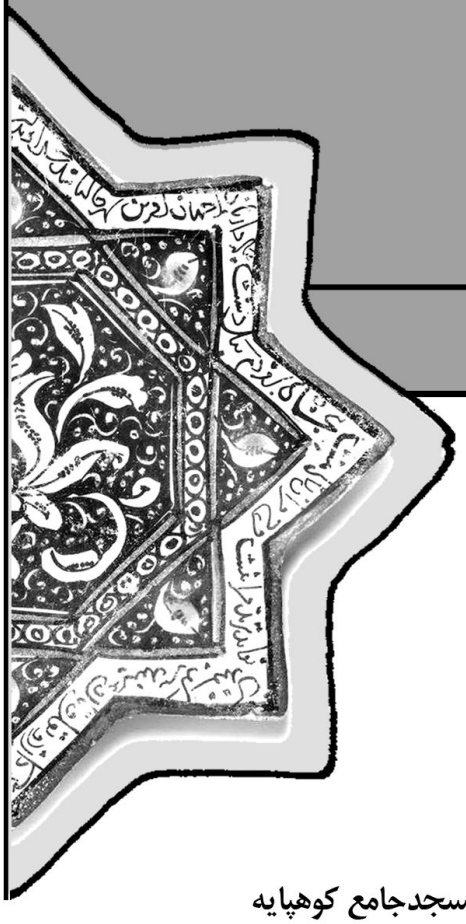
مجلهٔ کاشان‌شناسی مقالات پژوهشی مربوط به تاریخ، فرهنگ، ادبیات، هنر، معماری تاریخی، جغرافیای تاریخی و مشاهیر منطقهٔ کاشان شامل شهرستان‌های کاشان، نطنز و آران‌وبیدگل را منتشر می‌کند.

شیوه‌نامه درج منابع و استناد

درج مشخصات منابع متن و تصاویر، براساس شیوه‌نامهٔ ایران (تهیه‌شده توسط پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران) است.
این شیوه‌نامه در وبگاه نشریه موجود و قابل بارگیری است.
در متن مقاله به‌صورت: نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه.
در فهرست منابع پایان مقاله به‌صورت:
ـ کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر: ناشر.
ـ مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، عنوان مقاله، نام مجله، دوره (شماره مجله): شماره صفحه ابتدا ـ شماره صفحه انتها.
ـ مقاله اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، عنوان مقاله، عنوان مجلهٔ علمی، دوره ش. نشانی الکترونیکی مقاله (دسترسی در تاریخ)

ضوابط و راهنمای تدوین مقالات

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد.
مقاله مبتنی بر تحقیق و شامل مطالب نو و ابتکاری می‌باشد.
چاپ مقالات و تقدم و تأخر آن با بررسی و تأئید هیئت تحریریه تعیین می‌گردد.
هیئت تحریریه در ویرایش مطالب و یکسان‌سازی مقاله آزاد است و مقالات دریافتی بازگردانده نمی‌شود.
مقاله‌های مندرج صرفاً مبین آرای نویسندگان است.
مقاله‌ها پس از داوری تخصصی و احراز شرایط در مجله چاپ می‌شوند.
مقاله باید در محیط Word تایپ و از طریق سامانهٔ «کاشان‌شناسی» به‌صورت الکترونیک ارسال شود.
چکیده فارسی و انگلیسی مقاله حداکثر در ۳۰۰ واژه بیاید.
ذکر کلید واژه‌های مقاله (حداکثر ۵ واژه) الزامی است.
نویسندگان برای مطالعهٔ راهنمای تدوین مقالات به سامانهٔ sh-kashan.kashanu.ac.ir مراجعه کنند.



۲۷
کاشان‌شناسی

مجله علمی کاشان‌شناسی، مرکز پژوهشی کاشان‌شناسی دانشگاه کاشان
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

۳ **دو رویکرد مذهبی غالی و معتدل بر دو لوح کاشی صفوی مسجدجامع کوهپایه**
محمد مشهدی نوش‌آبادی، محمدرضا غیاثیان

۲۵ **تحلیل کالبدی مزارع تاریخی پیرامون کاشان با نگاه به مزرعهٔ مسکون بالاعباس‌آباد**
حسین راعی

۴۹ **مطالعهٔ نقش تدریس میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در مدرسهٔ دارالفنون در دورهٔ قاجار**
الهه پنجه‌باشی

۷۱ **گرافیتی‌های شهر کاشان، رسانه‌ای هدفمند**/ سعیده رسولی، امیرحسین چیت‌سازیان

۱۰۱ **بررسی و مطالعه نمونه سفالینه‌های زرین‌فام شهر کاشان محفوظ در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران**/ اسماعیل نصری

۱۱۹ **تحلیل مبانی فکری و گرایش‌های اندیشگی فیض کاشانی**/ فروغ پارسا

۱۳۵ **جایگاه نمادین نقوش گچبری در معماری ایران (مطالعه موردی: خانهٔ تاریخی بروجردیها، کاشان)**
احمد نوذری فردوسیه، نیر طهوری

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۳ـ۲۴
مقاله علمی‌پژوهشی

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

دو رویکرد مذهبی غالی و معتدل بر دو لوح کاشی صفوی مسجدجامع کوهپایه

محمد مشهدی نوش‌آبادی*
محمدرضا غیاثیان**

چکیده

تهیهٔ دو لوح کاشی یادمان در اوایل دورهٔ صفوی برای یک منبر کاشی‌کاری‌شده در مسجدجامع کوهپایه، شهری کوچک در نزدیکی اصفهان، سؤالات و ابهاماتی ایجاد کرده است. یکی از این کاشی‌ها از نوع زرین‌فام است که در محرم سال ۹۳۵ هجری در شهر کاشان و دیگری کاشی آبی و سفید که هشت ماه بعد در رمضان همان سال در شهر قمشه تولید شده است. محتوای کاشی اول مبین تشیع غالی و دومی مبین گرایش معتدل اسلامی دربارهٔ امام علی(ع) و آل پیامبر(ص) است. این مقاله در صدد است ضمن معرفی عناصر معماری و هنری مسجدجامع کوهپایه، بر پایهٔ بررسی میدانی، محتوای کاشی‌ها را که در منبر و محراب این بنا نصب شده، بازخوانی نموده و با تحلیل اوضاع فرهنگی و مذهبی مرکز ایران در دوره شاه‌طهماسب، دربارهٔ علت ساخت دو کاشی یادمان برای منبری واحد، نظریه‌ای جدید مطرح کند. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که علت اصلی سفارش کاشی دوم، نگرانی سفارش‌دهنده از عبارت «هو العلی الاعلی» در صدر لوح زرین‌فام کاشان است که به‌دلیل کاربرد آن برای امام علی(ع) و برخی رهبران جنبش حروفیه، شعاری تند و غیرمتشرعانه تلقی می‌شد. لذا در شهر کوهپایه که یکی از مراکز نقطویه بود و برخی از بزرگان آن مانند ابوالقاسم امری بدین اتهام نابینا شدند، بانی منبر، حاج اسکندر به سفارش کاشی دیگری با محتوایی معتدل مبادرت می‌ورزد. همچنین این دو کاشی مناسبات صنعتی و هنری شهرهای کاشان، قمشه و کوهپایه و به‌طور کلی مرکز ایران را نشان می‌دهند که متأثر از عقاید شیعی آن دوران است.

کلیدواژه‌ها: مسجدجامع کوهپایه، منبر کاشی‌کاری، کاشی زرین‌فام کاشان، کاشی سفید و آبی، دورهٔ صفوی، نقطویه.

* دانشیار گروه ادیان و فلسفه، دانشکده ادبیات دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ mmn5135@kashanu.ac.ir
** استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران، نویسنده مسئول/ mrgh73@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۸

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

۱. مقدمه

در شهرهای کوچک و روستاهای ایران گاهی بناهایی یافت می‌شوند که نشان می‌دهند برای بررسی سیر تحول معماری دوران اسلامی باید مقیاسی گسترده‌تر از بناهای شاخصِ شهرهای بزرگ در نظر گرفت. یکی از این بناها مسجدجامع کوهپایه واقع در شهری به همین نام در ۶۵ کیلومتری شرق اصفهان است. این شهر تاریخی با جمعیتی ۵۵۱۸ نفری (درگاه ملی آمار: ۱۳۹۵) در مسیر شاهراه اصفهان بندرعباس واقع است. کوهپایه از طرف شمال با اردستان، از طرف جنوب با هرند، از طرف شرق با نائین و از طرف غرب با اصفهان در ارتباط است. در این شهر چند اثر تاریخی نیز از دوران اسلامی برجای مانده که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مسجدجامع، مسجد قدمگاه و مسجد معصوم اشاره کرد. بافت تاریخی کوهپایه نیز با اینکه دستخوش تغییرات قابل ملاحظه شده، هنوز دارای عناصری قدیمی زیادی است و حال‌وهوای بافتی سنتی دارد.

مسجدجامع کوهپایه در اصل یک چهارطاقی بوده که در جبههٔ جنوب جهت ساخت محراب، مسدود و از سه جانب دیگر به‌سوی شبستان گشوده شده است. از آثار مهم موجود در این بنا می‌توان به محراب گچ‌بری بدون رقم و تاریخ و منبر کاشی‌کاری به تاریخ ۹۳۵ق/۱۵۲۸م اشاره کرد. در خصوص اهمیت این منبر می‌توان گفت از طرفی یکی از معدود منبرهای کاشی‌کاری موجود در نواحی مرکزی ایران است و از طرف دیگر دو لوح سفالین وقف‌نامه حاوی نام واقف، تاریخ و عبارات مذهبی برای آن ساخته شده است.

لوح اول یک کاشی زرین‌فام به تاریخ محرم ۹۳۵ است که اکنون در میان محراب جای دارد. لوح دوم یک کاشی آبی و سفید به تاریخ رمضان همان سال است که بر قسمت تکیه‌گاه سخنران در بالای منبر نصب شده است. یکی از مسئله‌های این مقاله تعیین مکان ساخت کاشی‌ها، شناسایی هنرمندان و معرفی دیگر آثار آنان است. سؤال مهم‌تر این است که چرا درحالی‌که به‌طور معمول یک لوح یادمان برای این‌گونه آثار ساخته می‌شود، برای این منبر، دو لوح به دو کارگاه کاشی‌سازی در دو شهر دور از هم سفارش داده شده است؟

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات اولیه در مورد مسجدجامع کوهپایه را ماکسیم سیرو انجام داد و برای اولین بار آنجا را یک چهارطاقی خواند که در دوران اسلامی با مسدود کردن ضلع جنوبی و ساخت محراب تبدیل به مسجد شده است (Siroux, 1966; 1973). دونالد ویلبر که این بنا را از نزدیک ندیده

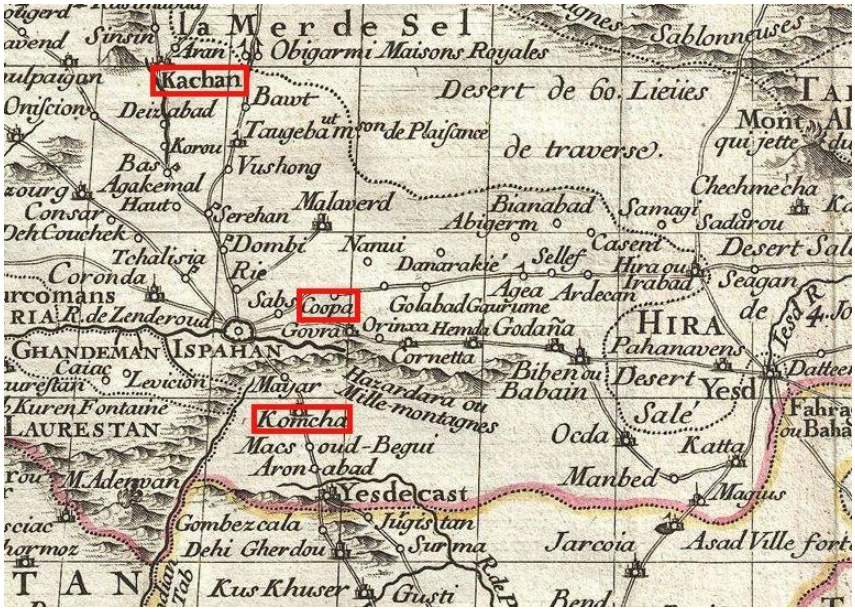
10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

بوده، به‌نقل از آندره گدار می‌نویسد کـه ایـن مسـجد یـک منبـر کاشـی‌کـاری‌شـده بـه تـاریخ ۷۳۵ق/۱۳۳۵م و یک محراب گچبری دارد اما خودِ بنا پـیش از آن تـاریخ سـاخته شـده اسـت (Wilber, 1969: 181, no. 93, fig. 190). اما بعدها اولیور واتسون نشان داد که عـدد صـدگان تاریخ موجود در این دو لوح «تسع‌مائه» خوانده می‌شود- و نه «سبع‌مائه» که قبلاً توسط سیرو و گدار خوانده شده بود- و بنابراین به سدهٔ دهم هجری مربوط مـی‌شـوند. او همچنـین دو لـوح سفالین وقف‌نامهٔ منبر این مسجد را منتشر کرده و هر دو لوح را به کاشان منسوب کرده اسـت. البته او در خوانش برخی از کلمات این دو لوح از جمله نام سازندگان آن‌ها دچار اشـتباه شـده است (Watson, 1975: 73-74). برنارد اوکین در مقالهٔ «منبرهای کاشی‌کاری شـدهٔ ایـران» منبـر این مسجد را به‌عنوان یکی از پنج منبر کاشی‌کاری نواحی مرکـزی ایـران معرفـی کـرده اسـت (O'Kane, 1986: 147-149). محمـد مشـهدی نـوش‌آبـادی و محمدرضـا غیاثیـان (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به بررسی پانزده لوح زرین‌فام از سده‌های نهم و دهم هجـری از جملـه لـوح کوهپایـه پرداخته‌اند، اما تاکنون مطالعهٔ دقیقی در مورد دو وقف‌نامهٔ منبر این مسجد و تبارشناسـی آن‌هـا انجام نشده است.

۲. مسجدجامع کوهپایه

در دوره‌های مختلف تاریخی، کوهپایه یک چهارراه مهم و محل تلاقی راه‌های اصفهان بـه یـزد و قُمشه به نائین بوده است (Siroux, 1973: 71, no. 3). نقشـه‌ای کـه در سـال ۱۷۲۴ مـیلادی گیلوم دلیسله[1] جغرافی‌دان و کارتوگراف فرانسوی از ایران بزرگ ترسیم کرده نیز نشان می‌دهـد که کوهپایه در مسیر راه‌های مبادلاتی مهم در دورهٔ صفوی بوده است (تصویر ۱). مسـجدجامع این شهر با گنبد کم‌خیزی که نسبتاً ناشیانه ساخته شده، در حال حاضر متشکل از ایوان، حیـاط، گنبدخانه، رواق و شبستان همکف و یک شبستان چهارصفهٔ زیرزمینی اسـت (تصـاویر ۲ و ۳). برای تطابق با اقلیم گرم و خشک، تقریباً تمام بناهای کهن این شهر زیرزمین داشته‌اند. ایـن بنـا در دوره‌های مختلف تاریخی تغییرات و الحاقاتی به خود دیده است. ماکسیم سیرو برای اولـین بار نشان داد که هستهٔ اولیه این مسجد، یک چهارطاقی ساسـانی بـر روی یـک صـفه و از هـر طرف بـاز بـوده اسـت و از لحـاظ ابعـاد بـا چارطـاقی ایزدخواسـت[2] مشـابهت داشـته اسـت (Siroux, 1966: 137-156). از شواهد سـازهٔ اصـلی ساسـانی مـی‌تـوان بـه دیوارهـای ضـخیم غیرمعمول و ورودی‌های قوس‌دار در چهار ضلع گنبدخانـهٔ مقصـوره اشـاره کـرد. تزیینـات و الحاقات داخلی گنبدخانه بدون شک متأخر است.

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027



تصویر ۱: بخشی از نقشهٔ ایران بزرگ (Carte de Perse) ترسیم‌شده توسط گیلوم دلیسله، سال ۱۷۲۴م، ابعاد کل نقشه: ۴۹/۲×۶۲/۳ سانتی‌متر، کتابخانهٔ ملی فرانسه (شمارهٔ دسترسی: GE D-10193)، پاریس (مأخذ: URL 1)

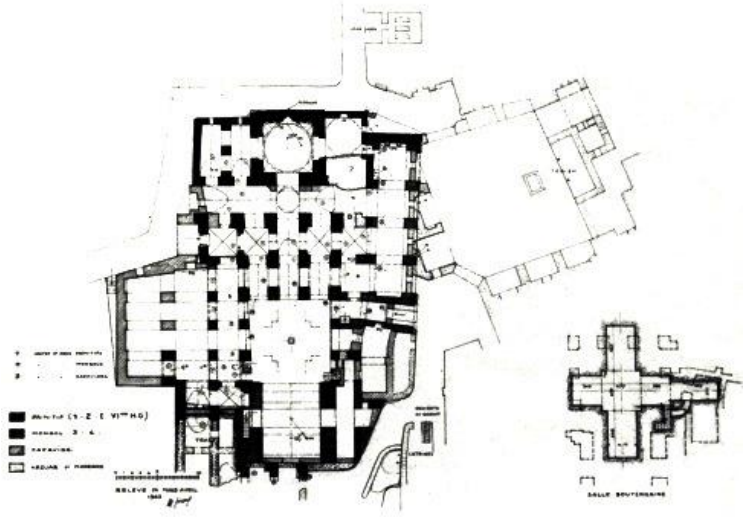
صحن نسبتاً کوچک مسجد از جانب جنوب به شبستان اصلی و گنبدخانه، از جانب شمال به ایوان و ورودی شبستان زیرزمینی و از جانب شرق به شبستان زنانه محدود است. شبستان اصلی مسجد دارای ستون‌های خشتی ضخیم است که به‌شیوهٔ طاق‌چشمه پوشش داده شده و در اصل فرم چهارصفه دارد؛ بدین ترتیب که گنبد محوری آن از جبههٔ جنوب به گنبدخانهٔ اصلی محدود و از سه جانب دیگر گشوده شده است (تصویر ۴). شبستان شرقی یا زنانه که با شبستان اصلی ارتباط دارد، نیز دارای ستون‌های ضخیم با سقف گنبدی طاق‌چشمه‌ای است (تصویر ۵). ایوان نسبتاً بلند مسجد فاقد تزیینات خاص و تماماً گچ‌اندود است. هستهٔ اصلی شبستان زیرزمینی مسجد زیر صحن قرار دارد و ورودی آن از جانب شمال صحن است که طی یک پاگرد و بیش از ده پله به زیرزمین منتهی می‌شود (تصویر ۶). این شبستان به‌شیوهٔ چهارصفه است و صفه‌های جانبی آن تقریباً به یک اندازه است، به‌جز اینکه صفهٔ غربی به‌دلیل اینکه مخصوص زنان بوده و راه فرعی نیز برای آن تعبیه شده، کشیده‌تر از سه صفه دیگر است. این شبستان روح‌بخش، مانند شبستان‌های دیگر مسجد گچ‌اندود و فاقد تزیینات است و از آثار موجود در آن می‌توان به منبر کوچک چوبی نه‌چندان قدیمی فاقد تزیینات و تاریخ اشاره کرد.

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

نکتهٔ قابل ملاحظه اینکه معمولاً سبک چهارصفه بـرای حسـینیه و منـازل بـه کـار مـی‌رفـت و تعریف کاربری مسجد برای آن تازگی دارد.

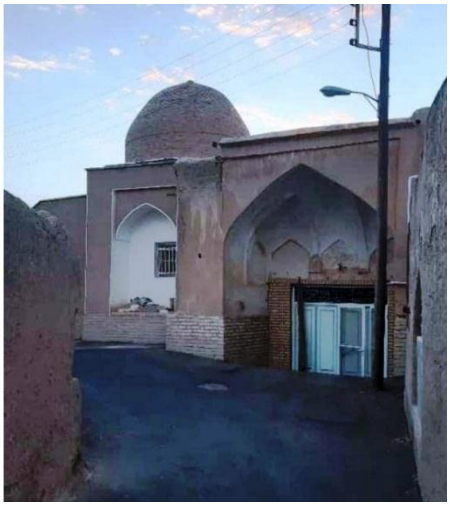
در دیوارهٔ پاگرد شبستانِ زیرزمینی درب چوبی دولنگه قرار دارد که از سطح زمـین حـدود یک متر بالاتر است و گویا در گذشته ورودی اصلی این شبستان بوده و آن را بـه ایـوان وصـل می‌کرده است. این درب فاقد تزیینات است اما در نیمهٔ بالایی لنگه‌ها کتیبه‌ای حاوی وقف‌نامـه، تاریخ ساخت و نام استادکار آمده است. لنگهٔ اول: «وقف نمودند جمعی از مؤمنین ویر | قهپایه این در مسجدجامع فی تـاریخ | شـهر صـفر سـنة احـدی [و] اربعـین | بعـد الالـف (۱۰۴۱ق/ ۱۶۳۱م).» لنگهٔ دوم: «و انَّ المساجدَ لله فلا تَدعوا | معَ اللهِ احداً | عمل استاد | شـمس» (تصـویر ۷).

در گوشهٔ شمال‌شرقی شبستان اصلی، لوح وقف‌نامهٔ سنگیِ بزرگی به ابعاد تقریبـی ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر نصب شده که موضوع آن وقف چهار ملک توسط حاج ابوالحسن در ماه رجب سـال ۱۳۸[۱]ق/۱۷۲۶م است که اجارهٔ آن جهت تعمیرات مسجد صرف شود (تصـویر ۸). همچنـین یک تخته زیلوی قدیمی در شبستان اصلی مسجد به ابعاد تقریبی ۲/۵×۱۴ متر در زیر فرش‌های ماشینی انداخته‌اند. این زیلوی بزرگ را حاجی محمد در جمادی‌الثانی ۱۲۱۲ق/۱۷۹۷م بافتـه و آن را حاجی محمد پسر سلیم پسر عبدالکریم قهپایه‌ای وقف مسجد واقع در محله علیا نمـوده است (تصویر ۹).

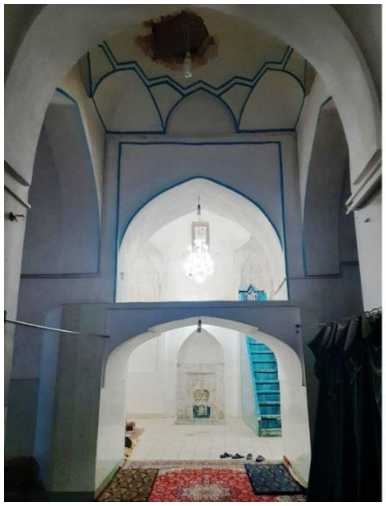


تصویر ۲: نقشهٔ مسجدجامع کوهپایه در سال ۱۹۶۳ (Siroux, 1973: 98, fig. 6)

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027



تصویر ۳: جلوخان مسجدجامع کوهپایه (نگارندگان)



تصویر ۴: شبستان اصلی مسجدجامع کوهپایه (نگارندگان)

تصویر ۵: شبستان شرقی مسجدجامع کوهپایه (نگارندگان)

تصویر ۶: شبستان زیرزمینی مسجدجامع کوهپایه (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

تصویر ۷: بخشی از کتیبهٔ در چوبی به تاریخ صفر ۱۰۴۱ق/۱۶۳۱م (نگارندگان)

تصویر ۸: بخشی از کتیبهٔ لوح سنگی وقف‌نامه به تاریخ رجب ۱۳۸[۱]ق/۱۷۲۶م (نگارندگان)

تصویر ۹: بخشی از کتیبهٔ زیلویی به تاریخ جمادی‌الثانی ۱۲۱۲ق//۱۷۹۷م (نگارندگان)

۲ـ۱. محراب و منبر مسجد

محراب گچ‌کاری‌شده به ابعاد ۱۶۱×۱۸۳ سانتی‌متر با تزیینات پُرکار دارای حاشیه‌ای از سورهٔ توحید و بدون رقم و تاریخ است. در گچ‌کاری‌ها و تعمیرات متأخر، کناره‌های محراب به زیر گچ رفته و اکنون ناقص به نظر می‌رسد. گویا بخشی از انتهای متن که شاید تاریخ بوده زیر کف‌سازی فعلی مسجد مدفون شده است. در کنار محراب، یک منبر عظیم کاشی‌کاری‌شده به طول و عرض ۸۹×۳۴۰ و ارتفاع ۴۴۴ سانتی‌متر ساخته شده است (تصویر ۱۰). منبر دوازده پله با میانگین ارتفاع ۲۹ سانتی‌متر دارد، به‌استثنای بالاترین پله (محل نشستن) که بلندای آن ۴۴ سانتی‌متر است. دو جانب منبر و نیز جداره‌های بالایی با کاشی‌های شش‌ضلعی به رنگ فیروزه‌ای و کاشی‌های مثلثی به رنگ لاجوردی تزیین شده‌اند. در میان آن‌ها در فواصل منظم، تعدادی کاشی شش‌ضلعی سفیدرنگ آمده است. تمام جداره‌های درونی و بیرونی پله‌ها و قسمت تکیه‌گاه منبر با کاشی‌های

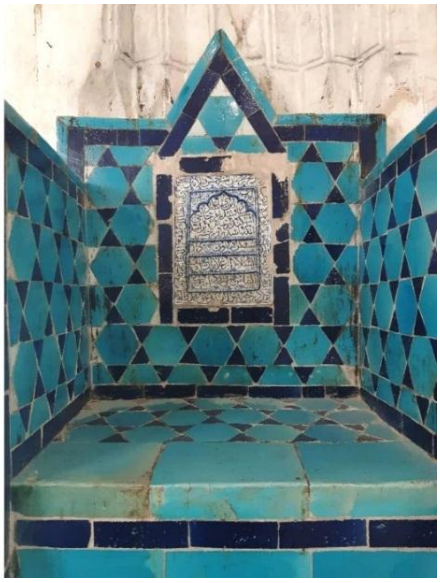
10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

لاجوردی به عرض پنج سانتی‌متر قاب‌بندی شده است. اهمیت این منبر در این است کـه یکـی از پنج منبر کاشی‌کاری‌شده در نواحی مرکزی ایران است. سایر منبرها قدیم‌تر از کوهپایه و متعلق بـه مسجدجامع ورزنه (مورخ ۸۴۸ق/۵ـ۱۴۴۴م)، مسجد چهار منـار یـزد (مـورخ ۸۴۹ق/۶ــ۱۴۴۵م)، مسجد بُندرآباد (حدود ۸۷۸ق/۴ـ۱۴۷۳م) و مسجد میدان کاشان (حـدود ۸۷۲ق/۱۴۶۷م) هسـتند (O'Kane, 1986: 133-153). منبر مسجدجامع کوهپایه پس از منبر بندرآباد بیشترین ارتفـاع را در میان این نمونه‌ها دارد.[۳] برخلاف سایر منبرهای این گروه، منبر کوهپایه نـه بـه‌شـیوهٔ معـرق بلکه با کاشی‌های قطع بزرگ پوشانده شده که مسلماً به کافی نبودن مهارت کاشی‌کاران محلـی آنجا برمی‌گردد.

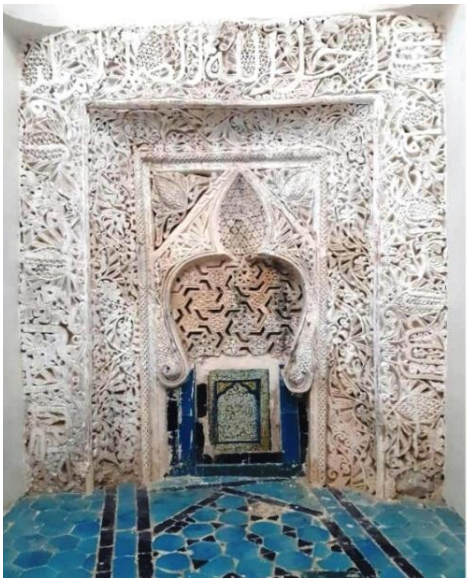
دو لوح کاشی وقف‌نامه برای ساخت این منبر با ابعاد یکسان (۲۶/۵×۳۶ سـانتی‌متـر) بـاقی مانده است. یکی از آن‌ها به‌شیوهٔ نقاشی زیرلعابی با دو رنگ آبی و سفید بـر قسـمت تکیـه‌گـاه سخنران در بالای منبر نصب شده و دیگری کاشی زرین‌فامی است که اکنون در میـان محـراب جای دارد (تصاویر ۱۱ و ۱۲). در جدارهٔ غربی منبر، یک فضای خالی به ابعاد همین الـواح بـه چشم می‌خورد (تصویر ۱۳) که نشان می‌دهد احتمالاً لوح زرین‌فام ابتدا در آنجا نصب بـوده و بعدها به محل کنونی در محراب منتقل شده است.

تصویر ۱۰: موقعیت منبر و محراب در گنبدخانهٔ مسجد (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027



تصویر ۱۱: لوح وقف‌نامهٔ کاشی آبی و سفید نصب‌شده بر فراز منبر (نگارندگان)



تصویر ۱۲: لوح وقف‌نامهٔ زرین‌فام نصب‌شده در میان محراب (نگارندگان)

تصویر ۱۳: جدارهٔ غربی منبر (نگارندگان)

۲ـ۲. لوح سفالین زرین‌فام

این لوح که طرح محرابی دارد، شامل یک قاب مرکزی در زیر قوس محرابی و حاشیه‌ای در چهار طرف است.[۴] قاب‌های بیرونی و درونی حاشیه‌ها به رنگ آبی و تمام پس‌زمینه به رنگ سفید است. لچکی‌ها نیز با نقوش گیاهی تزیین شده‌اند. متن قاب اصلی در تاریخ محرم ۹۳۵ق/سپتامبر ۱۵۲۸م به خط ثلث چنین نوشته شده است:

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

(۱) هو العلی الاعلی (۲) وقف نمود این منبر را قربة الی الله (۳) افتخار الحاج و الحرمین حاجی اسکندر (۴) بن شمس‌الدین بن اسکندر فی محرم المکرم (۵) سنة خمس و ثلاثین و تسعمائه هجریه (۶) آمرزیده باد که فاتحه خواند.

بر حاشیهٔ دورتادور کاشی نیز صلوات کبیره بدین صورت آمده است:

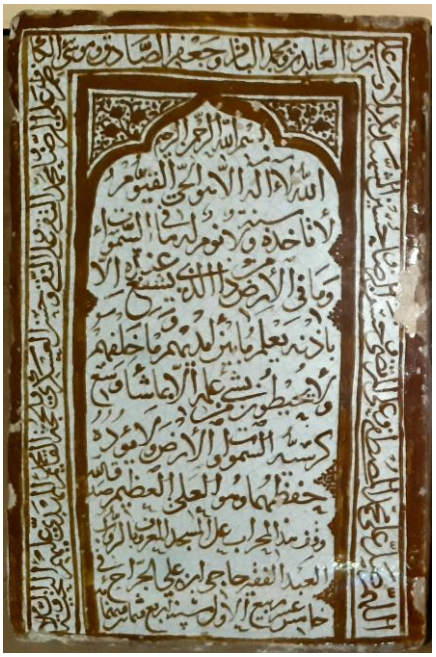
(بالا و چپ:) اللّهم صلّ علی المصطفی محمد و المرتضی علی و البتول فاطمة و السبطین الحَسن و الحُسین و زین العباد علی و الباقر و الصّادق | (راست:) الکاظم و الرضا و التقی و النقی و الزکی و الحجة القائم المهدیّ | (پایین:) صلوات الله علیه و علیهم اجمعین.

صلوات کبیره به صلواتی بلندتر از صلوات معمول اطلاق می‌شود که در کتیبه‌های دورهٔ سلجوقی به‌بعد وجود دارد و دربردارندهٔ درود بر چهارده معصوم یعنی پیامبر(ص)، فاطمه(س) و دوازده امام است.[۵] این صلوات بیشتر در کتیبه‌های بناها و آثار هنری مذهبی شهرهایی مانند کاشان و یزد بازتاب داشته است تا در متون شیعی و اسلامی (مشهدی نوش‌آبادی و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۲۵).

در پاسخ به سؤال محل ساختِ این لوح، باید آن را با سایر نمونه‌های باقی‌مانده از آن دوران مقایسه نمود. به غیر از این کاشی، از اواخر دورهٔ تیموری و اوایل دورهٔ صفوی حداقل هفده لوح زرین‌فام با ابعاد و محتوای مشابه به جا مانده است. این الواح که تاریخ ساخت آن‌ها از سال ۸۸۱ق/۷-۱۴۷۶م تا ۹۶۷ق/۱۵۶۰م امتداد دارد، عموماً شامل کاشی یک‌تکه مستطیل عمودی است که میانگین ابعاد آن‌ها در حدود ۲۴×۳۶ سانتی‌متر است (همان: ۱۰۹).[۶] از آنجا که حدود سه چهارم این الواح متعلق به بناهای کاشان بوده و یا سازندگان یا سفارش‌دهندگان آن‌ها کاشانی بوده‌اند، تمام آن‌ها به کاشان نسبت داده شده‌اند (همان، ۱۲۴). به‌عنوان نمونه، محراب مسجد پاچنار روستای نیاسر در حوالی کاشان به تاریخ ۱۵ ربیع‌الاول ۸۸۴ق/۱۴۷۹م حاشیه‌ای از صلوات کبیره دارد و قوس محرابی آن مشابه لوح وقف‌نامه مسجد کوهپایه است (تصویر ۱۵). به هر حال از آنجا که هیچ کاشی زرین‌فام از این مقطع زمانی بر ما شناخته شده نیست که در شهرهای دیگر ایران تولید شده باشد، می‌توان گفت که کاشی زرین‌فام کوهپایه نیز در کاشان ساخته شده است.

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

تصویر ۱۴: وقف‌نامهٔ منبر مسجدجامع کوهپایه، اندازه: ۲۶/۵×۳۶ سانتی‌متر، محرم ۹۳۵ق/ سپتامبر ۱۵۲۸م



تصویر ۱۵: محراب زرین‌فام مسجد پاچنار (رواب) نیاسر، کاشان، ربیع‌الاول ۸۸۴ق/۱۴۷۹م، موزهٔ ملی کاشان (نگارندگان)

۲ـ۳. لوح سفالین آبی و سفید

این کاشی در چهار طرف حاشیه‌هایی به عرض یکسان دارد و قاب اصلی با خطوط برجسته از حاشیه متمایز شده است (تصویر ۱۶). در نیمهٔ بالاییِ قاب اصلی، یک قوس محرابی آمده و در نیمهٔ پایینی با خطوط موازیِ برجسته، سه سطر مجزا جدول‌کشی شده است. بر روی خطوط برجستهٔ قاب‌ها یا جداول، زنجیره‌های هندسی تزیینی رسم شده است. فضاهای خالی میان نوشته‌ها نیز با لکه‌ها، خطوط منحنی و هاشورها پر شده است. متن این لوح که با دو بیت شعر آغاز می شود، به خط ثلث است:

(۱) این بنای منبر عالی مقام، (۲) شد بامر حاجی (۳) اسکندر تمام؛ (۴) آنکه باشد روز حشر پر امید، (۵) مسکن و مأوای وی دار (۶) السلام. از غلامان شاه نجف (۷) التماس فاتحه می‌رود. امید که (۸) درجهٔ قبول یابد، بحق محمد و آله. (حاشیه راست:) الهی اذقنی طعم عفوک یوم لا بنون (حاشیهٔ چپ:) و لا مال هنا لک ینفع. اللهم ارحم صاحب الخیر.

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

(حاشیهٔ بالا:) [فـ]ـی تاریخ رمضان سنة خمس و ثلاثین و تسعمائه.

کلمه «تسعمائه» فاقد نقطه است و لکه‌ای مشابه یک نقطه در زیر حرف عین دیده می‌شود که سبب شده تا محققانی مانند ماکسیم سیرو و آندره گدار آن را «سبعمائه» بخوانند (Siroux, 1966؛ و Wilber, 1969: 181). اما زایده یا تَرویس[۷] حرف «تـ» تردیدی باقی نمی‌گذارد که این کلمه باید تسعمائه خوانده شود. از آنجا که نام واقف در یک دوبیتی آمده، امکان درج نام پدر و جد او همانند متن لوح زرین‌فام نبوده است. نام دو سازندهٔ کاشی در لچکی‌های سمت راست و چپ قوس محرابی به‌ترتیب چنین آمده است: «عمل محمد ورکویی | عمل استاد محمد کاشی‌پز.» اولیور واتسون این نام‌ها را بدین صورت خوانده: «عمل محمد ورکوبی؟ | عمل استاد محمد کاشی» و سازندهٔ هر دو لوح را یک نفر در نظر گرفته که بنا به وجود پسوند نسبت «کاشی» او را سفالگری کاشانی دانسته است. او همچنین با توجه به «شباهت تزیینات در دو لوح» نوشته است: «منطقی می‌نماید که او [استاد محمد] هر دو لوح سفالین را ساخته باشد» (Watson, 1975: 73-74).

دیدگاه واتسون که دو لوح زرین‌فام و سفید و آبی را کار یک نفر می‌داند به چهار دلیل غیرقابل پذیرش است. اول اینکه پسوند نسبت «ورکویی» اشاره به شهر ورکو یا ورکوه دارد، یعنی شهری که در کنار کوه واقع شده و امروزه به ابرقو معروف است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ «ورکو»). نام این شهر در متون تاریخی به‌صورت‌های گوناگون برقوه، ابرقویه، ابرقوه، ورکوه، برکوه و ابرقو ثبت شده است (افشار، ۱۳۵۴: ۳۲۵ــ۳۲۶). دلیل دوم بر رد نظریهٔ واتسون، عدم وجود تشابه در خوش‌نویسی (مانند نقطه‌ها و اتصالات حروف) دو لوح است، و به‌طور قاطع باید گفت لوح زرین‌فام توسط خطاط ماهرتری نوشته شده است. دلیل سوم به تفاوت اساسی در جزئیات و تزیینات دو لوح برمی‌گردد؛ در لوح زرین‌فام تنها چند برگ پالمت و گل چهارپر در لچکی‌ها ترسیم شده و در هیچ جای دیگر آن هیچ تزیینی افزوده نشده است، اما در جای‌جای فضاهای خالی لوح دوم شاهد هاشورها و لکه‌هایی از خطوط منحنی هستیم. علاوه بر این، در خطوط جداول زنجیره‌های هندسی تزیینی آمده است. دلیل چهارم به خوانش متفاوت ما از رقم هنرمند دوم برمی‌گردد که آن را «محمد کاشی‌پز» باید خواند و نه «محمد کاشی».

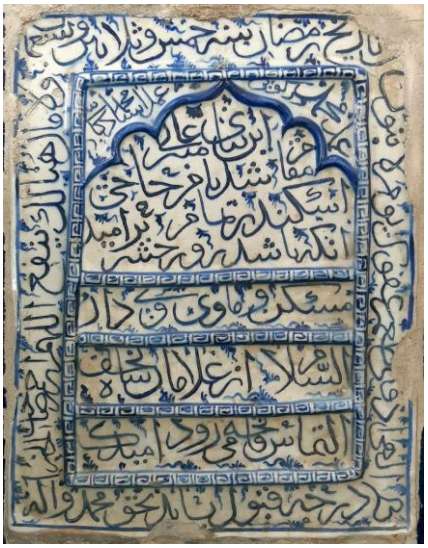
لوح کاشی آبی و سفید توسط دو نفر ساخته شده که یکی کار نگارش متن و تزیینات را

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

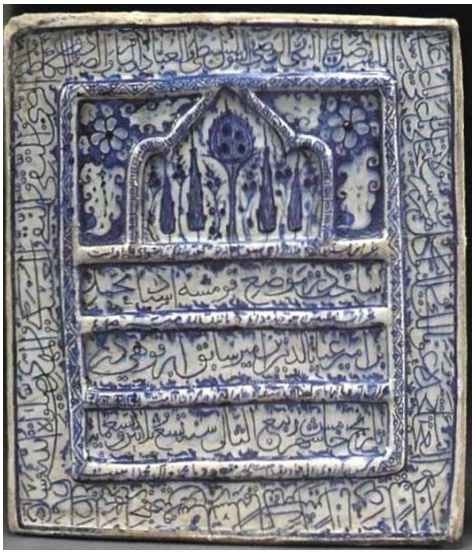
انجام داده و دیگری سفالگری بوده که کار تهیهٔ خشت و پخت آن را به عهده داشته است. در میان الواح کاشی مشابه در مجموعه‌ها و موزه‌های مختلف، با یک نمونهٔ چشمگیر مواجه می‌شویم (تصویر ۱۷) که در سال ۱۹۹۴ در حراجی کریستی لندن عرضه شده است (Christie's, 1994: 107). این کاشی توسط همان محمد ورکویی چهار سال بعد ساخته شده است. در حاشیهٔ این لوح، صلوات کبیره و بخشی از دعای نادعلی نوشته شده و در قاب اصلی چنین آمده است: «ساخت در موضع قومشه استاد محمد بن امیر غیاث‌الدین بن امیر سابق ابرقوهی در تاریخ خامس شهر ربیع‌الثانی سنة تسع و ثلاثین و تسعمائه (۹۳۹).» پس معلوم می‌شود که این کاشی‌ساز اصلیتی ابرقویی داشته و کارگاهش در قمشه شهری واقع در ۱۱۰ کیلومتری کوهپایه بوده است. در این کاشی نیز مشابه لوح کوهپایه با خطوط برجسته، سه سطر در نیمهٔ پایینیِ قاب اصلی جدول‌کشی شده است، اما بخشی که قوس محرابی در آن واقع شده فاقد متن است. در درون قوس محرابی، درختان و درختچه‌هایی از جمله درخت سرو ترسیم شده و در برون آن، در سمت چپ و راست، نقوش گل و برگ‌های تزیینی و انتزاعی به‌صورت متقارن نقش بسته است. نکتهٔ جالب توجه اینکه متن حاشیه شامل دعای نادعلی و صلوات کبیره است و متن اصلی تنها به نام استادکار، محل ساخت و تاریخ اشاره می‌کند. بنابراین احتمال دارد که بانی این لوح خود استاد محمد بوده باشد.

نمونه الواح کاشی با فرم و محتوای (صلوات کبیره) مشابه با آثار استاد محمد در مناطق مختلف یزد نیز به جا مانده است. در یک لوح وقف‌نامه به تاریخ شعبان ۹۶۷ق/۱۵۶۰م حاشیه‌ای از صلوات کبیره و نقش‌مایه‌هایی از درختان وجود دارد که با لوح مورخ ۹۳۹ق/۱۵۳۲م محمد ابرقوهی شباهت بسیار دارد (افشار، ۱۳۷۴: ۱۷۰ــ۱۷۱، تصویر ۱۰۵). از دیگر نمونه‌های قابل ذکر، کاشی مزار مولانا شاه حسین به تاریخ ذی‌الحجه ۹۶۰ق/۱۵۵۳م است که توسط حیدر بن حسین الاردکانی با نقوش و ترکیب‌بندی مشابه و حاشیه‌ای از صلوات کبیره ساخته شده است (همان: ۵۱، تصویر ۱۸/۲).

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027



تصویر ۱۶: وقف‌نامهٔ منبر مسجدجامع کوهپایه، اندازه: ۲۶/۵×۳۶ سانتی‌متر، رمضان ۹۳۵ق/می ۱۵۲۹م (نگارندگان)



تصویر ۱۷: اندازه: ۴۰/۶×۳۶/۸ سانتی‌متر (Christie's, 1994: 107, lot. 314)

۳. تحلیل محتوای دو لوح

برای منبر مسجدجامع کوهپایه دو لوح وقف‌نامه به دو کارگاه دور از هم سفارش داده شده است؛ یکی از آن‌ها در کاشان و دیگری در قمشه که نسبت به کاشان فاصلهٔ نزدیک‌تری به کوهپایه دارد، تولید شده است. موقعیت سه شهر کوهپایه (یا کوپا)، قمشه و کاشان در نقشهٔ ترسیم شده توسط گیلوم دلیسله به‌خوبی مشهود است (تصویر ۱). به‌طور معمول برای هر اثری این‌چنین یک لوح تهیه می‌شود، اما اینجا با دو لوح مواجهیم که با سبک و متنی متفاوت تولید شده‌اند. نکتهٔ مهم‌تر اینکه لوح زرین‌فام در ماه محرم سال ۹۳۵ هجری و لوح آبی و سفید با فاصلهٔ زمانی هشت ماه، در رمضان همان سال ساخته شده است. اولیور واتسون با رد احتمال ساخت منبر در هشت ماه، این فرضیه را مطرح کرده که صرفاً دو ماه مقدس در تقویم اسلامی برای آغاز و پایان احداث منبر در نظر گرفته شده است (Watson, 1975: 73)، اما فرضیهٔ وی چندان متقاعدکننده نیست؛ زیرا اختلاف تاریخ دو لوح نشان می‌دهد که به‌احتمال زیاد مدتی پس از اینکه کاشی زرین‌فام به دست سفارش‌دهنده رسیده، به سفارش لوح دوم به کارگاهی دیگر اقدام کرده است. اما درحالی‌که لوح اول را در اختیار داشته چه دلیلی برای سفارش لوح دیگر وجود دارد؟

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

با توجه به تفاوت محتوایی الواح، به نظر می‌رسد امری که واقـف را بـه سـفارش کاشـی دوم ترغیب کرده، عدم رضایت کامل از محتوای کاشی اول است. در واقع مطالب لـوح اول بـه مـذاق سفارش‌دهنده چندان خوش نمی‌آمده و به‌دنبال لوحی جایگزین بـوده اسـت. حـال بایـد دیـد در محتوای لوح زرین‌فام چه عناصری بوده که رضایت کامل حاجی اسکندر را جلب نکـرده اسـت؟ اولین چیزی که مورد توجه قرار می‌گیرد خطای سهوی راه‌یافته در متن است. در نگـاهی بـه مـتن کاشی زرین‌فام متوجـه عبـارت نادرسـت «افتخـار الحـاج و الحـرمین» در توصـیف بـانی کاشـی می‌شویم؛ چون معمولاً برای حاجیان عبارت «حاج الحرمین» به کار برده می‌شود. البته می‌تـوان بـا تشدید حرف جیمِ «الحاج»، آن را جمع فرض کرد تا مشکل ترکیب تا حدودی حل شود، بـا ایـن اوصاف واو موجود در این عبارت نیز زاید است و در حالـت فعلـی معنـای «افتخـار حاجیـان و افتخار دو حرم مکی و مدنی» می‌دهد که مغرورانه و غیرمصطلح است.

نارضایتی سفارش‌دهنده از عبارات نحوی به‌کلی منتفی نیست، اما باید توجه داشت ایـن‌گونـه خطاها به‌ویژه در کارگاه‌هایی که فارسی زبان اصلی آن‌هاست و تخصص چندانی در زبـان عربـی ندارند امری معمول و قابل اغماض تلقی مـی‌شـده اسـت. بـه نظـر مـی‌رسـد انگیـزهٔ مهمـی کـه می‌توانسته سفارش‌دهنده را به سفارش کاشی دوم مجاب کند، نـوع محتـوای مـذهبی موجـود در لوح اول است؛ زیرا عبارت «هو العلی الاعلی» شعار تند شیعی تلقی می‌شده است.

اگرچه عبارت «هو العلی الاعلی» تا حدودی مشابه عبارت قرآنی «هـو العلـی العظـیم» (بقـره: ۲۵۵؛ شوری: ۴) است و باید در توصیف خداوند تصور شود، اما پذیرش آن حداقل برای سـنیان محافظه‌کار شائبهٔ مقایسه خدا و علی(ع) را دارد و شواهدی وجود دارد که نشان مـی‌دهـد گـاهی این عبارت در وصف علی بن ابی‌طالب(ع) به کار می‌رفته است. از جمله در یک رباعی در *دیوان* بابا افضل کاشانی که به‌احتمال زیاد سرایندهٔ آن باید شخص دیگری غیر از بابا باشد، این مضـمون آمده است (بابا افضل، ۱۳۵۱: ۳۲):

در عـین علـی هـو العلـی الاعلاسـت　　در لام علـی سـرّ الهـی پیداسـت
در یـای علـی سـورهٔ حـی القیـوم　　برخوان و ببین که اسم اعظـم آنجاسـت

برای درک بهتر شرایط مذهبی منطقهٔ مرکزی ایران از جمله اصفهان و توابع آن در میانـهٔ سـدهٔ دهم باید به سراغ منابع تاریخی برویم. حسین بن عبدالله شروانی در رسالهٔ *احکام دینیه فی تکفیر قزلباش* از اواسط قرن دهم هجری که در سال ۹۹۶ کتابت شده جمعیـت روافـض را شـامل اکثـر آذربایجان، عراق، سمنان، دامغان، استرآباد، قم، کاشان ، ساوج، موغان، تبریـز و اردوبـاد و جـز آن

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

می‌داند (نک: جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۰۱). با این اوصاف اکثر جمعیت شهر قزوین پایتخت صفوی حتی در دورهٔ شاه‌طهماسب (حک ۹۳۰ـ۹۸۴ق/۱۵۲۴ـ۱۵۷۶م) نیز سنی ماندند (همان، ۲۹ــ۳۲) و میرمخدوم شریفی در کتاب خود که به سال ۹۸۷ هجری تألیف کرده از برخورد خود با اهل سنت اصفهان حکایت کرده است (همان، ۷۵ـ۷۶). بر طبق اسناد به جامانده از زمان شاه‌عباس اول (حک ۹۹۶ـ۱۰۳۸ق/۱۵۸۷ـ۱۶۲۹م)، در مناطقی مانند سرخه سمنان و نطنز معافیت مالیاتی فقط شامل شیعیان بوده است.[۸] بدین ترتیب معلوم می‌شود هنوز در دورهٔ شاه‌طهماسب و حتی شاه‌عباس جمعیت قابل ملاحظه‌ای از اهل سنت در شهرهای منسوب به تشیع مانند اصفهان و توابع آن وجود داشته است. همچنین می‌دانیم که یکی دو قرن پیش از صفویه نوعی اهل سنت در ایران با عنوان سنی دوازده امامی شکل گرفته که در اعتقاد به ائمهٔ شیعه ثابت‌قدم بوده‌اند ولی در دعاوی تند و همچنین سب خلفا با شیعیان دوازده‌امامی همراهی نداشته‌اند (همان: ۳۵). بدین ترتیب می توانیم تصویری از وضعیت مذهبی مناطقی چون کوهپایه که از توابع اصفهان بوده‌اند مجسم کنیم.

باید در نظر داشت که عبارت «علی الاعلی» در میان گروه‌های غالی و باطنی حروفی و نقطوی کاربرد داشته است.[۹] مصداق بارز آن لقب «علی الاعلی» یا «علی العالی الاعلی» برای ابوالحسن دستجردی معروف به امیر سید علی (متوفی: ۸۲۲ق/۱۴۱۹م) است. وی شاگرد و مهم‌ترین خلیفهٔ فضل‌الله نعیمی استرآبادی (متوفی: ۷۹۶ق/۱۳۹۴م) بنیان‌گذار حروفیه بود که در نوزده‌سالگی در اصفهان با او ملاقات کرد و *جاودان‌نامهٔ* او را به نظم درآورد. او که منظومه‌ای نیز به نام *قیامت‌نامه* در وصف ماجرای قتل فضل‌الله دارد، عقاید حروفیه را در قلمرو عثمانیان منتشر ساخت (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۵۸؛ الشیبی، ۱۳۷۴: ۱۷۴ــ۱۷۵؛ ثبوت، ۱۳۷۵: ۸۷). می‌دانیم که حروفیه به‌عنوان جنبشی باطنی و ضد شریعت تلقی می‌شدند؛ بدین سبب رهبران و پیروان آن توسط تیموریان کشته شده و این جنبش رو به افول نهاد و بخشی از میراث فکری آنان به جنبش نقطویه رسید. به‌جز آنکه عبدالحسین زرین‌کوب بر آن است که بقایای حروفیه‌ـ اتباع علی‌الاعلی ـ در آسیای صغیر به غلات حیدریه پیوستند که شیخ حیدر پدر اسماعیل را حیدر ثانی و مظهر حیدر کرار تلقی می‌کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۳۰). نقطویه پیروان محمود پسیخانی (متوفی: ۸۳۱ق/۱۴۲۷ـ۲۸م) بودند که در آغاز سدهٔ نهم/پانزدهم خود را مهدی خواند و نیز خود را تجسدیافتهٔ مقام اعلای پیامبر(ص) و علی(ع) می‌دانست و ماجرای آنان با صفویه از زمان شاه‌طهماسب تا دورهٔ شاه‌عباس اول ادامه داشت (کیا، ۱۳۹۲: ۵ـ۱۵).

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

طرفه آنکه در دورهٔ شاه‌طهماسب جنبش حروفیه در مناطق مرکزی ایران مانند نواحی ساوه، قزوین، حوالی کاشان، اصفهان، کوهپایه و نائین، ظهور کرده و مشغول فعالیت شدید بوده است و بنا بر گزارش افوشته‌ای نطنزی در *نقاوة الآثار*، شاه‌طهماسب بعضی از رؤسا و متقدمین آن‌ها را از قبیل محمدی قاضی بیدگلی[۱۰] و قاسم کوپایی را دستگیر و محبوس نموده و بعضی را چشم کند و برخی را کشت (افوشته‌ای نطنزی، ۱۳۷۳: ۵۱۵).

کاشان یکی از پایگاه‌های مهم نقطوی بود که تعداد زیادی از سران نقطوی را در خود جای داده بود. تعدادی از مشاهیر و شاعران کاشی مذهب نقطوی داشتند و برخی از مناطق آن مانند فین و آران به‌عنوان مراکز نقطوی تلقی می‌شدند (کاشانی، ۱۳۸۴: ۲۰۰، ۲۹۸، ۳۸۸، ۴۸۳، ۴۹۷، ۵۰۹، ۵۳۲ و ۶۵۵؛ کیا، ۱۳۹۲: ۵۸ـ۶۷) و با توجه به گزارش افوشته‌ای نطنزی، به‌نوعی نقطویان به کوهپایه نیز مربوط می‌شدند. قاسم کوپالی که افوشته‌ای به حبس و کور کردن وی اشاره دارد، باید ابوالقاسم کوهپایه‌ای با تخلص شاعری امری باشد که در چند منبع تاریخی و تذکرةالشعرای آن دوران به ماجرای کور کردن وی به دست شاه‌طهماسب اشاره شده است.

اوحدی بلیانی (متوفی: حدود ۱۰۵۰ق/۱۶۴۰م) در *عرفات العاشقین* مولد و منشأ مولانا ابوالقاسم امری را قهپایهٔ صفاهان می‌داند که اجداد و خاندانش ملوک کوهپایه بودند و املاک زیادی در کوهپایه داشتند (همان: ۵۹). خود ابوالقاسم نیز در کنار برادر بزرگ‌ترش ابوتراب ملازم شاه‌طهماسب بود و تصدی اوقاف حرمین شرفین به عهدهٔ وی بوده است، اما شاه در حق وی مظنون شد و دستور داد تا ابوالقاسم را در سال ۹۷۳ق/۶۶ـ۱۵۶۵م نابینا کنند. پس از اینکه ابوالقاسم قصیده‌ای در مدح شاه گفت و ادعا کرد که بی‌دلیل او را نابینا ساخته‌اند، شاه از روی تفقد او را از حبس آزاد کرد، انعام داد و املاکش را به وی بازگرداند. دربارهٔ مرگ وی دو نظر وجود دارد؛ عبدالباقی نهاوندی (متوفی: ۱۰۴۲ق/۱۶۳۲م) صاحب *مآثر رحیمی* بر آن است که وی تا پایان عمر در کوهپایه ماند و در آنجا درگذشت، اما اوحدی بلیانی می‌نویسد که ابوالقاسم در شورش نقطویه علیه حاکم فارس به سال ۹۹۰ق/۱۵۸۲م دست داشته و پس از دستگیری به‌رغم انکار نقطوی‌گری اعدام شده است (نک؛ همان: ۶۰ـ۶۱، ۶۵ـ۶۶).

بنابراین عبارت «هو العلی الاعلی» ظرفیت شعار تند داشت و می‌توانست برای اهالی کوهپایه که برخی از آن‌ها در مظان نقطوی‌گری نیز بودند، شائبه‌برانگیز باشد. حتی در شهر شیعه‌نشین کاشان نیز ادعاهای غلوآمیز در دوره‌ای که با تثبیت حکومت صفوی و نزدیکی متشرعه به دربار حد و مرزی برای عقاید ترسیم شده بود، مساوی با الحاد تلقی می‌شد. نمونهٔ بارز آن سرنوشت

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

مولانا رموزی (متوفی: ۹۷۱ق/۶۵ـ۱۵۶۴م) یکی از شاعران آن دوران است. رموزی از شاعران سدهٔ دهم/شانزدهم کاشان است که اطوار و ادعاهای غریبی داشت. در برهه‌ای به اتهام دعوی نبوت محاکمه شد و این ادعا را جنون تشخیص دادند؛ ازاین‌رو با غل و زنجیر به بیمارستانش افکندند. پس از بهبودی در مجلس مباحثه‌ای با علاءالدین آملی از فقهای شهر تندطبعی به خرج داد و علاءالدین وی را به الحاد متهم کرد، اما در نزد شاه‌طهماسب از این اتهام مبرّا شد. وی در دوره‌ای به فقه روی آورد و به‌دلیل واجب شمردن شهادت «علی ولی الله» در تشهد نماز، محاکمه شد، اما سابقه جنون مانع از مجازات وی شد. سرانجام مولانا رموزی سرخورده به یزد و شیراز رفت و در آنجا درگذشت (کاشانی، ۱۳۸۴: ۷۰۰ـ۷۰۲). بیشتر اشعاری که تقی‌الدین کاشانی در *خلاصة الاشعار* از وی آورده مربوط به اعتقاد شیعه و ارادت به امام علی(ع) است. جالب توجه اینکه او در دو قصیده‌اش، امام علی(ع) را به «علی عالی اعلی» توصیف می‌کند:

رموزیم من و این خسروی ملک سخن　　به لطف بندگی شاه اولیاست مرا
«علی عالی اعلی» که خاک مقدم او　　درون چشم جهان بین چو توتیاست مرا

(همان: ۷۰۳)

در قصیده‌ای دیگر در وصف امام علی(ع) چنین سروده است:

«علی عالی اعلا»، ولی والی والا　　که بانی بنای دین احمد ساخت دیّانش

(همان: ۷۰۶)

برخوردهای جدی با دعاوی غالی رموزی از سوی متشرعان شهر نشان می‌دهد که در این دوران، افکار تند خارج از چهارچوب‌های معین شریعت راجع به امام علی(ع) حتی در شهر شیعه‌نشین کاشان با پاسخ سخت مواجه می‌شد. لذا واقف منبر مسجد کوهپایه ضمن درک وضعیت موجود و احترام به محتوای لوح اول، لوح دیگر که ملایم و خالی از این شوائب باشد، سفارش داده و آن را در پیشانی منبر چسبانده است. او لوح ابتدایی را از بین نبرده بلکه بر جدارهٔ غربی منبر نصب کرده که چندان در دیدرس نمازگزاران نبوده است، و در دوره‌های متأخر، این لوح به میان محراب منتقل شده است. با این اوصاف، در لوح دوم نیز نشانه‌های ملایمی از ارادت به امام علی(ع) و آل پیامبر(ص) در عبارت «غلامان شاه نجف» و «بحق محمد و آله» به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد مخاطب «غلامان شاه نجف» که به‌صورت جمع هم به کار رفته امرای صفوی و قزل‌باش باشند که خود را غلام شاه نجف و حتی بعدها «کلب آستان علی» می‌دانستند؛[11] چنان‌که مرشد اعظم ایشان، شاه‌طهماسب، بر روی سکه‌های آن دوران خود را

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

«غلام علی بن ابی‌طالب» معرفی می‌کرد (ثواقب و مروتی، ۱۳۹۵: ۴۷ــ۴۸). در عبارت پایانی «از غلامان شاه نجف التماس فاتحه می‌رود، امید که درجهٔ قبول یابد!» گویی مخاطب اصلی همین امرا هستند که این کار باید در نزدشان «درجهٔ قبول یابد».

