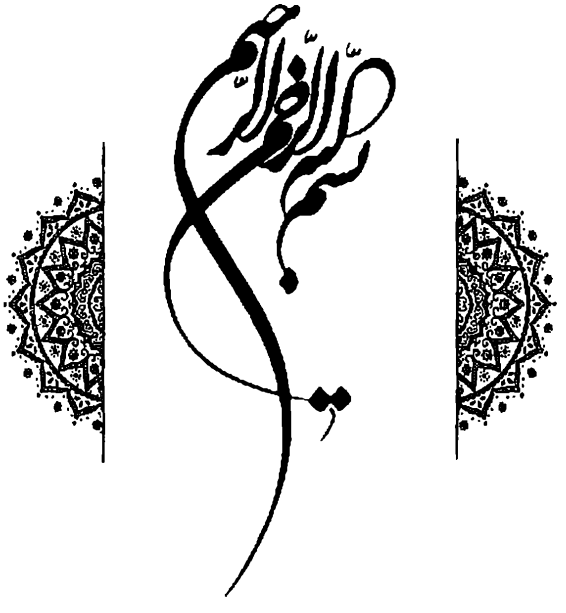
تاریخ جامع ایران

جلد چهارم



تاریخ جامع ایران

زیر نظر

کاظم موسوی بجنوردی

سرویراستار

صادق سجادی

تهران، ۱۳۹۲

تاریخ جامع ایران/زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی؛ سرویراستاران دورهٔ باستان: حسن رضایی باغ‌بیدی، محمود جعفری دهقی؛ دورهٔ اسلامی: صادق سجادی.
تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهشهای ایرانی و اسلامی)، ۱۳۹۳.

ج: مصور، جدول، نمودار.

* کتابنامه

* فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

ISBN 978-600-6326-52-8

* ص. ع. به انگلیسی:

The Comprehensive History of Iran

۱. ایران — تاریخ. الف. موسوی بجنوردی، کاظم، ۱۳۲۱ - ب. رضایی باغ‌بیدی، حسن، ۱۳۴۵ - ج. جعفری دهقی، محمود، ۱۳۲۹ - د. سجادی، صادق، ۱۳۳۳ - .

DSR۱۰۹ ۹۵۵

کتابخانهٔ‌ملی‌ایران ۳۵۵۵۴۵۱

مرکز دائرة‌المعارف بزرگ اسلامی
(مرکز پژوهشهای ایرانی و اسلامی)

نام کتاب: **تاریخ جامع ایران، ج۱۸**
ناشر: **مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی**
چاپ اول: **تهران، ۱۳۹۳**
حروف نگاران: **زهرا سادات حسینی، سهیلا خطیبی، مهناز مصطفی**
صفحه‌آرا: **زهره رمضان‌پور**
طراح گرافیک و ناظر چاپ: **علیرضا احمدی**
چاپ: **شادرنگ**، صحافی: **معین**، لیتوگرافی: **تراب‌زاده**
شمارگان: **۱،۰۰۰ نسخه**
شابک (دوره): **۹۷۸-۶۰۰-۶۳۲۶-۳۶-۸**
شابک (ج۱۸): **۹۷۸-۶۰۰-۶۳۲۶-۵۲-۸**

همهٔ حقوق مادی و معنوی این اثر متعلق به مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی است

آدرس: تهران، نیاوران، کاشانک، صندوق پستی: ۱۹۵۷۵/۱۹۷ تلفن: ۲۲۲۹۷۶۲۶ نمابر: ۲۲۲۹۷۶۶۳
پست الکترونیک: centre@cgie.org.ir HYPERLINK "mailto:Centre@cgie.org.ir"
www.cgie.org.ir

جلد هجدهم

تاریخ هنر

زیر نظر

کاظم موسوی بجنوردی

سر ویراستار

صادق سجادی

نویسندگان جلد ۱۸

اسعدی، هومان
افتخار، فریبا
امینی، محسن
پرهام، سیروس
پورنادری، حسین
پوروش، بیتا
تحویلی، محمدعلی
خضرایی، بابک
رینگنبرگ، پاتریک
روح‌فر، زهره
شیشه‌گر، آرمان
شیلوآ، آمنون
غلامی، یدالله
فاطمی، ساسان
کوماروف، لیندا
میثمی، سیدحسین
میری، نگین
نفیسی، نوشین‌دخت

فهرست مطالب

بخش سوم **تاریخ هنر**

- **درآمدی بر هنرهای ایرانی ـ اسلامی**

پیش‌درآمد ۳
هنرمند و پیشه‌ور ۵
خوشنویسی ۷
معنای رمزی خط ۸
کتیبه‌شناسی ۹
آیات قرآنی، حدیث، اسماء مقدس ۹
نوشتهٔ تأویل‌گرا ۱۰
نوشتهٔ حکمی ۱۰
نوشتهٔ تأثیرگذار ۱۱
نوشتهٔ ملازم ۱۱
معماری ۱۱
فضا ۱۱
الف ـ قبله ۱۲
ب ـ جغرافیای قدسی ۱۲
پ ـ تفکیک رمزی نواحی و کشورها ۱۲
شهر ۱۲
مسجد ۱۴
مسجد عربی ۱۴
مسجد ایرانی ۱۵

منارہ ـ محراب ـ منبر ۱۷
کاخ ۱۹
مقبره‌ها ۲۰
باغ ۲۲
صورتگری و پیکرنمایی ۲۴
تصویر و خطر بت‌پرستی ۲۵
پیکرنمایی، ابزاری در خدمت سحر ۲۵
تصویر: ابزار فریب ۲۵
تصویر برای لذت و تجمل ۲۶
نقاشی کتابی و مینیاتور ۲۷
دیوارنگاره ۲۹
فرش و منسوجات ۳۰
زیبایی‌شناسی منسوج ۳۱
معنای رمزی گره‌زدن و بافتن ۳۲
سفال ۳۲
تزیینات دیواری ۳۳
فلزکاری ۳۴
آرایش و تزیین ۳۵
لذت و زیبایی ۳۵
تزیین، آینهٔ اجتماع ۳۶
کارایی، تأثیر و جادوی تزیین ۳۶
انسان‌گرایی تزیین ۳۷
کیهان‌شناسی تزیین ۳۸
مضامین و صُوَر مثالی تزیین ۳۸
ماده ۳۹
نور ۳۹
رنگ‌ها ۴۰
هندسه ۴۱
وزن‌ها ۴۱
آرایه در آینهٔ اسلام ۴۲
متافیزیک زیبایی ۴۳
• **نگاهی کلی به تاریخ موسیقی در ایران**
ظهور یک کلان سنت نو ۵۹
موسیقیِ سازی در برابر موسیقیِ آوازی ۶۰
نکاتی دربارهٔ منابع ساسانی ۶۱
باربد به مثابهٔ یک قهرمان فرهنگی ۶۳

شواهد موسیقایی ۶۵
رقص هنری ۶۷
متون نظری برگزیده و نویسندگان آنها ۶۸
• **در جستجوی موسیقی عصر سلجوقی**
مقدمه ۷۹
برخی رسالات و متون موسیقی ۸۰
موسیقی‌دانان برجستهٔ عصر سلجوقی ۸۴
موسیقی نظامی ۹۰
نتیجه ۹۱
• **موسیقی دوران تیموریان**
حیات موسیقایی در دوران تیموریان ۹۷
شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ۹۷
حیات اجتماعی موسیقی در دوران تیموریان ۹۹
۱. انتقال نظریات مکتب منتظمیه: از دربار آل جلایر تا دربار تیمور ۹۹
۲. تکوین و تثبیت هنجارها: از سمرقند تا هرات در دربار شاهرخ ۱۰۲
۳. اوج شکوفایی هنر موسیقی: دربار حسین بایقرا در هرات ۱۰۴
علم موسیقی در دوران تیموریان ۱۱۷
مبانی نظری علم موسیقی در دوران تیموریان ۱۲۱
۱. الفبای صوتی ۱۲۲
۲. مؤلفهٔ زمانی ـ وزنی ۱۴۴
۳. فرم‌های موسیقیایی یا اقسام تصانیف ۱۵۶
اقسام الحان موزون در رسالات دوران تیموریان ۱۵۷
سازشناسی دوران تیموریان ۱۶۱
سازها در منابع مکتوب ۱۶۱
۱. آلات ذوات‌الاوتار: سازهای زهی ۱۶۳
۲. آلات ذوات‌النفخ: سازهای بادی ۱۷۱
۳. طاسات، کاسات و الواح: سازهای کوبشی کوک‌شونده ۱۷۴
• **موسیقی دورهٔ صفوی**
۱. کاربرد اجتماعی موسیقی ۱۸۵
فرمانروایان و موسیقی ۱۸۵
مباحث فقهی موسیقی در این دوره ۱۸۷
القاب حرفه‌ای و موقعیت اجتماعی اهل موسیقی ۱۸۸
سازها ۱۹۰
انواع موسیقی ۱۹۱
۲. ویژگی‌های تخصصی ۱۹۱
آثار نظری موسیقی ۱۹۲

گام عمومی ۱۹۴
تقسیم‌بندی گام عمومی ۱۹۵
گام‌های کاربردی ۱۹۷
ترکیب گام‌های مختلف (مرکبات) ۲۰۰
۳. ساختار متریک و ریتمیک این دوران ۲۰۱
۴. اقسام تصانیف و ساختار فرمال آنها ۲۰۲
نتیجه‌گیری ۲۰۵
• **موسیقی دوران زندیه**
مقدمه ۲۱۵
اهل موسیقی دربار زند ۲۱۸
موسیقی در زندگی روزمره ۲۲۳
علمای دین و موسیقی ۲۲۵
سازهای رایج دورهٔ زند ۲۲۶
رساله‌ها و موسیقی‌شناسان ۲۲۹
نظام موسیقایی ۲۳۱
• **تاریخ موسیقی قاجار**
مقدمه ۲۴۵
۱. موسیقی درباری/ کلاسیک ۲۴۶
۲. موسیقی مردمی شهری ۲۵۹
۳. سازمان اداری موسیقی ۲۶۷
۴. نظام موسیقایی ۲۷۱
تغییرات نظام موسیقایی ۲۷۲
تدوین تئوری موسیقی ۲۷۴
سازها ۲۷۷
نفوذ موسیقی غربی ۲۷۸
• **معماری ایران از آغاز دوران اسلامی تا سدهٔ ۷ق**
تداوم معماری ایرانی و پیدایش تمدن اسلامی ۲۹۴
هویت معماری ایرانی ۲۹۸
عناصر اصلی ۳۰۱
آثار عصر نخست ۳۰۳
آثار عصر دوم ۳۰۸
• **معماری ایران از دورهٔ ایلخانان تا پایان قاجار**
مقدمه ۳۲۳
۱. حملهٔ مغول ۳۲۳
۲. ایلخانان ۳۲۴
معماری ایلخانی ۳۲۴

۱. زمینه ۳۲۶
۲. دیدگاه ۳۲۷
۳. آبادانی شهرها و بازگشت به مقیاس‌های بزرگ ۳۲۸
۴. گنبدهای ایلخانی و اهمیت آن در معماری آرامگاهی ۳۳۱
۵. «طاق»های ایلخانی ۳۳۵
۶. «رواق»های زیر رخ بام ۳۳۶
۷. کمرپوش‌ها ۳۳۷
۸. تحول طاق رواق‌ها ۳۳۷
۹. تغییرات و إعمال نیازهای تازه ۳۳۷
۱۰. معنا و مضامین عارفانه ۳۳۹
۱۱. جراحی و الحاق در ابنیه ۳۴۰
۱۲. ظهور مناره‌های جفتی ۳۴۰
۱۳. تزیینات ۳۴۱
۱۴. پس از ایلخانان ۳۴۴
عصر تیموریان ۳۴۵
۱. نیروی نوزایی ۳۴۶
۲. چرخهٔ سیاسی معماری ۳۴۷
۳. عظمت‌گرایی و اندیشهٔ تازه ۳۵۰
۴. فراموشی طرح پیشین «محدودهٔ انتقالی» ۳۵۳
۵. معماری رنگ ۳۵۳
۶. مجموعه‌های شهری رنگین ۳۵۴
۷. گنبدهای تیموری ۳۵۶
۸. گنبد داخلی ۳۵۷
۹. نگاهی به مقرنس‌ها ۳۵۷
۱۰. نوآوری در نقشه ۳۵۸
۱۱. طرح اشیاء و لوازم معماری ۳۵۹
۱۲. فراوانی آثار چوبی ۳۶۰
عصر ترکمانان ۳۶۲
معماری صفوی ۳۶۴
۱. زمینهٔ تاریخی ۳۶۴
۲. سنت معماری: تداوم و تغییر ۳۶۶
۳. بزرگ‌اندیشی ۳۶۸
۴. رستاخیز هنری ۳۶۹
۵. عصر معماری و شهرسازی ۳۷۰
۶. آمودهای رنگین ۳۷۲
۷. گنبدهای دوپوش و مناره‌ها ۳۷۲

۸. رنگ و نور و بیان تازه ۳۷۳
۹. مصالح ساختمانی ۳۷۳
۱۰. کاشی‌کاری خشت ۳۷۴
۱۱. نقاشی دیواری ۳۷۶
۱۲. کتیبه‌ها ۳۷۶
۱۳. پس از «شاه عباس» ۳۷۷
معماری دوره‌های افشاریه، زندیه، قاجاریه ۳۸۰
۱. آشنایی با اروپا ۳۸۰
۲. رئالیسم عامیانه و آغاز کار نادر ۳۸۱
۳. رویکرد «نگاه به افتخارات گذشته» ۳۸۳
۴. ویژگی سَبک زندیه ۳۸۵
۵. معماری در آغاز دورهٔ قاجاریه ۳۸۵
۶. دورهٔ فتحعلی شاه و بازگشت به معماری صفویه ۳۸۶
۷. معماری عهد محمد شاه و ناصرالدین شاه: دوران انفعال و خیزش ۳۸۹
۸. نوآوری و جدایی ۳۹۱
• **هنرهای وابسته به معماری**
طرح‌ها ۴۱۲
گره‌ها ۴۱۲
کاربندی‌ها ۴۱۸
رسمی‌بندی ۴۱۹
کاسه‌سازی ۴۲۰
یزدی‌بندی ۴۲۱
گچبری ۴۲۲
آهک‌بری ۴۳۴
کاشی‌کاری ۴۳۶
آینه و شیشه در معماری ۴۴۸
نقاشی دیواری ۴۶۰
نقاشی بر روی چوب و شیشه ۴۷۲
نقاشی روی کاشی ۴۷۳
آجرکاری ۴۷۵
هنر کنده‌کاری و چوب در آثار معماری ۴۸۴
• **درآمدی بر مطالعات باستان‌شناسی دورهٔ اسلامی در ایران**
دوران جهانگردان ۴۹۸
دوران باستان‌شناسان ۴۹۸
شوش ۵۰۰
استخر ۵۰۱

نیشابور ۵۰۳
لشکری بازار ۵۰۴
سیراف ۵۰۴
غبیرا ۵۰۵
جندیشاپور ۵۰۶
تپهٔ دشت‌ده ۵۰۶
تخت سلیمان ۵۰۷
جرجان ۵۰۷
دره شهر ۵۰۹

- **صنایع دستی**

بافت ۵۲۴
بافندگی ۵۲۴
بافته‌های داری ۵۲۵
قالی ۵۲۵
گلیم ۵۲۵
زیلو ۵۲۶
نساجی سنتی ۵۲۷
ترمه ۵۲۷
دارایی ۵۲۸
جاجیم ۵۲۸
چادرشب ۵۲۹
گلیمچه ۵۲۹
زری ۵۲۹
مخمل ۵۲۹
رودوزی ۵۳۰
پته‌دوزی ۵۳۰
قلاب‌دوزی ۵۳۰
ممقان‌دوزی ۵۳۱
بلوچ‌دوزی ۵۳۱
سکه‌دوزی ۵۳۱
گلابتون‌دوزی ۵۳۲
چاپ بر روی پارچه ۵۳۲
چاپ کلاقه‌ای ۵۳۲
چاپ قلمکار ۵۳۳
لباس محلی ۵۳۳
نمدمالی ۵۳۳

سفالینه ۵۳۴
چوب ۵۳۶
معرق‌کاری ۵۳۶
منبت‌کاری ۵۳۷
خاتم‌کاری ۵۳۷
نازک‌کاری ۵۳۸
خراطی ۵۳۸
کنده‌کاری یا تراش چوب ۵۳۹
حصیربافی ۵۳۹
بامبوبافی ۵۴۰
فلز ۵۴۰
قلم‌زنی ۵۴۰
مشبک ۵۴۱
حکاکی ۵۴۱
میناکاری ۵۴۱
ملیله‌کاری ۵۴۲
شیشه ۵۴۳
سنگ ۵۴۴
چرم ۵۴۵
نقاشی ۵۴۶
سایر انواع صنایع دستی ۵۴۶

- **فرش و فرش‌بافی در ایران**

I. انواع فرش دست‌بافت ۵۵۵
II. مقدمهٔ تاریخی، و فرش‌بافی ایران پیش از اسلام ۵۶۰
III. فرش‌بافی پس از اسلام تا پایان سدهٔ ۹ق ۵۸۱
سده‌های نخستین اسلامی ۵۸۱
سده‌های میانهٔ اسلامی ۵۸۲
مدارک مکتوب فرش‌بافی در سده‌های نخستین و میانه ۵۹۰
IV. عصر زرین فرش‌بافی ۶۰۵
«قالی‌های اردبیل» ۶۰۹
قالی‌های گروه «سالتینگ» ۶۲۱
سرآغاز و مراکز شکوفایی ۶۲۴
مجموعهٔ ۱۳ پارچهٔ مقبرهٔ شاه عباس دوم ۶۳۸
ارتقای جایگاه جهانی قالی ایران ۶۴۰
V. از دورهٔ افشاریان تا عصر حاضر ۶۴۵
عصر قاجار ۶۵۱

نمایشگاه‌های بین‌المللی ۶۵۴
شرکت‌های چند ملیتی ۶۵۶
رنگ‌های جوهری ۶۵۸
دورهٔ پهلوی ۶۶۲
دوران جمهوری اسلامی ۶۶۴
VI. فرش و دیگر دست‌بافت‌های عشایری ۶۶۷
ویژگی‌های فرش‌بافی عشایری ۶۷۲
اقسام دست‌بافت‌های عشایری ۶۷۶
پیوست: فرشپاره‌های ساسانی موزهٔ ملی کویت ۶۸۱
• **پارچه‌بافی ایران در دوران اسلامی**
تاریخ بافندگی ۷۰۵
پارچه‌بافی در دورهٔ اسلامی ۷۰۶
پارچه‌بافی ایران از نخستین سدهٔ اسلامی تا حملهٔ مغول ۷۰۷
پارچه‌بافی در عصر مغولان و تیموریان ۷۰۹
پارچه‌بافی در دورهٔ صفوی و پس از آن ۷۱۱
• **فلزکاری در دورهٔ اسلامی ایران**
تا سدهٔ ۶ق/۱۲م ۷۲۲
از سدهٔ ۶ق/۱۲م تا سدهٔ ۸ق/۱۴م ۷۲۳
سده‌های ۹-۱۱ق/۱۵-۱۷م ۷۲۵
سده‌های ۱۲-۱۴ق/۱۸-۲۰م ۷۳۲
• **شیشه‌گری** ۷۳۷
• **تاریخ آثار منبت‌کاری** ۷۴۹
• **جواهرات و زیورهای ایران دورهٔ اسلامی تا پایان قاجار**
مقدمه ۷۶۵
نخستین قرون اسلامی ایران ۷۶۸
زیورسازی در نخستین قرون ایرانِ عصر اسلامی ۷۷۴
بررسی زیورهای این دوره ۷۷۸
دورهٔ سلجوقی ۷۸۱
دورهٔ مغول و تیموری (۶۱۷-۹۰۷ق) ۷۹۲
دورهٔ صفوی و افشار (۹۰۷-۱۱۴۷ق) ۷۹۹
دورهٔ زند و قاجار (۱۲۱۴-۱۳۴۵ق) ۸۱۴
نتیجه ۸۲۴
نقوش و مواد و روش‌های ساخت مشترک در همهٔ دوره‌های ایران اسلامی ۸۲۶
• **جلد و جلدسازی**
پیشینه ۸۳۹
جلدهای عربی ۸۴۰

جلدهای ایرانی ۸۴۰
جلدهای عثمانی ۸۴۱
جلدهای هندی ۸۴۳
جنس ۸۴۳
ابزارها ۸۴۶
مراحل تهیهٔ جلد ۸۵۰
فنون جلدسازی ۸۵۴
آرایه‌ها ۸۶۴
عیوب و آسیب‌های جلد ۸۶۹
جلدسازان ۸۷۰
- **خوشنویسی**
قرآن‌نگاری ۸۸۳
نظام نوین خطوط عربی و اقلام شش‌گانه ابن‌مقله و ابن‌بواب ۸۸۶
کهن‌ترین نسخه‌های قرآن در مجموعه‌های کشور ـ مکتب خراسان ۸۸۷
خط نسخ و قلم ثلث ۸۸۸
تبریز ـ رشیدیه در سدهٔ ۸ق ۸۹۱
مجموعه قرآن‌های اولجایتو ۸۹۲
شیراز سدهٔ ۸ق ۸۹۳
تعلیق و نستعلیق ۸۹۵
هرات در سدهٔ ۹ق ۹۰۱
قلم شکسته ۹۱۰
- **تاریخ تمبر در ایران: از آغاز تا کنون** ۹۲۱
- **نمایه** ۱۰۴۵

بخش سوم

تاریخ هنر

درآمدی بر هنرهای ایرانی ـ اسلامی

پاتریک رینگنبرگ

پیش‌درآمد

هنرهای ایرانی پیش از اسلام، دنیایی از رمزهایی بودند که درک و تفسیر آنها معمولاً دشوار است. هنرهای اسلامی در بسیاری از زمینه‌ها، مثلاً در کیهان‌شناسی مضامین و طرح‌های رمزی جهانی یا مربوط به پیش از اسلام را تجدید کرد. درحالی‌که سنت‌های شعر و موسیقی ایرانی محتوای عرفانی معمولاً صریحی دربردارند، مطالعهٔ معنای رمزی هنرهای تجسمی با مشکلات متعددی روبه‌رو است. تحلیل باستان‌شناختی و تاریخی ـ انتقادی ما از بناها و اشیاء با فاصله‌ای معینی و نظری همراه است و این باعث می‌شود تا دانسته‌های ما نسبی، غالباً سست، ناقص و مبهم باشد[1]. مباحث و نظریات که جزء لاینفک علوم انسانی جدید به شمار می‌روند، مانند تجددگرایی، قوم‌مداری[1]، ملی‌گرایی[2]، رمانتیسم، فردپرستی[3]، آرمان‌گرایی[4]، زیبایی‌باوری[5] نیز موجب اخلال

(1). Ethnocentrisme (2). Nationalisme (3). Individualisme (4). Idealisme (5). Esthetisme

در تبیین و ادراک موضوع می‌شود و اغلب به‌طور ناآگاهانه نگرش ما را خدشه‌دار می‌کند. هنرهای اسلامی همچون پارهٔ چینی از طرح‌ها، فرهنگ‌ها، اشکال و اسلوب‌هایی با خاستگاه مختلف به‌نظر می‌آیند که متناسب با اهداف و مفاهیمی که چندان صریح و واضح نیست گرد هم آمده‌اند[۲]. غیر از خوشنویسی[۳] که هنر اصلی و مرکزی اسلام است، و آثاری که به وضوح مذهبی یا عرفانی‌اند[۴]، گاهی مشکل می‌توان گفت که فلان بنا یا فلان آرایه چگونه و تا چه اندازه «اسلامی» است، یعنی با جهان‌بینی و معنویتی خصوصاً اسلامی مرتبط است. در حقیقت نوشته‌های تاریخ مسلمانان[۵] نیز دربارهٔ درک و تصور هنرها و تزیینات چندان گویا نمی‌باشد. مثلاً متونی همچون کتاب‌هایی در مورد خوشنویسان و نقاشان[۶]، دیباچهٔ مرقعات[۷]، فتوت‌نامه‌ها[۸]، اشعاری که بناها را وصف می‌کند[۹]، رساله‌هایی در باب هندسه برای استفادهٔ صنعتگران[۱۰] و دفاتر طراحی پیشه‌وران[۱۱] و رساله‌های فنی مانند *عرایس الجواهر و نفایس الاطایب*[۱۲] در دست است؛ بااین‌وجود و حتی اگر جریان‌های فکری خصوصاً اخوان‌الصفا، از پیشه‌وران به اختصار یاد کرده‌اند، هیچ‌یک از این متون بازسازی نوعی فلسفهٔ هنر، تصریح مفاهیم زیباشناختی، یا استنباط معنی رمزی دقیق آثار را امکان‌پذیر نمی‌سازد. سکوت منابع اسلامی دربارهٔ هنر دلایل متعدد دارد: ویژگی تفکر قرون وسطایی، که کمتر از فلسفهٔ جدید تحلیل‌گرایانه است، طبقه‌بندی اجتماعی، طبیعت زبان رمزی، که پیش از اینکه به مفهوم درآید، تجربه می‌شود، استقلال شعر وهنرهای تجسمی نسبت به معیارهای دینی و اخلاقی[۱۳].

همچنین تفاسیر رمزی هنرهای اسلامی و ایرانی عمیقاً معاصر ندوریشه در شرق‌شناسی اروپایی قرن ۱۹م دارند[۱۴]. در قرن ۲۰م تفکر سنتی[(۱)] که توسط رنه گنون[(۲)] تبیین و توضیح شده بود، توانست در تعبیر مابعدالطبیعی و کیهان‌شناختی معماری، خوشنویسی و آرایه‌ای مخصوصاً هندسی الهام‌بخش بسیاری از نویسندگانی چون شون[(۳)]، بورکات[(۴)]، پارمن[(۵)]، سعید[(۶)]، کریچلوف[(۷)]، بختیار، اردلان، لینگز[(۸)] و نصر شود، بااین‌حال تأویل عمیق و منسجم هنرهای اسلامی که آنرا نزد اسماعیل و لوئیس لامیا الفاروقی نیز می‌یابیم[۱۵]

(1). Courant Traditionanel (2). Rene Guebnon (3). F. Schuon (4). T. Burckardt (5). A. Parman (6). L. el. Said (7). K. Critchlow (8). M. Linge

مورد تأیید منابع تاریخی قرار نگرفته و اغلب مانند یک فرافکنی فلسفی به نظر می‌رسد که بیش از حد کلی و انتزاعی است و با آثار و شرایط آنها مرتبط نیست[۱۶]. برخی از اساتید و محققان دانشگاهی چون ابوسیف[(۱)]، لی‌من[(۲)]، گرابار[(۳)] این رویکرد عرفانی به هنرهای اسلامی را به شدت مورد انتقاد قرار داده‌اند[۱۷]؛ عده‌ای دیگر چون ملکیان[(۴)]، ستارلین[(۵)]، دورینگ[(۶)]، شیمل[(۷)] و بورگل[(۸)] غالباً با دیدگاهی پدیده‌شناختی توانستند محرکات رمزی بسیاری از جلوه‌های هنری، ادبی و موسیقایی را توجیه کنند. از نظر ملکیان معنای رمزی هنرهای تجسمی، تا حد زیادی، به ممد شعر فارسی روشن می‌گردد چراکه استعارات آنرا کلیدهایی برای خواندن آثار و درک طرح‌های زینتی یا کاربرد اشیاء می‌دانند[۱۸]. اساتیدی چون ماسینیون و دیگران[۱۹] کوشیده‌اند تا انواع آرایه‌های هندسی، لب‌پخ[(۹)]، مقرنس و غیره یا گسترش خط نسخ را به مفاهیم علم کلام، مثلاً مذهب اشعری و اصالت جزء لایتجزی[(۱۰)] تفسیر کنند، اما این تفاسیر فرضیه‌هایی مباحثه‌برانگیز باقی می‌مانند. مطالعاتی در سال‌های ۲۰۰۰م توسط ایاده[(۱۱)] و عکاش[(۱۲)] با پیوند دادن تأویل عمیق هنرهای اسلامی و نقد هوشیارانهٔ آن در برابر دادوستدهای فلسفی و تاریخی عصر حاضر باعث گشایش راه‌های جدید شد. نگارنده کوشیده است تا با ارزش دادن به «جهان رمزی» که شاید اساس هنرها و ضمیر مسلمانان بوده است و با سخن گفتن از قابلیت تأویلی[(۱۳)] و ظرفیت رمزی بودن[(۱۴)] طرح‌ها و عناصر هنری، مسائل را به‌گونه‌ای دیگر مطرح کند[۲۰]. مطالعهٔ حاضر به هیچ عنوان چشم‌اندازی جامع نیست: تنها به دنبال گشودن چند پنجره برای کمک به بررسی بهتر موضوعی پیچیده است که همواره بر حسب ادوار و مکان‌ها به مباحثات تند، سخت و امروزی مجال ظهور داده است.

هنرمند و پیشه‌ور

در اسلام اشتغال به هنر یا پیشه معمولاً با روندی معنوی پیوسته است. بیشتر شاعران، خوشنویسان، نقاشان یا موسیقی‌دانان به نظامی عرفانی وابسته‌اند. پیشه‌وران

---

(1). Behrens-Abouseif (2). O. Leaman (3). O. Grabar (4). Malekian (5). H. Stierliu
(6). J. Dunig (7). A. Schimmel (8). Burgrel (9). Bevelled Style (10). Atomisme
(11). S. Ayada (12). S. Akkach (13). Potentialite (14). Valence Symbolique

که از همان اولین قرن‌های پس از اسلام با تشکیل کانون‌های برادری سازمان می‌یافتند، نه تنها اشتغال به یک حرفه و انتقال حرفه به اخلاف باعث اتحادشان می‌شد، بلکه نوعی بیعت[1]، پایبندی به برادری و اصول اخلاقی آن حرفه و مجموعه‌ای از مفاهیم رمزی، کیهان‌شناختی و معنوی آنان را به یکدیگر پیوند می‌داد[۲۱]. هر هنر و هر پیشه حامی مقدسی چون فرشتگان، پیامبران، صحابهٔ پیامبر اسلام(ص)، امامان شیعه و روحانیان مقدس محلی داشت که ارتباط میان کمال مهارت فنی و استادی معنوی را نمایان می‌کرد. مثلاً در ایران سلمان فارسی، چهره‌ای رمزی بود و استادی معنوی. او همچنین به حامی مقدس کانون‌های برادری پیشه‌وران در مصر و هند تبدیل گشت[۲۲]. خوشنویسان هنر خویش را به امام علی(ع) ربط می‌دادند و ابداع خط کوفی و استعداد خوشنویسی را به او منسوب می‌کردند[۲۳]. هرمس که ایزدی یونانی بود، به عنوان بنیان‌گذار بعضی علوم و هنرها، نقشی مهم در چندین جریان معنوی برعهده داشت[۲۴]. ارزش‌ها، باورها و معنویت اصناف پیشه‌وران در رساله‌ها و فتوت‌نامه‌ها خلاصه شده است. این متون اسطوره‌های بنیان‌گذار حرفه سلسله استادان رازآموخته، معنای رمزی ابزار، دعاهایی که هنگام انجام کارهای فنی باید به زبان آورد و احکام معنوی را تداعی می‌کنند[۲۵]. بدین‌ترتیب حرفه‌ها و هنرها هرکدام به‌گونه‌ای، به بینشی کیهان‌شناختی و حتی مابعدالطبیعی کم‌وبیش روشن مربوط می‌شوند که نه تنها به عمل صنعتگری و هنری بلکه به جایگاه انسان در عالم و رابطه‌اش با خدا معنا می‌بخشند. حتی اخوان‌الصفا (قرن ۴ق/۱۰م) فرآیند خلق صنعتگرانه و هنرمندانه را همچون تقلید از فعل الهی آفرینش و شرکت در آن تصور کرده‌اند[۲۶]. الزامات معنوی و اخلاقی وابسته به هنرها و پیشه‌ها القاگر حالتی هستند که آرامش و مشاهده را میسر می‌سازد، الهام‌بخش و پدیدآورندهٔ «حال» است و برای درک باطنی رمزها و طریقت لازم‌اند. در خوشنویسی، زیبایی خط را به صفات درونی خطاط پیوند می‌دهند. در فضای عرفانی نیز کیفیت اجرای موسیقی را به پاکی معنوی و به «حال» موسیقی‌دان مرتبط می‌کنند. هرچه روح با معنویت «صافی»تر شده باشد، بهتر می‌تواند همچون آینه‌ای، افکار و هماهنگی‌های

(1). Pacte Initiatique

ظریف و پرمعنا را منعکس کند. بدین‌ترتیب جریان‌های عرفانی از راه‌هایی بر هنرها و حرفه‌ها تأثیر گذاشته‌اند. در واقع از طریق مکاتبی که در آثار اشخاصی چون ابن‌عربی و گروهی چون اخوان‌الصفا بیان شده است؛ از راه اشعار و بیانات کسانی چون مولانا، سعدی، حافظ و بالأخره از راه دیدن و شنیدن جلوه‌های تصوف، بر مفاهیم رمزی، هنر و زیبایی مؤثر بوده‌اند. از نقطه نظری معنوی، این جریان‌ها به عالمان و هنرمندان، معنویتی پرشورتر و عمیق‌تر از تدینی که گاه به‌طور لفظاً توسط فقها بیان و تدوین شده بود و در جامعه به‌کار بسته می‌شد، عرضه می‌داشتند. بدین‌ترتیب هنرمندان و پیشه‌وران مجموعه‌ای از نشانه‌ها را منتقل کرده‌اند که استعداد نهانی رمزی زیادی دارند و موجب می‌شوند تا هنرهای تجسمی به مبنایی برای تأویل، آینه‌ای معنوی و قاعده‌ای برای زیبایی تبدیل گردند.

خوشنویسی

اسلام که دین کتاب بود، تمدنی نوشتاری بنیان نهاد. قرآن خود از قلم (علق/۴/۹۶، قلم/۱/۶۸)، نوشته و کتاب (قمر/۵۴/۵۲-۵۳، حدید/۲۲/۵۷) سخن گفته است. زبان عربی که زبان وحی است به تفکر و تجربه‌ای قدسی شکل داد، توانایی شنیدن ضرب‌آهنگ جهان را میسر گردانید و شیوه‌ای برای درک، سنجش و سامان‌دهی آن معین کرد. محافل عرفانی و کیمیاگری نوعی علم رمزی حروف (سیمیا) را گسترش دادند که در ساختار زبان و حروف به دنبال کشف رمزها و واقعیات نهانی جهان و خداوند بود[۲۷]. قرآن سرچشمهٔ چند هنر و رمزپردازی جهان به‌شمار می‌رفت. اولین هنر وابسته به قرآن خوشنویسی است. حضور فراگیر کلام قرآنی در متون کهن، بناها و اشیاء؛ و نیز تنوع خطوط، همچون بازتابی از جهان نامحدود و زندهٔ این کتاب مقدس تجلی می‌کند. آیات خطاطی و مزین، پیش از هر چیز متونی برای قرائت، از بر خواندن، به خاطر سپردن و سپس تفسیر و تجربه و حس کردن آن است. خط و نگارش آن نیز خود به وجوه گوناگون حضوری معنوی دارد و نشانی از خدا، تصاویری برای تأمل، منابع بصری برای مشاهده، عباراتی سحرآمیز، رموز قابل تأویل و سرانجام آگاهی و قدرت به‌شمار می‌رود. همچنین زبان عربی قرآن، الهام‌بخش سنت‌های شعری در دنیای اسلام بوده

است. اگرچه قرآن شعر نیست ولی جهانی از وزن و آهنگ و واژگان رمزی، برای مکاشفهٔ زبانی و وجودی در خود دارد. حتی شعر عرفانی فارسی می‌کوشیده است تا بازتاب کلام الهی و صدای دوم نبوت به نظر برسد و بدین‌ترتیب شعر را در پرتو وحی قرآنی قرار دهد[۲۸]. بالأخره قرآن با صوت و ضرب‌آهنگ[(۱)] زیبای خود الهام‌بخش موسیقی علمی هم بوده است. در محافل عرفانی، موسیقی و سماع بیانگر تأملات عمق روح و جوهر ارتباط او با خداوند است. در عمق همسازی‌های[(۲)] رازآلود موسیقی، خاطره‌ای از بهشت، «بلی» ابدی که انسان به خدا گفت (اعراف/۷/۱۷۲) و راز هستی که به قدرت کلام الهی از نیستی پدیدار شده است، پنهان می‌باشد (بقره/۲/۱۱۷)[۲۹].

معنای رمزی خط

این رمزپردازی دارای سه بعد اساسی است. خط که از قرآن ریشه می‌گیرد، پیش از هرچیز بازتاب یا حتی امتداد انسانی نوشتار الهی است. طبری، در اولین صفحات تاریخ خویش می‌نویسد که نخستین چیزی که حق‌تعالی آفرید قلم بود، پس هرچه خواست آفریدن، «همه قلم بنوشت به امر حق عزوجل». فعل خلاق[(۳)] الهی به فرآیندی نوشتاری و نگارشی شبیه است: خداوند عقل کلی یا به عبارتی قلم را می‌آفریند تا کتاب عالم را بر لوح محفوظ برنگارد. بنابراین ابزار کار خوشنویس می‌تواند یادآور فرآیند آفرینش الهی باشد. این فرایند بر پیوندی قطبی[(۴)] استوار است: پیوند میان عقل کلی و هیولای اولی. قلم رمزی از عقل کلی است که سرنوشت دنیا را می‌نویسد، درحالی‌که کاغذ یا پوست‌نوشته تداعی‌گر لوح محفوظ، نفس کلی یا عنصر اولیهٔ عقل کلی است. یکی از شاعران قرن ۱۰ق/۱۶م قلم را به «ک» و دوات را به «ن» در «کن» تشبیه کرده است[۳۰]. مثل خداوند که دنیا را با گفتن «باش» می‌آفریند، خطاط نیز به کمک قلم و دوات؛ معنا و زیبایی پدیدار می‌کند. خوشنویسی زبانی کیهانی و همزمان انسان است. جهان کتابی است که خدا آنرا نگاشته است. دنیایی است که باید از آن رمزگشایی کرد، چنان‌که شیخ محمود شبستری در کتاب *گلشن راز* می‌گوید «همه

(1). Rythme (2). Harmonies (3). Extra-decoratif (4). Hermeneutique

عالم کتاب حق‌تعالی است». نزد عرفا، فلاسفه یا متکلمان، استعارات مربوط یک کتاب و خط و همچنین نظرات و تصورات رمزی دربارهٔ حروف بسیار است[۳۱]. چنان‌که گفته‌اند انسان جهانی کوچک یعنی کتابی است که محتوای کتاب عالم را در خود جمع و خلاصه کرده است. بدین‌ترتیب، خوشنویسی بر اساس الگویی الهی و برپایهٔ منزلت کیهانی و مابعدالطبیعی انسان و خدا، انسان و دنیا، حاکم و جامعه و تکامل انسان در گذشته و آینده است. همه چیز در کتاب بزرگ دنیا گنجانده شده و خود قسمتی از کتاب بزرگ آفرینش است که خداوند قبل از پیدایش عوالم آنرا نوشته است. پس تمرین خوشنویسی، تمسک به زبان وجود و تجلی فرهنگ، تشخص، ظرافت و ادب نیز است. برای خوب نوشتن، علاوه بر استعداد، بلوغ روانی، تعادل درونی، درک و تسلط بدنی نیز لازم است. تنها نظمی اخلاقی و روندی معنوی می‌تواند به تعمیق و اتحاد این ابعاد نزد خطاط بینجامد. خط زیبا مستلزم تعمق در خویش و در کلام الهی است. خطاط این کلام جهانی را به خط خوش نوشته و زیبایی زیباترین کتاب‌ها ــ قرآن ــ را آشکار کرده است.

کتیبه‌شناسی

فراوانی نوشته‌ها اعم از آیات قرآنی و حدیث و شعر و غیره بر روی بناها و اشیاء، آنها را نه تنها به آثار دیدنی، بلکه خواندنی نیز تبدیل می‌کند[۳۲]. کتیبه‌ها به لحاظ متن و نیز نسبت آنها با ابنیه چند نوع‌اند. شاید بتوان آنها را به این شکل دسته‌بندی کرد:

آیات قرآنی، حدیث، اسماء مقدس

ظاهراً کاربرد، ترتیب قرار دادن و به نمایش گذاشتن آیات قرآن در تزیینات ابنیه، یعنی متون مقدسی که در معماری یا بر اشیاء می‌بینیم، حتی اگر در بعضی جاها بتوانیم به مفهوم معنوی، سیاسی یا اجتماعی کم‌وبیش دقیقی پی ببریم[۳۳]، مقامی خاص و شاید بتوان گفت «فوق زینتی»[(1)] دارند: آنها مانند امضایی معنوی، نیرویی

(1). Sapientielle

متبرک و نشانهٔ ستایش‌اند. از نظر مسلمانان، قرآن همه چیز، همه جا و همواره هست. حضور فراگیر آیات قرآن در تزیینات، بیانگر وجود حیاتی است که در آیات قرآن غوطه‌ور است. هنرمندان برای اعتبار بخشیدن به‌هرگونه کار هنری، مشخص کردن فضاهای اسلامی و بیان ترسیمی ایمانشان، مُهر کلام الهی را براثر خود زده‌اند. آیات قرآنی، احادیث یا اسماء مقدس در تزیینات، تنها متونی برای خواندن، فهمیدن و احساس کردن نیست، بلکه به‌طور عمیق‌تری به عالم غیب و آنچه فراتر از نوشته و سخن است صورت می‌بخشد و با زیبایی خود، نیرو و درخشش پرشور کلام‌اللّه را مجسم می‌کند.

نوشتهٔ تأویل‌گرا[1]

شعرنوشته‌ها به مثابهٔ تأویلی بر مفهوم رمزی شیء یا بنا تلقی می‌شوند یعنی فلان کارکرد یا فلان هیأت را به سطحی رمزی ترفیع داده‌اند و ما را به دیدن و تفسیر معنوی و فلسفی فلان شیء یا فلان بنا فرا می‌خوانند. مثلاً بر جام‌های ایرانی اشعاری هست که از جام جم یا جام کیخسرو سخن می‌گویند این جام بعدها در ادبیات عرفانی نمادی برای دل آگاه شد. بدین‌ترتیب حضور شعر نیروی رمزی جام را بیدار می‌کند و به مظهر قدرت چه کیخسرو همه جهان را در جام می‌دهد؛ و از نظر عارف، جام کنایه از ولی است که مانند آینه، خدا را منعکس می‌کند. یا به رمزی عارفانه تبدیل می‌شود.

نوشتهٔ حکمی[2]

به نوشته‌هایی گفته می‌شود که صریحاً حامل ارزش‌های معنوی، حکیمانه، مذهبی یا عرفانی باشند، ولی بیشتر اوقات با حاصل خود ارتباط خاصی ندارند و می‌توانند در هر جای دیگری نوشته شوند. ضرب‌المثل‌ها و عبارات حکیمانه، دینی و مذهبی مُهرها و سکه‌ها را می‌توان در این دسته قرار داد.

---

(1). Efficiente (2). Accompagnatrice

نوشتهٔ تأثیرگذار[۱]

نوشته‌هایی‌اند که می‌خواهند به روشی معنوی یا سحرآمیز بر موجودات و عناصر تأثیر بگذارند؛ یا شیوه‌ها و شرایط معنوی و جادویی تأثیرگذاری معنوی را بیان می‌کنند. عبارات جادویی و دعاهایی که بر روی لباس‌ها، جام‌ها، مهرها، گردنبندها و غیره نوشته می‌شده و مدعی ارتباط با نیرویی نامرئی به منظور شفا بخشیدن، حمایت کردن یا تسهیل کاری از این قبیل است.

نوشتهٔ ملازم[۲]

نوشته‌هایی که مشتمل بر مطالبی چون کارکرد، وقف، تاریخ ساخت، بازسازی یا موقعیت یک شیء یا بنا را شرح می‌دهند.

نوشتن فقط به معنی درج یا انتقال اطلاعات نیست. بلکه به معنی عینیت بخشیدن به آگاهی، تأثیر و ایجاد انرژی نیز هست. این قدرت حضور را نوشته در خود دارد، مخصوصاً در تکرار اسماء مقدس مشهود است. در واقع این اسماء نوع ترسیمی ذکرند[۳]. همچنین قدرت حضور را در خطاطی‌هایی که به نوعی پنهان یا به صورت رمزی نوشته شده نیز می‌توان دید. حضور این خطاط‌ها به تنهایی و بدون در نظر گرفتن خواننده موضوعیت دارد. در ایران هخامنشی، کتیبه‌های شاهنشاهی به یک آیین و یک کیهان‌شناسی واقعی کلام عینیت می‌بخشد. در بسیاری ابعاد، اسلام و هنر ایرانی وارث آن طرز نگرش به نوشتار به عنوان عمل آیینی و تجلی الهی بوده است.

معماری

فضا

در اسلام مفهوم فضا از ادراکی کیهان‌شناختی نشأت می‌گیرد که بر سه اصل استوار است.

---

(1). Zikr Graphique (2). Astrologique (3). Autorite Sprituelle

الف ـ قبله

مکه و کعبه که قلب زمین است، محوری بین آسمان و زمین و مرکزی در عالم[۳۴] تشکیل می‌دهد. قبله سوی قرارگیری مساجد را تعیین می‌کند و نمادی از جهت گیری به سوی پروردگار، یکپارچگی امت و همسویی نهایی کثرت (جهان و مخلوقات) به سوی وحدت است.

ب ـ جغرافیای قدسی

مکه، مدینه و قدس[۳۵]، سه شهر مقدس در کل جهان اسلام به شمار می‌روند؛ درحالی‌که آرامگاه‌های امامان، امامزاده‌ها و عارفان یک فضای زیارتی و شبکه‌ای از قطب‌های معنوی را به‌وجود می‌آورد.

پ ـ تفکیک رمزی نواحی و کشورها

جغرافی‌دانان مسلمان، تحت تأثیر سنت‌های ایرانی پیش از اسلام یعنی نظریهٔ هفت کشور، ایران و بین‌النهرین را همچون مرکز دایره‌ای تصور کرده‌اند که به شش بخش دیگر تقسیم شده است:

هندوستان، کشور اعراب، آفریقای شمالی، سرزمین روس‌ها و اسلاوها، سرزمین ترکان و خزرها، چین و تبت[۳۶].

بدین‌ترتیب معماری در فضایی شایست و منتظم که با مختصاتی رمزی سامان یافته است، شکوفا می‌گردد. این فضا بازتاب زمینی واقعیات معنوی و نامشهود تلقی می‌شود و نه تنها به بناها، بلکه به رفتارهای اجتماعی و مناسکی نیز معنی می‌بخشد[۳۷].

شهر

مسجد جامع، قلعه (کهندژ) و بازار، سه قطب اصلی شهر اسلامی به‌شمار می‌رود. این سه مکان، کارکرد معنوی انسان (دعا و تعلیم مذهبی)، ادارهٔ جامعه (عمل سیاسی)، و شرایط زندگی گروه (بافت اقتصادی) را مشخص می‌کند. به‌دلیل تنوع شهرهای ایرانی و خصوصیات مختلف تاریخ و فرهنگشان، نمی‌توان آنها را به‌طور یکسان تعبیر کرد.

بااین‌حال در نقشهٔ همهٔ شهرها ویژگی‌های مکرر و معنادار به چشم می‌خورد. کوچه‌های تنگ و پرپیچ و خم با دیوارهای بدون آرایه، در بناهایی تاب خورده‌اند که بر حیاط‌های داخلی و بدون سقف محیط‌اند. این بناها عموماً فاقد نما و آرایه‌اند و دری بزرگ و با ابهت ورودی آنها را مشخص می‌کند. بدین‌ترتیب، سازمان‌دهی شهر اسلامی، آرمان جامعه‌ای مساوات‌طلب را منعکس می‌کند که ایمان و فرهنگی مشترک بدان وحدت بخشیده ولی در واقع از نظر اجتماعی و طبقاتی بخش‌بندی شده است. چه تمام طبقات اجتماعی در مسجد جامع نماز می‌خوانند ولی درعین‌حال شهر به محله‌هایی که به فلان گروه یا فلان سطح اجتماعی تعلق دارد، تقسیم می‌شود. شهر به کمک بافت فشرده و مکان‌های ملاقاتش (مسجد، بازار، حمام) جامعه‌ای یکپارچه را تشکیل می‌دهد، و در بناهایی که حیاط داخلی دارند، شبکه‌ای امن و سامان‌بخش با واحدهای مجزا به‌وجود می‌آید. خانه‌هایی که با دیوارهای بلند محاصره شده‌اند، کوچه پس‌کوچه‌ها و دسته‌بندی محله‌ها، باعث حفظ خلوت (زندگی خصوصی) هر خانواده یا هر گروه می‌گردد. همچنین تضاد میان دنیای عمومی مذکر و قلمرو خصوصی و مؤنث خانه را مجسم می‌کند.

عده‌ای از دانشمندان شهر را به منزلهٔ تصویری از انسان، جهان و آخرت دانسته‌اند. از نظر اخوان‌الصفا آفریدگار انسان را به مثابهٔ شهری خلق کرده است[۳۸]. انسان شهری کوچک است همان‌طورکه شهر، انسانی بزرگ است. بنابراین انسان با ساختن شهر، تصوری که از خود، از دنیا و از جایگاه خود در جهان دارد را در نظامی شهری نمایان می‌سازد. همچنین شهر آینهٔ گیتی و جهانی کوچک است. بغداد قدیم این موضوع را به خوبی نشان می‌دهد: این شهر مانند شهر ساسانی فیروزآباد، نقشه‌ای مدور داشته و برپایهٔ یک نظام رمزی اخترشناسی استوار بوده است. در مرکز شهر، قصر خلیفه و مسجد جامع (نمادی از قدرت خلافت و حجیت معنوی) قرار داشته است؛ درحالی‌که مناطق مسکونی در حومه و اطراف شهر واقع بوده‌اند (شکل خلاصه شدهٔ مردم جهان)[۳۹]، بالأخره شهر به صورت تصویری از بهشت تجسم می‌شود. اصفهان در دورهٔ صفویه نمونهٔ بارز شهری است که مطابق با یک چارچوب کلی کیهان‌شناختی و بینشی مینوی طرح‌ریزی شده است[۴۰]: میدان نقش‌جهان به واسطهٔ نقشهٔ آن و فعالیت‌هایی که در آن صورت

می‌گرفت (مراسم مذهبی، رژهٔ نظامی، بازار، میدان چوگان) به مفهوم واقعی، ترکیبی رمزی از جهان و امپراتوری صفوی را تشکیل می‌داد[۴۱]. این درحالی است که خیابان چهارباغ که قبلاً باغ‌ها و کاخ‌ها در حاشیهٔ آن قرار داشت، در نظر معاصران تصویری زنده از بهشت و لذت‌های آن بوده است[۴۲].

مسجد

طبق حدیث نبوی «الارض کلها مسجد...»، مسجدی که به دست انسان ساخته می‌شود، فضایی محدود و مقدس در دل مسجد کیهانی است: عالمی صغیر[(1)] است که دعوت به اسلام، گرایش به سوی خدا و ضرورت نمازگزاردن را به شکلی رمزی نمایان می‌کند. مسجد که طبیعت آن با کلیسا یا معبد متفاوت است، کارکردی چندگانه دارد: نه تنها فضایی برای عبادت است، بلکه مرکزی برای آموزش، جایگاهی برای تحصیل یا تثبیت قدرت سیاسی و محلی برای برخوردهای اجتماعی است. تمدن اسلامی، از دیدگاه معماری، به‌طور کلی سه نوع مسجد بزرگ را از هم متمایز می‌کند: مسجد عربی، ایرانی و عثمانی[۴۳].

مسجد عربی

خاستگاه مسجد، برخلاف معبد سلیمان در عهدین وحی نیست. به باور عموم، طرح اصلی مسجد به منزل پیامبر در مدینه باز می‌گردد. این خانه که پس از مسجد بزرگ مدینه در آن برپا گشت، حیاطی داخلی داشت که دیواری بلند با درهای متعدد از آن محافظت می‌کرد. اتاق‌هایی در یک طرف قرار داشتند و در دو طرف دیگر سقفی دهلیزمانند دیده می‌شود. اولین مسجد مهمی که با الهام گرفتن از این مسجد ساخته شد، مسجد اموی دمشق است که در سال‌های ۷۱۵-۷۰۶م[۴۴] بنا شد. این مسجد دارای حیاطی مستطیل‌شکل است که توسط دهلیزها احاطه گشته و در حاشیهٔ آن تالاری پرستون با محراب قرار دارد. این طرح الهام‌بخش اولین مساجد ایران در دامغان و نائین

(1). Microcosme

بوده است.

با وجود آنکه نقشه و ترکیب مسجد عربی ابتدایی به نظر می‌آید، این مسجد یادآور دستاوردهای اصلی ایمان، آیین و جهان‌بینی اسلامی است. محورهای عمودی (ستون‌ها) و افقی (سقف صاف و مسطح)، دو بُعد مهم انسان را تداعی می‌کنند: تسلط و برتری او بر کیهان[1] (بقره/۳۱/۲-۳۸) یعنی حالت عمودی انسان که تجسم بخش این معنی است؛ و اطاعت او از فرمان خدا که با سجده در نماز نمایان می‌شود (علق/۱۹/۹۶). از طرف دیگر سازهٔ افقی تساوی انسان و هم‌ترازی آنها در اطاعت از خدا و تأثیرپذیری از نماز و آموزش‌های اسلام را القا می‌کند. این حالت افقی که فقط مناره آنرا می‌شکند، نگاه را، به‌طور افقی به سمت مکه هدایت می‌کند. بدین‌ترتیب مؤمنان دعوت می‌شوند تا بر جهت‌گیری خود تمرکز کنند و بر صراط مستقیم قرار گیرند و اجازه ندهند تا معماری با شکوه و بر افراشته حواسشان را پرت کند. ستون‌ها که تکیه‌گاه بام‌اند رابطهٔ دو قطب آسمان و زمین (انبیاء/۳۰/۲۱) و همچنین نقش اصلی و برجستهٔ انسان در جهان بزرگ را تداعی می‌کند. او همزمان خلیفهٔ خدا، عالمی صغیر و آینهٔ معرفت خداست. ردیف ستون‌ها فضایی یکدست به‌وجود می‌آورد که شاید یکنواخت به نظر آید ولی آرامش و تمرکز می‌بخشد. این ردیف‌ها بازتاب صف‌های مؤمنان در نمازند و می‌توان موجب تعمق در «کثرت در وحدت» شود. تکرار ستون‌ها که تکرار وحدتی معمارانه است، القاکنندهٔ این معنی است که در جهان، هر چیزی حضور خدا را منعکس می‌کند. از طرف دیگر، تالار پر ستون مرکز یا حرم ندارد، پس می‌توان گفت که همه جا مرکز است: مؤمن هر کجا که بایستد، در مرکز خواهد بود، یعنی جایی که با خدا ارتباط دارد[۴۵].

مسجد ایرانی

مسجد ایرانی که با خصوصیات خود از قرن ۵ق/۱۱م ظاهر گردید ارکانی از مسجد عربی (حیاط، تالار، محراب) و اشکالی با منشأ پارتی یا ساسانی (ایوان، تالار گنبددار)

(1). Cosmos

را یکجا جمع می‌کند. نقشهٔ معمول مسجد ایرانی که در زواره، اردستان یا اصفهان قابل مشاهده است همان نقشهٔ مدرسه‌هایی است که از قرن ۵ق/۱۱م در ایران رواج یافت. یعنی شامل حیاطی مستطیل شکل بدون سقف که توسط تالارهای نماز پرستون احاطه شده است. در وسط هر ضلع از حیاط، ایوانی قرار دارد و تالاری گنبددار محراب را در خود جای می‌دهد قبل از این تالار، ایوانی که در دو طرف آن دو مناره واقع است، دیده می‌شود. این نوع معماری بر مساجد آسیای میانه (سمرقند، هرات، بخارا) و تا حدی بر مساجد مغولی شمال هند (لاهور، فتح‌پور سکری، دهلی) تأثیر گذاشته است.

حتی اگر هیچ‌یک از مدارک تاریخی، دربارهٔ معنای معماری مسجد ایرانی اطلاعی دربرنداشته باشد ارکان اصلی آن دلالت‌های رمزی فراوان دارد[۴۶]. صلیبی که ایوان‌ها تشکیل می‌دهند و شکل چهار ضلعی حیاط، ساختاری مابعدالطبیعی و کیهان‌شناختی را به خاطر می‌آورد: از یک سو تشعشع الهی که قرآن و حدیث آنرا به کمک چهار نهر بهشتی تداعی می‌کند (محمد/۱۵/۴۷)، و از سویی دیگر تمامی کیهان و ساختار آن (چهار جهت اصلی)، آهنگ حرکت آن (چهار فصل) و ترکیب آن (عناصر اربعه: خاک، آب، آتش، هوا). حیاط مرکزی که فضایی جمعی[(۱)] ایجاد می‌کند، درعین‌حال بر روی دنیای غیر مذهبی بسته است و به سوی آسمان، عالم بالا، وحی و افلاک باز می‌شود. حیاط مسجد دنیایی است که آسمان سقف یا گنبد آن است، و بدین‌نحو معماری در کیهانی که خدا آفریده، درج می‌شود (بقره/۲/۲۲). ایوان‌ها که قسمت فوقانی آنها را مقرنس‌ها زینت می‌بخشد، یادآور غارها و حفره‌هاست. از طریق تمثیل می‌توان گفت که یادآور جهان (غار کیهانی) یا قلب (حفرهٔ روح که معرفت خدا در آن جا می‌گیرد)اند. ساختار آنها، همچون محراب، تداعی‌گر آسمان و زمین است، زیرا از قاعده‌ای چهار گوش تشکیل شده که فضای طاق‌دار بالای آن قرار دارد. به علاوه، تزیینات کتیبه‌ای، هندسی یا گیاهی، دنیای ملکوتی کلام الهی، کواکب و بهشت را تداعی می‌کند.

تالار گنبددار ترکیبی از آسمان و زمین است. چهار ضلع تالار به ساختار جهان بر می‌گردد (چهار جهت اصلی، یا عناصر اربعه، اخلاط چهارگانه)، و دیوار محراب، در دل

(1). Matricielle

فضایی عینی، جهت روان‌شناختی و معنوی انسان را تعیین می‌کند[۴۷]. گنبد تصویری از بهشت در سطوح مختلف تأویلی است (گنبد کیهانی یا عرش الهی) و تزیینات آن بر این معنای رمزی تأکید می‌ورزد[۴۸]. تزیینات کتیبه‌ای (اسماء الهی، آیات قرآن، نام‌های محمد(ص) و علی(ع) بیانگر ماهیت متعالی قرآن و اسماء الهی، طبیعت آسمانی پیامبر و علی، بیانگر نقش اساسی و برتر کلام خداست. طرح‌های ستاره‌دار یادآور طاق آسمان است که اخترشناسان آنرا رصد می‌کند و البته واجد معنای متعدد است: معنای رمزی ستارگان در قرآن[۴۹]، و مفاهیم کیهان‌شناختی (صور فلکی، سیارات و افلاک)، رازگویی و رازآموزی یا عرفانی (ستارگان نمادی برای اختران الهی یا به عبارت دیگر «نخستین گونه»[(۱)] یا «ذات»[(۲)] می‌باشند همان‌طورکه مولانا در *مثنوی* (دفتر اول، ۷۵۶-۷۵۴ آورده است). طرح‌های گیاهی تداعی‌گر باغ‌های بهشت‌اند که در قرآن وصف شده است[۵۰]. و در عوالم آسمانی و ملکوتی واقع‌اند. ترکیب و ساخت تزیینات گنبدها خود به نوعی ماندالا شباهت دارد: مرکز، همان کلام یا وحدت الهی است؛ و پوشش بیرونی یا کاسهٔ آن، جهان است که از مرکز الهی به بیرون جهیده است. دور گنبد طرحی مشعشع (ستاره، شمسه) دارد که یادآور خورشید در مرکز آسمان (مانند نور خدا، پیامبر، امامان یا حتی حاکم). نقوش تزیینی شعاعی یا هم‌مرکز، جهانی را ترسیم می‌کند که نظم هندسی دارد و نظم جهان را که خداوند طرح‌ریزی کرده باز می‌تاباند.

مناره ـ محراب ـ منبر

مناره که نمی‌دانیم از چه بنایی الهام گرفته است، اصولاً بنایی برای دعوت مردم به نماز است[۵۱]. مناره یعنی نشانه‌ای برافراشته شده، مظهر حضور اسلام، منشأ دعوت به اسلام، جایگاه و قطب کلام خداست. پویش عمودی آن می‌تواند بیداری و درستی معنوی را تداعی کند. حضور چراغ در مناره‌ها، آنها را به مکان‌های نور و در نتیجه نماد حضور نورانی الوهیت تبدیل می‌کند[۵۲]. از آنجا که مناره یادآور رابطهٔ دو قطب آسمان و زمین است، شکل آرمانی آن، از دیدگاه عالم کبیر[(۳)]، آفریدگار یا عقل کل و

(1). Archetypes (2). Essences (3). Macrocomsique

از دیدگاه عالم صغیر[1]، انسان را به یاد می‌آورد[۵۳]. بااین‌وجود، مناره در کارکردی مذهبی و مناسکی خلاصه نمی‌شود. بنایی با وجهه است و نشان دهندهٔ ثروت شهر یا قدرت حاکم. همچنین می‌تواند علامتی برای مسافران یا حتی نوعی فانوس راهیابی باشد.

دربارهٔ منشأ معماری محراب بحث‌های زیادی وجود دارد. همچنین مدلول و مفهوم آن به طرق مختلف قابل تفسیر است[۵۴]. نخست می‌توان گفت محراب که قبله را مشخص می‌کند، نشانهٔ عینی و رمزی راه به سوی خداست: میان مؤمنان که برای نماز می‌آیند پیوند برقرار می‌کند، موجب ملاقات مسجد با کیهان می‌شود، و آنان را به سوی خدا هدایت می‌کند. از طرف دیگر شاید محراب، نماد مشکاتی است که قرآن در آیهٔ نور بدان اشاره کرده است (نور/۳۵/۲۴). محراب با قاعده‌ای چهارگوش و طاقی که بالای آن قرار می‌گیرد، می‌تواند ادامهٔ چهار طاق یا به عبارتی تالار گنبدداری باشد که دورهٔ ساسانی به عنوان آتشکده استفاده می‌شد[۵۵]. با توجه به فرمایش قرآن (آل عمران/۳۷/۳)، محراب را به قلب، یعنی هسته و مشکات روح که حضور الهی را می‌پذیرد نیز ربط داده‌اند[۵۶]. همچنین محراب می‌تواند حضور پیامبر را هم القا کند: شاید از بقایای مخرج پشت خان کلیسا باشد که شاه در آن می‌ایستاد یا حفره‌ای که در معماری باستان در آن مجسمه‌ای می‌گنجاندند[۵۷]. سرانجام محراب ممکن است دری رمزی به بهشت باشد، همان‌طورکه طرح‌های گیاهی که محراب را زینت می‌بخشند، القاگر همین مفهوم‌اند[۵۸]، و همان‌طورکه در یک سجاده ـ فرش ایرانی قرن ۱۳ق/۱۹م آمده است، طاق محراب چشم‌اندازی قدسی را تداعی می‌کند (تهران موزهٔ فرش)[۵۹].

دو مضمون اصلی، معنای رمزی منبر را روشن می‌کند: نردبان (که مضمونی مهم در داستان‌های معراج است) و سریر. پله‌های منبر می‌توانند نردبان حکمت، درجات معرفت و ترتیب افلاک را، که زمین را به آسمان و انسان را به خدا وصل می‌کند، تداعی کنند. بالای منبر که گاه پرده بر آن قرار دارد، مانند سریر است و یادآور حجیت بی‌همتای پیامبر و پیشگاه الهی است که بر آسمان و زمین تسلط دارد (بقره/۲۲۵/۲) و به نظر عده‌ای، عقل کلی یا روح الهی را با رمز بیان می‌کند[۶۰].

---

(1). Microcomsiquc

کاخ

امروزه از سه نوع کاخ مرسوم در ایران و آسیای میانه (ارگ، کاخ درون شهر، باغ شاه) تعداد کمی مانده است: از مهم‌ترین آنها در ایران، از کاخ‌های صفوی در اصفهان (عالی‌قاپو، چهل‌ستون، هشت‌بهشت) باید یاد کرد. در کاخ‌های دنیای اسلامی، عناصر معماری و ساختاری مکرر وجود دارد، ولی به شیوه‌های مختلف سازمان‌یافته تا با صورت‌های متفاوت إعمال قدرت همخوانی داشته باشد[۶۱].

کاخ که مرکز و مظهر قدرت، مدیریت و ثروت است، به‌واسطهٔ معماری و محوطهٔ آن قطب فرهنگی، آینهٔ جهان، تصویری از بهشت و مکانی با یک بعد مقدس نیز تلقی می‌شود. همچنین به واسطهٔ زیبایی و هنری که در آن به‌کار رفته، تصویری درخشان و باشکوه از فرمانروا، سخاوت و هنرپروری او ارائه می‌دهد. کاخ به سلطنتی آرمانی، محسنات دورنی فرمانروایان و همچنین نظم بیرونی قلمرو آنها شباهت دارد. آرایش کاخ‌ها علامت قدرت، ثروت، کامیابی، نظم و شکوه است. همهٔ اینها همزمان خصوصیات آرمانی فرمانروا کفایت در حکومت، وضع مطلوب قلمرو او و تأییدات الهی که حاکم از آن بهره‌مند می‌شود را آشکار می‌کند. نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون سه قطب زندگی شاهانه (رزم، سیاست، بزم) را نشان می‌دهد. تالار تخت، اغلب فضایی طاق‌دار و نماد آسمان بوده است، به‌طوری‌که وقتی حاکم بر سریر یا تختی بلند می‌نشست، همچون «واسطه‌ای» میان قلمرو و خاکی و خدا می‌نمود. رمزپردازی کاخ، برای بیان وحدت آرمانی حکمت و سلطنت، غالباً به شخصیت نمادین سلیمان، پیامبر و پادشاه تورات، متوسل می‌شود[۶۲]. حتی چند حاکم مسلمان، نوشته‌هایی دربارهٔ سلیمان بر آثار هخامنشی مثل تخت‌جمشید، حک کرده‌اند[۶۳].

در قصاید شاعران دربار، کاخ به عنوان تصویری از دنیا، جهانی کوچک ومکانی مینوی نیز تصور شده است[۶۴]. از آنجا که دربار پذیرای خدمتگزاران، جنگجویان، روحانیان، صوفیان، دلقک‌ها، موسیقی‌دانان و دانشمندان بوده است، چکیده‌ای از جامعه به شمار می‌رفته است. کاخ به واسطهٔ معماری و تزییناتش، مکانی پر از تجمل، آرامش و هماهنگی، یا به عبارتی بهشت بوده است. نقشهٔ کاخ هشت‌بهشت یک کیهان‌شناسی قدسی را تداعی می‌کند[۶۵]: هشت گروه اتاق‌ها (هشت بهشت) به دور گنبد مرکزی که تصویر آسمان است، متصل‌اند و ایوان‌ها که به باغ پیرامون مشرف‌اند تصویر بهشتی را القا می‌کند که همه

جا حاضر است و همه چیز را دربرمی‌گیرد. قصرهای مغولی هند، با تزیینات خوب و درست شاه را یکی به صورت رمزی نشان می‌دادند[۶۶]. حکام مسلمان در کنار قصرها، از چادر استفادهٔ زیادی می‌کردند و بدین ترتیب، سنت چادرنشینی را، که اصل آن به دوران باستانی باز می‌گردد، حفظ می‌کردند. این چادرها که به طرزی کم‌وبیش باشکوه تزیین می‌شد، معانی رمزی بسیار غنی در خود داشت. نمودار قدرت، عدالت و فرّ شاه بود[۶۷].

مقبره‌ها

سنت پیامبر و عرف اولین مسلمانان، رسوم مربوط به خاکسپاری و همچنین برپاساختن بنا بر مزار را منع می‌کرد. بااین‌حال، بازماندهٔ سنت‌های پیش از اسلام، گسترش احترام به قدیسان و تکریم امامان و فرزندانشان توسط شیعیان به ساخت قبرهای گرانبها برای شخصیت‌های مقدس و پادشاهان انجامید. مقبره‌های سامانیان در بخارا و برج‌های آرامگاه در شمال ایران (گنبد کاووس و لاجیم) از نخستین بناهای مقبره‌ای در ایران دورهٔ اسلامی است معماری اصلی آنها بر طرحی ساده استوار است. تالاری عموماً مربع شکل که گاه ممکن است چند ضلعی یا مدور نیز باشد و در بالای آن گنبدی که ظاهر خارجی آن ممکن است به شکل نیمکره، پیازی، مخروطی یا هرمی باشد. معماری مرقدهای مشهد یا قم بعدها به طرزی قابل توجه توسعه یافته است. یعنی به آرامگاهی ساده، در طول قرن‌ها یکی یا چند رواق و مسجد و مدرسه، بناهایی برایی پذیرفتن زائرین، بازار، حیاط‌های داخلی و مقبره‌های فرعی افزوده‌اند.

مقبره‌ها، واپسین منزل این دنیا، مکان‌هایی زنده و پر جنب و جوش‌اند. از آنجایی که مکان زیارت، عبادت، تأمل و اعتکاف هم هستند، توانسته‌اند مراکزی عرفانی و مذهبی، قطب‌های گسترش فرهنگی، مکان‌های کلیدی برای سیاست شاه یا دولت و حلقه‌های اقتصادی که گاه برای بعضی مناطق حیاتی است، تشکیل دهند. سنت‌های زیارت مقابر مقدسین به ایمانی مردمی، عمیق و پایدار، که در عمق عادات اجتماعی و باورهای کم‌وبیش محلی و اسلامی شده ریشه دارد، گواهی می‌دهد. برای مؤمنان، مرقد معنوی،

مکان ممتاز ارتباط با خدا و زمینه‌ای برای پدیده‌های فراروانی (ظهور ارواح، روشن‌بینی) یا معنوی (الهامات، شهود، ملاقات‌های ماورائی) است. مقبره‌ها، بیش از آنکه بناهای یادبود باشند، محلی برای حضور واقعی قدیسان (امام، امامزاده، قطب) و بدین‌ترتیب دری به سوی رحمت الهی و فضای ممتاز ملاقات با راز نهایی وجود و زندگی او به شمار می‌رود. معماری و تزیینات مقابر معنای رمزی غالباً آشکاری دارد. تالار گنبددار، خلاصه و ترکیبی از جهان است، طوری‌که متوفا در تصویر کوچک شدهٔ زمین (تالار) و آسمان که تاجی بر سر آن قرار دارد (گنبد) آرمیده است. باغی که بسیاری از مقبره‌ها را دربرمی‌گیرد، یادآور بهشت‌های زنده، شیرین و آرام است. زیبایی تزیینات، یادآور بهشتی نامشهود و زیبایی روحانی است که به کمک نور الهی جلوه‌گر شده است. مضامین گیاهی به باغ‌های آرمانی و همچنین به برکت قدیس؛ نظم هندسی به حکمت و عدالت الهی، آینه‌کاری‌ها به نور خدا که بی‌نهایت درآینهٔ قلوب مؤمنان منکسر می‌گردد، اشاره دارند. آیات قرآنی یا اشعار نوشته شده بر مقبره‌ها معمولاً مضامین فرجام‌شناسی[1] را تداعی می‌کند، از بازدیدکنندگان می‌خواهد تا دربارهٔ مرگ و بی‌ارزشی حیات مادی بیندیشند. رمزپردازی قدسی مقبره‌ها، در تاج‌محل ــ شاهکار معماری هند و ایرانی ــ به وضوح بیان شده است[۶۸]. این بنا مشرف به چهارباغ و رود جمنا، شاخابه‌ای از گنگ است. رود گنگ، رود مقدس هندوهاست که خاکستر مردگان را در آن می‌ریزند تا به شکلی رمزی پاکیزه شوند. نقشهٔ هشت ضلعی مقبره احتمالاً نماد «هشت بهشت» و هشت ملکی است که در روز قیامت عرش پروردگار را برمی‌گیرند (الحاقه/۱۷/۶۹). چهار مناره‌ای که آنرا احاطه می‌کنند به مثابهٔ دست‌ها است که برای عبادت به سوی آسمان برخاسته است. مصالح ساختمانی ــ مرمر سفید، رنگ برهمنان در هند ــ یادآور نور بهشت‌ها و در نهایت عقل کلی است. تزیینات گیاهی حکاکی شده یا با سنگ‌های نیمه‌قیمتی مرصع کاری شده زیبایی‌ها، معرفت‌ها و عطرهای بهشتی را تداعی می‌کند[۶۹]. به نظر بگلی[2] نقشهٔ کلی تاج‌محل ممکن است از تصویری که ابن‌عربی از ارض‌الحشر، در روز قیامت ارائه داده است الهام گرفته باشند[۷۰].

(1). Escathologque (2). W. E. Begley

باغ

در ایران باغ‌ها همه جا حضور دارند. در فضای قصرها، مدرسه‌ها، نزدیک مقبره‌ها، درون منازل و به‌طور مستقل در گوشه و کنار شهر. چیدمان باغ‌ها با دقت صورت می‌گرفت و از آنها به‌خوبی مراقب و محافظت می‌شد. باغ مکانی برای استراحت، تفریح، مطالعه، جشن، ضیافت و تفرج بود و هنوز هم هست. در ایران، از دورهٔ هخامنشی تا به امروز، سنت باغ‌داری و استفاده از باغ سابقه دارد. از این‌گونه باغ‌ها هنوز در شهرهای ایران وجود دارد و محل تفریح و تفرج است[۷۱].

باغ‌ها که جایگاه آرامش، زیبایی و زندگی‌اند آینهٔ جهانی آرمانی، هماهنگ و مسحورکننده هم هستند. همچنین به نظر می‌رسد که آنها نمایندهٔ جان معنوی و چشم‌انداز درونی انسان نیز هستند بهشت‌هایی کوچک‌اند و حاکی از جنتی که خدا در قرآن وعده داده است[۷۲]. گیاهانی که در باغ‌ها وجود دارند، بازتابی از میوه‌های باغ‌های بهشت است (بقره/۲۵/۲، واقعه/۲۸/۵۶-۳۳). از نظر تاریخی، این گیاهان را نه تنها به خاطر رنگ، عطر، میوه و زیبایشان، بلکه به سبب ارزش رمزی و خواص طبی آنها نیز برمی‌گزیدند. بدین‌ترتیب، باغ باعث شادی و لذت حوا و هماهنگی بدن بود، و با مشاهدهٔ معنوی و دید شاعرانه همخوانی داشته است. چهارباغ که اولین نمونهٔ شناخته شدهٔ آن در مجموعه قصرهای پاسارگاد دیده می‌شود[۷۳]، تصویری کیهان‌شناختی است. این باغ که نوعاً ایرانی است و بعدها بر باغ‌های هند و مغولی هم تأثر گذاشت (لاهور، دهلی، آگره)[۷۴]، اساساً از چهار آبراهه به شکل صلیب تشکیل شده که چهار فضای مشحون از گل و درخت ایجاد می‌کند. سنت اسلامی به این بخش‌ها، یک معنای رمزی قدسی و درعین‌حال کیهانی بخشیده است. در واقع این چهار بخش یادآور چهار باغ آسمانی است که قرآن ذکر کرده است (الرحمن/۴۶/۵۵، ۶۲)؛ چهار آبراه یادآور چهار نهر بهشتی (محمد/۱۵/۴۷) است که از سرچشمه‌ای الهی بیرون جهیده و کل جهان را آبیاری می‌کند[۷۵]. باغ‌ها به عنوان نمادی از قدرت اسلام که زمین و روح را تازه می‌کند و بیابان کفر را به باغ‌های ایمان مبدل می‌سازد نیز مورد توجه قرار گرفته است. از نقطه نظر سیاسی، زیبایی و حاصلخیزی باغ، نمایانگر حکومت عادلانه، آرام و فرّه فرمانرواست[۷۶].

آب که از باغ جدایی‌ناپذیر است و در فرهنگ‌های ایرانی پیش از اسلام عنصری مقدس

بود، همچنان و همواره در فرهنگ ایرانی حضور دارد. اساطیر (آب حیات در *اسکندرنامه*، اساس دنیا در اسطوره‌های کیهان‌شناختی)، جغرافیای عینی و رمزی (سرچشمه‌ها، نهرها، آب‌های زیرزمینی، دریا که همه افسانه‌ها و سنت‌های فراوان دارند)، تقدس (آب تصویری از رحمت و عمل جان‌بخش خداست) و کاربردهای (وضو، سنت‌های آشپزی، طب و غیره) مخصوص به خود را دارد. آب چندین بار در قرآن به عنوان تصویری از رحمت الهی (بقره/۱۶۴/۲، انعام/۹۹/۶)، منشأ هر حیات (انبیاء/۳۰/۲۱، رعد/۴/۱۳) یا به عنوان رمزی برای معرفت (نحل/۱۵/۱۶) ذکر شده است. همچنین آثار معماری که با آب در ارتباط است (چشمه‌ها، حمام‌ها، حوض‌ها، سیستم‌های آبیاری)، مملو از معانی رمزی‌اند. در قصرها، آب استخرها، حوضچه‌ها یا نهرها، تصویری استعاری از لطف، فرّ، قدرت حیات و سخاوت پادشاه است. آب اگر به صورت آینه، فوران یا جریان به نمایش گذاشته شود، دنیایی از لذت و آرامش، مظهر بهشت و پاکیزگی، استعاره‌ای از زندگی (بدون آب هیچ‌چیز قادر به ادامهٔ حیات نیست، و زندگی مانند آب در نهری می‌گذرد) و تصویری از حضور مداوم و چندگونهٔ رحمت الهی است[۷۷].

ولی باغ، جز آنچه که گفته شد، صورت‌های دیگری هم دارد. طرح‌های گیاهی، آرابسک‌ها، طرح‌های برگ نخلی، آذین‌های گلسرخی، گلدان‌ها و درخت‌هایی که بناها، اشیاء فرش‌ها و دست‌نوشته‌ها را مزین می‌کند، خود نوعی باغ می‌تواند به شمار رود. این آرایه‌ها حامل ارزش‌ها و تصورات عمومی حیات، رونق، باروری، فراوانی و سعادت‌اند ولی درعین‌حال می‌توانند بر حسب مکان یا شیء مورد نظر، معنایی با گرایش خاص داشته باشند: در مسجد یا مقبره، آنها باغ‌های بهشت و احیاء معنوی روح را تداعی می‌کنند، درحالی‌که در کاخ‌ها، زمینه‌ای برای جشن، آینهٔ رونق سرزمین و نماد قدرت معنوی پادشاه‌اند. باغ که فضایی ممتاز برای ملاقات‌های شاعرانه است[۷۸]، الهام‌بخش باغ‌های رمزی در ادبیات فارسی نیز بوده است[۷۹] و مخزنی از استعارات و رمزهای برگزیدهٔ شعری را می‌سازد[۸۰]. باغ در نقاشی ایرانی حضوری فراگیر دارد. درحالی‌که درخشان، رنگارنگ و بهاری است، محیطی قدسی برای صحنه‌های شاد و دردناک فراهم می‌کند و به بیننده گوشزد می‌کند که همه چیز در دستان خداست، همه چیز بهشت را طلب می‌کند و در نهایت همه چیز به هماهنگی متعالی باز می‌گردد.

صورتگری و پیکرنمایی

میان مسلمانان صورتگری که تداعی‌کنندهٔ بُت و پیکرهٔ انسان و حیوان باشد، نامقبول بوده است. بااین‌همه بعدها که بیم بازگشت به بت‌پرستی از میان رفت صورتگری به‌تدریج در محیط‌های مخصوص، نه به‌طور عام، اندکی رواج یافت. در دنیای ایرانی تصاویر فراوان در فضاهای اشرافی و غیر دین یا خصوصی دیده می‌شد (کاخ، دست‌نوشته‌های ادبی یا علمی، اشیاء سفالی یا فلزی، قالی و منسوجات). تشیع باعث پیدایش نوعی شمایل‌نگاری غنی شد که در سرزمین‌های اسلامی بی‌همتا بود[۸۱]. در واقع ممنوعیت صورتگری می‌تواند از بعد فلسفی و معنوی تفسیر شود و از طبیعت و زوایای دیدگاه اسلامی خبر دهد.

خداوند به تصویر نمی‌آید و محمد(ص) فقط پیام‌آور است؛ اگر قرآن گاه برای عمل الهی جنبهٔ انسانی قائل شده است (مثلاً: آل عمران/۷۳/۳، یس/۸۳/۳۶، حدید/۲۹/۵۷، مُلک/۱/۶۷)[۸۲]، در عوض آیات دیگری بر ماهیت غیرقابل تصور و وصف‌ناپذیر خدا تأکید می‌ورزد[۸۳]. بنابراین، هرگونه بازنمایی از خداوند غیرممکن است؛ اگرچه سنت‌های تعبیر خواب در اسلام بر این باورند که خدا را در رؤیا می‌توان به صورت روشنایی محض، یا پیکری با ویژگی‌های نامشخص دید[۸۴]. اما در شعر عرفانی که به بازنمایی انسانی برخوردار از تأییدات الهی یا نوعی الوهیت می‌پردازد نوعی شمایل‌سازی ادبی با ماهیت مثالی یا مقدس را به وجود می‌آورد[۸۵]. از طرف دیگر، اگر به اعتقاد مسیحیان، مسیحیت قادر بوده خدا را از طریق تصویر مسیح، بازنمایی کند، به این دلیل است که از نظر مسیحیت عیسی مسیح تجسم کلام خداست: کشیدن تصویر مسیح، به معنای به تصویر درآوردن خدای نادیدنی نیست، بلکه کشیدن تصویری است که کلام الهی، با گرفتن هیأت انسانی، از خود ارائه داده است. در اسلام، عمل و منزلت پیامبر با مسیح متفاوت است. پیامبر در قرآن، انسانی مانند دیگر انسان‌ها و پیام‌آور خداست (احزاب/۴۵/۳۳-۴۶). بنابراین بازنمایی پیامبر نمی‌تواند الوهیت را، که بیرون از انسان دنیوی است مجسم کند. پیدایش شمایل‌شناسی پیامبر، قلب اسلام، قرآن، یعنی حضور کلام الهی در دنیا را در حاشیه قرار خواهد داد.

آفریدگار تقلیدناپذیر است؛ در قرآن اشاره‌ای به منع صورتگری و پیکرنمایی نیامده است، بلکه این منع ریشه در احادیث منسوب به پیامبر دارد. مطابق بعضی از این احادیث

در روز قیامت به کسانی که تصویرگری کرده‌اند گفته خواهد شد: «به موجوداتی که خلق کرده‌اید، زندگی ببخشید (یعنی خود را هم‌تراز خدا انگاشته‌اید)»[۸۶]. به عبارت دیگر، تنها خدا آفریننده و حیات‌بخش است.

تصویر و خطر بت‌پرستی

قرآن بت‌ها و بت‌پرستی (مائده/۹۲/۵، یوسف/۳۰/۱۲، طه/۸۸/۲۰-۸۹)، مشرکان را که با پرستش خداهای متعدد برای خداوند یکتا شریک قائل می‌شدند محکوم می‌کند (بقره/۲۲/۲، بینه/۱/۹۸). در چنین شرایطی، تصویرگری، خطر بت‌پرستی به همراه دارد: باعث پیدایش وسوسه برای مقدس شمردن چیزی غیر از خدا و جایگزین کردن وحی الهی با اثری انسانی می‌شود و از تخیل هنرمندانه، آینهٔ خودشیفتگی می‌سازد که انسان در آن گمراه می‌شود.

پیکرنمایی، ابزاری در خدمت سحر

همان‌طورکه ابن‌خلدون در *مقدمه* و نظامی در *هفت پیکر* گواهی می‌دهند، تصویر معمولاً در سحر و جادو به‌کار رفته است. این دلیلی است برای طرد تصویرهایی که می‌توانند پشتوانهٔ جادوگری که قرآن از آن برحذر داشته (بقره/۱۰۲/۲) و سنت اسلامی آنرا رسماً ممنوع کرده است باشد.

تصویر: ابزار فریب

بسیاری از نویسندگان بر این باورند که نقاشی با فریب و دروغ ارتباط دارد. در تصوف، تصویر نقاشی شده، معمولاً استعاره‌ای از ماهیت خیالی و دروغین دنیای زمینی است. بدین‌ترتیب، مولانا، دنیای جسمانی را به خانه‌ای پرنقش (دفتر ششم، ۳۴۲۵) یا حمام‌های نقش‌دار (دفتر اول، ۲۷۷۰) تشبیه کرده است.

صورتگری خالی از لطف و برکت معنوی است؛ در روایات آمده است هنگامی‌که پیامبر تصاویر فرشتگان، ابراهیم، مسیح و مریم را در مکه دید، فرمود فرشتگان در خانه‌ای که تصویر در آن باشد، وارد نمی‌شوند[۸۷]. این گفته چنین القا می‌کند که در تصویر،

ارزشی ناپاک و نیرویی درونی هست که طبیعت آن پست و نفسانی است، و ازاین‌رو مزاحم تأثیرات معنوی و ملکوتی خواهد بود.

تصویر برای لذت و تجمل

از آنجا که صورتگری، مستلزم تخصص و در نتیجه محیط اجتماعی ـ اقتصادی گسترش یافته‌ای است، پس تصویر روی دیوار، پارچه یا شیء دیگر می‌تواند تجمل بیهوده یا حتی مضر ــ درصورتی‌که از خدا باز دارد ــ به نظر برسد.

به نظر ابن‌عربی، فقدان صورتگری و نقاشی از پیامبر و پروردگار در هنرهای اسلامی، ویژگی دین اسلام است که به سوی مشهود باطنی[1] تصاویر و تخیلات مذهبی و کاربرد صرفاً ذهنی[2] آنها توجه دارد. به گفتهٔ او، پیامبر اسلام دستور داده است که «خدا را بپرستیم، طوری‌که انگار او را می‌بینیم». یعنی بازنمایی خدا در خیال شخصی و خصوصی هر مؤمن تبیین کرده است[۸۸]. درهرحال، عدم حضور تصویر یا شمایل در تزیینات، گواه خدایی بدون تصویر است که می‌خواهد توسط مؤمنانی ستایش شود، که او را تا حد تصور خود تنزل ندهند. فقدان صورتگری، ذهن را از تصوری که ممکن است مُخل معنویت و آگاهی باشد می‌رهاند. به علاوه مانع از این می‌شود که در مؤمنان تخیلاتی مذهبی ایجاد شود که القاکنندهٔ تصویری از خدا باشد. چنین تصویری طبعاً به راحتی مورد انتقاد، تمسخر و تصرف ایدئولوژیکی[3] قرار می‌گیرد. همچنین ماهیت غیرتصویری تزیینات به ما اجازه می‌دهد تا ذهن باوری[4] و نقطه نظر نمایشی را که مثلاً در نقاشی تصویری غربی و خصوصاً مکتب طبیعت‌گرایانهٔ آن دیده می‌شود را نفی کنیم. یک تزیین گیاهی یا هندسی، دارای وجود با لذات جهانی است، که به فردپرستی خلاق ارزشی نمی‌دهد. اسلام، با منع تصویرگری و بازنمایی مقدس، از خطر انحطاطی که می‌تواند برای فضای بصری دین مضر باشد نیز اجتناب می‌کند. انحطاطی که می‌تواند سریع‌تر گریبان صورتگری را بگیرد تا نسبت به نقاشی‌های هندسی یا گل گیاهی که انتقال و

(1). Iconique (2). Interiorisation Contemplative (3). Recuperation Ideologique
(4). Subjectivisme

تحققشان، نسبتاً ساده‌تر است. بالأخره از دیدگاهی عرفانی، زیبایی کتیبه‌شناختی و تزیینی اسلام می‌تواند چهارچوبی عرضه کند که باطنی کردن تصاویر و فراتر رفتن از آنها را آسان کند، چرا که ذهن، توسط تصاویر خدا و پیامبر مشوش نمی‌شود، بلکه به کمک طبیعت انتزاعی آرایه‌ها پاکیزه می‌گردد.

نقاشی کتابی و مینیاتور

نقاشی کتاب و مینیاتور در دورهٔ کلاسیک (قرن ۷-۱۱ق/۱۳-۱۷م) از تلفیق زیبایی‌شناسی، آسیای میانه، چینی و بیزانسی به‌وجود آمد. این نقاشی، که هنری تجملی و اثری گروهی بود، در کارگاه‌های شاهانه در بغداد، هرات، اصفهان یا بخارا گسترش یافت و بر نقاشی عثمانی عصر مغولی هند تأثیر گذاشت. نقاشی ایرانی، در دست‌نوشته‌هایی که با تذهیب‌های فراوان پوشیده شده است آثاری چون متون داستانی، علمی، شعر و به‌ویژه *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی، و همچنین اشعار عرفانی (عطار، حافظ، جامی)، داستان معراج (معراج‌نامه‌ها) یا زندگی امام علی(ع) را مصور کرده است[۸۹].

به‌نظر بعضی از مورخان هنر همچون الگ گرابار[(1)]، نقاشی کتاب، پیش از هر چیز، بیانی آرمانی از زندگی اشرافی است[۹۰]. در عوض، نویسندگان دیگر از این نظریه دفاع کرده‌اند که نقاشی ایرانی بیانگر بینشی عرفانی و کیهان‌شناختی، در مراتب مختلف آن، است[۹۱]. در حقیقت اکثر متون مصور، ماهیتی عرفانی و رازآموزانه دارند، و حتی حماسهٔ فردوسی موضوع تأویل عرفانی هم قرار گرفته است. نقاشی، سپس در محیطی اشرافی که مملو از عرفان و اشعار از عرفان و اشعار معنوی بود، شکوفا شد و تعدادی زیاد از نقاشان، مانند بهزاد، به تصوف تمایل داشتند. بسیاری از متون فارسی مفهومی از نقاشی ایرانی را مطرح می‌کنند که رنگی از اندیشهٔ افلاطونی دارد. نقاش همچون خادم و مقلد خدای تصویرگر تصور می‌شود و نقش او آشکار کردن مفهوم معنوی تصویر است. نقاشان متعدد نوعی اسطوره‌شناسی نقاشی خلق کرده‌اند و این چنین است که از آدم، مانی و امام علی(ع) اساتید بنیان‌گذار و معنوی هنر نقاشی ساخته‌اند[۹۲].

---

(1). Oleg Grabar

زیباشناسی نقاشی، میل به رمزی و آرمانی بودن دارد. نقاشی ایرانی، پیش از آنکه در قرن ۱۱ق/۱۷م به شدت تحت تأثیر نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ اروپایی قرار بگیرد، جهان را به آن سبک بازنمایی نمی‌کرد. بلکه نقشی خاص از فضا، رنگ‌ها، نور و تصاویر انسانی عرضه می‌کرد. این نقش‌پردازی، بازتاب و طنین سبک‌پردازی[۱] است که شعر، با توصیف اشخاص و مکان‌ها یا بناها به شیوه‌ای انتزاعی، تمثیلی، استعاری یا متعارف[۲] ایجاد می‌کند. برای مثال، تصاویر دورهٔ صفوی، به هیچ‌وجه طبیعت‌گرا نیستند، و بیش از آنکه شباهتی عینی را نشان دهند، نمایانگر آرمان شخصی و تصویری از دنیا محسوب می‌شوند. بدین‌ترتیب، فضا در نقاشی ایرانی این ادوار فاقد ژرف‌نمایی[۳] است و به صورتی مسطح و چندقطبی ظاهر می‌شود، یعنی به نظر می‌رسد که از بالا دیده می‌شود. رنگ خالص‌اند و حتی اگر تفاوت‌های جزئی زیادی بین آنها دیده می‌شود، همیشه واقع‌گرا نیستند. مثلاً گاه آسمان با طلا رنگ‌آمیزی شده، درحالی‌که کوه‌ها رنگارنگ‌اند. نور هم طبیعی نیست و به نظر می‌رسد که تصویر را از درون روشن کرده باشند، چرا که نه سایه وجود دارد و نه سایه روشن. نویسندگانی همچون کربن یا نصر، این مشخصات ظاهری را به خصوصیاتی که توسط نویسندگان ایرانی به عالم خیال، عالم مثال یا ملکوت نسبت داده شده است، مرتبط کرده‌اند[۹۳]. این عالم که بین زمین ما و ملکوت اعلی واقع شده، غیر مادی است، از رنگ‌های خاص تشکیل یافته و نوری لطیف آنرا روشن می‌کند. فضای آن نه دو بعدی، بلکه چندبعدی است و وقایع، در طول زمان به دنبال هم قرار نمی‌گیرند، بلکه در نوعی بی‌زمانی واقع‌اند. نقاشی ایرانی که واقع‌نگری روان‌شناختی، زمانی، مکانی و رنگی ندارد، می‌تواند کنایه و بازتابی از این ملکوت باشد، که در فلسفهٔ ایرانی همچون آینهٔ کیهانی مثل الهیه، و «مکان» مشاهدهٔ روحانی، تصور شده است. لویی ماسینیون نیز تأثیری مانوی در هنر رنگ‌آمیزی می‌دید: درخشش رنگ‌ها، آزادی نور الهی را تداعی می‌کند که در سیاهی ماده اسیر است[۹۴].

درهرحال، نقاشی در ایران به مصورسازی متون محدود نمی‌شده است بلکه خود شعری است که دنیایی با ویژگی‌های خاص و مستقل می‌سازد؛ و تعبیری افلاطونی از

(1). Stylisation (2). Canonique (3). Perspective

واقعیت و نقشی است که با بلاغت تصویری خود، شکلی از شهود را آشکار می‌کند. زیبایی‌شناسی ایرانی، نوعی واسطه میان عالم غیب و عالم خاکی است. ابعاد و وقایع دنیای ما را به «صورتی» مینوی، با پرده‌برداری از چهرهٔ شاعرانه و شگفت‌انگیز شهود، و با نمایان کردن روشنایی بهشتی موجودات و تقدیرها، و معقولیت[1] «ملکوتی» طبیعت، بیان می‌کند. موجودات و وقایع نقاشی شده در یک زیبایی بی‌زمان ظاهر می‌شوند، انگار که در خیال روحی پاکیزه و به اشراق[2] رسیده، جلوه‌گر شده‌اند. این نقش‌ها با زنده کردن شاهان و پهلوانان اساطیری به کمک نوشته‌های رنگی و با حیات بخشیدن به داستان‌های عرفانی، رمزهایی برای رسیدن به عالم غیب نشان می‌دهد و گویی به کشف حقایق باطنی می‌انجامد.

دیوارنگاره

در عصر قاجار و تحت تأثیر احساسات شیعی، دیوارنگاره‌ها و کاشی‌های مصور زینت‌بخش تکیه‌ها و امامزاده‌ها شد[۹۵]. این دیوارنگاره‌ها تصاویری از امامان، خصوصاً امام علی(ع)، امام حسین(ع) و صحنه‌های مختلف واقعهٔ کربلا را که در تعزیه نمایش داده می‌شود، معراج پیامبر، مضامین معادشناختی (روز قیامت) یا صوفیانه را نشان می‌دهند[۹۶]. این تصاویر، صرف نقش و صورت نیست بلکه شیوه‌ای برای بازنمایی هویت تشیع بوده است. نقاشی‌ها ترکیبی از باورها و برخی عقاید بنیانی را عرضه می‌کنند و به همین سبب حاملی برای معنویت‌اند. مثلاً تصویر امام علی(ع) یک صوفی بزرگ می‌تواند تصویری تمثیلی، از یک رفتاری و معنویت آرمانی روحانی ارائه دهد، تخیلی مذهبی را برانگیزد و بپروراند. تصاویر معراج، عروج معنوی هر سالک راه حق را تداعی می‌کند. تابلوهایی که همزمان، قسمت‌های پی‌درپی کربلا را نشان می‌دهند، در طول سال، یادآور کنش مذهبی و اجتماعی تعزیه در محرم‌اند. این تصاویر مؤمنان را دعوت می‌کند تا درون وقایع نقاشی شده، به سیر بپردازد، و لحظات معنوی فداکاری امام حسین(ع) در راه خدا را دوباره زنده کنند.

---

(1). Intelligibilité (2). Illuminée

فرش و منسوجات

فرش در ایران سابقه‌ای بس طولانی دارد. در دورهٔ اسلامی این هنر همچنان راه تکامل می‌پیمود. تاریخ کهن فرش به‌درستی شناخته نشده است، زیرا تعداد کمی از فرش‌های کاملی که مربوط به قبل از صفویه باشد به دست ما رسیده است. دو فرش پیش از اسلام، اهمیت تاریخی بسیاری دارند. قدیمی‌ترین فرش کاملی که به دست ما رسیده، فرش پازیریک (قرن ۳ یا ۴ق‌م)، در مقبره‌ای در آلتای کشف شده است. طرح آن احتمالاً مطابق فرش‌های هخامنشی و به‌گونه‌ای است که قطعاً طرحی رمزی به ذهن متبادر می‌کند. «بهر خسرو» هم فرش ساسانی قرن ۶م بوده است که با حملهٔ اعراب از بین رفت. این فرش که از ابریشم، طلا، نقره و جواهرات بافته شده بود الگوی باغ ـ فرش‌هایی است که بهاری همیشگی و سرزمینی بهشتی را بازنمایی می‌کند. تفسیر فرش‌ها نیز، به علت نبود شواهد تاریخی، دشوار است حتی اگر در ماهیت رمزی فرش‌ها جای هیچ شکی نباشد[۹۷]. تفاسیر جدیدی که عده‌ای همچون کامان[(۱)] به آن پرداخته‌اند[۹۸]، نامعلوم و بحث برانگیز است. در دنیای ایرانی ـ اسلامی، فرش معمولاً دارای سه جنبه است: شیء، فن و استعاره. این سه جنبه، به عناوین مختلف الهام‌بخش بسیاری از تجلیات هنری، فرهنگی، ادبی، فلسفی یا عرفانی بوده است.

فرش عشایری که نماد زندگی و عمری است که در سفر و عبور از هستی گذشته است، شیئی تجملی، علامت ظاهری ثروت، چکیدهٔ رموز ارزش‌ها و جهان‌بینی یک طایفه محسوب می‌شود[۹۹]. این فرش که توسط زنان و با استفاده از دارهای متحرک افقی، تولید می‌شود، به کمک رمزپردازی رنگ‌های خالص و اشکال هندسی، رابطهٔ خویشاوندی و تداوم و ریشه‌دار بودن طایفه را آشکار می‌کند. در محیط کهن شهری ایران فرش اولین تزیینات منزل، نشان موقعیت اجتماعی و منسوجی زیبا و معنادار بود. فرش‌ها، بیش از آنکه صنایع دستی یا زینتی باشند، محلی برای زندگی اجتماعی درونی، و همچنین یک نوع هنر زیستن، ارتباط برقرار کردن، فهمیدن و دیدن بوده‌اند. طرح‌های مختلفی از فرش شهری وجود دارد: فرش ترنج‌دار، فرش سجاده‌ای، باغ ـ فرش، گلدانی، شکارگاهی و

(1). S. Camman

تصویری. فرش‌هایی با طرح گل و گیاه نمایانگر بهشت عدن بوده‌اند و آرایه‌های آن بهشتی زمینی یا آسمانی را، همراه زندگی، پایدار، خوشی، زیبایی و نظم آرام‌بخش آن تداعی می‌کند. فرش‌های ترنج‌دار می‌توانند تصویری از آسمان (ترنج به مثابهٔ خورشیدی است که در وسط آسمانی که با نقوش گیاهی ترسیم شده واقع گردیده)، یا مانند تصویری کیهان‌شناختی تلقی شود (ترنج وسط، تشعشع نور الهی را تداعی می‌کند و شکل چهارگوش فرش، شکل خلاصه‌شدهٔ کیهان را). فرش شکارگاهی به شیوهٔ زندگی شاهانه مربوط می‌شود، ولی به‌گونه‌ای عمیق‌تر به معنای رمزی هزار سالهٔ شکار[1] بازمی‌گردد. شکار، درضمن اینکه قوای بدنی و قابلیت‌های روانی را افزایش می‌دهد، آمادگی برای جنگ است و می‌تواند آزمونی در سیر معنوی شاهان و پهلوانان باشد. شکار در شعر، استعاره‌ای عاشقانه و عارفانه است[۱۰۰]. فرش‌های سجاده‌ای، طرح محراب را نشان می‌دهند که با نقوش گیاهی (تصویر بهشت) پوشیده شده است یا چراغی در آن قرار دارد که استعاره‌ای است از آیهٔ نور. این فرش‌ها که به مسجدی کوچک می‌مانند، نشانهٔ دین‌داری و پایبندی به مناسک است و به آنها خواصی اعجازانگیز و حفظ کننده از بدی‌ها نسبت داده‌اند. این فرش‌ها، به‌دیدهٔ صوفیه به مکان معنوی ممتازی برای ارتباط با خدا تبدیل می‌شوند[۱۰۱].

زیبایی‌شناسی منسوج[2]

طرح‌ها، فنون و حتی واژگان خاص فرش و منسوجات، بر تزیینات ساختمان و اشیاء نیز تأثیر گذاشته است[۱۰۲]. چنان‌که آویختن منسوجات بر دیوارهٔ چادر و منازل، به احتمال زیاد، الهام‌بخش شکل تزیینات دیواری بوده است. در حقیقت، تابلوهایی که در کنار هم قرار می‌گیرند، بر دیده همان تأثیری را می‌گذارند که قطعات پارچه یا فرشی که کنار یکدیگر بر دیوار آویخته شده است. در واقع تزیینات بسیاری از اشیاء، یادآور نقش‌های منسوجات است بسیاری از تزیینات معمارانه، تقلیدی از آرایه‌های منسوجات است، برای مثال می‌توان از «گره‌سازی» یعنی نقوش چندضلعی یا ستاره‌ای شکل که درهم بافته شده‌اند، نام برد[۱۰۳]. بدین‌ترتیب، تزییناتی که به نوعی از منسوجات تأثیر گرفته‌اند،

(1). Symbollisme millénaire dela Chasse (2). Esthétique textile

می‌توانند از همان دیدگاه رمزپردازی شوند.

معنای رمزی گره‌زدن و بافتن

در همهٔ تمدن‌ها، بافتن، بند و گره‌زدن، در عرصهٔ رمزپردازی و سحر از اهمیتی خاص برخوردار است[۱۰۴]. بافت و نقش درهم تابیده می‌تواند نمودار ترکیبی بودن دنیا، پیچیدگی روابط انسانی، درون پیوستگی[(۱)] کیهانی و روابط پدر و فرزندی است. در ادبیات، شاعرانی چون مولانا[۱۰۵] در توصیفات خود، یا برای تجسم عمل سرودن و نوشتن معمولاً از بافتن یا جامه ساختن در معنای استعاری استفاده می‌کنند (یعنی گویا شاعر کلمات را به هم می‌بافد و جامه‌ای گرانبها می‌سازد)[۱۰۶]. فرش ارتباطی تنگ با موسیقی دارد، زیرا مفاهیمی که در فرش به‌کار می‌رود، در موسیقی نیز استفاده می‌شوند (توالی[(۲)]، وارونگی[(۳)]، تنوع، تقارن، ریتم، هارمونی، رنگ). فرش، با نخ‌های رنگارنگش که بر تارها گره می‌خورد، استعاره‌ای از جهانی است که خدا آنرا بافته است. نخ‌های رنگی، رمزی از هزاران شکل، اتفاق و مخلوق رنگارنگ در جهان هستی است، درحالی‌که تارها که نامشهود و ضامن استحکام فرش‌اند، نمایانگر اسماء و مثل الهیه‌اند که در کیهان نهفته‌اند. تار فرش زیر گره‌های رنگی که نقوش را می‌سازند پنهان شده است، چنان‌که برای عده‌ای نیز حضور خدا در پس رنگ‌ها و تصاویر دنیا نهفته است[۱۰۷]. فرش به فرآیند کلی «آفرینش»، به بافتی از واقعیت، به همبستگی بین همه چیز، به یکپارچگی انسان که خدا وجود او را همچون فرشی به هم گره زده است و به پایداری و اساس جامعه‌ای که به واسطهٔ ارزش‌های مشترک به هم وصل است، عینیت می‌بخشد. انسان، هنگامی‌که بر روی فرش راه می‌رود خود را بر تصویر بافته از جهان و دورن عالم صغیر می‌یابد.

سفال

سفال‌های ایرانی، وارث آثار باستان و بین‌النهرین، و نسبت به آنها برخوردار، از نوآوری‌های فنی متعدد (لعاب زرین‌فام[(۴)]، فن هفت‌رنگ یا مینایی) است و یکی از زیباترین

(1). Interdépendance (2). Alternance (3). Inversion (4). Lustre métallique

و پرمعناترین هنرها محسوب می‌شود[۱۰۸]. مفهوم رمزی سفال، شامل چهار عنصر اصلی است: مصالح، فن یا تکنیک ساخت، شکل اشیاء، تزیینات یا طرح‌ها و رنگ‌ها. گل و رس ارزش رمزی مهم دارد و خیام در *رباعیات* خود، به‌طور گسترده از آن مفهوم رمزی اتفاده کرده است. این ارزش رمزی، مفهومی خاص به سفالینه‌ها و بناهای آجری می‌دهد. مطابق آیات قرآن، انسان از گل و لای کهنه آفریده شده است و ازاین‌رو مادهٔ اشیاء سفالی، خود استعاره‌ای از مادهٔ بشر و زیبایی ناپایدار اوست. فن سفالگری، که هنری مرتبط با آتش است، رابطه‌ای رمزی با کیمیاگری دارد. کوشش سفالگران برای یافتن فنی که به کمک آن بتوان سفال‌هایی با ظاهر شفاف خلق کرد و مینای آنها از درون روشن به نظر آید، می‌تواند تغییرات عرفانی روح را به صورت رمزی بیان کند. از دیدگاه تصوف، مرید به‌تدریج به‌واسطهٔ نور الهی صاف و پاکیزه می‌گردد، گویی گل وجود او، در آتش روح پخته می‌شود و با صیقل معنویت و روحانیت شفاف می‌گردد[۱۰۹]. شکل و ظاهر قطعات سفالی نیز به علم رمزی اشکال باز می‌گردد. جام‌ها تصویر کوچک شدهٔ آسمان‌اند. در حقیقت به طاق آسمان، «تاس نگون» یا «تاس سپهر» نیز گفته می‌شود[۱۱۰]. درون جام‌ها، طرح‌های گل و ستاره و رنگ‌های به‌کار برده (آبی، سبز، فیروزه‌ای)، خورشید و ستارگان، باغ‌های بهشتی و رنگ آسمان را منعکس می‌کند[۱۱۱]. اشکالی که در تزیینات به‌کار می‌رود یا آشکارا رمزی است، یا قابلیت رمزی بودن را در خود دارد. نقوش گل و گیاهی همواره یادآور بهشت (دنیایی یا اخروی)، رونق سرزمین، شادی روح و شکوه زندگی است. در زیبایی آسمانی یک جام، نقوش جانوری می‌توانند به معانی تمثیلی و رمزی حیوانات مربوط باشد[۱۱۲]. طرح‌های هندسی، بازتاب نظم جهان است و می‌تواند تعبیری کیهان‌شناختی برانگیزد. نوشته‌ها (مثل، شعر) از این شیء خاکی، جام حکمت و اثری برای تأمل کردن در جهان می‌سازد.

تزیینات دیواری

ظاهراً از قرن ۵ق/۱۱م به روزگار سلجوقیان، درج قطعات فیروزه در تزیینات آجری آغاز شد. در عصر مغول در یزد و کرمان؛ در دورهٔ تیموری در سمرقند و مشهد و هرات و تبریز؛ عصر صفوی در اصفهان تزیینات سفالی با فنون متعدد چون معرق‌کاری، و کاشی

هفت رنگ شکوفا شد. در این دوره طیف‌های غنی‌تری از رنگ به‌کار می‌بردند و سطوح وسیع‌تری را آرایش می‌دادند[۱۱۳]. کاشی‌کاری، جامه‌ای رنگی بر بناها می‌پوشاند و به ارزش آنها می‌افزود. این لایهٔ رنگی ریتم و هماهنگی معمارانه را تشدید می‌کرد و به معنای رمزی حجم‌ها و خطوط غنا می‌بخشید. تزیین لعاب‌دار که در نور خورشید می‌درخشد، حقیقتی متجلی و اشراقی را نیز تداعی می‌کند: تزیینات گیاهی رمزی از بهشت اخروی و شفاف و روشنی است که در قرآن وصف شده است. خوشنویسی‌های روی سفال‌ها آیات قرآنی را در پرتو و برق مینای کلام الهی ثبت می‌کند. فن معرق‌کاری نیز استعاره‌ای از جهان است. معرق هماهنگی خود را از وحدت میان اجزاء کثیر به‌دست می‌آورد، همان‌گونه‌که زیبایی دنیا به اتحاد هوشمند عناصر بی‌شمار آن وابسته است.

فلزکاری

هنر فلزکاری در ایران، که ملکیان شیروانی آنرا عمیقاً مطالعه کرده است[۱۱۴]، بهترین ناقل تصورات باطنی، حکیمانه و شاهانه بوده است. نوشته‌ها (امثال، اشعار، حروف رمزی و غیره) و طرح‌های تزیینی (کواکب و طرح‌های خورشیدی) که بر روی جام‌ها، مشربه‌ها و شمعدان‌ها به‌چشم می‌خورد، یک شیء کاربردی را به عرصهٔ جهان‌شناختی و حکمت بصری تبدیل می‌کند. یعنی به سبب پیام رمزی‌اشان، آگاهی مابعدالطبیعی و معنوی را بیدار می‌کند[۱۱۵]. بعضی شمعدان‌های ایرانی دورهٔ صفوی، حامل اشعاری‌اند که معنای رمزی شعله را تداعی می‌کنند: روشنایی که شمعدان می‌پراکند، در آینهٔ شعر، همچون حضور و نماد نور الهی است که درعین‌حال بنیاد جهان و تجلی معرفت و جوهر و غایت حیات انسان است[۱۱۶]. شمعدان‌ها رمز و نماد طاق آسمان نیز بوده‌اند و روشنایی آنها فرّ و تصویر آرمانی و خورشیدی شاه را مجسم می‌کرده است[۱۱۷]. جام‌های بسیاری حامل اشعار خوشنویسی شدهٔ شاعرانی چون حافظ‌اند که سخن از می و ساقی رانده‌اند: جام یا پیاله استعاره‌ای عرفانی از روح است که عشق و معرفت الهی (شراب) را در خود جای می‌دهد[۱۱۸]. کشکول صوفیان رمزی از جام دل یعنی جام حاوی شراب الهی یا به عبارتی دیگر معرفت و عشق اوست[۱۱۹]. بر قلمدان‌ها و دواتدان‌ها

ابیاتی نوشته شده است که از محاسن و فواید هنر نوشتن سخن می‌راند و تصاویری با مضامین کیهان‌شناختی در آنها دیده می‌شود[۱۲۰]. سکه‌ها که وسیلهٔ دادوستدند نیز، ارزش‌های معنوی را انتقال می‌دهند. نوشته‌های روی آنها (آیات قرآنی، اسامی قدسین)، نام و حضور کلام الهی و نمایندگان او را همه جا منتشر می‌کند، درحالی‌که ساخت و ترکیب ترسیمی آنها (دایره‌های هم‌مرکز یا چهارضلعی) هم صورت‌های قابل تأویل‌اند.

آرایش و تزیین

مفهوم و کاربرد

دنیای غرب، پس از قرون وسطا، معمولاً از زاویه‌ای به آرایه‌ها نگریسته است. اما در دنیای اسلام، آرایهٔ هنری کم‌اهمیت یا شکوهی سطحی و مصنوعی نیست. بلکه به اشیاء ساختمان‌ها هویت و زیبایی می‌دهد. این زیبایی که درعین‌حال متنوع است، حامل رسوم زندگی و آگاهی نیز هست[۱۲۱].

لذت و زیبایی

تزیین که شیء یا بنایی را زیبا می‌کند، لزوماً قصد رساندن معنا یا پیامی ندارد، بلکه موجب «حضور» زیبایی می‌شود که خود لذت و آرامش می‌بخشد و روح را صفا می‌دهد و درون محیط اجتماعی خشک و یکنواخت، فضایی متفاوت برای گریز از آن و شوق به لذت ایجاد می‌کند. پس آینهٔ سخاوتمند زیبایی است و با هر کس به زبانی سخن می‌گوید که او دوست دارد و می‌فهمد، و می‌تواند رؤیاها را تا بی‌نهایت میدان دهد و گاه نشانهٔ شکوه تقدس است. هنرپروری و پرداخت هزینهٔ زیباسازی آثار، حاکی از ذهنیتی است که سخاوت و مهمان‌نوازی را نشانهٔ شرافت می‌داند. از دیدگاهی فلسفی، آراستن و دیگران را به آریش واداشتن، به معنی الهام گرفتن از کَرَم خداست که جهانی از زیبایی بی‌پایان برای آشکار ساختن شکوه خود به‌وجود آورده است؛ و نیز «تقلید» و انعکاس آزادی الهی است که بی‌قید و شرط می‌آفریند و زیبا می‌گرداند.

تزیین، آینهٔ اجتماع

آرایه، هنر جامعه، شیوه و هنر زیستن نیز محسوب می‌شود. پیدایش هر آرایه به شرایط مادی چون تعلیم و سازمان‌دهی صنعتگران، کاربرد اقتصادی، و فناوری ابزار بستگی دارد. به‌طور عام آداب و رسوم قومی و دینی، شرایط و روابط فردی و اجتماعی، طبیعت سرزمین و تاریخ جامعه می‌تواند انواع طرح‌ها و مصالح و مکان و شکل‌بندی تزیین را تعیین کنند. شیوهٔ انتخاب، خلق، کاربرد و تأمین هزینهٔ اجزاء تزیین، نشانه‌های اجتماعی هستند که موقعیت، اعتقادات، آیین و آداب یک حامی هنر یا یک گروه از هنرپروران و استفاده‌کنندگان را در سطوح مختلف انعکاس می‌دهد. به عبارت دیگر تزیین، ایجاد رشتهٔ منظم از نشانه‌های و زیبایی‌های آرمانی است که در دل دنیای ناپایدار، نوعی ثبات عرضه می‌کند و به جامعه احساس انسجام و پیوستگی، قدرت و هویت و مفهومی از سنت هدیه می‌دهد.

کارایی، تأثیر و جادوی تزیین

آرایه‌های یک بنا یا یک شیء می‌تواند کارکرد و ارزش استعاری آنرا نشان دهد. حتی به سبب زیبایی و قابلیت رمز، می‌تواند کارکرد روان‌شناختی، القا مفهوم مناسکی یا معنوی یک ساختمان، یک کتاب یا یک جامه را افزایش دهد و فعلیت ببخشد. مثلاً آرایه‌های قرآن تذهیب شده، نشانی است از حرمت گذاشتن به مقدسات و تأکید بر معنویت متن و عین‌حال، زیبایی حقیقت، کرامت نبوت، و تشعشع کلام الهی. آرایه‌های یک کاخ نمایانگر شکوه و امتیازات فرمانروایی، و وسیله‌ای برای تسلط روانی است. در واقع راهبردی زیبایی‌شناختی در خدمت تثبیت مشروعیت یک حکومت است. یعنی تزیین دارای «هاله»ای است که بسان مقام موسیقایی در آفرینش حال و هوایی خاص، سهیم می‌شود. آرایه انسان را به تفکر وانمی‌دارد، بلکه به ظرافت در انسان نفوذ می‌کند او را در حالتی از آمادگی روحی قرار می‌دهد تا شهود و عواطف او جهتی خاص یابد.

بعضی آرایه‌ها برای ایجاد تأثیری جادوی بی‌طراحی شده‌اند، مانند جام شفابخش، تعویذ، لباس‌های طلسم‌گونه که به آنها خواص اسرارآمیز نسبت می‌دهند؛ یا آرایه‌هایی که سحرآمیز تلقی می‌شوند مانند حلقه‌ها، حاشیه‌ها، گره‌ها، حیوانات، نوشته‌ها، مربع‌های

جادویی، صور فلکی که در معماری و هنرهای تزیینی به چشم می‌خورد[۱۲۲]. بااین‌حال، جادو می‌تواند مفهومی بسیار عمیق‌تر از به‌کارگیری نروهای نامرئی داشته باشد. به نظر اخوان‌الصفا، جادوگر برتر، عقل اولی است که نفس کلی را با اشکال و قیاسات عقلیهٔ خویش مسحور می‌کند تا نفس کلی جهان را متجلی سازد و به آن روح ببخشد و آنرا اداره کند. شعر، موسیقی و نقاشی، در نظر نویسندگان مسلمان همچون جاده‌ای مشروع و مثبت تلقی شده است، زیرا این هنرها می‌توانند همراه درک حقیقت را تغییر دهند و زیبایی یا دلالتی پنهانی را آشکار سازند، احساسی را دگرگون نمایند، یک حال معنوی برانگیزند یا به آن شدت ببخشند[۱۲۳].

انسان‌گرایی تزیین

میل به زینت‌بخشی گرایش ثابت و فطری بشر است. این میل، جدا از هرگونه معیار سودانگارانه و جدا از هر بهرهٔ مادی یا ایدئولوژیک، قدرت زیبایی بخشیدن را آشکار می‌کند. از دیدگاه مردم‌شناسی اسلامی، آراستن به معنی انسانی بودن است. انسان که خلیفهٔ خدا بر روی زمین است و باید چنان شود که آینهٔ صفات الهی گردد. یعنی توانایی آفریدن را از آفریدگار خویش دریافته باشد باید دنیای خود را با نوعی آفرینش‌های خود زیبا کند. بااین‌همه پیداست که نگاه خلاقیت، عمل آراستن، انسان را در ردهٔ هنرمندی که به رقابت با خدا برخاسته است قرار نمی‌دهد. خود تزیین نیز نمی‌تواند مانند آثار شخصی یک هنرمند بسیار خلاق « پرستیده» شود، زیرا نبوغی که در آرایه است، بیشتر گروهی است تا شخصی، و اکثر اوقات اختیاری، اتفاقی و غیرضروری است. شرایط خلق و انتقال آرایه‌ها، از هر دسته‌ای از آن، به ابتکار و کیفیت کار بها می‌دهد، اما این کار ابتکار در درون پیوستگی به سنت و ارزش‌های معنوی و اخلاقی باقی می‌ماند، بدون اینکه فردپرستی خلاق را تشدید کند از آن گذشته از دیدگاه زیبایی‌شناختی، تزیین الهام از کار خداست و جهان آفریدهٔ او اما شکل‌بندی این طرح‌ها یعنی انتخاب مضامین و مصالح، نقش‌پردازی، هندسه، ترکیب، تفسیر رمزی، مخصوص انسان است. انسان با تبدیل کردن طبیعت به هنر، آنچه که خود هست یعنی اندیشه و فرهنگ فناوری، شیوهٔ زندگی و همچنین به نحوی آشکار یا ضمنی، رابطهٔ خود با خویشتن و

با کیهان را نشان می‌دهد.

کیهان‌شناسی تزیین

تزیین به عنوان آینه‌ای انسانی در برابر طبیعت و کیهانی که خدا آفریده، دارای سه بعد کیهان‌شناختی عمده است. ابتدا صنعتگر و هنرمند به واسطهٔ عمل آرایش، در سطح خود، عمل خلاق خداوند که به گفتهٔ قرآن ملک زمین را زینت و آرایش داده (کهف/۷/۱۸-۸) و آسمان را به زیور انجم آراسته است (صافات/۶/۳۷)، منعکس می‌کند. تزیین، سپس به‌طرق گوناگون، با جهان هماهنگی می‌یابد. این هماهنگی یا به واسطهٔ اصول هندسی که تزیین به آنها متوسل می‌شود و به قوانین نهفتهٔ سیر طبیعت عینیت می‌بخشد و یا به واسطهٔ معماری است که اشکال آن بازتاب طبقات کیهانی است. چه طرح‌های به‌کار رفته در تزیینات می‌توانند خود کیهان‌هایی کوچک باشند و نمودارهای رمزی جهان. تزیینات ستاره‌دار گنبدها، همچون طاق‌های آسمانی کوچک شده‌اند[۱۲۴]. بازنمایی صور فلکی و اجرام هفت‌گانهٔ آسمانی بر روی اشیاء و در معماری، این آثار را به آینهٔ آسمان، تصویری از زمان و دوره‌های کیهانی، و نمادی از تأثیرات کواکب بر سرنوشت انسان تبدیل می‌کند[۱۲۵]. نقش‌های متمرکز[۱] مانند آذین گلسرخی، ستاره، می‌تواند همچون ماندالا، به عنوان طرح کلی و خلاصه شده از جهان تفسیر گردد[۱۲۶].

مضامین[۲] و صُوَر مثالی[۳] تزیین

تزیین زیبا می‌کند، اما الزاماً و همیشه حامل مفهومی رمزی نیست یا لااقل از دیدگاه تاریخی به سبب فقدان مدرک و دلیل، تصور معانی رمزی آرایه‌ها برای مردم معاصر خود بسی دشوار است. بااین‌همه می‌توان گفت آرایهٔ بار رمزی بالقوه‌ای در خود دارند. چه از آنجا که بعضی مضامین آرایه‌ها از طبیعت گرفته شده و با نظمی هندسی به‌کار رفته، دنیایی از نماد و زیبایی تشکیل می‌دهند که می‌توان آنها را در سطوح متفاوت

(1). Centré (2). Thèmes (3). Archétype

و طبق دیدگاه‌های مختلف تفسیر کرد.

ماده

ماده می‌تواند حقایق مادی و مفاهیم معنوی و حتی مابعدالطبیعی را به صورت رمزی نشان دهد؛ چنان‌که از مدلول بعضی آیات و احادیث نیز چنین برمی‌آید[۱۲۷]. توصیفات مرسوم از بهشت معمولاً برای نمادینه کردن دنیاهای غیرقابل تصور به مواد گران‌قیمت (مانند طلا و جواهر و ابریشم) متوسل می‌شوند. چنان‌که *قرآن* هم برای تداعی حالات وجودی، استعارات مادی فیزیکی به‌کار می‌برد. انسان از گل (حجر/۱۵/۲۶)، اجنه از آتش (اعراف/۷/۱۲) و فرشته‌ها از نور خلق شده‌اند. در عرفان، خواص مختلف ماده به تداعی درجات رازآموزی روح کمک می‌کنند. اخوان‌الصفا، که خدا را سرچشمهٔ مادهٔ محسوس می‌دانستند برای ماده چهار سطح مشخص کرده‌اند: ۱. «ماهٔ اولی» که معقول و غیرمحسوس است و از حرکت نفس کلی ناشی می‌شود؛ ۲. «مادهٔ کلی» یا «جسم مطلق» که دارای سه بعد است و از حرکت نفس در ماده اولی به وجود می‌آید؛ ۳. مادهٔ فیزیکی یا «مادهٔ طبیعی» یعنی عناصر اربع که اجسام عالم تحت‌القمر از آنها تشکیل شده است؛ ۴. مادهٔ مصنوعی که صنعتگر به‌کار می‌برد و به آن شکل می‌دهد[۱۲۸].

نور

هنرهای ایرانی اسلامی به نور بسیار وابسته‌اند و این علاقه در چند جا آشکار می‌شود: در انتخاب مصالح روشن و نیمه‌شفاف (فلزات، سنگ‌های نیمه‌قیمتی، لعاب زرین‌فام)، در زیبایی‌شناسی (رنگ‌های خالص نقاشی و تذهیب ایرانی)، یا در شمسه‌ها و تمثیل‌های خورشیدیِ شیر، خورشید). تابناکی، که در شعر معیار زیبایی است، یکی از مضامین اصلی در هنرهای تجسمی نیز محسوب می‌شود و می‌توان تفاسیر متعددی از آن ارائه داد. نور در دین زرتشت معنایی رمزی و اساسی داشت؛ و در اسلام ایرانی نیز رمزپردازی به کمک نور، که عمدتاً بر آیهٔ نور استوار است، حضوری فراگیر دارد. نه تنها الوهیت، بلکه بهشت، آسمان، نبوت، معنویت و پادشاهی را نیز تداعی می‌کند[۱۲۹]. گفته می‌شود که

پیامبران و امامان از نور الهی نشأت گرفته‌اند[۱۳۰]. شیخ اشراق دستگاه فلسفی خـود را بر پایهٔ نور بنا کرده است.

درخشش مقبره‌ها (معرق آینه، گنبد، ایوان‌های طلایی، مینای کاشی‌ها) و تذهیب طلایی قرآن‌ها، درصدداند تا کمی از درخشش نور معنوی و مقدس را به دست آورند. شاهان مسلمان، مفهوم فرّ را که خاص ایران باستان و دین زرتشت بود باز به‌کار گرفتند. با داشتن فرّهٔ ایزدی پادشاه، حامل و نگهدارندهٔ نور الهی می‌شود[۱۳۱]. از اینجا می‌تـوان به اهمیت نور در زیبایی‌شناسی هنر شاهانه، که ممکن است به صورت نقوش شعاعی (هاله، خورشید، ستارگان)، درخشش کاخ‌ها، اشیائی همچون شمعدان و یا جلای نقاشی کتاب‌ها جلوه کند، پی‌برد[۱۳۲].

رنگ‌ها

رنگ‌هایی که در دنیای ایرانی استفاده می‌شوند، بر حسب قوم، فرهنگ، منـاطق و ادوار، مبتنی بر سنت‌های مختلف است. این رنگ‌ها همان اندازه که به قدرتی سیاسی تجربه‌ای اجتماعی مربوط می‌شود با آدابی مذهبی، تصوری از دنیا و محیط مادی خاصی نیز پیوند دارد. بااین‌وجود، به دلیل فقدان شواهد تاریخی، غالباً بررسی جزئیات و شناخت مفهوم و دلالت هماهنگ رنگ‌ها امکان‌پذیر نیست؛ و غنایی که در رنگ‌ها وجود دارد ما را از تفسیر کلی و یک بعدی آن باز می‌دارد. معانی کیهان‌شناختی و اخترشناختی رنگ‌ها بسیار است. سبز، فیروزه‌ای و آبی که در کاشی‌کاری گنبدها به‌کار می‌رود، بـا آسمان همخوانی دارد. در داستان *هفت پیکر*، هر یک از هفت کوکب سیار، مطابق با یک رنگ است (ماه: سبز، مریخ: سرخ، تیر: آبی، مشتری: خاکستری، زحل: سیاه، خورشید: زرد). رنگ‌های کاشی هفت رنگ، به رنگ‌های اجرام آسمانی هفت‌گانه برمی‌گردد. عارفانی همچون علاءالدوله سمنانی از رنگ‌ها به عنوان نماد حقایق شهودی و مراتب رازآموزی و حالت‌های روانی ـ معنوی اسـتفاده کـرده‌انـد[۱۳۳]. در متافیزیـک ابـن‌عربـی و مولانـا، رنگ‌ها، انکسارهای کیهانی نور بی‌درنگ و متعالی خداست. دنیا همچـون پنجـره‌ای بـا شیشه‌های پرنقش و نگار در برابر نور الهی است، و هر مخلوق به مثابهٔ شیشه‌ای رنگـی است که نور خالص و بی‌رنگ و بـی‌همتـای خورشـید الهـی را جـذب و چنـد نقـش

می‌کند[۱۳۴].

هندسه

هندسه در تزیین، علاوه بر آنکه منبع شکل‌هاست از اصول تقارن و تناسب و هماهنگی و حتی عامل نقش‌پردازی (به شکل هندسی در آوردن حروف یا طرح‌های گل و گیاهی) است[۱۳۵]. هندسه نه فقط در هنرهای تجسمی نقشی بنیادی و ضروری دارد بلکه در موسیقی و شعر مهم است. بوزجانی، رساله‌هایی دربارهٔ هندسهٔ کاربردی به تحریر درآورده[۱۳۶]، و اخوان‌الصفا که تا حدودی از فیثاغورث الهام گرفته‌اند، تفسیری مابعدالطبیعی از اعداد ارائه کرده‌اند[۱۳۷]. هندسی بودن تزیینات و معماری، نمایانگر جهان‌بینی است که فکر و تصور نظم، تعادل، ترتیب، دقت، و تناسب آنرا تعیین می‌کند و همچنین مطابق با مفهوم دینی و عرفانی جهان است که تماماً توسط عقل الهی تصور شده باشد. از طرف دیگر، چندین بخش از *قرآن* به مفاهیم مقیاس، و نظم و ترتیب اشاره کرده‌اند. اهمیت هندسه در هنرهای تجسمی بیانگر مقامی مهم است برای شناخت منطق آن هنر دارد. بدین‌ترتیب زیبایی‌شناسی هندسی از یک‌سو درصدد است تا هندسهٔ الهی را که نظم و تقدیر آفرینش و هر مخلوق را تعیین می‌کند به یاد آورد؛ و از طرف دیگر آرمانی از تعادل، قاعده‌مندی، پیوستگی و نظمی که جامعهٔ مسلمان در زندگی روزمره و در اعمال مذهبی طالب آن است را منعکس می‌کند. از آنجا که نظم هندسی هنر، حس تناسب و هماهنگی را القا می‌کند، احساس صلح، آرامش و وحدت، که شاخص ارزش‌های اساسی اسلام است را نیز انتقال می‌دهد. همچنین هندسه وارد نگرشی افلاطونی می‌شود. از این دیدگاه اعداد و اشکال هندسی وسیله‌ای برای شناخت ساختار پنهانی جهان و اصول الهی، و نشان دادن طرح کلی مفاهیم کیهان‌شناختی و متافیزیکی است. مثلاً «تقارن» به‌ویژه با معنای رمزی آینه، که در کیهان‌شناختی، مردم‌شناسی و متافیزیک اسلامی و ایرانی، مفهوم بسیار غنی دارد، مرتبط است[۱۳۸]. فلاسفه و عرفای بسیاری، همچون ابن‌عربی یا حیدر آملی برای بیان یک آموزهٔ متافیزیکی، مثلاً رابطهٔ وحدت با کثرت، مباحث کیهان‌شناختی مانند ترتیب هم مرکز عوالمی که گرد وحدت الٰهی جمع شده‌اند، یا معنوی مانند ادیان، حکمت و فلسفه‌هایی که مثل شعاع‌هایی هم مرکز تصور

شده‌اند، از طرح‌هایی به شکل دایره، گلسرخی یا نقوش خورشیدی استفاده کرده‌اند[۱۳۹].

وزن‌ها

تزیین یا آرایش، ماهیتی موسیقایی و مقامی[(۱)] دارد. تکرار واحدهای زینتی یا اسماء مقدس (اللّه، محمد)، مدور بودن (آذین گلسرخی، ستاره‌گان، نوشته‌هایی که به شکل دایره خطاطی شده‌اند)، طرح‌های چرخشی (صلیب شکسته، مارپیچ)، تموج (آرابسک، موج، زیگزاگ)، رابطهٔ بین تضادها[(۲)] و دو قطب مخالف (گیاهی/ هندسی، نسخ/ کوفی، و غیره) تنوع در تراکم تزیینات (تناوب فضاهای خالی و رنگه و تزیینات متراکم و تزییناتی که طرح‌های پراکنده دارند)، هماهنگی رنگه، پویش سبک‌های خوشنویسی، تنوع داخلی تزیین، روش‌های مختلف نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی[(۳)] آرایه بدین‌ترتیب وزن‌های مختلف کم‌وبیش مختلط، موازی و ترکیبی این پویش‌ها با وزن‌های کیهانی (دوگانگی، دوره‌ای بودن، انقباض/ انبساط و غیره) و همچنین با وزن و ریتم زندگی مذهبی، اجتماعی، جسمانی و روانی معنوی هماهنگی دارند. مثلاً مدور بودن، بیانگر یک حرکت کیهانی کلی است، زیرا در سراسر سطوح جهان، دنیا و مخلوقات به دور اصل خویش می‌گردند: فرشتگان به دور خدا، اختران به دور قطب و مسلمانان به دور کعبه می‌چرخند. سیر کلی مخلوقات، مثل یک چرخه تصور می‌شود: عوالم از مبدأ اعلی صادر شده‌اند و به او باز می‌گردند (بقره/۱۵۶/۲). تکرار به ادوار کیهانی و به ماهیت تکراری خاص مناسک، یادگیری و عرفان (ذکر) مربوط می‌شود. تکرار زینتی اسم اللّه، بیانگر این است که خداوند همه جا حضور دارد: خدا یکتا و متعالی است، ولی در همه جا «حال»[(۴)] است و حضور دارد.

آرایه در آینهٔ اسلام

مرتبط کردن زیبایی‌شناسی آرایه‌ها به دین اسلام کاری دشوار است. متکلمان و فقهای مسلمان، هرگز در مورد انواع هنری نظریه‌پردازی نکرده‌اند. بااین‌حال می‌توان گفت که

(1). Modal (2). Contrastes (3). Composition (4). Immanent

بعضی از ابعاد آرایه، آینهٔ قرآن و برخی آرمان‌های اسلامی‌اند. چندین اصل بلاغی قرآن مانند تکرار، درهم بافتگی[1] و در کنار هم قرار گرفتن مضامین، ما را به یاد تکرار، درهم تابیدگی و هم‌کناری طرح‌ها می‌اندازد[۱۴۰]. برخی شیوه‌های معمول در هنر و اندیشهٔ اسلامی می‌تواند آگاهی توحیدی را منعکس کند. گفتگوی دوسویه میان دو عنصر، تکرار یک عنصر و کنار هم گذاشتن مضامین ناپیوسته می‌تواند نشان دهندهٔ این فکر باشد که وابستگی به خدا در همه چیز تکرار می‌شود[۱۴۱]. عدم جواز پیکرنمایی مذهبی، بیانگر این است که خدا متعالی است و در تصور نمی‌گنجد درحالی‌که ماهیت غیرروایی تزیین، حاکی از دیانتی است که با نظم و مقررات نماز شکل گرفته است. ماهیت آرایشی هنر، و اینکه اغلب اشکال هندسی و گیاهی، به آن قدرتی وحدت‌آفرین می‌بخشد، زیرا این نوع تزیین را در همه جا، در تمام محیط‌های اجتماعی و در همهٔ کشورهای اسلامی می‌توان یافت. این ویژگی دربرگیرنده و متحدکننده می‌تواند آرمان امت مسلمان را منعکس کند. یک جهت‌گیری واحد به سوی خدا به این امت اتحاد می‌بخشد و هیچ چیز ــ نه طبقهٔ اجتماعی، نه نژاد و نه ملیت ــ قادر نیست بین آنها تفرقه اندازد. همچنین تزیین مایل است تا تمایز بین مکان مقدس و غیرمقدس را محو کند، زیرا یک طرح هندسی واحد، ممکن است زینت‌بخش مسجد یا کاخ باشد. این موضوع می‌تواند به قدرت اتحادبخش اسلام برگردد که همه فعالیت‌های انسانی را اداره می‌کند و تمامی جامعه را در یک شعور و شیوهٔ زندگی یکدست و وحدت‌آفرین جمع می‌آورد.

متافیزیک زیبایی

به نظر غزالی، شعر به آینه‌ای می‌ماند که هر کسی می‌تواند حالت روحی خویش را از آن دریابد[۱۴۲]. همین ویژگی در مورد هنرهای تجسمی هم صادق است. افراد یا گروه‌ها آنها را مطابق با شعور فرهنگی خویش، تعبیری که از جهان دارند و لحظه‌ای از تاریخ که در آن هستند، تفسیر می‌کنند. بر حسب اوضاع فکری، معنوی یا فرهنگی، فلان‌گونه معماری، فلان شیء یا فلان تزیین می‌تواند مفهومی کم‌وبیش عمیق و غنی به خود

(1). Entrelacement

بگیرد. شاید بتوان به‌طور اجمال از دیدگاه‌ها، درجات و روش‌های تأویل هنر سخن گفت: نخست توجه به چارچوب اعتقادی تأویل (عرفانی، دینی، کیمیایی، کیهان‌شناختی، جادویی، شیعه، سنی و غیره)؛ دوم درجهٔ تفسیر به سطوح مختلف درک از حقایق مربوط می‌شود (مادی، روان‌شناختی، کیهان‌شناختی، اخلاقی، معنوی، مابعدالطبیعی)؛ سوم روش‌های تفسیر، تنوعات فرهنگی مذهبی خاص افراد، گروه‌ها، مکان‌ها و زمان‌ها است که موجب ایجاد اختلاف‌های جزئی در دیدگاه و درجات تأویل می‌شود. مثلاً نقوش شعاعی و شمسه‌ها را نه تنها می‌توان اشاره‌ای به خورشید دانست، بلکه می‌توان همچون نمادهایی از نور الهی، تمثیلی از پیامبر (نور محمدی) یا امام، یا تمثلی از یک حاکم که خورشید مملکت است، تعبیر کرد. ساختارهای چهار گوش می‌تواند فضای زمینی (چهار جهت اصلی) را به اجمال نشان دهد یا یک کیهان‌شناختی (چهار نهر بهشتی) یا چهار خلیفه‌ای که اسلام را ترویج کردند تداعی کند.

همچنین زیبایی در هنر نوعی آینه است که هر کس خود را آن‌طورکه هست در آن می‌بیند، آنچه را که قادر است درک خواهد کرد و متناسب با نوع عشق خود، دوست خواهد داشت. دنیای اسلام، یک فلسفهٔ زیبایی به مفهوم غربی و جدید ایجاد نکرده است. نویسندگان بیش از هر چیز به شعر و موسیقی و مسائلی مثل محاکات یا اصل تقلید طبیعت[1] علاقه نشان داده‌اند[۱۴۳]. به‌نظر همهٔ نویسندگان مسلمان، زیبایی در درجهٔ اول، سرچشمهٔ لذت، اظهار شگفتی و تحسین آفرینش است. بعضی از نویسندگان از ماهیت نسبی قضاوت و تشخیص زیبایی‌شناسانه سخن گفته‌اند. در میان آنها می‌توان از ابوحیان توحیدی نام برد. او در طبیعت [انسانی]، عادت، قانون [مذهبی]، عقل و هیجان، پنج اساس مختلف برای «زیبا» و «زشت» می‌بیند[۱۴۴]. برخی فقها و پرهیزگاران و اصحاب تفکرات زاهدانه، زیبایی را نشانی از تکبر عیاشی یا تجمل به حساب آورده‌اند که ممکن است انسان را از خدا و تکالیف مذهبی باز دارد. دو حدیث معروف، متافیزیک شناخت و زیبایی را به‌طور خلاصه بیان می‌کند: «خدا گنجی پنهان بود و دوست داشت شناخته شود، پس خلق را آفرید تا او را بشناسند» و «خدا زیباست و زیبایی را دوست

(1). Mimésis

دارد». بنابراین زیبایی جهان از فرافکنی خلاق زیبای الهی نشأت می‌گیرد و بازتاب شناختی است که خدا از خود دارد و می‌خواهد به مخلوقات خویش نیز بدهد. همچنین زیبایی، بُعدی از وجد و سرمستی در خود دارد زیرا از عشق و اشتیاق الهی سرچشمه می‌گیرد. جنبه‌ای از حقیقت و معرفت دارد زیرا عقل کلی و شعاع اسماء او را منعکس می‌کند. زیبایی، عملی سخاوتمندانه، بلاعوض، تکمیلی و تجلی‌بخش حقایق نیز هست، ازاین‌رو که از ارادهٔ خداوند برای آشکار ساختن رحمت او نشأت می‌گیرد. ازاین‌رو زیبایی‌شناسی راهی به سوی خدا و یادگاری از هماهنگی پنهان و عمیق روح است بـه نظـر مولانـا، موسیقی، خاطرهٔ بهشت را در انسان بیدار می‌کند، چون انسان پیش از اینکه زمینی شود آوازها و لحن‌های بهشتی را شنیده است[۱۴۵]. زیبایی چهره، منظره، یا هر هنری وسیله‌ای برای «تذکر» در مفهوم افلاطونی نیز هست: به ما فرصت می‌دهد تا از حقایق معنوی آگاه شویم، حضور الهی درون وجود را به یاد آوریم و مثل جهان را درک کنیم. بااین‌حـال از نظر عرفا، از زیبایی محسوس باید فراتر، رفت زیرا چیزی که روح باید به دنبـال آن باشد، زیبایی الهی است و نه بازتاب‌های کیهانی، متغیر و واهی آن پس، از دیدگاه عرفانی، عملکرد برتر و نهایی زیبایی هنری این چنین است: چون جرقه‌ای حضور وجود خـدا را در موجود می‌افروزد و او ار تحریک می‌کند تا همچون پروانه خود را به سوی شعلهٔ الهی بیفکند. وراء مشهودات و «من» و «تو»، زیبایی وصف‌ناپذیر و غیرقابل تصور الهـی قرار دارد. تنها کسانی آنرا درمی‌یابند که با عروج به سوی خدا پاکیزه گردنـد و مثـل قطره‌ای در دریا، در او تحلیل روند.

پی‌نوشت

1. Buergel, *The Feather...*; During, *Musique etextase...*, *Musique et mystique...*; Schimmel, *As Through a..., A Two-colored...*
2. Grabar, *Penser...*
3. Schimmel, *As Through a...*
4. Bemus; Akbarnia
5. See: For Instance Fairchild Ruggles, 2011
6. Calligraphers
7. Thackston; Roxburgh
8. Sarraf, 83-99
9. Scott, 21-53
10. ibid
11. Necipoglu, *The Topkapi...*
12. Allan, 111-120
13. Behrens-Abouseif
14. Necipoglu, *The Tokapi*, 61-71
15. al-Fârûqi, 162-181, 354-407
16. Ringgenberg, *Les théories...*, 420-426, 583-645
17. Ringgenberg, ibid, 645-661
18. Melikian-Chirvani, *Le chantdu...*
19. Massignon, II/395-428
20. Ringgenberg, *La Peinture...*
21. Ringgenberg, ibid, 41-54
22. Massignon, II/576-642
23. *Calligraphers and Painters...*
24. Lory, «Hermes/Idris...», 100-119
25. Sarraf, 83-99
26. Marquet, 300
27. Lory, *La Science...*
28. Pourjavady, 7-40
29. During, *Musique et extase, Musique et mystique*
30. Thackston, 18
31. Schimmel, *Calligraphy...*
32. Blair, *Islamic Inscription...*
33. Dodd
34. King, 180-187
35. Grabar, *Islamic Art...*
36. Shapur Shabazi, 519-522
37. Ringgenberg, *L'univers...*, 261-270
38. Nasr, *An Inteoduction...*, 99
39. ibid
40. Stierlin
41. Ringgenberg, *L'univers*, 110-111, 280-281
42. McChesney, 114
43. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 31-128
44. Burckhardt, *Principes...*, 18-25
45. Ringgenberg, *L'univers*, 286-289
46. Ardalan; Vogt-Goknil, 67-118; Stierlin, 67-83 ; Ringgenberg, *L'univers*, 289-293
47. Ringgenberg, *L'univers*, 109-119

80. Fouchecour
81. Flaskerud; *The Art and Material culture...*
82. Gimaret
83. Qur'an 2, 16; 6, 100; 23, 91; 39, 4; 42, 11; 112, 3-4
84. Lory, «La Vision de Dieu...», 353-363
85. Pourjavady, 41-62
86. *The Art and Material culture*
87. ibid
88. Chodkiewicz, 97-98
89. Sims
90. Grabar, *Mostly Miniatures...*
91. Papadopoulo, 89-127; Barry; Ringgenberg, La Peinture...
92. Thackston; Barry
93. Corbin, Corps spirituel..., 61-62; Nasr, *Islamic Art...*, 177-184
94. *A Survey...*, V/1928-1936
95. Floor
96. Floor, Flaskerud, *The Art and Material Culture*
97. *Tisser le paradis...*
98. see: Cammann, «symbolic...», 5ff,
99. Tanavoli
100. Hanaway, 21-34
101. Knysh, 740-745
102. Golombek, *Content and context...*, 25-50
103. Milwright, 501-504
104. Eliade, 120-163
105. Schimmel, *The Triumphal...*, 157-162
106. *Woven from the soul...*, 7-11
107. Schimmel, *A Two-colored...*, 286-287
108. Soustiel, *La céramique...*; Porter
109. *The Art of the saljûqs...*, 165-169
110. Baer, 425
111. Melikian-Chirvatni, *Le chant du...*
48. ibid, 85-108
49. *Qur'an* 13, 2; 15, 16; 16, 16; 25, 61; 37, 6-7; 41, 12; 67, 5; 71, 15-16
50. *Qur'an* 2, 25; 47, 15; 55, 48-76; 56, 28-33; 69, 21-23
51. Bloom
52. Melikian-Chirvani, «The Light of...», 109-111
53. Ardalan, 73
54. *Le mihrâb dans...*
55. Melikian-Chirvani, «The Light of», 112-123
56. Burckhardt, *Art of...*, 88
57. Papadopoulo, 229-230
58. Hillenbrand, *Image...*, 109-128
59. Ringgenberg, *L'univers*, 298-299
60. ibid, 299-301
61. Necipoglu, «Framing the Gaze...», 303-342
62. Soucek, «Solomon's...», 109-134
63. Melikian-Chirvani, «Le royaume de...», 1-41
64. *Islamic Art and Literature*
65. Bernardini, 49-51
66. Koch, «Mughal Palace...», 143-165
67. Andrews, *Felt tents...*
68. Koch, *The complete Taj Mahal*
69. Ringgenberg, *L'univers*, 319-328
70. Begley, 7-37
71. *Gardens of Iran*; Conan
72. Gardet, 447-452
73. Golombek, 310-313
74. Dickie, 128-137; Koch, «Mughal Palace», 143-165
75. Ringgenberg, *L'univers*, 114-115
76. Subtelny
77. Ringgenberg, *L'univers*, 241-248; *Rivers of Paradise...*
78. Brookshaw, 199-223
79. Scott Meisami, 229ff

112. Daneshvari

113. Soustiel, *Tombeaux...*; Degeorge

114. Meliklan-Chirvani, Islamic Metalwork...

115. Melikian-Chirvani, «Les thémes ésotériques...», 367-406

116. Melikian-Chirvani, Islamic Metalwork, 309-315

117. *The Art of the saljûqs*, 146-155

118. Melikian-Chirvani, *Islamc Metalwork*, 345-353

119. Melikian-Chirvani, «Le Kashkûl...», 41-97

120. Melikian-Chirvani, «The Iranian...», 85-139

121. Ringgenberg, *L'univers*, 331-340

122. ibid, 411-416

123. Buergel

124. Ringgenberg, ibid, 91-99

125. Caiozzo

126. Ringgenberg, *L'univers*, 126-129

127. ibid, 341-346

128. Marquet, 82-87, 155-160

129. Davy, 325-428; Corbin, *L'homme de...*

130. ibid

131. Gnoli, 312-319

132. Hillenbrand; Melikian-Chirvani, «The Iranian...», 1-42; *The Art of the saljûqs*, 146-153

133. Corbin, *L'homme dc...*

134. Ringgenberg, *L'univers*, 355-361

135. Ardalan; el-Said; Critchlow; Akkach; Bier, «Number, ...», 827-851; Ringgenberg, *L'univers*, 363-370

136. Ringgenberg, ibid, 399-404

137. Marquet

138. Ringgenberg, *L'univers*, 371-380; Lamei

139. Ringgenberg, ibid, 67-77, 109-119, 126-136

140. al-Fârûqî, 169-173

141. Cuypers, 32-59

142. Pourjavady, 83

143. Puerta Vilchez; Behr ns-Abouseif; Gonzalez; Fallahzadeh

144. Kahwaji, 1135

۱۴۵. مثنوی، دفتر چهارم، ۷-۷۳۶

کتابشناسی:

مولوی، جلال‌الدین محمد، *مثنوی معنوی*، به کوشش نیکلسون و قوام‌الدین خرمشاهی، تهران، ۱۳۷۵ش.

The Art and Material culture of Iranian shi'ism, ed. P. Khosronejad, London, 2012.

The Art of the Saljûqs in Iran and Anatolia, ed. R. Hillenbrand, costa Mesa, 1994.

Akbarnia, L. and F. Leoni, *Light of the Sufis: the Mystical Arts of Islam*, Houston, 2010.

Akkach, S., *Cosmology and Architecture in Premodern Islam*, Albany, 2005.

Allan, J. W., «Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics», *Iran*, 1973, vol. II.

Amir-Moezzi, M. A., *Le guide divin dons le shrisme original*, Lagrasse, 1992.

Andrews, P. A., Felt Tents and Pavilions. The Nomadic Tradition and its Interaction with Princely Tentage, London, 1999.

Ardalan, N. and L. Bakhtiar, *The Sense of Unity The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago, 1973.

Ayada, S., *L'islam des theophanies Une religion a repreuve de l'art*, Paris, 2010.

Baer, E., «Zakhrafa», *The Encyclopaedi of Islam*, New edition, Leiden, 2002, vol. XI.

Barry, M., *Cart figuratif en Islam medieval et l'enigme de Behthd* de Her& (1465-1535), Paris, 2004.

Begley, W. E., «The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of its Symbolic Meaning», Art Bulletin, 1979, vol. LXI.

Behrens-Abouseif, D., Beauty in Arabic Culture, Princeton, 1998.

Bernardini, M., «Hašt Behešt», *Ecyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 2004,

vol. XII.

Bier, C., «Number, Shape, and the Nature of Space: Thinking Through Islamic Art», *The Oxford Handbook of the History of Mathematics*, ed. C. Robinson, Oxford, 2009.

id, *Islamic Inscriptions*, Edinburgh, 1998.

id and J. M. Bloom, «The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field», *The Art Bulletin*, 2003, vol. LXXXV, no. 1.

Bloom, J. M., *The Minaret, Symbol of Islam*, Oxford, 1989.

Brookshaw, D. P., «Palaces, Pavilions and Pleasure-gardens: The Context and Setting of the Medieval majlis», Middle Eastern Literatures, 2003, vol. VI, no. 2.

Buergel, J. C., The Feather of Simurgh: the «Licit Magic» of the Arts in Medieval Islam, New York / London, 1988.

Burckhardt, T., Art of Islam, London, 1976.

id, Principes et methodes de l'art sacre, Paris, 1976.

Caiozzo, A., Images du del d'Orient au Mayen Age, Paris, 2003.

id, Réminiscences de la royauté cosmiqu dans les représentations de l'Qrient médiéval, Le Caire, 2011.

Calligraphers and Painters, ed. Qadi Ahmad, tr. Minorsky, Washington, 1959.

Cammann, S.,«Cosmic Symbolism on Carpets from the Sanguszko Group», ed. P. J. Chelkowski, *Studies in Art and Literature of the Near East*, New York, 1974.

id, «Religious Symbolism in Persian Art», *History of Religions*, 1976, vol. XV, no. 3.

id, «Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns», *Textile Museum Journal*, 1972, vol. III, no. 3.

Carboni, S., *Following the Stars Images of the Zodiac in Islamic Art*, New York, 1997.

Chebel, M., *Dictiannaire des symbofes musulmans*, Paris, 1995.

Chittick, W. C., The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn..., Albany, 1998.

Chodkiewicz, M., *Le sceau des saints Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabi*,

Paris, 1986.

Clevenot, D., *Une esthétique du voile Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, 1994.

Conan, M., *Middle East Gorden Traditions Unity and Diversity*, Washington, 2007.

Content and Context of visual Arts in the Islam world, ed. P. Soucek, London, 1988.

Coomaraswamy, A. K., Selected Papers: Traditional Art and Symbolism, Princeton, 1977.

Corbin, H., *En Islam iranien Aspects spirituels et phitosophiques*, Paris, 1971-1972.

id, Corps spirituel et terre céleste, Paris, 1979.

id, L'homme de lumiere dans le soufisme iranien, Sisteron, 1987.

Critchlow, K., *Islamic Patterns An Analytical and Cosmological Approach*, London, 1976.

Cuypers, M., «Tawhid et structures spatiales dans la culture islamique», *Lugman*, 1984-1985, vol. I.

Daneshvari, A., Animal Symbolism in Wargo wa Gulshoh, Oxford, 1986.

Davy, M. and et al., *Le théme de la lumiére dans le Judaïsme*, le Christianisme et l'Islam, Paris, 1976.

Degeorge, G. and Y. Porter, L'art de la céramique dons L'architecture musulmane, Paris, 2001.

Déroche, F. and et al., Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe, Paris, 2000.

Dickie, J., «The Mughal Garden: Gateway to Paradise», Mugarnas, 1985, vol. III.

Dodd, E. C. and S. Khairallah, The Image of the Word A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture, Beirut, 1981.

During, J., Musique et extase L'audition mystique dans la tradition soufie, Paris, 1988.

id, Musique et mystique dans les traditions de/L'Iran, Teheran, 1990.

Eliade, M., Images et symboles, Paris, 1980.

Fallahzadeh, M., Persian Writing on Music A Study of Persian Musical Literature from

1000 to 1500 AD, Uppsala, 2005.

al-Fârûqî, I. R. and et al., *The Cultural Atlas of Islam*, New York / London, 1986.

Flaskerud, I., Visualizing Belief and Piety in Iranian Shiism, London / New York, 2010.

Floor, W., Wall Paintings and Other Figurative Mural Art in Qajar Iran, Costa Mesa, 2005.

Fouchécour, C. H., La description de la nature dans to poésie lyrique persane du XL[e] siècle, Paris, 1969.

Gardens of Iran Ancient Wisdom, New Visions, Tehran, 2004.

Gardet, L., «Djanna, Evidence from the Ḳur'ān», *The Encyclopaedia of Islam*, New edition, Leiden, 1979, vol. II.

Gimaret, D., Dieu àl'image de l'homme, Paris, 1997.

Gnoli, G., «Farr(ah)», *Encyclopedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1999, vol. IX.

Gocer, A., «A Hypothesis Concerning the Character of Islamic Art», Journal of the History of Ideas, 1999, vol. LX, no. 4.

Golombek, L., «Garden, In Persian Art», *Encyclopaedian Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 2001, vol. X.

Gonzalez, V., Beauty and Islam Aesthetics in Islamic Art and Architecture, London, 2001.

Grabar, O., The Mediation of Ornament, Princeton, 1992.

id, Mostly Miniatures : an Introduction to Persian Painting, Princeton, 2000.

id, Penser l'art islamique Une esthétique de l'ornement, Paris, 1996.

Hanaway, W. L., «The Concept of the Hunt in Persian Literature», Boston Museum Bulletin, 1971, vol. LXIX.

Hillenbrand, R., «The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art», *Kingship*, ed. E. Lyle, 1986, cosmos 2.

id, Islamic Architecture, New York, 1994.

Islamic Art and Literature, ed. O. Grabar and C. Robinson, Princeton, 2001.

Kahwji, S., «'Ilm Al-Djmāl», *The Ecyclopaedia of Islam*, New edition, Leiden, 1986, vol. III.

Keyvani, M., Artisans and Guild Life in the Later Safavid Period, Berlin, 1982.

King, D. A., «Makka, As The centre of The world», *The Encyclopedia of Islam*, New edition, Leiden, 1991, vol. VI.

Knysh, A., «Sadjdjāda», *The Encyclopaedia of Islam*, New edition, Leiden, 1995, vol. VIII.

Koch, E., The Complete Taj Mahal, London, 2006.

id, «Mughal Palace Gardens from Babur to Shah Jahan, 1526-1648», Mugarnas, 1997, vol. XIV.

Lamei, M., La poétique de la peinture en Iran (XIV-XVf siecle), Berne, 2001.

Leaman, O., Islamic Aesthetics An Introduction, NotreDame, 2004.

Lings, M., The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, London, 1987.

Lory, P., «Hermes/Idris, prophete et sage dans la tradition islamique», *Presence d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1988.

id, La science des lettres en islam, Paris, 2004.

id,«La vision de Dieu dans l'onirocritique musulmane médiévale, ed. T. Lawson, *Reason and Inspiration in Islam*, ed. T. Lawson, London / New York, 2005.

Marquet, Y., *Les «Freres de la purete» pythagoriciens de L'Islam*, Paris, 2006.

id, La philosophie des alekh wan al-Saff, Paris/Milan, 1999.

Massignon, L., Ecrits mémorables, Paris, 2009.

McChesney, R., «Four Sources on Shah Abbas's Buildings of Isfahan», Mugarnas, 1988, vol. V.

Melikian-Chirvani, A. S., *Le Chant du monde L'art de l'Iran safavide 1501-1736*, Paris, 2007.

id, «The Iranian Sun Shield», Bulletin of the Asia Institute, 1992, vol. VI.

id, «The Iranian Wine Horn from Pre-Achaemenid Antiquity to the Safavid Age», *Bulletin of the Asia r Institute*, 1996, vol. X.

id, Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries, London, 1982.

id, «Le kashkûl safavide, vaisseau a yin de L'initiation mystique», *Études safavides*, ed. J. Calmard, Paris / Teheran, 1993.

id, «The Light of Heaven and Earth: from the Chahâr-taq to the Mihrâb», *Bulletin of the Asia Institute*, 1990, vol. IV.

id, «Le Royaume de Salomon Les inscriptions persanes de sites achemenides», Le monde Iranien et L'Islam, Geneve / Paris, 1971, vol. I.

id, «Le Shâh-Nâme, la gnose soufie et le pouvoir mongol», Journal Asiatique, 1984, vol. CCLXXII, no. 3-4.

id, «State Inkwells in Islamic Iran», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1986, vol. XLIV.

id, «Les thèmes ésotériques et les themes mystiques dans l'art du bronze iranien», *Mélanges offerts a Henry Corbin*, ed. S. H. Nasr, Tehran, 1977.

id, «The Wine Birds of Iran from Pre-Achaemenid to Islamic Times», *Bulletin of the Asia Institute*, 1995, vol. IX.

Le Mihrâb dans L'architecture et la religion musulmanes, ed. A. Papadopoulo, Leiden, 1988.

Milwright, M., «Gereh-sāzi, Architecture», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 2001, vol. X.

Nasr, H., *Islamic Art and Spirituality*, Ipswich, 1987.

id, An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Albany, 1993.

Necipoglu, G., «Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces», *Ars Orientalis*, 1993, vol. XXIII.

id, *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, 1995.

Papadopoulo, A., *L'Islam et l'art musulman*, Paris, 1976.

Porter, Y., *Le prince, L'artiste et l'alchimiste La ceramique dans le monde iranien. X^e-XVII^e siècle*, Paris, 2011.

Pourjavady, N., *Mélanges litteraires et mystiques*, Téhéran, 1998.

Puerta Vilchez, J. M., *Historic del pensamiento estético árabe*, Madrid, 1997.

Ringgenberg, P., *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Paris, 2006.

id, *L'univers symbolique des arts islamiques*, Paris, 2009.

id, *Les théories de l'art dans la pensée traditionnelle*, Paris, 2011.

Rivers of Paradise Water in Islamic Art and Culture, ed. S. S. Blair and J. M. Bloom, New Haven, 2009.

Roxburgh, D. J., *Prefacing the Image The Writing of Art History in Sixteenth-century Iran*, Leiden, 2001.

Sabahi, T., *L'arte del tappeto d'Oriente*, Milano, 2007.

el-said, I. and A. Parman, *Geometric Concepts in Islamic Art*, London, 1976.

Sarraf, M. and H., Corbin, *Traités des compagnons-chevaliers*, Téhéran/Paris, 1973.

Schimmel, A. C., Alligraphy and Islamic Culture, New York, 1984.

id, Deciphering the Signs of God. A Phenomenological Approach to Islam, Edinburgh, 1994.

id, As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam, New York, 1982.

id, The Triumphal Sun A Study of the Works of Jalaloddin Rumi, Albany, 1993.

id, *A Two-colored Brocade The Imagery of Persian Poetry*, Chapell Hill, 1992.

Scott Meisami, J., «Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez», *International Journal of Middle East Studies*, 1985, vol. XVII.

id, *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry*, London, 2003.

Sernus-Taylor, M. and at al., *L'etrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Paris, 2001.

Shani, R., *A Monumental Manifestation of the...*, Oxford, 1996.

Shapur Shahbazi, A., «Haft Keshvar», *Encyclopaedia Iranica*, New York, 2003, vol. XI.

Sims, E., *Peerless Images Persian Painting and its Sources*, New Haven/London, 2002.

Soucek, P., «Solomon's Throne/Solomon's Bath: Model or Metaphor?», *Ars Orientalis*, 1993, vol. XXIII.

Soustiel, J., La céramique islamique, Fribourg, 1985.

id and Y., Porter, *Tombeaux de paradis Le Shah-e Zende de Samarcande et la ceramique architecturale d'Asie centrale*, Saint-Remy-en-l'Eau, 2003.

Stierlin, H., *Ispahan Image du paradis*, Lausanne/Geneve, 1976.

Subtelny, M., *Le monde est un jardin : aspects de l'histoire culturelle de l'Iran médiéval*, Paris, 2002.

A Survey of Persian Art, ed. A. U. Pope and etal. London, 1938-1939.

Tabbaa, Y., *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, London, 2002.

Tanavoli, P., *Shahsavan, Iranian Rugs and Textiles*, New York, 1985.

Thackston, W. M., *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden, 2001.

Tisser le paradis Tapis-jardins persons, Teheran, 2004.

Vogt-Goknil, U., *Mosquées*, Paris, 1975.

Woven from the Soul, spun from the Heart, Textile Arts of safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries, ed. C. Bier, Washington, 1987.

نگاهی کلی به تاریخ موسیقی در ایران

آمنون شیلوآ[1]

پیش از استیلای اسلام، ایران در دورهٔ حکومت ساسانیان (۳۰ق/۶۵۱م) از شکوفایی و رشد فرهنگی پرمایه‌ای، از جمله در هنر موسیقی، بهره‌مند بود. براساس قرائن می‌توان گفت که برخورد اسلام با چنین میراث گرانبهایی باعث لطمه‌ای مهلک بر سنت‌های فرهنگی و موسیقایی ایران باستان نشد. دلیل چنین امری آن بود که در جریان فتح ایران، بسیاری از اعضای طبقات حاکمهٔ ایران، برخلاف دیگر اقوامی که مغلوب مسلمانان شدند، جایگاه سابق خود را حفظ کردند و یا در نظام جدید مقام و منزلتی تازه به دست آوردند. چنین بود که ایرانیان، میراث غنی خود گذشته از سهم فراوانشان در دیگر جنبه‌های فرهنگی، در عصر اسلامی هم قادر به ایفای نقشی عظیم در فرایند ساختن یک هنر موسیقاییِ نو در چارچوب تمدن مسلمانان کرد.

برای خلق یک سنت موسیقاییِ نو، که با شرایط جدید حیات اجتماعی ـ فرهنگی و

---

(1). Amnon Shiloah

نیز با ظهور جوامع اسلامی شدهٔ پرجمعیت و چندفرهنگی سازگار باشد، تأثیر تمایل بسیاری از فاتحان برخاسته از فرهنگ صحرانشینی به اتخاذ و تداوم ظواهری شاهانه برای حکومتشان مشهود است. به همین منظور بود که خلفا پذیرای مستعدترین شاعران و موسیقی‌دانان در دربارشان شدند و با سخاوتمندی به تشویق و حمایت آنان پرداختند. به سبب همین حمایت رسمی خلفا و امرا، و رقابت آنان در این امر باعث شتاب در رشد و ارتقاء هنر نو شد. در این زمینه، می‌بایست نقش بسیار پررنگ موسیقی‌دانان حرفه‌ای و مستعد ایرانی را که عرب‌ها آنها را «موالی» می‌خواندند، مورد توجه قرار داد. بسیاری از موسیقی‌دانان ایرانی‌تبار مقیم حجاز مانند طُویس (۱۱-۸۶ق)، سائب حاثر، عزةالمیلاء و نیز موسیقی‌دانانی زاده و پروردهٔ ایران مانند نشیط یا ابراهیم موصلی (وفات: ۱۸۸ق)، شاخص‌ترین خنیاگر خوش‌قریحهٔ دربار هارون‌الرشید که در رأی به تحصیل موسیقی عربی و ایرانی پرداخته بود، این نقش قابل مطالعه است. علاوه براین، موسیقی‌دانی والامقام به نام ابن‌مسجع (وفات: حدود ۱۶۹ق) نیز بوده است که گفته‌اند مباحث نظری و عملی موسیقی‌های ایرانی و بیزانسی را در سفر به سوریه و ایران آموخته و بسیاری از آموخته‌هایش را در آواز عربی به‌کار بسته بوده است. به این ترتیب، مشارکت موسیقی‌دانان ایرانی در پرورش و رشد یک گونهٔ نو و شهری از اجرای موسیقی هنری، به‌ویژه در وجه موسیقایی آن چشمگیر بوده است.

به واقع از آنجا که فاتحان خود به تنهایی قادر به تحقق فرآیند شهری‌سازی و تأمین نیاز فزاینده به تبلور یک هنر پیشرفته و درخور نبودند، وارثان سنت والا و قدیم موسیقی ایرانی ناگزیر از ایفای نقشی اساسی در پی‌ریزی شالوده‌های کلان سنت موسیقاییِ تمدن مسلمانان شدند. بااین‌حال، ایرانی‌ها حتی در شعر ــ که در شکل کلاسیک و پیشرفته‌اش یک عرصهٔ ناب عربی محسوب می‌شد ــ نیز سهم داشتند. بنا به گفتهٔ شارل پلا، پژوهشگر متخصص ادبیات عرب، از حدود قرن ۲ق/۸م به بعد، با شکلی نو از شعر مواجه می‌شویم که پرورندگان آن اصالت عربی نداشتند اما زبان فاتحان را آموخته بودند؛ به‌ویژه ایرانیانی که خود را به‌قدر کافی برای زورآزمایی فرهنگی مهیا می‌دیدند؛ فرهنگی که آنرا به‌ویژه در قیاس با گذشتهٔ شکوهمند خود ضعیف می‌یافتند[1].

ظهور یک کلان سنت نو

برای تجسم تصویری از تبدیل خرده‌سنت غیرشهری پیشین به یک «کلان سنت» بارز و اسلوبمند می‌بایست از ادغام ماهرانهٔ عناصری منتخب از «کلان سنت» سابق اقوام درآمده به زیر پرچم خلافت، مخصوصاً ایرانیان، با عناصری از «خرده سنت» همگن عربی (به‌ویژه باورهای اسلامی و زبان عربی) سخن به میان آوریم. این در هم‌آمیزی، که از سر مصالحه‌جویی جامهٔ عمل پوشید، منجر به چنان «ترتیبات نو» و موفقی شد که هم در نظر فاتحان و هم نزد مردمان زیر سلطهٔ آنان درعین‌حال که برآمده از سنت قدیم بود، نمایندهٔ تکاملی خودانگیخته نیز تلقی می‌شد. با وجود این، سنت موسیقایی اسلامی، برخلاف دیگر کلان سنت‌ها از آن درجه از اسلوبمندی که موجب تسهیل در شناسایی و تعریف آن به مثابهٔ هنری رسمی با هنجارهای جهان شمول، مقبول و تغییرناپذیر باشد دست نیافت. این در وهلهٔ نخست به سبب نگرش یکپارچهٔ اسلام به امور دینی و دنیوی است. خلفا، که حاکمان مطلق‌العنان بر مؤمنین بودند، از حامیان پرشور هنر موسیقی به‌شمار می‌آمدند و آنرا به بخشی جدانشدنی از حیات حکومتی خود و به الگویی الهام‌بخش برای طبقات ممتاز جامعه بدل کردند. بااین‌همه، آنان ناگزیر از اطاعت حاکمان اسلام و شریعت بودند که حیات اجتماعی و دینی را توأماً سامان می‌داد.

به‌هرحال حکومت خلفا شیوه‌های ابراز حاکمیت شاهانه یا سلطنتی را از تمدن‌های پیش از خود به ارث برده بود. شاخص‌ترین تأثیرها از آن ایران پیش از اسلام بود که آداب و شیوه‌های آن در بدو حکومت اسلامی، یا کارکرد اصیل خود را همچنان حفظ کردند یا به مثابهٔ یادآوری صرف گذشته‌ای شکوهمند متجلی شدند. نمونه‌ای جالب که تأثیر آداب ایرانی را نشان می‌دهد استفاده از ستره (به معنی پرده) است که شاهان ساسانی از آن به عنوان حایلی میان خود و اجراکنندگان موسیقی استفاده می‌کردند. طبق آداب اجتماعی رایج در عهد ساسانیان الگوبرداری شده بود، اغلب موسیقی‌دانان به هنگام اجرا در حضور خلیفه در پشت پرده قرار می‌گرفتند. هر گاه که نوازنده‌ای زبردست باعث شعف و کنجکاوی می‌شد، خواجگان برای کسب اطلاع دربارهٔ آواز و نوازنده به پشت پرده می‌رفتند و در نهایت او را به ملاقات رودررو با خلیفه دعوت می‌کردند. در اسپانیا واژهٔ ستره معانی مختلفی دارد که یکی از آنها آنسامبل (گروه) موسیقی است.

موسیقیِ سازی در برابر موسیقیِ آوازی

با توجه به این واقعیت که سهم ایرانیان در خلق یک کلان سنت موسیقایی نو در قلمرو اسلامی اساساً معطوف به مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی بود، باید به نکته‌ای که در رساله‌ای به قلم حسن الکاتب (قرن ۵ق/۱۱م)، موسیقی‌دان، دربارهٔ ویژگی آهنگ‌سازی ایرانی آمده است توجه کنیم. این رساله *کمال ادب‌الغناء* نام دارد و شامل مباحثی در جنبه‌های نظری و عملی موسیقی است. الکاتب در فصل آخر رساله به بحثی جالب دربارهٔ استقلال موسیقیِ سازی از موسیقیِ آوازی و ابراز این عقیده می‌پردازد که موسیقی سازی اگر با آواز همراه نباشد بی‌حاصل است. او در توضیح نظر خود با ارجاع به نظریات کسانی که با او مخالف‌اند و از استقلال موسیقی سازی دفاع می‌کنند چنین می‌نویسد:

برخی فکر می‌کنند که موسیقی خالص‌سازی، والاتر از موسیقی توأم با آواز است. این عقیده‌ای است بی‌اساس زیرا آواز همراه با ساز والاتر و سودمندتر از موسیقی سازی است، عقیدهٔ این اشخاص خلاف واقع است. به عقیدهٔ من کسی که چنین نظری دارد و بر آن اصرار می‌ورزد از آواز خواندن عاجز است و بیشتر استعداد نوازندگی دارد. علاوه بر این، هنرمندانی را دیده‌ایم ــ و هنوز می‌بینیم ــ که در مدهای متعدد می‌نوازند و الحانی برگرفته از کارگانی فقیر و ناقص را به آواز می‌خوانند ... و دیگرانی نیز هستند که برای توجیه [موسیقی] خود به پادشاهان ایرانی استفاده می‌کنند. پادشاهان ایرانی در واقع از آواز روگردان بودند؛ اما این فقط برای اجتناب از کسالت ناشی از شنیدن آواز بدون ساز نبود بلکه به آن سبب بود که مُدهای سازی آنها از الحان آوازی تقلید می‌کردند. این را از آنجا می‌توان دانست که هنرمند موسیقی‌دان پس از نواختن یک مُد، لحنی متعلق با آنرا به نوعی بازسازی و اجرا می‌کند و آوازهای همان مُد را عرضه می‌دارد. این قطعات سازی شاید با طرایق و رواسین مرتبط بوده باشند و با افزودن همین نکته می‌توان نتیجه گرفت که طرد موسیقی آوازی از سوی ایرانیان به دلیل ملاحظات مربوط به عدم وقار بوده است[۲].

او در تأیید این رویکرد نقل قول‌های زیر را از کتاب *الموسیقی‌الکبیر* فارابی می‌آورد: «الحان سازی دیگری نیز هستند که تقلید الحان آوازی با آنها یا همراه شدن آنها با الحان آوازی به‌هرنحوی دشوار یا حتی ناممکن است. این در طرایق و رواسین ایرانی و خراسانی،

که نمی‌توانند برای همراهی آوازهای مه به‌کار آیند، مصداق می‌یابد»[۳]. فارابی در همین متن از جارچی‌هایی سخن می‌گوید که پادشاهان ایران و خراسان را در لشکرکشی‌ها همراهی می‌کرده‌اند[۴].

نکاتی دربارهٔ منابع ساسانی

مدارک و شواهد اصلی دربارهٔ موسیقی ایرانی پیش از استیلای اعراب، به‌ویژه آنچه به سلسلهٔ ساسانی مربوط است، از منابع نویسندگان عربی استخراج می‌شود این منابع جزئیات فراوانی را دربارهٔ این سلسله در اختیار می‌گذارند. یکی از نویسندگان مشهور چنین منابعی اسحاق کندی (وفات: ۲۵۶ق/۸۷۰م) معروف به «فیلسوف عرب» است. او نخستین دانشمندی است که تحت تأثیر متون یونانی ترجمه شده به عربی برخوردی علمی با موسیقی دارد. الکندی در رسالات موسیقی خود به موسیقی ایرانی و نظام مُدال آن اشاره می‌کند. جالب آنکه پس از او سه مورخ و جغرافی‌دان نیز مخصوصاً در زمینهٔ نظام مُدال در آثار باربد، موسیقی‌دان برجستهٔ ساسانی، به تفصیل سخن رانده‌اند. این سه تن عبارت‌اند از ابن‌خردادبه (وفات: ۳۰۰ق/۹۱۱م)، مسعودی (وفات: ۳۴۵ق/۹۵۶م) و زکریای قزوینی (۵۹۹-۶۸۲ق/۱۲۰۳-۱۲۸۳م). اینان و برخی نویسندگان متأخرتر از آنها موسیقی را دور از تعصب و با دیدهٔ احترام بررسی کرده‌اند.

الکندی یکی از نخستین نظریه‌دانان عرب در حوزهٔ موسیقی است که در نوشته‌هایش به نظام‌های مُدال در دیگر فرهنگ‌های موسیقایی و نیز نزد اعراب دوران خود اشاره می‌کند. او فصل سوم *رسالة فی‌اللحون والنغم* را به موضوع تکثر نظام‌های موسیقایی در جهان اختصاص داده که از نظر او بازتابی از تفاوت‌های طبیعی از نظر رفتار، ذائقه، رسوم و ذهنیت میان گروه‌های انسانی است. تفاوت‌هایی که شرایط اقلیمی و اوضاع کواکب سبب آن می‌شوند؛ طرق (مُدهای) ایرانی، اخوس[(۱)] یا مُدهای هشت‌گانهٔ بیزانسی که او اسطوخوسیّة می‌نامد، و مدهای هشت‌گانهٔ ریتمیک (یاایقاعات) اعراب به عنوان نمونه‌های چنین تنوعی ذکر شده‌اند[۵].

---

(1). Echos

ابن‌خردادبه، جغرافی‌دانی مشهور بود که در ۲۰۵ق/۸۲۰م در خراسان زاده شد و ۳۰۰ق/۹۱۱م در بغداد درگذشت. او که از خانواده‌ای ایرانی بود، در بغداد از تحصیلاتی عالی در ادبیات و هنر برخوردار شد و کتابی مهم دربارهٔ سازهای موسیقی تألیف کرد[۶].

مسعودی در جوانی به شوق کسب دانش به سفرهای فراوان پرداخت و به ایران، هند، سیلان و نقاطی دیگر رفت. مهم‌ترین اثر او با عنوان *مُروج‌الذهب* و *معادن الجوهر* نسخه‌ای خلاصه شده از کتاب تاریخ بزرگ جامع او موسوم به کتاب *اخبار الزمان* است. *مُروج‌الذهب* طیف بسیار گسترده‌ای از موضوعات و مباحث، از جمله منشأ موسیقی و ویژگی‌های گوناگون آنرا دربرمی‌گیرد. ابن‌خردادبه از سوی خلیفه المعتمد به جلسه‌ای عمومی برای بحث دربارهٔ ویژگی‌های موسیقی و موضوعاتی دیگر، از جمله تعیین وجوه مشخصهٔ موسیقی‌دان قابل و اجرای خوب، فراخوانده شد. در جلسهٔ عمومی دیگری که روز بعد تشکیل شد، یکی از خبرگان هنر رقص به فرمان خلیفه به شرح و نمایش رقص هنری و اصول آن پرداخت (نک: سطور پایین). دگر نکتهٔ مهم با *طرق* هفت یا هشت‌گانه ــ مُدهای موسیقاییِ منسوب به باربد، موسیقی‌دان پُرآوازهٔ دربار ساسانی ــ مرتبط است. نام مُدها در نوشته‌های مسعودی نیز مانند نوشته‌های الکندی مغشوش و معیوب است[۷]. دو اصطلاح عام که توسط این مؤلفان عرب به مُدهای ایرانی نسبت داده شده است عبارت‌اند از طرق (جمع طریقه، به معنای مسیر، راه، شیوه) و الحان یا لحون (جمع لحن، به معنی ملودی یا ملودی ـ الگو). اصطلاح دیگری که محمد خوارزمی در کتاب *مفاتیح‌العلوم* خود به‌کار برده دستانات (جمع دستان، اصطلاحی که معمولاً برای پرده‌بندی دستهٔ عود و برخی دیگر از سازهای زهی به‌کار می‌رود) است. *مفاتیح‌العلوم*، که یکی از نخستین فرهنگ‌نامه‌های عربی است، فهرستی از نام بیست و دو ساز یونانی، ایرانی و بیزانسی را شامل می‌شود[۸].

در فصل بیست‌وچهارم *مُروج‌الذهب* مسعودی، که به شرح احوال پادشاهان ساسانی اختصاص دارد، آمده است که اردشیر بابکان، بنیان‌گذار امپراتوری ساسانی، سلسله مراتبی را برای اطرافیان خود مقرر داشت که جانشینان او نیز از آن پیروی کردند. این مراتب شامل سه رده بود که سرداران و شاهزادگان هم‌تبار او در برترین رده‌اش جای می‌گرفتند و اینها کسانی بودند که به فاصلهٔ پنج متر از تخت سلطنت در سمت راست پادشاه

می‌ایستادند. با ارتقاء جایگاه موسیقی‌دانان توسط بهرام گور، موسیقی‌دانان در رده‌ای مخصوص جای گرفتند. در آموزه‌های کیش مزدکی، کیشی مبتنی بر ثنویت که در دوران ساسانیان پدید آمد، خداوند چنان بر تخت سلطنت تکیه زده است که گویی همان خسرو اول است و چهار قدرت معنوی حاضر در بارگاه خداوند معرف همان چهار شخصیتی‌اند که در برابر پادشاه حضور دارند: سه تای آنها سه مقام بلندپایهٔ درباری‌اند و نفر چهارم یک موسیقی‌دان است. این حضور تخیلی موسیقی‌دان می‌تواند اشاره‌ای تلویحی به نقش مهم در تشکیلات حکومتی ایران تلقی شود[۹].

تصور مجسم شده از خسرو دوم (۵۹۱-۶۲۸م) در نقش برجستهٔ طاق بستان که او را در حال تیر انداختن با کمان مجسم می‌کند در میان موسیقی‌دانان گواهی عینی و ملموس دربارهٔ سازهاست. در اینجا گروهی از چنگ‌نوازان که بر قایقی مخصوص نشسته‌اند شاه را همراهی می‌کنند. دربار این پادشاه از حضور موسیق‌دانی عالی و شگرف، یعنی باربد، بهره‌مند بود.

قزوینی، سومین و آخرین نفر از نویسندگان سابق‌الذکر، کیهان‌نگار و جغرافی‌دانی مشهور بود که کتاب او زیر عنوان *عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* را نخستین اثر کیهان‌نگاری به زبان عربی می‌دانند. در بخش دوم این اثر، موسوم به آثارالبلاد، مؤلف بخشی را به فارس (ایران) اختصاص داده است و در آن به توصیف دستاوردهای شگرف باربد، این موسیقی‌دان پُرآوازه، می‌پردازد و او را به مثابهٔ یک قهرمان فرهنگی تصویر می‌کند[۱۰].

باربد به مثابهٔ یک قهرمان فرهنگی

نویسندگان عربی‌نویس به پیروی از منابع ایرانی، خلق نظام مُدال ساسانی را به باربد نسبت داند؛ موسیقی‌دانی برجسته که گاه در متون عربی او را فهلیذ نامیده‌اند. باربد موسیقی‌دان دربار خسرو پرویز بود که به سبب خلاقیت استثنایی و چیره‌دستی شگرفش شهرتی افسانه‌ای یافت. ادوارد براون[(1)] که مقاله‌ای در شرح منابع ایرانی منتشر کرده

(1). E. G. Brown

است، مطالبی مبسوط به باربد و رودکی، شاعر بزرگ ایرانی، اختصاص داده شده است[۱۱]. براون یکی از سه متن منتشر شده دربارهٔ باربد را به انگلیسی ترجمه کرده است که در آن چنین می‌خوانیم: «و در خصوص باربد خنیاگر، که مانند او در آن علم هنوز پدید نیامده است. او برای ضیافت‌های خسروپرویز سیصد و شصت لحن ساخته بود و هرکدام را در یک روز می‌خواند؛ و کلام او نزد استادان موسیقی، که همگی خوشه‌چین خرمن اویند، حجت است». براون نقل روایاتی دربارهٔ باربد را با آوردن حکایتی افسانه‌ای که در کتاب آثارالبلاد قزوینی در توصیف دستاوردهای فوق‌العادهٔ باربد آمده است ادامه می‌دهد. به گفتهٔ قزوینی، در قلمرو پادشاهی ساسانی ده فرد شاخص وجود داشتند که هرکدام به نوبهٔ خود، حتی در ایران، بی‌مانند بودند. هشتمین این افراد، باربد خنیاگر، سرآمد نوع بشر در موسیقی و خنیاگر پادشاه خسروپرویز بود. هنگامی‌که کسی می‌خواست موضوعی را به عرض پادشاه برساند، اما از خشم او بیمناک بود، با باربد سخن می‌گفت که قادر بود آنرا با موسیقی و کلام خود بیان کند. در همین باره گفته‌اند خسروپرویز اسبی زیبا به نام شبدیز داشت که بسیار برایش عزیز بود. پادشاه اعلام کرده بود که هرکس خبر مرگ شبدیز را بیاورد خونش ریخته خواهد شد. پس از مرگ اسب، باربد فراخوانده شد تا استعداد استثنایی‌اش را برای اعلان این خبر بد به پادشاه به‌کار گیرد. باربد این مأموریت را پذیرفت و به این منظور قطعه‌ای محزون از ساخته‌های خود را اجرا کرد. پادشاه که منظور این اجرا را به گمان دریافته بود فریاد برآورد: «وای بر تو، شبدیز مرده است!» و باربد می‌گوید: «پادشاه است که چنین می‌گوید». و پادشاه می‌گوید: «دست مریزاد، چه هوشمندانه جان خود و یکی دیگر را نجات دادی»[۱۲].

در داستانی که دربارهٔ اسحاق موصلی، موسیقی‌دان مشهور عرب و خنیاگر خلیفه هارون‌الرشید آورده‌اند، آمده است که: معاصرانش او را با باربد قیاس می‌گرفته‌اند. اسحاق تبار عربی داشت خود مدعی بود که باربد را سرمشق قرار داده است. گفته‌اند که دختران آوازخوان خراسان به خواندن فهلویات/ پهلویات (آوازهای منسوب به باربد) می‌پرداخته‌اند. در واقع، ابداع نظام مُدال مورد استفاده در موسیقی عربی را نیز به اسحاق نسبت می‌دهند. این نظام به سبب ارتباطش با پرده‌بندی‌های عود، سازی چهار سیمه، و تناظر انگشتان

با هرکدام از آنها به نام نظریهٔ اصابع و مجاری (انگشتان و راه‌ها) شناخته شده است[۱۳].

شواهد موسیقایی

در منابع موجود، موسیقی‌دان هنرمند را به‌صورت فردی بسیار صاحب قریحه در بیان موسیقایی که از تخیلی شگرف در موسیقی بهره‌مند است و قدرت لایزال خلاقه‌اش او را به دمیدن روح در اصوات توانا می‌کند، وصف شده است. چنین هنرمندی حتی قادر به ادراک گفتمانی بامعنا در اصوات است، چنان‌که گویی آنها پیام‌هایی کلامی‌اند. موسیقی‌دانان بزرگ شخصیت‌هایی مهم و ضروری برای تشکیلات حکومتی پنداشته می‌شدند و به همین سبب از مقام و منزلتی والا در نظام حکومت برخوردار بودند.

نزد اخوان‌الصفا، تشکیلاتی که برخی ایرانیان نیز به آن تعلق داشتند و در قرن ۴ق/ ۱۰م فعال بود، چنین تفکری دربارهٔ قابلیت و قدرت بیان موسیقی در دو پندگفتار از «رسالهٔ موسیقی» آنان این‌گونه تبیین شده است:

پند گفتار اول

«موسیقی از کیفیتی والا برخوردار است که زبان و کلام از بیان مقصود و مراد آن قاصر است؛ ازهمین‌روست که روح خود را در الحان خوش‌آهنگ به بیان در می‌آورد. وقتی سرشت انسانی ما این الحان را می‌شنود از لذت و شعف و شادمانی لبریز می‌شود. پس به گفتمان روح و گفتگوهای پنهان آن گوش دهید، طبیعت نفسانی را پس برانید، بر ظواهر چشم ببندید و نگذارید که شما را بفریبند».

پند گفتار ششم

«موسیقی گرچه موجودی زنده نیست، از زبان و بلاغت برخوردار است و اسرار روح و رموز دل را تعلیم می‌دهد. تمام رخدادهایی که در این مجموعه از گفتمان‌ها به بیان درمی‌آید گنگ و مبهم‌اند و نیازمند ترجمان. زیرا عبارات آن ساده‌اند و از حروف الفبا ساخته و پرداخته نشده‌اند. شعری پارسی وجود دارد که درستیِ نظر فیلسوف مورد نظر در اینجا را ثابت می‌کند».

وقت شبگیر بانگ نالهٔ زیر — خوش‌تر آید بگوشم از تکبیر
زاری زیر و این مدار شگفت — گر ز دشت اندر آورد نخجیر
تن او تیر نه زمان بـه زمان — به دل اندر همی گـذارد تیر
گاه گریان و گـه بنـالد زار — بـامدادان و روز تـا شبگیـر
آن زبـان‌آوری زبـانش نـه — خبـر عاشقـان کنـد تفسیـر
گـاه دیوانـه را کنـد هشیـار — گاه هشیـار بـر نهد زنجیر[۱۴]

پرده انداختن از آنچه پوشیده است

آخرین پند گفتار و شعری که با آن آمد را می‌توان با کلامی به‌ویژه حکمت‌آمیز دربارهٔ تأثیر موسیقی از ابوالحسن هجویری (وفات: ۴۷۰ق/۱۰۷۷م) صوفی ایرانی، رنگ و بویی بیشتر داد:

«شنود همچون آفتاب است که بر همه می‌تابد اما بر هرچه‌ای بنا به مرتبه‌اش [یعنی مرتبهٔ شناخت] تأثیر می‌گذارد؛ می‌سوزاند، منور می‌کند، تحلیل می‌برد یا می‌پروراند».

این سخن زیبا برگرفتـه از رسـالهٔ مهـم هجـویری در بـاب صـوفیگری بـا عنـوان *کشف‌المحجوب لارباب‌القلوب* است. این رساله را ر. نیکلسن به انگلیسی ترجمه کرده است. او در مقدمهٔ خود بر این ترجمه از پایبندی شدید هجویری به شریعت، و بااین‌همه توفیق او در آشتی دادن شریعت با آراء صوفیانه سخن می‌گوید و به این نکته اشاره دارد که «تفسیر او از آراء و آداب صوفیانه به سبب آموخته‌های فراوان و دانش بی‌واسطه‌اش و نیز به سبب شخصیت قوی او که بر تمام نوشته‌هایش تأثیری عمیق داشته است، باعث تمایز او از دیگران است». هجویری پس از مرگ، حرمت و منزلت یک قدیس را یافت و مقبره‌اش مقصد زائران شد.

این رساله نظام صوفیگری را به‌طور کامل معرفی می‌کند، آنرا بنیان می‌گذارد و به بحث دربارهٔ آراء و آداب آن می‌پردازد. رساله به ۱۱ حجاب تقسیم شده است که برگرفتن آخرین آنها با سماع (شنیدن موسیقی) مرتبط است.

هجویری در فصلی که به اصول شنیدن می‌پردازد میان دو دسته از شنوندگان تمایز قایل می‌شود: «کسانی که معنای روحانی را می‌شنوند؛ و شنوندگان اصوات مادی». هرکدام

از این دو نتایجی خیر و شر به دنبال دارد. مؤلف برای نشان دادن منظور خود از چنین سخنی به داوود پادشاه اشاره می‌کند که با صوت و آواز دلنشینش انسان و وحوش را مجذوب خود می‌کرد و در همان حال به مقابله با ابلیس، که با موسیقی خود قصد اغوای شنوندگان داوود را داشت، می‌پرداخت. بنابراین شنوندگان موسیقی به دو دسته تقسیم شدند: معنویت‌گرایان که شنوندگان صوت داوود باقی ماندند؛ و نفرین‌شدگان که به موسیقی ابلیس گوش سپردند[۱۵].

رقص هنری

رقص هنری چه به‌طور مستقل یا در ارتباط با کلان سنت موسیقاییِ تمدن اسلامی چندان مورد توجه نبوده است. با وجود این، از اطلاعات پراکنده‌ای که در دست داریم، چنین برمی‌آید که شکلی بسیار مشخص، ظریف و پیشرفته از رقص به موازات رقص غیرحرفه‌ای و عامیانه وجود داشته است. سابقهٔ چنین رقصی احتمالاً به رقص شکوهمند ایران پیش از اسلام می‌رسد که قواعد و ویژگی‌هایی مدون داشت. قلیل بودن اشارات به رقص هنری در متون می‌تواند بیش و پیش از هر چیز به سبب منع شدید رقص در اسلام باشد که مبتنی بر روایتی از داستان گوسالهٔ سامری *عهد عتیق* در سورهٔ بیستم *قرآن* کریم است. روایت *قرآن* از این داستان، که متألهین مسلمان آنرا منشأ شیطانی رقص می‌دانستند، معتبرترین منبع و اساس منع هرگونه و شکلی از رقص از سوی آنان بود.

همان‌طورکه پیشتر گفته شد، مسعودی در *مروج‌الذهب* خود آورده است که خلیفه المعتمد یک روز پس از شنیدن خطابهٔ ابن‌خردادبه دربارهٔ موسیقی، یک خبرهٔ هنر رقص را فرامی‌خواند و آن متخصص مقدمه‌ای مفصل از این هنر و اصول آن عرضه می‌کند. این خبره سخن خود را با بیان شرایط اولیهٔ لازم برای رقصنده آغاز می‌کند، که برخی از آنها به خلق و خوی او، برخی دیگر به شرایط جسمانی و شماری نیز به توانایی رقصنده در اجرا مربوط می‌شود. او سخن خود را با شرح رابطهٔ رقص با ریتم ادامه می‌دهد و سپس به نشان دادن هشت مد ریتمیک رایج می‌پردازد. او در ادامه شرحی مفصل از صفات لازم برای رقصنده، از جمله استعداد طبیعی، حس ذاتی برای ریتم، ویژگی‌های

مناسب جسمانی مانند بلندای گردن و گیسو، انعطاف پهلو و انگشتان، چابکی در چرخاندن کمر و درجا چرخیدن به دور خود، ارائه می‌کند[۱۶].

متون نظری برگزیده و نویسندگان آنها

عمر خیام شاعر نامدار ایرانی، که رباعیات او به بسیاری زبان‌ها ترجمه شده است، دانشوری ممتاز در فلسفه، تاریخ و ریاضیات بود. منابع موجود همه از او به عنوان بزرگ‌ترین ریاضی‌دان عصر یاد می‌کنند. در ۴۷۶ق از سوی ملکشاه همراه ابوالمظفر اسفزاری و میمون نجیب واسطی برای همکاری در اصلاح تقویم ایرانی دعوت شد. رسالهٔ کوچک او در باب موسیقی در تطابق با آثار نظری یونانی به تعریف اجناس ذی‌الاربع (اقسام تتراکرد) در موسیقی و شاخه‌های آن می‌پردازد. برخی از تعاریف او با آنچه فارابی در کتاب *الموسیقی الکبیر* آورده است مشابهت دارد، اما خیام برخی از اجناس تعریف شده توسط فارابی را مردود می‌داند[۱۷].

فخرالدین رازی (۵۴۳-۶۰۶ق)

متأله و فیلسوف او را به سبب ذهن پویا و نافذ، حافظهٔ اعجاب‌انگیز و به عنوان خطیبی عالی می‌شناسند. آثار او حوزه‌های متنوعی از دانش را دربرمی‌گیرد. از آثار مهم او یک دانشنامه، از جمله در باب موسیقی، با عنوان *جامع‌العلوم* است. این کتاب به ۹ بخش یا اصل تقسیم شده است که در بخش نخست با استفاده از ساز بربط، که چهار سیم آن مانند سیم‌های عود دانسته شده است، به مبانی عوامل موسیقایی می‌پردازد و در بخش هشتم از بیان مشی احساسات و چگونگی ارتباط مدهای موسیقایی با هیجانات و احساسات خاص سخن می‌راند. نکته‌ای جالب که در این زمینه مطرح می‌شود آن است که غم با اصوات بم و شادی با اصوات زیر بیان می‌شود[۱۸].

صفی‌الدین ارموی (۶۲۹-۶۹۳ق)

موسیقی‌دان و نظریه‌پرداز و همدم المستعصم، آخرین خلیفهٔ عباسی، بود و پس از سقوط بغداد موسیقی‌دان صاحب‌منصب دربار فاتحان مغول شد . او نخستین نظریه‌پرداز

بزرگی است که پژوهش‌های خود را سراسر بر مشاهدات و تجربیات خود به عنوان یک موسیقی‌دان عالی فعال در حوزهٔ اجرا و عمل استوار کرده است. دو رسالهٔ اصلی او با عنوان‌های کتاب *الادوار* و *رسالةالشرفیة فی‌النسب‌التألیفیه* نزد تمام نسل‌های بعدی از اعتبار فراوان برخوردار و به وفور مورد استفاده و ارجاع بوده‌اند. کم‌وبیش هر نظریه‌پردازی که پس از او آمده به آثارش ارجاع داده است و آثار نظری او بارها خلاصه‌نویسی شده و شروح متعددی بر آنها نوشته شده است. تمامی منابعی که تاکنون به‌دست آمده‌اند مؤید این نتیجه‌گیری‌اند که نظام نظری صفی‌الدین تأثیری قاطع بر همهٔ نسل‌های پس از او در منطقهٔ خاورمیانه داشته است. دو ساز مُغنی و نُزهة از ابداعات او در ایران است.

کتاب *الادوار* ارموی به نظریهٔ صوت، فواصل، نظام‌های موسیقایی، مُدهای ملودیک و ریتمیک، دسته‌بندی و تأثیر آنها و نیز توصیه‌هایی عملی در موسیقی می‌پردازد. *رسالةالشرقیه* شامل شرح و بسطی چشمگیر بر همین موضوعات است. تقریباً تمام نظریه‌دانان پس از قرن ۷ق/۱۳م، و نیز دانشوران امروزی، بر این نکته توافق دارند که صفی‌الدین در رسالات خود تمامی عناصر رایج ــ عربی و ایرانی ــ را در قالب یک نظام بسیار پیراسته ریخته که بلافاصله سرمشق اصلی نسل‌های بعدی شده است.

تأثیر و محبوبیت پردامنهٔ نظریهٔ صفی‌الدین دو دلیل عمده دارد: ۱. برای نخستین‌بار در تاریخ نظریهٔ موسیقی عصر اسلامی یک مؤلف در عین بهره جستن از دستاوردهای نظری پیشین به عرضهٔ اسلوبی برای بنیادی‌ترین عناصر مشهود در سیاق مُدال موسیقی دوران خود می‌پرداخت؛ ۲. این نظریه چنان صورت‌بندی شده بود که بسط و دگرگونی آن امکان‌پذیر بود.

از میان شروحی که بر کتاب *الادوار* صفی‌الدین نوشته شده سه شرح جالب توجه است. مؤلف دو شرح از این سه شرح نامعلوم است. عنوان نخستین آنها شرح مبارکشاه است و حجمی سه برابر رسالهٔ اصلی دارد. مؤلف ناشناس این رساله خود را پزشکی معرفی می کند که مطالعه دربارهٔ موسیقی را، به عنوان جزء لاینفک آموختن طبابت، پیش گرفته است. این رساله مشتمل بر واژگان عمومی ۸۰ مُد رایج در آن زمان، توضیح مبانی فیزیکی صداهای آوازی، و فهرستی مهم از گونه‌های شعریِ یونانیِ مرتبط با موسیقی است.

در دومین شرح، نقدی مفصل و طولانی بر نخستین فصل *الادوار* آمده که شامل ایراداتی بر آراء فارابی در مورد بنیان‌های فیزیکی صوت است و در آن مطالبی مهم دربارهٔ بررسی فواصل و سازها مطرح می‌شود. این شرح بارها مورد استناد عبدالقادر مراغی (وفات: ۸۳۹ق)، نظریه‌پرداز مشهور ایرانی، قرار گرفته که مؤلف سومین شرح بر کتاب *الادوار* است؛ شرحی به زبان فارسی و مشتمل بر نکته‌های بدیع فراوان[۱۹].

نظریه‌دانان ایرانی در اواخر قرون میانه و پس از آن آثار صفی‌الدین را مبنای کار خود قرار می‌دادند و به پیروی از سرمشق او همچنان به تألیف رسالاتی، اغلب به فارسی، می‌پرداختند؛ رسالاتی که خوانندگان فارسی‌زبان مخاطب آن بودند.

قطب‌الدین شیرازی

پزشک و فیلسوف برجسته بود که به سال ۶۴۳ق در شیراز زاده شد و در ۷۰۸ق در تبریز درگذشت. او نه فقط در پزشکی بلکه در نجوم، فلسفه و موسیقی نیز از چهره‌های شاخص بود. اثر او با عنوان *درة‌التاج* دانشنامه‌ای است به زبان فارسی که چهارمین بخش از چهارمین فصل آن به علم موسیقی اختصاص دارد. در این بخش مشتمل بر یک مقدمه و پنج مبحث است. قطب‌الدین در بحث‌هایش همان ترتیبی را پیش می‌گیرد که صفی‌الدین در *رسالة‌الشرفیة* اتخاذ کرده است[۲۰].

شمس‌الدین آملی (وفات: ۷۵۳ق)

ادیب و فیلسوف بود. او مؤلف آثاری به عربی و فارسی است و مهم‌ترین اثرش با عنوان *نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون* فرهنگ‌نامه‌ای است مفصل به زبان فارسی. این کتاب به دو بخش تقسیم شده است: بخش اول به «علوم جدیده» (فقه‌اللغة، الهیات، صوفیگری، تاریخ، و غیره) و بخش دوم به «علوم قدیمه» (فلسفه، علوم دقیقهٔ طبیعی، و غیره) می‌پردازد. سومین مبحث بخش دوم به علوم اربعهٔ ریاضی (هندسه، حساب، نجوم و موسیقی) اختصاص دارد. آملی در مباحث گوناگون به فارابی، ابن‌سینا و صفی‌الدین ارجاع می‌دهد. او در رده‌بندی سازها به بادی و زهی از نزهة (سازی مربعی و یکی از دو ساز ابداعی توسط صفی‌الدین) نام می‌برد[۲۱].

شهاب‌الدین عجمی

نویسندهٔ رساله‌ای دربارهٔ علم مدهاست که تاریخ نگارش آن به ۸۹۹ق/۱۴۹۴م باز می‌گردد و در آن مدها به صورت دوازده عمارت و بر مبنای ساعات شب و روز رده‌بندی شده است رده‌بندی او از مقامات مبتنی بر نظریات صفی‌الدین و مراغی است[۲۲].

در کتابخانهٔ تونس نسخه‌ای خطی (به شمارهٔ Ab18638/1) از مؤلفی ناشناس وجود دارد با عنوان *رسالة فی‌التعریف ببعض کلمات فارسیة و ردت فی تألیف شهاب‌الدین العجمی فی علم‌الموسیقی* که موضوع آن شرح معنای شماری از اصلاحات موسیقایی ایرانی است. این رساله آشکارا به اثر یاد شده از عجمی ارجاع می‌دهد و مؤلف آن می‌بایست تونسی بوده باشد، زیرا در جدول اصطلاحات آن برای هر واژهٔ فارسی معادل رایج تونسی آن آمده است[۲۳].

عبدالقادر مراغی بن غیبی (وفات: ۸۳۹ق)

که اغلب به نام عبدالقادر از او یاد می‌شود نوازندهٔ برجستهٔ عود، شاعر و نقاش بود. او در مقام خنیاگر اعظم دربار تیمور در سمرقند و به عنوان موسیقی‌دان در دربارهایی دیگر به‌کار گماشته شد. عبدالقادر مؤلف چندین اثر است که اغلب به فارسی نگاشته شده و به دلیل اشتمال بر اطلاعات مبسوط دربارهٔ جنبه‌های عملی موسیقی هنری، بسیار مهم شمرده می‌شوند. او و صفی‌الدین را سرآمد نظریه‌پردازان به‌شمار می‌آورند. آثار عبدالقادر در سراسر خاورمیانه مورد رجوع و استفاده بوده است. رسالهٔ مفصل او با عنوان *جامع‌الالحان* شامل نخستین نمونه‌های نت‌نویسی شده از موسیقی ایرانی است. این رساله یک مقدمه و ۱۲ فصل را دربردارد، و اگر نگوییم مفصل‌ترین، یکی از مفصل‌ترین فهرست‌ها را از نام سازهای شناخته شده در آن دوران عرضه می‌کند؛ سازهایی که به ترتیب زیر رده‌بندی شده‌اند: آلات ذرات‌الاوتاد (زه صداها) شامل عود کامل، عود قدیم، شش نای، تنبور شروانیان، تنبور مغولی، روح‌افزای، فوپوز رومی، اوزان، نای تنبور، رباب، مغنی، چنگ، قانون، کمانچه، غژک/ غجک، یکتای، ترنتای، ساز دولاب، ساز مرصع غایبی، تحفة‌العود، شدرغو، پیپا، یاتوغان، شهرود، رودخانی، [طرب‌الفتح]، [طرب رود]، [اکری]، [کنگره]؛ آلات ذوات‌النفخ (هوا صداها/ سازهای بادی) شامل نای سفید، زمر [سینه نای]،

سرنا، نای بلبان، نای جاوور، نفیر، بورغو، باق، جبحیق [چپچیق]، ارغنون [کره نـای]، [حیک نای]، [موسیقار]؛ و خود صداها شامل کاسات، طاسات و الواح[۲۴].

این فهرست چهل و چند تایی گواه بر تنوع خیره‌کنندهٔ سازها در موسیقی ایرانـی است. از میان منابع مربوط به دورهٔ ساسانی می‌توان مجموعهٔ حجاری‌های طاق بستان را برشمرد که شکارچیان را در تعقیب گرازهای وحشی به همراه گروهی از چنگ‌نوازان، که بر قایق نشسته‌اند، نشان می‌دهند. بر تعداد فراوانی از الواح طلا و نقره نیز تصاویر چندین نوع ساز نقش بسته‌اند. منبع زیر نمونه‌ای شایان توجه است.

امیر بن خضر

نویسنده‌ای ایرانی و از دراویش وابسته به فرقهٔ مولویه بود که در ۸۳۸ق رسـاله‌ای با عنوان *کنزالتحف*، متنی بسیار ارزشمند از نظر مطالعهٔ سازها، را به نگـارش درآورد. کلود ئوآر[(1)] خلاصه‌ای از این اثر را بر مبنای نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۱۲۱، ضمیمهٔ فارسی، کتابخانهٔ ملی فرانسه منتشر و برگ‌های ۱۴۷-۱۸۹ آنرا، به طور مستقل، به مقاله خود با عنوان «موسیقی ایرانی» در فرهنگ‌نامهٔ لاونیاک ضمیمه کرده است. کنزالتحف چهار مبحث دارد که سومین آنها به شرح مفصل سازهای ایرانی، ساختمان و شیوهٔ نواختن آنها اختصاص یافته است. فهرست سازها در این رساله دارای دو دسته‌بندی فرعی بـا عنوان «کامل» و «ناقص» است. در دسته‌بندی اول چهار ساز عود؛ قیچک (سازی زهی ـ آرشه‌ای با دو سیم)؛ رباب (سازی زهی ـ آرشه‌ای با کاسهٔ پوست‌کشیده و شش سـیم از سه جنس ابریشم)؛ نای سیاه (که دهانی آن از جنس نی، بدنه‌اش چوبی، دارای هفت سوراخ و سازی زبانه‌دار است)؛ و نوعی نی‌لبک کوچک موسوم به بیشه (که آنرا نیز از گیاه نی اما از نوع بسیار رسیدهٔ آن می‌سازند) و مُشته نیز نامیده می‌شود قرار گرفته‌اند (نام ساز مُستق عربی از ساز اخیر گرفته شده است). سازهای «ناقص» عبارت‌اند از: چنگ (کامل‌ترین ساز این دسته)؛ نُزهه، ساز ابداعی صفی‌الدین با ۱۰۸ سیم؛ و مغنی، سـاز ابداعی صفی‌الدین که ترکیبی از رباب، قانون و نزهه است.

(1). Claude Huart

ژان شاردن

سفرنامهٔ شاردن، شوالیهٔ جهانگرد فرانسوی، یک منبع جالب دیگر برای مطالعهٔ سازهاست. او طی سیاحت طولانی خود در ایران در ۱۶۸۱م به این نظر قطعی رسید که «سازهای ایرانیان بسیار متنوع‌اند» و به توصیف ۲۲ ساز رایج در آن زمان پرداخت. ذکر دو نمونه از توصیفات او در اینجا می‌تواند جالب باشد. نخست نوشتهٔ او دربارهٔ زنگان است: «آنان با لوله‌هایی از جنس چینی یا مفرغ در اندازه‌ای مختلف که به ترتیب اندازه کنار هم چیده می‌شوند نوعی زنگان می‌سازند که با دو چوبهٔ باریک و دراز نواخته می‌شود؛ این ساز اصواتی خوش‌آهنگ‌تر و جاندارتر از زنگان ساعت ایجاد می‌کند»[۲۵]. کورت زاکس در کتابش با عنوان *تاریخ سازهای موسیقایی* به سازی بسیار مشابه اشاره دارد که در هند و برخی مناطق دیگر دیده می‌شود: «در مجمع‌الجزایر مالی و در هند مجموعه‌ای از فنجانه‌های دهانه‌گشاد چینی یا فلزی که آنها را بر زمین می‌چینند دیده می‌شود. این نوع جرنگه را در یونان باستان نیز می‌شناخته‌اند و آنرا با کوبه‌هایی چوبی می‌نواخته‌اند[۲۶]». در دومین نمونه از توصیفات شاردن چنین می‌خوانیم: «می‌توان دید که وتر سازهای آنها بر خلاف سازهای ما نه از زه [رودهٔ] جانور بلکه از ابریشم خام تافته یا از سیم مفرغین ساخته می‌شود و دلیل آن نجاست اجزای مردار است»[۲۷]. گفتنی است که شاردن در سفرنامه‌اش نمونهٔ نت‌نویسی شده از یک ملودی ایرانی را آورده است که ژان ژاک روسو در فرهنگ موسیقی خود آنرا برای ارائهٔ مثالی از موسیقی غیراروپایی درج کرده است.

اسکندر سلطان

او در ۸۱۳ق/۱۴۱۰م حاکم فارس شد، از حامیان شاخص هنر و علم به‌شمار می‌آمد و دربار بی‌نظیر او نماد اقتدار و سرمشقی استثنایی برای دربارهای دیگر بود. دعوت‌نامهٔ دربار او خطاب به قوام‌الدین، شاعر مشهور از سوی رئیس دیوان اسکندر ارسال شده است. در این دعوت‌نامه شاعر ترغیب شده که به دربار این حکمران ملحق شود. برای متقاعد کردن شاعر به قبول این دعوت افتخارآمیز، در این نامه جزئیاتی دربارهٔ حضور شخصیت‌های متعدد صاحب‌قریحه که در دربار اسکندر از حمایت سخاوتمندانهٔ او بهره‌مندند، آمده است. این نامه ۱۰ رده از دانشوران و هنرمندان مشهور این دربار را،

از شاخه‌های گوناگون دانش و هنر برمی‌شمارد. در ردهٔ نخست به شخص پادشاه اشاره می‌شود که، گذشته از رتق و فتق حکومت، اوقات فراوانی را نیز به ارتقاء دانش و فعالیت‌های هنری و اختصاص می‌دهد. در رده‌های دوم تا نهم به دانشوران علوم دینی و غیردینی، عرفا، قضات، محدثان، مورخان، منجمان، طالع‌بین‌ها و پزشکان اشاره رفته است. دهمین و آخرین رده از خبرگان شامل اسامی قاریان خوش‌آوای قرآن است که زیبایی صدایشان تداعی‌گر الحان داوودی است و در آن از مؤذنی نام برده می‌شود که صدایی رسا و آهنگین دارد و ندای دعوت او به عبادت چنان خوشایند است که اجنه را نیز به نماز می‌کشد. فهرست موسیقی‌دانان در این نامه از قرار زیر است: چنگ‌نوازان: یوسف اندکانی و امیر سیدی احمد؛ عودنواز: سلغرشه؛ نوازندهٔ نای: استاد محمود؛ کمانچه‌نواز: صف‌شاه؛ و نوازندهٔ تنبور: استاد غیاث‌الدین. [در نامه چنین آمده است] که هرکدام از این موسیقی‌دانان در هنر خود بی‌همتایند و اجرای ماهرانه‌اشان در مجلس شاهانه حتی از آنچه باربد و نکیسا، مشهورترین موسیقی‌دانان عهد ساسانی، می‌نواخته‌اند نیز فراتر می‌رود. آخرین رده‌ای که از آن نام برده می‌شود ردهٔ هنرمندان نقاش، خوشنویسان و صحافان است[۲۸].

نام استاد غیاث‌الدین شاید به همان موسیقی‌دان برجسته‌ای اشاره داشته باشد که در یک نسخهٔ خطی مصری بی‌نام از او به عنوان سازندهٔ یک مُد ریتمیک (دور ایقاعی) استثنایی با دویست ضرب یاد شده است[۲۹].

پی‌نوشت

1. Pellat, 145-146
2. Shiloah, introd. *La Perfection...*, 193, 197, 202
3. ibid
4. Erlanger, I/21
5. Shiloah, *The Theory...*, 257-258
6. ibid, 193-194
7. Farmer, *The Old...*, 93-95
8. Shiloah, *The Theory*, 251-252
9. ibid, 279-280
10. ibid, 153-154
11. Browne, H., 57-69; Browne, E. G., 327, 404ff, 547

۱۲. قزوینی، ۱۵۶

13. Shiloah, *The Theory*, 16-23,172-173
14. id, introd. *The Epistle...*, 65-66
15. Hujwiri, *The uncovering...*
16. Shiloah, «Reflexion...», Essay VI
17. id, *The Theory*, Al-qawl, 296-297
18. ibid, Jami, 157-158
19. ibid, Adwar..., 308-315
20. ibid, Durrat..., 328-329
21. ibid, Nal-a is..., 46-47
22. ibid, 53
23. ibid, Anony Mous, XXIII, 225-226
24. ibid, Ibn Ghaybi, 168-175
25. Harrison, 132-133
26. Sachs. 279
27. Harrison, ibid
28. Shiloah, ibid, Eskandar sultan, 62-63
29. Shiloah, ibid, Anonymous, VI, VII, VIII, Kitab al-faht, 208-211

کتابشناسی:

قزوینی، زکریا، *عجائب المخلوقات*، به کوشش ووستنفلد، گوتنینگن، ۱۸۴۷م.

وزیری، علی نقی، موسیقی نظری، تهران، ۱۹۳۴م.

Browne, H., «Remarks on the materials available for a literary history of Persia and an excursus on Barbad and Rudagi», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1899.

Browne, E.G., *A literary history of Persia*, Paris, 1902.

Christensen, A., L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1936

Erlanger, R., French tr. of al-Farabi's Kitab al-musiqi alkabir, Paris, 1930.

Farmer, H. G., «An outline History of music and musical theory», *A Survey of Persian Art*, ed. Arthur U. Pope, vol. III (1939)

id, «*The Old Persian Musical Modes*», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1926.

id, *The science of Music in Matiih al- 'uuum*, Glasgow, 1959.

Harrison, F., Time, Place and Music: An Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800, Amsterdam, 1973.

Huart, C., *'Musique Persane' in Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, ed. A Lavignacetq and L. dela Laurencie, Paris 1922.

Hujwiri, A., *The uncovering of the veiled for Pcople of Hcart*, tr. and introd. R. Nicholson, London, 1911.

Ibn Ghaybi, *Jami'al-alhan*, ed. T. Binish, Tehran, 1987.

Muttahedeh, R. P., *The Shuubiyya Controversy and the Social History of Early Islamic Iran*, International Journal of Middle East Studies, 1976, vol. VII.

Pellat, C., «Jewelers with Worlds», *The World of Islam*, ed. B. Lewis, London 1976.

Rousseau, J. J., *Dictionnaire de la musique*, Paris. 1768.

Rypka, J., *History of Iranian Literature*, Paris, 1968.

Sachs, C., *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.

Shiloah, A. introd. La Perfection musicale Al-Hasan al-Katib, Paris, 1972.

id, The Theory of Music in Arabic Writings (ca 900 to 1900), series Bx A of the RIsm, International des Sources musicales, Henle Verlag, al-Kindi, r. fi'l-luhun; Ibn Khurradadhbih, kitab al-lahw; al-Khwarizmi, mafatih al-'ulum; Omar Khayyam, al-qawl 'ala al-ajnas; Safi al-din al-Urmawi, adwar and sharafiyya; Ibn Ghaybi, dhikr al-angham, jami' alalhan, magasid al-alhan, mukhtasar, shark al-adwar; Shirazi, Durat al-taj, Al-Amuli, Naja'is; Eskandar sultan, Da'wa; al-Hujwiri, Kashf al-mahjub; al-Ladhigi, al-Risala alfathiyya; al-Qazwini, 'Aja-'ib; al-Rani Fakhr al-din, Jami, Muenchen, 1979, 2003.

id, introd. The Epistle on music of the Ikhwan al-Safa, *The Dimension of Music*, essay III, Variorum, 1993.

id, «Reflexion sur la danse artistique», *Music and its Virtues, Variorum, collection of essays*, London, 2007.

Unvala, J. M., *The Pahalavi text "King Khusraw and his Boy"m published with its transcriptions*, Paris, 1921.

Zonis, E., *Classical Persian Music*, An Introduction, Cambridge, 1973.

در جستجوی موسیقی عصر سلجوقی

بابک خضرائی

مقدمه

سال‌های حکومت دیلمیان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان که یک دورهٔ تقریباً ۳۰۰ ساله (از ۳۳۳ق تا ۶۲۸ق) را دربرمی‌گیرد، دوران حمایت از هنر و هنرمندان است که نه تنها سبب رشد هنر و فرهنگ در قلمرو فرمانروایی آنها شد بلکه در وضعیت هنر در بغداد هم تأثیر گذاشت و با ایجاد نوعی فضای رقابتی اسباب حمایت بیشتر خلفا از هنر را فراهم آورد. افزون بر دربارهای بزرگ، برخی امیرنشین‌های خودمختار سلجوقی نیز حامی دانش و هنر و موسیقی بودند از جمله دانشمندان و موسیقی‌شناسانی چون فخرالدین رازی، محمد بن ابی‌الحکم، و کمال‌الدین بن مَنَعه مورد حمایت انوشتگینیان (خوارزم ۴۶۹ تا ۶۲۸ق)، زنگیان (بین‌النهرین و سوریه، ۵۲۰ تا ۶۴۷ق)، و بکتگینیان (ایل ۵۳۸ تا ۶۲۹ق) قرار داشتند[1].

بااین‌همه از موسیقی عصر سلجوقی اطلاعاتی اندک در دست است زیرا برخلاف سازه‌های معماری و ابنیه، آثار فلزکاری و دیگر هنرهای دستی و همچنین دیوان اشعار

شاعران، نوای موسیقی آن دوران برای همیشه از دست رفته است، نیز به نظر می‌رسد موسیقی‌دانان آن روزگار چندان دربند نگارش نبوده‌اند و امروز جز اطلاعاتی پراکنده از موسیقی آن دوره برجا نمانده است. در اینجا کوشش می‌شود مطالب رسالات موسیقی آن عصر چون رسالهٔ موسیقی خیام و رسالهٔ موسیقی محمد نیشابوری، و بخش موسیقی *جامع‌العلوم* (باب چهل و هشتم) مورد بازخوانی و تحلیل قرار گیرد و نیز از مهم‌ترین آثار مکتوب به‌جا مانده از آن دوره، یعنی دیوان شاعران، نیز برای گردآوری اطلاعات موسیقی عصر سلجوقی استفاده شود.

برخی رسالات و متون موسیقی

رسالهٔ موسیقی خیام (وفات: میان ۵۱۵-۵۱۷ق)

از رسالهٔ موسیقی خیام تنها بخشی از آن با عنوان «القول علی اجناس‌الذی بالاربعه» برجا مانده است که نسخه‌ای از آن در ترکیه (کتابخانهٔ عمومی مانیسا به شمارهٔ ۱۷۰۵/۸) نگهداری می‌شود[۲]. در این رساله که به زبان عربی و احتمالاً پیش از ۴۷۰ق نوشته شده[۳] از ۲۱ نوع ذی‌الاربع یا تتراکورد سخن رفته که می‌توان با پردازش اطلاعات و اعداد موجود در رسالهٔ خیام آنها را بر حسب واحد موسیقایی سنت به این ترتیب بیان کرد:

شمارهٔ تتراکورد	ابعاد (فواصل) بر حسب سنت	شمارهٔ تتراکورد	ابعاد (فواصل) بر حسب سنت
۱	۲۳۱-۲۳۱-۳۵	۱۲	۳۱۵-۱۱۹-۶۳
۲	۲۰۴-۲۰۴-۹۰	۱۳	۳۱۵-۴۴-۱۳۸
۳	۱۸۲-۱۸۲-۱۳۳	۱۴	۳۱۵-۷۰-۱۱۱
۴	۲۳۱-۲۰۴-۶۳	۱۵	۲۶۷-۱۱۹-۱۱۱
۵	۲۰۴-۱۸۲-۱۱۲	۱۶	۲۶۷-۱۵۰-۸۰
۶	۱۸۲-۱۶۴-۱۵۰	۱۷	۲۶۷-۱۸۲-۴۹
۷	۲۳۱-۱۸۲-۸۵	۱۸	۳۸۶-۵۵-۵۷

شمارهٔ تتراکورد	ابعاد (فواصل) بر حسب سنت	شمارهٔ تتراکورد	ابعاد (فواصل) بر حسب سنت
۸	۲۰۴-۱۶۴-۱۲۹	۱۹	۳۸۶-۴۴-۶۸
۹	۲۰۴-۱۳۸-۱۵۵	۲۰	۳۸۶-۶۳-۴۸
۱۰	۲۳۱-۱۲۸-۱۳۸	۲۱	۳۸۶-۷۳-۳۸
۱۱	۳۱۶-۸۸-۹۳		

رسالهٔ موسیقی محمد بن محمود نیشابوری (زنده در ۵۲۹ ق)

محمد بن محمود نیشابوری از مشایخ دربار بهرامشاه (سلطنت: ۵۱۱-۵۴۸ق) بوده است که در زمان لشکرکشی سلطان سنجر به غزنه (۵۲۹ق) برای وساطت به نزد او می‌رود[۴]. رسالهٔ موسیقی او که از معدود رسالات موسیقی این دوره است، به زبان فارسی و بسیار کوتاه است اما به جهت آوردن نام ۱۲ پرده (مقام) بسیار اهمیت دارد. این رساله را که یک مقدمه و ۵ فصل دارد می‌توان به این ترتیب خلاصه کرد:

از مقدمه چنین بر می‌آید که نام نویسنده «استاد عجب‌الزمان، استاد خراسان محمد بن محمود بن محمود نیشابوری» است. نویسنده در مقدمه از خواننده می‌خواهد که در فهم موسیقی بکوشند و آنرا «به دست نااهلان ندهند».

در فصل اول از دوازده پرده (مقام) نام برده شده به این ترتیب: ۱. راست ۲. مخالف راست ۳. عراق ۴. مخالفک ۵. حسینی ۶. راهوی ۷. اصفهان ۸. ماده ۹. بوسلک ۱۰. نوا ۱۱. نهاوند ۱۲. عاق. نام برخی از این پرده‌ها (مقام‌ها) در *قابوس‌نامه* (تألیف ۴۷۵ق) که پیش از رسالهٔ نیشابوری نوشته شده دیده می‌شود اما در رسالهٔ موسیقی نیشابوری در قالب مجموعه‌ای دوازده‌گانه مطرح شده است که بعدها در کتاب *الادوار فی‌الموسیقی* صفی‌الدین ارموی (وفات: ۶۹۳ق)، از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان موسیقی جهان اسلام، هم این نظام دوازده‌گانه دیده می‌شود[۵]. در جدول زیر نام دوازده پرده (مقام) را در رسالهٔ موسیقی نیشابوری و کتاب *الادوار* صفی‌الدین و نیز آنچنان‌که در اشعار عطار و مولوی آمده مقایسه می‌کنیم (غزل مولوی و عطار در ادامه خواهد آمد):

راوی	نام مقام‌ها												
نیشابوری (زنده در ۵۲۹ق)	راست	مخالف راست	عراق	مخالفک	حسینی	راهوی	اصفهان	ماده	بوسلک	نوا	نهاوند (زنگوله)	عشاق
عطار (وفات: ۶۱۸ق)	راست	مخالف راست	عراق	مخالفک	حسینی	راهوی	اصفهان		بوسلک	نوا	نهاوند	عشاق
مولوی (وفات: ۶۷۲)	راست	زیر بزرگان (بزرگ)	عراق	زیر خرد (زیرافکند)	حسینی	راهوی	سپاهان	مایه	بوسلک	حجازی	زنگوله	عشاق
صفی‌الدین (وفات: ۶۹۳ق)	راست	بزرگ	عراق	زیرافکند	حسینی	راهوی	اصفهان	حجازی	بوسلک	نوا	زنگوله	عشاق

چنان‌که دیده می‌شود روایت نیشابوری با روایت عطار بسیار نزدیک است و همهٔ ده مقامی که عطار به آن اشاره کرده است در روایت محمد نیشابوری یافت می‌شود. این نکته با توجه به اختلاف زمانی این دو راوی نیشابوری قابل توجه است و نشان می‌دهد این سنت در نیشابور قرن ۵ و ۶ق شناخته شده بوده است. شباهت‌های دوازده مقام نیشابوری با مقام‌های جلال‌الدین رومی و صفی‌الدین نیز این احتمال را به ذهن می‌آورد که شاید گسترش دولت سلجوقی از شرق به غرب حامل این سنت به بغداد و روم بوده باشد.

برای فصل دوم رسالهٔ نیشابوری از ۶ شعبه (زیرکش، بسته، عُزّال، نگارین، حجاز و سپهری) نام برده و از برخی موسیقی‌دانان متقدم و متأخر چون باربد، سعیدی، شمس‌الدین محمد یحیی و کمال‌الزمان حسن نایی یاد شده است.

مؤلف رساله در فصل سوم موسیقی را هژده بانگ دانسته است و برای هر یک از پرده‌ها (مقام‌ها) چند بانگ قائل شده مثلاً برای راست دو بانگ ذکر شده است. به روشنی نمی‌توان گفت که بانگ در اینجا به چه معنی است؛ شاید همان دانگ یا تتراکورد باشد.

در فصل چهارم ارتباط پرده‌ها با ساعات مختلف شبانه‌روز ذکر و برخی ساعات برای

اجرای آنها مناسب‌تر دانسته شده است.

در فصل پنجم نظر نویسنده دربارهٔ ارتباط پرده‌ها با روحیات نژادهای مختلف مطرح شده است.

مباحث فخر رازی (حدود ۵۴۳-۶۰۶ ق) در باب موسیقی

محمد بن عمر بن حسین بن علی طبرستانی (ری حدود ۵۴۳ ق- هرات ۶۰۶ ق) مشهور به فخر رازی مؤلف *جامع‌العلوم* (به فارسی) است که در باب چهل و هشتم این کتاب در ۹ «اصل» به اختصار از دانش موسیقی سخن گفته است. در اصل اول «در حقیقت آواز و اقسام آن» دربارهٔ موجی بودن صوت و بلندی و کوتاهی (حجم) و نیز زیر و بمی صوت بحث کرده است. در اصل دوم «در اسباب گرانی و تیزی آواز» به اختصار به اسباب زیر و بمی صوت اشاره کرده و وتر (سیم) ساز را بهترین وسیله برای تحقیق زیر و بمی صوت دانسته است. در اصل سوم درنام‌های اصول اوتار (بربط) چهار وتر به نام‌های «بم»، «مثلّث»، «مَثنی» و «زیر» را برای ساز بربط یا عود برشمرده است. بر این پایه می‌توان گمان برد که عود پنج سیمه در این زمان در خراسان رواج نداشته است. در اصل چهارم «در بیان آنچه موسیقی در آن نظر کند» موسیقی را شامل دو بحث «احوال نغمت‌ها» و «ایقاع» دانسته است. بحث نخست را در اصل‌های بعد به اختصار شرح داده و از نسبت میان نغمه‌ها سخن رانده است اما به مبحث «ایقاع» یا ریتم، نه در این رساله و نه در رسالات نیشابوری و خیام، پرداخته نشده و اطلاعات ما از این مبحث در این دوران بسیار اندک است. در اصل پنجم «در بیان مناسبت‌های نغمت‌ها»، و اصل ششم «در بیان مناسبات این قسم که متفاوت بود به قوت»، و اصل هفتم (بدون عنوان) به برخی نسبت‌های ملایم چون نسبت ذی‌الکل (اکتاو)، مثل و نصف (فاصلهٔ پنجم درست)، و نصف و ثلث (فاصلهٔ چهارم درست) و نسبت‌های دو برابر اینها اشاره کرده است. در اصل هشتم «در بیان آنکه هر آوازی مناسب حالتی مخصوص است» بسیار مختصر به برخی حالات موسیقایی که موجب شادی و غم می‌شود پرداخته است. در اصل نهم «در شرف این علم» به این نکته اشاره دارد که حکیمانی چون فیثاغورث و ارسطو اهل موسیقی بوده‌اند و آنچه در پایان این بخش آورده می‌توان گمان برد که فقیه شافعی

موسیقی را حرام نمی‌دانسته است:

«در جمله هیچ‌کس را در این علم و عمل این عوض میسر نشود، الا آنگاه که خاطر وقاد و ذهن صافی و طبع راست یاری دهد. و اگر کسی را قوت علم و ممارست صناعت جمع شود در دفن خود بی‌نظیر بود».

گفته شده که سراج‌الدین قمری آملی (۵۵۰-۶۲۵ق) نیز رساله‌ای دربارهٔ موسیقی با عنوان چنگ داشته که در کتابخانهٔ تاشکند (به شمارهٔ ۲۲۱۳) نگهداری می‌شود[۶].

موسیقی‌دانان برجستهٔ عصر سلجوقی

کمال‌الزمان

منهاج‌سراج، در *طبقات ناصری*[۷] داستانی نقل می‌کند که نشان می‌دهد کمال‌الزمان از موسیقی‌دانان برجستهٔ دربار سلطان سنجر (وفات: ۵۵۲ق) بوده است. در این داستان روایت شده که یک بار اقامت سلطان سنجر در مرو طولانی شد و همراهان او خواهان بازگشت به بخارا بودند از امیر معزی (وفات: میان سال‌های ۵۱۸-۵۲۱) درخواست کردند که شعری بسراید و سلطان را به بازگشت ترغیب کند و از کمال‌الزمان که از موسیقی‌دانان مقرب سلطان بود خواستند که آن شعر را «در سماع مزامیر و غنا عرضه دارد». شعری که منهاج‌سراج به امیر معزی نسبت داده است این است:

بانگ جوی مولیان آید همی بوی یار مهربان آید همی

این داستان پیشتر به امیر نصر سامانی و رودکی نسبت داده شده بود[۸] و انتساب آن به سلطان سنجر و امیر معزی و کمال‌الزمان نادرست می‌نماید اما این داستان از آنجا حائز اهمیت است که کمال‌الزمان را به عنوان یک موسیقی‌دان برجستهٔ دربار سلطان سنجر معرفی می‌کند.

اوحدالدین انوری (وفات: میان سال‌های ۵۸۵-۵۹۸) از شاعران برجستهٔ دربار سلطان سنجر، با کمال‌الزمان دوستی داشته است و در مرگ او این ابیات را سروده است[۹]:

هرگز گمان مبر که کمال‌الزمان بمرد

کو روح محض بود نه جسم فناپذیر

می‌دان که ساکنان فلک سیـر گشته‌اند
از مطربی زهره بدین چـرخ گنـده پیـر
خواهش‌گری به نزد کمـال‌الزمان شدند
کو بـود در زمانـه در ایـن علم بی‌نظیـر
گفتند زهــره را ز فلـک دور کـرده‌ایـم
ای رشک جـان زهره بیـا جای او بگیـر

گفتنی است که انوری تا حدی از دانش موسیقی بهره‌ای داشته است چنان‌که در دیوانش در قطعه‌ای «دربیان هنرهای خود» به این موضوع اشاره کرده است[۱۰]:

منطق و موسیقی هیأت بدانم اندکی　　راستی باید بگویم با نصیب وافرم

نیز این اشعار انوری بر آگاهی او موسیقی دلالت دارد[۱۱]:

غزلک‌های خود همی خواندم　　در نهاوند و راهوی و عراق

و:

دی گفت بـــه طنز نجم قــوال　　مستم همی و راه قلندر همی‌زنم
در زنگـــولـه نشیـــد دانـــی　　گفتم چـه دهند از این فسوست
در پـــردهٔ راســت راه دانـــم　　وآنگــاه بــه خــانـهٔ عــروست

بر این پایه باید گفت که مسلماً کمال‌الزمان موسیقی‌دان برجسته‌ای بوده که انوری آنچنان به ستایش او پرداخته است.

انوری شعر دیگری در مدح کمال‌الزمان دارد با این مطلع[۱۲]:

ای کمال زمان بیا و ببین　　که زعشقت چگونه می‌سوزم

اما در این قطعه اشاره‌ای به موسیقی‌دان بودن کمال‌الزمان نشده است.

هدایت در *مجمع‌الفصحا*[۱۳] و عوفی *لباب‌الالباب*[۱۴] داستانی از کمال‌الدین بخاری نقل کرده است که نشان می‌دهد که کمال‌الدین نوازندهٔ برجستهٔ عود بوده است (گمان می‌رود این کمال‌الدین همان کمال‌الزمان باشد):

عمید کمالی در فضل کمالی داشت و در هنر جمالی؛ چون خط نبشتی دبیر فلک شرمسار شدی و چون بربط نواختی زهره از رشک بر فلک بی‌قرار شـدی و از نـدمای سلطان سعید سنجر و سلطان را بدو نظری کامل. شبی در مجلس بزم سلطان مسـت

شده بود سلطان فرمود که بربط بزن از غایت مستی گفتم نمی‌زنم سلطان از این معنی متغیر شد بفرمود تا او را به استخفاف از مجلس بیرون کردند. بامداد این ابیات انشا کرد و به حضرت فرستاد:

از فضلهٔ نبیذ به عالی بساط شاه — آگه نبود ز سود و زیان خویش
و اکنون همی بلرزم زان گفتهٔ خطا — زین جرم جز دو چیز نبینم امان خویش
اول علاج آنکه ببرم دل از شراب — یک چیز دیگر آن ببرم زبان خویش

شاید این کمال‌الزمان همان کسی باشد که در رسالهٔ موسیقی نیشابوری از او با نام کمال‌الزمان حسن نایی یاد شده است[۱۵].

از کمال‌الزمان تا قرون متمادی در رسالات فارسی موسیقی یاد می‌شده است چنان‌که در *کلیات یوسفی* که در قرن ۱۳ق (پیش از ۱۲۷۱ق) نوشته شده، آمده است[۱۶]:

... استاد شمس‌الدین محمود و کمال زمان چهار مقام دیگر از مقامات دیگر استخراج کرده‌اند چنان‌که نوا را از عشاق، زنگوله را از راست، بزرگ را از عراق، کوچک را از اصفهان.

این مطلب صرف‌نظر از درستی یا نادرستی مضمون آن، شهرت کمال‌الزمان را به عنوان یک موسیقی‌دان شناخته شده و تأثیرگذار تا سده‌های اخیر نشان می‌دهد.

ابوالحکم باهلی

سلطان محمود از سلجوقیان عراق (۵۱۰-۵۲۵ق) از ابوالحکم باهلی حمایت می‌کرد[۱۷]. دربارهٔ او گفته‌اند که ابوالحکم عبیدالله بن مظفر بن عبدالله باهلی اندلسی المریی، مردی فاضل و در طب و حکمت استاد بود و شعر می‌گفت و خوش سخن بود. موسیقی می‌دانست و عود می‌نواخت و در جیرون (دروازهٔ دمشق نزدیک مسجد جامع) طبابت می‌کرد او به بغداد و بصره سفری کرد و سپس به دمشق بازگشت و در همانجا در شب چهارشنبه ششم ذیقعده سال ۵۴۹ درگذشت[۱۸] المقری[۱۹] گفته: «ابوالحکم در فلسفه از همه برتر و طبیبی ماهر و حاذق بود ... او عود می‌نواخت و کارهای او در موسیقی مشهور است». ابن‌خلکان[۲۰] اشعار او را نغز دانسته و ابن‌ابی‌اُصیبعه[۲۱] استعداد موسیقی او را ستوده است.

فردوس مطربه

این زن شاعر و خنیاگر از اهالی سمرقند بوده و در اواخر دورهٔ سلجوقی و معاصر علاءالدین محمد خوارزمشاه (سلطنت: ۵۹۶-۶۱۷ق) می‌زیسته است[۲۲].

جستجوی اصطلاحات موسیقی سلجوقی در دیوان شاعران

از معدود آثاری که کمتر از دستبرد ایام مصون مانده‌اند دیوان شاعران است. با توجه به کمبود منابع موسیقیایی در عهد سلجوقی، می‌کوشیم برخی اصطلاحات را در دیوان شاعران آن عصر جستجو کنیم.

امیر معزی (وفات: میان سال‌های ۵۱۸-۵۲۱ق)

امیر معزی از مقربان درگاه سلطان ملکشاه سلجوقی بود چنان‌که عوفی *لباب‌الالباب* آورده است: «سه کس از شعرا در سه دولت اقبال‌ها دیدند و قبول‌ها یافتند چنان‌که کس را آن مرتبه میسر نبود، یکی رودکی در عهد سامانیان و عنصری در دولت محمودیان و معزی در دولت سلطان ملکشاه»[۲۳]. امیر معزی تا پایان سلطنت ملکشاه (۴۸۵ق) در دربار او بود پس از آن مدتی را در هرات و نیشابور و اصفهان سپری کرد تا اینکه با به سلطنت رسیدن سلطان سنجر به دربار او آمد نام برخی سازها و اصطلاحات موسیقی در دیوان او دیده می‌شود از این قرار است[۲۴]:

طبل، دف، رباب، چغانه، چنگ، سنج، تنبور، نی، رود، بربط، کوس، ساز، زخمه، دستان زدن، مطرب، رامشگر، خنیاگر و حدا.

این بیت امیر معزی (در مدح برکیارق) نشان از رونق موسیقی در دربارهای سلجوقی دارد[۲۵]:

خالی نسزد مجلست از جام در این وقت
و زطبل و نی و چنگ و دف و بربط و تنبور

نیز این تشبیهات از حضور پررنگ موسیقی در ذهن شاعران حکایت دارد[۲۶]:

خاصه که همی‌زنند دستان — قمری و تذرو و سار و زرزور
از سرو و چنار و بید و بادام — بر چنگ و رباب و نای و تنبور[۲۷]

تا که در رقص آمدند این پای‌کوبان خزان
سازها کـردند پنهـان مطربان نـوبهار

شفیعی کدکنی[۲۸] به استناد این اشعار امیرمعزی:

بـر سیـرت قلندریـانم ز بیم آنـک
مستـم همی و راه قلنـدر همی‌زنـم
لیکـن مـرا کسی نشنـاسد قلنـدری
چون پیش صدر دُنیی ساغر همی زنم

و نیز:

ای صنم چنگ زن چنگ سبک‌تر بزن «پردهٔ مستان» بدر، «راه قلندر» بزن

و نیز این شعر انوری:

ای پسر پـردهٔ قلنـدر گیـر پـرده از روی کارها برگیـر
کفـر اسلام کار کس نکنـد آشیان زین دو شاخ برتر گیر

بر این نظر است که «راه قلندر» و «ردهٔ قلندر» از اصطلاحات موسیقی بوده است.

محتمل است که «پردهٔ مستان» نیز که در شعر امیر معزی ذکر شده، از اصطلاحات موسیقی (احیاناً نام یک پرده یا مقام) بوده باشد چنان‌که در شعر عطار[۲۹] نیز آمده:

ای بـت بـربط‌نواز، پـردهٔ مستـان بساز
کز رخ هندوی شب پرده دریده است صبح

عبدالواسع جبلی (وفات: ۵۵۵ق)

امام بدیع‌الزمان سید عبدالواسع بن عبدالجامع جبلی از شاعران و ادیبان بزرگ روزگار غزنوی و سلجوقی است که در علوم زمان به‌ویژه علوم ادبی به کمال رسید و به شاعری پرداخت. از ممدوحان او می‌توان از سلطان سنجر و نیز طغرل تگین بن محمد و دیگری ارسلانشاه بن کرمانشاه از سلاجقهٔ کرمان نام برد. عبدالواسع به‌ویژه در دربـار سـنجر بسیار محترم و مورد علاقهٔ مخصوص سلطان بود و در سـال ۵۵۵ق درگذشـت[۳۰]. در دیوان او چند اصطلاح موسیقی دیده می‌شود[۳۱]:

دستان‌ساز (نوازنده و نواساز)، سازکردن (کوک‌کردن ساز)، قوال (خواننده، مطربی

که با ساز اشعار عاشقانه را در مجالس بازگوید)، مزهر (بربط، عود).

انوری (وفات: حدود ۵۶۵ق)

نک: ذیل کمال‌الزمان.

عطار (وفات: ۶۱۸ق)

فریدالدین عطار نیشابوری نیز با موسیقی آشنا بوده از جمله در *مصیبت‌نامه* تعداد پرده‌ها (مقام‌ها) را ده و دو (دوازده) پرده دانسته اما تنها از هشت پرده (مقام) و یک شعبه نام برده است[۳۲]:

چون صدف را پردگی بسیار بود — پردگی را پرده فرض کار بود
پس ده و دو پرده را بگشاد جای — تا کسی ننهد برون از پرده پای
بست لایق پردهٔ عشاق را — تا نوایی می‌دهد آفاق را
چون مخالف دید از او واخواست کرد — تا پس پرده مخالف راست کرد
آن یکی را در نهاوند اوفکند — وان دگر را بسته در بند اوفکند
پس زفان با تیغ و بانگ راه زن — برحسینی زد به آواز حسن
عاقبت سوز فراق آمد پدید — از سپاهان و عراق آمد پدید

اما در اشعاری دیگر از راست و راهوی نیز نام برده است[۳۳]:

هرگز نساخت در ره عشاق پرده‌ای — کان راست بود ترک کج پرده ساز تو

و نیز:

مطربا قولی بگو از راهوی — راه راه راهوی است اندر صبوح

اصطلاح موسیقی «قول»نیز در بیت بالا قابل توجه است.

اوحدالدین کرمانی (وفات: ۶۱۸ق)

در یک رباعی از چهار پردهٔ زنگوله، عراق ، حسینی و راست نام برده است[۳۴]:

ای قول تو چون زنگله در عالم فاش — ورنه به عراق در خراسان می‌باش
آهنگ به رومی و حسینی کن — در پردهٔ راست نغمه‌ای هم بخراش

در رباعی بالا شاید رومی و خراسان هم نام لحن بوده باشد.

مولانا جلال‌الدین رومی (وفات: ۶۷۲ق)

گفته شده بهاءالدین ولد، پدر مولانا جلال‌الدین به دعوت علاءالدین کیقباد اول، از سلجوقیان روم به قونیه رفت[۳۵]. در شیفتگی مولوی به موسیقی تردیدی نیست و موسیقی درخشان اشعار او از آشنایی او با موسیقی حکایت دارد که در اینجا مورد بحث نیست. اما یکی از مهم‌ترین نکاتی که مورد توجه محققان موسیقی قرار دارد نام مقام‌های رایج در زمان اوست که در غزلی در *کلیات شمس تبریزی*[۳۶] آمده است:

ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست
وی نای! نالهٔ خوش سوزانم آرزوست
در پردهٔ حجاز بگو خوش ترانه‌ای
من هدهدم، صفیر سلیمانم آرزوست
از پردهٔ عراق به عشاق تحفه بر
چون راست و بوسیلک خوش‌الحانم آرزوست
آغاز کن حسینی، زیرا که مایه گفت
کان زیرخرد و زیربزرگانم آرزوست
در خواب کرده‌ای ز رهاوی مرا کنون
بیدار کن به زنگله‌ام کانم آرزوست
این علم موسقی بر من چون شهادت است
چون مؤمنم، شهادت و ایمانم آرزوست

موسیقی نظامی

سلجوقیان بسیار درگیر نبردهای داخلی و خارجی بوده‌اند بنابراین عجب نیست که بپنداریم به موسیقی نظامی توجه داشته‌اند؛ نوعی شیپور فلزی به نام «بوروپرنگ» و ساز «نفیر» که اختراع هر دو به الب‌ارسلان نسبت داده شده است[۳۷] در جنگ به‌کار می‌آیند.

نکتهٔ دیگر کوبیدن طبل و کوس در دربار امیران سلجوقی بوده است؛ کوبیدن طبل در وقت نماز در دربار خلیفهٔ بغداد نمادی از رسمیت و شکوه دربار بود و این امتیازی بود که بیشتر امیران کوچک از آن محروم بودند. این امتیاز از طرف خلیفه به صورت‌های نوبت پنج‌تایی (پنج بار کوبیدن طبل یا کوس در روز در وقت نمازهای پنج‌گانه) و نوبت سه‌تایی که اهمیت کمتری داشت (دارندهٔ این امتیاز تنها در سه نوبت در شبانه‌روز مجاز به کوبیدن طبل بود)، به برخی امیران برجسته اعطاء می‌شد. با افزون شدن قدرت سلجوقیان، امیران این سلسله کوشیدند این امتیاز را به دست آورند. در پیمان صلحی که با دو شاهزادهٔ سلجوقی، برکیارق و محمد، در ۴۹۴ق بسته شد، این امتیاز به آنها اعطاء گردید و برکیارق با عنوان «سلطان» اجازهٔ نوبت پنج‌تایی، و محمد با عنوان «ملک» اجازهٔ نوبت سه‌تایی یافتند[۳۸].

نتیجه

۱. وجود دربارهای متعدد سلجوقی امکان حمایت از موسیقی‌دانان فراوانی را فراهم آورد. از مشهورترین موسیقی‌دانان سلجوقی می‌توان از کمال‌الزمان و ابوالحکم باهلی نام برد.

۲. به‌نظر می‌رسد در دوران سلجوقی تألیف رسالات و بخش نظری موسیقی چندان رواج نداشته است. این امر شاید به سبب نبردها و جابه‌جایی‌های متعدد بوده است.

۳. در قرن ۶ق در خراسان نظام دوازده پرده (مقام) رایج بوده است. محتمل است این نظام با مهاجرت‌ها و گسترش قلمرو سلجوقیان از شرق به غرب، به روم (چنان‌که در اشعار مولوی دیده می‌شود) و بغداد (رسالات صفی‌الدین ارموی) رسیده باشد.

۴. در معدود رسالات موسیقی قرن ۵ و ۶ق از ایقاع بسیار کم سخن رفته است. احتمالاً و با توجه به عربی بودن نام دورها در قرون بعد، دورهای ایقاع (برعکس نام و محتوای پرده‌ها) از بغداد و دیگر مراکز موسیقی غرب به شرق راه یافته باشد.

۵. موسیقی دوران سلجوقی را می‌توان به موسیقی بزمی و رزمی تقسیم‌بندی کرد. از سازهایی که در موسیقی بزمی به‌کار می‌رفته می‌توان از رباب، چغانه، چنگ، سنج، تنبور، نی، رود، بربط (عود، مزهر)، و دف نام برد. برخی سازهایی که در موسیقی رزمی

به‌کار رفته عبارت است از طبل و کوس و بورو پرنَگ و نفیر که ساخت دو ساز اخیر به الب‌ارسلان نسبت داده شده است. می‌توان گمان برد که این دو ساز به دستور او ساخته شده یا دست‌کم در زمان او اوج یافته است.

پی‌نوشت

۱. فارمر، تاریخ موسیقی...، ۲۳۸، ۳۳۴، ۳۶۷
۲. دانش‌پژوه، ۴۴۵
۳. هوشیار، ۴۵
۴. پورجوادی، ۳۹
۵. صفی‌الدین، ۴۳
۶. پورجوادی، ۴۸
۷. *طبقات ناصری*، ۲۶۰/۱-۲۶۱
۸. نظامی عروضی، ۳۱
۹. انوری، ۶۵۵/۲
۱۰. همو، ۶۸۶/۲
۱۱. همو، ۲۶۹/۲، ۵۵۰
۱۲. همو، ۶۸۸/۲
۱۳. هدایت، ۴۸۶
۱۴. عوفی، ۸۳-۸۵
۱۵. نیشابوری، ۶۳
۱۶. یوسف، ۲۰-۲۱
۱۷. فارمر، همان، ۳۳۳
۱۸. عیون‌الانباء، ۱۴۰/۱-۱۴۴
۱۹. منتخبات، ۵۴۸/۱
۲۰. وفیات‌الاعیان ۸۲/۲
۲۱. ابن‌ابی‌اصیبعه، ۱۴۴/۲
22. Neubauer
۲۳. عوفی، *لباب‌الالباب*
۲۴. امیرمعزی، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۴۹، ۲۷۴، ۲۷۶، ۳۱۸، ۳۲۵، ۵۲۷، ۷۴۵، ۷۵۰
۲۵. همو، ۳۲۵
۲۶. همو، ۳۴۶
۲۷. همو، ۳۵۲
۲۸. شفیعی کدکنی، ۲۷۳، ۲۷۴
۲۹. عطار، *دیوان*، ۱۱۴
۳۰. دهخدا، ذیل، عبدالواسع
۳۱. نک: عبدالواسع جبلی، ۷۵۰/۲، ۷۵۲، ۷۵۶، ۷۵۸
۳۲. عطار، *مصیبت‌نامه*، ۱۳۳۸، ص ۶
۳۳. عطار، دیوان، ۱۱۵، ۵۵۲
۳۴. اوحدالدین کرمانی، ۲۷۸
۳۵. *دایرةالمعارف فارسی*، ۱۳۱۲
۳۶. ص ۱۶۴
۳۷. فارمر، «تاریخچه...»، ۷۸
۳۸. همو، *تاریخ موسیقی*، ۳۷۹

کتابشناسی:

ابن‌ابی‌اصیبعه، *عیون‌الانباءفی طبقات الاطباء*، به کوشش نزار رضا، بیروت، بی‌تا.

ابن‌خلکان، *وفیات الاعیان و انباء ابنا زمان*، بیروت، ۱۹۶۸م.

امیرمعزی، محمد، *دیوان*، به کوشش ناصر هیدی، تهران، ۱۳۹۲ش.

انوری، علی، *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۴ش.

اوحدالدین کرمانی، حامد، دیوان، به کوشش احمد ابومحبوب، تهران، ۱۳۶۶ش.

بنداری اصفهانی، فتح، تاریخ دولة آل سلجوق (زبدة النصره)، بیروت، ۱۹۷۸م.

پورجوادی، امیرحسین، «رسالهٔ موسیقی، محمد بن محمود نیشابوری»، معارف، تهران، ۱۳۷۴ش، تهران، شم ۱ و ۲.

دانش‌پژوه، محمدتقی، نمونه‌ای از فهرست دانشمندان ایرانی و اسلامی در غنا و موسیقی، تهران، ۱۳۵۵ش.

دایرةالمعارف فارسی، به کوشش غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۸۷ش.

دهخدا، علی اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۷۳ش.

ریپکا، یان، *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۶۴ش.

سپنتا، ساسان، «بررسی تحلیلی و تطبیقی رسالهٔ موسیقی خیام»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۴، شم ۱۴.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، قلندریه در تاریخ، تهران، ۱۳۸۶ش.

صفی‌الدین ارموی، عبدالمؤمن، *الادوار فی‌الموسیقی*، به کوشش آریو رستمی، تهران، ۱۳۷۰ش.

ظهیرالدین نیشابوری، *سلجوق‌نامه*، تهران، ۱۳۳۲ش.

عبدالواسع جبلی، دیوان، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ۱۳۴۱ش.

عطار نیشابوری، فریدالدین، *دیوان*، به کوشش تقی تفضلی، تهران، ۱۳۶۲ش.

همو، مصیبت‌نامه، به کوشش نورانی وصال، تهران، ۱۳۳۸ش.

عوفی، محمد، *لباب الالباب*، به کوشش ادوارد براون، کمبریج، ۱۹۰۶م.

فارمر، هنری جورج، *تاریخ موسیقی خاور زمین*، ترجمهٔ بهزادباشی، تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، «تاریخچه و مبانی موسیقی ایرانی»، ترجمهٔ هومان اسعدی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۹ش، س ۱۳، شم ۵۰.

فخر رازی، محمد، *جامع‌العلوم (ستینی)*، به کوشش علی آل داوود، تهران، ۱۳۸۲ش.

منهاج‌سراج، عثمان، *طبقات ناصری*، به کوشش عبدالحی حبیبی، کابل، ۱۳۴۲ش.

مولوی، جلال‌الدین محمد، *کلیات شمس تبریزی*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۸۶ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهار مقاله*، به کوشش محمد قزوینی، لیدن، ۱۹۰۹م.

نیشابوری، محمد، «رسالهٔ موسیقی»، به کوشش امیرحسین پورجوادی، *معارف*، تهران، ۱۳۷۴ش، شم ۱ و ۲.

هدایت، رضاقلی، *مجمع‌الفصحا*، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، ۱۳۳۶-۱۳۴۰ش.

هوشیار، صفورا و محمد باقری، «رسالهٔ موسیقی خیام از دیدگاه ریاضیات»، *رهپویهٔ هنر*، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۴۳.

یوسف، ضیاءالدین، کلیات یوسفی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ خصوصی مهدی صدری.

Bagheri, M., «A Mathematical Interpretation of Omar Khayyam,s Treatise on Music», *Interntional Seminar on Aryabhateeyam*, 2000, no. 12-16.

Farmer, H. G., *A History of Arabian Music*, London, 2001.

Neubauer, E., «Music History», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 2004, vol. XII.

موسیقی دوران تیموریان

هومان اسعدی

حیات موسیقایی در دوران تیموریان

شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی

اگرچه عنوان «تیموریان» معمولاً برای نامیدن تمامی خاندان تیمور به‌کار می‌رود، اما غالباً به‌طور اخص مراد از آن امیران و شاهزادگانی از این خاندان است که از حدود سال ۸۰۷ تا ۹۱۳ق بر ایران و آسیای مرکزی حکومت کردند. به‌طور کلی اهمیت دوران تیموریان در سیر تاریخ ایران را می‌توان به دلیل تحولات شایان توجهی دانست که در زمینه‌های اندیشگی، فرهنگی و هنری در این روزگار شکل گرفت.

به‌طور کلی سه عامل از عوامل سیاسی و اجتماعی که در شکوفایی و رونق فرهنگی و هنری مستقیماً تأثیر دارند عبارتند از: تمرکز، اقتصاد و حمایت[1]. با بررسی شرایط

---

(۱). چنان‌که عبدالقادر مراغی خود در این زمینه می‌گوید: «در این زمان سلاطین را به این علم و عمل رغبت تمام بود چنان‌که خود مباشر این فن می‌شدند» (مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۶).

سیاسی و اجتماعی دوران تیموریان می‌توان یافت که در دوران امیر تیمور عامل نخست یعنی تمرکز ــ در نتیجهٔ ایجاد محیطی برای تجمع هنرمندان و اندیشمندانی کـه از نواحی مختلف به سوی پایتخت، سمرقند، کوچانده می‌شدند ــ نقش اساسی را در فراهم آوردن زمینه‌های تکوین هنجارهای فرهنگی و هنری تیموریان برعهده دارد. اما در دورهٔ شاهرخ علاوه بر عامل تمرکز، در سمرقند و هرات، به دلیل ثبات سیاسی و اجتمـاعی توأم با آرامش و امنیت نسبی، و نیز توجه وی به فرهنگ و هنر، هنرها رونق بیشتری می‌یابند. سرانجام در دوران سلطان حسین بایقرا علاوه بر عوامل تمرکز ــ در هرات ــ و ثبات نسبی به مدت بیش از سه دهه، درخشش کم‌نظیر عامل حمایت ــ به‌ویژه با توجه به حضور مشاوری هنرمند و هنرپرور همچون امیرعلیشیر نوایی ــ باعث شکل‌گیـری نقطهٔ اوجی در شکوفایی فرهنگ و هنر در این روزگار می‌گردد. بدین‌ترتیب می‌توان تاریخ موسیقی این دوران را نیز با توجه به میزان تأثیر عوامل مذکور در سه مرحلـهٔ اصـلی مورد بررسی قرار داد:

۱. مرحلهٔ نخست که زمینه‌های شکل‌گیری هنر موسیقی در دوران تیموریان را دربر دارد می‌توان مقارن با دوران حکومت تیمور دانست. در واقع وی با انتقال هنرمندان و موسیقی‌دانانی برجسته از نواحی مختلف به سمرقند، از طریق ایجاد مرکزیت، زمینه‌ای را برای شکل‌گیری هنجارهای هنری دوران تیموریان مهیا ساخت.

۲. اما از آنجایی‌که شکوفایی و رونق موسیقی، و به‌طور کلی هنر و اندیشـه، غالبـاً مستلزم فضایی توأم با آرامش و ثبات سیاسی و اجتماعی است، دوران شاهرخ را به دلیل مدت طولانی و آرامش نسبی حاکم بر آن، و علاقهٔ وی و فرزندش بایسنقر [بایسـنغر] به هنر، می‌توان دوران تثبیت و تکوین هنجارهای موسیقایی تیموریان دانست.

۳. سرانجام اوج نهایی هنر موسیقی در این دوران را می‌توان مقارن با دوران حکومت سلطان حسین بایقرا و مشاور هنرمند و هنرپرورش، امیرعلیشیر نوایی، دانست. این دوران از طرفی به دلیل ثبات و آرامش نسبی جامعه، تمرکز مهم‌ترین فعالیت‌های موسیقایی در هرات، و از سوی دیگر به دلیل حمایت‌های مسئولان شایسته‌ای چون امیرعلیشیر نوایی، اوج هنر و علم موسیقی در دوران تیموریان، و نیز یکی از درخشان‌ترین ادوار در تاریخ موسیقی ایران، محسوب می‌گردد.

حیات اجتماعی موسیقی در دوران تیموریان

به‌طور کلی تاریخ موسیقی دوران تیموریان در بخش‌های شرقی ایران را می‌توان در سه مرحلهٔ اصلی مورد بررسی قرار داد: ۱. دوران انتقال (از اواخر قرن ۸ تا سال‌های آغازین قرن ۹ق)، ۲. دوران تکوین (نیمهٔ نخست قرن ۹ق) و ۳. دوران شکوفایی (ربع آخر قرن ۹ق تا سال‌های آغازین قرن ۱۰ق). در دورهٔ نخست، دوران تیمور، بخشی از میراث موسیقایی «مکتب منتظمیه»[(۱)] و دربار آل جلایر به سمرقند انتقال می‌یابد. در دورهٔ دوم، دوران شاهرخ، هنجارهای موسیقایی تیموریان به عنوان شاخهٔ فارسی‌زبان مکتب به‌تدریج شکل گرفته و در هرات تثبیت می‌شود. در دورهٔ سوم، دوران سلطان حسین بایقرا، علم و هنر موسیقی در قالب «سبک هرات» به اوج شکوفایی خود می‌رسد.

۱. انتقال نظریات مکتب منتظمیه: از دربار آل جلایر تا دربار تیمور

اگرچه دوران تیموریان دورانی پرتلاطم و مملو از جنگ بود، اما وی حامی و مشوقی بزرگ برای هنرمندان محسوب می‌گردید[۱]. وی هنرمندان و صنعتگران بسیاری را در طی جنگ‌ها و لشکرکشی‌های خویش به سمرقند کوچ می‌داد و این شهر را به یکی از مهم‌ترین مراکز هنری دوران تبدیل نمود[۲]. موسیقی در جشن‌ها و مراسم و به‌طور کلی در دربار تیمور مورد توجه وی بوده است. چنان‌که کلاویخو، سفیر پادشاه اسپانیا، در ذکر خاطرات سفر خویش به دربار در سمرقند، به این موضوع اشاره کرده است:

«... گروهی طبل می‌نواختند و فیل‌ها به آهنگ بازی می‌کردند و صداهای شگفت‌انگیز درمی‌آوردند و در غرفه‌ای که تیمور نشسته بود نیز گروهی نوازنده گرد آمده و به‌صدای بلند آلات گوناگون خویش را می‌نواختند ...»[۳].

کلاویخو به اجرای موسیقی در مراسم عروسی ــ به عنوان مثال بزمی که توسط شاهزاده خانم خانزاده همسر میرانشاه، فرزند ارشد تیمور، برپای شده بود ــ نیز اشاره می‌کند: «همچنین در چادر گروهی سرودخوانان که به همراه خواندن با آلات موسیقی

---

(۱). مکتبی در تاریخ موسیقی جهان اسلام که در قرن ۷ق بر مبنای نظریات منسوب به صفی‌الدین ارموی شکل گرفت (برای اطلاع بیشتر از ویژگی‌های این مکتب نک: بخش مربوطه در همین نوشتار).

آهنگ می‌نواختند، حاضر بودند»[۴]. همچنین موردی مشابه در زمینهٔ اجرای مراسم عروسی ــ بزم عروسی الغ بیک در حضور تیمور ــ توسط ابن‌عربشاه[۵] گزارش و روایت شده است.

شیلت برگر نیز تقریباً در همین ادوار در سفرنامهٔ خویش، به سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۴۲۷م، در ذکر چگونگی مسلمان شدن مسیحیان به مراسمی توأم با موسیقی اشاره می‌کند:

«... آن مرد را بر اسب می‌گذارند و ملایان از عقب و مردم عادی از جلو راه می‌افتند و او را در شهر می‌گردانند ... درحالی‌که شیپور و سنج و نای می‌زنند و با صدای بلند محمد را ثنا می‌گویند ... »[۶].

ظاهراً در این دوران نقارخانه به عنوان نمادی از حکومت امیران محسوب می‌شده است. چنان‌که در «تزوک تربیت امرا و وزراء»[(۱)] به نقل از امیر تیمور چنین روایت شده است که به «هر امیری که ملکی را مسخر گرداند یا لشکری را شکست دهد ... خطاب و طوغ و نقاره» ارزانی دارند[۷]. همچنین در «تزوک اعطای طبل و عَلَم» از *تزوکات تیموری* نیز به اهمیت «عَلَم و نقاره» و برخی آلات موسیقایی چون «نفیر» و «طبل» به عنوان نشانه‌هایی از حکومت امیران اشاره شده است:

«امر نمودم که به هر یک از امرای دوازده‌گانه یک علم و نقاره بدهند، به امیرالامرا علم و نقاره و به امیر تومان[(۲)] طوغ[(۳)] و چرطوغ ارزانی دارند و مین‌باشی[(۴)] را طوغی و نفیری بدهند و یوزباشی[(۵)] و اون‌باشی[(۶)] را طبل بدهند و به امرای اویماق[(۷)] یرغوی[(۸)]

---

(۱). *تزوکات تیموری* کتابی است که به ادعای گردآورندهٔ آن، ابوطالب حسینی تربتی، در اصل به انشای امیر تیمور به زبان ترکی جغتایی نگاشته و بعدها توسط وی به زبان فارسی ترجمه شده است. *تیمور فاتح*، ۴۰۵. تیمور ظاهراً با تأسی جستن به «یاسای چنگیزی» ــ به تحریر قوانین و مقرراتی ــ فرمان داد که آنرا تزوک (اساس، پایه و بنیان) نامید (دستوم، ۲۵۷).

(۲). فرمانده قشونی قریب به ۱۰٬۰۰۰ تن؛ امیر لشکر، سرلشکر

(۳). طوغ/ توغ/ توق: علم، درفش، رایت

(۴). رئیس هزار تن [از مراتب فرماندهان نظامی]

(۵). رئیس صد تن [از مراتب فرماندهان نظامی]

(۶). فرمانده ده تن [از مراتب فرماندهان نظامی]

(۷). قبیله، طایفه، دودمان

(۸). یوغو: عوارضی که برای رسیدگی به جرایم گرفته می‌شده است؛ بازرسی، مجلس محاکمه

ارزانی دارند و به چهار بیگلربیگی[۱] هر یک علم و نقاره و چرطوغ و یرغوی بدهند ... »[۸].

بنابراین می‌توان دریافت که در این دوران موسیقی هم در زندگی مردم و هم در دربار حضوری فعال داشته است. همچنین قدر و منزلت موسیقی‌دانان در این دوران را می‌توان از نحوهٔ خطاب قرار دادن خواجه عبدالقادر مراغی در یکی از رقعه‌های رسمی تحت عنوان «صورت نشان امیر تیمور که در باب سفارش خواجه به اهل سمرقند» به انشای «مولانا شمس‌الدین منشی» نگاشته شده است، دریافت. در این رقعه که خطاب به «فضلای آفاق در فصحای عصر علی‌الاطلاق به تخصیص افاضل و اکابر سمرقند» نگاشته شده است، خواجه عبدالقادر مراغی با عناوینی چون «مؤلف نغمات طیبه[۲] و مصنف تألیفات مستغربه[۳] مستطرفه[۴]» نامیده شده است و در آن به صراحت بدین نکته اشاره شده است که «تشهیر[۵] مآثر[۶] و فضایل چنین مستعدان بر سلاطین روزگار و خواقین رفیع مقدار واجب بود»، همچنین «مقصود از این سیاق شرح خصال حمیده و کمالات سدیدهٔ جانب [جناب؟] مولاناء اعظم قدوة[۷] الفصحاء فی‌العالم اوحد زمان نادرهٔ جهان» عبدالقادر مراغی ذکر شده است. شرف‌الدین علی یزدی[۹] نیز عبدالقادر را «مایهٔ رونق مجالس و جشن و عیش امیر تیمور» دانسته است.

تا این دوران مهم‌ترین مراکز موسیقایی ایران در نواحی غربی، به‌ویژه تبریز و بغداد، قرار داشت. در دربار آل جلایر، به‌ویژه سلطان حسین و سلطان احمد، موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان برجسته‌ای حضور داشتند که ادامه‌دهندگان سنت صفی‌الدین، مکتب منتظمیه، محسوب می‌شدند. عبدالقادر یکی از مجالس موسیقایی دربار سلطان حسین در تبریز در سال ۷۷۸ق را چنین شرح می‌دهد:

« ... کسانی که ادوار و شرفیه را شرح نبشته بودند، مثل مولانا جلال‌الدین فضل‌الله

---

(۱). امیر امیران، بزرگ‌شهر، رئیس کدخدایان

(۲). نیکو

(۳). غریب و شگفت

(۴). تازه و نو؛ شگفت؛ برگزیده و منتخب

(۵). شهره کردن، مشهور کردن

(۶). آثار نیکوی باقی مانده از کسی

(۷). پیشوا، مقتدا

العبیدی و مولانا سعدالدین کوچک و مولانا عمر تاج خراسانی حاضر بودند و خوش‌خوانان و استادان مصنف و متعینان دهر مثل خواجه رضی‌الدین رضوانشاه مصنف و استاد عمر شاه و استاد بوکه و نورشاه و غیرهم از مباشران آلات ذوات‌الاوتار و ذوات‌النفخ هم در آن مجلس حاضر بودند و بحث علمی و عملی موسیقی می‌کردند»[۱۰].

بدین‌ترتیب، علاوه بر رواج و رونق موسیقی در دربار آل جلایر در آن دوران، با توجه طبه تأکید عبدالقادر بر شارحان آثار صفی‌الدین، می‌توان به رواج مکتب منتظمیه در مباحث علمی موسیقی در بخش‌های غربی ایران نیز پی برد. درحالی‌که چنین به نظر می‌رسد که تا پیش از این دوران، سنت موسیقایی متفاوتی در بخش‌های شرقی ایران رواج داشته است که معمولاً تحت عنوان سنت کهن خراسان و ماوراءالنهر نامیده می‌شود[۱]. به‌طور کلی موسیقی کلاسیک دربار تیموریان در این دوران را می‌توان در تداوم سنت موسیقایی در دربار آل جلایر دانست. زیرا تیمور موسیقی‌دانان برجستهٔ دربار آل جلایر همچون عبدالقادر را به مرکز حکومت خویش در سمرقند گسیل داشت[۱۱] و بدین‌سان باعث انتقال بخشی عظیم از میراث موسیقایی مکتب منتظمیه از قسمت‌های غربی به شرق ایران گردید.

۲. تکوین و تثبیت هنجارها: از سمرقند تا هرات در دربار شاهرخ

امپراتوری وسیعِ امیر تیمور به‌زودی به دو حوزهٔ اصلی تفکیک شد: سرزمین‌های غربی تحت حکومت میرانشاه و پسرانش ابوبکر و محمد عمر، و سرزمین‌های شرقی تحت حکومت خلیل، شاهرخ و جانشینانش[۱۲]. اما پس از چندی شاهرخ ــ فرزند چهارم تیمور که در زمان پدر حکومت هرات را در اختیار داشت ــ زمام امور را در دست گرفت و بیش از چهار دهه حکومت کرد. در این دوران نیز دربار شاهرخ محل تجمع هنرمندان و موسیقی‌دانان برجسته شد ــ این روند کم‌وبیش در دوران جانشینان وی، از الغ بیک تا بایسنقر میرزا، همچنان تداوم یافت[۱۳]. خواندمیر[۱۴] خواجه عبدالقادر مراغی را «در انواع فضایل و نصاب کامل»، در «علم قرائت و شعر و خط به غایت ماهر» و در «علم موسیقی

(۱). برای مقایسه ویژگی‌های مکتب منتظمیه وسنت کهن خراسان و ماوراءالنهر نک: بخش نخست از فصل دوم همین نوشتار

و ادوار» نادرهٔ دوران ذکر کرده است که «پس از فوت صاحبقران گیتی‌ستان [مقصود امیر تیمور است] در ملازمت پادشاه عالی مکان شاهرخ سلطان به سر می‌برد تا در شهور سنهٔ ۸۳۸ق به واسطهٔ عارضهٔ طاعون آهنگ سفر آخرت کرد». همچنین در *تذکرهٔ* دولتشاه سمرقندی از میان «چهار هنرمند در پایتخت شاهرخ» که «در ربع مسکون به روزگار خود نظیر نداشته‌اند» به دو موسیقی‌دان برجسته نیز اشاره شده است: «خواجه عبدالقادر مراغی در علم ادوار و موسیقی و یوسف اذکاتی [اندکانی] در خوانندگی و مطربی»[۱۵]. مراغی یکی از تأثیرگذارترین افراد در سیر تکوین و اشاعهٔ مبانی نظری و عملی مکتب منتظمیه در این دوران در بخش‌های شرقی ایران محسوب می‌گردد. وی علاوه بر تألیف مهم‌ترین رسالات نظری دوران، همچنین به تربیت شاگردانی برجسته همچون خواجه یوسف برهان همت گماشت[۱۶]. در این دوران به دلیل تمرکز فعالیت‌های موسیقی کلاسیک در سمرقند و هرات، هنرجویانی از نواحی مختلف در این مراکز آموزش می‌دیدند: به عنوان مثال چنان‌که *سریوارا*(۱) نقل می‌کند موسیقی‌دانانی کشمیری همچون سجیا و نیز حیدر شاه، پسر سلطان زین‌العابدین، نزد خواجه عبدالقادر مراغی به آموختن موسیقی و نواختن عود پرداخته بودند[۱۷].

عبدالقادر مراغی آثار نظری برجستهٔ خود در زمینهٔ موسیقی را در دربار جانشینان تیمور، خلیل و شاهرخ، در بخش‌های شرقی ایران نگاشت[۱۸]. در واقع وی را می‌توان هم به عنوان نخستین نظریه‌پرداز برجستهٔ تیموری، و نیز یکی از برجسته‌ترین مصنفان و موسیقی‌دانان روزگار خویش، و هم به عنوان کسی که بیشترین نقش را در تعیین هنجارهای موسیقی هنری دوران تیموریان در مراحل آغازین داشته است، محسوب نمود[۱۹]. بدین‌ترتیب به‌تدریج رسالات موسیقایی برجسته‌ای به زبان فارسی نگاشته می‌شوند. این رسالات اگرچه همچنان در تداوم مکتب منتظمیه هستند، اما به هیچ‌وجه تقلیدهایی صرف از آثار صفی‌الدین محسوب نمی‌گردند. در رسالات موسیقایی عبدالقادر مراغی[۲۰] به نکات جدیدی که حاکی از ابداعات وی در زمینه‌های علمی و عملی موسیقی

---

(۱). اثر برجستهٔ سریوارا (Srivara) تحت عنوان جینه *راجه ترنگینی* (Jaina Râjatarangini) توسط کائل تصحیح و منتشر شده است:

Sri Kanth Kaul, *Rajatarangini of Srivara and Suka*. Hoshiarpur: Vishveshvaranand Institute, 1966

می‌باشد، نیز اشاره شده است. چنین به نظر می‌رسد که در این دوران به تدریج شاخه‌های فارسی‌زبان و عربی‌زبان از مکتب منتظمیه، سنت‌های ایرانی و عربی ـ عثمانی، شکل می‌گیرند. بدین‌ترتیب، به‌ویژه با توجه به نگارش آثار برجستهٔ عبدالقادر مراغی در این دوران، می‌توان این عصر را دورهٔ تکوین شاخهٔ فارسی‌زبان مکتب منتظمیه و تثبیت هنجارهای موسیقایی تیموریان در هرات دانست.

۳. اوج شکوفایی هنر موسیقی: دربار حسین بایقرا در هرات

دربار سلطان حسین میرزا معروف به بایقرا، به‌ویژه به سبب حضور مشاوری فاضل و هنرپرور همچون امیرعلیشیر نوایی، که خود شاعر و موسیقی‌دان و هنرمندی برجسته بود، بزرگ‌ترین محل اجتماع هنرمندان و موسیقی‌دانان گردید[۲۱]. در این روزگار، که دورهٔ اوج علم و هنر موسیقی در دوران تیموریان محسوب می‌گردد، هرات به مرکز اصلی فعالیت‌های علمی و هنری تبدیل می‌شود. در این عصر موسیقی‌دانانی جوان از مناطق مختلف ــ همچون نجم‌الدین کوکبی بخارایی ــ در هرات آموزش دیدند[۲۲]. چنین به نظر می‌رسد که سنت موسیقی کلاسیک در هرات در واقع مرکب از عناصر موسیقایی ترکی و ایرانی بوده است و بخشی عمده از میراث این مکتب موسیقایی در سمرقند و بخارا تداوم می‌یابد[۲۳]. اگرچه براساس شواهد موجود چنین به نظر می‌رسد که بین هرات و استانبول نیز به عنوان دو پایتخت بزرگ ترکان ارتباطات موسیقایی وجود داشته است، به‌ویژه این نکته شایان توجه است که دربار سلطان حسین بایقرا برای عثمانیان به منزلهٔ الگویی بوده است برای حمایت از هنرها، همچنین اشعار ترکی امیرعلیشیر نوایی نیز در دربار عثمانی بسیار مورد توجه بوده است[۲۴]. اولیا چلبی نیز در این ارتباط به کرات از «فصل حسین بایقرا» سخن می‌گوید[۲۵] که این امر را می‌توان حاکی از ارتباط بین دو دربار مذکور و تأثیرپذیری موسیقی عثمانیان از الگوهای موسیقی کلاسیک دربار تیموریان محسوب نمود. اگرچه مسلماً تفاوت‌هایی نیز میان فرهنگ‌های موسیقایی ایرانی و عثمانی وجود داشته است[۲۶].

زین‌الدین محمود بن عبدالجلیل واصفی[۲۷] از ادبای اواخر قرن ۹ و اوایل قرن ۱۰ق در *بدایع‌الوقایع* مجالس موسیقایی بسیاری را در دوران سلطان حسین بایقرا و امیر

علیشیر نوایی توصیف می‌کند. همچنین ظهیرالدین محمد بابر، از نوادگان تیمور و بنیان‌گذار سلسلهٔ گورکانیان هند، نیز در خاطرات خویش تحت عنوان *بابرنامه* به جنبه‌هایی از حیات موسیقایی دربار تیموریان اشاره می‌کند[۲۸]. براین اساس می‌توان دریافت که در این دوران حیات موسیقایی در هرات و دیگر نواحی قلمرو تیموریان همچنان‌که در محافل درباری رونق داشته در میان تودهٔ مردم نیز کاملاً رواج داشته است: صنعتگران هرات نیز نه فقط مثل اعیان و اشراف آن دوره دوستدار ادب و هنر و موسیقی به شمار می‌رفتند بلکه خود سازنده و موجد و ناشر آن نیز بودند. واصفی با تصویر جزئیات زندگی این استادان گمنام و با بیان زندگی و طرز فکر آنان ما را به این نتیجه می‌رساند که «هرات زمان واصفی از شهرهای معروف ایتالیای دورهٔ رنسانس هرگز چیزی کم نداشته است»[۲۹].

واصفی[۳۰] خود نیز با «علم موسیقی» آشنایی داشته و «غزل را در نهایت مرغوبی» می‌خوانده است. وی همچنین از شاگردان «مولانا حسین واعظ» و «حافظ خوش‌خوانی» بوده که «قرآن را در آهنگی» می‌خوانده است «که هیچ حافظ بلندخوانی با وی یک عشر» نمی‌توانسته بخواند[۳۱].

« ... حضرت خان فرمودند که: شنیده‌ایم که مولانا واصفی حافظ خوش‌آوازند [و] قرآن را به غایت خوب می‌خوانند، چه باشد اگر عشری قرائت فرمایند ... و پرسید که از علم قرائت چیزی خوانده‌اید؟ گفتم که: چند بیتی از شاطبی در صغر سن خوانده شده بود. فرمودند که: ما در پیش مولانا یارمحمد ترکستانی شاطبی می‌خوانیم، و مولوی در علم قرائت نافع و عاصم زمانند»[۳۲].

واصفی[۳۳] از موسیقی‌دانان بسیاری در دربار حسین بایقرا در هرات نام می‌برد همچون قاسمعلی قانونی، نوازندهٔ برجستهٔ قانون؛ استاد سید احمد غجکی و پسرش، نوازندگان غجک [غژک/ غیچک/ قیچک]؛ محبعلی بلبانی، نوازندهٔ بلبان؛ استاد حسن عودی، از نوازندگان برجستهٔ عود؛ استاد حسینی کوچک‌نایی، نی‌نوازی که «در عراق عرب و عجم آوازهٔ ساز او به اوج اشتهار رسیده بود»؛ میرخواننده و حافظ بصیر از خوانندگان برجستهٔ آن دوران؛ همچنین میرک چنگی، که چنگ‌نوازی برجسته بوده است[۳۴]. سام میرزا نیز در *تحفهٔ سامی* به برخی از موسیقی‌دانان اواخر دوران تیموریان اشاره کرده است:

موسیقی‌دانانی همچون امیر خانزاد، خواننده، نوازندهٔ طبل و رقصنده[۳۵]؛ میرعبدالله، از «سازندهای [سازنده‌های] سلطان حسین میرزا»[۳۶]؛ میرابراهیم قانونی و میرطریقی[۳۷]؛ حافظ باباجان، از اهالی خراسان و نوازندهٔ عود و شترغو[۳۸]؛ ملا ابراهیم، مولانا صدر خیابان و حافظ مجلسی، حافظ قرآن و نوازندهٔ قانون و شترغو[۳۹]؛ استاد دوست‌محمد، از سازندگان[۴۰]؛ محبعلی نایی و حافظ چرکین[۴۱]؛ جامی[۴۲]؛ بنایی[۴۳]؛ عاشقی، از سازندگان خراسانی[۴۴]؛ وصلی تبریزی، مصنف[۴۵]؛ عشرتی قلندر، از عالمان ادوار[۴۶]؛ غفوری، خواننده‌ای از اهالی ری[۴۷]؛ محیی شیرازی، از وعاظ خوش‌خوان[۴۸].

واصفی در ذکر مجلسی در منزل چهل دختران، یکی از مواضع ییلاق سلطان حسین میرزا بایقرا، به اجرای موسیقی با همراهی رقص اشاره می‌کند:

خواجه محمد صراف‌انگیز صحبتی ساخت و طرح جشنی انداخت و تمامی اعیان کاروان را طلب نمود، چون هرکس به جای خود قرار گرفت حضار مجلس از حافظ میر، غزلی و از استاد حسینی کوچک فصل[(۱)] نی التماس نمودند. حافظ میر، غزلی که مولانا بنایی از برای استاد شیخی نایی در بدیهه گفته بود آغاز خواندن کرد، مطلعش این است:

بسوخت ز آتش نایی دل بلاکش من مگر به نی نفسی می‌دمد بر آتش من ...[۴۹].

در برخی از این مجالس، موسیقی در قالب مراسمی طنزآمیز اجرا و ارائه می‌شده است، به عنوان مثال در این دوران «سور خواننده»:

«غلام مسخره‌ای بود در دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه و هفده [بحر] اصول که کلیات موسیقی است عملی بسته و ساز غچک [غیچک] را بسیار خوب می‌نواخت ... و کارهایی می‌کرد که استادان فن موسیقی در دایرهٔ حیرت افتاده ازجملهٔ حلقه به‌گوشان او می‌شدند. امیر شاه ولی کوکلتاش و خدیجه بیگم جشنی آراسته و اهل ساز و [ارباب] نواز را جمع [اصل؛ جمع] ساخته نماز شام که هندوی مسخرهٔ زحل مهرهای کواکب را در طاس نیلگون فلک انداخت ... آن غلام سور ... کارها می‌نمود که

(۱). کاربرد اصطلاح «فصل» در مفهوم موسیقایی، به‌ویژه با توجه به مفهوم رایج آن در موسیقی ترکیهٔ عثمانی، بسیار شایان توجه است. واصفی (۲۲/۱، ۲۳، ۴۹۴) چندین مرتبه اصطلاح «فصل» را در ارتباط با نواختن قطعاتی سازی به کار می‌برد

هوش از اهل مجلس می‌ربود، آخر بر همه غالب می‌آمد»[۵۰].

واصفی[۵۱] همچنین در فصلی، پس از ذکر مجلسی دیگر با حضور بزرگان، به ذکر فضایل مولانا بنایی و ظرافت‌های وی به امیرکبیر امیرعلیشیر پرداخته است(۱):

«در وقتی که [حضرت](۲) مولانا شیبانی خان ولایت خراسان را در تحت تصرف درآورد، روزهای جمعه بعد از نماز [جمعه](۳) در مسجد جامع ملکان مولانا بنایی مجمعی می‌ساخت و طرح مجلسی می‌انداخت ... [شعری هم نقل شده است که ظاهراً منسوب به بنایی است:] اگر محب حسینی و راست می‌گویی مشو مخالف و آهنگ کن به ملک عراق»[۵۲].

در این مجالس موسیقایی بسیاری از ادبا و مورخان نیز حضور داشته‌اند، به عنوان مثال واصفی در ذکر یکی از مجالس می‌افزاید که مولانا خواندمیر مورخ ــ یکی از افاضل نامی گرامی خراسان و ازجملهٔ مخصوصات امیرعلیشیر ــ نیز در آن مجلس حاضر بود[۵۳]. همچنین واصفی به ذکر مجلسی در چهارباغ گازرگاه در حضور امیر علیشیر پرداخته که در آن حافظ غیاث‌الدین به هنرنمایی می‌پردازد و دربارهٔ هنر خویش چنین می‌گوید:

«اول آنکه حافظم و قرآن را به هفت قرائت یاد دارم و عشری که از قرآن می‌خوانم مستمعین را رقت و حالت تمام شوق و ذوق لاکلام دست می‌دهد. و به یک دو بیت آنچنان ترنم می‌نمایم [و نغمه می‌سرایم] که اهل وجد و حال گریبان می‌درند، و به بال شوق بر فراز کنگرهٔ لاهوت می‌پرند ... میر به حافظ غیاث‌الدین فرمود که: لاف‌ها که زدید و

---

(۱). واصفی (۴۷۰/۱-۴۹۶) در ادامه به ذکر مجادلات لطیفانهٔ امیرعلیشیر نوایی و بنایی می‌پردازد. ظاهراً بنایی ابتدا چندان با علم موسیقی آشنایی نداشته و امیرعلیشیر وی را به خاطر عدم آگاهی‌اش از موسیقی مورد طعن قرار می‌داده است. بابر در خاطرات خویش چنین روایت می‌کند که یک سال هنگام زمستان که امیرعلیشیر به همراه سلطان حسین بایقرا به مرو رفته بود، بنایی در هرات باقی‌ماند و به فراگیری موسیقی همت گماشت. پیشرفت وی در موسیقی چنان سریع بود که پیش از تابستان حتی قطعاتی را نیز تصنیف کرد. در تابستان هنگامی‌که میرزا به هرات بازگشت، بنایی در حضور وی قطعاتی از تصنیف‌های خویش را خواند و این امر موجب شگفتی امیرعلیشیر گردید. بنایی قطعات بسیاری را تصنیف نمود که یکی از آنها «نه رنگ» بود. در قسمت‌هایی از این قطعه و نیز قطعهٔ دیگری به نام «یلدی نقش» مدگردی به مقام راست صورت می‌گیرد. بابر همچنین می‌افزاید که از بنایی نقش‌ها و صوت‌های زیبای بسیاری باقی مانده است (Leyden, 317, 323; Baily, 13).

(۲). در اصل نسخهٔ چاپی

(۳). در اصل نسخهٔ چاپی

دعوی‌ها که اظهار نمودید محل اظهار آن است ... اول عشری [از] قرآن خواند که هوش از اهل مجلس ستاند، بعد از آن این غزل را بنیاد کرد که:

خوی تو بسی نازک و ما را ادبی نیست ور زانکه بگیرد دلت از ما عجبی نیست

و تحریرکاری[۱] و نغمه‌پردازی به نوعی نمود که آواز الاحسن از دوست و دشمن به گوش او رسیدن گرفت»[۵۴].

بدین‌سان، براساس توصیفات واصفی می‌توان علاقهٔ بزرگـان آن دوران نسـبت بـه موسیقی را دریافت. وی همچنین، به نقل از خواجه محمود تایبادی، مجلسی موسیقایی در دربار سلطان حسین بایقرا در باغ جهان‌آرا، در قصر طرب‌افزا، را توصیف می‌کند که در آن اشخاصی چون امیرعلیشیر، پهلوان محمد، خواجگی عبدالله صدر مروارید و شاه محمد خواننده نیز حضور داشته‌اند: در آن مجلس حافظ بصیر آواز خواند و خواجگی عبدالله صدرمروارید نیز «فصل قانونی» نواخت[۵۵]. وی از مجالس بسیاری از این نوع یاد کرده است: همچون مجلس موسیقایی دیگری نزد سلطان حسـین میـرزا بـا حضـور امیرعلیشیر، مولانا حسین واعظ، خواجگی عبدالله مروارید، حافظ بصیر، محمد نـایی، کمال‌الدین حسین نظام‌الملک، امیر شیخم سهیلی، مولانا بنایی، شاه محمد میرک، قاسم میرحسینی، شاه حسین تریاکی[۵۶]. این‌گونه مجالس در هرات غالباً به‌طور منظم، چندین مرتبه در هفته، با حضور «فضلا و شعرا و اهل ساز و ارباب نواز» برگزار می‌شده است[۵۷] و محل تجمع موسیقی‌دانان برجسته و نیز جوانان مستعد بوده است:

«چنین گویند که در شهر هرات هر جوانی که در حسن و زیبایی نامی داشت و در میدان صباحت و ملاحت علمی می‌افراشت، او را به این مجلس آوردند و از خواننده و سازنده آنچه سرآمد بود حاضر گردانیدند و شعرا و شرفا و ندما و حریفان مجلس‌آرا هرکه لایق و مناسب این مجلس بود طلب نمودند»[۵۸].

همچنین در این دوران بسیاری از شاهزادگان و صاحب‌منصبان نه تنها علاقمند به موسیقی، بلکه حتی خود نیز موسیقی‌دان بوده‌اند. بدین‌سان می‌توان به یکی از مهم‌ترین

---

(۴). چنین به نظر می‌رسد که منظور از «تحریرکاری» استفاده از «تحریر» درآواز خوانی باشد؛ چنان‌که امروزه نیز «تحریر» یکی از ارکان اصلی آواز در سنت موسیقی کلاسیک ایران است.

عوامل رونق و شکوفایی موسیقی و نقش حامیان آن در این عصر پی برد:

«[شاهزاده سلطان نوروز احمد] چون شب درآمدی و از درس سبق و مشق ورق خاطر خود را فارغ ساختی، به نواختن سازهای سازنده و نوازش مطربان نوازنده پرداختی. و با طبقهٔ مغنیان که به نواهای جان‌فزا و نغمه‌های دلربا زهرهٔ چنگی را از فلک فرود آورندی، و به دقت سرود طرب‌انگیز دو رود از دیدهٔ عشاق بینوا روان کردندی، طرح مصاحبت انداختی [و در ادای نقرات ملایم و نغمات موزون و حصول اصول ایقاعات بر قانون با ایشان ساختی]؛ تا در علم موسیقی و فن ادوار به مقامی رسید که زمزمهٔ نشاط افزایش ناهید خوش‌الحان را چون گوشهٔ چنگ گوشمال دادی ... »[۵۹].

بابر نیز در خاطرات خویش از خواجه عبدالله مروارید[(۱)]، از صاحب‌منصبان برجستهٔ دربار سلطان حسین بایقرا، به عنوان برجسته‌ترین نوازندهٔ قانون یاد کرده است[۶۰] و ابداع شیوهٔ اجرایی جدیدی را برای نواختن ساز قانون ــ از طریق تکان دادن یا مالش سیم‌ها ــ به وی نسبت می‌دهد[۶۱].

البته اگرچه اشخاصی از طبقهٔ اشراف و بزرگان نیز در شمار موسیقی‌دانان برجستهٔ آن عصر بوده‌اند[(۲)]، اما اکثر موسیقی‌دانان نه در شمار اشراف، بلکه در خدمت دربار و به‌ویژه تحت حمایت امیرعلیشیر نوایی بوده‌اند. به عنوان مثال، امیرعلیشیر نوایی در *تذکرة‌الشعرای* خود در وصف پهلوان محمد ابوسعید، از کشتی‌گیران سلسلهٔ سلطان حسین میرزا، وی را عالم به ادوار موسیقی نیز دانسته است[۶۲].

ظاهراً بسیاری از موسیقی‌دانان برجستهٔ این دوران در نواختن چندین ساز تبحر داشته و در برخی موارد حتی آهنگساز ــ مصنف ــ نیز بوده‌اند. بابر دربارهٔ قل‌محمد

---

(۱). خواجه عبدالله مروارید کرمانی، متخلص به بیانی، از موسیقی‌دانان و شعرای قرن ۹ و اوایل قرن ۱۰ق و فرزند شمس‌الدین محمد مروارید، از وزیران دو تن از امرای تیموری، سلطان ابوسعید (وفات: ۸۷۳ ق) و حسین میرزا بایقرا (وفات: ۹۱۱ ق) بوده است. وی در هرات پرورش یافت و در دربار سلطان حسین بایقرا به صدرات رسید، او ریاست دیوان «رسالت و پروانه» را بر عهده داشت و به زودی در جرگهٔ امرا درآمد و به جای امیر علیشیر نوایی (وفات: ۹۰۶ ق) بر فرمان‌ها و منشورهای حکومتی مهر می‌زد (میرافضلی، ۲۶). «وی شیعه مذهب بود و در نوشتن انواع خطوط و نواختن ساز قانون چیره‌دستی و شهرت تمام داشت» (همو،۲۷).

(۲). امیر علیشیر نوایی نیز خود از موسیقی‌دانان برجستهٔ آن روزگار محسوب می‌شده و به نقل از بابر حتی قطعاتی از وی برجای مانده بوده است (Leyden ,301).

عودی، نوازندهٔ برجستهٔ عود، می‌افزاید که وی غیچک را نیز به خوبی می‌نواخت و سه سیم به آن افزود، وی همچنین در ساختن پیشرو نیز مهارت بسیاری داشت و پیشروهای بسیاری ساخت؛ شیخ نایی نیز علاوه بر نواختن نی از سنین دوازده یا سیزده سالگی، عود و غیچک را هم به‌خوبی می‌نواخت؛ شاهقلی غیچکی، از اهالی عراق که به خراسان کوچیده بود، مصنفی برجسته نیز بود و نقش‌ها، پیشروها و کارهای بسیاری ساخت؛ حسین عودی که علاوه بر نواختن عود، مصنف نیز بود، گاهی اوقات تنها بر یک سیم عود می‌نواخت[۶۳]. اعلا خان افصح‌زاد نیز در ذکر برخی از موسیقی‌دانان مشهور آن روزگار به این نکته اشاره کرده است:

«مشهورترین استادان اهل ساز در آن محیط مدنی، قُل‌محمد عودی، سید احمد غژکی، حافظ بصیر، حافظ قزاق قانون‌نواز؛ حسن بلبانی، حسین عودی، برادر او محمد قانونی، شیخ نی‌نواز، غباری، سایلی، سیه‌چهٔ خواننده، علی کوچک تنبوری و امثال اینها بوده‌اند. بعضی مطربان در چند ابزار موسیقی هنر کامل داشته‌اند. مثلاً شاه‌کُلی [شاهقلی] غژکی، عود و قابوز [قُپوز] را هم نیکو می‌نواخته است»[۶۴].

اگرچه هرات مهم‌ترین کانون موسیقی آن روزگار محسوب می‌شده است، اما به‌رغم تمرکز فعالیت‌های موسیقایی در هرات، در نواحی دیگر نیز حیات موسیقایی رونقی شایان توجه داشته است. به عنوان مثال واصفی در ذکر مجلسی در قصبهٔ فرکت به اجرای موسیقی توسط موسیقی‌دانی برجسته به نام مولانا شاه حسین اشاره می‌کند:

« ... مجلس فردوس‌آیین سپهرتزیین آن حضرت [خواجه عبدالرزاق] از حضور اهل فضل و کمال و ارباب حسن و جمال و اصحاب ساز و نواز هرگز خالی نبود... از ارباب ساز و نواز [جناب مستطاب نادرالدوران مؤلف ترکیبات‌النغمات والالحان ناقد دساتین القول والعمل ناظم‌القوانین‌الهزج والرمل] خوشنوازی که هرگاه در بزم عشاق بینوا به نغمات روح‌افزا و به صورت دلکش غم‌زدا عمل نمودی مانند زنگوله فریاد و ناله از بزرگ و خرد عراق عرب و عجم برآوردی، هرگه به قانون نادره‌کاری چنگ در ارغنون هنرپروری زده مجلس اهل صفا را برافروختی، مطرب دستان‌سرای اوج فلک که عبارت از ناهید است ساز چنگ خود را از رشک مانند عود بسوختی. ولی شعاری که آوازهٔ مقامات وی در شش جهت بلند گشته. شعبه‌ای از کرامات وی آنکه مانند عود گوشه‌ها اختیار کرده

گاهی [در] نیشاپور و اصفهان سیر می‌کرد و گاهی از زابل و نهاوند خبر می‌داد، مولانا شاه حسین بود که همواره انیس و جلیس حضرت خواجه بود و به قانون محبت و ارغنون مودت نقش غم از میانخانهٔ دل می‌زدود»[۶۵].

واصفی در ذکر تعریف مجلس امیرعلیشیر و خواجه مجدالدین محمد در باغی در قریهٔ پرزه در نیم فرسخی هرات می‌افزاید:

«از خواننده‌ها حافظ بصیر و حافظ میر و حافظ حسنعلی و حافظ حاجی و حافظ سلطان محمود عیشی و شاه محمد خواننده و سیه‌چه خواننده و حافظ اوبهی و حافظ تربتی و حافظ چراغدان؛ و از سازنده‌ها استاد حسن نایی و استاد قل‌محمد عودی و استاد حسن بلبانی و استاد علی خانقاهی و استاد محمدی و استاد حاجی کهستی نایی و استاد سید احمد غچکی و استاد علی کوچک تنبوری؛ و از [جماعهٔ شاعران و] ندیمان و مجلس‌آرایان مولانا بنایی و خواجه آصفی و امیر شیخم سهیلی [و مولانا ضیاءالدین خوارزمی] و مولانا سیفی بخاری و مولانا کامی [ترشیزی] و مولانا حسن شاه و مولانا درویش روغنگر مشهدی و مولانا مقبلی و مولانا شوقی و مولانا ذوقی و مولانا خلف و مولانا نرگسی و مولانا هلالی و مولانا ریاضی تربتی؛ و ازجملهٔ ظرفا میر سربرهنه و مولانا برهان گنگ و میرخواند مورخ و مولانا معین شیرازی و مولانا حسین واعظ و سید غیاث‌الدین شرفه و مولانا محمد بدخشی و مولانا خلیل صحاف و مولانا محمد خوافی خطاط؛ و از جوانان سرآمد خراسان میرک زعفران و شاه‌محمد میرک و [خواجه جان میرک] و سطان سراج و میرزای نطع‌دوز و حسین زردوز و سرو لب‌جوی و شمشاد سایه‌پرور و [و] ملا خواجه خواننده [و] یوسف مزار چلگزی و یوسف ثانی [و] ماه سمنانی و ساقی و باقی عراقی را در آن مجلس حاضر ساختند»[۶۶].

وی همچنین به «حافظی... سلطانعلی نام، به‌غایت خوش‌خوان و خوش‌الحان» در کوسو، قصبه‌ای در پانزده فرسنگی خراسان[۶۷]، و نیر جوانی موسیقی‌دان در ولایت خراسان، در زمان سلطان حسین میرزا، به نام میرزا بیرم اشاره می‌کند که: «قانون را به قانونی می‌نواخت که زهرهٔ چنگی [از رشک او] چنگ خود را بر زمین می‌انداخت. خواجه عبدالله مروارید که در این دو فن بی‌مثل و عدیم‌النظیر بود، بارها دست او را می‌گرفت و می‌بوسید و در دیده می‌مالید و می‌گفت [که]: من هرگز به قابلیت این جوان

در این دو فن کسی را ندیده‌ام و تصور نکرده‌ام»[۶۸].

مجالس موسیقایی بسیاری در شهرهای مختلف ــ علاوه بر هرات ــ برپای می‌شده است، به عنوان مثال وی مجلسی را در نیشابور توصیف می‌کند «که اهل حسن و ارباب ساز و نواز» همه در آن حضور داشته‌اند[۶۹]. واصفی[۷۰] نیز در سفر خویش به نیشابور در ایام عاشورا در مسجد جامع آن دیار وعظ کرد. چنین به نظر می‌رسد که هنجارهای موسیقایی تیموریان در نواحی مختلف قلمرو ایشان تبعیت و... به عنوان مثال آثار اشخاصی چون مولانا صبحی اوبهی از خراسان تا تاشکند خوانده می‌شده است: برشعر

نسبت چشمت به نرگس کردم و شرمنده‌ام
از خجالت همچو نرگس سر به پیش افکنده‌ام ...

صوتی بسته بود در مقام چهارگاه که مصنفان خراسان مسلم می‌دارند [که] در غایت خوبی واقع شده» است[۷۱]. به‌طور کلی در این دوران موسیقی‌دانان بسیاری نیز از شهرها و نواحی مختلف مقیم هرات گشته بودند، چنان‌که به تعبیر اعلا خان افصح‌زاد «یک گروه موسیقی‌شناسان زبردست و استادان ماهر ساز و سرود ــ که اصلاً از شهر و ولایت‌های گوناگون ــ فرغانه، خجند، بخارا، سمرقند، حصار، خوارزم، بدخشان، آذربایجان، خراسان و غیره بودند، به کمال رسیده، نظریه و عملیهٔ [= تئوری و عمل] این ساحه را بسی رواج دادند»[۷۲].

همچنین در این دوران موسیقی نه تنها در دربار، بلکه حتی در سفرها نیز همراهی کنندهٔ زندگی مردم بوده است:

«چون کاروان به نواحی آب آمویه (جیحون) رسید ... خواجه محمد صراف در ساحل آن دریای بحر صفت مجلس بسیطی آراست و سپهر منقبت محفل مدیدی داشت که سازندگان و موسیقی‌دانان نیز در آن مجلس بودند... چون مقرر بود که کاروان در لب آب متفرق گردند، و بعضی متوجه کابل و آمل و بعضی روی به جانب حصار و خزار داشتند و فرقه‌ای لوای عزیمت به صوب سمرقند و بخارا می‌افراشتند، در وقت مفارقت و وداع از حافظ میر التماس غزلی نموده شد... »[۷۳].

موسیقی در دوران تیموریان علاوه بر دربار و مجالسی خاص که توسط بزرگان و اشراف برگزار می‌شده است، در زندگی مردم نیز نقشی شایان توجه داشته است: به

عنوان مثال در عروسی «مطربان و قوالان و مغنیان و مجلس‌آرایان به نقش و سرود و تغنی» اشتغال داشته‌اند[۷۴] و در اعیاد نیز «دهل» می‌نواخته‌اند[۷۵]. همچنین محتوای اشعاری که در قالب فرم‌های موسیقایی مختلف ارائه می‌شده است نیز گاهی اوقات ــ علاوه بر موضوعات عاشقانه و عارفانه ــ بازتابی از شرایط اجتماعی آن روزگار بوده است «میر شانه‌تراش رافضی مشهوری بود، در لعن اصحاب صوتی بسته بود در آهنگ عراق و قریب به هزار کس به وی جمع شده بود و آن صوت را می‌گفتند و به جانب سَر خیابان متوجه بودند»[۷۶]. اگرچه اطلاعات موجود بیشتر راجع به موسیقی به اصطلاح هنری یا کلاسیک می‌باشد و منابع چندانی دربارهٔ انواع مختلف موسیقی فولکلور موجود نیست؛ اما چنان‌که واصفی روایت می‌کند، تصانیف ساختهٔ موسیقی‌دانان برجستهٔ دربار در میان مردم نیز اجرا می‌شده است:

«امیرعلیشیر را غزلی است مستزاد، که خواجه عبدالله صدرمروارید آنرا صوتی بسته بود مشهور به «سرمست و یقم چاک» و اشتهار آن صوت به مثابه‌ای بود که خانه و سرایی نبود در هرات که از این ترانه خالی باشد حافظ قزاق این صوت را با قانون بنیاد کرد و مولانا پارسا و آغای خیابانی و همهٔ اهل مجلس گریبان‌ها چاک زدند. عاشق و معشوق سینه بر سینهٔ یکدیگر نهادند و فریاد از اهل مجلس برآوردند»[۷۷].

وی همچنین صحنهٔ مشابهی را نیز گزارش می‌کند که باز هم حاکی از رواج آهنگ‌ها و تصانیف موسیقی کلاسیک یا مجلسی ـ درباری در میان مردم است:

«در سرسنگ مشهد معرکه‌ای دیدیم قریب به هزار آدم و لولی در نهایت حسن معرکه گرفته ــ و نقشی مشهور شده بود در آهنگ بیاتی و آنرا منسوب به خواجه عبدالله مروارید می‌داشتند و ورد زبان خلایق گشته بود ــ و آن لولی آنرا به نوعی می‌گفت که: هر کسی می‌شنید او را کیفیت و رقتی می‌شد»[۷۸].

در این دوران بانوان موسیقی‌دان نیز در حیات موسیقایی حضوری فعال داشته و «زن‌های مطربه‌ای چون خورشید خانم بزم‌آرا به کمال رسیده‌اند... اما منابع تاریخی از ثبت نام زن‌های مغنیه، مطربه، رقاصه و غیره که در آن عصر زیاد بوده‌اند، اکثراً خودداری کرده‌اند»[۷۹]. همچنین واصفی[۸۰] نیز از شخصی به نام «چکرچنگی مغنیه» به عنوان یکی از نوازندگان برجستهٔ چنگ نام می‌برد، که به‌نظر می‌رسد بانویی موسیقی‌دان بوده است.

اگرچه جز در مواردی بسیار معدود در منابع مکتوب به حضور بانوان در حیات موسیقایی اشاره‌ای نمی‌شود، اما براساس منابع تصویری و نگاره‌های بازمانده از دوران تیموریان می‌توان به حضور فعال بانوان در حیات موسیقایی پی برد. با بررسی صحنه‌های موسیقایی به تصویر کشیده شده در نگاره‌ها، ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که زمینه‌های اجرای موسیقی توسط بانوان بیشتر در اندرورنی‌ها و برای مخاطبان زن بوده است؛ اگرچه بانوان همچنین گاهی اوقات در حضور سلاطین و شاهزادگان مرد نیز موسیقی اجرا می‌کرده‌اند. ظاهراً زنان علاوه بر آوازخوانی معمولاً به نواختن سازهایی مانند چنگ و دف می‌پرداخته‌اند.

همچنین با رجوع به منابع تصویری موجود از دوران تیموریان می‌توان دریافت که موسیقی و سماع در مراسم آیینی دراویش و اهل تصوف نیز رواج داشته است. در این زمینه جامی نقشی برجسته داشته است، به‌گونه‌ای‌که برخی از بزرگان و هنرمندان آن دوران همچون امیرعلیشیر نوایی و حتی سلطان حسین بایقرا نیز تحت‌تأثیر جامی به دراویش نقشبندیه گرایش داشته‌اند. به‌طور کلی نقش جامی در حیات فرهنگی و هنری هرات در آن روزگار نه تنها به عنوان شاعر، بلکه به عنوان موسیقی‌دان و موسیقی‌شناسی برجسته و نیز عارفی تأثیرگذار شایان توجه می‌باشد. وی در هنگام جوانی علم موسیقی را آموخته بوده، اما سال‌ها این موضوع را مسکوت گذاشته بوده است. تا اینکه پس از مدت‌ها برخی از بزرگان از وی درخواست می‌کنند که در این باب رساله‌ای بنویسید: اگرچه رسالهٔ موسیقی وی فراتر از خلاصه‌ای از آثار موسیقی‌شناسان پیشین در مکتب منتظمیه، به‌ویژه عبدالقادر مراغی، نیست. درواقع اهمیت رسالهٔ موسیقی جامی بیش از آنکه به دلیل محتوای فنی و موسیقایی آن باشد، بدین دلیل است که از سویی احتمالاً بازتاب هنجارهای موسیقایی تیموریان در دوران سلطان حسین بایقرا در هرات است، و از سوی دیگر توسط یکی از بزرگان هرات در آن دوران که عارفی متأله و از اقطاب دراویش بوده نگاشته شده است. افصح‌زاد[۸۱] نیز پس از ذکر برخی از مهم‌ترین رسالات موسیقایی این دوران ــ رساله‌های موسیقایی جامی، بنایی، بیانی، میرمرتاض و کوکبی بخارایی ــ می‌افزاید «که همه از شاگردان مولوی جامی بودند». بدین‌ترتیب همچنین می‌توان به نفوذ عناصر عرفانی در تفکر موسیقی‌دانان برجستهٔ آن روزگار نیز پی برد.

شأن اجتماعی و نظام طبقه‌بندی درونی موسیقی‌دانان و نوازندگان سازهای مختلف در این ادوار را نیز می‌توان با رجوع به منابع ادبی و رسالات موسیقایی برجای مانده تا حدودی دریافت. به‌طور کلی خوانندگان به دو گروه اصلی تحت عنوان «حافظ» و «گوینده» یا «خواننده»[۱] تقسیم می‌شده‌اند: واصفی در ذکر مجالس موسیقایی معمولاً دو دسته از خوانندگان را به‌طور جداگانه با عناوین مذکور خطاب می‌کند. «حافظ» به اجرای موسیقی مذهبی، به‌ویژه تلاوت و قرائت قرآن، و معمولاً موسیقی کلاسیک درباری نیز می‌پرداخته است؛ درحالی‌که «گوینده» یا «خواننده» صرفاً به اجرای انواع مختلف موسیقی کلاسیک یا درباری و به اصطلاح غیرمذهبی می‌پرداخته است. چنین به نظر می‌رسد که نوازندگان سازهای ذوات‌الاوتار و ذوات‌النفخ بیش از سازهای کوبه‌ای مورد توجه بوده‌اند: این نکته نیز شایان توجه است که اگرچه در منابع تصویری حضور نوازندگان سازهای کوبه‌ای (به‌ویژه انواع مختلف دف) بسیار رایج است، اما عدم ذکر اسامی ایشان در منابع مکتوب را شاید بتوان حاکی از این نکته دانست که احتمالاً پس از خوانندگان، نوازندگان سازهای زهی و بادی از منزلت اجتماعی بالاتری نسبت به نوازندگان سازهای کوبه‌ای برخوردار بوده‌اند.

نکتهٔ شایان‌توجه دیگر تمایزی است که بین فعالیت‌های اجرایی (نوازندگی و خوانندگی) و آهنگسازی (تصنیف قطعات) وجود داشته است و بابر[۸۲] نیز به آن اشاره می‌کند: غلام شادی، پسر شادی خواننده، یک مصنف بود. میرعزا اگرچه نوازنده یا خواننده نبود، اما مصنفی برجسته محسوب می‌گردید. در واقع به تعبیر آلن مریام[۸۳] ما در بررسی موسیقی دوران تیموریان با تمامی جنبه‌های زیباشناختی یک موسیقی هنری مواجه هستیم[۸۴]. همچنین اجرای موسیقی هم به‌صورت پیش‌ساخته، براساس قطعاتی که پیشتر تصنیف شده بوده است، و هم به‌صورت بداهه‌پردازی رایج بوده است. به عنوان مثال، چنان‌که واصفی نقل می‌کند، غیاث‌الدین محمد خراسانی، «در علم موسیقی کمالش به مرتبه‌ای بود که در هر آهنگ و آوازه و مقام و شعبه و صوت و نقش و عمل و قول که گفتندی کاری در بدیهه بربستی که استادان این فن را در دایرهٔ حیرت افکندی»[۸۵].

---

(۱). به عنوان مثال: مولانا خواجه گوینده و امیرخلیل خواننده (واصفی، ۱۱۸/۱).

همچنین وی در ذکر موسیقی‌دانی جوان به نام میرک زعفران در هرات به سال ۸۹۹ق نیز به اجرای موسیقی به صورت بداهه‌پردازی اشاره می‌کند:

«[میرک زعفران] در علم ادوار و موسیقی مهارتش به مثابه‌ای بود که در هر آهنگ که فرمودندی که صوتی یا عملی یا نقشی باید بست، در بدیهه او را به نوعی ادا نمودی که استادان این فن از حلقه به‌گوشان او شدندی»[۸۶].

مارک اسلوبین[۸۷] به‌ویژه با استناد به گفتهٔ حافظ‌ابرو ــ مبنی بر اینکه اجرای موسیقی توسط خوانندگان خوش‌خوان و نوازندگان خوشنواز در سمرقند در دوران شاهرخ آمیزه‌ای از سبک ایرانی، الحان عربی و شیوه‌های اجرایی ترکی با صدایی بر مبنای قواعد آوازخوانی چینی و اوزان آلتایی بوده است ــ اعتقاد دارد که موسیقی دربار تیموریان آمیزه‌ای از فرهنگ‌های موسیقایی ایرانی و ترکی بوده است. وی همچنین در ادامه می‌افزاید که ساخته‌های امیرعلیشیر نوایی نیز احتمالاً بازتاب یک فرهنگ موسیقایی ایرانی ـ ترکی بوده است. بدین‌ترتیب چنین به نظر می‌رسد که تداوم موسیقی هنری دربار تیموریان را می‌توان بیشتر در موسیقی دربارهای تاجیک و ازبک یافت، و رپرتوار «شش مقام»[(۱)] را شاید بتوان به عنوان نزدیک‌ترین گونه‌های موسیقایی کنونی بازمانده از آن سنت موسیقایی محسوب نمود[۸۸]. اگرچه براساس توصیفات واصفی دربارهٔ موسیقی ایران در اوایل دوران صفویان، کماکان هنجارهای موسیقایی تیموریان رواج داشته است:

«چون شش ماه از زمان شاه اسماعیل گذشت، شبی جمعی یاران در بنده‌خانهٔ فقیر بودند، میرزا بیرم قانون ساز کرده بود و خان‌زاده بلبل دایره می‌نواخت و سیهچه خوانندگی می‌کرد و ملا فضلی و ملا اهلی و مولانا مقبلی بدیهه می‌گفتند و طاهرچکه و ماه چوبک رقاصی می‌کردند»[۸۹].

اما پس از هرات در دربار تیموریان، موسیقی‌دانانی برجسته به مناطق دیگری همچون دربار عثمانیان، ازبکان و نیز دربار مغولان هند، گورکانیان، روی آوردند. به عنوان مثال، ابوالفضل علامی در *آیین اکبری*، برخی از موسیقی‌دانان برجستهٔ ایرانی در دربار اکبر

(۱). برای اطلاع بیشتر از پیشینهٔ تاریخی و ساختار کنونی رپرتوار «شش مقام» نک: به اسعدی، «شش مقام»، «نگاهی اجمالی...»، سراسر مقاله

در دهلی را نام می‌برد: استاد دوست‌محمد مشهدی، نوازندهٔ نی؛ میر سید علی مشهدی، نوازندهٔ غیچک؛ استاد یوسف هراتی، نوازندهٔ تمبورا (تنبور)؛ بهرام‌قلی هراتی، نوازندهٔ غیچک؛ سلطان هاشم مشهدی، نوازندهٔ تمبورا؛ حافظ خواجه علی مشهدی، خواننده؛ پیرزاده، برادرزادهٔ میردوام خراسانی، خواننده؛ میرعبدالله، نوازندهٔ قانون؛ استاد محمد حسین، نوازندهٔ تمبورا[۹۰]. در دربار شاه‌جهان، نوهٔ اکبر، نیز موسیقی‌دانانی از مکتب ایرانی حضور داشته‌اند همچون محمد باقی مغول مصنف و میرعماد موسیقی‌دان و مصنف[۹۱].

بدین‌ترتیب همچنین می‌توان به جنبه‌هایی از تأثیرات موسیقی تیموریان بر موسیقی گورکانیان هند، ازبکان و عثمانیان پی برد ــ که این نکات را نیز به نوبهٔ خود می‌توان دلیلی بر رونق شایان‌توجه موسیقی در این دوران دانست ــ به‌گونه‌ای‌که موسیقی تیموریان به عنوان نمونه و الگویی برای فرهنگ‌ها و ممالک همجوار نیز محسوب می‌شده است.

علم موسیقی در دوران تیموریان

ویژگی‌های مکتب منتظمیه

مهم‌ترین رسالات موسیقایی دوران تیموریان عبارتند از: رسالات متعدد عبدالقادر مراغی، برجسته‌ترین نظریه‌پرداز و مصنف قرون ۸ و ۹ق؛ رسالهٔ موسیقی عبدالرحمان جامی؛ *مقدمة الاصول* نظام‌الدین علیشاه بن حاجی بوکه اوبهی[(۱)] (بی‌تا)؛ و *رساله در موسیقی* از بنایی. مبانی نظری موسیقی در تمامی رسالات مذکور متأثر از نظریات منسوب به صفی‌الدین ارموی در کتاب *الادوار*[(۲)] و *الرسالة الشرفیة فی النسب التألیفیة* است. این رسالات متعلق به مکتبی هستند که معمولاً تحت عنوان «مکتب منتظمیه» یا «نظام‌گرا»[(۳)] از آن یاد می‌شود. بدین‌ترتیب سنت موسیقایی دوران تیموریان را نیز

---

(۱). عنوان این رساله در فهرست کتابخانهٔ دانشگاه استانبول *مقدمهٔ اصول* ذکر شده است؛ اما در متن و صفحهٔ سفید ابتدای رساله این عنوان، با دستخط‌هایی متفاوت، به صورت عربی *مقدمهٔ الاصول* درج شده است.

(۲). برای اطلاع بیشتر از چالش‌های مربوط به انتساب این رساله به صفی‌الدین ارموی

Wright, *A Preliminary* ...

(3). Systematist School

می‌توان در ادامهٔ «مکتب منتظمیه» دانست.

مکتب منتظمیه براساس نظریات منسوب به صفی‌الدین ارموی در اواخر قرن ۷ق در بغداد شکل گرفت. در این مکتب که به تعبیری می‌توان آنرا در ادامهٔ مکتب «مدرسی»[(۱)] یا علمی ـ ریاضی پیشینان، یعنی دانشمندانی همچون کندی، فارابی، ابن‌سینا و ابن‌زیله دانست؛ جنبه‌های ریاضی ـ فیزیکی در بررسی پدیدهٔ موسیقی بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. درحالی‌که چنین به نظر می‌رسد که پیش از دوران تیموریان در خراسان و ماوراءالنهر، بخش‌های شرقی ایران، سنت موسیقایی دیگری وجود داشته که بیشتر به جنبه‌های عملی و اجرایی موسیقی می‌پرداخته و دارای نظریات ویژهٔ خود ــ در تداوم سنت کهن خراسان و ماوراءالنهر ــ بوده است[۹۲]. بدین ترتیب، در دوران تیمور، در نتیجهٔ مهاجرت موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان برجستهٔ مکتب منتظمیه به سمرقند، به‌تدریج شاخه‌ای از نظام موسیقایی مذکور از مناطق غربی به شرقی انتقال می‌یابد و جایگزین نظام پیشین می‌شود.

یکی از برجسته‌ترین رسالات موسیقایی در زمینهٔ سنت پیشین خراسان و ماوراءالنهر در حدود قرن ۷ق به زبان فارسی توسط محمد بن محمود بن محمد نیشابوری نگاشته شده است. ظاهراً این رساله یکی از قدیم‌ترین رسالات موسیقایی مستقلی است که به زبان فارسی نوشته شده[۹۳] و در آن نظام دوازده‌پرده‌ای مکتب خراسان و ماوراءالنهر که احتمالاً برگرفته از سیستم مدال و سنت کهن ایرانی بوده، تبیین شده است[۹۴]. به‌طور خلاصه مهم‌ترین ویژگی‌های مبانی نظری موسیقی در مکتب منتظمیه در مقایسه با سنت پیشین خراسان و ماوراءالنهر را می‌توان بدین‌ترتیب مورد بررسی قرار داد:

۱. توجه به رهیافت‌های اکوستیکی در بررسی نغمات در قالب ابعاد و ادوار اساسی‌ترین ویژگی مکتب منتظمیه در قیاس با سنت پیشین محسوب می‌شود.

۲. در رسالات مکتب منتظمیه مفهوم «ایقاع» بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد، درحالی‌که در سنت پیشین به بحث دربارهٔ مفهوم «ایقاع» پرداخته نمی‌شود.

۳. برخی از مفاهیم و اصطلاحات در مکتب منتظمیه در معنایی متفاوت با سنت

---

(1). Scholastic School

پیشین به‌کار رفته است، همچنین در رسالات مکتب منتظمیه مفاهیم جدیدی نیز، چون «دور»، به کار رفته است:

الف ـ مفاهیم دور، مقام و پرده: نیشابوری برای مفهوم مد موسیقایی واژهٔ «پرده» را به کار می‌برد؛ درحالی‌که صفی‌الدین ارموی[۹۵] از اصطلاحات «دور» و «شد» و پس از وی قطب‌الدین شیرازی[۹۶] ظاهراً برای نخستین بار از واژهٔ «مقام» استفاده می‌کند[۹۷]. عبدالقادر مراغی[۹۸] نیز به تبعیت از ایشان ادوار مشهور نزد عرب را دوازده برمی‌شمرد و می‌افزاید که عجم آنها را دوازده «مقام»، «پرده» و «شد» نیز خوانند. همچنین در اسامی پرده‌ها یا مقامات نیز تفاوت‌هایی بین دو سنت مذکور دیده می‌شود. دوازده پرده نزد نیشابوری (بی‌تا) عبارتند از راست، مخالف راست، عراق، مخالفک، حسینی، راهوی، اصفهان، ماده، بوسلیک، نوا، نهاوند، عشاق؛ درحالی‌که در سنت صفی‌الدین ادوار مشهورهٔ دوازده‌گانه چنین عنوان شده‌اند: عشاق، نوا، بوسیلک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی، حسینی، حجازی. همچنین نیشابوری پردهٔ راست را «شاه همه پرده‌ها» خوانده و همهٔ پرده‌ها را برگرفته از آن می‌داند[۹۹]، درحالی‌که صفی‌الدین دور یا دایرهٔ عشاق را «دایرهٔ اولی» می‌داند. البته این نکته را نیز باید در نظر داشت که منظور نیشابوری از «شاه همهٔ پرده‌ها» این است که پرده‌های دیگر از آن اشتقاق یافته‌اند، درحالی‌که منظور از «دایرهٔ اولی» نزد صفی‌الدین عبارت است از اضافه کردن قسم اول از طبقهٔ ثانیه به قسم اول از طبقهٔ اولی[۱۰۰]. در بسیاری از رسالات و نسخ خطی مربوط به موسیقی به زبان فارسی نیز مقام یا پردهٔ «راست» در راس دوازده مقام یا پرده عنوان می‌شود[۱۰۱]. در برخی از رسالات علت این اختلاف نظر چنین عنوان شده است که مقام عشاق به دلیل وسعت زیاد آن بر دیگر مقام‌ها مقدم است، درحالی‌که غالباً قول اصح را آن دانسته‌اند که راست مقدم است زیرا که بازگشت همهٔ مقامات یا پرده‌ها به راست است[۱۰۲].

ب ـ تغییر مفهوم شعبه: این مفهوم در رسالهٔ نیشابوری با مفهوم شعبه در سنت صفی‌الدین متفاوت است. نیشابوری تعداد شعبه‌ها را شش برشمرده و می‌گوید که از هر دو پرده شعبه‌ای برانگیخته‌اند، لذا مفهوم «شعبه» نزد نیشابوری را می‌توان قابل قیاس با «آوازه» در مکتب منتظمیه دانست[۱۰۳]. همچنین در زمینه اسامی شعب و آوازات نیز تفاوت‌هایی در این سنت‌ها وجود دارد. در سنت صفی‌الدین تعداد آوازات شش (آوازات

سته) و تعداد شعبات بیست و چهار ذکر شده است، درحالی‌که نیشابوری تنها شش شعبه را ذکر می‌کند و نامی از آوازه نمی‌برد. شعب شش‌گانه در رسالهٔ نیشابوری (بی‌تا) عبارتند از: زیرکش، بسته، عزال، نگارین، حجاز، سپهری؛ صفی‌الدین آرموی[۱۰۴] نیز آوازات سته را چنین برمی‌شمرد: کواشت، کردانیا، نوروز، سلمک، مایه، شهناز. البته این نکته را هم باید در نظر داشت که مقایسهٔ پرده‌ها و شعبه‌های ذکر شده توسط نیشابوری با ادوار (مقامات، شعبات، آوازات) صفی‌الدین از لحاظ ساختار فواصل و دیگر مشخصه‌های فنی ـ موسیقایی امکان‌پذیر نیست، زیرا نیشابوری اطلاعات چندانی در این خصوص ارائه نکرده است. بنابراین، اگرچه مفهوم دقیق سبک موسیقایی خاص تیموریان ـــ به عنوان سبکی متمایز از ایلخانیان پیشین، عثمانیان معاصر یا صفویان متعاقب ـــ در حال حاضر به دلیل کمبود منابع و فقدان اطلاعات کافی در زمینهٔ سنت‌ها و سبک‌های موسیقایی مختلف در جهان اسلام در این ادوار، مسألهٔ پرسش برانگیز به نظر می‌رسد؛ اما در دوران تیموریان در نتیجهٔ شکل‌گیری و تکامل شاخه‌ای از «مکتب منتظمیه» در جهان فارسی‌زبان، به تدریج سبکی شکل می‌گیرد که شاید بتوان آنرا تحت عنوان «سبک هرات»[(۱)] نامید. رسالات نظری مربوط به موسیقی، که در واقع مهم‌ترین منابع برجای مانده از دوران تیموریان و حاوی بیشترین اطلاعات موسیقایی هستند، غالباً به موسیقی درباری پیچیده‌ای که در این دوران مورد حمایت شاهزادگان و اشراف بوده است اشاره می‌کنند: اگرچه بنا بر روایت واصفی[۱۰۵] چنین به نظر می‌رسد که این نوع موسیقی در میان مردم نیز رواج داشته است.

عبدالقادر مراغی نخستین و تأثیرگذارترین فرد از میان پیروان شناخته شدهٔ مکتب منتظمیه در دوران تیموریان است. دیدگاه‌های وی اگرچه عمدتاً متأثر از نظریات صفی‌الدین ارموی است، اما به هیچ‌وجه تقلیدی صرف از آنها محسوب نمی‌گردد: در واقع وی به مبانی و مفاهیم نظری برجای مانده از صفی‌الدین، اطلاعات بسیاری را در زمینهٔ ساختارهای فرمال (اقسام تصانیف)، مدال (مقامات، آوازات و شعبات)، ریتمیک (ایقاعات)

(۱). در برخی از منابع از این سنت تحت عنوان «مکتب هرات» یاد شده است، اما در این نوشتار برای تبیین هنجارهای موسیقایی دوران تیموریان در هرات اصطلاح «سبک» بر «مکتب» ترجیح داده می‌شود: زیرا در واقع «سبک هرات» در ادامهٔ «مکتب منتظمیه» و شاخه‌ای از آن محسوب می‌گردد.

و به‌ویژه سازشناسی افزود. رسالات او نیز برای نویسندگان متأخر به همان اندازه مهم و تأثیرگذار بوده است و چنین می‌توان پنداشت که این مفاهیم حداقل در پهنه‌ای وسیع که خود او فعالیت داشته، به‌طورکلی رواج داشته و معتبر بوده است: از تبریز، اردبیل و بغداد در بخش‌های غربی تا سمرقند و هرات در بخش‌های شرقی ایران. اگرچه وی آثار نظری برجستهٔ خود در زمینهٔ موسیقی را در دربار جانشینان تیمور، خلیل (۱۴۰۵-۱۴۰۷م) و شاهرخ (۱۴۰۷-۱۴۴۷م)، در بخش‌های شرقی ایران نگاشت. در واقع وی را می‌توان هم به عنوان نخستین نظریه‌پرداز برجستهٔ تیموری، و نیز یکی از برجسته‌ترین مصنفان و موسیقی‌دانان روزگار خویش، و هم به عنوان کسی که بیشترین نقش را در تعیین و تبیین هنجارهای موسیقی هنری تیموری در مراحل آغازین داشته است، محسوب نمود. اگرچه وی در این راستا در واقع سنتی متفاوت از پیش یا مکتبی نوین و بدیع را ایجاد نکرد، اما در واقع وی در انتقال نظریات مکتب منتظمیه به نواحی شرقی ایران متعاقب آن شکل‌گیری یک نظام موسیقایی در سمرقند و ادامهٔ آن در هرات نقشی کلیدی و بسیار برجسته داشت. بدین ترتیب انسجام کلی بخش اعظم ادبیات نظری متعاقب در قرن ۹ق را تا حدی می‌توان در قالب حفظ و تداوم همین نظام موسیقایی مشترک و کلی، یعنی مکتب منتظمیه، مورد تفسیر و تحلیل قرار داد. اگرچه متون مذکور در بسیاری از جنبه‌ها اشتقاقی هستند، اما نمی‌توان آنها را صرفاً تقلیدی محض و به‌طور کلی فاقد ابتکار دانست[1].

مبانی نظری علم موسیقی در دوران تیموریان

در بررسی ساختار هر سیستم موسیقایی دو مؤلفهٔ اصلی را می‌توان بازشناخت که یکی با عنصر فضا (الفبای صوتی یا مؤلفهٔ فضایی ـ صوتی) و دیگری با عنصر زمان (مؤلفهٔ

(۱). به عنوان مثال عبدالقادر مراغی پس از تشریح گام صفی‌الدین، آنرا دارای مشکلاتی می‌داند و خود نیز گامی را ارائه می‌کند. همچنین نحوهٔ تقسیم دستان‌ها در برخی از رسالات این دوران متفاوت با سنت پیشین است. در زمینهٔ ایقاعات و فرم‌های موسیقایی نیز در رسالات دوران تیموریان نکات جدیدی ارائه شده است که مطالب مذکور در ادامهٔ این فصل ذیل مبانی نظری موسیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین مباحث مربوط به سازشناسی نیز در برخی از رسالات دوران تیموریان به تفصیل بیان شده است، درحالی‌که در رسالات صفی‌الدین مبحث سازشناسی مورد توجه قرار نگرفته است.

زمانی ـ وزنی) ارتباط دارد[۱۰۶]. مؤلفهٔ نخست به‌طور کلی تداعی کنندهٔ ساختارهای فضایی ـ صوتی خاصی غالباً در رسالات موسیقی قدیم در قالب مفاهیمی چون دور، مقام، آوازه و شعبه تجلی می‌یابد. مؤلفهٔ دوم نیز حاکی از سیستم متریک ـ ریتمیک است[۱۰۷] و در موسیقی قدیم در قالب مفاهیم ایقاع یا اصول تجلی می‌یابد. در این فصل پس از بررسی مؤلفه‌های فضایی ــ صوتی و زمانی ــ وزنی در نظام موسیقایی دوران تیموریان، براساس رسالات موسیقایی موجود از آن دوران، فرم‌های موسیقایی یا اقسام تصانیف نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱. الفبای صوتی

در این بخش ابتدا ساختار «گام بالقوه»[(۱)] و نحوهٔ دستان‌بندی یا استخراج نغمات براساس شیوه‌های ذکر شده در رسالات نظری دوران تیموریان مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد و پس از آن اقسام ابعاد از لحاظ توافق و تنافر بررسی می‌گردد. سپس به بررسی اقسام ملایم ذی‌الاربع و ذی‌الخمس و ترکیبات آنها در راستای شکل‌گیری ادوار، و نیز بررسی مفهوم و ساختار مقامات پرداخته می‌شود.

دستان‌بندی؛ استخراج نغمات و گام بالقوه

در این بخش برای تبیین دقیق‌تر الفبای صوتی و ساختار نغمات اصطلاحات «گام بالقوه» و «دستان‌بندی» در مفاهیمی مرتبط، اما متمایز به کار رفته است[(۲)]. در واقع «دستان‌بندی» به معنای چگونگی اخذ و ترتیب مراحل استخراج نغمات از دستان‌ها می‌باشد، درحالی‌که منظور از «گام بالقوه» صرفاً توالی کلیهٔ نغمات حاصل از

---

(۱). این اصطلاح برگرفته از دکتر خسرو مولانا (گفتگوی شفاهی با نگارنده) و به معنای گامی می‌باشد که به‌طور بالقوه در یک سیستم موسیقایی موجود است؛ درمقابل گام بالقوه، «گام بالفعل» نیز مطرح می‌شود که حاکی از توالی اصوات در محدودهٔ هنگام و در قالب مفهوم «دور» است که معطوف به چگونگی شکل‌گیری الحان است. آون رایت نیز در بررسی سیستم مدال و ادوار ارائه شده در رسالات صفی‌الدین ارموی و قطب‌الدین شیرازی از اصطلاح «theoretical gamut» (گام نظری) استفاده می‌کند که حاکی از گام بالقوهٔ حاصل ار دستان‌بندی است؛

Wright, The Modal

(۲). تمایز بین اصطلاحات مذکور برگرفته از درس گفتارها و مجموعه پژوهش‌های انتشار نیافتهٔ خسرو مولانا است.

«دستان‌بندی»، بدون در نظر گرفتن مرحلهٔ اخذ آنها، است. بدین‌ترتیب دو شیوهٔ «دستان‌بندی» متفاوت می‌توانند دارای گام بالقوهٔ واحدی باشند. شیوهٔ دستان‌بندی براساس ترتیب مراحل استخراج نغمات مختلف، نکته‌ای بسیار شایان توجه و مرتبط با سهولت یا امکان‌پذیری عملی اجرای آن برای پرده‌بندی روی دستهٔ ساز است. اما در نهایت صرفاً گام بالقوهٔ حاصل تعیین کنندهٔ چگونگی شکل‌گیری ادوار یا گام‌های موسیقی است. بدین‌ترتیب با توجه به اینکه هدف از این بخش بررسی سیستم مدال موسیقی دوران تیموریان است، لذا پس از معرفی گام‌های بالقوهٔ ارائه شده در رسالات دوران مذکور، ساختار ادوار و اجزای سازندهٔ آن، یعنی اقسام ملایم ذی‌الاربع و ذی‌الخمس، بر مبنای یکی از گام‌های بالقوهٔ عبدالقادر مراغی (گامی که در بخش‌هایی از همین نوشتار معرفی و تحت عنوان گام بالقوهٔ «مراغی دو۷» نامیده شده است) مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در رسالات موسیقایی دوران تیموریان، به پیروی از نظام دستان‌بندی مکتب منتظمیه که در کتاب *الادوار و الرسالة الشرفیة فی‌النسب‌التألیفیة*[۱۰۸] ارائه شده، تعداد نغمات در یک دور یا گام بالقوه هفده ــ و با در نظر گرفتن نغمهٔ هنگام هجده ــ ذکر شده است. عبدالقادر مراغی، نخستین نظریه‌پرداز برجستهٔ مکتب منتظمیه پس از صفی‌الدین ارموی، در رسالات خویش[۱۰۹] علاوه بر توصیف و شرح نظام دستان‌بندی ارائه شده در رسالات صفی‌الدین، خود نیز روش‌هایی را در این زمینه معرفی و تشریح می‌کند؛ اما در دیگر رسالات این دوران به ذکر شیوهٔ «صاحب *ادوار*»، یعنی صفی‌الدین ارموی، بسنده شده است. شیوهٔ دستان بندی و ساختار گام بالقوه در رسالات مکتب منتظمیه تاکنون توسط برخی از پژوهشگران مورد بررسی قرار گرفته است که در اینجا به عنوان نمونه به برخی از موارد اشاره‌ای گذرا می‌شود: هنری جورج فارمر در برخی از مقالات خویش همچون مقاله‌ای که در سال ۱۹۳۲م به کنگرهٔ موسیقی عرب در قاهره تحت عنوان «تاریخچهٔ گام در موسیقی عرب»[۱۱۰] ارائه شده و نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «مدهای ملودیک قدیم عرب»[۱۱۱] به بررسی اجمالی نغمات حاصل از گام بالقوهٔ صفی‌الدین ارموی نیر پرداخته است؛ مهدی برکشلی در برخی از مقالات و کتب خویش مانند *گام‌ها* و *دستگاه‌های موسیقی ایران* و مقدمه‌ای که بر ردیف موسی معروفی، به بررسی و تحلیل این موضوع پرداخته است؛ یوشیفو ساسکی در پایان‌نامهٔ تحصیلی خویش با راهنمایی مهدی برکشلی

تحت عنوان *شرح باب ثانی از مقاصدالالحان*؛ آون رایت در کتاب *سیستم مدال موسیقی عربی و ایرانی*: ۱۲۵۰-۱۳۰۰م؛ مجید کیانی در *هفت دستگاه موسیقی ایران* و *مبانی نظری موسیقی ایران*. اما بررسی‌های فوق‌الذکر غالباً به‌طور اجمالی به مبحث مورد نظر پرداخته‌اند و غالباً محدود به یک نوع از انواع مختلف تقسیم دساتین و شکل‌گیری گام‌های بالقوه می‌باشند. همچنین خسرو مولانا در مقاله‌ای تحت عنوان «اهمیت انتقال‌پذیری گام بالقوه در سازهای زهی دستان‌دار» و نیز مجموعه‌ای انتشار نیافته از پژوهش‌ها و درس گفتارهای خویش به پژوهش‌های جامعی در زمینهٔ شیوه‌های مختلف دستان‌بندی و اقسام گام‌های بالقوه و بالفعل پرداخته است. اما در این بخش نگارنده بر مبنای مطالعهٔ مستقیم رسالات مذکور به بررسی شیوه‌های ارائه شده توسط عبدالقادر مراغی و محاسبهٔ گام‌های بالقوه حاصل از آنها می‌پردازد.

عبدالقادر مراغی در فصول سه‌گانهٔ باب ثانی *جامع‌الالحان*[۱۱۲] و *مقاصدالالحان*[۱۱۳] و نیز در *شرح ادوار*[۱۱۴] به انواع مختلفی از تقسیم دستان‌ها اشاره می‌کند:

«تقسیم دساتین به طریق صاحب *ادوار*» [صفی‌الدین ارموی]

عبدالقادر مراغی در *شرح ادوار*[۱۱۵] و *جامع‌الالحان*[۱۱۶] به شرح تقسیم دساتین به طریق صاحب *ادوار* می‌پردازد، اما در *مقاصدالالحان*[۱۱۷] هشتمین مرحله از مراحل تقسیمات مذکور به گونه‌ای متفاوت ارائه شده است. لذا در این بخش دو گونهٔ فوق‌الذکر به‌طور جداگانه، به ترتیب تحت عناوین «نوع اول» و «نوع دوم» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نوع اول

اگر طول کل وتر را «ا م» فرض کنیم، به‌گونه‌ای که جانب انف «ا» و جانب مشط «م» باشد، تقسیم دساتین در هفده مرحله بدین‌ترتیب انجام می‌شود[(۱)]:

۱. وسط «ا م»» یعنی نصف طول کل وتر را «یح» می‌نامیم.

---

(۱). محاسبهٔ نسبت ابعاد به سانت موسیقایی براساس فرمول C=1200Log I / Log2 یا C=3986Log I صورت پذیرفته است که در آن منظور از I نسبت بسامدی یا به عکس نسبت طولی نغمهٔ مورد نظر به مطلق وتر است.

یح م = ۱/۲ (ا م) = ۱۲۰۰ سانت موسیقایی.

۲. وتر «ا م» را به سه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست از آن، از سمت انف، را «یا» می‌نامیم.

یا م = ۲/۳ (ا م) = ۷۰۲ سانت موسیقایی.

۳. وتر «ا م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست از آن، از سمت انف، را «ح» می‌نامیم.

ح م = ۳/۴ (ا م) = ۴۹۸ سانت موسیقایی.

۴. سپس «ح م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول از آنرا «یـه» می‌نامیم.

یه م = ۳/۴ (ح م) = ۹/۱۶ (ا م) = ۹۹۶ سانت موسیقایی.

۵. وتر «ا م» را به نه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست آنرا «د» می‌نامیم.

د م = ۸/۹ (ا م) = ۲۰۴ سانت موسیقایی.

۶. «د م» را به نه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «ز» می‌نامیم.

ز م = ۸/۹ (د م) = ۶۴/۸۱ (ا م) = ۴۰۸ سانت موسیقایی.

۷. «م ح» را به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و بر قسمت آخر آن از جانب ثقل یک قسمت دیگر به همان اندازه افزوده و آنرا «ه» می‌نامیم.

ه م = ۹/۸ (ح م) = ۲۷/۳۲ (ا م) = ۲۹۴ سانت موسیقایی.

۸. «ه م» را به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و بر قسمت آخر آن از جانب ثقل یک قسمت دیگر به همان اندازه افزوده و آنرا «ب» می‌نامیم.

ب م = ۹/۸ (ه م) = ۲۴۳/۲۵۶ (ا م) = ۹۰ سانت موسیقایی.

۹. «ب م» را به سه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «یب» می‌نامیم.

یب م = ۲/۳ (ب م) = ۸۱/۱۲۸ (ا م) = ۷۹۲ سانت موسیقایی.

۱۰. «ب م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایـت قسـم اول را «ط» می‌نامیم.

ط م = ۳/۴ (ب م)= ۷۲۹/۱۰۲۴(ا م)=۵۸۸ سانت موسیقایی.

۱۱. «ط م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می کنیم و نهایت قسم اول را «یـو» می‌نامیم.

یو م=۳/۴ (ط م)= ۲۱۸۷/۴۰۹۶(ا م)= ۱۰۸۶ سانت موسیقایی.

۱۲. «یو م» را به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و قسم دیگری را به همان اندازهٔ هر یک از قسمت‌های دیگر به جانب اثقل می‌افزاییم و آنرا «و» می‌نامیم.

و م = ۳/۲ (یو م) = ۶۵۶۱/۸۱۹۲ (ا م) = ۳۸۴ سانت موسیقایی.

۱۳. «و م» را به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و قسـمتی دیگـر را بـه آن می‌افزاییم و آنرا «ج » می‌نامیم.

ج م = ۹/۸ (و م) = ۵۹۰۴۹/۶۵۵۳۶ (ا م) = ۱۸۰ سانت موسیقایی.

۱۴. «ج م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «ی» می‌نامیم.

ی م = ۳/۴ (ج م) = ۱۷۷۱۴۷/۲۶۲۱۴۴ (ا م) = ۶۷۸ سانت موسیقایی.

۱۵. «ی م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست را «یز» می‌نامیم.

یز م = ۳/۴ (ی م) = ۵۳۱۴۴۱/۱۰۴۸۵۷۶ (ا م) = ۱۱۷۶ سانت موسیقایی.

۱۶. «و م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «یج » می‌نامیم.

یجـ م = ۳/۴ (و م) = ۱۹۶۸۳/۳۲۷۶۸ (ا م) = ۸۸۲ سانت موسیقایی.

۱۷. «د م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «ید» می‌نامیم.

ید م = ۲/۳ (د م) = ۱۶/۲۷ (ا م) = ۹۰۶ سانت موسیقایی.

در کتاب *الادوار*[۱۱۸] مرحلهٔ هفدهم بدین‌طریق ذکر شده است: «ز م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «ید» می‌نامیم. مع‌هذا در این صورت نیز در گـام بالقوهٔ حاصل تفاوتی ایجاد نمی‌شود: یـد م = ۳/۴ (ز م) = ۱۶/۲۷ (ا م) = ۹۰۶ سـانت موسیقایی همچنین در رسالهٔ بنایی[۱۱۹] نیز نحوهٔ استخراج نغمهٔ «ید» همچون *کتاب ادوار* از نغمهٔ «ز» می‌باشد. این نکته شایان توجه است که به‌رغم همسانی گام بالقوهٔ حاصل در موارد مذکور، ترتیب استخراج برخی از نغمات متفاوت است: بدین‌ترتیب، همان‌طورکه قبلاً در مورد تفاوت دو عبارت «دستان‌بندی» و «گام بالقوه» توضیح داده شد، می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت دیدگاه‌های مذکور بر مبنای سهولت اخذ نغمات به‌طور عملی و کاربرد آن در پرده‌بندی ساز می‌باشد.

ردیف	نام ابجدی نغمه	بسامد نسبی	فاصله نسبت به نغمهٔ مطلق (سانت موسیقایی)	فاصله نسبت به نغمهٔ پیشین (سانت موسیقایی)
۱	ا	۱/۱	۰	-
۲	ب	۲۵۶/۲۴۳	۹۰	۹۰
۳	جـ	۶۵۵۳۶/۵۹۰۴۹	۱۸۰	۹۰
۴	د	۹/۸	۲۰۴	۲۴
۵	هـ	۳۲/۲۷	۲۹۴	۹۰
۶	و	۸۱۹۲/۶۵۶۱	۳۸۴	۹۰
۷	ز	۸۱/۶۴	۴۰۸	۲۴
۸	ح	۴/۳	۴۹۸	۹۰
۹	ط	۱۰۲۴/۷۲۹	۵۸۸	۹۰
۱۰	ی	۲۶۲۱۴۴/۱۷۷۱۴۷	۶۷۸	۹۰
۱۱	یا	۳/۲	۷۰۲	۲۴
۱۲	یب	۱۲۸/۸۱	۷۹۲	۹۰
۱۳	یجـ	۳۲۷۶۸/۱۹۶۸۳	۸۸۲	۹۰
۱۴	ید	۲۷/۱۶	۹۰۶	۲۴
۱۵	یه	۱۶/۹	۹۹۶	۹۰
۱۶	یو	۴۰۹۶/۲۱۸۷	۱۰۸۶	۹۰
۱۷	یز	۱۰۴۸۵۷۶/۵۳۱۴۴۱	۱۱۷۶	۹۰
۱۸	یح	۲/۱	۱۲۰۰	۲۴

جدول ارقام مربوط به گام بالقوهٔ «صفی‌الدین»

نوع دوم

در نسخهٔ تصحیح شدهٔ رسالهٔ *مقاصدالالحان* توسط تقی بینش[۱۲۰] و حتی در نسخهٔ خطی موجود در میکروفیلم شمارهٔ ۱۳۶ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، که مورخ ۱۲

رمضان ۸۲۱ و ظاهراً به خط مؤلف (مراغی) است، در هشتمین مرحله از تقسیم دساتین به جای «ثمانیه اقسام» یا «ثمن» که در کتاب *الادوار* صفی‌الدین ارموی[۱۲۱] ذکر شده، واژهٔ «تسع» به کار رفته است. بدین‌ترتیب با احتساب قرائت فوق‌الذکر گامی متفاوت با «نوع اول» حاصل می‌شود که شباهتی به گام بالقوهٔ «صفی‌الدین» ندارد، بدین ترتیب:

۱. وسط «ا م» یعنی نصف طول کل وتر را «یح» می‌نامیم.

یح م = ۱/۲ (ا م) = ۱۲۰۰ سانت موسیقایی.

۲. وتر «ا م» را به سه قمست مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست از آن، از سمت انف، را «یا» می‌نامیم.

یا م = ۲/۳ (ا م) = ۷۰۲ سانت موسیقایی.

۳. وتر «ا م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست از آن، از سمت انف، را «ح» می‌نامیم.

ح م = ۳/۴ (ا م) = ۴۹۸ سانت موسیقایی.

۴. سپس «ح م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول از آنرا «یه» می‌نامیم.

یه م = ۳/۴ (ح م) = ۹/۱۶ (ا م) = ۹۹۶ سانت موسیقایی.

۵. وتر «ا م» را به نه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست آنرا «د» می‌نامیم.

د م = ۸/۹ (ا م) = ۲۰۴ سانت موسیقایی.

۶. «د م» را به نه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «ز» می‌نامیم.

ز م = ۸/۹ (د م) = ۶۴/۸۱ (ا م) = ۴۰۸ سانت موسیقایی.

۷. «م ح» را به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و بر قسمت آخر آن از جانب ثقل یک قسمت دیگر به همان اندازه افزوده و آنرا «ه » می‌نامیم.

ه م: ۹/۸ (ح م)=۲۷/۳۲ (ا م)= ۲۹۴ سانت موسیقایی.

۸. «ه م » را به نه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و بر قسمت آخر آن از جانب ثقل یک قسمت دیگر به همان اندازه افزوده و آنرا «ب» می‌نامیم.

ب م = ۱۰/۹ (ه م) = ۱۵/۱۶ (ا م) = ۱۲ سانت موسیقایی.

۹. «ب م» را به سه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «یب» می‌نامیم.

یب م = ۲/۳ (ب م) = ۵/۸ (ا م) = ۸۱۴ سانت موسیقایی.

۱۰. «ب م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «ط» می‌نامیم.

ط م = ۳/۴ (ب م) = ۴۵/۶۴ (ا م) = ۶۱۰ سانت موسیقایی.

۱۱. «ط م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «یو» می‌نامیم.

یو م = ۳/۴ (ط م) = ۱۳۵/۲۵۶ (ا م) = ۱۱۰۸ سانت موسیقایی.

۱۲. «یو م» را به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و قسم دیگری را به همان اندازهٔ هر یک از قسمت‌های دیگر به جانب اثقل می‌افزاییم و آنرا «و» می‌نامیم.

و م = ۳/۲ (یو م) = ۴۰۵/۵۱۲ (ا م) = ۴۰۶ سانت موسیقایی.

۱۳. «و م» را به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و قسمتی دیگر را به آن می‌افزاییم و آنرا «جـ» می‌نامیم.

جـ م = ۹/۸ (و م) = ۳۶۴۵/۴۰۹۶ (ا م) = ۲۰۲ سانت موسیقایی.

۱۴. «جـ م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «ی» می‌نامیم.

ی م = ۳/۴ (جـ م) = ۱۰۹۳۵/۱۶۳۸۴ (ا م) = ۷۰۰۰ سانت موسیقایی.

۱۵. «ی م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم نخست را «یز» می‌نامیم.

یز م = ۳/۴ (ی م) = ۳۲۸۰۵/۶۵۵۳۶ (ا م) = ۱۱۹۸ سانت موسیقایی.

۱۶. «و م» را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول آنرا «یجـ» می‌نامیم.

یجـ م = ۳/۴ (و م) = ۱۲۱۵/۲۰۴۸ (ا م) = ۹۰۴ سانت موسیقایی.

۱۷. «د م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نهایت قسم اول را «ید» می‌نامیم.

ید م = ۲/۳ (د م) = ۱۶/۲۷ (ا م) = ۹۰۶ سانت موسیقایی.

اگرچه تمامی شواهد موجود دال بر بروز اشتباه در کتابت به نظر می‌رسد، اما در

صورتی‌که در قرائت جملهٔ مذکور به جـای «ثمـن»، «تسـع» را صـحیح فـرض کنـیم، بدین‌ترتیب گامی حاصل می‌شود که در عمل بسیار شبیه به گام ۱۲ فاصله‌ای است و امروزه نیز مشابه چنین گامی در موسیقی برخی از نواحی ایران مشهود است[۱۲۲]. گام حاصل از اعمال قرائت مذکور گام بـالقوهٔ «مراغـی خیـزک‌دار» نامیـده مـی‌شـود، امـا گامی که در عمل بر اسـاس احتسـاب یـک نغمـه از جفـت نغمـه‌هـای مجـاوری کـه فاصلهٔ بین آنها یک خیزک است، منتج می‌شود را می‌توان گام بـالقوهٔ «شـبه مراغـی» نامید[(۱)].

ردیف	نام ابجدی نغمه	بسامد نسبی	فاصله نسبت به نغمهٔ مطلق (سانت موسیقایی)	فاصله نسبت به نغمهٔ پیشین (سانت موسیقایی)
۱	ا	۱/۱	۰	-
۲	ب	۱۶/۱۵	۱۱۲	۱۱۲
۳	جـ	۴۰۹۶/۳۶۴۵	۲۰۲	۹۰
۴	د	۹/۸	۲۰۴	۲
۵	هـ	۳۲/۲۷	۲۹۴	۹۰
۶	و	۵۱۲/۴۰۵	۴۰۶	۱۱۲
۷	ز	۸۱/۶۴	۴۰۸	۲
۸	ح	۴/۳	۴۹۸	۹۰
۹	ط	۶۴/۴۵	۶۱۰	۱۱۲
۱۰	ی	۱۶۳۸۴/۱۰۹۳۵	۷۰۰	۹۰

(۱). اصطلاح مذکور توسط خسرو مولانا وضع شده است «به این نیت که روشن شود گام مورد نظر توسط مراغی مطرح نشـده، ولی در عمل از گام «خیزک‌دار»ی که خود مراغی عنوان کرده حاصل می‌شود» [البته با فرض اینکه مقصـود خـود مراغـی همان تسعی بوده باشد که در مرحلهٔ هشتم از دستان‌بندی *مقاصدالالحان* در نوع دوم عنوان شده است] (گفتگوی شفاهی با نگارنده).

ردیف	نام ابجدی نغمه	بسامد نسبی	فاصله نسبت به نغمهٔ مطلق (سانت موسیقایی)	فاصله نسبت به نغمهٔ پیشین (سانت موسیقایی)
۱۱	یا	۳/۲	۷۰۲	۲
۱۲	یب	۸/۵	۸۱۴	۱۱۲
۱۳	یجـ	۲۰۴۸/۱۲۱۵	۹۰۴	۹۰
۱۴	ید	۲۷/۱۶	۹۰۶	۲
۱۵	یه	۱۶/۹	۹۹۶	۹۰
۱۶	یو	۲۵۶/۱۳۵	۱۱۰۸	۱۱۲
۱۷	یز	۶۵۵۳۶/۳۲۸۰۵	۱۱۹۸	۹۰
۱۸	یح	۲/۱	۱۲۰۰	۲

جدول ارقام مربوط به گام بالقوهٔ «مراغی خیزک‌دار»

«تقسیم دساتین به طریقی‌که مقدار و نسبت بعد بقیه از آن اقسام روشن شود».

عبدالقادر مراغی پس از ذکر تقسیم بر طریقهٔ «صاحب *ادوار*» در *مقاصدالالحان* می‌افزاید: «و ما به نوعی دیگر تقسیم کنیم زیرا که در آن تقسیم خطایی چند واقع می‌شود»[۱۲۳]. وی در *شرح ادوار* نیز در این باب چنین می‌گوید:

«اما تقسیم دساتین بدین نوع که صاحب *ادوار* رحمةالله کرده است حساب کردیم نغمات بعضی در محل خود واقع نمی‌شود پس تقسیم دساتین به نوعی باید کرد که نغمات همه بر اماکن خود واقع شود»[۱۲۴].

همچنین عبدالقادر در *جامع‌الالحان* نیز به این موضوع اشاره کرده است:

« ... آن چنان باید که چون یز م را به ۲۵۶ جزو تقسیم کنیم بر نهایت قسم دویست و چهل و سیوم [سوم] یح مرسوم شود اما چنین واقع نمی‌شود بلکه بدان نوع تقسیم، هفدهم از نقطه نصف وتر که یح است در می‌گذرد ... »[۱۲۵].

بدین‌ترتیب تفاوت این گام بالقوهٔ پیشنهادی مراغی[۱] با گام بالقوهٔ «صفی‌الدین» در نغمهٔ «یز» می‌باشد که مراغی آنرا برگرفته از «نهایت ثلث ز م»[۱۲۶] [۲] ذکر کرده است، همچنین ترتیب استخراج نغمات نیز در کاربرد عملی آن در دستان‌بندی مؤثر است[۳]، بنابراین:

یز م = ۲/۳ (ز م) = ۱۲۸/۲۴۳ (ا م) = ۱۱۰ سانت موسیقایی.

«تقسیم وتر و اجزای صغار که از آن اجزاء مقادیر و دساتین نغمات هفده‌گانه معلوم شود و با نظایر از وتر واحد»

در این نوع تقسیم دساتین مراغی ابتدا طول کل وتر «ا م» را ۶۵۵۳۶ واحد فرض می‌کند: بدین‌ترتیب دستان «ب» بر نقطهٔ ۶۲۲۰۸ و دستان «جـ» بر نقطهٔ ۵۹۰۴۹ واقع می‌شود و مابقی دساتین نیز بر همین قیاس استخراج می‌شوند[۱۲۷]. اما وی بر همین مبنا نوع دیگری از تقسیم دساتین که «احسن و اسهل باشد و اماکن نغمات هفده‌گانه از این تقسیم بالتحقیق معلوم شود» را ذکر می‌کند. در این شیوهٔ دساتین که «تقسیم مختار» و برگزیدهٔ عبدالقادر مراغی[۱۲۸] است، ترتیب و مراحل استخراج نغمات با روش نخست به طریق صفی‌الدین متفاوت است. در این شیوه دساتین به ترتیب توالی آنها بر دستهٔ ساز استخراج می‌شوند[۱۲۹]، بدین ترتیب:

۱. وتر «ا م» را ۲۵۶ واحد فرض می‌کنیم و «ربع ثمن و خمسه اثمان ربع ثمن» آنرا «ب» می‌نامیم.

اب= {(۱/۳۲) + (۱/۳۲) × (۵/۸)} (ا م) = {(۸/۲۵۶) + (۵/۲۵۶)} × ۲۵۶ = ۱۳

بنابراین:

۱۴۶

ب م = ۲۴۳/۲۵۶ (ا م) = ۶۲۲۰۸/۶۵۵۳۶ (ا م) = ۹۰ سانت موسیقایی.

---

(۱). برای بررسی این گام پیشنهای مراغی و نیز اطلاع بیشتر از «نقد عبدالقادر بر گام صفی‌الدین» نک: میرسراجی، ۳۹-۴۹.

(۲). در نسخهٔ تصحیح شده توسط تقی بینش (مراغی، *مقاصدالالحان*) نغمهٔ «یز» به اشتباه «ز» چاپ شده است.

(۳). بحث دربارهٔ تمایزات عملی حاصل از شیوه‌های مختلف دستان‌بندی، بر مبنای ترتیب استخراج نغمات، به دلیل پیامدهای عملی آن موضوعی بسیار شایان توجه و مستلزم پژوهشی مستقل می‌باشد. اما آنچه که در بررسی حاضر مورد توجه است صرفاً گام بالقوهٔ حاصل می‌باشد.

۲. «جـ » را نیز بر همین نسبت از «ب م» استخراج می‌کنیم.

جـ م = ۲۴۳/۲۵۶ (ب م) = ۵۹۰۴۹/۶۵۵۳۶ (ا م) = ۱۸۰ سانت موسیقایی.

۳. وتر «ا م» را به نه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «د» می‌نامیم.

د م = ۸/۹ (ا م) = ۲۰۴ سانت موسیقایی.

۴. «ب م» را به نه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «هـ » می‌نامیم.

هـ م = ۸/۹ (ب م) = ۲۷/۳۲ (ا م) = ۲۹۴ سانت موسیقایی.

۵. «جـ م » را به نه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «و» می‌نامیم.

و م = ۸/۹ (جـ م) = ۶۵۶۱/۸۱۹۲ (ا م) = ۳۸۴ سانت موسیقایی.

۶. «د م» را به نه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «ز» می‌نامیم.

ز م = ۸/۹ (د م) = ۶۴/۸۱ (ا م) = ۴۰۸ سانت موسیقایی.

۷. «ا م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «ح» می‌نامیم.

ح م = ۳/۴ (ا م) = ۴۹۸ سانت موسیقایی.

۸. «ب م» را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «ط» می‌نامیم.

ط م = ۳/۴ (ب م) = ۷۲۹/۱۰۲۴ (ا م) = ۵۸۸ سانت موسیقایی.

۹. «جـ م » را به چهار قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «ی» می‌نامیم.

ی م = ۳/۴ (جـ م) = ۱۷۷۱۴۷/۲۶۲۱۴۴ (ا م) = ۶۷۸ سانت موسیقایی.

۱۰. «ا م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین آنرا «یا» می‌نامیم.

یا م = ۲/۳ (ا م) = ۷۰۲ سانت موسیقایی.

۱۱. «ب م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «یب» می‌نامیم.

یب م = ۲/۳ (ب م) = ۸۱/۱۲۸ (ا م) = ۷۹۲ سانت موسیقایی.

۱۲. «جـ م » را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین آنرا «یجـ » می‌نامیم.

یجـ م = ۲/۳ (جـ م) = ۱۹۶۸۳/۳۲۷۶۸ (ا م) = ۸۲۲ سانت موسیقایی.

۱۳. «د م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «ید» می‌نامیم.

ید م = ۲/۳ (د م) = ۱۶/۲۷ (ا م) = ۹۰۶ سانت موسیقایی.

۱۴. «هـ م » را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «یه» می‌نامیم.

یه م = ۲/۳ (هـ م) = ۹/۱۶ (ا م) = ۹۹۶ سانت موسیقایی.

۱۵. «و م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «یو» می‌نامیم.
یو م = ۲/۳ (و م) = ۲۱۸۷/۴۰۹۶ (ا م) = ۱۰۸۶ سانت موسیقایی.
۱۶. «ز م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «یز» می‌نامیم[۱].
یز م = ۲/۳ (ز م) = ۱۲۸/۲۴۳ (ا م) = ۱۱۱۰ سانت موسیقایی.
۱۷. «ح م» را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم و نخستین قسمت آنرا «یح» می‌نامیم.
یح م = ۲/۳ (ح م) = ۱/۲ (ا م) = ۱۲۰۰ سانت موسیقایی.

ردیف	نام ابجدی نغمه	بسامد نسبی	فاصله نسبت به نغمهٔ مطلق (سانت موسیقایی)	فاصله نسبت به نغمهٔ پیشین (سانت موسیقایی)
۱	ا	۱/۱	۰	-
۲	ب	۲۵۶/۲۴۳	۹۰	۹۰
۳	جـ	۶۵۵۳۶/۵۹۰۴۹	۱۸۰	۹۰
۴	د	۹/۸	۲۰۴	۲۴
۵	هـ	۳۲/۲۷	۲۹۴	۹۰
۶	و	۸۱۹۲/۶۵۶۱	۳۸۴	۹۰
۷	ز	۸۱/۶۴	۴۰۸	۲۴
۸	ح	۴/۳	۴۹۸	۹۰
۹	ط	۱۰۲۴/۷۲۹	۵۸۸	۹۰
۱۰	ی	۲۶۲۱۴۴/۱۷۷۱۴۷	۶۷۸	۹۰
۱۱	یا	۳/۲	۷۰۲	۲۴
۱۲	یب	۱۲۸/۸۱	۷۹۲	۹۰
۱۳	یجـ	۳۲۷۶۸/۱۹۶۸۳	۸۸۲	۹۰

(۱). در این شیوهٔ تقسیم دساتین نیز نغمهٔ «یز» همچون مورد دوم برابر با ۱۱۱۰ سانت موسیقایی است.

ردیف	نام ابجدی نغمه	بسامد نسبی	فاصله نسبت به نغمهٔ مطلق (سانت موسیقایی)	فاصله نسبت به نغمهٔ پیشین (سانت موسیقایی)
۱۴	ید	۲۷/۱۶	۹۰۶	۲۴
۱۵	یه	۱۶/۹	۹۹۶	۹۰
۱۶	یو	۴۰۹۶/۲۱۸۷	۱۰۸۶	۹۰
۱۷	یز	۲۴۳/۱۲۸	۱۱۱۰	۲۴
۱۸	یح	۲/۱	۱۲۰۰	۹۰

جدول ارقام مربوط به گام بالقوهٔ «مراغی دو ۷»

گام بالقوهٔ «مراغی دو۷» به عنوان یکی از گام‌های بالقوه در موسیقی دوران تیموریان

بدین‌ترتیب می‌توان دریافت که شیوه‌های مختلفی برای دستان‌بندی در رسالات عبدالقادر مراغی ارائه شده است که با احتساب مورد نوع دوم در نهایت منجر به شکل‌گیری سه «گام بالقوه» می‌شود. بنا بر دلایل زیر مبنای تمامی نغمه‌نگاری‌های قراردادی در این بخش براساس گام بالقوهٔ حاصل از شیوهٔ «تقسیم و تر و اجزای صغار...» یعنی گام بالقوهٔ «مراغی دو۷» احتساب شده است:

۱. گام مذکور توسط عبدالقادر مراغی که نه تنها برجسته‌ترین نظریه‌پرداز موسیقی در دوران تیموریان، بلکه از برجسته‌ترین موسیقی‌دانان و مصنفان آن عصر نیز محسوب می‌شده ارائه گردیده است.

۲. درجهٔ هفتم در گام بالقوهٔ «صفی‌الدین» در شیوهٔ دستان‌بندی نوع اول یعنی نغمهٔ «یز» دارای فاصلهٔ ۱۱۷۶ سانت موسیقایی نسبت به نغمهٔ مطلق وتر و تنها ۲۴ سانت کمتر از نغمهٔ هنگام (یح) است، درحالی‌که نغمهٔ ماقبل «یز»، یعنی «یو»، دارای فاصله ۱۰۸۶ سانت موسیقایی نسبت به نغمهٔ مطلق وتر می‌باشد. بدین‌ترتیب گام بالقوهٔ «صفی‌الدین» تنها دارای یک نغمه از خانوادهٔ درجهٔ هفتم (یو) و دو نغمه از خانوادهٔ هنگام

(یح / یز) است. لذا با توجه به مطلق درونی کشش اصوات به سمت هنگام، ایـن گـام پیشنهادی مراغی به دلیل اینکه دارای دو نغمه از خانوادهٔ درجه هفتم («یز» = ۱۱۱۰ سانت موسیقایی و «یو» = ۱۰۸۶ سانت موسیقایی) می‌باشد از لحاظ اجرایی و به طور بالفعل دارای منطق درونی استوارتری به نظر می‌رسد. این گام به دلیل دارا بـودن دو نغمه از خانوادهٔ درجه هفتم، از این پس تحت عنوان گام بالقوهٔ «مراغی دو ۷» نامیـده خواهد شد

۳. گام «مراغی خیزک‌دار» که پیشتر ذیل شیوهٔ دستان‌بندی نوع دوم عرضه شد. نیز از سویی به دلیل عدم وجود اجماع و عدم تکرار آن در منابع دیگر، و از سوی دیگر به دلیل اینکه ممکن است ناشی از سهوالقلم باشـد، بـه عنـوان گـام بـالقوهٔ مبنـایی در نغمه‌نگاری‌های ارائه شده در این نوشتار مورد استفاده نگرفته باشد، به عنوان گام بالقوهٔ مبنایی در نغمه‌نگاری‌های ارائه شده در این نوشتار مورد استفاده نگرفته است. همچنین ساختار گام مذکور از گام بالقوهٔ «صفی‌الدین» و مطالب ارائه شده در دیگر رسالات نظری دوران تیموریان دورتر است.

همچنین نغمهٔ هنگام یا اکتـاو متنـاظر هریـک از نغمـات مـذکور نیـز، براسـاس نغمه‌نگاری ابجدی در رسالات مکتب منتظمیه، در جدول زیر نمایش داده شده است:

ا	ب	جـ	د	هـ	و	ز	ح	ط	ی	یا	یب	یجـ	ید	یه	یو	یز	یح
یح	یط	ک	کا	کب	کج	کد	که	کو	کز	کح	کط	ل	لا	لب	لجـ	لد	له

نغمات متناظر موجود در ذی‌الکل مرتین

انطباق جایگاه نغمات بر دستان‌های عود قدیم با نغمه‌نگاری ابجدی

در رسالات مکتب منتظمیه در بیان ساختار ابعاد و توالی اصوات مقامات و به‌طور کلی در راستای تبیین سیستم مدال، غالباً علاوه بر مشخص کردن نغمات بر اساس نظام نغمه‌نگاری ابجدی، همچنین موقعیت هر یک از نغمـات بـر مبنـای جایگاهشـان بـر دستان‌های وترهای مختلف ساز عود نیز ذکر شده است. برای سهولت مقایسه، جدول تطبیقی زیر که نمایانگر جایگاه نغمات بر دستان‌های اوتار عود قدیم می‌باشد، بر اساس اطلاعات ارائه شده در رسالات مکتب منتظمیه، توسط نگارنده تهیه شده است.

دستان	وتر	بم	مثلث	مثنی	زیر
مطلق		ا	ح	یه	کب
زاید		ب	ط	یو	کج
مجنب		ج	ی	یز	کد
سبابه		د	یا	یح	که
وسطی فرس		ه	یب	یط	کو
وسطی زلزل		و	یج	ک	کز
بنصر		ز	ید	کا	کح
خنصر		ح	یه	کب	کط

جدول تطبیقی جایگاه نغمات بر دستان‌های اوتار عود قدیم

اقسام ابعاد: اتفاق و تنافر

در رسالات مکتب منتظمیه با تأسی جستن به نظریات صفی‌الدین ارموی[۱۳۰] «بعد» یا فاصلهٔ موسیقیایی چنین تعریف می‌شود: «البعد هو مجموع نغمتین مختلفتین فی‌الحده والثقل»، یعنی بعد عبارت است از مجموع دو نغمهٔ مختلف از لحاظ زیری و بمی[۱۳۱]. همچنین ابعاد از لحاظ میزان ملایمت به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شود:

الف ـ متفق: «اگر در حالت سماع نغمتین طبع سلیم مستقیم را به آن میل شود و از آن لذت یابد».

ب ـ متنافر: «اگر مکروه طبع باشد».

ابعاد متفق

ابعاد متفق یا مطبوع در یک هنگام بر سه نوع و عبارت از شش بعد هستند[۱۳۲]:

۱. ابعاد اعلی

ابعادی که امتزاج و اتفاق طرفین آن با یکدیگر چنان باشد که در تألیف لحنی قائم‌مقام یکدیگر گردند و در کیفیت متحد باشند. یعنی نغماتی که نسبت آنها با یکدیگر ۲/۱

باشد: فاصلهٔ «ذی‌الکل» یا «هنگام/ اکتاو».

۲. ابعاد اوسط

ابعادی که اگر بر توالی یا به‌طور همزمان شنیده شوند ملایم باشند، اما در تألیف لحنی قائم‌مقام یکدیگر محسوب نشوند. ابعاد اوسط در یک هنگام دو بعد هستند: «ذی‌الخمس» (۳/۲) و «ذی‌الاربع» (۴/۳)؛

۳. ابعاد ادنی

ابعادی که اگر همزمان با هم شنیده شوند متنافر هستند، اما اگر بر توالی شنیده شوند ملایم محسوب می‌شوند. این ابعاد مشتمل بر سه بعد است که آنها را «ابعاد صغری» و «ثلثهٔ لحنیه» نیز می‌گویند: اعظم آنها بعد «طنینی» (ط) است (۹/۸)؛ اوسط آنها بعد «مجنب» (ج) است که بر دو گونه و با نسبت‌های بسامدی تقریبی ۱۰/۹ و ۱۶/۱۵ می‌باشد[1]؛ و اصغر آنها بعد «بقیه» (ب) یا فضله‌ای است که به تقریب ۲۰/۱۹ یا ۲۴۳/۲۵۶ می‌باشد. در «ذی‌الکل مرتین» یا هنگام مضاعف نیز سه بعد متفق دیگر وجود دارد که به ترتیب ملایمت عبارتند از: ذی‌الکل مرتین (۴/۱)، ذی‌الکل و الخمس (۳/۱)، و ذی‌الکل و الاربع (۸/۳). به‌طور کلی ابعاد ذی‌الکل، ذی‌الخمس و ذی‌الاربع را «متفق به اتفاق اولی» گویند؛ ابعاد ذی‌الکل مرتین، ذی‌الکل و الخمس و ذی‌الکل و الاربع را «متفق به اتفاق ثانی» خوانند؛ و ابعاد ثلثهٔ لحنیه را نیز «ناقص الاتفاق» نامند[۱۳۳].

متفق			متنافر
اعلی	اوسط	ادنی	مبانی ابعاد
ذی‌الکل	ذی الخمس/ ذی‌الاربع	طنینی/ مجنب/ بقیه	

میزان ملایمت ابعاد در یک هنگام

(۱). دو نسبت مذکور که دارای نسبت‌های بسامدی ۱۰/۹ (۱۸۲ سانت موسیقایی) و ۱۶/۱۵ (۱۱۲ سانت موسیقایی می‌باشند را می‌توان به ترتیب تحت عناوین «مجنب کبیر» و «مجنب صغیر» نامید.

تام الاتفاق	متفق به اتفاق اولی	ذی‌الکل/ ذی‌الخمس/ ذی‌الاربع
	متفق به اتفاق ثانی	ذی‌الکل مرتین/ ذی‌الکل و الخمس/ ذی‌الکل و الاربع
ناقص الاتفاق		طنینی/ مجنب/ بقیه

میزان ملایمت ابعاد در هنگام مضاعف

اسباب اربعهٔ تنافر

چگونگی قرار گرفتن ابعاد در کنار یکدیگر در رسالات نظری مکتب منتظمیه تابع ضوابطی خاص از لحاظ روند حرکات نغمگی بوده است[۱۳۴]. طبق ضوابط مذکور، برخی از ترکیبات فاصله‌ای، از آنجا که موجب عدم ملایمت می‌شوند، غیرِ مجاز محسوب شده‌اند. بدین ترتیب، چهار عامل اصلی که موجب عدم مطبوعیت یا ایجاد تنافر می‌شوند، عبارتند از:

۱. تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع: توالی چهار بعد بر نسبت مجنب و یا توالی سه بعد بر نسبت طنینی.

۲. جمع ابعاد ثلثهٔ لحنیه (طنینی، مجنب و بقیه) در بعد ذی‌الاربع [به هر ترتیب][(۱)].

۳. اگر طرف احد بعد بقیه را طرف اثقل بعد مجنب سازند: توالی ابعاد بقیه و مجنب به ترتیب.

۴. توالی دو بعد بقیه به صورت منفصل یا متصل.

البته در این زمینه استثناءهایی نیز وجود داشته است: چنان‌که، به عنوان مثال، بنایی به نقل از عبدالقادر در مواردی تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع را سبب تنافر نمی‌داند؛ همچنین به گفتهٔ وی اوبهی (بی‌تا) نیز در شعبهٔ همایون چهار بعد مجنب متوالی را آورده و ملایمت آنرا نیز تصریح نموده است[۱۳۵].

---

(۱). اگرچه در رسالات نظری به تصریح ترتیبی برای توالی ابعاد ثلثهٔ لحنیه که موجب تنافر می‌شود، ذکر نشده است؛ اما براساس اطلاعات ارائه شده توسط بنایی در مبحث مربوط به اقسام ملایم ذی‌الاربع (بنایی، ۳۰- ۲۸) این استنباط که توالی ابعاد ثلثهٔ لحنیه به هر ترتیب موجب تنافر محسوب می‌شده است، چندان دور از انتظار نیست.

اسباب چهارگانهٔ تنافر	تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
	توالی «ط ج ب» [به هر ترتیب]
	توالی «ب ج»
	توالی «ب ب»

اقسام ملایم ذی‌الاربع

اگرچه بعد ذی‌الاربع، چهارگان، را از لحاظ نظری به انواع مختلفی می‌توان تقسیم نمود، اما در نهایت تنها هفت قسم ملایم حاصل می‌شود که در رسالات این دوران ذکر شده است. نحوهٔ تعیین ملایمت یا تنافر اجناس مذکور بر مبنای اسباب اربعهٔ تنافر می‌باشد[۱۳۶]، بدین ترتیب:

الف ـ اگر نخستین بعد «ط» باشد، در این صورت سه قسم ملایم حاصل می‌شود:

ط	ط	ط	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
		ج	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
		ب	ملایم
	ج	ط	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
		ج	ملایم
		ب	متنافر: جمع ثلثهٔ لحنیه
	ب	ط	ملایم
		ج	متنافر: توالی بقیه و مجنب/ جمع ثلثهٔ لحنیه
		ب	متنافر: توالی دو بقیه

ب ـ اگر نخستین بعد «ج» باشد، در این صورت نیز سه قسم ملایم حاصل می‌شود:

ج	ط	ط		متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
		ج		ملایم
		ب		متنافر: جمع ثلثهٔ لحنیه
	ج	ط		ملایم
		ج	ط	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
			ج	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
			ب	ملایم
		ب	ط	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع/ جمع ثلثهٔ لحنیه
			ج	متنافر: توالی بقیه و مجنب
			ب	متنافر: توالی دو بقیه
	ب	ط		متنافر: جمع ثلثهٔ لحنیه
		ج		متنافر: توالی بقیه و مجنب
		ب		متنافر: توالی دو بقیه

ج ـ اگر نخستین بعد «ب» باشد، در این صورت فقط یک قسم ملایم حاصل می‌شود:

ب	ط	ط		ملایم
		ج		متنافر: جمع ثلثهٔ لحنیه
		ب	ط	متنافر: تعدی از طرف احد بعد ذی‌الاربع
			ج	متنافر: توالی بقیه و مجنب/ جمع ثلثهٔ لحنیه
			ب	متنافر: توالی دو بقیه
	ج			متنافر: توالی بقیه و مجنب
	ب			متنافر: توالی دو بقیه

بدین‌ترتیب فقط هفت قسم ملایم ذی‌الاربع حاصل می‌شود.

اقسام ملایم ذی‌الخمس

اگرچه بعد ذی‌الخمس، پنجگان، را نیز از لحاظ نظری به انواع مختلفی می‌توان تقسیم نمود، اما در کتاب *الادوار* تنها دوازده نوع ذی‌الخمس ملایم[۱۳۷] و در رسالات مراغی[۱۳۸] و جامی[۱۳۹] نیز سیزده نوع ذی‌الخمس ملایم ذکر شده است. بنایی در این باره چنین می‌گوید: «... و ما بنابر تتبع او [یعنی صاحب *ادوار*] درین طریق قسم سیزدهم را ترک کرده اقسام اثنی عشر را باز نمودیم ...» و پس از آن در جدولی دوازده نوع ذی‌الخمس ملایم را ذکر می‌کند[۱۴۰]. بنابراین تعداد ذی‌الخمس‌های رایج ۱۲ گونه بوده است. اما این نکته بسیار شایان توجه است که اوبهی (بی‌تا)، در رسالهٔ *مقدمة الاصول*، نوزده نوع ذی‌الخمس ملایم را با ذکر نغمات و ابعاد آنها بر شمرده است. اقسام دوازده‌گانهٔ نخست در تمامی رسالات یکسان ذکر شده است، همچنین نوع سیزدهم نیز در رسالات مراغی، جامی و اوبهی همسان است. البته این نکته لازم به ذکر است که در حاشیهٔ *مقاصدالالحان* نوع دیگری از ذی‌الخمس‌های ملایم نیز ذکر شده است: بدین ترتیب تعداد ذی‌الخمس‌های ملایم مراغی را می‌توان ۱۴ قسم دانست[(۱)]. اما از این میان شش نوع دیگر، اقسام چهاردهم تا نوزدهم، تنها در رسالهٔ اوبهی ذکر شده است. همچنین بر مبنای محاسبهٔ ملایمت یا تنافر اقسام ذی‌الاربع، اقسام ملایم ذی‌الخمس نیز می‌تواند ۲۲ قسم باشد. همچنین این نکته شایان توجه است که هشت مورد از ذی‌الخمس‌هایی که فاقد دلیلی برای تنافر بوده‌اند در سیستم موسیقیایی صفی‌الدین به دلایلی نامشخص مورد استفاده قرار نمی‌گرفته است.

شکل‌گیری ادوار و طبقات

مفهوم «دور» در مباحث مربوط به مؤلفهٔ فضایی ـ صوتی در رسالات نظری این دوران را می‌توان تقریباً مترادف با مفهوم کنونی «گام» محسوب نمود، اگرچه نحوهٔ شکل‌گیری آن متفاوت بوده است. هر «دور» از ادوار موسیقی برساخته از ترکیبات مختلف هر یک

---

(۱). در متن اصلی ابعاد قسم سیزدهم «ط ط ج ـجـ» ذکر شده و در حاشیه چنین افزوده است: «به قول بعضی از ارباب عمل قسم ثالث عشر این باشند: جـ جـ ط جـ ». (مراغی، *مقاصدالالحان*، ۳۸).

از اقسام هفت‌گانهٔ ذی‌الاربع‌های ملایم با هر کدام از اقسام ذی‌الخمس ملایم بوده است. بنابراین تعداد «ادوار» را می‌توان از حاصل ضرب تعداد ذی‌الاربع‌های ملایم در ذی‌الخمس‌های ملایم دریافت: (۸۴=۱۲×۷)، (۹۱=۱۳×۷) یا (۱۳۳=۱۹×۷)[۱]. نحوهٔ شکل‌گیری ادوار بدین‌ترتیب بوده است که اقسام ملایم ذی‌الخمس در طبقهٔ ثانی را به ترتیب به اقسام ملایم ذی‌الاربع در طبقهٔ اولی می‌افزوده‌اند. به‌طور کلی ادوار مذکور بر حسب میزان ملایمت به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شده است[۱۴۱]:

الف ـ ملایم: اگر تعداد نسبت‌های ملایم آن با تعداد نغمات دایره برابر باشد، یعنی مجموع تعداد ذی‌الاربع‌ها و ذی‌الخمس‌های نغمات موجود با تعداد نغمات دور برابر باشد: پیروی از اصل چیره‌تباری.

ب ـ خفی‌التنافر: اگر تعداد نسبت‌های ملایم آن کمتر از تعداد نغمات باشد، اما منحصر به نغمات ثوابت نباشد و در متبدلات نیز یافت شود[۲].

ج ـ ظاهرالتنافر: اگر تعداد نسبت‌های ملایم آن کمتر از تعداد نغمات دایره و تنها منحصر به نغمات ثوابت باشد. همچنین هر یک از ادوار مذکور می‌توانسته است از تمامی نغمات هفده‌گانهٔ مشتمل بر ذی‌الکل استخراج کرد.

