مطالعات باستان‌شناسی پارسه

۵

فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه (با رویکرد علمی - پژوهشی)
شاپای چاپی: ۲۶۴۵-۵۰۴۸، الکترونیکی: ۲۶۴۵-۵۷۰۶ سال دوم || شمارهٔ ۵ || پاییز ۱۳۹۷

تحلیل وضعیت تپه‌بتکی الشتر در عصرمفرغ (مبتنی‌بر یافته‌های سفالی حاصل از گمانه‌زنی به‌منظور تعیین حریم و بررسی سطحی) ۷-۱۸
|| مهدی حیدری ||

بررسی نقش هندسهٔ اجزا در ساختار ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران ۱۹-۳۰
|| نیما ولی‌بیگ، نگار کورنگی ||

از کُوار (شیراز) تا سواحل خلیج‌فارس؛ تحلیلی بر اهمیت بازرگانی پل کُوار و بند بهمن در دورهٔ ساسانی و صدر اسلام ۳۱-۴۸
|| محمداسماعیل اسمعیلی‌جلودار، حمید پورداود، علی اعراب ||

مطالعهٔ نواسانات سطح آب دریا و تأثیر آن بر بنادر تاریخی، کشتیرانی و دریانوردی دریای خزر (مازندران) ۴۹-۶۴
|| حسین توفیقیان ||

مطالعهٔ عودهای گردنی به‌عنوان اولین سازهای مضرابی ۶۵-۷۶
|| مصطفی باقرزاده‌چالشتری ||

تحلیل اثر هندسه بر ویژگی‌های کالبد معمارانهٔ سابات‌های ایرانی نمونهٔ موردمطالعه: سابات‌های پیوستهٔ محلهٔ فهادان یزد ۷۷-۹۴
|| شفق توکلی، شهریار ناسخیان، محبوبه مرتضایی ||

بازآفرینی مفهوم بافت شهری در قزوین ۹۵-۱۱۰
|| شیما احمدصفاری ||

بازشناسی و تحلیل معماری مسجد جامع همدان ۱۱۱-۱۲۶
|| زهرا پورشعبانیان، محمد مرتضایی، هایده خمسه ||

سبک و نام شاهنامهٔ معروف به: مینیاتور ۲۹ یا مدحی ۱۲۷-۱۴۲
|| عباس نامجو، نازگل حقی ||

تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای ۱۴۳-۱۵۹
|| کریم زارعی، غلامرضا شاملو، تقی حمیدی‌منش ||

بسم الله الرحمن الرحیم

مطالعات باستان‌شناسی پارسه

فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه

(با رویکرد علمی‌پژوهشی)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۶۴۵-۵۰۴۸

شمارهٔ شاپای الکترونیکی: ۲۶۴۵-۵۷۰۶

شمارهٔ مجوز ارشاد: ۷۹۶۱۰

شیوه‌نامهٔ نگارش مقالات نشریه «مطالعات باستان‌شناسی پارسه»

۱. موضوع مقالات در زمینه‌های گوناگون باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، فرهنگ‌های همجوارِ مرتبط و تطبیقی با ایران و مطالعات میان‌رشته‌ای مورد پذیرش است.
۲. مقاله‌های ارسالی بایستی تحقیقی و نو بوده و نباید پیش‌تر در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا هم‌زمان برای مجله‌ای دیگر ارسال شده باشند.
۳. گزارش‌های علمی فعالیت‌های میدانی و آزمایشگاهی بایستی در چارچوب شیوه‌نامهٔ نشریه تنظیم شوند.
۴. مقاله‌های مشترک پژوهشی بایستی با ذکر عنوان طرح تحقیقاتی و با قید شمارهٔ طرح و نام مؤسسهٔ سفارش‌دهنده باشند.
۵. مقاله اگر مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد و یا رسالهٔ دکتری باشد، قید گردد؛ و چاپ این‌گونه مقاله‌ها به‌شرط نو بودن موضوع، بلامانع است.
۶. نشریه از چاپ مقالات ترجمه‌شده معذور است.
۷. مقاله باید در حوزهٔ تخصصی نویسنده یا نویسندگان باشد.
۸. مسئولیت مطالب مطرح‌شده در مقاله به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول یا نویسندگان است.

شیوهٔ نگارش مقالات

- مشخصات نویسنده/ نویسندگان: این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبهٔ علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شمارهٔ تماس و پست الکترونیکی باشد.
- چکیدهٔ فارسی: حداکثر در ۳۰۰ کلمه، با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژگان (سه تا پنج کلمه) در یک صفحهٔ جداگانه تنظیم گردد؛ چکیدهٔ فارسی باید به‌تنهایی بیان‌کنندهٔ تمام مقاله و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد.
- مقدمه: شامل طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع و در یک صفحه تنظیم شده باشد.
- روش تحقیق.
- پیشینهٔ تحقیق.
- متن مقاله: شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- نتیجهٔ تحقیق: باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل همراه با جمع‌بندی موارد طرح‌شده و شامل پاسخ به سؤال و بررسی فرضیات تحقیق در قالب ارائه یافته‌های پژوهش باشد.
- سپاس‌گزاری: قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی‌که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- پی‌نوشت: شامل برابر نهادهای انگلیسی و توضیحات ضروری دربارهٔ اصطلاحات و مطالب مقاله است که باید به‌ترتیب شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد (از درج هرگونه پانوشت در داخل متن خودداری شود).
- کتاب‌نامه (منابع و مآخذ)**:** به‌ترتیب حروف الفبا و برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
بخش انگلیسی: این بخش باید به‌همراه مقاله در یک فایل جداگانه (Word) به دفتر نشریه ارسال شود؛ که دربردارندهٔ مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از خلاصهٔ مقاله (به‌صورت مقاله‌ای کوتاه) در ۱۲۰۰ کلمه، شامل: چکیده (۳۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ (اصلی) پژوهش، روش تحقیق و مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری)، مقدمه (۳۰۰ کلمه و شامل: طرح و بیان مسأله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیه (اصلی و فرعی) پژوهش، به‌صورت جامع)، متن مقاله (۳۰۰ کلمه)، نتیجه‌گیری (۳۰۰ کلمه) و تمامی منابع فارسی (منابع فارسی نیز باید به‌صورت ترجمه شده) و انگلیسی مورد استفاده در تحقیق باشد.

شیوهٔ تنظیم مقالات

- متن مقاله: متن مقاله با تمام اطلاعات (متن، عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار)، حداکثر در ۲۰ صفحهٔ یک‌رو A4 (در هر صفحه ۲۴ سطر، متن فارسی با قلم B-Mitra اندازهٔ ۱۳ و فاصلهٔ سطرها ۱٫۵ پوینت، پی‌نوشت فارسی با اندازهٔ ۱۰؛ مطالب انگلیسی (رفرنس و...) با قلم Times New Roman اندازهٔ ۱۲؛ و پی‌نوشت انگلیسی با اندازهٔ ۸) تنظیم گردد. تأکید می‌شود در مجموع، بخش فارسی مقاله (چکیده، مقدمه، بدنه، نتیجه‌گیری و رفرنس‌ها) نباید بیشتر از ۷۰۰۰ کلمه باشد.
- تصاویر، نمودار، طرح‌ها و جداول: حداقل و حداکثر استفاده از تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت ۳۰۰ dpi و با فرمت jpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشند (تأکید می‌شود در مجموع، تعداد: عکس/تصاویر، نقشه، طرح، جدول و نمودار، نباید بیشتر از ۱۵ مورد باشد).
- عنوان جدول: بالا سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر جدول توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشد باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۳۹۶).
- عنوان تصاویر، نمودار و طرح‌ها: پایین سمت راست به‌همراه مأخذ آن آورده شود (اگر تولیدِ تصاویر، نمودار و طرح‌ها توسط نویسنده یا نویسندگان تنظیم شده باشند باید سال آن درج شود؛ مثال: (مأخذ: نگارنده / نگارندگان، ۱۳۹۶).

شیوهٔ ارجاعات

- **درون‌متنی فارسی و انگلیسی:**

الف) ارجاع با یک نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami, 2017: 27).
ب) ارجاع با دو نویسنده: (نام‌خانوادگی نویسندگان، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی و حصاری، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami & Hessari, 2017: 27).
ج) ارجاع با سه نویسنده و یا بیشتر: (نام‌خانوادگی نویسنده و همکاران، سال انتشار: صفحه)، مثال: (نیکنامی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷) و (Niknami et al., 2017: 27).

- **پایان متنی (کتاب‌نامه):**

کتاب:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده /نویسندگان (سال انتشار). *عنوان کتاب* (ایتالیک). جلد، نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر، نوبت چاپ.
مثال: الف) ارجاع با یک نویسنده: شیپمان، کلاوس (۱۳۸۳). *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*. ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی، چاپ اول.
ب) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر: مهریار، محمد و کبیری، احمد (۱۳۸۳). *کنکاش در معبد آناهیتا کنگاور*. تهران: انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری، چاپ اول.
– Coon, C. S. (1951). *Cave Explorations in Iran*, 1949. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.

مقاله:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده / نویسندگان (سال انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *عنوان مجله* (ایتالیک). محل نشر، شمارهٔ دوره یا سال مجله، شمارهٔ مجله، صفحه‌های مقاله در مجله.
مثال:
الف) ارجاع با یک نویسنده: خسروزاده، علیرضا (۱۳۹۲). «محوطه‌ها و استقرارهای اشکانی جزیرهٔ قشم». دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. گروه باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۵، پاییز و زمستان، صص: ۷۹-۱۰۰.
ب) ارجاع با دو نویسنده و یا بیشتر: مترجم، عباس و بلمکی، بهزاد (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل استقرارهای اشکانی دامنه‌های شمالی الوند (همدان)». مجلهٔ *مطالعات باستان‌شناسی*. دانشگاه تهران، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، تابستان و پاییز، صص: ۱۵۳-۱۳۵.
– Burney, Ch. (1975). "Excavations at Haftavan Tepe 1973: Fourth Peliminary Report". *Iran*, Vol. XIII, pp. 149-164.

پایان‌نامه، رساله و گزارشات:
نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده /نویسندگان (سال انتشار). «عنوان پایان‌نامه، رساله و گزارشات (داخل گیومه)». محل انجام پژوهش: نام دانشگاه یا دستگاه (منتشر نشده).
مثال پایان‌نامه یا رساله: رضالو، رضا (۱۳۸۶). «ظهور جوامع با ساختار پیچیدهٔ سیاسی و اجتماعی در دوران مفرغ جدید در حوزهٔ جنوبی رود ارس با بررسی موردی داده‌های باستان‌شناسی قلعه خسرو». رسالهٔ دکتری، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس (منتشر نشده).
مثال گزارش: محمدی‌فر، یعقوب و مترجم، عباس (۱۳۸۲). «گزارش بررسی باستان‌شناسی تویسرکان». همدان: آرشیو اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان همدان، (منتشر نشده).

چاپ نهایی مقاله مشروط به تصویب نهایی هیأت تحریریه و تأیید داوران نشریه است.

مطالعات باستان‌شناسی پارسه

مطالعات باستان‌شناسی پارسه || ۵

فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه
(با رویکرد علمی‌پژوهشی)
سال دوم || شمارهٔ ۵ || پاییز ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: **پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری**
مدیر مسئول و سردبیر: **مرتضی حصاری**
شمارهٔ مجوز ارشاد: **۷۹۶۱۰**
با همکاری: دانشگاه بوعلی‌سینا، دانشگاه علم و فرهنگ، و دانشگاه برلین.

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

علیرضا انیسی
دانشیار گروه مرمت بنا و بافت‌های تاریخی پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

راینهارد برنبک
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه برلین

سوزان پلاک
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه برلین

هالی پیتمن
استاد گروه تاریخ هنر دانشگاه پنسلوانیا

مرتضی حصاری
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان و پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

رضا رضالو
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی

محمدابراهیم زارعی
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

آرکادیوش سولتیشیاک
استاد گروه انسان‌شناسی زیستی (/جسمانی باستان) دانشگاه ورشو

عباس مترجم
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

محمد مرتضایی
دانشیار گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

یعقوب محمدی‌فر
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا

نیما نظافتی
استادیار گروه زمین‌شناسی و ژئوفیزیک دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

کمال‌الدین نیکنامی
استاد گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران

مدیر داخلی: **حسن اکبری**
مدیر اجرایی: **خلیل‌الله بیک‌محمدی** [طلبک]
طراح لوگو و نشانه: **جمشید ملاپور**
ویراستار ادبیِ فارسی: **لیلا کردبچه**
ویراستار انگلیسی: **سپیده سعیدی**

شاپای چاپی: ۲۶۴۵-۵۰۴۸
شاپای الکترونیکی: ۲۶۴۵-۵۷۰۶

فصلنامهٔ «مطالعات باستان‌شناسی پارسه» دارای پروانهٔ انتشار شمارهٔ ۷۹۶۱۰ به‌تاریخ ۱۳۹۶/۰۴/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌باشد.

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریهٔ «مطالعات باستان‌شناسی پارسه» نبوده و مسئولیت محتوای مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه با ذکر منبع، بلامانع است.

نشانی پایگاه نشریه: journal.richt.ir/mbp
پست الکترونیکی: mbp.journal@gmail.com
نشانی: تهران، خیابان امام خمینی، خیابان باستیون، بن‌بست وکیل‌الدوله، پلاک ۴، واحد ۸، کدپستی: ۱۱۱۳۸۵۵۴۶۸
تلفکس: ۶۶۹۶۴۰۶۵-۰۲۱

داوران و همکاران این شماره:

- دکتر نصیر اسکندری
- دکتر خلیل‌الله بیک‌محمدی
- دکتر مرتضی حصاری
- دکتر یدالله حیدری‌باباکمال
- دکتر حمید خانعلی
- دکتر مرتضی خانی‌پور
- دکتر محمدابراهیم زارعی
- دکتر امیر ساعدموچشی
- دکتر علیرضا سرداری‌زارچی
- دکتر مهناز شریفی
- دکتر عباس مترجم
- دکتر حسن هاشمی‌زرج‌آباد
- دکتر شهریار ناسخیان
- دکتر عباس نامجو

فهرست مقالات

تحلیل وضعیت تپه بتکی الشتر در عصر مفرغ
(مبتنی بر یافته‌های سفالی حاصل از گمانه‌زنی به منظور تعیین حریم و بررسی سطحی)
|| مهدی حیدری ||
۷-۱۸

بررسی نقش هندسهٔ اجزا در ساختار ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران
|| نیما ولی‌بیگ، نگار کورنگی ||
۱۹-۳۰

از کُوار (شیراز) تا سواحل خلیج‌فارس؛ تحلیلی بر اهمیت بازرگانی پل کُوار و بند بهمن در دورهٔ ساسانی و صدر اسلام
|| محمداسماعیل اسمعیلی‌جلودار، حمید پورداود، علی اعراب ||
۳۱-۴۸

مطالعهٔ نواسانات سطح آب دریا و تأثیر آن بر بنادر تاریخی، کشتیرانی و دریانوردی دریای خزر (مازندران)
|| حسین توفیقیان ||
۴۹-۶۴

مطالعهٔ عودهای گردنی به‌عنوان اولین سازهای مضرابی
|| مصطفی باقرزاده‌چالشتری ||
۶۵-۷۶

تحلیل اثر هندسه بر ویژگی‌های کالبد معمارانهٔ سابات‌های ایرانی نمونهٔ موردمطالعه: سابات‌های پیوستهٔ محلهٔ فهادان یزد
|| شفق توکلی، شهریار ناسخیان، محبوبه مرتضایی ||
۷۷-۹۴

بازآفرینی مفهوم بافت شهری در قزوین
|| شیما احمدصفاری ||
۹۵-۱۱۰

بازشناسی و تحلیل معماری مسجد جامع همدان
|| زهرا پورشعبانیان، محمد مرتضایی، هایده خمسه ||
۱۱۱-۱۲۶

تحلیلی بر سبک و نام شاهنامهٔ معروف به: مینیاتور ۲۹ یا مدحی
|| عباس نامجو، نازگل حقی ||
۱۲۷-۱۴۲

تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای
|| کریم زارعی، غلامرضا شاملو، تقی حمیدی‌منش ||
۱۴۳-۱۵۹

Image © 2018 CNES / Airbus

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

تحلیل وضعیت تپه‌بتکی الشتر در عصرمفرغ (مبتنی بر یافته‌های سفالی حاصل از گمانه‌زنی به‌منظور تعیین حریم و بررسی سطحی)

مهدی حیدری[I]

(صص: ۱۸ - ۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۹

چکیده

تپه‌بتکی یکی از شناخته‌شده‌ترین محوطه‌های باستانی شهرستان الشتر است و این به‌سبب بررسی‌هایی بوده که از حدود ۸۰ سال پیش تاکنون در این محوطهٔ باستانی صورت گرفته است. بررسی‌های اولیه در این تپهٔ باستانی نشان‌دهندهٔ وجود ادوار فرهنگی از دوران پیش‌ازتاریخ، تاریخی و اسلامی است. در این ارتباط و درجهت حفاظت از تپهٔ باستانی بتکی، نگارنده ازسوی میراث‌فرهنگی استان لرستان در مردادماه ۱۳۹۷ ش. مأموریت بررسی و گمانه‌زنی به‌منظور تعیین عرصه و حریم این تپه را یافت. بررسی سطحی و گمانه‌زنی در این تپه از ۷ تا ۲۰ مردادماه ادامه یافت. در این مدت تپه به‌دقت موردبررسی قرار گرفت و ۱۷ گمانه ۱/۵ در ۱/۵ متر در جهات مختلف تپه ایجاد شد. در طی بررسی سطحی محوطه، هدف، ثبت دقیق یافته‌های فرهنگی نواحی مختلف تپه بود. برای این منظور، تپه به ۵ ناحیهٔ شمال، غرب، جنوب، شرق و مرکز تقسیم و هر ناحیه به‌دقت بررسی شد. هدف از این‌کار، تفکیک نواحی مختلف تپه جهت ثبت یافته‌های فرهنگی و تشخیص تراکم مواد فرهنگی ادوار مختلف در هر ناحیه از تپهٔ بتکی بود. بنابراین بررسی وجود دورهٔ مفرغ در تپه‌بتکی و همچنین بررسی تپه ب‌منظور تحلیل پراکنش مواد فرهنگی مربوط به این دوره در نواحی مختلف آن، از مهم‌ترین اهداف این پژوهش است. در این تحقیق، ۲۲ نمونه سفال عصرمفرغ گردآوری‌شده از بررسی سطحی و کاوش تعیین عرصه و حریم تپهٔ بتکی مورد مطالعه و گونه‌شناسی قرار گرفته است. این تعداد سفال از میان ۳۳۰ نمونه سفال به‌دست‌آمده از گمانه‌زنی و بررسی سطحی تپه انتخاب شده‌اند؛ یعنی تنها ۲۲ نمونه سفال مربوط به دورهٔ مفرغ بوده است. بنابراین باوجود وسعت نسبتاً زیاد تپه‌بتکی و غنای فرهنگی آن در ادوار بعد، در دورهٔ مفرغ چندان قابل‌توجه نیست.