۴. نتیجه‌گیری

مسجدجامع کوهپایه که یکی از مساجد ارزشمند تاریخی ایران است، ویژگی‌هایی دارد که همواره برای پژوهشگر سؤال و ابهام ایجاد می‌کند. از جملهٔ آن‌ها عدم تناسب فرم معماری شبستان با گنبدخانه، مسجد چهارصفهٔ زیرزمینی، سبک ویژهٔ گچ‌کاری محراب و گوشه‌کاری گنبدخانه‌ای که ظاهراً در اصل چهارطاقی ساسانی بوده است. اما از همه جالب‌تر سفارش دو لوح کاشی یادمانی برای یک منبر سادهٔ کاشی‌کاری شدهٔ آن است. سبک نوشتاری و اغلاط محتوایی این دو لوح که برخی پژوهشگران را در خوانش کتیبه و تخمین تاریخ آن به‌اشتباه انداخته اگر قابل اغماض باشد، سفارش کاشی یادمانی دوم هنگامی که قاعدتاً لوح اول در اختیار بانی، حاج اسکندر بوده به‌سادگی قابل درک نیست. بررسی‌های این مقاله ضمن نقد دیدگاهی که این اختلاف هشت‌ماهه را ساده انگاشته، نشان داد که گویا محتوای مذهبی کتیبهٔ اول برای بانی منبری در مسجدجامع شهری کوچک، گران می‌آمده است؛ عبارت «هو العلی الاعلی» که عبارتی غلوآمیز دربارهٔ امام علی(ع) و لقب یکی از رهبران حروفیه است آن‌هم در شهری که روسای آن در مظان اتهام نقطوی‌گری هستند، بانی را بر آن داشته تا در کاشی دوم، عباراتی معتدل در تکریم امام علی(ع) و آل پیامبر(ص) بیاورد.

کیفیت تزیینات بنای مسجدجامع، به‌خصوص کاشی‌کاری منبر و ساخت دو لوح کاشی در شهرهای قمشه و کاشان نشان می‌دهد که کوهپایه استادکارانی ماهر در صنعت کاشی نداشته و به همین دلیل باید کاشی‌های منقش و کتیبه‌دار به شهرهای دیگر سفارش داده می‌شد. بررسی‌های مقاله ضمن ارائهٔ تصویری از مناسبات دینی و فرهنگی آن دوران، نشان می‌دهد به‌رغم نظر برخی محققان که هر دو کاشی را از کارگاه‌های کاشان می‌دانند، یکی از کاشی‌ها در کاشان و دیگری در قمشه تولید شده است. همچنین در این مقاله هنرمندی کاشی‌ساز به نام محمد ابرقویی و نمونه‌ای دیگر از آثارش شناسایی و مشخص شد. در آن دوران، شهر قمشه نیز از مراکز تولید کاشی بوده است؛ به‌بیانی دیگر، در پیدایش پدیدهٔ مورد بررسی، علاوه بر شهرهای کاشان و کوهپایه، هنرمندی با اصلیت ابرقویی (شهری در حوزهٔ فرهنگی یزد) و کارگاهی در قمشه (در نزدیکی کوهپایه) نیز دخیل بوده‌اند که آن را باید تصویری از تبادلات

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

دینی، صنعتی و هنری بین چهار شهر مرکزی ایران دانست. با توجه به نمونه‌های مورد مقایسه، این خط فرهنگی را می‌توان تا اردکان و یزد نیز ادامه داد. در واقع در هنر دینی و در کاشی‌های بناهای مذهبی حوزهٔ فرهنگی مرکز ایران از کاشان تا یزد همواره رنگی از تشیع به چشم می‌خورد و در میان شعارهای شیعی، صلوات کبیره به تولیدات پیش از صفوی و حتی دورهٔ سلجوقی برمی‌گردد؛ امری که بررسی سوابق آن محتاج پژوهش دیگری است.

پی‌نوشت‌ها

1. Guillaume Delisle (d. 1726)

۲. چهارطاقی ساسانی ایزدخواست در هفت‌کیلومتری شمال ایزدخواست در شهرستان آباده واقع شده و در دوران اسلامی به‌صورت یک مسجد درآمده است.

۳. ارتفاع تقریبی این منبرها چنین است: بندرآباد ۵ متر، کوهپایه ۴/۴ متر، میدان کاشان ۴/۲ متر، ورزنه ۳/۵ متر و چهارمنار ۱/۵ متر.

۴. برای چاپ تصاویری از این لوح، نک: Siroux, 1963: 150, pls. Xc and XIa؛ Watson, 1975: 73-74, pl. 12؛ همو، ۱۹۸۵: ۱۶۲، تصویر ۱۳۴؛ مشهدی نوش‌آبادی و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۱۸، لوح ۱۰.

۵. کهن‌ترین کتیبه‌های صلوات کبیره به سدهٔ چهارم/دهم برمی‌گردند که به‌عنوان نمونه می‌توان به یک لوح چوبی از کوفه به تاریخ ۳۶۳ق/۷۴ـ۹۷۳م اشاره کرد (Blair, 1992: 41, fig. 16). در میان کتیبه‌های سفالی زرین‌فام، یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های صلوات کبیره در آستانهٔ حضرت معصومه(س) به تاریخ رجب ۶۰۲ق/۱۲۰۶م مشهود است.

۶. برای معرفی پانزده نمونه از این الواح، نک: مشهدی نوش‌آبادی و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۱۱۰ـ۱۲۳. دو نمونهٔ دیگر نیز بر ما شناخته شده که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته‌اند: اولی لوح مزار بی‌بی خند خاتون بنت سید غیاث مورخ ۵ جمادی‌الآخر ۸۹۶ق/۱۴۹۱م (مجموعهٔ خلیلی در لندن، شماره: POT1598) است و دیگری لوح مزار محرابی زین‌العابدین فرزند سید میرعلی (مجموعهٔ الصباح کویت، شماره: LNS 515C) است که توسط سید محمد بن مظفر در سال ۸۸۱ق/۷ـ۱۴۷۶م ساخته شده و دربردارندهٔ آیات ۲۶ و ۲۷ سورهٔ الرحمن، صلوات کبیره و پنج بیت شعر است (نک: Curatola, 2012: cat. 170).

۷. تَرویس: زایده‌ای است که در خط ثلث به بالای الف و لام می‌چسبد؛ شمره هم به آن می‌گویند.

۸. دو سنگ‌نوشته در منطقهٔ سرخهٔ سمنان از شاه‌عباس برجای مانده که در آن مطرح شده هرکس شیعه شود از مالیات معاف خواهد شد (جعفریان، ۱۳۷۹: ۳۴). همچنین در فرمانی از همین شاه نوشته شده بر لوح سنگی مسجدجامع نطنز از سال ۱۰۲۴ق/۱۶۱۵م دربارهٔ معافیت مالیاتی شیعیان نطنز آمده «اگر سنی در میان شیعیان بوده باشد یا مردم محلی از محال آنجا سنی باشد، به ایشان تخفیف داده نمی‌شود» (اعظم واقفی، ۱۳۹۶: ج ۱، ۹۹).

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

۹. حروفیه جنبشی است که در دورهٔ تیموری توسط فضل‌الله نعیمی استرآبادی (متوفی: ۷۹۸ق/۱۳۹۶م) به وجود آمد. وی به قداست حروف عربی و فارسی باور داشت و اعلام ظهور دور کبریا و پایان دور نبوت و ولایت کرد. دعاوی باطنی وی که با ظاهر شریعت ناسازگار بود، باعث سرکوبی این جنبش شد، و در نهایت فضل الله و تعداد زیادی از پیروانش توسط حاکمان تیموری کشته شدند.

۱۰. بیدگل در دورهٔ صفوی قریه‌ای مهم در مجاورت کاشان و اولین منزلگاه بعد از کاشان به طرف شمال و شمال شرق بوده است.

۱۱. «کلب آستان علی» لقب مشهور شاه‌عباس اول بود.

منابع

۱. اعظم واقفی، حسین (۱۳۹۶)، *میراث فرهنگی نطنز: جلد اول بخش اول*، تهران: انجمن آثار و مفاخر.

۲. افشار، ایرج (۱۳۵۴)، *یادگارهای یزد*، ج۲، تهران: انجمن آثار ملی.

۳. ـــــ (۱۳۷۴)، *یادگارهای یزد*، ج۱، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۴. افوشته‌ای نطنزی، محمود (۱۳۷۳)، *نقاوة الآثار فی ذکر الاخیار*، تصحیح احسان اشراقی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. باباافضل (۱۳۵۱)، *دیوان حکیم افضل‌الدین مرقی کاشانی (بابا افضل)*، تصحیح مصطفی فیضی، حسن عاطفی، عباس بهنیا و علی شریف، کاشان: ادارهٔ فرهنگ و هنر کاشان.

۶. ثبوت، اکبر (۱۳۷۵)، «حروفیه» در: *دانشنامه جهان اسلام*، ج۱۳، ۸۳ـ۸۷. تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

۷. ثواقب، جهانبخش و فریده مروتی (۱۳۹۵). اقدامات فرهنگی شاه‌طهماسب اول در نهادینه‌سازی تشیع در جامعه، *شیعه‌شناسی* ۵۴: ۳۱ـ۶۲.

۸. جعفریان، رسول (۱۳۷۶). *صفویه در عرصهٔ دین و دولت*، ج۱. قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

۹. درگاه ملی آمار: جمعیت به‌تفکیک تقسیمات کشوری سال ۱۳۹۵. سرشماری عمومی نفوس و مسکن/ نتایج سرشماری/www.amar.org.ir (تاریخ دسترسی: مرداد ۱۴۰۰).

۱۰. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۱. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.

۱۲. الشیبی، کامل مصطفی (۱۳۷۴)، *تشیع و تصوف*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.

۱۳. کاشانی، تقی‌الدین (محمد بن علی) (۱۳۸۴)، *خلاصة الاشعار و زبدة الافکار (بخش کاشان)*، به‌کوشش عبدالعلی ادیب برومند و محمدحسین نصیری کهنمویی، تهران: میراث مکتوب.

۱۴. کیا، محمدصادق (۱۳۹۲)، *نقطویان یا پسیخانیان*، تهران، اساطیر.

۱۵. مشهدی نوش‌آبادی، محمد و غیاثیان، محمدرضا (۱۳۹۹)، «الواح زرین‌فام کاشان در اواخر سدهٔ نهم و نیمهٔ اول سدهٔ دهم هجری»، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۳: ۱۰۷ـ۱۳۱.

16. Blair, Sheila S. (1992), *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana*, Leiden: Brill.

10.22052/KASHAN.2021.243270.1027

17. Christie's (1994), *Islamic Art, Indian Miniatures, Rugs and Carpets, London, 18 and 20 October 1994*, London: Christie's.
18. Curatola, Giovanni (2012), *Al-Fann: Art from the Islamic Civilization: From the al-Sabah Collection, Kuwait*, London: Thames & Hudson.
19. O'Kane, Bernard (1986), "The Tiled Minbars of Iran", *Annales Islamologiques* 22: 133-153.
20. Siroux, Maxime (1963), "Kouh-Payeh", *Annales Islamologiques* 5: 137-156.
21. Siroux, Maxime (1966), "Kouh-Payeh: La Mosquee Djum'a et Quelques Monuments du Bourg et de ses Environs", *Annales Islamologiques* 6: 137-156.
22. Siroux, Maxime (1973), "L'évolution des antiques mosquées rurales de la région d'Ispahan", *Arts Asiatiques* 26: 65-93, 95-112.
23. Watson, Oliver (1975), "Persian Lustre Ware, from the 14th to the 19th Centuries", *Le monde Iranien et l'Islam: Sociétés et cultures* 3: 63-80.
24. Watson, Oliver (1985), *Persian Lustre Ware*, London: Faber and Faber.
25. Wilber, Donald Newton (1969), *The Architecture of Islamic Iran: The IlKhānid Period*, NewYork: Greenwood Press.
26. URL 1: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8468919d (accessed August 2021).

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۲۵ـ۴۸
مقاله علمی ترویجی

تحلیل کالبدی مزارع تاریخی پیرامون کاشان با نگاه به مزرعهٔ مسکون بالاعباس‌آباد

حسین راعی*

چکیده

تاکنون بیش از ۴۰ باب مزرعهٔ مسکون تاریخی در پیرامون کاشان شناسایی و تعداد ۲۸ باب از آن‌ها به‌طور دقیق بررسی شده‌اند. این مزارع به‌عنوان مجتمع‌های زیستی کوچک در دوره‌های مختلف تاریخی به وجود آمدند و انگیزه‌های اقتصادی و تولیدی در ایجاد آن‌ها نقش مهمی داشته است. مسئلهٔ اصلی تحقیق، کمبود آگاهی دربارهٔ ویژگی‌های کالبدی و شناخت نقاط تمایز آن‌ها با مجتمع‌های زیستی دیگر مانند روستاهاست. هدف تحقیق معرفی ویژگی‌های کالبدی مزارع در پیرامون کاشان است و محقق سعی می‌کند از طریق تحلیل یک موردِ مطالعاتی به نام مزرعهٔ بالاعباس‌آباد به آن نزدیک شود و در جریان تحقیق از رهیافت تفسیرگرایی و راهبرد تفسیری تاریخی استفاده خواهد کرد. پژوهش در این زمینه نشان داده است که هریک از مزارع دارای سه پهنهٔ کالبدی، کشت‌خوانی و حریم عرفی بوده‌اند. پهنهٔ کالبدی دارای وسعت ۲ تا ۱۵ هکتار بوده و عناصر کالبدی وابسته در این پهنه قرار داشته است. پهنه‌های کشت‌خوانی با وسعت تقریبی ۱۵ تا ۳۰ هکتار شکل گرفته و موضوع اصلی در آن، تولید و ایجاد ارزش افزودهٔ اقتصادی بود. پهنهٔ عرفی حریم نیز به مراتع و چراگاه‌ها اختصاص داشت و وسعت آن بر اساس عرف تعیین می‌شد. در حال حاضر پهنه‌های سه‌گانه در چهار وضعیت نابودشده، در حال بازسازی، بازسازی‌شده و تغییریافته به روستا قرار دارند.

کلیدواژه‌ها: مزارع مسکون تاریخی، میراث کشاورزی، مزرعهٔ بالاعباس‌آباد، کاشان.

* استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، اصفهان، ایران/ hoseinraie@iust.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۱. مقدمه

تاکنون بیش از چهل باب مزرعه در پیرامون کاشان و در پیمایش پانزده سال اخیر شناسایی و تعدادی از آن‌ها مستند شده است. هریک از آن‌ها دارای قابلیت‌های کارکردی و کالبدی ویژه‌ای هستند؛ اغلب در دورهٔ قاجار شکل گرفته و دارای مالک شخصی یا ارباب بوده‌اند. به تعداد بی‌شماری از آن‌ها در اسناد تاریخی (نک: قمی، ۱۳۸۵: ۱۷۱؛ کلانترضرابی، ۱۳۷۸: ۱۳۱) اشاره و نام برده شده است. این مجتمع‌های زیستی کوچک محصول ثبات و امنیت در جامعهٔ محلی و حاکم در آن دوره بوده است. آن‌ها بر یک نظام کالبدی مشخصی استوار بودند و به‌طور معمول با مکان‌یابی درست از منظر امنیت و وجود منابع آبی انشا می‌شدند. خط امتداد قرار گیری آن‌ها نشان‌دهندهٔ پیوستگی و ارتباط کالبدی و کارکردی بین مزارع بوده است. آن‌ها می‌توانستند گاه از قلعه، حمام یا حسینیهٔ یکدیگر استفاده کنند و با یکدیگر تبادل کالا داشته باشند؛ یا اینکه ارباب مزرعه وظیفه داشت در مواقع خاصی به دولت مرکزی در زمینهٔ تأمین امنیت نواحی یا توقعات مالی سرکردگان لشکری و دیوانی کمک کند (فرمانفرما، ۱۳۸۳: ۳۶۱). خاستگاه شکل‌گیری مزارع در پهنهٔ فرهنگی کاشان مشترک بوده است و به این دلیل در برهه‌ای از زمان، مزارع زیادی در این پهنه نضج گرفته و موجب آبادانی شده‌اند.

مسئلهٔ اصلی تحقیق، کمبود آگاهی دربارهٔ ویژگی‌های کالبدی و شناخت نقاط تمایز آن‌ها با مجتمع‌های زیستی دیگر مانند روستاهاست. در حال حاضر تعدادی از آن‌ها مانند مزرعهٔ بارونق تبدیل به روستا شده‌اند و مزرعه بودن آن‌ها به‌عنوان هویت کالبدی و کارکردی مستقل از میان رفته است؛ یا مزرعهٔ آریان‌پور به حال خود رها شده و در معرض تخریب قرار گرفته و مزرعهٔ اتابکی نیز به طور نامناسب بازسازی شده است. این تحقیق قصد دارد برای دسترسی به اطلاعات مفید و کنکاش در ابعاد مختلف کالبدی آن‌ها، مزرعهٔ بالاعباس‌آباد را به‌عنوان مورد مطالعاتی انتخاب کند. این مزرعه به‌عنوان یک باب از چهل مزرعهٔ شناسایی‌شده دارای قابلیت‌های کالبدی و کارکردی ویژه‌ای است. بقایای کالبدی آن وجود دارد. هنوز زنده و نیمه‌فعال است، اخلاف اربابان مزرعه در قید حیات بوده و منبع مناسبی برای پژوهش در این زمینه محسوب می‌شوند. هدف تحقیق معرفی ویژگی‌های کالبدی مزارع پیرامون کاشان با مطالعهٔ موردی مزرعهٔ بالاعباس‌آباد است و برای نیل به این هدف دو پرسش مطرح می‌شود؛ مزارع مسکون تاریخی بر پایهٔ چه ویژگی‌های کالبدی در پیرامون کاشان شکل گرفته‌اند؟ نقش عناصر کالبدی وابسته در حیات مزارع پیرامون کاشان چه بوده و نگهداشت و صیانت از آن‌ها به چه عواملی بستگی داشته

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

است؟ محقق برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها از رهیافت تفسیرگرایی و راهبرد تفسیری تاریخی به‌دلیل وجوه تاریخی آثار و قابل تفسیر بودن آن‌ها استفاده خواهد کرد. سندپژوهی، مطالعات میدانی و مصاحبه با ذی‌نفعان به‌عنوان سه قالب اصلی در پژوهش استفاده خواهد شد.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

پیش از پژوهش‌های اخیر در منابعی از قمی (۱۳۸۵)، مدرسی طباطبایی (۱۳۶۴) و کلانترضرابی (۱۳۷۸) به نام ده‌ها مزرعه در پیرامون کاشان اشاره شده و دربارهٔ میزان محصول، نام مالک و موقعیت آن‌ها اطلاعاتی وجود دارد، اما شناسایی مزارع تاریخی و پژوهش مقدماتی دربارهٔ آن‌ها از سال ۱۳۸۵ در پیرامون کاشان آغاز شد و نتیجهٔ آن در سال ۱۳۸۹ با عنوان «مقدمه‌ای بر معماری مزارع در ایران» در مجلهٔ *میراث ملی* به چاپ رسید. پس از آن راعی و بهشتی در سال ۱۳۹۵ در مقاله‌ای با عنوان «مزارع مسکون تاریخی در ایران؛ از آغاز تا دورهٔ صفویه» به پیشینه و نحوهٔ پیدایش آن‌ها اشاره کرده‌اند. این موضوع با تمرکز بر مزارع تاریخی پیرامون یزد ادامه می‌یابد و در مقاله‌ای با عنوان «آغازی بر فهم مزارع مسکون تاریخی در یزد» (راعی و همکاران، ۱۳۹۵) منتشر می‌شود. سپس در یک فصل از کتاب *نیاسرنامه* به این موضوع به‌صورت کلی اشاره می‌شود و در همان سال در همایش *باغ‌های تاریخی* در دانشگاه کاشان مقاله‌ای با عنوان «در جستجوی مزارع مسکون اربابی در نیاسر» ارائه شده و در نشریهٔ *کاشان‌شناسی* به چاپ می‌رسد. در پژوهش‌های متأخر نیز این موضوع در سال ۱۳۹۹ در اقلیم مرکزی ایران مورد بررسی قرار گرفته و با عنوان «نظام شکل‌دهنده در معماری مزارع تاریخی با نگاه به مزارع طرازآباد، گورت و نهچیر» در نشریهٔ *معماری اقلیم گرم و خشک* منتشر می‌شود و در سال ۱۴۰۰ در مقالهٔ دیگری با عنوان «قابلیت‌های پنهان در مزارع مسکون تاریخی نیاسر» در نشریهٔ *معماری و شهرسازی ایران* به وجوه دیگری از این مزارع اشاره می‌شود. در منابع خارجی نیز تاکنون به مزارع تاریخی ایران توجه نشده و سندی در این باره یافت نشده است. موضوع پیش رو نیز با تمرکز بر ویژگی‌های کالبدی مزارع و با نگاه موردی به یک مزرعهٔ شاخص در محدودهٔ فرهنگی کاشان انجام می‌شود.

۱ـ۲. روش پژوهش

این تحقیق با آثار مادی، ملموس و تاریخی مواجه است. برای درک موضوع و پاسخ به پرسش‌ها نیاز به تحلیل و تفسیر مزارع تاریخی وجود دارد. بنابراین از رهیافت تفسیرگرایی و راهبرد تفسیری تاریخی استفاده می‌شود. در این راهبرد، سه قالب مطالعات میدانی، سندپژوهی و مصاحبه با ذی‌نفعان مورد توجه قرار می‌گیرد. در ابتدا موقعیت مزارع تاریخی در پیرامون کاشان

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

مورد بازبینی قرار گرفته و مزرعهٔ بالاعباس‌آباد برای تدقیق در شناخت ویژگی‌های کالبدی آن‌ها، به‌عنوان نمونهٔ موردی انتخاب می‌شود. حدود و ثغور این مزرعه با دقت ۱/۲۰۰۰ نقشه‌برداری شد و وسعت و تعداد عناصر خدماتی وابسته به آن مشخص شدند. تعدادی از عناصر وابسته مانند خانه‌های اربابی، آب‌انبار و مسجد با دقت ۱/۱۰۰، ۱/۵۰ و گاه با جزئیات ۱/۲۰ برداشت شدند. علاوه بر آن با استفاده از اسناد تاریخی و جغرافیای تاریخی مرتبط با تاریخ کاشان، پیشینه و خاستگاه این مزرعه بررسی شده و در مصاحبه با خسرو اعتماد و قدمعلی کرمانی، ۱۳۹۵ از بازماندگان مزارع، همهٔ یافته‌ها مورد سنجش و همپوشانی قرار گرفت و ویژگی‌های کالبدی مزرعه تدقیق شد. تمرکز و نتایج شناخت یک باب مزرعه از مزارع شناسایی‌شده می‌تواند به‌دلیل وجود تشابهات کالبدی و کارکردی مزارع در این پهنه به‌طور نسبی و نه کامل به مابقی قابل تسری باشد.

۲. پیشینهٔ تاریخی مزارع مسکون

مزارع مسکون دارای پیشینهٔ تاریخی پیش از اسلام است. پیگولوسکایا (۱۳۶۷) و دهگان (۱۳۸۹) دربارهٔ کوشک‌ها و دسکره‌های شاهی در خارج از شهرها در پیش از اسلام تا قرون اولیهٔ اسلامی مطالبی را ارائه می‌کنند و نشان می‌دهند که ساختارهای مشابه با مزارع تاریخی کنونی در دوره‌های یادشده وجود داشته است. در این دوره، دهقانان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و از نظر مراتب اجتماعی، پس از نجبا قرار داشتند (کریستین‌سن، ۱۳۷۴). پس از آن و در دورهٔ اسلامی و حداقل تا قرن چهارم هجری، موضوع کشاورزی و مقاطعه بنا بر شریعت اسلام در دستور کار بوده است. بر این اساس مزارع در اسناد تاریخی حضور بیشتری دارند، قدرت سیاسی و اجتماعی مُقطع‌ها بیشتر می‌شود و زمین، مزرعه و روستا به یک کالای قابل معامله تبدیل می‌گردد (لمتون، ۱۳۴۵: ۱۲۳). در قرن ۴ق حسن ابن قمی در کتاب *تاریخ قم* به شیوه‌های مزرعه‌داری و زراعت و معرفی نام مزارع در قم و پیرامون آن به‌ویژه ساوه و قاسان اشاره می‌کند و به‌عنوان یک سند تاکنون از آن استفاده می‌شود.[1] پس از آن و در دورهٔ سلجوقی پایه و اساس نگاه مستقل به مزارع آغاز می‌شود و تا دورهٔ مغول و ایلخانی به تکامل می‌رسد. قالب‌های مختلف واگذاری زمین و مزارع به سرکردگان حکومتی و لشکری مانند تیول و اقطاع از قرن ۵ تا ۸ق رواج می‌یابد (الهمدانی، ۱۳۵۶: ۳۰۵) و با کاربست نظام بهره‌برداری وقف در مدیریت و نگهداری از موقوفات به‌ویژه مزارع، تحول بزرگی از منظر مالکیت و اقتصاد به وقوع می‌پیوندد. در منابعی چون حسن‌آبادی (۱۳۸۶) و اعظم واقفی (۱۳۷۹) به تعدادی از وصیت‌نامه‌ها،

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

وقف‌نامه‌ها و مبایعه‌نامه‌ها در این باره اشاره می‌شود. این اسناد حقوقی به‌طور غالب به معرفی مزارع، نام واقف، شیوه‌های بهره‌برداری از موقوفات، شرایط بهره‌برداری و نحوهٔ حفاظت و مدیریت از مزارع می‌پردازند. صفوی‌ها از پایه‌های استوار شیوه‌های مدیریت مزارع در دوره‌های پیشین استفاده کرده و موضوع وقف در مزارع را با قوّت بیشتری ادامه می‌دهند. در منابعی چون افشار (۱۳۷۴: ج۲)، حسینی یزدی (۱۳۴۱) و شیخ‌الحکمایی (۱۳۸۸) به مواردی از مزارع وقفی در دورهٔ صفوی اشاره شده است. علاوه بر آن در این دوره مزارع و کشت‌خوان‌ها با عنوان عَطیه به بزرگان و دولتمردان و بستگان شاه بخشیده می‌شد. این وضعیت تا دورهٔ قاجار ادامه می‌یابد. در دورهٔ ناصری به‌دلیل فزونی دیون دولتی بسیاری از مزارع که در زمرهٔ خالصجات شاهی قرار داشتند فروخته می‌شوند و بخشی از مزارع نیز به‌دلیل خشکسالی در معرض نابودی قرار می‌گیرند، اما اسناد زیادی از روشنفکران و مقربان شاهی وجود دارد که در قالب سفرنامه‌ها، روزنامهٔ خاطرات یا گزارش بلوک‌گردشی به شرح مزارع بینِ راهی می‌پردازند. کسانی چون فوران (۱۳۷۸) و لمتون (۱۳۴۵) به شرح وضعیت کشاورزی و فعالیت‌های زیستی ایرانیان به‌ویژه در اواخر قاجار پرداختند و از نخبگان ایرانی مانند ناصرالدین‌شاه (۱۳۵۴)، فرمانفرما (۱۳۸۳)؛ امین‌لشکر (۱۳۷۴)، غلامحسین افضل‌الملک (۱۳۶۰)، اعتمادالسلطنه (۱۳۶۳؛ ۱۳۶۸)، ظهیرالدوله (۱۳۵۱)؛ حکمت‌یغمایی (۱۳۶۹)، ظل‌السلطان (۱۳۶۸) و نجم‌الملک (۱۳۴۱) نیز اسنادی منتشر شده که نشان از اهمیت مزارع و کشاورزی در این دوره دارد. بر اساس این اسناد، افول مزرعه‌داری با مالکیت اربابی در اواخر این دوره و با الغای تیول‌داری در مجلس مشروطه اتفاق می‌افتد. بسیاری از مزارع شاهی و دیوانی که در تیول سرکردگان قرار داشت به آن‌ها فروخته شده و شکل نوینی از نظام ارباب رعیتی شکل می‌گیرد. بسیاری از روحانیون و بازرگانان به خرید مزارع می‌پردازند و به طبقهٔ مالک می‌پیوندند. این وضعیت تا دورهٔ پهلوی دوم ادامه می‌یابد و به دههٔ چهل شمسی و اصلاحات ارضی می‌رسد. این قانون، نظام ارباب‌رعیتی را از بین برده و مزارع را به رعایا سپرد (لمتون، ۱۳۴۵: ۲۵۰). نبود تدابیر مدیریتی، فقر رعایا و همچنین عوامل اقلیمی موجب رهاشدگی مزارع شد (توانگر مروستی، ۱۳۹۴: ۲۹۴) و بخش بزرگی از تجربهٔ زیستی و اقتصادی ایرانیان را به ورطهٔ نابودی کشانید. اغلب مزارع اربابی کنونی در پیرامون کاشان دچار چنین پیشینه‌ای بوده‌اند و مزرعهٔ بالاعباس‌آباد نیز از این قاعده مستثنا نبوده است. این مزرعه محل زندگی آقابزرگ، امام‌جمعهٔ کاشان بود و به‌دلیل مهاجرت مالک مزرعه، محمدرضا خانیان کاشانی، پس از اصلاحات ارضی دچار اضمحلال نسبی شد (مصاحبه با خسرو اعتماد،

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۱۳۹۵) و هم‌اکنون توسط اخلاف ایشان نگهداری می‌شود.

۳. معرفی مزارع تاریخی پیرامون کاشان

کلانترِضرابی مزارع و قراء پیرامون کاشان را بررسی کرده و تعداد آن‌ها را ۱۸۲ باب مزرعهٔ گرمسیری، ۱۹۲ باب مزرعهٔ سردسیری، ۱۶ باب مزرعهٔ حومه و ۷ باب مزرعهٔ وقفی در دورهٔ قاجار دانسته است (کلانترضرابی، ۱۳۷۸: ۱۳۱). پایش میدانی در این محدوده نشان می‌دهد تعدادی از مزارع شناسایی‌شده توسط کلانترضرابی هنوز زنده هستند و در دسترس قرار دارند (جدول ۱) این مزارع اغلب مربوط به دورهٔ قاجار با الحاقات دورهٔ پهلوی هستند و در کنار منابع آبی با فاصلهٔ اندکی از یکدیگر شکل گرفته‌اند. مزرعهٔ بالاعباس‌آباد، یک باب از مزارع اشاره شده است.

جدول ۱: مزارع شناسایی‌شده در پیرامون کاشان

ردیف	مزرعه	ردیف	مزرعه	ردیف	مزرعه	ردیف	مزرعه
۱	حسامیه	۸	هیرمند	۱۵	حسن‌آباد	۲۲	لنگان
۲	بارونق	۹	آدم‌آبادِ بالا	۱۶	حسین‌آباد	۲۳	سرنج
۳	سِنجده	۱۰	آدم‌آبادِ پایین	۱۷	هِشه	۲۴	کوسنج
۴	خُنچه	۱۱	پاچنار	۱۸	تِجرگان	۲۵	خانکه
۵	سلخِ نو	۱۲	اتابکی	۱۹	بالاعباس‌آباد	۲۶	نصرت‌آباد
۶	نظام‌آباد	۱۳	دِه زیرین	۲۰	خاتون	۲۷	سریچه
۷	سلیم‌آباد	۱۴	دوک	۲۱	سورآباد	۲۸	حسین‌آبادِ آقارحمت

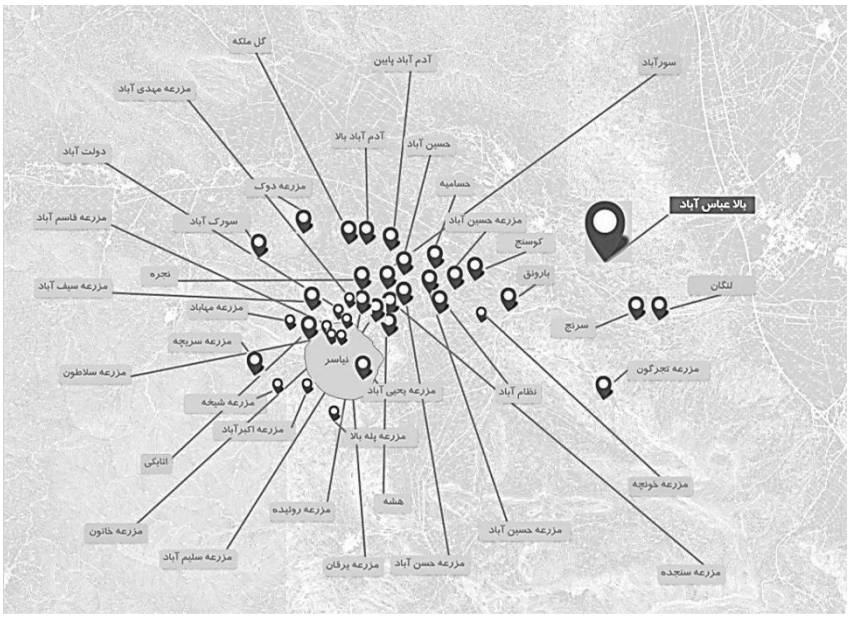
۴. ویژگی‌های کالبدی مزارع تاریخی پیرامون کاشان و مزرعهٔ بالاعباس‌آباد

مزارع تاریخی دارای قابلیت‌های کالبدی و کارکردی هستند. آن‌ها بر اساس نظام مشخصی موقعیت‌یابی شدند و استقرار یافتند. منظومهٔ نیارشی منطبق با بستر و اقلیم بر آن‌ها حاکم است. هرکدام از مزارع تعدادی از عناصر کالبدی وابسته را در خود جای داده‌اند و پهنهٔ وسیعی را در قالب فضای ساخته و فضای کشت‌خوانی در اختیار گرفته بودند. این مزارع دارای نظام مدیریتی و مالکیتی ارباب‌رعیتی و هرم اجتماعی منطبق با آن بوده‌اند. آن‌ها مولد بوده و در مقیاس یک مزرعه سعی بر خودکفایی داشته‌اند (راعی، ۱۴۰۰: ۱۶۲). در پایین سعی می‌شود به تحلیل قابلیت‌های کالبدی پرداخته شود که باعث پایداری مزارع پیرامون کاشان تا اکنون شده‌اند.

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۴ـ۱. نظام دسترسی و موقعیت

مزرعهٔ بالاعباس‌آباد در هم‌کناری با مزارع دیگر پدیدآورندهٔ یک منظومهٔ زیستی در پیرامون کاشان بوده‌اند. این قرابت به‌لحاظ کالبدی، کارکردی و محتوایی وجود داشته است. بر اساس مشاهدات میدانی، مزارع شناسایی‌شده ۲ تا ۱۵ کیلومتر از یکدیگر فاصله دارند و دلیل این الگوریتم توزیع، وجود منابع آبی مانند مظهر قنوات و چشمه‌هاست. همان گونه که در تصویر ۱ مشاهده می‌شود مزارع به‌عنوان مجتمع‌های زیستی کوچک در پیرامون یک مجتمع زیستی بزرگ مانند نیاسر شکل گرفته‌اند. این الگوریتم پراکنش به‌دلیل استفاده از منابع آبی پیرامون نیاسر و وجود امنیت در این بخش از محدودهٔ فرهنگی کاشان به وجود آمده است.

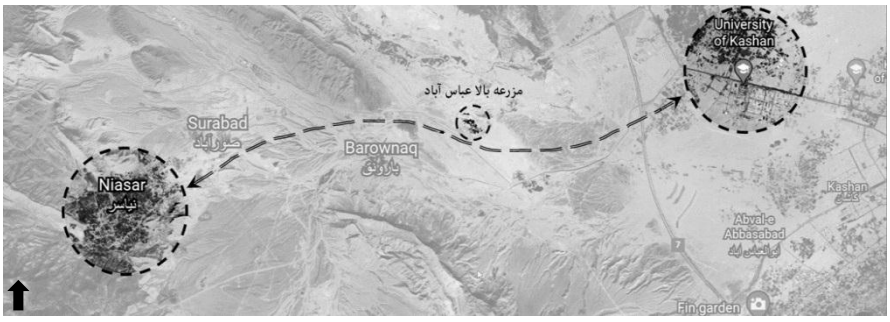


تصویر ۱: موقعیت مزرعهٔ بالاعباس‌آباد در نظام منظومه‌ای(گُله‌ای)

بر اساس مصاحبه با مزرعه‌نشینان کنونی در مزارع سورآباد، عباس‌آباد، دوک و تجرگان، آن‌ها در گذشته دارای مراودات اجتماعی و فرهنگی نیز بوده‌اند و گاه از حسینیه‌های یکدیگر در ایام محرم استفاده می‌کردند. به این ترتیب پراکنش گُلِه به گُلهٔ مزارع توانسته است در محتوا و کارکرد مؤثر واقع شود و مراودات بینامزارعی را تسهیل کند. برای این نظم در استقرار به‌تبع از ادبیات رایج در این محدودهٔ فرهنگی، می‌توان عنوان نظام گُلِه‌ای یا منظومه‌ای را برگزید. گُلهٔ مزرعه عباس‌آباد در طول جغرافیایی "۵۰ '۵۱ °۱۶ و عرض جغرافیایی "۵۵ '۳۳ °۵۹ واقع شده و

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

ارتفاع آن از سطح دریا ۱۲۱۱ متر است. این مزرعه در فاصلهٔ ۲۰۰۵۵ متری مرکز شـهر کاشـان در استان اصفهان قرار گرفته است (تصویر ۲).



تصویر ۲: موقعیت مزرعه در نقشهٔ استان اصفهان و شهرستان کاشان

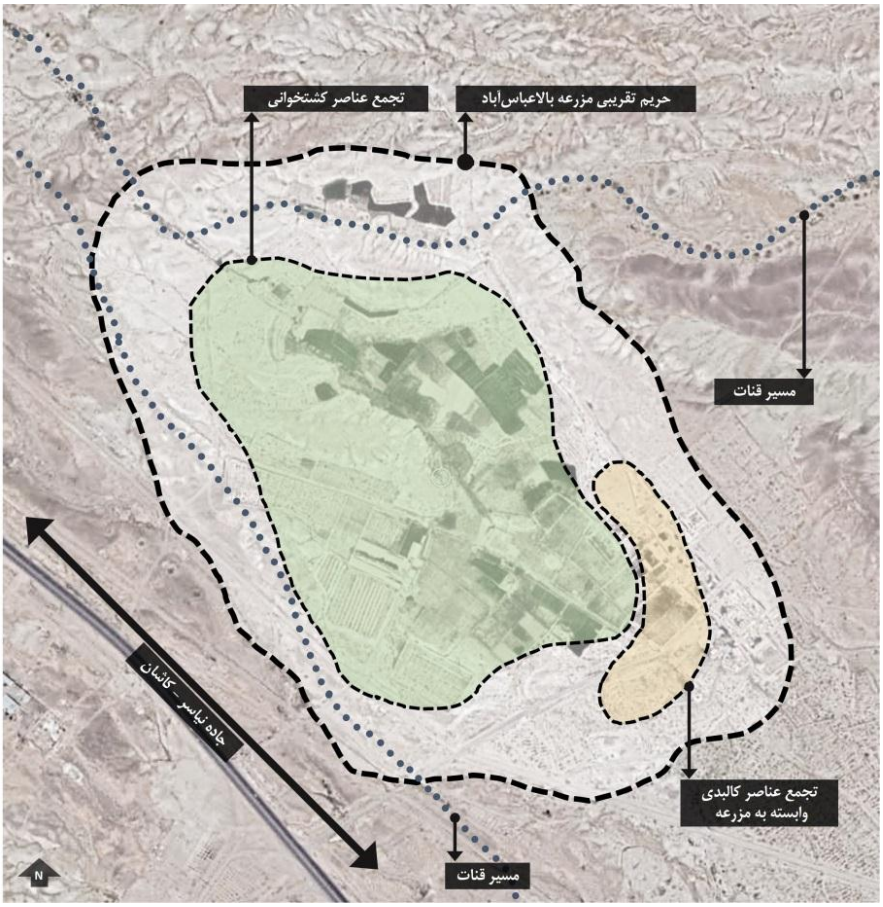
۴ـ۲. عناصر کالبدی وابسته

مطالعات میدانی نشان می‌دهد در همهٔ مزارع شناسایی‌شده، سه پهنهٔ اصـلی وجـود دارد: پهنـهٔ اول مربوط به تجمع عناصر کالبدی وابسته است. پهنهٔ دوم به تجمع عناصر کشت‌خوانی از قبیـل بـاغ، زمین زراعی و آبراه‌ها و کرت‌بندی‌ها اختصاص دارد و پهنهٔ سوم حریم توپـوگرافی طبیعـی را در بر می‌گیرد. یکی از نقاط تمایز مزارع مسکون با مزارع غیرمسکون، وجود پهنهٔ نخسـت و عناصـر کالبدی وابسته است. در تصویر ۳ پهنه‌های شکل‌دهندهٔ مزرعهٔ بالاعباس‌آباد مشخص شـده اسـت. این مزرعه با دارا بودن سه پهنهٔ اصلی دارای عناصر کالبدی به شرح جدول ۲ است:

جدول ۲: عناصر کالبدی موجود در مزرعهٔ بالاعباس‌آباد

ردیف	مزرعه	ردیف	مزرعه	ردیف	مزرعه
۱	قلعهٔ معتبر اربابی	۴	خانهٔ اربابی اسلامی	۷	آب‌انبار و کوره‌قنات
۲	قلعهٔ رعیتی	۵	خانهٔ اربابی نجفی	۸	مسجد
۳	خانهٔ اربابی اعتمادی	۶	حمام در درون قلعه	۹	شاه‌کوچه

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

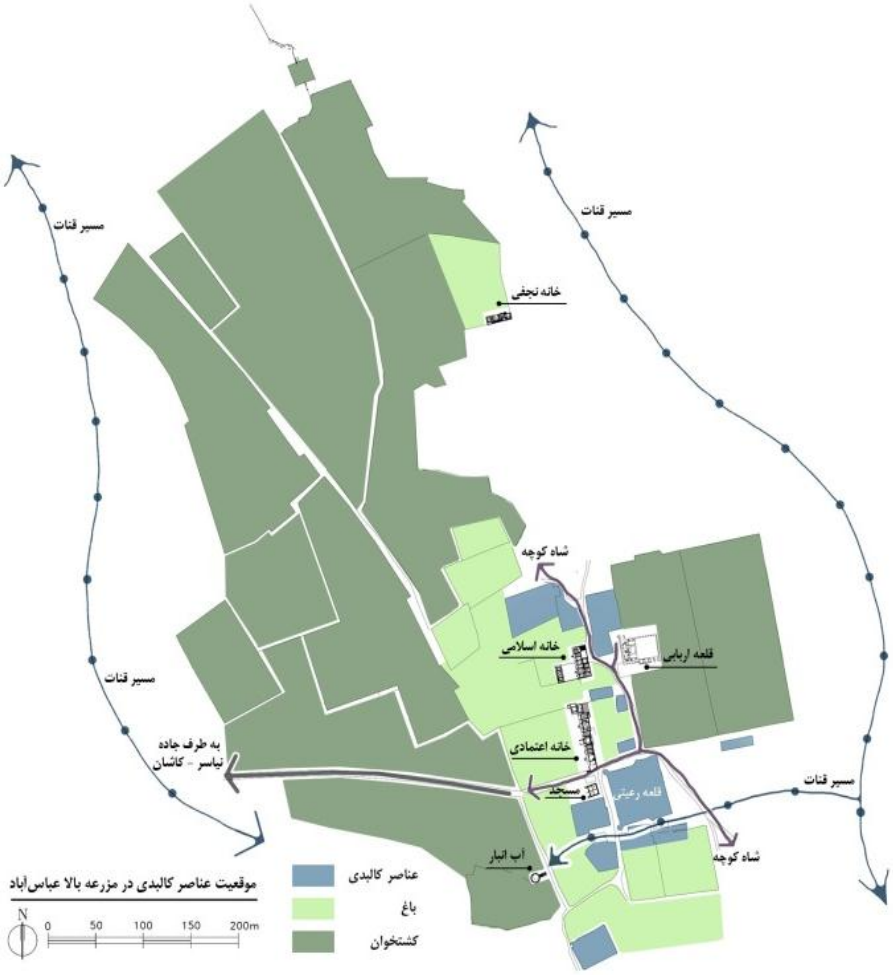


تصویر ۳: موقعیت پهنه‌های شکل‌دهندهٔ مزرعهٔ بالاعباس‌آباد 1/2000 (Google earth, 2021)

تصویر ۴ وضعیت کنونی مزرعهٔ بالاعباس‌آباد را نشان می‌دهد. هم‌کناری عناصر انسان‌ساخت و پهنهٔ کالبدی با عناصر کشت‌خوانی مشهود است. در تصویر ۵ نیز موقعیت عناصر کالبدی با پهنه‌های دیگر نشان داده شده است.

تصویر ۴: پهنه‌های شکل‌دهندهٔ مزرعهٔ بالاعباس‌آباد

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021



تصویر ۵: نقشهٔ موقعیت عناصر کالبدی وابسته در مزرعهٔ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

همان گونه که مشخص است، مزرعهٔ بالاعباس‌آباد دارای توسعه و محور خطی است. وسعت عناصر کشت‌خوانی بیش از دو برابر پهنهٔ کالبدی است. این موضوع نشان می‌دهد که اساس مزرعه بر تولید اقتصادی و کشاورزی بوده و تأمین درآمد برای ارباب مزرعه در اولویت است؛ به این دلیل مساحت بیشتری از زمین به کشت‌خوان اختصاص یافته است. موقعیت و تعداد عناصر کالبدی نیز درخور توجه است (جدول ۳ و تصویر ۵). عناصری مانند آب‌انبار و مسجد در کنار قلعه‌رعیتی شکل گرفته است تا بتواند به ساکنان مزرعه خدمات ارائه کند و خانه‌های اربابی در جوار قلعهٔ قاجاری اربابی ساخته شده‌اند تا از حمایت و نزدیکی با یکدیگر برخوردار باشند و

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

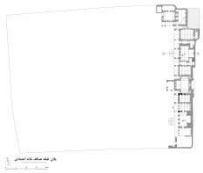
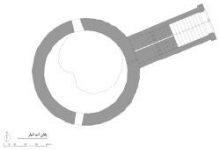
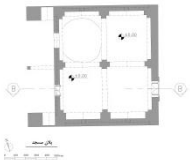
به‌لحاظ فیزیکی نیز دسترسی مناسبی وجود داشته باشد. بافت اصلی مزرعه دارای یک محور ارتباطی اصلی به نام «شاه‌کوچه» است. این محور مهم‌ترین و وسیع‌ترین معبر در یک مزرعه محسوب می‌شود و خاصیت جمع‌کنندگی و فراخوانی دارد. شاه‌کوچه، همهٔ عناصر اصلی کالبدی و کشت‌خوانی را به یکدیگر متصل می‌کند و ورودی و خروجی اغلب عناصر و کاربری‌های مهم از آن منشعب می‌شود. علاوه بر آن در سال‌های اخیر مسیر سواره‌ای به مزرعه اضافه شده که آن را به جادهٔ اصلی کاشان‌ـ نیاسر متصل کرده است. محورهای آب‌رسانی مانند کوره‌های قنات نیز در پیرامون مزرعه وجود دارند. طول گالری قنات به ۲۴۰۰ متر می‌رسد و آب مورد نیاز مزارع همجوار نیز از قنات متعلق به این مزرعه تأمین می‌شد (اعتماد، ۱۳۹۵). این مزرعه پس از اصلاحات ارضی دچار تحول شد و تعدادی از رعایای آن از قلعه خارج شدند و بخشی از کشت‌خوان‌های متعلق به مزرعه را تملک کردند. ساخت‌وسازهای رعیتی متأخر مربوط به این تحول است. پهنه‌های سه‌گانهٔ یادشده در همهٔ مزارع شناسایی‌شده در پیرامون کاشان حضور دارند.

۴ـ۲ـ۱. عناصروابسته مسکونی؛ قلاع و خانه‌های اربابی و رعیتی

عناصر یادشده در جدول ۳ در چندین بخش قابل دسته‌بندی هستند. قلاع و خانه‌های اربابی و رعیتی در دسته عناصر وابستهٔ مسکونی قرار می‌گیرند. این مزرعه دارای یک قلعهٔ اربابی (تصویر ۸)، یک قلعهٔ رعیتی قاجاری و چندین خانهٔ اربابی بوده است. در مصاحبه با خسرو اعتماد (۱۳۹۵) مشخص شده است که قریب به یکصد نفر از رعایا و خانواده‌های آن‌ها در این قلعه سکونت داشتند. به هر خانواده یک یا دو اتاق اختصاص داشت. آن‌ها اغلب به کشاورزی و زراعت در کشتخوان‌های گندم، جو، یونجه، غلات و باغات انار، توت، انجیر، انگور، زردآلو یا رمه‌گردانی برای ارباب مشغول بودند. روزها در بیرون از قلعه و شب‌ها در درون قلعه سپری می‌شد. رعایا حق نداشتند مالک بیش از دو تا سه گوسفند و حتی اسب باشند. حمام آن‌ها در درون قلعه قرار داشت و برای آب آشامیدنی از قنات و چشمه اما برای شست‌وشوی ظروف و البسه از چاه‌های دستی و خانگی داخل قلعه استفاده می‌کردند.[۲]

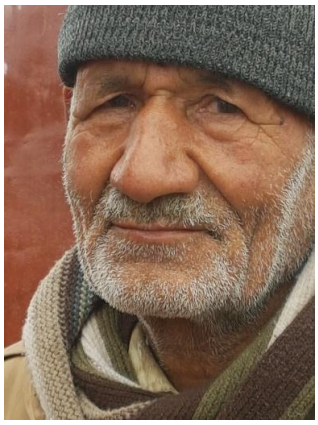
10.22052/KASHAN.2022.243151. 021

جدول ۳: معرفی عناصر کالبدی وابسته به مزرعهٔ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

ردیف	نام عنصر وابسته	تصاویر	نقشه
۱	قلعه اربابی		
۲	قلعه رعیتی		
۳	خانه اربابی اعتمادی		
۴	خانه اربابی اسلامی		
۵	خانه اربابی نجفی		
۶	آب‌انبار		
۷	مسجد		

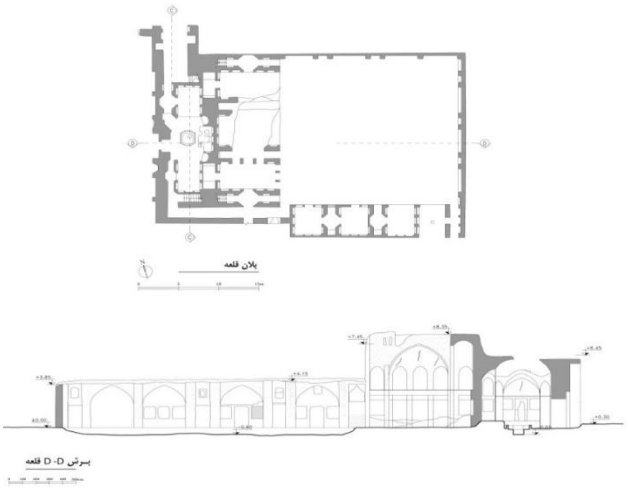
10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

تصویر ۶: خسرو اعتماد از بازماندگان و مالکان کنونی مزرعۀ بالاعباس‌آباد، ۱۳۹۵



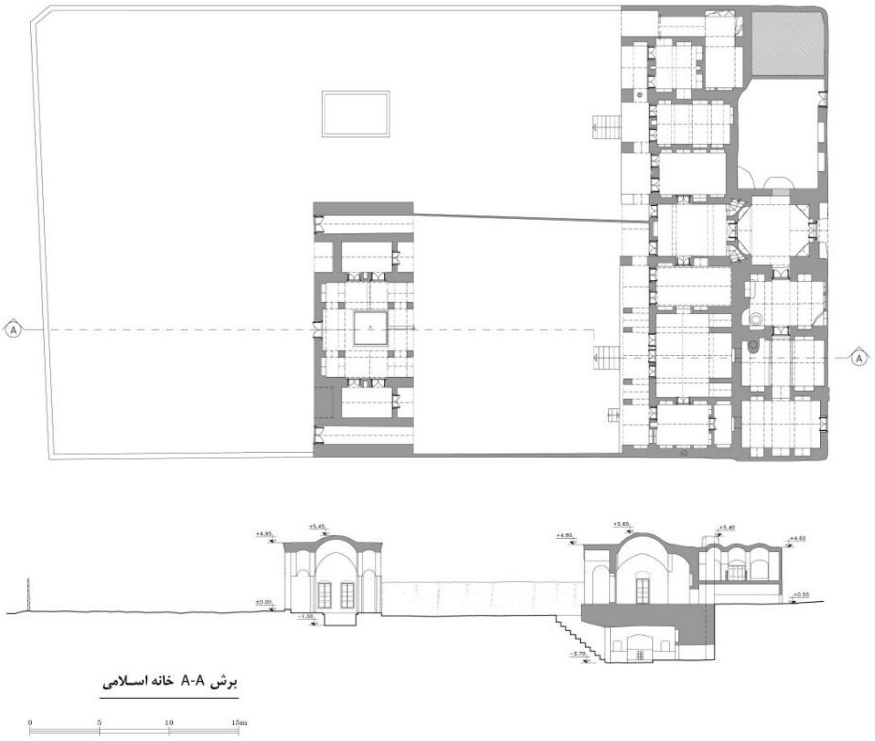
تصویر ۷: چوپان کنونی مزرعۀ بالاعباس‌آباد، ۱۳۹۵

قلعه اربابی (تصویر۸) نیز مربوط به دورۀ قاجاربا الحاقات دورۀ پهلوی است که توسط نخستین ارباب مزرعه به نام محمدرضا خانیان کاشانی شکل گرفته است. خانه‌های اربابی پس از آن و در اوایل دورۀ پهلوی اول توسط خانواده‌های اعتماد، نجفی، اسلامی به تدریج ساخته شدند. اربابان (تصویر۶) در داخل قلاع و خانه‌های اربابی در مدت زمان مشخص و به‌ویژه در زمان برداشت محصول حضور داشتند و از اهالی کاشان و نراق بودند اما رعایا (تصویر۷) از اهالی روستاهای اطراف و برای همیشه در داخل قلعه رعیتی سکونت پیدا کرده بودند. به جزء خانه‌های نجفی، اعتماد و اسلامی (جدول۳ وتصویر۹) که زندگی در آن‌ها، جریان دارد، مابقی از جمله قلعه رعیتی که روزی محل زندگی آقابزرگ امام جماعت کاشان بود در حال ویرانی است.



تصویر ۸: نقشه‌های قلعه اربابی مزرعۀ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

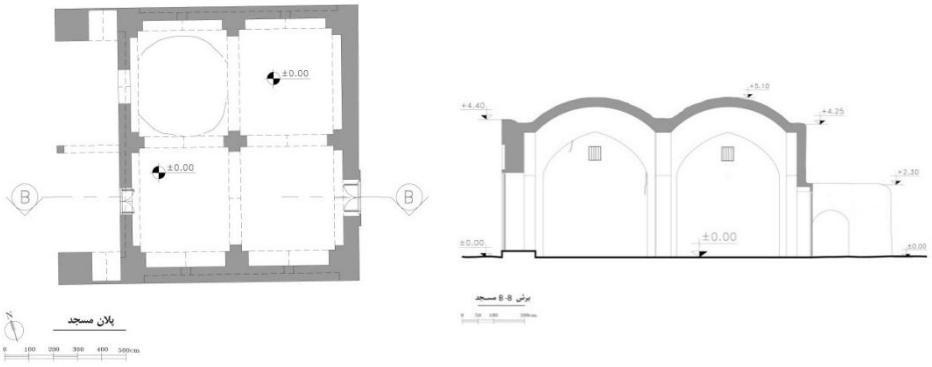


تصویر ۹: پلان و برش خانهٔ اربابی اسلامی (نگارنده، ۱۴۰۰)

۴ـ۲ـ۲. عنصر وابستهٔ مذهبی؛ مسجد

عنصر کالبدی دیگر، مسجد است. این بنا عنصر وابستهٔ مذهبی است. مزرعه‌نشینان بالاعباس‌آباد نیز روستائیانی بودند که توسط ارباب مزرعه به کار و زندگی در مزرعه گماشته شده بودند و به‌طور طبیعی مسلمان و پیرو مذهب تشیع بودند. بنابراین وجود مسجد، حسینیه یا نمازخانه در مزرعه می‌توانست نیازهای معنوی آن‌ها را در ماه رمضان و محرم برآورده سازد. مسجد این مزرعه بسیار ساده با شبستان مستطیل و یک ایوان رو به شرق ساخته شد (تصاویر ۱۰ و ۱۱). مزارع دیگری چون، بارونق، اتابکی، خاتون، سورآباد، لنگان، سرنج و کوسنج نیز دارای عنصر مذهبی بوده‌اند و مابقی مزارع شناسایی‌شده به‌طور احتمال از مساجد و حسینیه‌های مزارع و روستاهای اطراف استفاده می‌کردند.