مفهوم مقام

واژهٔ «مقام» در مفهوم موسیقیایی ظاهراً برای نخستین‌بار در قرن ۷ق توسط قطب‌الدین شیرازی در رسالهٔ *درةالتاج لغرةالدباج* ذکر شده است[۱۴۲]. مفهوم مقام عمدتاً حاکی از توالی‌های ویژه‌ای از اصوات در ارتباط با لحن یا ملودی بوده است[۱۴۳]. چنان‌که پیشتر ذکر شد ادوار یا مدهای موسیقی در رسالات موسیقیایی مکتب منتظمیه، بر اساس میزان ملایمت به سه‌گونهٔ اصلی تقسیم می‌شده اند: ملایم، خفی‌التنافر و ظاهر التنافر؛ از این میان ۱۲ دورِ ملایم که مشهورتر بوده و رواج بیشتری داشته‌اند، تحت عنوان «مقام» نامیده می‌شده‌اند. این مقامات عبارت بوده‌اند از: عشاق، نوا، بوسلیک، راست،

---

(۱). بدین‌ترتیب اگر تعدادی ذی‌الخمس‌های ملایم را ۲۲ بدانیم ، در این صورت (۱۵۴ = ۲۲ × ۷) دور حاصل می‌شود.

(۲). منظور از نغمات ثوابت نغماتی است که در تمامی دوایر، یا در اکثر آنها، یافت می‌شوند: «ا، ح، یه، یح»؛ مابقی نغمات نیز در شمار متبدلات محسوب می‌شده‌اند (بنایی، ۳۵).

زنگوله، اصفهان، حسینی، حجازی، زیرافکند، راهوی، عراق و بزرگ[۱۴۴].

۲. مؤلفهٔ زمانی ـ وزنی

در این بخش پس از تبیین مفهوم ایقاع و ذکر ارکان ایقاعی، اقسام ایقاعات بر مبنای رسالات نظری دوران تیموریان بررسی و تحلیل می‌شود. سپس ساختار اتانین ادوار ایقاعی ذکر شده در رسالات نظری آن دوران، بر اساس روایت‌ها و دگره‌های مختلف آنها مورد بررسی تطبیقی قرار می‌گیرد. این نکته شایان توجه است که در موسیقی قدیم ایران، همچون بسیاری از فرهنگ‌های موسیقایی شرقی، نظام اوزان موسیقایی یا ادوار ایقاعی بر مبنای پنداشتی «افزایشی»[(۱)] یا «جمع شونده»، از طریق افزایش واحدهای نقرات بر مبنای کوچک‌ترین واحد مفروض، شکل می‌گیرد؛ و نه بر اساس نگرشی «تقسیمی»[(۲)] یا «تقسیم شونده»[۱۴۵].

مفهوم ایقاع

مفهوم ایقاع در رسالات نظری دوران تیموریان، با تأسی جستن به تعریف ارائه شده در رسالات صفی‌الدین ارموی[۱۴۶]، بدین‌سان مورد تبیین قرار گرفته است: جماعتی از نقرات که میان آنها زمان‌هایی معین و محدود با نسبت‌هایی خاص واقع شود و مشتمل بر ادواری متساوی از لحاظ کمیت باشد، چنان‌که تساوی ادوار و زمان‌های آنرا به میزان طبع سلیم مستقیم بتوان ادراک نمود[۱۴۷]. بدین‌ترتیب مفهوم ایقاع قابل قیاس با وزن شعر، و ادوار ایقاعی همچون اوزان عروضی است؛ اگرچه ایقاع دقیق‌تر از وزن شعر محسوب می‌گردد[۱۴۸].

عناصر و ارکان ایقاعی

ارکان ایقاعی مشتمل بر سه رکن اصلی است که از توالی نقرات متحرک و ساکن ایجاد می‌شوند. در واقع نقره در ایقاع همچون حرف در عروض است که می‌تواند ساکن

(1). Additive (2). divisive

یا متحرک باشد. «نقره» در اصطلاح اهل صناعت عملیه چنان است که «تلفظ به حرفی کنند یا مضراب بر وتری زنند یا دستی بر دستی یا غیر از آنها هر جسمی را که بر جسمی دیگر قرع کنند»[۱۴۹]. ارکان یا عناصر اصلی ایقاعی، همچون ارکان عروضی، عبارتند از سبب، وتد و فاصله[۱۵۰]. ایقاعات در رسالات نظری غالباً با حروف «ت» و «ن» نمایش داده شده است: این دو حرف مناسب‌ترین حروف برای ادای نقرات محسوب می‌شده است، زیرا «هر چند بر هم گردد زبان از تعبیر آن عاجز نیاید و هر چند عدد نقرات زاید گردد از او به نونات متوالیه مفتوحه تعبیر توان کرد»[۱۵۱]. هر یک از ارکان مذکور بر دو گونه می‌باشد، چنان‌که در جدول زیر نمایش داده شده است؛ البته از این میان دو گونه چندان مستعمل نبوده است: وتد مفروق و فاصلهٔ کبری. در جداول زیر ارکان و ازمنهٔ ایقاعی همچنین با احتساب نت چنگ به عنوان کوچک‌ترین واحد مفروض نمایش داده شده است.

سبب		وتد		فاصله	
ثقیل	خفیف	مجموع	مفروق	صغری	کبری
تَنْ	تَن	تَنَن	تانَ	تَنَنَن	تَنَنَنَن

ارکان ایقاعی

توضیح: جهت ثبت نغمات از چپ به راست است.

همچنین هر یک از زمان‌ها در ازمنهٔ ایقاعی با حرفی از حروف ابجدی نمایش داده می‌شده که حاکی از نسبت کشش زمانی آن بوده است. بدین‌ترتیب زمان هر نقره از نقرات سبب‌های ثقیل با حرف «ا»، زمان بین نقرات سبب‌های خفیف با «ب»، زمان بین نقرات اوتاد با «ج»، زمان بین نقرات فواصل صغری با «د» و زمان بین نقرات فواصل کبری نیز با «ه» مشخص می‌شده است. بنابراین، زمان‌های ب، ج، د و ه، به‌ترتیب، دو، سه، چهار و پنج برابر کوچک‌ترین واحد زمانی هستند.

اسامی	ا	ب	ج	د	ه
نسبت کشش‌های زمانی	۱	۲	۳	۴	۵

جدول: ازمنهٔ نقرات

اقسام ایقاعات

در رسالات نظری دوران تیموریان معمولاً پس از ذکر اقسام ایقاعات قدما، عمدتاً بر اساس نظرات فارابی، به تبیین اقسام ایقاعات دو رویهٔ رایج در آن دوران پرداخته شده است. بنایی[۱۵۲]، ظاهراً تحت تأثیر اوبهی (بی‌تا)، ایقاعات دوریهٔ مستعمل میان موسیقی‌دانان عصر خویش را به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند: ثقال (ادوار خانوادهٔ ثقیل)، رمال (ادوار خانوادهٔ رمل)، فواخت (ادوار خانوادهٔ فاختی). وی همچنین واریانت‌ها یا دگره‌های مختلفی را برای هر یک از ادوار ذکر و نام و ساختار هرکدام را نیز ذیل مورد هم خانواده با آن تشریح می‌کند. با توجه به نظام‌مندی شایان توجه طبقه‌بندی ادوار ایقاعی در رسالات بنایی و اوبهی، در این بخش پس از تبیین اقسام مذکور از این منظر، نظرات مراغی و جامی نیز ذیل موارد هم خانواده ارائه و مقایسه می‌شود.

ثقال

خفیف‌الثقیل

دور اصل خفیف‌الثقیل که به آن معنی مخمس صغیر نیز می‌گویند بر ۴ زمان می‌گردد:

۱ سبب خفیف + ۱ سبب ثقیل **تَنْ تَنَ** بر وزن فاعِلُ که بر حسب حروف متحرک بر آن ۳ ضرب مقترن می‌گردانند[۱۵۳]. به روایت بنایی در رسالات چنین مشهور و متداول بوده است که دور خفیف‌الثقیل بر ۱۶ زمان، بر توالی ۴ سبب خفیف و ۴ سبب ثقیل، می‌گردد:

تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ[۱۵۴]. همچنین بنایی دگره‌ای را نیز برای این دور برمی‌شمرد: برخی نیز به جای ۸ سبب مذکور ۱ سبب خفیف می‌آورند، پس از آن ۳ فاصله [صغری] و سپس ۱ سبب ثقیل: تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَ. مراغی دور خفیف ثقیل را مشتمل بر ۱۶ زمان می‌داند به‌گونه‌ای که در آن نقرات دوم، ششم، دهم و چهاردهم را حذف می‌کند و مابقی را ضربه زنند: تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ. در این دوره ازمنه به ترتیب «ب ا ا ب ا ا ب ا ا ب ا ا» و ضرب اصل نیز نقرهٔ اول از نخستین سبب و نقرهٔ اول از هفتمین سبب می‌باشد: تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ . همچنین برخی نیز این

دور را مشتمل بر ۸ نقره دانسته‌اند: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ[۱۵۵]. جامی نیز همچون مراغی ضرب اصل در این دور را نقرات نخست از سبب اول و سبب هفتم می‌داند: تِنْ تَنَ تَنْ تَنَ تَنْ تَنَ تِنْ تَنْ[۱۵۶].

ثقیل ثانی

دور اصل *ثقیل ثانی* بر ۸ زمان و مرکب از ۲ وتد [مجموع] و ۱ سبب خفیف است: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ بر وزن مفاعلاتن[۱۵۷]؛ اما به روایت بنایی در رسالات چنین مشهور بوده است که این دور بر ۱۶ زمان می‌گردد: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ[۱۵۸]. وی همچنین دگره‌ای را نیز برای این دور ذکر می‌کند، چنان‌که در وتد [مجموع] آنرا به یک فاصله [صغری] در میان دو سبب [خفیف] تبدیل کنند و آنرا غوریانه خوانند: تَنْ تَنَنَنْ تَنْ بر وزن مفتعلاتُن. هر دو گونهٔ مذکور را همچنین تحت عنوان مخمس وسط نیز می‌نامیده‌اند[۱۵۹].

عبدالقادر مراغی نیز دور ثقیل ثانی را بر ۱۶ زمان می‌داند، چنان‌که زمان ۱۰ نقره حذف شود و بر ۶ نقره ضربه زنند: تَنَنْ تَنَنْ تِنْ تَنَنْ تَنَنْ تِنْ بر وزن مفاعلاتن مفاعلاتن. وی همچنین ازمنهٔ مابین نقرات را به ترتیب چنین ذکر می‌کند: «ج ج ب ج ج ب». برخی نیز ضرب اصل این دور را مقارن حرکت اول از وتد [مجموع] نخست و دومین حرکت از وتد [مجموع] چهارم می‌دانند: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ[۱۶۰]. مراغی دور ثقیل ثانی را تحت عنوان «خفیف» نیز نامیده است[۱۶۱]. وی همچنین دور مخمس را نیز بر هشت زمان و ضرب اصل آنرا نیز نخستین نقرهٔ وتد اول و نخستین نقرهٔ سبب می‌داند: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ[۱۶۲]. بدین ترتیب دور مخمس نزد مراغی مشابه با دور اصل ثقیل ثانی نزد بنایی است.

مخمس

دور *مخمس*، که در عرف به آن مخمس کبیر گویند، بر ۱۶ زمان می‌گردد:

۱ سبب [خفیف] + ۱ فاصله [صغری] + ۱ سبب [خفیف] + ۲ فاصله [صغری]

تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفتعلن مفتعلن فعلن[۱۶۳].

مراغی دور مخمس کبیر را بر ۱۶ زمان می‌داند و دور آنرا برابر با دور خفیف یعنی ثقیل ثانی دانسته است: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ[۱۶۴]. وی دور *مخمس* اوسط را بـر ۸

زمان (تَنَنْ تَنَنْ تَنْ) و مخمس صغیر را نیز بر چهار زمان (تَنَنَنْ) می‌داند[۱۶۵]. جامی نیز همچون مراغی مخمس کبیر را تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَن و بر وزن مفاعلن فع مفاعلن فع می‌داند؛ وی مخمس اوسط را نیز تَنَنْ تَنَنْ تَنْ و بر وزن مفاعلن فع ذکر می‌کند؛ و مخمس صغیر را نیز (تَنَنَنْ) و بر وزن فعلن می‌داند[۱۶۶].

به روایت بنایی اگر مخمس کبیر تضعیف، یا دو برابر، شود به آن خفیف می‌گویند و اکثر نوابت (نوبت‌ها) را نیز در قالب این دور می‌سازند. بدین‌ترتیب دور خفیف بر ۳۲ زمان می‌گردد:

۳ فاصله [صغری] + ۱ سبب [خفیف] + ۱ فاصله [صغری] + ۱ زمان سادس + ۱ زمان ثامن

تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنَنْ[۱۶۷].

بنایی همچنین دگره‌ای را نیز برای این دور ذکر می‌کند: اگر نخستین سبب [حفیف] و فاصلهٔ [صغرای] آن به دو وتد تبدیل شود و دومین فاصله [صغری] پیش از دومین سبب [خفیف] بیاید، در این صورت آنرا ورشان، و اهل عرب نیز آنرا ثقیل اول، گویند:

تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفاعلن فعبن مفتعلن[۱۶۸].

عبدالقادر مراغی نیز این دور را ثقیل اول نزد اهل عرب و وَرْشان نزد اهل عجم می‌داند و توضیحاتی مشابه، اما کامل‌تر از بنایی در این زمینه ارائه می‌کند: این دور مشتمل بر ۱۶ نقره، یا ۸ سبب ثقیل، است که ۱۱ نقرهٔ آن ساقط[1] می‌شوند و ۵ نقرهٔ دیگر ضربه می‌خورند. نقراتی که مقارن آنها ضربه زده می‌شود معمولاً پنج نقرهٔ نخستین هر یک از ارکان می‌باشد: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ. بدین‌ترتیب ۵ نقرهٔ اول هر یک از ارکان را «اعمدهٔ سکنات» و پنج نقرهٔ ساکن انتهای هر یک از ارکان را نیز «عمدهٔ سکنات» می‌نامند، مابقی نقرات را نیز اگر خواهند ضربه زنند و اگر خواهند حذف کنند. عبدالقادر مراغی همچنین اصطلاح «ضرب‌اصل» را نیز در معنای ضرب‌های اصلی و بالفعل در هر دور به کار می‌برد و برای ضرب‌های اصل در دور مذکور دو روایت را ذکر می‌کند: الف ـ بعضی بیش از دو نقره، نقرات سوم و پنجم، نزنند و باقی را حذف کنند: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ

(۱). وی اصطلاحاتی چون «ساقط» شدن و «درج» کردن را برای تبدیل نقرات به «زمان» یا سکون مورد استفاده قرار می‌دهد.

تَنْ تَنَنَنْ؛ ب ـ برخی دیگر نیز تنها بر حرکت سوم فاصلهٔ نخست و حرکت [اول] فاصلهٔ آخر ضربه زنند و باقی را حذف کنند: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ. اما وی گونهٔ مختار و برگزیده را آن می‌داند که به اول هر کلمه از کلمات پنج‌گانهٔ مذکور ضربه زده شود: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ. مراغی ترتیب ازمنهٔ نقرات را نیز چنین بر می‌شمرد: «ج ج د ب د» و همچون بنایی این دور را بر وزن مفاعلن فعلن مفتعلن می‌داند. عبدالقادر همچنین می‌افزاید که دور ورشان را می‌توان تنصیف یا مضاعف نیز کرد[۱۶۹]. جامی نیز این دور را مانند مراغی و بنایی ذکر می‌کند و علاوه بر نکات مذکور به نکته‌ای شایان توجه دیگری نیز اشاره می کند: وی «تاآت» را اعمدهٔ حرکات و «نونات» ساکنه را اعمدهٔ سکنات «نونات» متحرکه را نیز «مدرجات» می‌نامد و در ادامه می‌افزاید «اگر خواهند نقرات بدان [یعنی مدرجات] مقرون گردانند و آن در آلات ذوات‌النغم باشد و اگر خواهند ادراج کنند و آن در آلات ذوات‌النقرات باشد، چون دف و کف و غیر هما»[۱۷۰]. بدین‌ترتیب می‌توان دریافت که نونات متحرکه یا مدرجات معمولاً در سازهای ملودیک اجرا می‌شده‌اند، در حالی که در سازهای ریتمیک معمولاً حذف و تبدیل به ساکن یا اشاراتی به صورت ریز می‌شده‌اند. بنایی نیز در این باره چنین می‌گوید که در تمامی ادوار مذکور ضرب مقارن «تَ» است، به جز سریع‌الهزج و خفیف‌الثقیل که در آنها مقارن «نَ» نیز می‌باشد[۱۷۱].

رمال

خفیف‌الرمل

دور خفیف‌الرمل بر شش زمان، یک سبب [خفیف] و یک فاصله [صغری]، می‌گردد: تَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفتعلن[۱۷۲]

بنایی دگره‌هایی را نیز برای این دور بر می‌شمرد. اگر فاصله [صغری] را پیش از سبب [خفیف] آورند آنرا *هزج صغیر* گویند: تَنَنَنْ تَنْ بر وزن فعلاتن[۱۷۳].

همچنین اگر هزج صغیر را مضاعف گردانند، در این صورت اهل عراق آنرا هزج چنبر و اهل خراسان ره سماع گویند: تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنْ بر وزن فعلاتن فعلاتن[۱۷۴].

اگر اولین سبب [خفیف] و دومین فاصله [صغری] را به دو وتد [مجموع] تبدیل کنند، در این صورت به آن هزج کبیر گویند: تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ بر وزن مفاعلتن فعولن[۱۷۵]؛

گاهی اوقات نیز سبب [خفیف] در آغاز دور مذکور ارائه می‌شود: تَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ بر وزن مفتعلن مفاعلن[۱۷۶].

عبدالقادر مراغی و جامی دور خفیف رمل را مشتمل بر ۱۰ نقره و ضرب اصل آنرا نیز نخستین نقرهٔ سبب اول و نخستین نقرهٔ وتد آخر می‌دانند: تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ[۱۷۷].

رمل

دور رمل بر ۱۲ زمان، چهار سبب [خفیف] و یک فاصله [صغری]، می‌گردد: تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفعولن مفتعلن[۱۷۸]. همچنین بنایی دگره‌هایی را نیز برای این دور ذکر می‌کند: اگر سومین و چهارمین سبب [خفیف] نیز به یک فاصله [صغری] تبدیل شود و صرفاً بر دو فاصله [صغری] ضربه زده شود، در این صورت آنرا دویک می‌گویند: تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفعولُ مفاعلتن. همچنین گاهی نیز فاصلهٔ [صغری] دور رمل بین سبب‌های [خفیف]، یعنی دو سبب [خفیف] پیش از فاصله [صغری] و دو سبب [خفیف] دیگر نیز پس از آن، آورده می‌شود، بدین‌ترتیب: تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ بر وزن مفعولُ مفاعیلن. بنابر تصحیح بنایی، هر سه گونهٔ مذکور از ادوار مشهور و متداول در میان اهل عمل بوده است[۱۷۹].

عبدالقادر مراغی نیز زمان هر دور رمل را مشتمل بر ۱۲ نقره می‌داند[۱۸۰] و ضرب اصل آنرا نیز نخستین حرکات سبب اول و فاصلهٔ آخر می‌داند: تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۱۸۱]. وی همچنین دگره‌ای را نیز برای این دور بر می‌شمرد که ضرب اصل آن نقرات نخست سبب اول فاصله هستند: تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ؛ مراغی ضرب اصل این دور را «مرسل» می‌نامد و می‌افزاید که گاهی نیز این دور را مضاعف کنند یا حتی بر ۴۸ و ۹۶ نقره نیز ممکن است[۱۸۲]. جامی نیز دور رمل را تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ ذکر کرده است[۱۸۳].

مضاعف رمل

دور مضاعف رمل بر ۲۴ زمان، دو فاصله [صغری]، شش سبب [خفیف] و یک فاصله [صغری]، می‌گردد: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ بر وزن متفاعلتن

مفعولن مفعولن فعلن[۱۸۴]. این دور در میان عرب به نام ثقیل‌الرمل و در عرف فارسی تحت عنوان شادیانه خوانده می‌شده است[۱۸۵]. مراغی نیز دور ثقیل رمل را بر همین ترتیب مرکب از ۱۲ سبب ثقیل و بر ۲۴ زمان می‌داند[۱۸۶]. وی این دور را «ثقیل» نیز نامیده است[۱۸۷].

بنایی همچنین دگره‌های متنوعی را نیز برای این دور ذکر می‌کند:

الف ـ چهار ضرب صغیر: اگر به جای دومین فاصله [صغری] و دو سبب [خفیف] پس از آن، یک سبب [خفیف] و یک زمان سادس آورده شود، به شرطی که ضرب نخستین فاصله [صغری] و سبب [خفیف] پس از آن و زمان سادس و سبب [خفیف] پس از آنرا با کف دست و چهار ضرب دیگر را با چهار انگشت خنصر، بنصر، وسطی و سبابه نگهدارند:

تَنَنْ تَنْ تَنَنَنَنَنْ[۱] تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ،

کـــــــــــف خ ب و س[۱۸۸]

ب ـ وسط/نیم ثقیل: اگر در مضاعف رمل، ضرب سومین، چهارمین و ششمین سبب [خفیف] و نیز ضرب آخرین فاصله [صغری] را حذف کنند: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ[۱۸۹].

بدین‌ترتیب تفاوت دور مضاعف رمل با اوسط یا نیم‌ثقیل در ضرب‌های بالفعل آنها است، به‌گونه‌ای‌که در مضاعف رمل تعداد ضرب‌های بالفعل یا «تَ» برابر با ۹ و در اواسط یا نیم‌ثقیل برابر با ۵ است.

ج ـ ثقیل: اگر دور نیم‌ثقیل یا اوسط را تضعیف کنند به‌گونه‌ای‌که بر ۴۸ زمان گردد مشتمل بر دو فاصله [صغری]، یک سبب [خفیف]، یک فاصله [صغری]، سه زمان سادس و یک زمان ثامن:

تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ[۱۹۰].

د ـ چهار ضرب اوسط: اگر دور ثقیل را به یک زمان ثامن و ده فاصله [صغری] تبدیل

---

(۱). در نسخهٔ خطی دومین نقرهٔ زمان سادس به صورت ساکن ذکر شده است که مشابه با توالی یک فاصله سبب خفیف و یک فاصلهٔ صغری می‌شود، اما ظاهراً ضبط «تَنَنَنَنْ» اصح به نظر می‌رسد.

کنند، به شرط آنکه زمان ثامن و دو فاصلهٔ [صغرای] پس از آن با کف دست، سومین و چهارمین فاصله [صغری] را با انگشتان سبابه و ابهام، پنجمین فاصله [صغری] را با کف دست و فواصل [صغرای] ششم، هفتم، هشتم، نهم و دهم را نیز به ترتیب با انگشتان خنصر، بنصر، وسطی، سبابه و ابهام نگهدارند:

تَنَنَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ،

کـــــــــــف س / ا س / ا کف خ ب و س ا[۱۹۱].

هـ ـ چهار ضرب کبیر مضاعف نیز همچون چهار ضرب وسط، اما دو برابر آن است و بر ۹۶ زمان می‌گردد[۱۹۲]:

تَنَنَنَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنْ

۱۶ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸[(۱)]

کـــــــــــف س ا کف خ ب و س ا

عبدالقادر مراغی دور چهار ضرب را دوری می‌داند که توسط متأخران، احتمالاً توسط محمد شاه ربابی، وضع شده است و زمان هر دور آن نیز همچون ثقیل رمل مشتمل بر ۲۴ نقره و دارای اقسام مختلفی است: تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ؛ وی همچنین دایرهٔ چهار ضرب را بر ۱۲، ۴۸ و ۹۶ زمان نیز ذکر کرده است[۱۹۳]. جامی نیز دور چهار ضرب را مشتمل بر ۲۴ زمان می‌داند، اما اتانین آنرا تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ ذکر می‌کند و می‌افزاید که اکثر «بسایط» و «عمل‌های» عجم بر این وزن است[۱۹۴].

فواخت / فاختیات

وجه تسمیهٔ این ادوار به فاختی بدین دلیل است که فاختی کبیر تداعی‌گر یک‌دور آواز قمری با سرعتی آرام؛ فاختی اوسط همچون یک‌دور آواز قمری با سرعتی متوسط؛ و فاختی سریع [صغیر؟] مانند یک‌دور آواز قمری با سرعتی زیاد است[۱۹۵].

(۱). در نسخهٔ خطی آخرین «۸» که با انگشت ابهام بر آن ضربه زده می‌شود، ساقط شده است.

فاختی صغیر

دور فاختی صغیر بر پنج زمان، یک وتد [مجموع] و یک سبب [خفیف]، می‌گردد: تَنَن تَن بر وزن فعولن[۱۹۶]. عبدالقادر نیز دور فاختی صغیر را همچون بنایی مشتمل بر پنج زمان می‌داند[۱۹۷]. اگر دور فاختی صغیر را دو برابر کنند، و آخرین سبب [خفیف] را در اول دور آورند، آنرا ترکی سریع گویند: تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ[(۱)] بر وزن فاعلن فاعلن[۱۹۸]. این دور مشابه با دور خفیف رمل نزد مراغی است که مشتمل بر ۱۰ نقره و ضرب اصل آن نخستین نقرهٔ سبب اول و نخستین نقرهٔ وتد آخر می‌باشد: تَن تَنَنْ تَنْ تَنَنْ[۱۹۹].

به روایت بنایی همچنین گاهی ترکی سریع را مضاعف می‌کنند، چنان‌که بر ۲۰ زمان گردد: تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ بر وزن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن و دگره‌هایی از آنرا تحت عنوان ترکی ضرب‌اصل اجرا می‌کنند:

الف ـ نخستین «فاعلن» را به یک فاصلهٔ کبری و دو «فاعلن» آخر را نیز به یک زمان عاشر تبدیل کنند، به‌گونه‌ای که چهار ضرب بر آن مقترن گردد: تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنَنَنَنَنَنْ.

ب ـ دومین «فاعلن» را به یک فاصلهٔ کبری تبدیل کنند: تَنْ تَنَنْ تَنَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ.

ج ـ ترکی ضرب فرع نیز مشتمل بر دو وتد [مجموع] است: تَنَن تَنَن بر وزن مفاعلن[۲۰۰].

عبدالقادر مراغی نیز دور ترکی اصل را مشتمل بر ۲۰ زمان و هفت ضرب دانسته است: تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ؛ وی دور ترکی اصل قدیم را ۲۴ نقره و هفت ضرب: تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ؛ ترکی خفیف را ۱۲ نقره؛ و ترکی سریع را نیز ۶ نقره می‌داند: تَنَنْ تَنَنْ[۲۰۱]. جامی نیز دور ترکی اصل جدید را بر ۲۰ نقره و به صورت تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ و بر وزن مفتعلن متفاعلتن فعلاتن؛ دور ترکی اصل قدیم را تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ و بر وزن مفتعلن متفاعلتن فعلاتن فعلن؛ ترکی خفیف را ۱۲ نقره به صورت تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ و بر وزن فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ؛ و ترکی سریع را نیز تَنَن تَنَن بر وزن مفاعلن می‌داند[۲۰۲].

---

(۱). در نسخهٔ خطی به اشتباه چنین ذکر شده است: تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ؛ اما با توجه اینکه دور آن بر ده زمان می‌گردد، و نیز با توجه به ذکر ارکان آن، ضبط اصح بایستی تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ باشد.

فاختی اوسط

در واقع فاختی اوسط دگره‌ای از فاختی صغیر است چنان‌که آن دو برابر کنند و به‌جای دو وتد [مجموع] و دو سبب [خفیف] آن، یک سبب [خفیف] و دو فاصله [صغری] آورند: تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفتعلن فعلن[۲۰۳]. این دور مشابه با نُصف دور فاختی است که عبدالقادر نیز آنرا تحت عنوان فاختی وسط ذکر می‌کند[۲۰۴] و ضرب اصل آنرا نیز بر نفرات نخست سبب اول و فاصلهٔ دوم می‌داند:

تَ نَ نً تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۲۰۵].

فاختی کبیر

دور فاختی کبیر بر ۲۰ زمان می‌گردد و مرکب از یک سبب خفیف، یک زمان ثامن و یک زمان عاشر است: تَنْ تَنَنَنَنَنَنْ تَنَنَنَنَنَنَنَنْ[۲۰۶].

عبدالقادر مراغی دور فاختی کبیر را مشتمل بر ۲۰ زمان و ضرب اصل آنرا نیز نخستین نقرهٔ فاصلهٔ اول و نخستین نقرهٔ سبب ثانی می‌داند: تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَن تَنَنَنْ. به روایت مراغی اهل عمل آنرا تنصیف (بر ۱۰ زمان) و تربیع (بر ۵ زمان) نیز می‌کرده‌اند و به ترتیب تحت عناوین فاختی وسط و فاختی صغیر می‌نامیده اند[۲۰۷]. وی همچنین فاختی را دایره‌ای مخصوص به اهل عجم دانسته است و می‌افزاید که گاهی نیز تقطیع آن بر ۲۸ نقره کنند که در این صورت آنرا فاختی زاید گویند[۲۰۸]. جامی نیز دور فاختی را بر دو نوع می‌داند: الف ـ بر ۲۰ زمان به صورت تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَـنْ و یـا تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفتعلن فعلن مفتعلن فعلن و یا تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ بر وزن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن؛ ب ـ بر ۱۰ زمان به صورت تَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ بر وزن فاعلن فاعلن و یا تَن تَنَنَنْ تَنَنَنْ بر وزن مفتعلن فعلن[۲۰۹].

مراغی همچنین دور هزج را نیز بر دو نوع دانسته است: الف ـ چنان‌که صفی‌الدین روایت کرده است زمان دور آن مساوی خفیف رمل و بر ۱۰ نقره باشد بدین‌ترتیب: تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنْ؛ ب ـ برخی نیز هر دور هزج را مساوی یک دور رمل بر شش نقره و ضرب اصل آنرا نفرات اول و پنجم دانسته‌اند، بدین ترتیب: تَنَنَنْ تَنْ که نزد اهل تبریز بسیار رایج بوده است و آنرا چنبر می‌گفته‌اند[۲۱۰]. جامی نیز دور هزج را الف ـ به نقل از «صاحب

ادوار» مساوی با دور خفیف رمل به صورت تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنْ و بر وزن فعولن فعولن و یا ب ـ مساوی با یک دور رمل و بر ۱۲ نقره دانسته است، به‌گونه‌ای‌که هر یک دور روی شش نقره (تَنَنَنْ تَنْ) و بر وزن فعلاتن باشد، که در این صورت برخی اهل عمل آنرا چنبر نیز می‌گفته‌اند[۲۱۱].

مراغی همچنین پس از ذکر ایقاعات معمول به ذکر ایقاعاتی می‌پردازد که توسط خود او وضع شده بوده است، وی در *مقاصدالالحان* و *جامع‌الالحان* این ادوار را مشتمل بر *دور ضرب‌الفتح*، دور *ضرب شاهی* یا *دور شاهی*، دور قمریه یا قیمریه، دور ضرب‌الجدید و دور مأتین[۲۱۲] و در *شرح ادوار* مشتمل بر دور ضرب‌الفتح، *دور الربیع*، *دور شاه‌ضرب*، *دور مأتین* و دور عدل ذکر می‌کند[۲۱۳].

ادوار وضع شده توسط عبدالقادر مراغی

الف ـ دور ضرب‌الفتح: مراغی در *جامع‌الالحان* زمان این دور را بر ۵۰ نقره دانسته است، بدین ترتیب: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۲۱۴]. اما در *شرح ادوار* زمان این دور را بر ۴۹ نقره ذکر کرده است و تأکید می‌کند که تعداد نقرات این دور فرد است: تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۲۱۵]. وی در *مقاصدالالحان* تعداد نقرات آنرا ۵۰ می‌داند و می‌افزاید این دور را همچنین می‌توان تضعیف و تنصیف نیز کرد، اما در عمل ۴۹ زمان ذکر می‌کند، بدین‌ترتیب:

تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ ت[۲۱۶].

ب ـ دور شاهی یا شاه ضرب: وی این دور را مشتمل بر ۳۰ زمان ذکر می‌کند، بدین‌ترتیب:

تَنَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ[۲۱۷].

ج ـ دور قمریه: عبدالقادر در *جامع‌الالحان* زمان این دور را بر ۵ نقره ذکر کرده است: تَنْ تَنَنْ[۲۱۸]؛ اما در *شرح ادوار* تعداد زمان‌های آنرا بر ۸ نقره دانسته است، بدین ترتیب: تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۲۱۹].

د ـ دور ضرب‌الجدید: وی این دور را بر ۱۴ نقره ذکر می‌کند، بدین ترتیب:

تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ[۲۲۰].

هـ ـ دور مأتین: زمان این دور بر ۲۰۰ نقره و دارای انواع مختلفی بوده است: ۱۰۰ سبب خفیف یا ۶۶ وتد مجموع و یک سبب خفیف یا ۵۰ فاصلهٔ صغری[۲۲۱]؛ ظاهراً نوع اخیر، برساخته از ۵۰ فاصلهٔ صغری، رایج‌تر بوده است[۲۲۲].

تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَـنَنْ تَنَـنَنْ
تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ
تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ
تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ

و ـ دور عدل: تعداد زمان‌های این دور بر ۲۸ نقره ذکر شده است، اما وی در عمل ۲۹ نقره ذکر می‌کند(۱)، بدین‌ترتیب: تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَـنَنْ[۲۲۳]. با توجه به دایرهٔ ارائه شده در *شرح ادوار*[۲۲۴] احتمالاً صورت اصح بر ۲۸ نقره و چنین بوده است: تَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ.

۳. فرم‌های موسیقیایی یا اقسام تصانیف

فرم‌های موسیقیایی مختلفی تحت عنوان «اصناف تصانیف» یا «اقسام الحان» در رسالات دوران تیموریان توصیف شده است. بنایی الحان را به دو دستهٔ اصلی «موزون» و «غیر موزون» تقسیم می‌کند: لحن موزون آهنگی است که دارای دوری از ادوار ایقاعی باشد، درحالی‌که لحن غیر موزون مقید به ادوار ایقاعی نیست. وی الحان غیر موزون را تحت عنوان «نواخت» می‌نامد[۲۲۵]. عبدالقادر مراغی نیز «نثر نغمات» را ادای الحان بدون دور ایقاعی «مثل غزل‌خوانی»؛ و «نظم نغمات» را نیز ادای الحان به صورتی مقید به ادوار ایقاعی می‌داند[۲۲۶]. بدین‌ترتیب مفاهیم «نواخت» و «نثر نغمات» را می‌توان مترادف با یکدیگر و قابل قیاس با «فرم آواز» در موسیقی معاصر ایران دانست که فرمی با متر آزاد است. مراغی فرم‌های «نوابت»، «بسایط» و «نشید عرب» را فرم‌هایی کهن‌تر از دیگر فرم‌ها می‌داند که توسط متأخران برای تزیین و لذت ابداع شده است[۲۲۷].

---

(۱). احتمالاً در نسخهٔ تصحیح شده خطای چاپی رخ داده است.

اقسام الحان موزون در رسالات دوران تیموریان

پیشرو

لحنی فاقد شعر یا کلام و صرفاً سازی بوده است. این فرم متشکل از واحدهای ملودیکی تحت عنوان «بیت» یا «خانه» بوده است. اما در آخر هر یک از «بیوت» یا خانه‌ها، یک واحد ملودیک دیگر همچون ترجیع‌بندی تکرار می‌شده است که به آن «سربند» می‌گفته‌اند. پیشرو غالباً در «بحرها» یا ادوار ایقاعی سبُک ساخته می‌شده است[۲۲۸]. توصیف مراغی از این فرم نیز مانند بنایی است، اما وی در تعریف پیشرو از اصلاح «نقش» نیز استفاده می‌کند: «... و یک نقش یا بیشتر را در آخر هر خانه مکرر کنند و آنرا سربند پیشرو گویند»[۲۲۹]. مراغی در توصیف این فرم می‌افزاید: «اما اهل ساز پیشرو را در سازها بعد از نواخت و ترجیع بر همهٔ بواقی مقدم دارند»[۲۳۰].

صوت

لحنی دارای شعر که یک خانه، یعنی یک واحد ملودیک، داشته است و همان خانه در سراسر قطعه تکرار می‌شده است. برخی صوت را «هوایی» نیز گفته‌اند[۲۳۱]. صوت فاقد میانخانه یا بیت‌الوسط و تشییعه یا بازگشت بوده است و مراغی می‌افزاید که صوت «اقرب باشد بقلوب الناس»[۲۳۲]. گفتهٔ مراغی را می‌توان حاکی از رواج این فرم در میان مردم دانست. وی همچنین در وصف هوایی، آنرا «مردم‌زاد» و «اخف اصناف تصانیف» می‌خواند: نقشی یا صوتی که آنرا هر کسی چنان‌که خواهد در بدیهه ارائه نماید[۲۳۳]. بدین‌ترتیب «هوایی» را شاید بتوان آهنگی دانست در قالب تصنیفی سبک یا ملایم که در میان تودهٔ مردم رواج می‌یافته است.

نقش

بنایی نقش را مانند صوت دانسته است با این تفاوت که نقش، برخلاف صوت، متضمن اعتباری لفظ بوده است[۲۳۴]. مراغی نقش را همچون مطلع عمل دانسته است که فاقد صوت‌الوسط و تشییعه باشد، بدین‌گونه‌که به‌عنوان مثال «یک غزل را هر چند بیت که باشد بر همان یک طریق مطلع و جدول تا آخر غزل گویند»[۲۳۵]. مراغی

اصطلاح «نقش» را در مفهومی کلی و در ارتباط با دیگر فرم‌ها نیز به‌کار برده است: در پیشرو «یک نقش یا بیشتر را در آخر هر خانه مکرر کنند و آنرا سربند پیشرو گویند»[۲۳۶]؛ «... مصنف چندانک خواهد نقوش اضافت کند... و آن نقوش که میان صوت و اعاده است آنرا نقش ملصقه خوانند»[۲۳۷]. چنین به‌نظر می‌رسد که اصطلاح نقش نزد مراغی همچنین در معنایی کلی و مشابه با واحدهای منفرد ملودیک نیز به کار می‌رفته است.

عمل

بنایی عمل را لحنی دارای شعر ذکر کرده که مشتمل بر دو سرخانه، میانخانه و بازگوی، و گاهی نیز مشتمل بر دو میانخانه و دوبازگوی، بوده است[۲۳۸]. مراغی دربارهٔ عمل تصریح می‌کند که آنرا «به ابیات پارسی سازند» و آنرا بر «طریقهٔ جدول» می‌داند که دارای صوت میانخانه و تشییعه یا بازگشت باشد. گاهی نیز بخش میانی مشتمل بر دو صوت و دو بازگشت بوده است که یکی را به الفاظ «نقرات» یعنی به‌گونه‌ای بی‌کلام و دیگری را به ابیات و اشعار، همچنین در برخی از موارد هر دو را به الفاظ نقرات یا هر دو را به اشعار ارائه می‌کرده‌اند[۲۳۹].

بسیط

فرمی دارای دوسرخانه و میانخانه، بدون بازگوی، بوده است[۲۴۰]. مراغی بسیط را قطعه‌ای مفرد تألیف شده بر اشعار عربی و دارای طریقه و صوت و تشییعه ذکر کرده است[۲۴۱] و آنرا بر دوگونه‌ی دارای صوت‌الوسط و فاقد صوت‌الوسط می‌داند که در هر دو صورت بایستی دارای بازگشت باشد[۲۴۲].

قول

فرمی دارای دو سرخانه و بازگوی، بدون میانخانه که در آن اشعاری به زبان عربی ارائه می‌شده[۲۴۳] و قطعهٔ نخست در ساختار «نوبت مرتب» و همچون بسیط دارای واحد ملودیک مفردی بوده است[۲۴۴].

غزل

فرمی مانند قول ولی مقرون به شعر فارسی بوده است[۲۴۵] و قطعهٔ دوم در ساختار «نوبت مرتب» محسوب می‌شده است[۲۴۶].

قول مرصع

فرمی مشابه با قول و غزل که در آن اشعار به زبان‌های فارسی و عربی[۲۴۷] وگاهی اوقات همچنین همراه با اشعاری به زبان ترکی بوده است[۲۴۸].

کل‌النغم

متضمن جمیع دورها و جمع‌های مشهوره باشد[۲۴۹]. مراغی این فرم را بر دو نوع دانسته است:

الف ـ آنکه دوازده پرده و شش آوازه و بیست و چهار شعبه، یا حتی هر ۹۱ دایره را در یک تصنیف جمع کنند و آنرا «جمع‌الجمع» گویند؛

ب ـ آنکه نغمات هفده‌گانه را در یک قطعه جمع کنند[۲۵۰].

کل‌الضروب

فرمی مشتمل بر جمیع ادوار ایقاعی مشهور بوده است[۲۵۱]. در این فرم ادوار ایقاعی بر توالی درج می‌شوند و دارای طریقه جدول و تشییعه و همچنین گاهی دارای صوت بوده است[۲۵۲]. نخستین و آخرین دور دارای ایقاع واحدی بوده‌اند[۲۵۳]. مراغی همچنین نوع مشکل‌تری از کل‌الضروب را ذکر کرده که در آن دو دور ایقاعی به‌طور همزمان نواخته می‌شده است: بدین‌ترتیب نوع نخست را کل‌الضروب متوالی و گونهٔ دوم را کل‌الضروب مع نامیده است[۲۵۴].

کلیات / کل‌الضروب والنغم

بنایی «کلیات» را فرمی شامل جمیع جمع‌ها و ادوار ایقاعی[۲۵۵]. مراغی نیز «کل‌الضروب والنغم» را مشتمل بر تمامی ضروب و نغمات و در واقع ترکیبی از کل‌النغم و کل‌الضروب

دانسته است[۲۵۶].

نوبت

این فرم پیش از مراغی مشتمل بر چهار قطعهٔ قول، غزل، ترانه (در بحر رباعی) و فروداشت بوده و عبدالقادر مراغی بر چهار قطعهٔ مذکور قطعهٔ دیگری را نیز افزوده بوده است تحت عنوان مستزاد که «نوبت به مذهب او پنج کار باشد»[۲۵۷]. مراغی خود نیز «نوبت مرتب» به شیوهٔ قدما را مشتمل بر چهار قطعهٔ موسیقی می‌داند که در «طرایق جموع و ایقاع» دارای مناسبتی با یکدیگر باشند. نوبت مرتب معمولاً در دور ثقیل اول، ثقیل ثانی، ثقیل رمل، فاختی یا ترکی اصل بوده، اگرچه در دیگر ادوار ایقاعی نیز می‌توانسته ساخته شود. اما درهرحال ابتدا و انتهای تلحین باید به یک آهنگ باشد[۲۵۸].

ریخته

در واقع پیشرویی بوده است مقرون به الفاظ منظومه که اگر موزون واقع شود غرض از آن نوعی مطایبه و تمسخر بود نه شعر[۲۵۹]. مراغی زخمه [ریخته] را همچون یک خانهٔ پیشرو دانسته که گاهی در آن شعر می‌آورده‌اند و در این صورت آنرا «هوایی» می‌گفته‌اند، در غیر این صورت مانند یک خانهٔ پیشرو بوده است[۲۶۰].

نشید عرب

چنان است که ابیات آن در هیچ دور از ادوار ایقاعی نباشد، اما ترانه‌های آن در دوری باشد[۲۶۱]. این فرم دارای اشعاری به زبان عربی بوده است: دو بیت را به نثر نغمات، همراه با تحریر به حرکات حلقی، و دوبیت دیگر را به نظم نغمات ارائه می‌کرده‌اند[۲۶۲].

نشید عجم

فرمی مانند نشید عرب، اما بر اشعار فارسی، بوده است[۲۶۳]. این فرم از ابداعات زمانی مراغی بوده است[۲۶۴].

سازشناسی دوران تیموریان

در این بخش سازهای موسیقایی دوران تیموریان بر اساس منابع مکتوب، با تأکید بر رسالات نظری مربوط به موسیقی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین بر اساس بررسی تطبیقی اطلاعات حاصل از منابع مکتوب و تصویری، تلاشی در جهت تطبیق اسامی و اشکال سازها و نیز زمینه‌ها و شیوه‌های اجرای موسیقی صورت می‌گیرد.

سازها در منابع مکتوب

در هنگام ذکر اسامی نوازندگان و موسیقی‌دانان دوران تیموریان در برخی منابع ادبی و تاریخی همچون *بدایع‌الوقایع*، *تحفهٔ سامی* و *بابرنامه* به سازهایی چون نای، عود، بلبان، غژک، طبل، شترغو یا شدرغو، قانون و تنبور اشاره می‌شود؛ اگرچه غالباً شرحی دربارهٔ ساختار آنها ارائه نمی‌شود. اسامی این سازها و بسیاری سازهای دیگر در رسالات نظری نیز ذکر شده است که تعاریف مذکور را می‌توان تا حدودی با برخی از تصاویر ارائه شده در صحنه‌های موسیقایی نگاره‌های دوران تیموریان تطبیق و مرتبط نمود. اگرچه در برخی از رسالات موسیقایی مکتب منتظمیه اطلاعاتی درباره‌ی ابعاد، مواد سازنده و حتی شیوه‌های ساختن برخی از سازها ارائه می‌شود؛ اما در واقع بحث دربارهٔ سازشناسی در رسالات مذکور غالباً با توجه به ارتباط آنها با مؤلفهٔ فضایی ـ صوتی (فواصل، کوک‌ها و چگونگی استخراج نغمات) مطرح می‌شود. لذا در همین راستا شاید کم‌توجهی به سازهای کوبشی در رسالات نظری توجیه‌پذیر به‌نظر آید، زیرا موارد معدودی از سازهای کوبشی که در رسالات مورد بحث قرار گرفته‌اند نیز سازهایی از نوع کوک‌شونده بوده‌اند و نه صرفاً سازهایی ریتمیک.

بیشترین مباحث در زمینهٔ سازشناسی در رسالات موسیقایی دوران تیموریان در رسالات عبدالقادر مراغی[۲۶۵] ارائه شده است، اگرچه وی نیز غالباً در توصیفاتش بر ویژگی‌های مربوط به گام و ساختار اصوات بیش از مواد سازنده، ابعاد و ساخت ساز تمرکز و توجه می‌کند. لذا اطلاعات مربوط به ساختار سازها در برخی از موارد به‌طور کلی مغفول مانده است. مع‌هذا توصیفات وی بسیار کامل‌تر از دیگر نظریه‌پردازان تیموری

است، و هیچ‌کس تعداد بیشتری از سازها را ذکر نکرده است. به‌عنوان مثال در رسالات بنایی و جامی اساساً بخش مستقلی به سازشناسی تخصیص نیافته است. همچنین یکی دیگر از رسالات نظری که مباحثی مختصر، اما شایان توجه، دربارهٔ سازها در آن ارائه می‌شود. رسالهٔ *مقدمة‌الاصول* اوبهی است. مع‌هذا در این رساله نیز فهرستی بسیار محدودتر از سازها، در قیاس با مراغی، ذکر شده است.

عبدالقادر مراغی در *جامع‌الالحان* آلات موسیقی را مشتمل بر سه دستهٔ «آلات ذوات الاوتار»، «آلات ذوات‌النفخ» و «طاسات و کاسات [و الواح]» دانسته و «حلوق انسانی» را نیز به‌طور جداگانه ذکر کرده است[۲۶۶]؛ اما وی در *شرح ادوار* حلوق انسانی را در شمار آلات ذوات‌النفخ محسوب نموده است[۲۶۷]. وی در *مقاصدالالحان* دو دیدگاه رایج را ذکر می‌کند و طبقه‌بندی آلات موسیقی را به قول برخی مشتمل بر سه دسته، صرفاً بر اساس «آلات خارجه» و به قول بعضی دیگر چهار دستهٔ، با احتساب حلوق انسانی، برمی‌شمرد[۲۶۸]. بدین‌ترتیب می‌توان آلات موسیقایی را بر چهار دستهٔ اصلی تقسیم می‌کرد:

الف ـ «تصویتات انسانی» یا «حلوق انسانی» که همواره به‌عنوان کامل‌ترین آلات موسیقایی محسوب می‌شده است؛

ب ـ سازهای بادی یا «آلات ذوات‌النفخ».

ج ـ سازهای زهی یا «آلات ذوات‌الاوتار».

د ـ سازهای کوبشی مشتمل بر «طاسات، کاسات و الواح».

سه‌دستهٔ اخیر، در مقابل آواز یا «حلوق انسانی»، معمولاً تحت عنوان «آلات خارجه» نامیده می‌شده‌اند. پس از «تصویتات انسانی»، آلات ذوات‌الاوتار و از آن میان نیز «عود جدید کامل» به‌عنوان کامل‌ترین سازهای موسیقی محسوب می‌شده است[۲۶۹].

سازهای زهی و بادی نیز هریک به نوبهٔ خود به دو دستهٔ اصلی «مقیدات» و «مطلقات» تقسیم می‌شده‌اند. سازهایی مانند عود و نی که روی آنها انگشت‌گذاری صورت می‌گرفته است در شمار مقیدات، و سازهایی همچون چنگ و موسیقار که فاقد دستان یا انگشت‌گذاری بوده‌اند در شمار مطلقات محسوب می‌شده‌اند. همچنین سازهای زهی از لحاظ نحوهٔ نواختن به دو دستهٔ مضرابی و آرشه‌ای (مجرورات) تقسیم می‌شده‌اند.

۱. آلات ذوات‌الاوتار: سازهای زهی

عود قدیم: مراغی در بخش سازشناسی رسالات خویش تنها به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که این ساز دارای چهار جفت وتر بوده است[۲۷۰].

عود کامل: سازی مشابه عود قدیم، اما دارای پنج جفت وتر بوده است[۲۷۱].

طرب‌الفتح: سازی دارای شش وتر منفرد که پنج وتر آن همچون عود کامل کوک می‌شده است و ششمین وتر، که برای «تزیین الحان و رونق نغمات» به‌کار می‌رفته، می‌توانسته است هم‌صدا با هر یک از پنج وتر دیگر کوک شود[۲۷۲]. اما وی در *شرح ادوار* این ساز را دارای ده وتر منفرد دانسته است که پنج وتر آن همچون عود و پنج وتر دیگر به طریق مطلقات کوک می‌شده‌اند[۲۷۳].

شش تای: این ساز دارای سه نوع بوده است:

نوعی از این ساز دارای کاسه‌ای گلابی شکل مشابه عود و تقریباً نصف آن[۲۷۴] و دارای شش وتر منفرد[۲۷۵] یا سه وتر مزدوج[۲۷۶] بوده است. این ساز می‌توانسته دارای دستان (پرده) یا فاقد دستان باشد: نوعی که فاقد دستان بوده کامل‌تر محسوب می‌شده است.

نوع دوم شش تای دارای سطح و کاسه‌ای مشابه با عود، اما دارای دسته‌ای بلندتر از آن بوده است. تعداد اوتار این نوع نیز سه وتر مزدوج ذکر شده است[۲۷۷].

نوع سوم شش‌تای نیز مشابه نوع دوم بوده است، با این تفاوت که دارای تعدادی «اوتار قصیره» یا سیم‌های همخوان بوده که به‌طور مزدوج بسته می‌شده‌اند. اوتار مذکور عبارت بوده‌اند از پانزده وتر مزدوج، به‌گونه‌ای که هر پانزده نغمهٔ ملایم در ذی‌الکل مرتین (اکتاو مضاعف) را داشته باشند. نحوهٔ نواختن این ساز چنان بوده است که با مضراب بر اوتار همخوان ضربه می‌زده‌اند و روی دستهٔ آن انگشت‌گذاری می‌کرده‌اند، بدان‌گونه‌که نغمات متناظری از اوتار مطلق و انگشت‌گذاری شده به‌طور همزمان شنیده شود[۲۷۸]. وی در *شرح ادوار* به این نکته اشاره کرده که به این ساز «طرب رود» هم گفته می‌شده است[۲۷۹]؛ اما در *مقاصدالالحان* و *جامع‌الالحان* «طرب رود» را به‌عنوان سازی مستقل محسوب و توصیف نموده است. وی طریقهٔ نواختن این ساز را چنین ذکر کرده است: مضراب را به دست راست بر اوتار مطلقه زنند و با انگشت بنصر اوتار بلند آنرا به نغمهٔ نظیر آنها در ثقل بر وتر زنند، چنان‌که تألیف نغمات مطلقه و مقیده همزمان شنیده شود. این

ساز در میان اهل روم بسیار رواج داشته است.

طرب رود: سازی مشابه با نوع سوم شش‌تای، با این تفاوت که سیم‌های همخوان در هر دو طرف ساز تعبیه می‌شده‌اند. این ساز در مجموع دارای شصت وتر همخوان، پانزده گروه دوتایی در هر طرف، بوده است[۲۸۰].

کمانچه: این ساز از آلات مجروره بوده که آنرا با کمانه می‌نواخته‌اند، و کاسهٔ آن بر دو نوع ساخته می‌شده است: الف ـ از پوست جوز هندی که بر آن دو وتر از جنس موی اسب می‌کشیده‌اند؛ ب ـ کاسه‌ی آنرا از چوب می‌تراشیده‌اند، بر روی کاسه پوست دل گاو می‌کشیده‌اند و بر آن دو وتر از جنس ابریشم می‌بسته‌اند. بنابر گفتهٔ مراغی آن نوع که از چوب تراشیده می‌شده و اوتار آن از جنس ابریشم بوده، سازی خوش صداتر محسوب می‌شده است. نحوهٔ کوک معمول این ساز بدین‌صورت بوده است که مطلق وتر پایین با وتر بالا فاصلهٔ ذی‌الاربع تشکیل می‌داده است؛ اما انواع دیگری از کوک غیرمعمول (اصطخاب غیرمعهود) نیز ممکن بوده که به نوازندگان بستگی داشته است[۲۸۱].

غژک / غچک: سازی مشابه با کمانچه از آلات مجروره (آرشه‌ای یا کمانه‌ای) که کاسه‌ی آن بزرگ‌تر از کاسهٔ کمانچه و به شکل دف بوده است. برای ساختن این ساز، درون چوبی را به‌عنوان کاسهٔ ساز خالی یا مجوف می‌کرده‌اند و بر سطح آن پوست می‌کشیده‌اند. غژک دارای ده وتر بوده است، اما تنها بر دو وتر بالایی و پایینی کمانه می‌کشیده‌اند: یعنی تنها دو وتر از اوتار ده‌گانه که وترهایی بلندتر بوده‌اند سیم‌های ملودیک محسوب می‌شده‌اند و هشت وتر دیگر را به‌وسیلهٔ کمانه نمی‌نواخته‌اند، بلکه بر این اوتار که سیم‌های همخوان محسوب می‌شده‌اند توسط انگشت بنصر زخمه می‌زده‌اند. در واقع اوتار همخوان بیشتر برای تزیین الحان و افزودن طنین ساز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند[۲۸۲].

تنبور شروانیان: سازی دارای کاسه‌ای گلابی‌شکل و سطحی بلند که بر آن دو وتر منفرد می‌بسته‌اند. این ساز میان اهل تبریز بسیار رایج و کوک معمول آن بدین‌صورت بوده که مطلق وتر پایین به اندازهٔ یک فاصلهٔ طنینی با وتر بالایی فاصله داشته است: بدین‌ترتیب دستان‌های متناظر نیز هر یک به اندازهٔ یک بعد طنینی با هم فاصله داشته‌اند[۲۸۳]. دستان سبابهٔ وتر بالایی را با انگشت ابهام (شست) می‌گرفته‌اند، که اهل

عمل آنرا «سرپردهٔ دوگاه» می‌گفته‌اند، تا هم‌صدا با وتر پایینی شود؛ «پردهٔ سه‌گاه» نیز از دو نغمه حاصل می‌شده است: بدین‌گونه‌که دستان مجنب وتر پایین را با انگشت سبابه و دستان وسطای زلزل را با انگشت بنصر روی سیم بالا می‌گرفته‌اند؛ همچنین «چهارگاه» نیز از دو پرده حاصل می‌شده است: دستان وسطای فرس بر وتر پایین و دستان خنصر بر وتر بالایی. نغمات چهارگاه را «کوهستانی» و نغمات سه‌گاه را «شرونیان» [شروانیان] نیز می‌گفته‌اند[۲۸۴].

تنبورهٔ ترکیه / تنبورهٔ ترکی: عبدالقادر مراغی در *شرح ادوار* این ساز را تنبورهٔ مغولی نیز نامیده است[۲۸۵]. سازی که کاسه و سطح آن کوچک‌تر از تنبور شروانیان و دستهٔ آن هموار و بلندتر از آن بوده است. این ساز معمولاً دارای دو یا گاهی اوقات سه وتر بوده و به انواع مختلفی، معمولاً وتر پایینی به فاصلهٔ ذی‌الاربع از وتر بالایی، کوک می‌شده است[۲۸۶].

روح افزای: سازی که کاسهٔ آن ترنجی‌شکل و دارای شش وتر مزدوج بوده است: چهار وتر از ابریشم و دو وتر از مفتول برنج. چهار وتر ابریشمی آن همچون تنبورهٔ ترکی بر دو نغمه با فواصل ذی‌الاربع کوک می‌شده و کوک دو وتر مفتول نیز متغیر بوده است. همچنین برخی از نوازندگان متبحر حتی می‌توانسته‌اند هر یک از اوتار را کوکی متفاوت کنند[۲۸۷].

قوپوز / قوپوز رومی: شکل این ساز چنین بوده است که قطعه چوبی را به شکل عودی کوچک می‌تراشیده‌اند و بر روی نیمی از آن پوست می‌کشیده‌اند. این ساز دارای پنج وتر مزدوج بوده که به‌طور معمول مانند عود کوک می‌شده است[۲۸۸].

اوزان: سازی که کاسهٔ آن بلندتر از دیگر سازها بوده و بر نیمی از سطح آن پوست می‌کشیده‌اند. این ساز دارای سه سیم منفر بوده و معمولاً برای همراهی «حکایات ترکی به نظم و نثر» مورد استفاده قرار می‌گرفته است. اوزان با مضرابی از جنس چوب نواخته می‌شده و کوک اوتار آن نیز به فاصلهٔ ذی‌الاربع بوده است[۲۸۹].

نای تنبور: از آلات مجروره یا کمانه‌ای دارای شکلی مشابه با تنبور شروانیان یا تنبورهٔ ترکی، یا حتی گاهی اوقات به شکلی متفاوت با آنها، که دارای دو وتر یا بیشتر بوده است. در واقع این ساز در تألیف لحنی همانند تنبور یا تنبوره محسوب می‌شده است[۲۹۰]. چون

صدای این ساز در نتیجهٔ جر کمانه (کشش آرشه) به صدای نای شباهت پیدا می‌کرده است، بدین‌سبب به آن نای تنبور می‌گفته‌اند[۲۹۱].

رباب: این ساز نزد اهالی اصفهان و فارس رایج‌تر و کوک معمول آن نیز مانند عود بوده است. تعداد اوتار این ساز در *جامع‌الالحان* سه یا چهار وتر مزدوج[۲۹۲]، در *مقاصد الالحان* سه یا چهار یا پنج وتر مزدوج[۲۹۳] و در *شرح ادوار* سه، شش یا ده وتر مزدوج[۲۹۴] ذکر شده است.

رودخانی: این ساز دارای شکلی مشابه با تنبور شروانیان و دارای پرده بوده با این تفاوت که سطح این ساز هموار بوده است و بر نیمی از آن پوست می‌کشیده‌اند. رودخانی دارای شش وتر، چهار وتر ابریشمی منفرد و دو وتر از جنس مفتول برنج، بوده است. کوک معمول این ساز نیز همچون کوک معمول عود بوده است، اما دو وتر مفتولی را گاهی بر دو نغمهٔ مختلف و گاهی نیز به طور هم‌صدا کوک می‌کرده‌اند. بنابر تصریح عبدالقادر مراغی، وی این ساز را که پیشتر وجود نداشته، وضع کرده است[۲۹۵]. وی در *شرح ادوار* این ساز را دارای پنج وتر ــ دو وتر از ابریشم،؛ یک وتر از رود [روده یا زه] در میان و دو وتر بالایی از جنس مفتول برنج ــ و واضع آنرا نیز سلطان احمد جلایر دانسته است[۲۹۶].

یکتای / یکتای عرب: عبدالقادر مراغی سازهای یک وتره را دارای انواع مختلفی دانسته است، اما آنچه که به‌عنوان یکتای عرب رایج بوده دارای سطح و کاسه‌ای مربع شکل مانند یک قالب خشت و دارای دسته‌ای کوتاه به اندازه‌ی یک شبر یا یک وجب بوده است که بر هر دو روی آن پوست می‌کشیده‌اند و وتری برساخته از یک‌دسته موی اسب بر آن می‌بسته‌اند[۲۹۷]. وی در *شرح ادوار* این ساز را «یکتای ترنتای» نامیده است که در میان عرب، به‌ویژه در بغداد، رایج بوده است[۲۹۸].

ترنتای / ترنتای رومی: این ساز دارای شکلی مسدس یا شش ضلعی، دسته‌ای بلند به اندازهٔ یک گز شرع و یک وتر بوده است[۲۹۹]. عبدالقادر در *شرح ادوار* می‌افزاید: «اما یکتای که آنرا ترنتای نگویند شش ضلعی بوده است»[۳۰۰] که به احتمال زیاد ناشی از سهوالقلم یا شاید هم حاکی از وجود اختلاف نظر باشد.

تحفةالعود: شکل این ساز همچون عودی کوچک، تقریباً به اندازهٔ نصف عود، و به

دلیل کوتاهی اوتار آن نسبت به عود دارای صدایی زیرتر بوده است[۳۰۱]. وی در *مقاصد الالحان* چنین می‌افزاید که گاهی دوازده وتر بر این ساز می‌بسته‌اند[۳۰۲].

شدرغو / شترغو: این ساز بیشتر نزد اهالی ختای رایج بوده است. شدرغو دارای چهار وتر و سطح، دسته و کاسه‌ای طویل بوده است که بر نیمی از سطح آن پوست می‌کشیده‌اند. سه وتر این ساز را همچون سه وتر عود، مصطخب به شد معهود یا شد اصل عود، کوک می‌کرده‌اند: یعنی هر یک از اوتار با وتر فوقانی خود به فاصلهٔ ذی‌الاربع کوک می‌شده است؛ وتر چهارم، یعنی بالاترین وتر، نیز به اندازهٔ ضعف طنینی، دو فاصلهٔ طنینی، با وتر زیرین فاصله داشته است. از پرده‌های مختلف بر وترهای این ساز به‌طور بالقوه جموع و ادوار مختلفی را می‌توانسته‌اند استخراج نمایند؛ اما اهل ختای، ترکان و نوازندگان این ساز در روزگار مراغی، چنان‌که وی تصریح می‌کند، ادوار عشاق و نوا و بوسلیک را از آن استخراج می‌کرده‌اند. این ساز دارای کوک‌های متنوعی، حدود ۳۶۰ کوک مختلف، بوده است که از این میان نه کوک به عنوان کوک‌های اصلی محسوب می‌شده‌اند[۳۰۳].

شهرود: سازی شبیه به عود که طول آن دوبرابر طول ساز عود و سطح و کاسهٔ آن مانند عود بوده است. این ساز دارای ده وتر بوده که به‌صورت مزدوج بسته می‌شده‌اند. بنابر تصریح مراغی این ساز در آن روزگار رواج نداشته، اما وی آنرا به‌کار گرفته بوده است. او نیز ــ همچون فارابی خوارزمی[۳۰۴] ــ واضع این ساز را «ابن‌احوص» دانسته است. در هر وتر شهرود پنج نغمه که اکتاو یکدیگر بوده‌اند، وجود داشته است: چنانچه نغمهٔ اول «ا»، نغمهٔ هشتم «یح»، نغمهٔ پانزدهم «له»، نغمهٔ بیست و دوم «نب» و نغمهٔ بیست و نهم «نط» بوده است. به‌طور کلی این ساز صدایی بم‌تر از عود داشته است: نغمهٔ «یح» در این ساز را با مطلق عود یعنی «ا»، نغمهٔ «له» آنرا با «یح» عود و نغمهٔ «نب» آنرا به «له» عود هم‌صدا کوک می‌کرده‌اند[۳۰۵].

پیپا: این ساز در میان اهل ختای بسیار رایج بوده است. پیپا دارای کاسه‌ای چوبی و کم‌عمق، تقریباً به اندازهٔ چهار انگشت، بوده است که سطح آنرا نیز با چوب می‌پوشانده‌اند. این ساز دارای چهار وتر و پرده‌هایی بلند بوده است. نحوهٔ کوک آن نیز چنین بوده که وتر پایین با وتر بالایی آن به فاصلهٔ ذی‌الاربع کوک می‌شده و وتر سوم با وتر پایین آن

فاصلهٔ طنینی تشکیل می‌داده است[۳۰۶]. عبدالقادر در *شرح ادوار* در توصیف این ساز چنین می‌افزاید که دساتین آنرا منبت‌کاری می‌کرده‌اند چنان‌که چوبی را بر جای انگشت، یعنی محل دستان، قرار می‌داده‌اند تا بالاتر از سطح دستهٔ ساز و انگشت نوازنده دقیقاً روی آن قرار گیرد[۳۰۷].

مغنی: این ساز به شکل تخته‌ای بلند و جعبه‌ای شکل بوده است که بر آن اوتاری می‌بسته‌اند. تعداد اوتار آن غالباً بیست و چهار بوده است که همچنین متناظر هر یک از آنها وتری کوچک‌تر به اندازهٔ نصف آن می‌بسته‌اند، به‌گونه‌ای‌که هر دو وتر متناظر، که بر فاصلهٔ هنگام یکدیگر بوده‌اند، به‌طور همزمان زده می‌شده‌اند. اگرچه این ساز اساساً فاقد دسته و در شمار مطلقات بوده است، اما از آنجایی‌که اوتار آنرا گاهی اوقات می‌گرفته‌اند، در شمار مقیدات نیز محسوب می‌شده است[۳۰۸].

چنگ: سازی که بر روی آن پوست می‌کشیده‌اند، اوتار آن بر ریسمان‌هایی مویین بسته می‌شده و ملاوی یا گوشی‌های آن از ریسمان‌هایی بوده است که به آنها «پرده» می‌گفته‌اند. کوک‌کردن این ساز از طریق پیچش ریسمان‌ها صورت می‌گرفته است. این ساز معمولاً دارای بیست و چهار وتر منفرد، اگرچه گاهی اوقات تعداد اوتار کمتر یا بیشتر، بوده است. چنگ از سازهای مطلق محسوب می‌شده است و نوازندگان ماهر و عالم می‌توانسته‌اند تمامی دوایر و طبقات آنها را با «گرفت»، با گرفتن اوتار به‌وسیلهٔ دو ناخن،؛ استخراج کنند. همچنین اگر مطلق اوتار بر نسبت ابعاد بقیه کوک می‌شده است نیز می‌توانسته‌اند ادوار و طبقات مختلف را از آنها استخراج نمایند، در این صورت بر آن سی و پنج وتر بر نسبت ابعاد بقیه می‌بسته‌اند تا ادوار و طبقات مختلف آنها را بی‌نیاز از «گرفت» اوتار از آن استخراج نمایند. چنگ در شمار سازهای مشهور محسوب می‌شده است[۳۰۹].

اکری /ایکری: این ساز نیز مشابه چنگ بوده است، با این تفاوت‌که گوشی‌های آن، ملاوی یا گوشک‌ها، از جنس چوب بوده است و نه ریسمان. همچنین روی این ساز را نیز با چوب می‌پوشانده‌اند، درحالی‌که بر روی چنگ پوست می‌کشیده‌اند[۳۱۰].

قانون: سازی که سطح و کاسهٔ آن به شکل جعبه‌ای [مثلثی شکل و] فاقد دسته و دستان بوده است. بر این ساز هفتاد و دو وتر، غالباً از جنس مفتول برنج، در بیست و

چهار گروه سه‌تایی می‌بسته‌اند و هر سه وتر به صورت هم‌صدا کوک می‌شده‌اند. قانون نیز در شمار مطلقات بوده و مشابه با چنگ کوک می‌شده است. همچنین گاهی اوقات اوتار آنرا از ابریشم یا رود [روده یا زه] نیز می‌بسته‌اند. قانون‌هایی که اوتار آن از جنس مفتول برنج یا سیم بوده را می‌توانسته‌اند همچون چنگ «گرفت» کنند[۳۱۱].

ساز مرصع غایبی/غایبی مرصع/قانون مدور مرصع غایبی: این ساز، به گفتهٔ عبدالقادر مراغی، در کتب قدما ذکر شده بوده و در آن دوران در میان مردم رایج نبوده است؛ اما بنابر تصریح مراغی، وی این ساز را احیاء کرده بوده است. این ساز همچون قانوسی بوده که بر جسمی مدور به شکل سنگ آسیا قرار داده می‌شده است، به‌گونه‌ای‌که هر دو قطعه‌ی مذکور مجوف یا میان تهی بوده‌اند. اوتار این ساز نیز، که از جنس مفتول برنج بوده، بر قسمت خارجی قطعهٔ فوقانی و درون قطعهٔ تحتانی قرار می‌گرفته است: در واقع اوتار این ساز بر قسمت بیرونی جسم قانوسی شکل بسته می‌شده و از درون جسم مدور مذکور، که همچون سنگ آسیا بوده، عبور داده می‌شده است. همچنین گوشی‌های آن نیز بر سطح پایین این ساز قرار می‌گرفته‌اند. این ساز در شمار مطلقات و نحوه‌ی مضراب‌زدن در آن بدین‌صورت بوده که مضرابی را بر پرهٔ چرخی که در میان جسم مدور مذکور بوده است می‌بسته‌اند و در نتیجهٔ گردش چرخ، مضراب حرکت می‌کرده است. نحوهٔ گردش چرخ نیز با استفاده از ریسمانی بوده که از چرخ فرود می‌آمده و از میان حفره‌ای در پایین ساز می‌گذشته است: در واقع ساز را بر بالای سه‌پایه‌ای از چوب می‌نهاده‌اند و ناوی در زمین بوده است که یک سر ریسمان را از آن ناو می‌کشیده‌اند تا چرخ را در گردش آورد و مضراب بر هر وتر که خواهند ضربه بزنند. همچنین هنگامی‌که ریسمان را از درون جسم مذکور می‌گذرانده‌اند و جسم سنگینی را بر سر ریسمان می‌بسته‌اند، سنگینی این جسم موجب حرکت ریسمان می‌شده است. بدین‌ترتیب هنگامی‌که نوازنده ریسمان را از سر ناو می‌کشیده، آن جسم سنگین که پایین زمین بوده به طرف بالا حرکت می‌کرده است. دو پایهٔ این ساز میان تهی بوده است: برای آنکه ریسمان را از میان آن بگذرانند و از زیر زمین بر آن جسم سنگین بندند و در میان آن ساز از حرکت جسم ثقیل به جهتی و در نتیجهٔ کشش ریسمان به جهتی دیگر بچرخد. نوازندگان درحالی‌که قدری دور از آن نشسته‌اند، ریسمان را که از ناوی می‌گذرانیده‌اند

به دست می‌گرفته و آنرا می‌کشیده‌اند. این ساز از مطلقات بوده است و هر چهار وتر چهار وتر، یا پنج وتر پنج وتر را بر یک نغمه کوک می‌کرده‌اند[۳۱۲]. نام‌گذاری این ساز با صفت «غایبی» به این دلیل بوده که سر ریسمانی که در دست نوازنده قرار می‌گرفته، پنهان بوده است[۳۱۳].

یاتوغان: این ساز نیز در میان اهل ختای رواج داشته و به‌شکل چوبی دراز مانند تخته‌ای بلند با عرض یک «شِبر»، یعنی یک وجب، و فاقد دسته و گوشی بوده است. طول آن یک گز و نیم شرعی، و عمق جوف آن نیز حدود چهار انگشت بوده است. سطح این ساز از جنس چوب بوده است و بر آن پانزده یا هفده وتر منفرد می‌بسته‌اند. در وسط اوتار خرک‌ها یا حواملی قرار می‌گرفته است که با حرکت دادن آنها اوتار کوک می‌شده‌اند. این ساز نیز در شمار مطلقات محسوب می‌شده است. بر اوتار این ساز با انگشتان دست راست زخمه می‌زده‌اند و با انگشتان دست چپ برخی از اوتار را که نیاز به «گرفت» آنها بوده است به قدر نیاز فرو می‌گرفته‌اند و «اهتزاز» یا مالش می‌داده‌اند تا صدای آن زیرتر شود. تغییر کوک اوتار این ساز از طریق فروگرفتن اوتار و یا حرکت خرک‌های آن صورت می‌گرفته است. نوازندگان ماهر این ساز می‌توانسته‌اند خرک‌های آنرا چنان تعبیه کنند که از طرفین خرک‌ها بتوان ادوار را استخراج نمود[۳۱۴]. بنابر تصریح عبدالقادر مراغی، وی در آن زمان با استفاده از هر دو دست به دو آهنگ آنرا می‌نواخته است: با استفاده از نغماتی که از هر دو سوی خرک‌ها استخراج می‌شده است[۳۱۵].

ساز دولاب: شکل این ساز مانند دهلی بوده است که بر پشت آن از سوی خارج، غیر از دو سطح، اوتاری ببندند. این ساز در شمار مطلقات بوده است و مضراب آنرا بر محلی مناسب به‌طور ساکن قرار می‌داده‌اند به‌گونه‌ای‌که بر اوتار در وقت حرکت ضربه می‌خورده است. این ساز را با استفاده از یک قطعه چوب مانند چرخ ریسندگی می‌گردانده‌اند، چنان‌که اوتار بر مضراب برخورد کنند و بدین‌سان ادوار را از آن استخراج می‌کرده‌اند. مراغی این ساز را از سازهای قدیم دانسته است[۳۱۶].

کنگره: سازی بوده که نزد اهل هندوستان بیشتر رواج داشته است. این ساز همچون تخته چوبی بوده که آنرا بر دهانهٔ دو کدو محکم کرده باشند و بر روی آن یک وتر بسته می‌شده است. کنگره دارای پرده‌هایی بوده است که با دست چپ می‌گرفته‌اند و با

انگشتان دست راست نیز بر وتر آن زخمه می‌زده‌اند[۳۱۷].

۲. آلات ذوات‌النفخ: سازهای بادی

نای سفید: سازی بادی و مقید که دارای هشت سوراخ یا ثقبه بوده است: هفت سوراخ بر سطح و یکی بر پشت نای قرار می‌گرفته که تحت عنوان «شجاع» [شحاج؟] نامیده و توسط انگشت شست یا ابهام گرفته می‌شده است[۳۱۸]. از ثقب یا سوراخ‌های این ساز هشت نغمه حاصل می‌شده است و مابقی نغمات را از طریق شدت و ضعف دمیدن و یا با استفاده از گرفت و گشاد سوراخ‌ها، به‌گونه‌ای که گاهی نصف سوراخ و گاهی تمام آنرا می‌گرفته‌اند، استخراج می‌کرده‌اند. به‌عنوان مثال برای استخراج بعد ذی‌الکل مرتین، مقسوم به جمیع نغمات ثقال و حواد به شدت و ضعف نفخ می‌کرده‌اند. همچنین اهل عمل نای دیگری نیز ساخته بوده‌اند که نصف این نای بوده است. اگرچه طول این ساز می‌توانسته بر حسب ارادهٔ اهل فن متفاوت باشد، اما آنچه که معمول و متداول بوده هفت مشت و نیم بوده است، بدین‌ترتیب که آنرا از ثقبهٔ آخر گیرند تا فم نای شمارند و آنچنان باشد که هر چهار انگشت یعنی سبابه و وسطی و بنصر و خنصر را به یکدیگر چسبانده گیرند و شمارند. برای ادمان نای‌های با طول بیشتر نیز می‌ساخته‌اند، چنان‌که دوازده مشت و نه مشت، اما آنچه که در مجالس معمول بوده است طولی حدود هشت مشت، هفت و نیم، شش و نیم یا شش مشت داشته است. اما به جهت آهنگ اطفال از پنج و نیم و پنج مشت می‌زده‌اند. طریقهٔ دمیدن در این ساز به صورت گسسته یا منفصل بوده است. عبدالقادر در *شرح ادوار* ساختار این ساز را دارای سه قطعه یا بخش اصلی دانسته است: بخش اول از منفذ تحتانی تا حدود نصف نای که هفت سوراخ بر سطح آن قرار داشته است؛ بر پشت بخش دوم نیز سوراخ پسین قرار داشته است؛ و بخش سوم، دهانه یا فم‌نای، نیز متصل به دهان نوازنده بوده است[۳۱۹].

زمر سیه‌نای: سازی که از لحاظ اندازه از نای سفید کوچک‌تر، تقریباً نصف آن و به‌اندازه‌ای نیم‌گز بوده است. شیوهٔ نواختن این ساز بدین‌گونه بوده است که در آن به‌طور پیوسته می‌دمیده‌اند: نافخ از سوراخ‌های بینی هوا را کسب و در دهان آماده دارد تا در نای برحسب احتیاج آنرا خرج کند. استخراج نغمات از این ساز آسان‌تر بوده، و از نای

سفید کامل‌تر محسوب می‌شده است. تغییر نغمات در این ساز نیز همچون نای سفید از طریق شدت و ضعف دمیدن و نیز گشادن تمامی، نیمی و گاهی نیز اندکی از دهانه‌ی سوراخ‌ها ــ تنظیم انگشت‌گذاری ــ صورت می‌گرفته است[۳۲۰].

نای بلبان / نایچهٔ بلبان: این ساز از خانواده‌ی سرنا محسوب می‌شده است و در واقع «ادمان» سرنا بدان می‌کرده‌اند. این ساز دارای صدایی لین و حزین بوده است[۳۲۱]. با توجه به توصیفات مراغی، نایچهٔ بلبان احتمالاً مشابه با قمیش بوده است. همچنین وجود پسوند تصغیر در انتهای «نای» نیز این گمان را تقویت می‌کند.

نای چاوور / جاوور: این ساز نزد برخی از ترکان رواج داشته که غالباً نوروز بیاتی یا نوا را با آن می‌نواخته‌اند. این ساز دارای گسترهٔ نغمگی محدودی بوده و سیر نغمات در آن کم بوده است. نای چاوور دارای یک یا دو سوراخ بوده است که از لب بالا در آن می‌دمیده‌اند[۳۲۲].

سرنا: این ساز نسبت به نای سفید و سیاه ناقص‌تر محسوب می‌شده و زیرترین صدای آن تا بعد ذی‌الکل والخمس بوده است و صدای آن ورای گسترهٔ صوتی مذکور میل به تنافر می‌کرده است. صدای این ساز بیش از سازهای دیگر برد داشته است[۳۲۳].

بورغو / بورغوا: سازی مشابه نفیر، اما بلندتر از آن و فاقد سوراخ بوده است. این ساز از جنس برنج و طول آن سه برابر طول سرنا بوده و از آن سه نغمهٔ «ا»، «یا» و «یح» حاصل می‌شده است[۳۲۴].

نفیر: این ساز بلندترین ساز بادی محسوب می‌شده است که حدود دو گز شرع طول داشته و فاقد سوراخ بوده است[۳۲۵]. عبدالقادر مراغی در *مقاصدالالحان* نفیر را بلندتر از بورغو دانسته است[۳۲۶].

کره‌نای: سازی مشابه نفیر و بورغوا که دامن، گردن و دهانهٔ آن همچون چوگان کج و فاقد سوراخ بوده است[۳۲۷].

باق: سازی بادی که بر دهان آن زبانه‌ای می‌تراشیده‌اند ــ که صوت از آن حاصل می‌شده است ــ و از زیر زبانه در درون ساز می‌دمیده‌اند. بر سطح این ساز سوراخ‌هایی قرار داشته است که با انگشتان دست آنها را فرو می‌گرفته‌اند. طول باق به اندازهٔ تقریباً یک وجب، یک شبر، بوده است[۳۲۸].

نای‌خیک / خیک‌نای: این ساز همچون خیکی بوده که بر یک دهانهٔ آن انبویه‌ای قرار گرفته باشد و نافخ نفخ در آن می‌دمیده است تا خیک پر باد شود، و بر دهانهٔ دیگر آن دو نای به یک اندازه در مجاورت یکدیگر مستحکم می‌شده‌اند. هنگام نواختن این ساز انگشت بر سوراخ‌های آن می‌نهاده‌اند و سوراخ‌های متناظر را فرو می‌گرفته‌اند، چنان‌که هر نغمه‌ای که از یک نای شنیده می‌شده است از نای دیگر هم به‌طور همزمان شنیده شود[۳۲۹].

موسیقار: مجموعه‌ای از نای‌ها که به ترتیب کنار هم قرار می‌گرفته‌اند و بر حسب کوتاهی یا بلندی، اصواتی زیر یا بم تولید می‌کرده‌اند. این ساز از آلات ذوات‌النفخ مطلق محسوب می‌شده است، زیرا از هر نای یک نغمه استخراج می‌شده است. همچنین اگر مقداری موم مدور را در درون هر یک از نای‌ها قرار می‌داده‌اند، صدای زیرتری از آن حاصل می‌شده است[۳۳۰].

چبچیق / جپچیق: این ساز را «موسیقار ختایی» نیز می‌گفته‌اند. در این ساز مجموعه‌ای از نای‌ها را که در زیر آنها سوراخی بوده است، کنار یکدیگر قرار می‌داده‌اند: به‌گونه‌ای که تعدادی از آنها در حالت تلحین به‌طور همزمان شنیده می‌شده‌اند. چبچیق دارای انبویه‌ای همچون لولهٔ آفتابه بوده است که در آن می‌دمیده‌اند و از آن طریق هوا به درون همهٔ نای‌ها می‌رفته و هنگامی که هوا در آن سوراخ‌ها جریان می‌یافته است نوازنده نیز با گرفتن و یا آزاد گذاشتن هر یک از سوراخ‌ها نغمات مورد نظر را از آنها استخراج می‌کرده است[۳۳۱].

ارغنون: این ساز نزد اهل فرنگ بسیار رایج و متشکل از مجموعه نای‌هایی از جنس قلع بوده است که به ترتیب در دو صف کنار یکدیگر قرار می‌گرفته‌اند، به‌گونه‌ای که نای‌های بلندتر صداهایی بم‌تر و نای‌های کوتاه‌تر اصواتی زیرتر تولید می‌کرده‌اند. در پشت نای‌ها، از طرف دست چپ، با دمی مثل آهنگران به درون مجموعه نای‌ها هوا وارد می‌کرده‌اند. بدین‌ترتیب نوازنده با دست چپ دم را حرکت می‌داده و با انگشتان دست راست نغمات مورد نظر را استخراج می‌کرده است. همچنین بر سوراخ‌های این ساز پرده‌هایی مدور و تکمه‌ای شکل به اندازهٔ یک نخود قرار داشته است که چون آنرا فرو می‌گرفته‌اند، سوراخ آن گشاده می‌شده و ایجاد نغمه می‌کرده است[۳۳۲].

۳. طاسات، کاسات و الواح: سازهای کوبشی کوک‌شونده

کاسات: این ساز در واقع مجموعه‌ای از کاسه‌ها بوده است به‌گونه‌ای که از هر کاسه‌ای نغمه‌ای استخراج شود. کاسه‌های پر و یا بزرگ صدای بم و کاسه‌های خالی و یا کوچک صدای زیر تولید می‌کرده‌اند. این ساز از ابداعات مراغی بوده است[۳۳۳].

طاسات: این ساز نیز مشابه کاسات و در واقع مجموعه‌ای از طاس‌ها بوده است[۳۳۴].

الواح: مجموعه‌ای از لوح‌ها به‌گونه‌ای که الواح بزرگ نغمات بم و الواح کوچک نغمات زیر تولید می‌کرده‌اند. قاب این ساز را از چهار بازوی چوبی می‌ساخته‌اند و به تعداد نغمات الواحی بر آن تعبیه می‌کرده‌اند، بدین‌ترتیب که در هر لوحی دو سوراخ در یک‌سوی و یک سوراخ در سوی دیگر ایجاد می‌کرده‌اند و ریسمان‌هایی را از آن سوراخ‌ها می‌گذرانده‌اند. الواح مذکور در هوا به‌طور معلق قرار می‌گرفته‌اند و با جسمی بر آنها ضربه می‌زده‌اند. این ساز در شمار مطلقات محسوب می‌شده است[۳۳۵]. در یکی از مجموعه نسخ خطی موجود از رسالات عبدالقادر مراغی در یک برگ تصویری از این ساز ارائه شده است. همچنین گرداگرد تصویر مذکور نیز توضیحاتی در مورد این ساز نگاشته شده است.

پی‌نوشت

۱. رایس، ۲۲۷

۲. کلاویخو، ۲۸۵

۳. همو، ۲۵۷

۴. همو، ۲۴۵

۵. ابن‌عربشاه،۲۱۵-۲۲۶

۶. جوادی، ۱۲۷

۷. دستوم، ۳۲۱

۸. همو، ۳۲۴

۹. شرف‌الدین علی یزدی، ۱۲، ۴۴۰

۱۰. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۴۳

۱۱. مشحون، ۱۹۷

12. Bouvat Passim

۱۳. مشحون، ۱۹۸

۱۴. *تاریخ حبیب‌السیر*،۱۳/۳-۱۴

۱۵. بینش، ۲۷

16. Djumeav, Passim

17. Pacholcyzk, P. 27

18. Wright, «'Abd al Qādir...», 18

19. id, «On the Concept ...», 665-681

۲۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، *جامع‌الالحان*، *شرح ادوار*، سراسر کتاب‌ها

۲۱. مشحون، ۱۹۹

22. Djumaev, «Najm al Din ...», 27

23. Slobin, 73; Djumaev, «Najm al-Din», 28; Baily, 15

24. Feldman, 39

25. ibid

۲۶. برای اطلاع بیشتر از ویژگی‌های موسیقی دربار عثمانی نک:

Feldman

۲۷. واصفی، جاهای مختلف

28. Leyden Passim

۲۹. بالدیرف، ۱/ «نوزده ـ بیست»

۳۰. واصفی،۲۳/۱

۳۱. همو، ۱۲۰/۱، ۲۶۵/۲، ۲۶۷، ۲۷۹

۳۲. همو، ۱۸۶/۱-۱۸۷

۳۳. همو،۱۹/۱-۲۱

۳۴. همو، ۵۰۴-۵۰۵

۳۵. سام میرزا، ۳۳-۳۴

۳۶. همو، ۴۷

۳۷. همو، ۴۶

۳۸. همو، ۸۲

۳۹. همو، ۸۲-۸۳

۴۰. همو، ۸۳

۴۱. همو، ۸۴

۴۲. همو، ۸۶

۴۳. همو، ۹۸

۴۴. همو، ۱۳۹

۴۵. همو، ۱۴۳

۴۶. همو، ۱۵۲

۴۷. همو، ۱۶۲

۴۸. همو، ۱۶۴

۴۹. واصفی، ۲۲/۱

۵۰. همو، ۳۹۹/۲-۴۰۰

۵۱. همو، ۴۵۱/۱-۴۷۰

۵۲. همو، ۴۶۳/۱

۵۳. همو، ۲۴/۱

۵۴. همو، ۴۷۸/۱-۴۸۰، ۴۹۳

۵۵. همو، ۴۹۳/۱-۴۹۴

۵۶. همو، ۳۹۳/۲

۵۷. همو، ۱۹۱/۲-۱۹۲

۵۸. همو، ۳۴۷/۲

۵۹. همو، ۳۱۲/۱

60. Wade, 49

61. Leyden, 308; Baily, 13

۶۲. واصفی، ۴۹۰/۱

63. Wade, 49; Baily, 12

۶۴. افصح‌زاد، ۹۶

۶۵. واصفی، ۲۹۴/۱-۲۹۷

۶۶. همو، ۴۰۳/۱-۴۰۶

۶۷. همو، ۲۳۸/۲

۶۸. همو، ۲۴۴/۲

۶۹. همو، ۲۶۶/۲

۷۰. ۲۶۷/۲

۷۱. همو، ۲۹۴/۲-۲۹۵

۷۲. افصح‌زاد، ۹۵

۷۳. واصفی، ۳۰/۱-۳۴

۷۴. همو، ۱۹۶/۲

۷۵. همو، ۱۹۷/۲

۷۶. همو، ۲۵۰/۲

۷۷. همو، ۴۳۸/۱-۴۳۹

۷۸. همو، ۲۵۶/۲

۷۹. افصح‌زاد، ۹۶

۸۰. واصفی، ۲۰/۱

۸۱. افصح‌زاد، ۹۶

82. Leyden, 322-323

83. Merriam, 259-276

84. Baily, 13-14

۸۵. واصفی، ۲۱۹/۲

۸۶. همو، ۳۴۴

87. Slobin, p. 73

88. Slobin, 66-81; cf. Baily, 15

۸۹. واصفی، ۲۵۴/۲

90. Baily, 15-16

91. Baily, 16

۹۲. اسعدی، *«نگاهی اجمالی ـ »*، جاهای مختلف؛ Djumaev, «From Parda ...», 151-153

۹۳. پورجوادی، «المختصر المفید .. »، ۴۹

94. Djumaev, ibid, 121-152

۹۵. صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوار*، ۲۳۵

۹۶. قطب‌الدین شیرازی، ۱۲۲-۱۲۴

۹۷. مسعودیه، ۱۹

۹۸. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۵۶

۹۹. پورجوادی، «رسالهٔ موسیقی ... »، ۶۳

۱۰۰. مراغی، *شرح ادوار*، ۲۰۳

۱۰۱. مسعودیه، ۳۵

۱۰۲. همانجا

۱۰۳. پورجوادی، «رسالهٔ موسیقی ... »، ۶۳

۱۰۴. صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوار*، *الرسالة الشرفیه*...، جاهای مختلف

۱۰۵. واصفی، ۴۳۸/۱

106. Touma, 38

۱۰۷. مسعودیه، ۱۵۳-۱۶۶

۱۰۸. *الادوار*، الرسالة الشرفیة، جاهای مختلف

۱۰۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، *جامع‌الالحان*، جاهای مختلف

110. Farmer, *Historie* ... , 647-655

111. Farmer, «The old ... », 99-102

۱۱۲. مراغی *جامع‌الالحان*، ۲۷-۳۹

۱۱۳. مراغی، مقاصدالالحان، ۱۵-۲۱

۱۱۴. مراغی، *شرح ادوار*، ۱۰۸-۱۲۰

۱۱۵. مراغی، *شرح ادوار*، ص ۱۰۸-۱۱۲

۱۱۶. مراغی، *جامع‌الالحان* ۲۷-۲۹

۱۱۷. مراغی، *مقاصدالالحان* ۱۵-۱۶

۱۱۸. صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوار*، ۸

۱۱۹. بنایی، ۱۱
۱۲۰. بینش، ۱۶
۱۲۱. صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوار*، ۷
۱۲۲. برای اطلاع بیشتر از این موضوع نک: میرسراجی، جاهای مختلف
۱۲۳. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۶-۱۷
۱۲۴. مراغی، *شرح ادوار*، ۱۱۲
۱۲۵. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۳۱-۳۳
۱۲۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۸
۱۲۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۳۴-۳۶
۱۲۸. همان، ۳۹
۱۲۹. همان، ۳۶-۳۹
۱۳۰. صفی‌الدین ارموی، *الادوار*، *الرسالة الشرفیة*، سراسر کتاب‌ها
۱۳۱. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۴۱
۱۳۲. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۴۲-۴۸، *مقاصدالالحان*، ۲۱-۲۳
۱۳۳. بنایی، ۲۲
۱۳۴. بنایی، ۲۴-۲۷؛ مراغی، *مقاصدالالحان*، ص ۲۳-۲۶
۱۳۵. بنایی، ۲۶-۲۷
۱۳۶. بنایی، ۲۸-۳۰
۱۳۷. صفی‌الدین ارموی، *الادوار*، ۲۱-۲۲
۱۳۸. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۳۶-۳۸، *جامع‌الالحان*، ۷۸، *شرح ادوار*، ۱۵۶
۱۳۹. جامی، ۱۹۰-۱۹۱
۱۴۰. بنایی، ۳۳-۳۴
۱۴۱. همو، ۳۸-۳۹
۱۴۲. نک: قطب‌الدین شیرازی، *درة التاج*...
۱۴۳. مسعودیه، *۶۶-۶۷*
۱۴۴. بنایی، جاهای مختلف
۱۴۵. اسعدی، «شش مقام ...»، ۱۰
۱۴۶. صفی‌الدین ارموی، *الادوار*، ۷۳، *الرسالة الشرفیة*، ۱۲۲
۱۴۷. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۸۹؛ بنایی، ۱۰۱-۱۰۲؛ جامی، ۲۰۸
۱۴۸. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۱۲، *شرح ادوار*، ۲۵۳
۱۴۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۸۹
۱۵۰. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۱۲
۱۵۱. بنایی، ۱۰۳
۱۵۲. همو، ۱۰۹
۱۵۳. همو، ۱۰۹
۱۵۴. همو، ۱۰۹-۱۱۰
۱۵۵. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۳-۹۴، *جامع‌الالحان*، ۲۱۸
۱۵۶. جامی، ۲۱۱
۱۵۷. بنایی، ۱۱۰
۱۵۸. همو، ۱۱۱؛ جامی، ۲۱۱
۱۵۹. بنایی، ۱۱۱
۱۶۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۱-۹۲، *جامع‌الالحان*، ۲۱۷
۱۶۱. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۳
۱۶۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۵
۱۶۳. بنایی، ۱۱۱
۱۶۴. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۴-۲۲۵
۱۶۵. همان، ۲۲۶
۱۶۶. جامی، ۲۱۲-۲۱۴
۱۶۷. بنایی، ۱۱۲
۱۶۸. همو، ۱۱۲-۱۱۳
۱۶۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۱-۹۲، جامع‌*الالحان*، ۲۱۵-۲۱۷
۱۷۰. جامی، ۲۱۰
۱۷۱. بنایی، ۱۲۱
۱۷۲. همو، ۱۱۳
۱۷۳. همانجا
۱۷۴. همانجا
۱۷۵. بنایی، ۱۱۴
۱۷۶. همانجا
۱۷۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۱؛ جامی، ۲۱۲
۱۷۸. بنایی، ۱۱۴
۱۷۹. همو، ۱۱۵
۱۸۰. مراغی، *جامع‌الالحان* ۲۲۶
۱۸۱. مراغی، *مقاصدالالحان*، ص ۹۴-۹۵
۱۸۲. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۰
۱۸۳. جامی، ۲۱۱
۱۸۴. جامی، ۲۱۲؛ بنایی، ۱۱۶

۱۸۵. همو، ۱۱۵-۱۱۶
۱۸۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۵، *جامع‌الالحان*، ۲۱۹
۱۸۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۳
۱۸۸. بنایی، ۱۱۶
۱۸۹. همو، ۱۱۷
۱۹۰. همانجا
۱۹۱. بنایی، ۱۱۸
۱۹۲. همو، ۱۱۸-۱۱۹
۱۹۳. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۳-۲۲۴
۱۹۴. جامی، ۲۱۲
۱۹۵. بنایی، ۱۲۱
۱۹۶. همو، ۱۱۹
۱۹۷. مراغی، مقاصدالالحان، ۹۶
۱۹۸. بنایی، ۱۲۰
۱۹۹. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۱
۲۰۰. بنایی، ۱۱۹-۱۲۰
۲۰۱. مراغی، *جامع‌الالحان* ۲۲۴-۲۲۵
۲۰۲. جامی، ۲۱۳
۲۰۳. بنایی، ۱۱۹
۲۰۴. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۶
۲۰۵. همو، *جامع‌الالحان*، ۲۲۲
۲۰۶. بنایی، ۱۲۱
۲۰۷. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۵-۹۶
۲۰۸. همو، جامع‌الالحان، ۲۲۱-۲۲۲
۲۰۹. جامی، ۲۱۳
۲۱۰. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۱،۲۲۶
۲۱۱. جامی، ۲۱۲
۲۱۲. مراغی، مقاصدالالحان، ۹۶-۹۷، *جامع‌الالحان*، ۲۲۷
۲۱۳. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۷۵
۲۱۴. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۷
۲۱۵. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۷۵-۳۷۶
۲۱۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۹۶
۲۱۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۲۸، *شرح ادوار*، ۳۷۷
۲۱۸. مراغی، *جامع*، ۲۲۸
۲۱۹. مراغی، *شرح‌ادوار*، ۳۷۹
۲۲۰. همو، *جامع‌الالحان*، ۲۲۸-۲۲۹
۲۲۱. همو، *جامع‌الالحان*، ۲۲۹
۲۲۲. همو، *شرح ادوار*، ۳۷۷-۳۷۸
۲۲۳. همان، ۳۷۸
۲۲۴. مراغی، همانجا
۲۲۵. بنایی، ۱۲۵
۲۲۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۶
۲۲۷. همان، ۱۰۷
۲۲۸. بنایی، ۱۲۶
۲۲۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۷
۲۳۰. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۴۲
۲۳۱. بنایی، ۱۲۶
۲۳۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۷
۲۳۳. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۴۲
۲۳۴. بنایی، ۱۲۶
۲۳۵. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۴۲
۲۳۶. همو، *مقاصدالالحان*، ۱۰۷
۲۳۷. همو، *جامع‌الالحان*، ۲۴۲
۲۳۸. بنایی، ۱۲۶-۱۲۷
۲۳۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۶
۲۴۰. بنایی، ۱۲۷
۲۴۱. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۴
۲۴۲. همو، *شرح ادوار*، ۳۳۷
۲۴۳. بنایی، ۱۲۷
۲۴۴. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۴
۲۴۵. بنایی، ۱۲۷
۲۴۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۴
۲۴۷. بنایی، ۱۲۷
۲۴۸. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۴۲
۲۴۹. بنایی، ۱۲۷
۲۵۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۵
۲۵۱. بنایی، ۱۲۷
۲۵۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۴، *شرح ادوار*، ۳۴۰
۲۵۳. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۳۹
۲۵۴. همان، ۳۴۰
۲۵۵. بنایی، ۱۲۷
۲۵۶. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۴۱

۲۵۷. بنایی، ۱۲۷-۱۲۸
۲۵۸. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۴۱
۲۵۹. بنایی، ۱۲۸
۲۶۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۷
۲۶۱. بنایی، ۱۲۸
۲۶۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۰۶
۲۶۳. همانجا، ۱۰۶
۲۶۴. همو، *شرح ادوار*، ۳۳۷
۲۶۵. *مراغی، مقاصدالالحان*، ۱۲۴-۱۳۷، *جامع‌الالحان*، ۱۹۹-۲۱۰، *شرح ادوار*، ۳۵۲-۳۶۰
۲۶۶. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۱۹۸
۲۶۷. همو، *شرح ادوار*، ۳۵۷
۲۶۸. همو، *مقاصدالالحان*، ۱۲۴
۲۶۹. همانجا
۲۷۰. همو، *مقاصدالالحان*، ۱۲۶، *شرح ادوار*، ۳۵۲، *جامع‌الالحان*، ۱۹۹
۲۷۱. همانجا
۲۷۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۶، *جامع‌الالحان*، ۱۹۹
۲۷۳. همو، *شرح ادوار*، ۳۵۲
۲۷۴. همو، *جامع‌الالحان*، ۲۰۰
۲۷۵. همان، ۱۹۹
۲۷۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۷
۲۷۷. همانجا
۲۷۸. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۱۹۹-۲۰۰، *مقاصدالالحان*، ۱۲۶-۱۲۷
۲۷۹. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۲
۲۸۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۷، *جامع‌الالحان*، ۲۰۰
۲۸۱. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۳، *شرح ادوار*، ۳۵۴، *جامع‌الالحان*، ۲۰۳
۲۸۲. مراغی، همانجا، *مقاصدالالحان*، ۱۳۳، شرح ادوار، همانجا
۲۸۳. مراغی، همان ۳۵۳، *مقاصدالالحان*، ۱۲۷-۱۲۸، *جامع‌الالحان*، ۲۰۰-۲۰۱
۲۸۴. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۳
۲۸۵. همان، ۳۵۲
۲۸۶. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۱، *مقاصدالالحان*، ۱۲۸، *شرح ادوار* ۳۵۳
۲۸۷. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۸، *شرح ادوار*، ۳۵۳، *جامع‌الالحان*، ۲۰۱
۲۸۸. مراغی، همانجا
۲۸۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹، *شرح ادوار*،*جامع‌الالحان*، همانجا
۲۹۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، همانجا
۲۹۱. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۳
۲۹۲. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۲
۲۹۳. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹
۲۹۴. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۴
۲۹۵. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۷، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹
۲۹۶. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۷
۲۹۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۳، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹
۲۹۸. همو، *شرح ادوار*، ۳۵۵
۲۹۹. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۴، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹
۳۰۰. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۵
۳۰۱. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۵، *شرح ادوار*، ۳۵۵-۳۵۶
۳۰۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۲۹-۱۳۰
۳۰۳. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۵، *مقاصدالالحان*، ۱۳۰، *شرح ادوار*، ۳۵۶، *جامع‌الالحان*، *خاتمه*، ۱۹۹-۲۰۰
۳۰۴. قس: اسعدی، «نگاهی اجمالی ... »، ۶۴-۶۵
۳۰۵. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۰-۱۳۱، *جامع‌الالحان*، ۲۰۶-۲۰۷؛ *شرح ادوار*، ۳۵۷
۳۰۶. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۵، *مقاصدالالحان*، ۱۳۰
۳۰۷. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۶
۳۰۸. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۲، *مقاصدالالحان*، ۱۳۲، *شرح ادوار*، ۳۵۴
۳۰۹. همو، *مقاصدالالحان*، ۱۳۲، *شرح ادوار*، ۳۵۴، *جامع‌الالحان*، ۲۰۲-۲۰۳
۳۱۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۲، *شرح ادوار*، ۳۵۴، *جامع‌الالحان*، ۲۰۳
۳۱۱. همانجاها
۳۱۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۲-۱۳۳، *جامع‌الالحان*، ۲۰۴
۳۱۳. همو، *شرح ادوار*، ۳۵۵
۳۱۴. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۴، *جامع‌الالحان*، ۲۰۶

۳۱۵. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۶
۳۱۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۳، *جامع‌الالحان*، ۲۰۴، *شرح ادوار*، ۳۵۵
۳۱۷. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۴
۳۱۸. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۷-۲۰۸، *مقاصدالالحان*، ۱۳۴
۳۱۹. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۵۷-۳۵۸
۳۲۰. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۵، *جامع‌الالحان*، ۲۰۸، *شرح ادوار*، ۳۵۸
۳۲۱. همانجاها
۳۲۲. همانجاها
۳۲۳. همانجاها
۳۲۴. همانجاها
۳۲۵. همانجاها
۳۲۶. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۵
۳۲۷. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۸، *مقاصدالالحان*، ۱۳۵، *شرح ادوار*، ۳۵۸
۳۲۸. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۶، *جامع‌الالحان*، ۲۰۸، *شرح ادوار*، ۳۵۹
۳۲۹. مراغی، *مقاصدالالحان*، ص ۱۳۶
۳۳۰. مراغی، *جامع‌الالحان*، ۲۰۸-۲۰۹، *شرح ادوار*، *همانجا*
۳۳۱. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۶، *جامع‌الالحان*، ۲۰۹، *شرح ادوار*، ص ۳۵۹
۳۳۲. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۶-۱۳۷، *جامع‌الالحان*، ۲۰۹، *شرح ادوار*، ۳۵۸
۳۳۳. مراغی، *مقاصدالالحان*، ۱۳۷، *شرح ادوار*، ۳۵۸-۳۵۹، *جامع‌الالحان*، ۲۰۹-۲۱۰
۳۳۴. همانجا
۳۳۵. همانجا

کتابشناسی:

ابن‌عربشاه، احمد، *عجائب‌المقدور*، زندگی شگفت‌آور تیمور، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی، تهران، ۱۳۷۳ش.

ابوالفضل، *آیین‌اکبری*، نولکشور، ۱۸۶۹م.

اسعدی، هومان، «شش مقام به عنوان یک سیستم موسیقیایی»، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۷۸ش، س۲، شم ۵.

همو، «مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقیایی تیموری»، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۳ش، س۶، شم ۲۴.

همو، «نگاهی اجمالی به پیشینهٔ تاریخ موسیقی در ماوراءالنهر»، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۷۸ش، س۲، شم ۵.

افصح‌زاد، اعلاخان، *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران، ۱۳۷۸ش.

امیر تیمور، *صورت نشان امیر تیمور که در باب سفارش خواجه* [عبدالقادر مراغی] به اهل سمرقند نوشته بود، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی ملک، شم ۸۳۲.

اوبهی، نظام‌الدین علیشاه، *مقدمهٔ اصول*، نسخهٔ خطی کتابخانه دانشگاه استانبول ترکیه، شم F1079.

بابر، ظهیرالدین محمد، *بابرنامه*، بمبئی، ۱۳۸۰ق.

برکشلی، مهدی، «شرح ردیف موسیقی ایران»، *ردیف موسیقی ایران* موسی معروفی، تهران، ۱۳۴۲ش.

همو، *گامها و دستگاههای موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۵۶ش.

بینش، تقی، مقدمه بر *مقاصد الالحان* (نک: هم، مراغی).

بنایی، علی، *رساله در موسیقی*، چ تصویری، تهران، ۱۳۶۸ش.

بالدیرف، الکساندر، مقدمه بر *بدایع‌الوقایع* (نک: هم، واصفی).

پورجوادی، امیرحسین، «رساله موسیقی محمد بن محمود بن محمد نیشابوری»، *معارف*، تهران،

۱۳۷۴ش، دورهٔ ۱۲، شم ۱ و ۲.

همو، «المختصر المفید فی بیان الموسیقی و اصول احکامه»، *معارف*، تهران، ۱۳۷۵ش، دورهٔ ۱۳، شم ۱.

تیمور فاتح، به کوشش امیر اسماعیلی، تهران، ۱۳۶۴ش.

جامی، عبدالرحمان، *بهارستان و رسائل جامی (مشتمل بر رساله‌های: موسیقی، عروض، قافیه، چهل حدیث، نائیه، لوامع، شرح تائیه، لوایح و سر رشته)*، به کوشش اعلا خان افصح‌زاد و دیگران، تهران، ۱۳۷۹ش.

جوادی، حسن، *ایران از دیدهٔ سیاحان اروپایی*، تهران، ۱۳۷۸ش.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۶۲ش.

دستوم، حسین، *تاریخ جهانگشایی تیمور*، تهران، ۱۳۷۴ش.

رایس، دیوید تالبوت، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، تهران، ۱۳۷۵ش.

ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی، کتاب اول: آوانویسی و تجزیه و تحلیل، تهران، ۱۳۷۶ش.

سام میرزا صفوی، *تحفهٔ سامی*، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۵۲ش.

سکی، یوشیفوسا، *شرح باب ثانی از مقاصدالالحان*، پایان‌نامهٔ تحصیلی دورهٔ لیسانس موسیقی به راهنمایی مهدی برکشلی، گروه موسیقی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۶-۱۳۵۷ش.

شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، به‌کوشش محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۶ش.

صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوار*، چ تصویری از نسخهٔ خطی کتابخانهٔ نور عثمانیه، به کوشش ایکهارت نویباور، فرانکفورت، ۱۹۸۴م.

همو، *الادوارفی‌الموسیقی*، به‌کوشش غطاس عبدالملک خشبه و محمود احمد حنفی، قاهره، ۱۹۸۶م.

همو، *الرسالة الشرفیة فی‌النسب التألیفیة*، چ تصویری از نسخهٔ خطی کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، به‌کوشش ایکهارت نویباور، فرانکفورت، ۱۹۸۴م.

قطب‌الدین شیرازی، محمود، *درةالتاج*، تهران، ۱۳۲۴ش.

کلاویخو، ر.، *سفرنامهٔ*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۷۴ش.

کیانی، مجید، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۷۸ش.

مراغی، عبدالقادر، مقاصدالالحان، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۲۶ش.

همو، جامع‌الالحان، به‌کوشش تقی بینش. تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، شرح ادوار(با متن ادوار و زوائدالفوائد)، به‌کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۰ش.

همو، *جامع‌الالحان، خاتمه*، به‌کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۲ش.

مجموعهٔ نسخ خطی آکادمی علوم روسیه، شم (6050a) C.612.

مسعودیه، محمدتقی، *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*، تهران، ۱۳۶۵ش.

مشحون، حسن، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

معروفی، موسی، *ردیف موسیقی ایران*، ۱۳۴۲ش.

ملاح، حسینعلی، «*شرحی بر رساله موسیقی جامی*»، *موسیقی*، تهران، ۱۳۴۴-۱۳۴۵ش، شم ۱۰۱-۱۰۷.

مولانا، خسرو، «اهمیت انتقال‌پذیری گام بالقوه در سازهای زهی دستان‌دار»، فصلنامهٔ هنر، تهران، ۱۳۷۷ش، شم ۳۵.

همو، مجموعهٔ درس گفتارها و پژوهش‌های انتشارنیافته دربارهٔ ساختارهای صوتی در موسیقی قدیم ایران، تهران، بی‌تا.

میرافضلی، علی، «مروارید کرمانی و رباعیات سرگردان»، *معارف*، تهران، ۱۳۷۶ش، دورهٔ ۱۴، شم ۳.

میرسراجی، شهرام، *بررسی یکی از گامهای بالقوه عبدالقادر مراغی به منظور دستیابی به پیامدهای عملی آن*، پژوهش کارشناسی موسیقی، گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، تهران، ۱۳۷۷-۱۳۷۸ش.

نیشابوری، محمد، *رساله در موسیقی*، میکروفیلم، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۱۶۴۹.

واصفی، محمود، *بدایع‌الوقایع*، به‌کوشش الکساندر بالدیرف، تهران، ۱۳۴۹ش، ج۱، ۱۳۵۰ش، ج۲.

Baily,. J., *Music of Afghanistan*, Cambridge, 1988.

Bouvat, L., «*Timûrids*», *Encyclopaedia of Islam*, First edition, Leiden, 1987, vol.VIII.

Djumaev, A., «From Parda to Maqam: A Problem of the Origin of the Regional Systems», *Regionale maqam-Traditionen Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1992.

id, «Najm al-Dīn Kaukabī Bukhārī and the Maqam Theory in the 16th to the 18th Centiries», *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*, Tampere, 1995.

Farmer, H. G., «Histoire abre'ge'e de l'e'chelle de la musique arabe», *Recueil des Travaux du Congre's de musique Arabe*, Cairo, 1934.

id, «The Old Arabian Usical Modes» *Journal of the Royal Asiatic society*, 1956,no.314

Feldman, W., *Music of the Ottoman Court: Makam*, Composition and Early Ottoman Instrumantal Repertoire, Berlin, 1996.

Leyden, J, and W. Erskine, *Memoirs of Zahîr-ed-Dîn Mohammad Muhammad Bâbur, Emperor of Hindustan*, London, 1921.

Merriam, A. P., *The Anthropology of Music*, Ilinios, 1964.

Slobin, M., *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Arizona, 1976.

Wade, B. C., *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India*, London, 1998.

Wright, O.T., *The Modal System of Arab and Persian Music*: AD.1250-1300. London, 1978.

id, «Abd al-Qâdir», The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 1980, Vol.1.

id, «A Preliminary Version of the Kitâb al-Adwâr», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, London*, 1995, Vol LVIII.

id, «*On the Concept of A Timurid Music*», *Oriente Moderno*, Nuova serie, 1996, vol. II.

موسیقی دورهٔ صفوی

سید حسین میثمی

موسیقی ایران را می‌توان از دو منظر اجتماعی و فنی مورد بررسی قرار داد. حضور اجتماعی موسیقی و نگرش‌های مرتبط به آن از مباحث مهم این دوران است. بررسی نظام موسیقایی این دوران نیز یکی از مباحث تحولات تئوریک تاریخ موسیقی ایران قلمداد می‌شود.

۱. کاربرد اجتماعی موسیقی

فرمانروایان و موسیقی

یکی از مباحث مهم در حوزهٔ اجتماعی موسیقی حمایت صاحبان قدرت از موسیقی و موسیقی‌دانان است. براساس منابع تاریخی این دوران، اغلب شاهان صفوی (به غیر از شاه تهماسپ و شاه سلطان حسین در سنواتی کوتاه) به موسیقی علاقمند بودند. شاه اسماعیل اول پس از فتح هرات و اصفهان سازندگان و خوانندگان نُخبه را در دربار خویش گردآورد[1]. این احتمال نیز وجود دارد که بخشی از ۵۰ نقاره‌چی و ۹۸ مطرب دربار

آق‌قویونلوها[۲] به خدمت دربار شاه اسماعیل درآمده باشند، زیرا کاراکایا به موسیقی‌دانان تبریزی نیز اشاره می‌کند، اگرچه اکثر آنها از هرات به تبریز آورده شده بودند[۳]. پس از جنگ چالداران توسط سلطان سلیم اول به اسارت به قسطنطینه (استانبول) برده شدند[۴]. یکی از این اُسرا، حسن خان فرزند محمد حافظ (مؤذن اصفهانی) بود که بعدها رئیس موسیقی دربار سلطان سلیمان در استانبول شد[۵]. در دوران شاه تهماسپ محدودیت‌های عمومی نسبت موسیقی إعمال می‌شود[۶]. ولیکن نقاره‌خانه‌های شاهی از این امر مستثنا بودند[۷]. ذکر شده که تهماسپ ملازمان موسیقی اشراف (شاهزادگان) را از دربار اخراج کرد[۸] و به تبع آن سخت‌گیری‌های عمومی افزایش پیدا کرد[۹]. به نقل از اسکندر بیک[۱۰] در دوران شاه اسماعیل دوم جمع مذکور دگر بار به نقاره‌خانه فراخوانده شدند؛ میرزا محمد کمانچه از ملازمان مخصوص وی بود. شاه سلطان محمد خدابنده با اصطلاحات موسیقی آشنا بود. میرصدرالدین محمد قزوینی موسیقی‌شناس، حافظ هاشم قزوینی و شمسی شیرغوهی ملازم مخصوص فرزندش حمزه میرزا بودند[۱۱]. فرزند دیگرش شاه عباس اول ساز می‌نواخت، می‌خواند و تصنیف نیز می‌ساخت[۱۲]. حافظ جلاجل باخرزی[۱۳] و مطربی قزوینی از ملازمان مخصوص وی بودند[۱۴]. در دربار شاه صفی سازندگان و خوانندگان حضور داشتند[۱۵]. از سازندگان محبوب وی محمدمؤمن نوازندهٔ تنبور (فرزند آقا رضای تنبوره‌ای) بود[۱۶]. در دوران شاه صفی پس از فتح ایروان و تبریز توسط مراد چهارم سلطان عثمانی ۱۰ سازنده و ۲ خواننده به اسارت در آمدند که عثمانی‌ها آنها را عجم‌لَر می‌نامیدند[۱۷]. مجالس بزم شاه عباس دوم (با حضور اهل موسیقی) به مجالس عیش‌ونوشِ بسیار عادی شبیه می‌شود[۱۸]. در برخی از سفرنامه‌ها به سازندگان و خوانندگان دربار شاه سلیمان نیز اشاره شده است[۱۹]. موسیقی در اوایل حکومت شاه سلطان حسین وضعیتی مناسب نداشت[۲۰]، اگرچه با گذشت زمان موسیقی یکی از عوامل مهم بزم‌های وی شد.

دو نشانهٔ حکومتی برای حاکمان طبل و علم بود[۲۱]. اسکندر بیک از ۱۱۴ خان و سلطان نام می‌برد که صاحب طبل/نقاره و علم بودند[۲۲]. گاه به جای طبل و یا نقاره از نقاره‌خانه نیز نام برده شده است[۲۳]. سازمان اداری تشکیلات موسیقی دربار صفوی را نقاره‌خانه می‌نامیدند[۲۴]. در نقاره‌خانهٔ شاه تهماسپ سرنانوازان، حافظان، سازندگی (نوازندگان

حرفه‌ای مجلس) و قصه‌خوان حضور داشتند[۲۵]. ساختن و نواختن کرنای مختص شاه بود[۲۶]. معذلک سانسون ذکر می‌کند که بیگلربیگی‌ها و والی‌ها می‌توانستند تا دوازده کرنای داشته باشند و زیردستان آنها از قره‌نی، نقاره و طبل استفاده می‌کردند[۲۷]. مسئولیت نقاره‌چیان، سازندگان و آوازه‌خوانان بر عهدهٔ چالچی‌باشی بود[۲۸]. چالچی‌باشی‌ها از ریش‌سفیدان موسیقی مجلس انتخاب می‌شدند[۲۹]. چالچی‌باشی زیر نظر مشعل‌داراباشی خدمت می‌کرد[۳۰]. رقاصان و مطربانی که مردم را نیز سرگرم می‌کردند به مشعل‌داراباشی عواید می‌دادند[۳۱]. عواید حاصله از مالیات این گروه‌ها، هزینهٔ خرید روغن و پیه برای چراغ‌ها و مشعل‌های دربار می‌شد[۳۲]. ظاهراً درآمدها و عواید غیرشرعی بدین‌طریق از بین می‌رفت. کلیهٔ وسایل مربوط به نقاره‌خانه و مشعل‌خانه و فهرست عملهٔ نقاره‌خانه و مشعل‌خانه توسط صاحب‌جمع مشخص و به تأیید ناظر و رقم اعتمادالدوله می‌رسید و سپس مواجب سالانه را دریافت می‌کرد[۳۳].

مباحث فقهی موسیقی در این دوره

علمای سرشناس قرن ۱۰ق همچون محقق کرکی (وفات: ۹۴۰ق) حرمت موسیقی را منوط به مطرب بودن آن می‌دانستند[۳۴] و به نظر میر صدرالدین محمد دشتکی شیرازی (وفات: ۹۷۶ق) استفاده از صورت خوب در جهت امور دینی می‌توانست نیکو باشد[۳۵]. محقق کرکی در *جامع‌المقاصد*، شهید ثانی (وفات: ۹۹۳ق) در *مسالک‌الافهام* و مقدس اردبیلی (وفات: ۹۹۳ق) در *شرح ارشاد غناء*، حدا را حرام نداشته‌اند[۳۶]. مقدس اردبیلی در همان منبع غناء در مراثی[۳۷] و شهید ثانی نیز در همان اثر نیز در همان اثر کاربرد غناء در عروسی را بلامانع دانسته‌اند[۳۸]. در قرن ۱۱ق محقق سبزواری (وفات: ۱۰۹۹ق) معتقد است که غناء بر دو نوع لهوی و غیر لهوی است و در اصل غنای لهوی تعدادی از افراد غناء (موارد غناء) را دربر می‌گیرد[۳۹]. فیض کاشانی (وفات: ۱۰۹۸ق) نحوهٔ خواندن اهل فسق و کبایر و زنانی که با سازهایی چون عود و نی نزد مردان در مورد موضوعات باطل آوازخوانی می‌کردند (مانند مجالس درباری بنی‌عباس) را عامل حرمت موسیقی می‌دانست و برای غیر آن مانعی نمی‌دید[۴۰]. چنین برمی‌آید که در مخالفت با نظریات محقق سبزواری و فیض کاشانی به‌ویژه *رساله‌ای در تحلیل بعض اقسام غناء در قرائت*

قرآن محقق سبزواری چندین ردیه از سوی علمای وقت نوشته شد: از جمله رساله‌های *تنبیه‌الغافلین و تذکرة‌الاقلین* شیخ علی عاملی (نوادهٔ شهید ثانی)، رسالهٔ *فی‌الغناء* اثر مولی اسماعیل خواجویی، رسالهٔ *اعلام‌الاحباء والدعاء* اثر سید محمدهادی میرلوحی، و *رسالة فی‌الغناء* از شیخ حر عاملی. احتمالاً به دلیل همین مخالفت‌ها رسالهٔ محقق سبزواری مفقود است[۴۱]. براساس فرمان‌های نصب و باقی مانده بر سر در مساجد همچون مسجد عمادالدین در کاشان[۴۲] و بقعه‌ها همانند بقعهٔ شیخ صفی در اردبیل[۴۳] مخالفت‌های جدی در مورد کاربرد عمومی موسیقی وجود داشته است. این محدودیت‌ها در ماه رمضان افزایش پیدا می‌کرده است[۴۴]. یکی از وظایف صدرها شکستن سازه‌ها یا ضبط آن بوده است. از صدرهایی که دستور (کسر آلات لهو) شکستن سازه‌ها را صادر می‌کرد میر معزالدین محمد اصفهانی بود[۴۵]. در متون فقهی غالباً منظور از کسر آلات لهو همان شکستن سازها معنی شده است[۴۶]. ملا صالح قزوینی (وفات: بعد از ۱۱۱۷ق) در کتاب *نوادر* به ضبط ساز تنبور نیز اشاره می‌کند[۴۷].

القاب حرفه‌ای و موقعیت اجتماعی اهل موسیقی

اهالی موسیقی مجلسی را آوازخوانان و نوازندگان تشکیل می‌دادند[۴۸]. یکی از القاب مهم در موسیقی آوازی حافظ بود. برخی از حافظان اوایل دوران صفوی ساز نیز می‌نواختند؛ حافظ باباجان (از اهالی خراسان) عود و شترغو، حافظ مجلس (حافظ قرآن) قانون و شترغو می‌نواخت[۴۹]. تعدادی از حافظان دورهٔ صفوی در دو شیوهٔ خوانندگی و گویندگی ماهر بودند[۵۰]. براساس اطلاعات موسیقی‌شناسان پیش از صفوی همچون عبدالقادر مراغی (وفات: ۸۳۸ق)، خوانندگان در اجرای تحریرهای منثوره و گویندگان در اجرای تحریرهای منظومه مهارت داشتند[۵۱]. در *برهان قاطع* ذکر شده که گوینده به مطربی گفته می‌شوده که نقش و صورت [دو قسم از اقسام تصانیف] بسیاری به خاطر دارد[۵۲]. برخی از حافظان همچون حافظ قاسم خواننده[۵۳] و حافظ عرب خواننده[۵۴] در خوانندگی و برخی از حافظان همچون حافظ صابر قاق[۵۵]، حافظ سلطان حسین گوینده[۵۶] در گویندگی تخصص داشتند. بااین‌همه حافظ احمد قزوینی، حافظ جلاجل باخرزی، حافظ مظفر قمی از حافظان اردوی شاه تهماسپ در هر دو شیوه ماهر بودند[۵۷]. خوانندگی

شیوهٔ مخصوص خراسان و گویندگی شیوهٔ مخصوص عراق (عراق عجم) بود[۵۸]. ذکر شده که حافظ عربِ خواننده در زمان حکومت بدیع‌الزمان (برادرزادهٔ شاه تهماسپ) در هرات به روش استاد صابر قاق در ردهٔ بلند سیصد بیت مثنوی را می‌خواند[۵۹]. اگرچه از استاد یوسف مودود هروی به عنوان حافظ یاد نشده، ولیکن وی به هنگام خوانندگی و گویندگی تنبور می‌نواخته است[۶۰]. مراغی به صراحت ذکر می‌کند که اهل ختا توسط ساز شدرغو به اجرای کوک‌ها [افسانه‌های قومی] می‌پرداختند[۶۱]. با توجه به اینکه حافظ باباجان و حافظ مجلسی شترغو می‌زدند می‌توان احتمال داد که خوانندگی رایج در خراسان مبتنی بر روایت داستان گاه همراه با ساز بوده است.

در این دوران از دو اصطلاح نوازنده برای مجریان موسیقی‌سازی استفاده می‌شود[۶۲]. در مورد تفاوت این دو عنوان در منابع صفوی مطالبی مشاهده نمی‌شود، در رساله‌های موسیقی هندی از جمله *تحفة‌الهند* (تألیف در زمان اورنگ‌زیب ۱۰۶۸-۱۱۱۸ق) نیز می‌توان به تمایز این دو عنوان پی‌برد[۶۳]. در این اثر برای ساز بانسری/نی از عنوان نوازنده و برای ساز مردنگ (نوعی ساز پوست صدا) از عنوان سازنده استفاده شده است[۶۴]. این احتمال وجود دارد که در ایران صفوی نیز بسته به نوع ساز از این عناوین استفاده می‌کردند. برای نوازندگان حرفه‌ای اردوی صفوی از عنوان سازنده استفاده شده است[۶۵]. در مورد نوازندگان سازهای بادی پرحجم همچون سرنا (بخش سازهای نقاره‌ای) این عنوان مورد استفاده قرار نگرفته است[۶۶].

در اوایل دورهٔ صفوی غالباً تصنیف‌سازی (در موسیقی آوازی و سازی) به عنوان حرفه‌ای مستقل محسوب نمی‌شود و عمدتاً در این دوره رجال غیرحرفه‌ای و حرفه‌ای اعم از حافظان و سازندگان در ساختن تصانیف دست داشتند. حافظ ادوار قزوینی[۶۷]، حافظ درویش غیاث قزوینی[۶۸]، مولانا عبدالهادی قزوینی خوشنویس[۶۹]، حافظ جلاجل باخرزی[۷۰]، شمسی شترغوهی سازنده[۷۱]، استاد سلطان محمد تنبوری سازنده از جمله مصنفان آوازی و سازی به‌شمار می‌آیند. در دورهٔ میانی صفوی مصنفان ماهیت حرفه‌ای‌تری پیدا کرده، برای آنان لقب مصنف استفاده می‌شد. قاضی احمد قمی بدون ذکر نام به مصنفان ماهیت حرفه‌ای فعال در قزوین اشاره می‌کند[۷۲]. در این دوره به‌تدریج برخی از آهنگسازان با لقب مصنف (همچون مولانا حریفی مصنف قزوینی، وفات:

۱۰۱۶ق) نامیده می‌شود[۷۳]. اغلب مصنفان در موسیقی آوازی فعالیت داشتند. در دورهٔ سوم صفوی تصنیف‌سازی به عنوان حرفهٔ نسبتاً مشخصی مطرح شد و افراد بیشتری به عنوان تصنیف ساز مطرح شدند، همانند علی بیک مصنف اصفهانی[۷۴]، باقیای مصنف، فتحی مصنف[۷۵]، تصنیفی[۷۶] رازی و آقامؤمن مصنف[۷۷]. علاوه بر رجال مذکور مولانا مطربی قزوینی[۷۸]، میرزا ملک مشرقی[۷۹]، شاه مراد خوانساری، سامعا بیرام بیک[۸۰]، شیخ عبدالعلی، امیرخان مرتضی‌قلی بیک/ جودت، صابرا، حبیب‌اللّه بصری، میرصوتی، ابراهیم گلپایگانی، شریف همدانی، مظفر گلپایگانی، حافظ کاظم و ملا نقدک از مصنفان سرشناس دوران بودند[۸۱].

سازها

سازهای این دوره به دو گروه نقاره‌ای و مجلسی تقسیم می‌شدند. سازه‌های نقاره‌ای را انواع پوست صداها مانند نقاره، کوس، دهل و ... و هواصداها مانند سرنا، کرنای، نفیر، شاخ نفیر و... تشکیل می‌دادند[۸۲]. مهم‌ترین سازهای خودصدا را بشقابک‌ها، زنگوله‌ها، استخوان‌های صدادار، پوست‌صدا را دف، دایره و تنبک، سازهای زه صدا را کمانچه، غیچک، تنبور، عود، بربط، قپوز، رباب، شدرغو، قانون، احتمالاً سنتور و چنگ و هواصداها را انواع نی (نی نه و نیم، نی ده و نیم)، نای عراقی (سیاه نای)، طوطک و موسیقار تشکیل می‌دادند[۸۳]. اگرچه در تمامی ادوار صفوی میزان کاربرد آنها یکسان نبوده است. سازهای خودصدا غالباً در همراهی ساز و رقص مورد استفاده قرار می‌گرفت. در رساله‌های این دوره سازها به دو گروه ناقص و کامل تقسیم می‌شدند. میرصدرالدین محمد قزوینی در اواخر قرن ۱۰ق کمال سازها را در توانایی اجرای پستی و بلندی مقامات در جایگاه خود دانسته، عود را که از چنین توانایی برخوردار بوده کامل‌ترین ساز معرفی کرده است. وی سازهایی را که برای اجرای پستی و بلندی مقامات به علت محدودیت اجرایی مجبور به جابه‌جایی مناطق زیر با بم بودند، ناقص دانسته است. در رسالهٔ *بهجت‌الروح* نیز بدین‌نکته اشاره شده[۸۴] و ظاهراً ملاک این تقسیم‌بندی اجرای تصانیف مشکلی چون «کار گیسو» منسوب به عبدالقادر بوده است[۸۵]. در *رساله در علم موسیقی* نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای ملی از اصطلاح دیناری (عدد تام که همان عدد شش معروف

شده) جهت سنجش سازهای کامل استفاده گشته، بر همین مبنا مؤلف اظهار می‌دارد که برخی ساز «نای عراقی» را دیناری و برخی آنرا دیناری نمی‌دانند، وی همچنین متذکر می‌شود که کمانچه و به‌ویژه عود ساز دیناری است[۸۶]. در رسالهٔ کوکبی گرجی[۸۷] مربوط به اواخر دوران صفوی نیز می‌توان تقسیم‌بندی را مشاهده کرد.

در قرن ۱۱ق دوازده هزار هندی در اصفهان زندگی می‌کردند[۸۸]. در تصاویر کاخ چهل‌ستون نوازندگان هندی و رقاصان نیز در دیوارنگاری‌ها مشاهده می‌شوند. در *سفرنامهٔ* تاورنیه تصویری موجود است که گروهی از هندیان را در حال نواختن و رقصیدن در ضیافت انگلیسیان نشان می‌دهد[۸۹]. در تصویر سازها در *سفرنامهٔ کمپفر* نیز برخی از سازهای هندی مشاهده می‌شود. می‌توان استنباط کرد که برخی از سازهای هندی در قرن ۱۱ق در ایران رواج داشته است[۹۰].

انواع موسیقی

موسیقی سازی عمدتاً در این دوره در همراهی آواز و رقص مورد استفاده قرار می‌گرفت. به‌نظر می‌رسد که استادان آواز در موسیقی رقص مشارکت نداشتند و اگر تصنیفی در موسیقی رقص خوانده می‌شد توسط نوازندگان دف با خود رقاصان بوده است. معمولاً در منابع قرن ۱۰ق هنگامی که از استماع الحان مطربان خوش‌آواز[۹۱] یاد می‌شود در آن هنگام اشاره‌ای به اجزای رقص نشده است. در قرن ۱۱ق ساز و آواز از ساز و رقص تفکیک شده‌اند[۹۲]. دولیه دولند نیز ذکر می‌کند که پس از اجرای ساز و آواز دگر بار رقاصان به اجرای رقص پرداختند[۹۳]. با توضیحاتی که وی در مورد مدت تنفس میان‌پرده در تماشاخانه‌ها (غرب) می‌دهد می‌توان حدس زد که برنامه‌های رقص نیز از برنامهٔ ساز و آواز متمایز بوده است.

نوازندگان علاوه بر همراهی آواز در اجرای رقص نیز همکاری داشتند[۹۴]. در منابع تصویری این دوران نیز اجرای رقص با حضور نوازندگان دیده می‌شود[۹۵]. در دوران شاه عباس اول بیست زن با صدای موسیقی در سفر قزوین می‌رقصیدند که علاوه بر رقص نیز می‌خواندند[۹۶]. در همین زمان از رقاصان به عنوان روسپی نیز یادکرده‌اند[۹۷]. از سردستهٔ زنان رقاص در دوران شاه عباس اول از خانم بیگی نام برده شده که آوازها و

رقص‌ها را خوب می‌شناخته است[۹۸]. متن برخی از آوازها مربوط به مدح شاهان بوده است؛ مثلاً در قرن ۱۰ق در وصف شاه اسماعیل اول[۹۹] و در قرن ۱۱ق در مدح شاه عباس اول[۱۰۰] و شاه عباس دوم[۱۰۱]. آواز رقاصان با صدای طبل (احتمالاً دف) رامشگران تطبیق می‌کرده، قدم‌های آنها با صدای طبل بزرگ تنظیم می‌شد؛ این طبل را پیرزنی که کمی دورتر نشسته بود به آهستگی می‌زد[۱۰۲]. کمپفر در دوران شاه سلیمان صفوی به وزن رقص‌های سه‌ضربی اشاره کرده است[۱۰۳]. هریک از این رقاصه‌های درباری حقوقی می‌گرفتند که برای تأمین مخارج البسهٔ باشکوه خود و نگهداری دو غلام زرخرید کفایت می‌کرد؛ بدین‌ترتیب رقاصه‌ها می‌توانستند بدون هیچ نگرانی با خیمه و خرگاه و سایر لوازم خود در این سفر همراه باشند؛ رقاصان با تن‌فروشی عواید بیشتری کسب کرده، برای هم‌بستری با آنها دو تا سه تومان (۳۵ تا ۵۰ تالر) پرداخت می‌شد[۱۰۴]. در زمان شاه سلیمان، که رقص به علت شرم‌آوری بیشتر خلاف شرافت شمرده می‌شد و ضدیت مذهب با آن بیشتر از ساز و آواز است، تنها زنان فاحشه و بسیار عمومی به این شغل می‌پردازند و مردان در این فن فعالیتی ندارند[۱۰۵]. شاردن می‌گوید که رقاصه‌ها به دست خویش استخوان‌هایی تعبیه می‌کنند و آنرا مانند قاشقک کولیان به صدا درآوردند. به عقیدهٔ وی قاشقک را از روی این استخوان‌ها ساخته‌اند؛ خوانندگان نیز برای تهییج رقاصه‌ها از آن استفاده می‌کنند و نیز می‌توانند با انگشتان خویش چنان صدای محکمی در بیاورند که شنونده گمان می‌کند استخوان یا قاشقک در دست دارند[۱۰۶]. طبق پوشش و قیافهٔ رقاصان به نظر می‌رسد که اغلب گرجی، ارمنی و هندی هستند. احتمالاً این رقاصان اغلب گروهی و به آهنگ‌های مخصوص به فرهنگ خویش می‌رقصیدند. چنان‌که در نقاشی دیواری کاخ چهل‌ستون اصفهان نمونه‌ای از رقص رقاصان هندی با سازهای هندی به تصویر کشیده شده است.

۲. ویژگی‌های تخصصی

آثار نظری موسیقی

در این دوران رجال زیادی نام برده شده که در علم موسیقی و شناخت ادوار مهارت داشته‌اند[۱۰۷]. برخی از آنان نیز صاحب رساله بوده‌اند این رساله‌ها را می‌توان به دو گروه

تقسیم کرد: ۱. رساله‌هایی که هویت مؤلف آنها مشخص است. ۲. رساله‌هایی که منسوب به این دوران (براساس محتوا و شیوهٔ نگارش) است. گروه دوم خود به دو بخش قابل تقسیم است: ۱. کُل رساله توسط یک شخص مشخص تألیف شده است. ۲. رساله‌هایی که از ترکیب چند رسالهٔ موسیقی دیگر شکل گرفته‌اند. این احتمال وجود دارد که بخشی از رساله‌های ترکیبی از دوران پیش از صفویه اقتباس شده باشند. به نظر می‌رسد کاتبان دوران صفوی در تنظیم چنین رساله‌هایی نقش داشته‌اند؛ بااین‌همه هویت اغلب آنها مشخص نیست. رساله‌های موسیقی مشخص این دوران عبارتند از: *ریاض‌الابرار* (دوحهٔ پنجم از روضهٔ هشتم در علم موسیقی) اثر حسین عقیلی رستمداری (تألیف ۹۷۸ق)، رساله در *علم موسیقی* اثر میرصدرالدین محمد قزوینی (وفات: ۱۰۰۸ق)، *کرامیه* اثر دوره بیک کرامی سفره‌چی علیقلی خان شاملو (مقتول: ۹۹۷ق)، *رساله موسیقی* اثر میرزا بی [بیک] (در مجموعه ۱۰۱۹ق گنجانده شده است)، *انیس‌الاروح* اثر میرزا ابراهیم بن کاشف‌الدین یزدی (تألیف برای شاه عباس اول)، *رفیق توفیق/ آداب علیه* محمد علی قزوینی (تألیف ۱۱۰۴ق برای شاه سلیمان صفوی)، *اطوز [اتوز] گنج* اثر فوق‌الدین احمد یزدی (از شاعران دوران شاه سلیمان صفوی) *رساله و تصانیف آقامؤمن* اثر آقامؤمن مصنف (فوت در دوران شاه سلیمان صفوی) و *دیباچه، رساله به نثر و نظم* و مجموعهٔ تصانیف اثر امیر خان کوکبی گرجی (مطرب دربار شاه سلطان حسین).

بخشی از رساله‌نویسان موسیقی صفوی آثار خویش را در هند یا در بازگشت از هند به نگارش درآورده‌اند. در تعدادی از این رساله‌ها در مورد موسیقی هندی و ایرانی بحث شده است که به لحاظ مطالعات تطبیقی ارزشمند هستند. این رساله‌ها عبارتند از: رسالهٔ *وجدیه* اثر طغرای مشهدی (ملّا طغرا)، رسالهٔ *معرفت‌النغم* اثر ابوالحسن قیصر در سال ۱۰۸۷ق *تحفة‌الادوار* اثر عنایت‌الله بن میر حاج هروی به نام اکبر شاه، *زمزمهٔ وحدت* اثر باقیای نائینی، *رساله [موسیقی]* اثر نظام الدین احمد گیلانی (وفات: ۱۰۵۹ق)، دیباچهٔ *نورس* اثر ظهوری ترشیزی (۹۴۳-۱۰۲۵ق) برای کتاب *نورس* ابراهیم عادلشاه دوم (وفات: ۱۰۳۶ق)، باب پنجم کتاب *تحفة‌الهند* این اثر توسط میرزا خان بن فخرالدین محمد احتمالاً پیش از از سال ۱۰۸۶ق به نگارش درآمده است[۱۰۸]. علاوه بر رساله‌های فوق رساله‌های دیگری در ماوراءالنهر تألیف شده که به دلیل جنبه‌های مشترک نظری

بین دو حوزهٔ جغرافیایی ماوراءالنهر و ایران درخور توجه است. این رساله‌ها شامل: *رساله در بیان دوازده مقام* و رسالهٔ *سلطانیه* اثر کوکبی بخارایی، *رسالهٔ موسیقی* اثر خواجه عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی، *تحفة‌السرور* اثر درویش علی چنگی و *رسالهٔ موسیقی* در کتاب *محیط‌التواریخ* مربوط به تاریخ شیبانیان (۹۰۷-۱۰۰۷ق) و هشترخانی (۱۰۰۷-۱۲۰۰ق) اثر محمدامین بن میرزا زمان بخاری است. در بخشی از رسالهٔ منسوب به دوران صفوی نام مؤلف مشخص است، بااین‌همه اطلاعاتی معین در مورد آنها تاکنون کسب نشده‌است. این رساله‌ها عبارتند از: *نسیم طرب* احتمالاً اثر نسیمی، *رسالهٔ موسیقی* خواجه کلان خراسانی، رسالهٔ *بهجت‌الروح* اثر عبدالمؤمن به صفی‌الدین، رسالهٔ [موسیقی] حاجی حسین ظهیری اصفهانی در بیان علم موسیقی. چند رسالهٔ مهم منسوب به این دوران وجود دارد که از نام مؤلف آنها نیز اطلاعی در دست نیست. *رساله در بیان دستگاه اعظم* که بخشی از آن مربوط به دوران صفوی است (تصحیح پورجوادی ۱۳۸۰ش)، *رساله در بیان علم موسیقی*[۱۰۹]. *دانستن شعبات او* که بخشی از مقدمهٔ متعلق به ظهوری ترشیزی است[۱۱۰]، *رساله در علم موسیقی*[۱۱۱]، همین رساله بدون عنوان[۱۱۲]، همین رساله با عنوان *رساله‌ای است در بیان علم موسیقی در نهایت صحت*[۱۱۳]، *رساله در علم موسیقی رساله*[۱۱۴]، همین رساله با عنوان *در باب علم موسیقی*[۱۱۵] و همین رساله به عنوان این *رساله‌ای است از علم موسیقی*[۱۱۶] و *رسالهٔ موسیقی الحاقی*[۱۱۷] به نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس رسالهٔ میرصدرالدین محمد قزوینی.

به‌طور کلی به نظر می‌رسد که این رساله‌ها برای افراد غیرمتخصص به نگارش درآمده است. مباحث نظری این رساله‌ها عمدتاً به اطلاعات عمومی نظام موسیقی دوران برمی‌گردد و متأسفانه نویسندگان مطالب دقیق در مورد نظام مدال ارائه نکرده‌اند. تنها براساس مطالب پراکنده و گذرا تا حدودی می‌توان به ساختار موسیقی دوران صفوی پی‌برد.

گام عمومی

قدیمی‌ترین منبع در مورد گام عمومی در قرن ۱۰ق رساله مفقود شدهٔ درویش حیدر تونیانی (وفات: ۹۶۶ق) موسیقی‌دان هراتی (بعدها به دربار همایون در هند راه یافت)

است. ظاهراً وی در رسالهٔ *دوازده مقام* خویش در تقسیم‌بندی دستان از روش صفی‌الدین اُرموی پیروی کرده است؛ قاسم بن دوستعلی بخاری در *کشف‌الاوتار* با استفاده از رسالهٔ تونیانی، به تشریح فصل مذکور پرداخته‌است[۱۱۸]. در قرن ۱۱ق نیز در این زمینه رسالهٔ مهم دیگری تحت عنوان *رساله‌ای است در معرفت علم موسیقی*[۱۱۹] در بیان علم موسیقی در نهایت صحت[۱۲۰] که قدیمی‌ترین تاریخ کتابت آن در سال ۱۰۶۹ ق در دوران صفوی است[۱۲۱]. از این رساله پنج نسخه موجود است؛ در نسخهٔ سپهسالار[۱۲۲] این رساله جدولی در تقسیم دستان وجود دارد که به شیوهٔ صفی‌الدین ارموی به دستان‌بندی گام عمومی پرداخته شده است. مؤلف همچون صفی‌الدین گام خود را شامل ۱۷ فاصله با ۱۸ نغمه دانسته، ولیکن برخلاف شیوهٔ صفی‌الدین فواصل نغمات را از ابتدای تا انتها (از نغمهٔ ۱ تا ۱۸) به ترتیب ذکر کرده است. روش مؤلف همراه با غلط‌های کاتب سبب آشفتگی در درک مطالب می‌شود و بنابراین به یقین نمی‌توان گفت که گام عمومی مطرح شده در این رساله همان گام عمومی است که صفی‌الدین در رساله‌اش ذکر کرده یـا ابعـاد دیگری را شامل می‌شود.

در نام‌گذاری پرده‌های گام عمومی از اسامی آوازها، مقام‌ها و شعبه‌ها استفاده شده، زیرا در توضیحات پرده‌گردانی می‌توان اسامی مذکور را برای نغمه‌ها مشاهده کرد[۱۲۳]. با توجه مبحث بعدی، این احتمال وجود دارد که گام عمومی (در دو اکتاو) در ایـران همانند گام عمومی در عثمانی بوده است. در منابع عثمانی (رسالهٔ کانتیمراوغلو) اکتاو نخست به ۱۵ پرده (از «یک گاه/D» تا «نوا/d») و اکتاو دوم به ۱۷ پرده (از «نـوا/d» تـا «تیز نوا/ 'd») تقسیم شده، در انتهای اکتاو دوم، دو نغمه اضافه شده است (در این مورد نک: مبحث بعدی). با توجه به این شباهت می‌توان اظهار داشـت کـه در عمـل نحـوهٔ کاربردها در گام عمومی به‌ویژه در اکتاو نخست با شیوهٔ صفی‌الدین فرق دارد.

تقسیم‌بندی گام عمومی

براساس تعدادی از رساله‌های منسوب به دوران صفوی می‌توان حدس زد که گام عمومی دوران صفوی به دو گروه نغمات اصلی و فرعی تقسیم می‌شده‌اند. ظاهراً ذکـر نغمات اصلی نخستین بار توسط عبداللّه ماردینی (وفات: ۱۴۰۶م) مطرح شده است[۱۲۴].

در رسالهٔ فارسی کتاب ادوار یوسف کرشهری (Kirşehrî) که در ۱۴۱۱م تألیف شده (در حال حاضر ترجمهٔ ترکی این اثر توسط حریر بن محمد در سال ۱۴۶۹م موجود است) نیز اسامی پرده‌های اصلی چنین ذکر شده است: (مطالب بر روی خطوط حامل با کلید سل ذکر شده است؛ سل: اولین نت زیر پنج خط حامل با دو خط اضافه است؛ علائم تغییردهنده از خود مؤلف است): راست نرم (g)، دوگاه نرم (a)، سه‌گاه نرم (c)، چارگاه نرم (d)، پنج‌گاه نرم (d)، حسینی نرم (e)، حصار نرم (f#)، راست (G)، دوگاه (A)، سه‌گاه (Db)، چارگاه (C)، پنج‌گاه (D)، حسینی (E)، حصار (F#)، گردانیه (G) و محیر ('a)[۱۲۵]. این پرده‌ها به عنوان «محط» (ایست/خاتمه) نامیده شده‌اند[۱۲۶]. سنت مذکور تداوم داشته، چنان‌که کانتیمراوغلو نغمات اصلی گام عمومی را تمام پرده (*tamâm perde*) و نغمات فرعی را نیم‌پرده (*nim nâ- Tamam/ parde*) ذکر کرده است؛ «تمام‌پرده» به عنوان نت ایست (*karar/ finalis*) مقامات عمل می‌کردند و «نیم‌پرده یا ناتمام‌پرده‌ها» به ندرت دارای چنین نقشی بودند[۱۲۷]. در دوران صفوی نیز در رسالهٔ *نسیم طرب* از هشت نغمهٔ [اصلی] در اکتاو نخست نام برده شده است نغمهٔ نخست نغمهٔ نهایت/ راست/ مثل نامیده شده، در ابتدای شش نغمهٔ دیگر «شبه» به‌کار رفته است. اسامی هفت نغمهٔ مذکور عبارتند از: ۱. مثل ۲. شبه دوگاه ۳. شبه سه‌گاه ۴. شبه چارگاه ۵. شبه پنج‌گاه. ۶. شبه حسینی ۷. شبه عشیران. هشتمین نت «شبه ضعف همان راست» (اکتاو) نامیده شده است. ۱۴ سال پس از انقراض صفوی (زمان چندانی از دوران صفوی نگذشته) آروتین تنبوری درجات اصلی گام را در ایران چنین می‌نامد: ۱. یک‌گاه ۲. دوگاه ۳. سه‌گاه ۴. چارگاه ۵. پنج‌گاه ۶. شش‌گاه ۷. هفت‌گاه. ۸. هشت‌گاه؛ وی معادل‌های آنها را در کشور عثمانی نیز چنین برمی‌شمرد: ۱. یک‌گاه ۲. دوگاه ۳. سه‌گاه ۴. چارگاه ۵. نوا ۶. حسینی ۷. اوج. ۸. گردانیه[۱۲۸]. *در رساله‌ای است در بیان علم موسیقی در نهایت صحت* جملهٔ مشابهی مشاهده می‌شود: «اگر از نغمهٔ اول راست آغاز کنند و به دوگاه و سه‌گاه و چارگاه و پنج‌گاه و نیریز و گردانیه رسانند هم به وی بازگردد و در نغمهٔ اول راست محط کنند راست خوانند»[۱۲۹]. در ادامه نیز چنین ذکر می‌شود: «و اگر از نغمهٔ هشتم راست برگیرد و محط در راست کند گردانیه خوانند». بنابراین نغمهٔ هشتم در ایران نیز گردانیه نامیده می‌شده است. کانتیمراوغلو (در عثمانی قرن ۱۷م) اسامی گام عمومی را در دو اکتاو چنین نام

برده است (نت‌ها و علائم تغییردهنده از فلدمن است): ۱. یک‌گاه (D) ۲. عشیران(E) ۳. عجم عشیرانی (F) ۴. عراق (F#) ۵. رهاوی (BF) ۶. راست (G) ۷. زنگوله (G B) ۸. دوگاه (A) ۹. نهاوند (Bb) ۱۰. سه‌گاه (B E) ۱۱. بوسلیک (B) ۱۲. چارگاه (c) ۱۳. صبا (db) ۱۴. غزال (c#) ۱۵. نوا (d) ۱۶. بیاتی (ed) ۱۷. حصار (e E) ۱۸. حسینی (e) ۱۹. عجم (f) ۲۰. اوج (f#) ۲۱. ماهور (f B) ۲۲. گردانیه (g) ۲۳. شهناز (g B) ۲۴. محیر (a) ۲۵. سنبله (bb) ۲۶. تیز سه‌گاه (b E) ۲۷. تیز بوسلیک(b) ۲۸. تیز چارگاه (c') ۲۹. تیز صبا (db) ۳۰. تیز غزال (c#) ۳۱. تیز نوا (d') ۳۲. تیز بیاتی(eb') ۳۳. تیز حسینی (e')[۱۳۰]. نغمات پررنگ شده پرده‌های اصلی می‌باشند. در اکتاو نخست پرده‌های اصلی بدین قرارند: ۱. راست (G) ۲.دوگاه (A) ۳. سه‌گاه (B E) ۴. چارگاه (c) ۵. نوا (d) ۶. حسینی (e) ۷. اوج (f#) ۸. گردانیه (g). بنابراین در مقایسهٔ اسامی فوق، نغمهٔ پنج‌گاه دوران صفوی همان نوا بوده، نغمهٔ هفتم در روایت رسالهٔ *نسیم طرب* عشیران است که با عجم عشیران (نغمهٔ دوم (F) و نغمهٔ ۲۱ (f) در روایت کانتیمراوغلو) همخوانی دارد و به دلیل اینکه مؤلف ایرانی بوده از اصطلاح عجم استفاده نکرده است. اختلاف *نسیم طرب* با روایت آروتین در نغمهٔ هفتم است که آروتین آنرا اوج دانسته و اوج در روایت کانتیمراوغلو نغمه ۲۲ (f#) می‌باشد، لذا در این مورد می‌توان دو حدس زد: ۱. در ابتدا نغمهٔ عشیران ایرانی (f) نغمهٔ هفتم بوده، سپس نغمهٔ اوج (f#) جایگزین آن شده است. ۲. در مورد اینکه کدام یک نغمهٔ هفتم (f یا f#) بوده، اختلاف نظر وجود داشته است.

گام‌های کاربردی

گام‌های کاربردی در رساله‌های موسیقی دوران صفوی به ۶ آواز، ۱۲ مقام و ۲۴ شعبه و ۴۸ گوشه (در مورد ۴۸ گوشه اختلاف نظر وجود داشته است) تقسیم می‌شدند که در مجموع ۹۰ مقام (مقام به معنای وسیع کلمه) را تشکیل می‌دادند. مؤلف *رسالهٔ بر علم موسیقی* مبنای این نظام را آوازات شش‌گانه می‌داند[۱۳۱] که دیگر مقامات به ترتیب از آنها مشتق شده‌اند. آوازات عبارت بودند از: گردانیا، سلمک، گواشت، نوروز اصل، شهناز و ماده؛ مقامات شامل حسینی، عشاق، نوا، بوسلیک، عراق، اصفهان، حجاز، راست،

بزرگ، کوچک، رهاوی و زنگوله می‌شدند. شعبات را دوگاه، محیر، زاول، اوج، نوروز خارا، فرع ماهور، عشیران، صبا، روی عراق، مغلوب، نیریز، نیشابورک، سه‌گاه، حصار، مبرقع، پنج‌گاه، همایون، نهفت، رکب، نوروز بیاتی، نوروز عرب، نوروز عجم، چارگاه و عزال شامل می‌شد. علاوه ۲۴ مقام مذکور از ۴۸ گوشه در اغلب رساله‌های صفوی نام برده شده، در برخی از این رساله‌ها به ۴۸ گوشه بدون ذکر اسامی آنها اشاره شده است[۱۳۲]؛ مع‌ذلک در چند رساله از جمله *رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او* اسامی ۴۸ گوشه مشاهده می‌شود[۱۳۳] که هر دو گوشه از این مقام (منظور همان شعبه) استخراج شده‌اند[۱۳۴]. در مورد ۴۸ گوشه دو دیدگاه قابل مشاهده است؛ در دیدگاه نخست گوشه‌ها انشعابی از شعبات تلقی می‌شدند، درحالی‌که آقامؤمن مصنف گوشه را مقام مستقلی از ۴۲ مقام ندانسته، بلکه گوشه یکی از ۴۲ مقامی بوده که در مقام‌های دیگر نمود پیدا می‌کرده‌اند[۱۳۵]. در موسیقی کلاسیک ازبک ـ تاجیک اجرای ساختار ملودیک و مدال یک مقام یا شعبه را در مقام یا شعبه‌ای دیگر نمود می‌نامند[۱۳۶]. شاردن در مورد ۴۸ گوشه اظهار می‌دارد: «نام‌های چهل و هشت آهنگ گوناگون به اسم شهرها خوانده شده است و در توجیه آن می‌گویند که این آهنگ‌های گوناگون اختصاص به این بلاد دارد و در این شهرها ترنم می‌گردد»[۱۳۷]. در مورد تعداد نغمات (نت‌های) گام‌های کاربردی در سه رسالهٔ دوران صفوی اظهاراتی شده است. در رساله‌ای موسیقی بدون عنوان از دوایر آوازه‌هایی چون کردانیه (پردهٔ ۴۶) و گوشت (دایرهٔ ۷۱) نام برده شده است[۱۳۸] که منطبق با همان شماره در دوایر کتاب *الادوار* صفی‌الدین ارموی دایره‌ای ۴۶ «کردانیا» و دایرهٔ ۷۱ «کواشت» است[۱۳۹]. بااین‌همه مؤلف در ادامه چنین ذکر می‌کند: «اما هر پرده [مقام] که هست از چهار نغمه کمتر نیست و از هشت نغمه زیاده و هر آوازی که هست هم از چهار نغمه کمتر نیست و زیاده نیست، لیکن متأخران در چهار پرده که آن عراق و اصفهان و زیرافکند کوچک و بزرگ است یک نغمه زیاده کرده‌اند و این از نوادر است باقی هشت نغمه است و از چهار نغمه کمتر نباشد»[۱۴۰]. در کتاب *تحفة‌الهند* که در دوران اورنگ‌زیب (۱۰۶۹-۱۱۱۸ق) تألیف شده به تعداد نغمات هر آوازه اشاره نموده، در مورد سلمک و گردانیه چنین نگاشته است: «اول سملک و آن از پستی اصفهان و بلندی زنگوله خیزد و یازده نغمه حاصل شود. دویم گردانیه و آن از پستی عشاق و

بلندی راست خیزد و نه نغمه حاصل شود...»[۱۴۱]. در رسالهٔ *نسیم طرب* تعداد نغمات شش آوازه چنین ذکر شده است: گردانیه (۵)، سلمک (۵)، مایه(۴)، نوروز (۴)، گوشت (۳)، شهناز (۳). تعداد نغمات دوازده مقام عبارتند از: حسینی (۵)، بوسلیک (۵)، اصفهان (۵)، حجازی (۴)، کوچک (۴)، راست (۴)، بزرگ (۳)، عشاق (۳)، نوا (۳)، عراق (۳)، زنگوله (۳)، رهاوی (۳). نغمات نیز دارای ۵، ۴و ۳ نغمه بوده‌اند[۱۴۲]. این احتمال وجود دارد که سلون تری‌کورد، تتراکورد یا پنتاکورد دانگ اصلی یا دانگ نخست را تشکیل می‌دادند. زیرا این اظهارات با مطالب دو رسالهٔ دیگر هماهنگی ندارد.

بااین‌همه به نظر می‌رسد که علاوه بر تعداد نغمات عامل دیگری در تقسیم‌بندی گام‌ها نقش داشته است. به نظر می‌رسد که در دو حوزهٔ جغرافیای ایران و عثمانی وجه مشترکی در تقسیم‌بندی گام‌های کاربردی وجود داشته است. در رساله‌های عثمانی این موضوع بیشتر تشریح شده، درحالی‌که در رساله‌های ایران مؤلفان صرفاً به اشاره‌هایی بسنده کرده‌اند. گام‌های کاربردی در کشور عثمانی به دو گروه تقسیم می‌شدند: ۱. تمامی نغمات گام مورد نظر از نغمات اصلی هشت‌گانه (تمام‌پرده‌ها) ترکیب می‌شدند که شش مقام عراق، راست، دوگاه، سه‌گاه، چارگاه و نوا را تشکیل می‌دادند[۱۴۳]. ۲. در برخی از گام‌های کاربردی یک یا دو نغمهٔ غیراصلی (نیم‌پرده‌ها) نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت[۱۴۴]. در *رسالهٔ در علم موسیقی* منسوب به دوران صفوی دو بار به «نیم‌پرده» و ارتباط آن به مقام‌های اشاره شده است. مؤلف چنین ذکر می‌کند:[۱۴۵] «حالا بباید دانست که شش مقام است که هرکدام نیم‌پرده است و در اینجا صوتی نمی‌توان بست یا نقشی زیرا که دستگاه ندارد». در جای دیگر ذکر می‌شود: «حالا بباید دانست که چند شعبه دیگر بود که باعث به نوشتن آن نبود که هرکدام نیم‌پرده است در آنها چیزی نمی‌توان بست...»[۱۴۶]. به‌نظر می‌رسد مفاهیم پرده ارتباط مستقیمی با تصنیف‌سازی داشته و مقام‌های تصنیفی خصلت دستگاهی داشته‌اند.

در این دوران گام‌های دیگری وجود داشت که به آنها ترکیب (ترکیب در این دوران چند معنی داشته است) می‌گفتند. ابداع این گام‌های به صورت بداهه توسط نوازنده یا خواننده صورت می‌گرفته است. در *رفیق توفیق* به صورت ترکیب‌بند ذکر شده است[۱۴۷]. در همین منبع چنین بیان می‌شود: «و عمدهٔ آن تناسب و تألیف است که اگر از مقامی

برداشته در مقام دیگر که مناسب آن نباشد مَحَط کنند باعث تنفر می‌شود و اصل لذت روح از صورت به جز تناسب و تألیف نیست». ترکیب‌بندان نغمات مختلف را ترکیب کرده گام جدیدی را درست می‌کردند؛ در نتیجه گام‌های مختلفی شکل می‌گرفته که گاه این گام‌ها ساختار ساده و گاه پیچیده داشته‌اند[۱۴۸]. در دوران صفوی برخی از گام‌های کاربردی خصلت شدّ (این اصطلاح نیز به چند معنا مورد استفاده قرار می‌گرفته است) داشته‌اند. گام‌های مذکور انتقالی بوده، در حوزهٔ موسیقی‌سازی توسط سازنده‌ها کاربرد داشته است[۱۴۹]. این گام‌ها از چند تنالیته (مرتبه/ طبقه) در عمل اجرا می‌شده‌اند. اگرچه میر صدرالدین محمد قزوینی به این باور است که تمامی مقام‌ها از این توان برخوردار بوده، از تمامی تنالیته‌ها قابل اجرا می‌باشند. کانتیمراوغلو نیز در قرن ۱۱ق ذکر می‌کند که سازنده‌ها در ایران برخلاف عثمانی‌ها در شَدّ نوازی ممارست زیادی می‌کردند[۱۵۰]. وی شَدّ را مقامی انتقالی می‌داند که بر نُت چهارم بالاتر یا پایین‌تر اجرا می‌شود[۱۵۱].

ترکیب گام‌های مختلف (مرکبات)

گام‌های ترکیبی از چند گام ساده تشکیل می‌شدند. ریشهٔ این ترکیب به پیش از صفوی برمی‌گردد؛ چنان‌که عبدالقادر مراغی آنها را به مفرد و مرکب طبقه‌بندی می‌کند؛ مرکبات اجناس و جموع ساخته می‌شدند[۱۵۲]. به نظر می‌رسد که این مرکبات اختیاری بوده، حاصل کار یک مجموعه یا دستگاه را شکل می‌داده است. ملا صالح قزوینی (وفات: بعد از ۱۱۱۷ق) در کتاب *نوادر* در مورد سیر مقامات و شکل‌گیری دستگاه چنین بیان می‌دارد: «و اطباء برای نفع خود ایشان [توانگران زمان] دستگاه سازند و کارخانه بچینند و او را در امراض سیر دهند، چنانچه مغّنی در مقامات سیر می‌کند...»[۱۵۳]. به نظر می‌رسد شدود چهارگانه نمونهٔ نسبتاً تثبیت شدهٔ مرکبات بوده‌اند. همین شدود چهارگانه سرانجام موجب شکل‌گیری دستگاه‌ها شده‌اند. مؤلف رسالهٔ *کرامیه* در مورد شَدّ راست چنین اظهار می‌دارد: «شَدّ اول راست گویند و از آنجا به پنج‌گاه و از او به گردانیه و از آنجا بوسلیک و از آنجا به پنج‌گاه عود نمایند، چون پنج‌گاه نموده‌اند، سلمک بنمایند و از سلمک به اصفهان روند از اصفهان به نیریز و باز به راست آمده عشاق نمایند و از او به نوا برند و یک پرده داریم به نهاوند و از نهاوند به ابکیات [در اصل متن ماکیات] روند

و از آنجا بیات بنمایند و از یک پرده داریم به ماهور و به بیات روند و از آنجا به نوا آمده، عشاق بنمایند و بروند به نیشابورک و از آنجا به نوروز عرب و از او به بسته‌نگار و از او به ماهور و از او به نیشابورک روند، بازگشته به پنج‌گاه رود و راست شَدّ کنند»[۱۵۴]. بنابراین گام حاصله از مقام‌های فوق گام پیچیده‌ای را همچون دستگاه‌های کنونی شکل می‌بخشیده است. در شرح فوق شروع و پایان هر شَدّ مقام واحدی است. موضوعی که در ساختار دستگاه‌های کنونی نیز لحاظ می‌شود. اصطلاح شَدّ بعدها مترادف با دستگاه شده، در نهایت اصطلاح دستگاه جایگزین شَدّ شده است[۱۵۵].

۳. ساختار متریک و ریتمیک این دوران

در منابع دوران صفوی به جای دور ایقاعی اصطلاح اصول دیده می‌شود. اصول ظاهراً نخستین بار در دوران تیموری رواج پیدا کرده، در این مورد چنین اظهار شده است: «و نقرات دایرهٔ ایقاعی را که اهل عمل اصول خواننده به حرکت رکبه ظاهر گرداند»[۱۵۶]. مبنای زمان‌بندی هر اصول براساس ارزش کمّی زمان‌ها است. این زمان‌بندی بر اساس ترکیب اسباب، اوتاد و فواصل تنظیم می‌شد. اسباب به سبب ثقیل (دو متحرک تَنَ) و سبب خفیف (یک حرکت و یک ساکن تَنْ)، اوتاد به وتد مجموع (دو محرک و یک ساکن تَنَنْ) و وتد مفروق (یک محرک، یک ساکن و یک محرک تان) و فواصل به فاصلهٔ صغرا (سه متحرک و یک ساکن تَنَنَنْ) تقسیم می‌شدند. ظاهراً برای نخستین بار اصول هفده‌گانه (پنج اصل مراغی و ۱۲ اصول متداول دیگر) در نسخهٔ طباطبایی و لنینگراد رسالهٔ موسیقی مطرح و شرح داده شده است که ۱۲ اصول عبارتند از: ۱. ضرب‌القدیم [۲ نقره] تَنْ ۲. هزج ۸ نقره تَنْ تَنَنَنْ تَنْ ۳. اوفر ۶ نقره تَنْ تَنَنَنْ ۴. دو یک [۸ نقره] تَنَنَنْ تَنَنَنْ ۵. ترکی ضرب ۱۲ نقره تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ ۶. مخمس [۲۴ نقره] تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ [تَنْ تَنَنَنْ: احتمالاً این مورد اشتباه کاتب بوده است] ۷. ثقیل اول ۳۶ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ ۸. خفیف اول ۲۴ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ ۹. چهارضرب ۴۸ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ ۱۰. اوسط (نیم ثقیل) ۱۸ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ [تَنَنَنْ: احتمالاً این مورد اشتباه کاتب بوده است] تَنْ ۱۱. زرافشان ۱۴ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ

(دو حرف نخست تَنَنَنْ دوم کم‌رنگ می‌باشد که شاید کاتب بعداً متوجه شده که زیاد است و آنرا کم‌رنگ کرده است) تَنَنَنْ تَنَنَنْ و ۱۲. رمل ۸ نقره تَنَنَنْ تَنَنَنْ ذکر شده است[۱۵۷]. میرصدرالدین محمد قزوینی در رسالهٔ خویش از اصول ورشان، ترکی ضرب، رمل، مخمس، چهارضرب، سماعی/ دورشاهی/ سماعی‌گران، دوراصل، حاوی، سرانداز، ضرب‌الملوک، ثقیل، خفیف، نیم‌ثقیل، فاخته ضرب/ فاختهٔ صغیر، فاختهٔ کبیر، عمل، دورشاهی، سماعی، محجّر، ضرب‌الفتح، مأتین، دویک، اوفر، دورروان، پیرجمالی، صوفیانه، سماعی‌روان (احتمالاً همان سماعی) و هزج بدون ذکر نقرات و اتانین نام برده است[۱۵۸] از ۱۶ اصول و امیرخان از ۱۹ اصول در رساله‌های خود نام برده‌اند[۱۵۹]. در رساله *نسیم طرب* ۳۲ اصول و اتانین آن به تشریح شده است[۱۶۰]. برای نشان دادن هر اصول از روش‌های مختلفی بهره گرفته شده‌اند: ۱. روش اتانین که در رسالهٔ *نسیم طرب* مشاهده می‌شود؛ همانند مخمس تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ[۱۶۱]. روش تهجی‌الادوار در رسالهٔ *بهجت‌الروح*؛ همانند مخمس: دره دیم تنه تن درنا[۱۶۲]. ۳. روش به‌کار رفته در رسالهٔ امیر خان کوکبی بخارایی، همانند مخمس: دکا دکا دیک دکا دکا دیک دکا دیک دک دکا دیک دک[۱۶۳]. ۴. روش به کار رفته در رسالهٔ حاجی حسین ظهیری اصفهانی[۱۶۴] مانند: تکه تکه دی تکه دی تا دی دی تا تکه دی تا تکه دی تا. چنین می‌نماید که امیر خان کوکبی و حاجی حسین ظهیری اصفهانی برای اجرای اصول از روش رایج در امپراتوری عثمانی استفاده کرده‌اند.

۴. اقسام تصانیف و ساختار فرمال آنها

اقسام تصانیف در این دوران به دو گروه سازی و آواز تقسیم می‌شود. تنوع اقسام آوازی نسبت به سازی بیشتر است. ساختار فرمال این تصانیف مشخص بوده که غالباً از یک، دو و سه قسمت تشکیل می‌شده‌اند. نام کلی قسمت‌ها «خانه» نامیده می‌شده است. اگرچه گاه به قسمت سوم بازگو یا بازگشت نیز خطاب می‌کردند. عمدتاً قسمت نخست را سرخانه (خانهٔ آغازین) و قسمت دوم را (میانخانه) می‌نامیدند. گاه در تکرار خانه‌ها از اصطلاح خانهٔ دیگر نیز استفاده شده است. گاه قسمت نخستین از دو سرخانه تشکیل می‌شود. برخی از این خانه‌ها دارای اجزائی به نام ملازمه بوده‌اند. در آخرین

خانه قسم‌سازی پیشرو ملازمه‌ای وجود داشته که به آن سرند می‌گفتند. براساس یک قطعهٔ سازی (پیشرو استاد حسن از اسرای چالداران) می‌توان به ساختار درونی این اقسام و خانه‌های آن پی برد. چنان‌که قطعهٔ مذکور از سه خانه تشکیل شده است. ساختار این قطعه چنین است: خانهٔ اول (۲ ترکیب)، ملازمه (۳ ترکیب)، خانهٔ دوم (۳ ترکیب)، خانهٔ سوم (۲ ترکیب) و سربند (یک ترکیب) داشته است[۱۶۵]. هر ترکیب از دو دور ایقاعی درست می‌شده است. در اقسام آوازی «الفاظ نقرات» به عنوان تحریرهای موزون جهت تزیین به‌کار می‌رفتند و در برخی از تصانیف نقش ساختاری داشته‌اند و عاملی برای شناخت برخی از اقسام تصانیف آوازی به شمار می‌آمدند. متداول‌ترین قطعهٔ سازی ضربی از بیش ساخته شده در آن دوران پیشرو (اغلب در متون ایرانی) یا پِشرِو (در متون عثمانی) بود؛ پِشرِو فاقد شعر بود و چندین خانه (قسمت) داشت؛ تعداد خانه‌ها از سه کمتر نبود و مصنف این اختیار را داشت که تعداد خانه‌ها را به دلخواه افزایش دهد؛ ظاهراً پیش از دوران صفوی سربند لازمهٔ هر خانه بوده است[۱۶۶]. در رسالهٔ *سلطانیهٔ* کوکبی (مقتول: ۹۳۹ق، تألیف در بخارا) پیشرو متشکل از دو سرخانه، میانخانه و بازگوی ذکر شده است[۱۶۷]. در *کرامیه* (تألیف بین سال‌های ۹۸۵-۹۹۷ق برای علیقلی خان شاملو حاکم هرات) از استادان سلطان محمد تنبوری که ابتدا از سازنده‌های دربار شاه تهماسپ بود، نام می‌برد که صاحب «چند بیتی» [عمان پیشرو/ پِشرِو] بود. در مورد موسیقی‌سازی ضربی چنین اظهار شده است: «اما آنکه شعری به میان آن در نیاورده باشد و سرخانه و میانخانه و بازگو داشته باشد او را پیشرو می‌گویند و اگر تنها یک سرخانه باشد، بی‌میانخانه و بازگوی آنرا بی‌بیتی گویند و سربند از این قبیل است»[۱۶۸]. در رسالهٔ *کرامیه* در مورد سربند چنین نقل می‌شود: «پیشرو و سربند هنرسازنده است... سربند به چند اصول است و ترکیبات او بدیهه است و هرگاه استادان خواسته باشند آزمایش کنند و قوت و قدرت یکدیگر معلوم کنند، از آن معلوم کنند»[۱۶۹]. بنابراین احتمال دارد که در طی زمان میان پیشرو و سربند تمایز ایجاد شده است و ظاهراً این تفاوت به استفاده از اصول و جنبهٔ بداهه بودن آن برمی‌گشته است. صوت و نقش از تصانیف تک‌خانه‌ای آوازی بودند، با این تفاوت که در نقش اَلفاظ نقرات به کار می‌رفت[۱۷۰]. قول و غزل دو سرخانه و بازگوی داشتند و میانخانه در این قسم کاربرد نداشت؛ قول مقرون به شعر

عربی و غزل مقرون به شَعر فارسی بود. عمل و بسط از دو سرخانه، میانخانه و بازگوی تشکیل می‌شدند. در بعضی از تصانیف گردشی در جمیع دوره‌های نغمگی (دوازده مقام، شش آوازه و بیست و چهار شعبه) یا گردش‌های مذکور گاه به اتفاق در یک تصنیف صورت می‌گرفت، مانند کُل‌النغم و کُل‌الضروب که بعدها کلیات نامیده شد[۱۷۱]. چگونگی تقدم و تأخر مدها و اصول و انطباق آن با اشعار در این تصنیف به اختیار مصنف بود. براساس شرح کلیاتِ حافظ ادوار قزوینی در رسالهٔ *موسیقی* گمنام[۱۷۲] می‌توان بیان کرد که کلیات نیز از سه قسمت تشکیل می‌شده، احتمالاً کُل النغم و کل الضروب نیز بر همین منوال ساخته می‌شده است. بنابراین برخی از تصانیف مشکل‌تر از دیگر اقسام بود و این مشکل به تعداد خانه‌ها، مقامات و اصول ربط داشت. از میان اقسام تصانیف آوازی تصانیف سادهٔ نقش و صورت بیشترین کاربرد را داشتند، زیرا شاعران نیز در تصانیف خود از این دو قسم زیاد استفاده می‌کردند. از آن میان می‌توان به نقش و صورت حریفی مصنف قزوینی اشاره کرد که از آن زیاد یاد می‌شود[۱۷۳]. همچنین با نثری ادبی به چهار قسم تصنیف مولانا مطربی قزوینی چنین اشاره شده است: «قول و عملش دستورالعمل نقشبندان نادره کار است»[۱۷۴]. در مورد شاه عباس اول چنین اظهار می‌شود[۱۷۵]: «در موسیقی و علم ادوار و قول و عمل سرآمد روزگار و بعضی از تصنیفات آن حضرت در میانهٔ ارباب طرب مشهور است و زبانزد اهل ساز». ازتصانیف صورت و عمل شمس تیشی از اهالی شیراز نام برده می‌شود[۱۷۶]. مذاقی نائینی نیز صاحب تصانیف صورت و عمل بود[۱۷۷]. از تصنیف‌های صورت و عمل عبدل شیرازی نام برده شده است[۱۷۸]. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که اقسام صورت، نقش، کار، عمل و قول بیشتری از دیگر اقسام به‌کار رفته است. میرصدرالدین قزوینی در رسالهٔ خویش از کار، عمل، قول، غزل، ترانه، نوبت مرتب، ریخته، صورت، نقش، ضربین، کُل‌الضروب و کُلیات نام برده است[۱۷۸]. کوکبی گرجی از اقسام کار، قول، صوت، عمل، نقش، ترانه و نقشین[۱۷۹] ترانه، تصنیف، پیشرو و چند قسم دیگر از اقسام ترکی همچون ترکی، فخریه با اصول، بوی، کردها، کرم‌ها، ورساقی و ارس‌باری نام می‌برد[۱۸۰]. در مجموعه تصانیف چهل و پنج‌گانهٔ آقامؤمن به اقسام تصانیف اشاره می‌شود؛ در مورد نخست تصنیف مرکب صوت و نقش و در موارد دیگر به تصنیف قول اشاره شده است[۱۸۱]. به‌رغم اینکه شعر

قول می‌بایست عربی باشد، شعر قول مذکور فارسی نقل شده است. آقامؤمن در شرح تصانیف هیچ‌گاه از بازگو/ بازگشت نام نبرده است. بنابراین نمی‌توان به صراحت بیان داشت که منظور مؤلف از سرخانهٔ ثانی/ دوم/ دیگر همان میانخانه یا بازگشت است. شش تصنیف وی در این نسخه یک خانه، هفده تصنیف از دو خانه، چهارده تصنیف سه خانه، پنج تصنیف چهارخانه و یک تصنیف شش خانه دارد. بنابراین بیشتر تصانیف دو یا سه خانه داشته‌اند در مجموعه تصانیف بیست و هشت‌گانهٔ امیر خان کوکبی سیزده عمل، ده کار و یک نقش موجود است و در مورد بقیهٔ تصانیف شرحی مشاهده نمی‌شود. برخلاف آقامؤمن، کوکبی گرجی از اصطلاحات سرخانه، میانخانه و بازگو برای خانه‌ها استفاده می‌کند.

نتیجه‌گیری

موسیقی در دوران صفوی در دربار به غیر از برهه‌های کوتاه غالباً حمایت می‌شود. برخی از حافظان و سازندگان ملازم مخصوص شاهان بودند. تشکیلات موسیقی دربار نقاره‌خانه نامیده می‌شود و سلسله مراتب اداری نیز شامل این تشکیلات می‌شود. به‌طوری کلی تمامی اشکال موسیقی در سطح اجتماعی توأم با مشکلاتی بود. این محدودیت‌ها در ماه‌های رمضان و غیر تشدید می‌شد. در این دوران برای هر حوزهٔ موسیقی القاب خاصی استفاده می‌شد و این القاب به حیطهٔ تخصص آنها برمی‌گشت. انواع سازهای خودصدا، پوست‌صدا، زه‌صدا و هواصدا در موسیقی مجلسی «ساز و آواز» و «ساز و رقص» را دربرمی‌گرفت. ظاهراً این دو نوع در اجرا از هم متمایز می‌شدند. در این دوره رساله‌های متعدد ولیکن غیرتخصصی در مورد موسیقی به نگارش در آمده است. هویت برخی از این رساله‌ها مشخص نیست، مع‌ذلک از طریق محتوای آنها می‌توان پنداشت در این دوره تألیف شده‌اند. از مطالب پراکنده در این رساله‌ها تا حدودی می‌توان به مباحث فنی این دوران از جمله گام‌های بالقوه و بالفعل پی‌برد. اغلب نغمه‌ها بر روی دستان تنبور بر اساس نام مقامات اسم‌گذاری می‌شدند. مقامات به ترتیب به آوازه، مقام، شعبه و احتمالاً گوشه تقسیم می‌شدند. بااین‌همه ملاک طبقه‌بندی دیگری بر اساس نغمهٔ ایست وجود داشته است. گام‌های که تمامی پرده‌های آنها از نغمات ایست مقام‌ها

تشکیل می‌شد پرده‌ای و مقام‌های که نغمه‌های غیرایست استفاده می‌کردند نیم‌پـرده نامیده می‌شدند. گام‌های دیگر از ترکیب نغمات مختلف تشکیل می‌شدند که به آنهـا ترکیب می‌گفتند. این ترکیبات مبتنی بر سلیقهٔ خوانندگان و نوازندگان بود که با مقام‌های تثبیت شده فرق داشت. برخی از مقام‌ها در موسیقی سازی انتقالی بوده، به نـام شَـدّ (این اصطلاح در موارد مختلف با معانی متفاوت به‌کار می‌رفت) می‌شناختند. اصطلاح دستگاه برای مقام‌های پرده‌ای نیز به کار می‌رفت. ظاهراً در این مقام‌ها ساختن برخی از اقسام تصانیف بیشتر متداول بود. در این دوره شَدّ به معنای دیگری نیز به کار می‌رفت. هر شَدّ در برگیرندهٔ سیکلی از مقام‌ها بود که مقام اول تا آخر یکسان بود. چهـار شَـدّ تثبیت شده رایج وجود داشت که به آنها شدود چهارگانه می‌گفتند. این شدود مبنای شکل‌گیری موسیقی دستگاهی بودند. به‌هر دور ایقاعی در این دوره اصول گفته می‌شد. اسامی آنها بعضاً یکسان و گاه متفاوت بود. روش‌های مختلفی برای نشان دادن ساختار آنها در رساله‌ها معرفی شده است. اقسام تصانیف نیز متعدد و ساختار آنها مشخص بود. بااین‌همه برخی از آنها در عمل بیشتر مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

پی‌نوشت

۱. کارکایا، ۸۸؛ میثمی، ۳۴

۲. حسن‌زاده، ۲۰۹

۳. کارکایا، ۸۸

۴. همانجا، فُنتّن، ۲۳

5. Feldman, 45-46, 66;
میثمی، ۳۳

۶. روملو، ۳۲۳؛ نوایی، ۵۱۳-۵۱۴

۷. فلسفی ۶۳۰/۱

۸. اسکندربیک، ۱۹۰/۱؛ واله اصفهانی، ۴۸۳-۴۸۴

۹. قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، ۱۱۳، ۱۱۴، ۳۸۳، *خلاصة‌التواریخ*، ۵۹۹/۱

۱۰. اسکندر بیک، ۱۹۰/۱-۱۹۱

۱۱. اسکندربیک، ۱۷۱/۱-۱۷۲، ۱۹۰-۱۹۱؛ واله اصفهانی، ۴۸۳-۴۸۴

۱۲. فلسفی، ۶۱۳/۱-۶۱۴

۱۳. منجم یزدی، ۷۱

۱۴. اسکندربیک، ۷۵۶/۲

۱۵. الئاریوس، ۱۹۶

۱۶. محمد معصوم اصفهانی، ۳۱۰

17. Feldman, 66-67

۱۸. دولیه دولند، ۳۰-۳۱

۱۹. سانسون، ۸۵؛ شاردن، ۱۱۵/۵

۲۰. نصیری، ۴۲-۴۴

۲۱. کروسینسکی، ۲۴

۲۱. استرآبادی، ۶۸

۲۲. اسکندر بیک، ۱۳۸/۱

۲۳. نک: *تاریخ عالم‌آرای صفوی*، ۴۴۴

۲۴. اسکندربیک، ۱۹۰/۱

۲۵. همانجا

۲۶. واله اصفهانی، ۶۹۲

۲۷. سانسون، ۵۹

۲۸. کمپفر، ۱۰۷؛ نیز: مینورسکی، ۱۳۲

۲۹. خان‌احمد خان‌گیلانی، گ 50a–51b

۳۰. مینورسکی، ۱۳۲

۳۱. همو، ۱۷۴

۳۲. همو، ۱۳۲

۳۳. همو، ۷۱

۳۴. محقق کرکی، ۲۳/۴

۳۵. جعفریان، ۷۰۰/۲

۳۶. میرزاخانی، ۱۲۴

۳۷. همو، ۱۲۸

۳۸. همو، ۱۱۷

۳۹. مروجی، ۳۰-۳۳

۴۰. همو، ۲۸-۲۷

۴۱. مختاری، ۲۰۴/۳

۴۲. نوایی، ۵۱۳-۵۱۴

۴۳. جعفریان، ۳۷۶/۱-۳۷۷

۴۴. همو، ۳۸۷/۱

۴۵. سام میرزا صفوی، ۲۲

۴۶. میرزاخانی، ۱۷۷

۴۷. نک: جعفریان، ۸۰۱/۲

۴۸. اسکندربیک، ۱۹۰/۱-۱۹۱

۴۹. سام میرزا صفوی، ۸۲-۸۳
۵۰. اسکندربیک، ۱۹۰/۱
۵۱. مراغی، *شرح ادوار*، ۳۸۶
۵۲. *برهان قاطع*، ۱۸۶۵/۳
۵۳. قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، ۱۰۱
۵۴. شاه حسین بن غیاث‌الدین، ۲۱۷
۵۵. ولی قلی شاملو، ۶۸/۱
۵۶. از ملازمان اکبرشاه. نک: کامی قزوینی، گ ۳۳۱a
۵۷. اسکندربیک، ۱۹۰/۱
۵۸. همانجا
۵۹. شاه حسین بن غیاث‌الدین، ۲۱۷
۶۰. کامی قزوینی، گ ۳۳۰b- گ ۳۳۱a
۶۱. مراغی، *جامع*، ۲۰۵، *جامع*، خاتمه، ۱۱۹
۶۲. شاردن، ۱۱۵/۵؛ اوحدی بلیانی، ۷۹
۶۳. میرزاخان بن فخرالدین، ۳۴۷
۶۴. در مورد ساز مردنگ نک: همو، ۴۴۲
۶۵. اسکندربیک، ۱۹۰/۱-۱۹۱؛ سام میرزا صفوی، ۸۳
۶۶. همانجا
۶۷. جرجانی، ۲۷۴
۶۸. کامی قزوینی، گ ۲۷a
۶۹. قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، ۱۰۵
۷۰. واله اصفهانی، ۴۸۳
۷۱. اسکندربیک، ۱۹۰/-۱۹۱
۷۲. قاضی احمد قمی، *خلاصة‌التواریخ*، ۴۲۸، *گلستان هنر*، ۱۰۵-۱۰۶
۷۳. فخرالزمانی، ۹۰۲
۷۴. گلچین معانی، ۹۰۸/۲
۷۵. همو، ۱۵۸/۱-۱۵۹
۷۶. رازی، ۴۸۸/۲
۷۷. کوکبی گرجی نسخهٔ شم ۲۲۱۱ مجلس
۷۸. گلریز، ۵۶۹/۲-۵۷۰
۷۹. فخرالزمانی، ۵۸۹
۸۰. نصرآبادی، ۳۱۸، ۳۲۳
۸۱. نک: اسامی پراکنده در رسالهٔ کوکبی گرجی، همانجا
۸۲. میثمی، ۱۴۳-۱۴۵
۸۳. همو، ۱۶۳-۱۷۹
۸۴. قزوینی، میرصدرالدین، ۶۵
۸۵. همو، ۷۳
۸۶. گ ۵۰۴a- گ ۵۰۵b
۸۷. کوکبی گرجی، گ ۳۷b
۸۸. الئاریوس، ۱۳۶۳
۸۹. تاورینه، ۷۳۵
90. Kaempfer, 741
۹۱. حسینی، ۲۷؛ روملو، ۲۴۵-۲۴۶
۹۲. تاورنیه، ۴۸۵
۹۳. دولیه دولند، ۳۰
۹۴. نک: *سفرنامه‌های ونیزیان*، ۴۲۲-۴۲۳
95. Canby, 58
۹۶. شرلی، ۶۰، ۷۶
۹۷. فیگوئروا، ۳۲۸
۹۸. دلاواله، ۴۴۷
۹۹. *سفرنامه‌های ونیزیان*، ۴۲۲-۴۲۳
۱۰۰. دلاواله، ۲۵
۱۰۱. دولیه دولند، ۳۰
۱۰۲. همو، ۳۰-۳۱
۱۰۳. کمپفر، ۲۴۰
۱۰۴. همو، ۲۰۴
۱۰۵. شاردن، ۱۱۵/۵-۱۱۶
۱۰۶. همو، ۱۱۴
۱۰۷. میثمی، ۱۸۵-۱۸۷
۱۰۸. نک: مقدمهٔ انصاری، ۱/ «هفده، هجده»
۱۰۹. نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ، شم B2257
۱۱۰ نسخهٔ خطی دانشگاه تهران، شم ۲۵۹۱
۱۱۱. نسخهٔ خطی مجلس، شم ۵۱۸۰
۱۱۲. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۳۱
۱۱۳. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۱۱
۱۱۴. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۱۳/۱۸
۱۱۵. نسخهٔ خطی مجلس، شم ۶۲۶/۵
۱۱۶. نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ، شم B3983
۱۱۷. نسخهٔ خطی مجلس، شم ۲۲۴۲/۳
۱۱۸. نسخهٔ خطی بریتانیا، شم or. 2365
۱۱۹. نسخهٔ خطی مجلس، شم ۵۱۸۰

۱۲۰. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۱۱

۱۲۱. رسالهٔ *معرفت موسیقی* در جُنگ مرتضی‌قلی خان شاملو، ۲۳۸-۲۴۲

۱۲۲. شم ۲۹۱۱

۱۲۳. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۱۱، گ ۱۰۵a

124. Feldman, 198

125. Doğrusöz, 19

126.ibid

127. Feldman, 195

128. id, 199

۱۲۹. نسخهٔ خطی سپهسالار، شم ۲۹۱۱، گ ۱۰۵b

130. Feldman, 203

۱۳۱. کوکبی گرجی، گ ۴۲a- گ ۴۳b

۱۳۲. کرامی، گ ۴۰۴a

۱۳۳. نسخهٔ خطی دانشگاه تهران، شم ۲۵۹۱، گ ۷۹۳b- گ ۷۹۵b

۱۳۴. قزوینی، میرصدرالدین، برگ ۸a

۱۳۵. کوکبی گرجی گ ۴۲a- گ ۴۳b

۱۳۶. اسعدی، ۶۸

۱۳۷. *سفرنامه*، ۱۰۹/۵

۱۳۸. نسخهٔ خطی سپسالار، شم ۲۹۳۱، گ ۱۲۲a

۱۳۹. صفی‌الدین ارموی، ۱۲۴، ۱۲۹

۱۴۰. همانجا؛ رساله در مجموعهٔ *مجمع‌الحکم* مجلس، شم ۵۱۸۰، گ ۵۰۲a

۱۴۱. میرزاخان بن فخرالدین، ۴۲۸

۱۴۲. نسیمی، گ ۳۰B- گ ۳۱B

143. Feldman, 223

144. id, 226

۱۴۵. نسخهٔ خطی دانشگاه تهران، شم ۲۲۱۴، ۳۳۷

۱۴۶. همان، ص ۳۳۸

۱۴۷. قزوینی، محمدعلی، گ ۵۳۳b

۱۴۸. عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۵۴-۵۶؛ رساله‌ای بی *عنوان در موسیقی*، سپهسالار، شم ۲۹۳۱، گ ۱۰۵b

۱۴۹. قزوینی، میرصدرالدین، گ ۶b- گ ۷a

150. Feldman, 228

151. id, 227

۱۵۲. مراغی، مقاصد، ۱۱۹

۱۵۳. نک: جعفریان، ۸۰۳/۲

۱۵۴. کرامی، گ ۴۰۹b- گ ۴۱۰a

۱۵۵. میثمی، ۶۳

۱۵۶. مراغی، *جامع*، *خاتمه*، ۱۹۸

۱۵۷. رسالهٔ موسیقی، به کوشش محیط طباطبایی، ۱۸؛ *رساله در بیان علم موسیقی*، گ ۲۷b- گ ۲۷۶b

۱۵۸. قزوینی، میرصدرالدین، گ ۷b- گ ۷a

۱۵۹. کوکبی گرجی، گ ۵۰a؛ کوکبی گوهری بخارایی، گ ۸۷b

۱۶۰. نسیمی، گ ۴۰b- گ ۴۶a

۱۶۱. همو، گ ۴۱b

۱۶۲. عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۶۶

۱۶۳. گ ۲۹b

164. Massoudih, 240-241

165. Feldman, 350

۱۶۶. بنایی، ۱۲۶

۱۶۷. کوکبی گوهری بخارایی، گ ۱۳۷a

۱۶۸. قزوینی، میرصدرالدین، گ ۸a

۱۶۹. کرامی، نسخهٔ ملک، گ ۲۴۵a

170. Feldman, 350

۱۷۱. بنایی، ۱۲۷

۱۷۲. نسخهٔ خطی سپهسلار، شم ۲۹۱۳/۱۶، گ ۳۵۹a

۱۷۳. فخرالزمانی، ۹۰۲

۱۷۴. اسکندر بیک، ۷۵۶/۲

۱۷۵. همو، ۱۱۰۹/۲

۱۷۶. نصرآبادی، ۱۴۷

۱۷۷. همو، ۲۸۱

۱۷۸. همو، ۴۲۵

۱۷۹. کوکبی گرجی، گ ۴۸a- گ ۵۰a

۱۸۰. همو، گ ۹۱b

۱۸۱. همو، گ ۶۰a- گ ۶۱b

کتابشناسی:

الئاریوس، آدام، *سفرنامه* (بخش ایران)، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران، ۱۳۶۳ش.

ابوالحسن قیصر، *معرفت‌النغم*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ بادلیان، شم ۱۶۰.

انصاری، نورالحسن، مقدمه بر *تحفة الهند* (نک : هم ، میرزا خان بن فخرالدین).

استرآبادی، حسین، *تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی*. بـه کوشـش حسـن اشـراقی، تهـران، ۱۳۶۴ش.

اسعدی، هومان، «از مقام تا دستگاه»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۳، شم ۱۱.

اسکندر بیک منشی، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش محمد اسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۸۲ش.

اوحدی بلیانی، محمد، *تذکرهٔ عرفات العاشقین*، نسخهٔ میکروفیلم کتابخانهٔ ملک، شم AA 5324.

باقیای نائینی، *زمزمهٔ وحدت*، نسخهٔ خطی موسسهٔ شرق‌شناسی تاشکند، شم ۱۰۲۲۶/۲.

برهان قاطع، محمد حسین بن خلف تبریزی، به کوشش محمد معین، تهران، ۱۳۶۲ش.

بنایی، علی، *رساله در موسیقی*، به کوشش نصرالله پورجوادی، با مقدمهٔ داریوش صفوت و تقی بینش، تهران، ۱۳۶۸ش.

تاریخ عالم آرای صفوی، تهران، ۱۳۶۳ش.

تاورنیه، ژان باتیست، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، اصفهان، ۱۳۶۳ش.

جرجانی، میر سید شریف، «*رقعه به حافظ ادوار* [قزوینی]»،به کوشش احمـد گلچـین معـانی، مجلـهٔ *ادبیات و علوم انسانی مشهد*، مشهد، ۱۳۴۱ش، س ۴، شم ۴.

جعفریان، رسول، *صفویان در عرصهٔ دین، فرهنگ و سیاست*، قم، ۱۳۷۹ش.

چنگی، درویش علی، *تحفةالسرور*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ آکادمی علوم روسیه، سـن‌پترزبـورگ، شـم D403.

حسن‌زاده، اسماعیل، *حکومت ترکمانان قراقویونلو و آق قویونلو در ایران*، تهران، ۱۳۷۹ش.

حسینی، خورشاه بن قباد، *تاریخ ایلچی نظام شاه*، به کوشش محمدرضا نصیری و کوئیجی هانه‌دا، تهران، ۱۳۷۹ش.

خان‌احمد خان گیلانی، منشآت، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۳۳۰۱.

خواجه کلان خراسانی، *رساله*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ سپهسالار، شم ۲۹۱۳/۷.

همو، همان، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۷۴۹۹/۴.

دلاواله، پیترو، *سفرنامه*، ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، تهران، ۱۳۴۸ش.

دولیه دولند، آندره، *زیبایی‌های ایران*، ترجمهٔ محسن صبا، تهران، ۱۳۵۶ش.

رازی، امین احمد، *هفت اقلیم*، به کوشش جواد فاضل، تهران، بی‌تا.

رساله در باب موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، شم ۶۲۶/۵.

رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، رسالهٔ ۱۷۶، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، مجموعهٔ شم ۲۵۹۱.

رساله در بیان علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دانشکدهٔ شرق‌شناسی لنینگراد، شم B2257.

رساله در بیان علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ سپهسالار، شم ۲۹۱۳/۱۸.

«*رساله دربیان دستگاه اعظم*»، به کوشش امیرحسین پورجوادی، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۰ش، شم ۱۲.

رساله در علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، شم ۵۱۸۰.

رساله در علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۲۲۱۴.

رسالهٔ در معرفت موسیقی، در جُنگ مرتضی قلی‌خان شاملو، چاپ عکسی از روی نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، شم ۱۵۰۰.

«رسالهٔ موسیقی»، به کوشش محیط طباطبایی، *مجلهٔ موسیقی*، تهران، ۱۳۲۰ش، س ۳، شم ۱۰ و ۱۱.

رساله‌ای در بیان علم موسیقی در نهایت صحت، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ سپهسالار، شم ۲۹۱۱.

رساله‌ای بی‌عنوان در موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ سپهسالار، شم ۲۹۳۱.

رساله‌ای در علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دانشکدهٔ شرق‌شناسی لنینگراد، شم B3983.

روملو، حسن بیک، *احسن‌التواریخ*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۷۵ش.

سام میرزا صفوی، *تحفهٔ سامی*، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۴ش.

سانسون، مآروتین، *سفرنامه*، ترجمهٔ تقی تفضلی، تهران، ۱۳۴۶ش.

سفرنامهٔ ونیزیان، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

شاردن، ژان، *سیاحت‌نامه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۸ش.

شاه حسین بن غیاث‌الدین، *احیاءالملوک*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۴ش.

شرلی، آنتوان ورابرت شرلی، *سفرنامه*، ترجمهٔ آوانس، به کوشش محبت آئین، تهران، ۱۳۷۵ش.

صادقی بیک کتابدار، *مجمع‌الخواص*، ترجمهٔ عبدالرسول خیام‌پور، تبریز، ۱۳۲۷ش.

صفی‌الدین ارموی، *کتاب الادوارفی الموسیقی*، به کوشش آریو رستمی، تهران، ۱۳۸۰ش.

طغرای مشهد، *رسالهٔ وجدیه* نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۵۰۴۰ و شم ۱۱۰.

ظهوری ترشیزی، *دیباچهٔ نورس*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۸۹۰.

عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، *بهجت‌الروح*، به کوشش رابینو، تهران، ۱۳۴۶ش.

عقیلی رستمداری، حسین، *ریاض‌الابرار*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شم ۴۳۴۹.

غزنوی، عبدالرحمان، «رساله»، *مجلهٔ موسیقی*، تهران، ۱۳۲۰ش، س ۳، شم ۱۲.

فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی، تذکرهٔ میخانه، به کوشش احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۶۲ش.

فلسفی، نصرالله، *زندگی شاه عباس اول*، تهران، ۱۳۶۴ش.

فُنتُن، شارل، *رساله در بیان موسیقی شرقی و مقایسهٔ آن با موسیقی اروپایی*، ترجمهٔ ساسان فاطمی، تهران، ۱۳۸۵ش.

فوقی، فوق‌الدین احمد یزدی، *اطوز [اتوز] گنج*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۲۵۹۱.

قاضی احمد قمی، *خلاصة التواریخ*، به کوشش احسان اشراقی، تهران، ۱۳۸۳ش.

همو، *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۶۶ش.

قزوینی، محمدعلی، *رفیق یا آداب علیه*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم .۲۵۸۵.

قزوینی، میرصدرالدین محمد، *رسالهٔ علم موسیقی*، نسخهٔ خطی بادلیان، شم ۲۸۲۷.

همو، رسالهٔ الحاقی به رسالهٔ علم موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانه مجلس، شم ۲۲۴۲/۳.

کاراکایا، فکرت، *«عثمانی‌ها و موسیقی ایرانی عصر صفوی»*، *چکیدهٔ مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*، به کوشش منیژهٔ کنگرانی، تهران، ۱۳۸۵ش.

کامی قزوینی، *نفائس‌المآثر*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۵۱۳۴.

کرامی، دوره بیک (حافظ مقصودی یا دوره سفرچی)، *رسالهٔ کرامیه*، نسخهٔ خطی دانشگاه تهران،

شم ۲۵۹۱.

کروسینسکی، *سفرنامه*، ترجمهٔ مریم میراحمدی، تهران، ۱۳۶۳ش.

کمپفر، انگلبرت، *سفرنامهٔ*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۳ش.

کوکبی گرجی، آقا مؤمن مصنف، رساله و تصانیف، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، شم ۲۲۱۱.

کوکبی گوهری بخارایی، نجم‌الدین، *سلطانیه*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ سپهسالار، شم ۲۹۳۱.

گلچین معانی، احمد، *کاروان هند*، تهران، ۱۳۶۹ش.

محقق کرکی، *جامع‌المقاصد*، قم، ۱۴۰۸ق.

محمد بن امین میرزا زمان بخاری، *محیط‌التواریخ*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی پاریس، شم ۱۵۴۸.

محمد معصوم اصفهانی، *خلاصة‌السیر*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۸ش.

مختاری، رضا و محسن صادقی، *میراث فقهی* (۱) غنا، قم، ۱۳۷۷ش.

مراغی، عبدالقادر، مقاصدالالحان، به کوشش تقی بینش، تهران، ۲۵۳۶ش.

همو، جامع‌الالحان، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، جامع‌الالحان، خاتمه، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۲ش.

همو، شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۰ش.

مروجی، علی، *موسیقی و غناء در آینهٔ فقه*، به کوشش محمدرضا جباران، تهران، ۱۳۷۸ش.

منجم یزدی، محمد، *تاریخ عباسی یا روزنامهٔ ملاجلال*، به کوشش سیف‌اللّه وحیدنیا، تهران، ۱۳۶۶ش.

میثمی، حسین، *موسیقی عصر صفویه*، تهران، ۱۳۸۹ش.

میرزا ابراهیم یزدی، دیباچه انیس‌الرواح، نسخهٔ خطی آکادمی علوم روسیه، شم c692.

همو، همان، به کوشش احمد گلچین معانی، مجلهٔ *ادبیات و علوم انسانی مشهد*، مشهد، ۱۳۴۷ش، س ۴، شم ۴.

میرزا سمیعا، *تذکرة‌الملوک*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، با تعلیقات مینورسکی، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۸ش.

میرزاخان بن فخرالدین محمد، *تحفة‌الهند* (باب پنجم کتاب: در علم سنگیت یعنی علم موسیقی)، به کوشش نورالحسن انصاری، تهران، ۱۳۵۴ش.

میرزاخانی، حسین، *نگرشی نو در مبانی فقهی موسیقی سازی و آوازی*، قم، ۱۳۶۹ش.

مینورسکی، تعلیقات بر *تذکرةالملوک* (نک: هم، میرزا اسمیعا).

نسیمی، *نسیم طرب*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، شم ۴۸.

نصرآبادی، میرزا محمدطاهر، تذکرهٔ نصرآبادی، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۷ش.

نصیری، محمدابراهیم، *دستور شهریاران*، به کوشش محمدنادر نصیری مقدم، تهران، ۱۳۷۳ش.

نظام‌الدین احمد گیلانی، به عنوان نسخهٔ خطی کتابخانهٔ برلین، شم Petermann I. 175.

نوایی، عبدالحسین، *شاه طهماسب صفوی، مجموعهٔ اسناد و مکاتبات تاریخی همراه با یادداشت‌های تفضیلی*، تهران، ۱۳۵۰ش.

واله اصفهانی، محمد یوسف، خُلد برین (ایران در روزگار صفویان)، به کوشش میرهاشم محدث، تهران، ۱۳۷۲ش.

ولی قلی شاملو، *قصص‌الخاقانی*، به کوشش حسن سادات ناصری، تهران، ۱۳۷۱ش.

Canby, S. R, *The Golden Age of Persian Art 1521-1722,* London, 2002.

Doğrusöz, N., *Harîrî bin'in Kirşehî Edvar çevirisinde perdeler*, Istanbul, 2007.

Feldman, W., *Music of the Ottaman Court Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996.

Kaempfer, E., *Amoenitum exoticarum Politica-Physico-medicarum Fasciculi V Lemgoviae*, Tehran, 1976.

Massoudieh, M. T., *Manuscrits Persans Concernant La Musique Manuscrits Persans Concernant La Musique*, München, 1996.

موسیقی دوران زندیه

سید حسین میثمی

مقدمه

به نظر می‌رسد که تشکیلات و جریان موسیقی دربار زندیه برگرفته از موسیقی عهد صفوی و افشار باشد که گروه‌های مختلف نقاره‌ای و مجلسی را دربرمی‌گرفته است. معمولاً نقاره‌خانه محلی بوده که وابستگان این حرفه در آن می‌زیستند تا در صورت نیاز در دسترس باشند. به هنگام فتح شیراز توسط کریم خان (حکومت: ۱۱۶۳-۱۱۹۳ق) از نقاره‌خانهٔ شیراز نام برده شده است[۱]. معلوم نیست که نقارخانهٔ مذکور همان نقاره‌خانهٔ ارگ کریم‌خانی باشد. نقاره‌خانهٔ ارگ کریم‌خانی در شمال بازار وکیل واقع است[۲]. فرانکلین در مورد این نقاره‌خانه چنین اظهار می‌دارد: «در مقابل ارگ در یک میدان بزرگ، سکویی قرار دارد که روی آن دستهٔ موزیک خان، که از تعدادی شیپورچی، دهل‌زن، نقاره‌زن، طبال و غیره تشکیل شده است، هر روز به هنگام طلوع و غروب آفتاب آهنگی می‌نوازند. وقتی خان در خارج از شهر و یا در مسافرت است، این افراد همیشه در چادری نزدیک به چادر او قرار می‌گیرند»[۳]. گاه در محلات مختلف براساس نیاز نیز نقاره‌خانه ساخته

می‌شد. نقشه‌ای از شیراز در قرن ۱۲ق موجود است که محل نقاره‌خانه را در ارگ دولتی نشان می‌دهد[۴]. ابوالحسن مستوفی از احداث نقاره‌خانه‌ای در وسط بازار شیراز یاد می‌کند[۵]. نیبور نیز از ساختمان هشت‌گوشه‌ای در وسط باغی در شیراز نام می‌برد و در همین ارتباط چنین ذکر می‌کند: «در آن طرف حیاط، ساختمان بلند باریکی قرار دارد. می‌گویند در بالای این بنا، نوازندگان طبل، دهل و نی‌لبک می‌ایستند و می‌نوازند»[۶].

گاهی نقاره‌خانه بر گروه نقاره‌چیان، کرنانوازان و آلات و ادوات آنها خطاب می‌شده است چنان‌که در زمان حکمرانی زکی خان چنین ذکر شده است: «حال آنکه نجف خالوی خرس بود سرافراز و با زنبورک و نقاره‌خانه روانه فرمودند»[۷]. در همین منبع در ذکر سلطنت ابوالفتح خان از صد هزار مرد که با ساز و.... طبل و علم و نقاره‌خانه و ... به پیشواز آمده بودند نام برده شده است[۸].

در بزم‌ها از ارباب طرب استفاده می‌شده که این عنوان برای گروه‌های مختلف سازندگان، نوازندگان، بندبازان، بازیگران و رقاصان به‌کار رفته است[۹]. احتمال می‌توان داد که مسئولیت نقاره‌خانه (اعم از نقاره‌چیان و اهل موسیقی مجلسی و دیگر گروه‌های سرگرم کننده) کماکان بر عهدهٔ چالچی‌باشی بوده است. ابوالحسن مستوفی از «چالچیان چابک» دست نام می‌برد[۱۰]. با توجه به ثبت لغوی آن می‌توان پنداشت که عنوان ریاست نقاره‌خانه ــ باقی مانده از دوران صفوی ــ کماکان در این دوران نیز رواج داشته است[۱۱]. همچنین جمع بستن این واژه نشانگر تعدد آنان بوده است که ظاهراً در مراسم مهم، چالچی‌ها از نقاره‌خانه‌های مختلف دعوت می‌شده‌اند. در وقایع سال ۱۲۰۲ق از حضور چالچی و مطرب در جشن نوروز نام برده شده است[۱۲].

این امکان وجود دارد که در برخی ازموارد از نوازندگان و خوانندگان خارج از دربار نیز استفاده می‌شده است. در این مورد چنین بیان شده است: «کریم خان خوش‌گذرانی را بسیار دوست داشتی چنانچه بعد از کار بزرگان ایران، هیجده سال از شیراز به جای دیگر نرفت و شب و روز به خوش‌گذرانی می‌پرداخت و زنانی که برای این کار آماده بودند، هر شب در بزم باده‌نوشی او می‌آمدند و خوانندگان و مطربان شهر را هر شب بار می‌داد...»[۱۳]. در مورد دیگر از ۱۲٬۰۰۰ کارگر (از سراسر کشور) برای هموارسازی زمین و ساختن حصار شیراز استفاده شده بود که در این ارتباط ذکر شده: «مقرر شده

بود که فوج فوج مغنیان نغمه‌پرداز و مطربان بربط‌نواز و موسیقی‌دانان موسیقارساز یاد شده که قدم به قدم بساط نشاط و اسباب مسرت و انبساط گسترده تا کارگرانی را مشغول هموارسازی زمین و ساختن حصار شیراز بودند در کمال عیش و سور و نهایت بهجت و سرور به شغل مزبور مشغول باشند و هرروز از آنان ایام مسرت انجام چون روز نوروز قرین شادمانی و هر ساعتی از آن اوان عشرت‌اندوز چون ایام جوانی می‌گذشت ...»[۱۴].

دربارهٔ همین دوره آورده‌اند که «در زمان عشرت نشان علم خوش موسیقی شیرین و دلکش در همه جا با حسن عمل و چون نتیجهٔ کلیهٔ زهرهٔ زهرا است در دلگشایی و جان‌فزایی اهل عالم بی‌بدل و منکرش سر صف اولئک کالانعام بل هم اضل است؛ رونقی بیش از حد و اندازه و جان خلایق را تازه می‌نمود و آلات و ادواتش در همه جا منظور نظر و در هر مکان جلوه‌گر، علی‌رغم زهاد سالوس خر، یعنی دف و نقاره و سرورنای و رود و عود و چنگ و چغانه و رباب و بربط و موسیقار و نی و تنبک و تنبور و سنتور و چهارتار و مطربان آن زمان هریک از صاحب ذوق وقوفی، رشک فاریابی و در شیرین نوایی غیرت باربد بوده‌اند»[۱۵]. علاقهٔ کریم خان به موسیقی در شعری چنین تصویر شده است:

به هر گوشه عیش آماده بود — همه شاهد و ساقی و باده بود
به هر بزمی اهل طرب گرم‌ساز — بتان جلوه‌گر با دو صد عز و ناز[۱۶]

ابوالحسن مستوفی در وصف جشن باغ هنر شیراز بیان داشته است که: «نوای رود و بربط خنیاگران سرمست، به گوش زهرهٔ زهرا رسید؛ ز لحن مغنی و آواز ساز به چرخ آمده زهرهٔ دلنواز»[۱۷]. همچنین آورده‌اند که: «وکیل پس از بازگشت از آذربایجان، هنگام توقف در تهران، از نغمات چنگ و رباب استفاده می‌کرد»[۱۸]. ابوالحسن مستوفی جشن ازدواج ابوالفتح خان با مهد علیا را این‌گونه وصف کرده است: «محفل‌آرایان هنگامه‌ساز و نگاربندان عشرت‌پرداز دست صنعت گشوده، تمامی شهر را از بستن آیین، رشک نگارخانهٔ چین و ساحت آن ولایت را از کثرت تزیین غیرت خلد برین گردانیدند. از نوای سرود مطربان خوش‌آواز، جن و ملک در سماع و از نغمهٔ رود رامشگران، شاهدان پری‌پیکر دل از کف ارباب بصر ربوده... ماهرویان عشاق‌کش به اطواری دلکش در آن محفل عیش

و شادمانی شورش‌انگیزی آغاز کردند»[۱۹]. در دورهٔ علیمردان خان زند، قاضی نظام‌الدین خوانساری به شغل قضا نشست. به نقل از حزین این قاضی در حسن صوت و مهارت در موسیقی از نوادر دوران بود[۲۰]. وقتی علیمردان خان زند روی به جانب اصفهان نهاد «با ساز و نواز و گستردن پانداز ... وارد شهر اصفهان شد ...»[۲۱]. همچنین آورده‌اند که: «... علیمردان خان زند فرمود، بزم شاهانه آراستند و شاهدان طناز و لعبتان دمساز و ساقیان پرناز و ارباب طرب و رامشگران خوش‌رقص و آواز را خواستند ...»[۲۲]. علیمردان خان در اصفهان با دختر محمدحسن خان قاجار عروسی کرد و: «شهر اصفهان را زینت و آیین بستند و هفت روز و هفت شب با کوس و کورکه و ساز و نواز چراغان و چراغستان نمودند ...»[۲۳].

اهل موسیقی دربار زند

سایات نوا، متولد حلب از عاشیق‌های سرشناس ارمنی آوازخوان و نوازندهٔ دربار بود که در دربار نادر شاه نیز خدمت می‌کرد[۲۴] دورینگ بدون ذکر منبع اظهار می‌کند: «می‌دانیم که خواننده و آهنگساز معروف ارمنی، سایات نوا، متولد حلب (۱۰۹۶-۱۱۷۴ق) در دربار کریم خان در شیراز اقامت داشته است. او به ارمنی، ترکی، فارسی و گرجی به یکسان آواز می‌خواند ...»[۲۵] سایات نوا در ۱۲۱۰ق/۱۷۹۵م در هجوم ایرانیان به تفلیس کشته شد[۲۶]. احتمال وجود عاشیق‌ها در دربار زند زیاد است، زیرا به دستان‌سرایی مغنیان و مطربان در *ساقی‌نامه‌ها* هم اشاره شده است[۲۷].

به نظر می‌رسد که بخشی از اهل موسیقی دربار زند از ارامنه و یهودیان بوده‌اند. شاید این امر به دلیل حرمت‌های فقهی موسیقی بود که مسلمانان کمتر به این امور می‌پرداختند. عضدالدوله (فرزند فتحعلی شاه) در مورد از استادان موسیقی آن عصر چنین می‌گوید: «استاد مینا که زن مصطفی خان عمو و شاگرد مهراب ارمنی اصفهانی بود، با استاد زهره، که زوجهٔ جعفرقلی خان عمو بود و شاگرد رستم یهودی شیرازی بود، و هریک از آن دو زن در علم موسیقی بی‌نظیر بودند و مهراب و رستم استادان آنها از معارف اهل این فن و بر آقا محمدرضا و رجبعلی خان و چالانچی خان مغنّیان آن عصر سمت استادی داشتند ...»[۲۸]. مصطفی‌قلی خان به دستور برادرش آقامحمد خان

پیش از به تخت نشستن در سال ۱۲۱۰ق به قتل رسید؛ همچنین جعفرقلی خان ــ برادر دیگر آقامحمد خان ــ که بیش از همه برادران به آقامحمد خان وفادار بود پیش از به سلطنت رسیدن فتحعلی خان (برادرزاده‌اش) به دستور آقامحمد خان به قتل رسید؛ زیرا آقامحمد خان خود در دربار زند شاهد درگیری‌های برادران کریم خان بعد از درگذشت این خان بود و تمایلی نداشت که این اتفاق برای برادرزاده‌اش بیفتد؛ بنابراین استادان موسیقی مذکور پیش از دوران قاجار می‌زیستند و قطعاً میراث دربار زند بوده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که پس از فتح شیراز در سال ۱۲۰۶ق مینا و زهره به همسری برادران آقامحمد خان درآمده‌اند. بقیهٔ استادان نامبرده احتمالاً به تهران منتقل شدند و به خدمت آقامحمد خان درآمدند. در مورد استاد مینا و استاد زهره آورده‌اند که «... زوجهٔ حضرت خاقانی نبودند، ولی خاقان مغفور آنها را به خانهٔ خود آورده بود. مقرری و مواجب و همهٔ اسباب تجمل به جهت آنها مقرر بود ...»[۲۹].

کودزکو در کتاب *اشعار عامیانهٔ ایران* از چالانچی خان، سرپرست گروه موسیقی دربار، ملا کریم خوانندهٔ نخست و رجبعلی خان نوازندهٔ نخست ویلن (احتمالاً منظور مؤلف کمانچه بوده است) دربار فتحعلی شاه نام برده است[۳۰]. بعضی گفته‌اند که چالانچی خان نوازندهٔ کمانچه بوده است[۳۱]. مسجدی در نزدیکی بازار تهران به نام چالانچی خان وجود دارد که احتمالاً همو بانی این مسجد بوده است. عضدالدوله همچنین ذکر می‌کند که آقا محمدرضا، رجبعلی خان و چالانچی خان به استاد مینا و استاد زهره در معلم‌خانه درس می‌دادند و این دو نفر نیز آموخته‌هایشان را به افراد دسته‌های خود منتقل می‌کردند[۳۲]. وی همچنین از دختر آقا محمدرضا ملقب به شاهوردی خان، که استاد موسیقی بوده، نام برده که همراه چند زن نوازنده و خواننده در خدمت تاج‌الدوله همسر فتحعلی شاه بوده‌اند[۳۳].

در مورد ملا کریم مطلب خاصی مشاهده نمی‌شود. با توجه به هم‌دوره بودن این شخصیت با دیگر رجال موسیقی دربار می‌توان احتمال داد که وی نیز در دربار زند خواننده بوده است. به‌نظر می‌رسد که از دوران زند تا اواخر قاجار ملا های خواننده در موسیقی نقش ایفا کرده‌اند. ملا محمد شوشتری و ملا محمد اصفهانی در دوران زند و قاجار، ملا کریم در دربار فتحعلی شاه، ملا ولی استاد آواز دزفولی در دربار ناصری[۳۴]،

حاجی ملا عبدالکریم جناب قزوینی، استاد آواز در دربار ناصری[۳۵] و غیره از آن جمله‌اند.

خالقی بدون ذکر منبع از استادی به نام پریخان در دوران کریم خان نام می‌برد[۳۶]. این احتمال وجود دارد که وی از ارامنهٔ پریه بوده باشد؛ اگرچه در میان اسامی زنان سرشناس محلهٔ خیل، محله‌ای که کریم خان برای عشرت امرا در شیراز برآورد، نام پریخان را می‌توان مشاهده کرد. این احتمال نیز وجود دارد که وی از قریهٔ پریه، مأوای اصلی ایل زند در ناحیهٔ لرستان برخاسته باشد.

در دورهٔ زندیان برخی از محافل فرهنگی غیر درباری هم به شعر و موسیقی شهرت داشتند. یکی از مهم‌ترین آنها در اصفهان و دیگری در شیراز بوده است. یکی از رجال سرشناس این عصر میرزا عبدالوهاب موسوی حاکم اصفهان بوده که شعرا و موسیقی‌دانان مطرح دوران ندیم وی بوده‌اند[۳۷]. در محفل او افراد سرشناسی چون درویش عبدالمجید [طالقانی]، عاشق، آذر، صهبا، صافی، هاتف، غیرت، نصیب، نیازی، رفیق و مشتاق حضور داشتند[۳۸]. گفته‌اند که مشتاق که «... حق استادی در رقبهٔ آن جمع داشت ...»[۳۹]. در تحولات شعر قرن ۱۲ق که به سبک بازگشت مشهور است، شاعران مذکور نقشی مهم داشته‌اند. در این سبک با صدای خوب خویش و استادی در نواخت تار[۴۰] در این محفل جایگاهی مهم داشته است. چه «... بر سر شاخسار سخن نواها ساخت و نغمه‌ها پرداخت. عندلیبان خوش‌نوای عصر، او را مقتفی آمدند چون بیش از قافیه، روی اشعار رنگینش زینت نغمات مطربان باربدنوا شد و ترنمات شیرینش نقل محفل ظرفای مجلس‌آرا ...»[۴۱] بنابراین نغمه‌های وی در مجالس آن روز توسط خوانندگان و نوازندگان مورد استفاده قرار می‌گرفته است. به عنوان نمونه غزل:

مخوان ز دیرم بـه کعبهٔ زاهد — که بـرده از کف دل مـن آنجا
به نالهٔ مطرب به عشوهٔ ساقی — بـه خندهٔ ساغر بـه گریهٔ مینا

یا دو غزل مشهور هاتف اصفهانی به مطلع‌های:

به حریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانیم
بـه کـــنار من بنشینی بـــه کنـار خود بنشانیـم
چه شود به چهرهٔ زرد من نظری بـــرای خدا کنی
که اگر کنی همه درد من به یک نظاره دوا کنی[۴۲]

در گلچین اشعار دُنبُلی ذکر شده است. امروزه «غزل مخوان ز دیرم» در گوشهٔ راز و نیاز همایون، «به حریم خلوت خود شبی» در گوشهٔ نصیر خانی ماهور، و «چه شود به چهرهٔ زرد من» در گوشهٔ چهارباغ ابوعطا خوانده می‌شود[۴۳]. از افراد مرتبط و سرشناس محفل مذکور میرزا محمدنصیر اصفهانی (جد فرصت‌الدولهٔ شیرازی) بود که در شکل‌گیری جریان ادبی اصفهان نیز شرکت داشت[۴۴]. وی علاوه بر شاعری و طبابت، از موسیقی‌شناسان دوران نیز بود. شاعران سرشناس از جمله هاتف اصفهانی او را مدح گفته‌اند[۴۵].

از نجبای اصفهان میرزا علی متخلص به صبوح بود که به گفتهٔ دُنبُلی «در نواختن چهارتار اوقاتی صرف نیکو کرده، نیکو نواختی و طبع خوشی داشته» است[۴۶]. «آذر بیگدلی نیز دستش به اکثر صنایع آشنا بوده چهارتار را خوب می‌زده و طبع نظم نیز داشت ...»[۴۷].

از دیگر محافل مهم شیراز، محفل میرزا حسین (از سادات حسینی فراهان) متخلص به وفا بود که از ارباب قلم صادق خان زند به شمار می‌آمد[۴۸]. وی فرزند میرزا عیسی فراهانی، مهردار دربار صفوی بود[۴۹] و «... هر شب ارباب هنر و عامهٔ موزونان آن کشور در محافل خاصش حاضر بودی و مغنیان داوودالحان یوسف‌رخسار سیم‌عذار ابیات استادان را به نوایی جان‌فزا سرودی و گوی دل‌ها را از عرصهٔ سینه به چوگان زلف دل‌آویز و نغمات طرب‌انگیز ربودی و بعد از هر غزل از اهل دلی از صاحب منزل به پردهٔ مخالف و مؤالف ترنم حضار مجلس به کلمهٔ «للّه درّ قائل» تکلم و اکثر شعرا و موزونان صلات و جایزات یافته، از آن مجلس برخاسته، بدین وطیره در آن روزگار زمان گذرانید»[۵۰]. در محافل شبانهٔ او کسانی از علما، امرا و تجار شرکت می‌کردند. «... در پایین اتاق سه چهار نفر از خوش صداترین آوازخوان‌های شیراز و مشهورترین نوازندگان کمانچه جای می‌گرفتند. پیش از اینکه شام را بچینند از خوانندگان خواسته می‌شد غزلیاتی از حافظ و یا شعری چند از اشعار خود میرزا حسین به آواز و همراهی ساز بخوانند ...». پس از صرف شام «... نقال میرزا که صدای فوق‌العاده‌ای داشت پیش می‌آمد و قطعاتی از *شاهنامه* و یا متون تاریخی فارسی و عرب از بر می‌خواند تا اینکه میرزا با ادای بارک‌اللّه به نقال اشارهٔ مرخص‌شدن و به میهمانان علامت رفتن می‌داد ...». تصنیفی منسوب به میرزا حسین فراهانی از حوادث پیش آمده برای لطفعلی خان زند وجود دارد که توسط میرزا

بزرگ برای جونز فرستاده شده بود[۵۱]. نخستین بار شعر این تصنیف توسط اسکات وارینگ که در شیراز آنرا شنیده بود به انگلیسی ثبت شده است[۵۲]. کودزکو نیز در کتاب *اشعار عامیانهٔ ایران* نیز ترجمهٔ آنرا به انگلیسی آورده است[۵۳]. بخشی از این آواز با تغییراتی چنین روایت شده است:

بالای بان اندران قشون آمد ز مازندران
باز هم صدای نی میاد آواز پی‌درپی میاد
جنگی کردیم نیمی تمام لطفی می‌رود شهر کرمان[۵۴]

به نظر می‌رسد منظور شاعر از «نی» صدای کرنا و از «آواز» سر و صدای جنگ است. مصنف خواسته وقایع مذکور از جمله جنگ‌ها، مصالحهٔ حاجی ابراهیم با آقامحمد خان قاجار و خیانت به لطفعلی خان، تبعید زن و فرزندان وی به طبس، رشادت‌های لطفعلی خان را به تصویر کشد. روایت دیگری به نقل از کوهی کرمانی از این تصنیف در بم وجود داشته که توسط کولی‌ها خوانده می‌شده که در آن از رشادت‌های لطفعلی خان و آرزوی بازگشت وی سخن به میان آمده است[۵۵]. خاندان فراهانی از حامیان شاه ولی فراهانی (پدر میرزا علی‌اکبر فراهانی استاد تار دوران قاجار) بودند. گفته‌اند زادگاه میرزا علی‌اکبر فراهانی هزاوهٔ اراک بود[۵۶]. بنابراین هر دو خاندان از روستای هزاوه برخاسته بودند. شاه‌ولی از مریدان و شاگردان مشتاق علیشاه چهارتاری بود (نقل از استاد احمد عبادی). پری به نقل از *مکارم‌الاثار* در مورد مشتاق می‌گوید «... خوش‌صدا بود و شاگردان بسیار داشت ...»[۵۷]. ذکر اینکه میرزا علی‌اکبر فراهانی سورهٔ یس *قرآن* را با تار در شب آخر زندگی‌اش اجرا می‌کرده، اشاره‌ای به عمل مشابه مشتاق علیشاه دارد که ظاهراً به همین دلیل به قتل رسیده است. احتمالاً خواندن سوره‌های *قرآن* با تار از طریق شاه‌ولی به میرزا علی‌اکبر منتقل شده است. به نظر می‌رسد این خاندانِ موسیقی‌دان بعدها تحت حمایت میرزا حسین و میرزا بزرگ به دربار قاجار راه یافته‌اند.

در شرح حال مولانا مهرعلی روضه‌خوان و فضای محافل، رقابت‌ها، نوع اشعار و مناسبت‌خوانی‌ها آورده‌اند که: «... در مجالس منادمت در زمرهٔ دمسازان بود. اشعار عاشقانهٔ بسیاری از هر مقوله در حافظه‌اش بود که هریک را به‌جای خویش مناسب وقت و مجلس خواندی. در طرز مناسب‌خوانی مثل خود نداشت. با اینکه دو سه مرتبه او را

سرمه خورانده بودند و در آواز او گرفتگی بود، اما حسن صوت و مهارتش به آن علم به مثابه‌ای کشیده بود که نغمه‌سنجان فارس و عراق و پرده‌سرایان آفاق را بلندی آوازه در گلو شکستی و به نواختن آلات خسروانی طرب، دست باربد را به تخته بستی. در مجلس‌آرایی و بذله‌گویی و خوش‌صحبتی بی‌انباز و در مرثیه‌خوانی نیز ممتاز بود. شبی از آغاز زندگانی در یکی از باغات مجلسی مرتب بود ... بعد از نیمه‌شب آن ذوفنون پرده‌ای سازکرد، این غزل جامی را سراییدن گرفت:

ز ایوان کاخ میکده آمد علی‌الصباح مرغی گرفته نامهٔ اقبال بر جناح

هر یک بیت را می‌سرایید و خاموش می‌شد و باز اعاده می‌کرد و مکرر می‌نمود تا غزل را تمام کرد. مجلسیان را با این سوخته حالتی پدید آمد که تقریری نیست. هزار مرتبه مرغ روح از قفس بدن پرواز کرده باشد. گاه گاهی به کسب چیلانگری که پیشهٔ او بود و گاهی به کرباس‌فروشی مدار می‌نمود. در کرمانشاهان در قید حیات است»[۵۸].

موسیقی در زندگی روزمره

علمای دین ظاهراً با کارکردهای موسیقی در بعضی از مناسبت‌ها و مراسم اجتماعی مخالفتی نداشته‌اند. موارد مذکور عبارتند از: فعالیت‌های مذهبی، ورزش، مراسم، اعیاد، ازدواج، مراسم نام‌گذاری کودک، و در مشاغل کاروان‌داری، دربارهٔ نوحه‌خوانی و تعزیه در این مجموعه سخن رانده شده است.

در ورزش آورده‌اند که در دوران کریم خان زورخانه‌های متعددی در شیراز وجود داشت که در آنها برای هماهنگی ورزشکاران از موسیقی استفاده می‌شد. «در طرفین این زمین سکوهایی به بلندی دو پا ساخته شده است که نوازندگان و تماشاچیان روی آنها می‌نشستند. افراد دست‌های خود را دایره‌وار به هم می‌گرفتند و با ریتم موسیقی، که در تمام مدت آهنگ‌های شاد می‌نواخت، پاهای خود را با هم به چابکی حرکت می‌دادند». در این مراسم از مشتریان با موسیقی، رقص، شربت و غیره پذیرایی می‌شد[۵۹]. نیبور در سفرنامه‌اش از سه زورخانه نام می‌برد که علاوه بر مردم عادی و متوسط، افراد بلندپایهٔ نظامی و غیرنظامی از آن استفاده می‌کردند. در یکی از رواق‌ها یک خواننده و دو نوازنده می‌نشستند. از نوازنده‌ها یکی سه‌تار می‌زد و دیگری ضرب و خواننده آواز

می‌خواند[۶۰].

فرانکلین همچنین از مراسم گلریزان نام می‌برد که یک بار در بهار هر سال به مدت یک هفته یا ده روز در حمام‌های شیراز برگزار می‌شد[۶۱]. علاوه بر مراسم مذکور، در اعیاد به ویژه اعیاد مذهبی از موسیقی نیز استفاده می‌شده است. فرانکلین نمونه‌ای از این مراسم را در عید قربان ذکر کرده است: «پس از اتمام مراسم مزبور همه به شهر برمی‌گردند و به میدان جلوی قصر سلطنتی می‌روند. در وسط این میدان سکویی برپا شده است و مردم اعم از زن و مرد در روی آن تا فرارسیدن شب به بندبازی، آوازخوانی، رقص، قوچ‌بازی و سایر کارهای سرگرم کننده می‌پردازند». مراسم ازدواج هم از دیگر مراسمی بوده است که موسیقی در آن اجرا می‌شده است. از توضیحات فرانکلین چنین برمی‌آید که مراسم عروسی در سه مرحله انجام می‌گرفته است: ۱. حنابندان ۲. شب عروسی ۳. بردن عروس همراه طبق‌هایی که هدایای داماد در روی آن قرار گرفته است. «شب قبل از عروسی ... نوازندگان و رقصندگانی را هم می‌آورند و بساط جشن برپا می‌دارند» در شب عروسی « انواع نوازندگان و خوانندگان رقصنده نیز حضور دارند» در مراسم ارسال هدایا «اول نوازندگان و دخترهای رقصنده، پشت سر ایشان هدایا که در طبق‌های متعدد گذاشته شده‌اند... و همه هلهله و شادی می‌کنند»[۶۲].

مراسم اسم‌گذاری کودک نیز به صورت زیر انجام می‌گرفته است: «در روز سوم یا چهارم تولد بچه، دوستان و اقوام زن زائو در منزل او جمع می‌شوند، و تعدادی هم نوازنده و دختران رقصنده می‌آورند و جشنی برپا می‌سازند و پس از مدتی رقص و آواز، ملایی وارد می‌شود...». فرانکلین ذکر می‌کند: «برای مراسم ختنهٔ کودک، والدین او از دوستان و اقوام خود دعوت می‌کنند تا در مجلس جشنی که به این مناسبت برپا می‌شود شرکت کنند». فرانکلین دربارهٔ مراسم ختنهٔ پسر جعفر خان که در ۲۷ آوریل ۱۷۸۷ انجام پذیرفته، آورده است که «... دسته‌های موسیقی و زنان رقصنده، شب و روز در بازارهای مختلف روی سکوهایی که به همین منظور ساخته شده به رقص و پایکوبی مشغول گردیدند و این جشن و سرور هفت روز و هفت شب تمام ادامه یافت»[۶۳].

ظاهراً استفاده از ساز و آواز بین عوام نیز تا حدودی رواج داشته است. در این مورد ابوالحسن مستوفی آورده است «کریم خان هر شب بر بام خرگاه خود رفتی و به‌کار

مردم شهر گوش فرادادی هرگاه از مردم آواز ساز و خوش‌گذرانی شنیدی ایزد را سپاس گفتی و اگر خبر نبودی در دم فرود آمده کدخدایان و پاسبانان شهر را فرمان دادی و از ایشان بازخواست کردی که با مردم چه بدرفتاری نموده‌اید که چنین انـدوهگین و پریشان‌اند که آواز شادی از آنان نمی‌شنوم»[۶۴]. در شرحی در مورد غلبهٔ کریم خان بر شیراز چنین آمده است: «... و کوس و کورگه و طبـل و نقـاره و کرنـا زدنـد و از روی شادمانی همهٔ اهل شهر شیراز، دف و انواع سازها نواختند و غوغا و های‌وهوی اهل شیراز بر فلک هفتمین به گوش کروبیان ملاء اعلی می‌رسید...»[۶۵]. نیبور در سفرنامه‌اش ذکر می‌کند که ایرانیان در اتاق‌هایشان از سازهای سیم‌دار و سایر سازهای ملایم اسـتفاده می‌کنند و در ایران به موزیک بیشتر از ترکیه و عربستان توجه می‌شود[۶۶].

علمای دین و موسیقی

به نظر می‌رسد در دوران زند به‌ویژه در شهرهایی که حکمرانان زند نفوذ بیشتری داشتند، برخورد علمای دینی نسبت به منهیاتِ معروف با تسامح بوده، از حد تذکر شفاهی جلوتر نمی‌رفته است. مثلاً آورده‌اند که «شیخ عبدالنبی امام‌جمعه و جماعـت شـیراز، روزی از کوچه می‌گذشت، دید که ملا فاطمه خوش‌الحان با چند نفر از رنود حلقه‌وار نشسته‌اند و پیمانه به‌دور انداخته‌اند و راه بر مترددین مسدود و بسته شده، معطـل و حیران مانده و از روی تعجب به ایشان نگاه می‌نمود که ناگاه ملا فاطمهٔ مـذکوره بـه آواز خوش و سرود دلکش به مناسبت این شعر را برخواند ...

زاهد از حلقهٔ رندان به سلامت بگذر تا خرابت نکند صحبت بدنامی چند

بعد آن عالم حق‌پرست از روی وعظ و نصیحت به آن نگار سرمست فرمود، ای ملعونهٔ گمراه، بیا از خدا بترس و ترک این افعال قبیحه کن و از عذاب الهی و آتش جهنم در حذر باش ...»[۶۷].

بااین‌همه برخی از فعالان صوفی‌مشرب موسیقی از هجوم و مجازات مصون نماندند. چنین به‌نظر می‌رسد که موسیقی نزد دراویش جایگاهی مهم داشته اسـت. برخـی از بازماندگان صوفیانی که در زمان صفویه به دکن مهاجرت کرده بودند در این دوره به ایران بازگشتند. چنان‌که معصوم علیشاه دکنی از مریدان علیرضا دکنی قطب صوفیان

نعمت‌اللّهی بود که در سه سال آخر حکومت کریم خان به شیراز وارد شد او مدتی بعد در ۱۳۱۲ق به دستور مجتهد مشهور، آقا محمد بهبهانی مقتول شد. معصوم علیشاه هیأت‌هایی از سوی خویش به سراسر ایران می‌فرستاد. فیض علیشاه و فرزندش نورعلیشاه از مریدان معصوم علیشاه بودند و نور علیشاه بعد از معصوم علیشاه جانشین او شد. به دستور علما گیسوان بلند او را تراشیدند و یک گوشش را هم بریدند[۶۸]. زن او بی‌بی‌جان ملقب به حیاتی کرمانی دختر میرزا کاظم از مردم بم[۶۹] وی از شاعره‌های مشهور قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ ق به شمار می‌رود. از *ساقی‌نامهٔ* او چنین استنباط می‌شود که به‌خوبی با موسیقی آشنایی داشته است. میرزا محمد بن میرزا مهدی پس از آشنایی با فیض علیشاه و پس از دیدار با سید معصوم لقب طریقتی مشتاق علیشاه را گرفت. ابتدا در ماهان و سپس در گواشیر کرمان ساکن شد. گفته‌اند او «... هنگام سخنرانی ملا عبداللّه واعظ کرمانی در نزدیکی مسجدی، قرآن را همراه با صدای تار می‌خواند و همین باعث تحریک مردم و سنگسار شدن او به دستور ملا عبداللّه شد»[۷۰].

سازهای رایج دورهٔ زند

سازهای رایج در این دوره را می‌توان به دو گروه نقاره‌ای و مجلسی طبقه‌بندی کرد. سازهای نقاره‌ای عبارتند از: سنج، نقاره، طبل، کوس، کورکه، کرنا، کرنای، سرنای، بوقو سفیدمهره[۷۱]. در *مجمل‌التواریخ* به سازهای نقاره‌ای از قبیل: کوس، کورک (کورکه)، کرنا و نقاره اشاره شده است[۷۲]. در تاریخ *گیتی‌گشا* نیز از سازهای درای، رویین‌درای، نقاره، کوس، کوس رویین، گورکه، خُم هفت‌جوش، نای، نای زرین، کره‌نای، کرنا، کرنای و نفیر یاد شده است[۷۳]. در *تاریخ محمدی* نیز نام کورگا/ کورکا، نقاره، کوس، طبل و خُم‌کوس دیده می‌شود[۷۴] این احتمال وجود دارد که این مؤلفان براساس سُنت ادبی برگرفته از قرون پیش از این سازها نام برده‌اند؛ بااین‌همه تکرار برخی از سازها در متون مذکور این احتمال را تقویت می‌کند که لااقل تعدادی از این سازها مورد استفاده قرار داشته است. یکی از موارد مهم تفاوت رسم‌الخط برخی از سازها از جمله ساز گورکه است که به اشکال مختلف ثبت شده؛ اگرچه احتمالاً مؤلفان مذکور به ساز خاصی اشاره داشته‌اند. در *تاریخ گیتی‌گشا* به جنس سازها با صفت‌هایی چون رویین، هفت‌جوش و

زرین هم اشاره شده است.

سازهای مجلسی نیز عبارت بودند از: چغانه، تنبک، دف، عود، بربط، تنبور/ طنبور، چارتار (چهارتار)، رباب، رود، سنتور، چنگ، ارغنون، موسیقار، نی و سرورنای[۷۵]. باید متذکر شد که سرنای یک بار آن هم در ردیف سازهای نقاره‌ای دیده می‌شود و سرور نای دو بار در کنار سازهای مجلسی ذکر شده است[۷۶]. به نظر می‌رسد که علاوه بر سازهای مذکور سازهای غیربومی نیز رایج بوده است. در *گلشن مراد* آمده است که «غزل‌سرایان نغمه‌پردازش به سروری لحن باربدی چون نکیسا و باربد هم‌آواز و مخترع سازش چون ابونصر فارابی در هوش‌ربایی و روان‌بخشی از نواختن سازهای غریبه غریب به اعجاز ...»[۷۷]. در وقایع سال ۱۱۹۷ق دربارهٔ عروسی فتحعلی خان آورده‌اند که «از نغمات چنگ و چغانه، سرود ترنگ و ترانه، طنین طوطک و تنبور، صوت سرنا و سنتور، ادای نی و دف ... نغمهٔ دلکش چهارتار زخمهٔ بررگ جان ساکنان ربع مسکون می‌زد...»[۷۸]. رستم‌الحکما در مورد سازهای دوران چنین می‌نویسد: «یعنی دف و نقاره سرورنای و رود و عود و چنگ و چغانه و رباب و بربط و موسیقار و نی و تنبک و تنبور و سنتور و چهارتار و مطربان آن زمان هریک از صاحب وقوفی و رشک فاریابی و در شیرین‌نوایی غیرت باربد بوده‌اند»[۷۹] در چهار *ساقی‌نامهٔ* این دوران که بخشی از آن خطاب به مطرب یا مغنی است نام تعدادی ساز مشاهده می‌شود. آذر بیگدلی از نی، ارغنون، عود، چنگ، بربط، رود، جرس، دف، دایره، اختر گرجی اصفهانی از سرود، رود، قانون، چنگ، بربط، نی، رباب، ارغنون، ساکت تبریزی از ارغنون و عزت قاجار از چنگ و نی نام برده‌اند[۸۰]. معلوم نیست منظور از چغانه دقیقاً چه سازی است؛ شاید نوعی ساز خود صدا بوده است. دف از سازهای رایج دوران بوده است. در نقاشی لاکی بر روی جعبه‌ای مربوط به حدود ۱۱۸۳-۱۱۹۳ق (مجموعهٔ خصوصی ناصر خلیلی در لندن)، نوازنده‌ای که در جلو نشسته، در حال نواختن تنبک است. دف‌های این دوران همانند دف‌های اواخر دوران صفوی، بزرگ تصویر شده است[۸۱]. در همین تصویر یک نوازندهٔ دف نوازندهٔ تار را همراهی می‌کند. به نظر می‌رسد عود در این دوران تغییر چندانی نکرده باشد. تنبور به طور سنتی به زه صداهایی گفته می‌شد که دستهٔ ساز آن غالباً بزرگ‌تر از جعبهٔ طنینی آن بوده است؛ ولیکن این احتمال وجود دارد که در این دوره تنبور اهل حق به دلیل رواج آن بین

اقوام لک در لرستان (خاستگاه زند) مد نظر بوده است. احتمالاً در دوران زند تار را «چهارتار» می‌نامیدند. در *تاریخ کرمان* آمده است: «درویش آواز را بسیار خوب می‌خواند، تار را به نهایت امتیاز می‌زد»[۸۲]. او به مشتاق چهارتاری نیز شهرت داشته است[۸۳]. مشحون در همین ارتباط چنین بیان می‌دارد: «در سال‌های ۱۳۱۷ تا ۱۳۱۹[ش] که در مشهد بودم از استادان نوازندهٔ سه‌تار در آن شهر می‌شنیدم که سیم پنجم تار را سیم مشتاق می‌نامیدند. وجه تسمیه را پرسیدم، گفتند چون این سیم را مشتاق علیشاه اضافه کرده است به نام او مشهور شده است ...»[۸۴] نیز آورده‌اند که «تار و سنت نوازندگیِ آن از اواخر قرن گذشته به شهر هرات در افغانستان نیز منتقل شد و امروزه در آنجا با عنوان چهارتار شهرت دارد»[۸۵]. در این دوره «تصویر تار ظاهراً برای نخستین بار بر یک قاب آینهٔ روغنی، کارِ محمدصادق نقاش معروف دورهٔ کریم خان زند دیده می‌شود که آنرا در ۱۱۸۹ق/ ۱۷۷۵م در شیراز نقاشی کرده است[۸۶]: «در نقاشی دیگری که به سال ۱۲۰۴ق/۱۷۹۰م در شیراز کشیده شده، نیز تصویر این ساز به‌خوبی نمایان است»[۸۷]. «در یک نقاشی لاکی بر روی جعبه مربوط به حدود ۱۱۸۳-۱۱۹۳ق. نوازندگان کمانچه، تار، دف و احتمالاً تنبک با یک خواننده مشاهده می‌شوند[۸۸]. برای نخستین بار از تار در *آتشکدهٔ آذر* به‌طور مشخص نام برده شده است[۸۹]. با اینکه در متون ادبی به قانون اشاره شده، ولیکن می‌توان حدس زد که در این دوران از رونق آن کاسته شده است؛ اما از سنتور/ سمتور نام برده شده است. تصویر این ساز بر روی یکی از نقاشی‌های کاشی‌های فین کاشان در دوران فتحعلی شاه مشهود است. در مورد رود نمی‌توان اظهارنظر کرد. ممکن است سازی شبیه به عود وجود داشته است. ظاهراً چنگ کماکان در این دوران مورد استفاده قرار می‌گرفته است. تصویر چنگ در تصویری از قرن ۱۲ق بدون ذکر منبع در کتاب *سرگذشت موسیقی* مشاهده می‌شود[۹۰]. این احتمال وجود دارد که ارغنون در این دوران نوعی چنگ محسوب می‌شده است. در تصاویر نسخهٔ عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی تحت عنوان *رسالهٔ موسیقی* با ۱۹ مجلس نقاشی در هرات در سال ۱۳۳۴ق، ارغنون نوعی چنگ تصویر شده است[۹۱]. در این تصاویر چنگ فاقد پایه است و آنرا بر روی پا نگه می‌داشتند، درحالی‌که ارغنون دارای پایه است و بر روی زمین نگه داشته می‌شد. به‌طور کلی در این نسخه چنگ از ارغنون کوچک‌تر تصویر شده است.

در تصاویر این دوران کمانچه هم مشاهده می‌شود. این احتمال وجود دارد کـه بـربط نیز نوعی غیچک محسوب می‌شده است. در نسخهٔ عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی بربط شبیه به غیچک تصویر شده است[۹۲]. در یکی از نقاشی‌های کاشی‌های فین کاشان همین ساز مشاهده می‌شود. سرود به‌ندرت ذکر شده و احتمال دارد از سازهای رایـج هندی بوده که با کمان می‌نواخته‌اند. موسیقار در تصاویر این دوران مشاهده نمی‌شود؛ بااین‌همه ظاهراً همان ساز رایج در دوران صفوی است که از چند نی چسبیده به هم به ترتیب از بزرگ به کوچک تشکیل می‌شده است. نی در تصاویر نیز مشـهود اسـت. طوطک ظاهراً نوعی نی یا نی‌لبک کوچک بوده که از اواخر صفوی به آن اشاره کرده‌اند[۹۳] در مورد سرورنای هم اطلاع چندانی وجود ندارد ، شاید سازی هندی بوده است.

رساله‌ها و موسیقی‌شناسان

ظاهراً یکی از دلایل رواج موسیقی در قرن ۱۲ق، استفاده از آن در درمان بیماری‌ها بوده است. این معنی از دو رساله در این دوره پیداست. یکی اثر میرزا محمد نصیرالدین جهرمی فرزند عبدالله است که در جهرم زاده شد و در اصفهان رشد کرد و تحصیلات خود را در علوم ادبیه و عربیه، حکمت الهی، طبیعی و ریاضـی در همانجـا بـه انجـام رسانید. او از پزشکان بی‌مانند زمان خود بود و به دعوت کریم خان به شـیراز رفـت و طبیب خاص وی شد[۹۴]. او رساله‌ای در موسیقی و نسبت آن با علم طب به عربی تألیف کرد[۹۵]، ولی از این رساله اطلاعی در دست نیست. اثر دیگر، پنجمین رساله در مجموعهٔ شمارهٔ ۲۶۲ در آرشیو ملی اسلام‌آباد پاکستان است که دربارهٔ ارتباط موسیقی با طب به زبان فارسی تألیف شده است. از نام مؤلف و نام اثر اطلاعی در دست نیست. در این رساله در باب تأثیر موسیقی در نفوس چنین آمده است: «... نقلی می‌آرند که میان دو شخص ناسازگاری عظیم و مخالفتی سـترگ رو نمـود و هـیچ‌کـس در ایشـان صـلح نمی‌توانست داد. پس یکی از اهل فضل دعوتی کرد که ایشان را صلح دهـد. چنانچـه احتیاج شفاعت هیچ‌کس نبود. پس ایشان را حاضر کردند. آن حکیم سازی بـرآورد و درخور کار نوایی بزد. چون نای ساز در ایشان اثر کرد تمام خشم و کینه از درون ایشان برخاست و گریه در ایشان افتاد، پس برخاستند و یکدیگر را در کنار گرفتند ...»[۹۶].

سه رساله هم در کتابخانهٔ مرکزی پنجاب پاکستان موجود است که در آنها به موسیقی ایرانی پرداخته شده است. اثری به نام *کتاب در موسیقی فارسی* با ترقیمهٔ ۱۰۷۴ ق وجود دارد که در شاهجهان‌آباد به نگارش درآمده است. متأسفانه نام مؤلف مشخص نیست[۹۷]. در *مجمع‌القواعد* نوشتهٔ مکرم بن معظم از مؤلفان هندی در فصل دوازدهم به دوازده مقام و سماع و شعبه‌های آن پرداخته شده است. این اثر در قرن ۱۲ق تألیف شده ولیکن رقم تاریخ آن قرن ۱۳ق است[۹۸]. ذکر دوازده مقام، که سنت موسیقایی غیرهندی است، نشان می‌دهد که مؤلف از موسیقی ایرانی مطلع بوده است. در ترجمهٔ سنگیت *کرم/ معرفت‌الارواح*، در باب چهارم به شرح مقامات فرس و کیفیت خواندن آن پرداخته شده است. تاریخ اتمام رساله ۱۲۱۵ق است که زمان چندانی از دوران زند سپری نشده است[۹۹].

علاوه بر نسخ فوق در *خلاصة‌الافکار* تألیف آبوطالبْ خان، پسر حاجی محمد بیک خان بن شفیع تبریزی اصفهانی لکهنویی، معروف به ابوطالب لندنی (۱۱۶۶-۱۲۲۰ق/ ۱۷۵۳-۱۸۰۵م)، سیاستمدار، نویسنده، ادیب و مورخ ایرانی‌تبار، علاوه بر رساله‌های متعدد وجود دارد که یکی از آنها *رساله‌ای در مصطلحات موسیقی* است[۱۰۰].

در *تحفة‌العالم* در مورد مولانا مهرعلی روضه‌خوان چنین یاد شده است: «... در علم موسیقی از جمله بلندپروازان ... بود ...»[۱۰۱]. در *فوایدالصفویه* در حوادث سال ۱۲۱۸ق از دو موسیقی‌شناس ایرانی نام برده شده که در هند اقامت داشته‌اند. نخستین میرزا خلیل زین‌العابدینی بود «... که در فن نظم و نثر و موسیقی و ریاضی کمتر از ارباب کمال حال و ماضی نیست ...»[۱۰۲]. در مورد ملا محمد گفته‌اند در علم موسیقی و در تقریر و تحریر نظم و نثر و روضه‌خوانی و آهنگ و آواز دل‌نواز چون عندلیب هزار دستان بوده است[۱۰۳]. احتمالاً این دو شخصیت در دورهٔ فترت زند و قدرت‌گیری قاجار به هند مهاجرت کرده‌اند؛ ولی ذکری از تألیف رساله‌ای در موسیقی از این دو نیامده است.

در *تذکرهٔ نگارستان دارا* و *تذکرهٔ دلگشا* از ملا محمد یا آقامحمد متخلص به صفا از اهالی اصفهان نام برده شده که در علم سیاق و موسیقی یگانه بوده، خط نسخ را پاکیزه می‌نوشته و گاهی نیز شعر می‌سروده است[۱۰۴]. نواب شیرازی از میرزا محمدحسین متخلص به مجنون نام می‌برد که در شیراز متولد شده، ولیکن در اصفهان نشو و نما

پیدا کرده است. وی از قواعد موسیقی مطلع بوده، در شاعری نیز دست داشته است[۱۰۵].

نظام موسیقایی

نظام موسیقایی دوران زند از سه جریان متأثر بوده است: ۱. نظام مقامی کلاسیک ادوار پیشین ۲. موسیقی کلاسیک هند ۳. موسیقی مردمی نواحی جنوب و جنوب غربی ایران.

براساس منابع این دوران نظام مقامات دوازده‌گانه همچنان رواج داشته است. «آورده‌اند که چون حکمای دیگر به تعمیق نظر دریافتند که از آفتاب عالم‌تاب در هنگام تحویل هر برجی صدای جداگانه صدور می‌یابد لاجرم از برج اثنی‌عشریه اخذ مقامات دوازده‌گانه کرده‌اند و این دو بیت مشتمل است بر اسامی مقامات مذکوره:

راست عشاق بوسلیک بساز　　با نوا اصفهان بزرگ‌نواز
زیرافکن عراق و زنگوله　　پس حسینی و راهوی و حجاز

و شعبه‌های آن نظر بر ساعت لیل و نهار به بیست و چهار رسید و نغمات را بر طبق روزهای سال بر سیصد و شصت مقرر کردند ...»[۱۰۶]. این مقام‌ها ظاهراً به صورت جداگانه کم‌وبیش مورد استفاده بوده است. ویلیام جونز آورده است که «ایرانی‌ها و هندی‌ها (حداقل در متداول‌ترین سیستم‌های خود) دقیقاً هشتاد و چهار مد دارند. اگرچه با نام‌های متفاوت مشخص می‌شوند و در طبقات مختلف قرار می‌گیرند». پاؤرز بر این باور است که عدد ۸۴ متشکل از ۱۲ مقام، ۲۴ شعبه و ۴۸ گوشه بوده است[۱۰۷].

در منابع تاریخی این دوران به برخی از مقام‌ها و شعبه‌های موسیقی اشاره شده است. در *مجمع‌التواریخ* در وقایع ۱۱۶۳ق آمده: «... لولیان هندی از پای‌کوبی زنگوله را شدّ نموده بودند، تنبورنوازان گوشمال بلبل هزاردستان می‌دادند، غنچه از استماع الحان خوش‌آواز عندلیب را مخالف شمرده دهن باز کرده، دقیقه‌جویان از شنیدن تصنیف تصنیف فراموش نموده بودند و مغبچگان سیمین‌رخسار صورت بوسلیک به شهناز می‌کردند و حسینی‌مشربان بیات به خواندن ابیات ترکی سامع بودند، از صدای ارغنون گل ارغوانی شده بود، از آواز موسیقار پیلان کوه‌پیکر آن مجلس از راه بی‌آرامی بیهوش گردیده رام شده بودند، موسیقی‌دانان عشیر آنرا عشری باقی نگذاشته بودند، سپاهیان

منصور محو منصوری بودند ...»[۱۰۸]. در این متن به اسامی زنگوله، مخالف، بوسلیک، شهناز، حسینی، تلویحاً بیات ترک و منصوری اشاره شده است. مفتون دُنبُلی آورده است که «مطرب بزم خسروی به آهنگ پهلوی از گفتار مؤلف این ابیات به نوا انگیخته شده به ساحت باغ از نهیب باد خزان چو رنگ عاشق دل‌خسته زرد برگ رزان ... سپاه دی بر ساحت چمن چون افواج غموم بر دل غریبان تاختن آورد و سار و سارنگ از رنگ‌آمیزی دهر دو رنگ، لب از ترنمات شوق بربست و درای خوش‌آهنگ در آن سفر چون عندلیب طبع مؤلف نغمه در گلو شکست»[۱۰۹]. در *ساقی‌نامهٔ* حیاتی کرمانی نیز به اسامی راست، مخالف، عراق، نوا، نیشابورک، حصار، زابل، عشیران، دلکش، نیریز، ماهور و حُدی اشاره شده است[۱۱۰]. به‌طور کلی در منابع مذکور از سال ۱۱۶۳ تا ۱۲۱۰ق این اسامی ذکر شده‌اند: زنگوله، مخالف، بوسلیک، شهناز، حسینی، تلویحاً بیات ترک، منصوری، پهلوی، سارنگ، بزرگ، کوچک، نوروز عرب، نوروز عجم، راح و روح، راست، مخالف، عراق، نوا، نیشابورک، حصار، زابل، عشیران، دلکش، نیریز، ماهور و حُدی.

با اینکه در دوران زند اشاره‌ای چندان به دستگاه نشده، ولیکن حیاتی کرمانی در *ساقی‌نامهٔ* خود خطاب به مغنی بیان می‌دارد:

نخستین درآمد کن آهنگ راست — که جز شیوهٔ راستی ناروا‌ست
مغنی مکن طاقتم بیش طاق — اسیر مخالف مشو در عراق
به گردان ره گوشه‌ای سازکن — نوا در نشابورک آغاز کن[۱۱۱]

اشاره به درآمد، پرده‌گردانی و گوشه مربوط به ادبیات دستگاهی است. ذکر درآمد راست و نوا نیشابورک در *ساقی‌نامهٔ* حیاتی مهم است. می‌دانیم که در دوران فتحعلی شاه دو دستگاه نخست از دوازده دستگاه تنظیم شده توسط آقابابا مخمور راست پنج‌گاه و نوا نیشابور است. در *تذکرهٔ دلگشا* در مورد ارتباط نوا و نیشابور چنین آمده است «... آوازهٔ فضیلتش چون صوت داوود به هر جانب رسیده و قانون نوای هدایتش در نیشابور عراق پردهٔ مخالف دریده، کوچک و بزرگ مثالث و مثانی، اوصافش را سروده ...»[۱۱۲]. در انتهای توضیحات دستگاه نوا در *رسالهٔ* در *بیان چهار دستگاه اعظم* (تاریخ کتابت ۱۲۹۱ ق، اگرچه مشخص نیست چه زمانی تاریخ تألیف آن بوده است) چنین ذکر شده است: «... به نوا برگشته بعد از اظهار نیشابورک تمام نموده ...»[۱۱۳]. در ردیف‌های

موجود نیز نیشابور/ نیشابورک در دستگاه نوا اجرا می‌شود. بنابراین می‌توان استنتاج کرد رگه‌هایی از شکل‌گیری موسیقی دستگاهی به دوران زند بر می‌گردد.

نفوذ موسیقی هندی در ایران به قرن ۱۱ق بر می‌گردد. ۱۲٬۰۰۰ هندی در این قرن در اصفهان اقامت داشتند[۱۱۴]. در مثنوی *گل کشتی* میر نجات اصفهانی در زمان شاه سلیمان یا شاه سلطان حسین صفوی چنین می‌خوانیم: «... تنبک عربده‌جو را به سر چنگ برگیر راک را سرکن وانگاه ره رنگ برگیر ...»[۱۱۵]. در دوران افشار موسیقی هند در ایران گسترش بیشتری پیدا کرد. خوانندگان، نوازندگان متعددی توسط نادر به ایران آمدند[۱۱۶]. در یکی از تصاویر در دوران زند زنی در حال نواختن طبل هندی به همراه رقصنده‌ای مشاهده می‌شود[۱۱۷]. در اسامی سیزده دستگاهای مقامی جمهوری آذربایجان به دستگاه ماهور هندی برمی‌خوریم[۱۱۸]. در یکی از ابیات *ساقی‌نامهٔ* حیاتی کرمانی چنین ذکر شده است:

دمی هم به ماهور شو یاورم ز تصنیف هندی به رقص آورم[۱۱۹]

در *رسالهٔ در بیان چهار دستگاه اعظم* در ذکر دستگاه نوا چنین آمده: «نوع دیگر بعد از درآمد نوا بیست و شش نوع راک و سارنگ را سیر کرده ...»[۱۲۰]. در مورد دستگاه راست نیز آمده: «... به راک رود و سارنگ را اوج کرده و باز به راک رفته از آنجا عشاق ساز کند و اگر تواند انواع راک را که بیست و شش نوع و بعضی سی و شش هم گفته‌اند سیر تواند کرد ...»[۱۲۱]. بنابراین از قرن ۱۱ق تأثیر موسیقی کلاسیک هند را می‌توان در فرهنگ موسیقایی ایران پی‌گیری کرد.

یکی دیگر از جنبه‌های الهام‌بخش موسیقی دوران زند تأثیر فرهنگ‌های نواحی جنوب و جنوب غربی ایران در دوران زند است، زیرا این مناطق با خاستگاه حکومت زند و مرکز حکومت آنها مربوط بوده است. دو منبع مهم در این بررسی ردیف موسیقی ایران و نظام دستگاهی مقامی جمهوری آذربایجان است. در مقایسهٔ اسامی هفت دستگاه موسیقی دوران قاجار با اسامی نظام موسیقایی دوران صفویه (شش آواز، دوازده مقام، بیست و چهار شعبه و چهل و هشت گوشه) اسامی فیلی، قرچه، شوشتری، بهبهانی، بختیاری، کهکیلویه، بیات شیراز، دشتستانی، بیدگانی، حاجیانی، قطار و ... برگرفته از اسامی عشیره‌ها، طوایف، ایل‌ها، و شهرهاست. علاوه بر مقایسهٔ اسامی دوره‌های مختلف

مذکور می‌توان به دو نظام دستگاهی ایران و جمهوری آذربایجان مراجعه کرد کـه در دوران فتحعلی شاه از ایران جدا شدند. به عنوان نمونه رواج دستگاه بیات شیراز و دستگاه شوشتری در جمهوری آذربایجان[۱۲۲] تابع هیچ منطقی نیست، جز آنکه بپذیریم در این دو حوزهٔ جغرافیایی تابع نظام موسیقایی مشترکی بوده‌اند؛ اگرچه گذر زمان اختلافاتی را در این دو نظام رقم زده است.

چند نکتهٔ اساسی در ارتباط با موسیقی این فرهنگ‌ها می‌توان مشـاهده کـرد: ۱. فرهنگ‌های قومی مذکور از جمله منطقهٔ شوشتر منحصر به یک مُد نبوده، از مدهای مختلف استفاده می‌کردند. در دستگاه شوشتر در جمهوری آذربایجان اسامی شوشتر، شوشترک و شوشتری مشاهده می‌شود[۱۲۳]. در مورد دستگاه شوشتر در شهر شوشتر چنین نقل شده است: «... به مجموعه آوازهایی که در مقام‌های مختلف در شوشتر اجرا می‌شود شوشتری دستگاه می‌گویند ...»[۱۲۴]. اگرچه دستگاه شوشتری در مناطق مذکور تحـت تأثیر زمان و مکان قرار گرفته، بااین‌همه نشان می‌دهد که در منطقهٔ مـذکور مـدهای دیگر نیز اجرا می‌شده است ۲. برخی از مقام‌ها ساختار مُدال مرکب یا متنوع داشته‌اند. به عنوان نمونه می‌توان از قطار در موسیقی اهل حق (بخشی از آنها در لرستان ساکن می‌باشند) نام برد که دارای سه ساختار مدال متفاوت است. دورینگ در تشریح آوانگاری این مقام چنین ذکر می‌کند: «... اما دو قسمت آخر، از قطار موسیقی ایرانی گرفته شده است ...»[۱۲۵]. برخلاف ادعای فوق موسیقی کلاسیک ایرانی متأثر از فرهنگ‌های قومی بوده است. زهر اب اف ذکر می‌کند که قطار در موسیقی آذربایجان دارای سـه شـعبه است: قطار در منطقهٔ زیر، مایهٔ قطار یعنی عشاق ماهور هندی و دگربار قطار در منطقهٔ زیر[۱۲۶]. این احتمال وجود دارد که بخشی از ساختار مدال قطار در ردیف موسیقی ایرانی رواج پیدا کرده است. اهمیت و کاربرد یک مقام غالباً موجب توسعهٔ ساختار مدال آن مقام می‌شده است. به نظر می‌رسد که همین خصوصیت موجـب شـده کـه برخـی از مقام‌ها خصلت دستگاهی پیدا کرده‌اند. در این مورد دورینگ اظهار می‌کند: «... اصطلاح مقام یا معادل فارسی آن دستگاه، گاهی نشانهٔ ساختاری مقامی است که قـادر اسـت اشکال گوناگون و آهنگ‌های کم‌وبیش ثابتی را تولید کند ...»[۱۲۷]. ۳. برخی از مقام‌هـا ظاهراً اجراهای مختلفی بر اساس موقعیت جغرافیایی داشته‌اند. همانند ماهور هنـدی

و شکستهٔ فارس[۱۲۸]. بنابراین می‌توان بیان کرد که شکسته، که هم‌اکنون در دستگاه ماهور و بیات ترک اجرا می‌شود، در ایالت فارس خصوصیت و ویژگی خود را داشته است. در واقع همین موارد باعث تنوع روایت‌ها با وجود اسامی مشترک می‌شود.

عارف قزوینی در مورد یکی از تصنیفات خویش چنین می‌گوید: «تصنیف یازدهم (بیات زند) که بدبختانه به بیات ترک معروف است. درصورتی‌که روح ترک از چنین آواز و این آهنگ خبر ندارد و قول می‌دهم آنرا در هیچ‌یک از ممالک و حتی بادیه‌نشین‌های ترک نخواهید شنید ...»[۱۲۹]. بیات زند در هیچ منبع دیگری پیش از عارف ذکر نشده، ولیکن ممکن است که منظور عارف نوع گردش ملودی مشهور به بیات ترک باشد که ظاهراً عارف در اقوام ترک آنرا نشنیده، به همین دلیل آنرا بیات زند نامیده است. چنان‌که یکی از گوشه‌های مهم دستگاه ماهور و آواز بیات ترک گوشهٔ فیلی است. به نقل از علی‌اکبر شکارچی (از استادان سرشناس موسیقی ایرانی و متخصصان موسیقی لرستان) نیز چنین گردش ملودی در اقوام فیلی مشاهده نمی‌شود[۱۳۰]. از سوی دیگر ایل زند یکی از طوایف فیلی از لرستان کوچک و خاستگاه کریم خان زند است. این امکان وجود دارد که گردش ملودی‌های مذکور توسط خوانندگان و نوازندگان ایل زند/ فیلی در دربار بر اساس موسیقی مدال منطقه ابداع شده باشد. گوشهٔ فیلی از سوی دیگر در دستگاه ماهور نقشی مهم ایفا می‌کند و ماهور همان‌گونه‌که ذکر شد از مقام‌های رایج لرستان است. در تعدادی از تصانیف اواخر دوران قاجار همچون «زمن نگارم» درویش خان، «عشق تو آتش» حسام‌السطنه و ... می‌توان تأثیر و نفوذ گوشهٔ فیلی را مشاهده کرد.

سیستم متریک ـ ریتمیک ادوار این دوران تا اندازه‌ای مبهم است. آروتین تنبوری کوچک در رسالهٔ خویش در دوران افشاری در فصل پنج از ۱۷ اصول و در فصل ۱۵ از ۳۰ اصول همچون ضرب‌الفتح، ضرب حاوی، ضرب ثقیل، ساده دویک، برافشان، فاخته و ... نام برده است[۱۳۱]. در جریان عروسی ابوالفتح خان فرزند کریم خان چنین ذکر شده است: «... بندبازان و بازیگران و رقاصان به رنگ‌ها و نیرنگ‌ها مشتغل با هزار اصول»[۱۳۲]. بنابراین اصطلاح اصول (برای دورهای متریک ـ ریتمیک) کماکان در این دوران مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در وقایع سال ۱۱۹۷ق با استفاده از استعارات ادبی از اصول فاخته نام برده شده است[۱۳۳].

در مورد اقسام تصانیف می‌توان به رواج دو قسم سازی و آوازی اشاره کرد. ظاهراً درآمد در این دوران جایگزین پیشرو شده است. حیاتی کرمانی در *ساقی‌نامهٔ* خود به درآمد، در آهنگ راست اشاره کرده است[۱۳۴]. در *رسالهٔ در بیان چهار دستگاه اعظم* ابتدا از زنگوله/ زنگولهٔ جرس به عنوان درآمدِ دستگاه چهارگاه نام برده شده است[۱۳۵]. ذکر زنگولهٔ جرس این احتمال را مطرح می‌کند که درآمد می‌تواند ضربی باشد. هدایت در این مورد چنین بیان می‌کند: «... در پیش‌درآمدی که اخیراً ساخته‌اند زمینهٔ قوی و لیّن را رعایت کرده‌اند؛ طبع آواز ندارد؛ درآمد قدیم در ردیف، همان است ...»[۱۳۶]. بنابراین می‌توان بیان کرد که چون در زمینهٔ اصلی دستگاه هم قطعات ضربی و هم قطعات آوازی (غیرضربی) نواخته می‌شد، به همهٔ آنها درآمد خطاب می‌کردند.

رنگ نیز از قطعات سازی این دوران بوده که با آن می‌رقصیدند[۱۳۷]. در جشن جلوس آقامحمد خان در سال ۱۲۱۰ق آمده: «... سرودسرایان خوش‌الحانِ خورشید لقا به رنگ مسیحی و گردونیهٔ عیسی گردون‌نشین را در چرخ چارمین چرخ انداختند»[۱۳۸]. ظاهراً مصحح ترکیب «گردونیهٔ عیسی» را اشتباه برداشت کرده است و باید آنرا رنگ مسیحی و [رنگ] گردونیه خواند؛ زیرا مسیحی و گردونیه هر دو گوشه‌هایی از دستگاه نوا می‌باشند. به نظرمی‌رسد اصطلاح رنگ به قطعهٔ ضربی با اوزان متفاوت برمی‌گردد. در اواخر قاجار فرصت‌الدوله شیرازی در مورد نغمهٔ کرشمه چنین ذکر می‌کند: «... و این نغمه عبارت است از رنگی که بروزن تنن تنن تن تن الخ باشد ...»[۱۳۹]. بنابراین هنگامی که آصف از رنگ‌ها با اصول مختلف نام می‌برد، نشان می‌دهد که اوزان مختلفی در این دوران رواج داشته است.

احتمال می‌توان داد که دو قسم ضربی ـ آوازی تصنیف و کارعمل در دوران زند رواج داشته است. کوکبی گرجی در اواخر صفوی در مورد تصنیف عام و خاص چنین ذکر شده است:

بود تصنیف نام کل عموماً — برای بعض می‌باشد خصوصاً
بود تصنیف شعر چار مصرع — بود هر ضرب را سنگین و اصرع[۱۴۰]

اصرع به معنای گونه‌ای از گونه‌ها است. بنابراین کلیهٔ اقسام را تصنیف می‌گفتند، اگرچه نام‌های مستقلی داشته‌اند و برای تعدادی از اقسام خاص نیز صرفاً عنوان تصنیف

استفاده می‌شده است. در وقایع سال ۱۱۶۳ق آمده است: «... دقیقه‌جویان از شـنیدن تصنیف تصنیف فراموش نموده بودند ...»[۱۴۱]. حیاتی کرمانی در *ساقی‌نامهٔ* خود در ذکر کار عمل بدون واو ربط چنین بیان می‌کند:

تو را دل به کار عمل گر خوش است مرا در عشیران نوا دلکش است[۱۴۲]

احتمال می‌توان داد که بعد از دوران صفوی دو قسم کار عمل در دوران زند به یک قسم تبدیل شده است. در دوران قاجار نیز اسامی تصنیف و کار عمل را مـی‌تـوان در موسیقی کلاسیک این دوران مشاهده کرد که احتمالاً وام‌دار دوران زند بوده است.

پی‌نوشت

۱. رستم‌الحکما، ۳۰۲

۲. پری، ۳۸۲

۳. فرانکلین، ۱۸

۴. پری، شکل ۳

۵. ابوالحسن مستوفی، گلشن مراد، ۳۰۰

۶. نیبور، ۶۹

۷. کلانتر، ۸۷

۸. همو، ۷۲

۹ رستم‌الحکما، ۳۴۴

۱۰. ابوالحسن مستوفی، *گلشن مراد*، ۱۳۰

۱۱. اسکندر بیک، ۱۹۰/۱

۱۲. ساروی، ۱۶۸

۱۳. ابوالحسن مستوفی، تاریخ نگارستان، ۴۲۰

۱۴. موسوی اصفهانی، ۱۵۴-۱۵۵

۱۵. رستم‌الحکما، ۴۱۱-۴۱۲

۱۶. همو، ۳۲۲

۱۷. ابوالحسن مستوفی، *گلشن مراد*، ۱۳۰

۱۸. موسوی اصفهانی، ۹۹

۱۹. همو، ۳۰۰

۲۰. حزین، ۷۶

۲۱. رستم‌الحکما، ۴۲۸-۴۲۹

۲۲. همو، ۴۳۳

۲۳. همو، ۴۳۴

۲۴. پهلوانیان، ۶۰

۲۵. دورینگ، *ردیف‌سازی*، ۱۲

۲۶. پیسکو یووتس، ۴۱-۴۲

۲۷. گلچین معانی، ۲۸، ۶۸

۲۸. عضدالدوله، ۳۸

۲۹. همانجا

30. Chodzko, 417

۳۱. حاج سید جوادی، ۲۳۱

۳۲. عضدالدوله، ۴۰

۳۳. همو، ۲۰

۳۴. درویشی، ۱۲۰

۳۵. میثمی، حاج ملا عبدالکریم، جاهای مختلف

۳۶. خالقی، ۱۵

۳۷. مفتون دنبلی، ۲۶۹/۱

۳۸. همو، ۲۴۲/۱

۳۹. همو، ۲۱۶/۱

۴۰. وزیری، ۷۲۰-۷۲۲

۴۱. مفتون دنبلی، ۲۱۴/۱

۴۲. همو، ۲۱۶/۱، ۳۶۴، ۳۶۶

۴۳. مسعودیه، ۷۴-۷۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۷۹

۴۴. ملکی، ۴۶

۴۵. همو، ۳۲۶

۴۶. مفتون دنبلی، ۲۲۰/۱

۴۷. آذر بیگدلی، ۵۷۸

۴۸. نواب شیرازی، ۳۳۷

۵۰. همو، ۳۳۷

۵۱. جونز، ۳۲-۳۳، ۵۰

۵۲. افراسیابی، ۵۹۲-۵۹۳

53. Chodzko, 419

۵۴. ذکاء، ۱۱۰-۱۱۱
۵۵. همو، ۱۱۱-۱۱۲
۵۶. بوذری، ۶۳
۵۷. پری، ۳۱۷
۵۸. شوشتری، ۱۷۲
۵۹. فرانکلین، ۲۲
۶۰. نیبور، ۵۹
۶۱. فرانکلین، ۲۴
۶۲. همو، ۳۵
۶۳. همو، ۳۷-۳۸
۶۴. ابوالحسن مستوفی، تاریخ نگارستان، ۴۲۰
۶۵. رستم‌الحکما، ۳۰۲
۶۶. نیبور، ۷۰
۶۷. رستم‌الحکا، ۳۴۳-۳۴۴
۶۸. پری، ۳۱۷
۶۹. نوربخش، ۶
۷۰. پری، همانجا
۷۱. مشیری، ۵۴۷-۵۴۸
۷۲. ابوالحسن گلستانه، ۴۵، ۴۶، ۵۵، ۱۷۰، ۳۲۸
۷۳. موسوی اصفهانی، ۱۰، ۱۲، ۳۵، ۱۴۶، ۱۸۴، ۳۰۹، ۳۳۵، ۳۴۰، ۳۶۰
۷۴. ساروی، ۳۸، ۹۵، ۱۴۲، ۱۴۴، ۳۰۵؛ نیزنک: مرعشی صفوی، ۱۱۷، ۱۲۰
۷۵. مشیری، ۵۴۷-۵۴۸
۷۶. موسوی اصفهانی، ۳۸۴
۷۷. ابوالحسن مستوفی، *گلشن مراد*، ۶۶۸
۷۸. ساروی، ۱۲۰
۷۹. رستم‌الحکما، ۴۱۱-۴۱۲
۸۰. گلچین معانی، ۲۵-۲۶، ۶۸-۷۲، ۲۱۲
۸۱. آژند، ۷۷۰/۲
۸۲. وزیری، ۷۲۰-۷۲۲
۸۳. مشحون، ۳۶۱
۸۴. همانجا
85. Bialy, 19
86. Bialy, 165
۸۷. ذکاء، ۱۰۴
۸۸. آژند، ۷۷۰/۲
۸۹. آذر بیگدلی، ۴۵۷
۹۰. خالقی، ۲۱
۹۱. نسخهٔ خطی شم ۸۲۶۸ کتابخانهٔ مجلس شورا
۹۲. همانجا
۹۳. کوکبی گرجی، گ ۳۸a
۹۴. فرصت، *آثار عجم*، ۱۳-۱۴
۹۵. همان، ۱۷
۹۶. نوشاهی، ۲۲۷/۲-۲۲۸
۹۷. همو، ۷۶۶/۱-۷۶۷
۹۸. همو، ۲۹۴/۱
۹۹. همو، ۷۵/۱
۱۰۰. کیوانی، ۶۲۵-۶۲۸
۱۰۱. شوشتری، ص ۱۷۲
۱۰۲. ابوالحسن قزوینی، ۱۳۷-۱۳۸، ۱۴۴
۱۰۳. همو، ۱۳۹
۱۰۴. مفتون دنبلی، ۲۲۲؛ نواب شیرازی، ۳۳۳-۳۳۴
۱۰۵. نواب شیرازی، ۵۹۹
۱۰۶. ابوطالب خان، ۶۵۹
۱۰۷. پاورز، ص ۱۲۲
۱۰۸. مرعشی صفوی، ۱۱۷-۱۱۸
۱۰۹. مفتون دنبلی، ۱۱۸/۱-۱۱۹
۱۱۰. مهدوی افشار، ۶۱۰-۶۱۳
۱۱۱. همانجا
۱۱۲نواب شیرازی، ۳۱۳
۱۱۳. «رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، ۹۱
۱۱۴. الثاریوس، ۱۸۵
۱۱۵. مشحون، ۳۶۶
۱۱۶. استرآبادی، ۴۸۷-۴۸۸
۱۱۷. آژند، ۷۷۲
۱۱۸. زهر اب اف، ۱۲۶
۱۱۹. مهدوی، ۶۱۰-۶۱۳
۱۲۰. «رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، ۹۱
۱۲۱. همانجا
۱۲۲. زهر اب اف، ۱۲۶
۱۲۳. درویشی، ۱۱۷

۱۲۵. دورینگ، موسیقی و عرفان، ۲۵۰-۲۵۱
۱۲۶. زهر اب اف، ۲۱۹
۱۲۷. دورینگ، همان، ۲۱۹
۱۲۸. زهر اب اف، ۱۲۶-۱۴۴
۱۲۹. عارف قزوینی، بخش تصنیف‌ها، ۲۱
۱۳۰. مصاحبه با شکاری، شهریور ۱۳۹۱ ش
131. Tanburi, 92,97
۱۳۲. رستم‌الحکما، ۳۴۴
۱۳۳. ساروی، ۱۳۱
۱۳۴. مهدوی، ۶۱۰-۶۱۳
۱۳۵. «رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، ۹۰-۹۱
۱۳۶. هدایت، ۸۴
۱۳۷. رستم‌الحکما، ۳۴۴
۱۳۸. ساروی، ۲۸۵
۱۳۹. فرصت شیرازی، ۲۱
۱۴۰. کوکبی گرجی، گ ۹۷b، گ ۹۹b
۱۴۱. مرعشی صفوی، ۱۱۷-۱۱۸
۱۴۲. مهدوی، ۶۱۰-۶۱۳

کتابشناسی:

آذر بیگدلی، لطفعلی بیک، آتشکدهٔ آذر، به کوشش میرهاشم محدث، تهران، ۱۳۷۸ش.

آژند، یعقوب، *نگارگری ایران*، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، تهران، ۱۳۸۹ش.

ابوالحسن قزوینی، *فوایدالصفویه*، به کوشش مریم میراحمدی، تهران، ۱۳۶۷ش.

ابوالحسن گلستانه، *مجمل‌التواریخ*، تهران، ۱۳۲۸ش.

ابوالحسن مستوفی، *تاریخ نگارستان*، به کوشش مرتضی مدرسی گیلانی، تهران، ۱۳۶۹ش.

همو، *گلشن مراد*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۶۹ش.

ابوطالب خان، *خلاصة‌الافکار*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شم ۱۴۲۷.

الئاریوس، آدام، سفرنامه (بخش ایران)، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران، ۱۳۶۳ش.

استرآبادی، محمد مهدی، *تاریخ جهانگشای نادری*، تهران، ۱۳۶۸ش.

اسکندر بیک منشی، *تاریخ عالم آرای عباسی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

افراسیابی، بهرام، قلعهٔ پری (از کریم خان تا لطفعلی خان)، تهران، ۱۳۷۰ش.

بوذری، ابراهیم، « تبلور عشق به هنر ایرانی» ماهنامهٔ *کیان*، تهران، ۱۳۷۰ش، س ۱، شم ۳.

پاؤرز، هرُلد، «مد به عنوان یک مفهوم موسیقی شناختی»، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۲، شم ۱۲.

پُپسکو یودِتس، یوگینا، «نکاتی دربارهٔ هنر شعر و موسیقی سایات نوا»، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۴ش، شم ۳.

پری، جان. ر، کریم خان زند، ترجمهٔ علی‌محمد ساکی، تهران، ۱۳۸۲ش.

پهلوانیان، آلینا و دیگران، «موسیقی ارمنستان»، ترجمهٔ ترانهٔ کریمیان، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۹۰ش، س ۱۳، شم ۵۱ و ۵۲.

پورجوادی، امیرحسین، «تار»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی،

تهران، ۱۳ش، ج ۱۴.

جونز، هارفورد، آخرین روزهای لطفعلی خان زند، ترجمهٔ هما ناطق و جان گرنی، تهران، ۱۳۵۳ش.

حزین لاهیجی، محمد علی، *تذکرة‌المعاصرین*، به کوشش معصومه سالک، تهران، ۱۳۷۵ش.

همو، دیوان، تهران، ۱۳۷۸ش.

خالقی، روح‌الله، سرگذشت موسیقی ایران، تهران، ۱۳۶۲ش.

درویشی، محمدرضا، مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران، دفتر نخست مناطق جنوب (هرمزگان، بوشهر، خوزستان)، تهران، ۱۳۷۳ش.

دورینگ، ژان، *موسیقی و عرفان سنت اهل حق*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران، ۱۳۷۸ش.

همو، ردیف سازی موسیقی سنتی ایران ردیف تار و سه تار میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند، مقدمه و نت نویسی، ترجمهٔ پیروز سیار، تهران، ۱۳۷۰ش.

ذکاء، یحیی، «یک تصنیف قدیمی شیرازی»، مجموعهٔ مقالات شعر و موسیقی در ایران، تهران ۱۳۶۶ش.

رجایی، غلامعلی، *ایران و کریم خان زند*، تهران، ۱۳۸۷ش.

«رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، به کوشش امیرحسین پورجوادی، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۱۲.

رستم‌الحکما، محمدهاشم، *رستم‌التواریخ*، تهران، ۱۳۵۲ش.

زهر اب اف، رامز، *موسیقی مقامی آذربایجان* (موقام)، ترجمهٔ علاءالدین حسینی، تهران، ۱۳۷۸ش.

ساروی، محمد، *تاریخ محمدی* (احسن‌التواریخ) به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۷۱ش.

شوشتری، میرعبداللطیف خان، *تحفة‌العالم و ذیل تحفه*، به اهتمام صمد موحد، تهران، ۱۳۶۳ش.

شیرازی، علی‌اکبر نواب، تذکره دلگشا، به کوشش دکتر منصور رستگار فسایی، شیراز، ۱۳۷۱ش.

عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم، *دیوان*، برلین، ۱۳۰۳ش/۱۹۲۴م.

عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی، رسالهٔ موسیقی با ۱۹ مجلس نقاشی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شم ۸۲۶۸.

عضدالدوله، احمد میرزا، *تاریخ عضدی*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۷ش.

فرانکلین، ویلیام، مشاهدات سفر از بنگال به ایران در سال‌های ۱۷۸۷-۱۷۸۶م، ترجمهٔ محسن

جاویدان، تهران، ۱۳۵۸ش.

فرصت، محمد نصیر، آثار عجم، به کوشش منصور رستگار فسایی، تهران، ۱۳۷۷ش.

همو، *بحورالالحان*، به کوشش محمدصالح قاسم رامسری، تهران، ۱۳۶۷ش.

کلانتر، محمد، روزنامهٔ میرزا محمد کلانتر فارس شامل وقایع قسمت‌های جنوبی ایران از سال ۱۱۴۲ تا ۱۱۹۹ هجری قمری، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۶۲ش.

کوکبی گرجی، امیرخان، *رسالهٔ فی علم موسیقی و رسالهٔ کمترین غلامان امیرخان*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس، شم ۲۲۱۱.

کوهی کرمانی، حسین، هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران، تهران، ۱۳۴۵ش.

کیوانی، مجدالدین، «ابوطالب خان»، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳ش، ج ۵.

گفتگوی شخصی نویسنده با استاد علی‌اکبر شکارچی، ۱۳۹۱ش.

گفتگو با استاد احمد عبادی در سال ۱۳۶۳ش.

گلچین معانی، احمد، تذکرهٔ پیمانه ساقی‌نامه‌ها و ساقی‌نامه سرایان، تهران، ۱۳۶۸ش.

مرعشی صفوی، میرزا محمدخلیل، *مجمع‌التواریخ*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۶۲ش.

مسعودیه، محمدتقی، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی، تهران، ۱۳۶۴ش.

مشحون، حسن، تاریخ موسیقی ایران، تهران، ۱۳۸۰ش.

مفتون دنبلی، عبدالرزاق بیک، *تجربةالاحرار و تسلیة الابرار*، به کوشش حسن قاضی طباطبایی، تبریز، ۱۳۴۹ش.

ملکی، حسین، غزلیات و قصاید و رباعیات مشتاق، تهران، ۱۳۶۳ش.

موسوی اصفهانی، محمد صادق، *تاریخ گیتی گشا*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۶۳ش.

مهدوی، یحیی و ایرج افشار، *هفتاد مقاله*، تهران، ۱۳۷۱ش، ج ۲.

میثمی، حسین، موسیقی عصر صفوی، تهران، ۱۳۸۹ش.

همو، حاجی ملا عبدالکریم جناب قزوینی و نقش وی در موسیقی قاجار، تهران، ۱۳۹۰ش.

نواب شیرازی، علی‌اکبر، *تذکرهٔ دلگشا*، به کوشش منصور رستگار فسایی، شیراز، ۱۳۷۱ش.

نوربخش، جواد، دیوان بی‌بی‌جان حیاتی کرمانی، به کوشش عبدالحسین زرین‌کوب، کرمان، ۱۳۶۸ش.

نوشاهی، عارف، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه مرکزی دانشگاه پنجاب لاهور (پاکستان)*، تهران، ۱۳۹۰ش.

همو، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی آرشیو ملی پاکستان* اسلام‌آباد (گنجینهٔ مفتی فضل عظیم بهیروی)، تهران، ۱۳۹۰ش.

نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، ۱۳۵۴ش.

وزیری، احمدعلی، *تاریخ کرمان*، به کوشش محمدابراهیم باستانی پاریزی، تهران، ۱۳۷۵ش.

هاشم میرزا سلطان، زبور آل داوود، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۷۹ش.

یوسف، ضیاءالدین، *کلیات یوسفی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ خصوصی مهدری صدری.

Baily, J., *Music of Afganistan*, Cambridge, 1988.

Chodzko, A., *Specimens of the Popular Poetry of Persia as found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou*, Franklin, 1971.

Tanburî Küçük, A., *A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, Istanbul, 2001.

تاریخ موسیقی قاجار

ساسان فاطمی

مقدمه

پس از یک دورهٔ رکود نسبتاً طولانی در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی که از اواخر دورهٔ صفوی آغاز شد، قاجاریه، از زمان فتحعلی شاه و به‌خصوص از زمان ناصرالدین شاه، بار دیگر به موسیقی کلاسیک اهمیت دادند و اسباب احیاء موسیقی جدی را فراهم آوردند. بدون اغراق می‌توان گفت آنچه امروزه به عنوان «موسیقی سنتی ایرانی» شهرت دارد، نتیجهٔ همین اراده به احیاء موسیقی درباری و جدی در عصر قاجار است. این دوره را درعین‌حال می‌توان دورهٔ تعادل میان موسیقی جدی و موسیقی سبُک مخصوص جشن‌ها و مراسم شادمانی دانست که نمایندگان آنها اسلاف تیره‌ای از موسیقی‌دانان‌اند که ما امروزه آنها را «مطرب» می‌نامیم؛ هرچند این واژه تا آخر عصر قاجار به همهٔ موسیقی‌دانان، اعم از موسیقی‌دانان حوزهٔ کلاسیک و مردمی، بدون تفاوت اطلاق می‌شد. در واقع، تشکیلات اداری قاجار، هم موسیقی کلاسیک را جان تازه‌ای بخشید و هم نظم و نسقی به موسیقی مطربی، به معنای امروزی کلمه، بخشید.

گذشته از این، فرآیند مدرن شدن جامعهٔ ایرانی و در پی آن تأثیر موسیقی غربی بر موسیقی ایرانی نیز از همین دوره و به‌ویژه از زمان ناصرالدین شاه آغاز شد. به عبارت دیگر، موسیقی کلاسیک ایرانی در این دوره درست زمانی دوباره جان گرفت که ناگهان رقیبی بزرگ در برابر خود دید. هرچند در ابتدا به نظر می‌رسد نه رقابتی در کار بوده و نه موسیقی غربی تهدیدی جدی برای موسیقی ایرانی به حساب می‌آمده، چندان‌که حتی وام‌گیری از موسیقی غربی با واکنش‌های متعصبانه‌ای روبه‌رو نمی‌شده است، به‌تدریج در اواخر دورهٔ قاجار، موسیقی‌دانانی که در مکتب غربی آموزش دیده بودند با گفتمانی که این موسیقی را «علمی» و «پیشرفته» قلمداد می‌کرد شروع به نفی و تحقیر موسیقی ایرانی کردند و جدالی طولانی میان دو مکتب از همین زمان آغاز شد.

به این ترتیب، پس از یک دورهٔ فترت نسبتاً طولانی، فرهنگ موسیقایی ایران در دورهٔ قاجار به مرحله‌ای از شکوفایی پرچالش رسید که تا همین امروز ادامه دارد. نکتهٔ جالب توجهی که در این شکوفایی دوباره وجود دارد مقارن بودن آن با احیاء موسیقی‌های فرهنگ‌های هم‌خانواده‌ای است که همگی تقریباً، به دلایل مختلف، در یک مقطع زمانی دچار رکود شده بودند. اگر زمانی موسیقی این فرهنگ‌ها، که خانوادهٔ موسیقی ایرانی ـ عربی ـ ترکی را تشکیل می‌دهند، بدنهٔ تقریباً واحدی داشت، در زمان باززایی، که بسته به مورد در اواخر قرن ۱۸م یا در قرن ۱۹م رخ داد، از یکدیگر جدا شدند و هرکدام به راه خود رفتند.

۱. موسیقی درباری/ کلاسیک

از ابتدا تا آخر حکومت محمد شاه

از دورهٔ حکومت آقامحمد خان، مؤسس این سلسله، که غالباً به جنگ گذشت در این باره اطلاعاتی در دست نیست، سال‌ها طول کشید تا آقامحمد خان توانست سراسر ایران را مطیع خود کند و بعید به نظر می‌رسد که مقر حکومت او در تهران، با توجه به ویژگی‌های شخصیتی او و اینکه دربارهای جانشینان کریم خان و اشرافیت زند در شیراز و حتی اصفهان تا مدت‌ها همزمان با دربار او در تهران به حیات خود ادامه می‌دادند، توانسته بوده باشد به مرکزی فرهنگی و موسیقیایی تبدیل شود. تاج‌گذاری

او به عنوان پادشاه کل ممالک محروسهٔ ایران در سال ۱۲۰۹ق، یعنی تنها دو سال قبل از مرگش، رخ داد. دورهٔ تثبیت حکومت و بنابراین فرصتی که می‌شد با فراغ بال طی آن به هنری مثل موسیقی پرداخت بسیار کوتاه بود.

در زمان جانشین او، فتحعلی شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ق)، است که زمان مناسب برای پرورش یک موسیقی درباری فرا می‌رسد. حداقل این است که اطلاعات موسیقایی ما از این دوره بیش از دورهٔ قبل است و تقریباً همهٔ این اطلاعات را مدیون یکی از پسران شاه، سلطان احمد میرزا عضدالدوله، هستیم که اقدام به نوشتن تاریخی مختصر به‌نام *تاریخ عضدی* کرده است. این اثر که در سال ۱۳۰۴ق، یعنی در زمان حکومت ناصرالدین شاه نوشته شده است. دربارهٔ حکومت سه پادشاه اول قاجاریه است که بر اساس محفوظات مؤلف نوشته شده است. در چند جای این اثر، مؤلف محیط موسیقایی دربار را تصویر و به نام‌هایی اشاره کرده که برای تاریخ موسیقی قاجار بسیار پراهمیت است. اما متأسفانه اطلاعات مبسوطی دربارهٔ همهٔ این شخصیت‌ها ارائه نداده است. مثلاً از این نوشته‌ها درمی‌یابیم که بزرگ‌ترین استادان دربار فتحعلی شاه مهراب ارمنی اصفهانی و رستم یهودی شیرازی بوده‌اند که «آقا محمدرضا و رجبعلی و چالانچی خان، مغنیان آن عصر، سمَت استادی» داشته‌اند[1]. اما اطلاعات ما دربارهٔ این شخصیت‌ها تقریباً به همین خلاصه می‌شود. حتی معلوم نیست ساز تخصصی این استادان و مغنیان چه بوده است.

به‌هرحال، از همین اشاره نیز می‌توان دریافت که اولین حرکت‌های موسیقایی دربار تهران زیر نفوذ سنت‌های درباری شیراز و اصفهان، یعنی بازمانده‌های سنت زندی یا حتی صفوی، بوده که فتحعلی شاه نمایندگان آنها را با خود به پایتخت آورده بوده است؛ چیزی که به‌راحتی می‌توان آنرا پذیرفت، چراکه تهران هرگز پیش از قاجاریه نه پایتخت بوده، نه به تبع آن درباری برای جذب موسیقی‌دانان نخبه داشته است.

از یک اشارهٔ دیگر عضدالدوله نیز می‌توان فهمید که دربار فتحعلی شاه از موسیقی‌دانان حرفه‌ای زن که برای زنان حرمسرا موسیقی اجرا می‌کرده‌اند نیز برخوردار بوده است. یکی از آنان دختر آقا محمدرضای فوق‌الذکر، ملقب به شاهوردی خانم بوده و دیگری بیگم رستم‌آبادیه ملقب به یارشاه که به قول مؤلف با «چند نفر دختران جواهرپوش که کارشان زدن ساز و خواندن آواز بود [...] داخل خدمهٔ حرم مزوجات بودند»[2]. به نظر

می‌رسد یکی از موقعیت‌های اجرای موسیقی توسط این زنان سیزده روز عید نوروز بوده که طی آن خود شاه نیز حضور داشته است؛ چراکه عضدالدوله درست قبل از اینکه دو موسیقی‌دان فوق را معرفی کند می‌نویسد: «از نوروز باستانی تا سیزدهم عید، خاقان [...] با تمام اهل حرمخانه [...] مهمان تاج‌الدوله (یکی از زنان شاه) می‌شدند و در این سیزده روز [...] تماماً به عیش و استماع ساز و نوا [...] مشغول بودند. این طور به نظر می‌رسد که کارگان (رپرتوآر) موسیقی‌دانان زنی مثل شاهوردی خانم و بیگم رستم‌آبادیه (یارشاه)، هرچند در ایام عید و شادمانی نیز هنرنمایی می‌کرده‌اند، اساساً موسیقی کلاسیک و جدی بوده است؛ چرا که عضدالدوله، به دنبال استاد دانستن شاهوردی خانم و ذکر این که او «از شاگردی پدر خود نایل به این استعداد شده بود»، می‌نویسد:

ولی اینها دخلی به دستگاه بازیگرخانه و بازیگران [(رقاصان)...] نداشتند. دستگاه بازیگرخانه خاقان یک فصل بسیار مفصلی می‌باشد. وضع آنها و اسم و رسمشان و شئونات و مخارجشان شرح علی حده می‌خواهد و هرگاه خوف ملامت نبود، تفصیل نگارش گزارش می‌داد.

بنابراین، تقریباً می‌توان مطمئن بود که دربار فتحعلی شاه، آگاهانه، دو محیط مختلف مرتبط با دو نوع موسیقی را از یکدیگر متمایز می‌کرده است: یکی موسیقی جدی‌تری که نمایندگانش مردان و زنانی مثل رستم و مهراب و یارشاه بوده‌اند و دیگری موسیقی مراسم شادمانی که با رقص پیوند ناگسستنی داشته است.

هرچند عضدالدوله در این صفحات «خوف ملامت» دارد، اما در صفحات بعد به تشریح این دستگاه بازیگرخانه می‌پردازد و دربارهٔ آن اطلاعات بسیار ارزشمندی به خواننده می‌دهد. بر رأس این دستگاه دو استاد زن قرار داشته‌اند: یکی استاد مینا و استاد زهره که، به‌ترتیب همسران مصطفی خان و جعفرقلی خان، عموهای فتحعلی شاه، بودند. استاد مینا شاگردی مهراب ارمنی اصفهانی را می‌کرده و استاد زهره شاگردی رستم یهودی شیرازی را و هرکدام از آنها بر دسته‌ای بزرگ (حدوداً بیست‌وپنج نفری و بلکه بیشتر) از بازیگرها یا رقاصان ریاست می‌کرده‌اند که علاوه بر بازیگری، به خوانندگی و نوازندگی سازهای مختلف نیز مثل تار و سه‌تار و کمانچه و سنتور و ضرب و «چینی» ــ احتمالاً متشکل از کاسه‌ها چینین ــ که به تناسب زیر و بمی مطلوب در آن آب می‌ریخته‌اند

اشتغال داشته‌اند[۳]. اگر از گفته‌های کمی مبهم عضدالدوله بتوان چنین استنباط کرد، به نظر می‌رسد بازیگرها، همراه خواجه‌ها، هر صبح به معلم‌خانه می‌رفته‌اند تا از آقا محمدرضا و رجبعلی خان و چالانچی خان درس بگیرند و بعد که به منزل می‌آمده‌اند، «در وقت معین»، سردسته‌های آنها، مینا و زهره، به تعلیمشان مشغول می‌شده‌اند[۴]. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که سلسله مراتب خاصی میان استادان و شاگردان رعایت می‌شده است. مهراب و رستم، که بالاترین منزلت را در میان موسیقی‌دانان دربار داشته‌اند به مینا و زهره، رؤسای دستگاه بازیگرخانه، تعلیم می‌داده‌اند و آقا محمدرضا و رجبعلی خان و چالانچی خان، که منزلت پایین‌تری داشته‌اند، به خود بازیگرها آموزش می‌داده‌اند و سپس همین بازیگرها از آموزش‌های مهراب و رستم به واسطهٔ مینا و زهره بهره می‌برده‌اند.

دسته‌های مینا و زهره را، چنان‌که انتظار می‌رود، برای عیش و مراسم شادمانی احضار می‌کرده‌اند. عضدالدوله می‌نویسد: «هر وقت احضار می‌شدند، احدی از سایر اهل حرمخانه نخواسته حق حضور نداشتند. اکثر اوقات، باغ قرق می‌شد و بازیگران آنجا می‌رفتند. یا در اتاق بزرگ طَنابی این مجلس فراهم می‌آمد»[۵]. وی سپس به تشریح لباس رقاص‌ها می‌پردازد و می‌نویسد: تمام رقاص‌ها یک قبای اشرفی، که هزار عدد باجاقلی [یاجُقلی؟] بر آن دوخته شده بود داشتند. کمرها و عرقچین‌ها تمام جواهر، با گلوبندهای خوب، گوشوارهای ممتاز، لباس رقاصان این بود»[۶].

دسته‌های مینا و زهره ظاهراً دوام نمی‌آورند و به قول عضدالدوله تا آخر حکومت فتحعلی شاه به این آراستگی و پیراستگی باقی نمی‌مانند. علتش هم این بوده است که به تدریج بعضی از بازیگرها «مادر شاهزاده شدند. از حیاط بازیگرها بیرون آمدند. بعضی را حضرت خاقان مطلقه نموده به امرای دربار تزویج فرمودند. اکثری از شوهران آنها خیلی معتبر بودند، مثل ذوالفقار خان سردار و عیسی خان سردار و غیره»[۷].

جز از این موسیقی‌دانان حرفه‌ای، عضدالدوله از یکی ـ دو درباری نیز سخن می‌گوید که ذوق و کمالاتی در موسیقی داشته‌اند؛ یکی مشتری خانم، از زنان فتحعلی شاه، که «در علم موسیقی مهارت کامل و بالفطره آوازی سرشار» داشته است[۸] و دیگری حاجی علی محمد لله‌حضور که خوش‌آواز بود و تمام نکات و مقامات و الحان را به‌کار می‌برد

و در علم موسیقی مهارتش به اعلا درجه بود، ولی، جز اوقاتی که خیلی خلوت بود، این هنر خود را در خدمت خاقان جلوه نمی‌داد. گویا کمتر کسی می‌دانست که حاجی علی‌محمد، به علاوهٔ سایر کمالات، دارای این فن شریف نیز هست.

به این ترتیب، ظاهراً غیرحرفه‌ای‌گری درباریان در موسیقی از ابتدای قاجاریه وجود داشته و تا آخر این دوره ادامه داشته است. حتی، به‌گفتهٔ عضدالدوله، خود آقامحمد خان، به‌رسم ترکمن‌ها، دوتار می‌نواخته است[۹].

از دورهٔ کوتاه حکومت محمد شاه (۱۲۵۰-۱۲۶۴ق) اطلاعات بسیار کمی در دست است. اگر مخبرالسلطنهٔ هدایت اشتباه نکرده باشد، ظاهراً زهره و مینا در زمان محمد شاه نیز زنده و فعال بوده‌اند[۱۰]؛ همچنین چالانچی خان، چرا که او را در رأس فهرستی می‌یابیم که اعتمادالسلطنه از رؤسای ارباب طرب ناصری ارائه داده است[۱۱] و، در این صورت، طبیعتاً باید در زمان محمد شاه نیز زنده بوده باشد. گذشته از اینها، حسن خان، معروف به سنتور خان، نیز به‌گواه معیرالممالک از نوازندگان محبوب محمد شاه بوده است.

گفته می‌شود که در روزهایی که شاه مبتلا به پادرد (نقرس) بود و از شدت ناراحتی خواب نداشت، سنتور خان در اتاق مجاور استراحتگاه شاه برای او سنتور می‌نواخت و با الحان تسلی‌بخش سنتور خود دردهای او را تخفیف می‌داد. بیمار ناله را ترک می‌کرد، سر از بالین برمی‌داشت و زیر لب می‌گفت: «آه سنتور خان». شاه سپس دیده برهم می‌نهاد، مانند آنکه ماده مخدر در او تأثیر بخشیده باشد، اندک زمانی به خواب می‌رفت[۱۲].

یکی از اشراف این دوره که از موسیقی‌دانان غیرحرفه‌ای بوده‌اند، یعنی فتح‌الله میرزای شعاع‌السلطنه که کمانچه می‌نواخته، مربوط به این دوره است[۱۳]. حاج میرزا آقاسی، صدراعظم محمد شاه، نیز دستی در موسیقی داشته است و ساختن تصنیف «ساقی بده رطل گران» بر روی رنگ فرح همایون را به او نسبت می‌دهند[۱۴].

دورهٔ ناصرالدین شاه

دورهٔ ناصری (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) بدون شک نقطهٔ عطفی در تاریخ موسیقی ایران، به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی کلاسیک، پس از یک دورهٔ طولانی رکود است که از اواخر

صفویه آغاز شد. هرچند در زمان فتحعلی شاه به نظر می‌رسد توجه به موسیقی درباری اندک نبوده است، اما متأسفانه به علت کمبود اسناد در این زمینه نمی‌توان برآوردی قانع‌کننده از میزان شکوفایی موسیقی در این دوره کرد. بدتر از آن، حتی نمی‌توان دانست موسیقی این دوره چه کیفیتی داشته است. در واقع، معمای اصلی تاریخ موسیقی قاجار، یا بگوییم تاریخ موسیقی معاصر، فقدان حلقهٔ ارتباطی میان دورهٔ فتحعلی شاهی و دورهٔ ناصری است. ناگهان در دورهٔ ناصری به نام‌هایی برمی‌خوریم که، غیر از چالانچی خان و حسن سنتور خان، که برخی‌ها هر دو را یکی تصور می‌کنند[۱۵]؛ چیزی که البته غیرمحتمل است همه جدیدند و در کتاب عضدالدوله ردپایی ندارند. افزون بر آن، نه در روزنامه‌های خاطرات و نه در روایات شفاهی که بعدها استادان معاصر از زبان استادان عهد ناصری نقل کرده‌اند هیچ ذکری یا هیچ حکایتی نه از مهراب هست، نه از رستم و نه از سه استاد دیگر فتحعلی شاهی، مگر از چالانچی خان که، چنان‌که گفته شد، اعتمادالسلطنه نامش را به عنوان رئیس اهل طرب ابتدای دورهٔ ناصری ذکر کرده است. هرچند احتمال بسیار دارد که این گسست به علت فقدان اسناد و مدارک موسیقایی در زمان محمد شاه بوده باشد و استادان اوایل دورهٔ ناصری ریشه در دورهٔ محمد شاهی داشته باشند، در این باره، جز گفته‌های غیرمستند مشحون مدرکی در دست نیست[۱۶]. در صورت پذیرش این احتمال، باز هم ارتباط آنها با استادان مذکور در *تاریخ عضدی* نامشخص باقی می‌ماند. بنابراین، میزان و کیفیت تأثیری که احیاناً استادان فتحعلی شاهی بر استادان ناصری گذاشته‌اند به‌هیچ‌رو روشن نیست.

به یمن روزنامه‌های خاطرات اشراف که نگارش آن در این دوره بسیار رواج می‌یابد، همچنین سفرنامه‌های اروپاییان و اختراع دوربین عکاسی، اسناد و مدارک نسبتاً قابل‌توجهی از دورهٔ ناصری دربارهٔ موسیقی و موسیقی‌دانان باقی مانده است. چند چهرهٔ سرشناس موسیقی، گذشته از چالانچی خان و حسن سنتور خان، تقریباً از همان ابتدای دورهٔ ناصری قابل تشخیص‌اند: خوشنواز خان، آقا مطلب و میرزا غلامحسین استادان کمانچه.

آقا علی‌اکبر فراهانی استاد تار و خوانندگانی مثل رضاقلی خان تجریشی، علی کاشی و سید زین‌العابدین قراب کاشی[۱۷].

کنت گوبینو، که میان سال‌های ۱۲۷۲ تا ۱۲۷۵ق در ایران بوده، برخی از استادان این نسل اول از موسیقی‌دانان ناصری را ملاقات کرده و دربارهٔ آنها مطالبی کوتاه نوشته است. وی دربارهٔ علی‌اکبر خان می‌نویسد: «او با روح و با احساسی عالی می‌نوازد و می‌توان او را هنرمند بزرگی در سطح جهانی دانست»[۱۸]. در نظر او خوشنواز فردی سرخوش و «وقتی ساز به دست می‌گرفته دوست‌داشتنی» بوده است[۱۹]. وی از یک نوازندهٔ سنتور به‌نام محمدحسن نیز یاد می‌کند که به احتمال قوی همان حسن خان یا سنتور خان بوده است و او را در نوازندگی بی‌رقیب توصیف می‌کند و می‌نویسد: «هرچقدر خوشنواز شوخ است، او عبوس است. بااین‌حال، گاهی اخم‌هایش باز می‌شود و لوده‌بازی‌های موسیقایی همکارش [خوشنواز] از فرط خنده اشک به چشمانش می‌آورد»[۲۰].

از میان افراد این نسل، چالانچی خان احتمالاً تا زمان سفر گوبینو دوام نیاورده بوده است. علی‌اکبر خان و خوشنواز خان به فاصلهٔ کمی پس از این سفر از دنیا می‌روند[۲۱] و میرزا غلامحسین عمری نسبتاً طولانی می‌کند، درحالی‌که آقا مطلب احتمالاً در سال ۱۳۰۲ق دیگر در قید حیات نبوده است[۲۲].

به‌هرحال، این نوازندگان نسل اول عصر ناصری، به‌خصوص علی‌اکبر فراهانی، بودند که بیشترین تأثیر را بر آیندهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی گذاشتند. از ساز چالانچی خان خبری نداریم، اما سنتور خان به تربیت پسر آقامطلب کمانچه‌کش، یعنی محمدصادق خان سرورالمُلک (حدود ۱۲۶۲ق - پس از ۱۳۲۰ق)، پرداخت[۲۳] که بعدها برای مدتی طولانی ریاست عملهٔ طرب خاصه را به عهده گرفت و تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین موسیقی‌دانان نسل دوم ناصری و حتی تمامی دورهٔ قاجار شد.

محمدصادق خان نه‌تنها در سنتور مهارت داشت، بلکه سه‌تار هم می‌نواخت و از نخستین کسانی بود که پیانو را کوک ایرانی کرد و در نواختن این ساز هم تبحر داشت. ابتکارات دیگری نیز به او نسبت می‌دهند که عبارت بوده از نواختن کاسه‌هایی که آنها را به اندازه‌های مختلف از آب پُر می‌کرده است یا حتی نواختن آجرها و نیمه‌آجرهای نیمه‌مرطوب با مضراب‌های چوبی[۲۴]. شنیده‌های خالقی حاکی از آن است که وی گوشی بسیار دقیق داشته و با کمی تمرین «از عهدهٔ نواختن هر سازی برمی‌آمده است»[۲۵].

خوشنواز خان پسری داشته که او هم کمانچه می‌نواخته است[۲۶]، اما به نظر نمی‌رسد

در این زمینه استعداد خاصی از خود بروز داده باشد. به گفتهٔ مشحون اسماعیل خان کمانچه‌زن (حدود ۱۲۶۰ق - احتمالاً کمی پس از ۱۳۰۲ق)، از نوازندگان برجستهٔ نسل دوم ناصری، نزد خوشنواز خان تربیت شده و به مقام استادی رسیده بوده است[۲۷].

دو کمانچه‌نواز دیگر، آقا مطلب و میرزا غلامحسین، به نظر نمی‌رسد شاگردانی مهم تربیت کرده باشند. حتی پسران هر دوی آنها علاقه‌ای به کمانچه نشان نداده و هر دو به سراغ سنتور رفته‌اند؛ هرچند نقل مشکوکی میرزا غلامحسین را ملقب بـه آقاجـان سنتوری معرفی می‌کند[۲۸]. میرزا غلامحسین، اما ابتکاراتی در سازسازی به خرج می‌داده و حداقل یک ساز جدید کمانه‌ای ساخته بوده است که نام‌های مختلفی برای آن ذکر می‌شود: مدیلان، مجلس‌آرا، طرب‌انگیز، رموز حمزه و رموز خسروی[۲۹]. عکس‌هایی از او با ساز اختراعی‌اش در موزهٔ گلستان موجود است[۳۰].

اما تأثیرگذارترین چهرهٔ نسل اول، بدون شک، علی‌اکبر فراهانی (متولد: میان ۱۲۳۵-۱۲۴۰ق، وفات: میان ۱۲۷۵-۱۲۸۰ق) است که، هرچند عمر طولانی نکرد، میراثی از خود به جا گذاشت که امروزه مهم‌ترین مرجع موسیقی کلاسیک ایرانی به شمار می‌رود. پس از فوت آقا علی‌اکبر، برادرزاده‌اش، غلامحسین و پسر بزرگ‌ترش محمدحسن (یا میرزا حسن)، جای او را در میان «عملهٔ طرب خاصه»، یعنی موسیقی‌دانان ممتاز درباری می‌گیرند. این دو را در نخستین عکس‌های گرفته شده از موسیقی‌دانان دربار، به تاریخ ۱۲۸۰ق، در کنار بزرگان دیگری از نسل نخست که پیش از ایـن نامشـان ذکـر شـد می‌یابیم[۳۱]. با فوت زودهنگام محمدحسن، پسران دیگر آقا علی‌اکبر، یعنی میرزا عبدالله (حـدود ۱۲۶۲-۱۳۳۷) و آقاحسـینقلی (حـدود ۱۲۶۷- حـدود ۱۳۳۴ق) جـای او را می‌گیرند. روایت معروفی دربارهٔ انتقال میراث آقاعلی‌اکبر به این دو برادر وجـود دارد که حاکی است از خودداری پسرعمو از آموزش به آنها و سرانجام راضی‌شدنش با وساطت مادر بچه‌ها[۳۲]. هر دو برادر شاگردان پرشماری تربیت کردند و هر کدام ردیفی از خود به جا گذاشتند که تا امروز پرمراجعه‌ترین ردیف‌های موسیقی ایرانی به شمار می‌رود.

دو ساز دیگر موسیقی ایرانی، یعنی نی و تنبک، وضعیتی نسبتاً خاص داشته‌اند. به نظر نمی‌رسد نی تا قبل از دورهٔ ناصری استادان قابل ذکری در دربار قاجار به خود دیده بوده باشد. بااین‌همه، ادعایی که به نایب اسدالله (حدود ۱۲۶۱-۱۳۴۴ق) استاد بزرگ

این ساز در دورهٔ ناصری نسبت می‌دهند، مبنی بر اینکه گفته است: «من نی را از آغُل گوسفندان به دربار پادشاه بردم»[۳۳]، تاحدی مبالغه‌آمیز به نظر می‌آید، چراکه در عکسی مربوط به سال ۱۲۹۷ق، هم‌دوره با بلوغ هنری نایب، علی نام نی‌زنی را می‌بینیم که در حال نوازندگی در جمع عملهٔ طرب خاصه است[۳۴]، ظاهراً نایب اسدالله تنها کس، یا شاید حتی اولین کسی هم نبوده که نی را به دربار پادشاه آورده است. به‌هرحال، حضور بی‌سابقهٔ نی در دربار قاجار را نباید به بی‌سابقگی این حضور در همهٔ دربارها یا در موسیقی کلاسیک ایرانی تعبیر کرد. اسناد مکتوب و تصویری کهن به‌روشنی به حضور نی در موسیقی درباری/کلاسیک گذشته گواهی می‌دهد[۳۵].

در مورد تنبک یا ضرب، تقریباً می‌توان مطمئن بود که تا قبل از دورهٔ قاجار ــ و یا شاید حتی تا قبل از دورهٔ ناصری ــ این ساز حضوری در موسیقی درباری/کلاسیک نداشته و به‌جای آن همواره از دایره استفاده می‌شده است. دایره را، به‌هرحال، تا پایان دورهٔ ناصری همچنان در گروه‌های موسیقی، گاه به‌تنهایی و گاه در کنار تنبک یا ضرب، می‌بینیم[۳۶]. اما ظاهراً رفته‌رفته تنبک بر دایره غلبه و در اواخر دورهٔ قاجار آنرا از گروه‌های موسیقی بیرون رانده است. درهرحال، به نظر می‌رسد هر دو ساز پیوند تنگاتنگی با خواننده‌ها داشته‌اند، به‌طوری‌که این سازها، به‌خصوص دایره، را غالباً در دست آنها می‌بینیم[۳۷].

یکی از نوازندگان مهم تنبک در این دوره موسیقی‌دانی از نسل دوم ناصری است که در ضمن استاد بزرگ سنتور نیز بوده است[۳۸]. حبیب‌الله سماع‌حضور (حدود ۱۲۶۸ق ـ حدود ۱۳۳۶ق)، پسر میرزا غلامحسین نوازنده‌ای است که او را در تقریباً همهٔ عکس‌های مراسم آش‌پزان ناصرالدین شاه در حال تنبک‌زدن در جمع اهل طرب خاصه می‌بینیم. ظاهراً او در جوانی محمدصادق خان را همواره با تنبک همراهی می‌کرده و در ضمن تصنیف‌خوان قابلی نیز بوده است، چندان‌که بسیاری از تصنیف‌های قاجاری از طریق او به نسل‌های بعدی، به‌خصوص به عبدالله دوامی، انتقال یافته است. سماع‌حضور نوازندگی سنتور را نیز از محمدصادق خان فرا گرفته و بعدها تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان سنتور عهد قاجار شده است.

از نوازندگان دیگر دورهٔ ناصری می‌توان به جواد خان قزوینی و قلی، برادر اسماعیل

خان کمانچه‌کش، نوازندگان کمانچه، علی‌اکبر شاهی نوازندهٔ سنتور، و میرزا شفیع نوازندهٔ تار، برادر محمدصادق خان، اشاره کرد.

برخی خوانندگان نسل دوم این دوره عبارت بوده‌اند از میرزا ابوالقاسم، معروف به «خالدار»، یوسف خان معیری و علی خان نایب‌السلطنه‌ای.

منابع این دوره برخی موسیقی‌دانان زن حرفه‌ای را نیز ذکر کرده‌اند، ازجمله زیور سلطان، ملقب به عندلیب‌السلطنه، خواهر سماع‌حضور[۳۹]، سکینه شاگرد آقا علی‌اکبر و همسر آقا حسینقلی و عندلیب‌الدولهٔ خواننده[۴۰].

رونق موسیقی در دورهٔ ناصری را نه‌تنها از این واقعیت که تقریباً هر اشرافزاده‌ای حداقل یک موسیقی‌دان در خدمت خود داشته است[۴۱]، بلکه همچنین از این واقعیت می‌توان دریافت که خود اشراف نیز شروع به آموختن موسیقی می‌کنند؛ از میان آنان می‌توان به محسن خان مشیرالدوله که تار می‌نواخته[۴۲] و شاهزاده سالارالسلطنه، پسر ناصرالدین شاه، که سه‌تار می‌نواخته است[۴۳] اشاره کرد. تعداد این اشراف موسیقی‌دان در دوره‌های بعدی رو به افزایش می‌گذارد.

از عهد مظفری تا پایان کار قاجاریه

موسیقی درباری/کلاسیک در این دوره نیز رونق فراوان دارد، هرچند معروف است که مظفرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۳۲۴ق) ذوق شایسته‌ای در این نوع موسیقی نداشته است. انتقاداتی که درباریان معاصرش از او در این زمینه کرده‌اند فراوان است. از جمله خواهر او، تاج‌السلطنه، او را سرزنش می‌کند از اینکه به‌جای موسیقی‌دان‌های واقعی، فواحش را به دربار راه می‌داده است[۴۴] و عارف نیز در صحبت از «عروس ماژر [...] از زن‌های معروفهٔ تهران» که به دربار رفت‌وآمد می‌کرده است چنین اشاره‌ای دارد[۴۵]. همچنین عین‌السلطنه با تحقیر می‌نویسد: «[...] شاه خودش قریب پنجاه نفر عملهٔ طرب مخصوص دارد [...] این پنجاه نفر بیست نفرش نی هفت‌بند می‌زنند، ده نفر دیگر نی‌لبک، این هم سازشان است. شاه بیشتر به نی میل دارد و پست‌ترین ساز ایام ماست»[۴۶]. یکی از محبوب‌ترین موسیقی‌دانان نزد مظفرالدین شاه که حتی در سفر شاه به فرنگ او را همراهی می‌کند مراد خان نامی است که تار می‌زند، اما گذشته از اینکه از او جز نامی

در تاریخ نمانده است، شخصیت صریح‌الهجه‌ای چون عارف قزوینی نیز قضاوت سختی دربارهٔ او داشته است[۴۷].

در کل، می‌توان گفت که از عهد مظفری به بعد پیوند موسیقی‌دانان بزرگ عصر با دربار شاهی سست و سازمان‌دهی اداری آنان نیز متزلزل می‌شود. علت این امر فقط «بی‌ذوقی» مظفرالدین شاه نبوده، بلکه افکار آزادی‌خواهانه و سرانجام، پیروزی مشروطیت نیز در این تحول دخیل بوده است. موسیقی‌دانان دیگر علاقه‌ای به اینکه به درباری وابسته باشند نداشته‌اند و می‌کوشیده‌اند موقعیت مستقلی پیدا کنند. وضعیت سیاسی و آشفتگی‌های اجتماعی که در دورهٔ مبارزات مشروطه‌خواهی پدید آمد نیز به این امر کمک می‌کرده است. دربار محمدعلی شاه، با عمر کوتاهش که در ناآرامی گذشت، هیچ محیط مناسبی برای پرورش موسیقی نبود و احمد شاه که از نظر سیاسی ضعیف‌ترین شاه قاجار بود در دوره‌ای حکومت کرد که دیگر دربار هیچ قدرت و امتیازی برای جذب موسیقی‌دانان نداشت. بازار تأسیس کلاس موسیقی که در انتهای دورهٔ قاجار گرم شد نیز به استقلال اقتصادی موسیقی‌دانان کمک قابل توجهی کرد[۴۸].

بااین‌همه، اشتباه است اگر تصور کنیم موسیقی‌دانان به یکباره از همان دورهٔ مظفری خود را از زیر یوغ دربارها خلاص می‌کنند. تلاش‌هایی که از سوی آنان صورت گرفت فقط به طور مقطعی بود. معروف است که غلامحسین خان درویش، نوازندهٔ برجستهٔ تار، پس از اینکه وارد دستگاه شعاع‌السلطنه می‌شود و با او به شیراز می‌رود، مواجبی را که از کارفرمایش دریافت می‌کند ناکافی می‌یابد و به همین دلیل، دعوت بزرگان شیراز را برای شرکت در محافل آنان به‌عنوان موسیقی‌دان رد نمی‌کند. شعاع‌السلطنه که از ماجرا باخبر می‌شود به خشم می‌آید و دستور می‌دهد انگشتان درویش را قطع کنند. اما، با وساطت کمال‌السلطنه، او از این خطر نجات می‌یابد. پس از آن نیز، وقتی درویش به تهران می‌آید و با وساطت دوستان آزادی خود را از شعاع‌السلطنه مطالبه می‌کند، باز خشم او را برمی‌انگیزد و برای فرار از فراش او که به دنبالش آمده است به سفارت انگلستان پناه می‌برد. سرانجام، با وساطت سفیر انگلستان که خود و همسرش تحت تأثیر هنر او قرار گرفته‌اند، این موسیقی‌دان برجسته برای همیشه از خدمت شعاع‌السلطنه رهایی می‌یابد[۴۹]. بااین‌همه، این آزادی نشانگر پایان دورهٔ مناسبات دربار ـ موسیقی‌دان

خاصه نبوده است، چراکه از ۱۳۲۱ق تا سال ۱۳۳۰ق درویش را چندین بار در مهمانی‌های اشراف می‌یابیم[۵۰].

دیگر موسیقی‌دانان نیز تا مدت‌ها همچنان به منازل اشراف فراخوانده می‌شوند تا برای آنان هنرنمایی کنند یا همچنان در خدمت آنان به سر می‌برند[۵۱]. اعتبار اجتماعی موسیقی‌دانان نه با ورود صنعت ضبط به ایران و عقد قرارداد با آنها به عنوان هنرمندان مستقل، و نه با تلاش‌های انجمن اخوت هرگز تا پایان دورهٔ قاجار نزد اشراف بیشتر نمی‌شود.

یکی از اتفاقات بسیار مهم این دوره ضبط صفحه توسط شرکت گرامافُن در سال ۱۲۸۴ق در ایران است که امکان به‌یادگارگذاشتن هنر بسیاری از موسیقی‌دانان قاجاری را فراهم کرد و اسناد صوتی بسیار ارزشمندی باقی گذاشت. پس از این تاریخ نیز تا آخر دورهٔ قاجار چندین نوبت ضبط صفحه توسط شرکت‌های مختلف، چه در داخل ایران و چه با دعوت از هنرمندان ایرانی، در خارج از کشور حجم قابل ملاحظه‌ای از موسیقی قاجار را برای آیندگان به یادگار گذاشت[۵۲].

از دیگر اتفاقات مهم این دوره علنی شدن انجمن اخوت در سال ۱۳۱۷ق توسط ظهیرالدوله، از اشراف قاجار ملقب به مصباح‌الولایه و صفاعلی، است که نقشی مهم در تاریخ موسیقی معاصر ایران بازی کرد. ظهیرالدوله در سال ۱۳۰۳ق به صف درویشان نعمت‌اللّهی پیوست و از پیروان صفی علیشاه شد[۵۳]، در سال ۱۳۱۶ق پس از مرگ صفی علیشاه به جانشینی او تعیین شد و یک سال بعد انجمن اخوت را علنی کرد[۵۴]. این انجمن به مناسبت‌های مختلف مذهبی و سیاسی جشن‌هایی برگزار می‌کرد که در آنها، برای نخستین بار در ایران، کنسرت‌هایی به سبک غربی توسط موسیقی‌دانان ایرانی برگزار می‌شد. غلامحسین درویش، که خود از دراویش سلسلهٔ نعمت‌اللّهی و مرید صفی علیشاه و سپس جانشین او ظهیرالدوله بود، یکی از اعضای بسیار فعال این انجمن در برگزاری جشن‌های مذکور بود و گفته می‌شود که پیش‌درآمد را او برای مقدمهٔ کنسرت‌های انجمن ابداع کرد[۵۵]. احتمال دارد که تفکرات متأخرتر دربارهٔ موسیقی ایرانی و انتساب کیفیت عرفانی به آن، که به نظر می‌رسد اساساً توسط حامی فرهیخته‌ای به‌نام حاج آقا محمد ایرانی مجرد و معاشران محافل موسیقایی او در اوایل دورهٔ پهلوی صورت

گرفته است، تحت تأثیر انجمن اخوت و افکار ظهیرالدوله و گرایش او به آیین درویشی و فقر بوده باشد.

از نوازندگان برجستهٔ این دوره ــ غیر از استادانی که از دورهٔ ناصری تا ایـن دوره دوام آوردند ــ مثل آقا حسینقلی، میرزا عبدالله، سماع‌حضور، محمدصادق خان و برخی دیگر، و غیر از غلامحسین درویش که ذکر او رفت، می‌توان به حسـین خـان، فرزنـد اسماعیل خان استاد کمانچهٔ دورهٔ ناصری، باقر خان رامشگر و علی‌رضا خـان چنگـی نوازندگان کمانچه، حبیب سماعی، نوازندهٔ سنتور، اسدالله خان اتابکی و میرزا غلامرضا شیرازی، نوازندگان تار، صفدرخان، نوازندهٔ نی، آقاجان یا به‌گفتهٔ خالقی آقاجان دوم[۵۶]، باقر خان، معروف به باقرلبو، عیسی آقاباشی و حسـین خـان، معـروف بـه «ملنـدوق» (ملندوغ)، نوازندگان ضرب اشاره کرد[۵۷].

خوانندگی در این دوره چهره‌هایی بسیار سرشناس‌تر از دوره‌های قبلی دارد: قلـی خان شاهی و قربان خان شاهی، خوانندگان دربار مظفرالدین شاه[۵۸]، ابوالحسن اقبال‌آذر (اقبال‌السلطان)، خوانندهٔ بزرگ این عصر که به دربار محمدعلی شاه راه یافته بود و در اواخر دورهٔ قاجار خوانندهٔ مخصوص محمدحسن میرزا، ولیعهد احمد شاه، بود[۵۹]، سید حسین طاهرزاده، خوانندهٔ اهل اصفهان که صفحات متعددی از او به‌جا مانده و ظاهراً به درباری وابسته نبوده و در تمام کنسرت‌های انجمن اخوت شرکت می‌کرده است[۶۰] و تعدادی خوانندهٔ معتبر دیگر.

باید به دو چهرهٔ مهم موسیقی اواخر این دوره نیز اشاره کرد که، هرچند نوازنده یا خوانندهٔ چیره‌دستی نبوده‌اند، اما در عرصهٔ تصنیف اهمیت غیرقابل‌انکاری داشـته‌انـد. علی‌اکبر شیدا و عارف قزوینی نخستین موسیقی‌دانانی بودند که رسماً تصنیف‌سـازی می‌کردند و از اینکه با این عنوان شناخته شوند ابایی نداشتند. عارف به‌خصوص از نظر خلق تصنیف‌های سیاسی ـ اجتماعی مقام شاخصی در این دوره دارد[۶۱]. درویش خان و حسام‌السلطنه نیز ــ اغلب در همکاری با ملک‌الشعرا بهار ــ تصنیف‌های مشهوری در اواخر دورهٔ قاجار خلق می‌کنند.

در این دوره غیرحرفه‌ای‌گری اشرافی نیز بسیار بیش از دورهٔ قبل رواج دارد. غیر از حسام‌السلطنه که علاوه بر تصنیف‌سازی ویلن هم می‌نواخته است[۶۲]، خود ظهیرالدوله که

در بالا از آن سخن گفته شد موسیقی‌دان غیرحرفه‌ای بوده و ویلن و پیانو می‌نواخته و گاه تصنیف نیز می‌ساخته و درضمن از صدای خوبی نیز برخوردار بوده است[۶۳].

تاج‌السلطنه، خواهر مظفرالدین شاه، هم پیانو می‌نواخته است و هم تار[۶۴] و ساختن تصنیف‌هایی را هم به او نسبت می‌دهند[۶۵]. عزیزالسلطان، ملیجک ثانی، مشق پیانو و ویلن می‌کرده است[۶۶]. ماشاءالله خان میرپنج پیانو می‌نواخته[۶۷]، منتظم‌الحکما شاگرد سه‌تار میرزاعبدالله بوده[۶۸]، معتمدالملک یحیاییان، پسر یحیی خان مشیرالدوله وزیر خارجه و تجارت و عدلیهٔ ناصرالدین شاه و حتی خود مظفرالدین شاه پیانو می‌نواخته است[۶۹].

۲. موسیقی مردمی شهری

سوای موسیقی درباری/ کلاسیک، موسیقی سبُک‌تری نیز در شهرها رواج داشته که از همان نظام موسیقی درباری/ کلاسیک تبعیت می‌کرده اما اساساً مخصوص مراسم شادمانی، مثل جشن‌های عروسی و ختنه‌سوران بوده است. اجراکنندگان این موسیقی موقعیت هنری پایین‌تری نسبت به اجراکنندگان موسیقی درباری/ کلاسیک داشتند، و حتی اگر برای بر گزاری مراسم شادمانی به دربار رفت‌وآمد می‌کرده‌اند، هرگز منزلت موسیقی‌دانان درباری‌ای که «اهل طرب خاصه» نامیده می‌شده‌اند نداشته‌اند. امروزه این دسته از موسیقی‌دانان را «مطرب» می‌نامیم، واژه‌ای که در قدیم، بدون تفاوت، به همهٔ موسیقی‌دانان اعم از اجراکنندگان موسیقی کلاسیک و موسیقی سبُک شهری، اطلاق می‌شده است. اینجا نیز برای سهولت بیان از همین واژهٔ «مطرب» در صحبت از اجراکنندگان موسیقی جشن‌ها و کلاً موسیقی سبُک شهری استفاده می‌شود تا آنها از موسیقی‌دانان درباری و اهل طرب خاصه متمایز شوند.

پیش از هر چیز باید گفت که دسته‌های زهره و مینا در دورهٔ فتحعلی شاه ربطی به مبحثی که اکنون می‌خواهیم به آن بپردازیم ندارند. این دسته‌ها هر دو دربارنشین و شاگردان بزرگ‌ترین استادان عصر بوده‌اند؛ سردسته‌های آنها، هم موقعیت هنری بالایی داشته‌اند و هم موقعیت اجتماعی بسیار بالایی؛ و هر دو زن‌های عموهای شاه بوده‌اند. گذشته از این، هرگز این دسته‌ها خارج از دربار و برای عامهٔ مردم برنامه اجرا نمی‌کرده‌اند. بنابراین، دسته‌های زهره و مینا موردی خاص در تاریخ موسیقی قاجار بوده‌اند که تقریباً

بعد از آن هرگز همتایی پیدا نکردند؛ جز بر اثر یک تلاش نه‌چندان موفق در ابتـدای حکومت ناصرالدین شاه که به ماه‌نسا خانم، مادربزرگ معیرالممالک، امر کرده می‌شود تا «ده دوشیزهٔ زیبا حاضر سازد و آنان را به عملهٔ طرب سپارد [از قبیل سنتور خان و خوشنواز خان و آقا علی‌اکبر و غیره] تا انواع ساز و آواز و رقص‌ها را بیاموزند و پس از آمادگی کامل به اندرون فرستاده شوند»[۷۰].

از ابتدا تا آخر حکومت محمد شاه

باید گفت که از مطربان این دوره تا قبل از عهد ناصری اطلاعاتی اندک در دسـت است. فقط در نوشته‌های مربوط به این عهد است که به دسته‌های مطربی‌ای که با نام سردستهٔ گروه خوانده می‌شوند برمی‌خوریم. نمی‌توان مطمئن بود که قبل از آن چنین دسته‌هایی وجود نداشته بوده‌اند، اما گفته می‌شود، برخلاف اواخر دورهٔ ناصری، دسته‌های مطرب یکجانشین نبوده‌اند. دروویل که در زمان فتحعلی شاه به ایران آمده است، حداقل در مورد رقاص‌های مرد و زن، ما را مطمئن می‌کند از اینکه آنها کوچ‌گرد بوده‌اند و از شهری به شهر دیگر می‌رفته‌اند[۷۱].

بااین‌حال، کاملاً بعید است که پایتخت کشور در زمان فتحعلی شاه دسته‌های مطربی ثابت نداشته بوده باشد. از زمان محمد شاه نام چند موسیقی‌دان، که به احتمال قوی از سنخ مطرب‌های مورد نظر ما بوده‌اند، در یک شعر از قاآنی به جا مانـده اسـت کـه اینهایند: زاغی و ریحان و ملیخای یهود، نوازندگان تار، و اکبری و احمـدی و بابـایی، نوازندگان ضرب[۷۲]. هیچ‌چیز دیگری از این افراد نمی‌دانیم.

دروویل شرحی از پسربچه‌های رقاص می‌دهد که جالب توجه است. به‌گفتهٔ او، که در سال‌های ۱۲۲۷ و ۱۲۲۸ق در ایران بوده است، پسربچه‌های رقاص تقریباً مثل زن‌های اروپایی لباس می‌پوشیده‌اند[۷۳]. این را بن‌تان نیز تأیید می‌کند[۷۴]، اما دروویل ادامه می‌دهد که این پسربچه‌ها سرهای خود را کاملاً می‌تراشـیده و فقـط دو گـیس بلنـد از کنـار گوش‌هایشان باقی می‌گذاشته‌اند[۷۵]. چهار- پنج سال بعد هم باز به نظر نمی‌رسـد کـه پسربچه‌ها آن‌قدر در زن‌پوشی افراط کرده باشند که هویت پسرانه‌شان قابل‌تشـخیص نبوده باشد؛ چراکه موریس دوکوتزبوئه که در سال ۱۲۳۲ق در مجلس مهمانی یک سردار

ایرانی در ایروان حضور داشته در هویت سه پسربچهٔ رقاص که به «گمان» خـودش دو نفر از آنها نقش زن را بازی می‌کرده‌اند شک نمی‌کند[۷۶]. تقریباً در همین تاریخ، اوزلی با اطمینان از هویت پسربچه‌های رقاص که لباس زنانه پوشیده بوده‌اند در جنوب ایران و در تبریز صحبت می‌کند[۷۷].

ولی در سال ۱۲۴۹ق، یک سال مانده به پایان حکومت فتحعلی شاه، جیمزبیلی فریزر چندان در تشخیص هویت پسربچه‌های رقاصی که در یک جشن همگانی حضور داشته‌اند اطمینان ندارد: «گمان می‌کنم که چهار پسر بودند که [...] نه همین می‌رقصیدند، بلکه معلق می‌زدند و اندامشان را پیچ‌وتاب می‌دادند»[۷۸]. در نتیجه، ظاهراً پسربچه‌ها، رفته‌رفته، تا اواخر دورهٔ فتحعلی شاه از تراشیدن موی خود صرف‌نظر کرده و بیش از پـیش بـه دخترها شباهت پیدا کرده‌اند.

از دورهٔ ناصری تا اواخر حکومت قاجار

اطلاعات دربارهٔ دورهٔ ناصری، کـه در ضـمن بـه نظـر مـی‌رسـد دورهٔ شـکوفایی و سروسامان‌گرفتن این نوع موسیقی نیز بوده، نسبتاً زیاد اسـت. ایـن اطلاعـات روشـن می‌کنند که حداقل دو نوع دستهٔ مطربی، از نظر نوع مجالسی که این دسته‌ها در آنها حضور می‌یافته‌اند، وجود داشته است: ۱. دسته‌هایی که در مجالس زنانه و یا خانوادگی (با حضور محرم‌ها) برنامه اجرا می‌کرده‌اند و به آنها دستهٔ زنانه می‌گفته‌اند. در این‌گونه دسته‌ها امکان آن بوده است که موسیقی‌دانان مرد نیز حضور داشته باشند، اما در این صورت یا آنها کور بوده‌اند یا به‌نحوی زنان مجلس را از دید آنها مخفی مـی‌کـرده‌انـد. رقصنده‌های این دسته‌ها اغلب زن بوده‌اند، اما از پسربچه‌ها هم در آنها استفاده می‌شده است؛ ۲. دسته‌هایی که در مجالس مردانه، بدون حضور زنان، برنامه اجرا می‌کرده‌انـد که خود به دو نوع تقسیم می‌شده‌اند: یکی دسته‌هایی که رقصنده و همچنـین احیانـاً نوازنده و یا خوانندهٔ زن داشته‌اند که همـواره در مجـالس لهـو و لعـب مردانـه ظـاهر می‌شده‌اند و اعضای زن آنها از نظر اخلاقی بی‌اعتبار بوده‌اند و دیگری دسته‌های با اعتبار اخلاقی محکم‌تر که در مجالس بیرونی خانه‌ها برای پذیرایی از مهمانان محترم یـا در موقعیت‌های مشابه ظاهر می‌شده‌اند و پسربچه‌های رقاص در آنها حضور داشته‌اند[۷۹].

دسته‌های زنانهٔ قاجار، تا اواخر این دوره، بسیار پرشمارتر و معتبرتر از دسته‌های مردانه بوده‌اند. محل اجرای آنها اساساً اندرونی خانه‌ها بوده است و بهترین‌هایشان به دربار شاه راه داشته‌اند و مجالس شادمانی دربار را برگزار می‌کرده‌اند. همهٔ دسته‌های معروفی که نامشان باقی مانده است از همین دسته‌های زنانهٔ «شاه‌شناس» (شناخته شده توسط شاه، پذیرفته شده توسط شاه) بوده‌اند. هیچ‌کدام از آنها البته در دربار ساکن نبوده‌اند و برای اجرای برنامه آنها را از محل سکونتشان فرامی‌خوانده‌اند. این دسته‌های «شاه‌شناس» در انحصار دربار سلطنتی نبوده‌اند و اشراف و متمولین نیز می‌توانسته‌اند از هنر آنها استفاده کنند[۸۰]. فقط یک منبع[۸۱] از دربارنشین‌بودن یکی از سردسته‌های بسیار معروف ناصری، حاجی قدم‌شاد، سخن می‌گوید؛ قولی که درستی آن بسیار تردیدبرانگیز است. اساساً این خاطرات، که در سال ۱۳۴۵ش، برای یک مجلهٔ عامه‌پسند نوشته شده است منبع غیرقابل‌اعتمادی است و باید با احتیاط بسیار زیاد مورد استفاده قرار بگیرد. مهم‌ترین دسته‌های زنانهٔ عهد ناصری عبارت بوده‌اند از:

۱. دستهٔ مؤمن‌کور با سردستهٔ نابینایی به نام مؤمن که هم دایره می‌زد و هم می‌خواند. این یک دستهٔ خانوادگی بود که اعضای دیگرش همسر و دو دختر مؤمن بودند. همسرش ضرب می‌گرفت و دو دختر اُرگ دستی می‌نواختند، می‌خواندند و می‌رقصیدند[۸۲]. این دسته اغلب شب‌ها به اندرون شاه فراخوانده می‌شده است[۸۳].

۲. دستهٔ کریم کور: خود کریم تار و کمانچه می‌نواخت. اعضای دیگر گروه عبارت بودند از حسین‌نامی که ضرب‌گیر و خواننده بود، دو نفر که دف می‌نواختند، وجیهه دختر کریم که کمانچه می‌نواخت، یک زن خواننده و دو پسربچهٔ رقاص[۸۴].

۳. دستهٔ حاجی قدم‌شاد: با سردستهٔ زن سیاه‌پوستی به‌نام حاجی قدم‌شاد. مستوفی آنرا، در سال ۱۳۰۱ق، «اول دستهٔ مطرب شهر» معرفی کرده است[۸۵]. به نظر می‌رسد این دسته در زمان مظفرالدین شاه نیز همچنان فعال بوده است، چراکه تاج‌السلطنه در این زمان از دختری ملقب به «کشورشاهی» صحبت می‌کند که در دستهٔ حاجی قدم‌شاد فعالیت داشته است[۸۶]. داستانی که مونس‌الدوله از نعل‌کردن پای حاجی قدم‌شاد به جرم توهین‌کردن به مظفرالدین شاه نقل کرده به احتمال قوی بی‌اساس است[۸۷].

۴. دستهٔ ماشاءالله: سردستهٔ آن رقاصه‌ای بوده است به‌نام ماشاءالله که «گویند [...]

در حال رقص، کمانچه هم می‌زد و در حال حرکت ساز را روی شکم خود می‌گذارد»[۸۸].
دربارهٔ ترکیب این دسته چیزی نمی‌دانیم، به‌جز اینکه گوهر، خواهر ماشاءالله، و زن دیگری به‌نام زهراسلطان در آن حضور داشته‌اند[۸۹].

۵. دستهٔ گوهر خماری: گوهر خماری سردستهٔ گروه خواننده و نوازندهٔ دایره بوده است[۹۰]. او از ۱۳۰۴ تا ۱۳۱۱ق قطعاً فعال بوده است[۹۱]. معیرالممالک که آواز او را وقتی بیش از هفتاد سال داشته است شنیده بود، از عشق او، در دوران جوانی، به آقا رضا اقبال‌السلطنه عکاس‌باشی ناصرالدین شاه نیز خبر داده است[۹۲].

۶. دستهٔ منور شیرازی: سردستهٔ آن منور بود که به‌گفتهٔ مشحون در حین رقص با انگشتان پا نام اشخاص را می‌نوشته و گل‌وبوته نقش می‌کرده است[۹۳]. مونس‌الدوله او را آوازخوان نیز دانسته است و از دستهٔ او به عنوان مشهورترین دستهٔ زنانهٔ زمان خودش یاد می‌کند[۹۴].

۷. دستهٔ زهرا قمی: سردستهٔ آن رقاصه‌ای بوده است به‌نام زهرا قمی. این دسته یکی از دسته‌های محبوب عین‌السلطنه بوده است و ظاهراً گاهی هم حاجی قدم‌شاد[۹۵] و هم گوهرخماری[۹۶] در دستهٔ او فعالیت می‌کرده‌اند. ظاهراً خود زهرا قمی در تقلید لهجهٔ شیرازی نیز تبحر داشته است[۹۷].

برخی دسته‌های دیگر عبارت بوده‌اند از: دستهٔ زعفران‌باجی[۹۸]، دستهٔ گلین[۹۹]، گُل رشتی[۱۰۰]، دستهٔ طاووس[۱۰۱] و دستهٔ خانم اُرگی[۱۰۲].

پسربچه‌های رقاصی که در دسته‌های مردانه و زنانه هر دو فعالیت می‌کردند ــ البته بیشتر در دسته‌های مردانه ــ در این دوره علاوه بر پوشیدن لباس زنانه، با بلندکردن موها و بزک صورت چنان ظاهر دخترانه‌ای پیدا می‌کنند که هویت مذکرشان اغلب به‌سختی قابل تشخیص است. کارلا سرنا می‌نویسد: «پسرهای نوجوان [...] در آن لباس‌های زنانهٔ جلفی که به تن [می‌کردند، نمی‌شد] درست تشخیص داد که [...] دختر هستند یا پسر»[۱۰۳] عکس‌هایی که از دسته‌های مطربی این دوره به جا مانده است این مطلب را تأیید می‌کنند[۱۰۴].

دسته‌های مطربی مردانه با پسربچه‌های رقاصشان، علاوه بر مجالس مردانه، در جشن‌های همگانی در کوچه و خیابان و در کنار مقلدان و پهلوانان و بندبازان و دیگر

اهالی نمایش نیز ظاهر می‌شده‌اند؛ موقعیتی که طبیعتاً دسته‌های زنانه در آن اجـازهٔ هنرنمایی نداشته‌اند. فعالیت مطربی، گذشته از جشن‌های همگانی، در بسیاری موارد دیگر با لودگی و تقلید درمی‌آمیخته است. مقلد زن و مرد هر دو وجود داشته است، اما تصور وجود لوده یا مقلد زن مستقل از دسته‌های مطربی، یعنی شخصیتی همتای مثلاً کریم شیره‌ای، در این دوره دشوار است؛ حداقل می‌توان گفت سندی برای اثبات وجود چنین مقلدانی فعلاً در دست نیست. برخی مطرب‌های مقلد زن که هنر دیگری نیـز، مثل رقصیدن، داشته‌اند را می‌توان در دسته‌هایی یافت که پیش از این ذکر آنها رفت؛ از جمله زهرا قمی را، که گفته شد لهجهٔ شیرازی را خوب تقلید می‌کرده است. گذشته از آن، تمام اعضای همین دسته به اجرای «*تابلو ویوان*» (تابلوی زنده) نیز می‌پرداخته‌اند که عین‌السلطنه از تماشای آن «سیر نمی‌شد[ه]» است[۱۰۵]. هرچند گفته‌های مونس‌الدوله چندان قابل اعتماد نیست، اما او هم در دستهٔ زعفران‌باجی از سه مقلد به نام‌های «خاله رورو»، «شمبله غوره» و «خانم خرسوار» سخن گفته است[۱۰۶]. تقلیدهای موسیقایی زنانه‌ای مثل «عمو سبزی‌فروش» و «هوو هوو دارم» و غیره[۱۰۷] احتمال دارد در اندرونی‌ها توسط خود زنان اندرون و به صورت غیرحرفه‌ای اجرا می‌شده است.

محیط مردانه، اما مقلدانی مستقل داشته است ــ مثل کریم شیره‌ای ــ که کاری به دسته‌های مطربی نداشته‌اند. بااین‌حال، یک مقلد بسیار معروف، یعنی اسماعیل بزاز از جمله معدود مقلدانی بوده که در دسته‌اش مطرب نیز داشته است. گذشته از اسناد مکتوب[۱۰۸]، عکس‌های متعددی از او و دسته‌اش در مراسم آش‌پزان یا آش ییلاقی دورهٔ ناصری باقی مانده است که این امر را تأیید می‌کنند. از این عکس‌ها روشن می‌شود که اسماعیل بزاز یک دستهٔ حداقل ۱۳ نفری داشته است که حداقل شش نفر آنها، از جمله علی‌جان کمانچه‌کش و ماشاءالله کُرد دایره‌زن، موسیقی‌دان بوده‌اند[۱۰۹]. یکی دیگـر از سردسته‌های مقلدی که در دسته‌اش موسیقی‌دان داشته حسن علی‌اکبر بوده که زمانی حاجی لُره، مقلد مشهور، هم در دسته‌اش حضور داشته است[۱۱۰].

در موارد دیگر، به نظر می‌رسد که مقلدان با مطرب‌های مردانه به صورت مقطعی کار می‌کرده‌اند و حضور تقلید در برنامه‌های آنها از تنوعی برخوردار بوده است. بعضی از رقص ـ نمایش‌ها توسط خود پسربچه‌ها اجرا می‌شده است. گوبینو، در خانهٔ حـاکم

اصفهان، نمونه‌ای دیده که آنرا نوعی پانتومیم ریتمیک تلقی کرده است: یکی از پسربچه‌ها در نقش زن جوانی ظاهر می‌شود که با شوهرش بگو مگو کرده و با حالت قهر خانه را ترک می‌کند تا به ملاقات دوستی برود[۱۱۱]. نوع دیگر به این صورت بوده است کـه در یک مجلس طرب، لودگی یا تقلید بعد یا قبل از اجرای موسیقی یا میان دو نوبت اجرای موسیقی توسط اشخاص حرفه‌ای که عمدتاً به دسته تعلق داشته‌اند اجرا می‌شده است؛ مثل نمایش بقال‌بازی میان دو نوبت رقص که رضوانی نقل می‌کند و نمایش‌های آش ییلاقی[۱۱۲].

ارتباط موسیقی و نمایش در حوزهٔ مردانه نوع دیگری هم داشته است که در فعالیت لوطی‌ها انعکاس می‌یافته است. لوطی‌ها درواقع مطرب‌های دوره‌گردی بوده‌اند که همراه با موسیقی ــ که عمدتاً خواندن شعرهای فکاهی با همراهی تنبک بوده است ــ کارهایی از قبیل بازی با حیوانات مختلف، مثل عنتر و بز و خرس و شیر، شش‌اندازی و امثـال اینها می‌کرده‌اند[۱۱۳]. اوبَن کشتی‌گیرها، بندبازها و پهلوان‌ها را هم به فهرست لوطی‌ها اضافه می‌کند و متعقد است که «طبقهٔ اشراف این صنف شـعبده‌بـازان و نمایشـگران خیمه‌شب‌بازی» بوده‌اند[۱۱۴]. لوطی‌ها، در معنای مطرب دوره‌گرد، بـی‌تردیـد سـابقه‌ای طولانی در ایران داشته‌اند، ولی اولین نشانه‌های حضور آنها در دورهٔ قاجار را بایـد در کتاب اوزلی که مربوط به اواسط حکومت فتحعلی شاه است یافت. وی در جنوب ایران لوطی‌ای دیده بوده است که کلاهی چهارگوش بر سر داشته و ظاهراً این کلاه مخصوص همهٔ لوطی‌های آن زمان بوده است[۱۱۵]. فلاندَن[۱۱۶] در زمان محمد شاه و پولاک در اوایل حکومت ناصرالدین شاه گزارش‌هایی کوتاه از حضور آنان در جشن‌های عمومی و خصوصی می‌دهند[۱۱۷]. این لوطی‌ها را، که تا آخر حکومت قاجار همچنان در زندگی موسـیقایی کشور حضور داشته‌اند، معمولاً دعوت نمی‌کرده‌اند. شیوهٔ فعالیت آنها به این گونه بوده است که در کوچه و خیابان دوره‌گردی می‌کرده‌اند و اگر خبردار می‌شده‌اند که به تازگی در خانه‌ای جشن عروسی یا ختنه‌سوران برپا بوده است، به در خانه می‌رفته‌اند و با گفتن «حق مبارک کند إن‌شاءاللّه» اذن ورود به خانه را می‌گرفته‌اند. صاحبخانه نیز آنها را به حیاط خانه هدایت می‌کرده است تا مدتی به ساززدن و رقصیدن و حیوان‌بازی و لودگی بپردازند[۱۱۸].

اواخر حکومت قاجار

وضعیت دسته‌هایی مطربی تا زمان مظفرالدین شاه و کمی پس از او همچنان به همین شکل ادامه می‌یابد. اوبَن در پایان دورهٔ مظفری و ابتدای حکومت محمدعلی شاه هنوز تعداد دسته‌های زنانه را بسیار بیشتر از دسته‌های مردانه توصیف می‌کند. از نوشتهٔ او چنین برمی‌آید که حدود چهل دستهٔ زنانه در این زمان فعالیت داشته‌اند؛ در مقابل چهارده دستهٔ مردانه که چهارتای آنها دسته‌های مطربان یهودی بوده‌اند[۱۱۹].

درست در اواخر دورهٔ قاجار تغییراتی در حوزهٔ موسیقی سبُک شهری و نمایش و تقلید عامیانه رخ می‌دهد که منشأ تحولی عظیم در محیط مطربی در آینده، یعنی در دورهٔ پهلوی، می‌شود. مبتکر تغییرات تازه اساساً اهل نمایش و تقلیدند و نه اهل موسیقی. نفوذ و گسترش نمایش به سبک اروپایی در ایران که با گشایش تماشاخانه در مدرسهٔ دارالفنون در سال ۱۳۰۳ق[۱۲۰] آغاز شده و مقلدان را، به‌خصوص اسماعیل بزاز را، به این تماشاخانه کشانده بود[۱۲۱]، اهل تقلید را بر آن می‌دارد تا نمایش‌هایی مستقل از جشن‌ها و مراسم شادمانی در محل‌هایی که مخصوصاً برای این امر در نظر می‌گرفتند ارائه دهند. این نمایش‌ها تقریباً همگی با همراهی مطرب‌های مردانه اجرا می‌شد که احتمالاً در لحظاتی، به‌مناسبت اتفاقی که بر روی صحنه می‌افتاد، یا بین پرده‌های نمایش هنرنمایی می‌کردند. چهرهٔ کلیدی این ابتکار تازه در میان مقلدان شخصی به نام احمد مؤید بود که پس از تجربهٔ نه‌چندان موفقی در استفاده از یک درشکه‌خانه، روبه‌روی دارالفنون، به‌عنوان محل نمایش[۱۲۲]، به تیارت علی بک، در خیابان شاهپور که توسط یک قفقازی تأسیس شده بود[۱۲۳]، رو آورد و، به‌گفتهٔ بیضایی، «دورهٔ پرحرکت نمایشی خود را در کمال شهرت و اعتبار گذراند»[۱۲۴]. این همه احتمالاً مربوط به سال‌های حدود ۱۳۳۲ق/۱۲۹۳ش می‌شود[۱۲۵]. از آغاز قرن هجری شمسی جاری، سردسته‌های دیگری، چون اکبر سرشار و ببراز سلطانی و نیز عباس مؤسس، به این‌گونه تجربیات برای جا انداختن این نوع نمایش با تأسیس تئاترهای کم‌عمر و ناموفق دست زدند[۱۲۶].

هیچ‌کدام از این تلاش‌ها به نتیجهٔ دلخواه نرسید و مقلدان نیمه‌متجدد شده سرانجام به ارائهٔ هنر خود به‌همراهی مطرب‌ها در جشن‌ها، اما این بار در حیاط خانه‌ها و روی حوض‌های تخته‌پوش و مفروش به‌عنوان صحنه، اکتفاء کردند. نمایش‌ها و دسته‌های

موسوم به «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» از همین زمان شکل می‌گیرد و در دورهٔ پهلوی به اوج شکوفایی خود می‌رسد. به این ترتیب، هرچند تلاش‌های اهل نمایش برای مستقل‌شدن از فضای جشن به نتیجه‌ای نرسید، آنها توانستند در محله‌های سنتی و قدیمی، که رفته‌رفته، در روند دوقطبی‌شدن فضای شهر، به «پایین شهر» تبدیل می‌شد، اعتبار بالایی به عنوان بهترین برگزارکنندگان مراسم عروسی کسب کنند. همین دوقطبی شدن فضای شهر، که بازتاب دوگانگی فرهنگی جامعه بود، دسته‌های مطرب و تقلیدچی را از محیط نخبگان اقتصادی ـ فرهنگی دور و دامنهٔ فعالیت آنها را به محله‌های پایین شهر محدود کرد. گسترش و رشد این دسته‌ها همراه با رشد طبقهٔ میانه موجب شکل‌گیری و تقویت نمایش روحوضی شد. از آنجا که عامل اصلی این شکل‌گیری تقلیدچی‌ها و همگی مرد بودند، دسته‌های مطربی مردانه به دسته‌های تحت رهبری اهل نمایش تغییر ماهیت داد[۱۲۷].

شرایط جدید، به علاوهٔ شیوهٔ جدید زندگی طبقات مرفه که به حذف کارکرد اندرونی و بی‌اعتنایی عمومی به مطرب‌ها انجامید، موجب افول دسته‌های زنانه شد که پیش از این پرشمارتر و مهم‌تر از دسته‌های مردانه بودند. در این دورهٔ تجدد، زن‌ها استقلال خود را به‌عنوان بیننده ـ شنونده و ارزش خود را به‌عنوان مطرب از دست دادند. از این پس تعداد زنان مطرب بسیار کاهش یافت. آنهایی که باقی ماندند اکثراً به اقلیت یهودی تعلق داشتند و، بدون اینکه حقیقتاً به صورت دسته‌ای سازمان‌دهی شده باشند، به برگزاری جشن‌های کم‌اهمیت‌تر، مثل پاتختی‌ها، قناعت کردند[۱۲۸].

۳. سازمان اداری موسیقی

دربارهٔ دورهٔ ناصری و بعد از آن، می‌دانیم که سازمان اداری موسیقی درواقع نقاره‌خانه بوده که رئیس آن بر اهل طرب ریاست داشته است[۱۲۹]. اما برای پیش از این دوره، که احتمالاً وضع به همین شکل بوده است، سندی در دست نیست که بتوان با اطمینان سخن گفت. عضدالدوله از چنین نهادی سخن نمی‌گوید. در عوض وی در آنچه به دسته‌های مینا و زهره مربوط می‌شود، نام دو تن از همسران فتحعلی شاه، گل‌بخت خانم و کوچک خانم، را ذکر می‌کند که به‌ترتیب مدیریت دسته‌های مینا و زهره را به عهده

داشته‌اند[۱۳۰]. او در صحبت از نحوهٔ ادارهٔ مالی این دو دسته می‌نویسد: «عمارت و مسکن و جیره و مواجب و نوکر و خواجه برای بازیگران، حتی اسب سواری و طویله و امیرآخور و جلودارشان، از اهل حرمخانه خارج بود. کوچک خانم و گل‌بخت خانم در ادارهٔ خودشان همان تسلط خازن‌الدوله را نسبت به سایرین داشتند»[۱۳۱]. این دو مدیر واسطهٔ میان شاه و اعضای این دو دسته در حل مشکلات آنها نیز بودند: «در مجلس هم [این دو دسته] دو سمت می‌نشستند. استاد زهره و استاد مینا سر صف بودند. گل‌بخت خانم و کوچک خانم در حضور ایستاده بودند. نسبت به هر یک از بازیگران اگر التفاتی می‌شد، به دست آنها و به توسط آنها بود. اگر عرض داشتند، آنها عرض می‌کردند»[۱۳۲].

به نظر می‌رسد مدیریت کنیزان موسیقی‌دان ـ رقصندهٔ دربار ناصری هم تقریباً از همین الگو پیروی می‌کرده است. عین‌السلطنه می‌نویسد: «رئیس عمله و خدمهٔ قهوه‌خانهٔ شاه و مطاربه، بعد از فوت امین‌اقدس، اُقَل‌بیکهٔ ترکمان و فاطمهٔ همدانی بودند»[۱۳۳]. هرچند منظور از «مطاربه» معلوم نیست، اما به نظر می‌رسد کنیزان مطربهٔ دربار منظور نویسنده بوده باشد، چراکه امین اقدس، برادر ملیجک اول درواقع، تا سال ۱۳۱۲ق که فوت کرد رئیس خلوت اندرون بود. این احتمال هم هست که منظور از ریاست مطاربه نقشی بوده است که امین‌اقدس در فراخوانی دسته‌های زنانهٔ شهر برای برگزاری مراسم شادمانی در اندرون و نظارت بر کار آنان ایفاء می‌کرده است. در هر صورت، *روزنامهٔ خاطرات* اعتمادالسلطنه ما را در مورد جانشینی‌ها که فقط می‌توانسته است یک سال، یعنی تا قتل ناصرالدین شاه، دوام آورده باشد مطمئن نمی‌کند: «اما [برای] وراثت دولتی و رسمی‌اش [(منظور وراثت امین‌اقدس است)]، بندگان همایون قانون‌نامه مبنی بر یازده فصل نوشته بودند. من جمله از فصول، اغول‌بیکه باید به‌جای امین‌اقدس باشد. باغبان‌باشی و فاطمه‌خانم [...] اغول‌بیکه را راه ندادند، بلکه [...] از خانهٔ امین‌اقدس بیرونش کرده به اندرون بزرگ فرستادندش»[۱۳۴].

شک نیست که نقاره‌خانه، این نهاد کهنسال، در زمان فتحعلی شاه وجود داشته است. دروویل شرحی از آن و از موسیقی آن آورده است[۱۳۵]. به‌گفتهٔ او «هر شهری که بیگلربیگی داشته از چنین دستگاه موسیقی برخوردار بوده که می‌بایست هر روز و هر شب در مقابل بازار به‌مدت نیم‌ساعت پیش از طلوع و غروب خورشید بنوازد؛ علامتی

بوده است برای بازکردن و بستن مغازه‌ها و اقامهٔ نماز»[۱۳۶]. نقاره‌خانهٔ فتحعلی شاهی ۱۵۰ نوازنده داشته است که ۳۰ نفر آنها کرنا می‌نواخته‌اند[۱۳۷]. این نهاد نقش اصلی کهن خود را، که درواقع، اجرای موسیقی تشریفاتی و اعلام‌کننده بوده است تا آخر دورهٔ قاجار حفظ می‌کند. سازهای آن معمولاً عبارت بوده است از کرنا، سرنا و سازهای کوبه‌ای، به‌خصوص نقاره. اعضای نقاره‌خانه با سازهایشان، نه‌تنها در موقعیت‌های رسمی دولتی، بلکه همچنین در برخی از مراحل جشن‌های عروسی اشراف و درباریان حاضر می‌شده‌اند[۱۳۸]. اوبَن، در آخر حکومت مظفرالدین شاه، تعداد نوازندگان نقاره‌خانهٔ پایتخت را ۱۰۰ ذکر می‌کند و توضیح می‌دهد که آنها به چهار جوخه، که هرکدام یک ساز خاص (بادی یا کوبه‌ای) می‌نواخته‌اند، تقسیم می‌شده‌اند. اعضای نقاره‌خانه، به‌گفتهٔ او، لباس‌های سرخ‌رنگ بلندی می‌پوشیده‌اند و ۱۲ رقاص نیز جمع آنها را تکمیل می‌کرده و سالانه مبلغ شش‌هزار تومان از دولت دریافت می‌کرده‌اند[۱۳۹].

اما در مورد نقش این نهاد به‌عنوان سازمان اداری موسیقی، چنان‌که گفته شد، برای دورهٔ پیش ناصری سندی در دست نیست. مستوفی از رئیس بیوتاتی صحبت می‌کند که نقاره‌خانه را تحت اداره داشته و، بنابراین، به نظر می‌رسد رئیس آنرا از میان بهترین موسیقی‌دانان دربار انتصاب می‌کرده است. اعتمادالسلطنه آمار «ریاست ارباب طرب» در مدت ۴۰ سال منتهی به سال ۱۳۰۶ق (یعنی از سال ۱۲۶۶ق دو سال پس از به تخت نشستن ناصرالدین شاه) را به این ترتیب آورده است: «چالانچی خان، آقا علی‌اکبر، آقا مطلب، آقا محمدصادق خان خلف مشارٌالیه»[۱۴۰]. در یکی از عکس‌های سال ۱۲۸۰ق موزهٔ گلستان از اهل طرب خاصه، در تاریخی که آقا علی‌اکبر دیگر زنده نبوده است، ناصرالدین شاه زیر عکس حسن سنتور خان نوشته‌است: «نقاره‌چی‌باشی»[۱۴۱]، یعنی رئیس نقاره‌خانه یا رئیس ارباب طرب و این با آمار اعتمادالسلطنه، که پس از آقا علی‌اکبر آقا مطلب را به‌عنوان نقاره‌چی‌باشی معرفی می‌کند تناقض دارد. احتمال دارد سنتورخان مدتی کوتاه تا پیش از مرگش رئیس نقاره‌خانه بوده است و اعتمادالسلطنه این مدت کوتاه ریاست او را فراموش کرده باشد.

قطعی است که محمدصادق خان حداقل تا سال ۱۳۲۰ق، یعنی تا هفت سال پس از قتل ناصرالدین شاه و در دورهٔ مظفری، که به خانهٔ عزیزالسلطان می‌نویسد: «بعد

محمدصادق خان رئیس آمد. ما هم تا ساعت چهار بودیم. محمدصادق خـان سـنتور زیادی زد و خوب هم زد»[۱۴۲]. به‌گفتهٔ مشحون، که احتمالاً منبعش شفاهی بوده است، «میرزا حسینقلی، استاد به‌نام تار، نیز مدتی این سمت را در دربار عهده‌دار» بوده است[۱۴۳]. همو در جای دیگری از قول یکی از بستگانش که با بیـان‌الممالـک، مسـتوفی دربـار، دوستی داشته و شاگرد میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله بوده است می‌نویسد: «زمـانی که میرزا [حسینقلی] رئیس عملهٔ طرب بود، مدت‌ها پرداخت مقرری او به تأخیر افتاد و اعضای نقاره‌خانه و دیگرکارکنان، به‌واسطهٔ نرسیدن حقوقشان، مزاحم او بودنـد و از این بابت هفتصدتومان طلب‌کـار بـود»[۱۴۴]. احتمـالاً آقـا حسـینقلی بلافاصـله پـس از محمدصادق خان رئیس نقاره‌خانه بوده، اما این ریاست تا آخر عمرش دوام نیاورده است؛ چراکه عزیزالسلطان در سال ۱۳۳۰ق، یعنی حدود چهار سال قبل از فوت آقا حسینقلی، حسین خان اسماعیل‌زاده را «حسین خان رئیس» می‌نامد[۱۴۵]. به نظر می‌رسد کوتاهی زمان ریاست آقا حسینقلی به‌علت نابسامانی وضع نقاره‌خانه و چنان‌که در حکایت مشحون دربارهٔ تعویق مقرری اعضای نقاره‌خانه آمده اسـت، عـدم حمایـت اقتصـادی دربـار از موسیقی‌دانانش در اواخر دورهٔ مظفری بوده و بعید نیست این امر منجر به کناره‌گیری آقا حسینقلی از این سمَت شده باشد. مشحون از دو نفر دیگر نیز نام می‌برد که پـس از آقا حسینقلی عهده‌دار این سمت شده بوده‌اند: یکی اعتصام‌خلوت «کـه خواننـده و نوازنده بوده» است و دیگری مستشارخلوت آذربایجانی «که کمترین اطلاعی از موسیقی» نداشته است[۱۴۶]. به این ترتیب، اگر از این دو فرد اخیر صرف‌نظر کنیم، به نظر می‌رسد، از سال ۱۲۶۶ تا سال ۱۳۳۰ق این موسیقی‌دانان به‌ترتیب عهده‌دار سمَت ریاست بـر اهل طرب دربار بوده‌اند: چالانچی خان، آقا علی‌اکبر، سنتور خان، آقا مطلب، محمدصادق خان، آقا حسینقلی و حسین خان اسماعیل‌زاده.

آنچه اوبَن دربارهٔ سازمان اداری موسیقی در انتهای حکومت مظفرالدین شاه می‌گوید، هم موضوع را کمی پیچیده می‌کند و هم نشانگر وضع نه‌چندان بسامان این سـازمان در آستانهٔ حکومت محمدعلی شاه است. به‌گفتهٔ وی «سردسته و رئیس صنف رقاصان یکی از نوکران دربار است و احتشام خلوت نامیده می‌شود. در هر شهر رئیس نقاره‌خانه توسط او انتخاب و به آن سمت منصوب می‌شود»[۱۴۷]. وی کمی پایین‌تر می‌نویسد: رئیس

نقاره‌خانهٔ تهران کاظم خان باشی، که پدرش هم همین سمت را داشت، ریاست محلی صنف رقاصان و ساززن‌ها را، که در تهران چهارده دستهٔ ۹ تا ۱۲ نفری هستند، به عهده دارد [...] دستهٔ مطرب‌های زن خیلی زیاد است، شاید در حدود ۴۰ دسته، و حق و حساب ماهانهٔ آنها نیز با شخص احتشام خلوت است[۱۴۸].

احتمال بسیار دارد که اوبَن نام اعتصام‌خلوت را طوری ثبت کرده باشد که مترجم آنرا «احتشام‌خلوت» خوانده باشد. در این صورت، باز هم ریاست شخصی به نام کاظم خان باشی در سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۵ق مشکل ایجاد می‌کند، به‌خصوص که اوبن او را صراحتاً رئیس مطرب‌های دسته‌ای خوانده است و نه رئیس اهل طرب درجهٔ یک بوده و کاظم خان باشی را به ریاست مطرب‌های درجهٔ دو، یعنی مطرب‌های دسته‌ای، گماشته بوده است. می‌دانیم که در زمان ناصرالدین شاه نیز نایب‌رئیس نقاره‌خانه بر مطرب‌های دسته‌ای و مقلدان ریاست می‌کرده و عهده‌دار این سمَت زمانی کریم شیره‌ای بوده است. مستوفی می‌نویسد: «کریم شیره‌ای نایب نقاره‌خانه [...] بوده [...] و به مناسبت شغل خود بر دسته‌های مطرب درجهٔ دوم و سوم غیردولتی شهر هم ریاست می‌کرده است»[۱۴۹]. کار کریم شیره‌ای این بوده است که دعاوی این مطرب‌ها را ختم کند و «در مقابل اجازهٔ کسب، حق‌السرچینی از آنها بگیرد»[۱۵۰]. نام اسماعیل بزاز نیز در گزارش‌های نظمیه چندین بار به‌عنوان «نایب نقاره‌خانه» ذکر شده است[۱۵۱]، اما معلوم نیست کریم شیره‌ای قبل از اسماعیل بزاز نایب بوده است یا بعد از او. با این اوصاف، حداقل نام و نشان چهار نایب‌رئیس نقاره‌خانه در دورهٔ ناصری و پس از آن، که بر مطرب‌های دسته‌ای ریاست می‌کرده‌اند، برای ما روشن می‌شود: اسماعیل بزاز، کریم شیره‌ای، پدر کاظم خان باشی و خود کاظم خان باشی.

۴. نظام موسیقایی

موسیقی کلاسیک ایرانی ــ عضوی مهم از خانوادهٔ موسیقی ایرانی ـ عربی ـ ترکی ــ تا به دورهٔ قاجار برسد، از اواخر دورهٔ صفوی، تغییراتی مهم را تجربه کرد که عمدتاً نظام آنرا تضعیف کردند. مطرب‌پروری بسیاری از شاهان صفوی و عدم توجه کافی آنها به موسیقی جدی، جنگ‌محوری سیاست‌های نادر شاه و دنباله‌روی کریم خان زند از

سیاست فرهنگی شاهان صفوی مبتنی بر «دموکراسی» عیش و طرب که به مطرب‌های مراسم شادمانی بال‌وپر باز هم بیشتری داد[۱۵۲] موجب شد نظام موسیقی ایرانی بسیاری از مؤلفه‌های خود را که در طی زمان پیچیده و پخته شده بودند از دست بدهد. به این ترتیب، موسیقی ایرانی از گذشتهٔ مشترکش با فرهنگ‌های عربی و ترکی دور افتاد و آن نظام موسیقایی را که در خطوط اساسی‌اش این خانوادهٔ بزرگ را وحدت می‌بخشید با نظامی متفاوت عوض کرد. این تحول البته صرفاً مختص ایران نبود. در آسیای میانه و قلمروی عثمانی، به‌استثنای استانبول، نیز نوعی زوال موسیقایی تقریباً از قرن‌های ۱۶-۱۷م به بعد تجربه شده بود و این سرزمین‌ها نیز، که پس از یک دورهٔ نسبتاً طولانی رکود به احیاء موسیقی خود پرداختند، هرکدام نظامی خاص در پیش گرفتند و به نظام مشترک قدیم پشت کردند. بااین‌حال، شواهد نشان می‌دهد که، در خطوط کلی، دوری نظام موسیقایی ایرانی از موسیقی قدیم، نسبت به اعضای دیگر خانواده، بنیادی‌تر بوده است.

تغییرات نظام موسیقایی

پیش از هر چیز، باید گفت که همهٔ دورهای ایقاعی قدیم فراموش شدند و از آنها حتی نامی هم باقی نماند. بااین‌حال، به نظر می‌رسد برخی دورهای کوتاه، بدون اینکه نامی داشته باشند، از آنجا که با موسیقی مطربی سازگاری داشته‌اند، توسط این دسته از موسیقی‌دانان در تصنیف‌ها و رنگ‌ها، گونه‌های عالی موسیقی مطربی، حفظ شدند. برخی تحقیقات اخیر نشان می‌دهد که احتمالاً نوازندگان سازهای ضربی دورهٔ قاجار، بدون اینکه آگاهی تئوریکی از نواخته‌های‌شان داشته باشند. این دورها را رعایت می‌کرده‌اند[۱۵۳]. اینها همان وزن‌ها و ریتم‌هایی‌اند که امروزه، به تأسی از نظام فکری موسیقی غربی، شش ــ هشتم و شش ــ چهارم تلقی می‌شوند.

مورد دوم فرم‌ها و گونه‌های موسیقایی و نیز تکنیک‌های آهنگ‌سازی قدیم است که اینها هم تقریباً به‌کلی فراموش شده است. از فرم‌ها و گونه‌های متعدد دورهٔ تیموری که برخی از آنها تا اواسط یا احتمالاً حتی تا اواخر دورهٔ صفوی دوام داشته‌اند هیچ فرم و گونه‌ای تا دورهٔ قاجار باقی نماند. اساساً آهنگ‌سازی به فراموشی سپرده شد و

بداهه‌پردازی اهمیت بیشتری یافت. در عرصهٔ آهنگ‌سازی فقط گونه‌هایی با تکنیک‌های ساده و فرم آزاد باقی ماند که، به‌خصوص در آنچه به موسیقی آوازی مربوط می‌شود، گونه‌هایی بود که میان حوزهٔ عامیانه و حوزهٔ کلاسیک نوسان می‌کردند، مثل تصنیف و رنگ. با اینکه در گذشته، در دورهٔ تیموری، تصنیف واژه‌ای عمومی برای اثر آهنگ‌سازی شده بود (معادل کمپوزیسیون در زبان فرانسوی) و اصناف یا گونه‌های مختلفی، مثل عمل، قول، غزل، بسیط و غیره داشت[۱۵۴]، در دورهٔ قاجار این اصطلاح معنای خاص یافت و به تنها گونهٔ آوازی آهنگ‌سازی شده‌ای که در این دوره وجود داشت اطلاق شد. احتمالاً کاربرد این واژه به این شکل از همان اواخر دورهٔ صفوی آغاز شده بود که به برخی از قطعات آوازی آهنگ‌سازی شده صرفاً «تصنیف» می‌گفته‌اند[۱۵۵]. درضمن، باید گفت که نوع تصنیف قاجاری، دقیقاً به‌خاطر فرم آزادش و به این دلیل که میان حوزهٔ عامیانه و حوزهٔ کلاسیک در نوسان بود، قابل تطبیق با «هوایی» یا «مردم‌زاد» دورهٔ تیموری است که به قول عبدالقادر مراغی نازل‌ترین نوع تصنیف در زمان او به شمار می‌رفته است[۱۵۶].

در دورهٔ قاجار از اصطلاحات فنی گذشته در حوزهٔ آهنگ‌سازی فقط اصطلاحات «کار» و «عمل» باقی مانده بود که نه به دو صنف تصنیف جداگانه، بلکه به یک نوع اطلاق می‌شد و به‌صورت «تصنیف کار و عمل» یا «تصنیف کار عمل» به‌کار برده می‌شد. بااین‌حال، خود موسیقی‌دانان قاجار تصوری دقیق از این نوع تصنیف نداشتند و اقوال متفاوتی در تعریف این گونهٔ تصنیف نقل شده است[۱۵۷].

گذشته از اینها، نظام مُدال موسیقی ایرانی نیز دستخوش تحول شد. این نظام که در گذشته مبتنی بر ۱۲ مقام و ۶ آوازه و ۲۴ شعبه بود، در دورهٔ قاجار با ظهور مفهوم دستگاه، به تعدادی دستگاه و آواز و گوشه‌های آنها تبدیل شد. اسعدی دربارهٔ ظهور مفهوم «دستگاه» و مراحل مختلف سازمان‌دهی مقام‌های مختلف موسیقی ایرانی در چارچوب دستگاه‌ها و آوازها می‌نویسد:

در مرحلهٔ نخست، اصطلاح «دستگاه» به عنوان مؤلفه‌ای بالقوه در قالب نظام مقامی ظهور می‌کند. در این مرحله که مربوط به اواسط دوران صفویه است، واژهٔ دستگاه احتمالاً به معنای خصیصه‌ای در ارتباط با فرم سیکلیک و توالی قطعاتی در مُدها یا

مقاماتی متعدد بوده است. همچنین درحالی‌که نظام مقامی همچنان رواج داشته است، مفهوم «دستگاه» نیز به عنوان مؤلفه‌ای دیگر در سازمان‌دهی نظام موسیقایی رایج در قالب چهار دستگاه اعظم شکل می‌گیرد. در مرحلهٔ دوم، در دوران فتحعلی شاه قاجار، نظام دوازده دستگاهی تکوین می‌یابد و اساس سیستم موسیقایی بر این مبنا سامان‌دهی می‌شود. در مرحلهٔ سوم، در اواخر دوران قاجار، ساختار نظام تازه شکل گرفتهٔ دوازده دستگاهی دچار تغییری درونی و سازمان‌دهی مجدد می‌شود[۱۵۸].

وی سپس از مرحله‌ای دیگر سخن می‌گوید که مربوط به دورهٔ ناصری بوده است، و طی آن کارگان موسیقی کلاسیک ایران تدوین می‌یابد و «در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان ردیف شکل می‌گیرد. در این مرحله، دستگاه‌ها به عنوان مجموعه‌های ردیف نظم و ترتیب یافته و الحان مختلف بر اساس ساختارهای ملودیک و مُدال، در مجموعه‌های اصلی (دستگاه‌ها) و مجموعه‌های ثانویه (آوازها) به‌گونه‌ای منسجم توالی می‌یابند»[۱۵۹].

به این ترتیب، به نظر می‌رسد، با توجه به اهمیت‌یافتن بداهه‌پردازی، موسیقی‌دانان می‌کوشیدند با از پیش تعیین کردن مسیرهایی که مقام‌های سازگار با یکدیگر را به هم پیوند می‌دهد راه‌هایی برای گسترش مطمئن اجراهای خود پیدا کنند. این مسیرهای از پیش تعیین شده سرانجام منجر به دسته‌بندی مقام‌های سازگار با یکدیگر در دستگاه‌ها و سپس آوازها می‌شود. در مرحلهٔ بعدی، دیگر نه صرفاً مُدها یا مقام‌ها، بلکه حتی قطعه‌ها و الحان مناسب نیز از پیش تعیین می‌شوند و در مجموعه‌ای به‌نام «ردیف» تدوین می‌یابند. تعداد و ماهیت و نام دستگاه‌ها و آوازها تا اواخر دورهٔ قاجار تثبیت نشد و از، بگوییم، مکتبی به مکتبی دیگر تفاوت می‌کرد[۱۶۰]. حتی وقتی هفت دستگاه و پنج آواز فعلی تثبیت شدند، ردیف‌های موسیقی‌دانان مختلف نیز با یکدیگر تفاوت داشت. فقط در اواخر دورهٔ پهلوی است که ردیف میرزا عبدالله به‌عنوان ردیف مرجع پذیرفته می‌شود.

تدوین تئوری موسیقی

تا اواخر دورهٔ قاجار عمدتاً تلاش چشمگیری برای تدوین و مکتوب‌کردن تئوری موسیقی صورت نمی‌گیرد. کتب و رسالاتی که در این دوره نوشته می‌شوند اندک است

و اغلب اهمیت زیادی هم ندارند. اگر از رسالهٔ کوچک «در بیان چهار دستگاه اعظم» ــ که تاریخ نگارش آن معلوم نیست اما حدس زده می‌شود بخش آخر آن در دورهٔ قاجار نوشته شده باشد[۱۶۱] ــ بگذریم، احتمالاً نخستین اثری که در این دوره نوشته شده *کلیات یوسفی* است که مؤلف آن، ضیاءالدین یوسف، به‌گواه آنچه ناسخ در انتهای رساله آورده است، «از زبدهٔ متعلمان این فن و معاصر با عهد خاقان مغفور مبرور، فتحعلی شاه» بوده است[۱۶۲]. این رساله بیش از آنکه بازتاب عمل موسیقایی عصر خود باشد، تکرار مباحث تئوریک گذشتگان است، آن هم در دوره‌ای که این مباحث به احتمال قریب به یقین دیگر هیچ ارتباطی با موسیقی عملی زمان تألیف اثر نداشته است. مصحح رساله توانسته است حتی به دقت رد پای بسیاری از جملات مؤلف رساله را ــ که حتی به صیغهٔ اول شخص مفرد آورده شده‌اند ــ در رساله‌های گذشته بیابد[۱۶۳]. تنها در چند خط آخر رساله است که به موسیقی زمان تألیف اثر اشاره می‌شود. در اینجا نام یک استاد موسیقی زمان فتحعلی شاه، که در هیچ جای دیگری از او ذکری به میان نیامده است، یعنی استاد آقابابای مخمور که، به قول مؤلف، «سرآمد استادان عصر خود بود[ه]» آمده و پس از اعلام این خبر که وی «بنای دستگاه را بر دوازده قرار داده» نام این دوازده دستگاه دورهٔ فتحعلی شاهی به این ترتیب ذکر شده است: راست‌پنج‌گاه، نوا نشابور، همایون، ماهور، رهاب، شول و شهناز، چهارگاه مخالف، سه‌گاه، دوگاه، زابل، عشیران و نیریز[۱۶۴].