کلیدواژگان: تپه‌بتکی، الشتر، عصرمفرغ، سفال، گونه‌شناسی.

I. دانشجوی دکترای باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا. MehdiHeydari448@Gmail.com

مقدمه

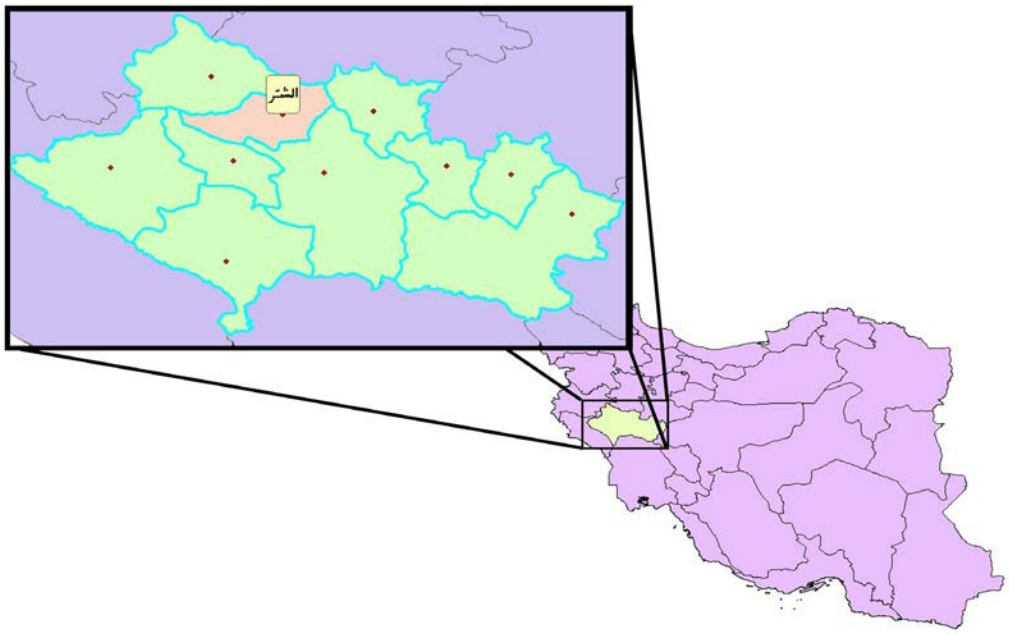
همواره یکی از دغدغه‌های اصلی پژوهشگران عرصهٔ باستان‌شناسی، ترسیم گاه‌نگاری و وضعیت استقراری محوطه‌های مختلف در هر ناحیه بوده است. اساساً مبنای هر تحلیلی در باستان‌شناسی گاه‌نگاری است که درطول دهه‌ها کار و فعالیت باستان‌شناسی به‌وجود آمده است. درواقع بررسی که در این محوطه صورت گرفت، بخشی از یک پروژهٔ بزرگ‌تر باستان‌شناسی شامل گمانه‌زنی به‌منظور تعیین عرصه و حریم بوده است. در طی عملیات گمانه‌زنی به‌منظور تعیین عرصه و حریم تپه‌بتکی، ۱۷ گمانه ۱/۵ در ۱/۵ متر دور تا دور این تپه کاوش شد. پس از بررسی و کاوش‌های انجام‌شده، درمجموع ۳۳۰ نمونه سفال به‌دست آمد که از این تعداد ۲۲ نمونه مربوط به عصرمفرغ بود. سفال‌های گردآوری‌شده در این پژوهش مورد گونه‌شناسی قرار گرفته است. بنابراین بررسی وضعیت تپه‌بتکی در عصرمفرغ ازنظر وجود مراحل مختلف گودین III و همچنین پراکنش مواد فرهنگی عصرمفرغ در نواحی مختلف تپه از مهم‌ترین اهداف این پژوهش است. ازطرفی به‌سبب فاصلهٔ حدود ۳ کیلومتری تپه‌بتکی با تپه‌گریران (بزرگ‌ترین تپهٔ باستانی دشت الشتر) فرضیهٔ مکان مرکزی و پیرامونی نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

لازم به ذکر است که تپه‌بتکی یکی از شاخص‌ترین محوطه‌های باستانی و تاریخی دشت الشتر ازنظر وسعت و غنای فرهنگی است. پیش از این مطالعه، بررسی‌های متعددی در این محوطه صورت گرفته است. در الشتر و در تپه‌بتکی پیش از همه اورل استاین به بررسی باستان‌شناسی پرداخته است (Stien, ۱۹۴۰). کلر گاف در طی بررسی‌های باستان‌شناسی که در شمال لرستان در سال‌های ۱۹۶۳-۱۹۶۷ م. داشت، از الشتر و تپه‌تکی نیز بازدید کرد (Goff, ۱۹۷۱). لویی واندنبرگ به بررسی محوطه‌های باستانی دشت الشتر پرداخت که طی آن برخی از محوطه‌های الشتر ازجمله تپه‌گریران، تپه‌بتکی و چغابال را معرفی کرد (واندنبرگ، ۱۳۷۹: ۹۵). در سال ۱۳۴۸ ش. حمید ایزدپناه با هدف معرفی آثار باستانی لرستان، تعداد قابل‌توجهی از آثار شهرستان الشتر و ازجمله تپه‌بتکی را معرفی کرد و بعدها تحت‌عنوان کتابی با عنوان «آثار باستانی و تاریخی لرستان» در سه جلد به چاپ رساند (ایزدپناه، ۱۳۷۶: ۲۷۴). در سال ۱۳۷۶ ش. علی سجادی ازطرف میراث‌فرهنگی استان لرستان مأموریت مطالعه و بررسی شهرستان الشتر را یافت. تپه‌بتکی در طی بررسی که سجادی در این فصل داشت، مورد بررسی قرار گرفت (سجادی، ۱۳۷۶). علاوه‌بر این در سال‌های ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶ ش. داوود داوودی در طی دو فصل به مطالعهٔ آثار باستانی و تاریخی شهرستان الشتر پرداخت (داوودی، ۱۳۸۵ و داوودی، ۱۳۸۶). در فصل اول بررسی داوودی در شهرستان الشتر، تپه‌بتکی مورد بررسی قرار گرفته است (داوودی، ۱۳۸۵: ۲۴۰-۲۳۵).

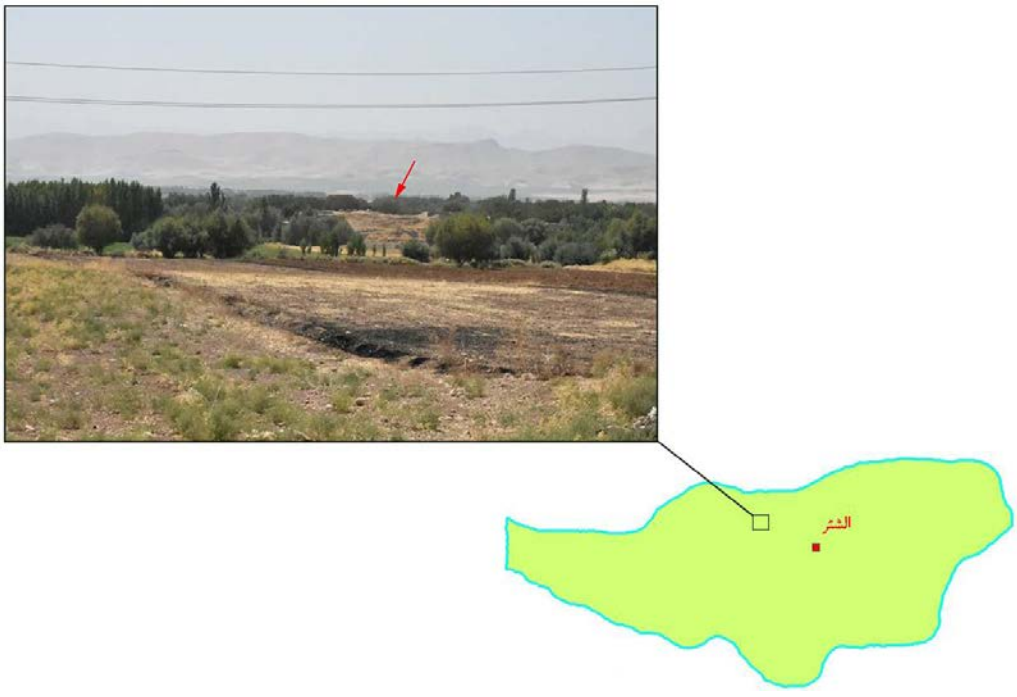
جغرافیا و وضعیت توپوگرافی تپه‌بتکی

شهرستان الشتر یکی از ۱۱ شهرستان استان لرستان است که در شمال این استان قرار دارد. بخش مرکزی این شهرستان شامل دشتی نسبتاً وسیع با نام «دشت الشتر» است. تپه‌بتکی در شمال‌غربی دشت الشتر و در جوار روستایی به همین نام قرار گرفته است (تصویر ۱). تپه‌بتکی شامل یک برآمدگی طبیعی بوده که مرتفع‌ترین نقطهٔ آن در مرکز تپه ۱۶۰۲ متر از سطح آب‌های آزاد ارتفاع دارد. وضعیت توپوگرافی تپه‌بتکی به‌گونه‌ای است که ارتفاع تپه نسبت به زمین‌های پیرامون در سمت شمال با شیب بیشتر و در جهات دیگر با شیب کمتری است. ارتفاع تپه نسبت به زمین‌های پیرامون در سمت جنوب درحدود ۴ متر بوده و این درحالی است که اختلاف ارتفاع در سمت شمال و شرق تپه نسبت به پیرامون به ۱۲ متر نیز می‌رسد (تصاویر ۲ و ۳). با توجه به این وضعیت، خودنمایی و بیرون‌زدگی تپه از سمت شمال بیشتر بوده و در سمت

جنوب کمتر است. ساخت‌وسازهای متعددی که در دورهٔ معاصر برروی تپه انجام شده، موجب گردیده تا سطح تپه به‌شدت مضطرب گردد. این ساخت‌وسازها علاوه‌بر اینکه توپوگرافی تپه را تغییر داده‌اند، صدمات جبران‌ناپذیری نیز به بافت تاریخی و فرهنگی تپه وارد کرده‌اند. دیوار خانه‌های گلی با خاک تپه ساخته شده و به وضوح بقایای فرهنگی در میان مصالح به‌کاررفته دیده می‌شود. تپه‌بتکی در تاریخ ۱۳۸۰/۷/۱۰ به‌شمارهٔ ۴۰۶۹ در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده است (پازوکی و شادمهر، ۱۳۸۴: ۴۰۹).



تصویر ۱. موقعیت شهرستان الشتر در غرب ایران (نگارنده، ۱۳۹۷).



تصویر ۲. موقعیت تپه‌بتکی در شهرستان الشتر (نگارنده، ۱۳۹۷).

تصویر ۳. تصویر هوایی تپه‌بتکی (Google earth, 2018).

یافته‌های بررسی سطحی

پیش از هر اقدامی، هیئت گمانه‌زنی لازم دید که سطح تپه‌بتکی را بررسی پیمایشی کند. این‌کار از چندنظر دارای اهمیت بود:

- بررسی تراکم مواد فرهنگی در نواحی مختلف تپه.
- بررسی دوره‌های فرهنگی موجود در تپه‌بتکی.

برای این منظور، هیأت گمانه‌زنی به ۵ گروه تقسیم شدند. این ۵ گروه در ۵ ناحیه تپه اقدام به بررسی کردند. ۵ ناحیه تپه شامل: جنوب تپه، شرق تپه، شمال تپه، غرب تپه و مرکز تپه بود (تصویر ۴).

تصویر ۴. نواحی مختلف مورد بررسی در تپه‌بتکی (نگارنده، ۱۳۹۷).

جنوب تپه: این ناحیه از تپه شامل دامنهٔ جنوبی تپه از محور جنوب‌غرب تا محور جنوب‌شرق تپه است. این ناحیه دارای آثار سطحی نسبتاً زیادی است. بنابراین مواد فرهنگی نسبتاً زیادی از این ناحیه گردآوری شد، اما پس از پالایش مواد، ۱۳ نمونه از آن‌ها قابل طراحی و گونه‌شناسی بود. مواد فرهنگی گردآوری‌شده عمدتاً شامل قطعات ظروف سفالی مربوط به ادوار مس‌سنگی، مفرغ، تاریخی و اسلامی است.

شرق تپه: این ناحیه شامل دامنهٔ شرقی تپه‌بتکی از محور جنوب‌شرقی تا محور شمال‌شرقی است. این ناحیه نیز دارای آثار سطحی نسبتاً زیادی است. بنابراین مواد فرهنگی نسبتاً زیادی از این ناحیه گردآوری شد، اما پس از پالایش مواد، ۱۴ نمونه از آن‌ها قابل طراحی و گونه‌شناسی بود. مواد فرهنگی عمدتاً شامل قطعات ظروف سفالی مربوط به ادوار تاریخی و اسلامی است.

شمال تپه: این ناحیه از تپه شامل دامنهٔ شمالی تپه از محور شمال‌شرق تا شمال‌غرب تپه است. مواد فرهنگی سطحی در این ناحیهٔ تپه‌بتکی به‌شدت کمیاب است. بنابراین مواد فرهنگی اندکی از این ناحیه گردآوری شد که پس از پالایش مواد، تنها یک نمونه از آن‌ها قابل طراحی و گونه‌شناسی بود که مربوط به دورهٔ اسلامی است.

غرب تپه: این ناحیه شامل دامنهٔ غربی تپه‌بتکی از محور شمال‌غرب تا محور جنوب‌غربی است. این ناحیه تپه دارای آثار سطحی پراکنده‌ای است. بنابراین از این ناحیه تعدادی از قطعات ظروف سفالی گردآوری شد که پس از پالایش مواد، ۶ نمونه از آن‌ها قابل طراحی و گونه‌شناسی بود. این آثار مربوط به ادوار مس‌سنگی، مفرغ، تاریخی و اسلامی هستند.

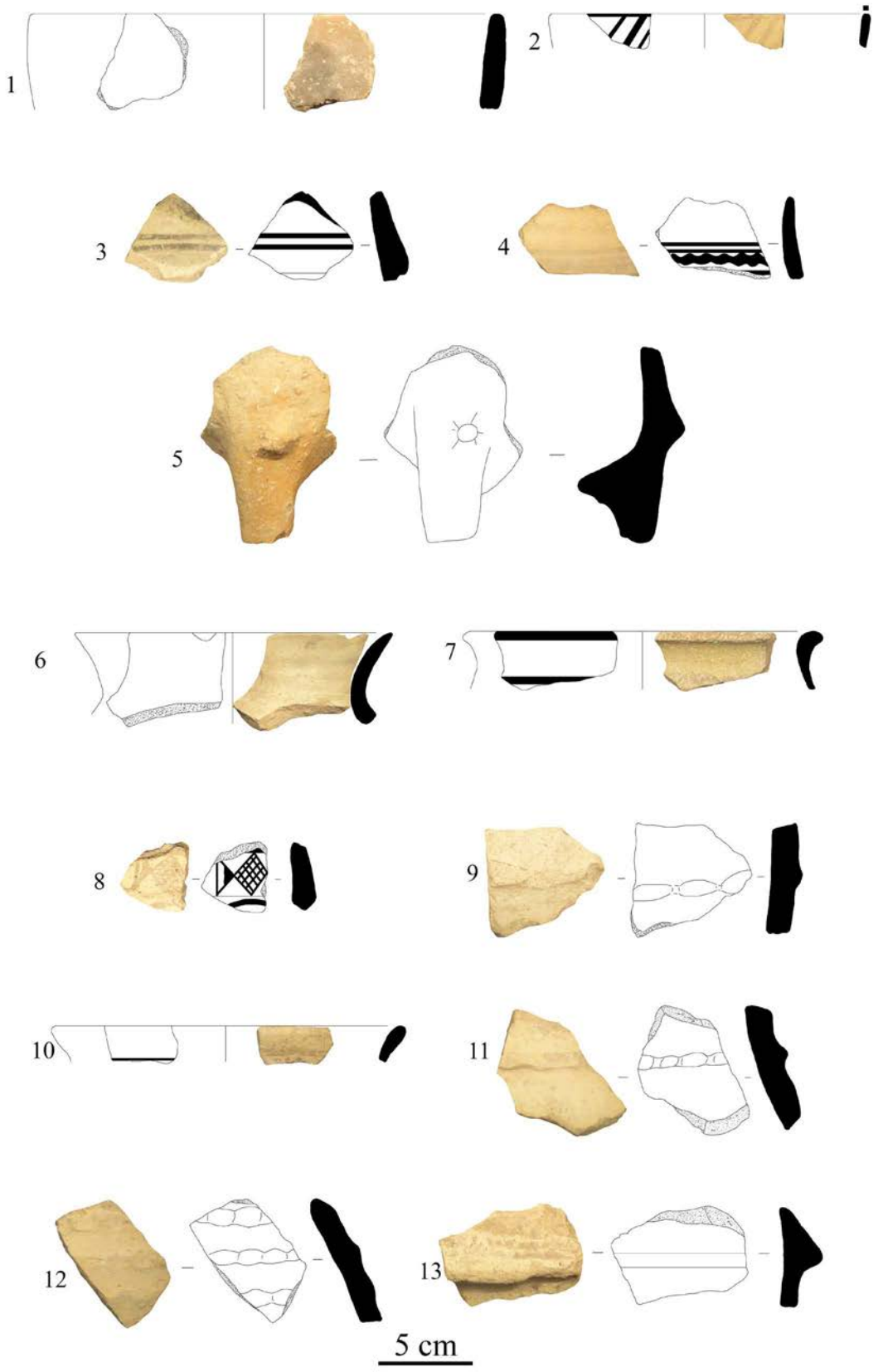
مرکز تپه: این ناحیه شامل مرکز تپه است. بیشترین تراکم مواد فرهنگی در این ناحیه تپه است. در این ناحیه علاوه‌بر پراکنش طبیعی مواد فرهنگی بر سطح تپه، به‌سبب استفاده از خاک تپه جهت ساخت‌وساز، برروی دیوارهای گلی بناهای قدیمی آثار مواد فرهنگی از قبیل سفال و ابزارهای سنگی به‌وضوح دیده می‌شود. سفال‌ها مربوط به ادوار مس‌سنگی، مفرغ، تاریخی و اسلامی هستند. علاوه‌بر این، یک نمونه ابزار سنگی متعلق به دورهٔ مس‌سنگی نیز ارائه شده است.