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021



تصویر ۱۰: پلان و برش مسجد مزرعهٔ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

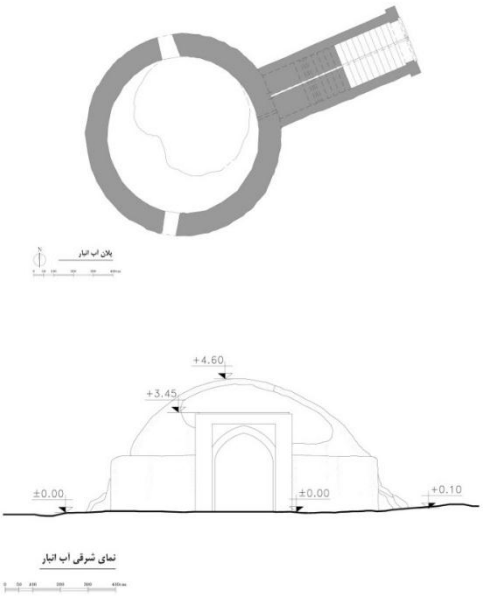
تصویر ۱۱: نقشه‌ها و تصویر نمای شرقی مسجدمزرعهٔ بالاعباس‌آباد

۴ـ۲ـ۳. عنصر وابستهٔ خدماتی؛ حمام، آب‌انبار و کوره‌قنات

حمام، آب‌انبار و کوره‌قنات مربوط به تأسیسات بهداشتی و خدماتی مزرعه است. در هر مزرعه مستقل از جمله بالاعباس‌آباد از عناصر کالبدی متنوع در جهت خودکفایی و استقلال نسبی مزرعه استفاده می‌شد. ارباب سعی می‌کرد نیازهای مزرعه‌نشینان را در درون مزارع برطرف کند، حمام مزرعه در داخل قلعه‌ها ساخته می‌شد و آب‌انبارها در بیرون قلعه‌ها و در مسیر کوره‌قنات‌ها شکل می‌گرفت تا توسط اهالی و رهگذران قابل استفاده باشد (تصویر۱۲). کوره‌قنات‌ها و مظهر آن‌ها نیز در پیرامون مزرعه پیش‌بینی می‌شد تا نزدیک به مخزن آب‌انبارها و تنوره آسیاب‌ها باشد و آب

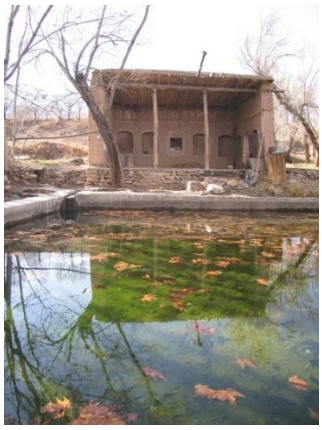
10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

موردنیاز کشتخوان‌ها فـراهم شـود[۳] (تصـاویر ۱۳ و ۱۴). هـر مزرعـه دارای یـک هـرم اجتمـاعی تعیین‌شده از طرف ارباب بود. او به‌عنوان رأس هرم برای هریک از مزرعه‌نشینان وظایفی را تعیین می‌کرد. مباشر، حمامی، آسیابان، دشتبان، مقنی و زارع بخشی از این هرم بودند. این نظم در اغلب مزارع پیرامون کاشان مورد استفاده قرار گرفته بود.



تصویر ۱۲: نقشه‌های آب‌انبار مزرعهٔ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

تصویر ۱۳: آبراه در مزرعهٔ خنچه



تصویر ۱۴: سِلِخ (استخر) در مزرعهٔ سریچه

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

به این ترتیب اغلب مزارع پیرامون مانند مزرعهٔ بالاعباس‌آباد دارای پهنه‌های سه‌گانه و عناصر کالبدی وابسته بوده‌اند. تعدادی مانند مزرعهٔ سورآباد، اتابکی و تجرگان دارای عناصر بیشتر و تعدادی دیگر مانند حسین‌آباد، دولت‌آباد و دوک دارای عناصر کمتر بوده و ساده به نظر می‌رسند. ساکنان مزارع ساده و کوچک سعی می‌کردند در ایامی از سال از امکانات و خدمات مزارع بزرگ‌تر و معتبر استفاده کنند.

۴ـ۳. دوره‌بندی تاریخی

مطالعات میدانی در پیرامون کاشان و همچنین بررسی منابعی چون کلانترضرابی (۱۳۷۸) نشان می‌دهد که انقلاب بزرگی از اوایل دورهٔ قاجار تا دورهٔ پهلوی اول در زمینهٔ ساخت و نگهداری مزارع مسکون در اقلیم گرم و خشک به‌ویژه در محدودهٔ فرهنگی کاشان به وقوع پیوسته است. محتوای جدول ۴ و همچنین الگوهای سازه، معماری و تزیینات نشان می‌دهد که ۶۰ درصد مزارع شناسایی‌شده پیرامون کاشان مربوط به دورهٔ زند و قاجار بوده و در دورهٔ پهلوی اول تا دوم الحاقاتی به آن افزوده شده است.

جدول ۴: عناصر کالبدی موجود در مزرعهٔ بالاعباس‌آباد

ردیف	مزرعه	دورهٔ تاریخی ساخت و الحاقات	ردیف	مزرعه	دورهٔ تاریخی ساخت و الحاقات
۱	حسامیه	قاجار و پهلوی	۱۵	حسن‌آباد	پهلوی
۲	بارونق	قاجار، پهلوی و معاصر	۱۶	حسین‌آباد	قاجار و پهلوی
۳	سِنجده	قاجار، پهلوی و معاصر	۱۷	هِشه	قاجار، پهلوی و معاصر
۴	خُنچه	قاجار، پهلوی و معاصر	۱۸	تِجرگان	قاجار، پهلوی و معاصر
۵	سلخِ نو	پهلوی و معاصر	**۱۹**	**بالا عباس‌آباد**	**زند، قاجار، پهلوی و معاصر**
۶	نظام‌آباد	قاجار و پهلوی	۲۰	خاتون	قاجار، پهلوی و معاصر
۷	سلیم‌آباد	پهلوی و معاصر	۲۱	سورآباد	قاجار، پهلوی و معاصر
۸	هیرمند	پهلوی و معاصر	۲۲	لنگان	قاجار، پهلوی و معاصر
۹	آدم‌آبادِ بالا	نیازمند پیگردی است	۲۳	سرنج	قاجار، پهلوی و معاصر
۱۰	آدم‌آبادِ پایین	قاجار، پهلوی و معاصر	۲۴	کوسنج	پهلوی و معاصر
۱۱	پاچنار	پهلوی و معاصر	۲۵	خانکه	قاجار، پهلوی و معاصر
۱۲	اتابکی	قاجار، پهلوی و معاصر	۲۶	نصرت‌آباد	قاجار، پهلوی و معاصر
۱۳	دِه زیرین	پهلوی	۲۷	سریچه	قاجار و پهلوی
۱۴	دوک	قاجار، پهلوی و معاصر	۲۸	حسین‌آبادِ آقارحمت	قاجار، پهلوی و معاصر

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

اعظـم واقفـی (۱۳۷۹)، فرمانفرمـا (۱۳۸۳)، امـین‌لشـکر (۱۳۸۴)، افضـل‌الملـک (۱۳۶۰) و حکمت‌یغمایی (۱۳۶۹) نیز در منابع و روزنامهٔ خاطرات متعـدد بـه‌مراتـب از مـزارع مسـکون در جریان بلوک گردشی دورهٔ قاجار یاد کرده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که مزارع مسکون در ایـن دوره محل رجوع بوده و زراعت به‌عنوان یـک پدیـدهٔ مهـم اقتصـادی و دارای شـأن اجتمـاعی و سیاسی در میان متمولان و دست‌اندرکاران حکومتی مطرح بوده است. به این دلیل نـام اربابـان در کنار مزارع دیده می‌شود.

۴ـ۴. وسعت تقریبی

وسعت مزارع تابع اهداف ایجاد و توسعهٔ مزرعه، موقعیت، منابع آبی و میـزان منـابع مـالی اربـاب بـوده اسـت. مـزارع وسـیع بـه‌طـور معمـول دارای عناصـر کالبـدی بیشـتر و مجلـل‌تـر بودنـد، کشت‌خوان‌های وسیع‌تر داشتند و درآمد اقتصادی بیشتری را نصیب ارباب می‌کردند. به این دلیـل از آن‌ها به‌عنوان «مزارع معتبرو کبیره» در اسناد تاریخی نام برده شده است اما در مقابل، مـزارع بـا وسعت کمتر اغلب توسط غیرمتمولین و گاه رعایـا در مقیـاس کـوچکی شـکل مـی‌گرفـت و بـه «مزارع محقر، ساده و حتی پلاس» معروف بودنـد (افضـل‌الملـک، ۱۳۵۵: ۱۸۲). مـزارع پیرامـون کاشان نیز در دو دستهٔ معتبر و ساده قابل دسته‌بندی هستند. وسعت پهنهٔ کالبدی مزارع در پیرامون کاشان به‌طور تقریبی بین ۲ تا ۱۵ هکتار دیده شده است که می‌بایست به آن پهنهٔ کشـت‌خـوانی و حریم عرفی را نیز افزود. در بررسی‌های به‌عمل‌آمده به‌دلیل رها شدن اغلب مزارع، خوانش دقیـق وسعت پهنهٔ کشت‌خوانی میسر نبوده است اما بـا پیمـایش میـدانی و انطبـاق بـا تصـاویر هـوایی، وسعت تعدادی از مزارع مهم در ایـن پهنـه بـه شـرح جـدول ۵ بـه دسـت آمـده اسـت. مزرعـهٔ بالاعباس‌آباد با دارا بودن جمعیت ثابت بیش از ۱۰۰ نفر دارای وسـعت ۸ هکتـار پهنـهٔ کالبـدی و ۳۵ هکتار پهنهٔ کشت‌خوانی (اعتماد، ۱۳۹۵) به‌عنوان یک مزرعهٔ معتبر مطرح بوده است.

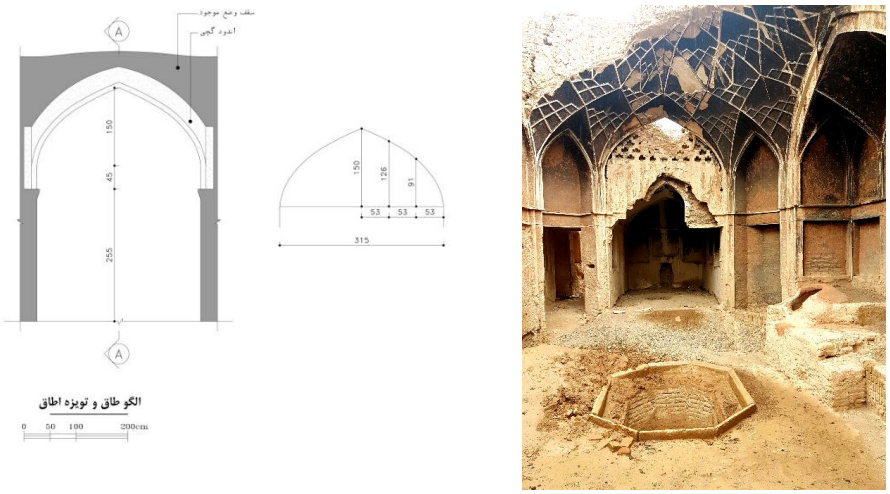
جدول ۵: وسعت تقریبی تعدادی از مزارع مسکون پیرامون کاشان

ردیف	مزرعه	وسعت تقریبی پهنهٔ کالبدی	ردیف	مزرعه	وسعت تقریبی پهنهٔ کالبدی
۱	بالاعباس‌آباد	۸ هکتار	۴	خاتون	۳ هکتار
۲	بارونق	۱۵ هکتار	۵	اتابکی	۴ هکتار
۳	سورآباد	۱۰ هکتار	۶	خنچه	۲ هکتار

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۴ـ۵. نظام نیارش و آرایه‌های وابسته

معماری مزارع و عناصر وابسته به آن تابعی از فنون ساخت در اقلیم گرم و خشک به‌ویژه کاشان بوده است. در اسناد تاریخی اشاره شده است که تعدادی از مزارع به‌صورت فرمایشی و بنا به دستور دیوان یا ارباب طرح‌ریزی شده و سپس ساخته می‌شدند (افضل‌الملک، ۱۳۵۵: ۸۱) و تعدادی دیگر نیز به‌صورت فی‌البداهه توسط رعایا و غیرمتمولین به‌تدریج ایجاد می‌شد (نجم‌الملک، ۱۳۴۱: ۱۵۱). اغلب مزارع پیرامون کاشان دارای اربابانی بوده‌اند که مزارع به خواست آن‌ها و بر پایهٔ الگویی مشخص ساخته می‌شدند. مزرعهٔ سورآباد به دستور میرزا حسین‌خان پارسا، مزرعهٔ خاتون توسط ارباب آریان‌پور و مزرعهٔ اتابکی زیر نظر ملا محمد نراقی از علمای منطقهٔ کاشان در اواخر دورهٔ قاجار بوده است. ساختار عناصر معماری، وزنی است و از مصالح بوم‌آورد چون سنگ، غوره‌گل، چینه، خشت، آجر، چوب، گچ، آهک در سفت‌کاری و در جرزها، تاق‌ها، تویزه‌ها و پوشش‌ها استفاده شده است. خانه‌های اربابی دارای تزیینات گچی و آجری، کاشی‌کاری، رف‌بندی، تاق‌بندی، رسمی‌بندی، کاربندی و یزدی‌بندی است (تصویر ۱۵) و سایر بناها با کاه‌گل، سیمگل نماکاری می‌شد.



تصویر ۱۵: جزئیات تاق‌ها، تویزه‌ها و رسمی‌بندی در بناهای مزرعهٔ بالاعباس‌آباد (نگارنده، ۱۴۰۰)

۴ـ۶. نگهداشت و صیانت از مزارع مسکون تاریخی

محافظت از مزارع تابع نوع مالکیت بود. در نظام‌های مالکیتی و بهره‌برداری چون اربابی، وقفی،

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

دیوانی و خالصه (ادوارد پولاک، ۱۳۶۱: ۳۵۱؛ فوران، ۱۳۷۸: ۵۷) نوع نگاه بـه صـیانت از مـزارع، متفاوت بود. در مزارع اربابی به‌دلیل مالکیت شخصی، تمام امـور از لای‌روبـی و توسـعهٔ قنـوات، حقابهٔ آب تا مرمت عناصر وابستهٔ کالبدی توسط ارباب و مباشرانش مورد نظارت قرار می‌گرفـت (توانگرمروستی، ۱۳۹۴: ۲۶۷). پایش و نگهداری در زمان حیات مالکان به‌درستی انجام می‌شد اما پس از آن به‌دلیل تعدد وراث یا رها شدن مزرعه به اضمحلال نزدیک می‌شد. مزارع بالاعباس‌آباد، سورآباد، دوک و حسین‌آباد نیز به همین علت در معرض نابودی هستند. به‌جز آن در مزارع وقفی امور نگهداری با نگاه دیگری انجام می‌شد. آن‌ها دارای متولی و ناظر بـوده‌انـد و از محـل درآمـد مزرعه، همهٔ عناصر وابسـته و موقوفـات مـورد نگهـداری قـرار مـی‌گرفـت (شـیخ الحکمـایی و همکاران، ۱۳۸۸: ۹؛ پسندیده، ۱۳۹۴: ۲۰ـ۲۶). نظام وقفی علاوه بـر سـامان‌دهـی رقبـات موجـب حفاظت از مزارع تاکنون شده است (اعظم واقفـی، ۱۳۷۹: ج۲، ۱۳۴). نمونـهٔ مناسـب آن مزرعـهٔ اتابکی است. این مزرعه به‌عنوان سهم امام به ملا احمـد نراقـی داده مـی‌شـود و توسـط او وقـف امیرالمؤمنین در نجف می‌شود. این مکان اولین گلستان نیاسـر معرفـی شـده اسـت (مصـاحبه بـا قدمعلی کرمانی، ۱۳۹۵). اما نگهداشت مزارع خالصه و دیـوانی دچـار چـالش‌هـای اساسـی بـود. بسیاری از مزارع در دوره‌های مختلف در تیول سـرکردگان حکـومتی متعـدد قـرار داشـته و تنهـا کسب درآمد از آن‌ها دارای اهمیت بود (حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: ۶۴ـ۷۰). بنابراین پـایش دلسـوزانه و اساسی در دستور کار قـرار نمـی‌گرفـت. ایـن مـزارع بـه‌ناچـار در دورهٔ ناصـری بـه متمـولان و شاهزادگان فروخته شدند.

جدای از تأثیر مالکیت بر نگهداشت مزارع، افراد مستقر و هـرم اجتمـاعی بـین آن‌هـا توسـط ارباب و مباشرانش در درون و بیرون مزرعه تعیین می‌شد و کسانی چون دشتبان، مقنـی، میـرآب، زارع، خوش‌نشین و مابقی رعایا را تنظیم می‌کرد. ایـن اقـدام مـی‌توانسـت بـه امـور اقتصـادی و کالبدی مزرعه سروسامان دهد (طالب و عنبری، ۱۳۸۷: ۱۵۳ــ۱۵۵). عـلاوه بـرآن عـواملی چـون اصلاحات ارضی دههٔ ۴۰ شمسی، مهاجرت اخلاف مالکان و جایگزینی مالکـان جدیـد بـا تـوان مالی اندک که اغلب از رعایای قدیم بودنـد، در کنـار خشکسـالی و کمبـود منـابع آبـی توانسـت تعدادی از مزارع از قبیل آدم‌آباد و حسین‌آباد را از بین ببرد و ماهیت تعدادی دیگر را دچار تغییـر کند مانند مزرعهٔ بارونق که هم‌اکنون تبدیل به روستای بارونق شده است. در دهـهٔ ۶۰ شمسـی بـا کم شدن جمعیت از میزان تولید کشاورزی و دامپروری کاسته شـده و اغلـب رعایـای شـاغل در مزارع به کارگری در کارخانه‌های کاشان مشغول شدند و مزارع را ترک کردند.

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش مزرعهٔ بالاعباس‌آباد به‌عنوان یک مزرعـهٔ معتبـر یـا کبیـره از ۲۸ مزرعـهٔ پیرامـون کاشان انتخاب شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که مکان‌گزینی و موقعیت‌یابی مزارع بـر اسـاس تجارب زیستی موجود در اقلیم گرم و خشک به‌ویژه کاشان انجام شده است. آن‌ها بر اساس نظام گُلِه‌ای یا منظومه‌ای در کنار یکدیگر به‌تدریج شکل گرفتند و متغیرهایی چون آب و امنیت در این امر تأثیر بسزایی داشته است. مزارع شناسایی‌شده در کنار منابع آبی چون مظهر قنـوات، چشـمه و یا رودخانه از دورهٔ زند تا دورهٔ پهلوی مکان‌یابی شدند. ۶۰ درصد مـزارع متعلـق بـه دورهٔ قاجـار هستند و به‌دلیل قرارگیری در دوره‌های متأخر تاریخی تا حدی سالم به نظر می‌رسند. آن‌ها دارای سه پهنهٔ بلافصل هستند. پهنهٔ کالبدی، پهنهٔ کشت‌خوانی و پهنهٔ حریم عرفی، اجـزای یـک مزرعـهٔ کبیره را تشکیل می‌دهند و دارای هندسهٔ خطی هستند. در این هندسه، عناصر کالبدی در پیرامـون شاه‌کوچه ساخته می‌شوند و در امتداد این محور به عناصر کشت‌خوانی متصل می‌گردند.

پهنهٔ کالبدی به‌طور معمول در عرصه‌های ۲ تا ۱۵ هکتـاری مکـان‌یـابی مـی‌شـود. ایـن پهنـه دربرگیرندهٔ عناصر وابسته و خدمات‌دهنده به مزرعه است. نوع و تعـداد آن‌هـا بـه وسـعت پهنـه، تمول ارباب و تعداد جمعیت ساکن بستگی دارد. جمعیت ثابت در مزرعه به‌طور معمول بـه ۵ تـا ۵۰۰ نفر می‌رسید اما به‌طور ویژه این میزان در مزرعهٔ بالاعباس‌آباد بیش از ۱۰۰ نفر بود. عناصـری مانند قلعهٔ رعیتی برای سکونت مزرعه‌نشینان و قلعهٔ اربابی برای سکونت اربـاب مزرعـه در نظـر گرفته شده و در طول زمان و به‌تدریج، خانه‌های اربابی مختلف برای فرزنـدان و نزدیکـان مالـک مزرعه احداث می‌شد. عناصری مانند آب‌انبار، آسیاب و حمام نیز از طـرف اربـاب مزرعـه بـرای خدمات‌رسانی به ساکنان در نظر گرفته می‌شد و مورد نگهداری و مرمت مداوم قرار داشت. نظـام ساخت و نیارش آن‌ها تابعی از شیوه‌های معمـاری در اقلـیم گـرم و خشـک بـه‌ویـژه کاشـان بـا تغییرات مبتنی بر ساخت‌مایه‌های کوهپایه‌ای بوده است. سـازه‌هـا وزنـی اسـت و عناصـر از نظـر تزیینات به دو دستهٔ ساده و مجلل تقسیم می‌شوند. به‌طور معمول خانه‌های اربابی دارای تزیینـات پُرکار و سایر عناصر از این نظر ساده ساخته شده‌اند.

پهنه‌های کشت‌خوانی مزارع در عرصه‌هایی با وسعت تقریبی بیش از ۳۰ هکتار شکل می‌گیرد. در این پهنه از سِلخ (استخر آب)، مُقسِم، حوض‌ها، کرت‌بندی، آبـراه‌هـا، قنـوات، زمـین زراعـی، باغ‌ها، درختان و گیاهان مختلف استفاده می‌شود. موضوع اصلی در این پهنه، تولید و ایجاد ارزش افزودهٔ اقتصادی بوده است. گندم، جو، یونجه، غلات، گُل‌محمدی و درختانی چـون انـار، تـوت،

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

انجیر، انگور، زردآلو محصولات اصلی پهنه‌های کشت‌خوانی را در این اقلیم تشکیل می‌دادند.

پهنهٔ عرفی حریم نیز به مرتع و چراگاه‌ها اختصاص داشت و وسعت آن بر اساس عرف و وضعیت جغرافیایی تعیین می‌شد. دام‌پروری در قالب نگهداری گوسفند، گاو، بز، طیور و زنبورداری و مرمت کوره‌قنات‌ها و توسعه آبیاری نیز در این پهنه انجام می‌شد. این پهنه در همکناری با مرزهای عرفی مجتمع‌های زیستی دیگر به اتمام می‌رسید.

هم‌اکنون پهنه‌های سه‌گانهٔ مزارع در پیرامون کاشان با چهار شیوهٔ برخورد در معرض تهدید و ویرانی قرار دارند. در برخورد نخست تعدادی از مزارع مانند آدم‌آباد بالا و پایین و حسین‌آباد به‌طور کامل از بین رفته‌اند. آن‌ها منابع آبی را به‌دلیل رهاشدگی از دست داده‌اند. در برخورد دوم تعدادی از مزارع مانند اتابکی مورد بازسازی کامل و البته نادرست از طرف خانوادهٔ نراقی به‌عنوان مالکان جدید قرار گرفته‌اند و زندگی کنونی در آن‌ها جریان دارد. در برخورد سوم تعدادی دیگر از مزارع مانند بالاعباس‌آباد درحالت نیمه‌ویران و در معرض دخالت‌های کالبدی نادرست هستند. در این مزرعه قلعهٔ رعیتی، قلعهٔ اربابی، خانه‌های اربابی، آب‌انبار و مسجد توسط اخلاف محمدرضا خانیان کاشانی در حال بازسازی موضعی و بدون برنامه است. در برخورد چهارم نیز مزارعی مانند بارونق تبدیل به روستا شده‌اند و هویت خود را به‌عنوان یک مزرعهٔ اربابی دورهٔ قاجار در پیرامون کاشان از دست داده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «رستاق ساوه: مزرعهٔ کاسویه، مزرعهٔ عثمان‌آباد، وندود و مزارعها، مزرعهٔ محمدآباد ویده، آندس و مزارعها، طُخرود و مزارعها، مزرعهٔ دیزوآباد، مزرعه کهک، مزرعه قمرود، النصف من مزرعة روسبل، مزرعهٔ دادآرم، مزرعهٔ ویذه» (قمی، ۱۳۸۵: ۲۰۳).

۲. برای اطلاعات بیشتر نک: توانگر مروستی، ۱۳۹۴: ۲۶۹).

۳. گردش آب و تقسیم آن در مزارع نیز دارای نسق ویژه‌ای بود و بر اساس عواملی چون میزان آبدهی قنات و چشمه، وسعت مزارع، کیفیت آب (شوری و شیرینی)، نوع خاک (رسی و شنی) و نوع محصول، متفاوت بود. هر شبانه روز یک طاق نامیده می‌شد و آبدهی به‌وسیلهٔ طشت (ظرف بزرگ مسی) و کیله (جام مسی) بر اساس نظم خاصی انجام می‌گردید. مقیاس‌های زمانی چون شبنده‌روز معادل یک شبانه روز، طسوج معادل ۶۰ دقیقه، سِرِجه معادل ۱۰ دقیقه و روزقه، مدار گردش آب در ۲۸ شبانه‌روز، بخشی از نظام آب‌رسانی و تقسیم آب در مزارع مسکون این منطقه شمرده می‌شد.

منابع

۱. ادوارد پولاک، یاکوب (۱۳۶۱)، *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

۲. افشار، ایرج (۱۳۷۴)، *یادگارهای یزد، معرفی ابنیه تاریخی و آثار باستانی شهر یزد*، چ۲، تهران: انجمن آثـار و مفاخر فرهنگی.
۳. افضل‌الملک، غلامحسین (۱۳۶۰)، *سفرنامهٔ خراسان و کرمان*، به‌اهتمام قدرت‌الله روشنی، تهران: انتشارات توس.
۴. ـــــــــ (۱۳۵۵)، «کتابچه تفصیل و حالات دار الایمان قم»، *فرهنگ ایران‌زمین*، شمارهٔ ۲۲، ۶۷ـ۱۵۰.
۵. اعظم واقفی، سید حسن (۱۳۷۹)، *میراث فرهنگی نطنز*، تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۶. اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۶۸)، *مرآت البلدان*، به‌کوشش عبدالحسـین نـوایی و میرهاشـم محـدث، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۷. ـــــــــ (۱۳۶۳)، *المآثر و الآثار، چهل سال تاریخ ایران*، ج۳، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات اساطیر.
۸. امین‌لشکر، میرزا قهرمان (۱۳۷۴)، *روزنامهٔ سفر خراسان به همراهی ناصرالدین شاه (۱۳۰۰)*، به‌کوشش ایـرج افشار و محمدرسول دریاگشت، تهران: انتشارات اساطیر.
۹. پسندیده، محمود (۱۳۹۴)، *اسناد و موقوفات مدارس تاریخی حوزهٔ علمیه مشهد*، مشهد: بنیاد پـژوهش‌هـای اسلامی.
۱۰. پیگولوسکایا، ن. (۱۳۶۷)، *شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسـانیان*، ترجمـهٔ عنایـت‌الله رضـا، تهـران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱. توانگر مروستی، مجید (۱۳۹۴)، قلعه روستاهای تاریخی منطقهٔ هـرات و مروسـت اسـتان یـزد، انتشـارات سبحان نور.
۱۲. حکمت یغمایی، عبدالکریم (۱۳۶۹)، *بر ساحل کویر نمک*، تهران: انتشارات توس.
۱۳. حسن‌آبادی، ابوالفضل (۱۳۸۶)، «نگاهی به اسناد سیورغال در دورهٔ صفویه» در: مجله *گنجینه اسناد*، شـمارهٔ ۶۷، ۶۳ـ۷۸.
۱۴. حسینی یزدی، سید رکن‌الدین (۱۳۴۱)، *جامع الخیرات*، به‌کوشش ایرج افشار، محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انتشارات فرهنگ ایران‌زمین.
۱۵. دهگان، ابراهیم (۱۳۸۹)، «دسکره»، در: فصلنامه *گنجینه اسناد*، دفتر سوم، ۱۹۹ـ۲۰۲.
۱۶. راعی، حسین (۱۳۸۹)، «مقدمه‌ای بر معماری مزارع در ایران»، مجله *میراث ملی*، معاونت میـراث فرهنگـی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور، سال اول، شمارهٔ ۴، ۱۱۶ـ۱۲۱.
۱۷. ـــــــــ (۱۳۹۶)، *یادداشت‌هایی از آثار تاریخی ایـران ۲ (نیاسـرنامه)*، انتشـارات ایـرانگـار بـا همکـاری معاونت میراث فرهنگی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.
۱۸. ـــــــــ (۱۳۹۶)، «در جستجوی مزارع مسکون اربـابی در نیاسـر»، مجموعـه مقـالات *همـایش بـاغ‌هـای تاریخی*، دانشگاه کاشان، ۲۳۰ـ۲۵۱.
۱۹. ـــــــــ (۱۳۹۹)، «نظام شکل‌دهنده در معماری مزارع تاریخی با نگاه به مزارع طرازآباد، گورت و نهچیـر»، در: نشریه *معماری اقلیم گرم و خشک*، دانشگاه یزد، سال هشتم، شمارهٔ ۱۱، ۴۹ـ۷۵.
۲۰. ـــــــــ (۱۴۰۰)، «قابلیت‌های پنهان در مزارع مسکون تاریخی نیاسر»، *معماری و شهرسـازی ایـران*، سـال

10.22052/KASHAN.2022.243151.1021

اول، شمارهٔ ۱۲، ۱۵۷ـ۱۷۴.
۲۱. راعی، حسین و همکاران (۱۳۹۵)، «آغازی بر فهم مزارع مسکون تاریخی در یزد»، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، دانشگاه علم و صنعت، سال چهارم، شمارهٔ ۴، ۱ـ۱۹.
۲۲. راعی، حسین و بهشتی، سید محمد (۱۳۹۵)، «مزارع مسکون تاریخی در ایران؛ از آغاز تا دورهٔ صفویه»، مجله علمی و ترویجی *اثر*، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، شمارهٔ ۷۴، ۱ـ۲۲.
۲۳. شیخ‌الحکمایی، عمادالدین و همکاران (۱۳۸۸)، *اسناد معماری ایران*، دفتر اول، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.
۲۴. طالب، مهدی و عنبری، موسی (۱۳۸۷)، *جامعه‌شناسی روستایی*، چ۲، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۵. ظل‌السلطان، مسعودمیرزا (۱۳۶۸)، *خاطرات ظل‌السلطان*، ج۱،۲ و۳، به‌اهتمام و تصحیح حسین خدیو جم، تهران: انتشارات اساطیر.
۲۶. ظهیرالدوله (۱۳۵۱)، *خاطرات و اسناد ظهیرالدوله*، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات فرانکلین.
۲۷. فرمانفرما، عبدالحسین میرزا (۱۳۸۳)، *مسافرت‌نامهٔ کرمان و بلوچستان*، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات اساطیر.
۲۸. فوران، جان (۱۳۷۸)، *مقاومت شکنندهٔ تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفوی تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی*، ترجمهٔ احمد تدین، چ۲، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
۲۹. قمی، حسن بن عبدالملک قمی (۱۳۸۵)، *تاریخ قم*، تصحیح سید جلال‌الدین تهرانی، انتشارات زائر ـ آستانهٔ مقدسه.
۳۰. کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۴)، *وضع ملت و دولت و دربار در دورهٔ شاهنشاهی ساسانیان*، ترجمهٔ مجتبی مینوی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳۱. کلانتر ضرابی، عبدالرحیم (سهیل کاشانی) (۱۳۷۸)، *تاریخ کاشان*، به‌کوشش ایرج افشار، چ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۲. لمتون، ا.ک.س. (۱۳۴۵)، *مالک و زارع در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۳۳. مدرسی طباطبایی، سید حسین (۱۳۶۴)، «کتابچهٔ حالات و کیفیت بلده و بلوکات و مزارع دارالمؤمنین کاشان»، *قم‌نامه*، به‌کوشش کتابخانهٔ مرعشی.
۳۴. مصاحبه با خسرو اعتماد، مزرعهٔ عباس‌آباد، ۱۳۹۵.
۳۵. مصاحبه با قدمعلی کرمانی، مزرعهٔ اتابکی، ۱۳۹۵.
۳۶. ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۵۴)، *سفرنامهٔ خراسان*، زیر نظر ایرج افشار، تهران: انتشارات فرهنگ ایران‌زمین.
۳۷. نجم‌الملک، حاج میرزا عبدالغفار (۱۳۴۱)، *سفرنامهٔ خوزستان*، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۳۸. الهمدانی، رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۵۶)، *وقف‌نامه ربع رشیدی*، به‌کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار، سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۴۹ـ۷۰
مقاله علمی‌ترویجی

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

مطالعهٔ نقش تدریس میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در مدرسهٔ دارالفنون در دورهٔ قاجار*

الهه پنجه‌باشی**

چکیده

در زمان قاجار یکی از هنرمندان تأثیرگذار بر نقاشی دوران قاجار میرزا علی‌اکبرخان نطنزی معروف به مزین‌الدوله از اهالی شهر هنرپرور کاشان است. مزین‌الدوله شاگرد هنرمند بزرگ دوران انگر بود و در مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس آموزش دیده بود. با توجه به اهمیت نقش مزین‌الدوله و سال‌ها تدریس در دارالفنون و پرورش شاگردانی چون میرزا ابوتراب غفاری، اسماعیل جلایر، مصورالملک و کمال‌الملک، به زندگی و آثار او، تدریس در دارالفنون و معرفی شاگردان برجسته‌اش پرداخته می‌شود. در جست‌وجوی این مسئله ابتدا آموزش نقاشی آکادمیک قاجار در دارالفنون، نقش مزین‌الدوله در تدریس هنر نقاشی، شاگردان او و به‌خصوص کمال‌الملک بررسی می‌شود. هدف این پژوهش پی بردن به نقش تدریس میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در دارالفنون و هنرمندان یادشده در دورهٔ قاجار است. سؤال پژوهش به این شرح است نقش میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله به‌عنوان معلم و نقاش در مدرسهٔ دارالفنون چه بود؟ روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی نمونه‌های موزه‌ای انجام شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مدرسهٔ دارالفنون و آموزش رشتهٔ نقاشی نقش مهمی در رشد هنر این داشته است. نقش مزین‌الدوله به‌عنوان مدیر، معلم و هنرمندی توانا حائز اهمیت است. او با مدیریت قاطع و آموزش زبان و نقاشی در دارالفنون جایگاه این هنر را ترقی بخشیده است. در عرصهٔ نقاشی، منظره‌سازی و هنرمندی، چیره‌دست بوده است که با تأثیرپذیری از هنرآکادمیک اروپایی، نسلی درخشان برای هنر نقاشی ایران تربیت کرده است. او آموزش نقاشی آکادمیک به‌شیوهٔ غربی در ایران قاجار را پایه‌گذاری کرد. سابقهٔ تدریس و مدیریت قوی در دارالفنون، هنرمندی پرمایهٔ آموزش هنری و تربیت نسل درخشان نقاشی، تدریس زبان فرانسه، موسیقی و نقاشی از این هنرمند اسطوره‌ای از آموزش در دوران قاجار می‌سازد که تکرارناپذیر است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، علی‌اکبرخان مزین‌الدوله، نقاشی، دارالفنون، دورنماسازی، تدریس.

* این مقاله حاصل هستهٔ پژوهشی با عنوان *مطالعهٔ هنر نقاشی پیکره‌نگاری دورهٔ قاجار* تصویب‌شده در دانشگاه الزهرا(س) است.

** دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران/ e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

۱. مقدمه

کاشـان از دیرباز یکی از شـهرهای هنرپرور و مرکز هنرمندان در ایران بوده اسـت (ذکا، ۱۳۷۸: ۱۴). در زمینـهٔ آموزش هنر نقـاشـــی قاجار، یکی از افراد صـــاحب‌نام در این دوران میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نطنزی معروف به نقاش‌باشـی اسـت که در سـال ۱۲۶۳ق/۱۲۲۳ش در نطنز کاشـان پا به عرصـهٔ وجود گذاشت (آذری، ۱۳۴۲: ۷۶). او که تحصیل‌کردهٔ غرب بود پس از میرزا ابوالحسن‌خان غفاری مهم‌ترین و تأثیرگذارترین معلم نقاشـی دارالفنون بوده اسـت. او سـعی نمود اصول نقاشی را به‌شـیوه‌ای که از نقاشـــان اروپایی آموخته بود به کار گیرد و با دگرگونی روند آموزش صـــنیع‌الملک غفاری و با تأثیرپذیری از آموزش غربی سـعی داشـت الگوی نوینی در آموزش نقاشی با تأثیرپذیری از هنر غرب و هنر بازنمایی به کار برد. این مدرســه به‌عنوان اولین مدرســه با برنامهٔ درســی اروپایی ســرآغاز آموزش نوینی در هنر نقاشــی ایرانی رقم زد که نقش مزین‌الدوله به‌علت ســال‌های طولانی تدریس و مدیریت و همچنین پرورش نســلی درخشــان حائز اهمیت اســت. هدف این پژوهش پی بردن به نقش تدریس میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در دارالفنون و هنرمندان یادشـــده در دورهٔ قاجار اسـت. سـؤال پژوهش به این شرح است: نقش میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله به‌عنوان معلم و نقاش در مدرســـهٔ دارالفنون چه بود؟ ضـــرورت و اهمیت تحقیق در این اســـت که نقش مزین‌الدوله در دارالفنون به‌لحاظ اهمیت فرهنگی و هنری تدریس شـایان اهمیت می‌باشـد. بر این مبنا تمرکز اصـلی پژوهش، نقش کلیـدی مزین‌الـدولـه در آموزش نقاشـــی دارالفنون و تأثیرگذاری او در آموزش هنر نقاشـی آکادمیک ایران است. ضرورت پژوهش حاضر مطالعهٔ زندگی این هنرمند و معلم دورهٔ قاجار اسـت که متأسـفانه به‌علت داشـتن نقش‌های مدیریتی و موارد دیگر آثار نقاشـی زیادی از او برجای نمانده اسـت. از فعالیت درسـی رشـتهٔ نقاشـی و برنامه‌های درسی و جزوات دارالفنون در این رشته اطلاع دقیقی در دسـت نیسـت و نحوهٔ کار اساتید و شیوهٔ تدریس در این مدرسه بر ما پوشیده است. این موضـوع به‌رغم اهمیت تاکنون به‌صـورت پژوهشـی مسـتقل صـورت نپذیرفته و بر نقش او بر هنرمندان درخشان نسل بعد توجهی نشده است؛ لذا ضرورت این پژوهش را نشان می‌دهد.

۱ـ۱. روش پژوهش

این متن مطالعه‌ای با رویکرد تاریخی است؛ پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شـــده اســت. تصـاویر آثار هنرمندان از نمونه‌های موزه‌ای تهیه و تحلیل شـــده اســـت. جامعهٔ آماری پژوهش آثار مزین‌الدوله و شـــاگردانش در زمان تدریس در دارالفنون اسـت که برای بررسی دقیق‌تر به روش نمونه‌گیری خوشه‌ای و تصادفی انتخاب صورت

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

گرفته اســت و به‌وســیلهٔ معیارهای مرتبط و به روش منطقی و قیاســی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. شـیوهٔ تحلیل آثار بر اسـاس اصـول و قواعد تجسـمی به‌کاررفته در ویژگی‌های ظاهری نقاشـی‌هاسـت و بر اسـاس تحلیل منطقی و قیاسی صورت پذیرفته است و مطالعهٔ نقاشی و نقش مزین‌الدوله به‌عنوان مدرس و مدیر در مدرسهٔ دارالفنون را در بر می‌گیرد.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

تـاکنون تعـداد معـدودی از پژوهشـــگران هنر به موضـــوع نقش مزین‌الدوله در نقاشـــی قاجار پرداخته‌اند، ولی این پژوهش‌ها فقط به معرفی او پرداخته و به مروری تاریخی و اهدای نشان‌ها به او بسـنده شـده است. درمجموع توجه محققان به این هنرمند تأثیرگذار کم بوده و به سیر تدریس او در دارالفنون، نقش تأثیرگذار او در روند آموزش نقاشـــی و تربیت نســـل درخشـــان هنر ایران توجهی نشـــده و آثار او و ویژگی‌های تجســـمی آن مدنظر قرار نگرفته اســـت. همین موضـــوع ضـرورت این پژوهش و جنبهٔ نوآوری آن را نشان می‌دهد. در ادامه به معرفی پژوهش‌های نام‌برده پرداخته می‌شـود. پیشـینهٔ پژوهش حاضر بر مطالعاتی که دربارهٔ بخش نظری تحقیق تاریخ قاجار، دارالفنون و مزین‌الدوله بوده است متمرکز می‌شود. ذکا (۱۳۷۸) به آموزش مدارس هنری در ایران می‌پردازد، آدمیـت (۱۳۴۸) دارالفنون و اهمیـت آموزش در دورهٔ قاجار را بررســـی می‌کند. میرزا آقاخان (۱۳۵۳) در مقالهٔ خود به تاریخچهٔ دارالفنون پرداخته اســت. ســعیدی (۱۳۷۹) به آموزش کتاب‌های درســـی ایران در دورهٔ قاجار می‌پردازد. هاشـــمیان (۱۳۸۵) در پژوهش خود، نخســـتین رئیسـان مدرسـه را معرفی می‌کند. صـفایی (۱۳۵۵) به گزارش‌هایی از مدرسه می‌پردازد که شرح وظایف معلمان و مدیران و شـرح نواقص برای ناصـرالدین‌شاه است. خلخالی و تقدیری (۱۳۹۱) به اقدامات امیرکبیر و تأســـیس این مدرســـه می‌پردازند. در پژوهش خوب و جامع رســـولی‌پور (۱۳۹۷) به نقش علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در آموزش هنرهای نوین در ایران و به‌خصـوص نقاشی پرداخته شـــده اســـت. در کتاب‌های پاکباز (۱۳۷۹) و فلور (۱۳۸۱) به نقاشـــی قاجار و در کتاب کشـمیرشـکن (۱۳۹۳) به جایگاه این مدرسـه و نقاشی قاجار و تدریس مزین‌الدوله اشاراتی شده اســـت. قـاضـــی‌ها (۱۳۹۴) به معرفی هنر و هنرمندان و تاریخ قاجار پرداخته و به مزین‌الدوله و زندگی او اشـــاراتی شـــده اســـت. درمجموع می‌توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب دربارهٔ این هنرمند کم بوده و این زمینهٔ پژوهشی به‌رغم اهمیت هنری و تاریخی مورد غفلت واقع شده است؛ به‌خصـوص در زمینهٔ نقش تدریس مزین‌الدوله بر نسل بعد در دارالفنون پژوهشی صورت نگرفته اســـت. بنابراین در این مقاله ســـعی می‌شـــود با بهره‌گیری از منابع مرتبط و اســـتفاده از نمونه‌های

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

موجود به بررسی علمی و تحلیل این موضوع پرداخته شود.

۲. آموزش هنر آکادمیک در دارالفنون در دوران قاجار

با روی کارآ مدن میرزا تقی‌خان امیرکبیر و استقرار سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ق) اقدامات اصلاحی همه‌جانبه‌ای در کشور آغاز شد که یکی از آن‌ها تأسیس دارالفنون و آغاز آموزش علوم و فنون جدید در ایران بود؛ اما ابتدا دارالفنون به ساختمان، معلم و برنامه، کتاب درسی و وسایل کار و بودجه نیاز داشت که آن‌ها را امیرکبیر برنامه‌ریزی کرد (معتمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۲). اندیشهٔ تأسیس دارالفنون ساختهٔ فکر و تصمیم امیرکبیر بود که نیاز به کسب تکنولوژی را درک کرد و ایجاد دارالفنون را ضروری و اجتناب‌ناپذیر تشخیص داد. او تا زمان رسیدن به صدارت به مأموریت سیاسی روسیه، ایروان و عثمانی اعزام شد که این سفرها در اقدام او در تأسیس دارالفنون کاملاً مؤثر بود. مأموریت او در سفر به روسیه ۱۲۴۴ق (در برخی منابع ۱۲۴۶ ذکر شده است) که به همراه هیئتی به‌منظور عذرخواهی از قتل گریبایدوف صورت گرفته بود. این هیئت بیش از دو ماه در پترزبورگ اقامت داشت و هر روز به دیدن یکی از مؤسسات علمی و صنعتی و آموزشی روسیه می‌رفت. به دیدن مدرسه‌ای رفتند که اطفال مسلمین و گرجی را زبان ترکی و فارسی و روسی و نقاشی و سایر علوم متعارفه را درس می‌دادند (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ج۳، ۱۰ـــ۱۷). در مأموریت به روسیه فرصت مناسبی برای وی فراهم آمد تا بهره‌برداری روسیه از پیشرفت‌های غرب در زمینه‌های مختلف فرهنگی، تعلیم و تربیت، سرمایه‌گذاری صنعتی، مدارس نظامی‌فنی و هنری را مشاهده کند؛ همچنین توانست با مطالعهٔ کتاب *جهان‌نمای جدید* که با ابتکار و زیر نظر خودش ترجمه و تدوین شده بود، شرح دارالعلم‌های تمامی کشورهای غربی را در رشته‌های گوناگون علمی و هنری با آمار شاگردان آن مطالعه، از بنیادهای فرهنگی دنیای جدید آگاهی یابد (آدمیت، ۱۳۴۸: ۳۵۳). امیرکبیر پس از فکر تأسیس مدرسه، ابتدا زمین ساختمان را نزدیک کاخ‌های سلطنتی توپخانه از هر جای دیگر مناسب‌تر تشخیص داد و پس از موافقت شاه از میرزا رضاخان مهندس تبریزی خواست نقشهٔ ساختمان را تهیه کند. میرزا رضاخان نقشهٔ عمارت را شبیه سربازخانه‌ای که در انگلیس دیده بود، ترسیم و آماده کرد. معمار ساختمان، استاد محمدتقی معمارباشی، جد مادری کامران میرزا پسر ناصرالدین‌شاه بود که مدت دو سال (۱۳۶۶ـــ۱۳۶۸) ساختمان را به پایان رساند. امیرکبیر به پیشرفت کار ساختمان و تأسیس مدرسه بسیار علاقه‌مند بود؛ به‌طوری که هروقت فرصتی می‌یافت به سرکشی ساختمان و کار بنّایان می‌پرداخت (معتمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۲). اجرای طرح تأسیس مدرسهٔ دارالفنون که سه سال به طول

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

انجامید شـــاید بزرگ‌ترین کار ویژۀ عصـــر امیرکبیر بود که موجبات پایه‌گذاری نظام آموزشـــی و دانشـگاهی نوین را سـبب گشـت و ازاین‌روست که از امیر به‌عنوان بنیان‌گذار آموزش عالی ایران یـاد می‌شـــود (هـاشـــمیـان، ۱۳۸۵: ۲۰۰). در ربیع‌الاول ۱۲۶۸ق، چند روز پس از قتل امیرکبیر، ناصـرالدین‌شـاه دارالفنون، اولین مدرسـۀ عالی در ایران، را با حضـور چند معلم اتریشی و عده‌ای مترجم که از میان محصـلان اعزامی به فرانسه انتخاب شده بودند افتتاح کرد. شاگردان این مدرسه از خانواده‌های اعیان و اشـــراف بودند. رشـــته‌های تحصـــیلی دارالفنون عبارت بود از: پیاده‌نظام، سـواره‌نظام، توپخانه، مهندسـی، پزشکی و جراحی، داروسازی و کان‌شناسی. در تمام رشته‌ها زبان خارجه، علوم طبیعی و ریاضـی، تاریخ و جغرافیا و نقاشی نیز تدریس می‌شد. معلمان خارجی در آغاز، کتاب‌های درسـی را به زبان خارجی (بیشـتر فرانسـه) تدریس می‌کردند. در همان سال‌های نخسـتین، معلمان و مترجمان ایرانی برای اولین بار چند کتاب درسـی را برای استفادۀ دانشجویان دارالفنون به فارسـی تألیف و ترجمه کردند. با تأسـیس وزارت علوم و معارف در سال ۱۲۷۲ق و انتصـاب علیقلی میرزا اعتضـادالسـلطنه رئیس دارالفنون به وزارت علوم، آهنگ تأسـیس مدارس شـتاب بیشتری یافت (سعیدی، ۱۳۷۹: ۲۸). در میان اسناد کتابخانۀ مجلس شورای اسلامی سندی مربوط به بودجۀ سـال ۱۳۰۲ق دارالفنون وجود دارد که ارقام آن به حقوق ماهیانۀ این افراد اشـاره دارد: نقاش‌باش و معلم زبان فرانسـه ۱۰۰ تومان و معلم نقاشی تمام کلاس‌ها ۶۰ تومان (خلخالی و تقدیری، ۱۳۹۱: ۴۹۱). اســـامی برخی معلمان اروپایی مدرســـۀ دارالفنون عبارت‌اند از: کرزیز[۱] اتریشی معلم حساب و هندسه و استاد تاریخ و جغرافیا، گراف کارچای[۲] اتریشی معلم فنی، جنگ و نقشـه‌کشـی، زاتی[۳] اتریشـی معلم حساب، هندسه و حساب و ریاضیات، بوهلر[۴] فرانسوی معلم حسـاب و هندسـه و جبر و نقشه‌کشی و مثلثات، کاژرپلو[۵] ایتالیایی معلم نقاشی (همان: ۴۹۷). در گزارش رؤسـای دارالفنون برای ناصـرالدین‌شـاه در (۱۲۸۲ق) به هنر و دروس هنری نیز اشاراتی شـده است: «...این‌همه فواید که الان در دولت علّیه پیدا شده که در تمام روزنامه‌های اروپا تمجید و تحسـین از اهل ایران می‌شود به‌سبب بنای مدرسۀ مبارکه است مثل علم تلگراف و دواسازی که از آن نتایج عکاسی و بعضی جوهریات و اسباب تماشاخانه گرفته شده و علوم هندسه و جرثقیل، اقسام حساب و مثلثات اعلی که نقشه‌کشی می‌توان گفت در این علوم با مدارس بزرگ فرنگستان می‌توان گفـت مقـابلی می‌کند» (صـــفایی، ۱۳۵۵: ۳۶۹). در آن زمان افرادی که بتوانند در کلاس درس این اســـتادان آموزش لازم را دریافت کنند وجود نداشـــت؛ نزدیک به ۱۵۰ نفر جوان بین چهارده و شـــانزده‌ســـاله که توانایی خواندن و نوشـــتن داشـــتند و اغلب از خانواده‌های اعیان و

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

شـاهزادگان بودند برای آموزش در دارالفنون انتخاب شـدند. نخسـتین کتاب‌های درسی را پس از چند سـال که اسـتادان خارجی در کلاس‌ها به‌طور عملی تدریس کرده بودند، مترجمان آن‌ها با اسـتفاده از یادداشـت‌هایی که خود آماده ساخته بودند یا کتاب‌هایی که آن استادان از خارج آورده یا در اینجا نوشـته بودند فراهم آوردند. این کتاب‌ها در چاپخانهٔ دارالفنون به‌صـورت چاپ سنگی تهیه می‌شـد و در دسـترس دانشـجویان قرار می‌گرفت. نخسـتین مشکلی که برای تهیهٔ کتاب‌های درسـی وجود داشت نداشتن اصطلاحات علمی تعریف‌شده‌ای بود که به‌جای واژه‌های خارجی به کـار رود. نـداشـتن کـاغذ و مرکّب مرغوب، فقدان اسـتادکار ماهر و تجهیزات ناقص از دیگر مشـکلات بود کـه همهٔ آن‌ها با مدیریت و کمک علیقلی میرزا اعتضـادالسـلطنه وزیر علوم و رضـاقلی‌خان هدایت ناظم و سـرپرسـت مدرسـه برطرف می‌شد. گفتنی است که نخسین مدیران دارالفنون از دانشـمندترین و آگاه‌ترین اشـخاص عصر خود بودند و همین مدیریت آگاهانه سبب شـد که اسـتادان خارجی هر سـال یک کتاب بنویسـند و مترجمان ایرانی آن کتاب‌ها را به فارسی برگردانند (معتمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۴ـ۱۱۵). در گزارش‌های مدرسه شاگردان مرتبهٔ اول رشتهٔ نقاشی، میرزا اسـماعیل ولدحاجی محمدزمان، میرزا ابوالقاسـم میرزا احمد، میرزا عبدالدهاب ولد میرزا حسـین رئیس الکتاب، میرزا علی‌اکبر حجار ولد حلاجی محمدعلی، میرزا صـادق ولدحسین بیک ذکر شـده اسـت. این رشـته از تصحیح و نقشه‌کشی جدا ذکر شده است (یغمایی، ۱۳۷۹: ۳۰۵). این موارد نشـان می‌دهد که در بدو تأسـیس مدرسـهٔ دارالفنون، آموزش هنر وجود داشته و به این رشته، معلمان ایرانی و خارجی و حقوق آن‌ها مشخصاً اشاراتی شده است.

۳. میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله (۱۲۲۳ـ۱۳۱۲)

قـدیمی‌ترین فرد از خـاندان مزینی (مزین) که سـند رسـمی از او در دسـترس باشـد، میرزا محمدحسین‌خان کاشانی از ملاکان منطقهٔ کاشان و نطنز است. وی در اواخر دورهٔ زندیه تقریباً در ۱۲۰۸ق مطابق ۱۷۹۳م زاده شـد و در ۷۴سـالگی در ۱۲۸۴ق/۱۸۶۷م چشـم از جهان فروبسـت. میرزامحمدحسـین‌خان باآنکه اسـتطاعت مالی و سـواد کافی داشـت، برخلاف رسم معمول و نیز رویـه‌ای کـه بعـدهـا فرزنـدان و نوادگـان او پیش گرفتند، به مشـاغل دولتی وارد نشـد. میرزا محمدحسـین‌خان در ۲۰ ربیع‌الثانی ۱۲۶۳ق/ آوریل ۱۸۴۷م در نطنز صاحب فرزندی شد که او را علی‌اکبر نهاد. مطابق یادداشـت‌های رسـمی امیر نظام گروسـی (سفیر ایران در فرانسه) علی‌اکبر از وابسـتگان فرخ‌خان امین‌الدوله کاشـانی قلمداد شـده اسـت (روزنامه دولت علّیه ایران، ۱۲۸۱: ۷). وی از کودکی در فراگیری دروس و به‌ویژه نقاشی استعداد خوبی از خود بروز داد؛ ازاین‌رو زمانی

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

که فرخ‌خان امین‌الدوله در ۱۲۷۱ق/۱۸۵۷م از سوی ناصرالدین‌شاه به‌منظور مذاکره و رفع مسئلهٔ هرات به‌عنوان سفیر فوق‌العاده عازم پاریس شد. به‌دلیل نزدیکی به محمدحسین‌خان که علاقهٔ مفرطی به ادامه‌تحصیل فرزند خود داشت، علی‌اکبر را به‌طور غیررسمی همراه خود به پاریس برد. علی‌اکبر به‌مدت یک سال در مدرسه‌ای در پاریس به آموزش نقاشی و زبان اشتغال داشت تا اینکه در ۱۲۷۵ق/۱۸۵۹م بنا به پیشنهاد فرخ‌خان، ۴۲ محصل از سوی دولت ایران برای تحصیل عازم اروپا شدند و علی‌اکبر نیز جزو این گروه، دوباره راهی فرانسه شد. گروه محصلان اعزامی بین پنج تا نه سال در فرانسه اقامت گزیدند. او تمام مدت عمر طولانی خود را در تدریس در دارالفنون و نظارت بر امور فرهنگی کشور گذراند و تحولات چشمگیری در فرهنگ و هنر نوین ایران به وجود آورد. او ۵۴ سال در این مدرسه به تدریس زبان فرانسه، نقاشی و تئوری موسیقی اشتغال داشت (رسولی‌پور، ۱۳۹۷: ۶۲). میرزا علی‌اکبرخان چون از کودکی مایهٔ خوبی از ذوق و سلیقه و قریحهٔ هنری داشت، پس از عزیمت به اروپا در مدرسهٔ هنرهای زیبا در پاریس تحصیل کرد و به‌خصوص نقاشی را نزد انگر، آخرین نقاش بزرگ و نام‌آور کلاسیک اروپا که فرانسوی بود، آموزش دید و با پشتکار فراوان طبع هنری خود را پرورش داد. روزنامه *دولت علّیه ایران* در یکی از شماره‌های خود با اشاره به این مطلب نوشته است: «آقا علی‌اکبر کاشی از وابستگان امین‌الدوله و متعلمین دولتی است، جوان بااستعداد و قابلی است. بعد از سه سال تحصیل مقدمات در مدرسهٔ دیپ به حکم وزیرمختار، او را به پاریس آورده به صنعت نقاشی گذاشتند و حال دو سال است با کمال سعی و مراقبت مشغول این صنعت است و ترقیات زیاده کرده است. معلم او زیاده از حد از او راضی و خشنود است» (روزنامه دولت علّیه ایران، ۱۲۸۱: ۱۵ ذی الحجه). پس از آن نیز در دانشگاه جنگ فرانسه معروف به سن سیر نزدیک یک سال تعلیمات نظامی را فراگرفت و پس از نه سال اقامت در فرانسه به ایران مراجعت کرد. علی‌اکبرخان در بدو ورود، به‌عنوان پیشخدمت مخصوص ناصرالدین‌شاه مشغول خدمت شد و هم‌زمان معلمی زبان فرانسه و نقاشی شاه را به عهده گرفت و لقب خانی دریافت کرد. در رمضان ۱۲۸۸ق با فرمان و دستخط ناصرالدین‌شاه به نقاش‌باشی ملقب شد (بامداد، ۱۳۴۷: ۴۲۶، روزنامه ایران، ۱۷ رمضان ۱۲۸۸ق). قبل از او صنیع‌الملک غفاری این عنوان و لقب را داشت. مدتی بعد در کنار مسئولیت دربار، در دارالفنون به تدریس رشته‌های نقاشی، زبان فرانسه و موسیقی نظامی مشغول شد و بیش از هر استاد دیگری در آن مدرسه کار کرد (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸: ج۱، ۲۸۳). معلم نقاشی دارالفنون قبل از او موسیو کونستانس فرانسوی بود، بعد از آن میرزا علی‌اکبرخان نقاش‌باشی مزین‌الدوله که

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

در اروپا نقاشی را تکمیل و زبان فرانسه را خیلی عالی می‌دانست به تدریس پرداخت؛ او صبح‌ها نقاشی و عصرها زبان فرانسه را تدریس می‌کرد (میرزا آقاخان، ۱۳۵۳: ۹۸۲). زبان فرانسهٔ مزین‌الدوله به‌قدری قوی بود که در فرانسه او را دایرةالمعارف متحرک می‌خواندند. وی علاوه بر نقاشی، موسیقی نیز آموخته بود و در دارالفنون موزیک نظامی درس می‌داد (قاضی‌ها، ۱۳۹۴: ۳۷). وی نخستین ایرانی بود که در مورد نقاشی آکادمیک و پرسپکتیو که علم تسطیح و ترسیم دورنماست کتاب نوشت و با چاپ سنگی آن را در اختیار شاگردان قرار داد. در حقیقت میرزا علی‌اکبرخان بانی نقاشی آکادمیک در ایران بود و به‌مدت نیم قرن نقاشی اروپایی را با اصول علمی از آناتومی تا نقاشی مناظر و مرایا تدریس کرد و در ایران رواج داد و پس از او در این رشته، آنچنان که می‌بایست تا دوران پهلوی دوم کارآموزی نوینی صورت نگرفت (رسولی‌پور، ۱۳۹۷: ۶۴). وی چند کتاب آموزش نقاشی نیز انتشار داد؛ همچنین معلم موسیقی علمی و نیز از نخستین بنیان‌گذاران تئاتر بود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۵۹). این هنرمند تا اواخر سلطنت احمدشاه قاجار استاد نقاشی بود و در سال ۱۹۱۴م از طرف امپراتوری روس، تزار روسیه ـــ نیکلای دوم ـــ نشان افتخار گرفت. نشان «استانیسلاس» که از مدال‌های پراعتبار آن دیار به شمار می‌رفته به وی اعطا شده است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ج ۱، ۳۷۸ـــ۳۷۹). میرزا علی‌اکبرخان در سال ۱۲۸۸ق لقب نقاش‌باشی را دریافت کرد. او در دارالفنون در کنار موسیقی و تئاتر به تعلیم نقاشی پرداخت و نقاشانی چون کمال‌الملک، مصورالملک و اسماعیل جلایر و ابوتراب غفاری از شاگردان او بودند. او در دورنماسازی و شبیه‌سازی توانا بود (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۶۲).