تقریباً در همان دوره که میراث موسیقی قدیم در دربارهای تهران و توسط موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان دورهٔ قاجار مدون و نتیجهٔ آن بعضاً در رسالات درج می‌شد، در آذربایجان شمالی، در شوشای قراباغ، نیز موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان آذربایجانی که اکنون دیگر تابع حکومت تزاری روسیه بودند و در سرزمینی خارج از مرزهای ایران قاجاری می‌زیستند به‌نحوی دیگر به تدوین این میراث موسیقایی پرداختند و یکی از آنها، میرمحسن نواب، به سال ۱۳۰۱ق در رساله‌ای تحت عنوان *وضوح الارقام*، نتیجهٔ این تلاش نظری را مکتوب کرد. در این رساله، که همچنان به سیاق *کلیات یوسفی*، از دوازده مقام و شعبات قدیم و نیز افسانهٔ اختراع موسیقی توسط فیثاغورث سخن به میان آمده است، مؤلف، ضمن اعلام اختلاف نظر میان صاحب‌نظران دربارهٔ

تعداد و نام دستگاه‌ها، یکی از این اقوال و نظرها را ــ که احتمالاً پذیرش بیشتری داشته است ــ نقل می‌کند. بنا به این نظر، تعداد دستگاه‌ها شش و نام آنها به این قرار بوده است: راست، ماهور، شهناز، رهاوی، چهارگاه و نوا[۱۶۵].

رسالهٔ مهم دیگر این دوره رساله‌ای است که در سال ۱۳۳۰ق در کاشان توسط میرزا شفیع خان نامی نوشته شده و چند سالی بیش نیست که آقای محسن محمدی به کشف آن نایل آمده است. در این رساله تعداد دستگاه‌ها هفت دانسته شده و نام‌های آنها به این قرار آمده است: شور، ماهور، همایون، چهارگاه، سه‌گاه، دوگاه، راست‌پنج‌گاه[۱۶۶]. تنها تفاوتی که این تقسیم‌بندی با تقسیم‌بندی فعلی دستگاه‌ها در موسیقی ایرانی دارد وجود دستگاه دوگاه به‌جای دستگاه نواست. گذشته از آن، اسعدی دربارهٔ یک جنبهٔ دیگر از تفاوت نحوهٔ نگرش مؤلف با نگرش فعلی می‌نویسد: «در این کتاب، نظام موسیقی مبتنی است بر هفت دستگاه که هر دستگاه شامل چند آواز است. البته اکثر آوازهای مذکور در این رساله در واقع گوشه‌های اصلی ردیف هستند»[۱۶۷]. لازم به ذکر است که امروزه اصطلاح «آواز» به مشتقات فقط دو دستگاه از دستگاه‌های موسیقی ایرانی اطلاق می‌شود.

مکتوب مهم دیگری که از این دوره در دست است *بحورالالحان*، نوشتهٔ فرصت شیرازی است که اساساً مجموعه‌ای است از اشعار دسته‌بندی‌شده براساس تناسب حال‌وهوای آنها با حال‌وهوای دستگاه‌ها. به‌عبارت دیگر، مؤلف جُنگی از اشعاری که مناسب برای هر دستگاه یا مشتقات آنها باشد فراهم آورده است. آنچه بیش از متن کتاب اهمیت دارد مقدمهٔ آن است که بخشی از آن در سال ۱۳۲۲ق و بخشی دیگر در سال ۱۳۳۲ق نوشته شده[۱۶۸] و در آن، پس از ذکر تئوری دوازده مقام و تأکید بر متروک شدن این تئوری[۱۶۹]، دستگاه‌های موسیقی ایران به همان شکل امروزی آن آمده است: راست‌پنج‌گاه، چهارگاه، سه‌گاه، همایون، نوا، ماهور، شور[۱۷۰].

مهم‌ترین نوشتهٔ تئوریک در عهد قاجار که ظاهراً درست در سال‌های آخر حکومت قاجارها، حدود ۱۳۰۰ش، به رشتهٔ تحریر در آمده، هرچند در سال ۱۳۱۷ش و در دورهٔ پهلوی به چاپ رسیده است[۱۷۱]، کتاب *مجمع‌الادوار*، نوشتهٔ مهدیقلی هدایت، ملقب به مخبرالسلطنه، است که می‌توان حتی آنرا نخستین کتاب *تئوری جامع موسیقی* در

دورهٔ معاصر دانست. از محتوای این کتاب جامع روشن است که مؤلف آن، برخلاف رساله‌نویسان سابق‌الذکر، نه‌تنها بر آثار تئوریک قدما تسلط داشته بلکه با تئوری موسیقی غرب و آخرین دستاوردهای علم آکوستیک به‌خوبی آشنا بوده است. در این کتاب، علاوه بر بحث‌های آکوستیکی و بررسی تئوری‌های قدما، ویژگی‌های هفت دستگاه امروزی موسیقی ایرانی به تفصیل تشریح شده است[۱۷۲].

گذشته از مکتوبات فوق‌الذکر، رسالات کم‌اهمیت‌تری نیز در این دوره نوشته شده است، مثل رسالهٔ مؤیدالتجار[۱۷۳]، دو رساله در بیان آداب آوازها و ذکرهای اهل منبر، مجموعه تصانیف دوران قاجار و رساله دربارهٔ شش دستگاه[۱۷۴].

سازها

در این دوره از سازهایی مثل عود، قانون و چنگ که قرن‌ها در موسیقی ایرانی - عربی - ترکی رواج داشتند اثری نیست و سازهای تازه‌ای مثل تار و سنتور رواج دارد. پورجوادی احتمال اینکه ابداع تار بعد از دورهٔ صفویه صورت گرفته باشد مطرح کرده و روشن کرده است که نواختن تار در دورهٔ زندیه در شیراز رواج داشته است[۱۷۵]. بااین‌حال، شاید بتوان گفت این ساز در ابتدای دورهٔ قاجار به اندازهٔ اواسط این دوره اهمیت نداشته است. اوزلی، در زمان فتحعلی شاه، با اینکه نام این ساز را می‌برد[۱۷۶] و طرحی از آن نیز ارائه می‌دهد[۱۷۷]، در طی سفرش آن‌قدر که کمانچه و کمانچه‌زن، و حتی سه‌تار و سه‌تارزن، دیده تار و تارزن ندیده است. در مهمانی خانهٔ امین‌الدوله (سال ۱۲۲۷ق) نیز وقتی، به‌گفتهٔ خودش، عالی‌ترین دستهٔ «سازندگان» (نوازندگان) تهران، «یا شاید هر شهر دیگر ایران»، برای سرگرم‌کردن او و همراهانش حاضر می‌شوند، نوازندهٔ تار در میان آنان وجود ندارد. این دسته شامل نوازندگان زیر است: دو نوازندهٔ کمانچه (که یکی از آنها سرپرست گروه است، نشانگر اهمیت این ساز در آن زمان)، یک نوازندهٔ سنتور، یک نوازندهٔ سه‌تار (که همه‌جا آنرا «سه‌تاره» ضبط کرده است) و دو نوازندهٔ دایره[۱۷۸]. به‌هرحال، تا قبل از آقا علی‌اکبر فراهانی نام تارنواز بزرگی ثبت نشده است.

از سازهای شرکت‌کننده در «عالی‌ترین» دستهٔ سازندگان کشور که اوزلی ذکر کرده است، ساز آخر، یعنی دایره، نیز سرنوشت متفاوتی در طی دورهٔ قاجار می‌یابد و رفته‌رفته،

پس از اینکه قرن‌ها ساز کوبه‌ای اصلی گروه‌های موسیقی جدی و درباری بوده است، از این موسیقی حذف می‌شود و جای خود را به تنبک می‌دهد. در بسیاری از عکس‌های دورهٔ قاجار تا اواخر این دوره این ساز هنوز حتی در گروه‌های مطربی نیز حضور دارد. اما به تدریج، شاید از دورهٔ ناصری به بعد، تنبک را نیز در کنار خود می‌پذیرد تا بعدها به‌کلی مغلوب این ساز شود و از عرصهٔ موسیقی جدی و درباری بیرون رود.

تنبک بدون تردید در همان اوایل دورهٔ قاجار هنوز ساز لوطی‌ها و مطرب‌های دوره‌گرد محسوب می‌شود و هیچ ارج و قربی در موسیقی درباری ندارد. باز هم اوزلی، که طرحی از این ساز نیز ترسیم کرده است[۱۷۹] در دو جا به صراحت آنرا ساز لوطی‌ها معرفی می‌کند[۱۸۰].

در مورد نی، احتمال می‌رود که این ساز از دورهٔ ناصری دوباره، پس از مدت‌ها، اهمیت سابق خود در موسیقی درباری و جدی را به‌دست آورده باشد و چنان‌که پیش از این ذکر شد بهترین نوازندهٔ آن نایب اسدالله بوده است. به این ترتیب، تا آخر دورهٔ قاجار، گروه سازهای امروزی موسیقی کلاسیک ایرانی جایگاه خود را تثبیت می‌کنند: تار، سه‌تار، سنتور، کمانچه، نی و تنبک.

نفوذ موسیقی غربی

نخستین راه نفوذ موسیقی غربی به ایران، همچون مورد قلمروی عثمانی و تقریباً همهٔ کشورهای غیرغربی دیگر، ارتش و موسیقی نظام بود و نخستین نشانه‌های آنرا می‌توان در دورهٔ فتحعلی شاه نزد عباس میرزای ولیعهد جست. اوزلی، در سال ۱۲۲۷ق، مراسم استقبال از خود و همراهانش در شهر ولیعهدنشین تبریز را چنین نقل می‌کند:

قشون محلی که در خیابان‌ها صف کشیده بودند ــ سربازانی با نظم عالی به شیوهٔ اروپایی تحت فرماندهی ماژور کریستی ــ از ما با احترامات نظامی استقبال کردند. شنیدن آهنگ‌های مارش و رقص‌های روستایی انگلیسی و سرود ملی ما، «خدا شاه را حفظ کند»، که فلوت‌نوازان و طبل‌نوازان جوان ایرانی بی‌نهایت خوب اجراء می‌کردند، به یک اندازه موجب مسرت و حیرت ما شد[۱۸۱].

احتمالاً از همان زمان که انگلیسی‌ها، به‌علت ایجاد روابط دوستانه با روس‌ها، از

قشون عباس میرزا خارج می‌شوند تا زمان ناصرالدین شاه و تأسیس دارالفنون توسط میرزا تقی خان امیرکبیر ابتکار عباس میرزا دنباله‌ای پیدا نمی‌کند. پس از افتتاح دارالفنون در سال ۱۲۶۸ق، ابتدا در سال ۱۲۷۲ق بوسکهٔ فرانسوی و معاونش رویون بـه ایـران دعوت می‌شوند تا دستهٔ موزیکی به شیوهٔ اروپایی تشکیل دهند[۱۸۲]. بوسکه پس از دو سال به فرانسه بازمی‌گردد و دستهٔ موزیک مذکور تا آخر عمر رویون، یعنی تا ۱۲۸۴ق، تحت سرپرستی او باقی می‌ماند، بدون اینکه تأثیر چشمگیری بر فرهنـگ موسـیقایی ایران باقی بگذارد[۱۸۳]. در سال ۱۲۸۵ق، دولت ایران یک فرانسوی دیگـر، بـه نـام ژان باتیست‌لُمر، را برای سرپرستی دستهٔ موزیک و آموزش موسیقی استخدام می‌کند؛ فردی که تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر محیط موسیقی ایران می‌گذارد. او که سمَت موزیکانچی‌باشی دارد تا آخر عمر، یعنی تا سال ۱۳۲۷ق (اواخر حکومت محمدعلی شاه)، در ایران زندگی می‌کند و در طی این مدت باعث نفوذ چشمگیر موسیقی غربـی در ایـران مـی‌شـود. نخستین کتاب تئوری موسیقی غربی در ایران، با ترجمهٔ مزین‌الدوله، که در سال ۱۳۰۱ق در چاپخانهٔ دارالفنون تهران به چاپ رسید تألیف اوست[۱۸۴]. وی همچنـین نخسـتین سرود ملی ایران را تصنیف می‌کند و نخستین آثار تلفیقی ایران (تلفیق موسیقی غربی و موسیقی ایرانی) را می‌سازد و برای اولین بار این نوع موسیقی را به خط نت اروپایی می‌نویسد[۱۸۵]. لُمر در سفرهای ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه به اروپـا همـراه آنـان بوده[۱۸۶] و به انجام امور مربوط به موسیقی، خرید نت‌نوشت‌ها و غیره می‌پرداخته است[۱۸۷].

با راه‌افتادن دستهٔ موزیک نظامی به شیوهٔ غربی، این دسته‌ها، که «مـوزیکچی» یـا «موزیکانچی» نامیده می‌شدند، در همان موقعیت‌هایی ظاهر می‌شوند که به‌طور سنتی به نقاره‌خانه و دسته‌های نقاره‌خانه اختصاص داشته اسـت: در تشـریفات دربـاری، در مراسم عروسی اشراف و درباریان و حتی در تعزیه‌ها[۱۸۸]. بااین‌همه، موزیکـانچی‌هـا تـا آخر دورهٔ قاجار نمی‌توانند کاملاً جای نقاره‌خانه و دسته‌های آنرا بگیرند و این نهاد را خاموش کنند، بلکه درواقع همواره در کنار این نهاد به فعالیت خود ادامه می‌دهند.

شعبهٔ موسیقی دارالفنون، که بعدها در سال ۱۳۳۶ق/۱۲۹۷ش از دارالفنون مستقل شد و تحت نام «مدرسهٔ موزیک» و تحت نظارت وزارت معارف به فعالیت خـود ادامـه داد[۱۸۹]، زیر نظر لُمر شاگردان بسیاری تربیت کرد و موجـب نفـوذ سـازهای اروپـایی،

به‌خصوص پیانو و ویلن و در درجهٔ پایین‌تر، فلوت و کلارینت (قره‌نی)، به فرهنگ موسیقایی ایران شد. حتی برخی از استادان موسیقی ایرانی نیز به درجات مختلف تحت‌تأثیر موسیقی غربی قرار گرفتند. مشهور است که سرورالملک اولین کسی بود که پیانو را کوک ایرانی کرد و به نواختن موسیقی ایرانی بر روی این ساز پرداخت[۱۹۰]. درویش خان در شعبهٔ موزیک دارالفنون درس می‌خواند و در دستهٔ موزیک ملیجک، یا به روایتی دیگر در دستهٔ موزیک کامران میرزا نایب‌السلطنه، نوازندگی طبل کوچک را بر عهده داشت[۱۹۱]. تأثیر فرهنگ موسیقی غربی بر او، با توجه به برخی از آثارش، مثل مارش و پولکا[۱۹۲] و علاقه‌اش به کنسرت دادن به شیوهٔ غربی[۱۹۳] روشن می‌شود. این مورد اخیر، که درضمن در کنار تأسیس کلاس موسیقی یکی از راه‌های استقلال موسیقی‌دانان از دربار قاجار در اواخر این دوره به شمار می‌رود، نزد دیگر موسیقی‌دانان، مثل عارف قزوینی، رکن‌الدین مختاری، علی‌اکبر شهنازی، حسین اسماعیل‌زاده و حسین طاهرزاده نیز دیده می‌شود[۱۹۴].

از شاگردان پیانوی لُمر می‌توان غلامرضا خان (سالار معزز) را نام برد که «بعدها سمَت معلمی شعبهٔ موزیک و ریاست کل موزیک را یافت»[۱۹۵]. همچنین باید از حسین هنگ‌آفرین که رئیس یکی از دسته‌های موزیک قزاقخانه بود و سه‌تار هم می‌نواخت[۱۹۶] و نیز از ناصرهمایون رئیس موزیک و پیشخدمت مخصوص مظفرالدین شاه[۱۹۷] که در سفرهای فرنگ او همراه وی بود[۱۹۸] نام برد. از دیگرنوازندگان مهم پیانو، که اغلب غیرحرفه‌ای و از اشراف بودند، می‌توان به معتمدالملک یحیاییان، محمود مفخم و مشیرهمایون شهردار فرزند نصرالله‌خان سپهسلاری اشاره کرد. فرد اخیر، به گفتهٔ خالقی، «کاملاً به موسیقی ایرانی خو گرفت و ردیف‌ها را از استادان زبردست زمان خود بیاموخت و به انجمن اخوت راه یافت، چنان‌که در کنسرت‌های آن انجمن پیانو می‌زد و ساز او کاملاً شنیدنی بود»[۱۹۹].

ساز ویلن نیز که نخستین بار در اواخر عصر ناصری توسط یک فرانسوی به‌نام دووال ــ که دو سال بیشتر در ایران نماند ــ تدریس شد[۲۰۰] طرفداران و شاگردان بسیار یافت؛ چندان‌که بعدها در دوران پهلوی تقریباً به‌کلی کمانچه را به حاشیه راند و به ساز مشهورترین موسیقی‌دانان آن دوران بدل شد. شناخته‌شده‌ترین نوازندگان این

ساز در اواخر دورهٔ قاجار که اغلب از اشراف و غیرحرفه‌ای بودند عبارت بودند از ابراهیم آژنگ، تقی دانشور (اعلم‌السلطان) و جهانگیر مراد (حسام‌السلطنه)[۲۰۱].

تأثیر موسیقی غربی که نفوذ آن در فرهنگ ایرانی با تشکیل ارکستر نظامی و تأسیس شعبهٔ موزیک دارالفنون آغاز شد و در اواخر دورهٔ قاجار افزایش چشمگیری یافت بعدها به حدی رسید که موجب تنازعات بی‌پایان میان طرفداران این موسیقی و طرفداران موسیقی ایرانی تا همین امروز شد.

پی‌نوشت

۱. عضدالدوله، ۳۸
۲. همو، ۸
۳. همو، ۳۸
۴. همو، ۴۰
۵. همو، ۳۸-۳۹
۶. همو، ۳۹
۷. همو، ۳۹
۸. همو، ۴۰
۹. همو، ۱۴۴
۱۰. هدایت، ۱۰
۱۱. اعتمادالسلطنه، *المآثر*...، ۴۸
۱۲. به‌نقل از مشحون، *تاریخ*...، ۵۰۶/۲
۱۳. هدایت، ۱۰
۱۴. مشحون تاریخ، ۳۸۴/۱؛ پایور، ۱۹۹
۱۵. نک: خالقی، ۲۸-۲۹
۱۶. نک: مشحون، *تاریخ*، ۳۸۴/۱
۱۷. ازجمله، نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۱۲-۷۱۳، ۷۱۸-۷۲۰
18. Gobineau, 212
19. id, 213
20. ibid
۲۱. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۱۵ -۷۱۶
۲۲. همان، ۷۳۰
۲۳. خالقی، ۱۱۳؛ مشحون، *تاریخ*، ۵۰۷/۲
۲۴. معیرالممالک، *رجال*...، ۲۸۶
۲۵. خالقی، ۱۱۵
۲۶. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۱۳
۲۷. مشحون، *تاریخ*، ۵۳۹/۲
۲۸. مشحون، *تاریخ*، ۵۱۴/۲
۲۹. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی*...، ۲۳؛ خالقی، ۱۱۴
۳۰. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۴۵، ۷۴۹، ۷۵۹
۳۱. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها» ۷۱۴، ۷۱۸
۳۲. خالقی، ۸۹-۹۰
۳۳. خالقی، ۱۹۳
۳۴. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۲۷ و ۷۳۹
۳۵. ازجمله، نک: مراغی، *مقاصد*...، ۱۳۴؛ اسعدی، «مطالعه‌ای...»، جاهای مختلف
۳۶. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، همهٔ عکس‌ها
۳۷. همانجا
۳۸. خالقی، ۲۶۴
۳۹. معیرالممالک، *رجال*، ۲۸۷
۴۰. مشحون، *تاریخ*، ۳۹۲/۱
۴۱. لقب‌هایی مثل «نایب‌السلطنه‌ای» و «معیری» برای علی خان و یوسف خان نشانگر وابستگی آنها به دربارهای نایب‌السلطنه و معیرالممالک است
۴۲. معیرالممالک، *رجال*، ۷۵-۷۶
۴۳. همان، ۲۲۷
۴۴. تاج‌السلطنه، ۷۱
۴۵. عارف قزوینی، ۱۲۹
۴۶. سالور، ۱۲۸۳/۲
۴۷. عارف قزوینی، ۱۱۱
۴۸. ازجمله نک: کوهستانی‌نژاد، ۱۲۵-۱۲۹

۴۹. ازجمله، نک: خالقی، ۲۰۱-۲۰۲؛ مشحون، «نوازندگان...»، ۸۹-۹۱

۵۰. ازجمله نک: عزیزالسلطان، ۲۲۱۰/۳

۵۱. نک: عزیزالسلطان، ۱۹۹۵/۳، ۲۲۱۵، ۲۳۱۶، ۲۴۷۴، جاهای مختلف

۵۲. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه، نک: سپنتا، *تاریخ تحول...*، جاهای مختلف؛ منصور، «دیسکوگرافی...»، جاهای مختلف، «اطلاعاتی...»، جاهای مختلف، «صفحه‌های گرامافون...»، جاهای مختلف ، «صفحه‌های خورشید...»، جاهای مختلف، «صفحه‌های فارسی...»، جاهای مختلف، کنی‌یر، جاهای مختلف

۵۳. ظهیرالدوله، *خاطرات و اسناد*...، «پنجاه‌وپنج»، نیز نک: *خاطرات و سفرنامه*...، ۱۰

۵۴. ظهیرالدوله، *خاطرات و اسناد*، «شصت‌وهشت»

۵۵. خالقی، ۲۰۴؛ مشحون، «نوازندگان»، ۹۱؛ سپنتا، *چشم‌انداز*...، ۱۵۴-۱۵۵

۵۶. خالقی، ۲۶۵

۵۷. برای فهرستی کامل‌تر از نوازندگان تار و سه‌تار، نک: مشحون، «نوازندگان»، جاهای مختلف

۵۸. خالقی، ۶۴

۵۹. همو، ۲۳۰

۶۰. همو، ۲۴۵

61. Fatemi, 380, 408

برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ عارف، نک: نورمحمدی، جاهای مختلف

۶۲. خالقی، ۱۷۲

۶۳. معیرالممالک، *رجال*، ۱۱۱؛ اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات*، ۸۵۵؛ سالور ۱۲۶۹/۲

۶۴. تاج‌السلطنه، ۹۲

۶۵. پایور، ۱۸۳، ۴۵۲

۶۶. نک: عزیزالسلطان، ۲۴۰/۱، ۲۴۳، ۳۶۸، ۳۶۹، جاهای مختلف

۶۷. همو، ۴۴۸

۶۸. خالقی، ۹۳

۶۹. همو، ۱۶۵؛ عارف قزوینی، ۱۱۱. برای اطلاعات بیشتر نک: فاطمی، «جایگاه...»، جاهای مختلف

۷۰. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی*، ۲۱

71. Drouville,50

۷۲. خالقی، ۳۰

73. Drouville,49

۷۴. بن‌تان، ۶۲

75. Drouville,49

۷۶. دوکوتزبوئه، ۱۲۲

77. Ouseley, I/190, III/402

۷۸. فریزر، ۱۹۳

۷۹. نک: فاطمی، «مطرب‌ها...»، جاهای مختلف

۸۰. همانجا

۸۱. مونس‌الدوله، ۱۷۵

۸۲. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی*، ۲۱

۸۳. اعظام قدسی، ۵۸

۸۴. نک: معیرالممالک، *یادداشت‌هایی*، ۲۶، *رجال*، ۲۸۹-۲۹۰

۸۵. مستوفی ۲۱۴/۱

۸۶. تاج‌السلطنه، ۷۱

۸۷. مونس‌الدوله، ۱۷۶

۸۸. خالقی، ۳۰۵

۸۹. سالور، ۶۵۷/۱

۹۰. خالقی، ۳۰۳

۹۱. *گزارشهای نظمیه*...، ۳۳۶/۱؛ اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات*، ۹۱۵

۹۲. معیرالممالک، *رجال*، ۲۸۸

۹۳. مشحون، *تاریخ*، ۳۹۴/۱

۹۴. مونس‌الدوله، ۵۴

۹۵. سالور، ۹۲۱/۱

۹۶. عزیزالسلطان، ۱۲۸/۱

۹۷. سالور، ۹۲۰/۱

۹۸. اعظام قدسی، ۵۸؛ مونس‌الدوله، ۴۶-۴۷، ۱۷۳-۱۷۴

۹۹. خالقی، ۳۰۱، ۳۰۵

۱۰۰. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی*، ۴۹، ۶۳

۱۰۱. همو، *رجال*، ۲۸۸

۱۰۲. خالقی، ۳۰۱

۱۰۳. سرنا، ۲۱۹

۱۰۴. نک: خالقی، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵
۱۰۵. سالور، ۹۲۲/۱
۱۰۶. مونس‌الدوله، ۴۶
۱۰۷. نک: انجوی شیرازی، جاهای مختلف
۱۰۸. نک: اعتمادالسلطنه، *روزنامه خاطرات*، ۶۱۱؛ *گزارشهای نظمیه*، ۵۲۱/۲؛ مستوفی، ۳۶۱/۱
۱۰۹. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۲۹-۷۳۰
۱۱۰. نک: مستوفی، ۴۳۷/۲؛ فاطمی، «شکل‌گیری...»، ۱۲۱
111. Gobineau, 252
112. Feuvrier, 245 ; Rezvani, 112
113. Chodzko, X
۱۱۴. اوبن، ۲۵۰
115. Ouseley, 1/184
۱۱۶. *سفرنامه*، ۱۰۷
۱۱۷. فلاندن، ۱۰۷؛ پولاک، ۲۶۳
۱۱۸. نک: مستوفی، ۲۰۷/۱
۱۱۹. اوبن، ۲۴۸
۱۲۰. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات*، ۴۱۷
۱۲۱. همان، ۶۲۴
۱۲۲. کسبیان، ۵۱
۱۲۳. بیضایی، ۱۷۴
۱۲۴. همو، ۱۷۵
۱۲۵. نک: کسبیان، همانجا
۱۲۶. بیضایی، ۱۷۹
۱۲۷. نک: فاطمی، «شکل‌گیری»، جاهای مختلف
۱۲۸. همو، جاهای مختلف
۱۲۹. ازجمله، نک: اوبَن، ۲۴۸-۲۵۰؛ اعتمادالسلطنه، *المآثر*، ۴۸؛ مستوفی، ۳۵۹/۱
۱۳۰. عضدالدوله، ۳۸
۱۳۱. همانجا
۱۳۲. عضدالدوله، ۳۹
۱۳۳. سالور، ۱۰۲۰/۲
۱۳۴. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات*، ۹۷۰
135. Drouville, 47-48
136. id, 47
137. id, 78
۱۳۸. ازجمله نک: مستوفی، ۳۴۵/۱-۳۴۶؛ سالور، ۲۲۳۹/۳
۱۳۹. اوبن، ۲۴۸
۱۴۰. اعتمادالسلطنه، *المآثر*، ۴۸
۱۴۱. نک: فاطمی، «مجموعه‌عکس‌ها»، ۷۱۶، ۷۲۰
۱۴۲. عزیزالسلطان، ۲۴۹/۱
۱۴۳. مشحون، *تاریخ*، ۴۲۸/۱
۱۴۴. همان، ۵۷۴/۲
۱۴۵. عزیزالسلطان، ۲۲۱۰/۳
۱۴۶. مشحون، *تاریخ*، ۴۲۸/۱-۴۲۹
۱۴۷. اوبن، ۲۴۸
۱۴۸. همانجا
۱۴۹. مستوفی، ۳۵۹/۱
۱۵۰. همانجا
۱۵۱. *گزارشهای نظمیه*، ۴۲۹/۲، ۴۶۹، ۵۲۱
۱۵۲. نک: فاطمی، «مطرب‌ها...»، ۳۰/۱-۳۴
۱۵۳. نک: خردمند، جاهای مختلف
۱۵۴. ازجمله نک: مراغی، *مقاصد* ۱۰۲-۱۰۷؛ بنـایی، ۱۲۵-۱۲۸
۱۵۵. نک: آقامؤمن در امیرخان کوکبی، ۲۷-۴۴؛ همچنین، فاطمی، «تصنیف معاصر...»، ۹۰-۹۳
۱۵۶. مراغی، *شرح...*، ۳۴۲
۱۵۷. نک: پورجوادی، «کار عمل...»، جاهای مختلف
۱۵۸. اسعدی، «بازنگری...»، ۵۸
۱۵۹. همانجا
۱۶۰. همان، ۵۱-۵۷
۱۶۱. پورجوادی، «رساله...»، ۸۵
۱۶۲. یوسف، ۲۷
۱۶۳. خضرائی، «نَه»
۱۶۴. همو، ۲۷
۱۶۵. میرمحسن نواب، ۶۱
۱۶۶. نک: اسعدی، «بازنگری»، ۵۴
۱۶۷. همانجا
۱۶۸. فرصت، ۵، ۲۷
۱۶۹. همو، ۱۵، ۱۸
۱۷۰. همو، ۲۳-۲۶
۱۷۱. اسعدی، «بازنگری»، ۵۷

۱۷۲. هدایت، نوبت سوم، جاهای مختلف
۱۷۳. نک: پورجوادی، «اثری موسیقایی...»، جاهای مختلف
۱۷۴. نک: اسعدی، «بازنگری»، ۵۴-۵۷
۱۷۵. پورجوادی، «تار»، ۲۷۶
176. Ouseley, III/552
177. id, I/LXXXI
178. id, I/350
179. id,I/LXXXII
180. id, I/295,562
181. id,I/399
۱۸۲. ملاح، ۱۰۲
۱۸۳. نک: درویشی، ۲۹؛ سپنتا، *چشم‌انداز*، ۱۰۶
۱۸۴. سپنتا، *چشم‌انداز*، ۱۰۶-۱۰۷
۱۸۵. درویشی، ۳۱-۳۳
۱۸۶. خالقی، ۱۴۹
۱۸۷. مظفرالدین شاه، ۹۰، ۱۰۰، جاهای مختلف
۱۸۸. ازجمله، نک: خالقی، ۱۴۷-۱۴۸
۱۸۹. خالقی، ۱۵۸
۱۹۰. همو، ۱۱۳
۱۹۱. همو، ۱۹۸، ۲۰۰-۲۰۱
۱۹۲. تهماسبی، ۳۵-۳۶
۱۹۳. کوهستانی‌نژاد، ۱۶۷-۱۷۵
۱۹۴. همو، ۱۷۷-۲۱۵
۱۹۵. خالقی، ۱۵۱
۱۹۶. همو، ۱۵۳
۱۹۷. همو، ۱۵۵
۱۹۸. مظفرالدین شاه، ۹۰، ۹۲ جاهای مختلف
۱۹۹. خالقی، ۱۶۷
۲۰۰. همو، ۱۵۰
۲۰۱. همو، ۱۵۶، ۱۷۷-۱۷۹

کتابشناسی:

اسعدی، هومان، «مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۳ش، س۶، شمـ ۲۴.

همو، «بازنگری پیشینهٔ تاریخی مفهوم دستگاه»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۸ش، س۱۲، شم ۴۵.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *المآثر والآثار*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۳ش.

همو، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۹ش.

اعظام‌قدسی، حسن (اعظام‌الوزاره)، *کتاب خاطرات من یا روشن‌شدن تاریخ صدساله*، تهران، ۱۳۴۲ش.

انجوی‌شیرازی، ابوالقاسم، *بازیهای نمایشی، شامل بیست بازی نمایشی با روایات مختلف آنها*، تهران، ۱۳۵۲ش.

اوبن، اوژن، *ایران امروز ۱۹۰۶-۱۹۰۷م*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران، ۱۳۶۲ش.

بن‌تان، آگوست، *سفرنامه*، ترجمهٔ منصوره نظام‌مافی (اتحادیه)، تهران، ۱۳۵۴ش.

بیضایی، بهرام، *نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۷۹ش.

بنایی، علی، *رساله در موسیقی*، تهران، ۱۳۶۸ش.

پایور، فرامرز، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی*، تهران، ۱۳۷۵ش.

پورجوادی، امیرحسین، «تار»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۵ش، ج۱۴.

همو، «کار عمل و سیر تحول آن از دورهٔ تیموری تا امروز»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۲ش، س۵، شم ۱۹.

پولاک، یاکوب ادوارد، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۱ش.

تاج‌السلطنه، *خاطرات* ، به‌کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی)، تهران، ۱۳۷۱ش.

تهماسبی، ارشد، *مجموعه آثار درویش خان*، تهران، ۱۳۸۰ش.

حاج حسن بن حاجی علینقی گنجه‌ای، «اثری موسیقایی از دورهٔ قاجار»، به کوشش امیرحسین پورجوادی، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۴ش، سر، شم ۲۸.

خالقی، روح‌الله، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۹۰ش.

خضرائی، بابک، مقدمه بر *کلیات یوسفی* (نک : هم ، یوسف).

درویشی، محمدرضا، *نگاه به غرب، بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

دوکوتزبوئه، موریس، *مسافرت به ایران در دوران فتحعلی شاه قاجار (۱۸۱۷ میلادی)*، ترجمهٔ محمود هدایت، تهران، ۱۳۶۵ش.

«رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، به کوشش امیرحسین پورجوادی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۳، شم ۱۲.

سالور، قهرمان میرزا (عین‌السلطنه)، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۴-۱۳۸۰ش.

سپنتا، ساسان، *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*، تهران، ۱۳۷۷ش.

همو، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۸۲ش.

سرنا، کارلا (مادام)، *آدمها و آئینها در ایران*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران، ۱۳۶۲ش.

ظهیرالدوله، *خاطرات و اسناد* ، به‌کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۶ش.

همو، *خاطرات و سفرنامه*، به‌کوشش سیف‌الله وحیدنیا، تهران، ۱۳۸۵ش.

عارف قزوینی، *دیوان*، به‌کوشش مهدی نورمحمدی، تهران، ۱۳۸۱ش.

عزیزالسلطان، غلامعلی، *روزنامهٔ خاطرات*، به‌کوشش محسن میرزایی، تهران، ۱۳۷۶ش.

عضدالدوله، احمد میرزا، *تاریخ عضدی*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۵ش.

فاطمی، ساسان، «مطرب‌ها از صفویه تا مشروطیت ۱و ۲»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۳ و ۴، شم ۱۲ و ۱۳.

همو، «شکل‌گیری روحوضی و تحول سنت مطربی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۱ش، س۵، شم ۱۸.

همو، «تصنیف معاصر و ایده‌هایی برای استفاده از عناصر موسیقایی قدیم در آهنگسازی»، *فصلنامهٔ*

موسیقی ماهور، تهران، ۱۳۸۷ش، س۱۰، شم ۴۰.

همو، «جایگاه موسیقی‌دانان درباری در دورهٔ قاجار»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۹ش، س۱۳، شم ۵۰.

همو، «مجموعه عکس‌های کاخ گلستان از موسیقی‌دانان قاجار»، *سرگذشت موسیقی ایران* (نک: هم، خالقی).

فرصت، محمدنصیر، *بحرالالحان*، تهران، ۱۳۷۵ش.

فریزر، جیمز بیلی، *سفرنامه*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۶۴ش.

فلاندن، اوژن، *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین نورصادقی، تهران، ۱۳۵۶ش.

کسبیان، حسین، «جلسهٔ سخنرانی و گفت‌وشنود با حسین کسبیان در مورد نمایش تخت حوضی»، *ششمین جشنواره نمایش‌های آیینی ـ سنتی* (مجموعه مقالات)، به‌کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۳ش.

کنی‌یر، مایکل، *صفحه‌های فارسی شرکت گرامافون ۱۸۹۹ تا ۱۹۳۴م*، ترجمهٔ محسن محمدی، تهران، ۱۳۸۶ش.

کوکبی گرجی، امیر خان، رسالهٔ موسیقی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شم ۸۴۹۹.

کوهستانی‌نژاد، مسعود، *موسیقی در عصر مشروطه، پژوهشی در هنر عصر مشروطیت (کتاب دوم)*، تهران، ۱۳۸۴ش.

گزارشهای نظمیه از محلات طهران، راپورت وقایع مختلف محلات دارالخلافه (۱۳۰۳-۱۳۰۵ هجری قمری)، ، به‌کوشش انسیه شیخ‌رضایی و شهلا آذری، تهران، ۱۳۷۷ش.

مشحون، حسن، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

همو، «نوازندگان قدیم تار و سه‌تار»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۴ش، س۸، شم ۳۰.

مراغی، عبدالقادر، *مقاصدالالحان*، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۵۶ش.

همو، *شرح ادوار*، به کوشش تقی بینش، تهران، ۱۳۷۰ش.

مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه*، تهران، ۱۳۷۷ش.

مظفرالدین شاه، *سفرنامه*، تحریر میرزا مهدی‌خان کاشانی، به کوشش علی دهباشی، تهران، ۱۳۶۱ش.

معیرالممالک، دوستعلی، *رجال عصر ناصری*، تهران، ۱۳۶۱ش.

همو، *یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، ۱۳۶۲ش.

ملاح، حسینعلی، *تاریخ موسیقی نظامی ایران*، تهران، ۱۳۵۴ش.

منصور، امیر، «دیسکوگرافی رضاقلی‌خان تجریشی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۱ش، س۴، شم ۱۶.

همو، «صفحه‌های گرامافون کنسرت رکورد، سال ۱۲۸۸ شمسی»، *صفحهٔ سنگی*، تهران، بی‌تا، شم ۲.

همو، «صفحه‌های خورشید مروری بر ضبط صفحه در سفر پاریس (۱۹۰۷م)»، *صفحه سنگی*، تهران، ۱۳۸۶ش، س۳، شم ۱۱.

همو، «صفحه‌های فارسی مونارک رکورد»، *صفحه سنگی*، تهران، ۱۳۸۶ش، س۳، شم ۱۱.

مونس‌الدوله، *خاطرات*، به‌کوشش سیروس سعدوندیان، تهران، ۱۳۸۹ش.

میرمحسن نواب، «وضوح‌الارقام در علم موسیقی»، ترجمهٔ علی کاتبی، با مقدمهٔ بابک خضرائی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۸۹ش، س۱۳، شم ۵۰.

«نگاهی به ویژگی‌های ریتم در موسیقی، گفتگو با فرید خردمند»، گفتگوگر آرش محافظ، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، تهران، ۱۳۹۰ش، س ۱۳، شم ۵۱ و ۵۲.

نورمحمدی، مهدی، *عارف قزوینی، نغمه‌سرای ملی ایران*، قزوین، ۱۳۷۸ش.

هدایت، مهدیقلی، *مجمع‌الادوار*، موسیقی ـ متون قدیمی تا قرن ۱۴، چ سنگی، ۱۳۱۷ش.

یوسف، ضیاءالدین، کلیات یوسفی، به‌کوشش بابک خضرائی، تهران، ۱۳۹۰ش.

Chodzko, A. B., *Théâtre persan, choix de téazié ou drames*, Paris, 1878.

Drouville, G., *Voyage en Perse pendant les années 1812 et 1813*, Téhéran, 1976.

Fatemi, S., «La musique légère urbaine dans la culture iranienne: Réflexions sur les notions de classique et populaire», thèse de doctorat, Paris, 2005.

Feuvrier, J. B., *Trois ans à la cour de Perse*, Paris,

Gobineau, C., *Trois ans en Asie (de 1855 à 1858)*, Paris, 1922.

Ouseley, W., *Travels in Various Countries of the East ; More Particularly Persia*, London, 1823.

Rezvani, M., *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris, 1962.

معماری ایران از آغاز دوران اسلامی تا سدهٔ ۷ق

یدالله غلامی

آرثر اُپهام پوپ (وفات: ۱۹۶۹م) در زمان خود تحریر تاریخ معماری ایران را زود هنگام می‌دانست. او اخبار نگاشته شده در قرون نخستین را دربارهٔ آثار معماری، به‌درستی هم گواه بر علایق مردمی ـ حکومتی نسبت به آثار مذهبی خواند و هم گواه بر وفور ساختمان‌ها. بااین‌حال برای بررسی و استنتاج و نگارش تاریخ معماری، تنها به معدود باقی ماندهٔ ساختمان‌ها می‌شد تکیه کرد؛ بقایایی که از عوامل نابودی آثار تاریخی و از جمله مهم‌ترین عامل یعنی انسان، جان به‌در برده بودند[1]. اکنون تاریخ‌نگاری دربارهٔ معماری ایران ساده‌تر از زمان پوپ نیست. پرداختن به تاریخ معماری ایران هرقدر که میسر باشد، مشروط است بر اینکه این تاریخ اثری مستقل باشد. نه بخشی کوچک از تاریخ عمومی ایران؛ آنرا محقق یا محققان تراز اول باستان‌شناسی و معماری بنگارند؛ و درهرصورت به‌رغم گذشت بیش از نیم سده از گفتار پوپ، پیش‌نویس تلقی شود.

اصولاً تاریخ معماری بر مبنای پژوهش باستان‌شناسان تألیف می‌شود. یافته‌های ایشان مقدم‌ترین بخش‌های کتاب بزرگ تاریخ، اعم از تاریخ معماری است، خصوصاً که آثار

معماری در زمرهٔ منابع بنیادی و قائم به خود به‌شمار می‌روند. از سویی همچنان‌که در پایان هر گفتار می‌توان خلاصه‌ای از آن به دست داد، خلاصه‌های تاریخ معماری و هنر در واقع آثاری هستند که به کلیات موضوع می‌پردازند. به عنوان نمونه‌ای از گزارش‌های تفصیلی، جزئی‌نگر، تدوین‌یافته و منقح باستان‌شناسی می‌توان از کتاب *آغاز معماری اسلامی*[۲] اثر کپل کرسول و به عنوان نمونه‌ای معتبر از معرفی‌نامه‌های فراگیر معماری می‌توان از کتاب *معماری ایرانی*[۳] اثر آرثر اپهام پوپ نام برد. با توجه به اینکه هدف مقالهٔ کنونی بیان کلیات معماری ایران پس از اسلام و آشنایی با آثار آن است، بیشتر از منابع معتبر، اصلی، مقدم و جدیدی استفاده شده است که آنها نیز همین هدف را داشته‌اند و درصدد ارائهٔ گزارش‌های بنیادی تاریخ هنر و باستان‌شناسی نبوده‌اند. بدین‌ترتیب این مقاله گزارشی گذرا از معماری به قصد معرفی کوتاه چند نمونه از آثار و ویژگی‌های آنها خواهد بود.

یکی از مواردی که بر حسب آن معماری در ایران دوران اسلامی مطالعه می‌گردد، چشم‌انداز تاریخی و به عبارت دیگر بررسی معماری با نگاه به منشأ و سیر تاریخی آن است. این چهره چهره‌ای است علمی که موضوعات مربوط به‌وسیلهٔ آن رده‌بندی و تحدید و تقیید می‌شود و سپس آگاهی‌ای از نوع تاریخی به‌دست می‌دهد. این‌گونه طبقه‌بندی‌ها مجازی هستند و نظریه‌پردازی‌ای که براساس آن صورت می‌گیرد و در علوم انسانی معمول است، متشکل از عناصری ناپیوسته است. دیدگاه تاریخی به تبیین عینی و واقعی ماهیت و موضوع معماری می‌پردازد، و گاهی می‌توان در آن شناخت معماری ایران را در دوران اسلامی مقدم و پژوهش دربارهٔ جنبه‌های گوناگون ــ برای نمونه بررسی خاستگاه‌ها و سبک‌ها و جز اینها ــ را تالی به حساب آورد.

در پژوهش‌های انجام شده به این روش قدیمی که هنوز موسوم است و در جای خود به‌کار می‌رود، کارفرمایان و حامیان هنر میزان قرار می‌گیرند و شناسایی بر اساس انتساب به سلسله‌های حاکم صورت می‌پذیرد، و در آنها با تعابیری مانند معماری عباسی، معماری آل بویه، معماری سلجوقی، ... روبه‌رو هستیم. در رویکردی متأخر، سبک‌شناسی جغرافیایی به دلایلی چون تأثیر اوضاع بومی و اقلیمی بر شکل‌گیری هنر و معماری و قرار یافتن شیوه‌ای یگانه در محدوده‌ای مکانی، رجحان می‌یابد. بدین‌ترتیب کارآیی

هر دو مؤلفه، با گمانی مبتنی بر بهره بردن از روشی تلفیقی، سبک شناسی معماری را سیمایی از جغرافیای تاریخی می‌بخشد.

بررسی هنر ایران و اسلام در سدهٔ ۱۹م در غرب، از طریق کتابشناسان، گردآورندگان نسخه‌های خطی و گروه‌های دیگری از این قبیل آغاز شد. غرب در سدهٔ ۲۰م شاهد توسعهٔ رشته‌های مختلف تاریخی از جمله تاریخ هنر و پیدایش جدی رشته‌هایی مانند تاریخ معماری ایران بود، موضوعی که پژوهش‌های بنیادی آن از ایران بر می‌خاست و به زبان‌های اروپایی تألیف می‌شد، و سپس ایرانیان نیز آنها را مطالعه می‌کردند. این تألیف چارچوبی از تاریخ سیاسی یا ساختاری جغرافیایی داشتند و به‌هرحال تا حد محدودی از منابع نقلی بهره می‌گرفتند[۴].

گروهی از منابع پژوهش راجع به معماری در ایران دوران اسلامی عبارتند از آثار کلاسیک با موضوعات جغرافیا، تاریخ، سفرنامه و غیره، مانند کتب معروف به مسالک و ممالک، تاریخ‌های عمومی، جغرافیای محلی، تاریخ محلی و... . بسیاری از مطالبی که در این کتب مورد اشاره قرار گرفته یا توضیحی مختصر دربارهٔ آنها داده شده است، برای پی‌جویی مباحث معماری مفیدند. البته نه تنها موضوع این قبیل کتاب‌ها تاریخ معماری نیست، بلکه فصلی از آنها نیز به این موضوع اختصاص نیافته، زیرا اساساً تاریخ معماری به‌نحوی‌که ما آنرا می‌شناسیم در دوران جدید شکل گرفته است. تجسم شکل آثار معماری بر اساس اوصافی که این منابع گاه به آن پرداخته‌اند، دشوار است[۵]. درعین‌حال با توجه به قدمت آنها و اینکه گاه در ارائهٔ آگاهی راجع به یک موضوع منابع دست اول به حساب می‌آیند، برای دانستن بخش یا بُعدی از آنچه مورد پژوهش آنها است و یا کسب آگاهی راجع به پاره‌ای از جوانب، مراجعه به آنها لازم است. شاید بتوان گفت این منابع بیشتر در تحقیقاتی کاربرد می‌یابند که هدف آنها نه شناسایی هنر به خودی خود، بلکه شناسایی هنر به عنوان زیرمجموعهٔ تمدن است. نمونه‌هایی از این آثار عبارتند از: *تاریخ* طبری، *المسالک والممالک* ابن‌خردادبه، *المسالک والممالک* اصطخری، *احسن‌التقاسیم* مقدسی، *الکامل* ابن‌اثیر، *معجم‌البلدان* یاقوت حموی، *مقدمهٔ العبر* ابن‌خلدون، *جامع‌التواریخ* رشیدالدین فضل‌الله، *تاریخ حبیب‌السیر* خواندمیر، *روضة‌الصفا* میرخواند، *مسالک‌الابصار* ابن‌فضل‌الله عمری، *سیاحت‌نامهٔ* شاردن و ... .

تداوم معماری ایرانی و پیدایش تمدن اسلامی

یک سده پس از آنکه ساسانیان ایران را به حریف اسلامی واگذاردند، تمدن جدیدی جهان اسلام را برگرفت. در این زمان ایرانیان آغاز به تأثیرگذاری گسترده‌ای در سیاست، هنر، علم و آموزش آن و دیگر ارکان تمدن کردند. وجود کسانی مانند برمکیان وزیر، ابن‌مقلهٔ وزیر و خطاط، طبری مورخ و مفسر، جابر کیمیاگر و فیلسوف، و خوارزمی ریاضی‌دان و منجم که در سده‌های ۲ و ۳ق می‌زیستند معدود گواهی کتمان ناپذیری این سخن است. بر این مدیران، دانشمندان و اساتید فنون، باید معماران ایرانی را افزود که همگی گمنامَند[۶].

در میان هنرهای تجسمی مسلمان ایرانی نیز معماری به اقتضای سرشت خود نخستین جایگاه را از آن خود داشت و دیگر هنرهای بصری را به‌نحوی دربرمی‌گرفت. ایران در دوران ساسانیان فنون قدیمی‌تر معماری و هنر را دریافت کرده و طی حدود ۴۰۰ سال خود بدان پرداخته بود. این فنون که خاستگاه‌های مختلف و دیربازی در امپراتوری ساسانی اعم از بین‌النهرین، قفقاز، خراسان بزرگ، ماوراءالنهر، درهٔ سند، پَهله یا جبال و ... داشت در این دوران هویتی نو یافت و پس از خود آنرا به دوران اسلامی واگذارد و به‌این‌ترتیب به صورت یکی از مهم‌ترین شاخص‌های تمدن اسلامی در آمد. کارهای هنرمندان خبرهٔ ساسانی گاه با آثار رومی پهلو زده و کم‌کم بر هنر روم شرقی تأثیر نهاده بود[۷]. در دوران اسلامی حدود و ثغور فرهنگی و سیاسی پیشین تغییر یافت، و هنرها در سراسر قلمروی تمدن اسلامی جابه‌جا شدند[۸].

شهر دمشق که مرکز خلافت اموی بود، پیشتر در قلمرو روم قرار داشت و شهری بود دارای معماری رومی. با این وجود عناصر ایرانی در آثار معماری شام حضوری بیّن و آشکار داشت. بر در و دیوار معماری رومی ـ ایبریایی امویان اندلس نیز گاه سلایق ایرانی إعمال شد[۹]، و خصوصاً سپس کاشی‌کاری ایرانی میدان‌دار معماری آن دیار گردید. در مصر که هزار سال قبل از اسلام در تصرف ایرانیان قرار گرفته بود، فاطمیان طلیعهٔ معماری ایران را پایدار ساختند، چنان‌که تا هزار سال بعد از تأسیس حکومتشان فرو ننشست.

دین اسلام روشنایی‌های فرهنگی را در شرق قلمرو خود فزونی داد و سرزمین‌های

سراسر تاریک این قلمرو (افریقیه و مغرب و اندلس) را سراسر روشنی بخشید، فرهنگی که پیشتر بر زندگی عربِ جزیره پرتو افکنده بود. التفات خلفای تفنن‌طلب عرب که آثار معماری به مثابهٔ نمادی از «تمدن‌ها» خیره‌شان می‌ساخت، خود زمینه‌ساز هنرورزی شد. در واقع عرب نمونه‌های آنچه را پیش از اسلام دربارهٔ کاخ‌هایی مانند سَدیر و خُوَرنَق ایرانیان به اعجاب شنیده بود، پس از فاتح شدن به چشم دید[۱۰].

هنگامی‌که معماری ایران پس از اسلام را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که سلاطین حتی اگر اهل هنر و فضل نبودند، کم‌وبیش در مقام کارفرمایی معماری و پی بردن به ذوق هنری، کرداری قابل ملاحظه در پیش گرفتند. به فرمان آنان آثاری بدیع مانند مسجد جمعهٔ شیراز، مقبرهٔ ساسانی در بخارا، گنبد قابوس، مسجد جمعهٔ برسیان و... برپا شد که چندین بنا از میان آن آثار همچنان برجا مانده است. از پس علاقهٔ خلفای عباسی به فرهنگ پارسی و نیز بازیابی هویت مستقل ملی در ایران، خط سیر پیشین معماری این سرزمین ادامه یافت و بارآوری خود را بار دیگر بازنمود.

از قرن ۳ق/۹م به بعد تمدن تکوین یافتهٔ مسلمانان بسیاری ترقی کرد و در سیر بالندگی آن، هنر هم به طبع سیمای خود را برگشود. هنر معماری به ویژگی‌هایی تمایل یافت که در آن کم‌وبیش تفاوتی با روزگار پیشین نیز وجود داشت. بااین‌حال پایداری عناصر گوناگون معماری ایران، از جمله دستاوردهای قابل ملاحظه‌ای محسوب شده است که تمایل خلفا به فرهنگ و معماری ایرانی و آنگاه پردازش آن در سرزمین مداین، به بار آورد. همان گرایش فرهنگی و برآمدن نخستین دستاوردهای معماری متمایل به ایران، بالمآل زمینه را برای زنده‌تر شدن معماری بومی و اقلیمی ایران فراهم ساخت[۱۱].

در ضرورت ساخت مسجد چند و چونی نداشت، و البته این اصل نمی‌توانست نادیده گرفته شود که نیایشگاهی برای مسلمانان ساخته می‌شد و نه مسیحیان، زرتشتیان یا پیروان سایر ادیان. این بنا می‌توانست به شکل بازیلیکا، چهارطاقی یا حتی استوپا باشد، اما مراعات جهت قبله، امکان شکل‌گیری عبادت گروهی و بر آمدن پیش‌نیاز آن ضرورت داشت. وجود محراب در سمت شرق، آتشدان، مجسمه و شمعدان پرشاخه نیز سالبه به انتفاء موضوع بود. بدیهی است که دربارهٔ مسجد ایرانی نمی‌توان از سرنوشتی ایستا سخن به میان آورد، و این‌گونهٔ معماری همانند دیگر آثار شهری و غیرشهری راه تکامل

طی می‌کرد.

به‌طور کلی پس از فتوح، در نیایشگاه‌هایی که تبدیل به مسجد می‌شد ــ نوعاً مانند بازیلیکای کلیسا ــ تغییراتی ایجاد می‌شد تا این بناها برای نماز جماعت تناسب یابند. چهارطاقی یا گنبدخانهٔ آتشکده اگر وسعت کافی داشت می‌توانست به مسجد مبدل شود. به‌هرحال طرح شماتیک آغازین مسجد به صورت سنت و گنبد به صورت وجه تمایز نیایشگاه مسلمانان خصوصاً در شرق جهان اسلام در آمد[۱۲]. بدین‌سان علایق خاصی که در سده‌های آغازین اسلامی در دل ارباب قدرت به معماری و شهرسازی پدید آمد، به نتایجی مهم رسید. بنیان شهرهای قدیمی فرصت ارائهٔ طراحی شهرهایی را برای مهندسان ایجاد کرد که شاخص‌ترین ویژگی آن، دو شارع عام بود که در مهم‌ترین نقطه یعنی مرکز شهر یکدیگر را قطع می‌کردند، مانند گور از دورهٔ حکومت ساسانی و بغداد از دورهٔ حکومت عباسی. در تخت سلیمان نیز نظیر این تعین و تمرکز وجود دارد. در مرکز شعر بغداد کاخ خلیفه و مسجد جامع قرار داشت[۱۳]. گچبری کاخ‌ها و ارگ‌ها نیز عناصری بود متعلق به عصر ساسانی که حیاتش ادامه یافت.

مشهورترین اثر معماری و شهرسازی این دوره شهر بغداد بود که به شکل و شمایل ایرانی ساخته شد. بغداد ابتدا به صورت دایره‌ای بنا شد که مرکز آن دارالخلافه بود و مجتمع خانه‌های شهر در مجاورت درونی باروی شهر قرار داشت. دارالخلافه از چهار طریق به دروازه‌های کوفه و بصره و خراسان و شام می‌پیوست[۱۴]. با توجه به طرح مدور شهر گور و چهار دروازهٔ آن، وجود بغداد را می‌توان نشانه‌ای بزرگ برای انطباع و تأثیرپذیری سلیقهٔ دوران از زیبایی‌بینی پیش از اسلام دانست.

ارنست هرتسفلد (وفات: ۱۹۴۸م) که به کاوش‌های فراوانی در آثار سده‌های ۵-۸م در جنوب غربی آسیا پرداخته و در این زمینه چند کتاب از خود بر جا گذارده است، نگاره‌های خنیاگران و شکارچیان و گل‌ها و جانورها و آذین‌ها را بر دیوارهای قصر خلیفهٔ عباسی در شهر کهن و مشهور سامره، برگرفته از نگاره‌های ساسانی خوانده است. کاوش‌هایی که هرتسفلد و دیگران انجام داده‌اند، در پژوهش‌های مربوط به معماری مسلمانان مراجعی بنیادی است. ساختمان‌هایی چون قصر بلکورا و قصر یاد شده، موسوم به جوسق، را معتصم و متوکل عباسی در آنجا ساختند. جوسق در لغت معرب کوشک

است و در اینجا کاربرد خاص دارد. این بنای عظیم مانند دیگر ویلاها و کاخ‌های این ایام به کاخ تیسفون شباهتی داشت، و مانند دیگر آثار سامره دارای ابعادی نسبتاً بلند بود و در ساختن آن شتاب کرده بودند[۱۵]. ترکیب بنای ورودی جوسق خاقانی از نوع ورودی سه دیوان اشکانی و رومی است. نمونه‌های مشابه نقش و نگار ساسانی به‌کار رفته در آنرا می‌توان در معماری طولونی مصر نیز که در اصل رنگ ایرانی دارد مشاهده کرد. مصادیق گچبری معروف ایرانی سامره در این قصر یافته شده است. بااین‌حال بخشی از تزیینات چوبی مجموعه، رومی است[۱۶].

در میان ابنیهٔ سامره، مسجد جامع در سمت جنوبی شهر کهن اثری بسیار مهم به حساب می‌آید. منارهٔ مسجد از بابت شکل حلزونی خود که در زبان عربی مَلویّه نامیده می‌شود جالب توجه است. برخی از صاحب‌نظران ساخت حلزونی‌ها را نه اقتباس مستقیم از زیگورات، بلکه برگرفته از آتشگاه‌های مشابه مکعبی، در ایران زمان ساسانیان می‌دانند. شواهدی چون دیدار ژان دیولافوا از بقایای نمونه‌ای بازمانده از آتشکدهٔ یاد شده و بازسازی صورت اولیه در یکی از طرح‌های او[۱۷] مؤید نظر اخیر است.

قصر و قلعهٔ عظیم اُخَیضِر نیز منتسب به معماری این روزگار است، اما برخی برآنند که کاخ را سازندگان ایرانی در ایام باستانی بنا کرده‌اند و امیر حیره ماه‌هایی از سال را در آن می‌گذرانده است. قرامطه نیز مدتی در آن استقرار داشته‌اند. بعضی آنرا قصر سَدیر مذکور در اشعار عرب دانسته‌اند. این کاخ از آثاری است که صدمات فوق‌العاده ندیده است. دارای بخش‌های مسکونی و اداری، گرمابه، مسجد و حرمسرا بوده است. در مقایسه با قصرهای شام اموی، هم کمتر آراسته است و هم اینکه با وجود نوسازی‌های لاحق کاملاً ایرانی می‌باشد. سردرها یا پیش‌طاق‌هایی در بنا وجود دارد که تماماً ایرانی است. همچنین در آن برای ساخت گنبد، قوس، تویزه و طاق گهواره‌ای آجر و برای دیوار لاشه‌سنگ به‌کار رفته است. آجرکاری آن به شیوهٔ سبدباف ایران است. محراب مستطیلی مسجد، نمونه‌ای از محراب‌سازی معمول پیش از دوران سلجوقی است و محراب‌های مساجد نائین، دامغان و سامره مشابه آنند. ساختار خود قصر را می‌توان با کاخ فیروزآباد و قصرشیرین مقایسه کرد[۱۸].

در سال ۶۳۱ق/۱۲۳۴م یعنی دو سده بعد از تأسیس سلسلهٔ سلجوقی، در محلهٔ

نظامیهٔ بغداد به دستور مستنصر عباسی مدرسه‌ای برای تدریس معارف اهل تسنن ساختند که از نظر آموزش به تدریج از مدرسه نظامیه پیش‌گرفت. در این زمان ایران وارد مرحله پیشرفته‌تر در معماری شده بود. نظامیه‌ها، مدارسی عالی و زنجیره‌ای بودند که در صحنهٔ تمدن اسلامی نقش ویژه‌ای ایفا کردند. بنیان‌گذار نظامیه نظام‌الملکِ وزیر بود و اشخاص مشهوری مانند سعدی، غزالی، امام‌الحرمین و انوری در آن به تعلیم و تعلم پرداختند. مدرسهٔ مستنصریه که ساختمانش اکنون باقی است، دارای فضایی مستطیل شکل است که صحن مرکزی آن را حجره‌هایی در دو طبقه و ۴ ایوان احاطه کرده است. مسجد، کتابخانه، درمانگاه و ... دیگر بخش‌های تشکیل دهندهٔ آن بوده‌اند. مرمت مطلوب مدرسهٔ مستنصریه در دورهٔ معاصر، تشخص و ویژگی قویاً ایرانی آنرا دارای طرح و ترکیبی هماهنگ نشان می‌دهد. نماسازی درونگرای مدرسه با آجرکاری تزیین شده است[۱۹].

هویت معماری ایرانی

ماهیت و هویت ملی یقیناً بستگی دارد به زیستگاه یک ملت و جغرافیای آن اعم از طبیعت اقلیمی و سیماهای صنایع، مانند شهرسازی و معماری. فرهنگ هر عصر را عواملی مانند معماری آن عصر روایت می‌کند و بخشی از خاستگاه‌های مفهوم فرهنگ (که هویت ملی ایران و هر سرزمین دیگر از آن برمی‌خیزد و محصول آن است) خاستگاه‌های در محیط زندگی مردم است. فرهنگ ملی در یک چرخه، خود تعیین کنندهٔ معانی، کارکردها، اشکال و فنون در معماری است، فُرهنگ و معماری با یکدیگر چنین تعاملی دارند[۲۰]. برای نمونه می‌توان ملازمهٔ زندگی محجوب ایرانی را با درونگرایی معماری و ترکیب‌بندی آن و پیوستگی نازک‌خیالی را با منظرآرایی باغ و عمارت برشمرد. همانند این پیوستگی‌ها، پارادوکس‌های فرهنگ و معماری ایرانی نیز از راه بررسی تعامل جامعه‌شناختی قابل توضیحند، اگرچه در وهلهٔ اول پیچیده به نظر می‌رسد.

هر جامعه دارای هویتی است و در اینجا سخن بر سر هویت ایرانی و یکی از مصنوعات او به نام معماری است[۲۱]. هنگامی که به صفحهٔ نقشهٔ جغرافیایی ایران می‌نگریم نقطه‌هایی بر آن می‌بینیم که نشانگر آبادی‌ها و شهرهای کشورند. جنبهٔ زمانی و کلیت تاریخی

و دوران‌ها را (مثلاً تاریخ ایران در دوران سامانی) نیز می‌توان به صفحات و گونه‌های آثار معماری و چیستی و مصادیق آنها را (مثلاً مسجدی که تاریخانه نام دارد) می‌توان به نقاط آن تشبیه کرد[۲۲].

آنچه نگارش پژوهندگان را در بررسی معماری ایران تعیین می‌کند، از یک سو انتخاب هویت و از سوی دیگر انتخاب نوع تاریخ‌نگریِ (نه به مفهوم فلسفی) معماری (تفسیری، نوع‌شناختی، تک‌نگاشتی و ...) است[۲۳]. درهرصورت ملاک هویت معماری وجود عاملی می‌باشد که به مجموعه‌ای از آن یگانگی بخشد، و معمولاً عواملی مثل ملیت، زبان، مکان، حکومت، سبک و ... برای هنرها تعیین هویت می‌کنند؛ مانند تعابیر متفاوت «هنر تجریدی»، «هنر درهٔ سند»، «هنر ایرانی»،... اینها همه جزو صورت مسألهٔ هویتند.

هربرت رید (وفات: ۱۹۶۸م) که هنر را پدیده‌ای واحد می‌داند و تفاوتی بین هنر تزیینی با دیگر هنرها قائل نیست، مبادرت هنرمندان بعد از رنسانس را به کاربرد زبانی گسسته از مردم، به‌نحوی در مورد هنرمند ایرانی نفی می‌کند. رید به مخاطبان خود در مغرب‌زمین یادآور می‌شود که جستجو رونق صور بشری، آن طورکه مثلاً در پرده‌های دینی مسیحیت وجود دارد، در هنر ایرانی بی‌نتیجه و از طرف دیگر مداقه در نشانه‌های طبع لطیف و فرهیختهٔ ایرانی برای مردم مغرب زمین بسیار پربار است، و آنها می‌توانند از این موقعیت نغز که هنر و معماری ایرانی مربوط به جریان زندگی است معرفتی آموزند[۲۴].

یکی از ویژگی‌های اجتماعی هنر و معماری ایران باستان، پررنگ بودن جلوهٔ درباری آن است که در روزگار اسلامی هم رنگ نباخته است. این ویژگی، هم در کاخ‌ها و هم در نیایشگاه‌های تشریفاتی تجلی یافته است. البته باید به خاطر داشت که این ویژگی، عمومی‌تر از حوزهٔ تمدن‌های ایرانی و اسلامی است، و نیز اساس شناخت این ویژگی مجموعهٔ آثار بازمانده است که البته مجموعه‌ای ناقص است. به‌هرحال توجه به خصوصیت یاد شده، می‌تواند ما را در شناسایی هویت و معرفی تاریخ آثار معماری ایران یاری رساند.

همچنین نگاهی به اصول فنی و هنری، مانند کارکرد گنبد، طاق ضربی، گوشوار، چهارطاقی، تزیینات سنگی، گچی و ... ویژگی‌های پایدار معماری قدیم ایران را باز می‌نمایاند. دربارهٔ حصانت و پایداری عناصر سابق می‌توان نمونه‌هایی بسیار برشمرد.

در چند قرن نخست دوران اسلامی بیشتر مساجد ایران مانند مساجد فهرج، دامغان، نائین و اصفهان دارای شبستان ستون‌دار و به عبارت دیگر دارای طرحی بوده‌اند که در دو سدهٔ اخیر گاه عربی خوانده شده است، زیرا سابقهٔ آن به دورانی باز می‌گردد که حکومت عربی هنوز رنگ ایرانی به خود نگرفته بود. مسجد حضرت رسول در مدینه ستون‌دار بود و کلیساهایی که دولت اموی آنها را تبدیل به مسجد کرد نیز ستون‌دار بودند. آغازگران اندیشهٔ علمی دربارهٔ آثار باستانی ایران، این فرضیه را پیش نهادند که طرح یاد شده منشأ بیرونی دارد[۲۵]. بااین‌حال نباید فراموش کرد که تالار ستون‌دار از قرن‌ها پیش در ایران ساخته می‌شد. همین مقیاس را دربارهٔ طاقگان می‌توان تکرار، و به گواهی زنده مانند طاقگان ایوان مداین، استناد کرد. به‌هرحال مقایسهٔ شبستان‌های ستون‌دار با گنبدخانه‌ها، می‌تواند آموزندهٔ نکات معماری شایانی باشد[۲۶].

پیرنیا دربارهٔ تالارهای ستون‌دار و گنبددار می‌گوید[۲۷]: «از همان روزهایی که شاهنشاهی هخامنشی فرو افتاد معماران ایرانی بر آن شدند که طاق و گنبد را ــ که پدیدهٔ طبیعی و خاص ایران است ــ جانشین تخت‌بام و خرپشتهٔ چوبین کنند؛ چه آوردن چوب صدر از جبل عامل و ساج از گَندارە[۲۸] همیشه مسیر نبود و در جنگل‌های تنک و جلگه‌های درندشت هم چوب سخت و استوار و کشیده به زحمت فراهم می‌شد». پاپادوپولو باوری مخالف و آمیخته با گفتاری زیبایی‌شناسانه دارد و بر آن است که با بررسی دقیق سازه‌های شبستانی و طاقی و ایوان‌ها، منشأ آنها را غرب باستان و بین‌النهرین معرفی کند[۲۹].

به‌طور کلی در میان مساجدی که در اوایل دورهٔ اسلامی در ایران ساخته شده نمونه‌هایی وجود دارد که شبیه به نمونه‌ای در شام است، و در نتیجه کارشناسانی انگشت‌شمار مایلند آنها را متأثر از معماری رومی قلمداد کنند. در این مورد می‌توان مسجد جمعهٔ بخارا را مثال زد که بنای نخستین آن متعلق به پیش از قرن ۶ق بوده و بنای کنونی از نمونه‌های متعلق به سدهٔ ۱۰ق است، و پاپادوپولو الگوی دیرباز شبستان و گنبد دو پوشش آنرا الگویی شامی پنداشته که طرح چهارایوانی بر آن عارض شده است[۳۰].

عناصر اصلی

همان‌طورکه کلیسای یحیای پیامبر در دمشق پیش از تبدیل به مسجد، نیایشگاهی مشترک میان مسیحیان و مسلمانان بود، چه بسا در ایران نیز نیایشگاه‌های کتابیان و ذمیان استفادهٔ مشترک داشت. معابد اشتراکی، در دوران معاصر نیز در فلسطین، هند و شاید جاهای دیگر وجود دارند. در ایران کاربرد برخی بناها دگرگون می‌شد، بناهایی نو احداث می‌شد، زندگی جریان داشت، معماران زنده بودند و اخلاف ایشان کارشان را می‌آموختند، و بر خلاف امروز الگوهایی فراوان از معماری ساسانی در اختیار داشتند[۳۱]. ازاین‌رو بسیاری از عناصر بزرگ و کوچک معماری همچنان به کار گرفته می‌شد.

چهارطاقی آتشکده مشروط بر داشتن گنجایش کافی، می‌توانست تبدیل به شبستان مسجد شود؛ کافی بود طاق سمت قبله مسدود و مبدل به محراب شود، و بسا مساجدی که مستقلاً به همین شکل ساخته می‌شد و نیز گاهی فاقد صحن بود[۳۲]. همان‌طورکه نمونه‌ای از مقصورهٔ مساجد سرزمین‌های غربی را می‌توان در دهانهٔ سادهٔ قبله در مسجد تاریخانهٔ دامغان دید، نمونهٔ بزرگی از مساجدی که آثار معماری غربی شبستان‌های مشابهی با آن داشته‌اند، جامع اصفهان است که سپس گنبدخانهٔ مبتنی بر فرم چهارطاقی بر آن عارض شده است.

چهارطاقی که گاه درون آن مقرنس‌کاری هم می‌شد، مصداقی از یگانگی هنر ایرانی است که از طریق تبدیل بعضی آتشکده‌ها به مسجد ثابت و برقرار ماند. پایهٔ هندسی چهارطاقی چلیپاست که از یک سو طبعاً معمارانه و از سوی دیگر یک نماد فراگیر دینی است[۳۳]. آتشکدهٔ نیاسر و مسجد ایزدخواست نمونه‌هایی از چهارطاقی‌های باستانی هستند. نظیر آتشکده‌های چهارطاقی به شکل متفاوتی در ارمنستان نیز وجود داشته است[۳۴]: به سبب موقعیت جغرافیایی ارمنستان، میان معماری این سرزمین با ایران و آسیای صغیر شباهت‌هایی وجود دارد و یکی از آنها فنون قراریافتن گنبد برپایه‌هاست؛ برای نمونه می‌توان کاتدرال سنگی در اچمیادزین را یاد کرد[۳۵].

آتشکدهٔ معروف و پابرجای نیاسر یا اردشیر در سدهٔ ۳م از سنگ و آهک ساخته شده بود. اصل بنا در حدی مقبول سالم ماند و اکنون مرمت شده است. پایه‌های آن دارای سطوح سکومانند است. این چهارطاقی از ویژگی تقویمی برخوردار است[۳۶]. آتشکدهٔ

ساسانی ایزدخواست نیز که برخلاف بنای مذکور به مسجد تبدیل شده است، توانسته است جزو آثاری باشد که بنای تأثیرپذیری معماری چند قرن نخست اسلامی تلقی شده‌اند. دارای ۴ گوشوار است و نیمهٔ تحتانی جرزهای زوایای آن از سنگ است[۳۷].

برخی صاحب‌نظران پیشینهٔ معماری ایران‌ساز را در عراقین و شامات حتی به قبل از نیمهٔ قرن ۱ق باز می‌گردانند. تاریخ شهرهای کوفه و بصره گاه بر این موضوع گواهی می‌دهد[۳۸]. معماری ایران تا چند قرن وجههٔ ساسانی خود را حفظ کرد و کمال آن پس از تشکیل سلسلهٔ سلجوقی ظهور یافت. با اینکه می‌دانیم از همان قرن ۱ق در ایران مساجد بزرگ تشریفاتی را به ارادهٔ خلفا و سلاطین بنا می‌کرده‌اند، هیچ نمونه‌ای از آنها باقی نمانده است. بنابر مقایسهٔ معدودی آثار باقی مانده، تا پایان زمان غزنویان شاید بسیاری از بناهای رسمی کوچک بودند و سازه‌های حجیم داشتند؛ از این پس بناها عظمت یافتند و از تزیینات طریف پوشیده شدند[۳۹]. البته این برداشت را باید برداشتی شماتیک تلقی کرد.

باری مساجد نخستین، مساجدی ساده و یک طبقه بودند که از مصالحی مانند سنگ در کوهستان، چوب در جنگل و گِل و خشت در صحرا ساخته می‌شدند. آجر ماده‌ای مرجح بود و نه الزامی[۴۰]. سپس طاق‌های ضربی ساخته شدند و پیشرفت بعدی احیاء ایوان‌سازی بود. وجود ایوان، مانند گنبد بر جلال و جمال عمارت می‌افزود. پس از افزون شدن تعداد مساجد گنبدخانه‌ای، ایوان‌ها می‌توانستند سازه‌ای مستقل باشند که به گنبدخانه الحاق شده‌اند[۴۱]. رفته‌رفته از یک سو فنون قرار یافتن گنبد بر فضای مکعبی تکمیل شد و از سوی دیگر تعداد ایوان‌ها افزایش یافت[۴۲]. احداث بنای چهارایوانی یکی از پدیده‌هایی بود که به سرزمین‌های غرب جهان اسلام نیز راه یافت. برای نمونه مسجد سلطان حسن مملوکی در قاهره دارای صحنی در احاطهٔ ۴ ایوان است (حدود ۷۵۴ق). اساساً بررسی اشکال گوناگون مساجد جهان اسلام، وابسته به آگاهی از وضعیت مساجد ایرانی است و یکی دیگر از نمونه‌های برتر این پیوند مسجد ابن‌طولون در قاهره است (۷۵۷-۷۶۰ق). بدین‌سان آنچه در مرحله‌ای دیگر تشخص ایرانی ایجاد کرد، جایگزینی مساجد دارای ایوان و گنبد بود که به خوبی می‌توانست بر جایگاه این‌گونه اثر معماری یعنی مسجد، تأکید حسی و روانی داشته باشد و بدان جلوه بخشد.

ترکمانان غُز که به ایران آمدند و سلسلهٔ سلجوقی را تأسیس کردند ــ ابتدا خود تشخیص دادند یا ندادند ــ با فرهنگ و هنری توسعه یافته و دارای استعداد دگرگونی روبه‌رو شدند، و آنچه در خصوص هنر و معماری در پیش گرفته شد، چنین ویژگی و بستری داشت[۴۳]. دستاوردهای اوایل دوران حکومت سلجوقیان سبب شد عصر تازه‌ای در معماری ایران، در مقایسه با دوران پیشین که گاه «خراسانی» خوانده می‌شود، پدید آید. شیوهٔ معماری دوران سلجوقی را «رازی» می‌نامند[۴۴]. این طبقه‌بندی با طبقه‌بندی‌های متعارف تفاوت‌هایی دارد. در دوران سلجوقیان در کنار مسجد ـ مدرسه، از اواخر قرن ۵ق به وفور مدرسهٔ مستقل نیز، اعم از نظامیه، ساختند. مدارس صحنی داشتند در احاطهٔ طاقنماهایی که در پس آنها اتاق‌های شاگردان واقع بود. ده‌ها نمونه از این نوع ساختمان از روزگار قدیم به یادگار مانده است. یادآوری خواهیم کرد که حیاط بزرگ مساجد نیز در احاطهٔ طاقنماها قرار گرفته‌اند، مانند جامع عتیق اصفهان، مسجد جمعهٔ اردستان و بسیاری مساجد دیگر. در همین دوران علاوه بر مسجد و مدرسه، دیگر عمارت‌ها مانند کتابخانه، بازار، کاروانسرا، بیمارستان و ... نیز توسعه یافتند[۴۵].

آثار عصر نخست

منظور از آثار دوران نخست، چند نمونه بنا است که از سده‌های ۱-۴ق/۷-۱۰م در نواحی مرکز و شرق و شمال شرقی ایران ــ بر پایهٔ جغرافیای ایران ساسانی ــ که در این سده در اختیار حاکمان عباسی، طاهری، صفاری، سامانی، سیمجوری، زیاری، دیلمی و غزنوی بوده است، قرار می‌گیرد.

مساجد در همه‌جا از جمله ایران مهم‌ترین بناهای شهرهای اسلامی بودند و نه‌تنها برای نیایش ساخته می‌شدند، بلکه از کارکردهایی مانند آموزشگاه، دادگاه، باشگاه، مکان تبلیغ و مانند اینها نیز برخوردار بودند. ساختمان اکثر آنها درون‌گرا و دارای حیاطی در مرکز در احاطهٔ رواق‌ها و طاق‌ها بود. طرح این ابنیه ساده و زیبا رفته‌رفته در گذر قرون تبدیل به مساجدی بزرگ و مجلل شد تا هم پاسخگوی نیاز اجتماعی باشد و هم به نمایش عظمت حامیان خود بپردازد. هزینه‌های مسجد غالباً از اوقاف تأمین می‌شد[۴۶]. آگاهی ما از ساختمان مسجد و دیگر ابنیه این عصر کاملاً در سایه معدود بودن آنها

قرار دارد، ویژگی‌ای که راه را بر هرگونه قیاس، تعمیم، جمع‌بندی، تحلیل عینی و سرانجام سبک‌سازی می‌بندد و ناگزیر از اکتفاء به تحقیق پاره‌ای می‌گرداند. اما هیچ‌یک از شیوه‌های بعدی معماری این سبکِ بی‌سبکی نیست.

مسجد زیبای روستای فَهرَج واقع در شرق یزد، قدیمی‌ترینِ مساجد بازماندهٔ ایران است (قرن ۱ق) که در آثاری کهن مانند *صورة‌الارض* در سدهٔ ۴ق بدان اشاره شده است[۴۷]. این مسجد طرح نخستین ساده‌ای داشته و بلندی سازه‌هایش همانند ساختمان‌های ساسانی و پارتی است. مداخل اصلی آن در دوران قدیم بر ضلع شمالی قرار داشته و بعدها مدخل غربی در کنار گلدسته، جایگزین آن شده است[۴۸]. بنای اصلی تقریباً مربعی است متشکل از شبستانی با معدود فرش‌اندازهای میانی در احاطهٔ دو راهروی شرقی و غربی که تا رواق ضلع شمال امتداد یافته‌اند. دهانهٔ محراب قدری عریض‌تر است. طاق مسجد که بر ستون قرار گرفته از مصادیق تبدیل سقف چوبی به طاق‌های مقاوم گهواره‌ای بوده است. در مسجد عناصری وجود دارد که خاستگاه موارد مشابه در دیگر نقاط جهان اسلام است[۴۹]. نقوش گچی دیوار شرقی، بخشی از مجموعه گچبری ارزندهٔ بناست. گلدستهٔ مسجد و مداخل کنونی از جمله بخش‌های الحاقی هستند. این مسجد به نسبت تاریخانهٔ دامغان به آثار قبل از اسلام نزدیک می‌باشد[۵۰].

در قرن ۲ق/۸م مسجدی در دامغان بنا شد که آنرا به نام تاریخانه می‌شناسیم. این مسجد پس از مسجد فهرج ساخته شده و از آن معروف‌تر است. تاری را از یک سو لفظی ترکی به معنی خدا گفته‌اند و از سوی دیگر مخفف لغت تاریک دانسته‌اند[۵۱]. که هر دو می‌تواند موجه باشد و ترجیح نهایی یک وجه بر دیگری مستلزم تدقیق و تحقیق است. یکی از مآخذ کهن که از این بنا نام برده *احسن‌التقاسیم* است[۵۲]. مسجد دارای شبستانی با ۶ ردیف سه‌تایی ستون آجری و همچنین دارای رواق و طاق‌های تیزه‌دار است، و از نظر مصالح و فن معماری آنرا به روش پیش از اسلام بر پا داشته‌اند. نمونهٔ قوس تیزه‌دار در شهر باستانی قومس و پل‌های دوران ساسانی در لرستان و جاهای دیگر وجود دارد. نام قومس در دورهٔ اسلامی خود بر ایالتی اطلاق می‌شد که مرکز آن دامغان بود. مسجد تاریخانه احتمالاً در رواق‌های طرفینی نیز در و درگاه داشته است که اکنون برجا نیست. برخی از قوس‌های مسجد، بیضوی است[۵۳]. در مجاورت آن گلدسته‌ای

با تزیینات آجری برپاست که در قرن ۵ق ساخته شده است. احداث گلدسته‌های ناگسسته از عمارت (مانند گلدسته‌های مسجد جمعهٔ اصفهان)، پس از این زمان باب شده است. معماران، مساجد فهرج و شوش را قبل از تاریخانه و مساجد شوشتر، سیراف و نائین را حدود یک یا دو قرن پس از آن ساخته‌اند[۵۴].

مسجد نُه گنبد یا حاجی پیادهٔ بلخ را در اواخر قرن ۴ق/۱۰م ساختند. این مسجد اساسی مکعبی دارد که در آن ۱۶ پایه، ۹ گنبد کوچک را برخود نگاه داشته است و شاید که در قدیم نظایر متعددی به‌این شکل ساخته نشده باشد. شکل مربع این مسجد مرتبط با معماری محلی نظیر مسجد چهارستون در ترمذ می‌باشد. مقبره‌ای دارای ساختاری مشابه به نام مشهد آل طباطبا در قاهره وجود دارد که آنرا در اواسط سدهٔ ۴ق ساخته‌اند. پیلپایه‌های میانی مسجد نه گنبد، به صورت استوانه و باقی جرزهایی هستند با یک یا دو ستون توکار[۵۵]. مسجد این طور توصیف شده است: عناصر ساختی آن مرکب از آجر پخته با پیوندهای سست و پوشیده از گچبری منقور در ترکیب‌بندی‌های تزیینی است. این ساختار در وهلهٔ اول پیوندی با سنت بودایی آسیای مرکزی داشته است[۵۶]. اثری مانند استوپای شهر از میان‌رفتهٔ سوباشی در چین، گویای این قبیل پیوندهاست[۵۷]. آنگاه سبکی با ویژگی‌های هندسی که در عراق مرکز قدرت، رونق گرفته بود آنرا در پرتوی خود گرفت. بااین‌حال به‌طور قاطع نمی‌توان گفت که غلبهٔ گونهٔ گچبری در تزیین بنا، مسیر سامره ـ بلخ را پیموده است، زیرا شیوهٔ کار پیش از رونق یافتن در عراق، می‌توانسته شیوه‌ای گسترده در ایران ساسانی باشد که اعم از عراق عرب و عجم و خراسان بزرگ بوده است[۵۸]. پیچک‌های برگی با شمسه‌های نقش برجسته، پشت‌بغل‌های قوس‌ها را پر کرده است و مسجد اصولاً از لحاظ گوناگونی نقوش شایان توجه است. تزیین درون‌سو برپایهٔ شبکه‌های گرد، چهاربرگی، مربع و یا ستاره‌شکل است که آنها را نخل‌ها و برگ‌ها و غنچه‌ها فرو گرفته‌اند[۵۹]. اما تزیینی که آرامگاه سامانی را بس ارجمند گردانیده، آجرکاری است.

آرامگاه سامانی در بخارا مقبره چند تن از شاهان این خاندان است و آنرا پیش از مسجد نه گنبد و حدوداً در سال ۳۰۰ق/۹۱۳م ساخته‌اند، قدیمی‌ترین مقبرهٔ اصیل در دورهٔ اسلامی است. اساساً آرامگاه‌ها جاذبهٔ خاص دارند و این جاذبه معلول قالب

آنها یعنی هنر معماری ایرانیان و همچنین معلول باورها و علایق مسلمانان است[۶۰]، علایقی که در میان شیعیان بیشتر از سایر مسلمانان وجود داشته است؛ و از سویی در بررسی تاریخ معماری اسلامی، مشاهده می‌شود که منع تشریعی ساختن آرامگاه، نزد اهل تسنن نیز سبب احجام و خودداری سران و سلاطین از این کار نگردیده است. تعداد مقابر در ایران چشمگیرتر از دیگر سرزمین‌های اسلامی، خصوصاً غرب است. اگر در توضیح موضوع بگوییم که تعدد مقابر مربوط است به دوری تاریخی مسلمانان از هنرهایی مثل تندیسگری، چنان که برخی گفته‌اند، موضوع را ساده و سطحی ساخته‌ایم. دست‌کم شاید بتوان همین را گفت که هرچند مقبره‌ها، جاذبه‌ای خاص دارند که به ماهیت معماری ایران اسلامی باز می‌گردد، جاذبهٔ بیشتری هم از حیث باورها و علایق عامهٔ مسلمانان ــ در میان ایرانیان بیشتر از سایرین ــ است[۶۱].

مقبره‌ها نقشه‌های دایره، مربع و چند ضلعی داشته‌اند و گرچه مقبره‌سازی پیشینهٔ ساسانی ندارد، ایران در مقبره‌سازی نخستین جایگاه را در میان کشورهای اسلامی یافته است. این سخن، هم دلیل کمّی دارد و هم اینکه معماری ایرانی بر ساخت آرامگاه‌های هند و سرزمین‌های دیگر کاملاً تأثیر گذارده است.

ساختمان مقبرهٔ سامانی نشانه‌ای از یک دگرگونی در معماری ایران است که گاه پژوهشگران را به بررسی تطبیقی آن با آثار معماری ساسانی فراخوانده است[۶۲]. مقبرهٔ سامانی از یک سو خصوصیات معماری پیش از اسلام را دارد، و از سوی دیگر خصوصیات مشابه در آثار پسین این بنا را الهام‌بخش خود معرفی می‌کنند؛ خصوصاً که ترکیب نمای آن ترکیبی متأخر است[۶۳]. این آرامگاه، ساختمانی است گنبدخانه‌ای که در ۴ طرف آن ۴ در قرار دارد و بر گوشه‌هایش استوانه‌ها و قبه‌هایی برافراشته شده است. گنبد آن به شیوهٔ تبدیل دایره به ۸ ضلعی زده شده و قسمت فوقانی بنا دارای طاقگانی از نورگیرهاست[۶۴]. این گنبد از کهن‌ترین گنبدهایی است که بخش انتقال آن بر مکعب تحتانی، سازه‌ای مستقل است. به نظر می‌رسد که همخوانی سازه‌های بنا، جوششی است و حاصل محاسبهٔ بصری معمار نیست[۶۵]. تزیینات اصلی آرامگاه آجرکاری است، به صورت رج‌چین‌های چندگانه و صورت‌های دیگر در بخش‌های گوناگون از جمله در درگاه‌ها. اندازهٔ آجرهای به‌کار رفته در بنا گوناگون و ترتیب چیدن آنها متنوع است،

چندان‌که هنرشناسان برای آجرکاری این اثر تاریخی ارزش بسیار قائلند[۶۶].

اگرچه در میان گونه‌های ابنیه، مقابر به اندازهٔ کاخ‌ها نماد امر دنیوی به شمار نمی‌آیند، جایگاه معنوی مساجد را نیز نمی‌توانند در اختیار داشته باشند؛ دیدگاهی منطقی که در فرهنگ اسلامی مورد تأکید می‌باشد. تقریباً ۷۰ سال پیش از آنکه سامانیان منقرض شوند آل بویه بر سر کار آمده بودند، سلاطینی که به احداث آرامگاه برای ائمهٔ شیعه پرداخته و شاید با بعضی روش‌های فرهنگی ـ سیاسی امثال سامانیان علقه‌ای نداشتند[۶۷].

مسجد جمعهٔ نائین که آنرا در حدود سال ۳۵۰ق/۹۶۱م و زمان سیطرهٔ آل بویه ساخته‌اند، دارای نقشه‌ای از نوع مساجد ستون‌دار، بزرگ‌تر از مساجد فهرج و دامغان، با صحنی ساده و کوچک است. شبستان ستون‌دار آن در طول خود دارای ۴ دهانه است. به جز ضلع شمال شرقی، در پس اضلاع طرفین صحن چندین فرش‌انداز وجود دارد که به شبستان اصلی پیوسته‌اند. در ساختمان مسجد چند بار دگرگونی‌هایی روی داده است. ستون‌سازی و ستون‌بندی در اشکال ناهمسان گویای این بازسازی‌هاست. اولین دگرگونی شاید در اواخر همان سده صورت گرفته باشد. طی این دگرگونی در ستون‌های نمای درونی حیاط، انگاره‌های آجری پدید آورده‌اند. شبستان‌های مسجد نقوشی گچبری به اسلوب ساسانی دارد و تزیین گچبری محراب و دهانه‌های اطراف آن از جلال برخوردار است. در اطراف صحن مسجد نیز طاقنماهایی در اندازه‌های چندسان قرار دارد[۶۸]. گلدستهٔ مسجد در اصل روی یک پایه محکم مربع در مجاورت نما بوده و بعداً بخش دیگر از سازه، آنرا فرا گرفته است. بدنهٔ گلدسته هشت‌ضلعی و تقریباً بدون آرایه است[۶۹].

مسجد جمعهٔ نائین از معدود آثار بازماندهٔ دوران خود است و این ویژگی کمّی مانع از آن است که بتوان از مقایسهٔ آن با دیگر انواع ساختمان، مثلاً آرامگاه‌های سامانی و زیاری، نتیجهٔ کاملاً روشنی راجع به روش معماری به‌دست آورد. گنبد قابوس واقع در شهری به همین اسم، آرامگاه قابوس بن وشمگیر امیر زیاری است که در سال ۳۹۷ق/ ۱۰۰۷م، به امر خود او که در عین ستمگری، هنرمندی و خطاطی و شاعری نیز می‌کرد، برپا شد. احتمال مقبره بودن این بنا نزدیک به یقین است، از آنکه مدرکی، نادرستی این امر را ثابت نکرده است[۷۰]. این بنا برجی آجری است به ارتفاع بیش از ۵۰ متر که

به بلندی بدنهٔ خود از زمین تا زیر گنبد مخروطی، ۱۰ برجستگی و فرورفتگی دارد. آجرکاری آن دست‌کمی از قسمت‌های سادهٔ مقبرهٔ سامانی ندارد. با آجر برجسته و خط کوفی کتیبه‌نگاری شده و دارای تاریخ شمسی و قمری است. بخشی از جلوهٔ این اثر معماری، دوران آن است[۷۱].

آثار عصر دوم

منظور این مقاله از آثار دوران دوم، چند نمونه بنا است که از سده‌های ۵-۷ق/ ۱۱-۱۳م در نواحی یاد شدهٔ دوران نخست، بر اساس جغرافیای سلجوقی و به اضافهٔ اثری در آسیای صغیر، قرار گرفته‌اند.

پس از دوران نخست گویی کارفرمایان و معماران، عظمت‌نمایی در پیش گرفتند. ساختمان‌های این دوران نشان دهندهٔ ترقی گنبدسازی و طاق‌سازی است. در این موقع گلدسته‌ها را مرتفع‌تر ساختند، تویزه به‌کار گرفتند و نخستین گنبدهای دوپوش را برافراشتند. نامدارترین اثر این دوران یعنی جامع گستردهٔ عتیق اصفهان که سابقهٔ اصلی‌اش به دو سده پیش از گنبد قابوس بازمی‌گشت، سرگذشتی یافت بس درازمدت و ملازم با هنری که گویی وسعت تمامی هنر ایران اسلامی در آن به نمایش در آمده[۷۲] و بدین‌سبب تجزیه و تحلیل آن به سادگی صورت نپذیرفته است[۷۳]. تاریخ آغاز آن به دوران سلجوقی حدود ۴۶۶ق/۱۰۷۴م است. در حدود همین زمان مافروخی نویسندهٔ *محاسن اصفهان* دربارهٔ آن می‌نویسد: «و از جملهٔ محاسن آن دو مسجد آدینه یک مسجد عتیق بزرگ که بنوتیم عرب طهران اصل قدیم آنرا وضع کرده بودند، بعد از آن چون نفس شهر صورت اتساع و مجال فضاء یافت به سبب اضافت دیه‌های پانزده‌گانه با آن خصیب بن سلم بقعه‌ای که معروف است به خصیب‌آباد با آن انضمام داده داخل گرفت.» نویسنده سپس به توصیف شهرساختی و بنای مسجد ادامه می‌دهد[۷۴].

مسجد اصفهان دیرتر از سدهٔ ۲ق پدید نیامده و همچنین تطور آن زودتر از سده ۱۱ق پایان نیافته است. نشانه‌های سدهٔ ۴-۵ق را در آن می‌بینیم و بخش اعظمش متعلق به سدهٔ ۵ق، و از این زمان تا چند سده زنده‌ترین دورهٔ هنری خود را پشت سر نهاده است[۷۵]. آشکارترین نشانه‌های تاریخی آن مربوط به دوران سلسله‌های آل بویه، سلجوقی،

آق‌قویونلو و صفوی است. مسجد کنونی که با کهن‌ترین شکل خود تفاوت بسیار دارد مسجدی است چهار ایوانی با ۲ گنبد رو در رو، یکی گنبد نظام‌الملک، و دیگری گنبد خاکی یا گنبد تاج‌الملک ــ دیگر وزیر سلجوقی ــ که خود حکایتی بلیغ از تأثیر کارفرمایان بر کار معماری دارد[۷۶]. گذشته از این وجود بعضی آثار باقی مانده از عصر پارتی، مثلاً قلعه ضحاک در هشترود آذربایجان، نشان می‌دهد که اساساً برافراشتن این‌گونه گنبد و اینکه در دورهٔ ساسانی کمالی فنی در آنها می‌بینیم، فاقد پیشینه در شیوهٔ پارتی ـ هلنی نیست، اگرچه گنبدخانهٔ جامع اصفهان بنایی عظیم است. طاق ایوان جنوبی مسجد از مقرنس‌های بسیار بزرگ تشکیل یافته است[۷۷].

سراسر پیرامون مسجد را شبستان‌های ستون‌دار دربرگرفته است و شبستانی زمستانی در زیر زمین دارد، بااین‌حال می‌دانیم که رسمیت احداث شبستان‌های گنبدخانه‌ای ــ همانند ترکیب چند ایوان ــ متعلق به این دوران است، چنان‌که اندکی بعد مسجد جمعهٔ زواره در شمال شرقی ولایت اصفهان به همین صورت ساخته شده است[۷۸]. محراب معروف ایلخان اولجاتیو، در این مسجد است. بر آنچه می‌دانیم به فرمان سلجوقیان احداث شده است، آرایه‌های ارزشمند آجری را می‌توانیم بیفزاییم[۷۹]. در اصل تزیین غالب معماری در این موقع آجرکاری است که شواهد ارزشمندی از آن، مثلاً در برج‌های خرقان قزوینی، باقی مانده است. قسمت اصلی آرایه‌های چشم‌نواز کاشی مربوط به دوره‌های بعد می‌باشد. وسعت این اثر که هنگام حضور بیننده در صحن برای او گیرایی دارد تصادفی نیست، و معلول ایجاد حس آرامش فضایی به دست معمار است[۸۰].

همین حس را فضای آثاری مانند لشکری بازار (کاخی از دوران غزنویان) و رباط شرف که در دوران قدیم احتمالاً رباط آبگینه خوانده می‌شد، حتی شاید ساده‌تر و فراخور حال مسافر ایجاد می‌کرده است. سفر حج با معیشت مسلمانان خود مانند حضر او آدابی داشته، و واقعیت سفر احداث کاروانسرا را ایجاب می‌کرده است. همین‌طور وجود انبوه کاروانسراها در ایران موقعیت مهم جغرافیایی این سرزمین را نشان می‌دهد. رباط سلطنتی شرف را که نزدیک سرخس قرارداد در ۵۰۹ق/۱۱۱۵م ساخته‌اند[۸۱]. این تاریخ متعلق به بنایی است که اکنون برجاست، چنان‌که ده‌ها سال پیش از آن مؤلف

المسالک و الممالک از آبگینه نام برده است[۸۲]. نقشهٔ مستطیل شکل آن از ۲ بخش اصلی که سطح یکی از دو برابر دیگری بیشتر است، تشکیل می‌شود. صحن بخش بزرگ‌تر پیشتر دارای حوض بوده است[۸۳]. صحن بخش کوچک‌تر از یک سو به جای ردیف طاقنماها و حجره‌هایی که معمولاً در پیرامون صحن وجود دارند، به دیوار بخش بزرگ‌تر پیوسته است. برخی پژوهندگان برآنند که این دو بخش همزمان احداث نشده‌اند[۸۴]. دیگر اجزاء تشکیل دهندهٔ بنا عبارتند از: ۲ مسجد، ۲ خاصه‌نشین شاهی، چند گنبدخانهٔ کوچک، یک آب‌انبار و غیره. در احداث آن، همانند احداث مساجد جهت قبله را در نظر گرفته‌اند. از بیرون ۶ برج حفاظتی دارد. زینت رباط شرف خاصه آجرکاری‌اش از ویژگی کم‌نظیری برخوردار است[۸۵]. ویژگی تشریفاتی را همان‌قدر در معماری رباط شرف می‌توان دید که در مسجد زواره و مسجد اردستان.

مسجد جمعهٔ ارزشمند اردستان هم یادگار سدهٔ ۵ق است. این اثر یک رباط نبوده که در بادیه ساخته شود، بلکه ناگزیر معماری‌ای دارد که پاسخگوی دیدگاه مدنی باشد. احتمال داده می‌شود که مسجد اردستان در جای مسجدی دارای شبستان ستون‌دار و آن نیز به نوبهٔ خود در جای یک آتشکده ساخته شده باشد. اگرچه تا حد زیادی می‌توان به مسجد کهن ایرانی این‌طور نگریست، می‌دانیم که روشن گرداندن موضوع نیاز به مدارک کافی دارد[۸۶]. البته اشارهٔ *معجم‌البلدان* به چهرهٔ ساسانی شهر حتی در قرن ۷ق، اشاره‌ای قابل ملاحظه است[۸۷]. کهن‌ترین تاریخ مکتوب بر عمارت ۵۵۳ق/ ۱۱۵۸م است. نخستین نگاه به اثر و بررسی بخشی از اجزای آن اعم از شبستان و گنبد، این نکته را نشان می‌دهد که تصنع یا عدم آن از یک سو و در نظر داشتن پیمون و ضابطه از سوی دیگر، در نگرش تاریخی راجع به معماری ایران با یکدیگر ارتباطی خاص دارند و انواع سازه‌های طاقی و غیره را با توجه به آن می‌توان تفسیر کرد[۸۸]. آثاری مانند برج‌های خرقان قزوین نیز می‌توانند از مصادیق چنان تفسیر و تحلیلی باشند. قابلیت یاد شده در مورد آرایه‌ها، از قبیل سکنج‌ها و آرایه‌های گچی و آجری شبستان و ایوان و محراب مسجد اردستان، که چشم‌نوازی و همبستگی خاصی دارند، نیز وجود دارد[۸۹]. مسجد اردستان بنایی چهار ایوانی است با سازه‌های طاقی پیرامون صحن که طاق‌های فضاهای پسین آنها گهواره‌ای یا به شکل گنبد است[۹۰]. در این مسجد حلقهٔ

درس نیز دایر می‌شده است[۹۱] که تا دوران متأخر ادامه داشته، چنان‌که *مرآة‌البلدان* نیز به مدرسهٔ ملحق به مسجد اشاره کرده است: «در سمت غربی مسجد مدرسه‌ای است متصل بر حجرات تحتانی و فوقانی»[۹۲].

اکنون به نمونه‌ای از مقابر آن دوره اشاره کرده به مقبرهٔ سنجر به دوران شکوهمند مرو می‌پردازیم. محل این آرامگاه بخشی از شهر مرو است که سلطان‌قلعه نام داشته و اکنون از میان رفته است[۹۳]. در این اثر ارزشمند که آنرا در اوایل قرن ۶ق/۱۲م احداث کرده‌اند سنجر سلجوقی (وفات: ۵۵۲ق) دفن شده است. مقبره گنبدخانه‌ای است دارای ایوان که فنونی چون آجرکاری آنرا می‌آراید[۹۴]. قسمت فوقانی تالار دارای ردیف طاق نورگیر و قسمت تحتانی گنبد دارای ۲ ردیف طاق کاذب است. ردیف طاق نورگیر در قسمت فوقانی، وجههٔ این گنبدخانهٔ مکعبی را سبُک ساخته و ازاین‌رو آنرا زیباتر از نمونه‌های دیگر جلوه داده است. به‌رغم رسمی که از چهارطاقی‌های پیش از اسلام نشأت گرفته تنها دو ورودی بر دیوارهای شرقی و غربی بنا موجود است. گنبد را با کاشی آراسته بوده‌اند، و با اینکه آرامگاه را بارها تعمیر کرده‌اند سازهٔ طاقی آن صدمه اساسی دیده است[۹۵].

خرقان قزوین در دوران حکومت سلجوقی گویا منطقه‌ای مهم بوده است. در اینجا دو برج ـ مقبره در سال‌های ۴۶۰ و ۴۸۶ق/ ۱۰۶۸ و ۱۰۹۳م ساخته شده‌اند. این دو در یک آبادی ساخته نشده‌اند که سپس و میان رفته باشد و اساساً محل ساخت آنها در صحرا انتخاب شده است[۹۶]. بدین‌سان ساخت آنها در بادیه و صحرا برخلاف رباط شرف و سایر کاروانسراها فاقد توجیه کارکردی است و برای توضیح دربارهٔ آنها معمولاً به خاستگاه‌های فرهنگی صحراگردی دست می‌یازند. طرح این دو برج از بیرون و درون هشت‌وجهی می‌باشد و بر هر وجه درونی یک طاقنما دارد[۹۷]. گنبد برج در اصل دوپوش غیرمخروطی است، چنان‌که دربارهٔ باقی بودن نمونه‌ای اصیل‌تر نظر قاطعی وجود ندارد[۹۸]. سطوح آجرکاری برج‌های خرقان نقش‌هایی مختلف چون گل‌انداز و گره‌چینی دارند. آجرکاری ستون‌های زوایا دارای نقش حصیری ــ برخاسته از هنر صحراگردی ــ و هریک از لچک‌های بالای قوس‌ها دارای نقشی مستقل است[۹۹]. بخشی از تزیینات آنها کاشی است و نیز در داخل، نقاشی دیواری وجود دارد. قدمت و اصالت این تزیینات

درخور توجه است. در میان دو ستون از ستون‌های برج متقدم، برای رسیدن به مَردگَردِ دور گنبد، پلکان وجود دارد. مقبرهٔ دوم فقط یک پلکان مارپیچ دارد و درون آن یک محراب تعبیه شده است. این دو برج به‌طور کلی از نظر شکل، زیبایی و توازن هندسی از مقبولیت بسیار برخوردارند[۱۰۰]. دربارهٔ اینکه چه شخصیت‌هایی در آنها دفن شده‌اند گفته‌های متفاوتی وجود دارد[۱۰۱].

بیش از یک سده بعد از سنجر، همتایش کیکاووس (وفات: ۶۱۵ق)، از سلاجقهٔ روم، دستور داد بیمارستانی بسازند و احتمالاً خود در همانجا به خاک سپرده شد. برای معرفی شفائیهٔ کیکاووس در اینجا، دلیلی یقیناً مهم‌تر از قرار داشتن شهر سیواس در قلمرو کلی تاریخ سلاجقه در دست داریم: ویژگی‌های ایرانی بنا. در عصر کیکاووس رهسپاری فرهنگ و هنر ایران به آسیای صغیر جریانی تازه یافت. این جریان به توطن گروهی از ایرانیان در آن سرزمین منتج شده و بدین‌گونه فرهنگ و هنر در قلمرو سلاجقه بیشتر از گذشته به رنگ ایرانی در آمد[۱۰۲]. آثاری مانند مسجد جمعهٔ گلپایگان، ساخته شده در ۴۹۷-۵۱۲ق، نمونه‌ای از معماری سلجوقی است که در ایران چهره‌سازی شده و در آسیای صغیر پرده بر انداخته است[۱۰۳]. نیز بیمارستان سیواس که بزرگ‌ترین بیمارستان در آسیای صغیر بوده است ازجملهٔ این آثار است. اصولاً بنای بیمارستان‌های قرن ۷ق و پس از آن در آسیای صغیر دارای سرایی باز است که نمونه‌های آن در سراسر آناتولی دیده می‌شود و تنوع چندانی در نقشه یا تزیینات آنها به چشم نمی‌خورد[۱۰۴]. بیمارستان کیکاووس نمونه‌ای از بیمارستان‌های چهارایوانی است. این بیمارستان از آجر و سنگ ساخته شده و در آن آجر لعاب‌دار با کبالت به‌کار رفته است. هنرمند آجرکار آن اهل مرند است. مدخل بیمارستان با نقش‌های درهم بافته و نمادهای خورشیدی مزین می‌باشد. گنبد بنا یک هرم ده وجهی و گردنی گنبد منطبق با آن است[۱۰۵]. در ورای یکی از ایوان‌هایش آموزشگاه پزشکی دایر بوده است. یکی دیگر از ایوان‌ها پیوسته به مسجد بیمارستان است. از قرار معلوم بر اضلاع طولی بیمارستان اتاق‌های آن قرار و به عبارت دیگر در هر سمت صحن ۱۰ حجره وجود داشته است[۱۰۶].

پی‌نوشت

1. see: Pope, «The Architecture of the Islamic Period...», 897

2. *Early Muslim Architecture*

3. Persian Architecture

4. Vernoit, 1-2, 11

5. see: Grabar, «The visual Arts...», 332-333

۶. در قرون پسین معماران فرغانی، گرگانی، تبریزی، اصفهانی، شیرازی، قزوینی و ... آثار خود را در دیاربکر ، قاهره، افسس، دمشق، قرطبه و ـ بر جا گذاردند نک: Ettinghausen, *Islamic Art and Archaeology. Collected Papers*, 55

۷. زمانی، ۵، ۸

8. Ettinghausen, *Islamic...*, 54;

زمانی، ۲۵، ۲۷

۹. نک: اورت، ۲۳۴-۲۳۵، ۲۳۷

10. Ettinghausen, *The Art and...*, 18

کتاب ریچارد اتینگهاوزن و الگ گرابار که جزو مآخذ این گفتار است، از جمله بهترین آثاری است که به معرفی کوتاه و مفید هنر و معماری مسلمانان می‌پردازد. مؤلفان در انتهای دهۀ ۱۹۵۰م تصمیم به گزارش آن گرفتند و پس از چند سال سیر تاریخی آنرا به سدۀ ۷ق یا نیمۀ عصر اسلامی رساندند. نزدیک به ۳۰ سال بعد از تصمیم آغازین، نخستین چاپ این کتاب منتشر شد. به‌رغم اینکه کتاب‌های کلیات چندان وظیفه‌ای در زدایش علمی ابهامات ندارند و تنها به شناساندن موضوع می‌پردازند، این کتاب در موارد گوناگون به رفع پیچیدگی و سد خلل پرداخته است. پس از آن شیلا بکر و جاناتان بلوم کار را پی‌گرفتند و نیمۀ دوم را به تألیف رساندند، و این بخش در سال ۱۹۹۴م انتشار یافت. هر دو جلد به زبان فارسی ترجمه شده است

11. Creswell, 415

12. Hillenbrand, *Islamic Architecture...*, 38-39

13. Bernbeck, 30;

موسوی، ۶۶۸، ۶۶۹

۱۴. نک: کریمی، ۳۵۱ به بعد؛

Herzfeld, «Baghdad», 95-96, 102-104

15. Creswell, 331-333

16. Ettinghausen, *The Art and...*, 85-86, 124-125

17. p. 486, 487

مادام دیولافوا کاوشگر معروف که در سال ۱۲۹۸ق به ایران آمد، سفرنامۀ خود را به تصاویر گوناگون آراست و آنچه را در مردم، معماری و دیگر مختصات ایران دید قلمی یا مصور ساخت. نه تنها نگرش باستان‌شناسانۀ او سفرنامه‌اش را برای خواننده از حیث بررسی معماری به سیمای اثر مفیدی در آورده، بلکه تصاویر آن برای مطالعه در وضعیت پیشین آثار معماری موجود، به کار دانش‌پژوهان می‌آید. وانگهی در این کتاب مشاهدات و مشهوداتی پدیدار است که اصل آنها باقی نمانده است. از این جهات کتاب او در میان

آثار همگون منبعی مهم به شمار می‌آید. ژان همسر مارسل دیولافوا باستان‌شناس فرانسوی بود

۱۸. نک: نفیسی، ۲۹۲-۲۹۵

19. Van Berchem, 43; Hillenbrand, *Islamic Architecture, Form, Function and Meaning*, 220, 222-223

۲۰. نک: روح‌الامینی، ۲۰؛ قیصری، ۹۵؛ گلیجانی، ۷۶

۲۱. مختصات یاد شده را قس:

Leaman, 139

کتاب لیمن اختصاص به معماری ندارد و زیبایی‌شناسی هنری را اعم از معماری کاویده است. اما برای مطالعهٔ معماری ایران در عصر اسلامی از این حیث اهمیت دارد که برای اولین بار به بررسی قیاسی موضوع پرداخته است و موضوعات بازدارنده یا درخور ورود به مباحث خداشناسی نمادین، هنرهای دینی، برداشت فلسفی و فرهنگ اسلامی را شناسانده و استنتاج‌های سودمند به‌دست آورده است. خصوصاً فصل اول کتاب را تحت عنوان «۱۱ خطای معمول دربارهٔ هنر اسلامی»، می‌توان تمهیدی قابل ملاحظه بر امکان نگرش علمی دربارهٔ موضوع دانست

۲۲. معمولاً مفهوم فیزیکی فضا ـ زمان نیز از «شیء» جدا نیست، اگرچه شیء فرع بر آن منظور می‌شود. مثل اعلای این شیء انسان است

23. Grabar, «The Visual Arts, 331; گلیجانی، ۱۰۶

24. Read, 83

25. Godard, «Les Anciennes Mosquees dc l'Iran», 98

۲۶. برای مثال قابلیت تالار ستون‌دار برای توسعهٔ سطحی، آشکارا بیشتر از فضای چهارطاقی است

۲۷. «ارمغانهای ایران به جهان معماری»، ۲۸۵

۲۸. منطقه‌ای در شرق امپراتوری

29. Papadopoulo, 263-264

30. Papadopoulo, 258-259

31. see: Pope, *Persian Architecture*, 78

32. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 102; فریدنی، تصویر مسجد جامع کاج

۳۳. نک: ایرانمنش، ۵۵ به بعد. ایرانمنش مقالهٔ خود را با مفاهیم عام و خاص «مسجد» در قرآن و حدیث آغاز می‌کند و سپس به نقد طراحی نااندیشمندانه در معماری بعضی مسجد معاصر می‌پردازد. پس از طرح مطالبی دربارهٔ گرایش‌های موجود، گفتارهای معمول، وجوه بیانی و درک امکانات، سرانجام دربارهٔ خلاقیت سخن می‌گوید و از استقراء او چنین استنباط می‌شود که به راستی میان نگرش‌های نو با سنت‌های نیکو مباینتی وجود ندارد، آن هم درحالی‌که اصل نیایش در سایهٔ نگهداری قالب‌های فرهنگی قرار گرفته است. «مکعب» خواه‌ناخواه نشانی از سه بعدی بودن جهان است که در آن زندگی می‌کنیم و قوهٔ موازین شناخت ما را در احاطهٔ خود گرفته است. این سخن در فلسفه و فیزیک نظری موضوعیت دارد. اما ایرانمنش (ص ۶۴) با اشاره به نحوهٔ نگرش به موضوع می‌گوید «... در بینش یاد شده پلان مربع یا مستطیل مساجد جبراً و لزوماً سمبل جهات اربعهٔ فلسفی ـ عرفانی تلقی می‌شود» و آنگاه به نقد این بینش می‌پردازد

34. Ching, 206

35. id, 268ff

۳۶. مرادی، ۳۸ به بعد

۳۷. زمانی، ۷۹، ۹۴

۳۸. نک: سمسار، ۶۳۵؛ زمانی، ۳۵ به بعد؛ لاله، «بصره»، ۲۳۶-۲۳۷

39. see: Hillenbrand, «The Islamic Architecture of Persia», 81-82; Pope, *Persian Architecture*, 78

۴۰. نک: زمرشیدی، ۲۲؛

Pope, «The architecture...», 900-999

زمرشیدی (ز ۱۳۱۸ش) استادکار معماری ایران است و آنرا در دانشگاه آموزش می‌دهد. کتاب *طاق و قوس* او دربردارندهٔ جزئیات علمی مربوط به طاق‌ها و قوس‌های ایران است. کتاب دیگرش *مسجد در معماری ایران*، که در اینجا مورد استناد قرار گرفته، حاکی از نگرش فنی او به معماری مسجد

در عمل است و از این حیث با دیگر کتاب‌هایی که قصد داشته‌اند شناخت معماری مسجد را توضیح دهند، تفاوت دارد. مباحثی مانند تزیینات ساختمان‌های مذهبی، مبانی معمار مسجد، مسجدسازی امروز و ارتباط فضاها، نمایانگر دیدگاهی متمایز است

۴۱. زمرشیدی، ۲۲، ۱۳۰-۱۳۲

۴۲. نک: زمرشیدی، ۱۱۸ به بعد، ۱۳۳

۴۳. نک: آیت‌الله‌زاده، ۲۲۰

۴۴. نک: پیرنیا، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، ۲۴، ۱۵۸

۴۵. نک: سمسار، ۶۳۵؛

Brenbeck, 30

با توجه به گسترش اسلام در قلمرو تمدن‌های پیشین، می‌توان به ارتباط میان شکل معماری بازارهای این دوره با بازارهای باستانی، مانند بازار تراژان (ترایانوس) در رم ساخته شده در ۱۱۲م، اهمیت داد. در آن زمان میان ماردین و ایران ارتباط گسترده‌ای، اگر چه نه به صلح، وجود داشت

46. Pope, *Persian Architecture*, 77-78; Grabar, «The Visual Arts», 331

۴۷. ابن‌حوقل، ۳۶. محمد بن حوقل (وفات: حدود ۳۶۷ق) کتاب *صورة‌الارض* را بر اساس مشاهدات خود و همچنین اصطخری نوشت. او نقاط مختلف ایران را سیاحت کرد و از کتابش بیش از برخی دیگر از آثار جغرافیایی می‌توان اشاراتی استخراج کرد که دستمایهٔ مطالعه در شهرسازی و معماری قصر، آتشکده، قلعه، مسجد و سایر بناها در شهرهای ماوراءالنهر، طبرستان، جبال، فارس، دیلمستان، خراسان و غیره باشد، اگرچه مهم‌ترین مطالب او این دست اطلاعات نیست

۴۸. پیرنیا، نک: «مسجد جامع فهرج»، ۲۶۶-۲۶۷، ۲۷۱ به بعد

۴۹. نک: همان، ۲۶۶-۲۶۷، ۲۷۰؛

Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 77

۵۰. نک: پیرنیا، همان، ۲۶۸، ۲۷۰؛ کیانی، ۴۱-۴۲

51. see: Blair, «Iraq, Iran, and...», 110

۵۲. مقدسی، ۲۹۹-۳۰۰. در پژوهش راجع به تاریخ معماری ایران، آثاری مانند *احسن‌التقاسیم* در مقایسه با ضرورت عملی بررسی محلی اولیت ندارند، اما توضیح مقدسی دربارهٔ بعضی بناها به‌ویژه بناهای نامدار (مانند جامع عتیق اصفهان) اندکی بیش از حد متعارف در سایر نگاشته‌های جغرافیایی، و مانند آثار ابن‌حوقل و اصطخری محصول مشاهدات نویسنده و در نتیجه ارزشمند است. وی قلعه‌ها، بازارها، مساجد، بارگاه‌ها و ... و گاه سرچشمهٔ ایرانی اشکال آنها را یاد می‌کند

53. see: Creswell, 264-266;

گدار، ۱۰۴، ۱۰۶

54. see: Blair, ibid, 110;

زمرشیدی، ۲۲ به بعد

55. see: Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 311, «The Islamic Architecture of Persia», 82; Korbendau, 106

56. see: Creswell, 348-352

57. *Encyclopaedia of world...*, I/482

58. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 290; Grenet, 595-596

59. Creswell, 348-351; Grenet, 595-596

۶۰. نک: پیرنیا، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، ۱۶۸؛ Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 353

61. see: Hillenbrand, ibid, 253

۶۲. نک: لاله، «اسماعیل...»، ۶۴۳-۶۴۶

۶۳. پیرنیا، همانجا؛ قس:

Grabar, «The Visual Arts», 343

۶۴. نک: لاله، همان، ۶۴۳-۶۴۶؛ پیرنیا، همانجا

۶۵. لاله، ۶۴۵؛

Grabar, «The Visual Arts», 343

۶۶. نک: لاله، همان، ۶۴۳-۶۴۶؛ ورجاوند، «تزیینات معماری اسلامی ـ آجرکاری»، ۳۱۸؛ پیرنیا، همانجا

۶۷. نک: حمدالله مستوفی، ۳۱؛

Grabar, «The Visual Arts», 340-341;

دربارهٔ روابط سیاسی سامانیان و آل بویه، نک:

Frye, 149 ff

68. see: Blair, «Islamic Art...», 159

69. see: Hillenbrand, «The Islamic...», 83

70. Ettinghausen, The Art and, 221-224; Blair, «Iraq, Iran and ... », 83

71. see: Blair, ibid, 116; Ettinghausen, ibid, 221, 261

72. see: Galdieri, 75-77

73. see: King, 383-384;

لاله، «اصفهان، مسجد جامعه»، ۲۰۱-۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۷

۷۴. مافروخی، ۸۹

75. see: Grabar, *The Great Masque of Isfahan*, 21-22, 51-52; Galdieri, 75-77

۷۶. لاله، همان، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۷؛

Hillenbrand, «The Islamic...», 87

77. Pohanka, 240-241;

هنرفر، ۷۰

78. Grabar, ibid, 22, 51-52;

هنرفر، ۶۸

79. Galdieri, 76-78;

لاله، همان، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۱۲

80. Grabar, ibid, 21, 51-52, 61

81. Godard, *L'Art de...*, 366; Hillenbrand, «The *Islamic Architecture*», 344-345

۸۲. نک: حسینی، ۱۰ به بعد؛ لباف، ۸۶، ۸۸؛ ابن‌خردادبه، ۲۴

83. Hattstein, 349;

حسینی، ۲۴

84. Hillenbrend, ibid, 345-346;

حسینی، ۲۶-۲۷

۸۵. نک: حسینی، ۲۴

Hillenbrand, ibid

۸۶. شیبانی، ۴۸۹-۴۹۰؛ *گنجنامه*، ۳۲؛

Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 218-219

۸۷. یاقوت، ۱۴۶/۱

۸۸. گنجنامه، ۳۲؛

Grabar, «Isfahan as...», 223, 225

۸۹. دربارهٔ همبستگی یاد شده نک: یغانی، تصویر ۶

90. Godard, «Ardistan...», 288-289

۹۱. نک: شیبانی، ۴۹۰-۴۹۲؛

Hillenbrand, ibid, 179-218

۹۲. اعتمادالسلطنه، ۱۹۹۹/۴

93. Chmelnizkij, 365-366;

سیدی، ۷۹

94. Chmelnizkij, ibid

95. Pope, *Persian Architecture*, 131; Chmelnizkij, 365-366

96. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 276-277

۹۷. کیانی، ۶۵، ۶۶؛ حضرتی، ۶۶-۶۷

98. Ettinghausen, *The Art and Architecture*, 269-283

۹۹. پیرنیا، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، ۱۷۵؛

Hillenbrand, *Islamic Architecture*, 277

۱۰۰. ورجاوند، *سرزمین قزوین*...، ۳۱۴ به بعد، ۳۴۸

۱۰۱. برای نمونه نک: کیانی، ۶۶؛ حضرتی، ۶۶

102. Crane, «Anatolian...», 264

103. *Encyclopaedia of world Art*, XII/541

104. Aslanapa, 130-132; Crane, «Islamic...», 202-203

105. Crane, «Islamic», 184; Aslanapa, 131-133, 136-138

106. Aslanapa, 137-140; Crane, «Islamic», 184

کتابشناسی:

ابن‌حوقل، محمد، *صورة‌الارض*، ترجمهٔ جعفرشعار، تهران، ۱۳۴۵ش.

ابن‌خردادبه، عبیداللّه، *المسالک و الممالک*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۸۸۹م.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *مرآة‌البلدان*، به کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران، ۱۳۶۸ش.

آیت‌اللّه‌زادهٔ شیرازی، باقر، «مشخصه‌های بارز دورهٔ سلجوقی و دورهٔ صفوی»، *مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، تهران، ۱۳۷۵ش، ج۴.

ایرانمنش، محمد، «نقد اصول‌گرایانهٔ شیوه‌های مساجد»، *مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال، آینده*، تهران، ۱۳۷۸ش، ج۱.

پیرنیا، محمدکریم، «ارمغانهای ایران به جهان معماری»، *یادنامهٔ استاد دکتر محمدکریم پیرنیا*، به کوشش اکبر قلمسیاه، یزد، ۱۳۸۱ش.

همو، «مسجد جامع فهرج»، *یادنامهٔ استاد دکتر محمد کریم پیرنیا*، به کوشش اکبر قلمسیاه، یزد، ۱۳۸۱ش.

همو، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، به کوشش غلامحسین معماریان، تهران، ۱۳۸۰ش.

حسینی، محسن، *رباط شرف*، مشهد، ۱۳۷۹ش.

حضرتی، محمدعلی، *قزوین، آینه تاریخ و طبیعت ایران*، قزوین، ۱۳۸۲ش.

حمداللّه مستوفی، *نزهة‌القلوب*، به کوشش گای لسترنج، لیدن، ۱۹۱۵م.

روح‌الامینی، محمود، «مفهوم‌شناسی هویت ملی»، *گفتارهایی دربارهٔ هویت ملی در ایران*، به کوشش داوود میرمحمدی، تهران، ۱۳۸۳ش.

زمانی، عباس، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

زمرشیدی، حسین، *معماری مساجد ایران*، تهران، ۱۳۷۴ش.

سمسار، محمدحسن، «ایران، هنر»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۰ش، ج ۱۰.

سیدی، مهدی و دیگران، *جغرافیای تاریخی مرو*، تهران، ۱۳۸۶ش.

شیبانی، زرین‌تاج، «اردستان، مسجد جامع»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۵ش، ج ۷.

فریدنی، نیکول و دیگران، *اصفهان*، به کوشش شهرداری اصفهان، اصفهان، ۱۳۷۶ش.

قیصری، نورالله، «هویت ملی، مؤلفه‌ها ...»، *گفتارهایی دربارهٔ هویت ملی در ایران*، به کوشش داوود میرمحمدی، تهران، ۱۳۸۳ش.

کریمی، فاطمه، «بغداد، شهرسازی و معماری»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۳ش، ج ۱۲.

کیانی، محمدیوسف، *تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی*، تهران، ۱۳۷۴ش.

گدار، آندره، «تاریخانهٔ دامغان قدیمترین مسجد...»، *مهر*، تهران، ۱۳۱۲ش، شمه ۲.

گلیجانی مقدم، نسرین، *تاریخ‌شناسی معماری ایران*، تهران، ۱۳۸۴ش.

گنجنامه، مساجد جامع (بخش اول)، به کوشش کامبیز حاجی‌قاسمی و دیگران، تهران، ۱۳۸۳ش.

لاله، هایده، «اسماعیل بن احمد سامانی، آرامگاه»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۷ش، ج ۸.

همو، «اصفهان، مسجد جامع»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۹ش، ج۹.

همو، «بصره»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۳ش، ج ۱۲.

لباف خانیکی، رجبعلی، «تأملی در نام رباط شرف»، *مجموعه مقالات سومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، به کوشش باقر آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، تهران، ۱۳۸۴ش.

مافروخی، مفضل، *محاسن اصفهان*، ترجمهٔ محمد آوی، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، اصفهان، ۱۳۸۵ش.

مرادی غیاث‌آبادی، *نظام کاهشماری در چهارطاقیهای ایران*، تهران، ۱۳۸۰ش.

مقدسی، محمد، *احسن‌التقاسیم فی معرفةالاقالیم*، به کوشش شاکر لُعیبی، ابوظبی، ۲۰۰۳م.

موسوی، علی، «تخت سلیمان، آثار باستانی»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۵ش، ج ۱۴.

نفیسی، نوشین‌دخت، «اخیضر»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۵ش، ج ۷.

هنرفر، لطف‌الله، *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، تهران، ۱۳۴۴ش.

ورجاوند، پرویز، «تزئینات معماری اسلامی ـ آجرکاری»، *معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمد یوسف کیانی، تهران، ۱۳۶۶.

همو، *سرزمین قزوین، سابقهٔ تاریخ و آثار*، تهران، ۱۳۴۹ش.

یاقوت حموی، معجم *البلدان*، بیروت، ۱۳۹۹ق.

یغانی، محمد، «رمزگشایی نقشهٔ دو بعدی یافت شده در تخت‌سلیمان به اشکال سه بعدی مقرنس»، ترجمهٔ باقر آیت‌اللّه‌زاده شیرازی، *اثر*، تهران، ۱۳۸۶ش، ضمیمهٔ شم ۴۲-۴۳.

Aslanapa, O., *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

Bernbeck, R., and S. Pollock, «A Cultural-Historical Framework», *Archaeologies of the Middle East, Critical Perspectives*, Paris, 2005.

Blair, S. and J. M. Bloom, «Iraq, Iran, and Egypt: the Abbasids», *Islam, Art and Architecture*, ed. M. Hattstein and P. Delius, Cologne, 2000.

same, «Islam, Art Architecture: Iran, and Western Central Asia, c 900- c1050», *the Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London, 1998.

Burckhardt, T., *Art of Islam, Language and Meaning*, tr. J. Peter Hobson, Londan, 1976.

Ching, F. and et al., *A Global History of Architecture*, Hoboken, 2007.

Chmelnizkij, S. and et al., «Central Asia and Asia Minor: The Great Seljuks, the..., Architecture», *Islam, Art and Architecture*, ed. M. Hattstein and P. Delius, Cologne, 2000.

Crane, H., «Anatolian Saljuq Architecture and its Links to Saljuk Iran», *The Art of the Saljuks in Iran and Anatolia*, ed. R. Hillenbrand, Costa Mesa, 1994.

id, «Islamic Art: Architecture...», *The Dictionary of Art*, ed. J. Turne Turner, London, 1998, vol XVI.

Creswell, K., *A Short Account of Early Muslim Architecture*, ed. J. Allan, Aldershot, 1989.

Dieulafoy, J., *La Perse, La Chaldee et la susiane*, Paris, 1887.

Ettinghausen, R., *Islamic Art and Archaeology, Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlin, 1984.

id and O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam*: 650-1250, Harmondsworth, 1987.

Ewert, C., «Eastern-Oriented Traditionalism in...», *The Art of the Saljuks in Iran and Anatolia*, ed. R. Hillenbrand, Costa Mesa, 1994.

Encyciopaedia of World Art, New York, 1959-1986.

Frye, R., «The Samanids», *The Cambridge History of Iran*, ed. R. N. Frye, Cambridge, 1975,vol. IV.

Galdieri, E., «Postscript», *The Great Mosque of Isfahan*, ed. O. Grabar, London, 1990.

Godard, A., «Les Anciennes Mosquees de l'Iran», *Athar-e Iran*, Haarlem, 1936.

id, *L'Art de l'Iran*, Paris, 1962.

Grabar, O., «Isfahan as a Mirror of Persian Architecture», *Highlights of Persian Art*, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, Boulder, 1979.

id, «The Visual Arts», *the Cambridge History of Iran*, ed. R. N. Frye, Cambridge, 1975, vol. IV.

Grenet, F., «Balk VI. Monuments of Balk», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1989, vol. III.

Hattstein, M., «Central Asia and Asia Minor ... , The Great Seljuks and the ... ; History», *Islam, Art And Architecture*, Cologne, 2000.

Herzfeld, E., «Baghdad», *Archaologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, ed. F. Sarre and E. Herzfeid, Berlin, 1920, vol. II.

Hillenbrand, R., «The Islamic Architecture os Persia», *The Arts of Persia*, ed R. W. Ferrier, London, 1989.

id, Islamic Architecture, Form, Function Meaning, Edinburgh, 1994.

King, G., «Masjid al-Jami (Isfahan)», *A Dictionary of Archaeology*, ed. I. Shaw and R. Jameson, Oxford, 2002.

Korbendau, Y., *L'Architecture Sacreede l'Islam*, Paris 1997.

Leaman, O., *Islamic Aesthetics, an Introduction*, Edinburgh, 2004.

Necipoğlu, G., *The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, 1995.

Papadopoulo, A., *L'Isam et l'Art Musulman*, Paris, 1976.

Pohanka, R., «Zum Bautyp des Pavillons von Qal'eh Zohak ... », *Architecture Mitteilungen aus Iran, Berlin*, 1983, vol. XVI.

Pope, A. U., *Persian Architecture*, London, 1965.

id, «The Architecture of the...; An Historical Outline; Introduction», *A Survey of Persian Art, ed id and P. Ackerman*, Tehran, 1977, vol III.

Read, H. E., *The Meaning of Art*, Harmondsworth, 1956.

Van Berchem, M., «Arabische Inschriften», *Archaologische Reise im Euphrat und Tigris Gediet*, ed. F. Sarre and E. Herzfeld, Berlin, 1911, vol. I.

Vernoit, S., «Islamic Art and Architecture, an Overview Scholarship...», *Discovering Islamic Art, Scholars, Collectors and Collections*, London, 2000.

معماری ایران از دورهٔ ایلخانان تا پایان قاجار

حسین پورنادری

مقدمه

۱. حملهٔ مغول

بدون تردید حملهٔ مغول در تاریخ ایران و حتی تاریخ بشر بی‌سابقه بوده است. با این هجوم سرزمین‌های آباد و متمدن و شهرهای بزرگ پایمال ستوران گشت[۱]. گاهی هر شهر یا دیهی را چند نوبت کشتند و غارت کردند[۲]. دوران جهانگیری چنگیز چیزی نبود جز غارت و کشتار و یکپارچه کردن شهرهای ویرانه و در اختیار گرفتن جادهٔ بازرگانی. همهٔ سرزمین‌های اسلامی از هند تا سوریه مورد یورش مغول قرار گرفت. برخلاف هجوم اعراب که دین و نظم اجتماعی جدیدی را با خود آوردند یا ترکان سلجوقی که برای غلبهٔ سیاسی بر ایران به تحکیم نهادهای اسلامی پرداختند، مغول‌ها با إعمال قهر نظامی، تخریب و ویرانی به اشغال سرزمین‌های ایران دست زدند. با اشغال ایران و عراق و ویرانی شهرها عملاً به نقش شهرها در امر تجارت و رشد زندگی روشنفکری پایان داده شد[۳]. ایران چنان ضربهٔ مهلکی دید که هرگز کاملاً قد علم نکرد[۴]. با از بین رفتن مراکز علمی

و فرهنگی، پویایی جامعه روبه افول گذاشت و کشور ایران که ویران و بی‌روح گشته بود چند نسل پی‌درپی حال و توان سازندگی خویش را به‌دست نیاورد. مناطق وسیعی به‌ویژه در شمال شرق ایران و آسیای مرکزی از جمعیت خالی شد[۵]. تنها ۳۰،۰۰۰ صنعتگر سمرقندی به مغولستان فرستاده شد که البته هیچ اثری از فعالیت آنها به جای نمانده است[۶]. بقیه از جمله هنرمندان مناطق واقع میان عراق و افغانستان روبه جانب غرب گذاردند و اندیشه‌ها و فنون خود را به مصر و سرزمین‌های شرق مدیترانه بردند.

رفته‌رفته از میان ویرانه‌ها، نظام سیاسی تازه‌ای سر برافراشت. سرانجام در آخر سده، در سایهٔ فرهنگ ایران و مذهب اسلام، نوسازی آغاز شد[۷]. بار دیگر از تودهٔ خاکستر برجای مانده‌ای که ایران نام داشت جوانه‌های دانش و هنر و فرهنگ و سازندگی شروع به روییدن کرد. در کنار رصدخانهٔ مراغه کتابخانه‌ای بزرگ و بعدها در کنار مؤسسات عظیم عام‌المنفعهٔ «ربع رشیدی» کتابخانهٔ خواجه رشیدالدین فضل‌اللّه برپا شد که تنها نسخه‌های قرآن گردآمده در آن افزون بر هزار بود[۸]. ابتدا چنگیز کانون جاده بازرگانی شرق به غرب را، که به خونین‌ترین شیوه به نابودی کشانده بود، احیاء کرد؛ و بدین ترتیب اندیشیدن دربارهٔ بهترین اداره امپراتوری خودساختهٔ وسیعش را به‌گونه‌ای جدی آغاز کرد[۹]. آرامش تحمیلی مغولان بر این صفحهٔ پهناور، که با مجازات‌های مهیب خطاکاران محفوظ ماند، ارتباط شرق و غرب را به‌گونهٔ چشمگیری تسهیل کرد. برای نخستین‌بار در تاریخ می‌شد راه اروپا تا چین را در سلامت پیمود[۱۰].

۲. ایلخانان

عصر مغولان از نظر ایرانیان شامل دو قسمت است: یکی از ظهور چنگیز خان و حملهٔ او به ایران و حوادث بعد از آن (۶۱۶ تا ۶۵۱ق) و دیگری از آمدن هولاگو به ایران و تأسیس دولت ایلخانان تا انقراض آن دولت (از ۶۵۱ تا ۷۳۶ق)[۱۱]. در عهد منگو قاآن برادر بزرگ هولاگو توحش و خشونت مغولان در نتیجهٔ آمیزش با مردم متمدن ایران و چین، از حدّت افتاده بود. خرابی‌ها مرمت و برای رفاه حال مردم کوشش فراوان شد[۱۲]. هولاگو قسمتی از ممالک پدر را تصرف کرد و در ۶۵۴ق ممالک ایران را ضمیمهٔ قلمرو

خود ساخت و دولتی تشکیل داد که پس از او به نام ایلخانیان یا مغولان ایران مشهور شد. مرکز قدرت ایلخانی در شمال غرب ایران بود که زمین‌های مرتفع و حاصلخیز آن برای بزرگان مغول که زندگی چادرنشینی داشتند به شدت جذاب بود[۱۳]. هولاگو باقی ماندهٔ متصرفات خوارزمشاهیان را به تصرف درآورد، قلعهٔ الموت را گرفت و سپس به کاری دست زد که پدران او نکرده بودند، یعنی رو به بغداد آورد[۱۴]. او آنجا را به خاک و خون کشید، خلیفهٔ عباسی را کشت و گنجینهٔ بزرگ خلافت عباسی را به چنگ آورد[۱۵]. به ترتیبی که وصاف می‌گوید: «بغداد خراب و سایر ممالک عالم به ذخایر و نفایس آن آبادان گشت. چنان‌که ظرف‌های سیمینی را که از مطبخ و شرابخانهٔ خلیفه ربوده بودند در اطراف به بهای نازل می‌فروختند و از این جنس در شیراز بسیار اتفاق افتاد و چند کس از فقر به ثروت رسیدند»[۱۶]. هولاگو که در راه بغداد، خواجه نصیرالدین طوسی، عطاملک جوینی و اتابک فارس را به همراه داشت[۱۷]، چون به تیسفون رسید «به تفرج ایوان کسری مبادرت نمود و سه بار طاق را زانو زد و به خواجه نصیرالدین طوسی رحمةاللّه گفت: بسیار نظرهای بزرگان و مردان خدای بر این طاق بی‌جفت آمده باشد به مدت هزار سال، زانو برای آن نظرها می‌زنم، و از آنجا کوچ کرد»[۱۸]. با پیشگویی دانشمند ایرانی از فتح بی‌دغدغهٔ مرکز خلافت بغداد، رصدخانهٔ مورد درخواست خواجه ساخته شد[۱۹]. وصاف می‌نویسد: «در سال ۶۵۷ق در شمال مراغه بر سر پشته‌ای بلند رصدخانه‌ای در کمال آراستگی بنا فرمود و در فن نجوم و علم هیأت و مجسطی و ارصاد کواکب نهایت دقت و حذاقت بروز داد»[۲۰]، که نتیجهٔ پانزده سالهٔ او «زیج ایلخانی» بود[۲۱]. هولاگو همچنین فرمان داد تا تعدادی از شهرهای ویرانه را مانند قوچان تجدید عمارت کنند. به دستور وی معماری به نام اللّه‌وردی کاخی زیبا و معبدی بودایی[۲۲] در خوی ساخت[۲۳]. یکی از عوامل مهم چنین خدماتی وزیر او شمس‌الدین محمد صاحب‌دیوان جوینی و منشی ادیب او علاءالدین عطاملک جوینی بود. وی در تمام مدت خدمت خود جمیع کوشش خود را مصروف آبادانی شهرها و آسایش مردم کرد و در بازسازی قریه‌ها و مزارع و مجراهای آب کوشش فراوان کرد، آن‌گونه‌که مناطقی بزرگ از مزارع و شهر بغداد آباد گشت ــ آبادتر از دورهٔ خلفا ــ و از آن ویرانه‌ها اثری نماند[۲۴]. به فراست و اعتبار جوینی و پادرمیانی او

نزد هولاگو کتابخانهٔ ارزشمند صد و هفتاد سالهٔ الموت از نابودی قطعی محفوظ ماند و آثار و لوازم رصدی آنجا را برای ترغیب بیشتر هولاگو به احداث رصدخانه نزد او بردند[۲۵].

معماری ایلخانی

۱. زمینه

امپراتوری ایلخانان ایران زمینه‌های ارتباط فرهنگی و بازرگانی دورترین سرزمین‌های شرقی و غربی دنیای اسلامی را فراهم کرد. با تدابیر وزیران علم دوست ایرانی، کانون‌های علم تشویق گردید و زبان فارسی در تمام آسیای مرکزی جای زبان عربی را گرفت[۲۶]، و مدارس حتی در خیمه‌های بزرگ و رفیع موسوم به «مدارس سیار» برقرار شد. با تحکیم زیربناها و رونق اقتصادی و بازرگانی، تجربیات و نوآوری‌های قابل توجهی در عرصه‌های علمی، ادبی و هنری و فناوری معماری به دست آمد[۲۷]. رسالهٔ کاشیگری ابوالقاسم عبدالله کاشانی در سال ۷۰۰ق معلوم می‌دارد که کاشان یکی از عمده‌ترین مراکز تأمین مواد معدنی و آلی کارگاه‌های کاشیگری بود و تولیدات آن به جاهای دیگر منتقل می‌شد[۲۸]. در قرن ۶ق با ادامه یافتن تولید کاشی‌های الوان و زرین‌فام فصلی نوین در هنر کاشی‌کاری و معماری به وجود آمد، که یکی از فنون و محصولاتش کاشی‌کاری معرق بود که «با رنگ‌های متنوع و اشکال گوناگون پیچیده گاهی اوقات سطوحی به وسعت صدها پای مربع را می‌پوشاند»[۲۹]. در عرصهٔ هنرهای دورهٔ ایلخانی، به جز معماری، رتبهٔ نخست از آن کتاب‌آرایی است. ظهور «خط محقق» که یکی از اساسی‌ترین عوامل تزیینی کتیبه‌های ایلخانی است، تحت تأثیر کتابان و تذهیب‌کاران موصل و بغداد و رسم‌الخط درشت بر روی برگه‌های بسیار بزرگ کاغذ بغدادی است. طاق‌های بالاخانه‌های مقبرهٔ اولجایتو به میزان زیادی وامدار نقش‌های صفحه‌های سرلوح و صفحه‌های نقش فرشی این قرآن‌هاست[۳۰]. نگارگری ایرانی اساساً با ایلخانان آغاز می‌شود. نقاشی‌های سبک بغداد *الآثارالباقیه* ابوریحان بیرونی مورخ ۷۰۷ق، که به نظام‌های تقویمی، رصدخانهٔ مراغه توجه شده است و نیز دائرةالمعارف‌ها و رساله‌های مصوری نظیر *مونس‌الحرار فی دقائق‌الاشعار* جاجرمی همگی گواه علاقمندی مغولان به علوم است[۳۱].

۲. دیدگاه

طاق تیسفون که سخت مورد توجه هولاگو قرار گرفته بود و بارها همچشمی فرمانروایان دیگر را نیز برانگیخته بود، همچون گذشته الهام‌بخش شخصیت‌های سیاسی و معماران این دوره قرار گرفت. بناهای استوار و سنگین آتشکده‌ها به آسانی برای احداث مقابر و بقاع امامزاده‌ها و شخصیت‌های مذهبی مورد اقتباس و استفاده واقع شد[۳۲]. ابنیهٔ پیش از اسلام ایران خاصه دورهٔ ساسانی هنری خلاق، جسورانه و گیرا بود که ثبات و استقرار شکل‌های اصلی ساختمانی آن، بیش از حد بر روی حجم‌های جسیم ثابت متکی بود. این وظیفهٔ ایران اسلامی بود تا به تلطیف این شکل‌های نیرومند معماری بپردازد و نیروهای بالقوهٔ آنها را کمال بخشد و گونه‌ای معماری با جمال برتر را به وجود آورد. نتیجه این شد که آثار معماری دورهٔ ایلخانان در امتداد اهداف معماری اسلامی دوره‌های پیشین به دنبال سبُک کردن و تنوع بخشیدن و درعین‌حال شکوه و گیرایی بیشتر باشد[۳۳]. از طرف دیگر رقابت بین وزرای ایلخانان در بنیان‌گذاری عمارات فاخر و سنگین، موجب گردید ایده‌های متأثر از ویژگی‌های شکوهمند ابنیهٔ پیش از اسلام ایران همچنان در عهد حکومت هولاگو و دیگر شاهزادگان جاه‌طلب پس از او تداوم یابد، و حتی بر هر آنچه پیش از آنان وجود داشت برتری جویند. در دوران حکومت آباقا خان (۶۶۰-۶۷۵ق) هنگامی‌که وضعیت رفاهی رونق مختصری گرفت، بهاءالدین[۳۴] (وفات: ۶۸۷ق) فرمانروای [سخت‌گیر] اصفهان کاخ‌های بسیاری ساخت و تفرجگاه‌هایی طرح افکند[۳۵]. خود آباقا خان کاخی کهن متعلق به عهد ساسانی را در تخت‌سلیمان مرمت کرد[۳۶]، و بنای «تخت سلیمان» را بر ویرانه‌های همین محل که برای ساسانیان مقدس بود، بر گرد دریاچه‌ای دائمی واقع بر دهانهٔ آتشفشانی خاموش برافراشت. جایی که، برخی خردمندان برجستهٔ ایرانی ریشه‌های کهن آنرا عمداً با رنگمایه‌های مذهب نوین و داستان‌های *شاهنامه* و نیز تصاویر جانوری افسانه‌ای نظیر ققنوس و اژدها که منشأ شرق دور در آن وجه غالب دارد، به هم آمیختند[۳۷]. در حفاری‌های این منطقه، لوح تزیینی به قطع ۵۵ سانتیمتر کشف شد که ترسیم منقور طرح یک چهارم گنبد را نشان می‌دهد. این سند بی‌نظیر نشان‌دهندهٔ وجود نقشه‌های معماری در جهان اسلامی است که از پایتخت به شهرهای دیگر می‌فرستاده‌اند[۳۸]. ایلخانان که اکنون می‌کوشیدند هم‌تراز آن کار سترگ، استادی

خویش را در ایجاد اشکال پابرجای به ظهور رسانند، با هدف شکوهمند کردن معماری، مقیاس‌های فزون یافته‌ای را در ابنیه آشکار ساختند. اندازهٔ گنبدها عظیم و ارتفاع برج‌ها افزوده شد. نماها را طاقنماهای بلند و باریک با قوس‌های جناغی قوت بخشید. این طاقنماها نمایندهٔ حیات دوبارهٔ برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های موازی بود که خشونت حجم جسیم زیگورات‌ها و معابد عهد کهن را تعدیل می‌کرد و اکنون به طرز هنرمندانه‌ای ظاهر می‌شد. همچنین ذوق دیرین ایرانی برای گرایش به بالا، اکنون دوباره بیدار شده بود و به صورت سردرهای بسیار بلند و باریک تجلی می‌کرد[۳۹].

۳. آبادانی شهرها و بازگشت به مقیاس‌های بزرگ

در کنار فعالیت‌های عادی ساختمان‌سازی و بازسازی‌های این دوره که با سرعت و ارزانی متناسب با استطاعت مردم صورت می‌گرفت[۴۰]، معماری یادمانی و عظیم مورد علاقهٔ ایلخانان نیز که بسیار پرهزینه بود، آغاز شد.

بازگشت به مقیاس‌های عظیم معماری پیش از اسلام، بیش از آنکه نوعی اعادهٔ حیثیت تمدنی باشد، تلاشی بود که راه اعتلای هنر و معماری این دوره را به دنبال داشت. در بناهایی که اینان برآوردند به ظاهرِ جالب اکتفا نشد، بلکه اساس آن مقیاس عالی، ترکیب موزون، هوشمندی در طرح‌ریزی و اجرایی کامل و بی‌کم‌وکاست بود[۴۱]. غالب این عمارات در سرزمین‌های مورد علاقهٔ زندگی فرمانروایان ایلخان به وجود آمد. رصدخانه، کاخ، باغ، معبد و نیز بازسازی برخی از آثار ارزنده معماری از این جمله‌اند[۴۲]. بازسازی مسجد جامع اورمیه در ۶۷۶ق، که بنایی غیرمتعارف و جامع ارزش‌های دیرینه‌تر تاریخی است[۴۳] و با شاهکار هنرمند گچبر این دوره، عبدالمؤمن بن شرف‌شاه تبریزی، مزین گردید، گواهی مهم است بر تداوم مهارت و سنتی که حتی قتل‌عام مغول نتوانست آنرا باز دارد[۴۴]. برج مقبره‌های زیبا یکی پس از دیگری در میان سال‌های ۶۸۰ق تا ۶۸۸ق شکل گرفت. برج رادکان شرق، ساخته شده در ۶۸۰ق کار پیچیده و پرهزینه و از نظر ابعاد عالی است و مشتمل بر پاره‌ای از ویژگی‌های ساختمانی جالب همچون تویزه‌های داخلی است[۴۵]. متنوع‌ترین نمونه‌های هنر و معماری تا دورهٔ اولجایتو به ظهور و شکوفایی خود رسید. در این روند هم به تولید معماریِ با کیفیت و هم مدیریتِ ساخت و تولید ارزان‌تر و نیز

بهره‌وری توجه می‌شد. ابوالقاسم کاشانی به‌گونه‌ای رقابت‌های جاری میان تیم‌های کاری وزرای ایلخان دربارهٔ «قیمت تمام شده» اشاره کرده است کـه گویـای نـوعی مناقصـهٔ ساختمانی است که وزرای ایرانی راهبری می‌کردند و ایلخان نظارت می‌کرد[۴۶]. هولاگو دستور بازسازی و تجدید عمارت شهرهای ویران شده را داد. ارغون خان معمـاری بـا مقیاس بزرگ را آغاز کرد[۴۷]. ساختن شهری در سال ۶۸۹ق در ناحیهٔ شهرویاز واقع در حدود سی کیلومتری جنوبی شرقی زنجان که قنغورآلنگ یعنی «چمنزار اسبان نیکـو و آراسته» نام داشت؛ و بعداً سلطانیه شد[۴۸]. غازان خان (حکومت: ۶۹۴-۷۰۳ق) پسـر ارغون خان که زیر نظر دانشمندان ایرانی و قوانین اسلام[۴۹] پرورش و تهذیب یافته بود در شمار یکی از بزرگ‌ترین فرمانروایان متجدد و مبتکر، عصری تازه و مهم در تـاریخ معماری ایران را پایه‌ریزی کرد[۵۰]. او همراه وزیـر دانشـمندش خواجـه رشـیدالدین[۵۱] اصلاحاتی وسیع را طرح‌ریزی کرد که حیات تازه‌ای به اقتصاد بخشید[۵۲]. اگر هنر توانست پس از آن مصائب دوباره جان بگیرد، تا اندازهٔ زیادی بسته به وجود غازان خان بود. او پایتخت خود را تبریز قرار داد که شاید مادرشهر عمدهٔ بین‌المللی روزگار خود، و قطبی برای سفیران، بازرگانان و هنرمندان بیشتر جهان شناخته شدهٔ آن روز بود که در آن ایرانیان و مغولان با عربان، ترکان، چینی‌ها، ارمنیان، بیزانسیان و اهالی اروپای غربـی آمیخته بودند[۵۳]. امنیت را در راه‌ها و روستاها که پیش از او از طرف راهزنان ناامن شده بود، برقرار کرد و مقرراتی جدید وضع کرد[۵۴]. در تصمیمی خطیر، با تغییر کیش خود و طبقهٔ حاکم مغول[۵۵] به اسلام، قدرت رو به رشد دستگاه اداری ایرانی را تثبیت کرد و موجب گسترش بسیار سریع هنرهای بصری و شکوهمندی معماری گردید که احیای تمایلات ملی و دین‌داری اسلامی در آن تردیدناپذیر است. این واقعه در حقیقت نمایانگر پیروزی معنوی ایران و اسلام بود و به اندازهٔ پیروزی و فتح چنگیز خان قاطع و صریح بود. اسلام دین رسمی کشور شد و تمام ادیان دیگر ممنوع اعلام شدند[۵۶]. وی مقرر داشت برای هر شهر یک مسجد و گرمابه بسازند. از بزرگ‌ترین اقدامات او شهرک شام در حومهٔ تبریز بود که از زمان تخت‌جمشید تا آن هنگام، در تنوع بنا و سازمان و شکوه کم‌نظیر بود. وی توانست در عرض یک دهه فرمانروایی خود تعداد زیادی بناهای عالی احداث کند[۵۷]. ربع رشیدی، شهرک یا محله‌ای در مشرق تبریز در محلی به نام والیان‌کوه بـه

نام رشیدالدین فضل‌الله احداث شد که ساختمان‌های منظم و زیبا داشت. رشیدالدین برای آبادی این محله آب سرورود را که قبل از آن در اطراف تبریز تباه می‌شد بدینجا آورد[۵۸]. به فرمان اولجایتو برادر جوان‌تر و جانشین غازان (۷۰۴-۷۱۶ق) در چمن گشادهٔ سلطانیه شهری زیبا به بزرگی تبریز برپا شد[۵۹]. عصر شکوهمند معماری ایلخانی مرهون اراده و سخت‌کوشی ایرانیانی بود که ایده‌های باشکوه خود را در زمینه‌های فرهنگ و تمدن، سیاست و دین، هنر و معماری به بهای سنگین[۶۰] به فرمانروایان ایلخان القاء و تفهیم می‌کردند[۶۱]. شکوه معماری که تنها می‌توانست از طریق آرامش سیاسی، حمایت فرمانروای ایلخانی و توجه به الگوهای شکوهمند پیشین و مورد قبول ایلخانان و سپس فرارَوی از چهارچوب‌های گذشته محقق شود، در دورهٔ غازان خان به اوج رسید. عظمت طاق‌ها و گنبدها؛ تولید و به کارگیری مصالح مرغوب و جدید؛ رنگین کردن پرده‌وار سطوح ابنیه؛ استفاده از الگوهای ساختاری کل‌نگر خاصه در قالب معماری مجموعه‌ای و شهری که در قلب آن مقابر پیشرفته و باشکوه خودنمایی می‌کرد و در پیرامون آن عناصر مهم خدماتی قرار داشت. مجموعهٔ مسجدمدرسه و برج مقبرهٔ باباقاسم اصفهان (احداث: ۷۲۵-۷۴۱ق) که در وضعیت فعلی با فاصلهٔ کمی از هم، در یک ردیف، و با دو ورودیِ خلاف جهت قرار دارند، با مجموعه زیارتگاه‌های نطنز، بسطام و لنجان، که هریک از آنها دارای یکپارچگی خاص خود می‌باشد، متفاوت است. وجود فضاهای باز اطراف مجموعه که با یکی دو گذر به هم متصل می‌شود، احتمال وجود عناصر دیگر معماری، نظیر میدان، بازار و عناصر دیگر را مورد تأیید قرار می‌دهد. مدرسه که دارای حیاط چهار ایوانی و مسجد زیبا با شکل سنتی در پشت و متصل به ایوان جنوبی است، یادآور نقشهٔ کوچک شدهٔ مدرسهٔ صفویهٔ چهارباغ است که ممکن است نفوذ آنرا نشان دهد. انفصال برج مقبره که عمدی به نظر می‌رسد مانع از یکپارچگی شکل کلی مجموعه نشده است؛ ازاین‌رو، طرح آن نسبت به الگوی مجموعه‌های زیارتی گفته شده، تازه‌تر می‌نماید. جدای از گستردگی زیاد و ویژگی طرح‌های مجموعه‌ای، مهندسان ایلخانی در رشتهٔ برج‌های آرامگاهی کمتر چیزی بر کارهای مهم سلجوقی افزودند. اما در مورد چهارضلعی‌های گنبددار و مشتقات آن میدانی وسیع برای آزمایش یافتند. آرامگاه اولجایتو و مقبرهٔ غازان که همزمان هم آغاز شده بود، بر همهٔ آرامگاه‌های پیشین برتری

داشت. تا امروز آرامگاه سلطانیه با ۵۳ متر[۶۲] ارتفاع، بلندترین بنای نوع خود در ایران است[۶۳]. این آرامگاه را می‌توان نتیجهٔ رقابت با آرامگاه‌های مربع شکل سلجوقی دانست که مسائل مربوط به آرامگاه‌های مربع شکل گنبددار پیشین را که در برابر مهندسان قرار گرفته بود، حل کرده است[۶۴]. سرشاری شیوه‌های ایرانی در معماری آرامگاهی به سرزمین‌های مجاور فلات ایران راه یافت. علت این پدیده را باید در اشکال نیرومند و سرزندهٔ معماری و ظرافت شگفت‌آور آنها برای پذیرش هیأت‌های تازه جستجو کرد. در سراسر جهان اسلام هیچ سنت بنای آرامگاهی را نمی‌توان یافت که از چنین عمر دراز و مقبولیت ریشه‌داری در قرون میانی و چنین سطح عالی و پابرجای معماری برخوردار بوده باشد[۶۵]. با رونق اقتصادی در سایهٔ قوانینی که غازان خان پایه‌ریزی کرده بود، فعالیت معماری قابل ملاحظه‌ای در سراسر کشور به‌ویژه در ایران مرکزی ادامه یافت. در این دوره فرم جدیدی از کاروانسرا به وجود آمد که در اطراف راه‌های اصلی بنا می‌شد، عموماً این بناها دارای نقشهٔ مستطیل شکل سالن‌های بزرگ و شاه‌نشینی دو طبقه بود[۶۶]. حمایت‌های شگفت‌آور ایلخانان از نهضت معماری این دوره، بارور شدن فرهنگ عمومی معماری و رشد مهارت‌های هنری و ساختمانی را به همراه داشت، که با فروپاشی سریع دولت آنان نیز از تکاپو نیفتاد و به‌رغم نبودِ حامی و انگیزه‌های پیشین که موجب فروکش کردن اندیشه‌های خلاق معماری شد، معماری دورهٔ ایلخانی را در مسیر دیگری قرار داد که بیشتر با ملاک‌ها و ذوق جامعه متناسب بود. با این وجود گرایش به مقیاس‌های عالی ساختمانی فراموش نشد[۶۷].

۴. گنبدهای ایلخانی و اهمیت آن در معماری آرامگاهی

معماری تدفینی در سراسر دورهٔ اسلامی ایران عاملی مهم در درک جامعهٔ قرون میانی ایران است. چنین بناهایی به‌تدریج از حالت سادهٔ تدفینی به پیچیدگی گرایید و سرانجام این پیچیدگی روزافزون در توسعهٔ بافت اصلی معماری مربوط به آن باز تابید[۶۸]. تنوع ترکیب معماری تدفینی با ابنیهٔ دیگر در مراکز و محوطه‌های غیرتدفینی از جمله زاویه‌ها، خانقاه‌ها، رباط‌ها، مدارس و مساجد نشان می‌دهد تا چه اندازه این معماری بخشی از تاروپود جامعهٔ قرون میانی ایران بوده است[۶۹]. طبیعی است چنین مراکزی ظرفیتی

برای کاربردهای بسیار وسیع را ارائه می‌کرد، تا حدی که قدرت، تنوع و کارکرد معماری، آنرا تا ورای یک مرکز تدفینی توسعه داد[۷۰]. شکوهمندی این‌گونه مراکز بر جنبه‌ای از علایق و نیروهایی استوار است که نه تنها پادشاهان ایران، بلکه دیگر فرمانروایان سرزمین‌های اسلامی کوشش خود را به مدت چندین قرن صرف برپایی آثار یادبود کردند تا اطمینان خود، نسبت به هم‌ترازی با فرهنگ‌های قدیم‌تر یا فرهنگ‌های رقیب را عملاً نشان دهند[۷۱]. پس از ظهور و رسوخ مفهوم آیینی و پادشاهی گنبدهای پیش از اسلام ایران، قبةالصخره قدیمی‌ترین نمونهٔ اثر معماری یادبود، برآمده از نگرش روان‌شناختی است که مفاهیم آن بر تمامی هنر اسلامی تأثیر گذاشته است، آن‌گونه‌که آثار الهام‌بخش آن تا امروز در ضمیر جهان مسلمان برجای مانده است[۷۲]. شکوهمندی به همراه توان عملکردی بناهای یادبود، مترادف قدرت بلامنازع سیاسی و مذهبی بود که پس از دورهٔ سلجوقی از سوی هولاگو و سایر ایلخانان به شدت دنبال شد. غازان خواسته بود که آرامگاه او با شکوه‌تر از مقبرهٔ سلطان سنجر، که یکی از عجایب جهان به شمار می‌آمد باشد. به نوبهٔ خود، اولجایتو می‌خواست از برادرش گوی سبقت را برباید. این مغولان مغرور قصد داشتند که نسل‌های آینده را از گمان خود دربارهٔ بزرگی خویش از طریق عظمت آرامگاه‌های خود تحت تأثیر قرار دهند[۷۳]. بزرگ‌اندیشی در ایده‌های معماری این دوره، نه در بناهای برجی شکل، بلکه هوشمندانه در بستر بناهای گنبددار عظیم متبلور شد[۷۴]. شکل و نوع اتاق‌های چهارگوش گنبددار که از همان آغاز ظهور (زمان اردشیر اول) در بناهای فیروزآباد و نوع بناهای رواق‌دار در پیرامون آن، که کمی بعد (در زمان شاپور اول، پسر اردشیر) در بیشاپور برپا شد، در عین شگفت‌آوری، آثاری کاملاً تکامل یافته به نظر می‌رسید[۷۵]. ابتکار در شکوهمند کردن منظر گنبد، کاری بس زیرکانه و درعین‌حال ساده و موفق بود[۷۶] که نیت‌های دیگری را نیز برآورده می‌کرد:

۱. خیز گنبد (بلندای گنبد از سطح قاعدهٔ آن) را به‌طور محسوسی افزایش دادند. این عمل، به‌ویژه در نمونهٔ بی‌نظیر گنبد سلطانیه، موجب می‌شد علاوه بر نمایانی بیشتر گنبد از بیرون بنا، نیروهای رانشی اطراف گنبد تقلیل یابد و نیازی به قطور کردن پایه‌ها و دیوارهای باربر نباشد. پوستهٔ گنبد به حداقل ضخامت خود نزدیک شود و اجرای گنبد راحت و سرعت اجرای آن افزایش یابد[۷۷]. بدین‌سان معماران ایلخانی به گنبدی زیبا با

نیم‌رخی افراشته دست یافتند که «بلندای آن ۱۷۷ و قطر آن ۸۰ پا است»[۷۸]. گنبدها که معمولاً $\frac{2}{3}$ قسمت فوقانی بنا را تشکیل می‌داد، با لطافت بیشتری با بنایی که در زیر آنها قرار گرفته بود پیوند می‌یافت[۷۹].

۲. بیان پرتفصیل در محدودهٔ انتقالی مکعب پایه به گنبد دورهٔ سلجوقی کم فروغ شد[۸۰]، و دیدگاه تازه‌ای در زیباشناسی ساختار منطقهٔ انتقال (حد فاصل بین گنبد و اتاق زیرین آن) نسبت به دوره‌های پیشین که از عنصر «سکنج» استفاده می‌شد، به وجود آمد. سکنج که در سیر تکامل خود به صورت یک عنصر منظم ساختمانی و تزیینی درآمده بود[۸۱] و قدرت ساختمانی خود را حفظ کرده بود، اکنون در آستانهٔ مسیری دیگر قرار گرفت. زیرا قوت و نمایانی عنصر سکنج موجب می‌شد آزادی عمل، زیبایی و وحدت منطقهٔ انتقال تحت‌الشعاع قواعد خشک فناوری قرار گیرد[۸۲]. البته الگوهای قبلی نظیر گنبد مسجد جامع ورامین نیز که همزمان با گنبد سلطانیه ساخته شد کماکان به‌طور وسیع مورد استفاده قرار می‌گرفت. تفاوت الگوهای پیشین از جمله مسجد ورامین و گنبد سلطانیه در دو نظام باربر بود. نخستین تحول، تبدیل دیوارهای باربرِ اتاقِ مربع پیشین به هشت پایهٔ اصلی و منفرد بود که در میان آنها صفه‌هایی شکل می‌گرفت، که این خود موجب تحول در ساختار کلی، هندسه و ارتباطات داخلی معماری بنا می‌شد. دوم چگونگی (الگوی) تحول در نظام منطقهٔ انتقال. الگوی تازه که در گنبد سلطانیه به‌کار گرفته شد، نشان می‌دهد که معماران این دوره نسبت به دستیابی به تنوع و زیبایی بدیع‌تر فضای داخلی گنبدخانه حساس شده بودند و در جهت یکپارچگی بیشتر سه منطقهٔ گنبدخانه ــ تغییر نقشه از چهارگوش به دایره ــ به‌گونه‌ای‌که شکوه واقعی آنرا نمایان سازد به راه‌حل‌هایی نیز دست یافته بودند. این الگو متشکل از سه ردیف «تاسهٔ» کم‌عمق بود که مطابق با فرمول قطار مقرنس دور تا دور حلقهٔ منطقهٔ انتقالی را پوشش می‌داد، بی‌آنکه به سایه‌اندازی‌های متعارف سکنج‌های الگوی قبلی، که یکپارچگی فضای مورد نظر را خدشه‌دار می‌کرد، تن داده باشد. این تحول در دورهٔ تیموری به کمال رسید، و «قطار آویز» از دل طاق‌هایی که بین قوس‌هایی از منطقهٔ سکنج زده می‌شد تا به‌گونه‌ای دیگر گودی‌های این منطقه را تلطیف کند، سربرآورد[۸۳].

۳. چکیدهٔ ارزش‌های معماری آرامگاه سامانی، ساخته شده در قرن ۳-۴ق/۹-۱۰م،

که یکی از معدود بناهای باقی ماندهٔ پس از حملات مغول در بخارا است و ساختمانی است با ظاهری که عشق و پرهیزگاری را می‌نمایاند با استخوان‌بندی روش عقلانی که یک تکدانه معماری یادمانی است[۸۴]، بار دیگر مورد توجه قرار گرفت. الگوی فوق همچنان نسبت به ایدهٔ آرامگاه اسماعیل سامانی که خود یادآور آتشکده‌های ساسانی بود وفادار ماند[۸۵]. اما امتیازهای خود را نیز دارا بود: به جای پلان چهارگوش، نقشهٔ هشت‌گوش به‌کار گرفته شد تا تبدیل آن به دایره در منطقهٔ انتقال، با نرمش بیشتر همراه شود.

۴. با سبک شدن دیوارهای سنگین زیر گنبد ــ یکی از شاخص‌های معماری دوران سلجوقی ــ و شفاف‌تر شدن آن نقشهٔ مربع آمادهٔ توسعه‌های ساختاری متنوع‌تر شد. پوپ می‌گوید هرگاه آثار این دوره را با زیباترین آثار سلجوقی و حتی بناهای پیشین مقایسه کنیم، با وجود نیروی تکان‌دهندهٔ فوق‌العادهٔ آنها در برابر بناهای عهد مغول تا حدودی تنها و محدود می‌نماید[۸۶]. در گنبد سلطانیه «هشت پایهٔ سنگین، جایگزین دیوارهای باربر گردید»[۸۷]، و بنا به طرز بسیار محسوسی سبک شد. راهرو و دهلیزهای طبقات اول و دوم علاوه بر نقش ارتباطی در حکم کلافی، پایه‌های فوق را مقید کرد[۸۸] و به سازمان و تشکیلات معماری غنای بیشتری داد.

۵. در طرح نیم‌رخ گنبد، کار بدیع و دقیقی صورت گرفت که تا زمان ما بی‌بدیل به نظر می‌آید: استفاده از دوپوش[۸۹] به هم پیوسته‌ای که لنگه‌هایی را در میان خود دارد و به آنها تکیه کرده است تا صافی این پوسته‌ها زمینهٔ تزیینات و کاشی‌کاری را برای گنبد فراهم کند. در هیچ معماری آجری، همان‌گونه‌که دیولافوا تصور می‌کرد، نه تنها چنین طاق دوگانه‌ای پدید نیامده است، بلکه هیچ‌گاه برای اجرای چنین فکری نیز تلاش نشده است[۹۰]. فرم افراشتهٔ گنبد، اجازه می‌داد پوشش کامل رنگین دیگری از کاشی بر آن افزوده شود[۹۱]، که به نظر می‌رسد در دورهٔ اسلامی ایران تا آن زمان بی‌سابقه[۹۲] بوده است[۹۳]. «از برکت طرح خوب نیم‌رخ گنبد اسلوب کامل ساختمانی برپا ایستاده است»[۹۴]. پوپ این پدیدهٔ معماری گنبدسازی را در زمان خود «غیرمعمول» دانسته است، اما اندیشهٔ ساخت گنبدهای دو پوسته را به بغداد و دمشق[۹۵] و دوپوش چوبی را به قبةالصخره نسبت می‌دهد[۹۶]. با وجود این نباید فراموش کرد که در میان گنبدهای گفته شده، تنها در طرح گنبد سلطانیه است که برای افزودن پوستهٔ سنگین کاشی‌کاری و بارگذاری آن

اندیشیده‌اند[۹۷].

۵. «طاق»های ایلخانی

طاق‌های ایلخانی را به‌طور کلی به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. آنچه برای نمایاندن قدرت سیاسی این دوره، درصدد فرا رفتن از ابعاد و اندازه‌های به‌کار رفته در الگوهای گذشته بود، با تدابیر و قریحهٔ شخصیت‌های بزرگ‌اندیش ایرانی به‌وجود آمد. در نمونه باقی ماندهٔ مسجد تبریز تبلور چنین مقیاسی قابل ملاحظه است. این بنا با پشتیبانی تاج‌الدین علیشاه و به نام او ساخته شد. بنا به روایاتی پس از چندی طاق عظیم آن فرو ریخت ولی به زندگی بدون طاق خود ادامه داد[۹۸]. این بنا پایه‌هایی به ضخامت ۱۰/۴۰ متر و دهانهٔ ۳۰/۱۵ متر و عمق ۶۵ متر داشت و ارتفاع آن تا خط آغاز طاق ۲۵ متر بود[۹۹].

۲. طاق‌هایی که حاصل ظرافت، ابتکار و قریحهٔ مهندسان و استادکاران بود. ایدهٔ آنان نقش مؤثری در تمامیت و هماهنگی یک کار زیبا، متنوع و به یاد ماندنی داشت. طاق‌های مقرنس، طاق‌های متقاطع، طاق‌های تزیینی با قالب‌های کلیل وکلیلِ آذری. طاق‌های آجری با نقش‌های گل‌انداز چندرگی؛ چهاربائو؛ خفته‌راسته که هریک را به صورت‌ها و حالت‌های مختلف می‌ساختند. در ساخت طاق‌ها بسته به ویژگی نمای مورد نظر گاه از آجرنما یا تراش با بندکشی‌های هم‌سطح سود می‌جستند و گاه با آجر لاغر توکار و بدون بند استفاده می‌کردند، که هدف ایجاد سایه روشن در ترکیب سطوح آجری بود. گاه با لایه‌های گچ امکان استفادهٔ سرشار از انواع تزیینات و ترکیب‌های رنگین و فاخر را فراهم می‌کردند.

گونه‌ای دیگر از طاق‌های ایلخانی که در دوران قبل نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت و با هدف بهره‌گیری و احیای فضای پشت طاق‌های اصلی و گنبد ساخته می‌شد، رواق‌هایی بود که با طاق زدن در آن فضاها تبدیل به راهروها و دهلیز شده بود. این پدیده که به یکی از عناصر مهم معماری تبدیل شد، به دنبال برقراری دهانه‌های وسیع و تأکید بر بزرگی مقیاس بنا به‌وجود آمد و درعین‌حال با توفیق در افزایش فضاهای خالی و سبک کردن هرچه بیشتر معماری[۱۰۰] قوت یافت.

۶. «رواق»های زیر رخ بام

منظور از رواق‌های زیر رخ بام، راهروهایی است که بر فراز پاتاق‌های فضای اصلی در یک طرف یا طرفین و گاه در تمامی اضلاع محیطی آن تعبیه شده است. این رواق‌ها را که هیلن براند آنرا «بالاخانه‌های طاق‌دار»[۱۰۱] و گلمبک آنرا «غلام گردش»[۱۰۲] نام داده‌اند. حاصل تدابیری است که برای سبک کردن تودهٔ ساختمانی غیرمفید و استفادهٔ مطلوب در مواضعی از نظام سازهٔ باربر اندیشیده‌اند؛ و به صورت راهرو، دهلیز یا پله در میان پایه‌ها، پشت بندها و فضای خالی کونال‌های طاق‌های ایوان‌ها و گنبدها تعبیه کرده‌اند؛ بی‌آنکه به استحکام و تعادل بنا آسیب برساند. بدیهی است دهانهٔ آنها کوچک و بسته به ارتفاع دهانهٔ اصلی بنا، گاه در یک سطح (طبقه) و یا چند سطح به‌وجود آمده‌اند. وجود این رواق‌ها که جزئی از ویژگی‌های ساختاری معماری ایران است و گاه دهلیزهایی را نیز در خود جای داده است، در تنوع فضا و عملکرد و استحکام بافت معماری و ساختمانی نقش بسزایی دارد. در دورهٔ ایلخانی که تحولی در ارتباطات داخلی بنا به‌وجود آمد، حلقهٔ رواق توانست امکان نزدیک‌تر شدن به جزئیات نقوش و کتیبه‌های اطراف گنبد را فراهم کند. همچنین مناظر داخلی و دیدهای تازه‌ای به فضای خالی و بزرگ شبستان و مقصوره و گشودگی‌های دیگر به‌وجود آورد. این امکان غنایی به بنا داد که گویی نبودِ آن لطف این فضاهای عظیم را زایل می‌کرد و شکوه آنها را بی‌معنی می‌کرد. یک نمونهٔ شاخص از دورهٔ ایلخانی رواق‌های مرتبهٔ بالای مقبرهٔ گنبد سلطانیهٔ مشرف به دشت سلطانیه است. میراث شایسته‌ای که پس از طی چند قرن متوالی نشانه‌های آنرا به وضوح در ساختار مقابری نظیر اسماعیل سامانی در بخارا، سلطان سنجر در مرو، هارونیهٔ طوس و نمونهٔ کمال یافتهٔ آنرا در گنبد سلطانیه مشاهده می‌کنیم. در دورهٔ ایلخانان با پرداختن تزیینات و استفاده از انواع طاق‌های تزیینی و مقرنس، مواضع این طاق‌ها را مورد توجه بیشتری قرار دادند. رواق و دهلیزهای انتهایی مقابر که هم‌تراز پای آغازین دوره‌های باربر آنها است، نکتهٔ مهمی را در تخصیص تناسبات معماری به حجم کلی بنا و زیبنده کردن آن فاش می‌کند: ایجاد دو نسبت زیبا، قانونمند و شناخته شده دو جزء یک «قوس پنج ـ او ـ هفت ایرانی» است، و «نسبت افراز یک قوس (لنگه طاق) ایلخانی به ساقهٔ همان قوس» که در نمای پیرامونی، خود را به صورت حجم خالی

رواق بر روی حجم پر و سنگین زیرین می‌نمایاند. ازاین‌رو، «نما» شاخصی بـرای درک جایگاه و ابعاد کلیدی و واقعی کالبد پنهان شدهٔ بنا بود که احساسی از کم و کیف فضای داخلی آن نیز به دست می‌داد.

۷. کمرپوش‌ها

«کمرپوش» کردن (دو طبقه کردن) برخی از رواق‌های مرتفع، با طاق‌های تخت مانند طرفین ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان[۱۰۳] که طاق‌های آن آجرکاری تزیینی ایلخانی است، و نیز چند دهانه از شبستان شرقیِ گنبد نظام‌الملک کـه دارای لنگـه‌هـایی بـا قوس‌های کلیل آذری (ایلخانی) است، و کمرپوش‌های دهلیزهای مسجد جامع نطنز[۱۰۴] نمونه‌های دیگری از طاق‌هایی است که در این دوره با همان ایدهٔ کلاف و پیوند بـین پایه‌ها به دست آمده است.

۸. تحول طاق رواق‌ها

به رواق و دهلیزهای مشرف به فضای داخلی (شبستان) محمد بن بکران اصفهان، که از یک جایگاه اصلی بر فراز مدفن محمد بکران با سقف مقرنس، کاشی‌های زرین فام و محراب جداگانه تشکیل شده است، بدون تردید اهمیتی فراتر از فناوری ساختمانی داده شده است. غنا و شیوایی این عوامل در بنایی که گنبد ندارد و دارای نقشه تـک ایوانی است[۱۰۵] گویای دلبستگی به پدیدهٔ معماری در این دوره است. به نظر می‌رسد پس از یک دورهٔ توقف، حدود دو قرن بعد به‌گونه‌ای دیگر در مساجد علی، مسجد شیخ لطف‌الله و ساروتقی اصفهان به طور بنیادی (نه الحاقی) تکرار شده است، و با خـود و مجموعه‌های اطراف ارتباط گسترده‌تری برقرار کرده است و درعین‌حال به اوج شکوفایی رسیده است.

۹. تغییرات و إعمال نیازهای تازه

تغییرات و افزوده‌های ساختمانی قابل ملاحظه در چندین مجموعه یـا بنـای دورهٔ ایلخانی نشان‌دهندهٔ مداخله‌های منطقی و ماهرانه در ساختار، عناصر و تزیینات معماری

و گنجاندن و إعمال پاره‌ای معانی، مفاهیم یا ضرورت‌های جدید است:

۱. گنبد سلطانیه در همان زمان اولجایتو برای مصرف جدیدش مناسب‌سازی شد. ترکیب دو حجم نامتوازن هندسی تربت‌خانه و گنبدخانه در مقبرهٔ اولجایتو که به عقیدهٔ دیولافوا حاکی از افزوده‌ای است که بنا به ضرورت‌های بعدی به طرح اصلی الحاق شده است[۱۰۶].

۲. رواق یا سرسرای ورودی الحاقی بقعهٔ پیربکران نتیجهٔ زد و خوردهایی فنی و ساختمانی با معنا، به منظور مرئی کردن تغییر یا ضرورت اساسی در ساختار بنا است که تداوم آزاد و متنوع نظام دسترسی به رواق‌های فوقانی و در نهایت پشت بام را در پی داشته است. تغییر جهتِ تنها ورودی بنا به سمت شرق با یک رواق نسبتاً طولانی و نیز تلاش دشوار برای یافتن راه حل دسترسی در انتهای سرسرا به شبستان؛ یک نزاع و تقابل درونی بین اجزای معماری بنای بقعه را که با موفقیت سر و سامان داده است، نشان می‌دهد. برقراری نظم تازهٔ عناصر موجود با ساختار قبلی در این بقعه، ما را از مدیریت و توان طرح و اجرای مجموعه‌های وسیع معماری و تکامل تدریجی آن متناسب با نیازهای جامعه در مجاورت مقبره‌ها[۱۰۷] مطمئن می‌کند. شاید انگیزهٔ بازپیرایی در بقعهٔ پیر، گونه‌ای تغییر جهت سیاسی، مذهبی در عهد اولجایتو بوده است. این بنا مورد احترام عمیق هم یهودیان ــ که گورستان آنان در منطقه‌ای نزدیک به بقعه بود ــ و هم مسلمانان است. اما موضوع مهم‌تر تفاوت آشکار بین لایه‌های گچبری‌های نفیس دو دورهٔ ایلخانی بین سال‌های ۷۱۳-۷۱۶ق است که مقارن با فرمانروایی ایلخان مسلمان است.

۳. نمونه‌هایی از این تقابل همچنین در برخی از ابنیهٔ ایلخانی اصفهان وجود دارد که به پاره‌ای از نقش‌اندازی‌ها یا نقش زدودن‌ها منتهی شده است. در داخل ایوان شرقی مسجد جامع عتیق اصفهان نیز شاهد کشاکش عوامل و اجزاء معماری ایلخانی و صفویه و در نمای بیرونی آن رقابت عوامل سبکی سلجوقی و ایلخانی هستیم. تشابه‌بندهای گچی نمای آجری نمای داخلی ایوان با نمونه‌های مقبرهٔ پیربکران (سرسرای ورودی) متعلق به ۷۱۲ق شگفت‌آور است و به احتمال زیاد کار یک استادکار بوده است. همچنین الگوی نوشته خط بنایی «و علی» و «فاطمه» و ... دیوار انتهایی ایوان و خط ریحان گچبری شده «ان الله و ملائکته یصلون ... » طاقنمای جنوبی آن دیوار بیانگر مداخلات و القای

مفاهیم همین ایام است. یک ویژگی بارز مشترک دیگر بین ایوان شرقی و الحاقات بقعه پیربکران، تلاشی است که معماران و استادکاران در نمایاندن عناصر مورد علاقه و احترام مسلمانان اهل تشیع ایران نشان داده‌اند[۱۰۸]. الحاق سرسرا برای پیش‌بینی دو سلسله مراتب دسترسی جهت طرفداران دو فرقه به یک زیارتگاه، بعدها در بقاع دیگر از جمله بقعهٔ امامزاده اسماعیل مورد تقلید قرار گرفت. مجموعه‌ای که امامزاده اسماعیل در آن واقع شده ریشه‌های تاریخی کهن دارد و مورد احترام هم مسلمانان شیعی و هم یهودیان است.

۱۰. معنا و مضامین عارفانه

معماران این دوره (ایلخانی) علاوه بر تسلط به روش‌های ساختمانی دوران قبل، شناخت کافی از تنوع بارگذاری، تغییر فرم قوس‌های باربر و طاق‌ها و ترکیب‌بندی آنها و نیز شناخت نقاط کور و محل ایجاد روزنه‌ها و نورگیرها در پوشش‌ها و احجام ساختمانی[۱۰۹] برای ایجاد مضامین عارفانه داشته‌اند. ایدهٔ رواق‌های فوقانی مقابر و دسترسی‌های غیرمعمول به بام آنها نمونه‌هایی جسارت‌آمیز از این شناخت و تصور و القای چنین مضامینی به نظر می‌رسد. ایجاد شکاف در کلفتیِ لنگهٔ طاق‌های اصلی ایوان بقعهٔ پیربکران و تداوم رواق و پلکان از لابه‌لای جرزها و دوپوش‌ها برای دسترسی به بام بقعه یک کار جسورانه دیگر در این بقعه است. برای تداوم این رواق به دور شبستان مرکزی، ناگزیر از تعبیهٔ شکافی به دهانهٔ دو آجر ایلخانی (حدود ۴۰ سانتیمتر) در همین موضع در پایه‌های باربر نگهدارندهٔ طاق اصلی و عبور از آن شده‌اند. رواق بالاتر از میان فضای غیرمنتظره‌ای در مجاور جداره‌های پشت مقرنس و دو پوش طاق‌های ایوان می‌گذرد و سرانجام در انتها با عبور از پله‌ها از سفری پرفشار به بام بقعه و آسمان نامتناهی دست می‌یابد. این رواق‌ها با عبوری تنگ از میان جرزها و فضاهای نامأنوس معماری توانسته است تفکری را که طرح ممکن است در پی ایجاد تعابیر و احساس عارفانه و معمارانهٔ خاک یا گور[۱۱۰] باشد، به خوبی القا کند؛ تجربه‌ای که در مسجد شیخ لطف‌اللّه، به‌گونه‌ای دیگر تکرار شده و دالان ورودی آن این وظیفه را به عهده گرفته است.

۱۱. جراحی و الحاق در ابنیه

معماران ایلخانی استادان جراحی و الحاق در ابنیه بودند. بیشتر آثار و شواهد معماری در مسجد جامع اصفهان و بقعه پیربکران که همزمان یا اندکی پس از مقبرهٔ اولجایتو ساخته شده است، و هریک دارای چند لایه و قسمت الحاقی است، مفاهیم بیشتری را بر می‌تاباند، که درعین‌حال مبین استادی معماران ایلخانی در هنر طرح و نقشه و تساهل در تغییر فضای معماری و قدرت ایجاد الحاقات مطلوب و راحت است. در بقعهٔ پیر، ترکیب‌بندی غیرمعمول اجزای معماری، کور کردن و تخریب ورودی پرکار و نفیس قبلی و برگرداندن ورودی الحاقی جدید از سمت شرق، الحاق محراب پرکار نفیس به ضلع باز ایوان، حفظ بقایای شرقی ورودی تخریب شده و دیگر مداخله‌های نزدیک به هم (از نظر زمانی) ساختار و روند تکوینی پیچیده‌ای از رویدادها را نشان می‌دهد، که معماری بقعه به منظور ارائهٔ راه حل و تأمین نیازهای جدید جرح و تعدیل‌هایی را در خود به‌وجود آورده است. درحالی‌که در الحاقات گستردهٔ شبستان‌های مسجد جامع اصفهان، پایه‌ها و لنگه‌های دورهٔ قبل کاملاً حفظ شده است، و به این پایه‌ها، ساختار معماری ایلخانی مرکب از پایه‌های جدید، لنگه‌هایی با شکل کلیل آذری و طاق‌های آجری به راحتی تکیه داده‌اند.

۱۲. ظهور مناره‌های جفتی

مناره‌ها یکی از مهم‌ترین نمادهای معماری اسلامی است که در ایران بیش از هر اثر دیگری به تزیینات آن پرداخته‌اند. بدین‌منظور مکان، فرم، ابعاد و به‌ویژه ارتفاع آن متناسب با ایده‌هایی که شایستگی و زیبایی تزیینی آنرا به نمایش می‌گذاشت، پیوند خورده بود. در دورهٔ ایلخانی سردرهای بناها با تزیینات ماهرانه برای پیوند و پهلو گرفتن مناره‌ها آماده شد. مناره‌ها که اینک باریک‌تر شده بود و متصل به بنا، در دو طرف ایوان ورودی جای داده شد. ارتفاع بلند مناره‌ها که در منظرهٔ آبی آسمان جای می‌گرفت امکان استفاده از مصالح متنوع، رنگ‌ها و نقش‌های بدیع را پدیدار ساخت. تزیینات نما و رنگ اهمیت بیشتری پیدا کرد. افزوده شدن ترکیب آجرهای لعاب‌دار تزیینی و ساده در نمای خارجی[۱۱۱] و به‌ویژه در قالب نقوش و کتیبه‌های خط بنایی بر روی مناره‌ها که از پایین

به بالا ادامه می‌یافت، اثر مضاعف بر خطوط عمودی بنا گذاشت و جاذبه و رعنایی آنرا غنای بیشتری داد. رشیدالدین فضل‌الله در دو جانب سردر ورودی ربع رشیدی اقدام به برپایی دو مناره برای شاخص کردن نمای بیرونی و گفتن اذان کرد[۱۱۲]. تاریخ برپایی آن ۷۰۹ق، مقارن با تاریخ شیعه شدن اولجایتو است. هرچند کاربرد مناره‌های جفتی در ابنیهٔ این دوره، گویای ایلخانی بودن آنها شد و در سردر مسجدی در سلطانیه پهلو گرفت، هشت مناره دور تا دور گنبد سلطانیه سوی مکه را نشان می‌داد[۱۱۳]. به نظر می‌رسد جفت مناره‌ها از آن پس مورد استقبال قرار گرفت و در اغلب بناهای مذهبی دیگر بلاانقطاع ظاهر شد. تعدادی از تک مناره‌ها از جمله منارهٔ خوش‌قوارهٔ خانقاه نطنز که در سال ۷۲۵ق[۱۱۴] به صورت ترکیبی زیبا با گنبد رفیع هرمی (رُک)، افزوده شده بین سال‌های ۷۰۴-۷۰۷ق[۱۱۵]؛ پیوند یافت، و همنشینی هشت منارهٔ کوتاه و گنبد سلطانیه؛ مناره‌های جفتی در مسجد جامع اشترجان و مقبرهٔ عمو عبدالله (منارجنبان) در سال ۷۱۵ و ۷۱۶ق[۱۱۶] و دو منار دارالضیافه در اواخر قرن ۸ق[۱۱۷] و دو منارهٔ دردشت اصفهان به سال ۷۶۹ق[۱۱۸] و در اوج شکوه خود در سردر مسجد جامع یزد راه یافت. ویلبر به وصف مناره‌های دو طرف ایوان شمالی «مؤسسهٔ وقت‌الساعت» یزد پرداخته است که به دستور سید رکن‌الدین ساخته شد و به لحاظ تعبیهٔ لوازم فنیِ زمان‌نما، از عجایب زمان خود بود[۱۱۹].

۱۳. تزیینات

این عقیده که زیبایی در درون آرایه متبلور می‌شود و آرایه خود مبین زیبایی است یکی از اصول زیباشناسی ایران در تاریخ میانه است که به‌وفور در ادبیات و هنرهای تجسمی مجسم شده است[۱۲۰]. تزییناتی که برای آراستن قصرها و ابنیهٔ مذهبی در دورهٔ سلجوقی و قبل از آن به‌کار برده می‌شد در این دوره نیز رایج گردید. گچبری و کاشی‌کاری دو عامل اولیهٔ زینت ابنیه است. در دورهٔ مغول هنر گچبری در زمینهٔ ساختن گل و برگ، طرح‌های هندسی و خط و کتیبه به اوج خود رسید. هیچ فضای قابل رؤیتی بدون ریزه‌کاری‌های گچبری رها نشده است. طرح‌ها از نقوش، و این نقوش خود از ریزه‌کاری‌ها سرشار است[۱۲۱]. تزیینات گچبری داخل آرامگاه پیربکران در نزدیکی اصفهان و محراب

مسجد جامع اصفهان دو نمونهٔ برجستهٔ این دوره است[۱۲۲]. شکوهمندی ابنیه در پایان قرن ۷ و اوایل قرن ۸ق ضرورت بهره‌مندی از تزیینات متناسب با آنرا اقتضا می‌کرد. تجربه‌های درخشان این دوره نشان می‌دهد هیچ ایدهٔ تزیینی نمی‌توانست با تزیینات رنگین کاشی‌کاری معرق در بیرون و تزیینات گچبری و نقاشی در درون معماری برابری کند. بلر نوشته است کاشی‌کاری تا اوایل قرن ۸ق مشتمل به سطوح پیوسته‌ای از کاشی معرق، آن هم در محوطه‌ای محدود و با رنگ‌هایی اندک بود[۱۲۳]. اما تا پانزده سال بعد در بقعهٔ امامزاده جعفر و مدرسهٔ باباقاسم اصفهان رنگ سفید به رنگ‌گزینی سنتی افزوده گشت و سطوح را به‌طور کامل با کاشی معرق پوشاندند. تا نیمه‌های قرن این شیوه تکمیل شد[۱۲۴]. اما شراتو معتقد است که در آرامگاه اولجایتو در سلطانیه رنگ‌گزینی محدود به چهاررنگ آبی روشن، آبی تیره، سفید و تا حدودی رنگ سیاه است، اما در اصفهان در اواسط قرن ۸ق رنگ سبز و قهوه‌ای روشن نیز به آنها افزوده شده است[۱۲۵]. بدیهی است آنچه از هنر کاشی‌کاری در این زمان یاد شده است، در گذشته نیز وجود داشت با این تفاوت که از تنوع و وسعت کارگیری بیشتری برخوردار گردید و کارگاه‌های آن رواج یافت. حتی جایگزینی محراب زرین‌فامی که در مسجد میدان کاشان که بلافاصله پس از تخریب و غارت شهر در ۶۲۱ق انجام گرفت[۱۲۶]، نشان داد عمر این هنر به پیش از این تاریخ می‌رسید؛ به‌گونه‌ای که در پایان این قرن دستورالعمل‌های حاصل از تجربیات و سوابق آن نیز توسط ابوالقاسم کاشانی منتشر شده است.

آثار تزیین گچی نیز در تداوم طرح‌ها و فنون دورهٔ سلجوقی بوده است و با دقت می‌توان تکامل تدریجی و تلطیف شدن آنرا تا پایان دوره ایلخانان ملاحظه کرد[۱۲۷]. اما ظهور ناگهانی پاره‌ای از تدابیر در به کارگیری آرایه‌های گچبری آرامگاه اولجایتو شگفت‌آور است. مراحل گچ‌اندازی و گچبری رنگین به صورت‌های بسیار متنوع با نقوش گیاهی، هندسی، نوارهای تزیینی، کتیبه‌های مواج کنده‌کاری شده، برش‌های مایل در نقوش و حرکت‌های زیر و رو و لایه‌های مختلف ریزه‌کاری که با استفاده از قالب و هم با ابزارهای برش گچبری و نیز با تکنیک «فشردن قالب بر لایهٔ گچ» در محراب‌های ایلخانی انجام می‌شد، و تا امروز اعجاب همگان را به همراه داشته است، اطلاعاتی است که قبلاً آشکار شده بود[۱۲۸]. اما پی‌گردهای اخیر بر روی آرایه‌های مقبرهٔ اولجایتو نشان داده است

که برخی از نقش‌های برجستهٔ توخالی در این آرامگاه تنها به‌وسیلهٔ قالب‌های بادکنکی امکان‌پذیر بوده است، که در هیچ‌یک از آثار ارزندهٔ دیگر ایلخانی همچون محراب اولجایتو اصفهان و نظایر آن مشاهده نشده است[۱۲۹]. اعتلای هنر گچبری در دورهٔ فرمانروایی اولجایتو را که به گفتهٔ برخی از صاحب‌نظران تأثیر عمده‌ای بر هنرهای دیگر گذاشته بود، نتیجهٔ بازگشت نسل هنرمندانی می‌دانند که در اوایل حملهٔ مغول به آسیای صغیر مهاجرت کرده بودند و در آنجا با هنرهای کنده‌کاری سنگی آشنا شده بودند. میراث هنر گچبری که اهمیت آن در مرحلهٔ اول در نیروی تخیلی نبوغ‌آمیز نقوش آن نهفته بود[۱۳۰] و با طرح‌های پیچیده و غنای رنگین از اوایل دورهٔ پارتی شکفته شده بود، پوشش‌های گچی رنگارنگ پرکار را در دوران بعدی معماری ایران پیشگویی کرد[۱۳۱]. تداوم این هنر در دورهٔ اسلامی توانست گونه‌هایی از الگوها و نقوش دوران قبل را به‌کار گیرد، و در دورهٔ ایلخانی آنرا به همراه ترکیباتی که از راه به‌کارگیری امکانات مختلف آجرکاری و درهم تنیدن آنها به دست می‌آمد، با تنوع، پیوستگی و انسجام قابل تحسینی با مصالح دیگری از جمله در تزیینات گچی دنبال کند. طرح‌های گچبری شده در فواصل آجرهایی که با روشی سنجیده درهم تنیده شده است، نیز نمونه‌ای از این‌گونه تزیینات ترکیبی است. سطوح برهنه که در اواخر دورهٔ سلجوقی به‌وسیلهٔ آجرهای تقلیدی به الوان مطلوب پوشانده می‌شد، در این دوره رواج بیشتری یافت. بدین‌سان آجرکاری تحت تأثیر رنگ قرار گرفت[۱۳۲] و فضاهای داخلی با گچ‌اندازی‌های مختلف و گچبری‌های رنگین حال و هوای تازه‌ای یافت؛ تا حدی که برای هماهنگی‌های کلی و جزئی نقوش و عناصر معماری در بدنه‌ها و سقف‌های داخلی از نقوش آجرکاری رنگین استفاده می‌کردند. با وجود این آجرکاری‌های دقیق و محکی از این دوره وجود دارد که با آجر خاص این دوره که ابعاد و اندازه‌های معمولی آن حدوداً ۴×۲۰×۲۰ است، اجرا شده است. این آجرهای تقلیدی، در واقع، نوعی گچ سخت بود که به صورت نمای آجری منقوش در می‌آمد[۱۳۳].

با آغاز قرن ۸ق و ظهور پی‌درپی و سریع بناهای بسیار عالی که از ویژگی‌های آنها تزیینات ظریف گچبری بود، محراب‌های تازه با نقوش کمتر برجسته به وجود آمد[۱۳۴]. سپس برجسته‌کاری‌های حجیم در محراب‌های این دوره به صورت قوام آمده ادامه یافت. نقش‌های نمادینی چون دوایر پشت بغل‌های قوس‌های اطراف ورودی و قاب‌بندی مربعی

برای تزیین مدخل تزیینی آرامگاه‌ها، با مصالح مختلف به‌کار گرفته شد[۱۳۵]. گونه‌ای از این تزیینات حتی به‌وسیلهٔ حجاران ایلخانی بر سنگ‌نگاره‌های قبر عیناً نقش بست. کنده‌کاری‌های سنگ مقبرهٔ امامزاده جعفر اصفهان به سال ۷۲۵ق یکی از نمونه‌های گویا و نفیس آن است. در تمامی یا اغلب این آثار ترکیبی از کتیبه‌های متنوع خط کوفی، بنایی، ریحان و ثلث برجسته بر زمینه‌های گل برگ[۱۳۶] تزیینات مختلف را راهبری می‌کرد[۱۳۷].

۱۴. پس از ایلخانان

در سراسر دورهٔ ایلخانان، به جز دو دورهٔ گیخاتو و ارغون و وزارت سعدالدوله که زمام امور به دست وزیران بود، میان اختیارات فرمانروا و وزیران ممالک به معنی صحیح کلمه حدودی تعیین نشده بود و فرمانروایان نتوانستند ثباتی در وضع متصدیان برجسته‌ترین امور دولت به وجود آورند. این وضع خود یکی از موجبات زوال سلطنت ایلخانان بود[۱۳۸]. اختلاف بین اداره‌کنندگان دولت تا جایی بالا می‌گرفت که منتهی به قتل برخی از آنان می‌شد. ابوسعید که فرزند و جانشین نداشت، این اختلاف را به شیوهٔ مغولی حل کرد: تمام وزرای ممالک ایلخان، به‌جز تاج‌الدین علیشاه که در سال ۷۲۴ق درگذشت، را به قتل رساند[۱۳۹]. سرانجام پس از مرگ سلطان ابوسعید، آخرین فرمانروای ایلخانی در سال ۷۲۶ق نزاع میان سلسله‌های مختلف و رویارویی امرای جاه‌طلب محلی بروز کرد، و قدرت مرکزی مغولان ایران به چندین واحد سیاسی مستقل جغرافیایی تقسیم شد. در بغداد و تبریز (عراق و آذربایجان کنونی) خانوادهٔ جلایر از نسل مغول حکومت می‌کردند[۱۴۰]. در اصفهان و شیراز، آل مظفر سلطنت داشتند که از نژاد ایرانی بودند[۱۴۱]. در هرات و افغانستان، خاندان افغانی کرت سلطنت می‌کردند[۱۴۲]. اما در سایهٔ قوانینی که غازان خان پایه‌ریزی کرده بود، رونق اقتصادی همچنان برقرار بود و فعالیت معماری قابل ملاحظه‌ای در سراسر کشور ادامه یافت[۱۴۳]. با وجود این، نوزایی درخشان پس از عمری کوتاه از جریان افتاد و از سال ۷۴۵ق ساخت و ساز اساسی و جدی در شمال متوقف شد. خاندان جلایریان در غرب عراق و ایران، و آل مظفر در مرکز و جنوب ایران حمایت عمدهٔ خود را مصروف معماری کردند[۱۴۴]. دو بنای بااهمیت مسجد وقت‌الساعة و قسمت‌های شاخصی

از مسجد جامع یزد به دستور بالاترین مقام دربار مظفری ساخته شد که هر دو، گونه‌های متمایزی تا زمان خود بودند[۱۴۵]. مسجد جامع کرمان را، زمانی کوتاه پس از تصرف شهر، در ۱۳۴۹م/۷۴۹ق ساختند که تزیینات آن بسیار بلندپروازانه و تا آن زمان بی‌همتا بود[۱۴۶]. پیش از این رنگ تا حد کمی به‌کار گرفته می‌شد تا ویژگی‌های معماری را برجسته‌تر نشان دهد. کاشی‌های لعابی برای نشان دادن طرح‌ها بر روی زمینهٔ آجرهای بی‌لعاب، و سفال‌هایی با لعاب شفاف اندک برای حمیل‌ها به‌کار می‌رفت. این شیوه به سرعت در ابنیهٔ مناطق جنوبی کشور راه یافت، از جمله در محراب مسجد جامع یزد[۱۴۷] و مدرسهٔ مظفری اصفهان به کار گرفته شد[۱۴۸]. رقابت میان خاندان اینجو و آل مظفر نیز گونه‌ای بلندپروازی را در ایجاد بناهای باشکوه نشان داد[۱۴۹]. بناهای مظفریان به سمت استفاده از عناصر شاخص معماری و بهره‌گیری از فرم‌های ساختمانی با مقیاس عالی در ظاهر و ورودی بنا متمرکز گشت[۱۵۰]. از دورهٔ جلایریان در ایران آثار معماری بسیار اندک باقی مانده است، اما در ۸۱۹ق/۱۴۱۹م مناره‌های بزرگی به مسجد جامع شوشتر افزودند[۱۵۱]. برخی از ساخت و سازها در اصفهان، ابرکوه، شیراز و حتی بیش از این در یزد و کرمان بود. اما نشانه‌ای از بقایای فعالیت سترگ معماری پس از نیمهٔ سدهٔ ۸ق ملاحظه نمی‌شود[۱۵۲]. از دورهٔ آل مظفر برپایی ایوان عمر مسجد جامع اصفهان[۱۵۳]؛ آرامگاه سلطان بخت‌آغا[۱۵۴]؛ مسجد جامع کنونی یزد[۱۵۵]؛ خدای‌خانه مسجد جامع شیراز[۱۵۶]؛ مسجد جامع کرمان[۱۵۷] و مسجد پامنار کرمان[۱۵۸] درخور توجه است. تیمور در سال ۷۹۵ق، شاه منصور پادشاه جوان و رشید مظفری را طی نبردی که نزدیک بود به نابودی او منجر شود از پای درآورد و پس از قتل او سایر افراد خاندان مظفری را ابتدا مقید و سپس در راه فارس به اصفهان در قریهٔ مهیار جمیع آنها را از بزرگ تا کوچک کشت. این خاندان بزرگ که بر اثر وجود شاعر بزرگوار خواجه حافظ شیرازی نامی بلند در تاریخ ادبیات ایران باقی گذاشته‌اند، به این شکل فجیع از میان رفت[۱۵۹].

عصر تیموریان

در اواخر قرن ۸ق/۱۴م با نفوذ تیمور بار دیگر حس توسعه‌طلبی با امپراتوری مغول‌ها درهم آمیخت[۱۶۰]. تیمور فرزند یک حاکم محلی در جنوب سمرقند بود. او

در جایی پرورش یافته بود که از کودکی به ارزش تجارت سراسری آسیا پی برده بود، زیرا کاروان‌های تجارتی از زادگاهش می‌گذشتند. او یک سال پس از رانده شدن مغول‌ها از چین رئیس قبیله بدوی بلخ شد[۱۶۱] و به‌تدریج اتحادی از قبایل ترکی ــ مغولی آسیای مرکزی و ماورای آن به وجود آورد و آنها را به رشته‌ای از لشکرکشی‌های ظفرمندانه گسیل داشت که تا زمان مرگ وی در ۸۱۰ق ادامه داشت. ایران، هند، آناتولی، و سوریه را همچون مغولان به خاک و خون کشید[۱۶۲] و صنعتگران و صاحبان اندیشه[۱۶۳] آنجا را به سمرقند پایتخت خود انتقال داد و با تشویق و ترغیب هنرمندان یک جنبش هنری را به وجود آورد[۱۶۴]. آنان عمارت‌هایی چشمگیر، از جمله قصرهایی با دیواره‌نگاره‌هایی از پیروزی‌های او که امروزه از بین رفته است، در آنجا ساختند[۱۶۵]. تیمور برای آنکه مسیر تجارت آسیا را به سرزمین تحت فرمانش منحرف سازد، مسیرهای شمالی‌تر را آماج حملات خود قرار داد. سمرقند قلب جاده ابریشم شد[۱۶۶]. اما سامانی را که تیمور با سیاست نابودسازی بر جادهٔ ابریشم تحمیل کرد، پس از مرگش فرو ریخت و آخرین نظم در این شاهراه بزرگ ناپدید شد[۱۶۷]. جانشینان تیمور هیچ‌یک نبوغ نظامی وی را نداشتند، اما در آنان اشتیاقی همسان به هنر دیده می‌شد و آن‌گونه که از گنجینه‌ها و مرقعات مربوط به منظومه‌های کهن فارسی که آنان سفارش داده بودند برمی‌آید، آنها به سرعت به فرهنگ و هنر ایران متمایل و فریفته آن شده بودند[۱۶۸].

۱. نیروی نوزایی

متون تاریخی تیموری تصویری از ترقی و رونق روزافزون شهرها به دست می‌دهد. مشاهدات کلاویخو، سفیر پادشاه کاستیل و لئون در دربار تیمور، این تصویر را مورد تأیید قرار داده است[۱۶۹]. تبریز که بخشی از چهره‌اش ویران بود بازاری پررونق داشت و سلطانیه هنوز بر سر راه کاروان‌رو بود که بازرگانان بیگانه به‌وفور با انواع کالاها مشغول فعالیت بودند. بازاری بزرگ که به فرمان تیمور در سمرقند ساخته شده بود، پر بود از صنعتگران سراسر قلمرو تیمور. از دمشق هنرمندان انواع آبگینه، پارچه، سفال و سلاح و زره و کمان و از آسیای صغیر بنایان و نقره‌کاران و از همه مهم‌تر تفنگ‌سازان، که

سلاحی نو و تازه اختراع شده را فراهم می‌کردند[۱۷۰]. پایتخت تیمور را انبوه صنعتگران، افکار جدید و اشتیاق مفرط به ایده‌ها و اندازه‌های بزرگ فرا گرفته بود که همه در تلاش برای به‌کارگیری زبان سنت ایرانی بودند[۱۷۱]. اجرای طرح مفصل و باشکوه آرامگاه خواجه احمد یسوی[۱۷۲] در یسی (ترکستان)، به دستور تیمور، ابتدا به معماران و صنعتگران محلی، ولی به زودی، نازک‌کاری و تزیینات آن به ایرانی‌ها واگذار گردید[۱۷۳]. التزامِ تیموریان به اسلام که چهارچوب جامعهٔ ایشان را می‌ساخت، و درعین‌حال آزاد فکری و عادات موروثی آنان، به ابداع واقعی در ادبیات، نقاشی، و معماری منجر شد. نیروی محرکهٔ این نوزایی تا حدی از سوی حامیان جدید فراهم آمد که هنرمندان را از مرکز و جنوب ایران به دربارهای ماوراءالنهر و خراسان جلب کرد و بخش دیگر به ذوق و سلیقهٔ شخصی حامیان مربوط بود، که توان و قدرت تازه‌ای را برای زیبایی‌شناسی ایرانی به ارمغان آورده بود[۱۷۴]. تیمور، که خود عمری را در چادرهای بیابانگردان و اردوگاه‌های جنگی به‌سر برده و در این زمان مردی سالخورده بود، زندگی در میان خیمه‌های بیرون شهر را برتر از کاخ‌های خود در درون شهر می‌دانست. در جلوی دروازهٔ یکی از این کاخ‌ها که در میان بیشه‌ای به نام دلگشا بود و در هوای آزاد، سفیران مصر را به حضور پذیرفت[۱۷۵]. عادت تیمور به توبیخ معماران که چرا بناهایش را به اندازهٔ کافی بلند و فراخ نساخته‌اند، به نظر می‌رسد هم از طبع آزاد و فراخ زیستی او برمی‌آمد و هم نشانهٔ خود بزرگ‌بینی او بود که به طور معمول در دیگر حاکمان مطلق‌العنان شرق نیز دیده شده است. حکومت او هرچند شکوه یک نوزایی را آشکار می‌ساخت، چنین نهضتی از خصوصیت عقلانی عاری بود[۱۷۶]. گفته‌اند «تیمور، هنگامی که هنرمندان شهرهای گشودهٔ خویش را از شیراز و بغداد و جاهای دیگر به سمرقند آورد شاید هیچ نظری به هنرهای باریک و ظریفی که در میان صفحات کتاب‌ها پنهان می‌ماند نداشت و بیشتر ایشان را به کار پرداختن پرده‌های بزرگ از پیکارها و کارزارهای خود می‌گماشت و از این لحاظ بایستی گروهی از هنرمندان شیرازی و بغدادی از این هنرمندگیری برکنار مانده باشند؛ زیرا که در پایان سدهٔ ۸ق در این دو شهر شیوه‌ای شگفت پدید آمد»[۱۷۷]. با وجود این، ظرافت خیال‌انگیز انواع طرح‌ها، و نقوش تزیینی معماری این دوره از بلوغ زایدالوصف هنرهای وابسته به معماری حکایت دارد، که استادی و چیره‌دستی همین هنرمندان را

در آثار معماری طلب می‌کرده است.

۲. چرخهٔ سیاسی معماری

گرایش به سازهٔ معماری را، که با ورود مهاجمان ترک از شمال شرقی ایران آغاز شد و در آن تزیینات (ذوبعدی) تحت تأثیر قدرت بیان و سازه (سه بعدی) قرار گرفت، تیموریان نظیر مغولان پیش از خود احیاء کردند. اما آنرا به شیوهٔ جدیدی از نو پدید آوردند[۱۷۸]. این گرایش که راه استعداد ایرانی را که مایل نیست تزیینات زیر سایهٔ تنش خشونت‌آمیزِ سازه‌ای قرار گیرد، دوباره به جریان انداخت و دیگر از آن جدا نشد[۱۷۹]. آغاز دورهٔ اول نواندیشی را می‌توان مقارن با فرمانروایی شاهرخ، پسر تیمور پس از ترمیم ویرانی‌ها و آبادی و نشر دانش و تشویق علما و ادبا دانست. او خود شعر می‌گفت و خوش می‌نوشت[۱۸۰]. اما محرک اصلی نوزایی این دوره یکی از همسران او گوهرشادآغا، و پسرانش الغ بیک و بایسنقر بودند. گوهرشاد در سالی که شاهرخ هرات را پایتخت خود ساخت (۸۰۷ق) با علاقه به خراسان، بنای مسجد خود را در مشهد آغاز کرد و تا سال ۸۲۲ق آنرا به کمال شکوفایی رساند. بایسنقر با وقف عمر خود در راه موسیقی، نقاشی و خطاطی، و الغ بیک با توجه به گرایش علمی‌اش، و ساخت رصدخانه در سمرقند و اصلاح تقویم[۱۸۱]، خدمات شایان خود را در بنیان‌گذاری اندیشه‌های تازهٔ فرهنگ و تمدن تیموری عرضه داشتند. در دورهٔ شاهرخ در غرب و جنوب ایران فعالیت معماری قابل مقایسه با فعالیت معماری خراسان نبود[۱۸۲]. امیر چخماق در سال ۸۴۰ق مسجد چهارایوانی خود را در یزد بنیان نهاد. طاق‌بندی‌ها و نورگیری‌های شبستان آن از ویژگی‌های این مسجد و قابل مقایسه با شبستان آل مظفر در مسجد جامع یزد است[۱۸۳]. در اصفهان تنها نمونهٔ این دوره، بیت‌الشتاء مسجد جامع اصفهان، و مزین به نام سلطان محمد ــ فرزند بایسنقر ــ در سال ۸۵۱ق است، که از سال ۸۵۱ق تا ۸۵۵ق در اصفهان حکومت می‌کرد. معمار آن بر حسب کتیبه سردر ورودی شیخ حسن بن شرف‌الدین از اهالی ورزنه بود[۱۸۴]. این شبستان ۳ دهانه در ۶ دهانه با پایه‌های ستبر و کوتاه و طاق‌های ۴ بخش و تویزه‌های متقاطع (قطری) در نوع خود منحصر به فرد است. نورگیرهایی که با پرتوی از تلألؤ سنگ مرمر، روشنایی ملایمی را به داخل می‌تاباند و نمی‌توانست در مرکز دهانه‌های شبستان

جای گیرد، با فاصلهٔ ناچیزی از آن تعبیه شده است. تودهٔ انبوه سازهٔ شبستان گویای آن است که احتمالاً در نظر داشته‌اند بر روی آن اشکوب دیگری را بیافزایند. این الگو در عهد عباس اول در مسجد شیخ لطف‌الله دوباره به کار گرفته شد. همچنین تا دورهٔ دوم نوزایی، به سال ۸۷۲ق که مقارن با فرمانروایی حسین بایقرا در خراسان است. آثار بی‌همتایی چون، مسجد گوهرشاد به سال ۸۲۱ق، مدرسهٔ دودر ۸۴۳ق مدرسهٔ غیاثیه خرگرد ۸۴۸ق، مسجد کبود ۸۷۰ق ساخته شدند. شکوفایی این دوره تا پایان عمر او به سال ۹۱۱ق تداوم یافت و جامی و بهزاد در آن ظهور یافتند و به درخشش آن افزودند[۱۸۵].

معماری شکوهمند تیموری نشان از واقعیاتی سیاسی دارد که مرکز ثقل آن دقیقاً در صفحهٔ شمال شرقی ایران قرار دارد. ازاین‌رو است که مناطق خراسان و ماوراءالنهر به عنوان منبع نوآوری‌های عمده در معماری و آرایه‌های تزیینی، جانشین مناطق شمال غرب و مرکزی ایران شد. وضوح ادامهٔ اسلوب ایلخانی و آل مظفر در این آثار، بی‌تردید با مهاجرت صنعتگران مناطق مرکز و جنوب ایران به مراکز قدرت تیموری، و سلامت نسبی این مناطق از ویرانی‌های ناشی از لشکرکشی‌های تیمور، بی‌ارتباط نیست[۱۸۶]. با تأمل در جابه‌جایی قدرت سیاسی و فرهنگی این دوره به خراسان، و وجود ظرفیت‌ها و انگیزه‌های فرهنگی، تاریخی و مذهبی کافی برای اعتلای معماری و نیز توجه به مشابهت‌های سبکی معماری با سلسله‌های پیشین، چنین می‌نماید که نهضت معماری این دوره داستانی است که سرآغاز آن از معماری ایلخانان و تحول و توسعهٔ آن در غرب و جنوب ایران، در زمان سلسله‌های بعد از ایلخانان شروع می‌شود و در تداوم خود میراث معماری و هنری برآمده از سرزمین ایران را سرانجام در قالب و کلیتِ همان سبک تا ربع پایانی قرن ۸ق به ماوراءالنهر منتقل می‌کند[۱۸۷]. حرکت استادکاران از یک شهر به شهر دیگر، که آثار آنان حاکی از مرغوبیت و کیفیت بالایی بوده است[۱۸۸]، فنون و مدیریت کمال یافته‌ای را در به‌کارگیری زبان سنت هنر ایرانی استوار کرد. کاشی‌کاران فارس و اصفهان در ماوراءالنهر فنی را عرضه داشتند که قبلاً در یزد و کرمان به کمال رسیده بود؛ سبک یگانه‌ای که فرآوردهٔ ذوق و قالب شکل‌های ایرانی بود و در تماس با فرهنگ جهانی و سرشت دیرینهٔ شمال شرقی به معماری سازه‌ای آن جانی تازه بخشید. خراسان نشان داد که با همسایگی با ماوراءالنهر، بستر طبیعی این سبک است[۱۸۹]. سهمی که

تمور و خاندان او در انتقال و رواج این سبک معماری در مراکز قدرت تیموری ــ نخست در ماوراءالنهر و سپس در شرق ایران ــ داشتند حساس است؛ آن‌گونه‌که پس از افول سیاسی تیموریان در میانهٔ قرن ۹ق، تداوم این سبک معماری تحت حمایت سلسله‌های ترکمان به غرب ایران منتقل شد[۱۹۰].

۳. عظمت‌گرایی و اندیشهٔ تازه

شکوهمندی و اندازه‌های غول‌پیکر شاخص‌ترین ویژگی بناهای تیموری است. آنچه امروز از کاخ آق‌سرای ــ کاخ تیمور ــ باقی مانده است، بخشی از ایوان بزرگ مدخل ورودی است که ۲۲ متر پهنا، ۱۲/۶ عمق، و حدود ۴۰ متر ارتفاع آن قابل تخمین است[۱۹۱]. متأسفانه چیزی جز پایه‌هایی از ساختمان‌های این دوره در دست نیست. از مسجد جامع سمرقند ــ بزرگ‌ترین بنای تیمور ــ که او به پیروی از مسجد هزار ستون دهلی، در سال ۸۰۱ق در سمرقند شروع کرد و در کتب مورخان قدیمی شرح داده شده است اثری نیست. ایوان این مسجد که بیش از ۳۲ متر ارتفاع و شامل دو مناره نیز بوده است از فرسنگ‌ها مسافت قابل رؤیت بوده است[۱۹۲]. چهار منارهٔ دیگر واقع در گوشه‌های مسجد و تزیینات مرمرین، معرق‌های آجر و کاشی، نقاشی‌های تزیینی با طلاکاری و ترنج‌هایی از خمیر کاغذ مطلا[۱۹۳] به شکوه بنا می‌افزود. مسجد بی‌بی‌خانم با شتاب در ظرف ۵ سال (۱۳۹۹-۱۴۰۴م/۸۰۱-۸۰۶ق) ساخته شد. نماهای آن از آجرهای آبساب شده زمینهٔ مناسبی برای آجرهای لعابی لاجوردی به‌کار رفته در طرح‌های تزیینی هندسی بزرگ به وجود آورد. چنین ساختمان یادمانیِ پرتزیین و نمادینی برای تیمور ساخته شد[۱۹۴]. تنها خرابهٔ مدرسه‌ای که او برای اولین همسرش بی‌بی‌خانم بنا کرد با عظمتی بی‌مانند هنوز پابرجاست. این مدرسه مطابق الگوهای چهار ایوانه سلجوقی ساخته شد[۱۹۵]. مسجد جامع، ریگستان و گورِمیر در سمرقند و قصر تیمور در شهر سبز، هم در ادامهٔ عظمت‌گرایی دوره‌های پیشین بود و هم، الگوی قدرتمندیِ بناهای تیموری. استفاده از طرح «ساختار مجموعه‌ایِ بناها» در کنار فضای باز، به کارکرد و شکل معماری شکوه و قدرت بخشید. این طرح، با طرح بازاری که میان آنها قرار می‌گرفت کامل می‌شد و به صورت الگوی توسعهٔ هدفمند در می‌آمد. وی راسته بازار بزرگی را، از فضای باز

جلوی مسجد جامع و مدرسهٔ جوار آن، به‌جایی که بعدها ریگستان نامیده شد، کشید[۱۹۶]. تمرکز یافتن فضای باز (میدان) در قلب مجموعه بنا و برقراری پیوند بین آنها، عظمت دروازه‌ها و سردرهای عمارات، نمای گسترده و فاخر ابنیه را بیشتر در معرض تماشا گذاشت؛ و بزرگیِ مقیاس خود را در اندرون تمامی فضاهای پشتی به جریان انداخت. کاربست پراهمیت سنگ در سمرقند دورهٔ تیموری ارزش برخورداری از این ماده ساختمانی را تثبیت کرد، آن‌گونه‌که در دوره‌های بعد با مشقت‌های زیاد آنرا تدارک و به‌کار می‌گرفتند. سنگ و مرمر حتی در دورهٔ صفویان ایران به ندرت و آن هم فقط در کف‌بندی و پوشش بدنهٔ پایینی ساختمان‌ها استفاده می‌شد. این ویژگی چنان غیرعادی بود که توجه بابر را برانگیخت. در آن حدود دویست تن حجار از آذربایجان، فارس، هندوستان و سایر نواحی کار می‌کردند[۱۹۷]. معماری تیموری، ظریف‌ترین طرح‌ها و نگاره‌های منقوش را در کنار قدرتمندترین عناصر معماری به هم آمیخت. تباین جوهر «قدرتمندی و ظرافت جدایی‌ناپذیر» کتیبه‌های خط «ریحان» در سراسر این دوره بی‌مانند است. در مقبرهٔ شیخ جمال‌الدین آنائو[۱۹۸]، ۸۶۰ق که کتیبهٔ آن به نام بابر است، و در اصل مجموعهٔ وسیع‌تری بود که سه ضلع حیاط مشترکی را دربرمی‌گرفت، منظر دروازهٔ باشکوه و گنبدهای بزرگ آن، و نیز کشیدگی نمای راهرویی گنبددار که هشتی را از هر دو سو به انتهای بنا متصل می‌کرد، حاکی از توجه معماران این دوره به معماری سازه‌گرا و به‌کارگیری فرم‌های قدرتمند ساختمانی در مواضعی مشخص از ساختار مجموعهٔ بنا است[۱۹۹]. عنصر برجستهٔ دیگر این بنا «غلام‌گردش» ممتدی است که پیرامون محوطهٔ مرکزی در طبقهٔ دوم همانند خانقاه ابومسعود رازی اصفهان قرار دارد[۲۰۰] که خانقاه بودن این را نیز محتمل می‌کند. امتداد شیوهٔ عظمت‌گرای ایلخانی و رواق‌های میان طاق‌های آن است. به نظر می‌رسد: «تازه بودن الگوی» این بنا است که ۱۰ سال بعد مسجد کبود تبریز را به‌وجود می‌آورد[۲۰۱]. برخی تشابه این الگو را با کلیسای بیزانسی نزدیک به طرابوزان، مورد توجه قرار داده‌اند و آنرا به وابستگی‌های مسیحی مادر و همسر اوزون‌حسن نسبت داده‌اند[۲۰۲]. جای یادآوری است که بقعهٔ پیربکران اصفهان در دورهٔ ایلخانی در ۱۶۰ سال قبل، پس از الحاق ورودی و سرسرا به شکل مسجدی بی‌صحن با همین مشخصات در آمد که به جای فضای گنبدی آن، ایوانی

شکوهمند جای گرفته بود.

در دورهٔ تیموری مانند دورهٔ پیشین به معماری تدفینی توجه خاصی معطوف شد؛ همچنین توجه به معماری ابنیهٔ عام‌المنفعه و امور شهری که مرهون تلاش‌های اعضای خاندان شاهی و مأموران عالی‌رتبه دولتی و رجال محلی بود. تلاش‌های نخستین تیمور در یادبود اعضای درگذشته خانواده‌اش متمرکز شد[۲۰۳]. مجموعه آرامگاه‌های شاه زنده گورستانی است که به نظر برای شاه‌دخت‌های تیموری ساخته شده است. قدیمی‌ترین آرامگاه آن که از اطاق گنبددار با ساقه‌ای بلند بهره گرفته است، مربوط به خواهرزادهٔ تیمور، شادملک است که ترکان آغا ــ خواهر تیمور ــ برای دختر خود ساخته است. بیشتر قسمت‌های تزیین مرکب از کاشی‌های لعابی است که به‌گونه‌ای برجسته کار شده است که به احتمال زیاد از کنده‌کاری و گچبری منقوش مایه گرفته است، که پیشتر در سمرقند و بخارا در اوایل قرن ۸ق توسعه یافته بود[۲۰۴]. خشت موزاییک برای نخستین‌بار در آرامگاه شیرین بیکه آقا، خواهر دیگر تیمور در سمرقند ظاهر شد[۲۰۵]. در ۱۴۳۴م/ ۸۳۶ق الغ بیک دروازه‌ای یادمانی بر آن افزود[۲۰۶]. از این دروازه، راه تشریفاتی به جانب مقبرهٔ شاه زنده، زائران را از ابتدا در مسیری مطلوب روان می‌سازد[۲۰۷] که نشانهٔ بزرگ‌اندیشی معماران تیموری است که فضای کاری مجموعهٔ شاه زنده را تماماً به شکل نگارخانه‌ای روباز که آخرین فنون تزیینی را نشان دهد طراحی کرده‌اند[۲۰۸]. در همهٔ احوال توجه به حظ و جاذبهٔ بصری، اساس و گوهر نوزایی بود. چنین ویژگی همان ظرافت‌های هنری بود که شاهزادگان و دربار تیموری به آن سخت علاقه نشان می‌دادند و با بیانی متناسب با عرصهٔ ظهور آن، جایگاه خود را در معماری، نقاشی و دیگر هنرها باز می‌یافت. همین اندیشه است که پس از اوج گرفتن مهندسی در دورهٔ سلجوقیان، در دوره‌های بعد، معماران ایرانی را برای پیام‌آوری و برخورداری از هنرهای جامع‌تر و رنگین، تشنه کرده بود. معماریِ این دوره، رنگ را به‌گونهٔ جدیدی به‌کار گرفت[۲۰۹]؛ عامل قدرتمندتری شد و وظیفهٔ حساسی را به عهده گرفت. در نتیجه مرغوب‌ترین مصالح ساختمانی با رنگ‌های جاذب و منحصر به فرد محل بروز یافت و آنها را با ترکیب‌ها، روش‌ها و فنون متنوعی به خدمت گرفت. کاربرد رنگ تنها در خدمت جلوه‌گری بیشتر معماری بود و خدشه‌ای به استحکام بافت قدرتمند آجری آن نمی‌زد[۲۱۰].

۴. فراموشی طرح پیشین «محدودهٔ انتقالی»

تطور طرح منطقهٔ انتقال «اتاق به گنبد» در دورهٔ ایلخانان؛ و شیفتگی به سطوح جدید رنگین داخلی متناسب با سطوح کاشی‌کاری بیرونی، تمایل به فراخی هرچه بیشتر فضاهای داخلی را در پی داشت؛ و این موجب منسوخ شدن الگوی سلجوقی و ایلخانی محدوده انتقالی زیر گنبد شد[۲۱۱].

۵. معماری رنگ

به لحاظ زیباشناسی، دستاورد سبک جدید ابداع روشی در نمایش رنگ است که بدون پیش‌داوری دربارهٔ پایداری و یکپارچگی بنا، از طریق به‌کارگیری درست قواعد و نظام اندازه‌های، تناسبات کلی و نسبت‌های جزئی آن به دست می‌آید. تقسیم تزیینات به زمینه‌های وابسته به آن عناصر، و بازی ظریف با بَشن‌ها، لبه‌های پخ و عناصر پیونددهندهٔ میان آنها به منظور تأکید بر یکپارچگی یا جدایی بود. به‌گونه‌ای که گواهی دهد «که معمارانشان؛ گرچه نمایشی دوبعدی را عرضه می‌کنند، هنوز قادرند به معماری سه‌بعدی بیندیشند»[۲۱۲].

با تزیین فراگیر ابنیه و اهمیت یافتن جاذبه و زیبایی بیرون آن، طرح مکان‌ها و جایگاه‌هایی که موجب درک زیبایی شود، موضوعیت یافت و موزونی تناسبات و ویژگی‌هایی جذاب بصری، حیطهٔ فضاهای معماری و گسترهٔ فضاهای شهری را در بر گرفت و این مهم‌ترین کمک و مساعدت تیموریان در توسعهٔ معماری بود. ریشه‌های تزیین معماری هرچند از نظر زمانی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، هرگز به اهمیت و برجستگی این چنین دست نیافته بود[۲۱۳].

آخرین دستاورد معماری رنگین که شکوه خود را با کوشش استادکاران ایرانی در آثار اصفهان، یزد، شیراز و کرمان به دست آورده بود، اکنون با بهره‌مندی از رنگ‌های جدید لعابی امکان بیشتری را برای به‌کارگیری طرح‌های سنگین و پیچیده‌تر فراهم می‌ساخت. طرح‌ها دگرگون شدند؛ چهارچوب الگوها، ریزه‌پردازی‌ها و برجسته‌کاری‌هایی که پیش از این در گچبری امکان بروز یافته بود و بخشی از آن به تناسب در تکنیک کاشی‌کاری معرق رسوخ کرده بود اکنون تمام و کمال به خدمت گرفته شد. سنگینی

گل و بوته‌های گچین به خاطرات سپرده شد[۲۱۴] و جای آنرا نیروی حیات‌بخش و سرشار طرح‌های رنگین که با عناصر و جزئیات تازه‌ای غنا می‌یافت، پر کرد. سطوح سترگ و عظیم برای نخستین‌بار با کاشی‌های لعابی و معرق تزیین یافت. سطوح مسطح، ستون‌های مدور و زاویه‌ای، طاقچه‌ها، طاقگان، مقرنس‌کاری‌ها و درون گنبدها با تزیین ماهرانه و عمیقی از کاشی‌های معرق پوشیده شد، و این نقشمایه‌های خوش‌قواره بارها تکرار شد[۲۱۵]. حاصل یک قرن کار هنرمندانه معماران و هنرمندان ایران را می‌توان در آق‌سرای تیمور ملاحظه کرد. آق‌سرای (کاخ سفید) دارای سردر ورودی با کاشی‌های معرق نفیس، سطوح کاشی‌های رنگین و کتیبه‌ای با کاشی‌های الوان است که نام محمدیوسف هنرمند تبریزی بر آن نقش بسته است[۲۱۶].

۶. مجموعه‌های شهری رنگین

البته تمام این امکانات به‌طور کامل در خدمت احجام، سطوح و ریزه‌کاری‌های نماهای بیرونی ابنیه به‌کار گرفته شد. بدیهی است اراده و استعداد معماران و هنرمندان این عصر به دنبال حلقه‌های تکمیلی و نوظهور دیگری بود که جوانه زدن آن احساس می‌شد. اینان به مهارت و دستاوردهای جدیدتری دست یافتند که بر چهره، ابعاد و اندازه‌های بناها اثر گذاشت و آنرا آراسته و باشکوه‌تر ساخت. ظهور میدان و گشایشگاه در ساختار مجموعه‌های معماری و شهری موجب نمایانی بیشتر گسترهٔ معماری پرکار و رنگین در پرسپکتیوهای جدید شد. شکوه سردرها به تنهایی نگرش جدید معماران را راضی نمی‌کرد؛ پس لازم آمد تمام گسترهٔ مجموعه به تودهٔ بزرگ‌تری بدل شود[۲۱۷]. به پهنای ایوان‌هایی که قبلاً رفیع شده بود، افزودند و با تغییر و افزایش ابعاد، تقسیم‌بندی‌های جدیدی بر فراز ایوان‌ها برقرار کردند. مناره‌های بعضی از ابنیه به دو انتها و یا گوشه‌های بنا منتقل شد. جفت مناره‌ها با قواعد و نظم قبل باقی ماند[۲۱۸] و گاه با اشکال و اندازه‌های متنوع روی ایوان‌ها و گاه در پهلوی حجمِ ایوان بر زمین نشست[۲۱۹]. برای نمایش هماهنگ، زیبا و تمامیتِ مجموعه از ارتفاع مناره‌های ایوان کاسته شد[۲۲۰]. مناره‌ها نقشی مهم در ترکیب‌بندی ساختمانی گسترهٔ نماهای مجموعه بناها ایفا می‌کرد[۲۲۱]. در عصر تیموری نمونه‌های «مجموعه شهری» بر اساس یک میدان

باز فراوان یافت می‌شود. بیشتر بناها طوری طرح‌ریزی شده است که از بناهای اطراف خود جدا و مشخص باشند. معمولاً بدنه‌های چنین بناهایی با کاشی پوشیده شده است که نمونهٔ قدیمی آن میدان مشهور ریگستان سمرقند است[۲۲۲]. میدان مرکزی سمرقند ــ ریگستان ــ یکی از مراکز بزرگ شهری شد که تا آن زمان جهان به چشم خود ندیده بود[۲۲۳]. برخی از نمونه‌های درخشان این دوره چنین است: مسجد گوهرشاد به سال ۸۲۱ق که کتیبه‌ای به خط بایسنقر، نام شاهرخ بهادر خان، و نام معمار آن قوام‌الدین شیرازی را ضبط کرده است؛ مدرسهٔ دودر ۸۴۳ق؛ مدرسهٔ پریزاد، که بانی آن ندیمهٔ گوهرشاد بود؛ مدرسهٔ غیاثیه خرگرد ۸۴۸ق که معماران آن استاد قوام‌الدین و غیاث‌الدین شیرازی بودند؛ مسجد شاه مشهد به سال ۸۵۵ق؛ بنای اصلی آستانهٔ ماهان به سال ۸۴۰ق؛ قبهٔ سبز به نام آرامگاه قراختائیان در اواسط قرن ۹ق؛ مسجد کبود ۸۷۰ق؛ مزار شیخ احمد جامی و مدرسهٔ مجاور آن به سال ۸۴۵ق؛ مسجد و مزار مولانا شیخ زین‌الدین تایبادی به سال ۸۴۸ق؛ مجموعهٔ امیرچخماق یزد ۸۴۱ق؛ خانقاه و مدرسهٔ شیخ ابوالقاسم نصرآبادی در اصفهان به سال ۸۵۴ق؛ بقعه و سردر در امام اصفهان به سال ۸۵۷ق؛ بقعه و خانقاه شیخ ابومسعود رازی اصفهان به سال ۸۹۵ق؛ سردر زاویهٔ در کوشک و مدرسه باب‌القصر اصفهان به سال ۹۰۲ق (از دورهٔ حکومت رستم بهادر خان آق‌قویونلو)؛ هارون ولایت اصفهان (سردر آن به سال ۹۱۸ق) و بسیاری دیگر از بناهای باشکوه خراسان و شهرهای دیگر. در تمامی این آثار ویژگی‌های فاخر، سردرهای رفیع، ترکیب مجموعه‌وار ابنیه و رنگ‌های درخشان و بی‌بدیل این دوره را درمی‌یابیم. مثلاً تالار تیموری اصفهان پس از ۸۰۵ق (دارالحکومهٔ میرزا رستم بن عمر شیخ)؛ بقعه و مدرسه و حسینیهٔ شاه علاءالدین محمد (شهشهان) اصفهان به سال ۸۵۲ق؛ ازبکستان، شاه زنده متشکل از ۱۶ بنا در شمال شرقی سمرقند آرامگاه احمد یسوی ۷۹۹ق عارف روزگار خود؛ مدرسهٔ الغ بیک ۸۲۰ق در میدان ریگستان؛ مدرسهٔ الغ بیک در بخارا؛ آق‌سرای تیمور؛ و مسجد بی‌بی‌خانم ۸۰۱ق؛ همچنین در افغانستان و هرات مجموعهٔ مصلی شامل مسجد و مدرسهٔ گوهرشاد و آرامگاه‌های گوهرشاد و بایسنقر، این مجموعه امروز وجود ندارند؛ مجموعهٔ سلطان حسین بایقرا در ۸۹۸ق.

۷. گنبدهای تیموری

سرنوشت و روند گنبدسازی در ایران به واسطهٔ سرچشمهٔ معتبرو طولانی‌اش، اقتضا می‌کرد که رو به کمال رود و درعین‌حال بر حفظ بسیاری از جنبه‌های نمادین، و القای مفهوم و بیانش تأکید کند. اما عصر تیموری به دنبال دستاوردهای معماری خود کوشش کرد عرصهٔ نوآوری خود را با اشکال تازه‌ای در گنبدسازی به کمال برساند. بدین‌ترتیب بدیع‌ترین و برترین نوآوری در ساخت گنبدهای بلند سروی شکل روی ساقهٔ کشیدهٔ استوانه‌ای به وجود آمد[۲۲۴]. به نظر می‌رسد گنبد را در نظام معماری این عصر، در چهارچوب شکوهمندی و زیبایی بنا به‌کار گرفته باشند. مقابر این دوره امکان بهره‌گیری از این عنصر توانمند را برای القا و برجسته کردن شخصیت حامیان و بانیان آن ارائه می‌کرد. آن‌گونه‌که تعداد برج مقبره‌های این دوره نسبت به مقابر گنبددار که میدان کافی برای جلوگیری تزیینات و مهارت‌های معماری فراهم می‌کرد، بسیار اندک است[۲۲۵]. تنوع خیاره‌ها و شیاره‌ها در گنبدهای تیموری به سبب ایجاد سایه‌روشن‌های بی‌بدیلش تأثیر بصری نوظهوری در بر داشت. به‌کار گرفتن کاشی معرق نیز زیبایی و شکوه آنرا تضمین می‌کرد؛ خاصه، هنگامی‌که فرم جدید گنبد بر روی ساقهٔ بلندی می‌نشست که بر فراز آن دستگاهی از قطار مقرنس رنگین با آن همنشین می‌شد. گنبدهای تیموری از شکل هندسی قوسی پیروی می‌کند که سروی شکل است. با وجود این از چند و چونِ اخذ چنین شکل هندسی، اطلاعی دقیق در دست نیست. بدیهی است از ابتدا می‌دانستند، به کارگیری چنین فرم و بلندایی مستلزم آهیانه (پوشش داخلی گنبد)ای جداگانه و فارغ از نظام گنبد بیرونی (خُود) است. به همین مناسبت دو وظیفه به عهدهٔ آهیانه گذاشته شد: درگیری با ساقه با هدف برپایی حلقه‌ای از خشخاشی‌ها برای نگهداری گنبد بیرونی؛ و گونه‌ای آزادی عمل با هدفِ تنظیم فضای زیر گنبد[۲۲۶].

در ایران به نظر می‌رسد این «فرم جدید» مورد استقبال قرار نگرفته است[۲۲۷]. زیرا نه تنها نشانه‌ای از این‌گونه گنبد سراغ نداریم؛ بلکه ایوان‌های منطقهٔ خراسان، گنبد را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار داده بود[۲۲۸]. اما این فن گنبدسازی و ساختار عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن در چند گنبد کوچک‌تر ایرانی این دوره، همچون در امام اصفهان و آرامگاه واقف نطنز و نیز گنبدهای دورهٔ بعد ایران با «خودِ» سنتی مورد استفاده قرار گرفت.

۸. گنبد داخلی

برای یکپارچگی بیشتر فضای داخلی و متناسب با دهانهٔ گنبد، خیز کمی برای آهیانه در نظر گرفته شد. به غیر از لنگه‌های نگهدارندهٔ گنبد، چهارچوبه‌ای از لنگه‌های فرعی‌تر درهم تنیده‌ای آهیانه را در اختیار می‌گیرد تا انعطاف بیشتری در مقابل بار و نیروهای رانشی زلزله داشته باشد[۲۲۹]. بدین‌ترتیب ترکیب قوس‌های متعدد که فضای پیچیده‌تری در زیر آهیانه به وجود می‌آورد، امکان تقسیم‌بندی‌های دیگری را برای گچبری، نقاشی و قطارسازی فراهم می‌کند[۲۳۰]. این صورت‌بندی به‌گونه‌ای یادآور «یزدی‌بندی»های دوران بعد است که معماری ایران، آنرا جذب و تکمیل کرد و به‌طور موروثی به نسل‌های بعدی معماری منتقل کرد. گونه‌ای طاق‌بندی امکان بام‌بندی فضاهای وسیع‌تر را تا به آن روزگار فراهم ساخت. تعبیه پنجره یا روزن‌هایی در فضای پر شدهٔ بین قوس‌های متقاطع، نورگیری پنجره‌های فوقانی را مقدور می‌ساخت. این قاعده پیشتر در شرق ایران ظاهر شده بود و در مسجد کرمانی مشرف بر مدخل ورودی مجتمع زیارتگاهی تربت شیخ جام به کار رفت[۲۳۱].

۹. نگاهی به مقرنس‌ها

مقرنس یکی از عمده‌ترین ابداعات و درعین‌حال دل‌مشغولی معماران ایرانی بوده است. معماران «برای نشان دادن فضاهای مهم بنا از طاق‌های گنبدی با ترکیبات مقرنس گچی» استفاده می‌کردند تا اهمیت فضاهای مهم را نشان دهند. آرامگاه‌های شیخ عبدالصمد در نطنز (مربوط به دورهٔ ایلخانی) و آرامگاه احمد یسوی از نخستین نمونه‌های است که دارای طاق‌های مقرنس با سطوح بسیار بزرگ می‌باشد[۲۳۲]. مقرنس‌های گچی مدرسه خرگرد و مقبره مجتمع گوهرشاد در هرات از نمونه‌های شاخص دیگر است. در آغاز قرن ۸ق مقرنس‌ها شکل قطره مانند یافت و این همان شکلی است که با تکرار بی‌پایان آن ــ آلت‌های یک واحد «آویز» ــ فضای داخلی بناهای تیموری را به‌گونه‌ای سبک‌سری نابهنگام دچار کرد[۲۳۳]. این دسته از مقرنس‌ها که نوعی اغراق در آنها نهفته است، اساساً تزیین‌دهندهٔ فضاست، و در ایران از این‌گونه «قطار» که احتمالاً مخاطب را از درک و تفکر به جزئیات معماری ــ که عادت مسلمانان بود ــ غافل می‌کند کمتر

بهره می‌گرفتند. در عوض نوعی دیگر از مقرنس و یزدی بندی را به‌کار می‌بردند که دنبالهٔ کاربندی‌های پیشین است که در خانهٔ خود زاده شد. آلت‌های این‌گونه مقرنس دارای ساقه‌های کوتاه‌تر و پهنای بیشتر است که انعکاسی از فرمول قوس‌های تیموری در اندازهٔ بسیار کوچک‌تر را بر می‌تابد. مجموعه‌ای از مقرنس‌های متنوع و یکی از زیباترین مقرنس‌های تیموری را در بقعهٔ در امام اصفهان به‌کار گرفته‌اند. مقرنس در این فضا که صندوق مرقد در مرکز آن نیست، به ترتیبی طرح افکنده شده است که اوج آن ــ شمسه ــ بر روی صندوق و بر محور ارتفاعی آن قرار می‌گیرد و به آن اهمیت می‌دهد، بی‌آنکه به اصول و پایه‌های مقرنس خدشه‌ای وارد شود. جدای اهمیت گچبری، که در خدمت فضاهای گنبددار و مقرنس‌های داخلی و ایوان‌ها و آرایه‌های نقاشی آن قرار می‌گرفت، گچبری‌های عمیق و پرکار دوران پیش به‌تدریج مورد غفلت قرار گرفت[۲۳۴].

۱۰. نوآوری در نقشه

یکی از الگوهای جدید گونه‌ای «مسجد بدون صحن» بود که از یک دروازهٔ عظیم و یک اتاق مربعِ بزرگِ گنبددار تشکیل می‌شد و در انتهای محور ورودی، اتاق گنبددار دیگری به آن افزوده بودند که به «بنای دوگنبدی» مشهور بود. در این نمونه به جای صحن، حلقهٔ مسیری، نقش دسترسی به فضاهای پشتی را به عهده می‌گرفت. در الگوی دیگر، ــ بنای دارای صحن ــ حیاط مانند دوره‌های پیشین شخصیت نظام‌دهندهٔ خود را حفظ می‌کند، اما عملکرد خود را پیچیده‌تر می‌نماید. تزیینات کاشی‌کاری خاص این دوره علاوه بر القای زیبایی به لایه‌ای هماهنگ‌کننده و نافذی بدل می‌شود که امکان حضور عناصر جدیدی را در لابه‌لای طاقگان اطراف برقرار می‌کند، بی‌آنکه به نظام سنتی قبل خدشه‌ای وارد کند. نظام صحن چهار ایوانه که در دو دورهٔ پیش خالص مانده بود، در این دوره ظرفیتِ جای دادن سردرهای جداگانه و نامتقارن را در ساختار قبلی اطراف صحن فراهم کرد. سردری که گاه متصل به آرامگاه یا مسجدی الحاقی بود[۲۳۵]. سردر قرن ۹ق در صحن مسجد جامع اصفهان که به دو شبستان مشهور به اولجایتو و زمستانی تیموری مرتبط است، نمونه‌ای از آن است. تیموریان هم در طرح‌ها و هم در الحاقات خود توانسته بودند پیچیدگی‌ها و موانع چنین طرحی را برطرف

کنند. این الگو، ایوان‌های صحن و دهلیزهای کنار آنرا از وظایف اضافی تغذیه عملکردهای فضاهای خلفی آزاد می‌کرد و امکان دستیابی یا گشایش محورها و فضاهای فرعی دیگر را میسر می‌ساخت. همچنین صحن، میدان کافی برای حظ بصری را در اختیار قرار می‌داد.

تحول در ایجاد فضاهای تماشایی، با ترکیب فرم‌های منحنی نیم‌ستون در گوشه‌ها، احجام استوانه‌ای مناره‌ها، و شکل جدید گنبدهای سروی و نیز بسیاری از جزئیات هنری و ساختمانی در ایستگاه‌ها و نقاط کانونی از جمله جلوی سردرها، محورهای ایوان‌ها و گوشه‌های صحن و غلام‌گردش‌ها به وجود آمد. دالان‌ها و دهلیزها نیز شرایط بهتری نسبت به قبل برای عرضهٔ آثار هنرمندانه، رنگین و درخشان را به دست داد. در نتیجه، انتظار نوآوری دیگری در طرح و نقشهٔ جدید ابنیهٔ این دوره پدیدار گشت که بستر و جایگاه خود را در مسجد مقبره‌های با ساختار فشرده و توده مانندِ فاقد صحن یافت. زیباترین نمونه‌ای که این تحولات را در خود دارد مسجد کبود تبریز است[۲۳۶]. این نوآوری‌ها، به‌تدریج راه را برای تفکرِ پرداختن و توسعهٔ معماری مجموعه‌ای و شهرسازی باز کرد، و آنرا در عصر زرین معماری شهرسازی صفویه به اوج رسانید. معماران توجه خود را از «درون به اطراف» تحت‌الشعاع سیری از بیرون به درون (که درعین‌حال نقطهٔ پایانی و جایگاه رفیع مجموعه است) قرار دادند، و بر این اساس به ارزش‌های ساختاری معماریِ مجموعه‌ها، مفهومی تازه و حیاتی مضاعف اهدا کردند. همچنین، اندیشه‌های برآمده از این تحول، موجب هماهنگی بیشتر و وحدت سیما و منظر پهنه‌های وسیع‌تر معماری گشت. این ایده در بنیان‌گذاری پایتخت صفویه در سطوح و عرصه‌های گوناگون معماری منظره‌سازی و ساختار پدیدآورندهٔ شهر دمیده شد.

۱۱. طرح اشیاء و لوازم معماری

در نتیجهٔ تحولات هنر و معماری ایران در عهد تیموریان و جانشینان آنها که تأکید بر هنرهای ظریفه در معماری را به یکی از مهم‌ترین اصول ساختمانی درآوردند، فنون مهندسی، معماری و هنرهای ظریفهٔ آثار، اشیاء و فرم‌سازی لوازم به یکدیگر نزدیک شد.

در نتیجه مواضع و جایگاه‌های جدیدی برای ظهور هنرهای منبت‌کاری و معرق‌کاری و افزوده‌های هنرمندانه با مصالح ساختمانی همچون سنگ و چوب و فلـز و... پدیـدار شد. تعداد آثار به‌جا ماندهٔ چوبی معماری در این دوره که از طرح‌ها و دقـایق هنـری وحدت یافته و باشکوهی برخوردار است، نشان می‌هد در هیچ دورهٔ دیگری، کم و کیف این‌گونه آثار به پایهٔ این عصر نمی‌رسد. فراوانی فراورده‌ها و پافشاری بر ارزش‌های بصری مبتنی بر هندسه و دیگر اصول کلی که در همهٔ هنرهای ظریفه جاری گشت، علاوه بر اشکال همگون و قواعد مشابه در جزئیات معماری که بیشتر ویژگی‌های عمومی و سبکی این دوره نسبت به دوران قبلی است، برخی از عناصر معماری را همچون یک شئ کامل طرح، تولید و عرضه کرد. به‌گونه‌ای‌که شکل کمال یافتهٔ آن همچون الگویی بی‌کـم و کاست و تنها با اندک إعمال سلیقه بارها مورد استفاده قرار گرفت. ازاره‌های ابنیهٔ بقاع و مرقدهای امامزاده‌ها، مانند ازارهٔ در امام اصفهان و مزار بایزید بسطامی، سکوهای سنگی طرفین ورودی بقعهٔ در امام، منبرهای کاشی‌کاری نظیر جامع ورزنه و مسجد میـدان کاشان، شکل ستون‌های چوبی و مقرنس‌های سرستون‌ها، و نظایر آن.

۱۲. فراوانی آثار چوبی

درها، صندوق‌ها و منبرهای چوبی بسیاری از بقاع و امامزاده‌های قرن ۹ق خصوصاً از نیمهٔ دوم این قرن در دست است. منطقهٔ نطنز هنوز شاهد گنجینه‌ای از آثار چوبی معماری از اماکن گوناگون و پراکندهٔ آن منطقه است که در نوع خود از نفایس روزگار ما و بی‌مانند است. به نظر می‌رسد نطنز کانون تولید و عرضهٔ این قبیل آثار و فراورده‌های چوبی به مناطق دور و نزدیک در دورهٔ ایلخانان و تیموریان بوده است. سپس ادامهٔ نفوذ این آثار تا دورهٔ تهماسپ اول نیز آمده است. تشابه آثار و نام استادکاران آنهـا گویـای این نظر است «که هنرمندان و استادکاران، هنر خود را از شهری به شهر دیگر می‌برده‌اند». تعداد زیادی از لنگه‌های در و آثار چوبی دیگر، از این دوران در مسجد جامع نطنـز و مساجد و بقاع مناطق اطراف، از جمله افوشته سالم برجای مانده[۲۳۷] است که مرهـون ویژگی‌های جغرافیایی ـ فرهنگی سرزمین مادری ــ منطقهٔ نطنز ــ و محیط غنـی و سرشاریِ منابع آن می‌باشد. به نظر می‌رسد فراورده‌های این مناطق دارای حوزهٔ نفوذی

در سایر شهرها نیز بوده است، همچون ابیانه، کاشان، قم، اصفهان، تهران. چنین وضعیتی در بقاع مناطق شمالی ایران که آثار فراوان معماری از این دست یافت می‌شود، نیز وجود دارد، همچون شهرها و مناطق مازندران و گیلان، آذربایجان، بناب، مراغه، همدان. برخی از نمونه‌های تیموری این آثار عبارتند از[۲۳۸]: امامزاده یحیی ۸۹۵ق صندوق چوبی؛ امامزاده سید اسماعیل ۸۸۶ق؛ امامزاده روشن‌آباد، دو لنگه ۸۶۹ق و صندوق مرقد ۸۷۹ق (در بین راه گرگان به کردکوی)؛ امامزاده اسحاق معروف به امامزاده نور سرچشمه، دولنگه در ۸۶۷ق و صندوق چوبی مسجد جامع و منارهٔ گرگان، منبر چوبی ۸۵۹ق؛ امامزاده عباس ساری، صندوق چوبی ۸۹۷ق؛ سلطان زین‌العابدین ساری با گنبد مخروطی هشت ترک تزیینات کاشی‌کاری، عمل سید علی بن سید کمال‌الدین بناء آملی و صندوق و درهای چوبی و دیگر صندوق چوبی متعلق به امیر شمس‌الدین شاهکار هنر دستی ۸۰۹ق؛ امامزاده یحیی دارای گنبد مخروطی ترکین درهای چوبی و صندوق نفیس ۸۴۹ق؛ امامزاده قاسم بابل، بقعه ۸۹۰ق و گنبد هرمی مدفن فرزند امام موسی کاظم مشهور به بقعهٔ آستانه، صندوق نفیس چوبی ۸۸۸ق؛ مقبرهٔ درویش فخرالدین (کنار رودخانهٔ بابل و راه شوسه آمل)، از بزرگان خاندان سادات مرعشی در مازندران ۸۳۳ق دارای در ورودی و صندوق چوبین بسیار نفیس؛ امامزاده ابراهیم بابلسر، درهای نفیس ۸۵۷ق، ۸۵۸ق، ۸۴۱ق و صندوق چوبی؛ امامزاده ابراهیم آمل با گنبد مخروطی ترکین در و صندوق چوبی نفیس ۹۲۵ق؛ بقعهٔ بی‌بی شهربانو، صندوق چوبی ۸۸۸ق، درهای منبت زیبا ۹۶۲ق (تهماسپ اول)، حضرت عبدالعظیم قدیمی‌ترین تاریخ صندوق نفیس چوب فوفل کتیبه به خط نسخ و ثلث برجسته ۷۲۵ق و سازندهٔ آن یحیی بن محمد الاصفهانی، در منبت (به نام سابق، مسجد هولاگو) ۸۴۸ق؛ شاهرخ بهادر در منبت که سابقاً در شمال ایوان حضرت امامزاده حمزه نصب شده بود ۹۱۸ق؛ مسجد میدان کاشان، بنای کنونی ۸۶۸ق در زمان جهانشاه قراقویونلو؛ منبر کاشی‌کاری امامزاده قاسم بروجرد قرن ۸ و ۹ق (شاهرخ)، مجموعه‌های نجاری زیبا ۷۳۸ق و ۸۰۸ق و ۸۵۰؛ بناب، مسجد جامع مهرآباد و اهم بنا دارای ۳۶ ستون چوبی با سرستون‌های مقرنس و نقش و نگار است)، ۹۵۱ق (تهماسپ اول)؛ و مسجد معزالدین مراغه با ستون‌ها و تیرهای سقف چوبی که دارای نقاشی است (تهماسپ اول)[۲۳۹].

عصر ترکمانان

قرن ۹ق شاهد افول بی‌وقفهٔ قدرت تیموریان در برابر دشمنانشان، مشخصاً ترکمانان آق‌قویونلو بود که از دههٔ ۸۳۴ق بر مرکز و غرب ایران و شرق آناتولی حکومت داشتند[۲۴۰]. با آغاز فروپاشی حاکمیت مغولان در ایران، عراق عرب و آناتولی شرقی، قراقویونلوها که یکی از ناشناخته‌ترین شاخهٔ ترکمان‌های شرق بودند، با نام خود [قراقویونلو] دست به فعالیت سیاسی زدند. معلوم نیست این طایفه، به کدام‌یک از طوایف بیست و چهارگانه از قبیلهٔ غزها منتسب بودند[۲۴۱]. در تاریخ ۷۸۰ق، هنگامی که تیمور شروع به کشورگشایی در ایران کرد، نیز دو سلسلهٔ ترکمان‌نژاد در شمال غربی ایران مستقر شده بودند: قراقویونلو در آذربایجان و آق‌قویونلو در ناحیهٔ دیاربکر. ترکمانان آق‌قویونلو و قراقویونلو، که این زمان در صحنهٔ سیاسی منطقهٔ شرقی آناتولی ظاهر شدند، از برادران خود در غرب و مرکز ترکیه بسی عقب‌تر مانده بودند. یکی از این دو طایفه یعنی قراقویونلوها با روح جنگاوری، طی نیم قرن به پیروزی‌های زیادی نایل آمدند، به‌طوری‌که در اواسط قرن ۹ق به استثنای خراسان و برخی نواحی کوهستانی، امپراتوری خود را در تمام ایران و عراق تأسیس کردند و حاکمیتِ نژاد ترکمانی را که به دنبال سقوط سلجوقیان از میان رفته بود[۲۴۲]، دوباره در ایران آغاز کردند[۲۴۳]. قراقویونلوها که مدت نیم قرن زودتر روی کار آمدند، مذهب شیعه داشتند[۲۴۴] و راه را برای سلسلهٔ صفویه باز کردند، ولی خود آنها به دست سلسلهٔ آق‌قویونلوها منقرض شدند[۲۴۵]. آنان با امیر تیمور ستیزه می‌کردند و آق‌قویونلوها که سنی بودند در یورش‌ها برای تیمور شمشیر می‌زدند[۲۴۶]. تاریخ قراقویونلوها با مسائلی مهم چون، یکجانشینی، تُرک شدن آذربایجان و حاکمیت ترک‌ها بر ایران که تا پایان دورهٔ قاجاریه ادامه یافت، ارتباط کامل دارد. علاوه بر این، طرز زندگی قراقویونلوها و آق‌قویونلوها، و نیز اساس طایفه‌ای و عشیرتی، آداب و رسوم آنها، با مسائل فوق درهم آمیخته است[۲۴۷]. امرای قراقویونلو از نسل قرایوسف پسر قرامحمد[۲۴۸] بودند. قرایوسف طی کشورگشایی‌های بیست و چهار ساله بخشی وسیع از ایران را، از چنگ امرای تیموری درآورد. این درگیری‌ها که به نظر می‌رسد فرصت ادامهٔ فعالیت‌های معماری را سلب کرده باشد، تا سال ۸۵۰ق و اواسط دورهٔ جهانشاه (۸۳۹-۸۷۳ق) به تناوب ادامه داشت. وی که از طرف شاهرخ به امارت منصوب شده بود، دارای آثار نیک بود[۲۴۹].

قراقویونلوها، که اینک میراث‌دار معماری تمدن‌های هم‌نژادهای پیشین خود بودند، مدار معماری آنان را متوقف نکردند. روند رو به افول سیاسی تیموریان در میانهٔ قرن ۹ق، انتقال و تداوم سبک معماری تیموری را تحت حمایت سلسله‌های ترکمان، به غرب ایران دربرداشت[۲۵۰]، که خالی از نوآوری‌های محلی و منطقه‌ای نبود. شاخص‌ترین اثر معماری این دوره مسجد کبود تبریز در ۸۷۲ق تحول چشمگیری را که برخاسته از ویژگی‌ها و ارزش‌های این منطقه، از دورهٔ ایلخانان تا عصر انتقال به سلسلهٔ ملی صفویه است، نشان می‌دهد. در دورهٔ اوزون حسن (۸۷۲-۸۸۲ق)[۲۵۱] سلطان مقتدر سلسلهٔ آق‌قویونلو، اتحاد با طرابوزان و نزاعِ با ترک‌های عثمانی که با قدرتمند شدن روزافزون موجب بیم اروپا می‌شد، به تحریک و پشتیبانی ونیزی‌ها آغاز شد؛ و با اتحاد اروپا در دورهٔ صفویه ــ جانشینان آق‌قویونلوها ــ به صورت شدیدتری ادامه یافت[۲۵۲]. قرینهٔ این روابط سیاسی در عرصهٔ معماری به صورت پاره‌ای از ویژگی‌های مشترک بناهای بااهمیت این منطقه مورد تأکید قرار گرفته است.

مقبرهٔ شیخ جمال‌الدین آنائو، ۸۶۰ق و مسجد کبود تبریز ۸۷۰ق، حاکی از توجه معماران این دوره به معماری سازه‌گرا و قدرتمند است[۲۵۳]. تازه بودن الگوی این‌گونه بنا، به ویژه قدرتمندی معماری دوگنبدخانه‌ای و بدون صحن آن، که به نظر می‌رسد برآمده از معماری ترکیبی مسجدمقبره است، از سوی برخی صاحب‌نظران به ارتباط دینی دربار اوزون حسن و پاسخی به علایق مادر و همسر مسیحی او نسبت داده شده است[۲۵۴] و ریشه‌های آنرا مأخوذ از کلیسای بیزانسی نزدیک طرابوزان دانسته‌اند[۲۵۵]. آمیختگی سطوح کاشی‌کاری معرق با قاب‌های ترنج‌گونهٔ آجری و گِل پخته، نوعی تداوم اندیشهٔ قدرتمند کردن «پوستهٔ تزیینی» و نمایش ریشه‌دار کردن آن در سفت‌کاری بنا است که نه تنها در منطقهٔ آذربایجان، بلکه در اصفهانِ دوردست ـــ در قلمرو اوزون حسن آق‌قویونلو ــ[۲۵۶] و جانشینان صفوی آنها قابل ملاحظه است. طرح‌های هندسی در برابر طرح‌های نفیس گل و بوته‌های گردونِ معرق، قد علم کرد و گونه‌ای نسبت‌های ریاضی و تناسبات هندسی را که نشان‌دهندهٔ قانونمندی و نظم ساختاری استثنایی و بی‌رقیب بود به‌کار بست. هندسهٔ پیچیدهٔ و چندلایهٔ نقوش مدخل در امام که شباهتی نزدیک به تزیینات داخل ایوان صاحب مسجد جامع اصفهان دارد، اما پوپ آنرا به حسب

کتیبهٔ ۹۳۸ق به تهماسپ نسبت داده است[۲۵۷]، از این جمله است. این‌گونه طرح‌ها که به نوبهٔ خود نویددهندهٔ تحول در طرح گره‌ها و شاه‌گره‌ها پیچیدهٔ بعد است، تنها در دورهٔ ترکمانان آق‌قویونلو و قراقویونلوها ظاهر شد و دیگر هرگز تکرار نشد[۲۵۸]. هنرمندان این نقوش برای درک چنین اعجازی لایه‌های آنرا با معرق برجسته از یکدیگر متمایز کرده‌اند.

معماری صفوی

۱. زمینهٔ تاریخی

تمدن ایران، از این حیث که با دگرگونی‌ها و تغییرات سیاسی در دوران مختلف، همواره به حیات خود ادامه داده است، در تاریخ جهان نظیر ندارد. در پرتو این تمدن درخشان، دودمان صفویه که نسبت خود را به پیغمبر اسلام می‌رساندند، در قرن ۱۰ق، موفق شدند همانند ساسانیان، سلسلهٔ جدید ملی و مذهب رسمی دولتی به وجود آورند[۲۵۹]. با وجود این برخی معتقدند، تأسیس صفویان چیزی جز انتقال قدرت و حاکمیت به جامعهٔ دیگری از ترک‌ها که از نظر جغرافیایی منتسب به همان قوم و همان سرزمین بود، نبود[۲۶۰]. برخی دیگر می‌گویند صفویان نمایندگان «دومین موج ترکمانان غرب‌رو» (یعنی ترکمانانی که از بخش شرقی ایران به بخش غربی کوچیده بودند) با همان سنت فرهنگی ایرانی ـ ترکی میانه و فئودالی بودند که در تمام زمینه‌ها تحت سیطرهٔ روح ایرانی میراث سلجوقیان، ایلخانان و تیموریان را بی‌هیچ شکافی ادامه دادند[۲۶۱]. منشأ پیدایش خاندان صفوی، با وجود پژوهش‌های جدید، هنوز تاریک است[۲۶۲]. آنچه مسلم به نظر می‌رسد صفویان از نژاد ایرانی بودند و به زبان آذری آذربایجان سخن می‌گفتند[۲۶۳]. ازاین‌رو، سلسلهٔ صفوی، سلسلهٔ ملی ایران در روزگار جدید است. شاه اسماعیل، مؤسس این سلسله، زمانی تاج‌گذاری کرد که ایران هنوز در قلمرو نفوذ ترکان و مغولان قرار داشت. این سلسله از سال ۹۰۸ق تا ۱۱۴۹ق ادامه یافت[۲۶۴]. جد آنان شیخ صفی‌الدین، در قرن ۸ق، می‌زیست و نسب خود را به امام هفتم، یعنی امام موسی کاظم، می‌رساند[۲۶۵]. در قرن ۹ق، رؤسای خاندان صفوی در آذربایجان در ناحیهٔ اردبیل مسکن داشتند و مورد احترام بعضی از سلاطین تیموری و اوزون حسن بودند. یکی از آنها، حیدر، دختر اوزون حسن آق‌قویونلو را که از زوجهٔ یونانی او بود، به همسری خود درآورد. اسماعیل،

فرزند آنها، به گفتهٔ کرزون، هم از منزلت نیمه‌مقدس انتساب به امامان شیعه بهره می‌گرفت[۲۶۶]، و هم نسب بردن از شاهزادگان ترکمان و امپراتوران یونان[۲۶۷]. از سال ۷۰۰ق که شیخ صفی‌الدین اردبیلی پس از مرگ شیخ زاهد گیلانی بر سجادهٔ ارشاد نشست و مریدان شیخ زاهد، از جمله رشیدالدین فضل‌الله و پسرش خواجه غیاث‌الدین محمد، پیرو او شدند[۲۶۸]، براثر تبلیغ و یمن علاقهٔ مردم به مذهب، قدرت آنان به پایه‌ای از نیرومندی اجتماعی رسید که می‌توانست به قدرت سیاسی بدل گردد[۲۶۹]. ایران این زمان هم از داشتن مرزهای منسجم و اوضاع نسبتاً باثبات بی‌بهره بود و هم دستخوش فوران هیجانات مذهبی تندرو، اسلام عامیانه و صوفیگری بود. صفویان این سه نهضت را به هم آمیختند و نظام پرفروغی پدید آوردند که به سرعت با تحکم و اجبار بر کل کشور غالب آمد[۲۷۰]. سهم عمدهٔ صفی‌الدین در برآوردن صفویه، از نگاه برخی از پژوهندگان آن است که یک طریقهٔ صوفیانه را که اهمیت محلی داشت به یک نهضت دینی تبدیل کرد؛ که نفوذ آن نه تنها در داخل مرزهای ایران بلکه در سوریه و آناتولی نیز احساس می‌شد[۲۷۱]. جنید با تکیه بر این قدرت به‌پا خاست و آگاهانه اعتقاد مذهبی را اساس انضباط سازمانی قرار داد[۲۷۲]. پس جنید را به‌درستی باید بنیان‌گذار دودمان صفوی دانست[۲۷۳]. کشته شدن جد اسماعیل در سال ۸۶۰ق و پدرش در ۸۹۳ق[۲۷۴] در درگیری با فرمانروای شروان[۲۷۵] و بی‌حرمتی یعقوب بیک، امیر قراقویونلو به پیکر او[۲۷۶]، سبب شهید قلمداد نمودنِ حیدر گردید و آرامگاه او زیارتگاه شیعیان شد[۲۷۷]. از میان سه پسر حیدر که مدتی به فرمان امیر یعقوب قراقویونلو در حبس قلعهٔ استخر بودند، تنها اسماعیل موفق به فرار شد. اسماعیل که در ۸۹۲ق تولد یافته بود، در موقع قیام به خون‌خواهی پدر، برادران خود و نیز تشکیل سلسلهٔ صفوی، بیش از سیزده سال نداشت. وی به پشت‌گرمی پیروان آباء و اجدادی خود، ترکان طوایف شاملو، استاجلو، قاجار، تکلو، ذوالقدر و افشار، ابتدا شروانشاه و سپس ترکمانان آق‌قویونلو را شکست داد. شهر تبریز را پایتخت و مذهب شیعهٔ دوازده امامی را مذهب رسمی قرار داد. این شهر به زودی به مرکز هنر و هنرمندان تبدیل گردید[۲۷۸]. اعلام رسمی مذهب تشیع از ابتدای دولت صفوی، بدون تردید بزرگ‌ترین کار دورهٔ سلطنت اسماعیل بود، که با تهدید و خشونت انجام پذیرفت. این اقدام به یکی از عوامل مهمِ گسترش، یکپارچگی و تمرکز نظام

سیاسی، اجتماعی قلمرو صفوی درآمد، و زمینهٔ اعتلای بنیان‌های اقتصادی و فرهنگی ایران را در جهت سیاست‌های دیرینه اتحاد با اروپا علیه قدرت‌های مخالف از جمله قدرت مهیب عثمانی در دورهٔ عباس اول فراهم کرد[۲۷۹]. شاهان صفوی که مجبور بودند در برابر قدرت‌های تهدیدکنندهٔ شرق، یعنی ازبکان و امرای شیبانی، که توانسته بودند ماوراءالنهر را از چنگ جانشینان تیمور بیرون آورند[۲۸۰]، و «ابرقدرت عثمانی، که بیشترِ حوزهٔ مدیترانه را به حوزه‌ای تُرکی تغییر داده بود»[۲۸۱] بایستند، هریک به رشته‌ای از اصلاحات و کارهای مهم دست زدند که تا دورهٔ عباس اول به اوج خود رسید. حکومت طولانی تهماسپ، در تثبیت نقش ایران در برابر همسایگان، کاهش تندروی‌های مذهبی و کاستن از قدرت روحانیان مؤثر بود[۲۸۲]. برای جلوگیری از آسیب‌پذیری پایتخت، تهماسپ آنرا به قزوین و پس از آن عباس به اصفهان منتقل کرد[۲۸۳] و ارامنه در آنجا جای گرفتند. عباس اول به‌تدریج از قدرت و دخالت طوایف قزلباش در ادارهٔ امور کاست و وظایف خطیر لشکری و کشوری را به غلامان گرجی و چرکسی که اسلام آورده بودند سپرد[۲۸۴]. راه بازرگانی شرق به غرب به سمت پایتخت و جنوب کشور هدایت شد. او پرتغالی‌ها را، که مدت یک قرن خلیج فارس و تمام امتیازهای محلیِ راه دریایی شرق به غرب[۲۸۵] را به خود اختصاص داده بودند[۲۸۶]، بیرون راند. مشهد مقدس به پایهٔ یک زیارتگاه ملی درآمد. تحقق همهٔ این اقدامات بزرگ نشان‌دهندهٔ ظهور نوزایی جدیدی است که ایران را برای مدتی در ردیف کشورهای پیشرفتهٔ زمان قرار داد[۲۸۷]. عمر طولانی این سلسله و استحکام جنبه‌های مذهبی و فرهنگی آن، موجب تقویت و تحکیم سنت‌های معماری و هنر شد[۲۸۸]. تنها نوآوری در هنرهای دورهٔ صفویه ــ طراحی شهری ــ[۲۸۹] از درجهٔ اهمیتی برخوردار شد که بر روی افق و دیدگاه معماری و سایر هنرها تأثیر عمیق گذارد و بستر فعالیت‌های بزرگ فوق را در پهنه‌ای به اندازهٔ ایران شکل داد.

۲. سنت معماری: تداوم و تغییر

معماری صفوی به دنبال چرخهٔ معماری که با ایلخانان از شمال شرقی ایران آغاز شد و در روندی به ایران مرکزی و سپس در دوران تیموری به ماوراءالنهر و خراسان و در انتهای این دوره باز به غرب ایران بازگشت[۲۹۰]، آغاز شد. مسجد کبود تبریز آخرین

دستاورد و الگوی پیراسته شدهٔ باشکوه مساجد بدون صحن دورهٔ قراقویونلو است، که براساس کتیبه‌ای به سال ۸۷۰ق پایان یافت. معمار آن نعمت‌اللّه بن محمد بواب و بانی آن صالحه خاتون، دختر جهانشاه قراقویونلو بود[۲۹۱]. این رشته از فعالیت گسترده و پیچیدهٔ معماری، با شاه اسماعیل و جانشینان او ادامه یافت و سبک هماهنگ و همگونی را پدید آورد که در سراسر قلمرو صفوی پراکنده شد[۲۹۲]. استادکاران و هنرمندان بزرگ این دوره به دربار او روی آوردند و ابنیهٔ بسیاری را احداث کردند که بیشتر آن ویران شده است[۲۹۳]. آنها از شهری به شهر دیگر می‌رفتند و مهارت‌های خود را منتقل می‌کردند، زیرا از کتیبه‌ها درمی‌یابیم که کارهای دورهٔ صفوی در ساوه را بنّایی از شهر یزد[۲۹۴] به انجام رساند و سردر مسجد علی در اصفهان کار استادی اهل تبریز[۲۹۵] است و بخش‌هایی از مرقد امام رضا(ع) را هنرمندانی از اصفهان و شیراز کار کرده‌اند[۲۹۶]. بنای مسجد علی که پوپ آنرا در ردیف «بناهای متوسط و نه چندان بااهمیت» نام برده است[۲۹۷]، نقطهٔ عطفی در بناهای با اهمیت اصفهان است که به نظر می‌رسد تماماً کار استادکاران تبریز باشد. پوپ تنها سردر مسجد و نمای بیرونی آنرا به دورهٔ اسماعیل اول نسبت داده است. این بنای منحصر به‌فرد، در وضعیت فعلی، ترکیب الگوی سنتی مساجد دارای صحن و الگوی ترکمانی مسجد فاقد صحن نظیر مسجد کبود تبریز را به نمایش می‌گذارد، که در آن صحن گونه‌ای مفصل‌بندی را در مقیاس معماری مجموعه‌ای و شهری به وجود آورده است که برآمده از سنت تیموریان و علاقمندی ایرانیان به فضای محصور است. اگر قول پوپ را بپذیریم که بخش سردر از زیارتگاه هارون ولایت که درست روبه‌روی این مسجد است نیز در همین عهد ساخته شده است، بخش وسیع‌تری از مجموعه‌های این منطقهٔ تاریخی در دورهٔ شاه اسماعیل سامان یافته است. در بنای بی‌مانند نمازخانهٔ مسجد علی آشکارا، عظمت معماری داخلی مسجد ـ مقبره‌های بی‌صحن دوران پیش، هم‌تراز منظره‌پردازی معماری یادمانی به نمایش گذاشته شده است. بدین‌ترتیب که ایوان جنوبی صحن، همانند دروازه‌ای رفیع برای ورود به فضای باشکوه مسجد که یادآور اندام‌وارهٔ مسجد مقبرهٔ آنائو و مسجد کبود تبریز است، می‌شود. گنبدخانهٔ گشودهٔ نمازخانه، که گنبدی بزرگ را بر روی پاباریکه‌هایی (پاندانتیوهایی) استوار کرده است، ساختار معماری و وضعیت غلام‌گردش‌ها، در نوع خود پلی را بین مسجد کبود تبریز

و مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان (۱۰۲۸-۱۰۱۲ق) فراهم مـی‌آورد[۲۹۸]. حضـور جدیـدِ نقش‌های آجری که در تزیینات کاشی‌کاری دورهٔ ترکمانان، به سطوح ظریف تزیینـی قدرت می‌بخشید، همپای و لازم و ملزوم سازه‌گرایی و قدرت‌نمایی فرم‌های ساختمانی بناهای این دوره بود. این تکنیک تزیین ــ «ترکیب جدید کاشی و آجر» ــ که به عنوان شیوهٔ تزیینی آذری می‌شناسیم، به اصفهان آمد و در سراسر نمای صحن مسجد جامع به‌کار گرفته شد. گدار این تزیینات را متعلق به عهد اوزون حسـن دانسـته اسـت[۲۹۹]. همچنین این شیوه در دورهٔ شاه اسماعیل در نمای بیرونی مسجد علی و مقبرهٔ روبه‌روی آن، هارون ولایت ظاهر گشت و پس از وقفه‌ای حدود نیم قرن، در عصر عباس اول به صورتی تکامل یافته دوباره به اصفهان آمد و در مسجد شیخ لطف‌الله جلـوه‌گـر شـد. آمیختگی سطوح کاشی‌کاری معرق با قاب‌های ترنج‌گونهٔ آجری و گِل پخته، در تداوم قدرتمند کردن «پوستهٔ تزیینی و مستقل از اصل بنای دورهٔ تیموری»، و نمایش ریشه‌دار کردن آن در سفت‌کاری بنا است. هرچند دورهٔ شاه اسماعیل با غرور ملی پرشوری توأم بود، از همان ابتدا در چنبر سلسله جنگ‌هایی قرار گرفت که میدانی وسیع برای معماری به مقیاس بزرگ باقی نماند. افزون بر این از دورهٔ او کمتر بنایی باقی مانده است، کـه می‌توان علت آنرا هجوم متوالی ترکان به قلب قلمرو این پادشاه دانست[۳۰۰]. مثلاً از دو کاخ عظیمی که اسماعیل اول در خوی و قزوین ساخت، چیزی باقی نمانده است. کاخ شهر قزوین را شاه تهماسپ مرمت کرد و تا ۱۰۹۲ق سالم مانده بود. علاوه بر احداث کاخ خوی که دارای ابعاد بزرگ و اتاق‌ها و سرسراهای متعدد بود، شاه اسماعیل اقدامات وسیعی در بازسازی شهر به عمل آورد[۳۰۱]. نمونه‌های باشکوهی از تزیینات کاشی‌کاری باقی مانده است، که از حیث هماهنگی بسیار غنی است. محراب رنگین و منحصر بـه فرد مسجد ساوه، محراب مسجد میدان و تزیینات مدخل‌های تزیینی هارون ولایت و مسجد علی اصفهان از آن جمله است[۳۰۲].

۳. بزرگ‌اندیشی

با سیر قهقرایی معماری مقبره‌ها در دورهٔ صفویه، «بزرگ‌نمایی مظاهر معماری» در منظرهای باشکوه شهری و نسبت ارتفاع اجرام باشکوه معماری به ارتفاع کوتاه طاقگان

پیرامون آن متبلور گشت[۳۰۳]. این نوآوری، به‌تدریج راه را برای تفکرِ پرداختن و توسعهٔ معماری مجموعه‌ای و شهرسازی باز کرد، و آنرا در عصر زرین معماری شهرسازی صفویه به اوج رسانید. معماران توجه از «درون به اطراف» را با سیری از «بیرون به درون»، که درعین‌حال نقطهٔ پایانی و جایگاه رفیع مجموعه است، به‌هم آمیختند و به ارزش‌های ساختاری معماریِ مجموعه‌ها، مفهومی تازه و حیاتی مضاعف اهدا کردند. همچنین، اندیشه‌های برآمده از این تحول، موجب هماهنگی بیشتر و وحدت سیما و منظر پهنه‌های وسیع‌تر معماری گشت؛ ایده‌ای که در بنیان‌گذاری پایتخت صفویه در سطوح و عرصه‌های گوناگون معماری منظره‌سازی و ساختار پدیدآورندهٔ شهر دمیده شد.

۴. رستاخیز هنری

شاه تهماسپ که پس از شاه اسماعیل در ۹۳۱ق بر تخت نشست، جوان بود و شور و دلبستگی به هنر نقاشی داشت و با معلم خود سلطان محمد نگارگر پیوند و یگانگی داشت. وی بهزاد را از هرات به تبریز آورد و به سرپرستی کتابخانهٔ سلطنتی و کارگاه‌های هنری وابسته به کتاب‌سازی منصوب کرد[۳۰۴]. توجه تهماسپ و دلمشغولی او به کارگاه‌های هنری صحنه را برای یک رستاخیز هنری در ایران آماده کرد[۳۰۵]. شاه تهماسپ در دورهٔ سلطنت طولانی و پرحادثهٔ خود[۳۰۶] بیشترین کوشش خود را مصروف خلق شاهکارهای تزیینیِ کرد تا احداث آثار بزرگ معماری. این ظرافت طبع را پوپ به «سرشت زنانهٔ»[۳۰۷] او نسبت داده است[۳۰۸]. با وجود این حراست و حمایت همه جانبه او از هنرمندان و تداوم نهضت هنری هرات[۳۰۹] در تبریز که شاه اسماعیل اول آغاز کرده بود و بنیان‌گذاری مکتبی شگرف براساس اندیشه‌های هنرهای ایرانی، کاری مهم بوده است. انتقال پایتخت به قزوین در ۹۵۵ق[۳۱۰] معماران را به فعالیت گسترده واداشت که جدی‌ترین دستاورد معماری آن مسجد شاه قزوین در این زمان به‌وجود آمد[۳۱۱]. در همین دوره، برخی هم در آرامگاه‌های اردبیل و مشهد کار می‌کردند. منارهٔ طلایی زاویهٔ شمالی صحن کهنه در همین ایام ساخته شد[۳۱۲]. او به یکی از معماران تُرک خود سفارش داد قصری عظیم با هفت مدخل تزیینی بسازد. از روی یکی از دروازه‌های باقی مانده ــ عالی‌قاپو ــ معلوم می‌شود که این قصر بسیار بزرگ و عظیم بوده است که ایوان بزرگ آن به «میدان شاه»

که نظیر میدان نقش جهان بود، باز می‌شد. در قزوین همچنین باغات شاهی و انواع مهمانخانه‌ها تأسیس شد[۳۱۳]. متأسفانه کاخ بزرگ او در قزوین که با کاشی‌های نفیس معرق پوشیده شده بود، در زمین‌لرزه‌ای به کلی ویران شد[۳۱۴]. اینکه کاخ شاهی می‌توانست از خشت خام ساخته شده باشد، معیاری برای ساختمان‌سازی این دوره به دست می‌دهد؛ بیشتر ابنیهٔ اولیهٔ صفویه با خشت خام که مصالح نسبتاً کم‌دوامی است انجام می‌گرفت. اکنون هیچ بنایی که تماماً به دورهٔ تهماسپ ارتباط داشته باشد وجود ندارد. هیچ نشانی از مسجد تبریز، کاروانسرای حوالی زنجان و سلطانیه و اقامتگاه تابستانی او در خرقان نیست. از میان حصار شهرهایی که وی برپا کرده بود، از تهران و مشهد می‌توان یاد کرد که دارای مقیاسی بزرگ بوده است[۳۱۵]. غالب آثار پابرجا ماندهٔ این دوره بناهای تکمیلی و مرمتی و یا الحاقات تزیینی ساختمانی است[۳۱۶]. عالی‌ترین نمای بازمانده از دورهٔ شاه تهماسپ الحاقات تزیینی صفهٔ صاحب مسجد جامع اصفهان است که فنون به‌کار رفته در آن تحسین‌برانگیز، رنگ‌ها درخشان، نقش‌ها شکوهمند است که سال احداث آن (۹۳۸ق) خبر از تداوم حاکمیت روح هنری عصر شاه اسماعیل را می‌دهد[۳۱۷]. مسجد قطبیه ــ که هنرمند و خالق آن قاسم تبریزی است ــ کوشش با فرجام او در سامان دادن مجموعه بناهای درهمی که بدون طرح و نقشه بر گرد آرامگاه شیخ صفی رشد کرده بود[۳۱۸]. مسجد ذوالفقار و مسجد جوباره (پیر پینه‌دوز) از آثار دورهٔ او در اصفهان است که تاکنون دستخوش تغییرات زیادی شده است و از جمله سردرهای آنها که در خیابان‌کشی‌های معاصر در معرض تخریب قرار گرفته بود به چهل‌ستون اصفهان منتقل شد. این آثار بی‌بدیل با آخرین دستاوردهای هنر کاشی‌کاری تاریخ یعنی سال ۹۵۰ق این دوره تعلق دارد[۳۱۹].

۵. عصر معماری و شهرسازی

مهم‌ترین ره‌آورد دوران صفویه معماری است. هرچند پادشاهان صفوی تماماً به ساختمان مساجد و مدارس و ابنیهٔ دیگر مبادرت کردند، معماری با اسلوب ویژهٔ صفوی در دوران شاه عباس شخصیت خود را یافت[۳۲۰]. پیش‌قراول گسترش این نهضت شاه عباس اول است. آثار بدیع و جاه‌طلبانهٔ او که از ۱۰۰۶ق به بعد به ظهور رسید، در طرح‌های

شهری تاریخ اسلام یگانه است[۳۲۱]. شاه عباس شخصیتی کاملاً متفاوت از شاه تهماسپ بود. او به شیوهٔ تهورآمیز و گسترده‌ای برنامه‌ریزی کرد، و طرح‌های خود را با شجاعت و قاطعیت به مرحلهٔ اجرا درآورد و فکر می‌کرد و توقع نتایج سریع و مؤثر داشت[۳۲۲]. از نظر معماری و شهرسازی استقرار گسترده‌ترین طرح‌های بزرگ کشور و یقیناً دورهٔ اسلامی ایران نمی‌توانست بی‌دلیل و بدون اتکا به شرایط، امکانات و بسترهای غنی و آماده شهر به وجود آید. وجود باغات بزرگ تاریخی و پرآوازه موجب شد طرح عظیم پایتخت به‌گونه‌ای پیاده شود که قلب آن رودخانهٔ زاینده‌رود و آب‌ها و مجاری منشعب از آن باشد. شاه عباس طرح‌های خردتر خود را همزمان در این پهنه یکی پس از دیگری به وجود آورد و پادشاهان پس از او به تناسب دنبال آنرا گرفتند و به آن غنا دادند[۳۲۳]. مقیاس باابهتی که از روزگار هخامنشیان میراث گرانقدر معماری ایرانی بود و در دوران شاه تهماسپ تقریباً از بین رفته بود، دگر بار بهبود یافت[۳۲۴]. مقیاس‌های عظیم معماری همانند بروز ناگهانی قدرت شاه عباس اول، قابل پیش‌بینی نبود، زیرا جریانات سیاسی پس از تهماسپ و قتل‌های توطئه‌آمیز شاهزادگان صفویه، به‌ویژه حمزه میرزا، روندی پرتنش و شکننده داشت. ورود عباس اول به صحنهٔ سیاسی کشور و تصمیم به حذف امرا و بزرگان طوایف قزلباش، که در جهت آرامش و یکپارچگی ایران به عمل آورد. یکی از اقدام‌های متهورانهٔ او بود، که شرایط بی‌رقیبی را برای وی فراهم کرد[۳۲۵]. چنین به نظر می‌رسد، درحالی‌که اسلاف بلافصل وی به تلطیف معماری تیموری قانع بوده‌اند یا برخی از نشانه‌های سادگی و شأن آنرا در سازه‌های اساسی خود حفظ کردند شاه عباس هر دو مرحلهٔ میراث تیموری را پی‌گرفت، اما آنها را به تعابیری از نو پدید آورد[۳۲۶]. آغاز پایه‌ریزی پایتخت با میدان عظیم نقش‌جهان روشنگر اهداف بزرگ معماری و شهرسازی اوست. گمان می‌رود تجربه‌های پیشین، از جمله میدان سعادت قزوین که مورد علاقهٔ شاه عباس بود و اسکندر بیک منشی از آن ذکری به میان آورده است، در تصمیم او مؤثر بوده است[۳۲۷]. پوپ هرچند برخی از مشخصه‌های دیگر پایتخت را به همین قیاس برگرفته از الگوهای تیموری دانسته است، شایستگی شاه عباس را در احیاء سنت ساخت و ساز گسترده، که در دورهٔ شاه تهماسپ به رکودی موقت دچار شده بود ستوده است[۳۲۸]. او گفته‌های شاردن را در توصیف عظمت اصفهان و گزارش او از تعداد

۱۶۲ مسجد، ۴۸ مدرسه، ۱٬۸۰۲ کاروانسرا و ۲۷۳ حمام باور داشته است[۳۲۹].

۶. آمودهای رنگین

با آنکه نماهای رنگین عهد تیموری از هر جهت درخشان و بی‌بدیل است، طراحان هوشیار میدان نقش‌جهان رنگ را به‌گونه‌ای اعجازانگیز به‌کار بستند. آنان صحنه‌های رنگین و البته نه چندان گستردهٔ ابنیه را در چند نقطهٔ جنوب و یک نقطهٔ جنوب غربی میدان، در پیش روی عابرانی که از شهر قدیم به میدان وارد می‌شوند، نهادند؛ و رنگ‌های آبیِ آسمانِ صاف و خاکیِ آسمانِ گَردآلود و ابری را بر فراز و پس‌زمینهٔ ابنیهٔ فخیم و برخوردار از همین رنگ‌ها قرار دادند. در نتیجه رنگ‌های زمینی محدود، در گسترهٔ رنگ‌های آسمانی غوطه‌ور و یگانه شد، آن‌گونه که تمام میدان را رنگین در نظر جلوه داد. تدبیر دیگر، تقارن رنگ‌های خاکی ابنیهٔ جانبی میدان و تأکید بر رنگ آبی بنای روبه‌رو (مسجد امام) است. همین تدابیر که عیناً در مدخل و درون ابنیه نیز قابل ردیابی است، سرشاری رنگ‌های آبی را بسیار افسون‌کننده و روحانی در معرض تماشا می‌گذارد.

۷. گنبدهای دوپوش و مناره‌ها

گنبدهای دوپوش در عهد شاه عباس به کلی قانونمند می‌شود. رعنایی و خوش‌ترکیبی آن در مجموعه‌ای از عناصر معماری، نظیر هندسهٔ خطوط منحنی در «دورهای» ایوان‌های رفیع و موزونی شکل مناره‌های بلند و سرمناره‌ها که اینک نقش منظره‌سازی فضاهای گستردهٔ شهر را به عهده دارد، از اهمیتی خاص برخوردار می‌شود. بر روی کلافی بر انتهای تویزه‌های باربر نگهدارندهٔ گنبدها (آهیانه و خود)، ساقهٔ گنبد استوار می‌شود و به دور آن فضای کوشک‌گونه‌ای بر روی بام شکل می‌گیرد. شاکلهٔ کوشک، گویی پایهٔ قدرتمندی است که ساقهٔ گنبد، بر روی آن نشسته است. با این روش سامانه‌ای از عناصر سازه‌ای به شکل و ایستایی گنبد واقعیت و هویت می‌بخشد و بلندای ساقه را که در گذشته اغراق‌آمیز می‌نمود، متعادل می‌کند. نظیر این قانونمندی و وظیفه در مقیاسی دیگر، حجم مناره‌ها، سرمناره، کوشک و قطار مقرنس زیر حلقهٔ نعلبکی مناره را نیز به تناسب، سازمان می‌دهد. اعتدال شیب خطوط بالارونده مناره‌ها نسبت به خط عمود

که با پایه‌ای موزون بر کف بام به بنا متصل می‌شود، مشکلات اجرای راه‌پلهٔ مناره و راه ورود به آنرا از روی بام و نیز مفصل‌بندی مناره به بنا را به‌خوبی حل می‌کند و موجب می‌شود این عوامل گریزان، با تمامی بنا، یکباره دیده شود. در محل آوگون برآمدهٔ گنبد که دو پوستهٔ گنبد («آهیانه» زیرین و «خود» بیرونی) به هم می‌رسد، تودهٔ ساختمانی دقیق و خراطی شده، امکان دریافت بار و نیروهای رانش پوسته‌ها را هموار می‌سازد، و اسلوب نشستن مجموعه‌ای از پره‌های سازه‌ای نگهدارندهٔ «خود» گنبد را فراهم می‌کند؛ و همهٔ این کارها با نیت برقراری استحکام بنا و با ظریف‌ترین طریق ممکن تحقق می‌یابند. نباید فراموش کرد این مهارت‌ها که عمیقاً از دانایی معماران ایرانی در طی قرن‌های متمادی برخاسته و حدود دو قرن از خاستگاه خود دور شده بود، در عهد این پادشاه به خانهٔ اصلی خود بازگشت.

۸. رنگ و نور و بیان تازه

بلندپروازی‌های شاه عباس در پالایش فزایندهٔ رنگ، نقش و جزئیات؛ و عرضهٔ عوامل شکوهمند، توانست مسیر معماری را برای مدتی از تهدیدهایی که به مرحلهٔ افول می‌انجامد پاس دارد. از میان آرمان‌های هنری این دوره، تدابیری برآمد که با خلق نرمش نور و رنگ در مقیاسی عظیم، نمایشی شایسته از خودنمایی جزئیات معماری، که برای همین منظور در فضاهای داخلی در نظر گرفته شده بود، در طول روز به اجرا درآید.

۹. مصالح ساختمانی

تولید مصالح درخور و چرخه‌های مهارت‌های وابسته به آن، سخت در هم پیوند خورد، و امکان فعالیت‌های دستی و نیمه‌صنعتی تولید را به‌طور همه‌جانبه و پایدار، فراهم کرد. این تدابیر که گاه ممکن است از نظر کارشناسان پنهان مانده باشد، به گونه‌های خودجوش، فرهنگ و سلیقه‌های رایج را متحول و احساس غرور ملی و یکتایی هنر هنرمندان را برانگیخت.

وسعت و سرعت ساختمان‌سازی در پایتخت جدید توان و امکانات درخور پایتخت

صفویه و دعوت گستردهٔ هنرمندان ایرانی را اقتضا می‌کرد. اتخاذ راه و روش‌های بدیع، خود بخشی از خلاقیت هنری و مدیریتی را برانگیخت. شاه عباس که در ۱۰۱۳ق تمام دستاوردهای معماری خود را به همراه تمام دارایی‌اش وقف چهارده معصوم کرده بود، خود را مقید به آماده کردن کارهای عظیم ناتمام کرد. آنچه برخی پنداشته‌اند که تعجیل وی موجب افول هنری این زمان شده است، نادرست به نظر می‌رسد. او همچنین به روایت تاریخ از نبود جانشینی دلسوز و مطمئن و خوش‌نیت برای ادامهٔ اقدامات بزرگ و حفظ حراست دستاوردهای بی‌مانندش رنج می‌برد. او در وقف‌نامهٔ مورد نظر، آنان را با لحنی نسبتاً تحکم‌آمیز به پرهیزگاری و انجام وظیفهٔ خطیرشان خاطرنشان ساخته بود. ازاین‌رو، توان به بهره رساندن حجمی سنگین از ابنیهٔ خدماتی پراهمیت، نظیر بازارها، کاروانسراها، مدارس، دوایر عمومی، کاخ‌ها، مساجد، حمام‌ها، باغ‌ها و تفرجگاه‌ها، که امروز به حق ما را به شگفتی وامی‌دارد، نیاز به سرمایه‌گذاری و إعمال قدرت سیاسی ـ اقتصادی و مدیریتِ درخور داشت. بر این اساس کیفیت و بازده کارهای هنری در زمینه‌های مختلف، بی‌آنکه خدشه‌ای به اصول خالص هنرهای زیبا وارد آید، با نوعی التزام به یک نیاز و وظیفهٔ ملی هماهنگ گردید، و در جهت تحول در روش تولید فراورده‌های هنری و کارگاه‌های وابسته، به فرجامی درخشان و نیکو منتهی شد. در این میان توان استادکاری که مصروف کاشی‌کاری معرق می‌شد، رفته‌رفته به سوی کار بدیع دیگری ــ «کاشی‌کاری خشت» ــ هدایت شد که می‌باید هنرمندان تدابیر و هماهنگی‌های گروهی خود را از ابتدا، در روندی مشخص از فرایند تولید مصالح کار، تهیهٔ طرح‌ها و اجرای آثار هنری قرار می‌دادند.

۱۰. کاشی‌کاری خشت

کاشی‌کاری معروف به «کاشی‌کاری خشت» که برخی آنرا غیرمنصفانه، دست‌کم گرفته‌اند، از بن تجربهٔ جدیدی بود که به هیچ روی ارتباطی به کاشی‌کاری معرق نداشت. ازاین‌رو، محلی از قیاس را با آن باقی نمی‌گذارد. به نظر می‌رسد تجربهٔ کاشی‌کاری خشت، که برای اولین‌بار در سطوح گسترده و ممتد معماری پهنهٔ نماهای داخل صحن و تداوم آن در نمای ایوان‌ها و سپس درون شبستان‌ها، دهلیزها و

راهروها را دور می‌زد، نظام پیچیده‌ای از کارهای هنری، مهندسی و دیگر مهارت‌های مورد لزوم را به طوری وسیع به خود اختصاص داده بود و کاملاً پاسخگو بود. اساسی‌ترین تدبیر در چنین روشی پیش‌بینی ابعاد بزرگ طرح بر روی گستره‌ای از کاشی‌های مربع سالمی است که بندهای طولی و ارتفاعی آن (درز بین کاشی‌ها) می‌باید بدون انقطاع و یا تغییر زاویه، متناسب با سطوح بنا به کنج‌ها و به بالای عرقچین گنبدها، چشمه‌ها و طاق‌ها برسد. طرح‌ها نیز در این روش، همپای نظم گفته شده، مجموعهٔ عناصر هندسی و شاخ و برگ خود را در مراکز و محورهای سطوح، سازمان می‌دهد و آنها را سالم به کنج‌های بنا می‌رساند. نحوهٔ طراحی و کار در زیر سطوح منحنی طاق‌ها و گنبدها همانند کاشی‌کاری معرق، قالب‌گیری است. لبه‌های طاقچه‌ها، درگاه‌ها و روزن‌ها و نیز آغاز و اتمام هر بدنه به حاشیه‌ای اختصاص می‌یابد که باید با نظام مدولار بندهای کاشی‌های خشت هماهنگ شود؛ و تمام این محاسبات پیچیده از همان ابتدا با سفت‌کاری بنا، به دقت ارزیابی، مناسب‌سازی و هماهنگ می‌شود. نوعی کاشی‌کاری جدید و ارزشمند خشت در مسجد شیخ لطف‌الله ظاهر شد که با بدنه‌های کاشی معرق موزون‌سازی شده است. این تجربه نیت طراحان را آشکار می‌کند که مایل نبوده‌اند شبستان را در کاشی معرق غوطه‌ور سازند، زیرا به دلایل مشخص، چشمگیر شدن انعکاس نور ملایم، در گوشه‌های شبستان و تجزیهٔ آن مورد نظر بوده است که درست در همین نقاط شاهکار هندسه، نقش و رنگ پیاده شده است. سامانه‌های بی‌نظیر و پیچیدهٔ معماری و دست‌گردانی اعجازانگیز نقوش که در سطوح منحنی مرکب کنج‌ها، اهمیت و هماهنگی جاودانه یافته است، سطوح دیگر (غیرکنج) را به حداکثر آرامش و سکون ملتزم می‌کرد. بااین‌همه، خشت‌های بزرگ این نواحی، الواح گرم، مات و دلنشین است و اجازه می‌دهد کتیبه‌های پرمعنا و شکوهمند ــ اثر مشترک شیخ بهایی (شعر) و باقر بنا (خط) ــ چشمگیرتر شود. با مقایسهٔ نقوش آثار کاشی‌کاری خشت با کاشی‌کاری معرق این دوره، گونه‌ای آزادی عمل بیشتر در طرح‌های کاشی‌های خشت ملاحظه می‌شود که فراتر از نقش‌های گل و بوته‌ای کاشی‌کاری معرق است، که به نظر می‌رسد متأثر از طرح‌های نقاشی دیواری است که به صورت‌های مختلف بر روی سطوح معماری ظاهر شد.

۱۱. نقاشی دیواری

اصفهان که در قرن ۱۱ق مرکز نقاشی کشور شده بود، ضمن حفظ چهارچوب‌های سنتی دست به تجارب تازه‌ای زد، و نخستین ایده‌ها و تأثیرات غربی که از طریق گراورها در ایران نفوذ کرده بود، جذب کرد. همین اقتباس‌ها به آزادسازی و رهایی نقاشی از تزیین و تذهیب نسخ خطی کمک کرد[۳۳۰].

تزیینات نقاشی و گل و بوته، کلیهٔ عناصر ساختمانی جدید را پوشش داد و به ویژه داخل و خارج قصرها و منازل اشراف را دربرگرفت. دیوارها با گچبری‌های نقاشی شده قسمت اعظم این تزیینات بود. چوب نیز به‌کار گرفته شد و اغلب کنده‌کاری شده و نقاشی شده و گاهی طلاکوب بود[۳۳۱]. اغلب نقاشی‌های تصویری روی دیوار، در این دوره مینیاتورهای بزرگ شده است، و در موارد خاصی نقاشی‌های تصویری رنگ روغن که برخی از آنها را به احتمال نقاشان ایرانی کشیده‌اند و برخی دیگر را به احتمال نقاشان اروپایی (معروف به هلندی) دربار صفوی، که قوانین پرسپکتیو و سایه‌روشن در آن در نظر گرفته شده و در نوع خود بی‌نظیر است.

۱۲. کتیبه‌ها

انواع کتیبه‌ها، با خطوط متنوع نسخ، نستعلیق، ثلث و بنایی در زمینه‌های گل و بوته یا زمینهٔ ساده که تنها چند هنرمند به ظهور رساندند، نشان از افول این هنر یا جدایی خوشنویسان این دوره از جریان هنرهای زیبای دیگر است. پس از کتیبه‌های قدرتمند با رقم صحیفی در مسجد جامع اصفهان و محراب‌ها و فرمان‌های عهد شاه تهماسپ در ایوان‌های جنوبی و شرقی آن مسجد و اثر بی‌نظیر کتیبهٔ ثلث باقر بنا در مسجد شیخ لطف‌اللّه سایر آثار به پایهٔ آنها نمی‌رسد.

هرچه به پایان دورهٔ صفویه نزدیک می‌شویم، اهمیت خط بنایی، کتیبه‌ها و نقوش هندسی بسیار ظریف که در قاب‌های مختلف طراحی می‌شد و در سطوح کاشی‌کاری جای می‌گرفت، بیشتر شد. پس از شاه عباس، مسیر معماری تحت تأثیر آرامش سیاسی به‌تدریج به سمت ابنیهٔ شهری فرحناک، از جمله باغ‌سازی و معماری منظر که حاکی از نوعی برقراری آرامش است متمایل شد.

۱۳. پس از «شاه عباس»

اقدامات شاه عباس اول بیشتر بر معماری و شهرسازی متمرکز بود. شرایط روزگار او، تثبیت و پایدار کردن کلیهٔ ظرفیت‌های بالقوه برای بنیان‌گذاری شالوده‌های عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را اقتضا می‌کرد. او علایق زیادی به پرداختن به جزء جزء هنرها و حرفه‌های ظریف ایرانی نشان نداد، هرچند مشخص بود بنیان‌گذاری‌های تمدنی وی دست آخر، رونق هنرهای دیگر را هم در پی خواهد داشت. مهم‌ترین اقدامات دوران شاه عباس دوم، شاه سلیمان و شاه سلطان حسین در اصفهان نیز، نمونه‌های زیبایی از فعالیت‌های معماری و معماری شهری است که به دنبال تلاش‌های شاه عباس اول داخل شهر و جلفای اصفهان صورت گرفت[۳۳۲]. دورهٔ عباس دوم همزمان با گسترش روابط ایران و اروپا و رفت و آمد سفرا، تجار و رجال سیاسی و مذهبی، روح صنعتگری در فراورده‌های ایرانی رونق بیشتری گرفت. عباس دوم که خود در اوایل سلطنت، به سرعت با هنر خط و نقاشی آشنا شده بود[۳۳۳]، این هنرها را مورد حمایت قرار داد. آثار نقاشی در کاخ‌ها و ابنیه در این دوره حاکی از فراتر رفتن نقاشی از چهارچوب‌های سابق و بی‌مهابایی است، آن‌گونه‌که شاه عباس دوم را پایه‌گذار مکتب مترقی در هنرهای ایرانی دانسته‌اند که قوهٔ خلاقهٔ جدیدی در آنها به وجود آورده است[۳۳۴]. «عظمت‌گرایی معماری» جای خود را «بدایع هنری و فرح‌افزایی» آن داد، و ارزش‌های مورد نظر را در حیطه‌های باغ‌سازی، شهرسازی و معماری سبز به خدمت گرفت. اصفهان پایتخت، بزرگ‌تر و جمعیت آن روزافزون می‌شد. وی زمینهٔ مهاجرت بخش دیگری از ارامنه را از سرزمین‌های اصلی خود به جلفای اصفهان فراهم کرد، و محلات جدیدتری با نام‌های محلات قبلی آنان به این محله افزوده شد. نیاز به بهره‌گیری از رودخانهٔ زاینده‌رود نیز روزافزون بود و ارزش مادی و معنوی آب بیشتر احساس می‌شد. جاری کردن آب به مزارع، باغات و مناطق سبز در گسترهٔ پایتخت و نیز حفظ دستاوردها و فنون آبرسانی، در مواقع کم‌آبی، لزوم اتخاذ تدابیر، روش‌ها و لوازم جدید را طلب می‌کرد. ازاین‌رو، علایق زیادی به به استفاده از دستاوردهای مکانیکی همچون، تلمبه‌های آبکش و لوازم تزیینی[۳۳۵] مربوط به آن در ابنیه پدید آمد[۳۳۶]. الحاقات پی‌درپی در کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل‌ستون و شیوه‌های جدید آبرسانی و باغ‌سازی این دوره در باغ‌های دریاچه

سعادت‌آباد و هفت دست، و نفوذ آن در دورهٔ بعد در کاخ بلبل و هشت بهشت، به نظر می‌رسد نشان‌دهندهٔ چنین تمایلی بوده باشد. احداث پل چوبی میان دو کاخ این دوره در دو طرف زاینده‌رود، تحول و گسترش روابط ساختار کالبدی، و نگرش جدید به فضاهای شهری را نشان می‌دهد. نشانه‌های این تحول، همچنین در ارتباط بین عمارات، باغ‌ها و کاخ‌های شاهی، افزایش دامنهٔ آن حتی در دوره‌های دیگر، محسوس‌تر است. این دوره همچنین شاهد الحاق گونه‌ای کوشک (ایوان ستون‌دار) چوبی به اصل بنای کوشکیِ باغ است، که در مقابل آن محوری متشکل از اجزاء و عناصر چشم‌نواز «منظره‌ساز» نظیر دریاچه، آبنما، جوی و فواره بین عمارت سردر و کوشک اصلی برقرار شد که از ابتدای هر عمارت، عمارت انتهای خودنمایی می‌کرد. اولین نمونه، کاخ چهل‌ستون و پس از آن در دورهٔ بعد (شاه سلیمان)، هشت بهشت و تالار اشرف است[۳۳۷]. این الگو به صورت‌ها و نمونه‌های مختلف تا آخر دورهٔ قاجاریه و از جمله در باغ‌های کرمان، مثلاً باغ شاهزادهٔ ماهان، تداوم یافت. تاورنیه، از اشتیاق برخی از صاحب‌منصبان دربار عباس دوم و شاه سلیمان، به دستگاه‌ها و ماشین‌هایی که بتواند به‌ویژه در خشکسالی‌ها آب را به طبقات بالایی عمارات ببرد و جاری سازد صحبت کرده است[۳۳۸]. ساختمان حوض و سیستم جاری کردن آب در عمارت عالی‌قاپو از پایین تا ارتفاعی برابر ۶ متر بالاتر از فواره‌های حوض را به همین دوره (شاه عباس دوم) نسبت داده‌اند. گالدیری نوشته است: «تقریباً در زمان شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷-۱۱۰۵ق) تأسیسات آبرسانی به شکل نهایی خود رسیده است[۳۳۹]. در مشهد بانیان خیّر پس از عباس اول، یکی عباس دوم بود که ایوان شمالی و مقبرهٔ الله‌وردی خان و نیز عبادتگاه فرعی قدمگاه را بر سر راه نیشابور به مشهد ساخت و دیگری شاه سلیمان بود که پس از زلزلهٔ سال ۱۰۸۴ق دست به تعمیرات اساسی خاصه در گنبد آرامگاه، مسجد گوهرشاد (۱۰۸۷ق) و مدرسهٔ دو در (۱۰۸۸-۱۰۸۹ق) زد. وی همچنین بناهای جدیدی در بین سال‌های ۱۰۸۷ق تا ۱۰۹۲ق در حرم مقدس آرامگاه به وجود آورد، مانند: مدرسهٔ پایین، مدرسهٔ پریزاد، کاروانسرای الله‌وردی خان و خارج صحن مقدس مسجد شاه و تعمیر خواجه ربیع در ۱۰۸۳ق[۳۴۰]. «در این دوره نوعی ابنیه که از یک پلان مرکزی گنبددار و یک بیرونی هشت ضلعی با طاقچه‌هایی که به طرز زیبایی با کاشی‌کاری تزیین یافته است، می‌توان نام برد. این سبک نمونه‌ای

از سبک‌های معماری است که در سراسر شرق تا تاج‌محل آگره گسترش یافته است[۳۴۱]. از کارهای ارزشمند این دوره تحکیم مبانی و مراکز محلات اصفهان از اقدامات خیر، احداث ابنیهٔ گرانقدر و عام‌المنفعه وزیر اوست. از ویژگی‌های معماری ابنیهٔ این دوره بهره‌گیری از کارکرد آجرهای مرغوب، تزیینات گره‌سازی پیچیده، دقیق و متنوع آجری و قدرت و استحکام ابنیه است. نمونه‌هایی از این آثار را در کاروانسراهای این دوره از جمله کاروانسرای چاله سیاه و نیز مسجد شیخ علی خان محلهٔ درقهوه، مسجد محلهٔ نو در نزدیکی محلهٔ تل عاشقان و مدرسهٔ شمس‌آباد اصفهان[۳۴۲] است که به همت وزیر توانای او شیخ علی خان زنگنه ساخته شده است. در اصفهان در دورهٔ شاه سلطان حسین (۱۱۰۵-۱۱۳۴ق) مدارس نقش مهم و محوری در ساختار مجموعه‌های شهری دارد. این نقش، گاه با راسته‌های بازار و مسیر آب حتی بیش از گذشته هم تقویت می‌شود و به اوج می‌رسد. ساختار محکمِ مجموعهٔ مدرسهٔ چهارباغ، کاروانسرای مادر شاه و نهر فرشادی که از میان آنها می‌گذرد و نیز بازار، در ادامهٔ اهداف برنامه‌ریزی‌های گسترش شهری دورهٔ عباس اول است که با زبان «معماری شهری و منظر» به گونه‌ای شیواتر تحت قاعده درآمده است. همچنین این مجموعه، «کوشک پدر او» ــ هشت بهشت ــ را به‌نحوی مطلوب هویتِ فرابخشی (شهری) بخشیده و به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر به محور تفرجگاهی چهارباغ و ستون فقرات شهر جدید صفوی پیوند داده است. در این اثر کمال یافته (مدرسهٔ چهارباغ)، می‌توان چهرهٔ مدرسهٔ چهار ایوانی باباقاسم و مسجد زیبای متصل به پشت ایوان جنوبی، که متعلق به آخرین پادشاه ایلخانی در سه قرن پیشتر است، را باز یافت. پوپ گفته است استحکام این مجموعه بنا، بهترین دلیل پایدار بودن ذوق و قریحهٔ هنری کشور و آخرین اثر در ایران است که می‌توان آنرا عظیم نامید[۳۴۳]. آغاز ساخت مجموعه توسط مادر شاه سلطان حسین در ۱۱۱۸ق و پایان آن ۱۱۲۶ق بوده است[۳۴۴]. پس از این مجموعه قصر مجلل فرح‌آباد بزرگ‌ترین اثر این دوره است که احداث آن مدت ۱۷ سال طول کشید که دشوارترین کار آن، تأمین آب آن بود[۳۴۵]. لاکهارت با تردید احداث سه پل در بیرون شهر اصفهان را به دورهٔ شاه سلطان حسین، نسبت داده است: پل‌های چوم و دشتی به ترتیب در چهار و نه میلی جنوب شرق پل شهرستان و پل ورگان در یازده جنوب غربی اصفهان[۳۴۶]. وی همچنین می‌گوید در زمان

او مبالغ هنگفتی صرف احداث ابنیه و تعمیر ابنیهٔ قدیمی شد که احداث مدارس جلالیه و شمس‌آباد و مسجد مصری و مرمت و توسعهٔ امامزاده اسماعیل، درب امام و مسجد اشعیای نبی نمونه‌هایی از آن است[۳۴۷]. ویژگی‌های این ابنیه نشان‌دهندهٔ علاقهٔ عمومی هنرمندان ایرانی به نمود آرایشی آثاری است که خلق کرده‌اند.

معماری دوره‌های افشاریه، زندیه، قاجاریه

از دورهٔ شاه عباس دوم به بعد تحت تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی کشور، توجه مردم و نخبه‌های جامعه به سه منبع فرهنگی، اجتماعی معطوف گردیده بود. در نتیجه، سه جریان مجزا از یکدیگر، علایق جامعه و هنر و معماری را متأثر کرد، که با تحولات و دگرگونی‌های اوضاع مملکت، گرایش به‌هریک از این سه کانون، برتری خود را نشان می‌داد: ۱. آشنایی و گرایش به دستاوردهای فرهنگ و تمدن اروپا. ۲. عطف توجه به تمدن و فرهنگ ملی و به‌طور خاص تمدن ایران باستان، که این خود متأثر از آشنایی با فرهنگ و دستاوردهای تمدنی اروپا، و فاصله‌گیری از آن بود. ۳. علایق دیرینه به راه و روش‌های مردمی و شیوه‌های حفظ و مقاومت فرهنگی و اجتماعی در برابر ضربات ناگهانی دشمنان خارجی که در طول تاریخ، بر پیکر جامعهٔ ایرانی وارد شده بود؛ که بازتاب آن در فرهنگ، زبان و بیان و هنر عامیانه خلاصه می‌شد. در واقع این گرایش‌ها را در هنرها و معماری می‌توان خاستگاه تاریخی دوران جدید کشور به شمار آورد.

۱. آشنایی با اروپا

از اواسط سلطنت فتحعلی شاه به علت ازدیاد روابط ایران با ممالک متمدن اروپا و کثرت رفت و آمد اروپاییان به ایران؛ آشنایی مردم این کشور با اصول جدید تمدن اروپایی که در عهد صفویه، نادر شاه و کریم خان هم مقدمات آن شروع شده بود رو به افزایش نهاد. مسافران و تجار اروپایی در ایران، و ارامنهٔ ایرانی و عثمانی و قفقاز به بسط دامنهٔ انتشار پاره‌ای از اصول جدید اروپایی در ایران کمک کردند[۳۴۸]. عباس میرزا طی جنگ‌های ایران و روس دریافته بود، جز اقتباس و اخذ وسایل جدید از نظام اروپایی و فرا گرفتن علوم و فنون اروپایی، از راه فرستادن محصل و کارگر و صنعت‌آموز به ممالک خارج

نمی‌توان به کار نظام و ترقی صنعت کشور پرداخت[۳۴۹]. در زمینهٔ هنرها، این روند از عهد عباس دوم (حکومت: ۱۰۵۲-۱۰۷۸ق/۱۶۴۲-۱۶۶۷م)، آغاز شد. در این دوره به‌گونه‌ای محسوس، هنرهای تصویری ایرانی متأثر از تکنیک‌های اروپایی شد و هنرمندان ایرانی در پی ابزار و وسایل بیانی جدیدی بودند. این تأثیر در دورهٔ شاه سلیمان (حکومت: ۱۰۷۷-۱۱۰۶ق) و حتی در عصر شاه سلطان حسین (حکومت: ۱۱۰۶-۱۱۲۵ق) نیز نفوذ داشته است[۳۵۰]. تهماسپ اول از ارتباط با اروپا رویگردان بود. برخلاف وی، عباس اول، سعی داشت از تمام منابع عصر خود جهت آشنایی با اروپا بهره ببرد و ارتباط با آنان را مورد توجه قرار دهد. حتی در زمینه‌های روابط سیاسی و استراتژیک، همراه با دید انتقادی نسبت به آنان، همواره توصیه‌هایی داشته است. وی موفق شد هنرهای ملی و مورد علاقهٔ آنان را شناسایی، و چرخهٔ تولید و عرضهٔ آنها را تمام و کمال در کشور به جریان اندازد و از این نظر بر بازار کشورهای رقیب، فائق آمد. سیاست‌های حمایتی عباس اول، گذشته از به حرکت درآمدن چرخهٔ فعالیت‌های هنری و اقتصادی، که فراورده‌های آنرا به سرعت جذب بازار می‌کرد و به اعتبار آن می‌افزود، تأکید بر نظام بازار و رونق تجارت برای اولین‌بار، گام مؤثری در پیشرفت‌های فرهنگی و تمدنی از جمله همساز کردن جریان معماری، شهرسازی کشور با زیربناهای مدرن بود.

۲. رئالیسم عامیانه و آغاز کار نادر

با آشوبگری‌های کوتاه ولی خونین افغانان در ایران، آنچه از هنر باقی مانده بود، از میان رفت، و مردم از نظر روحی آشفته شدند. هرج و مرج و فقر جایی برای هنردوستی و هنرنمایی نگذاشت[۳۵۱]. موج نارضایتی و حرکت علیه بیگانه در این دوره به‌وسیلهٔ نادر (حکومت: ۱۱۴۸-۱۱۶۰ق) سازمان‌دهی و رهبری شد. در ابتدا اراده، توان و سیاست‌های نادر، همبستگی ملی را برانگیخت. همین زمان کارهای عام‌المنفعهٔ او نیز آغاز شد. در زمینه‌های فرهنگی، به گردآوری کتب پراکندهٔ کتابخانهٔ پادشاهان صفوی پرداخت[۳۵۲]. جابری انصاری می‌گوید، اوایل که نادر جهان‌گیر و جهان‌دار بود در رزم و عزم و حزم بسی برتر از اسکندر و فریدون نامدار بود[۳۵۳]. اگر سرانجامش به بیدادگری نکشیده بود، وی یکی از یگانه پادشاهان اسلام [محسوب می‌شد][۳۵۴]. سلطنت یازده سالهٔ نادر و

لشکرکشی‌های او با هدف بازستانی شهرهای از دست‌رفته، سرکوب شورشیان و یاغیان داخلی ــ که آرامش مردم را سلب کرده بودند ــ و تنبیه دشمنان قدرتمند و فرصت‌طلب بیگانه، بدون وقفه ادامه یافت. فتوحات او در آغاز امید به بازگشت به قدرت فائقهٔ سیاسی افسانه‌ای کشور، و برخورداری از وحدت سیاسی ایران را پاسخ گفت؛ اما پس از چندی ضعف و نابسامانی اقتصادی مملکت نارضایتی مردم را، که از انتهای دورهٔ شاه سلطان حسین آغاز[۳۵۵] و تا این زمان ادامه یافته بود، تشدید می‌کرد[۳۵۶]. نادر زیر بار ویرانی اقتصادی اواخر صفویه و جانشینان افغانی او کمر خم کرده بود و بالأخره نیز به بهبود آن توفیق نیافت[۳۵۷]. بدیهی است این دو واقعیت متضاد نمی‌توانست شرایط ظهور نوزایی جدیدی را در زمینهٔ هنرها فراهم آورد. اما توانست موجب نیروی محرکهٔ گذرا، در قالب بیان نسبتاً رئالیستی، ولی بی‌روح و سرد، گردد[۳۵۸]. عناصر جدید رئالیسم مردمی و عامیانه از الگوهای سنتی قبل فاصله گرفت. تصاویر دیواری کاخ چهل ستون این زمان که نادر را در حال جنگ نشان می‌دهد، تضادی آشکار با دیگر تصاویر دیواری همین کاخ ــ مجالس بزم و «حمایت پادشاهان صفوی از سلاطین پناهنده» ــ و نیز جدایی از تصویرنگاری سنتی دارد. در اینجا «مترادف پنداشتن نادر و جنگ»[۳۵۹] از طرف هنرمند، گونه‌ای «واقعیت‌پردازی» است، که هم خود نادر بارها به آن معترف بود[۳۶۰] و هم مردم به آن اعتقاد داشتند. معماری این دوره از اصالت خالی است. ذوق و ذائقهٔ عامیانه در مرمت زیارتگاه مشهد[۳۶۱] که به‌وسیلهٔ نادر پس از محاصره و فتح مشهد و تسلیم ملک محمود سیستانی انجام گرفت[۳۶۲]، احساس می‌شود. این مرمت‌ها به کل مجموعهٔ ساختمانی نوعی حالت و شکوه روستامنشانه داده است[۳۶۳]. مهم‌ترین بنای باقی مانده عصر نادر، کاخ شخصی وی در درگز، مشهور به کاخ خورشید است که نمای آن متأثر از شیوهٔ هندی است[۳۶۴]؛ از جمله خدمات عام‌المنفعهٔ او، چند دروازه، آب انبار و برج دیده‌بانی و مرمت سد شرق در شمال کلات نادری ــ که گفته می‌شود بنیان سلجوقی دارد[۳۶۵] ــ و نیز مرمت سد دیگری در مرو[۳۶۶] است. از مسجد نادری ساخته شده در ۱۳۸ کیلومتری شهرستان سرخس بر می‌آید که شیوهٔ گنبدسازی مساجد همانند دورهٔ صفوی، با ساقه‌ای افراشته ــ آن‌گونه که «خود گنبد» را خفته می‌نمایاند ــ همچنان برقرار است. اما طرح کاشی‌کاری آن به سادگی بیشتر گراییده است. به نظر می‌رسد عدم توجه به

سنت صفویِ استفاده از کاشی‌کاری با کتیبه‌های معمول در گریو گنبد تعمدی، و به سیاست دینی او مرتبط بوده است.

۳. رویکرد «نگاه به افتخارات گذشته»

هنر متأثر از جریانات سیاسی که به امید احیاء دولت صفوی بوده همچنان تداوم یافت و پس از فروپاشی دولت نادر و فترت دوبارهٔ بازسازی وحدت سیاسی کشور، از دل آن رشته‌ای برآمد که گویای تمایل «باستان‌گرایانه در کسوت مردم‌وار بود»[۳۶۷]. آگاهی بیدار شدهٔ جدید ملی، از این به بعد، تلاش‌هایی را در دو جهت مخالف: پیروی از قالب‌های غربی و بازگشت به سنن شکوهمند و باستان‌گرایانه متمایل کرد[۳۶۸]. ارزنده‌ترین اقدامات در این رابطه کوشش‌های کریم خان زند (حکومت: ۱۱۶۳-۱۱۹۳ق) بود. جغرافیای امپراتوری زند بین سال‌های (۱۱۴۴ تا ۱۱۵۸ش) عملاً حدود نصف امپراتوری صفویان بود. سیستان و بلوچستان که هرگز در دورهٔ نادر تسخیر نشدند اما منبع مهم نیروی انسانی او به شمار می‌رفتند، پس از نادر خود را از کشمکش‌های غرب ایران دور نگاه داشتند. لار و کرمان حوزهٔ شرقی و مرزهای طبیعی بیابان‌های لوت و کویر و نیز ایالت سرکش و پرآشوب قاجارها در استرآباد، دولت زند را از قلمرو افشاری خراسان جدا می‌کرد. آذربایجان و ایالات جنوبی قفقاز، با یورش پتر کبیر متزلزل شده بود[۳۶۹]. محبوبیت فزایندهٔ کریم خان، تا حد زیادی مرهون احترام به میراث صفویه و توجه به بی‌اعتمادی توده‌های ستم‌کشیده نسبت به هر مستبد جدیدی بود که بخواهد از نادر تقلید کند[۳۷۰]. کریم خان در آبادانی شیراز و تهران مردانه کوشید. تلاش کریم خان یادآور تلاش‌های شاه عباس اول در زمینهٔ هنرها بود. در واقع سراسر سلطنت کریم خان زند را افسانهٔ بازسازی و بهبود سیاسی و فرهنگی تمدن صفوی پوشاند[۳۷۱]. غالب کارهای او اقدامات عام‌المنفعه و زیربنایی بود. ایمن‌سازی جامعه، تأمین رفاه مردم و بازسازی جریان اقتصادی مورد توجه قرار گرفت. نمایندهٔ او حاج محمد رِنانی ساختمان سرای گلشن را در بازار اصفهان احداث کرد[۳۷۲]. اصفهانی نیز می‌گوید: «حاجی آقا رنانی مردی نیک‌نفس بود و در مقام مرمت و اصلاح حال خلق برآمده، مردم پراکنده به آوازهٔ رأفت او روی به جانب شهر آوردند و در مقام تعمیر خرابی‌ها شده سقوف اسواق و دکان‌ها را ساخته، ساکن شدند.

خود او نیز در شهر عمارت بسیار بنا نمود و به اتمام رسانیده و تجار و کسبه را در آن ساکن نمود، فی‌الجمله شهر اصفهان صورت نویی پیدا نمود»[۳۷۳]. کریم خان درصدد بود شیراز را همچون اصفهان صفویه گرداند. ازاین‌رو، پس از إعمال برخی از سیاست‌های اقتصادی، سیاسی، مانند انتقال مرکز سیاسی به جنوب کشور و تأکید بر تجارت با خلیج فارس و اقیانوس هند، در جهت پررونق کردن و غنای بیشتر پایتخت[۳۷۴]، کمر به برپایی آثار بزرگ عام‌المنفعه آنجا کرد و به خاطر امنیت داخلی و آوازهٔ عدالت خود موفق شد قلمرو ویران خود را آباد و پرجمعیت سازد. وکیل با دعوت از مسیحیان و یهودیان، بازرگانان و بانکداران، موج فزایندهٔ بازگشت آنان را به ایران و استقرار آنها در شیراز پررونق فراهم کرد. شیراز در این دوره تبدیل به بزرگ‌ترین مرکز یهودیان ایران شد، و ارامنه با دریافت روستاهایی در اطراف شیراز و اصفهان اسکان یافتند[۳۷۵]. سهم کریم خان در معماری و نوسازی شهری شیراز ــ که بیشتر آنها به‌رغم چهار زلزله بعدی و ویرانگری‌های آقامحمد خان قاجار هنگام غارت شهر در ۱۲۰۶ق هنوز باقی است ــ بااهمیت است. نوسازی او با هدف و انگیزه‌های نظامی و سیاسی انجام گرفت، زیرا دوبار در محاصرهٔ قاجارها قرار گرفته بود و نگرانی نخستین او دفاع از شهری بود که دیوارهای ناقص داشت. استواری ابنیه و حصار شهر و انسجام ساختار محلات، از طریق ادغام آنها با یکدیگر، بیشتر ملاک عمل قرار گرفت تا جنبه‌های هنری آن[۳۷۶]. از استحکامات او در شیراز تنها ارگ، با چهار برج داخلی و بازار بزرگ آنجا پابرجاست. این بازار به دلیل دارا بودن پلان چلیپایی و ترتیبات عالی برای تهویه و روشنایی شایان توجه است[۳۷۷]. در احداث مسجد وکیل از گونهٔ شبستانی با ستون‌های سنگی استوار و با نقش‌های کلاسیک و کهن بهره گرفت. نقش‌های پرپیچ و ظریف حک شده بر ۴۸ ستون سنگی با تزیینات گیاهی سامانی‌وارِ سرستون‌ها، بازتاب علاقه به عناصر معماری کهن و ارضای حس تمایل به افتخارات گذشته، به نظر می‌رسد که در این هنگام هنوز تجریدی و از «طبیعت» به دور است. بر زیر تویزه‌ها نقش‌های گل‌انداز، از همان‌گونه که در جداره‌های آجری ابنیه این دوره به‌کار گرفته شده است، بهره گرفته‌اند. طرح کاربندی‌ها و رسمی‌ها به طور اغراق‌آمیز و در جهت ایجاد نقش‌های پرصلابت، و درعین‌حال هماهنگ و متناسب با خطوط مارپیچ ستون‌ها است. قدرت و سنگینی معماری پرکار گنبدهای شبستان بر

روی ستون‌های نسبتاً کوتاه، شیاردار و فاقد پایه، آنها را مانند «متهای» یا «چکمه‌ای» که در زمین فرو رفته است، با صلابت نشان می‌دهد. «موزهٔ پارس» و باغ و عمارت «هفت تن» که دارای ایوانی با دو ستون بلند و طاقی تخت است یادگار ایوان‌های چوبی افزوده شده به کوشک‌های صفویه (عباس دوم به بعد) است، که در اینجا با اصل بنا هماهنگ و در آن حل شده است. استقبال و توفیق چنین تجربه‌هایی را می‌توان از تداوم استفاده از این عناصر معماری تا انتهای دورهٔ قاجاریه در معماری شهری و روستایی ایران دریافت.

۴. ویژگی سَبک زندیه

بسیاری از نقشمایه‌های زندیه را می‌توان از روی سبک و سیاق نقاشی‌ها و تصاویر ابنیهٔ این دوره که حاکی از چهره‌نگاری‌های سه رخ و ذوق و سلیقهٔ عامیانه است، باز شناخت. گونه‌ای پرسپکتیو و تصاویر سه‌رخ که تعمداً با عناصر دو بعدی تلفیق شده است و با قوانین ترسیمی کاملاً موافقت ندارد، توجه را به سمت اجزاء مورد علاقهٔ هنرمند جلب می‌کند. استفاده از زبان و بیان ساده‌فهم و حکایت‌های عامیانه در نقاشی‌های دیواری، همچنین بهره‌گیری از عناصر تزیینی رنگین و طبیعت‌گرایانه نظیر پرده‌های منقوش، دسته‌های گل و چهره‌هایی با آرایه‌ها و جامه‌های طرح‌دار و زیورآلات، و نیز بهره بردن از عناصر منظره‌ساز، به صحنه‌ها، گرمی و سرزندگی بیشتری بخشیده است[۳۷۸]. معماری این دوره درواقع عهده‌دار انتقال بسیاری از عناصر شاخص و جزئیات معماری صفویه به قاجاریه است: تعدیل بزرگ ابنیه، گرمی بیشتر رنگ‌ها، بازتاب نورهای رنگین، انواع نقاشی‌های روی دیوارها، کاشی‌ها، و نقاشی‌های پشت شیشه و آیینه و روی شیشه، که تجریدی‌تر از دورهٔ قاجاریه است. قطارهای مقرنس، و کاربندی‌ها فراگیر، پرکار، پرتحرک و باطراوت‌تر از گذشته شد.

۵. معماری در آغاز دورهٔ قاجاریه

رهبری زندها برای تسلط بر تمام گروه‌های ایلی فلات ایران با ناکامی مواجه شد، که نخستین علت آن برتری منابع نظامی قاجارها در تأمین نیروی رزم‌جو در

لشکرکشی‌های طولانی بود[۳۷۹]. قاجاریان یکی از ایلات اصلی اتحادیه قزلباش صفوی بودند و در همین زمان رفته‌رفته حضور آشکارتری یافتند. آنها در کمتر وقایع و تحولات سیاسی مهم کشور بود که نقش نداشته باشند[۳۸۰]. پس از کریم خان، آقامحمد خان قاجار، موقعیت خود را در منطقهٔ البرز تحکیم کرد. سپس پایگاه قدرت خود را در سرزمین زادگاهی و بعد با شکست زندها قلمرو خود را در فارس و کرمان تثبیت کرد. برای او منطقهٔ تهران که مدت‌ها به منزلهٔ پایگاه دیده‌وری سلسلهٔ زند بود و سرزمین مادری قاجارها، یعنی مازندران و گرگان، را تهدید می‌کرد، پراهمیت بود. او پس از دو بار محاصرهٔ بی‌فرجام، به دلیل شیوع بیماری و نیز استحکامات استوار زندیان در آنجا، سرانجام در ۱۱۹۹ق وارد تهران شد[۳۸۱]. تهاجمات مخرب و غارت شهرهای ثروتمند و مهم شیراز و اصفهان، از ابتدا نشان داده بود که انتخاب این دو شهر برای مرکز سیاسی، با افکار او همساز نیست. ورود بی‌دغدغه به تهران، تأسیسات و اقدامات استحکام‌بخش شهر در دوره‌های پیشین و نیز موقعیت استراتژیک آن، پایتختیِ تهران را محرز کرد. شهری که از آن به بعد نیز پایتخت قاجارها باقی ماند. تهرانِ پایتخت از دورهٔ شاه تهماسپ اول تا کریم خان، و در این زمان، به‌وسیلهٔ آقامحمد خان قاجار، به حصار و خندق مجهز و به ارگ و کاخ آراسته شده بود. آقامحمد خان قاجار بنای کوشکی خود ــ تختخانه ــ را در داخل ارگ به سبک دورهٔ زندیه برپا کرد. گفته شده است که مصالح ارزشمند آن از کوشکی دیگر که کریم خان در شیراز ساخته بود آورده شده بود[۳۸۲].

۶. دورهٔ فتحعلی شاه و بازگشت به معماری صفویه

دورهٔ فتحعلی شاه همراه با شورش مدعیان سلطنت و حکومت مناطق مختلف کشور آغاز شد. همچنین مداخلات روسیه و انگلیس در ایران، دورهٔ اول جنگ‌های ایران و روسیه (۱۲۲۸-۱۲۱۸ق)[۳۸۳]، و در میانهٔ دورهٔ سلطنت او نزاع بین قدرت‌ها بزرگ روسیه و عثمانی، و فرانسه و انگلیس، بر سر منافع خود در هندوستان، اوضاع سیاسی ایران را به شدت تحت تأثیر قرار داد[۳۸۴]. باوجود این، وجودِ رجال برجسته سیاسی و فرهنگی عصر، چون میرزا تقی خان فراهانی و عباس میرزا، مانعی بر سر راه آشفتگی‌های پیچیدهٔ

این دوره بود. رفت و آمدهای سیاسی و فرهنگی و نمایندگان اروپایی در کشور و نیز اعزام محصلان به اروپا، موجب آشنایی بیشتر مردم، با تمدن اروپا شد[۳۸۵]. و این در روند تحولات هنر و معماری ایران اثر گذاشت.

هنر ایران در زمان فتحعلی شاه (جلوس: ۱۲۱۱ق) ادامهٔ مستقیم دوره‌های پیشین نادر و زند نبود. بلکه از ابتدا خود را در امتداد هنر دورهٔ صفوی قرار داد[۳۸۶]. فتحعلی شاه که به داشتن درباری پرجلال و شکوه و مراسم پرزرق و برق علاقمند بود و بهره‌ای نیز در هنرهای نقاشی و خوشنویسی داشت، اقدام به برپایی کارگاه‌های هنری تجلید، نقاشی و صحافی و کتابخانهٔ گرانقدری کرد؛ کاری که پس از صفویه با فترت روبه‌رو شده بود. او فرصتِ جذب و تمرکز نیروهای پرتوان هنرمند و مشتاق و برخورداری از وجود وزرا، شعرا، دانشمندان و فرهیختگانی چون حاج محمدحسین خان صدر اصفهانی، میرزا عبدالوهاب معتمدالدولهٔ نشاط و دیگران[۳۸۷] را غنیمت شمرد. مساعدت‌های شخصیت‌های برجسته و مورد اعتماد مردم، مشوق او در راه حفظ آثار ملی و بنیان‌گذاری بناهای عام‌المنفعه بود. به‌زودی احیاء و قوام آمدن هنرهای ظریفه و روح کارگاه‌های هنری که در دورهٔ فترت دستخوش ازهم پاشیدگی شده بود، پشتوانهٔ هنرها و آرایه‌های معماری قرار گرفت. همچنین احیاء مراکز هنری اصفهان، تبریز، زنجان، و شیراز[۳۸۸] شرایط ظهور شیوهٔ هنری قاجار را فراهم کرد که نتیجه‌ای از آنرا در آثار و لوازم داخلی ابنیه بروز داد. تزیینات گچبری که می‌توانست انواع رنگ‌های جدید، از جمله ترکیبِ رنگ‌های طلایی و لاجوردی و نقوش و کتیبه‌های خط فاخر نستعلیق را به تماشا گذارد، مورد توجه قرار گرفت. رفته رفته تأثیر این هنرها که هم نگاهی به مفاخر گذشته داشت و هم گوشهٔ چشمی به غرب[۳۸۹]، آنرا به گونهٔ شاداب، دلپذیر و تا اندازه‌ای غیررسمی (مردم‌پسند) دگرگون کرد، و زمینهٔ نفوذ آنرا در بین مردم مرفه فراهم کرد. جاذبه و گرایش فتحعلی شاه به ایران باستان را می‌توان در بازتاب تصاویر رسمی و نام و چهرهٔ او در نقاشی‌های زیرلاکی و رنگ و روغن جدید و نیز نقش‌برجسته‌های او، در کنار عناصر تاریخی پیش از اسلام بر صخره‌ها و سایت‌های باستانی ملاحظه کرد. صدر اصفهانی که هم صدراعظم بود و هم حاکم اصفهان، چهارباغ جدیدی قرینهٔ چهارباغ کهنهٔ عباس اول و با همان تفکر در میان محله‌های قدیمی احداث کرد، و ابتدا و انتهایش را دروازه و پل حسن بیک

ترکمان (اوزون حسن) قرار داد[۳۹۰]. وی در تعمیر ابنیهٔ صفویه و کاخ‌های سلطنتی اهتمام بسیار کرد. همچنین چند عمارت شاهانه از جمله عمارت صدری ــ دیوانخانه ــ را با وسعتی بسیار زیاد برای فتحعلی شاه در اطراف میدان نقش‌جهان و نیز کنار زاینده‌رود ــ هفت‌دست صدری ــ بنا کرد[۳۹۱]. در این زمان بسیاری از آثار تاریخی اصفهان به همان صورت باقی مانده بود، اما حسب نوشته‌ها و گزارش‌های مختلف، زاینده‌رود، پل‌ها و نیز کاخ‌های مجاور رودخانه از وضعیت خوبی برخوردار بوده است که نشان‌دهندهٔ اهمیت مرمت و نگهداری آثار ملی در این دوره است. به همت صدر اصفهانی مرمت‌های اساسی در سردر ورودی فعلی مسجد جامع اصفهان و بازار مجاور سقاخانه[۳۹۲]، بقعهٔ هارون ولایت[۳۹۳]، سردر مدرسهٔ ملا عبدالله[۳۹۴]، انجام شد. احداث هفت‌دست جدید، در مجاورت کاخ و عمارت هفت دست صفوی، ایجاد مرکزیت و توسعهٔ بیشتر این نقطهٔ شهر برای اقامت شاه و مهمانان و رجالی بود که به اصفهان سفر می‌کردند و با جلفا رفت و آمد داشتند[۳۹۵]. وی همچنین از قول ملکم سفیر کمپانی هند که در اوایل دورهٔ فتحعلی شاه به ایران آمده می‌نویسد: «بعضی ابنیهٔ رفیعهٔ دیگر نیز در این اواخر حاجی محمدحسین خان که حاکم حالیه بلد است بنا کرده است. مثل اینکه بخواهد پادشاه را بر سر میل آورد که این شهر را بار دیگر دارالسلطنه سازد»[۳۹۶]. همچنین احداث سه مدرسهٔ مشهور به صدر در بازار، چهارباغ خواجو، و پا قلعهٔ اصفهان به نام اوست. وی بنای مدرسهٔ صدر نجف و قلعهٔ آن شهر را برای رفاه زائران عتبات ساخت. باغ و عمارت انگورستان، باغ و عمارت هشت‌بهشت، تالار طویله نیز در عهد فتحعلی شاه و حکومت و صدارت صدر انجام پذیرفت[۳۹۷]. هنرفر گفته است اگر علاقه و دلسوزی آن مرد نبود بسیاری از ابنیهٔ عهد صفویه همان وقت از میان می‌رفت[۳۹۸]. ملکم گفته است هر ولایتی تحت حکومت او قرار داشت رو به ترقی و آبادی گذاشت و اصفهان در ایام حکومت او دو برابر بیش از پیش دارای جمعیت شد و کارخانه‌های ابریشم و قلاب‌دوزی آن در ظرف بیست سال چهار برابر بیشتر گردید[۳۹۹]. پس از صدر، مسجد سید اصفهان را سید شفتی (۱۱۸۰-۱۲۶۰ق) که پایگاه مذهبی قدرتمند و یگانهٔ او در اصفهان قدرت سیاسی فتحعلی شاه را برنمی‌تافت[۴۰۰] در محلهٔ تازه‌تأسیس خود، با شکوه و شیوهٔ عصر صفوی و با الهام از مسجد شاه اصفهان بنا نهاد. سردر اصلی آن از مدرسهٔ صفویهٔ چهارباغ اقتباس

شده است، و از عناصر معماری مشابه دورهٔ صفویه در آن بهره گرفته‌اند[۴۰۱]. ساخت مسجد از اواخر نیمهٔ اول قرن ۱۳ق آغاز شد و کاشی‌کاری آن تا پایان نیمهٔ دوم آن قرن ــ پس از درگذشت او ــ ادامه داشت. اقدام او را می‌توان در واقع نوعی رقابت با شاه در نظر آورد. مساجدی که به دستور فتحعلی شاه در تهران، بروجرد، قزوین، سمنان و زنجان ساخته شد ــ و همه عنوان مسجد «شاه» داشتند ــ از نظر طراحی سنتی بودند. زیباترین آنها در سمنان (۱۲۴۱-۱۲۴۷ق) و قزوین (۱۲۰۰-۱۲۲۳ق) ساخته شد. مسجد سمنان که اثر استاد محمدباقر، استاد زین‌العابدین سمنانی و صفرعلی اصفهانی بود بهترین نمونهٔ نوآوری معماری سبک قاجار به شمار می‌رود[۴۰۲]. ظهور مهتابی‌های طبقهٔ بالا و اشراف و تسلط آن بر صحن سازمان‌دهی جدید، عناصر دسترسی از صحن به طبقات، و ترکیب کلی دو پیکرهٔ مسجد و مدرسه، تغییر نگرش در نحوهٔ نورگیری فضاهای داخلی از روزن‌های میان طاقگان بالای ایوان که در اصل یکی از عوامل معماری شهرهای مرکزی ایران و به‌طور خاص کاشان بود، و نیز به‌کارگیری و «برساو نمودن»[۴۰۳] نقوش جدید که از ظروف یا کالاهای تجارتی اخذ می‌شد و ترکیب آنها با دیگر عوامل تزیینی در نماهای معماری ابنیه این دوره (نمونهٔ خانهٔ بروجردی‌ها) آغاز شد. نوآوری‌های دیگری در ابنیه، رفته‌رفته ظاهر گشت که برپایهٔ گرایش‌ها، سلیقه‌ها و نیازهای جدید به وجود آمد. ساختمان حوضخانه و برجهای تهویه[۴۰۴]، که از برجهای بلند بر روی حوضخانه، با جداره‌های شبکهٔ آجری تشکیل می‌شد و به نظر می‌رسد در اصل گونه‌ای از تفکر معماری نواحی مرکزی کشور باشد، پدید آمد و تا آخر دورهٔ قاجاریه تکامل یافت. احداث پل رودخانهٔ صوفی در مراغه و قنات سرچشمه که به‌وسیلهٔ حاجی میرزا علیرضا آب تهران را تدارک دید و مرمت آرامگاه‌های ملی بزرگ در مشهد، قم و شهر ری تجلی علاقهٔ به حفظ اقدامات عام‌المنفعهٔ زمان صفویه است[۴۰۵].

۷. معماری عهد محمد شاه و ناصرالدین شاه: دوران انفعال و خیزش

در دورهٔ محمد شاه مشهور به «غازی» (حکومت: ۱۲۵۰-۱۲۶۴ق) فرزند عباس میرزا و جانشین فتحعلی شاه، مرمت ابنیهٔ ملی و تحکیم نسبی آنها مورد توجه قرار گرفت. در دورهٔ او اوژن فلاندن و پاسکال کست، سیاح، نقاش و معمار به همراه هیأت فرانسوی

به ایران آمدند[۴۰۶] و شرح و تصاویر جامعی از وضعیت ابنیهٔ تاریخی کشور تهیه کردند که یکی از غنی‌ترین منابع معماری گذشتهٔ ایران در این دوره محسوب می‌شود. محمد شاه که از داشتن حکمرانی همچون منوچهر خان گرجی معتمدالدوله در اصفهان برخوردار بود، ایوان بزرگ مسجد شاه را که شکستی بزرگ آنرا تهدید می‌کرد[۴۰۷]، به سال ۱۲۶۰-۱۲۶۱ق مرمت کرد. به همت منوچهر خان[۴۰۸]، همچنین باغ هزارجریب و ممر آب باغ هزارجریب که در فتنهٔ افغان‌ها از بین‌رفته بود بازسازی شد[۴۰۹]. از زمان حکمرانی وی در اصفهان، حمامی نفیس، متعلق به عمارت بهشت آیین از زیر خاک مکشوف و احیاء گردید[۴۱۰].

ناصرالدین شاه خود یکی از خبرگان هنری به شمار می‌رفت[۴۱۱]. هنر قاجار در زمان سلطنت طولانی ناصرالدین شاه و پس از او به‌طور اخص، برپایهٔ سه شخصیت هنری اساسی ادامه یافت. جدایی تدریجی فرهنگ ایرانی از حال و هوا و سنن بزرگ اسلامی، تعلق به افتخارات مذهب شیعه و رقابت با امپراتوری عثمانی، و نفوذ بی‌پروایانهٔ عناصر هنری عامیانه، و افزایش گرایش به فرهنگ غرب[۴۱۲]. هنر این دوره آشکارا شخصیتی فردگرایانه پیدا کرد[۴۱۳]. بااین‌همه، در دورهٔ او توجه به مفاخر ملی و معماری کلاسیک در قالب اولین ساخت و سازهای او در کاخ گلستان و مرمت تک‌دانه‌های ارزشمند معماری کشور دیده می‌شود. هنرفر می‌گوید پس از دورهٔ فتحعلی شاه، در تمامی دورهٔ قاجار تنها در عهد او است که دنبالهٔ تعمیرات بناهای تاریخی کشور گرفته شد[۴۱۴]. مجموعهٔ کاخ گلستان در زمان سلطنت او و کتابخانهٔ سلطنتی در دورهٔ ولایتعهدی او به وضع کنونی درآمد[۴۱۵]. در قسمت جنوب کاخ تنها میدان عمومی یعنی میدان ارگ بود که به‌وسیلهٔ دروازهٔ کلاه فرنگی موزیک با شهر متصل می‌شد. منطقهٔ شرقی، اقامتگاه خصوصی اندرون و اقامتگاه عمومی بیرونی و نیز تأثر درباری برای اجرای تعزیه شناخته شده بود. در بخش شمالی موزه‌ای برای نگهداری گنجینه‌های سلطنتی برپا گردید که حاوی تالار معروف آیینهٔ کتابخانه و مجموعه چینی‌ها بود. ساختمان محکم و ظریف شمس‌العماره در جانب شرق دربار، شاهکار استاد شیر جعفر، اثری التقاطی از شرق و غرب بود. در جانب جنوب کاخ عمارت بادگیر با کاشی‌های دلنشین بود که با گلستان‌ها و صحن‌هایی به هم می‌پیوستند[۴۱۶].

۸. نوآوری و جدایی

نوآوری‌های اساسی دورهٔ او در معماری مذهبی و معماری سنتی بازارها، حمام‌ها و کاروانسراها، ترویج همان اصول سنتی پیشین در قالب زبان معماری جدیدی است که گرایش‌های فرهنگی زمانهٔ او به خود گرفته بود. مسجد حاج محمدجعفر آباده‌ای ــ از روحانیان مشهور اصفهان در قرن ۱۳ق ــ که دارای کاشی‌کاری با طرح‌های هندسی پرکار و نفیس است، در حین توجه به روند سنتی معماری، در فنون گنبدسازی، ارائه‌کنندهٔ نوآوری است. در این شیوه تنها از دیوارها و پایه‌های نگهدارندهٔ گنبد استفاده نشده است، بلکه به تعمد این وظیفه به چهارقلمه ستون استوانه‌ای سپرده شده است. تاریخ اتمام کاشی‌کاری یکی از ایوان‌های آن به سال ۱۲۸۰ق است. نقشهٔ این بنا در ابعادی کوچک‌تر در مسجد جدیدتر «صفا» متعلق به «خادم‌الائمه محمدعلی گلستانه»[۴۱۷] به‌کار گرفته شده است. کتیبهٔ سردر آن به سال ۱۲۹۰ق است. شبستان زمستانه‌ای به شیوهٔ این دو مسجد، در همین ایام[۴۱۸] به مسجد آقانور اصفهان، ساخته شده در سال ۱۰۳۴ق ــ دورهٔ شاه عباس اول ــ افزوده گشت، که دارای نوآوری‌های این دوره است. حجم فرورفته در زمینِ این شبستان‌ها، امکان برخورداری از مهتابی‌های وسیع را که فضاهای مدرس طبقهٔ بالا را پشتیبانی می‌کرد، به وجود آورد. پشت بام این شبستان در ردیف زیباترین مهتابی‌های مساجد اصفهان است[۴۱۹]. شاید مسجد ناتمام رحیم خان اصفهان و مسجد دروازه نوی اصفهان آخرین آثار معماری این دوره در اصفهان باشد که با همین شیوه ساخته شد. اینها نوآوری دیگری را ارائه کردند. کوتاه کردن ارتفاع رواق‌های یک طبقه، با استفاده از قوس‌های کلیل، و استقرار حجم سنگین مقبره مدرس چهارسوقی در میانهٔ نما ــ به‌جای حجم ایوان جانبی ــ و نمایان کردن آن در فواصل مساوی از دو حجم سنگین دیگر در گوشه‌های صحن. مسجد رکن‌الملک[۴۲۰] در نوع خود در اصفهان بی‌نظیر است. در کاشی‌کاری‌های خشت آن از نقوش و رنگ‌های گرم صورتی و قرمز، مزین به تصویر خود او، دسته‌های گل و کتیبه‌های به خط نستعلیق بر روی کاشی لاجوردی که گوینده و نویسندهٔ آن طرب بن همای شیرازی است، حال و هوای ابنیهٔ معاصرِ رایج در شیراز را القا می‌کند. بنای آغاز احداث مدرسهٔ باشکوه سپهسالار تهران در ۱۲۹۵ق مصادف با دورهٔ نوآوری‌های معماری عهد ناصری، نقطهٔ عطف و اوج معماری

این دوره است، که با همین تلفیق روش سنتی با عناصر معماری جدید ساخته شد. نقاشی‌های گل و بوته‌ای به همراه نقاشی‌های اروپایی و نقاشی‌های تشعیری که از دورهٔ صفویه تنوع زیادی را در فضاهای داخلی به‌وجود آورده بود و در کاخ‌ها و خانه‌های بزرگان و اعیان به‌کار می‌رفت، در دورهٔ قاجاریه متوقف شد و با ورود آینه‌های جام و باب شدن ترکیبات تزیینی نقاشی، آینه‌کاری، گچبری، بخاری‌سازی و قطارهای مقرنس دوال‌ها و طاقچه‌ها و گیلویی‌ها وحدتی باورنکردنی به وجود آمد، و تزیینات داخلی نفیس به همراه گلجام‌ها و شبکه‌ها و روزن‌های چوبی آلت و لقط مزین به شیشه‌های رنگی فضایی آرمانی و غیرزمینی فراهم می‌کرد. لوازم منزل نیز هرچه به انتهای این دوره نزدیک می‌شد و از بازارهای اروپایی وارد می‌گردید با مهارت با اشیاء و تزیینات داخلی هماهنگ و تعبیه می‌شد[۴۲۱]. آرام‌آرام فاصله‌گیری از فرهنگ گذشته، در معماری و ابنیه شهری رخ داد[۴۲۲]. نشانه‌های آغازین این تغییر را که در اصل از قرن (۱۲ق/۱۸م) آغاز شده بود، به وضوح در مسجد گنج کرمان، مسجد جامع قم، مسجدی در رشت و مقبرهٔ علی بن مهریار اهواز می‌توان ملاحظه کرد[۴۲۳]. در پایان قرن ۱۳ق معماری از سرچشمهٔ خود خارج شد. به استثنای کاخ صاحبقرانیه، معماری تقلیدی از کاخ‌ها و کوشک‌هایی که تنها ۵۰ تا ۴۰ نمونهٔ آن در نیاوران ساخته شد، آغاز گردید. در این بناها که رفته‌رفته به سمت کم‌مایگی و ظاهرگرایی و رومانتیسیسم سطحی تمایل داشت، معماری ایرانی چهره باخت و مورد انتقاد قرار گرفت. پولاک به آنها لقب «ابنیهٔ مقوایی» داده است و آنها را دارای نقایصی می‌داند که در معماری جدید این دورهٔ مشهود است[۴۲۴]. «دیوارهای گلی را با گچ و سنگ مرمر پوشانده‌اند. ستون‌هایی که روی آنها گچ مالیده‌اند سست و نازک است ... »[۴۲۵]. اعتمادالسلطنه در شرح سومین روز از نوروز ۱۲۹۸ق در این باره می‌نویسد «شاه به صاحبقرانیه یعنی نیاوران سابق که بیهوده خراب کردند و بی‌معنی می‌سازند رفته بعضی تقلبات در بنّایی شده ... چندان خوشایند نشد»[۴۲۶]. و در نوروز ۱۳۰۳ق: «فرش تالار موزه «تخته [فرش] بود، حالا کاشی کردند که به سرحمام و حوضخانه بیشتر شباهت داشت»[۴۲۷]. کرزن دربارهٔ الصاق تصاویر مجلات اروپایی (باسمه) می‌نویسد: «تصاویری از مجلات مصور انگلستان کنده‌اند بر دیوار در کنار عکس‌های شاه و پسر محبوبش عزیزالسلطان و در ردیف نقاشی‌های بی‌مقداری از سرزمین ایتالیا دیده

می‌شود... عکس‌هایی از نمایشگاه پاریس و برج ایفل و باز تصاویر باسمه‌ای مبتـذل از یک منظرهٔ روستایی آلپ است و هر دو را در اتاقی نصب کرده‌اند که گچ‌کاری ایرانی و فرش‌های ایرانی دارد»[۴۲۸]. اسکارچیا عوامل سبکی این قبیل آثار را ذوق و سلیقهٔ دم‌افزون به روسیه و علاقه به منظره‌پردازی و سبک‌های شهرسازی و نیز عناصر خاص معماری اروپای شرقی، که از راه قفقاز و آسیای مرکزی به ایران وارد شده، دانسته است[۴۲۹]. بنا برنوشتهٔ پولاک به استثنای اصفهان، چهرهٔ دیگر شهرهای ایران، مانند تبریز، قـزوین، همدان [شهرهای واقع در حوزهٔ نفوذ تهران تا تبریز] قم، کاشان و غیره چندان دور از تهران نبوده است[۴۳۰]. شرایط اجتماعی و سیاسی اصفهان که در دورهٔ فتحعلی شاه در جهت سیاست‌های ملی به دست صدر اصفهانی تقویت شده بود، پس از صدر به‌جز مدت کوتاه حکومت منوچهرخان معتمدالدوله ادامه نیافت. ازاین‌رو، وقوع هر پدیدهٔ فرهنگی و اجتماعی جدید با ملاحظات و تعامل میان دو نیروی قدرتمند مجتهدان و حکومت رخ می‌نمود؛ و این، آزادی و بی‌پروایی در به‌کارگیری عوامل سنت‌ستیز را در حیطه‌های معماری و شهری محدود می‌کرد. ازاین‌رو، اکثر بناهای به وجود آمده در راستای سنت‌های معماری و قلمروی فرهنگی اصفهان و منطقهٔ مرکزی کشور تحول و تکوین یافـت[۴۳۱]؛ و ویژگی‌های معماری آن تا سال‌های پایانی دورهٔ قاجاریه ادامه داشت. پولاک که در سال ۱۲۶۷ق به ایران وارد شده بود، می‌گوید: «این گچبری‌های زیبا را در اصفهان دیده‌ام که از نظر زیبایی و طرح و ظرافت کار حتی بر تصور و خیال آدم نیز پیشی می‌جوید. بر اطراف طاقچه‌ها و همچنین بر قرنیزها و پیش‌آمدگی‌ها همه‌جا نقاشی، نقش دسته گل، شکوفه، پرنده و قامت‌های زنانه با آن پیچش‌های دلربا دیده می‌شود. درست است که اصول پرسپکتیو و سایه‌روشن در این تصاویر رعایت نشده، اما در اثر ملاحت، قـوهٔ ابداع و طراوت رنگ‌ها تأثیر خاصی بر بیننده می‌گذارد. نقطهٔ اوج نقاشی و گچبری در سقف منزل است که برای تزیین آن حداکثر وقت و ممارست به‌کار می‌رود. نقوشی که از ظریف‌ترین قطعات آینه به هنرمندی فراهم آمده است... چنان‌که همه با هم آمیزهٔ هماهنگ دل‌انگیزی را ایجاد کرده است»[۴۳۲]. همچنین موارد ذیل از ویژگی‌های پایانی دورهٔ قاجاریه است[۴۳۳].

ـ طاق‌های تخت و طاق‌های تیرپوش است که طاق‌های تخت دارای گره‌سازی مقرنس

یا الگوهای خفته و راسته آجری است.

ـ صحن اهمیت ویژه پیدا می‌کند و وسیع می‌شود به طوری که هر عمارتی دارای صحن وسیع باشد آنرا بسیار باصفا توصیف کرده‌اند.

ـ استقرار تأسیساتِ کشیدن آب چاه در طبقات بالای ابنیه جهت مصارف مختلف و تأکید بیش از حد به آب و آبنماهای بزرگ و تزیینی.

ـ اهمیت دادن به راه کالسکه‌رو و ورودی متناسب با آن، در خانه‌ها، باغ‌ها و کوشک‌ها. در باغ بانو عظمی (خواهر ظل‌السلطان) در گورت اصفهان، رامپ بزرگی، که اجازهٔ ورود کالسکه وی را تا روی تختگاه (طبقهٔ اول عمارت) می‌داده است، قابل ملاحظه است.

ـ استفاده از فرم و یا نمای شاخص معماری. بنای کوشک‌گونهٔ بانو عظمی به شکل زیگورات است. در مرکز نمای کوشک‌ها، کاخ‌ها و عمارات اعیان ایوان ستون‌دار، مزین به تاج ساختمانی و کنگره‌های خاص و یا شیروانی جای داده شد.

ـ ایجاد ورودی با جداره‌های قوس‌دار و پلان دایره.

ـ ایجاد شکست با فرم نیم هشت (گونه‌ای عقب‌نشینی شکیل) در وسط جبهه‌های غربی و شرقی عمارات، و بازتاب آن در حجم کلی این دو جبهه.

ـ از طاق‌های گنبدی استفاده نمی‌شود، حتی هشت‌ورودی به سبک گذشته تا ارتفاع زیر طاق ساخته می‌شود، ولی تخت‌پوش یا تیرپوش است.

ـ دالان‌ها عریض، منظم و دارای چندین نورگیر از سقف است (در خانه‌های یک طبقه و یا ورودی‌های بدون بالاخانه).

ـ استفاده از آجر و کاشی (کم) در نما و جان‌پناه مهتابی که نواری کوتاه است.

ـ استفاده از حوض تزیینی در تالارها و سرداب‌ها.

ـ استفاده از برج‌های حوضخانه یا دیده‌بانی، در گوشهٔ بنا، با سقفی رفیع و نورگیرهای بزرگ که در نما، حجم شاخصی را به‌وجود آورد.

ـ پدید آمدن مهتابی و خدمات مربوط به آن در اشکوب بالا.

ـ کُردی‌سازی، با ایجاد ایوان ستون‌دار بر روی حجم نمایان و کوتاه (زیرزمین). در این الگو تراز کف زیرزمین، از حدود کف حیاط قدری پایین‌تر است و تبدیل به طبقهٔ

همکف شده است.

استفاده روان‌تر از گردش آب در قهوه‌خانه، آشپزخانه و حیاط و حوض.

با عبور از معماری دورهٔ فتحعلی شاه، سبک ساختمانیِ دورهٔ قاجاریه، ابتدا آرام آرام و سپس به سرعت تغییر یافت و تحولی در طرح و روش‌های ساختمانی و خواسته‌ها (کاربری‌های مورد نیاز) رخ داد. گرچه بخشی از این تحولات در معماری اصفهان با تأخیر صورت پذیرفت، روند سنتی معماری به‌طور کلی سیر طبیعی خود را طی کرد. ویژگی‌های ابنیه در چنین روندی به شرح ذیل قابل مشاهده است[۴۳۴].

۱. ابنیهٔ مربوط به اواخر قاجاریه مقارن با زمان حکومت ظل‌السلطان در اصفهان را نمی‌توان به‌طور کامل متکی به سبک کلی کشور و تحت تأثیر تغییرات معماری این دوره دانست، زیرا تحول در ساختار فضاها و نقشه، تدریجی و گام به گام است. در زمینهٔ تزیینات، تنوع مصالح تزیینی و آن دسته از وسایل تفننی جدید وارادتی که مورد طبع و علاقه بوده است به بناهای این دوره اضافه و الصاق شده است، نظیر: ملزومات تزیینی وابسته به در و پنجره‌سازی، مانند قفل و دستگیره، چفت و یراق تزیینی و شیشه و همچنین شیروانی وارداتی و پاره‌ای از طرح‌ها و آرایه‌های تزیینی و باسمه‌ها. در انواع نقاشی، آینه‌کاری، گچبری و پلکان تزیینی منتهی به ایوان، تاج و پیشان و قوس‌های کلیل تزیینی بالای ایوان، عمارت سردر و ستون و سرستون.

۲. نوعی اندیشه‌های معماری منطقه‌ای و محلی که از نحوهٔ معیشت و تولید کشاورزی و دامداری این مناطق برمی‌آید، به موازات پدیدهٔ معماری شهری و تاجر مآبانه به منصهٔ ظهور رسید.

۳. تمایل به تزیین با روش قلم‌گیری و نقاشی در تالارها ــ به جای گچبری ــ و حذف گچبری (با قیمتِ گران)، به‌وجود آمد. ازاین‌رو، دیوارها، صرفاً با قلم نقاشی می‌شد. این تکنیک در مقابل برجستگی و سنگینی گچبری‌های اغراق‌آمیز لندنی (که جای طرح‌های اسلیمی را گرفته بود) مطلوبیت یافت[۴۳۵].

۴. لایه‌چینی با روش‌ها و اشکال مختلف، نقاشی پشت آینه و پشت شیشه، انواع گچبری‌های تزیینی، نظیر کشته‌بری، و گچبری‌های اغراق‌آمیز مشهور به چدنی‌کاری و لندنی الوان، در جهت ایجاد تنوع در طرح فضاهای داخلی به‌کار گرفته شد.

۵. روش‌های تزیینی بر روی سفت کاری بنا اثر گذاشت. ازاین‌رو، در زیرزمین، از طاق تخت، که یکی از دستاوردهای معماری ایران است[۴۳۶] و در ایوان‌ها و تالارهای اصلی از طاق تیرپوش استفاده شد، تا بستر مناسبی برای تزیینات گچبری و آینه‌کاری فراهم شود.

پی‌نوشت

۱. نوایی، ۱۱-۱۲؛ زیدان، ۸۵۷؛ سمسار، ۱۵؛ Pribytkova, Article of Samarkand

۲. جوینی، ۷۵

۳. دلیل چیرگی مغول‌ها بر سرزمین‌های اسلامی بیشتر ضعف اقتصادی و فساد سیاسی بود که باعث شده بود وضعیتی مشابه دوران ساسانیان قبل از حملهٔ اعراب پیدا کند (علمداری، ۴۸۰-۴۸۱؛ آربری، ۲۲۴)

۴. غلبهٔ آنها به تعدادشان بستگی نداشت بلکه در پرتو مهارت نظامی و دستگاه جاسوسی نیرومند در راه‌های بازرگانی، جاه‌طلبی، تحمل و سرسختی و بی‌باکیشان حاصل شد (پوپ، معماری ایران، ۳۰۴؛ فرانک، ۲۷۱)

۵. آنها فقط صنعتگران، مهندسان محاصره و اسلحه‌سازان را باقی گذاردند و با خود به مغولستان بردند

۶. هیلن براند، *هنر و معماری* ...، ۱۹۳؛ فرانک، ۲۷۱

۷. پوپ، همان، ۲۰۴

۸. سمسار، ۱۵

۹. همانجا

۱۰. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۲

۱۱. نوایی، ۱۳

۱۲. حجازی، ۱۲۹، ۱۳۰

۱۳. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۴

۱۴. زیدان، ۸۵۷-۸۵۸

۱۵. همانجا، در این عهد گرچه معتقدان به ادیان مختلف همه آزاد بودند ولی در نتیجهٔ مساعی عیسویان آن زمان که به دربار نزدیک بودند ــ همسر و مادر هولاگو مسیحی بود ــ متعهد شده بودند لشکری علیه مسلمین به جنگ‌های صلیبی بفرستند. این سیاست در زمان اباقا خان هم دنبال شد (حجازی، ۱۲۹، ۱۳۳؛ زیدان، ۸۵۷-۸۵۸)

۱۶. وصاف، ۲۹

۱۷. حجازی، ۱۳۲

۱۸. ابوالقاسم کاشانی، ۷۷-۷۸

۱۹. وصاف، ۲۷

۲۰. همو، ۳۷-۳۸

۲۱. حجازی، ۱۳۲

۲۲. هولاگو مردی عجیب بود و نشان داد که چگونه این قوم وحشت‌انگیز به کسب تمدن پرداخته است. وی بودایی بود و تا آخر عمر مذهب خود را حفظ نمود، ولی مادرش مسیحی نسطوری بود (گروسه، ۲۰۳)

۲۳. پوپ، همان، ۲۰۵

۲۴. جوینی، ۲۸

۲۵. همو، ۲۷

۲۶. ماسه، «پیش‌گفتار»، ۲۵

۲۷. نک: وصاف، ۲۸۰-۲۸۷

۲۸. ابوالقاسم کاشانی، ۳۳۸-۳۴۸

۲۹. پوپ، همان، ۱۹۹

۳۰. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۰۲

۳۱. همان، ۲۰۳

۳۲. نک: پوپ، همان، ۹۶

۳۳. نک: همان، ۹۳

۳۴. وی پسر شمس‌الدین محمد صاحب‌دیوان جوینی است (حجازی، ۱۳۳)

۳۵. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۲۵۲
۳۶. همانجا
۳۷. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۵؛ بلر، ۱۶
۳۸. همانجا
۳۹. نک: پوپ، همان، ۲۰۴-۲۰۵
۴۰. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، جاهای مختلف
۴۱. پوپ، *معماری ایران*، ۲۳۱
۴۲. همان، ۲۰۵
۴۳. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۲۵۴
۴۴. همانجا
۴۵. همانجا
۴۶. نک: ابوالقاسم کاشانی، ۱۲۲
۴۷. پوپ، *معماری ایران*، ۲۰۵
۴۸. گدار، *آثار ایران*، ۱۳۰۵، «آرامگاه»، جاها مختلف
۴۹. او اسلام آورد و نام محمود بر خود گذاشت. آیین اسلام را برای مغول اجباری کرد و از آن تاریخ به بعد اسلام، دین رسمی دولت و حکومت ایلخانان گردید (حجازی، ۱۳۶)
۵۰. پوپ، همان، ۲۰۵
۵۱. از سال ۷۰۰ق که شیخ صفی‌الدین اردبیلی پس از مرگ شیخ زاهد گیلانی بر سجادهٔ ارشاد نشست و مریدان شیخ زاهد، از جمله رشیدالدین فضل‌الله و پسرش خواجه غیاث‌الدین محمد پیرو او شدند (حجازی، ۱۵۹؛ پارسادوست، ۱۸۱)
۵۲. بلر، ۱۶
۵۳. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۵
۵۴. اشپولر، ۴۲۲، ۴۲۸
۵۵. بناکتی، ۴۵۴-۴۵۵
۵۶. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۲۵۸. در نظری دیگر گفته می‌شود امپراتوران ایلخانی به‌رغم اعلام دین رسمی اسلام خود، آیین شمنی آباء و اجدادیشان را تا آخر عمر حفظ کردند و برخلاف مندرجات تاریخی مطابق همان آیین به خاک سپرده شدند (نک: ثبوتی، ۵۶)
۵۷. پوپ، *معماری ایران*، ۲۰۵-۲۰۶. او در سن ۳۴ سالگی در حوالی قزوین فوت کرد. جنازهٔ او را در شام غازان، زیر گنبدی که خود ساخته بود، دفن کردند (حجازی، ۱۳۷)
۵۸. *دایرةالمعارف فارسی*، ۱۰۷۳/۱
۵۹. پوپ، *هنر و معماری*، ۲۰۶
۶۰. قسمت عمدهٔ افتخارات دورهٔ غازان خان مرهون تدبیر و سیاست رشیدالدین فضل‌الله همدانی وزیر اوست. نقار بین رشیدالدین و علی شاه در زمان ابوسعید به‌جایی رسید که رشید از خدمت معزول و او را متهم به مسموم کردن اولجایتو به دست یکی از پسرانش کردند که شربتدار ایلخان بود. آن پسر را که شانزده سال داشت پیش چشم پدر کشتند و و آن دانشمند را به سن ۷۳ سالگی نزدیک تبریز، دو نیمه کردند و تمام اموال او و فرزندانش را گرفتند و محلهٔ ربع رشیدی را که در تبریز از بناهای او بود غارت نمودند (حجازی، ۱۳۷-۱۳۹؛ ویلبر، ۱۴۱)
۶۱. به‌طور نمونه وصاف می‌گوید در سال ۷۱۲ق شاه به رصدخانه [سلطانیه] آمده بود. آنگاه قصیده‌ای را که در ۷۱۰ق در وصف [گنبد] سلطانیه سروده بودم خواندم. افاضل حاضران به سؤالات شاه دربارهٔ معانی و تعابیر هر بیت به پاسخ و توجیه می‌پرداختند و شاه هر دم بر استعجاب و تحسین می‌افزود (نک: وصاف، ۲۸۰-۲۸۷)
۶۲. ثبوتی، ۶۵ ارتفاع داخلی از رأس گنبد تا کف واقعی را ۴۸/۵۰ متر ذکر نموده است
۶۳. هیلن براند، «مقابر»، ۷۵
۶۴. همان، ۷۵
۶۵. همان، ۷۸-۷۹
۶۶. دوری، ۱۷۲
۶۷. پوپ، *معماری ایران*، ۲۲۹
۶۸. هیلن براند، «مقابر»، ۶۹
۶۹. هیلن براند، همان، ۶۶
۷۰. همان، ۶۶، ۶۹
۷۱. گرابار، ۷۸-۸۰
۷۲. «شکلی که جنبهٔ یادبودی دارد تنها در صورتی ماندگار خواهد شد که آنچه بدان ارتباط داده می‌شود معنی‌دار باقی بماند. وقتی این‌گونه معانی ناپدید شود، مفقود شود یا اهمیت خود را از دست بدهد آن شکل نیز

ناپدید می‌شود یا اینکه معانی جدیدی کسب می‌کند» (گرابار، ۷۹-۸۰)

۷۳. گدار، «آرامگاه»، ۱۳۱۱

۷۴. نک: همان، ۱۳۱۵-۱۳۱۶

۷۵. هوف، ۴۰۴

۷۶. نک: گدار، همانجا

۷۷. همانجا

۷۸. پوپ، *معماری ایران*، ۲۰۹

۷۹. همان، ۲۲۹

۸۰. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۸

۸۱. هوف، ۴۰۳

۸۲. نک: پوپ، همان، ۱۲۲، ۱۲۳؛ گدار، *آثار ایران*، ۹۰/۳-۱۰۴

۸۳. نک: بایرون، ۱۳۲۳

84. Pribytkova Bukhara

۸۵. پوپ، همان، ۹۳؛ گدار، *آثار ایران*، ۹۰/۳-۱۰۴

۸۶. پوپ، *معماری ایران*، ۲۳۱

۸۷. ثبوتی، ۶۲-۶۴

۸۸. هیلن براند، *هنر معماری*، ۱۹۷

۸۹. برخی از صاحب‌نظران این ساختار را یک پوسته گفته‌اند

۹۰. گدار، «آرامگاه»، ۱۳۱۷. پژوهش‌های اخیر وجود شباهت میان این اثر را با بنای نیایشگاه «برونچلی» در فلورانس نشان می‌دهد (هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۷)

۹۱. اتینگهاوزن، ۱۶۴-۱۶۵

۹۲. هیلن براند، «مقابر»، ۷۵؛ پوپ *معماری ایران*، ۱۵۶ به مستور بودن گنبد مقبرهٔ سلطان سنجر در «مرو» اشاره داشته‌اند

۹۳. پورنادری، «روند تاریخی...»، سراسر مقاله

۹۴. پوپ، همان، ۲۱۲

۹۵. همان، ۲۱۲

۹۶. گدار، «آرامگاه»، ۱۳۱۸؛ هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۷

۹۷. پورنادری، «روند تاریخی»، سراسر مقاله

۹۸. ویلبر، ۱۵۸-۱۶۱؛ پوپ، همان، ۲۱۴

۹۹. همانجا

۱۰۰. پوپ، همان، ۲۲۹

۱۰۱. هیلن براند، همان، ۱۹۷

۱۰۲. گلمبک، ۴۰۳

۱۰۳. نک: گالدیری، مسجد جامع اصفهان

۱۰۴. گدار، *آثار ایران*، ج ۳

۱۰۵. کهن نظیر ایوان تیسفون‌اند (نک: پوپ، همان، ۲۲۲)

۱۰۶. گدار، «آرامگاه»، ۱۳۱۲-۱۳۱۳

۱۰۷. بلر، ۱۲۰

۱۰۸. نک: پورنادری، «بازخوانی...»، ۱۲۷ به بعد

۱۰۹. نک: پوپ، *معماری ایران*، ۲۱۲

۱۱۰. یا ایدهٔ بازگشت به سوی خدا

۱۱۱. نک: بلر، ۱۲

112. Bloom, 179

113. ibid

۱۱۴. هنرفر، ۸۸۲؛ ویلبر، ۱۴۵ نقل از گدار

۱۱۵. هنرفر، ۸۸۰

۱۱۶. مشکوتی، ۳۴

۱۱۷. همو، ۳۵

۱۱۸. همو، ۳۹

۱۱۹. ویلبر، ۱۷۳

۱۲۰. بمباچی، ۹۵

۱۲۱. دوری، ۱۷۲-۱۷۶

۱۲۲. همو، ۱۷۶

۱۲۳. نک: بلر، ۲۸

۱۲۴. همانجا

۱۲۵. شراتو، *هنر ایلخانی و...*، ۱۶

۱۲۶. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۶۰

۱۲۷. ویلبر، ۸۷

۱۲۸. نک: کونل، ۳۶-۳۸

۱۲۹. استاد رضا اعظمی گچبر اصفهانی که هم اکنون محراب اولجاتیو در مسجد جامع اصفهان را مرمت می‌کند در این باره توضیح داده‌اند

۱۳۰. نک: پوپ، *معماری ایران*، ۱۷۷

۱۳۱. پوپ، همان، ۱۷۸

۱۳۲. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۸

۱۳۳. *مساجد جامع ایران* ...، ۴۵
۱۳۴. پوپ، *معماری ایران*، ۱۸۸؛ ویلبر، ۸۷
۱۳۵. شراتو، ۵۵
۱۳۶. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۱۹۹
۱۳۷. پوپ، *معماری ایران*، ۱۵۹
۱۳۸. اشپولر، ۲۸۵، ۲۸۶
۱۳۹. همانجا
۱۴۰. گروسه، ۲۰۷؛
Hutt, 13
۱۴۱. گروسه، ۲۰۷؛
Hutt, 12
۱۴۲. گروسه، ۲۰۷
۱۴۳. پوپ، *معماری ایران*، ۲۲۵؛ بلر، ۱۶
۱۴۴. هیلن براند، همان، ۲۰۷؛
Hutt, 12
145. Hutt, 12
۱۴۶. همانجا
147. Grube, 99
148. Hutt, 12-13
۱۴۹. شیخ ابواسحاق مردی کریم و فاضل بود که در شیراز دستگاه سلطنتی با شکوه ترتیب داد و برای برپایی ایوانی نظیر مداین به نام خود خرج بسیار کرد و بیشتر حاصل مالیات فارس را در این راه مصرف نمود ولی قبل از آنکه آن بنا را به انتها برساند دولت او به انجام رسید (هنرفر، ۳۱۵)
۱۵۰. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۲۶۷؛
Hutt, 11-12
151. Hutt, 13
۱۵۲. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۲۶۷
۱۵۳. هنرفر، ۱۳۷
۱۵۴. همو، ۳۱۷
۱۵۵. مشکوتی، ۷۲
۱۵۶. همو، ۱۳۲
۱۵۷. همو، ۱۵۵
۱۵۸. همو، ۱۵۷
۱۵۹. هنرفر، ۳۲۶-۳۲۷
۱۶۰. دوری، ۱۸۵
۱۶۱. فرانک، ۳۱۹
۱۶۲. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۰۹، ۲۱۰
۱۶۳. فرانک، ۲۷۰، ۳۱۹
۱۶۴. کریمی، ۶۸۹؛ دوری، ۱۸۵
۱۶۵. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۰؛ کریمی، همانجا
۱۶۶. فرانک، ۳۱۹
۱۶۷. همانجا
۱۶۸. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۰-۲۱۱
۱۶۹. گلمبک، ۲۰؛
Grube, 99
۱۷۰. نک: پرایس، ۱۲۰-۱۲۲؛ گلمبک، ۶۸
۱۷۱. بایرون، ۱۳۲۴
۱۷۲. این بنا میان سال‌های (۷۹۸-۸۰۱ق/۱۳۹۱-۱۳۹۹م) به‌جای بناهای قدیمی‌تر و یادبود شیخ احمد یسوی (وفات: ۵۶۱ق/۱۱۶۶م) شاعر و صوفی نامدار ساخته شد
۱۷۳. پوگاچنکووا، ۱۵۵
۱۷۴. بایرون، ۱۳۲۱؛ اتینگهاوزن، ۱۷۴
۱۷۵. پرایس، ۱۲۲
۱۷۶. نک: بایرون، ۱۳۲۱-۱۳۲۲
۱۷۷. پرایس، ۱۲۶
۱۷۸. نک: بایرون، ۱۳۲۲-۱۳۲۳
۱۷۹. همانجا
۱۸۰. نک: حجازی، ۱۵۱
۱۸۱. بایرون، ۱۳۲۲
۱۸۲. پیندر ـ ویلسن، ۳۷۴
۱۸۳. همو، ۳۷۴
۱۸۴. همو، ۳۷۴-۳۷۵
۱۸۵. بایرون، همانجا
۱۸۶. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۲
۱۸۷. نک: پیندر ویلسن، ۳۱۶
۱۸۸. گلمبک، سراسر اثر؛ بلر، ۲۸؛ اتینگهاوزن، ۱۶۴
۱۸۹. بایرون، ۱۳۲۴
۱۹۰. نک: پیندر ـ ویلسن، ۳۱۶
۱۹۱. همو، ۳۳۰

۱۹۲. دوری، ۱۸۵؛ پوگاچنکووا، ۱۵۸

۱۹۳. پوگاچنکووا، ۱۵۸

194. Grube, 99; Pribytkova, Samarkand

۱۹۵. دوری، ۱۸۵

۱۹۶. پیندر ـ ویلسن، ۳۳۱

۱۹۷. همو، ۳۳۱-۳۳۲

۱۹۸. در چهارده کیلومتری جنوب شرقی عشق‌آباد، پایتخت جمهوری ترکمنستان واقع شده است نزدیک خرابه‌های این شهر «نسای پارتی» قرار دارد (*گلمبک*، ۲۹۹)

۱۹۹. نک: هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۴؛ بایرون، ۱۳۳۱

۲۰۰. گلمبک، ۴۰۳

۲۰۱. بایرون، همانجا

۲۰۲. نک: بایرون، ۱۳۳۱-۱۳۳۲

۲۰۳. پیندر ـ ویلسن، ۳۲۳؛

Pribytkova, ibid

۲۰۴. پیندر ـ ویلسن، همانجا؛

Pribytkova, ibid

205. ibid

206. Grube, 99

۲۰۷. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۶-۲۱۵؛ پیندر ـ ویلسن، ۳۲۳؛

Pribytkova, ibid

۲۰۸. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۶

۲۰۹. نک: بایرون، ۱۳۲۴

۲۱۰. نک: هیلن براند، همانجا

۲۱۱. نک: هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۶

۲۱۲. بایرون، ۱۳۲۵

213. Grube, 41-42

۲۱۴. نک: دوری، ۱۸۶؛

Grube, 41-42

215. Grube, ibid

216. Grube, ibid

۲۱۷. نک: مدرسهٔ حسین بایقرا به ابعاد ۹۰×۹۰

218. Bloom, 179

219. Hutt, 14

۲۲۰. نک: ایوان جنوبی مسجد گوهرشاد، مشهد

۲۲۱. اسکارچیا، ۹

۲۲۲. گلمبک، ۲۰

۲۲۳. پوپ، *معماری ایران*، ۲۳۲

۲۲۴. نک: بایرون، ۱۳۳۲

۲۲۵. هیلن براند، «مقابر»، ۷۴

۲۲۶. نک: بایرون، ۱۳۳۲

۲۲۷. بایرون، ۱۳۲۸، ۱۳۳۲

۲۲۸. اسکارچیا، ۸

229. Scerrato, 100

۲۳۰. نک: آرامگاه گوهرشاد، هرات

۲۳۱. پیندر ـ ویلسن، ۳۳۱-۳۳۲

۲۳۲. بلر و...، ۶۲

۲۳۳. نک: بایرون، ۱۳۲۳

۲۳۴. پیندر ـ ویلسن، ۳۱۸

۲۳۵. نک: بایرون، ۱۳۲۳

۲۳۶. نک: شراتو، *هنر سامانی*...، ۴۰

۲۳۷. گدار دو نمونه از درهای مسجد افوشته را بررسی کرده است (نک: *آثار ایران*، ۲۷۱/۳-۲۷۳)

۲۳۸. تنها بخشی از این آثار را مشکوتی در سراسر کتاب خود آورده؛ برای کسب اطلاعات دیگر (نک: واقفی، آثار تاریخی نطنز؛ هنرفر، گنجینه آثار تاریخی اصفهان؛ و دیگر منابع گردآوری شده در مجلات «هنر و مردم»؛ «یادگار» و...).