یافته‌های سفالی عصرمفرغ تپه‌بتکی

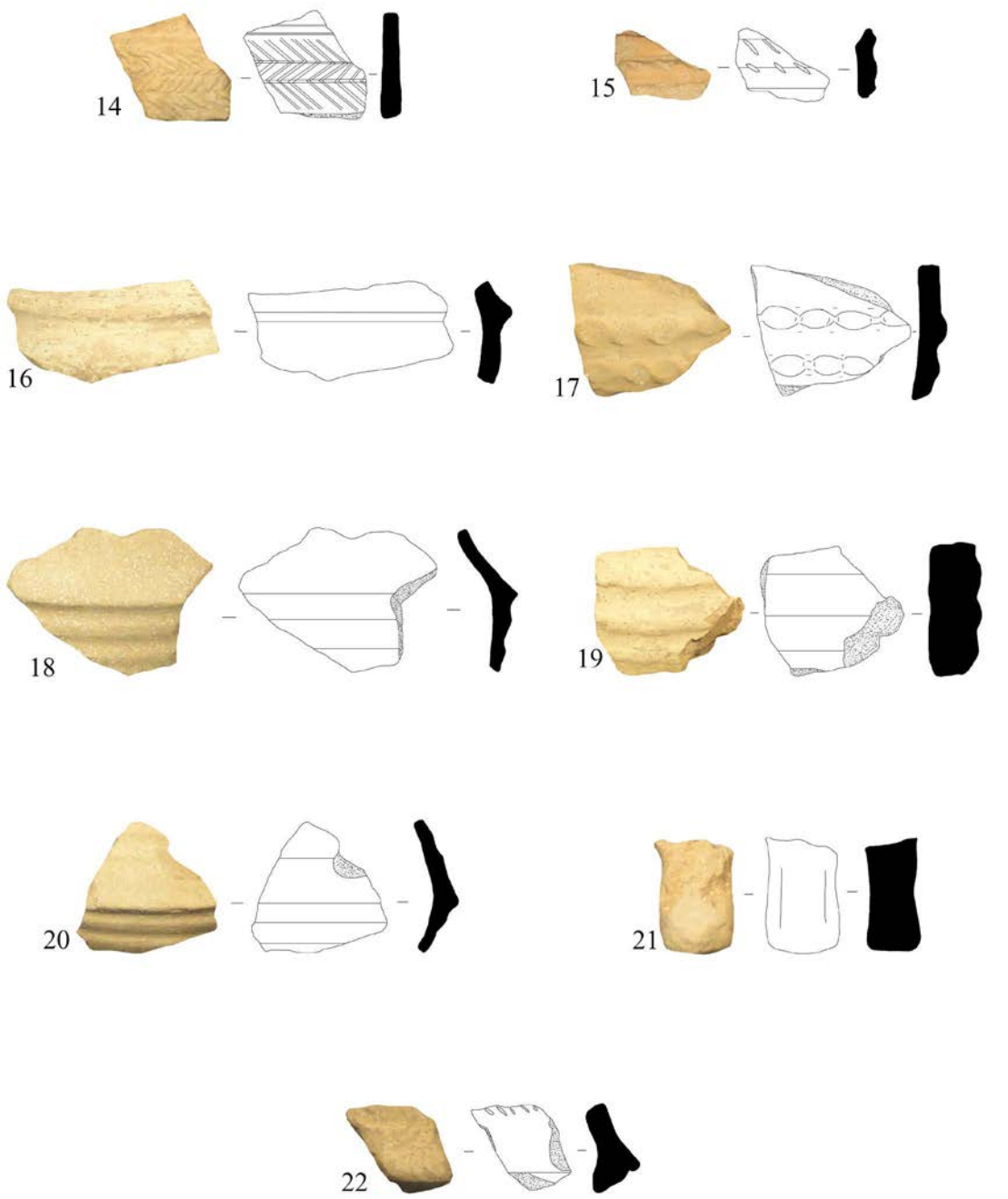
همان‌طورکه گفته شد، جهت تعیین عرصه و حریم تپه‌بتکی ۱۷ گمانه در جهات مختلف کاوش شد. از این تعداد گمانه ۱۶ نمونه سفال مربوط به عصرمفرغ به‌دست آمد. این یافته‌ها به‌ترتیب ۱ نمونه از گمانه T.T.A، ۱ نمونه از گمانه T.T.D، ۲ نمونه از گمانه T.T.F، ۵ نمونه از گمانه T.T.G، ۵ نمونه از گمانه T.T.G۱، ۱ نمونه از گمانه T.T.G۲ و ۱ نمونه از گمانه T.T.H به‌دست آمده است (کاتالوگ ۱ و ۲؛ جدول ۱). علاوه‌بر یافته‌های سفالی گمانه‌ها، تعداد ۶ نمونه سفال از بررسی سطحی نیز به‌دست آمد. بنابراین از مجموع ۱۷ گمانهٔ کاوش‌شده و بررسی سطحی، ۲۲ نمونه سفال مربوط به عصرمفرغ به‌دست آمده است.

نتیجه‌گیری

کل یافته‌های سفالی حاصل از بررسی سطحی و کاوش تعیین عرصه و حریم تپه‌بتکی ۳۳۰ نمونه بوده که از این تعداد تنها ۲۲ نمونه مربوط به دورهٔ مفرغ است. گونه‌شناسی سفال‌های عصرمفرغ تپه‌بتکی نشان می‌دهد که مراحل III:۴ و III:۲ گودین در تپه‌بتکی وجود دارد. این درحالی است که سفال‌های مربوط به این دو مرحله نیز در تپه‌بتکی به‌نسبت خیلی کم است. در این دوره در دشت الشتر تپه‌گریران به‌فاصلهٔ ۳ کیلومتری از تپه‌بتکی دارای ۱۳ هکتار وسعت و همچنین دارای انواع سفال مربوط به عصرمفرغ است (شاخت، ۱۳۸۲؛ حیدری و همکاران،



کاتالوگ ۱. سفال عصرمفرغ میانی و جدید تپه‌بتکی (نگارنده، ۱۳۹۷).



کاتالوگ ۲. سفال عصرمفرغ میانی و جدید تپه‌بتکی (نگارنده، ۱۳۹۷).

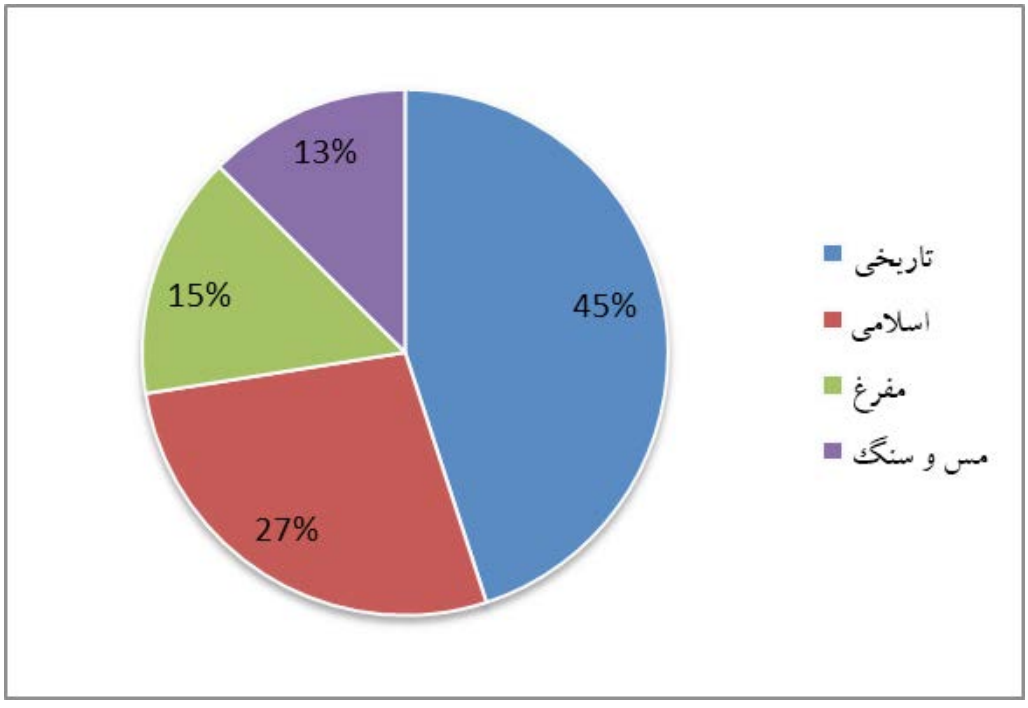
جدول ۱. سفال عصرمفرغ تپه‌بتکی (نگارنده).

شماره	توصیف سفال	مکان	دوره	قابل مقایسه
۱	لبه، 10 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره نارنجی، رنگ بیرون نخودی، پوشش درون گلی رقیق، پوشش بیرون گلی رقیق.	بررسی سطحی جنوب تپه	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1986: 37
۲	بدنه، 5 mm ضخامت، ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره نخودی، رنگ بیرون نخودی، پوشش درون گلی رقیق، پوشش بیرون گلی رقیق، تزئین منقوش رنگی.	بررسی سطحی جنوب تپه	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1984: 656
۳	بدنه، 13 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نخودی، پوشش درون گلی رقیق، پوشش بیرون گلی رقیق، تزئین منقوش رنگی.	بررسی سطحی جنوب تپه	عصر مفرغ (گودین III:2)	Henrickson, 1986: 37
٤	بدنه، 9 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نارنجی، تزئین منقوش رنگی.	بررسی سطحی جنوب تپه	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
٥	دسته، 12 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نارنجی، رنگ خمیره سیاه، رنگ بیرون سیاه.	گمانه T.T.H	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1986: 39
٦	لبه، 7 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی-گیاهی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره نارنجی، رنگ بیرون نخودی، پوشش درون گلی رقیق، پوشش بیرون گلی رقیق.	بررسی سطحی غرب تپه	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1986: 39
۷	لبه، 7 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون آجری، پوشش بیرون لعاب.	بررسی سطحی مرکز تپه	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۸	بدنه، 12 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نخودی، پوشش بیرون گلی رقیق، تزئین منقوش رنگی.	گمانه T.T.A	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1984: 588-590
۹	بدنه، 12 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره نخودی، رنگ بیرون نخودی، تزئین نقش افزوده.	گمانه T.T.D	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1984: 602
۱۰	لبه، 6 mm ضخامت، ظریف، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نخودی، پوشش بیرون گلی رقیق.	گمانه T.T.F	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۱۱	بدنه، 7 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون قرمز، رنگ خمیره قرمز،	گمانه T.T.F	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1984: 602

	رنگ بیرون نخودی، پوشش بیرون گلی رقیق، تزئین نقش افزوده.			
۱۲	بدنه، 12 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون آجری، تزئین نقش افزوده.	گمانه T.T.G	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1984: 602
۱۳	بدنه، 8 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون قرمز، رنگ خمیره قرمز، رنگ بیرون قرمز، تزئین نقش کنده.	گمانه T.T.G	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۱٤	بدنه، 8mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره نخودی، رنگ بیرون نخودی، پوشش بیرون گلی رقیق.	گمانه T.T.G	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1984: 636
۱۵	بدنه، 12 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نخودی، پوشش بیرون گلی رقیق.	گمانه T.T.G	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1984: 636
۱٦	بدنه، 10 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون قهوه‌ای، رنگ خمیره قهوه‌ای، رنگ بیرون قهوه‌ای، تزئین نقش کنده.	گمانه T.T.G	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۱۷	کف، 7 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون خاکستری، رنگ خمیره خاکستری، رنگ بیرون خاکستری.	گمانه T.T.G1	مفرغ میانی (گودین III:4)	Henrickson, 1984: 602
۱۸	بدنه، 9 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نارنجی، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون نخودی، پوشش گلی رقیق، تزئین نقش افزوده.	گمانه T.T.G1	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۱۹	کف، 9 mm ضخامت، کیفیت متوسط، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون نخودی، رنگ خمیره نخودی، رنگ بیرون نخودی، تزئین نقش کنده.	گمانه T.T.G1	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۲۰	بدنه، 23 mm ضخامت، خشن، چرخ‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون آجری، تزئین نقش کنده.	گمانه T.T.G1	مفرغ میانی و جدید (گودین III)	Henrickson, 1986: 33-39
۲۱	پایه، 20 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت ناکافی، شاموت کانی، رنگ درون قهوه‌ای، رنگ خمیره خاکستری، رنگ بیرون قهوه‌ای.	گمانه T.T.G1	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1986: 39
۲۲	بدنه، 10 mm ضخامت، کیفیت متوسط، دست‌ساز، پخت کافی، شاموت کانی، رنگ درون آجری، رنگ خمیره آجری، رنگ بیرون آجری.	گمانه T.T.G2	مفرغ جدید (گودین III:2)	Henrickson, 1984: 636

۱۳۹۴)؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد که تپه‌بتکی در عصرمفرغ نسبت به تپه‌گریران، استقراری پیرامونی بوده است (تصویر ۵).

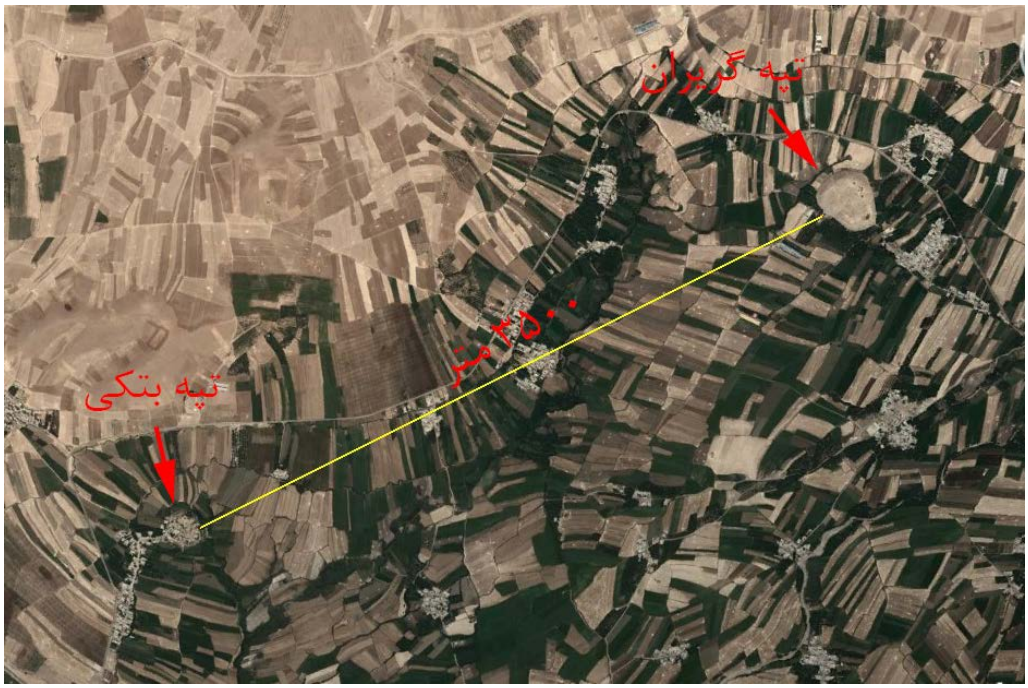
ازسویی دیگر بررسی‌های انجام‌شده در تپه‌بتکی گویای غنای فرهنگی این تپه باستانی است. آثار سطحی نشان‌دهندهٔ وجود ادوار فرهنگی پیش‌ازتاریخ، تاریخی و اسلامی است. از تعداد ۴۱ نمونه مواد گونه‌شناسی‌شده در بررسی سطحی تپه‌بتکی، ۱۸ نمونه مربوط به دوران تاریخی، ۱۱ نمونه دورهٔ اسلامی، ۶ نمونه مفرغ و ۵ نمونه دورهٔ مس‌سنگی است. بنابراین بیشترین مواد گونه‌شناسی‌شده مربوط به دوران تاریخی و عمدتاً دورهٔ اشکانی است. بررسی‌های سطحی تپه‌بتکی نشان داد که مواد فرهنگی در تمامی نواحی سطح تپه و دامنه‌های پیرامون تپه وجود دارد. با وجود این در نواحی مختلف تپه، تراکم مواد فرهنگی متفاوت است. در رأس تپه، دامنهٔ جنوبی و دامنهٔ شرقی تپه بیشترین تراکم مواد وجود دارد و در دامنه‌های شمالی و غربی کمترین مواد سطحی دیده می‌شود. همچنین بررسی‌های تپه‌بتکی نشان داد که ادوار فرهنگی در نواحی مختلف پراکنش متفاوتی دارند. آثار فرهنگی دوران پیش‌ازتاریخ (مس‌سنگی و مفرغ) در مرکز تپه و دامنه‌های جنوبی و غربی بیشتر قابل‌مشاهده است. این درحالی است که آثار دوران تاریخی در مرکز تپه و دامنه‌های جنوبی، غربی و شرقی دیده می‌شود. آثار مربوط به دورهٔ اسلامی در تمام سطح تپه قابل‌رؤیت است. بنابراین باتوجه به آثار گردآوری‌شده از بررسی سطحی، از دوران پیش‌ازتاریخ تا دورهٔ اسلامی همواره سطح استفاده از نواحی مختلف تپه گسترش یافته است، به‌طوری‌که در دوران پیش‌ازتاریخ عمدتاً نیمهٔ جنوبی تپه مسکونی بوده است. این درحالی است که در دورهٔ اسلامی تمام سطح تپه‌بتکی مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین نیمهٔ غربی و جنوبی تپه که آفتاب‌گیرتر هستند، بیشترین کشش را برای استقرار در دوران پیش‌ازتاریخ، تاریخی و اسلامی داشته است و این درحالی است که نیمهٔ شمالی و شرقی تپه کمتر مورد استفاده قرار گرفته است.