مزین‌الدوله عمدتاً منظره و گل نقاشی می‌کرد ولی در چهره‌نگاری با اسلوب‌پرداز نیز دست داشت (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۵۹). در زمانی که مظفرالدین‌شاه به سلطنت رسید، تعلیم و سرپرستی پسر او ملک منصور میرزا (شعاع‌السلطنه) را به عهده داشت و در شوال ۱۳۱۵ق لقب مزین‌الدوله به وی اعطا شد (افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۱۹۸). او در تدریس سخت‌گیر و بسیار بادقت بود (عمیدی نوری، ۱۳۸۱: ج ۱، ۴۳). مرگ وی به سال ۱۳۱۳ش برابر ۱۳۶۴ق اتفاق افتاده است (سرمدی، ۱۳۷۹: ۴۳۹). احتمالاً تحصیل او در مدرسهٔ نظامی بر آموزش سخت‌گیرانه و مستبدانهٔ او تأثیرگذار بوده است. با توجه به این موارد، مزین‌الدوله نقاشی غربی، سیستم آکادمیک هنر فرانسه را در ایران پیاده کرد. روش تدریس او در دارالفنون بعدها در صنایع مستظرفه، هنرکدهٔ تزیینی و هنرهای زیبای دانشگاه تهران به دست شاگردانش نسل‌به‌نسل در ایران ادامه پیدا کرد و اولین پله‌های آموزش آکادمیک نقاشی ایران به‌شیوهٔ غربی را شکل داد.

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

تصویر ۱: تصویر نقاشی میرزا عبدالوهاب خواجه نوری، نظام‌الملک، اثر مزین‌الدوله، ۱۳۱۱ق (رسولی‌پور، ۱۳۹۷: ۹۴)

تصویر ۲: ناصرالدین‌شاه اثر مزین‌الدوله، ۱۳۱۲ق، مداد روی کاغذ، رقم جان‌نثار علی‌اکبر، نگارخانه کاخ گلستان (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۳۹)

تصویر ۳: نمونه‌ای از نقاشی مزین‌الدوله، کشیشان، کاخ موزهٔ سعدآباد، سال ۱۳۱۱ (رسولی‌پور، ۱۳۹۷: ۹۳)

از مزین‌الدوله به‌دلیل مشـغله‌های حساس و سال‌ها ریاست دارالفنون آثار هنری اندکی برجای مانده اسـت. در آثار او نخسـتین مورد دقت بالا و جزئیات در نقاشی‌ها، ساخت و پرداخت دقیق، رنگ‌پردازی و پرسـپکتیو متناسـب اسـت. سـعی در نشـان دادن فلزات، سنگ و یراق آلات لباس به‌خوبی و دقت از ویژگی‌های کار اوسـت. با مطالعهٔ آثار مزین‌الدوله مشخص می‌شود که او شیوهٔ

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

نقاشـــی واقع‌گرایانه، طراحی قوی و پرداختن به جزئیات را در بازنمایی رعایت می‌کند. اینکه این هنرمند از عکاسـی برای تکمیل نقاشـی‌های خود اسـتفاده می‌کرده اسـت یا خیر، بر ما مشـخص نیسـت ولی با توجه به دقت در اجرای جزئیات و تدریس این هنر در مدرسـه به نظر می‌رسـد مزین‌الدوله در نقاشـی‌های خود و آموزش به هنرجویان، از این هنر بهره می‌برده است. در تصاویر ۱ و ۲ طراحی‌هـای مزین‌الـدولـه، دقت در جزئیات و بازنمایی قوی، کیفیت پرداز و حالت چهره مشـخص است. او در فرم چهره و بازنمایی شخصیت در تصویر، دقیق عمل کرده است. پرداختن به بافت پارچه و اسـتفاده از نقوش، حاشیهٔ پوست یا خز و نمایش جنسیت آن، جنسیت چوب در عصـای نظام‌الملک از قدرت این هنرمند نشـان دارد. تصـویر ۲ که نمونه‌ای درخشان و بی‌نظیر از چهرهٔ ناصـرالدین‌شـاه اسـت، بازنمایی حالت چهره با توجه به نمونه‌های تصـاویر عکاسی متعدد موجود از ناصـرالدین‌شـاه نشـان می‌دهد که مزین‌الدوله به مفهوم بازنمایی روان‌شـناسـانه آگاهی داشـته و در تصـاویر ۱، ۲ و ۳ نیز این مورد مشـخص می‌شـود. تصـاویر ۱ و ۲ بازنمایی از مدل زنده یا عکاسـی و تصـویر ۳ احتمالاً کپی‌برداری می‌باشـد که دارای طنزی تلخ اسـت. مطالعات چهره و بازنمایی جزئیات چین‌وچروک لباس در این تصـاویر نشـان می‌دهد هنرمند به سـبک شخصی با تأثیرپذیری از هنر عکاسی و روان‌شناسی دست یافته است. همچنین مطالعه در تصاویر ۱ و ۲ مشـخص می‌شـود مزین‌الدوله با طراحی‌های صنیع‌الملک از رجال آشنایی داشته و رد پای طراحی‌های روان‌شـناختی او در آثار مزین‌الدوله قابل بازیابی اسـت. در آثار مزین‌الدوله، طراحی دقیق، اندازه‌ها، نسـبت و زاویه‌ها نشـان می‌دهد هنرمند به شیوهٔ نقاشی بازنمایی به‌خوبی آشنا بوده است. او در پرتره‌سازی و شبیه‌سازی، نمایش حالات و روحیات، از مهارت و هنرمندی از قدرت بالایی برخوردار بوده اسـت. فاصـلهٔ زمانی این آثار نشان می‌دهد که او در طراحی و نقاشی فردی پرکار بوده اسـت. شـیوهٔ طراحی‌گونهٔ تصـاویر ۱ و ۲ به نوعی نقاشی بازمی‌گردد که با سفیداب و طلق کار شـده و بسـیار شـفاف است. این تکنیک در آثار در اویش جلایر نیز مشاهده می‌شود که احتمالاً به تأثیر از مزین‌الدوله اسـت. این شـیوهٔ نقاشـی در آثار سـیاه و سـفید ابوتراب غفاری نیز دیده می‌شود. در سندهای تاریخی ذکر شده است که او از چهرهٔ شعاع‌السلطنه پسر مظفرالدین‌شاه نیز با این شـیوه نقاشـی داشـته اسـت که تصـویری از آن موجود نیسـت. این موارد در جدول ۱ جمع‌بندی می‌شود.

جدول ۱: مطالعهٔ ویژگی آثار علی‌اکبرخان مزین‌الدوله

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نطنزی			
سال	۱۳۱۱ق	۱۳۱۲ق	۱۳۱۱ق
تکنیک	طراحی احتمالاً سفیداب و طلق	طراحی با مداد روی کاغذ	رنگ و روغن
ویژگی اثر	بازنمایی دقیق دید روان‌شناسانه	بازنمایی دقیق از روی عکس دید روان‌شناسانه	بازنمایی دقیق، کیفیت اجرای عالی، دید روان‌شناسانه
موضوع	نقاشی فیگوراتیو	نقاشی فیگوراتیو	نقاشی فیگوراتیو کپی از روی عکس

(منبع: ۱۴۰۰)

۴. شاگردان مزین‌الدوله در دارالفنون

مزین‌الدوله را می‌توان یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های هنری دورهٔ دوم قاجار دانست که متأسفانه در زیر سایهٔ نام کمال‌الملک و اختلافی که با این هنرمند داشت و یادداشت‌های او درست یا غلط کمتر دیده شده است. اختلاف او با کمال‌الملک و نوشتن حسادت او به کمال‌الملک توسط وی جنبهٔ منفی به شخصیت هنری او داده است. از او بیشتر به‌عنوان یک معلم و مدیر هنری سخت‌گیر در دارالفنون یاد می‌شود. او نسل مهمی از هنرمندان در دورهٔ دوم قاجار مانند جلایر، مصورالملک، ابوتراب غفاری و محمد غفاری را آموزش داده است. در این بخش به معرفی شاگردان و آثارشان پرداخته می‌شود.

۴ـ۱. مهدی مصورالملک

به لقب مصورالملک شهره بود و از چهره‌پردازان و تصویرگران اوایل قرن ۱۴ق به حساب می‌آمد. او در آبرنگ و سیاه‌قلم و نقوش رنگ و روغنی دست داشت. در چهره‌سازی، منظره‌سازی از طبیعت و کپی هر سه دست داشت؛ تصاویر روزنامهٔ *شرافت* به قلم او بود. میرزا مهدی در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی و ارائهٔ مناظر زیبا و فرح‌انگیز دست قدرتمندی داشت و علاقه‌مند بود که صحنه‌های مختلف زندگی و حالات مردم عادی را ثبت کند. شبیه‌پردازی‌های وی که از رجال عهد ناصری و مظفری، به قلم ماهرانهٔ خود مصور ساخته، معرف زبردستی نقاش در امر چهره‌پردازی بود که به قلم سیاهی و هاشور ماهرانه ترسیم نموده و در روزنامهٔ ماهیانهٔ *شرافت*

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

(چاپ از سال ۱۳۱۴ق) این طرح‌های خطی انتشار می‌یافته است. این هنرمند قوانین مناظر و مرایا را خوب می‌دانست و در آثار خود از آن بهره می‌یافت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج۳: ۱۲۴۷ـ۱۲۵۰). مهدی‌خان مصورالملک در واقع‌گرایی و رعایت قوانین پرسپکتیو و رنگ‌پردازی از هنرمندان بزرگ مشهور بوده و از دانش‌آموختگان دارالفنون و از شاگردان مزین‌الدوله است. او متأثر از مزین‌الدوله بوده و شیوهٔ نقاشی او در واقع‌گرایی و چهره‌نگاری و به‌خصوص در طراحی، پیرو استاد خود بوده است.

تصویر ۴: پرترهٔ کمال‌الملک، مهدی مصورالملک، روزنامهٔ شرافت، تهران، ش۶۰، ۱۹۰۱م

کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون (Diba, 1999: 273)

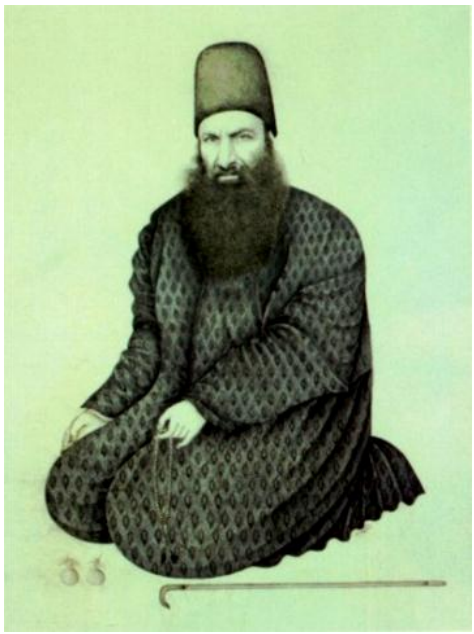
۴ـ۲. میرزا ابوتراب غفاری

ابوتراب غفاری، نقاش و چاپگر ایرانی، ۱۲۸۰/۱۸۶۳ق ـــ ۱۳۰۷/۱۸۸۹ق یکی از پیشگامان هنر گرافیک در ایران به شمار می‌آید. او برادر بزرگ کمال‌الملک بود. ابوتراب در مدرسهٔ دارالفنون مشغول به تحصیل علوم متداول و زبان فرانسه شد و به تکمیل هنر نقاشی پرداخت که حرفه و پیشهٔ خاندانش بود. وی تحت تعلیم استادانی چون میرزا عبدالمطلب اصفهانی، نقاش‌باشی و کارمند دارالطباعهٔ دولتی و میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نطنزی قرار گرفت. محمدحسن‌خان صنیع‌الدوله که بعدها لقب اعتمادالسلطنه گرفت، ابوتراب غفاری را به استخدام دارالطباعهٔ دولتی درآورد و مظفرالدین میرزا ولیعهد ابوتراب را به‌عنوان نقاش‌باشی خود برگزید. با موافقت ناصرالدین‌شاه محل خدمت ابوتراب دارالطباعهٔ پایتخت تعیین شد و لقب نقاش‌باشی حضور ولیعهد برای او در نظر گرفته شد (پورثانی، ۱۳۹۸: ۱۲ـــ۱۳). قدرت دست او در شبیه‌سازی قابل توجه است. تعدادی تک‌چهرهٔ آبرنگ نیز از او به‌جای مانده است (پاکباز، ۱۳۷۹:

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

۴). او در حوالی سال ۷۷/۱۲۹۳ــ۱۸۷۶ به تهران رفت و وارد دارالفنون شد و در آنجا به فراگیری نقاشی و زبان فرانسه پرداخت. او نقاشی چیره‌دست بود و چندین نشان دریافت کرد. ابوتراب غفاری در فن چاپ سنگی مهارت داشت و تک‌چهره‌هایی عکس‌گونهٔ برای روزنامهٔ *شرف* و *شرافت* تهیه می‌کرد. بعد از وی، میرزا موسی و مهدی مصورالملک تصویرسازی‌های روزنامهٔ *شرف* و *شرافت* را ادامه دادند و به رواج چاپ سنگی و مصورسازی کتاب‌های چاپی پرداختند (ریاضی، ۱۳۹۵: ۸۴). او در رجب ۱۳۰۷ق در ۲۷سالگی درگذشت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ج۱، ۱۹). او یکی از مهم‌ترین هنرمندان دانش‌آموختهٔ دارالفنون است که متأسفانه آثار زیادی از او برجای نمانده است و مکان برخی از آثار مشخص نیست. او دارای دست طراحی قوی می‌باشد و در شیوهٔ پرداز ایرانی استاد بوده است. ذوق هنری در چهره‌نگاری با پرداز و طراحی‌های درخشان سیاه و سفید برای چاپ سنگی در آثار او دیده می‌شود که متأثر از روش طراحی مزین‌الدوله است.

تصویر ۵: مجسمهٔ همایونی ناصرالدین‌شاه، ابوتراب غفاری ۱۸۹۰م، روزنامهٔ شرف، تهران، ش ۵۰، کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون، نیوجرسی آمریکا (Diba, 1999: 265)



تصویر ۶: حاج میرزا سلیمان‌خان روح‌الملک، ابوتراب غفاری ۱۸۸۰ـ۱۸۸۹م آبرنگ روی کاغذ، موزهٔ لوور پاریس (Diba, 1999: 254)

۴ـ۳. اسماعیل جلایر

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

نقاش و خوش‌نویس ایرانی، نقاشـــی را زیر نظر اســـتادان عهد ناصـــری و مزین‌الدوله در مدرســـهٔ دارالفنون آموخت. در چهره‌نگاری و نقاشـــی موضـــوع‌های مذهبی دســـت داشـــت. او اســـلوب‌های مختلف نقاشـــی طبیعت‌گرایانه را تجربه می‌کرد و به خوش‌نویسی توأم با رنگ‌آمیزی و قلمدان‌نگاری نیز می‌پرداخت. در شـــمایل‌هایی که به دســـت جلایر کار شـــده‌اند، دلبســـتگی او به نمایش حالات درونی چهره مشـهود است (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۸). او در نقاشی رنگ و روغنی، آبرنگ و سیاه‌قلم دست داشـته و به منظره‌پردازی نیز می‌پرداخته اسـت. جلایر خط نستعلیق را خوش می‌نوشته و در این هنر از شـیوهٔ میرزا غلامرضا پیروی می‌کرده است (سرمدی، ۱۳۷۹: ۸۳). او از شاگردان مزین‌الدوله است که خود به تعلیم شـاگردان نیز مشـغول است (معیرالممالک، ۱۳۶۱: ۲۷۷). جلایر در اغلب رشته‌های هنری از قبیل آبرنگ و سـیاه‌قلم و نقطه‌پرداز و شـبیه‌سـازی پراسـتعداد بود و در نقاشـی‌های رنگ وروغنی و قلمدان‌سـازی نیز دسـت پرمهارت داشـت. عمده آثار شـیوای جلایر به سـبک خاص او، سـیاه‌قلمی است. رنگ سفیدی را در بطن سیاهی سایه‌ها جلوه‌گر می‌کرده و در نوع خود متمایز بوده است. بیشترین و ممتازترین اثر او شمایل‌های متعدد در اندازه و سبک‌های مختلف است. او به لاتین نیز امضا می‌کرده است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ ج۱: ۷۷ـــ۷۸). شیوهٔ پرداز یا نقطه‌گذاری اسماعیل جلایر به‌لحاظ ریزنقشـــی و نامرئی بودن حیرت‌آور اســـت و فقط با دقت در نقطه‌پردازی‌ها معلوم می‌شـود که هنرمند از چه مهارتی برخوردار بوده اسـت. بعضـی معتقدند که وی کارهای خود را با چشـم مسـلح کار کرده اسـت و در هنگام کار عینکی به چشم داشته است. حضور این شیوهٔ غریب در آثار وی را از مصـداق‌های حس و رفتارهای وسـواسـی او برشمرده‌اند؛ طوری که ساعت‌ها روی اثر کـار می‌کرده و مدت‌ها بدان خیره می‌شـــده و اگر پســـند طبعش نمی‌افتاده، پاره می‌کرده و دور می‌ریخته است. بیشتر آثار وی با اسلوب سیاه‌قلم در اجرا پرداز شده است.

از ویژگی‌های آثار بازمانده از او شـفافیت و براق بودن آن‌هاست. او در آثار خود از سفیدکننده‌ای بهره می‌جسـته که هنوز پس از گذشـت سالیان شفافیت خود را از دست نداده و همچون مرواریدی درخشـان برق می‌زند. بعضی معتقدند که این مادهٔ سفیدکننده از استحالهٔ مادهٔ طلق یا ماده‌ای نظیر آن به دســـت آمده و ســـفیداب نامیده می‌شـــده اســـت. ازاین‌رو در ســـایه‌روشـــن آثار جلایر ســـایه از نقطه‌چین‌کاری یا شـیوهٔ پرداز پدید آمده و روشـن از سـفیدابی اسـت که برای جلای آن به کار رفته اسـت (آژند، ۱۳۹۱: ۱۴). نقاشـی‌های اسـماعیل جلایر را می‌توان از چند بُعد مورد بررسی قرار داد. وی در بیشـتر مضامین این نقاشی‌ها تحت‌تأثیر آموزه‌های دوران کودکی از معانی و مضامین صوفیانه و مذهبی قرار داشـته و این آموزه‌ها را با جهت و دید جدیدی کار کرده است. پیداست که وی روی

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

موضـوعات صـوفیانه و اندیشهٔ عارفان غافل نبوده است. این آثار مذهبی نشان‌دهندهٔ تعلق خاطر وی به این مفاهیم است که توسط پدرش در دوران کودکی به وی القا و جزئی از فرهنگ وی شده است (همان: ۱۷). این هنرمند در زمینهٔ چهره‌نگاری مذهبی و از درویشـان به سـبک شـخص خود دسـت یافته بود. در چهرهٔ درویشـان و کارهای مذهبی او نشـان دادن حالات درونی دراویش، معصومیت و مظلومیت دیده می‌شـود. روش نقاشـی او که مانند طراحی سیاه و سفید با طلق و سفیداب کار شده، دارای کنتراسـت شـدید در تصویر می‌باشد که به جلوه و زیبایی کار افزوده است. احتمالاً این روش را از استادش در دارالفنون آموخته بوده و به شیوهٔ شخصی در این روش دست یافته است.

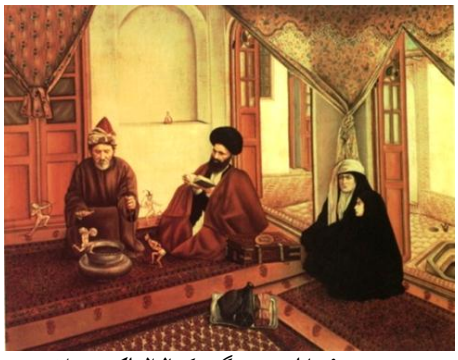
۴ـ۴. محمد غفاری ملقب به کمال‌الملک

تصویر ۷: نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، تهران حدود ۱۸۵۶م، رنگ و روغن روی بوم، ۸۸/۹×۶۹/۲ سانتی‌متر (Diba, 1999: 259)

محمـد غفـاری، مشـــهورترین و پرنفوذترین شـخصـیت در تاریخ هنر معاصـر ایران به شمار می‌آید. با نقاشـی‌های او جریان دویسـت‌سـالهٔ تلفیق سـنـت‌هـای ایرانی و اروپـایی بـه پایان می‌رسـد و سنت طبیعت‌گرایی اروپایی در قالب نوعی هنر آکادمیک تثبیت می‌شـود. او سال‌های کودکی را در کـاشـــان گذرانید، در نوجوانی به تهران آمد و به مدرسهٔ دارالفنون رفت و زیر نظر مزین‌الدوله نقاشـی را آموخت (سرمدی، ۱۳۷۹: ۴۹۴). فعـالیـت هنری کمال‌الملک بخش متأخر دوران قـاجـار و اوایـل دورهٔ پهلوی را در بر می‌گیرد. او برخلاف دیگر متقـدمـان و حتی برخی هنرمندان هم‌عصـر خود تردیدی در پذیرش اصول و نقاشی واقع‌نمای پسارنسانسی اروپایی به خود راه نمی‌دهد. با بررسـی خط سـیر هنری وی، از کارهای آغازین تا دوره‌های متأخر، می‌توان تلاش پیگیر او را در شـناخت و اعمال این نظام در آثارش دریافت (کشـمیرشـکن، ۱۳۹۳: ۴۱).

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

تصویر ۸: ناصرالدین‌شاه اثر کمال‌الملک، ۱۲۹۸ق، موزهٔ ملک، اهداکننده: عزت‌الملوک ملک (سودآور) شماره اموالی ۱۳۹۳،۰۰۰۰۶۲URL1



تصویر ۹: تابلوی جن‌گیر، کمال‌الملک، تهران، رنگ روغن، ۱۹۰۰م، موزه ملک، تهران (Diba, 1999: 274)

مهدی بامداد ضمن آنکه از علی‌اکبرخان مزین‌الدوله استاد نقاشی کمال‌الملک نام برده معتقد است او اولین بار کمال‌الملک را به ناصرالدین‌شاه معرفی کرد. می‌توان او و کمال‌الملک را در یک حدودی به لوپروژن (Le Perugin) و رافائیل (Raphael) نقاشان ایتالیایی تشبیه کرد (بامداد، ۱۳۷۴: ۲۶۴). قبول چنین مقایسه‌ای جای درنگ است؛ زیرا مزین‌الدوله پیرو انگر و رافائیل بود درحالی‌که کمال‌الملک از مکتب نقاشی رامبراند تقلید می‌کرده و بر اساس یادداشت‌های به‌جای‌مانده از او به وی ارادات می‌ورزیده است (یادنامهٔ کمال‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۵). مزین‌الدوله اغلب تعریف ذوق و استعداد شاگرد خود یعنی کمال‌الملک را نزد شاه می‌کرد و شاه اغلب او را تشویق می‌نمود (رسولی‌پور، ۱۳۹۷: ۶۴). دکتر اعلم‌الدوله ثقفی نیز در ذکر نام مردان بزرگ قرن ۱۳ خورشیدی از کمال‌الملک و مزین‌الدوله یاد می‌کند و می‌نویسد: «کمال‌الملک مدرسهٔ نقاشی جدید را که مزین‌الدوله در جادهٔ تکوین آن پیش‌قدم و دکتر ابراهیم‌خان حکیم الممالک مؤسس آن است ترقی داد (روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه سالور، ۱۳۷۴: ۶۳۳۶).

۵. مطالعهٔ نقش تأثیرگذار تدریس مزین‌الدوله در دارالفنون

میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله معلمی که ۵۴ سال در دارالفنون تدریس می‌کرده و به بداخلاقی و جدیت معروف بوده، بیشتر از لابه‌لای کتاب‌های تاریخی شناخته می‌شود و صحبت‌هایی که در گریزی از اتفاقی در این مورد نوشته شده است. منبع مشخصی در مورد مدرسهٔ دارالفنون، آموزش نقاشی در این مدرسه و نحوهٔ تدریس، شیوهٔ امتحان گرفتن و منابع درسی موجود نیست. در بررسی این موارد می‌توان از لابه‌لای موضوعات تاریخی مربوط به مدرسه به این دستاوردها دست یافت که

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

میرزا علی‌اکبرخـان هنرمنـدی بود جـدی، ســـخـت‌گیر و بســـیـار ســـخت‌کوش. او پس از میرزا ابوالحســن‌خان غفاری مهم‌ترین هنرمند نقاش‌باشـی دربار قاجار بوده اسـت و پس از موسـیوکنستان فرانسـوی که در فاصلهٔ چندسالهٔ بین ریاست صنیع‌الملک و مزین‌الدوله در دارالفنون تدریس می‌کرد، نظم و هماهنگی را به مدرســه بازگرداند. هم میرزا ابوالحســن‌خان و هم مزین‌الدوله شــیوهٔ آموزش غربی را در مدرسـه در پیش گرفته ولی تفاوت‌هایی در این مورد وجود دارد: اول آنکه دورهٔ ریاست و عمر ابوالحسـن‌خان بسـیار کوتاه‌تر از میرزا علی‌اکبرخان بوده است. ابوالحسن‌خان شغل‌های دولتی بیشـتری داشـته و مهم‌ترین فعالیت او کتاب *هزارویک شب* بوده که وقت بسیاری از او گرفته است؛ در صـورتی که شغل‌های میرزاعلی‌اکبرخان کمتر بوده است و وقت بیشتری را در مدرسه می‌گذرانده و تدوین برنامهٔ درسـی دارالفنون بیشتر در راستای تفکر او بوده است. هرچند که در سال‌های ابتدایی روش میرزا ابوالحسن خان را دنبال می‌کرده، روشی که هر دو به‌واسطهٔ آموختن هنر نقاشی در غرب از مدارس اروپایی الگوبرداری کرده بودند، ولی تفاوت دیدگاه ایرانی ابوالحســن‌خان و وفاداری او به هویـت و اصـــالـت ایرانی راه او را از میرزا علی‌اکبرخـان جـدا می‌کنـد. دیـدگـاه علی‌اکبر خـان، طبیعت‌پردازانه و غربی اسـت و از فضای تمثیلی و شرقی و ایرانی ابوالحسن‌خان جداست و این امر به‌مرور در آموزش، برنامهٔ درســی و تدریس به دانش‌آموختگان در ماحصــل کار دیده می‌شــود که واقع‌گرایی امتیازی اســت که در هنرهای این دوره از اهمیت زیادی برخوردار اســت و در نهایت در آثـار عکس‌گونـهٔ کمال‌الملک از هنر ایرانی جدا می‌شــود و به انتها می‌رســد. کپی‌برداری از روی تندیس‌ها برای درس طراحی و کپی از روی آثار نقاشـی هنرمندان اروپایی جزو تکالیف دانشـجویان بوده اسـت. مطالعهٔ آثار هنرمندان ایرانی و نگارگری در هیچ‌جا نوشـته نشـده و به آن اشـاره‌ای نشده است و این مطلب نشان می‌دهد که جزو اولویت‌ها نبوده است.

آنچه از تدریس مزین‌الدوله نوشـته شـده، علاقهٔ او به هنر غربی، جدیت و سـخت‌گیری اوست. آنچه مســلم اســت این معلم با درایت خود و به‌واســطهٔ نفوذی که در دربار و آموزش شــاهزادگان به‌خصـوص شـعاع‌السـلطنه داشـته است و تأییدی که بر روش تدریس او به‌عنوان نقاش‌باشی دربار به‌عنوان هنرمندی آموزش‌دیده در فرنگ بوده اســت. اختلاف کمال‌الملک با مزین‌الدوله، حســادت مزین‌الدوله به کمال‌الملک و آنچه کمال‌الملک معتقد اسـت آموخته‌ای از معلمانش نداشته و بیشتر به خانواده و تلاش خود اشـاره داشـته اسـت، موجب شده آموزش این معلم کمرنگ‌تر دیده شود. این در حالی اسـت که مزین‌الدوله نسل درخشانی از هنرمندان فارغ التحصیل دارالفنون همچون اسماعیل جلایر، مهدی مصــورالملک و میرزاابوتراب غفاری و کمال‌الملک را تحویل جامعهٔ هنری قاجار داده

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

اســت که هریک وزنه‌ای در هنر این دوران می‌باشــد. روحیهٔ ایرانی و تأثیرات نقاشــی ایران در آثار جلایر و ابوتراب غفاری هنوز دیده می‌شــود، ولی در آثار کمال‌الملک این ریشــه‌ها حذف شــده و به‌ســوی غرب‌گرایی صــرف پیش می‌رود. تدریس مزین‌الدوله به این هنرمندان بر مبنای ســیســتم اســتادشــاگردی ایران در دوره‌های گذشــته بوده اســت؛ او آموزش ســنتی ایرانی را با نگاه غربی در دارالفنون پیاده کرده اســت. او در تدریس نقاشــی موفق و هنرمندی برجســته و تأثیرگذار و مدیری موفق و آگاه به زبان فرانســه، نقاشــی و موســیقی بوده اســت. تفاوت دیدگاه او با میرزا ابوالحســن غفاری، نپرداختن به هنر ایرانی و هویت آن در مســیر تدریس هنری می‌باشــد، و اگر این امر در آثار ابوتراب غفاری دیده می‌شــود و نسبت به آثار باقی شاگردان مزین‌الدوله پررنگ‌تر است شاید به‌سبب اندوختهٔ خانوادگی تحت‌تأثیر صنیع‌الملک باشد.

اســماعیل جلایر شــیوه‌ای از سفیداب و طلق در نقاشی خود به کار می‌برد که تکرار راه استادش اســت. در آثار ابوتراب غفاری و جلایر روحیهٔ ایرانی نســبت به آثار غربی پررنگ‌تر است که در میان این ســه نفر، ابوتراب احتمالاً با تأثیرپذیری بیشــتری از صــنیع‌الملک برخوردار است. آخرین هنرمند دارالفنون که بعدها نقاش‌باشــی اصــلی دربار قاجار و معلم شــاه می‌شود کمال‌الملک است که در آثار او روحیه و نگاه نقاشــی ایرانی حذف می‌شــود، نگاه غربی و عکس گونه حاکم می‌شــود و به نظر می‌رســد این امربیشــتر به ســلیقه خود محمدغفاری مربوط است. شاگردی که با استادش مزین‌الدوله رقابت می‌کند، او را قبول ندارد و معتقد اســت مزین‌الدوله شــخصــی حســود، بدون صنعت و دارای طبع کوچکی اســت. حــال اینکه مزین‌الدوله اولین بار شــاگردش را به شــاه معرفی می‌کند، اینکه کمال‌الملک چرا با اســتادش بعد از نقاش‌باشــی شــدن برخلاف احترام رابطهٔ استادشاگردی سنتی در ایران ارتباط کمتری دارد، تدریســی در دارالفنون ندارد و عدم ارتباطی که شــاید به‌علت کمبود منابع اســت جای سؤال است. با همهٔ این موارد به نظر می‌رسد مزین‌الدوله هنرمندی درخشان به‌خصوص در عرصــهٔ چهره‌نگاری اســت که هرچند به‌علت فعالیت زیادش در دارالفنون آثار کمی از او برجای مانده اســت، در همین آثار اندک می‌توان قدرت دســت اســتاد، رنگ‌پردازی و درســت بودن علم پرســپکتیو و تمایل به هنر غربی و طبیعت‌پردازی را مشــاهده کرد. همهٔ این موارد در آثار کمال‌الملک نیز دیده می‌شــود. او دانش‌آموختهٔ دارالفنون اســت و تأثیرات آموزش غربی مزین‌الدوله درســت یا غلط در آثار او دیده می‌شــود. مزین‌الدوله معلمی جدی، سخت‌گیر و هنرمندی آموزش‌دیدهٔ آکادمیک اروپایی بوده که توانســته اقتدار و تأثیرات آموزش غربی را در این مدرســه اجرا کند. او در آموزش

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

هنری با توجه به شـرایط و امکانات آن زمان درسـت عمل کرده و هنرمندان قابلی را به عرصـهٔ هنر ایران و قاجار تحویل داده است. او مسیر هنر نقاشی ایران به‌شیوهٔ آکادمیک را پایه‌گذاری می‌کند.

جدول (۲): مطالعهٔ بررسی تأثیرپذیری ویژگی بصری شاگردان از مزین‌الدوله در چهره‌نگاری

علی‌اکبرخان	**ابوتراب غفاری**	**اسماعیل جلایر**	**مصورالملک**	**محمد غفاری**
طراحی مداد	آبرنگ	رنگ روغن	طراحی مداد	رنگ و روغن
بازنمایی دقیق ارتباط با روان‌شناسی چهره	بازنمایی دقیق ارتباط با روان‌شناسی چهره	ارتباط با روان‌شناسی چهره	بازنمایی دقیق متأثر از عکاسی	بازنمایی دقیق متأثر از عکاسی شباهت با هنر اروپایی

(نگارنده: ۱۴۰۰)

با مطالعهٔ جدول ۲ مشخص می‌شود هنرمندان فارغ‌التحصیل دارالفنون در زمینهٔ چهره‌نگاری از اسـتـاد خود علی‌اکبرخـان مزین‌الـدولـه متأثر بوده‌اند؛ اگرچه تکنیک‌های مختلفی به کار برده‌اند تـأثیرپـذیری از نوع اجرا و نگاه روان‌شـناسـانه در آثار بازنمایانهٔ ابوتراب غفاری و جلایر دیده می‌شـود. در اثر مصورالملک بازنمایی واقع‌گرایانه به‌سمت عکس می‌رود که نشان می‌دهد با توجه به سال اجرا که قدیمی‌تر است نوع نگاه به پرتره‌نگاری اروپایی‌تر شده است. در اثر محمد غفاری نیز واقع‌گرایی از بـاقی هنرمنـدان دقیق‌تر و بـه هنر اروپایی متمایل‌تر شـده اسـت. در باقی آثار هنرمندان، ایرانی بودن در شـیوهٔ اجرا و نوع بازنمایی ملموس‌تر است ولی در اثر کمال‌الملک نگاه اروپایی و اجرای سوژه متأثر از هنر طبیعت‌گرایی غربی است.

۶. نتیجه‌گیری

در رابطه با جایگاه علی‌اکبرخان مزین‌الدوله، این هنرمند و معلم تأثیرگذار دوران قاجار، باید مقام او را در میان مشـاهیر دورهٔ قاجار از دیار کاشـان و معلمی تأثیرگذار بر نسـل بعد نقاشـی ایران معرفی کرد. با بررسی روند عملکرد او در ۵۴ سال تدریس در دارالفنون می‌توان دریافت وی یک مدیر لایق، هنرمندی توانا، آشنا به زبان فرانسه، هنر نقاشی، موسیقی و تئاتر بوده است. در آموزش هنر نقاشـی متأثر از واقع‌گرایی اروپایی و از شـاگردان انگر بوده است. او سال‌های طولانی مدیر و

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

مدرس مدرسهٔ دارالفنون بوده است. روند آموزش هنر در این مدرسه متأثر از نحوهٔ تفکر و شیوهٔ آموزش او با الگوبرداری از مدارس اروپا بوده است. نگاه طبیعت‌پردازانه و غربی در آموزش نقاشی در دارالفنون در نسل بعد دانش‌آموختگان این مدرسه مانند اسماعیل جلایر، میرزا ابوتراب غفاری، مهدی مصورالملک و محمد غفاری به‌خوبی دیده می‌شود. در دوران ریاست او در دارالفنون، شیوه‌های نوین آموزش هنر با توجه به امکانات به‌خوبی اجرا شده ولی نگاه ارزش‌گذارانه به هنر ایرانی به‌آرامی حذف و زیبایی‌شناسی عکاسانهٔ اروپایی در هنر نقاشی جایگزین می‌شود. این امر در مطالعهٔ آثار دانش‌آموختگان این مدرسه دیده می‌شود که بیشتر از همه در آثار محمد غفاری جلوه می‌کند و او این مسیر را در صنایع مستظرفه نیز ادامه می‌دهد. جایگاه مزین‌الدوله به‌عنوان مدیریت مدرسه نقش مهمی در تولید آثار هنری و تربیت هنرمندانی درخشان در عرصهٔ نقاشی داشته است. او در هنرهای نقاشی موسیقی و تئاتر و زبان فرانسه نیز سرآمد بود و به‌عنوان مدیری توانمند و باسواد و مدبر و آگاه شناخته می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Kriziz
2. Graf Karnczay
3. Zatti
4. Buhler
5. Gay Replo

منابع

۱. آدمیت، فریدون (۱۳۴۸)، *امیرکبیر و ایران*، تهران: خوارزمی.

۲. افضل‌الملک، غلامحسین (۱۳۶۱)، *افضل التواریخ*، منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان، تهران: تاریخ ایران.

۳. آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، *نگارگری ایران*، ج۲، تهران: سمت.

۴. ـــــــ (۱۳۹۱)، *اسماعیل جلایر (گلستان هنر ۳)*، تهران: پیکره.

۵. بامداد، مهدی (۱۳۴۷)، *شرح حال رجال ایران در قرن ۱۲، ۱۳ و ۱۴ق*، تهران: زوار.

۶. پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.

۷. پورثانی، مریم (۱۳۹۸)، *مشاهیر کتاب‌آرایی ایران میرزا ابوتراب غفاری کاشانی*، تهران: خانهٔ کتاب.

۸. خلخالی، سید محی‌الدین و تقدیری، سعید (۱۳۹۱)، «مقدمه‌ای بر معرفی دارالفنون و اقدامات امیرکبیر»، *پیام بهارستان*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، ۴۷۹ـ۵۱۱.

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

۹. ذکا، یحیی (۱۳۷۸)، «میرزا ابوالحسن‌خان غفاری کاشانی مؤسس نخستین هنرستان نقاشی ایران»، *ایران‌نامه*، شمارهٔ ۶۷، ۵۵۲ـ۵۵۶.
۱۰. *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه سالور* (۱۳۷۴)، ایرج افشار و مسعود سالور، تهران: اساطیر.
۱۱. *روزنامهٔ دولت علّیه ایران*، شمارهٔ ۵۶۷۰، مورخ ۱۵ ذی‌الحجه ۱۲۸۱، ص۷.
۱۲. ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۵)، *کاشی‌کاری قاجاری*، تهران: یساولی.
۱۳. رسولی‌پور، مرتضی (۱۳۹۷)، «میراث علی‌اکبرخان نقاش‌باشی (مزین‌الدوله) در آموزش، فرهنگ و هنرهای نوین ایران»، *آرشیو ملی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، ۶۰ـ۱۰۰.
۱۴. سرمدی، عباس (۱۳۷۹)، *دانشنامه هنرمندان ایران و اسلام*، تهران: هیرمند.
۱۵. سعیدی، حوریه (۱۳۷۹)، «مقدمه‌ای بر سیر تحول تدوین کتاب‌های تاریخ در مدارس از تأسیس دارالفنون تا پایان دورهٔ پهلوی اول ۱۳۲۰ ش»، *تاریخ معاصر ایران*، شمارهٔ ۱۲ـ۱۳، ۶۲ـ۶۵.
۱۶. صفایی، ابراهیم (۱۳۵۵)، *گزارشی از دارالفنون*، شمارهٔ ۷ـ۸، ۳۶۴ـ۳۷۴.
۱۷. عمیدی نوری، ابوالحسن (۱۳۸۱)، یادداشت‌های یک روزنامه‌نگار (تحولات نیم قرن تاریخ معاصر ایران از نگاه ابوالحسن عمیدی)، مختار حدیدی و جلال فرهمند، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
۱۸. فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
۱۹. قاضی‌ها، فاطمه (۱۳۹۴)، *ناصرالدین‌شاه قاجار و نقاشی*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران.
۲۰. کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *کنکاشی در هنر معاصر ایران*، تهران: نظر.
۲۱. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، لندن: مستوفی.
۲۲. ـــــــــــ (۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج۳، لندن: مستوفی.
۲۳. محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۷۸)، *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید ایران*، ج۱، تهران: دانشگاه تهران.
۲۴. ـــــــ (۱۳۷۰)، *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران*، ج۳، تهران: دانشگاه تهران.
۲۵. معتمدی، اسفندیار (۱۳۸۲)، «کتاب‌های درسی در ایران از تأسیس دارالفنون تا انقلاب اسلامی ۱۲۳۰ـــ۱۳۵۷»، *تاریخ معاصر ایران*، شمارهٔ ۲۷، ۱۱۱ـ۱۳۸.
۲۶. میرزا آقاخان (۱۳۵۳)، «تاریخچه‌ای از دارالفنون»، *وحید*، شمارهٔ ۱۳۵، ۹۷۸ـ۹۸۷.
۲۷. معیرالممالک، دوستعلی‌خان (۱۳۶۱)، *رجال عهد ناصری*، تهران: تاریخ ایران.
۲۸. هاشمیان، احمد (۱۳۸۵)، «نخستین رئیسان مدرسهٔ دارالفنون»، *گنجینهٔ اسناد*، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۲، ۲۰۰ـ۲۰۷.
۲۹. *یادنامه کمال‌الملک* (۱۳۷۹)، علی دهباشی، تهران: به‌دید.
۳۰. یغمایی، اقبال (۱۳۷۹)، *مدرسهٔ دارالفنون*، تهران: سروا.
31. URL1:www.malekmuseum.org(بازیابی‌شده در تاریخ ۱۳۹۹/۱۱/۲۸)

32. Diba, Layla and Maryam S-Ekhtiar (1999), *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925 Hardcover*, NewYork: Broklyn Museum of Art

10.22052/KASHAN.2022.243039.1017

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۷۱ـ۱۰۰
مقاله علمی‌پژوهشی

گرافیتی‌های شهر کاشان، رسانه‌ای هدفمند

سعیده رسولی*
امیرحسین چیت‌سازیان**

چکیده

هنر گرافیتی را می‌توان وسیله‌ای ارتباطی و یک رسانهٔ هدفمند قلمداد کرد که به‌رغم وجود محدودیت‌ها در مکان‌های عمومی اجرا شده و ما را از آنچه در لایه‌های زیرین زندگی شهری جریان دارد آگاه می‌کند. نوشته‌ها و تصاویری از وقایع و جریانات نیمهٔ دوم قرن چهاردهم شمسی در ایران، هنوز بر دیوارهای شهر باقی مانده که از طریق آن‌ها با اعتقادات و باورهای مردم، فعالیت گروه‌های سیاسی و مذهبی آن دوره آشنا می‌شویم. این آثار دیواری امروزه زیرمجموعه‌ای از سبک گرافیتی به حساب می‌آیند. پژوهش حاضر به بررسی گرافیتی‌های شهر کاشان پرداخته که از سال‌های پایانی دههٔ پنجاه هجری شمسی تا سال‌های اخیر به‌جا مانده است. هدف این پژوهش توسعه‌ای،ضمن معرفی و مستندسازی گرافیتی‌های شهر کاشان ؛ در پی پاسخ به این سؤال‌هاست: آیا گرافیتی‌ها در سطح شهر تأثیراتی بر جامعه داشته است؟ و چه میزان توانسته از تحولات پیرامونش تأثیر بگیرد. لذا با رویکرد توصیفی‌تحلیلی و با داده‌اندوزی اطلاعات به دو صورت کتابخانه‌ای و میدانی به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخته است. یافته‌های تحقیق بیانگر این است که گرافیتی‌های مورد بررسی، محتواهای گوناگونی را از باورها، رویکردهای فرهنگی، سیاسی و مذهبی شامل می‌شوند که متأثر از جریانات معاصرشان بوده و تأثیراتی متقابل در جامعه داشته‌اند که به دوره‌های مبارزات انقلاب اسلامی، جنگ تحمیلی و معاصر قابل تقسیم است.

کلیدواژه‌ها: هنرگرافیتی، رسانه هدفمند، دورهٔ انقلاب اسلامی، دیوارنگاری، شهر کاشان.

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ 1393rasuli@gmail.com
** دانشیار گروه مطالعات عالی هنر دانشگاه کاشان، کاشان، ایران، نویسنده مسئول/ chitsazian@kashanu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۸

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

۱. مقدمه

گرافیتی نوعی نشـانه‌گذاری هدفمند روی سـطوح مختلف اسـت که در محیط‌های شخصی یا در اماکن عمومی توسط انسان انجام می‌گیرد. واژۀ گرافیتی در ادبیات تاریخ هنر به آثاری اطلاق شده اسـت که به روش خراش دادن روی سطوح پدید آمده‌اند. این پدیده به‌شکل اثری هنری، امضا یا نوشته‌ای خاص ظاهر می‌شود. وقتی این عمل برخلاف رضایت صاحب ملک یا مسئولِ نگهداری آن محل یا سـطح انجام گیرد، جنبۀ وندالیسـم[1] یا «اوباشـگری» پیدا می‌کند. از همین روسـت که عده‌ای آن را جرم تلقی می‌کنند. تاریخ ظهور این پدیده دست‌کم به یونان باستان و امپراتوری روم بازمی‌گردد (رشـاد، ۱۳۸۳). البته در دیوارۀ کوه‌ها وغارهای سـنگیِ دوران باسـتان ایران نیز قابل مشـاهده اسـت. گرافیتی را نوعی مسـتندسـازی تاریخی، وسـیله‌ای ارتباطی و یک رسانه می‌توان قلمـداد کرد کـه بـا وجود محـدودیـت‌ها در جامعه انجام می گیرد. هنر گرافیتی ما را از آنچه در لایه‌های زیرین زندگی شهری جریان دارد آگاه می‌کند و اطلاعاتی نظیر باورها و اعتقادات مذهبی تودۀ مردم، فعالیت گروه‌های سیاسی و اجتماعی زمانه و همچنین دیدگاه‌ها، آرمان‌ها و شعارها در دوره‌های مختلف تاریخی یک کشـور یا شـهر ارائه می‌دهد. همچنین روایتگر افکار و احسـاسات شـخصـی مردمان شـهر اسـت که به‌شـکل هنری و غیرهنری در قالب جملات اعتراضـی یا با محتواهای دیگر بر دیوار شـهر قرار دارد. دیوارها حامل پیام‌ها و گزارش‌هایی از دوره‌ای است که در آن خلق شـده‌اند که روایت تاریخ زمان خود بوده و به آیندگان منتقل می‌شـود. شروع این هنر در ایران، بیشـتر از زمان مبارزات انقلابی اسـت که به‌صـورت یکپارچه از پایتخت به شـهرهای بزرگ و بعد به شـهرسـتان‌های دیگر نفوذ کرد. گرافیتی بعد از انقلاب و در زمان جنگ تحمیلی درون شـهرها و حتی مناطق جنگی جریان داشـت. امروزه این هنر به‌شـکل متنوع و متفاوتی از لحاظ اجرا و مفاهیم در سـطح شـهر به حیات خود ادامه می‌دهد. هدف این مقاله این اسـت که گرافیتی‌های شـهر کاشـان را در دوره‌های مختلف معرفی، دسـته‌بندی و به‌صـورت کلی شـرح و تحلیل و مسـتندسـازی کند. شـهر کاشـان از قدیمی‌ترین مناطق شـهرنشـینی اسـت که با بناها و خانه‌های تاریخی و هنرهای صـناعی به همگان معرفی شـده، اما هنر کمتر شـناخته‌شدۀ این شهر، گرافیتی اسـت. هنری جدید با قدمتی بیش از چهل سال. گرافیتی در کاشان هم‌زمان با جنبش‌های انقلابی در پایتخت آغاز شـد و در زمان هشت سال دفاع مقدس ادامه داشت و امروزه همچنان بر دیوارهـای شـهر در حال اجراسـت. در این پژوهش برای جمع‌آوری داده‌ها از روش میدانی و کتابخانه‌ای اسـتفاده شده و به‌صورت تحلیلی‌توصیفی ارزیابی می‌شوند. بیشتر گرافیتی‌ها در بافت

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

قدیمی و برخی به‌صورت پراکنده در حومهٔ شهر اجرا شده است. شایان ذکر است که در حد مقدورات دسترسی به گرافیتی‌های کاشان ممکن گردید و چه بسا مواردی که در آینده بتوان به آن‌ها دسترسی یافت. ضمن اینکه موارد مطرح‌شده صرفاً در سطح شهر و نه در روستاها و بخش‌های اطراف است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده در خصوص گرافیتی، مربوط به دورهٔ معاصر است. در رابطه با گرافیتی‌های اولیه یعنی از دوران پهلوی، انقلاب و جنگ تحقیقات کمتری صورت گرفته است. بنابراین منابع مکتوب کمی در اختیار پژوهشگران قرار دارد. در مقالهٔ «دیوارنوشته‌های انقلاب» (بزرگ‌زاده شهدادی و فرهادی، ۱۳۵۸) که در سال‌های اولیهٔ انقلاب اسلامی انجام شده مجموعه‌ای از دیوارنوشته‌ها و تصاویر موجود در خیابان‌ها و کوچه‌های تهران را جمع‌آوری و بر اساس موضوع و محتوا دسته‌بندی کرده است. همچنین در مقالهٔ «جامعه‌شناسی: بررسی دیوارنوشته‌های دوران انقلاب» (محسنیان راد، ۱۳۶۹) دیوارنوشته‌های شهر تهران از لحاظ تکنیک اجرا، رنگ‌ها و مضامین دسته‌بندی شده‌اند.

گرافیتی زیرمجموعهٔ هنر دیوارنگاری است. به‌دلیل نوظهور بودن این هنر در ایران منابع محدودی در مورد گرافیتی وجود دارد. بنابراین در برخی منابعی که مربوط به موضوع دیوارنگاری است، مطالب مربوط به هنر گرافیتی در زیرمجموعهٔ مطالب بخش دیوارنگاری معاصر مورد توجه قرار گرفته است. از جمله تحقیقاتی که در مورد گرافیتی صورت گرفته کتاب‌های *گرافیتی: رودیکردی انتقادی* (کوثری، ۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی دیوارنگاری معاصر ایران* (زنگی، ۱۳۹۵) و *کارکردهای رسانه‌ای و ارتباطی دیوارنگاری معاصر ایران* (همو، ۱۳۹۴) است. در بررسی انجام‌شده مشخص شد که در خصوص گرافیتی شهر کاشان تحقیقی تاکنون صورت نگرفته است.

۲. شهر کاشان

کاشان شهری تاریخی و دارای بیش از ۷۵۰۰ سال قدمت شهرنشینی است. مشهور به دارالمؤمنین و دارای شخصیت‌های مهم مذهبی، سیاسی، علمی، ادبی و هنری زیادی است. این شهر در شمال استان اصفهان و در فاصلهٔ ۲۳۰ کیلومتری جنوب غربی تهران قرار دارد. حدود غربی و جنوبی آن به ارتفاعات سلسله‌جبال مرکزی (کوه رود) منتهی می‌شود. از جانب شمال و مشرق که به زمین‌های شوره‌زار کویر مرکزی ایران اتصال پیدا می‌کند، هوای آن به‌تدریج گرم و خشک و سوزان می‌گردد (نراقی، ۱۳۸۲: ۲). بنابراین صنعت کشاورزی نقش کمرنگ‌تری در این نواحی

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

دارد؛ به همین دلیل مردم این ناحیه بیشتر از طریق صنایع دستی و فعالیت‌های هنری و صنعتی امرار معاش می‌کنند. به همین سبب مهد هنرهای سنتی گوناگونی است که قدمت دیرینه‌ای دارند و نقش بسزایی در صنعت گردشگری کشور ایفا می‌کند. اما یکی از هنرهای معاصر و کمتر شناخته‌شدهٔ شهر کاشان، هنر گرافیتی است. گرافیتی در کاشان هم‌زمان با جنبش‌های انقلابی در پایتخت آغاز شد، در زمان هشت سال دفاع مقدس ادامه داشت و امروزه همچنان بر دیوارها پابرجاست. با توجه به اینکه هنوز بخشی از بافت قدیمی شهر کاشان باقی مانده است، نمونه‌های گرافیتی با تمرکز بر مناطق آن بافت انتخاب شد؛ از جمله خیابان‌های امام خمینی، محتشم کاشانی، فاضل نراقی، علوی، باباافضل، بازار بزرگ، تیمچه صباغ و محله‌ها و کوچه‌های پاپک، ضرابخانه، پنجه‌شاه، دروازه دولت، زاویه، گذر میرآفتاب، گذر تقی‌خان، پشت مشهد، مشکی، فرخ و سوریجان. گرافیتی‌های معاصر علاوه بر داخل شهر به‌صورت پراکنده در حومهٔ شهر نیز اجرا شده است که دسترسی به آن‌ها مشکل بوده و تعدادی از تصاویر از طریق فضای مجازی با ذکر منبع به تحقیق اضافه شد. گرافیتی‌های شهر کاشان به سه دسته قابل تقسیم‌بندی‌اند: گرافیتی‌های دورهٔ مبارزات انقلابی، گرافیتی‌های دورهٔ دفاع مقدس و گرافیتی‌های دورهٔ معاصر.

نقشهٔ پراکندگی برخی مناطق مورد تحقیق با نقطهٔ قرمز مشخص شده است (www.google map.com).

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

۳. گرافیتی

لغت گرافیتی از واژۀ گرافیتو[۲] در زبان ایتالیایی مشتق شده که به‌معنی خراشیدن سطوح و اثرگذاری سریع یا خط‌خطی است؛ اصل این واژه به «گرافایر» (نوشتن با قلم فلزی) در لاتین عامیانه بازمی‌گردد. از نظر تاریخی، گرافیتی به آن نوشته‌ها و نشان‌ها یا نقوشی گفته می‌شود که روی دیواره‌های اماکن باستانی یا خرابه‌ها نقش بسته‌اند مثل آثار موجود در دخمه‌های (کاتاکامب‌ها[۳]ی) رومی یا کتیبه‌ها و دیوار نوشته‌ها در پومپی[۴]. این واژه در گذر زمان به آثاری اطلاق شد که به‌شکلی شخصی و بدون اجازه، روی دیوارها و سطوح موجود در اماکن عمومی و به‌خصوص بر دیوار پیاده‌روها کشیده می‌شد (رشاد، ۱۳۸۳). شیوع گرافیتی به‌صورت جدی و به‌عنوان یکی از همراهان فرهنگ هیپ–هاپ[۵] به دهۀ ۱۹۷۰ در نیویورک بازمی‌گردد. از این زمان همواره نوعی تناقض در تفسیر آن وجود داشته است. از همان ابتدا گرافیتی در میان خودی‌ها به‌عنوان یک قالب هنری محترم پذیرفته شد. درحالی‌که برای دیگران به‌منزلۀ جرمی آزاردهنده به شمار می‌رفت؛ از شیکاگو تا دترویت و تا پراگ. در هنگامۀ فروپاشی کمونیسم، گرافیتی نقش‌های گوناگونِ دشمن مالکیت خصوصی و دوست مردمان به حاشیه رانده‌شده را به خود گرفت. در جنگی که علیه ماهیت اصلی گرافیتی برپا شد، این جنگ‌افزار قانون‌گذاران شهر بود که به میزان قابل توجهی، برنده را تعیین می‌کرد (کورول، ۱۳۹۰: ۲۱۷).

گرافیتی بر اساس تفاوت دلایل وجودی و نیز امکانات ارتباطی که ایجاد می‌کند به دو نوع عمده تقسیم می‌شوند: گرافیتی‌های نوشتاری (دستخط) و گرافیتی‌های نمایشی (نقاشی دیواری).

الف. گرافیتی نوشتاری

هنرمندانِ این شیوۀ گرافیتی، خود را هنرمند نمی‌دانند بلکه میل دارند تا «گرافیتی‌نویس» معرفی شوند، مهارت‌های فنی برای نویسندگان گرافیتی بسیار ارزشمند است. سبک و تکنیک بسیار بیشتر از نگرش نویسندگان به هنر یا جایگاه آن‌ها در فرهنگ معاصر مورد بحث قرار می‌گیرد. گرافیتی‌های نوشتاری به سبک‌های گوناگونی تقسیم شده‌اند و شامل موارد زیر است: پرتاپ (Throw-Up)، تابلوقطعه (Panel)، امضا و علامت زدن (Tag)، قطعه (Piece)، تابلوچسب (Stickers)، (Heaven) بهشت، سبک وحشی (Wild style)، بمب (Blockbuster) (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۲۶). نوشتارهایی که با دستخط عادی بدون تکنیک‌های هنری به‌وسیلۀ اسپری، زغال، گچ یا خراش با شیء نوک تیز روی دیوارها هستند، جزء گرافیتی‌های نوشتاری محسوب می‌شوند.

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

ب. گرافیتی‌های نمایشی (نقاشی دیواری)

این هنر در کشـــورهـا و جوامع مختلف دلایل وجودی و کاربردهای مختلفی یافته و راه‌ها و روش‌های گوناگونی را تجربه کرده اسـت. گرافیتی‌های نمایشی شامل تصاویری می‌شوند که برای انتقال احسـاس و پیام به بیننده به بهترین وجه ممکن، از مشـخصـه‌های دیوارها و سطوح استفاده می‌کنند. روش‌های اجرای گرافیتی نمایشـی شامل نشان‌ها و خودچسبان، کات اوت[تکه چسبان]، پوستر یا شابلون (stencil) هستند (همانا).

اگر بخواهیم دید کلی به تاریخ دیوارنگاری داشـته باشـیم صـرف‌نظر از روش‌های اجرایی و مضمون و سایر موارد وجه مشترک آن‌ها را بستری از دیوار در نظر بگیریم و گرافیتی را نیز در این مجموعه قرار دهیم باید گفت: ابتدا انسـان های باستان شروع به کشیدن تصاویر حیوانات یا علائم جادویی و اعتقادی بر روی دیواره‌های غارها یا کوه‌ها کردند. با یکجانشـینی و متمدن شـدن بشـر دیوارنگاری وارد فضـاهای مسـکونی از جمله کاخ‌ها، ساختمان‌های مذهبی و بناهای اشرافی شد. بعد از آن وارد خانه‌های اعیان و طبقه های بالای اجتماع شد و دیرتر به خانه های طبقهٔ متوسط راه پیدا کرد. دیوارنگاره‌ها از فضـای تاریک و بستهٔ غارها، ساختمان‌های اعیانی و فضاهای خصوصی به میان مردم عادی و درون کوچه‌ها نفوذ کرده است. بسته بودن برای دیوارنگاری از ابتدا از غارها تا سده‌های قبل نقطهٔ مشترک این هنر است. دیوارنگاره‌ها امروزه از داخل بناها به بیرون ساختمان‌ها آمده‌اند و فضای بسته که وجه مشترک دیوارنگاری‌های گذشته بود امروزه در زمانهٔ خودش معنای دیگری به خود می‌گیرد. گرافیتی که نوعی دیوارنگاری معاصـر اسـت، با سـیاسـت‌گذاری‌ها و نظارت های حکومت و دولت‌ها محصـور و محدود شده است؛ یعنی گرافیتی فقط در چهارچوب قوانین و مقررات می‌تواند عرض اندام کند. در غیر این صـورت محکوم بوده و یک وندالیسـم محسوب می‌شود. پس باید کوچ می‌کرد، می‌رفت در پایین‌ترین نقطه در دل تاریکی‌ها به زیر پل‌ها و مناطق پایین شـهر، به‌سمت دیوارهای نیمه‌مخروبهٔ حومهٔ شهر و به‌صورت مخفیانه و شبانه اجرا می‌شـد. غربت و دورافتادگی گرافیتی گویی شبیه همان نگاره‌هایی است که در تاریکی غار توسط انسـان های باستان کشیده می شد. این هنر در شهرهای کوچک رو به انزواست. بسته بودن فضا در گرافیتی معاصـر، بسـته بودن فیزیکی محیط نیسـت بلکه ممکن اسـت بسـته بودن افکار و برخی سـیاسـت‌ها؛ محدودیت آزادی بیان باشـد؛ نوشته هایی است که احساسات واقعی انسانی از وضع موجود را روایت می‌کند و لایه های پنهان جامعه را آشکار می‌سازد؛ به‌نوعی اتفاقات تاریخ معاصر را تصویرسازی می‌کند. گرافیتی مردمی‌ترین هنر است، زیرا محصور در فضاهای مخصوص اعیان

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

و اشراف نیست، مخصوص و محصول گالری‌ها و گالری‌داران نیست، در عمومی‌ترین مکان‌ها در هر زمان بدون محدودیتِ بازدید و مراقبتی، در اختیار تمام اقشـــار جامعه قرار دارد. البته این هنر فقط در زمان انقلاب‌ها و تحولات سـیاسـی می‌تواند در اوج مردمی بودن و همبستگی مورد تأیید طبقات و گروه‌های مختلف جامعه قرار بگیرد و تأثیرات گسترده‌ای داشته باشد اما به‌مرور زمان با دور شدن از آرمان‌ها از اوج آن کاسته می‌شود.