۲۳۹. نک: مشکوتی، ۱۲

۲۴۰. هیلن براند، همان، ۲۱۱

۲۴۱. سومر، ۲۱-۲۲

۲۴۲. اولین امپراتوران ترک‌نژاد، در شرق عالم اسلامی، طوایف ستیزه‌خوی دشت‌های آسیای میانه بودند که به کمک وزرای ایرانی، خود را با رسوم حکومتی، تشکیلات نظامی و زندگی خصوصی ایرانی هماهنگ ساخته بودند (بوزورث، ۲)

۲۴۳. سومر، ۱

۲۴۴. حجازی، ۱۵۴؛ ماسه، «از سلسلهٔ صفوی...»، ۲۱۹؛ گلمبک، ۳۹

۲۴۵. ماسه، همان، ۲۱۹

۲۴۶. حجازی، ۱۵۴
۲۴۷. سومر، ۲-۳
۲۴۸. قرامحمد خود یکی از امرای احمد جلایر و پدرزن او بود وی در ۸۰۹ق به آذربایجان آمد و تبریز را گرفت و پسرش را به سلطنت نشاند و خود به کشورگشایی پرداخت. در ۸۱۰ق بر آذربایجان و دیاربکر و عراق عرب مسلط شد؛ و در ۸۱۵ق شروانشاه را بشکست و در ۸۱۶ق سلطانیه، قزوین، طارم را گرفت و در مغرب تا حلب پیش رفت (حجازی، ۱۵۴، ۱۵۵)
۲۴۹. نک: حجازی، ۱۵۵-۱۵۶
۲۵۰. پیندر ـ ویلسن، ۳۱۶
۲۵۱. گدار این تاریخ را (۸۵۸-۸۸۲ق/۱۴۵۴-۱۴۷۸م) آورده (گدار، *آثار ایران*، ۱۸۵/۱)
۲۵۲. ماسه، همان، ۲۱۹
۲۵۳. نک: هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۱۳؛ بایرون، ۱۳۳۱
۲۵۴. بایرون، همانجا
۲۵۵. نک: بایرون، ۱۳۳۱-۱۳۳۲؛ نک: هوف، ۴۰۶-۴۰۸
۲۵۶. نک: پیندر ـ ویلسن، ۳۷۸
۲۵۷. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۴
۲۵۸. نک: گدار، *آثار ایران*، ۲۳۴/۱-۲۴۲
۲۵۹. ماسه، «پیش گفتار»، ۲۵
۲۶۰. سومر، ۲-۳
261. Scarcia, 618
۲۶۲. دربارهٔ علت نقصان اطلاعات ما که گفته شده «صفویان، پس از تأسیس دولت صفوی، عمداً مدارک مربوط به اصل و منشأ خود را مخدوش کردند، و هدف اظهار تشیع آنان این بود که خود را از عثمانیان جدا نگاهدارند و بتوانند مورد مهر و توجه همهٔ مسلمانانی که مذهب تسنن نداشتند واقع شوند (سیوری، ۵۳۱) مورد اختلاف است (نک: پارسادوست، ۱۸۱-۱۹۱)
۲۶۳. سیوری، ۵۲۲؛ پارسادوست، ۱۸۹-۱۹۱
264. Scarcia, 618
۲۶۵. نک: پارسادوست، ۱۷۷-۱۷۸
۲۶۶. همو، ۱۷۸-۱۷۹
۲۶۷. ماسه، ۲۱۹-۲۲۰
۲۶۸. حجازی، ۱۵۹؛ پاردوست، ۱۸۱
۲۶۹. پارسادوست، ۱۴۲
۲۷۰. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۲۳
۲۷۱. سیوری، ۵۲۳
۲۷۲. پارسادوست، ۱۴۲؛ هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۲۳
۲۷۳. همانجا
۲۷۴. حجازی، ۱۵۹
۲۷۵. سیوری، ۵۲۴
۲۷۶. پارسادوست، ۱۵۴-۱۵۵
۲۷۷. ماسه، «از سلسلهٔ صفوی»، ۲۲۰
۲۷۸. دوری، ۱۹۷؛ حجازی، ۱۶۰
۲۷۹. دوری، ۱۹۷
۲۸۰. حجازی، ۱۶۱
۲۸۱. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۵۱، ۲۵۲؛ دوری، ۱۹۷
۲۸۲. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۲۴
۲۸۳. دوری، ۱۹۷
۲۸۴. هیلن براند، همان، ۲۲۳
۲۸۵. برقراری این راه دریایی باعث کم‌فروغ شدن آزادراه زمینی ابریشم و ادویه شده، ولی آنرا از بین نبرد (فرانک، ۳۲۰)
۲۸۶. فرانک، ۳۲۰
۲۸۷. اسکارچیا، ۵؛ دوری، ۱۹۷
۲۸۸. اسکارچیا، ۳
289. Scarcia, 618
۲۹۰. سیوری، ۳۱۶
۲۹۱. نک: بایرون، ۱۳۳۱؛ مشکوتی، ۶
۲۹۲. سیوری، ۳۱۶
۲۹۳. پوپ، *معماری ایران*، ۲۴۸؛ دوری، ۱۹۷
۲۹۴. سعد بن محمد گدوک یزدی (نک: پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۶۶)
۲۹۵. شمس‌الدین تبریزی (نک: پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۶۸)
۲۹۶. پوپ، *معماری ایران*، ۲۰۳
۲۹۷. همان، ۲۴۸
۲۹۸. هیلن براند، *معماری اسلامی*، ۱۰۴
۲۹۹. گدار، *آثار ایران*، ۷۵/۱
۳۰۰. پوپ، *معماری ایران*، ۲۴۸-۲۴۹

۳۰۱. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۶۳،
۳۰۲. اسکارچیا، ۱۵-۱۶
۳۰۳. هیلن براند، *معماری اسلامی*، ۷۷
۳۰۴. پرایس، ۱۵۲
۳۰۵. همو، ۱۵۱
۳۰۶. در آغاز سلطنت او یک چند بین امرای قزلباش دشمنی و نفاق پدید آمد، و عاقبت طوایف شاملو و استاجلو تفوق یافتند. اما به سبب این نفاق داخلی ازبکان مجال تاخت و تاز یافتند. عبیدالله ازبک ۶ بار در خراسان هجوم و فتنه کرد. سلیمان قانونی سلطان عثمانی نیز تبریز و ماوراءالنهر را گرفت و تا سلطانیه پیش آمد. جنگ‌های با شروان، گرجستان و احمد خان گیلانی نیز در همین زمان روی داد (*دایرةالمعارف فارسی*، ۱۶۳۸/۲). تعدادی از فرمان‌های مسجد جامع اصفهان حاکی از پیروزی این پادشاه و بخشودگی مالیات‌ها است (هنرفر، ۱۵۰-۱۵۷)
۳۰۷. همچنین برخی او را متعصب و زردوست معرفی کرده‌اند (دایرةالمعارف فارسی، ۱۶۳۸/۲-۱۶۳۹)
۳۰۸. پوپ، *معماری ایران*، ۲۴۹؛ «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۶
۳۰۹. شهر هرات یکی از بزرگ‌ترین مراکز نگارگری ایران در روزگار تیموری بود. پس از تسخیر آن به وسیلهٔ صفویان، هنرمندان آن به سه منطقه مهاجرت کردند: برخی به هند؛ بعضی به پایتخت صفویان، تبریز؛ و پاره‌ای به بخارا رفتند (نک: اسکارچیا، ۲۳)
۳۱۰. مصاحب، ۲۰۴۸/۲
۳۱۱. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۱
۳۱۲. اسکارچیا، ۱۶
۳۱۳. همانجا؛ پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۱-۱۳۷۲
۳۱۴. پوپ، *معماری ایران*، ۲۴۸
۳۱۵. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۲-۱۳۷۳
۳۱۶. پوپ، *معماری ایران*، ۲۴۹
۳۱۷. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۳
۳۱۸. پوپ، همان، ۱۳۷۴
۳۱۹. نک: هنرفر، ۳۸۰-۳۸۸؛ اسکارچیا، ۱۷
۳۲۰. دوری، ۱۹۷
۳۲۱. هیلن براند، *هنر و معماری*، ۲۲۷
۳۲۲. پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۶
323. Poornaderi, 593-604
۳۲۴. پوپ، همانجا
۳۲۵. فلسفی، ۵۱۱-۵۱۳
۳۲۶. پوپ، همانجا
۳۲۷. اسکندربیک در سال ۱۰۰۵ق (دهم جلوس شاه عباس) می‌نویسد: «در دارالسلطنه اصفهان مجلسی از طبقات خلایق از اطراف و جوانب در مجلس بهشت آیین شاه جمع آمده بودند». شاه اول بهار آن سال در اصفهان بود و در اول بهار به قصد عمارت نوبنیاد دولتخانه و میدان سعادت به بازی چوگان پرداخته پس از فراغت چند روزه بنا به گفتهٔ او: «شاه سرشار از میل به بازگشت به اصفهان است» برای پذیرایی از ایلچیان دیگر هوای سیر صفاهان و عشرت سرای نقش‌جهان از خاطر خطیر زده به عشرت و کامرانی متوجه آن صوب شدند (ص ۵۲۸-۵۲۹)
۳۲۸. نک: پوپ، «سدهٔ هفتم هجری»، ۱۳۷۷
۳۲۹. همانجا
۳۳۰. اسکارچیا، ۲۷
۳۳۱. دوری، ۲۰۳
332. see: Poornaderi, 593-604
۳۳۳. وحید قزوینی، ۲۶
۳۳۴. نک: لاکهارت، ۴۲۷
۳۳۵. این نکته یادآور نمونه‌هایی از نوآوری‌هایی در نصب حوض‌های شیر کاخ‌های مغولان است، که در چهارصد سال پیش از این تاریخ، صنعتگران کشورهای فتح شده، با تعبیه دستگاه‌هایی ظریف و پنهان و عبور لوله‌هایی از درون درختان تزیینی و دهان مجسمه‌های جانوران، در هنگام پذیرایی، نوشیدنی‌های مختلف را وارد ظروف زرین می‌کردند و به میهمانان تقدیم می‌نمودند (نک: فرانک، سراسر اثر)
۳۳۶. حتی بسیاری از هدایایی که به پادشاه تقدیم می‌شد، اشیاء نوظهوری بودند که رغبتِ بیشتر دربار را برای تغییر، تکمیل و ایجاد تنوع در کاخ‌ها، باغ‌ها و تأسیسات شهری و ایجاد الحاقات جدید و مورد نیاز

روز در ابنیه بر می‌انگیخت

۳۳۷. نک: اسکارچیا، ۱۸

۳۳۸. نک: تاورنیه، ۵۴۵. این ماشین‌ها و چرخ‌ها برای خشکسالی و کمی آب در ایران خیلی مفید است ولی چون وسایل لازم برای این کار مثل دستک و تیر، چوب‌های مخصوص، دستگاه چرخ و دنده و طناب‌های خاص و وسایل آهن در ایران فراهم نبود، محمد بیک نتوانست خیالش را به موقع اجرا گذارد

۳۳۹. گالدیری، ۸۹

۳۴۰. اسکارچیا، ۲۰

۳۴۱. همانجا

۳۴۲. هنرفر، ۸۲۵

۳۴۳. نقل از: لاکهارت، ۲۱۹

۳۴۴. لاکهارت، ۴۱۹

۳۴۵. نک: همو، ۴۲۰ به بعد

۳۴۶. همو، ۴۱۹

۳۴۷. همو، ۴۱۹، ۴۲۰

۳۴۸. اقبال آشتیانی، ۳۶۹-۳۷۰

۳۴۹. همانجا

۳۵۰. نک: لاکهارت، ۴۲۸-۴۲۹

۳۵۱. همو، ۴۳۱

۳۵۲. سمسار، ۱۶

۳۵۳. هر آنکه از شمشیر افغان جان به‌در برد، بر ملک و مستغل خود مستقل گردید، اما اواخر عهد نادر، بعد از سفر، یکی از محارمش به رشوت محمد شاه هندی، در ایران سمی به او خورانید، نادر را مزاج قوی بود از سم درنگذشت، ولی اختلالی در مغزش حادث گردید دیوانگی و تهور کلیی به سرش زده، امورش برخلاف مصلحت [شد] (جابری، ۲۷). در اتحاد ششصد ملیون مسلم در برابر دشمنان اسلام به همهٔ وسایلی کوشید افسوس که عثمانیان لذت این اتحاد را نچشیده بودند و جامعهٔ اسلام را به باد دادند (همو، ۲۰)

۳۵۴. همو، ۲۸

۳۵۵. وضع سیاسی و اقتصادی ایران از اواخر دورهٔ شاه سلطان حسین بد شده بود به‌طوری‌که سپهسالار حتی برای رژه سپاهیان کافی در اختیار نداشت. هلندی‌ها انتظار داشتند بهای خوراکی‌ها کاهش یابد. از این جهت مایل بود خود را در کاخ فرح‌آباد مشغول کند (فلور، ۲۵)

۳۵۶. اصفهان و سایر شهرها بهای سنگین و گزافی برای لشکرکشی او به هند پرداختند. پاسخ مناطق به سلطنت نادر پرورش فکر بازگشت به منطقه‌گرایی و خودمختاری‌طلبی بود که بارها پس از نابودی یک پادشاه نیرومند بروز کرده بود و در این زمان با رقابت و مبارزه میان وارثان نادر و افسران سابق فرصت‌طلب تجلی می‌یافت (آوری، ۷۶)

۳۵۷. همو، ۷۵

۳۵۸. نک: اسکارچیا، ۳۶-۳۷

۳۵۹. نک: مینورسکی، ۱۴۹

۳۶۰. «نادر با یکی در باب بهشت مباحثه می‌کرد و از او پرسید آیا در بهشت جنگ و غلبه بر خصم هست و چون طرف جواب منفی داد، نادر گفت پس بهشت چه لذتی دارد؟» (اصفهانی، ۲۶۷؛ نیز نک: لاکهارت، ۲۳۱)

۳۶۱. اسکارچیا، ۳۷

۳۶۲. حجازی، ۱۸۲-۱۸۳

۳۶۳. اسکارچیا، ۳۷-۳۸

۳۶۴. مشکوتی، ۸۵-۸۶

۳۶۵. مشکوتی، ۸۸

۳۶۶. آوری، ۷۴

۳۶۷. اسکارچیا، ۳۸

۳۶۸. نک: همانجا

۳۶۹. پری، ۱۲۶

۳۷۰. همو، ۱۲۹

۳۷۱. اسکارچیا، ۳۹

۳۷۲. جابری، ۲۹؛ اصفهانی، ۲۷۹

۳۷۳. ص ۲۷۹-۲۸۰

۳۷۴. پری، ۱۳۲

۳۷۵. همو، ۱۳۱

۳۷۶. همو، ۱۳۱-۱۳۲

۳۷۷. اسکارچیا، ۳۹

۳۷۸. همو، ۴۱

۳۷۹. همبلی، ۱۳۹

۳۸۰. همو، ۱۳۹-۱۴۱

۳۸۱. نک: همو، ۱۵۱-۱۵۷

۳۸۲. نک: اسکارچیا، ۴۲

۳۸۳. اقبال آشتیانی، ۳۷۱

۳۸۴. نک: اقبال آشتیانی، ۳۷۰-۳۷۱؛ حجازی، ۲۱۲ به بعد

۳۸۵. اقبال آشتیانی، ۳۶۹-۳۷۰؛ حجازی، ۲۲۴

386. Scarcia, 811

۳۸۷. سمسار، ۱۶

۳۸۸. اسکارچیا، ۴۸

۳۸۹. همو، ۴۲

۳۹۰. هنرفر، ۷۴۳، ۷۴۹

۳۹۱. همانجا

۳۹۲. هنرفر، ۱۴۶

۳۹۳. همو، ۳۶۴

۳۹۴. همو، ۴۷۴-۴۷۵

۳۹۵. اصفهانی، ۱۳۷-۱۳۸

۳۹۶. اصفهانی، ۱۳۵

۳۹۷. همو، ۷۵۰-۷۵۱

۳۹۸. همو، ۷۵۰

۳۹۹. همو، ۷۵۴

۴۰۰. (نک: اقبال آشتیانی مجله یادگار سال پنجم)

۴۰۱. ستاوند (ایوان ستون‌دار چوبی) تالار تدریس وی تقلیدی از ایوان عالی قاپو است

۴۰۲. اسکارچیا، ۴۵

۴۰۳. یا ساییدن گوشه‌ها اضافی نقش، یا محو کردن پاره‌ای از خطوط فرعی نقش‌های طبیعت‌گرا، و انتزاع آنها از اصطلاحات استاد محمدکریم پیرنیا است.

۴۰۴. اسکارچیا، ۴۵

۴۰۵. همو، ۴۳

۴۰۶. هنرفر، ۵۶۳ در همین ایام محمد شاه قاجار در اصفهان به سر می‌برد و این هیأت، که قریب نیم ساعت در قصر آینه‌خانه استراحت کرده بودند را در قصر کوچک هفت دست به حضور پذیرفته است (همو، ۵۷۸)

۴۰۷. همو، ۴۶

۴۰۸. که برادر او ــ رستم خان ــ در کلیسای وانک مدفون بوده است، و سنگ قبر او در اتاقی جنب موزهٔ کلیسای وانک نگهداری می‌شود (هنرفر، ۵۱۸)

۴۰۹. همو، ۴۹۲؛ اصفهانی، ۴۱-۴۲

۴۱۰. هنرفر، ۷۵۲

۴۱۱. اسکارچیا، ۵۳؛ سمسار، ۱۶

412. Scarcia, 811

۴۱۳. همانجا

۴۱۴. همو، ۸۳

۴۱۵. همانجا

۴۱۶. اسکارچیا، ۵۱

۴۱۷. هنرفر، ۷۹۴

۴۱۸. نک: همو، ۵۰۴

۴۱۹. همو، ۵۰۴

۴۲۰. حاج میرزا سلیمان خان شیرازی ملقب به رکن‌الملک (۱۲۵۴-۱۳۳۱ق) از رجال نیک‌اندیش، شاعر و شعردوست. در ۱۲۷۹ق منشی باشی ظل‌السلطان در فارس، و سپس نایب‌الحکومهٔ وی در اصفهان گردید. وی آثار نیکوی زیادی از خود به یادگار گذاشته است (هنرفر، ۸۰۵)

۴۲۱. برگرفته شده از: پورنادری، *بررسی تحلیلی وضعیت ابنیه شهری اصفهان در دورهٔ حکومت ظل‌السلطان*

422. Scarcia, 811

423. ibid

۴۲۴. پولاک، ۷۳

۴۲۵. همانجا

۴۲۶. اعتمادالسلطنه، ۶۴

۴۲۷. همو، ۴۲۱

۴۲۸. کرزن، ۴۲۷

۴۲۹. اسکارچیا، ۵۱

۴۳۰. همو، ۷۳

۴۳۱. برگرفته شده از: پورنادری، *بررسی تحلیلی وضعیت ابنیه شهری اصفهان در دورهٔ حکومت ظل‌السلطان*

۴۳۲. پولاک، ۵۳

۴۳۳. برگرفته شده از: پورنادری، همان

۴۳۴. برگرفته شده از: پورنادری، همان

۴۳۵. به نظر می‌رسد زمینهٔ این‌گونه فعالیت‌ها، با امکانات و

قابلیت‌های موجود در اصفهان مرتبط بوده است؛ زیرا نقاشان پرورش یافته در مکاتب صفویه و قاجار، که در متن هنرهای مختلف فرش، کاشی‌کاری، طرح پارچه، قلمکار و... همواره فعال بوده‌اند، این زمان استادکاران قابلی در زمینه‌های تزیینی معماری محسوب می‌شده‌اند و به‌کار می‌پرداخته‌اند ۴۳۶. نک: پورنادری، *شعرباف و آثارش*

کتابشناسی:

آربری، آ. ج. و دیگران، *تاریخ اسلام*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، ۱۳۸۰ش.

آوری، پیتر، «تاریخ ایران دورهٔ افشاریه»، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، ۱۳۸۷ش.

ابوالقاسم کاشانی، عبدالله، *عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۶ش.

اتینگهاوزن، ریچارد و اولگ گرابر، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آزند، تهران، ۱۳۷۸ش.

اسکارچیا، روبرتو، *هنر زند قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

اسکندربیک منشی، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

اشپولر، برتولد، *تاریخ مغول در ایران*، ترجمهٔ محمود میرآفتاب، تهران، ۱۳۸۶ش.

اصفهانی، محمدمهدی، *نصف جهان فی تعریف‌الاصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۶۸ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۵ش.

اقبال آشتیانی، عباس، *مجموعه مقالات*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۸۲ش، ج ۲.

بایرون، رابرت، «معماری تیموری»، ترجمهٔ باقر آیت‌الله‌زاده، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، به کوشش آرثر اپهام پوپ، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۳.

بلر، شیلا و جاناتان بلوم، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران، ۱۳۸۱ش.

بمباچی، *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

بناکتی، داوود، *تاریخ بناکتی*، به کوشش جعفر شعار، تهران،۱۳۷۸ش.

بوزورث، کلیفورد ادموند، *تاریخ غزنویان*، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، ۱۳۸۵ش.

پارسادوست، منوچهر، *شاه اسماعیل اول*، تهران، ۱۳۸۱ش.

پرایس، کریستین، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۲۵۳۵ش.

پری، جان، «تاریخ ایران دورهٔ زندیه»، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ۱۳۸۷ش.

پژوهش‌های میدانی نگارنده.

پوپ، آرثر اپهام، *معماری ایران*، ترجمهٔ کرامت الله افسر، تهران، ۱۳۶۵ش.

همو، «سدهٔ هفتم هجری»، ترجمهٔ باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، به کوشش آرثر اپهام پوپ، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۳.

پورنادری، حسین، «روند تاریخی تعمیرات گنبد مسجد جامع عباسی اصفهان»، *سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، بم، ۱۳۸۵ش.

همو، «بازخوانی یک پدیدهٔ معماری در ایوانهای مسجد جامع اصفهان»، *صفه*، اصفهان، ۱۳۸۶ش، س ۱۶، شم ۴۵.

همو، *بررسی تحلیلی وضعیت ابنیه شهری اصفهان در دورهٔ حکومت ظل‌السلطان*، طرح پژوهشی خاتمه یافته، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۸۶ش.

همو، *شعرباف و آثارش*، تهران، ۱۳۷۹ش.

پوگاچنکووا، گالینا آناتولینا، *شاهکارهای معماری آسیای میانه*، تهران، ۱۳۷۸ش.

پولاک، ادوارد، سفرنامه، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۸ش.

پیندر ـ ویلسن، ر.، «معماری دورهٔ تیموری»، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۹ش.

تاورنیه، ژان باتیست، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، تهران، ۱۳۳۶ش.

ثبوتی، هوشنگ، *معماری گنبد سلطانیه در گذرگاه زمان*، تهران، ۱۳۸۰ش.

جابری انصاری، میرزا حسن، *تاریخ اصفهان*، به کوشش جمشید مظاهری، تهران، ۱۳۷۸ش.

جوینی، عطاملک، *تاریخ جهانگشای*، به کوشش منصور ثروت، تهران، ۱۳۷۸ش.

حجازی، محمد، *خلاصهٔ تاریخ ایران تا انقراض قاجاریه*، تهران، ۱۳۳۵ش.

دایرةالمعارف فارسی، به کوشش غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۸۷ش.

دوری، کارل جی.، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ مرتضی سیفی فمی تفرشی، تهران، ۱۳۶۸ش.

زیدان، جرجی، *تاریخ تمدن اسلام*، ترجمهٔ علی جواهر کلام، تهران، ۱۳۸۶ش.

سمسار، محمدحسن، *کاخ گلستان*، تهران، ۱۳۷۹ش.

سوشک، پریسیلا، «معماری ایرانی: تکامل یک سنت»، به کوشش ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، *اوجهای درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ هرمز عبدالله و رویین پاکباز، تهران، انتشارات آگه.

سومر، فاروق، *قراقویونلوها*، ترجمهٔ وهاب ولی، تهران، ۱۳۶۹ش.

سیوری، ر. م.، «ایران عهد صفوی»، *تاریخ اسلام کمبریج*، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران، ۱۳۸۳ش.

شراتو، اومبرتو، *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

همو، *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

علمداری، کاظم، *چرا ایران عقب ماند و غرب پیش رفت؟* تهران، ۱۳۸۷ش.

فرانک، آیرین و دیوید براونستون، *جادهٔ ابریشم*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، ۱۳۷۶ش.

فلسفی، نصرالله، *زندگانی شاه عباس اول*، تهران، ۱۳۷۵ش.

فلور، ویلم، *برافتادن صفویان، برآمد محمود افغان*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران، ۱۳۶۵ش.

کرزن، لرد، *ایران و قضیه ایران*، ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، ۱۳۶۷ش.

کریمی، فاطمه، «تیموریان، معماری»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۱۶.

گلمبک، لیزا و دونالد ویلبر، *معماری تیموری در ایران و توران*، تهران، ۱۳۷۴ش.

کونل، ارنست، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران، ۱۳۴۷ش.

کیانی، محمدیوسف و دیگران، *مقدمه‌ای بر کاشیگری ایران*، موزهٔ رضا عباسی، تهران، ۱۳۶۲ش.

گالدیری، اوژینو، *عالی‌قاپو*، ترجمهٔ عبدالله جبل عاملی، تهران، ۱۳۶۲ش.

گدار، آندره، *آثار ایران*، ترجمهٔ ابوالحسن سرومقدم، تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، «آرامگاه اُلجایتو در سلطانیه»، ترجمهٔ باقر آیت‌الله‌زاده، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، به کوشش آرثر اپهام پوپ، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۳.

گرابار، اولگ، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، ۱۳۷۹ش.

گروسه، رنه، «ایران خارجی»، *تمدن ایرانی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، ۱۳۸۶ش.

لاکهارت، لارنس، *انقراض سلسلهٔ صفویه*، ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی، تهران، ۱۳۸۳ش.

همو، «از سلسلهٔ صفوی تا سلسلهٔ پهلوی»، تمدن ایرانی، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، «پیش‌گفتار»، *تمدن ایرانی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، ۱۳۸۶ش.

مساجد جامع ایرانی، اصفهان، ۱۳۵۸ش.

مشکوتی، نصرت‌الله، *فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران*، تهران، ۱۳۴۹ش.

مصاحبه با استادکاران سنتی از جمله آقایان حسین مصدق‌زاده، حبیب‌الله مصدق‌نژاد.

مینورسکی، و. *نادرشاه*، ترجمهٔ صادق رضازاده شفق، تهران، ۱۳۸۶ش.

ناومان، رودلف، *ویرانه‌های تخت سلیمان و زندان سلیمان*، ترجمهٔ فرامرز مجد سمیعی، تهران، ۱۳۷۴ش.

نوایی، عبدالحسین، *ایران و جهان از مغول تا قاجار*، تهران، ۱۳۷۷ش.

وحید قزوینی، محمدطاهر، *عباسنامه*، به کوشش ابراهیم دهگان، اراک، ۱۳۲۹ش.

وصاف، *تاریخ*، تحریر عبدالمحمد آیتی، تهران، ۱۳۸۳ش.

ویلبر، دونالد، *معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان*، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران، ۱۳۶۵ش.

همبلی، گاوین، «تاریخ ایران دورهٔ قاجاریان»، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ۱۳۸۷ش.

هنرفر، لطف‌الله، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، انتشارات اصفهان، ۱۳۵۰ش.

هوف، دیتریش، «*گنبدها در معماری اسلامی*»، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، *معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۷۹ش.

هیلن براند، روبرت، «*مقابر*»، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر، *معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران، ۱۳۸۶ش.

Bloom, J., *Minaret Symbol of Islam*, Oxford, 1989.

Grube, E. J., «Timurid Art», *Encyclopedia of World Art*, London, 1967, vol. XIV.

Hutt, A. and L. Harraw, *Islamic Architecture IRAN2*, London, 1978.

Poornaderi, H., «Āīī-Qāpū Palace», *Encyclopaedia Islamica*, Leiden, 2011, vol. III.

Pribytkova, A. M., *Masterpices of Architecture In Central Asia*, London, 1971.

Scerrato, U., dlkhan Art», *Encyclopaedia of world Art*, London, 1963, vol. VII.

Scarcia, G. R., «Safavid Art», *Encyclopedia of World Art*, London, 1966, vol. XII.

هنرهای وابسته به معماری

حسین پورنادری

«هنرهای وابسته به معماری» اصطلاحی است که به انواع هنرهای به‌کار رفته در معماری سرزمین ما گفته می‌شود. این هنرها هرکدام بنابر به‌کارگیری مواد و مصالح ساختمانی، فنون و کاربست آن با دیگری متفاوت و به‌گونه‌ای هنر مستقل به شمار می‌رود. عرصهٔ ظهور آنها در معماری براساس وظیفه و اهداف کلی، که مخاطب قرار دادن انسان، نیاز و اعتقاد اوست، بیان و نمود واحد پیدا می‌کند و با همهٔ تنوع و غنا و روح خاصی که به معماری می‌دهد در نهایت همنشینی و اتحاد شگفت‌آوری پیدا می‌کنند که بیننده مجالی برای تفکیک هر یک و اندیشیدن جزء به جزء آن نمی‌یابد. تأثیر حجاری‌های عظیم معماری هخامنشی که از شالوده تا سقف بلند را دربرمی‌گیرد در تماشاگر از تأثیر گچبری‌های سطح عظیم، و یا ترکیب هنرمندانه آجرکاری، کاشی‌کاری و حجاری یک بنای دورهٔ اسلامی‌دور نیست.

اجتماع این هنرها در معماری یک ضرورت بوده است که هم به غنا و ارزش‌های هنری و بصری آن می‌افزود و هم به ماندگاری و استحکام آن کمک می‌کرد، چه هر یک

از این هنرها جایگاه و عرصهٔ خود را چه در بیرون و یا درون بنا طلب می‌کرد. بدین‌سبب، هدفمندی و جایگاه رفیع آنها در معماری موجب رشد و شکوفایی آن شده است.

هریک از هنرهای گفته شده از دو عنصر بسیار مهم بهره‌مند بود: ۱. طرح و اندیشهٔ درون آن. ۲. فنون و ظرافت‌های ذوقی، ابتکار و تدبیر در به‌کارگیری مواد و مصالح شایسته و مطلوب. از آنجا که در همهٔ موارد فوق ذوق، اندیشه و بیان هنرمندانه سرانجام به‌دست هنرمند عینیت می‌یابد، هرکدام خالق و هنرمند خود را پدید آورده است که امروزه به او هنرمند سنتی می‌گویند، که این هنرمند نیز پدید آوردندهٔ هنر خویش و کامل کنندهٔ آن است. ازاین‌رو هریک رشته و سررشته‌ای دارد که در طول تاریخ به صورت‌ها و شعبه‌های مختلفی تقسیم شده است.

طرح‌ها

آمیزه‌ای از اشکال و صور واقعی و خیالی و عناصر مورد پسند به‌کار رفته در کلیهٔ هنرهای سنتی است که هنرمندانه نقش بسته‌اند، چندان‌که بیننده را مخاطب قرار می‌دهد و او را متأثر می‌کند، یا مفهومی را به او منتقل می‌کند. در دوران اسلامی طرح‌ها در عین تنوع، بیان واحدی دارد که ایجاد فضای معنوی و سپاسگزاری از خدا یکی از اهداف آن است. این طرح‌ها به گونه‌های هندسی و آزاد در قالب خطوط، اشکال گل و برگ طرح‌های جانوری و نیز آلت‌ها، سطوح و خطوط برجسته، فرورفته، زیرورو و مواج است، که هریک خاستگاه و نام و معنای خاص داشته است.

گره‌ها

بخشی مهم از طرح‌های هنرهای سنتی و هنرهای وابسته به معماری را تشکیل می‌دهد. در هنرهای وابسته بیشترین طرح‌های به‌کار رفته گره است. معماری به دلیل پایداری در طول زمان، بستر مهم‌ترین طرح‌ها و نقش‌ها بوده است. بسیاری از طرح‌ها به کمک آثار هنری موجود در ابنیهٔ تاریخی از گزند نابودی نجات یافته یا احیاء شده است. پس بی‌اساس نیست که گره‌ها که دارای قواعد حساس و بی‌چون و چرا و نیز تنوع

بی‌نظیری است، در ابنیه بیشترین کاربرد را در دوران اسلامی داشته است. بسیاری از این طرح‌ها شناخته شده‌اند و راه و رسم به وجود آوردن آن مکشوف است، اما کم هم نیست آن دسته از گره‌هایی که گمنام مانده است و یا در گوشه‌ای از یک بنا محجور و مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. این گمنامی نتیجهٔ عدم شناخت ما از راه و رسم هندسی و اصول منحصر به فرد آنهاست. متأسفانه بی‌اطلاعی از اندیشه‌های ریاضی‌وار مربوط به آنها سبب شده است که حتی بسیاری از هنرمندان آنها را یا تقلید کنند و یا به غلط مورد استفاده قرار دهند و خودشان هم ندانند چه کرده‌اند؛ و تنها از تنوع نقش‌های مربوط به گره، بدون وقوف به‌درستی و نادرستی آن، بهره‌جویی کرده‌اند. اخیراً پرفسور هوخندایک در یکی از کنفرانس‌های ریاضی یکی از این گره‌های محجور را که در زیر گنبد تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان است، معرفی و خاطرنشان کرد که هنرمند این گره برای ترسیم آن هرگز از روش‌های متداول ترسیم گره‌ها استفاده نکرده است، و پیچیدگی ریاضی‌وار آنرا قدری توضیح داد (تصویر). پاره‌ای از این طرح‌ها در طومارهای خانوادگی معماران و بنایان موجود بود و هست، و تعداد کمی از آنها هم در موزه‌های دنیا راه پیدا کرده است. متأسفانه این‌گونه طرح‌ها به دلیل سختی‌ها و مشقت‌های به دست آوردن راز و رمز آنها تحت اختیار همگان قرار نمی‌گرفت و هنرمندان معدودی که تسلط به آنها داشته‌اند در بیشتر مواقع با تصرف هنرمندانه و درست در طرح‌ها سرنخ‌های ترسیمی آنرا از بین برده‌اند تا هنرمند دیگری راز آنرا در نیابد و قواعد آنرا کشف نکند.

پس از احیاء پاره‌ای از این طرح‌ها در دوران معاصر، ضرورت انتشار برخی از آنها احساس شد و تعداد کمی از آنها معرفی شد. اولین بار حسین لرزاده یکی از معماران برجستهٔ سنتی کشور تحت عنوان احیاء هنرهای از یاد رفته قسمت کمی از گره‌های آسان را معرفی و قواعد آنرا توضیح داد. وی با ترسیم یکی دو گره پیچیده و ارائهٔ آن به هم‌قطاران خود، اعلام کرد هرکه توانست این گره را رسم کند جایزه دارد. وی با حسرت تمام می‌گفت در پاره‌ای از آثار معماری ما از جمله مدرسهٔ سپهسالار تهران با این همه غنای معماری یک کار (طرح) درست وجود ندارد. پس از او اصغر شعرباف براساس طومارهای خانوادگی برخی دیگر از این آثار را ارائه کرد، که مورد استقبال جامعهٔ

هنری، دانشجویان و هنرمندان سنتی کشور قرار گرفت. برخی از آثار این کتاب بعدها در اثر انتشار یافتهٔ *معرفی طومار توپقاپی* مورد بررسی پژوهشگر آن، خانم نجیب‌اوغلو قرار گرفت.

گره‌ها و کاربندی‌ها

نوعی دیگر از الگوهای هندسی معماری، کاربندی‌ها است که به لحاظ شکل و مفهوم بسیار به گره‌ها نزدیک است و به یک تعبیر حالت تجسمی و فضاساز دارد. این دوگونه طرح موجب شده است که گره‌های بنایی از غنای بسیار برخوردار باشد و وحدت کامل بین عناصر معماری به‌وجود آید. روح واحد و معنای مشترک و جامعیت آنها در ابنیهٔ تاریخی و دیگر هنرها پدیده‌ای عمیق در فرهنگ هنر و معماری ایرانی و اسلامی به‌وجود آورده است، که درعین‌حال هرکدام استقلال خود را هم در قواعد و هم در ویژگی‌های فنی، اجرایی و تخصصی به‌وجود آورده است.

گره‌های نجاری شخصیت خاص خود را داراست و قواعد آن مقید و محدودتر است. گره‌های کاشی‌کاری با همهٔ آزادی و نزدیکی به گره‌های بنایی بر حسب سختی لعاب و مشخص بودن رنگ‌های آشنای کاشی و ابعاد آن ویژگی خود را دارد.

با همهٔ تنوع و تکثری که گره‌ها و کاربندی‌ها دارند، نظم و قواعد هندسی درون آنها و نیز اشتراک و شگفت‌انگیزی مبانی آن، حاکی از شناخت صحیح نظام ریاضی‌وار نقوش و الگوهای هندسی تشکیل‌دهندهٔ تزیینات معماری و دیگر هنرهای ایرانی اسلامی از سوی هنرمندان سنتی سرزمین ماست، که به‌صورت‌های مختلف در بدنه‌ها، پوسته‌ها و استخوان‌بندی آثار مذکور به‌کار رفته است.

گره چیست؟

طرح مجموعه‌ای از نقوش معینی است که خطوط تشکیل‌دهندهٔ آن طبق قواعد معینی ادامه یافته است، در یک چهارچوب مثل مربع، مستطیل، دایره، بیضی یا چندضلعی و به‌گونه‌ای ختم می‌شود که جز از همان نقوش معین هیچ آلت یا نقش اضافی یا گوشهٔ ناقص پدید نیاورد.

مقیاس در گره‌ها

هرگره در یک چهارچوب معین قابل طرح است. به عبارت دیگر هر گره که در چهارچوب خود، که به آن کادر یا زمینه گفته می‌شود، رسم می‌شود و دارای تعداد محدود و ثابتی از چند نقش است که اصطلاحاً به آنها «آلت» گفته می‌شود. مثلاً یکی از گره‌های مادر که به آن «ام‌الگره» می‌گویند، زمینه یا چهارچوب مستطیلی دارد که با روش هندسی معین به‌دست می‌آید. در این مستطیل تعداد ثابتی از نقوش شمسه، ترنج، پنج ضلعی منظم، طبل پدیدار می‌شود. بدیهی است هر چه ابعاد این زمینه بزرگ یا کوچک شود، به همان نسبت ابعاد نقوش درون آن نیز تغییر می‌کند. اما تعداد نقوش و شکل آن ثابت می‌ماند.

خردکردن گره

اگر ابعاد زمینه یا چهارچوب مورد نظر از حدود متعارف تغییر کند، طرح آن گره به صورت سالم در این چهارچوب عملی نخواهد بود؛ ازاین‌رو، با تغییر ماهیت در گره و پاره‌ای از راهکارهای دیگر که به آن «تصرف» گفته می‌شود، طرح گره در زمینهٔ فوق محقق می‌شود. این تغییر در ماهیت گره را اصطلاحاً «خردکردن گره» می‌گویند. در این حالت تعداد زیادی آلت گره‌سازی کوچک‌تر پدیدار می‌شود که به سازگار کردن طرح جدید گره در زمینه مورد نظر کمک می‌کند.

دست‌گردان کردن گره

در هر زمینهٔ غیرمتعارف لازم است در چهارچوب معینی آن زمینه گره در مقیاس اصلی خود طرح شود، و سپس با گسترش و امتداد خطوط آلت‌های آن، لبه‌های زمینهٔ گره را به‌صورت سالم جای داد. اگر تنها یکی از آلت‌های گره غیرسالم یا «نابجا» باشد، طرح باید محو شود، و از ابتدای کار طراحی را به شکل دیگر آغاز کرد و تا انتها پیش برد. این روش‌ها در بسیاری موارد با آزمون و خطا دنبال می‌شود، که به این کار «زد و خورد» می‌گویند. گاهی هم گره به هیچ صراطی مستقیم نمی‌شود. یعنی به هیچ روی گره در زمینه جا نمی‌افتد. در این صورت با خرد کردن گره و پدید آوردن آلت‌های

ریز سعی و خطا دنبال می‌شود.

گره‌های استادپسند

گره‌ای که در چهارچوب متعارف ساخته می‌شود، با همهٔ رمز و راز آن از دید استادان طراح این هنر یک گره معمولی به‌شمار می‌رود. زیرا مخاطب فهمیده یا باتجربه، واگیرهٔ آنرا تشخیص می‌دهد. برای اینکه این تشخیص را از مخاطب بگیرند و او را با تحیر روبه‌رو کنند استادان این کار محورهای تقارن را در گره‌ها از بین می‌برند تا هیچ لبه‌ای درون کار به چشم نیاید. برای این کار در بسیاری از موارد استادکاران شمسه‌های داخل گره را ــ که معمولاً کنج‌های یک زمینهٔ متعارف محسوب می‌شود ــ از بین می‌برند و آنرا تبدیل به آلت‌های جدید می‌کنند. اما این کار به راحتی میسر نیست، زیرا قسمتی از شمسه خالی از آلت سالم می‌ماند که این قسمت می‌باید با آلت‌های مجاور خود ترکیب شود و به شکل آلت‌هایی از مجموعه آلت‌های گره‌سازی مبدل شود.

انواع گره

هندسهٔ درون هر گره گویای نوع گره است. ازاین‌رو، اساس و اصل گره زیربنای هندسی آن است. اما شکل و زوایای آلت‌های گره نتیجه و ثمرهٔ إعمال الگوهای هندسی آن گره است. معمولاً شکل یا آلت‌های شمسه در هر گره می‌تواند معیاری برای تشخیص نوع گره باشد. اگر تعداد گوشه‌های (پره‌ها) یک شمسه (ستاره) یک گره ۱۰ عدد باشد، می‌گویند گره ۱۰ است؛ ازاین‌رو، یک زمینه از گره می‌تواند ۶، ۸، ۱۰ یا ۱۲ باشد، که نوع آن گره را به همان نام‌ها می‌شناسند. اما در هر یک زمینه، می‌تواند حسب ضرورت ۲ نوع کار وجود داشته باشد مثل گره ۸ و ۱۲ که در یک طرف از چهارچوب یا زمینهٔ آن گره شمسهٔ ۸ و در طرف دیگر شمسهٔ ۱۲ وجود دارد.

در دست‌گردان کردن گره‌ها، به‌ویژه در سطوح منحنی گنبدها و امثال آن، مجبور می‌شوند در پره‌های شمسه‌ها تصرف کنند. ازاین‌رو، در طرح آنها شمسه‌های ۵، ۷، ۹، ۱۱ و ... نیز به‌چشم می‌خورد. تمام این حالات حاکی از هنرنمایی طراحان آن گره‌ها است و گره‌های استادپسند نتیجهٔ همین زورآزمایی با کارها است.

گره‌های تند و گره‌های کند

هر آلت گره‌سازی یک کثیرالاضلاع است. زوایای این آلت‌ها همان‌گونه‌که گفته شد، بستگی به نوع گره و زوایای پدیدآورندهٔ گره و شمسه آن دارد. در گره‌های تند آلت‌ها زوایای تندتری دارد. در گره‌های ۱۰زاویه آلت‌ها تابع تقسیمات $\frac{۱}{۱۰}$ دایره است.

گره‌های تند و کند (هم تند و هم کند)

گره‌هایی هستند که در یک طرف قطر زمینهٔ آلت‌های کند و در طرف دیگر قطر، آلت‌های تند جای می‌گیرند نظیر تند و کند گیوه.

ترکیب و شکل آلت‌ها

همنشینی آلت‌های هرگره به نوعی جفت شدن زوایای آنهاست. نقش این آلت‌ها در ترکیب به‌گونه‌ای است که دور دو گوشه زمینهٔ حول شمسه، چرخش دایره‌وار دارد اما به لبه‌های زمینه به صورت نصف آلت ختم می‌شود. گاهی آخرین آلت دو آلت یکسانی است که در دو گوشهٔ دیگر زمینه جای گرفته و خود را به صورت $\frac{۱}{۴}$ می‌نمایانند. هر آلت شکل و ظاهر و نام و نشانی دارد.

آلت‌های کند: شمسهٔ کند، ترنج کند، پنج کند ، طبل و سرمه‌دان و... است.

آلت‌های تند: شمسهٔ تند، ترنج تند، شش بند، ترقه، پنج تند و ستاره، پابزی، ماکو، ته‌بریده و ... است.

آلت‌های تند و کند: آلت‌هایی است که در گره‌های تند و کند واسط بین دو زمینهٔ مذکورقرار دارد.

زمینهٔ گره‌ها

بعضی از گره‌ها در زمینهٔ مربع بسته می‌شود. گره‌های ۱۰ در مستطیلی بسته می‌شود که قطر آن زاویهٔ قائمه را به ۲ قسمت ۲ و ۳ تقسیم کند. گره‌های ۱۲ در مستطیلی بسته می‌شود که قطر آن زاویهٔ قائمه را به ۲ قسمت ۲ و ۴ تقسیم می‌کند.

خط‌گیرهای اصلی گره

یک یا دو خط رمزگشای گره است که به‌وسیلهٔ آن راه ترسیم گره معلوم می‌شود. پس از بستن زمینه در هر گره به خط گیرهایی نیاز پیدا می‌شود که راهنمای طرح گره و پهلوی هم قرار دادن آلت‌های گره‌سازی است. در گره کند دو پنج یک خط گیرهٔ اصلی این وظیفه را انجام می‌دهد و در گره تند ۱۰ دو خط‌گیر که هریک طبق قاعده‌ای معین رسم می‌شود.

ویژگی‌های گره ۱۰

بیشترین نوع گره‌های ایرانی گره ۱۰ است. این نوع گره به دلیل نظم و تناسب در مبانی هندسی آن خواصی دارد که قبلاً به آن اشاره شد. از نوع کند آن می‌شود به نوع تند رسید و برعکس. به راحتی هر گره خرد می‌شود و در زمینه‌های مختلف دست‌گردان می‌شود.

کاربندی

به مجموعه پوشش‌های تزیینی باربر و غیرباربر در معماری ایرانی اسلامی اطلاق می‌شود، نظیر مقرنس و رسمی‌بندی. این پوشش‌ها پوشش اصلی معماری نیست، اما به همراه هم در تعاملی جهت حفظ تعادل و توزیع نیروها کار می‌کند. رسمی‌ها از جمله پوشش‌های تزیینی است که می‌تواند نیروهای نگهدارنده کاربندی را مستقیماً به پایه‌ها و لنگه‌های باربر منتقل کند و به اصطلاح باربر است، اما مقرنس جزء آن دسته پوشش‌های تزیینی است که به لحاظ معنا و مفهوم و فرهنگ عمیق هنری، ملی و مذهبی، همچنان‌که گفته شد، خود را از شرایط و قیود ساختمانی آزاد کرده است و با اتکا به مجموعه عناصر باربر از جمله «پس‌طاق» خود را مطرح می‌کند.

انواع کاربندی‌ها

کاربندی‌ها به چهاردسته تقسیم می‌شود که آنها را اقلام چهارگانهٔ کاربندی معماری می‌گویند: ۱. رسمی‌بندی ۲. یزدی‌بندی ۳. کاسه‌سازی ۴. مقرنس.

رسمی‌بندی

رسمی‌بندی متشکل از چندین «دور» یا «قوس» باربر است که هریک «قالب» هم نامیده می‌شود. این قوس‌ها همدیگر را به‌طور منظم و طبق قاعدهٔ معین قطع می‌کند و استخوان‌بندی فضایی رسمی‌بندی را ایجاد می‌کند. رسمی‌ها در کل مانند یک چشمه و یا گنبد باربر عمل می‌کنند[۱].

انواع رسمی‌بندی

رسمی‌بندی دو نوع است:

الف ـ رسمی قالب شاقولی.

ب ـ رسمی قالب سرسفت.

رسمی قالب شاقولی

رسمی‌هایی است که قالب‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها در امتداد یکدیگر و در یک صفحه است و به‌صورت یک قوس کامل باربر (تویزه) بار را به تکیه‌گاه‌ها منتقل می‌کند.

اجرای رسمی‌بندی

قالب‌های رسمی در زیر پوسته کاربندی ضخامتی به قطر یک آجر ۵ سانتی‌متری و یا قطر یک کاشی ۲ سانتی‌متری است که در پشت دارای ضخامتی در حد طول یک آجر یا بیشتر می‌شود و در دو طرف آن لایه‌های آجری به صورت لاچسبان قالب را تقویت می‌کند. به‌عبارت دیگر هر قالب در پشت رسمی‌بندی به صورت چند لایه به هم چسبیده از آجر اجرا می‌شود. تعداد لایه‌ها به دهنهٔ قالب بستگی دارد و به صورت یک لنگه (قوس باربر) عمل می‌کند که تنها لایهٔ وسط از زیر دیده می‌شود.

به قالب‌های کوچک‌تر «بچه‌قالب» گفته می‌شود. بچه‌قالب‌ها بین قالب‌های اصلی یا مادر قرار می‌گیرد. وقتی قالب‌های مادر و بچه برپا شد یک شبکه با پوشش متخلخل درست می‌شود که بین آنها را طاق می‌زنند. رسمی‌بندی در بلندترین بخش خود به شمسه که ختم‌کنندهٔ رسمی است منتهی می‌شود. نقشهٔ رسمی را در زمینه «نیم‌کار»

یا ابزار نشان می‌دهند. ازاین‌رو، برای «تمام کار» و چشمه یا گنبد ترسیم ساده‌تر است. اما لازم است برای صحت و درستی کاربندی، ترسیم آنها را در نیم‌کار یاد گرفت[۲].

رسمی قالب سرسفت

رسمی‌هایی است که قالب‌های به‌وجود آورندهٔ رسمی در امتداد یکدیگر یا یک صفحه نیست، و قوس‌ها قوس کامل باربر نیست. این رسمی‌ها در زیرطاقی که قبل از رسمی‌بندی ساخته شده است برپا می‌شود. برای برپایی رسمی قالب سرسفت مجموعه قالب‌های اصلی به بدنهٔ پس‌طاق یعنی به چشمه یا به طاقی که رسمی در زیر آن قرار دارد تکیه می‌کند و بچه‌قالب‌ها بین قالب‌های اصلی اجرا و به آنها متکی می‌شود.

آلت‌های رسمی‌بندی

پاباریک، سوسنی، هفتی، ترنج و شمسه.

کاسه‌سازی

نوعی سقف تزیینی است که از ترکیب چند شمسه و آویز که با نظم هندسی خاصی رسم و اجرا می‌شود به‌وجود می‌آید. قاعدهٔ ترسیم و ساخت این کاربندی تا حدودی نظیر رسمی‌بندی است. اسکلت یا سازهٔ کاسه‌سازی در هر شمسه به اسکلت یک رسمی قالب شاقولی کوچک شبیه است، در نهایت اسکلت کاسه‌سازی که همان قالب‌های اصلی و بچه‌قالب‌ها است به‌وجودآورندهٔ نقش‌ها یا «آلت»های کاسه‌سازی است.

در حقیقت زمینهٔ کاسه‌سازی را می‌توان به زمینه‌ای تشبیه کرد که در آن چند رسمی در کنار هم قرار گرفته است و تشکیل یک کاربندی را داده است.

آلت‌های کاسه‌سازی

همهٔ آلت‌های کاسه‌سازی نظیر رسمی‌بندی است: ۱. پاباریک. ۲. ترنج. ۳. سوسنی ۴. شمسه. تنها تفاوت میان اجزای این دو کاربندی در «آویز» کاسه‌سازی است که چند ترنج طوری ترکیب می‌شود که یک آویز را به‌وجود می‌آورد.

انواع کاسه‌سازی

تعداد شمسه و تنوع آن در هر زمینهٔ کار، چهرهٔ خاصی به کاسه‌سازی می‌دهد که باعث تفاوت‌هایی در شکل کلی کاسه‌سازی می‌شود. مثلاً در یک زمینهٔ مربع می‌توان ۵ یا ۸ شمسه یا بیشتر طرح و اجرا کرد، که هریک از شمسه‌ها نوعی رسمی، ۸، ۱۰ و بیشتر می‌تواند باشد. بنابراین هر زمینهٔ کاسه‌سازی را با دو عامل مشخص تعریف و نام‌گذاری می‌کنیم، اول تعداد شمسه‌ها و نوع رسمی (۸، ۱۰ و ...) و دوم با تعداد آویزهای آن.

کاربرد کاسه‌سازی در فضاهای معماری

در گذشته در تالارها و فضاهایی که به‌دلیل اهمیت آن، بلند ساخته می‌شد، طبق روش‌های مرسوم به‌طور خاص از نوعی شمسه‌سازی که ترکیبی از چند شمسه در زمینهٔ طولانی است استفاده می‌شد، که هر شمسه یک رسمی یا یزدی‌بندی است. مانند تالار کاخ چهل‌ستون یا تیمچه‌های معروف و نفیس، نظیر تیمچهٔ ملک اصفهان و تیمچه‌های معروف کاشان. اما کاسه‌سازی به‌طور کلی در تالارهایی به‌کار می‌رود که ارتفاع زیاد مورد نظر نباشد یا محدود بودن ارتفاع تالار، اجازهٔ پرداختن به کاربندی‌های دیگر را ندهد. بنابراین از کاسه‌سازی یا شمسه زیاد استفاده می‌شود که در این صورت هم برای نمایانی زیباتر و کامل‌تر آن، ارتفاع مناسبی را باید به آن اختصاص داد.

یکی از کاسه‌سازی‌های معروف در مدرسهٔ سپهسالار تهران مربوط به دورهٔ قاجاریه است که استاد جعفر خان ساخته است. کاسه‌سازی را در برخی از بناهای معاصر، به‌ویژه در مساجد معاصر، اجرا کرده‌اند. کاسه‌سازی در ابنیهٔ مختلف و در فضاهای گوناگون ساخته شده است. در هشتی ورودی مساجد و مدارس، راهروها، کلاه‌فرنگی‌ها و نیز به جای چشمه‌طاق و هرجا که تأکید و زیبایی بیشتر مورد توجه بوده است، کاسه‌سازی در آن کار شده است.

یزدی‌بندی

پوستهٔ تزیینی معماری است که به کمک پس‌طاق و اتصال به آن برپا می‌شود. خطوط اولیهٔ آن بیشتر موارد بالغ بر رسمی‌بندی است، که در این صورت خطوطی به آلت‌های

آن اضافه خواهد شد تا تنوع بیشتر و کار ظریف‌تر شود. گاهی با تصرف در رسمی‌بندی، خطوط و قالب‌های آن شکل جدید و مستقل از رسمی ارائه می‌شود.

بنابراین در میان کاربندی‌ها، یزدی‌بندی بیشترین اختیار را در استفاده از ترکیب آلت‌ها و آمیختگی با رسمی‌بندی دارد. این آزادی عمل به هنرمند اجازه می‌دهد در انتخاب و خرد کردن آلت‌ها و به‌دست آوردن خطوط و نقوش یزدی‌بندی مداخلهٔ بیشتری کند. ازاین‌رو می‌توان با استفاده از خطوط رسمی‌بندی و با اضافه کردن خطوط طبق نظم و قاعدهٔ معینی بر آن، آنرا ترسیم کرد و یا ساخت.

در یزدی‌بندی هم از آلت‌های تخت می‌توان بهره گرفت و هم بدون آن. تخت‌ها صفحه‌های افقی با اشکال هندسی مختلف است که از یک طرف به پس‌طاق متصل می‌شود و آلت‌های یزدی‌بندی بر روی اضلاع دیگر تخت قرار می‌گیرد. این پوسته نزدیک‌ترین فاصله را به پس‌طاق دارد.

آلت‌های یزدی‌بندی

آلت‌های یزدی‌بندی عبارت است از: سوسنی، پاباریک، شمسه، سینه‌فخری.

گچبری

گچ‌کاری و گچبری یکی از هنرهای وابسته به معماری است که از دیرباز تاکنون هم به صورت اندود و هم تزیین به‌کار رفته است. گچ به علت ناپایداری در برابر رطوبت و عدم علاقهٔ ایرانیان در کاربرد بیرونی بنا همواره در نماهای داخلی ابنیه به کارگرفته شده است، و به دلیل شکل‌دهی و انعطاف فراوان، کنده‌کاری راحت و آسان مورد استقبال هنرمندان بوده است. «ممکن است تصور شود که علت عدم استفاده از گچ برای سطوح خارجی آن بود که گچ در مقابل تغییرات هوا استقامت کمتری دارد و همچنین انعکاس نور خورشید در آن شدید است، اما احتمال قوی‌تر آن ست که سلیقهٔ ایرانیان اقتضا نمی‌کند که در خارج بنا گچ به‌کار برده شود، زیرا در ابنیهٔ اسلامی ممالک دیگر سطوح خارجی با گچ پوشیده و یا سفیدکاری شده است»[۳]. ازاین‌رو، در آغاز با اندود بر روی بدنه‌های دیواهاری خشتی و قلوه‌سنگی حالت زمخت آنها را پنهان می‌کردند و به‌تدریج

با شناخت ویژگی‌های آن، صورت‌های تزیینی آن در انواع مختلف کنده‌کاری و برجسته‌کاری ابداع گردیده است.

گچ فرآورده‌ای است که از پختن و آسیاب کردن سنگ گچ تهیه می‌شود. سنگ گچ خالص بلوری و بی‌رنگ است. بیشتر سنگ‌های گچ ناخالصی دارد و با آهک یا خاک رس یا آهن مخلوط است. رنگ خاکستری، زرد روشن، سرخ روشن سنگ گچ، از ناخالصی‌های سنگ گچ است[۴].

ملاط گچ تندگیر است و نمی‌شود با آن سطح‌های بزرگ را بی‌موج و صاف سفید کرد. در ایران برای آنکه سطح سفید شده بی‌موج و صاف بشود، ملاط را در دو پوسته اندود می‌کنند: پوستهٔ آستر با ملاط گچ زنده و پوستهٔ رویه، برای صاف‌کاری، با ملاط گچ کشته. برای آنکه ناهمواری‌های سطح سفید شده با گچ نمایان نشود، از دوران باستان در ایران سطح‌های بزرگ را قسمت‌بندی کرده روی آنها را قاب‌سازی و گچبری می‌کردند. نمونه‌های گچبری زیبا از دورهٔ اشکانیان به‌جا مانده است. هم چنین در دورهٔ اسلامی، هنر گچبری ایران پیشرفت‌های چشمگیر کرده است که نمونه‌های بسیار زیبای آنرا در مسجد رضائیه، در مسجد جامع اصفهان، در مسجد امیرچخماق یزد و جاهای دیگر می‌توان دید[۵]. همچنین گچ فراوان و مقرون به صرفه بوده و کاربرد و انعطاف بسیار داشته است. اندود گچ زنده، مقاوم و پردوام است و دارای رنگ و بازتاب مطبوع، خاصیت ضد میکروبی با توان جذب و رفع رطوبت و هماهنگی با هوای اتاق نیز هست[۶]. نمونهٔ گچ ابنیهٔ مختلف نشان می‌دهد که اغلب با خاک رس و شن و ماسه و حتی گل مخلوط می‌شده است. از لحاظ سفتی از نوع خیلی سخت تا نرم، و از لحاظ رنگ از سفید تا زرد کم‌رنگ و خاکستری دیده می‌شود. در بعضی از ابنیه چنین به نظر می‌رسد که رنگ گچ عمداً به رنگ آجر درآورده شده است[۷].

رنگ گچ ساختمانی سفید است. سطح سفید شده با ملاط گچ را می‌شود با رنگ لعابی یا رنگ روغنی رنگ کرد. برای آنکه جسم پوسته گچی رنگی شود، به آب ملاط آن رنگ می‌زنند. به این روش در دوران صفوی، بناهای بزرگ مانند عالی‌قاپو و چهل ستون و جاهای دیگر گچ‌کاری شده است. ملاط گچ را رنگی می‌ساختند و آنرا روی سطح صافی می‌ریختند و پیش از آنکه ملاط گچ خود را بگیرد، آنرا به شکل دلخواه می‌بریدند.

تکه‌های گچ بریده شده با رنگ‌های گوناگون را با نقش دلخواه کنار هم مـی‌چیدنـد و پشت آنها را ملاط می‌کشیدند که یک تکه شود و به شکل لوح درآید و آنها را روی دیوار یا زیر سقف می‌چسباندند[۸].

الواح گچبری به‌دست آمده از آثار و بقایای معماری در کشور ما نشان می‌دهد که این هنر در دورهٔ اشکانیان رو به تکامل گذاشته و در دوره ساسانیان رواج یافته است. «شواهدی بر تزیین گچبری از زمان اشکانیان برجامانده‌اند. گچ که از مصالح ارزان قیمت، قابل‌تراش و رنگ‌پذیر است عنصر تزیینی بسیار مناسبی بوده است»[۹]. صنعتگر گچبر باید بر مصالحی که با آن کار می‌کند کاملاً مسلط باشد و نقشی را که درنظر دارد به‌خوبی از بر باشد، چرا که گچ به سرعت سخت می‌شود و فرصت چندانی برای کار نمی‌دهد[۱۰]. «گچ یکی از خصوصیات عمدهٔ تزیین ابنیهٔ اولیهٔ دورهٔ اسلامی در ایران بود و در تمـام قرون بعد رواج و عمومیت خود را حفظ کرد»[۱۱]. فایدهٔ عملی تزیین گچی آن است که می‌توان آنرا به سرعت پخش و روی آن کار کرد و به همین جهت ارزان تمام می‌شود، درصورتی‌که آجرکاری و کاشی‌کاری، نسبتاً گران‌تر تمام می‌شود[۱۲].

آرثر اپهام پوپ معتقد است که سبک و فنون گچبری به‌دست ایرانیان به درجه‌ای از ظرافت و تنوع می‌رسد که هیچ‌یک از ملل دیگر با آنها برابری نمی‌کند و تنها ایرانیان بوده‌اند که گچبری را به پایهٔ یکی از هنرهای زیبا رسانیدند[۱۳]. مشبک‌کاری، ریزه‌کاری و طرح‌های گوناگون پیچیده با رنگ‌های متنوع و درخشان نتیجهٔ اعتلای این هنر است. به نظر می‌رسد طرح و تکنیک‌های به‌کار رفته در گچبری به دنبال طرح‌ها و تجربیات مشابه در سفالگری و حجاری است که از قرن‌ها قبل در سرزمین ما وجود داشته است. در دوران ساسانیان و پس از اسلام در زمان آل بویه این هنر از درخشش خاص برخوردار بوده است و بر روی هنرهای دیگر نظیر منبت، حکاکی سنگ و طرح پارچه‌ها اثر گذاشته است.

ارنست کونل اعتقاد دارد خلق آثار هنری در بین‌النهرین و ایران در چهارچوب سبک ساسانی و تأثیر آن بر نقاشی‌های دیواری قصر سامره که دربردارندهٔ طرح‌های تزیینی مانند رقاصه‌ها، شکارچیان و جنگ حیوانات است، به‌خوبی مشهود و قابـل تشـخیص است[۱۴]. نفوذ سنت پارت‌ها حتی تا عصر عباسیان بدون تغییر محسوسی ادامه یافت، و

خصوصاً در قصر شاهزادگان ایرانی که آگاهانه خود را از نفوذ بغداد دور نگه می‌داشتند و در حفظ و احیاء سنت‌های هنر ایران باستان می‌کوشیدند[۱۵].

دستاوردهای این تأثیرات که در منطقه‌ای وسیع نفوذ کرده بود، در اوایل دورهٔ اسلامی در دورهٔ پادشاهان اموی به اسپانیا برده شد و پس از چندی به صورتی باشکوه به منطقهٔ مبدأ یعنی ایران و بین‌النهرین بازگشت. درخشش و شکوه این‌گونه تزیینات گچبری را می‌توان در پاره‌ای از متون بازشناخت. احمد بن عمر بن علی نظامی عروضی سمرقندی حدود سال ۵۵۰ق در وصف صلات و بخشش خواجگان و امرای عهد دولت آل عباس می‌نویسد: « ... اما حسن سهل ذوالریاستین و فضل برادرش که از آسمان درگذشتند تا به درجه‌ای که مأمون دختر فضل را خطبت کرد ... و چون مأمون به بیت‌العروس بیامد خانه‌ای دید محصص و منقش، ابزار چینی زده، خرم‌تر از مشرق در وقت دمیدن صبح و خوش‌تر از بوستان به گاه رسیدن گل، و خانه‌واری حصیر از شوشه زیر کشیده افکنده و مدا و لعل و پیروزه ترصیع کرده ... »[۱۶].

«در دورهٔ اموی قسمت اعظم طرح‌های تزیین و آرایش بنا، بر روی تزیینات سنگی انجام می‌شد ولی تجربیات درخشان و منحصر به‌فرد هنر گچبری در قصور پادشاهان اموی اسپانیا در کاخ الحمرا و سپس در قصور خلفا و مساجد سرزمین‌های وسیع اسلامی به شکل باشکوهی در آمد که نمونه‌هایی از آن، گچبری نفیس مسجد سامرا در شمال بغداد و آثار به‌دست آمده از بقایای ابنیهٔ شهر نیشابور است. این تحولات در نتیجهٔ تغییر مکان خلافت از دمشق به سوی مناطق شرقی در نزدیکی تیسفون ــ قصر پادشاهان قدیم ایران ــ یعنی بغداد ایجاد شده بود»[۱۷].

در این دوره ضمن استفاده از آجر در ابنیه از پوشش گچی جهت تزیین نمای دیوارها استفاده می‌کردند. مادر چنین آرایه‌هایی هنر گچبری و طرح‌های ساسانی بود که گاه به طبیعت نزدیک و گاه از آن دور می‌شد. این طرح‌ها هم با استفاده از قالب و هم با ابزارهای برش گچبری و با روش برش مایل و زیر و رو انجام می‌گرفت و برای سرعت بخشیدن به تزیین از طرح‌های بنایی قابل تکرار و گستره و نیز با تکنیک «فشردن قالب بر لایهٔ گچ انجام می‌شد»[۱۸].

نمایش این فنون را در نمونه‌های گچبری سردر مسجد جامع جورجیر اصفهان،

مسجد جامع نائین و نیز آثار مکشوفه شهر ری می‌توان ملاحظه کرد. ویژگی‌های این طرح‌ها نه تنها گل و برگ‌های نظیر دورهٔ ساسانی است، بلکه از گره‌های هندسی هم استفاده شده است که به صورت‌های گوناگون حواشی، متن و مجالس حضور انسان، که کاملاً به لحاظ شکل خلاصه گردیده، ماهرانه در زمینهٔ گل و برگ طرح‌اندازی شده است.

تکنیک‌های گچبری در دورهٔ سلجوقیان متحول گردید و انواع گچبری‌های حجیم و سطح عظیم گچبری ظاهر گشت. «این گچبری‌ها در ابنیهٔ شهر ری و سایر شهرهای ایران به‌صورت برجسته‌کاری‌های نسبتاً بزرگ و گاه حجیم ظاهر شد. این برجسته‌کاری‌ها نشان دهندهٔ تصاویر نگهبانان یا امرا و خدمهٔ آنها که در کنارشان ایستاده‌اند، می‌باشد. لذا با مناظری روبه‌رو هستیم که در وهلهٔ نخست به درد کاخ می‌خورد»[۱۹].

برجسته‌کاری‌ها در ابنیهٔ مذهبی دورهٔ سلجوقی از شکوه خاصی برخوردار است که نمونه‌های بارز آنرا در گنبد علویان، مدرسهٔ حیدریه و مسجد جامع اردستان می‌توان یافت. آثار تزیین گچی در دو دورهٔ سلجوقی و ایلخانی شبیه یکدیگرند، اما با دقت می‌توان تکامل تدریجی و تلطیف شدن آنرا تا پایان دورهٔ ایلخانان ملاحظه کرد. این ویژگی خاصه در محراب‌های آن دو دوره مشهود است[۲۰]. هرچند در دورهٔ سلجوقی و قبل از آن در ابنیهٔ دینی و فضاهای داخلی تزیینات آجری نفیس به‌کار می‌رفت، در دورهٔ ایلخانان گچبری‌های آجرنما با بندهای رنگین و منقوش جای آنرا گرفت. برجسته‌کاری‌های حجیم در محراب‌های این دوره به صورت تلطیف شده ادامه یافت و مراحل گچ‌اندازی و گچبری به صورت‌های بسیار متنوع با نقوش گیاهی، هندسی، نوارهای تزیینی، کتیبه‌های مواج کنده‌کاری شده با برش‌های مایل و حرکت‌های زیر و رو و لایه‌های مختلف ریزه‌کاری به‌وجود آمد که تا امروز اعجاب همگان را برانگیخته است. گچبری‌های گنبد سلطانیه و محراب‌های نفیس مساجد این دوره و به‌ویژه محراب اولجایتو مسجد جامع اصفهان و بقعهٔ پیربکران را می‌توان نام برد. در این دوره و دورهٔ قبل است که و گچبری به صورت‌های بسیار متنوع با نقوش گیاهی، هندسی، نوارهای تزیینی، کنده‌کاری شده بر روی الواح رسی پخته شده و اجرای لعاب‌های فلزی و زرین‌فام بر روی آن، در حقیقت حلقه واسطی بود بین گچبری و کاشی‌کاری در تزیینات داخلی ابنیهٔ دینی که مرکز آن شهر کاشان بود. از نمونه‌های شاخص آن محراب مسجد میدان کاشان است.

گچبری در این زمان و دوره‌های بعدی در قالب گوشه‌سازی و مقرنس‌سازی هم رایج گردید. ویلبر کاربرد گچ و تزیینات گچی را در ابنیه در هفت مرتبه تقسیم کرده است: ۱. گچ به عنوان کمک و مادهٔ الحاقی به بنا که منظور الحاق قطعات آجری پیش بر روی ورقهٔ گچی به صورت درجا است. ۲. توپی‌های ته آجری: ایجاد بندهای عریض عمودی بین آجر و پرکردن و تزیین کردن آن با گچ. ۳. روکاری: که منظور پوشاندن با یک لایه گچ سخت و صاف یا ایجاد طرح‌های شبیه‌سازی آجر. ۴. برجسته‌کاری بلند و اغراق‌آمیز. ۵. تزیین گچی توپر و توخالی. ۶. گچ‌کاری وصله‌ای: که بیشتر به صورت ایجاد بندهای گچی بر روی خط ترسیم شده روی سطح صاف به‌دست می آمد. ۷. گچ‌کاری رنگی[۲۱]. در دورهٔ تیموریان گچبری در سراسر سرزمین پهناور ایران گسترش یافت. معماران «برای نشان‌دادن فضاهای مهم بنا از طاق‌های گنبدی با ترکیبات مقرنس گچی استفاده می‌کردند تا اهمیت فضاهای مهم را بنمایانند. آرامگاه‌های شیخ عبدالصمد در نطنز و آرامگاه احمد یسوی از نخستین نمونه‌های است که دارای طاق‌های مقرنس یا سطوح بسیار بزرگ می‌باشد»[۲۲]. مقرنس‌های گچی مدرسهٔ خرگرد و مقبرهٔ مجتمع گوهرشاد در هرات از نمونه‌های شاخص دیگر است.

معماری رنگین دورهٔ صفویه کمتر به گچبری پرداخته است، زیرا زبان و بیان تازه خود را در سطوح رنگین کاشی‌کاری‌های نفیس که در دوران تیموری به ظهور رسیده بود ارائه کرد. به همین دلیل سطوح گچبری در ادامهٔ سنت‌های دورهٔ قبل ارائه شد، با این تفاوت که بیشتر در خدمت نقاشی قرار گرفت. در عوض تحولی در به‌کارگیری انواع گچبری‌ها تازه پیش‌آمد که ترکیب از سطوح گچبری و آینه‌کاری و تلفیق آنها به‌صورت ماهرانه بود، همچون طرح‌های مشبک گچی که شکل‌های ظروف عصر صفوی را طاقچه‌ها، بدنه‌ها و مقرنس‌های گچی به همراه تصاویری از درختان و حیوانات خلاصه شده ارائه می‌کرد. این تکنیک که آنرا تنگ‌بری می‌گویند از چینی‌خانهٔ اردبیل و کاخ‌های صفوی به خانه‌های اشراف هم سرایت کرده بود. چینی‌خانهٔ اردبیل، کاخ عالی‌قاپو و بسیاری از خانه‌های جلفای اصفهان دربردارندهٔ این تکنیک است. تکنیک جدید دیگری در بدنه‌ها و اِزاره‌های خانه‌های صفویه به همراه نقاشی به‌وجود آمد. نوعی برجسته‌کاری به نام‌های «لایه‌چینی» و «مرواریدکاری» پدید آمده بود که در دورهٔ قاجاریه نیز دنبال

شد. طرح‌های گچبری این دوره به‌طورکلی بسیار ظریف‌تر از دوره‌های قبل است. در ابتدای دورهٔ قاجاریه «هنر، آگاهانه از دورهٔ صفویه تأثیر پذیرفت و آنرا به‌گونهٔ جدیدی دگرسان کرد. این هنر ضمناً باستان‌گرایانه شد و تأثیراتی از غرب پذیرفت». در این دوره دامنهٔ تحولات هم در عرصهٔ سازمان‌دهی ساختمان‌ها و فضاهای شهری جدید و هم در مقیاس معماری و لوازم داخلی ابنیه روی داد. «علاقهٔ زمان صفویان به‌کارهای عام‌المنفعه حفظ شد و در پروژه‌هایی چون ساختن پل رودخانهٔ صوفی در مراغه و قنات و چشمه ... و مرمت آرامگاه‌های بزرگ متجلی شد. محمدحسین خان صدر حاکم اصفهان در چهارباغ خواجو مثنای جدیدی از چهارباغ شاه عباس اول ساخت. در یزد دروازهٔ بازار ساخته شد... در سامان‌دهی ابنیه ترتیبی برای سازمان‌دهی متحد کاخ‌های سلطنتی داده شد. در تزیینات نیز، گچبری هم به‌گونهٔ طلایی و هم منقوش به رنگ لاجوردی، به وفور به‌کار رفت. تأثیر اروپا در نگارستان ... و سلیمانیهٔ کرج و در تلاش برای خلق اثاثیهٔ خانه به سبک امپراتوری ظاهر شد»[۲۳]. در این دوره معماری باز عرصهٔ ترک‌تازی گچبری شد. سرعت بیش از حد و خانه‌سازی و تزیین آن، میدان وسیع در اختیار این هنر گذارده بود. انواع گچبری برحسب طرح آن نام خاصی گرفته بود. این طرح‌ها هم در ادامهٔ سنت‌های دوران پیش بود و هم طرح‌های جدید را که به صورت‌های مختلف از کشورهای بیگانه وارد شده بود، شامل می‌شد. «در تزیین، رنگ‌های جدید وارد شد و رنگ سفید و زرد و نیز قوالب جدید نظیر خوشه‌ها، گلدان‌های گل و سفالینه‌های مزین به پیکره‌های انسان به وفور به‌کار رفت»[۲۴].

فعل و انفعال سبک عامیانه، ذوق و سلیقهٔ باستان‌گرایانه و تأثیر اروپا از فضاها و سطوح داخلی به نماهای بیرون انتقال یافت. علاقه به نقش‌برجسته‌های سنگی که فتحعلی شاه مجذوب آن بود و چندتایی از آنرا به سبک ساسانی به یادگار گذاشت، زبانی مشترک با گچبری پیدا کرد و بسیاری از نمونه‌های معماری شاخص این دوره با این روش آذین شد. ایوان‌ها، پیشانی ابنیه و ستون‌های نمادین نگهدارندهٔ ایوان عناصری بود که بیش از همه مورد توجه گچبران قرار گرفت. خانه‌های امین و بخردی اصفهان و خانهٔ بروجردی‌های کاشان متأثر از این تحول گردید[۲۵].

گچبری‌های گل و مرغ، گل و برگ، لچک ترنج، چدنی‌کاری‌های ساده و پرکار، پیچ

و گلدان، اسلیمی، خط، کشته‌بری هفت رنگ، کشته‌بری دو مرحله‌ای، لایه‌چینی نام‌هایی است که بیشتر مناسب با چگونگی طرح و تا اندازه‌ای به روش کار آن نام‌گذاری شده است[۱].

مراحل تهیه یک زمینهٔ گچ‌کاری

کرم‌بندی، شمشه‌گیری، آستر (نیم‌کاه یا کاهگل)، گچ زمینه و در نهایت گچ‌کاری. البته امروزه به‌جای نیم‌کاه و کاهگل از گچ و خاک استفاده می‌کنند. گاهی هم سیمان می‌زنند (در منازل شخصی) سپس روی گچ و خاک یا سیمان را گچ‌اندازی کرده و بقیهٔ مراحل طی می‌شود.

کشته‌بری

به کشیدن «گچ‌کشته» برروی سطح بوم که گچ زنده است. بر روی گچ و خاک گچ‌اندازی می‌شود و بسته به کم‌کاری و پرکاری بر دو قسم است.

کشته‌بری: دو مرحله‌ای یا دو گچه

تمام گچبری‌ها از دو مرحله «زیرسازی» و «روسازی» تشکیل می‌شود. در کشته‌بری دو مرحله‌ای یک لایهٔ مسطح گچ و خاک زیرسازی را درست می‌کند. در مرحلهٔ بعد یک لایه گچ زندهٔ رنگین (مخلوط گچ با ماده رنگین مثل لاجورد، گل ماشی، اخرا، ...) که به آن بوم می‌گویند بر روی گچ و خاک کشیده می‌شود. برای این کار گچ و خاک را خیس می‌کنند و لایهٔ گچ (بوم) روی آن کشیده می‌شود. در مرحلهٔ آخر یک لایه گچ کشتهٔ سفید یا رنگین دیگر به قطر ۲ یا ۳ میلیمتر روی گچ بوم می‌کشند و آنرا با ماله پرداخت می‌کنند و می‌گذارند تا خشک شود. پرداخت کردن کشته موجب سفت شدن آن می‌شود. در مرحلهٔ بعد آنرا قسمت‌بندی کرده، طرح از پیش کشیده شدهٔ کاغذی

---

(۱). استاد رضا اعظمی گچبر اصفهانی که هم اکنون محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان را مرمت می‌کند در این باره توضیح داده‌اند.

را بر روی قسمت‌ها پیاده می‌کنند (این کار با سمبه و گرده زغال انجام می‌شود). سپس آنرا با قلم «فرنگی» خط می‌کنند (نوک قلم فرنگی مثل سوزن است). «خط کـردن» برای آن است که طرح کپی شده پاک نشود و ازبین نرود. در مرحلهٔ بعد با دم‌بر نقش‌های هر لایه را می‌برند و با بوم خار زمینه را وامی‌ریزند.

کشته‌بری کاری است رنگی که نسبت به محل و نوع کار تعداد رنگ‌ها متفاوت است. تعداد رنگ‌ها تعیین کنندهٔ مراحل کشته‌بری است. در کشته‌بری باید توجه داشت ابتدا رنگی که در طرح وسعت بیشتر دارد (زمینه) روی بوم می‌کشند. این لایه از گچ کشته است که برحسب وسعت رنگ، لایهٔ کشته مربوطه روی لایهٔ قبلی انداخته می‌شود.

کشته‌بری هفت رنگ

اساس کار مانند کشته‌بری دو مرحله‌ای است با این تفاوت که در این نوع کشته‌بری ابتدا گچ کشته‌ای از یک ظرف گچ نرمه درست می‌شود و آنرا کشته می‌کنند. سـپس با رنگ‌های مختلف جداگانه مخلوط می‌کنند و در انتها بر روی گچ زنده‌بوم، مرحله به مرحله و طبق طرح از پیش مشخص شده‌ای که تمام عناصر و جزئیات رنگین آن معلوم است، گچ‌اندازی و پرداخت می‌شود. این لایه‌ها در محل اتصال جذب یکدیگر می‌شود. شش لایه گچ کشته با رنگ‌های مختلف بر روی گچ بوم، کشته‌بری هفت رنگ را تشکیل می‌دهد. معمولاً به جای لایهٔ ششم، بر روی لایهٔ قبلی (پس از خشک شدن) رنگ سفید را با گل سفید چند بار با قلم‌مو نقاشی می‌کنند. قبل از این کار گل سفید را می‌خیسانند و با مقدار معینی سریش مخلوط کرده از صافی پارچه عبور می‌دهند. سریش به عنوان «بست» گل سفید اضافه می‌شود. بقیهٔ مراحل پیاده کردن طرح، خط کردن، بریدن و خالی کردن زمینه طبق روش گفته شده انجام می‌پذیرد. کشته‌بری هفت رنگ نسبت به کشته‌بری دوگچه چند برابر کار می‌برد.

تخمه درآوری

با انداختن گچ‌بوم رنگی بر روی شیر و کشیدن یک لایه گچ کشته با رنـگ دیگـر (طبق طرح) کار شروع می‌شود. انتقال طرح بر روی کشتهٔ فوق و خط کردن آن مرحلهٔ

بعدی است. سپس با دم‌بر، نقوش را طبق طرح می‌برند و با بوم خار آنرا خالی می‌کنند. با گچ کشته دیگر طبق طرح نقش خالی شده را بار دیگر پر می‌کنند. نمونه‌ای از کارها را می‌توان در زیر گنبد هارونیه، سردر شرقی مدرسهٔ کاسه‌گران ملاحظه کرد.

تزیین شیر و شکر

این تزیین حداقلی است که با ترسیم خطوطی بر روی سطح گچ و رنگ‌آمیزی آن به‌دست می‌آید. در بعضی از اتاق‌ها و سطوحی که تزیین پرکاری مورد نظر نیست آنرا با این شیوه تزیین می‌آرایند. پس از گچ‌اندازی با قلم‌های مخصوص برحسب طرح آنرا خط‌کشی می‌کنند و سپس رنگی مخالف یا هماهنگ با زمینه آنرا نقاشی می‌کنند. با این خطوط که می‌تواند ترکیبی از خطوط منحنی و راست باشد قاب‌های متنوعی به‌دست می‌آید. این‌گونه تزیین می‌تواند با خطوط شمشه‌گیری گچ زنده در لبه‌های دیوارها، نعل درگاه‌ها و انداختن یک لایه سیم گل با رنگ مناسب بر زمینه باشد.

چدنی‌کاری

نوعی برجستهٔ کار گچی است که بر روی سطح گچ بوم انجام می‌شود. این نوع کار می‌تواند ریز یا درشت، روسازی یا تخت باشد. نوعی چدنی روسازی استادپسند است که حدوداً ۲۰ مرحله کار را شامل می‌شود که چندین لایه گچ بر روی هم در ترازهای مختلف و با انعطاف دلپذیر همراه است. مثلاً قسمتی از چدنی‌کارهای خانه امین اصفهان ۱۰ الی ۱۲ لایه گچبری روسازی روی هم قرار گرفته است.

اما در عمل زیرسازی با عملیات شمشه‌گیری و بسترسازی با گچ و خاک آغاز می‌شود. مرحلهٔ بعد انداختن لایهٔ گچ بوم است که با انداختن آن زمینه به‌دست می‌آید مثل زمینهٔ یک تابلو. حال برای نقوش اصلی یک لایه گچ زنده که قابل انعطاف باشد، که اصطلاحاً آنرا «خوش‌مایه» گویند، روی آن می‌اندازند. پس از خشک شدن، طرح مورد نظر (گل و مرغ یا اسلیمی یا ...) را که از قبل روی کاغذ رسم شده است، بر روی آن منتقل و خط می‌کنند («خط‌کردن» اصطلاحی است معادل شیار دادن نازک). در این مرحله خطوط کلی طرح منتقل می‌شود و خطوط اضافی، شیارها و ریزه‌کاری‌های دیگر طرح

در مرحله روسازی انجام می‌گیرد. پس از خط کردن طرح، به‌وسیلهٔ ابزار «دم‌بر» آنرا برش می‌دهند و با ابزار «بوم‌خار» زمینه را خالی می‌کنند.

قطر برجسته‌کاری بین ۲ میلیمتر تا ۲ الی ۳ سانتی‌متر و بسته به نوع طرح در نظر گرفته می‌شود. آخرین مراحل، مرحله‌های روسازی است که در این مراحل نقش‌ها را حالت می‌دهند و جزئیات نقوش را منتقل می‌کنند. یکی از زیباترین کارهای این مرحله، حالت دادن نقوش با برش دادن مایل به نقوش است که به آن «زیر و رو» می‌گویند. چدنی می‌تواند رنگین باشد یا ساده که هرکدام زیبایی خاص خود را دارد. یکی از بهترین نمونه‌های چدنی‌ها روسازی خانهٔ امین اصفهان است که در نوع خود بی‌نظیر است. خانهٔ امین انواع کارهای چدنی را دارد که هیچ‌یک تکراری نیست و هر کدام بـه فراخـور و مناسب با جایگاه خود کار شده است.

شبکه‌بری

طرح‌های به‌کار رفته در این نوع تزیین شامل نقوش هندسی و طبیعی نظیر گل و برگ است.

در این زمینه گچ‌کار بعد از گچ‌اندازی و خـط‌کـردن بـه درآوردن و خـالی کـردن قسمت‌هایی از طرح می‌پردازد. به همین دلیل شبکه‌بری شبیه یک سطح متخلخل است. یک نمونهٔ زیبا از این هنر را در خانه شیخ‌الاسلام می‌توان یافت که به صورت نیمکره‌هایی در سقف کارشده است، به این صورت که مقوایی که قالب نیمکره دارد از بالای سقف به زیر سقف نصب می‌کنند و سپس روی آنرا گچ می‌اندازند. پس از اتمام شـبکه‌بـری قالب مقوایی را از بالای سقف بیرون می‌آورند. نمونهٔ دیگری از این هنر در سرستون‌های ایوان خانهٔ امین یافت می‌شود، به شکل آویز و لوسترهای امروزی، که نمادی از نور و روشنایی است. همین‌طور قسمت بالایی محراب اولجایتو که شبکه‌بری روسازی برجسته است و در دو لایه با فاصله از یکدیگر کار شده است و زیبایی محراب را صـد چنـدان کرده است.

هنرهای تزیینی وابسته به گچ‌کاری عبارتند از: آینه‌بـری، آهـک‌بـری، کـپ‌بـری، سیمان‌بری و نقاشی.

آینه‌بری

کار آینه شامل آینه‌بری روی گچ و گچبری روی آینه است.

آینه‌بری روی گچ: در این مورد معمولاً گچ به صورت قاب دور آینه یا شیشه کار می‌شود، به این ترتیب که در سطح مورد نظر گچ‌اندازی می‌کنند و طرح قاب را درمی‌آورند و آینهٔ ساده یا طرح‌دار را در داخل قاب نصب می‌کنند.

برای طرح انداختن روی آینه طرح را روی جیوه پشت آینه پیاده می‌کنند؛ با ابزاری جیوه را به تناسب طرح از سطح آینه می‌تراشند و محل تراش‌خورده را بر اساس طرح (گل و مرغ، گل و برگ و ...) نقاشی و رنگ‌آمیزی می‌کنند.

گچبری و آینه‌کاری

در این شیوه ابتدا زیرسازی انجام می‌شود و قسمت‌هایی از طرح که به گچبری اختصاص دارد مطابق روند گفته شده گچ‌اندازی و گچبری می‌کنند و جاهای مربوط به آینه‌کاری را خالی می‌گذارند. سپس استاد آینه‌کار، آینه‌ها را مطابق طرح روی زمین می‌برد و سپس با مخلوط گچ و سریش در جای خود در سطوح گچبری شده می‌چسباند.

گچبری روی شیشه یا روی آینه

این کار نیز به چند سبک اجرا می‌شود. در یک نوع ابتدا قطعات شیشه یا آینه را مطابق طرح می‌برند و بر روی بوم با گچ و سریش نصب می‌کنند. هر قطعه از این آینه‌ها حد فاصل بندهای گچبری در طرح است. ازاین‌رو، بین قطعات شیشه یا آینه درزی است که روی آن درز گچ‌اندازی می‌کنند و طرح را روی آن پیاده می‌کنند و پس از برش زمینه را که در اینجا آینه یا شیشه است، خالی می‌کنند. بندهای گچبری شده بین درزهای قطعات شیشه قرار دارد و حرکت می‌کند. در کارهای قاجاریه از جمله خانهٔ سرتیپ خمینی‌شهر اصفهان در بین درزهای آینه یا شیشه از میخ‌های کوچک جهت تقویت و استحکام گچبری استفاده شده است.

در روش دیگر روی شیشه یا آینه برای ایجاد بست لازم از مخلوط شیرهٔ خرما و سریش استفاده می‌کنند. وقتی شیره و سریش خشک شد، گچ خوش‌مایه را روی آن انداخته

طرح را بر روی لایهٔ گچ گرته می‌کنند و با ابزار «دم‌بر» برش می‌دهند و در انتها بوم شیشه یا آینه را با ابزار «بوم‌خار» خالی می‌کنند. در خانهٔ شیخ‌الاسلام اصفهان انواع آینه‌کاری و گچبری تواماً دیده می‌شود.

یک نمونهٔ بسیار زیبا از این کار را در سقف ایوان کاخ چهل‌ستون می‌توان یافت. روش کار در آن به این صورت است که طرح مقرنس را در سقف طبق آنچه در قسمت مقرنس توضیح داده شد کار کرده‌اند؛ بر اساس طرح اسلیمی آینه‌ها را به قطعات کوچک بریده، قطعه‌ها را مثل پازل با گچ و سریش به مقرنس‌ها چسبانده‌اند. در مرحلهٔ بعد روی تمام سطح کار را گچ‌اندازی کرده و بر اساس طرح اسلیمی بین بند آینه‌ها را گچبری و سپس رنگ‌آمیزی کرده‌اند.

پیش‌بخاری

یکی از نفیس‌ترین کارهای گچبری پیش‌بخاری‌های صفویه و قاجاریه است. برای ساختن آن یک میله یا آرماتور را به صورت نیم‌دایره در قسمت پایین مخروط پیش بخاری به صورت افقی نصب می‌کنند. بعد شعاع‌هایی را بین نیم‌دایره فوق و رأس پیش‌بخاری به‌طور منظم شمشه‌گیری می‌کنند. سپس قطعات تخته‌های گچی را پس از برش سوار می‌کنند. برای ساختن تختهٔ گچی از دو شمشه با فاصله مناسب از یکدیگر و ریختن دوغاب گچ بین آنها استفاده می‌شود. معمولاً در زیر این عملیات روزنامه یا نایلون پهن می‌کنند تا گچ به زمین نچسبد. بدین‌ترتیب پیش‌بخاری به شکل گنبد درمی‌آید که روی آنرا با ظرافت تمام حالت می‌دهند.

آهک‌بری

ملاط آهک‌بری آهک، گچ (در بعضی جاها)، خاکستر و لویی است و در جاهای مرطوب از جمله حمام‌ها به‌کار می‌رود.

کشته‌بری که به گفتهٔ استاد رضا اعظمی از زمان ورود گچ به کار هنر کار شده است، در قدیم به صورت آهک‌بری با رنگ گیاهی در حمام‌ها کار می‌شد، به این طریق که پس از مراحل روسازی آهک را تنگ می‌گذاشتند، یعنی در گوشه‌ای جمع می‌کردند

و روی آنرا آب می‌ریختند تا آهک وامی‌رفت و (شکفته می‌شد) و بسته به نوع کار بعد از الک کردن با گچ و لویی مخلوط می‌شد و زیرکار قرار می‌گرفت.

ابزارهای گچبری

ابزارهای گچبری، کشته‌بری و چدنی‌کاری یکی است. این ابزارها عبارتند از:

۱. فرنگی، برای خط کردن خطوط طرح. سرفرنگی نوک تیز و مثل سوزن کلفت است.

۲. دم‌بر: ابزاری است که با تیغه آن گچ را برش می‌دهند.

۳. بوم‌خار: برای خالی‌کردن زمینه است.

۴ نقالی: برای خالی‌کردن سطوح بزرد است.

۵. پرگار: برای اندازه‌برداری و اندازه‌گیری و... .

لایه‌چینی

پس از انتقال طرح روی بوم یا زمینه، ترکیبی از مواد گل سرخ با چسب چوب یا سریش یا پریمال را به‌وسیلهٔ قلم مو روی طرح به صورت لایه به لایه برجسته می‌کنند و منتظر می‌شوند تا خشک شود تا لایهٔ بعدی را روی لایهٔ قبلی اضافه کنند. برای جلوگیری از شره کردن لایه‌ها روی‌هم‌رفته ۲ یا ۳ مرحله بر روی هم قرار می‌گیرد. پس از خشک شدن آنرا طبق طرح و رنگ پیش‌بینی شده رنگ‌آمیزی می‌کنند.

مقرنس‌کاری گچی

مقرنس‌های گچی در دورهٔ ایلخانی در شمار تزیین در آمد و از اجزای آجری بنا نبود[۲۶]. این‌گونه تزیینات گچی در دورهٔ تیموری در سطوح بزرگ و ریزکار شد که در مدرسهٔ غیاثیهٔ خرگرد قابل ملاحظه است.

این نوع مقرنس درگیلویی‌ها و طاقچه‌های خانه‌های صفویه و قاجاریه به‌وفور یافت می‌شود، که معمولاً یک پا یا دوپا است. در خانهٔ بخردی اصفهانی این مقرنس‌ها تنها با گچ ساخته شده است، بدون چوب یا میله نگهدارنده. اما در مقرنس‌های سقف خانهٔ شیخ‌الاسلام چوب کار شده است. تیرهای چوبی را در سقف نصب می‌کنند تا کاسه‌های

سنگین و دیگر آلت‌های مقرنس به‌وسیلهٔ سازو به آن تکیه کنند، به عبارت دیگر اگر کار وسیع و بزرگ باشد، مجبورند از تیر و چوب برای اتصال مقرنس‌ها استفاده کنند. اما در کارهای کوچک‌تر بدون چوب مقرنس روی زمین طراحی و ساخته می‌شود و سپس آنرا بالا می‌برند و ظریف‌کاری‌ها روی آلت انجام می‌شود.

کاشی‌کاری

کاشی‌کاری ادامهٔ هنر ترکیب عناصر تزیینی است که با استفاده از ذوق و مهارت هنرمند در آثار و دست‌ساخته‌های بشر ازجمله معماری به‌کار رفته است. این هنر ابتدا با ترکیب و در کنارهم قرار دادن عناصر طبیعی نظیر سنگ‌های الوان به‌وجود آمد و رفته رفته نوعی نظم و ترتیب بر آن حاکم شد. «قدیمی‌ترین نشانهٔ این شیوهٔ تزیین که نوعی موزاییک‌سازی است در نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم پیش از میلاد در بین‌النهرین وجود دارد»[۲۷(۱)].

به‌نظر می‌آید ساخت و کاربرد کاشی در ابنیه، راهی نظیر سفال‌سازی و تحول آنرا سپری کرده است. همچنین به نظر می‌رسد «کاشی‌ها، متناسب با مصالح ساختمانی یک منطقه و با شیوه‌های متفاوتی به عنوان مکمل زیبایی معماری آجری رشد یافته‌اند. تحول و توسعهٔ کاشی‌ها از عناصر کوچک رنگین در نماهای آجری آغاز و به پوشش کامل بنا منتهی گردید»[۲۸].

مهم‌ترین ویژگی کاشی‌کاری به ارزش‌های ساختمانی و هنری «کاشی» یعنی ساخت یا پخت خشت گلی آن، آماده‌سازی لعاب و نحوهٔ متبلور کردن آن بر روی خشت پخته است. سپس به کاربست، تلفیق، ترکیب و تجسم بخشیدن قطعات رنگین آن است که حسب ذوق و سلیقهٔ هنرمند به‌وجود می‌آید.

سابقهٔ کاشی را در ایران از جایی می‌شود دنبال کرد که مواد سازندهٔ آنرا در ظروف به‌کار می‌بردند. این ظروف با خمیر شیشه لعاب داده شده بود. «در ایران آجر لعاب‌دار را از دوران باستان می‌شناختند و برای آنکه سطح آجر زیبا شود، جلا پیدا کند و آب در آن نشت نکند روی آن یک پوستهٔ نازک لعاب پخته‌اند و به آن کاشی‌سازی گفته‌اند.

---

(۱). در معبد العبید.

زمانی که آجرپزان دیدند که آجر جوش می‌شود، لعاب را شناختند. نخست نمای آجر از لعاب بی‌رنگ بود و سپس لعاب رنگی اختراع شد لعاب رنگی پیدایش هنر کاشی‌کاری را به دنبال داشت زیباترین نمونه کاشی‌کاری باستانی ایران، در کاخ پادشاهان هخامنشی در شوش (۴۰۰ق‌م) پیدا شده است که دیولافوای فرانسوی آنرا کند و به فرانسه برد. این کاشی‌ها با پیکرهای برجسته و بی‌مانند که با آجرهای لعاب مینایی ساخته شده بودند اکنون زینت‌بخش موزهٔ لوور پاریس‌اند»[۲۹].

«اولین آثار کاشی‌کاری در ایران متعلق به اواخر هزاره دوم (ق‌م) است که در کاوش‌های باستان‌شناسی چغازنبیل، شوش و سایر نقاط باستانی ایران به‌دست آمده است که علاوه بر لعاب روی سفال، خشت‌های لعاب‌دار نیز یافت گردیده است»[۳۰]. این هنر تا دورهٔ هخامنشیان بسیار پیشرفت کرد، یافته‌هایی از این دوران حاکی است که این‌گونه تزیینات در انواع رنگ‌ها و نقوش مختلف بدون محدویت به‌کار گرفته شده‌اند.

«تزیینات به‌جای مانده از زمان هخامنشیان حکایت از کاربرد آجرهای لعاب‌دار رنگین و منقوش دارد. از تزیینات کاشی هم در چهره‌ها و هم در وسایل زینتی مانند گوشواره و دستبندهای طلایی آنها و هم در آرایش کتیبه‌ها استفاده شده است»[۳۱].

در دورهٔ ساسانیان سنت‌های کاشی‌سازی هخامنشیان احیاء شد، با این تفاوت که ضخامت لعاب بیشتر شد. نمونه‌های متعددی از این نوع کاشی‌ها که ضخامت لعاب آنها به قطر یک سانتی‌متر می‌رسد در کاوش‌های فیروزآباد و نیشابور به‌دست آمده است[۳۲].

پس از اسلام بیشتر ابداعات در زمینهٔ ابنیهٔ دینی بود. در اوایل دورهٔ اسلامی طبق گفتهٔ مورخان اسلامی کاشی‌کاران ایرانی شیوه‌های گوناگون هنر کاشی‌کاری را به دورترین نقاط ممالک تسخیر شده یعنی اسپانیا بردند.

تاریخ کاشی‌کاری اسلامی با تولید ظرف‌های سفالی مورد نیاز زندگی ارتباطی ناگسستنی دارد. این امر به‌ویژه در سفال‌های سلسله‌های حکومتی «سلجوقیان»، «ممالیک» و «عثمانیان» به چشم می‌خورد که تزیینات و تکنیک‌های تولید ظرف‌ها، اغلب بازتابی از کاشی‌های آن روزگار را نشان می‌دهد و کاملاً بدیهی است که سفالگران بر روی هر دوی آنها به شکلی یکسان کارکرده‌اند[۳۳].

معماران ایرانی از اوایل دورهٔ اسلامی در پوشش آجر با لعاب یکرنگ پیش‌قدم و مبتکر

بوده‌اند، و در رنگ‌آمیزی کاشی، رنگ آبی فیروزه‌ای را بر سایر رنگ‌ها برتر دانسته و مورد توجه قرار داده و همواره با آجرکاری به‌کار برده‌اند[۳۴].

دونالد ویلبر دربارهٔ علت کاربرد رنگ‌های لعابی فیروزه‌ای، نیلی و سبز روشن می‌گوید: «شاید علت آن بود که ترکیب مس، که برای به‌وجود آوردن لعاب آبی کم‌رنگ به‌کار می‌رفت، در اغلب نقاط وجود داشت و به آسانی می‌شد مادهٔ لعاب را از سنگ جدا کرد». همچنین می‌افزاید: «رنگ آبی خاصیت جلوگیری از فساد را دارد و در خاورمیانه هزارها سال مردم دستبند و تسبیح آبی کم‌رنگ به‌کار می بردند و معتقد بودند که این رنگ از بدی و ناخوشی جلوگیری می‌کند»[۳۵].

«ابداعاتی که در ابنیهٔ ایرانیان در دورهٔ سلجوقی به عمل آمد، تأثیر تزیینی خود را بیش از همه در نحوهٔ پوشاندن سطوح با کاشی بر جای گذاشت»[۳۶].

در کاوش‌های شهر اسلامی جرجان از یک بنای مذهبی متعلق به عهد سلجوقیان هزاران قطعه آجر، آجر تراش‌دار و قالب‌زده که تعداد زیادی از آنها دارای پوشش لعاب فیروزه‌ای‌رنگ بود به‌دست آمده است. اما در دورهٔ کوتاه مدت خوارزمشاهیان هنر آجرکاری و کاشی‌کاری یکرنگ به شیوهٔ دورهٔ متقدم ادامه یافت. سردر ورود به بناها مزین به کتیبه‌هایی با خط کوفی به رنگ فیروزه‌ای گردید[۳۷].

زیباترین اثر کاشی‌کاری از دورهٔ سلجوقیان که در طرح مقرنس ارائه شده است، متعلق به منارهٔ ساربان اصفهان است که با کاشی فیروزه‌ای اجرا شده است.

لطف‌الله هنرفر کتیبه‌های زیرین و فوقانی مقرنس‌های تارک این مناره و نیز کتیبهٔ وسط مناره را بسیار جالب و پرحالت توصیف کرده است[۳۸].

آندره گدار منارهٔ مسجد «سین» را برحسب کتیبهٔ تاریخی آن ۵۲۹ق، قدیمی‌ترین تاریخی می‌داند که بر روی یک بنای تاریخی مزین به کاشی در ایران حک شده است[۳۹]. شهریار عدل کتیبهٔ کاشی منارهٔ مسجد دامغان را که حدود سال ۴۵۰ق دانسته است کهن‌ترین اثر مزین به کاشی در ایران معرفی کرده است[۴۰].

از دیرباز تاکنون پیوسته طرح‌ها و رنگ‌های کاشی‌کاری متناسب با زمینهٔ آجری معماری تأثیر عمیق خود را در زیبایی و شکوه ابنیه و جان دادن به آن عرضه داشته است. مسجد زوزن یکی از شاخص‌ترین مساجدی است که با دو رنگ کاشی فیروزه‌ای

و لاجوردی بر زمینهٔ آجر قرمز تجربه شده است. گدار این نمونه را یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های کاشی‌کاری دو رنگ دانسته است: «این مسجد [زوزن] که مربوط به تاریخ ۶۱۶ق است و در آن از کاشی‌های لاجوردی و فیروزه‌ای به‌وفور استفاده شده است یکی از قدیمی‌ترین بناهای ایرانی است که در تزیین نمای خارجی آن از کاشی‌های دورنگ سود جسته‌اند»[۴۱].

با آنکه ارنست کونل معتقد است «طرح‌های کاشی‌کاری متأثر از فرش بوده است». محدودیت‌های لعاب‌های رنگین ادوار مختلف احتمالاً آزادی عمل طراحی فرش را نمی‌توانسته است کاملاً پاسخگو باشد. هرچند می‌دانیم طراحان کاشی‌کاری غالباً همان طراحان فرش بوده‌اند و قانونمندی ایجاد حواشی، زمینه، انواع ترنج‌ها، لچک‌ها و قاب‌های مربع و لوزی در کاشی‌کاری نیز وجود دارد.

«در زیباترین و ظریف‌ترین نمونه‌ها، کاشی‌کاری در ترکیب با قطعات آجری مورد فیروزه‌ای‌رنگ بود به‌دست آمده است. اما در دورهٔ کوتاه مدت خوارزمشاهیان هنر استفاده قرار گرفت. رنگ‌های آبی روشن (فیروزه‌ای) لاجوردی، قهوه‌ای، مشکی و تغییرات دیگری که بعدها در رنگ وارد شد در ایران صورت گرفت»[۴۲]. وی معتقد است که ایران موطن اصلی این صنعت جدید بوده است. برای سازندهٔ اکثر بناهای آسیای صغیر و آناتولی فقط نام یک استاد را می‌شناسد و آن هم «محمد طوسی» از اهالی خراسان[۴۳].

«در دورهٔ ایلخانان سبک سنتی ساختمان‌سازی توسعه یافت و بناهای منفرد و مجزا از هم به شکل گروهی و مجموعه‌های بزرگ غالباً پیرامون مقبره یک شخصیت مشهور و مورد احترام مذهبی و یا حکومتی ساخته می‌شوند. این بناها دارای سردرهایی با تزیینات ماهرانه‌ای بود»[۴۴]. مناره‌ها باریک‌تر و متصل به بنا، در دو طرف ایوان ورودی جای داده شد. ارتفاع بلند مناره‌ها که در منظرهٔ آبی آسمان جای می‌گرفت، امکان استفاده از مصالح متنوع، رنگ‌ها و نقش‌های بدیع را پدیدار ساخت. «در این دوره تزیینات نما و رنگ اهمیت بیشتری پیدا کرد که از آن جمله می‌توان به اضافه شدن آجرهای لعاب‌دار تزیینی در نمای خارجی و نیز نمای کاشی آجرهای کنده‌کاری شده لعاب‌دار در نمای داخلی اشاره کرد»[۴۵].

ویلبر، رواج کاشی‌کاری را در زمان ایلخانان نتیجه کم‌دوامی ابنیهٔ خشتی با تزیینات

گچی منقوش می‌داند که در مقبرهٔ اولجاتیو آغاز شد و مورد توجه و استقبال قرار گرفت[۴۶]. تولید کاشی در این زمان در اکثر نقاط رایج شد و کاشی‌های نفیس در مراکز عمده نظیر تبریز، کاشان و ... تولید می‌شد.

از این دوره نمونه‌هایی از قطعات آجرهای لعاب‌دار که با نقش‌های سیمرغ و اژدها و دیگر تصاویر که منعکس کنندهٔ روح و خصلت پهلوانی است در ازاره‌های ابنیه از جمله اتاقی در تخت سلیمان یافت شده است. «به جز بخش کمی از کاشی‌ها که از محل‌های دیگر مثل کاشان یا تبریز آورده شده است، بیشتر کاشی‌ها از جمله کاشی‌های جلادار لاجوردی زرین‌فام در «تخت» تولید شده است»[۴۷]. ضمناً کارگاه‌ها و کوره‌هایی نیز برای پخت سفال با ملزوماتشان کشف شده است[۴۸].

یکی از شاخص‌ترین نوع کاشی‌های این دوره محراب‌های نفیس کاشی با نقش‌های برجسته با امضاهای خانوادهٔ ابوطاهر است. این نوع کاشی‌ها از قطعات بزرگ موسوم به «کاشی لخت»[(۱)] درست شده بود.

به طورکلی بناهای اوایل قرن ۸ق سطوح پیوسته‌ای از کاشی معرق، آن هم در محوطه‌ای محدود و با رنگ‌هایی اندک داشت، مثلاً در مقبرهٔ سلطانیه فقط رنگ‌های آبی تیره، آبی روشن در محدودهٔ قرنیزهای مقرنس‌کاری و پشت بغل‌های طاقگان ایوان‌های بالاخانه به‌کار رفته است. پانزده سال بعد در بقعهٔ امام جعفر اصفهان رنگ سفید به رنگ‌گزینی سنتی افزوده گشت و سطوح را به‌طور کامل با کاشی معرق پوشاندند. تا نیمه‌های قرن این شیوه تکمیل شد. نقش‌های هندسی نیز در قالب اسلیمی گل و برگ درآمد و بسیار طبیعت‌گرایانه شد[۴۹]. اما شراتو معتقد است که در آرامگاه اولجایتو در سلطانیه رنگ‌گزینی محدود به چهاررنگ آبی روشن، آبی تیره، سفید و تا حدودی رنگ سیاه است، و در اصفهان در اواسط قرن ۸ق رنگ سبز و قهوه‌ای روشن نیز به آنها افزوده شده است[۵۰].

کاشان مرکز هم تولید مصنوعات لعاب‌دار باقی‌ماند و این پیشهٔ سنتی در خانواده‌ها نسل اندر نسل به میراث رسید. مشهورترین سفالگران از خانوادهٔ ابوطاهر برخاستند.

---

(۱). اصطلاحی است که محمدکریم پیرنیا بیان نموده است.

امضای یکی از اعضای این خاندان، یوسف بن علی بن محمد بن ابی‌طاهر، بر محراب امامزاده یحیی ورامین به سال ۷۰۵ق و در «مسجد قلعه» در دهکدهٔ قهرود کاشان به سال ۶۴۰-۶۴۴ق دیده می‌شود.

یکی از برادران یوسف، عزالدین محمود در خانقاه سهروردی در کنار مجتمع مقبرهٔ عبدالصمد در نطنز به صوفیه پیوست. برادر دیگر جمال‌الدین ابوالقاسم عبدالله، از کاتبان و حسابداران دربار شد. او رساله‌ای دربارهٔ سنگ‌های قیمتی و کانی‌ها نگاشت که منبع مهم هنر سفالینه‌سازی در ایران قرون وسطا به شمار می‌رود. او در آن کتاب به مواد مورد استفاده، نحوهٔ لعاب دادن و لعاب‌های زرین‌فام پرداخته است. ابوالقاسم کاشانی در رسالهٔ خود شیوهٔ تولید کاشی‌های ستاره‌ای متعلق به سال ۷۱۵ق را آورده است[۵۱].

هنرمندان این دوره به نقش‌های زیر لعاب روی آورده بودند. در ربع آخر قرن ۸ق بیشتر کاشی‌تراشان از یک شهر به شهر دیگر می‌رفتند، و آثار کاشی‌کاری آنها حاکی از مرغوبیت و کیفیت خوب هنر کاشی‌تراشان است. «از شباهت آثار کرمان و یزد در این دوره چنین برمی‌آید که همهٔ کارهای مهم را گروهی از استادکاران با رفتن به شهرهای مختلف انجام داده‌اند»[۵۲].

در اواخر دورهٔ ایلخانان و آغاز عهد تیموریان هنر کاشی‌کاری به زیباترین شکل خود یعنی کاشی معرق نمایان شد. هنرمندان دورهٔ تیموری کاشی‌کاری معرق را در شرق ایران توسعه دادند و بسیاری از بناهای مذهبی این منطقه، به‌ویژه در هرات، سمرقند و بخارا را با کاشی معرق تزیین کردند[۵۳]. این تحول به دنبال نوآوری دیگری بود که در طرح و نقشهٔ جدید مساجد این دوره به‌وجود آمد. این نوع مساجد فاقد صحن بود. زیباترین نمونه‌ای که این تحولات را درخود دارد مسجد کبود تبریز است[۵۴].

«از متون تاریخی تیموری می‌توان تصویری از ترقی و رونق روزافزون شهرها به دست آورد. این تصویر را مشاهدات کلاویخو، سفیر پادشاه کاستیل و لئون در دربار تیمور، مورد تأیید قرار می‌دهند»[۵۵].

در عصر تیموری نمونه‌های «مجموعهٔ شهری» بر اساس یک میدان باز، فراوان یافت می‌شود، که از بناهای اطراف خود جدا و مشخص است. معمولاً سطح اضلاع چنین بناهایی با کاشی پوشیده شده است که نمونهٔ قدیمی آن میدان مشهور ریگستان سمرقند

است[۵۶]. با تزیین فراگیر ابنیه، زیبایی از حیطهٔ فضاهای معماری به گسترهٔ فضاهای شهری کشیده شد و این مهم‌ترین کمک و مساعدت تیموریان در عالم معماری بود. «عنصر تزیینی معماری اسلامی گرچه از نظر زمانی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، ولی هرگز به اهمیت و برجستگی این چنین دست نیافته بود. سطوح سترگ و عظیم برای نخستین بار با روکش‌هایی که حاوی کاشی‌کاری لعابی و معرق بود، تزیین یافت. سطوح مسطح، ستون‌های مدور و زاویه‌ای، طاقچه‌ها، طاقگان، مقرنس‌کاری‌ها و درون گنبدها با تزیین ماهرانه و عمیقی از کاشی‌های معرق پوشیده شد، این نقشمایه‌های خوش‌قواره بارها تکرار گشت»[۵۷].

«در زمان تیمور، در آق‌سرای (کاخ سفید) سردر ورودی از کاشی‌های معرق نفیس و سطوح با کاشی‌های رنگین و کتیبه‌ای باکاشی‌های الوان که نام محمدیوسف هنرمند تبریزی بر آن منقوش است تزیین شده است. تکنیک این کاشی‌های رنگی جدید است که به شیوه‌ای جهت جلوگیری از ادغام و درهم رفتن رنگ‌های لعاب در کوره استفاده شده است. در تزیینات ساختمان‌های اولیهٔ مقابر، کاشی‌های هفت رنگ و معرق به‌کار رفته است، اما این فن، یعنی معرق‌کاری راه را برای تزیینات ابنیه با کاشی‌کارهایی با رنگ‌های بیشتر باز کرد در نتیجه ساختمان مقابر بعدی کاشی‌کاری‌هایی با رنگ‌های متنوع‌تر و بیشتر است»[۵۸]. از نمونه‌های درخشان این دوره «مسجد گوهرشاد به سال ۸۲۱ق، مدرسه دو در ۸۴۳ق. مدرسهٔ غیاثیهٔ خرگرد ۸۴۸ق، مسجد کبود ۸۷۰ق، هارون‌ولایت اصفهان ۹۱۸ق است»[۵۹].

مشخص‌ترین عنصر کاشی‌های معرق این دوره را می‌توان در پیچ و گلدان‌های مساجد جامع و آثار یزد و کرمان ملاحظه کرد.

این فن در دورهٔ صفویه ادامه یافت، اما وسعت و سرعت ساختمان‌سازی در این پایتخت جدید نشان می‌دهد که به‌رغم بسیج هنرمندان و امکانات در پایتخت صفویه، کیفیت و بازده کارهای هنری در زمینه‌های مختلف پاسخگو نیست. در این میان کاشی‌کاری معرق رفته رفته از درخشش خود افول کرد و نوع دیگری کاشی‌کاری معروف به کاشی‌کاری خشت رواج یافت. البته به نوعی از کاشی‌کاری جدید، ارزشمند و منحصر به فردی که در مسجد شیخ لطف‌الله در بدنه‌های داخل شبستان اصلی کار

شده است، دست می‌یابند. هرچه به پایان دورهٔ صفویه نزدیک می‌شویم اهمیت خط و کتیبه‌های بسیار ظریف که در قاب‌های مختلف طراحی می‌شد و در سطوح کاشی‌کاری جای می‌گرفت بیشتر می‌شود و از جلوه‌های ناب و رنگارنگ کاشی معرق کاسته می‌گردد.

آندره گدار دربارهٔ تزیینات کاشی‌کاری بناهای عصر صفویه ضمن ستایش از هنرنمایی و نبوغ ایرانیان آنان را به تسامح در جنبه‌های مقاومت‌بخشی ابنیه توصیف می‌کند. «بناهای عصر صفوی پوشیده از کاشی‌های بود که به‌وسیلهٔ ملاط گچ سوار می‌شد و دیری نمی‌گذشت که از محل خود جدا شده و ریزش می‌کرده است .... وقتی کاشی‌کاری‌های عصر صفوی مرمت می‌شوند زیبایی آنها پدیدار می‌شود ... ایرانیان در تولید اشکال اصیل و تزیینات پرشکوه نابغه بوده‌اند و اگر به مسألهٔ استحکام توجه بیشتری می‌کردند ایران می‌توانست موزه‌ای باشد برای هنر معماری در جهان»[۶۰].

اقدامات معمارانه دوره شاه سلیمان و شاه سلطان حسین در اصفهان نمونه‌های زیبایی از معماری شهر است که به دنبال تلاش‌های شاه عباس اول داخل شهر و جلفای اصفهان صورت گرفت. نمونهٔ این اقدامات عمارت هشت بهشت، مدرسهٔ چهارباغ، مجموعهٔ علیقلی آقا و .... است. «در این دوره نوعی ابنیه که از یک پلان مرکزی گنبددار و یک بیرونی هشت ضلعی با طاقچه‌هایی که به‌طرز زیبایی با کاشی‌کاری تزیین یافته‌اند می‌توان نام برد. این سبک نمونه‌ای از سبک‌های معماری است که در سراسر شرق تا تاج‌محل، گسترش یافته است»[۶۱].

دسترسی به لعاب زرد و استفادهٔ اغراق‌آمیز از آن یکی از ویژگی‌های این دوران است. کاشی‌کاری در دورهٔ زندیه نیز حاکمیت رنگ است، خصوصاً اضافه شدن رنگ‌های قرمز و صورتی خاص این دوره و تکنیک‌های به‌کار رفته در کاشی‌کاری بسیار شاعرانه و بیشتر مناسب با باغ‌سازی و ابنیهٔ مربوط به آن مهم‌ترین نمونه‌هایی از این دست را در ابنیهٔ شیراز می‌یابیم. در دورهٔ قاجاریه ساختمان‌سازی و تزیینات کاشی به نظر می‌رسد به یک پدیدهٔ جاری مبدل شده باشد که کمتر روح هنرمندانه‌ای را به تماشا می‌گذارد. اما نوع نفیس کاشی‌کاری‌های این دوره در ابنیهٔ مذهبی خصوصاً مساجد جامع و بزرگ کار شده است. در زمان معاصر پس از وقفه‌های اولیه، کاشی‌کاری دوباره

قد علم می‌کند و بیشتر در خدمت مرمت آثار گذشته و به‌وجود آوردن مساجد جدید حسب نیاز جامعهٔ امروز قرار می‌گیرد. مسجد اعظم قم یکی از تجارب مهم در این زمینه است.

در دورهٔ معاصر هنرمندان کاشی‌تراش و دیگر هنرمندان و بانیان زیادی همت خود را جهت احیاء دوباره کاشی‌کاری گماردند، به‌طوری‌که شهرهای اصفهان، تهران، مشهد و ... کانون‌ها و مراکز کاشی‌کاری سنتی معاصر بود. هنرمندان این رشته غالباً از فامیل‌های مشخصی هستند که نسل اندر نسل سررشته‌دار این هنر بوده‌اند. از هنرمندان معروف اصفهان استاد اسماعیل، عبدالغفار، استاد اسماعیل زهره و خانواده‌های مصدق‌زاده، مصدق‌نژاد، مظلوم‌زاده، مقضی، پنجه‌پور، برهانی و از کاشی‌سازان سنتی اصفهانی خانواده‌های مختاریان، کهرگی، موسوی‌زاده و ایلیا نامبردارند.

طراحان این هنر طراحان فرش معاصرند که ارتباط نزدیکی با هنرمندان کاشی تراش هم داشته‌اند. مرحوم استاد عباس کرباسیون یکی از آنهاست که نه تنها از طراحان کاشی ابنیهٔ سنتی اصفهان بود، بلکه در طراحی فرش و کاشی منطقهٔ اصفهان و شهرهای مجاور دور و نزدیک هم فعال بود. آخرین کار او طراحی نقوش کاشی مسجد روح‌الله اصفهان بود. با آنکه تکنیک‌های مختلف کاشی‌کاری در طول تاریخ اعم از برجسته‌کاری، کاشی، نقوش زیرلعاب، هفت‌رنگ، معقلی و... هریک زیبایی و منطق ابداعی خاصی را در زمان خود داشته است، امروزه بسیاری از آنها به دست فراموشی سپرده شده است، و تنها چند رشته از این هنرهای توانمند و زیبایی که با معماری دوران ما همخوانی بیشتر دارد، جریان دارد.

۱. معقلی: ترکیب هندسی آجر و کاشی است که به صورت‌های مختلف و با رنگ‌های مشخص هم نقوش گره‌ها را به نمایش می‌گذارد هم خطوط بنایی را ارائه می‌کند. در مسجد حکیم اصفهان موزه‌ای از انواع ساده و پیچیدهٔ این تکنیک وجود دارد. در معلقی یک «بند کلوک» کاشی به ضخامت ۲ الی ۳ سانتی‌متر در لابه‌لای متن آجری با همان ضخامت کاشی حرکت کرده، نقش و یا نوشته‌ای را نمایان می‌کند. نوشته‌ها گاه اسامی خاص پروردگار است، نظیر: غفار، جبار، منان، حنان و... که حالتی وزین و متقارن دارد، یا حالت خط و نقطه‌ای که نقوش گره‌سازی، چهاربائو، اختر و چلیپا، گل و صابونک و ...

را ارائه می‌کند.

از نظر اجرا معمولاً براساس طرح کاغذی، آجر و کاشی‌ها را می‌تراشند و بر روی تخمیر (صفحهٔ افقی گچی که روی زمین می‌سازند) طبق طرح قرار می‌دهند و پشت آنرا دوغاب گچ می‌ریزند. برای این‌کار می‌باید طرح را به قطعات مربع‌شکل تقسیم کرد که هریک از آنها یک پارچه از طرح می‌شود و کل طرح به چندین پارچه تقسیم می‌شود. هنگام نصب هر قطعه از بقیهٔ قطعات به راحتی جدا و در جای خود نصب می‌شود. به همین منظور بین این قطعات را در عمل فتیلهٔ گل رس قرار می‌دهند. ضمناً قبل از ریختن دوغاب گچ در پشت کاشی‌ها و آجرهای چیده شده طناب سازو گردانده انتهای آنرا حلقه می‌کنند (به عنوان دستگیرهٔ پارچه جهت حمل و نصب) و در آخرین مرحله که مرحلهٔ نصب است طبق طرح قطعات در محل خود گذاشته می‌شود و با دوغاب‌ریزی مجدد گچ، پارچه‌ها را نصب و به یکدیگر متصل می‌کنند.

۲. کاشی معرق: مجموعه کاشی‌های تراش خورده و کوچک است که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد و یک طرح کاشی‌سازی را ارائه می‌کند. بسته به اینکه سطح آن مسطح باشد (مثل رویهٔ دیوار) یا منحنی (مناره) یا منحنی‌های چند جهته (گنبد یا آلت‌های مقرنس) نحوهٔ کار متفاوت است.

الف ـ زمینهٔ مسطح

در زمینهٔ مسطح روش کار شبیه روش گفته شده در معقلی است با این تفاوت که کاشی عنصر اصلی آن است. هم زمینه و هم نقش‌های کاشی معرق را از کاشی‌های مربع می‌تراشند و در کنار هم قرار می‌دهند که روند و مسیر کار به شرح ذیل است.

تهیهٔ طرح یا نقشه اجرایی:

۱. ابتدا نقشه و طرح کاغذی معرق مورد نظر تهیه می‌شود. سپس آنرا با خطوط عمود بر هم در جهت‌های محورهای طولی و عرضی نقشه به جداول مربع شکل تقسیم‌بندی می‌کنند و از یک گوشه به‌طور افقی و به طرف گوشهٔ دیگر «نمره‌گذاری» می‌کنند. به‌طوری‌که مکان و مشخصات و رنگ هر قطعه از نقوش نسبت به خانهٔ خود مشخص شود، زیرا می‌دانیم برای تراش هر جزء از نقش کاشی معرق باید آن تکه از طرح را برش

داد و جدا ساخت و بر روی کاشی همرنگ خود چسباند و سپس دور آنرا تراشید. بنابراین تا اتمام کار، یعنی مرحلهٔ نصب، همیشه روی کاشی‌های تراش خورده کاغذ چسبیده است و رنگ کاشی زیر آن دیده نمی‌شود. ازاین‌جهت مشخصات کلیهٔ قطعات و رنگ‌های مربوط به آنرا بر روی نقشه با دقت به‌وسیلهٔ علائم و شماره‌های مختلف نمره‌گذاری می‌کنند تا هویت و مکان هریک از نقش‌ها و رنگ‌ها مشخص باشد.

۲. در هر خانه از جدول تدابیری را برای مرزبندی و جفت شدن هر قطعه از نقوش (نقش و زمینه) را در کنار هم در نظر می‌گیرند. آنگاه نسخه‌ای دیگر از این نقشه تهیه می‌کنند و جهت برش‌کاری و جداسازی قطعات طرح به دست کاشی‌تراشان می‌سپارند.

۳. کاشی‌تراش با نظمی خاص هر قطعه طرح را که علامت «نقش»، «خانه» و «رنگ» بر روی آن درج شده است، با کاغذبر، جدا می‌سازند و قطعات با رنگ‌های یکسان را بر روی کاشی خشت همرنگ خود با سریش می‌چسبانند.

۴. برای تراشیدن کاشی از دو استادکار استفاده می‌شود: نفر اول با ابزار تیز الماسه لعاب کاشی را می‌ریزد که اصطلاحاً «لب‌زدن» به آن می‌گویند و نفر دوم گل آنرا می‌برد، که اصطلاحاً «گل‌بردن» به آن می‌گویند. پس از تراش کاشی‌های هر خانه آنها را در یک جعبهٔ کوچک جای می‌دهند تا پس از اتمام خانه‌ها نوبت به چیدن برسد.

۵. پس از چیدن، روال گفته شده (در معقلی) دنبال می‌شود و تا مرحلهٔ نصب ادامه پیدا می‌کند و در خاتمه کاغذهای چسبیده روی کاشی‌ها را با گونی و آب می‌زدایند.

ب ـ معرق بر روی سطوح منحنی

ابتدا از سطح منحنی قالب تهیه می‌کنند و اگر سطح مورد نظر بزرگ باشد (مثل گنبد یا مناره) از یک سطح واگیره یا یک ترک آن قالب تهیه می‌کنند. برای این قسمت از قالب که ممکن است ۱/۴ یا ۱/۸ یا ۱/۱۶ کل کار باشد، طرح مناسبی تهیه می‌کنند، به‌طوری‌که گل‌ها و بندها و ریزه‌کاری‌ها در لبهٔ واگیره به صورت نیم‌نقش باشد که با نیمهٔ مجاور تبدیل به یک نقش کامل شود. یک نسخه از طرح اجرایی کاغذی را بر روی قالب پهن و سمبه می‌کنند و نقش‌ها را بر روی قالب پیاده می‌کنند و رنگ‌آمیزی می‌کنند تا نقشهٔ کاغذی با همهٔ نقوش و رنگ‌ها عیناً روی قالب نمایان شود. بعد نسخهٔ دیگری

از طرح را طبق روال گفته شده جدول‌بندی می‌کنند، برش می‌دهند و به همان ترتیب کاشی‌ها را می‌تراشند (با این تفاوت که از کاشی نره در سطح خارجی گنبد استفاده می‌شود و نه کاشی خشت) و بر روی قالب می‌چینند، مشخص کردن راه پارچه‌ها، گرداندن سازو و دوغاب‌ریزی طبق روش گفته شده است، تنها تفاوت در مرحلهٔ نصب است که کار بسیار دقیق و ظریفی است که معمولاً جهت نصب پارچه‌های کاشی در گنبد از «قالب مشتک» استفاده می‌کنند. قالب مشتک مانند شمشهٔ چوبی یا فلزی است که طبق انحنای گنبد یا هر سطح منحنی بزرگ درست می‌کنند و با نصب چرخ یا بلبرینگ در انتهای آن، آنرا دور سطح گنبد می‌گردانند و سطح آنرا با سطح پارچه‌ها و قطعات در حال نصب تراز می‌کنند. می‌توانند از روش‌های دیگری به جای قالب مشتک استفاده کنند. در روش دیگر استفاده از قالب «تی» است. قالب تی یک قالب گچی است با مقطع مثلث که قاعدهٔ آن بر روی سفت‌کاری قرار می‌گیرد و نوک تیز آن تا سطح پارچه بالا می‌آید. در این روش سطح رویهٔ پارچه‌ها با خطوط تیز قالب «تی» تراز می‌شود و قالب «تی» در توی کار می‌ماند.

کاشی‌های دورهٔ صفویه غالباً دربرگیرندهٔ تصاویر بود، که با تکنیک هفت‌رنگ کار می‌شد. هر کاشی با یکی از عناصر یک منظرهٔ کامل نقاشی می‌شد. نمونهٔ کاملی از این نوع که در میان آخرین کاشی‌های برجای مانده از این گروه است، در قصر «هشت بهشت» قرار دارد. این بنا در سال ۱۰۸۰ق به فرمان شاه سلیمان ساخته شد، که دیواره‌ها، دربرگیرندهٔ تصاویر شگفت‌انگیزی از حیوانات اساطیری، جن‌ها و مناظری از جنگیدن حیوانات، برگرفته از ایران باستان بود و نمایانگر گونه‌ای از نقاشی‌های مینیاتوری برروی کاغذ در اندازه‌های بزرگ است[۶۲].

در دورهٔ قاجاریه تصاویر کاشی‌ها با نوعی رنگ جدید صورتی که در دورهٔ زندیه پدید آمده بود به روش جدیدی کشیده می‌شد. دو پادشاه قاجاری، فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه، تعدادی بناهای تاریخی را با پوشش وسیع کاشی ساختند. روش اجرایی شامل کاشی‌ها و هفت‌رنگ زیرلعابی می‌شد که گاهی با طرح‌های قالبی ترکیب می‌شد. موضوع مناظری از عمارت‌ها و تصاویری از ناصرالدین شاه را که از سربازان خود سان می‌بینند و همچنین صحنه‌هایی از تاریخ عامیانهٔ ایرانی را نشان می‌دهد[۶۳].

آینه و شیشه در معماری

حرفه‌های مربوط به شیشه و هنرهای وابسته به آن در گذشته نوعی کیمیاگری به‌شمار می‌رفت و بسیار محترم بود. در ۲۰۰۰ سال پیش شیشه‌گران رومی خیابان مخصوصی به نام خود در بهترین محلهٔ شهر داشتند و از پرداخت مالیات معاف بودند. در دورهٔ رنسانس اشراف فرانسوی اجازه داشتند خود وارد کار شیشه‌گری شوند یا با دختری از خانوادهٔ آنها ازدواج کنند، بدون آنکه همسر را در مرتبه‌ای پایین‌تر از مقام اجتماعی خود بشمارند و یا از اشرافیت ایشان کاسته شود[۶۴].

اولین اطلاعات دربارهٔ کاربرد شیشه بر روی گل‌نبشته‌ای مکشوفه از «تل عمر» در نزدیکی دجله مربوط به قرن ۱۷ق‌م است. قدیمی‌ترین دست‌نبشته‌ای که باستان‌شناسان کشف کرده‌اند در همین ایام و متعلق به آسیای باختری است. در این شواهد تاریخی و باستان‌شناسی این حقیقت وجود دارد که شیشه‌های رنگی به صورت مهره‌های تزیینی ریز و درشت حدود بیش از هزار سال با سنگ‌های قیمتی مثل لاجورد، فیروزه، یشم قرمز و سنگ سماک که دسترسی به آنها دشوار بود، رقابت می‌کرده است[۶۵].

در ایران سابقهٔ آنرا در بنای چغازنبیل و به‌صورت لوله‌ها و مهرهای استوانه‌ای که طی حفریات علمی کشف شده‌اند داریم، که با نقوش ایلامی و کاسی کنده و تزیین شده‌اند و به احتمال زیاد در خود ایلام ساخته شده بودند.

در دورهٔ هخامنشی که در یونان شیشه بسیار کمیاب و جزء اشیاء قیمتی بود، آریستوفان از مصرف جام‌های شیشه‌ای در دربار ایران، یاد کرده است[۶۶].

در دورهٔ ساسانیان با دستیابی به کشورهای شرقی نظیر افغانستان سنن ایرانی بر فرهنگ بودایی تأثیر گذاشت و آنها را دگرگون کرد. ایرانیان آیین زرتشت را در بعضی از شهرها اشاعه دادند و فرهنگ و رسوم آنها در میان درباریان و مقامات عالی‌رتبهٔ چین محبوبیت یافت[۶۷]. مجموعه‌ای از ظروف شیشه‌ای این دوره در موزهٔ شوسوئین در نارای ژاپن از صادرات به این کشور است[۶۸].

پس از اسلام، در دورهٔ سامانیان در شهر نیشابور و سمرقند مراکز بزرگ ساخت شیشه بود و این نتیجه رویکرد ایرانیان به تجدید حیات علمی، ادبی و صنعتی خود بود[۶۹]. برخی از مصنوعات شیشه‌ای این دوره در برخی کاوش‌های علمی نیشابور به دست آمده است[۷۰].

اما دقیق‌ترین سرنخ برای امر شیشه‌گری ایرانی یکی از جام‌هایی است که در گنجینهٔ (سنمارک) موجود است و در قسمت برجستهٔ ته آن نام «خراسان» آمده است. گفتنی است که شکوفایی این حرفه از فنی مایه‌گرفته که ریشه در پرداخت احجار شبه‌کریمه، فیروزه یا بلور داشته است. در میان مسلمانان رابطهٔ بین شیشه‌بری و سنگ‌بری و مخصوصاً بلورسازی امری واضح بود[۷۱]. شهر بصره در سدهٔ ۴ق به سبب تولیدات مرغوب آبگینه شهرت داشته است. بیرونی، دانشمند نام‌آور ایرانی، به شهر بصره با عنوان کانون عمدهٔ فن بلورسازی اشاره می‌کند بااین‌حال هیچ‌یک از اینها نمی‌تواند با فن شیشه‌بری آن روزگار شرق ایران پهلو بزند[۷۲]. در دورهٔ سلجوقی شیشه‌گری به اوج زیبایی و تولید خود رسید و حفریات ری، گرگان و نیشابور شاهد این مدعا است. با حملهٔ مغول به ایران و ویرانی اکثر مراکز علمی و صنعتی برای مدت طولانی این صنعت دچار رکود شد و پس از ایشان ایلخانان بیشتر به ساخت و گسترش تکنیک سفالگری توجه کردند.

با ظهور سلسلهٔ صفویه و تشویق صنعتگران، دوبارهٔ هنر شیشه‌گری در ایران تجدید حیات یافت، و شهر شیراز مرکز تولید و ساخت شیشه شد. هنرمندان شیشه‌گر در این دوران صرف‌نظر از به‌کار گرفتن انواع روش‌های تزیینی شناخته شده چون قالب و تراش و افزودن نوار، هنر نقاشی را نیز به یاری طلبیدند و خالق آثار باشکوهی در این صنعت شدند[۷۳]. تاریخچهٔ صنعت شیشه‌گری در ایران را باید در همین نقطه پایان بخشید.

آثار تزیینی شیشه‌ای و آینه‌ای موجود در بناهای تاریخی ما اکثراً از دورهٔ صفویه آغاز شده‌اند. شیشه‌های رنگین در آینه‌خانه‌ها، گلجام‌های گچین، درب پنجره‌ها و دری‌ها چوبی، نقاشی پشت شیشه و آینه، کوپ‌بری و آینه‌بری کاربرد داشته‌اند.

همهٔ این هنرها، با توجه به مقام و جایگاه و ارزش‌های بدیع شیشه‌گری و هنرهای وابسته آن جایگاه و اعتلا یافت. به عبارت دیگر به غیر از نیاز به شیشه به عنوان یک مادهٔ شفاف، کاربرد معمارانه و هنرمندانه آن در ابنیه به‌واسطهٔ ویژگی اسرارآمیز، درخشش و جلای فوق‌العاده و بازتاب رنگین نور در آن بوده است. ابداع فضاهای شگفت‌انگیز معماری با نقوش جام‌های شیشه‌ای (نظیر چینی‌خانهٔ اردبیل، عالی‌قاپو و بسیاری از ابنیهٔ دیگر) یادگار این دوره و توجه و گرامیداشت امر فوق است. انعکاس نور خورشید در روز که در قطعات کوچک آینه فضای تزیینی درخشانی به وجود می‌آورد، مورد تحسین و

شگفتی بینندگان و سیاحان اروپایی زمان شاه عباس هم قرار گرفته است.

آینه‌کاری در کاخ‌های تازه‌ساز صفویه که پس از انتقال پایتخت به اصفهان در ۱۰۰۷ق انجام گرفت توسعه و گسترش این هنر را می‌نمایاند.

در آینه‌کاری هم از آینه‌های ساده و هم از شیشه‌های رنگی که در جیوه‌خانه‌ها تبدیل به آینه می‌کردند، استفاده شده است، همچنین از ظروف شیشه‌ای شکسته، مبتکرانه در این زمینه بهره‌مند گردیده‌اند. درعین‌حال از جام‌های بزرگ شیشه هم استفاده شده است که پس از مدتی جای خود را به قطعات کوچک‌تر داد[۷۴].

در دورهٔ زندیه نیز آثار درخشان آینه‌کاری به‌وجود آمد، که در خانه‌های شیراز مربوط به این دوره و دیوانخانهٔ کریم خان زند بود. آقامحمد خان قاجار در سال ۱۲۹۰ق آنرا ویران کرد و قسمت‌های قابل حمل آنرا برای توسعه و بازسازی ایوان دارالعمارهٔ تهران انتقال داد[۷۵].

تختخانهٔ باقی مانده در داخل ارگ (حال در مجموعهٔ کاخ گلستان محفوظ است) را می‌توان قطعاً متعلق به دورهٔ آقامحمد خان دانست. تختخانهٔ کلاه‌فرنگی به سبک دورهٔ زندیه بود که سنگ‌ها، ستون‌ها و آینه‌های آن از کلاه‌فرنگی دیگری بود که به دستور کریم خان ساخته شده بود. در آن سوی ستون‌های پرپیچ و خم بلند و مزین به نقوش گیاهی محصور با چهره‌نگاری‌های شاهان در چهارچوب‌های طلایی و آینه‌های تراشیده تخت مرمر معروف قرار داشت که در نزدیک زمین به‌وسیلهٔ ستون‌های زن پیکر و ستون‌های مارپیچ نگهداری می‌شد»[۷۶].

در قرن ۱۳ق آینه‌کاری دوباره رونق یافت و اعیان و اشراف این دوره این هنر را در کنار گچبری و نقاشی در بدنه‌ها و سقف‌های تالارها به‌کار گرفتند. نمونه‌های نفیس‌تر در ابنیهٔ کاخ گلستان، ایوان و آستانه حضرت عبدالعظیم شهر ری، دارالسیاره حرم حضرت رضا(ع) در مشهد یافت می‌شود. از کارهای جدید این دوره آینه‌کاری الماس‌تراش کاخ‌ها و زیارتگاه است. در قرن ۱۴ق پس از چند دهه رکود آینه‌کاری همراه با پاره‌ای از نوآوری‌های قرن در ابنیهٔ کاخ‌های تهران به وجود آمد، که مربوط به سال‌های ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۷ق است. کارهای پراکنده بعدی یا در ارتباط با مرمت آثار گذشته است و یا در اماکن جدید نظیر هتل‌ها و دیگر فضاهای عمومی عاری از نوآوری به‌کار رفته است[۷۷].

آینه‌کاری[۱]

هنری است که به دقت، ظرافت و حوصله بسیار نیاز دارد. آینه‌کاری معمولاً در کنار گچبری و همراه آن بوده است. طرح‌های آینه‌کاری معمولاً اشکال هندسی و گره‌هاست که در بیشتر اوقات آنها را به‌صورت برجسته (الماس‌تراش) کار کرده‌اند. حرفهٔ هنرمندان آینه‌کار نظیر کاشی‌کاران حرفهٔ فامیلی است و اجداد بیشترشان در کاخ‌های دورهٔ قاجاریه کار کرده‌اند. یکی از این خانواده‌ها مرآتیان اصفهانی است که جدشان، استاد ابوالقاسم مرآتیان (تولد: ۱۲۵۱ش) در کاخ گلستان و شمس‌العماره دارای آثار گران‌مایه است. پسر او علی (تولد: ۱۳۰۵ش) و نوهٔ او حسین (تولد: ۱۳۲۲ش) همه آینه‌کارند. استاد علی با پدرش برای آینه‌کاری انگورستان ملک می‌رفت و در آنجا این حرفه را فراگرفته است. از دیگر هنرمندان این رشته خانواده‌های زجاجی، پامناری، شکوهی و عرب هستند. استاد حسین مرآتیان می‌گوید خانوادهٔ ایشان جبه، سبک جدیدی از آینه‌کاری دست یافتند که علاوه‌بر زیبایی و دقت سرعت کار را هم به همراه داشته است. نام این سبک «توهم‌بری» است که منحصر به فنون این خانواده است. در این سبک از گچ زنده در زیرکار استفاده می‌شود که درزهای باریک و ظریف بین آن قطعات آینه را کاملاً گرفته و راه ورود به هوا و رطوبت را سد می‌کند و موجب استحکام و پایداری بیشتر کار می‌شود.

طی ۲۰۰ سال گذشته اجداد استاد علی، آینه‌ساز و آینه‌کار بوده‌اند و در زمینهٔ جیوه کردن شیشه و شیشه‌های رنگی مهارت و استعداد زیاد داشته‌اند.

شیشه‌اندازی درب ارسی‌ها

یکی از کارهای مهم خاندان مرآتیان، به‌ویژه استاد علی، شیشه کردن ارسی‌ها و درهای چوبی سنتی بود، که تکه‌های آلت و لقط چوب و قطعه‌های شیشه در داخل هم به‌نحوی چفت می‌شد که نیازی به چسب نداشت و ارسی به صورت یک تکه و محکم در می‌آمد.

---

(۱). گفتار این بخش حاصل گفتار با استاد حسین مرآتیان است و به همکاری خانم‌ها، مائده توانگریان و راضیه آقایی فراهم آمده است.

در کارهای آینه‌کاری هتل عباسی استاد علی از سبک «توهم‌بری» استفاده کرده است. کارهای دیگر این خانواده که با سبک‌های مختلف انجام شده است، تعمیر ابنیهٔ تاریخی هشت بهشت، مقبره صاحب بن عباد، امامزاده شاهرضا، ارگ شیراز، منازل قدیمی و تاریخی اصفهان و تهران است.

ساخت و مرمت آثار امامزاده ابوالعباس خوراسگان، امامزاده آقا علی عباس، امامزاده شاهرضا، شاهزاده ابراهیم و امامزاده مؤمن در حبیب‌آباد، منازل ملاباشی و دیبا نیز به دست ایشان انجام گرفته است.

سبک‌های آینه‌کاری

دو نوع سبک و روش در آینه‌کاری وجود دارد: یکی روش «توهم‌بری» و روش «قالب‌بری». هرکدام برحسب نوع، روش کار و ویژگی صاحب امتیاز یا نقص‌های آن، مخصوص به خود است.

طریقهٔ برش و خصوصیات آنها

در سبک توهم‌بری استادکار کل طرح مورد نظر را روی آینه می‌کشد و همهٔ آنرا یکجا می‌برد. یعنی همهٔ خطهای موجود در طرح را به‌وسیلهٔ الماس می‌برد و با نواختن ضربه به آن قسمت‌های کوچک، آینه را بر روی ملاط گچ زنده مرطوب از هم جدا می‌سازد. در این صورت دو قسمتی که هم ارز هستند و با یکبار برش به وجود آمده است هیچ‌گونه اختلافی با هم ندارد. این دو قسمت در هم چفت می‌شوند و در پایان کار هیچ درز باز و یا لوچ شدگی (بی‌نظمی) در کار وجود ندارد. در این روش معمولاً از گچ زنده استفاده می‌شود که زود حالت می‌گیرد و سفت می‌شود. به همین دلیل رطوبت و نم هوا نمی‌تواند از این درزها رسوخ کند و استحکام کار سبب می‌شود که آینه‌ها ریزش نکنند.

در سبک قالب‌بری که مانند معرق آینه و یا کاشی انجام می‌گیرد، استادکار کلیهٔ قسمت‌های طرح را شماره‌بندی می‌کند و آنها را جداجدا روی آینه انتقال می‌دهد. سپس هریک از آنها را جداگانه با الماس به صورت قالب می‌برد و بعدها از روی شماره‌هایی که دارند آنها را سرجای خود قرار می‌دهد تا کل طرح مورد نظر تکمیل شود. عیب این

روش این است که در بیشتر موارد قسمت‌های مختلف کار کوچک و بزرگ درآمده و کاملاً درهم چفت نمی‌شوند و درز بازی بین آنها برجای می‌ماند. در روش قالب‌بری به دلیل اصلاح کار و کوچک و بزرگ شدن قسمت‌های بریده شده، معمولاً از گچ انباشته استفاده می‌کنند. همین امر باعث می‌شود که رطوبت و نم هوا راحت‌تر بتواند از درز بین آینه‌ها به داخل گچ رسوخ کند و ملاط گچ کشته که رطوبت هوا را زودتر به خود می‌گیرد شل شده و باعث ریزش و یا سیاه‌شدگی آینه‌ها شود.

از امتیازهای موجود در سبک قالب‌بری می‌توان به استفاده از شیشه‌های رنگی در بین کار اشاره کرد. در این حالت استادکار برطبق سلیقهٔ خود قسمت‌هایی از قالب را انتخاب می‌کند و روی شیشه‌های رنگی انتقال می‌دهد و از آنها برای کامل کردن طرح خود به جای آینه‌های یک دست استفاده می‌کند که در زیبایی کار مؤثر است. البته باید گفت که در سبک توهم‌بری هم می‌توان بعد از برش همهٔ طرح، بعضی از قسمت‌های موردنظر را انتخاب و به شیوهٔ قالب استفاده کرد و شیشه‌های رنگی به‌کار برد. اما به‌طور معمول در سبک توهم‌بری تقریباً کل کار از آینه‌های یک دست تشکیل می‌شود که هماهنگ و بدون درز است و این زیبایی خاصی به‌کار می‌بخشد.

جیوه کردن آینه‌ها

جیوه کردن آینه‌ها در قدیم در کارگاه‌های کوچک و به روش دستی انجام می‌شد. به ابتدا شیشه را کامل می‌شستند تا سطح آن صاف و تمیز شود و بعد جیوه را روی شیشه می‌ریختند که به آن جیوه سه آب می‌گفتند، یعنی سه بار جیوه روی شیشه می‌ریختند تا لایهٔ جیوه قوی به دست آید و بعد روی آنرا لایه‌ای از مس می‌کشیدند و سپس با ماده‌ای به نام سرنج (که قرمز رنگ است) آنرا می‌پوشاندند. مدتی بعد مادهٔ سرنج جای خود را به کاغذ ساپان داد. به این صورت که وقتی شیشه را با جیوه و مس می‌پوشاندند، کاغذ ساپان را که صورتی رنگ بود روی آن می‌کشیدند. این آینه‌ها در آینه‌کاری‌های قدیم کاربرد داشت. استفاده از کاغذ هم تا مدتی بعد منسوخ شد و روشی متداول شد که روی مس پشت آینه را رنگ می‌زدند. امروزه جیوه کردن آینه‌ها در کارخانه‌های بزرگ روی ریل‌های مخصوص به‌وسیلهٔ پیستوله انجام می‌گیرد، یعنی مواد

با پیستوله به آینه پاشیده شده و سپس یکدست می‌شوند.

کوپ و هنر کوپ‌بری

کوپ در قدیم به شیشه‌هایی می‌گفتند که سر آن لوله‌ای شکل و باریک و پایین آن بزرگ و پهن بود و از آن برای نگهداری بعضی از مواد خوراکی مثل سرکه و شربت استفاده می‌کردند. در آینه‌کاری محدب و مقعر از این کوپ‌ها استفاده می‌شد. برای این کار کوپ‌ها در جیوه‌خانه جیوه می‌شد، به این صورت که جیوهٔ مورد نیاز را آماده می‌کردند و آنرا در داخل کوپ‌ها می‌ریختند و کوپ را می‌گرداندند تا این جیوه کل سطح داخل کوپ را بپوشاند. با این کار کوپ به صورت آینه در می‌آمد و بعد از آن می‌توانستند کوپ را برش دهند و در جاهایی که می‌خواستند از آن استفاده کنند. روش استفاده از کوپ‌های آینه‌ای شده این بود که کوپ را می‌شکستند و از قطعات شکسته شدهٔ آن در کار استفاده می‌کردند. به این صورت که طرح‌هایی مانند درخت انار و درخت سرو را روی کاغذ می‌کشیدند و آنرا با سوزن سمبه (سوراخ سوراخ) می‌کردند. سپس به‌وسیلهٔ گرد زغال آنرا روی دیوار یا جایی که می‌خواستند انتقال می‌دادند. در این مرحله جاهای خالی طرح را به‌وسیلهٔ آینه‌های محدب پرمی‌کردند تا فقط بندی از گچ باقی بماند و آینه‌ها مشخص شود، و طرح کشیده شده به صورت زیبایی نمایان شود. نمونهٔ این روش آینه‌کاری را می‌توان در هتل عباسی اصفهان و چهل‌ستون ملاحظه کرد.

مراحل کار در آینه‌کاری

مراحل آینه‌کاری را می‌توان به چهار قسمت تقسیم کرد: ۱. طرح. ۲. تقسیم‌بندی طرح. ۳. برش. ۴. چسباندن.

طرح

ابتدا طرح را تهیه کرده و روی کاغذ رسم می‌کنند. سپس آنرا با سوزن سمبه کرده و با گرد زغال روی آینه انتقال می‌دهند یا با ماژیک روی آینه رسم می‌کنند.

تقسیم‌بندی طرح

در تقسیم‌بندی طرح ابتدا باید خطوط اصلی طرح را که در آینه‌کاری به آنها خطوط الماس‌خور گفته می‌شود، مشخص کنند. این خطوط راست هستند و سطح طرح را به چند قسمت مساوی تقسیم می‌کنند و آینه در جهت آنها شکسته می‌شود. پس از شکسته شدن آینه روی این خطوط، خطوطی از طرح که این قسمت‌ها را به قسمت‌های کوچک‌تری تقسیم می‌کند انتخاب و دوباره آینه روی این خطوط شکسته می‌شود. این کار آن‌قدر ادامه می‌یابد تا کوچک‌ترین قسمت طرح نیز شکسته شود.

برش

برش در آینه‌کاری به‌وسیلهٔ الماس انجام می‌گیرد. به این صورت که روی خطوطی که در تقسیم‌بندی طرح انتخاب شده است، با الماس می‌کشند که باعث خش‌خوردن آینه می‌شود. برای این کار باید حدود دو میلی‌متر از خط مورد نظر فاصله بگیرند تا در هنگام شکسته شدن، آینه دقیقاً روی خطوط طرح بشکند که این کار به تجربهٔ استاد بستگی دارد. پس از خط انداختن روی طرح، دو طرف خط مورد نظر را به طرف پشت آینه فشار می‌دهند تا آینه روی آن خطوط شکسته شود.

چسباندن

در روش استاد علی مرآتیان برای چسباندن آینه از گچ زنده استفاده می‌شود، به این صورت که گچی را که از الک دویست رد شده است با سریش به صورت خشک به نسبت یک به ده با هم مخلوط می‌کنند و بعد با مقداری آب مخلوط می‌کنند تا سفت شود. در این مرحله از کار باید مقدار برجستگی هر قسمت از طرح مشخص شود. اگر برجستگی طرح زیاد باشد باید حجم مورد نظر با گچ روی دیوار ساخته شود و بعد آینه روی آن چسبانده شود. اما اگر برجستگی زیاد نباشد، برجستگی و فرورفتگی را تراز می‌کنند. به این صورت که پشت قطعه‌های کوچک آینه گچ مورد نیاز را می‌چسبانند و آنرا در جای خود قرار می‌دهند و با دست مهرش می‌کنند (با انگشت شست آنرا فشار داده و دقیقاً مقدار برجستگی و فرورفتگی آنرا تنظیم می‌کنند). در این قسمت استاد

کار باید دقت کند که ملاط گچ پشت آینه یکسان باشد، یعنی پشت آینه خالی از گچ نماند. در کل باید توجه داشت که چسباندن قطعات کوچک آینه از وسط طرح شروع شود تا کل طرح لوچ نشود و طرح به یک طرف کشیده نشود.

انواع آینه‌کاری

آینه‌کاری، هنری است که کاربرد آن بیشتر در اماکن متبرکه بود و هست. در قدیم که استفاده از شمع در مکان‌ها مرسوم بود آینه‌کاری سبب انعکاس نور و روشنایی هرچه بیشتر می‌شد و فضای معنوی خاصی به وجود می‌آورد. شاید دقیقاً نتوان نوع خاصی از آینه‌کاری را متعلق به یک دورهٔ خاص دانست، اما می‌توان گفت که در بعضی از دوره‌ها نوعی از آینه‌کاری پیشرفت کرده و شاخص شده است، مثل نقاشی روی آینه که در دورهٔ قاجار به اوج شکوفایی خود رسید. در کل انواع آینه‌کاری را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد: ۱. آینه‌کاری یکدست. ۲. ترکیب آینه‌کاری و گچبری. ۳. استفاده از جام در آینه‌کاری. ۴. ترکیب نقاشی و آینه. ۵. ارسی‌ها.

۱. آینه‌کاری یکدست

این نوع آینه‌کاری بیشتر طرح‌ها و نقوش هندسی و گره در گره است و شکل‌های حجمی آینه‌کاری را هم شامل می‌شود. این اشکال در مقرنس‌ها، سقف نیم گنبدی ایوان، زیرگنبدها و کنج‌ها دیده می‌شود، که نمونه‌هایی از آن در تالار آینه هتل عباسی اصفهان، امامزاده ابوالعباس خوراسگان از نوک گنبد تا پایین یا آینه‌خانهٔ موزهٔ هنرهای تزیینی اصفهان است.

۲. ترکیب آینه‌کاری و گچبری

این نوع آینه‌کاری را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: الف ـ استفاده از کوپ‌های آینه‌ای و آینه‌های محدب و مقعر و بند گچ‌ها بین آنها که قبلاً به آن اشاره کردیم و نمونه آنرا در چهل‌ستون اصفهان می‌بینیم. ب ـ استفاده از آینه‌های تخت و در کنار آنها گچبری.

مراحل کار به این صورت است که ابتدا طرح مورد نظر را روی دیوار می‌اندازند و در قسمت‌هایی از طرح مورد نظر که می‌خواهند آینه قرار گیرد آینه‌های تخت را می‌چسبانند. سپس بند گچی را بین آینه‌ها قرار می‌دهند. به‌طوری‌که گچ روی کار برجسته شود. در این حالت بندی از گچ یا برعکس بندی از آینه در کار نمایان می‌شود. در این نوع کار بیشتر طرح‌های منحنی و دایره، خطوط اسلیمی و بوته‌جقه استفاده می‌شود.

این نوع از آینه‌کاری با استفاده از طرح هندسی و گره برای تزیین قسمت‌های مختلف، خصوصاً در خانه‌های قدیمی، کار شده است، به این صورت که طرحی از گره و آینه روی دیوار می‌اندازند و دور آنرا بسته به نوع مکان، گچبری می‌کنند. در این نوع گچبری حالت‌های مختلف منحنی، گل و برگ، خطوط اسلیمی و خطوط راست با هم ترکیب می‌شود. این نوع آینه‌کاری به علت محدود نبودن در مکان و اندازهٔ معین در بسیاری از جاها کاربرد فراوان داشته است، و تفاوت کار فقط در تناسب مکان با نوع آینه‌کاری و گچبری است.

۳. استفاده از جام در آینه‌کاری

جام به قسمت‌های بزرگ آینه می‌گویند که روی آنها برش نخورده باشد. استفاده از جام در آینه‌کاری در معماری دورهٔ صفویه و قاجاریه متداول بود و بیشتر در کاخ‌ها به‌کار می‌رفت، به این صورت که آینه‌های بزرگ قدی (قدنما) ۱ متر در ۱/۶۷ متر یا اندازه‌های دیگر را روی دیوار قرار می‌دادند و دور آنرا از یک نوع حاشیه به‌وسیلهٔ آینه‌کاری با نقوش هندسی، گره یا الماس‌تراش استفاده می‌کردند (الماس‌تراش به نوعی برجسته‌کاری آینه در گره‌ها و طرح‌های ریز و ظریف می‌گویند که زیبایی خاصی به‌کار می‌دهد). نمونهٔ آن در کاخ سردار اسعد شهرکرد (اثر استاد میرزا ابوالقاسم مرآتیان پدر استاد علی مرآتیان) دیده می‌شود.

نوع دیگر استفاده از جام را در قاب‌های برنجی داریم. این آینه‌های برنجی از روسیه به ایران می‌آمد و به آینهٔ داخل آن آینه سنگ می‌گفتند. نمونهٔ آن در منزل تاریخی ملاباشی اصفهان دیده می‌شود.

۴. ترکیب نقاشی و آینه

نوع دیگری از آینه‌کاری که بیشتر در خانه‌های دورهٔ قاجار به‌چشم می‌خورد ترکیب نقاشی با آینه است، که به دو صورت انجام می‌شود. در نوع اول دور آینه کاری انجام شده را (که بیشتر خطوط منحنی بوده است) روی دیوار نقاشی می‌کردند و انواع طرح‌های گل و مرغ، گل و برگ، ترنج و دایره را به‌وسیلهٔ رنگ‌آمیزی روی دیوار می‌کشیدند، مانند آینه‌کاری‌های منزل کشیش اصفهان.

نوع دیگر ترکیب نقاشی با آینه را در نقاشی پشت آینه می‌بینیم با همان طرح‌های گل و برگ، گل و مرغ، ترنج و دایره. کار به‌وسیلهٔ اساتید فن نقاشی بر پشت آینه انجام می‌گرفت. نقاشی پشت آینه دو گونه بود: در روش اول طرح را پشت آینه انتقال می‌دهند. سپس جیوه داخل طرح را با مواد مخصوص نرم می‌کنند و با جسم تیزی آنرا پاک می‌کنند. بعد از آن دوباره از روی طرح نقاشی را در پشت آینه می‌کشند.

در روش دوم نقاشی را پشت شیشه می‌کشند و سپس پشت شیشه را جیوه می‌کنند تا از روی آینه نقاشی ظاهر شود. این نوع از نقاشی روی آینه در منزل ملاباشی دیده می‌شود.

۵. ارسی‌ها

ارسی‌ها و یا درهای چوبی را، که به‌وسیلهٔ آینه و شیشه تزیین می‌شوند، شاید بتوان جزئی از هنر آینه‌کاری به حساب آورد. ساخت آنها با تزیینات گوناگون همراه بود و به منظور جلوگیری از تابش نور مستقیم به داخل اتاق به‌کار می‌رفت. این ارسی‌ها با انعکاس نورهای رنگی به داخل جلوهٔ زیبایی پدید می‌آورند. استاد علی مرآتیان در زمینهٔ شیشه کردن درها مهارت دارد که بیشتر آنها متعلق به اتاق‌های مهم خانه‌های قدیمی بوده است. مثلاً در منزل امین‌التجار در اصفهان در درهای ارسی در دو طرف اتاق مهمانخانه به صورت زیبایی جا گرفته است. این اتاق مجاور فضای مرکزی خانه قرار داشت که محل زندگی افراد خانه بود و این ارسی‌ها را طوری کار گذاشته بودند که از داخل بتوان مهمانخانه را دید، اما از مهمانخانه به داخل این فضا دید نداشت.

منزل ملاباشی در اصفهان از نظر به‌کار بردن درهای ارسی شاخص است. در یک

اتاق این خانه ۹ ارسی به‌طور متوالی و پشت سرهم به‌کار رفته است.

معرق آینه

معرق آینه به قطعه‌های مختلف آینه می‌گویند که کنار هم می‌آیند تا یک طرح خاص را به وجود آورند و همهٔ آنها از جنس آینه یکدست هستند. گاهی اوقات می‌توان از شیشه‌های رنگی هم در بین آنها استفاده کرد. پس می‌توان همهٔ گره‌ها و نقش‌های هندسی آینه‌کاری را معرق آینه به حساب آورد. تفاوت معرق آینه و کاشی معرق در این است که معرق آینه دارای برجستگی و فرورفتگی است و به صورت محدب و مقعر ساخته می‌شود، اما کاشی معرق برجستگی ندارد و همهٔ سطح آن صاف و یکدست است.

تأثیر تجربهٔ استادکاران در مرمت آینه‌کاری

می‌توان گفت تجربهٔ کاری استاد تأثیر مستقیم در ارائهٔ آن کار و زیبایی حاصل در پایان کار دارد، به‌طور مثال در یک نقش برجسته و فرورفته، این تجربه است که به استاد می‌گوید قسمت‌های مختلف آینه را تا چه اندازه برجسته و فرورفته یا چقدر کوچک و بزرگ کند تا در چسباندن قطعه‌های آخر جای خالی باقی نماند و مجبور به استفاده از قطعات اضافی نشود.

در مرمت آثار ارزشمند آینه‌کاری قسمت‌هایی یافت می‌شود که دیگر کسی نمی‌تواند از عهدهٔ مرمت آنها برآید و دقیقاً عین آثار به‌جای مانده از گذشته را ایجاد کند. یعنی آینهٔ اصل را کسی نمی‌تواند در زمان ما به‌وجود آورد و تنها به گذاشتن آینه‌های ساده به جای آنها بسنده می‌کنند.

شاید بخش عمده‌ای از زیبایی‌های حاصل در آینه‌کاری را بتوان به سلیقهٔ استادکار نسبت داد، چه، در آینه‌کاری تقریباً همه فرورفتگی‌ها و برجستگی‌ها و ایجاد طرح‌های خاص فقط به سلیقه استاد و تجربهٔ او در این زمینه بستگی دارد. این تفاوت سلیقه در بین استادکارها در هنر معماری قدیم به‌طور کلی و در آینه‌کاری به‌طور خاص مشهود است و ما از روی شکل و روش کار انجام شده می‌توانیم به رابطهٔ بین استادکاران، نوع اثر و صاحب آثار و اهداف آنها پی ببریم. مثلاً در بعضی از جاها می‌بینیم که آینه‌کاری

در یک مرحله یا قسمتی از خانه قوت بیشتری دارد، اما رفته‌رفته در جاهای دیگر کم‌رنگ می‌شود یا طرح آن در کل عوض می‌شود و طرح دیگری جای آنرا می‌گیرد. یا در یک نمونهٔ دیگر (به نقل از استاد حسین مرآتیان در مرمت امامزاده شاهرضا) که یک قسمت امامزاده، چهار رواق داشت و همهٔ این رواق‌ها آینه‌کاری شده بود، با گذشت زمان وجود آب باعث شده بود که در قسمت‌های مختلف این رواق‌ها نم به داخل نفوذ کند و باعث نشست رواق‌ها شود. وقتی برای مرمت، آینه‌کاری‌ها را خراب کردند به مقرنس‌هایی رسیدند که در زیر این آینه‌کاری‌ها مخفی بود. این مقرنس‌های زیبا همراه با آینه‌کاری و نقاشی دقیقاً در چهار رواق نیز تکرار شده بود. در این نمونه استادکار دوم برای حفظ شدن سبک استاد کار اول، آینه‌کاری را در یک لایه دیگری روی آن انجام داده است.

تفاوت دیگر سبک کار استادکاران استان‌های مختلف است که شاید بتوان به حساب تفاوت سلیقه گذاشت. سبک همهٔ شهرهای ایران مثل شیراز، مشهد، تهران، قم و ... به جز اصفهان قالب‌بری است.

نقاشی دیواری

از اولین آثار نقاشی دیواری که بر پیکرهٔ کوه‌ها و صخره‌های سرزمین ما نقش بسته است آگاهی چندانی نیست. آنچه صاحب‌نظران و دانشمندان، هنرهای بدوی یا ابتدایی ایران در این زمینه به شمار می‌آورند و سرچشمه‌های آنرا جلگه‌های آسیای مرکزی می‌دانند[۷۸] که از تشکیل اولین دولت‌های قدرتمند ایرانی تاکنون بوده است. هرچند حلقه‌های هنرهای درخشان این دوره‌ها به روشنی به هزاره‌های پیش از تاریخ مرتبط می‌شود، زیرا نمونه‌های کهن‌تری از آثاری که عیناً در موزه‌های اشیاء تاریخی از این دوران وجود دارد در قالب نقوش و پیکره‌های سفالی و فلزی و آثار تجسمی دیگر در موزه‌های ماقبل تاریخ موجود است. به‌هرحال ایرانیان را دارای مقام استادی در برقراری رنگ و توازن در هنر نگاره‌سازی و تعالی آن دانسته‌اند که همواره از بهترین و خالص‌ترین رنگ‌ها سود جسته‌اند و هرگز از به‌کار گرفتن نقش‌های تکراری که بسیار آرامش بخش و چشم نوازند، واهمه نداشته‌اند. آثار عظیم نقش‌نگاری دورهٔ هخامنشی ضمن توجه به واقعیت‌های روزگار خویش، تبلوری از اعتقادات فرهنگی و دینی و باورهای ایرانی خود

را با قوت تمام و به صورت نمادین به نمایش گذاشته‌اند، چندان‌که آنها را افسانه‌ای پیچیده و نامدرک قلمداد کرده‌اند[۷۹]. تجربه‌های نقاشی دورهٔ اشکانی کوه خواجه که از رنگ‌های بدون سایه‌روشن استفاده شده است، و تجربه‌های نقاشی دورهٔ ساسانی در پنجیکنت واقع در شرق سمرقند که صحنه‌های تاریخی ایران باستان تصویر شده است نمونه‌های بارز این دوران است.

ساسانیان وحدتی را که در دوران قبل، خصوصاً در دورهٔ هخامنشی، بین هنرهای ایران برقرار گردیده بود قدرت و انسجام بیشتری دادند. به‌طوری‌که از این تاریخ به بعد هر کجا گسستی در تداوم اندیشه‌های تزیینی پیش می‌آمد، هنرمندان و صاحبان اندیشه تجربیات آن دوره را سرمشق و تکیه‌گاه خود قرار می‌دادند و از آن الهام می‌گرفتند[۸۰].

پس از اسلام ابتدا مسلمانان صدر اسلام درصدد کشیدن صورت انسان و حیوان که دارای روح و جانند برنیامدند و به نقاشی آن توجه نداشتند. اما هنگامی‌که تمدن آنها کمال یافت و تمایل خود را به نقاشی و نوشتن خط و کشیدن صورت نباتات و جماد آشکارکردند این هنر را به اعلی درجهٔ کمال زیبایی و ارزش رسانیدند[۸۱]. در این روند امویان پدید آورندهٔ سنت‌هایی بودند که هنر اسلامی اعصار بعدی را شکل داد: یعنی اشکال تزیینی و معماری بخش‌های مسجد، شمایل‌نگاری غیرمذهبی بهره‌گیری از سطوح دیوارها برای تزیین، ترک آگاهانه تصویرسازی مذهبی، نقوش جدید، گرایش به سبک‌پردازی و اجرای غیرطبیعی اشکال گیاهی[۸۲]. امویان اشکال معماری و تزیینی و شماری از مفاهیم شمایل‌نگاشتی خویش را از سرزمین‌های مفتوحه به دست آوردند و بیشترین تأثیر خود را از شرق گرفتند[۸۳]. با وجود این هنر اموی در نقاشی‌های دیواری (فرسکو) و پیکرتراشی انسانی ناموفق و بی‌سلیقه بود[۸۴]. نمونه‌های تراز اول این دوره در قصر عمره (در سرزمین شام) است که نقاشی شش شاه را نشان می‌دهد. «شکست رودریک، شاه اسپانیا از مسلمانان موجب شد که عنوان ایرانی شاه به عنوان سایهٔ خدا در روی زمین برای خلفای اموی به ارمغان آورده شود»[۸۵]. اتینگهاوزن علاوه بر تأثیر مفاهیم یاد شده به اقتباس نقشمایه‌های ساسانی بر نقاشی این دوره اشاره دارد: دو بازنمایی دیگر در قصر الحیر غربی است که نمای مردی تاج برسر ایستاده در لباس ساسانی دیده می شود[۸۶].

در دورهٔ عباسی قطعات نقاشی‌های بزرگ دیواری در اقامتگاه‌ها، حمامخانه‌های سامرا و مهم‌تر از همه در گنبدخانهٔ تالار مرکزی و حرم کاخ جوسق‌الخاقانی کشف شده است که می‌توان آنرا همان سبک تصویرسازی سنت کهن ایرانی نامید که شباهتی به آثار نقره‌ای ساسانی دارد[۸۷].

در سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹م گروه اکتشافی موزهٔ متروپولتین در نیشابور نمونه‌هایی از نقاشی و تزیینات دیواری اوایل دوره عباسی را کشف کرد[۸۸].

در کاوش‌های نیشابور، بخشی از طرح بزرگ شهرسازی که متعلق به سامانیان و آل بویه بود عیان شد. در میان آثار مکشوفه می‌توان به قاب‌بندهای منقوش طاقچه‌وار اشاره کرد که گچبری شده‌اند در این قاب‌بندها سطوح سه بعدی دیواری که بعدها به مقرنس شهرت یافت شکل می‌گرفت[۸۹]. بعضی از نقاشی‌های سدهٔ ۳ق نیشابور همخوانی‌های مشترک چشمگیری با تذهیب‌های قرآنی معاصر خود دارد: ترکیب قاب‌بندهای مربع و مستطیل، سرلوح قرآن در تزیینات منقوش ازاره‌ها ظاهر شده است. آرایه‌های عمدهٔ بخش‌های بزرگ‌تر هم شبیه دوایر فرعی و درهم تنیده و متقاطع تذهیب است[۹۰].

گروهی دیگر از قطعات نقاشی سدهٔ ۳ق با ماهیتی کاملاً متفاوت و طرح‌های پیکره‌ای و با رنگ‌های روشن موجود است که اغلب زنان و گاهی دیوان و تا حدودی مردان را تمام قد بازنمایی کرده است. کاوشگران آثار نیشابور معتقدند که این قطعات به صحنه‌ای عظیم تعلق دارد و این صحنه یکی از پیروزی‌های قهرمان ملی ایران، رستم، را بر دیوان تصویر کرده است. و در آن پیکره‌های اصلی بزرگ‌تر و درشت‌تر از پیکره‌های دیگر است[۹۱]. در این نقاشی‌ها یک ویژگی برای نخستین بار در هنر اسلامی چهره می‌نماید: هالهٔ دور سرها که بی‌هیچ جوهرهٔ مذهبی به اهمیت صاحب سر تأکید دارد[۹۲].

با توجه به آثاری که در میان نسخه‌های خطی مانوی یافت شده است، این نقاشی‌ها با نخستین نمونه‌هایی که از ایران دورهٔ اسلامی به‌جا مانده پیوند تنگاتنگ و قرابت دارد. از این پیوند تا سده‌های ۴ و ۵ق نمونه‌هایی باقی مانده است، اما از آن پس به‌کلی ناپدید شده‌اند.

البته در تمام این دوران نقاشی های گل و بوته‌ای انتزاعی، تحت تأثیر جغرافیایی

و سلجوقیان به فراوانی بهره بردند و آنرا در سراسر ایران توسعه دادند. بدین‌ترتیب آجرکاری که قبلاً با زیبایی، هم در کاربست بنا و هم در رویهٔ آن نقش عمده ایفا می‌کرد، در این زمان با استفاده از تمام ویژگی‌های ساختمانی و کاربردی آن برای نمود تزیین و آرایش به‌کار گرفته شد. اما درهمه‌حال، این تزیینات دقیق تحت قواعد و تناسبات زیبای هندسی بنا و جزء لاینفک آن محسوب می‌شد که این موضوع چیره‌دستی فوق‌العاده استادکاران و دست‌اندرکاران آجرپزی و آجرکاری عصر سامانی را نمایان می‌سازد[۱۳۸].

«نقوش تزیینی که از راه به‌کارگیری امکانات مختلف آجرکاری و درهم تنیدن آنها با یکدیگر حاصل می‌شد، هم بسیار متنوع بود و هم پیوستگی و انسجام قابل تحسینی را ایجاد می‌کرد، در این نوع تزیین، آجرها بر طبق اصول مشخص طرح چیده می‌شدند و آجرهای پخته معمولاً با عناصر از قبل ساخته شده که منشأ تزیینی ساسانی داشت به کار برده می‌شد؛ همانند دوایر پشت بغل‌های قوس‌های اطراف ورودی و قاب‌بندی مربعی برای تزیین مدخل تزیینی. حجم معماری آن نیز که از یک اتاق مربع گنبددار است و خود آشکارا از الگوهای ساسانی اقتباس گردیده است اساس و الگوی مقابر دیگر اسلامی گردید[۱۳۹].

«یک بنای دیگر از این نوع در هزاره مسجدی است مربوط به قرن ۲ یا ۳ق یک بنای چهارگوش دارد با فضای مرکزی شامل اتاقی با چهارستون حجیم مستقل که قوس‌های جناغی را نگهداشته‌اند. سکنج‌هایی این پایه‌ها را به گنبد بر فراز اتاق متصل می‌کند. اتاق مرکزی به‌وسیلهٔ چهار غلام‌گردش طاق‌دار بسته شده است، هر یک از آنها که حاوی گنبدهای کوچکی در زوایا است. این بنا مستقیماً از چهارطاق‌های ساسانی نظیر چهارطاقی فراشبند فارس مایه گرفته است. آرایه‌های تزیینی آجرکاری به‌هیچ وجه خود را به ساختمان تحمیل نمی‌کند و آنرا معیوب نمی‌سازد»[۱۴۰].

در دورهٔ غزنویان آجرکاری از اهمیتی ویژه برخوردار بود. هنرمندان و معماران این دوره بسیاری از بناها را با آجر تزیین کرده‌اند، از جمله بناهایی مانند مجموعه سنگ بست، رباط ماهی، مناره مسعود سوم و بهرامشاه با طرح‌های حصیری، هندسی و زیگزاگ تزیین شده‌اند[۱۴۱].

این عقیده که زیبایی در درون آرایه متبلور می‌شود و آرایه خود مبین زیبایی است، یکی از اصول زیباشناسی ایران در تاریخ میانه است که به‌وفور در ادبیات و هنرهای تجسمی مجسم شده است. معماری غزنوی یکی از بهترین نمونه‌هایی است که این عقیده را برمی‌تابد که تزیین به اندازهٔ خود ساختمان اهمیت دارد. در تزیینات آجرکاری این دوره الهام از تزیینات دورهٔ سامانی به‌وفور دیده می‌شود. طرح‌های گچبری شده در فواصل آجرهایی که با روشی سنجیده درهم تنیده شده‌اند نمونه‌ای از این‌گونه است که در تزیینات آجرکاری لشکری بازار می‌توان مشاهده کرد. این تکنیک تزیینات به ساختن پلاک‌های سفالی قالب زده با لعاب مینایی با رنگ‌های سبز، قهوه‌ای و زرد انجامید، که الگوهای آجرکاری را از غنای خاصی برخوردار کرد. نمونهٔ آنرا در کاخ مسعود سوم می‌توان دید.

در منارهٔ مسعود سوم، آجرکاری با نهایت مهارت انجام شده است. ترتیب هندسی آجرها که بعضی از آنها پس از پخت منقور شده است و برخی قبل از پخت تراش خورده است یا با قالب‌گیری فرم گرفته است، شبکهٔ ملیح و ظریفی را به وجود آورده است که خود را شبیه پارچه‌های زربفت می‌نمایاند[۱۴۲].

دورهٔ سلجوقی نمایانگر نوعی از توازن و تعادل برای ارتباط لاینفک معماری و آجرکاری بود که از تجارب معماری پیشین ایران الهام گرفت و آنرا شکوفا و با عظمت کرد و از آن الگویی برای آینده ساخت. ویژگی چشمگیر ابنیهٔ این دوره مهارت، حسن‌پذیری و قریحهٔ معماران ایرانی در بهره‌گیری از آجر بود. در این دوره همزمان با حفظ روش‌های گذشته همانند محراب مسجد برسیان، باز به خلوص آجرکاری بدون استفاده از پلاک‌های تزیینی توجه شد. استفاده از گچبری برای مدتی به بعضی از بخش‌های ساختمان از جمله محراب و قرنیزها محدود شد[۱۴۳].

با آغاز قرن ۵ق، شیوهٔ آجرکاری که در آغاز از شرق ایران شروع شده بود، تقریباً در تمامی نقاط به‌خصوص قسمت شمال متداول گردید و بناهای مذهبی و غیرمذهبی با این شیوه تزیین شد. به‌عنوان نمونه می‌توان از مقبره پیرعلمدار (۴۱۷ق)، چهل دختران (۴۶۶ق) که در دامغان بنا شده‌اند یاد کرد[۱۴۴].

خلاقیت چشمگیر در طرح‌ها و در خوش‌نمایی بازی دقیق سایه‌روشن در نقوش پیش

آمده آجرها به نمایش گذاشته شد. همهٔ اینها را توان و قدرت تکنیکی واقعاً اعجاب‌انگیزی نگه‌می‌داشت. برج‌ها و مناره‌های دوران سلجوقی بهترین موضع برای تزیینات آجرکاری بود. در مواردی که در بالای مناره پاگردی در پیرامون آن تعبیه می‌کند، انواع تزیینات مقرنس‌کاری، کاشی‌کاری و آجرکاری به آن جایگاه شایسته می‌داد[۱۴۵]. روی هم چینی پیچیدهٔ آجرهای ریز و درشت در تعدادی از مناره‌ها و بقاع کوچک چون بقعه‌های خرقان و مراغه نمودهای بسیار غنی و مرکب و خارق‌العاده پدید آورده است، که بعضی از این آجرها صرفاً برای تزیین به‌کار رفته است. مناره‌های دامغان، ساوه، سبزوار و بخارا به چند موضع افقی تقسیم شده است، و هر موضع دارای نقشمایهٔ متفاوتی است که برجسته‌کاری آن برحسب ارتفاع تغییر یافته است[۱۴۶].

خط و مسیر توسعهٔ معماری و کاربرد هنرمندانهٔ آجر که از بنای اسماعیل سامانی آغاز شد، در این دوره به‌کمال رسید. نکات تزیینی در آجرکاری این دوره عبارت بود از بافت آجرکاری، مفاصل ردیف‌ها، پستی و بلندی آجرها و حالت و رنگ سطوح آجری. حتی سایه‌هایی که بر آجرهای فرورفته و برآمده تشکیل می‌شد به عنوان عنصر تزیینی به‌کار می‌رفت. شکل‌های مورد استفاده در تزیین ابنیه مربع، مثلث، دایره، بافت مشبک، چلیپای مستقیم و شکسته، خطوط قطری و انواع شبکه‌ها بود. نوشته‌ها شکلی پرابهت و انتزاعی به‌خود می‌گرفت. فضاهای خالی انتهای ردیف‌های آجر با گچبری‌های نفیس و متعاقباً کاشی‌های لاجوردی پر می‌شد. سطوح برهنه آجری به‌وسیلهٔ آجرهای تقلیدی به الوان مطلوب پوشانده می‌شد. این آجرهای تقلیدی در واقع نوعی گچ سخت بود که به صورت نمای آجری منقوش درمی‌آمد. روش مذکور در اواخر دورهٔ سلجوقی متداول شد[۱۴۷].

کاربست تزیینی آجر که یکی از ویژگی‌های شاخص معماری سلجوقی بود، در دورهٔ ایلخانان کاملاً متروک نشد، بلکه راه را برای کاربرد روزافزون سفالینه‌های لعاب‌دار در نماهای ابنیه هموار ساخت. سطوح وسیع داخل و خارج بنا با قطعات و موزاییک‌های لعابی همراه با نقشمایه‌های هندسی، گیاهی و خطاطی پوشیده شد. تنها در این دوره است که سطوح دیوارهای عظیم ابنیهٔ ایران با موزاییک‌های متنوع لعاب‌دار تزیین یافته است. این هنر که در حملهٔ مغول از طریق هنرمندان ایرانی مهاجر به آسیای صغیر منتقل

شده بود در این زمان باز به موطن خود بازگشت.

تغییرات در طرح آجرچینی مسجد ازیران اصفهان و مقبرهٔ برجی چلپی‌اوغلو در سلطانیه مواردی را نشان می‌دهد که طرح تزیینی و ساختمان بنا با هم بالا رفته است. همزمان در این دوره به نمونه‌های دیگر برمی‌خوریم که احتمالاً بعد از آنکه زیرکاری بنا کاملاً انجام می‌یافت، گروهی متخصص برای تزیین ساختمان آورده می‌شدند. احتیاجات این گروه متخصص در مراحل اولیهٔ ساختمان در نظر گرفته می‌شد. از جمله چوب بست پس از استفاده برای این گروه در جای خود باقی می‌ماند و این مطلب از سوراخ‌های چوب بست روی سطح بنا که گرفته نشده‌اند پیدا است[۱۴۸].

در این عهد آجرکاری تحت تأثیر رنگ قرار گرفت و فضاهای داخلی با گچ‌اندازی‌های مختلف و گچبری‌های رنگین حال و هوای تازه‌ای یافت. تاحدی که برای هماهنگی‌های کلی و جزئی نقوش و عناصر معماری در بدنه‌ها و سقف‌های داخلی از نقوش آجرکاری رنگین استفاده می‌کردند. با وجود این، آجرکاری‌های دقیق و محکمی از این دوره وجود دارد که با آجر خاص این دوره که ابعاد و اندازه‌های معمولی آن حدوداً ۴×۲۰×۲۰ است اجرا گردیده است. این آجر که خود را لاغرتر از آجرهای سلجوقی می‌نمایاند، گاهی با بندهای گچی یا بندهای گچی مهری به‌کار گرفته می‌شود که در این صورت نقوش و کلمات مربوط به اسماء خداوند را بیان می‌کند. یا بدون بند و با همان ملاط لای کار (بین آجرها) تمام شده‌اند که در این حالت نقوش بسیار متنوع خفته و راسته و گل‌اندازی‌های مختلف را ارائه می‌کند. تأکید ما این است که در این دوره نخواسته‌اند از آجرنما استفاده کنند و آجر همان آجر توی کار است که به شکلی زنده و زیبا از آن استفاده کردند. نمونهٔ زیبایی از این آجرکاری در ایوان حکیم مسجد جامع اصفهان در راهروی ورودی بازار عربان (شرقی) قابل ملاحظه است. با وجود این برخلاف پرکاری و نقشه‌های پیچیدهٔ آجرکاری در دورهٔ سلجوقیان «به‌طورکلی در آجرچینی دورهٔ ایلخانان علاقهٔ کمتری به تنوع طرح‌ها و توجه کمتری به تناسب در ساختمان نشان داده شده است»[۱۴۹]. آجر رنگ‌های زرد کم‌رنگ، زرد گل اخرایی، زرد متمایل به قرمز، قرمز تیره تا رنگ خاک دارد[۱۵۰] و بندکشی افقی و عمودی بین آنها در سه حالت: ۱. عرض بندکشی افقی و عمودی حدود ۲ سانتیمتر. ۲. بندکشی افقی ۲ سانتیمتر و عمودی حداقل عرض. ۳.

بندکشی افقی حداقل عرض و بندکشی عمودی از ۲ تا ۶ سانتیمتر می‌باشد[۱۵۱].

در نمونه‌هایی از چند ساختمان این دوره، متناسب با جزئیات طرح، آجرها را برای منظور خاص قالب زده‌اند، «از قبیل ستونچه‌ها، و زاویه لبه‌های نقول‌های فرورفته قالب‌گیری شده‌اند»[۱۵۲]؛ ویلبر معتقد است این آجرها در خود محل یا در نزدیکی بنا ساخته می‌شد، و جزئیات ساختمان قبلاً با کمال دقت پیش‌بینی و طراحی شده بود[۱۵۳].

همچنین یک نوع دیگر از آجرکاری به‌صورت جداره‌ای مستقل از سفت‌کاری به بنا افزوده‌اند. در این نوع آجرکاری آجرها سفالی برش خورده است، که گاه با بندهای گچی تزیین و گاه با کاشی‌های رنگین لاجوردی و فیروزه‌ای همراه است و کتیبه‌ای را به خط بنایی ارائه می‌کند.

در دورهٔ تیموری هنر آجرکاری با هنر کاشی معرق در هم آمیخته می‌شود و حتی تسلط کاشی‌کاری معرق محسوس است، زیرا رنگین بودن اجزاء و عناصر داخلی معماری بارز می‌شود. گچبری‌های رنگین فضاهای داخلی را در وسعت زیاد می‌پوشاند و لذا کمتر سطوح ابنیه برای آجرکاری میدان پیدا می‌کند. از دوران جانشینان تیمور و پس از آن در دوران صفویه آجرهای صیقل خورده (آبساب) با الگوهای بدون سایه روشن به صورت یک لایه به نما افزوده می شود. نقوش آجرکاری و گره‌سازی از آجرتراش و متناسب با سطوح آجری آبساب شده و نیز سطوح آجرنمای گچی که الگوهای رگ‌چین، خفته و راسته را به نمایش می‌گذارد عرضه می‌شود و از تزیینات آجری گره‌وار به صورت ریز استفاده می‌شود. این کاربرد آجر در ارائهٔ کتیبه‌هایی به خط بنایی، خصوصاً در مساجد و ابنیه مذهبی اواخر دورهٔ صفویه فاصله دو دورهٔ سلطان حسین اغراق‌آمیز است و غالباً به شیوه کاشی‌کاری معرق، تخمیری است و کم‌وبیش این شیوه در دوران زندیه دنبال می‌شود. در دورهٔ قاجاریه آجرچینی با استفاده از سطوح و لایه‌های گچبری همراه می‌شود که در سطوح جداگانه هریک از آنها ابراز وجود می‌کند. ازگچبری در لایه‌های مربوط به ایوان‌ها و پیشانی ساختمان‌ها و ستون‌ها استفاده می‌شود. «مجموعه‌ای از طاقگان بر بالای ایوان بنا باز می‌شدند که در نورگیری داخلی تحول ایجاد کرد و یکی از ویژگی‌های مسلط معماری شهری در مرکز ایران بود این نوآوری که در ظاهر برج‌ها و شبکه‌های آجری خاص آن بود از مشخصه‌های معماری منطقه گردید. یکی از نمونه‌های پیشرفته

این نوع معماری، خانهٔ بروجردی‌ها در کاشان است»[۱۵۴]. همچنین ترکیبی از آجرکارهای زیبا و پیچیده خفته راسته و کاربندی شده در اتاق‌های تخت یا خوانچه‌پوش به طاق‌ها استحکام می‌بخشد. این شیوه در بیشتر شهرها از جمله شهرهای مرکزی ایران تداوم دارد و در شهرهای جنوبی ایران و به‌خصوص شهرهای دزفول و شوشتر آجرچینی به روش سنتی که خوون‌چینی نام دارد ادامه می‌یابد.

در این نوع آجرچینی نقش‌های بسیار زنده سایه‌روشن‌دار که با برش در آجر مربع در اندازه‌های مختلف صورت می‌گیرد الگوهای هندسی منسجمی ارائه گردیده است که در آن اندازه ملاط با ابعاد آجر به‌کار گرفته شده نسبت دقیق برقرار نموده است»[۱۵۵].

هنر کنده‌کاری و چوب در آثار معماری

با آنکه کاربرد چوب در ابنیه هم در تزیینات و عناصر تزیینی بنا و هم در کاربست به عنوان کلاف، پوشش سقف ـ ستون مطرح بوده است، اما نقش تزیینی چنین کاربردی در معماری از اهمیت بسیار زیادی برخوردار بوده است. استفاده از چوب در سفت‌کاری بنا و درجایی‌که نمایان نبوده و گم می‌شده است همراه با احتیاط بود، زیرا فرسایش و پوسیدگی این مادهٔ آلی در شرایط بد و نامتعادل جوی به‌خصوص نفوذ رطوبت و سایر آسیب‌های، فیزیکی و شیمیایی و حساسیت در برابر آتش‌سوزی کاربرد چوب را در درون بنا نامطمئن می‌ساخت.

می‌دانیم یکی از آفت‌های خطرناک چوب موریانه است که در زمین‌های رسی نمناک زندگی می‌کند و موریانه چوب سفید و سست را می‌خورد، اما چوب‌های سخت و صمغی را نمی‌خورد. در گذشته برای جلوگیری از آسیب موریانه، چوب سفید را با قیر محلول آهکی یا قطران‌اندود یا روی سر و ته آنرا که درون دیوار کار گذاشته می‌شد دوغاب گچ می‌ریختند و یا نیم‌سوزشان می‌کردند[۱۵۶].

در ایران باستان نیز چوب‌های ابنیه شاخص را از دوردست تهیه می‌کردند و آنرا به منطقهٔ مورد نظر حمل می‌کردند. نظر به استفاده از مصالح دورریز چوب و کاربرد دوبارهٔ آن با ابکار و فنون هنرمندانه، کاربرد چوب نیز به عنوان تزیین در بنا جایگاه و اهمیت ویژه‌ای یافت. آن‌طورکه در نمای ساختمان‌ها پرده‌هایی از چوب‌های تزیینی

که در حقیقت از تکه‌های کوچک چوب تشکیل می‌شد بـه ظـاهر بنـا نمـای فـاخر و گران‌قیمت می‌داد. ترکیب زیبا و موزون عناصر چوبی بنا با مصالح کنده‌کاری شدهٔ بنایی نظیر گچبری و آجرکاری، یا عناصر تراش‌خورده کاشی‌کاری تا پایان دورهٔ قاجاریه همواره از درخشش و پیشرفت خارق‌العاده‌ای برخوردار بوده است و همواره با هنرهای تکمیلی (یراق‌ها و آلت‌های فلزی به‌کار رفته در هنر در و پنجره‌سازی) هماهنگ بوده است.

از آثار چوبی قبل از دورهٔ سلجوقیان در معماری چیز مهمی باقی نمانده است، اما بخشی از اثاثیهٔ معماری نظیر منبر، درب و پنجره، صندوق چوبی مقابر و رحل قرآن، از دورهٔ سلجوقیان و ایلخانان نشان دهندهٔ نفیس بودن و تکامل هنرهای کنده‌کاری آثار چوبی دوره‌های قبلی است.

یکی از قدیمی‌ترین آثار منبت موجود که تاریخ نیمهٔ اول قرن ۳ق را دارد یک لنگه درب چوبی متعلق به مسجد عتیق شیراز است که در دورهٔ عمرو بن لیث صفاری ساخته شده است که زیرسازی آن از چوب سپیدار می‌باشد و روی آن با خلال‌هایی از چوب گردو و نقوش زیبایی زینت شده است. این در هم اکنون در موزهٔ پارس شیراز نگاهداری می‌شود»[۱۵۷].

زکی محمد حسن نیز از سه قطعه چوب خاتم‌کاری نام برده که با طرح سادهٔ کوفی برجسته‌تر شده است و در اطراف آن حاشیه‌ای قرار دارد که در یکی از آنها نام عضدالدوله دیلمی و تاریخ ۳۶۳ق آورده شده است[۱۵۸].

طرح‌های استفاده شده برآثار چوبی دورهٔ غزنوی شباهت زیادی به آثار گچبـری و نقشمایه‌های آن نیز شبیه یکدیگرند، نظیر درب آرامگاه سلطان محمود غزنوی که در قلعهٔ آگره هندوستان نگهداری می‌شود و به‌نظر می‌رسد از آثار هم‌دورهٔ خود مقبره باشد. مجموعه‌ای از طرح‌های غزنوی با نقشمایه‌های هنری یا گیاهی، اسلیمی بر روی چوب و گچبری‌ها ظاهر شده است[۱۵۹]. از اوایل دورهٔ سلجوقی می‌توان به اثر هنرمندانه منبر مسجد جامع ابیانه به سال ۴۶۶ق و سپس میز نفیس بقعهٔ شاهزاده اسماعیل بـرز (۳ کیلومتری ابیانه) به سال ۵۴۳ق اشاره کرد. از قلعهٔ شاه‌دژ اصفهان، که گنجینهٔ سلجوقی در آن نگهداری می‌شد، نیز قطعهٔ چوب نقاشی شده به خط کوفی یافت شـده اسـت. همچنین از دو قطعه از یک میز که ساخت قرن ۶ق است و در موزهٔ متروپولیتن نگهداری

می‌شود می‌توان نام برد.

در دورهٔ ایلخانی استفاده از چوب برای لوازم و اسباب و اثاثیه معماری و اشیاء حمل شدنی ادامه یافت. منبرهای مساجد جامع نائین و اصفهان مهم‌ترین آثاری است که از اوایل قرن ۸ق برجای مانده است. این دو منبر شبیه هم است، اما منبر نائین آسمانه (سرسایه) دارد. این منبر در سال ۷۱۱ق و رقم محمودشاه بن محمد نقاش (طرح) از اهالی کرمان بر آن دیده می‌شود. منبر اصفهان دارای طرح گره‌کاری هشت ضلعی پیچیده و کنده‌کاری است. در تزیین آن شیوهٔ جدید یعنی کتیبه‌های خط بنایی نقش‌پردازی شده است با برگ‌های طبیعی برجسته‌کاری شده که در گچبری کنده‌کاری آن عصر مشاهده می‌شود. بسیاری از این ویژگی‌ها را می‌توان بر دیگر چوب‌کاری‌های آن عصر از جمله درهای بقعهٔ بایزید بسطامی۷۰۷-۷۰۹ق، بعضی از مقابر در منطقهٔ اطراف سلطانیه و رحل قرآن تاشویی که در سال ۷۶۱ق به دست حسن بن سلیمان اصفهانی برای مدرسه‌ای ساخته شد، مشاهده کرد. در همهٔ آنها توانایی و مهارت زیاد و مجموعهٔ تزیینی غنی نمایان است، به‌ویژه رحل یاد شده دارای گل و برگ با ریزه‌کاری‌ها، کتیبه‌ها و اسلیمی‌هایی است که بر سطوح و لایه‌های متعددی کار شده است. شاید غیرمعمول‌ترین آن مربوط به مقبرهٔ «استر و مردخای» همدان باشد که تمام اشکال و نقشمایه‌های تزیینی آن به‌جز کتیبهٔ عبری، مشخصهٔ چوب‌کاری اوایل قرن ۸ق را دارد[۱۶۰].

رحل چوبی یاد شده که اکنون در موزهٔ متروپولیتن است علاوه بر هنر ریزه‌کاری و حکاکی و طرح نفیس آن، شباهت زیادی به آثار شهرهای مرکزی چوبی ایران از جمله دو لنگه در ورودی مقبرهٔ اشعیای نبی در امامزاده اسماعیل اصفهان دارد که حاکی از ایرانی بودن آن است. این در منبت‌کاری در دهلیز مقبرهٔ امامزاده اسماعیل در آستانه ورود به مرقد اشعیای نبی قرار دارد و از لحاظ صنعت منبت‌کاری یکی از درهای نفیس بناهای تاریخی اصفهان است که در دورهٔ سلطان محمود آل مظفر در این مکان نصب شده است و بر دو لنگه راست و چپ و هلال بالای آن کتیبه‌هایی به خط ثلث نوشته شده است. از جمله در متن هلال فوقانی این در نفیس با پنج کلمه «اللّه» یک شمسه (پنج پر) تشکیل شده است و در حاشیه هلال عبارت زیر کنده‌کاری شده است:

«امر یا حداث هذا الباب احوازاً للمخفره والثواب فی ایام دولةالسطان اعظم ...

خطب‌الحق والدین شاه محمد بن السطان‌الاعظم محمد بن المظفر خلد الله ملکه البهلوان الاعظم ... علی رشید الخراسانی من خاص ماله»[۱۶۱].

از دیگر آثار این دوره در منبت عالی بقعهٔ سید واقف در افوشته با نوشته‌های تاریخی و اشعار فارسی مربوط به سال ۸۳۱ق و صندوق منبت درون بقعه به سال ۸۵۹ق که از شاهکارهای عهد تیموری است.

در پیش‌طاق ایوان عظیم آرامگاه احمد یسوی در شهر ترکستان دری چوبی با کنده‌کاری و منبت نفیس هست که مربوط به عصر تیمور است. درهای مذکور هر یک دارای یک کوبهٔ فلزی از جنس طلا و نقره و کتیبه‌ای با اشعار سعدی است[۱۶۲]. هر در امضایی با نام عزیزالدین بن تاج‌الدین اصفهانی دارد و بر روی دری که در پیش طاق ورودی اصلی قرار دارد تاریخ ۷۹۸-۷۹۹ق حک شده است[۱۶۳]. در مورد کنده‌کاری چوب، پوپ معتقد است چون در ایران چوب فراوان نیست این هنر رواج و توسعه بسیار نیافت، و هیچ‌یک از جعبه‌سازان ایرانی در مظان برابری با نجاران قرن ۱۸م ایتالیا و انگلستان نیستند. وی از نمونه‌های قرن ۹ق به‌ویژه از صندوق مرقدی که به امضای دو استاد است، اشاره می‌کند: یکی استاد احمد نجار و دیگری حسن بن حسین و تاریخ آنرا ۸۷۷ق ذکر می‌کند[۱۶۴].

در دورهٔ صفویه علاوه بر اهتمام به تولید آثار و لوازم یادشده کاربرد چوب هم در کاربست و هم در تزیینات و عناصر تزیینی بنا مورد نظر بوده است. طرح ایوان‌های عظیم چوبی که زمینه را جهت تزیینات ظریف‌تر مثل آینه‌کاری، نقاشی و درودگری فراهم می‌کرد پدیدار و رایج شد. پوپ می‌گوید: «در سال ۱۰۰۸ق شاه عباس فرمان داد تا قصر زیبایی برای او در اصفهان بنا کنند. این قصر که هنوز برپاست چهل‌ستون نامیده شد. تخت شاهی در تالاری روبه‌روی مدخلی عظیم با ستونی منقش رنگارنگ و بلند که ارتفاع آنها به پانزده متر می‌رسید» قرار داشت. سپس به درهایی اشاره می‌کند که دارای نقاشی‌های زیبا و آراسته است که یکی از آنها در موزهٔ ویکتوریا آلبرت و دیگری در موزهٔ متروپولیتن قرار دارد. درهای چهل‌ستون به گفتهٔ وی، «متضمن تصاویر انسان و جانوران، گل‌های افسانه‌ای و پرندگان است»[۱۶۵]. در کاخ‌های دورهٔ صفویه، نقاشی بر روی آثار نقش محوری دارد ازاین‌رو، چوب دراین معماری هم ظرافت هنری یافته است

و موضعی برای نقش‌اندازی و نقاشی قرار گرفته است و هم فنون معماری را در نهایت ظرافت در ظاهر بنا و در نهایت قدرت در پشت آن ارائه کرده است. نمونهٔ درخشان این فنون را در ایوان‌های چوبی کاخ عالی‌قاپو و کاخ چهل‌ستون اصفهان می‌توان مشاهده کرد. فنون به‌کارگیری چوب در خرپاها و سقف‌های دوپوش چوبی که ازچوب‌های «غول» در دهنه‌های وسیع استفاده شده است بسیار جسورانه‌اند.

پابرجایی یک ایوان با تیرها و ستون‌های چوبی عظیم که تنها به یک بدنهٔ بنا تکیه می‌کند و بر روی کف ایوان استقرار می‌یابد موجب شگفتی است. به‌رغم درهم ریختگی بخشی از اتصالات ساختمانی، کج شدن ستون‌ها و اعوجاج در پوشش‌های چوبی و آلت و لقط‌ها که تنها از نزدیک قابل مشاهده‌اند، هنوز فنون به‌کار رفته در آن ضامن سلامت آن تا عصر ماست.

ساخت ستون‌های چوبی ظریف و مستحکم از هنرهایی است که توانست ویژگی خاصی در نماهای ابنیهٔ دوران صفویه و قاجاریه به وجود آورد. این نوع ستون‌ها در مقیاس مختلف در ایوان‌ها، بالکن‌ها و گوشواره‌ها فضاهای داخلی مشرف به تالار و عمود بر جهت شاه‌نشین‌ها جای می‌گرفتند. به مرور زمان این جایگاه در جهت نمایان شدن بیشتر در فضاهای داخلی و بیرونی بنا در اندام کلی بنا ترکیب شد و قسمت‌های بیشتری از اجزاء و عوامل چوبی، نظیر سقف، در و پنجره، جان‌پناه‌ها و رخ‌بام‌ها با آن هماهنگ شد.

در بسیاری از نمونه‌های معماری حتی تزیینات نقاشی دیواری، آینه‌کاری و نقوش ازاره‌های سنگی و پله‌های تختگاه‌ها نیز با آنها در ترکیب موزون قرار می‌گرفت. هر ستون چوبی از یک پایه ستون که به لحاظ فن ساختمانی می‌باید با کف ایوان‌ها ارتباط کلاف‌گونه یابد تشکیل می‌شد و با قلمه ستون خوش‌تراش هرمی چوبی به ساختار سرستون متصل می‌شد. سرستون از مقرنس چند مرتبه درست می‌شد که تعداد مرتبه‌ها بستگی به اهمیت و عظمت ستون چوبی داشت. اجزاء و آلت‌های مقرنس سرستون به نوعی آلت‌های افزون شده و تقویت کنندهٔ قسمت فوقانی ستون محسوب می‌شد و در ضمن زمینه را جهت استقرار تیر اصلی چوبی ایوان بر سرستون‌ها فراهم می‌کرد.

یکی دیگر از عناصر مهم معماری در مساجد، ساخت گلدسته‌های هرمی شکل بوده است که از زمان صفویه تاکنون بر روی یکی از ایوان‌های مساجد ظاهر شده است و فرم

نمادین و زیبایی به شکل کلی این مساجد داده است. این فرم و فرم‌های بعدی که در مساجد جامع یا مساجد بزرگ شکل گرفت، به همراه پاره‌ای از فضاهای جدید در شکل مساجد چهارایوانی تأثیر گذارد و آنها را قدرتمندتر کرد. برج‌ها و جایگاه‌هایی که برای تعبیهٔ ساعت از دورهٔ قاجاریه بر روی ایوان رو به قبلهٔ مساجد یا ابنیهٔ نمادین دیگر نظیر دروازه‌ها ایجاد شد و پدید آمدن منارک‌ها در آرایه‌های این دوران از این جمله‌اند.

در ساختمان گلدسته‌های گفته شده، ترکیبی از کارهای چوبی مستحکم و ظریف و پوسته کاشی رنگین بیش از همه یک فضای مطلوب و شاخص را برای حضور منظم مؤذن فراهم کرده است. هرچند که در تمام اوقات دیگر یک فضای خالی به شمار می‌رود، طرح یک سرسایه‌ای با این ویژگی‌ها مقام و حرمتی است که معماری به یک فعالیت نمادین انسان می‌بخشد.

پی‌نوشت

۱. پورنادری، کاسه‌سازی، سراسر اثر
۲. پورنادری، همانجا
۳. ویلبر، ۸۵
۴. حامی، ۶۲
۵. همو، ۶۵
۶. ابوالقاسمی، ۳۹۱
۷. ویلبر، ۵۲-۵۳
۸. همو، ۶۶، ۶۷
۹. *مساجد جامع* ...، ۴۶
۱۰. همان، ۴۶
۱۱. ویلبر، ۸۵
۱۲. همو، ۸۵
۱۳. پوپ، ۸۸
۱۴. کونل، ۴۱
۱۵. همو، ۴۱
۱۶. نظامی عروضی، ۲۰-۲۱
۱۷. کونل، ۲۸
۱۸. همو، ۳۶-۳۸
۱۹. همو، ۸۴
۲۰. نک: ویلبر، ۸۷
۲۱. همو، ۸۵-۸۹
۲۲. بلر، *هنر و معماری اسلامی در ایران* و ...، ۶۲/۱
۲۳. اسکارچیا، ۴۳
۲۴. همانجا
۲۵. نک: اسکارچیا، ۴۵
۲۶. بلر، *هنر و معماری اسلامی*، ۱۵/۱
۲۷. کیانی، ۹
۲۸. پورتر، ۸
۲۹. حامی، ۳۲
۳۰. کیانی، ۱۰
۳۱. همانجا
۳۲. کیانی، ۱۱
۳۳. پورتر، ۸
۳۴. کیانی، ۱۵
۳۵. ویلبر، ۷۱
۳۶. کونل، ۸۵
۳۷. کیانی، ۱۶
۳۸. هنرفر، ۲۰۰
۳۹. همو، ۱۹۶
۴۰. مجله *اثر* شماره‌های ۷، ۸، ۹، ۲۹۹
۴۱. گدار، ۲۸۴/۲-۲۸۵
۴۲. کونل، ۸۶
۴۳. همو، ۸۶
۴۴. بلر، *هنر و معماری اسلامی در ایران* و، ۱۲/۱
۴۵. همان، ۱۲
۴۶. ویلبر، ۱۰۱
۴۷. ناومان، ۱۰۴
۴۸. همو، ۱۰۵
۴۹. بلر، *هنر و معماری اسلامی*، ۲۸/۱
۵۰. شراتو، هنر ایلخانی و...، ۱۶
۵۱. بلر، *هنر و معماری اسلامی*، ۳۲
۵۲. بلر، همان، ۲۸

۵۳. کیانی، ۱۷
۵۴. نک: شراتو، هنر سامانی و...، ۴۰
۵۵. کلمبیک، ۲۰
۵۶. همانجا
57. Grube, 41-42
58. ibid
۵۹. کیانی، ۱۸
۶۰. گدار، ۲۶۲/۲
۶۱. اسکارچیا، ۲۰
۶۲. پورتر، ۷۷
۶۳. همو، ۸۱-۸۲
۶۴. علی‌اکبرزاده، ۹، ۱۴
۶۵. همو، ۱۵، ۲۱
۶۶. همو، ۲۵، ۲۶
۶۷. فوکایی، ۳۱
۶۸. علی‌اکبرزاده، ۲۷
۶۹. علی‌اکبرزاده، ۳۴
۷۰. اتینگهاوزن، ۳۱۵
۷۱. همانجا
۷۲. همانجا
۷۳. علی‌اکبرزاده، ۳۵
۷۴. سمسار، ۲۴۱، ۲۴۲
۷۵. همانجا
۷۶. اسکارچیا، ۴۲
۷۷. سمسار، ۲۴۱
۷۸. گری، ۱۹
۷۹. همو، ۱۹
۸۰. همو، ۲۳
۸۱. حسن، ۸
۸۲. اتینگهاوزن، ۵۲، ۵۳
۸۳. همو، ۵۲
۸۴. همو، ۵۳
۸۵. همو، ۴۳
۸۶. همو، ۴۲
۸۷. همو، ۱۲۲
۸۸. دیماند، ۴۰
۸۹. اتینگهاوزن، ۳۰۴
۹۰. همو، ۳۲۴
۹۱. همو، ۳۲۴
۹۲. همو، ۳۲۵
۹۳. همو، ۴۰۰
۹۴. همو، ۴۰۰
۹۵. همو، ۴۰۱
۹۶. حسن، ۸.
۹۷. همان، ۹
۹۸. بلر، *هنر و معماری اسلامی*، ۱۸/۱
۹۹. حسن، ۱۰
۱۰۰. وحید قزوینی، ۲۶
۱۰۱. خزایی، ۲۳
۱۰۲. همانجا
۱۰۳. همانجا
۱۰۴. خزایی، ۲۴
۱۰۵. همو، ۲۵
۱۰۶. همو، ۲۵-۲۶
۱۰۷. اسکندر بیک، ۱۷۴-۱۷۷
۱۰۸. قاضی احمد قمی، ۱۳۲
۱۰۹. همو، ۱۳۸
۱۱۰. همو، ۱۳۹
۱۱۱. دوری، ۲۰۳
۱۱۲. همو، ۲۰۸
۱۱۳. همو، ۲۰۹
۱۱۴. همو، ۲۱۳
۱۱۵. حسن، ۱۶۰
۱۱۶. همو، ۱۶۱
۱۱۷. برگرفته شده از: آقاجانی، *اثر* شماره ۱، ۷۹-۹۰
۱۱۸. اینانلو ، ۱۶
۱۱۹. بصیری، ۲۸۰
۱۲۰. همو، ۲۸۱
۱۲۱.. همو، ۳۱۶
۱۲۲. همو، ۳۱۷
۱۲۳. همانجا
۱۲۴. پورتر، ۱۷

۱۲۵. همانجا
۱۲۶. حامی، ۱۵
۱۲۷. همانجا
۱۲۸. کونل، ۳۳
۱۲۹. اتینگهاوزن، ۹۷
۱۳۰. همو، ۹۷
۱۳۱. همو، ۹۹
۱۳۲. کونل، ۳۹
۱۳۳. اتینگهاوزن، ۱۰۰
۱۳۴. همو، ۳۹۰
۱۳۵. حامی، ۱۷
۱۳۶. همو، ۱۶
۱۳۷. همو، ۳۲
۱۳۸. شراتو، *هنر سامانی* و، ۵۵
۱۳۹. همانجا
۱۴۰. شراتو، همان، ۵۵، ۵۷
۱۴۱. کیانی، ۱۴
۱۴۲. بمباچی، ۹۵
۱۴۳. کاتلی، ۱۹
۱۴۴. کیانی، ۱۴
۱۴۵. مساجد جامع، ۴۲
۱۴۶. اتینگهاوزن، ۳۹۶
۱۴۷. *مساجد جامع*، ۴۵
۱۴۸. ویلبر، ۴۶
۱۴۹. همو، ۵۳
۱۵۰. همانجا
۱۵۱. همانجا
۱۵۲. ویلبر، ۵۲
۱۵۳. همو، ۵۲
۱۵۴. اسکارچیا، ۴۵
۱۵۵. نک: نعیما، سراسر اثر
۱۵۶. نک: حامی، ۵۷
۱۵۷. مهرپویا، ۱۹۷
۱۵۸. حسن، ۱۷۹، ۲۷۷
۱۵۹. بمباچی، ۹۱
۱۶۰. بلر، *هنر و معماری اسلامی*، ۳۴/۱-۳۵
۱۶۱. هنرفر، ۵۳۰
۱۶۲. بلر، *هنر و معماری اسلامی در ایران* و، ۸۵/۱-۸۶
۱۶۳. همان، ۸۶
۱۶۴. پوپ، ۱۱۲
۱۶۵. همو، ۱۷۵

کتابشناسی:

ابوالقاسمی، لطیف، «هنجار شکل‌یابی در معماری اسلامی ایران»، *معماری ایران در دوران اسلامی*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۶۶ش.

اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابر، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۸ش.

اسکارچیا، ج. روبرتو، هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

اسکندر بیک منشی، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *مرآةالبلدان*، به کوشش پرتو نوری علی و محمدعلی سپانلو، تهران، ۱۳۶۴ش.

آقاجانی، حسین، «تعمیرات نقاشی»، *اثر*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران، ۱۳۵۹ش، شم ۱.

اینانلو، جهان و صدرالسادات مهران، *گل و بوته در هنر اسلامی*، مشهد، ۱۳۶۷ش.

بصیری، رضا، *لعاب، کاشی، سفال*، تهران، ۱۳۶۳ش.

بلر، شیلا و جاناتان بلوم، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیراشراقی، تهران، ۱۳۸۱ش.

همو، *هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی، دورهٔ ایلخانان و تیموریان*، ترجمهٔ محمد موسی هاشمی گلپایگانی، تهران، ۱۳۸۲ش.

بمباچی، *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

پوپ، آرثر اپهام، *شاهکارهای هنر ایران*، به کوشش پرویز ناتل خانلری، تهران، ۱۳۹۰ش.

پورتر، وینتیا، *کاشیهای اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران، ۱۳۸۱ش.

پورنادری، حسین، *شعرباف و آثار نشر و گره و کاربندی*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، *کاسه‌سازی*، تهران، ۱۳۸۱ش.

تامپسون، وانیل، *نقاشی با زردهٔ تخم مرغ (تمپرا)*، ترجمهٔ عربعلی مژده، تهران، ۱۳۷۱ش.

تحقیقات نگارنده در طی مصاحبه‌ها با استادکاران، معماران، کارمندان و هنرهای سنتی طی

سالیان معماری.

حامی، احمد، *مصالح ساختمان*، تهران، ۱۳۵۳ش.

حسن، زکی محمد، *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، تهران، ۱۳۷۷ش.

خزایی، محمد، *هزار نقش، نقوش خطوط تزئینی، کاشی، آجر، گچبری، حجاری...*، تهران، ۱۳۷۲ش.

دوری، کارل جی.، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ مرتضی سیفی فمی تفرشی، تهران، ۱۳۶۸ش.

دیماند، س. م.، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران، ۱۳۳۶ش.

سمسار، محمدحسن، *تزئینات وابسته به معماری*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۷۲ش.

شاردن، *سفرنامه، بخش اصفهان*، ترجمهٔ حسین عریضی، تهران، ۱۳۶۲ش.

شراتو، اومبرتو، *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

همو، هنر سامانی و غزنوی، ترجمهٔ یعقوب آژند، ۱۳۷۶ش.

شعرباف، اصغر، *گره و کاربندی*، تهران، ۱۳۶۱ش.

علی‌اکبرزاده کرد مهینی، هلن، *شیشه*، تهران، ۱۳۷۲ش.

فوکایی، شینجی، *شیشه ایرانی*، ترجمهٔ آرمان شیشه‌گر، تهران، ۱۳۷۱ش.

قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۶۶ش.

کاتلی، مارگاریتا و لویی هامبی، *هنر سلجوقی و خوارزمی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۷۶ش.

کلمیک، لیزا و ویلبر دونالد، *معماری تیموری در ایران و توران*، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۷۴ش.

کونل، ارنست، *هنراسلامی*، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران، ۱۳۴۷ش.

کیانی، محمدیوسف و دیگران، *مقدمه‌ای بر کاشیگری ایران*، تهران، ۱۳۶۲ش.

گدار، آندره، *آثار ایران*، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد، ۱۳۶۶ش.

گری، بازیل، *نگاهی به نگارگری در ایران*، ترجمهٔ فیروز شیراونلو، تهران، ۱۳۵۵ش.

مساجد جامع ایرانی، مسجد جامع اصفهان، ۱۳۵۸ش.

مصاحبه با استاد حسین مرآتیان.

مصاحبه با استادکاران سنتی ازجمله آقایان حسین مصدق‌زاده، حبیب‌الله مصدق‌نژاد و تجربیات نگارنده.

مصاحبه با استادکاران سنتی اصفهان و استاد رضا اعظمی و استاد اصغر ناظمی.

فلات ایران که بخش عظیم آن خشک است و اشتیاقی ژرف را به‌وجود آورده است قرار دارد.

معماری تزیین ابنیهٔ سده‌های ۵ و ۶ق را می‌توان به‌گونه‌ای گفتگوی بین اصول هندسه و حرکت‌های زندهٔ اسلیمی گیاهی تعریف کرد[۹۳]. در هنر غیرمذهبی بارها از مضامین پیکره‌ای استفاده شده است. تعداد زیادی از پیکرتراشی‌های تمام‌قد گچی از افراد (اغلب شاهزادگان)، به صحنه‌های زندگی درباری سلجوقیان و مخصوصاً به شهر ری نسبت داده شده است[۹۴].

نوآوری‌های معماری و تزیینی و از جمله آرایه‌های تازه بین مضامین هندسی و گیاهی و ظهور دگربارهٔ پیکرتراشی در این دوره، همهٔ این عناصر و عوامل تأثیری ویژه بر آهنگ هنر در دوره‌های بعد ایران و نیز در معماری همعصر جاهای دیگر آن روزگار به‌جا گذاشت[۹۵].

در قرن ۷ق کشیدن صور موجودات ذی‌روح و ساختن مجسمه با هیاکل سایه‌دار مجاز شناخته شد[۹۶]. در این قرن نقش و نگار کتب برای نمایش بعضی از قصص، روایات و افسانه و حکایات بیشتر شد، که نمونه‌ای از آن نسخه، *مقامات حریری* است. در این نمونه که در کتابخانهٔ ملی پاریس است بالغ بر صد تصویر کشیده شده است که متعلق به نیمهٔ قرن ۷ق است. نقاشی کتب ابتدا در عراق (بین‌النهرین)، در مصر و شام و سپس در ایران جلوه و خودنمایی کرد. نقاش‌های ایرانی از پیامبران و صحابه هم صورت کشیدند[۹۷].

در دورهٔ ایلخانان نقشمایه‌های کنده‌کاری و گچی که به رنگ‌های قرمز، زرد، سبز و سفید رنگ‌آمیزی شده است، نمای طاق‌ها و آلت‌های کاربندی شده را با نقوش گره‌سازی متنوع و گسترده آذین کرد. این روش کار هم در معماری و هم درکتاب آرایهٔ نسخ خطی کاربرد داشت[۹۸].

پس از ایلخانان تیمور و شاهزادگان او به مرحله‌ای رسیدند که بهترین هنر را طلب می‌کردند. در دوران آنها زمینه‌های اعتلا به‌طوری فراهم گشت که نه تنها آثار عینی آنرا در سمرقند، تبریز و شهرهای خراسان بزرگ می‌بینیم، بلکه فرهنگ ایران را به عظمتی رساندند که ریشه‌های آن توانست پشتوانهٔ محکمی برای ابراز وجود هنرمندان در دوران

صفویان و بعد از آن محسوب شود. در این دوره هنر تصویرگری با قاطعیت در خدمت بزرگان و اعیان و اشراف قرار گرفت. محتوای این نقاشی‌ها به غیر از آنچه در طول دوران اسلامی در قالب‌های مختلف به عنوان تزیینات دیواری ارائه شده بود به موضوعات مشخصی پرداخت که تا این مدت به صورت نگارگری تصویر شده بود. این موضوعات نشان‌دهندهٔ جنگ‌ها، مجالس پذیرایی، مراسم و آداب و رسوم فرهنگی و غالباً سفارشی بود.

مؤلف کتاب *گلستان هنر*، قاضی احمد بن شرف‌الدین حسین منشی قمی، می‌نویسد: شاه تهماسپ در سال ۹۵۱ق پایتخت را به قزوین منتقل کرد و خود شخصاً بیشترین سهم را در دیوارنگاری برعهده گرفت. او از دیگر نقاشانی که در این زمان کاخ‌های باغ سعادت‌آباد را تزیین کردند یاد می‌کند: ۱. سلطان محمد. ۲. مولانا شیخ محمد شیرازی. ۳. مولانا مظفر علی. ۴. میرمصور. ۵. صادقی بیک افشار.

در دورهٔ صفویه فن نقاشی رونق و شکوهی تمام یافت و گل‌های رنگارنگ و زیبای آن شکفتن گرفت، زیرا که شاهان این خانواده و دودمان نسبت جبه، این هنر توجه مخصوصی داشتند و در پیشرفت و ترویج آن کوشش و مساعی زیاد به‌خرج دادند. شاه تهماسپ اول (۹۳۰-۹۸۴ق) و شاه عباس کبیر (۹۸۵-۱۰۳۸ق) بیشتر از دیگران به این عمل اهتمام داشتند و از دارندگان پیشه و هنر تشویق و قدردانی می‌کردند[۹۹].

نقاشان دورهٔ صفوی

از پادشاهان صفوی، شاه تهماسپ اول و شاه عباس اول خود نقاش بودند و «شاه عباس دوم خط تعلیق را بسیار خوب می‌نگاشته است»[۱۰۰].

شاه تهماسپ اولین پادشاه صفوی است که به پیشرفت هنر نقاشی همت گمارد و خود علاقه زیادی به نقاشی داشت و این هنر را «از سلطان محمد فراگرفته بود و در تذهیب سرلوح نیز مهارت زیادی از خود نشان می‌داد»[۱۰۱].

شاهنامهٔ شاه طهماسبی از جمله کارهای اوست که به‌وسیلهٔ سلطان محمد، آقا میرک، مولانا مظفر علی، میرمصور و میر سید علی، مصورشده است[۱۰۲]. علاوه بر هنرمندان مذکور، سیاوش جرجانی، صادق بیک، شاهقلی، ولی جان تبریزی، معین‌الدین، مولانا

شیخ محمد شیرازی، کمال تبریزی و محمدی مصور را می‌توان نام برد[۱۰۳].

سیاوش جرجانی از هنرمندان دربار شاه تهماسپ بوده است که پس از درگذشت شاه به قزوین رفت و در کتابخانهٔ شاه اسماعیل دوم مشغول کار شد. وی اواخر عمرش را در اصفهان در دربار شاه عباس گذراند. قدرت و هنر پرداختن به سپاه و کوه‌پردازی او را کمتر کسی داشته است[۱۰۴].

با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، هنرمندان به آزادی عمل بیشتری نسبت به گذشته دست یافتند و از چهارچوب موضوعاتی که قبلاً هنرمندان روی آن کار کرده بودند، فراتر رفتند[۱۰۵]. از جمله نقاشی از درون صفحات کتاب‌های خطی بیرون آمد و نقاشی و طراحی به صورت تک ورقی رواج یافت. بیشتر موضوع کار این نقاشان زندگی سنتی مردم و درباریان، و تصویر کردن اشخاص بود که لباس‌های فاخر و الوان پوشیده‌اند. همچنین در این دوره است که سبک طراحی به شیوهٔ قلم‌گیری از اهمیت خاصی برخوردار شد[۱۰۶].

اسکندر بیک از نقاشان روزگار خود به اختصار یاد می‌کند و شاه عباس را نقاشی نادرهکار و مصور نازک‌قلم سحرنگار یاد می‌کند و او را شاگرد استاد سلطان محمد مصور مشهور ذکر می‌کند. از دیگر استادان، به استاد بهزاد و استاد سلطان محمد که در کتابخانهٔ معموره کار می‌کردند، و استاد آقا میرک نقاش اصفهانی که علاوه بر نقاشی به مشاغل جهانداری و ترددات مملکت‌آرایی می‌پرداخت، اشاره کرده است. از مولانا مظفر علی که از شاگردان و درعین‌حال بستگان بهزاد است و نقاش مجلس ایوان چهل‌ستون و تصویرات دولت دولتخانهٔ همایون است، یاد می‌کند. از دیگر نقاشان به میرزا زین‌العابدین اشاره کرده است که مورد توجه امرا و اعیان بوده است.

اسکندر بیک از صادقی بیک افشار که ملازم شبانه‌روز استاد مظفر علی بود، یاد می‌کند. حسب توصیف او صادقی بیک افشار مدتی بی‌آنکه از نقاشی دست بردارد ترک آن کار می‌کند و در زمرهٔ قلندران درمی‌آید و به سیاحت دوران می‌پردازد. اما با بازگشت مجدد بسیار ترقی کرد، به‌طوری‌که می‌گوید: «هزاران پیکر بدیع بر توجه مقصود می‌نگاشت و... به حلیهٔ شاعری و سخنوری پیراسته...». وی در زمان شاه عباس به سمت کتابداری که منصبی جلیل‌القدر بود، رسید. اسکندر بیک او را درشت خوی و بی‌اعتدال

در ارتباط با کسان توصیف کرده است. اسکندر بیک برخی از نقاشان این دوره را چنین معرفی کرده است:

سیاوش بیک استاد نقاشی در سپاه و کوه‌پردازی.

مولانا شیخ محمد سبزواری نقاشی که صورت‌های فرنگی و خطوط نستعلیق استادان بزرگ را بسیار خوب تقلید می‌کرد تاحدی‌که از اصل بازشناخته نمی‌شد.

مولانا علی‌اصغر کاشی استاد بی‌بدیل در کوه‌پردازی و درخت‌سازی.

آقا رضا، پسر مولانا علی‌اصغر کاشی را در فن تصویر و یک صورت و چهره‌گشایی اعجوبهٔ زمان بود.

مولانا حسن بغدادی در فن تذهیب یگانهٔ دهر بود و در زیب و زینت گنبد حضرت ابوعبدالله الحسین کارکرد.

مولانا عبدالله شیرازی مذهب خوب بود اما رتبه مولانا حسن نداشت.

مولانا عبدالجبار استرآبادی تعلیق‌نویس و در فن نقاشی رتبهٔ عالی داشت[۱۰۷].

قاضی احمد قمی که احتمالاً استاد اسکندر بیک و منشی شاه عباس اول بود، نیز دربارهٔ فنون نقاشی عصر خود می‌گوید: «همچنان‌که در خط شش قلم اصل است، در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره»[۱۰۸]. او نام و احوال تعدادی از نقاشان را به اختصار آورده است. از استادان مشهور ممالک خراسان: خواجه میرک، مولانا حاجی محمد، استاد قاسم‌علی چهره‌گشا و استاد بهزاد، و بعد از آنها: استاد درویش، خلیفه حیوه، استاد دوست دیوانه که پس از چندی به هندوستان رفت و ملازم همایون شد. استاد سلطان محمد که استاد شاه تهماسپ است و با استاد بهزاد و میرک انیس بوده است از دارالسلطنهٔ تبریز، مولانا میرزا علی پسر استاد سلطان محمد.

قاضی احمد قمی می‌نویسد: «تصویر و کار آن والاگوهر بی‌نظیر [شاه تهماسپ] بسیار است و چند مجلس در ایوان چهل‌ستون دارالسلطنهٔ قزوین است از آن جمله مجلس یوسف و زلیخا و نارنج‌بری خواتین مصر و زنان زیبا، ... و در پایین ایوان برجانب غرب چسبانده‌اند»[۱۰۹]. و «در کتابخانهٔ آن اعلی‌حضرت فردوس منزلت نیز کاتبان و نقاشان سرآمد بودند و همیشه به‌کار مشغولی داشتند و نسخه‌ها پرداختند»[۱۱۰].

انواع مختلف نقاشی دیواری در دورهٔ صفویه

در دورهٔ صفویه ابنیه‌ای که در زمان شاه اسماعیل اول ساخته شد به شیوه‌های ماقبل مصالح و تزیینات مربوط به آن به‌کار گرفته شد. اما با روی کارآمدن سلسلهٔ جدید صفویه، تزیینات نقاشی و گل و بوته کلیهٔ عناصر ساختمانی جدید را پوشش داد. دیوارها با گچبری‌های نقاشی شده قسمت اعظم این تزیینات بود. چوب بر به کار گرفته شد و اغلب کنده‌کاری شده و نقاشی شده و گاهی طلاکوب بود[۱۱۱].

در اوایل این دوره استاد کمال‌الدین بهزاد تمام هنر و تجربهٔ خود را برای این خاندان به ارمغان آورد که دستاوردهای آن برای سالیان دراز الهام‌بخش نقاشان ایرانی گردید. او می‌کوشید نقاشی را از مکتب تیموری جدا سازد و با نادیده گرفتن بعضی از قواعد و سخت‌گیری‌های خطاطی، طراحی و نقاشی را موضوع اصلی‌تر کار خود قرار دهد و بر مبنای احساس خود تقسیم‌بندی فضا و طراحی را ترتیب دهد[۱۱۲]. در دورهٔ او و شاگردانش، سلطان محمد، مظفر علی، آقا میرک و میرزا علی، موضوع نقاشی آزادی عمل بیشتری یافت و دیگر در چهارچوب هنر و موضوع‌های معمولی باقی نماند. این هنرمندان به هوشیاری دریافتند که نمایش زندگی قهرمانان سنتی دارای مفهومی مربوط به زندگی روزمرهٔ مردم است. با توسعهٔ این عقیده، مناظر مختلف، دورنما و حتی نقاشی صورت‌سازی به‌وجود آمد[۱۱۳]. با انتقال پایتخت به اصفهان این شهر مرکز فعالیت‌های فرهنگی و هنری شد. رضا عباسی مقدمات هنر جدید نقاشی را به گروه شاگردانش تعلیم می‌داد. به‌کارگیری خطوط منحنی او را جزو برجسته‌ترین هنرمندان عصر خویش درآورد. این طرح‌ها برای سال‌ها مدل و راهنمای مقلدان نقاشی شد. در این زمان نفوذ هنر اروپا نیز مشهود است، اما به‌گونه‌ای نبود که احساس ایرانی را به طرف خود بکشاند[۱۱۴]. اما زکی محمد حسن می‌نویسد: در هر صورت فن نقاشی اروپایی در نیمهٔ دوم قرن ۱۱ تا قرن ۱۲ق تأثیری تمام در طرز و اسلوب نقاشی شیوهٔ رضا عباسی ایجاد کرده است[۱۱۵]. بدنه‌های کاخ عالی‌قاپو و چهل‌ستون و چند خانهٔ جلفا مجموعه‌ای از این‌گونه نقاشی‌ها را به تماشا می‌گذارد. شاه عباس دوم مشوق و مروج اسلوب نقاشی غرب و فنون صورت کشی اروپایی بود. از جملهٔ او محمد زمان نقاش را به اروپا فرستاد تا درآنجا مطالعه و هنرخود را تکمیل کند. وی ابتدا به هندوستان و سپس در زمان شاه تهماسپ دوم به

ایران بازگشت و به تصویر سه صفحهٔ سفید از کتاب *خمسهٔ نظامی* که برای شاه تهماسپ تهیه شده بود پرداخت[۱۱۶].

براساس شواهد موجود از آثار صفویه این نقاشی‌ها را می‌توان به‌گونه‌های ذیل برشمرد[۱۱۷]:

۱. نقاشی تصویری روی دیوار یا مینیاتورهای بزرگ شده نظیر اتاق‌های بزرگ شمالی و جنوبی تالار آینهٔ کاخ چهل‌ستون و نقاشی‌های تصویری کاخ عالی‌قاپو طبقهٔ آخر.

۲. نقاشی تصویری روی دیوار با مینیاتورهای بزرگ شده با تکنیک دیگر در سالن مرکزی از دوال به پایین کاخ چهل‌ستون، نقاشی‌های اتاق‌های کوچک شمالی و جنوبی قسمت ورود به سالن، نقاشی‌های تصویری تالار پذیرایی کاخ عالی‌قاپو، نقاشی‌های تصویری خانه سوکیاس در جلفا، نقاشی‌های تصویری عمارت ارشی‌خانهٔ قزوین، خانه هراتیان در جلفا (نقاشی میدان جنگ شاه عباس).

۳. نقاشی‌های تصویری رنگ روغن با سبک و شیوه نسبتاً ایرانی با نشانه‌هایی از سبک هندی که به احتمال زیاد توسط نقاش ایرانی آفریده شده است، مانند مجلس رقص و موسیقی یا آتش بازی کاخ چهل‌ستون و تصاویر رنگ و روغن که به احتمال زیاد به قلم نقاشان اروپایی (معروف به هلندی) دربار صفوی تصویر شده است، نظیر نقاشی‌های داخل طاقچه‌های قسمت ورود به سالن مرکزی.

۴. نقاشی‌های رنگ و روغن بسیار ظریف اروپایی سازی که قوانین پرسپکتیو و سایه‌روشن در آن در نظر گرفته شده است و در نوع خود بی‌نظیر است. نظیر منزل خواجه [illegible] هراتیان) و بعضی از نقاشی‌های خانه سوکیاس و هراتیان که از نشانه‌های قدیمی الهام گرفته است و به قلم نقاشان بلژیکی یا دانمارکی کشیده شده‌اند. همچنین نقاشی‌های رنگ و روغن با شیوهٔ اروپایی که به مجالس مذهبی مسیحی پرداخته است، مانند نقاشی‌های کلیسای وانک یا نقاشی‌های رنگ و روغن که بر روی بوم کشیده شده‌اند و سپس به دیوار انتقال یافته‌اند، نظیر نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو، سالن مرکزی، کاخ هشت بهشت طبقهٔ دوم و نقاشی به‌جا مانده از نقاشی‌های بزرگ‌تر طاقچه‌های فوقانی تالار اشرف که قسمت‌های پارچه‌ای آن از دیوار کنده شده است.

۵. نقاشی‌های تذهیبی گل و بوته‌ای و ترنجی بزرگ روی زمینهٔ سفید نظیر کاخ چهل‌ستون، هشت بهشت، تالار اشرف و سقف خانهٔ هراتیان؛ و تزیینات رنگ روغنی حنایی گل و برگی فرنگی‌سازی سایه روشن‌دار روی زمینهٔ سفید که به احتمال زیاد توسط نقاشان اروپایی ساخته شده‌اند، نظیر خانهٔ مارتا پیترز در جلفا یا تزیینات تذهیبی گل و بوته‌ای اسلیمی و ترنجی بزرگ بر روی زمینهٔ گچی نظیر کاخ چهل‌ستون، عالی‌قاپو، کلیسای وانک.

۶. تزیینات نقاشی گل و بوته‌ای و حیوانی تشعیری که ملهم از تذهیب و تشعیر کتاب‌سازی گرفته شده‌اند و روی دیوار در ابعاد بزرگ‌تر در حواشی و آلت‌های مقرنس و رسمی‌بندی‌ها کشیده شده‌اند. مانند تزیینات نقاشی روی زمینهٔ سفید هارونیه، منزل سوکیاس و خانهٔ هراتیان. بهترین نوع این تزیینات را که بر زمینهٔ طلا است در کاخ‌های عالی‌قاپو، چهل‌ستون و خانهٔ پیرنیا در نائین می‌توان مشاهده کرد.

۷. تزیینات نقاشی روی چوب که غالباً بر درهای چوبی یا بر روی سقف‌های قاب‌سازی شده، نظیر عالی‌قاپو، خانهٔ سوکیاس و کاخ هشت بهشت یا برخی از شیرسرهای خانهٔ این دوره و دوره‌های بعد قابل مشاهده‌اند.

۸. تزیینات گچبری برجستهٔ نقاشی شده یا عناصر گل و برگ اسلیمی و طرح‌های تجدیدی اشجار و غیره که قطر این گچبری‌ها تا نیم سانتی‌متر هم می‌رسد، نظیر تالار اشرف و کاخ هشت بهشت.

۹. تزیینات آینه‌های تخت با حواشی نقاشی یا گره‌سازی‌های مختلف مانند تزیینات سقف تالار کاخ چهل‌ستون.

۱۰. تزیینات نقاشی گل و بوته‌ای روی سنگ مرمر نظیر ازاره‌های ایوان شرقی کاخ چهل‌ستون.

۱۱. تزیینات گچبری گود قالبی با گره‌سازی مانند تزیینات گچبری خانه مارتا پیترز و داوید در جلفا.

۱۲. تزیینات گچبری برجستهٔ خط با زمینهٔ رنگین مانند آنچه در کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل‌ستون و نیز مدرسه ملا عبدالله، ایوان شمالی جامع نائین است.

۱۳. تزیینات نقاشی حاشیه‌سازی با رنگ‌های ساده که مانند آنرا در کاخ عالی‌قاپو

و قسمت‌هایی از کاخ چهل‌ستون و خانهٔ سوکیاس می‌توان دید.

۱۴. تزیینات تنگ‌بری گچی نظیر کاخ عالی‌قاپو و خانهٔ مارتا پیترز.

۱۵. نقاشی بر روی لایه‌های آهک‌بری به دو صورت خشک و تر. از نمونه‌های نقاشی بر روی آهک خشک حمام شاهزاده‌های اصفهان است، در دیگر حمام‌های اصفهان همچون حمام‌های رهنان و علیقلی آقا نیز می‌توان آهک‌بری ملاحظه کرد.

۱۶. دیوارنگاره از نوع تمپرا (با رنگ‌های جسمی و زردهٔ تخم مرغ) نظیر عمارت ارشی‌خانهٔ قزوین. زردهٔ تخم مرغ هم با مواد رنگی آبرنگ و هم با مواد رنگ و روغن قابل اجرا است.

شناسایی دیوارنگاره

نمونهٔ بسیاری از موارد گفته شده با شیوه‌های مختلف از جمله روش میکروسکوپی و آنالیز کیفی مواد مورد شناسایی قرار گرفته‌اند، که شامل مراحل شناسایی لایه‌های دیوارنگاره، شناسایی نوع رنگ‌ها و شناسایی بست رنگ‌ها می‌شود.

لایه‌های دیوارنگاره

۱. تکیه‌گاه که بوم، به عنوان لایهٔ بعدی روی آن قرار می‌گیرد. این لایه را گچبران زیرسازی می‌گویند.

۲. بوم که گچبران هم آنرا بوم می‌گویند، و می‌تواند لایه‌های گچی، آهکی، چوبی، سنگی و غیره باشد.

۳. بستر نقاشی که مرمتگران نقاشی و برخی نقاشان به آن لایهٔ تدارکاتی می‌گویند. این لایه به سبب پر کردن تخلخل بستر و آماده و هموار کردن لایهٔ رویی و درخشش آن ایجاد می‌شود. این لایه قادر است هم پاسخگوی روش‌های آبرنگ جسمی و شفاف باشد و هم رنگ و روغن. البته بسیاری از نقاشی‌های دیواری بدون این لایه تدارکاتی هم مستقیماً بر روی بوم نقش بسته‌اند. این لایه می‌تواند از روغن بذرک که خاص رنگ و روغن است یا سریشم رقیق شده یا سریش محلول صاف شده، یا کتیرا همراه با شکر و شیره یا محلول صمغ عربی که با قلم زده می‌شود یا مالیدن موم مخصوص بر بوم

به وجود آید.

۴. لایه رنگ، اگر آبرنگ جسمی باشد معمولاً از مخلوط سفیدآب و رنگ‌های مختلف و بست محلول در آب به‌وجود می‌آید؛ و غالباً برای ساختن سطوح رنگی تخت زیرین به‌کار می‌رود و هنگام قلم‌گیری و چهره‌پردازی از رنگ‌های خالص و شفاف (بدون ترکیب سفیدآب) استفاده می‌شود.

۵. تثبیت کنندهٔ رنگ مانند روغن کمان یا جلا که امروزه از محلول‌های پریمال یا پارولوئید هم استفاده می‌کنند. برای استفاده از بست‌ها در بیشتر موارد از محلول صمغ عربی و شیره و شکر که نسبت آنها را با تجربه و امتحان به‌دست می‌آورند، استفاده می‌شود.

رنگ‌های به‌کار رفته در نقاشی‌های صفویه

۱. سبز: سبزمسی یا زنگار (مالاکیت)، سبز سیلو، سبز اخرا، سبز کبالت.

۲. آبی: آبی لاجورد، آبی مس، خرده شیشه، آبی نیلی، آبی کبالت، آبی پروس.

۳. سفید: سفیدآب سرب یا سفیدآب پیج، سفیدآب روی.

۴. سیاه: اکسید آهن سیاه.

۵. قهوه‌ای: قهوه‌ای اخرا.

۶. نقره‌ای: ورق نقره.

۷. طلایی: ورق طلا.

روش اجرای نقاشی تصویری روی دیوار

الف ـ زیرسازی؛

۱. دیوار یا تکیه‌گاه نقاشی که معمولاً از آجر و یا خشت بوده است.

۲. شمشه‌گیری لبه‌ها و کنج دیوار به منظور انداختن لایهٔ آستر.

۳. اجرای لایهٔ آستر از گچ و خاک یا کاهگل؛ این لایه باید دارای سطحی صاف و هموار باشد.

ب ـ اجرای لایه‌بوم؛

گاهی لایه‌بوم و آستر یکی است، مانند نقاشی فرسک که بستر آن اندود آهکی است. اما در مواقعی که از لایهٔ گچی به عنوان بوم استفاده می‌شود:

۱. کشیدن یک لایه گچ زنده بر روی لایهٔ آستر.

۲. تقسیم‌بندی لایهٔ فوق مطابق کادر نقاشی و خط کردن آن.

۳. مسدود کردن منافذ بستر گچی کادر نقاشی با گچ خوش‌مایه؛ این لایه برای ایجاد بستر لطیف‌تر و با پرداخت آن با ماله ایجاد می‌گردد.

۴. پس از خشک شدن لایهٔ فوق اقدام به بوم کردن آن می‌کنند. یعنی استفاده کردن.

از محلول رقیق چسب برای پرکردن منافذ ریز زمینه. این محلول می‌تواند محلول رقیق صمغ عربی یا سریشم رقیق شده (چسب حیوانی) یا محلول کتیرا و شکر باشد. می‌توان به محلول فوق رنگ اخرا اضافه کرد که در تجارب گذشته در این لایه تدارکاتی از آن استفاده شده است.

انتقال طرح بر بوم

۱. سمبه کردن طرح و انتقال طرح بر روی بوم با گرده زغال.

۲. تثبیت خطوط طرح برروی بوم با رنگ رقیق شده و قلم مویی.

۳. تهیه و ساختن لایهٔ تدارکاتی طلا، لایهٔ چینی قرمز رنگ چسباندن برگ طلا.

۴. رنگ‌آمیزی تصاویر با محلول رنگ‌های ساییده شده و بست مناسب به صورت تخت و جسمی.

۵. پرداختن به ریزه‌کاری‌های تابلو.

۶. حفاظت لایهٔ رنگ با محلول تثبیت‌کننده نظیر کتیرا و شکر.

نقاشی بر روی چوب و شیشه

برای زیرسازی چوب روی سطح آنرا می‌توانیم سریشم رقیق سرد یا محلول رقیق شدهٔ صمغ عربی (چسب مایع) هم بکشیم و سپس نقاشی کنیم. نقاشی روی شیشه نیز امکان دارد، مشروط بر اینکه شیشه را قبل از نقاشی با مخلوط چسب مایع و کمی گلیسیرین بپوشانیم و بعد از خشک شدن روی آن نقاشی کنیم[۱۱۸].

آنچه نقاشی روی آن کشیده می‌شود، می‌تواند، دیوار، چوب، کاغذ، پارچه، فلز، چرم یا سنگ باشد. در حقیقت هر سطحی می‌تواند به عنوان زمینهٔ نقاشی به‌کار رود. دست لایه می‌تواند محلول چسب، صمغ، روغن، موم یا نشاسته باشد.

زوال تابلوی نقاشی

گفتیم تابلوهای نقاشی متشکل از چند لایه است. بنابراین زوال هریک از این لایه‌های تشکیل دهنده، زوال آن تابلوی نقاشی است. اشکال هریک از لایه‌ها به لایه‌های مجاور سرایت می‌کند. متأسفانه همهٔ لایه‌ها به یک نسبت تحت تأثیر عوامل مختلف قرار نمی‌گیرند، به عنوان مثال چوب یا کاغذ در تابلوهای نقاشی براثر افزایش و کاهش و رطوبت هوا، منبسط یا منقبض می‌شود. اما رنگی که روی آن به‌کار رفته تغییر نمی‌یابد. چنین وضعی موجب پوسته پوسته شدن رنگ تابلو می‌شود.

نقاشی روی کاشی

بعد از آماده ساختن کاشی که در اصطلاح کاشی‌سازان «بیسکویت» خوانده می‌شود، به دو روش نقاشی روی کاشی انجام می‌گیرد:

در روش نخست که بیشتر معمول است، ابتدا لعاب سفید یکدستی را روی سفال بوم می‌کنند و برای بار دوم کاشی با لعاب سفید را در کوره می‌گذارند تا شفاف شود. اینک بوم برای کار طراحی حاضر است. نقش و طرح که به‌وسیلهٔ نقاشان و طراحان آماده شده است، به‌وسیلهٔ سوزنی کردن خطوط و با گرده بر روی کاشی انتقال می‌یابد و نقاط برجای مانده را روی کاشی با قلم و رنگ به هم مرتبط می‌سازند و زمینه را برای لعاب‌گذاری آماده می‌کنند. پس از لعاب‌گذاری مطابق با رنگ‌های طرح و از اکسیدهای محلول تجربه شده استفاده می‌شود و بعد از خشک شدن آنرا داخل کوره می‌چینند و می‌پزند. در اینجا لعاب‌ها بعد از پخته شدن شفاف می‌شوند.

روش دوم با حذف بوم‌سازی با لعاب سفید صورت می‌گیرد، یعنی بلافاصله پس از پخت کاشی، طرح طبق آنچه گفته شد به روی کاشی منتقل و سپس قلم‌گیری می‌شود. لعاب‌های آماده در رنگ‌های مختلف مستقیماً روی سفال پیاده می‌شود و پس از خشک

شدن قطعات کاشی در کوره چیده می‌شود.

لعابی که در اختیار هنرمندان کاشی‌ساز قرار می‌گیرد ترکیبات پیچیده‌ای از مواد و رنگ‌های معدنی و اکسیدهای رنگی است. هریک از این مواد اولیه جداگانه پودر می‌شود و بعد از توزین طبق فرمول به‌هم آمیخته می‌شود؛ سپس آسیاب و آماده می‌شود.

لعاب دامنهٔ وسیعی از رنگ‌های ممکن را که موجب تنوع، عمق و انعکاس اثر هنری می‌شود، به اثر می‌بخشد. بعضی از اکسیدهای فلزی چون اکسیدهای آهن، مس، منگنز، و کبالت به آسانی در لعاب حل می‌شوند و مواد رنگین خود را به آن می‌بخشند[۱۱۹]. با اینکه تنها چند اکسید محدود به عنوان رنگین کننده در لعاب مورد استفاده قرار می‌گیرد، تغییراتی که در ترکیب لعاب و مقدار و طرز پخت آن به وجود می‌آید، بسیار زیاد است و عملاً رنگ‌های نامحدودی را می‌توان بدین طریق به‌دست آورد[۱۲۰].

ضخامت لعاب اثری مهم در سطح ظاهری پس از پخته شدن دارد. ضخامت لعاب را می‌توان با خراش دادن لعاب خام اندازه‌گیری کرد. ضخامت معمولی لعاب قبل از پخت حدود نیم میلی‌متر است. ضخامت زیادتر از حد معمول در لعاب‌های نیمه شفاف پس از پخته شدن مات می‌شود ولی در لعاب‌های شفاف، بی‌اثر است[۱۲۱].

لعاب‌زنی مستلزم مهارت و تجربه مفید است، به‌ویژه وقتی بخواهیم در دفعات پی‌درپی نتیجه یکسانی به‌دست آوریم. اما در نقاشی روی سفال هنرمند از تأثیرات اتفاقی نظیر لعاب نخوردن اتفاقی، ضخامت گوناگون لعاب، تأثیر لعاب‌های ناهمگون، اثر انگشت هنرمند دیگر و پدیده‌های موفق تجربه شده استفاده می‌کند، که موجب حیات بخشیدن بیشتر به اثر می‌شود[۱۲۲]. هفت رنگ در کاشی‌سازی عبارت است از:

اکسید کبالت = رنگ لاجورد.

اکسید قلع = رنگ سفید.

اکسید مس = سبز و فیروزه‌ای.

اکسید آهن = قهوه‌ای.

اکسید آنتیموان = زرد.

اکسید کروم = رنگ سبز و قرمز.
اکسید منگنز = رنگ سیاه[۱۲۳].

نقاشی بر روی کاشی زیر لعاب و روی لعاب

موفق‌ترین کوشش در نقاشی زیر لعاب پس از به‌کارگیری خمیر شیشه در قرن ۶ق به‌دست آمد. رنگ‌ها یا به‌طور مستقیم برروی بدنه یا بر روی یک سطح نازک کوارتزی به‌کار می‌رفت و سپس آنها را با یک لعاب شفاف بی‌رنگ یا لعاب قلیایی آبی می‌پوشاندند. لکه‌های فیروزه‌ای و کبالتی ـ لاجوردی اغلب با لعاب زرین‌فام کاشی‌ها ترکیب می‌شد. علاوه برکاربرد وسع و طولانی از سدهٔ ۶ تا ۹ق در دورهٔ قاجاریه نیز از این تکنیک استفاده می‌کردند[۱۲۴].

تکنیکی دیگر نقاشی روی لعاب است که سفالگران کاشان با رنگدانه‌ها، به‌خوبی نقاشی زیرلعاب، برروی آن توسعه دادند. تکنیکی که به عنوان «مینایی» (مینا به معنای لعاب شیشه‌ای یا «هفت رنگ» (به مفهوم بسیار رنگارنگ) شناخته می‌شود[۱۲۵].

آجرکاری

آجرکاری شیوه‌ها و مهارت‌های به‌کارگیری آجر در بناست. در هنر آجرکاری هر قطعه از آجر وظیفه و نقش مربوط به خود را بازی می‌کند و این وظیفه را طراح، بنا و معمار اثر به آن می‌دهد. بنابراین شناخت خصوصیات فنی و ویژگی‌های هنری آن (تناسب بین اندازه‌های آجر و کاربست آن در طرح) بسیار مهم و ضروری است. در تاریخ هنر آجرکاری براثر کثرت کاربرد آجر و درخشش فوق‌العاده و إعمال ویژگی‌ها و مفاهیم نقش‌گونه که اساس آن آداب و رسوم، اعتقادات و فرهنگ بوده است، نهایتاً الگوهایی به وجود آمده است که به کمک آن می‌توانیم تاریخ یا دورهٔ احداث آنرا به‌خوبی شناسایی کنیم و به ضرورت‌های وجودی آن پی ببریم.

آجر در اصل واژهٔ بابلی است که به نوشته‌ها و فرمان‌ها و قوانین حک شده بر خشت گفته شده است. سومری‌ها و بابلی‌ها با استفاده از گل‌های آمادهٔ کنار رودخانه‌ها پس از فرونشستن سیل خشت می‌ساختند. ازاین‌رو، پیشهٔ آجرسازی در میان‌رودان کهن‌تر از

ایران است، هرچند ایرانیان هم خیلی زود با پختن و مصرف کردن آجر آشنا شده‌اند[۱۲۶]. آجر سنگی مصنوعی و دگرگون شده‌ای است که از پختن خشت به‌دست آورده‌اند. رنگ طبیعی آجر به نوع خاک مناطق و نحوهٔ پختن آن دارد. از گوناگونی این رنگ‌ها در گل اندازی و زینت بناها استفاده کرده‌اند[۱۲۷].

در کشور پهناور ما چون آجر به راحتی در اختیار نبود، همواره از خشت یا آجر یا ترکیب آنها استفاده می‌کردند؛ و در همهٔ موارد در به‌کارگیری آنها به تناسب جا و ارزش مکانی و استحکام بنا توجه داشته‌اند. بنابراین هنر به‌کارگیری خشت خام در بناهای عظیم و زیبا همپایهٔ آجرکاری پررونق و در بسیاری موارد جسورانه‌تر بوده است. کاربرد آجر در معماری توانست در ابعاد و اندازه‌های ابنیه تحول ایجاد کند و در مناطق و فرهنگ‌های مختلف نفوذ کند. «امروز هنوز در محل تیسفون قدیمی که در کنار دجله قرار داشت، خرابه‌های کاخ قدیم ساسانیان با یک ایوان عظیم مسقف دیده می‌شود، گویا این بنا در دورهٔ نخست [هجری قمری] هنوز پا برجا بوده است و نفوذ خود را در معماران دورهٔ عباسیان حفظ کرده بود. ازهمین بنا بود که معماران، طرح ساختن ایوان را فرا گرفتند و بلافاصله در ساختمان‌های خود به‌کاربستند»[۱۲۸].

اتینگهاوزن اعتقاد دارد عباسیان بیش از امویان به ایجاد مراکز شهری پرداختند و به جهان اسلام چنان توسعه‌ای دادند که بعدها هرگز تکرار نشد[۱۲۹]. «منصور برای تأسیس شهر [بغداد] مهندسان و آگاهان را از سراسر جهان اسلام فراخواند. آجرهای ویژه‌ای تولید شد و پی‌ریزی شهر در ساعتی سعد که منجمان تهیه کرده بودند شروع گردید... هر خیابانی با یک دروازهٔ باشکوه دو طبقه و نظام پیچیده‌ای از طاقگان‌ها و معبدها به بخش بیرونی آن یعنی خندق وصل می‌شد»[۱۳۰]. در کاخ اخیضر (۱۵۷ق) از حوض‌های تزیینی آجری برای تزیین سطوح وسیع دیوار استفاده شده است، که نشان دهندهٔ کاربرد روش‌های ساسانی است[۱۳۱].

کونل نیز معتقد است که تزیینات سفالی دورهٔ عباسیان در مسجد جامع نائین و از آنجا تا منازل مسکونی نیشابور و قسمت‌های شرقی ایران نیز نفوذ کرده است[۱۳۲]. متاسفانه قسمت اعظم بناهای این دوره در ایران از بین رفته است و توصیفات مسجد سدهٔ ۳ق نیشابور مبهم است[۱۳۳].

آجر و تزیینات آجری

معلوم نیست که چرا آجر به چنین عنایت و محبوبیتی دست یافته است. آیا به دلیل احساس فنونَ عصر ساسانی بود، گرایشی که خصوصاً در عراق و پاره‌ای از ایران وجود داشته است؟ یا آثار معماری آجری تا سدهٔ ۴ق در شمال شرق ایران شناخته شده و بعدها در سراسر ایران گسترش یافته بوده است؟ یا اینکه با نیاز به برپایی سریع ابنیهٔ مذهبی و تجارب و فناوری به‌ویژه در غرب ایران همخوانی بیشتری داشته است؟

به‌هرحال آجر از قرن ۵ق به بعد یکی از شاخص‌ترین مصالح ساختمانی ایران بوده است و به علت برخورد و تماس مداوم ایران با سرزمین‌های مجاور شکل آن تغییر یافته و به گونهٔ مصالح دیگری نیز چهره نموده است[۱۳۴].

به کمک تنوع و نظم، قطعات که از یک آجر بریده یا تراشیده می‌شد، ترکیبات و الگوهای بسیار متنوع و زیبایی ارائه می‌شد که درعین‌حال ویژگی‌های منحصربه‌فرد آجر حفظ می‌گشت. پیشرفت هنر آجرکاری مرهون پیشرفت فنون معماری است که مواد خام آن آجرهای چهارگوش است که می‌باید خوب به عمل بیاید و خوب پخته شود. در این صورت است که می‌توان آنرا به شکل‌های مختلف برید و تراش داد و در جاهای مختلف از آن بهره گرفت. همچنین با قالب زدن به آن فرم می‌دهند، در آن حکاکی می‌کنند و با پخ‌ها و ایجاد برش‌های منحنی و مورب امکان ساخت و ترکیب‌های متنوعی را به‌وجود می‌آورند. همگام با پیشرفت آجرکاری ساختن ملاط مناسب برای کارکردهای پیچیده آجرکاری خصوصاً در ابنیهٔ آبی حائز اهمیت گشت. سازگاری این دو عنصر تصادفی نبود و همواره با تدابیر تجربیات و ابتکارات همراه بوده است. شگفتی آجرکاری در ابنیه مرهون به‌کارگیری فنون و روش‌های ابتکاری معماران و بنایان ایرانی هم در ساز و کار احداث بنا و هم در سفارش و نظارت بر تولید آجر مرغوب و مطلوب بوده است. استادکاران از طریق سفارش به آجرپزان ویژگی مورد نظر خودشان را به این عناصر می‌دادند و آجر مطلوب کار را به‌دست می‌آوردند. بخشی از این ویژگی‌ها نیز به شناخت و تجربهٔ استادکاران از ترکیبات حاصل از پخت آجر و مواد اولیه همراه خاک رس مربوط می‌شود.

«خاک رس خالص سفید رنگ است که از فلدسپات‌های پوسیده شده مربوطه به

سنگ‌های آذری به‌دست می‌آید. اما جسم‌های بیگانه که با خاک رس مخلوط‌اند، آنرا رنگی می‌کنند: خاک رس کبود، دارای اکسید آهن و خاک نباتی است. خاک رس خاکستری گرافیت دارد. رنگ قهوه‌ای خاک رس نتیجهٔ وجود زغال سنگ قهوه‌ای است. خاک رس سیاه، زغال و زرد آن هیدرواکسید آهن دارد ... آجرخوب صدای زنگ می‌دهد. این نشانهٔ توپری، آب زیاد و پایداری آن در برابر نشت کردن آب و یخبندان است. آجرخوب گرما رسانی‌اش کند و کم است. در آتش سوزی خمیر یا آب نمی‌شود. به ملاط خوب می‌چسبد. سخت است و کم ساییده می‌شود و جسم‌های شیمیایی در آن اثر نمی‌کند»[۱۳۵].

در ایران، ساختمان‌های عظیم و زیبای آجری بسیاری از دوران قبل و بعد از اسلام برجای مانده است که به‌نظر می‌آید به غیر از آجر خوب هیچ مادهٔ دیگری قادر به پدید آوردن آن عظمت و زیبایی نبوده است. مسجد جامع اصفهان و گنبد کاووس از آن جمله‌اند[۱۳۶]. اگر خانهٔ اصلی آجر را منطقهٔ بین‌النهرین و ایران بدانیم در شکوه و کمال ابنیهٔ آجری و معماری این منطقه تردید نخواهیم کرد. هرجا که آثاری از این هنر برجای باشد به نوعی مدیون و وام‌دار استعدادها و دستاوردهای مردمان این منطقه است.

«در ایران آجر لعاب‌دار را از دوران باستان می‌شناختند و برای آنکه سطح آجر صاف و زیبا شود، جلا پیدا کند، آب در آن نشت نکند و دربرابر جسم‌های شیمیایی پایدار گردد روی آن یک پوستهٔ نازک لعاب پخته‌اند و به آن کاشی‌سازی گفته‌اند. ساختن کاشی همزمان با آجرپزی یا کمی دیرتر اختراع شده است از زمانی که آجرپزان دیدند که آجر، جوش می‌شود، لعاب را شناختند و کم‌کم آجر لعاب‌دار ساختند»[۱۳۷].

این هنر که تولدی دیگر در آجرکاری محسوب می‌شد، به‌تدریج رو به پیشرفت نهاد و با ابداع رنگ‌های مختلف روبه کمال گذاشت و خود صنعت و هنری مستقل شد و گاه هنر آجرکاری را تحت تأثیر قرار داد. پس از اسلام مردمان ما طی چهار الی پنج قرن دوباره به آجرکاری روی آوردند و بار دیگر آنرا به کمال رساندند.

در دورهٔ سامانی تزیینات آجرکاری با عناصر مختلفی که با گل پخته به‌دست می‌آمد به عنوان اصلی‌ترین جنبه‌های زیبایی ساختمان دارای اهمیت ویژه‌ای شد. آرامگاه شاه اسماعیل سامانی (قبل از سال ۲۹۴ق) در بخارا با چنین روشی ساخته شده است. از این نمونه که احتمالاً کهن‌ترین نمونه‌های شناخته شده از این نوع است، بعدها غزنویان

مصاحبه و استفاده از نظرات استادان: حسین لرزاده و استاد محمد و اصغر شعرباف طی سالیان معماری.

مهرپویا، جمشید، *تزئینات وابسته به معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۷۶ش.

ناومان، رودلف، *ویرانه‌های تخت سلیمان و زندان سلیمان*، ترجمهٔ فرامرز مجد سمیعی، تهران، ۱۳۷۴ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهارمقاله*، به کوشش محمد قزوینی، لیدن، ۱۹۰۹م.

نعیما، غلامرضا، *دزفول شهر آجر*، تهران، ۱۳۷۶ش.

نوایی، عبدالحسین، *ایران و جهان از مغول تا قاجار*، تهران، ۱۳۷۷ش.

هنرفر، لطف‌الله، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان، ۱۳۵۰ش.

وحید قزوینی، محمدطاهر، *عباسنامه*، به کوشش ابراهیم دهگان، اراک، ۱۳۲۹ش.

ویلبر، دونالد، *معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانی*، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران، ۱۳۶۵ش.

Gruhe, E. J., «Timurid Art», *Encyclopaedia of world Art*, London, 1967, vol. XIV.

درآمدی بر مطالعات باستان‌شناسی دورهٔ اسلامی در ایران

نگین میری

در مطالعات تاریخی ایران فروپاشی شاهنشاهی ساسانی در سال ۶۵۱م نشانگر مرز میان دو دوره در تاریخ این سرزمین انگاشته می‌شود. این تقسیم‌بندی به دوران پیش از اسلام و دوران اسلامی آگاهانه یا ناآگاهانه در رهیافت و جهت‌گیری مطالعات فرهنگی و تاریخی ایران تأثیری عمیق نهاده است. از سوی دیگر، شکل‌گیری، تکامل و رشد باستان‌شناسی در ایران را باید عاملی بسیار مهم در مسیر مطالعات باستان‌شناسی و تاریخ ایران دانست. به علاوه نقش دولت‌های وقت ایران در ایجاد تحولات کمّی و کیفی و نیز روند تمرکز این فعالیت‌ها برحسب موضوع‌ها و دوره‌های تاریخی مختلف قابل توجه است. به‌طور خاص باید گفت که استفاده‌های متنوع تبلیغاتی، ایدئولوژیک و سیاسی از باستان‌شناسی در دوران پیش از انقلاب و تمرکز گسترده بر باستان‌شناسی دوران پیش از اسلام یکی از عوامل مهم در کندی روند شکل‌گیری و

توسعهٔ باستان‌شناسی دوران اسلامی بود.

با این مقدمه تاریخچهٔ باستان‌شناسی اسلامی در ایران را می‌توان از منظر زمانی و چگونگی در قالب دو بازهٔ گسترده بهتر مورد بررسی قرار داد: دوران پیش از شروع فعالیت‌های باستان‌شناسی مربوطه که بیشتر فعالیت‌های جهانگردان و نقش آنها در شکل‌گیری و تکامل دانش ما از آثار دوران اسلامی است و دورانی که به‌طور خاص فعالیت‌های باستان‌شناسی منجر به شناخت دیگرگونه‌ای از آثار دوران اسلامی در ایران شد.

دوران جهانگردان: پیش از دهه ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م

بازدیدکنندگان دربار صفوی (۱۵۰۱-۱۷۳۶م) را می‌توان نخستین جهانگردان اروپایی دانست که به ایران آمدند. در کنار اهداف و مأموریت‌های سیاسی و تجارتی، این اروپاییان به گشت و سفر در این کشور افسانه‌ای پرداختند و نتیجهٔ این دیدارها را به‌صورت سفرنامه‌ها و نقاشی‌ها برای ما به میراث گذاشتند. فراوانی و در معرض دید بودن بیشتر آثار شکوهمند دوران اسلامی به نسبت آثار پنهان از دیدگان دوران، توجه اروپاییان را بیشتر به خود جلب می‌کرد. این مدارک را به نوعی می‌توان نخستین گزارش‌های باستان‌شناسی اسلامی در ایران دانست. کسانی چون هربرت، شاردین، الئاریوس، تاورنیه، کمپفر، دو برون دلاواله[۱] تصاویر و گزارش‌های منحصر به‌فردی از شهرها و آثار تاریخی ایران آن‌گونه‌که در دوران صفوی وجود داشتند، به‌جا گذاشته‌اند. گروه بعدی اروپاییان از جمله تکسیه[۲]، دو هل[۳]، فلاندن و کوست[۴]، دیولافوا[۵]، خانیکوف[۶] و کوپورتر[۷]، زاره[۸]، دیتس[۹] و افرادی از انجمن جغرافیایی سلطنتی بریتانیا[۱۰] در قرن ۱۹م در دوران قاجار به ایران آمدند و گزارش‌ها و تصاویر خود را در اروپا منتشر کردند.

دوران باستان‌شناسان: پس از دههٔ ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م

از دههٔ ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م مسیر مطالعات باستان‌شناسی در ایران دچار تحولی مهم شد و آن پایان انحصار کاوش فرانسویان[۱۱] و ورود کسانی از ملیت‌های دیگر به این عرصه بود که انگیزهٔ آنها نه صرفاً کنجکاوی و گزارش شگفتی‌های مشرق زمین بلکه انجام دادن

مطالعات تاریخ هنر، معماری و باستان‌شناسی بود. بیشترین تمرکز مطالعات باستان‌شناسی اسلامی در این دوران بر بررسی‌های گسترده و شناسایی و ثبت آثار استوار بود. از مهم‌ترین پژوهشگران این عرصه می‌توان به پوپ، ویلبر[۱۲]، کلایس[۱۳]، سیرو[۱۴]، گدار[۱۵]، هرتسفلد، اشمیت، بایرون، اسمیت و تعدادی از باستان‌شناسان ایرانی اشاره کرد[۱۶]. در نتیجهٔ این بررسی‌ها اکنون شناخت نسبتاً جامعی از هنر و به‌ویژه معماری ایران اسلامی از قرن ۵ق به بعد در اختیار داریم. نتایج این بررسی‌ها و مطالعات معماری همچنان از منابع پایه‌ای مطالعات باستان‌شناسی اسلامی ایرانی‌اند. در ادامه و در کنار این بررسی‌ها، کاوش‌های باستان‌شناسی در محوطه‌ها یا لایه‌های اسلامی با دستاوردهای مهم خود در مورد دیگر جنبه‌های فرهنگ و تمدن اسلامی به‌ویژه قرون اولیه، داده‌های موجود را تکمیل کرده و به باستان‌شناسی اسلامی در ایران هویت تازه‌ای به‌جز تمرکز بر آثار معماری بخشیدند.

کاوش در محوطه‌های مهم اسلامی ایران نیز از همین دهه آغاز شد. در نتیجهٔ این کاوش‌ها داده‌های مهمی در زمینهٔ توالی سفالی، فلزکاری، پارچه‌بافی، هنرهای تزیینی و دیگر جنبه‌های فرهنگ مادی ایران اسلامی به مجموعهٔ داده‌های معماری افزوده شد. بااین‌حال، در مقایسه با محوطه‌های شاخص دیگر کشورهای حوزهٔ تمدن اسلامی مانند سامرا، فسطاط، خربةالمفجر و ...، داده‌های به‌دست آمده چندان چشمگیر نیست. دلیل آنرا می‌توان ناشی از دو امر دانست: اول اینکه به نسبت دیگر کشورها، باستان‌شناسی اسلامی در ایران روند شکل‌گیری و تکاملی کندتری داشته است و دارد. دیگر آنکه لایه‌های فرهنگی پیشین مراکز مهم هنر و تمدن اسلامی ایران مانند ری، تبریز، اصفهان، شیراز، همدان و ... در زیر شهرهای کنونی مدفونند که به نوبهٔ خود بر کمیت و کیفیت محوطه‌های باقی ماندهٔ قابل کاوش تأثیرگذار بوده است. تعداد دیگری از مراکز نیز مانند ساوه، ری و سیرجان مورد تخریب قرار گرفته‌اند یا لایه‌های اسلامی آنها به منظور رسیدن به لایه‌های قدیمی‌تر بدون توجه به اهمیت آنها برداشت شده و اطلاعات آنها برای همیشه از بین رفته است.

رشد باستان‌شناسی اسلامی، گسترش کاوش‌ها و به‌کارگیری تکنیک‌های علمی و روش‌های مطالعاتی جدید به تکمیل و تدقیق تاریخ هنر اسلامی کمک فراوانی کرده

است. داده‌های به‌دست آمده از لایه‌های اسلامی به شناخت بهتر تکنیک‌های سفالگری، کاشی‌کاری، فلزکاری، شیشه‌گری و سایر هنرهای اسلامی دامن زده و در کنار عوامل سبک‌شناسی و تاریخ هنری، به ابزاری مهم برای شناسایی تکنیک‌های به‌کار رفته در خلق آثار و نیز درک روند پیدایش، تکامل و تحول سبک‌های هنری و انواع آنها بدل شده‌اند. همچنین کاوش‌های گسترده در استقرارهای اسلامی مهمی چون سیراف، نیشابور، ری و استخر به درک دقیق‌تر بافت شهرهای اسلامی کمک قابل توجهی کرده و در کنار منابع مکتوب به عنوان منبع اطلاعاتی مستندی برای شناخت چیدمان فضاهای مختلف شهری، سیر تحول معماری اسلامی و نیز مصالح و روش‌های معماری مطرح شده است[۱۷].

از شاخه‌های فرعی باستان‌شناسی اسلامی می‌توان به سکه‌شناسی و خط‌شناسی اشاره کرد که هر دو مورد به‌ویژه خطوط در امر تاریخ‌گذاری کاربرد فراوانی دارد.

در ادامه گزارشی از مهم‌ترین محوطه‌های اسلامی شاخص کاوش شده در ایران به ترتیب گاه‌نگاری تقریبی ارائه شده است. به این فهرست لشکری بازار در افغانستان کنونی به دلیل اهمیت آن در باستان‌شناسی اسلامی ایران افزوده شده است. در آسیای میانه نیز تعدادی از محوطه‌های اسلامی مورد مطالعهٔ باستان‌شناسی قرار گرفته‌اند که از آن جمله می‌توان مرو، نسا، شهر اسلام، افراسیاب (سمرقند)، ترمذ، بینکت (تاشکند)، کوبا، هولبوک، سید، گرگانج (اورگنج) و استقرارهای روستایی خوارزم را نام برد[۱۸] که پرداختن به آنها خود درخور بررسی جداگانه است.

شوش

نخستین فعالیت‌های باستان‌شناسی در ایران به‌طور خاص با کاوش‌های فرانسویان در شوش آغاز شد. این حفاری‌ها به دنبال اعطای امتیاز انحصاری کاوش در ایران از سوی ناصرالدین شاه قاجار به فرانسوی‌ها در سال ۱۳۱۲ق آغاز شد و ۱۵ سال ادامه یافت. این قرارداد گرچه در سال ۱۳۰۶ش لغو شد، فعالیت‌های فرانسویان در خوزستان تا سال‌ها بعد ادامه یافت.

استقرار اسلامی در شوش حدود شش قرن از زمان حملهٔ اعراب تا قرن ۷ق/۱۳م

ادامه داشته است[۱۹]. بااین‌حال، به دلیل چگونگی فعالیت‌های باستان‌شناسی در شوش در ابتدای شکل‌گیری آنها، متأسفانه به لایه‌های اسلامی در ابتدا به شکلی غیرنظام‌مند و تنها در خلال کاوش برای رسیدن به لایه‌های قدیمی‌تر اندک توجه‌ای شده است.

در طی سال‌های ۱۲۷۳-۱۳۲۴ش/۱۸۹۴- ۱۹۴۵م مجموعه‌هایی از سفال‌های لعاب‌دار رنگین و سکه‌های اسلامی شوش بدون ثبت لایه‌نگاری گردآوری شد. در ۱۳۰۷ش/۱۹۲۸م کِشلَن مجموعه سفال اسلامی به‌دست آمده طی کاوش‌های ۱۲۶۳-۱۳۰۶ش/۱۸۸۴-۱۹۲۷م را که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شد، منتشر کرد[۲۰]. مطالعه در این باره بعدها به وسیلهٔ اونوالا که خود در کاوش‌های شوش حضور داشت دنبال شد[۲۱]. الهام‌بخش این بررسی‌ها البته کاوش‌های گسترده و چشمگیر سامرا بود که همزمان با شوش در حال انجام بود.

توجه به استقرار اسلامی شوش در دوران سرپرستی گیرشمن (۱۳۲۴-۱۳۴۸ش/ ۱۹۴۵-۱۹۶۹م) پیشرفت قابل توجهی کرد و لایه‌های اسلامی به‌ویژه در شهر شاهی (AI, II, III) مورد کاوش و ثبت دقیق قرار گرفت. اما متأسفانه گزارش کاوش‌های این لایه‌ها هرگز منتشر نشد. گزارش‌های کاوش در لایه‌های اسلامی شهر صنعتگران به‌ویژه مسجد مکشوفه در آنرا خود گیرشمن منتشر کرد[۲۲]. سفال‌های به‌دست آمده طی کاوش‌های ۱۳۲۵-۱۳۲۷ش/۱۹۴۶-۱۹۴۸م نیز منتشر شده است[۲۳].

در فاصلهٔ زمانی میان کاوش‌های گیرشمن و کاوش‌های دانشمند بعد از آن روزن آیالون گزارش علمی دقیقی از بقایای اسلامی این محوطه با در نظر گرفتن شاخص‌های لایه‌نگاری ـ معماری، سکه و به‌ویژه سفال به دست‌اوردهای دورهٔ اسلامی کاوش‌های گیرشمن پرداخته است و سپس مونیک کروران پژوهشی ماندگار از معماری دورهٔ اسلامی منتشر ساخت[۲۴].

سرانجام در فاصله سال‌های ۱۳۵۱-۱۳۵۷ش/۱۹۷۲-۱۹۷۸م برای نخستین بار لایه‌های اسلامی شوش در منطقهٔ آپادانا و شائور صرفاً برای شناسایی خود آنها و نه لایه‌های قدیم‌تر به‌وسیلهٔ کروران و بوشارلا مورد کاوش قرار گرفت. گزارش این حفاری‌ها در قالب چند مقاله در مجموعه گزارش‌های هیأت باستان‌شناسی فرانسه در ایران منتشر شده است[۲۵].

استخر

با جایگزینی شیراز به‌عنوان پایتخت فارس دوران اسلامی و گسترش و اعتلای آن به‌ویژه در قرن ۴ق/۱۰م شهر استخر کم‌کم اهمیت پیشین خود را از دست داد. با توجه به اهمیت استخر در دوران ساسانی و اوایل اسلام، داده‌های باستان‌شناسی استخر به‌ویژه از نظر بررسی چگونگی دوران انتقال از ساسانی به اسلامی بسیار حائز اهمیت است.

کاوش در بخش اسلامی محوطهٔ استخر ــ که در شرق محوطهٔ شهر ساسانی گسترش یافته بود ــ در دههٔ ۱۳۵۰ش/۱۹۳۰م توسط ارنست هرتسفلد (۱۳۱۰ش/۱۹۳۱م) و سپس اریک اشمیت (۱۹۳۵-۱۹۳۸م) از سوی مؤسسهٔ شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو انجام شد[۲۶]. متأسفانه گزارش کامل دستاوردهای این کاوش‌ها هنوز منتشر نشده است. تنها گزارش قابل توجه موجود دربارهٔ استخر دوران اسلامی مقاله‌ای از دونالد ویتکمب و بخش‌هایی از پایان‌نامهٔ دکترای وی است[۲۷].

بر مبنای عکس‌های هوایی، شهر اسلامی استخر دارای پلانی منظم بوده و به نظر می‌رسد به چهار بخش تقسیم می‌شده است. مسجد، بازار و کاخ در بخش جنوبی واقع شده بودند. ویتکمب بنای مسجد استخر را به قرن ۱ق/۷م نسبت داده و آنرا در زمرهٔ نخستین مساجد ایران دانسته است. همچنین می‌توان به انواع سفال اسلامی از جمله سفال‌های قالبی، پیکرک‌های حیوانی گلی، اشیاء برنزی و سنگی، شیشه و زیورآلات اشاره کرد. سکه‌های مکشوفه از محدودهٔ تخت‌جمشید و استخر نیز از دیگر داده‌های مهم باستان‌شناسی دوران اسلامی منطقه‌اند که به‌طور خاص مورد مطالعه قرار گرفته‌اند[۲۸].

ری[۲۹]

در نخستین سال‌های حضور اعراب در ایران، ری پایگاه نظامی حمله به استان‌های شرقی ایران بود. نخستین دوره‌های بازسازی ری به‌عنوان یک استقرار اسلامی در این زمان آغاز شد. ری به‌ویژه در قرون ۲-۷ق/۸-۱۳م (تا زمان حملهٔ مغول) یکی از مراکز شهری مهم دنیای اسلام بود. کاوش‌های علمی در ری در دههٔ ۱۹۳۰م/۱۳۱۰ش توسط هیأتی به سرپرستی اریک اشمیت از سوی موزهٔ هنرهای زیبای بوستون و موزهٔ باستان‌شناسی و انسان‌شناسی پنسیلوانیا آغاز شد. اگرچه هدف اشمیت بررسی دوره‌های

قدیمی‌تر سکونت در ری بود، وی به‌خوبی بقایای این دوره را نیز کاوش و مستند کرد.

گزارش کاوش‌های ری به دلیل مرگ اشمیت منتشر نشد، و اشیاء به‌دست آمده در موزه‌های تهران (ملی ایران)، شیکاگو و فیلادلفیا پراکنده‌اند. گزارش‌های وی نیز در موزهٔ دانشگاه پنسیلوانیا و مؤسسهٔ شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو نگهداری می‌شوند.

از جمله مهم‌ترین داده‌های به‌دست آمده از ری مجموعه سفال‌ها و سکه‌های اسلامی‌اند[۳۰] که در توسعه و تکمیل مطالعات باستان‌شناسی اسلامی ایران سهم قابل توجهی دارند.

نیشابور

نیشابور به همراه بلخ، مرو و هرات از مهم‌ترین شهرهای خراسان در دوران اوایل اسلامی تا قبل از هجوم مغولان بود.

کاوش‌های باستان‌شناسی در محوطهٔ اسلامی نیشابور در جنوب شرقی نیشابور کنونی بین سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۹ش/۱۹۳۵-۱۹۴۰م توسط هیأتی از سوی موزهٔ هنر متروپولیتن انجام و پس از چند فصل متأسفانه با شروع جنگ جهانی دوم متوقف شد. آخرین فصل کاوش این گروه در زمستان ۱۳۲۶ش/۱۹۴۷م صورت گرفت[۳۱]. در سال ۱۳۴۵ش/۱۹۶۶م ریچارد بولیت برنامهٔ پژوهشی مدونی را برای تعیین وضعیت و بازسازی محلات و بازارها و محدودهٔ شهر قدیم نیشابور انجام داد[۳۲]. در سال ۱۳۴۳ش یک هیأت باستان‌شناسی از طرف وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی سیف‌الله کامبخش فرد و احمد امیرماهانی و در سال ۱۳۶۷ش نیز هیأتی به سرپرستی سید محمود موسوی در قسمت‌هایی از شهر قدیم نیشابور اقدام به کاوش کردند. آخرین سری مطالعات باستان‌شناسی در نیشابور توسط هیأتی به سرپرستی رجبعلی لباف خانیکی در سال‌های ۱۳۷۸-۱۳۸۰ش در محلهٔ شادیاخ نیشابور شروع شد. در سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۸۵ش/ ۲۰۰۵-۲۰۰۶م نیز هیأت مشترک ایران و فرانسه اقدام به کاوش در این محوطه کرد[۳۳].

کاوش‌های نیشابور غالباً در بخش‌های کهندژ، شهرستان، تپه سبزپوشان، تپه مدرسه و شادیاخ انجام شده است. دیوارهای بناهای عمومی و مسکونی در نیشابور نیز به شیوه‌های مختلفی به‌وسیلهٔ گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری و نقاشی با عناصر نقشی

متنوعی تزیین شده بودند[۳۴]. اشیاء به‌دست آمده از کاوش‌های نیشابور در مطالعات باستان‌شناسی اسلامی اهمیت زیادی دارد. سفال‌های نیشابور با تزیینات و تکنیک‌های خاص خود از تولیدات محلی و از مهم‌ترین گونه‌های سفال اسلامی ایران‌اند که در منطقهٔ وسیعی تا هرات و مرو و سمرقند صادر می‌شدند و امروزه زینت‌بخش موزه‌های هنر اسلامی‌اند[۳۵]. افزون بر سفال، نیشابور یکی از مراکز مهم تولید ظروف شیشه‌ای، فلزی[۳۶] و سنگی و نیز منسوجات بود. هجوم مغولان در قرن ۱۳م/۷ق و سپس زلزله باعث افول نیشابور گشت و پس از این زمان نیشابور دیگر اهمیت پیشین خود را بازنیافت.

لشکری بازار

از دیگر محوطه‌های کاوش شده در حوزهٔ ایران فرهنگی باید به لشکری بازار در بست افغانستان کنونی اشاره کرد. لشکری بازار که در قرن ۵ق/۱۱م ــ دوران غزنوی ــ به اوج شکوفایی رسید، در اثر تهاجم غوریان اواسط قرن ۶ق/۱۲م به آتش کشیده شد و سرانجام در قرن ۷ق/۱۳م در پی تهاجم مغولان ویران گشت.

بقایای وسیع این محوطه در ساحل شرقی رود هلمند شامل ساختارهای گستردهٔ مسکونی و درباری و نظامی ساخته شده از آجر، بین سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۱م به سرپرستی دانیل شلومبرژه هیأت باستان‌شناسی فرانسه افغانستان مورد بررسی و کاوش قرار گرفتند. حفاری‌ها و مطالعات انجام شده بر لشکری بازار اطلاعات بسیار جامعی دربارهٔ ویژگی‌ها و ساختار شهرسازی و معماری سلطنتی و نظامی دوران اسلامی میانه در حوزهٔ شرقی دنیای اسلام ارائه کرده است. گزارش این کاوش‌ها در مجموعه گزارش‌های هیأت باستان‌شناسی فرانسه در افغانستان و در قالب چندین مقاله منتشر شده است[۳۷].

سیراف

کاوش‌های سیراف را می‌توان مهم‌ترین پروژهٔ باستان‌شناسی اسلامی در ایران تا به امروز دانست. کاوش در سیراف در سال ۱۳۴۵ش/۱۹۶۶م از سوی مؤسسهٔ بریتانیایی

مطالعات ایرانی به سرپرستی دیوید وایتهاوس شروع شد و به مدت هفت فصل ادامه یافت. دستاوردهای این پروژه در قالب چندین مقاله و کتاب همراه با تصاویر و نقشه‌های متعدد به چاپ رسیده است[۳۸].

این کاوش‌ها به آشکار شدن قسمت‌هایی از بخش مسکونی شهر، مسجدی با پنج دورهٔ ساختمانی، بازار و محدودهٔ صنعتی منجر شدند و برای اولین بار داده‌های بسیار مهمی از یک شهر اوایل و میانهٔ اسلامی مهم ایران را در اختیار پژوهشگران نهادند. مدارک جالبی از چگونگی میزان تداوم سنت‌های پیش از اسلامی و نحوهٔ انطباق آنها در یک شهر تجارتی دوران اسلامی از سیراف به‌دست آمده است. داده‌های قابل توجهی دربارهٔ نحوهٔ آبیاری و تأمین مواد غذایی، روش‌های تدفین، معماری بناهای مسکونی و عمومی، صنعت، تجارت دریایی و زمینی به‌دست آمده است که خود در تحلیل سیستم معیشتی ـ اقتصادی، اداری و اجتماعی سیراف اهمیت زیادی دارند. افزون بر این، کاوش‌ها بر بسیاری از گزارش‌های مورخان و جغرافی‌دانان اسلامی از سیراف صحه گذاشته‌اند. این نکته به ویژه در ارزیابی و میزان اعتبار این منابع برای مطالعات دوران اسلامی بسیار حائز اهمیت است.

غبیرا[۳۹]

محوطهٔ غبیرا برای نخستین بار توسط دیوید چیس و گیزا فهروری در سال ۱۹۶۶م شناسایی شد. کاوش باستان‌شناسی در غبیرا به مدت چهار فصل در سال‌های ۱۹۷۱، ۱۹۷۲، ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶م از سوی مرکز باستان‌شناسی ایران و دانشگاه لندن صورت گرفت. غبیرا از معدود محوطه‌های کاوش شدهٔ اسلامی است که حفاری آن تنها برای شناسایی لایه‌های دوران اسلامی آن انجام شد.

سابقهٔ سکونت در محوطه به هزارهٔ ۴ق‌م برمی‌گردد و لایه‌هایی از این زمان تا دوران ساسانی در زیر لایه‌های اسلامی در آن مورد شناسایی قرار گرفته است. اوج شکوفایی محوطه در دوران اسلامی به قرن ۴ق و زمان حکمرانی ابوعلی محمد بن الیاس بازمی‌گردد. داده‌های سفالی مهمی همچون سفال مینایی، زرین‌فام، لاجوردینه، سفال منقوش بدون لعاب ــ سلطان‌آباد و نمونه‌های بدلی آن، ظروف منقوش با نقاشی سیاه روی بدنهٔ

فیروزه‌ای یا لاجوردی ــ به همراه چندین ظرف برنزی و یافته‌هایی از این دست گویای شکوفایی غبیرا تا اواخر قرن ۸ق/۱۴م اند. سفال آبی و سفید قرن ۱۰ق و دوران بعدی تنها از میان بقایای سکونتی عشایری که بعد از متروک شدن محوطه، از آن استفاده می‌کرده‌اند، یافت شده است. متأخرترین دادهٔ باستان‌شناختی به‌دست آمده از لایه که مورد استفادهٔ گاه‌نگاری محوطه قرار گرفته است، سکه‌ای با نام تیمور لنگ ۷۷۱-۸۰۷ق/ ۱۳۷۰-۱۴۰۵م است. چنین به نظر می‌رسد که غبیرا سرانجام به دست لشکریان تیمور در سال‌های پس از ۷۹۵ق/۱۳۹۳م همزمان با سیرجان ویران شده باشد و در دوران بعد علاوه بر بقایای مسجد غبیرا، خود محوطه به‌وسیلهٔ عشایر مورد استفاده قرار گرفته است. گزارش کامل کاوش محوطهٔ غبیرا در سال ۲۰۰۰م منتشر شده است[۴۰].

جندیشاپور

محوطهٔ وسیع جندیشاپور برای نخستین بار به‌وسیلهٔ رابرت مک کورمیک آدامز در سال ۱۹۶۳م مورد بررسی و کاوش قرار گرفت[۴۱]. جندیشاپور همانند استخر از جمله محوطه‌های مهم دوران ساسانی و اسلامی است که مطالعات دقیق باستان‌شناسی در آن می‌تواند در روشن شدن ابهامات دورهٔ گذار ساسانی به اسلامی بسیار حائز اهمیت باشد. اما کاوش صورت گرفته به وسیله آدامز در محوطهٔ جندیشاپور محدودتر از آن بود که اطلاعات دقیقی دربارهٔ پلان شهری، چیدمان بناها و چگونگی بازتاب باستان‌شناختی گذار از دورهٔ ساسانی به دوران اسلامی در اختیار ما نهد.

تپهٔ دشت‌ده

در اوایل دههٔ ۱۹۷۰م و هنگامی که هیأت باستان‌شناسی دانشگاه هاروارد به سرپرستی لمبرگ کارلوسکی در تپه یحیی مشغول کاوش بود، اندرو ویلیامسون، از اعضای این هیأت، در محوطهٔ اسلامی تپهٔ دشت‌ده که در نزدیکی تپه یحیی بود اقدام به کاوش محدودی کرد. به‌جز گزارش‌های پراکنده، گزارش این کار ویلیامسون همانند گزارش کامل بررسی او از محوطه‌های اسلامی در حاشیهٔ شمالی خلیج فارس به دلیل مرگ زودهنگام او هرگز منتشر نشد[۴۲].

تخت سلیمان

نخستین مطالعات باستان‌شناسی در تخت‌سلیمان در سال ۱۹۳۷م به سرپرستی آرثر اپهام پوپ از سوی مؤسسهٔ آمریکایی باستان‌شناسی و هنر ایران صورت گرفت[۴۳]. بین سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۷۸م مؤسسه باستان‌شناسی آلمان و ادارهٔ کل حفاظت آثار باستانی و بناهای تاریخی به کاوش در محوطهٔ تخت سلیمان پرداختند[۴۴]. پس از انقلاب اسلامی، فعالیت‌های باستان‌شناسی در تخت سلیمان از سوی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی ادامه یافت.

تخت سلیمان یا شیز را بیشتر باید برای باستان‌شناسی ساسانی حائز اهمیت دانست. بااین‌حال، تداوم استقرار در مجموعهٔ تخت سلیمان پس از حملهٔ اعراب به مدت چندین قرن آنرا در زمرهٔ محوطه‌های مهم باستان‌شناسی اسلامی ایران نیز قرار داده است. پس از فروپاشی ساسانیان و احتمالاً از حوالی قرن ۳ق/۹م جمعیت شیز در داخل محوطهٔ محصور تخت سلیمان ساکن می‌شوند. اوج شکوفایی تخت سلیمان یا شیز را در دوران سلجوقی بوده است. اما پس از حملهٔ مغول تغییری اساسی در ماهیت شیز صورت گرفت و محوطه از سکنهٔ عمومی خالی و به سکونتگاه اختصاصی ایلخان مغول تبدیل گشت و تغییر اساسی در ساختار معماری آن ایجاد و بناها و بخش‌های جدیدی به آن افزوده شد[۴۵]. کاخ و مجموعهٔ دیگر بناهای ایلخانی تخت سلیمان از نمونه‌های منحصر به‌فرد معماری درباری و رسمی ایران پیش از صفویه است[۴۶]. در همین زمان بخش محدودی از شمال مجموعه سکونتگاه شهر کوچکی به نام ستوریق شد که ورودی آنرا دروازهٔ شمالی مجموعه شکل می‌داد. پس از دوران ایلخانی، تمام مجموعهٔ تخت سلیمان و ستوریق دوباره برای مدتی کوتاه مورد سکونت جمعیت کشاورزی منطقه قرار گرفت و دچار تخریب و تغییر بسیار شد و سرانجام با حملهٔ تیمور به ایران تاریخچهٔ سکونت در شیز یا تخت سلیمان به پایان رسید.

جرجان

دشت گرگان در دههٔ ۱۹۴۰م/۱۳۲۰ش به‌وسیلهٔ جانسون آرنه مورد بررسی قرار گرفت. آرنه موفق به ثبت ۲۳۳ محوطه در این منطقه شد[۴۷]. بعدها بررسی دیگری

به‌وسیلهٔ محمد یوسف کیانی از سوی مرکز باستان‌شناسی ایران در دشت گرگان انجام شد. در دههٔ ۱۹۷۰م کیانی کاوش در شهر اسلامی جرجان در حدود سه کیلومتری مغرب شهر گنبد کاووس را آغاز کرد[۴۸]. در سال‌های ۱۳۶۴-۱۳۶۵ش گمانه‌زنی‌هایی برای تعیین حریم محوطه به‌وسیلهٔ یحیی کوثری صورت گرفت و اقدامات پراکنده‌ای نیز در سال‌های بعد انجام شد. اما سرانجام کاوش گسترده در جرجان سال‌ها بعد به‌وسیلهٔ محمد مرتضایی از سوی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی در سال ۱۳۸۱ش از سر گرفته شد و تا سال ۱۳۸۵ش ادامه یافت و منجر به شناخت بیشتر ساختار و تأسیسات شهری محوطه شد[۴۹].

جرجان آثاری از سده‌های نخستین اسلامی تا قرن ۸ق را در خود جای داده است. کشف شش کورهٔ سفالگری و یک کورهٔ شیشه‌گری که از مهم‌ترین دستاوردهای این کاوش‌ها بود، نشان دهندهٔ تولید محلی انواع سفال به‌ویژه سفال زرین‌فام در این شهر مهم اسلامی بود. حجم، تنوع و کیفیت قابل توجه سفال‌های به‌دست آمده در جرجان جایگاهی مهم به این محوطه در باستان‌شناسی اسلامی ایران بخشیده است و اطلاعات قابل توجهی دربارهٔ تولید و توزیع انواع سفال اسلامی به‌ویژه در قرون میانهٔ اسلامی و مناسباتِ این مرکز با مراکزی مانند نیشابور، سمرقند، آمل و ساری در اختیار ما نهاده است. سفال‌های به‌دست آمده از جرجان متعلق به شش دورهٔ تاریخی عرب ـ ساسانی، اوایل اسلام تا اواخر دورهٔ سامانی، سلجوقی، خوارزمشاهی، ایلخانی و تیموری تا صفوی‌اند. انواع ظروف سفالی به‌دست آمده از این محوطه عبارتند از: ظروف ساده، لعاب‌دار ساده و منقوش، لعاب‌دار تک‌رنگ و رنگارنگ، ظروف دارای لعاب پاشیده، نقش‌کنده، لعاب پاشیده و نقش‌کنده، زرین‌فام و ... از داده‌های جالب در این زمینه قالب‌های به‌کار رفته برای ایجاد نقش برجسته روی سفال است که از نیشابور نیز به‌دست آمده است.

از دیگر داده‌های به‌دست آمده از جرجان باید به سکه، اشیاء و ظروف فلزی، اشیاء زینتی، ظروف شیشه‌ای متنوع و مجسمه‌های سفالی نیز اشاره کرد.

با تهاجم مغولان جرجان دستخوش تخریب و افول شد و حملهٔ تیمور در اواخر قرن ۸ق/۱۴م منجر به ویرانی همیشگی جرجان گشت.

دره شهر

محوطهٔ وسیع دره‌شهر در استان ایلام طی ۹ فصل بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۲ش به سرپرستی سیمین لک‌پور از سوی پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری بررسی و کاوش شد، و گزارش کامل کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی آن نیز به چاپ رسیده است[۵۰].

در این کاوش‌ها ویژگی‌های کلی شهرسازی و شیوه‌های آبرسانی محوطه شناسایی شد. تخریب شهر براثر زلزله، ترک استقرار در آن به دنبال این واقعه و عدم ساخت و ساز بر روی ویرانه‌های کهن شهر، خوشبختانه باعث حفظ ترکیب و ساختار شهری و معماری دره‌شهر شده است. مسجد مکشوفهٔ دره‌شهر یکی از کهن‌ترین مساجد ایران محسوب می‌شود و برخی از اجزاء تشکیل دهندهٔ آن برای نخستین بار شناخته شده است. گچبری‌های به‌کار رفته در مسجد دره‌شهر به دلیل کیفیت و تنوع نقشمایه‌های آنها از داده‌های بسیار چشمگیر به‌دست آمده از دره‌شهراند که به دقت مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. از دیگر عناصر معماری کاوش شده در دره‌شهر باید به خانهٔ اعیانی، کاروانسرا، خانه‌های مسکونی و معابر شهری اشاره کرد. ویژگی‌های هریک از آنها به همراه پلان در گزارش کاوش ارائه و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. سفال‌های به‌دست آمده از دره‌شهر نیز بر مبنای تنوع رنگ خمیره، روش ساخت، شکل و تزیینات، طبقه‌بندی و مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. بررسی متون تاریخ و جغرافیایی کهن و تطبیق مقایسهٔ داده‌های به‌دست آمده از کاوش با آنها یکی دیگر از ویژگی‌های قابل تأمل پژوهش‌های باستان‌شناسی دره‌شهر است.

پی‌نوشت

۱. نک: دلاواله، سراسر کتاب

2. Texier, *Description*...

3. de Hell, *voyage en Turquie*...

4. Flandin, *voyage en Perse*

5. Dieulafoy, *La Perse*...

6. Khanikov, *Memoria*...

7. Ker Porter

8. Sarre, *Denkmäler*...

9. Diez, *Churasanische*...

10. Royal Geographic Society

11. Wilkinson, «Islamic Archaeology...», 62-65

۱۲. گزارش‌های پوپ و ویلبر بیشتر در این مجموعه به چاپ رسیده است:

The Bulletin of the Iranian Institute of America

۱۳. گزارش‌های ویلفرایم کلایس بیشتر در مجله *AMI* از سال ۱۹۶۹ به بعد منتشر شده است

۱۴. گزارش‌های ماکسیم سیرو بیشتر در این مجموعه‌ها به چاپ رسیده است:

Bulletin de Institut français d archéologie orientale و *Annales islamologiques*

۱۵. گدار، «معماری»، ۸۱۷-۸۳۶؛

Godard, «Chaznia», 59-60, «Les Antiquiés...», «Les bronzes...», «A Propos de...», 209-224, «L'Art de la...», *Les Monuments...*, «Le Târikhânè...», 225-235, «Notes sur...», 70-78. *Athāre-e Irān*, «Gurgān...», 967-974, «Ziwiyè (Kurdistan)»

۱۶. *باستان‌شناسی و هنر ایران*، هنر و مردم، بررسیهای تاریخی

۱۷. برای جزئیات بیشتر نک:

Hillenbrand, «Archaeology...»

18. Pugachenkova, «Archaeology...»

کاوش‌های باستان‌شناسی در مرو از سال ۱۹۹۲ تا ۲۰۰۰ به‌وسیلهٔ هیأتی انگلیسی به سرپرستی ج. سیمپسون انجام شده است. برای دریافت کتابشناسی کامل کاوش‌های مرو نک:

http://www.britishmuseum.org/pdf/Merv bibliography.pdf(accessed 20/11/2011)

19. Whitcomb, «Islamic Archaeology at Susa», 85-90

20. Koechlin, «Le Ceramiques...»

21. Unvala, «Note on the...», 79

22. Ghirshman, «Une Mosquée de Suse...», 77-79

23. Lacam, «La Céramigue...», 206-209

24. Rosen-Ayalon, «Niveaux islamigues...», 169-202, «La Poterie...»

25. Boucharlat, 155-176; Kervran, «Les niveaux islamiques de secteur...», 21-41, «Une sucrerie...», 177ff

26. Herzfeld, *Archaeological...*; Schmidt, The Tresury..., 105-121, *Flights*..., 8-16

27. Whitcomb, «The City of...», *Trade and* ..., 363ff

28. Miles, *Excavation*...

29. Keall, «The Topography», 537-543; Pope, *The Illustrated*...; Rante, «The Topography», 161-180; Schmidt, «The Persian...», 65, «The Excavation...», 79-87, 133-135; Treptow, *The Medieval*...

30. Miles, *The Numismatic*...

31. Wilkinson, «The Iranian...», no. 32-37, *Nishāpur, some Early* ...

32. Bulliet, *The Patricians* ..., «Medieval...», 67-89

۳۳. دستاوردهای کاوش‌های هیأت ایرانی و هیأت مشترک ایران و فرانسه به‌صورت گزارش‌های منتشر نشده در آرشیو ادارهٔ میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان رضوی و پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی موجود است

34. Wilkeinson, *Nishāpursome Early*

35. Wilkeinson, *Nishapu: Pottery*...

36. Allen, «Archaeological...»

37. Schlumberger, «Le Palais...», 251-270; Bivar, «Lashkari Bazar...», 385-386

38. Whitehouse, «The house...», 255-262, «Chinese...», 241-255

39. Bivar, «Ghubayra...», 7-19, «Underground...»; «Survey...», no. 10, 168-169, no. 11, 194-195, no. 13, 180-185, no. 15, 173-174, «Excavation at Ghoubayra...», 107-141, «Qobeyra...», 255-262, «Acropolis...»; Fehérvári, «Archaeological...», «An Octagonal...», 35-40, «A Bronz...», 99-105, «Small...», 366-373; Morton, 152-156

40. Bivar, *Excavation*...

41. Adams, 53-70

42. Williamson, «Islamic ...», 206-207, «Excavation...», 182-183, *Excavation*..., «The Yahya...», 177ff, «Regional...», 11-22

43. Pope, «The Institute's...», 10-71

۴۴. برای کتابشناسی کامل گزارش‌ها و مقالات مربوط نک: Huff

45. Naumann, «Ein...», 35-62, Takht-I Suleiman

46. see: Masuya

47. Arne; Kiani, Parthian...

۴۸. بهنام، ۳۲-۴۳؛ کیانی، ۱۱۷-۱۳۶؛ Kiani, «Jurjan», 196, «Recent...», 126-133, *The Islamic*...

۴۹. مرتضایی، «گزارش مقدماتی...»، «پژوهشی...»، «گزارش فصل...»، «مطالعه و تحلیل...»، ۱۱۱-۱۲۹

۵۰. نک: لک‌پور

کتابشناسی:

بهنام، عیسی، «ظروف گلی لعاب‌دار گرگان»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، تهران، ۱۳۳۴ش، س ۲، شم ۲.

دلاواله، پیترو، *سفرنامه*، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، تهران، ۱۳۴۸ش.

کیانی، محمدیوسف، «گزارش مقدماتی کاوشهای جرجان»، گزارش‌های سومین مجمع سالانهٔ کاوش‌ها و پژوهش‌های باستانشناسی در ایران دوازدهم تا هفدهم آبان ماه ۱۳۵۳ش، به کوشش فیروز باقرزاده، تهران، ۱۳۵۴ش.

گدار، آندره، «معماری»، ایرانشهر، سازمان ملی یونسکو، تهران، ۱۳۴۲ش/۱۹۶۳م، ج ۱.

«گزارش فصل اول و دوم مرجان ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲ش»، *سازمان میراث فرهنگی کشور* (اسناد منتشر نشده).

لک‌پور، سیمین، *کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره‌شهر*، تهران، ۱۳۸۹ش.

مرتضایی، محمد، «گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناسی در محوطهٔ جرجان»، گزارش‌های باستان‌شناسی ۳، تهران، ۱۳۸۳ش.

همو، «پژوهشی در سکه‌های سامانی مکشوفه از جرجان»، *گزارش‌های باستان‌شناسی ۵*، تهران، ۱۳۸۵ش.

همو و محمدیوسف کیانی، «مطالعه و تحلیل سفالینه‌های مکشوفه از کاوشهای باستان‌شناختی سالهای ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴ش محوطه تاریخی جرجان»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۵ش، ضمیمهٔ شم ۱۸۰.

Adams R. Mc c. and D.P. Hansen. «Archaeological Reconnaissance and Soundings in Jundi Shahpur», *Ars Orientalis*, 1968, vol. VII.

Allen, J. W., *Nishapur: Metalwork from the Early Islamic Period*, New York, 1982.

Arne, T.J., *Excavations at Shah Tepé, Iran*, Stockholm, 1945.

Bivar, A. D. H., «Acroplis or Necropolis? The Islamic Site of Ghubayra,» Popular Archaeology, 1980, vol. II, no. 3.

id, «Excavations at Ghubayra, 1971: First Interim Report,» *Journal od the Royal Asiatic Society*, 1974.

id and P. L. Baker, «Excavations at Ghubayrā», *Iran*, London, 2000.

id, «Ghubayra 1976,» *AMI*, 1980, vol. XIII.

id, «Lashkari Bazar: Une Résidence Royale Ghaznévide et Ghoride [Review]», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1980, vol. XLIII, no. 2.

id, «Qobeyra 1974. Advace Report an the Third Season», *Proceedings of the IIIrd Annual Symposium of Archaeological Research in Iran*, ed. Firouz Bagherzadeh, Tehran, 1354/1975.

id, «Survey of Excavations», *Iran*, 1972, vol. X.

id, «Survey of Excavations», *Iran*, 1973, vol. XI.

id, «Survey of Excavations», *Iran*, 1977, vol. XV.

id and G. Fehérvári, «Underground Chambers and An Octagonl Shrine: Excavations at Ghubayrā in Kirman Province, 1971 and 1972», *Firouz Bagherzadeh*, ed. *Proceedings of the I^st Annua; Symposium of Archaeological Research in Iran*, Tehran, 1972.

Boucharlat R., «Une sucrerie d'époque islamique sur la rive droite du Chaour à Suse. I-Description et essai d'I nterprétation des structures», *DAFI*, 1979, vol. V.

Bulliet, R., «Medieval Nishapur, A Topographical and Demographic Reconstruction», *Studia Iranica*, 1976, vol. V.

id, *The Patricians of Nishapur, A Study in medival Islamic Social History*, Massachusetts, 1972.

de Hell, H., *Voyage en Turquie et Perse*, Paris, 1855.

Diez, E., *Churasanis che Baudenkmäler*, Berli, 1918.

Dieulafoy, J., *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, 1887.

Fehérvári, G., «Archaeological Reconnaissance in Kirman province», *Memorial Volume of the 5th Iranian Art and Archaeological Congress II*, Tehran, 1968.

id, «An Octagonal Shrine Excavated at Ghubayra,» *Art and Archaeology Research Publications* 6, December, 1974.

id, «A Bronze Bowl Excavated at Ghubayra», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1976, vol. XXXI, no. 1.

id, «Small Finds from the Ghubayra Excavations», *The Connoisseur* 191, 1976, no. 770.

Flandin, E. and P. Coste, *Voyage en Perse*, Paris, 1851.

id, *Monuments modernes de la Perse*, Paris, 1867.

Gardin, J.C., *Lashkari Bazar*, Paris, 1963.

Ghirshman. R., «Une Mosquée de Suse du début de l hegira», *Belletin etudes orientales*, 1948, vol. XII.

Godard, A., *L'Art de l'Iran*, Paris, 1962.

id, «L'Art de la Perse ancienne», *Nouvelle histoire universelle de l'art*, ed. M., Aubert, Paris, 1932.

id, *Les Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, Mémoires de la Délégation Archéologique Français en Afghanistan, vol. II, Paris and Brussels, 1928.

id, *Athār-é Īrān: Annales du Service Archéologique de l' Īrān, Haarlem*, 1936-1949.

id, «Les Bronzes du Luristan», Ars Asiatica, 1931, vol. XVII.

id and Y. A. Godard, *Exposition de récentes découvertes et de récents rtavaux archéologiquex en Afghanistan et en Chine: Travaux et documents de M. et Mme A. Godard, attachés à la mission en 1923*, Paris, 1952.

id, «Ghazni,» *Syria*, 1925, vol. VI.

id, «Gurgān and the Gunbad-i-Qābūs», *Survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope, Tehran, 1968, vol. III.

id, «Introduction», *Iran: Miniatures persanes-bibliothèque impériale*, paris, 1956.

id, *Iran: pieces du Musée de Téhéran, du Musée du Louvre et de collections particulières*, paris, 1948.

id, «The Mausoleum of Öljeitü at sulṭāniya», *Survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope, Tehran, 1968, vol. III.

id, *Les Monuments de Maragha*, Paris, 1934.

id, «Notes sur d'anciennes mosques de l'Iran», *International Congress for Iranian Art and Archaeology*, Leningrad and Moscow, 1935.

id, «Persepolis», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 90e année*, 1946, no. 2.

id, «Post-ṣafavid Painting: a. An Historical Survey», in *Survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope, London, 1938-1939.

id, «A Propos de l'exposition de l'art Persan à Londres», *Gazetta des beaux-arts*, 1931, no. 1.

id, «Le Târi-Khânè de Dâmghân», *Gazette des beaux-arts*, 1934, no. 2.

id, «Les Travaux de Persépolis», *Archaeologica orientalia, in memoriam Ernst Herzfeld*, ed. G. C. Miles, New York, 1952.

id, *Le Trésor de Ziwiyé (Kurdistan)*, Haarlem, 1950.

Herzfeld, E., *Archaeological history of Iran*, London, 1935.

Hillenbrand, R., «Archaeology history of Iran», *Encyclopdia Iranica*, ed. E. Yarshater, 1987, vol. II.

Huff, D., «Takt-e Solaymān», *Encyclopedia Iranica Online Orginally Published*, 2002.

Keall, E. J., «The Topography and Architecture of Medieval Rayy,» *Akten des VII. Intercationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie München*, Berlin, 1979.

Kerporter, R., *Travels in Georgia, Persia and Armenia*, London, 1821.

Kervran M., «Les niveaux islamiques du secteur oriental du tépé de l'Apadana», *DAFI*, 1974, vol. IV.

id, «Les niveaux islamiques du secteur oriental du tépé de l'Apadana II. Le Matériel céramique», *DAFI*, 1979, vol. X.

Khanikov, N., «Memoire sur les inscriptions musulmanes du Caucase», Journal Asiatique, 1862, vol. XX.

Kiani, M. Y., «Jurjan», *Iran*, 1973, vol. XI.

id, «The Islamic City of Gurgan», *AMI*, 1984, vol. XVII.

id, «Parthian Sites in Hurcania: The Gurgan Plain», *AMI*, 1984, vol. XVII.

id, «Recent Excavations in Jurjan», *The Art of Iran and Anatolia from the 11th to 13th century A. D.*, ed. W. Watson, London, 1974.

Koechlin, K., «Les Ceramiques Musulmanes de Suse au Musée du Louvre», *Mémoires de la Mission Archeologique de Perse*, 1928, vol. XIX.

Krōger, J., Nishapur: glass of the early Islamic period, New York, 1995.

Lacam, C. J., «La céramique de Suse, campaganes de fouilles 1946, 1947, 1948», *Bulletin des Musées de France*, 1950, vol. XV.

Masuya, T., *The Ilkhanid Phase of Takht-I Sulaiman*, Micorofiche, 1997.

Miles, G. C., *The Numismatic History of Ray*, New York, 1938.

id, *Excavation Coins from the Persepolis Region*, New York, 1959.

Morton, A. H., «A Dirham of Muhammad b. Ilyās of Kirmān», *Iran*, 1977, vol. XV.

Naumann, E. and R. Naumann, «Ein Köshk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tcht-I Sulaiman und seine Dekoration», *Forschungen zur Kunst Asiens: In Memoriam Kurt Erdmann*, ed. O. Aslanapa and R. Naumann, Istanbul, 1969.

id, *Takht-I Suleiman*, Munich, 1976.

Pope, A. U., *The Illustrated London News*, 186, 22/06/1935.

id, and et al., «The Institute's Survey of Persian Architecture: Preliminary Report on Takht-I Sulayman, The Significance of the Site», Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology, 1937, vol. V.

Pugachendova G. A., and E. V. Rtveladze, «Achaeology vii: Islamic Central Asia», *Encyclopedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1987, vol. II.

Rante, R., «The Iranian city of Rayy: Urban model and Military architecture», *Iran*, 2008, vol. XLVI.

id, «The Topography of Rayy pertaining to the early Islamic period», *Iran*, 2007, vol. XLV.

Rosen-Ayalon, M., «Niveaux islamiques de la (Ville Rouale)», *DAFI*, 1972, vol. II.

id, «La poterie islamiquc, Ville Royale de Suse IX», *Memoires de la Delegation Archaeologique en Iran*, 1974, vol. L.

Sarre, F., *Dendmäler persischer Baukunst*, Berlin, 1901-1910.

Schlumberger, D., «Le Palais Ghaznevide de Lashkari Bazar», *Syria*, 1952, vol. XXIX.

id, and M. and et al., «Lashkari Bazar: Une Résidence Royale Ghaznevide et Ghoride», *Mémoires de la Délégation Archéologieque Française en Afghanistan*, 1963, vol. XXVIII.

Schmidt, E. F., «The Excavation on the Citadel Hill», *University Museum Bulletin*, 1936, vol. I-II.

id, *Flights over ancient Cities of Iran*, Chicago, 1940.

id, «The Persian Expedition», *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 1935, vol. XXXIII.

Texier, Ch., Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie, Paris, 1842-1952.

Terry, A., «Notes on Bust», Iran, 1988-1990, vols. XXVI-XXVIII.

Treptow, T., *The Medieval Persian City of Rayy*, Chicago, 2007.

Unvala, J. M., «Note on the lustred ceramics of Susa», *Bulletin of the American Institute for Persian art and archaeology*, 1935, vol. IV.

Vignier, C., «The new Excavation at Rhages», *Bulington Magazine* 25, 1914, vol. XXV.

Whitcomb, D., «The City of Istakhr and the Marvdasht Plain», *Aktes des VII. Intercationalen Kongresses für iranische kunst und Archäologie München* 7-10 September 1976, Berlin, 1979.

id, «Islamic Archaeology at Susa», *Pale orient*, 1985, vol. XI, no. 2.

id, *Trade and Tradition in Medieval Southern Iran*, Chicago, 1979.

Whitehouse, D., «Chinese Stonewar from Siraf: The Earliest Finds», *South Asian Archaeology*, ed. N., Hammond, 1973, vol. I.

id, «The House of Siraf Iran», *Archaeology*, 1971, vol. XXIV, no. 3.

Wilkinson, C.K., «The Iranian Expedition 1936», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1937, vol. XXXII, no. 2.

id, «Heating and Cooking in Nishabur», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1944.

id, «The Iranian Expedition 1937», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1938, vol. XXXIII, no. 2.

id, «Islamic Archaeology in Iran», *Expedition*, 1971, vol. XIII, no. 3-4.

id, «Life in Early Nishabur», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1950.

id, Niahapur: *Pottery of the Early Islamic Period*, New York, 1973.

id, and W. and et al., *Nishāpur: Some Early Islamic Buildings and their Decoration*, New York, 1987.

Williamson, A., «Excavations at Tepe Dasht-i-Deh», *Iran*, 1971, vol. IX.

id, *Excavations in Iran: the British Contribution*, ed. P. R. S., Moorey, London, 1972.

id, «Islamic trade Routes in Suthern Iran», *Iran*, 1970, vol. VIII.

id, «Regional Distribution of Medieval Persia in the Light of Recent Investigations», *Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics*, ed. J. Allen and C. Roberts, London, 1987.

id, «The Yahya Project: Tepe Dasht-i-Deh», *Iran*, 1972, vol. X.

Woolley, L., «Mediaeval Textiles Excavated at Ghubayra», *Iran*, 1989, vol. XXVII.

http://www.britishmuseum.org/pdf/Merv_bibligoraphy.pdf(accessed 20/11/2011).

<http://www.iranicaonline.org/articles/takt-e-solauman>(accessed 20/11/2011).

صنایع دستی

فریبا افتخار

مراد از صنایع دستی کاری است که طی آن کالایی با دست و به کمک ابزاردستی و ساده ساخته می‌شود و دارای اندیشه و خلاقیت هنری است[۱]. در روند این فعالیت با مواد اولیهٔ بومی، سرمایه‌گذاری اندک، نیروی کار انسانی و ذوق هنری محصولاتی با ارزش افزودهٔ بسیار تولید می‌شود که بازگو کنندهٔ فرهنگ، هنر و آداب و رسوم هرمنطقه است[۲].

با وجود این، صنایع دستی درمعانی گوناگونی به‌کار رفته است: گاه شیوهٔ ساخت کالا (دست‌ساز)، یا ویژگی تولید (محصول هنری دستی) را بیان می‌کند، و گاه بیانگر موقعیت جغرافیایی تولید یا مشخصات تولیدکنندهٔ (صنایع روستایی و عشایری) است[۳]. حتی گاه به آثاری که بیان و ارزش هنری نداشته، نیز اطلاق شده است[۴].

صنایع دستی در ایران تداوم صنایع سنتی است که پیش از رواج تولیدات ماشینی در دو سدهٔ اخیر، در هر منطقه تولید و مورد استفادهٔ عموم قرار می‌گرفت[۵]. اما امروزه محصولی کاربردی است که جنبهٔ تزیینی دارد یا فقط در شمار محصولات تزیینی قرار می‌گیرد. تفاوت میان صنایع دستی و هنرهای سنتی ایران در وجود خلاقیت و نوآوری

در ساخت و طرح و تزیینات در هنرهای سنتی است که تولیدات صنایع دستی با وجود دارا بودن خلاقیت، به دلیل تولید چندین باره از یک طرح با تزیینات همانند و تقلید از طرح‌های قدیمی‌تر فاقد آن است. در آثار هنرهای سنتی، منحصر به‌فرد بودن و کیفیت بسیار بالای ساخت و اجرای آن از امتیازات آن به‌شمار می‌رود. درحالی‌که تولید صنایع دستی به دلیل اهمیت خود تولید، ممکن است چنین کیفیتی نداشته باشد. اما به‌هرترتیب شیوه‌های ساخت و اصول طراحی در هر دو یکی است[۶].

در آغاز سدهٔ اخیر با رواج روزافزون و تنوع کالاهای ماشینی، تولید صنایع دستی در بسیاری از کارگاه‌ها کاهش یافت. این امر بر اقتصاد تولیدکنندگان صنایع دستی و در نتیجه شیوهٔ زندگی آنها مانند کوچ از روستاها تأثیر گذاشت[۷]. علاوه بر آن، بار فرهنگی منفی نیز دربرداشت. روش و شیوهٔ تولید محصولات سنتی که قرن‌ها تولید شده بود به دست فراموشی سپرده می‌شد و پیوند انسان با گذشته، آداب و رسوم و .... می‌گسست. در اروپا، حمایت از هنرمندان صنایع دستی پیش از نیمهٔ سدهٔ ۱۹م آغاز شد و فعالیت‌های گوناگونی در حمایت و آموزش آن، در طی سال‌های پس از آن انجام گرفت[۸]. در ایران اواخر سدهٔ ۱۳ق با تأسیس «مجمع دارالصنایع» یا «مجمع‌الصنایع» ــ از طرح‌های امیرکبیر که پس از مرگ او به انجام رسید ــ که هدف آن تعلیم صنعتگران و گردآوری صنعتگران مشاغل گوناگون در یک محل بود، گامی برای پیشرفت و اجرای هماهنگ صنایع سنتی برداشته شد[۹]. از گام‌های دیگر حمایت از صنایع سنتی، برپایی نمایشگاه «امتعهٔ وطنی» در ۱۳۰۲ش در تکیهٔ دولت بود که صنایع سنتی هر منطقه در آن به نمایش گذاشته شد[۱۰]. همچنین، در مدرسهٔ صنایع مستظرفه که کمال‌الملک در سال ۱۳۲۹ق/۱۲۹۰ش تأسیس کرد و تا سال ۱۳۰۶ش در آن فعالیت می‌کرد، افزون بر هنر اروپایی، طراحی و بافت قالی و منبت‌کاری نیز آموزش داده می‌شد[۱۱]. حمایت وزارت «فلاحت و تجارت و فوائد عامه» در اوایل سدهٔ ۱۴ق از صنایع سنتی و تجارت محصولات آنها به‌ویژه قالی را می‌توان مورد توجه قرار داد[۱۲]. در سال ۱۳۰۸ش پیشنهاد شد در مدرسهٔ صنایع مستظرفه که در آن زمان زیر نظر وزارت معارف بود، طراحی و نقاشی فرش نیز آموزش داده شود و ادارهٔ آن به عهدهٔ این وزارتخانه قرار گیرد[۱۳]. در همین سال این وزارتخانه به دو وزارت، یکی وزارت «اقتصاد ملی» که مسائل مربوط به صناعت نیز در آن اداره

می‌شد، و «طرق و شوارع» تقسیم شد[۱۴]. در سال ۱۳۰۹ش مؤسسهٔ قالی ایران زیر نظر وزارت اقتصاد ملی برای حمایت از قالی ایران و با توجه به ارتقای کیفیت، طرح و نقش و رسیدگی به وضعیت بافندگان تأسیس شد. افزون بر آن، توسعه و ایجاد دستگاه‌های زری‌بافی و مخمل‌بافی را نیز در برنامهٔ آن قرار داده بودند[۱۵]. بررسی سلامت بافندگان قالی و محیط کارگاه‌ها در این سال از نخستین گام‌های حمایت از صنعتگران و تولیدکنندگان صنایع دستی ایران محسوب می‌شود[۱۶]. در سال ۱۳۱۴ش شرکت سهامی فرش ایران که تمامی امور مربوط به فرش را عهده‌دار بود، جای مؤسسهٔ قالی ایران را گرفت[۱۷]. تشکیل وزارت صنایع و معادن در سال ۱۳۱۶ش[۱۸] که یک سال بعد به وزارت پیشه و هنر تغییر نام داد، در حفظ صنایع سنتی مؤثر بود. در این سال‌ها با وجود تمایل به گسترش صنایع ماشینی و بزرگ، به حمایت از صنایع سنتی تأکید می‌شد[۱۹]. در طی چند سال و با تغییر نام‌هایی از مؤسسهٔ قالی ایران و مدرسهٔ صنایع مستظرفه، هنرستان صنایع قدیمه شکل گرفت که اغلب رشته‌های صنایع سنتی ایران مانند خاتم‌کاری، منبت‌کاری و کاشی‌کاری در آن تدریس می‌شد و از گوشه و کنار ایران، هنرمندان برجسته را برای تدریس در آن گردآورده بودند. این هنرستان بعدها به «هنرستان هنرهای زیبا» تغییر نام داد[۲۰].

تأسیس مدارس هنری برای آموزش هنرهای سنتی در برخی شهرهای دیگر ایران مانند مشهد، شیراز و اصفهان (که نخست شامل درودگری و فلزکاری بود و بعد مدرسه نگارگری نیز به آن افزوده شد) و تولید آثار و برپایی غرفه‌های صنایع دستی در نمایشگاه‌های ایرانی (امتعهٔ وطنی) در تولید آثار صنایع دستی تأثیر گذاشت. در دومین دههٔ این سده اشیاء تولید شده در این مدارس در نمایشگاه‌های کالاهای ایرانی (نمایشگاه امتعهٔ وطنی) که از سال ۱۳۱۳ش شروع به‌کار کرده بود[۲۱]، در غرفه‌های مخصوص به نمایش گذاشته می‌شد[۲۲]. بیشتر اشیاء ساخته شدهٔ این مدارس به دلیل نفیس بودن و داشتن خلاقیت هنری بالا در شمار آثار هنرهای سنتی قرار داشت، اما دیگرآثار آن در شمار تولیدات صنایع دستی بود.

در این دوره برخی از رشته‌ها مانند نقره‌کاری و قلم‌زنی پیشرفت بسیاری کرد و در شهرهای شیراز، اصفهان، تهران، زنجان و کرمانشاه رونق فراوانی یافت[۲۳]. در طی جنگ

جهانی دوم تولید صنایع دستی به دلیل نبود خریدار محصولات تزیینی، بیشتر صنایع کاربردی را شامل می‌شد و کمتر جنبه‌های تزیینی آنها مورد توجه بود[۲۴]. چنان‌که صنعتگران صنایع سنتی از جمله سفالگران نیازهای داخلی را به دلیل محدودیت واردات اجناس خارجی تأمین می‌کردند. اما عده‌ای از هنرمندان و صنعتگران این رشته‌ها که بیشتر وابسته به وزارت پیشه و هنر بودند نیز به تولید آثار خود ادامه می‌دادند و خریداران خارجی خواهان تولیدات آنان بودند[۲۵].

در ۱۳۲۹ش «ادارهٔ کل هنرهای زیبا» زیر نظر «وزارت فرهنگ» تأسیس شد[۲۶]، و در ۱۳۳۲ش «هنرستان هنرهای زیبا» راه‌اندازی شد[۲۷]، که هنرهای سنتی را نیز آموزش می‌داد. تعدادی از هنرآموختگان این هنرستان پس از پایان دوره‌های آموزشی هنرمندان برجستهٔ دورهٔ معاصر ایران شدند؛ و احتمالاً بقیه هنرآموختگان به تولید صنایع دستی تداوم بخشیدند.

با وجود این، حمایت از تولید صنایع دستی در برابر تولیدات ماشینی و کالاهای متنوع وارداتی محسوس نبود و بسیاری از تولیدات مناطق ایران با خطر از بین رفتن روبه‌رو بود. تا اینکه در سال ۱۳۴۳ش بیشتر با نگرشی اقتصادی تصمیم به تأسیس مرکزی برای حمایت از تولید و تولیدکنندگان صنایع دستی گرفته شد و پیشنهاد تشکیل مرکز صنایع دستی داده و مقرر شد که ادارهٔ آن با وزارت اقتصاد باشد. اساسنامهٔ مرکز صنایع دستی با مشاورهٔ نمایندگان وزارت فرهنگ و هنر، کار، سازمان برنامه، وزارت کشاورزی، سازمان جلب سیاحان و کارشناسان وزارت اقتصاد تهیه شد، و در تاریخ ۱۳۴۳/۱۰/۵ش مورد موافقت و در ۱۳۴۳/۱۰/۲۶ش به تصویب هیأت وزیران رسید. هدف‌های آن صیانت از صنایع دستی اعم از کارگاهی، خانگی و روستایی، بهبود و توسعهٔ آن؛ بالا بردن رفاه و آسایش صنعتگران؛ به‌کار گماردن نیروی انسانی غیرفعال به امور تولیدی؛ بازاریابی برای این‌گونه صنایع؛ تطبیق فرآورده‌های دستی با نیازمندی‌های روز و ذوق خریداران بود[۲۸]. در سال ۱۳۴۷ش ایران به عضویت «شورای جهانی صنایع دستی» که در سال ۱۳۴۳ش/۱۹۶۴م تأسیس شده بود، در آمد[۲۹]. در سال ۱۳۵۴ش ادارهٔ امور سازمان صنایع دستی به عهدهٔ وزارت صنایع و معادن قرار گرفت[۳۰] و سرانجام در سال ۱۳۸۵ش نیز سازمان صنایع دستی با سازمان میراث فرهنگی و گردشگری ادغام شد[۳۱].

در طی چند دهه فعالیت، این مرکز علاوه بر حمایت کمّی از تولیدکنندگان، با ارائهٔ طرح‌های نو با توجه به سنت هنری ایران توانست در احیاء و نوآوری صنایع مورد نظر کارهای قابل توجهی انجام دهد. اما، نگرش کمّی به مسألهٔ تولید و گاه تقاضای بالای آثار برخی از رشته‌ها در کیفیت و تغییر الگوی سنتی آنها تأثیر گذاشته و موجب افت کیفیت محصولات چه از نظر طرح و نقش و چه از نظر مرغوبیت مواد اولیه شد. به نظر می‌رسد که امروز فعالیت و نگرش مجدد به مسائل فرهنگی، سنت‌ها و نوآوری و شیوه‌های تولید از نظر کیفی تا حدودی مورد توجه قرارگرفته است.

اهمیت صنایع دستی از نظر اقتصادی قابل تأمل است. صنایع دستی به دلیل پایین بودن هزینهٔ تولید که ناشی از وجود ابزار سادهٔ تولید، مواد اولیهٔ بومی و استفادهٔ از دست و خلاقیت فکری در هنگام تولید کالاست، ارزش افزودهٔ بسیاری دارد. این امر قابلیت تولید و اجرای آنرا با سرمایهٔ اندک و نقش مؤثر در رفع بیکاری نشان می‌دهد. ازاین‌رو، می‌توان کارگاه‌های آنرا در هر نقطه برپا کرد و تولید صنایع دستی را توسعه داد. صنایع دستی سهمی از تولید ناخالص ملی و سهم قابل توجهی از صادرات کشور را نیز داراست[۳۲]. عدم همانندی آثار تولید شدهٔ صنایع دستی، پیشینهٔ فرهنگی و قومی از دلایل توجه گردشگران ــ که از خریداران مهم آنها به شمار می‌روند ــ به این آثار است[۳۳].

ایران به دلیل داشتن تنوع زیست محیطی و به تبع آن تنوع مواد اولیهٔ مورد استفاده در صنایع دستی در این زمینه دارای گوناگونی و تنوع است، چون مواد اولیهٔ صنایع دستی هر منطقه از مواد بومی همان منطقه است. علاوه بر گستردگی این مواد، نوع و شیوه‌های ساخت آثار و نوع تزیینات در هر منطقه موجب شده است تنوع بسیاری در محصولات صنایع دستی به وجود آید، چندان‌که، حدود ۱۶۰ نوع مختلف صنایع دستی در ایران تولید می‌شود[۳۴].

طبقه‌بندی صنایع دستی به صورت‌های مختلف، از جمله بر اساس مواد اولیهٔ مصرفی یا شیوه و روش تولید انجام می‌گیرد. در سازمان صنایع دستی ایران طبقه‌بندی بر مبنای مواد اولیه و روش ساخت محصولات به عمل می‌آید، که تاکنون طبقه‌بندی‌های متفاوتی ارائه کرده است[۳۵]. در اینجا صنایع دستی بر اساس مواد اولیهٔ آن معرفی می‌شود که

هرکدام از این گروه‌ها خود دارای زیرگروه‌های مهم و گسترده‌ای است.

بافت

بافت در ایران به دلیل وجود الیاف پشم، پنبه و ابریشم دارای تنوع است[۳۶]. تهیه و تولید انواع الیاف در نقاط مختلف ایران از کرانهٔ جنوبی دریای کاسپی تا مرکز ایران رایج بوده و موجب تنوع شیوه‌های بافندگی شده است[۳۷]. همچنین طرح‌ها و نقش‌هایی که بنا بر سنت هر منطقه به هنگام بافت ایجاد می‌شود تنوع زیادی در بافته‌های ایران به‌وجود آورده است. افزون بر بافته‌های نقش‌دار، بافته‌های ساده را با شیوه‌های متفاوت می‌آرایند که شامل چاپ، رودوزی و همچنین دوخت لباس است.

بافندگی

چند شیوهٔ کلی در بافندگی ایران وجود دارد: الف ـ بافته‌های داری؛ محصولاتی که با کمک دارهای افقی یا عمودی تولید می‌شود، مانند قالی، گلیم، زیلو. ب ـ نساجی سنتی؛ فرآورده‌هایی که با دستگاه‌های ساده و سنتی بافندگی تولید می‌شود. مانند جاجیم، زری، ترمه و شال. کلیهٔ مراحل بافت به‌صورت دستی یا به کمک حرکات پا انجام می‌شود. ج ـ بافتنی؛ فرآورده‌هایی که با میل و یا قلاب تولید می‌شود، مانند دستکش، جوراب و کلاه[۳۸]. این نوع بافتنی‌ها بیشتر در مناطق روستایی و عشایری و برای مصرف محلی تولید می‌شود و هر منطقه رنگ‌ها و طرح‌های خاص خود را داراست. افزون بر آنها، رویهٔ گیوه نیز در استان‌های مختلف ایران چون فارس، کرمانشاه، خوزستان، چهارمحال و بختیاری، کردستان از جنس پنبه و ابریشم به صورت ساده یا نقش‌دار بافته و گاه با سوزن‌دوزی تزیین می‌شود[۳۹].

تزیین بافته‌ها، عبارت است از: رودوزی‌های سنتی، شیوه‌ای در تزیین پارچه، که نقش‌ها به‌وسیلهٔ سوزن یا قلاب بر روی آن دوخته می‌شود، یا با برش قسمتی از پارچه یا کشیدن قسمتی از نخ‌های تار و پود آن به‌وجود می‌آید مانند، پته‌دوزی، درویش‌دوزی، قلاب‌دوزی. چاپ‌های سنتی: تزیین با قالب یا قلم مو بر پارچه ترسیم می‌شود، مانند چاپ قلمکار، چاپ کلاقه‌ای.

بافته‌های داری

شامل بافته‌های دارای گره و بافته‌های بدون گره است.

قالی

بافته گره‌دار و دارای سه جزء تار، پود و گره (پرز) است. در ایران انواع قالی در مناطق مختلف بافته می‌شود، که تنوع آن ناشی از اختلاف دارها، نوع گره‌ها، پودگذاری، جنس الیاف مورد استفاده در تار، پود و گره، مواد رنگی، تنوع و تفاوت بالای رنگ‌های مورد استفاده در قالی‌های هر منطقه با یکدیگر و نیز طرح‌های متنوع هر منطقه است.

دارهای قالی به دو صورت عمودی و افقی است. دار قالی افقی را عشایر مورد استفاده قرار می‌دهند، که به هنگام کوچ به راحتی آن‌را به جای دیگر منتقل و دوباره ثابت می‌کنند. دار عمودی سه نوع روستایی (ثابت)، تبریزی و گردان دارد. دار ثابت ساده‌ترین آنهاست. در دار تبریزی حداکثر طول قالی می‌تواند دو برابر ارتفاع‌دار باشد. دار گردان پیشرفته‌تر از انواع دیگر است و قالی بافته شده به دور یک محور در پایین دار پیچیده می‌شود[۴۰]. دو نوع گره متقارن (فارسی) و نامتقارن (ترکی) در بافت قالی‌های ایران به‌کار می‌رود، که در هریک، گره‌ها به صورت‌های مختلفی است. پودگذاری نیز در ایران صورت‌های مختلفی دارد. یک پود و دو پود که به شکل‌های مختلفی مانند پود کلفت و نازک پس از هر رج به‌طور متوالی یا در هر رج هر دو پود کلفت و نازک به‌کار می‌رود[۴۱]. طرح‌های قالی هر منطقه مخصوص آن منطقه است و از سنت‌ها و فرهنگ همان منطقه نشأت می‌گیرد. طرح قالی در ایران به‌صورت گردان (با خطوط گردان) و شکسته (با خطوط شکسته) در انواع گوناگون بافته می‌شود که هریک نام خاص خود یا منطقهٔ خود را دارد[۴۲]. تقریباً در تمام مناطق ایران بافت قالی رواج دارد؛ آذربایجان، اصفهان، قم، خراسان، مرکزی و فارس از تولیدکنندگان بزرگ قالی هستند[۴۳].

گلیم

نوعی بافته با پود پشم (گاه ابریشم) و تار پنبه یا پشم است و در بسیاری از مناطق ایران بافته می‌شود. از نظر طرح و رنگ‌آمیزی نقوش با هم تفاوت دارد و هر منطقه سنت

و ویژگی بافندگی خود را داراست. دار گلیم بسیار ساده و به صورت افقی و عمودی است و شیوهٔ بافت بسیار ساده شامل عبور پودهای رنگی از میان تارهاست[۴۴].

انواع بافت گلیم بافت متعادل (تار و پود با تراکم یکسان)، پود رو (تراکم بیشتر پود) تار رو (تراکم بیشتر تار) و اریب‌باف (پود از زیر و روی ۲ تار می‌گذرد) است. برای نقش‌اندازی نیز افزون بر استفاده از پودهای رنگی هنگام بافت، از پود اضافی (به‌ویژه برای ایجاد نقوش تاحدی منحنی)، پود پیچی که از چرخش پود به دور تارها به‌وجود می‌آید استفاده می‌شود[۴۵].

گلیم‌بافی در میان عشایر بسیار رواج دارد، اما در بیشتر مناطق روستایی ایران نیز گلیم بافته می‌شود. گلیم‌های شناخته شدهٔ ایران را شاهسون‌ها در آذربایجان، قشقایی‌ها در فارس و افشارها در آذربایجان، خراسان و کرمان، عشایر و روستائیان کردستان به‌ویژه سنندج (سنه)، لرستان، بختیاری، اردبیل، گیلان (تالش)، قزوین، سمنان، همدان و کرمانشاه می‌بافند[۴۶].

در بافتِ پیچی که میان برخی از عشایر ایران رایج است، پود به دور تارها پیچیده می‌شود. اگر جهت دو ردیف پود مخالف یکدیگر باشد طرح جناقی پدید می‌آید، و پشت و روی بافته با هم متفاوت خواهد بود. این بافته با نام کلی «سوماک» شناخته می‌شود، اما در هر منطقه نام محلی خود را دارد، از جمله در میان شاهسون‌ها به «ورنی» و در میان افشارها به «شیریکی‌پیچ» معروف است. در میان عشایر دیگر از این شیوهٔ بافت برای تولید جل اسب، مفرش و چنته استفاده می‌شود[۴۷].

در استان ایلام، گلیم نقش‌برجسته بافته می‌شود. بدین‌صورت‌که در میان گلیم ساده نقش‌هایی با گرهٔ قالی بافته می‌شود[۴۸].

زیلو

زیراندازی که از تار و پود پنبه‌ای با دو رنگ بر روی دار عمودی بافته می‌شود. در این نوع بافت، تارها به دو رنگ است و براساس طرح تقسیم می‌شود. پودها را به وسیلهٔ ماسوره از میان تارها عبور می‌دهند، جایی‌که نقشی وجود ندارد، پودها یک در میان از میان تارها عبور می‌کند و در قسمت‌های نقش‌دار پود از میان برخی

تارها عبور نمی‌کند. به همین دلیل پشت و روی زیلو دارای نقش یکسان ولی با رنگ معکوس است.

بافت زیلو پیشتر در بعضی از شهرها رایج بود، اما امروزه در یزد، به‌ویژه در میبد، رواج بسیاری دارد، و به رنگ‌های سفید و آبی، سبز و نارنجی و آبی و قرمز بافته می‌شود. نقش‌های آن هندسی، مانند انواع گره‌های ساده است و پیشتر دارای نوشته‌هایی نیز بوده است[۴۹].

نساجی سنتی

پارچه از پیوستگی و درگیری نخ‌هایی که نسبت به هم زاویهٔ قائمه دارند، به وجود آمده و چگونگی این پیوستگی طرح‌های مختلف را ایجاد می‌کند. شیوه‌های عمدهٔ بافت عبارتند از: بافت ساده، که نخ‌ها به تناوب از زیر و روی یکدیگر عبورکرده گاه تارها در چند نوبت روی کار باقی می‌ماند (ریب تاری)، و گاه چنین حالتی در پودها ایجاد می‌شود (ریب پودی). بافت سرژه، که طرز قرارگیری تار و پود خطوط مایل در پارچه ایجاد می‌کند و دارای انواع مختلفی مانند جناقی و لوزی است[۵۰].

دستگاه‌های سنتی نساجی بیشتر چوبی و دارای اندازه‌های متفاوت و به صورت ۲ یا ۴ وردی است (وردها کارشان طبقه‌بندی تارها و ایجاد دهنهٔ کار است)[۵۱].

ترمه

ترمه پارچه‌ای از کرک و پشم است که با دستگاه ۴ وردی یا با دستگاه ژاکارد بافته می‌شود. پیشتر تار و پود ترمه هر دو از پشم بود، اما امروزه به علت بالا بودن هزینهٔ آن از تار پنبه و پود پشم استفاده می‌شود. در هنگام بافندگی با دستگاه ۴ وردی، دو نفر، یکی بافنده و دیگری گوشواره‌کش، همکاری می‌کنند. گوشواره‌کش بالای دستگاه نشسته نخ‌ها را برای ایجاد نقش بر روی پارچه انتخاب و هدایت می‌کند[۵۲]. با دستگاه ژاکارد سرعت کار بالاست و به گوشواره‌کش نیاز ندارد. رنگ‌ها در ترمه عنابی، قرمز روشن، سبز، نارنجی و سیاه؛ و طرح‌های آن انواع بوته‌جقه است و از آن در پرده، بقچه، رومیزی،

جانماز و انواع لباس استفاده می‌شود[۵۳].

دارایی

به دو صورت تاری و پودی بافته می‌شود. دارایی تاری ثابت است و پس از نصب تارها بر روی دستگاه دیگر نمی‌توان آنها را تغییر داد و فقط با یک رنگ پود بافته می‌شود و تارها را به ترتیب و توالی به جلو کشیده تا نقش پیکان یا شعله‌ای از آن پدید آید. در این روش تارها پس از قرار گرفتن بر روی دستگاه برحسب طرح رنگ می‌شوند. دارایی پودی به‌کار بیشتری نیاز دارد، زیرا هر گره باید در جایی دقیق و معین زده شود تا نقش ایجاد شود. پیشتر نخ ابریشم و امروزه نخ ابریشم مصنوعی به کار می‌رود. از این نوع پارچه برای رولحافی، بقچه، سوزنی و رومیزی استفاده می‌شود. نقش‌های هندسی از جمله نقش شعله و درخت سرو در وسط و راه راه بر آن ایجاد می‌شود. اکنون فقط در تعداد معدودی کارگاه در یزد و اطراف آن بافته می‌شود[۵۴].

جاجیم

بافته‌ای با تار و پود پشم و گاه در مناطقی (روستاهای اطراف اردبیل) با ابریشم است، در اندازهٔ باریک (۱۲-۳۵ سانتی‌متر) و بلند (۲-۶ متر) بافته و به هم دوخته می‌شود[۵۵]. بیشتر در مناطق عشایری و روستایی بافته می‌شود و برای روکرسی، انواع پشتی، کیف، ساک، رومبلی، روکش صندلی استفاده می‌شود[۵۶]. برای تولید آن نخست چله‌کشی کرده و به‌وسیلهٔ سه‌پایهٔ چوبی که کوجی ــ که تارها را از هم جدا می‌کند ــ روی آن قرار می‌گیرد، می‌توانند بافت را بر روی زمین انجام دهند. به این ترتیب می‌توانند آنرا از جایی به جای دیگر ببرند[۵۷]. رنگ‌بندی و طرح را هنگام چله‌کشی مشخص می‌کنند، چون این بافته از نوع بافت تار رو است؛ بدین‌معنی که تارها به نسبت پود متراکم‌تر، و پس از بافت رنگ‌های تارها نمایان است[۵۸]. وجه مشخصهٔ جاجیم‌های تولیدی در استان‌های مختلف و نیز مناطق مختلف هر استان با یکدیگر طرح آنها است. جاجیم در مناطق عشایری فارس و اردبیل، همچون فیروزآباد و خلخال بافته می‌شود[۵۹].

چادرشب

چادرشب در برخی از مناطق ایران، با دستگاه دو وردی بافته می‌شود و برای پیچیدن تشک و وسایل دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. بیشتر دارای تار و پود پنبه‌ای و طرح‌های ساده است. چادرشب در گیلان به‌ویژه قاسم‌آباد و مناطق اشکورات و دیلمان از ابریشم و گاه ابریشم و پنبه، با دو طرح چهارخانه و سادهٔ یک رنگ بافته می‌شود و برای پرده، روتختی، کلاهک آباژور استفاده می‌شود. رنگ‌های قرمز تند مانند جگری، گُلی، آجری در زمینه بافته می‌شود[۶۰].

جاجیمچه

زیراندازی با طرح ساده است، و با دستگاه‌های ساده و تار پنبه و پود کرک یا پشم در استان مازندران با رنگ‌های تند و در سمنان با رنگ‌های ملایم بافته می‌شود. از آن برای تهیه پشتی، کیف و ساک استفاده می‌شود[۶۱].

گلیمچه

بر روی دستگاه ۲ یا ۴ وردی با تار پنبه و پود پشم در اندازهٔ کوچک (۷۰×۱۱۰) بافته می‌شود. نقوش آن نیز از پودگذاری اضافی با دست ایجاد می‌شود. از آن برای زیرانداز و پشتی استفاده می‌شود. متکاذین در مازندران مرکز بافت آن است.

زری

امروزه زری به عنوان صنایع دستی کمتر تولید می‌شود. فقط در کارگاه‌های میراث فرهنگی تهران، کاشان و یزد به تعداد اندکی بافته می‌شود. زری را با ابریشم و دستگاه ۴ وردی یا دستگاه ژاکارد می‌بافند[۶۲].

مخمل

در کاشان و تهران نمونه‌های اندکی تولید می‌شود. دارای تار، پود و پرز بوده و جنس آن از ابریشم است و به دو روش ساده و برجسته تولید می‌شود[۶۳].

رودوزی

در ایران رودوزی‌ها با انواع نخ‌های ابریشمی، پشمی و پنبه‌ای بر روی انواع پارچه‌ها دوخته می‌شود. مناطق مختلف ایران، رودوزی‌های خاص خود را دارد. بسیاری از بانوان ایران انواع رودوزی‌ها مانند ترکمن‌دوزی (در استان‌های گلستان و خراسان)، گلابتون‌دوزی (در استان هرمزگان)، ملیله‌دوزی، سکمه‌دوزی، چشمه دوزی را برای مصارف شخصی تهیه می‌کنند[۶۴]. اما تعدادی از آنها به عنوان کالای صنایع دستی در بازار عرضه می‌شود که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

پته‌دوزی

این دوخت با نخ پشمی و بر روی پارچه پشمی انجام می‌گیرد، و تمام سطح پارچه با بخیه‌های رنگی پوشیده می‌شود. در کرمان، سیرجان، رفسنجان، راوند، بردسیر، زرند و روستاهای اطراف آنها در دوخت پته از نخ‌های زرد، قرمز، ارغوانی، سبز، تیره و روشن، زرشکی، مشکی، آبی و نارنجی و بر پارچه‌های سفید، قرمز، زرد، سبز و زرد استفاده می‌شود. نقوش رایج آن بوته‌جقه‌های قهر و آشتی، مادر و فرزندی، دوقلو، سه‌قلو، و همچنین درخت زندگی، سروچه، سروی، شمسه‌ای، شرفه‌ای، گل بادامی، لچک ترنج و نقش جانوران به‌ویژه پرندگانی مانند طوطی، طاووس و در حاشیه‌ها نقوش هندسی، اسلیمی ماری، دهن اژدری، طوماری و ختایی است. از دوخت پته برای تزیین زیرلیوانی، کوسن، پشتی، پرده و بقچه استفاده می‌شود[۶۵].

قلاب‌دوزی

در گیلان به‌ویژه شهر رشت و لاهیجان بسیار رواج دارد. در اصفهان نیز با دیگر انواع رودوزی‌ها دوخته می‌شود. برای قلاب‌دوزی قلاب و نخ‌های ابریشمی بر روی پارچهٔ پنبه یا ماهوت (پشم) و گاه بر روی مخمل به‌کار می‌رود. شیوهٔ دوخت آن پس از طرح اندازی، قلاب در بالای پارچه در یک دست، و نخ در دست دیگر زیر پارچه قرار می‌گیرد. قلاب از روی پارچه فرو رفته و نخ را بالا می‌کشد و در بالا نگه می‌دارد. قلاب کمی جلوتر پایین رفته نخ دیگری را بالا می‌کشد و از نخ حلقه شدهٔ قبلی رد می‌شود، و این عمل بارها

تکرار می‌شود.

در قلاب‌دوزی از نخ‌های سبز، بژ، صورتی، زرد و آبی استفاده می‌شود. گاه با پارچه‌های رنگین دیگر به صورت معرق نیز دوخته می‌شود. انواع نقوش گل و مرغ، گل و بوته، لچک ترنج، افشان و انسان روی آن به‌کار می‌رود[۶۶].

ممقان‌دوزی

ممقان در نزدیکی تبریز قرار دارد و نوعی دوخت سنتی دارد. در این رودوزی زمینهٔ پارچه به‌وسیلهٔ بخیه‌های ابریشم یا ابریشم مصنوعی (ویسکوز) نتابیده پوشانده می‌شود. نقوش آنرا نقش‌های هندسی چون گل‌های ۸ یا ۱۶پر بر مبنای دایره و قطرهای آن تشکیل می‌دهد. با تغییر جهت کوک‌ها نیز در نقش‌ها حالتی از حجم و بُعد ایجاد می‌شود. پارچه‌ها نخی و به رنگ تیره و نخ‌ها به رنگ‌های آبی، زرد، بنفش، قرمز و ... است. ممقان‌دوزی برای تزیین زیر لیوانی، کمربند، جلیقه، کلاه و رومیزی به‌کار می‌رود[۶۷].

بلوچ‌دوزی

تمام سطح پارچه با دوختی که با شمارش تار و پود انجام می‌گیرد پوشانده می‌شود، و دوخت از پشت پارچه انجام می‌گیرد. بیشتر از پارچهٔ گاندی و نخ‌های پنبه‌ای و نایلونی برای آن استفاده می‌شود. نقوش آن شامل طرح‌های هندسی، گل‌ها و درختچه‌های شیوه یافته در رنگ‌های بسیار متنوع است. از بلوچ‌دوزی برای تزیین قسمت‌هایی از لباس محلی، روبالشی، پرده، کیف و سرپوش آباژور استفاده می‌شود[۶۸].

سکه‌دوزی

از انواع رودوزی‌هایی است که بلوچ‌ها از آن برای تزیین دیوار، رویهٔ رختخواب و زینت گردن اسب استفاده می‌کنند. در این شیوهٔ تزیین دکمه‌های رنگی، پولک، صدف، خرمهره و آینه‌های کوچک بر روی پارچه‌های تیره‌رنگ مانند مشکی یا سرخ تند که اغلب بر روی یک نمد قرار گرفته دوخته می‌شود[۶۹].

گلابتون‌دوزی

گلابتون نخی طلایی است که در گذشته با ابریشم و زر تهیه می‌شد. در شهرهای جنوبی ایران به‌ویژه در شهرهای استان هرمزگان از جمله بندرعباس، میناب و بندرلنگه از این شیوهٔ دوخت برای تزیین لباس‌های زنان استفاده می‌شود[۷۰].

چاپ بر روی پارچه

در این روش پارچه را به‌وسیلهٔ چاپ نقوش گوناگون تزیین می‌کنند. دو شیوهٔ چاپ در صنایع دستی ایران رایج است، چاپ کلاقه‌ای (باتیک) و چاپ قلمکار.

چاپ کلاقه‌ای

برای نقش کردن طرح، بر روی پارچه، نخست قالب‌هایی با اشکال و طرح‌های مختلف تهیه می‌شود. قالب چاپ کلاقه‌ای از چوب است و قسمت‌های برجستهٔ آن از ورقه‌های فلزی برنج یا آهن ساخته می‌شود. برای هر رنگ، یک قالب جداگانه مورد نیاز است و پارچهٔ ابریشم و رنگ‌های شیمیایی مخصوص پارچه یا رنگ‌های گیاهی مورد استفاده قرار می‌گیرد. واکس‌هایی که از ترکیب موم عسل، پارافین، سقز طبیعی و پیه قاینفول به‌دست می‌آید در این نوع چاپ به‌کار می‌رود.

براساس طرح، قالب‌ها را به واکس آغشته کرده و بر روی پارچه قرار می‌دهند تا سطح پارچه (قسمت‌های سفید نقش نهایی) به موم آغشته شود. پس از آنکه تمام قسمت‌های سفید موم زده شد، سراسر پارچه را با روشن‌ترین رنگِ پس از سفید که در نقش نهایی وجود دارد رنگ می‌کنند، سپس قسمت‌های این رنگ را با قالب به موم آغشته می‌کنند و مجدداً پارچه را رنگ می‌کنند. به همین ترتیب ادامه می‌یابد تا آخرین رنگ یا به عبارت دیگر پررنگ‌ترین قسمت‌ها رنگ شود. در چاپ کلاقه‌ای می‌توان زمینه را به‌وسیلهٔ شستن با اسید به رنگ روشن‌تر درآورد. در پایان، پارچه باتیک‌گیری می‌شود (واکس روی پارچه را که نرم شده شستشو می‌دهند) این شیوه در شهرهای آذربایجان شرقی مانند تبریز و اسکو رواج دارد[۷۱].

چاپ قلمکار

در این روش نیز نخست قالب تهیه می‌شود، و هر رنگ یک قالب دارد. قالب قلمکار تماماً چوبی و عموماً از چوب گلابی یا زالزالک است. برای چاپ قلمکار پارچهٔ پنبه‌ای (چیت)، رنگ‌های شیمیایی (مخلوط با کتیرا) و گلیسیرین مورد استفاده قرار می‌گیرد. رنگ‌های اصلی مورد استفاده سیاه، سرخ، آبی، سبز و زرد است. در این روش نخست طرح کلی به رنگ سیاه بر روی پارچه نقش اندازی می‌شود. قالب را داخل رنگ فرو می‌برند و بر روی پارچه قرار می‌دهند و محکم بر آن می‌کوبند. سپس رنگ‌های دیگر را در جای خود چاپ می‌کنند[۷۲].

لباس محلی

از میان پوشاک محلی، می‌توان از پوستین‌دوزی، چوقا (لباس بلند و بی‌آستینی که مردان عشایر و روستایی خوزستان، چهارمحال و بختیاری و گیلان و برخی نقاط پشتکوه اصفهان روی لباس می‌پوشند)، عبا و انواع دیگر لباس‌های محلی مانند لباس‌های مردم استان‌های هرمزگان و گیلان، بلوچ‌ها و ترکمن‌ها که برخی با سوزن‌دوزی همراه است، را می‌توان نام برد[۷۳].

نمدمالی

نمد بر اثر درگیری و تراکم پشم و ورز دادن آن تهیه می‌شود. در بسیاری از استان‌های ایران چون استان ایلام، فارس، کردستان، مازندران و سمنان تهیهٔ آن معمول است. افزون بر زیرانداز برخی از عشایر و روستائیان، از آن به‌عنوان لباس و کلاه نیز استفاده می‌شود.

پشم حلاجی شده بر قطعه‌ای حصیر به اندازهٔ دلخواه گسترده و هموار می‌شود. محلول آب و صابون بر آن ریخته بعد از گستردن تکه‌ای گونی یا کرباس بر روی آن، حصیر را لوله می‌کنند و با پا مالش می‌دهند. برای ایجاد نقش رنگین پشم حلاجی شده را به صورت ریسمان‌هایی ضخیم درمی‌آورند و در لابه‌لای پشم‌های دیگر قرار می‌دهند. گاه نقوش برجسته نیز ایجاد می‌کنند[۷۴].

سفالینه

دست‌ساخته‌ای از گل رس یا گل مخلوط با خاک کائولن و کوارتز است که در کوره پخته می‌شود، و در مناطق مختلف ایران به شیوه‌های گوناگون رواج دارد. در بعضی از مناطق فقط سفالینهٔ بدون لعاب ساخته می‌شود و در مناطقی نیز انواع لعاب بر روی آن به‌کار می‌رود. افزون بر استفاده از لعاب برای تزیین از کنده‌کاری، برجسته‌کاری و مشبک و نیز نقاشی (بدون به‌کار بردن لعاب) استفاده می‌شود. کاشی سنتی که با روش قالب‌گیری گل رس، پخت و استفاده از لعاب ساخته می‌شود نیز در این گروه قرار دارد[۷۵]. دست‌ساخته‌های سفالین اغلب با چرخ سفالگری ساخته می‌شود، اما در برخی از مناطق ایران سفالگری بدون چرخ انجام می‌گیرد و گاه ترکیبی از آن دو است.

پیشتر ظروف سفالین بسیار بزرگ مانند خمره‌های بزرگ معمول بود که ساخت آن بر روی چرخ امکان نداشت، ازاین‌رو برای ساختن آنها قطعات گلی را به شکل فتیلهٔ (استوانه) آماده شده به شکل دایره بر روی هم قرار می‌دادند و صاف و صیقلی می‌کردند[۷۶]. افزون بر آن، ساخت انواع اشیاء تزیینی از قبیل پیکر انسان، جانور و اسباب‌بازی، بدون استفاده از چرخ یا با قالب ساخته می‌شود. در مناطقی در جنوب ایران مانند بندرعباس و میناب ظروفی بر روی چرخ می‌سازند، که قسمت تحتانی آن با استفاده از قالب یا فقط با دست گرد می‌شود[۷۷].

در برخی روستاها از چرخ‌های بسیار ابتدایی استفاده می‌شود. مانند چرخ مورد استفاده در گیلان که شامل دو صفحهٔ گرد است که به‌واسطهٔ زایده‌ای، روی یکدیگر قرار می‌گیرند، حد فاصل بین دو صفحه شن ریخته می‌شود تا صفحهٔ بالایی بتواند بچرخد. یا در کلپورگان چرخ‌های بسیار ابتدایی شامل یک صفحهٔ گرد که با دست و با سرعت اندکی چرخانده می‌شود، به‌کار می‌رود و سفالینه‌ها با چسباندن قطعات کوچک گل به هم و شکل دادن آنها تهیه می‌شود. در مناطق روستایی گیلان نیز چنین روش ساختی رایج است[۷۸]. چرخ سفالگری شامل دو صفحه در بالا و در پایین است که به‌وسیلهٔ میله‌ای عمودی به هم متصل می‌شود. صفحهٔ پایین با نیروی پا به حرکت در می‌آید و صفحهٔ بالا می‌چرخد. سفالگر بر روی صندلی قرار می‌گیرد و درحالی‌که به صفحهٔ بالایی مسلط است قطعه گل را بر روی آن شکل می‌دهد[۷۹]. چرخ‌هایی که با نیروی برق کار می‌کنند، نیز وجود دارد

که به سبب آنکه سفالگر کنترلی بر سرعت چرخش آن ندارد چندان مورد استقبال قرار نگرفته است[۸۰].

سفالینهٔ بدون لعاب در مناطق مختلف ایران مانند بندرعباس و میناب در جنوب، کلپورگان در سیستان و بلوچستان در جنوب شرقی، یزد و ساوه در مرکز و اسالم و املش در شمال ساخته می‌شود. رنگ سفالینه‌ها به مواد معدنی موجود در گل و همچنین میزان حرارت و اتمسفر کوره در زمان پخت بستگی دارد. گاه با ایجاد دود از سوختن مواد آلی مانند چوب و خار (خاکستری رنگ) و وجود نمک (سبز) در کوره، رنگ سفالینه تغییر می‌کند. با استفاده از گل‌های رنگی مانند گل منگنز (سیاه) و گل اخرا (سرخ) بر روی سفال نقش‌های سادهٔ تزیینی ایجاد می‌شود.

می‌توان با استفاده از دوغاب‌های رنگی شامل خاک، مواد رنگی، مواد مات و پرکننده، فلاکس (فلدسپات یا فریت بدون سرب)، پیش از خشک شدن کامل شئ آنرا به رنگ‌های مورد نظر رنگ کرد[۸۱].

سفالینه‌های لعاب‌دار به دو صورت ساده و نقش‌دار لعاب داده می‌شوند. سفالینه‌های لعاب‌دار بدون نقش بیشتر به رنگ سبز تقریباً در تمام مراکز سفالگری مانند لالجین[۸۲]، تبریز و قم، و آبی در شهرضا و یزد تولید می‌شوند.

سفالینه‌های لعاب‌دار منقوش نیز در مناطق مختلف با رنگ‌ها و نقش‌های سنتی آن منطقه تولید می‌شوند. شیوه‌های نقاشی با لعاب بر روی سفالینه به دو صورت زیر رنگی (زیر لعاب) و رورَنگی (روی لعاب) است. در نقاشی زیر رنگی با قلم مو و لعاب (مخلوط با لعاب بی‌رنگ و آب چسب) بر روی شیء نقاشی می‌کنند و بر روی آن لعاب شفاف داده می‌شود. در نقاشی رورنگی به دو شیوه است، نقاشی بر روی لعاب خام، که نخست شیء با لعاب رنگ روشن پوشیده می‌شود و بر روی آن با لعاب نقاشی می‌کنند، یا نقاشی بر روی لعاب پخته انجام می‌گیرد[۸۳]. سفالینه‌های منقوش در یزد، میبد، اصفهان، شهرضا، گناباد و تبریز تولید می‌شود. نقوش آنها شامل، گیاهان مختلف، اسلیمی، نقش جانوران به‌ویژه پرنده و ماهی است. در زنوز (در استان آذربایجان شرقی) و در برخی از کارگاه‌های تبریز سفالینه را با ترکیبی از خاک کائولن و کوارتز (شیشه‌های خرد شده) می‌سازند که سفید است و نیازی به دوغاب سفید ندارد[۸۴].

رنگ لعاب‌ها بستگی به ترکیبات مواد موجود و درصد ترکیب آنها، میزان ناخالصی، تمرکز رنگ‌ها، درجه حرارت و آتمسفر کوره دارد. ازاین‌رو لعاب‌دهی به دقت و تجربهٔ بسیار زیادی نیاز دارد. به‌طور مثال اکسید مس در لعاب‌های سربی، رنگ سبز، در لعاب قلیایی رنگ آبی فیروزه‌ای و در شرایط احیاء (با اکسیژن زیاد در کوره) رنگ سرخ ایجاد می‌کند[۸۵]. یکی از لعاب‌های خاص و شناخته شدهٔ ایران لعابی است که برای مهره‌ها (خرمهره) به‌کار می‌برند. این مهره‌ها در قم، با کوارتز ساخته می‌شود. برای لعاب آن از اکسید مس استفاده می‌شود و با قرار دادن قلیاب (خاکستر علف اشنان) بر مهره‌ها در کوره، رنگ آبی به‌دست می‌آید. امروزه به‌جای آن از موادی چون کربنات دوسود استفاده می‌شود[۸۶].

چوب

محصولات چوبی با استفاده از ابزار ساده‌ای چون قلم، چکش، مغار و دیگر ابزار نجاری تولید و آراسته می‌شود؛ و شامل منبت، معرق، نازک‌کاری و خاتم و همچنین ترکیبی از آنها است[۸۷].

معرق‌کاری

ایجاد نقش و طرح از دوربُری و تلفیق چوب‌های رنگی روی زمینه‌ای از چوب یا پلی‌استر است[۸۸]. براساس طرح، چوب‌های رنگی نازک (ضخامت ۳-۴ میلی‌متر) مانند آبنوس، فوفل،گردو، کُنار، کیکم، ساج ، بقم، عناب، سنجد، بادام، اقاقیا و گلابی و نیز موادی مانند صدف و عاج، یا عاج مصنوعی به شکل‌های گوناگون بریده می‌شود و بر روی یک سطح در کنار هم قرار داده می‌شوند. پس از پایان کار، فضای خالی سطح را یا با چوب‌های رگه‌دارخوب به صورت یکدست، یا با برش‌های نامنظم یا با پلی‌استر و گاه با پلی‌استر مخلوط با خمیر سیاه رنگ می‌پوشانند[۸۹]. در نوع مرغوب آثار معرق، کلیهٔ خطوط با برش اره ایجاد می‌شود، اما در تولیداتی که امروزه رایج است خطوط با قلم کشیده می‌شود.

معرق همراه با دو شیوهٔ تزیین چوب به‌کار می‌رود: همراه با خاتم (معرق خاتم)، که

در آن علاوه بر چوب‌های رنگی از برش‌های خاتم آماده شده در برخی قسمت‌ها برای ایجاد نقش استفاده می‌شود؛ و همراه با قطعات منبت شده (منبت معرق)، کـه در آن نقش‌ها از حالت مسطح خارج می‌شوند و قطعات چوب‌های رنگی به صورت حجـم‌دار تهیه می‌شوند و در کنار هم قرار می‌گیرند. در این حالت گاه یک نقش از چندین چوب حجم برجسته شکل می‌گیرد[۹۰].

معرق‌کاری در تهران رواج دارد و در تولید آن انواع طرح‌های سنتی مانند اسلیمی، گل و مرغ و نگارگری و حتی طرح‌های مدرن به‌کار می‌رود.

منبت‌کاری

آراستن چوب به صورت برجسته است. در این شیوه تزیین قسمت‌های پیرامون نقش گود می‌شود و نقش به صورت برجسته خودنمایی می‌کند. برای منبت، چوب محکم و بدون گره مانند آبنوس، فوفل، بقم، شمشاد، عناب و گردو استفاده می‌شود. منبت‌کاری بر روی برش عمودی چوب انجام می‌گیرد و برای آن از مغار در اندازه‌ها و اشکال گوناگون برای گود کردن و کندن سطح چوب و سوهان‌های مختلف برای ساییدن آن استفاده می‌شود. از مواد دیگری جز چوب که در منبت‌کاری استفاده می‌شود می‌توان از عاج، صدف و استخوان نام برد[۹۱]. گاه روش مشبک چوب با منبت درهم می‌آمیزد. برای این کار بر اساس طرح قسمت‌هایی را که باید خالی شود با مته سوراخ کرده و بعد بـا ارهٔ مویی خالی می‌کنند[۹۲]. منبت چوب در بسیاری از مناطق ایران برای تزیین اشیاء چوبی به‌کار می‌رود. در آباده اشیاء چوبی بسیار ظریف ساخته می‌شود، مانند قاشق از چوب گلابی با دستهٔ مشبک؛ و نیز انواع صندوق‌های کوچک و بزرگ، تختهٔ شطرنج و تختهٔ نرد را با این روش در آباده، گلپایگان و استان‌های کردستان، آذربایجان غربی و گیلان تزیین می‌کنند[۹۳].

خاتم‌کاری

شیوه‌ای از ساخت سطوح نقش‌دار با قطعات چندضلعی متشکل از مثلث‌های بسیار کوچک چوب و مفتول فلزی است. در این شیوه انواع چوب‌های رنگی مانند فوفل، آبنوس،

عناب، بقم، نارنج و شمشاد و مفتول‌های فلز برنج، استخوان جانوران و عاج به‌کار می‌رود[۹۴].

برای ساخت خاتم نخست چوب، فلز یا استخوان را به شکل مثلث (عموماً متساوی‌الاضلاع) به ضلع ۱-۱/۵ میلیمتر و طول ۳۰ سانتیمتر در آورده ابتدا ۳ مثلث را با چسب به هم چسبانده و با نخ می‌پیچند تا مثلثی بزرگ‌تر (پره) تشکیل شود. با چسباندن پره‌ها به یکدیگر انواع نقوش هندسی مانند ۶ ضلعی، ستاره و غیره پدید می‌آید. بر اساس طرح‌های هندسی (گره) قطعات تهیه شده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد و یک لوزی تشکیل می‌شود. وقتی لوزی‌ها در کنار یکدیگر قرار بگیرد به شکل یک مستطیل در می‌آید که با چسباندن چوب در طرفین و پرس کردن (قامه) آمادهٔ برش می‌شود. این قطعه به صورت یک شمش محکم و یکدست است. سپس قامه از درازا به طول ۲ میلی‌متر بریده می‌شود و دو طرف آن با چوب آستر شده و از وسط برش می‌خورد. این قطعات کم‌ضخامت را بر روی هر سطحی می‌چسبانند[۹۵].

خاتم بر روی اشیائی مانند انواع جعبه‌ها، قاب و حتی اشیاء بزرگ‌تر چون میز، صندلی و مبل به‌کار می‌رود[۹۶].

نازک‌کاری

ساخت اشیاء چوبی با قطعات نازک چوب است که به آن ریزه‌کاری و ظریف‌کاری نیز گفته می‌شود. در این روش چوب‌ها را به قطعات کوچک بریده و در کنار هم قرار می‌دهند. در سنندج، آباده، رشت و اورمیه نازک‌کاری رواج دارد[۹۷]. محصولات نازک‌کاری بسیار متنوع و شامل انواع ظروف مانند سینی، شکلات‌خوری و جاسیگاری است[۹۸].

خراطی

برای تهیهٔ اشیائی مانند عصا، نی قلیان، وردنه، پایهٔ میز و صندلی با چوب‌هایی چون گردو، نارون و توسکا به‌کار می‌رود. پس از برش چوب در اندازهٔ دلخواه، با استفاده از دستگاه مخصوص، با حرکت دورانی زهِ آن، زوایای چوب را از بین برده و به‌صورت گرد در می‌آورند. خراطی در شهرهای شمالی ایران و کردستان، و نیز نطنز، کرمان، اورمیه

و اردبیل رایج است. همچنین در بروجرد قلیان‌های چوبی با چوب گردو ساخته می‌شوند[۹۹].

کنده‌کاری یا تراش چوب

با خالی کردن قسمت‌هایی از یک قطعه چوب در ساخت اشیاء به‌کار می‌رود. با استفاده از چوب راش، افرا و ملج یک قطعه چوب تراشیده می‌شود و به شکل‌های مختلف درمی‌آید، و سطح آن با حک کردن طرح‌هایی مانند خطوط و اشکال مختلف آراسته می‌کنند. کنده‌کاری چوب در مناطق جنگلی استان مازندران و گیلان رواج دارد، و بیشتر محصولات آن ظروف و اشیاء خاص مورد نیاز منطقه است. افزون بر آن قاشق و مجسمه‌های حیوانات نیز به این روش تولید می‌شود[۱۰۰].

حصیربافی

در مناطق مختلف ایران در محل‌هایی که دسترسی به برگ درخت و خرما، ساقه گندم، نی و ترکه امکان‌پذیر باشد رواج دارد. در استان‌های سیستان و بلوچستان، خوزستان، کردستان، هرمزگان، بوشهر، کرمان، یزد، فارس، مازندران انواع حصیر و در گیلان مرواربافی (نوعی درخت بید)، در آذربایجان شرقی ترکه‌بافی و چم‌بافی، در کرمانشاه، ایلام و لرستان چیغ‌بافی (چیغ نوعی حصیر بسته شده با ریسمان است که معمولاً برای پوشش ازارهٔ چادر عشایر کاربری دارد) رایج است[۱۰۱].

حصیر به عنوان زیرانداز و کف‌پوش، پوشش سقف خانه‌ها و به عنوان دیوار چادرعشایر به‌کار می‌رود. عشایر کرد سراسر نی‌ها را با ریسمان‌های پشمی رنگین می‌پوشانند و طرح‌های هندسی، انسان و جانور بر روی حصیر اجرا می‌کنند. انواع سبد، قفس و بادبزن حصیری تولید می‌شود. حصیرهای ساخت شمال طرح‌هایی هندسی با یک رنگ طبیعی دارد. در استان هرمزگان حصیربافی رایج‌ترین صنایع دستی، به‌ویژه در روستاهای میناب و بشاگرد، به‌شمار می‌رود. در میناب نوارهای نی قرمز، در داخل حصیر بافته می‌شود. در بلوچستان نیز حصیها را با الیاف رنگین پشم می‌پوشانند و نقش‌های هندسی بر روی اشیاء ایجاد می‌کنند[۱۰۲].

بامبوبافی

در ایران ۴ نوع بامبو با پوست سبز، قهوه‌ای، سفید و سیاه برای بافت وسایل تزیینی، از جمله انواع آباژور، میز و صندلی استفاده می‌شود. برای بامبوبافی نخست ساقهٔ بامبو از طول به چندین بخش تقسیم می‌شود، و پس از تهیهٔ الیاف کاملاً یکدست به صورت‌های ستاره‌ای و بافت خورشیدی بافته می‌شود[۱۰۳].

فلز

روش‌های کار با فلز، گوناگون و شامل چکش‌کاری، خم‌کاری و ریخته‌گری است، که در چاقوسازی، قفل‌سازی و ضریح‌سازی کاربرد دارد و انواع تزیینات قلم‌زنی، حکاکی، میناکاری، طلاکوبی و نقره‌کوبی، فیروزه‌کوبی و ساخت زیورآلات را دربرمی‌گیرد[۱۰۴].

در بسیاری از شهرهای ایران اشیائی با فلزات مختلف ساخته می‌شود. در اصفهان، شیراز و به‌ویژه در کرمان از مس اشیائی به روش چکش‌کاری ساخته می‌شود که گاه شکل‌هایی مانند مجسمهٔ پرندگان را در میان آنها می‌توان دید[۱۰۵]. در زنجان با استفاده از آهن، چاقو و قندشکن با دسته‌هایی تزیینی می‌سازند[۱۰۶]. در اصفهان از طلا و نقره‌کوبی بر روی فولاد اشیاء تزیینی همچون تندیس حیوانات ساخته می‌شود که برخی از آنها بر روی علم‌های مراسم عزاداری قرار می‌گیرند[۱۰۷]. در بروجرد ورشوسازی رواج دارد، و بر روی اشیاء ساخته شده قلم‌زنی می‌شود[۱۰۸]. انواع زیورآلات با نشاندن سنگ‌های قیمتی در فلز در مناطق مختلف ایران ساخته می‌شود[۱۰۹]. مهم‌ترین شیوه‌های تزیین فلز عبارتند از:

قلم‌زنی

از مهم‌ترین صنایع دستی ایران است و بر روی انواع فلزات و آلیاژها به‌کار می‌رود. در این شیوهٔ تزیین، نقوش مختلف بر روی شیء فلزی کنده می‌شود. نخست پشت شیء با قیر پوشانده می‌شود و طرح به‌وسیلهٔ قلم‌های مختلف بر روی آن پیاده می‌شود. زمینهٔ کار را با قلم‌هایی که هر یک شکل خاصی دارند نقش زده، پر می‌کنند. برای برجسته بودن نقش، استادکار شیء را از پشت قلم‌زنی می‌کند. گاهی شیء از دو سو قلم‌زده می‌شود

و حالت فرورفته و برجسته می‌یابد. برای برجسته‌کاری شیءای که تخت یا مسطح نیست، قسمت برجسته جداگانه ساخته می‌شود و در پایان کار به آن لحیم می‌شود.

پس از پاک کردن قیر، ممکن است عمل سیاه‌کاری انجام شود، که پوشاندن سطح فرو رفتهٔ کار با مخلوطی از دوده و روغن جلا است. گاهی قلم‌زنی با دیگر شیوه‌ها و تزیینات بر روی فلز مانند مشبک‌کاری، ترصیع و طلاکوبی همراه است[۱۱۰].

قلم‌زنی بر روی مس و برنج علاوه بر اصفهان در شهرهای تهران، طبس و کرمانشاه تا حدودی رواج دارد. قلم‌زنی بر روی نقره در شهرهای اصفهان (بسیار رواج دارد)، شیراز (به نسبت گذشته رواج کمتری دارد)، تبریز (به نسبت گذشته رواج کمتری دارد) انجام می‌شود. قلم‌زنی بر روی ورشو که در گذشته در شهرهای بروجرد و دزفول رواج داشت، به سبب سختی کار بر روی آن امروزه فقط در بروجرد رواجی اندک دارد. قلم‌زنی بر روی ورشو بر روی ظروفی مانند سماور، پارچ، جام آب، سینی، قاشق و چنگال صورت می‌گیرد[۱۱۱].

مشبک

مشبک فلز همراه با قلم‌زنی اجرا می‌شود. قسمت‌هایی از طرح به‌وسیلهٔ قلم‌های کنده‌کاری، همانند اشیاء قلم‌زنی، قیراندود می‌شود و قسمت‌هایی را سوراخ و خارج می‌کنند یا با ارهٔ کمان مخصوص فلزات بریده می‌شود. اشیاء فولادی که در علم‌های مراسم عزاداری مورد استفاده قرار می‌گیرد به‌وسیلهٔ اره بریده شده‌اند. انواع چراغ‌ها و گلدان‌ها را به شیوهٔ مشبک در اصفهان تزیین می‌کنند[۱۱۲].

حکاکی

نوعی ایجاد نقوش ساده و کم‌عمق بر روی انواع فلزات با ابزار ساده، بدون استفاده از قیر در پشت کار است و اثر قلم یا وسایل نوک‌تیز و تراشنده در پشت کار دیده نمی‌شود.

حکاکی بر روی مس در شهرهای زنجان، تبریز، مراغه و کرمان؛ حکاکی بر روی نقره در تهران، اصفهان و اهواز انجام می‌شود. این تزیین بر روی سینی، جام، پارچ، گلدان و انواع زیورآلات به‌کار می‌رود[۱۱۳].

میناکاری

نوعی تزیین فلز با لعاب مینایی (مخلوط اکسیدهای فلزی) است که با حرارت دادن آن در کوره انجام می‌شود و به سه صورت مینای خانه‌بندی، حکاکی روی متن اصلی و پر کردن گودی آن با لعاب و مینای نقاشی انجام می‌گیرد[۱۱۴]. در مینای خانه‌بندی نقش را بر سطح فلزی به‌وسیلهٔ مفتول فلزی محدود می‌کنند و بخش‌های جدا شده را با رنگ‌های گوناگون مینایی پر می‌کنند و در کوره حرارت می‌دهند. پیش از حرارت دادن روی آنها را با یک مینای شیشه‌ای می‌پوشانند[۱۱۵]. لعاب‌های مینا شامل، سفید، زرد، سیاه، آبی، سبز و سرخ است. این لعاب‌ها را می‌توان بر روی اشیاء سفالین نیز به‌کار برد[۱۱۶].

برای تزیین مینای نقاشی، نخست زمینهٔ فلز مس را چندین بار با مینای غلیظ سفید می‌پوشانند و آنرا با گرد رنگ مینایی (مخلوط با آب و گلیسیرین) مانند نقاشی آبرنگ یا با گرد رنگ مینا (مخلوط با عصارهٔ جوهر کاج یا جوهر اسطوخودوس) مانند رنگ روغن نقاشی می‌کنند و در کوره قرار می‌دهند[۱۱۷].

برای ساخت نوع دیگر میناکاری نخست نقوش را در زمینه حک می‌کنند و سپس شکاف‌ها را با خمیر مینا پر می‌کنند و در کوره حرارت می‌دهند. خمیر مینا ذوب می‌شود و سپس به صورت شیشه‌ای درمی‌آید[۱۱۸].

میناکاری در اصفهان، که از مهم‌ترین مراکز میناکاری ایران است، و نیز در تهران و رشت رواج دارد. از میناکاری در تزیین انواع زیورآلات طلا و نقره و نیز ظروفی مانند گلدان، کاسه و بشقاب، جعبه، قاب عکس، تابلوهای بزرگ و کوچک همراه با هنرهای دیگر مانند طلاکاری و مینیاتور استفاده می‌شود. همچنین بر روی در، ضریح و چهل چراغ اماکن متبرکه به‌کار می‌رود[۱۱۹].

ملیله‌کاری

در این روش شیء با مفتول‌های بسیار باریک فلزی نقره و گاه طلا ساخته می‌شود. برای تولید نخست فلز به‌وسیلهٔ دستگاه‌هایی مانند نورد و حدیده، به شکل نوارهای باریک به قطر ۱-۱/۵ میلی‌متر درمی‌آید؛ سپس بر روی صفحهٔ فلزی که با لایهٔ موم (به ضخامت ۳-۴ میلی‌متر) پوشیده شده است، طرح مورد نظر را می‌سازند. نخست پیرامون

طرح با نوارهایی ضخیم‌تر از نوار ملیله ساخته می‌شود؛ سپس درون آنرا با نقش مورد نظر پر می‌کنند. پس از انجام کار، موم را ذوب می‌کنند و به همراه گردهٔ لحیم حرارت می‌دهند تا قطعات ملیله به یکدیگر متصل شوند. در آخر با مواد اسیدی رقیق، سوهان و سمباده آنرا پرداخت می‌کنند. برای ساخت ظروفی که مسطح نیستند، نخست قطعات کوچک‌تر ملیله را می‌سازند و بر روی قالب به یکدیگر متصل می‌کنند[۱۲۰].

زنجان، مهم‌ترین مرکز ساخت ملیلهٔ نقره است و انواع ظروف، سینی، قاب عکس و جعبه به این روش در آنجا ساخته می‌شود. ملیلهٔ طلا یا نقره برای زیورآلات در اصفهان و تهران نیز رواج دارد.

شیشه

بیشترین کارگاه‌های شیشه‌گری دستی در تهران است، اما در اصفهان، کاشان، میمند، قمصر و یزد نیز کارگاه‌هایی وجود دارد. برخی از مناطق ایران کارگاه‌های موقتی دارد و انواع ظروف را با تزیینات متنوع مانند تنگ با گردن مارپیچی، لیوان با نقش‌های برجستهٔ افزوده، گلاب‌پاش، اشکدان، دیس و... تولید می‌کنند[۱۲۱].

مادهٔ اصلی تولید شیشه سنگ سیلیس است که به‌صورت پودر تهیه و پس از ذوب استفاده می‌شود. گاهی برای صرفه‌جویی از مخلوط پودر شیشه و پودر خرده شیشه استفاده می‌شود. برای پایین آوردن درجهٔ ذوب، مواد دیگری مانند براکس، شوره و انواع مواد قلیایی دیگر نیز استفاده می‌شود.