نمودار ۱. نمونه‌های گونه‌شناسی‌شده بررسی سطحی تپه‌بتکی (نگارنده، ۱۳۹۷).

جدول ۶. وجود آثار فرهنگی سطحی مربوط به ادوار مختلف از نواحی پنج‌گانهٔ موردبررسی در تپه‌بتکی (نگارنده، ۱۳۹۷).

دوره	جنوب	شرق	شمال	غرب	مرکز
مس و سنگ	*			*	*
مفرغ	*			*	*
تاریخی	*	*		*	*
اسلامی	*	*	*	*	*



تصویر ۵. موقعیت جغرافیایی تپه گریران نسبت به تپه بتکی (Google earth, 2018؛ نگارنده، ۱۳۹۷).

کتابنامه

- ایزدپناه، حمید (۱۳۷۶). آثار باستانی و تاریخی لرستان. جلد اول و دوم، تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- پازوکی، ناصر و شادمهر، عبدالکریم (۱۳۸۴). آثار ثبت شده ایران در فهرست آثار ملی. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور.
- حیدری، مهدی؛ بیک‌محمدی، خلیل‌الله؛ ولدبیگی، ثروت؛ و حسینی‌نیا، سید مهدی (۱۳۹۴). «طبقه‌بندی و تحلیل گونه‌شناختی سفال عصر مفرغ تپه گریران الشتر»، مجلهٔ پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شمارهٔ ۸، دورهٔ پنجم، بهار و تابستان، صص: ۳۸-۲۱.
- داوودی، داوود (۱۳۸۵). «بررسی شناسایی و مستندسازی آثار باستانی شهرستان الشتر (دهستان‌های فیروزآباد، یوسفوند و قلعه مظفری». بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان لرستان (منتشرنشده).

- داوودی، داوود (۱۳۸۶). «بررسی و شناسایی و مستندسازی آثار باستانی شهرستان الشتر (دهستان دوآب)». بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان لرستان (منتشرنشده).

- سجادی، علی (۱۳۷۶). «بررسی و شناسایی آثار فرهنگی و تاریخی شهرستان الشتر». بایگانی اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان لرستان (منتشرنشده).

- شاخت، رابرت (۱۳۸۲). «فرهنگ‌های تاریخی اولیه». باستان‌شناسی غرب ایران. گردآورنده فرانک هول. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، صص: ۴۰۴-۳۴۰.

- واندنبرگ، لویی (۱۳۷۹). باستان‌شناسی ایران باستان. ترجمهٔ عیسی بهنام. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- Goff , C. (1971). "Luristan before the Iron age". *IRAN*. Vol.9. pp: 131-152.

- Henrickson, R. C. (1984). *Godin Tape, Godin III and central western Iran 2600-1500 B.C*. doctoral dissertation department of near eastern studies university of Toronto.

- Henrickson, R. C. (1986). "A regional perspective on Godin III cultural development in center western Iran". *IRAN*, Vol. 22. pp: 1-57.

- Stien, S. O. (1940). *Old routs in western Iran. New York, Green Wood Press.*

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

بررسی نقش هندسهٔ اجزا در ساختار ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران

نیما ولی‌بیگ[I]
نگار کورنگی[II]

(صص: ۳۰ - ۱۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۱۹

چکیده
در گذر زمان یکی از عناصر اصلی انتقال‌دهندهٔ بارهای عمودی ساختمان، ستون‌ها بوده‌اند که به‌دلیل مسائل انتقال بار، شیوه‌های معماری، مصالح در دسترس و نوع اتصالات، فرم‌های گوناگونی پیدا کرده‌اند. با بررسی‌های انجام‌شده بر روی ستون‌ها می‌توان بخشی از دانش فراموش‌شدهٔ معماری ایرانی را آشکار ساخت و نیز تنوع فرمی و ساختاری ستون‌ها را به‌شکل کلی دسته‌بندی کرد. اندازه و فرم قلمه، پایه و سرستون در شکل‌گیری فرم نهایی ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران به‌شکل مستقیم تأثیرگذار بوده‌اند. اکثر پژوهشگران در شرح آثار معماری تنها به توصیف کلی ستون‌ها در خلال بررسی یک بنا پرداخته‌اند. این پژوهش برای نخستین‌بار عامل هندسه را به‌عنوان یکی از عوامل اصلی در ساختار ستون‌های پیش از اسلام ایران تحلیل خواهد کرد. داده‌های این پژوهش ترکیبی از داده‌های کتابخانه‌ای و میدانی است. در این پژوهش با تصویربرداری و بررسی انواع ستون‌ها، دسته‌بندی‌های موردنظر انجام شد. پژوهش پیش‌رو تلاش دارد تأثیر فرم و اندازه را در ساختار ستون‌های سنگی در بناهای کهن پیش از اسلام ایران مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. تحلیل‌ها آشکار کرد که در شکل‌گیری پایه و بدنهٔ ستون‌های سنگی در بناهای کهن ایران عموماً از فرم و نقوش بومی رایج در ایران استفاده شده، به‌گونه‌ای‌که پایه‌ستون‌ها در دوره‌های مختلف به اشکال مکعبی و گلدان وارونه بوده و بدنهٔ ستون‌ها نیز به سه شکلِ ساده، شیاردار و خیاره‌ای بوده‌اند. امّا در شکل‌گیری سرستون‌ها از عناصر موجود در ساختار ستون‌های برخی تمدن‌های دیگر تأثیر گرفته شده و بیشتر از فرم و نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی بهره برده‌اند.

کلیدواژگان: هندسه در معماری، ساختار ستون‌های سنگی، بناهای کهن ایران.

I. استادیار دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
II. دانشجوی کارشناسی‌ارشد (مرمت و احیای ابنیه و بافت‌های تاریخی)، دانشکده مرمت، دانشگاه هنراصفهان (نویسندهٔ مسئول).
negar.koorangi@yahoo.com

مقدمه

در رابطه با پیدایش ستون در معماری باید گفت احتمالاً ستون زمانی به‌وجود آمده که معماری از حالت حجم کوچک به معماری با حجم بزرگ تبدیل شده است و برای حفظ تعادل بین نیروی واردشده از سقف و نیروی نگه‌دارندهٔ سقف به‌کار رفته است. افزون بر این برخی باستان‌شناسان عقیده دارند که تکامل معماری با سقف مسطح عامل پیدایش ستون است (فیروزمندی، ۱۳۸۷: ۲۹). قدیمی‌ترین کاربرد ستون در معماری ایران به هزارهٔ ششم ق.م. می‌رسد که نمونه‌های ابتدایی آن در محوطه‌های باستانی غرب و شمال‌غرب ایران بوده است(رضایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۲۹). این روند در ادوار بعدی نیز ادامه پیداکرده، ولی به‌دلیل چوبی‌بودن ستون‌ها، همهٔ آن‌ها به‌مرور زمان پوسیده و از بین‌رفته‌اند و تنها پاستون‌های سنگی و خشتی آن‌ها باقی مانده‌اند(فیروزمندی و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۹). کهن‌ترین نمونهٔ استفاده از ستون سنگی در گوردخمه‌های مادی است و سپس این روند در دوره‌های بعدی نیز ادامه پیدا کرده و در برخی بناها نیز که ستون به‌عنوان عامل سازه‌ای مطرح نبوده، از ستون‌نمای چسبیده به دیوار استفاده شده است.

هندسهٔ به‌کاررفته در شکل‌گیری ستون‌های سنگی در بناهای کهن پیش از اسلام ایران علاوه‌بر جنبهٔ سازه‌ایی و انتقال نیروهای عمودی، جهت شکل‌دهی به فضاهای معماری و استفاده از نقش‌مایه‌های تزئینی در فضاها بوده است. ازاین‌رو بررسی این ستون‌ها می‌تواند بخشی از توانمندی معماران گذشته را در آشنایی با نحوهٔ انتقال نیروها و استفاده از عناصر سازه‌ایی در جهت شکل‌دهی و تزئین فضاهای معماری آشکار سازد.

۱- آیا تناسبات خاصی بین فرم‌ها و نقوش به‌کاررفته در سرستون‌ها در بناهای پیش از اسلام ایران وجود دارد؟

۲- در ساختار ستون‌های سنگی ایرانی بیشتر از کدام فرم‌های هندسی جهت شکل‌دهی به پایه‌ستون‌ها استفاده شده است؟

۳- کدام‌یک از فرم‌ها و نقوش هندسی به‌کاررفته در ستون‌های سنگی به‌طور مداوم در ساختار ستون‌های کهن ایران تکرار شده است؟

این مقاله درصدد است تا با نمونه کردن مدل‌های موجود و دسته‌بندی انواع ستون‌های به‌کاررفته در بناهای کهن پیش از اسلام ایران به پرسش‌های فوق پاسخ دهد.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو تحقیقات خود را در گسترهٔ بناهای کهن پیش از اسلام ایران انجام خواهد داد. گسترهٔ این پژوهش ساختار ستون‌های سنگی در بناهای مختلف است. انتخاب بناهای پیش از اسلام در ایران بدین دلیل بوده که استفاده از پوشش مسطح که استفاده از ستون را بیش از پیش افزایش می‌دهد در این بناها بیشتر بوده است و در بناهایی که در دوره‌های بعد شکل گرفته‌اند، به‌دلیل استفادهٔ کمتر از پوشش‌های مسطح، تنوع ستون‌ها و جایگاه آن‌ها به‌عنوان عضوی مؤثر در معماری بناها کمرنگ‌تر شده است. استفاده از ستون‌های سنگی در بناهای پیش از اسلام ایران به‌عنوان بخش مؤثری از عناصر معماری فضاها بیشتر به چشم می‌خورد. بناهای کهن پیش از اسلام ایران به این‌دلیل به‌عنوان جامعهٔ آماری انتخاب شده است تا با بررسی نمونه‌های موردی تلاش شود تأثیر هندسه در ساختار ستون‌های سنگی مورد بررسی قرار گیرد. با در نظر گرفتن مسألهٔ تخریب تدریجی ستون‌های باقی‌مانده از دوره‌های پیش از اسلام ایران و عدم وجود بررسی‌های جامع و دقیق بر روی ساختار هندسی آن‌ها و همچنین جهت شناخت توانایی‌های معماری ایران در استفاده از عناصر سازه‌ای همانند ستون و شکل‌دهی به فضاهای معماری توسط این عناصر، لزوم انجام این پژوهش ضروری به‌نظر می‌رسد. ستون‌های سنگی

در بناهای مربوط به دوره‌های تاریخی ماد، هخامنشی، سلوکی، اشکانی و ساسانی مورد بررسی قرار گرفت و طی بررسی‌ها، گونه‌های مختلفی از ستون‌های سنگی در بناها مشاهده شد. انتخاب نمونه‌ها به‌گونه‌ایی بود که تا حد امکان تنوع هندسی آن‌ها برابر با تنوع جامعهٔ آماری باشد، لذا مکان‌های بسیاری مورد بررسی قرار گرفت تا تنوع بیشتری از فرم ستون‌ها و عناصر آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد.

برخی از ستون‌های موجود در بناها به‌مرور زمان در اثر تخریب بنا آسیب دیده و یا از میان رفته‌اند. تلاش کردیم با استفاده از تصاویر به‌جامانده از گذشته، به نمونه‌های مشابه آنچه که از میان رفته و آسیب دیده، دست یابیم. از این‌رو این پژوهش تلاش کرده تا با بررسی بناهای گوناگون از هریک از دوره‌های تاریخی موردنظر، تأثیر نمونه‌های مورد بررسی قرار نگرفته را کم کند.

روش پژوهش در این مقاله به این‌شکل بوده که پس از بررسی تمام ستون‌های موردنظر، آن‌ها را با درنظر گرفتن عامل تأثیرگذار هندسه دسته‌بندی کردیم. دسته‌بندی‌ها نیز به‌گونه‌ای بوده که بیشترین تأثیر هندسه برروی ساختار آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد. نمونه‌ها مورد ارزیابی و تصویربرداری قرار گرفتند، سپس نمونه‌ها مدل‌سازی شدند. شبیه‌سازی توسط نرم‌افزارهای مدل‌سازی انجام شد.[1] در مدل‌سازی سعی شد تطبیق‌پذیری بسیاری بین ستون‌های مورد ترسیم و نمونه‌های موردنظر وجود داشته باشد. در بررسی عناصر معماری، شبیه‌سازی براساس واقعیت می‌تواند بیشترین ویژگی‌های به‌کاررفته در ساختار ستون‌ها را آشکار سازد. لذا در پژوهش موردنظر از فرآیند مدل‌سازی برای سنجش تأثیر هندسه بهره گرفته شد.

این پژوهش براساس مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیلی و میدانی صورت گرفته است. ابتدا پیشینهٔ استفاده از ستون‌های سنگی در بناهای کهن ایران در پیش از اسلام بررسی می‌گردد. سپس با تصویربرداری از بناها، ستون‌های سنگی در دوره‌های مختلف ارزیابی شدند و در ادامه هر سه عضو شکل‌دهندهٔ ستون‌ها بدون درنظر گرفتن دورهٔ تاریخی شکل گرفته در آن، به‌طور جداگانه مورد دسته‌بندی قرار گرفتند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران مختلفی برروی بناهای کهن ایران در پیش از اسلام مطالعه کرده‌اند. در این میان تعداد قابل‌توجهی از پژوهش‌ها تنها به بیان وجود ستون در خلال بررسی یک بنا یا دورهٔ معماری اکتفا کرده‌اند و در رابطه با ساختار ستون‌ها و هندسهٔ به‌کاررفته در آن‌ها بررسی ویژه‌ای صورت نگرفته است(پیرنیا، ۱۳۸۴؛ فیروزمندی، ۱۳۸۵؛ محمدی و همکاران، ۱۳۹۰؛ هرمان، ۱۳۷۳؛ واندنبرگ، ۱۳۴۵؛ Taghizadeh, 2011; Stronach & Codella, 1997; Perrot & Ladiray, 1996). بخشی از پژوهشگران به‌شکل دقیق‌تری درکنار بررسی بناهای تاریخی، به هندسهٔ به‌کاررفته در ستون‌ها نیز پرداخته‌اند، ولی تنها بخشی از ستون‌ها را مورد ارزیابی قرار داده‌اند(فیروزمندی و سرفراز، ۱۳۸۱؛ هرتسفلد، ۱۳۸۱؛ حاتم، ۱۳۸۱؛ مهریار، ۱۳۸۴؛ آذرنوش، ۱۳۷۷). در این میان تنها تعداد محدودی از پژوهشگران برروی ساختار ستون‌های موجود در بناهای کهن ایران مطالعه کرده‌اند و ساختار ستون‌های به‌کاررفته در یک دورهٔ مشخص تاریخی را مورد بررسی قرار داده‌اند و دسته‌بندی‌های مشخصی در رابطه با ستون‌ها انجام داده‌اند(لطفی‌زاده، ۱۳۷۹؛ رضایی‌نیا، ۱۳۸۶؛ برنارد، ۱۳۷۷؛ راستی و خزایی، ۱۳۹۰؛ مبینی و همکاران، ۱۳۹۰؛ فیروزمندی و همکاران، ۱۳۸۷).