در ایران اشـکال عام گرافیتی پیشـینه‌ای طولانی، حداقل قدمتی به‌اندازهٔ سابقهٔ شهرنشینی دارد. نوشـــته‌هایی که دربارهٔ روابط عاشـــقانه بر روی دیوار نوشـــته یا بر روی درختان حکاکی شـــده، نمونه‌هایی از آن‌هاســـت. همچنین باید به عبارت‌هایی که دربارهٔ اقوام متفاوت در مدح یا ذم آنان نوشـته شده است اشاره کرد (کوثری، ۱۳۸۹: ۸۵). از دیگر نمونه‌ها به نوشته‌ها و تصاویر باجه‌های تلفن، نیمکت مدارس و دانشگاه‌ها می‌توان اشاره کرد. همچنین نوشته‌های دستشویی‌های عمومی، که واژهٔ لاترینالیا[۶] در مورد آن‌ها به کار می‌رود. محتوای این نوشـتارها اغلب عاشـقانه، سـیاسی و انتقادی اسـت. دیوارنگاری در ایران از بحبوحهٔ انقلاب سال ۵۷ شکل جدیدی به خود گرفت و با تحول رونـد خلق این آثـار در ســـال‌هـای پس از انقلاب، بـه‌عنوان یـک ابزار اجتمـاعی مؤثر بر رویدادهای سـیاسـی و موافق سـیاسـت‌های حاکم اسـتفاده شـد. دیوارنوشـته‌ها به‌واسطهٔ رساندن پیام‌های اجتماعی خلاصـه‌شـدهٔ سـلبی «مرگ بر شـاه» و ایجابی «درود بر خمینی» که در سه‌ماههٔ آخر سـال ۵۶ تا رسـیدن به سـال ۵۷ به گفتار برتر شعارهای انقلابی تبدیل شده بود، هم حامل و عامل کنشی انقلابی بود و هم در جایگاه رسانه‌ای همگانی قرار داشت (زنگی، ۱۳۹۵: ۱۴۴).

سـبک گرافیتی انقلابی با تکنیک دیوارنویسـی و شابلون در کوچه‌های شهرها تکثیر می‌شد. پس از دوران انقلاب همین سـبک و تکنیک با مضـمونی دیگر روند خود را ادامه داد؛ تصـاویر شـهدا به‌جای تصـاویر مبارزان آمدند، شعارهایی برای پاسداشت شهدا و مقاومت، دیوارهای شهرها را تغییر داد. اما گرافیتی معاصـــر که به هنر خیابانی هم معروف شـــده با موضـــوعات و تکنیک‌های مختلف وتنوع رنگی بالا در سـطح شـهر یا خارج از آن اجرا می‌شـود. گرافیتی ایران را می‌توان به دوره‌های انقلاب و پس از آن تقسـیم‌بنـدی کرد. البتـه بـه‌طور جزئی‌تر شـــامـل ســـال‌هـای قبل از انقلاب (۱۳۲۰ـــ۱۳۵۶ش)، دورهٔ انقلاب (۱۳۵۶ـــ۱۳۵۹ش)، سال‌های جنگ تحمیلی (۱۳۵۹ـــ۱۳۶۷ش) و سال‌های پس از جنگ یا دورهٔ معاصر که از اواخر دههٔ ۷۰ تا ۹۰ شمسی می‌شود (همان: ۱۱۳).

۳ـ۱. گرافیتی قبل از انقلاب (۱۳۲۰ـ۱۳۵۶ش)

در ایران اسـتفاده از دیوارها برای پیام‌دهی به‌صورت «پرده‌داری» ریشهٔ کهن دارد. در تاریخ معاصر

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

نیز نگارش شـــعار بر دیوارها (نه شـــعارها و جمله‌های تبلیغاتی برای فروش کالا) در ســـال‌هایی چون ۱۳۲۰ و ۱۳۳۲ صـــورت گرفت (محســـنیان راد، ۱۳۶۹: ۲۴). با گســـترش دامنهٔ جنگ جهانی دوم و برکناری رضـــاخان و به قدرت رســـیدن محمدرضـــا پهلوی، دیوارنگاری علاوه بر تبلیغات تجـاری کـارکردهـای تازه‌تری به خود می‌گیرد. در دههٔ ۳۰ شـــمســـی شـــکل جدیدی به هنر دیوارنگاری راه می‌یابد که در واقع، شـعارنویسی‌های احزاب و گروه‌های مخالف نظام شاهنشاهی اسـت و این‌گونه برخورد با دیوارنگاری به‌مثابهٔ ابزاری برای اعلام مخالفت‌های سـیاسی و مذهبی و نیز شـکلی از مبارزه تا سال‌های نخست انقلاب اسلامی ادامه پیدا می‌کند (زنگی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). تاریخ گرافیتی ایران از زمان پهلوی دوم شـروع می‌شود. در کنار شکل رسمی هنر دیوارنگاری در زمان پهلوی دوم که همسـو با حکومت بود، شـکل اعتراضـی آثار دیواری نیز از سال‌های واپسین دورهٔ پهلوی شـدت گرفت و به‌موازات گسـترش اعتراضات انقلابی توجه بیشتری به آن شد. این خصوصیت اعتراضی هنر دیوارنگاری که می‌توان آن را به‌نوعی گرافیتی تعبیر کرد، به ابزاری برای اعتراض و تبلیغ شـعارهای انقلابی تبدیل شـده و با اسـتفاده از شـعارنویسـی و تصاویر کلیشه‌ای دست‌ساز بر روی دیوارها نقش می‌بست (همان: ۱۱۷).

۳ـ۲. گرافیتی دورهٔ انقلاب (۱۳۵۷ـ۱۳۵۹ش)

از ابتدای سـال ۱۳۵۷، دیوار شـهرها و حتی روسـتاهای ایران نقش وسایل ارتباط جمعی سنتی را ایفا کرد و هزاران شـعار با قلم‌مو، رنگ، اسـپری، ماژیک، گچ، زغال. مداد و خودکار و حتی خون بر آن‌ها نقش بسـت؛ چراکه مردم به وسایل ارتباط جمعی مدرن برای رسیدن به قصد و نیت خود دسـترسـی نداشتند. شاید با اطمینان بتوان گفت که در تمام طول تاریخ این کشور، هرگز در چنین سـطح وسـیعی و با چنین حجمی، دیوارها جایی برای پیام دادن به مردم نشـده بود. در آن سـال دیوارهـای ســـاختمان‌ها، کیوســـک‌های تلفن، در و تابلوی مغازه‌ها و حتی تابلوهای راهنمایی و رانندگی، جاهای ثابتی بود که به‌وسـیلهٔ مردم روی آن‌ها پیام نوشته می‌شد. گاهی نیز شعارها روی وسایل نقلیه و حتی آمبولانس‌ها نقش می‌بست (محسنیان راد، ۱۳۶۹: ۲۴).

پیام اصلی آثار دیواری این دوره، اصول و آرمان‌های انقلاب و تبلیغ ایدئولوژی اسلامی است. رویدادهایی نظیر سقوط نظام شاهنشاهی و پیروزی انقلاب، ترورها، تظاهرات خیابانی، جریان‌های ســـیاســـی، محورهای اصـــلی مضـــامین دیوارنگاری این دوره را تشـــکیل می‌دهند. به‌طور کلی دیوارنوشته‌های انقلاب اغلب به رنگ مشکی هستند. در شعارها و تصاویر مذهبی رنگ قرمز اکثراً برای بزرگداشت شهدا و روزهای کشتار و آنچه رنگ و بویی از خون داشت به کار گرفته می‌شد.

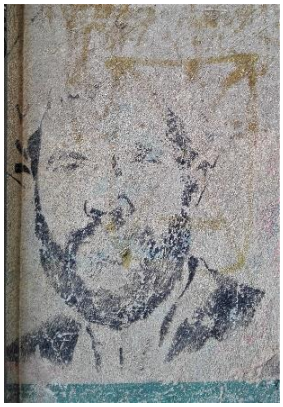
10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

آبی رنگ آرامی است و از جمله رنگ‌هایی است که در دوره‌های آخر انقلاب و مبارزات بیشتر به کار رفته است. سبز نیز رنگی است مذهبی و به مقدار کم در دیوارنوشته‌ها به کار گرفته شده است. رنگ‌های دیگر از قبیل زرد، ارغوانی، قهوه‌ای و بنفش به میزان کم و در اواخر دورهٔ انقلاب به کار رفته است (بزرگ‌زاده: ۱۳۵۸: ۲۵). در بیشتر دیوارنوشته‌ها خط عادی (بدون شیوه‌های منظم خوش‌نویسی) استفاده شده زیرا آسان و صریح و سریع نوشته می‌شود. شیوهٔ خط نسخ در شابلون‌نویسی به کار گرفته شده و به‌لحاظ خصوصیات تکنیکی و لحن خبری (روزنامه‌ای) این شیوه بوده است. شیوهٔ نستعلیق که لحن ادبی و آرام دارد در دوره‌های آرام‌تر انقلاب به کار رفته است (همان: ۲۷).

نقش مردم کاشان در تحولات سیاسی کشور از دوران جنگ ایران و روس و سپس انقلاب مشروطه است. فعالان سیاسی و مذهبی چون آیت‌الله نراقی و ملا عبدالرسول مدنی کاشانی در دورهٔ قاجار را می‌توان نام برد. در دوران پهلوی نیز نهضت اسلامی در کاشان درگیر با بهائیت، مبارزه با الحاد و حزب توده و شاه بود. علاوه بر آیت‌الله حسین امامی و آیت‌الله غروی، مرکز ثقل مبارزان این دورهٔ آیت‌الله صبوری، حجت‌السلام گلسرخی، حجت‌الاسلام تسلطی، حجت‌الاسلام مشکینی و حاج‌آقا محمد رسول‌زاده و شهیدحاج جواد یزدانی بودند (ابن رسول، ۱۳۸۳: ۹۳). در دورهٔ پهلوی گروه منصورون[۷] علیه حکومت شاهنشاهی فعالیت می‌کرد. این گروه در کاشان نیز با فعالیت‌های آقایان [سید علی‌اصغر ابن الرسول، شهید مهدی هنردار]، محمد شاطری، حسین عابد و اصغر گرانمایه‌پور با همراهی مبارزان خوزستان از جمله شهید محسن صفاتی، محمد جهان‌آرا و محسن رضایی در شهر کاشان تشکیل شد. مبارزات به‌صورت مخفی از خانه‌های تیمی با اسم مستعار صورت می‌گرفت (همان‌جا). مردم این شهر مانند سایر شهرهای ایران با تأثیرپذیری از اعتراضات در قم و پایتخت به اعتراض علیه حکومت پرداختند. هدف از این فعالیت‌ها براندازی حکومت پهلوی، استقرار حکومت اسلامی و مردمی و مبارزه با فساد بود. این اعتراضات در قالب شب‌نامه، اعلامیه و گرافیتی‌های نوشتاری و تصویری به‌صورت مخفیانه در کوچه‌های شهر انجام می‌گرفت که به آگاه‌سازی عموم مردم از اهداف انقلاب کمک فراوانی کرد. گرافیتی‌های با موضوع انقلاب در شهر کاشان شامل شعارنوشته‌های انقلابی و تصاویر مربوط به تبلیغات دوره‌های انتخابات ریاست‌جمهوری، رهبران انقلاب اسلامی و فعالان سیاسی دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی هستند (تصاویر ۱ـ۱۱)، که بیشتر در کوچه‌های فرعی قرار دارند.

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

نمونه‌گرافیتی‌های تصویری فعالان سیاسی دورهٔ انقلاب



تصویر ۱: آیت‌الله مفتح، جنب دیوار آرامگاه محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

تصویر ۲: آیت‌الله نواب صفوی، کوچه‌های فرعی خیابان فاضل نراقی (عکس: رسولی)

تصویر ۳: آیت‌الله منتظری، خیابان ملا حبیب‌الله شریف (عکس: رسولی)

تصویر ۴: امام خمینی، خیابان میرعماد (عکس: رسولی)

تصویر ۵: امام خمینی، خیابان ملا حبیب‌الله شریف (عکس: رسولی)

تصویر ۶: امام خمینی، خیابان بخارایی، کوچه شجاعت یکم (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۷: آیت‌الله شهید بهشتی، حوالی مسجد آقابزرگ (عکس: رسولی)

تصویر ۸: آیت‌الله طالقانی، خیابان میرعماد، کوچه وارسته (عکس: رسولی)

تصویر ۹: آیت‌الله خامنه‌ای، کوچهٔ ضرابخانه، جنب بازار سنتی (عکس: رسولی)

تصویر ۱۰: شهید رجایی، خیابان میرعماد (عکس: رسولی)

تصویر ۱۱: آیت‌الله مصطفی خمینی، جنب دیوار آرامگاه محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

علت کمبود گرافیتی در خیابان و معابر اصلی و پررفت‌وآمد کاشان می‌تواند به‌دلیل احتیاط اجراکنندگان آن‌ها بوده که در حین کار مورد دید مأموران شاهنشاهی قرار نگیرند و دلیل امروزی آن شاید اجرای طرح‌های زیباسازی شهر و تغییرات معماری شهری باشد. تصاویر مربوط به سه دورهٔ اولیهٔ انتخابات ریاست‌جمهوری هنوز بر دیوارهای شهر پابرجاست. تصویر سید ابوالحسن بنی‌صدر نخستین رئیس‌جمهور ایران در تاریخ ۱۵ بهمن ۱۳۵۸ تا ۱ تیر ۱۳۶۰ در حوالی میدان دروازه دولت قرار داشت که حتی برخی کسبهٔ مجاور از حضور این تصویر بی‌اطلاع بودند. تصویر محمدعلی رجایی دومین رئیس‌جمهور ایران در تاریخ ۱۱ مرداد ۱۳۶۰ تا ۸ شهریور ۱۳۶۰ در اکثر کوچه‌ها و حتی در بازار تاریخی وجود دارد. همچنین تصویر حضرت آیت‌الله سید علی خامنه‌ای سومین رئیس‌جمهور ایران در تاریخ ۱۷ مهر ۱۳۶۰ تا ۲۵ مرداد ۱۳۶۸ در یک کوچهٔ فرعی در محلهٔ سه‌سوک قابل مشاهده است (تصاویر ۱۲ـ۲۸).

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

ـ تصاویر مربوط به دوره‌های اولیهٔ ریاست‌جمهوری

تصویر ۱۲: شهید رجایی، خیابان بخارایی، کوچه شجاعت یکم (عکس: رسولی)

تصویر ۱۳: شهید رجایی، خیابان آیت‌الله مدنی، کوچه فرخ چهارم (عکس: رسولی)

تصویر ۱۴: شهید رجایی، خیابان محتشم کاشانی، محلهٔ سرپله، دیوار مسجد قاسم بن الحسن (عکس: رسولی)

تصویر ۱۵: ابوالحسن بنی صدر، دروازه دولت (عکس: رسولی)

تصویر ۱۶: تصویر آیت‌الله خامنه‌ای، خیابان محتشم کاشانی، گذر سه‌سوک (عکس: رسولی)

تصویر ۱۷: شهید رجایی، خیابان میرعماد، کوچه زاویه (عکس: رسولی)

تصویر ۱۸: آیت‌الله خامنه‌ای و شهید رجایی، خیابان باباافضل، جنب مسجدجامع (عکس: رسولی)

تصویر ۱۹: شهید رجایی، خیابان ملا فتح‌الله، کوچه‌های فرعی، حوالی (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۲۰: شهید رجایی، خیابان ملا حبیب‌الله شریف، گذر میرآفتاب (عکس: رسولی)

تصویر ۲۱: شهید رجایی، خیابان شهید بهشتی، کوچهٔ ۱۸ آزادی (عکس: رسولی)

تصویر ۲۲: شهید رجایی، حوالی خیابان محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

تصویر ۲۳: شهید رجایی، خیابان ملا حبیب‌الله شریف (عکس: رسولی)

تصویر ۲۴: شهید رجایی، خیابان میرعماد، کوچه تبریزی‌ها (عکس: رسولی)

تصویر ۲۵: شهید رجایی، خیابان فاضل نراقی، کوچه شهیدان صانعی (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۲۶: شهید رجایی، بازار، تیمچه بخشی (عکس: رسولی)

تصویر ۲۷: شهید رجایی، خیابان ملا فتح‌الله، کوچه‌های فرعی (عکس: رسولی)

شـعارنویسـی‌های آن دوران مانند «مرگ بر شـاه»، «مرگ بر بختیار» و «مرگ بر آمریکا» هنوز بر دیوار کوچه‌ها باقی مانده‌اند. انقلابیون در طول سـال‌های مبارزه با رژیم پهلوی از دیوارنویسـی برای انتقال مفاهیم و پیام‌های ایدئولوژیک اسـتفاده کردند. گاهی مردم از طریق این دیوارنوشته ها یا نصب اعلامیـه‌هـای مختلف در جریـان آخرین رویـدادهـای انقلاب از قبیـل رهنمودهای امام خمینی(ره)، تجمعات و راهپیمایی‌ها و اخبار مربوط به شـهادت یا وضعیت یاران انقلاب قرار می‌گرفتند (تصاویر ۲۸_۴۱).

ـ دیوارنوشته‌های انقلابی

تصویر ۲۸: خیابان فاضل نراقی، محلهٔ گلچقانه (عکس: رسولی)

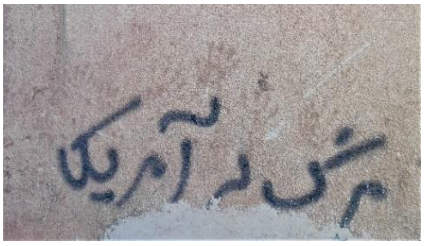
تصویر ۲۹: خیابان فاضل نراقی، کوچهٔ شهیدان صانعی (شعارنوشته: مرگ بر بختیار) (عکس: رسولی)

تصویر ۳۰: خیابان باباافضل، کوچه‌های فرعی محلهٔ پنجه‌شاه (عکس: رسولی)

تصویر ۳۱: خیابان محتشم کاشانی، گذر پاقپّان، میر نشانه، دیوار مسجد امام حسین(ع) (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۳۲:خیابان فاضل نراقی،کوچۀ شهید صانعی، مرگ بر شاه (عکس: رسولی)



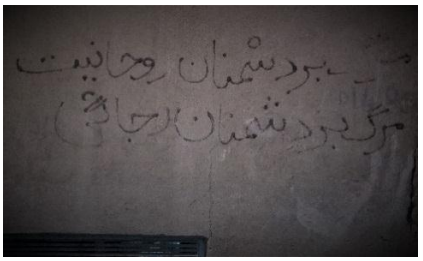
تصویر ۳۳: کوچه‌ای در حوالی خیابان محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

تصویر ۳۴: راست: خیابان ملا حبیب‌الله شریف، کوچه شهید محمد یوسف‌پور (عکس: رسولی)

تصویر ۳۵: خیابان فاضل نراقی، کوچه قاسم‌بیک (عکس: رسولی)

تصویر ۳۶: خیابان محتشم کاشانی، کوچه پارچه‌باف (عکس: رسولی)

تصویر ۳۷: خیابان میرعماد، کوچه زاویه (عکس: رسولی)



تصویر ۳۸: کوچه‌ای فرعی در خیابان ملا فتح‌الله (عکس: رسولی)

تصویر ۳۹: خیابان فاضل نراقی، کوچه آیت‌الله غروی (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۴۰: خیابان محتشم کاشانی، محله سرپله (دیوار مسجد امام حسین) (عکس: رسولی)

تصویر ۴۱: گرافیتی آیت‌الله خامنه‌ای، خیابان محتشم کاشانی، گذر سه‌سوک (عکس: رسولی)

تصویر ۴۲: اثر شهید علی‌اکبر نقاده موقع اصابت گلوله، قسمت بالا (آرشیو: محمد کریم‌زاده)

دیوارهای شـهر با تحولات اجتماعی، انقلابی و سیاسی زمان خود پیوند خورده است؛ زیرا بـا تغییر اوضـــاع و احوال جامعه و وقوع رخدادهایی نظیر انتخابات ریاســـت‌جمهوری، ترور شـخصـیت‌های انقلابی همسـو بوده و راوی وقایع زمان خود می‌شـود. بنابراین دیوارها حکم رسانه‌ای مردمی را داشتند که بیانیه‌ها، پیام و شعارهای انقلاب توسط هنرمندان انقلابی به‌منظور آگاه‌سـازی به مردم منتقل می‌شـد. اغلب تصـاویر شـخصیت‌ها سه رخ هستند و برخی تمام‌رخ به‌دلیل محدودیت در تکنیک شـابلون تصـاویر جزئیات زیادی ندارد. تصـویر شـهید رجایی با وجود فراوانی که دارد با شـــابلون‌های متفاوتی طراحی شـــده اســـت. از ۱۰۱ مورد تصـــویر ثبت‌شـده، موضـوعات انقلابی ۵۰ مورد است. از این تعداد ۲۵ درصد مربوط به تصاویر فعالان انقلابی، ۵۱ درصـد تبلیغات ریاست‌جمهوری و ۲۴ درصد دیوارنوشته‌هایی همسو با آرمان‌های انقلاب است.

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

۳ـ۳. گرافیتی سال‌های جنگ تحمیلی (۱۳۵۹ـ۱۳۶۷ش)

دیوارنگاری دورهٔ جنگ نسبت به دورهٔ انقلاب از نظر مضمون دارای یکپارچگی بیشتری است؛ زیرا موضوع جنگ و شهدا تنها موضوع مورد توجه در این آثار است. از نظر تکثر و پراکندگی نیز به‌دلیل درگیری تمام کشور با موضوع دفاع مقدس، آثار دیواری به تمام شهرهای کشور [و اکثر روستاها] گسترش پیدا کرد. یکی از ویژگی‌های این دوره همه‌گیری و فراگیری آن است (زنگی، ۱۳۹۴: ۱۱۵). از دیگر گرافیتی‌های معروف پس از انقلاب که در مناطق درگیر جنگ و در جبهه‌ها شکل گرفته است، شابلون‌های «مسجدجامع خرمشهر»، «خرمشهر ۱۰ کیلومتر» و «خرمشهر را خدا آزاد کرد» هستند (خبازی، ۱۳۹۴: ۲۶). دیوارنگاره‌های شهدا را با تمام کاستی‌هایش می‌توان حرکتی بدیع و مردمی در عرصهٔ هنر دیواری پس از انقلاب قلمداد نمود؛ زیرا این جریان توانست بدون پشتوانه‌های علمی هنر جدید، با فرهنگ و زمانهٔ خود ارتباط یافته و مخاطب خود را به تناسب وابستگی‌های فرهنگی و بومی و نگرش تخصصی‌اش به هنر تحت‌تأثیر قرار دهد (کفش‌چیان مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵). سال‌های دههٔ شصت و دوران دفاع مقدس نقطهٔ عطف در استفاده از دیوارنویسی به‌عنوان یک رسانهٔ فراگیر مردمی برای انتقال مفاهیم فرهنگ پایداری بود. دیوارنویسی و ساخت کلیشه (شابلون) در آن سال‌ها توسط گروه‌های مردمی، به‌صورت داوطلبانه در قالب نیروهای مردمی یا بسیجی، در مساجد یا دیگر مراکز فرهنگی انجام می‌شد. دیوارنوشته‌ها و تصاویر گرافیتی برخلاف گذشته بدون ترس و واهمه از حکومت اجرا می‌شد؛ در این دوره با حمایت دولت و نهادهای دولتی صورت می‌گرفت (تصاویر ۴۳ـ۵۶).

ـ تصاویر شهدای دورهٔ جنگ تحمیلی

تصویر ۴۳: شهید امیر درودگر، خیابان محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

تصویر ۴۴: شهید امیر درودگر، خیابان فاضل نراقی، کوچه آیت‌الله غروی روبه‌رو بقعه خواجه تاج‌الدین (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۴۵: شهید شعبانزاده، خیابان فاضل نراقی، کوچه آیت‌الله غروی (عکس: رسولی)

تصویر ۴۶: شهید حسین واحدپور، کوچه پنجه‌شاه (عکس: رسولی)

تصویر ۴۷: شهید جواد شعار، کوچه پنجه‌شاه (عکس: رسولی)

تصویر ۴۸: شهید رضا زرکار، کوچه شهید پارچه‌باف (عکس: رسولی)

تصویر ۴۹: خیابان محتشم کاشانی، کوچه قدر دوم (عکس: رسولی)

تصویر ۵۰: شهید محمد شاه زیدی، خیابان محتشم کاشانی، کوچه قدر دوم (عکس: رسولی)

تصویر ۵۱: کوچه ضرابخانه جنب بازار سنتی (عکس: رسولی)

برخی تصاویر مربوط به شهدای دورهٔ جنگ تحمیلی که بر دیوار کوچه‌ها نقش بسته، در همان محل زندگی وی قرار دارد و کوچه به نام آن شهید است و در برخی دیگر ارتباطی با محل زندگی شهید ندارد. شابلون‌های ساخته‌شده از تصاویر شهدا به‌شکل سه‌رخ یا تمام‌رخ طراحی شده‌اند. تصاویر به‌همراه نام شهید یا با گل لاله ترکیب شده‌اند. پیام اصلی آثار دیواری این دوره ؛ موضوع

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

شهدا و جنگ است. تقویت روحیهٔ مردم و رزمندگان، گرامی‌داشت شهدا، نویدبخشی پیروزی و اشاعهٔ فرهنگ جهاد در راه خدا از اهدافی بود که هنرمندان از طریق اجرای آن بر دیوارهای شهر به مردم انتقال می‌دادند. این تصاویر یادآور خاطرات دوران جنگ با تأکید بر ارزش والای ایثار و شهادت و قدردانی از سربازان وطن است. همچنین این حرکت در نوع خود منحصربه‌فرد بود؛ چراکه قبل از آن در ایران یا سایر نقاط دنیا اینچنین پاسداشت از مدافعان وطن بر روی دیوارها نقش نمی‌بست. از طریق گرافیتی‌ها تصاویر شهدا در سرتاسر شهر به‌نوعی جاودانه می‌شدند و مورد تجلیل قرار می‌گرفتند؛ در واقع این تأثیری است که گرافیتی بر جامعه می‌گذاشت.

تصویر ۵۲: شهید رضا چیت‌سازیان، محلهٔ سرپله، دیوار مسجد قاسم بن الحسن (عکس: رسولی)

تصویر ۵۳: کوچه شهید پاک‌طینت (عکس: رسولی)

تصویر ۵۴: شهید حسین محمدی، خیابان شهید رجایی (عکس: رسولی)

تصویر ۵۵: شهید احسان صانعی، خیابان فاضل نراقی، کوچه شهیدان صانعی (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تصویر ۵۶: کوچه شهید مجید محتشمی (عکس: رسولی)

۴. ویژگی‌های مشترک گرافیتی‌های دورهٔ انقلاب و جنگ در شهر کاشان

گرافیتی‌های نوشتاری و تصویری زمان انقلاب و دفاع مقدس در شهر کاشان نقاط مشترکی دارد و ویژگی‌های کلی آن‌ها به‌طور خلاصه به شرح زیر است:

۴ـــــ۱. موقعیت قرارگیری: محل فعالیت‌های اجرایی این دوره در مرکز شـهر و بیشـتر درون کوچه‌ها و محله‌های قدیمی منتهی به مساجد که پایگاه مبارزاتی بودند، قرار گرفته است.

۴ـ۲. زمینه: شعارها و تصاویر بر روی دیوارهای کاهگلی و آجری و بیشتر روی دیوارهایی از جنس سـیمان سـفید قرار دارند؛ که احتمالاً مصـالح پرکاربرد آن زمان بوده و دلیل دیگر صـافی و یکدستی و روشن بودن رنگ زمینهٔ نوشتارها که در خوانایی آن‌ها تأثیر داشته است.

۴ـــــ۳. سـبک گرافیتی‌ها: نوشـتاری (دیوارنویسـی) و تصـویری با اسـتفاده از شـابلون است. شابلون‌ها از جنس تخته، آهن، مقوا، تلق و عکس‌های رادیولوژی ساخته می‌شدند.

۴ـ۴. ابزار: اسپری و قلم‌مو به‌دلیل سرعت در اجرا، بیشترین کاربرد را داشتند.

۴ـــــ۵. رنگ: سـیاه، قرمز، سبز و سفید رنگ‌های به کار رفته بودند. سیاه عمومی‌ترین رنگ در کاربرد دیوارنویسـی بود و نشـانی از استواری و ثبات و وقار داشت. رنگ قرمز به شعارها قدرت می‌بخشد و مفهوم مقاومت، هیجان، امید به پیروزی به همراه داشت.

۴ـ۶. نوع خط: خط کاربردی در شعارنویسی‌ها، خط عادی با اسپری بود و خط نسخ در شابلون‌نویسی به کار می‌رفت و مضامین آن شامل اسامی شهدا و مبارزان انقلابی است. نوع سوم، خط نستعلیق است برای اسامی ریاست‌جمهوری و احادیث به کار رفته است.

۴ـ۷. محتوا و مضمون‌های گرافیتی‌ها به‌طور کلی سیاسی و مذهبی است و به‌صورت جزئی‌تر

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

به سه دوره تقسیم‌بندی می‌شوند: ۱. قبل از انقلاب: شعار نویسی‌های ضد حکومت و شاه؛ ۲. زمان انقلاب: تصاویری از امام خمینی و فعالان انقلابی؛ ۳. بعد از انقلاب: تبلیغات ریاست‌جمهوری و شهدای جنگ تحمیلی.

دیوارنوشته‌ها گویاترین زبان مبارزان و خواست‌های آنان و معتبرترین اسناد و مدارک انقلابی مردمی و دفاع مقدس هستند.

۵. گرافیتی‌های معاصر

با پایان جنگ، نقش خودجوش مردم بر دیوارنگاری‌ها کم‌رنگ‌تر می‌شود. ناظران و دستگاه‌های متصدی بر دیوارنگاری‌ها از نهادهای انقلابی و نظامی و کانون‌های مردم‌نهاد به سازمان زیباسازی شهر، بخش فرهنگی شهرداری، سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد شهید و امور ایثارگران تغییر می‌کند. دیوارنوشته‌ها نیز در سال‌های بعد از جنگ بر اساس سنت شعارنویسی به‌شکلی تازه بر دیوارها راه می‌یابند. این دیوارنوشته‌ها که شامل پیام‌های مذهبی، سیاسی و آموزشی هستند. بخشی از آن‌ها چنان هویت گنگی دارند که در زمرهٔ شعارنویسی و دیوارنگاری نمی‌توان قرار داد و جدا از همهٔ این‌ها کارکرد قابل ملاحظه‌ای برای این دسته از آثار نمی‌توان در نظر گرفت. در این دوره به‌تدریج پس از فروکش کردن التهابات ناشی از جنگ، پیام‌های آثار دیوارنگاری به‌سمت سایر موضوعات فرهنگی و اجتماعی نیز سوق پیدا می‌کند (زنگی، ۱۳۹۵: ۱۲۷). گرافیتی پس از جنگ که سال‌های آخر دههٔ ۷۰ و دهه‌های ۸۰ و ۹۰ را شامل می‌شود، به‌دلیل طولانی بودن این دوره از یک سو و توسعه و تنوع موضوعی، کاربردی و تکنیکی آن از سوی دیگر طیفی از روش‌ها و مضامین را در بر می‌گیرد. گفته می‌شود اولین نمونهٔ گرافیتی نوین در ایران مربوط به سال ۱۳۷۳ است و فردی به نام «اسنس» آن را اجرا کرده است. با این حال، به نظر برخی از محققان، گرافیتی نوین و امروزی در ایران به‌صورت رسمی از سال ۱۳۸۲ و با هنرمندی به اسم مستعارِ «تنها» که دانشجوی هنر بود آغاز شد. گرافیتی‌های «تنها» ، ابتدا در شهرک‌های غرب تهران، بیشتر شهرک آپادانا، دیده می‌شد و بعد از گذشت مدت کوتاهی افراد دیگری به او پیوستند: الد نیک، سالومه، سی.کی.وان، [الون‌سوت، آیسی، خاموش] و دیگران (کوثری، ۱۳۸۹: ۸۷).

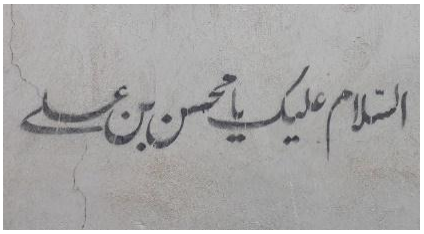
گرافیتی دهه‌های اخیر شهر کاشان توسط هنرمندان یا علاقه‌مندان به گرافیتی انجام شده است. فعالیت‌های این دوره را به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: نوع اول گرافیتی رسمی و قانونی است یعنی شهرداری مانع حضور آن‌ها بر دیوارها نمی‌شود؛ زیرا جبههٔ انتقادی و اعتراضی ندارد و همسو با منافع دولت است. این آثار مضمون مذهبی و فرهنگی دارند و بیانگر فعالیت گروه‌های مذهبی

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

در محله‌ها وکوچه‌های شهر است. تصاویر شهدای معاصر، آیات قرآنی، احادیث، اسامی متبرکه، نام هیئات مذهبی که بیشتر به رنگ مشکی و با کمک شابلون توسط جوانان عضو هیئت‌های مذهبی یا پایگاه‌های بسیج اجرا می‌شوند (تصاویر ۵۷ـ۶۲).

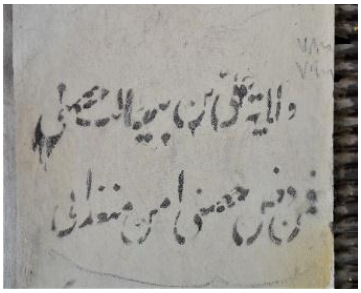
تصویر ۵۷: تصویر سردار شهید حاج قاسم سلیمانی، ساختمانی در میدان پانزده خرداد (عکس: رسولی)

تصویر ۵۸: خیابان ملا حبیب‌الله شریف، کوچه شهید محمد یوسف‌پور (عکس: رسولی)



تصویر ۵۹: کوچه حوالی خیابان محتشم کاشانی (عکس: رسولی)

تصویر ۶۰: خیابان باباافضل، محله پنجه‌شاه (عکس: رسولی)



تصویر ۶۱: خیابان آیت‌الله سعیدی، کوچه ستایش یازدهم (عکس: رسولی)

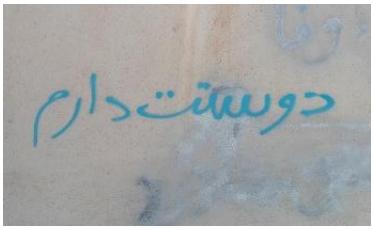
تصویر ۶۲: خیابان ملا حبیب‌الله شریف کوچه مشکی (عکس: رسولی)

نوع دوم گرافیتی‌ها، وندالیسم نوشتاری و خرابکارانه هستند که شامل تبلیغات، هرزه‌نویسی، یادگارنویسی، دل‌نوشته، شعر یا کلمات اعتراضی و حروف و اشکال بی‌ربط و ناخواناست که توسط رهگذران به‌وسیلهٔ ماژیک، مداد، اشیای نوک‌تیز، زغال و گچ نوشته شده و از لحاظ تاریخی گاهی

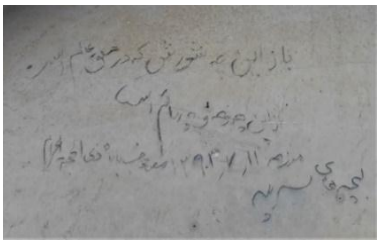
10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

می‌توانند به دوره‌های جنگ تحمیلی یا انقلاب نیز تعلق داشته باشد. حضور این نوشته‌ها بر روی دیوارهای شهر و بناهای تاریخی جنبهٔ وندالیسم دارد و از دید فرهنگی و جامعه‌شناختی می‌توان این‌گونه دیوارنوشته‌ها را بررسی کرد (تصاویر ۶۳ـ۶۷).

تصویر ۶۳: خیابان ملا حبیب‌الله شریف گذر تقی‌خان (عکس: رسولی)



تصویر ۶۴: خیابان راه‌آهن، کوچه شهید پاک‌طینت (عکس: رسولی)



تصویر ۶۵: خیابان محتشم کاشانی، محله سرپله (عکس: رسولی)

تصویر ۶۶: مسجدجامع (عکس: رسولی)

تصویر ۶۷: خانهٔ تاریخی طباطبایی‌ها (عکس: رسولی)

نوع سوم گرافیتی‌های این شهر هنری هستند که به‌صورت حرفه‌ای با تکنیک‌ها و اصول رایج در طراحی، نقاشی، گرافیک و خوش‌نویسی اجرا شده‌اند و از دید هنری ارزشمند هستند. این افراد با استفاده از انواع قلم‌مو و اسپری با طیف رنگی متنوع به سبک‌های مختلف نظیر: تروآپ، استنسیل، برچسب‌زنی و...، بر روی دیوارهای مخروبهٔ شهر و گاهی در داخل شهر، ایده‌های خود را اجرا می‌کنند. آن‌ها با امضا یا تگ (Tag) اقدام به شخصی‌سازی اثر خود می‌کنند. این نوع گرافیتی در کاشان نسبت به شهرهای دیگر محدودتر و محافظه‌کارانه‌تر انجام می‌پذیرد (تصاویر ۶۷ـ۶۹).

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

درمجموع تصاویر و نوشتار دیوارها با مضامین مذهبی بیشتر بوده به‌علت اینکه کاشان شهری مذهبی است. تبلیغات و هرزه‌نویسی‌ها نسبت به گرافیتی‌های حرفه‌ای بیشتر است.

تصویر ۶۸: خیابان میرعماد
(عکس: رسولی)

تصویر ۶۹: بلوار قطب راوندی
(عکس: رسولی)

تصویر ۷۰: امضازنی (Tag)، خیابان ملا حبیب‌الله شریف
(عکس: رسولی)

در سال‌های اخیر گونه‌هایی از گرافیتی در تقابل با رویکردهای وندالیستی و خرابکارانهٔ گرافیتی باب شده است که می‌کوشد گرافیتی را نه مخرب فضای شهری که به‌عنوان روشی جهت پاک‌سازی آلودگی‌های شهر نشان دهد. گویا گرافیتی حتی با خود نیز در ستیز است. از جمله آن‌ها گرافیتی سبز[۸] و گرافیتی معکوس[۹] است (محسنی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۹). یکی دیگر از راهکارهای برخورد با وندالیسم ، دیوار آزاد[۱۰] است؛ این دیوارها معمولاً در بخش پشتی یا حاشیهٔ پارک‌ها یا محله‌های کم رفت و آمد واقع شده‌اند که توسط شهرداری انتخاب و آزاد اعلام می‌شوند تا گرافیتی‌کاران آزادانه و بی‌دردسر روی آن کار اجرا کنند، اما در محل‌هایی غیر از آن، مورد برخورد قرار می‌گیرند یا کار آن‌ها پاک می‌شود. دیوارهای آزاد از راه‌حل هایی برای کنترل گسترش گرافیتی در سطح شهر است. از طرفی محلی است برای جذب توریست و استفادهٔ کنترل‌شده از رسانهٔ گرافیتی (نیکبخت، ۱۳۹۹). در همین راستا مجلهٔ گرافیتی با همکاری سازمان زیباسازی کاشان در سال ۱۳۹۷ دیوارهایی را در اختیار فعالان در این هنر با موضوع محیط زیست قرار داد. گرافیتی‌کاران از شهرهای مختلف در این گردهمایی شرکت کردند. افرادی مانند joza ، min و wos از رشت، گربه از مشهد، وهم، راوی ، گویان ، کز، نور از تهران و rioter از کاشان در این رویداد خلق اثر کردند. هدف از برپایی این گردهمایی، گسترش هدفمند گرافیتی و افزایش آگاهی و شناخت دربارهٔ آن، خارج کردن فعالیت‌های عمدهٔ گرافیتی از محوریت پایتخت و همین طور ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با مردم بود (www. graffitiiranmagazin.com).

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

یکی از فعالان در زمینهٔ گرافیتی شهر کاشان، رضا ریتور «reza_rioter» است. رضا از سال ۱۳۸۵ فعالیت خود را در این زمینهٔ هنری آغاز کرده و به‌صورت جدی از سال ۱۳۹۰ مشغول این حرفه شده و سبک‌های مختلفی نظیر کالی‌گرافی، نقاشی دیواری، تروآپ و برچسب‌زنی را داخل و خارج شهر اجرا کرده است. وی با اسم «مجنون» کارهایش را امضا می‌کند. محتوا و مضامین آثارش اجتماعی و گاهی سیاسی و انتقادی است. رضا در اینستاگرام صفحهٔ شخصی دارد که یکی از اهدافش معرفی هنر گرافیتی به مردم است (تصاویر ۷۱ـ۷۵).

تصویر ۷۱: حومهٔ شهر اثر رضا ریتور (عکس: صفحه اینستاگرام raza_rioter)

تصویر ۷۲: بلوار قطب راوندی اثر رضا ریتور. کالی‌گرافی: «بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم» (عکس: رسولی)

تصویر ۷۳: «هیچ خیابانی در کاشان به نام سهراب سپهری نیست» اثر رضا ریتور (عکس: صفحه اینستاگرام raza_rioter)

تصویر ۷۴: امضا «مجنون» اثر رضا ریتور، خیابان علوی (عکس: رسولی)

تصویر ۷۵: کالی‌گرافی اثر رضا ریتور، بلوار قطب راوندی (عکس: رسولی)

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

ساده‌ترین شکل گرافیتی که در جریان و دوران انقلاب تولید شد، استنسل کردن بود؛ زیرا تولیدآن به‌سادگی امکان‌پذیر است و یکی از اشکال شناخته‌شدهٔ گرافیتی در جهان به شمار می‌رود. این کار در ایران با استفاده از تلق فیلم‌های رادیوگرافی، که تصویر مورد نظر درون آن بریده می‌شد صورت می‌گرفت. کار با این استنسل‌ها با استفاده از قلم‌موی رنگی یا اسپری رنگ امکان‌پذیر بود، هنوز برخی نمونه‌های این تصاویر از آن روزگار بر در و دیوار شهرها باقی مانده است. نوع دیگر گرافیتی به‌صورت نقاشی‌های دیواری بزرگی است که بر روی دیوارهای شهر خودنمایی می‌کند و در واقع شبیه پوسترهای سیاسی در مقیاس بزرگ است (کوثری، ۱۳۸۹: ۸۶). به‌طور خلاصه گرافیتی‌های یافت‌شده در شهر کاشان به سه گروه قابل تقسیم‌بندی است (جدول ۱):

الف. گرافیتی‌های نوشتاری

دیوارنوشته‌های انقلابی یافت‌شده مرتبط با شعارهای این دوره است که با خط دستنویس، نسخ و نستعلیق به‌وسیلهٔ زغال، اسپری رنگ به‌صورت دستی یا با کمک شابلون نوشته شده است. نوشتاری مربوط به دوران جنگ تحمیلی در محله‌های مورد پژوهش یافت نشد. دیوارنویسی معاصر با سبک‌ها، رنگ ها و ابزار متنوعی اجرا شده است. نوشتارهایی که مضمون مذهبی دارند اغلب با خط نستعلیق و رنگ سیاه به‌وسیلهٔ شابلون اجرا شده است. هرزه‌نویسی‌ها با زغال، اشیای نوک‌تیز و گچ به‌صورت دستی کشیده شده‌اند. گرافیتی‌های حرفه‌ای به‌صورت کالی‌گرافی یا سبک‌های نوشتاری ابداعی و رایج بین فعالان گرافیتی به زبان لاتین و فارسی با اسپری و قلم‌مو در رنگ‌های متنوع اجرا می‌شود. درمجموع نوع خط مورد استفاده بر دیوارها : ۶۰ درصد خط نستعلیق و خط نسخ ۳۰ درصد است که با شابلون اجرا شده و ۱۰ درصد خط معمولی که با اسپری، زغال و اشیای نوک‌تیز نوشته شده‌اند. طول شعارنوشته‌های انقلابی بیش از یک متر بوده و طول نوشته‌های تبلیغات ریاست‌جمهوری کمتر از یک متر است. نوشتارهای معاصر درون شهر حدود ۵۰ سانتی‌متر بوده و در حومهٔ شهر بیش از یک متر است.

ب. گرافیتی‌های نمایشی (تصویری)

تصاویر مربوط به فعالان انقلاب نسبت به تصاویر ریاست‌جمهوری در اندازه‌های بزرگ‌تری ساخته شده‌اند و تصویر امام خمینی و شهید رجایی بیشترین فراوانی را دارد. تصاویر مربوط به جنگ تحمیلی مختص به شهدای این دوره است و اکثر آن‌ها در یک اندازه هستند. موضوع گرافیتی‌های نمایشی دورهٔ معاصر نسبت به دوره‌های قبل متنوع‌تر بوده و در ابعاد بزرگ بر دیوارها نقش بسته است.

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

ج. تلفیق نوشتار با تصویر

نوشـتارهای متعلق به دورهٔ انقلاب و جنگ در پایین یا در کنار تصـویر اشخاص قرار گرفته و به‌صـورت خوش‌نویسـی با شـابلون شـکل گرفته‌اند. تصـاویر متعلق به دورهٔ معاصـر نوشتارهای کمتری به همراه دارد و در اندازهٔ کوچک هستند و بیشتر تصویرها خودنمایی می‌کند.

جدول ۱: انواع گرافیتی در سه دورهٔ مختلف

گروه / دوره	تصاویر (نمایشی)	نوشتار	تلفیق نوشتار با تصویر	مجموع
انقلاب	۱۹	۱۶	۸	۴۳
جنگ	۷	–	۷	۱۴
معاصر	۲	۱۵	۱	۱۸
تعداد کل تصاویر ثبت‌شده				۷۵

۷۵ درصد گرافیتی‌های دورهٔ انقلاب به رنگ مشکی است؛ این رنگ نشانهٔ وقار، صلابت و استواری است. همچنین ۱۸ درصد رنگ قرمز است که نشان از اعتراض و خشم جامعه به حکومت وقت دارد. ۴۷ درصد گرافیتی‌های دورهٔ جنگ تحمیلی به رنگ مشکی است و ۴۲ درصد رنگ قرمز که نماد شهادت و ایثار است. ۴۶ درصد گرافیتی‌های دورهٔ معاصر به رنگ مشکی است. ۱۳ درصد رنگ قرمز و ۸ درصد سایر رنگ‌هاست. به نظر می‌رسد رنگ مشکی قابل دسترس و مورد پسند و خواناتر است. درمجموع از ۱۰۱ مورد ثبت‌شده ۶۱ درصد دیوارنوشته‌های هر سه دوره با رنگ مشکی، ۲۱ درصد قرمز، ۶ درصد رنگ سبز و ۵ درصد سفید و بقیهٔ رنگ‌هاست (جدول ۲).

جدول ۲: تنوع رنگ در گرافیتی‌ها در سه دورهٔ مختلف

دوره / رنگ	انقلاب	جنگ	معاصر
مشکی	٪۷۵	٪۴۷	٪۴۶
قرمز	٪۱۸	٪۴۲	٪۱۳
سبز	٪۶	٪۱۱	٪۱۰
سفید	٪۱۰	–	–
سایر	–	–	٪۸

۶. نتیجه‌گیری

گرافیتی‌های اولیه در شـهر کاشـان، با جنبش‌های انقلابی آغاز شـد و محتوای سـیاسی و مبارزاتی داشته و دعوت‌کنندهٔ مردم به قیام علیه ظلم طاغوت بوده است. با بررسی‌های میدانی صورت‌گرفته گرافیتی‌ها بیشـتر، متعلق به دورهٔ انقلاب اسـت و پرتکرارترین تصـویر یافت‌شـده مربوط به امام

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

خمینی و شـهید رجایی است. این آثار نشانگر وحدت، آرمان‌خواهی و استبدادستیزی هستند. پیام گرافیتی‌های دوران جنگ تحمیلی نسـبت به دورهٔ انقلاب به‌صـورت یکپارچه و منظم‌تر اسـت وحول محور مقاومت و اسـلام اسـت. ارزشمندی مقام شهادت، جهاد در راه حق، تمرکز بر بسیج مردمی برای شـکسـت دادن دشـمن از اهداف دیوارنگاره های تصویری دوران دفاع مقدس بود و باعث ایجاد همبسـتگی و امیدبخشی به جامعه و مردمی بود که هرروزه از کنار آن‌ها می‌گذشتند و برایشان یادآوری و تکرار می شد و درعین حال احساس دین نسبت به شهیدان وضرورت حضور در دفـاع مقـدس را مطرح می‌نمود. رنـگ‌هـای به‌کاررفته در گرافیتی های دوران انقلاب و جنگ اغلب با رنگ مشـکی، قرمز و گاهی رنگ سـبز است. دست‌نوشته‌هایی به خط نسخ و نستعلیق با قلم‌مو یا به‌وسیلهٔ اسپری به روش استنسل اجرا شده‌اند.

گرافیتی‌های معاصـری که همسـو با دولت هسـتند مانند تصـاویر شـهدای دهه‌های اخیر و دیوارنویسـی‌هایی با محتوای فرهنگی و مذهبی درون شهر اجرا می‌شوند. گرافیتی حرفه‌ای معاصر که وندالیسـم تلقی می شـود و دارای مفاهیم اعتراضـی اسـت، اغلب در حومهٔ شـهر بر روی سـاختمان‌های مخروبه اجرا می‌شـوند. هنر گرافیتی وسـیله‌ای ارتباطی و عاملی برای ایجاد ارتباط هنرمنـد با جامعه و مردم با دولت اسـت. ایجاد اتحاد در دوره‌های پرچالش مانند دورهٔ انقلاب و جنگ و آگاه‌بخشـی به مردم از برخی وقایع و جریان‌های سـیاسـی و اجتماعی از کارکردهای این هنر اسـت. با وجود تعدد در رسـانه‌های سمعی‌بصری، گرافیتی با محدودیت‌های اجرایی که دارد، هنوز یک رسـانهٔ مردمی در بطن جامعه به حسـاب می‌آید. گرافیتی های انقلابی و جنگ متأثر از تحولات جـامعه و جنبش های اکثریت مردم بود، در مقابل گرافیتی هم، بر آحاد مردم نفوذ کرد و به‌نوعی آگاهی و یکپارچگی بین مردم ایجاد کرد. بنابراین رابطهٔ تأثیرگذاری دوسـویه اسـت. اما گرافیتی معاصـر در پی یک خواسـتهٔ جمعی نیست و طیف وسیعی را در بر نمی‌گیرد؛ درحالی‌که گرافیتی دوران قبل متمرکز بر یک هدف و خواسـته در سراسر شهرها و کشور به‌صورت هماهنگ اجرا می‌شـد. گرافیتی در واقع از تحولات پیرامونش تـأثیر بیشـتری گرفته و مخاطبان کمی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ زیرا برخی موضـوعات گرافیتی ها شخصی است و دلیل دیگر اینکه بیشتر در خارج از محدودهٔ مرکز شهر شکل می‌گیرد.

امروزه جامعه با مسـائل گوناگونی مواجه می‌شود و این اتفاقات با سرعت در حال گذر است و مـانند پدیدهٔ جنگ که یک اتفاق طولانی‌مدت بود و همهٔ کشـور را درگیر کرده بود نمی‌تواند باشـد. در واقع دو مؤلفهٔ استمرار و درگیر شدن توده یا گروهی از مردم را در بر نمی‌گیرد؛ بنابراین

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

تـأثیر آن انـدک اســـت. گرافیتی گـذشـــته را می‌توان هنر و ابزاری برای تقابل با قدرت و منطق اجتماعی، ســیاســی و فرهنگی حاکم تلقی نمود؛ مانند مبارزات مردمی در زمان انقلاب. گاهی نیز ممکن است مانند دورهٔ جنگ به ابزاری برای خدمت به آرمان نظام و حکومت تبدیل شود.

دیوارها به‌نوعی راوی وقایع گذشـته هسـتند. هنری که بیش از چهل سـال توانسـته بر روی دیوارهای شـــهر همچنان پیام‌ها و اهداف مبارزاتی خود را بیان کند چه بســا بهتر باشـــد برای نسل‌های بعد ماندگاری و تداوم بیشتری داشته باشد؛ چنان‌که دیوارنگاره‌های باستانی اطلاعاتی در مورد زمان‌های دور به ما می‌رساند. حفظ این آثار نیز برای آیندگان و سؤالاتی که در مورد گذشتهٔ تاریخی ایران خواهند داشـت بسـیار پرفایده است. به‌منظور مستندنگاری تاریخ و هنر معاصر شهر کاشـان می‌توان گرافیتی‌های باقی‌مانده بر دیوارها را شناسایی کرده و برایشان شناسنامه تهیه کرد و علاوه بر ثبت در منابع مکتوب، آن‌ها را از آســیب‌های محیطی در امان نگه داشـــت. به‌عنوان پیشـنهاد، با نصـب صفحات پلکسی گلس (ترکیب شیشه و پلاستیک) به‌صورت یک قاب محافظ روی گرافیتی‌های ارزشـمند و درج مطالب کوتاه در مورد تصـویر مورد نظر، می‌شـود از این هنر زمانه حفاظت و حمایت کرد. این پیشـــنهادات و طرح‌ها به همت ســازمان میراث فرهنگی، بنیاد شـهید و امور ایثارگران با همکاری شـهرداری و سـازمان زیباسـازی شـهر قابل اجرا خواهد بود. همچنین در رابطه با گرافیتی‌های سـال‌های اخیر باید توجه بیشـتری از سـوی مسـئولان شـهر بر هنرمندان باشد تا ایده‌ها واعتقادات خود را بیان و هنرشان را اجرا کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. وندالیسم (Vandalism)، تخریب‌گرایی یا خرابکاری: به‌معنای تخریب کنترل‌نشدهٔ اشیا و آثار فرهنگی باارزش یا اموال عمومی است که یک ناهنجاری اجتماعی به حساب می‌آید و دلایل متعددی برای آن عنوان می‌کنند (نک: ویکی پدیا). «وندال» به‌معنای خرابکار و «وندالیسم» شخصی است که به تخریب اموال عومی مبادرت کند. وندال نام قومی از اقوام ژرمن- اسلاو در قرن پنجم میلادی بوده که روحیهٔ ویرانگر آن‌ها باعث شد همهٔ رفتارهای بزهکارانه‌ای که به‌منظور تخریب اموال و تعلقات عمومی صورت می‌گیرد، به وندالیسم تعبیر شود (نک: محسنی: ۱۳۸۳: ۲۱). همچنین اصطلاح «Graffiti Vandalis» اشاره دارد به دیوارنوشته‌هایی که در مکان‌های عمومی یا خصوصی اجرا و باعث نازیبا شدن دیوارها می‌شود.

2. Graffito

۳. Catacombs گوردخمه‌هایی متعلق به رم باستان.

۴. شهر پمپی (Pompeii) معروف به شهر سوخته یکی از شهرهای باستانی کشور ایتالیاست و در قرن ۶ و ۷ پیش از میلاد بنا نهاده شده است.

۵. هیپ‌هاپ (hip_hop): خرده‌فرهنگ شهری مدرنیستی برای جوانان است که در اکثر موارد هنری اعتراضی محسوب می‌شود. در آن عناصری چون موزیک دی جی، حرکات موزون اروبیک، قافیه‌سازی و بداهه‌سرایی در

10.22052/KASHAN.2021.243186.1024

شعر و گرافیتی چهار شاخص اصلی هستند. بعضاً به هنر زیرزمینی هم مشهور می‌شوند.

۶. لاترینالیا (Latrinalia): طرح یا نقاشی کوچک یا نوشته، شماره‌تلفن، قطعه شعر بر روی در و دیوار دستشویی‌های عمومی گفته می‌شود (برای اطلاعات بیشتر، نک: رشاد، ۱۳۹۷: ۴۲).

۷. گروه مذهبی منصورون گروهی چریکی در ایران بود که در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به‌عنوان تشکیلاتی سیاسی‌فرهنگی در استان خوزستان و برخی مناطق دیگر مثل کاشان ،علیه دودمان پهلوی فعالیت می‌کرد. (نک: ابن رسول، ۱۳۸۳).

۸. گرافیتی سبز، طرح‌ها به‌وسیلهٔ خزه بر روی دیوار نگاشته می‌شوند.

۹. گرافیتی معکوس برخلاف دیگر روش‌های گرافیتی، با تمیز کردن دیوارهای کثیف و آلوده طرح مورد نظر را حک می‌کند.

۱۰. دیوار آزاد یا Free wall به دیواری گفته می‌شود که اجرای گرافیتی روی آن منع قانونی ندارد (برای اطلاعات بیشتر، نک: https: //graffitiiranmagazine.com/page/news/freewall).

منابع

۱. اسفندیاری، آمنه (۱۳۹۲)، «گرافیتی؛ هنر عصیانگر»، فصلنامهٔ *پژوهش هنر*، سال اول، شمارهٔ ۱، ۱۲۳ـ۱۲۸.

۲. ابن رسول، سید اصغر (۱۳۸۳)، *انقلاب اسلامی در کاشان*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۳. بزرگ‌زاده شهدادی، نفیسه و فرهادی آردپاکان، امرالله (۱۳۵۸)، «دیوارنوشته‌های انقلاب»، *نامه نور*، شمارهٔ ۶ و ۷، ۱۴ـ۳۳.

۴. رشاد، کارن (۱۳۸۳)، *گرافیتی چیست؟ ۱و۲* قابل دسترسی در سایت www.kolahstudio.com

۵. ـــــ (۱۳۹۷)، *گرافیتی چیست؟ نگارشی در باب شیوه‌های نگرش به هنر خیابانی*، آلمان: انتشارات کلاه استدیو.

۶. زنگی، بهنام (۱۳۹۴)، *کارکردهای رسانه‌ای و ارتباطی دیوارنگاری معاصر ایران*، تهران: مهر نوروز.

۷. ـــــــــ (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی دیوارنگاری معاصر ایران*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

۸. کفش‌چیان مقدم، اصغر (۱۳۸۵)، «چگونه یک نقاشی دیواری را سازماندهی کنیم»، *مطالعات هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۲۵، ۴۲ـ۴۹.

۹. کوثری، مسعود (۱۳۸۹)، «گرافیتی به منزلهٔ هنر اعتراض»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال دوم، شمارهٔ ۱، ۶۵ـ۱۰۲.