در کارگاه‌های تولید شیشه، برای تولید اشیاء شیشه‌ای دو روش به‌کار گرفته می‌شود: شیشه «فوتی» که کلیهٔ مراحل ساخت آن با دست انجام می‌گیرد و شیشهٔ «پرسی» یا شیشه «قالبی» که قسمتی از کار در قالب ساخته می‌شود. برای تولید شیشهٔ فوتی، نخست مقداری از شیشه مذاب درون کوره (بار) را به‌وسیلهٔ لولهٔ بلند فولادی (دم) بیرون می‌آورند و در لوله می‌دمند تا به شکل یک حباب کوچک درآید. سپس مقدار دیگری بار به آن می‌افزایند و همزمان با چرخاندن لوله، در آن که «گوی» نامیده می‌شود می‌دمند. پس از آن، هنگام چرخاندن لوله، با ابزار ساده‌ای، به گوی شکل می‌دهند تا شکل نهایی موردنظر به‌دست آید. افزودن قسمت‌های افزوده مانند دستگیره و تزیینات دیگر، پیش

از سرد شدن شیشه انجام می‌شود. بدین‌صورت که مقداری بار جدید بر روی شئ ساخته شده قرار می‌دهند و آنرا حالت می‌دهند. در شیوهٔ قالبی، پس از تهیهٔ گوی، آنرا در داخل قالب (دو تکه و بیشتر چدنی) قرار می‌دهند و در لوله می‌دمند. پس از ساخت، شئ شیشه‌ای را مدت ۲۴ تا ۴۸ ساعت در گرمخانه قرار می‌دهند تا حرارت آن به‌تدریج کاهش یابد[۱۲۲].

رنگ‌ها را بیشتر اکسیدهای مختلف فلزی نظیر کبالت، مس و نمک‌های فلزی گوگرد و کربن تشکیل می‌دهد و عبارتند از: لاجوردی، آبی زنگاری، سبز، قرمز، بنفش، زرشکی، شیری و قهوه‌ای[۱۲۳].

برای ساخت، پودر سنگ سیلیس، خرده شیشه و مواد رنگی مخلوط و در کوره‌ای با حرارت ۱۰۵۰-۱۲۰۰ درجه سانتیگراد ذوب می‌شوند. در هر کارگاه ممکن است بنا به تنوع تولید و رنگ‌های مورد نیاز چند کوره وجود داشته باشد[۱۲۴].

انواع تزیینات شیشه عبارت است از: شیشهٔ «آبگز» که در مرحله‌ای از تولید حباب را در آب سرد فرو می‌کنند و مراحل بعدی را ادامه می‌دهند. در آمیزش شیشه با فلز ــ که در این مورد بیشتر از مس استفاده می‌کنند ــ حباب را داخل حلقهٔ مسی فرو می‌کنند و مراحل بعدی شیشهٔ فوتی را ادامه می‌دهند و شیشهٔ «مات» که شیشه را پس از ساخت به سرعت در اسید فرو می‌برند. افزون بر ساخت اشیاء شیشه‌ای با طرح‌ها و رنگ‌ها و روش‌های گوناگون، برای تزیین شیشه پس از ساخت نیز روش‌های نقاشی بر روی شیشه، مات کردن شیشه است که با شن‌پاشی و آلایش با اسید فلوریدیک یا بی‌فلورآمونیم، و تراش شیشه به‌کار می‌رود[۱۲۵]. هرچند در آغاز سدهٔ حاضر خورشیدی، آثار شیشه‌ای تزیینی با کیفیت خوبی در ایران تولید نمی‌شد، شیشهٔ دست‌ساز پس از تأسیس مرکز صنایع دستی ایران پیشرفت بسیاری کرده است[۱۲۶].

سنگ

سنگ‌تراشی

سنگ‌هایی مانند فیروزه، مرمر، یشم، سنگ سیاه و سنگ سفید (آلاباستر) با ابزار و وسایل مختلف تراشیده یا حکاکی می‌شود تا به صورت اشیائی مانند پایهٔ چراغ، انواع

ظروف، قاب عکس، انواع نگین درآید.

امروزه دو مرکز اصلی سنگ‌تراشی در ایران، مشهد و قم است. ابزار سنگ‌تراشی انواع قلم و سوهان و نیز دستگاهی دستی شبیه دستگاه خراطی است، اما امروزه دستگاه‌های موتوری نیز به‌کار می‌رود. این دستگاه‌ها در مشهد برای دیزی‌های بدون دسته و کاسه، و در قم برای ساختن گلدان و میله‌های نرده تارمی استفاده می‌شود[۱۲۷].

در مشهد صنعتگران برای تهیه و تزیین ظروف از سنگ میکا که سنگ نرم و خاکستری رنگ است و پس از حرارت دیدن محکم‌تر می‌شود، استفاده می‌کنند. بر روی قطعهٔ سنگ روغن می‌مالند تا به رنگ سیاه جلوه کند، سپس زمینه را کنده‌کاری می‌کنند، و بدین ترتیب زمینه به رنگ خاکستری طبیعی باقی می‌ماند[۱۲۸]. با سنگ‌های دیگری مانند سنگ مرمر سیاه، نسوز، زرد، سبز، قرمز و سفید، انواع ظروف، میز، تنگ‌های تزیینی و بشقاب‌های دیوارکوب تولید می‌شود. با سنگ سبز کرمان کارهای ظریف‌تری چون سرویس‌های رومیزی اداری، جاپاکتی، قلمدان و زیرسیگاری می‌سازند. در گذشته صنعتگران این شهر با سنگ سیاه کشکول و تبرزین نیز می‌ساختند[۱۲۹].

در قم ساختن انواع تزیین قاب عکس، پایهٔ آباژور و زیرسیگاری، و مجسمه‌های کوچک همانند آثار کهن با سنگ مرمر رواج دارد. برای این کار، قطعهٔ سنگ بریده شده را با قلم‌ای درشت و ریز می‌تراشند و شکل می‌دهند و با سوهان و سمباده صیقلی می‌کنند[۱۳۰].

چرم

چرم در تهیهٔ انواع پاپوش، کیف، کمربند و انواع تابلوهای تزیینی مورد استفاده قرار می‌گیرد. انواع چاروق‌های چرمی در برخی از نقاط ایران مانند زنجان و خراسان تهیه می‌شود در همدان نیز اشیاء چرمی با روش ضربی تزیین می‌شود[۱۳۱]. از دههٔ ۱۳۵۰ش نقاشی روی چرم در تهران متداول شد. علاوه بر تهران، در مشهد و همدان نیز فعالیت‌هایی صورت می‌گیرد. محصولاتی که به این شیوه تهیه می‌شود عبارتند از: تابلوهای چرمی، جاکلیدی، کیف‌دستی، کیف بغلی و انواع آینه، که نقش‌های آن شامل مینیاتور، گل و گیاه، منظره و طرح‌های مدرن است. در این روش تزیین، پس از تهیهٔ چرم آماده شده نقش مورد نظر بر روی آن پیاده می‌شود و با ترکیب پودر رنگ با الکل نقاشی می‌شود.

در پایان برای استحکام‌بخشی روی آن ورنی یا رزین می‌پاشند، که با این عمل سطح چرم براق نیز می‌شود[۱۳۲].

نقاشی

بر روی اشیائی مانند جعبه، قلمدان (از جنس چوب یا پاپیه‌ماشه = ماده‌ای از کاغذ خمیر شده و یا کاغذ به‌هم فشرده) و همچنین بر روی سطوح چوبی، صدف، عاج و همان‌گونه‌که پیشتر اشاره شد بر روی چرم، بر اساس نگارگری ایرانی نقاشی می‌شود. این‌گونه آثار صنایع دستی بیشتر در اصفهان و نیز تهران رواج دارد.

سایر انواع صنایع دستی

فرآورده‌های دستی دیگری مانند انواع عروسک‌های محلی، ماسک و تخت‌کشی گیوه، با ابزار دستی ساخته می‌شوند. از آن جمله می‌توان به تولید اشیاء تزیینی با صدف در استان هرمزگان اشاره کرد.

پی‌نوشت

۱. یاوری، *نگرشی بر تحولات* ...، ۱۳

۲. حسن بیگی، «کلیاتی پیرامون...»، ۸۲

۳. همانجا

4. Ferri, 269

۵. نک: پولاک، ۳۷۸-۳۹۳؛ اورسل، ۲۳۸؛ جکسن، ۶۴-۶۵

۶. تجویدی، ۶

۷. دوسرسی، ۱۰۳

8. Stilo, XIV/109

۹. «سبزه میدان و مجمع دارالصنایع»، ۵۹-۷۰

۱۰. امیرطهماسب، ۳۴۰

۱۱. قرابگیان، ۸۶-۸۷

۱۲. اسنادی از صنعت فرش ایران، ۴۷/۱-۵۱

۱۳. همان، ۱۴۵/۱-۱۴۷

۱۴. محمدی، ۴۵۶

۱۵. همو، ۱۶۲-۱۶۴

۱۶. همو، ۱۶۱-۱۶۲

۱۷. اسنادی از صنعت فرش ایران، ۲۴۳/۱-۲۴۵

۱۸. مکی، ۳۶۸/۶

19. Wulff, *The Traditional...*

۲۰. «هنرستان هنرهای زیبا»، ۱۹؛ فرجاد، ۴-۷

۲۱. مکی، ۱۹۶/۶

۲۲. ناظرزاده کرمانی، ۶

۲۳. بهنام، ۳۷-۳۸

۲۴. کلاقیچی گنجینه، ۴

۲۵. علوی، ۸، ۱۱، ۱۲

۲۶. «آشنایی با مکانی ناشناخته»، ۵

۲۷. «با هنرستان هنرهای ...»، ۳۶-۳۹.

28. Shahrokh, 26

۲۹. یاوری، *نگرشی بر تحولات*، ۳۶-۳۷

۳۰. اساسنامهٔ سازمان صنایع دستی ایران نک:

http://tarh.majlis.ir/?ShowRule&Rid=c2f3f7f0-cf9f-4616-b8a9-0c01f413d7b7

۳۱. مصوبهٔ شورای عالی اداری، نامهٔ شم ۱۹۰۱/۷۳۹۲

میراث فرهنگی و گردشگری نک:

www.iraniec.ir/utils/getFile.aspx?Idr=174

۳۲. یاوری، «صنایع دستی...»، ۱۷

۳۳. حسن بیگی، *مروری بر صنایع...*، ۳۹-۴۳؛ *کلیاتی دربارهٔ ...*، ۳۲-۴۸؛ نورماه، ۱-۱۳

۳۴. صنایع دستی در برنامهٔ چهارم توسعهٔ اقتصادی، اجتماعی...، پیوست ۱

۳۵. یاوری، *نگرشی بر تحولات*، ۱۴-۱۵؛ نک: صنایع دستی ایران در برنامهٔ چهارم توسعهٔ اقتصادی، اجتماعی، پیوست ۱

36. Wulff, 177-179

37. Pope, 184

۳۸. یاوری، *نگرشی بر تحولات*، ۱۵

۳۹. حسن بیگی، «پاپوش‌های...»، ۱۴۵-۱۵۲؛ جزمی، ۵۲

40. Edwards, 22-24

۴۱. تناولی، ۱۱۵-۱۲۴

۴۲. «فرهنگ اصطلاحات فرش دستباف»، ۱۷

43. Ford, *Oriental...*

44. Hull, 43-45

45. id, 46-49

46. id, 174-237; Opie, *Tribal...*

47. Opie, 110-117, 136-141, 180-181, 254-156;

حسن‌بیگی، «ورنی ...»، ۱۱۹-۱۲۷

۴۸. ناصری، ۷۴

49. Wulff, 210-211

۵۰. یاوری، نساجی سنتی، ۵۷-۶۵

۵۱. *بررسی وضع صنایع دستی استان کرمان*، ۴۴

۵۲. همان، ۴۴، ۴۶

۵۳. یاوری، همان، ۱۰۵-۱۰۶

۵۴. همان، ۸۲؛

Ala Firooz «Texile», 202,204

55. Tanavolli, 138;

قاضیانی، ۹۸؛

Sabahi, 44

۵۶. یاوری، همان، ۸۵

57. Sabahi, 45

58. id, 49

یاوری، همان، ۸۶-۸۸

۵۹. یاوری، همان، ۸۵-۸۹

۶۰. همان، ۹۳-۹۴

۶۱. همان ۹۶-۹۸

62. Ala Firooz «Textile», 212

63. ibid, image 207

۶۴. اسفندیاری، ۱۹۲؛

Ala Firooz, «Neodlework», 232, 233, 234

۶۵. اسفندیاری، ۱۱۱-۱۱۷؛ «پتهٔ کرمان مجموعه‌ای ...»، ۷-۸

۶۶. اسفندیاری، ۱۳۱-۱۴۰؛ طالبی، ۳۸-۴۱

۶۷. اسفندیاری، ۱۸۸؛ صدیق ایمانی، ۳۴-۴۶

۶۸. اسفندیاری، ۱۴۴-۱۴۷؛ حسن بیگی، *مروری بر صنایع*، ۳۷۷-۳۸۱؛

Ala Firooz, ibid, 256

۶۹. اسفندیاری، ۲۰۲؛

Ala Firooz, ibid, 258

۷۰. اسفندیاری، ۲۶۷

۷۱. کلافیچی گنجینه، سراسر کتاب

۷۲. علایی، ۴۷-۵۴؛ قره‌نژاد، ۶۵-۷۶؛ یاوری، *قلمکار...*، سراسر کتاب

۷۳. یاوری، نساجی سنتی، ۱۱۷؛

Ala Firooz, «Textile», 184

۷۴. حسن بیگی، «نمد»، ۱۱۴-۱۱۵

۷۵. یاوری، *نگرشی بر تحولات*، ۱۸

76. Wulff, 152-153

77. Gluck, «Potery», 48;

«سفالگری در میناب ...»، ۱۵؛ پارسا، ۳۶

78. Gluck, ibid, 44;

سیمای میراث فرهنگی گیلان، ۹۷

79. Wulff, 110;

شروه، ۱۱۰

80. Gluck, ibid, 66

۸۱. شروه، ۹۹

۸۲. پورکریم، ۳۱، ۳۸

۸۳. شروه، ۹۸-۱۰۴

۸۴. زمانی، ۱۲-۱۸؛ صدیق ایمانی، «سفالگری در بخش زنوزه»، ۴۰-۴۴؛ «سفالگری در لالجین»، ۱۴-۱۶؛ تطهیری مقدم، ۳۹-۴۵

۸۵. شروه، ۹۰-۹۱؛ گرجستانی، ۱۶۷-۱۶۹

۸۶. «در میان انبوه سرامیک...»، ۴۵ نقل از سید محمود سعادتمند (مهره ساز)؛

Gluck, ibid, 56

۸۷. یاوری، *نگرشی بر تحولات*، ۱۷

۸۸. کریم‌نیا، ۱۱

۸۹. همو، ۴۲-۸۶

۹۰. همو، ۸۸-۹۱

۹۱. ستاری، *منبت‌کاری*، ۹-۱۰

92. Wulff, 98

۹۳. ایرانشهر، ۱۸۵۵/۲-۱۸۵۶؛

Wulff, 97

۹۴. طهوری، ۳۹-۴۱

۹۵. همو، ۵۱- ۵۲، ۵۶؛ ستاری، *خاتم‌سازی*، ۹-۱۱؛

Wulff, 92-97

۹۶. *ایرانشهر*، ۱۸۵۶/۲-۱۸۵۷

۹۷. حسن بیگی، *مروری بر صنایع*، ۱۸۱-۱۸۹

۹۸. یاوری، *آشنایی با...*، ۱۴۸-۱۴۹

۹۹. همان، ۱۳۰-۱۴۰؛

Wulff, 91-92

۱۰۰. یاوری، همان، ۱۴۲، ۱۴۰؛ وفایی، ۹۶-۹۸

۱۰۱. «حصیر بافی»، ۱۲؛ قوی‌روح، ۱۶-۱۷

102. Gluck «Basketry», 271.

۱۰۳. فخرایی، بامبو، ۱۶-۱۷، «بامبوبافی در ایران»، ۱۰-۱۲

104. Wulff, 20

105. id, 22-26

۱۰۶. ثبوتی، ۱۹۹-۲۰۴

107. Wertime, 146

108. Wulff, 28

۱۰۹. نظری داشلی برون، ۱۶-۳۲؛

Ala Firooz, «Jewelry», 169-174

۱۱۰. یاوری، فلزکاری، ۵۱-۵۶؛

Wulff, 35-37

۱۱۱. یاوری، همان، ۵۹، ۶۳؛

Wulff, 28

112. Wulff, 37; Wertime, 122

۱۱۳. یاوری، همان، ۶۷-۶۸

۱۱۴. فقیهی، ۲۶۲؛ یاوری، همان، ۷۴

۱۱۵. دبیری، ۲؛ یاوری، همان، ۷۴

۱۱۶. دبیری، ۲۵-۲۶؛ فقیهی، ۲۵۸-۲۵۹

۱۱۷. دبیری، همانجا، فقیهی، همانجا

۱۱۸. دبیری، ۱۷

۱۱۹. یاوری، همان، ۷۶-۷۷؛

Honarfar, 161-168

120. Wertime, 124

۱۲۱. *شیشه‌گری در ایران*، ۵۶-۵۹؛

Gluck, «Glass», 104-110

۱۲۲. *شیشه‌گری در ایران*، ۴۴-۴۹

۱۲۳. همان، ۳۴-۴۹

۱۲۴. همان، ۳۷-۳۸؛

Gluck, ibid

۱۲۵. *شیشه‌گری در ایران*، ۵۰-۵۵؛

Gluck, ibid, 106-112

۱۲۶. «شیشه‌گر ایرانی»، ۴۳؛

Wulff, 170-171

127. Wulff, 133; Gluck, «Stone», 32, 34

128. Wulff, 130-132; Gluck, ibid, 36

۱۲۹. «سنگتراشی»، ۱۷-۱۸؛

Gluck, «Stone», 34

130. ibid, 32;

«سنگتراشی»، ۱۸

۱۳۱. ثبوتی، ۲۰۵-۲۰۶؛ مکملی، ۵۴

۱۳۲. «صنعت چرمسازی ...»، ۱۸

کتابشناسی:

«آشنایی با مکانی ناشناخته»، *هنرومردم*، تهران، ۱۳۴۱ش، شم ۱.

اساسنامهٔ سازمان صنایع دستی ایران (نک : Tarh.majlis).

اسنادی از صنعت فرش ایران، به کوشش علی‌اکبر علی‌اکبری بایگی، تهران، ۱۳۸۱ش.

اسفندیاری، منتخب‌الملوک صبا، *نگرشی بر روند سوزندوزیهای سنتی ایران*، تهران، ۱۳۷۰ش.

امیرطهماسب، عبدالله، *تاریخ شاهنشاهی اعلیحضرت رضاشاه پهلوی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

اورسل، ارنست، *سفرنامه*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران، ۱۳۵۳ش.

ایرانشهر، کمیسیون ملی یونسکو، تهران، ۱۳۴۲-۱۳۴۳ش.

بررسی وضع صنایع دستی استان کرمان، امکانات توسعه و نقش آن در اقتصاد منطقه، وزارت صنایع، سازمان صنایع دستی.

«با هنرستان هنرهای زیبای پسران آشنا شوید»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۲ش، شم ۷.

بهنام، پرویز، «صنعت نقره‌کاری در دورهٔ ساسانیان و عصر جدید»، *ایران امروز*، تهران، ۱۳۱۹ش، س ۲، شم ۱۰.

پارسا، محراب، «سفالگری در شهر میناب»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۵.

«پتهٔ کرمان مجموعه‌ای از ظرافت و زیبایی»، *صنایع دستی، نشریه سازمان صنایع دستی ایران*، تهران، ۱۳۵۹ش، شم ۷.

پورکریم، هوشنگ، «نقش و نگار سفالینه‌های لالجین»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۴ش، شم ۳۹ و ۴۰.

پولاک، یاکوب ادوارد، *سفرنامه (ایران و ایرانیان)*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۱ش.

تجویدی، اکبر، «هنر و زندگی»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۱ش، شم ۴.

تطهیری مقدم، فریده و فریدون داداش‌پور، «سفالگری در تبریز»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۷ش، شم ۶.

تناولی، پرویز، *قالیچه‌های تصویری ایران*، *تهران*، ۱۳۶۸ش.

ثبوتی، هوشنگ، *تاریخ زنجان*، زنجان، ۱۳۶۶ش.

جزمی، محمد و دیگران، *هنرهای بومی درصنایع دستی باختران*، تهران، ۱۳۶۳ش.

جکسن، ابراهم و. ویلیامز، *سفرنامه*، ترجمهٔ منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای، تهران، ۱۳۵۷ش.

حسن بیگی، م.، «پاپوش‌های عشایری»، *فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب*، تهران، ۱۳۶۸ش، شم ۷.

همو، «کلیاتی پیرامون صنایع دستی روستایی و عشایری»، *فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب*، تهران، ۱۳۶۶ش، شم ۱.

همو، «نمد»، *فصلنامهٔ عشایری و ذخایر انقلاب*، تهران، ۱۳۶۷ش، شم ۴.

همو ، *مروری بر صنایع دستی ایران*، تهران، ۱۳۶۵ش.

همو، «ورنی؛ حیثیت هنر عشایری»، *فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب*، تهران، ۱۳۶۷ش، شم ۴.

«حصیربافی»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۳ش، شم ۲۲.

دبیری، علی، *کارگاه مینا*، تهران، ۱۳۵۵ش.

«در میان انبوه سرامیکهای رنگارنگ، و مهره‌های آبی رنگ»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۵.

دوسرسی، *ایران در ۱۸۳۹-۱۸۴۰م*، ترجمهٔ احسان اشراقی، تهران، ۱۳۶۲ش.

زمانی، عباس، «هنر سفالسازی در مند گناباد»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۱ش، شم ۱۱۹ و ۱۲۰.

«سبزه میدان و مجمع دارالصنایع»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۷ش، س ۴، شم ۹ و ۱۰.

ستاری، محمد، *خاتم‌کاری*، تهران، ۱۳۶۸ش.

همو، *منبت‌کاری*، تهران، ۱۳۶۸ش.

«سفالگری در میناب روشی منحصر به‌فرد در جهان»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۱۴.

«سنگتراشی»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۱۴.

سیمای میراث فرهنگی گیلان، تهران، ۱۳۸۰ش.

شروه، عربعلی و مهدی انوشفر، *لعاب، کاشی، سفال*، تهران، ۱۳۶۳ش.

«شیشه گر ایرانی»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۵ش، شم ۴.

شیشه‌گری در ایران، *وزارت صنایع*، *سازمان صنایع دستی*، تهران، ۱۳۶۱ش.

صدیق ایمانی، مصطفی، «بررسی کوتاهی پیرامون هنر سوزندوزی سنتی در ممقان»، *میراث فرهنگی*، تهران، ۱۳۷۱ش، شم ۶، ۷.

همو، «سفالگری دربخش زنوز»، *هنرو مردم*، تهران، ۱۳۵۵ش، شم ۱۷۳.

همو و اصغر کریمی، «سفالگری در لالجین»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۴ش، شم ۳۰.

صنایع دستی در برنامهٔ چهارم توسعهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران (۱۳۸۴-۱۳۸۹ش)، سازمان صنایع دستی، وزارت صنایع و معادن.

«صنعت چرمسازی و محصولات تکمیلی چرم»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۲۰.

طالبی، فرامرز، «قلابدوزی در گیلان»، دستها و نقشها، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۵.

علایی، علی‌اکبر، «پارچه‌های قلمکار»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۸ش، شم ۱۸۰.

علوی، بزرگ، «نمایشگاه هنرهای زیبا»، *پیام نو*، تهران، ۱۳۲۵ش، دورهٔ ۲، شم ۱۰ و ۱۱.

فخرایی، مریم، «بامبو»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۳ش، شم ۲۸.

همو، «بامبوبافی در ایران»، *صنایع دستی*، ، تهران، ۱۳۸۳ش، شم ۲۹.

فرجاد، محمدرضا، *کارگاه خاتم‌سازی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

«فرهنگ اصطلاحات فرش دستباف»، *فرش ایران*، نشریهٔ داخلی شرکت سهامی فرش ایران، تهران، ۱۳۶۵ش، شم ۷.

فقیهی، محمد، «میناکاری هنر درخشان آتش و خاک»، *فصلنامهٔ هنر*، تهران، ۱۳۶۲-۱۳۶۳ش، شم ۵.

قاضیانی، فرحناز، *بختیاریها، بافته‌ها و نقوش*، تهران، ۱۳۷۶ش.

قرابگیان، مارکار، «محمد غفاری کمال‌الملک»، *پیام نو*، تهران، ۱۳۲۵ش، دورهٔ دوم، شم ۱۰-۱۱.

قره‌نژاد، حسن، «پارچه‌های قلمکار»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۶ش، شم ۱۸۳.

قوی‌روح، نورا، «مرواربافی»، *صنایع دستی*، تهران، ۱۳۸۳ش، شم ۳۱.

کلاقیچی گنجینه، حسین، چاپ باتیک، تهران، ۱۳۶۶ش.

کریم‌نیا، مینو، معرق روی چوب، تهران، ۱۳۷۸ش.

کلیاتی دربارهٔ صنایع دستی و روستایی ایران، مدیریت طرح و برنامهٔ سازمان صنایع دستی ایران، وزارت صنایع و معادن، تهران، ۱۳۶۲ش.

گرجستانی، سعید، *آموزش هنر و فن سفال و سرامیک*، تهران، ۱۳۷۹ش.

محمدی، کبری، «بازرگانی، وزارت»، *دانشنامهٔ جهان اسلام، تهران*، ۱۳۷۵ش، ج ۱.

مصوبه شورای عالی اداری، نامهٔ شم ۱۹۰۱/۷۳۹۲ میراث فرهنگی و گردشگری (نک: *Iraniec*).

مکملی، محمدکاظم، «چاروق‌دوزی در زنجان»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۷ش، شم ۱۸۷.

مکی، حسین، *تاریخ بیست سالهٔ ایران*، تهران، ۱۳۶۲ش.

ناصری، علیرضا، *سیمای میراث فرهنگی ایلام*، تهران، ۱۳۸۱ش.

ناظرزادهٔ کرمانی، «گشایش هفتمین دورهٔ نمایشگاه کالای ایرانی» *ایران امروز*، تهران، ۱۳۲۰ش، س ۳، شم ۱.

نظری داشلی‌برون، زلیخا، «زیورهای ترکمنی»، دستها و نقشها، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۲ (ویژه زیورها و گوهرها).

نورماه، فروهر، «جایگاه صنایع دستی در برنامه‌ریزی رشد و توسعهٔ اقتصادی کشور» *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۱ش، شم ۱.

وفایی، شهربانو، *سیمای میراث فرهنگی مازندران*، تهران، ۱۳۸۰ش.

«هنرستان هنرهای زیبا» *ایران امروز*، تهران، ۱۳۱۹ش، س ۲، شم ۶.

یاوری، حسین، *آشنایی با چوب و هنرهای مرتبط با آن*، تهران، ۱۳۸۳ش.

همو، «صنایع دستی و امکانات بالقوهٔ آن»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۷ش، شم ۱.

همو، *فلزکاری*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو ، *نساجی سنتی*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو و فروهر نورماه، *نگرشی بر تحولات صنایع دستی در جهان*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو و دیگران، *قلمکار اصفهان از شروع درخشش در عصر صفوی تا به امروز*، تهران، ۱۳۸۵ش.

Ala Firooz, I., «Needlework», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/ New York, 1977.

id, «Jewelry», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/ New York, 1977.

id and S. Gluck, «Textile», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/ New York, 1977.

Edwards, C., *The Persian Carpet*, London, 1967.

Ferri, S., «Hamdicraft», *Encyclopedia of World Art*, New York, 1963.

Ford, P. R. J., *Oriental Carpet Design*, London, 1989.

Gluck, J. and k. pir, «Basketry», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

id, «Potery», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

id and C. J. Penton, «Glass», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

id, «Stone», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

Honarfar, H., «Enamel» *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

Hull, A. and J. Luczyc-Wyhowsky, *Kilim, The Complete Guide*, London, 1994.

Iraniec, www.iraniec.ir/utils/getFile.aspx?Idn=147.

Opie, J., *Tribal Rugs*, Singapour, 1992.

pope, A. U. and P. Ackerman, introd. «Textile», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/ New York, 1977.

Shahrokh (Yeganegi), F., «History of The Handicrafts center», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

Stilo, D., «Isfahan: xxi provincial Dialects», Encyclopaedia Britannica, 1989, vol. XIV.

Tanavolli, P., *Shahsavan, Iranian rugs and Textiles*; Quart, 1998.

Tarh.majlis, http://tarh.majlis.ir/.

Wertime, J. W., «Metalwork», *A Survey of Persian Handicraft*, Tehran/New York, 1977.

Wulff, *The Traditional Crafts of Persia*, Cambridge/London, 1966.

فرش و فرش‌بافی در ایران

سیروس پرهام

I. انواع فرش دست‌بافت

گستردنی‌های دست‌بافتهٔ ایران به سه گروه اصلی منقسم است: قالی، گلیم و زیلو. قالی، که در برخی مناطق قالین و غالی/ غالین خوانده می‌شود، فرشی است پشمی یا ابریشمی، گره‌بافته و پرزدار و خواب‌دار. قالی مشتمل بر اقسامی دیگر از گره‌بافته‌ها نیز هست که بعضی گستردنی و افکندنی است؛ مانند گَبّه و قالی ـ گبه، و بعضی را کاربردهای دیگر است، همچون قالی ـ خرجین و قالی ـ مَفرش.

واژهٔ قالی

لغت‌شناسانِ معاصر واژهٔ قالی را ترکی و بنا بر مشهور منسوب به شهر قالی‌قَلا/ قالیقَلا واقع در ارمنستان دانسته‌اند[1]. این انتساب پایهٔ متین تاریخی و لغوی ندارد، زیرا صرف‌نظر از آنکه لفظ قالیقلا ترکی نیست بلکه شکل عربی نام ارمنی آن محل (کالی‌کلا) است، در اساس متکی بر روایت دهان به دهان گشتهٔ یاقوت حَمَوی (وفات: ۶۲۶ق) است در

مُعجَم‌البُلدان، و بعدها به نقل از او در *نزهَةالقلوب* حمدالله مستوفی تألیف ۷۴۰ق[۲]. در متون تاریخی ـ جغرافیایی بسیار کهن‌تر، از سده‌های ۳ و ۴ق، نه به قالی‌بافی قالیقلا اشاره رفته نه به ریشه گرفتن واژهٔ قالی از نام آن شهر. کهن‌ترین متن در این باب *فتوح‌البلدان* احمد بن یحیی بلاذری، تألیف دههٔ ۲۵۰ق، که وجه تسمیهٔ قالیقلا را به شرح تمام آورده است: «چون وی [ارمنیاقس پادشاه ارمنستان] بمُرد؛ زنش به پادشاهی رسید که او را قالی می‌نامیدند و هم او شهر قالیقلا را بساخت و آنرا قالی قاله نام کرد که معنی آن احسان قالی است تازیان قالی‌قاله را معرب نموده قالیقلا گفتند»[۳]. همچنین *البُلدان* ابن‌فقیه همدانی، که در ۲۸۰ق به تألیف در آمده در این باره جز این نمی‌گوید: «قالی‌قلا [نام] زنی بود که شهر قالی قلا را بساخت و آن شهر بدو منسوب بگشت ... »[۴]. همچنین است *مسالک و ممالک* اصطخری (وفات: ۳۴۶ق)[۵]، *صورةالارض* ابن‌حوقل (تألیف پس از ۳۶۵ق)[۶]، *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب* (تألیف ۳۷۲ق)[۷] و *احسن‌التقاسیم فی معرفةالاقالیم* مَقدِسی (تألیف ۳۷۵ق)[۸].

پژوهش‌هایی که به تازگی در متون پهلوی به انجام رسیده این احتمال را به میان آورده که قالین و غالین در اصل به صورت کالین[(۱)] بوده که در *ستایش سی‌روزه* و *شایست و ناشایست* و *نیرنگستان* مکرر آمده و در *ستایش سی‌روزه* به «بِستران بستر» متصف گشته است[۹]. کالین، که آنرا در گزارده‌های متون پهلوی اغلب دارین (چوبین) خوانده‌اند نیز خویشاوند kārayan دانسته شده که در *وندیداد*[۱۰] به‌کار رفته است ... [و] باید از ریشهٔ kar باشد که ریشهٔ واژهٔ کاشتن است. در واقع، با توجه به گره که در تار و پود فرش کاشته می‌شود، این نام پدید آمده است. کالین بر همان رسم و قاعدهٔ تبدیل کاف به قاف (مانند مبدل گشتن کاووس و کابوس به قابوس، و کُواد به قباد، و کَلات به قلات) به صورت قالین متحول گردیده است. در تمام شمال افغانستان ــ حتی نزد ترکمان‌های آن سامان ــ در شمال خراسان و در بخش عمده‌ای از فارس، خصوصاً ایلات لر کهگیلویه و بویراحمد و ایل باصری و در نواحی مرودشت و کامفیروز و کربال و داراب، کوچ‌نشینان و روستائیان به جای قالی، قالین گویند و «مردم کشمیر هم واژهٔ اصیل کالین را به‌کار

(1). Kālēn

می‌برند»[۱۱].

لفظ غالی نیز از اوایل سدهٔ ۴ق در شعر فارسی ماندگار گشته است:

نَپَرَد بلبل اندر باغِ جز بر بُسَد و مینا

نپوید آهو اندر دشت جز بر غالی و پَرنون

رودکی

بساط غالی رومی فکنده‌ام دو سه جای

در آن زمان که به سویی فکنده‌ام محفور

فرخی

ضبط غالی تا سدهٔ ۱۱ق رسمیت دیوانی داشته و در فرمان‌ها و احکام و دیگر اسناد دیوانی و نیز وقف‌نامه‌ها و قباله‌ها و دیگر سندهای محاضر شرع مصطلح بوده است. در وقف‌نامهٔ موقوفات گنجعلی خان در کرمان (مورخ ۱۰۰۸ق)، قالی را به‌صورت «فرش غالی» نوشته‌اند[۱۲] ظاهراً این است که رسمیت دیوانی و محضری واژهٔ غالی در سدهٔ ۱۲ق پایان پذیرفته، چون در *طومار صَفّیه صفویه* (*گنجینهٔ شیخ صفی*)، مورخ ۱۱۷۲ق، همه‌جا قالی و قالیچه ضبط شده است. ولی در فرش‌بافی عشایری و روستایی برخی مناطق ایران، به‌ویژه فارس، لفظ غالی تا نیمهٔ اول سدهٔ ۱۴ق به صورت نوشتاری؛ و در تداول و گفتار مردم برخی نواحی تا زمان حاضر، روا و بر دوام مانده است[۱۳].

قالین هم در شعر و نثر فارسی پیشینهٔ دیرین دارد. «مرد ره را بوریا قالین بود» از سروده‌های خواجه عبداللّه انصاری (وفات: ۴۸۱ق) است، و شیخ ابوالفضل عَلامی، وزیر و تاریخ‌نگار اکبر شاه گورکانی، هم «قالیچهٔ مخملی» نوشته است هم «سه زوج قالین دوازده ذرعی»[۱۴]. وجود روستاهای قالینی در شهرستان جهرم و قالین‌قِیه در تالش نیز پشتوانهٔ تاریخی ـ جغرافیایی این نظریهٔ زبان‌شناختی است[۱۵]..

ساختار و اسلوب گره‌بافی

ساختار قالی استوار است بر تاروپود و گره‌هایی که بر تارها بسته می‌شود، و پرز خواب‌دار دست‌بافته از همین گره‌ها در وجود می‌آید. تارها در جهت قائم بر دار قالی‌بافی محکم می‌گردد و پودها در جهت افقی پس از یک رَج (رَگ) گره کشیده می‌شود (استثنا

بر قاعده: پودگذاری پس از دو تا چهار رج گره است در قاین و دُرُخش خراسان، که آنرا تکه‌بافی خوانند). دار قالی‌بافی در کارگاه‌های شهری و روستایی ایستاده و عمودی است و نزد عشایر کوچ‌رو و در برخی خانه‌های روستایی افقی و زمینی است. کوچ‌نشینان ناگزیر به داشتن دار زمینی‌اند تا به هنگام کوچ سالانه میان ییلاق و قشلاق به آسانی بتوان دار را جمع کرد و بر پشت چهارپایان از جایی به جای دیگر برد.

تار قالی‌های شهری عمدتاً از نخ است، مگر آنکه فرش را به غایت ظریف و نفیس بخواهند و ابریشم را جایگزین نخ کنند. تار گره‌بافته‌های عشایری، چه کوچ‌رو و چه یکجانشین، عمدتاً از پشم (رنگ نشده) است، مگر در سالیان اخیر که اغلب نخ به‌کار برند. در بافت قالی از یک تا سه پود بهره می‌گیرند، که در شهرها و اغلب روستاها نخی یا نخی و پشمی یا نخی و ابریشمی است. در قالی‌های سه‌پوده هم گهگاه هر سه نوع الیاف را به‌کار می‌آورند. در قدیم قالی‌های ایلیاتی تمام پشم بوده، بدین معنی که تار و پود و پرز جملگی پشمین بوده است.

گره زدن به دو شیوهٔ متفاوت و کاملاً متمایزِ «فارسی» یا «سِنه»، و «ترکی» یا «گِردِس» صورت می‌پذیرد. از آنجا که این اصطلاحات قومی ـ زبانی سبب بدفهمی و گمراهی عمومی شده بود و حتی برخی فرش‌شناسان (از جمله سسیل ادواردز مؤلف *قالی ایران*) شیوهٔ گره‌زدن ترک‌زبانان را «ترکی/ گردس»، و از آنِ فارسی‌زبانان را «فارسی/ سنه» می‌دانستند و می‌شناساندند، حال آنکه قشقایی‌های ترک‌زبان گره «فارسی» و بافندگان منطقهٔ سنه (سنندج) گره «ترکی» به‌کار می‌برند، از اوایل دههٔ ۱۳۴۰ش/۱۹۶۰م اصطلاحات گره «ترکی» و «فارسی» به‌تدریج منسوخ و گره متقارن و نامتقارن به ترتیب جایگزین و مرسوم گردیده است.

در هر دو شیوه، گره به‌طور متعارف بر دو تار بسته می‌شود. گره‌زدن بر بیش از دو تار، که در اسلوب نامتقارن ۴ تا ۶ تار را دربرمی‌گیرد و به «گره جفتی» معروف است، که به منظور تسریع در بافندگی انجام می‌گیرد، پسندیده نیست چون از دوام فرش می‌کاهد. در گرهٔ متقارن رشته‌ها و الیاف پود (خامه) از روی دو تار به زیر می‌رود و دنباله‌هایش از میان تارها به سمت بالا و رویهٔ فرش بیرون می‌آید. خامهٔ گرهٔ نامتقارن دور یکی از تارها پیچیده می‌شود و یک سر آن از میان دو تار و سر دیگر از زیر تار

مجاور به بالا می‌رود. در شیوهٔ نامتقارن، خامه یا بر تار سمت راست می‌پیچد یا بر تار سمت چپ، بر همان روالِ راست یا چپ بودن تارِ گره خورده، گره‌های نامتقارن «راست» و «چپ» پدید می‌آید که این اقسام فرعی کم‌وبیش به همان اندازهٔ نوع گره در شناسایی محل بافت دست‌بافته کارساز است. مرحلهٔ دیگر تمایز گرهٔ نامتقارن بستگی به آن دارد که زاویهٔ پیچش خامه بر تار اول و زوایهٔ گذر آن از زیر تار دوم یکسان و هم عرض باشد یا اینکه یکی بالاتر از دیگری قرار گیرد. بر همین منوال سه قسم گرهٔ نامتقارن به‌وجود می‌آید که در قسم اول خامه در امتداد خط مستقیم از روی تارها بگذرد، و در قسم دوم و سوم در امتداد مایل به سمت راست یا چپ.

پراکندگی گرهٔ متقارن و نامتقارن در شهرها و روستاهای ایران، منطقه‌ای است و کم‌وبیش قابل مرزبندی گسترهٔ جغرافیایی. اسلوب بافندگی ایلات و عشایر بستگی به منطقهٔ زیست ندارد و متکی بر سنت ایلی و بعضاً طایفه‌ای است. در غرب ایران عمدتاً گرهٔ متقارن متداول است و در شرق ایران گرهٔ نامتقارن. در حوزه‌های قالی‌بافی شهری و روستایی ایران مرکزی گرهٔ نامتقارن به نسبت $\frac{3}{4}$ مراکز بافندگی غلبه دارد.

ایلات لر و کرد و شاهسون و اینالو عموماً، و افشارها (جز یکی دو طایفه) و بهارلوها (جز تیرهٔ اسدبیگی) و عرب‌های فارس (جز تیره‌ای از طایفهٔ مزیدی) گرهٔ متقارن به‌کار می‌گیرند. نزد ایلات قشقایی (جز یکی دو تیره) و باصری و بلوچ و ترکمن‌های شمال خراسان گرهٔ نامتقارن مرسوم است. البته در موارد استثنایی، مانند به زناشویی رفتن بافندهٔ گرهٔ متقارن به طایفه‌ای که رسم آن نامتقارن است، یا به عکس، نمونه‌هایی که با گرهٔ غیرمتداول بافته شده است هم می‌توان یافت.

شناخت انواع و اقسام گره برای تشخیص محل بافت فرش‌های گره‌بافته اهمیت اساسی دارد، چرا که شیوهٔ گره‌زدن در هر محل یا طایفه بسیار به ندرت تغییر می‌کند و قرن‌ها بر یک منوال می‌ماند. حال آنکه دیگر جنبه‌های اسلوب بافندگی، که از آن جمله است جنس و رنگ تار و پود، طرز شیرازه‌بافی لبه‌های قائم فرش و سبک مُهر کردن سر و ته فرش، به دلایل گوناگون و در اوضاع و احوال متفاوت دگرگونی می‌پذیرد. همچنین است سبک طراحی و نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی و نوع رنگیزه‌ها و رنگمایه‌ها و جنس پشم که جملگی قابلیت داد و ستد و از جایی به‌جای دیگر رفتن دارند.

گلیم

فرش گلیمبافت، که در برخی مناطق پلاس گویند، دست‌بافت‌هایی است بدون گره و پرز و خواب. طرح و نقش گلیم از پودهای رنگین به هم می‌رسد و هر دو روی آن همسان است و همرنگ، و بر خلاف قالی دارای قابلیت کاربرد یکسان. گلیم را اقسامی چون جاجیم و سوماخ یا شیرکی یا سوزنی است که اسلوب بافت آنها از حیث چگونگی به‌کار بستن تار و پودها با گلیم فرق می‌کند. واژهٔ گلیم فارسی است و از نخستین سال‌های سدهٔ ۴ق/۱۰م در ادبیات فارسی (در سروده‌های ابوشکور بلخی و ابوالعباس رَبَنجَنی) کاربرد مکرر داشته است. لفظ گلیم و گلیمینه نیز همچو «کالین» پهلوی و قالین فارسی دری در ابتدا هم به جامهٔ درشت پشمین و هم به فرش پشمین خشن و زبر اطلاق می‌شده است.

زیلو

فرشی است بافته از نخ (و به نوعی دیگر از پشم) که نقوش عمدتاً هندسی آن در بیش از دو رنگ بافته نمی‌شود (اغلب آبی و سفید). تار و پود زیلو در پشت و رو جابه‌جا می‌شود که در نتیجه نقشمایه‌هایی که در رویهٔ دست‌بافت به رنگ روشن است در پشت آن تیره رنگ است. کهن‌ترین ضبط واژهٔ زیلو در کتاب *حدودالعالم من المشرق الی المغرب* آمده است که متنی است پارسی از سال ۳۷۲ق.

II. مقدمهٔ تاریخی، و فرش‌بافیِ ایران پیش از اسلام

به لحاظ آسیب‌پذیری الیاف فرش دست‌بافت (پشم و نخ و ابریشم)، اندک نمونه‌های برجای مانده از دوران باستانی آن چنان نیست که بتوان بر سرآغاز و خاستگاه انواع، یا یکی از انواع فرش‌بافی آگاهی یافت. از اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م که توجه باستان‌شناسان و هنرشناسان مغرب زمین به تاریخ هنر و صنعت فرش‌بافی مشرق زمین معطوف گشت، تا به امروز که دانش فرش‌شناسی متکی بر پشتوانه‌ای عظیم از منابع پژوهشی و مدارک عینی منسوج و یافته‌های باستان‌شناختی علمی است، هنوز دانشمندان در پاسخ این پرسش دیرینه به اجماع نرسیده‌اند که فرش‌بافی در کدام دورهٔ تاریخی یا پیش از

تاریخی، و در کدام سرزمین و نزد کدام قوم آغاز شده است. شاید یگانه مورد اتفاق‌نظر تقدم زمانی گلیم‌بافی باشد بر قالی‌بافی.

قدمت قالی‌بافی

پیش از آنکه باستان‌شناس روس، سرگئی ایوانویچ رودنکو، قالیچهٔ هخامنشی مشهور به «قالی پازیریک» را به سال ۱۹۴۹م در یکی از گورهای یخ بستهٔ اقوام سکایی، واقع در درهٔ پازیریک، جنوب جبال آلتایی، پیدا کند، عموم فرش‌شناسان قالی‌بافی را صناعتی می‌دانستند حداکثر ۱۵۰۰ ساله؛ بعضی هم، چون فرش‌شناس نامدار آلمانی کورت اردمان، بر این باور بودند که فن گره‌بافی پیش از سدهٔ ۵ق/۱۱م در ایران وجود نداشته است[۱۶]. با بیرون آمدن قالی پازیریک از میان گورهای یخ بستهٔ سیبری، که یگانه گره‌بافتهٔ به نسبت تندرست و کامل پیش از اسلام است در جهان، دانسته شد که هنر و صناعت قالی‌بافی بسی دیرینه‌تر از آن است که می‌پنداشته‌اند. این دست‌بافتهٔ پشمین منجمد، که آزمایش کربن ۱۴ عمر آنرا میان ۴۵۰-۳۵۰ق‌م برآورد کرده است، قدمت فن گره‌بافی را به حدود ۲۴۰۰ سال پیش می‌رساند.

اسلوب پیشرفتهٔ بافت قالی پازیریک، که با ۳۶۰۰ گرهٔ متقارن در دسی‌متر مربع بافته شده است، و خصوصاً ظرافت متعالی فرشپارهٔ به غایت ریزبافتی (۷٬۰۰۰ گرهٔ نامتقارن در دسی‌متر مربع) که از گوری دیگر ــ مسافتی دورتر و حدود ۱۰۰ سال کهن‌تر ــ در باش‌آدار فراچنگ آمد[۱۷]، دلالت بر آن داشت که این دو دست‌بافتهٔ عتیق متکی بر سنت گره‌بافی چندین صد ساله‌ای است که به اواخر عصر مفرغ (حدود ۱۵۰۰ق‌م) و بسا که به اواسط آن عصر (حدود اواخر هزارهٔ سوم ق‌م) می‌پیوندد.

پس از آنکه باستان‌شناس دیگر روس ایگور خلوپین، در نیمه‌های دههٔ ۱۹۷۰م، ابزارهای مخصوص قالی‌بافی را در گورهای زنان عصر مفرغ در درهٔ سیمبار ترکمنستان (که البته در آن زمان ترک‌نشین نبوده) پیدا کرد[۱۸]، تاریخ قالی‌بافی از ۳۰۰۰ سال پیش هم فراتر رفت. مهم‌ترین این دست‌افزارها، چاقوی قالی‌بافان است که در آذربایجان «پیچاخ» گویند، در اصفهان «تیغ»، در فارس «کَلّه کارد»، در کردستان «چَه‌گو» و در کاشان «دَلَقَتی».

مقایسهٔ این ابزارها با مشابه آنها، که از کاوش‌های دامنه‌های جنوبی البرز در جانب شمالی خراسان به‌دست آمده بود، خلوپین را به این نتیجه رسانید که لایه‌های باستان‌شناختی ایران و ترکمنستان از دورهٔ زمانی واحد است و متعلق به «دورهٔ اول عصر آهن در ایران که تاریخ آن به یقین سده‌های ۱۴-۱۰ ق‌م است»[۱۹]. بررسی دیگری که متکی بر تجزیه و تحلیل باستان‌شناختی سفالینه‌های درهٔ سیمبار است، نشان داده که این سفالینه‌ها منطبق است با دست‌آفریده‌های محل‌های باستانی نزدیک به سیمبار که آزمایش‌های کربن ۱۴ آنها را اواخر هزارهٔ سوم تاریخ‌گذاری کرده است. از این جمله است تپه‌حصار دامغان و شاه‌تپهٔ گنبد قابوس که همین چاقوهای قالی‌بافان در گورهای آنجا نیز پیدا شده، و بر همین اساس نتیجه گرفته‌اند که تاریخ «قالی‌بافی شمال ایران و شرق دریای کاسپی را اکنون می‌توان، تا زمانِ اندکی پیش از ۲۰۰۰ق‌م، به عقب برد»[۲۰].

پژوهش‌هایی هم که در ایران انجام یافته مدلل می‌دارد که قالی‌بافی در اواخر هزارهٔ سوم در مناطقی وسیع از ایران ــ از آذربایجان و گیلان و لرستان تا فارس و کرمان ــ متداول بوده است. قطعات مفرغی که در تپه یحیی (کرمان)، از هزارهٔ سوم، و تالش (هزارهٔ دوم) به‌دست افتاده و در موزهٔ ملی ایران و چند موزهٔ خارج از کشور محفوظ است، مراحل تحول ساخت و کاربرد چاقوی مخصوص قالی‌بافان را نمودار می‌سازد. چنین است نیز انواع سُک (خلال) قالی‌بافی که تا به امروز برای کوبیدن رج‌های پود و گره قالی به‌کار می‌رود و پیش از آن باستان‌شناسان همه را سنجاق و سوزن زینتی می‌پنداشته‌اند، حال آنکه برخی آشکارا جنبهٔ تزیینی ندارد[۲۱].

به لحاظ شرایط اقلیمی، نمونه‌های گره‌بافته یا پرزدار پودپیچی شدهٔ (پرز از پود)[(1)] چندانی از اعصار پیش از هخامنشیان در سرزمین ایران امروزی و کشورهای همجوار باقی نمانده و آنچه هست فرشپاره‌های نیمه‌متلاشی بسیار کوچکی است که تمامی ویژگی‌های قالی‌بافی آن روزگاران و جهان ایرانی را نمودار نمی‌کند. از این شمار است: فرشپاره‌های بسیار کوچکی از کاوش‌های شهر سوختهٔ سیستان به زمان ما رسیده و هزارهٔ سوم ق‌م تاریخ‌گذاری شده است. این تکه‌ها همه پرزدار پودپیچ قلاب‌بافت است و پرزدار

(1). Looped

گره‌بافته نیست. دیگر، فرشپارهٔ پرز پود قلاب‌بافتی است که از لایه‌های سدهٔ ۹ق‌م از حَسَنلو به‌دست آمده و فرشپاره‌های پرزدار کم‌وبیش متلاشی شهر قومس خراسان[۲۲].

در سرزمین‌های همسایه یا نزدیک به ایران دفینه‌های گره‌بافته‌ای یافته‌اند که کهن‌ترین و مهم‌ترین آنها بخشی از ۴۰ فرش‌پارهٔ اشکانی ـ ساسانی غارهای الطار در جنوب عراق است. نمونه‌های پرزداری که هیأت باستان‌شناسی کوزلُف در اوایل سدهٔ ۲۰م و فُن لاک و هیأت باستان‌شناسان آلمانی پیش از جنگ جهانی دوم در نوئین اولا، مغولستان، بر جادهٔ ابریشم به‌دست آورده‌اند، و تکه قالی‌های پشمی فراوانی که از کاوش‌های باستان‌شناختی لولان، ترکستان شرقی، سر آرل استاین را نصیب گشته[۲۳]، از اواخر اشکانیان تا اوایل عصر ساسانی تاریخ‌گذاری شده است. هرچند چینی نبودن این فرشپاره‌ها محقق است، خاستگاه آنها دانسته نیست.

غنی‌ترین و متنوع‌ترین این سه دفینه همان مکشوفه «چهل پارچه» غارهای الطار است که براساس آزمایش کربن، نمونه‌های قالی‌بافی سدهٔ ۳ق‌م تا اواخر سدهٔ ۳م را دربردارد[۲۴]. از ۵ فرشپارهٔ به یقین ساسانی این مکشوفه، یکی دورو است[۲۵]، که گواه است بر تنوع اسلوب‌های گره‌بافی به روزگار ساسانیان. ویژگی مهم دستاوردهای هیأت کوزلف، که جملگی در موزهٔ ارمیتاژ مخزون است، در آن است که این نمونه‌های پرزدار عتیق همراه با جعبه‌ای لاکی مدفون گشته که تاریخی معادل سال ۳م بر آن ثبت است[۲۶]. بخش عمدهٔ یافته‌های فُن لاک در بمباران‌های برلین از میان رفت، اما آنچه مانده همانند یافته‌های کوزلف بر خوردار از تنوع و غنای رنگ‌آمیزی و مزین به همان نقشمایه‌ها و نگاره‌هایی است که تا به امروز در فرش‌بافی خاورمیانه رواج دارد[۲۷]. فرشپاره‌های دورا ـ اوروپوس، شهر قدیم سوریه، که پیش از ۲۶۵م تاریخ‌گذاری شده، با هر دو نوع گرهٔ متقارن و نامتقارن بافته شده‌اند[۲۸]. این یافته‌های اواخر اشکانیان و اوایل ساسانیان نشان دهندهٔ رواج هر دو شیوهٔ گره‌بافی در یک سرزمین و منطقه و در یک دورهٔ زمانی است ـــ سنتی که دست‌کم از عصر هخامنشی آغاز شده و در ادوار بعدیِ پیش از اسلام و پس از اسلام بی‌وقفه تا به امروز امتداد یافته است.

تا مهر ماه ۱۳۹۰/اکتبر ۲۰۱۱ جز همین تکه‌های کوچک و تار و پود گسیخته، فرش گره‌بافته‌ای از دورهٔ ساسانی دستیاب نبود (نک: پیوست)، که کم وبیش همتایی باشد

برای قالی پازیریک و سبک و شیوهٔ طراحی قالی‌های آن عصر را با وضوح نسبی بنمایاند و رشتهٔ پیوندی باشد ــ هرچند نازک ــ میان قالی پازیریک و کهن‌ترین نمونهٔ گره‌بافته در ایران اسلامی که در فسطاط پیدا شده است.

قالی پازیریک

کشف قالی پازیریک برای تاریخ هنر و صناعت قالی‌بافی به‌طور اخص، و تاریخ فرهنگ و تمدن به‌طور اعم، از ارزش و اهمیتی عظیم برخوردار است (تصویر ۱).

کاشف قالی پازیریک، سرگئی رودنکو، در کتابی که در سال ۱۹۶۸م منتشر شد (ترجمهٔ انگلیسی، ۱۹۷۰م) مدارک و شواهد فراوان در اثبات تبار ایرانی ـ هخامنشی قالی پازیریک ارائه کرده است[۲۹]. رُمان گیرشمن اولین باستان‌شناس ایرانی‌شناسی بود که اصالت ایرانی این کهن‌ترین فرش گره‌بافتهٔ جهان را تأیید کرد[۳۰]. نخستین فرش‌شناس صاحب‌نام که ایرانی بودن قالی پازیریک را پذیرفت کورت اردمان بود، گو اینکه در گره‌بافته بودن آن تردید روا داشت[۳۱]. تردید اردمان مسبوق بود به نظریهٔ دیرینهٔ او دربارهٔ سرآغاز و خاستگاه فن گره‌بافی. این نظریه، که حتی سالیانی پس از اعلام گره‌بافته بودن قالی پازیریک دوام یافت، در کنگرهٔ ایران‌شناسی سال ۱۳۳۹ش/۱۹۶۰م، که در تهران برگزار شد، مؤکد گشت و بدین صورت بسط یافت: گره‌بافی در حدود ۲۰۰۰ سال پیش در آسیای میانه و به دست کوچ‌روان «محتملاً ترک‌زبان» آن سرزمین آغاز شده و تا «سدهٔ ۱۰م [۴ق]» محدود و منحصر بوده است به همانجا[۳۲]. براساس همین نظریه وی به این نتیجهٔ ضد تاریخی غیر علمی دست یافت که زمان رواج قالی‌بافی در خاورمیانه و خاور نزدیک سدهٔ ۵ق/۱۱م است که «ترکان سلجوقی ایران و بین‌النهرین و آسیای صغیر و شمال سوریه را فتح کردند»[۳۳].

نخستین فرش‌شناسی که بر ایرانی نبودن قالی پازیریک دلیل آورد، هرمان هاک آلمانی بود که در نیمه‌های دههٔ ۱۹۵۰م گوزن‌های شاخ پهنی را که رودنکو به دلایل متعدد گوزن زرد خال‌دار اورآسیایی ــ معروف به بین‌النهرینی ــ شناسانده بود، گوزن شاخ پهن شمالی خواند[۳۴]. این تعبیر و شناسایی غیرعلمی رفته رفته به چند کتاب فرش‌شناسی دیگر نیز راه یافت[۳۵]، و در ۱۹۹۰م با مقالهٔ «فرش‌های پیش از اسلام»

دانشنامهٔ *ایرانیکا*، منزلت شبه‌علمی پیدا کرد. نویسندهٔ این مقاله با قاطعیت نوشت: قالی پازیریک را «اغلب به غلط ایرانی دانسته‌اند، حتی کاشف آن هم [چنین تشخیص داده است] ... . با توجه به اینکه گور شمارهٔ ۵ از پایان سدهٔ ۴ یا آغاز سدهٔ ۳ق‌م است، این قالی محتملاً به دورهٔ هخامنشی تعلق ندارد»[۳۶].

به‌رغم آنکه گورپشته‌ای که قالی پازیریک از آن بیرون آمده حداکثر اواخر سدهٔ ۴ق‌م تاریخ‌گذاری شده است، این تاریخ به هیچ‌رو دلالت بر تاریخ بافت این فرش گره‌بافته نتواند داشت، و صرفاً زمان در گور نهاده شدن آنرا نشان می‌دهد. موزهٔ ارمیتاژ، که قالی پازیریک را بیش از نیم قرن در محفظهٔ شیشه‌ای مخصوص در دمای زیر صفر محفوظ داشته، این فرش عتیق را «سدهٔ ۵-۴ق‌م» تاریخ‌گذاری کرده است[۳۷]. این تاریخ‌گذاری گواه آن است که علاوه بر تعلق به دورهٔ هخامنشی، قالی پازیریک چند دهه پیش از تدفین، بافته شده است. وقتی که فرشپارهٔ «بسیار ظریف‌تر» باش‌آدار «حدود ۱۰۰ سال کهن‌تر» باشد[۳۸]، به تبع آن استدلال هخامنشی نبودن قالی پازیریک سست می‌گردد.

ظاهراً وجود این نوع خاص گوزن و طرز پشت سرهم قرار گرفتن این جانور و خمیدگی سر و گردن آن دلیل گرفته شده است بر ایرانی نبودن قالی پازیریک: «جانوری خال‌دار و سر خمیده ... که بازنمایی به نسبت طبیعت‌گرایانه و سر خمیدهٔ این جانور گواه آن است که این قالی در آسیای میانه یا سیبری بافته شده که این جانور بومی آنجاست، و بازنمایی طبیعت‌گرای جانوران نیز شیوهٔ خاص آن سرزمین است»[۳۹]. فارغ از غرابت منحصر ساختن بازنمایی «طبیعت‌گرایانه» جانوران «سرخمیده» به «آسیای میانه» و «سیبری»، وجود گوزن خال‌دار در این سرزمین‌ها در هیچ زمان گزارش نشده و در آثار هنری این سرزمین‌ها نیز بازنمایی نگشته است. رودنکو به تفصیل تمام ویژگی‌های شاخص گوزن شاخ پهن اورآسیایی[1] (تصویر ۲ الف) را برشمرده که افزون بر خال‌دار بودن چندین وجه تمایز بارز دیگر دارد، از جمله نوار شطرنجی دو رنگی که از پشت گردن تا دم جانور کشیده شده است[۴۰]. در هنر جانورنگاری غنی و پرتنوع سکاهای سیبری حتی یک نمونه از این گوزن خاص به هیچ صورت و حالت دیده نشده است.

1. Cervus dama

در آثار هنری آسیای میانه نیز اثری از گوزن خال‌دار شاخ پهن ــ با نوار شطرنجی بر پشت ــ سراغ نداده‌اند، چه رسد به آنکه همچون گوزن‌های قالی پازیریک یا سبوی ساسانی موزهٔ بریتانیا پشت سرهم، با فاصله‌های یکسان، به حالت طبیعی در چَرا باشند.

گوزن قالی پازیریک همان جانوری است که از دوران غارنشینی در لرستان نقش صخره‌ای آن برجای است و از هزارهٔ ۴ق‌م، در امتداد هزاره‌ها در انواع آثار هنری ایران مُخلّد گشته است: در مهرهای هزارهٔ ۴ و ۳ق‌م شوش و تپه موسیان خوزستان و شهداد کرمان؛ در پیکره‌های مفرغی لرستان و قفقاز در هزارهٔ ۲ق‌م؛ در گنجینه‌های مانایی ـ مادی زیویه/قَپلانتو، کردستان؛ و آثار پرشمار زرین و سیمین و مفرغین مارلیک/ املش، گیلان، از اواخر هزارهٔ ۲ تا اوایل هزارهٔ یکم؛ در تکوک (ریتون) نقرهٔ هخامنشی، با خال‌ها و شاخ‌های زرین، و در نقش‌برجستهٔ پلکان کاخ تاچارا؛ در مهرها و نقش‌برجسته‌های صخره‌ای طاق بستان و ظروف سیمین ساسانی؛ در سفالینه‌های لعاب‌دار و کاشی‌های سده‌های ۵ و ۶ق؛ در نقاشی‌های مینیاتور و تذهیب و تشعیرهای اوایل سدهٔ ۹ تا اواخر سدهٔ ۱۰ق؛ در بیش از ۳۰ قالی و گلیم عصر صفوی؛ در پارچه‌های سدهٔ ۱۱-۱۲ق؛ در دست‌بافته‌های سوزنی لری و قشقایی سدهٔ ۱۲-۱۴ق (تصویر ۲ب)؛ و سرانجام در پته‌دوزی کرمان در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ق.

گوزن شاخ پهن و خال‌دار اورآسیایی ظاهراً پس از مهاجرت از اروپا به بین‌النهرین در بیشه‌زارهای غرب ایران پراکنده گشته و به‌تدریج به سایر مناطق ایران زمین رفته است. نسل این جانور تا حدود نیم قرن پیش منقرض پنداشته می‌شد، چون آخرین بار باستان‌شناس انگلیسی و کاشف نینوا، سر آستن لایارد، این گوزن‌ها را در آغاز دههٔ ۱۸۴۰م در شمال‌شرقی خوزستان (که قلمرو جنوبی بختیاری‌ها و از نواحی غربی لرهای کهگیلویه است) دیده و گزارش کرده بود[۴۱]. بدین قرار، بازنمایی نیمه هندسی و شیوه‌یافتهٔ این جانور در دست‌بافت‌های قدیم سوزنی لرهای کهگیلویه و بویراحمد، الگوی زنده و طبیعی داشته که به رسم نگاره‌پردازی ایلیاتی با خطوط راست و شکسته طراحی می‌شده است. قشقایی‌ها، که در همسایگی لرها، ییلاق دارند، این نقشمایه را به همان صورت ساده شدهٔ شیوه‌یافته از همسایگان تابستانی خود برگرفته و یکی از نقشمایه‌های اصلی گروهی از جُل اسب‌های سوزنی خود قرار داده‌اند ــ همهٔ گوزن‌ها به صف و پشت

سر هم ــ به همان شیوهٔ حاشیهٔ قالی پازیریک و سبوی ساسانی (تصویر ۳)[۴۲].

آخرین بازماندگان را دو جانورشناس آلمانی در سال ۱۳۳۶ش در بیشه‌های کنار کرخه پیدا کردند. این جانور بسیار کمیاب در آلمان و پناهگاه حیات وحش دشت ناز در شمال ایران پرورده و تکثیر شده و به گوزن زرد ایرانی[(۱)] مشهور گشته است[۴۳]. گوزن زرد ایرانی شبیه گوزن زرد اورآسیایی[(۲)] است، ولی جثه‌اش بزرگ‌تر و شاخ‌هایش کوچک‌تر است[۴۴]. بسا که به مرور زمان از گستردگی شاخ‌های گوزن زرد ایرانی کاسته شده باشد، چرا که در اکثر بازنمایی‌های این گوزن در فرش‌های صفوی شاخ‌ها به همان پهنای شاخ گوزن‌های پازیریک و تمامی نمونه‌های ساسانی است. شاید هم این نژاد را دو تیره بوده که تنها یکی جان به‌در برده است.

چنین می نماید که سرانجام در اواخر دههٔ اول هزارهٔ ۳م، فرش شناسان تراز اول مغرب زمین ایرانی ـ هخامنشی بودن گوزن قالی پازیریک را پذیرفته‌اند[۴۵].

گروهی از نویسندگان نیز به صرف پیدا شدن قالی پازیریک و فرشپارهٔ باش‌آدار در جنوب جبال آلتایی، آنها را دستاورد کوچ‌روان سکایی ــ یا قبیلهٔ کوچ‌نشین خویشاوند آنها ماساگته[۴۶] ــ دانسته‌اند. صرف‌نظر از ظرافت بافت قالی پازیریک و خصوصاً فرشپارهٔ باش‌آدار و نیز گلیمپاره‌های پازیریک، که در این حد ریزبافی کوچ‌روان را در امکان نمی‌آید، ــ و اصولاً آنان را نیازی به ریزبافی بدین‌مایه نیست ــ و صرف‌نظر از اینکه فرش‌های سکاییان سیبری همه از جنس نمدهای منقش بوده است[۴۷]، که طرح و نقش آنها با قالی پازیریک فرق بارز دارد، طرح به غایت سنجیده و متوازن قالی پازیریک در تضاد کامل با تمدن و فرهنگ مردمان بیابانگرد آلتایی است.

سازمان‌یافتگی سر به سر انتظام، و تقارن و همسانی نزدیک به یکسانی نقشمایه‌های هندسی و گیاهی و جانوری و انسانی، نشان از آن دارد که این دست‌بافته نه همان دستاورد یک کارگاه بافندگی شهری سازمان‌یافتهٔ متمرکز، که پدیدهٔ هنری و فرهنگی جامعه‌ای است بسته و متمرکز و انتظام‌یافته و پابرجا، و قدرتمند[۴۸]، همان جامعه‌ای که همتای سر به سر منتظم قالی پازیریک (قالی سنگی تخت‌جمشید؛ تصویر ۴) را مسند

(1). Persian Fallow deer (2). Eurasian fallow deer

تخت شاهنشاه قرار می‌داد[۴۹]. مردمانی بیابانگرد ــ در ستیز مدام با طبیعت رام نشدنی، و محروم از خردگرایی مدنی جوامع شهرنشین ــ که هنر آنان متکی بر تجرید و انتزاع و تلخیص وجود عینی و مشهود است[۵۰] و سبک جانورنگاری آنان شاید از «ناب‌ترین نمونه‌های تجرید و انتزاع باشد»[۵۱]، و در بازنمایی‌های جانوری، چندان سهل‌انگار و مقید به نمادپردازی تخیلی‌اند که دست و پای یک جانور را در بدن جانوری دیگر قرار می‌دهند[۵۲]، ممکن نیست که دست‌بافت‌های چنین منضبط و مقید به واقعیت‌های عینی پدید آورده باشند. اسب‌های همسان و گوزن‌های همسان، که در صف‌های منظم و آراسته، همگی با فاصله‌های سنجیدهٔ همسان در حرکت‌اند، آنگاه که با صف شیران غران در پاره گلیمینهٔ پازیریک و نقش‌برجسته‌های گوشه کنار تخت‌جمشید ــ از حاشیهٔ ردای خشایارشا تا حاشیهٔ قالی سنگی ــ یا صف گوزن‌های گستردهٔ شاخ خمرهٔ سفالین ساسانی، برابر نهاده شوند، حجت هخامنشی بودن و سکایی یا ماساگته‌ای نبودن قالی پازیریک تمام می‌گردد.

باستان‌شناس سرشناس، دیوید استروناخ، از گروه هنرشناسانی است که نسب هخامنشی طرح و نقش و نگاره‌های قالی پازیریک را می‌پذیرند، لیکن آنرا بافت ایران نمی‌دانند. استروناخ دربارهٔ جایگاه بافته شدن این فرش سخن از «یک قرارگاه دورافتادهٔ هخامنشی» می‌گوید نزدیک به منطقهٔ جنوبی آلتایی[۵۳]. نظریهٔ استروناخ، به‌رغم اعتبار علمی او، فرش‌شناسان را مقبول نیفتاد، چون هم از نظر ساختار و اسلوب گره‌بافی و هم از دید زیبایی‌شناختی و طراحی خلال‌پذیر است. یک قرارگاه[(1)] کم‌جمعیت سردسیری منزوی، به فرض داشتن تجهیزات پیشرفته و مهارت‌های استادانهٔ قالی‌بافی، متصور نیست که بتواند گره‌بافته‌ای چنین ظریف و ریزبافت و بدین‌مایه منتظم و سنجیده و از نظر قرینه‌بافی دقیق و بی‌کم و کاست، از کار درآورد، بی‌آنکه حتی دو گلوارهٔ هشت‌پر ظاهراً نابجا و نامفهوم (در بخش برین حاشیهٔ قائم سوارکاران، سمت چپ) را حذف کند یا به دلخواه نگاره‌ای از خزانهٔ نقشمایه‌های سنتی قوم خود بر آن بیفزاید. نظریهٔ استروناخ خصوصاً در پرتو پژوهش‌های دو تن از فرش‌شناسان صاحب‌نظر رنگ باخت. جان تامسون

(1).outpost

و هارالد بومر پس از تجزیه و تحلیل فنی تمامی ویژگی‌های ساختاری قالی پازیریک به یقین رسیدند که این دست‌بافتهٔ باستانی فراوردهٔ یک کارگاه مجهز قالی‌بافی است و جز آن متصور نیست[۵۴]. پژوهش روشمند این دو تن خصوصاً از این جهت کارساز و قاطع بود که نشان داد استواری بی‌تزلزل طراحی و نقش‌پردازی نتیجهٔ فشردگی گره‌ها و ساختار متکی بر تنظیم دقیق ضخامت پودها است که سبب گشته اضلاع و زاویه‌های چهارگوش‌های زمینهٔ فرش با کمترین انحراف و لغزش و تموج بافته شود و نقوش جانوری و انسانی کم‌وبیش همه به یک شکل و اندازه باشد، چیزی که در فرش‌بافی عشایری ممکن نمی‌گردد[۵۵].

اما در تجزیهٔ آزمایشگاهی رنگ قرمز قالی پازیریک، تامسون و بومر به نتیجه‌ای دست یافتند که برخلاف اسلوب بافت اثبات‌پذیر نیست و محل تأمل است و چندان کمکی به تشخیص محل بافت این فرش مناقشه‌انگیز نمی‌کند. پس از تجزیهٔ رنگ قرمز قالی و یک نمد رنگارنگ پازیریک، کاشف به عمل آمد که قرمزدانهٔ مورد کاربرد از نوع «لهستانی» است که در سراسر استپ‌های آسیای میانه فراوان به دست می‌آید، به خلاف «قرمزدانهٔ آرارات» که در خاک اصلی ایران بیشتر در دسترس است. این نتیجه‌گیری پایهٔ متین علمی و تاریخی ندارد، چون گذشته از آنکه قرمزدانه رنگیزه‌ای نیست که درون مرزهای تکثیر حشرهٔ قرمزدانه باقی بماند و همواره از جایی به جای دیگر برده می‌شده است. جز یافته‌های رودنکو نمونه‌هایی از منسوجات عصر هخامنشی به زمان ما نرسیده که بتوان دریافت کاربرد این دو نوع قرمزدانه در آن عصر به چه نسبت بوده است. این نیز هست که شاهنشاهی هخامنشی تا دورترین «استپ‌های آسیای میانه» گسترده بوده و محدود به «خاک اصلی ایران» نبوده است.

قالی ساسانی

یگانه اثر گره‌بافتهٔ روزگار ساسانیان، که قابلیت سنجش با قالی پازیریک را داشته باشد و اندازه و ابعاد آن مشخص باشد و نمونه‌ای از سبک طراحی و نقش‌پردازی قالی‌های آن عصر به دست دهد، فرشپاره‌ای است (تصویر ۵)، که در مهر ۱۳۹۰/ اکتبر ۲۰۱۱ در لندن آفتابی شد. به‌رغم آنکه این فرشپاره برای تاریخ‌نگاری هنر و فرش‌بافی ایران و

جهان کم‌وبیش از همان اهمیت و ارزش قالی پازیریک برخوردار است، به دلایلی ناشناخته در اوضاع و احوالی بسیار نامتعارف، بی‌سروصدا و بدون تبلیغ بسزا، به حراج گذاشته شد و به جای آنکه در موزه‌ای بزرگ و هم‌تراز ارمیتاژ جای گیرد به بهای بسیار نازل (۹۵٬۰۰۰ دلار) به تملک فردی ناشناس درآمد، که به تبع آن تا زمان نامعلوم پنهان خواهد ماند و دور از چشم و دست هنرپژوهان.

هرچند که به خلاف معمول، محل کشف این دومین نادرهٔ فرش‌بافی دوران باستان ــ که در اثبات اصالت آن اهمیت اساسی دارد ــ اعلام نشده است، در قدمت و اصالت آن تردید روا نیست. آزمایش کربن ۱۴، که در سال ۲۰۰۹م در آزمایشگاهی معتبر در آکسفورد به انجام رسیده، قدمت آنرا با ۹۵ درصد اطمینان میان سال‌های ۳۸۰ و ۶۰۰م (و به احتمال ۶۸درصد از ۴۲۰ تا ۵۴۰م) تعیین کرده است. ایرانی بودن این قالی پازیریک ساسانی نیز به دلایل و قراین زیر محقق گشته است: کاربرد گرهٔ نامتقارن و حاشیهٔ منقش به صف شیران غران، درست به همان شیوهٔ افریزهای نقش‌برجستهٔ هخامنشی و حاشیهٔ بازمانده از گلیمینهٔ هخامنشی پازیریک و نیز حاشیه‌های «قالی سنگی» تخت‌جمشید و با همان حاشیه‌های باریک سه‌گوش‌های پیوستهٔ یک در میان به یک رنگ.

از دیدگاه سبک‌شناسیِ طرح و نقش و نیز اسلوب بافت، این فرشپاره از چند ویژگی بارز برخوردار است که برای تاریخ فرش‌بافی ایران و مراحل تحول و تطور آن اهمیت دارد و در همان حال حیطهٔ دانش ما را دربارهٔ فرش‌بافی پیش از اسلام گسترده می‌سازد.

در قیاس با سبک هخامنشی، جای دادن هر شیر در یک قاب رنگی و آذین‌بندی رنگارنگ و کم‌وبیش درهم برهم حاشیه‌های باریک، از برجستگی یکتایی و صلابت شیران کاسته است و شیرها در لابه‌لای نگاره‌های رنگارنگ گم شده‌اند. آثار طرح و نقش گوشه‌هایی از بخش پرزدار نشان از نقشمایه‌های گردان گل و گیاهی دارد که در آثار عیلامی و هخامنشی منحصر است به اشکال شیوه یافته و ساده و تلخیص شدهٔ نیلوفر آبی و گل هشت‌پر و درختان نخل و سرو و کاج؛ و در آثار اشکانی/ پارتی و ساسانی نیز اثری از نقوش گردان گل و گیاهی شبه اسلیمی طبیعی‌نما نیست مگر نقش بر سنگ و گچ و فلز. گلیم‌بافی بسیار پهن سر و ته فرش، که به گواهی «قالیچهٔ شیری» فسطاط

تا حدود سه سده بعد همچنان مرسوم بوده، در نمونه‌های گره‌بافتهٔ قرون بعدی تا به امروز به این پهنا دیده نشده است (پهن‌ترین گلیم‌بافی سر و ته قالی‌های عشایری به نسبت درازای بخش پرزدار بیش از نصف پهنای گلیمبافتهٔ این دو قالیچهٔ عتیق نیست). در این فرشپاره بین هر رج گره ۶ رج پود کشیده شده که می‌تواند دلیل گرفته شود بر وجود نوعی گبه‌بافی در آن عصر، از آنجا که فرشپاره‌های کهن‌تر، از سدهٔ ۳ق‌م تا سدهٔ ۳م، با همین اسلوب گره‌بافی چندین پوده (تا ۸ پود) از غارهای الطار عراق و کاوش‌های دورا ـ اوروپوس، شهر باستانی سوریه، پیدا شده است[۵۶]، ممکن است گبه‌بافی، یا نوعی از آن، بسیار قدیم‌تر از آن باشد که پنداشته می‌شود؛ هر چند که به سبب از میان رفتن و یا ساییده شدن پرزها نمی‌توان دانست که پودهای اضافی را به کار می‌آورده‌اند تا بسان گبه‌های پشم بلند زیرانداز و روئاندازی داشته باشند گرم و نرم‌تر از قالی‌های متعارف، یا اینکه فرش‌بافی چندین پوده صرفاً گونه‌ای از قالی‌بافی بوده است.

مدارک و نمونه‌های غیر منسوج

قدیم‌ترین دست‌آفریده‌هایی که به سبک و شیوهٔ قالی‌های امروزی طراحی و نقش‌پردازی شده باشد و بتوان آنها را نمودگار فرش گره‌بافته در شمار آورد، سنگفرش‌های آشوری است که باستان‌شناسان آنها را «فرش سنگی» نامیده‌اند. تمامی این «فرش‌ها»ی کنده بر سنگ از کاخ‌های شاهان آشور در بین‌النهرین به‌دست آمده است. دیرین سال‌تر از همه کاخ تیگلت پلیسر سوم (وفات: ۷۲۷ق‌م) است در نینوا و سپس کاخ‌های سارگن دوم (وفات: ۷۰۵ق‌م) و پسرش سناخریب (وفات: ۶۸۱ق‌م) در خُرساباد و نینوا[۵۷]. هنرشناس بلندآوازهٔ سوئدی فردریک مارتین، اول کسی است که پیوند نزدیک فرش‌بافته و این فرش‌های سنگی را در سال ۱۹۰۸م نشان داد و آنها را ادامهٔ سنت تقلید از فرش‌های بافته دانست[۵۸].

افزون بر فرش‌های سنگی نینوا و خرساباد، سنت تقلید از فرش دست‌بافت در دیگر آثار هنری آشوری نیز جلوه‌گر است. از این شمار است جلیقه‌ای که ساردانا‌پال (آسوربانی‌پال، وفات: ۶۳۳ق‌م) در پیکر کندهٔ مرمرین مکشوف در نینوا بر تن دارد و بازنمایی قالیچه‌ای است که «درخت زندگی زمینهٔ آنرا فراگرفته و حاشیه‌هایش آراسته

به نیلوفرهای آبی است ... به واقع مینیاتور دقیق و کامل قالی‌های کردی امروزی است»[۵۹].

پیش از آنکه آلبرتو تیلیا، باستان‌شناس ایتالیایی، آثار کم‌وبیش محو شدهٔ بخشی از مسند کنده بر سنگ تخت خشایارشاه را بر درگاه غربی ضلع شمالی تالار صد ستون تخت‌جمشید در اواخر دههٔ ۱۹۶۰م پیدا کند[۶۰]، هیچ‌گونه نمودگار غیرمنسوجی از فرش‌بافی هخامنشیان به دست نبود. کشف تیلیا نه همان پیدایی این حلقهٔ گمشده بود، بلکه نمونه‌ای یکتا به دست داد که درست به سبک و سیاق و رسم و قاعدهٔ قالی هخامنشی پازیریک طراحی گشته و حاشیهٔ صف شیران خرامان سنجیده گام آن نیز از جمیع جهات منطبق است بر حاشیهٔ پاره گلیمینه‌ای که در پازیریک پیدا شده است.

چنان‌که پیداست این فرش‌های سنگی را به همان شیوهٔ فرش‌های بافته به رنگ‌های گوناگون می‌آراسته‌اند، چون بازمانده‌های ذره‌بینی مواد رنگی را در خلل و فرج آنها یافته‌اند. از این نمودگارهای غیرمنسوج می‌توان پی برد که قالی‌های آن زمان کم‌وبیش به یک سبک طراحی می‌شده و حاشیه‌های پهن و باریک، به همان شیوهٔ قالی پازیریک و قالی سنگی تخت‌جمشید، در طی قرون پیاپی تا به امروز بر دوام مانده است.

از حیث نوع نقشمایه‌ها و نگاره‌ها، فرق است میان فرش‌های سنگی آشوری و نمونه‌های منسوج و غیرمنسوج هخامنشی. در «سنگفرش»های متعدد آشوری جانداران جایی ندارند. نقشمایه‌های اصلی و فرعی منحصر است به نقوش به هم پیوستهٔ هندسی و گل و گیاهی شیوه‌یافته (استیلیزه). به‌کار بستن نقوش جانوری و نیز انسانی را می‌توان خاصهٔ فرش‌های هخامنشی، اعم از گره‌بافته و گلیمبافت و کنده بر سنگ، برشمرد.

مدارک مکتوب

کهن‌ترین مدرک مکتوب که دلالت داشته باشد بر وجود فن و فناوری گره‌بافی پیش از زمان بافته شدن قالی پازیریک و فرشپارهٔ باش‌آدار، متنی است بابلی که از اواخر سدهٔ ۱۳ق‌م به زمان رسیده است. موافق این سند یگانه، دو فرش نفیس به کاخ توکولتی ـ نی‌نورتا در بابِل رسیده ــ از شهر و دیار یا مملکتی که مشخص نگشته است ــ که یکی از این دو گستردنی گرانبها، کار «بافنده» ثبت شده و دیگری کار «گره‌زن/ گره‌زننده». این هر دو واژه، که یکی دال بر بافندگی فرش گلیمبافت و بدون پرز و گره است، و

دیگری دال بر گره‌بافی، در متون میخی بابلی قدیم، از ۶۰۰ سال پیشتر از زمان ثبت و ضبط مشخصات دست‌بافته‌هایی که به دربار توکولتی ـ نی‌نورتا فرستاده شده، نیز یافت شده است[۶۱]. در همین دورهٔ بابل قدیم، کف اتاق یکی از کاخ‌های شهریاری ــ بزرگ‌ترین مرکز داد و ستد منسوجات در کنار فرات ــ با نشانده‌های خمیر شیشه به همان طرح و نقشِ افکندنی‌های بافته، مفروش بوده است[۶۲].

روایت‌های مورخان یونانی و نیز منابع مکتوب چینی گواه آن است که فرش‌بافی ایران باستان پیشرفته و متعالی بوده است. پلوتارک به نقل از تمیستوکل، سیاستمدار و سردار آتنی (وفات: حدود ۴۶۰ق‌م)، زیبایی و شیوایی و نقش و نگار قالی ایرانی را می‌ستاید[۶۳]. مورخان یونانی تصریح کرده‌اند که در زمان اسکندر مقدونی و جانشینانش خوابگاه‌های کاخ‌ها با گستردنی‌های پرزدارِ «پشم بلند» و «قالی‌های پشم چیدهٔ [پرداخت شده] ایرانی» مفروش بوده است[۶۴]. بطلمیوس دوم شاه مقدونی مصر (۲۴۷-۲۸۵ق‌م) نوشته است که «کف اتاق‌ها را با فرش‌های ایرانی مزین به نقش جانوران» مفروش می‌کرده است[۶۵]. فلاویوس آرپانوس، مورخ یونانی سدهٔ ۲م، که جنگ‌ها و فتوحات اسکندر مقدونی را در کتاب خود[(۱)] به تفصیل آورده، فرش‌های آرامگاه کورش کبیر را «ظریف‌ترین بافته‌های ارغوانی» توصیف کرده است[۶۶]. گزنفن (وفات: حدود ۳۵۴ق‌م) از فرش‌هایی سخن می‌گوید که ایرانیان زیر بسترها می‌گستردند «تا زمین بر تنشان فشار نیاورد و زیر بدن نرم و ملایم باشد»[۶۷].

در *اوستا* به فرش‌های زربفت اشاره یافته که «اهورامزدای آفریننده به او قربانی هدیه کرد، در ایرانویج، بر روی یک تخت زرین، در زیر فرش‌های زرین و بر روی فرش زرین ...»[۶۸]. به روایت *هو ـ هان ـ شو*، از متون چینی سدهٔ ۵ م، در سرزمین‌های باختری آسیا فرش‌های زربفت بافته می‌شده است[۶۹].

چینی‌ها از سدهٔ ۳م با دست‌بافته‌های پشمی، که از کشورهای خاورمیانه می‌آمده آشنا بوده‌اند[۷۰]. در یکی از منابع کهن چینی، که تنها پاره‌هایی از نیمه‌های سدهٔ ۳م از آن به‌جای مانده، اسلوب بافت و مواد مورد کاربرد و شیوه‌ها و سبک‌های

(1). Anabasis

نقش‌پردازی دست‌بافت‌های این سرزمین‌ها چنین توصیف شده است: «در خطهٔ تاتسه‌ئیس [که فریدریک مارتین آنرا سرزمینی می‌داند که از ایران تا سوریه گسترده بود] ... فرش‌ها را با ابریشم خام می‌بافند و با پشم‌هایی به رنگ‌های گوناگون ... بر این فرش‌ها مرغان و درندگان و آدمیان و نیز اشیاء بی‌جان و گیاهان و درختان و ابرها را، همراه با انواع و اقسام شگردهای شگفت‌انگیز نقش می‌کنند»[۷۱].

در یک سالنامهٔ چینی (از ۵۹۰ تا ۶۱۷م)، از فرش‌های پشمین («تَپ ـ تَن») بافت ایران ذکری رفته است که به‌صورت کالای تجارتی به چین می‌آمده است[۷۲]. متنی چینی بازمانده از سدهٔ ۶م به صراحت از ایرانیان نام می‌برد و می‌گوید که در ایران زمین دو نوع فرش بافته می‌شود، که به تعبیر هانس بیدر منظور از «نوع بافتهٔ گلیم و نوع گره‌بافتهٔ قالی» بوده است[۷۳]. منابع یونانی اوایل سدهٔ ۷م نیز گواه همین مطلب است: در تاراج دستگرد به‌دست هراکلیوس (هرقل) به سال ۶۲۸م، رومیان را فرش‌های بسیار و گونه‌گون نصیب گشت که برخی «با سوزن گلدوزی شده و برخی ضخیم و نرم بود که به یونانی آنها را کُرکی[1] می‌خوانند. فرش‌های «نرم»، «که ظاهراً همان پرزدار است، در یونان هم در عصر نخستین [امپراتوری] بیزانس [سده‌های ۵-۶م] بافته می‌شد»[۷۴]. «نرم» همان واژه‌ای است که خوان‌سالار اسکندر مقدونی در توصیف فرش‌های مجلسی او به‌کار می‌برد[۷۵].

از روایت‌های جهانگردان چینی در سدهٔ ۷م دریافته می‌شود که قالی‌بافی ترکستان چین، خصوصاً ختن و کاشغر، زیر نفوذ سنت‌ها و سبک‌های قالی‌بافی ایران بوده است[۷۶]. در همین منابع «جوهر ایرانی قالی‌های ختن» تصریح شده است[۷۷]. بافته شدن گستردنی‌های «نرم» و ظاهراً پرزدار در یونان عصر ساسانی، و ریشه گرفتن واژهٔ یونانی، به معنای فرش‌بافان[2]، از زبان‌های ایرانی، نیز می‌تواند دلیل گرفته شود بر اینکه هنر و صنعت فرش‌بافی (محتملاً پرزدار) از ایران به یونان رفته است[۷۸].

---

(1). Vakotättntes (2). Tattiλνφol

فرش بهارستان

مهم‌ترین و مشروح‌ترین روایت مکتوب دربارهٔ عظمت فرش‌بافی در ایران پیش از اسلام سرگذشت گستردنی عظیم‌الجثه و به غایت فاخر ایوان مداین است مشهور به فرش بهارستان، که به روایت جملگی مورخان ابریشمین و زربفت و گوهرنشان بوده است. این نادرهٔ عالم فرش‌بافی، که به «بهار کسری»، «بهار خسرو» و «فرش زمستانی» نیز معروف بوده است، در سال ۱۶ق پس از فتح تیسفون و مداین به‌دست مسلمانان افتاد. به روایت کهن‌ترین دست‌نویس ترجمهٔ *تاریخ طبری* (۵۸۶ق): «بساطی یافتند از دیبا، شست ارش اندر شست ارش [حدود ۲۷×۲۷ متر] ... به زمستان باز کردندی بذان کی هیچ جای گل شکفته نبوذی و به جهان اندر سبزی نبوذی و آن بساط را گرداگرد کنارهاش همه به زمرد و زیرجد سبز بافته ... و عُمَر آن همه گوهرها و آن بساط را باره باره کرد و هر کسی را به قسمت راست کرد ... و از آن بساط یک بذست [= وجب] علی بن ابی‌طالب را رضی‌اللّه عنه آمده بود با گوهرها، آنرا به بیست هزار درم بفروخت»[۷۹].

فرش‌شناسان مغرب‌زمین اغلب استدلال کرده‌اند که «بهار خسرو» به اقتضای مرصع بودنش ممکن نبوده که گره‌بافته و پرزدار باشد، و احتمال داده‌اند که گلیمبافت بوده یا منسوجی گلدوزی و تکه‌دوزی شدهٔ جواهرنشان[۸۰].

برخی هم چون کورت اردمان به افراط گراییده و استدلال کرده‌اند که «بهار خسرو» یا دست‌بافتی گلیمبافت بوده است یا فرشی نمدین و گوهرنشان با گلدوزی‌های زربفت ابریشمین[۸۱].

مارتین[۸۲] در اثبات این معنا که قالی جواهرنشان شدنی است، تصویر فرشی زربفت و مرصع به چاپ رسانیده ــ مخزون در توپقاپی سرای ــ که در حدود ۱۸۵۰م بافته شده و سلطان عثمانی در مراسم خیلی مهم بر آن جلوس می‌کرده است. آرثر اپهام پوپ هم روزینی گره‌بافتهٔ مرواریدنشانی را مثال می‌آورد که جزو اثاث شاهان قاجار بوده و به گفتهٔ وی دانه‌های مروارید جداگانه دوخته نشده بلکه متصل به پرزهای پشمین بوده است[۸۳]. یک قالی به احتمال زیاد صفوی، که تا سال ۱۳۷۳ش در بازار فرش تهران بوده، نیز دیده شده که جای جای فرورفتگی‌های به جا مانده از گوهرهای برکنده را همراه با بقایای مفتول‌های بسیار نازک برخود داشته است[۸۴]. تازه‌ترین نمونه، قالیچهٔ

مروارید و گوهرنشانی است بافت هند که در حراج مارس ۲۰۰۹ ساتبی نیویورک در قطر به ۵٬۵۰۰٬۰۰۰ دلار فروخته شده است. این فرش مرصع را، با بیش از یک میلیون مروارید و چند قطعه سنگ گرانبها، به سفارش مهاراجهٔ بارودا در سال ۱۸۶۵م بافته‌اند[۸۵].

دیگر دلیلی که پشتوانهٔ تردید در گره‌بافت بودن فرش بهارستان قرار داده‌اند، عدم امکان بافتن قالی یکپارچه‌ای است به مساحت تقریبی ۷۳۰ متر مربع و به وزن «حدود دو تن» که چنین فرشی را «نمی‌توان یک تخته بافت، چه در سراسر ایران درختی به آن ارتفاع و استحکام و آن قدر مستقیم که بتوان از تیر آن» دار قالی‌بافی برپا کرد وجود ندارد[۸۶]. هرچند اثبات گوهرنشان بودن فرش بهارستان به لحاظ دشواری‌های فنی و ساختاری خالی از دشواری نیست، لیکن اشکالی که به ملاحظهٔ سنگینی وزن و در امکان نیامدن بافت این قالی چند صد متری گرفته‌اند بی‌بنیاد است و یکسره مردود. بافتن انواع فرش، خواه با پرز و خواه بی‌پرز، به‌هر مقدار طول ممکن است. لیکن پهنای دست‌بافت مقید و محدود است به درازای تیردار که بیش از آن ممکن نمی‌گردد.

همین محدودیت فنی است که فرش‌های زیاده بزرگ پارچه و نامتعارف را در چند قطعه ــ عملاً به تعداد نامحدود ــ جداگانه روی چندین دار می‌بافند، همه به یک طول، و سپس به هم متصل، و به اصطلاح فرش‌بافان «جفت» یا «جفت و جور» می‌کنند.

سوای فرش بسیار مشهور «بهار خسرو»، شواهدی در رواج این شیوهٔ نامتعارف فرش‌بافی در زمان‌های دور در دست است. تاریخ‌نگاران نوشته‌اند که فرشی ابریشمین و زربفت، به اندازه‌ای بس بزرگ‌تر از فرش ایوان مداین (به مساحت بیش از ۱٬۲۰۰ مترمربع) در خزانهٔ خلفای اموی بوده است (نک: سطور پسین). تا جایی‌که می‌دانیم، از عصر صفویان دو قالی عظیم‌الجثه، هر دو بافته از ابریشم، به زمان ما رسیده که بر همان رسم و قاعدهٔ دیرین هر یک در دو قطعه بافته شده است (قالی ۱۳۳ متری نجف اشرف/ آقااوغلو، و قالی ۱۲ ضلعی مقبرهٔ شاه عباس دوم در موزهٔ آستانهٔ مقدسه قم). از دورهٔ قاجار تا عصر حاضر نمونه‌های بیش از ۱۰۰ مترمربع مساحت به نسبت فراوان است، و در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ش قالی‌های عظیمی بافته‌اند که چند صد و گاه بیش از ۱٬۰۰۰ متر مربع، مساحت دارند.

گلیم‌بافی

زمان و مکان اختراع گلیم‌بافی نیز مانند قالی‌بافی به‌طور دقیق مشخص نیست، هرچند که به لحاظ اسلوب بافتِ به نسبت سادهٔ آن، به قیاس قالی‌بافی، تصورپذیر است که چند قرن پیش از قالی‌بافی اختراع شده باشد. برپایهٔ مدارک باستان‌شناختی جدید محقق گشته که فرش‌بافی زمانی در امکان می‌آید که پشم بلند و مناسبِ بافندگی به دسترس انسان آمده باشد. و از آنجا که پیش از هزارهٔ ۴ ق‌م انسان گوسفند را از برای گوشت آن پرورش می‌داد، پشمی که بافندگان را به‌کار آید فراهم نمی‌آمد[۸۷]. ناگزیر، زمان پدید آمدن گلیم مقارن تواند بود با هزاره‌های ۴ و ۳ ق‌م، و مکان آن سوریه و بین‌النهرین و به احتمالی قفقاز، که به همین دلیل «بر خطا رفته‌اند کسانی که چَتَل هویوک آناتولی در عصر نوسنگی [هزارهٔ ۷-۶ ق‌م] را جایگاه گلیم‌بافی، آن هم با پشم‌های رنگارنگ، پنداشته‌اند»[۸۸].

فرضیهٔ به ظاهر مستند و متکی بر یافته‌های باستان‌شناختیِ وجود گلیم‌بافی در آناتولیای ۸٬۰۰۰ سال پیش ــ دورانی که صرف‌نظر از نبود پشم مناسب بافندگی، ابتدایی‌ترین دستگاه پارچه‌بافی هنوز ساخته نشده بود[۸۹] ــ در سال ۱۹۶۷م پا گرفت. در آن اوان، سرپرست گروه کاوشگران چتل هویوک، جیمز ملارت، اعلام داشت که دیوارنگاره‌هایی پیدا شده که مانندگی تمام دارند به طرح و نقشِ گلیم‌های آناتولی[۹۰]. ۱۷ سال پس از نشر گزارش کاوش‌های چتل هویوک، ملارت دلایل و قرینه‌هایی در اثبات نظریهٔ خود آورد که اهم آنها وجود سوراخ‌هایی در دیوار چند نیایشگاه بود. وی این سوراخ‌ها را جای گل‌میخ‌های مخصوص آویختن «گلیم‌های احتمالاً واقعی» فرض کرد «که مردم بدل آنها را نقاشی می‌کردند»[۹۱].

این فرضیهٔ ملارت در سال ۱۹۸۵م سخت محل تردید باستان‌شناسان و هنرشناسان قرار گرفت، چون در کاوش‌های چتل هویوک حتی یک نمونهٔ ذره‌بینی از جنس گلیم، و کمترین اثری از گوسفند اهلی، یافت نشده بود و به همین ملاحظه «مدارک او بی‌اساس و بی‌محتوا» نامیده شد[۹۲]. اما ملارت با همکاری فرش‌شناس آلمانی اودو هیرش، و بلقیس بالپینار، فرش‌شناس ترک، در سال ۱۹۸۹م کتابی ۴ جلدی نشر کرد و چندان در بسط و تحکیم نظریهٔ خود اهتمام ورزید که حتی به دیوارنگاره‌های نیایشگاه‌هایی استناد

کرد[۹۳] که در گزارش‌های باستان‌شناختی خود به مدت ۲۷ سال (از ۱۹۶۲م) دربارهٔ وجود آنها هیچ نگفته بود[۹۴]، و در چند مورد حتی تصریح کرده بود به «خالی از نقش و نگار بودن» نیایشگاه‌های مورد استناد[۹۵]. به‌هر تقدیر، نظریه‌ای شبه‌علمی، که ظاهراً به سعی و سرمایهٔ سوداگران بازار جهانی فرش شاخ و برگ یافته و ترویج و تبلیغ شده بود[۹۶] و به قولی «در بهترین حالت مبتنی بر خیال‌بافی بود»[۹۷]، سرانجام به جایی رسید که «یافته‌های [باستان‌شناختی] مهمی را در مرداب بدل نمایی، و به احتمالی جعلیات، غرقه ساخت»[۹۸].

هنر و صناعت گلیم‌بافی در ایران پیشینهٔ مستندِ محکم و قدیم دارد. رودنکو از گورهای یخ‌بستهٔ پازیریک گلیمپاره‌ها و تکه گلیمینه‌های زیادی بیرون آورد که تقریباً تمامی را فراوردهٔ سرزمین‌ها و مردمانی می‌داند بسی دورتر از سیبری و سکاییان آن مرز و بوم[۹۹]. دو گلیمپاره و یک گلیمینه از این میان بدون تردید هخامنشی است. شیران غران حاشیهٔ گلیمینه، که همگی همگام همدیگر با فاصله‌های یکسان از پس هم می‌خرامند، یادآور یک رسم تزیینی و آشوری و هخامنشی‌اند[۱۰۰]. هخامنشی بودن این گلیمینه متکی است بر نمونه‌های متعدد در تخت‌جمشید. همتایی بی‌کم و کاست این دست‌بافتهٔ یکتا، حاشیهٔ زیرین ردای خشایارشاه در نقش‌برجستهٔ حرم تخت‌جمشید است[۱۰۱]؛ دومین نمونه افریزهای بالای تخت شاه است در تالار صد ستون؛ سومین نمونهٔ را در افریز نقش‌برجستهٔ آرامگاه اردشیر دوم می‌یابیم؛ چهارمین نمونه افریز شیران یال‌دار یگانه‌ای است که اکنون در موزهٔ دانشگاه شیکاگو جای گرفته؛ و پنجمین، حاشیهٔ قالی سنگی تخت‌جمشید.

دو قطعه از گلیمپاره‌های پازیریک در کمال ظرافت و مهارت فنی و با اسلوب بسیار پیشرفته‌ای بافته شده، که همچو قالی پازیریک و فرشپارهٔ باش‌آدار، به یقین سنت چندین صد ساله‌ای پشت سر دارد. این دو دست‌بافتهٔ به غایت ریزبافت در هر سانتی‌متر مربع دارای ۲۰-۲۴ رشته تار و بیش از ۱۰۰ رشته پود است و گلیم بدین مایه ریزبافت از نوادر است. کاشف آنها هر دو را از گلیمبافته‌های هخامنشی بر شمرده است[۱۰۲].

پشتوانهٔ دیگر هخامنشی بودن این دو گلیمپاره، و نیز تکه گلیمینهٔ صف شیران پازیریک، که همتای حاشیهٔ قالی سنگی تخت‌جمشید است، کاربرد مستمر سه‌گوش‌های

به‌هم پیوسته است. این نقش زنجیره‌ای در بین‌النهرین و ایران از دوران‌های پیش از تاریخ نماد سلسله کوه‌های پرآب بوده و تا به امروز هم، عیناً و بی‌کم‌وکاست، در فرش‌بافی لرهای بختیاری و فارس پابرجاست[۱۰۳]. دلیل و قرینهٔ دیگر، سه‌گوش‌های پلکانی به هم پیوسته است گرداگرد تاج بانویی که در گلیمپارهٔ تصویری در برابر آتشدان ایستاده و گیرشمن او را ملکه می‌شناساند[۱۰۴]. این گونهٔ تکامل پذیرفتهٔ سه‌گوش‌های پیوسته آرایهٔ اصلی تاج شاهان و ملکه‌ها و شاهزادگان هخامنشی و اشکانی ــ و به‌گونه‌ای دیگر، ساسانی ــ بوده است.

علاوه بر تاج کنگره‌دار، آنچه زایل‌کنندهٔ کمترین تردیدها دربارهٔ نسب هخامنشی این ملکه یا شاهزاده خانمِ بافته است، حالت دست‌های اوست و آنچه در دست چپ دارد، که به تمامی و جزء به جزء به رسم هخامنشیان است. این رسم هم در پیکرهٔ زرین شاه هخامنشی گنجینهٔ جیحون مجسم است[۱۰۵]، هم در نقش‌برجستهٔ خزانهٔ تخت‌جمشید (موزهٔ ملی ایران) که خشیارشا را ایستاده در پشت تخت داریوش نشان می‌دهد[۱۰۶]. در هر سه نمونه، دست راست در جهت اریب بالاتر از دست چپ قرار گرفته که نیلوفر آبی نمادین را نگاهداشته است. جز اینها، آتشدانی که ملکه و ندیمه‌اش در برابر آن به نیایش ایستاده‌اند، شباهت دارد با آتشدانی که در نقش‌برجستهٔ تخت‌جمشید مقابل داریوش قرار داده شده است[۱۰۷].

از دورهٔ اشکانی جز دو تکه گلیمپارهٔ غارهای الطار عراق نمونه‌ای تاکنون پیدا نشده است. این دو تکه هم چندان کوچک و فرسوده است که نقش و نگار آنها مشخص نیست. گلیمپاره‌هایی که سر آرل استاین در لولان و تورفان از سدهٔ ۳م و نخستین دهه‌های پادشاهی ساسانیان یافته است همه طرح و نقش هندسی دارد[۱۰۸]. اما دو گلیمپارهٔ ساسانی مکشوف در مصر، به خلاف گلیم‌های امروزی، منقش به صور جانوری است و پیوندی نمایان دارد با نگاره‌ها و نقشمایه‌های پارچه‌های همان عصر، خصوصاً پارچه‌های ابریشمی ساسانی که از محوطه‌های باستانی فسطاط و آنتونیه در مصر و پنجیکنت و افراسیاب (شهرهای باستانی نزدیک سمرقند) و گنجینهٔ کلیساهای اروپا به‌دست آمده است[۱۰۹].

گلیمپارهٔ منقش به بز کوهی آرمیده از حیث نگاره‌پردازی ساسانی جایگاهی ویژه دارد. گردن‌بند مرواریدنشان، که در گلیمپارهٔ کله گرازی و گروهی بزرگ از پارچه‌های

ساسانی[۱۱۰] و نیز بازنمایی این پارچه‌های ابریشمی در دیوارنگاره‌های آسیای میانه[۱۱۱] به صورت دایرهٔ کامل جلوه‌گر است، در نمادپردازی ساسانی منزلت بلند داشته و ظاهراً نماد نور و روشنایی بوده است. در همین گلیمپارهٔ یگانه است که دو نمونهٔ آغازین از نیلوفرهای آبی شیوه یافتهٔ چند لایه شکوفا می‌شود که قرن‌ها بعد نقشمایهٔ مشهور به گل شاه عباسی را پدیدار می‌کند. این نقشمایه در بخش برین گلیمپاره کهن‌ترین، و چه بسا نخستین، صورت نیلوفر آبی اناری/ گل شاه عباسی اناری را نمودار می‌سازد که نماد مضاعف باروری و حاصلخیزی بوده است. تک‌نگارهٔ سه‌گوش پلکانی چند لایهٔ پیش تنهٔ بز کوهی نیز تا به امروز در فرش‌بافی روستایی و ایلیاتی ایران، خصوصاً به صورت زنجیره‌ای و به‌هم پیوسته در حاشیه‌پردازی دست‌بافت‌های فارس و بختیاری، کاربرد مستدام داشته است[۱۱۲].

زیلوبافی

سرآغاز و خاستگاه زیلوبافی و چگونگی تحول و تکامل آن نیز مانند قالی‌بافی و گلیم‌بافی به‌درستی دانسته نیست. کهن‌ترین دست‌بافت زیلویی که به زمان ما رسیده، و در همان حال تنها نمونهٔ زیلوبافی پیش از اسلام است، از سدهٔ ۶م و یکی از چهار دست‌بافتهٔ دستاورد کاوش‌های شهر قومس خراسان است. برخلاف انواع و اقسام زیلوهای سده‌های اخیر، که تمام نخ است، این دست‌بافته ترکیبی است از پشم و نخ[۱۱۳]. افزون بر این ویژگی نامتعارف، پاره زیلوی قومس به جای دو رشته تار توأم با دو رشتهٔ پود، یک رشته تار بیش ندارد[۱۱۴]. بااین‌همه، از جهت شیوهٔ بافت و رنگ‌آمیزی، دقیقاً منطبق است با زیلوهای نخی متأخر؛ بدین معنی که دو رو و دو رنگ است[۱۱۵] و نگاره‌هایی که در رویهٔ دست‌بافت تیره‌رنگ است (متعارفاً آبی کبود یا سورمه‌ای)، در پشت به رنگ روشن (عموماً سفید) درمی‌آید و برعکس.

به قراینی چند استنباط توان کرد که تا سده‌های میانهٔ اسلامی زیلوهای پشمین یا نیمه‌پشمینی در مناطقی از ایران می‌بافته‌اند که بهره‌مند از مرغوبیت بوده و به دیگر بلاد صادر می‌شده است. برخی از متون تاریخی، هرچند به تأویل و توسع، مؤید این استنباط توانند بود. از آن جمله است روایت مقریزی که آورده است خلفای فاطمی مصر

(۲۹۷-۵۶۷ق) در مجالس عید قربان و غدیر «بر روی صفه‌ها و سکوها در تابستان حصیر سامان و در زمستان بساط جهرمی محفوره می‌گستردند»[۱۱۶]. به لحاظ یکی بودن محفوره و زیلو، و به اتکای این سخن ابن‌حوقل (سدهٔ ۴ق) که « ... سجاده‌ها و زیلوهایی که در سراسر زمین به جهرمی شهرت دارد بی‌نظیر است»[۱۱۷]، تقریباً یقین باید کرد که زیلوهای جهرمی بافته از پشم خالص، و شاید همچو زیلوپارهٔ قومس، از پشم و پنبه بوده است، چرا که زیلوی نخی زیراندازی نیست که در فصل زمستان به‌کار آید.

III. فرش‌بافی پس از اسلام تا پایان سدهٔ ۹ق

سده‌های نخستین اسلامی

کهن‌ترین نمونه‌های فرش‌بافی سراسر جهان اسلام در مصر پیدا شده که قدمت آنها به دورهٔ زمانی اواخر سدهٔ ۱ تا اواخر سدهٔ ۳ق می‌رسد. این فرشپاره‌های پرزدار گره‌بافته و پرزدار بی‌گره (پود پیچ) و گلیمبافت و حصیری و زیلویی، جز یکی دو نمونه بافت مصر است و دو تای آنها کتیبه و تاریخ بافت ۲۰۳ و ۲۰۶ق را بر خود دارند[۱۱۸]. فرشپارهٔ مورخ ۲۰۶ق را برخی نویسندگان پرزدار گره‌بافت تشخیص داده‌اند و برخی پرز آنرا نه از خامهٔ پشم گره خورده بلکه از پودهایی می‌دانند که به اسلوب پود پیچی دور تارها پیچانده شده است[۱۱۹].

هرچند در مصر بافته شدن بیشترین این آثار منسوج محقق است، شیوهٔ طراحی و نقش‌پردازی آنها مصری نیست و از سنت‌های هنری و خزانهٔ نقوش آناتولی و ایران و قفقاز اثر پذیرفته است. از این شمار است طرح و نقش گلیمپاره‌ها، که مانندگی تمام دارد به گلیم‌های کهن آناتولی[۱۲۰] و فرشپاره‌ای که نوار پهن و مواج پشت گردن اسبان شیوه‌یافتهٔ آن عیناً و بی‌کم وکاست به رسم و سبک ساسانی است[۱۲۱]. این نوار ویژه، که ظاهراً ماهیت رمزی و نمادی داشته، هم در تمثال شاهان ساسانی در اهتزاز است هم در بازنمایی چارپایان و پرندگانی که منزلت اسطوره‌ای و نمادین داشته‌اند[۱۲۲].

کهن‌ترین فرش گره‌بافتهٔ جهان اسلام از کاوش‌های فسطاط (قاهرهٔ قدیم) در سال ۱۹۸۶م به دست افتاد که به حکم سبک نقش‌پردازی احتمال داده‌اند بافت شمال‌شرقی ایران باشد[۱۲۳] (تصویر ۶). این قالیچهٔ «شیری» عتیق با گرهٔ نامتقارن بافته شده و آزمایش

کربن ۱۴ زمان بافت آنرا در فاصلهٔ ۸۰-۳۰ق/نیمهٔ دوم سدهٔ ۷م و اواخر سدهٔ ۳ق/ اواخر سدهٔ ۹م قرار داده است[۱۲۴]. با توجه بـه ایـن تـاریخ‌گـذاری، قالیچـهٔ فسـطاط را بایـد دیرینه‌سال‌ترین فرش گره‌بافتهٔ جهان اسلام برشمرد، مگر آنکه گره‌بافت بودن فرشپاره مصری مورخ ۲۰۶ق به اثبات و اجماع رسد. اهمیت دیگر قالیچهٔ فسطاط تندرستی نسبی آن است که به‌رغم عمر هزار و چند صد ساله، حاشیه‌های پهن و باریک هر چهار ضلع و حتی شیرازه‌ها و نوار مهر شدهٔ سر و ته فرش برجای است و بخشی بزرگ از گلیم‌بافی پهن سر و ته آن نیز.

شیر به غایت شیوه‌یافتهٔ این قالیچهٔ موزهٔ هنرهای زیبای سان‌فرانسیسکو در پارچه‌های زَندَنه، نزدیک بخارا (در سده‌های ۲ و ۳ق) و دیباهای بازمانده از دورهٔ سامانی (سده‌های ۳ تا ۴ق) همانندهایی دارد[۱۲۵]. وجود این آثار منسوج همعصر، و نیـز گـرهٔ نامتقـارن (فارسی) قالیچه، نسب ایرانی آنرا به یقین نزدیک‌تر می‌آورد. از همین دورهٔ سـامانیان دو فرشپارهٔ آراسته به نگاره‌های مرغی نیز باقی است که به گواهی سبک نگاره‌پردازی، ایرانی شمرده شده و موزهٔ ویکتوریا و آلبرت صاحب یکی از آنها است[۱۲۶]. از کاوش‌های فسطاط نیز فرشپاره‌هایی پشمین و نخی به‌دست افتاده که اسلوب بافت آنها به زیلوهای امروزی ایران مانندگی تمام دارد[۱۲۷].

سده‌های میانهٔ اسلامی

از فرش‌بافی زمان سلاجقهٔ بزرگ (سلجوقیان ایران)، که از ۴۲۹ تا ۵۵۲ق حکمروا بودند، اثری نمانده است.

در اواخر دههٔ ۱۹۸۰م ده فرشپارهٔ گره‌بافته از معابد تبت به بازار عتیقات اروپـا راه یافت. بر اساس آزمایش کربن ۱۴، این دفینه دربردارندهٔ قالی‌هایی است از سده‌هـای ۶-۹ق/۱۲-۱۵م و اکثراً منسوب به آسیای صغیر. بررسی اسلوب بافت و سبک و سیاق نقش‌پردازی، احتمال ایرانی بودن دو تای آنها را قوت بخشیده و فرضیهٔ بیرون آمـدن آنها از آذربایجان استوار گشته است[۱۲۸]. یکی از دو فرشپارهٔ ایرانی این گنجینهٔ گره‌بافته، نامور به «قالی چهره‌ها» و منسوب به آذربایجان، به تعبیر دو تن از هنرشناسان فرش‌شناس آکنده است از نقشمایه‌های مزدایی ـ زردشتی[۱۲۹]. این دست‌بافت شگفتی‌آفرین بر مبنای

آزمایش کربن ۱۴ بافت ۶۶۸-۸۷۵ق/۱۲۷۰-۱۴۷۰م است[۱۳۰]. بنابراین تاریخ‌گذاری علمی، این فرشپارهٔ مجموعهٔ هاینریش کیرشهایم، اشتوتگارت، هم ممکن است از دورهٔ ایلخانیان (۶۵۴-۷۵۰ق) باشد، هم از دورهٔ ایلکانیان (۷۵۱-۷۸۶ق)، هم از عصر تیموریان ایران (۷۸۲-۸۷۲ق)، و به احتمال بسیار ضعیف از آغاز ترکمانان آق‌قویونلو (۸۷۳ق).

تندرست‌ترین و شکوهمندترین نمونهٔ فرش‌بافی ایران در سده‌های نخستین و میانهٔ اسلامی، گلیم گرد ابریشمی زربفتی است از روزگار ایلخانیان ایران که در سال ۱۹۹۵م پیدا شد ــ دانسته نیست از کجا ــ و به مجموعهٔ مشهور دیوید در کپنهاگ راه جست (تصویر ۷). این دست‌بافتهٔ بی‌همتا در سال ۱۹۹۶م وقتی شناخته شد که موزه‌دار موزهٔ دیوید، کیلوفُن فولساک، مقاله‌ای نوشت و اسلوب بافت و طرح و نقش آنرا به تفصیل بررسید[۱۳۱]. این یگانه مدرک عینی جایگاه بلند هنر فرش‌بافی ایران پیش از عصر صفویان ــ که به تعبیری فرش پازیریک دوران اسلامی ایران تواند بود ــ پس از ظاهر شدن در نمایشگاه‌های موزهٔ هنری متروپولتین (۲۰۰۲م) و موزهٔ لس‌آنجلس کانتی (۲۰۰۳م) شهرت جهانی یافت. گو اینکه این شهرت با بدفهمی گمراه کننده‌ای لکه‌دار گشته است.

فولساک، به‌رغم دقت علمی در تجزیه و تحلیل‌های خود، در تشخیص محل بافت این شاهکار دستخوش تردید بی‌دلیل گشت و زادگاه آنرا «عراق یا ایران (؟)» نگاشت[۱۳۲]. در نتیجه، برگزار کنندگان نمایشگاه‌های موزه‌های متروپولیتن و لس‌آنجلس، و از پی آنان نویسندگان و ویراستاران کاتالوگ ۳۲۲ صفحه‌ای این نمایشگاه‌ها[۱۳۳] و هنرپژوهان و نویسندگان بعدی، ناگزیر این شناسهٔ دو پهلوی نادرست را عیناً تکرار کردند. فولساک دلیل و مدرکی در توجیه این تردید شبه‌انگیز ــ و خصوصاً تقدم عراق بر ایران ــ نیاورده است. ظاهر این است که همزمانی دوران ایلخانیان ایران و ایلخانیان عراق و نیز عبارات عربی دور تا دور دست‌بافته را، دلیل کافی تلقی کرده است[۱۳۴].

بی‌مأخذ بودن شناسهٔ خاستگاه این نادرهٔ دست‌بافت سده‌های ۱ تا ۹ق، به سه دلیل واضح و بی‌نیاز از پژوهش، و چندین مدرک کم‌وبیش نیمه‌مکتوم و نیازمند جستجو، محقق می‌گردد: دلیل نخست این است که تاکنون نشان نداده‌اند حتی یک اثر هنر عراقی، از هر جنس، که مانندگی داشته باشد به شیوهٔ طراحی و نگاره‌پردازی این گلیم، درهمان‌حال که آثار هنری همتای آن در گچبری‌ها و سفالینه‌های لعاب‌دار وفلزکاری

و نقاشی مینیاتور ایران، از سده‌های ۵-۸ق بیرون از شمار است. دلیل دوم گزارش نشدن فرش‌بافی کارگاهی متمرکز ــ خاصه گلیم‌بافی ابریشمین زربفت ــ در عراق است، چه در دورهٔ ایلخانیان چه در ادوار پیشین. دلیل سوم فراوانی کتیبه‌های عربی است در انواع آثار هنری منسوج و غیرمنسوج ایران اسلامی، که شمار آنها در سده‌های نخستین و میانه از حساب بیرون است. پیشین نمونهٔ این گلیم را در لوحهٔ گرد گچبری سدهٔ ۵ق (دورهٔ سلجوقی) می‌یابیم (تصویر ۸) و نمونهٔ کم‌وبیش همزمان آنرا در سینی گرد برنجی مرصع از اواخر سدهٔ ۷ق[۱۳۵].

دیگر مدارک ایرانی بودن این گلیم به یقین سلطنتی را در آثار ایرانی پرشماری می‌توان یافت که شاه یا ملکه یا شاهزاده‌ای سلجوقی یا مغول و ایلخانی را درست به همین طرز بر تخت نشستن می‌نمایاند: همواره چهار زانو و به یک دست جام و دست دیگر بر زانو. در آثار دورهٔ سلاجقهٔ بزرگ (۴۲۹-۵۵۲ق) شاه جام را در دست راست گرفته و دست چپ را روی زانو نهاده است (نک: تصویر ۸)[۱۳۶]. این رسم سلجوقی در دورهٔ خوارزمشاهیان و مغولان و ایلخانیان ــ گاه با جابه‌جایی دست‌ها و نیز حذف جام ــ ادامه می‌یابد[۱۳۷]. مدارکی که سراغ داده شد تبار ایلخانی و خاستگاه ایرانی و حداکثر ۷۵۰ق بودن این گلیم را به حد کافی مدلل می‌دارد، چرا که در آثار هنری پس از ایلخانیان کسی را نمی‌شناسیم که درست به همین طرز و رسم و قاعده و دست‌ها و پاها با همین حالت چهار زانو بر تخت نشسته باشد. ازاین‌رو تاریخ‌گذاری سدهٔ ۸ق این دست‌بافته را، که حاصل خدشه‌ناپذیر آزمایش کربن ۱۴ است، با اطمینان نسبی می‌توان نیم قرن کاهش داد و قدمت آنرا به نیمهٔ نخست سدهٔ ۸ق واپس برد.

از دورهٔ ۳۲۰ سالهٔ سلجوقیان و ایلخانیان (۴۲۹-۷۵۰ق/۱۰۳۸-۱۳۴۹م) هیچ نمونهٔ گره‌بافتهٔ ایرانی بر دوام نمانده و آنچه هست ۱۵ فرشپاره قالی پشمی بزرگ و کوچک است، همه بافت آناتولی. هشت تا از این فرشپاره‌ها را فریدریک مارتین در سال ۱۳۲۳ق/ ۹۰۵م در زوایای تاریک مسجد علاءالدین قونیه پیدا کرد، ۴ قطعه به کوشش پژوهشگر امریکایی ریفستال به سال ۱۹۳۰م در مسجد اشرف‌اوغلو در جنوب قونیه یافت شد (۳ قطعه در موزهٔ مولانا، قونیه، محل نگهداری قطعهٔ چهارم مجهول است)، و ۳ قطعه هم که هر سه به نقش جانوران غول‌پیکر شیوه‌یافته است در اواخر سدهٔ ۲۰م از معابد

تبت بیرون آورده شد.

کورت اردمان فرشپاره‌های مسجد علاءالدین را، که در موزهٔ ترک و اسلام استانبول مخزون گشته، محتمل می‌داند که بافت نیمهٔ نخست سدهٔ ۷ق/۱۳م باشد، به این اعتبار که بنای مسجد علاءالدین در ۶۱۷ق/۱۲۲۰م و در سلطنت بانی این مسجد، سلطان علاءالدین کیقباد اول سلجوقی (۶۱۵-۶۳۴ق/۱۲۱۸-۱۲۳۷م) به اتمام رسیده است[۱۳۸]. این احتمال ضعیف است چون سند و مدرک، یا اماره و قرینه‌ای نیافته‌اند که این فرشپاره‌ها از بقایای نخستین قالی‌هایی باشد که وقف این مسجد شده است. تا زمانی که گره‌بافته‌های به یقین عتیق مسجد علاءالدین آزمایش کربن ۱۴ را نگذرانده، جز این نمی‌توان گفت که به حکم ویژگی‌های طرح و نقش ــ که در فرش‌بافی سدهٔ ۹ق/۱۵م آسیای صغیر همتای آنها را نشان نداده‌اند ــ این قالی‌ها هم محتمل است بافت اواخر دورهٔ سلاجقهٔ روم باشد، که از حدود ۴۶۰ق/۱۰۶۸م تا ۷۰۷ق/۱۳۰۷م بر بخش بزرگ آسیای صغیر فرمان می‌رانده‌اند، هم اینکه در امتداد سدهٔ ۸ق/۱۴م بافته شده باشد. این نیز متصور است که پاره‌ای تعلق به سدهٔ ۷ق/۱۳م داشته باشند و پاره‌ای به سدهٔ ۸ق/۱۴م. حتی با آزمایش کربن ۱۴ هم همواره نمی‌توان فهمید که دست‌بافته‌ها دقیقاً در کدام سده پدید آمده‌اند. همچنان‌که یکی از قالی‌های جانوری سه‌گانهٔ معابد تبت، که نصیب موزهٔ هنری متروپولتین گردیده ، پس از آزمایش کربن ۱۴ بافت سدهٔ ۷ق/۱۳م-۸ق/۱۴م اعلام گشته است[۱۳۹].

اردمان جملگی فرشپاره‌های مسجد علاءالدین و مسجد اشرف‌اوغلو را از سدهٔ ۱۳م/ ۷ق شناسانده، حال آنکه مسجد اشرف‌اوغلو در سال ۱۲۹۸م، یعنی در پایان سدهٔ ۷ق/ ۱۳م، بنا شده است[۱۴۰]. این بدین معنی است که اردمان بر همان منوال تاریخ‌گذاری فرشپاره‌های مسجد علاءالدین ــ که مبتنی بود بر فرضیهٔ باقی ماندن نخستین فرش‌هایی که آن مسجد را پس از گشایش مفروش کرده‌اند ــ محقق دانسته که ۴ فرشپارهٔ مسجد اشرف‌اوغلو بازماندهٔ نخستین قالی‌هایی است که در شبستان این مسجد گسترده گشته است. نتیجهٔ این برداشت جز این نیست که آنچه در هر دو مسجد از فرش‌های کهن بر جای مانده همان‌هایی است که اول بار وقف این دو عبادتگاه اسلامی شده و فرش‌های وقفی قرون بعدی (سده‌های ۸ و ۹ق/۱۴ و ۱۵م) همه از میان رفته است ــ نتیجه‌ای

که آشکارا با سنت مفروش کردن مساجد با فرش‌های وقفی در تضاد است، چرا که وقف و اهدای فرش به مساجد و بقاع متبرک جریانی است مداوم و وقفه‌ناپذیر. با گذشت زمان فرش‌های پای‌سودهٔ مندرس با فرش‌های نو جایگزین می‌شوند، و رسم هم نیست که منحصراً بقایای نخستین فرش‌ها را نگاهدارند و فرشپاره‌های سالیان بعد را دور بریزند، مگر اینکه فرشی باشد بسیار نفیس و پربها، ابریشمین و زربفت، یا مزین به کتیبهٔ پادشاهی و فرمانروایی. به‌هر تقدیر، محدود داشتن دورهٔ بافت تمامی قالی پاره‌های مسجد علاءالدین و مسجد اشرف‌اوغلو به سدهٔ ۷ق/۱۳م به هیچ‌رو پذیرفتنی نیست و تا زمانی‌که توان زمان سنجی آزمایش کربن ۱۴ در همین حد کنونی است و روش علمی دیگری نیز برای تشخیص میزان قدمت الیاف پشم کشف نشده، این ۸ فرشپارهٔ آناتولی مرکزی را باید در محدودهٔ زمانی اواخر سدهٔ ۷ق/۱۳م تا سدهٔ ۸ق/۱۴م قرار دارد؛ تا زمانی‌که با مدرک علمی محکم خلاف آن ثابت شود.

از گره‌بافته‌های اوایل سدهٔ ۹ق/۱۵م آناتولی دو نمونه بسیار مشهور است که هر دو در اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م از کلیساهای اروپا بیرون آمده است. نخستین نمونه، مشهور به «فونیکس»، را «ویلهلم فن بوده» به سال ۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م برای موزهٔ برلین خرید که گفته شده تعلق به کلیسایی در ایتالیا داشته است. دومین در کلیسای ماربی در دهکده‌ای کوچک در سوئد پیدا شد که در موزهٔ تاریخی استکهلم نگهداری می‌شود. طرح و نقش قالیچهٔ «ماربی» بر سنت ساسانیِ ایستادن دو مرغ سینه به سینه به پاسداری درخت مقدس زندگی استوار است.

از عصر تیموری آنچه تاکنون یافته‌اند تکه فرش گره‌بافتهٔ موزهٔ بناکی آتن است که در نیمهٔ دوم سدهٔ ۸ق تا اوایل سدهٔ ۹ق بافته شده ــ با گرهٔ نامتقارن ــ و از نظر نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی شباهت تمام دارد به گروهی از پارچه‌های ابریشمین و زربفت ایران در سده‌های ۸ و ۹ق[۱۴۱]. گره‌های نامتقارن این نمونه نیز گواه دیگر است بر خاستگاه ایرانی آن[۱۴۲].

فریدریک مارتین فرش گره‌بافته‌ای را به چاپ رسانده[۱۴۳] و آنرا از سدهٔ ۹ق/۱۵م خوانده است، که به لحاظ اینکه تاریخ‌گذاری او متکی بر نتایج آزمایش‌های علمی نیست عجالتاً مشروط و مفروض است. مارتین قالی دیگری را نیز از سدهٔ۹ق/۱۵م و بافت «شیراز»

[فارس] دانسته[۱۴۴]، که هرچند به اقتضای سبک رنگ‌آمیزی و نگاره‌پردازی و کیفیت پشم ممکن است کهن‌ترین دست‌بافتهٔ گره‌بافتهٔ فارس باشد، هنوز نه قدمت آن محقق گشته است نه از فارس بودن آن. فولکمار گانتزهورن همین قالی را، که اکنون در مؤسسهٔ هنری شیکاگو نگهداشته می‌شود، به صرف مانندگی دو نگارهٔ شیری آن به شیرهای نقش برجستهٔ منارهٔ مسجد جامع باکو، به دورهٔ قراقویونلوها و نیمهٔ دوم سدهٔ ۹ق متعلق می‌داند[۱۴۵].

فرش در مینیاتور

کمبود مدارک مربوط به طرح و نقش فرش‌ها در سده‌های پیشین سبب گشته که تنی چند از نویسندگان فرش‌پژوه، بازنمایی فرش در نقاشی‌های مینیاتور را مدرکی محکم انگارند برای تشخیص سبکی که در زمان پدید آمدن نگارگری‌ها متداول بوده است. به حکم فراوانی طرح‌های هندسی در بازنمایی‌های این دوره، این نویسندگان بنا را بر این فرضیه نهاده‌اند که به‌کار آوردن طرح‌های گردان و اسلیمی و نقوش گل و گیاهی از زمان صفویان در فرش‌بافی متداول گشته است. به‌رغم مطرح شدن از همان آغاز پژوهش‌های فرش‌شناسی در لواخر سدهٔ ۱۹م، این فرضیه تا دههٔ ۱۹۴۰م به صورت اصل کلی تعمیم نپذیرفت. مارتین در سال ۱۹۰۸م، بازنمایی‌های فرش را در نقاشی‌های نسخه‌های خطی ایرانی پشتوانهٔ مدارک مکتوب قرار داده و چند نمونه از سده‌های ۸-۹ق را در جلد اول کتاب خود نشان داده بود[۱۴۶]. آرمناژ ساکیسیان در ۱۹۳۵م مقاله‌ای مفصل به مبحث بازنمایی‌های فرش در نقاشی مینیاتور اختصاص داد لیکن از افراط در استناد پرهیز کرد[۱۴۷]. پوپ هم در سال ۱۹۳۹م به‌طور گذرا پیوند میان طرح و نقش اکثراً هندسی فرش‌های بازنمایی شده و فرش‌های معدوم ادوار پیشین را در میان نهاد[۱۴۸]، ولی بی‌درنگ تصریح کرد که «... نباید فرض را بر این نهاد که این [طراحی هندسی] تنها سبکی بوده است که در سدهٔ ۸ و اوایل سدهٔ ۹ق می‌شناختند»[۱۴۹].

نظریهٔ آغاز شدن طرح و نقش اسلیمی و نگاره‌های گردان غیر هندسی از عصر صفوی، اول بار به‌طور جدی و به عنوان یک فرضیهٔ مستند اثبات شدنی در مقالهٔ مفصلی مطرح گردید که خانم ایمی بریگز در سال ۱۹۴۰م نوشت. این نویسنده به استناد نقاشی‌های

مینیاتور عصر تیموری، تمام هندسی بودن تمامی فرش‌های آن عصر را به‌صورت یک اصل مسلم و بی‌چون و چرا عنوان کرد[۱۵۰]. بریگز چند سال بعد مقاله‌ای دیگر نگاشت و طراحی و نقش‌پردازی گردان و اسلیمی را ویژگی خاص قالی‌بافی روزگـار صـفویان برشمرد[۱۵۱].

پژوهش‌هایی که در نیمهٔ دوم سدهٔ ۲۰م انجام پذیرفته بی‌اعتباری نظریهٔ بریگز را محقق ساخته است. گذشته از آنکه همگی فرش‌های بازنمایی شدهٔ دورهٔ تیموری تمام هندسی نیست[۱۵۲]، اندک نیست شمار نقاشی‌های مینیاتور پیش از دورهٔ تیموری کـه فرش‌های منقش به گل و گیاه گردان و نقوش جانوری را می‌نمایانند. در مجالس نقاشی *شاهنامهٔ* اوراق شدهٔ دموت، که در دههٔ سوم سدهٔ ۸ق (نیم قرن پیش از دورهٔ تیموری) از برای سلطان ابوسعید ایلخانی فراهم آورده‌اند، هم فرش‌هایی با طراحی قاب‌قـابی و نگاره‌پردازی هندسی یافت می‌شود هم فرش‌های گل و گیاهی و جانوری[۱۵۳].

از دههٔ ۱۹۷۰م فرش‌شناسان به این باور رسیده‌اند که برخی از قالی‌هایی که صفوی قلمداد گشته به احتمال زیاد از اواخر دورهٔ تیموری است (۸۵۰-۸۷۰ق) و یا دست‌کم از ربع آخر سدهٔ ۹ق و دورهٔ ترکمانان آق‌قویونلو. پوپ اول فرش‌شناسی است که چنین احتمالی را در تاریخ‌گذاری فرشپارهٔ اسلیمی ـ ختایی موزهٔ دولتی برلین[۱۵۴] در نظر گرفت. نیز از این شمار است قالی صف نماز موزهٔ هنرهای اسلامی برلین[۱۵۵]، و قالی اسـلیمی ترنج‌دار تبریز در موزهٔ هنری متروپولیتن[۱۵۶]، که دو قالی و یک فرشپارهٔ همتای آن در طبع فارسی *سیری در هنر ایران*[۱۵۷] به چاپ رسیده است. وجه اشتراک بارز چهار نمونهٔ اخیر، نگارهٔ گردونهٔ خورشید هشت بازویی منقش و مدور اسـت، کـه از مانـدگارترین نقشمایه‌های قالی‌بافی عشایری و روستایی ایران ــ خصوصاً فارس ــ و اران و آنـاتولی و قفقاز است. این نگارهٔ باستانی در هیچ‌یک از دست‌بافته‌های عصر صفوی ــ که صفوی بودنشان بی‌شبهه باشد ــ پدید نیامده است.

اما آنچه فصل‌الخطاب این مبحث تواند بود پاسخ این پرسش است که چگونه ممکن است نقوش گردان و اسلیمی از سده‌های نخستین اسلامی در انواع و اقسام هنرهـای ایرانی ــ از سفالگری و فلزکاری و گچبری و کاشی‌کاری و سنگ‌تراشی تا پارچه‌بافی و نگارگری و تذهیب نسخه‌های خطی ــ به استمرار به‌کار آمده، لیکن به فرش‌بافی راه

نیافته باشد مگر از اواخر سدهٔ ۹ق؟ آیا فرش‌بافان به‌رغم پیشینهٔ چند هزار سالهٔ هنر فرش‌بافی از به کار بستن نقوش گردان و اسلیمی عاجز بوده‌اند؟ (گلیم زربفت ایلخانی، شاهد زندهٔ نابجایی این پرسش است).

آنچه پوپ یک سال پیش از بریگز، و فریدریش اشپولر سال‌ها بعد از او نگاشتند پاره‌ای از پاسخ این پرسش است: «نباید فرض را بر این نهاد ... که طرح‌های گل و گیاه، ابداعی ناگهانی در نیمهٔ دوم سدهٔ ۹ق بوده است. چنین فرضی برخلاف همهٔ احتمالات است. مینیاتورسازان مقید به قواعد و رسوم معینی بودند که به سهولت طرح‌های تازه‌ای بر اندوختهٔ آنها می‌افزود ... »[۱۵۸]؛ «... ممکن نیست که فرش‌های گره‌بافتهٔ متعالی بسیار ظریف ... بازماندهٔ از سلسلهٔ صفوی، فی‌البداهه و خود به خود به‌وجود آمده باشند»[۱۵۹]. این پاره از پاسخ بزرگ‌تر و نمایان‌تر می‌گردد آنگاه که به یادآوریم بازل گِری کارشناس ترازاول نگارگری ایران، گل و گیاه اسلیمی دیوارنگاره‌های تیموری گازرگاه هرات را، که نویسندهٔ هنرشناسی آنها را با نقاشی‌های کتاب‌های همان دوره مرتبط دانسته بود، به «نقش و نگار پارچه‌ها و قالی‌ها» متصل می‌بیند[۱۶۰].

اما بخش بزرگ پاسخ این پرسش، که تا دههٔ ۱۳۱۰ش/ نیمه‌های سدهٔ ۲۰م، بر اکثر نویسندگان و فرش‌پژوهان غربی مکتوم مانده یا محل اعتنای بسزا واقع نشده بود، ماهیت و طبیعت فرش‌بافی ایران و گستردگی دامنهٔ قومی و جغرافیایی آن است. تا همین اواخر، بیش از $\frac{3}{4}$ فرش‌های ایران (و آسیای میانه و آسیای صغیر و قفقاز) در مناطق ایل‌نشین و روستاها بافته می‌شده است، و کمتر از $\frac{1}{4}$ در کارگاه‌های متمرکز شهری. سهم کارگاه‌های قالی‌بافی سلطنتی و درباری و اشرافی ــ که بیشترین فرش‌های نقاشی‌های مینیاتور فرآوردهٔ همین کارگاه‌ها بوده است ــ در مقام مقایسه چندان اندک بوده که نمی‌باید و نمی‌تواند به عنوان الگوی طراحی و نقش‌پردازی متداول در یک دورهٔ تاریخی ملاک سنجش و قیاس و استنتاج تعمیم‌پذیر باشد. فرش‌هایی که در مجلس‌های نقاشی نسخه‌های خطی بازنمایی گشته عمدتاً نمودار فرش‌های موردپسند شاهان و شاهزادگان و درباریان و امیران و اشراف است که خواستار و خریدار این کتاب‌های مصور و مذهب بوده‌اند.

مدارک مکتوب فرش‌بافی در سده‌های نخستین و میانه

نمونه‌هایی که از فرش‌بافی ایران در سده‌های ۱ تا ۹ق به چشم و دست ما رسیده چندان اندکند و از جهت جغرافیایی و تاریخی چندان گسیخته و پراکنده و دور از هم، که صرفاً دلالت دارند بر تداوم فرش‌بافی در امتداد این قرون و اعصار. حتی اگر شمار این نمونه‌ها به برکت کاوش‌های باستان‌شناختی چند برابر هم شوند ــ که سخت دور است و نامحتمل ــ نه وسعت پراکندگی جغرافیایی و قومی فرش‌بافی ایران در آن سده‌ها را نشان توانند داد، نه اهمیت اقتصادی و قدر و منزلت اجتماعی، نه گستردگی دامنهٔ کاربرد، و نه چگونگی کیفیت فرش‌های یک شهر یا ناحیه را. ازاین‌رو پژوهش در تاریخ تحول و تطور هنر و صناعت فرش‌بافی هیچ‌گاه بی‌نیاز از مدارک مکتوب نبوده و بدون آنها به جایی نرسیده و نخواهد رسید. حتی فرش‌بافی دورهٔ صفوی، که چند هزار نمونه از آن دورهٔ ۲۳۰ ساله باقی مانده است و هنوز هم گهگاه نمونه‌هایی شگرف از آن عصر درخشان فرش‌بافی در جاهایی پیدا می‌شود که هیچ‌کس انتظار نداشته، همچنان نیازمند اسناد و مدارک مکتوب است و خواهد بود.

از سده‌های نخستین دوران اسلامی (سده‌های ۱-۵ق) مدارک مکتوب دربارهٔ رونق فرش‌بافی ایران به نسبت مدارک منسوج فراوان است، جز سدهٔ ۱ق که از چگونگی فرش‌بافی آن چیزی نمی‌دانیم، متون باقی ماندهٔ عربی و فارسی از تولید فرش‌های گوناگون در بسیاری از مناطق ایران خبر می‌دهند و نیز از رفتن این فرش‌ها به دیگر بلاد به صورت کالا یا تحفه و پیشکش و خراج و مالیات.

کهن‌ترین، و از دو جهت مهم‌ترین، سند در این باره صورت اموال کاخ‌ها و خزانه‌های هارون‌الرشید خلیفهٔ عباسی است که پس از درگذشت او به سال ۱۹۳ق تدوین گشته است. موافق این سند از پنج هزار فرش صورت‌برداری شده «... هزار بساط ارمنی ... سیصد بساط میسانی [دشت میشان، خوزستان] ... هزار بساط دارابجردی [دارابگرد فارس] ... هزار و پانصد بساط طبری ... » بوده است[۱۶۱].

سوای قدمت، این سند از دو جهت دیگر برای تاریخ فرش‌بافی ایران در سده‌های نخستین اهمیت سرشار دارد: نخست آگاهی بر مراکز عمده و پر رونق فرش‌بافی در سدهٔ ۲ق؛ دوم آشکار گشتن این واقعیت که دست‌بافته‌های گستردنی این چهار ولایت چندان

فاخر بوده که در کاخ‌های خلفای تجمل‌پرست عباسی گسترده شود و چندان ارزشمند که در خزاین این مرکز خلافت مخزون بماند. این هر دو جنبهٔ اهمیت و ویژگی در کتاب‌های جغرافی‌نویسان و تاریخ‌نگاران سده‌های بعدی منجز و مؤکد می‌گردد و آشکار می‌شود که بخش اعظم فرش‌بافی ایران آن روزگار در چهار منطقه متمرکز بوده است: ارمینیه و طبرستان و فارس و خوزستان.

از متون سده‌های ۳ و ۴ق چنین برمی‌آید که ایالت فارس ــ خصوصاً شهرها و نواحی دارابگرد و جهرم و فسا ــ از بزرگ‌ترین و معتبرترین مراکز فرش‌بافی بوده و از هرگونه گستردنی در آنجا تولید می‌شده و همه در نوع خود بهره‌ور از مرغوبیت و شهرت بوده است. مؤلف ناشناس و پارسی‌نویس *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب* اول کسی است که رواج و رونق بافت انواع فرش را در فارس به دقت تفکیک و گزارش می‌کند: «[از فارس] بساط‌ها و فرش‌ها و زیلوی‌ها و گلیم‌های با قیمت خیزد»[۱۶۲]. اصطخری در ذکر اقلیم پارس گوید که از جهرم «افکندنی‌های نیکو ... و از غندجان ... بساط‌های نیکو خیزد»[۱۶۳]. مقدسی فرش را از کالاهای صادراتی فارس برمی‌شمارد و از فرش‌های دارابگرد و جهرم و فسا به صفت‌های «خوب» و «محکم» و «عالی» یاد می‌کند[۱۶۴]. ابن‌حوقل می‌نویسد: «از جهرم پارچه‌های گل‌دار رنگارنگ عالی خیزد، اما فرش‌ها و کناره‌ها و سجاده‌ها و زیلوهایی که در سراسر زمین به جهرمی شهرت دارد بی‌نظیر است ... در غندجان گلیم و پرده ... و در دارابگرد فرش‌های خوب مانند طبری به عمل می‌آید»[۱۶۵]. صاحب *حدودالعالم* نیز نیکویی «زیلو و مصلی نماز» جهرم را تصریح کرده و از این عبارت او می‌توان دریافت که «جهرمی» نمونهٔ متعالی زیلوبافی بوده است: «[از سیستان] فرش افتد بر کردار طبری و زیلوی‌ها بر کردار جهرمی»[۱۶۶].

در ترجمهٔ سدهٔ ۸ق *مسالک الممالک* اصطخری، معروفیت زیلوهای جهرم به «جهرمی» نیز آمده است[۱۶۷]. اما گسترهٔ جغرافیایی این شهرت و معروفیت: که به روایت ابن‌حوقل «سراسر زمین» بوده، از *خطط مقریزی* آشکار می‌شود که بدین شرح خبر می‌دهد از گسترده شدن زیلوهای جهرمی در کاخ‌های خلفای فاطمی مصر (۲۹۷-۵۶۷ق): در مجالس عید قربان و عید غدیر به روزگار فاطمیان «در تابستان حصیر سامان و در زمستان بساط جهرمی محفوره می‌گستردند»[۱۶۸]. چون محفوره گونه‌ای گلیم یا

زیلو است و زیلو هم معمولاً بافته از نخ و پنبه است، و به تبع آن زیرانداز مناسبی برای فصل زمستان نیست، لاجرم، پشمی بودن «جهرمی»ها متصور می‌گردد. زیلوهای پشمی مکشوف از فسطاط مصر پشتوانهٔ این استدراک توانند بود.

در نخستین لشکرکشی یعقوب لیث صفاری به فارس (۲۵۴ق) بیش از هزار طاقهٔ دیبا و فرش جزو غنایمی بود که از مصادرهٔ اموال علی بن حسین قریش والی فارس نصیب گشت[۱۶۹]. گفته‌اند که ارزش یکی از فرش‌های خانهٔ این امیر به چهل هزار دینار می‌رسیده است[۱۷۰]. با توجه به سند صورت اموال هارون‌الرشید و آنچه در منابع عربی و فارسی راجع به وسعت و رونق فرش‌بافی فارس آمده، و نیز منحصر بودن فرش‌های گرانبهای اندوختنی به مناطق جنوب‌غربی و شمالی ایران و بیرون نیامدن چنین فرش‌هایی از ایالت‌های جنوب شرقی و مرکزی هم‌مرز یا نزدیک فارس، کمابیش یقین توان کرد که آنچه در این لشکرکشی و لشکرکشی سال ۲۶۱ق یعقوب لیث از امیران فارس به غنیمت گرفته عمدتاً فراوردهٔ فارس و بعضاً خوزستان بوده است.

به روایت مؤلف ناشناس *تاریخ سیستان*، سپاهیان یعقوب به سال ۲۶۱ق دژ ابن‌واصل فرمانروای فارس را در خُرَّمه (خُرّمی در قنقری علیا) گشودند و «... زآنجا همی درم و دینار و فرش و دیبا و سلاح قیمتی و اوانی [= ظروف] زرین و سیمین برگرفتند، دون آنچه برآنجا ماند از خورش‌ها [آذوقه] بسیار فرش پشمینه که کسی دست فرا آن نکرد»[۱۷۱]. جز آنچه دربارهٔ خاستگاه فرش‌های علی بن حسین گفته شد، این روایت گویای نکته‌ای است بسیار ظریف دربارهٔ فراوانی فرش‌های ابریشمین در فارس قرن ۳ق، چیزی که در دیگر منابع نیامده است. واضح است که گستردنی‌ها و افکندنی‌هایی که لشکریان پیروزمند به غنیمت برده‌اند ابریشمین بوده است و چندان فراوان که به دست‌بافته‌های پشمین اعتنا نکرده و دست نزده‌اند.

اینکه غازان خان (وفات: ۷۰۳ق)، به‌رغم رونق و منزلت قالی‌بافی آذربایجان و اران و ارمنستان، بیشترین قالی‌های کاخ‌های شنب غازان در حومهٔ تبریز را به «فرش‌بافان شیراز» سفارش داد[۱۷۲]، دلالت دارد بر تداوم اعتبار و گزیدگی فرش‌های فارس تا سدهٔ ۸ق. فریدریک مارتین نیز به استناد کتاب‌هایی که زیر دست داشته تصریح کرده است که محل بافت فرش‌های خلفا و بزرگان اموی و عباسی تقریباً منحصر بوده است به فارس

و خوزستان[۱۷۳]. البته فراوانی نسبی فرش‌های منسوب به طبرستان و ارمنستان در خزانه‌ها و کاخ‌های امویان و عباسیان را نباید از نظر دور داشت.

همطراز فرش‌بافی فارس، یا شاید از جهت تجملی به اندک فاصلهٔ مقدم بر آن، فرش‌بافی ارمنستان و به اصطلاح جغرافی‌نویسان اسلامی ارمینیه بوده است. البته باید توجه داشت که در متون کهن هرجا سخن از فرش‌های ارمینیه یا ارمنی به میان آمده فرش‌های آذربایجان و اران نیز از آن خواسته شده، که به گفتهٔ صاحب *حدودالعالم* «ناحیت آذربادگان و ناحیت ارمینیه و اران ... سه ناحیتست به یکدیگر پیوسته و سوادهای ایشان به یکدیگر اندر شده»[۱۷۴]. جغرافی‌نویسان سدهٔ ۴ق عموماً ارمنستان و اران و آذربایجان را سه «ناحیت» یا «خوره» یا ولایت از سرزمین و اقلیم واحد برشمرده‌اند. یکی شدن این سه ولایت با یکی شدن ارمینیه و اران در متون اواخر سدهٔ ۳ق ظاهراً با ابن‌فقیه آغاز می‌شود که اران را در مقام «نخستین ملک ارمینیه» قرار می‌دهد[۱۷۵] و از پس او ابن‌رُسته که آذربایجان و ارمینیه را از «استان‌های ایرانشهر» و اران را از «خوره‌های ارمینیه» می‌شناساند[۱۷۶]. اصطخری (ظاهراً بر پایهٔ *صورالاقالیم* ابوزید سهل بلخی) اول جغرافی‌نگاری است که ارمینیه و اران و آذربایجان را گرد هم می‌آورد. او گوید «و این بلاد را به هم یاد کنیم [و] آنرا اقلیمی ساختیم چنان‌کی در شکل «صورت» نگاشته آمد» و نقشهٔ این سه ناحیهٔ پهناور را پیوسته به‌هم و بدون مرزبندی با عنوان «صورة ارمینیه و اران و آذربیجان» می‌نگارد[۱۷۷]. ابن‌حوقل ارمینیه و آذربایجان و اران را یک «اقلیم» برمی‌شمرد و نقشهٔ این اقلیم را کم‌وبیش از روی نقشهٔ اصطخری با عنوان «صورة ارمینیه وَ اذربیجان و الران» ترسیم می‌کند[۱۷۸]. ابوعبدالله مقدسی این سرزمین را به سه «خوره» بخش کرده و بر همان روال مؤلف *حدودالعالم*، که چند سال پیش از تألیف *احسن‌التقاسیم فی معرفةالاقالیم* شهرهای «اُرمیه ... سلماس ... خوی» را در «ارمینیه و اران» نهاده بود[۱۷۹]، چند شهر دیگر آذربایجان جنوبی را بر این شمار می‌افزاید و مراغه و اهر (ارسباران) و مرند را از شهرهای ارمینیه یاد می‌کند. سیر تحولیِ ارمنی شناساگشتن تمامی فرش‌های سرزمین پهناور شمال‌غربی ایران را این روایات خوب نمایان می‌سازد.

اطلاق نام «ارمنی» و «ارمن» به دست‌بافته‌های ارمنستان و اران و آذربایجان علی‌الاطلاق، غرابتی ندارد چون از غلط‌های مشهوری است که از قدیم در عرف و تداول

بازار فرش روایی داشته است. فرش‌های یک یا چند ناحیه را به نام ایالت یا شهری می‌خوانده‌اند که دست‌بافته‌هایش شهرتی افزون‌تر به هم رسانیده و «باب روز» بوده، یا مرکز داد و ستد و صدور فرش‌های آن نواحی بوده است. سیر تحولی این معنا را از همان نخستین سند مکتوب (فرش‌های «دارابگرد» در صورت اموال هارون‌الرشید، مورخ ۱۹۳ق) تا آخرین (سفارش غازان خان به «فرش‌بافان شیراز» در اواخر سدهٔ ۷ق) می‌توان پی گرفت.

اینکه فرش‌های نفیس فارس در خزانهٔ این خلیفه منحصر به «دارابگرد» شده، در همان دوران که جغرافی‌نویسان انواع فرش‌های «باقیمت» فارس[۱۸۰]، فرش‌های «عالی فسا»[۱۸۱]، و «بساط‌های نیکوی غندجان»[۱۸۲] را یاد کرده‌اند، صرفاً به حکم مرکزیت دارابگرد بوده است، هم در فرش‌بافی و هم از حیث داد و ستد. مقدسی به شرح تصریح کرده است که دارابگرد منحصر به یک شهر و حتی یک ناحیه نبوده، بلکه «خوره‌ای مرفه» بوده که «شاهان در آن می‌زیستند» و مشتمل بوده است بر چندین «ناحیت»، از جمله «ناحیت نیریز ... ناحیت خَسُو [= خسویه]» و شهرها و روستاهای پرشمار و «شهرهای روستامند مهم ... جویُم و اصطهبانات»[۱۸۳]. در همین «ناحیت خَسو»، «شهر پربرکت» فُرج (فُرگ/ فُرک) بوده[۱۸۴]، که امروز اثری از آن نیست، و مسجد جامع و گرمابه‌ای داشته «که در این سرزمین [فارس] بی‌مانند است»[۱۸۵]. در این شهر فرش‌ها و پارچه‌های «خوب» تولید می‌شده است[۱۸۶]. فرش‌های فُرج نیز مانند فرش‌های ممتاز نیریز و استهبان (اصطهبانات) که بافتن آنها تا کمتر از نیم قرن پیش پایدار بوده، البته به نام «دارابگرد» داد و ستد و صادر و مخزون می‌شده است.

ظاهر این است که مرکزیت دارابگرد (و چه بسا نامبرداری فرش‌هایش) به‌تدریج کاهش یافته و در قرون بعدی شیراز، که در هیچ زمان فرش‌بافی متمرکز و معتبر نداشته، جایگزین دارابگرد گشته و به تبع آن غازان خان قالی‌های سلطنتی را به شیراز سفارش داده است. بر همین منوال بوده است شناساگشتن تمامی فرش‌های عشایری و روستایی فارس به «شیراز» تا حدود سال ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م و از آن پس به «قشقایی» تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰م/۱۳۵۰ش.

به‌هرتقدیر، فرش‌های مشهور به ارمنی عمدتاً در دَبیل، حاکم‌نشین ارمنستان، و شهرهای نخجوان و بُدلیس و نواحی دربند و شروان بافته می‌شده است. اصطخری به

ویژه بر ممتاز بودن دست‌بافته‌های دَبیل تأکید می‌کند: «افکندنی‌ها و بساط‌های نیکو خیزد از دبیل»[۱۸۷]. صاحب *حدودالعالم* به تفصیل مراکز فرش‌بافی ارمنستان و اران و آذربایجان را نشان می‌دهد: از وَرثان (وزنان، ورتان)، که «شهرکی است با نعمت بسیار [به آذربادگان] ... زیلوها و مصلی نماز خیزد»[۱۸۸]؛ «از این شهرک‌ها [خوی ... نخجوان ... بُدلیس] زیلوها قالی ... خیزد»[۱۸۹]، «خرسان ناحیتیست [میان؟] دربند و شروان ... همه محفوری‌ها [ء] گوناگون کی اندر همه جهانست از این سه ناحیت خیزد»[۱۹۰]. مقدسی دربارهٔ «ارمینیه» گوید که «زلالی [= زیلو] از آنجا صادر می‌شود»[۱۹۱]، و پارچه‌های پشمین و فرش‌ها و پشتی‌های دبیل را می ستاید[۱۹۲].

گرانمایگی و نفاست و زیبایی و زیبندگی فرش‌های «ارمنی» و «ارمن» در طول سده‌های نخستین اسلامی زبانزد بوده است. ابن‌رُسته پس از ستودن «نوعی فرش»، که در روستاهای رویدشت و براآن و طسوج الروز اصفهان می‌بافته‌اند، می‌افزاید که این دست‌بافت‌ها «اگر با فرش ارمنی گرانبها کنار هم افکنده شود بسیار زیباست»[۱۹۳]. از احمد بن ابی‌خالد والی مصر (در خلافت مأمون و مهدی) نقل است که «مرا ولوعی باشد بر بدایع فرش و غرایب بساط‌ها، و فرموده‌ام تا مرا یک خانوار جامه بافته‌اند در ارمنیه، و آن ده مصلی است که هریک با تمامت دست از چهار بالش و نهالی و مطارع و بساط‌ها جمله به زر کشیده ... به پنج هزار دینار بر آنجا صرف شده است»[۱۹۴]. در سال ۳۰۲ق که جواهرفروش بزرگ و به غایت متعین بغداد، ابن‌الجصاص، مصادره شد در خانه‌اش فرش‌های سلطانی گرانمایه یافتند طبری و ارمنی که به بها در نمی‌گنجید[۱۹۵]. ثعالبی «فرش‌های فاخر ارمینیه» را می‌ستاید[۱۹۶]، و از توصیفات مافروخی دربارهٔ انواع و اقسام کالاهایی که در بازار بزرگ اصفهان در سدهٔ ۵ ق داد و ستد می‌شده، می‌توان دریافت که «فرش‌های ارمن از زیلو و قالی»[۱۹۷] چندان خواستار داشته که صادرات آن در قرن ۵ق به بغداد محدود نمانده و در اصفهان نیز به بازار می‌آمده است. به گزارش گردیزی، در مجلس سلطان محمود غزنوی (وفات: ۴۲۱ق) «محفوری‌های گرانمایهٔ ارمنی» می‌گسترده‌اند[۱۹۸]. کیفیت تجملی فرش‌های ارمنستان چندان بوده که زمین و دیوارهای یکی از اتاق‌های کاخ خلیفهٔ اموی ولید بن یزید (وفات: ۱۲۶ق) پوشیده از قالی‌های ارمنی بوده است؛ مادر هارون‌الرشید بر قالیچه‌های ارمنی می‌نشسته و مادر مقتدر عباسی

فرش‌های ارمنی در خزانه داشته است[۱۹۹].

فرش طبری، که به گفتهٔ جغرافی‌نویسان در آمل می‌بافته‌اند[۲۰۰]، از فرش ارمنی چندان کم نداشته و حتی مثال و نمونهٔ متعالی فرش گره‌بافته بوده است؛ چنان‌که در *حدودالعالم* آمده است «... از سیستان ... فرش افتد بر کردار طبری ... »[۲۰۱]. فرش طبری هم از اقلام خراج بوده است، هم تحفه‌ای که زیبندهٔ شاهان و خلفا و امیران باشد، و هم آنچه مال‌اندوزان می‌اندوخته‌اند (صورت اموال هارون‌الرشید و فرش‌های مصادره شدهٔ ابن‌الجصاص جواهری). موافق صورت خراجی که به خط احمد بن محمد بن عبدالحمید کاتب یافت شده، در خلافت مأمون عباسی (وفات: ۲۱۸ق) ۶۰۰ قطعه فرش طبری به بیت‌المال بغداد فرستاده شده است[۲۰۲]. سلطان مسعود غزنوی (وفات: ۴۳۲ق) به بیهقی می‌گوید: «آنچه می‌باید از آمل و طبرستان حاصل شود ... زر نیشابوری هزار هزار دینار و محفوری و قالی هزار دست ... »[۲۰۳].

جز شهرها و شهرک‌های طبرستان و ارمنستان و اران و آذربایجان و فارس، فرش‌بافی در دیگر نواحی جهان ایرانی نیز خالی از رونق و شهرت نبوده و چه بسا منزلتی ویژه هم داشته است. از این شمار است: «گلیم‌های بُز وَشم، یعنی مَرعَز [بافته از کرک بز] قزوین»[۲۰۴]؛ «زیلوی و پلاس» ناحیهٔ گوزگانان و «گلیمینه و بساط پشمین» دارزنگی در خراسان بزرگ؛ فرش «طبری کردار» سیستان؛ «بساط و فرش و مصلی نماز ... نیکو و پشمین» بخارا؛ «گلیم دیلمی زربافت ... گلیم سپید گوش و حصیر طبری» آمل؛ «گلیم‌های کبود» رودان ــ در کوهستان میانهٔ چالوس و کلاردشت ــ و «حصیرهای عبادانی و حصیرهای سامانی عبادان [همان‌ها که به مصر می‌رفته است] ... »[۲۰۵]؛ فرش‌های ابریشمین سیستان[۲۰۶]؛ فرش و سجادهٔ قهستان (خراسان) و فرش‌های گران‌قیمت دشت میشان[۲۰۷]؛ فرش‌های قرقوب خوزستان، که برای فاطمیان مصر می‌بردند[۲۰۸]؛ و زیلوبافی تون (خراسان) که به گفتهٔ ناصرخسرو در زمانی‌که آباد و بانعمت بوده ۴۰۰ کارگاه زیلوبافی داشته است[۲۰۹].

اما این حصیر سامان که از عبادان به مصر می‌رفته و فرش تابستانی مجالس جشن و سرور خلفای فاطمی بوده، لابد کیفیتی ستودنی و برتر از حصیرهای متعارف امروزی داشته که با کشتی به مصر صادر می‌شده است، خصوصاً که حصیرهای ظریف و گران‌قیمت

فلسطینی بسیار نزدیک بوده است. در دیگر مناطق ایران نیز حصیرهایی می‌بافته‌اند که به دیگر بلاد اسلامی می‌برده‌اند. ظاهر این است که در سده‌های نخستین اسلامی (سده‌های ۱-۵ق) حصیربافی را رونقی و اعتباری بوده که در سده‌های پسین روی به افول نهاده و رفته رفته از کاخ‌ها به خانه‌های روستایی و خیمه‌های عشایری باز پس رفته است.

حدودالعالم، که از حیث اِشراف بر انواع فرش‌ها و مناطق بافته شدن آنها در متون باز مانده از دوران اسلامی نظیری بر آن شناخته نیست، حوزه‌های حصیربافی سده‌های نخستین را چنین برمی‌شمرد: «مامطیر [در مازندران] شهرکی است با آب‌های روان و از وی حصیری خیزد سبطر و سخت نیکو کی به همهٔ جهان از آنجا برند» ... «آمل شهری است عظیم ... از وی فرش طبری و حصیر طبری ... خیزد»[۲۱۰]؛ «... و از این ناحیت گیلان ... حصیر و مصلی نماز ... افتد کی به همهٔ جهان ببرند»[۲۱۱]؛ «عبادان شهرکی است خرد و آبادان ... همه حصیرهای عبادانی و حصیرهای سامانی از آنجا خیزد ... »[۲۱۲].

از دیگر متون کهن می‌توان دریافت که حصیرهای ممتاز نه همان بسیار ظریف و نازک بافت بوده که نقش و نگار رنگارنگ نیز داشته و حتی زربفت و سیم‌بفت هم بوده است. به روایت مقریزی کاخ فاطمی قاهره در سدهٔ ۵ق/۱۱م علاوه بر قالی‌های پربها با حصیرهای زربفت و سیم‌بفت مفروش بوده است[۲۱۳]. از کهن حصیرهای نگارین و رنگین دو نمونه بیش شناخته نیست که در مصر پیدا شده و هر دو از نیمهٔ نخست سدهٔ ۴ق/ ۱۰م است. نمونه‌ای که در موزهٔ بناکی آتن نگهداری می‌شود کتیبه‌ای دارد به خط کوفی که نشانی محل بافت آنرا به ما می‌دهد: «طَبَریه»[۲۱۴]، که شهری است بر ساحل دریاچهٔ طبریهٔ فلسطین. نمونهٔ دیگر در موزهٔ هنری متروپولیتن است و در بخش برین و زیرین آن ادعیه‌ای به خط کوفی تکرار شده است[۲۱۵]، که احتمال سجاده بودن این حصیر را قوت می‌بخشد.

ناصرخسرو در سفر شام و فلسطین، در نیمهٔ اول سدهٔ ۵ق، سخن از ظرافت حصیرهای طبریه گوید که سجاده‌هایش را در همانجا به ۵ دینار مغربی (با عیار نزدیک به ۱۰۰ درصد) می‌خریدند[۲۱۶]. وی در مرقد ابراهیم خلیل(ع)، در حبرون فلسطین، حصیرهای مغربی دیده است گرانبهاتر از دیبا: «و در این مشهد زمین و دیوار را به فرش‌های قیمتی

و حصیرهای مغربی آراسته‌اند، چنان‌که از دیبا نیکوتر بوده و مصلای نمازی حصیر دیدم آنجا که گفتند امیرالجیوش، که بندهٔ سلطان مصر است، فرستاده است. گفتند آن مصلی در مصر به سی دینار زر مغربی خریده‌اند، که اگر آن مقدار دیبای رومی بودی بدان بها نیرزیدی و مثل آن هیچ جای ندیدم»[۲۱۷]. سجاده حصیری بدین غایت گران‌قیمت دور نیست که زربفت و از همان‌گونه بوده که در کاخ فاطمی قاهره می‌گسترده‌اند و در حجله‌گاه بوران، دختر حسن بن سهل سرخسی، که مأمون عباسی به زنی گرفت: «در شب زفاف بوران برایش حصیری گسترده بودند از طلا»[۲۱۸]. نظامی عروضی از این حصیر زربفت توصیفی به ظاهر کامل‌تر به‌دست می‌دهد، که به ملاحظهٔ تقدم کم‌وبیش ۲۰۰ سالهٔ روایت ابن‌زبیر، احتمال آنکه این روایت به مرور زمان شاخ و برگ گرفته و تناور شده باشد اندک نیست: «چون مأمون به بیت‌العروس بیامد ... خانه‌واری حصیر از شوشهٔ زر کشیده افکنده، و به دُر و لعل و پیروزه ترصیع کرده، و هم بر آن مثال شش بالشی نهاده ...»[۲۱۹].

حصیر گوهر نشانده در دیگر منابع یاد نشده و ازاین‌رو در اینجا می‌توان از آن چشم پوشید. اما حصیرهای به غایت ظریف زربفت و سیم‌بفت پرنقش و نگار در سده‌های نخستین اسلامی این واقعیت تاریخی را آشکار می‌دارد که در آن دوران نوعی از حصیر می‌بافته‌اند چندان پر جلال و گرانبها که فرشی شاهانه در شمار می‌آمده است. چون در *حدودالعالم* و دیگر متون کهن چیزی راجع به زر و سیم‌بفت بودن حصیرهای سامانی و طبری و جز اینها گفته نشده، نمی‌توان دانست که حصیرهایی که از ایران به مصر و دیگر سرزمین‌های جهان اسلام می‌برده‌اند چنین کیفیتی داشته است. اما رنگین و نگارین بودن حصیرهای ایرانی نه همان دور نیست که سخت محتمل است چون این حصیرهای منقش الوان تا به امروز هم به صورت تجیر و حصار دور چادرهای عشایری بافته می‌شود و هم به شکل اقسام گونه‌گون ظروف و محفظه‌های سبدی، همه بهره‌مند از جاذبه‌های هنری[۲۲۰].

چندین ایالت و شهر نیز بوده‌اند که به‌رغم شهرت عالمگیر فرش‌هایشان از سدهٔ ۹ق تا به امروز، در هیچ‌یک از منابع سده‌های نخستین و میانه سخن از فرش‌بافی آنها نرفته است. نه از ایالت پهناور کرمان یاد شده است، نه از ایالت‌های مرکزی و غربی میانه، و

نه از شهرهای اصفهان و کاشان و یزد و جوشقان و ساروق و فراهان و سنندج و بیجار و تبریز. یاد نشدن این مناطق و شهرها در منابع یک دورهٔ طولانی چندین صد ساله، بی‌گمان نشانهٔ فقدان کامل فرش‌بافی در آن جای‌ها نیست. مدارک و شواهد تداوم چند هزار سالهٔ فرش‌بافی در سراسر ایران چندان هست که غیرعلمی ـ تاریخی بودن چنین برداشتی را به اثبات رساند. به‌ویژه از این جمله است آثار قالی‌بافی عصر مفرغ که هزاره‌ها در تپه یحیی کرمان مدفون بوده است. نهایت اینکه فرش‌بافی جاهایی که جای آنها در متون کهن خالی است، در روستاها و ایلات و عشایر پراکنده بوده و در شهرها متمرکز نشده و کیفیت آن بدان مرتبه نرسیده بوده که نتوان ندیده یا دست‌کم گرفت. مصداق بارز این معنا فرش‌بافی کم‌وبیش معروف رویدشت اصفهان است که دست‌کم دو کتاب تاریخی ـ جغرافیایی سده‌های نخستین از آن نام برده‌اند.

نخستین کتاب *الاعلاق النفیسه* است که ابن‌رستهٔ اصفهانی در واپسین دههٔ سدهٔ ۳ق مدون ساخته است. به اظهار ابن‌رسته در روستاهای «بَراآن و طسوج الروز و رویدشت ... نوعی فرش بافته می‌شود و از نظر زیبایی و خوبی بافت و دوام در دنیا مشهور است. رؤسا و بزرگان از آن استفاده می‌کنند اما مردم متوسط و پست از آن فراوان ندارند»[۲۲۱]. صرف‌نظر از ابهام «نوعی فرش»، در دنیا مشهور بودن دست‌بافت‌های این سه روستا سخت محل تأمل و تردید است. در هیچ‌یک از نوشته‌های جغرافی‌نویسان سده‌های نخستین و میانه به فرش‌بافی این روستاها اشاره نرفته چه رسد به آنکه شهرت جهانی آنها تأیید یا صرفاً گزارش شود. یگانه کتاب کهن که به بافته‌های رویدشت ــ و نه دو روستای دیگر ــ اشاره دارد *حکایة ابی‌القاسم البغدادی* منسوب به ابومطهر ازدی است در سدهٔ ۴ق. آنچه ازدی دربارهٔ فرش‌های رویدشت نگاشته ناقض سخنان ابن‌رسته راجع به شهرت جهانی و کیفیت و مرغوبیت و طبقهٔ اجتماعی خواستاران این دست‌بافته‌ها است. ازدی با بیان این مطلب که «گلیم و زیلوی رویدشت و نمد کردی» فرش خانهٔ مردم معمولی اصفهان بوده است[۲۲۲]، آشکار می‌کند که «نوعی فرش» روستاهایی که ابن‌رسته نام برده قالی نبوده و از جنس گلیم و زیلو بوده که، به تبع آن، فرشی نبوده که «رؤسا و بزرگان» به خانه برند. همچنین به خلاف گفتهٔ ابن‌رسته که مردم متوسط‌الحال و فرودست از این فرش‌ها فراوان ندارند، این گلیم‌ها و زیلوها در خانهٔ مردم طبقات پایین

و متوسط فراوان بوده است.

مافروخی دربارهٔ انواع فرش در بازار بزرگ اصفهان می‌گوید: «پشمینه‌ها و گلیم‌های آذربایگان و گیلان و فرش‌های ارمن از زیلو و قالی»[۲۲۳]. این گزارش چندین نکته را، به تلویح یا به تصریح، بر ما آشکار می‌سازد که هم دلالت بر نبود فرش‌بافی در شهر اصفهان ــ دست‌کم تا اواخر سدهٔ ۵ق ــ دارند هم نادرستی گزارش ابن‌رسته، و یا به توسع و تساهل مبالغه‌آمیز بودن آن. اینکه مافروخی چیزی راجع به بافته‌های رویدشت و دو روستای دیگر نگفته است یا دلیل است بر کیفیت نازل و کم‌بهایی این بافته‌ها و «لاجرم» قابل ذکر نبودن آنها، یا اینکه فرش این سه روستا اصلاً به بازار بزرگ ــ که مافروخی بر «چهارسو» بودن آن تأکید می‌ورزد[۲۲۴] ــ نمی‌آمده و در بازارچه‌های محله‌های کم‌درآمد یا بر شانهٔ دوره‌گردها عرضه می‌شده، که هر دو حالت می‌تواند مایهٔ بی‌اعتباری روایت ابن‌رسته باشد دربارهٔ شهرت جهانی و «اعیانی» بودن این فرش‌ها.

از سدهٔ ۲ق، همراه با تمرکز ثروت در کشورهای اسلامی، فرش ایرانی به مدت چندین قرن از مهم‌ترین اسباب تجمل و از ارکان مکنت خلفای اموی و عباسی و فاطمیان مصر و شاهان و امیران و وزیران و درباریان و دیوانیان و توانگران بوده است. هشام بن عبدالملک ابن مروان اموی (وفات: ۱۲۵ق) قالی عظیم تمام ابریشم زربفتی در خزانه داشته به درازی ۱۰۰ ذراع و عرض ۵۰ ذراع، که به مقیاس ذراع شرعی ممالک اسلامی حدود ۱٬۲۵۰ مترمربع عرصه داشته است. این نادره فرش جهان اسلام در خلافت متوکل عباسی (۲۳۲-۲۴۷ق) در ایوان کاخ متوکل گسترده بوده است[۲۲۵]. یکی از مشهورترین فرش‌های کاخ متوکل و منتصر عباسی (وفات: ۲۴۸ق) «قالی سوسنگرد» بوده است، مصور به صورت پادشاهان ساسانی و خلفای اموی و کتیبه‌های فارسی[۲۲۶]. در سال ۳۱۷ق که سرداران سپاه مقتدر سر به عصیان برداشتند و سپاه را به نهب و غارت خانهٔ خلافت برانگیختند، سپاهیان «چندان جواهر و جامه و فرش و بوی خوش گرفتند که اندازه نداشت»[۲۲۷]. پس از آنکه مقتدر به خلافت باز می‌گردد، چون خزانه تهی شده بود و مقرری سپاه را نتوانستند داد مقتدر از ناچاری اعلام می‌کند که «آنچه از جامه‌ها و فرش‌هایم مانده می‌فروشم و املاک خودم را با املاک کسانی که دستور من بر آنها روان است می‌فروشم»[۲۲۸].

فخرالدولهٔ دیلمی، برادر عضدالدوله، که در ری سلطنت می‌کرد و پس از درگذشت صاحب بن عباد، از مشاهیر وزرای دیلمیان ری و همدان، همهٔ دارایی این وزیر دانشمند را ضبط کرده بود، چون خود از جهان رفت (۳۸۷ق) از اموال منقول بیرون از حساب او «یک هزار و پانصد شتر فرش» بیرون آمد[۲۲۹]. یانس موفقی، از اکابر رجال عهد مقتدر، چون به سال ۳۱۱ق بمرد «املاک و مستغلات و کالا و فرش و خانه چندان داشت که اندازهٔ آن دانسته نبود»[۲۳۰].

فرش‌اندوزی درباریان و امیران و دیوانیان بغداد از اوایل سدهٔ ۳ق حجمی چندان عظیم پیدا می‌کند که فرش بخش عمدهٔ اموال مصادره شده را تشکیل می‌دهد. پس از آنکه متوکل خلیفهٔ عباسی در سال ۲۳۳ق بر عمر بن فرج خشم می‌آورد و او را مصادره می‌کند از خانهٔ او «شانزده شتر فرش» درمی‌آورند و معادل چهل هزار دینار جواهر «و نیز از اثاث و فرش وی پنجاه شتر بار کردند، که چند مکرر شد»[۲۳۱]. علی ابن‌محمد بن الفرات وزیر معروف و مال‌اندوز آل عباس، که از اواخر سدهٔ ۳ تا اوایل سدهٔ ۴ق سه نوبت بر مسند وزارت نشست و سرانجام مصادره و مقتول شد، علاوه بر یک هزار و پانصد عمامه، فرش به تعداد زیاد در خانه انباشته داشت[۲۳۲]. به قیاس فرش‌های طبری و ارمنی و دارابگرد هارون‌الرشید و ابن‌الجصاص جواهری و ابی‌خالد والی مصر، دور نیست که بخش بزرگ این فرش‌های بی‌شمار بافت نواحی طبرستان و ارمنستان و اران و آذربایجان و فارس بوده است.

از سدهٔ ۶ق رسم دیرین سیر و سفر در ممالک اسلامی روی به نقصان می‌نهد و به تبع آن رفته‌رفته از شمار کتاب‌های مسالک و ممالک کاسته می‌شود و جغرافی‌نویسان جای به تاریخ‌نگاران می‌سپارند. به همین ملاحظه است که اسناد و مدارک مکتوب دربارهٔ انواع فرش و مناطق فرش‌بافی دوران سلجوقیان و ایلخانیان و تیموریان چندان اندک و پراکنده است که کم‌وبیش به همان اندازهٔ فرشپاره‌های باقی مانده از آن روزگاران به‌کار می‌آید. پژوهش در فرش‌بافی این ادوار به ناچار منحصر شده است به کند و کاو در نقاشی‌های مینیاتور و سفرنامه‌های جهانگردان و سفیران و فرستادگان اروپایی و کتاب‌های تاریخی، که هیچ‌یک جای خالی مسالک و ممالک‌های سده‌های پیشین را پر نمی‌کند، سهل است، آثار تاریخ‌نگاران هم در این زمینه به ساحت کتاب‌هایی چون *تاریخ*

طبری و *تاریخ* بیهقی و *تاریخ سیستان* نزدیک نشده است. آنچه از منابع و مدارک مکتوب این دوران حاصل می‌آید همه کلی و مبهم است. غالباً به ذکر واژهٔ فرش به‌طور عام و مطلق اکتفا شده، و نه از نوع و جنس و کیفیت فرش‌ها چیزی گفته‌اند، نه از محل بافت و نه از طرح و نقش. نقاشی‌های مینیاتور، که طرح و نقش فرش‌ها را نشان می‌دهند، نیز چنان‌که پیش از این گفته شد ارزش استنادی و استنتاجی محدود و مشروط دارند.

ابن‌بطوطه چون به سال ۷۲۷ق به شهر ایذه در چهارمحال و بختیاری می‌رسد برای تعزیت به سرای اتابک می‌رود. وی می‌گوید که فرش‌ها را به نشانهٔ ماتم و سوگواری جمع کرده بودند و اتابک بر مخده‌ای نشسته بود؛ «سجادهٔ سبزرنگی هم انداخته بودند که روی آن نزدیک اتابک نشستم»[۲۳۳]. از ویژگی‌های این دست‌بافته جز رنگ هیچ گفته نشده و نمی‌توان دریافت که سجادهٔ سبز فرش گره‌بافته بوده است یا گلیمبافت یا زیلوبافت، یا اینکه از انواع پارچه‌های به نسبت ضخیم و پربهای ترمه مانند بوده است، یا گلدوزی و پته‌دوزی و سلسله‌دوزی و مانند آنها، و شاید هم یکی از همان سجاده‌های خامه‌دوزی معروف سیستان[۲۳۴]. همچنین است توصیف‌های کلی و سرسری این جهانگرد دانشمند از مکان‌های مفروش. برای نمونه، در توصیف گستردنی‌های «مشهد امام رضا(ع)» جز این نمی‌گوید که «با فرش‌های گوناگون مفروش گردیده است»[۲۳۵]. چنین است نیز ظفرنامه‌های روزگار تیمور. شرف‌الدین علی یزدی (*ظفرنامهٔ تیموری*) و نظام‌الدین شامی (*ظفرنامه*) و ابن‌عربشاه (*عجائب‌المقدور فی اخبار تیمور*) از فرش جز این نگفته‌اند که همگان چون بار می‌یافتند به نشانهٔ انقیاد و بندگی فرشی را که تیمور بر آن نشسته بود می‌بوسیدند و به اصطلاح «به شرف بساط‌بوس مفتخر» می‌گشتند[۲۳۶]. کلاویخو، سفیر پادشاه اسپانیا، که از سال ۸۰۶ق/۱۴۰۳م بیش از یک سال در دربار تیمور در سمرقند بود، به‌رغم تیزبینی و دقت‌نظر شگرفی که داشته و تمامی جزئیات لباس‌ها و زیورها و پرده‌ها و چادرها و تجیرهای گرداگرد خیمه‌ها را به شرح تمام مکرر می‌آورد؛ دو سه جا بیش از فرش‌هایی که در سمرقند دیده یاد نمی‌کند: «قالی و حصیر» اتاق‌های کاخ تیمور و «فرش‌های بسیار زیبای ابریشمی» گسترده در چادر بسیار بزرگ همسر اول تیمور[۲۳۷].

مواردی هم هست که سکوت فرستادگان و جهانگردان غربی دربارهٔ فرش و فرش‌بافی

یک ناحیه یا شهر، و به تبع آن فقدان ارزش استنادیِ ایجابی و اثباتی، از جهت سلبی و نفیی سودمند می‌افتد و بر مدارک و قراین اثبات فرش‌بافی نداشتن یک ناحیه یا شهر در یک دورهٔ معین تاریخی افزوده می‌گردد. از مهم‌ترین این موارد، سکوت مـارکوپولو است دربارهٔ فرش‌بافی کرمان به‌رغم شرح بسیط هنرهای دستی و دست‌بافته‌های این ایالت. مارکوپولو، که در سال‌های ۶۷۱ق/۱۲۷۲م و ۶۹۳ق/۱۲۹۳م دو سفر به کرمـان داشته و کمترین اشاره‌ای به وجود فرش‌بافی در کرمان نکرده است، تفصیلی سخت دقیق دربارهٔ دست‌آفریده‌های هنرمندان و صنعتگران کرمانی دارد که از حیث برشمردن جمیع جزئیات این فرآورده‌ها و ویژگی‌های آنها در سفرنامهٔ او بی‌مانند است. ایـن جهـانگرد پس از آنکه از ساخته شدن «بهترین زین و یراق، مهمیز، دهنه و لگام اسب، شمشیر و کمان و تیردان» در کرمان خبر می‌دهد، می‌نویسد: «دختران و زنان کرمان پارچه‌های ابریشمی را با ظرافت بسیار در هر رنگ به اشکال حیوانات و پرندگان و سـایر نقـوش می‌بافند و نیز پرده‌هایی بسیار زیبا برای خانان و سرداران تهیه می‌کنند. این پرده‌هـا آن‌قدر زیبا است که دیدنشان انسان را جادو می‌کند. رومتکایی، ملافه و نازبالش‌هایی نیز از حریر به زیبایی و ظرافت تمام درست می‌کنند»[۲۳۸].

با افزوده شدن سکوت سنجیدهٔ مارکوپولو بر هفت قرن سکوت مطلق جغرافی‌نویسان و تاریخ‌نگاران اسلامی، تقریباً یقین باید کرد که تا پایان سدهٔ ۷ق قالیِ کرمان شهرهٔ آفاق، هنوز در وجود نیامده بوده است. این نیز هست که تا پایان دورهٔ عباسیان (۶۹۸ق) مالیات جنسی کرمان منحصر به کرباس بوده است (گفتگو با دکتر باستانی پاریزی که ایشان نیز هیچ‌گونه سند و مدرک خطی یا چاپی، که دلالت کند به وجود فرش‌بافی در کرمان پیش از سدهٔ ۹ق، سراغ نکرده‌اند).

تبریز هم، که مارکوپولو آنرا «شهر شریف تبریز» خوانده، ظاهراً در سدهٔ ۷ق فرش‌بافی یاد شدنی نداشته است. وی به تصریح گفته است که «مردم تبریز از راه تجارت و هنر زندگی می‌کنند و انواع مختلف پارچه‌های زربفت و باارزش را بـه مقـدار زیـاد تولیـد می‌کنند»[۲۳۹]، بدون اشاره‌ای ولو گذرا، به فرش‌بافی آن شهر. کلاویخو هم که در زمان آمدنش به ایران (۸۰۶ق/۱۴۰۳م) تبریز را شهری بزرگ و آباد و پرجمعیت وصف می‌کند و انواع کالاهای بازار این شهر را برمی‌شمرد ــ «... پارچه‌های ابریشم و پنبه [نخـی] و

تافته و ابریشم خام و جواهرات و همه‌گونه ظروف ... »[۲۴۰] ــ و به وقت بازگشت ۶ ماه در آن شهر می‌ماند، نه از فرش تبریز چیزی می‌گوید نه از وجود فرش در محموله‌هایی که در تبریز خریده و به همراه می‌برد. بدین‌قرار، تبریز نیز تا سدهٔ ۹ق فرش‌بافی معتبر یا قابل ذکری نداشته، و اینکه در برخی منابع برای وجود فرش‌بافی در تبریز در اوایل سدهٔ ۷ق به گفتهٔ یاقوت حموی در *معجم‌البلدان* استناد گشته درست نیست و نتیجهٔ استناد به منابع دست دوم است و بدفهمی مترجمان منابع دست اول. همچنان‌که پوپ به نقل از کتابی به زبان آلمانی، نوشته است که «یاقوت حموی، که کتاب خود را در اوایل سدهٔ ۷ق تألیف کرد، به‌طور قاطع گفته است که در شهر تبریز فرش می‌بافند»[۲۴۱]. حال آنکه سخن یاقوت دربارهٔ آنچه در تبریز می‌بافند به تصریح منحصر شده است به انواع پارچه‌ها: «عبایی و سقلاطون و خطایی و اطلس و پارچه‌های دیگر» که به «بلاد شرق و غرب برند»[۲۴۲]. آنچه پیش از این دربارهٔ سفارش فرش‌های شنب غازان به فرش‌بافان فارس گفته شد نیز شاهدی دیگر بر این معنا است.

دربارهٔ فرش‌بافی کرمان این نیز گفتنی است که یکی دو تن از نویسندگان غربی به اشتباه فاحش ناحیهٔ Caramania را، که مارکوپولو به «سرزمین‌های ترکمانان» و «ترکمنستان» اطلاق کرده، «کرمان» خوانده‌اند. براثر این بدخوانی، عبارت «زیباترین فرش‌های دنیا»[۲۴۳]، که مارکوپولو در ستایش فرش‌های آناتولی (که «کارامانیا» یا قره‌مانیا/ قره‌مانیه در آن واقع است) نگاشته، به کرمان نسبت داده شده است، در همان‌حال‌که جهانگرد ونیزی همه‌جا کرمان را به صورت Creman یا Cherman ضبط کرده و از انواع صنایع دستی کرمان یاد کرده مگر فرش‌بافی.

از اواخر سدهٔ ۹ق/۱۵م جهانگردان و فرستادگان غربی به‌تدریج در قالی‌های مشرق زمین دقیق‌تر می‌شوند و اوصافی بر کاغذ می‌آورند بهره‌ور از سندیت پژوهشی کارساز. در سده‌های ۱۲ و ۱۳ق/۱۸ و ۱۹م این نوشته‌ها بدان مایه ارزش استنادی به هم می‌رسانند که شبهه‌های چندین سالهٔ پژوهشی و به ظاهر مستند و موجه را بر طرف می‌کنند.

مهم‌ترین سفرنامه‌هایی که از اواخر سدهٔ ۹ق/۱۵م به زمان ما رسیده و آگاهی‌های سودمندی راجع به فرش‌بافی ایران در آن عصر بی‌خبری به ما می‌رساند، سفرنامه‌هایی

است که فرستادگان و بازرگانان ونیزی نگاشته‌اند. و از این میان سفرنامهٔ جوزافا باربارو، سفیر دولت جمهوری ونیز در دربار سلطان اوزون حسن آق‌قویونلو، از نظر فرش‌شناسی پربارتر است. باربارو از همان روز که در سال ۸۷۹ق/۱۴۷۴م بـه قلمـرو اوزون حسـن وارد می‌شود از فرش‌هایی که می‌بیند به تحسین یاد می‌کند. وی پس از بستری شدن در بیمارستان شهر مرزی ماردین می‌نویسد: «... در آنجا به بیماران غذا می‌دهند و اگر نام و نشانی داشته باشند فرش‌هایی در زیر پایشان می‌گسترند که ارزش هرکدام بیش از یکصد دوکات است»[۲۴۴]؛ در تالاری که سلطان به سفیران بار می‌دهد «فرش‌های بسیار عالی گسترده بودند که بیش از چهارده قدم طول هریک از آنها بود»[۲۴۵]؛ سلطان «دستور داد که فرش‌های ابریشمی بسیار زیبا و شگفت‌انگیز آوردند و نشان دادند»[۲۴۶]؛ باربـارو از چهل غرفهٔ سراپرده مانند بسیار بزرگ، از یکصد غرفه‌ای که اوزون حسن برای جشن و سرور در دشتی پهناور برپا داشته بود، بازدید می‌کند و می‌نویسد: کف غرفه‌ها را «با زیباترین فرش‌ها پوشانده بودند. به عقیدهٔ من تفاوت میان این فرش‌ها و فـرش‌هـای قاهره و [بورسه، پایتخت قدیم عثمانی] به‌قدر پارچه‌های پشمی انگلیسی و پارچه‌های پشمی سن‌ماتیو است»[۲۴۷].

IV. عصر زرین فرش‌بافی

عصر زرین فرش‌بافی با صفویه آغاز می‌شود (۹۰۵ق/۱۵۰۰م). در این عصر شکوه و عظمت قالی ایران عالمگیر گشت و به مدت چندین قرن در مقام مثال و نمونهٔ آرمانی قالی مشرق زمین بی‌رقیب و بی‌بدیل ماند و عرصه را بر قالی‌های ترکی تنگ کرد که از سدهٔ ۹ق/۱۵م کاخ‌ها و کلیساهای معظم اروپا را تسخیر کرده بودند.

شاید برای نخستین بار در تاریخ، کارگاه‌های سلطنتی بسیار بزرگ با به‌کار گرفتن نگارگران و طراحان و مینیاتورسازان و استادکاران تراز اول به فرمان شاه اسماعیل و شاه تهماسپ و شاه عباس بنیاد می‌یابد و قالی‌های عظیم به سفارش شاهان و شاهزادگان و درباریان و امیران صفوی، و نیز دربارهای اروپایی بافته می‌شود. در این دوران است که جلوه و جلال قالی‌های ایرانی سلاطین و پادشاهان عثمانی را نیز مسحور می‌کند، تا بدانجا که قالی‌بافان ایرانی را در کارگاه‌های سلطنتی استانبول به کار می‌گیرند.

نقش و نگارهای گردان و پرجنب‌وجوش اسلیمی و طرح‌های سرزندهٔ گل و گیاهی و باغی و جانوری، فرش‌بافی را به ظریف‌ترین هنرهای نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی نزدیک‌تر می‌آورند. با پیوستن نقاشان مینیاتورساز و تذهیب‌کاران کتابخانه ـ کارگاه‌های سلطنتی به جمع طراحان فرش (که شاه اسماعیل و شاه تهماسپ نیز در این هنرها دستی داشته‌اند) و پیدا آمدن قالی‌های شکارگاهی، پیوند کتاب‌آرایی و هنر و صنعت فرش‌بافی تنگاتنگ می‌گردد. در فرش‌بافی متمرکز و کارگاهی این دوران، طرح‌ها و نقشمایه‌های شکستهٔ زاویه‌دار مهجور و متروک می‌ماند و قالی ایران به نقوش گردان اسلیمی گل و گیاهی شناخته و ممتاز می‌شود.

از دورهٔ صفوی (۹۰۵-۱۱۳۵ق/۱۵۰۰-۱۷۲۳م) حدود ۴٬۰۰۰ قطعه فرش و فرشپارهٔ گره‌بافته و گلیمی و زیلویی برجای مانده که بخش اعظم آنها در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی و برخی کاخ‌ها و اماکن متبرک خارج از کشور پراکنده شده و چیزی حدود ۲ درصد یا کمتر در ایران مانده است. نامدارترین شاهکارهای گره‌بافتهٔ این عصر در مرتبهٔ اول به اجماع صاحب‌نظران ۴ قالی بزرگ پارچه است: قالی‌های دوگانهٔ مورخ ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹م اثر شکوهمند مقصود کاشانی که چون از بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی خارج شده به «قالی اردبیل» شهرت یافته است (لنگهٔ کامل ــ مرمت شده ــ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، و لنگهٔ ناقص در موزهٔ لس‌آنجلس کانتی، تصویر ۹)[۲۴۸]؛ دیگر، قالی شکارگاه شاهکار مینیاتور مانند غیاث‌الدین جامی به تاریخ ۹۲۹ق/۱۵۲۳م متعلق به موزهٔ پولدی پتزولی، میلان (تصویر ۱۰)[۲۴۹]، و قالی شکارگاه ابریشمی زربفت موزهٔ هنرهای صناعی وین از اواسط سدهٔ ۱۰ق/۱۶م(تصویر ۱۱)[۲۵۰].

۹ قالی و فرشپارهٔ دیگر را می‌توان به نسبت در مرتبهٔ دوم شهرت و اهمیت درشمار آورد، بدین شرح: ۱. قالی «سانگوشکو»، اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ میهو، کیوتو (تصویر ۱۲)[۲۵۱]؛ ۲. قالی مشهور به «آنهالت» نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ هنری متروپولتین، نیویورک[۲۵۲]؛ ۳. یک جفت قالی باغی لچک ـ ترنج، اوایل سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ لس‌آنجلس کانتی (تصویر ۱۳)[۲۵۳] و موزهٔ هنرهای اسلامی، برلین، فرشپارهٔ بازمانده از بمباران برلین در جنگ جهانی دوم[۲۵۴]؛ ۴. فرشپارهٔ «هاتوانی»، ربع دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، مفقود در جنگ جهانی دوم[۲۵۵]؛ ۵. یک جفت قالی گل و گیاهی جانوری، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م،

یکی در موزهٔ هنری متروپولیتن[۲۵۶] و یکی در موزهٔ هنرهای صناعی، وین[۲۵۷]؛ ۶. قالی گل و گیاهی ـ ابری زربفت ابریشمین، معروف به «فرش تاج‌گذاری»، اوایل سدهٔ ۱۱ق/ ۱۷م، کاخ دژ روزنبورگ، کپنهاگ[۲۵۸]؛ ۷. فرشپارهٔ کراکو ـ پاریس، ربع دوم سدهٔ ۱۰ق/ ۱۶م، که دو نیم‌شده و یک نیمه در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس است و نیمهٔ دیگر در کلیسای اعظم کراکو، لهستان[۲۵۹]؛ ۸. جفت قالی زربفت گرفت‌وگیر شیر و گوزن خال‌دار شاخ پهن از اواسط سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، که یک لنگه در موزهٔ متروپولتین است[۲۶۰] و یک لنگه در موزهٔ هنرهای اسلامی، دوحه[۲۶۱]؛ ۹. «قالی چلسی»، آغاز سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت[۲۶۲].

هریک از این قالی‌ها را سرگذشتی بوده و ماجراهایی رفته است، اما هیچ‌یک مانند قالی‌های بقعهٔ اردبیل از همان آغاز تا به امروز ماجرا ندیده و از مسیرهای پر پیچ و خم نگذشته و میان فرش‌شناسان و هنرپژوهان، و حتی معماران، به این درجه شکاف نیانداخته است. ازاین‌رو، ابتدا سرگذشت‌های به نسبت کوتاه دو نمونهٔ دیگر مرتبه اول به اختصار مرور می‌شود و سپس سرگذشت پرابهام و گاه پرجدل و جدال «قالی اردبیل» می‌آید.

قالی شکارگاه غیاث‌الدین جامی از معدود فرش‌های کتیبه و تاریخ‌دار روزگار صفویان است، و بسا که کهن‌ترین قالی تاریخ‌دار جهان باشد. این دست‌بافتهٔ به‌غایت ظریف ریزنقش، که به واقع نقاشی مینیاتور است بافته از پشم، اول بار در سال ۱۸۷۰م شناخته شد که سپاهیان ایتالیایی آنرا در چند پاره در کاخ پاپ پیوس نهم یافتند و به غنیمت گرفتند. ویکتور امانوئل سوم آنرا به سال ۱۹۱۹م به دولت ایتالیا واگذار کرد و پیش از جای گرفتن در موزهٔ پولدی پتزولی مدتی در موزهٔ بِررا در میلان نگهداری می‌شد[۲۶۳]. در برخی نوشته‌های فرش‌شناسی[۲۶۴] وجود عدد ۲ را در تاریخ کتیبه (۹۲۹ق) محقق ندانسته و احتمال داده‌اند که این رقم ۴ باشد. پوپ این احتمال را با استدلال پذیرفتنی مردود شمرده است[۲۶۵]. این قالی محتشم در زمان ولیعهدی تهماسپ میرزا بافته شده و به همین ملاحظه بافت کارگاه‌های سلطنتی شمال غرب ایران دانسته شده و به حکم سبک مینیاتور مانند نقش‌پردازی و غنای رنگ‌آمیزی، طراحی آنرا اثر استادانی خوانده‌اند که زیر نظر تهماسپ میرزا کتاب‌ها را به مجالس نقاشی مینیاتور آراسته‌اند. پیدا است

که غیاث‌الدین و بافندگانش نقشهٔ چیره‌دست‌ترین نگارگر عصر را زیر دست داشته‌اند، که احتمال داده‌اند سلطان محمد عراقی، بنیان‌گذار مکتب دوم تبریز در ربع دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، باشد[۲۶۶].

قالی ابریشمی زربفت و سیم‌بفت موزهٔ هنرهای صناعی وین، مشهور به «فرش امپراتور»، نیز از قالی‌هایی است که نقشهٔ آنرا کار سلطان محمد شناخته‌اند. فریدریک مارتین اول هنرشناسی بود که طرح این فرش به غایت مجلل را به سلطان محمد نسبت داد[۲۶۷]، نظریه‌ای که در پژوهش‌های جدید پذیرفته شده است[۲۶۸]. به هم رسانیدن شهرت «فرش امپراتور» نیز بدین مناسبت است که احتمال می‌رود این قالی فاخر جزو هدایایی بوده که پترکبیر در سال ۱۶۹۶م برای لئوپولد اول، امپراتور هلند و اتریش و مجارستان و بوهم، به وین فرستاده است[۲۶۹]. از دیدگاه پوپ قالی شکارگاه موزهٔ وین «اگر بهترین فرش ایرانی نباشد دست‌کم مشهورترین آنهاست ... که شهرت جهان‌گیری به‌عنوان عالی‌ترین فرش جهان یافته ... نمایندهٔ بلندپروازانه‌ترین کار فرش‌بافی است که تندرست باقی مانده و برترین کاری بوده که شاه تهماسپ می‌توانسته است سفارش دهد: بهترین ابریشم؛ درخشان‌ترین و زیباترین رنگ‌ها؛ طلا و نقره سخاوتمندانه و بی‌دریغ؛ بافت ظریف و دقیق، و نقشهٔ آن پیداست که به‌دست یکی از استادترین هنرمندان آن روزگار کشیده شده است ... از نظر غنای تمامی ناپذیر صحنه‌های نمایش داده شده و تعداد بی‌شمار شاهکارهای انفرادی ترسیم نقوش، آثار کمی با آن می‌توانند رقابت کنند»[۲۷۰]. این قالی بی‌مانند، که با ۱۳٬۰۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع ریزبافت‌ترین فرش عصر صفوی و اعصار پسین است، ده‌ها نگاره دارد که سراسر با تارهای ظریف نقره پوشانیده شده است[۲۷۱].

فرشپارهٔ «هاتوانی»، که تا پیش از جنگ جهانی دوم به مجموعهٔ بارون هاتوانی در بوداپست تعلق داشته، و در زمان جنگ ناپدید گشته، بازماندهٔ بزرگ مینیاتور نقشی است که چند تن از فرش‌شناسان، از جمله موریس دیماند، نقشهٔ آنرا به سلطان محمد نسبت داده‌اند[۲۷۲]. پوپ، که عکس رنگی او[۲۷۳] یگانه اثری است که از این فرشپارهٔ ستایش‌انگیز باقی مانده، در مقایسهٔ قالی دو نیم شدهٔ کراکو ـ پاریس[۲۷۴] با این نمونهٔ والا می‌نویسد: «قالی کراکو ـ پاریس ... کاری بزرگ بوده، و شاید به عنوان یک فرش تمام‌عیار دستاوردی بزرگ‌تر باشد. معذلک، در هیچ‌یک از جزئیات به فضیلت فرشپارهٔ هاتوانی نمی‌رسد که

پرداخت تصاویر اشخاص در آن فوق‌العاده است ... فرشپارهٔ هاتوانی به اثبات رسانده است که قالی‌بافی را می‌توان وسیله‌ای ساخت برای انتقال و القای ظریف‌ترین و باروح‌ترین استعاره‌های مینیاتورسازان ... »[۲۷۵]. بر تکهٔ کوچکی از همین فرش، که در موزهٔ بروکلین نیویورک از مجموعه‌دار مشهور امریکایی یرکیز محفوظ مانده، چهار موجود بال‌دار بافته شده که از نگاه اردمان شگردی دیگر است برای تجسم بهشت[۲۷۶].

«قالی‌های اردبیل»

مشهورترین شاهکار قالی‌بافی عصر صفوی موافق کتیبهٔ آن در سال ۹۴۶ق/۱۵۳۹م در یک جفت بافته شده (ظاهراً به فرمان شاه تهماسپ) و وقف بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (وفات: ۷۳۵ق/ ۱۳۳۴م)، نیای بزرگ صفویان، گشته است. لنگه‌ای که مرمت شده و به نسبت کامل است، به مساحت حدود ۵۵ مترمربع (۵۳۴×۱۰۳۴ سانتی‌متر)، در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت و لنگهٔ ناقص (۴۰۹×۷۲۹ سانتی‌متر) در موزهٔ لس‌آنجلس کانتی محفوظ است. هر دو قالی در کمال ظرافت و ریزبافتی (هریک با حدود ۳۲٬۰۰۰٬۰۰۰ گره) بر تار و پود ابریشمین بافته شده است. کتیبه‌های قاب‌دار هر دو فرش علاوه بر عبارت «عمل بندهٔ درگاه مقصود کاشانی سنهٔ ۹۴۶» مزین به این بیت حافظ است:

جز آستان توام در جهان پناهی نیست سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست

به‌رغم نسب کاشانی استاد بافنده، به لحاظ آنکه پشم به‌کار رفته ویژگی‌های پشم آذربایجان را دارد، قالی‌های مشهور به اردبیل را باید بافت یکی از کارگاه‌های سلطنتی همان خطه، به احتمال زیاد تبریز، به شمار آورد، خصوصاً که در اوایل سدهٔ ۱۰ق/۱۶م برجسته‌ترین نقاشان و طراحان عصر از هرات و دیگر شهرها به تبریز آورده شدند، که نامی‌ترین آنها بهزاد و آقامیرک و سلطان محمد و میر سید علی بودند. اردمان[۲۷۷] قزوین را نیز به همراه تبریز نام می‌برد که درست نمی‌نماید، چون قزوین در آن زمان هنوز پایتخت نشده بود، و سخت دور می‌نماید که در آن زمان کارگاه فرش‌بافی سلطنتی داشته باشد.

«قالی اردبیل» موزهٔ ویکتوریا و آلبرت در سال ۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م، به مبلغی که رقم آن دقیقاً مشخص نیست، به تملک شرکت انگلیسی زیگلر در آمد که در تبریز و سلطان‌آباد

(اراک) کارگاه قالی‌بافی داشت. انگیزهٔ متولی بقعه در فروش و به اصطلاح تبدیل به احسن کردن این فرش، تأمین هزینهٔ مرمت و بازسازی یکی از بناهای بقعه بوده است، که ظاهراً کفاف نداده چون اندک زمانی بعد لنگهٔ دوم ــ که به نسبت لنگهٔ اول تندرست بوده ــ نیز به زیگلر فروخته می‌شود، و سال‌ها بعد کاشف به عمل می‌آید که علاوه بر «قالی‌های اردبیل» دو قالی بسیار نفیس کاشان، زربفت و تندرست از سدهٔ ۱۰ق، و یک قالیچهٔ نیمه مندرس هند و ایرانی نیز به همراه لنگهٔ دوم عرضه و فروخته شده بوده است.

محل بنای ویرانی که مرمت آن منجر به فروش گران‌قدرترین قالی‌های عصر گردید، و چگونگی و زمان این تعمیرات، به‌ویژه پیوستگی زمانی آن با خارج شدن «قالی‌های اردبیل» از بقعه، به مدت دو دهه دانسته نبود. پرفسور فریدریش زاره در سال ۱۳۲۸ق/ ۱۹۱۰م متن فارسی کتیبه‌ای را به زبان آلمانی برگرداند که از پایان پذیرفتن بازسازی یکی از مجموعه بناهای به‌هم پیوستهٔ بقعهٔ اردبیل به سال ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م حکایت می‌کرد، کم‌وبیش بدین مضمون: «ابراهیم استاد معمار تبریزی مرمت این مکان مکرم را به فرمایش جناب مستطاب محمدتقی خان معزالملک در سنهٔ ۱۳۰۷ و به سعی و اهتمام و نظارت معمار اعظم استاد صادق بیک به اتمام رساند»[۲۷۸]. این کتیبه سال‌ها است که بر جای نیست و جز تکه کاشی‌های فروریختهٔ «ابراهیم» و «۱۳۰۷» چیزی نمانده است. در کتابی که زاره به سال ۱۹۲۴م دربارهٔ بقعهٔ شیخ صفی‌الدین تألیف کرد (ترجمهٔ فارسی ۱۳۸۵ش) هیچ از وجود و عدم این کتیبه نگفته، مگر در پایان فصل «کتیبه‌ها» که متذکر وجود کتیبه‌ای ناقص شده است بدین‌صورت: «عمل استاد ابراهیم ... تراش تبریزی ... ۱۳۰۷». شک نیست که این استاد ابراهیم کاشی‌تراش بوده و می‌توان پی برد که این کتیبهٔ از هم‌گسسته سوای کتیبهٔ اتمام معماری است که نامی از کاشی‌تراش در آن نیست. به احتمالی بنای بازسازی شده را دو کتیبه بوده است، همزمان (۱۳۰۷ق) و شاید هم‌مکان، که زاره آنجا را «نمازخانه» خوانده بود[۲۷۹].

باقی نماندن کتیبه‌های مورخ ۱۳۰۷ق به‌صورت کامل و در همان جایی که بر دیوار یا سر در بنای معین نصب بوده، از حیث پژوهش در تاریخچهٔ این جفت فرش پرآوازه پیامدهایی داشت ناخواسته و منحرف کننده. گم شدن حلقهٔ پیوند مراحل سه‌گانهٔ فروش قالی‌ها و آغاز بازسازی و اتمام آن، به‌گونه‌ای پشت‌بند فرضیهٔ سست بنیاد عدم تعلق

«قالی‌های اردبیل» به بقعهٔ اردبیل گشت کـه چنـد دهـه مایـهٔ سـردرگمی جمعـی از هنرشناسان و فرش‌پژوهان مغرب زمین گردید و چندان فراگیر شد که دانشنامه‌ها را نیز آلوده کرد.

اما آنچه از آغاز دربارهٔ سرانجام این جفت گره‌بافتهٔ پرآوازه به اجماع رسیده بـدین شرح است: زیگلر قالی‌ها را به شرکت فرش رابینسون در لندن می‌فروشد و چون یکی از «قالی‌های اردبیل» نیاز به مرمت اساسی داشته حاشیه‌های یک لنگه را برمی‌دارند و به لنگهٔ دیگر می‌دوزند و جفت می‌کنند و بخش‌هایی را که پای‌سوده بوده از نو پرزبافی و رفو می‌کنند. کار مرمت به مدت ۴ سال در خفا انجام می‌پذیرد و شرکت رابینسون پس از تبلیغ گسترده در مطبوعات و نشر کتابچه‌ای با عنوان *قالی مقدس مسجد اردبیل*، تألیف ادوارد استبینگ مدیر شرکت[۲۸۰]، لنگهٔ سرتا پا مرمت شدهٔ وصله‌دار را به عنوان «قالی بی‌همتا ... کامل و بی‌عیب و نقص مسجد اردبیل» در سال ۱۸۹۲م در لندن بـه نمایش می‌گذارد. به‌رغم شکوه و عظمت و زیبایی خیره کنندهٔ «قالی مسجد اردبیل»، هیچ موزه و مجموعه‌دار ثروتمندی خریدار فرش ۲٬۴۰۰ لیره‌ای نمی‌شـود. سـرانجام موزهٔ ویکتوریا و آلبرت با جمع‌آوری اعانه شاهکار فرش‌بافی ایران را در سـال ۱۸۹۳م به ۲٬۰۰۰ لیره (کمتر از ۴٬۰۰۰ تومان آن روز) می‌خرد. اما شرکت رابینسون همچنان نه از مرمت شدن فرش چیزی می‌گوید نه وجود لنگهٔ ناقص را بروز می‌دهد، ولی کتابچهٔ سراسر دروغ و مبالغهٔ استبینگ را جمع و معدوم می‌کند؛ کتابی که در آن گفته شده بود: «این همان فرشی است که آنتونی جنکینسون فرستادهٔ ویژهٔ پادشـاه انگلـیس در سدهٔ شانزدهم [سدهٔ ۱۰ق] در حضور شاه ایران روی آن ایستاده بود»[۲۸۱].

لنگهٔ ناقص بی‌حاشیه پس از آنکه مدتی پنهان نگاه‌داشته می‌شود به مجموعـه‌دار نامور امریکایی چارلز یرکیز واگذار می‌گردد به این شرط که ۱۰ سال مستور بمانـد و هرگز در انگلستان به نمایش گذارده نشود. در سال ۱۹۱۰م که کاتالوگ حراج مجموعهٔ یرکیز انتشار می‌یابد وجود لنگهٔ دوم بر ملا می‌گردد. این فرش پس از حراج به تملک کاپیتان دلامر درمی‌آید و ۹ سال بعد سر جوزف دووین آنرا می‌خرد و سرانجام در اواخر دههٔ ۱۹۳۰م به ازای ۷۰٬۰۰۰ دلار نصیب میلیاردر امریکایی پال گتی می‌شـود، کـه اکنون در موزهٔ لس‌آنجلس کانتی است.

محل مرمت «قالی‌های اردبیل» سالیان دراز نامعلوم بود و دستخوش فرضیه‌ها و روایت‌های ضد و نقیض یا حدس و گمان محض. برخی تبریز را محل مرمت می‌دانستند[۲۸۲]، برخی سلطان‌آباد را؛ به استناد روایت یک افسر بازنشستهٔ انگلیسی که در سال ۱۹۱۹م در ایران بوده، و یکی دو تن هم بر پایهٔ قراینی که از گفته‌های همین شخص استنباط شده، استانبول را محتمل دانسته‌اند. با دست یافتن دانلدکینگ بر آرشیو شرکت رابینسون، معمای مکان مرمت گشوده شد: لندن، جایی که هیچ‌کس تصور نمی‌کرد. کینگ، موزه‌دار پیشین منسوجات موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، ضمن پژوهش پردامنه‌ای که در اواخر دههٔ ۱۹۸۰م در خصوص تاریخچهٔ «قالی‌های اردبیل» آغاز کرده بود، نوشته‌ای به تاریخ ۱۹۲۶م به امضای آلفرد براون، رئیس هیأت مدیرهٔ شرکت رابینسون، پیدا کرد که موافق آن قالی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت «به‌صورت مندرس» در سال ۱۸۸۶م توسط شرکت رابینسون به انگلستان وارد شده و با استفاده از تکه‌های کم‌وبیش تندرست لنگهٔ دیگر «با مشارکت فعال» آلفرد براون مرمت گشته است[۲۸۳] (یاکوبی یگانه نویسنده‌ای است که پیش از انتشار نوشتهٔ براون تاریخ ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۶م را محتمل دانسته بود)[۲۸۴]. افزون بر معلوم گشتن محل کارگاه مرمت ــ که قاعدتاً رفوگران ایرانی و ترک و شاید هم مصری در آن کار می‌کردند ــ عقب رفتن زمان فروش قالی‌های بقعهٔ شیخ صفی‌الدین به مدت ۲ سال، از جهت روشن شدن زوایای تاریک تاریخچهٔ پرماجرا و مسیر تاریخی پرفراز و نشیب «قالی‌های اردبیل» و به‌ویژه پیوستگی زمان عرضهٔ قالی‌ها برای فروش و زمان آغاز و انجام نوسازی بخشی از بناهای بقعهٔ اردبیل، اهمیت بسزا دارد که شرح آن در جایگاه خود بیاید.

با چشم‌پوشی از اختلاف نظرها دربارهٔ محل بافت یا مکان مرمت «قالی‌های اردبیل» یا محل ساختمانی که ضرورت نوسازی آن متولی بقعه را به فروش قالی‌های چند صد ساله ناگزیر ساخت، تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰م همگان پذیرفته بودند که قالی‌های نامور اردبیل از سال ۹۴۶ق/۱۵۳۹م تا زمانی‌که از بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی خارج شده، در آن بقعه بوده است، بی‌کمترین شک و شبهه و در مرتبهٔ یقین کامل. بزرگان ایران‌شناسی و هنرشناسی و فرش‌شناسی، از ویلهلم فون بوده و فریدریش زاره و ارنست کونل و کورت اردمان آلمانی تا فردریک مارتین سوئدی و جان مامفورد و آرثر اپهام

پوپ امریکایی و کندریک تاترسال و سسیل ادواردز انگلیسی و آندره گدار فرانسوی، در این باره یکدل و یک‌زبان بودند، اجماعی که در این رشته‌های دانش و پژوهش به‌ندرت صورت می‌بندد. اجماع این بزرگان جنبهٔ تفاهم صرف نداشت و استوار بود بر اسناد و مدارک تاریخی شبهه‌ناپذیر. از این میان دو سند استحکام بیشتر داشت: یکی همان کتیبهٔ پایان مرمت یکی از بناهای بقعهٔ اردبیل در سال ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م به فرمایش معزالملک، که در آن زمان رئیس گمرکات آذربایجان بود[۲۸۵]، به فاصلهٔ چند سال پس از فروخته شدن قالی‌های بقعه؛ دیگر گواهی ریچارد هولمز جهانگرد انگلیسی که پس از بازدید از یکی از تالارهای بقعه در سال ۱۲۵۹ق/۱۸۴۳م قالی کتیبه‌دار شکوهمندی را توصیف می‌کند که فرشی دیگر جز یک لنگه از «قالی‌های اردبیل» نتواند بود: «کف تالار طویل رفیعی که به قبرهای اصلی منتهی می‌گردد، بقایای از جلا افتادهٔ فرشی بود که روزگاری قالی به غایت شکوهمندی بوده و بافت آن بر قالی‌های امروزی بسی برتری داشت. در یک سر آن تاریخ بافت بافته شده بود، حدود ۳۰۰ سال پیش»[۲۸۶].

جای شک نیست که جهانگرد انگلیسی دقیقاً یکی از «قالی‌های اردبیل» را دیده و وصف کرده است، چون از نیمهٔ اول سدهٔ ۱۰ق/۱۶م دو فرش کتیبه‌دار بیش نمانده است: قالی شکارگاه غیاث‌الدین جامی (به تاریخ ۹۲۹ق/۱۵۲۳م)، و قالی‌های دوگانهٔ مقصود کاشانی (به تاریخ ۹۴۶ق/۱۵۳۹م). طرح شکارگاه ــ آکنده از سواران و جانوران ــ البته زیبندهٔ آرامگاه عارفی بزرگ نیست، خاصه شبستان مسجد آن، جنت سرا، که همهٔ قراین حکایت از آن دارد که «جفت اردبیل» ــ با طرح و نقش سر به سر گل و گیاهی مزین به قندیل‌هایی که در مساجد می‌افروخته‌اند ــ به نیت مفروش کردن آنجا به‌وجود آمده بود. افزون بر این، کتیبهٔ قالی شکارگاه موزهٔ پولدی پتزولی درست در میانهٔ ترنج مرکزی جای گرفته است، نه چنان‌که هولمز نوشته «در یک سر آن»؛ همچنین فاصلهٔ زمانی تاریخ کتیبهٔ «قالی‌های اردبیل» و زمان بازدید هولمز ۳۰۳ سال مسیحی است که به «حدود ۳۰۰ سال» برآورد او نزدیک‌تر است تا تاریخ کتیبهٔ قالی شکارگاه[۲۸۷]. آنچه میان ایران‌شناسان و فرش‌شناسان رخنه انداخت و از پی آن پژوهش‌هایی پرشور و پردامنه از هر سو آغاز گشت که تا آن زمان نظایر آن کمتر دیده شده بود، دعوی رکسفورد استد، معاون وقت موزهٔ لس‌آنجلس کانتی

بود که شبهه را آغاز نهاد. او کتابچه‌ای دربارهٔ «قالی‌های اردبیل» نوشت و ضمن آن مدعایی به میان آورد که تازگی و غرابت تام داشت. مدعای استد این بود که قالی‌های منسوب به بقعهٔ شیخ صفی‌الدین هیچ‌گاه در این بقعه نبوده بلکه تعلق داشته است به آستان قدس رضوی در مشهد. این نویسنده دلایلی آورده بود بدین شرح: در بقعهٔ اردبیل اتاقی وجود ندارد که طول کف آن به اندازهٔ درازای قالی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت یا حتی قالی کوتاه‌ترِ موزهٔ لس‌آنجلس باشد؛ در دفتر ثبت اموال منقول بقعه، که در تاریخ ۱۱۷۲ق/۱۷۵۹م به مهر و تسجیل متولی وقت رسیده، اندازهٔ تمامی فرش‌هایی که در آن تاریخ در بقعه بوده ذکر شده که یکی هم به اندازهٔ قالی لس‌آنجلس نیست، چه رسد به قالی لندن؛ در بایگانی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نامه‌ای ضبط است که طی آن سرگرد جکسن نامی در سال ۱۹۶۶م به موزه اعلام داشته که یکی از کارکنان شرکت زیگلر در ایران در سال ۱۹۱۹م به او گفته که این جفت قالی را از «مسجد امام رضا(ع)» در مشهد به اردبیل آورده و به زیگلر فروخته‌اند. استد می‌افزاید که سبب کتمان محل اصلی نگهداری این قالی‌ها حرمت عظیم مشهد علی بن موسی‌الرضا(ع) نزد شیعیان بوده و فروشندهٔ قالی‌ها برای اجتناب از آشوب مذهبی و جنجال سیاسی آنها را به بقعهٔ اردبیل آورده و عرضه داشته که فاقد تقدس و حرمت آستان قدس رضوی و مسجد آن است[۲۸۸].

نظریهٔ استد، به‌رغم جاذبهٔ بدعت و استدلال به ظاهر معقول، پیش‌کسوتان دانش فرش‌شناسی را مقبول نیفتاد و در نشریه‌های هنری نیز بازتاب آنچنانی نیافت و سرشناسان زحمت نوشتن ردیهٔ نظریهٔ او را بر خود هموار نکردند. سه سالی پس از چاپ کتاب استد، فرش‌پژوه انگلیسی یان بِنِت در نخستین کتاب خود سخنان سرگرد جکسن را نامعقول خواند و نوشت که استد برای قبولاندن نظریهٔ خود متوسل به سفسطه گشته و روایت ریچارد هولمز را تحریف کرده است[۲۸۹].

یک دهه پس از نشر کتابچهٔ استد، مارتین ویِور باستان‌شناس و کارشناس یونسکو در ایران (۱۹۷۰-۱۹۷۲م)، مقاله‌ای جامع و مفصل با عنوان «معمای اردبیل» در مجلهٔ موزهٔ منسوجات واشنگتن دی. سی. نوشت که تکیه داشت بر پژوهش‌های گسترده‌ای که در سال ۱۹۷۰م با ترجمهٔ بخشی از *طومار صَفیهٔ صفویه (گنجینهٔ شیخ صفی)* ضمن

گزارش خود به یونسکو آغاز کرده بود[۲۹۰]، و در مقام کارشناس حفظ بناهای تـاریخی بر تاریخچهٔ چندین صد سالهٔ مجموعه بناهای بقعهٔ اردبیل اشراف داشت. این طومـار چندین متری همان سیاههٔ دارایی‌های منقول بقعهٔ اردبیل اسـت. «از قـرار بازدیـد ... محمد قاسم بیک متولی، بیست و پنج رجب‌المرجب ۱۱۷۲ بارس‌ئیل» مطابق با اواخر فوریهٔ ۱۷۵۹م[۲۹۱]. به لحاظ آنکه فرشی به اندازهٔ نزدیک به «قالی اردبیل» در *گنجینـهٔ شیخ صفی* (*صفیهٔ صفویه*) به ثبت نرسیده، این طومار سند اصلی نظریـهٔ عـدم تعلـق «قالی‌های اردبیل» به بقعهٔ اردبیل بوده است، و متن کامل آنرا دکتر الکساندر مـورتن، مؤلف دو رسالهٔ عالمانه دربارهٔ بقعهٔ اردبیل در سلطنت شاه تهماسپ (۱۹۷۴-۱۹۷۵م) و قالی‌های این بقعه در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، در سال ۱۹۷۷م به انگلیسی برگردانده و بـه چاپ رسانده است[۲۹۲].

ویور به‌رغم آنکه در اوان تألیف مقالهٔ محققانهٔ خود تمامی اسناد و مدارک و نوشته‌های پژوهشی مرتبط با تاریخچهٔ بناهای بقعهٔ اردبیل و قالی‌های نامور به اردبیل در ۵ قرن گذشته را زیر دست داشته و چند سند و مدرک تازه نیز بر مدارک پیشین برافزوده و برخی مدارک چاپ شده را تأویل و معنایی تازه بخشیده است، سرانجام به همان جایی رسید که رکسفورد استد رسیده بود: ارزش استنادی جنبهٔ سلبی و عدمی *صَفیهٔ صفویه* (ذکر نشدن ابعاد «قالی‌های اردبیل» در سیاههٔ فرش‌های بقعه) برتر از ارزش استنادی اسناد ایجابی متقنی است که وجود چند صد سالهٔ دست‌کم یکی از فرش‌هـای مـورد بحث را در آن بقعه به اثبات شبهه‌ناپذیر می‌رسانند، اسنادی که مشخصات عینی یکی از قالی‌ها را به دقت تمام و در حد عکس‌برداری در ۱۷۵ سال پیش ثبت کرده و استد هم استوارترین آنها را در دست نداشته است. چنین شد که ویور در پایان مقالهٔ پرمحتوا و محققانهٔ خود نوشت: «با وجود همهٔ اینها [مدارک و شواهد تعلق قالی‌ها به بقعهٔ اردبیل] همگی باید بپذیریم که به ثبت در نیامدن این قالی‌های باعظمت در سیاههٔ اموال سال ۱۷۵۹م [۱۱۷۲ق] مانع بزرگی است در راه اثبات اینکه این قالی‌ها از بقعه بیرون آمده است»[۲۹۳].

شهرت و اعتبار تخصصی مجلهٔ موزهٔ منسوجات واشنگتن دی. سی. و ماهیت پژوهشی و کم‌وبیش علمی مقالهٔ ویور بازتابی گسترده‌تر و پایدارتر از نوشتهٔ اسـتد یافـت. ایـن

بازتاب زمانی از جامعهٔ فرش‌شناسی فراتر رفت که دانیل واکر هنرشناس و فرش‌پژوه آمریکایی در دایرةالمعارف *ایرانیکا* به نتیجه‌گیری نهایی مقالهٔ ویور استناد کرد[۲۹۴]، که به تبع آن اعتبار نسب‌نامهٔ این دو قالی بلندآوازه به‌طور جدی دستخوش تزلزل و تردید گشت. و بسا که همین ارتقای سطح علمی تشکیک محرک تلاش هرچه بیشتر پژوهشگران در بازگردانیدن «قالی‌های اردبیل» به جایگاه تاریخی راستین خود گردید.

به‌رغم گسترش دامنهٔ شبهه در این عرصه، پژوهش‌های ویور از چند جهت به روشن شدن مراحل تاریخی تاریک یا مبهم این قالی‌های پرآوازه کمک کرد و چند پرسش دیرینهٔ بی‌پاسخ را پاسخ گفت. پیش از نشر مقالهٔ ویور دانسته نبود که فرش‌هایی که در یک جفت بافته شده‌اند و به رسم دیرین باید در کنار هم گسترده شوند چه شده که همواره یکی از آنها دیده شده؛ و اگر روزگاری پهلو به پهلو بوده‌اند چه رویدادی موجب جدایی شده است؟

ویور نشان داد که در زمان شاه تهماسپ در بقعهٔ اردبیل شبستان مسجد جنت‌سرا گنجایش جفت قالی‌ها را داشته، و در سه تالار امکان گستردن یکی از فرش‌ها بوده، نهایت اینکه در یکی از تالارها ناگزیر به تا زدن یا لوله‌کردن سر فرش بوده‌اند. این سه بنا دارالحُفّاظ (قندیلخانهٔ امروزی) و چینی‌خانه و چِلّه‌خانه بوده که بنای اخیر ویران شده است.

جای گرفتن هر دو قالی در جنت‌سرا یکی از بزرگ‌ترین موانع انتساب «قالی‌های اردبیل» به بقعهٔ اردبیل را از میان برداشت. تا آن زمان درازای قالی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت را ۱۱۳۴ سانتی‌متر می‌دانستند[۲۹۵]، لیکن ویور به برکت تفحص فرش‌شناس انگلیسی پی. آر. جی. فورد، که در اوایل دههٔ ۱۹۸۰م دریافته بود درازای واقعی این فرش ۱۰۳۴ سانتی‌متر بیش نیست، پی برد که این درازا با درازای ۱۰۵۲ سانتی‌متری کف جنت‌سرا تناسب دارد[۲۹۶]. بدین‌قرار، نویسندگان فرش‌شناس حدود ۹۰ سال به تبع این اشتباه محاسبه نتیجه‌گیری‌های نادرست می‌کردند، که زیان‌آورتر از همه نبود فضای سرپوشیده‌ای در بقعهٔ اردبیل بود برای گستردن فرشی به این اندازه.

بااین‌همه، ویور براثر نداشتن تخصص در فرش‌شناسی و کمبود مطالعه و پژوهش در این حوزه، اجر پژوهش پرثمر فورد و نتیجه‌گیری درست و مشکل‌گشای خویش را

ضایع کرد و چنین نوشت: به حکم هشت‌گوش بودن جنت‌سرا، پس از کنار هم قرار گرفتن قالی‌های دوگانه، ناگزیر گوشه‌های قناسی پیرامون خالی از فرش می‌ماند «که نه با سنت ایرانی مفروش کردن دیوار به دیوار اتاق‌ها سازگار است نه در شأن این دو فرش فخیم»[۲۹۷]. واضح است که ویور از وجود آرامگاه ۱۲ ضلعی شاه عباس دوم در قم و ۱۲ قالیچهٔ چهارگوش و هشت‌گوشی که در اضلاع دوازده‌گانهٔ قالی عظیم مرکزی جای می‌گرفته بی‌خبر بوده است (تصویر ۲۲-۲۴). بدین قرار، یقین است که این جفت قالی نامی تا زمان وجود در جنت‌سرا همراه و پیوسته بوده‌اند با ۸ قالیچهٔ جانبی، که پس از تغییر مکان اضطراری فرش‌های جنت‌سرا و از هم جدا شدن «قالی‌های اردبیل»، این قالیچه‌های هشت‌گانه نیز پراکنده گشته و به مرور زمان از میان رفته‌اند.

جابه‌جایی اضطراری قالی‌ها و قالیچه‌های جنت‌سرا و متفرق شدن آنها در دیگر بناهای بقعه نیز پیامد فروریختن گنبد جنت‌سرا براثر زلزله‌ای بوده که هنوز تاریخ آن مشخص نشده است، هرچند به قراینی احتمال توان داد که یکی از زلزله‌های تبریز در سدهٔ ۱۲ق (در ۱۱۴۰ق/۱۷۲۷م و ۱۱۹۴ق/۱۷۸۰م) باعث آن ویرانی شده باشد[۲۹۸]. به‌هرتقدیر، پس از ویرانی جنت‌سرا قالی‌ها، که قطعاً مدتی زیر آوار مانده و آسیب دیده بوده‌اند، به سایر بناهای بقعه برده می‌شوند. تصور شدنی است که یکی از قالی‌های اصلی در دارالحُفّاظ (قندیلخانه) جای می‌گیرد، که در زمان بازدید الئاریوس (۱۰۴۷ق/۱۶۳۷م) ح ۱۵ متر طول و ۱۰ متر عرض داشته[۲۹۹]، و جای لنگهٔ دیگر همان «تالار طویل رفیع» موصوف هولمز (راهرو درازی که فرش‌های نفیس داشت)[۳۰۰] بوده است.

ویور، به خلاف آنچه از پژوهش‌های گستردهٔ او در بناهای بقعهٔ اردبیل (از زمان شاه تهماسپ تا عصر حاضر) انتظار می‌رفت، در شناسایی بنا یا بناهایی که مرمت آنها فروش قالی‌های بقعه را اجتناب‌ناپذیر ساخته بود (جایگاه دو کتیبهٔ ناقص ۱۳۰۷ق/ ۱۸۹۰م) توفیق نیافت. امتیاز توفیق، یک باستان‌شناس نه چندان شناخته شدهٔ ایرانی را نصیب گشت که بیست سال پیش از او (در ۱۳۴۳ش/۱۹۶۴م) از عهدهٔ این مهم برآمده بود. اسماعیل دیباج در کتاب *راهنمای آثار تاریخی آذربایجان شرقی*، نشان داده بود که کتیبهٔ اتمام مرمت و بازسازی در سال ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م مرتبط بوده است به «تعمیرات مفصلی» که در زمان ناصرالدین شاه در بناهای متعلق به بقعهٔ شیخ صفی‌الدین

صورت گرفته و «تغییر وضع اصلیِ چهارطاق اولی جلو مسجد جنت‌سرا و کاشی‌کاری آن از آثار دورهٔ مزبور بوده است»[۳۰۱]. محل نصب این کتیبه و چگونگی و زمان ازمیان رفتن آن نیز بدین شرح بوده که درگاه جنت‌سرا در گذشته چهارطاق بوده است و در زمان قاجار به علت شکسته شدن آنرا برچیدند. در ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م به جای دو طاق میانی، طاق مرتفع احداث و بخش‌هایی مانند لچک‌ها را کاشی کردند. با این حال به علت ضعف سازه و ریختن بخشی از کاشی‌ها، در ۱۳۱۴ش بقایای کاشی را نیز برداشتند: «متأسفانه در نتیجهٔ سستی بنیان پایه‌ها و ... ریزش قسمتی از کاشی‌کاری آن باقی‌ماندهٔ کاشی‌های معرق در سال ۱۳۱۴ شمسی با بی‌مبالاتی برچیده شده بوده»[۳۰۲]. توان دریافت که نصب کتیبه‌های «تعمیرات مفصل بناهای متعلق به بقعه» بر سر در جنت‌سرا به ملاحظهٔ اهمیت این بنا بوده، نه اینکه تعمیرات سال ۱۳۰۷ق منحصر به جنت‌سرا بوده باشد (زیر عکسی در آلبوم‌خانهٔ سلطنتی کاخ گلستان «شکست طاق قندیلخانه» در حدود اواخر دههٔ ۱۲۹۰ق، نوشته شده است).

ویور در مسیر پژوهش‌های خود بر سندی دست یافت که به تنهایی برای اثبات شبهه‌ناپذیر تعلق «قالی‌های اردبیل» به بقعهٔ اردبیل کافی و وافی بود و بی‌نیاز از سایر اسناد و مدارک و شواهد و قراین، هر چند که خود او این دستاورد بزرگ پژوهندگی را دست‌کم گرفت. این سند گزارش مورخ ۱۲۵۸ق/۱۸۴۲م کنسول انگلیس است در تبریز که در آرشیو ملی بریتانیا محفوظ مانده است. موافق این سند، کنسول کِی. ای. اَبوت «در تالار نمازخانه» بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی فرشی دیده است که «تاریخ ۹۴۶ هجری لابه‌لای نقش و نگار بر آن بافته شده است»[۳۰۳]. ابوت برخلاف رسم معمول تاریخ کتیبهٔ فرشی را که دیده به تقویم مسیحی تبدیل نکرده و آنرا به تصریح «۹۴۶ هجری»[(1)] نوشته است. پیداست که وی با توجه به ذکر نشدن ماه قمری سال ۹۴۶ نمی‌خواسته با تبدیل تاریخ به ۱۵۳۹-۱۵۴۰م و دو نیم کردن یک سال معین، از دقت و صراحت یک گزارش رسمی کاسته شود. تأکید بر بافته شدن تاریخ اتمام بافت «لابه‌لای نقش و نگار»، دومین ویژگی شاخص قالی‌های بقعهٔ اردبیل را نمایان

(1). 946 of the Hegira

می‌سازد و بر اعتبار «شناسنامهٔ» این جفت فرش می‌افزاید، زیرا فرشی دیگر از دوران صفویان نمی‌شناسیم که کتیبهٔ آن «لابه‌لای نقش و نگار» بافته شده باشد. ابوت با این گزارش کوتاه و در همان حال بسیار دقیق، هم مشخصات اصلی هویت یکی از «قالی‌های اردبیل» را به‌دست می‌دهد، هم «محل اقامت» آنرا. آنچه هموطن ابوت یک سال بعد از او در سفرنامهٔ خود دربارهٔ همین قالی در سفرنامهٔ خود می‌نویسد، افزون بر تأکید تاریخ بافت و جای گسترده شدن آن در بقعه («تالار طویل رفیع» که منطبق بر قندیلخانه است)، آشکار می‌دارد که در آن زمان قالی کتیبه‌دار دیگری که قدمت آن معلوم باشد در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین گسترده نبوده است.

اعتبار بیش از حدی که ویور برای سندیت عدمی *صَفّیه صفویه* (*گنجینهٔ شیخ صفی*)، به دلیل نیامدن «قالی‌های اردبیل» در صورت اموال بقعه قائل گردید، چند سال بیش نپایید. مستعجل بودن این اعتبار از آغاز بدیهی بود، چرا که این سند عدمی هیچ واقعیتی را به‌طور قاطع و در حد یقین آشکار نمی‌کند، واقعیتی همانند وجود فرشی با «شناسنامه» و «تاریخ تولد» مشخص و «محل اقامت» معین که به تسجیل و گواهی دو شاهد (قاعدتاً عادل و صادق) نیز رسیده است[۳۰۴].

در پژوهش‌هایی که دانلد کینگ در سال ۱۹۹۶م (۱۱۰ سال پس از خروج «قالی‌های اردبیل» از ایران) در رد نظریهٔ استد و ویور به انجام رسانید[۳۰۵]، در همین *صفیه صفویه* سندی یافت اثباتی و ایجابی که از سندیت سلبی به ثبت نرسیدن قالی‌های مورد بحث به شدت می‌کاست. به استنباط کینگ این سند دلالت بر آن داشت که پس از ویرانی مسجد جنت‌سرا هر دو لنگهٔ این جفت ناگزیر از درازا بریده و کوتاه شده‌اند تا در دیگر بناهای بقعه جای گیرند (تصویر ۱۴، نقشه‌های الف و ب). سندی که کینگ پیدا کرد در *صفیهٔ صفویه* بدین عبارت است: «قالیچه که از قالی‌های بزرگ مندرس باقی مانده ۴ پارچه» هرچند محرز نیست که این ۴ قالیچهٔ ناقص جدا شده از «قالی‌های بزرگ مندرس» همان تکه‌های «قالی‌های اردبیل» کوتاه شده باشد، ولی معاینهٔ دقیق قالی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت درستی فرضیهٔ کینگ را مدلل می‌دارد[۳۰۶].

کینگ همچنین در پرونده‌های راکد شرکت زیگلر نوشته‌ای یافت که نشان می‌داد

لنگهٔ اولی این قالی‌ها چگونه توسط متولی بقعهٔ اردبیل برای فروش عرضه شده و به چه ترتیب خریده شده است. موافق این مدرک، کرابیگ ملک مینارساگانوف، نمایندهٔ محلی زیگلر در آستارا، آمادگی متولی را برای فروش این فرش ارزشمند به اطلاع دو تن از کارمندان زیگلر رسانده و آنان بی‌درنگ مدیر شرکت را در تبریز مطلع کرده‌اند. این مدیر انگلیسی پس از موافقت مدیران شرکت در منچستر، به همراه این کارمندان به اردبیل می‌آید و قالی را، که در صحن مجاور مسجد [جنت‌سرا] بوده، خریداری می‌کند. کینگ احتمال می‌دهد که چون مبلغ درخواستی متولی (۱۲٬۰۰۰ تومان/ حدود ۲٬۴۰۰ پوند) زیاده گزاف بوده، یک جفت قالی گلابتون بافت گرفت‌وگیر جانوری و یک قالیچهٔ هند و ایرانی نیز جزو ثمن همین معامله بوده است. استنباط کینگ درست می‌نماید چون در غیر این صورت رابینسون ممکن نبود فرشی مندرس را به ۲٬۴۰۰ پوند (یا بیشتر) از زیگلر بخرد و پس از ۴ سال مرمت و بازسازی به ۲٬۰۰۰ پوند به موزهٔ ویکتوریا و آلبرت بفروشد.

آنچه موزه‌دار پیشین موزهٔ ویکتوریا و آلبرت در پایان مقالهٔ خود نوشته فصل‌الخطاب جدلی تواند بود که در سال ۱۹۷۴م آغاز گشت و چند دهه گروهی از پژوهشگران را گمراه کرد و پس از راه یافتن به دانشنامه‌های معتبر بخشی از دانش فرش‌شناسی شد. به نوشتهٔ کینگ: «تاریخچهٔ هیچ فرش کهن بدین مایه و در این حد وفور پشت‌گرم به سند و مدرک قانع کننده نمی‌باشد»[۳۰۷].

تازه‌ترین نوشتهٔ پژوهشی دربارهٔ تعلق «جفت اردبیل» به بقعهٔ اردبیل مقاله‌ای است که خانم شیلا بلر، نویسنده و استاد هنرهای اسلامی در دانشگاه پرینستون، در سال ۱۹۹۸م به چاپ رساند. وی با تجزیه و تحلیل طرح و نقش و سبک نقش‌پردازی این قالی‌ها در مقایسهٔ با معماری مجموعه بناهای بقعه و به‌ویژه بناهای روبه قبله، به این اندریافت نایل می‌گردد که این جفت قالی به شیوه‌ای کاملاً سنجیده و حساب شده برای نمازگزاران مسجد جنت‌سرا بافته شده بوده است[۳۰۸].

به‌هرتقدیر، از سال ۲۰۰۰م تا به امروز نوشته‌ای نشان نداده‌اند که در بیرون آمدن «قالی‌های اردبیل» از بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی تردید روا داشته یا به وجود اختلاف نظر در این باب اشاره کرده باشد.

قالی‌های گروه «سالتینگ»

مجموعه‌دار انگلیسی جورج سالتینگ در اوایل دهۀ ۱۹۰۰م قالیچه‌ای گلابتون‌بافت با طرح و نقش گیاهی ـ جانوری و حاشیه‌ای مزین به اشعار فارسی قاب گرفته[۳۰۹] به موزۀ ویکتوریا و آلبرت اهدا کرد. این قالیچه در کاتالوگ موزه با شناسۀ «ایران، سدۀ ۱۶م» به چاپ رسیده است. در سال ۱۹۳۱م که چاپ تازه‌ای از کاتالوگ منتشر گشت شناسنامۀ فرش اهدایی بدین‌صورت محل تغییر و تبدیل اساسی قرار گرفت: «مدارک انبوه دال بر آن است که این قالی‌ها در حومۀ شهر استانبول و حداکثر در سدۀ هجدهم بافته شده‌اند». بدین‌قرار، نه همان ایرانی صفوی بودن این قالیچه‌ها و نمونه‌های مشابه، که بعدها همگی به «گروه سالتینگ» شناسا شدند، محل تردید جدی واقع گردید، بلکه دست‌کم ۲۰۰ سال از قدمت آنها کاسته شد.

این مدعای غریب و تکان دهنده به دلایلی چند مدت‌ها بازتاب چندانی نیافت و در محافل فرش‌شناسی جز همهمه‌ای برنینگیخت: نویسندۀ این مطلب ناشناس بود (بعدها معلوم شد که ادوارد سسیل تاترسال مدیر وقت بخش منسوجات موزه بوده است)؛ هیچ‌یک از «مدارک انبوه» نشان داده نشده بود؛ تا آن زمان هیچ‌یک از اعاظم فرش‌شناسی، از جان کیمبرلی مامفورد و دکتر فریدریک مارتین و پرفسور آرثر اپهام پوپ تا ویتال بِن گویات، بزرگ‌ترین تاجر فرش‌های عتیقه در دهه‌های نخستین قرن ۲۰م، کمترین شبهه‌ای در قدمت و اصالت صفوی این گروه ابراز نداشته بودند[۳۱۰].

مدعای تاترسال زمانی جدی گرفته شد که ایران‌شناس و هنرشناس نامی، پرفسور فریدریش زاره، ضمن مقاله‌ای در سال ۱۹۳۹م، بی‌آنکه قالی سالتینگ را یاد کند، نظریۀ منسوب به تاترسال را به تلویح تأیید کرد. با به میدان آمدن فرش‌شناس پرآوازه، کورت اردمان، جنجال و ولوله‌ای که انتظار می‌رفت یکباره بالا گرفت. اردمان ضمن مقالۀ بلندی که در ۱۹۴۱م در نقد *سیری در هنر ایران* نوشت، برای «گروه سالتینگ» قایل به تفکیک گشت و بدون ارائۀ دلیل و مدرک و وجه تمایز دقیق، آنها را در دو گروه «ایرانی» و «ترکی» از هم جدا کرد. به‌رغم آنکه قاب‌های خوشنویسی اشعار فارسی ویژگی شاخص «گروه سالتینگ» بود، او قالیچه‌های محرابی سجاده‌ای موزۀ توپقاپی را، که همگی مزین به آیات قرآنی یا ادعیه و احادیث اسلامی بودند[۳۱۱]، «ترکی» خواند

و به عنوان «نخستین قالی‌های کارگاه‌های سلطنتی هِرِکه در سدهٔ هجدهم» شناسایی کرد[۳۱۲].

فرش‌شناسان مکتب اردمان دامنهٔ شمول نظریهٔ او را گسترش دادند. می بیتی دو نمونهٔ دیگر بر فهرست فرش‌های «سالتینگ ترکی» افزود[۳۱۳] و چارلز گرنت الیس هم چند فرش دیگر «ترکی» به فهرست اردمان ـ بیتی علاوه کرد[۳۱۴]. فریدریش فون اشپولر هم هر چهار قالیچهٔ «گروه سالتینگ» موزهٔ فرش ایران را «بافت ترکیه در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، به سبک ایرانی عصر صفوی» برشمرد[۳۱۵]. نفوذ اردمان و پیروانش سبب گشت که موزهٔ توپقاپی تمامی ۳۷ قالیچهٔ سجاده‌ای خزانهٔ خود را در کاتالوگ سال ۱۹۸۷م، بافت سدهٔ ۱۳ق/۱۹م قلمداد کند[۳۱۶]. فراگیری نظریهٔ عدم اصالت و نوبافتی گروهی از نفیس‌ترین و پربهاترین فرش‌های ایرانی سدهٔ ۱۰ق چندان دامنه‌دار گردید که «در دههٔ ۱۹۷۰م عملاً غیرممکن بود که یکی از قالی‌های سالتینگ به فروش رسد. حتی موزه‌ها هم شناسهٔ فرش‌های خود را عوض کردند تا آنرا با آنچه نظریهٔ روشنگر و آگاهی‌بخش پنداشته می‌شد منطبق سازند»[۳۱۷].

اعتبار علمی اردمان و پیروانش بدان پایه بود که حتی فرش‌شناسانی که باور نتوانستند کرد که فرش‌هایی در این حد ظرافت و ریزبافتی ــ همه گلابتون‌باف با تار و پود ابریشمی و پشم به غایت لطیف مخملین ــ بافت سدهٔ ۱۳ق/۱۹م ترکیه باشند، تا اواخر دههٔ ۱۹۸۰م جانب حزم و احتیاط را گرفتند و از بیان مخالفت صریح تن زدند. انتقاد صریح از این نظریه را یان بنت فرش‌شناسی انگلیسی در سال ۱۹۸۷م آغاز کرد: «... نظریهٔ گروه سالتینگ ـ اردمان با چنان شوق و رغبت بی‌چون و چرا و تعبدآمیزی پذیرفته شده که حتی فرش‌هایی که خود اردمان صفوی شمرده بود نویسندگان بعدی بر فهرست گروه به اصطلاح «سالتینگ» افزودند ... »[۳۱۸].

آنچه بنت پذیرش «تعبدآمیز» نامید تا بدانجا رسید که حتی تهیه‌کنندگان کاتالوگ ۱۹۸۷م موزهٔ توپقاپی کتیبهٔ شیعهٔ دوازده امامی یکی از ۳۷ قالیچهٔ سجاده‌ای خود را نخواندند[۳۱۹]، کتیبه‌ای که محال است فرمایش سلاطین عثمانی باشد. همچنین است ادامهٔ پافشاری نظریه‌پردازان مکتب اردمان پس از آنکه با پژوهش‌های دو تن از فرش‌پژوهان غربی آشکار شد که بافندگیِ هِرکه تا سال ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م منحصر به

پارچه‌های ابریشمی بوده و فرش‌بافی آن در ۱۳۰۸ق/۱۸۹۱م آغاز گردیده است[۳۲۰].

اما نظریهٔ اردمان و پیروان او زمانی از بنیاد بی‌اعتبار گشت که پژوهش‌های همه جانبهٔ علمی ـ تاریخی بی‌طرفانهٔ چند تن از فرش‌شناسان اروپایی و امریکایی و ترک سرانجام به بار نشست و در ۶ گزارش مستند به مجمع بین‌المللی فرش‌شناسی[(1)]، که در سال ۱۹۹۶م در سان فرانسیسکو برگزار گردید، ارائه شد. مهم‌ترین و قاطع‌ترین دستاوردهای این پژوهش بین‌المللی به اختصار بدین شرح است:

۱. قالی‌های نامور به «گروه سالتینگ»، اعم از آنهایی که طرح و نقش گیاهی ـ جانوری و حاشیه‌های شعر فارسی دارند (همتاهای قالیچهٔ جورج سالتینگ) و آنهایی که طرح محرابی زمینه با کتیبه‌های عربی احاطه شده است، به گواهی اسناد چند صد ساله دست‌کم از سال ۱۰۵۹ق/۱۶۴۹م وجود داشته‌اند. این کشف تاریخی به همت جان میلز، فرش‌شناس نامدار انگلیسی، ممکن گردید که توانست مشخصات کامل فرشی را که در موزهٔ هنرهای اسلامی قاهره محفوظ مانده[۳۲۱] به‌صورت ثبت شده در آرشیو کلیسای پالنچیا در اسپانیا پیدا کند[۳۲۲].

۲. موزه‌دار توپقاپی سرای، خانم حلیمه تِزکان با جستجو در دفاتر چند صد سالهٔ صاحب جمع اموال کاخ توپقاپی سرای، مشخصات ثبت شدهٔ ۹۸ سجاده‌فرش ایرانی را پیدا کرد که تاریخ ثبت آنها از سال ۱۰۹۱ق/۱۶۸۰م آغاز می‌گردید[۳۲۳]. این دستاورد پژوهشیِ مؤلف کاتالوگ سال ۱۹۸۷م موزهٔ توپقاپی به واقع پایان دورهٔ پیروی تعبدی از نظریه‌ای بود که چندین دهه فرش‌پژوهان را به بیراهه رانده بود.

۳. مایکل فرانسس پس از بررسی کتیبه‌های عربی شمار زیادی از سجاده‌فرش‌های «گروه سالتینگ»، دریافت که بخشی بزرگ به سنت شیعیان است و مغایر با اعتقادات مذهبی سلاطین عثمانی در سدهٔ ۱۰ق. وی نشان داد که در کتیبهٔ ۴ قالیچهٔ محرابی به تصریح از امیرالمؤمنین(ع) نام برده شده و ۶ کتیبه متضمن صلوات است و توسل به خداوند برای درود و رحمت او بر چهارده معصوم. محتوای ۴ کتیبه نیز ادعیهٔ شیعیان است و بر چند قالیچه هم قسمت‌هایی از دعاهای پیروان تشیع نقش بسته است[۳۲۴].

---

(1). ICOC

۴. فرش‌شناس ترک خانم نِوین اِنز با تجزیهٔ رنگ‌هایی که در رنگ‌آمیزی قالی‌های محفوظ در موزهٔ توپقاپی به‌کار رفته به این کشف نایل آمد که رنگ زرد چند قالیچه از گیاه کافشه یا گل رنگ حاصل شده که در ایران خودرو و فراوان است ولی در آسیای صغیر وجود ندارد. وی همچنین رنگ لاکی در ۴ قالیچه پیدا کرد که در فرش‌بافی آن سرزمین کاربرد نداشته است. رنگیزهٔ یکی از این قالیچه‌ها پوست گردو بوده که در هیچ‌یک از فرش‌های آسیای صغیر دیده نشده است[۳۲۵].

۵. موری ایلاند سوم، فرش‌پژوه آمریکایی، از تجزیه و تحلیل شیوهٔ گلابتون‌بافی فرش‌های «گروه سالتینگ» و مقایسهٔ آن با سبک گلابتون‌بافی منطقهٔ استانبول دریافت که فرق میان این دو اسلوب بارز است و تارهای گلابتون بافندگان استانبول اغلب معیوب و کج و معوج است و خصوصاً نقرهٔ به‌کار رفته در فرش‌های «سالتینگ» به مراتب خالص‌تر است و خلوص آن کمتر از ۹۸ درصد نیست[۳۲۶].

اجماع بی‌سابقهٔ صاحب‌نظران در مجمع بین‌المللی فرش‌شناسی ۱۹۹۶م، و چاپ و نشر مقالات محکم و ردیه‌ناپذیر آنان در ۱۹۹۹م سرانجام سومین جریان انحرافی در تاریخ‌نگاری فرش ایران را پس از چندین دهه مناقشه به مسیر درست بازگردانید. بدین‌سان، پس از به پایان آمدن قرن ۲۰م، قالی پازیریک و «قالی‌های اردبیل» و قالی‌های مشهور به «گروه سالتینگ» به جایگاه راستین خود بازگشتند.

سرآغاز و مراکز شکوفایی

عصر زرین فرش‌بافی در تبریز و کارگاه‌های سلطنتی آنجا شکوفا شد. این کارگاه‌ها همه متکی و وابسته بودند به هنرمندان کتاب‌آرا و به‌ویژه نقاشان مینیاتور، که به فرمان شاه و شاهزادگان در کتابخانه‌های سلطنتی گردآمده یا به پای خود به پایتخت شتافته بودند تا از حمایت‌ها بهره‌ور شوند.

شاه تهماسپ، که ظاهراً نخستین کارگاه فرش‌بافی درباری را در زمان ولیعهدی خود برپا داشته است، و شاهکار نقاشی مینیاتور مانند قالی شکارگاه غیاث‌الدین جامی فراوردهٔ همین دوران است، در ۹۵۵ق پایتخت را از تبریز به قزوین برد. دانسته نشده که کارگاه‌های طراحی و رنگرزی و بافندگی وابسته به دربار به چه میزان، و هنرمندان

طراح و استادکاران فرش‌بافی به چه تعداد به پایتخت جدید انتقال یافته‌اند و تمرکز فرش‌بافی درباری ـ اشرافی در قزوین به‌چه پایه بوده است. با توجه به آنکه قزوین به مدت ۴۵ سال تختگاه شاهان صفوی بوده و قالی‌بافی قزوین تا نیمه‌های سدهٔ ۱۴ق مقام ممتاز داشته، می‌توان محتمل دانست که بخشی از قالی‌هایی که در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق بافته شده و اغلب به تبریز منسوب گشته فراوردهٔ قزوین باشد. از این شمار است قالی‌های «گروه سالتینگ» که پوپ جملگی را بافت تبریز دانسته و حتی یکی را هم، ولو با تردید و قید احتمال، به قزوین منتسب نداشته است[۳۲۷]. بدین قرار، دور نیست اگر قزوین را دومین مرکز شکوفایی و اعتلای قالی‌بافی بنامیم.

در نخستین سدهٔ دولت صفویان شهرهایی دیگر نیز در قالی‌بافی درباری فعال و نامبردار بوده‌اند، هرچند دانسته نیست که در این شهرها کارگاه‌های سلطنتی دایر بوده یا اینکه فرش‌بافان این شهرها توانایی آنرا دارا بوده‌اند که سفارش‌های دربار و درباریان و امیران و اشراف را بپذیرند و به انجام رسانند. موافق گزارش سفیر مجارستان در باب‌عالی، در سال ۹۷۵ق/۱۵۶۷م کاروان حامل هدایای شاه تهماسپ، که ۱۹٬۰۰۰ چارپا به همراهی ۷۰۰ مرد حمل می‌کردند، به قسطنطنیه می‌رسد. از جملهٔ این هدایا «قالی‌های ابریشمی همدان و دَرگَزَن [درگزین]... ۲۰ قالی بزرگ پارچهٔ ابریشمین و به تعداد زیاد قالیچه که مرغان و جانوران و گل‌های منقوش بر آنها زربفت بود ... و انواع اسباب تجمل، از جمله قالی‌های پشمین چندان بزرگ و سنگین که هفت مرد به زحمت می‌توانستند حمل کنند ... »[۳۲۸].

هرچند قالی‌بافی درگزین در هیچ‌یک از منابع تاریخی ـ جغرافیایی قدیم نیامده است، تصریح نام آن در گزارش سفیر مجارستان دلالت بر آن دارد که شاه تهماسپ بخشی از کارگاه‌های سلطنتی را در همدان و درگزین مستقر داشته تا دور از عرصهٔ تاخت و تاز ترکان عثمانی باشد. این نیز محتمل است که قالی‌های «بزرگ پارچهٔ ابریشمین»، یا به احتمال قوی‌تر قالی‌های «پشمین بزرگ و سنگین» همان‌هایی باشد که شاه تهماسپ ضمن نامهٔ مورخ ۹۶۳ق به سلطان سلیمان تمایل خود را برای مفروش کردن جامع نوبنیاد سلیمانیه با قالی‌های ایرانی بدین شرح ابراز داشته بود: «... تعیین فرش لایق سبب زینت بلکه از مصالح ضروری آن مسجد است و در این ممالک قالی

را به قدر بد نمی‌بافند و این محب نیز فی‌الجمله از نقاشی وَقوفی دارد و بی‌تکلف فرستادن قالی‌های به تکلف [مجلل و فاخر] جهت آن مسجد جدید و معبد سعید مناسب می‌داند و در خاطر می‌گذرد و موقوف به تشخیص عدد طول و عرض و رنگ متن و حاشیه است. اگر اشارت فرمایند که آن تفاصیل مشروحاً نوشته با ذراعی که طول و عرض مقرر شده از آهن ساخته ... بفرستند که زیاد و کم نشود ... »[۳۲۹].

هرات نیز از شهرهایی بوده که پیش از صفویان از مراکز عمده و معتبر قالی‌بافی بوده و منزلت خود را تا نیمهٔ اول سدهٔ ۱۳ق نگاه داشته و نقشمایهٔ «ماهی درهم» مشهور به «هراتی» را در خزانهٔ نقوش بسیاری از مناطق فرش‌بافی ایران ماندگار ساخته است. در خراسان قالی‌های فاخر ابریشمین نیز بافته می‌شده است: به گواهی فرمان شاه تهماسپ که در سال ۹۵۱ق دستور می‌دهد در پذیرایی از همایون پادشاه گورکانی، «که به درگاه فلک پناه ما می‌آید ... قالی‌های کار خراسان ابریشمی» بگسترند[۳۳۰]. این فرمان یگانه مدرک است که نشان می‌دهد فرش‌های ابریشمین در خراسان عصر شاه تهماسپ و پیش از آن تولید می‌شده است، هرچند شهر محل بافت مشخص نیست. این شهر هرات نمی‌تواند باشد چون آنچه از فرش‌های قدیم هرات مانده پشمین است. از آنجا که قالی‌های سبزوار به هند صادر می‌شده[۳۳۱] احتمال می‌توان داد که قالی‌های ابریشمین خراسان کار بافندگان سبزوار بوده است[۳۳۲].

کاشان، که از دیرباز به بهترین نوع ابریشم‌بافی نامور بود، از نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق دست‌اندرکار تولید قالی‌های ابریشمی زربفت گشت، همه پرجلال و در کمال ظرافت. بلندآوازه‌ترین قالی ابریشمین کاشان در این دوره قالی شکارگاه موزهٔ هنرهای صناعی وین است، که چنان‌که گذشت با ۱۳٬۰۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع ریزبافت‌ترین گره‌بافتهٔ ایرانی است.

یک جفت قالی پشمی گلابتون‌بافت تار و پود ابریشم کاشان نیز به حکم تاریخچهٔ پرفراز و نشیب خود جایگاه تاریخی ویژه‌ای در میان گره‌بافته‌های نفیس عصر شاه تهماسپ یافته است. این جفت پرآوازه در اواسط دههٔ ۱۲۹۰ق/۱۸۸۰م به همراه جفت قالی‌های بقعهٔ شیخ صفی از بقعه بیرون آمده و به شرکت زیگلر و سپس به شرکت رابینسون فروخته شده است. رابینسون هم بر همان روال «جفت اردبیل» تا چند سال

جفت بودن این دو قالی زربفت را پرده‌پوشی کرد. لنگهٔ اول در اواسط دههٔ ۱۳۱۰ق/ ۱۸۹۰م به آدولف تیم آلمانی فروخته شد که وی در سال ۱۳۲۵ق/۱۹۰۷م آنرا به پرفسور زاره واگذاشت. تصویر سیاه و سفید این فرش اول بار در کاتالوگ نمایشگاه شاهکارهای هنر اسلامی (مونیخ، ۱۹۱۰م) به چاپ رسید که زاره و مارتین مؤلفان آن بودند[۳۳۳]. در آن زمان هنوز تعلق این جفت به بقعهٔ اردبیل فاش نشده بود و ازاین‌رو در کاتالوگ هم چیزی در این باب نوشته نشد.

لنگهٔ دوم، که در اوایل قرن ۲۰م به مجموعهٔ چارلز یرکیز راه جسته بود در کاتالوگ حراج مجموعهٔ او به سال ۱۹۱۰م به صورت نقاشی رنگی گراورو طبع شد. این فرش پس از دست به دست گشتن چند سال بعد در موزهٔ متروپولتین جای گرفت و پوپ آنرا به صورت سیاه و سفید در چاپ‌های انگلیسی به شمارهٔ 1177 نشان داد، که در چاپ فارسی *سیری در هنر ایران* با نقاشی رنگی کاتالوگ یرکیز ـ مامفورد جایگزین گردیده است[۳۳۴]. پوپ ظاهراً در اوان چاپ کتابش به سال ۱۹۳۸م بر جفت بودن قالی یرکیز ـ متروپولتین آگاهی نداشته چون در زیرنویس لوح آن به این موضوع مهم اشاره نکرده است. اما در زمان نگارش مقالهٔ خود، که مدتی پس از چاپ مجلدات لوح‌ها به انجام رسید و در سال ۱۹۳۹م به نشر در آمد، بر این امر مطلع گشت و متذکر گردید که لنگهٔ قالی متروپولتین «که قبلاً در مجموعهٔ زاره بوده، اینک در مجموعهٔ آقای راکفلر است»[۳۳۵].

فرشی که در سال ۱۳۰۳ش/۱۹۲۵م به تملک راکفلر اول درآمده بود در سال ۱۳۴۸ش/۱۹۷۰م توسط راکفلر سوم فروخته شد و سرانجام در اواخر دههٔ ۱۳۷۰ش/ اوایل دههٔ ۲۰۰۰م موزهٔ نوبنیاد هنرهای اسلامی دوحهٔ قطر، آنرا بر مجموعهٔ بزرگ فرش‌های صفوی خود افزود[۳۳۶]. پس از تجزیه و تحلیل اسلوب فن بافت که در سال ۲۰۰۸م به همت فرانسس انجام پذیرفت بافته شدن این جفت بسیار ظریف (۷٬۵۰۰ گرهٔ نامتقارن در دسی‌متر مربع) در منطقهٔ کاشان محقق گردید[۳۳۷]. بدین‌قرار، تشخیص بافته شدن آنها در تبریز[۳۳۸] همه ناصواب بوده است.

موریس دیماند در ستایش قالی موزهٔ متروپولتین آنرا «شاهکار توازن آهنگین» دانسته[۳۳۹]، که به راستی چنین است. طرح بدیع گرفت‌وگیر ده شیر و ده گوزن خال‌دار

پهن شاخ و رنگ‌های درخشان، به‌ویژه تضاد چشمگیر شیران زردرنگ و گوزن‌های مشکی سپید خال، و سندیت تاریخی خدشه‌ناپذیر، و نیز تندرستی این جفت فرش، که نزدیک به ۵ قرن را پشت سر گذاشته‌اند، آنها را در شمار آثار مهم و ماندگار عصر شاه تهماسپ قرار داده است. اهمیت این جفت کهنسال دو چندان می‌گردد آنگاه که می‌بینیم تهیه‌کنندگان *طومار صفیهٔ صفویه (گنجینهٔ شیخ صفی)* با وسواس و دقت خاص ویژگی‌های طرح و نقش و رنگ‌آمیزی و اسلوب بافت آنها را سال ۱۱۷۲ق/۱۷۵۹م در سیاههٔ اموال بقعهٔ اردبیل ثبت کرده‌اند بدین شرح: «بوم [زمینه] قرمز، مصور [دارای تصویر جانداران]، حاشیه منقش، حاشیهٔ اندرون سفید، بیرون قرمز، ریشه ابریشم، تخمیناً طول ۴ ذرع، عرض دو ذرع»[۳۴۰].

فرش‌بافی کرمان و جوشقان دست‌کم از اواسط سدهٔ ۱۰ق/۱۶م منزلت بلند داشته است. در سال ۹۶۶ق/۱۵۵۹م که سلطان بایزید بر برادر خود سلطان سلیم دوم شورید و با ده هزار سپاهی در قزوین به دربار شاه تهماسپ به پناه آمد، به فرمان شاه صفوی «قالی‌های کرمانی و جوشقانی زربفت» به اردوی او فرستادند[۳۴۱]. از آنجایی که تاکنون قالی کرمانی زربفت دیده و شناخته نشده، بسی محتمل است که در این عبارت «زربفت» صفت قالی‌های جوشقان باشد. ابوالفضل علامی نیز «قالی‌های گوشگان [جوشقان] و کرمان» را در شمار قالی‌هایی یاد می‌کند که بازرگانان در زمان اکبر شاه (۹۶۳-۱۰۱۴ق/ ۱۵۵۶-۱۶۰۵م) به هند می‌آورده‌اند[۳۴۲]. وی همچنین می‌نویسد «سه زوج قالین دوازده ذرعی گوشگانی خوش‌قماش» به دربار اکبر شاه فرستاده شده است[۳۴۳]. شاه عباس اول نیز در سال ۱۰۰۷ق/۱۵۹۸م، که سال دوازدهم جلوس اوست، «قالی‌های به تکلف کرمانی و جوشقانی ... [را] زیب و زینت روضهٔ مقدسه [آستان قدس رضوی]» می‌نماید[۳۴۴].

در ۱۰۰۰ق که شاه عباس اول اصفهان را به مقام سومین پایتخت سلسلهٔ صفوی رسانید، به‌تدریج نقشهٔ مراکز عمدهٔ فرش‌بافی در مناطق مرکزی و جنوبی ایران دگرگونی پذیرفت. مراکز با رونق پیشین، چون کاشان و جوشقان و کرمان، رونق دو چندان یافتند و مراکزی که فرش‌بافی آنها شهرت چندانی نداشت، چون اصفهان، به قالی‌بافی ممتاز گشتند. شهرهایی هم که در سده‌های پیشین تولیداتشان عمدتاً مصرف محلی داشت، از جمله یزد و ساروق و فراهان، به بازارهای بزرگ‌تری دست یافتند.

قالی و گلیم ابریشمی گلابتون‌بافت کاشان در این دوران چندان شهرت جهانی یافت که پادشاه لهستان، سیگیسموند واسا سوم در سال ۱۰۱۰ق/۱۶۰۱م صفرموراتوویچ بازرگان ارمنی معتمد خود را از ورشو به کاشان فرستاد تا بر بافته شدن چند فرش نظارت مستمر داشته باشد و نشان خاندان واسا را هم بر برخی بدهد ببافند. تاکنون ۸ فرش ــ جملگی ابریشمی گلابتون‌بافت ــ که یقین است برای سیگیسموند واسا بافته شده، شناخته گشته که ۵ قطعهٔ آنها گیلمبافت است و در مرکز سه تای آنها عقاب‌های علامت سلسلهٔ واسا را بافته‌اند[۳۴۵]. وجود نشان سلطنتی لهستان این دست‌بافته‌ها سبب گشت که مدتی بافت لهستان انگاشته شوند و به همین مناسبت «پولونز» نامیده شدند.

رنگ‌ها و شیوهٔ رنگ‌آمیزی این فرش‌ها و نیز سبک نقش‌پردازی آنها کاملاً متمایز از دیگر فرش‌های ابریشمین کاشان در اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م و سدهٔ ۱۱ق/۱۷م است. رنگ‌های تابناک و ملایم صورتی و گل‌بهی، نارنجی‌فام و قهوه‌ای‌روشن نخودی‌فام و سبز زمردین و آبی فیروزه‌ای و قرمز روشن گل‌اناری، و به‌ویژه به‌کار نیامدن رنگ لاکی ارغوانی‌فام مخصوص کاشان، و نقش‌پردازی به نسبت ساده‌تر و برکنار از پیچیدگی‌ها و ریزه‌کاری‌های افشان و درهم تنیدهٔ گل و گیاهی، وجه تمایز فرش‌های این گروه است. البته، هویت ایرانی این دست‌بافت‌های فخیم همچنان محفوظ مانده و انواع گل‌های شاه عباسی و خصوصاً گل شاه عباسی اناری در اغلب آنها پراکنده است[۳۴۶].

محبوبیت این فرش‌ها در دربارها و نزد شاهزادگان و اشراف‌زادگان اروپایی چندان بالا گرفت که کارخانه‌های فرش‌بافی کاشان و نیز اصفهان به تولید کم‌وبیش انبوه فرش‌هایی به همان سبک و سیاق پرداختند و روانهٔ بازارهای اروپا کردند. تاکنون بیش از یکصد قالی و قالیچه و چند گلیم ابریشمی از این گروه شناسایی شده است. موزهٔ فرش ایران هم ۶ قالیچه و یک قالی ۴۱۰×۱۸۰ سانتی‌متری از این شمار را در خزانه و نمایشگاه خود دارد، که قالیچه‌ها جزو مجموعهٔ فرش‌هایی بوده که در سال ۱۳۵۶ش از جان دی. راکفلر خریده شده است[۳۴۷]، و یکی از آنها پیشتر جزو مجموعهٔ شاهزاده دورا در شهر رم بوده است (تصویر۱۵).

ممتازترین گلیم‌های ابریشمی ــ اکثراً گلابتون‌بافت ــ از اواخر سدهٔ ۱۰ تا اواسط

سدهٔ ۱۱ق در کاشان بافته می‌شد. دیگر مراکز بزرگ فرش‌بافی در این دوره از جمله تبریز هرگز نتوانستند در این عرصه هماورد بافندگان کاشان باشند. از ۱۱ گلیم ابریشمی سده‌های ۱۰ و ۱۱ق که در جلد ۱۲ *سیری در هنر ایران* به نشر آمده[۳۴۸]، ۲ گلیم با علامت سؤال به یزد و شمال‌غرب ایران منسوب شده و یکی به اصفهان، و ۸ نمونهٔ باقی‌مانده همه کاشان است. این نیز هست که ویراستاران مجلدات ۱۳گانهٔ *سیری در هنر ایران* (پوپ و اکرمن) به اشتباه فاحش دو گلیم ابریشمی کاشان را ــ به‌رغم آنکه آنها را همچون گلیم‌ها «tapestry» خوانده‌اند ــ در مجلدات ۵ [۳۴۹] و ۱۱ [۳۵۰] در بخش پارچه‌های دوران اسلامی گنجانیده‌اند، ضمن آنکه محل بافت یکی را شناسایی نکرده و دیگر گلیم را باتردید به «کرمان (؟)» منسوب داشته‌اند؛ منطقه‌ای که حتی یک قالی ابریشمی از آنجا برنخاسته چه رسد به گلیم ابریشمی.

مایکل فرانسس اول فرش‌شناسی است که اسلوب بافت گلیم بسیار پرآوازهٔ موزهٔ چارتوریسکی[۳۵۱] را به دقت، تجزیه و تحلیل کرده و بر اشتباه پوپ و اکرمن آگاه گشته و آن دست‌بافتهٔ «فرشینه» خوانده شده را در گروه به غایت نفیس و کمیاب گلیم‌های قاب قابی ـ جانوری ابریشمی گلابتون بافت کاشان جای داده است[۳۵۲]. تاکنون تعلق ۴ گلیم به گروه یاد شده محقق گردیده که ۲ تا در جلدهای ۱۱ و ۱۲ *سیری در هنر ایران* به چاپ درآمده[۳۵۳] و دو تا در مجلد پانزدهم[۳۵۴]. از دو نمونهٔ اخیر شمارهٔ ۱۳۹ در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه جای گرفته و نمونهٔ ۱۴۰، که ناقص است، به عنوان «یک ثروت فرهنگی گران‌قدر» در معبد کودای‌جیِ کیوتو، نگهداری می‌شود[۳۵۵]. زیباترین گلیم ابریشمی کاشان دست‌بافتهٔ یکتای مجلس مینیاتور لیلی و مجنون است که تا سال ۱۳۶۹ش/۱۹۹۰م که در لندن به حراج رفته حدود ۴ دهه در یک مجموعهٔ خصوصی آمریکایی مستور و مکتوم بوده و سرانجام به سال ۱۳۷۲ش/۲۰۰۳م در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه مخزون گشته است[۳۵۶]. گلیم ابریشمی گلابتون‌باف شوکتمندی که در موزهٔ رزیدانس مونیخ محفوظ مانده[۳۵۷] شاید فاخرترین گلیمی باشد که هنرمندان کاشانی حدود ۱۰۰۰ق/ ۱۵۹۲م پدید آورده‌اند. این گلیم از حیث نقش‌پردازی مینیاتور گونهٔ شکارگاه به قالی شکارگاه غیاث‌الدین جامی، موزهٔ پولدی پتزولی[۳۵۸]، پهلو می‌زند، اما رنگ‌آمیزی آن بهره‌ور از تنوع و طراوتی است کم‌نظیر.

گلیم‌های ابریشمین گلابتون‌بافت ویژه‌ای وقف بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی بوده که ۴ تخته از آنها در گنجینهٔ دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران محفوظ مانده است[۳۵۹]. نقشمایه‌های اصلی این گلیم‌ها گل‌های نیلوفر آبی است و نیز سرو گلدانی آراسته به گل و گیاه که بعدها گلدرخت گلدانی را در قالیچه‌های مشهور به «هزار گل» پدیدار می‌سازد. گلیم‌های مورد بحث در همهٔ منابع به سدهٔ ۱۰ق/۱۶م منسوب گشته و احتمال توان داد که همان «۴ عدد [گلیم] نقش نیلوفر خطایی» از «۵ عدد گلیم گلابتون‌باف» باشند که مشخصات دقیق آنها در طومار سیاههٔ اموال منقول بقعهٔ شیخ صفی، مورخ ۱۱۷۲ق/۱۷۵۹م، به دقت به ثبت رسیده است. در همهٔ منابع این گلیم‌ها را بافت شمال غرب ایران دانسته‌اند.

پس از فرش‌های ابریشمین و گلابتون‌بافت کاشان، دو گروه گره‌بافتهٔ پرآوازه از خطهٔ کرمان برخاسته است که به‌رغم تمام پشم بودن و زربفت نبودن، در موزه‌های جهان و مجموعه‌های خصوصی تراز اول قدر و منزلت بلند یافته‌اند: «گروه سانگوشکو» و قالی‌های به اصطلاح «گلدانی».

نام‌گذاری «گروه سانگوشکو» بدان مناسبت است که شاهزادهٔ لهستانی رومان سانگوشکو پس از شکست سپاه عثمانی در محاصرهٔ وین (۱۰۹۴ق/۱۶۸۳م) یک قالی ایرانی محتشم به طرح لچک ترنج جانوری را به غنیمت گرفت (تصویر ۹). این قالی چون آشکارا برتر از همتایان شش‌گانهٔ خود در نمایشگاه ۱۳۱۲ش/۱۹۳۳م لندن بود نام دارنده‌اش برای شناسهٔ گروه گزیده شد. نوادگان پرنس سانگوشکو قالی اجدادی را پیش از آغاز جنگ جهانی دوم در موزهٔ هنری متروپولیتن به امانت نهادند و در اوایل دههٔ ۱۹۹۰م آنرا در لندن به حراج گذاشتند، که به بهای بی‌سابقهٔ بازار جهانی فرش به حدود ۶٬۰۰۰٬۰۰۰ دلار فروخته شد. این قالی فخیم، که به‌رغم قدمت کم‌وبیش ۴۵۰ ساله و زیر پا افتادن در خیمهٔ پاشاهای عثمانی در کشاکش لشکرکشی‌ها و کارزارها به نسبت تندرست و بی‌عیب و نقص است، سرانجام در سال ۱۹۹۷م در تالار نمایشگاه دائمی موزهٔ نوبنیاد میهو نزدیک کیوتو، جای گرفت.

پوپ ۷ نمونه از قالی‌های ترنج‌دار جانوری این گروه را به چاپ رسانیده[۳۶۰] ولی قالی‌های گل و گیاهی خالی از جانوران[۳۶۱] را، که قرابتی با «گروه سانگوشکو» ندارند،

همراه با نمونه‌های جانوری زیر عنوان «نوع سانگوشکو» می‌آورد[۳۶۲]. وی در شناسایی محل بافت قالی‌های «نوع سانگوشکو» دچار تردید شده و جز یکی دو نمونه که «کرمان» خوانده شده مابقی، از جمله سرگروه را، با شناسهٔ مردد «کرمان (؟)» چاپ کرده است. به حکم تجزیه و تحلیل روشمند اسلوب بافت ــ که از نیمهٔ دوم قرن ۲۰م ابزار اصلی تشخیص محل بافت شده ــ چند دهه است که خاستگاه کرمانی قالی‌های «گروه سانگوشکو» محقق گشته است. دلیل اصلی نیز سه پود بودن این گروه است که همچون دیگر گره‌بافته‌های کرمان قدیم در فاصلهٔ میان رج‌های گره سه پود کشیده شده است.

یکی از بزرگ پارچه‌ترین و چه بسا کهن‌ترین قالی‌های «گروه سانگوشکو» متعلق است به موزهٔ فرش ایران که بر صفهٔ مرکزی تالار نمایشگاه موزه گسترده است[۳۶۳] (تصویر ۱۶).

هرچند دربارهٔ بافته شدن قالی‌های «گروه سانگوشکو» در کارگاه‌های سلطنتی کرمان مدرکی به‌دست نیست، قراینی هست که دلالت می‌کند بر اینکه قالی‌های این گروه برای کاخ‌های سلطنتی اصفهان بافته می‌شده است. از این جمله است گزارش دانشمند فیزیک‌دان و جهانگرد آلمانی انگلبرت کَمپفِر که در سال ۱۰۹۵ق/۱۶۸۴م به اصفهان آمده و «قالی‌های پشمی منقش به نقوش جانوری بافت کرمان» را در تالار بار عام کاخ شاه سلیمان اول گسترده دیده است[۳۶۴].

دومین گروه قالی کرمان، که به‌رغم نبود گلدان در برخی از آنها به «نوع گلدانی» نامور گشته، گروهی است بزرگ که به خلاف «گروه سانگوشکو» سر به سر گل و گیاهی است و تهی از نقوش جانوری. فرق بارز دیگر طرح سراسری و بدون ترنج و لچک است که طراحی فرش‌های «گروه سانگوشکو» استوار بر آنها است. نمونهٔ نوعی و تمام عیار این گروه نمونهٔ محفوظ در موزهٔ فرش ایران است[۳۶۵] (تصویر ۱۷).

پوپ تمامی قالی‌های این گروه را «جوشقان قالی» خوانده است و چندین قالی گل و گیاهی و بعضاً لچک ترنج، که طرح و نقش آنها به مکتبی دیگر تعلق دارد، بر این گروه افزوده و با شناسهٔ «نوع گلدانی، جوشقان قالی» به لوح‌های شمارهٔ ۱۲۳۰-۱۲۳۹ چاپ کرده است، ضمن آنکه ۳ نمونهٔ ۱۲۳۴-۱۲۳۶ را «شاخ و برگی ، نوع گلدانی، جوشقان قالی یا اصفهان» شناسانده است. فریدریک مارتین در سال ۱۹۰۸م قراین در کرمان بافته

شدن این گروه را نشان داده بود[۳۶۶] ولی پوپ انتساب به کرمان را نپذیرفته و آنرا مغایر با «شواهد موجود» دانسته بود[۳۶۷]. «شواهد» پوپ دلیل و مدرک قابل استناد نبود و اغلب جنبهٔ افواهی داشت[۳۶۸]. پژوهش‌هایی که دربارهٔ دلایل انتساب گروه «نوع گلدانی» بـه کرمان در سال ۱۹۴۱م با کورت اردمان آغاز شده و دو دهه بعد تکمیل و تحکیم شده بود[۳۶۹] به کوشش چارلز گرنت الیس[۳۷۰] و می بیتی[۳۷۱] به مرتبهٔ دانش فـرش‌شناسـی رسید و شناسهٔ «جوشقان قالی» یکسره مردود گشت. این بار نیز دلیل و مدرک اصلی شناخت همان اسلوب و ساختار بافت خاص قالی‌بافی کرمان قدیم بود به‌ویژه چگونگی و کیفیت پودهای سه‌گانه و طرز رنگرزی آنها که می بیتی به دقت علمی تشریح کرده است[۳۷۲].

یکی از قالی‌های نوع گلدانی کرمان، که چه از نظر طراحی و نقش‌پردازی و چه از دید رنگ‌آمیزی در گروه خود همتا ندارد[۳۷۳]، در حراج تاریخی ۲۶ فروردین ۱۵/۱۳۸۸ آوریل ۲۰۱۰ کریستی لندن «رکورد» خرید و فروخت انواع فرش در همهٔ دوران را شکست و به بهای بی‌سابقهٔ ۶٬۲۰۱٬۲۵۰ پوند/ ۹٬۵۹۹٬۵۳۵ دلار برای موزهٔ هنرهای اسـلامی دوحهٔ قطر، خریداری شد. این قالی ۶متری که سالیان دراز در مجموعهٔ کنتس دوبهاگ مجموعه‌دار مشهور فرانسوی بوده، بافت اواسط سدهٔ ۱۱ق/۱۷م است.

یزد نیز از مراکز مهم قالی‌بافی در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م و سده‌های بعدی بوده و شهرت قالی‌های یزد در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م را جهانگردان اروپایی گزارش کرده‌اند. جهانگرد پرتغالی پدرو تیشِیرا که در اواسط همین سده در ایران بوده قالی‌های یزد را «ممتازترین» قـالی ایرانی برشمرده و قالی‌های کرمان و خراسان را در مرتبهٔ دوم اهمیت جای داده است[۳۷۴]. جهانگرد امریکایی ویلیام فرانکلین نیز در اواخر سدهٔ ۱۸م از صادرات قالی یزد و کرمان سخن گفته است[۳۷۵].

از قالی‌بافی جوشقان در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق و نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۱ق جز آنچه شیخ ابوالفضل علامی در *آیین اکبری* و *اکبرنامه*، و اسکندر بیک ترکمان در *تاریخ عالم‌آرای عباسی* نگاشته‌اند مدرکی مکتوب به‌دست نیست. روایت اسکندر بیـک دربـارهٔ وجـود قالی‌های «جوشقانی زربفت» در کاخ‌ها و خزاین شاه تهماسپ اول در سال ۹۶۶ق/۱۵۵۹م هم دلالت بر قدرت و اعتبار قالی‌بافی جوشقان دارد هم بر وجود کارخانه‌های سلطنتی

فرش‌بافی در آن شهر، پشتوانهٔ استنباط اخیر جز این نیست که تا دوران پادشاهی شاه عباس اول و گسترش تولید و مصرف فرش‌های زربفت، این نوع فرش به غایت تجملی و گران‌قیمت خواستاری جز دربار و درباریان نداشته و لاجرم، بسیار دور است که کارگاه‌های خصوصی دست به تولید این نوع زده باشند. ابوالفضل علامی هم تصریح کرده که فرش‌های جوشقان را بازرگانان به هند می‌آورده‌اند و چیزی هم دربارهٔ زربفت یا حتی ابریشمی بودن آنها نگفته است.

پوپ تصویر چندین قالی ابریشمی زربفت منسوب به جوشقان را در جلد ۱۲ سیری *در هنر ایران* به نشر آورده و آنها را از اواخر سدهٔ ۱۰ تا پایان سدهٔ ۱۱ق تاریخ‌گذاری کرده است. علاوه بر آنها ۶ قطعه از قالیچه‌های ابریشمی دوازده‌گانهٔ مقبرهٔ شاه عباس دوم، که موافق کتیبه «عمل استاد نعمت‌الله جوشقانی سنهٔ ۱۰۸۲» است، در همان مجلد و مابقی در جلد ۱۵ به چاپ رسیده که شرح این مجموعهٔ بی‌مانند به تفصیل بسزا در دنبالهٔ مقاله می‌آید.

تا پیش از پایتخت شدن اصفهان در ۱۰۰۰ق/۱۵۹۲م قالی بااهمیتی که در اصفهان بافته شده باشد در منابع هنر فرش‌بافی سراغ نداده‌اند و در کتاب‌های تاریخی و سفرنامه‌ها نیز از قالی‌بافی اصفهان در سدهٔ ۱۰ق یا پیش از آن یاد نشده است. ازاین‌رو، شاید بتوان گفت که قالی اصفهان همهٔ شهرت و اهمیت خود را وام‌دار کارگاه‌های فرش‌بافی سلطنتی است که به فرمان شاه عباس اول بنیاد شد و استادکارانی از بارونق‌ترین مراکز فرش‌بافی، از جمله کاشان، را در این کارگاه‌ها به‌کار گماردند.

پوپ بیش از دو نمونه از فرش‌های سدهٔ ۱۱ق/۱۷م را به تصریح به اصفهان منتسب نساخته و چندین نمونه را «کاشان یا اصفهان» و «جوشقان قالی یا اصفهان» شناخته است. در پژوهش‌هایی که در نیمهٔ دوم قرن ۲۰م به انجام رسیده، گروهی از قالی‌هایی که پوپ سه نمونه از آنرا «جوشقان قالی یا اصفهان» خوانده[۳۷۶] اصفهان بر جوشقان پیشی گرفته است. گروهی دیگر نیز که پوپ محل بافت را «گوا (هند پرتغال) (؟)» محتمل دانسته بود[۳۷۷] و معاصران او هم آن گروه را با عناوین «هند و ایرانی»، «هند و هراتی» و «هند و اصفهان» می‌شناختند، اینک در شمار بافته‌های نیمهٔ اول سدهٔ ۱۱ق/ ۱۷م آورده می‌شود.

گروه اخیر مشتمل است بر ۷ قالی پشمی که طراحی آنها بر نوارهای پهن اسلیمی به‌هم پیوستهٔ درهم پیچیده استوار است (همانند کاشی‌کاری گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان) و زمینهٔ همگی در مایه‌های قرمز و حاشیه‌های سرمه‌ای است. دلیل عمدهٔ «هند و ایرانی» شمردن این گروه در نوشته‌های فرش‌شناسی متقدم، وجود سه قالی بزرگ پارچه‌ای است که با همین شیوهٔ طراحی و رنگ‌آمیزی کم‌وبیش یکسان از اواسط سدهٔ ۱۱ق/۱۷م در کاخ‌های مهاراجه‌های جیپور، راجستان، و بیجاپور در ایالت بمبئی، گسترده بوده است[۳۷۸].

گروهی دیگر از قالی‌های اصفهان جزو قالیچه‌های ابریشمی گلابتون‌بافتی است که به فرمان شاه عباس اول برای اهدا به دولت جمهوری ونیز در اوایل سدهٔ ۱۱ق/۱۷م در اصفهان و کاشان ــ به احتمال در کارخانه‌های فرش‌بافی دربار ــ بافته‌اند. این هدایا مشتمل بوده است بر ۵ قالیچه که اینک در گنجینهٔ باسیلیکای سن مارکو، ونیز، نگهداری می‌شود[۳۷۹]. مجموعهٔ پنج‌گانه در دو نوبت به دربار ونیز رسیده است: یکی در سال ۱۰۱۳ق/۱۶۰۳م توسط فتحی بیک سفیر شاه عباس؛ و چهار تا را فرستاده‌ای دیگر به سال ۱۰۳۱ق/۱۶۲۲م به رئیس دولت ونیز تقدیم داشته است. در سال ۱۰۴۶ق/ ۱۶۳۶م سه قالی ابریشمین دیگر به دربار ونیز رسیده که در گنجینهٔ سن مارکو نیست. از این سه، یکی مفقود است و دو تا محفوظ در موزهٔ کُرِر[۳۸۰].

در گروه بزرگ و پرجلال گره‌بافته‌های ابریشمین گلابتون‌بافت، به یقین فاخرترین و باشکوه‌ترین و بزرگ‌ترین دستاورد کارگاه‌های سلطنتی اصفهان در عصر شاه عباس اول و اعصار پیشین و پسین، و تا جایی‌که می‌دانیم در سراسر ایران و دیگر کشورهای جهان از سدهٔ ۱۰ق/۱۶م تا عصر حاضر، قالی ابریشمین گلابتون‌بافت عظیم و یکتایی است که شاه عباس همراه با چند قالی به‌غایت نفیس دیگر به سال ۱۰۳۳ق/۱۶۲۴م وقف آستان امام علی(ع) در نجف اشرف کرده است. این شاهکار پراحتشام، با عرصهٔ ۱۳۴/۴۰ مترمربع (۱۴۰۳×۹۵۶ سانتی‌متر)، نه همان بزرگ پارچه‌ترین فرش ابریشمی جهان است، که از تمامی فرش‌های پشمینی که از دورهٔ صفوی به زمان ما رسیده بزرگ‌تر است (تصویر ۱۸). به همین ملاحظه ناگزیر آنرا در دو قطعه ــ هریک به درازای ۱۰۴۳ و پهنای ۴۷۸ سانتی‌متر ــ بافته و سپس به هم دوخته‌اند، آنچنان ماهرانه که به چشم

نتوان دید. طرح و نقش سراسری فرش از اسلیمی‌های طلایی‌رنگ پهن و درهم آویختهٔ مُطرّدی به هم رسیده آراسته به گلشاخه‌های ظریف که در دو لایهٔ متمایز از زیر و روی هم می‌گذرند. به این طرح و نقش فرشی نمی‌شناسیم مگر فرشپارهٔ لرد اَبِر کانوِی در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت که همهٔ رنگ‌هایش همتای قالی نجف اشرف است جز رنگ زمینهٔ حاشیه که، به جای قرمز نارنجی‌فام، آبی روشن است[۳۸۱]. پوپ، که در آن زمان از وجود سرنمونهٔ این فرشپاره در نجف اشرف بی‌خبر بوده، این فرشپارهٔ ابریشمی زربفت را «جوشقان قالی» خوانده ولی نویسندگان پس از او نظر به اصفهان داشته‌اند[۳۸۲] یا «اصفهان (احتمالاً کاشان)»[۳۸۳]، که درست می‌نماید.

این نادره گره‌بافته روزگاری نه چندان دور همراه بوده است با ۳ گره‌بافتهٔ به‌غایت نفیس دیگر، که یکی ابریشمین گلابتون‌بافت است و ۲ تا پشمین زربفت[۳۸۴]. دو تخته از فرش‌های اخیر سجاده‌های پهن چند محرابه است، مشهور به «صف نماز» با کتیبهٔ «وقف نمود کلب این آستان عباس». در سجادهٔ ۳ محرابه طاقنمای محراب‌ها نقره‌دوزی و زمینهٔ محراب‌ها زردوزی شده است (تصویر ۱۹). از دوران صفویان جز دو صف نماز چند محرابه سراغ نتوان داد: یکی فرشپارهٔ ۳ محرابهٔ موزهٔ ملی کویت است که طراحی و نقش‌پردازی آن مانندگی دارد به ۳ محرابهٔ حرم علوی[۳۸۵]، و دیگر صف نماز چندین محرابه‌ای که بقایای قالی بزرگی از سدهٔ ۱۰ق/۱۶م است و اردمان تصویر آنرا به چاپ رسانده[۳۸۶]، ولی از فرش اصلی ۳ ردیف چند محرابهٔ ناقص در جهت طولی بیش نمانده است. این فرشپاره، که اینک در موزهٔ هنرهای اسلامی برلین است، در اوایل قرن ۲۰م جزو مجموعهٔ پروفسور زاره بوده است.

دومین فرش ابریشمی گلابتون‌بافت این مجموعه، به درازای ۶۱۲ و پهنای ۲۷۵ سانتی‌متر، اسلیمی‌های سیمین و نقشمایه‌های برگی نیمه‌زرین را بر زمینه‌ای نخودی‌فام دارد[۳۸۷] (تصویرهای ۲۰، ۲۱). طرح و نقش زمینهٔ فرش همانند قالی اهدایی شاه عباس است به دولت ونیز[۳۸۸] و حاشیه مانندگی نزدیک دارد به طرح و نقش حاشیهٔ قالی گلابتون‌بافت موزهٔ آستان قدس رضوی[۳۸۹]. بدین‌قرار، کاملاً محتمل است که این هر سه نمونه از یک محل و بسا که از یک کارگاه بیرون آمده باشند، هرچند تجزیه و تحلیل اسلوب بافت هیچ‌یک از قالی‌های این مجموعه تاکنون صورت نپذیرفته است تا محل

بافت آنها با اطمینان نسبی دانسته شود. اما چون شاه عباس برای این مجموعه قائل به شأن و حرمت عظیم بوده و به تبع آن می‌خواسته زیر نظر خودش طراحی و بافته شود و در آن زمان پس از اصفهان نزدیک‌ترین کارگاه‌های سلطنتی ابریشم و گلابتون‌بافی در کاشان بوده است، فرش‌های حرم علوی اگر همه بافت اصفهان نباشند برخی از کاشان برخاسته‌اند.

در کتاب‌های تاریخی قدیم هم نه از محل بافت این فرش‌ها یاد شده نه از ویژگی‌های آنها. اسکندر بیک منشی هم در *تاریخ عالم‌آرای عباسی* دربارهٔ این مجموعه جز عبارت «فرش‌های ملون زرتاری» سخنی نیاورده است[۳۹۰]. ناصرالدین شاه قاجار در سفرنامهٔ عتبات این فرش‌ها را به سال ۱۲۸۷ق/۱۸۷۰م در کمال تندرستی یافته: «چنان است که تازه از کارخانه بیرون آمده باشد»[۳۹۱].

تا جایی‌که می‌دانیم آخرین نویسندهٔ هنرشناس که این قالی‌ها را دیده و به دقت توصیف و به طریقهٔ سیاه و سفید عکس‌برداری کرده محمت آقااوغلو است که هنرشناسان و فرش‌پژوهان غربی با کتاب سال ۱۹۴۱م او (به زبان انگلیسی) با این مجموعهٔ ناشناخته آشنا شدند[۳۹۲]. یکی دو صفحه‌ای که نویسندهٔ مصری، سعاد ماهر، ضمن کتابچهٔ خود راجع به تحف و هدایای حرم امام علی(ع) در سال ۱۳۸۸ق/۱۹۶۹م منتشر ساخت نه همان چیزی بر محتوای کتاب آقااوغلو نیفزود که تصاویر سیاه و سفید آن هم سخت نازل بود[۳۹۳]. در سال ۱۹۶۲م گروهی از خبرنگاران کشورهای عربی تنها عکس رنگی قالی ۱۸ متری ابریشمی گلابتون‌باف را به چاپ رساندند که کیفیت بسزایی نداشت. کوشش‌هایی هم که در اواخر سال ۱۳۸۸ش برای عکس‌برداری رنگی این مجموعه سامان‌دهی گردید به‌سامان نرسید[۳۹۴]، هرچند به‌گونه‌ای سخت ناگوار دانش ما را دربارهٔ وضع کنونی این مجموعه بدین شرح برافزود:

از اوایل دههٔ ۱۹۸۰م برخی از گرانبهاترین آثار هنری محفوظ در حرم علوی بدون ثبت در دفتر اموال منقول به دستور حکومت وقت خارج می‌شده و باز نمی‌گشته، که قالی ابریشمین گلابتون‌بافت ۱۳۴ متری و سجادهٔ ۳ محرابه از این جمله بوده است. این دو فرش، که آقااوغلو کیفیت نگهداشت و میزان تندرستی آنها ــ و نیز قالی ۱۸ متری ابریشمی گلابتون‌بافت[۳۹۵] ــ را «عالی» وصف می‌کند[۳۹۶]، به یقین مفقود است و محل

نگهداری آنها نامعلوم. باتوجه به اینکه صورت‌برداری دقیق از نفایس مرقد نجف اشرف، نیمهٔ نخست سال ۱۳۹۰ش به پایان نرسیده بوده است، عجالتاً بود و نبود دیگر فرش‌های وقفی شاه عباس مشخص نیست. این نیز هست که این پادشاه در همان سال ۱۰۳۳ق/ ۱۶۲۴م به گفتهٔ اسکندر بیک «ضروریات مشاهد مقدسه» کربلا و کاظمین را «از صندوق پوشش‌های دیبا و زربفت و فرش‌های ملون زرتاری و غیر ذلک سرانجام فرموده» است[۳۹۷]. تا آنجایی‌که تفحص و تحقیق شده، راجع به چگونگی و چند و چون فرش‌های شاه عباسی این مراقد متبرک پژوهش و پرس‌وجو صورت نپذیرفته است. از فرش‌های صفوی آستان قدس رضوی نیز دست‌کم قالی بزرگی که پشمی گلابتون‌بافت است[۳۹۸] و سبک نقش‌پردازی آنرا شباهتی است نزدیک به یکی از قالی‌های ابریشمی مجموعهٔ نجف اشرف و باسیلیکای سن مارکو، می‌نماید که اهدایی شاه عباس اول باشد.

پس از شاه عباس اول کارخانه‌های فرش‌بافی همچنان بارونق و پربار ماندند و قالی‌های ابریشمین زربفت تا اواخر سدهٔ ۱۱ق/۱۷م در کاشان و اصفهان بافته می‌شد. در پادشاهی شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق/۱۶۴۲-۱۶۶۷م) فرش‌بافی ابریشمی زربفت همچنان در اوج بود و شاهکارهایی چون قالی ابریشمین گلابتون‌بافت کاخ روزنبرگ کپنهاگ، مشهور به «فرش تاج‌گذاری»[۳۹۹]، از عصر شاه عباس دوم برجای مانده است. این قالی مجلل، که گویی از زر ناب بافته شده، براساس اسناد و مدارک مکتوب در اواخر سال ۱۰۷۶ق/۱۶۶۵م همراه با ۴ فرش ابریشمی و زربفت دیگر توسط کمپانی هند شرقی هلند به اروپا رسید. به گواهی دفاتر این کمپانی هر ۵ فرش در اوایل همان سال از کارگاه‌های سلطنتی اصفهان بیرون آمده و در یکی از بنادر جنوب ایران بارگیری شده بود. کمپانی هند شرقی به پاس ممانعت ناوگان دانمارک از غارت کشتی هلندی توسط ناوگان انگلیس، «فرش تاج‌گذاری» را در سال ۱۰۷۷ق/۱۶۶۶م به ملکهٔ دانمارک اهدا کرد[۴۰۰].

مجموعهٔ ۱۳ پارچهٔ مقبرهٔ شاه عباس دوم

در اوایل سلطنت شاه سلیمان اول (۱۰۷۸-۱۱۰۵ق/۱۶۶۷-۱۶۹۴م) مجموعهٔ ۱۳ پارچهٔ قالی‌های ابریشمین استاد نعمت‌الله جوشقانی در وجود آمد که به فرمان این پادشاه برای آرامگاه پدرش، شاه عباس دوم، بافته شده است. این آرامگاه بنایی است دوازده

ضلعی در شهر قم که برای مفروش ساختن آن ناگزیر بوده‌اند یک میانفرش ۱۲ گوش به مساحت تقریبی ۵۰ متر مربع را ــ که به سبب بزرگی ابعاد در دو نیمه بافته شده (تصویر ۲۲) ــ با ۱۲ قالیچه به درازای هر ضلع میانفرش احاطه کنند (تصویر ۲۳). به لحاظ پیش‌آمدگی ۸ جرز در دیوارهای آرامگاه، ۴ قالیچه به صورت ۸ ضلعی بافته شده تا جرزها در دو فرورفتگی چهارگوش سمت راست هر قالیچه قرار گیرد و ضلع قائم سمت چپ درست به محاذات یکی از اضلاع میانفرش باشد (تصویر ۲۴). با این شگرد کف آرامگاه سر به سر پوشیده می‌شده و تنها جای خالی سنگ قبر بوده که در میانهٔ میانفرش به ابعاد ۲۱۵×۱۲۰ سانتی‌متر خالی گذاشته شده که روی آن هم با یک قالی ابریشمین زربفت پوشیده می‌شده است[۴۰۱].

این مجموعهٔ شگرف ۱۳ پارچه، که در تاریخ فرش‌بافی جهان همتایی نداشته است، به یقین یکی از عجایب هفت‌گانهٔ دنیای فرش‌بافی است که تا سال ۱۳۱۰ش/۱۹۳۱م فرش‌شناسان به‌وجود آن آگاه نبودند. در این سال یک نیمه از میانفرش (تصویر ۱۱) را همراه قالیچه‌ای که کتیبهٔ «عمل استاد نعمت‌اللّه جوشقانی سنهٔ ۱۰۸۳» بر تارک آن بافته شده به نمایشگاه فرش‌های مشرق‌زمین در لندن فرستادند. نهایت اینکه کمبود جا سبب گشت که نیمهٔ ۶ ضلعی به نمایش درنیاید و تنها تصویر سیاه و سفید بخشی از آن در کاتالوگ نمایشگاه چاپ شود که ناتوان از نشان دادن عظمت و زیبایی این مجموعهٔ یکتا بود. پوپ هم که علاوه بر پوشش سنگ قبر، ۴ قالیچهٔ ۴ گوش و ۲ قالیچهٔ ۸ گوش را به چاپ رسانید[۴۰۲] نتوانست حتی یک نیمه از میانفرش را به تصویر درآورد[۴۰۳].

از ۱۲ قالیچهٔ این مجموعه یک قالیچهٔ ۸ ضلعی و یک ۴ ضلعی مفقود است و دانسته نیست در چه زمان و چگونه چنین شده است. چندان دور نیست که در دورهٔ قاجاریان سوداگران بازار بین‌المللی عتیقات این دو قالیچه را از متولی مقبره خریده و به خارج برده باشند. پشتوانهٔ این گمان این گفتهٔ ناصرالدین شاه قاجار تواند بود که در یکی از سفرنامه‌های قم (ماه رجب ۱۳۰۵ق/۱۴ مارس - ۱۴ آوریل ۱۸۸۸) نوشته است: «... رفتیم سر قبر شاه عباس ثانی. فرش‌های کهنه قدیمی دارد، قالی‌های ابریشمی است که حالا همین قالی کهنه‌ها را پنج هزار تومان می‌خرند»[۴۰۴].

ویژگی نمایان نقش‌پردازی قالیچه‌ها و میانفرش این شاهکار مسلم و بی‌رقیب استاد

جوشقانی ــ که افسوس آثار دیگر او به چشم و دست ما نرسیده است ــ وجود سرو مظهر جاودانگی است در یکایک قالی‌های این مجموعه، در هر یک به صورتی. قوت این نمادپردازی بسزا آراسته شدن انواع سرو با گونه‌ای از درخت مقدس زندگی دو چندان می‌گردد[۴۰۵].

این مجموعه تا اواسط دهۀ ۱۳۱۰ش همچنان در قم بود. پس از گشایش موزۀ ایران باستان در سال ۱۳۱۴ش چند قالیچه را به تهران آوردند که با بنیاد یافتن گنجینۀ دوران اسلامی موزۀ ملی ایران در آنجا مخزون گشت. سرانجام در اواخر دهۀ ۱۳۶۰ش به حکم دادگاه جملگی به قم بازگردانده شد تا با پاره‌های دیگر مجموعۀ اصلی در موزۀ آستانۀ مقدسۀ قم نگهداری شود.

فرش‌بافی ابریشمین و گلابتون‌بافت اصفهان و کاشان و جوشقان از اواخر سدۀ ۱۱ق/ ۱۷م به‌تدریج روی به افول نهاد. از ثلث اول سدۀ ۱۲ق/۱۸م فرش ابریشمی زربفت ماندگاری شناسا نیست و حتی فرشپاره‌ای نمانده است. محاصرۀ اصفهان و قحطی و دیگر بلایای دورۀ افغان برای فرش‌بافی اصفهان مصیبت‌بار بود. هنر و صنعت گلابتون‌بافی اصفهان و کم‌وبیش کاشان تا سالیان دراز در این منطقه زنده نگردید، و آنگاه که رواج دوباره یافت هرگز نتوانست به ساحت فراخ نعمتی روزگاران پیشین نزدیک گردد. شاهد عینی این انحطاط کشیش یسوعی لهستانی، پدر کروسینسکی، است که از ۱۱۱۶ تا ۱۱۴۲ق/ ۱۷۰۴-۱۷۲۹م در ایران می‌زیست و در سفرنامۀ خود نوشت: «... در هنگام محاصرۀ اصفهان، که جولاهان دچار قحطی شده بودند، فن خاص درهم بافتن الیاف ابریشمی با تارهای نقره [گلابتون‌بافی] به‌طور کلی از میان رفت. شک نیست که اگر یکی از استادان در هنر بافندگی جان سالم از این فتنه به‌در می‌برد یا می‌توانست از آنجا بگریزد، این هنر در تحت حکومت افغان‌ها هم احیاء شده بود»[۴۰۶].

ارتقای جایگاه جهانی قالی ایران

قالی ایرانی از اواخر سدۀ ۹ق/۱۵م در کشورهای اروپای شرقی منزلتی داشته[۴۰۷]، اما به روزگار صفویان است که این منزلت سراسر قارۀ اروپا را فرا می‌گیرد و برای نخستین بار در آثار نقاشان اروپایی ظاهر می‌گردد. هم در این دوران است که استادکاران قالی‌بافی

ایران هنر و صنعت قالی‌بافی را در شبه‌قارهٔ هند رواج می‌بخشند؛ سلاطین و پاشاهای عثمانی، به‌رغم اعتبار قالی‌های ترکی، دلبستهٔ قالی‌های ایرانی می‌گردند، و دامنهٔ نفوذ و پسندیدگی قالی ایران تا دربار امپراتور چین نیز گسترده می‌شود.

تا اواسط سدهٔ ۹ق/۱۵م فرش‌هایی که به اروپا صادر می‌شد عمدتاً بافت آسیای صغیر بود و ازاین‌رو مدت‌ها قالی‌های شرقی عموماً به دست‌بافته‌های ترکی شناخته می‌شد. در پرده‌های نقاشی اروپایی نیز تا نیمهٔ اول سدهٔ ۱۰ق/۱۶م همهٔ فرش‌های بازنمایی شده تبار ترکی داشت. از این شمار است آثار هانس ممِلینگ فلاندری (حدود ۸۳۳-۸۹۹ق/ حدود ۱۴۳۰-۱۴۹۴م) که یکی از نقشمایه‌های متداول قالی‌های آناتولی چندان به فراوانی در آنها نمودار است که این نقشمایه به «گل مملینگ» شهرت یافته و در نوشته‌های فرش‌شناسان مغرب‌زمین به همین نام خوانده می‌شود (این نقشمایه، که ۲۰ تا ۲۸ ضلع دارد، از نقشمایه‌های باستانی است که بر سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران به فراوانی نقش بسته و تا به امروز در فرش‌بافی عشایری ایران و قفقاز و ترکیه به استمرار به‌کار می‌رود).

قالی ایرانی از دورهٔ رنسانس مقارن با پادشاهی تهماسپ اول در اواسط سدهٔ ۱۶م/ ۱۰ق، به‌تدریج در نگارگری‌های اروپایی جای خود را باز می‌کند. یکی از نخستین و برجسته‌ترین نمونه‌های بازنمایی دقیق قالی‌های ایرانی پردهٔ نقاشی پاتولو وِرونچه[1] نگارگر ونیزی (۹۳۴-۹۹۶ق/۱۵۲۸-۱۵۸۸م) است که حدود سال ۹۶۹-۹۷۰ق/۱۵۶۲-۱۵۶۳م از کار درآمده و قالیچه‌ای ابریشمین به طرح لچک ترنج اسلیمی را نشان می‌دهد[۴۰۸]. در آثار نقاش ایتالیایی آندرهآ مانته‌نیا[2] (۸۳۵-۹۱۲ق/۱۴۳۲-۱۵۰۶م) برخی فرش‌ها می‌نماید که ایرانی باشد. در نقاشی‌های وان دایک (۱۰۰۸-۱۰۵۱ق/ ۱۵۹۹-۱۶۴۱م) و روبنسن، مهم‌ترین نقاش مکتب فلاندری (۹۸۵-۱۰۵۰ق/۱۵۷۷-۱۶۴۰م) قالی‌های ایرانی به صور گوناگون بازنمایی گشته است. به واقع، تنها در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م حدود ۷۰ نگارگر هلندی فرش‌های ایرانی را در کارهای خود بازنمایی کرده‌اند، که اغلب هم الگوی آنها قالی‌های شمال غرب ایران بوده است[۴۰۹].

(1). Veronese (2). Andrea Mantegna

کهن‌ترین اسناد و مدارک مکتوب دربارهٔ قالی‌های ایرانی در اروپا در آرشیو ملی مجارستان و از اوایل سدهٔ ۱۰ق/۱۶م است. در این اسناد فهرست‌های جامعی از فرش‌های کاخ‌های سلطنتی و اشرافی مجارستان می‌توان یافت که مشخصات هر فرش به دقت ثبت شده است. در آن زمان قالی‌های ایرانی را اغلب با عنوان «فرش‌های دیوانی» از قالی‌های ترکی متمایز می‌داشتند. از اوایل سدهٔ ۱۱ق/۱۷م شمار فرش‌های ایرانی در برخی مجموعه‌های مجار به نسبت فرش‌های ترکی به‌نحو چشمگیر افزایش می‌یابد. در سیاههٔ اموال یکی از اشراف، که در سال ۱۰۳۸ق/۱۶۲۹م تهیه شده، «۱۰۵ قالی ترکی ... و ۱۵۴ قالی ایرانی» به ثبت رسیده است[۴۱۰].

در کشورهای اروپای غربی تمایزی میان قالی‌های ترکی و ایرانی تا نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م وجود نداشت و تمامی قالی‌های مشرق زمین را در دفاتر اموال کاخ‌های شاهی و اشرافی به نام «ترکی» ضبط می‌کردند. مشهورترین و مفصل‌ترین سیاههٔ فرش‌های درباری تعلق داشته است به هنری هشتم پادشاه انگلیس و دخترانش مری و الیزابت. در این سیاهه، که مورخ ۹۵۴ق/۱۵۴۷م است، بیش از ۵۰۰ تخته فرش ثبت شده که بیش از ۴۰۰ تختهٔ آنها بافت مشرق زمین بوده و جملگی را «ترکی» خوانده‌اند. در پژوهش‌هایی که در عصر حاضر صورت پذیرفته ایرانی بودن برخی از این فرش‌ها محتمل دانسته شده است[۴۱۱].

از ثلث آخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م تمایز قالی‌های ترکی و ایرانی تحقق می‌پذیرد و گاه به تلویح و توسع می‌توان برتری قالی ایرانی بر قالی ترکی را استنباط کرد. بر اساس سیاههٔ اموال منقول یکی از اشراف انگلیسی به نام رابرت، ارلِ ایالت لستر[(1)]، وی در سال ۹۹۶ق/ ۱۵۸۸م «یک قالی بزرگ ایرانی» و «۳ قالی مربع ایرانی» داشته است؛ کاترین دومدیسی نیز در سال ۹۹۷ق/۱۵۸۹م صاحب ۷ قالی ایرانی بوده است[۴۱۲].

قالی‌بافی در شبه‌قارهٔ هند زمانی در وجود آمد که همایون پادشاه گورکانی پس از پناهیدن به دربار شاه تهماسپ (۹۵۱ق/۱۵۴۴م) چند تن از نقاشان و طراحان و فرش‌بافان ایرانی را با خود به هند برد. جانشین همایون، اکبر شاه (۹۶۳-۱۰۱۴ق/۱۵۵۶-

(1). Leicester

۱۶۰۵م) کارگاه‌های قالی‌بافی استادکاران ایرانی را وسعت بخشید، تا بدانجا که «گروهی قالی‌باف خان‌ها برساخته‌اند و فراوان سود اندوخته و در هر شهر خاصه آگره و فتح‌پور و لاهور گزیده‌تر شد»[۴۱۳]. بهترین قالی‌هایی که در هند بافته شده و به هنـد و ایرانـی نامی گشته حتی در اواخر سدهٔ ۱۱ق/۱۷م دستاورد ایرانیان بوده است. یک بازرگـان انگلیسی در سال ۱۰۹۱ق/۱۶۸۰م ضمن گزارش سفارش یکصد تخته قالی و قالیچه به کارگاه‌های الورا (جنوب هند مرکزی، شمال اورنگ‌آباد) می‌نویسد: «... در الورا طایفه‌ای ایرانی‌تبار بهترین قالی‌ها را ... به همان سبک قالی‌های ایرانی ... می‌بافند» و می‌افزاید که کار بافندگی فرش زیر نظر استادان به انجام می‌رسد و با بهره‌گیری از «نقشه‌هایی که بر کاغذ کشیده‌اند»[۴۱۴].

در سرزمین چین، که از دیرباز دارای قالی‌بافی پررونقی به سبک و اسلوب خـاص خود بوده است، نیز نفوذ قالی ایرانی دامن‌گستر بوده است. یکی از امپراتـوران چـین، کائو ـ تسون، در اواخر سدهٔ ۱۲ق/۱۸م فرمان می‌دهد که قالی‌های چینی به تقلیـد از قالی‌های ایرانی بافته شود. به واقع، از سال ۱۱۷۷ق/۱۷۶۳م که ترکستان شرقی به تصرف چینی‌ها درآمد نوع جدیدی از قالی در دربار چین متداول گشت که اسلوب بافت چینی داشت ولی طرح و نقش آن به سبک و شیوهٔ ایرانی بود[۴۱۵].

در امپراتوری عثمانی، که قالی‌بافی آن، خاصه در آناتولی، از قدیم در جهان مشهور بوده، پسندیدگی قالی ایرانی در عصر صفوی کمتر از کشورهایی نبوده است که قالی‌بافی نداشته‌اند. احتشام و صولت قالی‌های صفوی چندان درخور تجمل‌گرایی مفرط اعاظم دولت عثمانی بوده که قالی ایرانی از مهم‌ترین اسباب تجمل کاخ‌ها و خیمه‌های باشکوه آنان بوده است. این شیفتگی بدان پایه بوده که در لشکرکشی به سرزمین‌های دوردست هم قالی‌های ایرانی را برای آراستن سراپرده‌های خود همراه داشتند.

برخی از گران‌مایه‌ترین قالی‌های صفوی که به زمان ما رسیده شاهان و شاهزادگان و سرداران پیروزمند اروپایی در سال ۱۰۹۴ق/۱۶۸۳م از شکست‌خوردگان عثمانی به غنیمت گرفته‌اند. از این جمله است قالی صولتمند پرنس سانگوشکو، که اکنون چشم و چراغ موزهٔ میهو است (تصویر۹)، و قالی محتشم دوکِ آنهالت، که بخش منسوجات موزهٔ متروپولتین در اوایل دههٔ ۱۹۶۰م به ازای یک میلیون دلار بدان سرافراز گشت[۴۱۶].

کورت اردمان، که خود ستایشگر قالی‌های آناتولی بود، دربارهٔ دلبستگی عثمانی‌ها بـه قالی ایرانی گفته است: «شایان توجه است که تمامی فرش‌های مرتبط با پیروزی ۱۶۸۳م [شکسته شدن محاصرهٔ وین در ۱۰۹۴ق] اصل و تبار ایرانی دارند. این امر تصادف محض نیست، چرا که با وجودی که ترکیه خود قالی‌بافی گسترده و پرباری داشته، می‌نماید که سلاطین و بلندپایگان شیفتهٔ قالی‌های ایرانی بوده و آنها را بر تولیدات داخلی رجحان می‌نهاده‌اند»[۴۱۷].

تا جایی که ثبت تاریخ گردیده، سلطان سلیم اول باید نخستین سلطان عثمانی باشد که شوق قالی‌های ایران را داشته است. او پس از اشغال تبریز به سال ۹۲۰ق/۱۵۱۴م علاوه بر چندین فرش زربفت چند تن استاد قالی‌باف را به استانبول برد. این استادان ظاهراً در کارگاه سلطنتی استانبول به‌کار پرداختند، زیرا سندی به تاریخ ۹۳۲ق/۱۵۲۶م در خزینهٔ توپقاپی سرای محفوظ مانده که نام و حرفهٔ چندین قالی‌باف ایرانی بر آن ثبت است. مامفورد، نخستین فرش‌شناس برجستهٔ امریکایی، در کتاب سال ۱۹۰۰م خـود مطلبی دارد که در منابع دیگر نیامده است. وی می‌نویسد: «تقلیدهایی دیگر [از طرح و نقش قالی‌های ایران] در سال‌های اخیر صورت پذیرفته که از آن شمار است قالی‌هایی که در هِرک ـ کِیوِی[1] در ترکیه بافته‌اند. سلطان [عثمانی] نیز مانند تبریزی‌ها بافندگان کرمانی را به آنجا آورد تا رعایای او را تعلیم دهند: که آنها را شاگردان بـا اسـتعدادی یافتند»[۴۱۸]. هرچند که مامفورد زمان رفتن بافندگان کرمانی به خاک عثمانی و اشتغال در کارگاه سلطنتی هِرکه را یاد نمی‌کند، چون قالی‌بافی هرک در واپسین دههٔ سدهٔ ۱۳ق/ ۱۹م آغاز شده زمان رفتن استادان کرمانی به عثمانی اگر دههٔ آخر همان سده نباشد آغاز دههٔ نخست سدهٔ ۱۴ق/۲۰م تواند بود.

زیلوبافی

از عصر صفوی چندین زیلوی کهن در ناحیهٔ یزد پایندگی یافته است. کهـن‌تـرین زیلوی این دوران مورخ ۹۲۷ق/۱۵۲۱م است که جمال‌الدین نامی آنرا وقف خانقاه شیخ

(1). Herek Keui

علی بیدَخویدی واقع در روستای کوهستانی بیدَخوید کرده است[۴۱۹]. تاریخی‌ترین زیلوی بازمانده از این عصر سه قطعه زیلوی مورخ رمضان ۱۵۵۶/۹۶۳م بافت شمس قطب‌الدین میبدی است که همراه با ۱۱ قطعهٔ همسان و همزمان به خواست شاهزاده خانم خانش بیگم وقف مسجد جامع خانقاه تفت شده است. از این سه قطعه زیلو یکی در موزهٔ فرش ایران است و یکی در موزهٔ هنرهای اسلامی، قاهره[۴۲۰].

قالی‌موزهٔ کُرکُران: سرانجام می‌توان به فروخته شدن یکی از زیباترین و تندرست‌ترین قالی‌های عصر صفوی به بهای بی‌سابقهٔ ۳۳٬۸۰۰٬۰۰۰ دلار در حراج ۱۵خرداد ۵/۱۳۹۲ ژوئن ۲۰۱۳ ساتبی نیویورک، اشاره کرد. این قالی که عرصهٔ آن ۵ متر بیش نیست و در اوایل سدهٔ ۱۱ق/۱۷م بافته شده (تصویر۲۵)، در سال ۱۳۰۵ق/۱۹۲۶م به تملک مجموعه‌دار آمریکایی ویلیام کلارک درآمد و چندی بعد به موزهٔ کرکران در واشنگتن‌دی.سی. سپرده شد.

اول بار پوپ تصویر رنگی این فرش را به نشر درآورد و به «جوشقان قالی یا اصفهان» منسوب کرد[۴۲۱]. پس از پوپ هم این گره‌بافتهٔ یکتا به اصفهان نامور گشت، لیکن کارشناسان موزهٔ کرکران و موسسهٔ ساتبی آنرا «احتمالاً» بافت کرمان دانسته‌اند. البته، نقشمایه‌های زمینه و حاشیهٔ این فرش تابناک و دو همتای نه چندان ظریف آن به مکتب نقش‌پردازی کرمان در دورهٔ صفوی مانندگی ندارند و شناسهٔ کرمان را آسان نمی‌توان پذیرفت، مگر آنکه این انتساب حاصل تجزیه و تحلیل فنی اسلوب بافت، به‌ویژه تعدد پودها باشد که در قالی‌های قدیم کرمان همواره سه‌گانه بوده است.

پیش از این حراج تاریخی، بیشترین بهایی که برای یک قالی شرقی پرداخت شده بود، ۹٬۶۰۰٬۰۰۰ دلار بود برای قالی صفوی دیگری از کرمان که در حراج سال ۲۰۱۰م لندن به موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه رسید[۴۲۲].

V. از دورهٔ افشاریان تا عصر حاضر

فرش‌بافی درباری از اواخر سدهٔ ۱۱ق/۱۷م روی به افول نهاد. آخرین شاهان صفوی اهتمامی نمایان در این باره نداشتند و شاهکاری که به یقین ساختهٔ نیم قرن پایانی فرمانروایی این سلسله باشد نمی‌شناسیم. حملهٔ افغان (۱۱۳۵ق/۱۷۲۳م)، خصوصاً

محاصرهٔ اصفهان و قحط و غلا و مرگ و میر پیامد آن، تهماندهٔ کارخانه‌های فرش‌بافی سلطنتی اصفهان را از میان برداشت. استادان این کارخانه‌ها که جان به‌در برده و از مهلکه گریخته بودند، بی‌پشت و پناه و آواره شدند. رشتهٔ پیوستگی و پایندگی بسیاری از سنت‌ها و فنون فرش‌بافی تجملی در اصفهان و شهرهای نزدیک، به‌ویژه کاشان، گسسته شد. گزارشی دربارهٔ سرنوشت کارگاه‌های دوردست شاه عباسی، از مشهد تا قراباغ، به دست نیست. می‌توان به‌درستی تصور کرد که بی‌رونقی این کارگاه‌ها در واپسین سالیان حکومت صفویان، در دوران آشفتگی و بی‌ثباتی حکومت مرکزی، به رکود کامل و چه بسا برچیده شدن آنها منتهی شده باشد.

باقی نماندن نمونه‌هایی از فرش‌بافی درباری و اشرافی زمان نادر شاه افشار (۱۱۴۱-۱۱۶۰ق/۱۷۳۸-۱۷۴۷م) و به دسترس نیفتادن اسناد مشروح چگونگی فرش‌بافی بعد از صفویان لاجرم، به تعمیم و کلیت‌گرایی در پژوهش‌های فرش‌شناسی انجامیده، و به همان‌گونه‌که کشیش لهستانی از میان رفتن رموز گلابتون‌بافی در شهر اصفهان را به همهٔ شهرها و کل «هنر بافندگی» تعمیم می‌دهد، عده‌ای از نویسندگان غربی[۴۲۳] استنتاج کرده‌اند که در دوران تسلط افغان فن و هنر قالی‌بافی از میان رفت و در زمان نادر شاه نیز رونقی نداشت.

مسلم است که در آن دوران پرآشوب بافته شدن فرش‌های گرانبهای زربافت و سیم‌بافت، که نشان از شکوه و عظمت فرش‌بافی عصر شاه تهماسپ اول و شاه عباس بزرگ داشته باشد، در امکان نمی‌آمده و خواستاری هم نداشته است. چنان‌که گذشت، فرش‌بافی درباری و اشرافی از مدت‌ها پیش در نشیب افتاده بود، در همان حال که فرش‌بافی متعارف کارگاهی و عشایری و روستایی همچنان به حیات باستانی خود ادامه می‌داد و گاه آثاری پدیدار می‌کرد که چیزی از شاهکارهای عصر زرین سپری شده کم نداشت. از آن جمله است قالی ابریشمی مشهور به «هزار گل» که به گواهی کتیبهٔ آن در ۱۱۲۵ق/۱۷۱۳م، در آغاز واپسین دههٔ عصر صفوی، بافته شده است.

تشخیص فرش‌هایی که از دورهٔ متلاطم افشار برجای مانده باشد دشوار است، مگر آنکه تاریخ بافت داشته باشد. مدت این دوره آن‌قدر نبوده که دربردارندهٔ تحولات بنیادی در سبک‌های طراحی و نقش‌پردازی باشد تا به مدد آنها بتوان بازمانده‌های فرش‌بافی

آن عصر را شناخت. به‌رغم این دشواری، از اسناد مکتوب می‌توان دریافت که فرش‌بافی کارگاهی در زمان نادر شاه اگر به وسعت و عظمت عصر صفوی نبوده، به هیچ رو دستخوش رکود و انحطاط نگشته و حتی در بعضی مناطق، خصوصاً کرمان، رونق تمام داشته است.

محمدکاظم مروی، وزیر مرو و صاحب *عالم آرای نادری*، از گسترده شدن فرش‌های «کیمخا [ابریشمی و بعضاً زربفت] و قالی‌های کرمانی» در خیمهٔ «دوازده دیرک نادری ... که هر دیرک ۲۴ ذرع ارتفاع داشت و کویزهای طلا و مرصع»، در مجلس مملکتی دشت مغان به سال ۱۱۴۸ق/۱۷۳۵م خبر می‌دهد. او همچنین سخن از فرمان نادر شاه می‌گوید که «به ولایت کرمان مقرر فرمود که قالی و نمد و سایر فروش [فرش‌ها] متعدد بسیار مرغوب» به اوچ‌کلیسای ایروان روانه کنند. «جمیع بیوتات ... روضهٔ مقدسه» نجف اشرف نیز به فرمان نادر شاه با قالی‌های «نواحی کرمان» مفروش شده بود[۴۲۴].

اینکه قالی‌های «نواحی کرمان» وقف آستان امام علی(ع) بوده، علاوه بر برخورداری نفاست و مرغوبیت درخور آن آستان حاکی از آن است که قالی‌بافی کرمان منحصر به شهر کرمان و شهرک‌های حوالی آن نبوده و توابع ایالت کرمان، از جمله ولایت یزد، را نیز دربرمی‌گرفته است. آنچه جهانگرد پرتغالی پدرو تیشِیرا، راجع به قالی‌بافی یزد در اواسط سدهٔ ۱۱ق/۱۷م گفته و قالی‌های یزد را از ممتازترین قالی‌های ایران برشمرده[۴۲۵] پشتوانهٔ این برداشت تواند بود. به گواهی دیپلمات و جهانگرد آمریکایی ویلیام فرانکلین، که از صادرات قالی‌های یزدی به اروپا خبر می‌دهد، دست‌کم تا اواخر سدهٔ ۱۲ق/۱۸م مرغوبیت قالی یزد بر دوام بوده است[۴۲۶].

رونق قالی‌بافی در سایر مناطق ایران، تا بدان پایه که در بازارهای خارج از کشور خواستار داشته باشد، موافق گزارش‌های رسمی نمایندگان سیاسی و بازرگانی نیز مدلل است، هرچند که غالباً از محل بافت قالی‌های صادراتی یاد نشده است. براساس گزارش نمایندهٔ کمپانی هند شرقی، «قالی‌های زیبای ابریشمین و پشمین» در سال ۱۱۵۱ق/ ۱۷۳۸م در بازار بندرعباس فراوان بوده است[۴۲۷]. درخور توجه است که در همین اوان گروهی از قالی‌بافان ایرانی و ارمنی در عثمانی به زنده نگهداشتن سنت قالی‌بافی ابریشمی و گلابتون‌بافی اهتمام ورزیدند. این فرش‌بافان از نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۲ق /۱۸م تا اوایل سدهٔ

۱۴ق/۲۰م در حومهٔ ارمنی نشین استانبول، قم قاپاو[1] قالی‌های ابریشمی بسیار ظریف و بعضاً زربفت، با همان سبک طراحی و نقش‌پردازی دورهٔ صفویان، می‌بافتند[۴۲۸].

آرامش و آسایش نسبی دوران فرمانروایی کریم خان زند (۱۱۶۳-۱۱۹۳ق/۱۷۷۹-۱۷۵۰م) مایهٔ گسترده شدن دامنهٔ فرش‌بافی و اعتلای این صنعت گردید. تردیدی که برخی فرش‌شناسان در این باره روا داشته‌اند پایهٔ متین تاریخی ندارد. سسیل ادواردز گفته است که هیچ‌گونه مدرکی نیست که این هنر در عهد کریم خان احیاء شده باشد، صرفاً به این دلیل که سر جان ملکم، که در سفرنامهٔ خود یک فصل مفصل به هنرها و صنایع دستی و تجارت ایران در اواخر سدهٔ ۱۲ق/ ۱۸م (عصر زندیان) تخصیص داده، چیزی راجع به قالی‌بافی ایران نگفته است[۴۲۹].

صرف‌نظر از آنکه همین سر جان ملکم در گزارش محرمانهٔ خود به رئیس کمپانی هند شرقی بر فرش‌بافی کاشان و یزد و طبس و شهرهای دیگر خراسان تکیه می‌کند[۴۳۰]، استنتاج ادواردز خلاف مطالبی است که دیگر نویسندگان در این باره نوشته‌اند: برجای بودن چندین قالی و قالیچهٔ کتیبه‌دار روزگار زندیان نیز بی‌پایه بودن این‌گونه برداشت‌های استنباطی غیرتاریخی را به ثبوت می‌رساند.

در طول دهه‌های ۱۱۹۴-۱۲۰۴ق/۱۷۸۰ - ۱۷۹۰م، بازرگانان انگلیسی و کارگزاران کمپانی هند شرقی در ایران به‌طور مستمر فراهم بودن فرش‌های صادراتی را در بندر بوشهر اعلام می‌دارند[۴۳۱]. همین بازرگانان در سال ۱۲۰۴ق/ ۱۷۹۰م گزارش می‌کنند که قالی‌های ایران بازار خوبی در انگلستان دارد و به‌ویژه قالی‌های خراسان «که به لحاظ درخشندگی رنگ‌ها و ظرافت بافت به حق سراسر جهان بلند آوازه‌اند»[۴۳۲]. جهانگردانی که در زمان کریم خان زند و جانشینان او به ایران آمدند از «قالی‌های یزد و کرمان»[۴۳۳] و «قالی‌های زیبای خراسان، که بعضاً زربفت است» یاد می‌کنند[۴۳۴]. کارستن نیبور، جهانگرد هلندی که در سال ۱۱۷۹ق/۱۷۶۵م در شیراز بوده نوشته است: «زنان ترکمن [عشایر ترک‌زبان فارس] قالیچه‌هایی می‌بافند که به مقدار زیاد صادر می‌شود ... جای شگفتی است که به‌رغم کمبود امکانات و وسایل، پشم را خیلی خوب رنگ می‌کنند و

(1).Kum Kapu

فرش‌های خوب می‌بافند»[۴۳۵].

از قالی‌های آن عصر ۳ نمونهٔ تاریخ‌دار می‌شناسیم که بزرگ‌ترین و کهن‌ترین آنها در گنجینهٔ دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران محفوظ مانده است. این قالی «عمل استاد محمد شریف کرمانی» است که در سال ۱۱۷۹ق/۱۷۶۵م به سفارش حاکم وقت کرمان تقی خان درانی بافته شده و وقف حرم امام علی بن موسی‌الرضا(ع) شده بوده است (تصویر۲۶). طرح این قالی «بندی درختی» است، که از دیرباز انگ قالی‌های جوشقان شده است، و اندازه‌های آن (۴۹۶×۱۷۲ سانتی‌متر) متناسب است با قالی میانفرش که همراه با دو کناره و یک کلگی یا سرانداز در یک‌دست می‌بافته‌اند. ظاهر این است که کناره‌ها و کلگی از میان رفته است، چون در آستان قدس رضوی اثری از آنها نیست.

نمونهٔ تاریخ‌دار دیگر «عمل استاد یوسف کرمانی، ۱۱۹۰ق» است. این قالی باغی ــ سروی، که کورت اردمان آنرا در یک مجموعهٔ خصوصی در شهر بلگراد دیده و عکس انداخته[۴۳۶]، پیوند آشکار دارد با قالیچه‌های دوازده‌گانهٔ استاد نعمت‌اللّه جوشقانی موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم («مجموعهٔ ۱۳ پارچهٔ مقبره شاه عباس دوم»)، که نقش‌مایهٔ اصلی جملگی سروهای منقش آراسته به گل و گیاه است. سومین نمونهٔ تاریخ‌دار، که به واقع در پایان کار زندیان پدید آمده، بافت گروس و مورخ ۱۲۰۹ق/۱۷۹۴ است[۴۳۷].

جز نمونه‌های تاریخ‌دار، فرش‌هایی نیز هست که کارشناسان دربارهٔ ایرانی بودن و بافته شدن آنها در سدهٔ ۱۲ق/۱۸م اتفاق نظر دارند. پرشمارترین فرش‌های این گروه قالی‌های «چهارباغ» کردستان است. طرح این قالی‌ها برگرفته از باغ ایرانی است که حوض میانی را ۴ باغچه و کرت پر گل و گیاه دربرمی‌گیرد. حوض مرکزی، که در برخی نمونه‌ها ماهی‌ها و گاه اردک‌ها در آن شناورند، مرکز تقسیم باغ است به چهار باغ که از آب‌نماها و خرندهای کنار آنها به هم می‌رسند. این طرح، که می‌نماید برآمده از طرح فرش باستانی بهارستان یا «بهار خسرو» باشد، ظاهراً پس از اسلام همچنان بر دوام مانده است، هر چند کهن‌ترین نمونه‌هایی که به زمان ما رسیده از سده‌های ۱۰ و ۱۱ق/۱۶ و ۱۷م است.

کهن‌ترین قالی چهارباغ، که ۶ باغ/ باغچه دارد و بافت شمال‌غرب ایران و از سدهٔ ۱۰ق/۱۶م دانسته شده، در موزهٔ هنرهای صناعی وین است[۴۳۸]. دیگر نمونه‌های چهار باغ صفوی را از کرمان و از اوایل تا اواخر سدهٔ ۱۱ق/۱۷م خوانده‌اند. از این میان قالی

قصر عنبر مهاراجهٔ جیپور، شمال‌غربی هند، اینک در موزهٔ جیپور، به لحاظ نقش‌پردازی نامتعارف حوض بزرگ باغ با تمامی نمونه‌ها فرق بارز دارد. در میان این حوض بنـای گنبدداری نهاده شده که در آب‌های پیرامون آن جانوران چارپای بری و اژدهامانندهای بحری و ماهی‌های درنده درگرفت‌وگیراند. این قالی، مانند دیگر فرش‌هـای مهاراجـهٔ جیپور، پارچه‌ای دوخته بر پشت دارد که بر آن تاریخ ۲۲ صفر ۱۰۴۳/ ۲۹ اوت ۱۶۳۲ و عنوان «قالی خارجی که باغ آن به ۴ مربع تقسیم شده» ثبت است[۴۳۹]. نمونهٔ دیگـر، که به زیبایی شهره است، اواخر سدهٔ ۱۱ق/۱۷م در کرمـان بافتـه شـده و در مـوزه و نگارخانهٔ گلاسکو نگهداری می‌گردد[۴۴۰].

با گذشت زمان طرح چهارباغ متحول شده و باغ‌های گرداگرد حوض به ۶ تا ۸ باغ و گاه ۱۲ باغ رسیده و به تبع آن شمار آبنماها و حوض مرکزی نیز افزایش یافته است. اما بیشترین نمونه‌هایی که در کردستان و غرب ایران بافته شده و کهن‌ترین آنهـا در موزهٔ ملی کویت محفوظ است[۴۴۱]، به اقتضای درازای نامتعارف، بیش از ۶ باغچه و چند حوض و حوضچه دارند. یکی از قالی‌های چهارباغ بسیار بلند، که بافت نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۲ق/۱۸م کردستان است، به چند پاره تقسیم گشته که بخش بزرگ‌تـر (۴۲۷×۳۷۴ سانتی‌متر) در موزهٔ هنری متروپولتین و بخش کوچک‌تر (۳۶۰×۲۰۵ سانتی‌متر) در موزهٔ فرش ایران است[۴۴۲].

افزون بر گروه‌هایی چون قالی‌های چهارباغ، تک نمونه‌های برجسته‌ای نیز از ایـن دوران به جای مانده است. از مهم‌ترین تک نمونه‌ها قالیچه‌ای در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت است به نقش مشهور به «هزار گل» با نیم سروهایی که در دو سمت گلدان درخت هزار گل قرار دارند و کهن‌ترین نمونهٔ بافتهٔ این طرح و نقش خاص مورخ ۱۱۲۵ق/۱۷۱۳م است. قالیچهٔ موزهٔ ویکتوریا و آلبرت به احتمالی در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۲ق/۱۸م در فارس بافته شده[۴۴۳] و به احتمالی قوی‌تر بافت فراهان است[۴۴۴].

رونق فرش‌بافی و فراوانی انواع فرش به روزگار کریم خان زند از اسناد مکتوب آن دوران نیز دریافته می‌گردد. به گواهی این نوشته‌ها قالی و گلیم کالاهای تجملی به شمار نمی‌آمده و جزو ملزومات زندگی و «اسباب منزل» بوده و همراه با دیگر کالاهای مورد نیاز مردم مستمراً عرضه و به قیمتی که با اجناس دیگر و درآمد هر کس تناسب داشته

باشد، داد و ستد می‌شده است. در سیاههٔ حدود ۱۵۰ قلم کالا که در زمان کریم خان در بازار اصفهان عرضه می‌شده قیمت «قالی خوب ذرعی هزار و سیصد دینار ... و گلیم خوب ذرعی هفتصد دینار» است؛ در همان زمان ماهوت وارداتی «بسیار خوب اعلا ذرعی دو هزار دینار» و «توشک نمد تفتی یا قائنی اعلا دو هزار دینار» و «نمد سرکش خوب اسب هفتصد و پنجاه دینار» بوده است[۴۴۵]. این نیز هست که فرمانروایی چون کریم خان، که حرفهٔ خود را «بافتن قالی و گلیم و جاجیم» می‌دانسته[۴۴۶]، ممکن نبوده که به صناعت فرش‌بافی بی‌اعتنا و یا کم‌اعتنا باشد و مشوق آن نباشد، هرچند که ایجاد کارگاه‌های بزرگ و متمرکز فرش‌بافی در زمان او محقق نیست.

عصر قاجار

قاجاریان (۱۲۰۹-۱۳۴۴ق/۱۷۹۴-۱۹۲۵م) نیز مانند افشاریان و زندیان نتوانستند با ایجاد کارخانه‌های بزرگ سلطنتی و حمایت از استادان فرش‌بافی و طراحی فرش، قالی ایران را به مرتبهٔ عظمت آن در عصر صفوی برسانند. البته، نداشتن کارگاه‌های درباری مانع از آن نبود که شاهان قاجار قالی‌های شکوهمندی برای کاخ‌های خود یا اماکن متبرک به استادان فرش‌باف و کارگاه‌های بزرگ سفارش بدهند. همچنین است فرش‌هایی که به سفارش شاهزادگان و درباریان و رجال و دولتمردان دورهٔ قاجار برای خود یا برای پیشکش به شاه بافته شده است.

از دورهٔ فتحعلی شاه قاجار (۱۲۱۲-۱۲۵۰ق/۱۷۹۷-۱۸۳۴م) ۲ قالی کتیبه‌دار با احتشام، با نقش‌پردازی و طراحی بدیع، در موزهٔ فرش ایران محفوظ مانده که هر دو سالیان دراز در کاخ گلستان بوده است. فرش کهن‌تر و بزرگ‌تر (۴۲۵×۳۵۶ سانتی‌متر) موافق کتیبه در کارگاه کهنمویی تبریز ظرف ۴ سال، ۱۲۲۰-۱۲۲۴ق/۱۸۰۵-۱۸۰۹م، بافته شده است. ظاهراً این مدت دراز به اقتضای طرح و نقش نامتعارف فرش بوده که مجالس *شاهنامه* را به سبک نقاشی‌های مینیاتور در ۲۵ قاب مستطیل جای داده، که در فاصله‌های میان قاب‌ها اشعار توصیف هر مجلس خوشنویسی شده است[۴۴۷] (تصویر ۲۷). دومین فرش تاریخ‌دار و مهم زمان فتحعلی شاه در سال ۱۲۴۸ق/۱۸۳۲م به حکم محمد میرزا ولیعهد با پرز و تار ابریشم و طرح و نقش بدیع و رنگ‌آمیزی زیبا در هریس

بافته شده است (تصویر ۲۸).

بزرگ‌ترین و یکی از ناب‌ترین شاهکارهای فرش‌بافی قاجاری قالی عظیم تالار آیینهٔ کاخ گلستان است که در پردهٔ نقاشی معروف کمال‌الملک غفاری جاویدان شده است (تصویر ۲۹). این فرش با احتشام، به مساحت بیش از ۱۰۴ مترمربع (۱۳۶۰×۷۶۷ سانتی‌متر)، به تشخیص کارشناسان در مشک‌آباد شهرستان اراک، بافته شده و در مخزن کاخ موزهٔ گلستان محفوظ است. از دیگر فرش‌های ماندگار دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار قالی مجللی است که استاد حسین کرمانی، ظاهراً به سفارش دربار یا به سفارش والی وقت کرمان برای پیشکش به شاه، در سال ۱۲۸۹ق/۱۸۷۲م پدید آورده که در موزهٔ فرش ایران نگهداری می‌شود[۴۴۸]. از آنجایی که ۴ اثر تاریخ‌دار استاد حسین کرمانی ــ که نخستین آنها تاریخ ۱۲۷۷ق/۱۸۶۰م را در کتیبه دارد و واپسین مورخ ۱۳۰۴ق/۱۸۸۷م است ــ در کاخ گلستان بوده و در سال ۱۳۵۵ش/ ۱۹۷۶م به موزهٔ فرش ایران سپرده شده است، احتمال توان داد که این استاد به سفارش دربار یا والیان کرمان، آثار برجستهٔ خود را پدید می‌آورده است[۴۴۹].

به گواهی نمونه‌های فراوانی که از سدهٔ ۱۳ و اوایل سدهٔ ۱۴ق/ سدهٔ ۱۹ و اوایل سدهٔ ۲۰م برجای مانده، در بیشتر شهرها و روستاهای آذربایجان و خراسان و اصفهان و کرمان و کردستان و همدان و کرمانشاهان و فارس و مناطق کاشان و یزد و تفرش و فراهان و ساروق و ملایر و اراک و قزوین فرش‌بافی همچنان رونق داشته است. جاهایی که در سده‌های پیشین نامی از فرش‌بافی آنها در میان نبوده، چون هریس و سراب آذربایجان و دُرُخش و مود خراسان، و بیجار و سنه (سنندج) کردستان، و تودشک نائین، و راور کرمان و ... قالی‌ها و قالیچه‌ها و گلیم‌های ممتاز بافته می‌شده و به فراوانی صادر می‌گشته است.

از اوایل سدهٔ ۱۴ق/اوایل سدهٔ ۲۰م در شهرهایی که سابقهٔ چندانی در کار قالی‌بافی نداشتند این حرفه شکوفا شد و چندان پیش رفت که برخی از شاهکارهای آن دوران را پدیدار کرد. نائین، که تا اواخر سدهٔ ۱۳ق/اواخر سدهٔ ۱۹ قالی‌بافی نداشت (به استثنای تودشک) و تنها به عبابافی شهره بود، در ۱۳۱۸ق/۱۹۰۰م صاحب ۲۰۰ دار قالی‌بافی گردید[۴۵۰] و قالیچه‌هایی در این شهر بافته می‌شد که از حیث ریزبافی در ایران نظیر

نداشت[۴۵۱]. در تهران، به‌ویژه در محلهٔ عودلاجان و محله‌های جنوبی امیریه، قالی‌ها و قالیچه‌های ممتاز می‌بافتند که از جهت طرح و نقش شاخص بود. از استادان نامی قالی‌بافی در اواخر سدهٔ ۱۳ و اوایل سدهٔ ۱۴ق/اواخر سدهٔ ۱۹ و اوایل سدهٔ ۲۰م محتشم کاشانی و حاج جلیلی تبریزی و استاد حسین کرمانی، و از نقاشان و طراحان فرش محسن خان کرمانی (۱۲۴۸-۱۳۳۰ق/۱۸۳۲-۱۹۱۲م) و پسر او حسن خان (۱۲۷۴ق-۱۳۱۹ش/۱۸۵۸-۱۹۴۰م) را نام باید برد. کهن‌ترین بازماندهٔ نقشه‌های قالی ایرانی که از حدود ۱۳۱۰ق/۱۸۹۲م در ایران محفوظ مانده و به شیوهٔ نقطه‌چینی رنگ هر گره را نشان می‌دهد، اثر همین استاد است که در موزهٔ صنعتی کرمان نگهداری می‌شود (تصویر ۳۰). نام‌آوران طراحی و نقاشی فرش این دوره در شهرهای دیگر ــ برخی تا دورهٔ پهلوی دوم ــ این استادان بوده‌اند: میرزا احمد و برادرش میرزا علی‌اکبر و سید رضا خان صانعی در کاشان؛ در مشهد عبدالحمید صنعت‌کار، که طراحی بخش بزرگ قالی‌های عمواوغلو از اوست؛ میرمصور و حبیب‌الله امین‌افشار و احمد عماد در تبریز.

کرمان، که دست‌کم از نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/ ۱۶م و در طول دوره‌های افشاریان و زندیان جایگاهی بلند در قالی‌بافی ایران داشت، مقام رفیع خود را در عصر قاجاریان همچنان نگاه داشت. با آنکه شهر کرمان در ابتدای کار بنیان‌گذار سلسلهٔ قاجار بیش از دیگر جاها از کشتار و ویرانگری آقامحمد خان آسیب دیده بود، هنر و صناعت قالی‌بافی کرمان چندان پرمایه و ریشه‌دار بود که پس از اندک زمانی استادان کرمانی دو چندان بلندآوازه شدند و قالی‌بافی تبریز و کارگاه‌های سلطنتی عثمانی را هم بر قلمرو خویش افزودند: «زمانی که قالی‌بافی تبریز اهمیت یافت، بافندگان کرمانی را به تبریز آوردند و سرپرستی کار را به آنان سپردند. فرش‌هایی که زیر نظر فرش‌بافان کرمانی بافته می‌شد به همان طرح و نقش قالی‌های کرمان بود که از آن پس سرمشق گردید»[۴۵۲].

این روایت مامفورد، که در دیگر منابع نیامده است، از نظر دورهٔ زمانی مبهم است و از جهت تعمیم به قالی‌بافی تبریز و سرمشق قرار گرفتن طرح‌های کرمانی مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد و از جانب دیگر با سنت‌های طراحی و نقش‌پردازی فرش تبریز درست نمی‌آید. گمان نزدیک به یقین این تواند بود که شرکت انگلیسی زیگلر، که از ۱۳ق/ ربع آخر سدهٔ ۱۹م دست‌اندرکار تجارت قالی‌های ایران بود و پیش از انتقال کارگاه‌های

بافندگی خود به سلطان‌آباد در تبریز قالی‌های «باب صادرات» تولید می‌کرد، طراحان و استادان کرمانی را در کارگاه‌های خود در تبریز به‌کار گمارده باشد. ظاهر این است که سبک طراحی و نقش‌پردازی قالی کرمان در بازارهای اروپا و امریکا پسندیده‌تر بوده است. نمونه‌ای چند از قالی‌هایی را که از حیث اسلوب بافت به یقین از کارگاه‌های فرش‌بافی تبریز بیرون آمده ولی آشکارا در سنت طراحی قالی‌های کرمان می‌افتد، نشان داده‌اند. از این شمار است قالی نوع «گلدانی»[۴۵۳] که ادواردز به شمارهٔ ۴۹ در کتاب خود طبع کرده است[۴۵۴]، و قالی «هزار گل» که موافق کتیبهٔ آن «عمل اسکندر» قالی‌باف تبریزی است و بافت اواخر سدهٔ ۱۳ یا اوایل سدهٔ ۱۴ق/ اواخر سدهٔ ۱۹ یا اوایل سدهٔ ۲۰م خوانده شده است[۴۵۵].

آنچه مامفورد دربارهٔ به‌کار گمارده شدن بافندگان کرمانی در عثمانی نگاشته است، چنان‌که شرح آن آمد، نیز به یقین در دههٔ آخر سدهٔ ۱۳ق/ ۱۹م تا دههٔ اول سدهٔ ۱۴ق/ ۲۰م به وقوع پیوسته است.

دارهای قالی‌بافی شهر کرمان، که در دههٔ ۱۲۹۰ق/۱۸۷۰م حدود ۴۵۰ دستگاه بود، همراه با آوازهٔ بلند قالی‌بافان کرمانی فزونی گرفت و در سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م به ۱٬۰۰۰ دستگاه رسید[۴۵۶]. ادواردز[۴۵۷] به نقل از سر پرسی سایکس شمار دارهای قالی شهر کرمان را در سال ۱۳۱۸ق/۱۹۰۰م حدود ۱٬۰۰۰ و از آنِ راور را حدود ۱۰۰ نوشته است. اوجگاه قالی کرمانی دههٔ ۱۳۴۰ق/۱۹۲۰م بود که «هم از لحاظ کیفیت و هم از حیث کیفیت به عالی‌ترین مدارج ترقی و تعالی رسید، به‌طوری‌که در حدود ۵٬۰۰۰ دستگاه بافندگی» در استان کرمان دایر بود[۴۵۸]. چنین می‌نماید که رفعت منزلت قالی‌های قدیم کرمان در بازارهای جهانی فرش همچنان به استحکام خود باقی است.

نمایشگاه‌های بین‌المللی

از نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، با درهم شکستن امپراتوری ناپلئون و پایان گرفتن جنگ‌های ایران و روسیه، به برکت صلح و آرامشی که در شرق و غرب حکمفرما شده بود و افزایش ثروت و رفاه در اروپا و ایمنی راه‌های بازرگانی، تولید و تجارت قالی ایران روزافزون شد. پس از نخستین نمایشگاه قالی مشرق‌زمین، که در ۱۲۶۷ق/۱۸۵۱م در

لندن گشایش یافت، نمایشگاه بین‌المللی عظیمی به سال ۱۲۹۰ق/۱۸۷۳م در وین گشوده گشت که ناصرالدین شاه قاجار و سلطان عثمانی نیز از آن بازدید کردند. نمایشگاه وین، که برای نخستین بار نمونه‌های ممتاز قالی ایرانی را به مدت چند ماه در معرض دید عموم قرار داده بود، بازار فرش ایران را در کشورهای اروپایی سخت گرم و گسترده ساخت. در همین نمایشگاه بود که یکی از بازرگانان اروپایی تمامی فرش‌های غرفهٔ ایران را یکجا خریداری کرد[۴۵۹].

گفته شده است که حدود ۲۲ میلیون نفر از نمایشگاه وین دیدار کرده‌اند[۴۶۰]. حتی اگر نیمی از این رقم هم درست باشد، آثار دامنه‌دار دیدار چنین جمعیت کثیری بر گسترش دامنهٔ شهرت جهانی و بازارهای برون‌مرزی قالی ایران واضح است. همین بس که زان پس قالی ایرانی از محدودهٔ کاخ‌های شاهان و شاهزادگان و اشراف و ثروتمندان به در آمد و در خانه‌های قشر برین طبقهٔ متوسط در اروپا و یکی دو دهه بعد در امریکای شمالی گسترده شد و حتی اسباب تجمل ساختمان‌های معظم دولتی و مهمانسراهای بزرگ نیز گشت.

از دیگر آثار نمایشگاه وین توجه روزافزون موزه‌ها و مجموعه‌داران اروپایی به قالی ایرانی بود. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت در همان سال ۱۸۷۳م رابرت اسمیت، مدیر شرکت انگلیسی تلگراف ایران، را برای خرید نمونه‌های برجستهٔ قالی‌ها و دیگر آثار هنری ایران به‌کار گرفت؛ در زمانی‌که «یک فرش نمدی» تنها نمونه‌ای بود که آن موزه از فرش‌های ایران داشت[۴۶۱]. اسمیت تا سال ۱۳۳۱ق/۱۸۸۴م برای موزه‌های ویکتوریا و آلبرت و بریتانیا و دابلین و ادینبورگ نفایسی مهم فراهم آورد، که از آن جمله بود چند قالیچه و چندین فرشپارهٔ کهن، «احتمالاً صفوی» و نسخه‌های خطی مصور و محراب کاشی زرین‌فام بقعه‌ای در نطنز[۴۶۲].

نمایشگاه بزرگ فرش شرقی که در سال ۱۳۰۸ق/۱۸۹۱م در وین برپا گردید، هر چند که به اندازهٔ نمایشگاه قبلی این شهر جنبهٔ تجارتی و بازاریابی نداشت و عمدتاً فرش‌هایی را دربرمی‌گرفت که از دیدگاه هنری و موزه‌ای یا قدمت تاریخی ممتاز بودند، ناموری قالی شرقی را بسیار برافزود. اما آوازهٔ بلند قالی ایرانی پس از نمایشگاه دوم وین بلندتر و فراگیرتر شد، چون بخش بزرگ ۵۱۵ فرش کاتالوگ نمایشگاه[۴۶۳] ایرانی و هند

و ایرانی بود. چندین برابر گشتن خواستاران قالی شرقی در آمریکا از آثار پردامنهٔ این نمایشگاه بود. واردات سالانهٔ فرش‌های مشرق‌زمین به ایالات متحده، که تا سال ۱۳۰۸ق/ ۱۸۹۱م از ۳۰۰٬۰۰۰ دلار فراتر نرفته بود، در حدود ۱۳۱۷ق/ پایان سدهٔ ۱۹م به چندین میلیون دلار رسید[۴۶۴].

کتاب عظیم معروف به «کتاب وین»، که در ۳ مجلد به قطع بسیار بزرگ (۶۰×۴۵ سانتی‌متر) در سال‌های ۱۸۹۲-۱۸۹۵م به زبان‌های آلمانی و انگلیسی و فرانسوی (جداگانه) نشر گردید، برای نخستین بار عکس تمام رنگی شاهکارهای عصر صفویان را به عالی‌ترین صورت ممکن به همگان نشان داد و شهرت جهانی قالی ایرانی را دو چندان ساخت. تصاویر رنگی «کتاب وین»[۴۶۵]، که در نخستین سال‌های چاپ رنگی و ده‌ها سال پیش از اختراع فیلم عکاسی رنگی به چاپ رسید، خود شاهکار هنری بی‌همتایی است که تا پیش از عکاسی و چاپ دیجیتال بیش از یک قرن همچنان بی‌همتا بود.

شرکت‌های چند ملیتی

کثرت بی‌سابقهٔ خواستاران قالی ایران در اروپا و امریکا سبب گشت که تحول ساختاری بی‌سابقه‌ای در صنعت قالی‌بافی رخ نماید و نظام و سازمان‌دهی تولید و اقتصاد قالی‌بافی دیگرگون شود. شرکت‌های چندملیتی متعددی در مراکز سنتی قالی‌بافی ایران بنیان یافت و فرش‌بافان و دارهای بافندگی پرشمار به سفارش این شرکت‌ها به قالی‌بافی «باب صادرات» پرداختند. نخستین سرمایه‌گذار بین‌المللی شرکت انگلیسی ـ سوئیسی زیگلر منچستر بود که به سال ۱۲۹۵ق/۱۸۷۸م ابتدا در تبریز و سپس در سلطان‌آباد (اراک) (۱۳۰۰ق/۱۸۸۳م) دست‌اندرکار تهیه و تولید قالی‌های صادراتی گردید (فرش‌های سلطان‌آباد زیگلر را در اروپا «محل» می‌خوانند). زیگلر در عرض دو دهه تعداد دارهای قالی‌بافی اختصاصی یا قراردادی خود را در سلطان‌آباد به ۲٬۵۰۰ رسانید و ۲ سال بعد (۱۳۲۳ق/۱۹۰۵م) دارهای تحت اختیار او بالغ بر ۳٬۰۰۰ دستگاه شد[۴۶۶]. همین شرکت بود که قالی‌های بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی را در سال ۱۸۸۶م خرید و به انگلیس فرستاد.

دومین شرکت خارجی شرکت ایتالیایی ـ انگلیسی «برادران کاستلی» بود که

نمایندگی بانک شاهنشاهی انگلیس را در تبریز داشت و در دهۀ ۱۲۹۰ق/۱۸۷۳م در تبریز و شهرک‌ها و روستاهای ایالت آذربایجان چندین کارگاه قالی‌بافی ایجاد کرد. روس‌ها و آلمانی‌ها نیز در صنعت قالی‌بافی آذربایجان سرمایه‌های خود را در همان اوان به کار انداختند. گنجی‌اف، سرمایه‌دار روس، در کارگاه خود در تبریز ۱٬۵۰۰ بافنده در استخدام داشت که همزمان «حدوداً ۱۰۰ قالی» می‌بافتند[۴۶۷]. ثروتمند دیگر روس محمداف نیز ۱٬۵۰۰ بافنده در خدمت داشت[۴۶۸] که در میان آنها ۵۰۰ کودک ۶ تا ۱۴ ساله بودند[۴۶۹].

شرکت‌های چندملیتی و سرمایه‌داران خارجی در اوضاع و احوالی دست به سرمایه‌گذاری در قالی‌بافی زدند که در صنف کارگران روزمزد فرش‌بافان کمترین دستمزد را می‌گرفتند: مردان «روزی نیم قران و یک استکان چای ... و زنان روزی هفت شاهی و نیم و کودکان روزی پنج شاهی»[۴۷۰]. در ایالت کرمان میانگین سنی روزمزدان بافنده از آذربایجان هم پایین‌تر بود. براساس اسناد وزارت امور خارجۀ بریتانیا، در سال ۱۲۶۶ق/ ۱۸۵۰ «۴٬۵۰۰ کودک ۶ تا ۸ ساله» دست‌اندرکار تولید قالی و ترمۀ کرمان بودند[۴۷۱].

ارزانی نیروی کار بافندگی در کرمان شرکت‌های چند ملیتی را برانگیخت که جملگی در کرمان مستقر شوند. ابتدا «شرکت تجارت قالی مشرق‌زمین» و «شرکت برادران کاستلی» با سرمایه‌های امریکایی و انگلیسی و ایتالیایی و عثمانی در سال ۱۳۲۸ق/ ۱۹۰۹م، و سپس شرکت عظیم انگلیسی ـ یونانی به نام «شرکت شرق»[(۱)]. شرکت اخیر با مشارکت و کارگزاری سسیل ادواردز، مؤلف کتاب *قالی ایران*، ابتدا در همدان (۱۳۳۰ق/ ۱۹۱۲م) و سپس در اراک و کرمان (۱۳۳۲ق/۱۹۱۴م) استقرار یافت و چندی بعد بخش عمدۀ فعالیت خود را در کرمان متمرکز ساخت. شرکت شرق در دهۀ ۱۳۴۰ق/۱۹۲۲م بیش از $\frac{1}{3}$ صنعت قالی‌بافی کرمان را در انحصار خود داشت و شعبه‌های آن در لندن و پاریس و نیویورک و تورنتو و بوینس آیرس و سیدنی و استانبول و ازمیر بازار صادراتی عظیمی را اداره می‌کردند. تسلط این شرکت بر اقتصاد قالی‌بافی ایران تا بدان پایه بود که حتی پس از تأسیس شرکت سهامی فرش ایران در سال ۱۳۱۴ش/۱۹۳۵م، به‌رغم

(1). O. C. M.

منع قانونی به‌کار گماردن بیگانگان که در اساسنامهٔ شرکت فرش پیش‌بینی شده بود، به تصمیم هیأت مدیره و به استناد تبصرهٔ جداگانه‌ای مدیر و نمایندهٔ شرکت شرق در کرمان، ژان تیمویاناکی، در سال ۱۳۱۵ق/۱۹۳۶م با نام «تیمور یاناکی» به مدیریت شعبهٔ شرکت فرش در کرمان منصوب گردید. اولین مدیرعامل شرکت فرش، هنری هیلدبراند، نیز از مدیران شرکت شرق بود.

آخرین شرکت بزرگ چند ملیتی شرکت امریکایی ـ سوری «عطیه» بود که بخشی بزرگ از تولید و صادرات قالی کرمان را از دههٔ ۱۳۰۰ تا دههٔ ۱۳۳۰ش/ دههٔ ۱۹۲۰ تا دههٔ ۱۹۵۰م به مدیریت ژرژ سرماژی‌یف[1] بلغارستانی در اختیار داشت. پس از تعطیل شدن شعبهٔ عطیه در کرمان، این شرکت تا سال ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م بخش عمدهٔ قالی‌های بازار خود در آمریکا را از دارهای قالی‌بافی طرف قرارداد در کرمان فراهم می‌آورد[۴۷۲].

از آثار زیان‌بار تولیدات شرکت‌های چند ملیتی در کرمان دگرگون گشتن طراحی و نقش‌پردازی سنتی قالی‌های کرمان به سلیقهٔ خریداران اروپایی و امریکایی بود. این دگرگونی در اوان جنگ جهانی دوم شدت گرفت. طرح‌های فرانسوی اوبوسون[2] و ساونری[3]، که قالی‌بافان و نقاشان قالی کرمان همه را «گوبلن» می‌خواندند، یکراست از فرانسه می‌رسید و بر دست نقاشان فرش باسمه‌برداری می‌شد. گذشته از رواج نقشمایه‌های «دسته گل فرنگی» و «برگ فرنگی» و «گل فرنگ»، طرح قالی ایرانی از بنیاد دیگرسان شد. حاشیه‌های راستگوش متوازی و متوازن، که از عصر قالی پازیریک به استواری برجای مانده بود، درهم ریخت و «دیوار» باغ‌های بافته شکست و نقوش حاشیه‌ای به شیوهٔ طراحی اروپایی و قالی‌های چینی با طرح و نقش زمینه درآمیخت[۴۷۳].

رنگ‌های جوهری

رویدادی دیگر که هنر و صناعت قالی‌بافی ایران را در اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م دیگرگون و سرانجام دستخوش بحران ساخت کشف و اختراع رنگ‌های شیمیایی در اروپا در دههٔ ۱۲۶۵ق/۱۸۵۰م بود که به نام رنگ‌های «آنی لین» به بازار آمد و در ایران «رنگ‌های

(1). Sermagief (2). Aubusson (3). Savonnerie

جوهری» نامیده شد. استفاده از رنگ‌های ناپایدار و ارزان بهای آنی لین به جای رنگ‌های گیاهی سنتی، در دهۀ ۱۲۷۷ق/۱۸۶۰م از سرزمین عثمانی آغاز شد و از اوایل دهۀ ۱۲۸۷ق/۱۸۷۰م در فرش‌بافی مناطق شمالی و مرکزی ایران رخنه کرد و به‌تدریج در همۀ کارگاه‌های بافندگی شهری و روستاهای مجاور متداول گردید (روند به‌کار آوردن رنگ‌های جوهری در فرش‌بافی عشایری به نسبت کند بود و در برخی طایفه‌ها و روستاهای دور افتاده کندتر).

رواج روزافزون رنگ‌های جوهری، که آسان‌تر و ارزان‌تر فراهم می‌شد ولی ثابت نبود و زود رنگ می‌باخت و به اندک رطوبتی پخش می‌شد و رنگ می‌دواند، صادرات قالی ایران را به شدت کاهش داد و دولت ناگزیر گشت که ورود رنگ‌های جوهری و استفاده از آنها را ممنوع کند. اما این منع قانونی ظاهراً کارساز نیفتاد. بنابر گزارشی که در سال ۱۲۹۹ق/۱۸۸۲م نایب اول سفارت ایران در وین به نام حسن خداداد تهیه و به صورت رساله چاپ کرده، این ممنوعیت بی‌اثر بوده و صدور فرش‌های رنگین به رنگ‌های آنی لین همچنان ادامه داشته است: «رنگ‌های جوهریِ ... که فرش‌بافان ایرانی ملاحظۀ منفعت کرده و آنرا به‌کار می‌برند تغییرپذیر و ناپایدار است و فرنگی‌ها بر این عیب بزرگ مطلع شده‌اند. هر چندی که اولیاء دولت علیۀ ایران برای ملاحظۀ منافع مملکت اقدامات و احتمامات کافیه و وافیه در باب منع دخول و استعمال رنگ‌های جوهری بذل مَقدرَت فرموده و می‌فرمایند، بازآورندگان و استعمال کنندگان آن منافع جزئی خودشان را به ضرر کلی مملکت مقدم داشته به‌کار می‌برند ... تجار داخلی و خارجی این رنگ را به هر راهی و کاری که ممکن است، بخصوص از طرف شیراز داخل مملکت محروسه می‌کنند ... بازرگانی که چند قالیچۀ خراسان به وین آورده بود نتوانست آنها را بفروشد چون خریداران می‌گفتند که همۀ فرش‌های خراسان رنگ جوهری دارد»[۴۷۴].

در سال ۱۳۰۱ق/ ۱۸۸۴م بار دیگر دولت مصرف رنگ‌های جوهری را ممنوع کرد، خاصه آنکه شرکت‌های خارجی قالی‌بافی مستقر در ایران «جز رنگ‌های طبیعی ثابت ایرانی» به‌کار نمی‌بردند و زیان فرش‌بافان مستقل به سود آنان تمام می‌شد[۴۷۵]. این ممنوعیت نیز بی‌اثر بود و کاربرد آنی لین روی به افزایش داشت. به گزارش سر پرسی سایکس، در سال ۱۳۲۰ق/۱۹۰۲م تنها در ناحیۀ دُرُخش خراسان، که حدود ۴۵۰

دستگاه قالی‌بافی داشت، جز یکی دو تن از استادان به نام، همگان رنگ‌های جوهری به‌کار می‌زدند[۴۷۶].

در ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م به ادارهٔ گمرک دستور داده شد قالی‌های جوهری را ضبط کند و بسوزاند[۴۷۷]. لیکن تشبث و تظلم بازرگانان فرش و ضعف دولت مرکزی به تدریج از شدت عمل کارگزاران دولت کاست. پس از انقلاب مشروطیت اقدام جدی در جهت غیرقانونی شدن کاربرد رنگ جوهری به عمل آمد. در پنجم رمضان ۱۳۲۷/۱۹۰۹م در قانون نظام‌نامهٔ حقوق گمرکی ورود رنگ‌های جوهری و نیز «خروج فرش‌هایی که رنگین به جوهر باشد» ممنوع و اعلام گردید که «از تاریخ دهم محرم ۱۳۲۸ حمل قالی جوهری به خارجه قطعاً و شدیداً ممنوع است و هر کس هر مقدار قالی جوهری موجود دارد باید تا آن تاریخ عمل کند و الا ... ضبط و مصادره خواهد شد»[۴۷۸].

تظلم وتشکی بازرگانان فرش این بار نیز مانع از آن گردید که قانون اجرا شود، چنین بود که به دستور نخست‌وزیر وقت، آقا میرزا حسن مستوفی‌الممالک، در سال ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۴م برای بررسی و چاره‌جویی وضع قالی‌های جوهری کمیسیون فوق‌العاده‌ای تشکیل شد و «راپورت کمیسیون فوق‌العادهٔ تحقیق» با عنوان «تجارت قالی رنگین به رنگ‌های جوهری» در همان سال به هیأت وزرا تسلیم گردید. در مقدمهٔ گزارش کمیسیون علل رواج رنگ‌های جوهری تشریح و گفته شده بود که «وقتی کارخانه‌های قالی‌بافی خارجه خصوصاً عثمانی ملاحظه کردند که قالی ایران ... رقابت و تقلیدپذیر نیست تدبیر مزورانه برای شکست قالی ایران اندیشیده وجود رنگ‌های جوهری و سهولت استعمال و رایگانی تحصیل آنها را در میان تجار قالی فروش به وسایل مختلفه اشاعه دادند»[۴۷۹].

کمیسیون سپس علل ادامهٔ بافت قالی‌های جوهری را به‌رغم قانون مصوب ۱۳۲۷ق/ ۱۹۰۹م و جلوگیری گمرک از ورود رنگ‌های جوهری و ضبط و سوزاندن فرش‌های جوهری، برمی‌شمرد: صدور قالی‌های رنگین به جوهر «به‌واسطهٔ تظلمات تجار قالی‌فروش ... که می‌گفتند مقدار زیادی ... ذخیره دارند و اگر حمل به خارجه نکنند ورشکست خواهند شد» ادامه یافت و «غافل بودن کارگزاران دولتی ... و عدم کفایت مستحفظین سرحدی... اسباب ادخال رنگ‌های جوهری را به طریق قاچاق» فراهم کرد[۴۸۰].

پس از آنکه به‌رغم تمدید مهلت‌های مقرر به مدت ۲ سال، تولید فرش‌های جوهری

همچنان ادامه پیدا کرد، مقرر شد که به‌جای ضبط این فرش‌ها جریمه‌ای به عنوان «حق معافیت» از تاجران فرش گرفته شود که ظرف ۶ سال از ۳ درصد اولیه به ۲۰ درصد می‌رسید. بی‌نتیجه ماندن این تدبیر موجب شد که هیأت وزرای مستوفی‌الممالک در جلسهٔ ۱۹ محرم ۱۳۳۳/نوامبر ۱۹۱۴ تصویب کند که از حَمَل (جمادی‌الثانی) ۱۳۳۳/ آوریل ۱۹۱۵ «حقوق معافیت» قالی‌های رنگین به جوهر از ۹ درصد شروع شود و با افزایش سالانه به میزان ۳ درصد تا سال ۱۳۳۷ق/۱۹۱۹ به ۲۰ درصد برسد. در این تصویب‌نامه تصریح شده بود که «این واپسین مساعدت و گذشتی است که دولت دربارهٔ آنها [بازرگانان فرش] مبذول می‌دارد و از این تاریخ به بعد هیچ عرض و تظلمی که منافی مساعی دولت در جلوگیری از تجارت قالی جوهری باشد قطعاً جالب توجه اولیاء دولت نخواهد بود». نابسامانی‌های دوران جنگ جهانی اول (۱۳۳۲-۱۳۳۶ق/۱۹۱۴-۱۹۱۸م) مانع آمد که این تصویب‌نامه به تمامی اجرا گردد و کاربرد رنگ‌های جوهری ترک شود. حتی پس از به بازار آمدن رنگ‌های شیمیایی پایدار، مصرف رنگ‌های ناپایدار و البته ارزان‌تر آنی لین و فوشین (رنگمایهٔ بنفشِ ارغوانی‌فام) همچنان استمرار یافت.

رویدادی دیگر باعث آمد که در دههٔ ۱۳۳۰ق/دههٔ ۱۹۱۰م صدمات تازه‌ای بر بازارهای برون‌مرزی قالی ایران وارد آید. این پدیدهٔ نوظهور کهنه‌شویی شیمیایی («دواشویی») قالی‌های نوبافته و جوهری بود تا بدین تمهید فرش نو کهنه‌نما شود و رنگ‌های تند ناپایدار «رنگ بست» و ثابت و ملایم گردد. مامفورد در سال ۱۹۱۵م نوشت: «پس از چاپ اول این کتاب [۱۹۰۰] عمل شستن، یا به اصطلاح «روبه‌راه کردن» فرش‌های جدید شرقی کم‌وبیش عالمگیر شده است. از غرایب اینکه استحکام رنگ‌های قالی تبریز به زیان فرش‌بافی این منطقه انجامید، زیرا تبریزی‌ها در برابر کهنه‌شویی فرش‌ها ایستادگی کردند، خلاف کرمانی‌ها که آنرا پذیرا شدند»[۴۸۱]. چند دهه بعد سسیل ادواردز پیدایی روش کهنه‌شویی با خاکستر در تبریز را شرح می‌کند، که براثر آن پشم نوِ خشک و زبر و رنگ‌های خام و کدر قالی‌های نو پانخورده نرم و ملایم و کهنه‌نما می‌شد[۴۸۲].

در طول جنگ جهانی اول به لحاظ اوضاع و احوال نامساعد زمان جنگ و ناامنی راه‌ها و کاهش صادرات و نیز ادامهٔ کاربرد رنگ‌های جوهری، کیفیت و کمیت تولیدات فرش ایران نازل شد. پس از پایان جنگ جهانی رفته‌رفته صادرات فرش از نو رونق گرفت و

به‌ویژه سرمایه‌گذاری «شرکت شرق» و «عطیه» تحولی در شیوهٔ طراحی و رنگ‌آمیزی قالی کرمان پدیدار کرد که حجم صادرات «باب آمریکا» را به نحو چشمگیری برافزود. با آغاز بحران اقتصادی اواخر دههٔ ۱۹۲۰م/ دههٔ ۱۳۰۰ش در آمریکا، صادرات سالانهٔ قالی ایران به این کشور، که تا سال ۱۳۰۷ش/۱۹۲۸م به ۶٬۱۱۵ تن رسیده بود در سال ۱۳۱۷ش/۱۹۳۸م تا ۲٬۰۳۲ تن کاهش یافت[۴۸۳].

دورهٔ پهلوی

با بنیان‌گذاری شرکت سهامی فرش ایران در سال ۱۳۱۴ش/۱۹۳۵م بساط شرکت‌های چندملیتی به‌تدریج برچیده شد. کاربرد رنگ‌های گیاهی سنتی و ترویج طرح و نقش‌های اصیل ایرانی قالی ایران و برپایی کارگاه‌های مناسب و بهداشتی و جلوگیری از به‌کار گرفتن خردسالان نیز از فایده‌های شرکت فرش بود. لیکن بی‌اعتنایی به طرح و نقش سنتی هر ناحیه در کارگاه‌های محلی شرکت فرش، برای مثال بافته شدن نقشه‌های کاشان و کرمان در فارس و همدان، هویت مستقل فرش‌بافی مناطق مختلف کشور را مدتی کم‌وبیش دستخوش آشفتگی کرد (از نیمه‌های دههٔ ۱۳۳۰ش/۱۹۵۰م بافته‌های شرکت فرش اندک‌اندک صبغهٔ محلی خود را بازیافت).

در دورهٔ پهلوی اول مراکز عمدهٔ قالی‌بافی شهری و روستایی کم‌وبیش همان‌ها بودند که در سدهٔ ۱۳ تا ثلث اول سدهٔ ۱۴ق/ سدهٔ ۱۹ تا ۱۹۱۵م تولید و صادرات بارونق داشتند: تبریز و هریس و بخشایش و سراب در آذربایجان؛ مشهد و قائن و بیرجند و دُرُخش و مود در خراسان؛ کرمان و راور و ماهان در استان کرمان؛ کاشان و اراک (سلطان‌آباد/ محل مشک‌آباد) و قزوین و فراهان و ساروق و محلات در استان مرکزی؛ همدان و ملایر و جوزان و انجلاس و نهاوند و کبودرآهنگ (کبوترآهنگ) در استان همدان؛ سنندج (سِنه) و بیجار و گروس در کردستان؛ اصفهان و نجف‌آباد و نائین و تودِشک و جوشقان (جوشقان‌قالی) و یزد و چهارمحال و فریدن و چال‌شتر و شهرکرد در استان اصفهان؛ ابرقوه و آباده و خُنگِشت و قُنقُری و بوانات و نیریز در فارس. (و شهر قم، که از اواخر دههٔ ۱۳۳۰ش به قالیچه‌های ابریشمی ظریف و زیبا ممتاز شده، در دههٔ ۱۳۱۰ش با سرمایه‌گذاری بازرگانان فرش و استادان قالی‌باف کاشانی صاحب هنر و

صنعت قالی‌بافی گشت. همچنین است آباده، که تا نیمه‌های دهۀ ۱۲۹۰ش قالی‌بافی نداشت).

در واپسین سال‌های پادشاهی پهلوی اول دو رویداد سبب گشت که صادرات و به تبع آن بخش بزرگ تولیدات قالی ایران سخت کاستی گیرد. اول رواج پردامنۀ گرۀ جفتی، که به‌جای بسته شدن گره بر دو تار، هر گره بر چهار و گاه شش تار بسته می‌شد و ازاین‌رو کیفیت و دوام فرش نقصان می‌گرفت. و دیگر جنگ جهانی دوم و پر خطر شدن راه‌ها و خودداری شرکت‌های بیمه از بیمه کردن محموله‌های صادراتی فرش.

گرۀ جفتی، که می‌گویند در اواخر عصر قاجار از مشهد آغاز شده، پس از رواج در قائنات (بیرجند و دُرُخش و مود و چند روستای دیگر) و شهرستان کاشمر، در دهۀ ۱۳۱۰ش/۱۹۳۰م فرش‌بافی کرمان را فراگرفت و از اوایل دهۀ ۱۳۲۰ش/۱۹۴۰م در کاشان و اواخر همان دهه در اصفهان نیز به‌کار گرفته شد. به برآورد سسیل ادواردز، که در آن دوران در ایران بوده، در کرمان حدود $\frac{۱}{۲}$ قالی‌ها با گرۀ جفتی بافته می‌شده، در کاشان حدود $\frac{۱}{۳}$ و در اصفهان کمتر از کاشان[۴۸۴].

جنگ جهانی دوم سیر نزولی به نسبت آهستۀ صادرات فرش را چندان شتاب بخشید که در بسیاری از حوزه‌های جفتی‌بافی شمار دارهای بافندگی به کمتر از نصف رسید. بیرجند، که قالی‌هایش در اروپا شهرتی و بازاری گرم به‌هم رسانیده بود و در سال ۱۳۱۷ش/۱۹۳۸م دست‌کم ۲۰۰ دار بافندگی داشت، یک دهه بعد بیش از ۸۰ دار فعال نداشت[۴۸۵]. در مناطقی هم که جفتی‌بافی اندک بود و اثر آن بر صادرات نامحسوس، پیامدهای جنگ جهانی با عواملی دیگر درآمیخت و به کاهش زیان‌بار تولید انجامید.

تنزل تولید گره‌بافته‌های ظریف اصفهان، که در اروپا خواستار بسیار داشت و در امریکا پسندیده نبود، نمونۀ برجستۀ این فرایند است. در دوران جنگ، گروهی بزرگ از قالی‌بافان اصفهانی دارهای خود را رها کردند و به‌کارگری در کارخانه‌های نوبنیاد پارچه‌بافی تن در دادند که مزد بیشتری می‌پرداختند. چنین بود که حتی تا چند سال پس از پایان جنگ قالی‌بافی اصفهان رونق پیشین را بازنیافت. ادواردز، که در سال ۱۳۱۵ش/۱۹۱۶م دارهای قالی‌بافی فعال در اصفهان را ۲٬۰۰۰ در شمار آورده بود، در بازدید ۱۳۲۸ش/۱۹۴۹م دریافت که این شمار بیش از ۶۰۰ نیست[۴۸۶].

شاهکارهای قالی‌بافی دورهٔ پهلوی اغلب در مشهد و کرمان و اصفهان و به‌ویـژه در کارخانهٔ برادران عمواوغلی مشهد به طراحی استاد عبدالحمید صنعت‌کار پدیـد آمـده است. نامی‌تر از همه قالی ۱۴۴ متری (۱۰۲۵×۱۴۱۰ سانتی‌متر) فخیم باعظمتی است به نقش مشهور به «شیخ صفی» (طرح قالی‌های دوگانهٔ بقعهٔ شیخ صفی‌الـدین). ایـن شاهکار بر دست سی بافندهٔ ماهر به مدت ۶ سال در کارخانهٔ عمواوغلی بافته شده و در تالار بزرگ کاخ موزهٔ ملت در سعدآباد گسترده است. از استادان و نامداران قالی‌بـافی اواخر این دوره، حکمت‌نژاد و صیرفیان اصفهان و صابر و مخملباف مشهد و حبیبی نائین و هنری و رشید فرخی کرمان را می‌توان نام برد. در گروه بزرگ نقاشان و طراحان فرش آن زمان طاهرزاده بهزاد و عیسی بهادری و محمد ارجمند کرمانی، که استاد رنگ‌آمیزی و طراحی بود، شهره‌اند.

موزهٔ فرش ایران، که سرانجام در سال ۱۳۵۶ش بنیان گرفت، ویژگی‌های هنری به نهایت متنوع فرش‌بافی ایران و منزلت هنری آنرا نمایان‌تر ساخت. این موزه، که حدود ۱٬۷۰۰ نمونه از انواع دست‌بافته‌های شهری و روستایی و عشایری ایران را در خزانـه دارد، نخستین موزهٔ فرش جهان است که به همین منظور با معماری برازنده و تجهیزات جدید و مخصوص بنا گردیده است (موزه‌های فرش باکو و استانبول فاقد ساختمان و تجهیزات جدید موزه‌ای است).

دوران جمهوری اسلامی

پس از انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ش دشواری‌هایی، به‌ویژه تضییقات ارزی و تحریم اقتصادی ایالات متحدهٔ آمریکا و منع ورود فرش ایرانی به آن کشور، سبب گشت صادرات فرش ایران کاهش یابد و براثر رقابت کشورهای هند و پاکستان و چین ــ و در سال‌های اخیر ترکیه و نپال ــ بازارهای خارجی فرش ایرانی به تدریج دستخوش رکود گردد. در این کشورها نقش‌های سنتی قالی ایرانی تقلید و باسمه‌برداری می‌شود (اغلب با مشارکت یا همکاری استادکاران مهاجر ایرانی) و چون دستمزد بافندگان نازل است و صادرات فرش تشویق و حمایت می‌گردد، قالی‌های مشابه قالی ایرانی (و گاه به مراتب ریزبافت‌تر)، که ایرانی نبودن آنها بر اکثریت خریداران خارجی پوشیده است، با قیمت‌های

به نسبت نازل و رقابت‌ناپذیر به بازار می‌آید. عده‌ای از قالی‌بافان و بازرگانان فرش ایرانی نیز در هند و پاکستان سرمایه‌گذاری کرده و به تولید فرش پرداخته‌اند.

آمار فرش‌هایی که در سال‌های ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م و ۱۳۶۳ش/۱۹۸۴م از ایران و چین به ایالات متحدهٔ امریکا صادر شده نشان‌دهندهٔ شتاب روزافزون رقابت این کشورها با ایران است. براساس این آمار صادرات فرش چین به امریکای شمالی که در سال ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م معادل $\frac{1}{2}$ حجم صادرات فرش ایران به امریکا بوده در عرض ۵ سال نزدیک به ۶ برابر صادرات ایران شده است. ایران در سال ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م معادل ۲۴۳٬۰۰۰٬۰۰۰ مترمربع به امریکا صادر کرده که در همان سال بیش از ۱۱۶٬۰۰۰٬۰۰۰ مترمربع فرش چینی وارد امریکا نشده است[۴۸۷]. صادرات چین در ۱۳۶۳ش/۱۹۸۴م بالغ بر ۱٬۰۳۷٬۰۰۰٬۰۰۰ می‌گردد و صادرات ایران به ۱۶۰٬۰۰۰٬۰۰۰ مترمربع تنزل می‌یابد[۴۸۸].