تاریخچهٔ پیدایش ستون در معماری ایران

باستان‌شناسان بر این عقیده‌اند که ستون از شش‌هزار سال پیش در ایران کاربرد داشته است. یکی از مهم‌ترین و پیشرفته‌ترین تالارهای ستون‌دار، تالار حسنلو است که قدمت آن به قرن نهم ق. م. می‌رسد. این نوع تالارها برای اولین‌بار توسط معماران مانایی در تاریخ معماری ایران مطرح شده و بهترین الگو جهت برپاساختن تالارهای ستون‌دار گودین و نوشیجان که توسط مادها ساخته شده است به‌شمار می‌رود. نمونه‌هایی از تالارهای ستون‌دار را در سرزمین اورارتو به‌ویژه در آلتین‌تپه می‌توان مشاهده کرد که ساخت آن به بعد از ساخت این‌گونه تالارها توسط ماناها می‌رسد. استفاده از ستون را در دورهٔ ماد علاوه‌بر تالارهای ستون‌دار در گوردخمه‌های مربوط به این دوره می‌توان مشاهده کرد(فیروزمندی، ۱۳۸۵: ۲۹؛ فیروزمندی و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۳۱). به‌کارگیری ستون و تنوع آن در دوران هخامنشیان به تکامل می‌رسد و با وجود تأثیراتی که از شیوهٔ ستون‌سازی سایر ملل پذیرفته، ولی مهم‌ترین تأثیر در شکل‌گیری ستون‌های دوران هخامنشیان برگرفته از معماری اقوام ایرانی پیش از خود بوده است. در زمان سلوکی ستون‌های به‌کاررفته در بناها بیشتر از ستون‌های یونانی تأثیر پذیرفته‌اند. در زمان اشکانیان استفاده از ستون در بناها کاهش یافته و علاوه‌بر ستون‌های آزاد در میان تالارها استفاده از ستون‌نماها(ستون‌های تزئینی) نیز کاربرد داشته است(رضائی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۳۷). در بناهای دورهٔ ساسانیان استفاده از پوشش‌های تاق و گنبد به‌طرز چشمگیری افزایش یافته است. با این‌حال استفاده از پوشش‌های مسطح و سازه‌های ستون‌دار در این‌دوره وجود داشته است(Pope, 1993: 75).

ساختار ستون‌های سنگی در گذر زمان

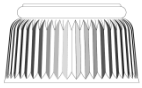
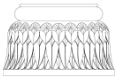
یکی از قدیمی‌ترین موارد استفاده از ستون کاربرد آن در تالارهای ستون‌دار محوطه‌های مانایی است که یکی از اصلی‌ترین محوطه‌های مانایی تپهٔ حسنلو است. این محوطه دارای تعدادی تالار ستون‌دار است. ستون‌های به‌کاررفته در این مکان دارای پایه‌ستون‌هایی از سنگ تراش‌خورده و بدنه‌های چوبی بوده‌اند که البته ستون‌های موجود در تالار شمال‌غربی همگی از سنگ ساخته شده است (فیروزمندی و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۹؛ Dyson, 1980). در ارتباط با استفاده از ستون، بناهای به‌جای‌مانده از دوران ماد به دو گروه تقسیم می‌شوند: گروه اول شامل تالارهای ستون‌دار نظیر آنچه از محوطه‌های باستانی نوشیجان‌تپه، باباجان‌تپه وگودین‌تپه به‌دست آمده است و گروه دیگر شامل گوردخمه‌های مادی است. در محوطه‌های باستانی نام‌برده در گودین‌تپه و باباجان‌تپه تنها از پایه‌های سنگی مکعب‌شکل در ساخت پایهٔ ستون استفاده شده و بدنهٔ ستون‌ها از چوب بوده است. گوردخمه‌های مادی نیز ازنظر کاربرد ستون در آن‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ اول گوردخمه‌هایی که در نمای ورودی شامل ستون آزاد هستند و گوردخمه‌هایی که در نمای ورودی آن‌ها نیم‌ستون وجود دارد. پایه‌ستون‌های به‌کاررفته در این بناها به‌شکل مکعب همراه با یک شالی مدور و یا بدون شالی بوده است (جدول ۱، ردیف ۱، ۳ و ۹). بدنهٔ ستون‌ها نیز دارای طرح مدور (در ستون‌های آزاد) و نیم‌دایره (در ستون‌نماها) و بدنهٔ صاف هستند. سرستون‌های موجود از گوردخمه‌ها نیز با توجه به آنچه از این بناها برجای مانده، شامل سه شکل کلی مکعب، هرم ناقص و حلزونی شکل (شبیه ستون‌های سبک ایونیک) است (جدول ۳، ردیف ۱ و ۳)، (حاتم، ۱۳۸۱؛ هرتسفلد، ۱۳۸۱؛ فیروزمندی، ۱۳۸۵). از اصلی‌ترین محوطه‌های اورارتویی که دارای معماری ستون‌دار بوده‌اند، باید به تالار ستون‌دار بسطام و آلتین‌تپه اشاره کرد. ستون‌های به‌کاررفته در این اماکن چوبی بوده که از بین رفته و تنها تعدادی از پایه‌ستون‌های سنگی باقی‌مانده است. پایه‌های به‌دست‌آمده از محوطهٔ آلتین‌تپه به‌صورت گرد است(کلایس، ۱۳۶۷: ۹۹؛ Karaosmaboglu & Korucu, 2012). ساخت ستون در معماری

جدول ۱. انواع پایه‌ستون‌های مکعبی[۲] (نگارندگان، ۱۳۹۳).

ردیف	عنوان		تصویر	ترسیم
۱	پایه‌ستون‌های مکعبی تک پله‌ای بدون شالی			
۲	پایه‌ستون‌های مکعبی تک پله‌ای بدون شالی از سنگ سیاه و سفید (دوتکه)			
۳	پایه‌ستون‌های مکعبی تک پله‌ای با شالی ساده			
۴	پایه‌ستون‌های مکعبی دو پله‌ای با شالی ساده			
۵	پایه‌ستون‌های مکعبی دو پله‌ای با شالی شیاردار			
۶	پایه‌ستون‌های مکعبی دو پله‌ای از سنگ سیاه و سفید (دو تکه) با شالی شیاردار*			
۷	پایه‌ستون‌های مکعبی دو پله‌ای از سنگ سیاه یکپارچه با شالی ساده			
۸	پایه‌ستون‌های مکعبی دو پله‌ای از سنگ سیاه و سفید (دو تکه) با شالی ساده از سنگ سیاه			
۹	پایه‌ستون‌های مکعبی سه پله‌ای بدون شالی			
۱۰	پایه‌ستون‌های مکعبی سه پله‌ای با شالی ساده			

هخامنشیان اهمیت بیشتری یافته است، از این‌رو ستون‌ها از تنوع بیشتری برخوردارند. در ساخت پایه‌ستون‌ها از انواع پایه‌ستون‌های مکعبی و گلدانی شکل استفاده کرده‌اند که پایه‌های گلدانی ازنظر نوع نقوش به‌کاررفته در آن‌ها با یکدیگر متفاوت‌اند (جدول ۱، ردیف ۲ تا ۸)، (جدول ۲، ردیف ۲ تا ۷). میان‌ستون‌ها شامل میانه‌های صاف و شیاردار هستند (تصویر ۱، شماره‌های ۱ و ۲). سرستون‌های به‌دست‌آمده از این دوره دارای فرم‌های گوناگون برگرفته از طرح‌های حیوانی است که شامل اشکال گاو، شیر، اسب، شیر دال (شیر و عقاب) و گاومرد است (جدول ۳، ردیف ۴ تا ۸)، (مبینی و همکاران، ۱۳۹۰؛ هرتسفلد، ۱۳۸۱؛ دانجلیس، ۱۳۷۱ و Perrot & Ladiray, 1996).

جدول ۲. انواع پایه‌ستون‌های گلدانی‌شکل (نگارندگان، ۱۳۹۳).

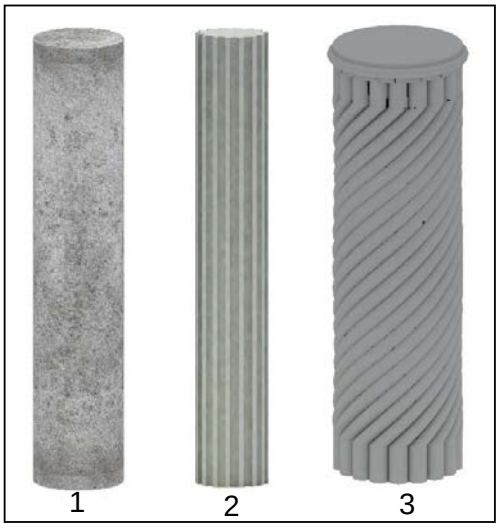
ردیف	عنوان	تصویر	ترسیم
۱	پایه‌ستون گلدانی ساده با یک پایهٔ مکعبی قرارگرفته در زیر آن		
۲	طرح شیروانی، دارای نقوش هندسی ساده و گوشه‌دار		
۳	گل نیلوفری رو به بالا		
۴	طرح زبانی نوک پهن		
۵	طرح زبانی کوچک و بزرگ و لب باریک		
۶	گل نیلوفری وارونه همراه با ساختار زنجیره‌ای		
۷	گل نیلوفر باز با ساقهٔ بلند		
۸	تزئین‌شده توسط برگ‌های گنگری		

آن تعداد از ستون‌هایی که به دورهٔ سلوکی نسبت داده‌اند، تأثیر فراوانی از معماری یونان و سبک ستون‌سازی این معماری داشته است. سرستون‌های به‌کاررفته در این دوره در دو گروه تقسیم می‌شوند که گروه اول در تقلید از معماری یونان دارای شباهت با سبک کرنتی و ایونیک است (Chitham, 1985) و دسته‌ای دیگر که درواقع برگرفته از سبک‌های محلی ایران است، شامل یک شالی مرتفع با ابزار قاشقی یا برگ است (جدول ۳، ردیف ۱۶). پایه‌ستون‌ها به‌صورت مکعبی و گلدانی شکل بوده است (جدول ۲، ردیف ۱ و ۸) و میان‌ستون‌ها با مقطع دایره و بدنهٔ صاف‌اند (تصویر ۱، شمارهٔ ۱)، (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۹۱-۲۸۷؛ برنارد، ۱۳۷۷: ۱۱). ستون‌های به‌دست‌آمده از دورهٔ اشکانی براساس سه سبک دسته‌بندی شده است: ۱- سبک یونانی؛ ۲- سبک ایرانی (هخامنشی)؛ ۳- سبک محلی (اشکانی). ستون‌هایی که به سبک یونانی ساخته شده‌اند، از سه شیوهٔ متداول ستون‌سازی یونان یعنی دوریک، ایونیک و کرنتی بهره گرفته‌اند (جدول ۳، ردیف ۱۷). در تقلید از معماری هخامنشیان نیز به پایه‌ستون‌های مکعبی شکل و سرستون شامل دو حیوان پشت به‌هم می‌توان اشاره کرد. در سبک محلی میان‌ستون‌ها به اشکال چهارترک، مدور، چهارضلعی و هشت‌ضلعی به‌صورت ساده و منقوش (انسانی و حیوانی) ظاهر شده است (تصویر ۳). سرستون‌ها نیز گروهی به‌شکل چهارگوش هستند و سایر سرستون‌ها به‌شکل هرم معکوس با قاعدهٔ چهارضلعی و ناقص هستند که عرض قسمت فوقانی آن‌ها از قسمت تحتانی آن‌ها کمتر است (جدول ۳، ردیف ۹ و ۱۰)، (رضائی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۳۸-۳۳۷). اما استفاده از ستون در معماری ساسانی در ادامهٔ سبک ستون‌سازی دورهٔ اشکانی بوده است. بیشترین نوع سرستون که از این دوره به‌دست آمده، ازنظر فرمی به‌شکل هرم ناقص با قاعدهٔ چهارضلعی در بالا و قاعدهٔ دایره در پایین است که توسط نقوش گیاهی و انسانی و یا با استفاده از قطاربندی تزئین شده‌اند (جدول ۳، ردیف ۱۱ تا ۱۵). نمونه‌هایی نیز از کاربرد سرستون‌های شبیه به سبک کرنتی در

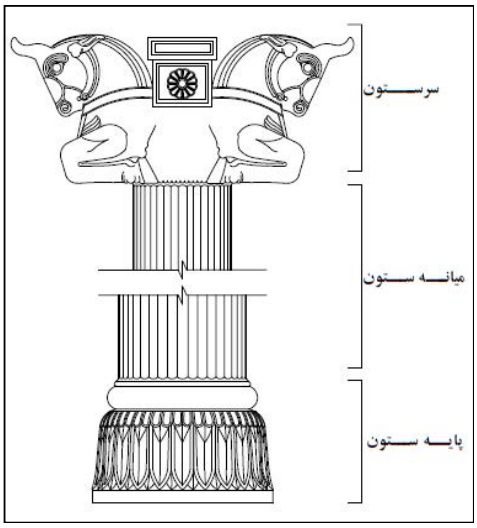
جدول ۳. انواع سرستون‌های پیش از اسلام ایران (نگارندگان، ۱۳۹۳).

ردیف	انواع سرستون		تصویر	ترسیم
۱	سرستون‌های مکعبی			
۲	سرستون‌های طوماری‌شکل در ستون آزاد			
۳	سرستون‌های طوماری‌شکل در نیم‌ستون			
۴	شکل گاو (واقع‌گرایانه)	سرستون‌های دارای فرم حیوانی		
۵	شکل شیر			
۶	شکل اسب			
۷	شکل شیردال (سرعقاب و پنجه‌های شیر)			
۸	شکل گاو مرد (سرانسان و بدن گاو)			
۹	نقوش گیاهی	سرستون‌های هرم ناقص		
۱۰	نقوش انسانی			
۱۱	دوطرف نقوش انسانی دو طرف نقوش گیاهی			
۱۲	هر چهار سمت طرح‌های گیاهی			
۱۳	دارای نقوش لوزی‌شکل و دایره‌های کوچکی در بین لوزی‌ها			
۱۴	ساده			
۱۵	دارای قطاربندی			
۱۶	سرستون‌هایی متشکل از یک شالی مدور مرتفع با ابزار قاشقی در بالای این شالی			
۱۷	سرستون‌های شامل یک بالشتکی و تاوه چهارگوش در بالای آن (شبیه سبک دوریک)			
۱۸	سرستون‌هایی شبیه سبک کرنتی			

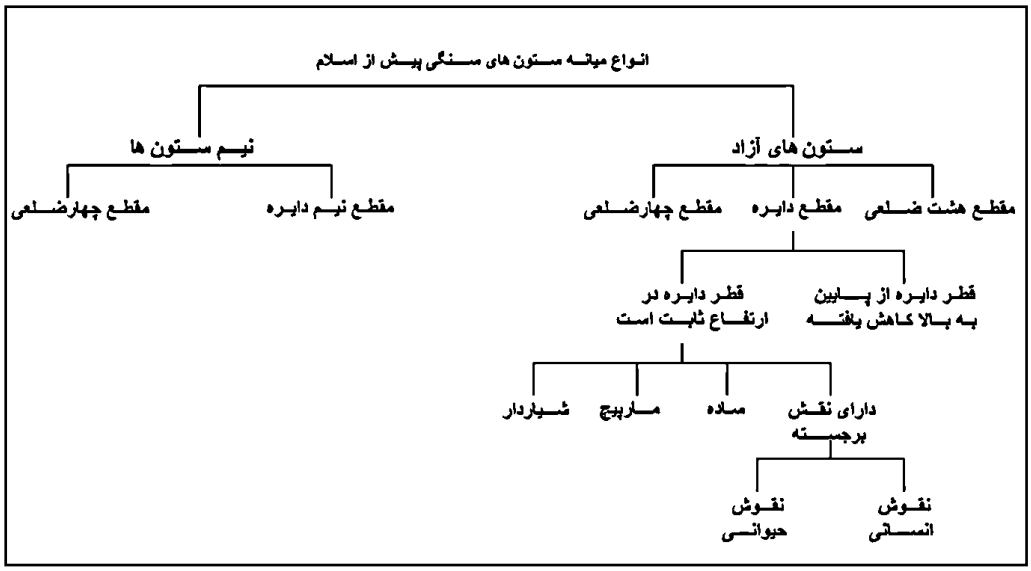
این دوره یافت شده است (جدول ۳، ردیف ۱۸). آنچه از میان ستون‌های ساسانی باقی‌مانده، به‌صورت ساده، شیاردار، خیاره‌ای(مارپیچ) و میانه‌های دارای نقوش برجسته بوده‌اند (تصویر ۱). پایه‌ستون‌های باقی‌مانده از این دوره نیز به‌صورت مکعبی و مدور است (تصویر ۴)، (نوروزی، ۱۳۸۴: ۴۲۹؛ لطفی‌زاده، ۱۳۷۹).



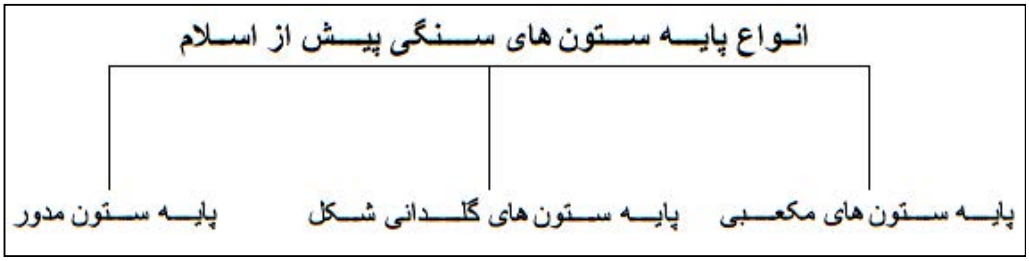
تصویر ۱. انواع میان‌ستون‌ها با مقطع دایره؛ ۱- میان‌ستون ساده؛ ۲- میان‌ستون شیاردار؛ ۳- میان‌ستون مارپیچ (نگارندگان، ۱۳۹۳).



تصویر ۲. اجزاء ستون (نگارندگان، ۱۳۹۳).