۱۰. ـــــــــ (۱۳۹۰)، *گرافیتی: رویکردی انتقادی*، تهران: دریچهٔ نو.

۱۱. کورول، مارگاریتا (۱۳۹۰)، *هنرمند در برابر نظام*، ترجمهٔ رضا مرزانی، ماهنامه *سورهٔ اندیشه*، شمارهٔ ۵۲ و ۵۳، ۲۱۷ـ۲۲۰.

۱۲. محسنی‌نژاد، فرید و اکبری، عباس (۱۳۹۲)، «گرافیتی، هنر اعتراضی یا اعتراض هنری»، *نقش‌مایه*، سال هفتم، شمارهٔ ۱۷، ۱۷ـ۲۲.

۱۳. محسنیان راد، مهدی (۱۳۶۹)، «جامعه‌شناسی: بررسی دیوارنوشته‌های دوران انقلاب»، *رسانه زمستان*، شمارهٔ ۴، ۲۴ـ۴۳.

۱۴. نراقی، حسن (۱۳۸۲)، *آثار تاریخی کاشان و نطنز*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. نیکبخت، علیرضا (۱۳۹۹)، مجلهٔ اینترنتی www.graffitiiranmagazine.com

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۱۰۱ـ۱۱۸
مقاله علمی‌ترویجی

بررسی و مطالعه نمونه سفالینه‌های زرین‌فام شهر کاشان محفوظ در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران*

اسماعیل نصری**

چکیده

موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران واقع در خیابان سی تیر تهران یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های موجود در کشور است که آثار آبگینه و سفالینه از دوره‌های مختلف را در دل خود جای داده است. این موزه متشکل از پنج تالار نمایش آثار هنری است. در این بین سفالینه‌هایی که در تالار زرین این مجموعه نگهداری می‌شوند از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. از میان آن‌ها با تعداد شش نمونه از سفالینه‌های زرین‌فامی مواجهیم که هیچ‌گونه تحقیق مستقلی دربارهٔ این آثار صورت نگرفته است. شواهد نشان می‌دهد مسئلهٔ انتساب خاستگاه و تاریخ ساخت این آثار به‌درستی تبیین نشده است. بدین ترتیب با توجه به اهمیت این آثار، پژوهش حاضر به روش توصیفی‌تاریخی با استناد به منابع کتابخانه‌ای و با ارجاع موردی به سایر نمونه‌های همانند در تارنمای اینترنتی موزه‌هایی که آثار آن‌ها توسط پژوهشگران و متخصصان برجسته تاریخ‌گذاری شده و از کاوش‌های علمی به دست آمده، از طریق تجزیه و تحلیل و انطباق مشابهت‌های فرم و نقوش تزیینی به کمک رویکرد تطبیقی با استفاده از جداول مقایسه‌ای به بازنگری گاهنگاری این ظروف می‌پردازد. بدین ترتیب مهم‌ترین پرسش‌های مطرح این پژوهش در ارتباط با دورهٔ زمانی و مرکز تولیدی این آثار است. بر اساس یافته‌های تحقیق نمونه ظروف سفالی زرین‌فام موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران از منظر تاریخی و مکانی، معرف سبک و تکنیک آثار ساخته‌شده در کاشان طی بازهٔ زمانی اواخر قرن ششم هجری قمری تا اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری هستند.

کلیدواژه‌ها: کاشان، سفال زرین‌فام، موزهٔ آبگینه، مرکز ساخت، تاریخ‌گذاری.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارنده با عنوان *مطالعه و شناخت سفالینه‌های زرین‌فام منتسب به قرون ششم، هفتم و هشتم هـ. ق موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران* به راهنمایی دکتر احمد صالحی کاخکی و استاد مشاور نادر شایگان‌فر در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ باستان‌شناسی گرایش تمدن و فرهنگ اسلامی ایران و سرزمین‌های دیگر، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ esmaielnasri@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۸

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

۱. مقدمه

سفالینه‌های زرین‌فام یکی از مهم‌ترین گونه‌های سفالی لعاب‌دار دوران اسلامی هستند که اطلاعات فراوانی را در اختیار ما قرار می‌دهند. در سده‌های پنجم تا هفتم هجری قمری به موازات تولید و ساخت گونه‌های مختلف ظروف سفالین لعاب‌دار، تولید ظروف زرین‌فام توسعه یافت. دقت در پخت، اشکال و نقوشی که با ترکیبی از رنگ‌ها و اکسیدهای فلزی بر بدنهٔ ظروف خودنمایی می‌کند موجب شد که این سفال جنبهٔ کالایی ارزشمند و تجاری پیدا کند و در پهنهٔ وسیعی از مناطق مرکزی، حاشیهٔ دریای خزر و شمال غرب ایران رواج یابد. بر اساس منابع مکتوب و شواهد باستان‌شناسی، در درون مرزهای کنونی ایران مقارن سده‌های پنجم تا هفتم هجری قمری شهر کاشان یکی از مراکز اصلی و عمدهٔ تولیدکنندهٔ ظروف و سفالینه‌های زرین‌فام به شمار رفته است که شواهد آن را می‌توان در بسیاری از آثار موجود در موزه‌های داخل و خارج از ایران مشاهده کرد. در این رهگذر به‌رغم تلاش‌های بسیار برای معرفی و شناسایی سفالینه‌های زرین‌فام ساخته‌شده در کاشان همچنان نمونه‌های زیبا با تزیینات چشم‌نواز از این‌گونه سفال‌ها وجود دارد که در مورد زمان و مکان پیدایش آن‌ها تردید وجود دارد. از آن جمله اشیایی است که در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران نگهداری می‌شوند. موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران یکی از مهم‌ترین موزه‌های آبگینه و سفالینه است که در شهر تهران قرار دارد. در تالار زرین‌فام این موزه نمونه‌های کم‌نظیر از سفالینه‌های زرین‌فام وجود دارد که تداعی‌کنندهٔ ظروف زرین‌فام ساخته‌شده در کاشان است. ظروف مذکور اگرچه در ویترین‌های موزهٔ آبگینه به نمایش درآمده‌اند، تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ آن‌ها انجام نشده است. با توجه به اهمیت این آثار در این پژوهش سعی شده با مطالعهٔ تطبیقی فرم و عناصر تزیینی این ظروف با نمونه‌هایی مشابه در مجموعه‌های موجود داخل کشور و آثار به نمایش گذاشته‌شده در وب‌سایت موزه‌های خارجی، به بازبینی تاریخ و محل ساخت این ظروف بپردازیم. بنابراین هدف اصلی پژوهش حاضر تبیین گاهنگاری این ظروف است. بدین ترتیب سؤالات اصلی این پژوهش نیز در ارتباط با محدودهٔ زمانی ساخت و منطقهٔ تولید آن‌هاست. لذا در این پژوهش ابتدا نظری اجمالی بر سفال زرین‌فام کاشان خواهیم داشت. پس از آن به معرفی نمونه‌های انتخابی از سفالینه‌های زرین‌فام موزهٔ آبگینه پرداخته خواهد شد و سپس با نمونه‌های مشابه در قالب جداول مقایسه‌ای، تطبیق داده خواهند شد. بر همین اساس در این نوشتار تلاش می‌شود بخشی از ابهامات موجود در خصوص این ظروف برطرف گردد.

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران شامل گنجینه‌ای نفیس از زیباترین سفالینه‌های زرین‌فام است. با وجود زیبایی، درخشش و ترکیب چشم‌نواز این ظروف، بر اساس بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت تاکنون در خصوص ظروف زرین‌فام موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران پژوهشی صورت نگرفته است؛ تنها در کتاب *موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران* (قائینی، ۱۳۸۳) ضمن معرفی برخی از سفالین موجود در این موزه نمونه‌هایی از سفالینه‌های زرین‌فام با نمایش تصاویری همراه با توضحیات مختصر به تصویر کشیده شده است. همچنین برخی از کتیبه‌ها و اشعار موجود در این آثار به دست زنده‌یاد عبدالله قوچانی مورد بازخوانی قرار گرفته‌اند (۱۳۶۶؛ ۱۳۷۳). با این‌همه تاکنون تحقیق مستقلی دربارهٔ این آثار صورت نپذیرفته است. ازاین‌رو در پژوهش حاضر برای نخستین بار به مطالعهٔ سفالینه‌های زرین‌فام موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران پرداخته شده است. بر اساس آنچه گفته شد، در این مقاله آرایه‌های تزیینی و فرم این ظروف با نمونه‌های مشابه تطبیق داده شده و از این رهگذر، گاهنگاری این ظروف تبیین شده است.

۱ـ۲. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله توصیفی‌تاریخی است. داده‌های پژوهش با بررسی و مشاهدهٔ مستقیم آثار از موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های و مطالعهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده است. پس از معرفی نمونه‌های مطالعاتی به تطبیق عناصر مشترک فرم تزیین میان ظروف زرین‌فام موزهٔ آبگینه با سایر نمونه‌های مشابه زرین‌فام در مجموعه‌های داخل و خارج کشور پرداخته شده است. همچنین ضمن مطالعهٔ تطبیقی هر اثر با نمونه‌های مشابه در قالب جداول تطبیقی، نمایی کلی از نمونه‌هایی مطالعاتی در قالب جدول (۱) ارائه شده است.

۲. مروری بر سفال زرین‌فام سده‌های پنجم تا هفتم هجری قمری کاشان

محققان سفالینه‌های دوران سلجوقی تا ایلخانی را به دو گروه اصلی، سفالینه‌های لعاب‌دار و سفالینه‌های بی‌لعاب تقسیم‌بندی کرده‌اند (آلن، ۱۳۸۳: ۴؛ توحیدی، ۱۳۸۷: ۲۵۸ــ۲۶۰؛ فهرواری، ۱۳۸۸: ۲۷؛ کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۹). در زیرمجموعهٔ هرکدام از این نوع سفالینه‌ها، گونه‌های مختلفی بر پایهٔ ویژگی‌های مشخص طبقه‌بندی شده است. از مهم‌ترین گونه‌های سفالینه‌های با نقاشی روی لعاب، سفالینه‌های زرین‌فام است که موجب تغییرات تاریخی و پیدایش توانایی‌های تازه‌ای در دنیای سفالگری و سرامیک‌سازی شد و به تولید یکی از زیباترین گونه‌های ظروف سفالین دوران اسلامی منجر گردید. توزیع گستردهٔ انواع شناخته‌شدهٔ این نوع سفال، تعداد ظروف

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

یافت‌شده و کشف ضایعات و گاه کوره‌ها نشان می‌دهد که این نـوع سـفال در سراسـر ایـران (در مراکزی مانند کاشان، ری، ساوه، تخت‌سلیمان و سلطان‌آباد) تولید می‌شده و در شرق دنیای اسلام مورد تقلید بـوده اسـت (گـراب، ۱۳۸۴: ۱۲۹). لـیکن بررسـی‌هـا و کـاوش‌هـای باسـتان‌شناسـی انجام‌شده نشان می‌دهد این تکنیک در ایران عمدتاً در کاشـان مـورد توجـه بـوده و رواج داشـته است (آلن، ۱۳۸۳: ۵). در کاوش‌های شهر کاشان پاره‌سفالینه‌های زرین‌فام از کوره‌های سفال‌پـزی به‌وفور یافت شده است (راجرز، ۱۳۷۴: ۲۵۶). به‌طور کلی در سـده‌هـای ششـم و هفـتم هجـری قمری این شهر همچون مرکزی تقریباً انحصاری برای ساختن ظروف سفالین نفیس شهرت یافت (همان: ۲۵۶)؛ چنان‌که ظروف سفالی از کاشان به شهرهای دیگر صادر می‌شـده اسـت (قوچـانی، ۱۳۶۶: ۳۲). بر اساس اطلاعات منتشرشده سـفال زریـن‌فـام کاشـان خـوب پختـه شـده و دارای ضخامت و استحکام کافی است و از نظر هنری در کمال دقت طراحی شده است؛ زیرا هنرمنـدان و نقاشانی که به تزیین سفال کاشان می‌پرداختند به ریزه‌کـاری‌هـا بیشـتر توجـه داشـته و رعایـت اندازه و تناسب نقوش را از نظر دور نداشته‌اند. شکل ظروف کاشان عموماً کاسه، آبخوری، تنـگ کوزه و مجسمه‌های تزیینی است (توحیدی، ۱۳۸۷: ۲۷۵). در ظروف زرین‌فام کاشان نقش اصلی، نقوش انسانی است که با چهره‌های گرد مغولی و چشمان بادامی نقاشی مـی‌شـوند (کیـان، ۱۳۸۷: ۳۰). هنرمندان کاشان چهرهٔ اشخاص را درشت و جزئیات آن را کاملاً واضح نموده و بـه نمـایش زیبایی آن‌ها توجه خاصی معطـوف داشـته‌انـد (بهرامـی، ۱۳۲۳: ۷۶). بـه‌عـلاوه در سـفالینه‌هـای زرین‌فام کاشان، پیکره‌های انسانی اغلب در برابر یک منظره، به‌گونهٔ نمادین و رمزی قرار دارنـد و منظره هم مرکب از درخت و نقش‌مایه‌های منقوش ثانویه است. گاهی نیـز روی سـفالینه‌هـا یـک پیکره (بعدها به‌طور قرینه افزایش یافت) یا دو پیکره می‌آمد که در حالت نشسته در حال صـحبت با یکدیگر بودند؛ چشمان کشیدهٔ پیکره‌ها را خم سیاه ابروها شفاف‌تر می‌کـرد (کـاتلی و هـامبلی، ۱۳۷۶: ۳۳). گذشته از این‌ها، هنرمندان بـه ترسـیم شـاخ‌وبـرگ‌هـای گیـاهی پیوسـته (اربسـک[1]) به‌صورتی دقیق که بیشتر زمینه را می‌پوشاند، توجه داشته و بیشتر آبگیرهای پر از ماهی را تصـویر کرده‌اند. در میان موضوع‌های تزیینی گیاهی به ترسیم برگ‌های درختـان کـه در آن‌هـا نقطـه‌هـای نزدیک به هم به‌صورت صف‌هایی انحنادار درآمده و ترسیم درخت سـروی کـه در بیشـتر مـوارد تصویر پرنده‌ای معروف به بوتیمار بر آن به چشم می‌خورد گرایش دارند، اما مهم‌تـرین پرنـدگانی که در نقش‌ونگارهایشان به ترسـیم آن‌هـا مـی‌پردازنـد، بوتیمـار، مرغـابی، سـهره و کبـوتر اسـت (محمدحسن، ۱۳۸۸: ۱۷۹). همچنین اشعار فارسی و کتیبـه‌هـا نیـز در تـزیین سـفالینهٔ زریـن‌فـام

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

کاشان، سهم اساسی و عمده‌ای را به خود اختصاص داده است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۵۲).

۳. معرفی نمونه‌ها

در میان آثار به‌نمایش‌آمده در ویترین‌های متعدد موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران، در تالار زرین این موزه سفالینه‌های زرین‌فامی دیده می‌شود که از جنبه‌های زیباشناسی و هنری حائز اهمیت فراوان هستند. در این آثار تنوع تزیینات، رنگ‌های خیره‌کننده و ترکیب‌بندی‌های جذاب موج می‌زند. اشیای مذکور در بدو تأسیس موزهٔ آبگینه خریداری شده‌اند. لذا با توجه به اینکه آثار مورد مطالعه از کاوش باستان‌شناسی یافت نشده‌اند این امر موجب شده در برخی از این ظروف یک شیء به دو مرکز سفالگری مختلف نسبت داده شده که این امر صحت تاریخ‌گذاری این نمونه‌ها را با تردید مواجه کرده است. بنابراین در این پژوهش ضمن معرفی این اشیا تلاش می‌شود تا با قرار نهادن مستقل هر نمونه با اقلام مشابه، پیشینهٔ زمان و مکان تولید آن‌ها مشخص شود.

۳ـ۱. تنگ با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۸۸. سین. تاریخ پیشنهادی موزه: سده‌های ششم و هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: ش[۲]: طارم و[۳]: گرگان (تصویر ۱)

تصویر ۱: تنگ سفالی زرین‌فام، کاشان، اوایل قرن هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

این شیء بسیار عجیب است با اینکه فرم گردن شبیه به نمونه‌های سفال زرین‌فام کاشان است، نوع پرداخت بدنهٔ اصلی خاص است. چنین شکلی در ظروف زرین‌فام نادر و هیچ نمونهٔ سفالین دیگری از این شیء دیده نشده است و این تنها نمونه با تزیینات زرین‌فام در نمونه‌های مطالعاتی است. اشیای قابل مقایسهٔ دیگر، همگی با بدنهٔ کروی آبستره و آذین‌های برجسته تزیین شده است؛ لیکن از نظر فرم کروی‌شکل بدنه و لوله‌ای بلند که متصل به بدنه و دهانه آن است، مشابه آثاری محفوظ در موزه‌های فیتز[1]، پورتلند[2]، رضاعباسی[3]، متروپولیتن[4]، ویکتوریا و آلبرت[5] و هنر آسیا[6] است که در اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری در شهر کاشان تولید شده‌اند (جدول ۱). درمجموع با توجه به وجود تشابهات ذکرشده، مرکز ساخت این اثر احتمالاً کاشان در اوایل سدهٔ هفتم هجری قمری است.

جدول ۱: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونه مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۱ در سایر موزه‌ها

[3]Reza Abasi Museum No: 1995	[2]Portlandartmuseum.us No: 2013.128.6	[1]Fitzmuseum No: C.154-1935
[6]Asianart.org No: B60P468	[5]Vam.ac.k. No: B60P468	[4]Metmuseum.org No: 66.175.1

(نگارنده)

۳ـ۲. (قاب) قدح بزرگ با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۸۷ سین. تاریخ پیشنهادی موزه: ش: سدهٔ هفتم هجری قمری؛ و: سده‌های ششم و هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: ش: ری؛ و: طارم (تصویر ۲)

سطح داخلی این سفالینه با قاب‌های تزیینی شعاعی به رنگ لاجوردی به هشت قسمت تقسیم شده و در هر بخش به‌صورت یک‌درمیان تصویر یک زن با هاله‌ای به دور سر که پس‌زمینهٔ آن‌ها

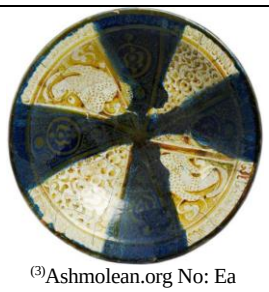
10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

با گل‌های اسلیمی و نقوش هندسی پوشانده شده و در بالای سر هریک تصویر خورشید نقش بسته، تزیین شده است. سطح بیرونی آن عاری از هرگونه نقش و تزیین است و با لعاب لاجوردی رنگ‌آمیزی شده است. عناصر تزیینی، ترکیب‌بندی و فرم این اثر نمونه‌هایی موجود در موزه‌های فیلادلفیا[1]، مجموعه مک‌ایلنی[2]، آشمولین[3]، هنرهای زیبای مونترال[4] و فیتز[5]، که اواخر سدهٔ ششم هجری قمری در کاشان تولید شده‌اند قابل مقایسه است (جدول ۲). بنابراین به نظر می‌رسد نمونه مطالعاتی نیز احتمالاً در کاشان مصادف با اواخر قرن ششم هجری قمری تولید شده است.

تصویر ۲: قاب سفالی زرین‌فام، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

جدول ۲: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونه مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۲ در سایر موزه‌ها

[1]Philamuseum.org No: 1943-41-7	(پوپ، ۱۳۸۷: ج۹؛ تصویر شماره [2](۶۴۸	 [3]Ashmolean.org No: Ea 1950.50
[4]Mbam.qc.ca No: 1934.Ea.3	[5]Fitzmuseum. No: C.114-1935	[5]Fitzmuseum. No: C.111-1935

(نگارنده)

۳ـ۳. کاسهٔ نیم‌کروی با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۱۲۹ سین. تاریخ پیشنهادی موزه: سدهٔ هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: سلطان‌آباد (تصویر ۳)

تصویر ۳: کاسهٔ سفالی زرین‌فام، کاشان، اواخر قرن هفتم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

در سطح داخلی و خارجی این کاسه هیچ‌گونه نقش جانداری دیده نمی‌شود. سطح داخلی با نوارهایی لاجوردی به دوازده بخش تقسیم شده که داخل هریک با نقوش اسلیمی زینت داده شده است. سطح خارجی در زیر لبه نیز با نوارهایی به رنگ قهوه‌ای براق به‌صورت منظم و متقارن با کتیبه و تزیینات اسلیمی مزین شده است. این کاسه به‌سبب ترکیب‌بندی‌های مشابه، اشکال هندسی و باندهای شعاعی متقارن مشابه گروهی از محصولات زرین‌فام متعلق به اواخر سدهٔ هفتم هجری قمری در موزه‌های متروپولیتن[1]، ویکتوریا و آلبرت[2]، و هنر آسیا[3] است که در کاشان ساخته شده‌اند. فرم بدنهٔ نیم‌کروی‌شکل آن نیز با ظروفی در موزهٔ آشمولین[4] مطابقت دارد (جدول ۳). لذا می‌توان چنین نتیجه گرفت که کاسهٔ مورد بررسی نیز احتمالاً از تولیدات کاشان در اواخر سدهٔ هفتم هجری قمری است.

جدول ۳: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونه مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۳ در سایر موزه‌ها

[1]Metmuseum.org No: 21.26.3	[2]Vam.ac.k. No: C1955-1910	[3]Asianart.org No: B60P1999
[3]Asianart.org No: B60P1873	[4]Ashmolean No: EA1978.1686	[4]Ashmolean No: EA1992.75

(نگارنده)

۳ـ۴. قاب با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۹۵ سین. تاریخ پیشنهادی موزه: سدهٔ هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: کاشان (تصویر ۴).

در دایرهٔ کف ظرف، پیکرهٔ یک مرد با جامی در دست دیده می‌شود که در مقابل او تصاویر زنانی ترسیم شده و در کنار آن‌ها برکهٔ آبی با ماهیانی شناور در آن نشان داده شده است. پیرامون نقش اصلی در حد فاصلهٔ لبهٔ بیرونی و نقش مرکزی ظرف نیز درون دوایری نقش زوج‌های روبه‌روی هم تزیین شده و سرتاسر لبهٔ بیرونی آن با ردیفی از کتیبه احاطه شده است. طرح‌های این سفالینه

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

به‌لحاظ داشتن عناصر تزیینی یکسان نظیر آثـار زرین‌فام موجود در موزه‌های آشمولین[1]، ملـی ایران[2]، متروپولیتن[3]، و ویکتوریـا و آلبـرت[4] است که در اواخر سدهٔ ششم در شـهر کاشـان به وجود آمده‌اند (جدول ۴). بیـرون آن بـدون تزیین بوده و تمامی سطح خارجی آن را لعاب لاجوردی احاطه کرده است. در نتیجه با توجـه به نمونه‌های تاریخ‌دار، این ظـرف احتمـالاً در کاشان مقـارن بـا اواخـر سـدهٔ ششـم هجـری قمری ساخته شده است.

تصویر ۴: قاب سفالی زرین‌فام، کاشان، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

جدول ۴: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونه مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۴ در سایر موزه‌ها

[3]Metmuseum.org No: 32.53.2	[2]Nationlmuseum of iran.ir No: 3181	[1]Ashmolean.org No: EA1956.183
[4]Vam.ac.K No: C.125-1931	[3]Metmuseum.org No: 41.199.3	[3]Metmuseum.org No: 48.113.21

(نگارنده)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

۳ـ۵. کاسه با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۲ سین. تاریخ پیشنهادی موزه: سدهٔ هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: کاشان (تصویر ۵).

نقش‌مایهٔ اصلی این ظرف مشتمل بر نقوش و تزیینات اسلیمی است که به‌نحوی متراکم، تمامی کف ظرف را احاطه کرده است. فضای بیرونی آن نیز بدون تزیین رها نشده و فضای جدارهٔ بیرونی را با شبکه‌ای از خط کوفی بر پایهٔ تکرار کلمهٔ «العز» پر کرده‌اند. طرح‌هایی تزیینی زمینهٔ گودی این کاسه، مشابه تزیینات سفالینه‌های مجموعه‌های ویکتوریا و آلبرت[1] و هنر لس‌آنجلس[2] است. همچنین فرم لبه‌های دالبری آن با همانند ظروفی در موزه‌های آشمولین[3]، فیتز[4] و دو نمونه در مجموعهٔ خلیلی[5] است که مصادف با اواخر سدهٔ ششم هجری قمری در کاشان تولیده شده‌اند (جدول ۵). ازاین‌رو با ملاحظهٔ مشابهت‌های فرم و نقش نمونه‌های تاریخ‌دار با نمونهٔ مورد مطالعه، این ظروف نیز احتمالاً اواخر سدهٔ ششم هجری قمری در کاشان ساخته شده است.

تصویر ۵: کاسهٔ سفالی زرین‌فام، کاشان، اواخر قرن ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

جدول ۵: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونهٔ مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۵ در سایر موزه‌ها

[1]Vam.ac.k. No: C.161-1977	[2]Lacma.org No: M.73.5.327	[3]Ashmolean. No: EA1975.2258
[4]Fitzmuseum. No: C.122-1935	(مورگان، ۱۳۸۴: تصویر شماره ۲۵۵)[5]	(مورگان، ۱۳۸۴: تصویر شماره ۲۵۴)[5]

(نگارنده)

۳ـ۶. کاسه با تزیین زرین‌فام به شماره ثبت ۱۰۳ سین. تاریخ پیشنهادی موزه: سدهٔ هفتم هجری قمری، مرکز ساخت پیشنهادی موزه: کاشان (تصویر ۶)

روی بدنهٔ داخلی، پنج سوارکار در حال تاخت که در فواصل هریک نقش درخت سرو شطرنجی زینت شده و کف ظرف نیز با تصویر یک سوار در میان اسلیمی‌ها نقش شده است. تصویر سوارکاران در حال حرکت پشت‌سرهم، همانند آثار موجود در موزه‌های آشمولین[1]، ویکتوریا، آلبرت[2] و رضا عباسی[3] است. بدنهٔ خارجی با نقوش هندسی بر زمینهٔ سفید نقاشی شده است. علاوه بر مشابهت‌های پیکره‌های تزیینی، از نظر فرم بدنهٔ آن نیز با کاسه‌هایی زرین‌فام در موزه‌های رضا عباسی[4] و هاروارد[5] که از تولیدات کاشان در اواخر سدهٔ ششم هجری قمری است مطابقت دارد (جدول ۶). بدین سبب با توجه به مصادیق ذکرشده در جدول تطبیقی می‌توان دریافت کاسهٔ مورد بحث احتمالاً همزمان با اواخر سدهٔ ششم هجری قمری در کاشان تولید شده است.

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

تصویر ۶: کاسهٔ سفالی زرین‌فام، کاشان، ربع آخر قرن ششم هجری قمری (موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران)

جدول ۶: انواع آثار ساخته‌شده مشابه با نمونهٔ مطالعاتی شمارهٔ ۳ـ۶ در سایر موزه‌ها

[2]Vam.ac.k. No: C.1952-1910	[1]Ashmolean No: No: G.238	[1]Ashmolean No: G.236
[4]Harvardartmuseums.org No: 2002.50.64	[3]Reza Abasi Museum No: 291	[3]Reza Abasi Museum No: 955

(نگارنده)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

جدول ۱: مشخصات سفال‌های مورد مطالعه (گونه، وضعیت فعلی اثر، تاریخ پیشنهادی موزه، مرکز ساخت پیشنهادی موزه و محل نگهداری)

ردیف	نمونه	گونه	وضعیت فعلی اثر	تاریخ پیشنهادی موزه (ه.ق)	مرکز ساخت پیشنهادی موزه	محل نگهداری
۱		زرین‌فام	شکسته، وصالی‌شده	سده‌های ششم و هفتم	طارم، گرگان	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران
۲		زرین‌فام	شکسته، وصالی‌شده، کسردار	سده‌های ششم و هفتم	ری، طارم	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران
۳		زرین‌فام	مرمت‌شده	سدهٔ هفتم	سلطان‌آباد	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

۴		زرین‌فام	شکسته، کسردار، وصالی‌شده	سدهٔ هفتم	کاشان	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران
۵		زرین‌فام	شکسته، کسردار، وصالی‌شده	سدهٔ هفتم	کاشان	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران
۶			مرمت‌شده	سدهٔ هفتم	کاشان	موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران

(نگارنده)

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

۴. نتیجه‌گیری

از جذاب‌ترین گونه‌های سفالینه‌های لعاب‌دار باقی‌مانده از دوران اسلامی سفالینه‌های زرین‌فام است. سفال زرین‌فام اگرچه ابتدا در طی سده‌های سوم و چهارم هجری قمری رواج یافت، درمجموع طی سده‌های پنجم تا هفتم هجری قمری به‌حد کافی متکامل و پیچیده شد؛ به‌نحوی که در سده‌های پنجم تا هفتم هجری قمری تحولی شگرف در امر صورت‌بندی تزیینات، پیکره‌ها و اشکال ظروف زرین‌فام پدید آمد؛ چنان‌که بر مبنای آثار یافت‌شده در نواحی مختلفی از ایران (شهرهای کاشان، ری، گرگان، ساوه، سلطان‌آباد و تخت‌سلیمان) ساخت سفالینه‌های زرین‌فام متداول بوده است. اما بر اساس شواهد و اطلاعات موجود در میان مراکز مذکور، کاشان در این دوران موقعیتی برجسته در زمینهٔ ساخت و تولید سفال، کاشی و محراب‌های زرین‌فام پیدا کرد و به‌عنوان یکی از مراکز تولیدی عظیم سفالینه‌های زرین‌فام جلوه‌گر شد. همین امر موجب شده امروزه شمار فراوانی از آثار سفالین زرین‌فام این شهر را می‌توان در موزه‌های سراسر جهان از جمله موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران مشاهده کرد. بنابراین پژوهش حاضر با تمرکز بر تعداد شش عدد از سفالینه‌های زرین‌فام محفوظ در موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران به‌عنوان نمونه‌هایی نفیس از صنعت سفال‌سازی کاشان و با تأکید بر دو موضوع مهم در ارتباط با دورهٔ زمانی و مرکز تولیدی این آثار به روش توصیفی‌تاریخی صورت پذیرفته است. نتایج مطالعه که با انطباق نمونه‌های مشابه در درگاه اینترنتی موزه‌های معتبر داخلی و خارجی انجام شده، حاکی از آن است این آثار متعلق به قرون میانی اسلامی (سده‌های ششم و هفتم هجری قمری) تعلق دارند و در کاشان ساخته شده‌اند. بر این اساس از نظر زمان ساخت، به‌تفکیک هر اثر نمونه‌های شمارهٔ دوم، چهارم، پنجم و ششم در اواخر سدهٔ ششم هجری قمری، نمونهٔ شماره یکم در اوایل سدهٔ هفتم و نمونهٔ شمارهٔ سوم در اواخر سدهٔ هفتم هجری قمری تولید شده‌اند. همچنین دربارهٔ مکان تولید این آثار یافته‌های تحقیق نشان داد با توجه به مشابهت‌های این ظروف با اشیای به‌دست‌آمده از کاشان مجموعه نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش نیز در کارگاه‌های کاشان ساخته شده‌اند.

سپاسگزاری

از همکاری مدیر محترم وقت موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران سرکار خانم شهربانو جهان‌آرایی، همچنین جناب آقایان مهدی کارخانی و هادی حسن‌زاده که زمینهٔ تحقیقات آثار زرین‌فام موزهٔ آبگینه را فراهم آوردند، کمال تشکر و امتنان را دارم.

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

پی‌نوشت‌ها

۱. اربسک (Arabesque) و اسلیمی کلماتی فرنگی و عربی هستند که معنی عربی «منسوب بـه عـرب» و معنـی دومی اسلامی «منسوب به اسلام» است. بنابراین طرح اربسک و اسلیمی یعنی طرحی که منسوب بـه اعـراب و مسلمانان یا اختراع آنان یا مورد استفادهٔ آنان است. این طرح تزیینی، اغلب گیاهی، تقریبـاً در همـهٔ آثـار دوران اسلامی به کار رفته است و می‌تواند عامل اشتراک و اتحاد هنری در عالم اسلام شمرده و در مقامی نظیـر مقـام خط عربی گذارده شود. در عین حال این طرح، موضوع تزیینی صرفاً عربی یا اسلامی نیست بلکه قبل از ظهور اسلام نیز در کشورهای مختلف به‌خصوص ایران معمول بوده است (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۷).

۲. شناسنامه تخصصی شیء در موزه

۳. اتیکت ویترین

منابع

۱. آلن، جیمز ویلسن (۱۳۸۳)، *سفالگری اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۲. بهرامی، مهدی (۱۳۲۳)، «آثار باستان: کاسه سفالین زرین‌فام»، مجله *یادگار*، شمارهٔ ۶، ۷۲ـ۷۷.

۳. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، «تاریخچه» در *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تـاریخ تـا امـروز*، زیـر نظـر آکتور پوپ، ترجمهٔ نجف دریابندری و همکاران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. توحیدی، فائق (۱۳۸۷)، *فن و هنر سفالگری*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسـانی دانشـگاه‌هـا (سمت).

۵. راجرز، ام (۱۳۷۴)، «سفالگری» در *هنرهای ایران*، ر. دبیلو. فریه (گردآوری)، ترجمـهٔ پرویـز مرزبـان، تهـران: نشر و پژوهش فرزان‌روز.

۶. زمانی، عباس (۱۳۵۲)، «طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی»، مجله هنـر *و مـردم*، شـمارهٔ ۱۲۶، ۱۷ـ۳۴.

۷. فهرواری، گزا (۱۳۸۸)، *سفالگری جهان اسلام در موزه طارق رجب کویت*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فـر، تهـران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۸. قائینی، فرزانه (۱۳۸۳)، *موزهٔ آبگینه و سفالینه‌هـای ایـران*، تهـران: اداره‌کـل آمـوزش، انتشـارات و تولیـدات فرهنگی.

۹. قوچانی، عبدالله (۱۳۶۶)، «سفالینه‌های زرین‌فام و نقاشی‌شدهٔ زیرلعاب»، مجلهٔ *باستان‌شناسـی و تـاریخ*، سـال اول، شمارهٔ ۲، ۳۰ـ۴۱.

۱۰. ـــــــ (۱۳۷۳)، «سفالگران کاشان و شعر فارسی»، مجلهٔ *نشر دانش*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۶، ۳۱ـ۳۹.

۱۱. کاتلی، مارگریتا و هامبلی، لوئی (۱۳۷۶)، *هنر سلجوقی و خوارزمشاهی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

۱۲. کیان، مریم (۱۳۸۷)، *سفال ایران*، تهران: دایره.

۱۳. کریمی، فاطمـه و کیـانی، محمدیوسـف (۱۳۶۴)، *هنـر سـفالگری دورهٔ اسـلامی*، تهـران: انتشـارات مرکـز

10.22052/KASHAN.2021.243098.1020

باستان‌شناسی ایران.

۱۴. گراب، ارنست جی (۱۳۸۴)، «سفال ایرانی خمیر سنگی دوران سلجوقی» در مجموعه *هنر اسلامی [ج۷] سفال اسلامی*، ناصر خلیلی (گردآوری)، ترجمهٔ فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.

۱۵. محمدحسن، زکی (۱۳۸۸)، *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.

۱۶. مورگان، پیتر (۱۳۸۴)، «سفال خمیر سنگی ایرانی دوران سلجوقی، انواع و تکنیک» در مجموعه *هنر اسلامی [ج۷] سفال اسلامی*، ناصر خلیلی (گردآوری)، ترجمهٔ فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.

17. http://ashmolean.org (access date: 2016/10/09).
18. http://asianart.org (access date: 2016/10/02).
19. http://fitzmuseum.cam.ac.uk (access date: 2016/06/24).
20. http://www.harvardartmuseums.org (access date: 2016/12/22).
21. http://lacma.org (access date: 2016/12/28).
22. https://www.mbam.qc.ca (access date: 2016/12/17).
23. http://www.metmuseum.org (2016/03/03).
24. http://www. Nationlmuseum of iran .ir (access date: 2017/10/05).
25. http://www.philamuseum.org (access date: 2016/06/24).
26. http://www.portlandartmuseum (access date: 2016/10/13).
27. http://www.Reza Abasi Museum (access date: 2017/10/05).
28. http://vam.ac.uk (access date: 2016/03/03).

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۱۱۹ـ۱۳۴
مقاله علمی‌ترویجی

تحلیل مبانی فکری و گرایش‌های اندیشگی فیض کاشانی

فروغ پارسا *

چکیده

محمد بن مرتضی معروف به مولی محسن فیض کاشانی از مشاهیر شهر کاشان در سدهٔ یازدهم و دوران صفویان است. زندگی فیض کاشانی مقارن با نهادینه شدن مذهب شیعه در ایران بوده و وی در جهت گسترش آموزه‌های شیعی آثار گران‌سنگی در فلسفه، عرفان، اخلاق، فقه، تفسیر و حدیث تألیف کرده است. فیض کاشانی تحت‌تأثیر دیدگاه‌های حکمی (فلسفی، عرفانی) و نیز اخباری‌گری استادان خود قرار داشته همچنین از سنّت‌های رایج در بوم کاشان بهره برده است. این جستار آثار فیض کاشانی را با روش کتابخانه‌ای و با رویکرد تحلیلی‌تاریخی مورد پژوهش قرار داده است. تتبع در شرایط تاریخی و اجتماعی و آثار فیض نشان می‌دهد فیض کاشانی برخلاف برخی گزارش‌ها اخباری نبوده است. در واقع فیض کاشانی به‌گونهٔ خلاقانه‌ای در آثارش موفق شده دیدگاه‌های حکمی و اخباری استادان خود را تلفیق کند. از نگاه فیض، عقل و وحی و عرفان با هم سازگاری دارند و همه‌گونه آموزه‌های فلسفی و عرفانی در خلال حدیث امامان شیعه قابل دستیابی است. فیض کاشانی بر اساس نتیجهٔ این جستار، برای حل تعارض اخباری‌گری و حکمت‌گرایی رهیافت تأویل‌گرایی را برگزیده است.

کلیدواژه‌ها: **فیض کاشانی، کاشان، اخباری‌گری، حکمت‌گرایی، تأویل‌گرایی.**

* دانشیار پژوهشکده مطالعات قرآنی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران/ f.parsa@ihcs.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۲

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

۱. مقدمه و بیان مسئله

محمد بن مرتضی معروف به مولی محسن فیض کاشانی در شمار برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین دانشمندان سدهٔ یازدهم هجری است. فیض کاشانی که آموزش‌های عمیق و درازمدتی نزد حلقهٔ فیلسوفان هم‌عصر خود داشت به‌نحو قابل ملاحظه‌ای از آموزش‌های استادان خود در حدیث و فقه و دیگر محافل اخباریان نیز تأثیر پذیرفته است. در واقع نظام اندیشگی فیض کاشانی حاصل تلفیق نوآورانه و خلاقانه‌ای از محیط تاریخی و مکتب‌ها و مشرب‌های فکری عالمان شیعی سدهٔ یازدهم هجری است که فیض در طی حیات علمی خود بدان دست یافته است. مبانی فکری و رویکردهای اندیشگی فیض کاشانی به‌رغم اهمیت این شخصیت علمی هنوز به‌درستی تبیین و تدقیق نشده چنان‌که برخی از صاحب‌نظران بر آن‌اند که فیض عالمی اخباری است و در سوی دیگر، برخی وی را حکیم و عارف می‌دانند. در واقع تبیین مبانی فکری و چگونگی تلفیق حکمت‌گرایی و اخبارگرایی در اندیشهٔ فیض، مسئلهٔ این جستار است و مقالهٔ حاضر بر آن است تا از خلال تحلیل شرایط تاریخی زندگی فیض و نیز آثار و تألیفات وی با رویکردی تحلیلی‌تاریخی، اندیشه‌های فیض را مورد تحلیل و واکاوی قرار دهد. دیدگاه‌های عرفانی، فلسفی، قرآنی، حدیثی و فقهی فیض کاشانی در ده‌ها مقاله مورد بررسی قرار گرفته که مجال بازشماری آن‌ها در این جستار نیست لکن در رابطه با مسئلهٔ مورد پژوهش آثار زیادی یافت نشد. علیرضا فیض (۱۳۸۶) در مقالهٔ «شرح احوال و آثار فیض کاشانی» و محمدصادق کاملان (۱۳۸۷) در مقالهٔ «سلوک فکری فیض کاشانی» و نیز در مجموعهٔ *فیض‌پژوهی* به‌کوشش شهناز شایان‌فر (۱۳۹۲) مطالبی دربارهٔ چگونگی همگرایی حدیث با عقل و عرفان در اندیشهٔ فیض مطرح شده است. این مقاله به هر روی با رویکرد دیگری به حل و تبیین مسئله پرداخته است. در واقع نوآوری مقاله مربوط به تبیین رهیافت فیض در همگرایی بین مبانی اندیشه‌هایش است که در آثار پیش‌گفته مطرح نشده است.

۲. حیات علمی فیض کاشانی

محمد بن مرتضی معروف به ملا محسن فیض در سال ۱۰۰۷ هجری قمری در کاشان به دنیا آمد (آقابزرگ طهرانی، ۱۳۶۰: ج۱۵، ۵؛ زرکلی، ۱۹۸۰م: ج۵، ۲۹۰). ملا محسن وابسته به خاندانی در کاشان است که از حدود چهار سدهٔ پیش، همگی به علم و دانشوری معروف بوده آثار و تألیفاتی داشته‌اند. پدر وی رضی‌الدین شاه مرتضی از استادان فقه، کلام، تفسیر و ادبیات در کاشان بوده و مادرش بانویی عالم و شاعر بوده است (موسوی خوانساری، ۱۳۹۲: ج۶، ۷۹؛ قمی، ۱۳۶۷ق: ج۲،

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

۶۴۳). فیض کاشانی از معدود دانشمندان اسلامی است که زندگی‌نامهٔ خودنوشت دارد. بنا بر گزارش‌های خود وی و دیگران، مولی محسن علاوه بر پدر و دایی‌اش در محضر استادان نامدار دوران خود آموزش دیده است. در واقع وی تا حدود بیست‌سالگی در وطن خود کاشان و نزد بستگانش مقدمات علوم دینی را فراگرفته و پس از آن برای آموزش و تخصص در علوم مختلف سفرهای گوناگونی داشته است (فیض کاشانی، ۱۳۷۱الف، ۵۸ـ۶۰).

شیخ سلیمان ماحوزی، مولی محمدطاهر قمی، مولی محمدصالح مازندرانی، میرداماد، میرفندرسکی، مولی خلیل قزوینی، محمد بن حسین بن عبدالصمد عاملی (شیخ بهایی) را در شمار استادان او نام برده‌اند (موسوی خوانساری، ۱۳۹۲، ج۶، ۹۳؛ آزاد کشمیری، ۱۳۸۳: ۱۲۸). با این‌همه به نظر می‌رسد مهم‌ترین استادان فیض، صدرالدین محمد شیرازی (ملاصدرا) و سید ماجد بحرانی (ف. ۱۰۲۸ق) بوده‌اند. مولی محسن فقه و حدیث و علوم شرعیه را نزد سید ماجد بحرانی و فلسفه و عرفان و علوم باطنی را نزد ملاصدرا آموخت (آزاد کشمیری، ۱۳۸۳: ۱۲۸؛ مدرس تبریزی، ۱۳۴۹: ج۴، ۳۶۹ـــ۳۷۰؛ تنکابنی، ۱۳۸۳: ۴۱۹). آموزش فلسفه و عرفان سال‌های زیادی به درازا کشید و مولی محسن شایستگی‌های ویژه‌ای از خود بروز داد چنان‌که ملاصدرا به وی لقب فیض داد و دخترش را به ازدواج وی درآورد.

فیض در زمینه‌های مختلف علوم دینی تسلط و تخصص پیدا کرد (نراقی، ۱۳۴۵: ۱۶۴؛ امینی نجفی، ۱۳۷۴: ج۱۱، ۳۶۲). محمدباقر مجلسی (ف ۱۱۱۱ق)، سید نعمت‌الله جزایری (ف ۱۱۱۲ق) و قاضی سعید قمی (ف ۱۱۰۳ق) در شمار شاگردان فیض هستند (علم الهدی، بی‌تا: ج۱، ۹ و ج۱۶، ۲۶ـ۳۰؛ فیض کاشانی، ۱۴۰۶ق: ج۱، ۲۳).

گسترهٔ دانش و تخصص‌های فیض در شمار بسیار زیاد تألیفات و آثار وی به‌خوبی آشکار است. آثار فیض در موضوعات فقه، حدیث، تفسیر، اصول عقاید و کلام، فلسفه، عرفان، اخلاق، ادبیات و شعر نگاشته شده‌اند. خود وی تصریح کرده که رساله‌هایش در دو سطح برای عوام و خواص تألیف شده‌اند. برخی از این آثار به زبان فارسی و برخی به زبان عربی هستند.

فهرست‌های مختلفی از تألیفات وی وجود دارد (اردبیلی غروی حائری، ۱۴۰۳ق: ج۲، ۴۲؛ کلانترضرابی، ۱۳۳۵: ۱۹۹؛ نراقی، ۱۳۴۵: ۱۶۴؛ زعیم، ۱۳۳۶: ۸۶؛ موسوی خوانساری، ۱۳۹۲: ج۶، ۸۷ـــ۸۹ و ۹۱ـ۹۳؛ حرّ عاملی، ۱۳۸۵: ج۲، ۳۰۵؛ قمی، ۱۳۶۷ق، ج۲، ۶۳۵ـ۶۳۷؛ همو، ۱۳۹۷: ج۳، ۳۹ـ۴۰) و تا حدود دویست اثر به وی منسوب شده است (تنکابنی، ۱۳۸۳: ۴۱۹ـ۴۲۲). خود فیض در چند نوبت فهرست‌های طبقه‌بندی‌شده‌ای از آثارش را ارائه داده و شمار آن‌ها را ۱۱۲ تا

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

۱۱۵ بیان کرده است (ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ج۲، ۳۸ـ۴۶).

فیض کاشـانی به‌دلیل تخصـص در دانش‌های اسـلامی و نیز ادب و عرفان مورد توجه عموم مردم به‌ویژه شـاهان صـفوی بوده اسـت (فیض کاشـانی، ۱۳۷۱الف: ۳۵). ظاهراً در بین سال‌های ۱۰۴۶ تا ۱۰۵۱ از وی برای همکاری با دربار درخواست شد که ایشان نپذیرفت (ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ج۲، ۳۴؛ وحید قزوینی، ۱۳۲۹: ۱۸۵ـــــ۱۸۶)؛ چنان‌که در برخی مجالس شـاهانه از وی دعوت می‌شـد و از سـوی شـاه‌عباس دوم نیز مأمور اقامهٔ نمازجمعه در اصـفهان گردید (فیض کاشانی، ۱۳۷۱الف: ۳۶؛ نراقی، ۱۳۴۵: ۱۳۸؛ کلانترضرابی، ۱۳۳۵: ۵۰۰ـــ۵۰۴). ولی پس از چندی مورد سـعایت قرار گرفت و به کاشان بازگشت (ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ج۲، ۳۵). در واقع فیض کاشـانی در شمار دانشمندانی بود که به همکاری با شاهان صفوی اعتقاد داشت و ظاهراً دو رسالهٔ *آیینه شاهی* (به زبان فارسی) و *ضیاء القلب* (به زبان عربی) را برای رهنمود دادن به شاه‌عباس دوم تألیف کرده است. با این‌همه به‌دلیل ارتباط با برخی محافل مغضوب دربار شد.

فیض کاشـانی سـرانجام در ۸۴سـالگی در ۲۲ ربیع‌الثانی ۱۰۹۱ هجری قمری وفات یافت. رویکردهای عرفانی و صـوفیانهٔ او باعث شد متشرعان اجازه ندهند در قبرستان عمومی دفن شود. او را در باغی خارج از کاشـان به خاک سـپردند که بعدها به مقبرهٔ کرامت معروف شـد (کلانترضرابی، ۱۳۳۵: ۱۹۹).

مقبرهٔ وی در قرن سـیزدهم هجری قمری به تقاضای ابونصر فتح‌الله خان شیبانی، شاعر بزرگ عصـر قاجار توسـط فرهاد میرزای قاجار احداث شـده اسـت (قرائتی، ۱۳۸۸: ۴۷؛ نراقی، ۱۳۴۵: ۱۹۷).

۳. اوضاع تاریخی و فرهنگی حیات فیض کاشانی

زندگی مولی محسن فیض کاشانی (۱۰۰۷ـ۱۰۹۱) مقارن دوران اقتدار و استقرار حاکمیت صفویان و نهادینه شـدن اندیشـه‌های شـیعی در محافل فرهنگی‌مذهبی ایران است (صفت‌گل، ۱۳۸۱: ۸۱). در واقع سـی سـال اول زندگی فیض در ایام سـلطنت شـاه‌عباس اول (۹۹۶ـــ۱۰۳۸) مقتدرترین پادشاه صفوی سپری شد و پس از آن شاه‌صفی (۱۰۳۸ـ۱۰۵۲) و شاه‌عباس دوم (۱۰۵۲ـ۱۰۷۷) و شاه سلیمان (۱۰۷۷ـ۱۱۰۵) به حاکمیت رسیدند. این پادشاهان به پیروی از اسلاف خود به تقویت و ترویج مذهب تشـیع علاقه‌مند بوده و دانشـمندان را حمایت می‌کردند. عالمان شـیعی نیز با امکاناتی که حاکمیت در اختیارشـان قرار داده بود در مدارس علمی و دینی به آموزش و ترویج مبانی اعتقادی شـیعه اهتمام داشـتند. بیش از آن، عالمان شـیعی دوران صفویه موفق شده بودند با

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

پشـتوانهٔ نهاد سـیاسـی، نهاد دینی قدرتمندی را شـکل بدهند. در سـاختار نهاد دینی منصـب‌هایی همچون شـیخ‌الاسـلام، صـدر، قاضـی، پیش‌نماز و مدرس به‌گونهٔ سـلسله‌مراتبی وجود داشت که هریک وظایف خاصی را به عهده داشتند (تذکرة الملوک، ۱۳۳۲: ۲). از سوی دیگر آزادی مذهبی که برای شـیعیان به وجود آمده بود، عوامل پیدایی مکتب‌های فکری و گرایش‌های مختلف در اندیشهٔ عالمان شیعی را فراهم کرد.

۳ـ۱. اخباری‌گری

مهم‌ترین و قدرتمندترین گرایش فکری علمای شـیعی معاصـر فیض همانا اخباری‌گری است. در واقع اخباریان گروهی از فقهای امامی هسـتند که به پیروی از اخبار و احادیث اعتقاد دارند و روش‌های اجتهادی و اصـول فقه را نمی‌پسـندند. در مقابلِ آن‌ها فقیهان طرفدار اجتهاد قرار می‌گیرند که با عنوان «اصـولی» شـناخته شده‌اند. خاستگاه این دو گونه نگرش به فقه شیعه، ریشه در سـده‌های نخستین اسلامی دارد (قیصری، ۱۳۷۷: ج۷، ۱۶۰). بر اساس گزارش منابع، اصطلاح اخباری نخسـتین بار در نیمهٔ نخسـت سدهٔ ششم، در *ملل و نحل* شهرستانی (۱۳۵۷ق: ج۱، ۱۴۷) اسـتفاده شده است؛ اگرچه عنوان اخباری به معنی اصطلاح امروزی آن از سدهٔ یازدهم قمری و با ظهور محمدامین استرآبادی (ف. ۱۰۳۳ یا ۱۰۳۶) رواج پیدا کرد.

اندیشـهٔ اهمیت و لزوم پیروی از حدیث البته همواره در بین بسـیاری از عالمان شـیعی وجود داشـته اسـت. درویش محمد بن حسـن، احتمالاً نخستین کسی بود که در دورهٔ صفویان به نشر و گسـترش حدیث شـیعی علاقه نشـان داد و حجیت ظواهر قرآن را انکار کرد. پس از وی قاضـی نورالله شـوشـتری (ف. ۱۰۱۹) و سـید محمد صـاحب مدارک (ف. ۱۰۰۹) و شـیخ حسـن بن زین‌الدین (ف. ۱۰۱۱) و به‌ویژه ماجد بحرانی (ف. ۱۰۲۸) که در شـیراز حوزهٔ درس حدیث داشـت و نیز میرزا محمد اسـترآبادی (ف. ۱۰۲۶ یا ۱۰۲۸) محدث و رجالی معروف، اندیشـهٔ اخبارگرایی را گسـترش دادند. در واقع محمدامین استرآبادی شاگرد میرزا محمد استرآبادی بوده و خود وی تأکید می‌کند که استادش وی را به احیای طریقهٔ اخباری‌گری و پاسخ به شبهات مخالفان تشویق کرده است (الاسترآبادی، بی‌تا[ب]: ۶).

مهم‌ترین اثر اسـترآبادی *الفوائد المدنیه* اسـت که مبانی تفکر اخبارگرایی خود را در آن بیان کرده و نیز *دانشـنامهٔ شـاهی* که به زبان فارسـی نوشته شده و چکیدهٔ همان فوائد است. دیگر آثار وی کتابی با عنوان *فوائد الدقایق* حاوی چهل مسـئله از علوم مختلف اسـت و نیز کتابی با عنوان *رسـالة فی طهارة الخمر* که در مکه نوشـته و به‌قولی در ۱۰۳۴ برای شـاه صـفی فرسـتاده اسـت

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

(موسوی خوانساری، ۱۳۹۲: ۳۸ به‌نقل از حر عاملی، ۱۳۸۵).

استرآبادی در تعریف اخباریان می‌گوید کسانی که «تحصیل این مقام (خداشناسی) از روی کلام اصحاب عصمت کرده‌اند و الزام این کرده‌اند که در هر مسئله که ممکن باشد که عادتاً عقل درو غلط کند، متمسک به احادیث عصمت شوند، ایشان را اخباریین می‌گویند و اصحاب ائمهٔ طاهره علیهم الصلوات و السلام همگی این طریقه داشته‌اند و ائمه علیهم‌السلام ایشان را نهی کرده بودند از فن کلام و فن اصول فقه که از روی افکار عقلیه تدوین شده و همچنین از فن فقه که از روی استنادات ظنیه تدوین شده از این جهت که عاصم از خطا منحصر است در تمسک به کلام اصحاب عصمت» (الاسترآبادی، بی‌تا[ب]: ۳). استرآبادی معتقد بود برای اخذ احکام دینی باید به سرچشمه‌های اصلی آن یعنی کتاب و سنت رجوع کرد. و استفاده از ظن در استنباط احکام را مردود می‌دانست (همو، بی‌تا[الف]، ۹۳ـ۹۴ و جاهای دیگر) از دیدگاه او ملاصدرا و دوانی هر دو عقاید فاسد داشتند و آموختن دیدگاه‌ها و عقاید آن‌ها شرعاً و عقلاً حرام است (همو، بی‌تا[ب]: ۲۸). عناصر اصلی دیدگاه اخباریان نفی و نقد اجتهاد و مجتهدین و مخالفت با حجیت ظن در استنباط احکام شرعی بود. برخی پژوهشگران معتقدند اخبارگرایی برای به چالش کشیدن روش‌شناسی فقهی حاکم در دوران صفویان و کاهش اقتدار فقها پدید آمد (Gleave, 2007: 31). در واقع اخبارگرایی که با حرکت محمدامین استرآبادی قوّت گرفت به‌تدریج در ساختار نهاد دینی غلبه و حاکمیت پیدا کرد. چنان‌که محمدباقر مجلسی، شیخ‌الاسلام اصفهان، حر عاملی شیخ‌الاسلام مشهد و محمدطاهر قمی، شیخ‌الاسلام قم یعنی بالاترین مقام دینی در سه شهر بزرگ ایران آن روز، هر سه تمایلات اخبارگرایی داشته‌اند.

۲ـ۲. حکمت‌گرایی

حیات فیض کاشانی به‌غیر از اخباریان با فعالیت حلقه‌ای از عالمان حکمت‌گرا و مشرب‌های حکمی نیز تلاقی داشت که از همه مهم‌تر حکیمان مکتب اصفهان هستند. در واقع فلسفهٔ اسلامی که فیلسوفانی چون ابن‌سینا (۳۷۰ـ۴۲۸) و ابن رشد (۵۲۰ـ۵۹۵) آن را بارور کرده بودند در عصر صفویان با پیدایی مکتب اصفهان ادامه پیدا کرد. برخی مورخان معتقدند در دورهٔ شاه‌عباس اول برخی از عناصر ساختار سیاسی که از نفوذ فزایندهٔ فقها دلِ خوشی نداشتند احتمالاً به نیرومند شدن جریان خردگرایی و حلقه‌های فلسفی کمک کرده‌اند (هاینس، ۱۳۸۵: ۱۶۹ـ۱۷۰).

به هر روی، مکتب اصفهان که به‌تعبیری مروج حکمت (عرفان و فلسفه) است علاوه بر اصفهان در شیراز و کاشان و قزوین و تبریز و نیز در عراق و سوریه و هندوستان هوادارانی داشته است

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

(نصر، ۱۳۶۵: ج۲، ۴۴۵). شاید بتوان گفت بنیان‌گذار این مکتب شیخ بهاءالدین عاملی (۹۳۵ـــ۱۰۳۰) از دانشمندان جبل عامل بود که در ساختار دینی و سیاسی ایران موقعیت ویژه‌ای داشت.

از دیگر شـخصـیت‌های مؤثر این مکتب محمد باقر داماد معروف به میرداماد (ف. ۱۰۴۱) است. میرداماد پس از مرگ شیخ بهایی در زمان شاه‌صفی به منصب شیخ‌الاسلامی رسید (المهاجر، ۱۴۱۰ق: ۱۹۳). صـدرالدین محمد شیرازی معروف به ملاصدرا (۹۷۹ـــ۱۰۴۵) یکی از مهم‌ترین فیلسـوفان مکتب اصفهان و از شاگردان مشهور میرداماد است. نظریه و ابداع معروف ملاصدرا در فلسـفه، حرکت جوهری و اصـالت وجود اسـت که تا به امروز همهٔ فلاسفهٔ اسلامی را تحت‌تأثیر قرار داده اسـت. از دسـتاوردهای مهم اندیشهٔ ملاصدرا، ایجاد هماهنگی و اتحاد بین علوم عقلی و نقلی است.

۴. مبانی و خاستگاه‌های اندیشه‌ای فیض کاشانی

خاستگاه‌های اندیشهٔ فیض را باید در دیدگاه‌های استادان او یعنی گرایش‌های فکری معاصر فیض کاشـانی جسـت‌وجو کرد. بوم کاشـان به‌مثابهٔ زادگاه و محل نشو ونما و پرورش فیض نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. این شـهر بر اثر سـوابق تاریخی در مذهب شـیعه، مورد توجه و بهره‌برداری سیاسی پادشـاهان صـفوی قرار گرفت. در عهد شـاه‌طهماسب این شهر مرکز علمی و مرجع امور دینی و نظارت کلی بر محافل و مشـاغل شـرعی کشـور گردید و به‌دنبال آن نیز نهضـت بزرگ علمی در آنجا پدید آمد که تا اوایل سـدهٔ ۱۴ همچنان ادامه یافت و دانشـمندان بسـیاری در علوم و فنون مختلف از آن دیار برخاسته‌اند (نراقی، ۱۳۴۵: ۱۶۱).