از اوایل دههٔ ۱۳۷۰ش/۱۹۹۰م دولت به اهمیت فرش‌بافی در اقتصاد ایران، به‌ویژه از حیث ایجاد اشتغال و تأمین بیشترین درآمد ارزی کشور پس از نفت توجه یافت؛ برپایی نخستین نمایشگاه بین‌المللی فرش ایران در محل دائمی نمایشگاه‌ها به سال ۱۳۷۱ش/۱۹۹۲م، همزمان با برگزاری اجلاس سه سالانهٔ کنفرانس بین‌المللی فرش در تهران، یکی از آثار مهم این توجه و اعتنای درخور بود. بزرگان فرش‌شناسی جهان و نیز بازرگانان سرشناس از ۱۴ کشور برای نخستین بار پس از مراسم گشایش موزهٔ فرش ایران، در سال ۱۳۵۶ش/۱۹۷۷م، به ایران آمدند. این رویداد نه تنها جایگاه تنزل یافتهٔ فرش ایرانی را در جهان ارتقایی بخشید، که بسیاری از نگرش‌های منفی نسبت به جمهوری اسلامی ایران را دگرگون ساخت.

برگزاری سالانهٔ نمایشگاه بین‌المللی فرش ایران بازار داخلی فرش را نیز بهبودی بخشیده است. فرش‌بافان شهرک‌ها و روستاها و عشایر دورافتاده عرصهٔ گسترده‌ای پیدا کرده‌اند برای عرضهٔ کارهای خود، که اغلب هم پرجاذبه است، و خریداران نیز راهی یافته‌اند کوتاه‌تر و آسان‌تر از جستجو در بازار فرش و فروشگاه‌های خیابانی، و عرصه‌ای فراخ برای به‌دست آوردن فرش دلخواه. پیامد دیگر روی آوردن بسیاری از فرش‌فروشان به تولید فرش است به سبکی که پسند بازارهای خارجی و داخلی افتد. گبه‌بافی که در

دوران پیش از انقلاب تقریباً فراموش شده بود، از نو رونق گرفت و از دومین نمایشگاه بین‌المللی (۱۳۷۲ش/۱۹۹۳م)، که نمونه‌های نوبافتهٔ آن به بازار آمد، تا سال‌ها پس از آن بیش از انواع دیگر فرش‌های نوبافت صادر می‌گشت. رونق گبه‌بافی بدانجا رسید که افزون بر بافتگاه‌های سنتی گبه‌بافی (عشایر فارس و کهگیلویه و بویراحمد و چهارمحال و بختیاری) کارگاه‌های گبه‌بافی در بسیاری از شهرک‌ها و روستاهای ایران مرکـزی و جنوبی نیز برپا شد.

در همین اوان، ایجاد تعاونی‌های قالی‌بافی روستایی و عشایری و کارگاه‌های بزرگ رنگرزی گیاهی توسط جهاد سازندگی و سازمان صنایع دستی و بخش خصوصی مایهٔ افزایش کمی و کیفی فرش‌بافی (قالی و گبه و گلیم و سوزنی) در برخی مناطق کشور گردید. آفرینش‌های تازه‌ای نیز صورت پذیرفته که از آن جمله است سوزنی/ شیرکی‌های به‌غایت ظریف و خوش آب و رنگ سیرجان و دشت مغان که گران‌تر از بخش اعظـم قالی‌ها و گلیم‌ها و گبه‌های نوبافته به فروش می‌رسند. تحول دیگر بافته شدن قالی‌ها و قالیچه‌هایی است به همان طرح و نقش فرش‌های قدیم و اصیل مناطق و طوایف مختلف کشور با رنگ‌آمیزی جدید و اندک تغییراتی در طراحی و نگاره‌پردازی. دیگر، فراوانـی انواع گره‌بافته «تابلوفرش» است که بیش از همه جا در تبریز بافته و در شیخ‌نشین‌های خلیج فارس فروخته می‌شوند. گروهی کوچک ولی متعالی از قالی‌هـای تصـویری بـه بازنمایی بناهای تاریخی مصور گشته که بهترین و دل‌پسندترین آنها از کارگاه‌های اصفهان بیرون می‌آیند.

چشمگیرترین نوآوری این دوران بافت قالی‌های بی‌همتای به‌غایت بزرگ چندین صد متری است که به ابتکار شرکت سهامی فرش ایران و سفارش یکی از شیوخ خلیج فارس در اوایل دههٔ ۱۳۷۰ش/۱۹۹۰م به مساحت ۱٬۲۰۰ مترمربع بافته شد. بزرگ‌ترین قالی این گروه، که از سال ۱۳۸۹ش/ ۲۰۱۰م در مسجد شیخ زاید ابوظبی در امارات متحدهٔ عربی گسترده است، ۵۶۳۴ مترمربع مساحت دارد و دستاورد ۱۲۰۰ قالی‌بـاف مقـیم نیشابور است که در دو نوبت کاری روزانه و شبانه مدت ۱۸ ماه بافته شده است. ایـن قالی عظیم، که در کتاب گینس به عنوان بزرگ‌ترین فرش جهان به ثبت رسیده، مانند همهٔ فرش‌های بسیار بزرگ پارچهٔ نامتعارف در ده‌ها قطعهٔ جداگانه بافته و سپس بـه

هم جفت و دوخته شده است. آخرین گره‌بافتهٔ بزرگ پارچه به سفارش سلطان عمان، برای مفروش کردن مسجد جامع المهدی در مسقط، با ۲٬۵۰۰ مترمربع عرصه از سال ۱۳۸۹ش/۲۰۱۰م در سبزوار در دست بافت بوده که در نمایشگاه بین‌المللی فرش ۱۳۹۱ش/۲۰۱۲م به نمایش درآمد.

با بنیان‌گذاری مرکز ملی فرش ایران در آغاز سال ۱۳۸۲ش/۲۰۰۳ فصل تازه‌ای در حمایت هدفمند و متمرکز دولت از این هنر و صنعت ملی گشوده گشت. در اساسنامهٔ این مرکز تمامی ابعاد و جوانب مغفول ماندهٔ فرش و فرش‌بافی ایران، بایسته و بسزا، برجسته شده بود («... حفظ و اعتلای مقام و جایگاه فرش به‌عنوان یک میراث گران‌قدر فرهنگی و هنری در سطح ملی و بین‌المللی از طریق نظارت، هدایت و حمایت تشکل‌های مختلف مردمی، هنرمندان، بافندگان، صادرکنندگان و همهٔ دست‌اندرکاران، در عرصهٔ این صنعت و هنر ملی ... »). گام‌هایی که برای رسیدن به این اهداف بلند برداشته شده نه چندان بلند بوده و نه چنان‌که باید مستدام. بااین‌همه، به‌رغم اوضاع و احوال نامساعد اقتصادی، فرش ایران توانست به‌تدریج جایگاه جهانی صادراتی خود را به مقام سوم برساند:

در سال ۱۳۸۹ش/۲۰۱۰م صادرات سالانهٔ فرش ایران به ایالات متحدهٔ امریکا، بزرگ‌ترین واردکنندهٔ فرش ایرانی، از ۴۳٬۴۲۷٬۰۰۰ دلار به ۷۱٬۴۰۳٬۰۰۰ دلار افزایش یافت و ایران پس از هند (۲۵۰٬۱۷۹٬۰۰۰ دلار) و چین (۸۷٬۷۳۹٬۰۰۰ دلار) به جایگاه سوم دست یافت. تحریم فرش ایران در اواخر سال ۱۳۸۹ش/۲۰۱۰م سبب گشت که صادرات ایران در سال ۱۳۹۰ش/۲۰۱۱م و نیمهٔ اول ۱۳۹۱ش/۲۰۱۲م با ۹۹/۹۷ درصد کاهش به ۱۲٬۰۰۰ دلار رسد و ایران پس از دانمارک به جایگاه بیست و یکم تنزل یابد.

VI. فرش و دیگر دست‌بافت‌های عشایری

بخش بزرگ فرش‌بافی ایران از زمان‌های دور ماهیت ایلیاتی داشته و تولید دیگر انواع گستردنی‌ها، از گلیم و جاجیم تا گبه و فرش سوزنی (سوماخ/ شیرکی) و دست‌بافته‌های کاربردی دیگر ــ از جوال و خُرجین و خُرجینک و چنته و مفرش و جل اسب و روزینی و قلیان‌دان و تیردان و نوارِ مال‌بند و باربند و دورچادری تا رانکی الاغ و

سینه‌بند اسب ــ منحصر به عشایر و مردمان کوچ‌رو بود.

جلال و عظمت قالی‌های فراوردهٔ کارگاه‌های بزرگ درباری و شهری باعث آمد که دست‌بافت‌های فرودست ولی سرشار از اصالت و زیبایی زنان ایل‌نشین سالیان دراز از چشم جهانگردان و جغرافی‌نویسان و هنرشناسان دور ماند. چنین است که در آثار پیشینیان به‌ندرت مطلبی دربارهٔ فرش‌های ایلیاتی پیدا می‌شود. تا اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م این نوع فرش محل اعتنای پژوهشی نبود و متقدمان دانش فرش‌شناسی آنرا اثر هنری به شمار نمی‌آوردند و جزو صنایع دستی کاربردی منظور می‌داشتند.

تا جایی که می‌دانیم نخستین جهانگرد اروپایی که از زیبایی فرش‌های عشایری ایران به تصریح یاد کرده است آنتونیو تِن‌رِیرو[1]، سفیر پرتغال در دربار شاه اسماعیل اول صفوی، است. تن‌ریرو در سفر خود به فارس (۹۳۳ق/۱۵۲۶م) از «فرش‌های زیبای ابریشمین» سخن می‌گوید که دستاورد «بافندگان کوچ‌رو در نواحی غربی شیراز» بوده است[۴۸۹].

ابریشمین بودن فرش‌هایی که تن‌ریرو دیده سخت محل تردید است چون هیچ فرش تمام ابریشمی نمی‌شناسیم که عشایر کوچنشین فارس یا دیگر ایلات و طوایف کوچندهٔ ایران بافته باشند. زندگی و معیشت کوچ‌نشینی پیوستگی تمام به اقتصاد شبانی دارد. این مردمان بهترین و ارزان‌ترین پشم‌ها را از گوسفندان خود به‌دست می‌آورند و چندان فراخ‌نعمت نیستند که ابریشم گران‌قیمت بخرند و فرش ببافند. یقین است که تن‌ریرو نیز مانند چند تن از نویسندگان و فرش‌پژوهان غربی، تابناکی پرز مخملین قالی‌های پشمی کهنه و آفتاب خوردهٔ برخی از مناطق فارس را از ابریشم پنداشته است. یکی از پیشگامان فرش‌پژوهی در امریکای شمالی، خانم مری ریپلی، گبه‌ای کهنه (مورخ ۱۲۶۳ق/۱۸۴۷م) را، که آشکارا فارس و به احتمال بسیار لری است، به رغم نظر کارشناس فرش‌شناس مشاور خود ــ که آنرا بافت «عشایر کوچنده» دانسته بود ــ قالی «ابریشمی کاشان» خوانده است[۴۹۰]. پوپ هم به‌رغم آشنایی اندک با فرش‌های عشایری، به مناسبتی دیگر دریافته بود که تشخیص تن‌ریرو درست نمی‌آید: «بسیار

(1). Tenreiro

محتمل است که تن‌ریرو فریب خورده باشد، همچنان‌که کیفیت خارق‌العادهٔ پشم ابریشمین مشهور نیریز، که ... کاملاً به ابریشم مانند است، حتی مجموعه‌داران امروزی را هم فریب داده است»[۴۹۱]. پس از گذشت بیش از دو قرن، در سال ۱۱۷۹ق/ ۱۷۶۵م جهانگردی دیگر، از کشور هلند، مجذوب قالیچه‌هایی می‌شود که در زمان کریم خان زند به‌دست زنان ترک‌زبان فارس بافته می‌شد و صادر می‌گردید[۴۹۲].

بی‌اعتنایی به دست‌بافته‌های ایلیاتی نزد جهانگردان و تاریخ‌نگاران و جغرافی‌نویسان ایرانی قرون اخیر نیز کم‌وبیش به همان اندازهٔ جهانگردان غربی تا اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م می‌باشد. نوشتهٔ حاجی پیرزاده در سفرنامه‌اش (۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م) دربارهٔ اهمیت فرش‌های عشایری فارس ــ خطه‌ای که از حیث جمعیت و تنوع قومی ایلات و کوچ‌نشینان یکتا است ــ از نوادر است: «قالی و قالیچه‌های خوب در اطراف شیراز، ایلیات درست می‌کنند که به قیمت گران می‌خرند و به خارجه می‌برند»[۴۹۳].

یک دهه پس از حاجی پیرزاده، حاج میرزا حسن حسینی فسایی کتاب کبیر *فارس‌نامهٔ ناصری* را به طبع می‌رساند (۱۳۱۳ق/۱۸۹۵م). این دانشمند دقیق به‌رغم آنکه به تفصیل همهٔ ایلات و طوایف فارس و تیره‌های هر ایل و نشیمنگاه تابستانه و زمستانهٔ آنها و نام و نشان خوانین و کلانتران و ضابطان هریک را به شرح می‌آورد، حتی اشاره‌ای گذرا هم به فرش‌بافی این مردمان، که حدود دو ثلث فرش‌های فارس را تولید می‌کنند، ندارد. فسایی در سراسر کتاب حجیم و موشکافانه‌اش یک بار هم از فرش‌بافی فارس، چه روستایی و عشایری، یاد نمی‌کند، در همان حال که انواع مصنوعات و محصولات شهرها و شهرک‌ها و روستاهای آن ایالت را، از قاشق‌های چوبی آباده تا تنباکوی بلوک بیدشهر و جویم و بناروییه، یک یک بر می‌شمارد[۴۹۴].

اول بار که ارزش هنری دست‌بافته‌های عشایری به‌طور اعم و از آن عشایر ایران به‌طور اخص در کتاب‌های فرش‌شناسی شناسانده می‌شود، در کاتالوگ نمایشگاه قالی شرقی وین است به سال ۱۳۰۸ق/۱۸۹۱م[۴۹۵]. در این کاتالوگ عکس ۲۳ نمونه از قالی‌های ایلیاتی ایران و یک نمونه قالی ـ خرجین همراه با شرح آنها، به قلم کارل کافمن، به چاپ رسیده که عمدتاً «عشایر کوچ‌رو جنوب غربی ایران [فارس]» و بعضاً «قشقایی» و «ترکمن» خوانده شده‌اند[۴۹۶]. در یکی از مجلدات دوگانهٔ کتاب‌های مصور نمایشگاه وین،

مشهور به «کتاب وین»، که در سال ۱۳۰۹ق/۱۸۹۲م نشر گردید، قسمتی از یک قالی قشقایی کتیبه‌دار و تاریخ‌دار (۱۲۴۸ق/۱۸۳۲م) نشان داده شده بود که هنرشناس نامی آلمانی، پروفسور آلویز ریگل[1]، بر آن شرح نگاشته است[۴۹۷].

سیدنی چرچیل، که در اواخر دهۀ ۱۲۸۳ق/۱۸۷۰م از کارمندان شرکت تلگراف ایران بود و در کار خرید نفایس هنری ایران رابرت اسمیت را یارمندی می‌داد[۴۹۸] و پس از آنکه ۲۴۰ نسخۀ خطی کهن ــ بعضاً آراسته به مجالس نقاشی مینیاتور ــ را به انگلستان فرستاد، موزه‌دار بخش نسخ خطی مشرق زمین موزۀ بریتانیا گردید، به پژوهش در هنر و صنعت فرش‌بافی ایران دلبستگی مستحکم داشت. تا جایی‌که دانسته شده، او اول کسی است که به پژوهش دربارۀ فرش‌بافی عشایری اهتمام ورزیده است. چرچیل در سال ۱۳۰۹ق/۱۸۹۲م مقدمه‌ای جامع بر متن انگلیسی «کتاب وین» نگاشت و ضمن تأکید بر اهمیت فرش‌بافی عشایر ایران، ویژگی‌های ساختاری و نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی دست‌بافت‌های ایلات قشقایی و عرب فارس و افشارهای کرمان و شاهسَوَن‌ها و عرب‌های منطقۀ خمسۀ اراک و ترکمن‌های شمال خراسان را برشمرد و تأکید کرد که ایلات فارس «فرش‌های بلندمرتبه‌ای تولید می‌کنند. پشمی که برای بافتن این فرش‌ها به‌کار می‌رود به‌غایت نرم و به بهترین صورت رنگرزی شده است ... »[۴۹۹].

تا آن زمان نه تنها نامی از فرش‌بافی ایلات عرب فارس و خمسۀ اراک و عشایر شاهسون و افشار در میان نبود، بلکه همۀ دست‌بافت‌های ایلیاتی و روستایی ایران به نام شهرهایی که مرکز داد و ستد یا صدور آنها بود شناخته می‌شد ــ راه و رسمی که فرش‌فروشان غربی بدعت نهادند و به‌تدریج به نوشته‌های فرش‌شناسی راه‌جست و حتی پس از نشر «کتاب وین» چند دهه برقرار ماند. چنان‌که در کتاب‌هایی که فرش‌شناسان انگلیسی‌زبان پیش از نشر کتاب سسیل ادواردز (۱۳۳۱ش/۱۹۵۲م) نوشته‌اند تمامی دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس را در ابتدا «کرمانشاه» و سپس به مدت چند دهه «شیراز» و «شیراز ـ مکه» می‌خواندند، همان‌گونه‌که قالی‌های روستایی و عشایری همدان، چون در موصل عراق داد و ستد می‌شد، «موصل» نام داشت.

---

(1). Alois Riegl

از آغاز سدهٔ ۲۰م فرش‌های گره‌بافتهٔ کوچ‌نشینان ایران اندک اندک به کتاب‌های فرش راه پیدا می‌کنند، ولی همچنان با نام‌های تجارتی ــ چون «شیراز»[۵۰۰] ــ یا با عناوین کلی «عشایر کوچ‌رو» و گهگاه «قشقایی»[۵۰۱]. پس از نزدیک به نیم قرن (در دههٔ ۱۳۳۰ش/ ۱۹۵۰م) به‌تدریج نام‌های افشار و بختیاری و بلوچ و شاهسون و کرد و لر و نمونه‌هایی از فرش‌بافی آنها در نوشته‌های فرش‌شناسی جای خود را باز می‌کند.

اهمیت و وسعت قالی‌بافی عشایر ایران نیز در همان اوان توجه جهانگردان و دیپلمات‌های غربی را به سوی خود می‌کشد. در گزارش‌های کنسولی سال ۱۳۲۱ق/ ۱۹۰۳م تأکید شده که تمام قالی‌بافی ناحیهٔ همدان «توسط روستائیان و عشایر» انجام می‌گیرد؛ بهترین قالیچه‌ها دستاورد زنان ایل قراگوزلوی همدان است، و زنان ایل گوران در کرمانشاه «قالی‌های بسیار زیبایی» می‌بافند[۵۰۲]. سر پرسی سایکس در سال ۱۳۲۰ق/ ۱۹۰۲م تعداد دارهای قالی‌بافی عشایر خراسان را ۲٬۰۰۰-۳٬۰۰۰ برآورد می‌کند[۵۰۳]. با توجه به اینکه در آن زمان مراکز فرش‌بافی شهری و روستایی خراسان (مشهد و قائنات و ترشیز) بیش از ۹۰۰ دستگاه قالی‌بافی نداشته[۵۰۴]، وسعت فرش‌بافی ایلات و طایفه‌های عشایری سرزمین خراسان را می‌توان سنجید. گزارش‌های کنسولی اصفهان و یزد (۱۳۱۲-۱۳۱۳ق/ ۱۸۹۴-۱۸۹۵م) نیز گویای آن است که بختیاری‌ها «بسیار مشتاق‌اند که قالی‌بافی‌شان را گسترش دهند ... » و «تردیدی نیست که می‌توانند قالی‌هایی تولید کنند که با قالی‌های قشقایی رقابت کند»[۵۰۵]. چنان‌که پیدا است، از حیث شناخت طایفه‌هایی که فرش‌بافی دارند و معلومات تاریخی و جغرافیایی و اقتصادی، گزارش‌های کنسولی به مراتب دقیق‌تر و درست‌تر از نوشته‌های فرش‌شناسی آن دوران است. ارزش هنری و موزه‌ای دست‌بافته‌های اقوام ایرانی کوچ‌رو یا یکجانشین در کتاب‌های فرش و موزه‌ها نیز از اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م آشکار می‌شود. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نخستین موزه‌ای است که یکی از قالیچه‌های عشایری ایران را بر مجموعهٔ خود می‌افزاید ــ در سال ۱۳۰۱ق/۱۸۸۴م قالیچه‌ای به نقش بته‌ای و به شمارهٔ موزه ۱۰۱۳-۱۸۸۴، که بافت عشایر احتمالاً عرب‌تبار دشت مرغاب فارس است[۵۰۶].

مامفورد، پیش‌کسوت فرش‌شناسان امریکایی، در سال ۱۹۰۰م فرش‌های ایلیاتی را «نیروی واقعی استقامت و استمرار سنت فرش‌بافی ایران می‌داند و بر این نظریه استوار

است که معتبرترین فرش‌های ایرانی که امروز در امریکا به بازار می‌آید عمدتاً فرآوردهٔ مناطق دوردست شرقی و غربی و جنوبی ایران است، و در این فرش‌ها است که ما ویژگی‌های ستایش‌انگیز رنگ و بافت قالی را باز می‌یابیم که زمانی از سجایای فرش‌های ایران مرکزی بود»[۵۰۷]. «جاذبهٔ سحرآمیز» رنگ‌های درخشان قالی‌های عشایر فارس «اوجگاه فرش‌بافی مشرق زمین» خوانده شده است[۵۰۸] و فریدریک مارتین هنرشناس بلندآوازهٔ سوئدی قالی‌های فارس را از حیث رنگ‌آمیزی «بهترین» می‌داند[۵۰۹].

مهم‌ترین نقشی که ایلات و عشایر ایران در تحول و تکامل هنر فرش‌بافی، و بسا هنرهای دیگر این سرزمین داشته‌اند، تا ربع سوم سدهٔ ۱۴ق/دهه‌های واپسین سدهٔ ۲۰م بر فرش‌پژوهان پوشیده مانده بود. تا آن زمان به دست‌بافت‌های عشایری از زاویهٔ زیبایی‌شناسی نگریسته می‌شد، زیبایی رنگ‌ها و نگاره‌ها و نیز جاذبهٔ خلاقیت و خودجوشی و اصالتی که در نهاد این دست‌بافته‌ها است. اهمیت دست‌بافته‌های عشایری در آزادمنشی بافندگان ایلیاتی بود که برخلاف بافندگان کارگاه‌های شهری مقید به پیروی گره به گره از نقشه و الگوی معین نیستند و در جابه‌جا کردن نگاره‌ها و رنگ‌آمیزی آنها دستشان باز است و به ذوق و دلخواه خود می‌بافند. این آزادمنشی، که گاه از حد متعارف فراتر رود، چندان پرجاذبه بود که اندک نبودند فرش‌دوستان و فرش‌پژوهانی که همچون سیدنی چرچیل گمان می‌بردند که «طرح و نقش ... را زنان عشایر به‌تمامی اختراع می‌کنند»[۵۱۰].

پژوهش‌هایی که کم‌وبیش همزمان در کشورهای غربی و ایران با بهره‌وری از یافته‌های باستان‌شناسان انجام گرفته، نشان داده است که بیشترین نقشمایه‌ها و نگاره‌های دست‌بافته‌های عشایری، به‌رغم دگرگونی‌ها و دگرگشتی‌هایی که در امتداد هزاره‌ها پذیرفته‌اند، از خزانهٔ اشتراکی نگاره‌هایی بیرون آمده و ماندگار شده‌اند که پیشین‌نمونهٔ پاره‌ای از آنها را می‌توان در سفالنگاره‌های پیش از تاریخ باز جست.

ویژگی‌های فرش‌بافی عشایری

فرش‌بافی عشایر ایران، خواه کوچ‌نشین و خواه یکجانشین، همه جا به‌دست زنان است. نشستن مرد پای دار بافندگی خلاف سنت‌ها و آداب ایلی ـ قومی است و چه‌بسا

مایهٔ ننگ و سرافکندگی هم باشد.

دار بافندگی عشایری عموماً افقی و زمینی است، مگر در چند طایفهٔ لرستانی. همچنین در سال‌های اخیر در برخی طایفه‌های یکجانشین، خصوصاً نزد بافندگان مزدور که به سفارش بازرگانان فرش می‌بافند، دار ایستاده متداول شده است. دار عمودی یا ایستاده نزد ایلات از آغاز معمول نبوده است چون باز و بسته کردن و حمل دار ایستاده به هنگام کوچ‌های سالانه میان سردسیر و گرمسیر، بسی دشوار است.

جز پشم‌چینی، که کار مردان است، دارکشی (بستن تارها به سر و ته دار) و باز و بسته کردن دار، که زنان را نیاز به کمک مردان است، همهٔ مراحل فراهم آوردن مواد مورد نیاز را زنان بر عهده دارند: از ریسندگی پشم و گرد آوردن رنگیزه‌های گیاهی و جوشاندن و رنگ بست کردن خامه‌های پشم به رنگ‌های دلخواه و در آب روان نهادن و خشک کردن آنها تا همهٔ مراحل بافت و پرداخت.

اغلب رنگ‌های گیاهی و طبیعی را زنان از گیاهان کوهی و صحرایی و پوست انار و گردو و بلوط و برگ مو به‌دست می‌آورند و برخی را از رنگرزان شهر و روستا. رنگرزی نیل عموماً و قرمزدانه عمدتاً در کارگاه‌های رنگرزی انجام می‌گیرد. ترکمن‌های ایران زرد و قرمز را خودشان می‌سازند و دیگر رنگ‌ها را از رنگرزی‌ها تهیه می‌کنند.

در زمان‌های نه چندان دور، بیشترین دست‌بافته‌ها برای مصرف جامعهٔ عشایری تولید می‌شده و جز به داد و ستد پایاپای با عشایر و روستائیان مناطق همجوار یا پیله‌وران شهری و یا به‌صورت هدیه و پیشکش، مبادله نمی‌گردیده است. دست‌بافته‌های زنان و دختران ایل حرمتی داشته که غیرت ایلی مانع فروش آنها می‌شده است، مگر به اضطرار و در عسرت و تنگی. برخی طایفه‌ها، که از آن جمله‌اند طوایفی از ایلات عرب فارس و جماعتی از بلوچ‌ها و ترکمن‌ها، به سبب تنگدستی بخشی از بافته‌های خود را به قصد فروش تولید می‌کنند. بخشی بزرگ از قالی ـ جوال‌های ترکمن از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ش/ ۱۹۶۰م به صورت پشتی و برای شهرنشینان بافته و روانهٔ بازار گشته است.

زنان برخی طایفه‌ها نیز برخلاف سنت‌های قومی، چند دهه است که از کارفرمایان شهری پشم و نخ رنگ شده و نقشه یا واگیره و دستمزد خود را می‌گیرند و فرش می‌بافند و یا در کارگاه‌هایی که به سرمایهٔ بازرگانان بازار فرش ایجاد شده به مزدوری پای دار

می‌نشینند[۵۱۱].

به خلاف قالی‌بافی شهری و کارگاهی، نقش‌پردازی قالی‌ها و دیگر انواع دست‌بافت‌های عشایری از روی نقشه‌های شطرنجی صورت نمی‌بندد. طراحی و نگاره‌پردازی عموماً استوار است بر ذهنی‌بافی با بهره‌وری از اندوخته‌های دیرین‌سال خزانهٔ اشتراکی طرح‌ها و نقشمایه‌ها و نگاره‌ها. برخی از این اندوخته‌ها نیز از دیرباز خاصهٔ یک ایل و قبیله و طایفه یا حتی یک تیرهٔ خاص از طایفه‌ای تواند بود. نزد ایلات رسم نیست که نقشمایه‌های اختصاصی ایلات و طوایف دیگر را برگیرند و به کار آورند، حتی به تفنن. این نیز هست که گاه زن بافنده‌ای از طایفه‌ای به طایفه‌ای دیگر از ایل خود یا به ایل‌ها و طایفه‌های بیرون از تبار ایل خود به زنی می‌رفت و یک یا چند نقش و نگار را در طایفهٔ همسرش به‌کار می‌گرفت و بافندگان دیگر نیز از او پیروی می‌کردند. حرمت این سنت تا زمانی که نظام ایلی پایدار بود نگاهداشته می‌شد، چون غیرت ایلی سنت‌شکنی را برنمی‌تافت. در روستاها نیز تا اوایل سدهٔ ۱۴ش/ اواسط سدهٔ ۲۰م خزانهٔ اختصاصی نقشمایه‌ها بر همین رسم و قاعده بود و بافندگان روستاهای دیگر رسم‌شکنی نمی‌کردند.

پیش از آنکه بازرگانان فرش، از اواسط دههٔ ۱۳۵۰ش/ اواخر دههٔ ۱۹۷۰م، بافت فرش‌های باب صادرات و بازارهای داخلی را به بافندگان عشایری و روستایی سپردند، سرمشق و الگوی پیش روی زنان بافنده عموماً منحصر بوده است به واگیره، که در برخی جاها «دستور» یا «حور»، بر وزن غور، گویند؛ و آن تکه فرشی است که نقشمایه‌های اصلی و متداول را پراکنده و جای جای، بر آن بافته‌اند. گهگاه نیز قالی یا قالیچه‌ای را از پشت می‌گسترند و گره‌های رنگ یا رنگ‌های اجزای هر نقشمایه را می‌شمارند و می‌بافند (از اینجا است که کتیبهٔ برخی گره‌بافته‌ها، به دلیل بی‌سوادی بافنده، در رویهٔ پرزدار فرش وارونه و از چپ به راست خوانده شود).

اختصاصی بودن نقش‌پردازی، و کم‌وبیش رنگ‌آمیزی و نیز رنگمایه‌ها و فام و سایه روشن هر رنگ و به‌کار نیاوردن برخی رنگ‌ها یا بهره‌گیری از آنها به امساک؛ ویژگی‌های شیرازه‌بافی و چگونگی بافتن و به اصطلاح «مُهر کردن» سر و ته فرش ــ هم از حیث نوع و شیوهٔ بافت و هم از جهت طرز آراستن آنها ــ و البته، در قالی‌بافی، نوع گره و جنس و رنگ تار و پودها و نیز پودهای مابین دو رج گره، جملگی نشانه‌ها و قرینه‌هایی

بوده‌اند برای شناسایی خاستگاه دست‌بافت‌های عشایری و روستایی، گاه به دلیل یقینی و گاه به گمان و دلیل ظنی. البته، از آن زمان‌که فرش‌بافی تجارتی در ایلات و روستاها روایی گرفت دیگر نمی‌توان به‌وجود این نشانه‌ها در یک دست‌بافته اعتماد کرد و آنها را رهنمودِ شناخت اصل و منشأ قومی یا روستایی دست‌بافته دانست.

صرف‌نظر از سستی گرفتن نظام ایل‌نشینی و تجارتی شدن دست‌بافته‌های برون شهری، رویدادی اجتماعی سبب گشته که شناسایی به نسبت دقیق خاستگاه گروهی از دست‌بافته‌های کهن عشایری و روستایی از حیطهٔ امکان بیرون افتد. این رویداد، که طبیعی بوده است و اجتناب‌ناپذیر و چه بسا به همان قدمت کوچ‌نشینی، درهم آمیختن نقشمایه‌ها و سبک‌ها و شیوه‌های رنگرزی و رنگ‌آمیزی و اسلوب‌های بافندگی عشایری و روستایی است در مناطقی که طایفه‌های کوچ‌رو به عادت سالانه ییلاق و قشلاق می‌کرده‌اند. همجواری یا نزدیکی عشایر و روستاهایی که فرش‌بافی داشتند سبب گشت که بافندگان کوچ‌نشین و روستانشین چیزهایی از همدیگر فراگیرند و در دست‌بافت‌های خود به‌کار زنند. نتیجهٔ این درهم‌آمیزی و داد و ستد هنری دست‌بافت‌های مختلط و دو رگه است، که باز شناختن خاستگاه آنها گاه به آسانی تحقق نمی‌یابد.

بخشی بزرگ از فرش‌بافی بعضی ایلات ایران دیر زمانی است که در شهرک‌ها و روستاهای قلمرو آنان انجام می‌گیرد. بیشترین قالی‌هایی که بختیاری خوانده می‌شود دستاورد عشایر لر بختیاری نیست و در شهرستان شهرکرد، به‌ویژه روستاهای چال‌شتر و فرادنبه بافته شده است. قالی‌هایی که به نام طایفهٔ کرد سنجابی به بازار می‌آید کار روستائیان منطقهٔ سکونت این طایفه در غرب کرمانشاهان است. قالی‌های عشایری کردستان عمدتاً در شهرک‌ها و روستاهای منطقهٔ کلیایی و سنقر و شیرین‌آباد تولید می‌گردد. گاه نیز نام یک ایل بزرگ چادرنشین بر تمامی دست‌بافته‌های روستایی و عشایری یک ایالت اطلاق گردیده و ماندگار گشته است. ایل ترک‌زبان افشار کرمان بارزترین نمونهٔ این نام‌گذاری گمراه کننده است. بیش از یک قرن است که جمیع دست‌بافته‌های روستایی و عشایری کرمان با انگ افشاری شناسا گشته است، حال آنکه «تنها بخش کوچکی از آن کار افشارهای این منطقه است و بقیه ثمرهٔ دست روستائیان و اقوام غیرافشاری می‌باشد»[۵۱۲].

مهم‌ترین جوامع عشایری که تا حدود سال ۱۳۳۰ش/۱۹۵۱م توانستند اصالت و ذات ایلیاتی بخشی از دست‌بافته‌های خود را به‌طور نسبی نگاه دارند، بدین شرح تواند بود: ایلات قشقایی و لر و باصری و نفر و ایل عرب جَبّاره در فارس (فرش‌بافی ایلات بهارلو و اینالو، که در آن اوان کم‌وبیش از میان رفته بود، همواره برخوردار از اصالت و استقلال بوده است)؛ ایل لرتبارِ حیات داوودی در استان بوشهر؛ افشارهای چادرنشین پیرامون سیرجان و اَقطاع و بردسیر در کرمان؛ بلوچ‌های استان بلوچستان و سیستان و طایفه‌های کوچک بلوچ و کرد و عرب (خصوصاً طایفهٔ تیموری) در خراسان جنوبی؛ ایل بختیاری در استان چهارمحال و بختیاری؛ ترکمن‌های شمال خراسان و دشت گرگان (یَموت و گوکلان و تَکه) در خراسان شمالی و دشت گرگان؛ شاهسَوَن‌های آذربایجان شرقی و غربی (دشت مغان و مشکین‌شهر و هشترود و میانه) و شاهسون‌های ساوه و اراک و ورامین و گرمسار و نواحی شمالی بیجار؛ طایفه‌های قراگوزلو و کلیایی و سنجابی در همدان و کردستان و کرمانشاه.

اقسام دست‌بافت‌های عشایری

دست‌بافت‌های عشایری از لحاظ چگونگی کاربرد و نوع مصرف به چند گروه منقسم است که عموماً به یکی از اسلوب‌های قالی‌بافی و گلیم‌بافی و جاجیم‌بافی بافته شوند (تصویرهای ۳۱-۴۳) و یا به اسلوب سوزنی‌بافی، که در برخی عشایر پیچ‌بافی/ شیرکی‌پیچی/ پودپیچی/ چینی‌بافی/ سوماخ نام دارد و شاهسون‌ها آنرا کایاک (قایق) خوانند. در شیوهٔ سوزنی‌بافی پودهای رنگارنگ مکمل دور تارهای گلیم سادهٔ تک‌رنگ پیچانده شوند و نقوش رنگارنگ کم‌وبیش برجسته‌ای پدید آورند، گاه تنگاتنگ و گاه پراکنده و جدا از هم. به خلاف گلیم و جاجیم، که پشت و روی آنها هم‌نقش و همرنگ و صاف و قابل استفاده است، پشت دست‌بافته‌های سوزنی پوشیده از پودهای رنگین و خالی از نقش و نگار است. شماری معدود از گروه‌های عشایری بافنده بعضی دست‌بافته‌ها را به اسلوب مختلط فرا می‌آورند، که از گره‌بافی تک‌نگاره‌ها بر روی گلیم سادهٔ یک‌رنگ به هم می‌رسد. این اسلوب که قشقایی‌ها و لرهای فارس آنرا «قالی بُری» گویند، در تداول بازار فرش به «گل برجسته» شناسا است و در حوزهٔ

فرش‌بافی کاشان «صوف» خوانده شود.

در جوامع ایل‌نشین ایران تقریباً برای تمامی چیزهای مورد نیاز، از اسباب‌ها و اشیاء و مواد دم‌دستی تا انباشتنی و حمل کردنی، در سفر و حضر، کیسه‌مانندهایی کوچک و بزرگ، به اسلوب‌های گره‌بافی و گلیم‌بافی و سوزنی‌بافی بافته می‌شود تا بتوان مایحتاج اعضای جامعهٔ چادرنشین را همه‌جا و همه‌وقت فراهم داشت. پرشمارترین و گونه‌گون‌ترین این دست‌بافته‌ها انواع خرجین و جوال (گوال به پهلوی) یا گاله است که جایگزین کیسه و گونی و صندوق و صندوقچه و جعبه‌ها و قوطی‌های بزرگ و کوچک و کیف و جامه‌دان و دیگر لوازم شهرنشینان و روستانشینان است.

جوال

به واقع خرجینی است بزرگ که عمدتاً برای نگهداری آذوقه و اسباب آشپزی و لوازم رنگرزی و کلاف‌های پشم و پوشاک و حمل بر پشت چارپایان باربر به‌کار رود. جوال را در دو لنگه می‌بافند و اغلب با قطعه‌ای گلیمبافت به‌هم می‌دوزند. شکل متعارف جوال مستطیلی است که ضلع بلند در امتداد قائم قرار می‌گیرد. در بعضی جوامع ایلی، از جمله ایلات لر و عرب فارس و لرهای لرستان و بختیاری و افشارهای کرمان و ترکمن‌ها، ضلع بلند در پهنای دست‌بافته می‌افتد.

خُرجین، خُرجینه، خُرجینک

خرجین را خورجین نیز نویسند، به‌طور معمول و متعارف در دو لنگهٔ چارگوش تقریباً مربع، هر لنگه به مساحت حدود ۵۰ سانتیمتر مربع، بافته و به هم دوخته شده است، در خرجین و جوال‌بافی بر سر هر لنگه شکاف‌هایی تعبیه گشته که حلقه‌های از پشم بافته‌ای را، که بر گلیم میان دو لنگه دوخته شده، زنجیروار درهم پیچند و از شکاف‌ها گذرانند و سر خرجین بدین تمهید بسته شود. خرجین و جوال را مردمان شهر و روستا نیز غالباً به‌صورت پشتی به‌کار برند.

برخی خرجین‌ها را ظریف بافند و به زیبایی تمام رنگ‌آمیزی و آرایه‌پردازی کنند. گاه خرجین‌های پدید آمده به مراتب ریزبافت‌تر و نازک‌تر است از ممتازترین قالیچه‌های

عشایری، چون خرجین زیر پا نمی‌افتد و پرطاقت‌تر از قالی و قالیچه است. تا جایی که می‌دانیم اقسام گوناگون خرجین دست‌کم از اواسط سدهٔ ۱۳ق/۱۹م جزو دست‌بافت‌های صادراتی بوده است به گزارش سیدنی چرچیل در سال ۱۳۰۷ق/۱۸۹۰م: «عشایر کوچ‌رو فارس همچنین انواع و اقسام خرجین‌ها را می‌بافند ... که از راه مصر [به اروپا] صادر می‌گردد. این خرجین‌ها بافته از پشم خالص مخلوط با ابریشم است»[۵۱۳].

خرجینه و خرجینک و چنته، خرجین‌های کوچک‌اند که انسان‌ها حمل توانند کرد[۵۱۴]. این اقسام را معمولاً منفرد و تک می‌بافند و برای سهولت حمل، بند از پشم‌بافته‌ای بر آن دوزند که به‌دست گیرند یا از شال کمر و کمربند و یا دیوارهٔ خیمه آویزند. بعضی چنته‌ها دو لنگهٔ متصل به هم است، گاه با میانهٔ گلیم‌بافت بلند تا بتوان برگردهٔ اسبان سواری نهاد. ازاین‌رو در برخی طایفه‌ها آنرا «تَرکِ اسبی» خوانند.

انواعی از خرجین و خرجینه و چنته برای جای دادن و نگهداری و یا حمل لوازم و اشیاء خاصی بافته می‌شوند و نام خاص می‌گیرند. از این شمار است قرآن‌دان و کتاب‌دان و چپق‌دان و قاشق‌دان (قاشق چوبی) و سوزن‌نخ‌دان و تیردان (تیر و میخ چوبی چادر) و نمکدان (نمک بلور و نمک سنگ) و فشنگ‌دان و ... . این انواع همه تک بافته‌اند و هریک به شکل و ابعاد خاص خود.

اهمیت اسب و چارپایان باربر برای عشایر کوچ‌رو سبب گشته که گروهی زیبا و رنگارنگ از بافته‌های ایلیاتی اختصاصاً برای به‌کار گرفتن و آراستن این جانوران به اسلوب‌های مختلف بافندگی پدید آید. این دست‌بافته‌ها مشتمل است بر انواع جل اسب و رواسبی و روزینی و روپالانی و سینه‌بند مادیان و گردن‌آویز و پیشانی‌بند شتر و رانکی الاغ و نوارِ مال‌بند، که برخی چون سینه‌بند مادیان جنبهٔ تزیینی صرف دارد و بعضی چون جل اسب برای پوشانیدن و گرم نگاه داشتن اسب و قاطر است.

دیگر ملزومات بافتهٔ عشایر جانماز و سجاده و کف ننو و سفره و «قالیچهٔ حمام» می‌باشد که برخی جاها حمامی نامیده شده است. قالیچهٔ حمام را عمدتاً عشایر یکجانشین می‌بافته‌اند و بیشتر هم برای مردمان شهرنشین. دیگر، نوار تزیینی دور چادر است که نزد همهٔ ایلات چادرنشین رسم نیست. بیشترین نوارهای دور چادر بافت ترکمن‌ها است.

یکی از بدیع‌ترین و کارسازترین دست‌بافته‌های عشایر چادرنشین مَفَرش است که

جامه و رختخواب و متکا، و نیز پشتی و فرش و پوشاک، در آن نهند. در برخی جوامع ایلی مفرش را «رختخواب پیچ» و «خوابگاه» خوانند. مفرش به شکل مکعب مستطیل بافته می‌شده و کم‌وبیش به اندازه و حجم صندوق و جامه‌دانی بسیار بزرگ که با تعبیهٔ قلاب‌ها و تسمه‌های چرمی، که بر آن می‌دوخته‌اند، باز و بسته می‌شده است. مفرش را بیشتر از گلیم منقش سازند یا گلیمی ساده و یک رنگ که به اسلوب سوزنی نقوش رنگارنگ بر آن بافند. مفرش‌های گره‌بافته، که غالباً بسیار ریزبافت و ظریف و حتی با پودهای ابریشمین ساخته شده، ظاهراً خاصهٔ خوانین و کلانتران بوده و ازاین‌رو کمیاب است.

گَبِّه

از انواع خاص قالی‌بافی گبِه است که تا چندی پیش تنها نزد بختیاری‌ها (که آنرا خِرسَک گویند) و لرهای فارس (طایفه‌های بویراحمدی و کهگیلویه و نیز بافندگان لرِ شول گناوه و دهستان حیات‌داوود) و قشقایی‌ها (که به احتمال زیاد گبه‌بافی را از همسایگان ییلاقی خود لرها فرا گرفته‌اند)، متداول بوده است. فرق گبه و قالی در تعداد پودها و بلندی پرز است، که در گبه به‌جای یک تا سه پود معمول در قالی‌بافی بیش از ۳ پود و گاه بیش از ۶ و حتی ۱۰-۱۴ رج پود به‌کار گرفته می‌شود، و بلندی پرزها حدود ۲ سانتی‌متر است، که کم‌وبیش دو برابر درشت‌بافت‌ترین قالی‌ها است. نتیجهٔ این اسلوب آن باشد که پرزهای بلند گبه بر سطح به نسبت فراخی که پودهای میان ۲ رج گره به هم رسانده، به نرمی و لغزندگی روی پرزهای میان رج بعدی گره بیفتد و دست‌بافت را هرچه بیشتر نرم و مواج و لَخت و سبک کند. به سبب همین نرمی و سبکی است که گبه در اصل مصرف رواندازِ زمستانی داشته و در سر و ته آن هم ریشه‌بافی نمی‌شده و لبه‌دوزی می‌گردیده تا سر و رو را به وقت خواب نیازارد. و باز به همین ملاحظهٔ کاربردی است که برخی گبه‌های لری و قشقایی دو رو بوده و هر دو سمت دست‌بافت خواب و پرز داشته و گبهٔ پتویی خوانده می‌شده است.

سرآغاز گبه‌بافی و نیز ریشهٔ لفظ گبه دانسته نیست. فرش‌های پرزدار گره‌بافتهٔ چندین پوده‌ای (تا ۸ رج پود) که به سال ۱۳۵۹ش/۱۹۸۰م در مصر پیدا شده، که بافت مصر

نیست و از سدهٔ ۵ق/۱۱م باید باشد، و نیز فرشپاره‌هایی که به همین اسلوب در سوریه (از سدهٔ ۳م) و در غار الطار عراق (از سدهٔ ۳ق‌م تا سدهٔ ۳م) به دست افتاده است[۵۱۵]، ممکن است از نخستین نمونه‌های گبه‌بافی باشد. کهن‌ترین متنی که واژهٔ گبه در آن آمده فرمان شاه تهماسپ اول است که در سال ۹۵۱ق/۱۵۴۴م برای پذیرایی همایون پادشاه گورکانی فرمان می‌دهد «قالی‌های کار خراسان ابریشمی و گبه و نمدهای جامی و سوزنی‌ها بیندازند»[۵۱۶]. پیدا است گبه اهمیتی داشته که همراه با قالی‌های ابریشمین زیر پای پادشاهان می‌افکنده‌اند.

گبه، که از آغاز دههٔ ۱۳۵۰ش/۱۹۷۰م سخت مورد توجه اروپاییان قرار گرفته و به برکت صادرات پرحجمش (که از اواسط دههٔ ۱۳۶۰ش/۱۹۸۰م آغاز شد) تولید آن، به‌کارفرمایی بازرگانان فرش، چند سالی به ارقام نجومی سنجیده می‌شد، در اوایل سدهٔ ۱۴ق/ اواخر سدهٔ ۱۹م تا اواسط سدهٔ ۱۴ق/ اوایل سدهٔ ۲۰م به مقدار زیاد از فارس به امریکای شمالی صادر می‌گردید، لیکن پس از چندی از چشم افتاد و سالیان دراز (به مدت تقریباً ۶۰ سال) فراموش گشت. فرش‌شناس امریکایی، مامفورد، نخستین نویسنده‌ای بود که به اهمیت گبه پی برد و ویژگی‌های ساختاری آنرا ــ چندین دهه پیش از آنکه تجزیه و تحلیل فنی اسلوب قالی‌بافی آغاز شود ــ در سال ۱۳۱۸ق/۱۹۰۰م بدین شرح برشمرد: «شاید نامتعارف‌ترین فرش شیراز [فارس] که به آمریکا می‌آید آن نوع خاص باشد که زمینه‌ای ساده و یک رنگ و حاشیه‌ای راه‌راه و رنگارنگ دارد، تمامی زمینه و حاشیه خالی از پیرایهٔ نقش و نگار ... [و] پس از هر رج گره ۶ تا ۸ رشتهٔ پود رنگی ... »[۵۱۷]. گبه‌هایی که از اواخر دههٔ ۱۳۶۰ش/ اواخر دههٔ ۱۹۸۰م بافته می‌شود، ۲ پود بیش ندارد و به واقع قالی گبه است که با طرح و نقش گبه می‌بافند و پرز آن به بلندی گبه نیست و کم‌وبیش در حد قالی‌های درشت‌باف است، هرچند گره‌هایش بیش از گره‌بافته‌های درشت‌باف متعارف باشد.

جاجیم

از دست‌بافته‌های شبه‌گلیم و بدون پرز خاص بعضی عشایر است که مانند گبه هم کاربرد زیرانداز و گستردنی داشته و هم به‌جای روانداز و لحاف و پتو به کار می‌آمده

است. به خلاف گلیم که «پود رو» است و طرح و نقش آن از پودهای رنگارنگ به هم می‌رسد، جاجیم دست‌بافتی است «تار رو» که تارهای رنگی نقش‌آفرین‌اند. به اقتضای عمل نقش‌پردازی تارهای قائم، طرح و نقش جاجیم همواره راه راه و در امتداد قائم است، حتی اگر برای نقش‌پردازی از پودها نیز بهره گیرند. طراحی بیشترین جاجیم‌ها بر راه راه و محرمات ساده یا منقش استوار است و برخی بر چهارخانه‌های رنگارنگ چسبیده به‌هم.

جاجیم به خلاف گلیم یکپارچه نیست و در چند قطعهٔ بلند بافته و از پهنا به‌هم دوخته شود. جاجیم‌های فارس و لرستان از دو قطعه فراهم آمده و جاجیم‌های شاهسون دست‌کم ۳ و حَداکثر ۱۰ پارهٔ به هم دوخته است. در اسلوبی دیگر از جاجیم‌بافی، دار را اندکی پهن‌تر از حد معمول می‌سازند و جاجیم دراز را از پهنا می‌برند و چند قطعه جاجیم یکپارچهٔ فراهم آمده را در یک تکه ته‌دوزی و سردوزی و مهر می‌کنند. ظریف‌ترین و رنگارنگ‌ترین جاجیم‌ها دستاورد شاهسون‌ها است، که برخی از آنها با اسلوب پودپیچی/سوزنی همراه است. اغلب عشایر جاجیم‌بافی را سالیانی پیش از گلیم‌بافی کم و بیش ترک گفته‌اند، مگر شاهسون‌های دشت مغان که به‌رغم کاهش تولید هنوز بافته‌های جاجیمی زیبایی پدید می‌آورند.

پیوست: فرشپاره‌های ساسانی موزهٔ ملی کویت

در سال ۱۳۹۰ش/۲۰۱۱م همزمان با آفتابی شدن و به حراج رفتن نخستین فرش گره‌بافتهٔ دورهٔ ساسانی، که ابعاد و اندازهٔ آن به صورت نخستین بر دوام مانده باشد (نک: سطور پیشین)، سوداگران بین‌المللی میراث فرهنگی حدود ۲۰ فرشپارهٔ گره‌بافتهٔ ساسانی را به شیخ ناصر صباح الاحمد الصباح عرضه کردند که خریده شده و در موزهٔ ملی کویت جای گرفت (تصویرهای ۴۴-۴۹).

گفته‌اند که این فرشپاره‌ها، که آزمایش کربن ۱۴ قدمت آنها را به تفاریق از سدهٔ ۲م تا نیمهٔ نخست سدهٔ ۶م برآورد کرده است ــ منطبق بر اواخر پادشاهی اشکانی و کم‌وبیش ۳۷۰ سال از دورهٔ ۴۳۰ سالهٔ شاهنشاهی ساسانی (۲۲۴-۶۵۹م) ــ از گورهای سَمَنگان، شمال غربی افغانستان امروزی، بیرون آمده است[۵۱۸]. گذشته از آنکه به

گفته‌های سوداگران غیرقانونی ــ که پنهان‌کاری از لوازم حرفهٔ آنان باشد ــ اعتماد نتوان کرد، وضع اقلیمی و جوی و زمین‌شناختی گورپشته‌های سمنگان نه چنان است که پاره‌هایی از این دست‌بافته‌های عتیق را برکنار از رطوبت و بدون پوسیدگی در این مدت دراز نگاه دارد.

احتمال باید داد که این فرشپاره‌ها در همان سال ۲۰۰۹م، که نخستین گره‌بافتهٔ به نسبت تندرست روزگار ساسانیان برای تاریخ‌گذاری کربن ۱۴ به آزمایشگاه سپرده شد (نک: سطور پیشین)، به شیخ ناصر صباح فروخته شده و جملگی آنها نیز از زیر شن‌های خشک کویر لوت بیرون آمده باشد. این احتمال به یقین نزدیک‌تر می‌آید چون می‌دانیم که یگانه قالی به نسبت تندرست ساسانی، که درتاریخ هنر فرش‌بافی جهان در حکم قالی پازیریک عصر ساسانی است، برخلاف انتظار بی‌سر و صدا و بی‌آنکه محل کشف آن اعلام شود در پشت پردهٔ حراجی از فروشندهٔ ناشناس به خریدار ناشناس فروخته شد، و از آن پس نیز سخنی از آن به میان نیامده است. این نیز هست که تا زمان نشر کاتالوگ ۱۸۶ صفحه‌ای فرش‌های مجموعهٔ الصباح در اواخر سال ۲۰۱۲م، گزارشی دربارهٔ وجود فرشپاره‌های ساسانی در آن مجموعهٔ عظیم بسیار مشهور به چاپ نرسیده، هرچند شنیده شده که این فرشپاره‌ها چند سال پیش از تدوین کاتالوگ به مجموعه راه یافته است.

به‌هرتقدیر، فرشپاره‌ها همه درشت‌بافت و ضخیم است و ماهیت عشایری ـ روستایی دارد. جملگی نیز بسان قالی ساسانیِ به حراج رفته با گرهٔ نامتقارن بافته شده که به حکم آن خاستگاه آنها را شرق ایران باید دانست.

ویژگی بارز نقش‌پردازی حاشیه‌های این گره‌بافته‌های باستانی کاربرد زنجیرهٔ قلاب مانند مشهور به «سگ دونده» است که به سان نقشمایهٔ «استاندارد» در امتداد ۵ قرن در حاشیهٔ باریک تمامی آنها اغلب به رنگ‌های سفید و قرمز به‌کار گرفته شده است. ویژگی دیگر، بافته‌های در اهتزاز بر گردن گوزن‌ها است (نک: تصویر۴۸)، درست بسان گوزنِ در ظرف نقرهٔ ساسانی موزهٔ ارمیتاژ (تصویر۴۹) و قرقاول‌های ابریشمین[۵۱۹].

پی‌نوشت

۱. دهخدا، معین، ذیل واژهٔ قالی

۲. حمدالله مستوفی، ۹۷

۳. بلاذری، ۲۸۳

۴. ابن‌فقیه، ۱۳۵

۵. نک: ص ۱۹۱

۶. نک: ص ۹۱

۷. نک: ص ۱۶۰

۸. نک: ص ۷۳، ۳۷۲-۳۷۳

۹. حصوری، «واژهٔ قالی»، ۵۷-۵۸

۱۰. فرگرد ۲ بندهای ۲ و ۳ به نقل از حصوری، همان، ۵۹

۱۱. همو، همانجا

۱۲. *آثار الرضویه*، ۲۵۸

۱۳. برای نمونه‌های متأخر کتیبه‌های بافتهٔ «غالی» نک: پرهام، *شاهکارها*، ۱۱۷، ۱۶۰، ۱۷۵، ۲۱۸

۱۴. *اکبرنامه*، ۶۰۳/۳

۱۵. حصوری، همانجا

16. Erdmann, «The Pattern...», 66

17. Rudenko, 302

18. Khlopin, 116

19. ibid

20. Barber, 34

۲۱. حصوری، «ابزارهای ...»، ۱۹-۲۰

22. Kawami, «Archaelogical...», 11, «Ancient...», 99; Rubinson, 859

23. Stein, *Innermost*..., I/227-32, 250-58, IV/XLIV, *Serindia*, pl. IV/XXXVII

24. Fujii, 35-46; Sakamoto, 2-17

25. Kawami, «Archaelogical», 15

۲۶. پوپ، ۲۶۴۲/۶

27. Gans-Rucdin, *The Splendour*..., 13

28. Pfister, 1-8, pl. IV, fig 224

29. Rudenko, 298-304

۳۰. گیرشمن، *هنر ایران در دوران ماد و ...*، ۳۶۰

31. Erdmann, *Der Orientalischc*..., 14

32. id, «The Pattern», 3160

33. ibid

34. Haack, 15

35. See: Bennett, *Rugs and*..., 38

36. Rubinson, 859

37. Barakova, 120

38. ibid

39. ibid

40. Rudenko, 298-304

۴۱. لایارد، سفرنامه، ۷۷

۴۲. پرهام، *دستبافتهای*، ۱۰۱/۲-۱۰۲، ۳۴۷-۳۴۸، تصویرهای ۱۷۹-۱۸۱

۴۳. هرینگتون، ۶۲

۴۴. همانجا

45.Fransces, «A Museum...», 7

46. Opie, 33

47. Dimand, 6

48. Parham, «How Altaic/...», 35

49. id, «Carpet...», I/357

۵۰. پرهام، «ماجرای شگفت ... »، ۱۱؛

Parham, «L'oringine...», 43

51.Rice, 150

52. ibid

53. Stronach, 12

54. Thompson, 21

55. Parham, «L'oringine», 42

56. Pfister, fig 224, pl. IV; Sakamoto, 3-5

57. Albenda, 1-34

58. Martin, *A History*..., I/7

59. ibid, 8

60. Tilia, I/108

61. Barber, 212

62. ibid

63. Plutarch, 29.5

64. Rudenko, 299

65. Pope, 274

۶۶. پوپ، ۲۶۲۲/۶

۶۷. همانجا

۶۸. *یشتها*، ۱۴۵/۲

69. Martin, *A History*, I/4

70. Bidder, 8

۷۱.پوپ، ۲۸۲۳/۶، حاشیهٔ ۸۶؛

Bidder, 31

۷۲. پوپ، ۲۶۲۲/۶

73. Bidder, 33

۷۴. پوپ، ۲۶۲۳/۶

۷۵. مسعودی، ۲۵۸/۱

76. Bidder, 19-20

77. id, 46-47

۷۸. پوپ، همانجا

۷۹. طبری، ترجمهٔ بلعمی، ۱۷-۱۸

80. Savory, 835; Gans-Ruedin, *Antique*..., 21; ادواردز، ۳

81. Erdmann, *Seven Hundred*..., 66

82. Martin, *A History*, II/147, fig. 376

۸۳. پوپ، ۲۶۲۴/۶

۸۴. یادداشت نگارنده

85. Reyburn, 1

۸۶. ادواردز، ۳

87. Barber, 33

88. ibid

89. Mallett, 32

90. Mellart, *A Nolithic*..., 5

91. id, «Some Notes...», 26

92. Andrea, 11

93. Mellart, *The Goddess*...

94. Collon, 121

95. Eiland, «The Goddess...», 23; Mallett, 42

96. Eiland, ibid, 26

97. Mallett, ibid

98. ibid

99. Rudenko, 205-206

100. id, 296

101.Herzfeld, 5, LXXII

102. Rudenko, 205-206

103. see: Parham, «Reciprocal...», 25-33;

پرهام، *شاهکارها*، ۸۸، لوح ۱۹

۱۰۴. گیرشمن، *هنر ایران در دوران ماد و*، ۳۶۲

105. Parham, ibid, 26

۱۰۶. نک: گدار، لوح ۵۸

۱۰۷. گیرشمن، همانجا

108. Stein, *Innermost*..., IV/pl. LXXXVII

۱۰۹.پوپ، لوحهای ۱۹۷/۷، ۱۹۸ الف، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱ پ، ۲۰۲؛

Shepherd, 1109-12, pls. 110 b-c, 111 b-c

۱۱۰. پوپ، لوحهای ۱۹۷/۷، ۲۰۰، ۲۰۲ الف ـ پ

111. Shepherd, 1100

۱۱۲. پرهام، *شاهکارها*، ۱۷۶، لوح ۵۳

113. Kawami, «Ancient», 97

114. Ittig, 39

115. Kawami, ibid

۱۱۶. مقریزی، ۴۴۹/۱

۱۱۷. ابن‌حوقل، ۲۹۹

118. Dimand, 11-12

119. id, 12

120. id, fig. 18-19

121. id, Fig. 21

۱۲۲. نک: پوپ، ۷/ لوح‌های ۲۰۲ الف ـ پ؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویرهای ۶۸-۶۹، ۱۳۶ ب

123. Schmitz, IV/863-864

124. Galea-Blanc, 26, 28

125. Schmitz, 863-864

126. id, IV/864

127. Mackie, «Coverd...», 33

128. Hali, XV/168

129. Gropp, 96-101; Hermann, 350-351

130. Day, 115

131. Folsach, 80-87

132. id, 81

133. Komaroff, 169

134. Folsach, 87

135.Komaroff, fig.1

۱۳۶. پوپ، ۸/لوح‌های ۵۱۶-۵۱۷

۱۳۷. همو، ۹/لوح‌های ۶۵۹ الف، ۶۶۲ الف، ۷۰۷ پ، ۷۰۹، ۷۷۳ ب، ۱۳/لوح‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۹

138. Erdmann, *Seven Hundred*, 44

139. Day, 62, 65

140. Erdmann, ibid, figs. 23-30, 106

141. Mackie, «A Piece...», 16-17

142. Day, 115

143. Martin, *A History*, fig. I/58

144. id, «A Shiraz...», 130-131

145. Gantzhorn, 216-217

146. Martin, *A History*, I/31-32

147. Sakisian, 9-22, 222-235

۱۴۸. پوپ، ۲۶۲۹/۶

۱۴۹. همو، ۲۶۳۰/۶

150. Briggs, «Timurid...(I)», 20-54

151. id, «Timurid...(II)», 146-158

152. Gray, *The Arts...*, pl. L; Lentz, 221; Dimand, 28-29; Spuhler, «Carpets and...», 698-700

153. Dimand, ibid

۱۵۴. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۰۷

155. Spuhler, ibid, pl. 5; Walker, 866

156. Dimand, fig. 59

۱۵۷. پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۱۱۲-۱۱۱۳

۱۵۸. همو، ۲۶۳۰/۶

159. Spuhler, ibid, 698

160. Gray, «The Tradition...», 319

۱۶۱. ابن‌زبیر، ۲۱۵-۲۱۶

۱۶۲. *حدود العالم*، ۱۳۰

۱۶۳. اصطخری، ۱۳۴

۱۶۴. مقدسی، ۶۲۹/۲، ۶۵۸

۱۶۵. ابن‌حوقل، ۲۹۹

۱۶۶. حدودالعالم، ۱۰۲، ۱۳۵

۱۶۷. اصطخری، ۱۴۵

۱۶۸. مقریزی، ۴۴۹/۱

۱۶۹. ابن‌خلدون، *العبر*، ۲۹۴/۳

۱۷۰. ابن‌خلکان، ۴۵۱/۵

۱۷۱. *تاریخ سیستان*، ۲۳۰

۱۷۲. پوپ، ۲۶۲۹/۶

173. Martin, *A History*, I/80

۱۷۴. ص ۱۵۷-۱۵۸

۱۷۵۳. ص ۱۳۴

۱۷۶. ص ۱۲۱-۱۲۲

۱۷۷. ص ۱۵۵

۱۷۸. ص ۸۱-۸۲

۱۷۹./*حسن‌التقاسیم*، ۱۵۹/۱-۱۶۰

۱۸۰. *حدودالعالم*، ۱۳۰

۱۸۱. مقدسی، ۶۵۸/۲

۱۸۲. اصطخری، ۱۳۴

۱۸۳. همو، ۶۳۱/۲-۶۳۲

۱۸۴. همو، ۶۳۹/۲

۱۸۵. همانجا

۱۸۶. همانجا

۱۸۷. ص ۱۵۸

۱۸۸. ص ۱۵۹

۱۸۹. ص ۱۶۰

۱۹۰. ص ۱۶۳

۱۹۱. ۵۵۵/۲

۱۹۲. ۵۶۴/۲

۱۹۳. ص ۱۸۱

۱۹۴. تنوخی، ۳۵۵/۱

۱۹۵. عریب بن سعد، ۴۷

۱۹۶. *ثمارالقلوب*، ۲۴۸

۱۹۷. ص ۵۳

۱۹۸. ص ۴۰۸

۱۹۹. متز، ۱۹۹/۲

۲۰۰. ابن‌فقیه، ۱۴۹؛ ابن‌رسته، ۷۷۷؛ *حدودالعالم*، ۱۴۵

۲۰۱. ص ۱۰۲

۲۰۲. ابن‌خلدون، *مقدمه*، ۱۹۴

۲۰۳. بیهقی، ۵۹۷

۲۰۴. اصطخری، ۱۶۶

۲۰۵. *حدودالعالم*، ۹۵، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۲

۲۰۶. ثعالبی، *لطائف*، ۲۱۳

۲۰۷. ثعالبی، *ثمارالقلوب*، ۲۴۸

208. Martin, *A History*, I/7

۲۰۹. ص ۱۰۷

۲۱۰. ص ۱۴۵

۲۱۱. ص ۱۵۰

۲۱۲. ص ۱۵۲

213. Dimand, 13

214. ibid

215. id, fig. 23

۲۱۶. ص ۳۰

۲۱۷. ص ۵۸-۵۹

۲۱۸. ابن‌زبیر، ۱۱۹

۲۱۹. نظامی عروضی، ۳۵

220. See: Gluck, 266-272

۲۲۱. ص ۱۸۱

۲۲۲. *حکایة*، ۳۷

۲۲۳. ص ۵۳

۲۲۴. همانجا

۲۲۵. بهایی غزولی، ۵۸/۱-۵۹

۲۲۶. مسعودی، ۵۳۷/۲

۲۲۷. عریب بن سعد، ۶۹۲۷

۲۲۸. همو، ۶۹۲۹

۲۲۹. ابن‌کثیر، ۳۲۲/۱۱

۲۳۰. عریب بن سعد، ۶۹۰۰-۶۹۰۱

۲۳۱. طبری، *تاریخ*، ۶۰۰۷/۱۴

۲۳۲. ابن‌زبیر، ۲۲۹

۲۳۳. ص ۲۰۹/۱

234. see. Ala Firouz, 206

۲۳۵. ص ۴۴۱/۱

۲۳۶. نظام‌الدین شامی، ۱۰

۲۳۷. ص ۲۳۰، ۲۷۰

۲۳۸. مارکوپولو، ۴۵

۲۳۹. همو، ۴۱

۲۴۰. ص ۱۶۲

۲۴۱. پوپ، ۲۶۲۹/۶

۲۴۲. یاقوت، ۱۵/۲

۲۴۳. مارکوپولو، ۳۲-۳۳

۲۴۴. ص ۵۹

۲۴۵. ص ۶۸

۲۴۶. ص ۷۰

۲۴۷. ص ۷۱

۲۴۸. پوپ، ۱۲/ لوحهای ۱۱۳۴-۱۱۳۶

۲۴۹. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۱۸

۲۵۰. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۹۱؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویرهای ۳۸۹ الف، ب

۲۵۱. همو، ۱۲/ لوح ۱۲۰۶؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویرهای ۱۲۹ الف، ب

۲۵۲. پوپ، ۱۲/ لوحهای ۱۱۳۷-۱۱۳۹

۲۵۳. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۲۸

254. See: Erdmann, *Seven Hundred*, 126, fig. 151

۲۵۵. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۴۱

۲۵۶. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۷۴

۲۵۷. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۲۸۸

۲۵۸. پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۵۴-۱۲۵۵

۲۵۹. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۴۰

۲۶۰. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۷۷

۲۶۱. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۱۲۷

۲۶۲. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۳۰

263. see: Hall, 116

264. Walker, 869; Erdmann, *Seven Hundred*, 168

۲۶۵. پوپ، ۲۲۹۸/۶-۲۲۹۹

۲۶۶. همو، ۲۲۹۶/۶-۲۲۹۸

267. Martin, *The Miniature...*, I/63, 117

268. Day, 117; Bennett, «The Emprer's...», 12

۲۶۹. پوپ، ۲۸۳۶/۶ حاشیهٔ ۳۰۶؛

Formenton, 37; Bennett, ibid

۲۷۰. ص۲۶۸۵/۶

271. Day, ibid

272. see: Bennett, ibid

۲۷۳. ۱۲/ لوح ۱۱۴۱

۲۷۴. ۱۲/ لوح ۱۱۴۰

۲۷۵. پوپ، ۲۶۵۷/۶

276. Erdmann, *Seven Hundred*, 74-75, fig. 220

277. ibid, 29-30

278. Sarre, *Persische...*, 127

۲۷۹. نک: زاره، سراسر کتاب

280. see: Stebbing

281. Weaver, «The Ardabil...», 48

282. Jacoby, 27

283. King, 88

284. ibid

۲۸۵ بامداد، ۲۲۳/۱

286. Holmes, 37-38

۲۸۷. پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۹۶، ۹۸، ۱۰۰، حاشیهٔ ۱۵

288. Stead, 7-15

289. Bennett, *Rugs and...*, 47

290. Weaver, *Iran...*, 98-122

۲۹۱. *گنجینهٔ شیخ صفی*، ۲

292. Morton, «Carpets...»

293. Weaver, «The Ardabil», 50

294. Walker, 869

۲۹۵. به محاسبهٔ پوپ ۱۱۲۸ سانتی‌متر، نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۳۶

296. Weaver, ibid, 45

297. ibid

۲۹۸. پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۱۰۱؛ حاشیهٔ ۲۱

۲۹۹. ص۴۹۷/۲

۳۰۰. الئاریوس، ۴۹۶/۲

۳۰۱. دیباج، ۵۹

۳۰۲. همانجا

303. Weaver, ibid, 43

۳۰۴. پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۹۸

305. King, 82-92

306. see: Wearden, 103-104

307. King, 92

308. Blair, 142-148

۳۰۹. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۶۲

۳۱۰. مامفورد در سال ۱۹۰۳ یکی از مشهورترین قالی‌های این گروه را ــ پوپ، ۱۲/لوح ۱۱۵۲ که اینک در موزهٔ هنری فیلادلفیا است ــ چنین ستوده بود: «نزدیک شده به اوج اعتلایی که قالی مشرق زمین بدان نایل آمده است»، و بن‌گویلت همین قالی را در حراج به ۳۸٬۰۰۰ دلار خرید، ۱۰ سال پس از فروخته شدن قالی اردبیل موزهٔ ویکتوریا و آلبرت به حدود ۳٬۰۰۰ دلار نک:

Towner, 184

۳۱۱. نک: پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۱۶۸ الف و ۱۱۶۹ الف

312. Erdmann, «The Art...», 170-183

او چندی بعد «اوایل سدهٔ نوزدهم» را جایگزین «سدهٔ هجدهم» ساخت

313. Beattie, *The Theyssen...*, 105-111

314. Ellis, «The Ottoman...», 113

315. Spuhler, «Das Teppich...», 37

316. Eiland, «Gilding...», 11-12

317. ibid, 9

318. Bennett, «Splendours...(1)», 40

۳۱۹. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۶۸ الف

320. Hall, 118

۳۲۱. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۵۸

322. Mills, 8-9

323. Tezcan, 33-35

324. Franses, «Some wool...», 115-116

325. Enez, 31-32

326. Eiland, «Salting...», 29-30

۳۲۷. نک پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲

328. Hammer-Purgstall, III/520-521

۳۲۹. فریدون بک، ۱۲/۲

۳۳۰. نک: کیانی، ۸۱۶

۳۳۱. ابوالفضل علامی، *آیین اکبری*، ۳۳/۱

۳۳۲. پوپ «سبزوار جنوب هرات» را نیز محتمل دانسته ــ ۲۷۱۶/۶ ــ که درست نمی‌آید چون در آن عصر نام این شهر اسفزار بوده و در قرن گذشته «سبزوار هرات» شده است

333. Sarre, *Die Ausstellung von...*

۳۳۴. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۷۷؛

see: Yerkes

۳۳۵. پوپ، ۲۶۷۶/۶

336. Franses, «A Museum...», 5

337. Franses, ibid, 5-6

۳۳۸. پوپ، ۲۶۷۶/۶، ۱۲/لوح ۱۱۷۷؛

Erdmann, *Seven Hundred*, 183; Dimand, 53

339. Dimand, ibid

۳۴۰. نک: مشکور، ، ۳۷۵

۳۴۱. اسکندر بیک، ۸۲/۱

۳۴۲. ابوالفضل علامی، *آیین اکبری*، ۳۳/۱

۳۴۳. همو، *اکبرنامه*، ۶۰۳/۳

۳۴۴. اسکندر بیک، ۴۲۹/۲

۳۴۵. مانکوفسکی، ۶/ ۲۷۸۳-۲۷۸۴؛ پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۶۸ ب

۳۴۶. نک: پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۴۶-۱۲۵۰، ۱۲۶۸ ب؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویرهای ۱۳۵ الف ـ پ

۳۴۷. دادگر، لوح‌های ۱۱۶-۱۱۸؛

Spuhler, «Das Teppich», 97

۳۴۸. پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۶۲-۱۲۶۶، ۱۲۶۷ الف ـ ب، ۱۲۶۸ الف ـ ب، ۱۲۶۹ الف ـ ب

۳۴۹. کرمن، ۲۴۶۱/۵-۲۴۶۳

۳۵۰. پوپ، ۱۱/ لوح‌های ۱۰۹۰-۱۰۹۲

۳۵۱. همو، ۱۱/ لوح‌های ۱۰۹۰-۱۰۹۱

352. Franses, «A Museum», 19

۳۵۳. پوپ، ۱۱/ لوح ۱۰۹۱، ۱۲/ لوح ۱۲۶۸ الف

۳۵۴. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/تصویرهای ۱۳۹، ۱۴۰

355. Sugimura, 108

۳۵۶. نک: پرهام، «فصل۵۵، هنر فرشبافی»، ۱۱۳؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/تصویر ۱۴۱

۳۵۷. همان، ۱۵/ تصویر ۲۵۱

۳۵۸. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۱۸

۳۵۹. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۶۷ ب؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۲۵۲؛

The Splendour, III/163

۳۶۰. ۱۲/ لوح‌های ۱۲۰۴ الف و ب، ۱۲۰۵-۱۲۰۸، ۱۲۱۰

۳۶۱. همان، لوح‌های ۱۲۱۱، ۱۲۱۲

۳۶۲. پوپ، ۲۶۹۵/۶

۳۶۳. نک: دادگر، ۲۰، برای تصویر واضح‌تر نک: *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۱۶۳ الف

364. Bennett, *Rugs and*, 66

۳۶۵. نیز نک: پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۱۸-۱۲۲۲، ۱۲۲۴-۱۲۲۹

366. Martin, *A History*, I/78

۳۶۷. پوپ، ۲۷۰۵/۶

۳۶۸. نک: پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۱۱۰

369. Erdmann, «The Art», 175, 178, *Oriental Carpets...*, 40

370. Ellis, «Kirman's...», 19

371. Beattie, *Carpets of...*, 14, 63-73

372. ibid, 14;

برای تاریخچهٔ به نسبت جامع مراحل پژوهش و بررسی خاستگاه قالی‌های «گلدانی» و «سانگوشکو» نک:

Bennett, «Splendours...(2)», 38-41

۳۷۳. نک: پوپ، ۱۲/ لوح سیاه و سفید ۱۲۳۲؛ *سیری در هنر ایران*، ۱۵/۳۸۶-۳۸۷ تصویرهای رنگی ۲۴۸ الف و ب

374. Teixeira, 243

375. Francklin, 148;

فرانکلین، ۴۵

۳۷۶. پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۳۴-۱۲۳۶

۳۷۷. همو، ۱۲/ لوح ۱۲۱۵

378. Bennett, «Isfahan...», 35-43

۳۷۹. نک: پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۴۴-۱۲۴۵

380. Erdmann, *Seven Hundred*, 99-100

۳۸۱. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۵۲

382. Bennett, ibid, 43

383. Gans-Ruedin, *The Splendour*, 104-105

۳۸۴. نک: سیری در هنر ایران، ۱۵/ تصویرهای ۱۶۵-۱۶۸

۳۸۵. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۷۱

386. Erdmann, *Seven Hundred*, 157, pl. XIV

۳۸۷. نک: *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۱۶۶

۳۸۸. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۴۴

۳۸۹. همو، ۱۲/ لوح ۱۱۸۵

۳۹۰. اسکندربیک، ۷۴۳/۳

۳۹۱. ناصرالدین شاه، ۱۲۵

392. Agha-Oglu, 30-38

۳۹۳. نک: ماهر، ۵-۷

۳۹۴. نک: پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۱۲۳-۱۲۴

۳۹۵. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۱۶۶

396. Agh-oglu, 30-31

۳۹۷. اسکندر بیک، همانجا

۳۹۸. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۸۵

۳۹۹. نک: همو، ۱۲/ لوح ۱۲۵۴

400. see: Bennett, «Denmartk's...», 18-19

۴۰۱. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۵۷

۴۰۲. همو، ۱۲/لوح‌های ۱۲۵۸-۱۲۶۰

۴۰۳. یک نیمه به صورت رنگی عکس‌برداری و در پایان جلد ۱۲ طبع فارسی *سیری در هنر ایران* چاپ شده است. نیمهٔ دوم نیز به طریقهٔ رنگی همراه با ۴ قالیچهٔ باقی ماندهٔ مجموعه به شماره‌های ۱۶۹-۱۷۴ در جلد ۱۵ همان کتاب به چاپ رسیده است

۴۰۴. نک: ناصرالدین شاه، ۱۱۱

۴۰۵. نک: *سیری در هنر ایران*، ۲۸۴۹/۶، حاشیهٔ ۴۹۷-۴۹۸

۴۰۶. نک: مانکوفسکی، ۱۲/ ۲۷۸۲

407. Batari, introduction

408. see: Erdmann, *Seven Hundred*, fig. 8

409. Savory, 835

410. Batari, ibid

411. «The Inventories...», 175, 181

۴۱۲. به نقل از پوپ، ۲۸۱۵/۶، حاشیهٔ ۳

۴۱۳. ابوالفضل علامی، *آیین اکبری*، ۳۳/۱

414. Temple, 88

415. Bidder, 25, 87

۴۱۶. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۳۷

417. Erdmann, *Seven Hundred*, 94

418. Mumford, 174

۴۱۹. افشار، *تاریخ یزد*، ۲۶۵/۱

420. Ittig, 37-38

۴۲۱. پوپ، ۱۲/لوح ۱۲۳۴، نیز برای دو قالی همتای آن نک: ۱۲/لوح‌های ۱۲۳۵-۱۲۳۶

۴۲۲. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/تصویر ۲۴۸ الف

423. Edwards, 5; Helfgott, «Production and...», 114

۴۲۴. محمدکاظم، ۴۱۰/۱، ۸۹۲/۴۵۴،۲

425. Teixaeira, 243

۴۲۶. فرانکلین، ۴۵

427. Housego, 40-41

428. see: Cohen, 96

۴۲۹. ادواردز، ۷

430. Diba, 877

431. id, 875

432. Housego, 48

433. Franklin, 148

434. Ittig, ibid, IV/877

435. Neibohr, II/108

436. Erdmann, *Seven Hundred*, 171, fig. 212

437. ibid, 171, fig. 213

۴۳۸. پوپ، ۱۲/ لوح ۱۱۱

439. Erdmann, ibid, 70

۴۴۰. نک: *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۲۸۴

۴۴۱. نک: پوپ، ۱۲/ لوح ۱۲۷۰

۴۴۲. نک: *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویرهای ۳۰۰ الف و ۳۰۰ ب

443. Housego, 43, fig. 6

۴۴۴. پرهام، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی»، ۱۱۷، حاشیهٔ ۸

۴۴۵. رستم‌الحکما، ۱۳۱۱-۱۳۱۷

۴۴۶. همو، ۳۰۹

۴۴۷. دادگر، ۱۶، ۱۷

۴۴۸. نک: *سیری در هنر ایران*، ۱۵/ تصویر ۱۵۷

۴۴۹. نک: همان، تصاویر ۱۵۶-۱۵۹

۴۵۰. سیف، ۱۸۰

۴۵۱. ادواردز، ۳۵۲

452. Mumford, 170

۴۵۳. نک: پوپ، ۱۲/ لوح‌های ۱۲۱۸-۱۲۳۳

۴۵۴. ادواردز، تصویر ۴۹

455. see: Parham, «Carpet-Making», 150

۴۵۶. سیف، ۱۷۸

۴۵۷. همو، ۲۲۹

۴۵۸. همو، ۲۳۰

459. Bichler, 2

460. ibid

461. Helfgott, «Carpet Collecting...», 172

462. ibid, 64

463. Scala, *Katalog der*...

464. Mumford, 2

465. Rigel, *Orientalische*...; Clarke, *Oriental Carpets*

۴۶۶. سیف، ۱۸۰

۴۶۷. همو، ۱۴۷

۴۶۸. همو، ۱۵۳

۴۶۹. عبدالله‌یف، ۱۰۱-۱۰۴

۴۷۰. همو، ۱۰۷

۴۷۱. سیف، ۱۴۹

472. Atiyeh, 70

۴۷۳. پرهام، *نمایشگاه* ... ، مقدمه

۴۷۴. افشار، «یادگار حسن ... »، ۴۵۷

۴۷۵. *کمیسیون فوق‌العادهٔ*... ۱۱-۱۲

۴۷۶. سایکس، ۴۰۲

۴۷۷. سیف، ۱۷۵

۴۷۸. *کمیسیون فوق‌العادهٔ*، ۸

۴۷۹. همان، ۵

۴۸۰. همان، ۶-۷

481. Mumford, 173

۴۸۲. همو، ۶۷-۶۸

۴۸۳. همو، پیوست ۲

۴۸۴. ادواردز، ۳۴۴، ۳۷۵

۴۸۵. همو، ۱۹۷

۴۸۶. همو، ۳۴۳-۳۴۴

487. Ford, 891

488. ibid

489. Baião, 13

490. Ripley, *The Oriental*..., pl. III;
نیز نک: پرهام، *شاهکارهای*، ۴ و ۵، حاشیهٔ ۲۸

۴۹۱. پوپ، ۲۷۵۶/۶

492. Niebohr, II/108

۴۹۳. پیرزاده، ۸۷

۴۹۴. نک: فسایی، ۱۶۸، ۱۸۲، ۳۰۹-۳۱۴

۴۹۵. نک: بخش پنجم همین مقاله، «نمایشگاه‌های بین‌المللی»

496. Scala, 60-88, 105-13, 72-79

497. Clarke, II/63, pl. CXLVII

۴۹۸. نک: بخش پنجم همین مقاله، «نمایشگاه‌های بین‌المللی»

499. Churchill, I/2-3

500. Mumford, *Oriental Rugs*

501. Grote - Hasenbalg, *Der Orienttepich...*

۵۰۲. سیف، ۱۴۱-۱۴۲

۵۰۳. همو، ۱۴۲، ۱۷۸

۵۰۴. همو، ۱۷۷-۱۷۸

۵۰۵. همو، ۱۴۲

۵۰۶. نک: پرهام، *شاهکارهای*، ۱۷۲، لوح ۵۱

507. Mumford, 162-163

508. Ripley, 196

509. Martin, «A Shiraz», 31

510. Churchil, ibid

۵۱۱. یکی از قدیم‌ترین کارگاه‌های قالی‌بافی که در مناطق ایل نشین برپا شده، کارگاه طلعتی است که در اواسط سدهٔ ۱۳ق/۱۹م با به‌کار گرفتن زنان بافندهٔ طایفه‌هایی از ایلات عرب فارس برای اعیان شیراز قالی می‌بافته است. نک: پرهام، *دستبافته‌های*، ۲۱۲/۲، قالی مورخ ۱۲۴۸ق/۱۸۳۲م، که کناره‌ای است بازمانده از یک دست گره‌بافتهٔ ۴ پارچه ــ میان فرش، کلگی یا سرانداز و ۲ کناره ــ که در تالارهای اشرافی و اعیانی، دیوار به دیوار، می‌گسترده‌اند

۵۱۲. تناولی، ۳۹

513. Churchill, 3

۵۱۴. «خُرجینکی بود که کتاب در آن می‌نهادم»، ناصرخسرو، ۱۵۵

515. Schmitz, 863

۵۱۶. کیانی، ۸۱۶

517. Mumford, 214;

گنبه‌ای در موزهٔ دفینه نگهداری می‌شود، نک: پرهام، شاهکارهای، ۷۶، لوح ۱۴، که از بافته‌های لری فارس و از اوایل سدهٔ ۱۴ق/ اواخر سدهٔ ۱۹م است و ۵ تا ۸ رج پود دارد، دقیقاً نمونه‌ای است از گنبه‌هایی که مامفورد توصیف کرده است

518. Spuhler, *Carpets from...*; Carter, *Splendours...*

۵۱۹. *سیری در هنر ایران*، ۱۵/تصویرهای ۶۸-۶۹

کتابشناسی:

آثارالرضویه من منتخبات‌الصدیقه، به کوشش اسماعیل مستوفی همدانی، تهران، ۱۳۱۷ق.

ابن‌بطوطه، محمد، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۵۹ش.

ابن‌حوقل، محمد، *صورة‌الارض*، به کوشش کرامرس، لیدن، ۱۹۶۷م.

ابن‌خلدون، عبدالرحمان، *العِبَر*، قاهره، ۱۹۳۶م.

همو، *مقدمه*، بیروت، ۱۴۲۴ق.

همو، همان، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران، ۱۳۳۶ش.

ابن‌خلکان، احمد، *وفیات‌الاعیان*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۴۸م.

ابن‌رُسته، احمد، *الاعلاق‌النفیسه*، ترجمه حسین قره‌چانلو، تهران، ۱۳۸۰ش.

ابن‌زبیر، *الذخائر و التحف*، کویت، ۱۹۵۹م.

ابن‌عربشاه، احمد، *زندگی شگفت‌آور تیمور*، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی، تهران، ۱۳۶۵ش.

ابن‌فقیه، *مختصرالبلدان*، ترجمهٔ ح ـ مسعود، تهران، ۱۳۴۶ش.

ابن‌کثیر، اسماعیل، *البدایة والنهایة*، بیروت، ۱۹۶۶-۱۹۶۷م.

ابوالفضل علامی، *آیین اکبری*، لکهنو، ۱۸۸۲م.

همو، *اکبرنامه*، کلکته، ۱۸۸۶م.

ادواردز، سیسیل، *قالی ایران*، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا، تهران، ۱۳۵۷ش.

اسکندر بیک، *تاریخ عالم آرای عباسی*، تهران، ۱۳۶۴ش.

اصطخری، ابراهیم، *مسالک و ممالک*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۷ش.

افشار، ایرج، *تاریخ یزد*، تهران، ۱۳۴۸ش.

همو، «یادگار حسن از آثار وین»، *آینده*، تهران، ۱۳۷۲ش، س ۹، شم ۴-۶.

اکرمن، فیلیس، «پارچه‌های دوران اسلامی»، ترجمهٔ زهره روح‌فر، *سیری در هنر ایران*، به کوشش

آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، سرویراستار ترجمهٔ فارسی: سیروس پرهام، تهران، ۱۳۸۷ش.

الئاریوس، آدام، *سفرنامه، اصفهان خونین شاه صفی*، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران، ۱۳۶۹ش.

باربارو، جوزافا، «سفرنامهٔ»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

بامداد، مهدی، *شرح‌حال رجال ایران در قرن ۱۲، ۱۳ و ۱۴*، تهران، ۱۳۴۷ش.

بلاذری، احمد، *فتوح‌البلدان*، ترجمهٔ محمد توکل، تهران، ۱۳۶۷ش.

بهایی غَزولی، علی، *مطالع‌البدور فی منازل‌السرور*، قاهره، ۱۲۹۹ق.

بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ*، به کوشش علی‌اکبر فیاض، مشهد، ۱۳۵۶ش.

پرهام، سیروس، *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس*، تهران، ۱۳۶۴، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱ش.

همو، *شاهکارهای فرشبافی فارس*، تهران، ۱۳۷۵ش؛

همو، «فصل ۵۵، هنر فرشبافی، پیوستها و تعلیقات»، *سیری در هنر ایران*، به کوشش سیروس پرهام، تهران، ۱۳۹۰ش، ج ۱۵.

همو، «ماجرای شگفت قالی پازیریک»، فصلنامهٔ *نشر دانش*، تهران، ۱۳۷۳ش، س ۱۴، شم ۳.

همو، *نمایشگاه نقش‌های قالی کرمان* (کاتالوگ دو زبانه)، تهران، ۱۳۵۶ش.

پوپ، آرتر آپم، «هنر فرشبافی»، ترجمهٔ مصطفی ذاکری، *سیری در هنر ایران*، به کوشش آرتر آپم و فیلیس اکرمن، سرویراستار ترجمهٔ فارسی: سیروس پرهام، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۶.

پیرزاده، محمدعلی، *سفرنامه*، به کوشش حافظ فرمانفرماییان، تهران، ۱۳۶۰ش.

تاریخ سیستان، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۴ش.

تنوخی، قاضی محسن، *فرج بعد از شدت*، ترجمهٔ حسین بن اسعد دهستانی، به کوشش اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۳ش.

تناولی، پرویز، *افشار دستبافت‌های ایلات جنوب شرقی ایران*، تهران، ۱۳۸۹ش.

ثعالبی، عبدالملک، *ثمارالقلوب فی المضاف و المنسوب*، قاهره، ۱۳۸۴ق.

همو، *لطائف‌المعارف*، داراحیاء الکتب‌العربیه، ۱۹۶۰م.

حدودالعالم، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۶۲ش.

حصوری، علی، «واژهٔ قالی»، *فرش دستباف ایران*، تهران، ۱۳۶۷ش، س ۴، شم ۳.

همو، «ابزارهای قالیبافی در ایران از دورهٔ مفرغ»، *دستها و نقشها*، تهران، ۱۳۷۳ش، شم ۱.

حکایة ابی‌القاسم البغدادی، منسوب به ابومطهر ازدی، به کوشش آدم متز، هایدلبرگ، ۱۹۰۲م.

حمدالله مستوفی، *نزهةالقلوب*، به کوشش گای لسترنج، تهران، ۱۳۶۲ش.

دادگر، لیلا، *فرش ایران، مجموعه‌ای از موزهٔ فرش ایران*، تهران، ۱۳۸۰ش.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۲۵-۱۳۵۷ش.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۲۵-۱۳۵۷ش.

دیباج، اسماعیل، *راهنمای آثار تاریخی آذربایجان شرقی*، تبریز، ۱۳۴۳ش.

رستم‌الحکما (آصف)، محمدهاشم، رستم‌التواریخ، به کوشش محمد مشیری، تهران، ۱۳۵۷ش.

زاره، فردریش، *اردبیل، بقعهٔ شیخ صفی*، ترجمهٔ صدیقهٔ خوانساری موسوی، تهران، ۱۳۸۵ش.

سایکس، پرسی، *سفرنامهٔ یا ده هزار میل در ایران*، ترجمهٔ حسین سعادت‌نوری، تهران، ۱۳۶۳ش.

سیری در هنر ایران، به کوشش آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن، سرویراستار ترجمهٔ فارسی: سیروس پرهام، تهران، ۱۳۸۷ش.

سیف، احمد، *اقتصاد ایران در قرن نوزدهم*، تهران، ۱۳۷۳ش.

طبری، محمد، *تاریخ*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۶۲-۱۳۶۴ش.

همو، *ترجمهٔ تاریخ طبری* (منسوب به بلعمی)، چ تصویری مورخ ۵۸۶ق، آستان قدس رضوی، با مقدمهٔ مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۴۵ش.

عبدالله‌یف، «کارگران ایران در اواخر قاجاریه»، ترجمهٔ مارینا کاظم‌زاده، مجموعه *کتاب آگاه*، تهران، ۱۳۶۰ش، ج ۱.

عریب بن سعد قرطبی، «صلة تاریخ الطبری»، ضمیمهٔ *تاریخ* طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۶۳ش.

فرانکلین، دبلیو، *مشاهدات سفر از بنگال به ایران در سال‌های ۱۷۸۷-۱۷۸۶ میلادی*، ترجمهٔ محسن جاویدان، تهران، ۱۳۵۸ش.

فریدون بک، *منشآت‌السلاطین*، استانبول، ۱۲۷۵ق.

فسایی، میرزا حسن، *فارس‌نامهٔ ناصری*، تهران، ۱۳۱۴ق.

کلاویخو، *سفرنامهٔ*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۴۴ش.

کمیسیون فوق‌العادهٔ تحقیق، *تجارت قالی رنگین به رنگهای جوهری*، تهران، ۱۳۳۲ق.

کیانی، محمدیوسف و ایرج افشار، «حکم شاه طهماسب صفوی برای پذیرایی همایون پادشاه»، *آینده*، تهران، ۱۳۶۰ش، ج ۷، شم ۱۱ و ۱۲.

گدار، آندره، *هنر ایران، (با تجدید نظر)*، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران، ۱۳۵۸ش.

گردیزی، عبدالحی، *زین‌الاخبار*، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران، ۱۳۶۳ش.

گری، ب.، «سنت دیوارنگاری در ایران»، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمهٔ هرمز عبداللّهی و رویین پاکباز، به کوشش ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، تهران، ۱۳۷۹ش.

گنجینهٔ شیخ صفی، به کوشش سید یونسی، تبریز، ۱۳۴۸ش.

گیرشمن، رمان، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، ۱۳۴۶ش.

لایارد، سر واتسن هنری، *سفرنامه یا ماجراهای اولیه در ایران*، ترجمهٔ مهراب امیری، تهران، ۱۳۶۷ش.

مارکوپولو، *سفرنامه*، ترجمهٔ منصور سجادی و آنجلای جوانی رومانو، تهران، ۱۳۶۳ش.

مافرّوخی، ابوالفضل، *محاسن اصفهان*، ترجمهٔ حسین بن محمد بن ابی‌الرضاء آوی، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۲۸ش.

مانکوفسکی، تادیوش، «برخی اسناد از منابع لهستانی مرتبط با فرشبافی در زمان شاه عباس اول»، ترجمهٔ مصطفی ذاکری، *سیری در هنر ایران*، به کوشش آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن، سرویراستار ترجمهٔ فارسی: سیروس پرهام، تهران، ۱۳۸۷ش.

ماهر، سعاد، *مشهد الامام علی فی النجف و ما به من الهدایا و التحف*، قاهره، ۱۳۸۸ق/۱۹۶۹م.

مِتز، آدام، *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، ۱۳۶۲ش؛ محمد کاظم مروی، *عالم آرای نادری*، به کوشش محمدامین ریاحی، تهران، ۱۳۶۴ش.

مسعودی، علی، *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۵۶ش.

مشکور، محمدجواد، *نظری به تاریخ آذربایجان*، تهران، ۱۳۴۷ش.

معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، تهران، ۱۳۷۱ش.

مقدسی، محمد، احسن‌التقاسیم فی معرفة الاقالیم، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، ۱۳۶۱ش.

مقریزی، احمد، *خطط مقریزی*، قاهره، ۱۲۷۰ق/۱۸۵۳م.

ناصرالدین شاه، *سفرنامه‌های ناصرالدین شاه به قم* (۱۲۶۶-۱۳۰۹ق)، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران، ۱۳۸۱ش.

ناصرخسرو، *سفرنامه*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۵۶ش.

نظام‌الدین شامی، *ظفرنامه*، به کوشش پناهی سمنانی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهارمقاله*، به کوشش محمد معین، تهران، ۱۳۳۳ش.

نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، ۱۳۵۴ش.

هرینگتون، فرد و بیژن فرهنگ دره‌شوری، *راهنمای پستانداران ایران*، تهران، ۱۳۵۵ش.

یاقوت، *معجم‌البلدان*، بیروت، ۱۹۵۵-۱۹۵۷م.

یشتها، ترجمهٔ ابراهیم پورداود، به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران، ۱۳۵۶ش.

Agha-Oglu, M., *Safawid Rugs and Textiles, The Collection of the Shrine of Imam Ali at al-Najaf*, New York, 1941.

Ala Firouz, I., and S. Gluck, «Textile», *A Survey of Persian Hadi-Craft*, ed. J. Gluck and S. H. Gluck, New York, 1977.

Albenda, P., «Assyrian Carpets in Stone», *The Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University*, 1978, no. 10.

Andrea, M., «The Riddle of Catal Hüyük», *Hali*, 1994, no. 72.

Atiyeh, T., «Letters from Kerman», *Hali*, 1994, no. 72.

Baião, A., and A. Tenreiro, *Itinerários da India a Portugal por terra revistos e prefaciados*, Coimbera, 1923.

Barakova, L., «Anticquities from the Pazyryk Mounds», *The State Hermitage*, London, 1994.

Barber, E. J. W., «The Archaelogical Evidence for the Origin of Weaving and Carpets», *Papers of the International Conference on Oriental Carpets*, Düsseldorf, 1996.

Batari, F., *Perzsa Szönyegek/Persian Rugs*, (Exhibition Catalogue), Miskloc, Hungary, 1978.

Beattie, M. H., *Carpets of Central Persia*, Sheffild, 1976.

id, *The Theyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs*, Casta-gnola, 1972.

Bennett, I., «Isfahan 'Strapwork' Carpets», *Hali*, 1988, no. 41.

id, «Splendours in the City of Silk, Part 4», *Hali*, 1987, no. 33.

id, «Splendours in the City of Silk, Part 2», *Hali*, 1987, no. 33.

id, «Denmartk's Coronation Carpets», *Hali*, 1986, no. 32.

id, «The Empror's Old Carpets», *Hali*, 1986, no. 31.

id, *Rugs and Carpets of the World*, London, 1977.

Bichler, P., «The Persian Carpet in Vienna World Exhibition of 1873», *Papers of 5th International Conference of Persian Carpets*, Tehran, 1996.

Bidder, H., *Carpets from East Turkestan*, New York, 1964.

Blair, Sh. S., «Texts, Inscriptions and the Ardabil Carpets», *Iran and Iranian Studies, in Honor of Iraj Afshar*, ed. K. Eslami, Princeton, 1998.

Briggs, A., «Timurid Carpets: I», *Ars Islamica*, 1940, vol. VII.

id, «Timurid Carpets: II», *Ars Islamica*, 1946, vol. XI-XII.

Carter, M. L., *Splendours of the Ancient East, The Antiquities from the al-Sabah Collection*, Kuwait/ London, 2013.

Churchill, S. J. A., «The Present State of the Carpet Industry in Persia», *Oriental Carpets*, ed. P. Clarke, Vienna, 1892, vol. I.

Clarke, P., *Oriental Carpets*, Vienna, 1892-1893.

Cohen, M., *The World of Carpets*, New York, 1995.

Collon, D., «Subjective Reconstructions? The Catal Hüyük Wall-Paintings», *Hali*, 1990, no. 53.

Day, S., *Great Carpets of the World*, London, 1996.

Diba, L. S., «Carpets, X. Afsharid and Zand Periods», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol.IV.

Dimand, M. S., and Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1973.

Edwards, C., *The Persian Carpet*, London, 1953.

Eiland, M. III., «Gilding of the Silver used on the Salting Carpets», *Oriental Carpets and Textile Studies* (OCTS), California, 1999. vol. II.

id, «Salting Carpets, New Scholarship», *Ghereh*, 1999, no. 20.

Eiland, M. L. Jr.,«The Goddess from Anatolia», *Oriental Rug Review*, 1990, vol. X, no. 6.

id, *Oriental Rugs*, London, 1998.

Ellis, C. G., «Kirman's Heritage in Washington: Vase Rugs in the Textile Museum», *Textile Museum Journal*, 1968, vol. II, no. 3.

id, «The Ottoman Prayer Rugs», *Textile Museum Journal*, 1969, vol. II, no. 4.

Enez, N., «Dye Research in the Prayer Rugs of the Topkapi Collection», *Oriental Carpets and Textile Studies*, California, 1986, vol. 2.

Erdmann, K., «The Art of Carpet Making in A Survey of Persian Art», *Ars Islamica*, 1941, vol. VIII.

id, *Der Orientalische Knüpfteppich*, Tübingen, 1955.

id, *Oriental Carpets, An Account of their History*, London, 1960.

id, «The Pattern Stracture of the Arabesque Carpets», *A Survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope and P. Ackerman, Ashiya, 1967, vol. XIV.

id, *Seven Hundred years of Oriental Carpets*, London, 1970.

Folsach, C., «Pax Mongolica, An Ilkhanid Taprstry-Woven Roundel», *Hali*, 1996, no. 85.

Ford, P.R., «Carperts, XIII. Post-Pahlavi Period», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

Formenton, F., *Oriental Rugs and Carpets*, London, 1972.

Francklin, W., *Observations Made on a Tour from Bengal to Persia in the Years 1786-7*, London, 1790.

Franses, M., «A Museum of Masterpieces, Safavid Carpets in the Museum of Islamis Art, Qatar», *Hali*, 2009, no. 155.

id, «Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs», *Oriental Carpets and Textile Studies*, California, 1986, vol. II.

Fujii, H. and Sakomato, «The Markes Characteristics of Carpets Uneathed from The Al-Tar Caves, Iraq», *Oriental Carpets and Textile Studies*, California, 1993, vol. IV.

Galea-Blanc, C., «The Origins of the Knotted Carpet», *Great Carpets of the World*, ed. S. Day, London, 1996.

Gans-Ruedin, E., *Antique Oriental Carpets*, London, 1975.

id, *The Splendour of Persian Carpets*, New York, 1978.

Gantzhorn, V., *Der Christlich Orientalische Teppich*, Köln, 1990.

Gluck, J. and Kh. Pir , *A Survey of Persian Hadi-Craft*, ed. J. Gluck and S. H. Gluck, New York, 1977.

Gray, B., *The Arts of the Book in Central Asia*, Paris, 1979.

id, «The Tradition of Wall Painting in Iran», *Highlights of Persian Art*, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, Colorado, 1979.

Gropp, G., «Thus Spake Zarathustra?», *Hali*, 1994, no. 74.

Grote-Hasenblag, W., *Der Orientteppich, sein Geschichte und seine Kultur*, (Band I-III), Berlin, 1922.

Haack, H., *Oriental Rugs*, ed. and tr. C. Wingfield Digby, London, 1960.

Hali, 1993, vol. XV, no. 63.

Hall, R., and K. Pupko, «The Acid Test», *Hali*, 1992, no. 61.

Hammer-Purgstall, J. V., *Geschichte des Osmanischen Reiche Rugs*, Graz, 1963.

Helfgott, L., «Carpet Collecting in Iran, 1873-1883; Robert Murdoch Smith and the Formation of the Modern Persian Carpet Industry», *Muqarnas*, 1990, vol. VII.

id, «Production and Trade: The Persian Carpet Industry», *Woven from the Soul, Span from the Heart*, ed. C. Bier, Washington D. C., 1987.

Hermann, H., «New Light on Ancient Designs: Within the Sign of the Great Brird», *Oriental Stars*, London, 1993.

Herzfeld, E., *Iran in the Ancient East*, New York, 1941.

Holmes, W. R., *Sketches on the Caspian Shores*, London, 1845.

Housego, J., «18th Century Persian Carpets: Continuity and Change», *Oriental Carpet and*

Textile Studies, California, 1987, vol. III(1).

Ittig, A., «Notes on a Zilu Fragment dated 963/1556 in the Islamic Museum, Cairo», *Iranian Studies*, 1992, vol. XXV (1-2).

«The Invertories of the Carpets of King Henry VIII», *Hali*, 1981, vol. III.

Jacoby, H., *How to Know Oriental Carpets and Rugs*, ed. R. J. La Fontaine, London, 1967.

Kawami, T. S., «Archaelogical Evidence for Textiles in Pre-Islamic Iran», *Iranian Studies*, 1992, vol. XXV (1-2).

id, «Ancient Textiles from Shahr-i-Qumis», *Hali*, 1991, no. 59.

Khlopin, I. N., «The Manufacture of Pile Carpets in Bronze Age Central Asia», *Hali*, 1982, vol. V, no. 2.

King, D., «The Ardabil Puzzle Unravelled», *Hali*, 1996, no. 88.

Komaroff, L., and S. Carboni, *The Legacy of Genghis Khan, Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.

Layard, A. H., *Early Aventures in Persia, Susiana and Babylonia*, London, 1897.

Lentz, T. and G. Lowry, *Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Certury*, Los Angeles/ Washington D. C., 1989.

Mackie, L., «A Piece of the Puzzle: A 14th-15th Century Persian Carpet Revealed», *Hali*, 1989. no. 47.

id, «Coverd with Flowers: Medieval Floor Coverings Excavated at Fustat in 1980», *Oriental Carpet and Textile Studies*, California, 1985, vol. I.

Mallett, M., «A Weaver's View of the Catal Hüyük Controversy», *Oriental Rug Review*, 1990, vol. X, no. 6.

Martin, F. and M. Mallet, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienna, 1908.

id, «A Shiraz Carpet of the Fifteeth Century», *Burlington Magazine*, London, 1909, vol. XVI.

id, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey, from the 8th to the*

18th Century, London, 1912.

Mellart, J., and et al., *The Goddess from Anatolia*, Milan, 1989.

id, «Some Notes on the Prehistory of Anatolian Kilims», Bertram Fraunknecht, Early Turkish Tapestries, Nurnberg, 1984.

id, *A Neolithic Town in Anatolia*, New York, 1967.

Mills, J., «The Salting Group: A History and Clarification», *Orietal Carpet and Textile studies*, 1999, vol. II.

Morton, A. H., «Carpets at Ardabil in the 10th Century», *Oriental* Art, 1977, vol. XXIII.

Mumford, J. K., *Oriental Rugs*, New York, 1900.

Niebuhr, C., *Reiseheschreibung nach Arabien und den umliegenden Landern*, Graz, 1968.

Opie, J., *Tribal Rugs*, Portland, 1992.

Parham, C., «Carpet-Making», *The Splendour of Iran*, ed. N. Pourjavadi, vol. I, A. Shapour Shahbazi and C. Parham, vol. II-III, London, 2001.

id, «How Altaic/ Nomadic is the Pazyryk Carpet», *Oriental Rug Review*, 1993, vol. XIII, no. 5.

id, «L'oringine del Pazyryk», *Ghereh*, 1994, no. 3.

id, «Reciprocal Triangle Design: Borders With Rows of Recip-rocal Triangles», *Ghereh*, 1997, no. 11.

Pfister, R., and L. Blinger, *The Excavations at Dura-Europos Condueted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters, Final Report, IV, Part II, The Textiles*, New Haven, 1945.

Plutarch, «Themistocles», *Empires of the World*, ed. N. Ostler, Harper Collins, 2005.

Pope, A. U., «Rustic Floor Coverings», *A Survey of Persian Hadi-Craft*, ed. J. Gluck and S. H. Gluck, New York, 1977.

«Portroits of King Henry VIII», *Hali*, 1981, vol. III, no. 3.

Reyburn, S., «Pearl Carpet of Baroda», *Bloomberg News*, 19 March 2009.

Rice, T., *The Scythians*, London, 1957.

Rigel, A., *Orientalische Tepiche*, London, 1892-1895.

Ripley, M.C., *The Oriental Rug Book*, New York, 1904.

Rubinson, K. S., «Carpets, VI. Pre-Islamic Carpets», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

Rudenko, S. I., *Frozen Tombs of Siberina: The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*, tr. M. W. Thompson, London, 1970.

Sakamoto, K., «Ancient Pile Textiles from the At-Tar Caves in Iraq», *Oriental Carpet and Textile Studies*, California, 1985, vol. I.

Sakisian, A., «Les tapis de Perse ãla lumière des arts du livre», *Artibus Asiae* V, 1935.

Sarre, F. P. T., *Persische Baudenkmäler*, Berlin, 1910.

id, and F. R. Martin, *Die Ausstelhung von Meis terwerken muhammedanischer Kunst in München*, Munich, 1912.

Savory, R., «Carpets, I. Intraductory Survey», *Encyclopeadia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

Scala, A. and et al., *Katalog der Austellung Orientalischer Teppiche*, Wien, 1891.

Schmitz, B., «Carpets, VII. Islamic Persia to the Mongols», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

Shepherd, G., «Sasanian Art: Textiles», *The Cambridge History of Iran*, ed. E. Yarshater, Cambridge, 1983, vol. II.

The Splendour of Iran, General ed. N. Pourjavadi, vol. I ed. A. Shapour Shahbazi, vols. II and III, ed. C. Parham, London, 2001.

Spuhler, von F., «Carpets and Textiles», *Cambridge History of Iran*, Cambridge, 1986, vol. VI.

id, *Carpets from Islamic Lands, The al-Sabah Collection*, London, 2012.

id, «Das Teppich-Museum in Tehran», *Hali*, 1979, vol. II, no. 2.

Stead, R., *The Ardebil Carpets*, ed. J. P. Getty Museum, Malibu, 1974.

Stebbing, E., *The Holy Carpet of the Mosque at Ardebil*, London, 1892.

Stein, A., *Innermost Asia*, Oxford, 1928.

id, *Serindia*, Oxford, 1921.

Stronach, D., «Patterns of Prestrige in the Pazyryk Carpet», *Oriental Carpet and Textiles Studies*, Berkeley, 1993, vol. IV.

Sugimura, T., «Woven Flowers of the Silk Road», *Hali*, 1994, no. 76.

Teixiera, P., *The Travels*, tr. S. W. Sinclair, London, 1902.

Temple, R. C., *The Diaries of Streynsham Master 1675-1680*, London, 1911.

Tezcan, H., «Topkapi Palace Prayer Rugs», *Oriental Carpet and Textiles* Studies, California, 1999, vol. II.

Thompson, J. and H. Böhmer, «The Pazyryk Carpet: A Technical Discussion», *Source*, 1991, vol. 10, no. 4.

Tilia, A. B., *Studies and Restorations at Persepolis and other sites of Fars*, Rome, 1972, vol. I, 1978, vol. II.

Towner, W., «The Pasha and the Magic Carpets, Part I», *Hali*, 1979, vol. II, no. 3.

Walker, D., «Carpets IX. Safavid Period», *Encyclopeadia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

Wearden, J., «The Ardabil Carpet, the Early Repairs», *Hali*, 1995, no. 80.

Weaver, M. E., *Iran, Preliminary Study on the Conservation of Five Iranian Monuments*, Paris, 1970.

id, «The Ardabil Puzzle», *Textile Museum Journal*, Washington D. C., 1984, vol. XXIII.

Yerkes, C. T. and J. K. Mumford, *The Yerkes Collection of Oriental Carpets*, New York, 1910.

پارچه‌بافی ایران در دوران اسلامی

زهره روح‌فر

تاریخ بافندگی

سرزمین ایران به لحاظ پیدایش و تکامل روش‌ها، ابزارها و تولیدات نساجی در تاریخ صنایع بی‌همتاست. موقعیت جغرافیایی ایران و پدیده‌های اجتماعی آن، سبب شد که این صنعت هم از ایده‌های بدیع ایرانیان بهره‌مند گردد، و هم از فرهنگ سرزمین‌هایی چون چین، مصر و بین‌النهرین که راه ارتباطی آنها ایران بود، تأثیر پذیرد[1].

بنابر شواهد باستان‌شناختی، حصیربافی کهن‌ترین شیوهٔ بافندگی در ایران بوده است؛ چندان‌که در دورهٔ بُزمرده، دورهٔ قدیم تپه علی‌کش دهلران، که تمدن آن مربوط به ۷۵۰۰-۶۷۵۰ ق‌م است، آثاری از حصیر، با شیوهٔ بافت یکی از رو و یکی از زیر، به‌دست آمده است که برای فرش اتاق و یا پوشش سقف استفاده می‌کردند[2]. افزون بر این، دوک‌های نخ‌ریسی که صنعت بافندگی را توسعه داد، از کهن‌ترین مناطق باستانی ایران مانند تپه زاغه در دشت قزوین که به اواخر هزارهٔ هشتم و اوایل هزارهٔ هفتم پیش از میلاد می‌رسد، به‌دست آمده‌اند[3]. از دورهٔ عیلام نیز پارچهٔ ابریشمی با بافت بسیار پیشرفته

از ارجان به‌دست آمده است که در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود؛ قدمت این پارچه به اواخر قرن ۸ق‌م می‌رسد.

علاوه بر پارچه و ابزار بافندگی، آثار دیگری چون نقش مُهرها، مجسمه‌ها و نقش‌های برجسته که جامهٔ ابرپیکرهای انسانی را مجسم ساخته‌اند، منابعی مهم جهت بررسی پارچه‌بافی در دوره‌های مختلف محسوب می‌شوند. به‌عنوان مثال نقش‌های برجستهٔ تخت جمشید یا کاشی‌های لعاب‌دار شوش، علاوه بر نوشته‌های هرودت و گزنفن، منابع ارزشمندی جهت شناخت صنعت پارچه‌بافی در دورهٔ هخامنشی به‌شمار می‌روند.

پارتیان نیز در زمان اقتدار خود نساجان ماهری داشتند. در این دوره ابریشم از چین به ایران وارد، و پس از بافت، پارچه‌ها به کشورهای دیگر صادر می‌شد[۴].

از دورهٔ ساسانی که یکی از باشکوه‌ترین دوره‌های هنری است، تعداد قابل توجهی پارچهٔ ابریشم به‌جا مانده است که در موزه‌ها و کلیساهای اروپایی نگهداری می‌شوند. در این دوره پارچه‌بافی ایران به‌ویژه ابریشم‌بافی، اهمیت ویژه‌ای داشت، و شهرهای شوش، شوشتر، جندیشاپور و ری دارای معتبرترین کارگاه‌های پارچه‌بافی بودند. برخی از مورخان برآنند که سبب رونق این کارگاه‌ها، به‌ویژه کارگاه‌های خوزستان، وجود هنرمندان بافنده‌ای بود که شاپور دوم پس از لشکرکشی به روم، با خود آورد و در شهرهای مختلف خوزستان اسکان داد؛ در پی این استقرار آنان، بزرگ‌ترین کارگاه‌های حریربافی در این مراکز دایر شد[۵].

پارچه‌بافی در دورهٔ اسلامی

پارچه‌بافی ایران در دورهٔ اسلامی، به لحاظ وجود نمونه‌های مختلف پارچه و همچنین متون تاریخی، جغرافیایی و سفرنامه‌ها که منابعی مهم در این‌باره به‌شمار می‌روند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. با بررسی این آثار و منابع می‌توان براساس نوع بافت، اسلوب‌های تزیینی و مراکز بافندگی، پارچه‌بافی ایران را از قرون اولیهٔ اسلامی تا پایان دورهٔ قاجاریه به سه دورهٔ کلی تقسیم کرد:

۱. قرن اول تا حملهٔ مغول (پایان قرن ۸ق).

۲. دورهٔ ایلخانان و تیموریان (قرون ۷-۹ق).

۳. دورهٔ صفویه تا پایان قاجار (قرون ۱۰-۱۳ق).

پارچه‌بافی ایران از نخستین سدهٔ اسلامی تا حملهٔ مغول

بیشتر متون تاریخی، جغرافیایی و سفرنامه‌های این دوره، آنجا که به نظام اقتصادی و بازرگانی ایران پرداخته‌اند، پارچه را یکی از مهم‌ترین تولیدات و کالاهای صادراتی ایران معرفی کرده‌اند که دلیل بر پیشرفت و توسعهٔ این صنعت در آن زمان است.

نمونه‌هایی از پارچه‌های ابریشمی این دوره در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی دنیا موجود است؛ همچنین چند نمونه از این پارچه‌ها که در ری ــ بزرگ‌ترین مرکز پارچه‌بافی ایران در این دوره ــ یافت شده است، در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود. از این آثار می‌توان در بررسی ویژگی‌های بافت و تزیینات سایر پارچه‌های این دوره استفاده کرد. شهرهای شوش، شوشتر و جندیشاپور که از زمان ساسانیان در تولید انواع پارچه‌های ابریشمی شهرت داشتند، پس از اسلام فعالیتشان ادامه یافت و شهرت پارچه‌هایشان جهانی شد. در زمان امویان پارچه‌های ابریشمی شوش بسیار مورد توجه خلفا بود، چنان‌که در *دیوان قیس‌الرقیات*، قطعه شعری دربارهٔ عبدالعزیز بن مروان آمده است که هنگام وصف حرمسرای او، جنس لباس زنان ابریشم شوش، به رنگ قرمز و خط‌های سفید دانسته است. در زمان عباسیان نیز خلفا به خزانه‌داران خود امر می‌کردند که پارچه‌های بافت شوش را برای استفادهٔ شخصی خلیفه نگهدارند؛ حال آنکه در همان زمان، بغداد بزرگ‌ترین کارگاه‌های پارچه‌بافی، به‌ویژه طرازبافی، را داشت، اما خلفای عباسی خواهان پارچه‌ها و طرازهای بافت شوش بودند[۶]. اصطخری نیز دربارهٔ پارچه‌بافی خوزستان آورده است که «از شوشتر جامه‌های دیبای گران‌مایه خیزد و از آن کسوت خانهٔ کعبه سازند»[۷]. ابن‌فقیه نیز می‌گوید: «مردم شوش و جندیشاپوریان و شوشتریان مهارت خاصی در بافت انواع پارچه‌های ابریشم و دیبا دارند»[۸]. خراسان نیز در این زمان دارای کارگاه‌های معتبری بود، و در میان شهرهای آن، بخارا معروفیتی ویژه داشت.

در *تاریخ بخارا* آمده است که «بخارا، کارگاهی بود میان حصار و شهرستان که در آنجا پارچه جهت خلیفه می‌بافند و زندیه نیز یکی از حومه‌های بخارا است و آنچه از

آن خیزد آنرا زندنیجی گویند که کرباس باشد[۹]. «علاوه بر بخارا، در نیشابور، نسا، ابیورد و مرو انواع پارچه‌های ابریشمی، نخی و ملحم (پارچه‌ای با تار ابریشم و پود ابریشم) بافته می‌شود[۱۰].

ری نیز یکی از معروف‌ترین مراکز بافندگی در دورهٔ ساسانی و اسلام بود که در تولید نوعی پارچهٔ ابریشم دورو (دو پودی) شهرت داشت. در دورهٔ اسلامی این نوع پارچه (منیّر رازی: پارچهٔ دوروی منسوب به ری) نام گرفت و از شاخص‌ترین پارچه‌های قرون اولیهٔ اسلامی و سلجوقی شد. ویژگی این پارچه در فن بافت آن است که همزمان دوسری پودهای نقش‌انداز در پشت و روی پارچه، نقشی یکسان را با رنگ مخالف زمینه به‌وجود می‌آورند. دو نمونه با شیوهٔ فوق در موزهٔ دورهٔ اسلامی موجود است: یکی مربوط به اوایل اسلام و دیگری مربوط به دورهٔ آل‌بویه (قرن ۴ق). مورخان و جغرافی نویسان بارها به پارچهٔ منیّر اشاره کرده‌اند، ازجمله اصطخری که گفته است: «از ری جامهٔ نرم منیّر خیزد»[۱۱].

در دورهٔ سلجوقی، علاوه بر پارچهٔ مذکور، ری به بافت پارچهٔ ابریشم با فن معروف به رنگ و نیم‌رنگ نیز شهرت داشت؛ نقوش و زمینهٔ این پارچه دارای رنگ یکسان است و فقط شیوهٔ بافت در نحوهٔ به‌کارگیری پودهاست که نقوش را براق و برجسته می‌سازد[۱۲].

در این دوره، فارس نیز از مراکز مهم بافندگی به‌شمار می‌رفت، چنان‌که ابن‌حوقل در این‌باره می‌گوید: «در شهرهای مختلف فارس پارچه‌های طرازِ چند رنگ، خاص سلطان تهیه می‌شود»[۱۳]. لازم به ذکر است که طراز به خط و کتابتی که نساجان بر پارچه می‌بافتند و یا دوخته‌دوزی می‌کردند[۱۴]، گفته می‌شد؛ به همین سبب این پارچه‌های کتیبه‌دار به طراز شهرت داشتند. پارچه‌های طراز در زمان خلافت امویان و عباسیان از نظر سیاسی ارزش خاصی داشت و یکی از نشانه‌های قدرت، پس از خواندن خطبه و ضرب سکه، به‌شمار می‌آمد[۱۵]؛ خلفا و پادشاهان آنها را به حکام و سران به عنوان بخشیدن قدرت هدیه می‌دادند مضامین کتیبه‌های طراز اغلب شامل نام و یا شعارهای خاصی بود.

در فارس علاوه بر طراز، پارچه‌های دیگری نیز تهیه می‌شد: در فسا پارچه‌های زربفتی

تولید می‌شد که نام شاه با رنگ سبز و آبی در آن دوخته شده بود، در شیراز نوعی پارچهٔ لطیف جهت تهیهٔ قبا، و در سینیز پارچه‌های لطیف کتانی معروف به (قصب)[۱۶] و نوعی پارچه معروف به سینیزی بافته می‌شد[۱۷].

نقش و طرح‌های تزیینی پارچه‌های این دوره، بیشتر شیوه و اسلوبی ساسانی داشت، به‌ویژه طرح‌های مدور یا مربع که مانند قابی، نقشمایه‌های اصلی را ــ که تصاویر جانور، انسان و موجودات افسانه‌ای بود ــ دربرمی‌گرفتند. از اواخر قرن سوم و اوایل قرن ۴ق علاوه بر نقشمایه‌های مرسوم، کتیبه‌نگاری بر روی پارچه‌ها، به‌خصوص در حواشی، رایج شد که اغلب دعا، ثنا و ضرب‌المثل بود. در قرون اولیهٔ اسلام خطوط بافته شده بر پارچه‌ها خط کوفی ساده با حروف نسبتاً کوتاه بود، ولی در دورهٔ سلجوقی خط کوفی به شیوهٔ تزیینی درآمد.

یکی از شیوه‌هایی که در دورهٔ سلجوقی جهت تزیین پارچه به‌کار می‌رفت، نقاشی روی پارچه به‌وسیلهٔ قالب و مهر بود، اما برخی برآنند که نقاشی روی پارچه پس از حملهٔ مغول و به سبب ورود کالاهای چینی، ازجمله پارچه‌های منقوش چینی، به ایران رایج شد. این سخن درست به نظر نمی‌رسد، چنان‌که در کتاب *جوامع احکام‌النجوم* که دربارهٔ صنایع و حرف و آداب و رسوم اشاراتی دارد، آمده است: «اگر زهره و مریخ در مکان عمل بود، مولود رنگرز بود که کرباس مُهر کند»[۱۸]، و می‌توان چنین استنباط کرد که شیوهٔ کار به‌صورت تهیهٔ پارچه‌های قلمکار بوده است.

از انواع دیگر پارچه‌هایی که در منابع ذکر شده است، می‌توان پارچه‌های زربفت و دوخته‌دوزی را نام برد: سقلاطون، پارچه‌ای ابریشمی بود آمیخته به رشته‌های فلز طلا، و دیگری پارچهٔ مثقّل که با الیاف زر و سیم روی آن دوخته‌دوزی می‌شد[۱۹].

پارچه‌بافی در عصر مغولان و تیموریان

با حملهٔ مغول به ایران بسیاری از مراکز صنعتی ـ هنری ازجمله کارگاه‌های خوزستان و ری از میان رفت. درواقع از زمان چنگیز تا حکومت غازان خان در سال ۶۹۴ق دورهٔ رکود هنری بود، ولی غازان خان به تشویق و حمایت وزیر دانشمند خود، رشیدالدین فضل‌اللّه، زمینه‌های ایجاد مراکز علمی و هنری را فراهم ساخت. در این زمان تبریز

کانون هنر شد؛ بسیاری از هنرمندان جذب این مرکز شدند، کارگاه‌های معتبر پارچه‌بافی در این شهر تأسیس و انواع پارچه‌های زربفت و مخمل تولید شد که مارکوپولو و ابن‌بطوطه به آن اشاره نموده‌اند[۲۰]. علاوه بر تبریز در شهرهای یزد و شیراز پارچه‌های حریر و در کرمان زردوزی روی پارچهٔ ابریشمی رواج داشت؛ در طبرستان نیز انواع پارچه‌های پشمی و ابریشمی تهیه می‌شد[۲۱]؛ یزد به بافت نوعی پارچهٔ زیبای ابریشمی، به نام یزدی، شهره بود که میان بازرگانان خریدار بسیار داشت[۲۲].

در نیشابور نیز پارچه‌های حریر و کمخا بافته می‌شود که به هندوستان صادر می‌کردند[۲۳]. به‌طور کلی بافت پارچه‌های نفیس و قیمتی در دورهٔ مغول بسیار رایج بود، و معروف است در سال ۶۲۹ق مردم تبریز برای اوگتای خیمه‌ای بسیار گرانبها و زیبا از اطلس زربفت تهیه کردند[۲۴].

شایان ذکر است که علاوه بر منابع فوق که اشاراتی به انواع پارچه و مراکز بافت دارند، در دههٔ ۱۹۷۰م طی کاوش‌هایی از غبیرا در ۸۰ کیلومتری جنوب کرمان، ۸ قطعه پارچه به‌دست آمد که باتوجه به سایر آثار یافت شده در این مکان متعلق به دورهٔ ایلخانی هستند، البته این پارچه‌ها به سبب فرسودگی نقش‌های واضح و روشنی نداشتند، و بررسی‌های بعدی نشان داد که الیاف آنها از جنس پشم و ابریشم و شیوهٔ تابیدن الیاف آن، شیوهٔ رایج ایرانی یعنی تابیدن چپ به راست به فُرم (z) است، و در کارگاه‌های کرمان بافته شده‌اند. در یک نمونه از این پارچه‌ها آثار فلز مشاهده شد که کاربرد الیافی را با روکش فلز نشان می‌دهد (گلابتون). از این پارچه‌ها می‌توان جهت تاریخ‌گذاری پارچه‌های منسوب به ایلخانی از نظر شیوهٔ بافت و نوع الیاف استفاده کرد[۲۵].

در قرن ۹ق، همزمان با حکومت تیموریان، قسمت‌های شرقی ایران از سایر نقاط کشور آبادتر بود، خراسان بزرگ که پیش از این هم در صنعت پارچه‌بافی شهرت داشت. اعتبار بیشتری یافت، به‌ویژه شهرهای سمرقند و هرات که در زمان تیمور و جانشینانش از مهم‌ترین مراکز بافت پارچه‌های نفیس بودند. یکی از عوامل عمدهٔ توسعهٔ صنعت نساجی در این دوره، انتقال بافندگان چین و شام به ایران بود که تیمور به انجام رساند و آنها را مورد حمایت و تشویق خود قرار داد. در این زمان در شهرهای یزد، اصفهان و کاشان انواع مختلف پارچه بافته و به کشورهای دیگر صادر می‌شد[۲۶]؛ همچنین در

تبریز پارچه‌های ابریشمی و پنبه‌ای می‌بافتند[۲۷].

به‌طور کلی از دورهٔ ایلخانی و تیموری تعداد کمی پارچه باقی است، به همین جهت، علاوه بر متون تاریخی و جغرافیایی، نقاشی‌های روی سفال و مینیاتورها از منابع مهم در بررسی نقشمایه‌ها و طرح‌های تزیینی پارچه‌ها محسوب می‌شوند.

براساس بررسی‌های انجام شده، می‌توان پارچه‌های این دوره را در چند گروه طبقه‌بندی کرد:

۱. انواع پارچه‌های ابریشم ساده یا منقوش (حریر).

۲. پارچه‌های زربفت.

۳. پارچه‌های نقاشی شده با مُهر و قالب، که در این دوره به سبب ورود پارچه‌های منقوش چین به ایران، تولید آن در ایران نسبت به دورهٔ سلجوقی بیشتر رواج یافت.

۴. انواع پارچه‌های دوخته‌دوزی شده با الیاف زر و سیم و ابریشم.

۵. پارچهٔ مخمل که ابن‌بطوطه آنرا کمخا گفته است؛ کمخا مخفف واژهٔ کم‌خواب است و به معنی پارچهٔ منقوش، و چنان‌که می‌دانیم پارچهٔ مخمل به دلیل داشتن پُرز دارای خواب می‌باشد[۲۸].

نقوش و طرح‌های تزیینی پارچه‌های این دوره را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

۱. نقشمایه‌های کاملاً ایرانی که نشانه‌ای است از ادامهٔ اسلوب‌های اوایل اسلام ــ به‌ویژه دورهٔ سلجوقی ــ که دارای مفاهیم ادبی و حماسی ایرانی است.

۲. نقشمایه‌هایی ملهم از هنر چین، مانند نقش اژدها و سیمرغ.

۳. شیوه‌ای تلفیقی از هنر چین و ایران.

۴. پارچه‌های زربفتی که با شیوه‌ای خاص، شبیه کار خاتم، تزیین شده‌اند، یعنی تزیینات بسیار ظریف هندسی با الیاف فلز در بافت.

۵. کاربرد کتیبه بر روی پارچه به‌ویژه با خط ثلث شیوهٔ چینی[۲۹].

لازم به ذکر است از ویژگی‌های هنر دورهٔ ایلخانی و به‌خصوص تیموری، ارتباط برخی از هنرها با یکدیگر، به سبب تشکیل کانون‌های هنری و مجمع هنرمندان در آنها بود؛ از این‌رو، نقشمایه‌های پارچه‌ها بسیار نزدیک و مرتبط با نقاشی مینیاتور شد.

پارچه‌بافی در دورهٔ صفوی و پس از آن

قرون ۱۰ و ۱۱ق را می‌توان عصر طلایی پارچه‌بافی در ایران دانست. در این زمان پارچه‌های ابریشم، زربفت، مخمل، شال، قلمکار و انواع دوخته‌دوزی روی پارچه در شهرهای اصفهان، یزد، کاشان، قم، کرمان، هرات، مشهد، تبریز و رشت تولید می‌شد، که هریک از این مراکز در تهیهٔ نوع و یا انواعی از پارچه شهرت داشت و آنرا صادر می‌کرد. از آنجا که دورهٔ صفوی اوج هنر پارچه‌بافی ایران است و علاوه بر منابع مختلف، نمونه‌های قابل توجهی از این پارچه‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌ها موجود است، می‌توان با استناد به آنها، در این بخش به شرح مختصر، هریک از انواع آن پرداخت.

زری‌بافی

زری‌بافی یکی از هنرهای ملی ایران است با پیشینیه‌ای کهن، که در دورهٔ صفوی به لحاظ تنوع در بافت، نقش و رنگ به اوج زیبایی رسید. زری یا زربفت به پارچه‌ای گفته می‌شود که در بافت آن الیاف گلابتون به‌کار رفته است؛ گلابتون نیز نوعی الیاف است که مغز آن ابریشم بسیار ظریف است با روکشی از طلا یا نقره[۳۰] که به دور نخ ابریشم پیچانده می‌شود.

نساجی با الیاف زر و سیم از دورهٔ باستان در شرق رواج داشته است؛ در کتاب *اوستا* از فرش‌های طلایی و در کتاب‌های باستان چین از لباس‌های پادشاهان ایرانی با بافته‌های زرین و سیمین یاد شده است[۳۱]. اصطلاح زرکشی در ادبیات ایرانی برای شخصی به‌کار می‌رود که تارهای طلا و نقره را می‌کشد و جهت تهیهٔ الیاف گلابتون آماده می‌سازد.

پارچه‌های زربفت از نظر فن بافت مختلفند؛ اما وجه مشترک همهٔ آنها در به‌کارگیری الیاف گلابتون در پودهای نقش‌انداز است:

۱. زری‌اطلسی

این نوع پارچهٔ زری بسیار ظریف و لطیف است و در بافت آن نسبت به سایر الیاف پود، گلابتون کمتری استفاده می‌شود (یعنی ممکن است درمیان ۱۰ پود نقش‌انداز فقط ۲ یا ۳ پود گلابتون باشد).

۲. زری دارایی

که برعکس زری اطلسی الیاف گلابتون نسبت به سایر الیاف پود بیشتر است و بنابراین پارچه ضخیم‌تر و سنگین‌تر می‌شود.

۳. زری حصیری

که بافت آن تا اندازه‌ای درشت و اُریب مانند است.

۴. زری لُپه‌بافت پشت کلاف

در این نوع زربفت، نقوشی روی پارچه به‌طور برجسته، شبیه گلدوزی روی پارچه، نمایان است؛ در پشت پارچه نیز الیاف پودهای نقش‌اند، مشابه پشت پارچه‌های گلدوزی شده، رها و مشخص هستند[۳۲].

نقش‌های پارچهٔ زری را می‌توان تحت چند مکتب هنری طبقه‌بندی کرد[۳۳]:

۱. شیوه غیاث‌الدین علی نقش‌بند

در این شیوه از طرح‌ها و نقوش کوچک استفاده می‌شد که در یک طرح کلی با یکدیگر هماهنگ بودند؛ ویژگی دیگر این شیوه به‌کارگیری طرح محراب بود. یک پردهٔ زربفت نفیس با طرح محرابی از نقش‌بند در موزهٔ دوران اسلامی موجود است، که بر حاشیهٔ آن دعای صلوات بر چهارده معصوم به خط ثلث جلی بافته شده است و در آن گل‌های معروف به شاه عباس در طرح محراب، به خط کوفی عبارت «عمل غیاث نقش‌بند» نقش بسته است. مرکز اصلی شیوهٔ غیاث و شاگردانش، شهر یزد بود.

۲. اسلوب رضا عباسی و شاگردانش

در طراحی پارچه که همان مکتب اصفهان است و ویژگی آن استفاده از نقوش انسانی به حالت طبیعی با خصوصیات ایرانی است. به سبب تشکیل کانون هنری اصفهان در زمان شاه عباس اول و تجمع هنرمندان مختلف در این کانون بسیاری از هنرها ازجمله نقاشی و پارچه‌بافی به‌هم نزدیک شدند. از این شیوه نیز نمونه‌ای از پارچهٔ زری اطلسی

با نقوشی به شیوهٔ مکتب اصفهان با امضای معین مصور در موزهٔ دورهٔ اسلامی موجود است.

۳. مکتب هنری تبریز

به این ترتیب که طراحی پارچه به هنرمندان مکتب تبریز سفارش داده می‌شود و در کارگاه‌های یزد و کاشان یافته می‌شد بنابراین می‌توان آنها را تحت عناوین تبریز ـ یزد و تبریز ـ کاشان نام‌گذاری نمود.

پس از دورهٔ صفوی در قرون ۱۲ و ۱۳ق هیچ‌گونه ابداع و نوآوری از نظر فن بافت و یا اجرای شیوه‌ها صورت نگرفت، و پارچه‌بافی سیر نزولی خود را طی نمود؛ فقط در اصفهان نوعی پارچهٔ زری معروف به ناصری گلی بافته می‌شد. میرزا فتحعلی خان صاحب‌دیوان زمانی‌که حکمران اصفهان بود حمایت بسیاری از این صنعت نمود[۳۴].

مخمل

مخمل نوعی پارچهٔ ابریشمی یا نخی است که یک روی آن پُرز دارد؛ تفاوت مخمل با سایر پارچه‌ها در این است که علاوه بر الیاف تاروپود، الیاف پُرز هم دارد که درواقع همان خواب مخمل را تشکیل می‌دهند.

آنچه مسلم است بافت مخمل در ایران پیشینه‌ای کهن‌تر از دورهٔ صفوی دارد: در قرن ۴ق، در کازرون مندیل‌های مخملی[۳۵]، و در ساری خاوخیز یا خاوجیز که نوعی پارچهٔ پرزدار بود[۳۶]، تولید می‌شد[۳۷]. ولی تکامل فن مخمل‌بافی و تهیهٔ منسوجات مخملی به این شکل که امروزه می‌شناسیم، در عصر صفوی شکل گرفت و زادگاه آنرا باید کاشان دانست. در کاشان استادان این فن چون محمد خان و اسماعیل کاشانی پارچه‌های مخملی را که هریک شاهکار هنری بود، تولید می‌کردند. هنرمندان این شهر شیوه‌ای را تحت عنوان (مخمل گل برجسته) به‌کار بردند که با کم و زیاد کردن طول‌ها و طول گره‌ها درخشش و گودی را در مخمل به وجود می‌آورد. علاوه بر کاشان، در این دوره در شهرهای یزد و اصفهان نیز مخمل بافته می‌شد؛ در یزد نوعی مخمل به رنگ عنابی سیر با نقش گل‌های ساقه‌بلند طلایی بافته می‌شد. از انواع دیگر مخمل در کاشان، تولید مخمل موج‌دار بود؛ عمل موج‌دهی روی مخمل را موج کار (شاگرد بافنده) با ابزار چوبی

معروف به (ابزار موج‌دهی)، انجام می‌داد، به این ترتیب که پس از اتمام بافت، پارچهٔ مخمل را از دستگاه بافندگی پایین می‌آوردند و روی تختهٔ موج‌دهی قرار می‌دادند، سپس به‌وسیلهٔ ابزار چوبی آنرا موج می‌دادند. موج کار این ابزار را روی مخمل فشار می‌داد و به این ترتیب حالتی سایه روشن یا به اصطلاح موج روی پارچه ایجاد می‌شد[۳۸].

شال‌بافی

شال، نوعی پارچه است که از پشم تهیه می‌شود. شال‌هایی را که با نقش بوته جقه و شاخ گوزنی و یا طرح محرّمات تزیین می‌شوند، شال ترمه می‌گویند. نخ‌های پشمی را که با دوک رشته‌اند، در دستگاه مخصوص می‌بافند و پس از پایان، پارچه را در آب گرم خیسانده و با دست و پا مالش می‌دهند تا ضخیم شود[۳۹].

قدیم‌ترین نمونه‌های باقی مانده از شال به دورهٔ صفوی بازمی‌گردد که در آن رنگ‌های آبی و قرمز بیش از سایر رنگ‌ها به‌کار رفته است. کرمان مرکز اصلی تولید شال بود که برای تهیهٔ آن از پشم بُزهای کرمان که سفید و مانند ابریشم بود استفاده می‌شد. در یزد نیز پارچهٔ شال بافته می‌شد، که مرغوبیت شال‌های کرمان را نداشت. جامه‌هایی را که از شال ترمه تهیه می‌شد، شاهان هنگام سال نو به عنوان خلعت به حکام ایالات هدیه می‌دادند و نشانهٔ آن بود که حاکم می‌تواند یک سال دیگر را در محل حکمرانی خود باقی بماند. شال دیگری در کرمان معروف به سلسله تهیه می‌شد که زمینهٔ آن ساده و نقوشی به‌وسیلهٔ سوزن و الیاف پشمی روی آن دوخته‌دوزی می‌شد[۴۰].

در دورهٔ قاجاریه امیر نظام کوشید تا با حمایت از این صنعت، مرغوبیت شال‌های کرمان را به پایهٔ شال‌های کشمیری برساند ولی پس از او، کاری در این‌باره انجام نگرفت[۴۱].

قلمکارسازی

ایجاد طرح و نقش رنگی به‌وسیلهٔ باسمه و یا قالب روی پارچه، ظاهراً در سدهٔ ۴ق‌م در هند به وجود آمد. در کارنامه‌ها و اسناد چینی نوشته‌اند که از سال ۱۴۰ق‌م این نوع پارچه از هند به چین وارد شد. این شیوه سپس به اروپا رفت ولی روش آن با شرق تفاوت داشت، چنان‌که در اروپا مواد رنگی را با نوعی چسب مخصوص آمیخته و به

پارچه منتقل می‌کردند، این ماده به پارچه نفوذ نمی‌کرد و فقط روی آن نقش می‌بست، ولی در شرق نقاشی روی پارچه به‌وسیلهٔ قالب انجام می‌گرفت و تاروپود پارچه را رنگ می‌کرد[۴۲]. چنان‌که گفته شد این شیوه در دورهٔ سلجوقی و ایلخانی رایج بود. مراکز عمدهٔ تهیهٔ پارچه‌های قلمکار در دورهٔ صفوی شهرهای یزد، همدان و اصفهان بودند، اصفهان به عنوان مرکز اصلی تا به امروز به تولید این پارچه معروف بوده است.

پارچه‌های قلمکار از نظر شیوه به چهار نوع تقسیم می‌شوند:

۱. قلمکار معمولی که با قالب‌های چوبی روی پارچه نقش‌انداز می‌شود. این قالب‌ها از تنهٔ درخت گلابی یا زالزالک تهیه می‌شوند و پس از کنده‌کاری نقوش موردنظر روی آنها، جهت نقش‌اندازی با رنگ روی پارچه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۲. قلمکار قلمی که عبارت از پارچه‌هایی است که روی آن آیات قرآن، دعا و احادیث با خطوط مختلف مانند کوفی، نسخ، ثلث و غبار نوشته می‌شود؛ نمونه‌ای از این نوع قلمکار به قلم یوسف الغباری و مربوط به دورهٔ صفوی در موزهٔ دورهٔ اسلامی موجود است.

۳. قلمکار زرنگار که نوعی نقاشی روی پارچه با قالب و به‌وسیلهٔ رنگ طلایی است. به این ترتیب که طلا را در تیزآب حل کرده و جهت رنگ‌اندازی نقوش از آن استفاده می‌کنند.

۴. قلمکار هندی، که نقوش آن اکثراً به شیوهٔ نقشمایه‌های هندی است[۴۳].

هنر دوخته‌دوزی یا به عبارتی قلاب‌دوزی نیز با شیوه‌های مختلف در دورهٔ صفوی در شهرهای اصفهان، کاشان، کرمان، رشت، تبریز انجام می‌شد. با استناد به نمونه‌های باقی مانده از این دوره و دورهٔ قاجاریه می‌توان شیوه‌های استفاده شده را به انواع: گلابتون‌دوزی، ابریشم‌دوزی، نقده‌دوزی، پیله‌دوزی، فتیله‌دوزی، رشتی‌دوزی، بخارادوزی، سلسله‌دوزی و آجیده‌دوزی تقسیم کرد.

لازم به ذکر است که پیشینهٔ این هنر ظریف به قرون قبل از دورهٔ صفوی برمی‌گردد، تا جایی‌که برخی از مورخان حاشیهٔ لباس‌های شاهان ساسانی را در نقوش برجسته روش دوخته‌دوزی روی پارچه دانسته‌اند. در دورهٔ اسلامی، چنان‌که ذکر شد یک نوع طراز با حاشیهٔ کتیبه‌دار به روش دوخته‌دوزی تهیه می‌شد، یا پارچهٔ معروف به سقلاطون که نوعی زرده‌دوزی است و در متون مربوط به قرون ۳ و ۴ق از آن نام برده شده است.

علاوه بر این در خوزستان نیز نوعی پارچه در قرون اولیهٔ اسلام به روش دوخته‌دوزی به نام سوسن‌کرد یا سوزن‌کرد تهیه می‌شد[۴۴].

پی‌نوشت

۱. فرشاد، ۲۸۱

۲. ملک شهمیرزادی، ۱۷۵

۳. نگهبان، «گزارش مقدماتی ...»، «حفاری دشت ...» سراسر مقالات

4. Allemagne, 138-139

۵. مسعودی، ۲۸۴/۱

6. Serjeant, 16, 44

۷. اصطخری، ۹۲

۸. ابن‌فقیه، ۲۵۳

۹. نرشخی، ۱۸، ۲۱

۱۰. مقدسی، ۳۲۳-۳۲۶

۱۱. اصطخری، ۱۷۳

۱۲. یک نمونه ابریشم با شیوهٔ مذکور مکشوف از ری در موزهٔ دوران اسلامی موجود است

۱۳. ابن‌حوقل، ۲۹۸/۲-۲۹۹، ۳۱۲

۱۴. دهخدا، ذیل «طراز»

۱۵. ابن‌خلدون، ۳۲۹

16. Lestrange, 293-294

۱۷. ابن‌بلخی، ۱۵

۱۸. بیهقی، ۸۹

۱۹. صابی، ص ۹۰ حاشیهٔ ۶، ص ۹۷ حاشیهٔ ۲

20. Wardwell, 96

21. Spuler, 362

22. *The Travels* ..., 55

۲۳. ابن‌بطوطه، ۳۸۹

۲۴. اقبال آشتیانی، ۵۵۸

25. Woolley, 51-55

۲۶. حسن، ص ۲۲۳

27. Clavijo, 152

۲۸. دهخدا، ذیل «کمخا»

۲۹. فضائلی، ۱۲۲

۳۰. فرشاد، ۳۸۲

۳۱. دهخدا، ذیل «گلابتون»

32. Rouhfar, 83-85

۳۳. روح‌فر، ۴۳

۳۴. مستوفی، ۲۸۰

۳۵. مقدسی، ۴۴۳

۳۶. دهخدا، ذیل «خاوخیز»

۳۷. *حدودالعالم*، ۸۵

38. Wulff, 209

۳۹. دهخدا، ذیل «شال»

۴۰. بهشتی‌پور، ۱۷۹

۴۱. مستوفی، ۱۰۰

42. Wulff, 224-225

۴۳. قره‌نژاد، ۷۱

۴۴. *حدودالعالم*، ۱۳۷

کتابشناسی:

ابن‌بطوطه، *رحله*، بیروت، ۱۲۸۴ق.

ابن‌بلخی، *فارس‌نامه*، به کوشش گای لسترنج و رینولد آلن نیکسون، تهران، ۱۳۶۳ش.

ابن‌حوقل، محمد، *صورة الارض*، به کوشش کرامرس، لیدن، ۱۹۳۹م.

ابن‌خلدون، عبدالرحمان، *مقدمه*، به کوشش خلیل شحاده و سهیل زکار، بیروت، ۱۴۱۷ق.

ابن‌فقیه، احمد، *البلدان*، لیدن، ۱۳۰۲ق.

اصطخری، ابراهیم، *مسالک و ممالک*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۹۲۷م.

اقبال آشتیانی، عباس، *تاریخ مغول*، تهران، ۱۳۶۴ش.

بهشتی‌پور، مهدی، *تاریخچه صنعت نساجی ایران*، تهران، ۱۳۴۳ش.

بیهقی، علی، «جوامع احکام‌النجوم»، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۷۹ش، س ۱، شم ۱.

حدودالعالم، به کوشش جلال‌الدین طهرانی، تهران، ۱۳۵۲ق.

حسن، زکی محمد، *الفنون الایرانیه فی العصرالاسلامیه*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۵۴ش.

روح‌فر، زهره، *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*، تهران، ۱۳۸۰ش.

صابی، هلال، *رسوم دارالخلافه*، به کوشش میخاییل عواد، بیروت، ۱۴۰۶ق.

فرشاد، مهدی، *تاریخ مهندسی در ایران*، تهران، ۱۳۶۳ش.

فضائلی، حبیب‌الله، *اطلس خط*، اصفهان، ۱۳۹۱ق.

قره‌نژاد، حسن، «پارچه‌های قلمکار»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۳ش، شم ۱۸۳.

مستوفی، عبدالله، *تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه*، تهران، ۱۳۲۴ش.

مسعودی، علی، *مروج‌الذهب*، بیروت، ۱۳۹۳ق.

مقدسی، محمد، *احسن التقاسیم*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۹۰۶م.

ملک شهمیرزادی، صادق، *ایران در پیش از تاریخ*، تهران، ۱۳۷۸ش.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ ابونصر احمد قباوی، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نگهبان، عزت‌الله، «حفاری دشت قزوین سالهای ۱۳۵۰-۱۳۵۱»، *مارلیک*، تهران، ۱۳۵۶ش، شم ۲.

همو، «گزارش مقدماتی در مورد عملیات حفاری منطقه سگزآباد»، *مارلیک*، تهران، ۱۳۵۱ش، شم ۱.

Allemagne, H. R. d., *Du Khorassan au pays de Backhtiaris trois mois de voyage en Perse*, Paris, 1911.

Clavijo, G., *Embassy to Tamerlane*, tr. G. Le Strange, London, 1928.

Le Strange, G, *Caliphate the Lands of the Eastern*, London, 1966.

Rouhfar, Z, «Textiles of the Safavid Period Woven with Gold and their Connection with Fignral», *Safavid art And Architecture*, ed. Sh. Canby, London, 2002.

Serjeant, R. B., *Islamic Tetiles*, Beirut, 1972.

Spuler, B., *Die mongolen in Iran*, Leiden, 1985.

The Travels of Marco Polo, tr. W. Marsden, London/New York, 1946.

Wardwell, A. E., «Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver 13-14th Centuries», *Islamic Art*, 1989.

Woolley, L., «Mediaeval Textilar Excavated at Ghubayra», *Iran*, London, 1989, no. XXVII.

Wulff, H. E., *The Traditional Crafts Persia*, Massachusetts, 1966.

فلزکاری در دورهٔ اسلامی ایران

لیندا کوماروف

هنر فلزکاری هرچند به اندازهٔ نقاشی مینیاتور ایرانی، مشهور و به اندازهٔ صنعت سفالگری در جهان شناخته نیست، از نظر استمرار و صحت منابع مکتوب، از آن دو پیشی گرفته است. ایرانیان از همان سدهٔ ۱ق، هم فلزات نازل و هم اشیاء نقره‌ای را می‌شناختند که ریشه در فرهنگ ایران پیش از اسلام داشت. فلزکاری ایرانی در دوره‌های بعد، از هنر دیگر سرزمین‌های اسلامی تأثیر پذیرفت، اما از نظر مهارت و سبک اغلب نوآور و پیشتاز بود. اطلاعات مکتوب به‌جا مانده مدرک مهم برای بیان مستند واقعیت‌ها است. گذشته از آثار ادبی، یعنی کتاب‌های اولیه مربوط به جغرافیا به زبان عربی و فارسی، که دربارهٔ مراکز تولید و منابع فلزات معدنی[۱] اطلاعاتی به‌دست می‌دهند، خود آن اشیاء نیز با نوشته‌هایی که برخود دارند، مدارک معتبری محسوب می‌شوند[۲]. فلزکاری ایران و سرزمین‌های همجوار کاربردهای متنوعی داشته است. گاه تقلید اشکالی ازمواد کم‌ارزش‌تر همچون سرامیک، و گاهی غرق در نیروی خلاق بهترین هنرمندان، و گاه ذوق و سلیقهٔ اصلی هنری دوره‌های بعد را به همراه داشته

است. فلزکاری ایرانی، هم برای شناخت هنر ایران اسلامی به شکل خاص، و هم برای شناخت تاریخ هنر اسلامی به طور عام منبعی مهم است.

تا سدهٔ ۶ق/۱۲م

ظروف نقره و طلا، به‌ویژه ظروف نقره، منابع هنری بسیار مستندی از ایران دورهٔ ساسانی و آسیای مرکزی غربی پیش از اسلام است. ظروف نقره‌ای دورهٔ ساسانی ــ کاسه‌ها، بشقاب‌ها، فنجان‌ها، پارچ‌ها و بطری‌ها ــ که غالباً با نمادهای شاهانه چون مراسم شکار تزیین می‌شد، در نظر فرمانروایان جدید مسلمان که از سنت‌های پادشاهی ایران تقلید می‌کردند، جذاب بوده است[۳]. شاید به همین دلیل با تنوع گسترده‌ای از اشیاء با روکش نقره‌ای روبه‌رو می‌شویم که ادامه و بازسازی سبک ساسانی به شمار می‌آید. شناسایی منشأ و تاریخ این اشیاء که اغلب با عنوان ساده «پس از ساسانیان» شناخته می‌شوند کار ساده‌ای نیست[۴].

هرچند حکومت ساسانیان در سال ۶۵۱م و پس از دو دهه درگیری با اشغالگران مسلمان سرنگون شد، شکست امپراتوری ایران و الحاق کامل آن به جامعه اسلامی مدتی به طول انجامید. با اینکه حکومت اسلامی مدعی آن بود که سلطهٔ خود را بر ایران و نواحی شرقی آن گسترانده است، دین و حاکمیت جدید موفق نشد بر تولید هنری در ایران تأثیر آنی برجا گذارد. بلکه حتی بسیاری از همان اشکال و فنون هنری به حیات خود ادامه دادند، گرچه بخش عمده‌ای از هنرهای تصویری و تخیلی به‌تدریج محتوای اصلی خود را از دست دادند[۵]. به نظر می‌رسد که اشیاء نقره‌ای، مثلاً سه کاسه‌ای که گویا در مازندران یافت شده است و اکنون در موزهٔ ملی ایران در تهران نگهداری می‌شود، برای اشرافیت جدید در حکم منزلت اجتماعی بوده است[۶]. درهرحال تعیین دقیق نقطه‌ای که هنر ساسانی به پایان می‌رسد و هنر اسلامی در سدهٔ ۱ق یا دیرتر در ایران دورهٔ اسلامی آغاز می‌شود، دشوار است.

همین وضعیت نسبت به فلزات پست آن دوره نیز دیده می‌شود، اما این‌گونه اشیاء را با وضوح و قاطعیت بیشتری می‌توان با هنر اسلامی مرتبط شمرد، گرچه معلوم نیست که آن اشیاء برای حاکمان جدید غرب و مسلمان ساخته شده باشند. مثلاً

پارچ برنزی گلابی شکل بلندی که دسته‌اش به شکل پلنگ است، و برپایه‌ای بلند قرار گرفته، با ابتکار خاصی مس‌کوب شده است و در موزهٔ هنری متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود[۷]. نقش پردازی اردک‌ها[(۱)] بر لبهٔ ظرف و تزیین آبستره (انتزاعی) برروی بدنه، که گویا ترکیبی است از نقوش گیاهی با یک جفت بال و گوی مرکزی تاج پادشاهان ساسانی، خاستگاه ساسانی دارد؛ حال آنکه طرح گلبرگ‌های روی هم افتاده بر روی پایه و دستهٔ گربه‌سان آن یادآور نفوذ و تقلید از هنر کلاسیک پارتی است. نقش‌پردازی و آبستره (مثلاً پیکر کشیده شده و بلند پلنگ) و تکثیر تزیین‌های تکراری بر سطح اشیاء از ویژگی‌های نامتعارف هنر اسلامی است.

از سدهٔ ۶ق/۱۲م تا سدهٔ ۸ق/۱۴م

طی این دوره، فلزکاری ایرانی به لحاظ فنی، نگاره شناسی[(۲)] و استانداردهای زیبایی‌شناسانه دستخوش جرح و تعدیل چشمگیری قرار گرفت. هرچند ساز و کار انتقال در همهٔ موارد روشن نیست، این اندازه معلوم است که فلزکاری ناحیهٔ جزیره[(۳)] و سوری ـ مصری این دوره نیز از تحولات هنر ایرانی تأثیر پذیرفته و برآن تأثیر نهاده است[۸]. در مواردی نیز صنعت فلزکاری ایران، تا نیمهٔ سدهٔ ۱۲ق، تحولی اساسی نشان می‌دهد که برای تاریخ این هنر اهمیت فراوان دارد. اشیاء برنزی و برنجی که بعضی از آنها تقلید از شکل ظرف‌های ساخته شده از فلزات گرانبهاست (و بیشتر آنها از بین رفته است)، غالباً نقره‌کاری، مس‌کار یا طلاکوب شده‌اند. تقریباً در همان دوره، برنج کوبیده[(۴)] درساخت لوازم تجملی درحال جایگزینی با برنز ریخته شده بود. خراسان به مدت طولانی، مرکز اصلی تولید این لوازم به‌شمار می‌آمد. دو قطعهٔ مهم دیگر که نوشته‌های روی آنها حاکی از انتسابشان به خراسان و به‌ویژه مرکز آن، هرات است، یکی اصطلاحاً سطل بوبرینسکی[(۵)] نامیده می شود، که با تاریخ ۵۵۹ق/۱۱۶۳م است و در موزهٔ ارمیتاژ سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شود، و دیگری پارچی است با دهانهٔ

(1). Stylized ducks (2). Iconography (3). Jaziran (4). Beaten brass (5). Bobrinski bucket

قاشقی با تاریخ ۷۵۵ق/۱۱۸۱م در موزهٔ ایالتی گرجستان واقع در تفلیس[۹]. قزوینی نیز اشاره کرده که هرات به خاطر ظروف برنجی نقره‌کوبش مشهور بوده است[۱۰]. البته دیگر شهرهای خراسان، مثلاً نیشابور، نیز احتمالاً دارای صنعت فلزکاری تجملی مخصوص به خود بوده است؛ و می‌توان صنایع مرصع خراسان را در کل دارای ویژگی مستقل دانست مثلاً تنوع گسترده و مهارتی که در شکل ظاهری آنها به‌کار رفته است، همچون پارچ‌های قاشقی‌تراش، شمعدان‌هایی که بر جوانب آنها ردیف‌هایی از شش ضلعی به صورت برجسته نقش‌بسته است، و دوات‌های رومیزی مدور با درپوش‌های خربزه‌ای شکل و گنبدی. تزیین روی آنها نیز بسیار متنوع است، مانند مناظر زیبا و سرگرم کننده، نمادهای مربوط به طالع‌بینی و اسامی ماه‌های نجومی مضمون نوشته‌ها معمولاً بنا به خوشایند صاحبان صنایع تنظیم می‌شد[۱۱].

این شکوفایی فلزکاری ایرانی بخشی ازدورهٔ خلاقیت در تمام هنرهای تزیینی بود که با یورش مغولان از بیخ و بن دگرگون شد و مراکز مهم فلزکاری در خراسان را به یکباره از بین برد. فلزکاری پس از مغول عمدتاً در غرب ایران ادامه یافت، آذربایجان و فارس، با ظاهر بسیار ساده‌تر و تنوع بسیار کمتر. کاسه، لگن‌های گود، سینی‌های تخت و شمعدان‌های بلند ناقوسی در این دوره بیشتر رایج است. تزیینات، غالباً تصویری است و تقلیدی از سبک نسخه‌های خطی مصور همان دوره، به‌ویژه نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۴م. در واقع، برخی از مناظر برجسته به اندازهٔ نقاشی آن دوره رؤیایی است. نوشته‌های روی آنها نخستین سند معتبر برحمایت پادشاهان از فلزکاری نازل است که با طلا و نقره ترصیع شده است[۱۲].

نمونه‌هایی از اشیاء برنجی مرصع نوشته‌هایی، با نام اعضای سلسلهٔ ایلخانی دارند. جالب‌ترین آنها ظرف منحصر به‌فردی است مشهور به نیسان‌تاسی که بر کاسه و پایهٔ آن نام و القاب ابوسعید (حکومت: ۷۱۷-۷۳۶ق/۱۳۱۶-۱۳۳۵م) حک شده است[۱۳] و در موزهٔ تکه جلال‌الدین رومی واقع در قونیه نگهداری می‌شود. این قطعات را بیشتر به فلزکاری مملوک منتسب می‌توان کرد تا دیگر نمونه‌های آن زمان ایران، گرچه این خود مانع انتساب آنها به آذربایجان نمی‌شود.

بعضی از اشیاء تجملی را نیز می‌توان براساس نوشته‌های روی آنها به ناحیهٔ فارس

منسوب کرد. مثلاً یک شمعدانی با تاریخ تقریبی ۱۳۴۳-۱۳۵۳م در موزهٔ هنر اسلامی دوحه، در قاب ویژه‌ای، حاکم و همسرش را در لباس مغولی، به تصویر کشیده است[۱۴]. شباهت‌های فراوانی که بین این تصاویر با مراسم تاج‌گذاری در نقاشی‌های همان دوره به‌چشم می‌خورد، گویای آن است که در آن هنگام فلزکاران و تصویرنگاران به یک اندازه از منبع مشترکی که در نگاره‌شناسی الگوی آنها بود، استفاده می‌کردند؛ بعضی از آن منابع تصویری هنوز باقی مانده است. نوشته‌های عربی روی آن شمعدانی به نام و القاب یکی از اعضای خاندان اینجو به نام ابواسحاق (حکومت: ۷۴۴-۷۵۴ق) اشاره می‌کند، درست مانند کاسه‌ای که در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود؛ حال آنکه سطل مرصعی در همان موزهٔ ارمیتاژ هست که نام پدر او، محمود شاه، (۷۳۳ق/۱۳۳۲-۱۳۳۳م) را برخود دارد[۱۵]. بر اساس این شواهد و بعضی دیگر از نمونه‌های مشابه، گویا فارس مرکزی مهم در فلزکاری ترصیعی بوده است، گرچه شباهت بین بعضی از این اشیاء فلزی با سبک نقاشی تبریز، احتمالاً حاکی از آن است که اگر نه خود هنرمندان، دست‌کم طرح‌ها در همه جا گسترش یافته بودند.

آثار تصویری نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۴م که با شور و حرارت بسیار پرداخت و در تعداد فراوان صناعت شده بود و حاکی از ارتباط میان هنر فلزکاری و هنر کتاب‌سازی را نشان می‌داد، در نیمهٔ دوم همان سده به نوعی ایستایی در تصویرنگاری کشید. تصاویر، سرزندگی پیشین خود را از دست دادند و در مواردی اندازهٔ آنها بسیار کوچک شد، تزیینات گیاهی و انتزاعی که متأثر از ظروف چینی آبی و سفید بود، گویا نظر هنرمندان را به خود جلب کرده بود. این گرایش‌ها، ذبح پیکرنگاری به خاطر طرح‌های انتزاعی، راه را بر تغییرات عمدهٔ سدهٔ ۱۵م هموار کرد[۱۶].

از سدهٔ ۹-۱۱ق/۱۵-۱۷م

درپایان سدهٔ ۱۵م و درپی یورش تیمور به ایران، پادشاهان ایرانی از هنر و نیز فلزکاری، در ناحیهٔ شرق ایران حمایت می‌کردند، ابتدا در آسیای مرکزی غربی و سپس در خراسان. قدیمی‌ترین اشیاء فلزی از دورهٔ تیموریان (۷۷۱-۹۱۳ق/۱۳۷۰-۱۵۰۷م)، یک لگن برنزی و شش چراغ روغنی برنجی است به سفارش تیمور که

اکنون در مقبرهٔ خواجه احمد یسوی در شهر یسه قزاقستان نگهداری می‌شود[۱۷]. لگن که به خاطر اندازهٔ بزرگش حائز اهمیت است (ارتفاع ۱۵۸، و قطر ۲۴۳ سانتی‌متر)، بنا به نوشته‌های روی آن در سال ۸۰۱ق/۱۳۹۹م به منظور استفاده در مجموعهٔ مرقد ساخته شده و زائران مرقد احتمالاً از آن آب می‌نوشیدند[۱۸]. چراغ‌های روغنی که اندازهٔ آنها نیز بزرگ است(به‌طورمتوسط، ۹۰ سانتی‌متر)، در حدود سال‌های ۸۰۳ق/۱۴۰۱م و ۸۰۷ق/۱۴۰۵م ساخته شده‌اند و مانند ظرف پیشین، در همان مرقد استفاده می‌شدند. شکل ظاهری، کارکرد، مرصع‌کاری ظریف طلایی و نقره‌ای، تزیینات، و سبک خوشنویسی، آمیزه‌ای از سنت‌های هنری گوناگون ایرانی و دیگر کشورهاست، این سنت‌ها باید به همت فلزکاران و در نتیجهٔ پیروزی‌های تیمور در کشورگشایی، به غرب آسیای مرکزی راه یافته باشد[۱۹].

سبک متمایز فلزکاری تیموری در اواخر ربع دوم سدهٔ ۹ق/۱۵م آغاز شد و در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م نیز ادامه یافت. دلیل این ادعا، ۲۵ نمونه است که دارای نام و یا تاریخ است. بر همین قیاس و براساس شباهت‌ها در نام و تاریخ، ۷۵ قطعه دیگر نیز هست که می‌تواند به خراسان سده‌های ۹ق/۱۵م تا ۱۰ق/۱۶م نسبت داده شود[۲۰]. این اشیاء که اساساً از برنج ریخته شده‌اند، به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند: دسته‌ای مرصع شده‌اند، و دسته‌ای دیگر از فلزات حکاکی شده و پوشیده با قلع ساخته شده‌اند. آنها را می‌توان از روی شکل، مهارت‌های به کاررفته و خطوط تزیینی و دیگر تزیینات از فلزکاری ایرانی دورهٔ قبل متمایز ساخت. مخصوصاً نوعی پارچ با بدنهٔ کروی، با دسته‌ای به شکل اژدها متداول بود. دیگر شکل‌ها عبارتند از: ظروف کم‌عمق، لگن‌های گود، کاسه‌های دارای درپوش و شمعدان‌هایی که گاه دارای شبکه‌هایی به شکل دو اژدهای گلاویز شده بودند. بسیاری از این نمونه‌ها را می‌توان در نسخه‌های خطی مصور آن دوره نیز یافت. فن مرصع‌کاری این دوره از همین فن در سدهٔ ۱۴م بسیار ظریف‌تر است؛ چه، به جای قطعه‌های کوچک ورقه‌های فلزی، از نوارهای باریک فلزی یا سیم استفاده کرده‌اند. اجناس از قلع و حکاکی شده بود که با مهارتی پرسابقه ساخته می‌شد، اما کیفیت برتر و تعداد فراوان‌تر آنها نشان می‌دهد که ساخت آنها در آن دوره جنبهٔ تجملی داشته است. قلع برای آن به کار می‌رفت تا سطح لوازم را نقره‌ای جلوه

دهد و رنگ وتقابل رنگ، هم به اشیاء ترصیع شده و هم به لوازم حکاکی شده اضافه می‌شد، درحالی‌که زمینه را با ماده‌ای سیاه پر می‌کردند که دلیل آن هنوز ناشناخته است. نقش‌هایی از گل و گیاه و خطوط تزیینی جایگزین تصاویر انسانی شد که بین سده‌های ۱۲ تا ۱۴م معمول بود.

مجموعه‌ای از اشیاء مرصع که تاریخ آنها به سال‌های ۸۶۱ق/۱۴۵۶م تا ۹۱۱ق/ ۱۵۰۵م باز می‌گردد، نشان می‌دهد که بیش از پیش برنامه‌ای یکدست و هماهنگ از طرح، گسترش یافته است تا اینکه در نهایت انبوهی از نقش و نگارهای متراکم از برگ‌های ریز، برگ اسلیمی و دیگر نگاره‌ها، پدید آمده است[۲۱]. در مقابل، اشیاء قلعی و حکاکی شده، با گل‌های بزرگی، همچون گل صدتومانی و شکوفه‌های نیلوفر آبی، تزیین شده‌اند، که احتمالاً ملهم از ظروف چینی است که از کشور چین و برای استفاده اشراف تیموری وارد ایران شده بود[۲۲].

نوشته‌های روی ظروف فلزی دورهٔ تیموری گزیده‌هایی از اشعار فارسی است که به زیبایی و بدون خطا نوشته شده‌اند، و گاه بازتاب دهندهٔ تحولاتی هستند که در خوشنویسی آن دوره اتفاق افتاده، مانند به‌کاربردن خط جدید نستعلیق. نوشته‌ها نوعاً به اشیائی اشاره می‌کنند که متن‌ها بر رویشان نوشته شده‌اند (اغلب نام خود آن شیء) و دربرگیرندهٔ اشعاری هستند از شاعران سدهٔ ۴ق/۱۰م تا ۸ق/۱۴م، مانند حافظ، و یا شاعران معاصری که در خراسان فعال بوده‌اند، همچون جامی، قاسم انوار و صالحی. حکاکی اشعار آنها بر صنایع فلزی تولید شده در همان دوره، گویای نسبت میان آن قطعات با خراسان است. تعدادی دربردارندهٔ امضای صنعتکار، محل زندگی و تولد و خانوادهٔ اوست؛ همه به‌جز یکی، به نام مکان‌هایی در خراسان و نزدیک هرات اشاره می‌کنند که باید مربوط به مرکز اصلی تولید آنها بوده باشد[۲۳].

بر روی دو پارچ با دسته‌هایی به شکل اژدها، یکی به تاریخ ۹۰۳ق/۱۴۹۸م، که در موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شوند، نام و القاب فرمانروای تیموری هرات، سلطان حسین بایقرا، ۸۷۵-۹۱۲ق/۱۴۷۰-۱۵۰۶م) به‌چشم می‌خورد[۲۴].

تنها معدودی از اشیاء را می‌توان به نواحی غربی ایران و اواخر سدهٔ ۸ق/۱۴م و آغاز سدهٔ ۹ق/۱۵م نسبت داد، که نشان می‌دهد مراکز فلزکاری در فارس و آذربایجان به آن

سبکی که پیش از آن پایه‌گذاری شده بود، ادامه داده‌اند. در موزهٔ هنرهای زیبای[۲۵] لیون، و در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، به ترتیب یک قلمدان و یک کاسه نگهداری می‌شود که می‌توان آنها را به این دورهٔ تحول آذربایجان مربوط دانست[۲۶]. تنها نمونهٔ مربوط به اواخر سدهٔ ۹ق/۱۵م که می‌توان آنرا به غرب ایران منسوب دانست، یک چراغ روغنی بلند است که با حکاکی و ترصیع نقره‌ای تزیین و رونویسی شده است، با طرح‌های گیاهی، که اکنون در مجموعهٔ دیوید در کپنهاگ نگهداری می‌شود[۲۷]. نوشته‌ها از حاکم آق‌قویونلو، اوزون حسن، (حکومت: ۸۵۷-۸۸۳ق/۱۴۵۳- ۱۴۷۸م) نام می‌برند که پایتختش تبریز بود، و این چراغ را برای استفاده صوفیان در خانقاه ساخته‌اند.

فلزکاری آغاز سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، استمرار شکل‌ها، فنون و سبک‌هایی است که در سدهٔ پیش از آن در شرق ایران ابداع شده بود. این صنایع را تنها بر اساس تاریخ و محتوای نوشته‌هایشان می‌توان از نمونه‌های پیشین که در دورهٔ تیموری ابداع شده‌اند، بازشناخت[۲۸]. همچون دورهٔ پیشین، عام‌ترین نوع از این سبک قدیمی، پارچی است با بدنهٔ کروی و دسته‌ای به شکل اژدها، دارای ترصیع‌های طلایی و نقره‌ای و تاریخ ۹۱۴ق/۱۵۰۸-۱۵۰۹م که در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود[۲۹]. شکل رایج دیگر، دوات رومیزی کوچکی است به‌صورت استوانه با درپوشی گنبدی و تاریخ ۹۱۹ق/۵۱۳م که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن[(۱)].

درحالی‌که اشیاء متعلق به سدهٔ ۹ق/۱۵م اغلب با اشعار فارسی رونویسی شده‌اند، روی این قطعات، جمله‌های مذهبی به زبان عربی به‌چشم می‌خورد. روی دوات مذکور دو جملهٔ دعایی عربی هست، یکی توسل به پیامبر و دوازده امام، و دیگری خطاب به علی. خصلت شیعی این نوشته‌ها به صورت پیشینی آن دوات را در محیط اجتماعی صفویان ۹۰۷-۱۱۴۵ق/۱۵۰۱-۱۷۳۲م قرار نمی‌دهد، اما برای مثال، توسل به علی، نخستین بار روی سکه‌هایی با نام شاه اسماعیل (حکومت: ۹۰۷-۹۳۱ق/۱۵۰۱-۱۵۲۴م)، سرسلسلهٔ خاندان صفوی، حک شد[۳۰]. حک شدن آنها بر لوازم مرصع ملاک

(1). Musee des Beaux-Arts

معتبری است برای تمایز اشیاء مربوط به آغاز سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، از اشیاء مشابه مربوط به ۹ق/۱۵م. تزیینات روی این پارچها و دوات‌ها ادامهٔ تمایل به شبکه‌ای از طرح‌های فشرده و متراکم مرصع است که از برگ اسلیمی ظریف و درهم تنیده شده تشکیل شده است. کاسه‌ای با تاریخ ۹۱۶ق/۱۵۱۰-۱۵۱۱م) که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نگهداری می‌شود، با دسته‌ای از ابرهای موجی‌شکل و طوماری از برگ‌های درهم پیچیده تزیین شده است، درست مانند اشیاء غیرمرصع سدهٔ ۹ق/۱۵م این نمونه، ادامهٔ کارهای هنری خراسان سدهٔ ۹ق/۱۵م است که از شاعران معاصر در نوشته‌ها استفاده می‌کردند، در این نمونه، کاسهٔ مزبور با اشعاری از هلالی تزیین شده که پیش از آن، در محل در گذشتش هرات ۹۴۲ق/۱۵۳۵-۱۵۳۶م فعال بوده است. افزون بر این، این کاسه با امضای یکی از خوشنویسان وابسته به دربار آخرین فرمانروای تیموری هرات، بدیع‌الزمان (حکومت: ۹۱۲-۹۱۳ق) همراه است[۳۱].

بسیاری از اشیاء مرصع که پس از سقوط خاندان تیموری ساخته شده‌اند، همچنان در شهر هرات که در دو دههٔ نخست حکومت صفویان فعال بود، ساخته می‌شدند. در میان صنایع ساخته شده در پایتخت صفویان، تبریز، نیز ۳ دوات رومیزی مرصع به شکل استوانه و با درپوش گنبدی دیده می‌شود، که همگی با نام یک هنرمند میرک حسین یزدی امضاء شده‌اند[۳۲]. مدارک گویای آن است که این شکل نیز در تبریز همان دوره، در بین نسخه‌های خطی مصور وجود داشته است. نسبت یزدی لزوماً به معنای آن نیست که میرک حسین اهل یزد بود، اما مطمئناً گویای تمایز او از فلزکارانی است که با سبک سدهٔ ۹ق/۱۵م تربیت شده بودند. نسبت‌های همه بدون استثنا از نواحی شرقی ایران بود. دوات‌ها دارای قاب‌بندی‌هایی هستند که از شعاع‌های طومارهای ابری‌شکل پر شده‌اند و طرح‌ها در کل گسترده‌تر و موزون‌تر و از طرح‌های دقیق و متنوع متداول در اشیاء سدهٔ ۱۵م سرزنده‌ترند.

در ربع دوم سدهٔ ۱۶م تزیین صنایع، حالتی تکراری‌تر و یکنواخت‌تر به خود گرفت و نقشمایه‌های تازه‌ای با پس‌زمینهٔ برگ‌های پیچان ظاهر شد.

این تحول سبک را اساساً می‌توان بر روی ظروف حکاکی شده و ساخته شده از قلع یافت. در موزهٔ هنری متروپولیتن بر روی کاسه‌ای به تاریخ ۹۴۲ق/۱۵۳۵-۱۵۳۶م

تزیین سنتی، تزیینات گیاهی و انتزاعی که بین بخش‌های درهم پیوسته و درهم فرو رفته توزیع شده است، حفظ شده، اما مضامین آنها انتزاعی شده و جنبه خوشنویسی آنها غلبهٔ بیشتری یافته است[۳۳]. این سبک در اشیاء فلزی با شکل‌های محلی در خراسان و آسیای مرکزی غربی تا نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م ادامه یافت. دیگر قطعه‌ها را می‌توان به دورهٔ انتقال در غرب ایران منسوب کرد.

پارچی که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نگهداری می‌شود با شکل سنتی، تزیین به صورت قاب‌بندی‌های چندوجهی، لوح‌های نقش‌دار و گل‌هایی با پنج گلبرگ و برگ‌های شبدر است، اما طرح‌ها دقیق‌تر و زنده‌تر، اما تصنعتی‌تر و خطوط و فشردگی آنها کمتر است[۳۴].

دسته‌ای از اشیاء فلزی نشان می‌دهند که در اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م و به احتمال زیاد در ربع سوم آن، سبک نوینی از فلزکاری در غرب ایران پدید آمده است. این هنر جدید، مجلل است و در قالب‌های باریک‌تر ساخته شده، ترصیع با فلزات گرانبها تقریباً در آن از بین رفته و تزیین با تصاویر بار دیگر در آن ظاهر شده است، اما اهمیتش از تزیین با گیاهان و تزیین انتزاعی کمتر است و نوشته‌ها با خط نستعلیق افزایش یافته است. در بین این شکل‌های جدید، پایهٔ شمعدانی دیده می‌شود به شکل مخروط با میانه‌ای پخ و قاعده‌ای پهن. قدیم‌ترین آنها، نمونه‌ای است که در سال ۹۵۹ق/۱۵۶۱-۱۵۶۲م وقف حرمی درشهر سامرای عراق شده است، اما شکل آنرا احتمالاً در ربع دوم قرن از هند الهام گرفته‌اند[۳۵].

نمونه‌های مشابه دیگر عبارتند از: ظرفی با تاریخ ۹۸۶ق/۱۵۷۸-۱۵۷۹م در موزهٔ هنری متروپولیتن[۳۶]؛ ظرفی با تاریخ ۹۸۷ق/۱۵۷۹-۱۵۸۰م، که لامپ آن به شکل فنجان پایه‌دار هنوز باقی مانده و در ارمیتاژ نگهداری می‌شود[۳۷]. و با نمونهٔ سوم با تاریخ ۹۹۶ق/۱۵۸۷-۱۵۸۸م در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس[۳۸]. آنها سراسر با طرح‌هایی چون برگ‌های شکافته مارپیچی یا نوارهای زیگزالی و کارتوش‌های لوزی‌شکلی پر از نقش‌های گیاهی و تزیینات مجلل و جدید حکاکی شده‌اند. چند پایه شمعدانی دیگر و نیز مشربه‌های کروی گردن‌باریک با لوله‌های خمیده و مشربه‌هایی با پایهٔ باریک و پهلوهایی که به سمت بالا انحنا یافته نیز احتمالاً به همان دوره تعلق

دارد، زیرا تزیینات آنها مشابه است و نوشته‌هایی از اشعار فارسی بـه خـط نسـتعلیق برخود دارند. تاریخ‌ها و نـام صـاحبان آنهـا اغلـب در کـارتوش‌هـا نوشـته شـده، امـا کارتوش‌های خالی گویای آن است که نام صاحبان آنها پس از خریـداری مصـنوعات بـر روی آنها نوشته شده است.

در حکومت شـاه عبـاس اول (حکومـت: ۹۹۶-۱۰۳۸ق) همـان اشـکال و همـان سبک‌های تزیینی ادامه یافت. یکی از نمونه‌های متداول، کاسه شرابی اسـت بـا پایـه‌ای کوتاه و لبه‌های گشاد. پایه‌های شمعدانی، کاسه‌ها و دیگر ظروف معمـولاً بـا تزیینـات گیاهی تکراری و طرح‌های انتزاعی مشابه آنچه در فرش‌ها و نوشـته‌هـای تزیینـی آن دوره متداول بود، تزیین می‌شدند. تزیین با تصاویر پس از ۲۰۰ سال وقفه، بار دیگر به عنوان رکن مهم تزیینی، به فلزکاری ایران ضمیمه شـد. تصـاویر انسـان‌هـا و حیوانـات جایگزین طرح‌های طوماری گیاهان درون کارتوش‌ها و یا چهارچوب‌هـای قوسـی‌شـکل شد. همین سبک در تزیین تصویری در یکی از نمونـه‌هـای نـادر فلزکـاری ترصـیعی اواخر سدهٔ ۱۶م به‌کار رفته است، دواتی استوانه‌ای‌شکل بـا درپوشـی گنبـدی کـه در موزهٔ هنری متروپولیتن نگهداری می‌شود[۳۹]. قطعات حکاکی شده از قبیل کاسه، گـاه به همراه اشعار متداول فارسی نوشته‌هایی به زبان ارمنی بر خود دارد که احتمالاً متعلق به جامعهٔ ارمنیان جلفای جدید واقع در جنوب اصفهان هسـت کـه بـه کوشـش شـاه عباس تأسیس شده بود[۴۰]. سبکی که به‌وسیلهٔ شاه عباس ادامه یافـت، در سـدهٔ ۱۷م نیز رایج بود و این را می‌توان در چند نمونه از جمله کاسه‌ای در پـوش‌دار بـه تـاریخ ۱۰۸۹ق/۱۶۷۸-۱۶۷۹م در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت دید. این کاسه با نواری منقش بـه حیوانات جنگنده تزیین شده و جای نقش‌های گل طوماری‌شکل را گرفته است[۴۱]. این لوازم معمولاً متعلق به غرب ایران و به‌ویژه اصفهان است، زیرا بـا دیگـر هنرهـای آن سرزمین قرابت دارد و نیز با نوشته‌های ارمنی تزیین شده است. دیگر لـوازم حکـاکی شده و یا قلع‌پوش با تاریخ اواخر سـدهٔ ۱۰ق/۱۶م و یـا اوایـل ۱۱ق/۱۷م، منسـوب بـه خراسان است، زیرا نام صاحبان آنها بر رویشان نوشته شـده و اغلـب بـا نـام منـاطق خاصی همراه است، این لوازم به همان سبک انتزاعی و تزیین تصـویری اشـیاء غـرب ایران تزیین شده‌اند، اما طرح‌ها فضای بیشتری اشغال کرده و همیشه با هاشور همراه

است. تاریخ و انتساب بیشتر لوازم فلزی اواخر سدهٔ ۱۰ و ۱۱ق اغلب در هالهٔ ابهام است، نوشته‌های روی آنهادر بیشتر موارد با نام صاحب آن همراه است، اما به‌ندرت امضای هنرمند و نشانه‌های مربوط به محل ساخت را با خود دارد.

مجموعهٔ دیگری از اشیاء طلاکوب را می‌توان به نواحی غربی و سده‌های ۱۰ و ۱۱ق/۱۶ و ۱۷م متعلق دانست. اشیاء طلاکوب که در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م آغاز شد به منظور ساخت ظروف و به‌ویژه لوحه‌های مشبک، ترنج‌ها و علم‌ها به‌کار می‌رفت. تزیین این‌گونه لوازم بیشتر با هنر ساخت زره تذهیب شده و برش خورده قرابت داشت تا با برنج حکاکی شده و لوازم ساخته شده از قلع در همان زمان[۴۲].

سده‌های ۱۲-۱۴ق/۱۸-۲۰م

فلزکاری دورهٔ زند و قاجار (۱۷۵۰-۱۷۹۵م؛ ۱۷۷۹-۱۹۲۴م)، به شکل انبوه ادامه یافت، اما ارزش چندانی نداشت، هرچند به استثنای نمونه‌های زیبایی، که روکش طلایی دارند، همچون چند گرز متعلق به سدهٔ ۱۳ق/۱۹م با نقش دیو شاخ‌دار[۴۳].

پی‌نوشت

1. Allan, *Persian Metal Technology...*

2. see: Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork ...*

3. Harper, *Silver...*

4. Grabar, 18-84; Haroer, *The Royal...*, 24-78

5. ibid

۶. این کاسه‌ها که به همراه دو چنگال یافت شده‌اند نام حکمرانی محلی در سدهٔ ۸م ــ ونداد اُهرمزد ــ را برخود دارند

7. Allan, *Persian Metal Technology*, Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*

8. Komaroff, *Timurid Phases...*

9. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, n. 6, p. 82-83; Allan, *Islamic Metalwork...*, 49

۱۰. قزوینی، ۴۸۱

11. Allan, *Islamic Metalwork*, 32-35

12. *The Lagacy...*, 277-280

13. see: Bear, «The Nisan Tasi...»

14. *The Lagacy*, 278, «Painting in Silver...», 12-13

15. *The Lagacy*, 278

16. Komaroff, *The Golden...*, 3-4

۱۷. این اشیاء به استثناء قسمت بالایی یکی از چراغ‌ها که در موزهٔ لوور پاریس نگهداری می‌شود، پیش از این در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شدند؛ see: Komaroof, *The Golden*, 17-43

18. ibid, 338

19. ibid, 24-31

20. ibid, 51-105

21. ibid, 147-185

22. ibid, 187-219

23. Komaroof, «Persian Verses...»

24. id, *The Golden*, 179-180

25. ibid, 30

26. Melikian-Chirvani, «The Lights ...», 126-131

27. Komaroff, *The Golden*, 121-125

28. ibid, 252-253

29. see: Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, 282-283

۳۰. درحالی‌که نیایش علی که با جملهٔ ناد علیاً آغاز می‌شود، در میان نوشته‌های نمونهٔ سده‌های ۱۶-۱۷م شناخته شده است، نخستین بار در هنر ایرانی تا آن زمان، در مسکوکات شاه اسماعیل (با ذکر تاریخ) دیده شده است. نک:

Komaroff, «Timurid to Savafid...», 272-280

31. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, 272-280

۳۲. دو تا از آنها در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت و یکی در موزهٔ بناکی آتن نگهداری می‌شوند. نک:

Komaroff, *The Golden ...*, 125; Thompson, 219

33. Komaroff, *The Golden*, 126; Thompson, 219

34. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, 110-112

۳۵. در موزهٔ بغداد عراق، نک:

ibid, 263-264

36. *A Survey...*, 1334 Apl.

37. Thompson, 216-217

38. Melikian-Chirvani, *Le Bronze...*, 110-112

39. Komaroff, *The Golden*, fig. 35

۴۰. مثلاً در موزهٔ لوور و موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نک:

Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, 272-273

41. ibid, 155-156

۴۲. دربارهٔ این موضوع کلی نک:

Allen, *Persian steel: The Tanavoli Collection* and Gilmore

43. ibid, 189

نمونهٔ زیبای دیگری را نیز می‌توان بر این فهرس افزود که اینک در موزهٔ هنری لس‌آنجلس نگهداری می‌شود

کتابشناسی:

قزوینی، زکریا، *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، بیروت، ۱۳۸۰ق.

Allan, J. W., *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Sa'id Collection*, London, 1982.

id, *Persian Metal Technology*, 700-1300AD, Oxford, 1979.

id and B. Gilmour, *Persian Steel: The Tanavoli Collection*, Oxford, 2000.

Baer, E., «The Nisan Tasi, a Study of Persian-Mongol Metal Ware», *Kunst der Orients*, 1973-1974, vol. IX.

Grabar, O., *Islamic Architecture and its Decoration*, London, 1976.

Harper, O., *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire*, New York/ Princeton, 1981.

Komaroff, L., *The Golden Disk of Heaven: Metalwork of Timurid Iran*, Costa Mesa, 1992.

id, «Paiting in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and its Relationship to Manuscript Illumination», *Studies in the History of Art*, 1994, vol. II(1).

id, «Persian Verses of Gold and Silver: The Inscription on Timurid Metalwork», *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteen Centry*, ed. L. Golombek and M. Subtcnly, Leiden, 1992.

id, *Timurid Phases in Iranian Metalwork: formulation and Realization of a Style*, Ann Arbor, 1985.

id, «Timurid to Safavid Iran; Continuity and Change», *Marsyas*, 1979-1980, vol. XX.

The Legacy of Genghis Khan, ed. L. Komaroff and et al., New York, 2002.

Melikian-Chirvani, A. S., *Le Bronze iranien*, Paris, 1973.

id, *Islamic Metalwork from the Iranian World*, London, 1982.

id, «The Lights of Sufi Shrines», *Islamic Art*, Genova/ New York, 1997, vol. II.

Pope, A. U., and et al., *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1938-1939.

A Survey of Persian Art, ed. A. U. Pope and et al., Oxford, 1938-1939.

Thompson, J. and et al., *Hunt for Paradise; Court of Safavid Iran: 1501-1576*, ilan, 2003.

شیشه‌گری

آرمان شیشه‌گر

در ایران، اولین‌بار محمد بن زکریای رازی آبگینه را در میان سنگ‌ها طبقه‌بندی کرد[1]. این طبقه‌بندی، به این دلیل که سنگ مادهٔ اولیهٔ آبگینه، به صورت شن و ماسه در طبیعت موجود است، به حقیقت نزدیک بود. به‌ویژه آنکه آبگینهٔ طبیعی به صورت سنگ‌های آتشفشانی حاوی سیلیس نظیر کوارتز، ابسیدین در طبیعت وجود دارد. سنگ بلور یا بلورِ معدنی که نوع شفاف و بی‌رنگ کوارتز است، پیش و پس از کشف و اختراع شیشهٔ مصنوعی، به عنوان سنگی گرانبها در ساخت ظروف و زیورها استفاده می‌شد، و شیشه‌گران همواره تلاش می‌کردند تا شیشه‌ای به شفافیت و زیبایی این سنگ گرانبها بسازند.

تاکنون تعریف‌های گوناگونی از شیشه شده است. یکی از جامع‌ترین آنها چنین است: شیشه ماده‌ای غیرآلی، مصنوع، بی‌شکل که در حالت مذاب مایع، و در حالت سرد، جامد است؛ در حالت شفاف و نیمه‌شفاف نور از آن می‌گذرد، و درحالت مات نه. همچنین ماده‌ای است ترکیبی شامل سیلیس به صورت شن و ماسه؛ قلیا به صورت سدیم، پتاسیم و غیره، به عنوان گدازآور؛ آهک و اکسید سرب، استحکام‌بخش؛ اکسید سرب همچنین

برای شفافیت و بی‌رنگی؛ اکسیدهای فلزی برای ایجاد رنگ‌های گوناگون و پاره‌ای موارد دیگر.

ذوب سیلیس خالص به حرارتی حدود ۱۸۰۰° درجه صدبخشی سانتی‌گراد نیاز دارد، گدازآورها این نیاز را تا حرارتی حدود ۱۳۰۰-۱۴۰۰ درجه صدبخشی سانتی‌گراد کاهش می‌دهند. مایع مذاب حاصل از ترکیب مواد اولیهٔ شیشه‌سازی، در حالت گرم شکل‌پذیر است و در حالت سرد چسبنده و سخت و خواص جامد را دارد.

آبگینه ترکیب‌ها و انواع گوناگون دارد و تاکنون بیش از ۶۵۰۰ نوع از آن ابداع شده است[۲]. انواع رایج آن قلیایی، سیلیسی و سربی است که هریک انواع فرعی نیز دارد. از خواص عمدهٔ آن، مایع در حالت مذاب، جامد در حالت سرد، گرانرو، کشسان، بدون نقطهٔ ذوب معین، عایق، مقاوم در مقابل درجهٔ حرارت شدید، پخش‌کنندهٔ نور، بی‌شکل، شفاف، نیمه‌شفاف و مات را می‌توان برشمرد.

شیشه‌گری در ایران

آثار شیشه‌ایِ به‌جا مانده از اواخر هزارهٔ چهارم تا اوایل هزارهٔ اول ق‌م در مناطق باستانی ایرانی، از جمله: تپه‌های گیان، حصار[۳]، شوش[۴]، مارلیک[۵]، لرستان[۶]، چغازنبیل[۷] و غیره، نشانه‌ای است از تلاش تدریجی شیشه‌گران برای تولید شیشه به مفهوم امروزی آن[۸]. در این میان، چغازنبیل را می‌توان نخستین مرکز شیشه‌گری بومی ایران معرفی کرد؛ در کاوش‌های زیگورات چغازنبیل، آثاری از درهای چوبی کشف شد که در چهارچوب آنها لوله‌های شیشه‌ای توخالی به‌طور مورب در کنار یکدیگر چیده شده بود و بدین سان نخستین شیشهٔ پنجره در جهان پدید آمد. فراوانی آثار شیشه‌ای در چغازنبیل را می‌توان دلیلی بر وجود کارگاه‌هایی، به هنگامِ ساخت مجموعه بناهای دوراونتاش، تلقی کرد[۹]. آثار به‌دست آمده از تخت‌جمشید[۱۰]، پاسارگاد[۱۱]، شوش[۱۲]، همدان[۱۳]، و دیلمان[۱۴]، نشان می‌دهد که در دورهٔ هخامنشی به این صنعت توجه بیشتری شده است.

فراوانی ظروف و آثار شیشه‌ایِ دورهٔ اشکانیان و ساسانیان ــ که نمونه‌های بسیار زیبایی از آنها در مجموعه‌های شخصی و موزه‌های جهان نگهداری می‌شود ــ مؤید رواج فراگیر این صنعت در آن زمان است، به‌طوری‌که آبگینهٔ ایران در چین و ژاپن نیز شهرت

داشت[۱۵]. یکی از علل پیشرفت این صنعت ابداع فن دمیدن شیشه بود که در پایان نیمهٔ اول حکومت پارت‌ها ــ ظاهراً در سوریه ــ رخ داد، و منجر به تولید انبوه شیشه شد[۱۶]. تراش‌های تزیینی بر روی شیشه، از ویژگی‌های بارز هنر دورهٔ ساسانی است[۱۷].

با ظهور اسلام، شیشه‌گری، بدون تغییرخاصی، به سبک دورهٔ ساسانی در ایران و بین‌النهرین (عراق کنونی) ادامه یافت، اما به‌تدریج با برقراری روابط بازرگانی، سیاسی و هنری میان کشورهای مسلمان، تلفیقی از هنرهای ایرانی و اسلامی به‌وجود آمد.

در دورهٔ خلافت متعصم عباسی (۲۱۸-۲۲۷ق) به دستور او سازندگان آبگینه را نیز به جمع هنرمندان شهر سامرا فراخواندند[۱۸]. آثار شیشه‌ایِ مکشوف در این شهر، به نمونه‌هایی از شوش، ری، ساوه و نیشابور شباهت دارد، به‌طوری‌که این امر تشخیص میان آثار شیشه‌ای ایران و بین‌النهرین را دشوار ساخته است. این مجموعه بیانگر ادامهٔ سبک شیشه‌های ساسانی تیسفون و کیش است که با عناصر اسلامی درهم آمیخته است[۱۹].

نیشابور، ری، جرجان، سمرقند از مراکز اصلی شیشه‌گری سده‌های ۳-۶ق بود[۲۰]، یعنی دورهٔ حکومت سلسله‌هایی چون: طاهریان (۲۰۶-۲۶۰ق)، در خراسان؛ صفاریان (۲۴۷-۲۸۸ق)، در سیستان؛ سامانیان (۲۰۴-۳۹۰ق)، در ماورالنهر، و خراسان؛ آل زیار (۳۱۶-۴۳۴ق)، در گرگان؛ آل بویه (۳۲۴-۴۴۷ق)، در مغرب ایران و عراق؛ غزنویان (۳۵۱-۵۸۲ق)، در افغانستان کنونی و پنجاب؛ و سرانجام سلجوقیان (۴۳۰-۵۲۲ق)، در سراسر ایران، بین‌النهرین، آسیای صغیر، قفقاز، افغانستان و هندوستان.

در سده‌های ۳ و ۴ق، گذشته از آنکه سیراف بندر تجارتی مهمی بود، یکی از مراکز ساخت آبگینه نیز به شمار می‌آمد. کوره‌های شیشه‌گری یافت شده از این محل، این نظر را تأیید می‌کند[۲۱]. در همین زمان نیشابور نیز به عنوان مرکز بازرگانی و محل صدور کالا به شهرهای دیگر فعالیت داشت و شیشه‌های ساخت این شهر و شهرهای دیگری چون ری و گرگان، آنجا خرید و فروش می‌شد[۲۲]. روی کار آمدن سلجوقیان در اوایل سده ۵ق به‌تدریج به حکومت سلسله‌های محلی پایان داد، و وحدت سیاسی کشور باعث رشد و توسعهٔ بازرگانی شد. سلجوقیان که پیشینهٔ هنری خاصی نداشتند، از شیوه‌های ایرانیِ پیش از خود پیروی کردند و سخت به آن پرداختند، به‌طوری‌که در زمان ایشان

هنر به اوج ترقی خود رسید. شیشه‌گری نیز از این قاعده برکنار نماند، و مراکز پیشین این هنر همچنان در ساخت و یا تجارت آبگینه فعال بودند[۲۳]. هجوم قوم مغول در اوایل سدهٔ ۷ ق، تا زمان حکومت غازان خان را باید عصر رکود هنر خواند. ناگفته نماند که حتی این قوم خون‌خوار نیز هنگام حمله به شهرها تعدادی از هنرمندان را زنده باقی گذاشتند و برخی از آنان را در پایتخت اولیهٔ خود تبریز و سپس در سلطانیه به خدمت گرفتند[۲۴]. با آغاز سلطنت غازان خان، که به هنر و صنعت توجه نشان می‌داد، حیات هنری دوباره جان گرفت. از این دوره تعداد کمی آثار شیشه‌ای مینایی و زراندود و زرین‌فام که ساخت آنها از اواخر دورهٔ سلجوقی به حیات خویش در کشورهای تابعهٔ دیگر یعنی در عراق و آسیای صغیر ادامه می‌داد. گذشته از موصل، شهرهای دمشق و حلب (سوریه) که توسط سلاطین ایوبی اداره می‌شد، و شهر قاهره (مصر) که سلاطین مملوک بر آن حکومت می‌کردند، مراکزی بودند که پس از غلبهٔ مغول مرکز تجمع هنرمندان شدند، و شیشه‌گران بومی این شهرها با هنرمندان مهاجر ایرانی به خلق آثار هنری با ارزشی پرداختند[۲۵].

با روی کار آمدن سلسلهٔ تیموریان در اواخر سدهٔ ۸ تا اوایل سدهٔ ۱۰ق سمرقند، پایتخت امیر تیمور، مرکز تجمع هنرمندان گشت، به‌طوری‌که این پادشاه اکثر هنرمندان ایران، عراق و سوریه را به این شهر کوچاند تا در سمرقند به خلق آثار هنری بپردازند؛ شیشه‌گران نیز از آن جمله بودند و این بار سمرقند مرکز هنر شیشه‌گری سبک سوری با ویژگی‌های ایرانی شد[۲۶]. شاهرخ فرزند تیمور نیز که هرات را به پایتختی برگزیده بود، مرکز هنرمندان کرد.

ظهور سلسلهٔ صفوی و حکومت آنها در سده‌های ۱۰-۱۲ق اصفهان را به عنوان محل تجمع هنرمندان به دنیا معرفی کرد، بار دیگر هنر و هنرمندان در داخل خاک ایران تمرکز یافتند. متأسفانه در دورهٔ مغولان و تیموریان، فنون شیشه‌گری در داخل ایران فراموش شده بود، به‌طوری‌که شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۴۸ق) از وجود چنین حرفه‌ای در دوران حکومت سلجوقی بی‌خبر بود. او با دیدن شیشه‌های ونیزی که به وی اهدا شده بود، آنچنان تحت تأثیر قرار گرفت که شیشه‌گران ونیزی را به ایران فراخواند، و کارگاه‌هایی دایر کرد تا در شیراز و اصفهان به آموزش این فن بپردازند. این کارگاه‌ها

تنها از ساخته‌های ونیزی تقلید می‌کردند و شیشه‌های ساده مصرفی می‌ساختند[۲۷]، که ونیزی‌ها پیش از این با آثار شیشه‌ای شرقی یعنی ایرانی، سوری و مصری از طریق جنگ‌های صلیبی، که منجر به ورود بسیاری از اشیاء هنری به خزاین کلیساهای غربی شده بود، آشنا شده بودند و از آنها الهام می‌گرفتند. شیشه‌های این دوره به لحاظ زیبایی و تزیینات، هرگز با شیشه‌های تجملی سلجوقی برابری نمی‌کند، ولی به لحاظ شیوهٔ ساخت و استحکام و مرغوب بودن مواد اولیه، از آنها پیشی می‌گیرد.

با پایان یافتن سلسلهٔ صفوی رونق شیشه‌گری نیز از میان رفت، و تنها کریم خان زند (۱۱۶۴-۱۱۹۳ق) در برپایی مجدد کارگاه‌های شیشه‌گری در شیراز اندک تلاشی کرد[۲۸]. در زمان قاجاریه، سده‌های ۱۲ تا اوایل سدهٔ ۱۴ق، بی‌توجهی به ساخت شیشه‌های ایرانی و علاقه به شیشه‌های وارداتی به‌ویژه روسی، اتریشی و فرانسوی، رونق این حرفه را از میان برد. گرچه امیرکبیر، صدراعظم ناصرالدین شاه جمعی را به مسکو و پترزبورگ فرستاد تا شیشه‌گری و دیگر فنون را بیاموزند و آنان نیز پس از بازگشت در تهران و قم کارخانه‌هایی برپا کردند[۲۹]، اما این هنر هرگز عظمت گذشتهٔ خود را بازنیافت، و تأثیری در بهبود وضعیت شیشه‌گری ایران حاصل نشد. به سبب نامرغوب بودن تولیدات داخلی، تنها شیشه‌های مصرفی ساده را در داخل می‌ساختند، و شیشه‌های تجملی از خارج وارد می‌شد[۳۰]. پس از دورهٔ قاجار نیز این هنر آنچنان‌که شایستهٔ آن است، مورد توجه قرار نگرفت.

شیوه‌های ساخت و تزیین

تا پیش از سدهٔ ۱م، با روش‌هایی چون فشردن در قالب، موزاییک، تراش و صیقل و قالب گلی، تنها ظروف کوچک و اشیاء تزیینی چون زیورها و مهرها از شیشه ساخته می‌شد، اما پس از ابداع روشِ دمیدن شیشه در سدهٔ ۱م، انقلابی در صنعت شیشه‌گری پدید آمد و موجب تولید انبوه آن شد[۳۱]. از این پس معمولاً شیشه‌های ضخیم با دمیدن در قالب، و شیشه‌های نازک با دمیدن آزاد، شکل می‌گرفتند. افزودنِ رشته‌های شیشه‌ای بر آثار ساخته شده و نیز تراش تزیینی باعث تنوع اشکال و تزیینات در شیشه‌ها شد. زیباترین انواع تراش شیشه پیش از اسلام، به دوران ساسانی تعلق دارد. گذشته از شیوهٔ

دمیدن، شیوه‌های پیشین نیز گاه به‌کار می‌رفت[۳۲]. در سده‌های اولیهٔ اسلامی، تداوم شیوه‌های شیشه‌گری ساسانی که به‌تدریج با ذوق و سلیقهٔ اسلامی درهم می‌آمیخت، به‌طور چشمگیری نمایان است[۳۳]. تراش‌های سبک ساسانی که با سنگ‌ساب یا چرخ انجام می‌شد، جای خود را به قالب‌هایی نقش‌دار داد تا با سهولت بیشتر و در مدت کوتاه‌تر ظروف مصرفی به اشکال مختلفِ پیاله، صراحی، تنگ، پارچ، ظروف مواد آرایشی و دارویی به بازار عرضه شوند. با پیشرفت دمیدن آزاد، از ضخامت شیشه‌ها کاسته شد، در نتیجه شیشه‌های شفاف‌تر ارائه گشت. تراش‌های سطحی به صورت اشکال هندسی، گیاهی و جانوری به‌ویژه پرنده، خرگوش و شیر نیز معمول بود. ساخت ظروفی چون قرع، انبیق و شاخ حجامت نیز در این دوران رواج یافت. افزودن رشته‌های شیشه‌ای نازک بر بدنه و گردن تنگ‌ها و پارچه‌ها و غیره همرنگ با ظرف و یا به رنگی دیگر همچنان جلوه‌گری می‌کرد.

بیشترین تنوع اشکال، تزیینات و رنگ‌ها را در دوران سلجوقی می‌توان یافت. انواع ظروف ساخته شده با تزییناتی چون افزودن رشته‌های شیشه‌ای، تراش، نقوش قالبی به‌ویژه نقوش لانه‌زنبوری یادآور تراش‌های ساسانی بود. نقوش قالبی دیگری به اشکال گیاهی و هندسی و بالأخره نقاشی روی شیشه با روش مینایی، زراندود و زرین‌فام از خصوصیات این دوره است که تا زمان سلاجقه روم نیز ادامه یافت، قندیل‌ها و صراحی‌های معروف عراقی و سوری و مصری با خط نوشته‌ها و صحنه‌های بزم و رزم و شکار، و تزیینات گل و تپه‌های مینایی و زراندود و زرین‌فام از این دوره باقی مانده است[۳۴].

در دورهٔ صفویه، نقاشی سرد جایگزین شیوه‌های پیشین گشت و تا زمان قاجاریه نیز ادامه یافت. این نوع نقاشی به سبب آنکه پس از نقش‌پردازی شیشه حرارت نمی‌دید، بسیار زود از میان می‌رفت. گلاب‌پاش‌هایی با این شیوهٔ تزیین از دورهٔ صفوی و قاجار باقی است. تزیینات قالبی به‌ویژه ردیفی از درخت سرو بر روی گلاب‌پاش‌های ساده از ویژگی‌های این دو دورهٔ تاریخی است. نوع گلاب‌پاش که گردن و دهانه‌ای شبیه قو دارد و بدنهٔ آن معمولاً گلابی‌شکل ساده و یا با نقوش قالبی زینت یافته، از ظروفی است که در دورهٔ صفوی پدید آمد، و از ابداعات هنرمندان ایرانی محسوب می‌شود. به‌طور کلی

مهم‌ترین شکل ظرف در دو دورهٔ اخیر گلاب‌پاش‌هایی است که برخی با گردن بلند و برخی دیگر با دستهٔ کوچک و لولهٔ باریک ساخته می‌شدند. تزیین مینایی و زراندود از دورهٔ قاجار تاکنون بر روی شیشه‌هایی به شکل کوزهٔ قلیان، تنگ، چای‌دان و غیره انجام می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. رازی، ۲۴، ۳۵۹-۳۶۰؛ بهار، ۹۰، ۹۶، ۹۷، ۱۳۷، ۱۵۵

۲. باربور، ۲۱

3. Przeworski, 235-236

4. Porada, 44, 52, 62-63, 65

۵. نگهبان، ۵۶، ۵۷، ۶۱ (اشکال ۶۲، ۶۳، ۹۰)

6. Lamm, 2594

7. Amiet, 338, fig. 69, 262

8. id, 338; porada, 42, fig. 202

9. Barag, 38

10. Schmidt, *Persepolis*, 300-301ff

11. Stronach, 183, 234-235, no.1-5, 8, pl. 16

۱۲. کراوانی، ص ۹۶-۹۷؛

Dieulafuy, 145

۱۳. ضیاءپور، ۲۰۰؛ آذرنوش، ۴۸

۱۴. فوکایی، ۲۶، ۵۵

۱۵. فوکایی، ۲۱؛ بیانی، ۲۵۶- ۲۵۷

16. Barag, 91

۱۷. فوکایی، ۶۶

۱۸. یعقوبی، ۳۴

19. Godard, 3333; Dimand, 230

۲۰. مقدسی، ۳۳-۳۴

21. Whithous, *Excavation of...*, 267-268, id ‹The Decline ...›, 18-19, 68

۲۲. مقدسی، همانجا

23. See: Kordmahini, ‹The Glass...›

۲۴. پرایس، ۹۷

25. Dimand, 236; Tait, 136

26. Dimand, 35; Tait, ibid

۲۷. شاردن، ۴/۳۵۰؛ تاورنیه ۹۶۴-۹۶۵؛

Dimand, 36

۲۸. گرانتوسکی، ۳۰۰- ۳۰۴

۲۹. فتاحی، ۸۸۳؛ اعتمادالسلطنه، ۱۰۲

۳۰. گرانتوسکی، ۳۳۵- ۳۳۷؛

Allemagne, III/225, 815, IV/97, 99

31. Barag, 91

۳۲. فوکایی، همانجا

33. Godard, 333; Dimand, 230; Tait, 114, 135

34. Tait, ibid

کتابشناسی:

آذرنوش، مسعود، «دومین فصل کاوش در محوطه باستانی سنگ شیر در همدان»، *گزارشهای چهارمین مجمع سالانهٔ کاوشها و پژوهشهای باستان شناسی در ایران*، تهران، ۱۳۵۵ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *المآثر و الآثار*، تهران، ۱۳۰۶ق.

باربور، آر، *شیشه‌گری و ساخت وسایل شیشه‌ای آزمایشگاهی*، ترجمهٔ انجمن مترجمان متون علمی و فنی، تهران، ۱۳۶۳ش.

بهار، مهرداد، *اشکانیان*، تهران، بی‌تا.

بیانی، شیرین، «نظری به روابط فرهنگی ایران باستان»، *بررسیهای تاریخی*، تهران، ۱۳۵۰ش، س ۶، شم ۴.

پرایس، کریستین، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۴ش.

تاورنیه، ژان باتیست، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، به کوشش حمید شیرانی، تهران، ۱۳۳۶ش.

رازی، زکریا، *کتاب‌الاسرار یا رازهای صفت کیمیا*، ترجمهٔ حسنعلی شیبانی، تهران، ۱۳۴۹ش.

سامی، علی، *پایتخت‌های شاهنشاهان هخامنشی، تخت جمشید، شوش، هگمتانه*، شیراز، ۱۳۴۸ش.

شاردن، ژان، *سیاحت‌نامه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۵۰ش.

ضیاءپور، جلیل، *زیورهای زنان ایران از دیرباز تاکنون*، تهران، ۱۳۴۸ش.

فوکایی، شین. جی، *شیشهٔ ایرانی*، ترجمهٔ آرمان شیشه‌گر، تهران، ۱۳۷۱ش.

کردوانی، محمود، *کاخ هخامنشی شاهور*، کاوشهای ۲-۱۹۷۱، ۱۳۵۵ش.

گرانتوسکی، ا. آ و دیگران، *تاریخ ایران از زمان باستان تا امروز*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران، ۱۳۵۹ش.

گرمرودی، عبدالفتاح، *سفرنامه میرزا فتاح خان گرمرودی به اروپا*، به کوشش فتح‌الدین فتاحی، تهران، ۱۳۴۷ش.

مقدسی، محمد، *احسن التقاسیم*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۹۰۶م.

نگهبان، عزت‌الله، «جام موزائیک مارلیک»، *باستان شناسی و تاریخ*، تهران، ۱۳۷۲ش، س ۷، شم ۱ و ۲.

یعقوبی، احمد، *البلدان*، بیروت، ۱۹۸۸م.

Allemagne, Henry René d., Du Khorassan au Pays des Bakhtiaristoris mois de voyage en Perse, Paris, 1911.

Amiet, P., *Elam*, Paris, 1966.

Barag, D. P., *Catalogue of western Asiatic glass in the Britishmusew*, London, 1985.

Dieulafuy, J., *La Perse La Chaldée et la Susiane*, Paris, 1887.

Dimand, M. S., *A handbook of Muhammadan*, New York, 1958.

Godard, A., *L' de I' Iran*, Paris, 1962.

Kordmahini, H. A., «The Glass, The Islamic city of Gurgan bykiani, M. Y», *Archaeologisch miltelungen aus Iran*, Berlin, 1984.

Lamm. C. J., «Glass and hardstone vessels», *A survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope and et al., Tehran 1964, vol. V.

Porada, E., *Iran ancient*, Paris, 1963.

Przeworski, s., «Personal" ornaments in pre-Achaemenid Iran», *A Sarvey of Persian* , ed. A. U. Pope and et al., Tehran, 1964, vol. V.

Schmidt, E, «Excavation at Rayy», *Bulletin University Museum* Pennsglvania, 1935, vol. V, no. 4.

id, «The Persian Expedition», *Bulletin University Museum Pennsglvania*, 1935, vol. VI, no. 3.

id, «Rayy Research 1435», *Bulletin University Museum Pennsglvania*, 1935, vol. V, no. 3.

id, *Persepolis*, Chicago, 1953, vol. I.

Shishegar, A, «Glass ware», *Splondour of Iran*, London, 2000.

Sono, T and Sh. Fukai, *Dailaman III, The Excavation Hassani mahale and Ghalekuti*

1964, Tokyo, 1968.

Stronach, D., *Pasargadae: a report on the excavations couducted by the British Institue of persian studies from 1961 to 1963*, London, 1978.

Tait, H., *Five Thousand years of Glass*, London, 1995.

Whithouse, D., *Excavation at Siraf, proceedings of the IIId Annual symposium on Archaeological Research in Iran*, Tehran, 1975.

id, «The Decline of Siraf», *Iran*, London, 1968, vol. I.

Wilkinson, Ch., «Water, Ice and Glass», *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin*, New York, 1943, vol. I, no. 5.

تاریخ آثار منبت‌کاری

یدالله غلامی

از آثار چوبی کهن هنرمندان ایرانی که برحسب شواهد و قرائن در وجود آنها جای تردید نیست، ظاهراً چیزی باقی نمانده و مدتی پس از ساخت از بین رفته‌اند؛ ازاین‌رو اطلاعات، دربارهٔ فنون مربوط به چوب در زمان کهن اندک است. علت آن هم جنس چوب است که دوام و ماندگاری آن در قیاس با سنگ و آهن کمتر است. رواج استفاده از چوب و فنون مربوط به آن به‌خصوص از آنجا پیداست که تا چند قرن پیش نواحی شمال ایران پوشیده از جنگل‌های انبوه بود و از آن چوب‌های گردو، چنار، غان و چوب‌های دیگر به دست می‌آمد. روشن است که نه تنها در ایران عصر اسلامی اثاثیه و درهای چوبی را به روش ساسانی می‌ساختند، بلکه عناصر و نقشمایه‌های ایرانی در تمام کشورهای اسلامی کاربرد گسترده داشته است. در میان اثاثیهٔ چوبی بر جامانده از هنرمندان ایران رحل، منبر و صندوق قبر اشیائی هستند مُغارخورده و تراشیده که چون در مکان‌های مذهبی محفوظ بودند، دوام بیشتری داشتند.

با آنکه از قرون اولیهٔ اسلامی اشیاء چوبی کمی باقی مانده، اما تحقیق در متون تاریخی

و ادبی و غیره شواهد و قراین متعدد به‌دست می‌دهند. مثلاً علی بیهقی (ابن‌فندق) می‌گوید منبری، مورخ ۲۶۶ق/۸۸۰م، در مسجد جمعهٔ سبزوار دیده که نام حاکم خراسان بر آن مکتوب بوده است[۱]. حسن بن محمد قمی هم به صندوق یا ضریحی اشاره می‌کند که در سال ۳۷۱ق یا بعد از آن برای آرامگاه احمد بن علی ساخته‌اند[۲]. قم از جمله شهرهایی بوده که به فن چوب معروفیت داشته است[۳]. با این احوال به‌رغم آنچه در بعضی منابع معاصر آمده است، در کتبی چون *الاعلاق‌النفسیهٔ* ابن‌رسته و *احسن‌التقاسیم* مقدسی و سفرنامه‌های مارکوپولو و کلاویخو مطلبی قابل توجه دربارهٔ آثار هنری چوبی به چشم نمی‌خورد.

طبعاً شناخت منبت‌کاری هر سرزمین در وهلهٔ اول بر اساس نمونه‌های بومی صورت می‌گیرد. نخستین آثار ایرانی در منبت‌کاری، تخته‌ای تزیینی است به ابعاد ۱۸/۷×۷۴ سانتی‌متر که در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. این شیء در عراق ساخته شده و معرفان آن معتقدند که به قرن ۳ق/ ۹م تعلق دارد. هنرمندی که آنرا ساخته، فرورفتگی و برجستگی خطوط را در نقش مکرر سنان‌مانند، به حالت اریب یا به اصطلاح پَخ تراشیده است[۴]. اطلاع ما دربارهٔ چگونگی استفاده از پیشینهٔ طراحی این قبیل نقوش، غیر یقینی است.

علاوه بر بررسی امثال نمونهٔ مذکور، برای شناخت منبت‌کاری متقدم ایران اسلامی، به مطالعهٔ آثاری بی‌شمار که در جاهای دیگر تحت تأثیر هنر ایران پدید آمده‌اند نیز می‌توان پرداخت. مثلاً در کلیسایی به نام بارابای قدیس در مصر، جداری چوبی حاوی قابیست‌ها و تصاویری گوناگون از گیاه و حیوان و انسان و تنازع آنها وجود داشته است که بعضی پژوهشگران آنرا از ارزنده‌ترین آثار هنری این سرزمین به شمار آورده، و هنر به کار رفته در آنرا متأثر از هنر ایرانی در قرن ۴ق دانسته‌اند[۵]. یادآوری می‌شود که مصر بیش از هر کشور دیگر در غرب جغرافیایی جهان اسلام با ایران پیوند هنری داشته و واسطهٔ این پیوند از قرن ۲ق عراق بوده است؛ به این سبب که کارگزاران مصر نمایندگان خلافت بغداد بودند و آبشخور فرهنگ مدنی خلافت در این دورهٔ ایران بوده است.

از جمله اشیائی که از این قرن در خود ایران باقی مانده ــ بنا بر بررسی جواد گل‌محمدی ــ سه تختهٔ منقوش است که دو تای آن جفت و دیگری واحد است، و هر

سه ابتدا در مقبره‌ای که آنرا در اواسط قرن مزبور ساخته‌اند قرار داشته است. کتیبه‌های تخته‌ها مورخ ۳۶۳ق/۹۷۴م است، و در میان نقوش جفت کتیبه‌ها پیچک‌های نیم برگی طبیعت‌گرایانه دیده می‌شود. قطعهٔ حکاکی شده و کتیبهٔ لنگهٔ دوم اکنون در موزهٔ تخت‌جمشید است. تخته‌ها حاوی کهن‌ترین متن شناخته شدهٔ مناجاتی شیعی به صورت کتیبهٔ مورخ‌اند، و متنی که نام کارفرما، عضدالدوله دیلمی و تاریخ آنرا دربردارد بعد از آن آمده است. عضدالدوله در این کتیبه تاج‌المله خوانده شده و این لقبی است که بعداً به آن شناخته شده است[۶]. عضدالدوله مثل دیگر شاهان به ترغیب و پشتیبانی از هنرمندان می‌پرداخته و می‌دانیم که حمایت فرمانروایان از هنرمندان بانفاست کار آنان نسبت مستقیم داشته است.

آثار کم‌شمار باقی مانده، خود گواهی قاطع بر قدمت ارزش چوب‌تراشی ایرانی است. آرثر اپهام پوپ و اکرمن ایران را مرکز نقش‌آفرینی‌ای می‌دانندکه قوی، شیوا و دارای قواعد معین بوده است[۷]. خاستگاه این ویژگی‌ها را نه تنها در آثاری که قواعد همبستگی اشکال در آنها قابل ملاحظه است، بلکه در نمونه‌های ساده‌تر نیز می‌توان جستجو کرد[۸]. نمونه‌ای از آثار قابل ملاحظه در مرقد سلطان محمود غزنوی است که نقوش و ستاره‌های ردیف شده، چهار تخته یا قابیست مستطیلی سطح آنرا تزیین کرده‌اند، وسطوح اشکال آنها در بین یکدگر دیده می‌شود. محل ساخت این در، غزنه بوده است و اکنون در موزهٔ آگره محفوظ است. موریس سون دیماند (تاریخ چاپ اول کتابش: ۱۹۳۰م) آنرا ضمن آثار قرن ۵ و ۶ق معرفی کرده است. او به مقایسهٔ درِ آرامگاه با منبت‌های معاصرش در مصر پرداخته و ماوراءالنهر را منشأ نقش‌پردازی همهٔ آنها شمرده است[۹]. به عبارت دیگر سازندهٔ این در نیز به بازآفرینی طرح‌هایی پرداخته است که پیشتر در ماوراءالنهر ابداع شده بود.

علاوه بر موارد موجود در موزه‌ها شماری قابل ملاحظه از اشیاء قرن ۵ق به بعد هنوز در مساجد و مقابر وجود دارد. یکی از این آثار منبر مسجد جمعهٔ شوشتر مورخ ۴۴۵ق/ ۱۰۵۳م است و به گفتهٔ گل‌محمدی، از جمله قدیمی‌ترین منبرهایی است که دارای گره‌چینی متشکل از شمسه و آلت است و در آن اتصال فاق و زبانه به‌کار رفته است[۱۰]. گره نیز خود به نسبت دیگر طرح‌های هندسی، کاربردی گسترده در هنرهای تزیینی

ایران داشته است. برای آلت‌های هر نگاره در این گونه طرح‌ها ــ مخصوصاً هرچه جزئیاتش بیشتر باشد ــ واژه‌هایی خاص به‌کار می‌رود[۱۱]. از سویی منبت‌سازان معمولاً تخته‌ها یا قابیست‌های درها و گاه کلاف و حواشی آنها را گره‌چینی می‌کرده‌اند. بااین‌حال گونه‌هایی از گره که نجاران برای شبکه‌کاری در و پنجره به‌کار می‌برده‌اند، در منبت‌سازی و معرق چوب چندان معمول نبوده است[۱۲].

شیوهٔ آذین‌کاری منبر شوشتر، در مصر و شام و آسیای صغیر و دیگر نقاط جهان اسلام از همان زمان عمومیت یافته بود. از آن زمان منبر دیگری با این نوع آرایش در ایران سراغ نداریم. در نواحی مرکزی ایران منبرهایی از انواع متقدم باقی است که شکل آنها شباهت به منبر معروف جامع شهر قیروان در تونس دارد. منبر جامع قیروان تنها مورد باقی مانده از قرن ۳ق است. این منبر پلکانی دارد که ابتدای آن دارای تیرهایی قائم است، و به سمت محل واعظ که سکویی است با چهار تیر، بالا می‌رود. بر ساختار نقوش منبر توازنی پرتو افکنده که طریقهٔ آفرینش آن رفته رفته تغییر پیدا کرده است[۱۳].

نمونه‌های ایرانی موجود کوچک‌تر از منبر قیروان هستند، بااین‌حال قاب‌های مستطیلی کنده‌کاری شدهٔ بدنه‌ها به هم شبیه‌اند.

کهن‌ترین این منابر در مسجد جمعهٔ ابیانه قرار دارد و مورخ ۴۶۵ق است. این منبر بهترین نمونه از شیوهٔ برجسته‌کاری در ایران است که هنوز از بین نرفته و نمایندهٔ معیاری بسیار بالا در هنر، هم از نظر تزیین و هم از نظر خطاطی، به حساب می‌آید. این نوع تزیین که پیشتر هم بدان اشاره و به عراق منتسب شده است، مشتمل است بر نقش‌هایی که آنها را مورب می‌بریدند، و بدین‌سان تقابل سایه روشن ایجاد می‌کردند[۱۴]. منبر در طرفین خود دارای قابیست‌هایی تراشیده با فرورفتگی‌های عمیق مشتمل بر نقوشی گیاهی است که خاستگاهش می‌تواند گچبری سامره باشد؛ و گچبری سامره به احتمال زیاد ابداعی بوده است[۱۵]. نقش‌هایی همخوان با این گچبری‌ها بر دری که همان زمان در سامره ساخته شده است به‌چشم می‌خورد[۱۶].

در مسجد ابیانه محرابی نیز وجود دارد که از چوب گردو ساخته شده و تماماً با قابیست‌هایی به‌خوبی تزیین شده است. کتیبهٔ تاریخی محراب، به خط نسخ، نام کارفرما و تاریخ ۴۷۷ق را دربردارد. کتیبه‌های دیگر حاوی آیاتی از قرآن مجید به خط کوفی

مزهر است. گروهی از قابیست‌های محراب از فن فاق و زبانه بهره‌مندند. نقوش آرایندهٔ آنها عبارتند از: لوزی‌ها، پیچک‌ها، برگ‌ها و... که بیشتر از اشکال منبر، طبیعت‌گرایانه و همانند آن نشان دهندهٔ سنتی متقدم در نقش‌پردازی است. میزان اریب بودن لبه‌های نقشمایه‌ها، جز در معدودی از قابیست‌ها کم است. نقوش این اثر هنری را نیز می‌توان حاکی از زنده بودن سبک سامره دانست[۱۷].

موزهٔ ملی ایران از ۲ لنگه روپنجره‌ای کنده‌کاری در اندازهٔ ۶۸/۲×۴۹ سانتی‌متر، مورخ ۵۲۰ق/۱۱۲۶م، نگهداری می‌کند که کتیبهٔ آن حاوی سورهٔ اخلاص و دعای زیارت شهدا در شب‌های قدر، و متن هر لنگه شبیه طاق تیزه‌دار، و همچنین دارای حاشیهٔ گیاهی است. برای اطمینان یافتن از اینکه سازندهٔ این اثر اهل آزمون نقش‌پردازی نبوده است، نیاز به انجام بررسی تطبیقی بیشتری وجود دارد. دیگر اثر منبت‌سازی آغاز این دوره، منبر امامزاده اسماعیل در روستای بَرز نطنز مورخ ۵۴۳ق است. این منبر قابیست‌هایی متنوع دارد که بر آنها کنده‌کاری هندسی دیده می شود، و برش‌های اریب نقش و نگار موجود در آن ملایم است. نقش‌پردازی منبر تأثیر تمایلات تزیینی جدیدتری را در مقایسه با شیوهٔ منبر ابیانه نشان می‌دهد. همچنین ساخت حائل مشبک در آن قدیمی‌ترین مورد شناخته شدهٔ تاریخ‌دار در ایران است.

قطعات سطح این منبر، با هشت وجهی‌هایی که از پیچک‌های حلقوی پوشیده شده آرایش یافته‌اند. جایگاه واعظ را نرده‌ای مشبک احاطه کرده که در میان منابر دوران خود از نظر شبکه‌سازی یگانه است. در بالای سه قابیست فوقانی بر زمینه‌ای از پیچک‌ها و برگ‌های کوچک، کتیبه‌ای به خط نسخ نقر شده است. این کتیبه نام پشتیبان هنرمند و تاریخ ساخت را دربردارد و خود قدیمی‌ترین نمونهٔ شناخته شده از خط نسخ مورخ بر چوب در ایران محسوب می‌شود[۱۸].

نمونه‌ای دیگر از این آثار، صندوق قبری است از سال ۵۲۴ق در امامزاده نور (استان گلستان) که دارای نقش هم پیچیده اریب‌تراش، و کتیبه‌های کوفی و ثلث است[۱۹]. در اصل، کاربرد صندوق‌های چوبی منقور برای قبر، حدوداً در همین زمان برای امامزادگان مازندران و دیگر نقاط ایران بزرگ معمول شد[۲۰].

همچنین در موزهٔ متروپولیتن قطعه‌ای از یک منبر وجود دارد که در ۵۴۶ق ساخته

شده، و بر کتیبهٔ آن علاوه بر نام حاکم، نام اهدا کننده هم آمده است[۲۱]. ناگفته نماند که به اعتبار تأثیر آشکار ایران بر هنر اسلامی و حضور یافتن سلاجقه در آسیای صغیر[۲۲]، هنگام بررسی هنر ایران به آثاری از قرن ۶ق در شهرهایی مثل قونیه نیز اشاره شده است[۲۳].

علاوه بر آثار یاد شده، در مسجد نبی جُرجیس شهر موصل دری دو لنگه و تزیین یافته با نقش و نگار و خط کوفی، از دورهٔ اتابکان زنگی (دوره‌ای که به ملازمت سلاجقه در موصل پدید آمد) نصب بوده که آنرا به بغداد منتقل کرده‌اند. ابعاد هر لنگه از در ۶۱/۵×۲۳۰ سانتی‌متر است و هر یک مرکب است از دو قابیست قائم از یک طرح، بین سه تخته یا قابیست افقی کوچک، به اضافهٔ نوارهای چوبی مکتوب به خط کوفی مورق. قابیست‌های قائم، محاط در حواشی پهن با نگاره‌های موشح در گوشه‌هاست که بر این حواشی، جمله «الملک اللّه الوحید» به‌طور نامنظم تکرار شده است[۲۴]. در قرن ۷ق منبت‌سازی دگرگون شد. یک صندوق قبر با پهلوهای کتیبه نگاشته به طول ۳۶۲، عرض ۱۹۵ و ارتفاع ۹۵ سانتی‌متر (موزهٔ عراق، بغداد، ۱۹۷۶م) وجود دارد که در اصل متعلق به مسجد سلمان فارسی بوده، و بنا بر کتیبه‌اش تاریخ ساخت آن ۶۲۴ق/۱۲۲۷م است و المستنصر عباسی دستور داده بود آنرا برای قبر امام کاظم(ع) بسازند. کتیبهٔ کوفی گیسبافت آن، قدری متمایز از نمونه‌های معمول است[۲۵].

اثری دیگر صندوق قبری متعلق به مرقد خوری‌کیا در لاهیجان، مورخ ۶۴۷ق، است که تاریخ مندرج بر آن تاریخ درگذشت سید خوری‌کیا است. نمونه‌ای برجسته از کارهای معاصر با موارد اخیر، در ورودی مسجد علی در قُهرود کاشان است (۶۹۹ق) که ارزش تاریخی و هنری آن بیشتر به کتیبه‌اش وابسته است. طرح در عبارت است از ترکیبی که در دوره‌های بعد تثبیت شد: قابیست‌های کوچک بالایی و پایینی و قابیست بلند وسطی در هر لنگه. تزیینات هنوز به‌طور عمده هندسی، مبتنی بر مایهٔ شمسه و آلت است و برش‌هایی به صورت اریب یا پخ دارد.

نمونه‌های دیگر این شیوه چوب‌کاری یکی بر روی در ورودی مسجد پُرزَله ابیانه، مورخ ۷۰۰ق/۱۳۰۱م، است که همان خوشنویس در قُهرود کتیبهٔ آنرا نگاشته، و دیگری منبر مسجد جمعهٔ نائین است (۷۱۱ق). این منبر را هنرمندی به نام محمود شاه بن

محمد کرمانی به سفارش تاجری ساخته است. مشبک‌کاری منبر مسجد نائین مانند نمونه‌های کهن این فن در ایران با چوب‌های باریک انجام شده است. منبر همچنان از تخته‌های مستطیلی یا قابیست‌های مزین، بیشتر دارای طرح شمسه و آلت، تشکیل شده که کاربرد آن در سایر اماکن جهان اسلام سابقه داشته است. بخشی از تزیینات تراشیدهٔ آن زنجیرهٔ لوزی و برگ است با پیچک‌های ویرگول‌شکل به شیوه‌ای ساده. این شیوه یک قرن بعد میان منبت‌کاران فراگیر شد[۲۶].

شیوه حکاکی اشیاء چوبی در منطقهٔ دریای کاسپی و ری در این دوران، با نواحی مرکزی ایران متفاوت است[۲۷]. از جملهٔ چوب‌کاری‌های مازندران می‌توان از در امامزاده قاسم تنکابن، مورخ ۷۰۶ق، «عمل استاد کرشاسب بن حسن نجار» و مکتوب به خط نصرالله بن عبدالصمد نام برد[۲۸].

همچنین می‌توان به دری ورودی (۷۰۵-۷۰۶ق) از جنس چوب شمشاد، متعلق به مسجدی در کنار آرامگاه سید ابوالقاسم کیا در روستایی به نام جَزما ــ شرق مازندران ــ اشاره کرد. یکی از ویژگی‌های شیوهٔ کار، تزیین یافتن در قالب ستارهٔ ده‌گوش و طرح‌هایی گل‌دار است که با ظرافت حکاکی شده است. این طرح‌های گل‌دار نخستین نمونه از سبکی به‌شمار می‌آید که در قرن ۸ق در ایران رواج یافته است[۲۹].

البته حکاکان بعضی شیوه‌ها گرایش بیشتری به اشکال هندسی داشته و گروهی دیگر دست خود را در خلق گل و گیاه آزاد گذارده‌اند. نقوش انتزاعی گیاهی مانند برگ نخل و پیچک بر قابیست‌های درهایی در مجموعه بنای بایزید بسطامی، حاصل گرایش به نقش گیاه و هماهنگی آن با کتیبهٔ در است. آرایه‌های در و گچبری محراب از ذوق هنری یکسان سرچشمه می‌گیرد[۳۰].

مسجد جمعهٔ اصفهان دارای محرابی چوبی است که به نظر می‌رسد در دههٔ دوم سدهٔ ۸ق ساخته شده و یکی از آثار کلیدی دورهٔ خود به حساب می‌آید. این اثر نیز دارای نقش‌هایی درهم پیچیده بر اساس گره‌چینی و کلاف‌بندی است. نقش‌های نقر شدهٔ اریبی آن اسلیمی است، و برگ‌های بر آمده در بخشی از سطوح، خود را کمتر تجریدی می‌نمایانند. محراب دارای کتیبه نیز هست و وجود این قبیل عناصر و مشابه آنها در دیگر هنرهای همزمان، پرمایگی نقش‌پردازی و استواری زیباشناختی آنها را نشان می‌دهد[۳۱].

در موزهٔ ملی ایران آثاری وجود دارد که تأثیر دیداری آنها نیز از لحاظ پرداخت تصویری اهمیت دارد. یکی از آنها دری دولنگه است از خطهٔ فارس و مورخ ۷۲۰ق که هر لنگه‌اش دارای قابیست‌هایی با حواشی گیسبافت به صورت مستطیل عمودی در وسط و دو مربع در بالا و پایین است. به علاوه در بالا و پایین مستطیل‌ها دایره‌هایی گل‌دار وجود دارد که به صورت ضربدری قرینه یکدیگرند. نقوش بیشتر گیاهی است و آیات قرآن، حواشی کوفی با زمینه‌های گیاهی و اسلیمی‌ها دیگر آرایه‌های آن در است.

هم‌اکنون در موزهٔ متروپولیتن رحلی نگاهداری می‌شود که یکی از آثار چشم‌نواز این دوره به شمار می‌رود. زینت‌های رحل متشکل است از کتیبه و صور گیاهی، از جمله نقشمایهٔ چینی. کتیبه مورخ ۷۶۱ق و دربردارندهٔ اسامی ائمهٔ اطهار و اسم حسن بن سلیمان اصفهانی که رحل را پدید آورده است. این اثر نمایانگر آن است که هنر منبت‌کاری چوب در قرن ۸ق ارزشی والاتر یافته است[۳۲].

در ۷۷۰ق منبری ساخته شد که محل آن مسجد سوریان واقع در بَوانات فارس بود و اینک در موزهٔ ملی ایران قرار دارد. تزیینات ستاره‌ای و چند ضلعی آن اگرچه مختص سبک این زمان است پیشتر در کارهای منطقهٔ شمال وجود داشته است. از دورهٔ تیموری بدین‌سو، چوب‌کاری‌های جالب توجه به‌خصوص در همین منطقه برجای مانده است که طرح‌های گل‌دار آنها و همچنین استفاده از اتصال فاق و زبانه، نشانه‌های دوران سابق یعنی دوران ایلخانی است[۳۳].

از جملهٔ آثار چوبی این ایام کاری است متعلق به بقعهٔ چهار پادشاه در لاهیجان که آنرا درودگری به نام شهاب‌الدین بن نظام‌الدین قزوینی، در ۷۹۱ق به سفارش ناظری به نام حاجی زنگشاه ساخته است[۳۴]. درهای بقعه قُثَم بن عباس در مجموعهٔ بنای شاه زندهٔ سمرقند، حکاکی شده به دست یوسف شیرازی در سال ۸۰۸ق/۱۴۰۵م، و درهای گور امیر سمرقند، تزیین شده با عاج، از جالب‌ترین نمونه‌هایی هستند که در این دوره ساخته شده است[۳۵]. نگاره‌های در مسجد یسوی در ترکستان ــ متعلق به انتهای سدهٔ ۸ق و دارای رقم عزالدین بن تاج‌الدین اصفهانی ــ عبارت است از ساقه‌های پیچیده، سه برگی‌ها، آذین‌های نخلی و ...[۳۶]. قاب‌های چهارگوش درها حاوی نمونه‌هایی چشمگیر از این نگاره‌ها است. نقش‌ها را شمسه‌ها تکمیل کرده است. با اینکه خود نقشمایه‌ها

دارای سابقه‌اند، از ترکیب و آمیزشی تازه برخوردارند[۳۷].

اثر دیگر یک صندوق قبر، مورخ ۸۲۹ق، در زیارتگاه علی کیا و رضی کیا واقع در لاهیجان است که از آذین‌های باارزش برخوردار است. پژوهش اشیاء یاد شده بالندگی چوب‌کاری را در سدهٔ ۸ق نشان می‌دهد. از قرار معلوم درهای مسجد جمعهٔ نطنز، ۸۲۵ق؛ آرامگاه سید واقف، ۸۲۷ق؛ و مسجد جمعهٔ روستای افوشته، ۸۳۱ق دارای طرح‌ها و ترکیب‌هایی هماهنگ هستند که آنها را به شیوهٔ ماوراءالنهر در مرکز ایران پدید می‌آورند[۳۸]. شبیه این طرح‌های ترنجی در شمال نیز یافت می‌شود که از جملهٔ آنها در آرامگاه ابراهیم و محمد، مورخ ۸۲۴ق؛ در روشن‌آباد واقع در مازندران؛ و در زیارتگاه شاهزاده حسین، مورخ ۸۹۰ق در ساری را می‌توان نام برد[۳۹].

در موزهٔ ملی ایران دری دولنگه وجود دارد که بنا بر کتیبهٔ آن در سال ۸۴۶ق ساخته شده است. هر لنگه به سه صفحه یا قابیست منقسم است و دو تای فوقانی مکتوبند. در مرکز هر قابیست ستاره‌ای شش‌پر به‌چشم می‌خورد که میان آن یک گل شش گلبرگ قرار گرفته است. بقیهٔ تکه‌ها مطابق معمول از ستارهٔ مرکزی ساطع شده و هریک ازهار ریز تزیینی را محصور کرده‌اند. نقش‌ها یادآور آذین‌های گیاهی قالی‌ها و جلدها و تذهیب‌های کتب‌اند[۴۰]. کمال نقش‌پردازی شمسه و گره را که به آن مقرنس نیز افزون شده است، می‌توان در چوب‌تراشی‌ای که متعلق به همین عصر و مکانی دیگر است، یعنی منبر سلطان قایتبای مملوک، مشاهده کرد[۴۱]. به دستور قایتبای احتمالاً چندین منبر ساخته‌اند که در بعضی از آنها چوب آبنوس و عاج به‌کار رفته است. این نوع کار نمونه‌هایی نیز از سدهٔ ۶ق دارد، و ابن‌جبیر نمونه‌ای را که در همین دوران در جامع حلب بوده، زیباترین منبری می‌داند که دیده است[۴۲].

در موزهٔ متروپولیتن از چند در که آنها را می‌توان ساخته شده در حوالی فرغانه دانست، نگهداری می‌گردد. در این درها خصوصیاتی مانند قابیست‌های مربع، آذین گیاهی خاص آن ایام و کم‌برجستگی نقش که ضمناً رنگ‌آمیزی می‌شده است، مشاهده می‌گردد. میان این درها و صندوق قبر موجود در مدرسهٔ طراحی رودآیلند نیز مشابهت وجود دارد[۴۳].

لئو برونشتاین در «بررسی هنر ایران» (ویراستهٔ پوپ) طی معرفی دو صندوق ساخته

شده حدوداً بین سال‌های ۸۶۰ تا ۹۳۰ق، توجه ما را به ارزیابی زیباشناختی شباهت میان آذین آن با جلدهایی که در همین هنگام به نقش متعارف لچک ترنج می‌ساخته‌اند، جلب کرده است. این طرح که سطحی از صندوق را زینت می‌بخشد خود در حواشی گیاهی نه چندان مطلوب محصور شده، و بر طول بیرونی آن آیات شریفهٔ سورهٔ یس به خط ثلث نقش بسته است. سطح کار قبلاً رنگین بوده است[۴۴].

در دورهٔ بعد اجرای طرح‌های گل‌دار افزایش می‌یابد. برای نمونه در موزهٔ ملی ایران در دو لنگه، مورخ۹۱۵ق/۱۵۰۹م، با رقم علی بن صوفی لَباسانی (لواسانی) وجود دارد که هنرمند تخته‌ها یا قابیست‌های اصلی آنرا از ازهار تزیینی غنی برخوردار ساخته است[۴۵]. صندوق قبر امامزاده محمد روستای کلا واقع در شهرستان نور اثری جالب‌تر از خانوادهٔ لواسانی است (۹۵۶ق) که نقش‌های گل‌دار، ستاره‌ها و کتیبه‌های آن پرداختی ظریف‌تر دارد[۴۶]. بااین‌حال، بعضی محققان برآنند که رونق دیگر هنرهای زمان بر این قبیل آثار سایه افکنده است[۴۷].

با آنکه سابقهٔ ساخت کالبد مسجد از چوب دورتر از قرن ۱۰ق است، بیشترین نمونه‌ها از دورهٔ صفوی باقی مانده و در میان آنها مسجد ملا رستم مراغه مهم‌تر محسوب شده است. دیگری مسجد شیخ معزالدین، مورخ ۹۷۶ق، در همین شهر است که شیوهٔ ساخت و پرداخت آن شبیه به عالی‌قاپو و چهل‌ستون است[۴۸].

از میان آثار چوبی این عهد شباک‌ها و پنجره‌های حائل، طارمی‌ها یا نرده‌ها، یا صندوق‌های قبرهایی دیگر را می‌توان نام برد که دارای آرایه‌های حکاکی شدهٔ گیاهی محصور با قطعات هندسی به اضافهٔ نوشته‌هایی چون آیات قرآن و عبارت دعایی است. برای نمونه صندوق مورخ ۹۷۸ق در موزهٔ هنر اسلامی برلن با کتیبهٔ نام متوفی، سید ابراهیم، و اسامی چند درویش را می‌توان نام برد[۴۹].

در ورودی آرامگاه چهارپادشاه در لاهیجان اثری قابل توجه از این دوره محسوب می‌شود که هم‌اکنون در موزهٔ ملی ایران قرار دارد. این اثر در ۱۰۱۵ق/۱۶۰۶م ساخته و نام‌های حکاک و خوشنویس یعنی عبدالفتاح لاهیجی و محمد بن داوود کیا بر آن حک گشته است. تقسیم لنگه‌های در به سه تنکه یا قابیست همراه با تزیینات گل‌دار خاص، از ویژگی‌های منبت‌کاری این دوره است[۵۰]. دیگر ویژگی دارای پیشینه، گره‌چینی

است که یک قرن بعد میزان آن در آثار هنری ایران کاهش می‌یابد، درحالی‌که این میزان در هنرهند که به ایران پیوسته بوده است متوسط، و در عثمانی زیاد است[۵۱]. گردآمدن هنرمندان این زمان در اصفهان و شکوفایی آثار خلاقانه نیز سرانجام به پراکندگی می‌انجامد، و شیوه‌های فرنگی به درون هنر ایران نفوذ می‌کند.

در میان آثار برگزیدهٔ متأخر، در مقبرهٔ سید عباس و سید اسماعیل رشت، مورخ ۱۲۴۲ یا ۱۲۴۳ق/۱۸۲۷م، از جذابیتی خاص برخوردار است و بر آن کتیبه‌ای از آیات قرآن و همچنین چند خط شعر و نام خوشنویس، عبدالله بن محمد مؤمن، کنده‌کاری شده است. بر تنکه یا قابیست ظریف وسط در نیز طرح‌های تزیینی گل‌دار و طرح معروف شجرةالحیوة در قالب سروی بلند و کشیده حکاکی گردیده است. در پارچه‌های منقوش این دوره هم سروها و مضامین نمادین مشابه یافت می‌شوند.

در قاجاری مسجد جمعهٔ ابیانه که در اوایل قرن ۱۴ق ساخته شده شمایلی نظیر درهای دورهٔ پیشین دارد، و برجستگی‌های پرکار آن از طرح‌های گل‌دار و گلدان انتزاعی شکل گرفته است. هر ترنج مرکزی آن، با کتیبه‌ای نسخ و گل‌هایی شبیه گل داوودی و کوکب و خوشهٔ انگور که با بندهایی به همدیگر مرتبط می‌شوند، پر شده است[۵۲].

پی‌نوشت

۱. بیهقی، ۸۶

۲. قمی، ۲۲۵

۳. نک: حسن، *فنون‌الاسلام*، ۴۷۵

4. Bary , 280, pl. 431

۵. حسن، *کنوزالفاطمین*، ۲۰۴-۲۰۵؛ قس:

Smith,175, 180

6. Blair, *The Monummental* ...,8;

برای مطالعه درباره عناوین افرادی که نامشان بر کتیبه‌های چوبی آمده است به این کتاب مراجعه شود

Mayer, *Islamic* ...

7. P. 2743-2744

8.see: Brentjes, 296

۹. نک: حسن، *الفنون‌الایرانیه*... ، ۲۶۵؛

Dimand, 116-117

10. Golmohammadi, 210

۱۱. نجیب‌اوغلو، ۳۹، ۱۳۰

۱۲. زمرشیدی، ۳۶-۳۸

13. Herzfeld, 28, 59-60

14.Ettinghausen, «Abbasid Art...», 15

15. see: Pauty, 77 ff; Ettinghausen, *The Art and...*;

نجیب‌اوغلو، ۱۳۱

16. see: Abukhalaf, 488-489, pl. 213

17. see: Ettinghausen, *Islamic Art and* ...,187-188

18. Golmohammadi, 211

19. ibid

20. Blair, «Cenotaph ...»,171,172

21. Dimand, 107

22. see: Gierlichs, 384

۲۳. نجیب‌اوغلو، ۱۴۰

24. Bray, 288-289, pl. 451

25. Bray, 290, pl. 453

26. see: Dimand, 118

27. see: Orazi, 501

28. Mayer, 48

29. Golmohammadi, 212

30. Bronstein, 2618

31. Blair, *The Art...*, 24

32. Lentz, 141-142, 207-208; Dimand, 118-120

33. Mayer, 64

34. see: Golmohammadi, 212

35. Lentz, 46

۳۶. حسن، *الفنون‌الایرانیه*، ۲۶۸-۲۶۹؛

Brend, 136-137

37. Bronstein, 2618; Blair, *The Art*, 55-56

38. Grube, 107; Godard, 104-106

39. Golmohammadi, 212

40. Bray, 292, pl. 458

41. Wood, 100-101

۴۲. نک: ص ۲۵۳؛ نجیب‌اوغلو، ۱۴۰-۱۴۱؛

Blair, *The Art*, 110

۴۳. پوپ، ۱۸۴؛

Dimand, 121

44. P. 2624, pl. 1473

45. see: Bronstein, pl. 1471

46. Golmohammadi, 212-213

۴۷. حسن، *الفنون الایرانیه*، ۲۶۹؛

Bronstein, 2624

48. see: Hillenbrand, 430-431

۴۹. فرغلی، ۲۰۶-۲۰۷؛

Orazi, 502

50. Golmohammadi, 213

۵۱. نجیب‌اوغلو، ۱۵۷

۵۲. نک: محمودی، ۱۲۷

کتابشناسی:

ابن‌جبیر، محمد، *رحله*، به کوشش ویلیام رایت و دیگران، لیدن، ۱۹۰۷م.

بیهقی، علی، *تاریخ بیهق*، به کوشش قاری سید کلیم‌الله حسینی، حیدرآباد، ۱۹۶۸م.

پوپ، آرثر اپهام، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران، ۱۳۳۸ش.

حسن، زکی محمد، *الفنون الایرانیه فی العصر الاسلامی*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

همو، *فنون الاسلام*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

همو، *کنوز الفاطمیین*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

زمرشیدی، حسین، *گره‌چینی*، تهران، ۱۳۶۵ش.

فرغلی، ابوالحمد محمود، *الفنون الزخرفیة الاسلامیة فی عصر الصفویین بایران*، قاهره، ۱۴۱۰ق.

قمی، حسن، *تاریخ قم*، ترجمهٔ حسن بن علی قمی، به کوشش جلال‌الدین طهرانی، تهران، مطبعه مجلس.

محمودی ازناوه، سعید (عکاس)، *کاشان مروارید کویر*، تهران، ۱۳۷۸ش.

نجیب‌اوغلو، گلرو، *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، ۱۳۷۹ش.

Abu Khalaf, M. F., «Islamic Art: Woodwork, before c 1250», *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London / New York, 1998, vol. XVI.

Blair, Sheila S., «Cenotaph: Islamic World», *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London/ New York, 1998, vol. IV.

id, *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxania*, Leiden, 1992.

id and J. Bloom, *The Art and Architecture of Islam: 1250-1800*, New Haven / London, 1994.

Bray, J., and W. Ezzy, «Wood-Catalogue», *The Arts of Islam*, Westerham, 1976.

Brend, B., *Islamic Art*, London, 1991.

Brentjes, B., «Zu Einigen Samanidischen and ... », *Central Asiatic Journal*, 1971, vol. XV.

Bronstein, L., «Decorative Woodwork of the Islamic Period», *A Survey of Persian Art*, ed. A. U. P. and Ph. Ackerman, Tehran, 1967, vol VI.

Dimand, M. S., *A Handbook of Muhammadan Art*, New York, 1958.

Ettinghausen, R., «Abbasid Art», *Encyclopaedia of World Art*, New York, 1959, vol. I.

id, *Islamic Art and Archaeology Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlin, 1984.

id and O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, Harmondsworth, 1987.

Gierlichs, J., «Decorative Arts of the Anatolian Seljuks and Artuqds», *Islam, Art and Architecture*, ed. M. Hattstein and P. Delius, Cologne, 2000.

Godard, A., «Les Portes de la Mosquee d'Afushte», *Athar-e Iran*, Haarlem, 1936, vol.I.

Golmohammadi, J., «Woodwork», *The Splendour of Iran, Islamic Period*, ed. E. Booth-Clibborn and et al., London, 2001.

Grube, E. J., «Timurid Art», *Encyclopaedia of World Art*, New York, 1967, vol. XIV.

Herzfeld, E., «The Genesis of Islamic Art and the Problem of Mashatta», *Early Islamic Art and Architecture*, ed. J. M. Bloom, Aldershot / Burlington, 2002.

Hillenbrand, R., *Islamic Architecture*, Edinburgh, 1994.

Lentz, Th. W. and G. D. Lowry, *Timur and the Princely Vision*, LosAngeles/ Washington, 1989.

Mayer, L. A., *Islamic Woodcarvers and their Works*, Geneva, 1958.

Orazi, R., «Islamic Art: Woodwork, after c 1250: Iran and western Central Asia», *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London /New York, 1998, vol. XVI.

Pauty, E., «Sur une Porte en Bois Sculpte Provenant de Baghdad», *Bulletin de l'Institut Francais d'Archeologie Orientale*, 1930, vol. XXX.

Pope, A. U., and Ph. Ackerman, «A Survey of Persian Ornament», *A Survey of Persian*

Art, ed. A. U. Pope and Ph. Ackerman, Tehran, 1967.

Smith, M. B., «Minbar Masdjid-e Djami' Muhammadiye», *Athar-e Iran* , Haarlem, 1936, vol. I.

Wood, B. D., «The Minbar of Sultan Qa'itbay», *Palace and Mosque*, ed. T. Stanley, London, 2004.

جواهرات و زیورهای ایران دورهٔ اسلامی

تا پایان قاجار

محسن امینی

مقدمه

پیش از شروع بحث لازم است به نکته‌ای مهم که در اکثر تحقیقاتی از این دست بی‌اهمیت تلقی می‌شود اشاره گردد؛ و آن تفاوت ظریف میان واژه‌های «جواهر» و «زیور» است.

هرچند به نظر می‌آید واژهٔ «jewelry» از فارسی گرفته شده باشد، اما امروزه در زبان انگلیسی، این واژه معنای گسترده‌تری را به ذهن متبادر می‌کند. بنابراین واژهٔ «زیور» به عنوان معادل «jewelry» مناسب‌تر است. چه، «زیور»، به اشیائی از هر جنس و ماده و روش ساخت اطلاق می‌شود که برای تزیین بر و در بدن انسان قرار می‌گیرد. اما «جواهر» یا «جوهر»، صرفاً به سنگ‌ها و فلزات قیمتی قطع نظر از اینکه برای آرایش و تزیین بدن انسان به‌کار رود، دلالت دارد.

از آنجا که در دورهٔ اسلامی ایران، اشیاء تزیینی از جنس نقره، برنز و حتی آهن و فولاد (که فلزاتی کم‌قیمت‌اند)، به وفور یافت می‌شود، و همان‌طورکه گفته شد نام «زیور» طیف گسترده‌ای از مواد قیمتی تا مواد بی‌قیمت را دربرمی‌گیرد، در این مقاله به‌هرگونه شیء برای تزیین بدن انسان، «زیور» اطلاق می‌شود، و فقط در مواردی که اختصاصاً از فلزات و سنگ‌های قیمتی بحث شده است «جواهرات» یا «جواهر» بر آنها اطلاق می‌گردد.

نکتهٔ دیگر، نزدیکی بحث‌انگیز مرزهای پوشاک و زیورها در طول تاریخ و بالأخص در دورهٔ جدید است. آراء جواهرسازان و طراحان لباس در این مورد متفاوت و گاه متناقض است. گروهی میان این دو هیچ مرزی نمی‌شناسند و گروهی قابلیت جدا شدن از پوشاک و داشتن هویتی جداگانه را دال بر زیور بودن یک شیء می‌دانند. نویسندهٔ این سطور، موضع دوم را اختیار کرده است و از تحلیل تزیینات وصل شده و دوخته شده بر روی پوشاک ــ که نمونه‌های آن در ایران شامل برودری‌دوزی و مهره‌دوزی آستین‌ها و یقه‌ها و حاشیهٔ دامن‌ها و سنگ‌نشانی تسمهٔ کمربندهاست ــ چشم پوشیده است.

به استناد یافته‌های باستان‌شناسی، هنر زیورسازی در ایران دارای پیشینهٔ هزاران ساله است[۱]، و هرچند فراز و نشیب‌های بسیار در طول تاریخ داشته است، حیات خویش را تا دورهٔ اسلامی ایران ادامه داده است.

زیورهای بازمانده از دورهٔ اسلامی ایران در موزه‌ها بسیار اندک است، اما روایات و کتب قدیمی و حتی برخی نقاشی‌ها به نمونه‌ها و خزانه‌های سلطنتی و غیرسلطنتی جواهرات اشاره دارد. به‌هرصورت، تا سده‌های ۵ و ۶ق، کمتر جواهرات هویت‌دار و تاریخ‌گذاری شده در ایران محفوظ مانده است. کاوش‌هایی که به سرپرستی موزهٔ متروپولیتن نیویورک[۲] در نیشابور انجام گرفت، اشیائی قابل تاریخ‌گذاری را از زیر خاک بیرون آورد که به شناخت جواهرات اسلامی ایران کمک شایانی می‌کند. کاوش‌های دیگری نیز در ری و استخر انجام شده است. مجموعهٔ موجود در موزهٔ ال. ای. مایر(۱) در فلسطین اشغالی از لحاظ باستان‌شناسی ایران اسلامی دارای ارزش استثنایی است. از سوی دیگر سفرنامه‌های شاردن(۲) و تاورنیه(۳) حاوی اشاراتی به جواهرات ایران در دورهٔ اسلامی

(1). L. E. Mayer Museum (2). Chardin (3). Tavernier

است. رونالد دبلیو فریه[۱] در کتاب‌های هنرهای ایران، در فصل جواهرسازی ایران، در چند صفحه جواهرات ایران در دورهٔ اسلامی را هم شرح داده است. کتاب *زیورهای زنان ایران از دیرباز* تاکنون نوشتهٔ جلیل ضیاءپور، هرچند به‌ناچار فاقد نمونه‌ها و مستندات به تازگی کشف شده است، در زمان خود منبعی ارزشمند در این زمینه را فراهم آورده است. مجموعه *مجلدهای هنر ایران* پرفسور پوپ نیز مانند همیشه مربع ارزشمندی برای پژوهش‌هایی از این دست بوده است و من نیز همچون هر پژوهشگر هنر ایرانی، دین خود را به این کتاب جامع، پنهان نمی‌توانم داشت. دیگر کتاب‌هایی که در بخش منابع ذکر خواهد شد نیز هریک جملات و تصاویری هرچند اندک در توضیح و ارائهٔ زیورهای دورهٔ اسلامی ایران داشته است و نویسنده تا آنجا که امکان داشته است و اعتبار این منابع اجازه می‌داده، از آنها استفاده کرده است. نویسنده موفق شد به دو کتاب بسیار معتبر به زبان انگلیسی در مورد زیورهای دورهٔ اسلامی هم دست یابد و مطالب ارزشمندی در مورد زیورهای دورهٔ اسلامی ایران بیابد. این دو کتاب نوشتهٔ راشل حسّون *جواهرات متقدم دورهٔ اسلامی*[۲] و *جواهرات متأخر دورهٔ اسلامی*[۳] نام دارد و موزهٔ ال. ای. مایر آنها را منتشر کرده است.

اولین نشانه‌های هنری که ما امروزه به عنوان جریان هنری اسلامی می‌شناسیم، در قرن ۳ق در شهر سامرای عراق ظهور کرد[۳]. از این دوره به بعد و به آرامی این سبک در دنیای اسلام توسعه یافت، از جمله در ایران و مصر و سوریه؛ و متعاقباً هنر زیورسازی این کشورها را هم تحت تأثیر خود قرار داد. اساس این سبک بر انتزاع اشکال طبیعی و تبدیل آنها به تزیینات خطی و بیشتر هندسی بود. تا پیش از این دوره تنها نمونه‌هایی به وضوح بیزانسی و هلنی در این مناطق دیده شده است. داده‌های مربوط به هنر زیورسازی اسلامی ایران تا قرون ۲ و ۳ق، پراکنده و کم‌اند. از قرن ۴ق به بعد، نمونه‌هایی از دستبند و انگشتر و گوشواره و گردنبند و کمربند و تعویذ یافت شده است که از جمله در موزهٔ ال. ای. مایر (یافته شده از گنجی در شمال شرقی ایران)[۴] و موزهٔ متروپولیتن نیویورک (تحت کاوش‌های نیشابور) نگهداری می‌شود. در کاوش‌های ری و استخر نیز

(1). R. W. Ferrier (2). Rachael Hasson, Early Islamic Jewellery (3). Later Islamic Jewellery

نمونه‌های قابل توجهی یافت شده است. در نقاشی‌های کتاب *کواکب ثابته‌الصوفی*، نمونه‌هایی از جواهرات ایرانی این دوره تصویر شده است. اما از دورهٔ سلجوقی به بعد، تعداد قابل توجهی زیور یافت شده است که از لحاظ سبک هنری و روش‌های ساخت، شیوه‌ای به وضوح ایرانی اسلامی را نوید می‌دهد. از شاخصه‌های آن، دانه‌دانه‌کاری، ملیله‌کاری، حکاکی و مشبک‌کاری و مینای سیاه است، و در آن پرندگان و حیوانات و گیاهان و اشکال هندسی به همراه خط کوفی به ظرافت و فشردگی و پیچیدگی کار شده است. باید اذعان کرد که اینها دارای شباهت‌های نزدیکی با نمونه‌های مصری و سوری در همین دوره است. پس از حملهٔ مغول، میناکاری و رنگ‌های متنوع نیز به این شیوه اضافه شد. از دورهٔ صفویان، استفاده از فلزات کم‌قیمت چون آهن و فولاد در زیورها دیده می‌شود. به مرور تا دورهٔ معاصر، سبکی تحت تأثیر غرب ظهور کرد که مشخصهٔ بارز آن، استفادهٔ وافر از طلا و انواع سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی در زیورهای ایران است.

نخستین قرون اسلامی ایران

پس از انقراض امپراتوری ساسانی، دین مبین اسلام در اکثر شئون زندگی ایرانی‌ها نفوذ یافت و همه چیز اعم از سیاست و فرهنگ و روابط اجتماعی ایرانیان را تحت تأثیر خود قرار داد، و مواردی را نفی یا جایگزین کرد. از سوی دیگر، شاید به همان اندازهٔ تأثیر اسلامی بر ایران، تأثیر متقابل فرهنگ و روش‌های مملکت‌داری و آداب و رسوم اجتماعی ایران در اسلام مشهود است، چندان‌که در مواردی به سختی می‌توان مرز میان یک سنت ایرانی و یک سنت اسلامی را بازشناسیم.

قرآن کریم در این یکی‌شدگی نقشی مهم داشت و با توجه به تنوع نژادی و فرهنگی و اجتماعی امپراتوری اسلامی، همچون عاملی وحدت‌بخش در اکثر زمینه‌ها عمل می‌کرد. «ازاین‌رو در هنر تاریخ میانهٔ اسلام نمی‌توان از سبک‌های ویژهٔ ملی ایران، ترکان، عربستان یا هندوستان به‌گونهٔ جریان‌های متمایز و مجزا سراغ گرفت»[۵].

در این دوره ایران تحت سلطهٔ خلفای اموی و عباسی بود. مدارکی دال بر این نکته وجود دارد که به‌رغم، از بین رفتن استقلال سیاسی ایران در آن دوره، فرهنگ و هنر

و آداب و رسوم ایرانی، میراث مانده از دورهٔ ساسانی، تا مدت زیادی به حیات خویش ادامه داده است. خلفای اموی و عباسی، بسیاری از سنت‌های ایرانی را مورد استفاده قرار دادند و از سیاستمداران و دانشمندان و هنرمندان ایرانی در امور مملکت‌داری و خلق آثار هنری استفاده کردند. از سوی دیگر، حکمرانان محلی ایران همچون طاهریان (۲۰۶-۲۵۹ق)، سامانیان (۲۰۴-۳۹۵ق) و صفاریان (۲۵۳-۳۲۴ق) تحت تأثیر دو جریان پرقدرت ایرانی ـ اسلامی بودند. نکتهٔ گفتنی اینکه اکثر متفکران و اندیشمندان ایران در این دوره در هر دو جریان فرهنگی شرکت داشتند و آمیزه‌ای از هویت ملی و اسلامی را پیش‌رو نهادند[۶]. در حوزهٔ فرهنگ و هنر، بسیاری از نقوش و مضامین ایرانی ـ اسلامی به حیات پرقدرت خویش ادامه داد. تاجایی‌که تفاوت‌گذاری میان آنها و دست‌یافته‌های دورهٔ ساسانی به سختی ممکن است. این تلاش‌ها، نقاط عطفی برای آثار عظیم هنری دورهٔ بعدی یعنی دورهٔ سلجوقی است.

هنر سده‌های نخستین اسلام

کمتر از یک قرن پس از وفات حضرت محمد(ص)، مسلمانان به قلمرو گسترده‌ای از اسپانیا تا هند، دست یافتند. در این مناطق، فرهنگ‌های متعددی با سبک‌های مختلف هنری وجود داشت، که مسلمانان این سبک‌های متفاوت را، بنا به نیازهای اسلامی، و با حفظ اصولی چون «توحید» برگزیدند. در واقع هنر اسلامی بسیاری از ارزش‌های هنری اصلی‌اش را با پذیرش تجملات و تزیینات ــ البته بدون پذیرش زمینه و بستر مفهومی این تزیینات ــ از فرهنگ‌های مذکور وام گرفت. ارنست کونل[(1)] معتقد است که با وجود آنکه هنر اسلامی یک کل جدید از این منابع گوناگون فراهم ساخت، اما مبانی و منشأ آن مستقیماً و بلافصل روشن نبود[۷]. وی همچنین اذعان می‌دارد که «جریان‌های مهم سبک‌شناختی تاریخ میانه در درجهٔ اول در ارتباط و پیوند با سلسله‌ها بود. ساختارهای سیاسی ... جهت و راستای هنر اسلامی را تعیین می‌کرد[۸]. هنرمندان اولیهٔ مسلمان، به أخذ فنون، اشکال و نمونه‌هایی از فرهنگ‌های دیگر، مخصوصاً ساسانیان و یونانیان و

(1). Ernst Kohnel

رومیان ادامه دادند. این هنرمندان، نقوش اصلی را از این سنت‌ها با خود تطبیق دادند و از پذیرش دیگر اشکال فرعی خودداری کردند یا اینکه این نقوش را از زمینهٔ نمادین و معنی‌دهنده‌شان جدا کردند. نتایج این اقتباس‌ها در سرزمین‌های مختلف که به اسلام گرویده بودند، متفاوت بود. «در سرزمین‌های شرقی امپراتوری اسلامی (که ایران هم جزئی از آن بود)... سبک جدیدی تحت نفوذ هنر ایرانی و ترک سر برآورد»[۹]. در این دوره هنر ایرانی تحت نفوذ سنت ساسانی همچنان به حیات خویش ادامه می‌داد و نقشی بسزا در این حوزهٔ جغرافیایی جهان اسلام داشت. «عالم ساسانی سنت‌های هنری کهن را که در طی قرون و اعصار، از هر منشاء و هر منطقه، در ایران پایه گرفته بود؛ اخذ و حل و هضم نمود و تألیفی ماهرانه به نام هنر ساسانی به عمل آورد. عالم اسلام، هنر ساسانی را چون میراثی گرانبها پذیرفت و به عبارت دیگر تحت تأثیر آن قرار گرفت و این موضوعی است که به عنوان تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی بیان می‌گردد»[۱۰]. به نظر گارستون وایه[(1)] از آنجا که اسلام در ابتدا نسبت به سنت‌های سرزمین‌های غربی نفوذناپذیر بود، بنابراین الهام خود را باید از هنر ایران می‌گرفت. «این الهام بیش از هر چیز در تزیینات قابل درک است تا در معماری. فرم‌های دارای حجم و طبیعت‌گرا که در هنر رم و یونان تسلط داشت، کاملاً ناپدید شد و جای خود را از یک طرف به رنگ و از طرف دیگر به خط داد. این مسأله موجب از میان رفتن کنده‌کاری شد و تزیینات مسطح تسلط یافت»[۱۱]. در کنار هنر ساسانی، هنر بیزانسی نیز با قدرت تمام در بخش‌های غربی سرزمین‌های اسلامی حکمفرما بود. زمانی معتقد است: از آنجا که هنر ساسانی، هنر بیزانس را هم تحت تأثیر قرار داده بود، هنر اسلامی چه مستقیماً و چه باواسطه تأثیر هنر ساسانی را دریافت کرد[۱۲]. «هرکدام از این سنن (ساسانی و بیزانس)، ویژگی‌های شمایل‌نگاشتی خاص خویش را توسعه داده بود، اما در طرز پردازش و اجرای هنری خود بیشتر شبیه هم بود تا متفاوت از هم. در درون این دو سنت عمده یا در پیرامون آن، تنوع هنری بی‌پایانی وجود داشت که گاه حالت جغرافیایی می‌یافت (قبطی‌ها در مصر؛ سغدیان در آسیای میانه) و گاه ویژگی

(1). Gaston Wiet

فرهنگی داشت نظیر هنر نه چندان معروف اقوام سامی خاور نزدیک تحت سلطه یونانی ـ رومی»[۱۳]. هنر اسلامی از هریک از این سنت‌ها، نکته‌ای برگرفت: «... مفهوم تناسب و ذوق اصالت طرح را از ساسانیان به ارث برد و کثرت نامحدود تزیینات و عشق به مواد گران‌قیمت را از بیزانس گرفت»[۱۴]. اما اتینگهاوزن در ادامه به دوگانگی در هنر اوایل دوره اسلامی اشاره می‌کند، که یکی تحت تأثیر رمزپردازی‌های هنر ساسانی و بیزانسی (و بیش از همه بحران شمایل‌شکنی در دنیای مسیحی) و دیگری میراث سه بعد نمایی هنر رومی بود. «جهان اسلام واژگان عظیمی از اشکال هنری خود را از این عوالم تهیه و تدارک دید ... غنای عمیق اشکال و تصاویر، اهمیت خاص هنری رسمی ــ در خدمت دین و دولت بود ــ زمینهٔ عمومی سنن هلنی ... »[۱۵]. به نظر نویسنده مخالفت کلی اسلامی با بازنمایی صور زنده، سهمی بسزا در جهت‌گیری بعدی هنر اسلامی از میان این دو سنت داشت. به نظر می‌آید هنرمندان اولیهٔ مسلمان از همان آغاز راجع به بازنمایی صور زنده احتیاط به خرج دادند و احساس نزدیکی بیشتری نسبت به هنر ساسانی و به‌ویژه هنر بیزانسی داشتند و به طرف نوعی هنر تزیینی غیرتصویری حرکت کردند. «بحران شمایل‌شکنی، مناسبات اسلام را با بیزانس که برای مدتی به هنر انتزاعی گرایش یافته بود، آسان کرد. و نیز موضوع‌های بسیاری دربارهٔ حیوانات که از دورترین مناطق بین‌النهرین ریشه می‌گرفت و به هنر اسلام رسید. برای مثال حیواناتی، اغلب اسطوره‌ای، که رو در روی هم در دو سمت درخت زندگی ایستاده بودند. تصویر شیر هم در آن زمان در هنر بیزانس پذیرفته شد و در منسوجات ایرانی به‌کار رفت و به صورت موضوع به‌خصوصی درآمد که باعث بقای آن گردید و در منسوجات مصری دورهٔ اسلام هم مورد استعمال یافت»[۱۶]. اما نکتهٔ مهم این است که در ابتدای امر، هنر دولتی اموی، که بی‌شک در جهت‌گیری هنر ایران آن زمان تأثیرگذار بود، دارای سازمان‌یابی مشخصی نبود. «ویژگی غیر سازمان‌یافتهٔ شمایل‌نگاری آنها (اموی‌ها) و تنش بین شمایل‌نگاری و تزیین، تعریف سبک اموی را در مقام سبک مستقلی دشوار می‌سازد. اشکال برگ‌ها در آرایه و زینت و سبک پردازش چهره‌ها، ویژگی‌هایی را بازتاب می‌دهد که در اکثر آثار اموی مشترک است»[۱۷]. هنوز معلوم نیست که آیا سلیقه حاکمان یا حامیان آن دورهٔ هنرها و هنرمندان، بر چگونگی این اشکال

تأثیر داشته است یا نه. به‌هرحال تداوم سبک‌های پیشین در این دوره حاکی از آن است که درگیری مستقیم یا غیرمستقیم حاکمان جدید آسیای غربی یا پیروان آنها با این هنرها چندان کارساز نبود و این تداوم صورت گرفت[۱۸]. پس از ظهور عباسیان و انتقال پایتخت از دمشق به بغداد، که نزدیک به ایران و تیسفون (پایتخت باستانی ساسانیان) بود، موجی از تأثیرات هنری ایران ساسانی در هنر اسلامی به راه افتاد. «در اینجا تأثیر فرهنگ هلنی در اسلام در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفت و حتی تأثیر چندانی در این جریان جدید شرق‌گرایی و شرقی‌سازی نداشت»[۱۹].

بازتاب جواهرات در متن‌ها و دیگر هنرهای اوایل دورهٔ اسلامی ایران

در منابع گزارش‌های متعددی از گنجینه‌های جواهر در سلسله‌های اسلامی آمده است؛ به‌ویژه گنجینه‌های سلسلهٔ فاطمیان در مصر که از همه بیشتر بود. این جواهرات گاه به عنوان هدیه بود، که خلیفه‌ها به همسران یا صیغه‌هایشان می‌دادند[۲۰]. جواهرات در میان حکمرانان و در بستری کاملاً متفاوت، در میان اعضای خانواده‌ها هم مورد تبادل قرار می‌گرفت[۲۱]. «وراء ارزش‌های تزیینی یا هنری جواهرات، در بسیاری موارد، به جواهرات و مخصوصاً به انگشترها و طلسم‌ها، نیروی جادویی و ماورائی نیز نسبت داده می‌شد»[۲۲].

در کشورهای اسلامی و در میان عامهٔ مردم نیز جواهرات، رایج بود. اما از آنجا که بحث اصلی ما در مورد زیورهای اسلامی ایران است، صرفاً به متن‌های مرتبط با ایران اشاره می‌کنیم: در کتاب *حدودالعالم* متعلق به سال ۳۷۲ق شرحی مفصل از معادن و سنگ‌های قیمتی موجود در شهرهای مختلف ایران آمده است. مثلاً معدن فیروزه و مس و سرب و سرمه و شبه در طوس، معدن سیم در شهرک کوه‌سیم، معدن زر و سیم و آهن و سرب و سنگ سرمه و زاگ‌های گوناگون در مانشان، معدن سیم و زر و بیجاده و لاجورد در بدخشان، معدن زر و سیم و مس و سرب در فرغانه، معدن سیم و زر در اخسیکت، معدن سیم و زر در ایلاق، معدن سیم در کهسیم، معدن سیم و زر در ختلان، معدن بیجادهٔ بدخشی و لعل در سنگلج، معدن زر و سیم و مس و سرب و مغناطیس در کرمان، معدن زر در فارس، معدن آهن و سیم در استخر، معدن سیم در نائین[۲۳].

ابن‌فقیه همدانی که در قرن ۳ق می‌زیسته است، در کتاب *البلدان* تأکید می‌کند که ایرانیان در ساختن آلات و ادوات ظریف و زیبا (از آهن) مهارت دارند، و بعضی حکما که بعضی اشیاء ظریف فلزی ساخت ایران را نزد بعضی پادشاهان دیده‌اند، می‌گویند خداوند عالم، آهن را برای این ملت نرم کرده و به اختیار آنان درآورده است تا آنچه خواسته‌اند از آن بسازند و این ملت، استادترین و داناترین ملل در ساختن غل و قفل و آینه و شمشیر و زره و جوشن هستند[۲۴].

مقدسی در اواخر قرن ۴ق می‌نویسد که: مراکز عمدهٔ فلزکاری جهان اسلام در ماوراءالنهر، بخارا، سمرقند و در خراسان، مرو است[۲۵]. شهرت فلزکاری خراسان، مخصوصاً در دورهٔ بعد، از اشیاء متعددی معلوم می‌شود که امضای هنرمندان مرو، نیشابور، هرات و اسفراین را دارد[۲۶]. بیهقی نیز ذکری از تخت عروس مسعود اول، دختر حاکم استرآباد به میان می‌آورد که دارای زرگری و مرصع‌کاری خارق‌العاده بوده است: «دختر تختی داشت گویی بوستانی بود، زمین آن تخت‌های سیمین در هم بافته و ساخته و بر آن سی درخت زرین مرتب کرده و برگ‌های درختان پیروزه بود با زمرد و بار آن انواع یواقیت، چنان‌که امیر اندر آن بدید و آنرا سخت پسندید»[۲۷].

مجسمه‌ها و نقاشی‌های دیواری که در آنها تصاویر انسانی با تزییناتی بر روی بدنشان دیده می‌شود، به دانش ما از زیورهای اوایل دورهٔ اسلامی کمک شایانی می‌کند. تصاویر انسانی گچبری‌های رقصندگان در کاخ هشام در خربةالمفجر[۲۸] و نقاشی دیواری‌های قصیر عمره[۲۹]، گردنبند طوق مانندی[(1)] با آویزی در مرکز و بسیار شبیه به حکاکی‌های قبطی نشان می‌هد. رقصندگان گچبری‌های در خربةالمفجر، جفت دستبندهایی بر بازوان و مچ دستشان دارند (چیزی معمول در رقصندگان مسلمان). این رقصندگان، همچنین، بعدها در نسخ کتاب *کواکب ثابته* الصوفی و در طراحی‌های رقاصان فاطمی در موزهٔ فلسطین اشغالی در اورشلیم، همراه با تزیینات نشان داده شده‌اند. رقاصان مفجر دارای گوشواره‌های گلابی‌شکل (از قرار معلوم مروارید) یا کروی هستند، که شبیه تزییناتی‌اند که شاهان، ملکه‌ها و رقاصان دورهٔ ساسانی استفاده می‌کنند. در معرق‌های قبةالصخره

(1). Choker type

هم زیورهایی چون تاج‌های ایرانی و بیزانسی تزیین شده با رشته‌هایی از دانه‌ها و آویزها بازنمایی شده است[۳۰]. این تصاویر به وضوح، در همین مراحل اولیهٔ هنر اسلامی، وام‌گیری و دین طراحی زیور اسلامی را به دو منبع اساسی الهامش، یعنی ساسانی و بیزانسی ثابت می‌کند؛ و همان‌طورکه اتینگهاوزن خاطرنشان می‌کند: بازنمایی این زیورها، نمادی از پیروزی اسلام بر فرهنگ‌هایی برتر است[۳۱].

بدین‌ترتیب زیورهای اوایل دورهٔ اسلامی، همان‌طورکه در نقاشی‌ها و مجسمه‌ها و در خود زیورهای این دوره دیده می‌شود، با نقوشی برگرفته از فرهنگ‌های سابق بر خود، مشخص می‌شود. این نقوش، به مرور بازسازی شده و تغییر کرده است تا سبک هنری جدید و صاحب هویتی را پایه‌ریزی کند.

مثلاً تصاویر مندرج در کتاب *صورالکواکب* از عبدالرحمان الصوفی[۳۲] (متعلق به قرن ۳ق) است که صور فلکی را به صورت رقصندگانی با تزیینات مفصل نشان می‌دهد.

زیورسازی در نخستین قرون ایرانِ عصر اسلامی

از سده‌های نخستین اسلام در ایران، نمونه‌ها و مدارک چندان قابل توجهی دال بر زیورها، تاکنون به‌دست نیامده است. یکی از دلایل این امر را جلیل ضیاءپور در کتاب *زیورهای زنان ایران از آغاز تاکنون* چنین ذکر می‌کند: «... به طبع نباید انتظار داشت که در میان آن همه آشوب و غوغای اوایل دورهٔ اسلامی در ایران، از زیورهای زنان سخنی به میان آورده باشند»[۳۳]. برخی دیگر از محققان همچون زکی محمد حسن معتقدند که علت کمی زیور این دوره، آب کردن آنها (به منظور دوباره‌سازی با شکلی تازه) است[۳۴]. دلیل دیگر شاید عدم صراحت دین اسلام و روایات مختلف در تأیید یا در استفاده از زیورها در میان زنان و مردان باشد. از طرف دیگر، ممنوعیت ذاتی و تحریم (تابو بودن) بحث و تبادل نظر و اشاره به هر آنچه مربوط به زنان است، باعث شده تا اخباری در این مورد ضبط و ثبت نشود. چندان‌که این موضوع باعث شد که شاردن و تاورنیه در سفرنامه‌هایشان از سختی و مکافات اشاره به نوع لباس و تزیینات مورد استفادهٔ زنان ایرانی سخن به میان آورند: «در این مملکت، نمایش پوشاک بانوان را فضیحت و رسوایی می‌شمارند و معتقدند که با تماشای لباس یک زن، می‌توان به قد و قامت وی پی برد

و به این طریق او را افسون کرد...»[۳۵]. اهمیت این موضوع برای ما هنگامی مشخص می‌شود که در بسیاری از دوره‌ها، زنان زیورها را به لباس وصل می‌کردند.

به‌هرحال کمی نمونه‌های تزیینی در ایران اوایل دورهٔ اسلامی و حتی دوره‌های بعد (در مقایسه با غرب) ما را مجبور می‌سازد تا در بررسی‌های خود ظرافت بیشتری به عمل آوریم و از همان تعداد اندک بیشترین بهرهٔ تحقیقاتی را ببریم.

با وجود کمبود مدارک بدیهی است که به سختی می‌توان از زیورهای مورد استفاده در اوایل دورهٔ اسلامی ایران سخن گفت. اما این مدارک، هرچند اندک ثابت می‌کند که با وجود معادن فراوان در جای جای ایران و مهارت ایرانیان در ساخت اشیاء ظریفه، بعید است که ایرانیان از ساخت و استفاده از جواهرات خودداری کرده باشند، و حتی امکان دارد که این جواهرات به صورت خام یا ساخته شده به جاهای دیگر دنیا صادر شده باشد.

هر چند فیلیس اکرمن در کتاب خود به هیچ نمونهٔ زیور یافته شده از قرون اولیهٔ اسلامی در ایران اشاره نمی‌کند و بررسی خود را از قرون ۵ و ۶ق شروع می‌کند، اذعان می‌دارد که بی‌شک ظهور اسلام، موجب تغییر در نوع طرح‌های مورد استفادهٔ جواهرسازان شده است و مثلاً نقوش نمادین حاکم شده است[۳۶]. اما محققان معاصر، همگی بر حضور پرقدرت زیورها در اوایل دورهٔ اسلامی ایران اتفاق نظر دارند. زکی محمد حسن در کتاب *الفنون‌الایرانیه فی‌العصرالاسلامی* معتقد است که مهارت فلزکاری ایران قبل از اسلام، پس از اسلام نیز ادامه یافت: «فلزکاران ایرانی از فلزات قیمتی مانند طلا و نقره نیز ظروف و اشیاء دیگری از قبیل زینت‌آلات و غیره می‌ساختند. ولی چون این نوع آثار غالباً برای تغییر شکل و طرح دوباره، آب می‌شده است، نمونه‌های خیلی کمی از آنها به ما رسیده است»[۳۷]. او به نقل از فردریک زاره نوشته است: «از این نوع آثار، دو گوشوارهٔ طلا با تزیینات مشبک و کنده‌کاری که دو خرگوش را روبه‌روی هم و دو شیردال را برابر هم نشان می‌دهد، در موزه‌های دولتی برلن موجود است. غیر از این، در موزهٔ بناکی شهر آتن و در انجمن فنون شهر دیترویت و در بعضی از مجموعه‌های شخصی، بعضی از زینت‌آلات ایرانی مانند انگشتری، دستنبد، گوشواره و غیره، غالباً منسوب به دو قرن ۶ و ۷ق موجود است». چیزی شبیه به این را هم آرثر اپهام پوپ در مجموعه آثارش ذکر می‌کند. البته

وی آویز مذکور با نقش خرگوش و شیردال را قلاب کمر می‌داند و در ضمن تأکید می‌کند که انگشترها و دستبندها و گوشواره‌های بازمانده از این قرون، در حفاری‌های ری به دست آمده‌اند. وی می‌افزاید که «[این زیورها] دقیقاً معلوم نیست از کجا نشأت گرفته‌اند اما دارای روح و طرح ایرانی‌اند»[۳۸]. اتینگهاوزن اطلاعات و یافته‌های مربوط به هنر فلزکاری طلا و نقره قرن ۱ تا ۵ق را کم می‌داند، اما آثار باقی مانده را دارای اهمیتی درخور می‌داند، زیرا نه تنها خود کیفیتی والا دارد؛ مبنای تولید آثار فلزی را در سراسر جهان اسلام آن روز نشان می‌دهد. «احتمال دارد تولید گروهی عمده از اشیاء فلزی تحت تأثیر سنن هنری دورهٔ ساسانی بوده‌اند، مدت‌های مدید ادامه داشته و حتی... تا اوایل سدهٔ ۷ق رفته باشد... از منظر هنر ساسانی، این آثار صورتی مکرر از خصوصیات شمایل‌نگاشتی و تسطیح دگرباره طرح‌ها است و البته انحطاطی را نشان نمی‌دهد. در آنها هنوز نمونه‌هایی از شمایل‌نگاری «درباری» با سنت باستانی دیده می‌شود ولی این مجموعه مثل سفالگری منحصر به نقشمایه‌های ریز دورهٔ ساسانی است. یکی از نقاط عطف این اشیاء که احتمالاً در میانه سدهٔ ۵ق تولید شده است، نشان دادن شاه نه با تاج باستانی ساسانی بلکه با نوعی کلاه بی‌لبه در یک صحنه درباری است. از اینها گذشته، کتیبه حاوی ادعیه به زبان عربی و فارسی است و همین حاکی از تأثیرگذاری فکری زمانه است»[۳۹].

اشیاء تزیینی باقی مانده از سدهٔ ۴ق به بعد، به نسبت هنرهای دیگری چون معماری، تعداد بیشتری را شامل می‌شود. «با اینکه فقط تعداد انگشت شماری از آثار تاریخی سده‌های ۴ و ۵ق ایران در دست است، در عوض آثار بی‌شماری از اشیاء و هنرهای تزیینی باقی مانده است. در واقع تعداد آثار باقی مانده به قدری زیاد است و طرح‌ها به اندازه‌ای متفاوت و متنوع است و فنون به‌کار رفته آنچنان استادانه است که ایران توانسته بر تکان و ضربه‌ای که از سیطرهٔ اعراب خورده است، فائق آید و هویت خود را بازیابد و به تحرک و تحول جدیدی دست یابد و افراد بی‌شماری از ایرانیان را چنان مجهز و مسلح کند تا پاسخگوی جنبهٔ زیبایی‌شناختی آثار تجملی و حتی مواد خانگی با تزیین و آرایه بسیار عالی باشند»[۴۰].

از نظر آرثر اپهام پوپ نیز قدرت عظیم فلزکاری ساسانی، در دورهٔ اسلامی هم باقی

ماند[۴۱]. رونالد دبلیو فریه، هنر زیورسازی ایران را در اوایل دورهٔ اسلامی، چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا، در همان چارچوب سنتی و در ادامهٔ هنر ساسانی ـ بیزانسی جای می‌دهد: «به‌هرتقدیر در دو سدهٔ آغازین دورهٔ اسلامی، فهرست‌نگاره‌ها و مضامین در محدوده‌های مقرر شده برای سنت‌های زینت‌کاری رسمی و بیزانسی و ساسانی برقرار ماند. اقلام معمول عبارت بود از گوشواره‌هایی به شکل هلال ماه با هیکل‌های آدمی با هیأت ساسانی، قلاب کمر با نقش شیران، سنجاق با مرغ شاخ‌دار و قابی به دور آن (مرغی که تصویرش در گچبری ساسانی نیز دیده می‌شود) یا توصیفی از اسب بال‌دار (از موجودات تخیلی ساسانیان) و دیگر نقوش برگ نخلی، گلسرخی و طوماری»[۴۲].

عباس زمانی فلزکاری دوران اسلامی ایران را کاملاً متأثر از فلزکاری دوران ساسانی می‌داند: «در روش فلزکاری دوران اسلامی ایران نسبت به دورهٔ ساسانی تغییرات ناگهانی روی نداده است، زیرا اعراب چیز جالب توجه و تازه‌ای به کشورهای فتح شده نیاوردند و کسی را مجبور به ایجاد اشیاء با روشی مخصوص نکردند. طبعاً هنر فلزکاری مانند سایر رشته‌های هنری به‌کار خود ادامه داده است و در نتیجه حد و مرزی در این هنر بین دو دورهٔ ساسانی و اسلامی به‌چشم نمی‌خورد؛ بلکه رابطه بین هنر فلزکاری ساسانی و اسلامی ایران به حدی است که نمی‌توان تاریخ ساخت بعضی از اشیاء را با اطمینان مشخص کرد. اگر نوشته‌های عربی جانشین نوشته‌های ساسانی نمی‌شد، تمیز دادن اشیاء دو دوره با آسانی میسر نمی‌گردید. به همین علت است که بعضی اشیاء فاقد نوشته، بحث دانشمندان و مورخان هنر را در این باره برانگیخته است، گو اینکه خویشاوندی و نشانه‌های پیوستگی اشیاء دارای نوشته و تاریخ دو دوره از اشیاء بی‌نوشته مورد بحث دانشمندان، کمتر نیست»[۴۳].

ارنست کونل در کتاب *هنر اسلامی* پس از اشاره به سرچشمه‌های مختلف هنر اسلامی (سبک‌های تزیینی بیزانسی، ساسانی و قبطی)، بیشترین تلاش بعدی مسلمانان را معطوف به انتقال این سبک‌ها به یک زبان انتزاعی مناسب با تکرار موزون و متناسب با سلیقهٔ اسلامی در مورد پرسازی کامل سطوح می‌داند[۴۴]؛ و سپس از تأثیرگذاری فوق‌العاده خط عربی در قالب‌ها و شکل‌های تزیینی سخن می‌راند.

در کتاب *صنایع فلزی اسلامی* اولین تلاش‌های فلزکاران اسلامی ایران در جهت ایجاد

هویتی متفاوت از قبل، چنین شرح داده شده است: «برای اولین بار در دورهٔ بویهیان از نوشته‌های عربی به صورت یکی از وسایل تزیینی اولیه استفاده می‌شد. فلزکاران، نوشته‌های کوفی را با نقاشی‌های گل و برگ گیاهان، نوارهای هندسی و نقش‌های اسلیمی ساده برجسته می‌کردند. اشکال، ساده و هنوز تحت تأثیر تصویرهای دوران ساسانی بود. تزیین نمای ظاهری که معمولاً قلم‌زنی یا کنده‌کاری بود، به صورت نوار با نشان‌هایی آراسته می‌شد»[۴۵].

این اشکال ساده و هندسی تحت تأثیر سنت ساسانی، دارای ریشه‌هایی هم در هنر اعراب بود: «زینت هندسی حروف ساده قبلاً نیز در هنر مردمی اعراب وجود داشت. چندان‌که نقشمایه‌هایی را می‌توان در ایام قبل از اسلام و نمونه‌های بی‌شماری از آثار سفالی و منسوجات پیدا کرد. خطوط مضرس همراه با قاب‌بندی‌های مدوری که در نمای پیشین قصر «مشتی» دیده می‌شود، دقیقاً ریشه و منشأ عربی دارد»[۴۶]. ارنست کونل سپس شرحی مفصل از الگوها و نقوش همه‌گیر مورد استفاده در هنرهای تزیینی اسلامی را ارائه می‌دهد که بد نیست خلاصه‌ای از آنها برای درک بهتر تصاویری که در بخش بعدی می‌آیند، اینجا آورده شود: نقوش شطرنجی و مضرس، صلیب شکسته، زنجیر خمپا، خطوط ستاره‌گون و شکل‌بندی‌های کثیرالاضلاع، ترنجی‌ها و آذین‌های گلسرخی، کنگره‌سازی و دانه تسبیحی و نیز رشته مرواریدی، نقشمایهٔ شاخ بزی و نقوش مختلف گیاهان و حیوانات متعدد به صورت واقعی یا انتزاعی، ترکیبی و اسطوره‌ای در موقعیت‌های متفاوت یا در حال گرفت و گیر و در نهایت پیکرهٔ انسانی طوری که چهرهٔ فردی خاص بازنمایی نشود.

هنرمندان مسلمان به دنبال شیوه‌هایی بودند که بیشترین تناسب را با این اهداف تزیینی داشته باشد.

بررسی زیورهای این دوره

در ابتدا ذکر این نکته مهم است که تاریخ‌گذاری زیورهای اوایل دورهٔ اسلامی ایران، در اکثر موارد تخمینی است. بیشتر آنها متعلق به قرن ۴ق و دورهٔ بویهیان است. احتمالاً نزدیکی قلمرو این سلسله به مراکز فرهنگی پرقدرت و ثروتمند آن روز یعنی بغداد و

تیسفون باستانی، موجب رشد و ازدیاد تولیدات تزیینی شده است. از نظر نویسنده، در زیورهای پیش از قرن ۴ق حرکت و تغییر چندانی نسبت به سنت‌های ساسانی و بیزانسی دیده نمی‌شود. ازاین‌رو زیورهای باقی مانده از سه قرن اولیهٔ اسلامی در ایران، بیشتر در یکی کلیت جهانی بیزانسی قابل تقسیم‌بندی است و تولید آنها در ایران به تنهایی دلیلی بر ایرانی بودنشان نیست. از سوی دیگر به نظر می‌آید برای درک بهتر این‌گونه آثار، ملاحظهٔ طرح‌های روی سینی‌های نقرهٔ دورهٔ ساسانی بد نباشد، چرا که منبع بسیار مناسبی برای درک این‌گونه آثار است. نقش‌برجسته‌های و نقاشی‌های روی دیوار یا ظروف دورهٔ اموی و عباسی نیز به درک بیشتر ما کمک می‌کند و مطالعهٔ آنها به خوانندهٔ محترم توصیه می‌شود.

در جواهرات سدهٔ نخستین اسلامی ایران، به وضوح، نقوش ساسانی و بیزانسی به سبکی هلنی دیده می‌شود، و همان‌طورکه گفته شد این موضوع در سرزمینی که تحت سیطرهٔ امویان بود، چندان عجیب به نظر نمی‌آید. مثلاً جفت گوشواره‌ای که زنی را با صورتی شبیه رقصندگان ساسانی با گردنبندی که چفت گلویش شده و دارای آویز گوشواره و تاجی دانه‌دانه‌دار نمایش می‌دهد، این رویکرد را بازنمایی می‌کند. دستان فراز شده‌اش، جفتی پرنده را گرفته و حالتی به یادآوردندهٔ رقصندگان ساسانی و قبطی دارد که غالباً در این حالتند. اما کلیت پرکارانه‌اش، ممکن است با زیورهای هلنی اشتباه شود.

بنابراین، زیورسازان اوایل دورهٔ اسلامی در ایران و دیگر کشورهای همجوار که قبلاً تحت سلطهٔ ساسانیان بودند (همچون مصر و سوریه و...)، روش ساخت و طرح‌های طلاسازان بیزانسی را به وام گرفتند. اشکال هلال ماه مانند گوشواره‌ها، آثار ملیله‌کاری و دانه‌دانه‌کاری، دستبندهای باز با دو سر مار، لعل نشانی یا تیغه‌بندی کردن میناکاری (میناکاری حجره‌بندی شده)، نقش برگ درخت خرما مخصوصاً در گروه‌های چهارتایی و جفت‌هایی آوازخوان پرندگان که در تزیینات بیزانسی معمول است، در هنر طلاسازی اسلامی هم بسیار به‌چشم می‌خورد. این نزدیکی، آن‌قدر زیاد است که ممکن است اشتباهاً برخی جواهرات بیزانسی و قبطی به عنوان جواهرات اسلامی تلقی شود و برعکس، جواهرات دوران اولیهٔ اسلامی به عنوان جواهرات بیزانسی و قبطی به‌هرحال از قرون اولیهٔ هجری ایران آثار متعدد و نسبتاً متنوعی در دست است که اساساً مبتنی

بر هنر ساسانی است. از آن میان می توان به بعضی گوشواره‌ها. بعضی زیورهایی که می‌توانسته بر کمربند یا لباس نصب شود، یا مهر انگشتری‌های قرون ۲ تا ۴ق به خط کوفی که اینجا فقط نام صاحبان آنها بر رویشان درج شده است، درحالی‌که معمولاً بر مهر انگشتری‌های غیر نام مالک، لقب یا عبارتی مخصوص حک می‌شده است[۴۷]. آویزی طلایی که به روش ریختگی منحصر به‌فردی به قطر ۴ سانتی‌متر ساخته شده است هم بسیار جالب توجه است. این اثر مربوط به سدهٔ ۴ق، دورهٔ بویهیان کاملاً به یادآوردندهٔ هنر دورهٔ ساسانی ایران است. پوپ در کتاب *شاهکارهای هنر ایران* چنین نظر داده است: «این‌گونه نقش‌اندازی، یادگاری از دورهٔ ساسانی و دنباله‌ای از همان علاقهٔ خاص مردم آن زمان به نمایاندن قدرت و شیوهٔ ماهرانه آنان است. موضوع نقش این نشان یا آویز، بهرام گور در بزم و شکار است. در یک روی آن بهرام گور بر تختی نشسته است که دو شیر مقابل هم در زیر آن لمیده‌اند و در دو طرف بهرام نیز دو زن به ساقی‌گری مشغولند. در دست بهرام جامی است و کمربندی گوهرنشان بسته است. روی دیگر نشان، او را سوار بر اسب نشان می‌دهد که در دستی باز و در دست دیگر شاهین را نگاه داشته است»[۴۸].

از این نوع نشان‌ها، نمونه‌های زرین و سیمین بسیاری یافت شده است، که نام امرای آل بویه در آنها آمده است و «مربوط به حد فاصل بین دوره اشیاء فلزی از نوع ساسانی و اشیاء دوره‌ای است که نشانی از مفاهیم اسلامی را در خود دارد. مضامین آنها حتی در بعضی جزئیات، مضامین ساسانی است ولی صحنه‌های درباری مثل ضیافت‌ها، شکارگاه‌ها و مجالس سور و موسیقی از حیث تبدیل طرح به عناصر اصلی و «اسلامی شدن» جامه‌ها و تجهیزات، با نمونه‌های قبلی فرق دارد. از همین اشیاء معلوم می‌شود که در هنر ایرانی این دوره نوعی جهت‌گیری اسلامی شکل گرفته و در اندک زمانی در سراسر جهان اسلام مثل یکی از عناصر اصلی هنر اسلامی منتشر شده است»[۴۹].

عباس زمانی دلایلی برمی‌شمارد که نشان می‌دهد این نشان قویاً از سنت‌های ساسانی الهام گرفته است:

«۱. جلوس شاه از روبه‌رو، و در روی تختی که با دو حیوان نگاهداشته می‌شود، در آثار هنری دورهٔ ساسانی به فراوانی دیده می‌شود... .

۲. ظرفی که در دست یکی از دو خدمتگزار است، به موجب نظر پرفسور پوپ، با یک ظرف ساسانی موجود در موزهٔ متروپولیتن قابل مقایسه است... .

۳. نقش شیران زیر تخت در یک شیوهٔ قدیمی ایرانی است و می‌توان در این مورد صحنهٔ جلوس و بزم بهرام پنجم که در روی یک سینی ساسانی و موجود در موزهٔ ارمیتاژ و در وضع بسیار مشابه است، اشاره کرد... .

۴. به‌کار بردن مروارید برای تزیین تن و لباس و غیره در دورهٔ ساسانی معمول بود و صحنه شکار طاق بستان دلیل این مدعاست... .

۵. شبه اژدهایی که اسب شاه در پشت نشان لگدمال می‌کند صحنهٔ اعطای منصب اردشیر اول ساسانی در نقش رستم را به خاطر می‌آورد... .

۶. عقاب منقوش در پشت پلاک بویهیان نیز در ایران قبل از اسلام سابقه دارد...»[۵۰].

دورهٔ سلجوقی

جدایی سیاسی ایران از خلفای عباسی، که از سلسلهٔ طاهریان در خراسان شروع شده بود، در زمان سلجوقیان و قرن ۵ق به تمامی مرزهای ایران گسترش یافت. «سلجوقیان که ریشه در ترکستان داشتند، آناتولی را از امپراتوری بیزانس گرفتند و خلفای بغداد را از همه مناطق ذی‌نفوذشان [در ایران] محروم ساختند»[۵۱]. بدین‌ترتیب تحولات نژادی و زبانی وسیع در مناطق مختلف به وجود آوردند، در برخی مناطق فرهنگ و زبان خود را تحمیل کردند و در جاهای دیگری در فرهنگ بومی جذب شدند. حاکمیت سلجوقیان بر خراسان و ماوراءالنهر تا سال ۵۵۲ق ادامه یافت، و پس از آن، این منطقه تحت حاکمیت یک سلسلهٔ ترک‌نژاد دیگر به نام خوارزمشاهیان قرار گرفت. اما سلطنت سلجوقیان در غرب ایران و آناتولی تا حدود سال ۷۰۷ق طول کشید. این سلسله تحت حملهٔ مغولان به زوال قطعی رسید[۵۲].

هنر سلجوقی

دورهٔ سلجوقی از نظر هنری دورهٔ بی‌نظیری است، زیرا در آن پس از تجارب زیاد، سنت‌های دیرینهٔ هنری با شرایط جدید منطبق و دمساز شد. چهار قرن تجربه‌ورزی

هنرمندان ایرانی پس از اسلام، منجر به دستیابی به کلیتی ایرانی ـ اسلامی در آثار هنری گشت. هرچند این هنر در مجموعهٔ جهان اسلام دارای معانی گسترده‌تر است، به همان اندازه دارای استقلال و شخصیت خاص خود است. «تولیدات و محصولات هنری دورهٔ سلجوقیان ایران در فرآیند شکل‌گیری و شکل‌پذیری نهایی الگوهای کلاسیک هنر اسلامی در ایران و در سرزمین‌هایی که کم‌وبیش تحت تأثیر مستقیم آن قرار داشتند، اهمیت اساسی و بنیادی داشت»[۵۳].

«به‌رغم انگشت‌شمار بودن آثار تاریخی به جا مانده از سدهٔ ۴ و اوایل سدهٔ ۵ق، اشیاء و هنرهای تزیینی که از این دوران به‌دست آمده است، بی‌شمار است. در واقع کثرت آثار باقی مانده و تنوع بیش از حد طرح‌ها و نقش‌ها و تکامل و تعامل فنون به کار رفته می‌رساند که ایران بر ضربه‌ای که از سیطرهٔ اعراب متحمل شده بود، فائق آمده و هویت خود را بازیافته و به تحرک و تحولی تازه دست یافته است، و ایرانیان را چنان مجهز ساخته که پاسخگوی جنبه زیباشناختی آثار تجملی و حتی مواد خانگی با تزیین و آرایهٔ عالی باشند»[۵۴].

با وجود آنکه سلجوقیان دارای علایق هنری مختص به خود بودند، «نسبت به گرایش‌های هنری معماران و صنعت‌کاران ایرانی تحت خدمت خود مسامحه نشان می‌دادند»[۵۵]. در جای دیگری ارنست کونل این زیورها و آرایه‌های وارداتی سکایی ـ ترکی را که هنری انتزاعی بود و با نمونه‌پردازی جمادات سر و کار داشت، در تقابل با جریان‌های هنری بومی ایران می‌داند[۵۶]. به‌هرحال، از این دوره به بعد ردپای سنت ترکی در هنر ایرانی اسلامی قابل پیگیری است. کارگاه‌هایی که به ساخت آثار هنری و کاربردی می‌پرداخت، در نقاط مختلف ایران پراکنده شده بود و به سختی می‌توان تمایز میان آنان را بیان کرد. اشیاء ساخته شده، دست به دست به همه جا منتقل می‌شد و گاه در سراسر جهان اسلام رد و بدل می‌شد. بدین‌ترتیب، نوعی امتزاج میان دستاوردهای بومی و منطقه‌ای حادث شد که امروزه آنرا به‌طور کلی با نام هنر سلجوقی می‌شناسیم. در این هنر بیش از آنکه شاهد نوآوری‌هایی در حوزهٔ شکل باشیم، به غنای خارق‌العادهٔ نقوش تزیینی برمی‌خوریم. «پیشرفت اصلی هنری در اشکال آنها نبود، بلکه در غنای خارق‌العادهٔ طرح‌های تزیینی و نقش‌های شاخص آنها بود. کاربرد بعضی عناصر جا افتادهٔ تزیینی

ادامه یافت ولی از حیث جزئیات پرداخت کامل شد و از نظر ترکیب‌بندی بسیار پیچیده و مرکب گردید [پرمایگی غنای تزیین]. طرح‌های رایج بیشتر انتزاعی بود و این از کمیابی اشکال گیاهی کاملاً روشن است. به جای آن، اسلیمی‌ها چه به صورت مسطح و تخت و چه به‌گونهٔ برجسته‌نما، وسعت بیشتری یافت. نقش نواری درهم تابیده به عنوان طرحی کلی برای تزیین به‌کار می‌رفت... از کتیبه‌نگاری به فراوانی استفاده می‌شد... کاربرد جزئیات و شاخ و برگ مضامین محدود سابق، به‌ویژه طرح‌های پیکره‌ای حیوانات و موجودات انسانی، نیز بر غنای سه غالب و شکل سنتی و کهن تزیینی یعنی طرح‌های گیاهی انتزاعی، پیکربندی‌ها و شکل‌بندی‌های هندسی و کتیبه‌نگاری‌ها افزود. نقش‌پردازی‌های نسبتاً خشک قبلی، راه را برای پیکره‌های کاملاً رسمی و طبیعت‌گرا گشود. نیت هنرمند، مخصوصاً در نیمهٔ دوم دورهٔ سلجوقی، انتقال «واقعی‌تر» پیکره بود، به‌ویژه از نظر حرکت؛ اما حتی در زنده‌ترین بازنمایی‌ها هم به صورت تقریباً دو بعدی باقی ماند. پیکره‌ها تا حدودی بی‌روح بود که از پس زمینهٔ منقوش ظاهر می‌شد... در عوض، پیکره‌های حیوانات با سرعت و حرکت بیشتر بازنمایی و به طبیعت نزدیک‌تر شد. ولی نباید فراموش کرد که هنرمندان در این زمان در بستر یک سنت بسیار کهن و دیرینهٔ شرقی کار می‌کردند... دومین گروه از نقشمایه‌های پیکره‌ای هنر سلجوقی شامل موجودات مافوق طبیعی بود که جنبه‌های جسمی آنها از مجموعه موجودات باستانی و اسطوره‌ای شرق و یا دوران کهن (مثلاً ققنوس‌ها، اسبان شاخ‌دار و دال زن نماها) منشأ می‌گرفت»[۵۷]. از لحاظ فنی، رواج رنگ‌آمیزی در آثار هنری، از نوآوری‌های دیگر این دوره بود و از میناکاری بر روی فلزات استفاده می‌شد. هرچند این تلاش‌ها تا حدودی عقیم و ناکام باقی ماند، زیرا دامنهٔ رنگ‌ها محدود بود.

اما شاید هیچ ویژگی به اندازهٔ ورود الفبای عربی به عنوان عنصری تزیینی در هنر این دوره، مُهر مشخصهٔ این هنر نباشد: «... خط عربی همچون توربافت و پیچک به خدمت زمینهٔ طرح‌های خوش‌ترکیب درآمد. انسان شیفتهٔ ظرافت محض این خطوط می‌شود بدون آنکه هیچ کوشش عقلانی برای کشف معنای آنها بکند یا دانش این کار را داشته باشد... ظهور کتیبه‌های عربی احتمالاً بیش از آنکه آگاهانه باشد، خود به خودی بود چرا که هم در قرآن تصویرپردازی ممنوع شده بود و هم در همان زمان در کشورهای

مختلف، تمایل به شمایل‌شکنی شروع شده بود»[۵۸].

بررسی تمام ویژگی‌های هنری دوران سلجوقی به دلیل گستردگی موضوع، مجالی دیگر می‌طلبد. اما ذکر این نکته مهم است که در حیطهٔ هنرهای تزیینی، در اوج نوآوری و خلاقیت و درخشندگی خود بود، و این درخشندگی در مواد استثنایی و اشکال شاداب و زنده ــ که هر دو از حیث تزیینی، پرمایه و از منظر فنی، شگفت‌آور بود ــ نه تنها به دلیل استعاری و مجازی بودنش، بلکه به موجب سرراستی و صراحتش نیز بود[۵۹]. این ترکیب خارق‌العاده صراحت و مجاز، نمود بارز خویش را در هنر زیورسازی این دوران می‌یابد که در آن خطوط قرص و محکم تزیین آرایه‌ها، دارای مفاهیم شمایل‌نگاشتی و حتی نمادگرایی نیز است.

بازتاب جواهرات در متن‌ها و دیگر هنرهای دورهٔ سلجوقی

مارکوپولو (۱۲۴۵-۱۳۲۳م) در *سفرنامهٔ* خود به ایران، شرح مفصلی از بازارهای عرضهٔ جواهرات در شهرهای مختلف ایران نوشته است. وی از مشاهدات خویش در بازارهای تبریز و یزد یاد می‌کند که فروشندگان زیورها و سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی، در کنار دیگران به‌کار خویش مشغولند[۶۰].

در برخی از مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌ها و ظروف سفالین بازمانده از این دوره، زنانی را می‌توان دید که زیورهایی بر سر و بدن خود دارند، و از آنها می‌توان اطلاعاتی راجع به چگونگی استفاده از زیورها و شکل آنها در این دوره به‌دست آورد[۶۱].

زیورهای دورهٔ سلجوقی

دبلیو فریه به وفور به زیورهای ساخته و عرضه شده در دورهٔ سلجوقی ایران اشاره می‌کند و می‌گوید: «مراکز بسیاری از ثروت‌های محلی در نقاطی دورافتاده با والیان یا صاحب مقامانی متنفذ وجود داشت که طالب نفایسی چون کاسه و جام، تنگ و ابریق، شمعدان چهل شاخه، عودسوز، نسخ خطی، مینیاتور و قالی بود و سفارش ساخت آنها را می‌دادند، که یقیناً انواع جواهرات هم جزو آن سفارشات بوده است. لیکن پیداست که بیشتر زرینه‌ها و سیمینه‌ها در طول زمان برای مصارف یا مقاصد دیگر، ذوب شده‌اند»[۶۲].

با وجود آنکه عوامل فرسایشی و ذوب کردن، بخش اعظم زیورهای این دوره را از بین برده است، هنوز تعداد این آثار باقی مانده نسبت به دیگر آثار هنری بیشتر است. تعداد آثار فلزی از جنس برنج و مس و مفرغ در این دوره بسیار است، اما «طلا فقط در زیورآلات محفوظ شده، ولی با ارزیابی تعدادی از اسامی افرادی که در منابع ادبی و یا روی طراحی‌های زیورآلات طلایی به عنوان زرگر آمده، معلوم می‌شود که طلا کاربرد عمومی و همگانی داشته است»[۶۳]. آن‌طورکه فیلیس اکرمن می‌گوید: «جواهرات متعلق به قرون ۵ و ۶ق، یافته شده از گنجی در ری و کاشان است. این جواهرات دارای تأثیراتی از سنت‌های بسیار قدیمی و کهن ایران است. جواهرات طلایی که از این مناطق کشف شده، بیشتر دارای ملیله‌کاری است، اما دانه‌دانه‌کاری هم در آنها دیده شده است»[۶۴]. عباس زمانی هم معتقد است که هنر فلزکاری دوران اسلامی، از نظر جنس و طرز کار و نقوش و حتی شکل، با قرون گذشتهٔ اسلامی و حتی دورهٔ ساسانی تفاوت زیادی نکرده است، و تحول و تکامل آن آرام و ملایم صورت گرفته است که هر بیننده‌ای به آسانی می‌تواند تداوم روش‌ها را در سراسر دوران اسلامی و قبل از آن دریابد. وی سپس مثال‌هایی در اثبات این مدعا ذکر می‌کند، از آن جمله: دوایری که از حلقه‌های مجزا و با تداخل به هم پیچیدگی نوارها حاصل می‌شد و در داخل آنها نقوش حیوانی و گیاهی القا می‌گردید (یکی از موضوعات تزیینی فلزات دورهٔ بویهیان و قبل از آن). حیوانات روبه‌رو یا پشت به پشت، در طرفین یک درخت؛ حملهٔ شیر به گاو یا حیوان دیگر، جلوس از روبه‌رو شکار با تیر و کمان[۶۵]. فنون ساخت زیورها در این دوره دارای تنوع است، اما دسته‌بندی فنون همه‌گیر و شاخص این دوره چندان سخت نیست. از آن جمله می‌توان از قلم‌زنی یاد کرد که البته از دوره‌های پیش از این نیز در زیورهای ایران رواج داشته است. اما قلم‌زنی در این دوره بیشتر بر روی آثار برنجی و مفرغی انجام می‌شده است. نقش‌برجسته‌کاری نیز در کنار قلم‌زنی به‌کار می‌رفت. خاتم‌بندی فلزات با نقره و مس، بعدها به وجود آمد، و پس از سال ۶۲۹ق، با طلا انجام می‌شد. گوژکای کتیبه‌ها و نقشمایه‌های حیوانی و آرایش قالبی بی‌نظیر اغلب به چشم می‌خورد. در ترصیع طلا نیز سیاه قلم جایگاهی ویژه دارد. اما فن عمدهٔ تزیین، دانه‌دانه‌کاری است و مشبک‌کاری به‌وسیلهٔ فن ملیله‌کاری صورت می‌گیرد. محمدتقی احسانی در کتاب هنر *فلزکاری در*

ایران، شیوه‌های ساخت اشیاء فلزی دورهٔ سلجوقی را همان شیوه‌های دورهٔ ساسانی می‌داند: «۱. اشیاء ساخته شده از ورقه‌های مس، آهن، برنج و ندرتاً از طلا و نقره. ۲. اشیاء ریختگی ساخته شده از مفرغ، برنج، مس و احتمالاً طلا و نقره»[۶۶]. وی سپس می‌افزاید که بعداً آنها را نقره‌کوبی یا طلاکوبی می‌کردند.

«دستبندها، حلقه‌های انگشتر، گوشواره‌های هلالی‌شکل و گردنبندها دارای منجوق‌های گردی است که رشته‌های نازکی از سوراخ آنها رد شده است و آویزهایی که با نقوش حیوانی پرداخت شده، اغلب به شکل شیر است و به تعویذها می‌ماند. هیچ‌یک از این اشیاء زرین یا سیمین در کاوش‌های علمی به دست نیامده است، تا آنجا که شناخت اصل و منشأ و تاریخ دقیق آنها و مخصوصاً در مورد گردنبندها شناخت اشکال و قالب‌های اصلی آنها، لاینحل و بغرنج است»[۶۷].

«یکی از مهم‌ترین وجوه فلزکاری سلجوقیان ایران، تنوع تزیین است. فضای تزیین کلاً وسیع و با شکل زمینه سازگار و منطبق است. نقش‌ها بر طبق ریتم‌های ساده یا زنجیرهایی با اندازه‌ها و اهمیت مساوی تنظیم شده‌اند. در میان این نقشمایه‌ها [گاه] اشکال حیوانی [و انسانی] به‌چشم می‌خورد که در افریزها قاب‌بندی شده‌اند»[۶۸]. مارگریتا کاتلی نیز سبک فلزکاری غالب سلجوقی را در پیوند با فرمالیسم می‌داند. این را می‌توان در استفادهٔ وافر از کتیبه‌های تزیینی و طرح‌های حکاکی شده و منقور دید[۶۹].

هرچند پیش از این از وجوه ایرانی هنر سلجوقی سخن رفت، به نظر می‌آید در حوزهٔ جواهرات، می‌توان ردپاهایی از سبک سنتی ترکان یافت که با خود به ایران آوردند: «به احتمال قریب به یقین جنبه‌های هنری ترکان در جواهرات... ظاهر شده است. چون اینها از اشیاء و آلات شخصی بود و صاحبانشان در کاربرد بعضی از خصوصیات سنتی در آنها تأکید داشتند. سبک معروف پخ‌دار که در سدهٔ ۳ق در سامرا رواج یافت، احتمالاً منشأ ترکی داشت. در گنجینهٔ آثار سیمین سدهٔ ۶ق مکشوفه در نهاوند ایران (حال در موزهٔ بریتانیا) نیز می‌توان منشأ مشابهی را از نظر سبک‌شناختی مشاهده کرد. این کشفیات که شامل سی و نه زیورآلات شخصی و بعضی از آنها مطلا است و یا با سیاه‌قلم بر روی آنها کار شده است، به حاجب ابوشجاع اینجوتگین تعلق دارد و از نام او پیداست که ترک‌نژاد است؛ تعدادی از این اشیاء با سبک پخ‌دار اجرا شده که به نظر نمی‌رسد

در این دوره سبک رایجی بوده باشد. ازاین‌رو این گنجینه در واقع تأثیر ترکانهٔ آسیای مرکزی را در هنر ایران نشان می‌دهد».

زیورهای دورهٔ سلجوقی اغلب دارای اشکال پرندگان و حیوانات است. این اشکال در گوشواره‌ها و آویز گردنبندها بیشتر دیده می‌شود. «سبک پیکره‌های جانوری، جریان‌های دورهٔ ساسانی را ادامه داد. اسلیمی‌ها که احساس دقیق غریزی را در مورد تناسب برمی‌انگیخت، در نظر اول در چارچوب طرح‌های ثابت قرار گرفت، اما پیوسته فرق می‌کرد و آن هم در نتیجه انعطاف و آشفتگی بود و اغلب هم با نقوش هندسی متکی بر ستارهٔ هشت‌گوش تلفیق یافت. پیکره‌های انسانی، زیاد هم مورد غفلت قرار نگرفت: این پیکره‌ها... گاهی در چارچوب قاب‌بندی‌های تزیینی تعدادی از اشکال در سطح اشیاء فلزی قرار می‌گرفت. به‌هرحال پیکرهٔ انسانی به صورت طاق یا جفت در حالات متفاوت تصویر شد و نقش خود را در همهٔ قوالب هنری ایفا کرد و اغلب هم در درون طرح‌های تزیین هندسی در حالاتی چون حالات پیکره‌های سرامیک و در قاب‌بند گچبری‌های شهر ری ظاهر شد»[۷۰]. برخی از زیورها، میناکاری شده است. روش ساخت، اغلب مشبک‌کاری و ملیله‌کاری است. دبلیو فریه اذعان می‌دارد که «جواهرسازی‌های دورهٔ سلجوقی از جهت طراحی هندسی تنوع بسیار داشت. ولی از لحاظ مهارت فنی در ساخت، به پای جواهرات دورهٔ فاطمی مصر نمی‌رسید، که درباره‌اش نوشته‌اند: مهارت استادکارانشان در ترکیب‌بندی ملیله‌کاری با شکل‌های جودانه‌ای به چنان مرحله‌ای از کمال ارتقا یافت که نظیری از آن در هیچ‌یک از تمدن‌های اسلامی نمی‌توان یافت»[۷۱].

حکاکی هم در برخی تزیینات به چشم می‌خورد «مثلاً در یک پلاک طلایی در مجموعهٔ هراری[(۱)] دو پرنده در طرفین یک درخت زندگی حکاکی شده‌اند و قلاب کمربندی از همین دوره در موزهٔ اشتاتلیخ[(۲)] برلین وجود دارد که هم حکاکی شده و هم سوراخ‌کاری»[۷۲].

در تصاویر این بخش که منتخب زیورهای باقی مانده از این دوره در موزه‌ها و مجموعه‌های مختلف دنیاست، خواهیم دید که تقریباً بر روی همهٔ آنها کتیبه‌نگاری شده

(1). Harari Collection (2). Staatliche Muscum

است. همان‌طورکه گفته شد اصولاً هنر ایرانی بر مبنـای تـزیین اسـتوار شـده اسـت. کتیبه‌نویسی یکی از ارکان اصلی این تزیینات در دورهٔ سلجوقی است. «از قرن ۷ق/۱۴م به این طرف، کتیبه‌نگاری، ایده‌هایی جدید به جواهرات ایران داد»[۷۳]. متن این کتیبه‌هـا در این دوره عموماً شامل دعا، آیات قرآن، احادیث عربی و گاه اشعار فارسی است. «این کتیبه‌ها گاهی مرکب از مفاهیم مهجور آرمانی است، ولی اغلب اطلاعاتی ارزشمند را دربارهٔ حامیان، سازندگان و تاریخ آنها ارائه می‌دهد و کمتر اتفاق می‌افتد که جای تولید و کارگاه آنها ذکر شده باشد. این کتیبه بیشتر به خط کوفی است و شامل انواع پیچیده و بغرنجی است که اغلب رمزگشایی آنها به دشواری صورت می‌گیرد. اما برخی نیز بـا خط سادهٔ نسخ یا از نوع خطوط شکل انسان‌گونه و حیوان‌وش است»[۷۴].

بررسی بعضی زیورهای این دوره

در فریر گالری[(۱)]، موزهٔ متروپولتین نیویورک، و در مجموعهٔ آقا و خانم اورت بیرچ[(۲)] گوشواره‌هایی از طلا به شکل پلنگ، مربوط قرن ۵ق به اندازهٔ ۱/۸ در ۲ در ۰/۹ سانتی‌متر موجود است. به علاوه نویسنده سه تصویر از یک پلنگ در مجموعه‌ای برخورده است. موریس دیماند[(۳)] معتقد است که اینها شیرند؛ ولی خال‌های روی پوست آنها نشان می‌دهد که در واقع پلنگ‌اند. پوست این پلنگ با مفتول طلای تابیده ساخته شده است، اما در تصویر اول به نظر می‌آید از مشبک‌کاری برای ساخت آن استفاده شده است. به احتمال قوی در سوراخ‌های روی بدن و سر هر سه، سنگ‌نشانی شده بوده است و شـکل گـل سرخی که دارای هفت دایره است و در برنزهای دورهٔ سلجوقی ساخت ایران دیده می‌شود، روی آن حک شده است»[۷۵]. بخش‌های مختلف بدن این پلنگ جداگانه ساخته و سپس به هم وصل شده است. فیلیس اکرمن استفاده از شمایل این پلنگ را دارای پیشینه‌ای بس کهن در هنر ایران می‌داند.

نیز انگشتریی متعلق به همان قرن در مجموعهٔ فرا سار هیومن[(۴)] وجـود دارد کـه

---

(1). Freer Gallery (2). Everett Brich Collection (3). Maurice Dimand (4). Frau Sarre-Human Collection

دارای نگین‌های فیروزه است و با چهار شیر تزیین شده است. این نشان می‌دهد که جواهرسازان آن عصر چقدر از منابع هنری گذشتهٔ خود استفاده می‌کرده‌اند[۷۶]. نویسندهٔ مقالهٔ *بریتانیکا*، این قطعه را به‌عنوان مثال بارز آنچه که ما هنر جانورنگار بازمانده از دورهٔ پیشا اسلامی ایران می‌نامیم، معرفی کرده است: «در برخی موارد این اشکال برای همنوایی و مطابقت با جامعهٔ اسلامی که تصویرسازی را ممنوع کرده بود، تغییر می‌یافت. مثلاً آویز طلایی متعلق به قرن ۵ق/۱۱م به شکل یک شیر، به طرزی خلاصه‌وار این حیوان را نشان می‌دهد»[۷۷].

انگشترهای سلجوقی

در دورهٔ سلجوقی «حلقه‌های انگشتری از طلا و نقره و مفرغ ساخته می‌شد. برخی از آنها ساده بود و بعضی دیگر مرصع به سنگ‌های قیمتی مانند لعل و فیروزه و عقیق جگری و یاقوت. برخی از آنها همچون مهر دارای نوشته‌ها و دعاهای عافیت‌بخش بود. شماری مزین به نگاره‌های مفتولی یا کنده‌کاری نقشمایه‌های گوناگون با مفاهیمی نمادین، یا نقوش اسلیمی یا شکل‌های جانوری بودند»[۷۸]. فیلیس اکرمن ردپای هنر ساسانی را در انگشترهای دورهٔ سلجوقی، در نقوش سپر مانند خال پیک‌دار[(1)] و چهاردانه‌هایی به موازات یکدیگر یافته است. وی همچنین معتقد است که انگشترها مورد استفادهٔ زنان و هم مردان بوده است و معمولاً در انگشت کوچک به‌کار می‌رفته است[۷۹]. بر روی مهر ـ انگشتری‌ها غالباً نام یک مرد حک شده است. اما تعدادی هم با نام زنان یافت شده است که از آن جمله انگشتر مریم بیگم، عمهٔ شاه سلیمان است و شاردن از آن خبر داده است[۸۰].

مجموعاً انگشترهای دورهٔ سلجوقی ایران دارای این اوصاف‌اند:

«سنگ صیقلی بیضی یا چهارگوش قرار داده شده در جانگینی تزیین شده با تزیینات سوراخ‌دار که مقطع پایینی را می‌پوشاند. چهار چنگ بزرگ جوش داده شده به جانگینی، سنگ را در جانگینی نگه می‌دارد. جانگینی معمولاً دارای یک سطح زیرین صاف است

(1). Spade escutcheon

که رویش کتیبه‌هایی حکاکی یا مینای سیاه تزیین شده است. حلقهٔ صاف انگشتر همچون جانگینی از صفحاتی که بر رویشان بسیار کار شده و دارای تزیینات مشبک و گاه مینای سیاه‌اند ساخته شده است. نمونه‌ای دیگر، دارای مقطعی صاف و کمرباریک میان جانگینی و حلقه است. بر روی جانگینی و حلقهٔ نمونه‌های اولیه دانه‌کاری شده است. نمونه‌های ساده‌تر از این نوع، از نقره و برنز است. در این دوره برای اولین بار اولین نمونه‌های پشت برجسته دیده می‌شود. اینها بیشتر دارای تزیینات لوزی‌شکل یا الماس مانندند، که در نقطهٔ پایینی حلقه قرار گرفته است. یک نمونه نزدیک‌تر اما مربوط به کمی بعد، انگشترهای رکابی[1] است که مشخصهٔ آنها، دو طرف شیب‌دار است که گاه دارای سنگ‌هایی کوچک‌اند و تدریجاً به حلقه وصل می‌شوند. سنگ‌های کوچک کابوچون با چنگ‌هایی شبیه آنها، که در نمونه‌های اولیه هم دیده شده است، نگهداشته می‌شود. این چنگ‌ها گاه بسیار باریک است و در کنار هم در دو لبه قرار گرفته است. انگشترهای رکابی به صورت جفتی ظاهراً به عنوان انگشترهای نامزدی هم کاربرد داشت. انگشترهای رکابی دارای نوشته‌های مفتولی تو در تو است که بالای جانگینی را احاطه کرده است. زواید حروف نوشته‌ها در چنگ‌های اضافی ادامه می‌یابد و کمک می‌کند تا سنگ در جای خود به‌خوبی نگه داشته شود»[۸۱].

گوشواره‌های سلجوقی

فریه در توضیح گوشواره‌های سدهٔ ۶ق می‌گوید: «گوشواره‌های طلا ساخته شده با ورق فلز به شکل‌های هلال ماه و زینت یافته با ملیله‌کاری و زمینه دانه‌دانه‌کاری شده و نواره‌ها و طوماری‌ها و مهره‌های گوناگون به وفور وجود داشته است»[۸۲].

فیلیس اکرمن هم همین نظر را دارد و می‌افزاید: «به نظر می‌آید در این دوره، گوشواره‌ها را فقط زنان استفاده می‌کرده‌اند»[۸۳]. وی همچنین، مفتول‌های ظریف لبهٔ این گوشواره‌ها را به یادآورندهٔ مفتول‌های کار شده در لبهٔ جواهرات نقره‌ای دوره اشکانی می‌داند[۸۴].

---

(1). Stirrup rings

در مجلد ششم *نظری به هنرهای ایران* نوشتهٔ پوپ، طرح سه گوشواره طلای سلجوقی آمده است که متعلق به ری و ساوه، از مجموعهٔ اکرمن است. از این گوشواره‌ها در دورهٔ سلجوقی بسیار دیده شده است و عموماً دارای ساختار هلالی شکل‌اند. اکرمن معتقد است که گوشواره‌های سه‌تایی (سه حلقهٔ یا کره ملیله‌کاری شده یا دانه‌دانه‌کاری شده) در این دوره به یادآورندهٔ آثار تمدن لرستان است. همچنین گوشواره‌ای که دراز است و در پایین آن دارای سه گوی دانه‌دانه‌کاری شده است، در دورهٔ اشکانی هم دیده شده است[۸۵].

گردنبندهای سلجوقی

آنچه از گردنبندهای دوران سلجوقیان به‌دست آمده است بسیار کمتر از گوشواره‌های آن دوران است. این گرنبندها عموماً دارای گویچه‌های دانه‌دانه‌کاری شده یا شیاردار و سنگ‌های صیقل خورده و دانه‌های وسطی (حلقه چه‌ها) استوانه شکل و جودانه‌ای، یا گاه تزیین شده با نگاره‌های هندسی است. از آن جمله گردنبندی است با قطعات متنوع و سکه‌ها که در کاتالوگ منتشرهٔ نمایشگاه هفت هزار سال هنر ایران در واشنگتن، معرفی شده است[۸۶].

دستبندهای سلجوقی

دستبندهای سلجوقی عموماً با طلا و نقره و برنز به روش ریخته‌گری یا با ورق فلز ساخته می‌شد. «دو سر این دستبندها باز بود و گاه گیره‌ای برای قفل شدن داشت. این اشیاء به گرد بازو و مچ پا نیز انداخته می‌شد. بعضی از آنها به شکل مفتولی کلفت و تابیده بود و پایانه‌های تزیینی‌شان به انواع مختلف (از جمله سرهای حیوانات) تعبیه می‌شد»[۸۷].

در موزهٔ متروپولیتن هم دستبند طلا به وزن ۲۷۶/۳ گرم و قطر ۱۲ سانتی‌متر نگهداری می‌شود که متعلق به قرون ۳ تا ۴ق/۹ تا ۱۰م است. این دستبند از دو صفحهٔ نیم‌گرد ساخته شده است که به‌وسیلهٔ لولایی به هم اتصال یافته و دو سر لولا با یک پین بسته شده است. بر روی این بخش، گل‌هایی دانه‌کاری شده وجود دارد. روی دستبند

با ردیف‌های پرندگان و مخروط‌های ساخته شده از مفتول‌های پیچیده تزیین شده است. در هر نیمهٔ دستبند، ۶ ردیف پرنده و در هر ردیف ۴ پرنده پشت به لولا قطار شده است. مخروط‌ها نیز در ۶ ردیف ۳ تایی چیده شده است. هر دو طرف دستبند با مفتول دوتایی به‌هم پیچیده با اندکی برآمدگی در میانشان، حاشیه‌بندی شده است. حاشیهٔ بیرونی بسیار نازک است و لبهٔ بیرونی دستبند را تشکیل می‌دهد. سطح داخلی با صفحهٔ نازک و نرمی از طلا ساخته شده است. روش ساخت این دستبند شامل چهار روش اصلی گوژکاری، حکاکی، دانه‌دانه‌کاری، ملیله‌کاری و گردکاری می‌شود[۸۸].

نمونه‌های شبیه به این دستبند در موزه‌های دیگر هم نگهداری می‌شود. دستبندهای دو طرف باز با یک سر حیوان در هر طرف، نمونهٔ مثالی دستبندهایی است که از زمان‌های قدیم در ایران به‌جا مانده و بعدها به غرب راه یافته است. این نوع دستبند در طول تاریخ تغییراتی اندک، مثلاً در نوع پیچش و مارپیچ‌ها و تزیینات رویه، بیشتر از جنس طلا و به‌ندرت با نقره و برنز، داشته است.

دورهٔ مغول و تیموری (۶۱۷-۹۰۷ق)

نخستین هجوم چنگیز خان در سال ۶۱۶ق بخش‌های شمالی ایران را زیر سلطهٔ مغولان درآورد. اوگتای جانشین چنگیز خان، فتح ایران را کامل کرد. با آمدن هولاگو در سال ۶۵۴ق حکومت واقعی مغولان در ایران شروع شد. هولاگو بغداد را تصرف کرد و بر سلطهٔ خلافت عباسی خاتمه داد. فاتحان مغول به‌زودی تحت تأثیر فرهنگ اسلامی قرار گرفتند و در آن مستحیل شدند. از وقتی حکام مغول شروع به بازسازی ایرانِ ویران شده کردند، به حمایت از برخورد فرهنگ‌های مختلف برخاستند و هنرمندان، و دانشمندان و نویسندگان سرزمین‌های مختلف را به دربار خود جذب کردند»[۸۹]. بعدها در دورهٔ تیموری این حمایت بیشتر شد و هنرهای مختلف به درجات عالی از شکوفایی رسید.

هنر دورهٔ مغول و تیموری

همان‌طورکه می‌دانیم شیوه‌ها و اشکال مختلف هنری در اسلام، از آغاز تا به امروز، همگی دست‌اندرکار ارائهٔ یک آرمان بود. با وجود این، هنرمندان ایران هیچ‌گاه از ابتکار

دست برنداشتند و به همان اندازه نیز از نفوذ هنرهای بیگانه در امان نماندند. «باید یادآور شد که تحول هنرهای ایران به آرامی و اغلب در عناصر فرعی صورت گرفته و روش‌هایی که در نتیجهٔ تهاجم بعضی از مهاجمان چون اسکندر و چنگیز و تیمور وارد شده دیر یا زود رام گردیده و راه اصلی و محلی را در پیش گرفته است»[۹۰].

دورهٔ مغول و تیموری در ایران، به‌رغم نابسامانی‌های اقتصادی و اجتماعی رشد سریع هنرهای مختلف را در پی داشت. مغولان با خود عناصری از فرهنگ و هنر چینی آوردند و با فرهنگ و هنر اسلامی ایران ترکیب کردند. سلسله ایلخانان مغول که از سال ۶۵۰ تا ۷۳۶ق طول کشید، دوره‌ای را در هنر ایران گشود که از هنر شرق دور، به ویژه هنر دورهٔ سونگ و یوان چین متأثر بود. عناصر چینی فرهنگ مغولان و روابط سیاسی آنها با شرق دور، از طریق همیاری بنیادی شمایل‌نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزیینی این دوره که از شرق دور مایه گرفته بود، در هنرهای دوره ایلخانان منعکس شد[۹۱].

اگر بخواهیم ویژگی‌های خاص هنر این دوره را برشماریم، باید از تأثیرات شرق دور نام بریم که به‌صورت هنر طبیعت‌گرایانهٔ آرایه‌های گیاهی و کشیدگی خاص شکل انسانی ظاهر شد. پیکره‌های انسانی و حیوانی در جزئیات آنها کاملاً برجسته و مشخص بود و به‌وسیلهٔ نقش‌پردازی دقیق آرایه، کل سطح اشیاء پرداخت شده بود. در واقع با ظهور تیموریان یکی از درخشان‌ترین ادوار تمدن اسلامی شروع شد. در زمان حکومت آنها، معماری از نظر عظمت و سترگ‌نمایی و از حیث غنای تزیینات به شکوه بی‌سابقه‌ای دست یافت. هنر نقاشی به چنان درجه‌ای از تکوین و تکامل رسید که الگویی برای کل مکاتب آیندهٔ نقاشی ایران شد. این دوره همچنین دورهٔ تحول و توسعهٔ عظیم و تولید درخشان هنرهای تزیینی (منسوجات و به‌ویژه قالی‌بافی، سفالگری، جواهرکاری، فلزکاری، حکاکی و حجاری) است[۹۲].

بازتاب جواهرات در متن‌ها و دیگر هنرهای دورهٔ مغول و تیموری

ابن‌بطوطه در *سفرنامهٔ* خود از بازار پررونق زیورها و جواهرات در تبریز این دوره ذکری به میان آورده است: «فردای آن روز از دروازهٔ بغداد به شهر تبریز وارد شدیم و

به بازار بزرگی (که بازار غازان نامیده می‌شد) رسیدیم که از بهترین بازارهایی بود که من در همه شهرهای دنیا دیده‌ام. هریک از اصناف پیشه‌وران، در این بازار محل مخصوصی دارند و من به بازار جوهریان که رفتم، بس که از انواع جواهرات دیدم، چشمم خیره گشت. غلامان زیبا با جامه‌های فاخر و دستمال‌های ابریشمی بر کمر بسته، پیش خواجگان ایستاده بودند، و جواهرات را به زنان ترک نشان می‌دادند. این زنان در خرید جواهر بر هم سبقت می‌جستند و زیاد می‌خریدند؛ و من در این میان فتنه‌هایی از جمال و زیبایی دیدم که از آنها به خدا باید پناه برد»[۹۳].

کلاویخو، سفیر اسپانیا به ایران در زمان تیموریان، در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «... این کشتی‌ها، مروارید به شهر هرمز می‌آوردند تا در آنجا آنها را پرداخت و سوراخ کنند... کاروان‌هایی که از سلطانیه می‌گذرند و به هرمز می‌روند، این فاصله را شصت روزه طی می‌کنند... مرواریدها را ... به شهرهای سلطانیه و تبریز می‌آورند و در آنجا به انگشتری و گوشواره مبدل می‌کنند»[۹۴].

کلاویخو در جای دیگر می‌گوید: «پرده‌های ابریشمی مزین به پولک‌های درشت و براق مطلا، و روی هریک تخته‌ای از زمرد و دیگر سنگ‌های گرانبها یا دانه‌های مروارید... تنگ‌های زرین که جدار بیرونی‌شان تا پایه سراسر مرصع است به مرواریدهای درشت، زمردها و فیروزه‌های نشانده شده بر طلا... درها پوشیده از لوح‌های نقره مطلا و تزیین‌یافته با نگاره‌های مینای آبی با ورق‌های طلای خوش‌ساختی که در نقاطی از نقش سراسری نصب گردیده... دو مشربه ساخته شده از طلای قلم‌زده به نقوشی هرچه زیباتر و مرصع به مروارید و تخمه‌های جواهر»[۹۵]. کلاویخو همچنین روسری خاتون بزرگ را این‌طور وصف کرده که: «مزین بود به مروارید با نوار پیشانی‌بندی تعبیه شده از حلقه گلی زیبا، همه از طلای ناب، تزیین یافته با مروارید و جواهرات درشت. وی همچنین از تجمل و غنای اثاثهٔ داخلی خیمه‌ها به شگفتی افتاده بود...»[۹۶].

بااین‌همه براساس شواهد نگارگری دورهٔ ایلخانی‌ها و تیموری، جواهرات کمی در این دوره استفاده می‌شد و حتی شاهزادگان هم معمولاً بدون جواهرات تصویر می‌شدند. «نقاشی‌های ایلخانی بسیار کم جواهرات را نشان می‌دهد. به‌هرحال در برخی نگاره‌های متعلق به مکتب تبریز (۱۳۳۰-۱۳۴۰م) مردان دارای انگشترها و گوشواره‌های طلا به

شکل یک حلقهٔ ساده یا همراه آویز مرواریدی در یک گوش هستند. زنان معمولاً دارای پوشش کامل‌اند، و بنابراین جواهراتی جز تزیینات سر ندارند که غالباً تنها شامل رشته‌های مروارید می‌شود»[۹۷].

در نسخه‌ای از شاهنامهٔ بزرگ مغولی، همان رشته‌های مروارید، به دور سر و صورت زنان پیچیده شده است. همان‌طورکه در تصویر دیده می‌شود، لالهٔ گوش این زن‌ها دارای چندین سوراخ است که از آنها حلقه‌هایی رد شده است. از حلقهٔ پایینی که در سوراخ نرمهٔ گوش قرار گرفته، آویزی صلیب‌وار آویزان شده است. به نظر می‌آید در انگشتان دست‌ها هم انواع انگشتر وجود داشته باشد. استفاده از چندین انگشتر در یک انگشت، در دورهٔ بعد (دورهٔ صفوی) کاملاً همه‌گیر می‌شود، اما این گونه سوراخ‌های متعدد در گوش، بیشتر در این دوره رواج داشت، و احتمالاً تأثیراتی از سنت چینی باشد که مغولان با خود به ایران آوردند[۹۸].

همچنین در تصویری نسخه‌ای از *شاهنامه*، اسکندر گوشواره‌ای در گوش خود دارد و در تصویر دیگر، بهرام گور در حال شکار، در گوش خود گوشواره‌ای به همان شکل آویخته است. این گوشواره عبارت است از یک زنجیرمانند که به پایین آن صفحه‌ای گرد وصل شده است. نمونه‌های شبیه آنرا در بسیاری از نگاره‌های مربوط به این دوره در ایران می‌توان دید. به نظر می‌آید این شکل گوشواره به همراه مغول‌ها از چین آمده باشد و در ایران همه‌گیر شده باشد. البته شایان ذکر است که این گوشواره فقط مربوط به مردان نبود و در تصاویری، عیناً در گوش زنان نیز دیده می‌شود[۹۹]. در هر دوی این تصاویر و بسیاری تصاویر دیگر، تزیینات روی سر، بیش از جاهای دیگر بدن است. «در دورهٔ مغول و تیموری، جواهرات برای آرایش موی زنان و تاج سرها و سربندهایی برای مردان همه‌گیر شده بود»[۱۰۰].

زیورهای دورهٔ مغول و تیموری

هرچند هنر فلزکاری ایران پس از حملهٔ مغولان دچار لطمات بسیار شد، فعالیت این صنعت ظاهراً در طول قرن ۷ق متوقف نشد. «ساخته‌های فلزی در دورهٔ حکومت مغول ادامه یافت. سنگ یشمی زیبای نیمه‌قیمتی نیز در ساختن بعضی ظرف‌ها و قدح‌های

گرانبهای ویژهٔ حکمرانان مغول به‌کار گرفته می‌شد. به‌کارگیری این سنگ‌ها در تزیینات اداوات تزیینی و زینت‌آلات، رواج یافت»[۱۰۱].

منابع دیگر نیز به ادامهٔ این هنر در دوره‌های مغول و تیموری اذعان دارد، اما از بروز پیشرفتی خاص در هنر فلزکاری این دوره خبر نمی‌دهد: «در این دوره به‌طور کلی قالب‌های قبل از تیموریان بار دیگر تولید شد و با اینکه فن ترصیع چندان تغییر نیافت، ولی خشن‌تر و ناپخته‌تر گردید. تولیدات اواخر سدهٔ ۸ق به‌ندرت اشکال جدیدی را جلوه‌گر می‌سازد و با اینکه اساساً پیشرفت جدیدی را در کار فلز بروز نمی‌دهد»[۱۰۲].

به نظر می‌رسد در دورهٔ تیموری نیز پیشرفتی خاص در هنر فلزکاری رخ نداده است و حتی رو به ضعف نیز نهاده است. این در حالی است که در دورهٔ تیموری هنرهای دیگری چون کتابت و نگارگری به حد اعلای پیشرفت دست یافت. همچنین این دوره مصادف با دورهٔ ممالیک در مصر بود؛ و می‌دانیم که ممالیک دارای تبحر و استادی بسیار در طراحی و ساخت جواهرات بودند. «صنعت فلزکاری که در ایران در دورهٔ سلجوقی و مغولی، چه در ساختن و چه در مرصع‌کاری شکوفا شد، در اواخر قرن ۸ و اوایل ۹ق رو به ضعف نهاد. درحالی‌که در همان زمان این صنعت در عراق و سوریه و مصر در دورهٔ ممالیک پیشرفت والایی کرده بود»[۱۰۳]. همین منبع در مورد هنرهای تزیینی و زیورها نظر دیگری دارد و حساب آنرا از زوال فلزکاری در این دوره جدا می‌داند: «در دورهٔ تیموری از روی نمونه‌های کمی که باقی مانده است، ظاهراً صنعت زینتی پیشرفت داشته است. این امر از انگشتری طلایی که در سال ۸۳۴ق در هرات ساخته شده پیداست. این انگشتر دارای نقش‌های تزیینی برگ و گل و حاشیه‌های خطی و اشکال اژدهای چینی است که بر ادامهٔ پیروی از دورهٔ مغول دلالت دارد. این انگشتر با سنگ یشمی سبز و مرصع شده بود. این سنگ تزیینی نه چندان گرانبها، مورد پسند حکمرانان تیموری قرار گرفت»[۱۰۴].

در حال حاضر نمونه‌های بسیار کمی از زیورهای این دوره یافت شده است. همان‌طورکه در بخش قبل در متون تاریخی، مدارکی دال بر استفاده فراوان مردم این دوره از زیورها و جواهرات ذکر کردیم، به نظر می‌رسد تعداد زیورهای این دوره باید بیش از اینها باشد و می‌توان امید داشت که در آینده یافت شود؛ و اگر یافت نشد، باید

به حساب آب کردن آنها به منظور بازسازی یا تغییر شکل دادن آنها گذاشت.

موریس دیماند به انگشتری اشاره می‌کند که چون در موزهٔ متروپولیتن نگاهداری می‌شود، احتمالاً همان انگشتری است که در کتاب *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی* به سال ۸۳۴ق منسوب شده است[۱۰۵].

از آنچه در مورد این انگشترها گفته شد، می‌توان به کلیتی از اشکال و مواد معمول در جواهرات مغول و تیموری دست یافت. از آن جمله شکل اژدها و سنگ یشم است که هر دوی حکمرانان مغول و تیموری به دلایل پیشینهٔ نژادی‌شان بدان دلبستگی نشان می‌دادند. خصوصیات دیگر بدین شرح است:

«انگشترهای ایلخانی معمولاً قالب ریزی شده است و کمتر از انگشترهای سلجوقی با ظرافت کار شده است و دارای اسماء یا تعویذهای نوشته شده است. تعداد کمی از قطعات قرن ۸ق و قرن بعدی باقی مانده است. تعداد کمی که باقی مانده نشان می‌دهد که انگشترها در این دوره بسیار حجیم و سنگین بوده است. از طلا یا نقره ساخته می‌شد و دارای کتیبه‌هایی مرتفع و گرد و بیضی‌شکل معمولاً از سنگ یشم بود. این سنگ‌های صاف دارای تزییناتی از خطاطی‌های وارونه و یا تعویذها بود. خط نوشته شده غالباً نسخ بود که به آن اسلیمی‌ها و بافته‌هایی بود. حلقهٔ انگشتر گاهی دارای سر اژدها بود»[۱۰۶].

از طلاکاری و نقره‌کاری دورهٔ تیموری جز چند شیء محدود، چیز قابل توجهی باقی نمانده است و آنچه هم موجود است از آن تولیدات مواد حاشیه‌ای و آرایه‌هایی با احجار کریمه است. در این دوره هم تحت تأثیر سنت چینی، استفاده از سنگ یشم را در اشیاء مختلف می‌بینیم. از آن جمله یک انگشتر مهر و امضا است که در آن از نگین حکاکی شدهٔ یشم استفاده شده است[۱۰۷].

فیلیس اکرمن معتقد است که از این دوره دستبند و بازوبندی باقی نمانده است و در نقاشی‌ها هم دیده نمی‌شود. وی احتمال می‌دهد که شاید در این دوره اینها رواج نداشته است، زیرا آستین لباس‌ها بسیار دراز بوده است. اما سربند، بخشی مهم از زیورهای ایران از دورهٔ پیشا تاریخی بوده است. این موضوع را از نقاشی‌های موجود در کتاب‌ها و سرامیک‌ها می‌توان دریافت، هرچند هنوز نمونه‌هایی از آنها یافته نشده است. آویزهای دراز مثل یک سری سه‌تایی از هلال‌ها در گوشواره‌ها و رشته دانه‌های انگشتر

و مدال‌آویزها و بقیه به شکل نیم‌تاج‌ها است[۱۰۸]. وی در مورد رنگ در این زیورها می‌گوید: «... رنگ بستگی به نوع سنگ دارد: فیروزه، یاقوت، کرنلیان و سنگ باباقوری. بسیاری از قطعات، سنگ خود را از دست داده است و مطمئناً مروارید هم در آنها به‌کار می‌رفته است. در برخی گردنبندها مهره‌های شیشه‌ای هم به‌کار می‌رفت که بیشتر به رنگ فیروزه بود»[۱۰۹].

کتاب *حلقه‌ها و گوهرهای اسلامی*[(۱)] شرحی مفصل از انگشترهای دورهٔ تیموری و تبارشناسی آن به‌دست می‌دهد: «انگشترهای دورهٔ تیموری تماماً دارای ساختاری ساده است و در نتیجه به سبب سبک مشخص و قرص و محکمش با انگشترهای اولیهٔ سلجوقی تضاد دارد همین‌طور، این انگشترها با انگشترهای صفوی که بعد از آن می‌آید، فرق دارد (انگشترهای صفوی دارای پایانه‌هایی به شکل حیوانات و جزئیات بسیار پرکار است). باتکه[(۲)] معتقد است که: «سبک این انگشترها در نهایت در انگشترهای «رومن» ریشه دارد و به همان اندازه شبیه سبک ساسانی است و در آن علاقه به ظروف و مهر-انگشتری‌ها و انگشتری‌های سنگی است که بعدها عرب‌ها و در نهایت تیموری‌ها که در این سرزمین حکومت راندند، این روش کار را به میراث بردند و از آن پیروی کردند. ظاهر انگشترها با جانگینی بیضی شکلشان و دو طرف حلقه‌ها با فرورفتگی‌های عمیق و برآمدگی‌هایش، تماماً می‌تواند به دست استادکارانی ماهر، تراش داده شده باشد. استادکارانی که در همین زمان، قطعات بسیار پیچیده‌تری را نیز تولید کرده‌اند. آنها در واقع انگشترهای هولولیتیک[۱۱۰] را تراش داده‌اند که به خاطر قالب‌ریزی راه‌گاه ریخته‌گری جالب توجه است، [این راه‌گاه‌ها] احتمالاً دلالتی بر مدل‌سازی فلز است. [سبک انگشتری‌های تیموری] نسبتاً در همه جا گسترده و منتشر شد و نمونه‌هایی از آن در کرینت[(۳)] در جنوب روسیه و در اریحا در فلسطین یافت شده است. دلیلش شاید این باشد که آخرین شاه تیموری، بدیع‌الزمان، احتمالاً به همراه اکثر خدم و حشم خود از هرات به تبریز و شاه اسماعیل پناه برد و بعد از تصرف موقتی پایتخت ایران به‌دست ترک‌ها در سال ۱۵۱۴م، به استانبول رفت و سال‌ها در آنجا زندگی کرد. مشهور است

(1). *Islamic riugs and gems* (2). Battke (3). Corinth

که وی تعداد قابل توجهی اشیاء هنری را با خود به همراه داشت و این اشیاء ممکن است در بسط و گسترش تأثیر خراسان در غرب کمک کرده باشد و پله‌ای برای هنر دورهٔ صفوی شده باشد»[۱۱۱].

در پایان باید به نکته‌ای مهم اشاره کرد و آن اینکه در قرون گذشته کمتر در زیورهای ایران میناکاری دیده شده است، اما در پایان قرن ۷ق از زبان خود حاکم غازان خان می‌شنویم که وی علاقهٔ زیادی به این هنر دارد و حتی به ساخت آن نیز دست می‌زند[۱۱۲].

یک نشان یا آویز نقره‌ای متعلق به قرن ۷ق/۱۳م به نظر ۳ سانتی‌متر در دست است که به روش قالب‌ریزی ساخته شده و دارای تزیینات گیاهی و مشبک‌کاری شده است. گرداگرد آن کتیبه‌ای به خط نسخ وجود دارد. طرح آن یادآور نقوشی است که آن در سدهٔ ۶ق در مصر بر روی چوب حکاکی می‌شد[۱۱۳]. انگشتری‌هایی از همین دوره نیز در دست است که هنر جواهرسازی دورهٔ مغول تیموری را به‌خوبی نشان می‌دهد[۱۱۴].

دورهٔ صفوی و افشار (۹۰۷-۱۱۴۷ق)

سلسلهٔ صفویان از سال ۹۰۸ق با تاج‌گذاری شاه اسماعیل اول آغاز شد. شاه اسماعیل پایتخت خود را در تبریز مستقر ساخت، اما شاه تهماسپ به دلیل حملات عثمانی‌ها، محل حکومت را ابتدا به قزوین و سپس به اصفهان منتقل کرد. شاه عباس اول پس از تحکیم اساس سلطنتش شروع به ساخت بناهای متعدد در اصفهان کرد و سیاست خود را براساس توسعه و رشد اقتصاد و تجارت بنیاد ساخت. در عصر صفوی، مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی کشور اعلام شد و موجب تقویت و تحکیم سنت‌های فرهنگی و هنری در ایران آن دوره گشت. ولادیمیر مینورسکی معتقد است که: «صفویان پاره‌ای از همان سنت فرهنگی ایرانی ـ ترکی میانه و فئودالی بودند که در تمام زمینه‌ها تحت سیطرهٔ روح ایرانی قرار گرفته بودند. همچون سلجوقیان، ایلخانان و تیموریان، صفویان بی‌هیچ شکافی در تداوم، میراث آنها را ادامه دادند. لیکن دولت صفوی از نظر تشکیلات و سازمان‌بندی بسیار متمرکز بود و برخی از اقدامات و موفقیت‌های اقتصادی که در روزگار شاه عباس اول حاصل شد، حتی به صورت موقت و زودگذر نیز اوضاع عمومی ایران را بهبود بخشید»[۱۱۵].

پس از آنکه صفویان به دست شورشگران افغانی منقرض شدند، رفاه نسبی اجتماعی و اقتصادی مردم ایران جای خود را به یک دورهٔ بحران سیاسی و اقتصادی شدید داد. نادر شاه افشار توانست بر حکومت افغان‌ها در ایران پایان بخشد، اما نتوانست بر نابسامانی‌های اجتماعی و فرهنگی که از اواخر دورهٔ صفویان شروع شده بود و با حکومت بیگانگان افغانی تشدید شده بود، فائق آید. «نارضایتی و خیزش مردم در زمینهٔ هنر در تلاش برای ایجاد نوعی سبک نسبتاً واقع‌گرایانه متجلی شد، گو اینکه درگیر قراردادهای بی‌روح و سرد مدرسه‌ای بود. این مسأله آشکارا در چندین اثر باقی مانده این دوره و به ویژه در آثار تصویری کاملاً هویدا است. برخی از عناصر جدید واقع‌گرایی مردمی و عامیانه در چهره‌نگاری‌های متعدد نادر شاه آشکار است. در چهره‌نگاری‌های شاهان دیگر نیز نوعی فوریت ابتدایی به چشم می‌خورد که در تقابل چشمگیر با مدل‌های قراردادی قالبواره است. دو تصویر از نادر در نقاشی‌های جنگ کرنال و چالدران (در چهل‌ستون) حاکی از جدایی قابل توجه از سبک نگارگری سنتی است. تعدادی از نقاشی‌های گل‌ها و پرندگان، همدوش با نوعی ملی‌گرایی از نقاشی که از زمان نادر به بعد از علاقه و حمایت قابل اعتنایی برخوردار شد، رواج یافت و آثار عاشقانه و طبیعت‌گرایانه در تقابل شدید با سبک واقع‌گرایانه این دوره قرار گرفت»[۱۱۶].

هنرهای دورهٔ صفوی و افشار

در طول دورهٔ صفویان، ایران به وحدت در یکپارچگی دست یافت و روابط سیاسی و اقتصادی بیشتری با کشورهای اروپایی و آسیایی برقرار کرد. همین امر موجب شد تا دربار صفوی حاوی گرانبهاترین و کمیاب‌ترین آثار هنری شود. «در این دوره فرهنگ هنری ایران که در سدهٔ ۱۰ق شروع شد، وارد دورهٔ جدیدی از شکوه و عظمت گردید؛ هرچند این عظمت و شکوه زودگذر بود و از حیث ماهیت حتی نسبت به ادوار سابق، اشراقی‌تر می‌نمود. ایران دورهٔ صفوی در ارتباط نزدیک با سایر ممالک خاور نزدیک و نیز اروپا بود. رقابت سیاسی با عثمانیان از جاذبهٔ فرهنگ ایران در نظر ترکان نکاست، بلکه این پدیده در قلمرو ادبیات بیشتر از حوزهٔ هنر انعکاس یافت. سبک ایرانی در شرق، عنصر اساسی فرهنگ هنری مغولان هند گردید؛ و مغولان هند حتی در چارچوب این

سبک، گرم‌تر و مشتاق‌تر از ایرانیان به تجربه پرداختند»[۱۱۷].

همان‌طورکه ذکر شد، در دورهٔ صفویان، ارتباط ایران با کشورهای همجوار هرچه بیشتر شد و در این میان رابطه با اروپا بیش از هر زمان دیگری فزونی یافت. این ارتباط سیاسی در حوزهٔ فرهنگ و هنر نیز تأثیرگذار بود و رفته رفته آثار و نشانه‌های دور شدن از سنت هنری ایرانی ـ اسلامی که در طول قرن‌ها رشد یافته و قوام یافته بود، ظاهر شد. تحت تأثیر این رفت و آمد به غرب (یکی از تأثیرگذارترین این مراودات در عالم هنر، سفر محمد زمان، نقاش دربار شاه عباس دوم به اروپا بود و بازگشت وی به ایران درحالی‌که مسیحی شده و فنون نقاشی ایتالیایی را یاد گرفته بود). با ورود محصولات غربی به اصفهان، «هنرمندان ایران در پی ابزار و وسایل بیانی جدیدی بودند، اما آثار هنری آنها صرفاً تقلیدی از آب درمی‌آمد؛ و محافظه‌کاری طبقهٔ مالکین (فئودال) محافل دربار توان آنرا نداشت تا بدیلی برای این ایالتی شدن دم‌افزون هنر پیدا کند. چون طبقهٔ فئودال حاکم از نظر سیاسی ضعیف و درگیر منازعات داخلی بود»[۱۱۸].

در دورهٔ صفوی فلزکاری پیشرفت بسیار کرد، اما متأسفانه بیشتر در تولید آلات و ادوات جنگی به‌کار می‌رفت. «در دورهٔ صفوی، ایران در زمینهٔ طلاکاری و نقره‌کاری مخصوصاً در تولید شمشیر و خنجر و ظروف زرینی چون جام‌ها و تنگ‌ها که اغلب حاوی احجار کریمه بود، شهرت داشت»[۱۱۹]. اضطرار تولید سلاح و ادوات جنگی موجب شد که فلزات مفرق و مس و نقره و طلا که در طول قرن‌ها به وجود آورندهٔ ظریف‌ترین محصولات بود، جای خود را به فولاد دهد. هرچند فلزکاران ایرانی به نهایت درجهٔ مهارت و استادی در کار با فولاد رسیدند، هرگز نتوانستند ظرافت و زیبایی آثار طلایی و نقره‌ای دوره‌های قبل (مخصوصاً دورهٔ سلجوقیان) را احیاء کنند.

موریس دیماند در توصیف فولادهای این دوره اذعان می‌دارد که: «فلزکاران دورهٔ صفوی در استعمال آهن و فولاد مهارت بسیار یافتند و قطعات بسیار عالی ساختند که از نظر فنی از کارهای دوره‌های قبل به هیچ وجه پست‌تر نیست. اشیاء فولادی از قبیل کمربند و لوحه و نشان و غیره دارای تزیینات توباز [منظور وی احتمالاً همان مشبک‌کاری] است که گاهی با نقره یا طلا ترصیع شده است. طرح تزیینی اینها در هر مورد بسیار عالی است. یکی از کمربندهای موجود در موزهٔ توپقاپی‌سرای، نام شاه

اسماعیل اول و تاریخ ۹۱۳ق را دارد»[۱۲۰].

بازتاب جواهرات در متن‌ها و دیگر هنرهای دورهٔ صفوی

همان‌طور که فریه نیز اذعان می‌دارد: «در فقدان نمونه‌های معتبر و مدرک‌دار، نقاشی ایرانی منبع ارزشمند آگاهی ما از جواهرسازی دورهٔ صفوی و عرضهٔ رسم روز در کاربست آنهاست»[۱۲۱]. در این مقاله سعی شده تا آنجا که ممکن است از نگاره‌های این دوره به عنوان اسنادی که می‌تواند به درک بهتر ما از چند و چون جواهرات و زیورهای این دوره کمک کند، استفاده شود.

نگاره‌های مربوط به دورهٔ صفوی، حاکی از شیوع گردنبندهای ظریف در دو ردیف به همان شیوهٔ دورهٔ تیموری است. در نقاشی‌های رضا عباسی، زنانی نشان داده شده است که دارای گردنبندهایی در دو ردیف هستند. در این نقاشی‌ها، زنان دارای دستبندی از ردیف دانه‌های شبیه دانه‌های گردنبند هستند و گاه بر مچ پایشان هم یک ردیف از آن گردنبند وجود دارد. تزیین سر، شامل تیارهایی با طرح‌های متنوع می‌شود.

جهانگردانی که در دورهٔ صفوی به ایران مسافرت کرده‌اند، شرح مفصلی از جواهرات و زیورهای مورد استفاده درباریان و مردم کوچه و بازار داده‌اند. «این سیاحان مسلماً براثر وضع اجتماعی، به‌ندرت با زنان ایرانی برخورد داشته‌اند و ازاین رو کمتر توانسته‌اند به‌طور مستقیم از آرایش آنان چیزی دیده باشند و اطلاعات آنها بیشتر بر مبنای گزارش کسانی است که با آنان نزدیکی داشته‌اند. ولی از لحاظ زینت‌آلات باید گفت آنها را در بازارها می‌دیده و از قرار معلوم در فروش آنها مستقیماً دخالت‌هایی داشته‌اند»[۱۲۲].

یکی از این جهانگردان ژان باتیست تاورنیهٔ فرانسوی بود که در نیمهٔ اول قرن ۱۱ق به اصفهان سفر کرد. وی در توصیف بازار جواهرفروشان اصفهان می‌گوید: «در دو طرف درگاه روی پنج شش صفه، جواهرفروش‌ها نشسته بساط خود را پهن کرده‌اند. در یک سینی، یاقوت و در سینی دیگر زمرد، لعل، مروارید و فیروزه‌های سبک و کم‌قیمت گسترده و تمام آنها را روی نیم تختی چیده‌اند و پارچهٔ حریر نازکی رویشان کشیده‌اند[۱۲۳] (که هم جواهر پیدا باشد و هم از دستبرد طراران محفوظ بماند)». در جای دیگری ذکر می‌کند که چگونه جواهراتش را به حضور شاه می‌بردند تا آنها را به

وی بفروشند: «در میان جواهرات من (که شاه آنها را رد کرده بود) یک دسته‌آویز الماس امرودی شکل بود که از بالا سوراخ کرده بودند. شاه به یاد آنها افتاد و ملتفت شد که جواهرات نفیسی هستند... من با آویزها به دربار آمدم و یک انگشتری الماس هم... همراه داشتم. آنرا به دست ناظر دادم. آویزها و انگشتری را از من گرفت و پیش شاه برد. شاه هم زرگر فرانسوی خود را خواست و آویزها را پیاده کرد و به او داد تا در اطراف جقه‌اش (که طرح آنرا خود شاه کشیده بود و مشغول ساختن آن بودند) نصب کند»[۱۲۴].

ژان شاردن فرانسوی نیز در سال ۱۶۷۰م به ایران سفر کرد و از آنجا که خود نیز دستی در جواهرسازی و خرید و فروش آن داشت، در سفرنامهٔ خود مطالب زیادی در وصف جواهرات و علاقهٔ ایرانیان به زیورها ذکر کرده است. از نوشته‌های او واضح است که قطعات گرانبهایی را جهت فروش به دربار صفوی می‌آورد و از نزدیک با جواهرات مورد استفادهٔ درباریان آشنا بود: «شاهزاده بانوی مجتهد اعظم، یک رشته مروارید، یک مجموعه جواهر و یک جفت گوشواره به من نشان داد که شایان توجه و درخور ثبت در این یادداشت روزانه است. این لطف مشارالیها به خاطر جواهرات مطلوب من صورت گرفت، توضیح آنکه شاهزاده خانم بهترین قسمت جواهرات مرا (که باقی مانده بود) خواسته بود و من هم یک گردنبند مروارید بسیار نفیس را (که ده هزار اکو ارزش داشت) به خدمت وی ارسال داشتم. او پس از ملاحظه و مشاهدهٔ این رشتهٔ گرانبها و دیگر جواهرات قیمتی از من تشکر به عمل آورد و به نوبهٔ خود مرواریدهای خود را برای تماشا پیش من فرستاد، من هرگز چنان گوهرهای درشت و عالی در عمر خود ندیده بودم. این گردنبند عبارت بود از سی و هشت قطعه مروارید شرقی (که هر قطعه آن بیست و سه قیراط وزن داشت و همه‌شان بسیار خوش‌ترکیب و خوشاب و یک نسق و یک شکل بود). این رشته گوهر برای آرایش گردن به‌کار نمی‌رود، بلکه به رسم ایرانیان، جهت آراستن صورت مورد استفاده قرار می‌گیرد و گونه‌ها و زیر زنخ را زینت می‌بخشد»[۱۲۵].

این اشارهٔ شاردن به نوع استفادهٔ خاص ایرانیان از رشته‌های مروارید برای تزیین صورت و نه گردن شهادتی است بر سنتی که از دورهٔ تیموریان شروع شده بود در بخش جواهرات تیموری، به این موضوع اشاره شد).

شاردن به جواهرات مورد استفادهٔ عمهٔ شاهنشاه نیز اشاره می‌کند: «گوشواره‌هایی

که مشارالیها نشانم داد عبارت بود از یک جفت یاقوت گلوله‌مانند نتراشیده و زمخت (که تمیز و خوش‌رنگ بود و هر قطعه‌اش دو گروس و نیم وزن داشت). خواجه (پیشکار عمهٔ شاهنشاه) برای من حکایت کرد که یک سفیر ایران (که از طرف پدر شاهزاده خانم شاه صفی به ترکیه اعزام شده بود)، در استانبول آنها را به صد و بیست هزار اکو خریداری کرده است. مجموعهٔ این جواهرات عبارت بود از: یاقوت، الماس و آویزهای الماس. (غیرممکن است که از حیث نفاست و تمیزی و روشنی و درخشندگی، احجاری عالی‌تر از اینها پیدا شود)»[۱۲۶].

در *سفرنامهٔ* شاردن نکته‌ای ظریف در مورد عادت ایرانیان برای پنهان کردن هر آنچه مربوط به زنان است، ذکر شده است که شاید دلیل اصلی عدم ثبت تصاویر و توضیحات مربوط به جواهرات و زیورهای زنان در میان کتب تاریخی ایران باشد: «خواجه گفت: قسمت اعظم جواهرات شاهزاده خانم، روی لباس و سینهٔ پوشاک دوخته شده است وگرنه همه آنها را به شما نشان می‌داد (متأسفانه نمایش البسه زنان نیز بر حسب رسم مردم کشور ممنوع است و این موضوع حقیقت دارد). در این مملکت، نمایش پوشاک بانوان را فضیحت و رسوایی می‌شمارند و معتقدند که با تماشای لباس یک زن، می‌توان به قد و قامت وی پی برد و به این طریق او را افسون کرد»[۱۲۷].

نکتهٔ مهم دیگری که از مشاهدات شاردن استنباط می‌شود این است که زنان صفوی، زیورهای خود را به لباسشان وصل می‌کردند. برای آنکه تصوری واضح از این عمل داشته باشیم توجه خواننده را به زیورهای زنان کرد و ترکمان در روزگار حاضر معطوف می‌کنیم که بیشتر بر روی لباس‌هایشان دوخته شده است. بنابراین به نظر می‌آید سنت آرایش زیورها بر روی لباس، دارای پیشینه‌ای بس کهن در ایران باشد.

شاردن در مورد آرایش سر و صورت زنان دورهٔ صفوی می‌گوید: «آرایش زلف زنان، ساده است. همهٔ گیسوان در پشت سر و چندین رشته بافته است. زیبایی این آرایش در انبوهی زلفان و بلندی آنست که تا به پاشنهٔ پاها می‌رسد و در صورت کسری، بافته‌های ابریشمی بر سر گیسوان اضافه می‌کنند تا به این طریق به درازی آن بیفزایند. نوک بافته‌های زلف را با مرواریدی و یا زینت‌آلات طلا و نقره آرایش می‌دهند. سر زنان در منتهاالیه پیشانی‌بند (تیار) به حجاب یا کلاهی پوشیده می‌شود و تیار که نواری نازک

با دنباله‌ای سه‌گوش و هلالی است و به اندازهٔ یک شست پهنا دارد، از نوار رنگارنگ لطیف و سبک تهیه می‌شود که گاه قلاب‌دوزی می‌شود و یا با جواهرات زینت می‌گردد... دوشیزگان به‌جای تیار، کلاهک بی‌لبه‌ای بر سر دارند. آنها در منزل هرگز حجاب ندارند، بلکه دو رشته از بافته‌های گیسوان را بر گونه‌های خویش نمایش می‌دهند. کلاهک دختران متشخصان، بند مرواریدی دارد»[۱۲۸].

«زینت‌آلات بانوان ایرانی بسیار و گوناگون است. جقهٔ جواهری بر سر دارند و آنرا بر پیشانی‌بند (تیار) خویش تعبیه می‌کنند»[۱۲۹]. در اینجا لازم است که پیشانی‌بندهای دورهٔ سلجوقی را یادآوری کنیم که دارای جقه‌ای به همین شکل در وسط بود و تصاویر آنرا در سفالینه‌های آن دوره در فصل دورهٔ سلجوقی دیدیم. این موضوع اثبات می‌کند که استفاده از پیشانی‌بند و جقه در میان زنان ایران، به دورانی کهن برمی‌گردد.

شاردن به استفاده از دسته گل، در صورت نبودن جواهر، بر سر زنان اشاره می‌کند و پیشانی‌بند را برای آویختن مجموعه‌ای از گوهرهای گرانبها بسیار حائز اهمیت می‌داند. وی در سفرنامهٔ رسم زنان ولایات مختلف برای نصب حلقه‌ای بر لبه یا پرهٔ بینی خبر می‌دهد که مادام دیولافوا (باستان‌شناس فرانسوی) آنرا رسمی در میان اعراب می‌داند نه ایرانیان. خود شاردن در این مورد اذعان می‌دارد: «زنان برده (کنیزان) مخصوصاً برده‌زادگان، تقریباً همه‌شان از این حلقه‌ها بر بینی خود دارند و در بعضی نواحی، قطر دایره‌شان چنان بزرگ است که شست از میان آن می‌گذرد. ولی در اصفهان، زنان ایرانی‌الاصل هرگز حلقه بر بینی نمی‌کنند. در بیابان کرمان، زنان کارهای زشت‌تری می‌کنند: بالای بینی را شکافته، حلقه‌ای از آن می‌گذرانند و جواهراتی بر روی دایره تعبیه می‌کنند که یک قسمت از بینی‌شان را به کلی می‌پوشاند. این‌گونه زینت‌آلات، در شهر لار (مرکز ایالت لارستان) و در هرمز نیز بسیار دیده‌ام»[۱۳۰].

شاردن در همان صفحه به دیگر جواهرات زنان ایران آن دوره اشاره‌ای مفصل دارد: «علاوه بر جواهراتی که زنان ایرانی بر سر خویش دارند... (که به سهولت تمام دور آن می‌چرخد) زنان متشخص، رشته مرواریدهایی در بازوان خویش دارند. دوشیزگان معمولاً

یک دستبند زرین به ضخامت یک بند نازک (با یک قطعه گوهری در محل قفل و بست) به مچ خویش می‌بندند. بعضی نیز رشته زنجیری به مانند همین دستبند در بازوی خود دارند. ولی این کار چندان متداول نیست. گردنبندهای زنان ایرانی عبارت از یک رشته زنجیر زرین یا مروارید است که به گردن می‌آویزند و تا پایین سینه‌اشان مـی‌ریـزد و عطردانی به قسمت پایین آن تعبیه کرده‌اند... اما دربارهٔ انگشتری، در هیچ جای دنیا، زنان به قدر زنان ایرانی خاتم ندارند. به عبارت روشن‌تر تمام انگشتان ایشان پوشـیده از انگشترهاست». وی در توصیف جواهرات مردان نیز می‌گوید: «... اما جواهرات مردان بسیار است و تقریباً به قدر زنان خود انگشتری در انگشت‌های خود دارند (و فقط به سه انگشت میانین خود در هریک پنج تا شش عدد انگشتری دارند). علاوه بر انگشتری‌هایی که مردان در انگشت می‌کنند، اشخاص ثروتمند کیسه‌هایی از جواهر (که تعدادشان بالغ بر هفت یا هشت و یا بیشتر است) به‌وسیلهٔ رشته‌ای به گردنشان آویخته است. مضافاً متذکر می‌شوم که ایرانیان به گوهرهای رنگین علاوه مخصوصی دارند و خیلی بیشتر از مغرب‌زمینیان آنرا می‌پسندند»[۱۳۱].

در جلد چهارم *سفرنامهٔ* شاردن، به زرگران سرخانه اشاره شده است، که کلیدی برای درک چند و چون کار زرگری و ابزارآلات آن در آن دوره است: «زرگران و نقره‌کـاران به هر جایی که بخواهند برای کار عزیمت می‌کنند. درصورتی‌که نقل و انتقال وسایل آنها چندان سهل می‌نماید. این صنعتگران یک کوزهٔ سفالی (که تقریباً به مانند منقل ولی اندکی بلندتر است) همراه دارند. دمشان نیز عبارتست از یک پوست سادهٔ بز کـه دو قطعهٔ چوبی به یک سر آن (برای بستن مدخل هوا) تعبیه شده است. بر سر دیگرش، لولهٔ کوچکی وصل است و هنگامی‌که کوره را به‌کار می‌برند، سر آزاد لوله را در آن فرو می‌کنند و با دست چپ می‌دمند. زرگران این دم را (که به مانند کیسه تاشده‌ای است) از یک توبرهٔ چرمی بیرون می‌آورند. این توبره به منزلهٔ پیش‌دامن سوهان‌کاری اسـت و ابزار کار خود را که نیز عبارت است از انبر، قالب شمش‌ریزی، مفتول‌کش، سـندان، چکش، سوهان و دیگر وسایل کوچک در آن می‌گذارند. استاد، توبره را حمل می‌کند و شاگرد، کوره را. چنانچه به‌جایی دعوت شدند، به این طریق وارد می‌شوند و شامگاهان دکهٔ خود را به زیر بغل زده، خارج می‌گردند. هنگامی‌که کارگر می‌خواهد فلزات را آب

کند، گودی‌هایی در زمین به اندازهٔ لازم احداث می‌کند و در موقع کار، دم را به کوره اتصال می‌دهد و سندان را در نزدیکی خود به زمین فرو می‌برد و روی زانوان خویش به‌کار می‌پردازد»[۱۳۲].

سانسون[(1)] نیز که در سال ۱۶۸۳م به ایران سفر کرد، در *سفرنامهٔ* خود مطالبی در مورد طرز آرایش زنان ایران ذکر کرده است که برای مزید آگاهی در اینجا آورده می‌شود: «طرز لباس پوشیدن زن‌ها در ایران با لباس پوشیدن مردان چندان اختلافی ندارد. فقط لباس زنان زر و زیور بیشتری دارد و طبعاً درخشان‌تر است. زن‌ها هیچ‌گونه عمامه‌ای مثل مردان بر سر نمی‌گذارند، پیشانی آنان از نواری (که سه انگشت پهنا دارد) پوشیده شده است. این نوار با طلای میناکاری شده مزین است و بر آن یاقوت و برلیان و مروارید می‌آویزند. زن‌ها، کلاه پارچه‌ای ظریفی (که با طلا آنرا حاشیه‌دوزی می‌کنند) بر سر می‌گذارند و شال ظریفی را (که حاشیهٔ آن در کمال زیبایی گلدوزی می‌شود) به دور کلاه می‌پیچند. قسمتی از این شال به پشت سر (تا کمرشان) آویزان می‌شود، و در وقت راه رفتن بالا و پایین می‌رود و به وضع جالبی تکان می‌خورد. به گردنشان گردنبندی مروارید می‌آویزند و کمربندی را (که چهار انگشت عرض آن است و از ورق‌های طلا پوشیده شده است) به کمر می‌بندند. روی ورقهٔ طلا، قلم‌زنی می‌کنند و اغلب اوقات، بر روی آن جواهرات قیمتی نصب می‌کنند. پیراهنی که در زیر می‌پوشند، زربفت است و زمینهٔ آن طلا یا نقره است. روی این پیراهن، یک نیم‌تنه زردوزی شده (که بسیار زیبا است) می‌پوشند. اکثر نیم‌تنه‌ها از پوست سمور است. در زمستان، نیم‌تنه‌های آستین‌دار و در تابستان، نیم‌تنه‌های بدون آستین دارند. زن‌ها هرگز جوراب نمی‌پوشند. زیرا شلواری که به پا می‌کنند، بلند است و تا زیر قوزک پاهایشان را می‌پوشاند. در زمستان، پوتین‌های ساق بلندی (که لبه‌های آنرا زینت می‌کنند) می‌پوشند و در منزل مانند مردان، کفش راحتی (که از چرم ساغری درست شده است) به پا می‌کنند. زن‌ها، داخل دست و کف پا و سر انگشتان را با رنگ مخصوص [احتمالاً منظورش حنا باشد] قرمز و چشم‌ها را با سرمه سیاه می‌کنند»[۱۳۳].

---

(1). Sanson

زیورهای دورهٔ صفوی و افشار

براساس نوشته‌های سیاحان خارجی (ژان باتیست تاورنیه، برادران شرلی، وارنیگ و دیگران) سلاطین صفوی به جمع‌آوری نفایس و گوهرها علاقه داشتند، و حتی کارشناسان دولت صفوی، جواهرات را از بازارهای هند، عثمانی و کشورهای اروپایی مانند فرانسه و ایتالیا خریداری می‌کردند و به اصفهان، پایتخت حکومت می‌آوردند. بدین ترتیب «در دورهٔ صفوی، جواهرات، هرچه بیشتر مجلل و پرکار شد»[۱۳۴].

«به طور عموم، جامه‌های درباری دورهٔ صفوی آراسته به زیورهای بسیار بود. مردان اشرافی معمولاً عمامه‌ای به سر می‌گذاشتند که بیشتر به تاجی تمام شباهت داشت، با جقه‌ای مزین به جواهرات یا به حلقه‌هایی از رشته‌های مروارید. تاورنیه در شرح یکی از آنها می‌نویسد: «... همچون سرپوش بدون لبه با جقه‌ای از حواصیل که با جواهری شفاف به جلوی سرپوش نصب شده بود. در وسط تخمه بزرگ جواهر مرواریدی پرورش یافته به شکل گلابی و در اطراف آن زبرجدهای زرد و یاقوت‌های سرخ قرار گرفته بود. چهار زنجیر به جواهر میانی متصل شده و چون شبکه‌ای روی عمامه را فرا گرفته بود و در میان این شبکه زنجیرها تخمه‌های الماس و یاقوت و یاقوت سرخ نشانده شده بود. مروارید از منطقه‌ای نزدیک جزیرهٔ بحرین به دست می‌آمد. فیروزه که سنگی باب سلیقهٔ روز بود، از معادن خراسان که در انحصار شاهی قرار داشت استخراج می‌شد. یاقوت سرخ، الماس، زمرد، یاقوت کبود از هند و سیلان می‌آمد. در سردر ورودی بازار بزرگ اصفهان پنج شش جواهرساز دکان داشتند». شاردن نیز که مانند تاورنیه با شاه سلیمان معامله جواهر برقرار کرده بود، دربارهٔ ایرانیان نوشته است که: «عادتاً انگشتر به‌دست می‌کردند... جواهرات خود را با تفاخر به رخ می‌کشیدند... زنان در هیچ نقطهٔ جهان به اندازهٔ زنان ایران جواهر به خود نمی‌آرایند. مردان هم از عرضه داشتن انگشتری‌های متعدد خود لذت می‌بردند که عموماً از نقره (و نه طلا) ساخته می‌شد. ایشان گاه تا پانزده یا شانزده انگشتر بر سه انگشت میانی می‌کردند و بیشتر معمول بود که بر یک انگشت تا شش حلقه انگشتری بنشانند. افزون بر اینها اغلب مردان مهرهای امضایی بر انگشترهایشان داشتند که روزانه مورد نیازشان بود و آنها را در کیسه‌های کوچک گذارده و با زنجیری از گردن می‌آویختند. سرپوش یا عمامه عموماً با نصب خوشه و دسته‌ای از

سنگ‌های قیمتی هرچه تابناک‌تر تزیین می‌یافت. زنـان بـرای تکمیـل آرایـش خـود جواهراتی الحاقی را نیز زیب سر و صورت و پیکر می‌ساختند، مانند رشته‌های مروارید به گرد صورت و چانه، رشته‌های مروارید و سنگ‌های تزیینی که در گیس بافته تابیده می‌شد. زیورها برای آرایش سر و مو، گوشواره، گردنبند و سینه‌ریز، دستبند، آرایه‌های نصب شده روی جامه، آویزها، طوق و گلوبند تنگ مهره‌دار، بازوبند، تعویذ و نظرقربانی و خلخال»[۱۳۵].