تصویر ۳. انواع میان‌ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران (نگارندگان، ۱۳۹۳).



تصویر ۴. انواع پایه‌ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران (نگارندگان، ۱۳۹۳).

ساختار شکلی (فرمی-حجمی) ستون‌ها

ستون از اجزاء مختلفی تشکیل می‌شود که شامل: ۱- پایه‌ستون؛ ۲- میان‌ستون (قلمه)؛ ۳- سرستون (تصویر ۲) است.

بحث و تحلیل

با بررسی‌های صورت‌گرفته آشکار گردید که ستون‌های سنگی پیش از اسلام ایران دارای ساختارهای شکلی گوناگون بوده‌اند. ابعاد و اندازه‌های گوناگون پایه، قلمه و سرستون در نمونه‌های زمانی گوناگون دیده می‌شود. این نمونه‌ها می‌توانند تنوع‌پذیری استفاده از فرم‌های گوناگون را در معماری این زمان‌ها در ساختار ستون‌ها آشکار سازند. از تأثیرگذارترین عوامل بر تنوع ساختاری ستون‌ها نوع مصالحِ در دسترس، فناوری ساخت و شیوه‌های زمان ساخت بوده است. با تحقیقاتی که با توجه به عامل هندسه برروی ستون‌های سنگی صورت گرفت، شناخت گسترده‌تری نسبت به اجزاء ستون‌ها حاصل شد و هریک از عناصر تشکیل‌دهندهٔ ستون‌های سنگی به‌صورت جداگانه از نظر فرم، مقطع و تزئینات به‌کاررفته در آن‌ها مورد دسته‌بندی قرار گرفت. پژوهش ذکرشده به‌خوبی آشکار ساخت که عامل هندسه در ساخت هر سه عضو تشکیل‌دهندهٔ ستون‌ها تأثیرگذار بوده است. در این بین در ستون‌های دوران ماد بیشتر پایه‌ستون‌ها به‌صورت مکعبی‌شکل و بدنهٔ ستون‌ها دارای مقطع دایره و سطح صاف بوده است. سرستون‌های این دوره نیز علاوه‌بر فرم مکعبی دارای فرم‌های مارپیچ نیز بوده است. در ستون‌های دوران هخامنشیان از انواعی از پایه‌ستون‌های مکعبی همراه با شالی شیاردار و ساده (جدول ۱ ردیف ۳ تا ۸) و قلمه با مقطع دایره و صاف و پایه‌های گلدانی همراه با شالی ساده و یا بدون شالی (جدول ۲ ردیف ۲ تا ۷) و قلمه با مقطع دایره و شیاردار استفاده می‌شده که سرستون‌های قرارگرفته در هر دو موردِ ذکرشده، سرستون‌هایی با فرم‌های حیوانی بوده است. در سه دورهٔ بعدی در ساخت سرستون‌ها علاوه‌بر استفاده از فرم‌های محلی همانند فرم هرم ناقص که خود دارای انواعی است (جدول ۳، ردیف ۹ تا ۱۵)، سرستون‌هایی نیز شبیه سرستون‌های رایج در معماری یونان استفاده شده است (جدول ۳، ردیف ۲، ۱۷ و ۱۸). قلمه‌ستون‌ها در این دوره‌ها بیشتر به‌صورت مقطع دایره بوده که دارای سطوح صاف، نقوش انسانی و خیاره بوده است (تصویر ۳).

نتیجه‌گیری

سرستون‌ها دارای فرم‌ها و تزئینات گوناگونی هستند که برخی از این نقوش نظیر فرم‌های مارپیچ در پاره‌ای از سرستون‌ها تنها به‌عنوان تزئین در بدنهٔ ستون (جدول ۳، ردیف ۹) به‌کار رفته است، درحالی‌که در برخی دیگر، شکل کل سرستون از این فرم الگو گرفته است (جدول ۳، ردیف ۲ و ۳). جهت ساخت پایه‌ستون‌ها از فرم‌های مکعب، گلدانی‌شکل و مدور استفاده شده است (تصویر ۴) که در این میان از فرم مکعبی که خود دارای چند گروه می‌شود، بهرهٔ بیشتری گرفته شده است؛ به‌گونه‌ای‌که در تمام دوره‌های مورد تحلیل، نمونه‌هایی از آن را می‌توان مشاهده کرد (بند ۲). تحلیل‌های انجام‌شده همچنین آشکار ساخت که بین سرستون‌های پیش از اسلام ایران در دوره‌های اشکانی و ساسانی هم از لحاظ فرمی و هم تزئینات، تداوم بیشتری نسبت به سایر دوره‌ها وجود داشته است (بند ۲). با توجه به تحلیل‌ها و بررسی‌های انجام‌شده، این مسأله روشن شد که علاوه‌بر فرم‌های گوناگونی که جهت ساخت پایه‌ها، بدنه‌ها و سرستون‌ها به‌کار رفته است، جهت تزئین هریک از این عناصر نیز از نقوش هندسی مختلفی بهره گرفته‌اند که در این بین نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی به‌طرز چشمگیری در ساخت ستون‌های سنگی

کاربرد داشته‌اند و در بین نقوش نام‌برده، نقوش گیاهی پرکاربردترین نقش است (جدول ۲، ردیف ۲ تا ۷ و جدول ۳ ردیف ۹، ۱۲، ۱۳، ۱۴ و ۱۹). در بین بدنهٔ ستون‌ها نیز از ستون‌هایی با مقطع دایره و فرم استوانه با سطح صاف در تمام دوره استفاده شده که این فرم در برخی بناها به‌صورت شیاردار و یا مارپیچ (خیاره‌ای) ساخته شده است (بند ۲) (تصویر ۳). علی‌رغم اهمیت وجود ستون در بناهای پیش از اسلام ایران و کاربرد آن در دوره‌های مختلف و نقش تأثیرگذاری که این عنصر در شکل‌دهی به فضاهای معماری (معماری ستون‌دار) داشته است، تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای ازنظر بررسی جنبه‌های هندسی برروی این عنصر و دسته‌بندی آن‌ها ازنظر تأثیر هندسه برروی هریک از اجزای آن‌ها صورت نگرفته است. پژوهش پیش‌رو تلاش خود را معطوف به بررسی این عناصر ازنظر هندسی کرده و سپس یک دسته‌بندی کلی از هریک از اجزاء ستون‌های سنگی متعلق به دوره‌های تاریخی پیش از اسلام ایران ارائه می‌دهد. فرآیند انجام‌شده در این پژوهش می‌تواند در دورهٔ اسلامی برروی ستون‌های سنگی استفاده شود و تفاوت‌های شکلی و ساختاری آن‌ها با ستون‌های پیش از اسلام مورد تحلیل قرار گیرد. از سوی دیگر روش ارائه‌شده می‌تواند چهارچوبی مشخص برای انجام همین فرآیند در ستون‌های چوبی ارائه دهد.

پی‌نوشت

۱. مدل‌سازی در نرم‌افزارهای AutoCAD 2012, Revit Architecture 2015 و 3ds Max 2015 توسط نگارندگان صورت گرفت.
۲. تمامی جداول از نگارندگان است. همچنین کلیه تصاویر از نگارندگان است به‌غیر از جدول ۱ ردیف ۸، و جدول ۳ ردیف ۴، ۵ و ۷ از منبع wikipedia.org و جدول ۲ ردیف ۷ از منبع chn.ir است. کلیه اشکال در نرم‌افزارهای AutoCAD 2012, Revit Architecture 2015 و 3ds Max 2015 توسط نگارندگان ترسیم شده است.

کتابنامه

- آذرنوش، مسعود (۱۳۷۷). «کاوش کنگاور». ترجمهٔ فاطمه کریمی. مجلهٔ اثر. تابستان و پاییز ۱۳۷۷. شمارهٔ پیاپی ۲۹ و ۳۰. صص: ۵۴-۱۸.
- برنارد، پل (۱۳۷۷). «ستون‌های یونانی - باختری (بلخی) آی‌خانوم (افغانستان)». ترجمهٔ اصغر کریمی. مجلهٔ اثر. تابستان و پاییز ۱۳۷۷. شمارهٔ پیاپی ۲۹ و ۳۰. صص: ۱۷-۴.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۴). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین و گردآوری: غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۸۱). «گوردخمه‌ها در دوران مادها». فصلنامهٔ هنر. تابستان ۱۳۸۱. شمارهٔ پیاپی ۵۲. صص: ۱۱۸-۱۰۶.
- دانجلیس دوسات (۱۳۶۶). «جانمایه معماری هخامنشی و یونانی (در قرن ششم و پنجم پیش از میلاد)». ترجمهٔ اصغر کریمی. مجلهٔ اثر. شمارهٔ پیاپی ۲۲ و ۲۳. صص: ۲۴-۱۳.
- راستی، مهران و خزایی، محمد (۱۳۹۰). «نقوش پایه‌ستون‌های تخت‌جمشید». کتاب ماه هنر. فروردین ۱۳۹۰. شمارهٔ پیاپی ۱۵۱. صص: ۷۵-۶۸.
- رضایی‌نیا، عباس (۱۳۸۶). «نقش و کاربرد ستون در معماری اشکانی». مجموعه مقالات دومین همایش باستان‌شناسان جوان ایران، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور. صص: ۳۵۴-۳۲۷.
- فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۵). «نگرشی نو به تالارهای ستون‌دار ایران در نیمهٔ نخست هزارهٔ اول ق. م.». مجموعه مقالات سومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران- ارگ بم- جلد چهارم. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور. صص: ۲۴۹-۲۳۱.

- فیروزمندی، بهمن؛ و سرفراز، علی‌اکبر (۱۳۸۱). باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی. تهران: عفاف.
- فیروزمندی، بهمن؛ خالدیان، ستار؛ و حیدری، محسن (۱۳۸۷). «نگرشی به جایگاه ستون در معماری هخامنشی». باستان‌پژوه. زمستان ۱۳۸۷. شمارهٔ پیاپی ۱۷. صص: ۴۲-۲۸.
- کلایس، ولفرام (۱۳۶۷). «معماری اورارتویی». ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی. مجلهٔ اثر. اردیبهشت و خرداد ۱۳۶۷. شمارهٔ پیاپی ۲۶ و ۲۷. صص: ۱۰۵-۸۶.
- لطفی‌زاده، مهین (۱۳۷۹). «سرستون‌های تاق بستان». مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران- ارگ بم- جلد سوم. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور. صص: ۲۳۴-۱۷۵.
- مبینی، مهتاب؛ و دادفر، ابوالقاسم (۱۳۹۰). «ستون، نماد قدرت در معماری هخامنشی». فصلنامهٔ علمی پژوهشی نگره، پاییز ۱۳۹۰. شمارهٔ پیاپی ۱۹. صص: ۹۴-۸۱.
- محمدی، مریم؛ نیستانی، جواد؛ موسوی‌کوهپر، مهدی؛ و هژبری‌نوبری، علیرضا (۱۳۹۰). «عناصر و اجزای معماری ایران در دورهٔ ساسانی». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران. دورهٔ اول شمارهٔ ۱. صص: ۱۰۴-۸۳.
- مهریار، محمد (۱۳۸۴). «سیمای شهر بیشاپور در دوران اسلامی». مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران- ارگ بم- جلد سوم، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور.
- نوروزی، رضا (۱۳۸۴). «مسجدجامع بیشابور: پنجمین فصل از دورهٔ سوم مطالعات باستان‌شناختی بیشاپور». مجموعه مقالات دومین همایش باستان‌شناسان جوان ایران. تهران: دانشگاه تهران و سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور. صص: ۴۳۲-۴۰۹.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۴۵). باستان‌شناسی ایران‌باستان. ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده کرمان، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی ایران.
- هرمان، جرجینا (۱۳۷۳). تجدید حیات هنر و تمدن در ایران‌باستان. ترجمهٔ مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- Chitham, Robert. (1985). *The Classical order of architecture. Butterworth-Heinemann.* London.
- Dyson, R. (1980). *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran.* The University of Pennsylvania Museum Monograph 40.
- Karaosmaboglu, M & Korucu, H. (2012). "The Apadana of Altintepe in the light of the second season excavations". *Ancient near eastern studies.* April 201.pp: 131-148.
- Perrot, J & Ladiray, D. (1996). "Susa city of splendor. Royal cities of the biblica world". *Michigan: bible Lands Museum.* pp: 234-254
- Pope, A. U. (1993). "A Sasanian Garden Palace". *The Art Bulletin*, 15(1). pp: 75-85.
- Stronach, D. Codella, K. (1997). "Persepolis "Parsa" palace complex". *Online Article on Persepolis* (Parsa). m-hosseini.ir/mad-hakha/articles-1/57.pdf.
- Tahizadeh, Katayoun. (2011). "An Investigation of Historical structure in Iranian

Ancient Architecture". *Architecture Research*, 1(1). pp: 1-7.

- wikipedia.org. (access date: 25/5/2015).
- chn.ir. (access date: 18/6/2015).

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

از کُوار (شیراز) تا سواحل خلیج‌فارس؛ تحلیلی بر اهمیت بازرگانی پل کُوار و بند بهمن در دورهٔ ساسانی و صدر اسلام

محمداسماعیل اسمعیلی جلودار[I]
حمید پورداود[II]
علی اعراب[III]

(صص: ۴۸-۳۱)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۴

چکیده

در سراسر عصر ساسانی و همین‌طور دوران اسلامی، تجارت نقش بسیار پررنگی در اقتصاد و معیشت مردمان آن ادوار داشته است. در این میان بنا به دلایل سیاسی در اواخر عصر ساسانی، راه‌های دسترسی به خلیج‌پارس از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود. شهرستان کوار با توجه به قرارگرفتن در مسیر تجاری استان فارس که از یک‌سو به خلیج‌پارس و ازسوی دیگر به نواحی مرکزی این امپراطوری منتهی می‌شد، نقش پررنگی درطول تاریخ داشته و به‌سبب وجود رود سکان (قره‌آقاج) در جوار این شهرستان، عبور کاروان‌های تجاری در گرو احداث معبری بوده که این مهم را میسر کند. در مقالهٔ پیش‌رو تلاش شده است تا با توسل به مطالعات باستان‌شناسانه و همچنین تحقیقات کتابخانه‌ای به بررسی منبع آبی شهر کوار، نقش پل کوار در ایجاد ارتباط با خلیج‌فارس و همچنین ریشه‌شناسی نام این شهر پرداخته شود. بقای پل کوار یکی از گزینه‌های احتمالی عبور کاروانیان بوده است. با بررسی متون جغرافیایی دسته اول از سده‌های آغاز اسلام و همچنین بررسی سازهٔ فعلی پل می‌توان دریافت که این شهرستان با اتکا به این پل تاریخی، نقش بی‌بدیلی در ایجاد و دوام تجارت از دورهٔ ساسانی تا دوران اسلامی داشته است. همچنین دوام و بقای این شهر در طول تاریخ در گرو آبی بوده که از بند بهمن به‌واسطهٔ تأسیساتی خاص به این شهر می‌رسیده است. بر این اساس در پژوهش حاضر سعی شده تا با بررسی تأسیسات یادشده، چگونگی و عملکرد آن تبیین شود و همچنین علاوه‌بر شناخت پل کوار، با رویکرد فنون ساخت و کاربرد و عملکرد آن براساس منابع نوشتاری موجود، چشم‌انداز منطقه بررسی و در آخر با ارزیابی نتایج به‌دست‌آمده، گاه‌نگاری پیشنهادیِ آن بازگو شود. روش تحقیق توصیفی، تطبیقی و تحلیلی است.

کلیدواژگان: کُوار، پل کُوار، بند بهمن، راه، خلیج‌فارس.

I. استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران.
II. دانش‌آموختهٔ باستان‌شناسی دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). hamidpoordavood@yahoo.com
III. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تهران.