مبـانی فکری فیض کاشـــانی به هر روی از آموزش‌ها و گرایش‌های فکری اســـتادانش تأثیر پذیرفته اسـت. ملاصدرا مبدع حکمت متعالیه و حکیم معروف مکتب اصفهان محبوب‌ترین استاد فیض اسـت که همو سـلوک عرفانی و تهذیب نفس را نیز به فیض آموزش داده اسـت. اسـتادان دیگر فیض در حدیث و تفسـیر به‌ویژه سـید ماجد بحرانی (ف. ۱۰۲۸) وابســتگی عمیقی با اخباری‌گری دارند.

۳ـ۱. حکمت‌گرایی (دیدگاه‌های حکمی) فیض کاشانی

فیض کاشـانی مقالات و تألیفات بسیاری در زمینهٔ حکمت (عرفان و فلسفه) داشته چنان‌که وی را در شـمار هواداران اندیشـه‌های حکیمانه دانسـته‌اند (آشـتیانی، بی‌تا: ۶). فیض در آثاری همچون *عین الیقین*، *علم الیقین*، *معارف*، *اصـول المعارف* و *انوار الحکمه* بحث‌های فلسـفی عمیقی دربارهٔ حقیقت وجود، وحدت وجود، حرکت جوهری، رابطهٔ وجود و عدم و شـأن ماهیات مطرح کرده

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

اسـت. بحث‌های فیض دربارهٔ خاستگاه وجود، چگونگی افاضهٔ وجود، تجرد نفس و جبر و اختیار نیز احاطهٔ وی به حکمت صـدرایی را به‌خوبی نشـان می‌دهد. اما بیش از همه دیدگاه‌های عرفانی فیض جالب توجه است. در واقع همهٔ نگاشته‌های فیض به‌نوعی رنگ و بوی عارفانه دارد. از آنجا که حکمت ملاصدرا (استاد فیض) اساساً فلسفه‌ای آمیخته به عرفان تلقی شده این رویکرد چندان هم بی‌دلیل نیست.

به‌اعتقاد فیض دانش و پرسـتش مبنای همهٔ امور عالم است. او تأکید می‌کند که بر اساس آیات و روایات به‌ویژه آیهٔ ﴿**اللَّهُ الَّذی خَلَقَ سَبْعَ سَماواتٍ وَ مِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ یَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَیْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلی کُلِّ شَیْءٍ قَدیرٌ وَ أَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحاطَ بِکُلِّ شَیْءٍ عِلْماً**﴾ خدا آن کسی است که هفت آسمان را آفرید و مانند آن آسـمان‌ها از (هفت طبقه) زمین خلق فرمود؛ امر نافذ او در بین هفت آسمان و زمین نازل می‌شود تا بدانید که خدا بر هر چیز توانا و به احاطهٔ علمی بر همهٔ امور عالم آگاه اسـت (طلاق: ۱۲) و ﴿وَ ما خَلَقْتُ الْجِنَّ وَ الْإِنْسَ إِلَّا لِیَعْبُدُونِ﴾ (ذاریات: ۵۶)، همهٔ هسـتی برای پاسـداشـت مقام علم و دانش و پرسـتش حق آفریده شـده اسـت (فیض کاشـانی، ۱۴۱۸ق: ج۱، ۶). فیض اما به تأسـی از غزالی، دانش را به دو گونهٔ دنیایی و آخرتی تقسـیم می‌کند؛ درحالی‌که دانشِ دنیا به پسـندیده و ناپسـند تقسـیم می‌شود، دانش آخرت در هر صورت نیکو و پسندیده است. در عین حال فیض به ماهیت نوری علم اعتقاد دارد. وی تأکید می‌کند که فقط با پیراسـتن دل از صـفات بد و پاکیزه سـاختن نفس اسـت که نور علم در انسـان ایجاد می‌شـود و به شـناخت حقیقی دسـت پیدا می‌کند(فیض کاشانی، ۱۴۲۷ق: ۱۹ــ۲۰؛ همو، ۱۳۸۷: ۲۵ــ۲۷). معرفت حقیقی از دیدگاه فیض همانا رسیدن به باطن اسـت. او می‌گوید مردمان علاوه بر دو چشـم ظاهر، در باطن نیز دو چشـم دارند که با آن عالم غیب را می‌توانند دید ولی اکثر مردم از آن‌ها اسـتفاده نمی‌کنند. فیض درمان همهٔ دردهای انسـان را در گشـودن این چشـم‌های باطنی می‌داند که با توسل به آن‌ها دیگر نیازی به استدلال و برهان نیسـت (همو، ۱۴۱۸ق: مقدمهٔ ج۱، ۱۰۱). در پی گشـوده شـدن این چشم باطنی همهٔ عالم غیب از جمله ذات حق برای سـالک مرئی و محسـوس می‌گردد؛ چنان‌که امیر مؤمنان علی(ع) فرمودند خدای را پیش و پس و با همه‌چیز مشـاهده کردم: «ما رأیت شـیئاً الا و رأیت الله قبله و بعده و معه» (همو، ۱۳۶۰ق: ۳).

از منظر فیض و از نگاه باطن‌گرایانهٔ او فقط خداوند اسـت که ظهور همیشـگی دارد و پنهان نمی‌شـود و این دنیاست که در غیب و نهان است؛ درحالی‌که مردم به‌دلیل شدت ظهور خداوند و نداشتن چشم باطنی عکس این معنا را می‌فهمند (همان: ۳۰).

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

«هستی او پیداتر از هستی سایر اشیاست؛ زیراکه هستی او حقیقی و به خود پیدا و هستی سایر اشیا مجازی و بدو هویداست؛ چنان‌که می‌فرماید: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ**﴾، چه نور چیزی را گویند که به خود پیدا و پیدا کنندهٔ سایر اشیا باشد.

همه عالم به نور اوست پیدا　　کجا او گردد از عالم هویدا
زهی نادان که او خورشید تابان　　به نور شمع جوید در بیابان»

(همان: ۳۵)

فیض به همگان توصیه می‌کند تا در مسیر شناخت باطنی گامی به پیش گذارند تا به یقین متوجه شوند که هیچ‌چیز به جز ذات و صفات و افعال خداوند وجود حقیقی ندارد و در گام بعدی نیز مشاهده کنند که «هیچ‌چیزی نیست مگر او: لیس الا هو؛

چندین برو این ره که دویی برخیزد　　ور هست دویی بر هر وی برخیزد
تو او نشوی ولی اگر جهد کنی　　جایی برسی کز تو تویی برخیزد
در هرچه او نباشد آن چیز نباشد،　　و در هرچه او باشد هم آن چیز نباشد
هر چیز که در حیّز امکان دیدم　　با او همه هیچ بود و بی‌او همه هیچ
همه هیچند هیچ اوست که اوست　　چون همه هست‌ها ز هستی اوست»

(همان: ۳۶)

این سخن از امام سجاد(ع) که می‌فرماید «إنّی لأکتم من علمی جواهره/ کیلا یری الحقّ ذو جهل فیفتننا؛ من گوهرهای دانش خود را از نادانان پنهان کردم» بارها و بارها در آثار فیض تکرار شده است (فیض کاشانی، ۱۴۰۶ق: ج۱، ۱۱ و ۲۲۵؛ همو، ۱۴۲۵ق: ج۱، ۱۰۵؛ همو، ۱۴۱۷ق: ج۱، ۶۵؛ همو، ۲۰۰۲: ۱۵ـــ۱۸؛ همو، ۱۳۹۰ق[الف]: ۶۸؛ همو، ۱۴۲۸ق: ج۱، ۳۸؛ همو، بی‌تا[ب]: ۶۹؛ همو، بی‌تا[الف]: ۲۴۲).

از نگاه فیض، دانش حقیقی سرّی است که در نزد امامان شیعه پنهان شده است و خداوند از دانایان بدین سرّ پیمان گرفته که آن را بر نادانان آشکار نکنند (فیض کاشانی، ۱۳۸۷: ج۲، ۳۴). تأکید فیض به رمزآلود بودن آیات و روایات و لایه‌های باطنی آن‌ها موجب شده که فیض به تأویل نصوص بپردازد.

فیض ذیل آیهٔ ﴿**أَنْزَلَ مِنَ السَّماءِ ماءً فَسالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِها فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَداً رابِياً**﴾ (رعد: ۱۷) می‌گوید: «منظور خداوند از ماءً (آب) همانا علم و دانش است و اودیه (ظروف) همان قلوب

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

مردم و زبد (کف) گمراهی و ضـلال اسـت.» و ذیل آیهٔ ﴿**مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِی وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِیها أَنْهارٌ مِنْ ماءٍ غَیرِ آسِنٍ وَ أَنْهارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ یتَغَیرْ طَعْمُهُ وَ أَنْهارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِینَ وَ أَنْهارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّی وَ لَهُمْ فِیها مِنْ کُلِ الثَّمَراتِ**﴾ (محمد: ۱۵) می‌گوید: «آب مایهٔ حیات کافهٔ اصـناف نباتات و حیوانات اسـت مانند نصایح و مواعظ که عموم مردم را به آن انتفاع باشد ولیکن بعضی از آن اجاج است و بعضی آسن و بعضی غیر آسن و بهترین غیر آسن است؛ و شیر مادهٔ تربیت اصناف حیوانات است و از آب خاص‌تر اسـت چه نباتات و بعض حیوانات را از آن نصیب نباشد و خاصّ غذای بعض حیوانات بود در ایام طفولیت، مانند مبادی و ظواهر علوم که سـبب ارشـاد مبتدیان باشـد، و از آن نیز بعضـی مستحیل و بعضی متغیر و بعضی غیر متغیر باشد، و بهترین غیر متغیر است؛ و عسل از شـیر خاص‌تر اسـت چه غذای بعض انواع حیوانات اسـت و سبب شفای بعض اصناف در بعض احوال، و موافق همهٔ امزجه در همهٔ احوال نیسـت، مانند حقایق و غوامض علوم اسـت که انتفاع بدان خاص‌الخواص و محققان را باشـد، و از آن نیز بعضـی کدر است و بعضی متوسط و بعضی مصـفا، و بهترین مصـفاسـت؛ و خمر از عسـل خاص‌تر است چه خاص به نوع انسان است و از ایشـان نیز به بعضـی اصناف در بعضی احوال، بر اهل دنیا حرام است و ایشان را رجس و بر اهل بهشـت حلال و ایشـان را طهور، و از آن بعضـی موذی اسـت و بعضـی متوسط و بعضی ملذّ، و بهترین ملذّ است پس طهور. پس آب خلاص است از تشنگی و شیر از نقصان و عسل از بیماری و خمر از اندوه، و چون اهل بهشـت اهل کمال‌اند تمتع ایشـان عام است این چهار را بر وجه اتم از آن جهت یاد کرد چه آنچه ناقص را به آن انتفاع بود کامل را نیز انتفاع بود و لا ینعکس» (فیض کاشانی، ۱۳۸۷: میزان القیامه، ۹۰).

دیدگاه‌های عرفانی فیض در *کلمات مکنونه* و خلاصـهٔ آن *کلمات مخزونه* و نیز اشـعار فیض به‌خوبی تبیین شـده؛ اگرچه عرفان عملی فیض در کتاب *محجة البیضـا* مطرح شـده است. در واقع این کتاب ترجمهٔ کتاب *احیاء علوم دین* غزالی اسـت که با اسـتفاده از روایات اهل بیت رنگ و لعابی شـیعی پیدا کرده اسـت. برخی صـاحب‌نظران معتقدند رویکردهای عرفانی و جایگاه فکری مولی محسن شباهت بسیار زیادی با امام محمد غزالی (ف. ۵۰۵ق) در عصر سلجوقیان دارد.

در این میان برخی گزارش‌های تاریخی به ارتباط فیض با حلقهٔ درویشـان اشـاره کرده و گفته‌اند شـاه‌عباس دوم دسـتور داد «تکیهٔ دراویش» را برای فیض در سال ۱۰۷۸ق بنا کنند (وحید قزوینی، ۱۳۲۹: ۲۵۶ و ۳۲۱). این ارتباط احتمالاً مربوط به ویژگی‌های سـنّتی زادگاه وی شـهر کاشـان و تعلیماتی اسـت که فیض نزد پدرش دیده است. در واقع عنوان شاه‌مرتضی (نام پدرش)

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

و نیز شـاه‌محسـن که به خود وی داده شـده از عناوینی است که فرقه‌های درویشان و متصوفه به کار می‌گرفته‌اند. در برخی پژوهش‌های غربی نیز به مدارکی دال بر صـــوفی بودن فیض کاشـــانی اسـتناد شـده است. از جمله آنکه نام فیض در شمار صوفیان در کتابی متعلق به سلسلهٔ نوربخشیه تحت عنوان *طرائق الحدائق* نوشـتهٔ محمد معصـوم شیرازی (۱۳۴۷ق/۱۹۲۶م) آمده است (نیومن، ۱۳۸۸).

به هر روی دیدگاه‌های عرفانی مولی محسن مورد حملات شدید برخی از فقها و عناصر نهاد دینی آن دوران قرار گرفت به‌گونه‌ای که این دیدگاه‌ها را نشـانهٔ کفر و گمراهی می‌دانستند. این در حالی بود که تمایلات عرفانی فیض مشـخصـاً از نوع عرفان زاهدان پشمینه‌پوش آن دوران نبود و فیض در بسـیاری جاها تأکید کرده که سـلوک و رفتار درویشـان از قبیل رقص و سـماع و هوهو کشـیدن را جایز نمی‌داند؛ زیرا در قرآن و حدیث سـخنی در مشـروعیت این امور نیامده اما تکفیر آن‌ها را نیز جایز نمی‌داند (فیض کاشـانی، ۱۳۳۶: ۹۷-۱۰۲). به نظر می‌رسـد فیض کاشانی به هر روی جانب صـوفیان و عارفان را گرفته و در رسـالهٔ *شـرح صـدر* خود بر عالمانی که با عارفان حقیقی مخالفت می‌کنند خرده می‌گیرد. وی در آنجا تأکید می‌کند که «ســالکان این طریق، غریق دریای یقین‌اند، هرچه شـنوند و بینند حق شـنوند و حق بینند، صـفحهٔ ادراک ایشان از حرف غیر پاک، و سـرِ ایشان در قدمِ هر بی‌سروپا خاک باشد، آیینهٔ [دل] ایشان زنگ و بادهٔ توحیدشان رنگ ندارد» (همو، ۱۳۷۱[الف]: ج ۱، ۱۸).

۳ـ۲. اخباری‌گری در اندیشهٔ فیض

فیض کاشـانی در همهٔ آثار خود اعم از موضوعات عقلی و فلسفی و کلامی و قرآنی از احادیث و اخبار امامان شیعه استفادهٔ زیادی داشته و همین امر موجب شده بسیاری وی را در شمار اخباریان طبقه‌بندی کنند. فیض با تألیف کتابی با عنوان *وافی* در چهار جلد، همهٔ احادیث چهار کتاب معتبر شـیعه (*کافی*، *تهذیب*، *استبصار* و *من لا یحضره الفقیه*) را در آن جمع‌آوری کرده است. تألیف این کتاب مربوط به ســال ۱۰۶۸ق اســت و فیض با ترتیب و طبقه‌بندی دقیقی احادیث را بیان و تکراری‌های آن‌ها را حذف کرده اســت. فیض خلاصــهٔ این کتاب را بعدها (۱۰۸۲ق) با عنوان *شـافی* نوشته است. فیض همچنین احادیث ویژه‌ای را در کتابی با عنوان *نوادر الحکمه* جمع‌آوری کرده؛ نوادر به حدیث‌هایی گفته می‌شـود که در کتاب‌های معتبر نیامده اسـت. فیض کاشانی دیگر آثار خود را نیز با تأسـی از آموزش‌های اسـتادانش، به‌ویژه سید ماجد بحرانی، بر اساس حدیث و آموزه‌های اهل بیت(ع) نوشـته است. در واقع ملاصدرا استاد عقل‌گرا و حکیم فیض نیز در آثارش

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

به حدیث و اخبار پایبند است و کتابی را در شرح احادیث *اصول کافی* تألیف کرده است. در واقع اخباری‌گری در دوران حیات فیض کاشانی به یک معنا در حوزه‌های علمی و فرهنگی و در ساختار نهاد دینی غلبه و حاکمیت داشته است؛ چنان‌که در اواخر دوران صفویان، محمدباقر مجلسی (۱۰۳۷ـــ۱۱۱۰)، شیخ‌الاسلام اصفهان، حر عاملی (۱۰۳۳ـــ۱۱۰۴)، شیخ‌الاسلام مشهد و محمدطاهر قمی (ف. ۱۰۹۸)، شیخ‌الاسلام قم یعنی بالاترین مقام‌های دینی در سه شهر بزرگ ایران آن روز هر سه تمایلات اخباری‌گری داشته‌اند (نک: صفت‌گل، ۱۳۸۱).

فیض کاشانی خودش در ابتدای *وافی* خود را اخباری معرفی می‌کند. بیش از آن، عدم اعتقاد فیض به اجتهاد و لزوم تبعیت محض از اخبار، شائبهٔ اخباری بودن فیض را تقویت کرده است. به هر روی، حدیث به‌مثابهٔ تراث اهل بیت(ع) در نگاه فیض مانند دیگر اخباریان، تقدس و اهمیت بی‌بدیلی دارد و تلاش کرده همهٔ ایده‌ها و دیدگاه‌های علمی خود را از احادیث استنباط نماید.

بررسی دیدگاه‌ها و روش‌شناسی فیض نشان می‌دهد تفاوت‌هایی بین اخباری‌گری فیض و دیگر اخباریان وجود دارد. بسیاری از اخباریان معتقد به تحریف قرآن هستند. از نگاه آن‌ها در همهٔ مواضعی که مسئلهٔ ولایت مطرح است و اسم علی(ع) و امامان برده نشده در واقع تحریف صورت گرفته است. فیض کاشانی اما دلایل آن‌ها را قابل قبول نمی‌داند و معتقد است امکان ندارد قرآن تحریف شده باشد (فیض کاشانی، ۱۴۱۵ق: ج۱، ۴۲-۶۴). از سوی دیگر فیض برخلاف بسیاری از اخباریان به حجیت ظواهر قرآن اعتقاد دارد و حتی در مواردی آیات را بر اساس قرآن تفسیر می‌کند. فیض در مقدمهٔ تفسیرش با عنوان *الصافی* اعلام می‌کند در موارد اندکی همچون شرح و معنی واژه‌ها و اعراب، می‌توان اظهار نظر کرد اما برای دریافت تأویل، سبب نزول، ناسخ و منسوخ، خاص و عام و مسائل دیگر باید سراغ معصوم(ع) رفت (همان: ۶۹ـــ۷۱). با این تعبیر، راه خود را از برخی اخباری‌ها که این مقدار تفسیر را هم جایز نمی‌دانستند (استرآبادی، بی‌تا[الف]: ۹۰) جدا می‌کند. به‌اعتقاد فیض، می‌توان از آیات محکم برای تفسیر آیات متشابه استفاده کرد اگرچه خود وی به‌ندرت از این روش استفاده کرده است.

فیض مانند استرآبادی با فلسفه و عرفان مخالف نیست و این طایفه را کافر نمی‌داند. از سوی دیگر وی برخلاف دیگر اخباریان که همهٔ روایات را صحیح می‌دانند (بهشتی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). برای استنباط حکم فقهی روایات را مورد بررسی عقلی قرار می‌دهد و به صحت همهٔ روایات قائل نیست. فیض در رسالهٔ *الحق المبین فی تحقیق کیفیة التفقه فی الدین*، تأثیرپذیری خود از محمدامین استرآبادی را بیان کرده ولی همان‌جا تأکید کرده که افراط وی در اخباری‌گری و

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

صحیح دانستن همه احادیث کتب اربعه را قبول ندارد. همچنین اعلام کرده که اتهام استرآبادی دربارهٔ فساد مجتهدان را قبول ندارد (۱۳۹۰ق[ب]: ۲۱۵–۲۱۷). فیض کاشانی در رساله *الانصاف فی بیان الفرق بین الحق والاعتساف* ماجرای تحولات اندیشه‌ای خویش را بیان می‌کند و از اینکه مدت‌ها بر مذاق فلاسفه و متصوفه بوده و در آن راه قلم زده است عذرخواهی می‌کند و سرانجام به‌صراحت می‌گوید: «من نه متکلمم و نه متفلسفم و نه متصوفم و متکلف، بلکه مقلد قرآن و حدیث و پیغمبر و اهل بیتم» (همو، ۱۳۷۱[د]: ۱۹۶).

۴. تحلیل نهایی و نتیجه‌گیری

فیض کاشانی چنان‌که گذشت وارث چند جریان فکری بوده است. آموزش‌های درازمدت فیض کاشانی در مکتب حِکمی ملاصدرا که فلسفه‌ای آمیخته با عرفان بود گرایش‌های حِکمی را در وی نهادینه کرد. تألیف رساله‌هایی در مباحث فلسفی و کلامی نشان می‌دهد فیض به عقل‌گرایی و استدلال در مباحث دینی اهمیت می‌داده است. وابستگی و توجه فیض کاشانی به حلقهٔ عارفان و درویشان نیز در خاندان فیض موروثی بوده است. اهتمام و وابستگی فکری فیض به احادیث و اخبار امامان شیعه و به یک معنا اخباری‌گری وی نیز امری انکارناپذیر است. در واقع فیض در دهه‌های اول زندگی خود و حتی تا سنین ۶۰سالگی، شیفتگی بیشتری به عقل و عرفان داشت، اما پس از آن تا حدود زیادی از این جریان دور شده است؛ چنان‌که آثار فلسفی و عرفانی فیض همگی در دهه‌های چهل و پنجاه سدهٔ یازدهم تألیف شده‌اند و خود وی در رسالهٔ *الانصاف* که به سال ۱۰۸۳ نگاشته، از نوشتن آن‌ها ابراز پشیمانی کرده است.

درمجموع در خصوص تحلیل اندیشه‌های فیض می‌توان به این ایده رسید که دو ویژگی عمده، یعنی اخباری‌گری و گرایش‌های حِکمی (فلسفه و عرفان)، اساس تفکر فیض را سامان می‌داده است. درحالی‌که بسیاری این دو ویژگی را در تعارض و تقابل می‌بینند، به‌اعتقاد فیض عقل و وحی و عرفان با هم هماهنگی دارند. به همین دلیل وی تلاش کرده حقایق فلسفی و عرفانی را نیز از دل احادیث اهل بیت(ع) بیرون کشد. به‌اعتقاد او امامان معصوم شیعه در واقع با عقل کلی متحدند و فقط با اتحاد با آنان است که انسان به معرفت نهایی دست پیدا می‌کند.

به‌نظر می‌رسد این رویکردی است که استاد وی ملاصدرا نیز در مواجهه با مسائل حکمی به کار برده؛ چنان‌که در *شرح اصول کافی* و تفسیرهای ملاصدرا این رویکرد به‌خوبی مشهود است. راهکار فیض برای جمع و ترکیب این دو گرایش، تأویل‌گرایی یا باطن‌نگری اوست. به‌اعتقاد فیض، سخنان قدسی اعم از آیات و روایات لایه‌های معنایی مختلفی دارند که هر گروه و طبقه‌ای

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

از مردم تا حدودی می‌توانند آن‌ها را بفهمند.

این لایه‌های معنایی همان ظاهر و باطن نصـوص هسـتند که فیض به‌ویژه به باطن اهمیت می‌دهد و معتقد اسـت فقط صـاحبان خرد آن‌ها را درک می‌کنند. در واقع فیض در آثارش تلاش کرده با تأویل‌گرایی مطالب فلسـفی و عرفانی را از دل احادیث و اخبار اهل بیت(ع) بیرون آورد. اما اخباریان هم‌عصر فیض تأویل‌گرایی وی را به‌شدت مورد انتقاد قرار داده‌اند؛ زیرا از نظر ایشان، تأویل‌گرایی در حلقهٔ صـوفیان اهل سنت رواج دارد. فیض کاشانی مانند بسیاری از اندیشمندان و عـالمـان نـابغـهٔ تـاریخ در زمـان حیات مورد بی‌مهری بسـیاری قرار گرفت و قدر و منزلت وی ناشناخته ماند.

پی‌نوشت‌ها

۱. خدا آن کسـی است که هفت آسمان را آفرید و مانند آن آسمان‌ها از (هفت طبقه) زمین خلق فرمود؛ امر نافذ او در بین هفت آسـمان و زمین نازل می‌شـود تا بدانید که خدا بر هر چیز توانا و به احاطهٔ علمی بر همهٔ امور عالم آگاه است (طلاق: ۱۲)

۲. جن و انس را جز برای پرستش نیافریدم.

منابع

۱. الاسترآبادی، محمدامین (بی‌تا[الف])، *الفوائد المدنیه*، دار النشر لاهل البیت(ع)، بی‌جا: بی‌نا.

۲. ـــــــــ (بی‌تا[ب])، *دانش‌نامه شاهی*، نسخهٔ خطی کتابخانه، مجلس شورای اسلامی (بهارستان).

۳. آزاد کشمیری، محمدعلی، *نجوم السماء فی تراجم العلما*، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳ش.

۴. آشتیانی، سید جلال‌الدین، *شرح حال و آرای فلسفی ملاصدرا*، مشهد: کتاب‌فروشی زوار، بی‌تا.

۵. آقابزرگ طهرانی، محمد محسن، *الذریعة الی تصانیف الشیعه*، چ۲، تهران، المکتبة الاسلامیه، ۱۳۶۰.

۶. اردبیلی غروی حائری، محمد (۱۴۰۳ق)، *جامع الرّواة و إزاحة الاشـتباهات عن الطریق و الاسـناد*، بیروت: دار الاضواء.

۷. امینی نجفی، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *الغدیر فی الکتاب و السنة و الادب*، چ۶، تهران: دار الکتب الاسلامیه.

۸. بهشـتی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *اخباریگری (تاریخ و عقاید)*، قم: مؤسـسهٔ علمی و فرهنگی دار الحدیث و دانشگاه ادیان و مذاهب.

۹. *تذکرة الملوک* (۱۳۳۲)، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: بی‌نا.

۱۰. تنکابنی، محمد بن سلیمان (۱۳۸۳)، *قصص العلماء*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. حر عاملی، محمد بن حسن (۱۳۸۵)، *امل الآمل*، بغداد: مکتبة الاندلس.

۱۲. زرکلی، خیرالدین (۱۹۸۰)، *الاعلام*، چ۵، بیروت: دار العلم للملایین.

۱۳. زعیم، کوروش (۱۳۳۶)، *مردان بزرگ کاشان*، بی‌جا: نشر هرآیین.

۱۴. شایان‌فر، شهناز (۱۳۹۲)، *فیض‌پژوهی*، تهران: خانهٔ کتاب.

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

۱۵. شهرستانی، محمد (۱۳۵۷ق/۱۹۳۶م)، *الملل و النحل*، به‌کوشش محمد بن فتح‌الله بدرانی، قاهره: بی‌نا.
۱۶. صفت‌گل، منصور (۱۳۸۱)، *ساختار نهاد و اندیشهٔ دینی ایران در عصر صفوی (تاریخ تحولات دینی ایران سده‌های دهم تا دوازدهم قمری)*، تهران: خدمات فرهنگی رسا.
۱۷. علم الهدی، محمد بن فیض کاشانی (بی‌تا)، معادن الحکمة فی مکاتیب الائمه، قم: انتشارات جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
۱۸. فیض، علیرضا (۱۳۸۶)، «شرح احوال واثار فیض کاشانی»، نشریه *رهنمون*، شمارهٔ ۲۳ و ۲۴، ۷ـ۳۴.
۱۹. فیض کاشانی، محسن (۱۴۱۸ق)، *علم الیقین*، قم: انتشارات بیدار.
۲۰. ـــــــــــ (۱۳۷۱[الف])، *رساله شرح صدر (ده رساله محقق بزرگ فیض کاشانی)*، چ۱، اصفهان: مرکز تحقیقات علمی و دینی امام امیرالمؤمنین علی(ع).
۲۱. ـــــــ (۱۴۱۵ق)، *تفسیر الصافی*، چ۲، تهران: انتشارات الصدر.
۲۲. ـــــــ (بی‌تا[الف])، *رساله ضیاء القلب، بشارة الشیعه، منهاج النجاة* و چند رسالهٔ دیگر، چاپ سنگی.
۲۳. ـــــــ (۱۴۰۶ق)، *الوافی*، چ۱، اصفهان: مکتبة الامام امیرالمومنین علی(ع).
۲۴. ـــــــــــ (۱۳۶۰ق)، *کلمات مکنونه من علوم اهل الحکمة و المعرفه*، تحقیق شیخ عزیزالله عطاری، تهران: انتشارات فراهانی.
۲۵. ـــــــ (۱۴۲۵ق)، *انوار الحکمه*، چ۱، قم: انتشارات بیدار.
۲۶. ـــــــ (بی‌تا[ج])، *سفینة النجاة*، ترجمهٔ سید محمدرضا التفرشی النقوسانی، بی‌جا: بی‌نا.
۲۷. ـــــــ (۱۴۱۷ق)، المحجة البیضاء، چ۴، قم: جماعة المدرسین بقم، مؤسسة النشر الاسلامی.
۲۸. ـــــــ (۱۴۰۱ق[الف])، *مفاتیح الشرائع*، تحقیق مهدی رجایی، چ۱، قم: کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نجفی.
۲۹. ـــــــــــ (۱۴۲۹ق)، معتصم الشیعة فی احکام الشریعه، تحقیق/ تصحیح مسیح توحیدی، چ۱، المدرسة العلیا للشهید المطهری.
۳۰. ـــــــ (۱۴۰۱ق[ب])، *الشهاب الثاقب*، چ۲، بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.
۳۱. ـــــــ (۱۳۹۰ق[الف])، الاصول الاصیله (چاپ قدیم)، چ۱، تهران: سازمان چاپ دانشگاه.
۳۲. ـــــــ (۱۴۲۳ق)، *الحقائق ـ قرة العیون*، چ۲، قم: مؤسسه دار الکتاب الاسلامی.
۳۳. ـــــــ (۱۳۹۰ق[ب])، *الحق المبین*، چ۱، تهران: دانشگاه تهران.
۳۴. ـــــــ (۱۴۲۸ق)، *عین الیقین*، چ۱، بیروت: دار الحوراء.
۳۵. ـــــــ (۱۳۷۵)، *اصول المعارف*، تحقیق/ تصحیح سید جلال‌الدین آشتیانی، چ۳، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه قم.
۳۶. ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *ترجمة الحقایق*، *رسائل فیض کاشانی*، تحقیق/ تصحیح بهراد جعفری، چ۱، تهران: مدرسهٔ عالی شهید مطهری (کنگرهٔ فیض کاشانی).
۳۷. ـــــــــــ (۱۳۷۱[ب])، *آینهٔ شاهی (ده رساله محقق بزرگ فیض کاشانی)*، چ۱، اصفهان: مرکز تحقیقات علمی و دینی امیرالمؤمنین علی(ع).

10.22052/KASHAN.2022.243057.1019

۳۸. ـــــــــ (۱۳۷۱[ج])، *اعتذار (ده رساله محقق بزرگ فیض کاشانی)*، چ۱، اصفهان: مرکز تحقیقات علمی و دینی امیرالمؤمنین علی(ع).
۳۹. ـــــــــ (۱۳۷۱[د])، *الانصاف (ده رساله محقق بزرگ فیض کاشانی)*، چ۱، اصفهان، مرکز تحقیقات علمی و دینی امیرالمؤمنین علی(ع).
۴۰. ـــــــــ (۱۳۳۶)، «رسالة محاکمة بین المتصوفة و غیرهم»، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال نهم، شمارهٔ ۲، ۱۱۸ـ۱۲۵.
۴۱. ـــــــــ (۱۴۲۵ق)، *الشافی فی العقاید و الاخلاق و الاحکام*، قم: دار اللوح المحفوظ.
۴۲. ـــــــــ (۱۴۲۷ق)، *الحقایق فی محاسن الاخلاق*: قم، دار الکتاب الاسلامی.
۴۳. قرائتی، حامد (۱۳۸۸)، «تحلیل اجمالی تاریخ اجتماعی کاشان با تکیه بر یافته‌های قبرستان ملا محسن فیض کاشانی»، نشریه *سخن تاریخ*، شماره ۷، ۴۱ـ۵۷.
۴۴. قمی، شیخ عباس (۱۳۹۷ق)، *الکنی و الالقاب*، چ۴، تهران: مکتبة الصدر.
۴۵. ـــــــــ (۱۳۶۷ق)، *فوائد الرضویة فی احوال علماء المذهب الجعفریه*، بی‌جا: بی‌نا.
۴۶. قیصری، احسان، «اخباریان»، در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج۷، زیر نظر محمدکاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز نشر دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۶۰ـ۱۶۳.
۴۷. کاملان، محمدصادق (۱۳۸۷) «سلوک فکری فیض کاشانی»، نشریه *کاشان‌شناسی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴ و ۵، ۲۵۱ـ۲۹۰.
۴۸. کلانترضرابی، عبدالرحیم (سهیل کاشانی) (۱۳۳۵)، *تاریخ کاشان*، تهران: انتشارات فرهنگ ایران‌زمین.
۴۹. مدرس تبریزی، محمدعلی (۱۳۴۹)، *ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیة و اللقب*، تهران: چاپخانهٔ علمی.
۵۰. المهاجر، جعفر (۱۴۱۰ق)، *الهجرة العاملیة الی ایران فی العصر الصفوی*، اسبابها التاریخیة و نتایجها الثقافیة و السیاسیه، بیروت: دار الروضة للطباعة و النشر، ۱۴۱۰ق.
۵۱. موسوی خوانساری، محمدباقر (۱۳۹۲)، *روضات الجنات فی احوال العلماء و السادات*، قم: مکتبة اسماعیلیان.
۵۲. ناجی نصرآبادی، محسن (۱۳۸۷)، *کتاب‌شناسی فیض کاشانی*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
۵۳. هانیس، هالم (۱۳۸۵)، *تشیع*، ترجمکهٔ محمدتقی اکبری، قم: نشر ادیان.
۵۴. وحید قزوینی، محمدطاهر (۱۳۲۹)، *عباسنامه*، تصحیح و تحشیهٔ ابراهیم دهگان، اراک: کتاب‌فروشی داوودی.
۵۵. نراقی، حسن (۱۳۴۵)، *تاریخ اجتماعی کاشان*، تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
۵۶. نصر، سید حسین (۱۳۶۵)، «مکتب اصفهان»، *تاریخ فلسفه در اسلام* اثر میان محمد شریف، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۴۴۳ـ۴۷۵.
۵۷. نیومن، اندرو (۱۳۸۸)، «میراث ناتمام فیض کاشانی برای جهان غرب»، *تاریخ اسلام*، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۳۹)، ۶ـ۱۰.
58. Gleave, Robert (2007), *Scripturalist Islam*, Leiden: Brill.

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
دوره ۱۴، شماره ۲ (پیاپی ۲۷)، صفحات: ۱۳۵ـ۱۶۲
مقاله علمی‌ترویجی

مطالعهٔ صورت و معنای نقوش گچ‌بری خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها (کاشان)

احمد نوذری فردوسیه*

نیر طهوری**

چکیده

هنر گچ‌بری از جمله هنرهای ایران به شمار می‌رود که از دیرباز در معماری ایران رواج داشته است. این پژوهش برای مطالعهٔ نقوش گچ‌بری معماری خانه‌های تاریخی ایران، مشخصاً به خانهٔ بروجردی‌های کاشان می‌پردازد. هرچند در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که این نقوش جنبهٔ تزیینی دارند و صرفاً جلوه‌گر زیبایی بصری هستند، با نگاهی عمیق‌تر به آن‌ها می‌توان دریافت که در بسیاری موارد بر مفاهیمی دلالت دارند که نه‌تنها در فرهنگ ایران جنبهٔ نمادین یافته‌اند، بلکه بیانگر باورها و اعتقادات ایرانی‌اسلامی نیز هستند. تنوع به‌کاررفته در گچ‌بری‌های خانهٔ بروجردی‌ها بسیار چشمگیر بوده و نشان‌دهندهٔ معماری ارزشمند عصر خود در شهر کاشان است. اهداف اصلی پژوهش، شناسایی و گونه‌شناسی نقوش گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها و پی بردن به مفاهیم آن‌هاست که غالباً مبتنی بر باورهای دینی و فرهنگی ایران هستند و جنبهٔ نمادین یافته‌اند. بر این اساس سؤالات اصلی پژوهش عبارت‌اند از: ۱. گونه‌های نقوش گچ‌بری در خانهٔ بروجردی‌ها کدام‌اند؟ ۲. این نقوش بر چه مفاهیمی دلالت دارند؟ نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد نقوش مزبور که به گونه‌های گیاهی، انسانی، حیوانی و همچنین موجودات افسانه‌ای به چشم می‌خورند، بعضاً حامل مفاهیم نمادین اساطیری و مقدس هستند. روش تحقیق، توصیفی‌تحلیلی بوده و با استفاده از بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است، بدین نحو که ابتدا تصویربرداری دقیق و مناسبی از گچ‌بری‌ها انجام شده و سپس بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، هر نقش از وجه معنایی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. در این مسیر، موقعیت هر نقش روی نقشهٔ پلان معماری خانه و همچنین روی تصاویر با استفاده از نرم‌افزار گرافیکی مشخص شده است.

کلیدواژه‌ها: نقوش نمادین، هنر گچ‌بری، معماری ایران، خانهٔ بروجردی‌ها، کاشان.

* دانشجوی دکتری معماری واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران/ ahmadnozari@gmail.com
** استادیار گروه تخصصی هنر واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسنده مسئول/ ntahoori@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

۱. مقدمه

هنر گچ‌بری در معماری تاریخی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در پس صورت نمایان خود، حامل مفاهیم مختلف آیینی و باورهای فرهنگی نیز هست. چنین برمی‌آید که مضامین نقوش به‌کاررفته، برگرفته از آداب‌ورسوم، فرهنگ و اعتقادات دیرینه و زندگی روزمرهٔ ایرانیان شکل گرفته است. هنر گچ‌بری در دوره‌های مختلف در بناهای فاخر و ارزشمند مانند مساجد و فضاهای مذهبی، کاخ‌ها و خانه‌ها از جایگاه برجسته‌ای برخوردار بوده و در فضاهای درونی و بیرونی بنا به‌صورت‌های متنوعی دیده می‌شود. گچ‌بری محراب تاریخی الجایتو در مسجدجامع اصفهان (دورهٔ ایلخانی) از مشهورترین نمونه‌های هنر مذهبی و فرهنگ معماری ایران به شمار می‌رود. توجه به نوع گچ‌بری و موقعیت قرارگیری آن در سطوح داخلی و خارجی بنا شایان توجه است. همچنین در استفاده از نقوش، صورت و معنای آن‌ها اهمیت خاصی داشته، صرفاً سلیقه‌ای نبوده و از مبانی خاص فرهنگی تبعیت می‌کرده است. در بررسی میدانی گچ‌بری خانه‌های تاریخی شهر کاشان از جمله خانهٔ طباطبایی، خانهٔ عباسیان و همچنین خانهٔ عامری‌ها تفاوت‌ها و شباهت‌های زیادی در انواع نقوش گچ‌بری دیده می‌شود، اما گچ‌بری‌های موجود در خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها دارای تنوع بیشتر و استفاده از نقوش خاص نامکرر نسبت به دیگر خانه‌هاست. برای مثال موارد خاصی مانند نقوش گرفت‌وگیر و همچنین نقوش اشیای کاربردی (ساعت–سماور) در این خانه، استثنایی و منحصربه‌فرد است. از دیگر نقوش منحصربه‌فردی که در این خانه دیده می‌شود، استفاده از نقوش افسانه‌ای (هارپی‌ها و نقش جنیان) در گچ‌بری‌ها است. بر این اساس پژوهش حاضر به گونه‌شناسی نقوش گچ‌بری خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها در شهر کاشان از منظر تنوع استفاده از نقوش و مفاهیم نمادین و فرهنگی آن‌ها متمرکز شده است.

روش تحقیق، توصیفی‌تحلیلی به‌شیوهٔ کیفی است. در تحقیقات میدانی، ابتدا تصویربرداری دقیق و مناسبی از نقوش گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها انجام پذیرفت. با دسته‌بندی اولیه در خصوص گونه‌های مختلف به‌کاررفتهٔ آن‌ها و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و منابع مکتوب، مفاهیم نمادین و درون‌مایهٔ فرهنگی آن‌ها مورد تحلیل و بررسی واقع شد. برای درک بهتر نتایج به‌دست‌آمده، گونه‌های مختلف در یک جدول به‌همراه مفاهیم نمادین آن‌ها مشخص شده است.

ضرورت پژوهش این است که امروزه خانه‌های تاریخی بسیاری در شهرهای مختلف ایران، از جمله شهر کاشان مورد مرمت و بازسازی قرار می‌گیرند و معمولاً در آن‌ها از گچ‌بری و نقوش ویژه‌ای استفاده شده است. اهمیت استفاده از نقوش گچ‌بری نزد پیشینیان، اهمیت توجه و

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

مستندنگاری و نیز بررسی مفاهیم مستتر در آن‌ها را بیش از پیش نشان می‌دهد. از آنجا که شیوهٔ خاص پوشش سطوح داخلی و خارجی بنا نظیر گچ‌بری، در پروژه‌های مرمتی صرفاً از جنبهٔ تزیینی دیده شده و وجوه معنایی آن، چه نمادین و چه مفهومی مورد غفلت قرار می‌گیرد، در برخی موارد به‌دلیل ناآگاهی از چیستی و چرایی طرح پیشین، صورت جدیدی جایگزین می‌شود که با اصل نقش و طرح تفاوت مشهود دارد. همچنین در برخی از بناهای مرمت‌شده، نقوش و موتیف‌های غیربومی و تا حدی بدون هماهنگی با هم به کار می‌رود که اصالت طرح را زیر سؤال می‌برد. برای احتراز از چنین مواردی، به نظر می‌رسد که آثار تاریخی با تمام ظرایف و ویژگی‌های خاصشان، بیش از پیش باید مورد توجه و مطالعه قرار گیرند. شهر کاشان با قدمت تاریخی بسیار زیاد که تمدن سیلک را در خود جای داده، از دیرباز مورد توجه پژوهشگران بوده و بناهای ارزشمندی در دوره‌های مختلف تاریخی در آن ساخته شده است که بنای مورد نظر از مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌رود.

هدف پژوهش حاضر، شناسایی و گونه‌شناسی نقوش گچ‌بری به‌کاررفته در خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها، از مشهورترین بناهای قاجاری شهر کهن کاشان، به‌منظور بررسی و پی بردن به مفاهیم نمادین و فرهنگی آن‌هاست. فرض آن است که نقوش گچ‌بری به‌کاررفته در پوشش سطوح مختلف خانه‌های گذشته، علاوه بر زیبا کردن صورت داخلی و بیرونی بنا، یادآور معانی و مفاهیم ارزشمند پنهانی هستند که به‌صرف تزیین شکل نگرفته‌اند، بلکه از درون‌مایه‌های اساطیری و بعضاً مقدسی برخوردارند که تداعی‌کنندهٔ مضامین خاصی برای مخاطبان هستند. بر این اساس، مطالعهٔ حاضر ضمن برخورداری از نقش مستندنگاری، در مرمت و بازسازی دیگر بناهای شهر نیز کاربرد دارد. حفظ و نگهداری میراث فرهنگی و هنری کشور در گرو آگاهی تمام‌وکمال از شیوه‌های ساخت‌وساز آن‌هاست.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش را در این مطالعه می‌توان در دو حوزه دنبال کرد: اول به شناخت اساطیری و ویژگی‌های نمادین صور پرداخته می‌شود و دوم به مستندات در حوزهٔ گونه‌شناسی نقوش گچ‌بری. یکی از مهم‌ترین منابع پژوهشی در این باب، *کتاب سیری در آرایه‌های ایرانی سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز* نوشته پوپ (۱۳۸۷) است که در بخش‌هایی از مجلدات سوم و ششم آن، جنبهٔ نمادین هنرهای ایران در دوره‌های مختلف، از جمله هنر گچ‌بری، ملحوظ نظر بوده است.

ژاله آموزگار در *تاریخ اساطیری ایران* (۱۳۷۶)، به تعریف اسطوره‌های ایرانی، معانی و منبع‌شناسی فرهنگ باستانی ایران پرداخته است. نیر طهوری در دو مقالهٔ «جستجوی مفاهیم نمادین

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

کاشـی زرین‌فام» (۱۳۸۱الف) و «کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانان مغول» (۱۳۸۱ب) مفاهیم نمادین طرح و نقش کاشـی‌های دورهٔ ایلخانی را مورد مطالعه قرار داده که از جنبهٔ مشـابهت موضـوعی و معنایی با نقوش گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها قابل ملاحظه اسـت. این پژوهش‌ها بیانگر وجود مفاهیم مختلف و گوناگون در نقوش به‌کاررفته در بناهای تاریخی اسـت و توجه را به این امر جلب می‌کند که چنین هنرهایی فقط جنبهٔ تزیینی ندارند بلکه حامل معانی عمیق و ژرفی نیز هسـتند. در مقاله‌ای با عنوان «بررسـی و تحلیل الگوهای اسـلیمی و نقوش گیاهی محراب الجایتو مسـجدجامع اصـفهان» (پهلوان علمـداری و همکـاران، ۱۳۹۷) نقوش گچ‌بری محراب الجایتو مورد بررسـی قرار گرفته و دسـته‌بندی مناسـبی از آن‌ها ارائه شـده اسـت. این بررسـی‌ها نیز جنبهٔ تنوع و گونه‌شـناسـی نقوش به‌کاررفته به‌همراه معرفی آن‌ها را شـامل می‌شـود که پژوهش حاضـر نیز از این شـیوهٔ بیان پیروی می‌کند. مصـباح اردکانی و لزگی (۱۳۸۷) در «مطالعهٔ تأثیر نقش‌مایه‌های گچ‌بری دورهٔ سـاسـانی بر نقوش گچ‌بری دورهٔ اسـلامی»، نقوش گیاهی و حیوانی گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی را مطالعه کرده‌اند. مقالهٔ «مقایسـهٔ تطبیقی مضـامین مشـترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسـلام» (حیدر نتاج و همکاران، ۱۳۹۸) با عنوان در این خصـوص قابل توجه اسـت. مقالهٔ «مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشـی‌کاری گنبد الله‌وردیخان از دورهٔ صـفویه در حرم مطهر رضـوی» (خان حسـین‌آبادی و اشـراقی، ۱۳۹۷) نیز به بررسی نقوش به‌کاررفته در گنبد الله‌وردیخان پرداخته است و دسـته‌بندی مناسبی از این نقوش ارائه می‌کند. تمامی این پژوهش‌ها به بررسی گونه‌شناختی و مفاهیم مختلف نقوش می‌پردازنـد، بـه‌طوری که اگر در آینده لزوم اسـتفاده از این نقوش در هنر پیش آید، صـرفاً جنبهٔ تزیینی آن‌ها مدنظر نباشد و به جنبه‌های معنایی آن‌ها نیز توجه شود. این روشی است که پژوهش حاضـر آن را برای یک بنای ارزشـمند در شـهر کاشـان پی گرفته اسـت. در حوزهٔ مطالعهٔ نقوش گچ‌بری در بنـاهـای تـاریخی، متون بسـیاری در قالب کتاب و مقاله وجود دارد که گونه‌های نقوش و همچنین مفاهیم آن‌ها در بناهای مختلف به‌عنوان مصـادیق خاص بررسـی شده‌اند. بر همین اسـاس این پژوهش نیز به مطالعهٔ یکی از بناهای شـهر کاشان و معرفی گونه‌های تزیینات گچ‌بری آن (خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها) پرداخته است.

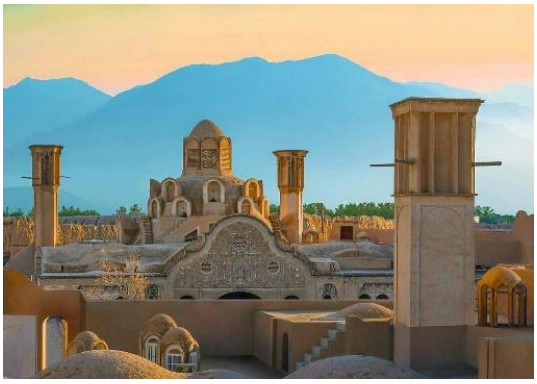
۲. خانهٔ بروجردی‌ها

این خانه در دورهٔ قاجاریه، نیمهٔ دوم قرن سـیزدهم هجری ساخته شده و در سال ۱۳۵۴ به شمارهٔ ۱۰۸۳ در فهرسـت آثار ملی کشـور به ثبت رسـیده، و همچنین در سـال ۲۰۱۵ و ۲۰۱۶ به‌عنوان جاذبهٔ توریسـتی محبوب توسـط سـازمان یونسـکو انتخاب شده است. این خانه دارای گچ‌بری و

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

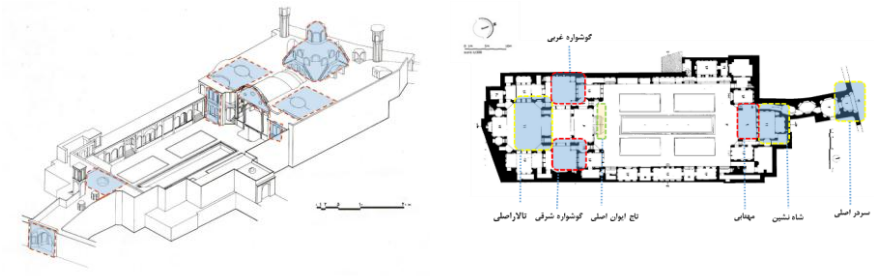
نقاشی‌های زیبا با ظرافت بسیار و برگرفته از داستان‌های اساطیری ایران زمین است (میراث‌فرهنگی، ۱۴۰۰).

تزیینات موجود در خانهٔ بروجردی‌ها به دو دسته گچ‌بری‌ها و نقاشی‌ها تقسیم می‌شوند که پژوهش حاضر فقط به مطالعهٔ هنر گچ‌بری آن پرداخته است. در بررسی میدانی، ابتدا با مشخص کردن فضاهایی که در آن‌ها ازگچ‌بری استفاده شده، موقعیت گچ‌بری‌ها روی نقشه مشخص می‌شود. دلیل این کار، نخست مستندسازی از موقعیت قرارگیری این نقوش به‌منظور ثبت آن‌هاست و سپس بررسی تنوع نقوش به‌کاررفته در هر فضا. نکتهٔ قابل توجه اینکه در بعضی از فضاها مانند شاه‌نشین به‌دلیل اهمیت و جایگاه آن، نقوش با تراکم بسیار زیاد دیده می‌شوند. به‌علاوه از صور و مفاهیم لطیف‌تری استفاده شده مانند نقش برخی حیوانات که در فرهنگ ایرانی‌اسلامی معنای خاصی دارند؛ نظیر آهو و طاووس، همچنین نقش گل و تاک، گلدان و نقوش اسلیمی. همچنین هارپی‌ها به‌صورت زوج قرار گرفته‌اند. اما در فضاهای باز حیاط نقوش به‌کاررفته از نقش پرندگان شکاری و گیاهانی مانند تاک و انگور استفاده شده و همچنین در بخش‌هایی نقش اشیای معمولی مانند ساعت و سماور به چشم می‌خورد. درگچ‌بری‌های تالار اصلی، مضامین و روایت‌های اساطیری همراه با نقاشی‌ها دیده می‌شود، درحالی‌که نقوش گرفت‌وگیر و نبرد و شکار در گوشواره‌های اطراف تالار اصلی چشمگیرند. موقعیت نقش‌ها بر اساس مشاهدات میدانی، بر روی نقشه‌های بنا نشان داده شده‌اند. گچ‌بری‌ها در بخش پیش‌ورودی خانه، تالار شاه‌نشین، جبههٔ شمالی حیاط (متصل به شاه‌نشین)، بخش جنوبی حیاط (بخش تاج)، گوشواره‌های سمت شرقی و غربی ایوان و گنبدخانهٔ اصلی قرار گرفته و در تصاویر با رنگ مشخص شده‌اند؛ هرچند نشان دادن تک‌تک گونه‌ها در نقشه‌های معماری، در حجم این مقاله نمی‌گنجد و صرفاً موقعیت‌های کلی و محل قرارگیری نقوش نمایش داده شده است.

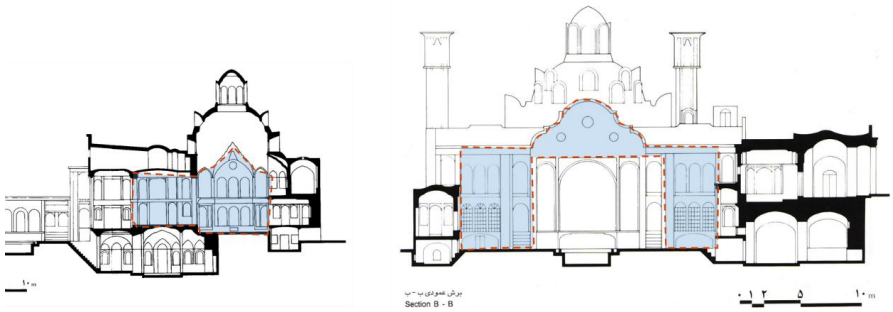


تصویر ۱: خانهٔ بروجردی‌ها کاشان (وب‌سایت میراث‌فرهنگی)

10.22052/KASHAN.2022.242969.101



تصویر ۲: پلان و پرسپکتیو خانهٔ بروجردی‌ها؛ موقعیت فضاهای دارای تزیینات گچ‌بری (مرکز اسناد میراث‌فرهنگی)



تصویر ۳: برش‌های خانهٔ بروجردی‌ها؛ موقعیت فضاهای دارای تزیینات گچ‌بری (مرکز اسناد میراث‌فرهنگی)

در ادامـه، گچ‌بری بخش‌ها و فضـــاهای مختلف بنا به‌ترتیب معرفی و در ذیل هر بخش تنوع نقوش نیز بررسی خواهد شد.

۲ـ۱. گچ‌بری‌های تاج تالار جبههٔ جنوبی حیاط

تـاج تالار جنوبی حیاط، یکی از مهم‌ترین و نمایان‌ترین موقعیت‌های قرارگیری گچ‌بری‌هاســـت. نقوش به‌کاررفته در آن ترکیبی از نقوش حیوانی، گیاهی، اشـیای روزمره و موجودات افسـانه‌ای و خیالی اسـت. شـایان ذکر است که استفاده از نقش اشیایی مانند ساعت و قوری و سماور از موارد خاص و منحصـربه‌فرد این نمونه گچ‌بری در این بنای خاص اسـت و در دیگر خانه‌های تاریخی شـهر کاشان دیده نمی‌شود. بنا بر قولی، به‌دلیل تجارت این اشیا از سوی صاحب خانه، این نقوش در کنـار دیگر نقش‌هـای مرســـوم جای گرفته‌اند. این احتمال هم می‌رود که چون واردات چنین اشـیایی به کشـور تازه آغاز شـده و کالای نفیسی به شمار می‌رفته‌اند، از اهمیت خاصی برخوردار بوده‌اند و دیدنشـان تازگی داشـته اسـت. نقش انسـان بال‌دار بر روی نمای اصلی به‌صورت قرینه وجود دارد که این نیز از موارد خاص خانهٔ بروجردی‌هاسـت. صـورت شیر، گل و گلدان، تاک و گلابی در ســـبد از جمله نقوش به‌کاررفته در این بخش از بناســـت که مورد آخر نیز فقط در این خانه دیده می‌شـود. برای وضـوح بیشتر، نقوش مذکور به‌صورت مشخص در تصویر نمایش داده

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

شـــده‌اند. در ادامه، مفاهیم نمادین و فرهنگی برخی از نقوش به‌کاررفته در این بخش از دو جنبه بیان می‌شـود: بخش اول، نقوش رایجی که در گچ‌بری خانه‌های کاشـان دیده می‌شـوند، و بخش دوم نقوشی که منحصراً در خانهٔ بروجردی‌ها به کار رفته است.

تصویر ۴: نمای تاج خانهٔ بروجردی و نقوش گچ‌بری آن (*@HasanKhandan*)

۲ـ۱ـ۱. انسان بال‌دار

در نمای حیاط مرکزی خانهٔ بروجردی‌ها دو انسـان بال‌دار در حالت ایسـتاده در دو طرف به‌شکل قرینه، بر میانهٔ سـتون‌های نگهدارندهٔ سـقف واقع شـده‌اند که رو به یکدیگر و در اطراف تاج قرار گرفتـه‌اند، به‌گونه‌ای که حالت نگهبان و نگهدارنده سـتون‌ها را دارند. این حالت نگهبان‌گونه در دید اصلی و در بخش تاج اصلی بنا مورد استفاده قرار گرفته و اساساً نمادهای نگهبان در فضاهای بیرون خانه شـکل گرفته‌اند. فرم اصـلی این نقوش به‌صورت انسانی نیمه‌برهنه با دو بال، با لباسی متشکل از یک دامن است که در گونه‌های نقاشی یکی از بناهای مذهبی شهر کاشان به نام امامزاده شـاهزاده ابراهیم نیز همین نقش انسـان بال‌دار با چنین صـورت مشـخصـی دیده می‌شـود (طلوع حسینی، ۱۳۹۹: ۳۷) و ظاهراً تقلیدی است.

صـــاحب‌نظران، بال بر بدن انســـان و حیوان را نماد قدرت، حمایت و محافظت الهی تفســـیر کرده‌اند (هال، ۱۳۸۳: ۳۰)؛ نشـــان الوهیت، طبیعت نورانی، حفاظت و همهٔ نیروهای فراگیرندهٔ خدا، نیروی اسـتعلای جهان مادی، خسـتگی‌ناپذیری، آزادی و چابکی اسـت. همچنین نشـانهٔ پیک ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط بین ایزدان و انســـان‌هاســـت. بال‌های گســـترده به‌معنای حفاظت الهی اســـت

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

(جعفری و همکـاران، ۱۳۸۶: ۱۷). بـه‌طور کلی می‌توان گفت نشـانی از نیروی آسمانی و امداد غیبی دارد.

حضور بال و پر در موجودات، نشانگر رابطـهٔ خاص آن‌ها با خدایان اســت که از اصــلی‌ترین نقش‌مایه‌های دورهٔ باســتان چه در ایران و چه در دیگر فرهنگ‌های کهن به شمار می‌رود. این نماد از نقش پیکرهٔ بال‌دار هخامنشـیان گرفته شـده است؛ پیکره‌ای که به‌عنوان نماد اهورامزدا شـناخته شـده و در دورهٔ ســاســانی با دو جفت بال به نمایش درآمده است (خزایی، ۱۳۸۵: ۲۵).