فیلیس اکرمن در توصیف زیورهای این دوره با استناد به نگاره‌های صفوی می‌گوید: «مردان در این دوره گوشواره‌های حلقوی بزرگ استفاده می‌کردند و رشته‌های مروارید به دور روسری پیچانده می‌شد. پلاک‌های فلزی که روسری را نگه می‌داشت، نیز دارای جواهرات بود. زیور مهم آنها، پلاکی فلزی به عنوان کمربند بود. شاهزاده خانم‌ها هـم تاجی با طرفین منحنی و دراز، آویزهای دراز گوشواره و دو رشته مروارید به دور صورتشان داشتند. به نظر می‌رسد به‌کار بردن یک رشته یا دو رشته مروارید به دور سر و صورت و زیر روسری و از کنار گوش‌ها در این دوره بسیار همه‌گیر بوده است»[۱۳۶].

فریه در مورد علاقهٔ ایرانیان این دوره به سنگ‌های قیمتی و جزئیات پرکار و مجلل تزیینی می‌گوید: «اغلب ایرانی‌ها شیفتهٔ سنگ‌های قیمتی یا جواهرنما برای تزیین جامه‌ها یا ترصیع تنگ‌ها، ابریق‌ها و مشربه و فنجان و پیاله و بشقاب بودند. جامه و جبهٔ مردان عموماً با قلاب‌ها و دگمه‌های تزیینی بسته می‌شد. کمربندشان با تعدادی قلاب‌هـای پرنقش و نگار آرایش می‌یافت؛ و شال کمرپیچشان به رنگ سفید یا با سوزن‌دوزی رنگارنگ و حاشیهٔ ریشه‌دار و منگوله‌های خود، ضمن اینکه آرایه‌های جامهٔ مردان را تکمیل می‌کرد، قمه یا شمشیر ایشان را نیز در کنارشان محکم برجا می‌داشت؛ که قبضه‌شان جواهرنشان یا زرکوب به نقش‌های متراکم بود و نیام‌های چرمی‌شان گاه پوشیده از طلای قلم‌زده یا ورق نازک نقره یا میناکاری رنگی. اما رسم جامه‌پوشی تغییر یافت و نقاشی اسـتاد علینقی جبه‌دار معرف پوشش و آرایش زوجی از امیرزادگان خوش‌پوش در اواخر سدهٔ ۱۱ق باقی ماند. مرد در جبه‌ای با دامن فراخ و بلند، شالی باریک، سرپوش یا عمامه‌ای جادویی صفت و مزین به چند نوع پر بر تارک و قلاب‌های جواهرنشانی در جلو و نیز رشته‌ای مروارید به دور گردنش دیده می‌شود. زن در نوعی جامه یقه باز، کلاهی با لبه

برگشته از جنس خز و گنبدی شکل بر سر، گلوبندی چسبان از مروارید، سینه‌ریـزی از سه رشته مروارید، یک بازوبند و خلخال‌های مرواریدی بر مچ پا. حلقه‌های انگشتری معمولاً به روش ریخته‌گری ساخته و بعدها نقش‌های گل و گیاهی یا نگاره‌های ساده و کوچک. هندسی با اسکنه بر سطحشان قلم‌زنی می‌شد»[۱۳۷].

در کتاب *حلقه‌ها و گوهرهای اسلامی* در توصیف انگشترهای این دوره آمده است: «آن‌طورکه جان شاردن سیاح می‌گوید، ایرانیان در قرن ۱۷م عموماً از انگشترهای بسیاری استفاده می‌کردند. آنها بیشتر اوقات پانزده یا شانزده انگشتر بر روی انگشـت‌هایشـان داشتند، به‌طوری‌که در هر انگشت به تنهایی پنج یا شش انگشتر بود. نگاره‌های ایرانی حاکی از آن است که این انگشترهای بیشتر در انگشت سوم و حتی در انگشت کوچک قرار می‌گرفت. این انگشترها در یک دست و نه لزوماً در هر دو دست استفاده می‌شد. انگشترهای دورهٔ صفوی معمولاً قالب‌ریزی شده است، و ویژگی بارز آنها تراش چیزل[(۱)] یا حکاکی تزیینات ظریف با انواع قلم است. این تزیینات بیشتر از طبیعت گیـاهی بـا هاشورزنی[(۲)] یا طرح‌های هندسی ساده به دور لبه جانگینی است. خود جانگینی معمولاً یک مخروط وارونه است که بر فراز انگشت قرار داده می‌شود و به دو طرف حلقهٔ بزرگ و حجیم انگشتر وصل می‌شود. سطح مقطع دو طرف حلقه معمولاً سه‌گوش یا چهارگوش است. پیشتر انگشترها دارای دو سر حلقه با سر اژدها یا دیگر حیوانات بود. غالباً تزیینات به‌صورت الماس یا شیردار یا حتی جانگینی دوم در پایین حلقه یافت شده اسـت. در گونه‌های اولیه‌تر، این موضوع به عنوان بقایای جای قالب‌ریزی دیده شده است. اندازه‌اش آن‌قدر بزرگ است که ما را مطمئن می‌کند که راه‌گاهی بزرگ برای تزریق مادهٔ ریخته‌گری بوده است. انگشترهای نقره با روکش طلا یا سطح نازک تزیینات طلایی نیز بسیار دیده شده است. همچنین تزیینات مینای سیاه که هر دوی اینها هم در زیر و هم بـر روی برخی از نمونه‌های مزین وجود دارد. انگشترهای صفوی در طول سالیان با قدری تغییر جزئی از قرن ۱۵ تا ربع قرن ۱۸م به حیات خویش ادامه داد. این تغییرات عمدتاً حاکی از تمایل به ساده‌سازی تزیینات است. بیشتر انگشترهای دارای تزیینات بسیار متعلق

(1). Chisel Cut (2). Cross-hatching

به اوایل این دوره است و انگشترهای مسطح و ساده‌تر متعلق به بعدتر می‌باشد»[۱۳۸].

«کلیهٔ قطعات و اتصالات کمربند به‌جا مانده از اوایل اسلام از جنس نقره و برنز است که معمولاً رویشان آب طلا داده شده است. از طرف دیگر می‌دانیم که قلاب و اتصالات کمربند شاه اسماعیل اول از جنس فولاد بود، که بخشی از ظریف‌ترین فولاد ایران است که تاکنون به‌جا مانده است»[۱۳۹]. تناولی اذعان می‌دارد که دقیقاً معلوم نیست که از چه زمانی آلیاژهای مس و نقره به فولاد تغییر یافته است، اما واضع است که در زمان صفویان، فولاد به‌خصوص در ساخت کمربندها و زیورهای مردانه به‌وفور یافت می‌شده است.

«در اشیاء فولادی دیگر دورهٔ صفویان تمایلات مشابه مذهبی دیده می‌شود. برای مثال بازوبند که با هدف طلسم و تزیین به بازو بسته می‌شد یا جعبه‌های تعویذ که معمولاً قرآن‌های ریز در آنها قرار می‌گرفت یا زنگوله که جنبهٔ تزیینی و طلسمی داشت و اغلب در رابطه با حیوانات بود»[۱۴۰].

وی توجه ما را به دو نکتهٔ مهم در مورد زیورهای فولادی این دوره جلب می‌کند: «در زمینهٔ فولاد ایرانی باید به دو نکتهٔ جدا از هم توجه شود. یکی زیبایی حجم (فرم) در مقابل تزیینات روی کار که هنر ایرانی عهد اسلامی در امر اخیر شهرت ویژه‌ای دارد. این تزیینات عمدتاً بر خط نوشته، اسلیمی و اشکال هندسی تمرکز یافته است. اما در فولاد ایرانی تأکید بر خلوص فرم است و این کاملاً غیرمعمول و بسیار درخور توجه است، دومین مطلب در این باره رابطهٔ زیبایی و مصرف است، چون قلاب کمر یک سرباز، به رقم مصرف خشنش، از زیبایی خوشایندی نیز بهره گرفته است»[۱۴۱].

نمونه‌های زیور بازمانده از دوره‌های افشار و زند بسیار کم است. جلیل ضیاءپور، بار دیگر این کمبود را ناشی از تغییر شکل دادن آنها طی دوره‌های اخیر می‌داند[۱۴۲]. اما در *دایرةالمعارف هنر جهان*[۱۴۳] هنگامی که از نقاشی‌های این دوره‌ها سخن می‌رود، به نقوش تصویر شده جواهرات بر روی لباس پیکره‌ها اشاره می‌شود: «گاهی نیز بر روی روسری و جامهٔ پیکره‌ها، مروارید و انواع جواهرات را نقاشی کرده‌اند». از این گفته به نظر می‌رسد که تولیدات جواهرات و زیورهای بدن و لباس در دورهٔ زندیه، به وفور یافت می‌شد و احتمالاً بسیار حائز اهمیت بود. فریه اذعان می‌دارد که حتی نادر شاه افشار نیز دارای بازوبندهای جواهرنشان بوده است[۱۴۴].

بررسی زیورهای این دوره

از این دوره زیورهای بسیار در دست است. از آن جمله دو کمربند با روکش طلا است که در موزهٔ توپقای‌سرای استانبول نگهداری می‌شود. یکی از آنها با نام اسماعیل و دیگری با نام نوراللّه است. اساس کار این دو کمربند یکی است: «هریک به فواصل دارای نشان‌های مشبک است و قیدی چون نوار پهن، نشان‌ها را از هم جدا کرده است، یکی از نشان‌ها نقش سوارکاری دارد که دهنهٔ اسب را در دست دارد. این کمربند (که نقش سوارکار دارد) به نام اسماعیل است و بلندی نشان‌هایش ۵/۸ سانتی‌متر می‌باشد و دیگری، که نقش نشان‌هایش بر یک زمینه نهاده شده و به نوراللّه منتسب است بلندی نشان‌هایش ۷/۸ صدم متر داده شده است»[۱۴۵].

همچنین انگشتر طلایی از دورهٔ صفوی به ارتفاع ۳ سانتی‌متر. جانگینی مرتفع این انگشتر با سنگ کرنلیانی تزیین، و روی آن سورهٔ اخلاص حکاکی برجسته شده است. همچنین این سنگ دارای هشت سوراخ گرد حول مرکز است که در آن دانه‌های طلا کار گذاشته شده است. در مرکز این سنگ هم یاقوتی گرد نشانده شده است. این جانگینی از طریق سر اژدها به حلقه وصل می‌شود. در زیر جانگینی هم کتیبه‌ای وجود دارد. دور تا دور حلقه و جانگینی هم با برجسته‌کاری، نقوشی گیاهی و هندسی کار شده است، در زیر حلقه یک برجستگی وجود دارد[۱۴۶].

شکل متفاوت از انگشترهای عصر صفوی

انگشتر نقره‌ای قالب‌ریزی شده‌ای به ارتفاع ۲/۱ سانتی‌متر است که جانگینی آن دارای روکشی از طلا است و یک فیروزهٔ گرد در وسطش قرار دارد. دو بیضی هم مرکز که به ظرافت با کتیبه‌هایی حکاکی شده‌اند، این نگین کوچک را احاطه کرده است. لبه‌های جانگینی هم با طلا پوشانده شده است و دارای کتیبه‌ای است که مینای سیاه‌کاری شده و غیرقابل خواندن است. حلقه این انگشتر با نقوش منحنی حکاکی و سپس طلاکوبی شده است. این نقوش شامل نقش طناب مانندی در حاشیه و اسلیمی‌ها و هاشورها است که روی حلقه را پر کرده است[۱۴۷].

دیگر انگشتری طلایی به ارتفاع ۲/۶ سانتی‌متر است؛ دو سنگ گرد و صیقل خورده

در دو اندازهٔ مختلف در دو جانگینی ساده و گرد. در دو جانگینی طرح طناب مانندی حک شده است و میان جانگینی‌ها دو برجستگی با دانه‌ای طلایی وجود دارد. حلقه به‌وسیلهٔ دو سر اژدهامانند به طرفین جانگینی وصل می‌شود. این اژدها دارای جزئیات حکاکی شده است، اما حلقه بدون هیچ‌گونه تزیینی به یک برجستگی کوچک در پایین منتهی می‌شود[۱۴۸].

از معروف‌ترین جواهرات این دوره الماس دریای نور به وزن ۱۸۲ قیراط است که از بزرگ‌ترین الماس‌های جهان به‌شمار می‌رود نادر شاه افشار از هند به ایران آورد. سرگذشت این الماس تا به امروز بسیار پرماجرا بوده است و در حال حاضر در موزهٔ جواهرات ملی ایران نگهداری می‌شود. این الماس برلیان از دو سو تراش خورده و به شکل هرم مثلث‌القاعده‌ای است که قاعدهٔ آن چهار سانتی‌متر درازا و سه سانتی‌متر پهنا دارد و دو سوی دیگر در حدود دو سانتی‌متر است. همهٔ سطوح دریای نور صاف و یکنواخت است، جز یک سمت آن که فتحعلی شاه با کندن عبارت «سلطان صاحبقران فتحعلی شاه قاجار ۱۲۴۴ق»، از ارزش آن کاسته است.

رنگ این الماس صورتی است و کمیاب‌ترین رنگ الماس است. تاورنیه، سیاحتگر و جواهرشناس معروف فرانسوی، در کتاب خود از الماس صورتی رنگ به وزن ۲۴۲ قیراط سخن می‌گوید و اشاره می‌کند در سال ۱۶۴۲م آنرا در شرق دیده است و نقشه و اندازه‌های آنرا نیز در کتاب شرح می‌دهد و آنرا تخته الماس بزرگ[1] می‌نامد. احتمالاً این همان الماس باشد که بعدها به دو قسمت شد و قسمت کوچک‌تر نورالعین نام گرفت[۱۴۹].

جقهٔ نادری، ساخت ایران، سدهٔ ۱۲ق به طول ۱۳ سانتی‌متر و وزن تخمهٔ زمرد وسط آن ۶۵ قیراط از جواهرات مهم ایران است. در زیر جقه، سه آویز زمرد خوش‌رنگ امرودی آویخته شده است. قسمت بالای جقه، هفت شقه است و در دو طرف شقه‌ها نیز دو ریسه و برگ و گل الماس‌نشان ساخته‌اند. از نوک شقه‌های جقه، دو آویز زمرد بسیار اعلای سعیدی امرودی آویخته شده است. در بالای تخمه وسط، هلال الماس‌نشان و در پایین،

(1). Grand table Diamautc

در دو سو، شبیه درفش، طبل، لولهٔ توپ و سرنیزه روی زه زین نصب شده است. پارچهٔ درفش به سه ردیف یاقوت، الماس و زمرد کم‌رنگ تقسیم شده است. تمام جقه، آراسته به الماس‌های فلامک خوش‌آب و درشت و ریز است[۱۵۰].

دورهٔ زند و قاجار (۱۲۱۴-۱۳۴۵ق)

پس از فروپاشی دولت نادر شاه افشار، ایران یک بار دیگر به مرز ویرانی نزدیک شد. «افسانهٔ برگشت به سنن باستانی نیز نتوانست جریان تحولات هنری را بهبود بخشد... تاریخ هنرهای تجسمی ایران را تلاش‌های همزمان و درعین‌حال متناقضِ برگشت به سنن درباری و ضمناً پیروی از قالب‌های غربی رنگ زده است. نتیجهٔ این تلاش‌ها نـه برگشت مستقل به قوالب سنتی بود و نه اقتباس و اتخاذ آکادمی‌گری اروپایی؛ بلکه به صورت فرعی غرب‌گرایی باستان‌گرایانه در کسوت عامیانه متبلور شد»[۱۵۱]. کریم خـان زند تلاش بسیاری در جهت احیاء هنر باستانی ایران و بالأخص بازگشت به هنر دورهٔ صفوی به خرج داد. «در واقع سراسر سلطنت کریم خان زند را افسانه بازسازی و بهبود سیاسی و فرهنگی تمدن صفوی پوشانده است»[۱۵۲].

«شیراز در دورهٔ زندیه شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی، سبک اساساً چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقهٔ عامیانـه بـود. نتیجـهٔ ایـن تلفیـق، خام‌دستانه و خشن بود، چون هنرمندان عهد زندیه به خاطر اصلاحِ تأکید مضاعف و مورد نظرشان بر سه بعدیت، درصدد برآمدند تا ترکیب‌بندی اثر را با وارد کردن عناصر عارضی تزیینی نظیر دسته‌ای از گل‌های دل‌انگیز رنگارنگ بر روی ردای پیکره‌ها، پارچه‌هـا و پرده‌ها، چارچوب‌ها و کف اتاق‌ها، تا حدودی روشن و دلچسب سازند»[۱۵۳].

هنر دورهٔ زند و قاجار

«هنر ایران در زمان فتحعلی شاه دومین شاه از شاهان هفت‌گانهٔ قاجار، آگاهانه از هنر دورهٔ صفوی تأثیر پذیرفت و آنرا به‌گونهٔ جدیدی دگرگون کرد. این هنر ضمناً باستان‌گرا شد و تأثیراتی از غرب پذیرفت»[۱۵۴]. در هنر غیردرباری، بازگشت آشکاری به سنت وجود داشت و سویهٔ عوامانه هنر بنا به نیازهای روز، پررنگ‌تر شد. بعـدها در دورهٔ سـلطنت

طولانی ناصرالدین شاه، نوآوری‌هایی در حوزهٔ معماری صورت گرفت؛ و البته عناصر تزیینی مایه گرفته از اروپا و سنت‌های هخامنشی و ساسانی حضور داشت[۱۵۵]. ناصرالدین شاه، خود از خبرگان هنری بود و هنرمندان بسیاری را به دور خود جمع کرده بود[۱۵۶]. با وجود این در دورهٔ او ایران بیشتر به سوی الهام و وارد کردن هنر غرب حرکت کرد و فقط قالی‌بافی بود که توانست جایگاه بین‌المللی درخور خود را بیابد[۱۵۷].

بازتاب جواهرات در متن‌ها و دیگر هنرهای دورهٔ زند و قاجار

یک پردهٔ نقاشی منسوب به دورهٔ زند، در موزهٔ مردم‌شناسی تهران نگهداری می‌شود که زنی با زیورهای جالب چه در آن تصویر شده است. گردنبندش دارای صفحه‌ای گرد در وسط است که از آن رشته‌ای آویزان شده و تا پایین شکم ادامه دارد. بر سر خود کلاهی کوچک دارد که قالب‌دوزی و زیورنشان شده است. جلیل ضیاءپور معتقد است که در گردنبند، قطعه‌ای چهارگوش اضافه شده است، اما به نظر نویسنده، این قطعه همان صفحهٔ گرد است که به جای آنکه در وسط طوق گردنبند قرار گیرد، کمی پایین‌تر آمده است. بر دستش، النگویی دیده می‌شود[۱۵۸].

هانری رنه د. آلمانی[(1)] که به ایران سفر کرده و سفرنامه‌ای به نام *از خراسان تا بختیاری* را به رشتهٔ تحریر درآورده است، زیوری را به نام گوشواره عرضه کرده و آنرا از کارهای ایران قرن ۱۸م دانسته است. او می‌نویسد این «گوشواره به شکل طوطی مزین به مروارید و جواهرات الوان و از مجموعهٔ بیزو»[۱۵۹] است. جلیل ضیاءپور در توضیح این زیور می‌نویسد: «طرح عمومی این گوشوارهٔ بلند و مجلل عبارت است از پنج چهارگوشی مرصع که هریک دارای گوهری درشت در میان خود است، و بر دو پهلوی آنها نیز رشته‌ای مروارید نصب شده است. بال‌های گشادهٔ طوطی در زیر این پنج چهارگوشی روی‌هم قرار گرفته، واقع است. بال‌های طوطی، عمودی و به سوی پایین است، و در زیر هریک از آنها دو گلوله به کمک حلقه آویخته است. در انتهای دم این پرنده نیز پنج گلوله به صورت‌آویز (نظیر همان‌ها که در زیر بال‌ها آویخته بوده‌اند) آویزان است. سراسر این

(1). HenyRené d. Allemagne

گوشواره، علاوه بر گوهری‌ها، زینت‌کاری شده و هیأت پرکار و مجللی به خود گرفته است»[۱۶۰].

سرهنگ گاسپار درووِیل[1] که در حدود ۱۲۲۸ق و زمان فتحعلی شاه به ایران آمده است، ضمن آنکه همچون دیگر بیگانگانی که قبلاً ذکر سفرنامه‌شان در این مقاله آمد، از دشوار بودن صحبت در مورد زنان و مسائل مربوط به آنها سخن می‌گوید، اذعان می‌دارد که به همین دلیل مطالبی هم که مورخان نامبرده در مورد زنان ایران نوشته‌اند، مرجعی جز دریافت‌های شخصی نداشته است. وی سپس شانس آنرا داشت که در ایران دوستانی پیدا کند و به حرمسراهای آنان راه یابد. وی اذعان می‌دارد که ایرانیان می‌کوشند تا زنانشان لباس‌های فاخر بپوشند و از تزیینات و جواهرات گرانبها استفاده کنند: «اشتیاق زنان ایران به زر و زیور به حدی است که گمان می‌رود حتی زنی در ایران نتوان یافت که فاقد آن باشد... زنان متمکن در این مورد راه افراط می‌پیمایند. علاوه بر قطعات بزرگ جواهر، ده‌ها بازوبند بر بازو و حلقه‌ای بر انگشت دست و مرواریدهای درشتی برای تزیین کلاه خود دارند»[۱۶۱].

مادام دیولافوا[2] نیز در حدود سال ۱۲۹۹ق یادداشت‌هایی مفصل در مورد زنان ایرانی فراهم آورد. خوشبختانه از آنجا که خود یک زن بود، توانست به راحتی در میان زنان ایران و حرمسراها راه یابد و گزارش‌هایی واقع‌بینانه‌تر ارائه دهد: «دخترک مقدار زیادی از الماس‌های درشت در اطراف صورتش می‌درخشد و صورت بیضی شکلش را مانند قاب عکسی احاطه کرده است. سه سنجاق الماس درشت درخشان بر سر او تاجی را تشکیل می‌دهد، در مچ دستش دستبندی است مرکب از مرواریدهای درشت و شفاف و چندین انگشتری پربها در انگشتان کوچک و باریک خود دارد»[۱۶۲]. همچنین در توصیف زنی در آوه می‌نویسد: «... چهارقد ابریشمی سفیدی بر سر دارد که با سنجاق‌سر فیروزه در زیر گلویش بسته شده است»[۱۶۳]. جلیل ضیاءپور از این دو گفته نتیجه می‌گیرد که استعمال سنجاق‌های زیر گلو، النگو، زیور دور صورت (به طریق دورهٔ تیموری و صفوی) و انگشتری در دورهٔ قاجار معمول بوده است[۱۶۴].

(1). G. Drouville (2). Jene Dieulafoy

او در ادامهٔ مسافرت‌های خود در ایران، زنان ایلیاتی را نیز ملاقات کرد: «این دوشیزه نمونهٔ کاملی از زیبایی صحرا بود. مردمک چشمانش سیاه و جذاب بود. بینی بسیار ظریفی داشت که در پره‌های آن دانه‌های فیروزه مانند گوشواره بر زیبایی او می‌افزود، گردنبندی از کهربا بر گردن داشت و دانه‌های مرجان در خارستان گیسوانش درخشان بود. فیروزه‌ای که در بینی آویخته، با مرواریدی که در گوش داشت تفاوتی نداشت...»[۱۶۵]؛ و در توصیف زن قدیمی نایب‌الحکومه در دزفول می‌نویسد: «پیراهن تافته زمینهٔ گلی بر تن و کلاهی از ترمهٔ کشمیری بر سر دارد. دستمال ابریشمی بسیار ظریفی به گردن بسته و در پرهٔ بینی‌اش حلقه‌های طلا جواهرنشان آویخته است. طلسمی از صدف حاشیهٔ طلا به گردن و بازوبند بسیار نفیسی در بازو و دستبندهایی از کهربا و مرجان قرمز در دست دارد»[۱۶۶].

هانری رنه د. آلمانی هم در کتاب خود دربارهٔ زنان ایران و زیورهایشان و حتی در مورد عقاید مربوط به سنگ‌ها و فلزات خاص نیز مطالبی آورده است: «ایرانیان برای هر قسم مرضی یا پیشامد ناخوشی، دعاهایی بر روی نواری از کاغذ می‌نویسند و آنرا لوله کرده و در محفظه‌هایی کوچک و فلزی گذارده، به بازو و یا به گردن می‌آویزند. سنگ‌های محکوک و دانه‌های مروارید و مرجان و فیروزه و همچنین دندان گرگ یا ببر را به شکل گردنبندی همیشه همراه دارند و شاخ نورستهٔ گوزن و سوسمار خشکیده را هم برای رفع زیان و شر اجنه به‌کار می‌برند. محفظهٔ دعا که آنرا بازوبند می‌گویند، باید هشت وجهی سطحی یا لوله‌ای باشد و از آهن درست شده باشد. زیرا آهن دارای اثر خاصی است که در سایر فلزات نیست»[۱۶۷]. وی در ادامه از خواص هر یک از سنگ‌ها نزد ایرانیان می‌گوید: «خاوریان نظر به خواصی که برای احجار قائلند، در انتخاب آنها برای تهیهٔ مهر یا انگشتری دقت به عمل می‌آورند. آنها عقیده دارند که یاقوت قلب را تقویت می‌کند و انسان را از طاعون و صاعقه حفظ می‌کند و اگر آنرا در زیر زبان نگاه دارند عطش را مرتفع می‌سازد. زمرد برای علاج گزیدگی افعی اثر مخصوصی دارد و اگر آنرا تبدیل به گرد نمایند و با آب مخلوط کنند و بیاشامند، از هرگونه زخم مهلکی که به‌واسطهٔ سم تولید شده باشد رهایی می‌یابند؛ و چون آنرا به افعی نشان دهند، چشمان این حیوان موذی را می‌ترکاند. الماس را اگر زیر شکم ببندند، قولنج و دردهای معده و امعاء را

تسکین می‌دهد و همچنین برای علاج مرض صرع بسیار نافع است. فیروزه، قوهٔ باصره را تقویت می‌کند و برای درد چشم بسیار مفید است و گزش عقرب را هم معالجه می‌کند. عقیق سلیمانی یا یمنی بر حسب رنگ، خواصی نافع دارد. عقیق قرمز آثار خشم و غضب را زایل می‌کند و اگر رنگ آن صورتی و دارای خطوط سفیدی باشد، برای رفع خون‌ریزی مفید است و قسم دیگری هم هست که چون گرد آنرا پای دندان بریزند، درد آنرا رفع می‌کند. آهنی که رنگ آن به سرخی یا قهوه‌ای مایل باشد، مرض نقرس را معالجه می‌کند و عمل زایمان را آسان می‌کند و چون گرد آنرا با آب یا شیر مخلوط کنند و بخورند، برای رفع هرگونه سمی نافذ است. سنگ یشم و بلور دافع خواب‌های بد و موحش است»[۱۶۸]. وی در مورد آرایش زنان ایران نوشته است: «... موی پشت سر را چندین رشته کرده مانند حصیر می‌بافند و در هر رشته، نواری می‌بندند که غالباً مسکوکات طلا یا دانه مرواریدی به انتهای آن آویخته است... زنان ثروتمند معمولاً در خانه عرقچین گلدوزی شدهٔ جواهرنشان بر سر می‌گذارند و جیقهٔ طلای مرصع به جواهر بر سر نصب می‌کنند. گاه هم به جای جیقه، پر طاووس یا پرهای قشنگ دیگری برای آرایش به‌کار می‌برند. بعضی هم نوار پهن مروارید دوخته‌ای را که با مسکوکات طلا آرایش یافته به پیشانی می‌بندند»[۱۶۹]. هانری رنه د. آلمانی مهم‌ترین زیور شاهزاده خانم‌ها و زنان بزرگان را تاجی می‌داند که با گوهرهای گرانبها، به‌ویژه الماس، زینت یافته است. «چون چنین تاجی سنگین است و بر سر فشار وارد می‌آورد، آنرا فقط در مواقع رسمی بر سر می‌گذارند و در مواقع غیررسمی، نیم‌تاجی دارند که سبک‌تر است و با جوهر کم و پرهای قشنگ زینت شده است. این تاج را در روی پیشانی یا یک طرف سر قرار می‌دهند»[۱۷۰]. وی در ادامه از تفاوت زیورهای زنان متمول و فقیر می‌گوید: «خانم‌های ثروتمند، سینه‌ریزهای متعدد و گردنبندهای گرانبهایی دارند که از مرواریدهای درشت مخلوط به فیروزه و طلا و سایر جواهرات درست شده است. زنان بی‌بضاعت، سینهٔ خود را با دانه‌های کهربا و صدف و مرواریدهای مصنوعی زینت می‌دهند»[۱۷۱]. نکته‌ای مهم که هانری رنه د. آلمانی یادآوری می‌کند این است: «زنان ایرانی چون در اندرون غالباً با پای برهنه راه می‌روند، انگشتان پا را هم با طلا و احجار گرانبها زینت می‌دهند. به علاوه حلقه‌ای از طلا، نقره یا مس هم در مچ پا دارند که آنها را خلخال می‌گویند»[۱۷۲]. او از زرگران و بازارهای

جواهرفروشی در شهرهای ایران نیز ذکری به میان می‌آورد و وفور و زیبایی جالب توجه قلاب‌های روبند در بازار اصفهان را به این دلیل می‌داند: «زیرا اینها تنها زینتی هستند که زنان می‌توانند در موقع به کوچه رفتن پشت سر خود را با آنها آرایش دهند»[۱۷۳]. گزارش‌های رنه د المانی حاکی از آن است که در نیمهٔ دوم قاجاریه، زیور زنان ما عبارت بوده است از موبند و تاج و نیم‌تاج، النگو، گوشواره، گردنبند و سینه‌ریز، بازوبند، خلخال، انگشتر.

رابرت کرپرتر[(۱)] تصویری از شخص فتحعلی شاه در حال ایستاده، با هیأتی سراپا زینت، و تاجی غرق در انواع جواهر، بازوبندها و کمربند پوشیده از تزیینات؛ ردیف منگوله‌ای آویخته به دور کمربند و قمه‌ای مرصع در میان آن ترسیم کرده است و او را به «کورهٔ مشتعل از جواهرات که دیدگان را خیره و بی‌خبر از دنیای مجاور می‌سازد»[۱۷۴] تشبیه کرده است؛ و باز در توصیف فتحعلی شاه و تختگاهش نوشته است: «... تاج شاهی‌اش کاملاً پوشیده از جواهرات بر هم انباشته، الماس، یاقوت و زمرد بود چنان به سنجیدگی و استادی در کنار هم نصب شده که گویی مجموعه‌ای از زیباترین رنگ‌ها را به پاسخگویی بر درخشش متقابل یکدیگر واداشته‌اند بااین‌همه از جهت جلوه‌گری هیچ چیز را یارای برابری با بازوبندهای پهنش، و همچنین با کمربند جواهرنشانش نبود، که در برخورد با تابش خورشید برای خودنمایی شعله‌ور می‌شدند»[۱۷۵].

زیورهای دورهٔ زند و قاجار

آن‌طورکه فیلیس اکرمن هم می‌گوید از قرن ۱۲ق به بعد، نمونه‌های بازماندهٔ زیورها بسیار متعدد است. «در نگاره‌ها، شکوه زیبایی این دوره را می‌توان دید. باز هم رشته دانه‌ها وجود دارد که از پنج هزار سال گذشته بسیار همه‌گیر بوده است اینها بی‌شک از جنس مروارید بوده است اما تعدادی دانه‌های طلا هم از این دوره به‌دست آمده است»[۱۷۶].

همان‌طورکه در اکثر هنرهای دورهٔ قاجار دیده می‌شود، جواهرات این دوره نیز بسیار

(۱). Robert Kerporter

تحت تأثیر جواهرات غربی است، و سنت‌های محلی به خاطر الگوبرداری‌هایی از اروپا، تحت‌الشعاع قرار گرفت[۱۷۷]. «به‌طورکلی هنرمندان ایرانی نفوذهای مغرب زمینی را به علل و انحاء مختلف جذب کردند؛ و در جواهرات هم، نقوش و مضامین نووارد مورد تقلید قرار گرفت. در پاره‌ای موارد، نتایج نیکوتمر و زمینه‌ساز بود، اما در بسیاری دیگر چیزی بیش از آثاری دورگه و دیده‌فریب حاصل نشد. در مجموعهٔ جواهرات سلطنتی ایران هر دو نوع ساخته‌ها یافت می‌شود. در دورهٔ پایانی سلطنت قاجاریان و با گام گذاشتن به آستانهٔ قرن ۲۰م، جواهرسازی ایران نه تنها تقلیدی که تکراری هم شد. الهام‌گیری هضم نشده و رقابتی از روی مدل‌های خارجی ــ بیشتر اروپایی ــ بدون هیچ‌گونه رعایتی از سابقهٔ اصیل ایرانی رسم روز شد. جامه‌پوشی به شیوهٔ جدید اروپایی کمتر با استعمال جواهر و زیورپرستی ایران جور در می‌آمد»[۱۷۸]. در اوایل دورهٔ قاجار، جواهرات به سبکی عامیانه و همراه با ذوق و سلیقه‌ای باستان‌گرایانه و همزمان تحت تأثیر اروپا ساخته می‌شد. این سبک تقریباً در همهٔ هنرهای این دوره و بالأخص در نقاشی‌ها دیده می‌شد که درصدد تلفیق شیوه‌های مختلف ایرانی و غربی بود. روحیهٔ تزیین‌گرای ایرانی همچنان در وفور تزیینات و جزئیات مرصع و میناکاری شده به حیات خود ادامه می‌داد و پس از سال‌ها، دوباره اصفهان به عنوان مرکز تولید اشیاء فلزی نفیس سر برآورده بود. مراکز مهم قلم‌زنی بر روی نقرهٔ تبریز، زنجان و شیراز بود که صنعتگرانِ آنها الهام خود را از دورهٔ هخامنشی می‌گرفتند[۱۷۹]. این رویکرد باستان‌گرایانه، البته به‌نحوی عامیانه بنا به درخواست مردم، رفته رفته بازار گسترده‌ای یافت. اما به نظر می‌آید در جواهرات درباری، سویهٔ غربی که خود را بیشتر در تراش سنگ‌های قیمتی نشان می‌داد، پررنگ‌تر شد.

«طرح‌های سنتی همچنان در زنجان و حوالی کردستان ایران وجود دارد. نقرهٔ تزیین شده با مفتول‌های پیچ خورده که به‌صورت طوماری و پیچک‌وار قرار گرفته است، اجزای تشکیل دهندهٔ شکل ظاهری را تشکیل می‌دهد. طلاسازان کرد هم با نقره کار می‌کنند و آنرا با طرح‌های گوژکاری یا چکش‌کاری می‌آرایند. این نقوش یادآور فلزکاری ساسانی است»[۱۸۰].

فریه ویژگی عمومی جواهرات دورهٔ قاجار را چنین شرح می‌دهد: «از ویژگی‌های جواهرسازی در دورهٔ قاجار وفور قطعات طلاکاری است که یک رویشان میناکاری تابناک

شده و روی دیگرشان با سنگ‌های قیمتی پررنگ‌تر ترصیع یافته است. گوشواره‌ها پرکار و بلند و با آویزها و پولک‌های متعدد، یا ظریف‌تر و محجوبانه‌تر با چند مهره آویزان ساخته می‌شد. برخی نیز به شکل هلال ماه و با صورت انسان و ملیله‌کاری تابیده تعبیه می‌گردید. آویزها عموماً به شکل‌های سپر گرد و بیضی، قطرهٔ اشک، ناقوس مانند، ماهی مانند، یا برگ‌های آویخته ساخته می‌شد، و روی آنها جواهرات کوچک نصب می‌گشت، ضمن اینکه مفتول‌های تابیده طلا و دانه‌های مروارید و دیگر خرده تزیینات افزوده می‌شد. گاه ممکن بود بخش مسطح یا صفحهٔ طلا و نقره گوشواره از هر دو رو با صورت‌های میناکاری شده تزیین یابند، و گاه با تصویر پرندگان یا نگاره‌های گل و گیاهی، که رنگ‌های طبیعی‌شان با نشاندن جواهرات مناسب ــ یاقوت سرخ، سبز زمردین، فیروزهٔ آسمانی ــ جلوه‌گر می‌شد»[۱۸۱].

در کتاب *جواهرات اسلامی متأخر* نیز بر این نکته تأکید شده است که: «یکی از مشخصات قابل توجه زیورهای دورهٔ قاجار، گروهی از جواهرات طلایی است که در یک طرفشان میناکاری و در طرف دیگرشان سنگ‌های رنگی نشانده شده است. جواهراتی که با این سبک ساخته شده است. در نقاشی‌های رنگ و روغن این دوره به وفور دیده می‌شود»[۱۸۲].

از نظر فریه ویژگی جواهرات درباری بدین شرح است: «جامه‌های رویی و بلند اعضای خانواده سلطنتی و درباریان غالباً با ردیف‌های مروارید و سنگ‌های گرانبها مغزی‌دوزی می‌شد؛ و پوشش‌های خانگی و عادی نیز عاری از تزیینات نمی‌ماند. به این پوشش‌های روزمره سنجاق، قلاب، گل سینه، آویز تعویذ که غالباً هم ظاهری جلوه‌فروش داشت، افزوده می‌شد»[۱۸۳].

«تزیینات دورهٔ قاجار، مخصوصاً در طول دورهٔ سلطنت فتحعلی شاه، حاوی نقوش گیاهی طبیعی متعدد است که غالباً فاقد هماهنگی است و با پرندگان یا اشکال انسانی پراکنده در جاهای مختلف مورد تأکید قرار گرفته است. در نقاشی‌های رنگ و روغن این دوره مثال‌هایی از غنای جواهرات و سنگ‌های قیمتی وجود دارد. حتی جامه‌ها نیز مرصع‌کاری شده است. بر روی آستین‌ها و یقه‌ها هم با رشته‌های مروارید به همراه سنگ‌های قرمز تیره، برودری‌دوزی شده است. حاشیهٔ دامن‌ها به همان شکل تزیین

شده است. دگمه‌ها و قلاب‌ها هم شبکهٔ غنی رشته‌های مروارید و سنگ‌های قیمتی را نشان می‌دهد. کلاه‌ها و تزییناتش همگی با مروارید برودری دوزی شده است. گوشواره‌های قبه‌ای، حلقه‌ای، هلالی و اشک‌مانند در بسیاری از نقاشی‌ها دیده می‌شود و به نظر می‌آید در این دوره بسیار شایع بوده است. همچنین جمعی از پین‌های گرد که تماماً با سنگ‌های کوچک و یک سنگ بزرگ قیمتی در وسط پوشش داده شده است، دیده شده است. تزییناتی که در جلوی سر و گردن و شانه استفاده می‌شود دارای سه عنصر اصلی است: یک قطعهٔ مرکزی که در دو طرفش دو قطعهٔ کوچک‌تر قرار دارد؛ گردنبندهای مروارید با یا بدون سنگ مرکزی؛ و گوشواره‌های گلابی‌شکل. حتی کودکان هم دارای جواهرات باشکوهی بودند. جواهراتی که در این نقاشی‌ها نشان داده شده است، همگی رویهٔ سنگ نشانی شده را نشان می‌دهد، درصورتی‌که پشتشان میناکاری شده است و از دید پنهان است»[۱۸۴].

بررسی زیورهای این دوره‌ها

قطعاتی که در اینجا نشان داده می‌شود شامل گوشواره‌های دراز متعدد ساخته شده از یک سری عمودی آویزهای قلمبه‌شکل، گوشواره‌های هلال ماه مانند که با گل و گیاه تزیین شده است، یا بدون پرندگان و گوشواره‌های دراز اشک مانند یا هشت وجهی شکل. سنجاق‌سر یا روسری یا کلاه نیز وجود دارد که عمدتاً دوطرفشان کار شده، گرد یا چند وجهی‌اند و به عنوان بخش مرکزی گردنبند یا قلاب کمر استفاده می‌شود و یا حتی به عنوان دگمه. بسیاری از اینها بر روی چهره نشانده می‌شد، همراه با سنگ‌های قیمتی یا نیمه قیمتی همچون الماس، یاقوت، یشم، فیروزه و زمرد. همچنین گروهی از جعبه طلسم‌ها وجود دارد که گرد یا چند وجهی یا استوانه‌ای شکل است و از طلا ساخته شده است و با سنگ‌ها و گاه با مینا نقاشی شده است. آویزها با اشکال زن و مرد نقاشی شده‌اند. هم نقاشی مینا و هم میناکاری حوضچه‌ای[1] به‌کار می‌رود. نمونه‌های بعدتر دارای رنگ‌های شفافی است. مینا از پودر معدنی ممتازی ساخته می‌شد. روش میناکاری

(1). Champlevc enamelling

این بود: در میناکاری حوضچه‌ای، طرح بر روی فلز حکاکی یا کنده‌کاری می‌شود. قسمت فرورفته با پودر مینا پر می‌شود تا پودر مینا شکل و رنگ نهایی خود را بگیرد و ذوب شود و با فلز عجین گردد. در نقاشی مینا، فلز با رنگ و طرح‌هایی شفاف پوشانده می‌شود که بر روی فلز نقاشی شده است و سپس تمام قطعه در کوره حرارت می‌بینند. از جمله رنگ‌های اصلی بسیار شفاف، یاقوتی جگری، لاجوردی، سبز زمردی، قرمز نارنجی، بنفش قهوه‌ای و ارغوانی بود. رنگ‌های مات شامل سفید و آبی کم‌رنگ می‌شد.

به‌هرحال ازجمله جواهرات این دوره گوشوارهٔ طلای هلالی‌شکل (منسوب به دورهٔ زند و متعلق به قرن ۱۲ق) است که در موزهٔ ایران باستان نگاهداری می‌شود. این گوشواره مشبک‌کاری شده و دارای آویزهای کوزه‌مانندی است که به زیر هلال جوش داده شده است. در داخل شکل چشم‌مانند، مفتول‌های بسیار ظریف طلا ملیله‌کاری شده است. جلیل ضیاءپور این ملیله‌کاری را به اشتباه مشبک‌کاری دانسته است[۱۸۵].

دیگر سنجاق روسری طلایی و میناکاری شده از دورهٔ قاجار، به طول ۱۰/۵ سانتی‌متر، از مجموعهٔ بنیامینوف در نیویورک است. این سنجاق روسری به شکل گلابی است و به روش مشبک‌کاری ساخته شده است. در بالای آن یک برگ مانند چندوجهی قرار دارد و رویش با یاقوت و الماس سنگ‌نشانی شده است. سطح مشبک‌کاری شده دارای مینای آبی و سبز است. در پشتش یک نقش گیاهی وجود دارد که با ظرافت با میناکاری سبز، صورتی و نارنجی پوشانده شده است. در بالای قسمت اصلی گلابی‌شکل، دو ساقه که به گلی مرواریدنشان منتهی می‌شود، وجود دارد. مرواریدهایی هم از لبهٔ پایینی این زیور آویزان است.

دیگر آویزی طلایی و میناکاری شده به شکل پرنده از دورهٔ قاجار، به طول ۵/۳ سانتی‌متر، از مجموعهٔ بنیامینوف نیویورک است. در نمای جلویی این آویز، سنگ‌های قیمتی به رنگ آبی و سبز و قرمز نشانده شده است. همچنین این پرنده با خمیر شیشه‌ای و میناکاری حوضچه‌ای[۱۸۶] سفید و سبز و قرمز و آبی تزیین شده است. در پشتش، گل‌های بزرگ قرمز و آبی با برگ‌های سبز وجود دارد که با مینا نقاشی شده است. مرواریدهایی هم از طریق مفتول ظریف طلایی از پشت و بال‌ها و دم این پرنده آویزان است. این آویز قاجاری دارای خصوصیات قطعات دورهٔ مغول است.

دیگر تک گوشوارهٔ طلایی از دورهٔ قاجار به طول ۹/۵ سانتی‌متر، از همان مجموعه است. این گوشواره از مفتول‌های حلقه شده‌ای که زنجیروار به‌هم وصل شده است، ساخته شده است، که از سه نیمکره ملیله‌کاری شده با نقوش برگ مانند آویزان است. در انتهای هر کدام از این زنجیرهای سه حلقه‌ای، کرهٔ فلزی کوچکی وصل شده است. بر روی حلقهٔ این گوشواره نیز سه برگ ملیله جوش داده شده است و از دو طرف حلقه، دو آویز کوچک به همان شکل آویزهای زنجیر شده به‌هم، آویزان است. این گوشواره دارای میناکاری نیست و در عوض ملیله‌کاری بسیار شایان توجهی دارد.

گردنبند طلایی و میناکاری شده از دورهٔ قاجار، به طول ۶۰ سانتی‌متر، از همان مجموعه. این گردنبند از چهار ردیف زنجیر زوج طلایی ساخته شده است که هر جفت به مربعی طلایی که در یک طرفش با نقوش گیاهی میناکاری شده و در طرف دیگرش سنگ‌نشانی شده، وصل می‌شود. دانه‌های مروارید هم به اطراف مربع‌ها وصل شده است. مرواریدها و دانه سنگ‌های نیمه‌قیمتی هم در طول زنجیر و میان مربع‌ها پراکنده شده است.

دیگر تاج کیانی، ساخت ایران در ۱۲۱۲ق است. این تاج یکی از معروف‌ترین تاج‌های پادشاهان ایران است که در حال حاضر در موزهٔ جواهرات ملی ایران نگهداری می‌شود. این تاج آراسته به الماس، زمرد، یاقوت و مروارید است و در اصل از چهار تکه ساخته شده است: سربند، بلاط مروارید، چند کنگره و یک کلاه مخمل. این تاج در زمان فتحعلی شاه ساخته شد و مورد استفادهٔ سلاطین قاجاریه قرار گرفت. این تاج اولین تاجی است که پس از دوران شاهنشاهی ساسانی به این صورت ساخته شده است[۱۸۷].

نتیجه

طرح و شکل زیورهای سده‌های نخستین ایران اسلامی، هنوز تحت تأثیر سنت فلزکاری ساسانی بود. از آنجا که ایران در این دوره تحت حکومت خلفای اموی و عباسی بود، حضور تأثیراتی از هنر بیزانس نیز خالی از انتظار نمی‌باشد. در این دوره نقوش شطرنجی و مضرس، صلیب شکسته، زنجیرهٔ خمپا، خطوط ستاره‌گون و شکل‌بندی‌های کثیرالاضلاع، ترنجی‌ها و آذین‌های گلسرخی، کنگره‌سازی و دانه تسبیحی و نیز رشته

مرواریدی، نقوش متنوع پیچکی که بعدها اسلیمی‌ها از آن اقتباس شد، شکل برگ کنگری، نقشمایهٔ شاخ بزی و نقوش مختلف گیاهان و حیوانات متعدد به صورت واقعی یا انتزاعی، ترکیبی و اسطوره‌ای در موقعیت‌های متفاوت یا در حال گرفت و گیر و در نهایت پیکرهٔ انسانی طوری که چهرهٔ فرد خاصی بازنمایی نشود، نقش برگ درخت خرما مخصوصاً در گروه‌های چهارتایی خطوط مضرس همراه با قاب‌بندی‌های مدوری به وفور دیده می‌شود.

زیورهای دورهٔ سلجوقی در ادامهٔ سنت‌های ساسانی و در اوج نوآوری‌های فنی بود. کاربرد جزئیات و شاخ و برگ مضامین محدود سابق، به‌ویژه طرح‌های پیکره‌ای حیوانات و موجودات انسانی، نیز بر غنای سه قالب و شکل سنتی کهن تزیین یعنی طرح‌های گیاهی انتزاعی، پیکربندی‌ها و شکل‌بندی‌های هندسی و کتیبه‌نگاری‌ها افزود. نقش‌پردازی‌های نسبتاً خشک قبلی، راه را برای پیکره‌های کاملاً رسمی و طبیعت‌گرا گشود. ولی نباید فراموش کرد که هنرمندان در این دوره، در بستر یک سنت بسیار کهن و دیرینهٔ شرقی کار می‌کردند و از آنجا که در این دوره فلزکاری کشورهای دیگر اسلامی، همچون مصر و سوریه هم در اوج اعتلای خویش بود، به وضوح نمی‌توان به تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌های این ملل از یکدیگر اشاره کرد.

در زیورهای دورهٔ مغول و تیموری به‌طور کلی قالب‌های قبل از آن بار دیگر تولید شد و با اینکه فن ترصیع چندان تغییر نیافت، ولی خشن‌تر و ناپخته‌تر گردید. روش سوراخ‌کاری و گوژکاری و نگین‌های کوچک فیروزه و شیشه در زیورهای این دوره بسیار به چشم می‌خورد. از آنجا که مغولان با خود تأثیرات سنت چینی را به همراه آوردند، نقوشی همچون نقش اژدها و سنگ‌هایی چون سنگ یشم را در اشیاء مختلف این دوره و از جمله در جواهرات نیز می‌بینیم.

ایران دورهٔ صفوی در ارتباط نزدیک با هند و اروپا بود. سنت زیورسازی هندی دارای جزئیات و پیچیدگی‌های بسیار در رنگ و شکل است. زیورهای اروپا نیز در این دوره دارای قدرت ساخت و تولید بسیار خوبی بود. ازاین‌رو، وفور تزیینات و جزئیات مرصع و میناکاری شده ماهرانه به مرور از زمان صفویان شروع می‌شود. در این دوره استفاده از رشته‌های ظریف مروارید که به‌طور خاص از دورهٔ تیموری شروع شده بود، در اکثر

زیورها به‌کار می‌رود. افزون بر این، نیم‌تاج‌ها یا تیارهای بسیار جالب توجه، از مشخصه‌های زیورهای این دوره است.

در دورهٔ قاجار ترکیبی از سبک وارداتی غربی، که از زمان صفوی شروع شده بود، و سبک‌های داخلی و عامیانه در هنر زیورسازی ایران پدید آمد. آویزها عموماً به شکل‌های سپر گرد و بیضی، قطره اشک، ناقوس‌مانند، ماهی‌مانند، یا برگ‌های آویخته بر خرده تزیینات افزوده شد. گاه ممکن بود بخش مسطح یا صفحه طلا و نقره گوشواره از هر دو رو یا فقط از یک رو با صورت‌های میناکاری شده تزیین یابند، و گاه با تصویر پرندگان یا نگاره‌های گل و گیاهی، که رنگ‌های طبیعی‌شان با نشاندن جواهرات مناسب ــ یاقوت سرخ، سبز زمردین، فیروزهٔ آسمانی ــ جلوه‌گر می‌شد. در این دوره سبک‌های زیورسازی مناطق مختلف ایران در کنار سبک‌های غربی، به‌طور همزمان حضور داشت.

نقوش و مواد و روش‌های ساخت مشترک در همهٔ دوره‌های ایران اسلامی

نقوش مشترک در همهٔ دوره‌ها

هلال ماه و کتیبه

هلال ماه از پیش از اسلام در ایران دیده می‌شود، اما در دورهٔ اسلامی تبدیل به نماد و نشانه اسلام می‌شود. کتیبه‌نگاری با خط‌های مختلف در دوره‌های مختلف ایران اسلامی دیده می‌شود و هنرمندان ایرانی در آن به پیشرفت‌های شایان توجه و ظرافت خارق‌العاده دست می‌یابند.

مواد مشترک در همهٔ دوره‌ها

طلا و نقره و مرواریدها

علاوه بر طلا و نقره، در جواهرسازی دوره‌های مختلف ایران، مروارید همواره مقامی والا داشته است. در بسیاری از تزیینات، همچون گردنبند، دستبند، سربند، پابند و کمربند، مروارید دیده می‌شود که گاه به تنهایی و گاه در کنار سنگ‌ها و فلزات دیگر آمده است.

روش‌های ساخت مشترک در همهٔ دوره‌ها

قالب‌ریزی و حکاکی

کشف فن قالب‌ریزی و ریخته‌گری در ایران به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد و در تمدن لرستان در هزارهٔ اول پیش از میلاد شاهد اوج این فن هستیم. وفور قالب‌ریزی در دورهٔ اسلامی ایران، در ادامهٔ همان سنت‌ها و با ظرافت بسیار ستودنی است. از آنجا که در دورهٔ اسلامی بنا به دلایلی که در متن توضیح داده شد، کتیبه‌نگاری مورد توجه بسیار قرار گرفت، فن حکاکی به دنبال حک و نقر انواع خطوط به‌کار می‌رفت.

جدول شمارهٔ ۱. مقایسهٔ تطبیقی زیورهای سر و گردن مختلف ایران در دورهٔ اسلامی

	سده‌های نخستین	سلجوقیان	مغولان و تیموریان	صفویان و افشاریان	زندیان و قاجاریان
تاج و نیم‌تاج و تیار	زیورهایی شبیه تاج‌های ساسانی و بیزانسی، تزیین شده با رشته‌هایی از دانه‌ها و آویزها	در این دوره از تاج و تیار زیاد استفاده نمی‌شده است.	تاج‌ها و نیم‌تاج‌های پرکار، گاه به دور کلاه یا در جلوی آن نصب می‌شده‌اند.	در قسمت جلوی سر و پیشانی تیار می‌بستند که دنباله‌هایشان در پشت سر بسته می‌شد.	تاجی از پر و دانه‌های مروارید و همراه با آویزی بر پیشانی
جقه	به شکل بال‌های عقاب یا... در جلوی تاج و نیم‌تاج وصل می‌شد.	صفحهٔ گرد یا ترنج یا جقه‌ای در وسط و جلوی سر قرار داشت و تقریباً در تمام تصاویر زنان بازمانده از این دوره به‌چشم می‌خورد.	در این دوره چیزی به عنوان جقه دیده نشده است.	به شکل دسته‌ای از پرهای سیاه و سفید بر پایه‌ای طلا که گاه نیز جواهرنشان بود، در جلوی تیار و وسط پیشانی نصب می‌شد.	روی جقه با میناکاری نقاشی می‌شد و به دورش حاشیهٔ مروارید بود. گاه قطعه مرصعی در وسط یک رشته مروارید و در بالای سر که از میان آن پری بالا می‌رفت وجود داشت.
نوار پیشانی	در تصاویر یافته شده از این دوره، نواری باریک بربالای پیشانی و رستنگاه مو دیده می‌شود که دارای تزیینات چندانی نیست.	به‌دور سر، زنجیری از دانه‌های درشت (احتمالاً مروارید) یا حلقه‌هایی وجود دارد که در وسط آن ترنجی قرار داده می‌شد.	نواری دانه دانه‌نشان و مجلل به دور پیشانی بسته می‌شد.	نواری به پهنای سه انگشت یا کمتر که با طلای میناکاری شده و مرصع به یاقوت و الماس و مروارید بود، به جای تیار بر روی روسری بسته می‌شد.	نوار پیشانی در جواهرات رسمی این دوره به چشم نمی‌خورد و جای خود را به تزیین پیشانی‌بند داده است.

	سده‌های نخستین	سلجوقیان	مغولان و تیموریان	صفویان و افشاریان	زندیان و قاجاریان
رشته مروارید	رشته‌های مروارید در این دوره به دست آمده است، اما کاربرد دقیق آن معلوم نیست.	دور تا دور سر را ردیف‌های مروارید قرار می‌داده‌اند.	یک یا دو رشته مروارید به دور سر و صورت.	یک رشته مروارید صورت را دور می‌زد و دو سر آن به دو لبه تیار در ناحیه‌ای درست بالای شقیقه وصل می‌شد.	رشته‌ای مروارید دور سر و گاه به دور صورت، با پیچ و خم‌های متعدد که با قطعاتی مرصع به مو وصل می‌شد.
گوشواره	گوشواره‌های طلا با تزیینات مشبک و کنده‌کاری و ملیله‌کاری، گوژکاری، دانه دانه‌کاری، به شکل هلال ماه با هیکل‌های آدمی به هیأت ساسانی یا با انواع آویزها و نقوش گیاهی و پرندگان.	گوشواره‌هایی به شکل‌های هلال ماه و زینت یافته با ملیله‌کاری و زمینه جودانه‌ای و مشبک‌کاری و نوارهها و طوماری‌ها و مهره‌های گوناگون. اکثر این گوشواره‌ها دارای یک ترکیب سه‌تایی است. گوشواره‌های دراز و حلقه حلقه آویزان از سربند نیز در تصاویر بازمانده از این دوره بسیار به‌چشم می‌خورد.	مردان و زنان دارای گوشواره‌های طلا به شکل یک حلقهٔ ساده یا به همراه آویز مرواریدی در گوش هستند.	گوشواره‌ها، آویزان و بلند و بسیار ظریف بود که گاه تا روی شانه‌ها می‌رسید.	گوشواره‌ها پر کار و بلند با آویزها و پولک‌های متعدد، و یا ظریف‌تر و محجوبانه‌تر با چند مهره آویزان بود. گوشواره‌های هلالی شکل که بر رویشان انواع سنگ‌های قیمتی و به‌دورشان مرواریدهای ریز و درشتی کار گذاشته شده است. بقیهٔ گوشواره‌ها از انواع غربی پیروی می‌کنند.
گردنبند و گردن‌آویز	گردنبندهٔ ساده و هنوز تحت تأثیر تصویرهای دوران ساسانی بود. گردنبندهای چفت گلو در برخی تصاویر یافته شده از این دوره دیده شده است. مدال آویزها دارای نقش پادشاهان به سبک ساسانی بود.	گردنبندهای عموماً دارای گویچه‌های دانه‌دانه‌کاری شده یا شیاردار و سنگ‌ها است. آویزهای گردن با نقوش حکاکی شده یا برجسته‌کاری شده حیوانات و پرندگان و گیاهان و به تعویذها می‌ماند. سبک پیکره‌های جانوری، جریان‌های دورهٔ ساسانی را ادامه داد.	گردنبندهای این دوره بسیار ظریف و دارای رشته‌ای مروارید چفت گردن و احیاناً آویزی کوچک بود.	گردنبندها عموماً به شکل طوق چفت گردن بود و در میانه گردن نصب می‌شد. این گردنبندها دارای ۳ تا ۵ ردیف مروارید و گوهرهایی چون زمرد و یاقوت بود. نوع دیگری از گردنبند به صورت دو ردیف مروارید چفت گردن بود که در میان این دانه‌های مروارید، دانه‌های جواهر آویزان بود.	رشته‌مروارید در دو ردیف آویزان در جلوی سینه. در میان مرواریدها، به فواصل، قطعه‌های بیضی شکل مرصع قرار دارد که در وسط ردیف پایینی و میان سینه، این قطعه بیضی شکل بزرگ‌تر و مجلل‌تر می‌شود. آویزهایی که در یک طرف میناکاری و در طرف دیگر سنگ‌نشانی شده است.

جدول شمارهٔ ۲. مقایسهٔ تطبیقی زیورهای تنه در دوره‌های مختلف ایران در دورهٔ اسلامی

	سده‌های نخستین	سلجوقیان	مغولان و تیموریان	صفاریان و افشاریان	زندیان و قاجاریان
جواهردوزی و سنجاق و پلاک	سنجاق‌سینه‌های این دوره دارای نقش حیوانات طبیعی یا ترکیبی و تخیلی بود. دیگر نقوش شامل برگ نخلی، گل‌سرخی و طوماری می‌شد.	در جلو و روی یقه تزییناتی می‌دوخته‌اند، اما اولویت با گردنبند بوده است.	بیش از هر چیز از پلاک استفاده می‌شد. این پلاک‌ها به روش گوژکاری و مهرکاری و حکاکی ساخته شده است و بر روی یک صفحه فلزی جوش داده شده است. تأثیرات هنر چین در این پلاک‌ها هویداست.	پیش سینهٔ زنان ثروتمند با انواع طرح‌های اسلیمی به وسیلهٔ جواهرات گوناگون از جمله مروارید تزیین می‌شد. در چنین حالتی از گردنبند کمتر استفاده می‌شد.	سنجاق‌های سر، سنجاق زیر گلو، زیور دور صورت، قلاب‌های روبند، قطعات مرصع در وسط سینه.
کمربند	قلاب کمر با نقش شیران. تزیین نمای ظاهری این کمربندها که معمولاً قلم‌زنی یا کنده‌کاری بود، به‌صورت نوار با مدال‌هایی آراسته می‌شد.	کمربندها به‌صورت نواری پیچان به دور کمر بوده است و تزیینات چندانی بر رویشان دیده نمی‌شود.	در دورهٔ تیموری انواع کمربند و قلاب و گیره و پلاک وجود داشت. قلاب کمربندها را مردان استفاده می‌کردند ــ چه در قصر و چه در جنگ ــ که بیشتر متعلق به لباس یا [بند] چرمی بود که به آن مدال‌ها یا پلاک‌های طلایی وصل شده بود. این مدال‌ها دارای سنگ‌های قرمز بود.	معمولاً به صورت شالی بود که به اشکال مختلف و آزاد و رها بر کمر بسته می‌شد. کمربندهای فلزی این دوره از قطعات کوچک مشبک‌کاری تشکیل می‌شد که از جنس طلا بود و مزین به انواع جواهر.	به دور کمربند و قلاب کمربند رشته‌های مروارید درشت قرار داشت. ردیف منگوله‌ای آویخته به دور کمربند و قطعه‌ای مرصع در میان کمربند جواهرنشان.
بازوبند	بازوبندهای دارای دو سر باز یا رشته‌ای از اشکال هندسی بود.	بازوبند به وفور استفاده می‌شد. بیشتر به صورت نوار فلزی پهنی به دور بازو بود که برجسته کاری یا مرصع‌کاری شده بود.	به نظر می‌آید به دلیل تغییر نوع پوشش، در این دوره کمتر از باوزبند استفاده می‌شد.	بر اساس مستندات تصویری، بازوبند در بین زنان این دوره رایج نبوده است.	بازوبندهای پهن از قطعات مرصع و با حاشیهٔ مروارید.

	سده‌های نخستین	سلجوقیان	مغولان و تیموریان	صفاریان و افشاریان	زندیان و قاجاریان
دستبند	دستبندهای باز با دو سر مار و لعل نشانی یا میناکاری حجره‌بندی شده و جفت‌های آوازخوان پرندگان که تا در تزیینات بیزانسی و ساسانی معمول است.	دو سر دستبندها باز بود و گاه گیره‌ای برای قفل شدن داشت. بعضی‌شان به شکل مفتولی کلفت و تابیده یا متشکل از گردی‌ها، مجوف یا پرندگان بود. پایانه‌های تزیینی‌شان به انواع مختلف تزیینات (ازجمله سرهای حیوانات) منتهی می‌شد.	دستبندها منحصر به رشته‌ای دانه‌نشان بوده است.	دستبندها بسیار ظریف و به‌صورت النگو از رشته‌ای مروارید یا هر گوهر دیگری ساخته می‌شد.	النگو و دستبندهایی پهن که بر رویشان قطعات درشت مرصع کاری شده است.
انگشتر	انگشترها، ساده و هندسی تحت تأثیر سنت ساسانی بود. مهر انگشتری‌ها دارای خط کوفی و نام مالک آن بود که بر رویشان حک شده بود. در دیگر مهر انگشتری‌ها، نام مالک آن به همراه عبارتی پرهیزگارانه و مذهبی آمده است.	حلقه‌های انگشتری از طلا و نقره و مفرغ که برخی از آنها ساده و بدون نگین و بعضی دیگر مرصع به سنگ‌های قیمتی بود. در اکثر آنها نوشته‌های کوفی و کتیبه‌هایی حکاکی همراه با مینای سیاه و با نقاشی‌های گل و برگ گیاهان، نوارهای هندسی و نقش‌های اسلیمی و جانوری ترکیب می‌شد.	انگشترها دارای جانگینی به اشکال مختلف، با روکش طلا یا مینای سیاه‌کاری و کتیبهٔ خط عربی (بیشتر خط نسخ) و نقوش گیاهی و هندسی به دورش است. حلقهٔ آن دارای نقوش گیاهی است که برجسته کاری شده است و در زیر حلقه راه‌گاه ریخته‌گری (sprue) وجود دارد. انگشتر با نگین بسیار کم دیده شده است. انگشترها در این دوره بسیار حجیم و سنگین بود.	انگشترهای ظریف و متعدد، مورد استفادهٔ زنان این دوره بوده است و در انگشت شست، انگشتری همانند دیگر انگشترها فقط با حلقه و نگین بزرگ‌تر استفاده می‌شد. بر روی برخی از انگشترها کتیبه‌هایی به خط نسخ بود.	انگشترها دارای انواع سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی بود. برخی دارای خطاطی بود و حلقه‌هایشان نیز حکاکی می‌شد.
پابند	پابندها نیز همچون دستبندهای این دوره دارای دو سر باز بود.	پابندها بیشتر از شکل دستبندها پیروی می‌کرد.	در نگاره‌های بازمانده از این دوره به ندرت پابند وجود دارد.	پابندزنان این دوره به شکل رشته‌ای مروارید به دور مچ پایشان بسته می‌شد.	رشته‌ای مروارید به دور مچ پا.

پی‌نوشت

۱. هر چند با اطمینان نمی‌توان تاریخ دقیقی برای شروع زیورسازی و رسم تزیین بدن در فلات ایران مشخص کرد، گیرشمن در کتاب *ایران از آغاز تا اسلام* اولین نمونه‌های کشف‌شده را متعلق به عهد دوم ماقبل تاریخ ایران می‌داند. در این دوره علاوه بر استفادهٔ وسیع از ابزارهای سنگی و فلز مس برای چکش‌کاری، مواد جدیدی نیز چون عقیق و فیروزه در جواهرات ظهور یافت

۲. گزارش این (Metropolitan Museum of New york) کاوش‌ها در کتاب *nishapur: metalwork of early Islamic period* از سوی همین موزه منتشر شده است. این موزه کتاب‌های دیگری هم از گنجینه‌های فلزکاری دوره اسلامی چاپ کرده است که از آن جمله می‌توان به *Islamic Art in the Metropolitan Museum of art* اشاره کرد. انتشارات میراث فرهنگی کشور نیز *آثار ایران در موزهٔ متروپولیتن نیویورک* را با گردآوری نادر داوری در سال ۱۳۸۲ش منتشر کرده است

3. Ettinghausen, *The Art*..., 154

او شرحی مفصل از تغییرات و تحولات سبک‌های اولیهٔ هنرهای اسلامی که بیشتر تحت‌تأثیر هنر ساسانی و بیزانس و هلنی بودند، به‌دست می‌دهد و این تحولات را تا رسیدن به زبان بصری انتزاعی در آثار مکشوفه در سامرای عراق دنبال می‌کند. شاید بهتر باشد این سبک را بخشی از یک روند تکاملی بدانیم که اشکال ایام کهن را تا حد انتزاع کامل ساده کرده است. همین قابلیت و کیفیت می‌تواند بیان‌کنندهٔ تأثیر فراگیر آن در بقیهٔ سرزمین‌های جهان اسلام باشد

۴. در منابع بررسی شده، دقیقاً معلوم نشد که منظور از این گنج، کدام گنج است

5. *Kühnel*, 328

6. Ettinghausen, ibid, 209

7. *Kühnel*, 325

8. id, 329

9. id, 326

۱۰. زمانی، ۵

۱۱. وایه، ۱۳

۱۲. همو، ۸

13. Creswell, «Ommid...», 753

۱۴. وایه، ۲۹

۱۵. همو، ۲۶

۱۶. همو، ۷

17. Creswell, ibid, 756

18. Ettinghausen, *The Art*, 71

19. Labò, 15

۲۰. ابن‌زبیر، ۱۳

۲۱. همو، ۱۸

۲۲. همو، ۸۵

۲۳. به نقل از کتاب *حدودالعالم*. بد نیست در همین‌جا توجه خوانندهٔ علاقمند به سنگ‌شناسی را به منبع دیگری به نام *عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب* نوشتهٔ ابوالقاسم

کاشانی به سال ۷۰۰ق جلب نماییم. این کتاب در سال ۱۳۴۵ش به کوشش ایرج افشار و توسط انجمن آثار ملی چاپ شده است و حاوی مطالب مفصلی در مورد انواع سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی و طلا و نقره است. اما از آنجاکه این مقاله صرفاً به زیورها می‌پردازد، از ذکر آن مطالب صرف‌نظر شده است

۲۴. ابن‌فقیه، ۸۷

25. Battisis, 680

26. id, 680

27. Bombaci, 310

۲۸. از ساختمان‌های عهد اموی با تاریخ ساخت نامعلوم. برای توضیحات بیشتر نک:

Creswell, «Ommid», 750

۲۹. یکی از آثار ولید در حاشیهٔ وادی بطم، حدود ۵۰ مایلی شرق امان است که موزل آنرا در سال ۱۸۹۸م کشف کرد. برای توضیحات بیشتر نک:

Creswell, ibid, 749

30. Creswel, *A Bibliography...*, 276-277

31. Ettinghausen, *From Byzantine...*, 30

۳۲. اصل این کتاب به زبان عربی است که در سال ۳۵۲ق برای عضدالدولهٔ دیلمی در شیراز تصنیف شده است. خواجه نصیرالدین آنرا فارسی گردانیده است و از کتب بس معتبر در موضوع خود است. این کتاب را در سال ۱۳۷۳ق در حیدرآباد دکن هندوستان از روی نسخه‌ای قدیمی، چاپ کرده‌اند و با چند نسخه قدیمی دیگر که در کتابخانه‌های معتبر موجود است، تطبیق داده‌اند. به دلیل فرسودگی نسخهٔ اصلی، تصاویر این کتاب به قلم نقاشان ایرانی اصلاح شده و همچنین خط نستعلیق ظریفی جایگزین شده است

۳۳. ضیاءپور، ۳۲۳

۳۴. حسن، ۲۵۱، ۲۵۲

۳۵. شاردن، ۱۸۶/۴؛ ضیاءپور، ۳۸۶

36. Ackerman, 2664

۳۷. حسن، ۲۵۲

38. *A Survey of...*, 2499

39. Ettinghausen, *The Art*, 236

40. ibid, 225

۴۱. پوپ این نظر را در جاهای مختلف ابراز داشته است، از آن جمله در مجلدات *هنر ایران*

42. Ferrier, 191

۴۳. زمانی، ۱۶۷

44. Kühnel, 350

۴۵. ص ۱۸

46. Kühnel, 351

47. Content, 375

۴۸. پوپ، ۵۸

49. Ettinghausen, *The Art*, 238

۵۰. زمانی، ۱۷۷، ۱۷۹

51. Kühnel, 326, 327

52. Catelli, 863

53. id, 863, 864

54. Ettinghausen, ibid, 225

55. ibid

56. Kühnel, 330

57. Ettinghausen, ibid, 328, 329

۵۸. وایه، ۳۰

59. Ettinghausen, ibid, 328

۶۰. وی البته شرح خاصی از چند و چون شکل و نقش و فنون به‌کار رفته در این آثار نمی‌دهد، اما اطلاعاتی از مراکز عرضهٔ این آثار در برخی شهرها می‌دهد که خوانندهٔ محترم می‌تواند جهت کسب اطلاعات بیشتر به خود این سفرنامه یا کتاب زیورهای زنان ایران از دیرباز تاکنون مراجعه کند

۶۱. نک: ضیاءپور، تصویر شمارهٔ ۲۴۳

62. Ferrier, 191

63. Ettinghausen, ibid, 337

64. Ackerman, 2664

۶۵. زمانی، ۲۳۶، ۲۳۷

۶۶. احسانی، ۱۷۴

67. Ettinghausen, ibid, 342

68. ibid, 339

69. Deneck, 863

70. ibid
71. Ferrier, 191
72. Ackerman, 2665
73. *Encyclopaedia Britannica*, XVII/477, 477
74. . Ettinghausen, ibid, 339
75. Dimand, 140
76. Ackerman, 2665
77. *Encyclopaedia Britannica*, XVII/477
78. Ferrier, 191
79. Ackerman, 2665
80. Content, 375
81. id, 48, 49
82. Ferrier, 191
83. Ackerman, 2664
84. id, 2665
85. Ackerman, 2665
86. 7000 years of Iranian art, fig. 61
87. Ferrier, 191
88. Islamic Art in Metropolitan Musum of Art, 169
89. Scerrato, 788
۹۰. زمانی، ۲۲۹
91. Scerrato, 788
92. Grube, 98
۹۳. ابن‌بطوطه، ۲۵۳
94. Ferrier, 192
95. ibid
96. ibid
97. Hasson, *Early Islamic* ..., 97
98. Komaroff, fig. no. 90
99. ibid. fig. no.182
100. *Encyclopaedia Britannica*, ibid
۱۰۱. علام، ۲۱۱
102. Grube, 106
۱۰۳. علام، ۲۱۱
۱۰۴. همانجا

105. Dimand, 154
106. Hasson, *Early Islamic*, 97
107. Grube, 107
108. Ackerman, 2666
109. ibid
۱۱۰. این انگشترها، مدل‌های یکپارچه غیر مومی بودند که در فضای منفی از طریق راه‌گاهی ریخته‌گری می‌شدند
111. Content, 102
112. Ackerman, 2666
113. Hasson, Early Islamic, 98, fig. 128
114. ibid, P.99
115. Scarica, «Safavid Art», 619
116. id, «Qajar School», 811
117. id, «Safavid Art», 620
118. id, «Qajar School», 811
119. id, «Safavid Art», 628
120. Dimand, 155
121. Ferrier, 193
۱۲۲. ضیاءپور، ۳۷۴
۱۲۳. تاورنیه، ۳۹۱
۱۲۴. همو، ۴۷۲
۱۲۵. شاردن، ۳۰۱/۴
۱۲۶. همو، ۳۰۱/۴
۱۲۷. همو،۴/ ۳۰۲
۱۲۸. همو، ۲۱۸/۴، ۲۱۹
۱۲۹. همو، ۲۲۰/۴
۱۳۰. همو، ۲۲۱/۴
۱۳۱. همو، ۲۲۸/۴-۲۲۹
۱۳۲. همو، ۲۹۸/۴
۱۳۳. سانسون، ۱۲۲
134. *Encyclopaedia Britannica*, ibid
135. Ferrier, 193
136. Ackerman, 2667
137. Ferrier, 194
138. Content, 118
139. Allan, 20

140. ibid

141. id, 28

۱۴۲. ضیاءپور، ۳۹۱

143. Scarica, «Qajar School», 814

144. Ferrier, 194

۱۴۵. ضیاءپور، ۳۷۰

146. Content, fig. no.70

147. ibid, fig. no.88

148. ibid, fig. no.90

۱۴۹. تشنگام، ۴۵

۱۵۰. همو، ۸۶

151. Scarica, «Qajar School», 812

152. ibid, 812

153. ibid, 813

154. ibid, 813

155. ibid, 816, 817

156. ibid, 817

157. ibid, 819

۱۵۸. ضیاءپور، ۶۱

۱۵۹. آلمانی، ۲۸۸

۱۶۰. ضیاءپور، ۳۹۹

۱۶۱. دروویل، ۶۳

۱۶۲. دیولافوا، ۱۳۵

۱۶۳. همو، ۱۷۹

۱۶۴. ضیاءپور، ۴۰۷

۱۶۵. دیولافوا، ۴۷۱

۱۶۶. همو، ۶۳۶

۱۶۷. آلمانی، ۲۴۷

۱۶۸. همو، ۲۴۹، ۲۵۰

۱۶۹. همو، ۲۸۵

۱۷۰. همو، ۲۸۸

۱۷۱. همانجا

۱۷۲. همانجا

۱۷۳. همو، ۹۳۵

174. Ferrier, 194

175. ibid

176. Ackerman, 2667

177. *Encyclopaedia Britannica*, ibid

178. Ferrier, P.194

179. Scarica, «Qajar School, 816

180. *Encyclopaedia Britannica*, ibid

181. Ferrier, 194

182. Hasson, *Later Islamic...*, 27

183. Ferrier, 194

184. Hasson, ibid

۱۸۵. ضیاءپور، ۳۹۱

۱۸۶. تشنگام، ۸۱

۱۸۷. همو، ۱۴۰

کتابشناسی:

آلمانی، هانری رنه د.، *سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری*، ترجمهٔ علی محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۵ش.

ابن‌بطوطه، محمد، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۴۸ش.

ابن‌زبیر، رشید، *الذخائرالتحف*، کویت، ۱۹۸۴م.

ابن‌فقیه، *البلدان*، ترجمهٔ ح. مسعود، تهران، ۱۳۴۹ش.

احسانی، محمدتقی، *هنر فلزکاری در ایران*، تهران، ۱۳۶۸ش.

پوپ، آرثر اپهام، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران، ۱۳۸۴ش.

تاورنیه، ژان باتیست، *سیاحت‌نامه*، ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی، تهران، ۱۳۸۳ش.

تشنگام، وی. بی. مین و ای. دی تشنگام، *جواهرات سلطنتی ایران*، ترجمهٔ مهرداد نبیعی، تهران، ۱۳۵۵ش.

جواهرات سلطنتی ایران، تهران، ۱۳۵۵ش.

حدودالعالم، به کوشش جلال‌الدین تهرانی، تهران، ۱۳۵۲ش.

حسن، زکی محمد، *الفنون‌الایرانیه فی‌العصورالاسلامیه*، قاهره، ۱۹۴۰م.

درورویل، گاسپار، *سفرنامه*، ترجمهٔ جواد محیی، تهران، ۱۳۴۸ش.

دیولافوا، ژان، *سفرنامه*، ترجمهٔ ایرج فره‌وشی، تهران، ۱۳۷۶ش.

زمانی، عباس، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

سانسون، *سفرنامه*، ترجمهٔ تقی تفضلی، تهران، ۱۳۴۶ش.

شاردن، ژان، *سیاحت‌نامه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۴۵ش.

صوفی، عبدالرحمان، *صورالکواکب* (کواکب‌الثابته)، ترجمهٔ خواجه نصیرالدین طوسی، به کوشش معزالدین مهدوی، تهران، ۱۳۵۱ش.

ضیاءپور، جلیل، *زیورهای زنان ایران از آغاز تا کنون*، تهران، ۱۳۴۸ش.

علام، نعمت اسماعیل، *فنون الشرق الاوسط فی العصر الاسلامی*، قاهره، ۱۹۸۲م.

مفرغ‌های لرستان و صنایع فلزی اسلامی، مجموعهٔ موزهٔ خرم‌آباد، به کوشش مینا صادق بهنام و آنیتاکه، بی‌جا، بی‌تا.

مقدسی، محمد، *احسن التقاسیم*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۹۰۶م.

وایه، گاستون، *هنر اسلام در سده‌های نخستین*، ترجمهٔ رحمان ساروجی، تهران، ۱۳۶۳ش.

7000 years of Iranian Art, Washington D. C, 1964.

Ackerman, Ph., *jewellery in the Islamic priod*, London, 1938.

Allan, J., *Persian steel*, the Tanavoli collection, Tehran, 2000.

Battisti, E., «Human figuer», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1962, vol. VI.

Bombaci, A., «Ghaznevid Art», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1962, vol. VI.

Catelli, M. A., «Seljuk Art», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1966, vol. XII.

Content, J., *Derek, Islamic rings & gems, philip Wilson publishers limited*, London, 1987.

Creswel, K. A. C., *A Bibliography of the Architecture, Arts and crafts of Islamic*, Cairo, 1973.

id and O. Grabar, «Ommid School», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1965, vol X.

Deneck, M. M., «India», *Encyclopaedia of world Art*, New York,1963, vol. VII.

Dimand, M. S., *A Handbook of muhammadan art*, newYork, 1958.

Encyclopaedia Britannica, ed. R. P. Gwinn and et al., Chicago, 1989.

Ettinghausen, R., *The Art & Architecture of islam*, Yale university, London, 1987.

id, *From Byzantine to Sasanian Iran and the Islamic World*, Leiden, 1972.

Ferrier, R. W., *The aArts of Persia*, Ahmedabad, 1990.

Grube, E. J., «Timurid Art», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1967, vol. XIV.

Hasson, R., *Early Islamic jewelry*, Jerusalem, 1987.

id, *Later Islamic jewelry*, Jerusalem, 1987.

Komaroff, L. and Carboni, The Leghacy of Genghiz khan, New York, 2002.

Kühnel, E., «Islam», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1963, vol. VIII.

Labò, M., «Aalto», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1959, vol. I.

Loukonine, V. and A. Ivanov, *Persian Art*, Göteborg, 2003.

Salinger, M. M., «Seghers», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1966, vol. XII.

Scarcia, G. R., «Safavid Art», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1966, vol. XII.

id, «Qajar School», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1966, vol. XI.

Scerrato, U., «Ilkhan Art», *Encyclopaedia of world Art*, New York, 1963, vol. VII.

A Survey of Persian Art, ed. A. U. Pope and et al., Tehran, 1977, vol.

جلد و جلدسازی

بیتا پوروش

جلد عبارت است از پوشش بیرونی و محافظ اوراق کتاب که ساخت آن فنون و مراحلی خاص دارد. سابقهٔ جلدسازی به خاورزمین کهن بازمی‌گردد و تاریخ فنون صحافی در ایران از اهمیت بسیار برخوردار است.

دوقسمت زیر و رو (دفه، طبله و لَت) و یک عطف، عناصر اصلی جلد را تشکیل می‌دهند. در جلدسازی سرزمین‌های اسلامی از سدهٔ ۶ق/۱۲م تا سده‌های ۱۲-۱۳ق/ ۱۸-۱۹م، دفهٔ زیرین معمولاً ادامه یافته، به‌صورت برگردان (سرطبل، دامن و لسان)، لبهٔ کتاب را نیز می‌پوشاند[۱].

جلد را از جنسی مقاوم و با دوام مانند چرم، چوب یا مقوا به‌صورت ساده یا با تزیین می‌ساختند (نک: بخش جنس). گاه جلدها را نیز به منظور حفاظت بیشتر، در غلاف‌هایی پارچه‌ای، چرمی، و یا جعبه‌های فلزی یا مقوایی قرار می‌دادند[۲]. به‌طورکلی، در سرزمین‌های اسلامی، کتاب‌سازی و جلدسازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است[۳].

پیشینه

انجیل‌های قبطی سده‌های نخستین پس از میلاد مسیح ــ ۶ سدهٔ اول ــ کهن‌ترین نسخ باقی ماندهٔ دارای جلد چرمی به‌شمار می‌آیند[۴]. آثار مربوط به جلدسازی که پس از این تاریخ به‌دست آمده‌اند، از جمله تکه‌های جلدهای مانوی خوچو متعلق به سده‌های ۲-۳ق/۸-۹م همگی دارای تأثیرات قبطی‌اند[۵]. نخستین جلدهای اسلامی که بیشتر از مسجد جامع قیروان به‌دست آمده‌اند نیز از همین ویژگی برخوردارند[۶].

احتمال می‌رود هنر جلدسازی ایران نیز در دو مرحله تحت تأثیر هنر قبطی قرار گرفته باشد: بار اول توسط مسیحیان قبطی پیش از اسلام، و بار دیگر از طریق کتاب‌های عربی در سده‌های نخستین اسلامی. در مورد تأثیرات قبطی بر جلدسازی اسلامی به‌ویژه به لحاظ سبک تزیین و چگونگی تأثیرپذیری، تفاوت نظر وجود دارد[۷].

جلدسازی اسلامی از سدهٔ ۷ق/۱۳م به بعد شکلی مستقل به خود گرفت[۸]. بااین‌حال، تا پیش از سدهٔ ۸ق/۱۴م تشخیص سبک‌های منطقه‌ای دشوار است. از این تاریخ به بعد، می‌توان جلدسازی اسلامی را به ۴ گروه اصلی عربی، ایرانی، عثمانی و هندی تقسیم کرد که به‌خصوص از سدهٔ ۹ق/۱۵م این تقسیم‌بندی نمایان‌تر است. جلدهای عربی نیز به ۳ دستهٔ مصر و سوریه، افریقای شمالی و اسپانیا و یمن و جنوب عربستان تفکیک می‌شوند[۹].

جلدهای عربی

تا پیش از سدهٔ ۹ق/۱۵م جلدسازی عربی پیش‌گام این صنعت بود و کشورهایی مانند عراق، اندلس، سوریه، مصر و برخی دیگر از کشورهای افریقای شمالی، از مراکز اصلی آن به‌شمار می‌رفتند[۱۰]. این جلدها نسبت به جلدهایی که بعدها در ایران و عثمانی ساخته شدند، ساده‌ترند[۱۱].

جلدهای ایرانی

از جلدهای ایرانی نمونه‌های زیادی برجا نمانده است. جلد *قرآن* متعلق به ۲۹۲ق/ ۹۰۵م (دوبلین، کتابخانهٔ چستربیتی، .MS. 1417C) قدیمی‌ترین جلد بر جای مانده

به‌شمار می‌رود. قطعه‌ای از یک جلد متعلق به سدهٔ ۷ق/۱۳م یا اوایل سدهٔ ۸ق/۱۴م که در مسجد جامع نائین پیدا شده (متعلق به مجموعهٔ پوپ)، و نیز جلد کتاب *منافع‌الحیوان*، ساخت مراغه (نیویورک، کتابخانهٔ پیرپانت مورگان، MS. M. 500) از نمونه‌های باقی مانده‌اند. دو جلد متعلق به آغاز سدهٔ ۸ق ساخت تبریز نیز در موزهٔ ترک و اسلامی استانبول نگهداری می‌شود که وجود نقش مرکزی، وجه مشترک این جلدهاست[۱۲].

آغاز تأثیر نقوش چینی نیز در این سده درخور توجه است. با آغاز سدهٔ ۹ق/۱۵م تحولاتی اساسی در فنون و شیوه‌های تزیین جلد اتفاق افتاد که ایران را در همهٔ سرزمین‌های اسلامی به مرکز این نوآوری‌ها تبدیل کرد[۱۳]. جلدسازی ایرانی در دورهٔ تیموری که تحت نفوذ و تأثیر جلایریان، ممالیک مصر و هنر شرق دور قرار داشت، به‌طور مطلق، شبیه هیچ‌یک از آنها نبود و در نیمهٔ دوم سدهٔ ۹ق به نقطهٔ اوج این صنعت در جهان اسلام رسید[۱۴].

هرات در این زمان مرکز هنری بود و سایر شهرها از جمله مرو، سمرقند، بلخ، مشهد و نیشابور از آن پیروی می‌کردند. آموزه‌های هنری این شهر، چه در زمان فعالیتش و چه پس از فتح آن و برانداخته شدن تیموریان، بر مراکز هنری دورهٔ صفویه نظیر تبریز، شیراز و اصفهان و حتی دربار گورکانیان هند و ترک‌های عثمانی نیز تأثیر گذارد[۱۵]. با وجود این، پس از روی کارآمدن صفویان در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م و با انتقال مرکزیت سیاسی و فرهنگی از هرات به تبریز و شیراز، دگرگونی‌هایی در هنر جلدسازی در جهت بالا بردن سرعت انجام کار، تسهیل آن و پایین آوردن هزینه‌ها صورت گرفت که از کیفیت بالای نمونه‌های عالی سدهٔ پیش به میزان زیادی کاست[۱۶].

با روی کار آمدن سلسلهٔ زندیه و پس از آن قاجاریه، در اواخر سدهٔ ۱۲ق/۱۸م و آغاز سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، هنر کشورهای اروپایی به منبع تأثیر قدرتمندی برای هنرمندان ایرانی تبدیل شد. این تأثیرگذاری در قالب اضافه شدن نقوش تصویری اروپایی، تغییر در برخی نقوش ایرانی و تغییر در ساختار کتاب، از جمله حذف سرطبله، نمایان است که به بارزترین صورت بر روی جلدهای روغنی مشاهده می‌شود[۱۷]. از سوی دیگر در دورهٔ قاجاریه، به‌ویژه در زمان ناصرالدین شاه، تلاش‌هایی برای آشنا کردن صحافان سنتی با

شیوهٔ اروپایی صورت گرفت[۱۸].

جلدهای عثمانی

مرکز جلدسازی عثمانی شهر استانبول بود و گفته می‌شود که در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، ۷۰۰ صحاف در این شهر کار می‌کردند. هالدین همین تمرکز حکومت عثمانی در یک شهر را، سبب تنوع کمتر جلدهای ترکی نسبت به جلدهای ایرانی می‌داند که در دوره‌های مختلف، پایتخت‌های مختلفی با زمینه‌های فرهنگی گوناگون را تجربه کرده است[۱۹].

به‌طورکلی جلدسازی عثمانی تا سدهٔ ۱۰-۱۱ق/۱۶-۱۷م بسیار متأثر از شیوه‌های رایج کتاب‌سازی آن زمان از جمله عربی و ایرانی بود و تأثیر جلایریان بر هنر جلدسازی عثمانی دیده می‌شود[۲۰]. زیرا در سدهٔ ۹-۱۰ق/۱۵-۱۶م برخی صنعتگران ایرانی در عثمانی به جلدسازی مشغول بودند و دست‌ساخت‌های آنها ویژگی‌های ایرانی دارد[۲۱]. با وجوداین، مجلدان ترک در تزیین جلد، ویژگی‌های خاص خود را به‌کار می‌بردند[۲۲]. چنان‌که در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، جلدسازی عثمانی سبک خاص خود را از درهم آمیختن سنت‌های پیشین بنیان نهاد. این در حالی است که هنر جلدسازی ایران از این زمان به بعد، کم‌کم از پیشرفت گذشتهٔ خود باز ماند[۲۳]. جلدسازی ترک، در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، تا حدودی بر جلدهای ایرانی تأثیر گذاشت. به‌نحوی‌که، تشخیص محل ساخت این جلدها به دلیل شباهت‌هایشان در این زمان دشوار است. برخی از نقشمایه‌هایی که از ایران به عثمانی راه یافته بودند نیز، پس از تغییراتی در همین سده و سدهٔ بعد دیگر بار از عثمانی وام گرفته شد[۲۴].

با وجود اعتلای جلدسازی ترکی، این هنر در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م به لحاظ کیفی و کمی افت کرد. اما در سدهٔ ۱۲ق/۱۸م با تلاش سلطان احمد سوم و وزیرش، ابراهیم پاشا بار دیگر احیاء شد[۲۵]. در این سده و سدهٔ ۱۳ق/۱۹م تأثیرات اروپایی بر این جلدها چشمگیر است. به سبب نفوذ و قدرت طبقهٔ دیوانسالاران در این دوره ــ که سخت تحت تأثیر عقاید غرب قرار داشتند ــ در جلدهای ترکی ریزه‌کاری، تحت تأثیر روکوکوی فرانسه، به‌چشم می‌خورد. افزون بر آن تحت تأثیر هنر اروپایی، در این زمان ــ همچون جلدهای ایرانی ــ سرطبله حذف شد[۲۶].

جلدهای هندی

جلدسازی در هند، به‌ویژه به دلیل مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند بسیار متأثر از هنر جلدسازی ایرانی بود. بااین‌حال، در جلدهای روغنی سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، با نزدیک کردن نقش گل و مرغ ایرانی به ذائقهٔ هندی، سبکی محلی در کشمیر شکل گرفت[۲۷].

هنر جلدسازی در اروپا نیز در سده‌های ۹-۱۰ق/۱۵-۱۶م تحت تأثیر جلدسازی اسلامی قرار گرفت. به دلیل روابط بازرگانی گسترده‌ای که در این زمان میان ایتالیا، به‌ویژه شهر ونیز و کشورهای شرقی برقرار بود، مواردی نظیر فن مشبک، طلاکوبی، طلاکاری میان نقش‌ها و برخی نقوش به این شهر راه یافت[۲۸]. اما در سدهٔ ۱۲ق/۱۸م جلدسازی اسلامی از هنر اروپایی تأثیر پذیرفت.

پیچیدگی‌های خاصِ تعیین محل و تاریخ دقیق ساخت جلدها از دشواری‌های بررسی پیشینهٔ این هنر است. در بسیاری موارد، جلد نسخه‌ای همزمان با خود نسخه نبوده، بلکه قدیمی‌تر یا جدیدتر از آن است. زیرا جلدها معمولاً بیشتر از سایر نقاط کتاب در معرض فرسودگی و آسیب قرار داشتند و این امکان وجود داشت که یا از بدنهٔ کتاب جدا شده، یا به دلیل کهنگی، جلدی نو برای کتاب ساخته شود. از سوی دیگر، با توجه به ارزشمندی برخی جلدها، گاه جلدهای نفیس را دیگر بار برای نسخه‌ای دیگر به‌کار می‌بردند[۲۹]. حتی در نمونه‌های روغنی، در مواردی با تغییر کاربری شیء قدیمی دیگری مانند قاب آینه، جلد می‌ساختند[۳۰].

محل ساخت جلدها را نیز نمی‌توان همواره با قاطعیت تعیین کرد. زیرا کتاب‌ها توسط افراد جابه‌جا می‌شدند. از سوی دیگر، زبان و خط یک اثر نیز الزاماً نشان‌دهندهٔ محل ساخت آن نیست. زیرا حتی در سدهٔ ۱۳ق، فارسی یا عربی در نقاط دیگری نظیر عثمانی و شمال هند رواج داشت[۳۱].

جنس

به‌طورکلی، هر دفهٔ جلد معمولاً از ۳ بخش روکش بیرونی، روکش داخلی (آستر)، و میان‌جلد ــ که در میان دو بخش دیگر قرار می‌گیرد ــ تشکیل می‌شود. مواد مختلفی مانند چوب، چرم، مقوا و جز آن در ساخت هریک از این قسمت‌ها به‌کار می‌رود:

الف ـ روکش‌ها

۱. چرم: استفاده از چرم در رنگ‌های مختلف، از سده‌های نخستین اسلامی رایج‌ترین مادهٔ جلدسازی بود[۳۲]. چرم‌های مختلفی با توجه به محل ساخت و شیوهٔ تزیینی مورد نظر، استفاده می‌شدند که رایج‌ترینشان چرم گوسفند (تیماج/ میشن)، بز (سختیان)، کپل اسب، استر، الاغ (ساغری) و گاو بود. انواع دیگری از چرم مانند چرم غزال (آهو) نیز به‌صورت محدودتر مورد استفاده قرار می‌گرفت[۳۳]. حتی در جلدِ نسخه‌ای از *دیوان* نوایی متعلق به سدهٔ ۱۰ق/۱۶م (کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، MS. 5470) ظاهراً از پوست کوسه استفاده شده است[۳۴]. در موارد معدودی نیز از برگ‌های نسخه‌های قدیمی اوراق شده که از جنس پوست بود، به‌عنوان جلد کتاب استفاده می‌شد[۳۵].

چرم رایج‌ترین مادهٔ مورد استفاده در روکش داخلی جلد نیز بود. در سده‌های ۸-۱۰ق/۱۴-۱۶م استفاده از آسترهایی از جنس چرم که با قالب و در مواردی با استفاده از روش قلمکاری به نقوش گیاهی و هندسی منقش شده بودند، در کشورهایی مانند مصر، سوریه و سایر کشورهای عربی متداول بود. چرمی که برای این منظور به‌کار می‌رفت، معمولاً نازک‌تر و روشن‌تر از چرم روکش جلدها ــ معمولاً چرم گوسفند ــ بود و با نقوشی ظریف‌تر آرایش می‌شد[۳۶].

ساختن جلدهای چرمی پس از رواج صنعت چاپ، همچنان متداول بود[۳۷]. از سوی دیگر، حتی در جلدهای کاغذی، چوبی یا روغنی نیز در بیشتر موارد عطف جلد از چرم ساخته می‌شد[۳۸].

۲. چوب: از مواد قدیمیِ مورد استفاده در ساخت جلد، چوب است. به‌ویژه، در جلد نسخ قدیمی که از جنس پوست بودند، از چوب استفاده می‌شد. زیرا سفتی و وزن آن باعث می‌شد تا پوست‌ها تاب برندارند[۳۹]. بر روی جلدهای چوبی انواع تزیینات نظیر حکاکی و معرق صورت می‌گرفت[۴۰]. عطف این جلدها نیز چرمی، و یا در نمونه‌های متأخرتر لولادار بود[۴۱].

۳. کاغذ: این ماده از جمله موادی است که به‌صورت‌های گوناگون در ساخت روکش جلدها به‌کار می‌رفت. در این روکش‌ها معمولاً افزون بر عطف، در لبه‌های جلد نیز برای استحکام بخشیدن به جلد، از چرم استفاده می‌شد[۴۲]. از جمله کاغذهای رایج برای این

منظور، کاغذ ابری است که به‌ویژه در سرزمین‌های عثمانی در سدهٔ ۱۱ق از جایگاه خاصی برخوردار بود. استفاده از این کاغذها در سدهٔ ۱۰ق در ایران نیز متداول بوده است، و گمان می‌رود از این طریق به عثمانی راه یافته باشد[۴۳]. افزون بر ابری‌هایی که به شیوهٔ سنتی تهیه می‌شدند، استفاده از ابری‌های کارخانه‌ای نیز در سده‌های بعد معمول شد[۴۴].

در همین دوره در جلدهای ایرانی ساخته شده در ماوراءالنهر، از روکش‌های کاغذی صاف و براقی که بسیار شبیه تیماج است، استفاده می‌شد. این کاغذها که معمولاً به رنگ سبز و در مواردی به رنگ عنابی، زرد، قهوه‌ای و سیاه بودند، نظیر چرم قابلیت ضرب شدن داشتند[۴۵]. افزون بر موارد یاد شده، استفاده از کاغذهای رنگی فرنگی، کاغذهای چاپی و نیز کاغذهای مستعمل و جز آن نیز رواج داشت.

استفاده از کاغذ به تنهایی یا به عنوان زمینهٔ آثار مشبک (چرمی، کاغذی) در داخل جلدها بسیار رایج بود. جلدهای کم‌اهمیت‌تر را با کاغذهایی ساده یا به رنگ زرد آستر می‌کردند. در جلدهای معمولی سدهٔ ۱۰-۱۱ق/۱۶-۱۷م به بعد نیز از کاغذهای رنگی با تزیینات زرافشان و یا ابری، به‌ویژه در جلدهای ترکی، استفاده می‌شد[۴۶]. افزون بر اینها، کاغذهای فرنگیِ نازک و یا کاغذهایی با طرح پارچه یا حاوی تکرار طرح روی جلد نیز در نمونه‌های ماوراءالنهری به‌کار رفته است[۴۷].

۴. پارچه: استفاده از پارچه در روکش جلدها دست‌کم به سدهٔ ۴ق/۱۰م برمی‌گردد. به‌طورکلی، این‌گونه جلدها که عموماً از پارچه‌های ممتاز تهیه می‌شدند، در زمرهٔ جلدهای گرانبهایی بودند که برای اعیان ساخته می‌شدند[۴۸]. پارچه‌های به‌کار رفته بسیار متنوع بوده، و از زربفت تا پارچه‌های کتانی را دربرمی‌گرفت[۴۹]. جلدهای پارچه‌ای نیز نظیر جلدهای کاغذی تمام سطح دفه را نمی‌پوشاندند و معمولاً در لبه‌های آن از چرمی که مانند قاب دور آنرا می‌گرفت (سجاف) استفاده می‌شد. ترکیب چرم و پارچه به صورت مشبک چرم بر آستر پارچه‌ای نیز، به‌ویژه در جلدهای دوران ممالیک از سدهٔ ۸ ق/۱۴م به بعد، متداول بود[۵۰]. در جلدهای پارچه‌ای، در برخی موارد قطعات نقرهٔ نقش‌دار به‌کار می‌رفت، به‌ویژه در ایران نقش شیر و خورشید یا شاهان قاجار، برای تزیین بر روی جلد افزوده می‌شد[۵۱].

آسترهای تمام‌پارچه‌ای نیز دست‌کم از سدهٔ ۴ق/۱۰م شناخته شده بوده و در

نسخه‌های به‌دست آمده از قیروان، و بر میان‌جلدهایی از جنس چوب و یا ورق پوستی دیده شده است[۵۲]. در نمونه جلدهای ماوراءالنهری افزون بر پارچه، ترکیب کاغذ و پارچه نیز به‌کار می‌رفت[۵۳]. چنانچه از پارچه‌های ضخیم نظیر مخمل در جلدها استفاده می‌کردند، معمولاً آستر آنرا از چرم می‌ساختند، اما درصورتی‌که پارچهٔ مورد استفاده نازک‌تر بود، امکان استفاده از آن در داخل کتاب نیز فراهم می‌شد[۵۴].

ب ـ میان‌جلد

بیشتر جلدها در زیر روکش دارای بخش محکمی هستند که میان‌جلد گفته می‌شود. چنانچه جلدی فاقد میان‌جلد باشد، به آن جلد «لایی یا یک‌لا» می‌گویند[۵۵]. رایج‌ترین میان‌جلدها از مقواست. درحالی‌که، در نمونه‌های آغازین ــ پیش از اختراع کاغذ ــ از میان‌جلدهای چوبی استفاده می‌شد. این میان‌جلدها را از چوب‌های یک تکه نمی‌ساختند و چوب‌های مستعمل را برای این منظور به یکدیگر متصل می‌کردند[۵۶]. استفاده از پاپیروس نیز به عنوان میان‌جلد در جلدهای قبطی رواج داشت[۵۷].

بسیاری از میان‌جلدها یا بدنهٔ جلدهای روغنی از به هم چسباندن ورق‌های کاغذ و مخلوط صمغ ساخته می‌شدند. این کاغذها معمولاً اوراق مندرس متعلق به نسخ خطی قدیمی یا اوراق باطله بودند. به همین سبب، برخی از اسناد و اشعارِ مفقود شده در طول تاریخ، از شکافتن این مقواها به‌دست آمده است. صفحاتی از اشعار رودکی از این دست آثار است[۵۸].

جهت حفظ جلدهای گرانبها آنها را معمولاً در داخل لفافه یا قابلق می‌گذاشتند. برای این منظور از پارچه‌هایی ساده و یا تزیین شده، استفاده می‌کردند[۵۹]. در تزیین جعبه‌ها نیز از فلزات گرانبها مانند طلا، نقره و یا افزودنی‌هایی مانند لاکِ لاک‌پشت، عاج، مروارید، صدف و یاقوت و یا میناکاری استفاده می‌شد[۶۰].

ابزارها

بیشترین آگاهی موجود دربارهٔ ابزارهای فن صحافی و جلدسازی مأخوذ از این رسالات است: *عمدةالکتّاب و عدة ذوی‌الالباب*، اثر معز بن بادیس (سدهٔ ۴-۵ ق/۱۰-

۱۱م، قسمت شرقی ممالک بربر، احتمالاً قیروان). *التیسیر فی صناعةالتسفیر*، اثر بکر ابن‌ابراهیم اشبیلی (سدهٔ ۶-۷ق/۱۲-۱۳م، مراکش). اشعار ابن‌ابی‌حمیده (احتمالاً سدهٔ ۹ق/۱۵م، مصر). *صناعة تسفیرالکتب و حلّ‌الذهب*، اثر ابوالعباس احمد بن محمد سفیانی (سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، مراکش) و اشعار یوسف حسین (سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، ایران). در اشعار «شهرآشوب» شاعران مختلف نیز از این ابزارها نام برده شده است[۶۱]. با آنکه شماری از این وسایل دیگر شناخته شده نیستند، اما بسیاری از آنها امروزه همچنان به‌کار می‌روند. برخی از این ابزارها در نگاره‌های دوره‌های مختلف تصویر شده‌اند. مانند نسخهٔ خطی مصور کشمیری از سدهٔ ۱۳ق/۱۹م[۶۲] و حاشیهٔ *مرقع جهانگیر*[۶۳].

ابزارهای کار مجلدان به ۳ گروه تقسیم می‌شوند: ۱. ابزارهای عمومی، ۲. ابزارهای مربوط به صحافی و بستن جزوات، ۳. ابزارهای آماده‌سازی و تزیین چرم[۶۴]. برخی از مهم‌ترین این ابزارها عبارت‌اند از:

۱. سنگِ کار (تخته سنگ): در عربی به آن رخامه یا بَلاطه گویند[۶۵]. این سنگ که از آن به عنوان میز برای برش، تراشیدن چرم و سایر مراحل کار، نظیر درست کردن مقوا استفاده می‌شود، اساس و پایهٔ جلدسازی، و به نقل از اشبیلی[۶۶] مدار این حرفه است. این سنگ جزو دارایی‌های باارزش یک صحاف بوده، به‌طوری‌که، از پدر به پسر به ارث می‌رسید و حتی در صورت ترک دیار، صحاف آنرا با خود می‌برد[۶۷]. سنگ کار رویه‌ای سالم و جنسی مرغوب داشت[۶۸]. یوسف حسین انواع سنگ‌های مناسب را در رسالهٔ خود برمی‌شمارد[۶۹]. گاه کتاب تازه جلد شده، یا دفه‌های ساخته شده برای جلد را، برای جلوگیری از تاب برداشتن در زیر آن قرار می‌دادند[۷۰].

۲. شَفْره: از این ابزار برای بریدن و تراشیدن چرم استفاده می‌شود و آنرا با اسامی دیگری مانند نشگرده، کاردک، راپی (در زبان هندی) و ازمیل (در عربی) نیز می‌خوانند[۷۱]. گاهی شفره به جای ابزارهای دیگر به‌کار می‌رفت[۷۲]. جنس شفره از فولاد یا آهن، نه خیلی نرم و نه خیلی سخت، و وزن آن نیز متناسب با قدرتِ دستِ استفاده‌کننده بود[۷۳]. این ابزار در اندازه‌های مختلف ساخته می‌شد. در مشرق نشگرده‌ای که فاصلهٔ میان دسته و کمان آن یک وجب یا کمتر بود، رواج داشت، و به عقیدهٔ اشبیلی کار کردن با آن سخت‌تر بود. نشگرده مانند نیمهٔ ماه با دسته‌ای گرد بوده که

این دسته را در میان کف دست قرار داده، با ۳ انگشت مانند قلم (خامه) آنرا در دست می‌گرفتند[۷۴].

۳. نقش‌بُر: کاردی است ظریف در ۳ شکل و با کاربردهای متفاوت که برای برش مقوا، مشبک و منبت به‌کار می‌رفت[۷۵].

۴. خط‌کش: شکل و جنس خط‌کش‌ها بر اساس کاربردشان در ترسیم خط و تزیین یا صاف کردن چرم تفاوت داشت، چنانچه خط‌کش بادگیری، که برای صاف کردن و برطرف کردن هوای زیر چرم و کجی آن استفاده می‌شد، بسیار ضخیم و کوتاه، و از چوب بلوط، و خط‌کشی که برای ترسیم و تزیین به‌کار می‌رفت، از چوب آبنوس یا شمشاد بود[۷۶]. از ابزاری به نام «مُملسه» یا چوبک نیز جهت صافکاری و هموارکاری نام برده‌اند[۷۷].

۵. مشته یا کوبه: ابزاری چوبی یا فلزی مانند دستهٔ هاون که برای کوبیدن چرم و مقوا به‌کار می‌رفت[۷۸]. ابن‌بادیس یادآور می‌شود مشته باید از چوب سخت مانند بلوط ساخته شود تا در اثر ضربه، کناره‌های آن آسیب نبیند[۷۹]. نوعی مشته به نام کازن نیز در سریش‌کاری و چسباندن به‌کار می‌رفت[۸۰].

۶. پرگار: پرگارها عمدتاً برای کشیدن نقوش وسط جلد و یا تقسیم‌بندی سطح جلد به‌کار می‌رفت که باید سبک با ساق نازک می‌بوده، و از یک طرف باز و بسته می‌شده است[۸۱]. افزون بر آن از وسایلی مانند مِقسم نیز برای قسمت‌بندی سطح چرم و تعیین مکان دایرهٔ مرکزی طرح استفاده می‌شد[۸۲]. ابن‌ابی‌حمیده نیز از کلیشه‌ای مربع شکل (تربیع) نام می‌برد که با استفاده از آن می‌توان خطوط مربع شکل جهت حفظ تقارن شکل‌ها در هنگام زرکوبی (رشم) ترسیم کرد[۸۳].

انتقال نقش به چرم

ابزارهای مورد استفاده برای این کار شامل دو دسته است: ۱. قلم منفرد، ۲. قالب. از تمامی این ابزارها برای طلاکوبی نیز استفاده می‌شد. برای نگهداری آنها نیز پس از هر بار نقش‌کوبی چنانچه آتش دیده بودند، به آنها موم می‌مالیدند سپس آنها را در آب شیرین قرار می‌دادند.

۱. قلم‌ها

این ابزارها به دو گونه ــ قلم‌های نقوش ساده و منفرد، و قلم‌های نقش‌های پیچیده ــ تقسیم می‌شوند که به‌طور جداگانه و با تکرار برای ایجاد نقش بر روی چرم به کار می‌روند. نقش‌های ساده در اشکال گوناگون وجود داشته، و در متون قدیم به قلم‌هایی با نام لوزه، صدرالباز، خالدی، مدور، صقال، نقطه (به شکل دایرهٔ توپر) و سکون (به شکل دایرهٔ توخالی) اشاره شده است و برخی نیز این ابزار را «مراشم» خوانده‌اند. نقش‌های کامل و پیچیده‌تر مانند گل‌ها یا برگ‌ها، همچون نگین‌هایی بر مس یا برنج کنده شده، و به قلم (میله‌ای آهنی) متصل می‌شدند[۸۴].

۲. قالب‌ها

قالب‌ها (مهرها) نیز شامل دو گروه هستند که نوع ساده‌تر آن عناصر اصلی ترکیب‌بندی مانند ترنج، لچک، کتیبه، حاشیه و نقوش تزیینی داخل آنها را شامل می‌شود. ظاهراً این مهرها نخستین بار در جلدهای دوران ممالیک به‌کار رفته، اما رواج گستردهٔ آن به‌دست ایرانیان صورت گرفته است. در هندی به آن «تاپه» نیز گویند. این مهرها را ترنجه، رکن (لچک) و نواره (حاشیه) می‌نامند[۸۵]. مهرهایی نگارین با نام‌های ورقه، مشعار، طعمته، مضربه، قمحه، ملیمات، سفط، مربعه، عقده و ظهرالقبلق در منابع دیده می‌شود[۸۶].

گروه دوم قالب‌ها، مهرهایی با نقوش بزرگ‌تر و پیچیده‌تر هستند و از سدهٔ ۹ق/۱۵م به بعد به‌کار گرفته شدند. با این مهرها می‌توانستند با یک بار ضرب کردن تمامی نقش یا بخش بزرگی از آنرا به چرم منتقل کنند. جنس این قالب‌ها ــ که ابداع آنرا به ایرانیان نسبت می‌دهند ــ از چرم، و فلزاتی نظیر آهن، برنج و از همه رایج‌تر فولاد بود[۸۷].

قالب‌های چرمی با استناد به مهر ایرانیِ موجود در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، حدود ۱ سانتی‌متر ضخامت داشته، و از ۳ تا ۴ لایهٔ چرم تشکیل می‌شدند. طرح بر روی چرم بریده شده و بر تخته‌ای چوبی نصب می‌شد. این قالب‌ها را سرد، و بر روی چرم مرطوب به‌کار می‌بردند. این ابزار در زمرهٔ قالب‌های گود هستند و نقش اصلی در آنها گود شده است و فشار آن بر روی چرم سبب برجسته شدن نقش می‌شود[۸۸].

نقش این قالب‌ها گاه یک‌تکه بود، و گاه بر اساس واگیرهٔ طرح، به صورت یک دوم یا یک چهارم طرح اصلی تهیه می‌شد و با تکرار آن، کل نقش را به زمینه منتقل می‌کردند. از این قالب‌ها که با یک بار کاربرد نیمی از یک جلد نقش می‌پذیرفت، در کارگاه‌های هرات سدهٔ ۹ق/۱۵م استفاده می‌شد[۸۹]. این درحالی است که زاره اولین مورد استفاده از نیم‌قالب را به عثمانی نسبت داده است[۹۰]. در دورهٔ صفوی استفاده از قالب‌های یک تکه معمولاً با طلاکوبی همراه بود. با وجود رواج این قالب‌ها، در حاشیه‌ها معمولاً از همان ابزار و قلم‌های گذشته استفاده می‌شد و کل جلد را عموماً یک‌پارچه نقش نمی‌زدند[۹۱].

مراحل تهیهٔ جلد

ساخت یک جلد، نیازمند مراحلی گوناگون بود که زمان بسیاری صرف آن می‌شد. اما اطلاعات چندانی دربارهٔ مدت زمان لازم برای ساختن یک جلد در دست نیست. در *فرائد غیاثی* ــ از معدود اسناد در این زمینه ــ آمده است: «حالا در شکنجهٔ مولانا علاءالدین علی مجلِد گرفتار است. می‌گوید یک ماه بر جلد و غلافش کار است»[۹۲]. از سوی دیگر با توجه به تزیینات و تعداد قلمکاری صورت‌گرفته بر روی نسخه‌ای از *جامع‌الاصول* به تاریخ ۸۳۹ق/۱۴۳۵م (دوبلین، کتابخانهٔ چستربیتی، MS. 5282) گفته می‌شود تزیین این جلد که با قلم صورت گرفته، ۲ تا ۵ سال طول کشیده است[۹۳].

ساخت جلد در بیشتر موارد پس از اتمام امور مربوط به کتابت نسخه، و با در دست داشتن اوراق کتاب آغاز می‌شد. بااین‌حال، با استناد به رسالهٔ اشبیلی، در برخی موارد نیز ساخت جلد قبل از اتمام کتاب انجام شده، و یا تکمیل جلد و نقش‌اندازی بر آن سال‌ها پس از تجلید صورت می‌گرفت. ساختن جلد برای کتابی ناتمام ــ درحالی‌که نسخه در دست مجلد نباشد ــ کار دشواری بوده است و به آن «ظاهر» می‌گفتند. برای این منظور مجلد باید تعداد جزوات و قطع آنها را می‌دانست و جزوه‌هایی از یک کتاب دیگر را به همان اندازه و قطع فراهم می‌کرد، تا بتواند جلد را بر اساس آن تهیه کند[۹۴]. در سندی بازمانده از سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، به سفارشِ جلدی برای یک نسخهٔ *قرآن* اشاره شده تا جلد در مکانی دیگر تهیه، و برای شیرازه‌بندی آورده شود[۹۵].

۱. آماده کردن دفه‌ها: طریقهٔ ساخت دفه‌های مقوایی به‌طور کامل توسط سفیانی و

یوسف حسین بیان شده است. بر این اساس، ابتدا بر دو برگ کاغذ سریش مالیده، و برگ‌ها را دوتا دوتا، بدون اینکه میانشان حباب هوا قرار بگیرد، یا چین بیفتد، به هم می‌چسباندند. با درنظر گرفتن ضخامت کتاب تعدادی از این دو برگی‌ها را به هم می‌چسباندند و مهره می‌زدند. برای آهار آن از صمغ و ماشِ پوست‌کنده استفاده می‌شد. چنانچه انجام مراحل تکمیلی مانند منبت کردن مورد نظر بود، آهارمالی پس از آن انجام می‌گرفت[۹۶]. در مواردی جهت پایین آوردن هزینه و زمان، به جای چسباندن لایه‌های کاغذ به یکدیگر، از مقوای یک تکهٔ محکم استفاده می‌کردند. بااین‌حال، این میان‌جلدها مرغوب نبوده و نفوذ تدریجی رطوبت در آنها، به‌ویژه در آثار روغنی، سبب از بین رفتن جلد می‌شد[۹۷]. در مواردی از کاغذهای باطله یا تکه‌های پارچه، خمیرِ مقوا می‌ساختند[۹۸].

هنگام آماده‌سازی دفهٔ جلدهای روغنی، باید در نظر داشت که به‌جز نمونه‌های اولیه که به‌طورکلی بر روی چرم انجام می‌شد، در سایر نمونه‌ها از عطف چرمی استفاده می‌کردند. برای این منظور باید لبه‌های چرم عطف را نازک می‌کردند و آنرا لای مقوای هریک از دفه‌ها قرار می‌دادند. درصورتی‌که ضخامت کتاب مشخص نبود، از دو تکه چرم مجزا برای ساختن عطف استفاده می‌شد. این دو تکه سپس تراشیده شده، به هم متصل می‌شدند[۹۹].

پس از آماده‌سازی مقوای جلد و پیش از کشیدن چرم بر روی دفه‌ها، کارهای تکمیلی مختلفی بر روی آنها صورت می‌گرفت. از رایج‌ترین این موارد، آماده کردن بوم برای برجسته‌سازی نقش از طریق افزودن لایه‌های مقوا در نقاط مورد نظر، و یا گود کردن دفه‌ها بود (جهت برجسته‌سازی در جلدهای چرمی نک: بخش فنون، منبت) از بوم در برجسته‌سازی آثار روغنی نیز استفاده می‌شد، چنانچه بنجامین[۱۰۰] در سفرنامهٔ خود متذکر می‌شود که در جلدهای روغنی ایران گاهی نقش را چنان برجسته می‌ساختند که کمی یا زیادیِ نور باعث می‌شد برجستگی آن کم یا زیاد دیده شود.

پس از آماده شدن مقوای جلد، در جلدهای روغنی، زمینهٔ آنرا بوم‌سازی می‌کردند تا برای نقاشی آماده شود. برای این منظور، مخلوطی از گچ و سریش یا سریشم را بر روی مقوای جلد، یا بر روی چرمی که بر این مقوا کشیده شده بود، می‌مالیدند و صیقل می‌دادند. پس از آن، از لایه‌های متعدد از مخلوط سفیداب، سریشم و صمغ عربی یا

کتیرا جهت سفید کردن بوم استفاده می‌کردند. برای آنکه بومِ کار به رنگ مشکی درآید، مقداری دوده به آن مواد می‌افزودند. در موارد دیگر نیز رنگ مورد نظر را می‌ساختند و روی بوم سفید که از پیش آماده شده بود، می‌کشیدند. در آخر مقداری روغن کمان (مخلوط پخته شدهٔ یک واحد سندروس و دو واحد روغن بَزرک) روی این بتونه (بطانه) می‌زدند، تا منافذ آن بسته شود. گاه نیز کاغذی سفید یا ورقهٔ طلا بر روی بتونه می‌چسباندند و روی آن نقاشی می‌کردند[۱۰۱]. در مواردی از چسباندن آثار از پیش نقاشی شده یا ابری، مانند آثار ابوطالب مدرس همدانی بر روی بوم آثار روغنی، به عنوان تزیین آنها استفاده می‌شد[۱۰۲].

از دیگر کارهایی که بر روی جلدهای روغنی صورت می‌گرفت، ساخت بوم‌هایی نظیر مَرغَش و زرک بود. برای آماده‌سازی چنین بوم‌هایی، پس از آنکه روغن کمان کمی خشک می‌شد، موادی همچون مرغش، دلربا، طلا یا زرک را با الک بر روی بوم می‌ریختند تا جذب روغن کمان شود. پس از خشک شدن و سمباده زدن، مجدداً روغن کمان می‌زدند. برای از بین بردن چربی روغن کمان و آماده کردن بوم برای نقاشی، لایه‌ای از سریشم رقیق بر روی آن می‌زدند[۱۰۳].

۲. تراشیدن، اندازه‌گیری و آماده کردن چرم: چرم با توجه به مرغوبیت آن از نظر بافت، رنگ و مقاومت انتخاب می‌شد. حتی گفته شده است که برخی جلدسازان به این نکته توجه داشتند که بر پوست حیوان زنده خراشیدگی وجود نداشته باشد، چرا که خراش از بین نمی‌رفت و خطی سفید برجا می‌ماند. دباغی و شستشو نیز از عوامل تأثیرگذار بر کیفیت چرم هستند. در این مرحله روغن چرم را از آن خارج می‌کردند تا چرم نرم شود. در نهایت چرم را با آب شیرین و به دور از آهن شستشو می‌دادند. زیرا آهن سبب سیاه شدن چرم می‌شد[۱۰۴].

چنانچه پس از شستشو، آب روی چرم، بریده بریده شود، به معنای زیاد بودن روغنِ آن است. برخی جهت گرفتن روغن چرم و یا نرم کردن آن بلوط مازو را پیشنهاد کرده‌اند. در این مرحله، در صورت نیاز چرم را رنگ، و سپس عملیات ساخت جلد آغاز می‌شد[۱۰۵]. برای رنگ کردن چرم مواد مختلفی نظیر بَقّم برای رنگ قرمز، نوک میخ زنگ نزده به همراه سرکه و پوست انار برای رنگ مشکی، و زعفران برای رنگ زرد به‌کار می‌رفت[۱۰۶].

افزون بر آنکه هر منطقه‌ای به رنگی خاص از چرم شهرت داشت، سلیقهٔ باب روز نیز در استفاده از این چرم‌ها بی‌تأثیر نبود. چنانچه در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م دباغان استانبولی به ساختن چرم‌هایی به رنگ آبی، قرمز، زرد و سبز سیر دسترسی داشتند. در سدهٔ ۱۲ق/ ۱۸م نیز توقات به داشتن چرم آبی، دیاربکر و بغداد به داشتن چرم قرمز، موصل به زرد، و اورفه به داشتن چرم مشکی شهرت داشتند[۱۰۷]. دربارهٔ رنگارنگی جلدهای چرمی نقل شده است که شخصی به‌نام موفق‌الدین ابوطاهر کتابخانه‌ای در ساوه داشت که جلدهای هر طبقه از آن کتابخانه یکسان و به رنگ‌های سرخ، برخی زرد، سبز و سیاه بودند[۱۰۸].

برش چرم معمولاً پس از آماده شدن جزوه‌ها و ته‌بندی آنها (از مراحل صحافی) به اندازهٔ قطع کتاب مورد نظر صورت می‌گرفت و در عربی به آن رقعه می‌گفتند. ابتدا چرم را مرطوب می‌کردند و مقوای جلد را بر آن گذارده، علامت می‌گذاشتند. آنگاه با فاصلهٔ دو انگشت از این علامت، چرم را برش می‌زدند. چرمی که برای جلد کردن بریده می‌شد، می‌توانست به‌صورت یک تکه یا دو تکه باشد که در عطف به هم متصل می‌شدند[۱۰۹]. سپس چرم خشک را بر روی تخته سنگ صحافی پهن می‌کردند و با شفره (نشگرده) قسمت‌های ضخیم آنرا می‌تراشیدند و نازک می‌کردند. این کار را از کناره‌ها شروع می‌کردند تا سرخی چرم بیرون بزند و سپس قسمت‌های میانی را تا حدی که هموار شود، نه کلفت و نه نازک، می‌تراشیدند. نکته‌ای که باید درنظرگرفت آن است که این تراش باید در راستای پوست اصلی باشد، نه در راستای تکه چرم جدا شده[۱۱۰].

۳. چسباندن چرم: چرم را مرطوب بر روی دفه‌ها می‌کشیدند[۱۱۱] و برای چسباندن آن از چسب‌های گیاهی استفاده می‌کردند[۱۱۲]. چرم را نباید یک‌باره بر دفه‌ها کشید. بلکه ابتدا چرم را بر دفهٔ اول می‌کشیدند و ضرب می‌زدند، سپس به ترتیب این مراحل را بر دفهٔ دوم، عطف لولادار (مرجع اصغر) و در نهایت سرطبله (مرجع اکبر) انجام می‌دادند. این چرم را پس از کشیدن بر روی دفه‌ها به سمت بالا و راست صاف می‌کردند[۱۱۳]. ابن‌ابی‌حمیده آورده است که کشیدن چرم بر کتاب از ته کتاب شروع می‌شود و پس از پشت و رو در عطف پایان می‌یابد[۱۱۴]. پس از پوشاندن چرم بر روی دفه‌ها آنرا در گیره می‌گذاشتند تا خشک شود. سپس کناره‌های چرم آستر را نیز نازک

می‌کردند و آنرا در همهٔ قسمت‌ها به‌جز در نزدیکی عطف می‌چسباندند. مقداری از چرم را نیز به‌عنوان مغزی بر روی لبه‌های خارجی جلد در نظر می‌گرفتند[۱۱۵].

۴. انتقال طرح: برای نقش‌پذیری چرم، پیش از آغاز کار روغن‌هایی مانند روغن گردو، روغن زیتون، روغن خبازی، بقم، موم و درصورتی‌که از جلد کتاب و صحافی آن مدتی گذشته و نقش نخورده باشد، آبی که در آن شَحْمُ‌المرج (تلخه یا گندم دیوانه) خیسانده شده بود، می‌مالیدند. این چرم پس از خشک شدن آمادهٔ نقش‌پذیری می‌شد[۱۱۶].

برای انتقال طرح اصلی و تعیین حدود آن، به‌ویژه در جلدهای عربی، از پرگار، خط‌کش و قالبی مربع شکل استفاده می‌کردند[۱۱۷]. کاتبی که نام او قید نشده نیز در ادامهٔ رسالهٔ سفیانی در باب ترنج‌اندازی بر چرم آورده است که ابتدا باید کاغذی را مرطوب کرد و قالب را بر آن نهاد تا نقش بر آن بیفتد. سپس نقش را با مرکب کشیده، و آنرا بر چرم باید گذاشت تا نقش منتقل شود[۱۱۸]. در آثار روغنی نیز طرح سوزنی‌شده را گرده می‌کردند[۱۱۹]. پس از انتقال طرح، اجرای نقش با استفاده از فنون مختلف امکان‌پذیر بود[۱۲۰].

فنون جلدسازی

۱. قلمکاری: این شیوه از نخستین فنونی است که در آرایش چرم، دست‌کم از سده‌های ۴-۵ م در نمونه‌های قبطی به‌کار رفته، و در اوایل دورهٔ اسلامی به نهایت تکامل رسیده است و در نخستین جلدهای باقی ماندهٔ اسلامی ــ از جمله ۱۷۹ تکه‌ای که از مسجد جامع قیروان به‌دست آمده است ــ به چشم می‌خورد[۱۲۱]. طلاکوبیِ همراه با قلمکاری متأخرتر از قلمکاری ساده است و قرآنی مراکشی متعلق به ۶۵۴ ق/۱۲۵۶م (لندن، کتابخانهٔ بریتانیایی، Or. Ms. 13192) را نخستین نمونهٔ به‌دست آمده از این شیوه می‌دانند. به گمان، دست‌کم از ۲۰۰ سال پیش از این تاریخ، نوع ساده‌تری از آن رواج داشته است[۱۲۲].

برای قلمکاری، ابتدا چرم را کمی مرطوب کرده و با کوبیدن و فشردن قلمی که به میزان مورد نیاز حرارت دیده باشد ــ کمتر از حرارت مورد نیاز برای طلاکوبی ــ نقش را به چرم منتقل می‌کردند. در این روش از قلم‌های تزیینی استفاده می‌شد. میزان فشار ابزار بر چرم به‌طور مستقیم بر نتیجهٔ کار تأثیر می‌گذاشت. بااین‌حال، برجستگیِ نقش

حاصل از این روش زیاد نبود[۱۲۳].

۲. ضربی: این فن را می‌توان تکامل روش قلمکاری دانست که در آن به جای قلم و نقوش تزیینی کوچک، از مهرها و قالب‌های بزرگ‌تر استفاده می‌شد[۱۲۴]. یکی از قطعات به‌دست آمده از تورفان (سدهٔ ۲-۳ق/۸-۹م) را نخستین جلد ساخته شده به شیوهٔ ضربی می‌دانند[۱۲۵].

نخستین جلدهای ضربی طلاکوب در سدهٔ ۷ق/۱۳م در مراکش ساخته شد و در سدهٔ ۸-۹ق/۱۴-۱۵م در سرزمین‌های ممالیک و ایران رواج یافت[۱۲۶]. در ایران، نخستین نمونه‌های برجا مانده از به‌کارگیری مهر در جلد دیوان سلطان احمد جلایر (۸۰۵ ق/ ۱۴۰۲م) (واشنگتن، گالری هنری فریه) و نسخه‌ای متعلق به اسکندر سلطان (۸۱۰ ق/ ۱۴۰۷م) (استانبول، موزهٔ آثار ترک و اسلامی، H796) است[۱۲۷].

در روش ضربی نقش را با استفاده از مهرها یا قالب، مستقیم بر روی جلد ضرب می‌کردند، یا در موارد معدود ــ از سدهٔ ۱۰ق/۱۶م به بعد ــ بر قطعه‌ای جداگانه ضرب کرده، و در محل در نظر گرفته شده، نصب می‌کردند[۱۲۸]. مهرها غالباً به شکل ترنج، لچک یا عناصر دیگر طرح بودند که جداگانه بر روی جلد به‌کار می‌رفتند. قالب‌های یک‌تکه که تمامی سطح جلد را یک‌باره دربرمی‌گرفتند، نیز عمدتاً در ترسیم مناظر کاربرد داشتند. در طرح‌های متقارن، در بیشتر موارد طرح را از محل واگیرهٔ آن به صورت قالب درآورده، و بسته به محورهای تقارن طرح، به دفعات برروی جلد ضرب می‌کردند. در این روش، معمولاً خطوطی در میان نقش باقی می‌ماند که نشان‌دهندهٔ محل واگیرهٔ طرح است[۱۲۹].

چرم را برای ضرب کردن مرطوب می‌کردند. در برخی موارد، قالب را به ماده‌ای رنگی یا موم آغشته می‌نمودند که سبب می‌شد زمینهٔ اثر کمی تیره‌تر یا درخشان‌تر شود. جهت انتقال نقش، آنرا بر قالب کوبیده، یا برای چندین روز زیر جسم سنگینی قرار می‌دادند[۱۳۰]. چنانچه ضرب با قالب داغ انجام می‌گرفت، به گفتهٔ اشبیلی، برای آنکه بدانند قالب به اندازهٔ کافی داغ شده است یا خیر، پس از داغ کردن آنرا می‌بوییدند. درصورتی‌که «نیروی آتش» (دمای آن) احساس می‌شد، برای تعدیل دمای قالب آنرا در آب شیرین فرو می‌بردند[۱۳۱]. با روش ضرب کردن در جلد عمقی نزدیک به ۰/۵ تا ۱

میلی‌متر به دست می‌آمد که در موارد نادر به ۲ میلی‌متر نیز می‌رسید[۱۳۲].

۳. طلاکاری: افزودن طلا به جلدها یا به‌وسیلهٔ قلم مو و آب طلا، یا با ضرب کردن ورقهٔ طلا بر روی جلد با استفاده از ابزار داغ، صورت می‌گرفت. طلای مورد استفاده در تزیین چرم جلدها دارای آلیاژ مخصوصی بود. چنانچه به نقل از دروش، وجود جیوه در طلای به‌کار رفته بر برخی جلدها به اثبات رسیده است. در طلاکاری با آب طلا از بست‌های حیوانی نظیر سریشم ماهی استفاده می‌شد. مقدار سریشم باید به میزانی بود که پس از خشک شدن و صیقل دادن، به دست نچسبد. در غیر این صورت سریشم آن کم بوده، و اگر کدر می‌شد یعنی اینکه سریشم آن زیاد بوده، و جذب چرم نشده است. در نهایت پس از خشک شدن طلا آنرا مهره می‌کشیدند[۱۳۳].

طلاکاری با آب طلا، بر خلاف طلاکوبی با قالب، بر روی چرم خشک انجام می‌شد[۱۳۴]. هنگام استفاده از آب طلا چرم نمی‌بایست چرب باشد، زیرا چرم سریشم را جذب نمی‌کرد و طلا بر آن نمی‌نشست. به گفتهٔ سفیانی تنها سریشم شامی بر چرم چرب هم می‌نشست. درصورتی‌که چرم چرب بود، می‌بایست آنرا می‌شستند، و برای به‌دست آوردن جلای اولیه، صیقل می‌دادند[۱۳۵]. صیقل دادن و پرداخت چرم به هنگام طلاکاری، یکی از شرایط ضروری است[۱۳۶].

در روش طلاکوبی با ابزار، از آتش برای گرم کردن ابزار زرکوبی، و از موم به منظور خنک کردن آن استفاده می‌شد. از تکه‌ای پارچه نیز برای پاک کردن گرد و غبار روی چرم، پیش از به‌کار بردن این ابزار، و نیز پس از آن برای پاک کردن زائده‌های به‌جا مانده استفاده می‌کردند[۱۳۷]. در نمونه‌های ضربیِ طلاکوب، پیش از ضرب کردن نقش، چرم را مرطوب کرده، سپس در نقاط تعیین شده، سفیدهٔ تخم‌مرغ، و بر بالای آن کمی پیه گاو یا گوسفند و یا روغن می‌مالیدند و بر آن ورق طلا می‌پوشاندند[۱۳۸].

۴. مشبک (نقش‌بری): مشبک یا نقش‌بری در جلدسازی، فنی است که به بریدن قطعات و در آوردن فضای منفی نقوش از داخل چرم ــ در نمونه‌های متأخرتر، کاغذ ــ و قراردادن آن بر زمینه‌ای از جنس چرم، کاغذ یا پارچهٔ رنگی اطلاق می‌شود[۱۳۹]. نخستین نمونهٔ جلدهای برجا مانده به این شیوه قطعات به‌دست آمده از تورفان، متعلق به سدهٔ ۲ یا ۳ق/۸ یا ۹م هستند[۱۴۰]. با توجه به شباهتی که میان این آثار و آثار قبطی وجود

دارد، می‌توان گفت: احتمالاً این روش در مصر نیز شناخته شده بوده است[۱۴۱]. بااین‌حال، پیش از به‌کارگیری این شیوه در تزیین جلد، از دوربُری نقوش چرمی و دوختن یا چسباندن قطعات به زمینهٔ چرمی دیگر در تزیین سایر اشیاء ــ برای نمونه زین اسب، لباس و نظایر آن ــ استفاده می‌شد. از جملهٔ این آثار می‌توان به برخی اشیاء به‌دست‌آمده از گورهای پازیریک یا برخی مقبره‌های مصری اشاره کرد[۱۴۲].

نقطهٔ آغاز رواج فن مشبک را ــ که شاخصهٔ جلدهای اعلای سدهٔ ۹ و ۱۰ق/۱۵ و ۱۶م به شمار می‌رود ــ پس از نمونه‌های مانوی، باید در یک نمونه جلد مربوط به نسخه‌ای از سدهٔ ۸ق/۱۴م دوران ممالیک جستجو کرد. البته گفتنی است، احتمال داده شده است که این جلد در سدهٔ بعد تعویض شده باشد. مشبک به سبب ظرافت ساخت بیشتر در لوح درونی جلد کتاب به کار برده می‌شد. اما هم در نمونهٔ سدهٔ ۸ق در قاهره، و هم در نمونه‌های متأخرتر ایرانی، از این روش در تزیین روی جلد نیز بهره گرفته‌اند. به‌ویژه، در سرزمین‌های ممالیک در ابتدا از این فن تنها بر روی جلد و بر آسترهای پارچه‌ای استفاده می‌کردند و از اواخر سدهٔ ۹ق/۱۵م به بعد مشبک را در درون جلدها نیز به‌کار بردند[۱۴۳].

فن مشبک در جلدهای جلایریان نیز رواج داشت و در پی آن در دربار تیموریان در درون جلد به نقطهٔ اوج خود رسید و کاربرد وسیع یافت. جلدهای عثمانی دههٔ ۸۶۵-۸۷۵ق/۱۴۶۰-۱۴۷۰م را نیز در این پیشرفت سهیم می‌دانند[۱۴۴]. جلدسازان دوره‌های جلایریان، تیموریان و عثمانی‌ها از این فن بیشتر در داخل جلدها استفاده می‌کردند و فضای میان مشبک‌ها را برای تشدید تأثیربخشی آن، چند رنگ می‌کردند. آستر جلد *دیوان* سلطان احمد جلایر به عنوان آغازی بر این سنت شناخته می‌شود.

از نیمهٔ دوم سدهٔ ۹ق/۱۵م، در دوران حکومت سلطان قایتبای (۸۷۲-۹۰۱ق/۱۴۶۷-۱۴۹۶م)، این فن همراه با یک‌سری تحولات، دیگربار در جلدهای ممالیک به‌کار گرفته شد. از این زمان به بعد، از آسترهای کاغذی به جای پارچه‌ای استفاده شد. آسترهای کاغذی به نسبت پارچه‌ای، محکم‌تر و با ثبات‌تر بودند و ایجاد تنوع رنگی در آنها آسان‌تر بود[۱۴۵].

این روش در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م نیز رواج داشت. اما در بیشتر موارد از مشبک کاغذی

به جای مشبک چرمی استفاده می‌شد که هم ارزان‌تر و هم آسان‌تر بود. بااین‌حال، در لوح‌های بیرونی، همچنان استفاده از مشبک چرم بر روی آستر کاغذی رایج‌تر از مشبک کاغذی باقی ماند[۱۴۶]. مجلدان ایرانی در رشد و استفاده از این شیوه جایگاه ویژه‌ای داشتند. در *مناقب هنروران* آمده است که مهارت جلدسازان ایرانی در «تزیین مقطعات» جای حرف ندارد[۱۴۷]. در *مجالس‌النفایس* نیز دربارهٔ مولانا فغانی آمده است: «در نقش‌بُری نظیر ندارد»[۱۴۸].

برای نقش‌بری، چرم را می‌پختند تا حالت خشک و استخوانی به خود بگیرد و بتوان آنرا بر اساس نقش دوربری کرد[۱۴۹]. صنعتگران برای برش دادن چرم و مشبک‌کاری از نقش‌بُر خاص استفاده می‌کردند[۱۵۰]. در مواردی چرم مورد نظر را پیش از نقش‌بری، با قالب ضرب می‌کردند و پس از آن اقدام به بریدن قطعات می‌نمودند. از جمله مواردی که در این خصوص می‌توان برشمرد، نسخه‌ای از *مثنوی* مولوی به تاریخ ۸۴۹ ق/۱۴۴۵م (استانبول، موزهٔ آثار ترک و اسلامی، MS. 1906) است که از مهر یا قالبی با نقش یک جفت سیمرغ در جلد پشتی کتاب استفاده شده است. همین طرح در هر دو لوح درونی کتاب نیز به‌صورت مشبک به‌کار رفته است. این امر می‌تواند نشان دهندهٔ استفاده از یک مهر در هر دو مرحلهٔ کار باشد[۱۵۱]. نمونه‌های معدودی از جلدهای روغنی مشبک نیز باقی مانده‌اند[۱۵۲].

۵. منبت: گونه‌ای پیچیده‌تر از فن ضربی که امکان برجسته‌تر کردن طرح را به میزانی چشمگیر فراهم می‌کند. ابداع این فن را ــ که در بسیاری موارد به اشتباه با مشبک یکی دانسته شده است ــ به سدهٔ ۹ق/۱۵م نسبت می‌دهند[۱۵۳].

در پی معرفی دیباچهٔ دوست‌محمد در ۱۹۳۱م در لندن و انتشار آن در ۱۹۳۳م در کتاب «نقاشی ایرانی»، نوشتهٔ بینین و دیگران[۱۵۴]، با استناد به متن این دیباچه، استاد قوام‌الدین مجلد تبریزی که به دستور بایسنقر میرزا از تبریز به هرات آورده شده بود، به عنوان مخترع منبت در جلد شناخته شد. پس از آن با توجه به ترجمه‌هایی که از متن فارسی این دیباچه به انگلیسی صورت گرفت، این واژه را با معادل‌هایی نظیر filigree و cut pattern work که برای فن مشبک ــ برای نمونه در جلدهای تورفان ــ به‌کار می‌رفت، یکی دانستند[۱۵۵]. اما از همان زمان که آقاوغلو این دیباچه را برای نخستین

بار معرفی کرده بود، اذعان داشت که این فن پیش از این زمان توسط هنرمندان قبطی در مصر به‌کار رفته، و انتساب اختراع این فن به قوام‌الدین به لحاظ تاریخی اشتباه است و گمان می‌رود این فن خیلی پیش از سدهٔ ۹ق/۱۵م به ایران معرفی شده باشد[۱۵۶]. بااین‌حال، پس از این تاریخ محققان دیگر نیز از همین واژه‌ها و یا معادل‌های دیگر آن استفاده کردند و عمدتاً منبت را به جای آنچه مشبک یا نقش‌بری می‌توان نامید، به‌کار بردند و ابداع آنرا به قوام‌الدین منسوب کردند[۱۵۷].

این اختلاط در میان محققان ایرانی به مراتب پیچیده‌تر شد و علاوه بر دو واژهٔ مذکور، دو واژهٔ سوخت و معرق را نیز دربرگرفت. این امر تا جایی پیش رفت که در مواردی هر ۴ فن منبت، معرق، مشبک و سوخت با هم یکی دانسته شدند[۱۵۸]. محققانی نظیر اوتا، ریبی و تانیندی نیز بر این باور هستند که این آشفتگی به دلیل ترجمهٔ نادرست واژهٔ منبت به انگلیسی به‌وجود آمده است. به نقل از ریبی و تانیندی، از آنجا که منبت در فارسی به چیزی که برجسته شده باشد، اطلاق می‌شود، محتمل است که قوام‌الدین مبدعِ استفاده از مهر و فن قالب زنی برجسته باشد[۱۵۹]. اوتا نیز معتقد است که احتمالاً منظور از منبت‌کاری، نوعی فن ضربی همراه با «برجسته‌سازی بوم[(1)]» است که برای اولین بار بر روی *دیوان* سلطان احمد جلایر انجام شده است[۱۶۰].

تفکیک میان دو واژهٔ منبت و مشبک را ــ که نشان دهندهٔ تفاوت روش آنهاست ــ می‌توان حداقل در دو متن، رسالهٔ یوسف حسین و *گنجینهٔ شیخ صفی* مشاهده کرد. یوسف حسین منبت را برجسته‌سازی بوم جلد با کمک نقر مقوای آن ذکر کرده است. همین برجسته‌سازی با افزودن لایه‌هایی به مقوای بوم نیز امکان‌پذیر بود. در این روش ابتدا، پیش از کشیدن چرم بر میان‌جلد و ضرب آن، اقداماتی تکمیلی بر روی میان‌جلد، با گود کردن یا برجسته‌سازی نقوش اصلی مانند لچک، ترنج و کتیبه‌ها، صورت می‌گیرد. این امر به دو روش «کاستن» یا «افزودن» لایه‌های مقوای میان‌جلد امکان‌پذیر است. برای این منظور در روش اول، با استناد به رسالهٔ یوسف حسین، ابتدا قالبِ طرح مورد نظر را در محل تعیین شده، بر روی مقوای دفه‌ها، عطف و سرطبله گذارده، و طرح محیطی

(1). Pressure molding

آنرا مشخص می‌کردند. سپس با نقش‌بر مخصوص، مقوای میان‌جلد را در محل طرح‌ها گود ساخته (می‌کاوند)، پرداخت می‌کردند، به‌نحوی که درون طرح‌ها مجدداً صاف و هموار می‌شد. میزان فرورفتن طرح به میزان یک چهارم از ضخامت خود مقوا بود. پس از این مرحله در فضای فرورفته، آهار یا چسب زیادی مالیده، و چرم مرطوب را بر روی میان جلد می‌کشیدند، به‌گونه‌ای‌که چرم در محل گود شده، کمی آزاد بوده، خیلی کشیده نشود. پس از مهره‌کشی و هموارکردن سایر نقاط جلد، قالب‌های مذکور را که دقیقاً به اندازهٔ فضاهای گود شده بود، به ترتیب در مکان‌های مورد نظر قرار داده، با کوبیدن آن، نقش را بر روی کتاب ضرب می‌کردند[۱۶۱].

سفیانی نیز در رسالهٔ خود آورده است که در روش شرقی پس از ساخت دفه‌ها، جای ترنج‌ها را مشخص، و آنرا با ابزار گود می‌کردند، سپس چرم را بر آن می‌چسباندند و مهر ترنج را در آن گودی قرار می‌دادند و ضرب می‌کردند[۱۶۲]. روش دیگر نیز در اصول مانند روش یاد شده بوده، با این تفاوت که برجسته یا گودسازی نقوش در این جلدها با افزودن لایه‌های مقوا به مقوای میان جلد صورت می‌گرفت. به بیان دیگر، هنرمندِ جلدساز طرح محیطی قالب یا قالب‌های مورد نظر را در مقوایی دیگر مشخص می‌کرده، سپس دور طرح را از مقوا می‌بریده، و بخش باقی ماندهٔ آن (فضای منفی دور نقش) را بر روی بومِ جلدِ مورد نظر می‌چسبانده است تا بدین طریق محل قرارگرفتن قالب‌ها گود شود. پس از آماده‌سازی دفه‌ها، سایر مراحل کار نظیر روش نخست بود[۱۶۳]. مزیت این روش نسبت به ضربی ساده در آن است که امکان برجسته‌سازی بیشتر نقش را فراهم می‌سازد و علاوه بر آن مقاومت نقش بیشتر بوده و در اثر سایش با دست کمتر فرسوده می‌شد[۱۶۴].

در فهرست *گنجینهٔ شیخ صفی* نیز دیده می‌شود که واژه‌های منبت و مشبک به صورت جداگانه به‌کار رفته‌اند که این امر می‌تواند نشان دهندهٔ تفکیک در دو شیوهٔ یادشده باشد. با انطباق توصیف چندین نمونه از جلدهایی که در این فهرست ذکر شده‌اند و اصل کتاب‌ها که در کتابخانه‌ها و موزه‌های مختلف نگهداری می‌شوند، می‌توان به تفاوت این واژه‌ها بیشتر پی برد. از جمله نمونه‌های قابل انطباق، جلد نسخهٔ *تیمورنامه* به خط محمود بن اسحاق شهابی سیاوشانی است که در کتابخانهٔ ملی روسیه نگهداری می‌شود

(سن‌پترزبورگ، کتابخانهٔ ملی روسیه، Dorn 446).

در *گنجینهٔ شیخ صفی* در توصیف این کتاب آمده است: «جلد مقوای تیماجی، متن حاشیه منبت مشبک، اندرون تمام ترنج‌دار مشبک مشهور به هاتفی لفافه‌دار»[۱۶۵]. با توجه به آسیب وارد شده به گوشهٔ پایینی جلد می‌توان برجسته‌سازی بوم و زیرساخت آنرا تا حدودی مشاهده کرد. با وجود این، از آنجا که در بسیاری موارد این واژه‌ها بدون دقت کافی در متون به‌کار برده می‌شدند، می‌توان گفت: چنانچه حتی در دیباچهٔ دوست‌محمد منظور از منبت همان فن مشبک باشد، در انتساب آن به قوام‌الدین یا اشتباه تاریخی صورت گرفته است[۱۶۶]، یا او را صرفاً باید احیاءکنندهٔ این فن خواند[۱۶۷].

۶. معرق: این فن نیز در بیشتر موارد با مشبک یکی دانسته شده است. با وجود شباهت‌هایی که بین این روش و مشبک وجود دارد و گاه حتی در متون ممکن است یکی به جای دیگری به کار برده شده باشند، لیکن باید میان آنها تفاوت قائل شد. در این روش، همانند معرق کاشی، هنرمند قطعات چرم در رنگ‌های مختلف را، بر اساسِ نقش بریده، و در کنار یکدیگر جاسازی می‌کند[۱۶۸]. همایی در توصیف آقا محمدتقی صحاف اصفهانی آورده است: از جمله روش‌هایی که او به‌کار می‌برد «معرق‌سازی با پوست بود که ظریف‌تر از کاشی، معرق می‌ساخت»، و در توضیح آن می‌افزاید که او با استفاده از خرده‌ریزه‌های پوست‌های مختلف، نقوشی نظیر گل و بوته می‌ساخت[۱۶۹]. به‌طور کلی، تفاوت معرق با مشبک را می‌توان در پرکردن فضای خالی میان نقوش دوربری شده با قطعاتی از چرم‌هایی به رنگ دیگر دانست. افزون بر آن، در حالت ساده‌تر، برش ترنج و لچک‌ها از چرم یا کاغذی به رنگی غیر از روکش جلد، و جاسازی آنها در جلد نیز متداول بوده است[۱۷۰].

واژهٔ معرق حداقل از سدهٔ ۱۱ق/۱۷م در «عرض» برخی نسخ خطی ایرانی آمده است[۱۷۱]. ولی به دلیل در دسترس نبودن این نسخ و یا تعویض جلدهای آنها در طول زمان، امکان تطبیق توصیف این عرض‌ها با خود جلدها میسر نیست. از نمونه‌های متعلق به سرزمین‌های اسلامی که به این روش ساخته شده باشند، تنها یک نمونه شناخته شده که تصویر آن در یک کاتالوگ حراج اشیاء هنری در فرانسه (۱۹۹۷م) به چاپ رسید است. جلد این کتاب متعلق به یک کتاب دعا در سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، در ایران یا عثمانی

است که با توجه به نقش جلد و نیز صفحهٔ فارسی داخل کتاب، احتمال ایرانی بودن آن بیشتر است. حداقل از یک سده پیش از تاریخ مذکور، نمونه‌هایی به این روش از هنر جلدسازی اروپایی، به‌ویژه جلدهای معروف «مایولی ـ گرولیه» در فرانسه باقی مانده است.

جلدهای مایولی، شیوه‌ای در جلدسازی بود که توسط صنعتگران پاریسی برای کلکسیونر کتاب، توماس مایو، منشی کاترین مدیچی، همسر هنری دوم صورت گرفته است. در بسیاری از این آثار که متعلق به سال‌های ۱۵۵۰-۱۵۶۵م هستند، از معرق‌های رنگی بر زمینهٔ طلاکاری، استفاده شده است و تأثیرپذیری قوی از سبک ونیزی را نشان می‌دهند[۱۷۲]. نیز کتاب‌هایی که برای ژان گرولیهٔ فرانسوی (۱۴۷۹-۱۵۶۵م) تهیه شده‌اند. این کتاب‌ها در مراکش صحافی می‌شدند. جلد برخی در فرانسه ساخته می‌شد که متعلق به ۱۵۳۵م به بعد است و گروه کوچکی نیز توسط صنعتگران ایتالیایی (احتمالاً اهل میلان) ساخته شده‌اند[۱۷۳].

جلدسازی مراکزی مانند ایتالیا، اسپانیا و مراکش را که همگی مرتبط با جلدسازی اسلامی بوده‌اند، می‌توان در این جلدها تأثیرگذار دانست[۱۷۴]. در بسیاری موارد در این جلدها از فنی که در ظاهر مشابه معرق، ولی ارزان‌تر از آن بوده است، نیز استفاده می‌شد (این شیوه را در مقابل شیوهٔ معرق که inlay نامیده می‌شود، onlay می‌خوانند). در این شیوه تکه‌های چرم بریده شده را به جای جاسازی در فضاهای منفیِ تعبیه شده در چرم، مستقیماً با چسب بر روی چرم یک تکهٔ اصلی می‌چسباندند[۱۷۵].

۷. سوخت: کاربرد این واژه در جلدسازی به نسبت سایر شیوه‌ها، متأخرتر است و قدمت چندانی ندارد. در حقیقت می‌توان گفت که این شیوه مستقل از سایر فنون تزیین چرم نبوده، می‌باید اطلاقی جدید بر یکی از شیوه‌های قدیمی‌تر باشد.چنانچه برخی آنرا همان مشبک، معرق، ضربی طلاکوب و یا منبت دانسته‌اند[۱۷۶]. قدمت استعمال افواهی و مکتوب این واژه را شاید بتوان کمتر از صدسال دانست. چنانچه بلوشه در ۱۹۲۳م «سوخته» را به آثاری اطلاق می‌کند که در آنها چرم مرطوب طلاپوش شده، تحت تأثیر قالب داغ ضرب شود[۱۷۷]. همایی نیز در کتاب خود از آقا محمدجعفر متخلص به رجایی، معروف به استاد جعفر صحاف به عنوان شخصی که در ساختن انواع جلدهای سوخت

برجسته مهارت داشته است، نام می‌برد[۱۷۸]. از سوی دیگر، برخی این واژه را بـه چـرم پخته یا دباغی شده‌ای که در فن مشبک مورد استفاده بوده است، اطلاق می‌کنند و در حقیقت سوخت را به نوعی با هنر مشبک عجین می‌دانند[۱۷۹].

آنچه امروزه بیشتر به عنوان هنر سوخت شناخته می‌شود، تابلوهای چرمی میـرزا آقا امامی (حدود ۱۲۶۰-۱۳۳۴ش/۱۸۸۱-۱۹۵۵م) است که در تلاش وی برای احیای هنر قدیمی جلدسازی چرمـی در قالبی نو شکل گرفت[۱۸۰].

با آنکه جنبهٔ معرق چرم این تابلوها بیش از سایر بخش‌ها مورد تأکید قرار گرفتـه است، لیکن تابلوهای سوخت میرزا آقا امامی ترکیبی است از چندین روش از جملـه: معرق، مشبک، طلاکوبی، نقاشی، تذهیب، تشعیر و قلم‌گیری بر روی چرم[۱۸۱].

۸. جلدهای روغنی: جلدهای روغنی را می‌توان شیوه‌ای تزیینی، متأثر از هنر لاکی چین[۱۸۲]، دانست که برخلاف دیگر فنون جلدسازی، بیشتر بر نقاشی تکیه دارد تا سایر صناعت‌های وابسته به جلدسازی. با آنکه سنت اجرای نقوش با مرکب بر روی جلد را می‌توان دست‌کم از سدهٔ ۲ق/ ۸م، بر روی جلدهای چرمی قبطی پی گرفت[۱۸۳]، لیکن این نمونه‌ها با آنچه به عنوان جلدهای روغنی شناخته می‌شوند، تفاوت بسیار دارند.

جلدسازی روغنی که در حالت تکامل یافتهٔ خود عبارت است از اجرای نقش بر روی بدنه‌ای متشکل از لایه‌های به هم فشردهٔ کاغذ (پاپیه ماشه) که روی آنرا با لایه‌هـای متعددی از روغن کمان پوشانده باشند، در ربع آخر سدهٔ ۹ق/۱۵م در هرات رواج یافت[۱۸۴]. دست‌کم از یک دهه پیش از به‌کارگیری بدنه‌های پاپیه ماشه جلدسازان چه در ایران و چه در عثمانی از این روش بر روی بدنه‌های چرمـی نیز استفاده می‌کردند[۱۸۵].

تزیین جلدهای روغنی اولیه بسیار شبیه نمونه‌های چرمی بود و حتی گاهی فنون آرایش چرم، نظیر ضربی یا طلاکوب به طور همزمان با شیوهٔ روغنی به‌کار می‌رفت. از آنجا که رنگ روی چرم به آسانی پوسته می‌شد، استفاده از آن گسترش پیدا نکـرد و جای خود را به بوم‌های مقوایی داد[۱۸۶].

روش اجرای این فن نیز چنین بود که پس از آماده سازی بوم[۱۸۷]، با رنگ‌های روحی نظیر آبرنگ بر روی زمینهٔ روغنی نقاشی می‌کردند و پس از خشک شدن آن لایه‌های متعددی از روغن را برای ثابت شدن نقش بر روی آن می‌زدند. این لایه‌های روغن مانع

نفوذ رطوبت به جلد می‌شد، مگر آنکه ترک برمی‌داشت[۱۸۸]. افزون بر محافظت از نقوش، درخشش غنی این روغن را نمی‌توان بی‌تأثیر در زیباشناسی این آثار دانست. ساخت داخل این جلدها نیز معمولاً مانند روی آنها بود. گاه نیز آسترهای چرمی، مشبک چرم یا کاغذ برای این منظور استفاده می‌شد[۱۸۹]. این شیوه در سده‌های ۱۰-۱۱ق/۱۶-۱۷م در مراکزی مانند تبریز و اصفهان بسیار رواج داشت و به مراکز هنری دیگر از استانبول تا دربار مسلمانان هند نیز راه یافت[۱۹۰].

۹. برجسته‌کاری با ریسمان: این روش از شیوه‌های نادری است که در اوایل دورهٔ اسلامی، به‌ویژه در قیروان متداول بود. افزون بر قیروان، نمونه‌هایی در سوریه نیز یافت شده است. گمان می‌رود از این شیوه در سدهٔ ۵ ق/۱۱م همچنان استفاده می‌شده است[۱۹۱].

برای این منظور، طرح را با شیارهایی کم‌عمق، بر میان‌جلد چوبی (یک مورد میان‌جلد مقوایی نیز شناسایی شده است) منتقل می‌کردند. سپس ریسمان‌هایی را در مکان تعیین شده می‌چسباندند و چرم مرطوب را روی آن می‌کشیدند. خشک شدن چرم سبب انقباض آن و مشخص شدن نقش می‌شد. در آخر با مهره‌کشی بر چرم، طرح خود را به صورت برجسته و واضح‌تر نشان می‌دادند[۱۹۲]. با آنکه بیشتر چرم‌های به‌کار رفته در آثار قیروان میشن هستند، اما در این روش به جای میشن از تیماج استفاده می‌شد[۱۹۳].

۱۰. سوزن‌دوزی: از روش‌هایی است که بیشتر در کشورهای اروپایی رواج داشت. به گفتهٔ دروش ظاهراً این تکنیک در ابتدا بر روی پارچه، آنگاه بر روی چرم به‌کار گرفته شد. چنانچه سوزن‌دوزی بر روی پارچه انجام می‌شد، لبه‌های آنرا با چرم می‌پوشاندند[۱۹۴].

آرایه‌ها

جلد افزون بر محافظت از کتاب، نقشی مهم در تزیین آن نیز دارد. فارغ از برخی تفاوت‌های ناشی از مکان و زمانِ ساخت، جلدهای ساخته شده در سرزمین‌های اسلامی، در کلیات با یکدیگر اشتراک دارند. از سوی دیگر چارچوب اصلی کتاب، ترکیب‌بندی‌های نسبتاً مشابهی را بر آنها إعمال می‌کند.

به‌جز جلدهای اولیهٔ قرون اسلامی ــ به‌ویژه در افریقای شمالی ــ که افقی و دارای

قطع بیاضی بودند[۱۹۵]، بیشتر جلدها از دو دفهٔ عمودی و یک سرطبله تشکیل شده‌اند. طرح دفهٔ پشت و رو در بیشتر موارد مرتبط با یکدیگر است و عموماً طرح پشتی، ساده شدهٔ طرح رویی است[۱۹۶]. در مواردی نیز چه در جلدهای روغنی و چه در جلدهای چرمی، نقش دو دفه تفاوت دارد، تاحدی‌که در جلد قرآنی به تاریخ ۷۱۴ق/۱۳۱۴م (قونیه، موزهٔ مولانا، MS. 12) نقش دفهٔ رو کاملاً گیاهی، و دفهٔ زیرین کاملاً هندسی است. گاه نیز طرح یا نوشته‌ای از جلد رویی آغاز شده و امتداد آن در جلد پشتی پایان می‌یابد[۱۹۷].

نقش سرطبله نیز در بیشتر موارد در ارتباط با طرح دفهٔ رویی کتاب بود[۱۹۸]. ابعاد سرطبل‌ها بستگی به قطع کتاب داشت و معمولاً عرض بالا و پایین آن یک سوم عرض کتاب بود، و در میان جلد، بدون نیاز به دکمه و بند، قرار می‌گرفت[۱۹۹]. استثناهایی نیز در این رابطه وجود داشت، از جمله جلدهای سودانی که دارای سرطبله‌ای قوسی شکل بود و تقریباً همهٔ جلد را می‌پوشاند[۲۰۰]، یا جلد نسخه‌ای از *منافع‌الحیوان* (حدود ۷۰۰ق/ ۱۳۰۱م) (نیویورک، کتابخانهٔ پیرپانت مورگان، M. 500) که سرطبل آن به‌گونه‌ای تعبیه شده که کوتاه‌تر از نیمهٔ جلد است، به‌نحوی‌که ترنج مرکزی دفهٔ رو به طور کامل دیده می‌شود[۲۰۱].

سرطبله که از عمده‌ترین الحاقات صحافان اسلامی در جلدسازی به‌شمار می‌رود، هم از آلوده شدن صفحات کتاب به گرد و غبار جلوگیری می‌کرد و هم به‌عنوان نشان (چوق‌الف) در میان کتاب قرار می‌گرفت[۲۰۲]. به همین سبب است از سایر نقاط جلد سالم‌تر مانده‌اند.

ترکیب‌بندی اصلی در هریک از دفه‌های جلد از متن اصلی و حاشیه تشکیل می‌شود. حاشیه‌ها در ساده‌ترین حالت از چند دسته خط موازی، به موازات کناره‌های کتاب، تشکیل شده‌اند که بر حسب تعداد و فاصله‌شان از یکدیگر طرح‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند. درون این حاشیه‌ها نقوشی تزیینی از ساده‌ترین شکل تا طرح‌های پیچیده‌تر «کتیبه» (قاب‌های مستطیل شکل) در دوره، و «ترنج» در وسط قرار می‌گرفتند. در برخی از نمونه‌ها، گوشه‌های مستطیل متن با خطوط مورب شکسته می‌شد[۲۰۳]. این نمونه‌ها با مستطیل‌های تو در تو که به موازات کناره‌های جلد کشیده شده‌اند را می‌توان از میراث جلدسازان قبطی و سایر جلدسازان مسیحی شرقی دانست[۲۰۴]. همچنین حاشیه‌ها، محل

مناسبی برای کتابت موضوعات متناسب با کتاب بود که اغلب درون کتیبه‌های حاشیه اجرا می‌شد[۲۰۵]. حاشیه‌سازی که از عناصر اصلی آرایش در جلدهای اسلامی به‌شمار می‌رفت، از سدهٔ ۱۲ق/۱۸م به بعد به تدریج از جلدها حذف شد، اما در ایران تا اواخر قاجاریه باقی ماند[۲۰۶].

زمینهٔ اصلی جلد را یا به‌طور کامل با طرح‌های کلی و سراسری می‌پوشاندند و یا از نقشی مرکزی (لچک و ترنج / شمسه) استفاده می‌کردند. در مواردی نیز ترکیبی از آرایهٔ مرکزی بر زمینهٔ منقوش با طرح سراسری به‌کار می‌رفت[۲۰۷]. در طرح‌های سراسری غالباً از نقوش هندسی، گیاهی و جانوری استفاده می‌شد. در نمونه جلدهای نخستین اسلامی، استفاده از نقوش گیاهی چندان رواج نداشت و هنرمندان بیشتر از نقوش هندسی استفاده می‌کردند و این غلبهٔ نقوش هندسی حتی تا اواخر دورهٔ ایلخانان ادامه یافت[۲۰۸].

در این آثار، نظیر آنچه در جلدهای دوران ممالیک دیده می‌شود، سطح جلدها با گره‌های هندسی یا نقوش به هم پیچیده، پوشانده شده‌اند[۲۰۹]. این‌گونه جلدها را برخی «جلدهای رسمی» نامیده‌اند[۲۱۰]. درون نقش‌های هندسی را نیز معمولاً با آرایه‌ها یا دایره‌های ریز و درشت پر می‌کردند[۲۱۱]. با آنکه استفاده از نقوش هندسی در جلدهای متأخرتر نیز ادامه یافت، اما از اهمیت آن، به‌ویژه در جلدهای ایرانی کاسته شد[۲۱۲].

نقوش گیاهی نظیر اسلیمی‌ها نیز برای آرایش تمامی سطح جلد، چه داخل و چه خارج آن، به‌کار می‌رفت که به گفتهٔ برند می‌توان آنرا برگرفته از تذهیب سدهٔ ۶ و ۷ق/ ۱۲ و ۱۳م دانست[۲۱۳]. از سدهٔ ۹ق/۱۵م با به‌کارگیری مهرها و قالب‌ها، نقوش جانوری، انسانی و چشم‌اندازهای طبیعت نیز به جلدسازی اسلامی، به‌ویژه جلدهای ایرانی، راه یافت. برخی از این نقوش از نقوش چینی متأثر بودند[۲۱۴]. هرات در این سده پیشرو این سبک تزیینی بود و آنرا در سایر مراکز حکمرانی امیران تیموری نیز رواج داد[۲۱۵]. بااین‌حال، در همین سده با وجود استفاده از نقوش جانوری در جلدسازی مکتب ترکمان، به‌ندرت چشم‌اندازهای مکتب هرات و تأثیر هنر شرق دور دیده می‌شود[۲۱۶].

جلدسازی عثمانی با آنکه در این سده متأثر از جلدسازی ایران بود، تحت تأثیر این شیوهٔ تزیینی قرار نگرفت و نقوش جانوری و انسانی چندان به آن راه نیافت. در مقابل،

برخی نقوش گیاهی یا نقش‌های تزیینی خاص در عثمانی به‌کار رفت که تبدیل به شاخصهٔ جلدسازی ترک گردید[۲۱۷].

جلد *دیوان* سلطان احمد جلایر را می‌توان از نخستین نمونه‌های استفاده از نقوش جانوری در جلدسازی اسلامی دانست[۲۱۸]. جلد *دیوان* جهان‌خاتون (۸۴۰ق/۱۴۳۶م. استانبول، موزهٔ کاخ توپقاپی، H. 867) را نیز دربردارندهٔ نخستین تصویر انسان می‌دانند[۲۱۹]. در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م نقوش گیاهی بار دیگر رونق یافت. در این دوران نقوش جانوری و انسانی بیشتر بر روی جلدهای روغنی به‌کار برده شدند[۲۲۰].

به‌کار بردن نوشته بر جلدها افزون بر آنکه دربردارندهٔ آیات *قرآن*، اشعار و اطلاعاتی دربارهٔ نام کتاب، مؤلف، صحاف، کسی که نسخه به او هدیه شده بود، زمان ساخت اثر و جز آن بود، از جنبهٔ آرایشی و زیبایی نیز مورد نظر قرار می‌گرفت[۲۲۱]. این کتیبه‌ها در مواردی به‌حدی تزیین شده‌اند که دیگر قابل خواندن نیستند[۲۲۲].

محل قرار گرفتن کتیبه‌ها ــ که عموماً با خط مرسوم زمان نگاشته می‌شدند ــ عمدتاً در چند نقطهٔ خاص جلد بود. از اصلی‌ترین نقاط، عطف متصل به لبه برگردان است که ابیات یا آیات، بیشتر به صورت قاب‌های دوتایی یا چهارتایی در این مکان ارائه می‌شد. عطف اصلی محل مناسبی برای این کار نبود، زیرا سریع‌تر فرسوده می‌شد. برخی دیگر از نوشته‌ها، در قالب دو کتیبه در قسمت بالا و پایین دفه‌ها قرار می‌گرفتند. در صورت طولانی بودن مطلب، ابیات دور تا دور جلد رویی نوشته می‌شد، به‌گونه‌ای که اغلب از گوشهٔ سمت راست بالا شروع شده و در جهت نوشتن ادامه می‌یافت. در مواردی از گوشهٔ سمت راست پایین یا گوشهٔ سمت چپ بالا نیز آغاز می‌شد. گاهی نیز سرطبله به‌گونه‌ای تعبیه شده است که ادامهٔ کتیبهٔ روبه‌روی آن خوانده می‌شود[۲۲۳].

نوشته‌های دیگر نقش سجع مهر بر روی جلدهاست. این نمونه‌ها که بیشتر در ماوراءالنهر رواج داشتند، در اغلب موارد به‌صورت وارونهٔ یکدیگر بر بالا و زیر سرترنج‌ها ضرب می‌شدند. در نمونه‌های ایرانی رقم صحاف بیشتر در کتیبهٔ بین ترنج و سرترنج می‌آمد[۲۲۴].

شیوهٔ دیگر آرایش زمینهٔ جلدها، به‌کارگیری آرایه‌ای مرکزی است. برای این منظور نقوش متفاوتی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. بنا بر طبقه‌بندی وایس وایلر، آرایه‌های

مرکزی به دایره، اشکال نزدیک به دایره، بادامک‌ها، ستاره‌ها و تزیینات متشکل از نقوشِ همجوار قابل طبقه‌بندی است. اشبیلی نیز در رسالهٔ خود یادآور می‌شود که در وسط کتاب از مهر گرد، چندضلعی یا هر شکل دلخواه استفاده می‌کردند. داخل این آرایه‌های میانی در بیشتر موارد با نقوش مختلف هندسی، گیاهی، جانوری و یا تکرار آرایه‌های دیگر تزیین می‌شد[۲۲۵]. با آنکه به گفتهٔ وایس وایلر از دایره و صورت‌های مختلف آن بیش از سایر نقش‌ها در مرکز جلد استفاده می‌شد، اما از سدهٔ ۸ ق/۱۴م به بعد این شمسهٔ میانی در اکثر موارد جای خود را به نقش ترنج داد[۲۲۶]. نقوش دیگری نیز معمولاً بـه همـراه نقش ترنج به‌کار می‌رفتند که تزیین گوشه‌ها (لچک‌ها) و سرترنج‌ها از آن جمله‌اند.

شاید بتوان شکست قاب‌بندی‌ها در گوشه‌ها و ایجاد شکل مثلث یا به‌کار بردن نقوشی کوچک در گوشه‌های زمینه را از نخستین صورت‌های فرم لچک دانست. این شکل بعدها جای خود را به ربع دایره و پس از آن به ربع دایره‌های برهم افتـاده داد[۲۲۷]. از اواخـر سدهٔ ۸ ق/۱۴م، تحت تأثیر هنر چین، خطوط بیرونی لچک‌ها و ترنج‌ها حالت دالبری به خود گرفت. این لچک‌ها و شمسه‌های زائده‌دار به یکی از شاخصه‌هـای جلدسـازی جلایریان تبدیل شد. فضای میان لچک و ترنج در نمونه‌های اولیه خالی گذاشته می‌شد و در نمونه‌های بعدی تمامی زمینه پر می‌شد[۲۲۸]. نقش لچک ترنج را می‌توان نقش رایج در زمان تیموریان دانست که در دوران صفوی و قاجار نیز بارها به‌کار رفت. از آنجا که در بسیاری موارد جلدها را برش زده، و برای نسخهٔ دیگر به‌کار می‌بردند، جلدهای دارای تزیین مرکزی برای این منظور بسیار مناسب‌تر بود[۲۲۹].

جلدهای روغنی نخستین به لحاظ تزیین، بسیار شبیه جلدهای چرمی بودند و تـا پیش از سدهٔ ۹ق/۱۵م بر روی چرم اجرا می‌شدند[۲۳۰]. در نمونه‌های اولیهٔ هرات بر روی بدنه‌های پاپیه ماشه عمدتاً از نقوش طلایی بر زمینهٔ مشکی استفاده شده است. این شیوه به اضافهٔ کثرت تزیین، از شاخصه‌های جلدهای روغنی نخستین در هرات اسـت. ایـن روش در سدهٔ ۱۰ق/۱۶م در مراکزی مانند تبریز و استانبول نیز به تقلید از نمونه‌های هرات مورد استفاده قرار گرفت، ولی از لحاظ کیفیت از آنها پایین‌تر بود.

تا سدهٔ ۱۴ق/۲۰م، به‌ویژه در ترکیه، جلدهایی به این شیوه تزیین می‌شدند[۲۳۱]. با وجود تأثیرات چینی در شکل‌گیری این هنر، به زودی ترکیب‌های چندرنگی در شیوهٔ

ایرانی مورد استفاده قرار گرفت، و این آثار را از نمونه‌های شرق دور جدا کرد. این نقوش چند رنگ که با طلا دورگیری می‌شدند، از اواخر سدهٔ ۹ق/۱۵م به‌کار رفت، و تبدیل به عنصر اصلی در جلدهای روغنی سدهٔ ۱۰ق/۱۶م شدند که نسخهٔ *هشت بهشت* (۹۰۲ق/۴۹۷م) (استانبول، کتابخانهٔ کاخ توپقاپی، H. 676) را می‌توان از نخستین نمونه‌های آن به‌شمار آورد. در این زمان از رنگ‌های دیگری به‌جز مشکی، مانند سبز و قرمز نیز در پس‌زمینه استفاده می‌شد[۲۳۲]. در دورهٔ صفوی ترکیب‌بندی جلدها بیشتر حالت نگارگری به خود گرفت و موضوعاتی نظیر صحنه‌های شکار، جدال حیوانات، چهرهٔ شاهزادگان درباری و چشم‌اندازها بیشتر مورد استفاده قرار گرفت[۲۳۳].

جلدهای روغنی دارای نقوش گوناگونی از گل مانند گل و بوته، گل و مرغ و...، حیوان مانند شکارگاه، گرفت و گیر و...، پیکر انسان مانند بزمی، رزمی و جز آن بود که هرکدام نامی خاص داشتند[۲۳۴]. اگر داخل جلدها با چرم و شیوه‌های وابسته به آن تزیین نشده بودند، عموماً نقش ساده‌تری از روی جلد داشتند و با یک تک گل مانند گل زنبق، نرگس یا سنبل آراسته می‌شدند[۲۳۵].

عیوب و آسیب‌های جلد

از جمله عیوب صحافی باد کردن جلد، بالا آمدن آستر، ناقص و کوتاه بودن لبه برگردان، کج بودن نقش و درست صیقل ندیدن چرم را می‌توان نام برد[۲۳۶]. ایراد دیگر آن است که بخشی از جلد با قالب داغ سوخته، و بخشی دیگر اصلاً نقش نپذیرفته باشد[۲۳۷]. دلیل باد کردن یا ورم کردن جلد ــ که از ایرادهای شایع در جلدسازی به شمار می‌رود ــ حباب‌های هوایی است که بین روکش‌ها و میان‌جلد قرار می‌گرفت. در حقیقت این حباب‌ها که به دلیل عدم مرغوبیت سریش و یا کم بودن فشارِ گیره به وجود می‌آمدند، سبب می‌شدند که روکش‌ها به‌صورت کامل به بدنهٔ کتاب نچسبند[۲۳۸].

به سبب نقش جلد در محافظت کتاب، این بخش بیش از سایر اجزاء در معرض آسیب قرار دارد. بخشی از این آسیب‌ها براثر استفاده و باز و بسته کردن کتاب به وجود می‌آید، مانند پارگی، ریختگی و کهنگی. بخشی دیگر براثر شرایط بد نگهداری مانند آب‌دیدگی و ساییدگی، و بخشی دیگر از جملهٔ آفات کتاب محسوب می‌شوند، نظیر کرم‌خوردگی،

موریانه‌زدگی و موش‌خوردگی[۲۳۹].

در طول زمان سعی بر آن بوده است تا به منظور جلوگیری از این‌گونه آسیب‌ها، راه حل‌هایی براساس اصول علمی، تجربی و یا حتی باورهای رایج پیدا شود. از جمله، اشبیلی به این موضوع اشاره می‌کند که بخور اعضای هدهد و از جمله پر هدهد موریانه را می‌کشد، و یا چنانچه در اول کتاب واژهٔ «یا کبیکج» نوشته شود، کرم‌ها و حشرات به کتاب آسیب نخواهد رساند[۲۴۰]. نیز با توجه به اینکه معمولاً در سرزمین‌های اسلامی نسخه‌ها را به صورت خوابیده قرار می‌دادند، گاه گل‌میخ‌هایی را روی میان‌جلدها احتمالاً برای جلوگیری از ساییدگی نصب می‌کردند[۲۴۱].

از آنجاکه در صحافی اسلامی، لبه‌های جلد با لبهٔ جزوه‌ها هم‌کناره‌اند، بزرگ‌تر بودن ابعاد دفه‌ها به نسبت جزوه‌ها یا پیشتر آمدن آن با نواری از جنس دیگر، از جمله عیوب آن به‌شمار می‌رود و می‌تواند نشان دهندهٔ تعویض جلد در طول زمان باشد. وجود چرم به رنگی دیگر و یا وجود لایه‌های متعدد چرم در یک جلد نیز می‌تواند نشان دهندهٔ مرمت آن جلد باشد[۲۴۲].

جلدسازان

بنابر اسناد موجود جلدسازان معمولاً افزون بر جلدسازی، در سایر هنرها و صنایع، نظیر صحافی، تذهیب، جدول‌کشی، آهار مهره، دو پوست کردن و رنگ کردن کاغذ، مسطر کردن کاغذ، مرقع‌سازی، فردسازی، قطعه‌سازی قاب آینه، عینک و قلمدان‌سازی، بادبزن و آفتاب‌گیرسازی، ساخت غلاف جلد و جز آن نیز دست داشتند[۲۴۳]. از دورهٔ ناصرالدین شاه به بعد است که به منظور تخصصی شدن حرفهٔ صحافی و رواج آن به شیوهٔ اروپایی، دکان‌های صحافان از نقاط مختلف تهران در بازار جدیدی جمع گردید و صحافان را از پرداختن به سایر صنایع بازداشتند[۲۴۴].

توجه به اختلاط شغل «مجلدی» و «صحافی» و ارتباط نزدیک میان آنها، به‌ویژه در بررسی متون، بسیار مهم است، زیرا در بسیاری موارد یکی از آنان هر دو مرحلهٔ کار را انجام می‌داد و در نتیجه، ضبط نام فرد به عنوان صحاف می‌تواند، نشان دهندهٔ مجلد بودن او نیز باشد[۲۴۵]. چنانچه عمل جلدسازی و صحافی نسخه، توسط دو شخص مستقل

انجام می‌شد، معمولاً جلدساز با نظر صحاف کار می‌کرد.

به‌طور کلی، به‌واسطهٔ ارتباط مستقیم شغل صحافان و مجلدان با *قرآن* و سایر کتب، این افراد از فرهیختگان به‌شمار می‌رفتند. زیرا نخستین ویژگی آنان ــ به‌ویژه صحافان ــ داشتن سواد خواندن بود[۲۴۶]، به‌طوری که، در *مجالس‌النفایس*، ذیل نام مولانا قرشی آمده است که دکان صحافی او در بازار سمرقند مکان تجمع «جمیع ظرفا» بود[۲۴۷]. در کارگاه‌های درباری، مجلدان از اعضای اصلی به‌شمار می‌رفتند و شاگردانی نیز داشتند[۲۴۸]. معمولاً در این دربارها و کتابخانه‌ها برای جلدسازان و صحافان فرمان، رقم و گاه اجازه‌نامه (به‌عنوان مثال جهت تجدید جلد) صادر می‌شد[۲۴۹].

با رواج جلدهای روغنی، نقاشان نقش اصلی را در جلدسازی به عهده گرفتند. این امر سبب شد جایگاه هنرمند جلدساز تنها به یک صنعتگر صرف تنزل یابد. این در حالی است که نقاشان چیزی از فن جلدسازی نمی‌دانستند، و اسامی ضبط شده روی این جلدها بیشتر نام نقاشان آنهاست تا جلدسازان[۲۵۰].

از مدفن جلدسازان به‌جز موارد اندک اطلاعی در دست نیست. از جملهٔ آنها، مقبرهٔ سلطان محمود مجلد در تبریز در باغ شیخ کمال خجندی[۲۵۱]، ابوالمعصوم میرزا در آستانهٔ حضرت معصومه(ع) در قم[۲۵۲]، و مولانا قرشی در سمرقند را می‌توان نام برد[۲۵۳].

آموزش در این حرفه بر پایهٔ شیوهٔ سنتی آموزش و انتقال حرفه از پدر به پسر بود[۲۵۴]. حتی ۵ نسل از خاندان چلبی در صنعت جلدسازی عثمانی (سدهٔ ۱۰-۱۱ق/۱۶-۱۷م) دست داشتند[۲۵۵]. شیوه‌های انتقال فن از استاد به شاگرد و نیز آموختن آن از طریق پرداخت اجرت نیز موسوم بود[۲۵۶]. در زمان ناصرالدین شاه نیز به منظور رواج صحافی به شیوهٔ اروپایی، برخی صنعتگران نظیر آقا محمد صحاف‌باشی به اروپا فرستاده شدند[۲۵۷]. براساس سندی خطی از این دوره، کارخانهٔ صحافی مخصوصی نیز راه‌اندازی شد که در هر نوبت به ۵ نفر شیوهٔ جلدسازی اروپایی را آموزش می‌دادند. در این کارگاه تعدادی شاگرد ۱۰-۱۵ ساله را نیز در قسمت‌های مختلف به‌کار گمارده بودند تا به فنون کار آشنا شوند و بابت این موضوع برای ایشان تا یک‌سال حقوق در نظر گرفته شده بود[۲۵۸].

از آنجا که کار صحافان و مجلدان عموماً ارتباط نزدیکی با *قرآن* و نوشته‌های دینی داشت، بایدها و نبایدهای شرعی در این صنف بسیار بارز بود. چنانچه در سواد پروانچهٔ

مولانا حسن مذهب آمده است، افرادی که به این حرفه و امور مرتبط به آن می‌پردازند، نباید از ابزار و مصالحی که احتمال می‌رود پاک نباشند، در جلد *قرآن* و احادیث و کتب دینی استفاده کنند[۲۵۹].

از مهم‌ترین مسائل شرعی که جلدسازان با آن درگیر بودند، ساخت مقوای جلد و آستر بود. آنها باید برگه‌هایی را که برای این منظور به‌کار می‌بردند، بازدید می‌کردند تا آیه‌ای از *قرآن* یا احادیث در آن نباشد[۲۶۰].

در این حرفه برای آنکه روابط کاری نیز به لحاظ شرعی درست باشد، مواردی را رعایت می‌کردند. از جمله اینکه ظاهراً جلدسازان را «اجیر شرعی» می‌کردند[۲۶۱]. برای شرعی بودن معامله صحاف آستری و ابریشم را خود برای جلدساز فراهم می‌کرد و به او برای تجلید کتاب مزد می‌داد، یا قیمت مواد را جداگانه حساب، و به هنرمند پرداخت می‌کرد. در حالت سوم صحاف به هنرمند برای خرید وکالت می‌داد و بابت این کار برای او مزد نیز در نظر می‌گرفت[۲۶۲]. به‌منظور صیانت از حقوق خریدار و سفارش دهنده نیز در دورهٔ ناصرالدین شاه ضمن متمرکز کردن تمامی صحافان تهران در بازاری جدید، ۲۴ نمونه جلد در طرح‌ها و قیمت‌های مختلف در اختیار صحافان گذاشته شده بود تا خریدار بتواند براساس آنها سفارش ساخت جلد دهد[۲۶۳].

پی‌نوشت

1. Haldane, 14, 70; Brend, «The Arts...», 233; افشار، «صحافی و...»، ۳۵۷

۲. افشار، همانجا؛ *گنجینه* ....، ۱۰، جاهای مختلف

3. Bosch, «Binding», 355

4. Haldane, 9

5. Gratzl, 1975; Aslanapa, «the art...», 60

6. Haldane,77, 13; Bosch, ibid, 356

7. Aga-oğlu; Haldane, 13; دروش، ۸۸

۸. حسن، ۸۸

9. Haldane, 20; Bosch, ibid, 355, 357

۱۰. ابن‌خلدون، ۹۷۳/۲؛ Haldane, 20

11. ibid

12. Gratzl, 1976; Haldane, 67; Brend, «The Arts», 234

13. Aga-oğlu, 2-3; Haldane, ibid; Brend, *Islamic* ..., 137

۱۴. دوست‌محمد، ۲۴؛ Aga-oğlu, 3, 4, 6; Gratzl, 1977; Brend, «The Arts», 236; Raby, 11, 13; 24

15. Aga-oğlu, 16, 19; Gratzl, Haldane, ibid

۱۶. نک: بخش فنون

17. Haldane, 70; Brend, ibid, 241

۱۸. افشار، «صحافی و»، ۳۳۷؛ بامداد، ۲۰۶/۵

19. Haldance, 137; Bosch, «Binding», 359

20. James, *Qurans*..., 118; Brend, ibid, 236

21. Gratzl, 1981; حسن، ۱۳۸

۲۲. نک: بخش نقش

23. James, Haldane, ibid; Çiğ, 14

24. Haldane, ibid; Brend, ibid, 241

25. Çiğ, 17-18; Aslanapa, *Turkish*..., 329-330

26. Haldane, 140; Bosch, ibid, 355

27. Haldane, 177; Bosch, ibid; Khalili, I / 234

۲۸. حسن، ۱۳۷؛ دال، ۱۸۹-۱۹۰؛ Raby, 10; Foot, 352; Ohta, 267

29. Brend, ibid, 233; Raby, 2; Bosch, ibid, 355

۳۰. کریم‌زاده، *قلمدان*...، ۲۲۵

31. Gratzl, 1988; Ettinghausen, 331-332

32. Haldane,11; دروش، ۹۲، ۹۴

33. Haldanc, 14-15; Brend, ibid; Aslanapa, ibid; افشار، «صحافی و» ۳۴۹، ۳۵۲-۳۵۴، «صحافی سنتی...۴۰۹؛ همایون‌فرخ، ۲۴۴

34. Brend, ibid, 240; Aslanapa, «The Art», XVI

۳۵. دروش، ۹۵

۳۶. ابن‌ابی‌حمیده، ۹۵؛ Haldane, 20-21; Brend, ibid; Aslanapa, ibid;

۳۷. افشار، «صحافی و»، ۳۳۴

۳۸. همو، «صحافی سنتی»، همانجا؛ افکاری، ۴۱۳

۳۹. اشبیلی، ۱۸، ۲۲؛

Haldane, 11; Bosch, ibid

۴۰. دروش، ۹۸؛

Haldne, 11, 189

۴۱. افشار، همانجاها

۴۲. دروش، ۹۶؛ افکاری، همانجا؛ افشار، «صحافی و»، ۳۵۴

43. Haldane, 141; Bosch, ibid;

دروش، ۱۰۱

۴۴. افشار، همان، ۳۵۳

۴۵. افکاری، همانجا؛ دروش، ۹۶

46. Haldane, Bosch, ibid;

دروش، ۱۰۱

۴۷. افکاری، ۴۱۸-۴۱۹

48. Raby, 217; Çiğ, 16;

دروش، ۹۷؛ افشار، همان، ۳۳۴

۴۹. پورتر، ۴۲۸؛ افشار، همان، ۳۴۷

۵۰. بیانی، ۴۰؛ دروش، همانجا؛

Ohta, 267; Raby, ibid

۵۱. آتابای، ۱۹، ۲۱، جاهای مختلف

۵۲. دروش، ۹۷، ۱۰۱

۵۳. افکاری، همانجا

54. Raby, ibid

۵۵. افشار، همان، ۳۵۳؛ دروش، ۹۱

56. Aga-oğlu, 2; Brend,«The Arts», 233

57. Haldane, 11;

دروش، ۹۳

۵۸. پورتر، همانجا؛ افشار، همان، ۳۴۸؛ دربارهٔ استفاده از کاغذهای باطله، نک: بخش جلدسازان

۵۹. *گنجینه*، ۱۰-۱۲، جاهای مختلف؛ بیانی، ۴۱-۴۲؛ دروش، ۹۲؛ حسن، ۱۳۷

۶۰. دروش، ۹۷-۹۸؛

Khalili, I / 16

۶۱. افشار، همان، ۳۷۰-۳۷۳

62. Bosch, ibid, 356

63. Beach, 159

64. Bosch, «The Matrials....», 41-45

۶۵. شبوح، ۲۶۳-۲۶۴

۶۶. ص ۱۱

۶۷. عتیقی، ۶۰؛ باستانی، ۳۹۳

۶۸. ابن‌بادیس، ۹۵

۶۹. ص ۲۵

۷۰. مایل هروی، ۳۷؛ کریم‌زاده، *قلمدان*، ۲۸۲

۷۱. *برهان*...، ذیل نشگرده؛ واجد، ۴۱۳؛ افشار، همان، ۳۴۴-۳۴۶؛ عتیقی، ۶۱

۷۲. ابن‌بادیس، ۹۶

۷۳. همو، ۹۵؛ یوسف حسین، همانجا

۷۴. اشبیلی، همانجا؛ ابن‌بادیس، ۹۶؛ یوسف حسین، ۱۲-۲۶

۷۵. همو، ۲۶؛ افشار، همان، ۳۴۶

۷۶. ابن‌بادیس، ۹۷

۷۷. اشبیلی، همانجا؛ شبوح، ۴۷۸

۷۸. افشار، همان، ۳۴۵؛ شبوح، ۴۷۸، ۴۷۹

۷۹. همانجا

۸۰. همو، ۹۵

۸۱. ابن‌بادیس، ۹۸؛

Bosch, «The Matcrials», 43

۸۲. شبوح، ۴۷۷؛

Bosch, ibid, 44

۸۳. ص ۸۶۵

۸۴. واجد، ابن‌بادیس، ابن‌ابی‌حمیده، همانجاها؛ یوسف حسین، ۲۸؛ برای اسامی بیشتر نیز نک: شبوح، ۴۶۱-۴۶۲

۸۵. سفیانی، ۲۳؛ افشار، همان، ۳۴۱، ۳۴۳؛

Haldane, 14; Bosch, ibid, 44, 68; Gacek, 59

۸۶. اشبیلی، همانجا

87. Haldane, 68-69; Bosch, ibid, 68-69; Brend, «The Arts», 233; Raby, 216

88. Benjamin, 292; Raby, 10, 216

89. Bosch, ibid, 69

90. Gratzl, 1982

۹۱. دروش، ۱۶

۹۲. یوسف اهل، ۲۷۰/۲

93. Gratzl, 1978; Brend, «The Arts», 237; Bosch, «Binding», 358; James, *Islamic* .....ا

۹۴. ص ۲۷-۲۸، ۳۲
۹۵. افشار «اسنادی...»، ۲۰
۹۶. سفیانی، ۸؛ یوسف حسین، ۴-۵، ۱۴
۹۷. کریم‌زاده، *قلمدان*، ۲۷۸
۹۸. یوسف حسین، ۱۷؛ رعناحسینی، «جلد روغنی»، ۳۸
۹۹. کریم‌زاده، همان، ۲۷۸، ۲۸۱؛ رعناحسینی، همان، ۴۰؛ Haldane, 70
۱۰۰. همانجا
۱۰۱. صادقی بیک، ۳۵۱، ۳۵۴؛ کریم‌زاده، همان، ۱۰۱-۱۰۳، ۱۰۵؛ Minney, 609-610
۱۰۲. کریم‌زاده، همان، ۱۲۲، ۱۴۹؛ نیز نک: سلماسی، ۶۲۸-۶۲۹
۱۰۳. کریم‌زاده، همان، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۶؛ رعناحسینی، «جلد روغنی»، ۴۰، ۴۲-۴۳
۱۰۴. ابن‌بادیس ۱۰۰-۱۰۱؛ یوسف حسین، ۱۱
۱۰۵. ابن‌بادیس، ۱۰۱
۱۰۶. همو، ۹۴
107. Tavernier, 55; Gratzl, 1987; دروش، ۹۴
۱۰۸. کحاله، ۲۷۸
۱۰۹. ابن‌بادیس، ۱۰۰؛ ابن‌ابی‌حمیده، ۸۶۵؛ یوسف حسین، ۱۲؛ شبوح، ۴۶۴
۱۱۰. اشبیلی، ۲۳-۲۴؛ یوسف حسین، ۱۳؛ شبوح، ۴۵۷
۱۱۱. یوسف حسین، ۱۴
112. Bosch, «Binding», 356
۱۱۳. سفیانی، ۱۳-۱۴
۱۱۴. همانجا
۱۱۵. یوسف حسین، ۱۵
۱۱۶. اشبیلی، ۳۲؛ شبوح، ۴۵۷-۴۵۹
۱۱۷. ابن‌ابی‌حمیده، همانجا؛ Haldane, 14
۱۱۸. سفیانی، ۲۳
۱۱۹. کریم‌زاده، همان، ۱۱۹
۱۲۰. نک: بخش فنون
121. Lings, 88; Haldane, 11
122. Bosch, ibid, 357; Lings, ibid
۱۲۳. دروش، ۱۰۲-۱۰۳؛ Bosch, «The Materials», 68-69; Glaister, 29
124. Haldane, 68
125. Gratzl, 1975, 1976
126. id, 1978; Foot, 352; Aga-oğlu, 2-3
127. Rady, 13; Brend, «The Arts», 236, 238
128. Glaister, 1987; افشار، «کتابه‌سازی»، ۴۳
129. Haldane, 68-69; Bosch, ibid; دروش، ۱۰۲
۱۳۰. اشبیلی، ۲۹؛ واجد، ۴۱۳؛ یوسف حسین، ۱۴-۱۵؛ دروش، ۱۰۰-۱۰۳
۱۳۱. ص ۲۹، ۳۰
132. Raby, 216
۱۳۳. سفیانی، ۱۷-۱۹؛ دروش، ۱۰۶؛ Bosch, «Binding», 356; Glaister, 156
۱۳۴. سفیانی، ۱۷
۱۳۵. ص ۲۰-۲۱
۱۳۶. ابن‌ابی‌حمیده، ۸۶۷
۱۳۷. همانجا؛ نیز: واجد، همانجاها
۱۳۸. همانجا؛ Gratzl, 1982-1983
139. Haldane, 70; Bosch, ibid; Ohta, 268-269
140. Gratzl, 1976; Aga-oğlu, 4; Aslanapa, «The Art of Bookbinding» 60; Brend, «The Arts», 232
141. Grohmann, 38; Bosch, «The Materials», 68; Ohta, 267
142. Rudenko, 69, 78, 91, 229-233, ff; *Catalogue...*, 32, 36
143. James, *Qurans*, 118; Raby, 10, 15; Ohta, 267, 271
144. id, 275
145. Haldane, 68; Raby, 13; Ohta, 269
146. Gratzl, 1980; Haldane, ibid; Ohta, 268-269
۱۴۷. عالی، ۷۴

۱۴۸. علیشیر، ۲۲۵

۱۴۹. مایل هروی، ۳۵

۱۵۰. یوسف حسین، ۲۶

151. Brend, «The Arts» 238; Raby, 16, 17

۱۵۲. کریم‌زاده، *قلمدان*، ۲۸۳، ۴۴۸، تصویر

153. Aga-oğlu, 11

۱۵۴. نک: مآخذ

155. Binyon, 185; Aga-oğlu, 4

۱۵۶. همانجا

157. Gratzl, 1980; Aslanapa, «The Art of Bookbinding», 59; Haldane, 68

۱۵۸. نک: سهیلی، مقدمه...، ۳۸؛ «هنر ...»، ۷۵۸؛ افشار، «صحافی و ...»، ۳۵۲

159. P.13

160. P. 267

۱۶۱. ص ۱۴-۱۵، ۲۶

۱۶۲. ص ۱۲-۱۳

163. Raby, 216;

دروش، ۹۴، ۱۰۳-۱۰۴

164. Aga-oğlu, 11; Aslanapa, «The Art of Bookbinding», 65; Raby, ibid

۱۶۵. ص ۳۶

166. Aga-oğlu, 4

167. Brend, «The Arts», ibid

۱۶۸. دروش، ۱۰۵

۱۶۹. ص ۳۶۷

۱۷۰. دروش، ۱۰۴

۱۷۱. نک: *فهرست کتابخانه*...، ۲۵/۸، ۲۶؛ افشار، «صحافی و ...»، ۳۵۴

172. Glaister, 248

173. id, 161

174. Ricqlcs, no. 660; Bosch, «The Materials», 70; Glaister, 161, 248

175. Glaister, 194; Needham, 57

۱۷۶. مایل هروی، ۳۵، ۳۷؛ همایون‌فرخ، ۲۴۵؛ افشار، همان، ۳۵۲

177. P. 379

۱۷۸. ص ۳۷۲-۳۷۳

۱۷۹. مایل هروی، ۳۱؛ همایون‌فرخ، همانجا

۱۸۰. کریم‌زاده، احوال و ...، ۱۲۷۰

۱۸۱. «گفتگو»، ۶۰؛ «گفتگویی...»، ۱۳۸؛ نیز نک: *میرزا آقا*...، سراسر کتاب

182. Khalili, I / 232; Haldane, 70

183. Grohmann, 42

184. Bosch, ibid, Brend, «The Arts», 233, Khalil, I/10, 232

185. ibid; Brend, ibid, 237

186. Gratzl, 1986; Haldane, 70, 81, 83; Diba, 243

۱۸۷. نک: مراحل تهیهٔ جلد

188. Gratzl, ibid; Haldane, 70

189. Diba, 243; Uluç, 74; Khalili, I / 10

190. id, I / 232

۱۹۱. دروش، ۱۰۸-۱۰۹

Gray, 319; Catalogue..., no. 507; Brend, *Islamic*, 62

۱۹۲. دروش، ۱۰۶، حاشیهٔ ۱۲۱

۱۹۳. همو، ۹۵ نیز: حاشیهٔ ۴۸

۱۹۴. دروش، ۹۷؛

Haldane, 141; Foot, 351

195. Haldane, 66; Brend, ibid

196. Haldane, 67-68

197. Raby, 4-5; Bosch, «Binding», 357

۱۹۸. اشبیلی، ۳۴

۱۹۹. همو، ۲۵؛ شبوح، ۴۵۶؛ افشار، «صحافی و ...»، ۳۵۷

۲۰۰. دروش، ۱۱۰

201. Brend, «the Arts», 234

۲۰۲. آلمانی، ۵۰۵؛ افشار، همانجا

203. Bisch, ibid, 358; Weisweiler, 10

204. Grohmann, 38; Bosch, «The Materials» 68

۲۰۵. افشار، «کتابه»، سراسر مقاله

206. Haldane, 70

207. Weisweiler, 11; Bosch, Binding, 358; Raby, 8

208. Aslanapa, «The Arts», 60; Brend, «The Art of Bookbinding», 208

209. James, *Qurans*, 118

۲۱۰. رعناحسینی، «جلو رسمی»، ۷۵۰

211. Weisweiler, 15-16

212. James, ibid

213. ibid

214. Aga-oğlu, 4; Aslanpa, ibid, 60

215. Aga-oğlu, ibid; Aslanapa, ibid, 60-61

216. ibid, 64

217. Çiğ, 12; Haldane, 137; Aslanapa, *Turkish*, 329; Bosch, ibid, 359

218. Brend, «The Arts» 218, 236

219. Aslanapa, «The Arts of Bookbinding», 61; Brend, «The Arts», 238

220. Gratzl, 1983

۲۲۱. برای مثال‌هایی از این کتیبه‌ها نک: افشار، «کتابه»، سراسر مقاله؛ اصیلی، سراسر مقاله؛ افکاری، سراسر مقاله؛ کریم‌زاده، *قلمدان*، ۲۹۹-۲۳۰

۲۲۲. افشار، همان، ۲۴

۲۲۳. همان، ۲۱-۴۲

۲۲۴. افکاری، ۴۱۵-۴۱۶؛ اصیلی، ۳۹۹

۲۲۵. ص ۲۹؛

Aslanapa, «The Art of Bookbinding», 64; Brend, «The Arts», 234

226. Weisweliler, 16; Haldane, 67; Bosch, «The Material», 69

227. Weisweiler, 10; Raby, 9; James, *Qurans*, 119

228. Aslanapa, «The Art of Bookbinding», 60; Brend, «The Arts», 236

229. Weisweiler, 15; Haldane, 67-69

230. Brend, ibid, 237; Diba, 243

231. Khalili, I / 16-19

232. Bosch, ibid, 70; Khalili, I/10, 18, 19; Brend, «The Arts», 235

233. Diba, 243

۲۳۴. همایون‌فرخ، ۲۴۵-۲۴۶؛ افشار، «صحافی»، ۳۵۹

235. Diba, 249;

افشار، همان، ۳۵۱

۲۳۶. اشبیلی، ۳۸

۲۳۷. همو، ۳۰

۲۳۸. شبوح، ۴۷۹-۴۸۰

۲۳۹. دروش، ۸۸؛ افشار، همان، ۳۶۱

۲۴۰. ص ۴۰؛

Gacek, 122

۲۴۱. دروش، ۱۰۸

۲۴۲. همو، ۸۸-۸۹، نیز: ۱۰۸، حاشیهٔ ۱۳۷

۲۴۳. افشار، همان، ۳۲۹، ۳۶۵؛ یوسف حسین، ۱۷-۲۴؛ راوندی، ۴۰-۴۱؛ قاضی احمد، ۱۴۹

۲۴۴. افشار، همان، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷

۲۴۵. برای نمونه نک: همان، ۳۸۳-۳۸۴

۲۴۶. ابن‌حاج، ۲۸

۲۴۷. علیشیر، ۲۲۰

248. Brend, «The Arts», 233

۲۴۹. برای نمونهٔ این فرمان‌ها نک: افشار، همان، ۳۶۳-۳۶۴

۲۵۰. ویکا، ۲۱۹؛

Aga-oğlu, 12; Gratzl, 1985; Haldane, 70; , Bosch, «Binding», 359

۲۵۱. ابن‌کربلایی، ۵۱۱/۱

۲۵۲. قاضی احمد، همانجا

۲۵۳. علیشیر، همانجا

۲۵۴. برای نمونه، نک: ابن‌الندیم، ۱۲؛ همایی، ۳۶۷-۳۷۰

255. Raby, 255

۲۵۶. سفیانی، ۵-۶

۲۵۷. بامداد، ۲۰۶/۵

۲۵۸. افشار، همان، ۳۳۷

۲۵۹. نوایی، ۲۵

۲۶۰. اشبیلی، ۲۳؛ ابن‌حاج، همانجا

۲۶۱. افشار، «اسنادی»، ۲۴

۲۶۲. ابن‌حاج، همانجا

۲۶۳. افشار، «صحافی و »، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷

کتابشناسی:

آتابای، بدری، *فهرست آلبومهای کتابخانهٔ سلطنتی*، تهران، ۱۳۵۷ش.

آلمانی، هانری رنه د.، *از خراسان تا بختیاری* (سفرنامه)، ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۵ش.

ابن‌ابی‌حمیده، «شعرها»، به کوشش آدام گاچک، ترجمهٔ مهدی ارجمند، *میراث اسلامی ایران*، دفتر سوم، قم، ۱۳۷۵ش.

اشبیلی، بکر، «التیسیر فی صناعةالتسفیر»، *صحیفة معهد الدرسات الاسلامیة*، به کوشش عبدالله کنون، مادرید، ۱۹۵۹-۱۹۶۰م.

ابن‌بادیس، عبدالحمید، *عمدة الکتاب و عدة ذوی‌الالباب*، مشهد، ۱۴۰۹ق.

ابن‌حاج، محمد، «در بیان کیفیت و نیکو گردانیدن نیت وراق و کاتب و صحاف»، ترجمهٔ شهریار نیازی، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۲، شم ۲.

ابن‌خلدون، عبدالرحمان، *مقدمه*، به کوشش علی عبدالواحد وافی، قاهره، ۱۴۰۱ق.

ابن‌کربلایی، حافظ حسین، *روضات‌الجنان*، به کوشش جعفر سلطان‌القرایی، تهران، ۱۳۴۴ش.

ابن‌الندیم، محمد، *الفهرست*، به کوشش رضا تجدد، تهران، ۱۳۵۰ش.

اصیلی، سوسن، «جلدهای دارای رقم، تاریخ یا کتیبه در مجموعهٔ نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران»، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۲.

افشار، ایرج، «اسنادی دربارهٔ اجرت کتابت و صحافی در قرن سیزدهم»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۶ش، س ۱۶، شم ۱۸۲.

همو، «صحافی سنتی در ماوراءالنهر»، *فرهنگ ایران زمین*، تهران، ۱۳۶۱ش، شم ۲۵.

همو، «صحافی و مجلدگری»، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۲.

همو، «عرض در نسخه‌های خطی»، *معارف*، تهران، ۱۳۷۶ش، شم ۲.

همو، «کتابه‌سازی بر جلد نسخهٔ خطی»، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۲، شم ۱.

افکاری، فریبا، «جلدسازان ماوراءالنهری از سده‌های ۱۳ و ۱۴ هجری»، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۲.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم، «دارالتعلیم رشت»، *یادگارنامه*، به کوشش رضا رضازاده لنگرودی، تهران، ۱۳۶۳ش.

بامداد، مهدی، *شرح حال رجال ایران*، تهران، ۱۳۵۷ش.

برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی، به کوشش محمد معین، تهران، ۱۳۵۷ش.

بیانی، مهدی، *کتابشناسی کتابهای خطی*، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران، ۱۳۵۳ش.

پورتر، ایو، «صحافی و دستورالعملهای مخصوص»، ترجمهٔ محمدحسین مرعشی، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۲.

حسن، زکی محمد، *فنون الایرانیة فی‌العصر الاسلامی*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

دال، سوند، *تاریخ کتاب از کهن‌ترین دوران تا عصر حاضر*، مشهد، ۱۳۷۲ش.

دروش، فرانسوا، «جلد و جلدسازی»، ترجمهٔ محمدحسین مرعشی، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۴، شم ۱-۲.

دوست‌محمد هروی، *حالات هنروران*، به کوشش محمد عبدالله چغتایی، لاهور، ۱۹۳۶م.

راوندی، محمد، *راحةالصدور*، به کوشش محمد اقبال لاهوری، تهران، ۱۳۳۳ش.

رعناحسینی، کرامت، «جلد رسمی»، *آینده*، تهران، ۱۳۵۸ش، شم ۴-۶.

همو، «جلد روغنی»، *موزه‌ها*، تهران، ۱۳۶۰ش، شم ۳ و ۴.

سفیانی، احمد، *صناعة تسفیر الکتب و حل الذهب*، قاهره، مکتبةالثقافةالدینیه.

سلماسی، مهدی، «ابوطالب، مدرس همدانی»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۲ش، ج ۵.

سمسار، محمدحسن، *کاخ گلستان*، گنجینهٔ کتب و نفایس خطی، تهران، ۱۳۷۹ش.

سهیلی خوانساری، احمد، مقدمه بر *گلستان هنر* (نک: هم، قاضی احمد قمی).

همو، «هنر کتاب‌سازی در ایران»، *راهنمای کتاب*، تهران، ۱۳۵۰ش، س ۱۳، شم ۹-۱۲.

شبّوح، ابراهیم، «فرهنگ گونهٔ تاریخی از مصطلحات و تعبیرهای فنی صناعت نوشتاری عربی»، ترجمهٔ عبدالله انوار، *نامهٔ بهارستان*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۳، شم ۲.

صادقی‌افشار، صادق، «قانون الصور»، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران، ۱۳۷۲ش.

عالی، مصطفی، *مناقب هنروران*، استانبول، ۱۹۲۶م.

عتیقی، مهدی، «ابزارهای صحافی»، *صحافی سنتی*، تهران، ۱۳۵۷ش.

علیشیر نوایی، *مجالس‌النفایس*، ترجمهٔ فخری هراتی و محمد بن مبارک قزوینی، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران، ۱۳۶۳ش.

فهرست کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، به کوشش محمدتقی دانش پژوه، تهران، ۱۳۳۲-۱۳۶۴ش.

قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۶۶ش.

کحاله، عمررضا، *العلوم العملیة فی العصور الاسلامیة*، دمشق، ۱۳۹۲ق/ ۱۹۷۲م.

کریم‌زاده، محمدعلی، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، لندن، ۱۳۷۰ش.

همو، *قلمدان و سایر صنایع روغنی*، لندن، ۱۳۷۹ش.

«گفتگو با زینت‌السادات امامی»، *میراث فرهنگی*، تهران، ۱۳۷۴ش، شم ۱۳.

«گفتگویی با زینت امامی، هنرمند هنرهای ظریفه»، *فصلنامهٔ هنر*، تهران، ۱۳۶۴ش، شم ۸.

گنجینهٔ شیخ صفی، تبریز، ۱۳۴۸ش.

مایل هروی، نجیب، *لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی*، تهران، ۱۳۵۳ش.

نوایی، عبدالحسین، *شاه طهماسب صفوی*، تهران، ۱۳۵۰ش.

میرزا آقا امامی، به کوشش فاطمه کاتب، تهران، ۱۳۸۱ش.

واجد، علی خان، *مطلع‌العلوم*، لکهنو، ۱۲۶۲ق/۱۸۴۶م.

ویکا، میشل، «هنر کتاب‌سازی: تجلید، تحول تجلید هنری از عصر قاجار تا امروز»، *ایران و اقتباسهای فرهنگی شرق از مغرب زمین*، به کوشش یان ریشار، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد، ۱۳۶۹ش.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین، «هنر کتاب‌سازی در ایران»، *راهنمای کتاب*، تهران، ۱۳۵۰ش، س ۱۴، شم ۴-۶.

همایی، جلال‌الدین، *تاریخ اصفهان (هنر و هنرمندان)*، به کوشش ماهدخت‌بانو همایی، تهران، ۱۳۷۵ش.

یوسف اهل، جلال‌الدین، *فرائد غیاثی*، به کوشش حشمت مؤید، تهران، ۱۳۵۶ش.

یوسف حسین، «رسالهٔ جلدسازی (صحافی)»، به کوشش ایرج افشار، *فرهنگ ایران زمین*، تهران،

۱۳۴۸ش، شم ۱۶.

Aga-Oğlu, M., *Persian Bookindings*, Michigan, 1935.

Aslanapa, O., «The Art of Bookbinding», *The Arts of the Book in Central Asia*, ed. B. Gray, London, 1979.

id, *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

Beach, M. C., *The Imperial Image Paintings for the Mughal Court*, Washington, 1981.

Benjamin, S.G.W., *Persia and the Persians*, London, 1887.

Binyon, L. and et al., *Persian Miniature Painting*, New York, 1971.

Blochet, E., «Notices sur les manuscrits persans et arabes de la collection Marteau», *Notices et extraits des manuscrits...*, Paris, 1923, vol. XLI.

Bosch,G., and G. Petherbridge, «Binding», *Dictionary of Art*, ed. J. Turner, New York, 1996, vol. XVI.

Brend, B., «The Arts of the Book», *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier, London 1989.

id, *Islamic Art*, London,1995.

Catalogue général des Antidues egyptiennes du Musée du Caire, nos. 24001-24990, Cairo, 1902.

Çlğ, K., *Türk kitap kapları*, Istanbul, 1971.

Diba, L., «Lacquerwork», *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier, London, 1989.

Ettinghausen, R. and O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, London, 1987.

Foot, M., «Bookbinding», *Dictionary of Art*, ed. J. Turner, New York, 1996, vol. IV.

Gacek, A., *The Arabic Manuscript Tradition*, Leiden etc., 2001.

Glaister, G. A., *Glossary of the Book*, Berkeley, 1979.

Gratzl, E., «Book Covers», *A Survey of Persian Art*, ed. A.U. Pope, Tehran etc., 1967.

Gray, B., «Arts of the Book», *The Arts of Islam*, London, 1976.

Grohmann, A., «The Early Islamic Period from the Seventh to the Twelfth Century», *The*

Islamic Book, London, 1929.

Haldane, D., *Islamic Bookbindings*, London, 1983.

James, D., *Islamic Masterpieces of the Chester Beaty Library*, London, 1981.

id, *Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library*, London, 1980.

Khalili, N. and et al., Lacquer of the Islamic World, Oxford, 1997.

Lings, M. and Y. H. Safadi, *The Qurans*, London, 1976.

Minney, F., «Lacquer», *Dictionary of Art*, ed. J. Turner, New York, 1996, vol. XVIII.

Needham, P., *Twelve Centuries of Bookbindings* (400-1600), New York/London, 1979.

Ohta, A., «Filigree Bindings of the Mamluk Period», *Muqarnas*, Leiden, 2004, vol.XXI.

Porter, Y., *Peinture et arts du livre*, Paris/Tehran, 1992.

Raby, J. and Tanindi, Z., *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, ed. T. Stanley, Paris, 1993.

Ricqles, F., *Arts d'Orient, objets d'art, Inde, Iran*, Turquie, 1997.

Rudenko, S.I., *Frozen Tombs of Siberia*, tr. M. W. Thompson, London, 1970.

Same, «The Materials, Techniques and Structures of Islamic Bookmaking», *Islamic Bindings and Bookmaking*, Chicago, 1981.

Tavernier, J.B., *Les Six voyages*, Paris, 1981.

Uluç, L., «Selling to the Court: Late Sixteenth Century Manuscript Production in Shiraz», *Muqarnas*, Leiden, 2000, vol. XVII.

Weisweiler, M., *Der islamische Bucheinband des Mittelalters*, Wiesbaden, 1962.

خوشنویسی

نوشین‌دخت نفیسی

قرآن‌نگاری

ادیبان و اندیشه‌وران برآنند که هم در ظاهر *قرآن*، هم در باطن آن، هم در کلام و هم در کتابت، اعجاز هنری و ادبی متجلی است. خوشنویسی اسلامی بازتاب تحریر کلام الهی است و در میان هنرها والاترین مرتبه را دارد. هنرمندان مسلمان با بهره‌گیری از این هنر پیام *قرآن* را انتقال داده و با زیبایی ظاهری و پردازش هنری همراه کرده‌اند. بی‌تردید این هنر ارزشمند در دستان هنرمندان برجسته ایرانی به کمال رسیده. صدها جلد قرآنی که توسط خوشنویسان ایرانی کتابت شده گواه معتبر آن است[1].

در صدر اسلام نبی اکرم به منظور ثبت و نشر کلمات وحی آنها را به افراد قابل و امین چون علی بن ابی‌طالب(ع)، سعد بن زیاد، معاذ بن انس، ابوزید ثابت، عثمان بن عفان و طلحة بن عبیداللّه فروخواند تا کتابت کنند. قرآن در ترتیبی که امروز میان مسلمانان رایج است در ۱۱۴ سوره ثبت شد. در آغاز از خط‌های مرسوم در حجاز استفاده شد و «التنزیل» نام گرفت[2] در مرحلهٔ بعد خط‌های متفرقه شبه‌جزیره چون مسند،

نَبطی و انباری به الگوی واحدی از کوفی بدل شد و خط قرآن قرار گرفت. تا پایان سدهٔ ۵ق نیز چنین بود[۳].

جرجی زیدان از مرجع تاریخی نقل می‌کند که ابوالاسود (وفات: ۶۹ق) از صحابهٔ حضرت علی(ع) در جنگ صفین در التزام رکاب بود، پس از آن به بصره رفت و در آنجا زبان سریانی را آموخت و قواعد نحو آنرا فرا گرفت. چون آنرا نیکو دید به فکر افتاد که برای زبان عربی نیز قواعدی وضع کند. خط بی‌اعراب و اعجام کوفی که خواندنش دشوار می‌نمود به‌دست او با دایره‌های رنگین اعراب‌گذاری شد[۴]. برخی از پیشوایان شریعت خط قرآن را ثابت می‌دانستند، چون در مصاحف عثمان نقطه و اعراب تعیین نگردیده بود، بنابراین از نقطه‌گذاری در قرآن پرهیز داشتند. بااین‌حال ضرورت و نیاز موجب شده تا خط عربی پیشرفت خود را از دست ندهد. نقطه یا اعجام، که نقطه‌گذاری حروف متشابه است اِعراب که مقید کردن کلمات و عبارات به حرکات و سکنات است را از زمان عبدالملک بن مروان (وفات: ۶۵ق)، یا معاویهٔ دوم می‌دانند. حمزهٔ اصفهانی در کتاب *التنبیه علی حدوث‌التصحیف* ابتکار استفاده از نقطه را به زمان حکومت حجاج بن یوسف ثقفی (وفات: ۹۵ق) والی خراسان نسبت می‌دهد که نخستین سکه را با خط کوفی ضرب کرد ولی فاقد علامات بود. تردیدی نیست که اعراب و اعجام برای سهولت قرائت و درک قرآن برای ایرانیان فارسی‌زبان ضرورت بیشتری از عرب‌زبانان داشته و همچنین نخستین کسانی که کار نقطه‌گذاری را به کمال رساندند ایرانیان بودند. از پیشقدمان سرشناس خلیل بن احمد بصری را که احتمالاً ایرانی است باید نام برد[۵]. او نخستین کسی است که همزه، تشدید، روم و اشمام را وضع کرد و ضبط حرکات و کلمات به روشی امروزی یادگار او می‌باشد[۶]. ابوحاتم سجستانی از ایرانیان بود که رسالهٔ رسم‌الخط قرآن را نوشت و قسمت‌هایی از آن هنوز در دست است. با این ترتیب رسم قرآن‌نگاری در قرن ۳ق به کمال خود رسید.

پژوهشگران معاصر وضع نقطه و اعجام را در سه مرحلهٔ اساسی می‌دانند. مرحلهٔ اول توسط ابوالاسود که مقدمه‌ای برای پیشرفت‌های بعدی بود. وی نقطه‌های سنگین را برای نشان دادن صداهای کوتاه به‌کار گرفت و مشخصه‌هایی نیز از خود ابتکار کرد. در مرحلهٔ دوم علاماتی به شکل نقطه بر بالا و زیر حروف قرار گرفت، این رسمی بود که از

سریانی أخذ کرده بودند و مؤسس آنرا حجاج بن یوسف ثقفی (وفات: ۹۵ق) می‌دانند. مرحلهٔ سوم فرآیند دو روش پیشین است. خلیل بن احمد بصری مبتکر آن بود، و از اواخر سدهٔ ۵ق بر شیوه‌های دیگر برتری یافت. ذوق ایرانی او شیوه خوشنویسی خط کوفی را به درجه‌ای عالی از زیبایی و فخامت و شیوه‌ای رساند که دارای رنگ و بوی تزیینی بسیار بود. بهترین نمونه‌های آن خطوط مزینی است که در قالب قرآن یا مکتوبات گوناگون در موزه‌ها و کتابخانه‌ها خودنمایی می‌کند یا آنکه بر تارک بناهای مذهبی و برج ها و مناره‌ها می‌درخشد. در این آثار خط کوفی در سه‌گونه اجرا شده است. گونهٔ اول کوفی محرر است که برای کتابت قرآن تا سده‌های میانی اسلام به‌کار رفته است. نوع دوم کوفی تزیینی که چون با ذوق و ابتکار خطاط سروکار داشته سلیقه‌های فردی در ایجاد و ابداع آن مؤثر بوده است، و دارای اقسام زیبایی شده و در نهایت خط در پرتو شاخه‌های گل و برگ یا تزیینات هندسی قرار گرفته است. نوع سوم کوفی بنایی یا معقلی است که اجزاء آن به صورت افقی و عمودی بدون انحنا و مستطیل یا مربع شکل است. در بناهای سدهٔ ۹ و ۱۰ق به‌خصوص در اصفهان و خراسان بسیار به‌کار رفته و هنوز در کاشی‌کاری متداول است[۷].

کهن‌ترین مصاحف

برگی از یک نسخهٔ قدیمی قرآن به خط کوفی بی‌نقطه در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود که به خط مایل معروف، و در مکه یا مدینه کتابت شده است[۸]. در کاوش‌های اخیر باستان‌شناسی در سرزمین یمن نیز قطعاتی از یک قرآن بر پوست آهو در ویرانه‌های ساختمانی در جوار شهر صنعا کشف شد، کارشناسان این قطعات را متعلق به دورهٔ امویان شمرده‌اند. این قطعه نکاتی دربارهٔ تحول خط کوفی نشان می‌دهد. نسخه‌ای دیگر که کتابخانهٔ ملی قاهره از آن نگهداری می کند به سال ۱۶۸ق در جامع عتیق فسطاط وقف شده است و آنرا می‌توان از کهن‌ترین مصاحف دانست. در نسخهٔ قاهره توجه خاصی به خط و اسلوب زیبایی آن مشاهده می‌شود، و تمایل زمان نسبت به پیشرفت خط کوفی را نشان می‌دهد. گرچه در آن زمان هنوز محل نقطه ثابت نبود. نسخهٔ دیگری در کتابخانهٔ ملی پاریس گرچه وقف‌نامه‌ای به تاریخ ۳۲۹ق

دارد ولی به سبب نداشتن نقطه و علائم حرکات باید آنرا قدیم‌تر از این تاریخ یعنی از سده‌های ۱ یا ۲ق دانست[۹].

مجموعه قرآن‌های خط کوفی بر کاغذ پوست آهو سرفصل هنر کتاب‌آرایی و خوشنویسی است. قطع بیاضی، وقار سنجیده، دامنهٔ کشیدهٔ حروف همراه با تلألو رنگارنگ سرسوره‌ها و علائم قرآنی چنان مورد تحسین مسلمانان بود که در سراسر جهان اسلام یکسان عمل می‌شد. بنابراین در دانش کنونی تقسیم‌بندی و انتساب آنها به مراکز مختلف دشوار می‌نماید. کارشناسان امروزه مجموعه نسخه‌های پراکنده در موزه‌ها، کتابخانه‌ها و سایر مجموعه‌های کشور را به‌طور کلی به خراسان بزرگ و یا در مواردی به نواحی غربی، عراق و سوریه نسبت می‌دهند[۱۰].

ویژگی رسم‌الخط کوفی کشیدگی افقی حروف با دنبالهٔ کوتاه و فربهی سر «واو» و «ف»، کشیدگی طولانی حرکت قلم را درپی داشته با وجود سکون یکپارچه خط سیری در آن نمودار می‌سازد. اگر طول ضلع افقی صفحه به‌قدر کفایت بلند نباشد این هماهنگی ایجاد نمی‌گردد. قطع افقی تا زمانی که ویژگی این رسم‌الخط را می‌ساخت پایدار بود، پس از آن جلوهٔ خود را از دست داد[۱۱].

نظام نوین خطوط عربی و اقلام شش‌گانه ابن‌مقله و ابن‌بواب

در طی دو سدهٔ آغازین اسلام گرچه خطوط عربی پیدایش و تکوین یافت ولی در این مدت توجهی به حسن خط نشد. در آن هنگام از کاتبان متعدد نام برده می‌شد و نوشته‌های قرآنی به‌خصوص بیش از حد متنوع و دسته‌بندی آنها برای پژوهشگران بسیار دشوار بود. آنه ماری شیمل می‌گوید که: گونه‌های سبک نگارش این دوران برابر با تعداد نسخه‌های نگاشته شدهٔ دوران بود[۱۲]. با ظهور ابوعلی محمد بن علی بن حسین الفارس و برادرش ابوعبدالله حسن (۲۷۸-۳۳۰ق) از اهالی فارس و ملقب به ابن‌مقله، خط عربی وارد مرحله جدیدی شد که باید آنرا مقدمهٔ تکامل این خط دانست. این مرد پیشقدم نهضت خوشنویسی به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین مظاهر هنری تمدن اسلامی است. وی با اتکا به دانش هندسه خط عربی را تحت قاعده و انتظام درآورد. با کمی تسامح و به اعتباری، می‌توان خوشنویسی قرآن کریم را به دوران

پیش و پس از ابن‌مقله تقسیم‌بندی کرد وی قواعد زیباشناسی خطوط را تدوین و تکوین و خطوط شش‌گانهٔ نخستین را وضع کرد. خطوط حجازی و کوفی عباسی با خطی شیواتر، زیباتر و سهل‌القواعد به نام نسخ جایگزین کرد که به‌زودی در جهان اسلام فراگیر شد[۱۳]. از ابن‌مقله نمونه خطی باقی نمانده است، ولی کارشناسان یک جزوه قرآن در کتابخانهٔ ملی مصر و یک قطعه خط در کتابخانهٔ کاخ گلستان (بدون رقم) را به او نسبت می‌دهند. دو تن از شاگردان ابن‌مقله به نام‌های محمد بن سمسانی و محمد بن اسد کار استاد خود را دنبال کردند. یکی از شاگردان او جوانی به نام ابوالحسن بن بلال معروف به ابن‌بواب (وفات: ۴۱۳ق) در خدمت سلاطین بویه می‌زیست. ابن‌بواب به ماحصل کار ابن‌مقله ویژگی‌هایی مهم افزود. او بی‌آنکه تغییری در قواعد ابن‌مقله وارد کند موفق شد بر هماهنگی هندسی و فنی‌ای که به‌وسیلهٔ ابن‌مقله اجرا شده بود ملاحت و ظرافت بیفزاید و رهاورد خویش را در خوشنویسی به پای ارزش کار ابن‌مقله برساند. ابن‌بواب به تکمیل و تزیین اقلام شش‌گانه اقدام کرد. او خود بیش از همه خط محقق را می‌پسندید خصوصاً تکمیل اقلامی چون ریحانی را به او نسبت می‌دهند. یک نسخه از قرآن‌های او به تاریخ ۳۹۱ق در کتابخانهٔ چستربیتی محفوظ است. ابن‌مقله با آنکه در وضع قواعد جدید خط نسخ سهیم بود خود شخصاً شیوه‌ای خاص داشت که تقلید آن از دسترس هرکس به دور مانده است[۱۴].

کهن‌ترین نسخه‌های قرآن در مجموعه‌های کشور ـ مکتب خراسان

در ایران هیچ اثری از نسخه‌های قرآن پیش از سدهٔ ۳ق در دست نیست. سه نسخه قرآن کوچک به خط کوفی ایرانی و تاریخ سبع و عشرین و ثلاثمائه ۳۲۷ق در بازیافت های آستان قدس رضوی شناسایی شد[۱۵]. بنابراین در زمان الراضی و المتقی از خلفای عباسی و عهد ابن‌مقله نوشته شده و به روزگار سلطنت نوح بن منصور سامانی باز می‌گردد. نسخهٔ دیگری در مجموعهٔ آستان قدس دارای وقف‌نامه‌ای از ناصرالدوله بن‌حسن محمد بن ابراهیم بن سیمجور در تاریخ ۳۶۳ق است. نسخه به خط کوفی به پوست آهو و دارای صفحه وقف‌نامه مذهب و منقش است. ابوعلی سیمجور در زمان نوح بن منصور امیر خراسان بود[۱۶]. گرچه از نسخه‌های قرآنی که مسعود غزنوی هر

ساله امر به کتابت می‌کرد و به مکه می‌فرستاد، امروز فقط روایاتی در متون تاریخی بازمانده ولی در مجموعه آستان قدس رضوی جزء سیزدهم یک قرآن به خط کوفی آغازین و عناصر تزیینی برگرفته از هنر ساسانی دارای وقف‌نامه‌ای از ابوالقاسم منصور بن کثیر به تاریخ ۳۹۳ق است[۱۷]. منصور بن کثیر در زمان سلطان محمود صاحب دیوان عرض بود. در دورهٔ امارت سامانیان در سراسر خراسان بزرگ ظروف سفالین با لعاب سفید و رنگ‌های مشکی و سرخ ساخته می‌شد. آرایش این ظروف نوشتهٔ کوفی از آیات قرآنی است، با الفبای کشیده و اندام‌های باریک که در امتداد افقی بیشتر به دو قسمت شده و گره زیبایی در میان حروف پدید آمده است و نیم هلال در سر الف به تناسب قامت آن بسیار افزوده است. مشابه این رسم‌الخط در کتیبه‌های گچبری مسجد جامع نائین (سدهٔ ۳ق) نیز دیده می‌شود. در این مورد دنبالهٔ حروف رو به بالا توجه نموده و به گل‌های متناسبی منتهی گردیده است[۱۸]. در آن هنگام در خراسان بزرگ‌ترین مکتب تذهیب و خوشنویسی برقرار بود. چنان‌که ابوالقاسم سعید بن ابراهیم بن عالم بن ابراهیم بن صالح مذهب که در جمادی‌الاول سال ۴۲۷ نسخهٔ مجلل موزهٔ بریتانیا را به پایان رسانده در خاتمهٔ کار خود تصریح می‌کند که فن خوشنویسی و تذهیب را در دامغان و نیشابور آموخته است[۱۹]. همچنین این نسخهٔ مجلل مورخ ۵۷۳ق آستان قدس رضوی با قلم احمد بن علی مقری یونس‌آبادی است که آنرا فرج دامغانی آراسته است[۲۰]. برجسته‌ترین اثر این دوران سه جزء *قرآن* است که دو جزء آن در موزهٔ آستان قدس ۲ جزء و یک جزء نیز در موزهٔ ملی انتقالی از آستان شیخ صفی نگهداری می‌شوند که بخشی از یک مجموعه قرآن شانزده جلدی است، با کتابت عثمان بن حسین وراق به تاریخ ۴۶۶ق. این جزءها را می‌توان در شمار خوش‌خط‌ترین قرآن‌های خط کوفی و قلم ثلث[۲۱] دانست که از سدهٔ ۵ق بازمانده است. آنچه سبب زیبایی این نسخه گردیده وضع خاص ترکیب حروف است[۲۲].

خط نسخ و قلم ثلث

پژوهشگران معاصر دو خط نسخ و کوفی را دو فرزند یک مادر می‌دانند و معتقدند که این دو خط در صدر اسلام حتی پیش از آن با کمی اختلاف برای مقاصد مختلف به‌کار

می‌رفته‌اند، تا آنکه خط کوفی سرمشق واحد کتابت قرآن قرار گرفت. این بدان معنا نیست که پس از دوران ابن‌مقله و ابن‌بواب از رواج شمول کوفی کاسته شد و به صورت خطی تزیینی معمولاً برای مقاصد مذهبی به‌کار گرفته می‌شد. در ایران به شهادت آثار فرهنگی پیشرفت خط نسخ در سمت خاوری و شمال کشور انجام گرفت و در آن دوران به‌زودی جانشین خط پهلوی متداول شد. از جمله می‌توان به سکه‌های امرای سامانی یا ظروف سفالین با نقش کنده که در آمل و یاسکند ساخته می‌شدند، اشاره کرد که با نوشتهٔ نسخ آرایش شده‌اند. در طی سدهٔ ۴ق خط نسخ مدارج تکامل خود را پیمود و در سده‌های ۵ و ۶ و ۷ق، همراه با قلم ثلث در خدمت کتابت قرآن قرار گرفت. در طول سدهٔ ۶ق خط کوفی بیشتر برای سرسوره‌ها به‌کار رفت و به‌خصوص از توان تزیینی آن استفاده شد. خط نسخ آغازین هنگامی که با قلم ریز نوشته می‌شد شامل حروف منظمی بود که گاه جدا از یکدیگر و گاه سوار بر هم قرار می‌گرفتند و توسط دنبالهٔ کوتاه خود به یکدیگر متصل می‌شدند. حالت مورب حروف، حرکت گوشه‌دار و دایره‌ها و شکل‌های مستوی آن ناقص بود و به خوبی نمایان نمی‌شد، ولی در قلم دودانگ درشت این خط به‌صورت دیگری ادا می‌شد مشابه یا پیشتاز خط محقق است و نمونه‌های آن نه تنها بر روی کاغذ و متن‌های قرآنی گوناگون بلکه بر ظروف سفالین و فلزی نیز در دست است.

کاشان در سدهٔ ۶ق از بزرگ‌ترین مراکز خوشنویسی در ایران بود، اقسام خط در آن هنگام چنان گوناگون بود که نجم‌الدین ابوبکر محمد راوندی می‌نویسد که ده سال برای آموختن آنها صرف وقت کرده است، و همچنین در *راحة‌الصدور* فصلی دربارهٔ خط و قواعد آن نوشته است. به نظر او می‌توان حروف نسخ را به اشکال دایره، قوس، و وتر تعبیر کرد. یک دورهٔ کامل قرآن همراه ترجمه و تفسیر فارسی از ابوبکر عتیق سورآبادی در چهار جلد اثر بی‌همتایی است که به مدت هفت قرن در پناه آستان شیخ احمد جام محفوظ ماند نسخه به خط نسخ جلی و ترجمه و تفسیر آن به نسخ تحریر کتابت خفی‌تر از متن با قلم محمد بن یحیی بن محمد بن علی نیشابوری لیثی در ربیع‌الثانی ۵۸۴ است، نسخه برای غیاث‌الدین محمد بن سام امیر غوری تهیه شده و پس از چندی در اختیار نوادهٔ شیخ احمد جام قرار گرفت که آنرا

وقف مزار نیای خود نمود. وقف‌نامه به تاریخ ۶۵۴ق در پشت صفحه هر چهار جلد به زبان عربی نوشته شده است[۲۳]. خط نسخ با حرکات مستقیم و عمودی در ایام سدهٔ ۶ و آغاز ۷ق متداول بود و این همان شیوه‌ای است که همراه با قلم ثلث سبک مرسوم سده‌های ۸ و ۹ق رشیدیه و شیراز را تشکیل داد. بنابراین می‌توان گفت که شیوهٔ معروف به ثلث از قرن ۷ق متداول بوده است. متن نسخه‌ای از قرآن کریم با کتابت سعد بن محمد بن ابی‌الحرسین بن احمد بن ابی‌الحسن بن سهلویه یزدی در ۶۰۶ق نمونهٔ زیبایی از قلم ثلث جلی آغازین را ارائه کرده است. ترجمهٔ فارسی در زیر هر سطر به خط نسخ تحریر خفی است. ترجمهٔ فارسی در متن تفسیر عربی از ابوجعفر محمد بن جریر طبری است که بدون رعایت ختم سوره یا جزء در فواصل متن قرآن به قلم رقاع و به زر تحریر یافته و اسامی سوره‌ها به خط رقاع یا کوفی است[۲۴]. از سوی دیگر نسخهٔ مورخ ۶۱۹ق به خط نسخ تحریر و تذهیب مسعود بن اسدالله ابهری از نخستین نسخه‌هایی است که در آن خط‌های مختلف به‌کار رفته و نام مقدس اللّه در تمام متن به زر نوشته شده است[۲۵]. تاریخ‌نویسان مسلمان پس از دوران ابن‌بواب تعداد زیادی از خوشنویسان را نام برده‌اند که برخی از آنان شاگردان مستقیم و برخی دیگر از پیروان شیوهٔ او بودند و هریک کم‌کم بر زیبایی و استواری خطوط اسلامی افزودند. تا آنکه در نیمهٔ دوم سدهٔ ۷ق شاهد درخشندگی یاقوت مستعصمی گردید که در تاریخ خط نسخ کسی تا آن زمان به شهرت او نرسید (وفات: ۶۹۸ق). او شیوهٔ خاصی را به‌کار گرفت که به شیوهٔ یاقوتی معروف شد. امتیاز کار یاقوت را در تراشیدن منحرف قلم او می‌دانند، این ابتکار به او امکان داد تا ابعاد توازن و زیبایی اقلام شش‌گانه را به کمال مطلوب برساند[۲۶]. مجموعهٔ چشمگیری از نسخه‌های قرآن به قلم ظریف یاقوتی به شخص او یا منسوب به او در سطح بالای خوشنویسی تا به امروز بازمانده است که تنها چند نسخهٔ آنرا اصیل می‌دانند از جمله دو نسخه به شیوهٔ ریحان دقیق در موزهٔ ملی تهران. با قلم یاقوت بن عبداللّه، خمس ثمانین و ستمائه (۶۸۵ق) یاقوت از ترکیب حروف جهت مستوی کلمات را مراعات می‌کرد. ازهمین‌رو دایره‌های او کم‌عمق و گوشه‌دار بود، و انتهای آنها هرگز به بالا کشیده نمی‌شد[۲۷] و حروف صدادار را با قلم نازک‌تر از خود حروف می‌نوشته است یاقوت از هنرمندانی

است که خط خوش را با فن تذهیب آراسته است. نسخهٔ موزهٔ ملی به خط نسخ خفی عالی، سرسوره‌ها به خط ثلث جلی و تحریر طلا[۲۸]، و نسخهٔ دیگر از کاخ گلستان به خط ثلث جلی است این نسخه به دستور مستعصم باللّه در مدینه در سال ۶۳۰ق کتابت شده، نسخهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس، استنساخ بغداد ۶۸۹ق را کارشناسان شاهکار بی‌نظیر او می‌دانند[۲۹].

تبریز ـ رشیدیه در سدهٔ ۸ق

در واپسین سال‌های سدهٔ ۷ق، غازان خان و اولجایتو مراغه، تبریز و بغداد را مراکز حکومتی خود قرار دادند. از حسن اتفاق در آغاز سده ۸ق خواجهٔ رشیدالدین فضل‌اللّه وزیر ایلخانان نهاد علمی معتبر و جهان‌شمول به نام ربع رشیدی در جوار شهر تبریز بنا کرد. به این ترتیب مراکز فرهنگی ایران از خراسان در شرق کشور خراسان به غرب منتقل شد و فرهیختگان و هنرمندانی که از گزند نابسامانی جان به‌در بردند در رشیدیه پناه گرفتند. ازاین‌رو مکتب تبریز در پی تجربیات استادان بغداد و خراسان موجبات ظهور یکی از مهم‌ترین ادوار درخشان فن خوشنویسی و آرایش کتاب را فراهم ساخت.

در رشیدیه پیوسته گروهی به تلاوت آیاتی از کتاب مبین مشغول بودند و گروهی معتنابه از خوشنویسان و مذهبان و جلدسازان به ساختن و آراستن ازجمله: نسخه‌های قرآن می‌پرداختند آنان آثار گرانبهایی از خود یادگار گذاردند که از این میان چند مجلد آن در موزه‌ها و کتابخانه‌های بزرگ جهان دیده می‌شود. قطع‌های بزرگ بیشتر مورد توجه سرپرستان ربع رشیدی بود قطع جدید وزیری بزرگ بستر مناسبی برای خوشنویسی خطوط تشریفاتی ثلث و محقق گردید[۳۰]. در سدهٔ ۸ق خط محقق و ریحان در دستان شیخ احمد سهروردی و ارغون کاملی، نمود کامل یافت.

ارغون کاملی به روایت تذکره‌نویسان شاگرد یاقوت مستعصمی و اصلاً ایرانی بوده و در بغداد می‌زیسته است از آثار او قطعه‌هایی در مرقع سلطان حسین بایقرا و شاه تهماسپ و همچنین در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول قرآن سلطانی کوچکی به قلم ریحان و تذهیب عالی و سرسوره‌های ثلث دو دانگ از سال ۷۴۱ق باقی مانده است

نسخه قرآن وزیری به قلم ریحان با سرسوره‌های تذهیب عالی از ۷۴۵ق مجموعه در موزهٔ ملی ایران از دیگر آثار او می‌باشد[۳۱].

از سال‌های ۷۰۱ تا ۷۰۶ق قرآن‌های چندی در رشیدیه استنساخ و تذهیب گردید که کهن‌ترین آنها دارای خوشنویسی شیخ احمد سهروردی و تذهیب محمد ایبک است[۳۲].

به‌طور کلی خط متداول در ربع رشیدی نسخ یا یکی از اشکال محقق و ثلث بود. هر صفحه پنج سطر داشت و چنانچه قاب مستطیل مذهبی به بالا و پایین صفحه اضافه می‌شد تعداد سطرها به سه کاهش می‌یافت قرآن کتابت شیخ احمد سهروردی نیز چنین است[۳۳]. از شیخ احمد سهروردی نسخهٔ کوچکی از نهج‌البلاغه با رقم ۷۱۸ق نیز در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی محفوظ است[۳۴].

مجموعه قرآن‌های اولجایتو

مجموعهٔ باشکوه و به یادماندنی قرآن‌هایی که در زمان سلطان محمد خدابنده اولجایتو تهیه شده اکنون معدودی در موزه‌ها و کتابخانه‌ها شناسایی شده است[۳۵] از جمله:

قرآن تحریر احمد سهروردی در بغداد، اتمام به سال ۷۱۳ق/۱۳۱۳م برای اولجایتو خدابنده وقف آرامگاه سلطانیه[۳۶]. قرآن تحریر احمد سهروردی در بغداد، اتمام به سال ۷۰۷ق/۱۳۰۷م[۳۷]. *قرآن* تحریر علی بن محمد بن زید بن عبدالله علوی حسینی در موصل اتمام به سال ۷۱۰ق/۱۳۱۰م برای اولجایتو خدابنده[۳۸].

قرآن تحریر علی بن محمد الحسینی در موصل ۷۱۰ق/۱۳۱۰م برای اولجایتو و وزیرانش رشیدالدین و سعدالدین[۳۹]. قرآن به خط ثلث تحریر عبدالله بن محمد بن محمود الهمدانی ۷۱۳ق/۱۳۱۴م برای سلطان محمد خدابنده اکنون در کتابخانهٔ ملی قاهره[۴۰]. مجموعه‌ای که به دستور اولجایتو و وزیران او رشیدالدین و سعدالدین نوشته شده جایگاه باارزشی در تاریخ فرهنگ و هنر ایران دارد. اولجایتو در آغاز جوانی مسیحی بود سپس به دین مبین اسلام مشرف شده و نام خدابنده را انتخاب کرد ابتدا به تسنن و سپس به تشیع گرایید نمونهٔ بارز وابستگی او به تشیع آرامگاه او در سلطانیه است که به منظور زیارتگاهی برای بازماندگان حضرت علی(ع) و امام حسین(ع) بود و

دیگر این مجموعه قرآن‌هاست. در قدیمی‌ترین مجلدهای آن نام مغولی اولجایتو با تبار به چنگیز خان اشاره دارد درحالی‌که در آخرین آنها ۷۱۳ق/ ۱۳۱۳م، فقط نام اسلامی او آمده و حاوی دعای توسل و دعای دوازده امام است. مطالب نوشته شده در صفحات خاتمه جزءها از اسناد معتبر کتاب‌آرایی است. چون نام و رقم کاتبان، مدهبان و محل استنساخ چشم‌اندازی از گسترهٔ فرهنگ ایران از خراسان تا مناطق غربی بغداد و موصل را یادآور می‌شود از منظر پیشینهٔ فرهنگی تأمل، اندیشه و غور و دوراندیشی که جوهر هنر ایران است همراه با تعقل، کارورزی، انضباط و قانونمندی که رکن رکین فنون هنری است را در معرض دید مؤمنان قرار می‌دهند. چون قطع آنها بزرگ و هر جزء در مجلد مجزایی نوشته شده احتمال می‌رود این جزءها برای اهدا به مساجد و اماکن مقدس و زیارتگاه‌ها تدارک شده است[۴۱].

شیراز سدهٔ ۸ق

شیراز در سدهٔ ۸ق در مقام یکی از مهم‌ترین مراکز تهیه نسخه‌های متنوع بود. نسخه‌های قرآن آن صاحب سبک ویژه‌ای بود که در سرزمین‌های همجوار طالب بسیار داشت و به مناطق غربی و جنوبی شبه‌قاره به‌خصوص صادر می‌شد. گرچه همزمان با رشیدیه بود و ارتباط با آن مرکز فرهنگی داشت و آثار آن به شیراز ارسال می‌شد ولی هرگز تحت تأثیر سبک رشیدیه قرار نگرفت.

در نیمهٔ دوم سدهٔ ۸ق در میان گیرودارهای سیاسی، استانداری مستقل فارس با خاندان ایرانی اینجو بود و مردان هنرپروری مانند ابواسحاق (۷۵۸-۷۴۴ق) که در توسعه و آبادانی شیراز و توسعه کارگاه‌های تهیهٔ نسخه‌های قرآن و کتاب‌های برگزیده ادبیات فارسی توجه سعی و کوشش بسیار مبذول داشت و پس از خاندان اینجو حکومت شیراز مدتی در اختیار مظفریان بود و شاه شجاع کارگاه‌های کتاب‌سازی را فعال نگه داشت.

زیباترین کار اخیر مکتب در میانه سدهٔ ۸ق دو مجلد *قرآن* کریم به کتابت یحیی معروف به جمال صوفی به خط ثلث جلی عالی سال ۷۴۶ق در شیراز است. نسخه را تاشی خاتون همسر ابواسحاق بر مزار احمد بن موسی‌الرضا وقف کرد.

خطوط هر دو نسخه تماماً به زر نوشته شده با مرکب مشکی تحریر یافته است و اسامی سوره‌ها نیز به خط ثلث و رقاع است[۴۲].

در سدهٔ ۹ق و عصر تیموریان شیراز و هرات از مراکز مهم هنرمندان گردید به روایت قاضی احمد شاهرخ و دو فرزندش بایسنقر و ابراهیم میرزا از حامیان هنرمندان بوده و خود خوش می‌نوشتند. ابراهیم میرزا از شاگردان میر محمد شیرازی بوده و در خوشنویسی زبردست و از فنون مختلف آرایش نسخه آگاهی کامل داشتند[۴۳].

۱۶ برگ بازمانده از یک قرآن بزرگ موزهٔ آستان قدس رضوی با رقم: ضعف عبادالله الرحمن ابراهیم سلطان بن شاهرخ تیمور گورکان عفاالله عنهم فی سنه سبع و عشرین ثمانمائه الهجریه اللّهم صل علی نبی‌الرحمة و شفیع‌الامة محمد و آله الطیبین الطاهرین و صحبه و سلم ۸۲۷ق وقف بر روضهٔ رضوی نگهداری می‌شود. دو صفحهٔ سرلوح مذهب و مرصع ذیل و پیشانی به خط کوفی تزیینی و متن ثلث کتابت خفی به قلم زر تحریردار است. در بقیهٔ صفحات متن سطر اول و آخر ثلث کتابت جلی چهار سطر بقیه به کتابت خفی و تحریر زر است. در طرفین پیشانی و ذیل پشت ورق آخر دو ترنج و نیم ترنج مذهب و مرصع است که در ترنج بالا آیه‌ای از قرآن و در ترنج پایین عبارت وقف‌نامه نگاشته شده است[۴۴].

نمونهٔ واقعی خط بایسنقر دو کتیبه ثلث بر پیشانی ایوان مسجد گوهرشاد در مشهد مقدس بوده است که بر منتهای قدرت قلم او گواهی می‌دهد. شاید به مناسبت همین توانایی است که قرآن بسیار بزرگی به اندازهٔ ۱۰۱×۱۷۷ سانتی‌متر را به او نسبت داده‌اند. چنان‌که گفته می‌شود این قرآن بزرگ را بایسنقر به منظور مزار نیای خود امیرتیمور در سمرقند کتابت کرد. هر صفحهٔ این قرآن شامل هفت سطر نسخ ریحانی (شبیه ثلث که از حیث ترکیب و شکل حروف و همچنین شباهت کامل حرکت‌های دوار و کشیدگی‌ها و اندازه‌ها بسیار جالب توجه است) می‌باشد. چنان‌که مشهور است برگ‌های این قرآن بزرگ را نادر شاه از سمرقند به قوچان آورد و امانت سپرد ولی اکنون پراکنده شده و برگ‌هایی از آن در موزه‌ها و کتابخانه‌های ایران پراکنده است[۴۵]. این دو نسخهٔ نقطهٔ عطفی در تاریخ قرآن‌نگاری می‌باشد چه پس از آن از سدهٔ ۱۰ق گونه‌ای از خط نسخ بر قرآن‌نگاری غالب شد و در سراسر جهان اسلام

نیز چنین بود.

در زمان سلطنت شاه اسماعیل، شاه تهماسپ و ابراهیم میرزا فن آرایش نسخه به اوج ترقی رسید، و استادانی به راهنمایی کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد در تبریز به‌کار مشغول بودند که نام و نشان آنان در منابع ادبی و تاریخی پایدار مانده است. از ویژگی‌های کار آنها در تذهیب قرآن، صفحات عنوان چند برگی است، مانند قرآن بزرگ شمس‌الدین عبدالله که در تاریخ ۹۸۹ق به پایان رسیده است. بنا به رسم زمان برخی از نوشته‌های قرآن به خط نسخ برخی دیگر به خط ثلث و رنگ طلایی و مشکی است. برخی از قرآن‌های این زمان مانند دوران مغول دارای دو شمسهٔ زیبا هستند که چند آیه از قرآن و یا دعاهای مختلف در میان آن نوشته شده است[۴۶]. نسخه‌ای از قرآن به خط نسخ کتابت خوش است که سه سطر وسط و آخر هر صفحه آن به قلم ثلث جلی با سرسوره‌هایی به خط رقاع و رقم پیرمحمد ثانی مورخ ۹۲۹ق است. در آخر نسخه، فالنامهٔ منظوم فارسی در چهار صفحه به خط نستعلیق کتابت خوش نوشته شده است[۴۷].

تعلیق و نستعلیق

سده‌های ۷ تا ۱۰ق را می‌توان سال‌های شکوفایی خط و خوشنویسی در ایران دانست. این سه سده شاهد ابداع آهسته و پیوستهٔ سه قلم تعلیق، نستعلیق و شکسته بود. خط‌هایی که هنرشناسان جهان آنرا آینهٔ زلال ذوق ایرانی دانسته‌اند.

خط تعلیق چون سایر عناصر فرهنگ ایران با تأمل و تأنی در تجربه‌ها به شکل نهایی خود رسید. بر آثار مکتوب فارسی چون نامه‌ها و فرمان‌ها حفظ شده و بر آثار سفالین زرین‌فام و فلزی نیز نوشته‌هایی به شیوهٔ آغازین این خط دیده می‌شود. الفبای آن همان الفبای مأخوذ از عربی است. ولی ترکیب آن با سایر خطوط متفاوت است و تأثیر آشکار خطوط پیش از اسلام ایران پهلوی و اوستایی در آن دیده می‌شود[۴۸]. قاضی احمد این خط را مشتق از دو خط توقیع و رقاع معرفی کرده است[۴۹]. در خط تعلیق گروه حرکت‌های روان و مایل، جایگزین حالت عمومی خط نسخ گردیده است. در مواردی انحناها یا دورها به زاویهٔ قائم منجر می‌شود و حرکت در حال شتاب را

ناگهان به تأخیر می‌اندازد. حرکت قلم در مسیر خود تابع تغییرهاست. از نازکی تار مو تا نوار عریض پرداخته از مرکب غلیظ، تغییر می‌کند، و آغاز و انتهای سطرها نیز با ضخیم شدن یا دور زدن تقویت می‌گردد. این خطاطی با وجود ظرافت، پرقدرت و جسور می‌نماید. خط تعلیق در آغاز کنار نسخ و تحریر و برای کتابت‌های کوتاه چون حاشیه‌نویسی در قرآن‌ها و نامه‌ها و فرمان‌ها به‌کار می‌رفت. ولی پس از مدتی به صورت شکسته درآمد و شکسته تعلیق به سبب زیبایی ظاهری در شکل حروف و کلمات و سطرهای خود به ابزار هنرنمایی خوشنویسان درآمد و به خط تزیینی بدل شد و کاربرد کتابت آن کاهش یافت[۵۰].

از خوشنویسان مشهور این دوره: خواجه ابوالمعالی، خواجه تاج سلمانی اصفهانی، عبدالحی استرآبادی، درویش عبدالله سلطانی، شهاب‌الدین عبدالله مروارید کرمانی، خواجه اختیار منشی گنابادی و محمدکاظم واله اصفهانی را می‌توان نام برد که قطعه‌های چندی از آنها در مرقع‌ها بازمانده است. خط تعلیق در هند، پاکستان و عثمانی نیز رواج یافت و به خط بومی بدل شد[۵۱].

در سدهٔ ۸ق خاندان مظفری، حکومت نواحی جنوبی و مرکزی ایران را به دست آوردند. از حضور فرهنگی آنان آثار معماری ارزشمندی در شهرهای کرمان و یزد و شیراز... تاکنون پابرجاست. گرچه برخی از افراد این خاندان مردانی فرهیخته و حامی کارگاه‌های کتاب سازی بودند، از تولیدات آنها معدودی بازمانده است، اما همین معدود نشان دهندهٔ تحول بنیادی در کتاب‌آرایی است. شاه شجاع (حدود ۷۶۰-۷۶۶ق) خود دارای طبع شعر و خوشنویسی با ذوق و سلیقه بود. از آثار کارگاه‌های کتاب‌سازی او در شیراز باید شاهنامهٔ مورخ ۷۷۱ق را نام برد. از خوشنویسان و نگارگران دوران مظفری نام سید جلال‌الدین سید عضد را منابع تاریخی ذکر کرده‌اند که به مقام وزارت امیر مبارزالدین مظفری رسید. خمسهٔ نظامی با رقم محمد عبداللطیف عقایری شیرازی به تاریخ ۷۶۷ق در شیراز با پنج سرلوح مذهب از کهن‌ترین نسخه‌های نظامی است که کتاب‌آرایی شده است (کتابخانهٔ ملی پاریس). همچنین خمسهٔ مذهب نظامی احمد بن حسین بن سانح ــ ۷۶۳ق ــ دیوان عماد فقیه با رقم منصور بن علی بن محمد حسین طوسی کاشانی، به خط نسخ متمایل به نستعلیق در سال ۷۸۶ق در شیراز به پایان

رسیده است. خوشنویسان این عصر شیوهٔ جدیدی از نسخ کتابت را رایج کردند ــ قلمی لطیف منشعب از خط نسخ ــ باریک‌اندام اندکی خمیده بدون نوک و حلقه‌های ظریف حروف. قلمی ظریف که گهگاه با نستعلیق اشتباه شده است. فرانسیس ریشار معتقد است که این قلم در برابر جلوهٔ زیباشناختی خط نستعلیق از فروافتاده و در اوایل قرن ۹ق منزوی و متروک شد[۵۲].

مایل هروی نیز به روایت فتح‌اللّه سبزواری در رسالهٔ «اصول و قواعد خطوط سته» از اواخر سدهٔ ۹ق می‌نویسد: «باید دانست که نسخ تعلیق در اصل نسخ بود. جماعتی شیرازیان در آن تصرف کردند و کاف را ارسال، [و] اذیال سین و لام و نون و امثال [آن] از او بیرون آوردند، و سین قوسی و«ها»ی حوتی و کثرت مدات از خطوط دیگر در او آوردند و غث و ثمین در آن رعایت کردند و خطی دیگر ساختند. مدتی بر آن بگذشت. بعد از آن تبریزیان هم در آن طریق که از شیرازیان در آن تصرف کردند و آنرا اندک اندک نازک می‌ساختند و اصول و قواعد بر آن وضع می‌کردند تا نوبت به خواجه امیر علی تبریزی ــ شکراللّه سعیه ــ رسید و او آن خط را به کمال رسانید که هیچ مزیدی بر آن متصور نیست»[۵۳].

بنابراین روند هنری در تمدن ایران زمین را که بر مبنای نیک نگریستن و نیک اندیشیدن است از نظر نباید پنهان داشت. از جمله بررسی اجمالی کتاب‌های قرن ۸ق نشان می‌دهد که خط نسخ هرچه بیشتر از دو عنصر دور و ترکیب‌پذیری خط تعلیق بهره گرفت و بر سرعت کتابت خود افزود ازاین رو امتزاج دو خط نسخ و نستعلیق فرآیندی تدریجی بوده است. نورا تیتلی هنرشناس انگلیسی نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی به تاریخ ۷۸۸ق/۱۳۸۶م در بغداد را معرفی کرده است که با خط نستعلیق آغازین کتابت شده[۵۴]. نسخهٔ بی‌نظیر خسرو و شیرین ــ در گالری فریه واشنگتن ــ با رقم علی حسن السلطانی با نستعلیق عالی در دارالسلطنهٔ تبریز اگرچه تاریخ آن محفوظ نمانده ولی هنرشناس فرانسوی یان سچوکین سنه ۸۲۳ق را برای آن پیشنهاد کرده است. نکتهٔ جالب در این نسخه ارائه خط خوشنویسی نستعلیق در کادر مخصوص بر روی مجلس تصویری است مانند نسخهٔ *همای و همایون* به تاریخ ۷۹۸ق[۵۵]. آنه ماری شیمل می‌نویسد که خط نستعلیق عروس خطوط اسلامی بی‌تردید وسیلهٔ آرمانی

برای نوشتن متون شعری است و سپس می‌افزاید که درهم‌آمیزی اشعار نغز و نگارش ظریف و لطیف نستعلیق همراه با حاشیه‌های مزین هنرمندانه بی‌تردید یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای هنرمندان مسلمان است. از اواخر سدهٔ ۸ و اوایل سدهٔ ۹ق جنگ و سفینه‌هایی از اشعار باب طبع همگان بود[۵۶].

خواجه میرعلی بن الیاس تبریزی فرزند حسن در نیمهٔ دوم قرن ۸ق می‌زیسته و معاصر امیر تیمور و شاهرخ بوده است صاحبان تذکره جملگی معتقدند که خواجه میرعلی حافظ قرآن و فاضل و شاعر و در خوشنویسی مسلط به اقلام سته بوده است. مهدی بیانی از آثار پراکندهٔ منسوب به او چند اثر را مسجل می‌داند. یک مرقع دوازده رقعه‌ای از مناجات حضرت علی بن ابی‌طالب با ترجمهٔ فارسی در کتابخانهٔ کاخ گلستان که با قلم سه دانگ، دو دانگ و نیم و دو دانگ کتابت شده و رقم میرعلی را دارد.

همچنین یک نسخهٔ مثنوی *همای و همایون*، *کمال‌نامه*، روضة‌الانوار خواجوی کرمانی مجموعهٔ کنونی موزهٔ بریتانیا که زمانی جزو نفایس کتابخانهٔ بهرام میرزا صفوی بوده است، با رقم «میرعلی ابن الیاس التبریزی» در ۷۹۸ق؛ همچنین نسخه دیوان سلطان احمد جلایر که اکنون در گالری هنری والترز نگهداری می‌شود با خطی مشابه مثنوی خواجوی کرمانی و به تاریخ ۸۰۸ق و رقم «میرعلی» است. بنابراین می‌توان گفت که میرعلی در آغاز جوانی در خدمت جلایریان بوده و مدتی نیز به بغداد منتقل شد، همچنین دوست محمد او را کاتب چند اثر: *معراج‌نامه*، *ابوسعیدنامه* و *کلیله و دمنه* که توسط احمد موسی در ربع آخر نیمهٔ دوم قرن ۸ق به تصویر درآمده است می‌داند. بعضی از تذکره‌نویسان وفات او را ۸۵۰ق نوشته‌اند و میرزا سنگلاخ می‌نویسد که میرعلی دیر زیسته و در سن پیری درگذشته است[۵۷].

در ۸۱۵ ق اسکندر سلطان نوادهٔ تیمور حاکم فارس گرچه اطرافیان او را امرای مغول تشکیل می‌دادند و میرحیدر شاعر ترک‌زبان را در حمایت خود داشت ولی ذوق هنری و ادبی او فارسی بود. پس از حاکمیت اسکندر سلطان در فارس و استقرار او در شیراز گروه‌های بی‌شمار از استادان و هنرمندان کارگاه‌های بغداد به شیراز منتقل شدند و کارگاه‌های مظفریان در شیراز نیز در اختیار او قرار گرفت. آثار بازمانده از دوران چهار سالهٔ حکومت اسکندر سلطان درخشان است. آشنایی او با شخصیت هنرپروری

چون سلطان احمد جلایر و سنت هنرپروری حکمرانان پیشین شیراز در خاندان‌های اینجو و مظفریان و علاقهٔ ذاتی و طبع هنری خود او از عوامل مؤثر آن بود. آثار بازماندهٔ این دوران کمال کتاب‌آرایی است و جنگ‌های بی‌شمار اشعار با تذهیب‌های عالی ، امروزه زینت‌بخش موزه‌های سراسر جهان غرب است همچنین علاقهٔ او به هیأت و نجوم سبب شد تا جزوه‌های معتبر علمی با تصویرگری آرایش ویژه نیز در این مجموعه‌ها گنجانده شود[۵۸].

ابراهیم سلطان پس از اسکندر به حکومت شیراز منصوب شد او نیز جنگ منظومی از برگزیده‌های *شاهنامهٔ* فردوسی *منطق‌الطیر* عطار، *خمسهٔ* نظامی، *خمسهٔ* خواجوی کرمانی و *خمسهٔ* امیر خسرو دهلوی را برای برادرش بایسنقر تدارک دید خوشنویسی آنرا به محمود الکاتب الحسینی سپرد. و در سال ۸۲۳ق در شیراز به اتمام رسید[۵۹]. محمود الکاتب الحسینی از پیش‌کسوتان کارگاه اسکندر سلطان است و رقم او بر یک نسخه منظوم، *ظفرنامهٔ* حمدالله مستوفی حدود ۸۰۷ و ۸۰۸ق-۱۴۰۵م بازمانده است. کارشناسان، خط کاتب این آثار را به شیوهٔ میرعلی تبریزی می‌دانند و به سبب شیوهٔ خط و قدمت کار شاگرد مستقیم میرعلی تبریزی به‌شمار می‌آورند[۶۰]. ابراهیم میرزا نیز به پیروی از برادر بزرگ‌تر خود بایسنقر نگارش نسخهٔ مجلل *شاهنامهٔ* فردوسی را به خوشنویس نامبرده محمود الحسینی سپرد که به نظر می‌رسد در سال‌های دههٔ ۸۴۰ق به پایان رسیده باشد. اکنون برگ‌های پراکندهٔ آن در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود[۶۱].

در حدود ۸۱۵-۸۱۶ق یک جنگ از اشعار عارفانه در موزهٔ گلبنکیان در لیسبون شامل سه بخش *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری، *اقبال‌نامهٔ* نظامی گنجوی و روضة الانوار خواجوی کرمانی به خط نستعلیق حسن الحافظ برای اسکندر سلطان احتمالاً در شیراز کتابت شده است[۶۲] در این نسخه سرلوح‌های زوج به خط نسخ کتابت شده‌اند.

خوشنویسان شیراز تا پایان سدهٔ ۱۰ق، آق‌قویونلو و صفوی، کارگاه‌های کتاب سازی شیراز از همان آغاز سدهٔ ۸ق تا پایان سدهٔ ۱۰ق در دوران حکومت‌های مختلف از روشی مستقل پیروی می کرد و چندان تحت تأثیر جریان‌های هنری سایر نقاط ایران قرار نگرفت. از سوی دیگر در شیراز سنت تهیه نسخه‌های تجارتی پیوسته فعال بود.

نسخه‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی افزون بر نیاز جامعهٔ فرهیختهٔ داخلی به سایر سرزمین‌های حوزهٔ فرهنگی زبان فارسی از دهلی و مالوآ در شبه‌قارهٔ هند تا سرزمین‌های عثمانی و مصر صادر می‌شد. حکمرانان محلی در نواحی شبه‌قاره که خود کارگاه‌هایی را اداره می‌کردند، هنرمندان شیرازی را برای آموزش جوانان بومی دعوت می‌کردند[۶۳]. پس از ظهور موانع گوناگون بر سر راه صادرات کتاب به شبه‌قاره، چون حضور پرتغالیان در جزیرهٔ هرمز، روند صادرات متوقف نشد. و با وجود تحریم اقتصادی که سلطان سلیم عثمانی در مورد ایران إعمال کرد صادرات کتاب از طریق اماکن مقدس حجاز به مصر و سوریه انجام گرفت. ازاین‌رو مجموعه‌های غنی ادب فارسی در سرزمین‌های همسایه فراهم آمد که تاکنون به‌خوبی حفظ شده است. از سوی دیگر تغییرات متعدد در حکومت‌ها و کارگزاران حکومتی نیز تأثیر چندانی در عملکرد شیوهٔ کارگاه‌های کتاب شیراز نداشت، و نسخه‌های گران‌قدر ادب منظوم فارسی با رقم استادان نستعلیق شیراز در مجموعه‌های سراسر جهان محفوظ است[۶۴]. مثنوی *مهر و مشتری* عصار تبریزی در سدهٔ ۹ق با اقبال بسیار روبه‌رو شد. نسخه‌ای از این مثنوی را شیخ مرشدالدین در ماه شعبان سال ۹۰۹ در شیراز رقم زده است. از دیگر آثار او *دیوان حافظ* با رقم شیخ مرشد در کتابخانهٔ ملی پاریس، *حدیقهٔ* سنایی در کتابخانهٔ کاخ گلستان، و *منطق‌الطیر* عطار در کتابخانهٔ شهر کراکوی لهستان نیز محفوظ است. این نسخه در کارگاه مشهور به «دارالمصاحف» ابواسحاق اینجو در مرکز مسجد جامع شیراز استنساخ شده است. نسخه‌ای از *پنج گنج* نظامی را نیز شیخ مرشدالدین به سال ۸۹۷ق رقم کرده است. نسخه‌شناسان معاصر رقم مرشدالدین را بر یک نسخهٔ صفوی از همین نستعلیق‌نویس معروف می‌دانند[۶۵]. دیوان حسن دهلوی نیز از آثار مورد توجه آن عهد بود و نسخه‌های متعدد آن در شیراز خوشنویسی شده است و اکنون مجموعه‌ای از آن در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. نسخه‌ای با رقم شیخ مرشدالدین محمد کاتب عطار شیرازی در ۹۱۱ق. نسخهٔ دیگری از دیوان حسن دهلوی با رقم منعم‌الدین اوحدی حسینی ذیقعدهٔ ۹۱۵ جزء این مجموعه‌اند. چنین می‌نماید که این خوشنویس پرکار منحصراً به نسخه‌برداری دیوان‌های اشعار می‌پرداخته است. رقم دیگر بر نسخه‌ای از دیوان حسن دهلوی از نعیم‌الدین احمد اوحدی حسینی از

پرکارترین استادان سلسله خوشنویسان شیراز است و رقم‌های او از سال ۸۸۸ق، بر نسخه‌ها بازمانده است. فرزندش شرف‌الدین ابراهیم نیز نسخه‌ای از *کلیات* سعدی را به سال ۹۴۶ق را رقم زده است. بر اساس رقم‌های او در نسخه‌های مختلف، تا سال ۹۵۱ق فعال بوده است[۶۶].

از دیگر خوشنویسان قلم نستعلیق می‌توان از عبدالرحمان خوارزمی و دو فرزندش عبدالرحیم انیسی و عبدالکریم پادشاه نام برد که در تبریز فعال بودند. عبدالرحمان معاصر اظهر و سلطانعلی مشهدی و شاگرد میرعبدالله تبریزی بود. در ابتدا وی و سپس فرزندانش تغییراتی در روش سلطانعلی إعمال کردند که مقبول معاصرین آنان قرار نگرفت. در این شیوه کشیدگی‌ها طویل و دوایر بزرگ‌تر از معمول بود. فقط مدتی استادان آذربایجان، عراق و فارس از آن پیروی کردند و پس از چندی از ایران به کلی رخت بربست و فقط آثار آن تاکنون در هند و پاکستان رواج دارد[۶۷]. اولگ آکیموشکین و آناتولی ایوانف، ایران‌شناسان روس دربارهٔ کارگاه‌های کتاب‌سازی شیراز به نقل از کتاب *جواهرالاخبار* اثر پیربوداق منشی قزوینی (متن حدود ۹۸۴ق/۱۵۷۶م) چنین می‌نویسند: در شیراز نستعلیق‌نویسان بی‌شماری هستند و تمام آنها از یکدیگر رونویسی می‌کنند، چنان خوب که دشوار بتوان کار آنها را از یکدیگر تشخیص داد. بانوان شیراز نیز به‌کار رونویسی مشغولند و چنانچه از نعمت خواندن و نوشتن محروم باشند به رونویسی خود با چنان مهارتی می‌پردازند که حتی روشن نیست که از کدام نسخه رونویسی کرده‌اند و تا چه حد موظف به رعایت متن نسخه اصل بوده‌اند، همچنین از بهای نسخه‌های شیراز نیز اطلاعی در دست نیست، و روشن نیست که محل کارگاه‌های در چه نقطه‌ای از شهر قرار داشتند به احتمال زیاد، در حوالی مسجد عتیق یا در جوار مزارهای شهر بودند. از سوی دیگر می‌توان گمان برد که برخی از نسخه‌های مشهور به سبک شیراز در شهرهای دیگر ایران تهیه شده باشند، به‌خصوص در بغداد. تولیدات بی‌شمار شیراز اغلب از کیفیت عالی برخوردار است و در طرح‌های تذهیب و جلدسازی آن با وجود تکرار متنوع بسیار دیده می‌شود به‌نحوی‌که در مواردی با کار کتابخانه‌های تیموری بدان اشتباه می‌شود فرانسیس ریشار نیز همچنین می‌افزاید که حضور گستردهٔ نسخه‌های دست‌نویس شیراز در کتابخانه‌های سراسر جهان مؤید شکوفایی این هنر در طی سدهٔ

۸ تا ۱۰ق است[۶۸].

هرات در سدهٔ ۹ق

مهدی بیانی خوشنویسی در روزگار تیموریان را فرازی تکرار ناشدنی دانسته و رواج روزافزون و پیشرفت و تکامل آنرا از ویژگی‌های هنر در سدهٔ ۹ق می‌داند. او همچنین می‌افزاید که ساختار خط نستعلیق پس از میرعلی تبریزی تغییرات چندانی را نپذیرفت و سلسله خوشنویسانی که پس از او آمدند همان اصول را رعایت کردند. فقط با به‌کارگیری نکات تازه‌تری بر اسلوب و زیبایی آن افزودند تا پس از ۱۵۰ سال فخامت و زیبایی آن به کمال رسید. میرعلی سبک نوینی را به فرزندش میرعبدالله آموخت و او نیز سبک او را با پاره‌ای ریزه‌کاری‌ها به تکامل رساند. خط نستعلیق که به حق آنرا «عروس خطوط اسلامی» خوانده‌اند از ابداعات خاص ایرانیان می‌باشد که در آن ذوق و سلیقه و لطافت طبع ایرانی کاملاً نمودار است. به عقیدهٔ تمام اهل فن آشنا به هنرهای زیبا این خط از ظریف‌ترین و دقیق‌ترین آثار هنری ایران و در نوع کامل آن تمامی نکات شیوایی از استواری و زیبایی اصول و قواعد، ذوق و سلیقه، صفا و ترکیب، کرسی و نسبت، ضعف و قوت، سطح و دور، صعود و نزول باید رعایت شود[۶۹].

شمس بایسنقری، شمس‌الدین محمد بن حسام هروی، از دیگر خوشنویسان دربار بایسنقر میرزا و استاد خط او بود. و ازاین‌رو بایسنقری و در مواردی نیز سلطانی رقم می‌کرد. منابع قدیم او را از استادان خط ثلث و مسلط به اقلام سته معرفی کرده‌اند، و در بخشی از کتابت کتیبه‌های آستان قدس رضوی و مسجد گوهرشاد مشارکت داشته است، ولی کسی جز صاحب گلستان هنر از خوشنویسی نستعلیق او یادی نکرده و او را «چهره‌گشای خط نستعلیق» نامیده است. وی از شاگردان معروف بغدادی خطاط بود، ولی قدرت هنری او به مراتب قوی‌تر از استاد خود بوده است. تاریخ وفات او را ۸۵۰ق ثبت کرده‌اند. آثار بازماندهٔ او شامل یک نسخه مثنوی *همای و همایون* در کتابخانهٔ دولتی وین رقم ۸۳۱ق دو نسخهٔ *کلیله و دمنه* رقم ۸۳۳ق و ۸۳۴ق در کتابخانهٔ توپقاپوی استانبول و دو قطعه خط نستعلیق نیم دو دانگ در خزینهٔ اوقاف استانبول است. بازیل‌گری نیز دو نسخهٔ کوچک یکی *گلستان* سعدی در کتابخانهٔ چستربیتی

دوبلین دیگری جنگ اشعار محفوظ در مجموعهٔ برنسون در فلورانس را معرفی کرده،که شمس‌الدین هر دو را درسال ۸۳۰ق برای بایسنقر کتابت کرده است. ازاین‌رو هنرشناسان سال‌های ۸۳۰ق را آغاز کار کتابخانه هرات بایسنقر تخمین می‌زنند. تذهیب و خوشنویسی این دو نسخه کوچک وقار و تشخص بی‌همتایی دارد و رنگ‌آمیزی هفت مجلس نگاره در جنگ برنسون و هشت مجلس گلستان، نیز از چنین ویژگی برخوردار است، و ساختار آنها نیز ساده و دقیق و ظریف است و ارتباط آنها با سبک جلایریان بغداد که معیار کار هرات قرار گرفت مشهود است. بر مجموعه خوشنویسی و تذهیب و مجلس‌های این نسخه‌ها یک شکوه آرام غالب است. دولتشاه سمرقندی می‌نویسد: «بایسنقر انارالله برهانه فرموده بود که دیوان مولانا شمس‌الدین طبسی را مولانا شمس‌الدین خطاط کتابت نماید که این شمس‌الدین مشهور است بین‌الکتاب به شمس بایسنقری، بارها می‌گفته که این نوع شعر و این نوع خط که عطاست در حق این دو شمس»[۷۰].

جعفر بن علی تبریزی بایسنقری، اصول خط نستعلیق را از میر عبدالله آموخت در آن هنگام حکومت آذربایجان با میرانشاه فرزند امیر تیمور بود (۸۰۷-۸۱۰ق) و جعفر به دربار از رقم آثار او چنین برمی‌آید که میان سال‌های ۸۱۶-۸۵۶ق کاتب و خوشنویس مقرر بوده است. بایسنقر جعفر را همراه هنرمندان دیگر به هرات منتقل و به ریاست کتابخانهٔ خود منسوب کرد. گرچه جعفر بایسنقری به خوشنویسی نستعلیق معروف است ولی عمده اقلام دیگر: ثلث، نسخ، رقاع، ریحان و توقیع و حتی شکسته تعلیق را خوش می‌نوشته و قطعه‌های خطی او در مرقع‌های یعقوب آق‌قویونلو و بهرام میرزا صفوی شامل اشعاری از *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی به خط نستعلیق خوش محفوظ است. از نسخه‌های رقم‌دار او شاهنامه مورخ ۸۳۳ق و یک نسخه *کلیله ودمنه* و همچنین یک جنگ اشعار اهدایی به عبدالله میرزا پسر بایسنقر بدون رقم ولی منسوب به جعفر در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود.

شاهنامهٔ ۸۳۳ق مشهور به بایسنقری از نفایس کتاب‌آرایی ایران است که از همان اوان تاکنون در خزانه‌های دولتی ایران محفوظ مانده است، و هنگامی‌که در سال ۱۹۳۱م برای نخستین بار در نمایشگاه جهانی هنر ایران در لندن به نمایش درآمد،

شگفتی جهانیان را به خود جلب کرد. سپس در سن‌پترزبورگ و پاریس و روم به نمایش درآمد. و اکنون نیز در «حافظهٔ جهانی» یونسکو ــ سازمان علمی و فرهنگی سازمان ملل متحد ثبت است و ۲۲ مجلس نگاره آن ــ تاکنون به‌طور مستقل و یا بخشی از تألیفات هنر ایران بارها منتشر شد و این نگاره‌ها هنر خوشنویسی و تذهیب و جلدسازی آنرا در سایه قرار داد.

تذکره نویسان از شاگردان جعفر که خود هریک استاد بودند در خط نستعلیق اظهر تبریزی و شیخ محمود زرین‌قلم خفیه‌نویس و در خط تعلیق عبدالحی استرآبادی و در خطوط اصول عبدالله طباخ را نام برده‌اند. جعفر در مقام سرپرستی نهاد فرهنگی عظیم «کتابخانهٔ بایسنقر میرزا» به «عرضه داشت» یا عملکرد کتابخانه را تقدیم بایسنقر می کرد. این گزارش‌های منظم سه ماهه (محفوظ در توپقاپی سرای استانبول) اکنون از منابع مفید پژوهش‌های تاریخ هنرهای کتاب‌سازی و هنرهای وابسته است که در دسترس می‌باشد[۷۱].

اظهر تبریزی، وی زادهٔ تبریز است. عبدالرزاق سمرقندی نیز او را از برکشیدگان بایسنقر میرزا تیموری می‌داند. بنابراین می‌توان او را از کاتبان کتابخانهٔ بایسنقر دانست و مؤید آن نسخه‌ای از کلیات دیوان عماد فقیه با رقم «برسم خزانةالکتب السلطان‌الاعظم بایسنقر» می‌باشد. به روایت دوست‌محمد تا زمان مرگ بایسنقر (۸۳۷ق) در کتابخانهٔ او بوده و سپس به کتابخانهٔ پسرش علاءالدوله پیوست. تا آنکه الغ بیک پس از چیرگی بر هرات او را همراه مولانا شهاب‌الدین عبدالله مولانا ظهیرالدین اظهر و سایر اهل کتابخانه به سمرقند منتقل کرد. کار کتابت تاریخ زمان خود را به ایشان سپرد و به استناد قطعه‌ای با تاریخ ۸۵۳ق اظهر می‌بایستی پس از کشته شدن الغ بیک از سمرقند به هرات بازگشته باشد. پس از آن مدتی در مشهد زیسته و در ۸۶۴ق نسخه‌ای از قطعات ابن‌یمین را به نام پیربوداق، فرزند جهانشاه آق‌قویونلو (همراه پدرش برای تصرف هرات به خراسان آمده بود)، کتابت کرده است (موزهٔ آثار ترک و اسلامی) اظهر پس از به پادشاهی رسیدن ابوسعید گورکان (حکومت: ۸۵۵-۸۷۳ق) به سمرقند بازگشت. پس از مرگ ابوسعید مدتی در اصفهان زیست، سپس به هرات رفت و در همانجا درگذشت. از آثار او در این دوره قطعه خطی است که در آن

نام ابوسعید با القاب کامل آمده و دیگر نسخهٔ دیوان عبدالرحمان جامی با رقم «اظهر الکاتب السلطانی» است و چنین برداشت می‌شود که این لقب را به سبب ملازمت با ابوسعید که پس از شاهرخ بزرگ‌ترین پادشاه دودمان تیموری بوده به نام خود افزوده است. بیانی دربارهٔ او می‌نویسد که خفی را بهتر از جلی و کتابت را بهتر از مشق و از میان اقلام سته ثلث را استادانه می‌نوشت. قُدمای خط‌شناس پس از میرعلی تبریزی و جعفر بایسنقری او را سومین استاد این قلم به شمار می‌آورند[۷۲].

سلطانعلی مشهدی، از نادر خوشنویسانی است که در زمان حیات خود شهرت بسیار کسب کرد. تذکره‌نویسان شخصیت فرهنگی و هنر خوشنویسی او را تحسین فراوان آورده‌اند. سلطانعلی در یک مثنوی در علم خط نستعلیق که خود نامی بر آن ننهاده، و میرعلی هروی آنرا «صراط‌الخط» ولی متأخران «صراط‌السطور»[۷۳] عنوان داده‌اند مطالبی دربارهٔ شرح احوال خود داده است غالب مورخان و تذکره‌نویسان اظهر تبریزی را معلم وی گفته‌اند، ولی نویسندهٔ *حالات هنروران* گوید که استاد بی‌واسطهٔ سلطانعلی «حافظ حاجی محمد» شاگرد اظهر بوده است[۷۴]. بهترین حکم را دربارهٔ کیفیت خوشنویسی سلطانعلی مشهدی میرعلی هروی در *مداد‌الخطوط* خود آورده است که: «هم اصول جعفر و هم صافی خط اظهر را داشت». مؤلف رسالهٔ «حالات هنروران» می‌گوید که سلطانعلی به علم موسیقی و ادوار آشنا بود و میرزا حبیب سنگلاخ می‌گوید که از مذهبی و قطاعی نیز سررشته داشته است[۷۵]. سلطان حسین بایقرا (حکومت: ۸۷۳-۹۱۲ق) او را به هرات خواند و در کتابخانهٔ خود به‌کار گماشت. سلطانعلی در آنجا با امیر علیشیر نوایی (۸۲۴-۹۰۶ق) نیز آشنا شد و آثاری به نام او به یادگار است. همچنین با نورالدین عبدالرحمان جامی آمیزش و دوستی به‌هم زد و بسیاری از آثار نظم و نثر او را کتابت کرد. سلطانعلی سال‌ها در دربار سلطان حسین بایقرا به آسایش و آبرومندی روزگار گذراند ولی با درگذشت وی و برچیده شدن دستگاه حکومتی هرات به زادگاه خود مشهد بازگشت و به تاریخ دهم ربیع‌الاول سال ۹۲۶ در سن هشتاد و پنج سالگی رخت به جهان دیگر کشید[۷۶]. برگزیدهٔ چند اثر با قلم سلطانعلی مشهدی در کتابخانهٔ کاخ گلستان باقی است، از جمله نسخهٔ کلیات داعی شیرازی به کتابت مورخ ۸۷۶ق و خمسهٔ امیر خسرو دهلوی، ۸۶۳ق، یک نسخه

رسالهٔ اسماء اعظم به قلم نیم دو دانگ و کتابت خوش در مدرسهٔ عالی شهید مطهری[۷۷]. چند کتیبه نیز از خط سلطانعلی بازمانده است، از جمله کتیبه‌ای از سنگ مرمر در غرب مزار خواجه عبداللّه انصاری در بیرون شهر هرات با تاریخ سنه ۸۸۲ق[۷۸]. گلستان هنر کتیبه‌های دیگری را نیز ذکر می‌کند که اکنون زایل شده‌اند، مانند کتیبه‌های عمارات و منازل باغ جهان‌آرا و باغ مراد سلطان حسین[۷۹]. بیانی عقیده دارد که سلطانعلی اگر در خط نستعلیق به اعلی‌ترین مراتب خوشنویسی نرسید، او را باید در ردیف بزرگ‌ترین خوشنویسان شکسته تعلیق زمان خود دانست. قطعه خطی مورخ ۸۷۸ق در مرقع سلطان یعقوب به قلم نیم دو دانگ شکسته تعلیق عالی، از ممتازترین آنهاست[۸۰].

میرعلی هروی، دیگر خوشنویس برجستهٔ آن عصر و از سادات حسینی هرات بود و در این شهر به تحصیل دانش و کسب هنر پرداخت. در جوانی در دارالانشاء حکام هرات به کتابت احکام مشغول شد. سپس به دربار سلطان حسین بایقرا راه یافت. میرعلی تا سال ۹۱۱ق زمان مرگ سلطان حسین بایقرا در هرات می‌زیست و پس از آن تاریخ گویا گاهی در مشهد و گاهی در هرات به سر می‌برد، تا سال ۹۱۹ق که شاه اسماعیل صفوی هرات را فتح کرد، و میرعلی را تحت حمایت کریم‌الدین حبیب‌اللّه ساوجی (که خواندمیر *تاریخ حبیب‌السیر* خود را به نام او تألیف کرده) سپرد. عبیداللّه خان ازبک در سال ۹۳۵ق به خراسان حمله کرد و شهر هرات را مدتی کوتاه در تصرف خود داشت. او جمعی از امرا و بزرگان و هنرمندان شهر را به بخارا کوچ داد و میرعلی را به معلمی عبدالعزیز خان فرزند خود گماشت. میرعلی ناخرسندی خود از این تبعید اجباری به بخارا را در قطعه شعری ابراز داشته که قطعه به خط او اکنون در مرقع گلشن کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران محفوظ است[۸۱]. تذکره‌نویسان تاریخ وفات او را ۹۵۱ق ثبت کرده‌اند. در مرقع گلشن قطعه‌ای عالی به قلم سه دانگ و نیم دو دانگ از میرعلی محفوظ است و تاریخ ۹۵۱ق را دارد. یعنی آخرین سالی که می‌زیسته است[۸۲]. میرعلی را به شیرین‌سخنی و سبک‌روحی و محاسن افعال و حسن منظر و لطف طبع ستوده‌اند، نیز با امیر علیشیر نوایی و عبدالرحمان جامی انس و الفتی داشته است[۸۳]. از آثار او رساله‌ای با عنوان *مدادالخطوط* در آداب خوشنویسی است

و تاریخ ۹۲۶ق را دارد، و شاید آنرا در بخارا تألیف کرده باشد[۸۴].

خطوط میرعلی تا سال ۹۳۵ق چه خفی و چه جلی تیزی و نازکی دارد و خفی وی نیز مقبول‌تر است، ولی پختگی و موزونی خط وی بیشتر در آثاری است که در حدود ۹۳۵ تا آخر عمر نوشته است. ظرف ۱۵۰سالی که خط نستعلیق متداول گردیده بود، هیچ‌گاه قوام و استواری و قاعده این خط به‌حدی‌که میرعلی آنرا ضبط کرد نرسید. خط بسیاری از خوشنویسان پس از میرعلی، هنگامی جودت و استواری یافت که پیروی از شیوهٔ او کرد و این حکم دربارهٔ بزرگ‌ترین استاد خوشنویسی نستعلیق یعنی میرعماد نیز ساری است که شاید نیمی از دوران خوشنویسی خود را با پیروی از قواعد و مشق خط از خطوط میرعلی گذرانده است[۸۵].

شاه محمود نیشابوری، ملقب به زرین‌قلم، اهل نیشابور، خواهرزادهٔ عبدی نیشابوری که از وی تعلیم خط گرفته است. صاحبان تذکره‌ها او را پس از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی مقام داده‌اند. وی از ملازمان تهماسپ صفوی بود و مدت هشت سال در تبریز اقامت داشت. پس از آن رخصت یافته به مشهد بازگشت و مدت بیست سال در آنجا متوطن و مجاور آستان قدس رضوی گردید[۸۶]. در سال ۹۷۲ یا ۹۸۹ق درگذشت و در کنار مزار سلطانعلی مشهدی به خاک سپرده شد[۸۷]. وی با کتابت و قطعه‌نویسی و تعلیم شاگرد روزگار می‌گذراند. شاه محمود سلیقهٔ شعری نیز داشت و به عقیدهٔ صاحب *گلستان هنر* قصیده، غزل و رباعی را نیکو می‌سرود[۸۸]. صاحبان تذکره‌ها شیوهٔ کتابت او را مختلف ذکر کرده‌اند، ولی مهدی بیانی معتقد است که لطافت شیوهٔ سلطانعلی و استواری و یکنواختی شیوهٔ میرعلی هروی را داراست. در کتابت خفی غبار مخترع سبکی است که بعدها باباشاه آنرا تکمیل کرد[۸۹]. از قرآن خط نستعلیق او که دوست‌محمد ذکر کرده است تاکنون فقط یک جزء با نستعلیق دو دانگ و سرسوره ثلث با رقم «کتبه العبدالمذنب شاه محمود نیشابوری غفره ذنوبه و سترعیوبه در دارالسلطنه تبریز» شناسایی شده است. اثر دیگر او که اکنون شهرت جهانی گرفته نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی با تاریخ ۹۴۷ق است. شاهکار کتاب‌آرایی که شهرت جهانی گرفته است. نسخه دارای ۱۴ مجلس تصویر با رقم هنرمندانی چون سلطان محمد، میرک و میر سید علی بر کاغذ صیقلی عالی است که

تا سدهٔ پیش در کتابخانهٔ فتحعلی شاه قاجار بوده و در آنجا تجلید شده، اکنون در کتابخانهٔ (موزهٔ) بریتانیا محفوظ است. نسخهٔ جالب دیگری از این خوشنویس نسخهٔ چهل حدیث نبوی و برگردان فارسی آن در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک تهران است[۹۰].

دوست‌محمد هروی، به روایت سام میرزا صفوی اهل کوشوان از قراء هرات بود. جوانی خوش‌صحبت که در شعر و عروض و معما مهارت داشته و «گامی» تخلص می‌کرده است. از صحافی سررشته داشته، نستعلیق را نیکو می‌نوشته است[۹۱]. قاضی احمد قمی او را شاگرد مولانا قاسم شادیشاه معرفی کرده است و می‌نویسد که مصحفی به خط نستعلیق تمام کرده است. شاه تهماسپ را بدو لطفی بوده. جمیع کاتبان و نقاشان را از کتابخانهٔ خود اخراج کرد الا مولانا که به حال خود باقی ماند[۹۲]. در سال ۹۶۸ق نسخه‌ای از *قرآن* کریم را بر حسب فرمایش شاه تهماسپ نوشته است که حاجی کافور در ۱۰۹۴ق آنرا وقف آستانهٔ حضرت معصومه(س) نمود. متن این نسخه به سه قلم نسخ و ثلث و ریحان است و سطر اول و آخر هر صفحه به قلم ریحان و سطر وسط صفحه ثلث و بقیهٔ نسخ کتابت عالی است با رقم «دوست‌محمد بن سلیمان هروی»[۹۳]. دوست‌محمد گذشته از هنر خوشنویسی به نقاشی و تذهیب و صحافی و قطاعی نیز آشنا بود. دوست‌محمد در دیباچهٔ مرقع بهرام میرزا معتبرترین مورخ شناخته شده و خود می‌نویسد که ابوالفتح بهرام میرزا که توجه و علاقهٔ مخصوص به خطوط خوش استادان داشته و مایل شد که اوراق پریشان استادان، ماضی و متأخران را از حیز پریشانی در سلک جمعیت آورد. و او را مأموریت ترتیب و تزیین چنان مرقعی داده است. چون ذکر منشأ خط و استادان علم خط نسخ و نستعلیق در آن مجموعه لازم دید به تمهید ایراد آن التزام کرده و مختصری در تاریخ پیدایش و تکامل آن و اسامی استادان خط و نقاشی و مذهبان کتابخانهٔ شاه تهماسپ را به رشتهٔ تحریر درآورد و تاریخ تألیف آنرا ۹۵۱ق ذکر کرده است[۹۴].

باباشاه اصفهانی، خانوادهٔ او در اصل از مردم کوهپایهٔ اصفهان و خود او زاده و پرورش یافتهٔ اصفهان بود[۹۵]. از دوران آموزش و شاگردی وی روایت معتبری در دست نیست. مؤلف تاریخ عالم آرای عباسی باباشاه را از بزرگ‌ترین استادان خط نستعلیق دورهٔ شاه تهماسپ دانسته و گوید که آثار کتابت او نزد مردم عراق بسیار بود اما در

این زمان کمتر به دست می‌آید و اکثر به اطراف برده و به قیمت اعلی فروخته‌اند[۹۶]. باباشاه به اخلاق حمیده و خصال درویشان و اطوار پسندیده عارفانه آراسته بود و تقی‌الدین گوید که شعر می‌گفت و «حالی» تخلص می‌کرد و از معاشرت پرهیز می‌کرد[۹۷]. قاضی احمد وفات او را به سال ۹۹۶ق در بغداد می‌داند[۹۸]. پژوهشگران معاصر همچنین رساله معروف به *آداب‌المشق* را که منابع قدیم به میرعماد منسوب می‌داشتند اکنون طی مدارک اصیل جدید که به‌دست آمده نوشتهٔ باباشاه به اثبات رسانده‌اند. از آثار او نسخه‌های *سلسلة‌الذهب* به تاریخ ۹۷۷ق در کتابخانهٔ کاخ گلستان *نصایح‌الملوک* مورخ ۹۸۰ق، *خمسهٔ* نظامی ۹۹۴ق و *تحفة‌الاحرار* جامی مورخ ۹۸۲ق در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی را می‌توان برشمرد[۹۹].

میرعماد، عماد بن ابراهیم حسنی ملقب به میرعماد برجسته‌ترین هنرمند هنر خوشنویسی ایران در سدهٔ ۱۱ق است. اکثر تذکره‌نویسان نسب سیادت او را «حسنی» و از خاندان معروف سیفی قزوینی دانسته‌اند که در دستگاه‌های دولتی صفوی مصدر کتابداری و دارای رتبه و پایه بود. او برای گرفتن تعلیم از محمدحسین تبریزی از قزوین به تبریز رفته چندی با ارادت به فرا گرفتن رموز خط نزد او گذراند. به روایتی پس از آن به خاک عثمانی سفر کرد و تا حجاز رفت. در بازگشت به ایران چندی در سلک هنرمندان کتابخانهٔ فرهاد خان قراخانلو از صاحب‌منصبان حکومت شاه عباس بود. پس از قتل وی در ۱۰۰۷ق به قزوین بازگشت و به کتابت و قطعه‌نویسی پرداخت. پس از یک سال به اصفهان بازگشت و به دربار شاه عباس اول راه یافت. آوازهٔ هنر او در پایتخت پیچید و شاگردان بسیاری از طبقات مختلف به دور وی گردآمدند و بهره گرفتند[۱۰۰]. میرعماد ابتدا به روش میرعلی می‌نوشت و قطعه و رساله‌هایی که به شیوهٔ او نوشته هنوز باقی است. پس از آنکه به اصفهان آمد و به قطعه‌های باباشاه دسترسی پیدا کرد، شیوهٔ او را که از شیواترین شیوه‌هاست أخذ کرد و می‌توان گفت که در ده سال آخر عمر خود شیوه‌ای آورد که استواری خط میرعلی و ملاحت خط باباشاه را دربردارد، و خود شیوه‌ای مستقل است، این همان سبکی است که پس از گذشت سه سده و اندی هنوز کسی نتوانسته نقطه‌ای بر آن افزوده و یا بکاهد. آوازهٔ حسن خط وی در زمان حیاتش نیز در شبه‌قارهٔ هند و ممالک عثمانی و سرزمین‌های

اطراف پیچید و قطعه‌های او به بهای زر خرید و فروش می‌شد. در مدت ۱۶ سال اقامت خود در اصفهان شاگردانی تربیت کرد که برخی از آنان استادان زبردستی شدند: نورالدین محمد لاهیجی، عبدالرشید دیلمی، میرابراهیم و ابوتراب اصفهانی، عبدالجبار اصفهانی، محمدصالح خاتون‌آبادی، درویش عبدی بخارایی و گوهرشاد دختر میرعماد[۱۰۱]. تذکره‌نویسان به استناد ابیاتی که از میرعماد بازمانده او را به نازیدن به تربت شاه و بالیدن بر هنر خود وصف کرده‌اند. به‌هرتقدیر نزدیکی او به شخص شاه عباس مورد حسادت و سعایت دیگران قرار گرفت. به‌تدریج مهر شاه از میرعماد کاسته شد تا آنکه به سال ۱۰۲۴ق در اصفهان در سن ۶۳ سالگی به قتل رسید[۱۰۲].

قلم شکسته

قلم شکسته از دستاوردهای شکوهمند هنر اسلامی ایران و در یک مسیر هزار سالهٔ خط‌نویسی مرحلهٔ نهایی آن است، از آن جهت که پس از آن خط کامل‌تری به‌وجود نیامد. خوشنویسان ایران «مولود» شورانگیز شکسته را از دامن دو خط تعلیق و نستعلیق به‌وجود آوردند. این شیوهٔ هنری چون سایر عناصر فرهنگ ایران بر مبنای ترویج نیک‌اندیشیدن که جوهره و از لطایف پنهان هنر ایران است و در آفرینش آن سهمی بسزا داشته نباید از نظر پنهان داشت. در این دو قلم شکسته تعلیق و شکسته نستعلیق اتصالات جدید میان حروف و ابداعات نوین از حروف منظور شد، که در شکسته تعلیق دشوارتر و در شکسته نستعلیق آسان‌تر نگاشته می‌شود. پژوهشگران معاصر مراد از شکسته را «رها» تعبیر می‌کنند چه در هر دو شکل تعلیق و نستعلیق وجه تمایز قلم شکسته همان «رهایی» است که به‌تدریج و یا تأمل و تأول شکل‌های نوظهور حروف که در خط‌های پیشین دیده نمی‌شد مانند «ی» شمشیری و یا «ن» واژگون و جز آن رایج شد و از دو شکل جدید تعلیق و نستعلیق خط شکسته‌ای که شخصاً دارای هویت منحصر به فرد بود پا به عرصهٔ وجود گذارد که امروزه از منظر هنرشناسان جهان از مقام و مرتبه‌ای ویژه برخوردار است. گرچه «رهایی» جان‌مایهٔ خط شکسته است ولی در نهاد تمامی هنرهای ایران انضباط و قانونمندی ستون استوار را تشکیل می‌دهد[۱۰۳]. در نسخ میرزا احمد نیریزی با افزودن دور و لطایف

ظریف و خیال‌بندانه و افزایش بار ترکیب‌پذیری نسخ، شیوه‌ای جدید مشهور به نسخ ایرانی را به‌وجود آورد که تا امروز ادامه یافتهٔ[۱۰۴]. میرعماد و علیرضا عباسی و شاگردان مکتبشان نیز شگفتی‌ای در نستعلیق پدید آوردند که کماکان سنجه و معیار نستعلیق قلمداد می‌شود. قلم شکسته تعلیق، یا ترسل به‌دست هنرمندانی همچون میرزا محمدحسین اصفهانی وزیر اعظم شاه اسماعیل دوم و خواجه میرمحمد منشی فراگیر گشت و قلم رسمی فرمان‌نگاری و طومار و طغرا گردید. در شکسته نستعلیق که آزادترین قالب خط فارسی است طراحی حروف تنوع بسیار دارد. به‌طور مثال می‌توان «ن» را به پنج شکل تحریر کرد. ولی در تمام موارد رعایت اصول قوانین زیبایی‌شناسی هنر ایران که در مسیر تاریخ صیقل خورده، ستبر و سنت شده حضور دارد. در خط شکسته حروف از طراحی بدیع و ترکیب‌بندی گسترده‌ای برخوردار است. همچنین با کرشمه‌های شیرین و ذاتی بنیهٔ تزیینی شیوه را تقویت می‌کند. ازاین‌رو در سطوح مختلف رشد کرده و فراگیر شد. در قلم فرهیختگان نسخه‌های ادبی و تغزلی در سطح عالیه هنری کتابت شد. همچنین در سفینه‌ها، جنگ‌ها، بیاض‌ها و قطعه‌های هنری شکل بست در سطوح کاربردی نیز مورد استقبال عامه قرار گرفت و عمده فرمان‌های سلطنتی و دیوانی و نامه‌های گوناگون باگونه‌ای از خط شکسته تحریر می‌شد، که دبیران و مکتبیان آنرا «ترسل» نامیدند. این خط ترسل در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ق به گونهٔ خط تحریری ارائه شد و این خط تحریری تاکنون در لابه‌لای دست فرهیختگان خوش‌خط آشکار می‌شود[۱۰۵]. قلم شکسته نستعلیق آخرین ابداع هنرمندان ایرانی در خوشنویسی است. تذکره‌نویسان در این مورد نیز پیدایش قلم شکسته را چون قلم‌های پیشین یکباره دانسته آنرا ابداع یکی دو تن از خوشنویسان ذکر کرده‌اند. حال آنکه شکسته پیش از ایشان در دست هنرمندان گمنام سر برآورده بود. مجتبی حسینی کهن‌ترین نمونهٔ بازماندهٔ این قلم را قطعه‌ای از ۹۳۷ق متعلق به مجموعه آقای سید صادق خرازی معرفی کرده است[۱۰۶].

سید شفیع حسینی (شفیعا)، از هنرمندان ارجمندی است که می‌توان گفت تأثیر دامنه‌داری در پیشرفت این شیوهٔ هنری داشته است. نامبرده از سادات حسینی هرات و شاگرد فصیحی شاعر دستگاه مرتضی‌قلی خان شاملو بود. نسخ، تعلیق و نستعلیق را

خوش می‌نوشت و شکسته را پیش از وی کسی به‌درستی و شیوایی او ننوشته است تا آنجا که خط شکسته را برخی «شفیعایی» نیز نامیده‌اند. شفیعا شعر می‌سرود و در نقاشی و تذهیب دست داشت. از هرات سفری به هندوستان کرد. پس از بازگشت مدتی در اصفهان به‌سر برد و در دربار شاه عباس دوم خوشنویس مقرر و موظف بود. وفات او ۱۰۸۱ق ثبت شده است. از معاصرین شفیعا، میرزا حسن کرمانی را تذکره‌نویسان نام برده‌اند که وزارت گرجستان را به عهده داشته و تا سال ۱۰۸۶ق می‌زیسته است، همچنین مرتضی‌قلی خان شاملو فرزند حسن خان شاملو والی هرات که سال وفات او را ۱۱۰۰ق نوشته‌اند[۱۰۷].

چهرهٔ دیگر هنر شکسته‌نویسی درویش عبدالمجید طالقانی است. نقش و تأثیر او در اعتلای شیوهٔ شکسته بیش از دیگران است. او اهل طالقان قزوین بود. در آغاز زندگی به اصفهان رفت. مدتی در کسوت فقر روزگار گذراند، سپس به مشق خط روی آورد. در هنر خط شکسته استاد همگان شناخته شد. تکامل خط شکسته مرهون کوشش درویش است. او نه تنها قواعد خط را به کمال رساند بلکه زیبایی و شیوایی آن به‌دست درویش به حد اعلی رسید. در قوت قلم تاکنون کسی به پای او نرسیده است، شش دانگ جلی را چون کتابت خفی و غبار استوار و شیرین می‌نوشت. بیشتر آثارش در سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۵ق کتابت شده‌اند و شامل قطعات متنوع و مرقعات ممتاز و یا در قالب جنگ شعر و دیوان اشعاراند. ممتازترین آنها نسخهٔ *کلیات* سعدی محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان است. از درویش دیوان شعری بالغ بر ۱٬۵۰۰ بیت با تخلص «خموش» و «مجید» نیز به یادگار مانده است و آثار او به شاهکارهایی بدل شده که کمتر هنرمندی در عرصهٔ خوشنویسی به آن رسیده باشد. از آن میان مرقع دوازده قطعه‌ای در موزهٔ رضا عباسی است که در آن مکرر نگاشته: «می‌نویسم و می‌نویسم تا در تاریخ بماند که فقیر عبدالمجید گذشت را بر انتقام ترجیح داد». درویش در سال ۱۱۸۵ق در اصفهان درگذشت[۱۰۸].

سید علی‌اکبر گلستانه، از خانوادهٔ سادات اصفهان در ۱۲۴۷ق متولد شد و از همان اوان طفولیت نزد خوشنویسان که به سبک درویش کار می‌کردند مشق کرد و به تبعیت از او خط شکسته را از کتابت خفی ترقی داده به شش دانگ جلی رساند،

بسیار هم موفق بود. در سال ۱۳۱۹ق در سنین جوانی زیر یک عمل جراحی در تهران درگذشت.

قلم شکسته پاره ناگسستنی از پیکرهٔ فرهنگ ایرانی و خود به تنهایی واجد شاخصه‌های فرهنگ و هنر ایران است، چنان‌که گویی در خط شکسته آزادی با تکیه بر ریشه‌ها، رهایی و انضباط و توجه به اجزاء و ظرافت‌ها و بسیاری از خصلت‌های ظریف یا چشمگیر یک جا جمع شده است [۱۰۹].

پی‌نوشت

۱. مسجدجامعی، پیشگفتار

۲. بهرامی، ۴-۱۷

۳. فضائلی، ۱۰۷

۴. زیدان، ۴۵۵-۴۵۷، ۴۷۸-۴۷۹؛ ابن‌النـدیم، ۴۵-۴۶؛ فضائلی، ۱۳۸

۵. بهرامی، ۱۲-۱۴

۶. سوم از اقسام وقوف است که از آن ثلث حرکت تلفظ می‌شود (دهخدا). اشمام ساکن که آن حروف است با به‌هم آوردن لب‌ها بدانسان که جز به مشافهه کس درنیابد و گفته درک نگردد (معین)

۷. ایمانی، ۲۰۳-۲۰۷؛ بهرامی، ۱۴-۱۵

۸. ناجی، ۲۱، تصویر ۷۰

۹. بهرامی، ۱۷-۱۸

۱۰. همو، ۱۸؛ نسخهٔ وقفی مسجد جامع دمشق در زمان حکومت انوجور ۲۵۶-۲۶۴ق به عنوان نخستین نمونهٔ این گروه نسخه‌ها نام می‌برد

۱۱. همو، ۱۹

۱۲. شیمل، ۳۱

۱۳. خطوطی که وضع آنها را از ابن‌مقله می‌دانند عبارتند از: محقق، ثلث ریحان، توقیع، رقاع و نسخ که مدار آنها را بر دایره و سطح نموده است. ابن‌مقله دوازده قاعده بر زیبایی خط معین کرد که عبارتند از: ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قدرت، سطح، دور، صعود مجاز، نزول مجاز، اصول و صفاتشان، نک: رفیعی، ۶۸۳-۶۸۵

۱۴. فکرت، ۱۴۰-۱۴۲؛ James, 33

۱۵. فضائلی، ۱۷۴

۱۶. شاکری، ۲۹-۳۰

۱۷. گلچین معانی، ۳۱-۳۵؛ شاکری، ۲۹، ۳۱

۱۸. بهرامی، ۱۸-۱۹

۱۹. همو، ۱۹؛ Ettinghausen, 1946

۲۰. گلچین معانی، ۶۴

۲۱. شیوهٔ خوشنویسی این جزوه‌ها را کوفی سامانی می‌نامند، گرچه در زمان حکومت سلجوقیان شکوفا شد نک: بهرامی، ۲۲

۲۲. ایمانی، ۲۳

۲۳. بهرامی، ۲۴-۲۶؛ بیانی، *فهرست ...*، ۱۶-۱۷

۲۴. همان، ۱۹-۲۰؛ بهرامی، ۲۵-۲۶

۲۵. بیانی، همان، ۲۰-۲۱

۲۶. بهرامی، ۲۷

۲۷. همو، ۲۹

۲۸. بیانی، *همان*، ۲۳

۲۹. همان، ۲۱

۳۱. همو، *احوال ...*، ۳۳/۴؛ سمسار، «ارغون کاملی»، ۶۴۹-۶۵۱

۳۲. بهرامی، ۴۶؛ سمسار، «احمد سهروردی»، ۵۹-۶۱؛ James, 235, no. 39

33. Ettinghausen, 1958 ; James, 235-236, no.40

۳۴. بیانی، *همان*، ۱۴/۴-۱۵

35. Ettinghausen, 1955

36. id, 1957; James, 235-236, no. 40

۳۷. سمسار، همانجا؛
James,235, no. 39
38. id, 237, no. 42;
بیانی، فهرست، ۲۵-۲۶
39. Lings, 68, no. 99; Ettinghausen, 1958
40. James, 238, no. 45
41. Ettinghausen, 1955
۴۲. بیانی، *همان*، ۳۰-۳۱؛ بهرامی، ۴۹-۵۰
۴۳. قاضی احمد قمی، ۲۹
۴۴. گلچین معانی، ۱۳۷-۱۳۸
۴۵. قاضی احمد قمی، ۲۹؛ اعتمادالسلطنه، ۱۴۷؛ گلچین معانی، ۱۲۹، ۱۳۴؛ بیانی، همان، ۳۴ حاشیهٔ ۱
۴۶. بهرامی، ۵۱-۵۲
۴۷. بیانی، همان، ۳۸
۴۸. فضائلی، ۳۹۴-۳۹۶
۴۹. قاضی احمد قمی، ۴۲
50. Calligraphy, 1730 - 1732;
فضائلی، ۴۰۲-۴۰۶؛
Blair, chapter 3
۵۱. فضائلی، ۴۰۴،۴۰۷-۴۱۰؛ قاضی احمد قمی، ۴۲، ۴۴
52. Richard, 61-62,65; Calligraphy, 1733 - 1734
۵۳. مایل هروی، رسالهٔ فتح‌الله سبزواری، ۱۳۷
54. Titley, 34
55. Gray, 54-55
۵۶. شیمل، ۶۰؛
Richard, 88-89, 100
۵۷. بیانی، احوال، ۲/ ۴۴۱-۴۴۶؛ قاضی احمد قمی، ۵۷؛ مایل هروی، *رسالهٔ محمد بخاری*، ۴۳۳؛
Gray, 46, 49
58. *The Art of Islam*, 336-337
59. Gray, 95
60. *The Art of Islam*, 336, 338
61. Gray, 95
62. *The Art of Islam*, 337
۶۳. پاکباز، ۳۳۶
64. Richard, 97, 125-127, 129
65. id, 133
66. id, 136 ،134
۶۷. بیانی، همان، ۳۷۸/۲-۳۷۹
68. Richard, 189 - 191
۶۹. بیانی، همان، ۴۴۱/۲-۴۴۶
۷۰. قاضی احمد قمی، ۲۸-۲۹؛ بیانی، همان، ۳۱۲/۲-۳۱۵؛ دولتشاه سمرقندی، ۱۶۱؛
Gray, 84-85
71. id, 83-85;
بیانی،همان، ۱۱۴/۱-۱۲۳؛ برای اطلاعات بیشتر نک: سمسار، «بایسنقر میرزا»، ۳۲۵-۳۲۷
۷۲. عبدالرزاق سمرقندی، ۶۵۴/(۲)۲-۶۵۵؛ سمسار، «اظهر تبریزی»، ۳۳۹-۳۴۱؛ دوستمحمد، ۲۷-۲۸؛ بیانی، همان، ۶۸/۱-۷۴
۷۳. نک: مایل هروی، *رسالهٔ سلطانعلی مشهدی*، ۷۱ به بعد، *رسالهٔ میرعلی هروی*، ۹۰؛ بیانی، همان، ۲۵۳/۱
۷۴. دوستمحمد، ۱۵؛ بیانی، *همان*، ۲۴۱/۱
۷۵. دوستمحمد، ۱۵-۱۶؛ بیانی، همان، ۲۵۴/۱
۷۶. همو، همان، ۲۴۵/۱، ۲۴۸-۲۵۱
۷۷. همان، ۲۶۵/۱-۲۶۶
۷۸. همان ، ۲۵۵/۱-۲۵۶
۷۹. قاضی احمد قمی، ۶۱
۸۰. بیانی، *همان* ، ۲۶۵/۱
۸۱. همان، ۴۹۳/۲-۴۹۴
۸۲. همان ، ۵۰۰/۲
۸۳. همان ، ۵۰۲/۲
۸۴. مایل هروی، رسالهٔ میرعلی هروی، ۸۷-۱۰۰
۸۵. بیانی، *همان*، ۵۱۰/۲
۸۶. همان، ۲۹۵/۱-۲۹۶، قاضی احمد قمی، ۸۸
۸۷. بیانی، *همان* ، ۲۹۷/۱؛ قاضی احمد قمی، ۸۹
۸۸. همو، ۸۸
۸۹. بیانی، *همان* ، ۲۹۸/۱-۲۹۹
۹۰. همان ، ۳۰۲/۱-۳۰۳؛ نیز: اطلاعات مؤلف
۹۱. سام میرزا صفوی، ۱۳۷-۱۳۸
۹۲. قاضی احمد قمی، ۹۹
۹۳. بیانی، همان ، ۱۹۰/۱

۹۴. مایل هروی، *دیباچهٔ دوستمحمد گواشانی*، ۲۶۲، ۲۷۶
۹۵. اوحدی، ۲۱۵
۹۶. اسکندر بیک، ۱۷۱/۱
۹۷. بیانی، همان، ۸۶/۱؛ تقی‌الدین کاشی، ۳۹۵
۹۸. قاضی احمد قمی، ۱۱۹
۹۹. بیانی، همان، ۸۸/۱، ۹۰-۹۱
۱۰۰. همو، همان، ۵۱۹/۱، ۵۲۱-۵۲۲؛ قاضی احمد، ۱۲۱
۱۰۱. بیانی، همان، ۵۲۲/۲، ۵۳۲-۵۳۳
۱۰۲. همو، همان، ۵۲۴/۲، ۵۲۶
۱۰۳. فضائلی، ۶۰۷-۶۰۸؛ بیانی، خط، ۷۷۰
۱۰۴. فضائلی، ۷-۸
105. Yūsofi, 699-700
فضائلی، ۶۰۷-۶۰۹
۱۰۶. حسینی، ۲۴۵-۲۴۶
۱۰۷. فضائلی، ۶۱۳-۶۱۵
۱۰۸. بیانی، *احوال*، ۲۵۲/۴-۲۵۴؛ فضائلی، ۶۱۸-۶۲۱؛ کابلی خوانساری، ۲۹-۳۷
۱۰۹. فضائلی، ۶۲۵؛ بیانی، *همان*، ۴۳۷/۲

کتابشناسی:

ابن‌الندیم، محمد، *الفهرست*، به کوشش رضا تجدد، تهران، ۱۳۸۱ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *مطلع‌الشمس*، تهران، ۱۳۶۱ش.

اسکندر بیک منشی، *عالم آرای عباسی*، تهران، ۱۳۳۴ش.

اوحدی بلیانی، محمد، *عرفات‌العاشقین*، نسخهٔ عکسی موجود در کتابخانهٔ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ایمانی، علی، *سیر خط کوفی در ایران*، تهران، ۱۳۸۵ش.

بهرامی، مهدی، «تدوین قرآن و مقام آن در تاریخ، خط و جلد و تذهیب»، *راهنمای گنجینهٔ قرآن در موزهٔ ایران باستان*، تهران، ۱۳۲۸ش.

بیانی، مهدی، *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران، ۱۳۴۵-۱۳۵۸ش.

همو، «خط»، *ایرانشهر*، تهران، ۱۳۴۲ش.

همو، «فهرست قرآنها و قطعاتی از قرآن مجید که درگنجینه بمعرض نمایش گذارده شده است»، *راهنمای گنجینهٔ قرآن در موزهٔ ایران باستان*، تهران، ۱۳۲۸ش.

پاکباز، رویین، *دائرةالمعارف هنر*، تهران، ۱۳۷۸ش.

تقی‌الدین کاشی، محمد، *خلاصة‌الاشعار*، نسخهٔ عکسی موجود در کتابخانهٔ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

حسینی، محمدمجتبی، «نگاهی به صور خیال در خوشنویسی مکتب اصفهان»، *مجموعه مقالات خوشنویسی گردهمایی مکتب اصفهان*، تهران، ۱۳۸۶ش.

دوست‌محمد هروی، *حالات هنروران*، به کوشش محمد عبدالله چغتایی، لاهور،۱۹۳۶م.

دولتشاه سمرقندی، *تذکرة‌الشعرا*، به کوشش ادوارد براون، لیدن، ۱۹۰۰م.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، به کوشش علی‌اکبر دهخدا و دیگران، تهران، ۱۳۲۵-۱۳۵۷ش.

رفیعی، علی، «ابن‌مقله»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۷ش، ج ۴.

زیدان، جرجی، *تاریخ تمدن اسلام*، ترجمهٔ علی جواهرکلام، تهران، ۱۳۳۶ ش.

سام میرزا صفوی، *تذکرهٔ تحفهٔ سامی*، به کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران، بی تا.

سمسار، محمدحسن، «احمد سهروردی»، «ارغون کاملی»، «اظهر تبریزی»، «بایسنقر میرزا»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۵ش، ج ۷، ۱۳۷۹ش، ج ۹، ۱۳۸۱ش، ج ۱۲، ۱۳۸۳ش.

شاکری، رمضانعلی، *گنج هزارساله*، مشهد، ۱۳۶۷ش.

شیمل، آنه ماری، *خوشنویسی اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران، ۱۳۸۱ش.

عبدالرزاق سمرقندی، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۷۲ش.

فکرت، محمد آصف، «ابن‌بواب»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۴ش، ج ۳.

قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، تهران، ۱۳۷۶ش.

کابلی خوانساری، *یدالله*، «زندگی‌نامهٔ احمد نیریزی، سرآمد نسخ‌نویسان»، مجموعه *مقالات خوشنویسی*، گردهمایی مکتب اصفهان، تهران، ۱۳۸۶ش.

گلچین معانی، احمد، *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، مشهد، ۱۳۷۷ش.

مایل هروی، نجیب، *کتاب‌آرایی درتمدن اسلامی*، مشهد، ۱۳۷۲ش.

مسجدجامعی، احمد، رحل، *گزیده‌ای از نسخ خطی قرآن کریم*، به کوشش احمد مسجدجامعی، تهران، ۱۳۷۷ش.

معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

ناجی، زین‌الدین، *مصور الخط العربی*، بغداد، ۱۴۰۰ق.

The Arts of Islam, Hayward Gallery, London, 1976.

Blair, Sh., *Islamic Calligraphy*, Edinburgh, 2006.

«Callighraphy and Epighraphy», *A Survay of Persian Art*, ed. A. U. Pope, Tehran,1967,vol. IV.

Ettinghausen, R., «Manuscript Illumination», *A Survay of Persian Art*, ed. A. U. Pope, Tehran,1967,vol. V.

Gray, B., *Persian Painting*, Geneva, 1977.

James, D., *Manuscripts of the Holy Qurān from the Mamlūk Era*, London,1999.

Lings, M. and Y. H. Safadi, *The Qur'ān, A Biritish Library Exhabition*, London, 1976.

Richard, F., *Splendeurs Persanes, Manuscripts du XVII Siècle*, Paris, 1977.

Titley, M. N., *Persian Miniature Painting*, London, 1983.

Yūsofi, Ğ. H., «Calligraphy», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1990, vol. IV.

تاریخ تمبر در ایران: از آغاز تا کنون

محمدعلی تحویلی

در کتاب *تاریخ پست و تلگراف و تلفن* آمده است که بازرگانان انگلیسی، برای تأمین منابع تجارتی خود، نیاز به خدمات پستی در کشورهای ایران، افغانستان و هندوستان داشتند. عدم اعتماد آنان به پست کشور ایران در آن زمان سبب شد، حکومت هندوستان دفاتر پستی خود را تا سواحل جنوبی ایران امتداد دهد. در ۱۲۷۹ق/۱۸۶۲م، کمپانی پست هندوستان نخستین دفتر پست خود را در ریشهر بوشهر دایر کرد و حمل‌ونقل مرسولات پستی را به کمپانی دریایی هندوستان و انگلستان واگذاشت که کشتی‌های آن میان بصره و بنادر ایران رفت‌وآمد می‌کردند. دفتر پستی ریشهر مستقیم با مسقط، و از آنجا با بمبئی در ارتباط بود. در این دفتر پستی، برخلاف مقررات بین‌المللی و حق حاکمیت، تمبر حکومت هندوستان، که چهرهٔ ملکهٔ ویکتوریا و بعدها چهرهٔ دو جانشین متوالی او، یعنی ادوارد هفتم و جرج پنجم، بر آنها منقوش بود، بر پاکت نامه‌ها الصاق می‌شد[۱]. به‌رغم این گزارش، دنیس رایت می‌نویسد: نخستین پستخانهٔ حکومت هندوستان در ایران در سال ۱۸۶۴م در محوطهٔ «نمایندگی مقیم» در بندر بوشهر تاسیس شد[۲].

نویسندهٔ کتاب *تمبرهای اولیهٔ ایران* هم معتقد است: اولین دفتر پستی در جنوب ایران را، ارتش انگلستان در ۱۲۷۳ق/ دسامبر ۱۸۵۶ در بوشهر افتتاح کرد و با خروج ارتش انگلیس از بندر بوشهر در ۱۲۷۴ق/اکتبر ۱۸۵۷، دفتر پست بندر بوشهر بسته شد[۳]. در ۱۲۸۲ق/۱۸۶۵م، زمانی که ۲۵ سال از انتشار اولین تمبر جهان در انگلستان می‌گذشت، پاره‌ای از کشورهای اروپایی و همچنین آمریکا دست به انتشار تمبر زدند. بعضی از کشورهای آسیایی نیز نسبت به موضوع علاقمند شدند و تمبر را جزئی از نیازمندی‌های زمان خود احساس کردند. هندوستان در ۱۳۷۰ق/۱۸۵۴م و دولت عثمانی در ۱۸۶۳م/ ۱۲۸۰ق به انتشار تمبر مبادرت ورزیدند. ازاین‌رو، دولتمردان ایرانی هم، ناصرالدین شاه قاجار را به استفاده از تمبر ترغیب کردند و در ۱۲۸۲ق، نمایندگانی از طرف دربار ایران، برای مطالعه و تحقیق دربارهٔ چاپ تمبر عازم فرانسه شدند. دربارهٔ ورود این هیأت به پاریس در *مراةالبلدان* و *تاریخ منتظم ناصری* فقط به اشاره‌ای مبهم بـه ورود سـفرای مبارک به پاریس بسنده شده است و از تاریخ دقیق ورود هیأت به پاریس و اعضای آن چیزی ننوشته‌اند؛ ولی مجله‌ای متعلق به موزهٔ پست پاریس، به نام *کلکسیونر تمبر پست*[(۱)] که هر ۱۵ روز یک‌بار در پاریس منتشر می‌شد، در شمارهٔ ۱۴ مورخ پانزدهم اوت ۱۸۶۵ گزارش داده بود که طبق نامه‌ای رسمی که در دست ما است، آقای سرتیپ محسن خان هادی، مأمور مخصوص اعلیحضرت شاهنشاهی ایران در پاریس، دستور تهیهٔ تمبرهای پستی را داده‌اند که به زودی خواهید دید، هیأت ایرانی اعزامی به پاریس مستقیماً با خبرگان وزارت پست و سایر مؤسسات مربوط به تهیهٔ تمبر پست در کشور فرانسه، مثل ضرابخانه، برای تهیهٔ طرحی مناسب برای چاپ تمبر وارد مذاکره شده است[۴]. ریستر[(۲)] نامی از اهالی فرانسه از موقعیت استفاده کرده و کلیشه‌هایی برای تمبر تهیه، و نمونه‌های چاپ شدهٔ آنرا به نمایندگان ایران تقدیم کرد، که به دلیل عدم موافقت قبلی و کسب اجازهٔ رسمی از دولت ایران مورد مواخذه قرار گرفت. ریستر از مکاتبه با مسئولان پست ایران ناامید، و کلیشه و تمبرهای نمونه‌اش بازگردانده شد. از نمونهٔ طرح‌های تمبـر او می‌توان به شیری خوابیده که شعاع خورشیدی در پشت آن می‌تابد، در یک قاب بیضی

(1). *La cdlcctionneur* (2). Riester

با تزیینات اطراف اشاره کرد که در پایین تمبر، فضای سفید و باریکی، احتمالاً برای نوشتن قیمت، و مطالب در نظر گرفته شده وجود دارد و حروف اول نام ریستر به‌طور معکوس در سمت راست تمبر دیده می‌شود.

اندازهٔ تمبرهای نمونه ۲۲×۱۹ میلی‌متر و سری تمبرهای نمونهٔ ریستر (شیرخوابیده) شامل ۱۲ قطعه و به رنگ‌های مختلف و در دو نوع کاغذ، الوان و سفید، و تماماً بدون دندانه به چاپ رسیده است[۵]. زمانی‌که نمایندگان اعزامی ایران در پاریس سرگرم گفتگو با دولت فرانسه بودند، شخصی به نام آلبرت بار[(1)]،کارمند ضرابخانهٔ پاریس نمونهٔ تمبرهایی تهیه و به هیأت ایرانی تسلیم کرد. هیأت یاد شده با وی به توافق رسیدند و کلیشه‌هایی را که آلبرت بار تهیه کرده بود تأیید کردند و همراه با نمونه‌های چاپ شده برای جلب موافقت مقام‌های دولتی با خود به ایران آوردند. نمونه‌های انتخاب شده عبارت بود از: صفحه‌های مسی برای ارقام، یک شاهی، دوشاهی، چهارشاهی و هشت‌شاهی، که به ترتیب به رنگ‌های بنفش، سبز، آبی و قرمز چاپ شده بود. با وجود آنکه تمبرها را یک فرانسوی و در اروپا تهیه کرده بود، ظاهری غیراروپایی داشت و زمینهٔ ظریف آنها با نشان شیر و خورشید در وسط و عددهای فارسی در چهار طرف، بیشتر یک منظرهٔ شرقی و ایرانی را تداعی می‌کرد[۶]. با وجود کلیشه‌ها و نمونه‌های بار، جریان استفاده از تمبر پست در مراسلات باز هم به علتی نامعلوم حدود یک سال‌ونیم به فراموشی سپرده شد تا اینکه در اواسط ۱۲۸۵ق/۱۲۴۷ش، مسئولان پست بعد از انجام تغییراتی جزئی در کلیشه‌ها، آنها را از تصویب شاه گذرانیدند و اجازهٔ چاپ و تکثیر و توزیع آنرا به مسئولان چاپخانه دادند[۷]. اولین سری تمبر با کلیشه‌های بار در ۱۲۸۵ق/۱۲۴۷ش در زمان سلطنت ناصرالدین شاه قاجار در تهران در بلوک چهارتایی و بدون دندانه به قیمت‌های ۱، ۲، ۴و ۸ شاهی به رنگ‌های، بنفش، سبز، آبی و قرمز، به چاپ رسید و در شهرهای تبریز، میانه، زنجان، قروین، رشت و تهران پخش شد. تمبرهایی که در این سال تهیه و بین ماموران ادارهٔ پست و نایب‌های چاپخانه‌ها توزیع شد، بعدها به سری باقری معروف شد. این تمبرها هرچند به‌طور نامرتب، هفت سال در پست مورد استفاده

(1). Albert Barre

بود[۸] (تا اواسط ۱۲۹۲ق).

تمبرهای معروف به سری باقری اولین تمبرهای رسمی ایران به‌شمار می‌روند که در پست مصرف شده است. وجه تسمیهٔ آنها به باقری به‌طور دقیق مشخص نیست. تاریخ چاپ اول و همچنین شروع استفاده از تمبرهای این سری در پست ایران هم نامعلوم است، اما تاریخ مندرج بر یک پاکت که روی آن چند تمبر باقری زده شده، و در مجموعهٔ تاپلینگ[(۱)] در موزهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود جمادی‌الثانی ۱۲۸۵ است و به همین سبب، شروع چاپ این تمبر را همان اوایل ۱۲۸۵ق می‌دانند و آغاز استفاده از آنرا در مراسلات پست ایران، نیز همان جمادی‌الثانی ۱۲۸۵ تعیین کرده‌اند. تمبرهای شیر و خورشید تهیه شده در مراکز پستی نگهداری می‌شد و متصدیان پستخانه‌ها موظف بودند شخصاً تمبر را روی پاکت‌های مراسلات بچسبانند و مردم حق خرید تمبر نو و استفاده نشده را برای رفع نیاز شخصی یا به عنوان نگهداری به صورت مجموعه نداشتند. تمبرهای بار وقتی در ایران چاپ شد، به علت عدم دقت و فقدان تجربهٔ کافی در چاپ، فاقد ظرافت و وضوحی بود که چاپ فرانسه داشت. تمبرهای چاپ ایران مات‌تر و خشن‌تر می‌نمود و نقش آن نیز به‌خوبی روشن و نمایان نبود. کاغذی که برای چاپ این تمبرها به‌کار رفته، کاغذ روسی است. برش و جداسازی تمبرها با قیچی انجام می‌شد و دندانه و حاشیهٔ باریک نداشت[۹].

چاپ تمبرهای شیر و خورشیدی در ایران، از نظر زمان، به سه دوره تقسیم می‌شود: دورهٔ اول از ۱۲۸۵ق، که تمبرهای بار چاپ شد تا ۱۲۹۲ق، که گوستاو ریدرر[(۲)]، مستشار اتریشی ادارهٔ پست ایران را در دست گرفت. دورهٔ دوم از ۱۲۹۲ق تا ۱۲۹۴ق طول کشید، در این دوره ریدرر توانست نظم لازم را به تشکیلات پستی بدهد و با برقرار کردن ضوابطی مصرف تمبر را الزامی کند. ریدرر نظام‌نامهٔ جدیدی برای پست ایران تهیه کرد، که در ذیحجهٔ ۱۲۹۲ در روزنامهٔ *ایران*، شماره ۲۷۳، به چاپ رسید. این نظام‌نامه به‌طور کلی مطابق با مقررات و ضوابط اتحادیهٔ پستی جهانی و در سه فصل و ۲۶ ماده تهیه شده بود. در این نظام‌نامه اجرت پستی از عدد به وزن تبدیل شد و تابع مقررات بین‌المللی پستی

(1). T-K Tapling (2). Gustav Riederer

گردید، همچنین به دستور ریدرر، سفارش ۱۲۰ هزار تمبر به مک‌لاچلان[1] اسکاتلندی، متصدی چاپ تمبر، داده شد. این تمبرها در تهران چاپ شد و به سری کاردی معروف گردید. دورهٔ سوم از ۱۲۹۵ تا ۱۲۹۶ق طول کشید که دورهٔ تصدی الکساندر اشتال در پست ایران است[۱۰].

از کارهای دیگر ریدرر سفارش چاپ تمبرهایی با تصویر ناصرالدین شاه قاجار به کشور اتریش بود. این تمبرها به قیمت‌های ۱، ۲، ۵ و ۱۰ شاهی و به رنگ‌های بنفش، سبز، قرمز و آبی، است، و روی کاغذ موج‌دار در وین به چاپ رسیده است. چسب پشت تمبر نازک و سفید مایل به زرد است و به ناصری چهارجور معروف است. ناصرالدین شاه اولین پادشاهی در ایران است که تصویرش روی تمبر چاپ شده است. این تصویر از روی تابلویی که اصل آن در منزل دختر ناصرالدین شاه محفوظ بود، برداشته شد. در این سری تمبر، نیم‌رخ شاه در یک دایره قرار دارد. زیر تصویر شیر و خورشید نشان رسمی ایران است. شیر شمشیری به دست دارد و دو پا و یک دست آن روی زمین است. دم شیر به طرف بالا خمیده، و هلال خورشید به صورت نیمه‌باز از پشت سر شیر نمایان است[۱۱]. همراه با تهیهٔ این تمبرها پاکت‌هایی نیز با رخسار شاه و به ارزش ۵ شاهی تهیه شده بود. خبر چاپ تمبر و پاکت تمبردار در روزنامهٔ *ایران*، شماره ۲۰۳، هشتم ذیقعدهٔ ۱۲۹۳، آمده است:

«تمبر پست (یعنی مهر چاپارخانه) دولت علیه که سابق در دارالخلافه باسمه شده بود و قیمت آنها از یک‌شاهی و صد دینار، یک عباسی و دو عباسی رواج بود، از تاریخ پانزدهم شهر ذیقعدةالحرام هزار و دویست و نود سه، مطابق با ابتدا ماه دسامبر ۱۸۷۶ مسیحی به‌کلی از درجهٔ اعتبار ساقط و باطل و عاطل است و حدود قیمت ندارد، زیرا که از ابتدای تاریخ مذکور در جمیع پستخانه‌های دولت علیه مهر جدید موشح به تمثال مهر مثال اعلیحضرت شاهنشاه کل ممالک ایران، باسمه شده و به جای مهرهای قدیم به‌کار می‌رود. در اواسط شهر ذیحجهٔ هزار و دویست و نود سه، مطابق اوایل ماه ژانویه در جمیع پستخانه‌ها پاکتی که مهر پنج شاهی روی آن باسمه شده است به‌فروش می‌رسد،

(1). Maclachlon

از قرار دانه‌ای پنج شاهی و نیم. کسانی که یک دفعه طالب شوند، اقلاً پنجاه پاکت بخرند، از قرار پنج شاهی و ربع شاهی فروخته می‌شود».

قبل از پیوستن ایران به اتحادیهٔ جهانی پست، به مرسولات ارسالی به اروپا که از طریق روسیه انجام می‌گرفت ۵ شاهی تمبر ایران برابر نرخ داخلی تا مرز ایران و ۸ کُپک تمبر روسیه جهت کرایهٔ پست اروپا، روی پاکت‌ها چسبانیده می‌شد. تمبر ایران با مهر پستی ایران و تمبر روسیه، با مهر ادارهٔ پست روسیه باطل می‌شدند، به همین جهت در آن زمان در اغلب پستخانه‌ها تمبر روسی وجود داشت[۱۲].

در اعلان پسته‌خانه و چارپارخانهٔ مبارکه که در هشتم شهر صفرالمظفر سنه ۱۲۹۴ منتشر شده است اعلام شده، برای نوشتجات هندوستان در تمامی پسته‌خانه‌های (پستخانه‌های) دولت علیهٔ ایران، تمبر پست هندوستان موجود است و به فروش می‌رسد. مراسلاتی که از هندوستان به دولت علیه ارسال شده است، بعد از رسانیدن نوشتجات، از مخاطبان کرایهٔ آنرا دریافت می‌نمایند، به واسطهٔ اینکه کرایهٔ راه خاک ایران در هندوستان از صاحب کاغذ گرفته نشده است و در پشت هر پاکت به خط جلی نوشته می‌شود که چقدر کرایهٔ آن کاغذ است[۱۳].

با ورود ایران به اتحادیهٔ جهانی پست در ۱۲۹۴ق/۱۸۷۷م، روش الصاق تمبر اضافی منسوخ شد و تمبر ایران برای ارسال به کلیهٔ نقاط جهان اعتبار یافت[۱۴]. در ۱۲۹۵ق ۱۰ سال از تاریخ استفاده از کلیشه‌های اولیه می‌گذشت و کم‌کم آثار فرسودگی در آنها دیده می‌شد و از طرف دیگر سفارش فراوانی برای خرید تمبرهای شیر و خورشیدی از انگلستان و آمریکا به ایران رسیده بود، آن هم برای تمبرهای که وجود نداشت. بنابراین کلیشه‌های موجود را تعمیر، و مجدداً تمبرهای جدیدی با آنها چاپ کردند. تمبرهای چاپِ مکرر به اعتبار تمبرهای شیر و خورشیدی ایران، که از زیباترین تمبرهای کلاسیک دنیا محسوب می‌شد، لطمهٔ شدیدی وارد آورد و آنرا کم اعتبار ساخت[۱۵].

در ۱۲۹۹ق/۱۸۸۱م برای اولین‌بار نام ایران روی تمبرهای سری چاپ سنگی (لیتوگراف) به چاپ رسید. ارزش این تمبرها به سانتیم (پول رایج کشور فرانسه) در قاب بیضی واقع در پایین تمبر نوشته شد، که ظاهراً علت آن هماهنگی سازمان‌های پست ایران با سازمان‌های پستی کشورهای اروپایی بوده است[۱۶]. سری تمبر معروف به

ناصری طلایی آخرین تمبر دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار است[۱۷] که در چاپخانهٔ انشده و پسران در هایم هلند به چاپ رسیده است.

اولین سری تمبر با تصویر مظفرالدین شاه قاجار معروف به کاغذ سفید نیز در چاپخانهٔ انشده و پسران در هایم هلند به چاپ رسید، کلیشهٔ اولین سری تمبر مظفرالدین شاه به‌وسیلهٔ شخصی موسوم به موشون تهیه شد، و شامل ۱۶ قطعه بود[۱۸]. اولین سری تمبر با تصویر محمدعلی شاه قاجار هم در چاپخانهٔ انشده و پسران به چاپ رسید. پس از خلع محمد شاه از سلطنت یک‌سری تمبر شیر و خورشیدی معروف به شیر و خورشید دورهٔ مشروطه در همانجا چاپ شد و به جای تمبرهای منسوخ شدهٔ محمدعلی شاه رواج یافت. اولین سری تمبر، با تصویر احمد شاه قاجار، معروف به احمد کوچک، شامل ۲۰ قطعه بود[۱۹].

اولین کارت‌پستال در دورهٔ قاجاریه در ۱۲۹۴ق در روسیه چاپ، و در شهرهای تبریز، اردبیل، مراغه، اورمیه و زنجان رواج یافت. چون این کارت‌ها مصور نبود، تمبرهای یک و دو شاهی ناصرالدین شاه به‌طور نصفه و کامل روی کارت‌پستال الصاق شده بود[۲۰].

در سال ۱۳۲۶ق، به هنگام قیام مردم تبریز بر ضد محمدعلی شاه، ستارخان در تبریز تمبرهایی به چاپ رساند که آنها را مجاهدان گرجی و قفقازی، طرح‌ریزی و تهیه کردند و مورد تأیید سران انقلاب و انجمن تبریز واقع شد. این تمبرها شامل ۴ قطعه به ارزش‌های ۵۰، ۱۰۰، ۲۰۰ و ۵۰۰ دینار بود. طرح زمینهٔ هر ۴ تمبر یک‌جور و نشان دهندهٔ پرچم ۳ رنگ ایران بود. کاغذ تمبرها کلفت و به رنگ نخودی است. بعد از تهیه، و تحویل این تمبرها به انبار ادارهٔ پست، به علت تحولاتی که براثر ورود قوای روسیه به شهر پدید آمد، فرصت استفاده از این تمبرها در مکاتبات پیش نیامد و به همان صورت در انبار پست شهر تبریز باقی ماند. در قیام شیخ محمد خیابانی در ۱۳۳۸ق و تغییر نام آذربایجان به آزادیستان، قرار شد تمبرهای رسمی کشور که دارای تصویر احمد شاه بود از دور مصرف پستی خارج شود و از تمبرهایی که مجاهدان از زمان استبداد صغیر تهیه کرده بودند و به تمبرهای ستارخان معروف شده بود و به صورت انبوه در ادارهٔ پست تبریز باقی مانده بود، استفاده کنند. ولی قبل از توزیع، نام آزادیستان بر روی کلیهٔ تمبرها سورشارژ شود تا ارزش پستی پیدا کند. این کار انجام گرفت و تمبرها آماده شد، ولی

با مقاومت و عدم استقبال کارمندان پست روبه‌رو گردید[۲۱].

در ۱۳۲۷ق در پی نهضت مردم لار، به رهبری سید عبدالحسین مجتهد لاری، شهر لار زیر نظر سید لاری قرار گرفت. ادارهٔ پست لار تمبرهای موقتی محمدعلی شاه را که تا آن روز در پست مصرف می‌شد، از دور خارج ساخت و تمبرهای ویژه چاپ کرد و برای مصرف به دفترهای پستی فرستاد، تا برای مکاتبات از آنها استفاده شود نیز از ارسال درآمد حاصل از فروش تمبرها به مرکز خودداری کرد و پول آنرا به مصرف امور داخلی رساند.

اندازه‌های این تمبرها در انواع نمونه‌ها، متفاوت، ولی بیشتر در اندازهٔ ۲/۵×۲/۵ سانتی‌متر بود. علت متفاوت بودن تمبرها را به دلیل چاپ تمبر در سال‌های مختلف و با کلیشه‌های متعدد می‌دانند. تمبر مربع‌شکل بود و در وسط آن در بعضی چاپ‌ها دایره و در بعضی دیگر لوزی، مماس با کادر کناری تمبر قرار داشت، و در متن دایره یا لوزی جملهٔ «پست ملت اسلام» نوشته شده بود. تمبرها ۱، ۲، ۳، ۶ و ۹ شاهی و یک قرانی بود و روی مهری که برای باطل کردن این تمبرها به‌کار می‌رفت، جملهٔ «پستخانهٔ ملت لار» دیده می‌شد. طول مدتی که این تمبرها در دفترهای پستی ایالت فارس مصرف می‌شد به‌طور دقیق مشخص نیست؛ ولی مدت مصرف آن در خود لار نزدیک به ۸ سال، یعنی تا خاتمهٔ دورهٔ انقلاب اسلامی سید لاری است[۲۲]. در ۱۳۳۳ق/۱۹۱۵م، بوشهر به اشغال ارتش انگلستان در آمد. نیروهای مهاجم اداره‌های پست‌وتلگراف را تصرف کردند و مقدار قابل توجهی از تمبرهای احمدشاهی را با مهر «بوشهر زیر اشغال بریتانیا»[(1)] سورشارژ کردند[۲۳].

در ۱۳۳۰ق، تمبرهای احمد شاه، موجود در ادارهٔ پست سنندج، به دستور سالارالدوله، برادر محمدعلی شاه، به طرفداری از او با مهر مخصوص السلطان محمدعلی شاه سورشارژ شد. در ۱۳۳۵ق، در پی نهضت انقلابی کازرون، تمبرهای احمد شاه، با مهر «ملت کازرون ۱۳۳۵» سورشارژ شد. این تمبرها تقریباً رواج داشت[۲۴]. در ماه شوال ۱۳۳۳، قیام گیلان به رهبری میرزا کوچک خان جنگلی علیه حکومت وقت آغاز شد و در تاریخ شانزدهم

(1). Bushire under British accupation

رمضان ۱۳۳۸، شهر رشت به تصرف جنگلی‌ها در آمد. در این هنگام تعداد قابل توجهی از تمبرهای احمدشاهی سورشارژ، و تحت عنوان پست حکومت جمهوری شوروی ایران به جریان افتاد. پس از کودتای سرخ علیه میرزا کوچک خان، کودتاچیان دست به یک رشته فعل و انفعال در پستخانه زدند و یک سری تمبر پست به نام کاوه چاپ کردند و به جریان انداختند. تمبر کاوه در گیلان و حیطهٔ نفوذ جنگلیان در گردش بود، ولی با شکست قطعی جنبش جنگل در ربیع‌الاول ۱۳۴۰ از جریان پستی خارج شد. برای ابطال تمبرها مهر مخصوص با عبارت «ارتباطات مجاهدین قشون سرخ ایران» به‌کار می‌رفت. در بعضی تمبرها جملهٔ ۲۵ ثور ۱۲۹۹ به‌طور وارونه زده شده است[۲۵].

در اواخر سلطنت احمد شاه قاجار و آشفتگی سیاسی و اجتماعی، فکر تغییر سلطنت پادشاهی به جمهوری طرفداران بسیار داشت. به این مناسبت در نواحی غرب ایران حکام محلی به طرفداری از ایجاد رژیم جمهوری، مهر مخصوص «سانسور جمهوری‌طلبان غرب ۱۳۰۳» را تهیه، و کلیهٔ پاکت‌ها و کارت‌پستال‌های ارسالی را از شهرهای همدان، سنندج، قزوین و اراک ممهور می‌کردند[۲۶]. با گذشت زمان و سپری شدن دوران سلاطین قاجار، به‌تدریج بازار تمبرهای ایران از رونق و رواج افتاد. تمبرهای زیبا و بی‌نظیر شیر و خورشیدی که روزی علاقمندان بسیار داشت از جریان خارج شد و تمبرهای زشت و مغلوط چاپخانهٔ (فاروس) جانشین آنها گردید. چاپ‌های مجدد و بی‌حساب، سورژهای مکرر و بی‌مورد و بدی چاپ موجب سردی و بی‌رغبتی جمع کنندگان تمبرهای ایران شد[۲۷]. در زمان وزارت میرزا علی خان امین‌الدوله، وزیر پستخانه، ادارهٔ ثبت تمبر دولتی اعلام کرد: «از این پس اسناد معاملات، از نقدی و جنسی، ملکی و تجارتی و کلیهٔ نوشتجات از عرایض و احکام تا قبوضات ... موافق قانون مخصوص باید به مهر و تمبر و ثبت ادارهٔ مذکور برسد». هر چند که این تمهیدات دیری نپایید[۲۸]. دستور مربوط به ثبت اسناد دورهٔ ناصری در کتابچه‌ای به نام «کتابچهٔ دستورالعمل رؤسای ادارهٔ جلیلهٔ ثبت دولتی» به خط نسخ چاپ شد و در ابتدای آن «سواد دست‌خط همایونی» به شرح زیر مطبوع شده است: «امین‌الدوله، قانون تمبر و ثبت دولتی و اوراق صحیحه موافق قواعدی که در کل دول جاری است، باید از این تاریخ در ممالک ایران نیز مجری گردد. این قانون در حمایت شخص همایون، و اجرای آن به عهدهٔ شما است، شهر رمضان سنه

۱۳۰۲»[۲۹].

در دورهٔ قاجاریه دو نوع تمبر به وجود آمد: یک نوع مخصوص درآمد پستی و یک نوع مخصوص درآمد مالیاتی. در مواقع کمبود تمبر مالیاتی از تمبر پست استفاده می‌شد و با سورشارژ آن، نوع مصرف را مشخص می‌کردند[۳۰]. پایان سلطنت قاجاریه با زدن مهر «پست حکومت موقتی پهلوی ۹ آبان ۱۳۰۴- ۱۹۲۵» بر روی تمبرهای مالیاتی اعلام شد. در سال ۱۳۰۵ش پهلوی اول مقرر داشت که تمبرهای صورت احمد میرزا را پستخانه به‌کل متروک و منسوخ بداند و مورد استعمال قرار ندهد. از این‌رو از طرف نظمیه کلیهٔ تمبرهای احمدشاهی که در دفاتر پستی موجود بود، توقیف شد[۳۱].

اولین سری تمبر با تصویر رضا شاه در چاپخانهٔ مجلس چاپ، و در ۱۳۰۵ش منتشر شد. در ۱۸ بهمن ۱۳۰۵ش تمبرهای شیر و خورشیدی دورهٔ مشروطه تجدید چاپ و با مهر «مخصوص پست هوایی» به رنگ سیاه سورشارژ گردید. این تمبر اولین سری تمبر هوایی ایران، و به سری اول هوایی معروف است. در ۱۳۰۸ش تمبر تاج‌گذاری رضا شاه و در ۱۳۰۹ش سری تمبر هوایی با تصویر رضاشاه و عقاب در حال پرواز، در چاپخانهٔ انشده و پسران در هایم هلند به چاپ رسید. این تمبر پس از انتشار، به‌عنوان زیباترین تمبر جهان شناخته شد[۳۲]. در سال‌های ۱۳۱۲ و ۱۳۱۳ش اولین سری تمبر یادگاری به مناسب دهمین سال سلطنت پهلوی در ۹ قطعه در چاپخانهٔ انشده و پسران به چاپ رسید، موضوع غالب قطعات از این سری تمبر برگرفته از ابنیهٔ باستانی و جدید شد، فرودگاه دوشان‌تپه، آسایشگاه سخت‌سر، کارخانهٔ سیمان، پل کارون، ساختمان پست و تخت‌جمشید بود. دو تمبر در این مجموعه استثنایی است: یکی تصویر فرشتهٔ عدالت (تمبر دادگستری)، که زنی است با چهرهٔ اروپایی و ترازو، و دیگری نمایی از فرشتهٔ اروپایی که نماد تعلیم و تربیت است (تمبر فرهنگ). سازندگی و تجدد و ترویج صنایع جدید از وراء تمبرهای چاپ شده مشاهده می‌شود[۳۳].

در ۱۳۱۴ش به دنبال تصمیم دولت در به‌کار بردن کلمهٔ «ایران» به جای «پارس» تمبرهای سری پست هوایی با مهر «ایران» ممهور شد. آخرین سری تمبر منتشر شده در دوران رضا شاه تمبر دولتی است که برای استفادهٔ پاکت‌های دولتی در چاپخانهٔ مجلس به چاپ رسید. تمبرهای این دوره بر روی کاغذهایی با ضخامت‌های متفاوت چاپ شده

و سورشارژهایی با رنگ‌های مختلف به آن زده شده است. این تمبرها از بعضی جهات بر تمبرهای دورهٔ قاجاریه برتری دارند، ولی بر اعتبار تمبرهای ایرانی نیفزودند به این علت که مهرهای مختلفی که روی تمبرها زده شده است، تشخیص مهرهای اصلی را از مهرهای تقلبی بسی دشوار کرده است[۳۴].

اولین سری تمبر در دوران محمدرضاه شاه در ۱۳۲۱ش منتشر شد. در این سری پستی، علاوه بر تصویر شاه، تصاویری از پل ورسک، موزهٔ ایران باستان، کاخ دادگستری، انبار غله و پل کارون به چاپ رسیده است. به مناسبت هزارمین سال تولد حکیم ابوعلی‌سینا، اولین سری تمبر یادگاری این دوره در ۵ قطعه با تصویری از بناهای باستانی ایران، در ۱۳۲۶ش در چاپخانهٔ ویلیکسن و شرکا در لندن به چاپ رسید. در قطعه تمبر یادگاری ابوعلی‌سینا، که در ۵ سری تا اردیبهشت ۱۳۳۳ منتشر شده است، تصاویر ارزشمندترین مکان‌های تاریخی و مذهبی به چاپ رسیده است. بزرگداشت مفاخر و مشاهیر فرهنگی با چاپ تمبرهای حکیم ابوعلی‌سینا شروع و بعد از آن برای هزارهٔ ابونصر فارابی (۱۳۲۹ش)، هفتصد و هفتادمین سال تولد سعدی (۱۳۳۱ش)، هفتصدمین سال درگذشت خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۳۵ش)، هزار و صدمین سال تولد رودکی (۱۳۳۷ش)، هزار و یکصدمین سال تولد زکریای رازی (۱۳۴۳ش)، تجلیل از مولوی، هزارهٔ حکیم ناصرخسرو (۱۳۵۳ش)، بزرگداشت رازی (۱۳۵۷ش)، تمبرهای یادگاری به چاپ رسید. چاپ تمبر بر حسب مناسبت‌های جهانی، از ۱۳۲۸ش و با انتشار تمبر هفتاد و پنجمین سال اتحادیهٔ جهانی پست آغاز شد. در این دوران فقط یک‌سری تمبر، با عنوان اسلامی در مهر ۱۳۲۹، به مناسبت (دومین کنفرانس بین‌المللی اقتصادی اسلامی) در یک قطعه به چاپ رسید. این تمبر در دو قیمت ۱/۵ ریال برای مصرف پست، و ۱ ریال برای هزینهٔ تشکیل کنفرانس، جمعاً ۲/۵ ریال به فروش رسید و بعد از آن تمبرهایی مانند روز ملل، بازی‌های المپیک جهانی، مسابقات جهانی وزنه‌برداری، نمایشگاه جهانی بروکسل، روز حقوق بشر، مسابقات کشتی جهانی، سال پناهندگان، کنگرهٔ جهانی موسیقی، روز کارگر، مبارزهٔ جهانی بر ضد مالاریا، هفتهٔ نجات دنیا از گرسنگی، روز هواشناسی، کنگرهٔ جهانی پیکار با بی‌سوادی، کنگرهٔ جهانی ایران‌شناسی، مسابقهٔ جهانی شمشیربازی، کنگرهٔ جهانی باستان‌شناسی، کنگرهٔ بین‌المللی حفظ

پرندگان مهاجر، سال بین‌المللی مبارزه با نژادپرستی، جشنوارهٔ جهانی فیلم، کنگرهٔ بین‌المللی معماری به چاپ رسید، که گویای تلاش و ایفای نقش فعال، در مناسبت‌های جهانی است. در دورهٔ پهلوی دوم، برای ۶ نفر از شخصیت‌های غیر ایرانی، یکصدمین سال تولد لرد بیدل پاول، مؤسس پیشاهنگی (۱۳۳۵ش)، قدرانی از خدمات بانو روزولت (۱۳۴۳ش)، یکصدمین سال تولد مهاتما گاندی (۱۳۴۸ش)، یکصدمین سال تولد محمدعلی جناح (۱۳۵۵ش)، یکصدمین سال تولد علامه اقبال (۱۳۵۶ش) نیز تمبر یادگاری به چاپ رسیده است. با گسترش مناسبات خارجی از تمبرهایی که به مناسبت ورود سران شخصیت‌های برجستهٔ خارجی به چاپ رسیده‌اند، می‌توان به تمبر هویدا اشاره کرد. همهٔ کشورها در استفاده از برخی تصویرها بر تمبر اشتراک نظر دارند، از جمله لباس‌های محلی و صنایع دستی محلی و ملی، جشن‌های ملی، یادمان‌های تاریخی، بناهای جدید. هدف از چاپ این تمبرها تأکید بر اهمیت میراث ملی است. در ایران هم به مناسبت‌های گوناگون از این نمونه تمبرها چاپ شده است.

پس از جنگ جهانی دوم و تخلیهٔ قوای شوروی از ایران، فرقهٔ دموکرات آذربایجان در تبریز اعلام خودمختاری کرد و تمبرهای موجود در اداره‌های پست آذربایجان و زنجان را با مهر «آذربایجان ملی حکومتی ۲۱ آذر ۱۳۲۴» سورشارژ کرد و تمبرها را به مصرف امور پستی رسانید[۳۵]. در همین ایام در خارج از کشور یک سری تمبر به نام پست جمهوری ایران به چاپ رسید ولی به علت سقوط فرقه، این تمبر مورد مصرف قرار نگرفت[۳۶]. در تاریخ پانزدهم بهمن ۱۳۴۱، به مناسبت کمک به زلزله‌زدگان قزوین، یک قطعه تمبر خیریه به ارزش ۶+۱۴ ریال منتشر شد، از هر قطعه تمبر ۱۴ ریال به نفع پست و ۶ ریال به نفع شیر و خورشید سرخ منظور می‌شد و از تاریخ اول فروردین ۱۳۴۴، با تصویب مجلس شورای ملی، تمام مبلغ ۲۰ ریال برای پست در نظر گرفته شد. در ۱۳ آذر ۱۳۴۸ به مناسبت پنجاهمین سالگرد اولین پرواز هواپیمای پستی از انگلستان به ایران و استرالیا، تمبری با تصویر هواپیما و نوشتهٔ پست هوایی به رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای، زرشکی و به ارزش ۴،۱۰و ۱۴ ریال سورشارژ شد که اولین سری تمبر سورشارژ پهلوی دوم به‌شمار می‌رود[۳۷]. اولین کارت‌پستال ایران در این دوره در ۱۳۲۱ش، با ارزش ۱/۵ ریال، اولین نامهٔ هوایی در ۱۳۳۵ش، به ارزش ۲/۵ ریال و اولین نامهٔ زمینی

در ۱۳۴۳ش به ارزش ۲ ریال به چاپ رسید. برپایهٔ قانون مصوبهٔ مجلس شورای ملی (۱۳۴۵ش) وزارت دارایی و وزارت پست و تلگراف و تلفن اجازه یافتند بر اساس آیین‌نامه‌ای که به تصویب هیأت وزیران خواهند رسانید، در مواردی که الصاق تمبر الزامی است و همچنین برای وصول قسمتی از عواید دولتی که مقتضی بدانند، استفاده از ماشین نقش تمبر را مقرر دارند. قانون بالا، مشتمل بر یک ماده بود که در جلسهٔ روز یکشنبه، ۲۱ اسفند سال ۱۳۴۵ به تصویب مجلس شورا، و در روز دوشنبه، ۴ اردیبهشت همان سال به تصویب مجلس سنا رسید[۳۸]. آخرین تمبر منتشر شدهٔ سلسلهٔ پهلوی تمبر سی‌امین سال روز اعلامیهٔ حقوق بشر (۲۶ آذر ۱۳۵۷) است.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷، بعضی از ارقام تمبرهای سری هفدهم و نوزدهم پستی پهلوی دوم، با نوشتهٔ «انقلاب اسلامی بهمن ۱۳۵۷» و کشیدن چند خط موازی سیاه بر روی تصویر شاه سورشارژ شد و به مصرف پستی رسید. اولین تمبر منتشر شده در دوران انقلاب اسلامی تمبر نوروز ۱۳۵۸ش است. این سری تمبر در ۳ قطعهٔ ۲، ۳ و ۵ ریالی به چاپ رسید. در تمبر منتشر شده در ۳۱ فروردین ۱۳۵۸، تصویر قیام مردم در ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، ۱۷ شهریور ۱۳۵۷، ۲۱ و۲۲ بهمن ۱۳۵۷، ترسیم شده است. اولین تمبر، با عبارت «پست جمهوری اسلامی ایران»، تمبر همکاری عمران منطقه‌ای است که در ۳۰ تیر ۱۳۵۸ به چاپ رسید. برخی از تمبرهای منتشر شده در ۱۳۵۹ش به بزرگداشت پیشگامان انقلاب اسلامی ایران، شهید مرتضی مطهری، علی شریعتی و سید محمود طالقانی اختصاص داشت. چاپ تمبرهایی از شخصیت‌های تاریخی، سیاسی و ورزشی نشان قدردانی ملت از کسانی است که نماد مقاومت و پایداری در مقابل استبداد و استثمار بوده‌اند. تمبر یکصدمین سالگرد تولد دکتر محمد مصدق (۱۳۵۸ش)، بزرگداشت جهان پهلوان غلامرضا تختی (۱۳۶۶ش)، سالروز قتل میرزا تقی خان امیرکبیر (۱۳۶۴ش) از آن جمله‌اند. دفاع مقدس و یادمان‌های آن نیز موضوع برخی از تمبرهاست که رویدادهای مهم جنگ را بازگو می‌کنند، مانند تمبر هفتهٔ جنگ (۱۳۶۲ش)، آزادی خرمشهر (۱۳۶۴ش)، ۲٬۰۰۰ روز دفاع مقدس (۱۳۶۴ش)، فاجعهٔ بمباران شیمیایی حلبچه (۱۳۶۷ش)، روز مقاومت و پیروزی (۱۳۷۰ش). شهادت و تجلیل از شهدای ایران و شهیدان نهضت‌های اسلامی سایر کشورها، به اشکال مختلف

در تصویر تمبرها دیده می‌شود[۳۹]. نیز به مناسبت‌های جهانی و اسلامی، اعیاد مذهبی و ملی، بزرگداشت شعرای ایرانی، رجال بزرگ علم، دین و هنر، ارزش‌های اسلامی، پیشرفت‌های کشور، میراث فرهنگی و مشارکت مردم در امور و به‌طور کلی برای هر موضوع ارزشمند، تمبر ویژه به چاپ رسیده است.

بعد از استقرار انقلاب اسلامی تمام نامه‌های هوایی موجود در پست به طرق مختلف مانند کشیدن چند خط موازی سیاه، مخدوش کردن تصویر شاه و نوشتن «انقلاب اسلامی» سورشارژ شد. در سال ۱۳۵۸ش اولین نامهٔ هوایی پست جمهوری اسلامی ایران به ارزش ۱۵ ریال چاپ شد و به استفاده رسید[۴۰]. در سال ۱۳۷۱ش، چهارده قطعه کارت‌پستال در اندازهٔ ۱۰/۴۰×۱۴/۸ سانتی‌متر با استفاده از تصاویر تمبرهای یادبود بزرگداشت رهبر انقلاب و بنیان‌گذار جمهوری اسلامی ایران منتشر شد. در ۱۳۷۸ش دو نوع پاکت تمبردار برای استفاده در پست شهری و بین شهری به ارزش ۳۰۰ و ۴۰۰ ریال؛ و در ۱۳۷۹ش، دو نوع پاکت تمبردار به رنگ‌های آبی و صورتی با استفاده از طرح تمبر نوروزی ۱۳۷۹ش از طرف شرکت پست برای استفاده در داخل کشور منتشر شد[۴۱].

نقش‌آفرینان تمبر، تمبر ایران از بدو انتشار طراحان معروفی به خود دیده است. طراح اولیهٔ تمبرهای ایران، که در داخل مملکت تهیه شده است، حاج مخبرالسلطنهٔ هدایت (۱۲۴۲-۱۳۴۴ش)، نویسنده و سیاستمدار مشهور است. از نمونه تمبرهای مصور عصر پهلوی، تمبر با تصویر رضا شاه است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۵ تا ۱۳۰۷ش در چاپخانهٔ مجلس به چاپ رسیده است[۴۲] نقش‌آفرین دیگری که در تهیهٔ طرح تمبرهای ایرانی سهم بسزایی دارد، تائب است که همواره در این اندیشه بود که به چه ترتیب در طرح تمبر ایران تحول و دگرگونی ایجاد کند. او به توصیهٔ دوستانش در ۱۳۰۷ش در مسابقهٔ نقاشی که برای انتخاب طراحان جدید تمبرهای ایران ترتیب یافته بود، شرکت جست و طرحی که برای یکی از تمبرهای دورهٔ رضا شاه تهیه کرد، برنده شناخته شد و مورد توجه خاص قرار گرفت و به عنوان طراح تمبر رسماً در چاپخانهٔ مجلس شورای ملی شروع به‌کار کرد. او در مقام جانشین مخبرالسلطنهٔ هدایت می‌بایست در کار خود دقت و کوشش فراوان می‌کرد و استعداد ذاتی و هنر خویش را آن چنان‌که بود، نشان می‌داد، تائب در نقاشی آب‌رنگ تخصص داشت و در زمینهٔ مینیاتور نیز آثاری از او باقی

است. او قریب ۱۵ سال طراحی تمبرهای ایران را عهده‌دار بود و در این مدت طرح‌های فراوان از چهرهٔ رضا شاه تهیه کرد[۴۳]. طراح دیگر افضل‌الدین آذربد است که در نقاشی از شاگردان استاد حسین بهزاد بود و خط را از پدرش، صدرالافاضل، تعلیم گرفته بود. از طرح‌های او می‌توان به تمبرهای پیدایش نفت قم (چاه شمارهٔ ۳ البرز) در ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲ش؛ صنایع چوب، چهارمین کنگرهٔ جهانی جنگلبانی در ۱۳۳۳ش، و تمبرهای امانت پستی در ۱۱ قطعه، از ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵ش اشاره کرد[۴۴]. مهم‌ترین طراح تمبر در عصر محمدرضا شاه، محمد مهروان است. او در تهران زاده شد. پدرش از معماران معروف و باذوق بود. مهروان معتقد است که علاقه و دلبستگی به صنایع ظریف را از پدرش به ارث برده است. نخستین تمبری که طرح آنرا مهروان تهیه کرد، سری تمبرهایی است که به مناسبت برگزاری مسابقات جهانی کشتی آزاد در تهران در ۱۳۳۸ش منتشر شده است. تعداد تمبرهایی که مهروان آنها را طراحی کرده و نمونهٔ اصلی آنها را ساخته، چند صد قطعه است، که شامل تمبرهای دورهٔ انقلاب اسلامی نیز می‌شود[۴۵] از طرح‌های بزرگ‌ترین هنرمندان کشور که شهرت جهانی دارند، از کار استادانی چون، مرتضی ممیز، اردشیر محصص، صادق بریرانی و قباد شیوا نیز برای چاپ تمبر استفاده شده است.

نخستین نشریهٔ تمبر به نام *ایران* در ۱۳۰۲ش/۱۹۲۳م در تهران منتشر شده است. این نشریه از انتشارات کلوپ بین‌المللی ایران بود. مدیریت مجلهٔ *ایران* و کلوپ بین‌الملل ایران را نصرالله فلسفی، و سردبیری نشریه را رضا طاهری برعهده داشتند در هر شماره از این نشریه اطاعات مربوط به تمبرهای پستی و تشخیص تمبرهای تقلبی درج می‌شد. در بیشتر شماره‌ها عکس‌های متعددی از تمبرهای منتشرشده، به منظور آشنا ساختن خوانندگان و اعضای کلوپ، گردآوری شده است؛ و این عکس‌ها علاوه بر توضیحاتی که راجع به تمبر به خواننده می‌دهد، بر زیبایی مجله نیز افزوده است. مطالب نشریه به دو زبان فارسی و فرانسوی بود و سه هزار مشترک از ۹۵ کشور جهان داشت. در طی ۱۱ سال، ۳۷ شماره از آن انتشار یافته است[۴۶].

دومین نشریه به‌نام *مجلهٔ تمبر* به صاحب امتیازی و مدیر مسئولی حسین نوین‌فرح‌بخش در ۱۳۳۰ش در تهران منتشر شد و تا ۱۳۳۱ش جمعاً ۹ شماره از آن به چاپ رسید. مجلهٔ ماهانهٔ تمبر به دو زبان فارسی و انگلیسی چاپ می‌شد و مطالب آن

تخصصی بود و کارشناسان تمبر ایران و جهان آنها را تهیه و تنظیم می‌کردند. موسسهٔ نوین‌فرح‌بخش و پسران از ۱۳۴۰ش، کتاب *راهنمای تمبرهای ایران* را هر سال منتشر می‌کند.

سوم، مجلهٔ *جام* است که به صاحب امتیازی و مدیر مسئولی احمد وکیلی و زیر نظر سیروس گنجوی در ۱۳۴۸ش در تهران منتشر شد و تا ۱۳۵۲ش جمعاً ۲۰ شماره از آن به چاپ رسید. در شمارهٔ اول مجله که در فروردین ۱۳۴۸ش در ۴۰ صفحه منتشر شد آمده است: «به‌طوری که می‌دانیم روزبه‌روز بر تعداد علاقمندان تمبر افزوده می‌شود، بدون تردید این توجه روزافزون ایجاب می‌کند که نشریه‌ای نیز برای این طبقهٔ علاقمند منتشر گردد، تا بتواند لااقل پاسخگوی سئوالات و به‌طور کلی ناشر افکار و عقاید آنان در مورد تمبر باشد. اظهار نظرها، شکایات، درددل‌ها و پیشنهادات آنان را با بی‌نظری در دسترس افکار عمومی قرار دهد و بالأخره معیار و سنجشی منطقی و صحیح برای دوستداران باشد، چه برای آنان که تازه در این راه‌گام نهاده‌اند و چه آنها که دیرزمانی است به امور تمبر اشتغال دارند. به‌عبارت دیگر هدف از ایجاد چنین نشریه‌ای این است که بتوانیم این کار ارزنده و تفریح سودمند و سرگرم‌کننده را، که بدون شک می‌تواند جای هر نوع تفریح دیگری را که احتمالاً ممکن است مضر هم باشد بگیرد، در قالبی دلنشین و آموزنده به‌طوری‌که بر پایه‌ای علمی استوار باشد، به علاقمندان جوان فیلاتلیست‌های کشور عرضه داریم». چهارمین نشریه به‌نام *پیام تمبر* فصلنامهٔ تحقیقی، تخصصی، فرهنگی، به صاحب امتیازی وزارت پست و تلگراف و تلفن است، که شمارهٔ اول آن در ۸۰ صفحه در مهر ۱۳۷۰ منتشر شده است.

پنجمین نشریه به نام *تمبر* (فصلنامهٔ تحقیقی و تخصصی و فرهنگی) به صاحب امتیازی وزارت پست و تلگراف و تلفن است. شمارهٔ اول آن در ۴۸ صفحه در بهار ۱۳۷۱ش منتشر شده است. ششمین نشریه، به نام *تمبر* (ماهنامهٔ تمبرشناسی، فرهنگی، پژوهشی، اجتماعی)، به صاحب امتیازی و مدیر مسئولی ابوالفضل کمیلی‌زاده در فروردین ۱۳۷۸ در تهران منتشر شد. در سرمقالهٔ شماره‌های ۲ و ۳ تیر و امرداد ۱۳۷۹ آمده است: «هدف ما از چاپ و نشر ماهنامهٔ *تمبر* در گام اول آموزش و ارتقای سطح اطلاعات عمومی نسبت به مقولهٔ تمبر و نقش آن در امر پست و ارتباطات است».

نخستین انجمن دوستداران تمبر با نام کلوپ بین‌الملل ایران در ۱۳۰۲ش در تهران توسط نصرالله فلسفی ایجاد شد[۴۷]. دومین انجمن دوستداران تمبر در ایران در سال ۱۳۴۰ش به ریاست محمود دادخواه به نام انجمن فیلاتلیک در تهران دایر شد.

سومین انجمن، موسوم به انجمن دوستداران تمبر اصیل است که برای حفظ اصالت تمبر و اشاعهٔ روش جمع‌آوری صحیح آن و نیز متشکل کردن دوستداران و علاقمندان به جمع‌آوری تمبر، با تلاش و همت عده‌ای از افراد باسابقه در این امر تشکیل شد و در سال ۱۳۷۲ش در ادارهٔ ثبت شرکت‌ها به ثبت رسیده است[۴۸].

پی‌نوشت

۱. پژمان بختیاری، ۲۸۱
۲. رایت، ۱۶۰
۳. نوین‌فرح‌بخش، *تمبرهای اولیهٔ...* ۶-۷
۴. عبدلی‌فرد، *تاریخ پست در...* ۴۱/۱-۴۲
۵. نوین‌فرح‌بخش، همان، ۹
۶. عبدلی‌فرد، همان، ۱۶/۱؛ نوین‌فرح‌بخش، همان، ۱۱
۷. عبدلی‌فرد، همان، ۱۶/۱
۸. همان، ۲۵/۱-۲۶؛ نوین‌فرح‌بخش، همان، ۲۱
۹. عبدلی‌فرد، تاریخ پست در، ۳۸/۲-۴۰
۱۰. همان، ۳۵/۲؛ ارجمند، «تاریخچهٔ تمبر در ایران: ۱...»، ۳۳۱
۱۱. همان، ص ۲۱۳؛ نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای ...* ، ۱۹
۱۲. عبدلی‌فرد، همان، ۷۳/۱
۱۳. قاسمی، ۱۹۹۸/۲-۱۹۹۹
۱۴. پژمان بختیاری، ۲۶۰، عبدلی‌فرد، همان، ۷۴/۱؛ نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۲۱
۱۵. ارجمند، «تاریخچهٔ تمبر در ایران: ۱»، ۲۱۲
۱۶. نوین‌فرح‌بخش، همان، ۲۶
۱۷. «سیری در تمبر ایران» س ۱، شم ۴، ص ۲۵
۱۸. همان، س ۱، شم ۵ ص ۱۸
۱۹. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۴۸، ۵۱
۲۰. عباسیان، راهنمای تمبرهای مالیاتی، ۸
۲۱. عبدلی‌فرد، «پستهای انقلابی»، ۴۴،۴۳
۲۲. همو، «پستهای انقلابی حکومت لار»، ۲۷، ۲۸؛ نوین فرح‌بخش، *راهنمای*، ۸۳؛ هدایت، ۴۰۷
۲۳. رودگر کیادارا، ۳۰۵
۲۴ نوین‌فرح‌بخش، همان، ۸۴، ۸۵
۲۵. رودگر کیادارا، ۲۸۵، ۲۸۶؛ فخرایی، ۲۳۵، ۲۴۵؛ نوین‌فرح‌بخش، همان، ۸۶؛ هدایت، ۴۰۱
۲۶. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۸۷
۲۷. ارجمند، «تاریخچهٔ تمبر در ایران:۱»، ۳۱۶
۲۸. سپهر، ۱۵۰-۱۵۱
۲۹. محبوبی اردکانی، ۳۹۱/۲
۳۰. عباسیان. راهنمای تمبرهای ایران، ۱۱/۲
۳۱. یزدانی، ۵۹
۳۲. ارجمند، «تاریخچه تمبر در ایران: ۲...»، ۷۴۸؛ نوین‌فرح‌بخش، ۹۱، ۹۳-۹۴
۳۳. سمیعی، ۵۸
۳۴. ارجمند، همان، ۷۴۹
۳۵. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۲۵۲
۳۶. عباسیان، *راهنمای تمبرهای مالیاتی*، ۱۳۱
۳۷. «اولین سورشارژ»، ۶
۳۸. نک: رودگر کیادارا، سراسر اثر
۳۹. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۲۵۸ به بعد
۴۰. عباسیان، *راهنمای تمبرهای مالیاتی*، ۴۱
۴۱. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۳۶۰، ۴۱۰، ۴۱۷
۴۲. *تمبر*، ۴۲
۴۳. «با نقش‌آفرینان تمبر آشنا شویم»، س ۱، شم ۱۴، ص ۶؛ «سیری در تمبر ایران»، س ۲، شم ۱۴، ص ۲۳

۴۴. «با نقش‌آفرینان تمبر آشنا شویم»، س ۱، شم ۳، ص ۱۶
۴۵. «نقاش قدیمی تمبر»، ص ۱۹
۴۶. «با نقش‌آفرینان تمبر آشنا شویم»، س ۱، شم ۲، ص ۷
۴۷. «اولین مجلهٔ تمبر در ایران ...»، ص ۸
۴۸. نوین‌فرح‌بخش، *راهنمای*، ۴۲۸

کتابشناسی:

ارجمند، سیروس، «تاریخچهٔ تمبر در ایران: ۱. در دوران قاجاریه»، *ایرانشناسی*، تهران، ۱۳۷۵ش، س ۸، شم ۲.

همو، «تاریخچهٔ تمبر در ایران: ۲. در دوران پهلوی»، *ایرانشناسی*، تهران، ۱۳۷۵ش، شم ۴.

«اولین سورشارژ»، *جام* (مجلهٔ مخصوص تمبر)، تهران، ۱۳۴۸ش، س ۱، شم ۹.

«اولین مجلهٔ تمبر در ایران»، *جام* (مجلهٔ مخصوص تمبر)، تهران، ۱۳۴۸ش، س ۱، شم ۳.

«با نقش‌آفرینان تمبر آشنا شویم»، *جام* (مجلهٔ مخصوص تمبر)، تهران، ۱۳۴۸ش، س۱، شم ۲ و ۳.

پژمان بختیاری، حسین، *تاریخ پست و تلگراف و تلفن*، تهران، ۱۳۲۶ش.

تمبر (ماهنامهٔ تمبرشناسی)، (فرهنگی، پژوهشی، اجتماعی)، تهران، ۱۳۷۹ش، س ۱، شم ۲ و۳.

رایت، دنیس، *انگلیسیها در میان ایرانیان دورهٔ قاجاریه*: ۱۷۸۷-۱۹۲۱م، ترجمهٔ لطفعلی خجنی، تهران، ۱۳۵۹ش.

رودگر کیادارا، ایرج، *مروری بر تاریخ پست ایران*، تهران، ۱۳۷۶ش.

سپهر، عبدالحسین، مرآة‌الوقایع مظفری و یادداشتهای ملک‌المورخین، تهران، ۱۳۶۸ش.

سمعیی، سیروس، «سرزمین تخیلی: معماری ایران از ورای تمبرهای پستی»، *گفتگو*، تهران، ۱۳۷۵ش، شم ۱۳.

«سیری در تمبر ایران»، جام (مجلهٔ مخصوص تمبر)، تهران، ۱۳۴۸ش، ش ۱، شم ۴ و ۵، ۱۳۴۹ش، س ۲، شم ۱۴.

شهریاری، اسدالله، تمبرشناسی، *اطلاعات عمومی دربارهٔ تمبر و تمبرشناسی*، تهران، ۱۳۴۶ش.

صدرهاشمی، محمد، *تاریخ جراید و مجلات ایران*، اصفهان، ۱۳۲۷ش، ج۱.

عباسیان، رضی، *راهنمای تمبرهای مالیاتی* (از قاجاریه تا جمهوری اسلامی)، تهران، ۱۳۷۸ش.

همو، *راهنمای تمبرهای ایران*، تهران، ۱۳۶۴ش.

عبدلی‌فرد، فریدون، *تاریخ پست در ایرانا*: از صدرات امیرکبیر تا وزارت امین‌الدوله، تهران، ۱۳۷۵ش.

همو، *تاریخ پست در ایران* ۲: تمبرهای شیر و خورشیدی اولیهٔ ایران، تهران، ۱۳۷۸ش.

همو، «پستهای انقلابی»، *آوین*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۱، شم ۱.

همو، «پستهای انقلابی حکومت لار»، آوین، تهران، ۱۳۸۳ش، س ۲، شم ۵ و۶.

غفاری نور، فوزی، *آنچه دربارهٔ تمبر باید بدانیم*، مشهد، ۱۳۷۰ش.

همو، *نقش میراث فرهنگی بر روی تمبرهای ایران*، تهران، ۱۳۸۳ ش.

فخرایی، ابراهیم، *سردار جنگل*، تهران، ۱۳۴۴ش.

قاسمی، فرید، *سرگذشت مطبوعات ایران*: روزگار محمد شاه و ناصرالدین شاه، تهران، ۱۳۸۰ش.

قنبری، فریبا، «سفیر کوچک، جهان بزرگ: گزارشی از وضعیت بازارهای تمبر ایران» *کتاب هفته*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۱۵۸.

محبوبی اردکانی، حسین، *تاریخ مؤسسات تمدن جدید در ایران*، تهران، ۱۳۷۶ش.

«مراحل انتشار تمبر»، *پیام تمبر*، تهران، ۱۳۷۰ش، س ۱، دورهٔ ۲.

ممیز، مرتضی، *ماهنامهٔ صنعت چاپ*، تهران، ۱۳۷۰، شم ۱۱۱.

«نقاش قدیمی تمبر»، *جام* (مجلهٔ مخصوص تمبر)، تهران، ۱۳۴۹ش، س ۲، شم ۱۶.

نوین‌فرح‌بخش، فریدون، تمبرهای اولیهٔ ایران، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، راهنمای تمبرهای اولیهٔ ایران: قاجار، پهلوی، جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۸۰ش.

هاجری، ضیاءالدین، *تمبرجام جهان‌نما*، تهران، ۱۳۷۵ش.

هدایت، مهدی‌قلی، *خاطرات و خطرات*، تهران، ۱۳۲۹ش.

یزدانی، مرضیه، اسناد پست و تلگراف و تلفن در دورهٔ رضا شاه، تهران، ۱۳۷۸ش.