مقدمه

در اواخر دورهٔ ساسانی، روابط سیاسی، تجارت را تحت‌تأثیر قرار داده بود. تا قبل از آن بیشترین کالاها در تجارت شرق به غرب ازطریق جاده‌هایی که شاهراه‌های مهم تجارت بودند مبادله می‌شد. در اواخر دورهٔ ساسانیان، جادهٔ ابریشم به‌سبب جنگ‌های ایران و بیزانس، محدود و کم‌رونق شده بود. بنابراین خلیج‌فارس جایگزین این مسیر شده و به‌واسطهٔ آن ارتباط تجاری با شرق و غرب امپراطوری دوام یافته بود. بدیهی است که اصلی‌ترین نیاز هر شهر، یک منبع دائمی آب است. به همین جهت مکان‌یابی شهرها تابعی است از عواملی که بدون‌شک اصلی‌ترینِ آن‌ها دسترسی به آب است. همچنین یکی از اصلی‌ترین نیاز حکومت‌ها در ارتباطات تجاری، سیاسی، نظامی و اجتماعی جوامع شهرنشین در ایجاد راه‌ها، ساخت پل‌هاست. این مهم خواه برای انتقال کالا و عبور نظامیان و خواه ارتباط بین جوامع به دو صورت درون‌منطقه‌ای و برون‌منطقه‌ای است. پرواضح است که وجود رودخانه‌ها به‌ویژه رودخانه‌های پرآب دائمی، دره‌ها و مسیل‌ها مانعی بزرگ برسر راه این ارتباطات خواهد بود. بر این‌اساس شواهد مادی برجای‌مانده نشان از توجه به این‌گونه بناها بوده است که نمونهٔ بارز آن، پل بردبریده، پل دختر و سایر پل‌های باستانی برجای‌مانده است. بقایای فراوانِ برجای‌مانده از پل‌ها و پل‌بندهای ساسانی نشان از توجه این سلسله به مسألهٔ پل‌سازی داشته است که به‌جهت کارکرد چندمنظوره این نوع بناها در ایران‌باستان شامل کارکرد مهار و ذخیرهٔ آب و نیرودهی آن، ساخت آن‌ها عموماً به شکل پل‌بند بوده و درکنار آن، آسیاب‌ها نیز ساخته شده است که نمونه‌های بارز آن پل‌بند شادروان در شوشتر، پل‌بند دزفول و پای‌پل کرخه و موارد مشابه بسیار دیگر است. این امر در دوران اسلامی با ساخت سازه‌های نو و مرمت پل‌های قدیمی تداوم داشته است، به‌ویژه عنصر تجارت و بازرگانی یکی از دلایل مهم توجه به این سازه‌ها بوده است. در عهد اسلامی نیز حجم وسیعی از مبادلات تجاری به‌واسطهٔ شهرهای مرکزی و جنوبی ایران شامل بنادر خلیج‌فارس که در رأس آن بندر سیراف قرار داشت، انجام می‌شده است که در این بین ایالت فارس به‌واسطهٔ هم‌جواری با خلیج‌فارس نقش حیاتی در این مسیر تجاری داشته و بدون‌تردید هر کاروانی که قصد تجارت از راه دریا داشته، ناگزیر از عبور از این ولایت بوده است. بدون‌شک اصلی‌ترین عامل در ایجاد و بقای هر شهری از دیرباز قرارگرفتن درکنار راه و امکان دسترسی به دیگر نواحی بوده است. ازجمله این شهرها می‌توان به کوار اشاره کرد. این شهر با قرارگرفتن در بین راه شیراز به خلیج‌فارس و فاصلهٔ چندصدمتری رودخانهٔ سکان (قره‌آقاج فعلی) از دیرباز نقش اساسی در ایجاد ارتباط به جهات مختلف از جمله تجارت، مقاصد نظامی و... داشته است. به‌سبب عبور رودخانهٔ سکان، این امکان بدون احداث پل به‌جهت عبورومرور میسر نمی‌شده است. پل کوار به‌واسطهٔ ایجاد دسترسی به دوسوی این رود نقش پررنگی در ایجاد و دوام ارتباط با خلیج‌فارس داشته است. شهرهای زیادی در استان فارس، حیات و بالندگی خود را به این رودخانه مدیون بوده‌اند. به‌عنوان مثال بند بهمن گویای وابستگی غیرقابل‌انکار شهر کوار به این رودخانه بوده است. این مقاله در پی آن است تا براساس متون جغرافیایی دست اول و با تمرکز بر پل تاریخی کوار در استان فارس، اهمیت این مسیر تجارتی را بیش از پیش نشان دهد. در پژوهش حاضر تلاش شده است تا به پرسش‌هایی به شرح زیر توضیح داده شود ۱- اصلی‌ترین منبع آبی شهر کوار چگونه ارزیابی شده و انتقال آب به شهر کوار چه سازوکاری داشته است؟ ۲- نقش شهر کوار به‌عنوان یک‌شهر بین‌راهی در مسیر خلیج‌فارس و سیراف چگونه ارزیابی می‌شود و اصلی‌ترین شاهد این مهم که همانا پل تاریخی کوار بوده، در این میان چه اهمیتی داشته است؟

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اقلیم ایران و وجود رودخانه‌هایی در سراسر ایران در اکثر شهرهای این سرزمین، پل‌ها

و بندهایی از اعصار تاریخی تا به امروز ساخته شده است که موردتوجه محققین قرار گرفته است. ازجمله این پژوهش‌ها می‌توان به پل‌بندهای ساسانی رودخانهٔ کارون در دشت خوزستان (درخشی و عنایتی، ۱۳۹۰)، مقالهٔ پل تاریخی دزفول (عصاره، ۱۳۹۳)، پل‌بند دزفول (اسماعیلی جلودار و نوری شادمهانی، ۱۳۹۰)، پل تاریخی لور در اندیمشک (اکبری و همکاران، ۱۳۹۴) و همین‌طور پل کشکان در مسیر راه‌های تاریخی لرستان (سجادی، ۱۳۸۱) اشاره کرد. همچنین دربارهٔ سازه‌های آبی خوزستان (ارجان) پژوهش‌هایی صورت گرفته است که یکی از آن‌ها پایان‌نامه است (رایگانی، ۱۳۹۴) و دیگری کتابی است به نام «کوار، زمرد فارس» (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸) که به بررسی و معرفی شهر کوار و آثار این شهر پرداخته است. همچنین در مقاله‌ای (مهریار، ۱۳۸۷) به مطالعهٔ بند بهمن پرداخته شده است.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش از نوع مشاهدات عینی، توصیف، تحلیل و مطالعهٔ تطبیقی است که به دو روش میدانی که شامل بررسی باستان‌شناسانهٔ محوطه و روش دوم کتابخانه‌ای است که با تطبیق و مقایسه به تاریخ‌گذاری نسبی پرداخته است.

پیشینهٔ تاریخی فارس و جایگاه آن در مطالعهٔ حاضر

از آنجایی‌که ساسانیان از محلی برخاسته بودند که نزدیک به خلیج‌فارس بود، به‌نظر می‌رسد که برای مقاصد تجاری به فکر استفاده از راه دریایی بودند و علایق سیاسی و اقتصادی آنان از آغاز تأسیس سلسلهٔ خود در بنیان‌گذاری و توسعهٔ شهرهای این منطقه، گویای توجه آنان به اقتصاد دریایی بوده است (تشکری، ۱۳۵۶: ۳۴). ازجمله بنادر مهم خلیج‌فارس در عهد ساسانی، بندر سیراف بوده که با جاده‌ای به فیروزآباد و سپس به شیراز می‌رسیده است (دریایی، ۱۳۸۳: ۱۰۲). در این‌زمان پارس به پنج ولایت بزرگ تقسیم می‌شده که هرکدام «کوره» نامیده می‌شد و هرکدام از آن‌ها به رستاق‌هایی تقسیم می‌شد. این کوره‌ها عبارت بودند از کوره اردشیرخره که شیراز کرسی و مرکز ولایت آن بود، کوره شاپورخره که کرسی آن شهر شاپور بوده، کوره ارجان که شهری به همین نام کرسی آن بود، کوره اصطخر که شهر قدیمی پرسپولیس، پایتخت فارس در عهد ساسانیان، کرسی آن بود و بالاخره کوره دارابجرد که شهری به همین نام کرسی آن بود (ابن‌الفقیه، ۱۳۷۹: ۱۹۷). ازنظر وسعت، اصطخر از همهٔ ولایات بزرگ‌تر و روزگاری پایتخت تمام سرزمین بود. اصطخری این‌گونه شرح می‌دهد که: «اصطخر شهری است بزرگ، چندِ اردشیرخره باشد به بزرگی و از شمار قدیمی‌ترین و مشهورترین شهرهای است که پادشاهان در آنجا مقر داشتند تا اینکه اردشیر محل حکومت را به جور انتقال داد» (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۱۷). لسترنج در اهمیت و بزرگی اردشیرخوره آورده است: «اردشیرخره دومین ولایت بزرگ فارس به‌شمار می‌آمد. جور هم کرسی آن بود و هم مرکز شاهنشاهی ساسانی بوده است» (لسترنج، ۱۳۳۷: ۲۶۷).

معرفی محدودهٔ مورد مطالعه

بخش کوار شامل دشتی به‌شکل مثلث کشیده به‌درازای ۳۵ و پهنای حداکثر ۱۰ کیلومتر و ارتفاع متوسط آن ۱۴۸۰ متر از سطح دریا است. این بخش در فاصلهٔ ۴۵ کیلومتری جنوب شهرستان شیراز واقع شده است. ازنظر موقعیت جغرافیایی بین ۲۹ درجه و ۲ دقیقه تا ۲۹ درجه و ۲۱ دقیقه عرض‌شمالی و ۵۲ درجه و ۳۷ دقیقه تا ۵۲ درجه و ۵۴ دقیقهٔ طول‌شرقی قرار گرفته است. از شمال‌غربی به بخش مرکزی شیراز، از جنوب به شهرستان فیروزآباد، از شرق به بخش خفر شهرستان جهرم و از شمال‌شرقی به بخش سروستان محدود می‌شود (بیات، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

کوار در متون تاریخی

همان‌طورکه اشاره شد، کوره اردشیرخره برطبق متون از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. شهرهای این کوره نقش بسیار پُررنگی در تجارت و درواقع مسیرهای تجاری داشته است. در ادامه با اتکا به متون و شواهد موجود به بررسی شهرهای این کوره با تأکید بر (کوار) و نقش این شهرها در تجارت در عهد ساسانی و اسلامی خواهیم پرداخت، ازجمله ولایات مهم و بزرگ اردشیرخره کوار یا کول یا به‌گفتهٔ کارنامهٔ اردشیربابکان گواراست. در کارنامهٔ اردشیربابکان آمده است که: «اردشیر... خواسته و زر و سیم... به گوار (Guwar)[1] گسیل کرد» (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۸۷). ابن‌خردادبه در قرن سوم هـ.ق. در المسالك والممالك از این شهر نام برده است. وی در وصف کوره اردشیرخره این‌گونه می‌آورد: «... شیراز از کوره اردشیرخره است و روستاهایش؛ جور، میمند، خبر، صیمکان، برجان، کران، کربنجان، خواروستان، کیر، کیرزین، البزر، سمیران، توج، کارزین، سینیز، سیراف، کوار، رویحان وکام فیروز باشند» (ابن‌خردادبه، ۱۸۸۹: ۳۷). یعقوبی در قرن سوم هـ.ق. از این شهر با عنوان کُوار یاد کرده و گفته: کُوار با ضمه حرف اول و تخفیف واو: بلدی است از نواحی فارس که میان آن و شیراز ده فرسخ فاصله است (یعقوبی، ۱۳۵۶: ۱۲۴). در اهمیت و بزرگی این شهرک همین بس که برطبق گفتهٔ مقدسی در احسن‌التقاسیم «خراج در کوار دو سوم شیراز است، که رشید آن را پائین آورده است» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۷۱). بدون‌شک شهری توان پرداخت چنین مالیاتی را داشته که از درآمد و وسعت بالایی برخوردار بوده است. درمورد کوار این توان و درآمد بی‌ارتباط با موقعیت و نقش بین‌راهی این شهر نیست، چراکه در سایهٔ وجود کشاورزی پررونق که احداث بند بهمن گواه آن است، از صادرات این محصولات این میزان مالیات حاصل می‌شده است (مهریار، ۱۳۸۷: ۶۱). .در بسیاری از متون از این شهر با نام‌های دیگر نیز یاد شده است؛ به‌عنوان مثال مقدسی در جریان شرح مسیر شیراز به گور می‌نویسد: «از شیراز گرفته تا کفره یك مرحله، سپس تا کول یك مرحله، سپس تا بومهان یك مرحله، سپس تاگور یك مرحله است» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۷۴). وی در جای دیگر به ذکر شهرهای ناحیهٔ فارس می‌پردازد و می‌نویسد «...کول: جامعی آبادان در میان بزازان و قصابان و نانوایان دارد که سوی دیگرش مانند میدانست. از نهر می‌آشامند و گلاب نیکو می‌سازند» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۴۴). اصطخری نیز در ذکر کوار به‌عنوان یک شهر بین‌راهی این‌گونه مسیر را شرح می‌دهد: «از شیراز تا کفره (کفری) پنج فرسنگ و از کفر تا بخر پنج فرسنگ و از بخر تا بنجمان پنج فرسنگ ...» (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۲۸). ابن‌حوقل در صورةالارض از همین راه یاد می‌کند و می‌نویسد: از شیراز بسیراف چنان است که از شیراز بیرون می‌شود و به کفر قریه‌ای در پنج فرسخی می‌رسد و از این ده تا قریه نخذ نیز ۵ فرسخ است و از نخذ تا شهر کوار مسافت یك تیر پرتاب و همین‌جا محل قسمت شدن آب شهر کوار است و از نخذ تا قریه بیجان ۴ فرسخ و از بیجان تا جور ۶ فرسخ و از آنجا تا دشت شوراب ۵ فرسخ و از آن‌جا تا خان آزاد مرد ۶ فرسخ است و از این محل در صحرائی به‌طول سه فرسخ پوشیده از نرگس مضعف (خودرو) قرار دارد و از خان آزاد مرد تا قریه کیرند ۶ فرسخ و از آنجا تا قریه می ۶ فرسخ و از می تا رأس‌العقبه ۶ فرسخ و در اینجا منزلی است بنام آذرکان، و از آذرکان تا خان برکاته ۴ فرسخ و از برکاته تا شهر سیراف در حدود ۷ فرسخ است و مجموعاً ۶۰ فرسخ می‌باشد (ابن‌حوقل، ۱۹۹۲: ۲۴۹). ابن‌حوقل نیز مانند یعقوبی این شهر را کُوار نامیده است و فاصلهٔ این شهر تا شیراز را ده فرسخ می‌داند (ابن‌حوقل، همان: ۲۵۱). شهر کوار از دیرباز حیات خود را مدیون آبی است که از قریهٔ نخذ (بخر) به این شهر می‌رسیده، اما سرچشمهٔ اصلی این آب به بند بهمن که در ۶ کیلومتری این شهر است می‌رسد. به‌سبب اختلاف ارتفاع رود سکان و زمین‌های اطراف می‌بایست با اتکا به تأسیساتی، سطح آب را بالا آورده و بخشی از آب رودخانه را به‌سمت این بلوک هدایت کنند. در بررسی‌های صورت‌گرفته درکنار بند بهمن آثار سازه‌ای قدیمی رؤیت شد که می‌توان ادعا کرد به‌منظور آبرسانی به شهرکوار

ساخته شده است (تصاویر ۲ تا ۴). بعد از آبریز بند بهمن در سمت چپ رودخانه و با فاصلهٔ حدود ۳۰ متری از بند به آثار سازه‌ای از سنگ و گچ برمی‌خوریم که باقی‌ماندهٔ دیوارهٔ سازهٔ انحرافی بوده که به‌وسیلهٔ آن بخشی از آب بند را منحرف کرده و به دیوارهٔ سمت چپ هدایت می‌کرده (تصویر ۲)، در همین دیواره نیز به وضوح آثاری از سنگ‌چین وجود دارد، این سنگ‌چین‌ها در حکم دیوارهٔ دیگر کانال انحرافی آب بوده که برای جلوگیری از فرسایش خاک کنارهٔ رود ساخته شده (تصاویر ۳ و ۴) و درواقع از سمت چپ بند بهمن به‌وسیلهٔ این سازه نهری مصنوعی به‌طول حدود ۳۰ متر ساخته شده که به‌وسیلهٔ آن آب را به کنارهٔ رود منحرف می‌کرده و آب منحرف‌شده را به‌وسیلهٔ قنات حدود یک کیلومتر از زیر تپه‌ماهورهای کنار بند منتقل کرده و بعد از پشت‌سر گذاشتن این تپه‌ها آب را بر زمین سوار کرده، به خفر می‌رساندند (تصویر ۶). در رابطه با چرایی حفر قنات باید گفت بند بهمن بالاجبار (بستر سنگی مناسب) در مکانی ساخته شده که تپه‌های زیادی آن را محاصره کرده است، به همین دلیل امکان حفر کانال روباز برای انتقال آب از بند به‌سمت شهر کوار وجود نداشته است. پس آب موردنیاز را به‌وسیلهٔ قنات از این تپه‌ها عبور داده‌اند، با توجه به فرسایش این سازه می‌توان ادعا کرد که این سازه احتمالاً در طی قرون گذشته متروک شده، کمااینکه فسایی در عهد قاجار در فارسنامهٔ ناصری به شرح بند بهمن پرداخته و در اینباره می‌نویسد: «...آب از بند بلند گشته آب را در چند چاه از قنات وسیعی انداخته بعد از مسافتی بر زمین سوار شده، دهات کوار را آب دهد...» (ابن‌بلخی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۶۱۰). همچنین فرصت‌شیرازی نیز در آثارالعجم به ثبت بند بهمن پرداخته است. وی در اینباره می‌نویسد: «... بالجمله، از پشت بند بهمن، دو جدول بریده‌اند که آب از آن دو جدول به بلوك کوار می‌رود و به آن زراعت می‌نمایند و آن دو جدول یکی از قدیم است و دیگری حادث...» (فرصت‌شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۹). پرواضح است که در این دوران استفاده‌ای از این سازه صورت نمی‌گرفته و به‌صورت مستقیم از پشت بند بهمن آب را انتقال می‌داده‌اند.

تصویر ۱. بند بهمن رودخانه به‌همراه تکه‌ای باقی‌مانده از سنگ‌چین سازه درمقابل آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

این شیوهٔ آبرسانی در دیگر نقاط ایران از سده‌های آغازین اسلامی نیز مرسوم بوده است؛ بدین‌صورت که ابتدا آب را با ساخت یک بند از سطح زمین‌های اطراف بالاتر آورده و سپس با احداث یک کانال بخشی از آب را به‌سمت شهر و یا زمین‌های زراعی هدایت می‌کرده‌اند، درصورتی‌که در این مسیر موانعی ازجمله تپه‌ماهور نیز وجود داشته است و بالاجبار به سامانهٔ قنات

تصویر ۲. بخش دیگری از باقی‌ماندهٔ سازه به‌همراه بخشی از سنگ‌چین دیواره (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۳. بخش دیگری از سنگ‌چین دیواره (نگارندگان، ۱۳۹۶).

متوصل می‌شده‌اند و آب را در بخشی از مسیر به وسیلهٔ قنات منتقل می‌کرده‌اند تا درنهایت به زمین‌های زراعی و محدودهٔ مصرفی برسانند. ابراهیم رایگانی در رسالهٔ دکتری خود تعدادی از این سازه‌های جانبی و تأسیساتی بندها را در منطقه ارجان شناسایی کرده است که در زیر به آن‌ها پرداخته شده است.