تصویر ۵: نقاشی انسان بال‌دار در سقف امامزاده شاهزاده ابراهیم کاشان (طلوع حسینی، ۱۳۹۹)

تصویر ۶: نمایش گچ‌بری در تاج خانهٔ تاریخی بروجردی‌ها (نگارندگان)

۲ـ۱ـ۲. شیر

نقش شـیر یکی از پرکاربردترین نقوش در گچ‌بری خانه اسـت که به اشکال مختلف دیده می‌شود و در بخش‌هـایی مـانند تاج حیاط مرکزی به‌شــکل شــیرهای نر و ماده و به‌صــورت قرینه در کنار سـتون‌های گچ‌بری واقع شـده و معنایی از قدرت و صـلابت را به رخ می‌کشند. همچنین نقش شیر در فضاهای داخلی به‌صورت نقوش گرفت‌وگیر به کار رفته است.

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

تصویر ۷: نقوش شیر نگهبان در تاج خانۀ بروجردی‌ها (نگارندگان)

شـــاید قدیمی‌ترین مفهوم نمادین شـیر در علم نجوم مورد اسـتفاده قرار گرفته باشـد. نماد شیر به‌همراه سیمرغ در حجاری‌های طاق‌بســـتان نیز دیده می‌شـــود. در شـــرق بـاســـتان نماد شهریاری و دلاوری بوده است و هینلز آن را نماد ســـنتی قدرت می‌شـــمارد (هینلز، ۱۳۷۹: ۱۵۹). در هنر و کیش هخامنشـیان، شـیر نماد میترا محسوب می‌شـد و چهارمین مرحله از هفت مرحلۀ سـلوک در آیین تشرف در آیین مهر بوده است. تصویر شـیری که دندان در کفل گاوی فرو برده، از مهم‌ترین نقوش حجاری‌شده بر دیوارۀ پلکان ورودی تخت جمشـید است که به‌گفتۀ جان هینلز نمادی از منطقةالبروج و تغییر فصول است (همان، ۱۳۲ و ۱۳۵). در دورۀ هخامنشـی و سـاسانی نقش شیر اهمیت ویژه‌ای یافت و برای نشان دادن قدرت و نیروی پادشـاه، اغلب او را در حال مبارزه و شکار شیر نشان داده‌اند. این نقش از دورۀ غزنویان به‌بعد، گاهی در ترکیب با خورشـید دیده می‌شـود؛ به‌ویژه از دورۀ صـفویه به‌بعد، چنین ترکیبی بسـیار دیده می‌شـود که در دورۀ قاجار به نشـان رسـمی دولت تبدیل شـده اسـت (افشارمهاجر، ۱۳۷۹: ۵۱).

۲ـ۱ـ۳. کالاهای جدید (قوری و سماور)

از دیگر نقوش به‌کاررفته می‌توان از نقش قوری و سـماور بر دو طرف گوشه‌های تاج‌نمای اصلی یاد کرد که به‌دلیل اشـتغال صـاحب خانه به تجارت این کالا از آن اسـتفاده شده است (باغ‌شیخی، ۱۳۹۶: ۱۹). در کنار، کوزۀ آبی بر روی گلدانی قرار گرفته اســـت. نقوش این دو ســـماور در دو سـوی تاج، با یکدیگر تفاوت دارند؛ یکی از آن‌ها از نمای روبه‌رو تصـویرشـده با دسـتگیره‌هایی نمایان، و گونۀ دوم از نمای جانبی نمایش داده شـده است که نشان‌دهندۀ انواع مختلف این کالای تجاری اسـت و سـعی شـده تنوع را در انواع سـماورها به نمایش بگذارد. این نقوش گچ‌بری در خانۀ بروجردی‌ها نسـبت به بقیۀ خانه‌های تاریخی کاشـان خاص و منحصـربه‌فرد اسـت. احتمالاً چون واردات سـماور در انحصـار صاحب خانه بوده، این صور چنان اهمیتی یافته‌اند که در تاج و نمای اصلی خانه مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

تصویر ۸: نقوش سماور در اطراف تاج اصلی جبهۀ جنوبی (www.azizihona.com)

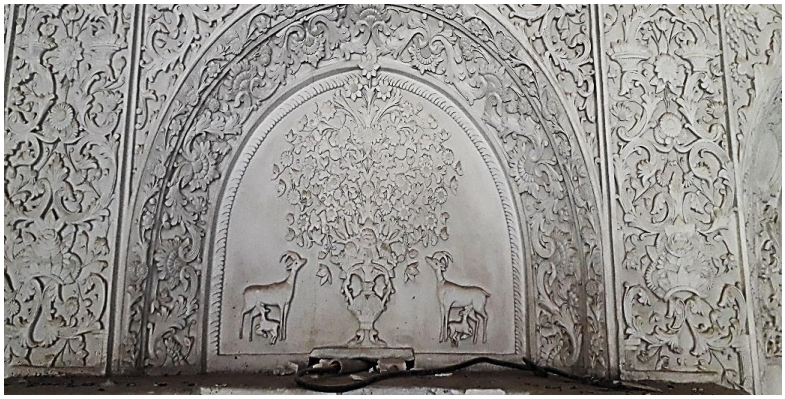
۲ـ۱ـ۴. شاه‌نشین

بخش شـاه‌نشـین خانۀ بروجردی‌ها نیز دارای گچ‌بری‌های منحصـربه‌فرد اسـت که از جمله آن‌ها می‌توان به نقش هارپی‌های زوج در کنار هم اشـاره کرد. در این بخش هم، نقوش متفاوتی به کار رفتـه اسـت. بـه‌دلیـل اهمیت این بخش فضـایی، نقوش پرکاری از گچ‌بری را با تنوع بالایی از گلدان‌ها، گیاهان و اسـلیمی‌ها و همچنین نقوش پرندگان و حتی آهو و هارپی شاهد هستیم که در ادامه به برخی دلالت‌های مفهومی آن‌ها اشاره می‌شود.

۲ـ۱ـ۵. آهو

در جدارۀ اصلی اتاق شاه‌نشین نقشی از یک گلدان پر از گل دیده می‌شود که در دو سوی آن دو آهو به‌شکل قرینه قرار دارند. این نقش معمولاً نماد زنانگی و زایش دانسته شده که به‌صورت یک آهوی ماده در حال شـیر دادن به برۀ خود تصـویر می‌شـود. در افسانه‌ها، شاهزاده‌خانم‌ها گاهی به غزال و آهو مبدل می‌شـوند. در نمادگان اقوام ترک و مغول، آهو در ازدواج مقدس نشـانۀ زمین مادر یا مؤنث اسـت. در اساطیر ایران، «فره کیانی به پیکر آهو» از کیکاووس می‌گریزد. (نک: بهار، ۱۳۸۷: ۱۹۳). غزال سـفید از جمله جانورانی است که با همراهی زرتشت به زبان آدمیان به سخن درآمد تا دین را به ایشـان عرضه دارد؛ ازاین‌رو همچون گاو از حیوانات مقدس محسوب می‌شود. در فرهنگ عبری و عربی آهو نماد پاکی، بی‌گناهی، معصـومیت و زیبایی اسـت (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۸ و ۴۹؛ نیز نک: جابز، ۱۳۷۰: ۱۴). نقش زیر، صـورتی از درخت زندگی و دو محافظ آن را نیز مجسم می‌کند.

10.22052/KASHAN.2022.242969.101



تصویر ۹: نقش آهو در جدارهٔ اصلی اتاق شاه‌نشین (نگارندگان)

۲ـ۱ـ۶. طاووس

تصویر ۱۰: نقش طاووس در جبهه‌های شاه‌نشین (نگارندگان)

در دیواره‌های جانبی شاه‌نشین، نقوشی از پرندگان مختلف از جمله طاووس وجود دارد. به‌دلیل اهمیت این فضا، این نقوش به‌صورت قرینه در دو جبههٔ مختلف آن شکل گرفته‌اند. روی دم بلندی که به‌شکل خاص نمایانگر طاووس است، نقش چند گل به‌سادگی، طرح‌های زیبای پرهای دم پرنده را نمایندگی می‌کنند.

طاووس مظهر بی‌مرگی، طول عمر، عشق، نماد طبیعی ستارگان و مظهر خداگونگی است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). معنای نمادین آن بر تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی، رستاخیز، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، مقام، شهرت و غرور دنیوی، دلالت دارد (برادران حسن زاده، ۱۳۹۲: ۱۱۵) و استفاده از آن در فضای شاه‌نشین خانهٔ بروجردی بی‌دلیل نیست. همچنین حیوان صد چشم، نشان سعادت ابدی، دیدار روح با خداوند و نماد تمامیت است که تمامی رنگ‌ها بر چتر دم او آمده است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۰۷).

۲ـ۱ـ۷. هارپی

از دیگر نقوش به‌کاررفته در گچ‌بری‌های شاه‌نشین، نقش‌مایهٔ پرنده با سر انسان (هارپی) به‌صورت زوج‌های مرد و زن با تاجی بر سر به‌منزلهٔ شاه و ملکه تصویر شده‌اند. هارپی با دم طاووس به‌عنوان نشان سلطنتی ظاهر می‌شود. در هنرهای مدیترانه‌ای و تمدن خاورمیانه، این نقش قدمتی کهن و تاریخی طولانی دارد. پس از اسلام نیز در هنرهای ایران رواج یافت و نمونهٔ آن در دورهٔ آل‌بویه دیده می‌شود. هارپی را در دوران پیش از تاریخ، همراه سفر مردگان به جهان دیگر تصور

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

می‌کردند که در دوران تاریخی با مفاهیم اسطوره‌ای پیوند خورد و در دورهٔ اسلامی به مفهوم فرشته تمایز یافت. در دوران معاصر نیز جدا از مفاهیم سنتی‌اش، بیشتر معنایی روان‌شناختی یافت و با ذهنیات هنرمندان درآمیخت. ترکیب انسان با پرنده، بسیار مورد علاقهٔ مردم بدوی بود و نشان از شوق دستیابی به جایگاه‌های والا و هم‌نشینی با خدایان را داشت. در ایران باستان، نقش هارپی به‌شکل ابتدایی آن با تصوری از پرندهٔ شکاری شاهین آغاز شد. نقش‌آن بر سفالینه‌ها و مهرهای استوانه‌ای مربوط به هزارهٔ چهارم پیش از میلاد در شوش و همچنین بر روی سفالینه‌های مربوط به هزارهٔ سوم پیش از میلاد در نهاوند و سیلک کاشان نیز دیده شده است (زاده بیانی، ۱۳۵۱: ۲).

تصویر ۱۱: نقش هارپی‌های زوج در شاهنشین (نگارندگان)

۲ـ۱ـ۸. گل و گلدان

از دیگر نقوش به‌کاررفته در شاه‌نشین وجود گلدان‌های پر از گل با خطوط اسلیمی است که در بخش‌های مختلف و بر روی ستون‌های حدفاصل درب‌های اتاق شاه‌نشین قرار گرفته‌اند. نقوش گیاهی یکی از نقوش مورد استفاده در تزیینات بناهای اسلامی است. «به‌طور معمول در ترکیبات نقوش گیاهی، اسکلت‌بندی کار را نقوش اسلیمی تشکیل می‌دهد که از لحاظ بصری استوارتر، قوی‌تر و ضخیم‌ترند و گل و برگ‌های ختایی در لابه‌لای نقش‌های اسلیمی قرار می‌گیرند؛ اما در دورهٔ قاجار نقش‌مایه‌های گلدانی با محوریت عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای چون انواع میوه‌ها، گل‌ها و یا حیوانات و پرندگان ترکیب اصلی است» (مؤمنی و مسعودی ۱۳۹۶: ۹۴؛ نیز نک: مکی‌نژاد، ۱۳۸۷). در این دوره اگرچه در اکثر هنرها رکود و ضعف بسیار رخ داد، در هنر گچ‌بری شاهد تنوعات بسیار و نقوشی تازه در فضاهای جدید هستیم. نقوش

تصویر ۱۲: نقش گلدان گل روی ستون‌های شاه‌نشین (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

الهام‌گرفته از غرب با منشـأ هلنیسـتی همچون برگ کنگری‌ها، برگ‌های شـبه‌طبیعی و نقوش تازه از اشـیای روزمره (سـماور، قوری و سایر وسایل زندگی مانند آنچه در خانهٔ بروجردی‌های کاشان دیده می‌شـود) و گل سرخ بزرگ به‌صورت منفرد یا در گلدان‌های مختلف با مضامین کهن ایرانی همچون انسـان و حیوان، جنگ شـیر و گاو در بالای پنجره‌ها و سـردرها، سـقف، دیوار، ستون و سرستون به کار رفته است (سجادی، ۱۳۷۴: ۲۷).

تصویر ۱۳: گچ‌بری تالار ضلع شرقی خانهٔ بروجردی‌های (نگارندگان)

۲ـ۲. گوشوارهٔ تالار اصلی (ضلع شرقی)

در گوشـــواره‌های جانبی تالار اصـــلی، گچ‌بری‌های خاصـــی از جمله نقوش گرفت‌وگیر (نبرد حیوان با حیوان) دیده می‌شود؛ این نقوش در دسته‌های مختلفی از جمله نبرد شیر با اژدها، نبرد شـیر با گاو، نبرد پرندگان به چشـم می‌خورد. در این بخش نیز موضـوع شکار شیر توسط یک سوار دیده می‌شود.

تصویر ۱۴: شکار شیر گوشوارهٔ ضلع شرقی (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

۲ـ۲ـ۱. شکار

صحنهٔ شکار به‌صورت یک شکارچی سوار بر اسب به‌همراه پرندهٔ شکاری همراه اوست که نیزهٔ خود را در بدن حیوانی مثل شیر فرو برده است. نقش شکار نماد قدرت و توانایی، ارتباط با طبیعت و طبیعت‌گرایی، متأثر از ایران قبل از اسلام در دورهٔ ساسانی، الهام‌بخش هنرمندان دورهٔ قاجار بوده است. شکار در دوران اسلام از بهترین اعمال و جزء افتخارات شاهان به شمار می‌رفت. شاه می‌بایست برای ادامهٔ شاهنشاهی‌اش سالیانه به طرق مختلف از جمله شکار قدرت خود را به اثبات برساند (تاجبخش، ۱۳۷۴: ۳۷). در صحنه‌های شکارگاهی، سوارکار نیزهٔ خود را در بدن جانوری فرو کرده یا سر حیوانی را از بدن جدا کرده است. در نقوش خانهٔ

تصویر ۱۵: نقش شیر و اژدها گوشوارهٔ ضلع شرقی (نگارندگان)

بررسی‌شده شکار شیر با نیزه و توسط شاه قاجاری نشان داده شده است.

نقش دیگر این بخش نبرد شیر و اژدهاست. اژدها به‌صورت‌های مختلفی نمایش داده شده است.

۲ـ۲ـ۲. اژدها

نقش اژدها به‌صورت ماری با دست و پای پیچان به دور طعمهٔ خود نمایش داده شده است. روی بدن اژدها پوشیده از پولک و دارای دهانی بزرگ است که بدن حریف خود را به دندان گرفته است. اژدها در اوستا، اژدهاک، مرکب از دو جزء اژی و دهاک، به‌معنی مخلوق دیو سیرت و مار سرخ آمده است و به جانوری اهریمنی مستفاد می‌شود (طهوری، ۱۳۸۱الف: ۷۰؛ نیز برای اطلاع بیشتر نک: پورداوود، ۱۳۴۷: ج ۱، ۱۸۸). معمولاً نقش اژدها را دلیلی بر نفوذ هنر و فرهنگ چین دانسته‌اند، درحالی‌که با رموزی آشنا و معانی تمثیلی حاضر در ناخودآگاه جمعی ایرانیان از گذشتهٔ

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

دور ظاهر می‌شـــده اســـت. به‌گفتهٔ مهرداد بهار شـــاید نقش اژدها بر درفش رســـتم از آثار دیرپای توتم‌ها نزد هند و ایرانیان باشـــد (نک: بهار، ۱۳۷۴: ۳۱-۳۲). میرچا الیاده[1] بر این نظر اســـت که اژدهـا در اســـاطیر ودایی هرگز چیزی جز مفهوم دفـاع در برابر متجـاوز را القا نمی‌کرده اســـت (همـان‌جا). از نقوش دیگر این بخش از گوشـــوارهٔ تالار، نقش پرندگان اســـت به‌گونه‌ای که در لابه‌لای نقوش گرفت‌وگیر در روی ستون‌های تالار دیده می‌شوند.

۲-۲-۳. پرندگان

تصویر ۱۰۶: نقش پرنده در گوشوارهٔ شرقی (نگارندگان)

در نقوش جفت پرندگان، بیشـــتر یک پرندهٔ غالب نشـــان داده شـــده که منقار خود را در بدن پرندهٔ مغلوب فرو برده که به‌شـکلی واژگون تصویر شده اســـت. در این صـــورت بازهم نمادی از قدرت و پیروزی اســـت. نقش پرنده در حال شـــکار در کل نمادی از آرزو، آســـمان، پرواز، الهام، آزادی روح و جاودانگی اســـت و محافظ درخت زندگی به شمار می‌رود. در اســـاطیر ایرانی، هفتمین تجســـم ایزد بهرام، ایزد پیروزی، پرنده‌ای تیزپرواز اســـت چون بهرام خدای جنگجویان نیز هســـت که در «اصـــل نمـادی از خـدای پیروزی برای همراهی یا یاری این خداســـت» (طهوری، ۱۳۸۱الف: ۷۷؛ نیز نک: هینلز، ۱۳۷۹: ۴۲). در واقع، بهرام در کالبد مرغ شـــاهین درمی‌آید که در میان مرغان، تندپروازترین و در میان بلندپروازان، ســـبک‌بال‌ترین اســـت (همان: ۷۸؛ نیز نک: پورداوود، ۱۳۴۷: ج۲، ۱۲۳-۱۲۴). نقوش پرنده در حالت‌های مختلفی در گچ‌بری‌های مورد مطالعه وجود دارد، بعضـــی‌ها در حال پرواز و بعضـــی در حال شـــکار و همچنین در حالت نشـــسته که بیشـــتر به حالت نگهبان و محافظ دیده می‌شوند.

۲-۳. گوشوارهٔ تالار اصلی (ضلع غربی)

در گوشوارهٔ ضلع غربی نقوش متفاوتی نسبت به گوشوارهٔ سمت شرقی وجود دارد که شامل گرفت‌وگیر شیر و شتر، و شیر و آهوست. همچنین نقش هارپی به‌صورت تکی در آن دیده می‌شود. نبرد حیوان و حیوان (گرفـت‌وگیر حیوانـات)، چنـان‌کـه از نـام آن پیداســـت، نمادی از جنگ و قدرت‌طلبی به‌منظور حفظ بقا و حیات و در نهایت پیروزی یکی بر دیگری اســـت که گاه مفاهیم

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

اسطوره‌ای و نمادین دارد و گاه مضامین تمثیلی همچون نبرد نور و تاریکی یا خیر و شر را نیز در بر می‌گیرد (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵۰).

۲ـ۳ـ۱. شیر و شیر

تصویر ۱۱۷: گرفت‌وگیر شیر و شیر، گوشوارهٔ غربی

در جنگ شیر با شیر دو حیوان به‌صورت غالب و مغلوب به تصویر درآمده و سگ شکاری شیر غالب، در حال گاز گرفتن شیر مغلوب نشان داده شده است. مرتبهٔ شیر، نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رفت (آموزگار، ۱۳۸۴: ۹). در نقوش برجستهٔ هخامنشی این نبردها به‌کرات دیده می‌شود که برگرفته از اساطیر ایران باستان با گرایشی نمادین و متأثر از هنرهای ایران باستان است.

۲ـ۳ـ۲. شیر و گاو

تصویر ۱۲۸: گرفت‌وگیر شیر و گاو، گوشوارهٔ غربی

یکی از نقش‌مایه‌های گرفت‌وگیر نقش حملهٔ شیر به گاو است که پیشینه‌اش به بین‌النهرین می‌رسد. نبرد شیر با گاو را می‌توان معرف اسطورهٔ کهن نبرد مهر با گاو و دریدن او و جاری شدن برکت دانست که این نقش موضوع اساسی در نگاره‌های مهری است (همان: ۵۱؛ نیز نک: باقری، ۱۳۸۵). آن را حامل مفهومی نجومی نیز دانسته‌اند، اما مدارکی نیز هست که حملهٔ شیر به گاو را نماد قدرت سلطنتی در تمدن آشور (۹۰۰ق.م) می‌داند (همان: ۹).

۲ـ۳ـ۳. شیر و شتر

از دیگر نقوش گرفت‌وگیر نقش شکار شتر توسط شیر است که در بخش گوشواره‌های غربی ایوان به‌صورت برجسته گچ‌بری شده‌اند.

۲ـ۳ـ۴. شیر و گوزن

نقش نبرد شیر و گوزن (آهو) با شاخ‌هایی بلند نیز در گوشوارهٔ غربی ایوان اصلی تصویر شده که شباهت بسیاری به حملهٔ شیر به گاو دارد. نکتهٔ قابل توجه در نقوش شکارها وجود شیر در آن‌ها به‌صورت مشترک است.

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

تصویر ۱۹: گرفت‌وگیر شیر و شتر، گوشوارۀ غربی (نگارندگان)

تصویر ۲۰: گرفت‌وگیر شیر و آهو، گوشوارۀ غربی (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۵. هارپی

در گوشـوارۀ ضلع غربی تالار اصلی نقش هارپی (پرنده با سـر انسـان) به‌شـکل تکی با تاج شـاهی بر سر، روی بدن طاووس گچ‌بری شـده که دمی بلند دارد و پرهایش به‌صـورت برگ نمود یافته است. این نقش در دو جبهۀ ورودی به‌شـکل قرینه قرار گرفته است که تاج بزرگ بر سر او نشان از جنس مذکر یعنی شاه دارد.

تصویر ۲۱: نقش هارپی در گوشوارۀ غربی (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۶. سرباز

از نقوش گچ‌بری گوشواره‌های ضلع غربی نیز باید به نقش سـربازهای قاجاری ایستاده همراه با اسلحه و سرنیزه اشاره کرد که در چهارگوشـه این گوشـواره به شـکل قرینه قرار گرفتـه‌انـد. در این نقش، صـــورت مرد نظـامی قاجاری با ســـبیـل‌های بلند و لباس فرم نظامی رایج با کلاه و چکمه سیاه مشخص است.

چهار سـرباز هر یک بر روی گلدانی ایستاده و حالت نگبان دارند. در دو ســـوی آن‌ها نیز نقوش اســـلیمی قرار گرفته است.

تصویر ۲۲: نقش سرباز در گوشوارۀ غربی (نگارندگان)

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

۲ـ۴. حیاط اصلی

۲ـ۴ـ۱. نقوش گیاهی

در میان تمامی تمدن‌ها، مفاهیم نمادین گیاهان در باورهای اعتقادی مردم رسوخ کرده و سبب شده که گیاهان از تقدس ویژه‌ای برخوردار باشند. هر ملتی غالباً با توجه به اقلیم خود، یک نوع درخت یا گیاه را بیش از سایر گیاهان محترم می‌شمارد. در ایران درخت چنار و سرو از اهمیت بیشتری برخوردارند (جوادی، ۱۳۸۶) و از طرفی انگور در اساطیر ایران مظهر خون بود و خون نیروی اصلی حیات (طباییان و حبیب، ۱۳۸۸: ۳۲۱). نزد پادشاهان هخامنشی درخت چنار زرین به‌همراه تاک زرین آراسته به زیور نگهداری می‌شده است، شاید بتوان تاک زرین که بر چنار می‌پیچیده، مظهر خون و تداوم سلطنت هخامنشی دانست (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). از این نقوش، در حیاط خانهٔ بروجردی‌ها استفاده شده است. در نگاه اول به نظر می‌رسد سعی شده با استفاده از نقوش گیاهی در گچ‌بری‌ها، فضای بهشت‌گونه‌ای در دل خانهٔ کویری به تصویر کشیده شود. در میان نقوش گیاهی بر دیوارهٔ‌های خانهٔ بروجردی‌ها، تاک و میوهٔ انگور از اهمیت خاصی برخوردار است که در بخش‌های مختلف تاج جبههٔ جنوبی و شمالی حیاط، حتی در شاه‌نشین به‌وفور کار شده، لیکن در دیگر خانه‌های تاریخی کاشان با این وضوح و فراوانی دیده نمی‌شود.

۲ـ۴ـ۱ـ۱. انگور

انگور در آیین مهری ایران باستان مقدس و نماد برکت شمرده می‌شد. در اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی، انگور از خون گاوی که خداوند آفرید و در حمله اهریمن کشته شد، پدید آمده است و در افسانه‌ها آمده که در محل کشته شدن این گاو، ۵۵ گونه دانه و ۱۲ گونه گیاه دارویی رویید و از خون او انگور پدید آمد (واشقانی فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۴۳؛ وارنر، ۱۳۸۶: ۳۶۷).

تصویر ۲۳: درخت انگور و میوهٔ آن، خانهٔ بروجردی‌ها (نگارندگان)

پیش از اسلام در دورهٔ ساسانی و بعد از اسلام در دورهٔ امویان و عباسیان از این نقش بسیار استفاده می‌شده است. خوشهٔ انگور نماد عناصر عشای ربانی بود. نمادی از باروری، حیات و رنج

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

مردمان و در برخی سنت‌ها درخت معرفت محسوب می‌شود (کوپر، ۱۳۷۹: ۸۲).

نمونه‌های به‌جامانده در عصر اشکانی، ساقهٔ پیچ‌وخم‌داری است که به‌صورت متناوب برگ‌های مو و خوشه‌های انگور بر آن جای گرفته؛ صورت مشابهی که در تزیینات قصر المشتی نیز دیده می‌شود (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۷۶: ۳۰).

۲ـ۴ـ۱ـ۲. تاک

تاک و پیچک از قدیمی‌ترین عناصری است که در هنر قاجاری به کار رفته. نخستین بار هنرمندان پارتی از این نقش بهره بردند. علاوه بر خود میوهٔ انگور، تاک یا درخت انگور نیز دلالت بر مفاهیم نمادین و مقدسی در دورهٔ باستان داشته است. تاک گاهی در مکان‌ها و آثار باقی‌مانده با درخت پیچک، عمدتاً به قوهٔ حیات و الوهیت ارتباط داده شده است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹). همچنین در اساطیر ایران نماد باروری و فراوانی و دارای نیروی مقدس جاودانه بوده است (ندیم، ۱۳۸۶: ۲۰).

۲ـ۴ـ۱ـ۳. عقاب ـ کرکس

تصویر ۱۳۴: آناهیتا الههٔ ایرانی آب‌ها (*Cleveland Museum*)

منبع: *Wikimedia.com*

نقش پرنده در حالت‌های مختلفی در گچ‌بری‌ها وجود دارد؛ بعضی‌ها در حال پرواز و بعضی در حال شکار یا در حالت نشسته، بیشتر به حالت نگهبان و محافظ، به چشم می‌خورند. در ایران باستان، نقش شاهین و باز یا عقاب بر روی درفش پادشاه، نشان قدرت بود. بر روی یکی از آثار به‌جای‌مانده از دورهٔ ساسانی نیز، عقاب نقش حامی آناهیتا (الههٔ ایرانی آب‌ها) را دارد. عقاب معمولاً نماد خورشید بود و بر رهایی از بند و پیروزی، غرور و حاکمیت دلالت داشت؛ و اگر با ماری در جنگ بود، بر نبردی دائمی و پیوستگی نور و ظلمت حکم می‌کرد[۲] (طهوری، ۱۳۸۱الف: ۷۸).

از نقوش خاص به‌کاررفته در خانهٔ بروجردی‌ها نقش عقاب یا کرکس است که در هر دو جبههٔ شمالی و جنوبی حیاط به‌شکل قرینه وجود دارد. شاید به‌دلیل وجود این پرندگان در منطقهٔ کاشان و از جمله شهر نطنز اشاره دارد که زادگاه مالک این خانه است. نقش عقاب به‌نوعی نگارهٔ مورد توجه زمان خویش و رایج در خطهٔ شرقی متصرفات اسلامی، امپراتوری بیزانس و سراسر آفریقای شمالی

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

تصویر ۱۴۵: نقش عقاب در گچ‌بری ضلع شمالی حیاط (نگارندگان)

بوده اســت. این نقش در دوران پیش از اسلام نماد بزرگی و قدرت و در دوران بعد از اسلام به نمادی از ســرای آخرت و مرگ مبدل شــد (مکداول، ۱۳۷۴). در تمثیلات دورهٔ رنسانس، عقاب نشان تیزبینی و یکی از حواس پنج‌گانه به شمار می‌رود (هال، ۱۳۸۳). نقش عقاب به روی پرچم ایران بــاســـتان، شـــکوه و جلال شــاهی را به تصویر کشیده است. پرچم ایران هخامنشــی، عقابِ طلایی با بال‌های بسته بود که نشـــانهٔ قدرت و پیروزی ایرانیان در جنگ اســـت (شـــوالیــه، ۱۳۷۶: ۲۹۵). در خــانــهٔ بروجردی‌ها نقش عقاب در تاج‌نمای بیرون و در پیشــانی حیاط مرکزی اصلی در دو سمت و بــه‌صـــورت قرینــه قرار گرفته و در حالت نشـــســـته بر مکانی بلند نمایش داده شــده که تمثیلی اســـت از آشـــیان عقاب بر بلندترین نقطــهٔ کوه. البته در بخش‌های دیگرِ بنا عقاب در حال شـــکار نیز وجود دارد. یادآوری می‌شـــود نقوش حیوانات از جمله پرندگان در گچ‌بری این خانه، از توجه به طبیعت در صورت معماری آن خبر می‌دهد.

۲ـ۴ـ۲. نقوش افسانه‌ای (خیالی)

از دیگر نقوش قــابل توجه در بنای خانهٔ بروجردی‌ها، نقوش موجودات خیالی اســـت که بر دوش خود گلدان، یا یک ســتون را حمل می‌کنند. نقوشــی با تصــوری از دیو یا جن به اشــکال مختلف در بخش‌هایی از حیاط و همچنین تالار اصــلی کار شــده که به‌شکل قرینه در دو سمت هر بخش جای دارند. این صورت‌ها در بخش شمالی حیاط با گلدانی روی سرشان تصویر شده‌اند. شاید بتوان آن‌ها را بــه همــان معنایی فهمید که به‌عنوان دورکنندگان بلا و نیروهای شـــر، همچنین محافظت از مکان مقدس به شـــکل مجســـمه بر بام کلیســـای نتردام پاریس قرار دارند و گارگویل (gargoyle) نامیده می‌شـــونـد. محافظان روحانی که وظیفهٔ حفاظت از کلیســـا، دفاع و جلوگیری از تهاجم را در برابر

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

ارواح خبیثـه بر عهـده دارنـد. در تفســیری دیگر گارگویل‌ها مأخوذ از دوران بت‌پرســتی اســت که به مسـیحیت آغازین منتقل شـده تا کلیسا برای مسیحیان نخسـتین صـورت آشـنایی بیابد. همچنین در اسـاطیر یونان از دیو زنی به نام شـیمر (Chimera) با نفســی آتشـین، سر شیر و بدن بز و دم مار یاد شده که بعضی منابع مجسمه‌های بام نتردام را صورتی از او دانسته‌اند.

احتمالاً به‌دلیل رواج نسبی سفر ایرانیان به فرانسه در میـان اعیـان و اشـــراف در دورهٔ قـاجار، از جمله بروجردی‌هـا و آشـــنـایی آن‌ها با بناهای معروف آن دیار، صـورت‌های بومی دیو و جن هم بر نمای خانه معنای مشابهی داشته باشد. این شکل از نقوش خیالی در دیگر بناهای شـهر کاشـان دیده نشـد و این خود خاص بودن گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها را برای انجام این پژوهش دوچنـدان می‌کنـد (https://whatismyspiritanimal.com/gargoyle-symbolism-meaning).

تصویر ۱۵۶: نقش اجنه در بخش شمالی حیاط خانهٔ بروجردی‌ها (نگارندگان)

تصویر ۲۷: نقش شیمر در کلیسای نتردام (https://karimzabet.com)

۲ـ۵. تالار اصلی

در تالار اصـــلی هم نقوش شـــیر، ســـاعت، گلدان گل و همچنین نقوش خیالی (دیو و جنیان) به‌شکل نگهبانان قرار گرفته‌اند.

۲ـ۵ـ۱. موجودات خیالی ـ جنیان

نکتهٔ قابل توجه اینکه در دو سمت تالار اصلی خانهٔ بروجردی‌ها نقوش خیالی به شمایل جنیان

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

قرار گرفته که مشـخصـهٔ آن‌ها وجود دسـت و پاهایی به‌شـکل سـم دوتایی(گاو و بز و...) و همچنین داشـتن شـاخ و دم، بازر و مشـخص اسـت که سـتون‌هایی را روی دوش خود نگاه داشته‌اند. از چنین صورتی می‌توان نمونهٔ نقش مأمور جهنم در کلیسای نتردام را نیز مثال زد که بـا همین شـکل دیده می‌شـود. نکتهٔ تأمل‌برانگیز دیگر، شـکل قرارگیری دو نمونه در خانهٔ بروجردی اسـت که همانند دو جنس مذکر و مؤنث تصـویر شده‌اند. تنوع نقوش این بخش در مورد جنیان به‌شـکلی اسـت که سـتون‌های چهار گوشهٔ تالار اصلی را بر روی سر دارند، گویی نگهدارندهٔ سقف هستند. در مجاورت آن‌ها نیز نقوش گلدان و اسلیمی‌ها همراه با درختان میوه دیده می‌شود. شاید ستون‌ها کنایه از آسمان باشند.

تصویر ۱۶۸: نقوش اجنهٔ تالار اصلی خانهٔ بروجردی‌ها (نگارندگان)

تصویر ۱۷۹: نقش برجستهٔ قضاوت نهایی کلیسای نتردام و وجود شکل فرامادی در آن (https://karimzabet.com)

۲ـ۶. دسته‌بندی نقوش

پس از مسـتندسـازی و تصـویربرداری از نقوش گچ‌بری خانهٔ تاریخی بروجردی، سـعی شده که دسـته‌بندی برای گونه‌های نقوش بر اسـاس وجوه مشـترک آن‌ها صـورت گیرد که در شش گروه به‌شکل جدول ۱ انجام شده است (جدول ۱).

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

جدول ۱: دسته‌بندی انواع نقوش گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها (نگارندگان)

نقوش گیاهی	نقوش حیوان	گرفت‌وگیر	نقوش انسان	اشیا	نقوش فرامادی
سرو	شیر	شیر و شیر	انسان در حال شکار	سماور	انسان بال‌دار
تاک	آهو	شیر و شتر	انسان نگهبان	گلدان	اجنه
گل‌ها	کرکس	پرندگان	سرباز	ساعت	اژدها
اسلیمی	طاووس	شیر و آهو		کوزهٔ آب	هارپی
		شیر و گاو			

در ادامه، نقوش دسته‌بندی شده در جدول ۲ به‌همراه مفاهیم نمادین و همچنین موقعیت قرارگیری آن‌ها در بنای خانهٔ بروجردی‌ها به‌صورت مجزا ارائه شده است تا به‌گونه‌ای جمع‌بندی برای رسیدن به نتیجهٔ دقیق‌تر حاصل شود.

جدول ۲: دسته‌بندی نقوش به‌کاررفته به‌همراه نماد و معنای دورنی آن‌ها (نگارندگان)

تصویر	نماد و معنای درونی	موقعیت در بنا
تاک ـ انگور		
	نماد برکت از باروری، حیات و رنج مردمان در برخی سنت‌ها	جبههٔ شمالی حیاط و همچنین در اتاق شاه‌نشین
گل و گلدان		
	نمادی از ذات یگانهٔ پروردگار و باغ بهشت. پاکی و کمال، رشد و تعالی ترکیب دو نماد گیاه و پرنده می‌تواند نمایشی از حضور انسان در باغ بهشت باشد.	جبههٔ شمالی حیاط تالار اصلی اتاق شاه‌نشین

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

شکار		
	نماد قدرت و توانایی ارتباط با طبیعت	سردر ورودی گوشواره‌های اطراف تالار اصلی
گرفت‌وگیر (نبرد حیوان و حیوان)		
	ستیز بین فصول، نیروی زندگانی نماد قدرت	گوشواره‌های شرقی و غربی تالار اصلی
شیر		
	نماد میترا، خیر در مبارزه با شر، برای نشان دادن قدرت و نیروی پادشاه	گوشواره‌های شرقی و غربی تالار اصلی
انسان بال‌دار		
	محافظ سلطنت، تجلی قدرت الههٔ پیروزی و فتح	تاج اصلی جبههٔ جنوبی حیاط
آهو		
	نماد زنانگی نشـــان تقـدس و پـاکی (بی‌گنـاهی، معصومیت و زیبایی)	شاه‌نشین

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

عقاب		
	نماد اهورامزدا و ایزدان آسمان، حیات جاودان و رستگاری در دوران پیش از اسلام نماد بزرگی و قدرت	در نمای جبهۀ شمالی حیاط
هارپی		
	نشانه سلطنت، شاه و شکوه و جلوه شاهی	در اتاق شاه‌نشین (زوج) و در گوشوارۀ غربی تالار اصلی
طاووس		
	مظهر بی‌مرگی، طول عمر، نماد عشق، شکوه و تجمل، سعادت ابدی	در اتاق شاه‌نشین

۳. نتیجه‌گیری

هنرمنـدان و معماران با الهام از گنجینۀ فرهنگی و هنری ایران، در دوره‌های مختلف تاریخی در کنـار دیگر قالب‌های هنری، از گچ‌بری نیز به‌عنوان هنری فاخر بهره برده‌اند. تداوم هنر گچ‌بری با نوآوری و ابتکار در طرح و نقش همراه بوده و نقوش منحصربه‌فردی را رقم زده که با مفاهیم

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

و معانی نمادین و فرهنگی خود بیانگر آیین‌ها، رسوم و باورهای زیست‌بوم مردمی است که آن‌ها را در سکونت‌گاه‌های خود به کار برده‌اند. صورت‌های به‌کاررفته در گچ‌بری خانه‌ها از نقش انسان و گیاه و جانور تا موجودات افسانه‌ای همچون انسان بال‌دار و جنیان، تا اشیایی را در بر می‌گیرد که از دیگر کشورها به ایران وارد شده بود مثل سماور! نتیجهٔ ثانویهٔ این پژوهش موقعیت استفاده از این نقوش در بخش‌های مختلف خانه است به‌گونه‌ای که برخی با صورت و معنای خاص برای فضاهایی مانند شاه‌نشین به کار می‌رفته و نقوش طبیعی در محوطهٔ باز حیاط. صورت‌هایی که بعضی نمادین است و بعضی نمایانگر زندگی عادی مردمان و اشیای کاربردی که زندگی روزمره را به مرتبهٔ خیال سوق می‌دهد. چنان‌که درخت زندگی، از قدیمی‌ترین اسطوره‌های ایرانی، با خدایان و الهه‌گان باستانی ایران در پیچ‌وخم‌های شاخه‌های تاک و خوشه‌های انگور، بیننده را به فضای روایت‌های کهن ایرانی می‌برد، ناگهان سماور با قوری روی آن، افسانه‌های دیرپا را به زندگی ملموس امروز گره می‌زنند. انسان‌های بال‌دار مخاطب را به دنیای فراسویی می‌خوانند تا خیال بر بال پرندگانی چون عقاب و شاهین سوار شود و شیر و گاو و... نمایندگان کهن قدرت و نعمت در کنار گلدان‌های گل و سبدهای میوه، زندگی خوش گیتوی را به زندگی جاودان مینوی پیوند می‌زنند. از یک سو محافظان و نگهبانان الهی امداد و حمایت غیبی را یادآور می‌شوند و از سوی دیگر سربازان و نظامیان وظیفهٔ حفظ امنیت را همین‌جا بر روی زمین بر عهده می‌گیرند. نگاه از زمین به آسمان اوج می‌گیرد و بار دیگر از بهشت فراسویی به زندگی عادی بازمی‌گردد؛ و این روایتگری همچنان ادامه می‌یابد.

این پژوهش بر مطالعهٔ نقوش گچ‌بری خانهٔ بروجردی‌ها، از مهم‌ترین خانه‌های قاجاری شهر کاشان متمرکز بود و می‌تواند بر روی دیگر خانه‌های مشهور فلات مرکزی ایران در اقلیم جغرافیایی گرم و خشک ادامه یافته و به مطالعهٔ تطبیقی خانه‌های تاریخی شهرهای مهم این منطقه مثل اصفهان و نطنز و یزد و کرمان گسترش یابد. یقیناً هنرهای به‌کاررفته در این خانه‌ها متنوع و متفاوت‌اند و از جنبه‌های گوناگون می‌توانند مورد بررسی و مقایسه قرار گیرند. معماری شهرکاشان و به‌ویژه بنای فاخر خانهٔ تاریخی مورد مطالعه، آغازی برای گسترش مطالعات تطبیقی این‌گونه پژوهش‌ها محسوب می‌شود که می‌تواند به تحقیقات پربارتر آینده توسعه یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Mircea Eliade(1907-1986)
2. Allison Protas, *Dictionary of Symbols*, entry of "Eagle".

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

منابع

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۷۶)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: انتشارات سمت.

۲. اتینگهاوزن، ریچارد و گرابار، الگ (۱۳۷۶)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت.

۳. افشار مهاجر، کامران (۱۳۷۹)، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران»، *هنرنامه*، شمارهٔ ۶، ۵۱ـ۶۳.

۴. باغ شیخی، میلاد (۱۳۹۶)، «معرفی مضامین به‌کاررفته در گچ‌بری‌های خانهٔ بروجردی کاشان»، *اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی*، ص۱۹.

۵. باقری، مهری (۱۳۸۵)، *دین‌های ایران باستان*، تهران: قطره.

۶. برادران حسن‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۲)، *جستار در فرهنگ نمادین نشانه ها(و کاربرد آن از ایران باستان تا هنر دورهٔ معاصر)*، تبریز: اختر.

۷. بهار، مهرداد (۱۳۷۴)، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران: فکر روز.

۸. ـــــــ (۱۳۸۷)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: نشر آگاه.

۹. پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۷)، *سیری در آرایه‌های ایرانی سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، جلد ششم، ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰. پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷)، *یشت‌ها*، تهران: بی‌نا.

۱۱. پهلوان علمداری، لاچین و همکاران (۱۳۹۷)، «بررسی و تحلیل الگوهای اسلیمی و نقوش گیاهی محراب الجایتو مسجدجامع اصفهان»، نشریهٔ *نقش جهان*، شمارهٔ ۴، ۲۱۴ـ۲۲۱.

۱۲. تاجبخش، هدایت و جمالی، سیروس (۱۳۷۴)، *نخجیران از آغاز تا امروز*، تهران: انتشارات موزهٔ آثار طبیعی و حیات وحش ایران.

۱۳. تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۸۷)، «تجلی نقوش گرفت‌وگیر در فرش دورهٔ صفوی»، *گلجام*، شمارهٔ ۹، ۴۹ـ۶۳.

۱۴. جابز، گرترود (۱۳۷۰)، *سمبل‌ها-کتاب اول: جانوران*، ترجمهٔ محمد بقاپور، تهران: انتشارات مترجم.

۱۵. جعفری، زهره و همکاران (۱۳۸۶)، «بررسی چگونگی شکل‌گیری نقش فرشتگان (انسان بال‌دار) در منابع تصویری قبل از اسلام»، *مدرس هنر*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، ۱۷ـ۲۴.

۱۶. جوادی، شهره (۱۳۸۶)، «اماکن مقدس در ارتباط با طبیعت (آب، درخت و کوه)»، *باغ نظر*، شمارهٔ ۸، ۱۲ـ۲۲.

۱۷. حیدر نتاج، وحید و مقصودی، میترا (۱۳۹۸)، «مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام»، *باغ نظر*، سال شانزدهم، شمارهٔ ۷۱، ۳۵ـ۵۰.

۱۸. خان حسین‌آبای، عطیه و اشراقی، مهدی (۱۳۹۷)، «مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد الله‌وردیخان از دورهٔ صفویه در حرم مطهر رضوی»، *مطالعات هنر اسلامی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۱، ۱ـ۳۵.

۱۹. خزایی، محمد (۱۳۸۵)، «نقش سنت‌های هنری ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلام»، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۹۹، ۳۶ـ۴۹.

۲۰. زاده بیانی، ملک (۱۳۵۱)، «شاهین نشانهٔ فر ایزدی»، *بررسی‌های تاریخی*، سال هفتم، شمارهٔ ۱، ۱۱ـ۴۶.

۲۱. سجادی، علی (۱۳۷۴)، «هنر گچ‌بری در معماری اسلامی ایران»، فصلنامه علمی فنی هنری *اثر*، سازمان

10.22052/KASHAN.2022.242969.101

میراث فرهنگی کشور، ۱۹۴ـ۲۱۴.
۲۲. شوالیه، ژان و گرابران، آلن (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ج ۴، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
۲۳. طباییان، سیده مرضیه و حبیب، فرح (۱۳۸۸)، «معماری و نظم گیاه»، فصلنامه *علوم و تکنولوژی محیط‌زیست*، شمارهٔ ۴، ۳۱۷ـ۳۳۲.
۲۴. طلوع حسینی، زهره سادات (۱۳۹۹)، «شمایل‌شناسی نقش انسان بال‌دار در نقاشی‌های بقعهٔ شاهزاده ابراهیم کاشان» *رهپویه هنر*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴، ۳۳ـ۵۱.
۲۵. طهوری، نیر (۱۳۹۱)، «ملکوت آینه‌ها»، *مجموعه مقالات در حکمت هنر اسلامی*، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۶. ـــــــ (۱۳۸۱الف)، «جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین‌فام»، فصلنامه *خیال*، شمارهٔ ۱، ۵۸ـ۸۹.
۲۷. ـــــــ (۱۳۸۱ب)، «کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانان مغول»، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۴۵ و ۴۶، ۷۲ـ۸۱.
۲۸. کوپر، جین (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
۲۹. گرابار، الگ (۱۳۸۶)، «روش، نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی»، ترجمهٔ نیر طهوری، *گلستان هنر*، شمارهٔ ۹، ۱۳ـ۲۵.
۳۰. مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده (۱۳۹۴)، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)»، *جلوهٔ هنر*، شمارهٔ ۱۴، ۴۵ـ۶۴.
۳۱. مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک و لزگی، سید حبیب‌الله (۱۳۸۷)، «مطالعه تأثیر نقش‌مایه‌های گچ‌بری دورهٔ ساسانی بر نقوش گچ‌بری دورهٔ اسلامی»، نشریه *نقش‌مایه*، شمارهٔ ۲، ۳۷ـ۵۰.
۳۲. مکدوال، جانن (۱۳۷۴)، *نساجی، دربارهٔ هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
۳۳. مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی-تزیینات معماری*، چ۱، تهران: سمت.
۳۴. مؤمنی، کورش و مسعودی، زهره (۱۳۹۶)، «بررسی فرم و نقش گلدان در مسجدمدرسه‌های قاجار در قیاس با مدارس صفوی (با تأکید بر نقوش مسجدمدرسهٔ سپهسالار جدید)»، *پژوهش هنر*، شمارهٔ ۱۴، ۹۳ـ۱۰۷.
۳۵. ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایران»، *رشد آموزش هنر*، شمارهٔ ۱۰، ۱۴ـ۱۹.
۳۶. وارنر، رکس (۱۳۸۶)، *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر اسطوره.
۳۷. واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، مجله *مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۱، ۲۳۷ـ۲۶۲.
۳۸. هال، جیمز (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چ۲، تهران: فرهنگ معاصر.
۳۹. هینلز، جان (۱۳۷۹)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.
۴۰. وب‌سایت میراث‌فرهنگی و گردشگری کاشان، http://kashancht.ir/Default.aspx. ۲۳-۰۵-۱۴۰۰
۴۱. وب سایت https://whatismyspiritanimal.com/gargoyle-symbolism-meaning ۲۵-۱۱-۱۴۰۰
۴۲. وب سایت آقای کریم ضابط راهنمای رسمی گردشگری، https://karimzabet.com ۲۹-۰۷-۱۴۰۰
43. https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Anahita Dish, 400-600 AD, Sasanian, Iran, silver and gilt - Cleveland Museum of Art - DSC08123.JPG ۲۵-۱۱-۱۴۰۰

The Study of the Face and the Meaning of Modeling Patterns of Boroujerdi Historical House (Kashan)

Ahmad Nozari
PhD Student of Architecture, Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
ahmadnozari@gmail.com
Nayer Tahoori
Assistant Professor, Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
ntahoori@gmail.com

Abstract
The art of bedding is one of the Iranian arts that have been popular in Iranian architecture for a long time. Plaster molding patterns in the architecture of historical houses, at first glance, have a decorative aspect and express a visual beauty, but a deep look at these motifsreveals their inner and symbolic meanings. The variety used in the plaster molding of Boroujerdi House is very remarkable and expresses Islamic-Iranian values of its time in Kashan. The main objectives of this study are to identify and to determine the typology of plaster molding patterns of Boroujerdi House as well as to understand their inner symbolic meanings. Accordingly, the main questions of the research are: 1) what are the types of plaster molding designs in Boroujerdi House? 2) What are the symbolic meanings of the designs used in them? The results show that these patterns, which include plants, human figures, animals, and supernatural beings, sometimes imply mythical and sacred symbolic meanings. The research method is descriptive-analytical and involved field studies as well as library studies; hence, first the accurate and appropriate imaging of the beds was done, and then based on the library studies, each role was analyzed and examined semantically. In this route, through graphic software, the position of each role is specified on the house architectural plan map as well as on the images .

Keywords: Symbolic patterns, Plaster molding, Iranian architecture, Boroujerdi House, Kashan.

The Analysis of Fayz Kashani's Thoughts, a Renowned Kashani Figure in

Forough Parsa
Associate Professor, Institute of Humanities & Cultural Studies, Tehran, Iran
F.parsa@ihcs.ac.ir

Abstract
Mullah Mohsen Fayz Kashani is one of the famous people of Kashan in the eleventh century duringthe Safavid era. Fayz Kashani's life coincided with the institutionalization of the Shiite religion in Iran, and he has tried to spread Shiite teachings. He has written many valuable books in the field of Quran, Hadith, Fiq (Jurisprudence), philosophy, moral, and Ethics. Fayz Kashani has been influenced by philosophical and mystical views as well as the scripturalism of his masters. Fayz has also deployed the common traditions of Kashan and succeeded in combining these views significantly in his works. According to fayz, reason, revelation, and mysticism are compatible, and there are various kinds of philosophical and mystical teachings in the hadiths of Shiite Imams. This research through the following the works of Fayz has come to this conclusion that fayz has chosen the hermeneutic approach for resolving the conflict between hadith and mysticism.

Keywords: Fayz Kashani, Kashan, Scripturalism, Philosophy, Hermeneutic.

An Investigation of Luster Pottery Samples Preserved in Glassaware and Ceramic Museum in Kashan

Esmaiel Nasri
MA Graduate, Faculty of Conservation and Restoration, Art University, Esfahan, Iran
esmaielnasri@gmail.com

Abstract
Glassaware and Ceramic Museum in Iran locates on Si-e Tir (30th Tir) Street in Tehran. It includes one of the richest collections in Iran and houses glassware and pottery artworks from different eras. The museum consists of five art exhibition halls. Among the artworks available in this museum, the potteries which are kept in the golden hall of this complex deserve special attention. Among these potteries, there are six samples of lusterware which have not been independently analyzed before. Evidences show that the origin and date of construction of these artworks have not been properly presented. Therefore, due to the importance of these works, the present study aims to review the chronology of these vessels using a descriptive-historical approach with references to library sources and case citations to other similar samples on the website of museums, which have been dated by prominent researchers and experts. In addition, it tries analyze the similarities of form and motifs with through comparative approaches via comparative tables. Hence, the most important questions of this research are associated with the time period and fabrication center of these works. Based on the present findings, from a historical and spatial perspective, the lustre pottery samples available in Glassaware and Ceramic Museum of Iran represent the style and technique of artworks fabricated in Kashan from the late sixth century AH to the early seventh century AH.

Keywords: Kashan, Lustre pottery, Glassaware and Ceramic Museum of Iran, Production center, Dating.

Kashan's Graffiti: A Purposeful Medium

Saeedeh Rasouli
MA Student of Art Research, University of Kashan, Iran
1393rasuli@gmail.com

Amir Hossein Chitsazian
Associate Professor, Faculty of Architecture and Arts, University of Kashan, Iran
chitsazian@kashanu.ac.ir

Abstract
Graffiti can be considered as a means of communication and a purposeful medium which informs people of what is going on in the lower layers of urban life, despite the restrictions having been imposed upon public places. Writings and pictures of the events and movements of the second half of the 14th century in Iran still remain on the city walls, through which one can get acquainted not only with the ideas and beliefs of people but also the activities of political and social groups. These murals are now a subset of the graffiti style of art. The present study examines those graffiti in Kashan which have survived from 1977 up to the late 1390s. The purpose of this developmental research is to introduce and document the graffiti of Kashan and to answer these questions: Have graffiti had an impact on Kashan's society? How much it has been able to influence the development around Kashan. Therefore, deploying a descriptive-analytical approach and data collected through library studies and field forms. The research has founded out that the graffiti studied include a variety of contents including ideological, cultural, political, and religious ones that can be divided into the Islamic Revolution era, the imposed-war era, and the contemporary era.

Keywords: Graffiti, Media, Islamic Revolution, Mural, Kashan.

Mazin al-Dawla- as a manager, teacher, and talented artist- has proved so important to this growth. He, as a master in the field of landscape painting and artistry, has been influenced by European academic art and accordingly trained a brilliant generation of Iranian painters. He established the Western style of academic painting in Iran in the Qajar era. His teaching and management experience in Dar al-Fonun as well as his training of the brilliant generation of painters along with his teaching of French and of music have made this artist a legendary figure in the Qajar period that is unrepeatable.

Keywords: Qajar, Ali Akbar Khan Mazin al-Dawlah, painting, Dar al-Fonun, Scenery.

The Study of Mirza AliAkbar Khan Mozayan al-Dawlah's Role in Darol-Fonun School in the Qajar Period

Elahe Panjehbashi
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Al-zahra University, Tehran, Iran
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Abstract

During the Qajar period, one of the influential painters was Mirza Ali Akbar Khan Natanzi, known as Mazin al-Dawlah, a resident of Kashan. Mazin al-Dawlah, a student of the great artist of the Unger era, was educated at Paris School of Fine Arts. Due to Mazin al-Dawlah's significant role and teaching in Dar al-Fonun as well as his upbringing of students such as Mirza Abutrab Ghaffari, Ismail Jalayer, Musur al-Molk and Kamal al-Mulk, his life and works are worth discussing. To this end, first the teaching of academic painting in Dar al-Fonun in the Qajar era and Mazin al-Dawlah's role are examined. The purpose of this study is to find out the role of Mirza Ali Akbar Khan Mazin al-Dawla's teaching in Dar al-Fonun as well as the mentioned artists. The research question is: what was the role of Mirza Ali Akbar Khan Mazin al-Dawlah as a teacher and painter in the Dar al-Fonun school? Research deploys a descriptive-analytical method involving library resources and museum samples. The results of this study show that the Dar al-Fonun school and the teaching of painting have played an important role in the development of Qajar art, and

A Physical Analysis of Historical Farmsteads around Kashan with a Focus on Bala Abbasabad Farmstead

Hosein Raie
Assistant Professor, Faculty of Architecture and Environmental Design, University of Science and Technology, Tehran, Iran
hoseinraie@iust.ac.ir

Abstract

So far more than 40 historical farmsteads around Kashan have been identified, 28 of which have been examined in more detail. These farmsteads have formed small biological complexes in different historical eras. Furthermore, Economic and productive incentives have played an important role in their creation The main point about these farmsteads is a lack of knowledge about their physical characteristics and their distinctions from other biological complexes such as villages. This research raises two questions: a) based on what physical characteristics have historical farmsteads been formed around Kashan? b) What was the role of dependent physical elements in the survival of farmsteads around Kashan and on which factors their maintenance and protection depended? The aim of this research is to introduce the physical characteristics of farmsteads around Kashan through analyzing a case study called Bala Abbasabad Farmsteads. To this end, an interpretive approach and historical interpretive strategy have been deployed..Available studies have discussed there are three zones in each farmstead including physical, cultivation and customary buffer. The physical zone had an area of 2 to 15 hectares, and dependent physical elements were located in this zone. Cultivation zones with an approximate area of 15 to 30 hectares were formed, and the main theme was the production and creation of economic added value. The customary area was also allocated to pastures, and its extent was determined based on customs. Currently, these three zones are in four conditions: destroyed, under reconstruction, rebuilt and changed to the village.

Keywords: Historical farmsteads, World agricultural heritage, Kashan, Bala Abbasabad.

preparation of two memorial tiles for a single *minbar*. The findings show that the main reason for ordering the second tile is the customer's anxiety about the phrase "Hu al-A'li al-a'la" --used for Imam Ali and some leaders of the Hurufi movement-- at the top of Kashan's lustre tile Since it was considered an extremist and illegitimate slogan. Therefore, in Kuhpayeh, which was one of the Nuqtavi centers, and some of its elders such as Abu al-Qasim Amri were blinded by this accusation, the patron of the *minbar*, Haj Iskandar, ordered another tile with a moderate content. Also, these two tiles reveal the industrial and artistic relations of several cities such as Kashan, Qomsheh, and Kuhpayeh in the center of Iran that are influenced by Shiite beliefs of that time.

Keywords: Jami' Mosque of Kuhpayeh, Tiled *minbar*, Kashan lustre tile, Blue-and-white tile, Safavid era, Nuqtavi movement.

An Investigation of Two Safavid Tiles in the Jami' Mosque in Kouhpayeh adopting Extremist and Moderate Religious Approaches

Mohammad Mashhadi
Associate Professor, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Kashan, Iran
mmn5135@kashanu.ac.ir
Mohammadreza Ghiyasian
Assistant Professor, Faculty of Architecture and Arts, University of Kashan, Iran
mrgh73@yahoo.com

Abstract
The preparation of two memorial tiles in the early Safavid era for a tiled *minbar* in the Jami' Mosque in Kuhpayeh, a small town near Isfahan, has raised questions and leads into ambiguities. One of these tiles is a lustre ceramic plaque which was produced in Muharram 935/September in 1528 in Kashan; the other is a blue-and-white tile that was produced eight months later in Ramadan in 1528in Qomsheh. The content of the first tile depicts radical (Ghulat) Shiism, and the second indicates a moderate Islamic tendency about Ali ibn Abi Talib and the Prophet's Houshold. This article through an introduction of architectural and artistic elements of the Jami' Mosque of Kuhpayeh, based on a field study, seeks to analyze the content of the tiles installed in the *minbar* and *mihrab* of the mosque. Based on the cultural and religious setting of central Iran during the reign of Shah Tahmasb, this paper proposes a new theory about the reason for the

ABSTRACTS

2 ► An Investigation of Two Safavid Tiles in the Jami' Mosque in Kouhpayeh adopting Extremist and Moderate Religious Approaches

4 ► A Physical Analysis of Historical Farmsteads around Kashan with a Focus on Bala Abbasabad Farmstead

5 ► The Study of Mirza AliAkbar Khan Mozayan al-Dawlah's Role in Darol-Fonun School in the Qajar Period

7 ► Kashan's Graffiti: A Purposeful Medium

8 ► An Investigation of Luster Pottery Samples Preserved in Glassaware and Ceramic Museum in Kashan

9 ► The Analysis of Fayz Kashani's Thoughts, a Renowned Kashani Figure in

10 ► The Study of the Face and the Meaning of Modeling Patterns of Boroujerdi Historical House (Kashan)