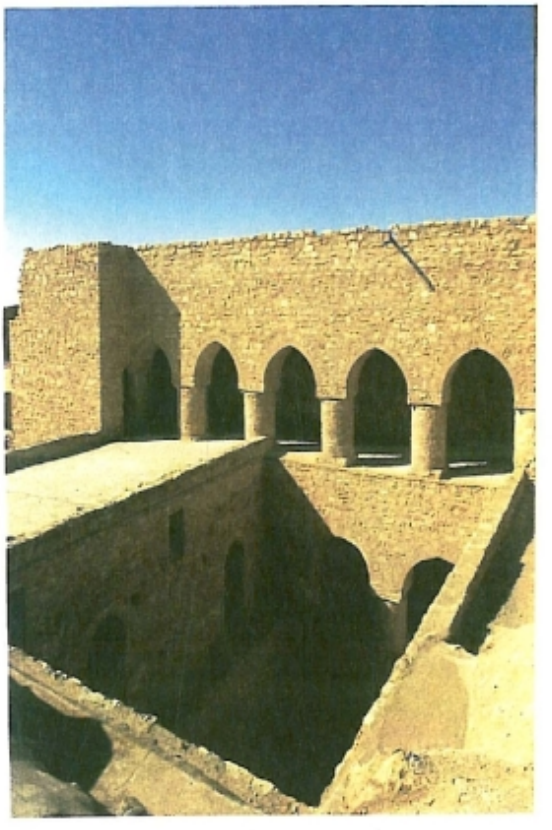
تصاویر

تصاویر معماری ایران از آغاز دوران اسلامی تا سدهٔ ۷ق

۱. طاق کسری، مدائن، دوره ساسانی (تاریخ دقیق نامعلوم)

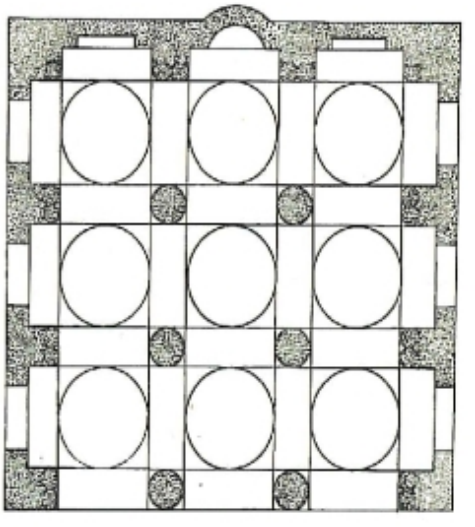
۲. مناره جامع سامره، ۲۷۹ ق

۳. مسجد فهرج، اواخر سده ۲ ق



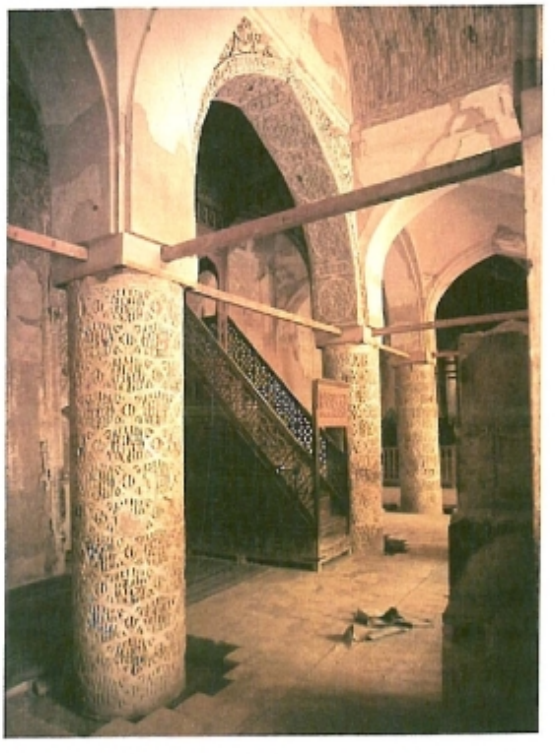
۴. کاخ اُخیضِر، بیابان کربلا سده ۲ ق

۵. مسجد تاریخانه دامغان، سده ۲ ق

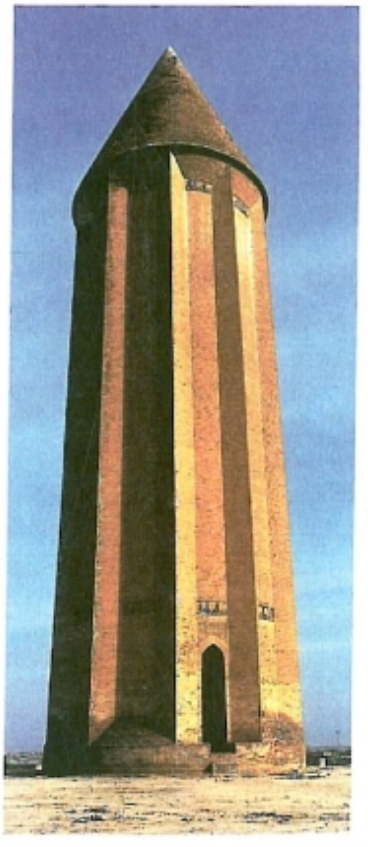


۶. مسجد حاجی پیاده، بلخ، سده ۳ ق

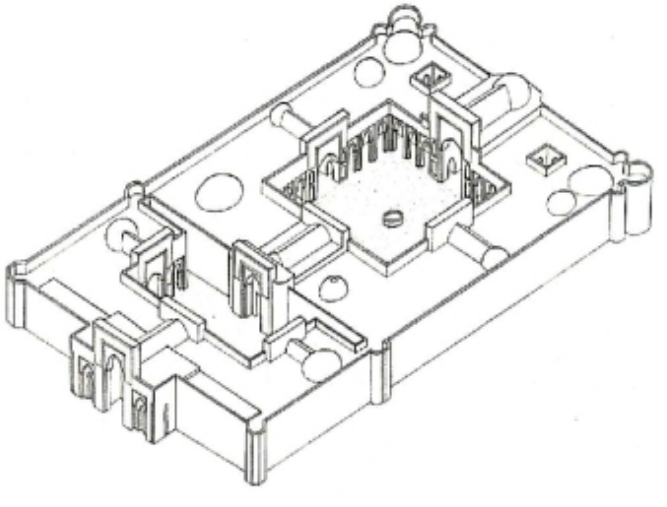
۷. آرامگاه سامانی، بخارا، ۳۰۰ ق



۸. مسجد جمعه نایین، سده ۴ ق



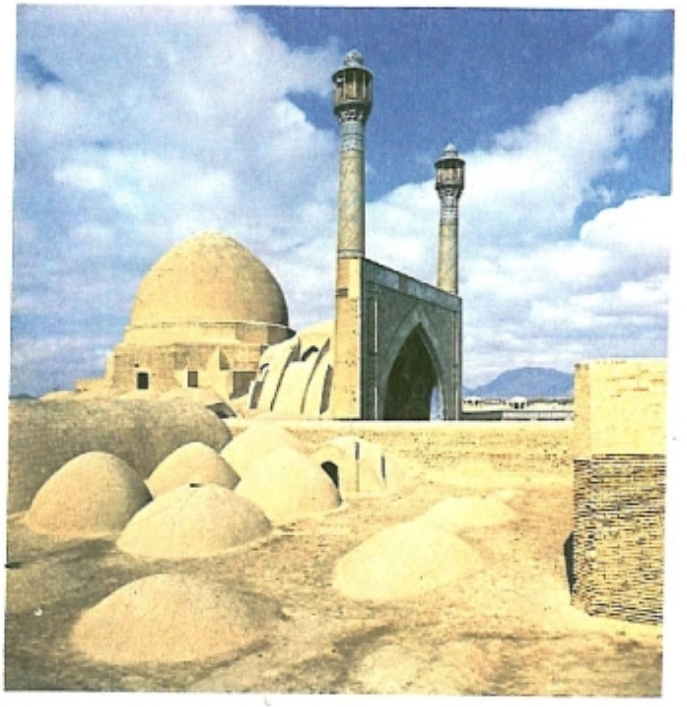
۹. گنبد قابوس، ۳۹۷ ق



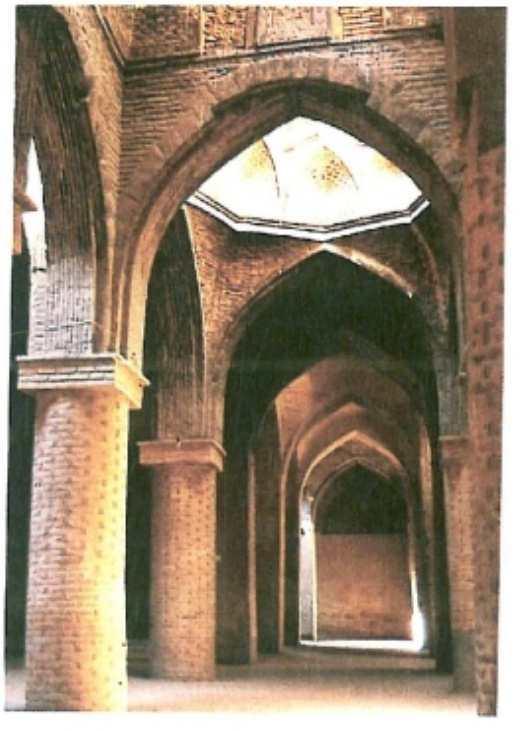
۱۰. رباط شرف، خراسان، ۵۰۸ و ۵۴۹ ق

۱۱. مسجد جمعه اردستان، ۵۵۵ ق

۱۲. مسجد جمعه اصفهان، سده ۲-۱۱ ق

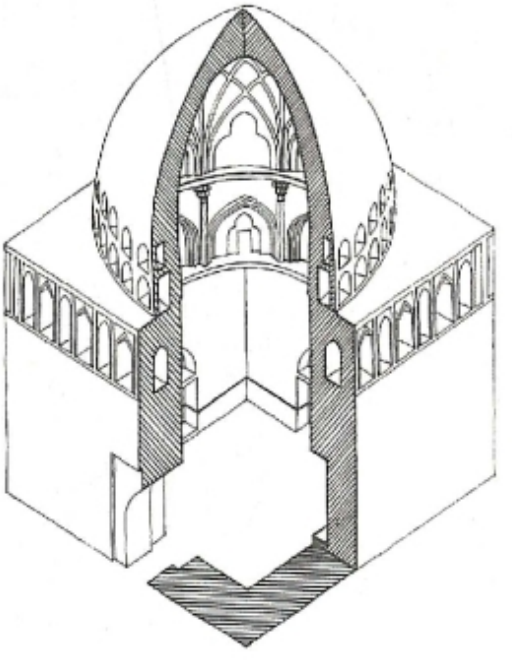


۱۳. مسجد جمعه اصفهان، سده ۲-۱۱ ق

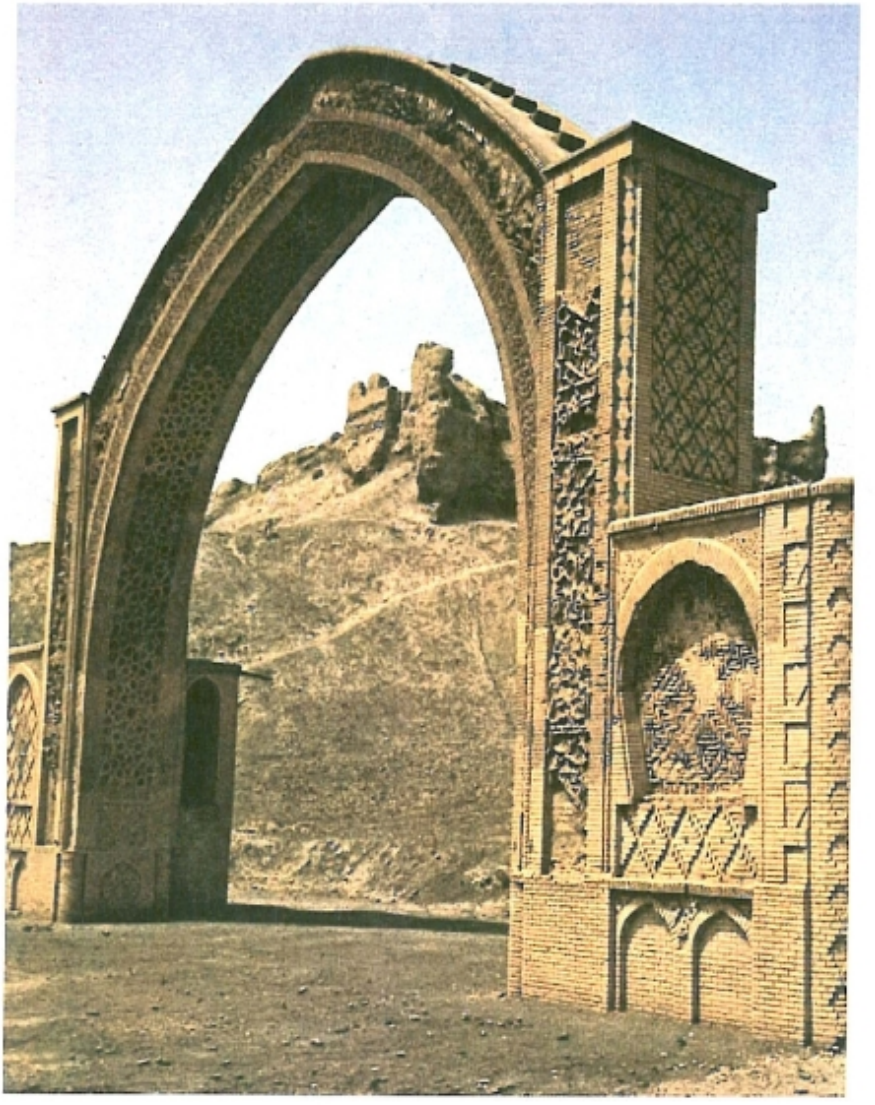


۱۴. مسجد جمعه اصفهان، سده ۲-۱۱ ق

۱۵. محراب الجایتو در مسجد جمعه اصفهان، ۸ ق



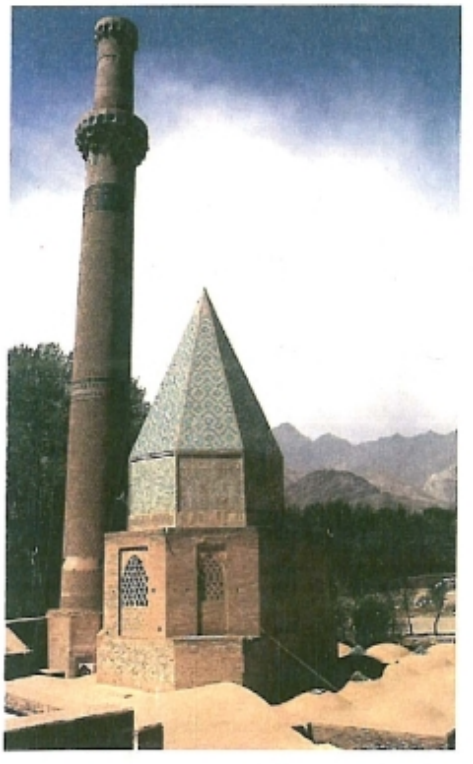
۱۶. آرامگاه سنجر، مرو، سده ۶ ق



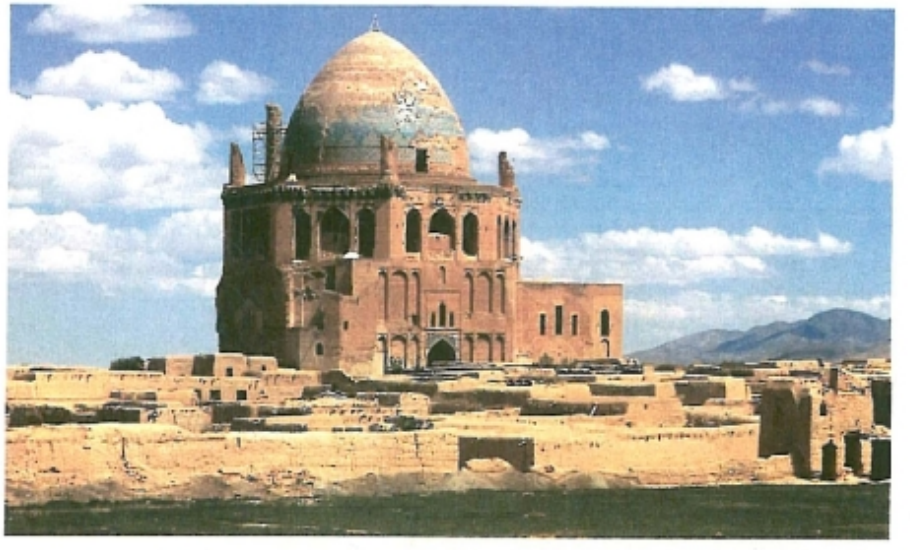
۱۷. مسجد جمعه بُست (لشکری بازار)، سده ۶ ق

تصاویر معماری ایران از دورهٔ ایلخانان تا پایان قاجار

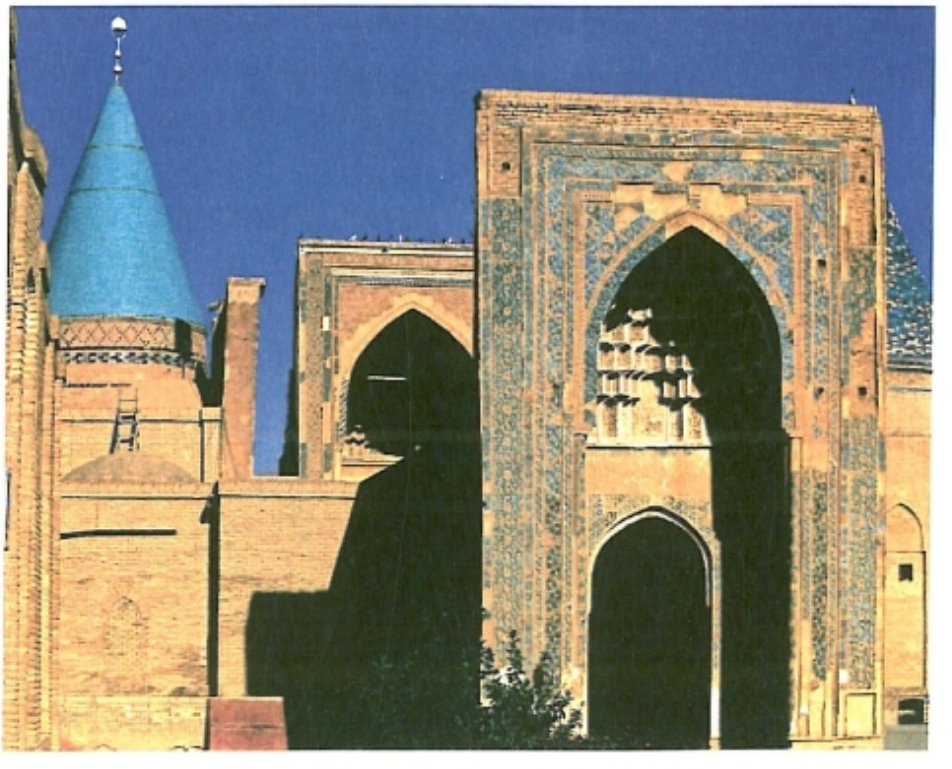
۱. مسجدجامع ورامین،۷۲۲ق



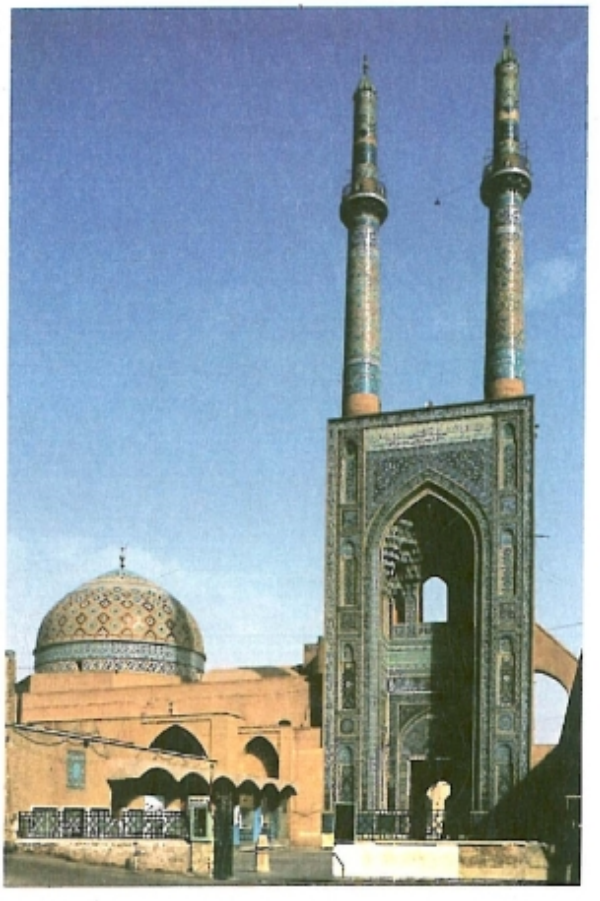
۲. خانقاه ومنارهٔ شیخ عبدالصمد، ۷۰۴ق به بعد،نطنز



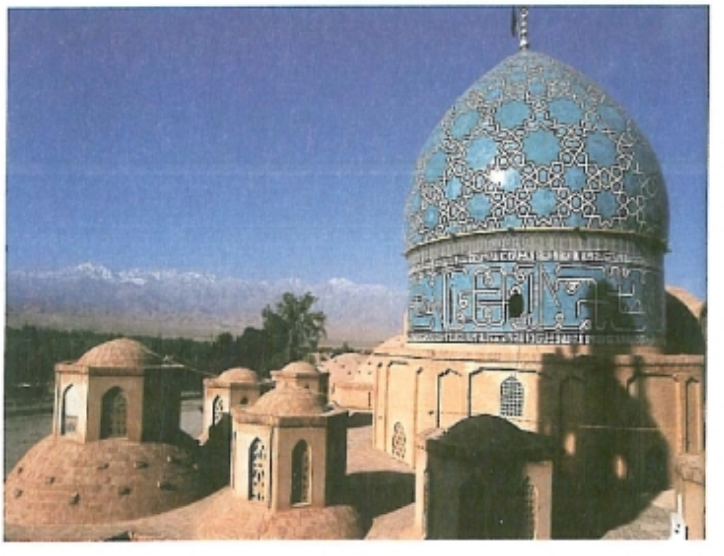
۳. گنبد سلطانیه، ۷۰۴-۷۱۳ق



۴. مجموعه بنای بایزید بسطامی، ۷۳۴ ق، بسطام

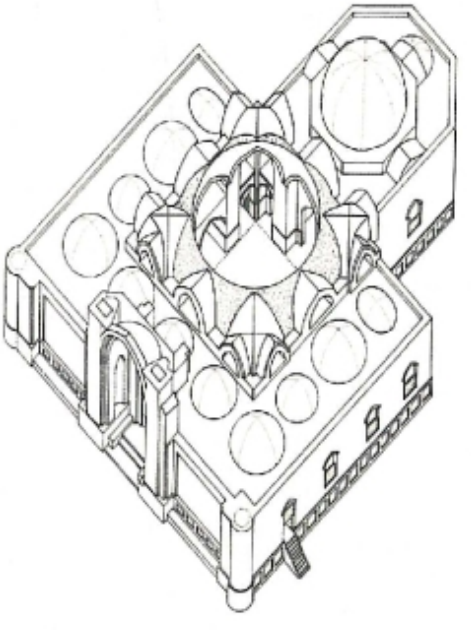


۵. مسجد جامع یزد، سدهٔ ۸ و ۹ق

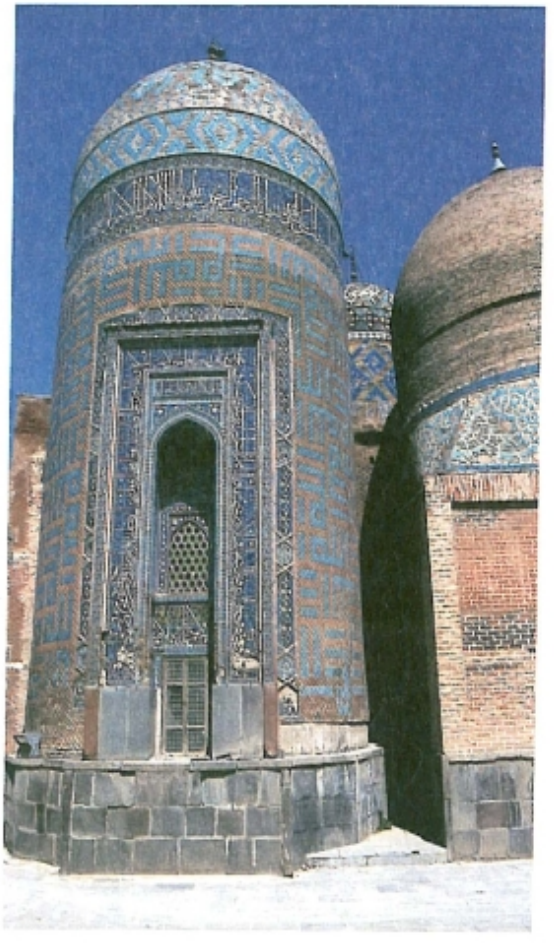


۶. بقعه شیخ نعمت‌الله ولی، ۸۴۰ق، ماهان کرمان

۷. مدرسه غیاثیه، ۸۴۸ق، خرگرد خراسان



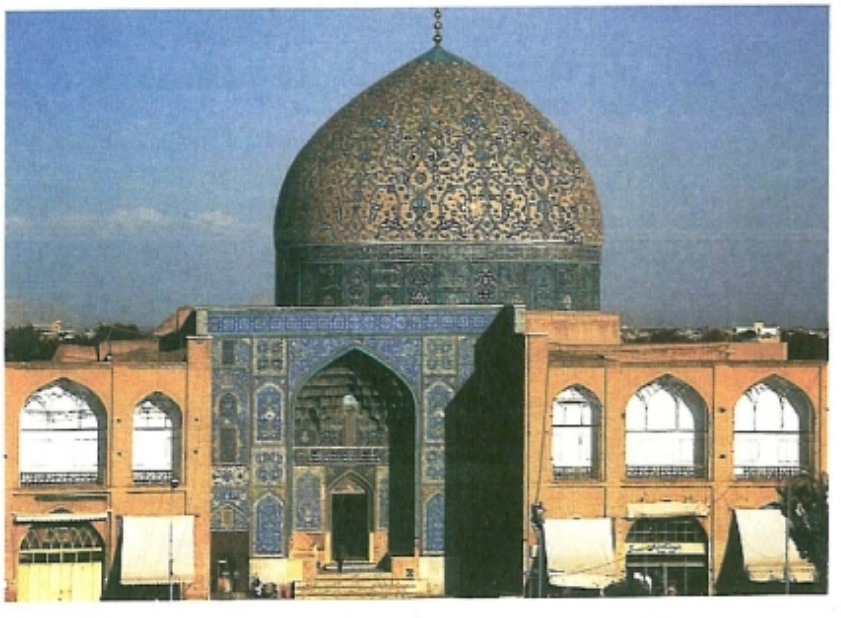
۸. مسجدکبود(مظفریه)، ۸۷۰ق، تبریز



۹. مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی، سدهٔ ۹ و ۱۰ق، اردبیل

۱۰. مسجد امام، ۱۰۳۸-۱۰۵۲ق، اصفهان

۱۱. کاخ عالیقاپو، ۱۰۱۱- ۱۰۲۹ ق، اصفهان



۱۲. مسجدشیخ لطف‌الله، ۱۰۱۲-۱۰۲۸ق، اصفهان

۱۳. امامزاده حسین، قزوین، دارای آثاری از دوره ایلخانی، صفوی و قاجار

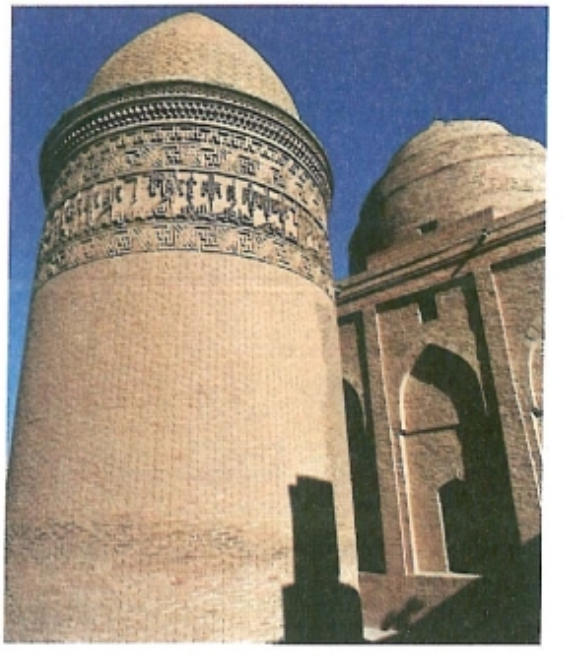
۱۴. مسجدنصیرالملک، سدهٔ ۱۲ق، شیراز

۱۵. کاخ شمس‌العماره، ۱۲۸۴ق، تهران

۱۶. عمارت باغ ارم، سدهٔ ۱۳ و ۱۴ق، شیراز

تصاویر هنرهای وابسته به معماری

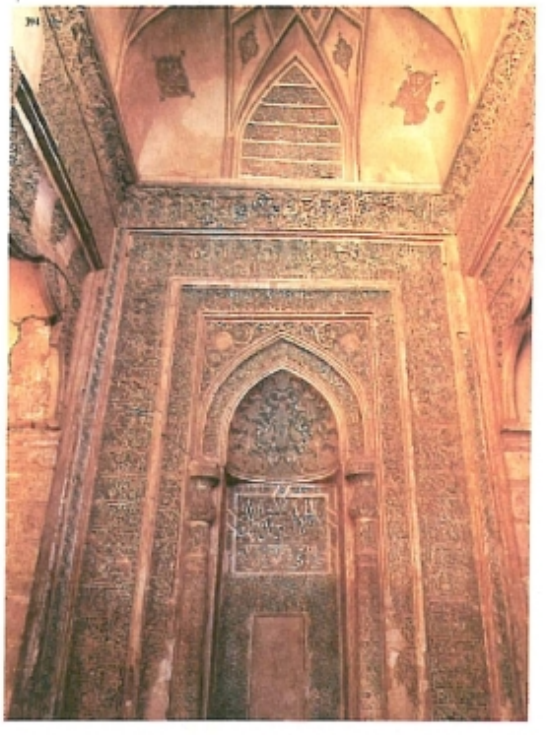
۱. گچبری، سامرا، اواسط سده ۳ ق



۲. آجرکاری برج چهل‌دختران، دامغان، ۴۶۶ ق

۳. حجاری بر قبر سلطان محمود، غزنه، احتمالاً بازسازی در سده ۶ ق

۴. آجرکاشی مناره جام (ولایت غور افغانستان)، اواخر سده ۶ ق



۵. حراب گچبری در مسجد جمعه بسطام، سده ۷ ق

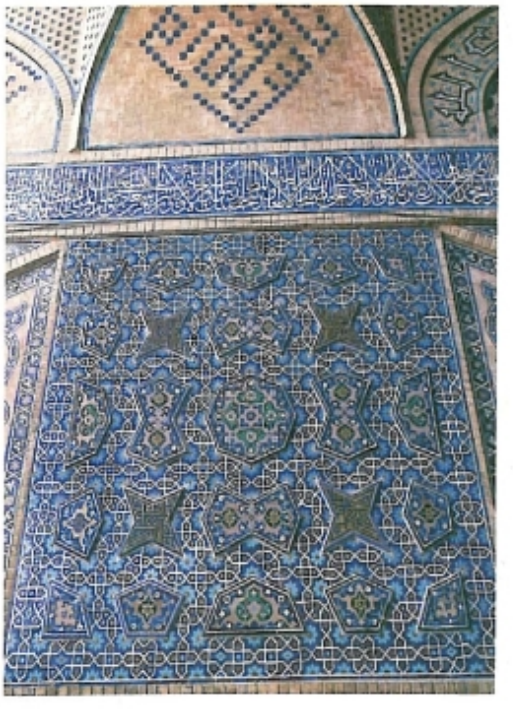
۶. طاق بخشی از گنبد سلطانیه، ۷۱۲ ق

۷. سکنج، مسجد جمعه ورامین، سده ۸ ق

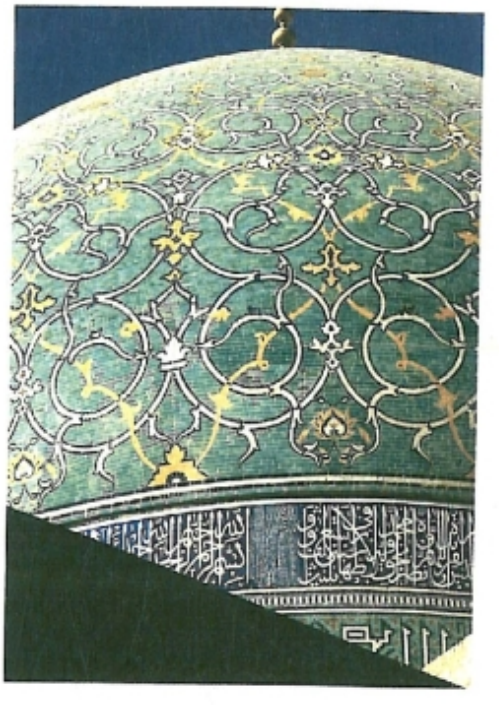
۸. تزئینات بقعه خواجه احمد یسوی، ترکستان، ۸۰۱ ق

۹. کاشیکاری در مسجد کبود تبریز، ۸۴۰ ق به‌بعد

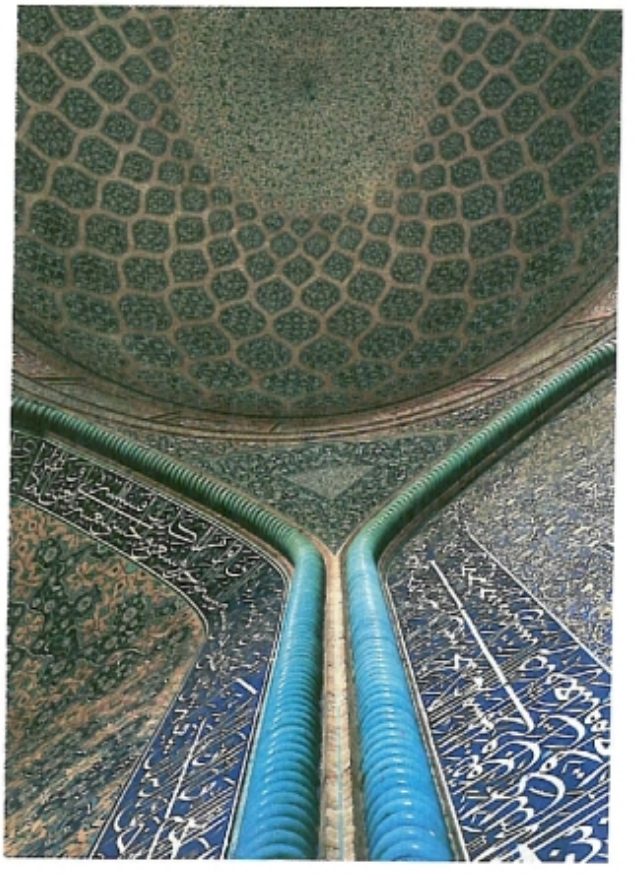
۱۰. تزئینات بقعه شیخ صفی، اردبیل، ۹۰۸ق به‌بعد



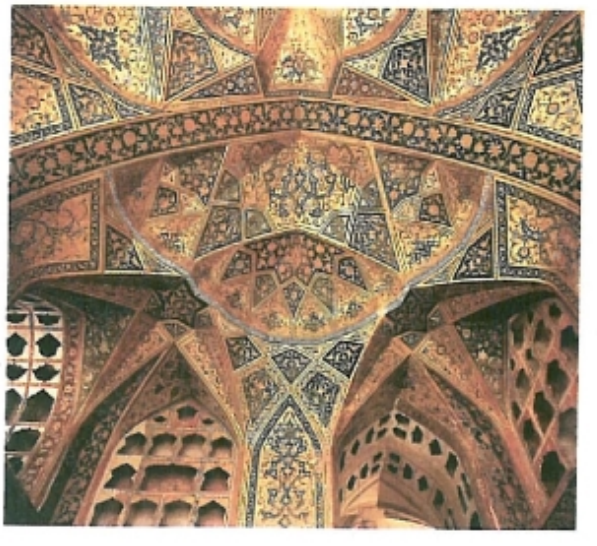
۱۱. تزئینات مسجد جمعه، اصفهان، صفویه



۱۲. کاشیکاری گنبد مدرسه چهارباغ، اصفهان، سده ۱۱ق

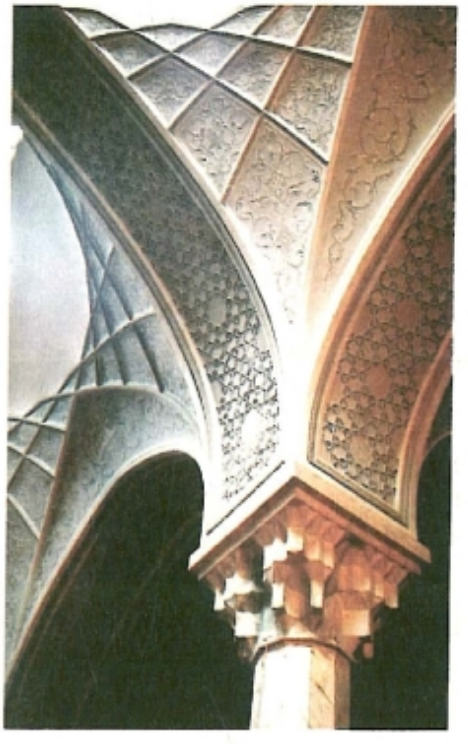


۱۳. کاشیکاری مسجد شیخ لطف‌الله، اصفهان، ۱۰۲۶ق



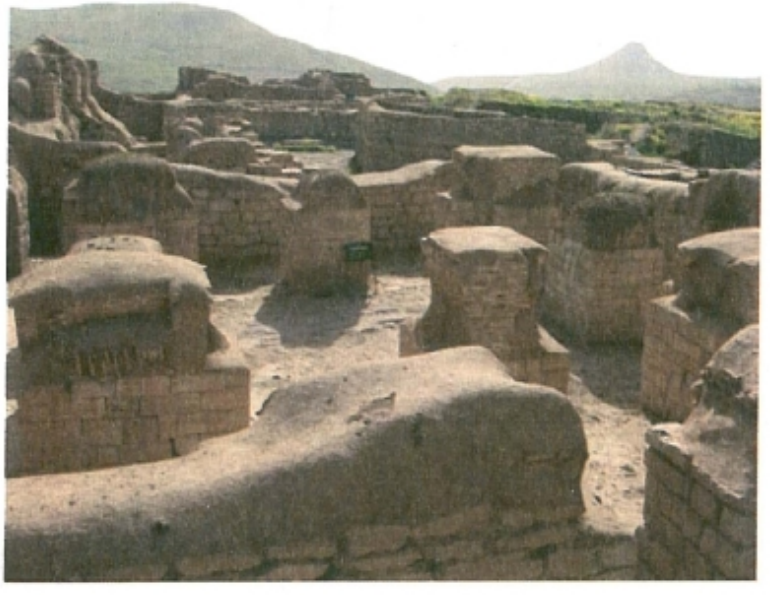
۱۴. طاق بخشی از کوشک هشت بهشت، اصفهان، ۱۰۸۰ق

۱۵. رسمی‌سازی و دیگر تزئینات مسجد نصیرالملک، شیراز، ۱۲۶۷ق



۱۶. تزئینات مسجد سپهسالار، تهران، نوسازی معاصر

تصاویر درآمدی بر مطالعات باستان‌شناسی دورهٔ اسلامی در ایران



۱. کاوش‌های تخت سلیمان

۲. کاوش‌های جرجان

تصاویر فرش و فرش‌بافی در ایران

۱. قالی پازیریک، سدهٔ ۵-۴ق‌م، ۲۰۰×۱۸۸ سانتی‌متر

۲ الف. گوزنهای اورآسیایی، قس گوزنهای حاشیهٔ قالی پازیریک

۲ ب. بخشی از جل اسب سوزنی قشقایی، اواخر سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، که گوزنهای شاخ پهن شیوه‌یافته را در یک صف پشت سرهم به همان شیوهٔ گوزنهای حاشیهٔ قالی پازیریک نشان می‌دهد

۳. سبوی سفالین دورهٔ ساسانی، موزهٔ بریتانیا، بلندا ۳۳ سانتی‌متر، قس گوزنهای حاشیهٔ پازیریک

۴. قالی سنگی تخت جمشید، طراحی بازسازی و رنگ‌آمیزی از نسرین شیخی براساس طرح تیلیا

۵. فرشپارهٔ گره‌بافتهٔ دورهٔ ساسانی

۶. «قالیچه شیری» فسطاط، احتمالاً بافت ایران، اواخر سدهٔ ۳ق/ اواخر سدهٔ ۹م، موزهٔ هنرهای زیبای سانفرانسیسکو

۷. گلیم ابریشمی گلابتون بافت، نیمهٔ اول سدهٔ ۸ق/۱۴م، مجموعهٔ دیوید، کپنهاگ، قطر ۹۸ سانتی‌متر

۸. لوحهٔ گچی، سدهٔ ۵ق/۱۱م، موزهٔ ملی ایران، گنجینهٔ دوران اسلامی، قطر ۶۸ سانتی‌متر

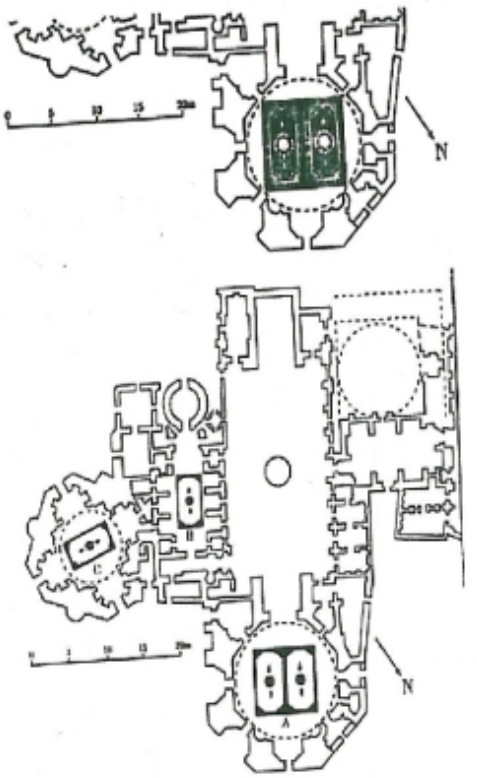
۹. قالی اردبیل، مورخ ۹۴۶ق/۱۵۳۹م، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، ۵۳۴ ۱۰۳۴ سانتی‌متر

۱۰. قالی شکارگاه، ۹۲۹ق/۱۵۲۳م، موزهٔ پولدی پتزولی، میلان، ۶۹۲×۳۶۰ سانتی‌متر

۱۱. بخشی از قالی ابریشمی زربفت، مشهور به «قالی امپراتور»، اواسط سدهٔ ۱۰ق/۱۶، موزهٔ هنرهای صناعی وین، تمام فرش: ۶۵۰×۳۳۰ سانتی‌متر

۱۲. قالی پرنس سانگوشکو، اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ میهو، کیوتو، ۶۰۴×۳۲۲ سانتی‌متر

۱۳. بخشی از قالی درختی جانوری، اوایل سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، موزهٔ لس آنجلس کانتی، تمام فرش: ۸۱۶×۵۷۰ سانتی‌متر



۱۴. نقشهٔ مفروش شدن جنت‌سرا با قالی اردبیل، ب. نقشهٔ مفروش شدن قندیلخانه (B) و چینی خانه (C) با قالیهای اردبیل کوتاه شده

۱۵. قالی ابریشمی گلابتون بافت، مشهور به «پولونز»، اوایل سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، موزهٔ فرش ایران، ۴۱۰×۱۸۰ سانتی‌متر

۱۶. قالی گل و گیاهی جانوی از گروه مشهور به «سانگوشکو»، اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، ۵۸۶×۳۰۰ سانتی‌متر

۱۷. قالی نوع «گلدانی»، اواخر سدهٔ ۱۰ق/۱۶م، ۴۱۰×۳۵۰ سانتی‌متر

۱۸. بخشی از قالی ابریشمی زربفت، ۱۰۳۰-۱۰۳۲ق/۱۶۲۱-۱۶۲۵م، اهدایی شاه عباس اول، پیش‌تر (تا حدود ۱۳۷۰ش) در خزانهٔ آستان حضرت علی (ع)، نجف اشرف محل نگهداری کنونی نامعلوم، تمام فرش: ۱۴۰۳×۹۵۶ سانتی‌متر

۱۹. قالی «صف» سجاده، پشمی زربفت، ۱۰۳۰-۱۰۳۴ق/۱۶۲۱-۱۶۲۵م، کتیبه: «وقف نمود کلب این آستان عباس»، باقی ماندن این قالی در حرم علوی محرز نشده است، ۲۹۸×۱۸۰ سانتی‌متر

۲۰. بخشی از قالی گلابتون، ۱۰۳۰-۱۰۳۴ق/۱۶۲۱-۱۶۲۵م، اهدایی شاه عباس به آستان حضرت علی (ع)، باقی ماندن این قالی در حرم علوی محرز نشده است، تمام فرش: ۶۱۲×۲۷۵ سانتی‌متر

۲۱. یگانه عکس رنگی از قالی تصویر ۲۰ که در سال ۱۳۶۲ش/۱۹۸۴م عکسبرداری شده است

۲۲. نیمهٔ قالی ابریشمی ۱۲ ضلعی آرامگاه شاه عباس دوم، حدود ۱۰۸۲ق/۱۶۷۱م، موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم، ۸۲۰×۴۱۰ سانتی‌متر

۲۳. یکی از قالیچه‌های چهارگوش ۱۲ قالیچهٔ آرامگاه شاه عباس دوم، موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم، حدود ۱۰۸۲ق/۱۶۷۱م، موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم، ۸۲۰×۴۱۰ سانتی‌متر

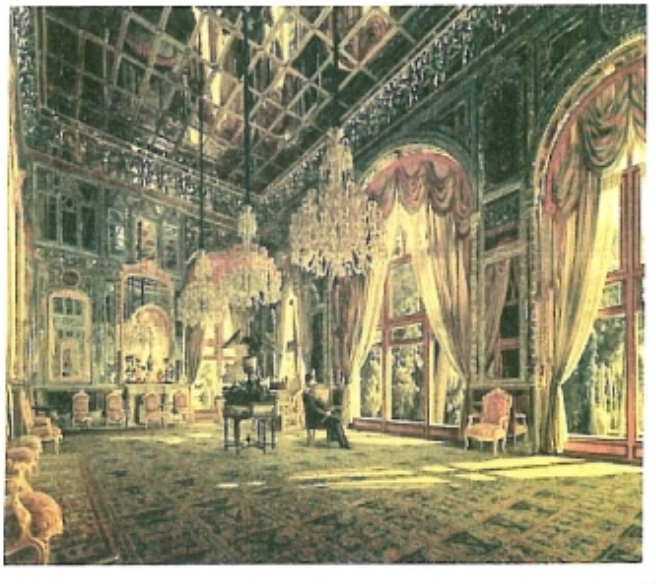
۲۴. یکی از قالیچه‌های ابریشمی هشت گوش ۱۲ قالیچهٔ آرامگاه شاه عباس دوم، ، حدود ۱۰۸۲ق/۱۶۷۱م، موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم، ۸۲۰× ۴۱۰ سانتی‌متر

۲۵. قالی گل شاه عباسی شاخ و برگی، اوایل سدهٔ ۱۱ق/۱۷م، موزهٔ کرکران، واشنگتن دی.سی. که در حراج ۱۵خرداد۱۳۹۲ش/۵ژوئن ۲۰۱۳م به بهای ۳۳،۸۰۰،۰۰۰ دلار فروخته شد، ۲۶۵×۱۹۵ سانتی‌متر

۲۶. قالی کرمان، عمل محمد شریف کرمانی، ۱۱۷۹ق/۱۷۶۵م، موزهٔ ملی ایران، ۴۹۶×۱۷۲ سانتی‌متر

۲۷. قالی مجالس «شاهنامه»، مورخ ۱۲۲۰-۱۲۲۴ق/۱۸۰۵-۱۸۰۹م، بافت کارگاه تبریز، موزهٔ فرش ایران، ۴۲۵× ۳۵۶ سانتی‌متر

۲۸. قالی ابریشم، بافت مهریوان هریس، سفارش محمد میرزا ولیعهد، ۱۲۴۸ق/۱۸۳۲م، موزهٔ فرش ایران، ۲۸۶×۲۶۱ سانتی‌متر



۲۹. تالار آیینه، کاخ گلستان، پردهٔ نقاشی رنگ و روغن، اثر کمال‌الملک، ۱۳۱۲ق/ ۱۸۹۴م، قالی قاب‌قابی مشک‌آباد و ناصرالدین شاه، کاخ موزهٔ گلستان

۳۰. نقشهٔ قالی بته جقه‌ای سروی، کار محسن خان نقاش کرمانی که رنگهای هر نقشمایه به شیوهٔ «نقطه‌زنی» گره به گره مشخص شده است، حدود ۱۳۱۵ق/۱۸۹۷م، موزهٔ صنعتی، کرمان

۳۱. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۲. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۳. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۴. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۵. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۶. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۷. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۸. دست‌بافتهٔ عشایری

۳۹. دست‌بافتهٔ عشایری

۴۰. دست‌بافتهٔ عشایری

۴۱. دست‌بافتهٔ عشایری

۴۲. دست‌بافتهٔ عشایری

۴۳. دست‌بافتهٔ عشایری

۴۴. فرشپارهٔ ساسانی، موزهٔ ملی کویت

۴۵. فرشپارهٔ ساسانی، موزهٔ ملی کویت

۴۶. فرشپارهٔ ساسانی، موزهٔ ملی کویت

۴۷. فرشپارهٔ ساسانی، موزهٔ ملی کویت

۴۸. فرشپارهٔ ساسانی، موزهٔ ملی کویت

۴۹. نقش کنده بر ظرف نقره، دورهٔ ساسانی، موزهٔ ارمیتاژ

تصاویر پارچه‌بافی ایران در دوران اسلامی

۱. تکه‌ای از یک طراز، عراق عجم؟، ۳۲۰ ق، موزه منسوجات واشینگتن

۲. زری مخملی (روکش صندلی)، سده ۱۰ق، اشلس گوتورپ، شلسویگ

۳. پارچه مخمل ابریشمی، اوایل سده ۱۱ ق، موزه ایالتی برلین

۴. ابریشم زربفت، اصفهان، دوره صفوی، موزه گراسی لایپزیک

۵. ابریشم و تارهای فلزی، اصفهان، سده ۱۱ق، نگهداری در موزه بناکی آتن

۶. پارچه ابریشمی زربفت، احتمالاً دوره شاه عباس دوم، مجموعه ناصر خلیلی، لندن

۷. پوشش ابریشمی قبر، سده ۱۱ق، موزه هنر فیلادلفیا

۸. گلدوزی روکش کتاب، اصفهان، سده ۱۳ق، موزه ملی ایران

۹. بالاپوش مردانه، بخارا، سده ۱۳ ق، موزه قوم‌شناسی برلین

تصاویر فلزکاری در دورهٔ اسلامی ایران

۱. عودسوز برنزی، خراسان، سدهٔ ۱-۳ق، موزه برلین

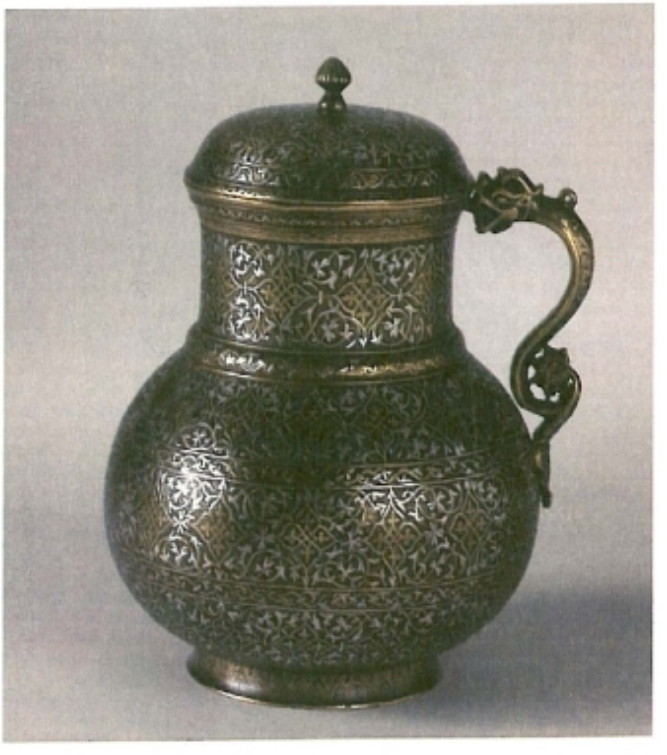
۲. عودسوز برنزی، سازنده جعفربن محمدبن علی، خراسان، ۵۷۷ق، موزه متروپولیتن

۳. مشربهٔ برنجی نقره‌کوب، خراسان، نیمهٔ دوم سدهٔ ۶ ق، موزهٔ بریتانیا

۴. عودسوز برنزی نقره‌کوب، خراسان، سدهٔ ۶ ق، مجموعه نخست وزیری

۵. شمعدان برنجی نقره و طلاکوب، سازنده سعد بن عبدالله، موزهٔ هنر اسلامی دوحه

۶. ظرف(لگن) برنزی نقره و طلاکوب شده، سدهٔ ۷-۸ق، موزهٔ برلین



۷. مشربهٔ برنجی طلا و نقره‌کوب، هرات، سازنده علی بن محمد علی شهاب [الدین] الغوری، ۹۱۸ق، موزهٔ لوور

۸. طاس حمام برنزی ساخته شده برای غیاث بگ، ۹۹۸ق، موزهٔ لوور

۹. تنگ(مشربه) برنجی اوایل سدهٔ ۱۱ق، موزهٔ بریتانیا

۱۰. قوری برنجی ۱۰۱۱ق، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

۱۱. گوزن فولاد طلاکوب، اصفهان، آغاز سدهٔ ۱۴ق، مجموعه نخست‌وزیری

تصاویر شیشه‌گری

۱. کاسهٔ شیشه‌ای با نقش قالبی و تراشدار، سدهٔ ۳ و۴ق، موزهٔ بریتانیا

۲. آبخوری شیشه‌ای با نقش برجسته، سدهٔ ۳و۴ق، موزهٔ هنرهای اسلامی مایر اورشلیم

۳. جام شیشه‌ای تراشدار سدهٔ ۴ و ۵ق، موزهٔ متروپولیتن

۴. ظرف شیشه‌ای تراشدار با درپوش نقره ای، سدهٔ ۵ و ۶ق، موزهٔ هنر اسلامی تهران

۵. ظروفی از سدهٔ ۶ و ۷ق، مجموعهٔ خصوصی

۶. ۳ عددگلاب پاش شیشه‌ای، شیراز، سدهٔ ۱۰-۱۳ق، موزهٔ آبگینه و سفالینه تهران

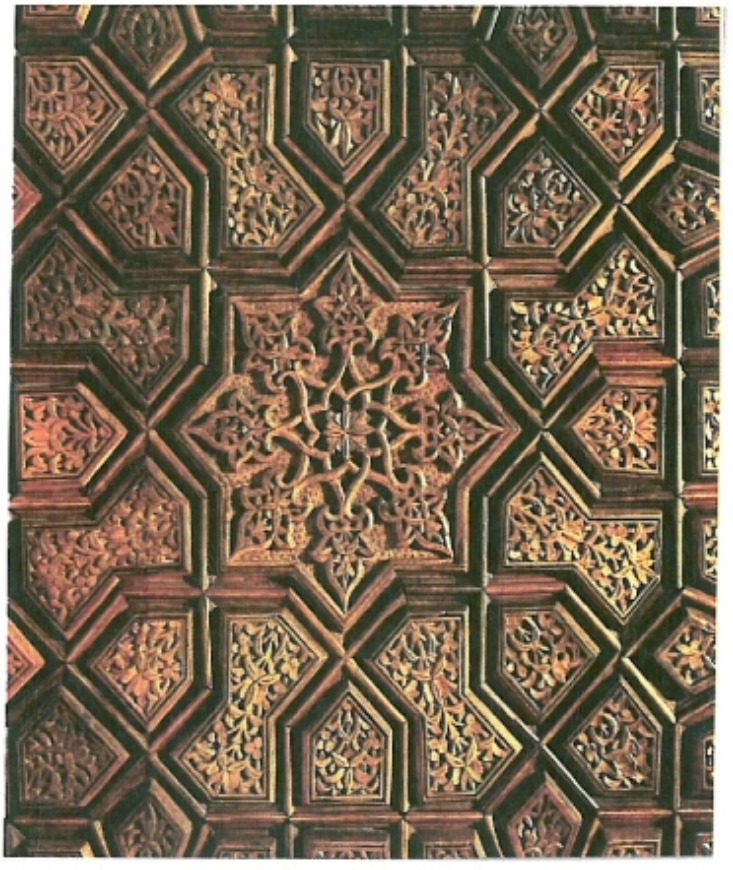
تصاویر تاریخ آثار منبت‌کاری

۱. منبر مسجد ابیانه، ۴۶۵ق

۲. محراب آرامگاه سیده رقیه، قاهره، ۵۲۷ ق

۳. قطعه‌ای از منبر، قوص (مصر)، سده ۶ ق

۴. رحل، ساخته شده در آسیای صغیر، سده ۷ ق



۵. بخشی از منبر مسجد جمعه سوریان (فارس)، سده ۸ق

۶. قطعه‌ای از یک در، شام یا مصر، سده ۸ق

۷. ستون متعلق به کاخی در خیوه، حدود ۱۲۴۷ق

۸. سرستون مسجد جامع عجب‌شیر، سده ۱۳ق

تصاویر جواهرات و زیورهای ایران دورهٔ اسلامی تا پایان قاجار

۱. آویز طلا، سدهٔ ۶ق، مجموعهٔ هری

۲. گردنبند طلا، سدهٔ ۶ق، مجموعهٔ هری

۳. آویز طلا، سدهٔ ۶-۷ق، مجموعهٔ خصوصی

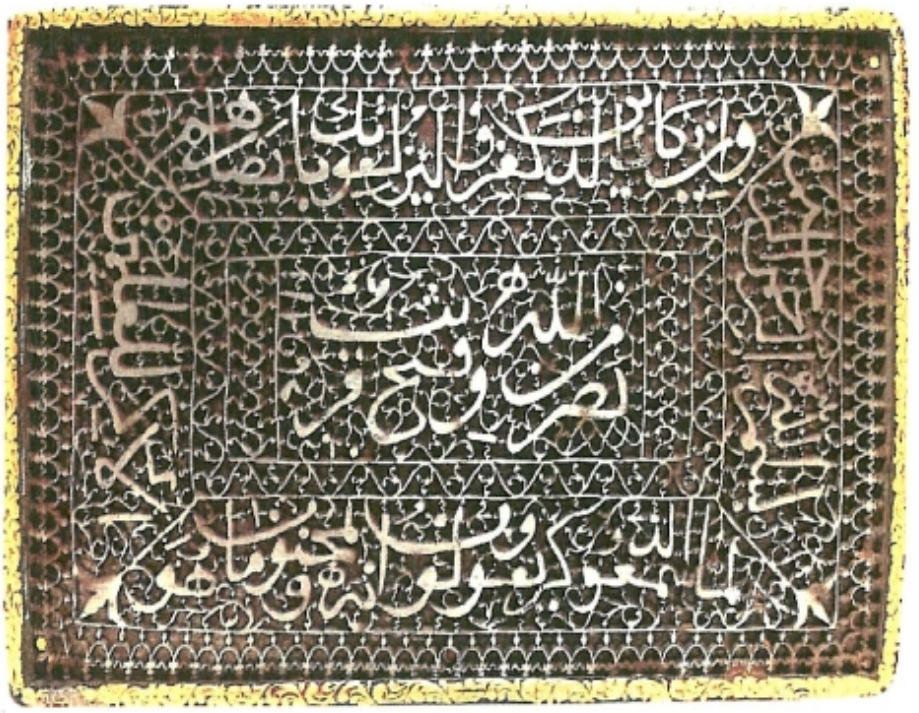
۴. انگشتر طلا، سدهٔ ۶-۷ق، مجموعهٔ هری

۵. مهر انگشتر طلا، سدهٔ ۶-۷ق، مجموعهٔ هری

۶. زیور نقره‌ای، سدهٔ ۶-۷ق، مجموعهٔ خصوصی

۷. انگشتر طلا، سدهٔ ۷ق، مجموعهٔ هری

۸. آویز طلا به شکل شیر سدهٔ ۷ق، مجموعهٔ هری



۹. قلاب کمر فولادی آب طلاکاری شده، سدهٔ ۱۲ق، مجموعهٔ پرویز تناولی

۱۰. الماس دریای نور، موزهٔ جواهرات بانک مرکزی

۱۱. تاج فتحعلی شاه معروف به تاج کیانی، موزهٔ جواهرات بانک مرکزی

۱۲. تصویر فتحعلی شاه به اندازهٔ طبیعی، رقم مهرعلی

۱۳. تزیین کلاه، سدهٔ ۱۳ق مجموعهٔ خصوصی

۱۴. آویز، سدهٔ ۱۳ق، مجموعهٔ خصوصی

۱۵. آویز، سدهٔ ۱۳ق، مجموعهٔ خصوصی

۱۶. تاج فرح پهلوی، موزهٔ جواهرات بانک مرکزی

تصاویر جلد و جلدسازی

۱. ابزارهای جلدسازی

۲. قالب (مهر): ترنج و لچک

۳. جلد چرمی، متن مهر (قالب)، حاشیه قلمکار، ح ۵۰۰ق

۴. جلد چرمی، مشبک، ۸۴۹ق

۵. جلد چرمی، ضربی طلاپوش، سده ۹ ق

۶. جلد روغنی، هرات، اواسط سده ۱۰ق

۷. جلد چرمی، ضربی طلاپوش، اصفهان ، ۱۰۱۰ ق

تصاویر خوشنویسی

۱. قرآن به خط کوفی مشرقی، رقم عثمان بن حسین وراق، ۴۶۶ق، موزهٔ آستان قدس

۲. قرآن به خط ثلث، رقم محمد بن عیسی نیشابوری لیثی، حدود ۵۸۴ق، ترجمه و تفسیر فارسی از ابوبکر عتیق سورآبادی، موزهٔ ملی ایران

۳. قرآن به خط ثلث جلی و نسخ تحریر خفی، ترجمه و تفسیر از ابو جعفر محمد بن جریر طبری، رقم اسعد بن محمد سهلویة الیزدی، ۶۰۸ق، تذهیب‌ها عمل احمد بن ابی نصر بن ابی العمر بن عتیق، ۶۸۰ق، کاخ موزهٔ گلستان

۴. قرآن به خط محقق عالی، رقم احمد سهروردی، ۷۰۴ ق، موزهٔ ملی ایران

۵. قطعه خط نستعلیق، رقم سلطانعلی مشهدی، سدهٔ ۹ یا ۱۰ق، مجموعهٔ حاج عتیق

۶. قرآن به خط ثلث بدون رقم کاتب، تاریخ وقف همایون پادشاه هند به آستان شیخ صفی‌الدین اردبیلی ۹۵۲ق، موزهٔ ملی ایران

۷. قطعه خط نستعلیق، میرعماد، اواخر سدهٔ ۱۰ق، مجموعهٔ خصوصی

۸. قطعه خط شکسته تعلیق به تاریخ ۱۰۱۲ق، موزهٔ رضا عباسی

۹. قطعه خط نستعلیق، رقم حسن شاملو، سدهٔ ۱۱ق، از مجموعهٔ دکتر حسام‌الدین خرمی

۱۰. قرآن به خط نسخ، رقم احمد نیریزی، ۱۱۳۱ق، موزهٔ ملی ایران

۱۱. قطعه خط شکسته نستعلیق، رقم درویش عبدالمجید، ۱۱۸۲ق، مجموعهٔ مشعشعی

۱۲. قطعه خط نستعلیق جلی شکسته، رقم میرزا غلامرضا، سدهٔ ۱۴ق، از مجموعهٔ علی جاماسب و استاد امیرخانی

تصاویر تاریخ تمبر در ایران: از آغاز تا کنون

۱. عکس ص ۱۰ از کتاب نقش[1]. زیرنویس: سری نمونه، ۱۲۸۸ش

۲. عکس ص ۱۱ از کتاب نقش. زیرنویس: سری سلاطین، ۱۲۹۳ش

---

۱. *نقش میراث فرهنگی بر روی تمبرهای ایران*، فوزی غفاری، تهران، ۱۳۸۳

۳. عکس ص ۱۳ از کتاب نقش. زیرنویس: دهمین سال سلطنت پهلوی، ۱۳۱۳ ش

۴. عکس ص ۱۶ از کتاب نقش. زیرنویس: هزارمین سال تولد ابن‌سینا، ۱۳۲۶ش

۵. عکس ص ۲۰ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: هزارمین سال تولد ابن‌سینا، ۱۳۲۸ش

۶. عکس ص ۸۹ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: هزاره ابونصر فارابی، ۱۳۲۹ ش

۷. عکس ص ۲۲ پایین از کتاب نقش. زیرنویس: المپیک ملبورن، ۱۳۳۵ش

۸. عکس ص ۱۴۷ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: جشن مهرگان، ۱۳۴۵ش

۹. عکس ص ۲۹ پایین از کتاب نقش. زیرنویس: بیست و پنجمین سده شاهنشاهی، ۱۳۴۹ش

۱۰. عکس ص ۳۳ پایین از کتاب نقش. زیرنویس: المپیک مونیخ، ۱۳۵۱ش

۱۱. عکس ص ۳۸ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: سری شانزدهم پستی، ۱۳۵۳ش

۱۲. عکس ص ۴۳ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: هزاره نهج‌البلاغه، ۱۳۶۰ ش

۱۳. عکس ص ۶۵ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: حفظ میراث فرهنگی، ۱۳۶۳ش

۱۴. عکس ص ۷۲ بالا از کتاب نقش. زیرنویس: روز جهانی صنایع دستی، ۱۳۶۷ش

۱۵. عکس ص ۵۵ پایین از کتاب نقش. زیرنویس: کنگره تاریخ پزشکی در اسلام و ایران، ۱۳۷۱ ش

نمایه

آبادان، ۵۹۷ ، ۷۱۳، ۷۲۸، ۷۵۶
آباده، ۵۳۷-۵۳۸، ۶۶۲-۶۶۳
آبادهای، حاج محمدجعفر (مسجد)، ۳۹۱
آباقا، ایلخان مغول، ۳۲۷
آپادانا (منطقه)، ۵۰۱
آتشکدهٔ آذر، ۲۲۸
آتن، ۵۷۳، ۵۸۶، ۷۷۵
الآثارالباقیه، ۳۲۶
آجیده‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
آداب‌المشق، ۹۰۹
آدم (پیامبر)، ۲۷
آذر بیگدلی (شاعر)، ۲۲۰-۲۲۱، ۲۲۷
آذربایجان جنوبی، ۵۹۳
آذربایجان شرقی، ۵۳۲، ۵۳۵، ۵۳۹، ۶۷۶
آذربایجان شمالی، ۲۷۵
آذربایجان غربی، ۵۳۷، ۶۷۶
آذربایجان، ادارهٔ پست، ۹۳۲
آذربایجان، ۱۱۲، ۲۱۷، ۲۳۴، ۲۷۰، ۳۰۹، ۳۴۴، ۳۵۱، ۳۶۱ ۳۶۴، ۳۸۳، ۵۲۵-۵۲۶، ۵۳۲، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۶۱، ۵۸۲، ۵۹۲-۵۹۳، ۵۹۵ ۵۹۶، ۶۰۰-۶۰۱، ۶۰۹، ۶۱۳، ۶۵۲، ۶۵۷، ۶۶۲، ۶۷۶، ۷۲۴، ۷۲۷-۷۲۸، ۹۰۳، ۹۲۷
آذربایجان، جمهوری، ۲۳۳-۲۳۴
آذربایجان، دستگاه مقامی، ۲۳۳-۲۳۴
آذربایجانی، موسیقی‌دانان، ۲۷۵
آذربایگان، نک : آذربایجان
آذربد، افضل‌الدین، ۹۳۵
آذری (زبان)، ۳۶۴
آذری، شیوهٔ تزیینی (اصطلاح معماری)، ۳۶۸
آرارات، قرمزدانه، ۵۶۹
آرامگاه سلطان بخت‌آغا، ۳۴۵
آرپانوس، فلاویوس (مورخ)، ۵۷۳
آرنه، جانسون، ۵۰۷
آروتین تنبوری، ۱۹۶، ۲۳۵
ازادیستان، نک : آذربایجان
آژنگ، ابراهیم، ۲۸۱
آسایشگاه سخت‌سر(تمبر)، ۹۳۰
آستارا، ۶۲۰
آستان قدس رضوی، ۶۱۴، ۶۲۸، ۶۳۶، ۶۳۸، ۶۴۹، ۸۸۷-۸۸۸، ۹۰۲، ۹۰۷

آسیا، ۲۹۶، ۳۴۶ ، ۵۷۳
آسیا، جنوب غربی، ۲۹۶
آسیای باختری، ۴۴۸
آسیای صغیر، ۳۰۱، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۴۳، ۳۴۶، ۴۳۹، ۴۸۱، ۵۶۴، ۵۸۲، ۵۸۵، ۵۸۹، ۶۲۴، ۶۴۱، ۷۳۹-۷۴۰، ۷۵۲، ۷۵۴
آسیای غربی، ۷۷۲
آسیای مرکزی، نک: آسیای میانه
آسیای میانه، ۱۶، ۱۹، ۲۷، ۹۷، ۲۷۲، ۳۰۵، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۴۶، ۳۹۳، ۴۶۰، ۵۰۰، ۵۶۴-۵۶۶، ۵۶۹، ۵۸۰، ۵۸۹، ۷۲۲، ۷۲۵-۷۲۶، ۷۷۰، ۷۳۰، ۷۸۷
آسیایی، کشورها، ۸۰۰، ۹۲۲
آشوری، ۵۷۱-۵۷۲، ۵۷۸
آشوری، فرش سنگی، ۵۷۱-۵۷۲
آصف، ۲۳۶
آغاز معماری اسلامی، ۲۹۲
آفریقای شمالی، ۱۲
آقا رضا کاشی (نقاش)، ۴۶۶
آقا رضای تنبوره‌ای، ۱۸۶
آقا علی عباس (امامزاده)، ۴۵۲
آقا محمد بهبهانی (مجتهد)، ۲۲۶
آقا محمد صحاف‌باشی، ۸۷۱
آقا محمدتقی صحاف اصفهانی، ۸۶۱
آقا محمدجعفر / استاد جعفر صحاف، ۸۶۲
آقا محمدرضا (موسیقی‌دان)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۷، ۲۴۹
آقا مطلب کمانچه‌کش، ۲۵۱-۲۵۳، ۲۶۹-۲۷۰
آقا میرک (نقاش)، ۴۶۴-۴۶۷، ۶۰۹
آقاوغلو، ۶۳۷، ۸۵۸
آقابابا مخمور، ۲۳۲، ۲۷۵
آقاجان / آقاجان دوم، ۲۵۸
آقاجان سنتوری، ۲۵۳
آقاسی، حاجی میرزا، ۲۵۰
آقامحمد خان قاجار، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۴۶، ۲۵۰، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۵۰، ۶۵۳
آقامؤمن مصنف، ۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۰۴-۲۰۵
آقانور اصفهان (مسجد)، ۳۹۱
آق‌سرای / کاخ سفید، ۳۵۰، ۳۵۴-۳۵۵، ۴۴۲
آق‌قویونلو (سلسله)، ۱۸۶، ۳۰۹، ۳۶۳-۳۶۵، ۵۸۳، ۵۸۸، ۷۲۸، ۸۹۹
آکسفورد، ۵۷۰
آگره، ۲۲، ۳۷۹، ۴۸۵، ۶۴۳
آل اینجو، ۳۴۵، ۷۲۵، ۸۹۳، ۸۹۹
آل بویه، ۲۹۲، ۳۰۷-۳۰۸، ۴۲۴، ۴۶۲، ۷۰۸، ۷۳۹، ۷۷۸، ۷۸۰، ۸۸۷، ۷۸۱، ۷۸۵
آل جلایر، ۹۹، ۱۰۱-۱۰۲، ۳۴۴-۳۴۵، ۸۴۱-۸۴۲، ۸۵۷، ۸۹۸، ۹۰۳
آل زیار، ۷۳۹
آل کرت، ۳۴۴
آل مظفر، ۳۴۴-۳۴۵، ۳۴۸-۳۴۹، ۴۸۶، ۸۹۳، ۸۹۶، ۸۹۹
آلبرت بار (کارمند ضرابخانهٔ پاریس)، ۹۲۳
آلپ، ۳۹۳
آلتای، ۳۰
آلتایی (زبان)، ۱۱۶
آلتایی، جبال، ۵۶۱، ۵۶۷-۵۶۸
آلمان، ۵۰۷، ۵۶۷، ۶۶۵
آلمانی (زبان)، ۶۰۴، ۶۱۰، ۶۵۶
آلمانی، هیأت باستان‌شناسان، ۵۶۳
آلمانی‌ها، ۵۶۱، ۵۶۴، ۵۶۷، ۵۷۷، ۶۱۲، ۶۲۷، ۶۳۲، ۶۵۷، ۶۷۰
آمریکا، ۶۵۴، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۶۲-۶۶۴، ۶۶۷-۶۶۸، ۶۷۲، ۶۸۰، ۹۲۲، ۹۲۶
آمریکای شمالی، ۶۵۵
آمل، ۱۱۲، ۵۰۸، ۵۹۶-۵۹۷آمل، ۵۰۸، ۵۹۶-۵۹۷
آملی، شمس‌الدین، ۷۰
آناتولی ایوانف (ایرانشناس)، ۹۰۱
آناتولی مرکزی، ۵۸۶
آناتولی، ۳۱۲، ۳۴۶، ۳۶۲، ۳۶۵، ۴۳۹، ۵۷۷، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۶، ۶۰۴، ۶۴۱، ۶۴۳-۶۴۴، ۷۸۱
آنتونیه (شهر)، ۵۷۹
آنهالت (شهر)، ۶۴۳
آهن (عصر)، ۵۶۲

آیالون، روزن، ۵۰۱
آیین اکبری، ۱۱۶، ۶۳۳
آیینه (تالار در کاخ گلستان)، ۳۹۰، ۶۵۲
ابجد، حروف، ۱۴۵
ابراهیم (آرامگاه در روشن‌آباد)، ۷۵۷
ابراهیم (شاهزاده)، ۴۵۲
ابراهیم (ص)، ۲۵، ۵۹۷
ابراهیم استاد معمار تبریزی، ۶۱۰
ابراهیم پاشا (وزیر)، ۸۴۲
ابراهیم خان کلانتر، ۲۲۲
ابراهیم سلطان (حاکم شیراز)، ۸۹۹
ابراهیم عادلشاه دوم، ۱۹۳
ابراهیم گلپایگانی، ۱۹۰
ابراهیم موصلی (موسیقی‌دان)، ۵۸
ابراهیم میرزا تیموری، ۸۹۴-۸۹۵، ۸۹۹
ابرقوه، ۶۶۲
ابرکوه، ۳۴۵
ابریشم (جاده)، ۳۴۶، ۵۶۳
ابریشم (نخ)، ۷۰۶
ابریشم دورو (نوعی پارچه)، ۷۰۸
ابریشم‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۰۶، ۷۱۶
ابریشمی، پارچه‌ها، ۵۷۹-۵۸۰، ۶۰۳، ۶۲۳، ۷۰۷-۷۰۸، ۷۱۱-۷۱۲
ابعاد ادنی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸
ابعاد اعلی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۷
ابعاد اوسط (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸،
ابعاد تنافر (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۷، ۱۴۰
ابعاد صغری / ثلثهٔ لحنیه (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸-۱۳۹
ابعاد متفق (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۷
ابکیات / ماکیات (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۰
ابن‌ابی‌اصیبعه، ۸۶
ابن‌ابی‌حمیده (شاعر)، ۸۴۷
ابن‌اثیر، ۲۹۳
ابن‌احوص، ۱۶۷
ابن‌الجصاص جواهری (جواهرفروش)، ۵۹۵-۵۹۶، ۶۰۱
ابن‌الفرات، علی ابن‌محمد (وزیر)، ۶۰۱
ابن‌بطوطه، ۶۰۲، ۷۱۰-۷۱۱، ۷۹۳، ۶۰۲
ابن‌بواب / ابوالحسن بن بلال، ۸۸۶-۸۸۷، ۸۸۹-۸۹۰
ابن‌جبیر، ۷۵۷
ابن‌حوقل، ۵۵۶، ۵۸۱، ۵۹۱، ۵۹۳، ۷۰۸
ابن‌خردادبه، ۶۱-۶۲، ۶۷، ۲۹۳
ابن‌خلدون، ۲۵، ۲۹۳
ابن‌خلکان، ۸۶
ابن‌رسته اصفهانی، ۵۹۳، ۵۹۵، ۵۹۹-۶۰۰، ۷۵۰
ابن‌زبیر، ۵۹۸
ابن‌زیله، ۱۱۸
ابن‌سینا، ۷۰، ۱۱۸، ۹۳۱
ابن‌طولون (مسجد)، ۳۰۲
ابن‌عربشاه، ۱۰۰، ۶۰۲
ابن‌عربی، ۷، ۲۱، ۲۶، ۴۰-۴۱
ابن‌فضل‌الله عمری، ۲۹۳
ابن‌فقیه همدانی، ۵۵۶، ۵۹۳، ۷۰۷، ۷۷۳
ابن‌فندق/ علی بیهقی، ۷۵۰
ابن‌مسجع (موسیقی‌دان)، ۵۸
ابن‌مقله (وزیر)، ۲۹۴، ۸۸۶-۸۸۷، ۸۸۹،
ابن‌واصل (حاکم فارس)، ۵۹۲
ابن‌یمین، ۹۰۴
ابواسحاق اینجو، ۷۲۵، ۸۹۳، ۹۰۰
ابوالاسود، ۸۸۴
ابوالحسن قیصر، ۱۹۳
ابوالعباس (امامزاده)، ۴۵۲، ۴۵۶
ابوالعباس احمد بن محمد سفیانی، ۸۴۷، ۸۵۰، ۸۵۶، ۸۶۰
ابوالعباس ربنجنی، ۵۶۰
ابوالفتح خان زند، ۲۱۶-۲۱۷، ۲۳۵
ابوالقاسم سعید بن ابراهیم بن عالم بن ابراهیم بن صالح مذهب، ۸۸۸
ابوالقاسم منصور بن کثیر (صاحب دیوان عرض)، ۸۸۸
ابوالمعصوم میرزا (صحاف)، ۸۷۱
ابوبکر (پسر میرانشاه)، ۱۰۲

ابوبکر عتیق سورآبادی، ۸۸۹
ابوت، کی. ای، ۶۱۸-۶۱۹
ابوتراب اصفهانی (خوشنویس)، ۹۱۰
ابوحاتم سجستانی، ۸۸۴
ابوحیان توحیدی، ۴۴
ابوزید ثابت، ۸۸۳
ابوسعید، سلطان ایلخانی، ۳۴۴، ۵۸۸، ۷۲۴، ۹۰۴-۹۰۵
ابوسعیدنامه، ۸۹۸
ابوسیف (محقق)، ۵
ابوطالب لندنی، ۲۳۰
ابوطالب مدرس همدانی، ۸۵۲
ابوطاهر (خانواده)، ۴۴۰
ابوظبی، ۶۶۶
ابوعبدالله حسن (برادر ابن‌مقله)، ۸۸۶
ابوعلی بسیمجور، ۸۷۷
ابوعلی محمد بن الیاس، ۵۰۵
ابومسعود رازی (خانقاه)، ۳۵۱
ابومطهر ازدی، ۵۹۹
ابیانه، ۴۸۵، ۷۵۲-۷۵۴، ۷۵۹
ابیورد، ۷۰۸
اتابکان زنگی، ۷۵۴
اتحادیهٔ جهانی پست، ۹۲۶
اتریش، ۶۰۸، ۷۴۱، ۹۲۴-۹۲۵
اتینگهاوزن، ۷۷۱، ۷۷۴، ۷۷۶
اتینگهاوزن، ۴۶۱، ۴۷۶
اجلاس سه سالانهٔ کنفرانس بین‌المللی فرش، ۶۶۵
اچمیادزین، ۳۰۱
احتشام خلوت، ۲۷۰-۲۷۱
احسانی، محمدتقی، ۷۸۶
احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم، ۲۹۳، ۳۰۴، ۵۵۶، ۵۹۳، ۷۵۰
احمد (استاد نجاری)، ۴۸۷
احمد بن ابی‌خالد (والی)، ۵۹۵، ۶۰۱
احمد بن حسین بن سانح (خوشنویس)، ۸۹۶
احمد بن علی (آرامگاه)، ۷۵۰
احمد بن علی مقری یونس‌آبادی، ۸۸۸
احمد بن محمد بن عبدالحمید (کاتب)، ۵۹۶
احمد بن موسی‌الرضا (مرقد)، ۸۹۳
احمد جام (آستانه)، ۸۸۹
احمد سوم، سلطان عثمانی، ۸۴۲
احمد شاه قاجار، ۲۵۶، ۲۵۸، ۹۲۷-۹۲۹
احمد کوچک / احمدشاهی (تمبر)، ۹۲۷-۹۳۰
احمد موسی (خوشنویس)، ۸۹۸
احمد مؤید (هنرمند)، ۲۶۶
احمد یسوی (آرامگاه)، ۴۲۷، ۴۸۷
احمد، سلطان آل جلایر، ۱۰۱، ۱۶۶
اجمدی (نوازنده)، ۲۶۰
اخبار الزمان، ۶۲
اختر گرجی اصفهانی، ۲۲۷
اخسیکت (شهر)، ۷۷۲
اخوان‌الصفا، ۴، ۶-۷، ۱۳، ۳۷، ۳۹، ۴۱، ۶۵
اخیضر (قصر)، ۲۹۷، ۴۷۶
ادارهٔ امور سازمان صنایع دستی، ۵۲۲
ادارهٔ پست روسیه، ۹۲۶
ادارهٔ پست، ۹۳۰
ادارهٔ ثبت شرکت‌ها، ۹۳۸
ادارهٔ کل حفاظت آثار باستانی و بناهای تاریخی، ۵۰۷
ادارهٔ کل هنرهای زیبا، ۵۲۲
ادبیات عرفانی، ۱۰
ادوار ایقاعی/ نظام اوزان موسیقایی، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۶-۱۵۷، ۱۵۹-۱۶۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۷۲
الادوار فی‌الموسیقی، ۶۹-۷۰، ۸۱، ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۴۲، ۱۵۵، ۱۹۸
ادوار، ۱۹۶
ادوارد هفتم (پادشاه انگلستان)، ۹۲۱
ادواردز، سسیل، ۵۵۸، ۶۱۳، ۶۴۸، ۶۵۴، ۶۵۷، ۶۶۱، ۶۶۳، ۶۷۰
اذکائی/ اندکانی، یوسف، ۱۰۳
اراک/ سلطان‌آباد، ۲۲۲، ۵۰۵، ۶۰۹-۶۱۰، ۶۱۲، ۶۵۲، ۶۵۴، ۶۵۶-۶۵۷، ۶۶۲، ۶۷۶، ۹۲۹
ارامنه، ۲۱۸، ۲۲۰، ۳۶۶، ۳۷۷، ۳۸۴

اران، ۵۸۸، ۵۹۲-۵۹۳، ۵۹۵-۵۹۶، ۶۰۱
ارجان، ۷۰۶
ارجمند کرمانی، محمد (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
اردبیـــل، ۱۲۱، ۱۸۸، ۳۶۴، ۳۶۹، ۴۲۷، ۴۴۹، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۳۹، ۶۱۵، ۶۲۰، ۹۲۷
اردستان، ۱۶، ۳۰۳، ۳۱۰
اردشیر بابکان، ۶۲، ۳۳۲
اردشیر دوم ساسانی، ۵۷۸
اردلان (نویسنده)، ۴
اردمان، کـورت، ۵۶۱، ۵۶۴، ۵۷۵، ۵۸۵، ۶۰۹، ۶۱۲، ۶۲۱-۶۲۳، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۴۴، ۶۴۹
ارسطو، ۸۳
ارسلانشاه بن کرمانشاه (سلاجقهٔ کرمان)، ۸۸
ارشی‌خانهٔ قزوین (عمارت)، ۴۶۸، ۴۷۰
ارغنون (ساز)، ۱۷۳، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۳۱
ارغون خان مغول، ۳۲۹، ۳۴۴
ارغون کاملی (خطاط)، ۸۹۱
ارکان ایقاعی، ۱۴۴-۱۴۵
ارگ (میدان)، ۳۹۰، ۴۵۰
ارگ دستی (ساز)، ۲۶۲
ارگ شیراز، ۳۸۴، ۴۵۲
ارمنستان، ۳۰۱، ۵۵۵-۵۵۶، ۵۹۱-۵۹۶، ۶۰۱
ارمنی (زبان)، ۲۱۸، ۵۵۵، ۷۳۱
ارمنی (فرش)، ۵۹۰، ۵۹۴-۵۹۶، ۶۰۰-۶۰۱
ارمنیاقس (پادشاه ارمنستان)، ۵۵۶
ارمنیان، ۱۹۲، ۲۱۸، ۳۲۹، ۶۲۹، ۶۴۷-۶۴۸
ارمینیه، نک: ارمنستان
اروپا، ۳۵، ۲۷۹، ۲۹۶، ۳۰۶، ۳۲۴، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۷۷، ۳۸۰-۳۸۱، ۳۸۷، ۴۲۸، ۴۶۷، ۴۹۸، ۵۲۰، ۵۶۶، ۵۸۲، ۶۰۵، ۶۲۳، ۶۲۹، ۶۳۸، ۶۴۰-۶۴۳، ۶۴۷، ۶۵۴، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۶۳، ۶۷۸، ۷۱۵، ۷۷۵، ۸۰۰-۸۰۱، ۸۲۰، ۸۲۵، ۸۴۳، ۸۷۱، ۹۲۶
اروپا، کلیساها، ۵۷۹، ۵۸۶، ۶۰۵، ۷۰۶، ۷۴۱
اروپای باستان، ۳۰۰
اروپای شرقی، ۳۹۳، ۶۴۰
اروپای غربی، ۳۲۹، ۶۴۲
اروپایی/ هلندی، نقاشان، ۳۷۶، ۴۶۸-۴۶۹
اروپایی، اشراف‌زادگان، ۶۲۹
اروپایی، بازارها، ۳۹۲، ۶۲۹
اروپایی، تجار، ۳۸۰، ۶۵۵
اروپایی، تماشاخانه‌ها، ۱۹۱
اروپایی، تمدن، ۳۸۰، ۳۸۷
اروپـایی، جهـانگردان، ۴۵۰، ۴۹۸، ۶۰۱، ۶۰۴، ۶۳۳، ۶۶۸، ۶۷۱
اروپایی، زبان‌ها، ۲۹۳
اروپایی، زن‌ها، ۲۶۰
اروپایی، سازها، ۲۷۹
اروپایی، سبک نمایش، ۲۶۶
اروپایی، شرق‌شناسی، ۴
اروپایی، فرش‌پژوهان، ۶۲۲، ۶۳۷، ۶۶۸
اروپایی، فرهنگ، ۳۳۹۰
اروپـــایی، کشـــورها، ۳۰۱، ۶۵۵، ۶۷۲، ۸۰۰، ۸۰۸، ۸۴۱، ۸۶۴، ۹۲۲، ۹۲۶
اروپایی، مجلات، ۳۹۲
اروپایی، معماری، ۳۷۶، ۴۲۸
اروپایی، موزه‌ها، ۷۰۶-۷۰۷
اروپایی، موسیقی، ۲۴۶، ۲۷۷-۲۸۱
اروپایی، نت، ۲۷۹
اروپایی، نویسندگان، ۶۰۴، ۶۴۶
اروپـایی، هنـر، ۴۶۷، ۵۲۰، ۷۰۶، ۷۴۱، ۷۶۸، ۸۱۴، ۸۲۰، ۸۴۱-۸۴۳، ۸۷۱
اروپاییان، ۲۵۱، ۳۸۰، ۳۸۷، ۴۹۸، ۶۵۵، ۶۸۰
اروپایی، نقاشی، ۲۸، ۳۹۲، ۴۶۷، ۶۴۰-۶۴۱
ارومیه / اورمیه، ۵۳۸، ۵۹۳، ۹۲۷
اریحا، ۷۹۸
از خراسان تا بختیاری، ۸۱۵
ازبک - تاجیک، موسیقی کلاسیک، ۱۹۸
ازبکان، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۹۸
ازبکستان، ۳۵۵
ازمیر، ۶۵۷
ازیران (مسجد)، ۴۸۲
اساطیری، پهلوانان، ۲۹

اساطیری، شاهان، ۲۹
اسالم، ۵۳۵
اسپانیا، ۵۹، ۹۹، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۶۱، ۶۰۲، ۶۲۳، ۷۶۹، ۷۹۴، ۸۴۰، ۸۶۲
استاجلو (طایفه)، ۳۶۵
استانبول، ۱۰۴، ۱۱۷، ۱۸۶، ۲۷۲، ۵۸۵، ۶۰۵، ۶۱۲، ۶۲۱، ۶۲۴، ۶۴۴، ۶۴۸، ۶۵۷، ۶۶۴، ۷۹۸، ۸۰۴، ۸۱۲، ۸۴۱-۸۴۲، ۸۴۴، ۸۵۳، ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۶۴، ۸۶۷-۸۶۹، ۸۹۱، ۹۰۲، ۹۰۴
استاین، سر آرل، ۵۶۳، ۵۷۹
استبداد صغیر، ۹۲۷
استبینگ، ادوارد (مدیر شرکت رابینسون)، ۶۱۱
استخر، ۳۶۵،۵۰۰-۵۰۲، ۵۰۶، ۷۶۶-۷۶۷، ۷۷۲
استخوان‌های صدادار (ساز)، ۱۹۰
استد، رکسفورد (معاون موزه)، ۶۱۳-۶۱۵
استر و مردخای (مقبره)، ۴۸۶
استرالیا، ۹۳۲
استرآباد، ۳۸۳، ۷۷۳
استروناخ، دیوید، ۵۶۸
اسحاق موصلی (موسیقی‌دان)، ۶۴
اسدالله خان اتابکی، ۲۵۸
اسدبیگی (تیره)، ۵۵۹
اسعدی، ۲۷۳، ۲۷۶
اسفراین، ۷۷۳
اسفزاری، ابوالمظفر، ۶۸
اسکارچیا، ۳۹۳
اسکندر بیک منشی، ۱۸۶، ۳۷۱، ۴۶۵-۴۶۶، ۶۳۳، ۶۳۷-۶۳۸
اسکندر سلطان (حاکم فارس)، ۷۳، ۸۵۵، ۸۹۸-۸۹۹
اسکندر مقدونی، ۳۸۱، ۵۷۳-۵۷۴، ۷۹۳
اسکندرنامه، ۲۳
اسکو، ۵۳۲
اسلام (دین)، ۴-۷، ۱۱، ۱۴-۱۵، ۱۷، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۳۹، ۴۲-۴۳، ۵۸-۵۹، ۲۹۲-۲۹۶، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۱۱، ۳۲۹، ۳۴۷، ۳۶۴-۳۶۶، ۳۷۱، ۳۸۱، ۴۲۴، ۴۳۷، ۴۴۸، ۴۶۱، ۴۷۸، ۵۰۸، ۵۶۳، ۵۸۱، ۵۸۵، ۶۴۹، ۷۳۹، ۷۶۸، ۷۷۰-۷۷۲، ۷۷۴-۷۷۵، ۷۷۸، ۷۸۱، ۸۱۱، ۸۲۶-۸۲۷، ۸۸۳، ۸۸۵-۸۸۶، ۸۸۸، ۸۹۲، ۸۹۵
اسلام، جهان، ۷، ۱۲، ۱۹، ۳۵، ۴۴، ۸۱، ۱۲۰، ۲۹۴، ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۲۶-۳۲۷، ۳۳۱، ۴۷۶، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۸۱-۵۸۲، ۵۹۷-۵۹۸، ۶۰۰، ۷۵۰، ۷۵۲، ۷۵۵، ۷۷۰، ۷۷۳، ۷۷۶، ۷۸۰، ۷۸۲، ۸۴۱، ۸۸۶-۸۸۷ ۸۹۴
اسلام‌آباد پاکستان، ۲۲۹
اسلامی (دوره)، ۳۰، ۵۷، ۶۹، ۲۹۱-۳۱۲، ۴۱۲-۴۱۳، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۶۱-۴۶۲، ۴۶۴، ۴۷۸، ۵۰۶، ۵۸۱، ۵۸۸، ۴۹۷-۵۴۶، ۶۳۰-۶۳۱، ۶۴۰، ۶۴۹، ۷۰۵-۷۳۲، ۷۴۲، ۷۴۹، ۷۶۸
اسلامی، احادیث، ۶۲۱
اسلامی، تمدن، ۶۷، ۲۹۴، ۲۹۸-۲۹۹، ۷۸۷، ۷۹۳
اسلامی، جلدسازی، ۸۳۹-۸۷۲
اسلامی، حکومت، ۵۹، ۷۲۲
اسلامی، خوشنویسی، ۸۸۳ -۹۱۳
اسلامی، سده‌های میانه، ۵۰۵، ۵۰۸، ۵۸۰، ۵۸۲-۵۸۷، ۵۹۰،
اسلامی، سده‌های نخستین، ۵۰۵، ۵۰۸، ۵۰۸، ۵۸۱، ۵۸۳-۵۸۴، ۵۸۸، ۵۹۰، ۵۹۷-۵۹۹
اسلامی، سکه‌ها، ۵۰۱، ۵۰۳
اسلامی، سنت موسیقایی، ۵۹
اسلامی، سنت‌ها و باورها، ۲۲، ۲۵، ۵۹
اسلامی، شهر، ۱۳، ۳۰۳، ۵۰۰، ۵۰۵
اسلامی، صحافان، ۸۶۵
اسلامی، کاخ‌ها، ۱۹
اسلامی، کاشی‌کاری، ۴۳۷
اسلامی، کشورها، ۲۴، ۴۳، ۵۸، ۳۰۶، ۳۲۳، ۳۳۲، ۴۲۵، ۴۹۹، ۵۹۷، ۶۰۰-۶۰۱، ۷۷۲، ۸۲۵
اسلامی، مجموعه سفال، ۵۰۱-۵۰۳، ۵۰۸
اسلامی، مردم‌شناسی، ۳۷
اسلامی، معماری، ۳۰۶، ۳۲۷، ۳۴۰، ۴۱۳، ۴۱۸، ۴۴۲، ۵۰۰
اسلامی، منابع، ۴

اسلامی، مورخان، ۴۳۷، ۶۰۳
اسلامی، هنرها، ۳-۵، ۴۱۳، ۴۶۱، ۵۰۰، ۶۲۰، ۷۲۲-۷۲۳، ۷۳۹، ۷۴۲، ۷۵۴، ۷۶۹-۷۷۲، ۷۷۷، ۷۸۰، ۷۸۲، ۷۹۳، ۹۱۰
اسلامی، ابنیه، ۴۲۲، ۴۲۴
اسلامی، سرزمین‌ها، ۷۲۱-۷۲۲، ۸۳۹، ۸۶۱، ۸۶۴، ۸۷۰
اسلاوها، ۱۲
اسلوبین، مارک، ۱۱۶
اسماعیل (استاد کاشی‌کاری)، ۴۴۴
اسماعیل (نویسنده)، ۴
اسماعیل اول، شاه صفوی، ۱۱۶، ۱۸۵-۱۸۶، ۱۹۲، ۳۶۴-۳۶۵، ۳۶۷-۳۷۰، ۴۶۷، ۶۰۵-۶۰۶، ۶۶۸
اسماعیل برز، شاهزاده (بقعه)، ۴۸۵
اسماعیل بزاز (هنرمند)، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۱
اسماعیل خان کمانچه‌زن، ۲۵۳-۲۵۵
اسماعیل دوم، شاه صفوی، ۱۸۶، ۴۶۵، ۹۱۱
اسماعیل زهره (استاد کاشی‌کاری)، ۴۴۴
اسماعیل کاشانی (استاد پارچه‌بافی)، ۷۱۴
اسماعیل، امیر سامانی، ۳۳۴، ۳۳۶، ۴۷۸، ۴۸۱
اسماعیل، شاه صفوی، ۷۲۸، ۷۹۸-۷۹۹، ۸۰۲، ۸۱۱، ۸۹۵، ۹۰۶
اسماعیل‌زاده، حسین خان / حسین خان رئیس، ۲۷۰، ۲۸۰
اسمیت (باستان‌شناس)، ۴۹۹
اسمیت، رابرت (مدیر شرکت)، ۶۵۵، ۶۷۰
اشبیلی، بکر ابن‌ابراهیم (خطاط)، ۸۴۷، ۸۵۰، ۸۶۸
اشپولر، فریدریش، ۵۸۹، ۶۲۲
اشتوتگارت، ۵۸۳
اشرف (تالار)، ۳۷۸، ۴۶۸-۴۶۹
اشرف‌اوغلو (مسجد)، ۵۸۴-۵۸۶
اشعار عامیانهٔ ایران، ۲۱۹، ۲۲۲
اشعری (مذهب)، ۵
اشعیای نبی (مسجد)، ۳۸۰
اشعیای نبی (مقبره)، ۴۸۶
اشکانی - ساسانی، فرش، ۵۶۳، ۶۸۱
اشکانی (دوره)، ۲۹۷، ۴۲۳-۴۲۴، ۴۶۱، ۵۶۳، ۵۷۰، ۵۷۹، ۶۸۱، ۷۳۸، ۷۹۰-۷۹۱
اشکورات (منطقه)، ۵۲۹
اشمیت، اریک، ۴۹۹، ۵۰۲-۵۰۳
اصطخری، ۲۹۳، ۵۵۶، ۵۹۱، ۵۹۳-۵۹۴، ۷۰۷-۷۰۸
اصطهبانات، ۵۹۴
اصفهان (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۹۷-۲۰۰، ۲۳۱،
اصفهان، ۱۳، ۱۶، ۱۹، ۲۷، ۳۳، ۸۱-۸۲، ۸۶-۸۷، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۶۶، ۱۸۵-۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰-۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۷-۲۰۰، ۲۰۲، ۲۱۸-۲۲۱، ۲۲۷، ۲۲۹-۲۳۱، ۲۳۳، ۲۴۶-۲۴۸، ۲۵۸، ۲۶۸، ۳۰۰-۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۸-۳۰۹، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۷-۳۳۸، ۳۴۰-۳۴۵، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۵-۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۰-۳۶۱، ۳۶۳، ۳۶۶-۳۶۸، ۳۷۰-۳۷۱، ۳۷۶-۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۳-۳۸۴، ۳۸۶-۳۹۱، ۳۹۳-۳۹۵، ۴۱۳، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۲۵-۴۲۹، ۴۳۱-۴۳۴، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۲-۴۴۴، ۴۵۰-۴۵۲، ۴۵۴، ۴۵۶-۴۵۸، ۴۶۰، ۴۶۵، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۵-۴۸۸، ۴۹۵، ۴۹۹، ۵۲۱، ۵۲۵، ۵۳۰، ۵۳۳، ۵۳۵، ۵۴۰-۵۴۳، ۵۴۶، ۵۶۱، ۵۹۵، ۵۹۹-۶۰۰، ۶۲۸-۶۳۰، ۶۳۲، ۶۳۴-۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۵-۶۴۶، ۶۵۱-۶۵۲، ۶۶۲-۶۶۴، ۶۶۶، ۶۷۱، ۷۱۰، ۷۱۲-۷۱۴، ۷۱۶، ۷۳۱، ۷۴۰، ۷۵۵، ۷۵۹، ۷۹۹، ۸۰۱-۸۰۲، ۸۰۵، ۸۰۸، ۸۱۹-۸۲۰، ۸۴۱، ۸۶۴، ۸۸۵، ۹۰۴، ۹۰۸-۹۱۰، ۹۱۲،
اصفهان، ابنیهٔ ایلخانی، ۳۳۸
اصفهان، بازار، ۳۸۳، ۳۸۸، ۶۵۱
اصفهان، جریان ادبی، ۲۲۱
اصفهان، خانه‌های تاریخی، ۴۵۲
اصفهان، شهرها، ۵۴۱
اصفهان، کاخ‌های سلطنتی، ۶۳۲
اصفهان، کارخانه‌های فرش‌بافی سلطنتی، ۶۳۴، ۶۴۶
اصفهان، مساجد، ۳۹۱
اصفهان، معماری، ۳۹۵

اصفهان، مکتب، ۷۱۳-۷۱۴
اصفهانی، محمدمهدی، ۳۸۳
اصفهانی، میر معزالدین محمد، ۱۸۸
اصول و قواعد خطوط سته، ۸۹۷
اطو/اتوز گنج، ۱۹۳
اظهر تبریزی (خوشنویس)، ۹۰۱، ۹۰۴-۹۰۵
اعتصام‌خلوت، ۲۷۰-۲۷۱
اعتمادالسلطنه، ۲۵۰-۲۵۱، ۲۶۸-۲۶۹، ۳۹۲
اعـــراب، ۱۲، ۵۸، ۶۱، ۶۴، ۱۴۸، ۱۶۶، ۲۹۵، ۳۰۸، ۳۲۳،۳۲۹، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۰۷، ۵۵۶، ۶۷۶، ۷۷۶-۷۷۸، ۷۸۲، ۷۹۸، ۸۰۵
اعظم قم (مسجد)، ۴۴۴
اعظمی، رضا، ۴۳۴
الاعلاق‌النفیسه، ۵۹۹، ۷۵۰
اعلام‌الاحیاء والدعاء، ۱۸۸
اعلامیهٔ حقوق بشر، ۹۳۳
اعلم‌السلطان/ تقی دانشور، ۲۸۱
افراسیاب / سمرقند، ۵۰۰، ۵۷۹
افریقای شمالی، ۸۴۰
افریقی، ۲۹۵
افشـــار (ایـــل)، ۳۶۵، ۵۲۶، ۵۵۹، ۶۷۰-۶۷۱، ۶۷۵-۶۷۶
افشـــار (دوره)، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۳۵، ۳۸۰، ۶۴۵-۶۴۶، ۶۵۱، ۷۹۹، ۸۰۷، ۸۱۱
افصح‌زاد، اعلا خان، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۴
افغان (دوره)، ۳۸۲، ۶۴۰، ۶۴۵-۶۴۶
افغانســـتان، ۲۲۸، ۳۲۴، ۳۴۴، ۳۵۵، ۴۴۸، ۵۰۰، ۵۰۴، ۵۵۶، ۶۸۱، ۷۳۹ ، ۹۲۱
افغان‌ها، ۳۸۱،۳۹۰، ۸۰۰
افغانی (نژاد)، ۳۴۴
افلاطونی، اندیشه، ۲۷-۲۸، ۴۱، ۴۵
افوشته، ۳۶۰، ۶۸۱، ۷۵۷
اقبال لاهوری، ۹۳۲
اقبال‌السلطنه، آقا رضا (عکاس)، ۲۶۳
اقبال‌آذر/ اقبال‌السلطان، ابوالحسن (خواننده)، ۲۵۸
اقبال‌نامهٔ نظامی گنجوی، ۸۹۹
اقطاع (منطقه)، ۶۷۶
اقل‌بیکه/ اغول‌بیکه ترکمان (از خدمهٔ دربار)، ۲۶۸
اقیانوس هند، ۳۸۴
اکبر سرشار (مقلد)، ۲۶۶
اکبر شاه گورکانی، ۱۱۶، ۵۵۷، ۶۲۸، ۶۴۲
اکبرنامه، ۶۳۳
اکبری (نوازنده)، ۲۶۰
اکـرمن، فیلـیس (مـورخ)، ۶۳۰، ۷۵۱، ۷۷۵، ۷۸۵، ۷۸۸-۷۹۱، ۷۹۷، ۸۰۹، ۸۱۹
اکری / ایکری (ساز)، ۱۶۸
البارسلان، سلطان سلجوقی، ۹۰، ۹۲
البرز، ۳۸۶، ۵۶۲
المپیک جهانی، ۹۳۱
الموت (قلعه)، ۳۲۵-۳۲۶
الورا، ۶۴۳
الواح (ساز)، ۱۷۴
الیزابت (ملکه انگلیس)، ۶۴۲
الئاریوس، ۴۹۸، ۶۱۷
امارات متحدهٔ عربی، ۶۶۶
امام اصفهان (بقعه)، ۳۵۵-۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۳،
امام جعفر (بقعه در اصفهان)، ۴۴۰
امام‌الحرمین، ۲۹۸
امامزاده اسماعیل (بقعه)، ۳۳۹، ۳۸۰، ۴۸۶، ۷۵۳
امامزاده جعفر (بقعه)، ۳۴۲، ۳۴۴
امامزاده قاسم (در تنکابن)، ۷۵۵
امامزاده محمد (روستای کلا)، ۷۵۸
امامزاده نور (در گلستان)، ۷۵۳
امامزاده‌ها، ۱۲
امریکـایی، ۵۸۴، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۱۶، ۶۲۳-۶۲۴، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۴۴-۶۴۵، ۶۴۷، ۶۵۷-۶۵۸، ۶۷۱، ۶۸۰،
امریکایی، فرش‌شناسان، ۶۲۳
املش / مارلیک، ۵۳۵، ۵۶۶
امـــوی (دوران)، ۲۹۴، ۴۲۵، ۷۰۷-۷۰۸، ۷۷۱، ۷۷۹، ۸۸۵
اموی دمشق (مسجد)، ۱۴

امویان اندلس، ۲۹۴
امـــوی، خلفـــا، ۳۰۰، ۴۶۱، ۵۷۶، ۵۹۲، ۶۰۰، ۷۶۸-۷۶۹، ۷۷۱، ۸۲۴
اموی، هنر، ۴۶۱
امویان، ۴۲۵، ۴۶۱، ۴۷۶، ۵۹۳
امیر بن خضر، ۷۲
امیر چخماق (مسجد)، ۳۴۸، ۳۵۵، ۴۲۳،
امیر چخماق، ۳۴۸
امیر خان مرتضی‌قلی بیک/ جودت، ۱۹۰، ۲۰۲
امیر خانزاد (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
امیر خسرو دهلوی، ۸۹۹ ، ۹۰۵
امیر سیدی احمد (چنگ‌نواز)، ۷۴
امیر شاه ولی کوکلتاش، ۱۰۶
امیر شیخم سهیلی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸، ۱۱۱
امیـــر علیشـــیر نـــوایی، ۹۸، ۱۰۴-۱۰۵، ۱۰۷-۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳-۱۱۴، ۱۱۶، ۹۰۵-۹۰۶
امیر کبیر/ امیر نظام، ۲۷۹، ۵۲۰، ۷۱۵، ۷۴۱، ۹۳۳
امیر ماهانی، احمد، ۵۰۳
امیر مبارزالدین مظفری، ۸۹۶
امیر معزی، ۸۴، ۸۷-۸۸
امیریه (محله)، ۶۵۳
امین‌افشار، حبیب‌الله (طراح فرش)، ۶۵۳
امین‌اقدس (رئیس اندرونی دربار قاجار)، ۲۶۸
امین‌التجار (خانه)، ۴۵۸
امین‌الدوله، میرزا علی خان، ۲۷۷، ۹۲۹
امین (خانه در اصفهان)، ۴۲۸، ۴۳۱-۴۳۲
انباری (نوعی خط)، ۸۸۴
انجلاس (روستا)، ۶۶۲
انجمن اخوت، ۲۵۷-۲۵۸، ۲۸۰،
انجمن جغرافیایی سلطنتی بریتانیا، ۴۹۸
انجمن دوستداران تمبر، ۹۳۸
انجمن فنون شهر دیترویت، ۷۷۵
انجمن فیلاتلیک، ۹۳۸
اندلس، ۲۹۴-۲۹۵، ۸۴۰
انز، نوین (فرش‌شناس)، ۶۲۴
انشده و پسران (چاپخانه)، ۹۲۷، ۹۳۰،
انگلســـتان/ بریتانیـــا، ۲۵۶، ۲۶۵، ۳۸۶، ۴۸۷، ۶۱۱-۶۱۲، ۶۴۸، ۶۵۶، ۶۷۰ ، ۹۲۲، ۹۲۶، ۹۲۸، ۹۳۲،
انگلستان، آرشیو ملی ، ۶۱۸
انگلستان، مجلات، ۳۹۲
انگلیس، پادشاه، ۶۱۱
انگلیس، ناوگان، ۶۳۸
انگلیســـی (زبـــان)، ۶۴، ۶۶، ۲۲۲، ۵۶۴، ۶۳۷، ۶۵۵، ۶۷۰، ۷۶۵، ۷۶۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۹۳۵
انگلیســـی‌هـــا، ۱۹۱، ۲۷۸، ۵۶۶، ۶۰۵، ۶۰۹،۶۱۲-۶۱۶، ۶۱۸، ۶۲۰-۶۲۳، ۶۲۷، ۶۴۲-۶۴۳، ۶۴۸، ۶۵۳، ۶۵۶-۶۵۷، ۶۷۰، ۸۹۷، ۹۲۱
انگورستان (عمارت)، ۳۸۸، ۴۵۱
انوار، قاسم (شاعر)، ۷۲۷
انواری، ۲۹۸
انوری، اوحدالدین، ۸۴-۸۵، ۸۹
انوشتگینیان، ۷۹
انیس‌الارواح، ۱۹۳
اوبن، ۲۶۵-۲۶۶، ۲۶۹-۲۷۱
اوتا (محقق)، ۸۵۹
اوج (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۸
اوچ‌کلیسای ایروان، ۶۴۷
اورآسیایی، گوزن، ۵۶۴-۵۶۷
اورشلیم، ۷۷۳
اورنگ‌آباد، ۶۴۳
اورنگ‌زیب، ۱۸۹، ۱۹۸
اوزان (ساز)، ۱۶۵
اوزان عروضی، ۱۴۴-۱۴۵
اوزون حسن آق‌قویونلو، ۳۵۱، ۳۶۳-۳۶۴، ۳۶۸، ۳۸۸، ۶۰۵، ۷۲۸
اوستا، ۵۷۳، ۷۱۲
اوستایی (خط)، ۸۹۵
اوقاف استانبول، ۹۰۲
اوگتای، خان مغول، ۷۱۰، ۷۹۲
اولجاتیو، ایلخان مغول، ۳۰۹، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۸، ۳۴۰-۳۴۳، ۳۵۸، ۴۲۶، ۴۳۲، ۸۹۱-۸۹۳

اولجاتیو (مقبره)، ۳۲۶، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۲، ۴۴۰
اولجایتو (شبستان مسجد جامع اصفهان)، ۳۵۸
اولجایتو (محراب)، ۳۰۹، ۳۴۳، ۳۵۸، ۴۲۶، ۴۳۲،
اولگ آکیموشکین (ایرانشناس)، ۹۰۱
اولیا چلبی، ۱۰۴
اونوالا (باستان‌شناس)، ۵۰۱
اهر ← ارسباران، ۵۹۳
اهل حق، ۲۲۷، ۲۳۴
اهمیت انتقال‌پذیری گام بالقوه در سازهای زهی دستان‌دار، ۱۲۴
اهواز، ۳۹۲، ۵۴۱
ایاده (محقق)، ۵
ایتالیـــا، ۳۹۲، ۵۸۶، ۶۰۸، ۷۲۶، ۸۰۱، ۸۰۸، ۸۴۳، ۸۶۲
ایتالیا، شهرها، ۱۰۵
ایتالیایی، ۴۸۷، ۵۷۲، ۶۰۷، ۶۴۱، ۶۵۷
ایده، ۶۰۲
ایران (روزنامه)، ۹۲۴-۹۲۵
ایـران اسـلامی (دوره)، ۲۰، ۵۶۳-۵۶۴، ۵۸۱، ۵۸۳-۵۸۴، ۵۹۷، ۷۰۵-۷۱۷، ۷۲۱-۷۳۲، ۷۴۹-۷۵۰، ۷۶۵-۸۳۰، ۸۳۹-۸۷۲، ۸۸۳-۹۱۳، ۹۲۱-۹۳۷
ایـران باسـتان (دوره)، ۳، ۱۲، ۲۰، ۲۲، ۳۰، ۴۰، ۵۷، ۵۹، ۶۷، ۲۹۵-۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۱۱، ۳۲۷-۳۲۸، ۳۳۲، ۳۸۰، ۳۸۷، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۴۷، ۴۶۱، ۴۸۴، ۴۹۷، ۵۰۵، ۵۶۰-۵۶۱، ۵۶۳-۵۶۴، ۵۷۰، ۵۷۳، ۵۷۵، ۵۸۰، ۶۴۰، ۷۲۱-۷۲۲، ۷۴۱
ایران پیش از اسلام (دوره)، نک: ایران باستان (دوره)،
ایران و روس، جنگ‌ها، ۳۸۰، ۳۸۶، ۶۵۴
ایران و فرانسه، هیأت مشترک باستان‌شناسی، ۵۰۳
ایران، ۳، ۶، ۱۰-۱۲، ۱۴-۱۶، ۱۸-۲۴، ۲۷-۳۰، ۳۲، ۳۴، ۳۹-۴۱، ۵۷-۷۳، ۹۷-۹۹، ۱۰۱-۱۰۴، ۱۰۸، ۱۱۶-۱۱۸، ۱۲۱، ۱۳۰، ۱۴۴، ۱۵۶، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳-۱۹۷، ۱۹۹-۲۰۰، ۲۰۳، ۲۱۶، ۲۲۵-۲۲۶، ۲۳۰-۲۳۱، ۲۳۳-۲۳۵، ۲۴۵-۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۲-۲۵۴، ۲۵۷، ۲۶۰-۲۶۱، ۲۶۵-۲۶۶، ۲۷۱-۲۸۱، ۲۹۱-۳۰۶، ۳۰۸-۳۱۰، ۳۱۲، ۳۲۲-۳۳۲، ۳۳۴-۳۳۶، ۳۳۹-۳۴۱، ۳۴۳-۳۵۴، ۳۵۶-۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۱-۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۳-۳۷۴، ۳۷۶-۳۷۷، ۳۷۹-۳۹۰، ۳۹۲-۳۹۳، ۳۹۶، ۴۱۴، ۴۱۸، ۴۲۲-۴۲۷، ۴۳۶-۴۳۹، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۷-۴۴۹، ۴۵۷، ۴۶۰-۴۶۳، ۴۶۷-۴۶۸، ۴۷۶-۴۷۸، ۴۸۰-۴۸۱، ۴۸۳-۴۸۴، ۴۸۶-۴۸۷، ۴۹۷-۵۰۵، ۵۰۷-۵۰۹، ۵۱۹-۵۲۶، ۵۲۹-۵۳۰، ۵۳۲-۵۳۴، ۵۳۶-۵۳۸، ۵۴۰، ۵۴۲-۵۴۶، ۵۵۵-۵۶۲، ۵۶۴-۵۷۰، ۵۷۳-۵۷۶، ۵۷۹-۵۸۴، ۵۸۶-۵۹۱، ۵۹۳، ۵۹۶-۶۰۸، ۶۱۰-۶۱۴، ۶۱۶-۶۳۵، ۶۴۰-۶۴۵، ۶۴۷-۶۷۳، ۶۷۵، ۶۷۷، ۶۸۲، ۷۰۶، ۷۱۱، ۷۱۴، ۷۳۷-۷۴۰، ۷۵۰، ۷۵۲-۷۵۳، ۷۵۹، ۷۶۷، ۷۷۰، ۸۱۳، ۹۲۱، ۹۳۲-۹۳۴
ایران، آثار باستانی، ۳۰۰
ایران، ادبیات، ۷۱۲
ایران، ارامنه، ۳۸۰
ایران، انقلاب اسلامی، ۴۹۷، ۵۰۷، ۶۶۴، ۶۶۶، ۹۳۳-۹۳۵
ایران، ایلات، ۶۷۵
ایران، بازار فرش، ۶۵۵
ایران، بزرگان، ۲۱۶
ایران، بنادر جنوب، ۶۳۸
ایران، پادشاهان، ۶۰، ۳۳۲، ۴۲۵، ۶۱۱، ۷۱۲
ایران، پیش از تاریخ (دوره)، ۶۴۱
ایران، تاریخ ادبیات، ۳۴۵
ایران، تاریخ، ۹۷
ایران، تمدن، ۲۹۹
ایران، جلدسازی، ۸۴۰، ۸۴۲، ۸۴۵، ۸۶۶
ایران، جمهوری اسلامی (دوره)، ۶۶۴-۶۶۷
ایران، جمهوری شوروی، ۹۲۹
ایران، جنوب شرقی، ۵۹۲
ایران، جنوب غربی، ۵۹۲، ۶۶۹
ایـران، جنـوب، ۲۶۱، ۲۶۵، ۳۴۴، ۳۴۷-۳۴۹، ۳۶۶، ۳۸۴، ۴۸۴، ۵۳۴، ۶۲۸، ۶۳۸، ۶۶۶
ایران، دستگاه موسیقی، ۲۳۳-۲۳۴

ایران، روستاها، ۵۵۹
ایران، زبان‌ها، ۵۷۴
ایران، سرود ملی، ۲۷۸-۲۷۹
ایران، سواحل جنوبی، ۹۲۱
ایران، شاهزادگان، ۴۲۵
ایران، شرق، ۹۹، ۱۰۲-۱۰۳، ۱۱۸، ۱۲۱، ۳۰۳،۳۵۰، ۳۵۷، ۳۶۴، ۴۴۱، ۴۴۹، ۴۷۶، ۴۸۰، ۵۰۲، ۵۵۹، ۶۸۲، ۷۱۰، ۷۲۵، ۷۲۸-۷۲۹
ایران، شمال شرق، ۳۰۳، ۳۲۴، ۴۳۸-۴۳۹، ۳۶۶، ۴۷۷، ۵۸۱، ۷۶۷
ایران، شمال غرب، ۳۲۵، ۳۴۹، ۳۶۲، ۵۹۳، ۶۰۷، ۶۳۰-۶۳۱، ۶۴۱، ۶۴۹
ایران، شمال، ۲۰، ۵۳۸، ۵۶۷، ۵۹۲، ۶۵۹
ایران، شهرها، ۱۳، ۲۲، ۳۸۹، ۳۹۳، ۴۲۶، ۴۶۰، ۴۸۴، ۴۸۶، ۵۳۸-۵۴۳، ۵۴۰، ۵۶۶، ۵۵۹، ۵۶۶، ۶۴۷، ۷۷۲، ۸۱۹
ایران، صنعت فرش‌بافی، ۶۰۶، ۶۷۰
ایران، غرب، ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۱، ۳۶۲-۳۶۴، ۳۶۶، ۳۸۳، ۴۷۷، ۵۵۹، ۵۶۶، ۶۵۰، ۶۶۶، ۶۷۲، ۷۲۷-۷۲۸، ۷۳۰-۷۳۲، ۷۳۹
ایران، فرش، ۶۰۰، ۶۰۵-۶۰۶، ۶۰۸، ۶۲۱-۶۲۲، ۶۲۵، ۶۴۰-۶۴۴، ۶۵۱، ۶۵۴-۶۵۶، ۶۵۹-۶۶۳، ۶۶۵، ۶۶۷، ۶۷۲
ایران، فرش‌های عشایری، ۶۶۸، ۶۷۱
ایران، فرهنگ موسیقایی، ۱۰۴، ۱۱۶، ۲۳۳، ۲۴۶، ۲۷۹-۲۸۰
ایران، فرهنگ، ۲۳-۲۴، ۳۹۰
ایران، فلات، ۳۸۵
ایران، فلسفه، ۲۸
ایران، قرون میانی (دوره)، ۳۳۱، ۳۴۱، ۴۴۱، ۴۸۰
ایران، کاشی‌کاری، ۲۹۴، ۴۳۷
ایران، متون، ۶۳، ۲۰۳
ایران، مراکز سنتی قالی‌بافی، ۶۵۶
ایران، مرکز، ۳۰۳، ۳۳۱، ۳۴۴، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۸۹، ۴۸۳-۴۸۴، ۴۸۶، ۵۲۶، ۵۵۹، ۵۹۲، ۵۹۸، ۶۲۸، ۶۵۹، ۶۶۶، ۶۷۲، ۷۵۲، ۷۵۷
ایران، مساجد، ۳۰۰، ۱۴-۱۶، ۲۹۵، ۳۱۰
ایران، مسلمان، ۲۹۴
ایران، معماران، ۳۵۲-۳۵۴، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۷۳، ۳۹۲، ۳۹۶، ۴۱۳، ۴۱۸، ۴۳۷، ۴۷۷، ۴۸۰
ایران، مناطق باستانی، ۷۰۵، ۷۳۸
ایران، مناطق روستایی، ۵۲۶
ایران، موسیقی درباری، نک: ایرانی، موسیقی کلاسیک،
ایران، موسیقی کلاسیک، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۴۵-۲۵۹، ۲۵۲-۲۵۴، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۸
ایران، موسیقی مردمی، ۲۳۱، ۲۴۵، ۲۵۹-۲۶۰
ایران، موسیقی معاصر، ۱۵۶، ۲۵۱، ۲۵۷
ایران، موسیقی، ۳، ۵۸، ۶۱-۶۲، ۷۱-۷۲، ۱۱۶، ۱۴۴، ۱۵۱، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۳۰-۲۳۱، ۲۳۳-۲۳۵، ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۷۱-۲۷۳، ۲۷۶-۲۷۷، ۲۷۹-۲۸۱
ایران، موسیقی‌دانان، ۵۸، ۲۳۰
ایران، نقاشی، ۲۳، ۲۷-۲۸، ۳۷۶، ۵۴۶
ایران، نویسندگان، ۲۸
ایران، هنرمندان، ۲۹۹، ۳۷۴، ۳۸۰-۳۸۱، ۴۸۱، ۷۴۲، ۷۴۹، ۸۴۳
ایران، هنرها، ۴۱۳، ۷۲۱، ۷۲۳، ۷۳۹، ۷۵۰، ۷۵۴، ۷۷۰
ایران، هنرهای سنتی، ۵۱۹
ایرانویچ، ۵۷۳
ایرانی - اسلامی، هنرها، ۳-۴۵
ایرانی (نژاد)، ۳۴۴، ۳۶۴
ایرانیان، ۵۷-۶۰، ۶۵، ۷۳، ۲۱۸، ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۹۳-۲۹۵، ۳۰۶، ۳۱۲، ۳۲۴، ۳۲۹-۳۳۰، ۳۶۷، ۴۲۲-۴۲۴، ۴۳۸، ۴۴۳، ۴۴۸، ۴۶۰، ۴۷۶، ۵۷۳-۵۷۴، ۶۴۳، ۷۰۵، ۷۲۱، ۷۴۱، ۷۶۸، ۷۷۳، ۷۷۵-۷۷۶، ۷۸۲، ۷۹۹، ۸۰۱، ۸۰۳-۸۰۶، ۸۰۸-۸۱۰، ۸۱۶-۸۱۷، ۸۴۲، ۸۴۹، ۸۸۳-۸۸۴، ۹۰۲
ایرانی‌تبار، ۲۳۰
ایرانیکا (دایرةالمعارف)، ۵۶۴، ۶۱۶
ایروان، ۱۸۶، ۲۶۱، ۶۴۷

ایزدخواست (آتشکده)، ۳۰۲
ایزدخواست (مسجد)، ۳۰۱
ایفل (برج)، ۳۹۳
ایلام، ۴۴۸، ۵۰۹، ۵۲۶، ۵۳۳،
ایلخانان (دوره)، ۱۲۰، ۳۲۳-۳۴۵، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۳-۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۹، ۴۲۶، ۴۳۹، ۴۴۱، ۴۴۹، ۴۶۳، ۴۸۱-۴۸۲، ۴۸۵-۴۸۶، ۵۰۸، ۵۸۳-۵۸۴، ۶۰۱، ۷۰۶، ۷۱۰-۷۱۱، ۷۱۶، ۷۲۴، ۷۵۶، ۷۹۳-۷۹۴، ۷۹۷، ۸۶۶، ۸۹۱
ایلخانی، کتیبه‌ها، ۳۲۶
ایلخانی، معماری، ۳۳۰-۳۳۲، ۳۴۰، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۷، ۵۰۷
ایلکانیان (دوره)، ۵۸۳
ایلیا (خاندان)، ۴۴۴
اینالو (ایل)، ۵۵۹، ۶۷۶
ایوبی، سلاطین، ۷۴۰
ائمه معصومین، ۳۰۷، ۳۷۴، ۶۲۳، ۷۱۳، ۷۲۸، ۷۵۶
باباشاه اصفهانی (خوشنویس)، ۹۰۷-۹۰۹
باباقاسم (مدرسه در اصفهان)، ۳۴۲
باباقاسم (مقبره)، ۳۳۰
باب‌القصر (مدرسه)، ۳۵۵
بابایی (نوازنده)، ۲۶۰
بابر (کتیبه)، ۳۵۱
بابرنامه، ۱۰۵، ۱۶۱
باب‌عالی، ۶۲۵
بابل، ۴۷۵، ۵۷۲-۵۷۳
بابلی (زبان)، ۴۷۵
بابلی قدیم، متون میخی، ۵۷۳
باتکه (محقق)، ۷۹۸
بادگیر (عمارت)، ۳۹۰
باربارای قدیس (کلیسا)، ۷۵۰
باربارو، جوزافا، ۶۰۵
باربد، ۶۱-۶۴، ۷۴، ۸۲، ۲۱۷، ۲۲۷
بارودا، مهاراجه، ۵۷۶
بازار غازان (در تبریز)، ۷۹۴
بازگشت (سبک ادبی)، ۲۲۰
باستان (دوره)، ۱۸، ۲۰، ۳۲، ۴۲۳، ۴۳۶، ۴۷۸، ۵۷۰، ۷۱۲
باستانی پاریزی، ۶۰۳
باش‌آدار (فرش)، ۵۶۷، ۵۷۲، ۵۷۸
باش‌آدار، ۵۶۱، ۵۶۷
باصری (ایل)، ۵۵۶، ۵۵۹، ۶۷۶
باق (ساز)، ۱۷۲
باقر بنا (خطاط)، ۳۷۵-۳۷۶
باقر خان رامشگر، ۲۵۸
باقر خان/ باقرلبو، ۲۵۸
باقیای مصنف، ۱۹۰
باقیای نائینی، ۱۹۳
باکو، ۵۸۷
بالاخانه‌های طاق‌دار / غلام گردش (اصطلاح معماری)، ۳۳۵
بالپینار، بلقیس، ۵۷۷
بامبوبافی (از صنایع دستی)، ۵۴۰
بانسری (ساز)، ۱۸۹
بانک شاهنشاهی انگلیس، ۶۵۷
بانو عظمی (خواهر ظل‌السلطان)، ۳۹۴
بانو عظمی (کاخ)، ۳۹۴
باهلی، ابوالحکم، ۸۶، ۹۱
بایرون (باستان‌شناس)، ۴۹۹
بایزید (شاهزادهٔ عثمانی)، ۶۲۸
بایزید بسطامی (آرامگاه)، ۳۶۰، ۴۸۶
بایسنقر (آرامگاه)، ۳۵۵
بایسنقر/ بایسنغر تیموری، ۹۸، ۱۰۲، ۳۴۸، ۳۵۵، ۸۵۸، ۸۹۴، ۸۹۹، ۹۰۲-۹۰۴
ببراز سلطانی (مقلد)، ۲۶۶
بت‌پرستی، ۲۴-۲۵
بحرین، ۸۰۸
بحورالالحان، ۲۷۶
بخارا (مناره)، ۴۸۱
بخارا، ۱۶، ۲۰، ۲۷، ۸۴، ۱۰۴، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۹۴، ۲۰۲-۲۰۳، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۰۵، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۵۲، ۳۵۵، ۴۴۱، ۴۷۸، ۴۸۱، ۵۸۲، ۵۹۶،

۷۰۷-۷۰۸، ۷۷۳، ۹۰۶-۹۰۷،
بخارادوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
بخاری، کمال‌الدین، ۸۵
بختیار (نویسنده)، ۴
بختیاری (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
بختیاری (قالی)، ۶۷۵
بختیاری، لرها، ۵۲۶، ۵۶۶، ۵۷۹، ۶۷۱، ۶۷۵-۶۷۷، ۶۷۹
بخردی (خانه در اصفهان)، ۴۲۸، ۴۳۵
بخشایش (شهر)، ۶۶۲
بدایع‌الوقایع، ۱۰۴، ۱۶۱
بدخشان، ۱۱۲، ۷۷۲
بدلیس (شهر)، ۵۹۴-۵۹۵
بدیع‌الزمان (برادرزادهٔ شاه تهماسپ)، ۱۸۹
بدیع‌الزمان (فرمانروای تیموری هرات)، ۷۲۹
برآن (روستا)، ۵۹۵، ۵۹۹
برادران عمواوغلو (کارخانهٔ فرش)، ۶۶۴
برادران کاستلی (شرکت ایتالیایی - انگلیسی)، ۶۵۶-۶۵۷
برافشان (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۵
براون، ادوارد، ۶۳-۶۴
براون، آلفرد، ۶۱۲
بربر، ممالک، ۸۴۷
بربط (ساز)، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷، ۲۲۹
برجی چلپی‌اوغلو (مقبره)، ۴۸۲
بردسیر، ۵۳۰، ۶۷۶
بررسی هنر ایران، ۷۵۷
برز (روستا در نطنز)، ۷۵۳
برسیان (مسجد)، ۴۸۰
برسیان، ۲۹۵
برکشلی، مهدی، ۱۲۳
برکیارق، سلطان سلجوقی، ۸۷، ۹۱
برلین / برلن، ۵۶۳، ۶۰۶، ۶۳۶، ۷۷۵، ۷۸۷
برمکیان، ۲۹۴
برنسون (جنگ)، ۹۰۳
بروجرد، ۳۸۹، ۵۳۹-۵۴۱
بروجردی‌ها (خانه در کاشان)، ۳۸۹، ۴۲۸، ۴۸۴
بروکسل، ۹۳۱
برهان قاطع، ۱۸۸
برهانی (خاندان)، ۴۴۴
برهمنان، ۲۱
بریتانیکا (دائره المعارف)، ۷۸۹
بریرانی، صادق، ۹۳۵
بریگز، ایمی، ۵۸۷-۵۸۹
بزرگ (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۹۸-۱۹۹، ۲۳۱-۲۳۲
بزرگ پارچهٔ ابریمشین (قالی)، ۶۲۵
بزمرده (دوره)، ۷۰۵
بسایط (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۶
بسته (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰
بسته‌نگار (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۱
بسطام، ۳۳۰
بسیط (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۸
بشاگرد، ۵۳۹
بشقابک‌ها (ساز)، ۱۹۰
بصره، ۸۶، ۲۹۶، ۳۰۲، ۴۴۹، ۸۸۴
بطلمیوس دوم (شاه مقدونی)، ۵۷۳
بغداد، ۱۳، ۲۷، ۶۲، ۶۸، ۷۹، ۸۲، ۸۶، ۹۱، ۱۰۱، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۶۶، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۲۵-۳۲۶، ۳۳۴، ۳۴۴-۳۴۵، ۳۴۷، ۴۲۵، ۴۷۶، ۵۹۵-۵۹۶، ۶۰۱، ۷۰۷، ۷۵۰، ۷۵۴، ۷۷۲، ۷۷۸، ۷۸۱، ۷۹۲-۷۹۳، ۸۵۳، ۸۹۱-۸۹۲، ۸۹۷-۸۹۸، ۹۰۱-۹۰۳، ۹۰۹
بغدادی (خطاط)، ۹۰۲
بغدادی (کاغذ)، ۳۲۶
بغدادی، هنرمندان، ۳۴۷
بکتگینیان، ۷۹
بگلی، و. ای، ۲۱
بلاذری، احمد بن یحیی، ۵۵۶
بلبان (ساز موسیقی)، ۱۶۱
بلبل (کاخ)، ۳۷۸
بلخ، ۳۰۵، ۳۴۶، ۵۰۳، ۸۴۱

بلخی، ابوزید سهل، ۵۹۳
بلخی، ابوشکور، ۵۶۰
البلدان، ۵۵۶، ۷۷۳
بلر، شیلا، ۶۲۰
بلژیکی، نقاشان، ۴۶۸
بلغارستانی، ۶۵۸
بلکورا (قصر)، ۲۹۶
بلگراد، ۶۴۹
بلوچ (ایل)، ۵۵۹ ، ۶۷۱، ۶۷۳، ۶۷۶
بلوچدوزی، ۵۳۱
بلوچستان و سیستان (استان)، ۵۳۹، ۶۷۶
بم، ۲۲۲، ۲۲۶
بمبئی، ۶۳۵، ۹۲۱
بناروبه، ۶۶۹
بنای دوگنبدی (اصطلاح معماری)، ۳۵۸
بنایی (خط)، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۷۶، ۴۸۶
بنایی، مولانا (موسیقی‌دان)، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۶، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۶-۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۶-۱۵۸، ۱۶۲
بنت، یان، ۶۱۴، ۶۲۲
بن‌تان، ۲۶۰
بندرعباس، ۵۳۲، ۵۳۴-۵۳۵، ۶۴۷
بندرلنگه، ۵۳۲
بنوتیم (قبیله)، ۳۰۸
بوانات فارس، ۶۶۲، ۷۵۶
بوبرینسکی، سطل، ۷۲۳
بوداپست، ۶۰۸
بودایی، فرهنگ، ۴۴۸
بودایی، معبد، ۳۲۵
بوران (دختر حسن بن سهل سرخسی)، ۵۹۸
بورغو / بورغوا (ساز)، ۱۷۲
بورکات (نویسنده)، ۴
بورگل (محقق)، ۵
بوزجانی، ۴۰
بوستون، ۵۰۲
بوسکهٔ فرانسوی (استاد موسیقی)، ۲۷۹
بوسلیک (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۳، ۱۶۷، ۱۹۷، ۱۹۹-۲۰۰، ۲۳۱-۲۳۲
بوشهر، ۵۳۹، ۶۴۸، ۶۷۶، ۹۲۱-۹۲۲، ۹۲۸
بوقو سفیدمهره (ساز)، ۲۲۶
بوکه (استاد موسیقی)، ۱۰۲
بولیت، ریچارد، ۵۰۳
بومر، هارالد، ۵۶۹
بوهم، ۶۰۸
بوینس آیرس، ۶۵۷
بهاءالدین (حاکم اصفهان)، ۳۲۷
بهاءالدین ولد، ۹۰
بهادری، عیسی (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
بهار کسری / بهار خسرو/ فرش زمستانی، نک: بهارستان (فرش)،
بهار، ملک‌الشعرا، ۲۵۸
بهارستان (فرش)، ۵۷۵-۵۷۶
بهارلو (ایل)، ۵۵۹، ۶۷۶
بهبهانی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
بهجت‌الروح، ۱۹۰، ۱۹۴، ۲۰۲
بهر خسرو (فرش)، ۳۰
بهرام پنجم ساسانی/ بهرام گور، ۶۳، ۷۸۰-۷۸۱، ۷۹۵
بهرام میرزا صفوی، ۸۹۸، ۹۰۳، ۹۰۸
بهرامشاه، سلطان غزنوی، ۸۱، ۴۷۹
بهرام‌قلی هراتی (غیچک‌نواز)، ۱۱۷
بهزاد، حسین، ۹۳۵
بهزاد، کمال‌الدین، ۲۷، ۳۶۹، ۴۳۹، ۴۶۵-۴۶۷، ۶۰۹، ۸۹۵
بهشت آیین (عمارت)، ۳۹۰
بیات (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۱
بیات ترک (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۱-۲۳۲، ۲۳۵
بیات زند، نک: بیات ترک
بیات شیراز (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳-۲۳۴
بیاتی (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
بیان‌الممالک (مستوفی دربار)، ۲۷۰
بیانی (موسیقی‌دان)، ۱۱۴
بیانی، مهدی، ۹۰۲، ۹۰۵، ۹۰۷

بی‌بی‌جان / حیاتی کرمانی (شاعره) ۲۲۶، ۲۳۲-۲۳۳، ۲۳۶-۲۳۷،
بی‌بی‌خانم (مسجد)، ۳۵۰، ۳۵۵
بی‌بی‌خانم (همسر تیمور)، ۳۵۰
بیت‌الشتاء (در جامع اصفهان)، ۳۴۸
بیجاپور، ۶۳۵
بیجار، ۵۹۹، ۶۵۲، ۶۶۲، ۶۷۶
بیدخوید (روستا)، ۶۴۵
بیدخویدی، شیخ علی (خانقاه)، ۶۴۵
بیدر، هانس، ۵۷۴
بیدشهر، ۶۶۹
بیدگانی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
بیرجند، ۶۶۲-۶۶۳،
بیرونی، ابوریحان، ۳۲۶، ۴۴۹
بیـــزانس، ۲۷، ۵۷۴، ۷۶۷، ۷۷۰-۷۷۱، ۷۷۴، ۷۷۷، ۷۷۹، ۷۸۱، ۸۲۴
بیزانسی، کلیسا، ۳۵۱، ۳۶۳
بیزانسی، موسیقی، ۵۸، ۶۱-۶۲
بیزانسی، هنر، ۷۶۷، ۷۷۱، ۷۷۴، ۷۷۷، ۷۷۹،
بیزانسیان، ۳۲۹
بیشاپور، ۳۳۲
بیضایی، بهرام، ۲۶۶
بیگم رستم‌آبادیه / یارشاه (موسیقی‌دان)، ۲۴۷-۲۴۸
بـین‌النهـرین، ۱۲، ۳۲، ۷۹، ۲۹۴، ۳۰۰، ۴۲۴-۴۲۵، ۴۳۶، ۴۶۳، ۴۷۲، ۴۷۸، ۵۶۴، ۵۶۶، ۵۷۱، ۵۷۷، ۵۷۹، ۷۰۵، ۷۳۹، ۷۷۱
بینش، تقی، ۱۲۷
بینکت/ تاشکند، ۵۰۰
بیهقی، ۵۹۶، ۷۷۳
پا قلعهٔ اصفهان، ۳۸۸
پاپ پیوس نهم، ۶۰۸
پاپادوپولو، ۳۰۰
پاتختی (مراسم)، ۲۶۷
پارتی - هلنی، معماری، ۳۰۹
پارتی (دوره)، ۱۵، ۳۰۹، ۳۴۳، ۵۷۰
پارتی، معماری، ۳۰۴، ۳۴۳، ۴۲۴، ۵۷۰
پارتیان، ۷۰۶، ۷۲۳، ۷۳۹
پارچه‌بافی، کارگاه‌ها، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۰۹
پارسی، فرهنگ، ۲۹۵
پارمن (نویسنده)، ۴
پـــاریس، ۳۹۳، ۴۳۷، ۶۵۷، ۸۶۲، ۸۸۵، ۹۰۴، ۹۲۲-۹۲۳
پازیریک (دره)، ۵۶۱، ۵۷۸
پازیریـک (قـالی)، ۳۰، ۵۶۱، ۵۶۴-۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۸، ۵۸۳، ۶۲۴، ۶۵۸، ۶۸۲
پازیریک (گلیم‌پاره)، ۵۶۷-۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۸
پازیریک، گورها، ۸۵۷
پاسارگاد، ۷۳۸
پاسارگاد، قصرها، ۲۲
پاکستان، ۲۲۹-۲۳۰، ۶۶۴-۶۶۵، ۸۹۶، ۹۰۱
پالنچیا (کلیسا)، ۶۲۳
پامنار کرمان (مسجد در کرمان)، ۳۴۵
پامناری (خاندان)، ۴۵۱
پاؤرز، ۲۳۱
پترزبورگ، ۷۴۱
پترکبیر، ۳۸۳، ۶۰۸
پته‌دوزی (نوعی دوخت)، ۵۳۰
پرتغال، ۶۶۸
پرتغالی‌ها، ۳۶۶، ۶۳۳، ۶۴۷، ۹۰۰
پرزله (مسجد در ابیانه)، ۷۵۴
پرزه (قریه)، ۱۱۱
پری، جان (مورخ)، ۲۲۲
پریخان (موسیقی‌دان)، ۲۲۰
پریزاد (مدرسه)، ۳۷۸
پرینستون (دانشگاه)، ۶۲۰
پریه (قریه)، ۲۲۰
پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی سـازمان میـراث فرهنگـی، ۵۰۷-۵۰۹
پس از اسلام، نک: اسلامی (دوره)
پست جمهوری ایران، ۹۳۲
پشتکوه اصفهان، ۵۳۳
پلوتارک، ۵۷۳

پنتاکورد (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۹
پنج گنج نظامی، ۹۰۰
پنجاب، ۲۳۰، ۷۳۹
پنج‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۰-۲۰۱
پنجه‌پور (خاندان)، ۴۴۴
پنجیکنت (شهر)، ۴۶۱، ۵۷۹
پنسیلوانیا، ۵۰۲
پوپ، آرثر اپهام، ۲۹۱-۲۹۲، ۳۳۴، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۹، ۴۲۴، ۴۸۷، ۴۹۹، ۵۰۷، ۵۷۵، ۵۸۷-۵۸۹، ۶۰۴، ۶۰۷-۶۰۸، ۶۱۳، ۶۲۱، ۶۲۵، ۶۲۷، ۶۳۰-۶۳۴، ۶۳۶، ۶۳۹، ۶۴۵، ۶۶۸، ۷۵۱، ۷۵۷، ۷۶۷، ۷۷۵-۷۷۶، ۷۸۰-۷۸۱، ۷۹۱، ۸۴۱
پورجوادی، ۱۹۴، ۲۷۷
پوست‌صدا (ساز)، ۱۹۰
پوستین‌دوزی، ۵۳۳
پولاک، ۲۶۵، ۳۹۲-۳۹۳
پولکا (اصطلاح موسیقی)، ۲۸۰
پولونز (فرش)، ۶۲۹
پهلوان محمد ابوسعید (موسیقی‌دان)، ۱۰۶، ۱۰۹
پهلوی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲
پهلوی (خط)، ۸۸۹، ۸۹۵
پهلـــوی (دوره)، ۲۵۷، ۲۶۶-۲۶۷، ۲۷۴، ۲۸۰، ۶۶۲-۶۶۴، ۹۳۰
پهلوی (زبان)، ۵۵۶، ۵۶۰
پهلوی اول (دوره)، ۶۶۲-۶۶۳، ۹۳۰
پهلوی دوم (دوره)، ۶۵۳، ۹۳۲
پیام تمبر (نشریه)، ۹۳۶
پیامبر (مسجد)، ۳۰۰
پیامبران، ۶، ۴۶۳
پیانو، ۲۵۲، ۲۵۹، ۲۸۰
پیپا (ساز)، ۱۶۷
پیربکران (بقعه)، ۳۳۸-۳۴۱، ۳۵۱، ۴۲۶
پیربوداق (پسر جهانشاه آق‌قویونلو)، ۹۰۱، ۹۰۴
پیرجمالی (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
پیرزاده (خواننده)، ۱۱۷
پیرمحمد ثانی (خطاط)، ۸۹۵
پیرنیا (خانه)، ۴۶۹
پیش از تاریخ (دوره)، ۴۶۰، ۵۷۹، ۶۷۲، ۷۹۷
پیشرو (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۷، ۲۰۳-۲۰۴
پیله‌دوزی (نوعی باقت پارچه)، ۷۱۶
پیرعلمدار (مقبره)، ۴۸۰
تاترسال، ادوارد سسیل، ۶۲۱
تاترسال، کندریک، ۶۱۳
تاتسه‌ئیس (منطقه)، ۵۷۴
تاج کیانی (از جواهرات ایران)، ۸۲۴
تاج‌الدوله (همسر فتحعلی شاه)، ۲۱۹، ۲۴۸
تاج‌الدین علیشاه (وزیر)، ۳۳۵، ۳۴۴
تاج‌السلطنه (خواهر مظفرالدین شاه)، ۲۵۹، ۲۶۲
تاج‌الملک (گنبد)، ۴۱۲
تاج‌محل، ۲۱، ۳۷۹، ۴۴۳
تاجیک (نژاد)، ۱۱۶، ۱۹۸
تاچارا (کاخ)، ۵۶۶
تـار (سـاز)، ۳۲، ۲۲۲، ۲۲۶-۲۲۸، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۵۸-۲۶۰، ۲۶۲، ۲۷۰، ۲۷۷-۲۷۸
تاریخ بخارا، ۷۰۷
تاریخ بیهقی، ۶۰۲
تاریخ پست و تلگراف و تلفن، ۹۲۱
تاریخ سازهای موسیقایی، ۷۳
تاریخ سیستان، ۵۹۲، ۶۰۲
تاریخ طبری، ۲۹۳، ۶۰۱-۶۰۲
تاریخ عالم آرای عباسی، ۶۳۳، ۶۳۷
تاریخ عضدی، ۲۴۷، ۲۵۱
تاریخ کرمان، ۲۲۸
تاریخ محمدی، ۲۲۶
تاریخ منتظم ناصری، ۹۲۲
تاریخانه (مسجد)، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۴-۳۰۵، ۳۰۷
تاریخچهٔ گام در موسیقی عرب، ۱۲۳
تازیان، نک: اعراب
تاشکند، ۸۴، ۱۱۲
تاشی خاتون (همسر ابواسحاق اینجو)، ۸۹۳
تالار تخت (در کاخ چهل‌ستون)، ۱۹
تالار تیموری (در اصفهان)، ۳۵۵

تالار نمازخانه (در بقعهٔ شیخ صفی‌الدین)، ۶۱۸
تالش، ۵۲۶، ۵۵۷، ۵۶۲
تامسون، جان، ۵۶۸-۵۶۹
تاورنیه، ژان باتیست، ۱۹۱، ۳۷۸، ۴۹۸، ۷۶۶، ۷۷۴، ۸۰۲، ۸۰۸، ۸۱۳
تائب (طراح تمبر)، ۹۳۴
تبت ۱۲، ۵۸۲، ۵۸۴-۵۸۵،
تبریز (مسجد)، ۳۳۵
تبریز، ۳۳، ۷۰، ۱۰۱، ۱۲۱، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۸۶، ۲۶۱، ۲۷۸، ۳۲۹-۳۳۰، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۵۱، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۵-۳۶۷، ۳۶۹-۳۷۰، ۳۸۷، ۳۹۳، ۴۴۰-۴۴۱، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۹۹، ۵۲۵، ۵۳۲، ۵۳۵، ۵۴۱، ۵۸۸، ۵۹۲، ۵۹۹، ۶۰۳-۶۰۴، ۶۰۸-۶۰۹، ۶۱۲، ۶۱۷-۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۴-۶۲۵، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۴۴، ۶۵۱، ۶۵۳-۶۵۴، ۶۵۶-۶۵۷، ۶۶۱-۶۶۲، ۶۶۶، ۷۰۹-۷۱۲، ۷۱۴، ۷۱۶، ۷۲۵، ۷۲۸-۷۲۹، ۷۴۰، ۷۸۴، ۷۹۳-۷۹۴، ۷۹۸-۷۹۹، ۸۲۰، ۸۴۱، ۸۵۸، ۸۶۴، ۸۶۸، ۸۷۱، ۸۹۱، ۸۹۵، ۸۹۷، ۹۰۱، ۹۰۴، ۹۰۷، ۹۰۹، ۹۲۷، ۹۳۲
تبریز، مکتب، ۷۱۴، ۷۹۴، ۸۹۱
تبریزی اصفهانی لکهنویی، حاجی محمد بیک خان بن شفیع، ۲۳۰
تبریزی، حاج جلیلی، ۶۵۳
تبریزی‌ها، ۱۸۶، ۶۴۴، ۶۶۱
تبریزی، کمال (هنرمند)، ۴۶۵
تپه سبزپوشان (در نیشابور)، ۵۰۳
تپه مدرسه (در نیشابور)، ۵۰۳
تپه موسیان (در خوزستان)، ۵۶۶
تپه یحیی (در کرمان)، ۵۰۶، ۵۶۲، ۵۹۹
تپه‌حصار (در دامغان)، ۵۶۲
تتراکورد (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۹
تحفةالاحرار، ۹۰۹
تحفةالادوار، ۱۹۳
تحفةالسرور، ۱۹۴
تحفةالعالم، ۲۳۰
تحفةالعود (ساز)، ۱۶۷
تحفةالهند، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۸
تحفهٔ سامی، ۱۰۵، ۱۶۱
تخت سلیمان، ۲۹۶، ۳۲۷، ۴۴۰، ۵۰۷
تخت مرمر، ۴۵۰
تخت‌جمشید، ۱۹، ۳۲۹، ۵۰۲، ۵۶۷-۵۶۸، ۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۸-۵۷۹، ۷۰۶، ۷۳۸، ۹۳۰
تخت‌جمشید، تالار صد ستون، ۵۷۲، ۵۷۸
تخت‌جمشید، قالی سنگی، ۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۸
تخت‌حوضی /روحوضی (نمایش)، ۲۶۷
تختی، غلامرضا، ۹۳۳
تذکرةالشعرا، ۱۰۹
تذکرهٔ دلگشا، ۲۳۰، ۲۳۲
تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی، ۱۰۳
تذکرهٔ نگارستان دارا، ۲۳۰
تربت شیخ جامع (آرامگاه)، ۳۵۵، ۳۵۷
ترجمهٔ *تاریخ طبری*، ۵۷۵
ترشیز، ۶۷۱
ترک (قوم)، ۲۳۵، ۳۶۹، ۴۳۸، ۵۶۱، ۵۷۷، ۶۱۲، ۶۲۳، ۷۶۸، ۷۷۰، ۷۸۱، ۷۸۶-۷۸۷، ۷۹۴، ۸۹-۸۰۰
ترکان آغا (خواهر تیمور)، ۳۵۲
ترکان، ۱۲، ۱۰۴، ۱۶۷، ۱۷۲، ۳۲۹، ۳۶۴، ۳۶۸، ۵۶۴
ترک‌زبان، ۵۵۸، ۵۶۴، ۶۴۸، ۶۶۹، ۶۷۵
ترکستان چین، ۵۷۴
ترکستان، ۴۸۷، ۵۶۳، ۶۴۳، ۷۵۶، ۷۸۱
ترکمان، ۲۵۰، ۳۵۰، ۳۶۴-۳۶۵، ۳۶۷-۳۶۸، ۵۵۶، ۵۵۹، ۵۸۳، ۵۸۸، ۶۰۴، ۶۷۳، ۶۷۷، ۸۰۴
ترکمانان غز، ۳۰۳
ترکمن/ عشایر ترک‌زبان فارس، ۶۴۸، ۶۶۹
ترکمنستان، ۵۶۱-۵۶۲، ۶۰۴
ترکی - مغولی (قبایل)، ۳۴۶
ترکی (زبان)، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۹۶، ۲۱۸، ۳۰۴، ۵۵۵
ترکی/گردس (نوعی گره)، ۵۵۸
ترکی، شعر، ۱۰۴، ۲۳۱
ترکی، فرش، ۶۰۵، ۶۲۱-۶۲۲، ۶۴۱-۶۴۲

ترکی، موسیقی، ۱۰۴، ۱۱۶، ۲۰۴، ۲۴۶، ۲۷۱-۲۷۲، ۲۷۷
ترکی، هنر، ۷۸۲، ۷۸۶
ترکیه، ۸۰، ۲۲۵، ۶۲۲، ۶۴۱، ۶۴۴، ۶۶۴، ۸۰۴، ۸۶۸
ترکمن‌دوزی (نوعی دوخت)، ۵۳۰
ترکی / نامتقارن (از انواع گره قالی)، ۵۲۵
ترمذ، ۳۰۵، ۵۰۰
ترمه (پارچه)، ۵۲۷
ترنتای / ترنتای رومی (ساز)، ۱۶۶
تزکان، حلیمه، ۶۲۳
تزوکات تیموری، ۱۰۰
تسنن، ۲۹۸، ۳۰۶، ۸۹۲
تصنیف قاجاری، ۲۷۳
تصنیف کار و عمل /تصنیف کار عمل، ۲۷۳
تصنیف هوایی/ مردم‌زاد، ۱۵۷، ۱۶۰، ۲۷۳
تصنیفی رازی، ۱۹۰
تصوف، ۷، ۲۵، ۲۷، ۳۱، ۳۳، ۶۵، ۱۱۴، ۲۲۵، ۳۶۵، ۴۴۱، ۷۲۸
تعلیق (خط)، ۴۶۴، ۸۹۵-۸۹۷، ۹۰۴، ۹۱۰-۹۱۱
تفت، ۶۴۵
تفرش، ۶۵۲
تفلیس، ۲۱۸، ۷۲۴
تکسیه، شار، ۴۹۸
تکلو (طایفه)، ۳۶۵
تکوک / ریتون (منطقه)، ۵۶۶
تکه (منطقه)، ۶۷۶
تل عاشقان (محله)، ۳۷۹
تل عمر (منطقه)، ۴۴۸
تلگراف ایران (شرکت انگلیسی)، ۶۵۵، ۶۷۰
تمبر (نشریه)، ۹۳۶
تمبرهای اولیهٔ ایران، ۹۲۲
تمیستوکل (سردار)، ۵۷۳
تناولی، ۸۱۱
تنبک (ساز)، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۵۳-۲۵۴، ۲۶۵، ۲۷۸
تنبور / تنبوره / طنبو (ساز)، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۸۶، ۱۸۸-۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷
تنبور شروانیان (ساز)، ۱۶۴-۱۶۶
تنبوری، سلطان محمد، ۲۰۳
تنبورهٔ ترکیه / تنبورهٔ ترکی (ساز)، ۱۶۵
تنبورهٔ مغولی، نک: تنبورهٔ ترکیه / تنبورهٔ ترکی (ساز)،
التنبیه علی حدوث‌التصحیف، ۸۸۴
تنبیه‌الغافلین و تذکرة‌الافلین، ۱۸۸
تن‌زیرو، آنتونیو (سفیر)، ۶۶۸
التنزیل (نوعی خط)، ۸۸۳
تنکابن، ۷۵۵
توافق (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۲
توپقاپی سرای (کاخ)، ۵۶۷، ۶۲۳، ۶۴۴
تودشک نائین، ۶۵۲، ۶۶۲
تورات، ۱۹
تورفان، ۵۷۹، ۸۵۵-۸۵۶، ۸۵۸
تورنتو، ۶۵۷
توقیع (خط)، ۸۹۵، ۹۰۳
توکولتی - نی‌نورتا (کاخ)، ۵۷۲-۵۷۳
توماس مایو (کلکسیونر کتاب)، ۸۶۲
تون (شهر)، ۵۹۶
تونس، ۷۱، ۷۵۲
تونسی (زبان)، ۷۱
تهران، ۱۸، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۴۶-۲۴۷، ۲۵۵-۲۵۶، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۹، ۳۰۸، ۳۶۱، ۳۷۰، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۳، ۴۱۳، ۴۲۱، ۴۴۴، ۴۵۰، ۴۵۲، ۴۶۰، ۵۰۳، ۵۲۱، ۵۲۹، ۵۳۷، ۵۴۱-۵۴۳، ۵۴۵-۵۴۶، ۵۶۴، ۶۴۰، ۶۵۲، ۶۶۵، ۷۴۱ ، ۸۷۰، ۸۷۲، ۹۲۳، ۹۲۵، ۹۳۵ - ۹۳۷
تهران، بازار فرش، ۵۷۵
تهران، بازار، ۲۱۹
تهران، خانه‌های تاریخی، ۴۵۲
تهران، کاخ‌ها، ۴۵۰
تهران، مسابقات جهانی کشتی آزاد، ۹۳۵
تهران، نقاره‌خانه، ۲۶۹-۲۷۱
تهماسپ دوم، شاه صفوی، ۴۶۷

تهماسپ، شاه صفوی، ۱۸۵-۱۸۶، ۱۸۸-۱۸۹، ۲۰۳، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۶۸-۳۷۱، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۸۶، ۴۶۴-۴۶۸، ۶۰۵-۶۰۹، ۶۱۵-۶۱۷، ۶۲۴-۶۲۶، ۶۲۸، ۶۳۳، ۶۴۱-۶۴۲، ۶۴۶، ۶۸۰، ۷۹۹، ۸۹۱، ۸۹۵، ۹۰۷-۹۰۸
تیارت علی بک (نمایش‌خانه)، ۲۶۶
تیسفون (کاخ)، ۲۹۷
تیسفون، ۳۲۵، ۳۲۷، ۴۲۵، ۴۷۶، ۵۷۵، ۷۳۹، ۷۷۲، ۷۷۹
التیسیر فی صناعةالنسفیر، ۸۴۷
تیکشیرا، پدرو (جهانگرد)، ۶۳۳، ۶۴۷
تیگلت پلیسر سوم، ۵۷۱
تیلیا، آلبرتو، ۵۷۲
تیم، آدولف، ۶۲۷
تیمور گورکان، ۷۱، ۹۷-۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۸، ۱۲۱، ۳۴۵-۳۴۸، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۴، ۳۶۲، ۳۶۶، ۴۴۱-۴۴۲، ۴۶۳، ۴۸۳، ۴۸۷، ۵۰۶-۵۰۸، ۶۰۲، ۷۱۰، ۷۲۵-۷۲۶، ۷۴۰، ۷۹۳، ۸۹۴، ۸۹۸، ۹۰۳
تیمورنامه، ۸۶۰
تیموری (دوره)، ۳۳، ۹۷-۱۷۴، ۲۰۱، ۲۷۲-۲۷۳، ۳۳۳، ۳۴۵-۳۶۴، ۳۶۶-۳۶۸، ۳۷۱-۳۷۲، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۴۱-۴۴۲، ۴۶۳، ۴۶۷، ۴۸۳، ۴۸۷، ۵۰۸، ۵۸۳، ۵۸۶، ۵۸۸-۵۸۹، ۶۰۱، ۷۰۶، ۷۰۹-۷۱۰، ۷۲۵-۷۲۹، ۷۴۰، ۷۵۶، ۷۹۲-۷۹۹، ۸۰۲-۸۰۳، ۸۱۶، ۸۲۵، ۸۴۱، ۸۵۷، ۸۶۶، ۸۶۸، ۸۹۴، ۹۰۱-۹۰۲، ۹۰۴-۹۰۵
تیموری (طایفه)، ۶۷۶
تیموری، شاه‌دخت‌ها، ۳۵۲
تیموری، شاهزادگان، ۴۶۳،
تیموری، معماری، ۳۵۰
تیموری، مکتب، ۴۶۷
تیموری، متون تاریخی، ۴۴۱
تیموری، هنرمندان، ۴۴۱
ثعالبی، ۵۹۵
ثقال (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۶
ثلث (خط)، ۳۷۶، ۷۱۱، ۷۱۶، ۷۵۳، ۷۵۸، ۸۸۸-۸۹۲، ۸۹۴-۸۹۵، ۹۰۳، ۹۰۵، ۹۰۸
ثلث جلی (قلم)، ۸۹۰-۸۹۱، ۸۹۵، ۹۰۵،
جابر بن حیان، ۲۹۴
جابری انصاری، ۳۸۱
جاجرمی، ۳۲۶
جام جم، ۱۰
جام کیخسرو، ۱۰
جام، شیخ احمد، ۳۵۵، ۳۵۷
جامع (خانقاه تفت)، ۶۴۵
جامع (در باکو)، ۵۸۷
جامع (در سامرا)، ۲۹۷
جامع ابیانه (مسجد)، ۴۸۵
جامع اردستان (مسجد)، ۴۲۶
جامع اشترجان (مسجد)، ۳۴۱
جامع اصفهان (مسجد)، ۳۰۱، ۳۳۷، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۸، ۳۶۳، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۶، ۳۸۸، ۴۱۲-۴۱۳، ۴۲۳، ۴۲۶، ۴۲۹، ۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۶
جامع اصفهان، گنبدخانه، ۳۰۹
جامع المهدی (مسجد)، ۶۶۷
جامع اورمیه، ۳۲۸
جامع جورجیر اصفهان (مسجد)، ۴۲۵
جامع حلب، ۷۵۷
جامع دمشق، ۸۶
جامع سلیمانیه، ۶۲۵
جامع سمرقند، ۳۵۰
جامع شوشتر، ۳۴۵
جامع شیراز (مسجد)، ۹۰۰
جامع عتیق اصفهان، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۳۸
جامع عتیق فسطاط، ۸۸۵
جامع قم، ۳۹۲
جامع قیروان، ۷۵۲، ۸۴۰، ۸۵۴
جامع کرمان، ۳۴۵
جامع نائین (مسجد)، ۴۲۶، ۴۶۹، ۴۷۶، ۴۸۶، ۸۴۱، ۸۸۸
جامع نطنز، ۳۳۷، ۳۶۰

جامع نیشابور، ۱۱۲
جامع ورامین (گنبد)، ۳۳۳
جامع ورزنه، ۳۶۰
جامع یزد، ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۸
جامع‌الاصول، ۸۵۰
جامع‌الالحان، ۷۱، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۵۵، ۱۶۲-۱۶۳، ۱۶۶
جامع‌التواریخ، ۲۹۳
جامع‌العلوم، ۶۸، ۸۰، ۸۳
جامع‌المقاصد، ۱۸۷
جامی، عبدالرحمن، ۲۷، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۴۶-۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۴-۱۵۵، ۱۶۲، ۳۴۹، ۷۲۷، ۹۰۵-۹۰۶، ۹۰۹
جباره (ایل)، ۶۷۶
جبال / پهله، ۲۹۴
جبل عامل، ۳۰۰
جبلی، عبدالواسع، ۸۸
جرج پنجم (پادشاه انگلستان)، ۹۲۱
جرجان (دشت)، ۴۳۸، ۵۰۷-۵۰۸، ۷۳۹
جرس (ساز)، ۲۲۷
جزما (روستا در مازندران)، ۷۵۵
جزیره، ۷۲۳
جشنوارهٔ جهانی فیلم (تمبر)، ۹۳۲
جعفر بن علی تبریزی بایسنقری، ۹۰۳-۹۰۵
جعفر خان (معمار)، ۴۲۱
جعفر خان زند، ۲۲۴
جعفرقلی خان قاجار، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۸
جقهٔ نادری (از جواهرات مهم ایران)، ۸۱۳
جکسن (سرگرد)، ۶۱۴
جلال‌الدین رومی، نک: مولانا
جلالیه (مدرسه)، ۳۸۰
جلفا، ارمنیان، ۷۳۱
جلفای اصفهان، ۳۷۷، ۳۸۸، ۴۲۷، ۴۴۳، ۴۶۷-۴۶۹
جمال‌الدین ابوالقاسم عبدالله، ۴۴۱
جمعه سبزوار (مسجد)، ۷۵۰
جمعه ابیانه (مسجد)، ۷۵۲-۷۵۳، ۷۵۹
جمعه اردستان (مسجد)، ۳۰۳، ۳۱۰
جمعه اصفهان (مسجد)، ۳۰۵، ۷۵۵
جمعه افوشته (مسجد)، ۷۵۷
جمعه بخارا (مسجد)، ۳۰۰
جمعه برسیان (مسجد)، ۲۹۵
جمعه شوشتر (مسجد)، ۷۵۱
جمعه شیراز (مسجد)، ۲۹۵
جمعه گلپایگان، ۳۱۲
جمعه نائین (مسجد)، ۳۰۷، ۷۵۴-۷۵۵
جمعه نطنز (مسجد)، ۷۵۷
جمنا (رود)، ۲۱
جناح، محمدعلی، ۹۳۲
جنت‌سرا (مسجد)، ۶۱۶-۶۲۰
جندیشاپور، ۵۰۶، ۷۰۶-۷۰۷
جنکینسون، آنتونی (سفیر)، ۶۱۱
جنگ جهانی اول، ۶۶۱
جنگ جهانی دوم، ۵۰۳، ۵۲۱-۵۲۲، ۵۶۳، ۶۰۶، ۶۰۸، ۶۳۱، ۶۵۸، ۶۶۳، ۹۳۲
جنگلیان، قیام، ۹۲۸-۹۲۹
جنید (جد شاه اسماعیل صفوی)، ۳۶۵
جواد خان قزوینی، ۲۵۴
جوامع احکام‌النجوم، ۷۰۹
جواهرات اسلامی متأخر، ۸۲۱
جواهرات متأخر دورهٔ اسلامی، ۷۶۷
جواهرات متقدم دورهٔ اسلامی، ۷۶۷
جواهرالاخبار، ۹۰۱
جواهرکاری، ۷۹۳
جوباره /پیر پینه‌دوز، ۳۷۰
جوز هندی، ۱۶۴
جوزان، ۶۶۲
جوسق (قصر)، ۲۹۶-۲۹۷
جوسق‌الخاقانی (کاخ)، ۴۶۲
جوشقان قالی/ اصفهان (قالی)، ۶۳۲-۶۳۴، ۶۳۶، ۶۶۲
جوشقان/ گوشگان، ۵۹۹، ۶۲۸، ۶۳۲-۶۳۴، ۶۴۰، ۶۴۹، ۶۶۲

جوشقانی، نعمت‌الله، ۶۳۴، ۶۳۸-۶۴۰، ۶۴۹
جونز، ویلیام، ۲۲۲، ۲۳۱
جوهری، رنگ، نک: آنی لین (رنگ شیمیایی)،
جویم، ۵۹۴، ۶۶۹
جوینی، شمس‌الدین محمد، ۳۲۵
جوینی، عطاملک، ۳۲۵
جهان‌آرا (باغ)، ۱۰۸، ۹۰۶
جهانشاه قراقویونلو، ۳۶۷، ۹۰۴
جهرم، ۲۲۹، ۵۵۷، ۵۹۱
جهرمی (زیلو)، ۵۸۱، ۵۹۱-۵۹۲
جهرمی، عبدالله، ۲۲۹
جهرمی، میرزا محمد نصیرالدین، ۲۲۹
جیپور، ۶۳۵، ۶۵۰
جیحون/ آب آمویه (رود)، ۱۱۲
جیرون (دروازهٔ دمشق)، ۸۶
چارتار / چهارتار (ساز)، ۲۲۷-۲۲۸
چارگاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۹
چارلز گرنت الیس، ۶۲۲، ۶۳۳
چالانچی خان (مسجد)، ۲۱۹
چالانچی خان (موسیقی‌دان)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۷، ۲۴۹-۲۵۲، ۲۶۹-۲۷۰
چالچی‌باشی، ۱۸۷، ۲۱۶
چالداران (جنگ)، ۱۸۶، ۲۰۳، ۸۰۰
چال‌شتر، ۶۶۲، ۶۷۵
چالوس، ۵۹۶
چاله سیاه (کاروانسرا)، ۳۷۹
چبچیق/ چپچیق (ساز)، ۱۷۳
چتل هویوک (در آناتولی)، ۵۷۷
چرچیل، سیدنی، ۶۷۰، ۶۷۸
چرکسی، غلامان، ۳۶۶
چشمه دوزی (نوعی دوخت)، ۵۳۰
چغازنبیل، ۴۳۷، ۴۴۸، ۷۳۸
چغانه (ساز)، ۲۱۷، ۲۲۷
چکرچنگی مغنیه (چنگ‌نواز)، ۱۱۳
چلبی (خاندان)، ۸۷۱
چنگ (ساز)، ۶۳، ۷۱-۷۲، ۷۴، ۸۷-۸۸، ۹۱، ۱۰۵، ۱۰۹-۱۱۱، ۱۱۳-۱۱۴، ۸۴، ۱۴۵، ۱۶۲، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۳۳، ۲۷۷
چنگیزخان مغول، ۳۲۳-۳۲۴، ۳۲۹، ۷۰۹، ۷۹۲-۷۹۳، ۸۹۳
چوبی (پل)، ۳۷۸
چوقا، ۵۳۳
چوم (پل)، ۳۷۹
چهار ایوانی باباقاسم (مدرسه)، ۳۷۹
چهار باغ (خیابان)، ۱۴، ۳۸۷
چهار باغ (قالی)، ۶۴۹-۶۵۰
چهار باغ (مدرسه)، ۳۳۰، ۳۷۹، ۳۸۸، ۴۴۳
چهار باغ ابوعطا (اصطلاح موسیقی)، ۲۲۱
چهار باغ خواجو، ۳۸۸، ۴۲۸
چهار باغ گازرگاه، ۱۰۷
چهار پادشاه (بقعه)، ۷۵۶، ۷۵۸،
چهار تار (ساز)، ۲۱۷، ۲۲۷
چهار گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۵، ۲۳۶، ۲۷۶
چهار گاه مخالف (اصطلاح موسیقی)، ۲۷۵
چهارستون (مسجد در ترمذ)، ۳۰۵
چهارمحال و بختیاری، ۵۲۴، ۵۳۳، ۶۰۲، ۶۶۲، ۶۶۶، ۶۷۶
چهره‌گشا، قاسم‌علی (نقاش)، ۴۶۶
چهل پارچه (فرش)، ۵۶۳
چهل دختران، ۱۰۶، ۴۸۰
چهل‌ستون (کاخ)، ۱۹، ۱۹۱-۱۹۲، ۳۷۰، ۳۷۷-۳۷۸، ۳۸۲، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۳۴، ۴۵۴، ۴۶۵-۴۷۰، ۴۸۷-۴۸۸، ۷۵۸، ۸۰۰
چیس، دیوید، ۵۰۵
چین، ۱۲، ۲۷، ۲۱۷، ۳۰۵، ۳۲۴، ۳۴۶، ۴۴۸، ۵۷۴، ۶۴۱، ۶۴۳، ۶۶۴-۶۶۵، ۶۶۷، ۷۰۵-۷۰۶، ۷۰۹-۷۱۲، ۷۱۵، ۷۲۷-۷۲۸، ۷۵۱، ۷۹۳، ۷۹۵، ۸۴۱، ۸۵۱، ۸۶۳، ۸۶۸
چین، درباریان، ۴۴۸، ۶۴۱
چینی (ساز)، ۲۴۸
چینی، جهانگردان، ۵۷۴
چینی، سالنامه، ۵۷۴

چینی، قالی‌ها، ۶۴۳
چینی، متون و منابع مکتوب، ۵۷۳-۵۷۴
چینی، هنر، ۷۹۳، ۷۹۷
چینی‌خانهٔ اردبیل، ۴۲۷، ۴۴۹
چینی‌ها، ۳۲۹، ۵۷۳، ۶۴۳
حاج آقا محمد ایرانی مجرد، ۲۵۷
حاجب ابوشجاع اینجوتگین، ۷۸۶
حاجی پیرزاده، ۶۶۹
حاجی زنگشاه، ۷۵۶
حاجی علی محمد لله‌حضور، ۲۴۹-۲۵۰
حاجی قدم‌شاد (دستهٔ زنانه)، ۲۶۲
حاجی قدم‌شاد (سردستهٔ حاجی قدم‌شاد)، ۲۶۲-۲۶۳
حاجی کافور، ۹۰۸
حاجی کهستی نایی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حاجی لره (مقلد)، ۲۶۴
حاجی ملا عبدالکریم جناب قزوینی، ۲۲۰
حاجی میرزا علیرضا (معمار)، ۳۸۹
حاجیانی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
حافظ احمد قزوینی، ۱۸۸
حافظ ادوار قزوینی (موسیقی‌دان)، ۱۸۹، ۲۰۴
حافظ اوبهی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ باباجان، ۱۰۶، ۱۸۸-۱۸۹
حافظ بصیر (خواننده)، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۰-۱۱۱،
حافظ تربتی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ جلاجل باخرزی، ۱۸۶، ۱۸۸-۱۸۹
حافظ چراغدان (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ چرکین (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
حافظ حاجی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ حاجی محمد (خوشنویس)، ۹۰۵
حافظ حسنعلی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ خواجه علی مشهدی (خواننده)، ۱۱۷
حافظ خوش‌خوانی (موسیقی‌دان)، ۱۰۵
حافظ درویش غیاث قزوینی، ۱۸۹
حافظ سلطان حسین گوینده، ۱۸۸
حافظ سلطان محمود عیشی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حافظ شیرازی، ۷، ۲۷، ۳۴، ۲۲۱، ۳۴۵، ۷۲۷، ۹۰۰
حافظ صابر قاق، ۱۸۸-۱۸۹
حافظ عرب خواننده، ۱۸۸-۱۸۹
حافظ غیاث‌الدین (موسیقی‌دان)، ۱۰۷
حافظ قاسم خواننده، ۱۸۸
حافظ قزاق قانون‌نواز (موسیقی‌دان)، ۱۱۰، ۱۱۳
حافظ کاظم، ۱۹۰
حافظ مجلسی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶، ۱۸۸-۱۸۹
حافظ مظفر قمی، ۱۸۸
حافظ میر (موسیقی‌دان)، ۱۰۶، ۱۱۱-۱۱۲
حافظ هاشم قزوینی، ۱۸۶
حافظ‌ابرو، ۱۱۶
حالات هنروران، ۹۰۵
حاوی (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲، ۲۳۵
حبرون فلسطین، ۵۹۷
حبیب‌آباد، ۴۵۲
حبیب‌الله بصری، ۱۹۰
حبیب‌الله سماع‌حضور، ۲۵۴-۲۵۵، ۲۵۸
حبیب سماعی، ۲۵۸
حبیب‌السیر، ۲۹۳، ۹۰۶
حبیبی (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
حج (سفر)، ۳۰۹
حجاج بن یوسف ثقفی، ۸۸۴-۸۸۵
حجاری، ۴۲۴ ، ۷۹۳
حجاز (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹-۱۲۰، ۱۴۴، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۱
حجاز، ۵۸، ۸۸۳، ۹۰۰، ۹۰۹
حجازی (نوعی خط)، ۸۸۷
حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب، ۵۵۶، ۵۶۰، ۵۹۱، ۵۹۳-۵۹۸، ۷۷۲
حدی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲
حدیقة‌الحقیقه سنایی، ۹۰۰
حرم علوی، فرش، ۶۳۶-۶۳۷
حریر بن محمد، ۱۹۶
حریربافی، کارگاه‌ها، ۷۰۶
حریفی (مصنف قزوینی)، ۲۰۴
حزین، ۲۱۸

حسام‌السلطنه/ جهانگیر مراد، ۲۳۵، ۲۵۸، ۲۸۱
حسن (استاد موسیقی)، ۲۰۳
حسن بلبانی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰-۱۱۱،
حسن بن حسین (نجار)، ۴۸۷
حسن بن سلیمان اصفهانی (معمار)، ۴۸۶
حسن بن سلیمان اصفهانی، ۷۵۶
حسن بن سهل سرخسی، ۵۹۸
حسن بن سهل، ۴۲۵
حسن بن محمد قمی، ۷۵۰
حسن بیک ترکمان/ اوزون حسن (پل)، ۳۸۷-۳۸۸
حسن بیک ترکمان/ اوزون حسن (دروازه)، ۳۸۷-۳۸۸
حسن خان پسر مؤذن اصفهانی ، ۱۸۶
حسن خان شاملو (والی هرات)، ۹۱۲
حسن خان/ سنتور خان، ۲۵۰-۲۵۲، ۲۶۰، ۲۶۹-۲۷۰
حسن دهلوی، ۹۰۰
حسن علی‌اکبر (مقلد)، ۲۶۴
حسن عودی (خواننده)، ۱۰۵
حسن، زکی محمد، ۷۷۴-۷۷۵،
حسنلو، ۵۶۳
حسون، راشل، ۷۶۷
حسین (سلطان آل جلایر)، ۱۰۱
حسین بایقرا، سلطان تیموری، ۹۸-۹۹، ۱۰۴-۱۰۹، ۱۱۴، ۳۴۹، ۳۵۵
حسین خان (فرزند اسماعیل خان استاد کمانچه) ، ۲۵۸
حسین خان/ ملندوق/ ملندوغ، ۲۵۸
حسین زردوز (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
حسین عقیلی رستمداری، ۱۹۳
حسین عودی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
حسین هنگ‌آفرین، ۲۸۰
حسین(ع)، ۲۹، ۴۶۶
حسین، شاه صفوی، ۱۸۵-۱۸۶، ۱۹۳، ۲۳۳، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۱-۳۸۲، ۴۴۳، ۴۸۳
حسینی (از سادات هرات)، ۹۱
حسینی (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۹۶-۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۱-۲۳۲
حسینی فسایی، حاج میرزا حسن، ۶۶۹
حسینی کوچک فصل (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
حسینی کوچک‌نایی (خواننده)، ۱۰۵
حسینی، سادات، ۲۲۱
حسینی، مجتبی، ۹۱۱
حصار (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۸، ۲۳۲
حصار، ۱۱۲، ۷۰۷، ۷۳۸ ·
حصیربافی، ۷۰۵
حقوق بشر، ۹۳۱
حکاکی (هنر)، ۵۴۱-۵۴۲، ۷۶۸، ۷۹۲-۷۹۳، ۸۲۷
حکایة ابی‌القاسم البغدادی، ۵۹۹
حکمت‌نژاد (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
حکیم (ایوان در جامع اصفهان)، ۴۸۲
حکیم اصفهان (مسجد)، ۴۴۴
حلب، ۲۱۸، ۷۴۰، ۷۵۷
حلبچه ، ۹۳۳
حلقه‌ها و گوهرهای اسلامی، ۷۹۸، ۸۱۰
الحمرا (کاخ)، ۴۲۵
حمزه میرزا (شاهزادهٔ صفوی)، ۱۸۶، ۳۷۱
حمزهٔ اصفهانی، ۸۸۴
حنابندان (مراسم)، ۲۲۴
حیات داوودی (ایل)، ۶۷۶
حیات‌داوود (دهستان)، ۶۷۹
حیدر (پدر شاه اسماعیل صفوی)، ۳۶۴-۳۶۵
حیدر آملی، ۴۱
حیدر شاه (موسیقی‌دان)، ۱۰۳
حیدریه (مدرسه)، ۴۲۶
حیره، ۲۹۷
الحیر غربی (قصر)، ۴۶۱
خاتم‌بندی (هنر)، ۷۸۵
خادم‌الائمه محمدعلی گلستانه، ۳۹۱
خازن‌الدوله (همسر فتحعلی‌شاه)، ۲۶۸
خاکی / تاج‌الملک (گنبد)، ۳۰۹
خالقی، ۲۲۰، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۸۰،

خاله رورو (مقلد)، ۲۶۴
خانزاده (همسر میرانشاه)، ۹۹
خان‌زاده بلبل، ۱۱۶
خانش بیگم (شاهزاده خانم)، ۶۴۵
خانقاه نطنز، ۳۴۱
خانم ارگی (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
خانم بیگی (رقاص)، ۱۹۱
خانم خرسوار، ۲۶۴
خانیکوف، ۴۹۸
خاور نزدیک، ۵۶۴
خاورمیانه، ۶۹، ۷۱، ۴۳۸، ۵۶۳-۵۶۴، ۵۷۳
ختای، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۸۹
ختلان (شهر)، ۷۷۲
ختن، ۵۷۴
خجند، ۱۱۲
خجندی، شیخ کمال (باغ در تبریز)، ۸۷۱
خداداد، حسن (سفیر)، ۶۵۹
خدای‌خانه (در جامع شیراز)، ۳۴۵
خدیجه بیگم، ۱۰۶
خرازی، سید صادق، ۹۱۱
خراسان جنوبی، ۶۷۶
خراسان شمالی، ۶۷۶
خراسان و ماوراءالنهر (مکتب)، ۱۱۸-۱۱۹
خراسان، ۶۰-۶۲، ۶۴، ۸۱، ۸۳، ۸۹-۹۱، ۱۰۲، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۱۰-۱۱۲، ۱۱۸، ۱۴۹، ۱۸۸-۱۸۹، ۲۹۴، ۲۹۶، ۳۰۵، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۵-۳۵۶، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۸۳، ۴۳۹، ۴۴۹، ۴۶۳، ۴۶۶، ۵۰۳، ۵۲۵-۵۲۶، ۵۳۰، ۵۴۵، ۵۵۶، ۵۵۸-۵۵۹، ۵۶۲-۵۶۳، ۵۸۰، ۵۹۶، ۶۲۶، ۶۳۳، ۶۴۸، ۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۲، ۶۷۰-۶۷۱، ۶۷۶، ۶۸۰، ۷۰۷، ۷۱۰، ۷۲۳-۷۲۷، ۷۲۹-۷۳۱، ۷۳۹، ۷۵۰، ۷۷۳، ۷۸۱، ۷۹۹، ۸۰۸، ۸۸۴-۸۸۸، ۸۹۱، ۸۹۳، ۹۰۴، ۹۰۶
خراسان، پادشاهان، ۶۱
خراسان، ترکمن‌ها، ۶۷۰، ۶۷۶
خراسانی، غیاث‌الدین محمد، ۱۱۵
خراسانی، معماری، ۳۰۳
خربةالمفجر (منطقه)، ۴۹۹، ۷۷۳
خرساباد، ۵۷۱
خرسان (منطقه)، ۵۹۵
خرقان (بقعه)، ۴۸۱
خرقان قزوین (برج‌ها)، ۳۰۹-۳۱۱
خرقان، ۳۷۰
خرگرد، ۳۴۹، ۳۵۵، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۴۲
خرمشهر، ۹۳۳
خرمه / خرمی (در قنقری علیا)، ۵۹۲
خزار، ۱۱۲
خزرها، ۱۲
خسرو اول (شاه ساسانی)، ۶۳
خسرو پرویز (شاه ساسانی)، ۶۳-۶۴
خسرو و شیرین، ۸۹۷
خسو / خسویه، ۵۹۴
خشایارشا/ خشیارشاه، ۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۸-۵۷۹
خصیب‌آباد، ۳۰۸
خط مایل (نوعی خط)، ۸۸۵
خطایی (نوعی پارچه)، ۶۰۴
خطط مقریزی، ۵۹۱
خفی‌التنافر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۳
خلاصةالافکار، ۲۳۰
خلخال، ۵۲۸
خلوپین، ایگور، ۵۶۱-۵۶۲
خلیج فارس، ۳۶۶، ۳۸۴، ۵۰۶، ۶۶۶
خلیج فارس، شیخ‌نشین‌ها، ۶۶۶
خلیل (پسر میرانشاه)، ۱۰۲-۱۰۳، ۱۲۱
خلیل بن احمد بصری، ۸۸۴ -۸۸۵
خلیلی، ناصر، ۲۲۷
خلیفه حیوه (نقاش)، ۴۶۶
خم هفت‌جوش (ساز)، ۲۲۶
خمسهٔ اراک، شاهسون‌ها، ۶۷۰
خمسهٔ اراک، عرب‌ها، ۶۷۰
خمسهٔ امیر خسرو دهلوی، ۸۹۹ ، ۹۰۵
خمسهٔ خواجوی کرمانی، ۸۹۹
خمسهٔ نظامی، ۲۷، ۴۶۸، ۸۹۶، ۸۹۹-۹۰۰، ۹۰۳،

۹۰۷، ۹۰۹
خم‌کوس (ساز)، ۲۲۶
خمینی، امام، ۹۳۴
خمینی‌شهر اصفهان، ۴۳۳
خنگشت، ۶۶۲
خواجوی کرمانی، ۸۹۸-۸۹۹
خواجویی، مولی اسماعیل، ۱۸۸
خواجه (کوه)، ۴۶۱
خواجه ابوالمعالی (خوشنویس)، ۸۹۶
خواجه احمد یسوی (عارف)، ۳۴۷، ۳۵۵
خواجه احمد یسوی (مقبره)، ۳۴۷، ۳۵۵، ۳۵۷، ۷۲۶
خواجه اختیار منشی گنابادی (خوشنویس)، ۸۹۶
خواجه آصفی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
خواجه تاج سلمانی اصفهانی(خوشنویس)، ۸۹۶
خواجه جان میرک (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
خواجه ربیع (مقبره)، ۳۷۸
خواجه عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی، ۱۹۴
خواجه عبدالله انصاری، ۵۵۷، ۹۰۶
خواجه غیاث‌الدین محمد (پسر خواجه رشیدالدین فضل‌الله)، ۳۶۵
خواجه کلان خراسانی، ۱۹۴
خواجه مجدالدین محمد، ۱۱۱
خواجه محمد صراف، ۱۱۲
خواجه محمد صراف‌انگیز، ۱۰۶
خواجه محمود تایبادی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
خواجه یوسف برهان، ۱۰۳
خوارزم، ۷۹، ۱۱۲، ۵۰۰
خوارزمشاهیان (دوره)، ۷۹، ۳۲۵، ۴۳۸-۴۳۹، ۵۰۸، ۵۸۴، ۷۸۱
خوارزمی، محمد، ۶۲، ۱۶۲، ۲۹۴
خواندمیر، ۱۰۲، ۱۰۷، ۲۹۳، ۹۰۶
خوچو، ۸۴۰
خوراسگان، ۴۵۲، ۴۵۶
خورشید (کاخ)، ۳۸۲
خورشید خانم بزم‌آرا (مطرب)، ۱۱۳
خورنق (کاخ)، ۲۹۵
خوری‌کیا (آرامگاه)، ۷۵۴
خوزستان، ۵۰۰، ۵۲۴، ۵۳۳، ۵۳۹، ۵۶۶، ۵۹۰-۵۹۱، ۵۹۲-۵۹۳، ۵۹۶، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۷،
خوشنواز خان (استاد کمانچه)، ۲۵۱-۲۵۳، ۲۶۰
خوی (کاخ)، ۳۶۸
خوی، ۳۲۵، ۳۶۸، ۵۹۳، ۵۹۵
خیابانی، شیخ محمد، ۹۲۷
خیام، ۳۳، ۶۸، ۸۰، ۸۳
خیل (محله)، ۲۲۰
دادخواه، محمود، ۹۳۸
داراب، ۵۵۶
دارابجردی/ دارابگرد (فرش)، ۵۹۰، ۶۰۱
دارابگرد، ۵۹۱، ۵۹۴
دارالضیافه، ۳۴۱
دارالعمارهٔ تهران، ۴۵۰
دارالفنون (مدرسه)، ۲۶۶، ۲۷۹
دارالفنون، شعبهٔ موزیک، ۲۷۹-۲۸۱
داریوش، شاه هخامنشی، ۵۷۹
دامغان، ۱۴، ۲۹۷، ۳۰۰-۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۷، ۴۳۸، ۴۸۰-۴۸۱، ۵۶۲
دانشگاه لندن، ۵۰۵
دانشگاه هاروارد، ۵۰۶
دانمارک، ۴۶۸، ۶۳۸، ۶۶۷
دانه‌دانه‌کاری (هنر)، ۷۶۸، ۷۸۵، ۷۹۰-۷۹۲
داوود (ع)، ۶۷
داوید (خانه)، ۴۶۹
دایرةالمعارف هنر جهان، ۸۱۱
دایره (ساز)، ۱۹۰، ۲۲۷، ۲۵۴، ۲۶۲-۲۶۴، ۲۷۷
دایک، وان (نقاش)، ۶۴۱
دبیل (شهر)، ۵۹۴-۵۹۵
دجله (رود)، ۴۴۸، ۴۷۶
در باب علم موسیقی، ۱۹۴
درانی، تقی خان (حاکم)، ۶۴۹
درای (ساز)، ۲۲۶
دربند (شهر)، ۵۹۴-۵۹۵
درةالتاج لغرةالدباج، ۷۰، ۱۴۳

درخش (در خراسان)، ۵۵۸، ۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۲-۶۶۳
دردشت اصفهان (مسجد)، ۳۴۱
درقهوه (محله)، ۳۷۹
درگزین، ۶۲۵
دروازه نوی اصفهان (مسجد)، ۳۹۱
دروازهٔ بازار (در یزد)، ۴۲۸
درووِیل، گاسپار، ۲۶۰، ۲۶۸، ۸۱۶
درویش حیدر تونیانی، ۱۹۴-۱۹۵
درویش خان، ۲۳۵، ۲۵۸، ۲۸۰
درویش عبدالله سلطانی(خوشنویس)، ۸۹۶
درویش عبدالمجید طالقانی، ۲۲۰، ۹۱۲
درویش عبدی بخارایی (خوشنویس)، ۹۱۰
درویش علی چنگی، ۱۹۴
درویش (نقاش)، ۴۶۶
دره‌شهر (در ایلام)، ۵۰۹
دزفول، ۴۸۴، ۵۴۱، ۸۱۷
دزفولی (آواز)، ۲۱۹
دستان‌بندی / دساتین (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۲-۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۱-۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۶، ۱۶۸
دستگرد، ۵۷۴
دستهٔ موزیک کامران میرزا نایب‌السلطنه، ۲۸۰
دستهٔ موزیک ملیجک، ۲۸۰
دشت ناز، ۵۶۷
دشته (تپه)، ۵۰۶
دشتستانی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
دشتکی شیرازی، میر صدرالدین محمد، ۱۸۷
دشتی (پل)، ۳۷۹
دف (ساز)، ۸۷، ۹۱، ۱۱۴، ۱۴۹، ۱۶۴، ۱۹۰-۱۹۲، ۲۱۷، ۲۲۵، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۶۲
دفاع مقدس، ۹۳۳
دلامر، کاپیتان، ۶۱۱
دلاواله، دو برون، ۴۹۸
دلکش (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲
دمشق، ۱۴، ۸۶، ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۳۴، ۳۴۶، ۴۲۵، ۷۴۰
دموکرات، فرقه، ۹۳۲
دنبلی (شاعر)، ۲۲۱، ۲۳۲
دنیس رایت، ۹۲۱
دو هل، هومر، ۴۹۸
دوازده مقام خویش، ۱۹۵
دوامی، عبدالله، ۲۵۴
دوبلین، ۸۴۰، ۸۵۰، ۹۰۳
دوبهاگ، کنتس (مجموعه‌دار فرانسوی)، ۶۳۳
دوتار (ساز)، ۲۵۰
دوحه، ۶۰۷، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۴۵
دوخته‌دوزی، ۷۰۸-۷۰۹، ۷۱۲، ۷۱۶-۷۱۷
دور الربیع (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵
دور اوفر (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۱-۲۰۲
دور ترکی اصل (اصطلاح موسیقی)، ، ۱۵۳، ۱۶۰
دور ترکی خفیف (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۳، ۲۰۲
دور ترکی سریع (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۳
دور ترکی ضرب (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۳، ۲۰۱-۲۰۲
دور ثقیل اول (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۰، ۲۰۱
دور ثقیل ثانی (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۷-۱۴۸، ۱۶۰
دور ثقیل‌الرمل / ثقیل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۱-۱۵۲، ۱۶۰، ۲۰۲
دور چهار ضرب (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
دور چهار ضرب اوسط (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۱-۱۵۲
دور چهار ضرب صغیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۱
دور چهار ضرب کبیر مضاعف (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۲، ۲۰۱
دور خفیف‌الثقیل / مخمس صغیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۶، ۱۴۹
دور خفیف‌الرمل (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۹، ۱۵۳-۱۵۵
دور رمل (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۴-۱۵۵، ۲۰۲
دور روان (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
دور سماعی /سماعی‌گران، نک: دور شاه‌ضرب/ شاهی/ ضرب شاهی (اصطلاح موسیقی)،
دور شاه‌ضرب/ شاهی/ ضرب شاهی (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵، ۲۰۲
دور ضرب‌اصل (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۸

دور ضرب‌الجدید (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵-۱۵۶
دور ضرب‌الفتح (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵، ۲۰۲، ۲۳۵
دور ضرب‌القدیم (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۳
دور عدل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵-۱۵۶
دور فاختی اوسط (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۲، ۱۵۴
دور فاختی زاید (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۴
دور فاختی سریع/ صغیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۲-۱۵۴، ۲۰۲
دور فاختی کبیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۲، ۱۵۴، ۲۰۲
دور فواخت / فاختیات (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۶۰
دور قمریه/ قیمریه (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵
دور مأتین (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۵-۱۵۶، ۲۰۲
دور مخمس/ مخمس کبیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۷-۱۴۸، ۲۰۱-۲۰۲
دور مخمس صغیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۸
دور مخمس وسط (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۷-۱۴۸
دور مضاعف رمل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۰-۱۵۱
دور وسط/ نیم ثقیل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۱
دور هزج (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۴-۱۵۵، ۲۰۱-۲۰۲
دور هزج چنبر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۹، ۱۵۵،
دور هزج صغیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۹
دور هزج کبیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۹
دورا - اوروپوس (شهر)، ۵۶۳، ۵۷۱
دورا (شاهزاده)، ۶۲۹
دوراونتاش (شهر)، ۷۳۸
دوره بیک کرامی، ۱۹۳
دورینگ (محقق)، ۵، ۲۱۸، ۲۳۴
دوست دیوانه (استاد نقاشی)، ۴۶۶
دوست‌محمد (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
دوست‌محمد هروی، ۸۵۸، ۸۶۱، ۸۹۸، ۹۰۷-۹۰۸
دوشان‌تپه (فرودگاه)، ۹۳۰
دوکوتزبوئه، موریس، ۲۶۰
دوگاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۹، ۲۷۵-۲۷۶
دولاب (ساز)، ۱۷۰
دولتشاه سمرقندی، ۱۰۳، ۹۰۳
دولند، دولیه، ۱۹۱
دووال (موسیقی‌دان)، ۲۸۰
دووین، سر جوزف، ۶۱۱
دویک (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۰، ۲۰۲، ۲۳۵
دهل (ساز)، ۱۹۰
دهلی، ۱۶، ۲۲، ۱۱۷، ۱۷۰، ۳۵۰، ۹۰۰
دیبا (خانه)، ۴۵۲
دیباج، اسماعیل، ۶۱۷
دیباچه (اثر کوکبی گرجی)، ۱۹۳
دیباچهٔ نورس، ۱۹۳
دیترویت، ۷۷۵
دیتس، ۴۹۸
دیلمیان، ۷۹، ۳۰۳، ۶۰۱
دیماند، موریس، ۶۰۸، ۶۲۷
دیناری (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۰-۱۹۱
دینی، ابنیه، ۴۳۷
دیوان جهان‌خاتون، ۸۶۷
دیوان حافظ، ۹۰۰
دیوان حسن دهلوی، ۹۰۰
دیوان سلطان احمد جلایر، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۵۹، ۸۶۷
دیوان عماد فقیه، ۸۹۶
دیوان قیس‌الرقیات، ۷۰۷
دیوان نوایی، ۸۴۴
دیولافوا، ژان، ۲۹۷، ۳۳۴، ۳۳۸، ۴۳۷، ۴۹۸
دیولافوا، مادام، ۸۰۵، ۸۱۶
دیلمان (منطقه)، ۵۲۹، ۷۳۸
ذمیان، نیایشگاه، ۳۰۱
ذوالفقار (مسجد)، ۳۷۰
ذوالفقار خان (سردار قاجار)، ۲۴۹
ذوالقدر (طایفه)، ۳۶۵
ذی‌الاربع (از اقسام ابعاد اوسط)، ۱۳۸-۱۴۰، ۱۴۳
ذی‌الخمس (از اقسام ابعاد اوسط)، ۱۳۸، ۱۴۲-۱۴۳
ذی‌الکل (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸
ذی‌الکل مرتین (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸، ۱۷۱
ذی‌الکل و الاربع (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸

ذی‌الکل و الخمس (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸، ۱۷۲
رابرت ارل، ۶۴۲
رابرت مک کورمیک آدامز، ۵۰۶
رابینسون (شرکت فرش)، ۶۱۱-۶۱۲، ۶۲۰، ۶۲۶
راجستان، ۶۳۵
راح و روح (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲
راحة‌الصدور، ۸۸۹
رادکان شرق (برج)، ۳۲۸
رازی (معماری سلجوقی)، ۳۰۳
راست (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۳،۱۹۶-۱۹۷، ۱۹۹-۲۰۱، ۲۳۱-۲۳۳، ۲۳۶، ۲۷۶
راست‌پنج‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۲۷۵-۲۷۶
الراضی، خلیفهٔ عباسی، ۸۷۷
راک (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
راکفلر، جان دی، ۶۲۷، ۶۲۹
راور، ۶۵۲، ۶۵۴، ۶۶۲
راوند، ۵۳۰
راوندی، نجم‌الدین ابوبکر محمد، ۸۸۹
راهنمای آثار تاریخی آذربایجان شرقی، ۶۱۷
راهنمای تمبرهای ایران، کتاب، ۹۳۶
راهوی (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۲۳۱
رایت، آون، ۱۲۴
ربـاب (ساز)، ۷۱-۷۲، ۸۷، ۹۱، ۱۶۶، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷،
ربابی، محمد شاه، ۱۵۲
رباعیات خیام، ۳۳، ۶۸
ربع رشیدی، ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۴۱، ۸۹۱-۸۹۲
رجبعلی خان (موسیقی‌دان)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۷، ۲۴۹
رحیم خان اصفهان (مسجد)، ۳۹۱
ردیف میرزا عبدالله (اصطلاح موسیقی)، ۱۷۴
رسالة فی‌التعریف ببعض کلمات فارسیة و ردت فی تألیف شهاب‌الدین العجمی فی علم‌الموسیقی، ۷۱
رسالة *فی‌الغناء*، ۱۸۸
رسالة فی‌اللحون والنغم، ۶۱
رسالة‌الشرفیة فی‌النسب‌التألیفیه، ۶۹-۷۰، ۱۱۷، ۱۲۳
رساله به نثر و نظم (اثر کوکبی گرجی)، ۱۹۳
رساله در بیان دستگاه اعظم، ۱۹۴
رساله در بیان دوازده مقام، ۱۹۴
رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، ۱۹۴، ۱۹۸
رساله در بیان علم موسیقی، ۱۹۰، ۱۹۴
رساله موسیقی، ۱۹۳
رساله و تصانیف آقامؤمن، ۱۹۳
رساله/ موسیقی، ۱۹۳
رساله‌ای است از علم موسیقی، ۱۹۴
رساله‌ای است در بیان علم موسیقی در نهایت صحت، ۱۹۴-۱۹۶،
رساله‌ای است در معرفت علم موسیقی، ۱۹۵
رساله‌ای در تحلیل بعض اقسام غناء در قرائت قرآن، ۱۸۷-۱۸۸
رساله‌ای در مصطلحات موسیقی، ۲۳۰
رسالهٔ بر علم موسیقی، ۱۹۷
رسالهٔ در بیان چهار دستگاه اعظم، ۲۳۲-۲۳۳، ۲۳۶، ۲۷۵
رسالهٔ در علم موسیقی، ۱۹۹
رسالهٔ *سلطانیه*، ۱۹۴
رسالهٔ موسیقی الحاقی، ۱۹۴
رسالهٔ موسیقی خیام، ۸۰
رسالهٔ موسیقی محمد نیشابوری، ۸۰-۸۱
رسالهٔ موسیقی، ۶۵، ۱۹۴، ۲۲۸
رستم (قهرمان ملی ایران)، ۴۶۲
رستم بن عمر شیخ، دارالحکومه، ۳۵۵
رستم بهادر خان آق‌قویونلو، ۳۵۵
رستم یهودی شیرازی، ۲۱۸، ۲۴۷-۲۴۹، ۲۵۱،
رستم‌الحکما، ۲۲۷
رشـــت، ۵۳۰، ۵۳۸، ۵۴۲، ۷۱۲، ۷۱۶، ۷۵۹، ۹۲۳، ۹۲۹
رشتی‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۲۹۳، ۳۲۴، ۳۲۹-۳۳۰، ۳۴۱، ۳۶۵، ۷۰۹، ۸۹۱-۸۹۲
رشیدیه، ۸۹۰-۸۹۳
رصدخانهٔ سمرقند، ۳۴۸

رصدخانهٔ مراغه، ۳۲۴-۳۲۵
رضا شاه پهلوی، ۹۳۰، ۹۳۴-۹۳۵
رضا(ع)، ۳۶۷، ۴۵۰، ۶۰۲، ۶۱۴، ۶۴۹
رضاقلی خان تجریشی (خواننده)، ۲۵۱
رضائیه (مسجد)، ۴۲۳
رضوانشاه، خواجه رضی‌الدین، ۱۰۲
رضوانی، ۲۶۵
رضی کیا (زیارتگاه)، ۷۵۷
رفسنجان، ۵۳۰،
رفیق (شاعر)، ۲۲۰
رفیق توفیق/آداب علیه، ۱۹۳، ۱۹۹
رقاع (خط)، ۸۹۴-۸۹۵، ۹۰۳
رکب (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
رکن‌الملک اصفهان (مسجد)، ۳۹۱
رم، ۶۲۹
رمال (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۶
رنانی، حاج محمد، ۳۸۳
رنسانس (دوره)، ۱۰۵، ۲۹۹، ۴۴۸ ۶۴۱
رنگ فرح همایون (اصطلاح موسیقی)، ۲۵۰
روبنسن (نقاش)، ۶۴۱
روح افزای (ساز)، ۱۶۵
روح‌الله اصفهان (مسجد)، ۴۴۴
روحانیان مقدس، ۶
رود (ساز)، ۲۱۷، ۲۲۷
رودان (منطقه)، ۵۹۶
رودآیلند (مدرسهٔ طراحی)، ۷۵۷
رودخانی (ساز)، ۱۶۶
رودریک (شاه اسپانیا)، ۴۶۱
رودکی، ۶۴، ۸۴، ۸۷، ۸۴۶، ۹۳۱
رودنکو، سرگئی ایوانویچ، ۵۶۱، ۵۶۴-۵۶۵، ۵۶۹، ۵۷۸
روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۲۶۸
روزنبرگ (کاخ)، ۶۰۷، ۶۳۸
روزولت (بانو)، ۹۳۲
روسو، ژان ژاک، ۷۳
روس‌ها، ۱۲، ۲۷۸، ۶۵۷، ۷۴۱، ۹۲۶
روسی، باستان‌شناس، ۵۶۱
روسی، کاغذ، ۹۲۴
روسیه، ۳۸۶، ۳۹۳، ۴۵۷، ۶۵۴، ۷۹۸، ۹۲۷
روسیه، حکومت تزاری، ۲۷۵
روشن‌آباد (در مازندران)، ۷۵۷
روضة‌الانوار خواجوی کرمانی، ۸۹۸-۸۹۹
روضة‌الصفا، ۲۹۳
روم شرقی، ۲۹۴
روم، ۹۱، ۱۶۴، ۲۹۴، ۷۰۶، ۹۰۴
رومان سانگوشکو (شاهزاده)، ۶۳۱
رومی - ایبریایی، معماری، ۲۹۴
رومی، هنر، ۲۹۴، ۲۹۷، ۳۰۰، ۴۴۸، ۷۷۱
رومیان، ۵۷۴، ۷۷۰
روی عراق (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
رویدشت (روستا)، ۵۹۵، ۵۹۹-۶۰۰
رویون فرانسوی (استاد موسیقی)، ۲۷۹
رویین‌درای (ساز)، ۲۲۶
ره سماع (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۹
رهاب (دستگاه موسیقی)، ۱۹۷-۱۹۹، ۲۷۵-۲۷۶
رهنان (حمام)، ۴۷۰
ری، ۱۰۶، ۳۸۹، ۴۲۶، ۴۴۹-۴۵۰، ۴۶۳، ۴۹۹، ۷۰۶-۷۰۹، ۷۳۹، ۷۵۵، ۷۶۶، ۷۷۵، ۷۸۵، ۷۹۱
ریاض‌الابرار، ۱۹۳
ریبی و تانیندی (محقق)، ۸۵۹
ریپلی، مری (فرش‌پژوه)، ۶۶۸
ریحان (خط)، ۸۹۱، ۹۰۳، ۹۰۸
ریحان (نوازنده)، ۲۶۰
ریحانی (قلم)، ۸۸۷، ۸۹۲
ریخته (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۰
رید، هربرت، ۲۹۹
ریدرر، گوستاو (مستشار اتریشی)، ۹۲۴-۹۲۵
ریستر (فرانسوی)، ۹۲۲-۹۲۳
ریشهر، ۹۲۱
ریفستال (پژوهشگر)، ۵۸۴
ریگستان (میدان)، ۳۵۰، ۳۵۵، ۴۴۱
ریگل، آلویز، ۶۷۰
زابل (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲، ۲۷۵

زاره، فریدریش (پرفسور)، ۴۹۸، ۶۱۰، ۶۱۲، ۶۲۱، ۶۲۷، ۶۳۶
زاغه (تپه)، ۷۰۵
زاغی (نوازنده)، ۲۶۰
زاکس، کورت، ۷۳
زاول (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
زاینده‌رود، ۳۷۱، ۳۷۷-۳۷۸، ۳۸۸،
زجاجی (خاندان)، ۴۵۱
زربفت (نوعی پارچه)، ۷۰۸-۷۱۳، ۸۰۷، ۸۴۵
زرتشت (دین)، ۴۰، ۴۴۸
زرتشتیان، ۲۹۵
زرده‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
زرند، ۵۳۰،
زری حصیری (نوعی پارچه)، ۷۱۳
زری دارایی (نوعی پارچه)، ۷۱۳
زری لپه‌بافت پشت کلاف (نوعی پارچه)، ۷۱۳
زری‌اطلسی (نوعی پارچه)، ۷۱۲-۷۱۳
زری‌بافی، ۷۱۲
زعفران‌باجی (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳-۲۶۴
زکریای رازی، ۷۳۷، ۹۳۱
زکریای قزوینی، ۶۱، ۶۳-۶۴
زکی خان زند، ۲۱۶
زکی محمد حسن (نقاش)، ۴۶۷، ۴۸۵
زمانی، عباس، ۷۷۷، ۷۸۰، ۷۸۵، ۸۱۱
زمر سیه‌نای (ساز)، ۱۷۱
زمزمهٔ وحدت، ۱۹۳
زمستانی تیموری (شبستان جامع اصفهان)، ۳۵۸
زنجان، ۳۲۹، ۳۸۷، ۳۸۹، ۵۲۱، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۴۵، ۸۲۰، ۹۲۷، ۹۳۲
زنجان، کاروانسرا، ۳۷۰
زند (ایل)، ۲۲۰، ۲۲۸، ۲۳۵
زندنه (نزدیک بخارا)، ۵۸۲
زندنیجی (نوعی پارچه)، ۷۰۸
زندیه (در حومهٔ بخارا)، ۷۰۷
زندیه (دوره)، ۲۱۵-۲۳۷، ۲۴۷، ۲۷۷، ۳۸۰، ۴۴۳-۴۴۴، ۴۵۰، ۴۸۳، ۷۳۲، ۸۱۱، ۸۱۴-۸۱۵، ۸۱۹، ۸۴۱
زندیه (سلسله)، ۲۱۸-۲۱۹، ۳۸۳، ۳۸۶، ۶۴۸-۶۴۹، ۶۵۱
زندیه، معماری، ۳۸۵، ۴۵۰
زنگوله/ زنگولهٔ جرس (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۹۰، ۱۹۷-۱۹۹، ۲۳۱-۲۳۲، ۲۳۶
زنگیان، ۷۹
زنوز (شهر)، ۵۳۵
زواره (مسجد)، ۳۱۰
زواره، ۱۶، ۳۱۰
زوزن (مسجد)، ۴۳۸-۴۳۹
زهر اب اف، رامرز، ۲۳۴
زهرا قمی (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
زهرا قمی (سردستهٔ زهرا قمی)، ۲۶۳-۲۶۴
زهراسلطان (از اعضای دستهٔ ماشاءالله)، ۲۶۳
زهره (سیاره)، ۷۰۹
زهره (موسیقی‌دان)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۸-۲۵۰، ۲۵۹، ۲۶۷-۲۶۸
زیاری، آرامگاه، ۳۰۷
زیاری، حکام، ۳۰۳
زیاریان، ۳۰۳، ۳۰۷
زیج ایلخانی، ۳۲۳۵
زیدان، جرجی، ۸۸۴
زیرافکند / زیرافکن (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۲۳۱
زیرکش (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰
زیگلر (شرکت انگلیسی)، ۶۰۹-۶۱۱، ۶۱۴، ۶۱۹-۶۲۰، ۶۲۶، ۶۵۳، ۶۵۶،
زیگورات (آتشگاه)، ۲۹۷
زیگورات چغازنبیل، ۷۳۸
زین‌العابدین سمنانی (معمار)، ۳۸۹
زین‌العابدین، سلطان، ۱۰۳
زیور سلطان /عندلیب‌السلطنه، ۲۵۵
زیورهای زنان ایران از آغاز تاکنون، ۷۷۴
زیورهای زنان ایران از دیرباز ، ۷۶۷
زیویه/ قپلانتو (در کردستان)، ۵۶۶

زیویه/ قپلانتو، گنجینه‌های مانایی - مادی، ۵۶۶
ژاپن، ۷۳۸
ژاکارد (دستگاه بافندگی)، ۵۲۷، ۵۲۹
ژان تیمویاناکی (مدیر شرکت شرق در کرمان)، ۶۵۸
ژرژ سرماژی‌یف (مدیر شرکت عطیه)، ۶۵۸
ساتبی نیویورک (موسسه)، ۵۷۶، ۶۴۵
ساختمان پست (تمبر)، ۹۳۰
ساربان (مناره)، ۴۳۹
ساردانا‌پال/ آ... انی‌پال (شاه آشور)، ۵۷۱
سارگ...)، ۵۷۱
سارنگ ر...)، ۲۳۲-۲۳۳،
ساروتقی اصد... ۳۳
ساروق، ۵۹۹، ۸ ،
ساری، ۵۰۸، ۷۱۴ ، ،
سازمان برنامه، ۵۲۲
سازمان جلب سیاحان، ۵۲۲
سازمان صنایع دستی ایران، ۵۲۳
سازمان صنایع دستی، ۵۲۲، ۶۶۶
سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۵۲۲
سازمان میراث فرهنگی، ۵۰۷، ۵۰۹
سازهای بادی /آلات ذوات‌النفخ (آلات موسیقیایی، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۳، ۲۶۹
سازهای خودصدا (از انواع ساز)، ۱۹۰
سازهای ریتمیک، ۱۴۹
سازهای زه صدا (از انواع ساز)، ۱۹۰
سازهای زهی / آلات ذوات‌الاوتار (آلات موسیقیایی)، ۱۶۲-۱۶۳
سازهای ضربی، ۲۷۲
سازهای کوبشی/ کوبه‌ای، ۱۶۱، ۱۷۴، ۲۶۹، ۲۷۸
سازهای مجلسی، ۱۸۹، ۲۱۵-۲۱۶، ۲۲۶-۲۲۷
سازهای نقاره‌ای، ۱۸۹، ۲۱۵، ۲۲۶-۲۲۷
ساسانی (دوره)، ۱۵، ۱۸، ۵۷، ۵۹، ۶۱-۶۳، ۷۲، ۷۴، ۲۹۴، ۲۹۶-۲۹۷، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۲۷، ۳۶۴، ۴۲۴، ۴۲۶، ۴۳۷، ۴۴۸، ۴۶۱، ۴۷۷، ۴۹۷، ۵۰۲، ۵۰۶-۵۰۷، ۵۶۳، ۵۶۶-۵۶۹، ۵۷۴، ۵۷۹-۵۸۱، ۵۸۶، ۶۸۱-۶۸۲، ۷۰۶-۷۰۹، ۷۲۲-۷۲۳، ۷۳۸-۷۳۹، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۹، ۷۶۸-۷۷۴، ۷۷۶-۷۸۱، ۷۸۵-۷۸۷، ۷۸۹، ۷۹۸، ۸۱۵، ۸۲۰، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۸۸،
ساسانی (سبوی)، ۵۶۶-۵۶۷
ساسانی (قالی)، ۳۰، ۵۶۹، ۶۸۱
ساسانی، آتشکده‌ها، ۳۳۴
ساسانی، آثار باستانی، ۵۷۰
ساسانی، شاهان، ۵۹، ۶۲، ۶۴، ۴۹۷، ۶۰۰، ۷۱۶
ساسانی، شهر، ۱۳
ساسانی، قلمرو، ۳۰۱
ساســـانی، معمـــاری، ۳۰۱-۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۶-۳۰۷، ۳۱۰، ۴۲۴-۴۲۵، ۴۲۸، ۴۷۶، ۴۷۹
ساسانی، نگاره‌ها، ۲۹۶-۲۹۷
ساسانیان، کاخ قدیم، ۴۷۶
ساسکی، یوشیفو، ۱۲۳
ساقی‌نامه، ۲۱۸، ۲۲۶-۲۲۷، ۲۳۲-۲۳۳، ۲۳۶-۲۳۷
ساکت تبریزی، ۲۲۷
ساکیسیان، آرمناژ، ۵۸۷
سالار معزز، غلامرضا خان، ۲۸۰
...رالدوله، ۹۲۸
...لطنه، ۲۵۵
...وه قالی)، ۶۲۱-۶۲۵
...(فرش‌ها)، ۶۲۲
ساد... ۶۲، ۶۲۳
سام میر... ۹۰۸
سامان، ۹۶،
ســـامانی (دوره، ... ۳۰۷، ۴۴۸، ۴۶۲، ، ۴۷۸-۴۸۰، ۰۸،
سامانی، آرامگاه، ۲۰، ۰۵ ...-۳۳۴
سامانی، حصیرها، ۵۹۶-۵۹۸
سامانیان، ۳۰۳، ۷۳۹ ، ۷۶۹، ۸۸۹
سامرا (مسجد)، ۴۲۵
ســامرا / ســامره، ۲۹۶-۲۹۷، ۳۰۵، ۴۹۹، ۵۰۱، ۷۳۰، ۷۳۹، ۷۶۷، ۷۸۶،
سامره (سبک)، ۷۵۲-۷۵۳
سامره (قصر)، ۴۲۴

سامعا بیرام بیک، ۱۹۰
سامی (اقوام)، ۷۷۱
سانتیم (پول فرانسه)، ۹۲۶
سانسون، ۱۸۷، ۸۰۷
سان‌فرانسیسکو، ۵۸۲، ۶۲۳
سانگوشکو (قالی)، ۶۰۶، ۶۳۱-۶۳۲، ۶۴۳
ساوه (مسجد)، ۳۶۸
ساوه (مناره)، ۴۸۱
ساوه، ۳۶۷-۳۶۸، ۴۸۱، ۴۹۹، ۵۳۵، ۶۷۶، ۷۳۹، ۷۹۱، ۸۵۳
سایکس، سر پرسی، ۶۵۴، ۶۵۹، ۶۷۱
سایلی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
سائب حائر (موسیقی‌دان)، ۵۸
سبزوار (مناره)، ۴۸۱
سبزوار، ۶۲۶، ۶۶۷، ۷۵۰
سپهری (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰
سپهسالار (مدرسه در تهران)، ۳۹۱، ۴۱۲، ۴۲۱
سپهسلاری، نصرالله‌خان، ۲۸۰
ستارخان، ۹۲۷
ستارلین (محقق)، ۵
ستایش سی‌روزه و شایست و ناشایست و نیرنگستان، ۵۵۶
ستوریق (شهر)، ۵۰۷
سجیا (موسیقی‌دان)، ۱۰۳
سدیر (کاخ)، ۲۹۵، ۲۹۷
سر گور اوزلی، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۷۷-۲۷۸
سراب، ۶۵۲، ۶۶۲
سرانداز (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
سرای گلشن، ۳۸۳
سرپردهٔ دوگاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۵
سرتیپ (خانه)، ۴۳۳
سرتیپ محسن خان هادی، ۹۲۲
سرخس، ۳۰۹، ۳۸۲
سرگذشت موسیقی، ۲۲۸
سرنا (ساز)، ۱۷۲، ۱۸۹-۱۹۰، ۲۲۷، ۲۶۹
سرنا، کارلا، ۲۶۳
سرنای (ساز)، ۲۲۶-۲۲۷
سرود (ساز)، ۲۲۷، ۲۲۹
سرورالملک، محمدصادق خان، ۲۵۲، ۲۵۴-۲۵۵، ۲۵۸،۲۶۹-۲۷۰، ۲۸۰
سرورنای (ساز)، ۲۱۷، ۲۲۷، ۲۲۹
سری اول هوایی (تمبر)، ۹۳۰
سری باقری (تمبر)، ۹۲۴
سری کاردی (تمبر)، ۹۲۵
سری ناصری طلایی (تمبر)، ۹۲۶-۹۲۷
سریانی (زبان)، ۸۸۴-۸۸۵
سریوارا، ۱۰۳
سطان سراج (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
سعادت (میدان در قزوین)، ۳۷۱
سعادت‌آباد (باغ)، ۳۷۸، ۴۶۴، ۶۶۴
سعد بن زیاد، ۸۸۳
سعد بن محمد بن ابی‌الحرسین بن احمد بن ابی‌الحسن بن سهلویه یزدی (کاتب)، ۸۹۰
سعدالدوله (وزیر)، ۳۴۴
سعدالدین (وزیر اولجایتو)، ۸۹۲
سعدالدین کوچک، مولانا، ۱۰۲
سعدآباد (کاخ)، ۶۶۴
سعدی، ۷، ۲۹۸، ۴۸۷، ۹۰۱-۹۰۲، ۹۱۲، ۹۳۱
سعید (نویسنده)، ۴
سعیدی (موسیقی‌دان)، ۸۲
سغدیان، ۷۷۰
سفالگری، ۷۲۱، ۷۹۳
سفرنامهٔ ابن‌بطوطه، ۷۹۳
سفرنامهٔ تاورنیه، ۱۹۱
سفرنامهٔ سانسون، ۸۰۷
سفرنامهٔ شاردن، ۷۳، ۲۹۳، ۸۰۴-۸۰۶
سفرنامهٔ کمپفر، ۱۹۱
سفرنامهٔ مارکوپولو، ۷۸۴
سقلاطون (نوعی پارچه)، ۷۰۹، ۷۱۶
سکایی (اقوام)، ۵۶۱، ۵۶۵، ۵۶۷-۵۶۸، ۵۷۸
سکایی، هنر، ۷۸۲
سکنج (اصطلاح در معماری)، ۳۳۳

سکینه (همسر آقا حسینقلی)، ۲۵۵
سکمه‌دوزی (نوعی دوخت)، ۵۳۰-۵۳۱
سگ دونده (نوعی گره)، ۶۸۲
سل (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
سلاجقه روم (دوره) ، ۹۰، ۵۸۵، ۷۴۲، ۷۵۴
سلاجقهٔ کرمان، ۸۸
سلجوقی، امرا، ۷۹، ۸۷، ۹۱، ۵۸۴
سلجوقی، آرامگاه، ۳۳۱
سلجوقی، ترکان، ۳۲۳
سلجوقی، معماری، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۳۰، ۳۵۰، ۳۳۵۲-۳۵۳، ۳۸۲، ۴۸۱-۴۸۲،
سلجوقیان (دوره)، ۳۳، ۷۹-۹۲، ۲۹۷،۳۰۲-۳۰۳، ۳۰۸-۳۰۹، ۳۱۱، ۳۳۲-۳۳۴، ۳۳۸، ۳۴۱-۳۴۳، ۳۵۰، ۳۵۲-۳۵۳، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۸۲، ۴۲۶، ۴۳۷-۴۳۸، ۴۴۹، ۴۶۳، ۴۷۹-۴۸۰، ۴۸۵، ۵۰۷-۵۰۸، ۵۶۴، ۷۰۸-۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۶، ۷۳۹-۷۴۲، ۷۶۸-۷۶۹، ۷۸۱-۷۸۴، ۷۸۶-۷۹۱، ۷۹۶-۷۹۹، ۸۰۱، ۸۰۵، ۸۲۵
سلجوقیان ایران/ سلاجقهٔ بزرگ، ۵۸۲، ۵۸۴، ۶۰۱
سلجوقیان عراق، ۸۶
سلسلة‌الذهب، ۹۰۹
سلسله‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
سلطان احمد جلایر، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۵۹، ۸۶۷، ۸۹۹
سلطان حسن مملوکی (مسجد)، ۳۰۲
سلطان حسن مملوکی، ۳۰۲
سلطان حسین بایقرا، ۷۲۷، ۸۹۱، ۹۰۵-۹۰۶
سلطان محمد (خطاط)، ۸۹۵
سلطان محمد (خوشنویس)، ۹۰۷
سلطان محمد (معمار)، ۳۶۹
سلطان محمد (نقاش)، ۴۶۴-۴۶۷، ۶۰۸-۶۰۹
سلطان محمد تنبوری، ۱۸۹
سلطان محمود مجلد (صحاف)، ۸۷۱
سلطان نوروز احمد (شاهزادهٔ تیموری)، ۱۰۹
سلطان هاشم مشهدی (تنبورنواز)، ۱۱۷
سلطانعلی مشهدی (خوشنویس)، ۹۰۱، ۹۰۵-۹۰۷
سلطان‌قلعه (آرامگاه سنجر سلجوقی)، ۳۱۱، ۳۳۲
سلطانیه (گنبد)، ۳۳۱-۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۱-۳۴۲، ۴۲۶، ۴۴۰، ۴۸۶
سلطانیه، ۲۰۳
سلطانیه، ۳۲۹-۳۳۰، ۳۳۶، ۳۴۱-۳۴۲، ۳۴۶، ۳۷۰، ۴۸۲، ۴۸۶، ۷۴۰، ۷۹۴، ۸۹۲
سلغرشه (عودنواز)، ۷۴
سلماس، ۵۹۳
سلمان فارسی، ۶، ۷۵۴
سلمک (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۷-۲۰۰
سلون تری‌کورد (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۹
سلیم اول، سلطان عثمانی، ۱۸۶، ۶۴۴
سلیم دوم، سلطان عثمانی، ۶۲۸
سلیم، سطان عثمانی، ۹۰۰
سلیمان (ص)، ۱۹
سلیمان، سلطان عثمانی، ۱۸۶، ۶۲۵
سلیمان، شاه صفوی، ۱۸۶، ۱۹۲-۱۹۳، ۲۳۳، ۳۷۷-۳۷۸، ۳۸۱، ۴۴۳، ۴۴۷، ۶۳۲، ۶۳۸، ۷۸۹، ۸۰۸
سلیمانیهٔ کرج، ۴۲۸
سماعی (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
سمرقند، ۱۶، ۳۳، ۷۱، ۹۸-۹۹، ۱۰۱-۱۰۴، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۱، ۳۲۴، ۳۴۵-۳۴۸، ۳۵۰-۳۵۲، ۳۵۵، ۴۲۵، ۴۴۱، ۴۴۸، ۴۶۱، ۴۶۳، ۵۰۰، ۵۰۴، ۵۰۸، ۵۷۹، ۶۰۲، ۷۱۰، ۷۳۹-۷۴۰، ۷۵۶، ۷۷۳، ۸۴۱، ۸۷۱، ۸۹۴، ۹۰۳
سمنان، ۳۸۹، ۵۲۶، ۵۲۹، ۵۳۳،
سمنگان، ۶۸۱-۶۸۲
سناخریب (شاه آشور)، ۵۷۱
سنبله (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
سن‌پترزبورگ، ۷۲۳، ۸۶۱، ۹۰۴
سنتور/ سمتور (ساز)، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۴۸،۲۵۰، ۲۵۲-۲۵۴، ۲۵۸، ۲۷۰، ۲۷۷-۲۷۸
سنج (ساز)، ۲۲۶
سنجابی (طایفه)، ۶۷۶
سنجر، سلطان سلجوقی، ۸۱، ۸۴-۸۵، ۸۷-۸۸، ۳۱۱-۳۱۲، ۳۳۲، ۳۳۶
سند (دره)، ۲۹۴

سنقر، ۶۷۵
سنگ بست (مجموعه)، ۴۷۹
سنگسار، ۲۲۶
سنگلج (شهر)، ۷۷۲
سنگیت کرم/ معرفت‌الارواح، ۲۳۰
سنمارک (گنجینه)، ۴۴۹
سنندج/ سنه، ۵۲۶، ۵۳۸، ۵۵۸، ۵۹۹، ۶۵۲، ۶۶۲، ۹۲۸-۹۲۹
سوباشی (شهر)، ۳۰۵
سوری، جواهرسازی، ۷۶۸
سوری، شیشه‌گری، ۷۴۱-۷۴۲
سوریان (مسجد)، ۷۵۶
سوریه، ۵۸، ۷۹، ۳۲۳، ۳۴۶، ۳۶۵، ۵۶۳-۵۶۴، ۵۷۱، ۵۷۴، ۵۷۷، ۶۵۸، ۶۸۰، ۷۲۳، ۷۳۹-۷۴۰، ۷۶۷، ۷۷۹، ۷۹۶، ۸۲۵، ۸۴۰، ۸۴۴، ۸۶۴، ۸۸۶، ۹۰۰،
سوسن‌کرد / سوزن‌کرد (نوعی پارچه)، ۷۱۷
سوکیاس (خانه)، ۴۶۸-۴۷۰
سونگ و یوان (دوره در چین)، ۷۹۳
سوئد، ۵۸۶، ۵۷۱، ۶۱۲، ۶۷۲
سه‌تار (ساز)، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۷۷-۲۷۸، ۲۸۰
سهروردی (خانقاه)، ۴۴۱
سه‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۵، ۱۹۶-۱۹۸، ۱۹۹، ۲۷۵-۲۷۶
سیاحت‌نامهٔ شاردن، نک: *سفرنامهٔ شاردن*،
سیبری، ۵۶۱، ۵۶۵، ۵۶۷، ۵۷۸،
سید (شهر)، ۵۰۰
سید (مسجد در اصفهان)، ۳۸۸
سید ابوالقاسم کیا (آرامگاه)، ۷۵۵
سید احمد غجکی / غچکی (خواننده)، ۱۰۵، ۱۱۰-۱۱۱
سید اسماعیل (مقبره در رشت)، ۷۵۹
سید جلال‌الدین سید عضد (خوشنویس)، ۸۹۶
سید رکن‌الدین، ۳۴۱
سید زین‌العابدین قراب کاشی (خواننده)، ۲۵۱
سید شفتی، ۳۸۸
سید شفیع حسینی *اشفیعا*، ۹۱۱-۹۱۲
سید عباس (مقبره در رشت)، ۷۵۹
سید غیاث‌الدین شرفه (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
سید واقف (آرامگاه)، ۷۵۷
سیدنی، ۶۵۷
سیراف، ۳۰۵، ۵۰۰، ۵۰۴-۵۰۵، ۷۳۹
سیرجان، ۴۹۹، ۵۳۰، ۶۷۶
سیرو، ۴۹۹
سیری در هنر ایران، ۵۸۸، ۶۲۱، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۴
سیستان و بلوچستان، ۳۸۳، ۵۳۵
سیستان، ۵۶۲، ۵۹۱، ۵۹۶، ۷۳۹
سیستم مدال موسیقی عربی و ایرانی، ۱۲۴
سیفی قزوینی (خاندان)، ۹۰۹
سیگیسموند واسا سوم (پادشاه لهستان)، ۶۲۹
سیلان، ۶۲، ۸۰۸
سیمبار (دره)، ۵۶۱-۵۶۲
سیمجوری، حکام، ۳۰۳
سینیز (شهر)، ۷۰۹
سینیزی (پارچه)، ۷۰۹
سیواس، ۳۱۲
سیه‌چه (خواننده)، ۱۱۰-۱۱۱، ۱۱۶
سیاوش بیک (نقاش)، ۴۶۶
سیاوش جرجانی (هنرمند)، ۴۶۴-۴۶۵
سین (مسجد)، ۴۳۸
شاپور اول ساسانی، ۳۳۲
شاپور دوم ساسانی، ۷۰۶
شاخ نفیر (ساز)، ۱۹۰
شادملک (خواهرزادهٔ تیمور)، ۳۵۲
شادیاخ (محله)، ۵۰۳
شادیانه (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۱
شاردن، ژان، ۷۳، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۹۳، ۳۷۱، ۴۹۸، ۷۶۶، ۷۷۴، ۷۸۹، ۸۰۳-۸۰۶، ۸۰۸، ۸۱۰
شارل پلا، ۵۸
شافعی (مذهب)، ۸۳
شال (نوعی پارچه)، ۷۱۲، ۷۱۵

شام (شهرک در حومهٔ تبریز)، ۳۲۹
شـــام، ۲۹۶-۲۹۷، ۳۰۰، ۴۶۱، ۴۶۳، ۵۹۷، ۷۱۰، ۷۵۲
شام، قصرهای اموی، ۲۹۷
شامات، ۳۰۲
شاملو (طایفه)، ۳۶۵
شامی، معماری، ۳۰۰
شاه (مسجد در اصفهان)، ۳۸۸، ۳۹۰
شاه (مسجد در قزوین)، ۳۶۹
شاه (مسجد در مشهد)، ۳۷۸
شاه (مسجد)، ۳۸۹
شاه (میدان)، ۳۶۹
شاه حسین تریاکی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
شاه زنده (آرامگاه)، ۳۵۲، ۳۵۵
شاه زندهٔ سمرقند (بنا)، ۷۵۶
شاه شجاع مظفری، ۸۹۶
شاه علاءالدین محمد (حسینیه)، ۳۵۵
شاه محمد خواننده (موسیقی‌دان)، ۱۰۶، ۱۱۱
شاه محمد میرک (موسیقی‌دان)، ۱۰۸، ۱۱۱
شـاه محمـود نیشـابوری / شـیخ محمـود زریـن‌قلـم خفیه‌نویس (خوشنویس)، ۹۰۴، ۹۰۷
شاه مراد خوانساری، ۱۹۰
شاه مشهد (مسجد)، ۳۵۵
شاهپور (خیابان)، ۲۶۶
شاه‌تپهٔ گنبد قابوس، ۵۶۲
شاه‌جهان گورکانی، ۱۱۷
شاهجهان‌آباد، ۲۳۰
شاه‌دژ (قلعه)، ۴۸۵
شـاهرخ تیمـوری، ۹۸-۹۹، ۱۰۲-۱۰۳، ۱۱۶، ۱۲۱، ۳۴۸، ۳۵۵، ۷۴۰، ۸۹۴، ۸۹۸، ۹۰۵
شاهرضا (امامزاده)، ۴۵۲، ۴۶۰
شاهزاده حسین (زیارتگاه)، ۷۵۷
شاهزاده‌های اصفهان (حمام)، ۴۷۰
شاهزادهٔ ماهان (باغ)، ۳۷۸
شاهسون (ایل)، ۵۲۶، ۵۵۹، ۶۷۰-۶۷۱، ۶۷۶، ۶۸۱
شاهقلی غیچکی/ غژکی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰، ۴۶۴
شاهکارهای هنر ایران، ۷۸۰
شـاهنامه، ۲۷، ۲۲۱، ۳۲۷، ۶۵۱، ۷۹۵، ۸۹۶، ۸۹۹-۹۰۰، ۹۰۳
شاهنامهٔ اوراق شدهٔ دموت، ۵۸۸
شاهنامهٔ بایسنقری، ۹۰۳
شاهنامهٔ بزرگ مغولی، ۷۹۵
شاهنامهٔ شاه طهماسبی، ۴۶۴
شاهوردی خانم (موسیقی‌دان)، ۲۱۹، ۲۴۷-۲۴۸
شاهی (شهر)، ۵۰۱
شائور (منطقه)، ۵۰۱
شبدیز (اسب)، ۶۴
شبستری، محمود، ۸
شبه پنج‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه چارگاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه حسینی (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه دوگاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه سه‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه عشیران (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شبه مراغی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۰
شبه‌جزیره (خط)، ۸۸۳
شـترغو / شـدرغو (سـاز موسـیقی)، ۷۱، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۸۸-۱۹۰
شدود چهارگانه (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۶
شراتو، ۳۴۲، ۴۴۰
شرح ادوار، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۵۵، ۱۶۲-۱۶۳، ۱۶۵-۱۶۶، ۱۶۸، ۱۷۱،
شرح ارشاد غناء ۱۸۷
شرح باب ثانی از مقاصدالالحان، ۱۲۴
شرح مبارکشاه، ۶۹
شرف / آبگینه (رباط)، ۳۰۹-۳۱۰
شرف‌الدین ابراهیم (خوشنویس)، ۹۰۱
شرقی، فرهنگ‌های موسیقایی، ۱۴۴
شرقی، کشورها، ۸۴۳
شرکت تجارت قالی مشرق‌زمین، ۶۵۷
شرکت شرق، ۶۵۷-۶۵۸، ۶۶۲
شرکت گرامافن، ۲۵۷

شرکت سهامی فرش ایران، ۵۲۱، ۶۵۷، ۶۶۲، ۶۶۶
شرلی، برادران، ۸۰۸
شروان (شهر)، ۳۶۵، ۵۹۴-۵۹۵
شروئیان/ شروانیان (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۵
شریعتی، علی، ۹۳۳
شریف همدانی، ۱۹۰
شش تای (ساز)، ۱۶۳
شش‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
شعاع‌السلطنه، فتح‌الله میرزا، ۲۵۰، ۲۵۶
شعرباف، اصغر، ۴۱۲
شعرهای فکاهی، ۲۶۵
شفائیهٔ کیکاووس (بیمارستان)، ۳۱۲
شفیعی کدکنی، ۸۸
شکارچی، علی‌اکبر (موسیقی‌دان)، ۲۳۵
شکسته (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۵
شکسته تعلیق / ترسل (خط)، ۸۹۵-۸۹۶، ۹۰۳، ۹۰۶، ۹۱۱
شکسته نستعلیق (خط)، ۸۹۵، ۹۱۱
شکستهٔ فارس (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۵
شکوهی (خاندان)، ۴۵۱
شلومبرژه، دانیل، ۵۰۴
شمبله غوره، ۲۶۴
شمس تیشی، ۲۰۴
شمس قطب‌الدین میبدی، ۶۴۵
شمس‌الدین عبدالله(خطاط)، ۸۹۵
شمس‌الدین محمد بن حسام هروی / شمس بایسنقری، ۹۰۲-۹۰۳
شمس‌الدین محمد یحیی (موسیقی‌دان)، ۸۲
شمس‌العماره، ۳۹۰، ۴۵۱
شمس‌آباد (مدرسه)، ۳۷۹-۳۸۰
شمسی شیرغوهی / شترغوهی، ۱۸۶، ۱۸۹
شمشیربازی(مسابقات جهانی)، ۹۳۱
شنب غازان، ۵۹۲، ۶۰۴
شور (اصطلاح موسیقی)، ۲۷۶
شورای جهانی صنایع دستی، ۵۲۲
شوش، ۳۰۵، ۴۳۷، ۵۰۰-۵۰۱، ۵۶۶، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۳۸-۷۳۹
شوشای قراباغ، ۲۷۵
شوشتر، ۲۳۴، ۳۰۵، ۳۴۵، ۴۸۴، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۵۱-۷۵۲
شوشتری (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳-۲۳۴
شول گناوه، لرها، ۶۷۹
شول و شهناز (دستگاه موسیقی)، ۲۷۵
شون (نویسنده)، ۴
شهاب‌الدین بن نظام‌الدین قزوینی، ۷۵۶
شهاب‌الدین عبدالله مروارید کرمانی(خوشنویس)، ۸۹۶
شهاب‌الدین عجمی، ۷۱
شهداد کرمان، ۵۶۶
شهر اسلام، ۵۰۰
شهر سوختهٔ سیستان، ۵۶۲
شهرآشوب (شاعر)، ۸۴۷
شهرستان (شهر)، ۷۰۷
شهرستان (پل)، ۳۷۹
شهرستان (در نیشابور)، ۵۰۳
شهرضا، ۵۳۵
شهرکرد، ۶۶۲، ۶۷۵
شهرود (ساز)، ۱۶۷
شهرویاز (منطقه)، ۳۲۹
شهریاری (کاخ‌ها)، ۵۷۳
شهشهان (محله)، ۳۵۵
شهناز (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۱-۲۳۲، ۲۷۶
شهناز و ماده (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
شهنازی، علی‌اکبر، ۲۸۰
شهید ثانی، ۱۸۷-۱۸۸
شیبانیان، ۱۹۴
شیخ ابوالقاسم نصرآبادی (مدرسه)، ۳۵۵
شیخ ابومسعود رازی (بقعه)، ۳۵۵
شیخ احمد سهروردی (خطاط)، ۸۹۱-۸۹۲
شیخ اشراق، ۴۰
شیخ بهایی، شعر، ۳۷۵
شیخ جمال‌الدین آنائو (مقبره)، ۳۵۱، ۳۶۳، ۳۶۷

شیخ حسن بن شرف‌الدین (معمار)، ۳۴۸
شیخ زاهد گیلانی، ۳۶۵
شیخ زاید (مسجد در ابوظبی)، ۶۶۶
شیخ صفی (قالی)، ۶۶۴
شیخ عبدالصمد (آرامگاه)، ۳۵۷، ۴۲۷
شیخ عبدالعلی، ۱۹۰
شیخ عبدالنبی (امام‌جمعه شیراز)، ۲۲۵
شیخ علی خان (مسجد)، ۳۷۹
شیخ علی خان زنگنه (وزیر)، ۳۷۹
شیخ لطف‌الله (مسجد)، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۴۹، ۳۶۸، ۳۷۵-۳۷۶، ۴۴۲، ۶۳۵
شیخ مرشدالدین محمد کاتب (خوشنویس)، ۹۰۰
شیخ معزالدین (مسجد در مراغه)، ۷۵۸
شیخ ناصر صباح الاحمد الصباح، ۶۸۱-۶۸۲
شیخ نایی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
شیخ نی‌نواز (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
شیخ‌الاسلام (خانه)، ۴۳۲، ۴۳۴-۴۳۵
شیخی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
شیر جعفر (معمار)، ۳۹۰
شیر و خورشید (نشان)، ۸۴۵، ۹۲۳-۹۲۷، ۹۲۹-۹۳۰
شیر و خورشید سرخ، ۹۳۲
شیراز، ۷۰، ۲۰۴، ۲۱۵-۲۲۶، ۲۲۸-۲۳۰، ۲۳۳-۲۳۴، ۲۳۶، ۲۴۶-۲۴۸، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۳-۲۶۴، ۲۷۷، ۲۹۵، ۳۲۵، ۳۴۴-۳۴۵، ۳۴۷، ۳۵۳، ۳۶۷، ۳۸۳-۳۸۴، ۳۸۶-۳۸۷، ۳۹۱، ۴۴۳، ۴۴۹-۴۵۰، ۴۵۲، ۴۶۰، ۴۸۵، ۴۹۲، ۴۹۹، ۵۰۲، ۵۲۱، ۵۴۰-۵۴۱، ۵۸۶، ۵۹۲، ۵۹۴، ۵۹۶، ۵۹۲، ۶۴۸،۵۹۴، ۶۵۹، ۶۶۸-۶۷۱، ۶۸۰، ۷۰۹-۷۱۰، ۷۴۰-۷۴۱، ۸۱۴، ۸۲۰، ۸۴۱، ۸۹۰، ۸۹۳-۸۹۴، ۸۹۶-۹۰۱
شیرازی، لهجه، ۲۶۳-۲۶۴
شیریکی‌پیچ (نوعی بافت)، ۵۲۶
شیرین بیکه آقا (خواهر تیمور)، ۳۵۲
شیرین‌آباد، ۶۷۵
شیز، نک: تخت‌سلیمان
شیعه / تشیع (مذهب)، ۲۴، ۲۹، ۳۳۹، ۳۶۵، ۳۹۰، ۶۲۳، ۷۵۱، ۷۹۹، ۸۹۲
شیعه، امامان، ۶، ۱۲، ۱۷، ۲۰، ۲۹، ۳۴۱، ۳۶۵
شیعیان، ۲۰، ۲۹، ۳۰۶، ۳۶۵، ۶۱۴، ۶۲۳
شیعهٔ دوازده امامی (مذهب)، ۳۶۵، ۶۲۲
شیکاگو، ۵۰۲-۵۰۳، ۵۸۷
شیلت برگر، ۱۰۰
شیمل، آنه ماری، ۵، ۸۸۶، ۸۹۷
شیوا، قباد، ۹۳۵
شیخ محمد شیرازی (هنرمند)، ۴۶۵
صابر (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
صابرا (مصنف)، ۱۹۰
صاحب بن عباد (مقبره)، ۴۵۲
صاحب بن عباد، ۶۰۱
صاحب‌دیوان، میرزا فتحعلی خان، ۷۱۴
صاحبقرانیه (کاخ)، ۳۹۲
صادق بیک (هنرمند)، ۴۶۴، ۶۱۰
صادق خان زند، ۲۲۱
صادقی بیک افشار (نقاش)، ۴۶۴-۴۶۵
صافی (شاعر)، ۲۲۰
صالحه خاتون (دختر جهانشاه قراقویونلو)، ۳۶۷
صالحی (شاعر)، ۷۲۷
صانعی، سید رضا خان (طراح فرش)، ۶۵۳
صبا (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷-۱۹۸
صحابهٔ پیامبر(ص)، ۶، ۴۶۳
صحن کهنه، ۳۶۹
صدر (مدرسه در نجف)، ۳۸۸
صدر اصفهانی، حاج محمدحسین خان (صدراعظم)، ۳۸۷-۳۸۸، ۳۹۳، ۴۲۸
صدر مروارید، خواجگی عبدالله (موسیقی‌دان)، ۱۰۶، ۱۰۸-۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳
صدرالافاضل، ۹۳۵
صدری (عمارت)، ۳۸۸
صف نماز (قالی)، ۵۸۸
صفا (مسجد)، ۳۹۱
صفاری، حکام، ۳۰۳

صفاریان، ۷۳۹، ۷۶۹
صفدرخان (نی‌نواز)، ۲۵۸
صفرعلی اصفهانی (معمار)، ۳۸۹
صف‌شاه (کمانچه‌نواز)، ۷۴
صفوی (خاندان)، ۳۶۴
صفوی (دوره)، ۱۳-۱۴، ۲۸، ۳۰، ۳۳-۳۴، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۸۵، ۲۰۶-۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۶-۲۳۷، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۷۱-۲۷۳، ۲۷۷، ۳۳۸، ۳۵۱، ۳۵۹، ۳۶۹، ۳۷۳-۳۷۴، ۳۸۷-۳۸۹، ۳۹۲، ۴۲۳، ۴۲۷-۴۲۸، ۴۴۲-۴۴۳، ۴۴۷، ۴۴۹-۴۵۰، ۴۵۷، ۴۶۰، ۴۶۴، ۴۶۷-۴۶۸، ۴۷۱، ۴۸۳، ۴۸۷-۴۸۸، ۵۰۸، ۵۶۶، ۵۷۵-۵۷۶، ۵۸۳، ۵۸۷-۵۹۰، ۶۰۵-۶۰۹، ۶۱۹، ۶۲۱-۶۲۲، ۶۳۵-۶۳۶، ۶۴۰، ۶۴۳-۶۴۹، ۶۵۱، ۶۵۶، ۷۰۷، ۷۱۲-۷۱۶، ۷۲۸-۷۲۹، ۷۴۰-۷۴۲، ۷۵۸، ۷۶۸، ۷۹۵، ۷۹۸-۸۰۴، ۸۰۸-۸۱۲، ۸۱۴، ۸۱۶، ۸۲۵-۸۲۶، ۸۴۱، ۸۵۰، ۸۶۸-۸۶۹، ۸۹۸-۹۰۰، ۹۰۳، ۹۰۹
صفوی (سلسله)، ۳۰۹، ۳۵۹، ۳۶۳-۳۶۴، ۳۸۲-۳۸۳، ۳۸۶، ۵۰۷، ۶۰۹، ۶۲۵-۶۲۶، ۶۲۸، ۶۴۶
صفوی، خانه‌ها، ۴۲۷، ۴۳۵
صفوی، دربار، ۱۸۶، ۲۲۱، ۴۶۸، ۴۹۸
صفوی، شاهان، ۱۸۵، ۱۸۷، ۲۷۱-۲۷۲، ۳۶۶، ۳۷۰-۳۷۱، ۳۸۱-۳۸۲، ۴۶۴، ۶۲۵، ۶۴۵
صفوی، فرش‌ها، ۵۶۷، ۶۲۷، ۶۳۸، ۶۴۳، ۶۴۵، ۶۵۵
صفوی، کاخ‌ها، ۱۹، ۳۸۵، ۴۲۷
صفوی، معماری، ۳۵۹، ۳۶۴-۳۸۰، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۳۴
صفوی، منابع و متون، ۱۸۹
صفی علیشاه، ۲۵۷
صفی، شاه صفوی، ۱۸۶، ۸۰۴
صفی‌الدین اردبیلی (بقعه)، ۶۰۶-۶۰۷، ۶۰۹-۶۲۰، ۶۲۶-۶۲۸، ۶۳۱، ۶۵۶، ۶۶۴، ۸۸۸
صفی‌الدین اردبیلی، ۱۸۸، ۳۶۴-۳۶۵، ۶۰۶
صفی‌الدین ارموی، ۶۸-۷۱، ۸۱-۸۲، ۹۱، ۱۰۱-۱۰۳، ۱۱۷-۱۲۴، ۱۲۷-۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۴، ۱۹۴-۱۹۵، ۱۹۸
صفین (جنگ)، ۸۸۴
صلیبی، جنگ‌ها، ۷۴۱
صناعة تسفیرالکتب و حل‌الذهب، ۸۴۷
صنایع فلزی اسلامی، ۷۷۷
صنایع مستظرفه (مدرسه)، ۵۲۰-۵۲۱
صنعا، ۸۸۵
صنعت‌کار، استاد عبدالحمید، ۶۵۳، ۶۶۴
صنعتگران (شهر)، ۵۰۱
صوت (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۷
صور کواکب ثابته، ۷۷۳-۷۷۴
صورالاقالیم، ۵۹۳
صورةالارض، ۳۰۴، ۵۵۶
صوفی (رودخانه)، ۳۸۹، ۴۲۸
صوفیانه (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
صوفیانه، آراء، ۶۶
صهبا (شاعر)، ۲۲۰
صیرفیان (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
ضحاک (قلعه)، ۳۰۹
ضرب (ساز)، ۲۴۸، ۲۶۰، ۲۶۲
ضرب ثقیل (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۵
ضرب‌الملوک (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
ضیاءالدین یوسف، ۲۷۵
ضیاءپور، جلیل، ۷۶۷، ۷۷۴، ۸۱۱، ۸۱۵-۸۱۶، ۸۲۳
الطار (غار)، ۵۶۳، ۵۷۱، ۵۷۹، ۶۸۰
طاسات (ساز)، ۱۷۴
طاق بستان، ۶۳، ۷۲، ۵۶۶، ۷۸۱
طالقان قزوین، ۹۱۲
طالقانی، سید محمود، ۹۳۳
طاووس (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
طاهرچکه (رقاص)، ۱۱۶
طاهرزاده بهزاد (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
طاهرزاده، سید حسین، ۲۵۸، ۲۸۰
طاهری، حکام، ۳۰۳
طاهری، رضا، ۹۳۵
طاهریان، ۷۳۹، ۷۶۹، ۷۸۱،

طباطبایی، نسخهٔ خطی، ۲۰۱
طبرستان، ۵۹۱، ۵۹۳، ۵۹۶، ۶۰۱، ۷۱۰
طبرستانی، محمد بن عمر بن حسین بن علی، نک: فخر رازی،
طبری (حصیر)، ۵۹۷-۵۹۸
طبری (فرش)، ۵۹۰-۵۹۱، ۵۹۵-۵۹۷، ۶۰۱
طبری، ابوجعفر محمد بن جریر، ۸، ۲۹۳-۲۹۴، ۸۹۰
طبریه (حصیر)، ۵۹۷
طبریه (دریاچه)، ۵۹۷
طبریه (شهر)، ۵۹۷
طبس، ۲۲۲، ۵۴۱
طبقات ناصری، ۸۴
طبل (ساز)، ۸۷، ۹۱-۹۲، ۹۹-۱۰۰، ۱۰۶، ۱۶۱، ۱۸۶-۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۶، ۲۲۵-۲۲۶، ۲۳۳، ۲۷۸، ۲۸۰،
طرابوزان، ۳۵۱، ۳۶۳،
طراز (پارچهٔ کتیبه‌دار)، ۷۰۸
طرازبافی، کارگاه‌ها، ۷۰۷
طرب بن همای شیرازی، ۳۹۱
طرب رود (ساز)، ۱۶۳-۱۶۴
طرب‌افزا (قصر)، ۱۰۸
طرب‌الفتح (ساز)، ۱۶۳
طسوج الروز (روستا)، ۵۹۵، ۵۹۹
طغرای مشهدی / ملّا طغرا، ۱۹۳
طغرل تگین بن محمد (امیر ایلک خانیه)، ۸۸
طلاکاری، ۸۵۶، ۸۶۲
طلاکوبی (هنر)، ۷۸۶، ۷۹۷، ۸۰۱، ۸۵۴، ۸۵۶، ۸۶۳
طلحة بن عبیداللّه، ۸۸۳
طوسی، خواجه نصیرالدین، ۳۲۵، ۹۳۱
طوسی، محمد، ۴۳۹
طوطک (ساز)، ۱۹۰، ۲۲۷، ۲۲۹
طولونی مصر، ۲۹۷
طومار توپقاپی، ۴۱۳
طومار صَفیّه صفویه آگنجینهٔ شیخ صفی، ۵۵۷، ۶۱۴-۶۱۵، ۶۱۹، ۶۲۸
طویس (موسیقی‌دان)، ۵۸
طویله (تالار)، ۳۸۸
ظاهرالتنافر (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۳
ظفرنامه، ۸۹۹
ظفرنامهٔ تیموری، ۶۰۲
ظل‌السلطان، ۳۹۴-۳۹۵
ظهوری ترشیزی، ۱۹۳
ظهیرالدوله، ۲۵۷-۲۵۸
ظهیرالدین محمد بابر، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۵
ظهیری اصفهانی، حاجی حسین، ۱۹۴، ۲۰۲
عارف قزوینی، ۲۳۵، ۲۵۵-۲۵۶، ۲۵۸، ۲۸۰،
عارفان، آرامگاه، ۱۲
عاشق (شاعر)، ۲۲۰
عاشقی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
عاشورا، ۱۱۲
عالم آرای عباسی، ۹۰۸
عالم آرای نادری، ۶۴۷
عالی‌قاپو (کاخ)، ۱۹، ۳۶۹، ۳۷۷-۳۷۸، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۴۹، ۴۶۸-۴۷۰، ۴۸۸، ۷۵۸
عاملی، شیخ حر، ۱۸۸
عاملی، شیخ علی، ۱۸۸
عبادان (شهر)، ۵۹۶-۵۹۷
عبادی، احمد، ۲۲۲
عباس اول، شاه صفوی، ۱۸۶، ۱۹۱-۱۹۳، ۲۰۴، ۳۴۹، ۳۶۶، ۳۶۸، ۳۷۰-۳۷۴، ۳۷۶-۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۷، ۳۹۱، ۴۲۸، ۴۴۳، ۴۵۰، ۴۶۴-۴۶۶، ۴۶۸، ۴۸۷، ۶۰۵، ۶۲۸، ۶۳۴-۶۳۸، ۶۴۶، ۷۱۳، ۷۳۱، ۷۴۰، ۷۹۹، ۹۰۹-۹۱۰
عباس دوم، شاه صفوی، ۱۸۶، ۱۹۲، ۳۷۷-۳۷۸، ۳۸۰-۳۸۱، ۳۸۵، ۴۶۲، ۴۶۴، ۴۶۷، ۶۱۷، ۶۳۴، ۶۳۸-۶۳۹، ۶۴۹، ۸۰۱، ۹۱۲
عباس مؤسس (مقلد)، ۲۶۶
عباس میرزا، ۲۷۸-۲۷۹، ۳۸۰، ۳۸۶، ۳۸۹،
عباسی (دوره)، ۲۹۶، ۳۲۵، ۴۲۴-۴۲۵، ۴۶۲، ۴۷۶، ۶۰۳، ۷۰۷-۷۰۸، ۷۷۲، ۷۷۹
عباسی (هتل)، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۵۶
عباسی، حکام، ۳۰۳

عباسی، خلفا، ۲۹۵، ۳۲۵، ۵۹۱-۵۹۲، ۶۰۰-۶۰۱، ۷۰۷، ۷۶۸-۷۶۹، ۷۹۲، ۸۲۴، ۸۸۷
عباسی، علیرضا (خوشنویس)، ۹۱۱
عباسی، معماری، ۲۹۲
عباسیان، کاخها، ۲۹۶، ۵۹۳
عباسی، رضا، ۴۶۷، ۷۱۳، ۸۰۲، ۹۱۲
عبدالجبار اصفهانی (خوشنویس)، ۹۱۰
عبدالحسین مجتهد لاری، ۹۲۸
عبدالحی استرآبادی (خوشنویس)، ۸۹۶، ۹۰۴
عبدالرحمان الصوفی، ۷۷۳-۷۷۴
عبدالرحمان بن سیف‌الدین غزنوی، ۲۲۸-۲۲۹
عبدالرحمان خوارزمی (خوشنویس)، ۹۰۱
عبدالرحیم انیسی (خوشنویس)، ۹۰۱
عبدالرزاق سمرقندی، ۹۰۴
عبدالرشید دیلمی (خوشنویس)، ۹۱۰
عبدالصمد (مقبره در نطنز)، ۶۶۱
عبدالعزیز (پسر عبیدالله خان ازبک)، ۹۰۶
عبدالعزیز بن مروان، ۷۰۷
عبدالعظیم حسنی (آستانه)، ۴۵۰
عبدالغفار (استاد کاشی‌کاری)، ۴۴۴
عبدالفتاح لاهیجی (حکاک)، ۷۵۸
عبدالکریم پادشاه (خوشنویس)، ۹۰۱
عبدالله بن محمد بن محمود الهمدانی، ۸۹۲
عبدالله بن محمد مؤمن (خوشنویس)، ۷۵۹
عبدالله طباخ (خوشنویس)، ۹۰۴
عبدالله ماردینی، ۱۹۵
عبدالله میرزا پسر بایسنقر تیموری، ۹۰۳
عبدالملک بن مروان، ۸۸۴
عبدالمؤمن (مولف *بهجت‌الروح*)، ۱۹۴
عبدالمؤمن بن شرف‌شاه تبریزی (گچبر)، ۳۲۸
عبدل شیرازی، ۲۰۴
عبدی نیشابوری (خوشنویس)، ۹۰۷
عبیدالله خان ازبک، ۹۰۶
عتبات، ۳۸۸، ۶۳۷
عتیق شیراز (مسجد)، ۴۸۵، ۹۰۱
عثمان بن حسین وراق، ۸۸۸
عثمان بن عفان، ۸۸۳-۸۸۴
عثمانی / ترکی، جلدسازی، ۸۴۰، ۸۴۲، ۸۴۵، ۸۵۷، ۸۶۳، ۸۷۱
عثمانی، ۱۰۴، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۲۰، ۱۸۶، ۱۹۵-۱۹۶، ۱۹۹-۲۰۰، ۲۷۲، ۲۷۸، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۸۶، ۳۹۰، ۴۳۷، ۶۰۵، ۶۲۵، ۶۴۳-۶۴۴، ۶۴۷، ۶۵۴، ۶۵۷، ۶۵۹-۶۶۰، ۷۵۹، ۷۹۹-۸۰۰، ۸۰۸، ۸۴۱-۸۴۳، ۸۴۵، ۸۵۰، ۸۵۷، ۸۶۱، ۸۹۶، ۹۰۰، ۹۰۹، ۹۲۲
عثمانی، ارامنه، ۳۸۰
عثمانی، پادشاهان، ۱۰۴، ۲۰۲، ۵۶۷، ۶۰۵، ۶۲۲-۶۲۳، ۶۴۱، ۶۴۴، ۶۵۵
عثمانی، پاشاها، ۶۳۱
عثمانی، سپاه، ۶۳۱
عثمانی، کارگاه‌های سلطنتی، ۶۵۳
عثمانی، متون و منابع، ۱۹۵، ۲۰۳
عثمانی، مسجد، ۱۴
عثمانی، نقاشی، ۲۷
عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات، ۶۳-۶۴
عجائب‌المقدور فی اخبار تیمور، ۶۰۲
عجم عشیرانی، ۱۹۷
عجم، ۱۴۸، ۱۵۴، ۱۹۷
عجم‌لر (موسیقی‌دانان ایرانی اسیر)، ۱۸۶
عدل، شهریار، ۴۳۸
عراق (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۴، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۱-۲۳۲
عراق عجم، ۱۸۹، ۳۰۵
عراق عرب، ۱۰۵، ۳۰۵، ۳۶۲،
عراق، ۸۶، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۴۹، ۱۸۹، ۲۲۳، ۳۰۵، ۳۲۳، ۳۴۴، ۳۶۲، ۴۶۳، ۴۷۷، ۵۶۳، ۵۷۱، ۵۷۹، ۵۸۳-۵۸۴، ۶۷۰، ۶۸۰، ۷۳۰، ۷۳۹-۷۴۰، ۷۵۰، ۷۵۲، ۷۶۷، ۷۹۶، ۸۴۰، ۸۸۶، ۹۰۱، ۹۰۸
عراقی، سلطان محمد، ۶۰۸
عراقی، شیشه‌گری، ۷۴۱-۷۴۲
عراقین، ۳۰۲
عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب، ۴
عرب (خاندان)، ۴۵۱

عرب، ایلات (در فارس)، ۶۷۰
عربان (بازار در جامع اصفهان)، ۴۸۲
عرب‌تبار، ۶۷۱
عرب‌زبانان، ۸۸۴
عربستان، ۲۲۵، ۷۶۸، ۸۴۰
عربی - عثمانی، سنت‌های موسیقی ۱۰۴
عربی (خط)، ۷۷۷-۷۷۸، ۷۸۳، ۷۸۸، ۸۸۴، ۸۸۶، ۸۹۵
عربی (زبان و ادبیات)، ۷، ۵۸-۵۹، ۶۱، ۶۳، ۷۰، ۸۰، ۹۱، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۵۸-۱۶۰، ۲۲۹، ۲۹۷، ۳۲۶، ۵۵۵، ۵۸۳، ۵۹۰، ۵۹۲
عربی، جلدسازی، ۸۴۰، ۸۵۴
عربی، شعر، ۱۵۸، ۲۰۳-۲۰۵، ۲۹۷
عربی، کتابسازی، ۸۴۲
عربی، کتاب‌ها، ۸۴۰
عربی، کتیبه‌ها، ۵۸۴، ۶۲۳، ۷۸۳
عربی، کشورها، ۶۳۷، ۸۴۴
عربی، مسجد، ۱۴-۱۵، ۳۰۰
عربی، موسیقی، ۵۸، ۶۱، ۶۴، ۱۴۸، ۱۵۱، ۲۴۶، ۲۷۱-۲۷۲، ۲۷۷
عربی، نویسندگان، ۶۱-۶۲
عربی‌زبان، ۱۰۴
عربی (زبان)، ۷۲۱، ۷۲۵، ۷۲۸، ۷۷۶-۷۷۷، ۷۸۳، ۷۸۸، ۸۴۷، ۸۵۳، ۸۹۰
عزال (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۸
عزالدین بن تاج‌الدین اصفهانی، ۷۵۶
عزالدین محمود (معمار)، ۴۴۱
عزةالمیلا (موسیقی‌دان)، ۵۸
عزت قاجار، ۲۲۷
عزیزالسلطان، ۲۵۹، ۲۶۹، ۲۷۰، ۳۹۲
عزیزالدین بن تاج‌الدین اصفهانی، ۴۸۷
عشاق (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۳، ۱۶۷، ۱۹۷-۲۰۱، ۲۳۱، ۲۳۳
عشاق ماهور هندی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۴
عشایری، مناطق، ۳۰، ۵۲۸
عشرتی قلندر (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
عشیران (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷-۱۹۸، ۲۳۲، ۲۷۵
عصار تبریزی، ۹۰۰
عضدالدوله دیلمی، ۴۸۵، ۶۰۱، ۷۵۱
عضدالدوله، سلطان احمد میرزا (فرزند فتحعلی شاه)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۷-۲۵۱، ۲۶۷
عطار، ۲۷، ۸۱-۸۲، ۸۸-۸۹، ۸۹۹-۹۰۰
عطیه (شرکت)، ۶۵۸، ۶۶۲
عکاش (محقق)، ۵
علاءالدوله پسر بایسنقر میرزا تیموری، ۹۰۴
علاءالدوله سمنانی، ۴۰
علاءالدین (مسجد)، ۵۸۴-۵۸۶
علاءالدین کیقباد اول، سلطان سلجوقی، ۹۰، ۵۸۵
علامی، ابوالفضل، ۱۱۶، ۵۵۷، ۶۲۸، ۶۳۳-۶۳۴
علم موسیقی، ۱۹۳
علمای دین، ۲۲۳، ۲۲۵
علویان (گنبد)، ۴۲۶
علی (استاد نی)، ۲۵۴
علی (ع)، ۶، ۱۷، ۱۷، ۲۹، ۵۷۵، ۶۲۳، ۶۳۵، ۶۳۷، ۶۴۷، ۷۲۸، ۸۸۳-۸۸۴، ۸۹۲، ۸۹۸
علی (مسجد در اصفهان)، ۳۳۷، ۳۶۷-۳۶۸
علی (مسجد در قهرود کاشان)، ۷۵۴
علی بن حسین قریش (والی فارس)، ۵۹۲
علی بن صوفی لباسانی *الواسانی*، ۷۵۸
علی بن محمد بن زید بن عبدالله علوی حسینی، ۸۹۲
علی بن مهریار اهواز (مقبره)، ۳۹۲
علی بیک مصنف اصفهانی، ۱۹۰
علی حسن السلطانی، ۸۹۷
علی خان نایب‌السلطنه‌ای موسیقی‌دان)، ۲۵۵
علی خانقاهی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
علی کاشی (خواننده)، ۲۵۱
علی کوچک تنبوری (موسیقی‌دان)، ۱۱۰-۱۱۱،
علی کیا (زیارتگاه)، ۷۵۷
علی‌اکبر شاهی (سنتورنواز)، ۲۵۵
علی‌اکبر شیدا، ۲۵۸
علی‌جان کمانچه‌کش (مقلد)، ۲۶۴

علی‌رضا خان چنگی، ۲۵۸
علیرضا دکنی (قطب نعمت‌اللّهی)، ۲۲۵
علیقلی آقا (حمام)، ۴۴۳، ۴۷۰
علیقلی خان شاملو، ۱۹۳، ۲۰۳
علی‌کش دهلران (تپه)، ۷۰۵
علیمردان خان زند، ۲۱۸
علینقی جبه‌دار (نقاش)، ۸۰۹
عماد فقیه، ۹۰۴
عماد، احمد (طراح فرش)، ۶۵۳
عمادالدین (مسجد)، ۱۸۸
عمان، ۶۶۷
عمدةالکتّاب و عدة ذوی‌الالباب، ۸۴۶
عمر بن فرج، ۶۰۱
عمر شاه، استاد، ۱۰۲
عمرتاج خراسانی، مولانا، ۱۰۲
عمرو بن لیث صفاری، ۴۸۵
عمره (قصر)، ۴۶۱، ۷۷۳
عمل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۸، ۲۰۲
عمل اسکندر (قالیباف تبریزی)، ۶۵۴
عمواوغلو (قالی)، ۶۵۳
عنایت‌اللّه بن میر حاج هروی / اکبر شاه، ۱۹۳
عندلیب‌الدوله (خواننده)، ۲۵۵
عنصری، ۸۷
عود (ساز موسیقی)، ۶۲، ۶۴، ۶۸، ۷۱-۷۲، ۷۴، ۸۳، ۸۵-۸۶، ۸۹، ۹۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۳۶، ۱۶۱-۱۶۳، ۱۶۵-۱۶۷، ۱۸۷-۱۸۸، ۱۹۰-۱۹۱، ۲۱۷، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۷۷،
عود جدید کامل (آلات موسیقیایی)، ۱۶۲
عود قدیم (ساز)، ۱۶۳
عود قدیم، دستان‌ها (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۶
عود کامل (ساز)، ۱۶۳
عودلاجان (محله)، ۶۵۳
عوفی، ۸۵، ۸۷
عهد عتیق، ۶۷
عیسی آقاباشی، ۲۵۸
عیسی خان (سردار قاجار)، ۲۴۹
عیلام (دوره)، ۷۰۵
عین‌السلطنه، ۲۵۵، ۲۶۳-۲۶۴، ۲۶۸،
الغ بیک (مدرسه)، ۳۵۵
الغ بیک تیموری، ۱۰۰، ۱۰۲، ۳۴۸، ۳۵۵، ۹۰۴
غارنشینی (دوران)، ۵۶۶
غازان خان (مقبره)، ۳۳۰
غازان خان، ۳۲۹-۳۳۲، ۳۴۴، ۵۹۲، ۵۹۴، ۷۰۹، ۷۴۰، ۷۹۹، ۸۹۱،
غبار (خط)، ۷۱۶
غباری (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
غبیرا (منطقه)، ۵۰۵-۵۰۶، ۷۱۰
غدیر (عید)، ۵۸۱، ۵۹۱
غرب، نک: اروپا
غزال (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
غزالی، محمد، ۴۳، ۲۹۸
غزل (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۹
غزنوی (دوره)، ۸۷-۸۸
غزنوی، حکام، ۳۰۳
غزنوی، معماری، ۴۸۰
غزنویان (سلسله)، ۳۰۲، ۳۰۹، ۴۷۸-۴۷۹، ۴۸۵، ۷۳۹
غزنه، ۷۵۱
غزنه، ۸۱
غژک / غچک / غیجک (ساز)، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۹۰، ۲۲۹
غفوری (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
غلامحسین خان درویش، ۲۵۶-۲۵۸
غندجان، ۵۹۱، ۵۹۴
غوریان، ۵۰۴
غیاث‌الدین (نوازندهٔ تنبور)، ۷۴
غیاث‌الدین جامی، ۶۰۶-۶۰۸، ۶۱۳، ۶۲۴، ۶۳۰
غیاث‌الدین شیرازی (معمار)، ۳۵۵
غیاث‌الدین علی نقش‌بند، ۷۱۳
غیاث‌الدین محمد بن سام امیر غوری، ۸۸۹
غیاثیهٔ خرگرد (مدرسه)، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۴۲
غیراروپایی، موسیقی، ۷۳
غیرت (شاعر)، ۲۲۰

فاخته (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۵
فـــارابی، ۶۰-۶۱، ۶۸، ۷۰، ۱۱۸، ۱۴۶، ۱۶۷، ۲۲۷، ۹۳۱
فارس، ۷۳، ۱۶۶،۲۲۳، ۲۳۵، ۳۲۵-۳۲۶، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۸۶، ۴۷۹، ۵۰۲، ۵۲۴-۵۲۶، ۵۲۸، ۵۳۳، ۵۳۹، ۵۵۶-۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۱-۵۶۲، ۵۷۹-۵۸۰، ۵۸۷-۵۸۸، ۵۹۱-۵۹۲، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۰۴، ۶۵۰، ۶۵۲، ۶۶۲، ۶۶۶، ۶۶۸-۶۷۳، ۶۷۶-۶۸۱، ۷۰۸، ۷۲۴-۷۲۵، ۷۲۷، ۷۵۶، ۷۷۲، ۸۸۶، ۸۹۳، ۸۹۸، ۹۰۱، ۹۲۸
فارس، اتابک، ۳۲۵
فارس، عرب‌ها، ۵۵۹، ۶۷۷
فارس، لرها، ۶۷۹
فارس، مناطق عشایری، ۵۲۸
فارس‌نامهٔ ناصری، ۶۶۹
فارسی (زبـان و ادبیـات)، ۲۳، ۳۲، ۷۰-۷۱، ۸۱، ۸۳، ۱۰۳، ۱۱۸-۱۱۹، ۱۵۹، ۲۱۸، ۲۲۹، ۲۳۴، ۳۲۶، ۵۶۰، ۵۸۸، ۵۹۰
فارسی دری (زبان)، ۵۶۰
فارسی، شعر، ۵، ۸، ۲۴، ۶۵، ۱۴۴، ۱۵۹-۱۶۰، ۲۰۴-۲۰۵، ۴۸۷، ۵۵۷، ۶۲۱، ۶۲۳، ۷۲۷-۷۲۸، ۷۳۱، ۷۸۸
فارسی، کتیبه‌ها، ۶۰۰، ۶۱۰، ۶۲۲
فارسی، متون و منابع، ۲۷، ۲۲۱، ۵۹۲
فارسی، نثر، ۵۵۷
فارسی‌زبـان، ۷۰، ۹۹، ۱۰۴، ۱۲۰، ۵۵۸، ۷۲۱، ۷۶۵، ۷۷۶، ۸۴۳، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۲، ۸۸۴، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۳، ۸۹۵، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۸، ۹۱۱، ۹۳۳، ۹۳۵
فارمر، هنری جورج، ۱۲۳
فاروس (چاپخانه)، ۹۲۹
فارابی، ۲۱۷، ۲۲۷
فاطمی، رقاصان، ۷۷۳
فاطمی، کاخ، ۵۹۷-۵۹۸
فاطمیـــــان (دوره)، ۲۹۴، ۵۸۰، ۵۹۱، ۵۹۶، ۶۰۰، ۷۷۲، ۷۸۷
فاطمهٔ همدانی (خدمهٔ دربار)، ۲۶۸
فتح‌الله سبزواری، ۸۹۷
فتح‌پور، ۱۶، ۶۴۳
فتحعلی خان، ۲۲۷
فتحعلـی شـاه قاجـار، ۸۱۳-۸۱۴، ۸۱۶، ۸۱۹، ۸۲۱، ۹۰۸
فتحعلـی‌شـاه قاجـار، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۴۵، ۲۴۷-۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۹-۲۶۱، ۲۶۵، ۲۶۷-۲۶۹، ۲۷۴-۲۷۵، ۲۷۷-۲۷۸، ۳۸۰، ۳۸۶-۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۲۸، ۴۴۴، ۶۵۱، ۸۱۳-۸۱۴، ۸۱۶، ۸۱۹، ۸۲۱، ۹۰۸
فتحی بیک (سفیر)، ۶۳۵
فتحی مصنف، ۱۹۰
فتوح‌البلدان، ۵۵۶
فتیله‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
فخر رازی، ۶۸، ۷۹، ۸۳
فخرالدولهٔ دیلمی، ۶۰۱
فرا سار هیومن (مجموعه در فریر گالری)، ۷۸۸
فرات (رود)، ۵۷۳
فرادنبه (روستا)، ۶۷۵
فرانسس، مایکل، ۶۲۳
فرانســوی، ۷۳، ۶۱۳، ۲۷۹-۲۸۰، ۳۸۹، ۴۳۷، ۴۴۸، ۴۹۸، ۵۰۰، ۶۱۳، ۶۳۳، ۶۵۶، ۶۵۸، ۷۴۱، ۸۰۳
فرانسه (زبان)، ۲۷۳، ۶۵۶، ۹۳۵
فرانســه، ۲۷۹، ۳۸۶، ۴۳۷، ۵۰۱، ۶۵۸، ۷۶۲، ۸۰۸، ۸۴۲، ۸۶۱-۸۶۲، ۹۲۲-۹۲۴، ۹۲۶
فرانسه، کتابخانهٔ ملی، ۷۲
فرانسه، هیأت باستان‌شناسی، ۵۰۱، ۵۰۴
فرانسیس ریشار، ۸۹۷، ۹۰۱
فرانسیس، مایکل، ۶۲۷، ۶۳۰
فرانکلین، ویلیام (جهانگرد)، ، ۲۱۵، ۲۲۴، ۶۳۳، ۶۴۷
فراهان، ۲۲۱، ۵۹۹، ۶۲۸، ۶۵۰، ۶۵۲، ۶۶۲
فراهانی (خاندان)، ۲۲۲
فراهانی، آقاحسینقلی، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۷۰،
فراهانی، شاه ولی، ۲۲۲
فراهانی، غلامحسین، ۲۵۳

فراهانی، محمدحسن، ۲۵۳
فراهانی، میرزا تقی خان، ۳۸۶
فراهانی، میرزا حسین / وفا (شاعر)، ۲۲۱-۲۲۲
فراهانی، میرزا عبدالله، ۲۵۳، ۲۵۸-۲۵۸، ۲۷۰
فراهانی، میرزا علی‌اکبر، ۲۲۲، ۲۵۱-۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۹-۲۷۰، ۲۷۷
فراهانی، میرزا عیسی، ۲۲۱-۲۲۲
فرائد غیاثی، ۸۵۰
فرج / فرگ/ فرک، ۵۹۴
فرج دامغانی، ۸۸۸
فرح‌آباد (کاخ)، ۳۷۹
فرخی، رشید (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
فردریک، ۷۷۵
فردوس مطربه (شاعر)، ۸۷
فردوسی، ۲۷، ۸۹۹-۹۰۰، ۹۰۳
فرش امپراتور، ۶۰۸
فرش تاج‌گذاری (در کاخ روزنبرگ)، ۶۰۷، ۶۳۸
فرشادی (نهر)، ۳۷۹
فرش‌های پیش از اسلام، ۵۶۴
فرش‌های دیوانی، نک: ایرانی، فرش‌ها
فرصت‌الدولهٔ شیرازی، ۲۲۱، ۲۳۶، ۲۷۶
فرع ماهور (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
فرغانه (شهر)، ۷۵۷، ۷۷۲
فرغانه، ۱۱۲
فرهاد خان قراخانلو، ۹۰۹
فرهنگ‌نامهٔ لاونیاک، ۷۲
فریدن، ۶۶۲
فریدون شاه پیشدادی، ۳۸۱
فریر (گالری)، ۷۸۹، ۸۵۵، ۸۵۵
فریزر، جیمزبیلی، ۲۶۱
فریه، رونالد دبلیو، ۷۶۷، ۷۷۷، ۷۸۴، ۷۸۷، ۷۹۰، ۸۰۲، ۸۰۹، ۸۱۱، ۸۲۰-۸۲۱، ۸۵۵، ۸۹۷
فسا، ۵۹۱، ۵۹۴، ۷۰۸
فسطاط / قاهرهٔ قدیم، ۴۹۹، ۵۶۴، ۵۷۰، ۵۷۹، ۵۸۱-۵۸۲، ۵۹۲، ۸۸۵
فسطاط، قالیچهٔ شیری، ۵۷۰، ۵۸۲
فصیحی (شاعر)، ۹۱۱
فضل بن سهل، ۴۲۵
فلاندری، مکتب، ۶۴۱
فلاندن، اوژن، ۲۶۵، ۳۸۹، ۴۹۸
فلزکاری، ۷۲۱-۷۳۲، ۷۷۳، ۷۷۵-۷۷۷، ۷۸۵-۷۸۶، ۷۹۳، ۷۹۵-۷۹۶، ۸۰۱، ۸۲۰، ۸۲۴-۸۲۵
فلسطین اشغالی، ۷۶۶
فلسطین، ۳۰۱، ۵۹۷، ۷۹۸
فلسفی، نصرالله، ۹۳۵، ۹۳۷
فلوت (ساز)، ۲۷۸، ۲۸۰
فلورانس، ۹۰۳
الفنون‌الایرانیه فی‌العصرالاسلامی، ۷۷۵
فوایدالصفویه، ۲۳۰
فورد، پی. آر. جی.، ۶۱۶
فوق‌الدین احمد یزدی، ۱۹۳
فولساک، کیلوفن (موزه‌دار)، ۵۸۳
فون، ویلهلم، ۶۱۲
فونیکس (قالیچه)، ۵۸۶
فهرج (مسجد)، ۳۰۳-۳۰۵، ۳۰۷
فهرج، ۳۰۰، ۳۰۳-۳۰۵، ۳۰۷
فهروری، گیزا، ۵۰۵
فهلویات/ پهلویات، ۶۴
فیثاغورث، ۴۰، ۸۳، ۲۷۵
فیروزآباد (کاخ)، ۲۹۷، ۳۳۲
فیروزآباد، ۱۳، ۲۹۷، ۳۳۲، ۴۳۷، ۵۲۸
فیض علیشاه دکنی، ۲۲۶
فیض کاشانی، ۱۸۷
فیلاتلیست، ۹۳۶
فیلادلفیا، ۵۰۳
فیلی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
فیلی (اقوام)، ۲۳۵
فین کاشان، ۲۲۸-۲۲۹
قاآنی، ۲۶۰
قابوس بن وشمگیر، امیر زیاری، ۳۰۷
قابوس‌نامه، ۸۱
قاجار (ایل)، ۳۸۳، ۳۸۶

قاجـــار (دوره)، ۲۹، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵-۲۳۷، ۲۴۵-۲۸۱، ۳۲۳، ۳۶۲، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۵، ۳۹۲-۳۹۳، ۴۲۱، ۴۲۷-۴۲۸، ۴۴۳، ۴۴۷، ۴۵۱، ۴۵۷-۴۵۸، ۴۷۵، ۴۸۳، ۴۸۵، ۴۸۸-۴۸۹، ۴۹۸، ۵۷۶، ۶۱۸، ۶۳۹، ۶۵۱-۶۵۴، ۶۶۳، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۱۵-۷۱۶، ۷۳۲، ۷۴۱-۷۴۳، ۷۵۹، ۷۶۵، ۸۱۴-۸۱۵، ۸۱۹-۸۲۱، ۸۲۳-۸۲۴، ۸۲۶، ۸۴۱، ۹۲۷، ۹۳۰-۹۳۱
قاجار (طایفه)، ۳۶۵
قاجار، اشراف، ۲۵۷
قاجار، حکومت، ۲۶۱، ۲۶۵-۲۶۶، ۲۷۶
قاجار، خانه، ۴۳۵
قاجار، شاهان، ۲۵۶، ۵۷۵، ۶۵۱، ۸۴۵
قاجار، معماری، ۳۸۵-۳۹۰، ۴۳۳- ۴۳۴
قاجار، موسیقی‌دانان، ۲۷۳
قاجار، نیروی نظامی، ۳۸۵
قاسم بن دوستعلی بخاری، ۱۹۵
قاسم تبریزی (معمار)، ۳۷۰
قاسم میرحسینی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
قاسم‌آباد، ۵۲۹
قاسمعلی قانونی (خواننده)، ۱۰۵
قاضـی احمـد قمـی، ۱۸۹، ۴۶۴، ۴۶۶، ۸۹۴، ۹۰۸-۹۰۹
قاضی نظام‌الدین خوانساری، ۲۱۸
قالی اردبیل، ۶۰۶-۶۰۷، ۶۰۹-۶۲۰، ۶۲۴، ۶۲۶
قالی ایران، ۵۵۸، ۶۵۷
قالی چلسی (فرش)، ۶۰۷
قالی چهره‌ها (فرش)، ۵۸۲
قالی سوسنگرد، ۶۰۰
قالی شکارگاه (فرش)، ۶۰۶، ۶۰۸، ۶۱۳، ۶۲۶، ۶۳۰
قالی شکارگاه ابریشمی زربفت، ۶۰۶
قالی قاله، نک: قالی‌قلا/ قالیقلا (شهر)،
قالی محتشم (متعلق به دوک آنهالت)، ۶۰۶، ۶۴۳
قالی مسجد اردبیل، ۶۱۱
قالی مقدس مسجد اردبیل، ۶۱۱
قالی‌بافی، ۷۹۳
قالی‌قلا/ قالیقلا (شهر)، ۵۵۵-۵۵۶
قالی‌موزهٔ کرکران، ۶۴۵
قالین‌قیه (روستا)، ۵۵۷
قالینی (روستا)، ۵۵۷
قالی‌های جوهری، ۶۶۰-۶۶۱
قانون (ساز موسیقی)، ۱۶۱، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۲۷-۲۲۸، ۲۷۷
قـــاهره، ۱۲۳، ۳۰۲، ۳۰۵، ۵۹۷-۵۹۸، ۶۲۳، ۶۴۵، ۷۴۰، ۸۸۵
قایتبای، سلطان مملوک، ۷۵۷، ۸۵۷
قاین، ۵۵۸ ، ۶۶۲
قائنات، ۶۷۱
قبةالصخره، ۳۳۲، ۳۳۴، ۷۷۳
قبطی، ۷۷۰، ۷۷۳، ۷۷۷، ۷۷۹، ۸۴۰
قبطی، انجیل، ۸۴۰
قبطی، جلدسازی، ۸۴۶، ۸۵۴، ۸۵۶، ۸۵۹، ۸۶۳
قبطی، مسیحیان، ۸۴۰
قبطی، هنر، ۸۴۰
قبهٔ سبز (آرامگاه قراختائیان)، ۳۵۵
قپوز (ساز)، ۱۹۰
قثم بن عباس (بقعه)، ۷۵۶
قدس، ۱۲
قدمگاه (عبادتگاه)، ۳۷۸
قراباغ، ۲۷۵، ۶۴۶
قراختائیان، ۳۵۵
قراقویونلوها (سلسله)، ۳۶۴، ۳۶۷، ۵۸۷،
قراگوزلو (طایفه)، ۶۷۱، ۶۷۶
قرامطه، ۲۹۷
قرآن، ۷-۱۰، ۱۶-۱۸، ۲۱-۲۵، ۳۳-۳۶، ۳۸-۴۰، ۴۳، ۶۷، ۷۴، ۱۰۵-۱۰۸، ۱۱۵، ۱۸۸، ۲۲۲، ۲۲۶، ۳۲۴، ۳۲۶، ۴۶۲، ۴۸۵-۴۸۶، ۶۲۱، ۶۷۸، ۷۵۲، ۷۵۸-۷۵۹، ۷۶۸، ۷۸۳، ۷۸۸، ۸۴۰، ۸۵۰، ۸۶۵، ۸۶۷، ۸۷۱-۸۷۲، ۸۸۳-۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۷
قرآنی مراکشی، ۸۵۴
قربان (عید)، ۲۲۴، ۵۸۱، ۵۹۱
قربان خان شاهی، ۲۵۸

قرچه (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
قرقوب (در خوزستان)، ۵۹۶
قرون وسطا، ۴، ۳۵
قزاقخانه، دسته‌های موزیک، ۲۸۰
قزاقستان، ۷۲۶
قزلباش (طوایف)، ۳۶۶، ۳۷۱، ۳۸۶
قزوین (دشت)، ۷۰۵
قـــزوین، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۰۴، ۳۱۰، ۳۶۶، ۳۶۸-۳۷۱، ۳۸۹، ۳۹۳، ۴۶۴-۴۶۶، ۴۶۸، ۴۷۰، ۵۲۶، ۵۹۶، ۶۰۹، ۶۲۴-۶۲۵، ۶۲۸، ۶۵۲، ۶۶۲، ۷۹۹، ۹۰۹، ۹۱۲، ۹۲۹، ۹۳۲
قزوینی، ملا صالح، ۱۸۸، ۲۰۰
قزوینی، ۷۲۴
قسطنطنیه، ۶۲۵
قسطنطینه، نک: استانبول
قشقایی، ایـلات، ۵۵۸-۵۵۹، ۵۶۶، ۵۹۴، ۶۶۹-۶۷۱، ۶۷۶، ۶۷۹
قصب (پارچه)، ۷۰۹
قصر شیرین (کاخ)، ۲۹۷
قصر شیرین، ۲۹۷
قصر عنبر (قالی)، ۶۴۹-۶۵۰
قطار (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
قطب‌الدین شیرازی، ۷۰، ۱۱۹، ۱۴۳
قطبیه (مسجد)، ۳۷۰
قطر، ۶۲۷، ۶۳۳
قفقـــاز، ۲۶۶، ۲۹۴، ۳۸۳، ۳۹۳، ۵۶۶، ۵۷۷، ۵۸۱، ۵۸۸-۵۸۹، ۶۴۱، ۷۳۹
قفقاز، ارامنه، ۳۸۰
قفقازی، مجاهدان، ۹۲۷
قلعه (مسجد)، ۴۴۱
قل‌محمد عودی (موسیقی‌دان)، ۱۰۹-۱۱۱
قلم‌زنی (هنر)، ۷۸۵
قلمکار (نوعی پارچه)، ۷۰۹، ۷۱۲، ۷۱۶
قلمکارسازی، ۷۱۵، ۸۵۴-۸۵۵
قلی (برادر اسماعیل خان کمانچه‌کش)، ۲۵۴
قلی خان شاهی، ۲۵۸
قم (مرقد)، ۲۰، ۸۷۱، ۹۰۸
قم، ۳۶۱، ۳۸۹، ۳۹۲-۳۹۳، ۴۴۴، ۴۶۰، ۵۲۵، ۵۳۵-۵۳۶، ۵۴۵، ۶۱۷، ۶۳۹-۶۴۰، ۶۶۲، ۷۱۲، ۷۴۱، ۷۵۰، ۸۷۱، ۹۳۵
قمری آملی، سراج‌الدین، ۸۴
قمصر، ۵۴۳
قنات سرچشمه، ۳۸۹
قنغورالنگ، نک: سلطانیه
قنقری، ۶۶۲
قوام‌الدین (شاعر)، ۷۳
قوام‌الدین شیرازی (معمار)، ۳۵۵
قوام‌الدین مجلد تبریزی، ۸۵۸-۸۵۹، ۸۶۱
قوپوز / قوپوز رومی (ساز)، ۱۶۵
قوچان، ۳۲۵، ۸۹۴
قول (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۸
القول علی اجناس الذی بالاربعه، ۸۰
قول مرصع (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۹
قومس، ۳۰۴، ۵۶۳، ۵۸۰-۵۸۱
قونیه، ۹۰، ۵۸۴، ۷۲۴، ۷۵۴، ۸۶۵
قهرود (دهکده)، ۴۴۱
قهرود کاشان، ۷۵۴
قهستان، ۵۹۶
قیروان، ۷۵۲، ۸۴۰، ۸۴۶-۸۴۷، ۸۵۴، ۸۶۴
کابل، ۱۱۲
الکاتب، حسن (موسیقی‌دان)، ۶۰
کاتدرال سنگی (در اچمیادزین)، ۳۰۱
کاترین دو مدیسی، ۶۴۲
کاترین مدیچی (همسر هنری دوم)، ۸۶۲
کاتلی، مارگریتا، ۷۸۶
کاخ دادگستری (در تهران)، ۹۳۱
کاخ شاهی (قزوین)، ۳۷۰
کار گیسو (تصنیف)، ۱۹۰
کاراکایا، ۱۸۶
کارامانا/ قره‌مانا/ قره‌مانه، ۶۰۴
کارخانهٔ سیمان (در تهران)، ۹۳۰
کارون (پل)، ۹۳۰-۹۳۱

کازرون، ۷۱۴
کازرون، نهضت انقلابی، ۹۲۸
کاسات (ساز)، ۱۷۴
کاسپی (دریا)، ۵۲۴، ۵۶۲، ۷۵۵
کاستیل (شهر)، ۳۴۶، ۴۴۱
کاسه‌گران (مدرسه)، ۴۳۱
کاشـــان، ۱۸۸، ۲۲۸، ۲۷۶، ۳۲۶، ۳۶۱، ۳۸۹، ۳۹۳، ۴۲۱، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۴۰-۴۴۱، ۴۸۴، ۵۲۹، ۵۴۳، ۵۶۱، ۵۹۹، ۶۱۰، ۶۲۶-۶۳۱، ۶۳۴-۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۶، ۶۴۸، ۶۵۲-۶۵۳، ۶۶۲-۶۶۳، ۶۶۸، ۶۷۶، ، ۷۱۰، ۷۱۲، ۷۱۴، ۷۱۶، ۷۵۴، ۷۸۵، ۸۸۹
کاشان، تیمچه‌های معروف، ۴۲۱
کاشانی، ابوالقاسم، ۳۲۶، ۳۲۹، ۴۴۱
کاشانی، مقصود، ۶۰۶، ۶۰۹، ۶۱۳
کاشغر، ۵۷۴
کاشمر، ۶۶۳
کاظم خان باشی (رئیس مطربان دسته‌ای)، ۲۷۱
کاظم(ع)، ۷۵۴
کاظمین، ۶۳۸
کاغذ سفید (تمبر)، ۹۲۷
کافمن، کارل، ۶۶۹
کالی‌کلا (شهر)، ۵۵۵
کامان، اس، ۳۰
کامبخش فرد، سیف‌الله، ۵۰۳
کامفیروز، ۵۵۶
الکامل، ۲۹۳
کانتیمراوغلو، ۱۹۵-۱۹۷، ۲۰۰
کانوی، ابر (لرد)، ۶۳۶
کاوه (تمیر)، ۹۲۹
کائو - تسون (امپراتور چین)، ۶۴۳
کبود (مسجد)، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۶-۳۶۷، ۳۷۸، ۴۴۱-۴۴۲
کبودرآهنگ / کبوترآهنگ، ۶۶۲
کپنهاگ، ۵۸۳، ۶۰۷، ۶۳۸
کتاب در موسیقی فارسی، ۲۳۰
کتاب وین، ۶۵۶، ۶۷۰
کتابچهٔ دستورالعمل رؤسای ادارهٔ جلیلهٔ ثبت دولتی، ۹۲۹
کتابخانه و موزهٔ ملی ملک تهران، ۹۰۸
کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ۱۲۷
کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد، ۸۹۹
کتابخانهٔ بایسنقر میرزا، ۹۰۴
کتابخانهٔ بریتانیایی، ۸۵۴
کتابخانهٔ پیرپانت مورگان، ۸۴۱، ۸۶۵
کتابخانهٔ تاشکند، ۸۴
کتابخانهٔ توپقاپوی استانبول، ۸۶۷، ۸۶۹، ۹۰۲
کتابخانهٔ چستربیتی، ۸۴۰، ۸۵۰، ۸۸۷، ۹۰۲
کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، ۸۴۴، ۸۹۱
کتابخانهٔ دولتی وین، ۹۰۲
کتابخانهٔ سلطنتی قاجار، ۳۹۰
کتابخانهٔ شهر کراکوی لهستان ، ۹۰۰
کتابخانهٔ عمومی مانیسا، ۸۰
کتابخانهٔ فتحعلی شاه قاجار، ۹۰۸
کتابخانهٔ کاخ گلستان، ۸۷۷، ۸۹۱، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۳، ۹۰۵-۹۰۶، ۹۰۹، ۹۱۲
کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، ۱۹۰، ۱۹۴، ۸۹۲، ۹۰۹
کتابخانهٔ مرکزی پنجاب پاکستان، ۲۳۰
کتابخانهٔ ملی پاریس، ۴۶۳، ۸۸۵، ۸۹۱، ۸۹۶، ۹۰۰
کتابخانهٔ ملی روسیه، ۸۶۰-۸۶۱
کتابخانهٔ ملی قاهره، ۸۸۵، ۸۹۲
کتابخانهٔ ملی مصر، ۸۷۷
کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، ۹۰۸
کتابیان/ اهل کتاب، نیایشگاه، ۳۰۱
کتیبه‌نگاری، ۸۲۷
کراکو - پاریس (فرشپاره)، ۶۰۷-۶۰۸
کراکو، ۶۰۷
کرامیه، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۳
کرباسیون، عباس، ۴۴۴
کربال، ۵۵۶
کربلا، ۲۹، ۶۳۸
کربن، هانری، ۲۸

کرپرتر، رابرت، ۸۱۹
کرخه (رود)، ۵۶۷
کرد (اقوام)، ۵۵۹، ۶۷۱، ۶۷۶، ۸۰۴
کرد سنجابی (طایفه)، ۶۷۵
کردانیا (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۸
کردانیه (آواز)، ۱۹۸
کردستان، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۳۳، ۵۳۷-۵۳۹، ۵۷۲، ۵۶۱، ۵۶۶، ۶۴۹-۶۵۰، ۶۵۲، ۶۶۲، ۶۷۵-۶۷۶، ۸۲۰
کرزن، ۳۹۲، ۳۶۵
کرسول، کپل، ۲۹۲
کرشاسب بن حسن نجار، ۷۵۵
کرشهری، یوسف، ۱۹۶
کرمـــــان، ۳۳، ۸۸، ۲۲۲، ۲۲۶، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۷۸، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۲، ۴۴۱-۴۴۲، ۴۸۶، ۵۲۶، ۵۳۰، ۵۳۸-۵۴۱، ۵۴۵، ۵۵۷، ۵۶۲، ۵۶۶، ۵۹۸-۵۹۹، ۶۰۳-۶۰۴، ۶۲۸، ۶۳۰-۶۳۳، ۶۴۴-۶۴۵، ۶۴۷-۶۵۰، ۶۵۲-۶۵۴، ۶۵۷-۶۵۸، ۶۶۱-۶۶۴، ۶۷۰، ۶۷۵-۶۷۷، ۷۱۰، ۷۱۲، ۷۱۵-۷۱۶، ۷۷۲، ۸۰۵، ۸۹۶
کرمان، افشارها، ۶۷۰، ۶۷۷
کرمان، باغ‌ها، ۳۷۸
کرمانشاه / شـیراز/ شـیراز - مکـه (دسـت‌بافتـه‌هـای عشایر)، ۶۷۰-۶۷۱
کرمانشاه، ۵۲۱، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۴۱
کرمانشاهان، ۲۲۳، ۶۵۲، ۶۷۱، ۶۷۵-۶۷۶
کرمانی (مسجد در تربت جام)، ۳۵۷
کرمانی، استاد حسین، ۶۵۲-۶۵۳
کرمانی، استاد یوسف، ۶۴۹
کرمانی، اوحدالدین، ۸۹
کرمانی، بافندگان، ۶۵۳-۶۵۴
کرمانی، حسن خان (طراح فرش)، ۶۵۳
کرمانی، محسن خان (طراح فرش)، ۶۵۳
کرمانی، محمد شریف، ۶۴۹
کرنا (ساز)، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۲۵-۲۲۶، ۲۶۹
کرنال (جنگ)، ۸۰۰
کرنای (ساز)، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۲۶،
کروران، مونیک، ۵۰۱
کروسینسکی (کشیش)، ۶۴۰
کره‌نای (ساز)، ۱۷۲، ۲۲۶
کریچلوف (نویسنده)، ۴
کریم (سردستهٔ کریم کور)، ۲۶۲
کریم خان زنـد، ۲۱۵-۲۲۰، ۲۲۳-۲۲۶، ۲۲۸-۲۲۹، ۲۳۵، ۲۴۶، ۲۷۱، ۳۸۰، ۳۸۳-۳۸۴، ۳۸۶، ۴۵۰، ۶۴۷-۶۴۸، ۶۵۰-۶۵۱، ۶۶۹، ۷۴۱، ۸۱۴
کریم شیره‌ای، ۲۶۴، ۲۷۱
کریم کور (دستهٔ زنانه)، ۲۶۲
کریم‌الدین حبیب‌الله ساوجی، ۹۰۶
کریم‌خانی (ارگ)، ۲۱۵-۲۱۶
الکساندر اشتال (مدیر پست ایران)، ۹۲۵
کست، پاسکال، ۳۸۹
کسری (ایوان)، ۳۲۵
کشتی (مسابقات جهانی)، ۹۳۱
کشف‌الاوتار، ۱۹۵
کشف‌المحجوب لارباب‌القلوب، ۶۶
کشکول صوفیان، ۳۴
کشلن، ۵۰۱
کشمیر، ۱۰۳، ۵۵۶، ۸۴۳
کشمیری، نسخهٔ خطی مصور، ۸۴۷
کشورشاهی (از اعضای دستهٔ حاجی قدم‌شاد)، ۲۶۲
کشیش اصفهان (خانه)، ۴۵۸
کعبه، ۱۲، ۴۲، ۷۰۷
کلا (روستا)، ۷۵۸
کلات نادری، ۳۸۲
کلاردشت، ۵۹۶
کلارک، ویلیام، ۶۴۵
کلارینت/ قره‌نی (ساز)، ۲۸۰
کلاسیک (دوره)، ۲۷
کل‌الضروب (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۹، ۲۰۴
کل‌النغم (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۹
کلاویخو (سفیر اسپانیا)، ۹۹، ۳۴۶، ۴۴۱، ۶۰۲-۶۰۳، ۷۵۰، ۷۹۴
کلاه فرنگی (عمارت)، ۳۹۰، ۴۵۰

کلایس، ۴۹۹
کلکسیونر تمبر پست (مجله)، ۹۲۲
کلوپ بین‌المللی ایران، ۹۳۵، ۹۳۷
کلود ئوآر، ۷۲
کلیات / کل‌الضروب والنغم (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۹-۱۶۰
کلیات سعدی، ۹۰۱، ۹۱۲
کلیات شمس تبریزی، ۹۰
کلیات یوسفی، ۸۶، ۲۷۵
کلیایی (طایفه)، ۶۷۵-۶۷۶
کلیسای اعظم کراکو، ۶۰۷
کلیسای ماریی، ۵۸۶
کلیله و دمنه، ۸۹۸، ۹۰۲-۹۰۳
کمال ادب‌الغناء، ۶۰
کمال‌الدین بن منعه (دانشمند)، ۷۹
کمال‌الدین حسین نظام‌الملک (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
کمال‌الزمان (موسیقی‌دان)، ۸۲، ۸۴-۸۶، ۸۸، ۹۱
کمال‌السلطنه، ۲۵۶
کمال‌الملک، ۵۲۰، ۶۵۲
کمال‌نامه، ۸۹۸
کمالی، عمید، ۸۵
کمانچه (ساز)، ۷۱، ۷۸، ۱۶۴، ۱۹۰-۱۹۱، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۸-۲۲۹، ۲۴۸، ۲۵۰-۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۲-۲۶۴، ۲۷۷-۲۷۸، ۲۸۰،
کمپانی پست هندوستان، ۹۲۱
کمپانی دریایی هندوستان و انگلستان، ۹۲۱
کمپانی هند شرقی، ۶۳۸، ۶۴۷-۶۴۸
کمپفر، انگلبرت، ۱۹۱-۱۹۲، ۴۹۸، ۶۳۲
کمیلی‌زاده، ابوالفضل، ۹۳۶
کندی، اسحاق، ۶۱-۶۲، ۱۱۸
کنزالتحف، ۷۲
کنگره (ساز)، ۱۷۰
کنگرهٔ ایران‌شناسی، ۵۶۴
کنگرهٔ بین‌المللی حفظ پرندگان مهاجر، ۹۳۱-۹۳۲
کنگرهٔ بین‌المللی معماری، ۹۳۲
کنگرهٔ جهانی ایران‌شناسی، ۹۳۱
کنگرهٔ جهانی باستان‌شناسی، ۹۳۱
کنگرهٔ جهانی پیکار با بی‌سوادی، ۹۳۱
کنگرهٔ جهانی جنگلبانی، ۹۳۵
کنگرهٔ جهانی موسیقی، ۹۳۱
کنگرهٔ موسیقی عرب، ۱۲۳
کواشت (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۸
کواکب ثابته‌الصوفی، ۷۶۸
کوبا، ۵۰۰
کوپورتر، ۴۹۸
کوثری، یحیی، ۵۰۸
کوچک (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸-۱۹۹، ۲۳۲
کوچک خانم (همسر فتحعلی‌شاه)، ۲۶۷-۲۶۸
کودای‌جی (معبد)، ۶۳۰
کودتای سرخ، ۹۲۹
کودزکو، ۲۱۹، ۲۲۲
کورش کبیر، ۵۷۳
کورگه / کورک/ کورکه (ساز)، ۲۱۸، ۲۲۵-۲۲۶
کوزلف، هیأت باستان‌شناسی، ۵۶۳
کوس (ساز)، ۸۷، ۹۱-۹۲، ۱۹۰، ۲۱۸، ۲۲۵-۲۲۶
کوس رویین (ساز)، ۲۲۶
کوست، ۴۹۸
کوسو (قصبه)، ۱۱۱
کوشوان (روستا)، ۹۰۸
کوفه، ۲۹۶، ۳۰۲
کوفی (خط)، ۶، ۳۰۸، ۳۴۴، ۴۳۸، ۴۸۵، ۵۹۷، ۷۰۹، ۷۱۶، ۷۵۲-۷۵۴، ۷۶۸، ۷۷۸، ۷۸۸، ۸۸۴-۸۹۰، ۸۹۴
کوفی ایرانی (خط)، ۸۸۷
کوفی بنایی/ معقلی (نوعی خط)، ۸۸۵
کوفی تزیینی (نوعی خط)، ۸۸۵
کوفی عباسی (نوعی خط)، ۸۸۷
کوفی محرر (نوعی خط)، ۸۸۵
کوکبی بخارایی، نجم‌الدین، ۱۰۴، ۱۱۴، ۱۹۴، ۲۰۲-۲۰۳
کوکبی گرجی، امیر خان، ۱۹۱، ۱۹۳، ۲۰۴-۲۰۵، ۲۳۶

کولی‌ها، ۲۲۲
کونل، ارنست، ۴۲۴، ۴۳۹، ۴۷۶، ۶۱۲، ۷۶۹، ۷۷۷-۷۷۸، ۷۸۲
کوهپایه (در اصفهان)، ۹۰۸
کوهستانی (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۵
کوه‌سیم (شهر)، ۷۷۲
کوهی کرمانی، ۲۲۲
کویر (دشت)، ۳۸۳
کهرگی (خاندان)، ۴۴۴
کهکیلویه (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۳
کهگیلویه و بویراحمد، ۵۵۶، ۵۶۶، ۶۶۶، ۶۷۹
کهگیلویه، لرها، ۵۶۶
کهندژ (در نیشابور)، ۵۰۳
کهنمویی (کارگاه در تبریز)، ۶۵۱
کیانی، مجید، ۱۲۴
کیانی، محمد یوسف، ۵۰۸
کیخسرو، ۱۰
کیرشهایم، هاینریش، ۵۸۳
کیش، ۷۳۹
کیکاووس (از سلاجقهٔ روم)، ۳۱۲
کینگ، دانلد، ۶۱۲، ۶۱۹
کیوتو، ۶۰۶، ۶۳۰-۶۳۱
کپنهاگ، ۷۲۸
کرج، ۴۲۸
کلپورگان (منطقه)، ۵۳۴-۵۳۵،
گالری هنری والترز، ۸۹۸
گام بالقوه (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۲-۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۶
گام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایران، ۱۲۳
گام‌های موسیقی (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۳
گانتزهورن، فولکمار، ۵۸۷
گاندی، مهاتما، ۹۳۲
گتی، پال (میلیاردر امریکایی)، ۶۱۱
گدار، آندره، ۵، ۴۳۸-۴۳۹، ۴۹۹، ۶۱۳
گرابار، الگ (مورخ هنر)، ۵، ۲۷
گرجستان، ۷۲۴، ۹۱۲
گرجی (زبان)، ۲۱۸
گرجی‌ها، ۱۹۲، ۳۶۶، ۹۲۷
گردانیا / گردانیه / گردونیه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷، ۲۳۶
گردکاری (هنر)، ۷۹۲
گردیزی، ۵۹۵
گرگان، ۳۸۶، ۴۴۹، ۶۷۶، ۷۳۹
گرگانج / اورگنج، ۵۰۰
گرمسار، ۶۷۶
گروس، ۶۴۹، ۶۶۲
گرولیه، ژان (فرانسوی)، ۷۶۲
گری، بازل، ۵۸۹
گزنفن، ۵۷۳، ۷۰۶
گل رشتی (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
گل کشتی، ۲۳۳
گل مملینگ (فرش)، ۶۴۱
گلابتون (نوعی الیاف)، ۷۱۰، ۷۱۲
گلابتون‌دوزی (نوعی دوخت)، ۵۳۰، ۵۳۲، ۷۱۶
گل‌بخت خانم (همسر فتحعلی‌شاه)، ۲۶۷-۲۶۸
گلپایگان، ۳۱۲، ۵۳۷
گلدانی (قالی)، ۶۳۱-۶۳۳، ۶۵۴
گلریزان، مراسم، ۲۲۴
گلستان (استان)، ۵۳۰، ۷۵۳
گلستان (کاخ)، ۳۹۰، ۴۵۰-۴۵۱، ۶۱۸، ۶۵۲
گلستان سعدی، ۹۰۲-۹۰۳
گلستان هنر، ۴۶۴، ۹۰۶-۹۰۷
گلستانه، سید علی‌اکبر، ۹۱۲-۹۱۳
گلشن راز، ۸
گلشن مراد، ۲۲۷
گلمبک (دانشمند)، ۳۳۵
گل‌محمدی، جواد، ۷۵۰
گلیم زربفت ایلخانی، ۵۸۹
گلین (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
گناباد، ۵۳۵
گناوه، ۶۷۹
گنبد قابوس / کاووس، ۲۰، ۲۹۵، ۳۰۷-۳۰۸، ۴۷۸،

۵۰۸، ۵۶۲
گنبدهای دوپوش (اصطلاح معماری)، ۳۷۲
گنج کرمان (مسجد)، ۳۹۲
گنجعلی خان، موقوفات، ۵۵۷
گنجوی، سیروس، ۹۳۶
گنجی‌اف (سرمایه‌دار روس)، ۶۵۷
گنجینهٔ آثار سیمین سدهٔ ۶ق (در نهاوند)، ۷۸۶
گنجینهٔ باسیلیکای سن مارکوی ونیز، ۶۳۵، ۶۳۸
گنجینهٔ جیحون، ۵۷۹
گنجینهٔ شیخ صفی، ۸۵۹-۸۶۱
گندار، ۳۰۰
گنگ (رود)، ۲۱
گنون، رنه (نویسنده)، ۴
گوا / هند پرتغال، ۶۳۴
گواشت (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
گواشیر، ۲۲۶
گوبینو، کنت، ۲۵۲، ۲۶۴
گور امیر (در سمرقند)، ۷۵۶
گوران (ایل)، ۶۷۱
گورت (در اصفهان)، ۳۹۴
گورکانیان هند (سلسله)، ۱۰۵، ۱۱۶-۱۱۷، ۸۴۱
گورکه (ساز)، ۲۲۶
گوزگانان، ۵۹۶
گوزن زرد ایرانی، ۵۶۷
گوژکاری (هنر)، ۷۹۲
گوسالهٔ سامری (داستان)، ۶۷
گوشت (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸-۱۹۹
گوکلان (منطقه)، ۶۷۶
گوهر (از اعضای دستهٔ ماشاءالله)، ۲۶۳
گوهر خماری (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
گوهر خماری (سردستهٔ گوهر خماری)، ۲۶۳
گوهرشاد (آرامگاه)، ۳۵۵، ۳۵۷، ۴۲۷
گوهرشاد (مدرسه)، ۳۵۵
گوهرشاد (مسجد)، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۷۸، ۴۴۲، ۸۹۴، ۹۰۲
گوهرشاد دختر میرعماد (خوشنویس)، ۹۱۰
گوهرشادآغا، ۳۴۸، ۳۵۵
گیان (تپه)، ۷۳۸
گیتی‌گشا، ۲۲۶
گیخاتو ایلخان مغول، ۳۴۴
گیرشمن، رمان، ۵۰۱، ۵۶۴، ۵۷۹
گیلان، ۵۲۶، ۵۲۹-۵۳۰، ۵۳۳-۵۳۴، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۶۲، ۵۶۶، ۵۹۷، ۶۰۰، ۹۲۸-۹۲۹
گینس (کتاب)، ۶۶۶
لاجیم/ لاجین (آرامگاه)، ۲۰، ۵۳۵
لاجیم/ لاجین، ۲۰، ۵۳۵
لار، ۳۸۳، ۸۰۵، ۹۲۸
لارستان، ۸۰۵
لاک، فن، ۵۶۳
لاکهارت، ۳۷۹
لاهور، ۱۶، ۲۲، ۶۴۳
لاهیجان، ۵۳۰، ۷۵۴، ۷۵۶، ۷۵۹
لایارد، سر آستن، ۵۶۶
لباب‌الالباب، ۸۵، ۸۷
لباف خانیکی، رجبعلی، ۵۰۳
لر (ایلات)، ۵۵۶، ۵۵۹، ۵۶۶، ۵۷۹، ۶۶۸، ۶۷۱، ۶۷۶-۶۷۷، ۶۷۹
لرد بیدل پاول (مؤسس پیشاهنگی)، ۹۳۲
لرزاده، حسین، ۴۱۲
لرستان، ۲۲۰، ۲۲۸، ۲۳۴-۲۳۵، ۳۰۴، ۵۲۶، ۵۳۹، ۵۶۲، ۵۶۶، ۶۷۳، ۶۷۷، ۶۸۱، ۷۳۸، ۷۹۱، ۸۲۷
لس‌آنجلس، ۵۸۳
لستر (ایالت)، ۶۴۲
لشکری بازار (کاخ)، ۳۰۹
لشکری بازار (منطقه)، ۵۰۴
لطفعلی خان زند، ۲۲۱-۲۲۲،
لک (اقوام)، ۲۲۸
لک‌پور، سیمین، ۵۰۹
لمبرگ کارلوسکی، ۵۰۶
لمر، ژان باتیست، ۲۷۹-۲۸۰
لنجان، ۳۳۰
لندن، ۳۹۵، ۵۶۹، ۶۱۱-۶۱۲، ۶۱۴، ۶۳۰-۶۳۱،

۶۳۳، ۶۳۹، ۶۴۵، ۶۵۵، ۶۵۷، ۶۷۱، ۷۲۸، ۸۵۴، ۹۰۳، ۹۲۴، ۹۳۱
لنینگراد، نسخهٔ خطی، ۲۰۱
لواسانی (خاندان)، ۷۵۸
لوت (دشت)، ۳۸۳، ۶۶۸۲
لولان، ۵۶۳، ۵۷۹
لوئیس لامیا الفاروقی (نویسنده)، ۴
لهستان، ۵۶۹، ۶۰۷، ۶۲۹، ۶۳۱، ۶۴۰، ۶۴۶
اللّه‌وردی (معمار)، ۳۲۵
اللّه‌وردی خان (کاروانسرا)، ۳۷۸
اللّه‌وردی خان (مقبره)، ۳۷۸
لیسبون، ۸۹۹
لی‌من (محقق)، ۵
لینگز (نویسنده)، ۴
لئو برونشتاین، ۷۵۷
لئوپولد اول (امپراطور)، ۶۰۸
لیون، ۳۴۶، ۴۴۱، ۷۲۸
مادر شاه (کاروانسرا)، ۳۷۹
ماده (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹
ماربی (قالیچه)، ۵۸۶
مارتا پیترز (خانه)، ۴۶۹-۴۷۰
مارتین، فردریک، ۵۷۱، ۵۷۳-۵۷۵، ۵۸۴، ۵۸۶-۵۸۷، ۵۹۲، ۶۰۸، ۶۱۲، ۶۲۱، ۶۲۷، ۶۳۲، ۶۷۲
ماردین، ۶۰۵
مارش (اصطلاح موسیقی)، ۲۸۰
مارکوپولو، ۶۰۳-۶۰۴، ۷۱۰، ۷۵۰، ۷۸۴
مارلیک (تپه)، ۷۳۸
مازندران، ۳۸۶، ۵۲۹، ۵۳۳، ۵۳۹، ۵۹۷، ۷۲۲، ۷۵۳، ۷۵۵، ۷۵۷
مازندران، امامزادگان، ۷۵۳
ماژور کریستی، ۲۷۸
الماس دریای نور، ۸۱۳
ماساگته (قبیله)، ۵۶۷-۵۶۸
ماسینیون، لویی، ۵، ۲۸
ماشاءاللّه (دستهٔ زنانه)، ۲۶۲
ماشاءاللّه (سردستهٔ ماشاءاللّه)، ۲۶۲-۲۶۳
ماشاءاللّه خان میرپنج، ۲۵۹
ماشاءاللّه کرد دایره‌زن (مقلد)، ۲۶۴
مافروخی، ۶۰۰
مالوآ (در هند)، ۹۰۰
مالی، مجمع‌الجزایر، ۷۳
مامطیر (شهر)، ۵۹۷
مامفورد، جان، ۶۱۲، ۶۲۱، ۶۲۷، ۶۴۴، ۶۵۳-۶۵۴، ۶۶۱، ۶۷۱، ۶۸۰
مأمون، خلیفهٔ عباسی، ۴۲۵، ۵۹۵-۵۹۶، ۵۹۸
مانته‌نیا، آندره‌آ (نقاش)، ۶۴۱
مانشان (شهر)، ۷۷۲
مانوی، ۲۸-، ۸۴۰، ۸۵۷
مانوی، نسخه‌های خطی، ۴۶۲
مانی (پیامبر)، ۲۷
ماوراءالنهر، ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۹۳-۱۹۴، ۲۹۴، ۳۴۷، ۳۴۹-۳۵۰، ۳۶۶، ۷۳۹، ۷۵۱، ۷۵۷، ۷۷۳، ۷۸۱، ۸۴۵-۸۴۶، ۸۶۷
ماه چوبک (رقاص)، ۱۱۶
ماهان (آستانه)،۳۳۵۵
ماهان، ۲۲۶، ۶۶۲
ماهر، سعاد (نویسنده)، ۶۳۷
ماه‌نسا خانم (موسیقی‌دان)، ۲۶۰
ماهور (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۷۵-۲۷۶
ماهور هندی (ساز)، ۲۳۳-۲۳۴
ماهی (رباط)، ۴۷۹
مایل هروی، ۸۹۷
مایولی - گرولیه (نوعی جلد)، ۸۶۲
مایولی (نوعی جلد)، ۸۶۲
مایه (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰
مبرقع (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
متعصم، خلیفهٔ عباسی، ۷۳۹
متفق به اتفاق اولی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸
متفق به اتفاق ثانی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸
المتقی، خلیفهٔ عباسی، ۸۷۷
متکاذین (در مازندران)، ۵۲۹

متوکل، خلیفهٔ عباسی، ۲۹۶، ۶۰۰-۶۰۱
مثقّل (نوعی پارچه)، ۷۰۹
مثل (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶
مثنوی خواجوی کرمانی، ۸۹۸
مثنوی مولوی، ۱۷، ۸۵۸
مثنوی *مهر و مشتری* عصار تبریزی، ۹۰۰
مجارستان، ۶۰۸، ۶۲۵، ۶۴۲
مجارستان، آرشیو ملی، ۶۴۲
مجالس‌النفایس، ۸۵۸، ۸۷۱
مجلدهای هنر ایران، ۷۶۷
مجلس شورای ملی (چاپخانه)، ۹۳۰، ۹۳۴
مجلس شورای ملی، ۹۳۲-۹۳۳
مجلس مملکتی دشت مغان، ۶۴۷
مجلهٔ تمبر، ۹۳۵
مجلهٔ *جام*، ۹۳۶
مجمع بین‌المللی فرش‌شناسی، ۶۲۳-۶۲۴
مجمع دارالصنایع *اجمع‌الصنایع*، ۵۲۰
مجمع‌الادوار، ۲۷۶
مجمع‌التواریخ، ۲۳۱
مجمع‌الفصحا، ۸۵
مجمع‌القواعد، ۲۳۰
مجمل‌التواریخ، ۲۲۶
مجموعهٔ آقا و خانم اورت بیرچ (در فریر گالری)، ۷۸۸
مجموعهٔ بارون هاتوانی، ۶۰۸
مجموعهٔ برنسون (در فلورانس)، ۹۰۳
مجموعهٔ بنیامینوف، ۸۲۳
مجموعهٔ تاپلینگ (در موزهٔ بریتانیا)، ۹۲۴
مجموعهٔ جواهرات سلطنتی ایران، ۸۲۰
مجموعهٔ دیوید (در کپنهاگ) ، ۷۲۸
محاسن اصفهان، ۳۰۸
محبعلی بلبانی (خواننده)، ۱۰۵
محبعلی نایی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
محتشم کاشانی (استاد فرش)، ۶۵۳
محجر (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
محصص، اردشیر، ۹۳۵
محقق (خط)، ۳۲۶، ۸۹۱
محقق سبزواری، ۱۸۷-۱۸۸
محقق کرکی، ۱۸۷
محل (فرش)، ۶۵۶
محلات، ۶۶۲
محمد (آرامگاه در روشن‌آباد)، ۷۵۷
محمد (ص)، ۶، ۱۴، ۱۷-۱۸، ۲۰، ۲۴-۲۷، ۲۹، ۴۲، ۴۴، ۳۰۰، ۳۶۴، ۷۲۸، ۷۶۹، ۸۸۳
محمد ایبک، ۸۹۲
محمد باقی مغول (موسیقی‌دان)، ۱۱۷
محمد بن ابی‌الحکم (دانشمند)، ۷۹
محمد بن اسد (شاگرد ابن‌مقله)، ۸۷۷
محمد بن بکران، ۳۲۷
محمد بن داوود کیا (خوشنویس)، ۷۵۸
محمد بن سمسانی(شاگرد ابن‌مقله)، ۸۷۷
محمد بن یحیی بن محمد بن علی نیشابوری لیثی، ۸۸۹
محمد حسین (تنبورنواز)، ۱۱۷
محمد خان کاشانی (استاد پارچه‌بافی)، ۷۱۴
محمد خدابنده، شاه صفوی، ۱۸۶
محمد خوارزمشاه، علاءالدین، ۸۷
محمد زمان نقاش، ۴۶۷
محمد شاه قاجار، ۲۴۶-۲۵۱، ۲۶۰-۲۶۱، ۲۶۵، ۳۸۹-۳۹۰، ۶۵۱
محمد عبداللطیف عقایری شیرازی (خوشنویس)، ۸۹۶
محمد علی قزوینی، ۱۹۳
محمد عمر (پسر میرانشاه)، ۱۰۲
محمد قاسم بیک (متولی بقعهٔ اردبیل)، ۶۱۵
محمد قانونی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
محمد نایی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
محمد، سلطان تیموری (پسر بایسنقر)، ۳۴۸
محمد، شاهزادهٔ سلجوقی، ۹۱
محمداف (سرمایه‌دار روس)، ۶۵۷
محمدامین بن میرزا زمان بخاری، ۱۹۴
محمدباقر (معمار)، ۳۸۹
محمدحسن خان قاجار، ۲۱۸، ۲۵۸
محمدحسین تبریزی، ۹۰۹

محمدرضاه شاه پهلوی، ۹۳۱، ۹۳۵
محمدصادق (نقاش)، ۲۲۸
محمدصالح خاتون‌آبادی (خوشنویس)، ۹۱۰
محمدعلی شاه قاجـار، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۹، ۹۲۷-۹۲۸
محمدکاظم واله اصفهانی (خوشنویس)، ۸۹۶
محمدمؤمن، ۱۸۶
محمدی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
محمدی، محسن، ۲۷۶
محمدیوسف هنرمند تبریزی (معمار)، ۳۵۴، ۴۴۲
محمدی مصور (هنرمند)، ۴۶۵
محمود (نوازندهٔ نای)، ۷۴
محمود الکاتب الحسینی، ۸۹۹
محمود بن اسحاق شهابی سیاوشانی، ۸۶۰
محمود شاه اینجو، ۷۲۵
محمود شاه بن محمد کرمانی، ۷۵۴-۷۵۵
محمود، سلطان آل مظفر، ۴۸۶
محمود، سلطان سلجوقی عراق، ۸۶
محمود، سلطان غزنوی، ۴۸۵، ۵۹۵، ۷۵۱ ، ۸۸۸
محمودشاه بن محمد نقاش، ۴۸۶
محمودیان، دولت، نک: غزنوی (دوره)،
محیر (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۸
محیط‌التواریخ، ۱۹۴
محیی شیرازی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
مخالف (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۱-۲۳۲
مخالف راست (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹
مخالفک (پردهٔ موسیقی)، ۱۱۹
مختاری، رکن‌الدین، ۲۸۰
مختاریان (خاندان)، ۴۴۴
مخمل (نوعی پارچه)، ۷۱۱-۷۱۲، ۷۱۴-۷۱۵
مخملباف (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
مدادالخطوط، ۹۰۵-۹۰۶
مدارس سیار، ۲
مداین (ایوان)، ۳۰۰، ۵۷۵-۵۷۶
مداین، ۲۹۵، ۵۷۵
مدرسی (مکتب)، ۱۱۸
مدرسهٔ پایین، ۳۷۸
مدرسهٔ پریزاد، ۳۵۵
مدرسهٔ دودر، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۷۸
مدرسهٔ عالی شهید مطهری، ۹۰۶
مدرسهٔ غیاثیه خرگرد، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۵۷
مدرسهٔ موزیک، ۲۷۹
مدرسهٔ نگارگری، ۵۲۱
مدنی (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
مدهای ملودیک قدیم عرب، ۱۲۳
مدیترانه، ۳۲۴، ۳۶۶
مدیلان / مجلس‌آرا/ طرب‌انگیز/ رموز حمزه/ رموز خسروی، ۲۵۳
مدینه (مسجد)، ۱۴
مدینه، ۱۴، ۳۰۰، ۸۸۵ ، ۸۹۱
مذاقی نائینی، ۲۰۴
مراةالبلدان، ۹۲۲
مراد چهارم، سلطان عثمانی، ۱۸۶
مراد خان (موسیقی‌دان)، ۲۵۵
مراد سلطان حسین (باغ)، ۹۰۶
مراغه (بقعه)، ۴۸۱
مراغـــه، ۳۲۴-۳۲۶، ۳۶۱، ۳۸۹، ۴۲۸، ۴۸۱، ۵۴۱، ۵۹۳، ۸۴۱، ۸۹۱، ۹۲۷
مراغی خیزک‌دار (گام موسیقی)، ۱۳۰، ۱۳۶
مراغی دو۷ (گام موسیقی)، ۱۲۳، ۱۳۵-۱۳۶
مراغـی، عبـدالقادر، ۷۰-۷۲، ۱۰۱-۱۰۴، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۹-۱۲۱، ۱۲۳-۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۱-۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۶-۱۶۲، ۱۶۵-۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۸-۱۹۰، ۲۰۰-۲۰۱، ۲۷۳
مراکش، ۷۶۲ ، ۸۴۷، ۸۵۵، ۸۶۲
مرآةالبلدان، ۳۱۱
مرآتیان اصفهانی (خاندان)، ۴۵۱
مرآتیان، ابوالقاسم (آینه‌کار)، ۴۵۱، ۴۵۷
مرآتیان، حسین (آینه‌کار)، ۴۵۱، ۴۶۰
مرآتیان، علی (آینه‌کار)، ۴۵۱-۴۵۲، ۴۵۵، ۴۵۷-۴۵۸
مرتضایی، محمد، ۵۰۸
مرتضی‌قلی خان شاملو، ۹۱۱-۹۱۲

مردنگ (ساز)، ۱۸۹
مرصع غایبی/ غایبی مرصع/ قانون مدور مرصع غایبی (ساز)، ۱۶۹
مرغاب (دشت)، ۶۷۱
مرقع جهانگیر، ۸۴۷
مرقع گلشن، ۹۰۶
مرکز باستان‌شناسی ایران، ۵۰۵، ۵۰۸
مرکز ملی فرش ایران، ۶۶۷
مرکزی، استان، ۵۲۵، ۶۶۲
مرند، ۳۱۲، ۵۹۳
مـرو، ۸۴، ۳۱۱، ۳۳۶، ۳۸۲، ۵۰۰، ۵۰۳-۵۰۴، ۶۴۷، ۷۰۸، ۷۷۳، ۸۴۱
مروج‌الذهب و معادن الجوهر، ۶۲، ۶۷
مرودشت، ۵۵۶
مروی، محمدکاظم، ۶۴۷
مری (ملکه انگلیس)، ۶۴۲
مریام، آلن، ۱۱۵
مریخ (سیاره)، ۷۰۹
مریم (ص)، ۲۵
مریم بیگم (عمهٔ شاه سلیمان صفوی)، ۷۸۹
مزدایی - زرتشتی (طرح فرش)، ۵۸۲
مزدکی (دین)، ۶۳
مزیدی (طایفه)، ۵۵۹
مزین‌الدوله، ۲۷۹
المسالک والممالک، ۲۹۳، ۳۱۰، ۵۵۶، ۵۹۱
مسالک‌الابصار، ۲۹۳
مسالک‌الافهام، ۱۸۷
مستشارخلوت آذربایجانی، ۲۷۰
المستعصم، خلیفهٔ عباسی، ۶۸، ۸۹۱
مستنصر، خلیفهٔ عباسی، ۲۹۸، ۷۵۴
مستنصریه (مدرسه)، ۲۹۸
مستوفی، ابوالحسن، ۲۱۶-۲۱۷، ۲۲۴،
مستوفی، حمدالله، ۵۵۶، ۸۹۹
مستوفی، عبدالله، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۱
مستوفی‌الممالک، آقا میرزا حسن، ۶۶۰-۶۶۱
مسعود اول (حاکم استرآباد)، ۷۷۳
مسعود بن اسدالله ابهری، ۸۹۰
مسعود سوم، سلطان غزنوی، ۴۷۹-۴۸۰
مسعود، سلطان غزنوی، ۵۹۶، ۸۷۷
مسعودی، ۶۱-۶۲، ۶۷
مسقط، ۶۶۷، ۹۲۱
مسکو، ۷۴۱
مسلمان، پادشاهان، ۷۳۲
مسلمان، جغرافی‌دانان، ۱۲
مسلمان، حاکم، ۱۹-۲۰، ۵۹
مسلمان، رقصندگان، ۷۷۳
مسلمان، فقها، ۴۲
مسلمان، کشورها، ۷۳۹
مسلمان، متکلمان، ۴۲
مسلمان، نویسندگان، ۳۷، ۴۴
مسلمان، هنرمندان، ۷۷۸، ۸۸۳، ۸۹۸،
مسلمانان، ۴-۵، ۱۰، ۲۰، ۲۴، ۴۲-۴۳، ۵۷-۵۸، ۶۷، ۱۰۰، ۲۱۸، ۲۹۵-۲۹۶، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۳۲، ۳۳۸-۳۳۹، ۳۵۷، ۴۴۹، ۴۶۱، ۵۷۵، ۷۶۹، ۷۷۱، ۷۷۷-۷۷۸
مسند (نوعی خط)، ۸۸۳
مسیح، ۲۴-۲۵، ۸۴۰
مسیحی (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۶
مسیحی، ۶۱۳، ۶۱۸، ۴۶۸، ۷۷۱، ۸۹۲
مسیحیان، ۲۴، ۱۰۰، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۸۴،
مسیحیت (دین)، ۲۴، ۳۶۳، ۸۰۱
مشبک‌کاری (هنر)، ۴۲۴، ۷۶۸، ۷۸۵، ۷۸۸، ۸۲۳
مشتاق (شاعر)، ۲۲۰
مشتاق علیشاه، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۲۸
مشتری خانم (از زنان فتحعلی شاه)، ۲۴۹
مشحون، ۲۲۸، ۲۶۳، ۲۷۰
مشرکان، ۲۵
مشروطه (دوره)، ۹۲۷، ۹۳۰
مشروطه‌خواهی، مبارزات، ۲۵۶
مشروطیت، انقلاب، ۲۵۶، ۶۶۰
مشعل‌دارباشی، ۱۸۷
مشک‌آباد (در اراک)، ۶۵۲، ۶۶۲،

مشکین‌شهر، ۶۷۶
مشهد آل طباطبا، ۳۰۵
مشـــــهد، ۳۳، ۱۱۳، ۲۲۸، ۳۰۵، ۳۴۸، ۳۵۵، ۳۶۶، ۳۶۹-۳۷۰، ۳۷۸، ۳۸۲، ۳۸۹، ۴۴۴، ۴۵۰، ۴۶۰، ۵۲۱، ۵۴۵، ۵۹۷، ۶۰۲، ۶۱۴، ۶۴۶، ۶۵۳، ۶۶۲-۶۶۴، ۶۷۱، ۷۱۲، ۸۴۱، ۸۹۴، ۹۰۴-۹۰۷
مشهدی، دوست‌محمد (نی‌نواز)، ۱۱۷
مشیرالدوله، محسن خان، ۲۵۵
مشیرالدوله، یحیی خان، ۲۵۹
مشیرهمایون شهردار، ۲۸۰
مصباح‌الولایه / صفاعلی، نک: ظهیرالدوله،
مصدق، محمد، ۹۳۳
مصدق‌زاده (خاندان)، ۴۴۴
مصدق‌نژاد (خاندان)، ۴۴۴
مصـــــر، ۶، ۷۴، ۲۹۷، ۴۶۳، ۵۷۳، ۵۷۹-۵۸۱، ۵۹۲، ۵۹۵-۵۹۸، ۶۰۰، ۶۳۷، ۶۷۸-۶۷۹، ۷۰۵، ۷۲۳، ۷۴۰، ۷۵۰-۷۵۲، ۷۶۷-۷۵۸، ۷۷۰-۷۷۲، ۷۷۹، ۷۸۷، ۷۹۶، ۷۹۹، ۸۲۵، ۸۴۰-۸۴۱، ۸۴۴، ۸۴۷، ۸۵۷، ۸۵۹، ۸۸۷، ۹۰۰
مصری (مسجد)، ۳۸۰،
مصری، شیشه‌گری، ۷۴۱-۷۴۲
مصری، مقبره‌ها، ۸۵۷
مصطفی خان قاجار، ۲۱۸، ۲۴۸
مصنف (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
مصیبت‌نامه، ۸۹
مطربی قزوینی، ۱۸۶ ، ۱۹۰، ۲۰۴
مطهری، مرتضی، ۹۳۳
مظفر گلپایگانی، ۱۹۰
مظفرالدین شاه قاجـار، ۲۵۵-۲۵۶، ۲۵۸-۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۶۹-۲۷۰، ۲۷۹-۲۸۰، ۹۲۷
مظفری (دوره)، ۲۵۵-۲۵۹، ۲۶۶، ۲۶۹-۲۷۰
مظفری اصفهان (مدرسه)، ۳۴۵
مظلوم‌زاده (خاندان)، ۴۴۴
معاذ بن انس، ۸۸۳
معاویهٔ دوم، ۸۸۴
معبد سلیمان، ۱۴
معتصم، خلیفهٔ عباسی، ۲۹۶
المعتمد، خلیفهٔ عباسی، ۶۲، ۶۷
معتمدالملک یحیاییان، ۲۵۹، ۲۸۰
معجم‌البلدان، ۲۹۳، ۳۱۰، ۵۵۶، ۶۰۳
معراج‌نامه، ۸۹۸
معرفت‌النغم، ۱۹۳
معروفی، موسی، ۱۲۳
معز بن بادیس، ۸۴۶
معزالملک، محمدتقی خان، ۶۱۰، ۶۱۳
معصوم علیشاه دکنی، ۲۲۵-۲۲۶
معماری ایرانی، ۲۹۲
معمای اردبیل، ۶۱۴
معیرالممالک، ۲۵۰، ۲۶۰، ۲۶۳،
معین‌الدین (هنرمند)، ۴۶۴
مغان (دشت)، ۶۴۷، ۶۷۶، ۶۸۱
مغلوب (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
مغنی (ساز)، ۱۶۸
مغول (دوره)، ۳۳، ۶۸، ۳۲۳-۳۲۶، ۳۲۸-۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۴۳-۳۴۶، ۳۴۸، ۳۶۲، ۳۶۴، ۴۴۹، ۵۰۲-۵۰۴، ۵۰۷-۵۰۸، ۵۸۴، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۰۹-۷۱۰، ۷۲۳-۷۲۵، ۷۴۰، ۷۶۸، ۷۸۱، ۷۹۲-۷۹۳، ۷۹۵-۷۹۷، ۷۹۹-۸۰۰، ۸۹۳، ۸۹۵، ۸۹۸
مغولستان، ۳۲۴، ۵۶۳
مغولی، لباس، ۷۲۵
مفاتیح‌العلوم، ۶۲
مفخم، محمود، ۲۸۰
مفرغ (عصر)، ۵۶۱، ۵۹۹
مقاصدالالحـان، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۴۲، ۱۵۵، ۱۶۲-۱۶۳، ۱۶۶-۱۶۷، ۱۷۲
مقام (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۳
مقامات حریری، ۴۶۳
مقامی، دستگاه موسیقی، ۲۳۳
مقبرهٔ ساسانی (در بخارا)، ۲۹۵
مقتدر، خلیفهٔ عباسی، ۵۹۵، ۶۰۰-۶۰۱
مقدس اردبیلی، ۱۸۷
مقدسی، ۲۹۳، ۵۵۶، ۵۹۱، ۵۹۳-۵۹۵، ۷۵۰، ۷۷۳

مقدمة‌الاصول، ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۶۲
مقدمهٔ العبر ابن‌خلدون، ۲۵، ۲۹۳
مقریزی، ۵۸۰، ۵۹۱، ۵۹۷
مقضی (خاندان)، ۴۴۴
مکارم‌الاثار، ۲۲۲
مکرم بن معظم (مولف هندی)، ۲۳۰
مک‌لاچلان اسکاتلندی (متصدی چاپ تمبر)، ۸۲۵
مکه، ۱۲، ۱۵، ۲۵، ۳۴۱، ۸۸۵، ۸۸۸
ملا ابراهیم (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
ملا اهلی (شاعر)، ۱۱۶
ملا خواجه خواننده (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
ملا رستم (مسجد در مراغه)، ۷۵۸
ملا عبدالله (مدرسه)، ۳۸۸، ۴۶۹
ملا عبدالله واعظ کرمانی، ۲۲۶
ملا فاطمه خوش‌الحان، ۲۲۵
ملا فضلی (شاعر)، ۱۱۶
ملا کریم (خواننده)، ۲۱۹
ملا محمد / آقا محمد/ صفا (موسیقی‌دان)، ۲۳۰
ملا محمد اصفهانی، ۲۱۹
ملا محمد شوشتری، ۲۱۹
ملا نقدک، ۱۹۰
ملا ولی (استاد آواز دزفولی)، ۲۱۹
ملاباشی (خانه)، ۴۵۲، ۴۵۷-۴۵۸
ملارت، جیمز، ۵۷۷
ملایر، ۶۵۲ ، ۶۶۲
ملایم (اصطلاح موسیقی)، ۱۴۳
ملایم ذی‌الاربع (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۲-۱۲۳، ۱۴۰-۱۴۳
ملایم ذی‌الخمس (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۲-۱۲۳، ۱۴۲-۱۴۳
ملت (کاخ موزه)، ۶۶۴
ملحم، پارچه‌ها، ۷۰۸
ملک اصفهان (تیمچه)، ۴۲۱
ملک محمود سیستانی، ۳۸۲
ملکشاه سلجوقی، ۶۸، ۸۷
ملکم، سر جان، ۳۸۸، ۶۴۸
ملکیان (محقق)، ۵، ۳۴
ملودیک، سازها، ۱۴۹
ملیجک اول، ۲۶۸
ملیجک ثانی، ۲۵۹
ملیخای یهود (نوازنده)، ۲۶۰
ملیله‌کاری (هنر)، ۷۶۸، ۷۸۵، ۷۸۷، ۷۹۱-۷۹۲، ۸۲۱، ۸۲۴
ممالیک (سلسله)، ۷۴۰، ۷۹۶، ۸۴۱، ۸۴۶، ۸۴۹، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۶۶
ممالیک (دوره)، ۴۳۷
ممقان (روستا)، ۵۳۱
مملینگ فلاندری، هانس، ۶۴۱
ممیز، مرتضی، ۹۳۵
منارجنبان / عمو عبدالله (مقبره)، ۳۴۱
منافع‌الحیوان، ۸۴۱، ۸۶۵
مناقب هنروران، ۸۵۸
منتصر، خلیفهٔ عباسی، ۶۰۰
منتظم‌الحکما، ۲۵۹
منتظمیه (مکتب)، ۹۹، ۱۰۱-۱۰۴، ۱۱۴، ۱۱۷-۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۶-۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۶۱
منچستر، ۶۲۰، ۶۵۶
منصور بن علی بن محمد حسین طوسی کاشانی (خوشنویس)، ۸۹۶
منصور، خلیفهٔ عباسی، ۴۷۶
منصور، شاه آل مظفر، ۳۴۵
منصوری (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۱-۲۳۲
منطق‌الطیر عطار، ۸۹۹-۹۰۰
منعم‌الدین اوحدی حسینی (خوشنویس)، ۹۰۰
منگو قاآن، ۳۲۴
منوچهر خان گرجی معتمدالدوله، ۳۹۰، ۳۹۳
منور (سردستهٔ منور شیرازی)، ۲۶۳
منور شیرازی (دستهٔ زنانه)، ۲۶۳
منهاج‌سراج، ۸۴
منیّر رازی (نوعی پارچه)، ۷۰۸
موالی، ۵۸
مود (در خراسان)، ۶۵۲، ۶۶۲-۶۶۳

موراتوویچ (تاجر)، ۶۲۹
مورتن، الکساندر، ۶۱۵
موری ایلاند سوم (فرش‌پژوه)، ۶۲۴
موریس سون دیماند، ۷۵۱، ۷۸۸، ۸۰۱
موزه و نگارخانهٔ گلاسکو، ۶۵۰
موزهٔ آثار ترک و اسلامی، ۸۴۱، ۸۵۵، ۸۵۸، ۹۰۴
موزهٔ آرمیتاژ، ۵۶۳، ۵۶۵، ۵۷۰، ۶۸۲، ۷۲۳، ۷۲۵، ۷۳۰
موزهٔ آستان قدس رضوی، ۸۹۴
موزهٔ آستانهٔ مقدسهٔ قم، ۶۴۰، ۶۴۹
موزهٔ آگره، ۷۵۱
موزهٔ ادینبورگ، ۶۵۵
موزهٔ اشتاتلیخ برلین، ۷۸۷
موزهٔ ال. ای. مایر، ۷۶۶-۷۶۷
موزهٔ ایران باستان، ۶۴۰، ۸۲۳، ۹۳۱
موزهٔ ایالتی گرجستان، ۷۲۴
موزهٔ باستان‌شناسی و انسان‌شناسی پنسیلوانیا، ۵۰۲-۵۰۳
موزهٔ برر، ۶۰۸
موزهٔ برلین، ۵۸۶
موزهٔ بروکلین نیویورک، ۶۰۹
موزهٔ بریتانیا، ۵۶۶، ۶۵۵، ۷۵۰، ۷۸۶، ۸۸۵، ۸۹۸
موزهٔ بریتانیا، بخش نسخ خطی مشرق زمین، ۶۷۰
موزهٔ بناکی آتن، ۵۸۶، ۵۹۷، ۷۷۵
موزهٔ پارس شیراز، ۳۸۵، ۴۸۵
موزهٔ پست پاریس، ۹۲۲
موزهٔ پولدی پتزولی، ۶۰۶-۶۰۷، ۶۱۳، ۶۳۰
موزهٔ تاریخی استکهلم، ۵۸۶
موزهٔ تخت‌جمشید، ۷۵۱
موزهٔ ترک و اسلام، ۵۸۵
موزهٔ تکه جلال‌الدین رومی، ۷۲۴
موزهٔ توپقاپی سرای، ۶۲۱-۶۲۴، ۸۰۱، ۸۱۲
موزهٔ جواهرات ملی ایران، ۸۱۳، ۸۲۴
موزهٔ جیپور، ۶۵۰
موزهٔ چارتوریسکی، ۶۳۰
موزهٔ دابلین، ۶۵۵
موزهٔ دانشگاه شیکاگو، ۵۷۸
موزهٔ دورهٔ اسلامی، ۷۰۸، ۷۱۴، ۷۱۶
موزهٔ دولتی برلین، ۵۸۸
موزهٔ دیوید، ۵۸۳
موزهٔ رزیدانس مونیخ، ۶۳۰
موزهٔ رضا عباسی، ۹۱۲
موزهٔ شوسوئین، ۴۴۸
موزهٔ صنعتی کرمان، ۶۵۳
موزهٔ عراق، ۷۵۴
موزهٔ فرش استانبول، ۶۶۴
موزهٔ فرش ایران، ۶۲۲، ۶۳۲، ۶۴۵، ۶۶۴، ۶۵۰-۶۵۲
موزهٔ فرش باکو، ۶۶۴
موزهٔ فلسطین اشغالی، ۷۷۳
موزهٔ کرر، ۶۳۵
موزهٔ کرکران، ۶۴۵
موزهٔ گلبنکیان، ۸۹۹
موزهٔ گلستان، ۲۵۳، ۲۶۹
موزهٔ لس‌آنجلس کانتی، ۵۸۳، ۶۰۶، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۱۳-۶۱۴
موزهٔ لوور، ۴۳۷ ، ۵۰۱
موزهٔ ملی ایران، ۵۰۳، ۵۶۲، ۵۷۹، ۶۳۱، ۶۴۰، ۶۴۹، ۷۰۶-۷۰۷، ۷۲۲، ۷۲۸، ۷۵۳، ۷۵۶-۷۵۸، ۸۸۸، ۸۹۱-۸۹۲
موزهٔ ملی کویت، ۶۳۶، ۶۵۰، ۶۸۱
موزهٔ منسوجات واشنگتن دی. سی (مجله)، ۶۱۴-۶۱۵
موزهٔ مولانا، ۵۸۴، ۸۶۵
موزهٔ میهو، ۶۰۶، ۶۳۱، ۶۴۳
موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، ۴۸۷، ۵۸۲، ۶۰۶-۶۰۷، ۶۰۹، ۶۱۱-۶۱۲، ۶۱۴، ۶۱۶، ۶۱۹-۶۲۱، ۶۳۶، ۶۵۰، ۶۵۵، ۶۷۱، ۷۲۸-۷۳۱، ۸۴۹
موزهٔ هنر اسلامی برلن، ۷۵۸
موزهٔ هنر اسلامی دوحه، ۶۰۷، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۴۵ ، ۷۲۵
موزهٔ هنرهای اسلامی برلین، ۵۸۸، ۶۳۶
موزهٔ هنرهای اسلامی قاهره، ۶۲۳، ۶۴۵

موزهٔ هنرهای اسلامی، ۶۰۶
موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس، ۶۰۷، ۷۳۰
موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، ۵۰۲
موزهٔ هنرهای زیبای سان‌فرانسیسکو، ۵۸۲
موزهٔ هنرهای صناعی وین، ۶۰۶-۶۰۸، ۶۲۶، ۶۴۹
موزهٔ هنرهای زیبای لیون، ۷۲۸
موزهٔ هنری متروپولیتن، ۴۶۲، ۴۸۵-۴۸۷، ۵۰۳، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۸، ۵۹۷، ۶۰۶-۶۰۷، ۶۲۷، ۶۳۱، ۶۴۳، ۶۵۰، ۷۲۳، ۷۲۹، ۷۳۰-۷۳۱، ۷۵۳، ۷۵۶-۷۵۷، ۷۶۶-۷۶۷، ۷۸۱، ۷۸۸، ۷۹۱، ۷۹۷
موسوی، سید محمود، ۵۰۳
موسوی‌زاده (خاندان)، ۴۴۴
موسی کاظم (ع)، ۳۶۴
موسیقار (ساز)، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۱
موسیقار ختایی، نک: چپچیق/ چپچیق (ساز)، ۱۷۳
موسیقی ایران، دستگاه‌ها، ۲۷۶
موسیقی ایرانی، ۷۲
موسیقی ایرانی، نظام مدال، ۶۱، ۶۳-۶۴، ۶۹، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳-۱۲۴، ۱۳۶، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۳۴-۲۳۵، ۲۷۳-۲۷۴
موسیقی سنتی ایرانی، ۲۴۵
موسیقی، ۲۰۴
موسیقی، نظام مقامی، ۴۲، ۸۲، ۱۹۸-۲۰۰، ۲۳۱، ۲۳۳-۲۳۴، ۲۷۳-۲۷۴
الموسیقی‌الکبیر، ۶۰، ۶۸
موشون (طراح تمبر)، ۹۲۷
موصل، ۳۲۶، ۶۷۰، ۷۴۰، ۷۵۴، ۸۹۲
موصلی (قالی)، ۶۷۰
موفق‌الدین ابوطاهر، ۸۵۳
مولانا برهان گنگ (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا بنایی (موسیقی‌دان)، ۱۰۸
مولانا جلال‌الدین فضل‌الله العبیدی، ۱۰۱-۱۰۲
مولانا حاجی محمد (نقاش)، ۴۶۶
مولانا حریفی مصنف قزوینی، ۱۸۹
مولانا حسن بغدادی (نقاش)، ۴۶۶
مولانا حسن شاه (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا حسن مذهب، ۸۷۲
مولانا حسین واعظ (موسیقی‌دان)، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۱
مولانا خلف (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا خلیل صحاف (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا درویش روغنگر مشهدی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا ذوقی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا ریاضی تربتی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا سیفی بخاری (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا شاه حسین (موسیقی‌دان)، ۱۱۰
مولانا شمس‌الدین منشی، ۱۰۱
مولانا شوقی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا شیبانی خان، ۱۰۷
مولانا شیخ زین‌الدین تایبادی (مسجد و مزار)، ۳۵۵
مولانا شیخ محمد شیرازی (نقاش)، ۴۶۴
مولانا شیخ محمد سبزواری (نقاش)، ۴۶۶
مولانا صبحی اوبهی، ۱۱۲
مولانا صدر خیابان (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
مولانا ضیاءالدین خوارزمی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا عبدالجبار استرآبادی (نقاش)، ۴۶۶
مولانا عبدالله شیرازی (نقاش)، ۴۶۶
مولانا عبدالهادی قزوینی خوشنویس، ۱۸۹
مولانا علاءالدین علی، ۸۵۰
مولانا علی‌اصغر کاشی (نقاش)، ۴۶۶
مولانا فغانی، ۸۵۸
مولانا قاسم شادیشاه (خوشنویس)، ۹۰۸
مولانا قرشی، ۸۷۱
مولانا کامی/ ترشیزی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا محمد بدخشی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا محمد خوافی خطاط (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا مظفر علی (نقاش)، ۴۶۴-۴۶۵، ۴۶۷
مولانا معین شیرازی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا مقبلی (شاعر)، ۱۱۱، ۱۱۶
مولانا مهرعلی روضه‌خوان، ۲۲۲، ۲۳۰
مولانا میرزا علی (نقاش)، ۴۶۶
مولانا نرگسی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱

مولانا هلالی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
مولانا، خسرو، ۱۲۴
مولوی، جلال‌الدین رومی، ۷، ۱۷، ۲۵، ۳۲، ۴۰، ۴۵، ۸۱-۸۲، ۸۹، ۹۱، ۷۲۴، ۸۵۸، ۹۳۱
مولویه (فرقه)، ۷۲
مونس‌الاحرار فی دقائق‌الاشعار، ۳۲۶
مونس‌الدوله، ۲۶۲-۲۶۴
مونیخ، ۶۲۷، ۶۳۰
مهد علیا (همسر ابوالفتح خان زند)، ۲۱۷
مهدی، خلیفهٔ عباسی، ۵۹۵
مهراب ارمنی اصفهانی، ۲۱۸، ۲۴۷-۲۴۹، ۲۵۱
مهروان، محمد، ۹۳۵
مهیار (روستا)، ۳۴۵
مؤذن اصفهانی، محمد حافظ، ۱۸۶
مؤسسه باستان‌شناسی آلمان، ۵۰۷
مؤسسهٔ بریتانیایی مطالعات ایرانی، ۵۰۴-۵۰۵
مؤسسهٔ شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو، ۵۰۲ -۵۰۳
مؤسسهٔ قالی ایران، ۵۲۱
مؤسسهٔ هنری شیکاگو، ۵۸۷
مؤمن (امامزاده)، ۴۵۲
مؤمن (سردستهٔ مؤمن کور)، ۲۶۲
مؤمن‌کور (دستهٔ زنانه)، ۲۶۲
مؤیدالتجار، ۲۷۷
می بیتی، ۶۲۲، ۶۳۳
میان‌رودان، نک: بین‌النهرین
میانه، ۶۷۶
میخی (خط)، ۵۷۳
میدان (مسجد در کاشان)، ۳۴۲، ۳۶۰، ۳۶۸، ۴۲۶
میر ابراهیم قانونی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
میر سربرهنه (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
میر سید علی (نقاش)، ۴۶۴، ۶۰۹
میر سید علی مشهدی (غیچک‌نواز)، ۱۱۷
میر شانه‌تراش رافضی، ۱۱۳
میر صدرالدین محمد قزوینی، ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۳-۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴
میر صوتی، ۱۹۰
میر طریقی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
میر عبدالله (قانون‌نواز)، ۱۱۷
میر عبدالله (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
میر عماد (موسیقی‌دان)، ۱۱۷
میر محسن نواب، ۲۷۵
میر محمد شیرازی (خطاط)، ۸۹۴
میر مرتاض (موسیقی‌دان)، ۱۱۴
میر مصور (نقاش)، ۴۶۴، ۶۵۳
میر نجات اصفهانی، ۲۳۳
میرابراهیم اصفهانی (خوشنویس)، ۹۱۰
میرانشاه (پسر تیمور)، ۹۹، ۱۰۲، ۹۰۳
میرخواند، ۱۱۱، ۲۹۳
میرخواننده (خواننده)، ۱۰۵
میردوام خراسانی (موسیقی‌دان)، ۱۱۷
میرزا آقا امامی، ۸۶۳
میرزا ابراهیم بن کاشف‌الدین یزدی، ۱۹۳
میرزا ابوالقاسم / خالدار (موسیقی‌دان)، ۲۵۵
میرزا احمد (طراح فرش)، ۶۵۳
میرزا احمد نیریزی، ۹۱۰
میرزا بزرگ، نک: فراهانی، میرزا عیسی
میرزا بی/ بیک، ۱۹۳
میرزا بیرم (قانون‌نواز)، ۱۱۱، ۱۱۶
میرزا حبیب سنگلاخ، ۸۹۸، ۹۰۵
میرزا حسن کرمانی (وزیر)، ۹۱۲
میرزا خان بن فخرالدین محمد، ۱۹۳
میرزا خلیل زین‌العابدینی، ۲۳۰
میرزا شفیع (نوازندهٔ تار)، ۲۵۵، ۲۷۶
میرزا عبدالوهاب معتمدالدولهٔ نشاط، ۳۸۷
میرزا علی / صبوح (شاعر)، ۲۲۱
میرزا علی‌اکبر (طراح فرش)، ۶۵۳
میرزا غلامحسین (استاد کمانچه)، ۲۵۱-۲۵۴
میرزا غلامرضا شیرازی، ۲۵۸
میرزا کاظم (پدر حیاتی کرمانی)، ۲۲۶
میرزا کوچک خان جنگلی، ۹۲۸-۹۲۹
میرزا محمد بن میرزا مهدی، نک: مشتاق علیشاه
میرزا محمد کمانچه، ۱۸۶

میرزا محمدحسین / مجنون، ۲۳۰
میرزا محمدحسین اصفهانی (وزیر)، ۹۱۱
میرزا محمدنصیر اصفهانی، ۲۲۱
میرزا ملک مشرقی، ۱۹۰
میرزای نطع‌دوز (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
میرعلـــی تبریـــزی، ۸۹۷- ۸۹۹ ، ۹۰۱-۹۰۳، ۹۰۵، ۹۰۷، ۹۰۹
میرعلی هروی، ۹۰۵-۹۰۷
میرعماد/ عماد بن ابراهیم حسنی، ۹۰۹-۹۱۱
میرک (خوشنویس)، ۹۰۷
میرک چنگی (موسیقی‌دان)، ۱۰۵
میرک زعفران (موسیقی‌دان)، ۱۱۱، ۱۱۶
میرلوحی، سید محمدهادی، ۱۸۸
میرمحمد منشی، ۹۱۱
میسانی (فرش)، ۵۹۰
میشان (دشت)، ۵۹۰، ۵۹۶
میلان، ۶۰۶-۶۰۷، ۷۶۲
میلز، جان، ۶۲۳
میمند، ۵۴۳
میمون نجیب واسطی، ۶۸
مینـــا (موســـیقی‌دان)، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۴۸-۲۵۰، ۲۵۹، ۲۶۷-۲۶۸
میناب، ۵۳۲، ۵۳۴-۵۳۵، ۵۳۹،
میناراساگانوف، کرابیگ ملک، ۶۲۰
میناکاری (هنر)، ۷۶۸، ۷۸۷، ۷۹۹، ۸۰۷، ۸۲۰-۸۲۶، ۸۴۶
مینای سیاه (هنر)، ۷۶۸، ۸۱۰
مینورسکی، ولادیمیر، ۷۹۹
مینیاتور، ۷۱۱
میبد، ۵۲۷، ۵۳۵
میرزا زین‌العابدین (نقاش)، ۴۶۵
میرزا علی (نقاش)، ۴۶۷
میرک حسین یزدی (هنرمند)، ۷۲۹
ناپلئون، ۶۵۴
نادر شاه افشـار، ۲۱۸، ۲۳۳، ۲۷۱، ۳۸۰-۳۸۳، ۳۸۷، ۶۴۶-۶۴۷، ۸۰۰، ۸۱۱، ۸۱۳-۸۱۴، ۸۹۴
نادری (مسجد)، ۳۸۲
نارای ژاپن، ۴۴۸
ناصرالدوله بن‌حسن محمد بن ابراهیم بـن سـیمجور، ۸۷۷
ناصرالدین شاه قاجـار، ۲۴۵-۲۴۷، ۲۵۰-۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۸-۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۹، ۳۸۹-۳۹۰، ۴۴۴، ۵۰۰، ۶۱۷، ۶۳۷، ۶۳۹، ۶۵۲، ۶۵۵، ۷۴۱، ۸۱۵، ۸۴۱، ۸۷۱-۸۷۲، ۹۲۲-۹۲۳، ۹۲۵، ۹۲۷
ناصرخسرو، ۵۹۶-۵۹۷، ۹۳۱
ناصرهمایون (رئیس موزیک)، ۲۸۰
ناصـــری (دوره)، ۲۱۹-۲۲۰، ۲۵۰-۲۵۱، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۰-۲۶۱، ۲۶۴، ۲۶۷-۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۸، ۳۹۱
ناصری گلی (نوعی پارچه)، ۷۱۴
ناقص الاتفاق (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۸
نام *ایران* (نشریه)، ۹۳۵
نای (ساز)، ۲۲۶، ۱۶۱
نای بلبان / نایچهٔ بلبان (ساز)، ۱۷۲
نای تنبور (ساز)، ۱۶۵-۱۶۶
نای چاوور / جاوور (ساز)، ۱۷۲
نای زرین (ساز)، ۲۲۶
نای سفید (ساز)، ۱۷۱-۱۷۲
نای سیاه (ساز)، ۱۷۲
نای عراقی/ سیاه نای (ساز)، ۱۹۰-۱۹۱
نایب اسدالله (استاد نی)، ۲۵۳-۲۵۴، ۲۷۸
نای‌خیک / خیک‌نای (ساز)، ۱۷۳
نایی، حسن (استاد موسیقی)، ۱۱۱
نـــــائین، ۱۴، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۰۵، ۴۶۹، ۶۵۲، ۶۶۲، ۷۷۲، ۸۴۱، ۸۸۸
نبطی (نوعی خط)، ۸۸۴
نبوی، احادیث، ۷۸۸
نبی جرجیس (مسجد)، ۷۵۴
نپال، ۶۶۴
نثر نغمات (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۶
نجف اشرف/ آقااوغلو، ۵۷۶
نجف اشرف، ۳۸۸، ۶۳۵-۶۳۶، ۶۳۸، ۶۴۷

نجف‌آباد، ۶۶۲
نجیب‌اوغلو، خانم، ۴۱۳
نخجوان (شهر)، ۵۹۴-۵۹۵
نخی، پارچه‌ها، ۷۰۸
نزهة‌القلوب، ۵۵۶
نژادپرستی، ۹۳۲
نسا، ۵۰۰، ۷۰۸
نساجی، دستگاه‌های سنتی، ۵۲۷
نستعلیق (خط)، ۳۷۶، ۳۸۷، ۳۹۱، ۴۶۶، ۷۲۷، ۷۳۰-۷۳۱، ۸۹۵، ۸۹۷-۹۰۸، ۹۱۰-۹۱۱
نسخ (خط)، ۵، ۳۷۶، ۷۱۶، ۷۵۲-۷۵۳، ۷۵۹، ۷۸۸، ۷۹۹، ۸۸۸-۸۹۰، ۸۹۲، ۸۹۴-۸۹۷، ۹۰۳، ۹۰۵، ۹۰۸، ۹۱۰-۹۱۱، ۹۲۹
نسخ تحریر خفی (خط)، ۸۹۰-۸۹۱، ۹۰۵
نسیم طرب، ۱۹۴، ۱۹۶-۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۲
نسیمی، ۱۹۴
نشید عجم (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۰
نشید عرب (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۶، ۱۶۰
نشیط (موسیقی‌دان)، ۵۸
نصایح‌الملوک، ۹۰۹
نصر (نویسنده)، ۴، ۲۸
نصر، امیر سامانی، ۸۴
نصرالله بن عبدالصمد، ۷۵۵
نصیب (شاعر)، ۲۲۰
نصیر خانی ماهور (اصطلاح موسیقی)، ۲۲۱
نطنز، ۳۳۰، ۳۵۶-۳۵۷، ۳۶۰، ۴۲۷، ۴۴۱، ۵۳۸، ۶۵۵، ۷۵۳، ۷۵۷
نظام‌الدین احمد گیلانی، ۱۹۳
نظام‌الدین شامی، ۶۰۲
نظام‌الدین علیشاه بن حاجی بوکه اوبهی، ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۲،
نظام‌الملک (گنبد)، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۳۷
نظامی، ۲۵، ۲۷، ۸۹۶، ۸۹۹-۹۰۰، ۹۰۳، ۹۰۷، ۹۰۹
نظامیه (مدرسه)، ۲۹۸، ۳۰۳
نظامیهٔ بغداد (محله)، ۲۹۸
نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی، ۴۲۵، ۵۹۸
نظری به هنرهای ایران، ۷۹۱
نعمت‌الله بن محمد بواب (معمار)، ۳۶۷
نعمت‌اللّهی (فرقه)، ۲۲۵-۲۲۶، ۲۵۷
نعیم‌الدین احمد اوحدی حسینی (خوشنویس)، ۹۰۰
نغمه‌نگاری ابجدی (اصطلاح موسیقی)، ۱۳۶
نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون، ۷۰
نفر (ایل)، ۶۷۶
نفیر (ساز)، ۱۷۲، ۱۹۰، ۲۲۶
نقاره (ساز)، ۱۰۰-۱۰۱، ۱۸۶-۱۸۷، ۱۹۰، ۲۱۷، ۲۲۵-۲۲۷، ۲۶۹
نقاره‌خانه، ۱۸۶-۱۸۷، ۲۰۵، ۲۱۵-۲۱۶، ۲۶۷-۲۷۱، ۲۷۹،
نقاشی ایرانی، ۸۵۸
نقده‌دوزی (نوعی بافت پارچه)، ۷۱۶
نقره‌کوبی (هنر)، ۷۸۶، ۷۹۷، ۸۰۱
نقش (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۷
نقش رستم، ۷۸۱
نقش‌برجسته‌کاری (هنر)، ۷۸۵
نقشبندیه (فرقه)، ۱۱۴
نقش‌جهان (میدان)، ۱۳، ۳۷۰-۳۷۲، ۳۸۸
نکیسا، ۷۴، ۲۲۷
نگارستان، ۴۲۸
نگارین (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰
نمایشگاه بزرگ فرش شرقی، ۶۵۵
نمایشگاه بین‌المللی فرش ایران، ۶۶۵-۶۶۶
نمایشگاه بین‌المللی فرش، ۶۶۷
نمایشگاه شاهکارهای هنر اسلامی، ۶۲۷
نمایشگاه قالی شرقی وین، ۶۶۹
نو (محله)، ۳۷۹
نوا (اصطلاح موسیقی)، ۱۱۹، ۱۴۳، ۱۶۷، ۱۹۶-۱۹۹، ۲۰۱، ۲۳۱-۲۳۳، ۲۳۶، ۲۷۶
نوا نشابور (اصطلاح موسیقی)، ۲۳۲، ۲۷۵
نوا، سایات، ۲۱۸
نواب شیرازی، ۲۳۰
نوابت (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۶
نواخت (اصطلاح موسیقی)، ۱۵۶

نوادر، ۱۸۸، ۲۰۰
نوایی (شاعر)، ۸۴۴
نوبت (اصطلاح موسیقی)، ۱۶۰، ۲۰۴
نوح بن منصور سامانی، ۸۷۷
نور (سوره)، ۱۸، ۳۱
نور (شهر)، ۷۵۸
نورالدین محمد لاهیجی(خوشنویس)، ۹۱۰
نورالعین (الماس)، ۸۱۳
نورس، ۱۹۳
نورشاه، ۱۰۲
نورعلیشاه دکنی، ۲۲۶
نوروز (اصطلاح موسیقی)، ۱۲۰، ۱۹۹
نوروز (عید)، ۲۴۸، ۳۹۲
نوروز اصل (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۷
نوروز بیاتی(اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
نوروز خارا (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸
نوروز عجم(اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸، ۲۳۲
نوروز عرب (از شعبات)، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۳۲
نوین‌فرح‌بخش و پسران (موسسه)، ۹۳۶
نوین‌فرح‌بخش، حسین، ۹۳۵
نوئین اولا، ۵۶۳
نه گنبد/ حاجی پیادهٔ (مسجد در بلخ)، ۳۰۵
نهاوند (پردهٔ موسیقی)، ۱۱۹، ۱۹۷، ۲۰۰
نهاوند، ۶۶۲ ، ۷۸۶
نهج‌البلاغه، ۸۹۲
نهفت(از شعبات)، ۱۹۸
نی (ساز)، ۱۶۲، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۵۳-۲۵۴، ۲۵۸، ۲۷۸
نی ده و نیم (ساز)، ۱۹۰
نی نه و نیم (ساز)، ۱۹۰
نیازی (شاعر)، ۲۲۰
نیاسر / اردشیر (آتشکده)، ۳۰۱
نیاوران، ۳۹۲
نیبور، کارستن، ۲۲۵، ۶۴۸
نیریز (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۳۲، ۲۷۵
نیریز، ۵۹۴، ۶۶۲، ۶۶۹
نیشابور، ۸۲، ۸۷، ۱۱۲، ۲۳۲، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۴۸-۴۴۹، ۴۶۲، ۴۷۶، ۵۰۰، ۵۰۳-۵۰۴، ۵۰۸، ۶۶۶، ۷۰۸، ۷۱۰، ۷۲۴، ۷۳۹، ۷۶۶-۷۶۷، ۷۷۳، ۸۴۱، ۸۸۸، ۹۰۷
نیشابور، شهر قدیم، ۵۰۳
نیشابورک(اصطلاح موسیقی)، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۳۲-۲۳۳
نیشابوری، محمد بن محمود، ۸۰-۸۳، ۱۱۸-۱۲۰
نیکلسن، ر. ، ۶۶
نی‌لبک (ساز)، ۲۲۹
نینوا، ۵۶۶، ۵۷۱
نیویورک، ۵۷۶، ۶۰۶، ۶۴۵، ۶۵۷، ۷۲۳، ۷۶۶-۷۶۷، ۷۸۸، ۸۲۳، ۸۴۱، ۸۶۵
نیسان‌تاسی (استاد فلزکار)، ۷۲۴
وارنیگ، ۲۲۲، ۸۰۸
واسا (سلسله)، ۶۲۹
واشنگتن، ۷۹۱، ۸۵۵
واشنگتن‌دی.سی، ۶۴۵
واصفی، زین‌الدین محمود بن عبدالجلیل، ۱۰۴-۱۰۸، ۱۱۰-۱۱۳، ۱۱۵-۱۱۶، ۱۲۰،
واقف (بقعه)، ۳۵۶، ۴۸۷
واکر، دانیل، ۶۱۶
والیان‌کوه (در تبریز)، ۳۲۹
وانک (کلیسا)، ۴۶۸-۴۶۹
وایتهاوس، دیوید، ۵۰۵
وایس وایلر، ۸۶۷-۸۶۸
وایه، گارستون، ۷۷۰
وجدیه، ۱۹۳
وجیهه (دختر کریم کور)، ۲۶۲
ورامین، ۳۳۳، ۴۴۱، ۶۷۶
ورثان /وزنان/ ورتان، ۵۹۵
ورزنه، ۳۴۸، ۳۶۰
ورسک (پل)، ۹۳۱
ورشان (اصطلاح موسیقی)، ۲۰۲
ورشو، ۶۲۹
ورگان (پل)، ۳۷۹

ورونچه، پاتولو (نقاش)، ۶۴۱
وزارت اقتصاد ملی، ۵۲۰-۵۲۱
وزارت اقتصاد، ۵۲۲
وزارت پست و تلگراف و تلفن، ۹۳۳ ، ۹۳۶
وزارت پیشه و هنر، ۵۲۱-۵۲۲
وزارت جهاد سازندگی، ۶۶۶
وزارت دارایی، ۹۳۳
وزارت صنایع و معادن، ۵۲۱-۵۲۲
وزارت طرق و شوارع، ۵۲۱
وزارت فرهنگ و هنر، ۵۰۳، ۵۲۲
وزارت فرهنگ، ۵۲۲
وزارت فلاحت و تجارت و فوائد عامه، ۵۲۰
وزارت کار، ۵۲۲
وزارت کشاورزی، ۵۲۲
وزارت معارف، ۲۷۹، ۵۲۰
وزنه‌برداری(مسابقات جهانی)، ۹۳۱
وصاف، ۳۲۵
وصلی تبریزی (موسیقی‌دان)، ۱۰۶
وضوح الارقام، ۲۷۵
وقت‌الساعت (مؤسسه در یزد)، ۳۴۱، ۳۴۴
وقوفی، ۲۱۷، ۲۲۷
وکیل (بازار)، ۲۱۵
وکیل (مسجد)، ۳۸۴
وکیلی، احمد، ۹۳۶
ولید بن یزید، خلیفهٔ اموی، ۵۹۵
ولی جان تبریزی (هنرمند)، ۴۶۴
وندیداد، ۵۵۶
ونیز، ۸۴۳، ۸۶۲
ونیز، دولت جمهوری، ۳۶۳، ۶۰۵، ۶۳۵-۶۳۶، ۶۴۱
ونیزی، صنعت شیشه ۷۴۰-۷۴۱
ویتال بن گوپات (تاجر)، ۶۲۱
ویتکمب، دونالد، ۵۰۲
ویکتور امانوئل سوم، ۶۰۸
ویکتوریا (ملکهٔ انگلستان)، ۹۲۱
ویلن (ساز)، ۲۱۹، ۲۵۸-۲۵۹، ۲۸۰
ویلهلم فن بوده، ۵۸۶
ویلیامسون، اندرو، ۵۰۶
ویلیکسن و شرکا (چاپخانه)، ۹۳۱
وین، ۶۰۶-۶۰۸، ۶۲۶، ۶۳۱، ۶۴۴، ۶۴۹، ۶۵۵، ۶۵۹، ۶۶۹
ویور، مارتین، ۶۱۴-۶۱۹
ویلبر، دونالد، ۳۴۱، ۴۲۷، ۴۳۸-۴۳۹، ۴۹۹
هاتف (شاعر)، ۲۲۰-۲۲۱
هاتوانی (قرشپاره)، ۶۰۶، ۶۰۸-۶۰۹
هارون ولایت (بقعه)، ۳۵۵، ۳۶۷-۳۶۸، ۳۸۸
هارون‌الرشید، خلیفهٔ عباسی، ۵۸، ۶۴، ۵۹۰، ۵۹۲، ۵۹۴-۵۹۶، ۶۰۱
هارون‌ولایت (مسجد)، ۴۴۲
هارونیه (گنبد)، ۴۳۱
هارونیهٔ طوس، ۳۳۶
هاک، هرمان، ۵۶۴
هالدین ، ۸۴۲
هانری رنه د. آلمانی، ۸۱۵، ۸۱۷-۸۱۹
هایم هلند، ۹۲۷، ۹۳۰
هجویری، ابوالحسن، ۶۶
هخامنشی (دوره)، ۱۱، ۱۹، ۲۲، ۳۰، ۳۰۰، ۳۷۱، ۴۳۷، ۴۴۸، ۴۶۰-۴۶۱، ۵۶۱-۵۶۲، ۵۶۴-۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۸-۵۷۹، ۷۰۶، ۷۳۸، ۸۱۵، ۸۲۰
هدایت، مخبرالسلطنه، ۸۵ ، ۲۳۶، ۲۵۰، ۲۷۶، ۹۳۴
هرات، ۱۶، ۲۷، ۳۳، ۸۳، ۸۷، ۹۸-۹۹، ۱۰۲-۱۰۵، ۱۰۷-۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۰-۱۲۱، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۲۸، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۹، ۴۲۷، ۴۴۱، ۴۶۸-۴۶۹، ۵۰۳-۵۰۴، ۶۰۹، ۶۲۶، ۷۱۰، ۷۱۲، ۷۲۳-۷۲۴، ۷۲۷، ۷۲۹، ۷۴۰، ۷۷۳، ۷۹۶، ۷۹۸، ۸۴۱، ۸۵۰، ۸۵۸، ۸۶۳، ۸۶۶، ۸۶۸، ۸۹۴، ۹۰۲-۹۰۶، ۹۰۸، ۹۱۱-۹۱۲
هرات، سبک (در موسیقی)، ۱۲۰
هراتی، یوسف (تنبورنواز)، ۱۱۷
هراتیان / خواجه پتروس (خانه)، ۴۶۸-۴۶۹
هراری (مجموعه)، ۷۸۷
هراکلیوس / هرقل، ۵۷۴
هربرت، ۴۹۸

هرتسفلد، ارنست، ۲۹۶، ۴۹۹، ۵۰۲
هرمز، ۷۹۴، ۸۰۵، ۹۰۰،
هرمزگان (استان)، ۵۳۰، ۵۳۲-۵۳۳، ۵۳۹، ۵۴۶
هرمس (ایزد یونانی)، ۶
هرودت، ۷۰۶
هریس، ۶۵۲، ۶۶۲
هزار ستون (مسجد در دهلی)، ۳۵۰
هزار گل (قالی)، ۶۳۱، ۶۴۶، ۶۵۰، ۶۵۴
هزارجریب (باغ)، ۳۹۰
هزارهٔ دوم پیش از میلاد، ۴۳۶
هزاوهٔ (روستا در اراک)، ۲۲۲
هشام (کاخ)، ۷۷۳
هشام بن عبدالملک مروان اموی، ۶۰۰
هشت بهشت (عمارت)، ۱۹، ۳۷۸-۳۷۹، ۳۸۸، ۳۹۰، ۴۴۳، ۴۴۷، ۴۵۲، ۴۶۸-۴۶۹
هشت بهشت، ۸۶۹
هشترخانی، تاریخ، ۱۹۴
هشترود آذربایجان، ۳۰۹، ۶۷۶
هشت‌گاه، ۱۹۶
هفت پیکر، ۲۵، ۴۰
هفت تن (عمارت)، ۳۸۵
هفت دست (کاخ)، ۳۷۸، ۳۸۸
هفت دستگاه موسیقی ایران و مبانی نظری موسیقی ایران، ۱۲۴
هفت‌دست صدری (عمارت)، ۳۸۸
هفت‌گاه، ۱۹۶
هلمند (رود)، ۵۰۴
هلند، ۶۰۸، ۶۳۸، ۶۶۹، ۹۲۷، ۹۳۰
هلندی‌ها، ۶۳۸، ۶۴۱، ۶۴۸
هلنی، هنر، ۷۶۷، ۷۷۱-۷۷۲، ۷۷۹
همای و همایون، ۸۹۷-۸۹۸، ۹۰۲
همایون (دستگاه موسیقی)، ۱۳۹، ۱۹۸، ۲۷۵-۱۷۶،
همایون پادشاه گورکانی، ۱۹۴، ۴۶۶، ۶۲۶، ۶۴۲، ۶۸۰
همایی، ۸۶۲
همدان، ۴۹۹، ۵۲۶، ۵۴۵، ۳۹۳، ۴۸۶، ۶۰۱، ۶۲۵، ۶۵۲، ۶۵۷، ۶۶۲، ۶۷۰-۶۷۱، ۶۷۶، ۷۱۶، ۷۳۸، ۹۲۹
هند / هندوستان، ۶، ۱۲، ۱۶، ۲۱، ۲۷، ۶۲، ۷۳، ۱۷۰، ۱۹۳-۱۹۴، ۲۳۰-۲۳۱، ۲۳۳، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۲۳، ۳۴۶، ۳۵۱، ۷۱۰، ۷۱۵، ۷۳۰، ۷۳۹، ۷۶۸-۷۶۹، ۸۰۸، ۸۱۳، ۸۲۵، ۸۴۳، ۸۶۴، ۸۹۳، ۸۹۶، ۹۰۰-۹۰۱، ۹۰۹، ۹۱۲، ۹۲۱-۹۲۲، ۹۲۶۳۸۶، ۴۶۶-۴۶۷، ۴۸۵، ۵۷۶، ۶۱۰، ۶۲۰، ۶۲۶، ۶۲۸، ۶۳۴، ۶۴۰-۶۴۳، ۶۵۰، ۶۵۵، ۶۶۴-۶۶۵، ۶۶۷
هند و ایرانی / هند و هراتی/ هند و اصفهان (فرش)، ۶۳۴-۶۳۵، ۶۴۳
هند و مغولی، باغ‌ها، ۲۲
هند، عصر مغولی، ۱۶، ۲۰، ۲۷، ۱۱۶، ۸۰۰،
هند، مغولان، ۸۰۰
هند، موسیقی کلاسیک، ۲۳۱، ۲۳۳
هندوها، ۲۱
هندی (زبان)، ۸۴۹
هندی، پارچه بافی، ۷۱۶
هندی، جلدسازی، ۸۴۰، ۸۴۳
هندی، رقاصان، ۱۹۱-۱۹۲
هندی، سازها، ۱۹۱-۱۹۲، ۲۲۹، ۲۳۳
هندی، سبک نقاشی، ۴۶۸
هندی، مطربان، ۱۹۱-۱۹۲، ۲۳۱
هندی، معماری، ۳۸۲
هندی، موسیقی، ۱۸۹، ۱۹۱-۱۹۳، ۲۳۳
هندی، نوازندگان، ۱۹۱
هنر اسلامی، موزه‌ها، ۵۰۴
هنر اسلامی، تاریخ، ۷۲۲
هنر فلزکاری در ایران، ۷۸۵-۷۸۶
هنرستان صنایع قدیمه، ۵۲۱
هنرستان هنرهای زیبا، ۵۲۱-۵۲۲
هنرفر، لطف‌الله، ۳۸۸، ۳۹۰، ۴۳۸
هنرهای ایران، مجموعه کتاب‌ها، ۷۶۷
هنرهای خاورمیانه، ۷۹۷
هنری (استاد قالی‌بافی)، ۶۶۴
هنری دوم (پادشاه فرانسه)، ۸۶۲

هنری هشتم (پادشاه انگلیس)، ۶۴۲
هنری هیلدبراند (از مدیران شرکت شرق)، ۶۵۸
هو - *هان* - شو (از متون چینی)، ۵۷۳
هوخندایک، پرفسور، ۴۱۲
هولاگو خان مغول، ۳۲۴-۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۶۱، ۷۹۲
هولبوک (شهر)، ۵۰۰
هولمز، ریچارد، ۶۱۳-۶۱۴
هولولیتیک (انگشتر)، ۷۹۸
هیأت باستان‌شناسی دانشگاه هاروارد، ۵۰۶
هیرش، اودو، ۵۷۷
هیلن براند (دانشمند)، ۳۳۵
یاتوغان (ساز)، ۱۷۰
یارمحمد ترکستانی، مولانا، ۱۰۵
یاقوت حموی، ۲۹۳، ۵۵۵، ۶۰۴
یاقوت مستعصمی، ۸۹۰-۸۹۱
یاکوبی، ۶۱۲
یان سچوکین، ۸۹۷
یانس موفقی، ۶۰۱
یحیی (امامزاده)، ۴۴۱
یحیی (ع)، ۳۰۱
یحیی / جمال صوفی (خطاط)، ۸۹۳
یرکیز، چارلز (مجموعه‌دار مشهور امریکایی)، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۲۷
یزد، ۳۳، ۳۰۳، ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۸-۳۴۹، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۶۷، ۴۲۳، ۴۲۸، ۴۴۱-۴۴۲، ۵۲۷-۵۲۹، ۵۳۵، ۵۳۹، ۵۴۳، ۵۹۹، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۴۴، ۶۴۷-۶۴۸، ۶۵۲، ۶۶۲، ۶۷۱، ۷۱۰، ۷۱۲-۷۱۶، ۷۲۹، ۷۸۴، ۸۹۶
یزدی، شرف‌الدین علی، ۱۰۱، ۶۰۲
یزدی‌بندی (اصطلاح معماری)، ۳۵۷-۳۵۸، ۴۱۸، ۴۲۱-۴۲۲
یس (سوره)، ۲۲۲، ۷۵۸
یسوعی (مذهب)، ۶۴۰
یسوی (مسجد در ترکستان)، ۷۵۶
یسه قزاقستان، ۷۲۶
یسی (در ترکستان)، ۳۴۷
یعقوب آق‌قویونلو، ۹۰۳، ۹۰۶
یعقوب بیک (امیر قراقویونلو)، ۳۶۵
یعقوب لیث صفاری، ۵۹۲
یکتای / یکتای عرب (نوعی ساز)، ۱۶۶
یکتای ترنتای، نک: یکتای / یکتای عرب (نوعی ساز)
یک‌گاه (اصطلاح موسیقی)، ۱۹۶-۱۹۷
یمن، ۸۴۰، ۸۸۵
یموت (منطقه)، ۶۷۶
یوسف الغباری، ۷۱۶
یوسف اندکانی (چنگ‌نواز)، ۷۴
یوسف بن علی بن محمد بن ابی‌طاهر (معمار)، ۴۴۱
یوسف ثانی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
یوسف حسین (شاعر)، ۸۴۷، ۸۵۱، ۸۵۹
یوسف خان معیری موسیقی‌دان)، ۲۵۵
یوسف مزار چلگزی (موسیقی‌دان)، ۱۱۱
یوسف مودود هروی، ۱۸۹
یونان باستان، ۷۳
یونان، ۴۴۸، ۵۷۴
یونان، امپراتوران، ۳۶۵
یونانی (زبان)، ۵۷۴
یونانی، ایزدان، ۶
یونانی، شعر، ۶۹
یونانی، متون، ۶۱، ۵۷۴
یونانی، مورخان، ۵۷۳
یونانی، موسیقی، ۶۲
یونانی، هنر، ۷۷۱
یونانیان، ۳۶۴، ۵۷۳، ۶۵۷، ۷۶۹
یونسکو، ۶۱۴-۶۱۵، ۹۰۴
یهودی، مطربان، ۲۶۶
یهودیان، ۲۱۸، ۲۶۷، ۳۳۸-۳۳۹، ۳۸۴

The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia

The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia (CGIE) is an academic research institute set up in Tehran, Esfand 1362/ March 1984 with a view to producing several encyclopaedias: Islamic, general as well as specialized.

First Published
Tehran, 2014

Address: The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia,
Kashanak, Niyavaran, Tehran.
P. O. Box: 19575/197.
Tel: 0098 21 22297626 . Fax: 0098 21 22297663.
E-mail: centre@cgie.org.ir
www.cgie.org.ir

TEHRAN, 2014

THE COMPREHENSIVE HISTORY OF IRAN

VOLUME XVIII

Director & General Editor

Kazem Musavi Bojnurdi

Editor-in-chief
(Islamic Period)

Sadegh Sajjadi

THE CENTRE FOR
THE GREAT ISLAMIC
ENCYCLOPAEDIA

CENTRE FOR IRANIAN
AND ISLAMIC STUDIES

IN THE NAME OF ALLAH
THE BENEFICENT,
THE MERCIFUL

THE COMPREHENSIVE HISTORY OF IRAN

VOLUME XVIII