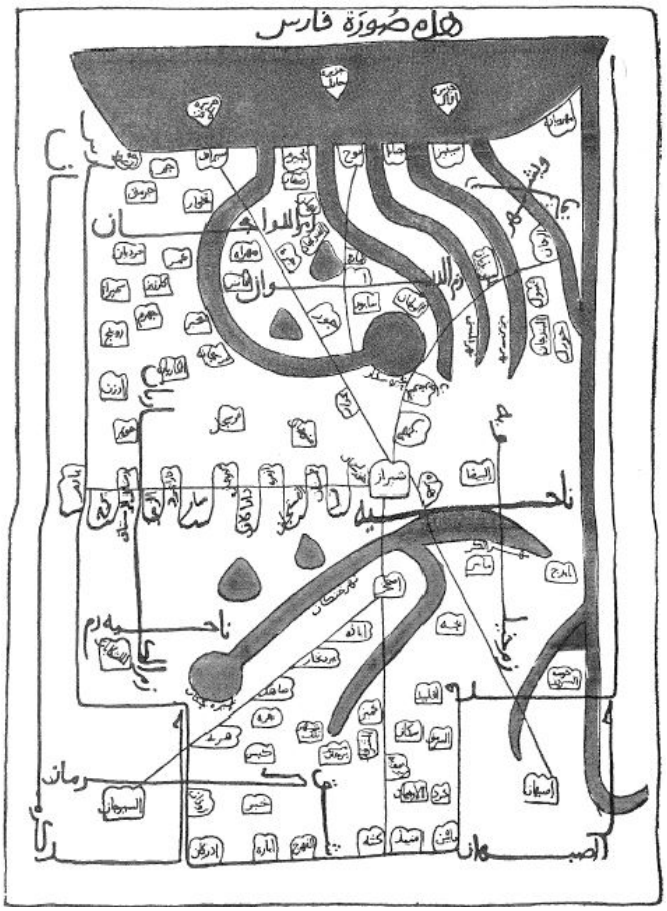
تصویر۴. نمایی دیگر از سنگ‌چین سازه که به‌جهت جلوگیری از فرسایش دیواره ساخته شده است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر۵. مکان حفر قنات که به‌علت ساخت کانال جدید و تسطیح، آثار قنات کاملاً از بین رفته است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۶. انتهای قنات (مظهر) و ابتدای کانال روبازی که به‌وسیلهٔ آن آب به خفر می‌رسیده است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۷. دیوارهٔ سنگ و ساروجی جهت هدایت آب از بند به قنات گرمز (رایگانی، ۱۳۹۴: ۲۰۱)؛ کانال انتقال آب از بند به قنات گرمز در ارجان (همان: ۲۰۲).

همان‌طورکه اشاره شد، از این شهر با نام‌های دیگری نیز نام برده شده است. در حدودالعالم نیز در توضیح نهر سکان آمده «این رود در فارس است و از کوه‌های آبادی رویجان سرچشمه می‌گیرد و مایل می‌شود به‌سمت شهر کور. سپس بین نجیرم و سیراف به دریای بزرگ می‌ریزد (حدودالعالم من المشرق الی المغرب: ۵۹). ابن‌بلخی در سدهٔ ۶ هـ.ق. این‌گونه از شهر کوار در مسیر شیراز تا سیراف یاد می‌کند: «از شیراز تا کفره، پنج فرسنگ. منزل دوم: کوار، پنج فرسنگ منزل سوم: خنیفقان، پنج فرسنگ منزل چهارم: فیروزآباد، پنج فرسنگ منزل پنجم: صمکان، هشت فرسنگ منزل ششم: هبرك هفت فرسنگ منزل هفتم: کارزین، پنج فرسنگ منزل هشتم، لاغر، هشت فرسنگ منزل نهم: کران، هشت فرسنگ منزل دهم: چهار منزل، از کران تا سیراف سی فرسنگ» (ابن‌بلخی،



نقشه ۱. نقشهٔ ولایت فارس با ترسیم موقعیت کوار در قرن ۴ هـ.ق. (ابن‌حوقل، ۱۹۹۲: ۴۹).

۱۳۷۴: ۳۸۶). یاقوت حموی نیز در قرن ۶ هـ.ق. با ذکر اعراب این شهر را «کُوَار» نامیده و در بیان فاصلهٔ آن با شیراز گفته بین این شهر و شیراز ده فرسخ فاصله است (حموی، ۱۹۹۵: ۴۸۶). برطبق گفتهٔ ابن‌بلخی و جنید شیرازی در تذکره، شیراز ۸ دروازه داشته که دروازهٔ کوار نیز یکی از آن‌ها بوده است (ابن‌بلخی، ۱۳۷۴: ۴۰۶؛ جنیدشیرازی، ۱۳۶۴: ۳۱۹). صفی‌الدین، عبدالمؤمن بن‌عبدالحق بغدادی نیز در قرن ۸ هـ.ق. در ذکر دروازه‌های شیراز به دروازهٔ کول اشاره دارد و می‌نویسد: «... دروازه کول: محله‌ای در شیراز... » (صفی‌الدین، ۱۴۱۲: ۱۱۸۸). یاقوت می‌نویسد: کُول به ضمهٔ اول و سکون دوم. دروازه کُول: محله‌ای در شیراز... (حموی، ۱۹۹۵: ۴۹۵). ابن‌تغری نیز یکی از دروازه‌های شیراز را کول نامیده (ابن‌تغری بردی، ۱۳۹۲: ۲۲۹). شیروانی در بستان‌السیاحه می‌نویسد: «کوار بر وزن جوار بلوکی است به‌جهت آثار قرب چهل پاره قریه در اوست، و آب و هوایش نیکوست. در هفت فرسخی شیراز اتّفاق افتاده و اطراف اکثر دهاتش گشاده است. گویند بهمن بن اسفندیار بر آب آن دیار بندی بسته تا آب بالا آمده و آن زمین قابل عمارت شده. اکنون اکثر آبش از قناتست. به‌اعتقاد راقم، هوای بلوك مرودشت و کوار خوب‌تر از شهر شیراز است (شیروانی، ۱۲۵۳: ۴۷۰). ابن‌بلخی در اهمیت راه و شهر کوار می‌نویسد: «... تمام این راه‌ها که از شیراز شروع می‌شد از کوار گذشته به «گور» یا «فیروزآباد» می‌رسید و در آنجا راه قدیم از سمت راست منشعب شده به سیراف می‌رفت.» (ابن‌بلخی، ۱۳۷۴: ۴۵۹). همین‌طور حمدالله مستوفی از این شهر کلیدی در مسیر ارتباطی با خلیج‌فارس این‌گونه یاد می‌کند: «...تمام راه‌هایی که از شیراز شروع می‌شد از کوار گذشته به گور می‌رسید و از سمت راست منشعب می‌شد به سیراف» (مستوفی، ۱۳۸۹: ۳۱۸).

شرح رود سکان (قره‌آقاج) براساس متون

درطول عهد اسلامی در متون مختلفی به شرح رود سکان پرداخته شده است. به‌عنوان مثال مقدسی در احسن‌التقاسیم به ذکر نهرهای فارس پرداخته، می‌نویسد: «...نهرهای مهم آن، نهر شیرین، نهر شادگان، نهر درخیده، نهر خوبذان، نهر رتین نهر اخشین، نهر سکان، نهر جرسیق، نهر کر، نهر فرو آب، نهر تیزهٔ. اینهایند رودخانه‌های بزرگ اینجا» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۶۴). ادریسی در جایی نیز به ذکر نهر سکان یا قره‌آقاج فعلی پرداخته و نوشته: «....نهرسکان از روستای رویجان در قریه شاذفری خارج می‌شود زمین‌های زراعی را آب می‌دهد... سپس به کوار می‌رسد آنجا را آب می‌دهد و...» (ادریسی، ۱۴۰۹، ج ۱: ۴۲۲). حافظ ابرو در توضیح رود ثکان می‌نویسد: «منبع این رود از دیهی است که نام او جنزویه است و ناحیتی را که معروف به ماصرم است از اعمال شیراز، آب دهد و همچنین می‌رود تا کوار و خبر و صمکان و کازرین و قیر و ابرز و لاغر، این نواحی را آب دهد و بعضی از نواحی سیراف را آب دهد و آخر آن دیهی است نام او ثکان و این نهر را بدان باز خوانند پس میان نجیرم و سیراف در دریا افتد، و در ولایت فارس هیچ رود از این پرفایده‌تر نیست» (حافظ ابرو، ۱۳۷۵: ۱۴۲).

معرفی پل کوار

این پل در جنوب شهر کوار و در مسیر قدیمی شیراز-فیروزآباد که به کرانهٔ خلیج‌فارس منتهی می‌شد، در فاصلهٔ تقریبی۵۰۰ متری شهر کوار و بر روی رودخانهٔ قره‌آقاج (سکان، ثکان) قرار دارد. طول سازهٔ پل ۹۵ متر و با احتساب صفه‌سازی سمت جنوب ۱۱۵متر است و ۱۰/۵۰متر ارتفاع دارد و از شش دهانه به ابعاد مختلف تشکیل می‌شده که در گذر زمان و ناملایمت و در سایهٔ بی‌توجهی‌های اخیر دو دهانهٔ میانی این پل فرو ریخته. پایه‌ها در جهت بالادست و پایین‌دست دارای موج‌شکن‌های نوک‌تیز است که اشکال آن‌ها باتوجه به شالودهٔ صخره‌ای و بازسازی‌های صورت‌گرفته، متفاوت است. مصالح مورد استفاده، قطعات سنگ‌های طبیعی به اشکال و ابعاد مختلف و ملات ساروج است. در قسمت انتهای جنوبی پل و میانهٔ پایه، متکی به صخرهٔ کنارهٔ رودخانه و نیز روی اولین پایهٔ انتهای شمالی پل اتاقی قرار دارد که دسترسی به آن‌ها در مواقع کم‌آبی از روی صخره بستر رودخانه و توسط چند پله صورت می‌گیرد. می‌توان ادعا کرد که این اتاق‌ها جهت اطراق و استراحت یا اقامت محافظان پل مورد استفاده بوده است. بررسی‌های انجام‌شده گواه چندین دوره مرمت است که همگی حکایت از عمر طولانی این پل دارد و تماماً بر پیکرهٔ پل قابل‌مشاهده است. ظاهراً بنای اولیهٔ آن به دورهٔ ساسانی تعلق دارد که در دوره‌های بعد بازسازی شده است. در جهت جنوبی به‌علت وجود کوه در مقابل پل امکان عبور مستقیم پل وجود نداشته، به‌همین دلیل قسمتی از نیمهٔ جنوبی پل را بالاجبار منحرف و با صفه‌سازی در قسمت پایانی مسیر عبور از پل را هموار کرده‌اند. عرض دهانهٔ پل ۴ متر و عرض لبه‌هایی که درواقع حکم جان‌پناه را دارند در هر طرف ۳۰ سانتی‌متر و ارتفاع این جان‌پناه‌ها نیز در حال‌حاضر تقریباً ۴۰ سانتی‌متر است. از این پل در حال‌حاضر چهار دهانه باقی مانده که طول هرکدام از آن‌ها متفاوت است، به این‌دلیل که پایه‌های پل بر روی سطح صخره‌ای بستر رودخانه قرار گرفته است و در واقع مکان قرارگیری پایه‌های پل تابعی از وضع صخره‌های کف رودخانه بوده است. چنین ساختار و شالوده‌ای، سبب استحکام و ماندگاری زیاد پل کوار شده است. طول دهانهٔ اول پل از سمت شمال ۴/۴۰ متر طول دهانهٔ دوم ۴/۸۰ متر است، دو دهانهٔ میانی پل فروریخته و طول دهانهٔ بعدی که در واقع بزرگ‌ترین دهانه است برابر با ۶/۶۰ متر است. دهانهٔ بعدی نیز ۴/۵۰ متر طول دارد. ارتفاع موج‌شکن‌ها در تمام دهانه‌ها تقریباً یکسان و به‌صورت مورب از بستر رودخانه بالا آمده و تقریباً هم‌ارتفاع طاق‌های پل هستند. ارتفاع این موج‌شکن‌ها

۹/۴۰ متر از کف بستر رودخانه تا زیر طاق است که با احتساب ۱/۱۰ ضخامت گذرگاه پل می‌توان ارتفاع کل سازه را ۱۰/۵۰ دانست (تصاویر ۸ تا ۱۶). در ساخت پل به‌جهت مقابله با جریان آب و جلوگیری از آسیب به پایهٔ میانی از حوضچه آرامش طبیعی که در بستر رودخانه قرار داشته، استفاده کرده‌اند و پایهٔ میانی پل را بعد از این حوضچه ساخته‌اند و بدون‌شک درطول تاریخ چندین نوبت پل مورد مرمت قرارگرفته است که تماماً بر پیکرهٔ پل قابل‌مشاهده است، ولی تخته‌سنگ‌های پایهٔ پل گویای معماری ساسانی است.

تصویر ۸. قسمتی از پل کوار به‌همراه شهر کوار در انتهای تصویر. تصویر از سمت جنوب (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۹. پل کوار از نمای شرقی، در سمت راست تصویر اتاقک نگهبانی شمالی دیده می‌شود (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۰. پل کوار از نمای جنوب‌غربی و مشرف بر اتاقک نگهبانی جنوبی (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۱. اتاقک نگهبانی جنوبی پل (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۲. نمایی از پل کوار. جان‌پناه‌ها با ملات ساروج ساخته شده است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۳. نمای پل از سمت جنوب‌شرقی (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۴. اثر فعلی باقی‌مانده از پایهٔ میانی پل (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۵. به‌علت قرارگیری صخره در سمت جنوب بالاجبار مسیر پل منحرف شده است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۶. صفه در سمت جنوب پل که بالاجبار به‌جهت دور زدن صخره ساخته شده است (نگارندگان، ۱۳۹۶).

ذکر پل کوار در متون

شهاب‌الدین عبدالله شیرازی در بیان وقایع فارس در دورهٔ سلطنت هلاکوخان و شرح جنگ قاضی‌القضات شرف‌الدین برای سلطه بر شیراز که در سال ۶۶۳ هـ.ق. در کوار و نزدیکی پل کوار رخ داده، این‌گونه از این پل یاد کرده: «...سید با لشکری به قصد تصرف شیراز از حدود شبانکاره در حرکت آمد. در آن وقت شحنگی شیراز به عهده باسطو بود و کلجه نایب دیوان اتابکی بود. پس از مشاورت با لشکری از مغول و مسلمان بیرون آمدند. نزدیک پل کوار دو سپاه بهم رسیدند..» این حادثه در رجب سال ۶۶۳ واقع شد...» (آیتی، ۱۳۴۶: ۱۱۱). زرکوب شیرازی نیز در قرن ۸ هـ.ق. در شیرازنامه بعد از ذکر همین نبرد به پل کوار اشاره کرده است (زرکوب‌شیرازی، ۱۳۱۰: ۶۴). کارری سفرنامه‌نویس ایتالیایی نیز در اواخر عهد صفوی در جریان سفر به شیراز از پل کوار این‌گونه یاد کرده «...طی بیست میل راه در ظرف هفت ساعت، به کاروانسرای[۲] پل کور رسیدیم، دو میل آخر راه سنگ‌فرش بود. ضمن توقف و استراحت بارهای خیس‌شده فرش و اثاث را خشك كرديم و روز سه‌شنبه يك ساعت از شب گذشته دوباره به راه افتاديم. جاده کوهستانی بود، دوازده میل دیگر طی شد، به کاروانسرای بیگ آقا رسیدیم، همان مقدار دیگر راه رفتیم تا هنگام طلوع آفتاب به شیراز وارد شدیم (جملی‌کارری، ۱۳۴۸: ۱۷۷). حسن فسایی نیز در فارسنامهٔ ناصری از این پل نام برده و بعد از ذکر شرح نبرد قاضی‌القضات شرف‌الدین با مغولان گفته این نبرد درکنار پل کوار که اکنون به پل فسا (در ادامه در خصوص این پل بحث خواهد شد) شهرت یافته، رخ داده است (فسایی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۲۶۷).

بحث و تحلیل

در ریشه‌شناسی نام این شهر باید گفت، درطول عهد اسلامی اکثر جغرافیانویسان هم‌پای هم از نام‌های کوار، کول و کور استفاده کرده‌اند. در حال‌حاضر نیز مردم محلی از هر سه نام استفاده می‌کنند. برای دست‌یابی به نام اولیهٔ شهر باید به‌سراغ قدیمی‌ترین منبع موجود رفت که همانا کارنامه اردشیر بابکان است و در طی آن از این شهر با نام گوار یاد شده است. پس می‌توان ادعا کرد

که بعد از ورود اسلام و در جریان معرب‌سازی نام‌های ایرانی، گاف به کاف تبدیل شده و در نتیجه کُوار نام صحیح‌تری برای این شهر است، کمااین‌که چند تن از جغرافیانویسان از جمله ادریسی، یعقوبی و... این شهر را کُوار معرفی کرده‌اند. میان تمام جغرافیانویسان گویا یعقوبی،[۴] ابن‌حوقل و یاقوت درست‌ترین برداشت را از نام این شهر داشته و با نگاه به ریشهٔ پارسی نام این شهر را با ذکر اِعراب آورده‌اند. همین‌طور یاقوت حموی نیز با ذکر اِعراب، این شهر را کُول دانسته که بسیار به کُوار نزدیک است. گفتیم که اصطخری در ذکر مسافت‌های شیراز تا گور از قریه‌ای به نام بخر نام می‌برد. همین‌طور ابن‌حوقل نیز از قریه‌ای به نام نخذ در این میان نام می‌برد، اصطخری در اینباره می‌نویسد: «از بخر تا کوار فاصله پرتاب یک تیر است و این قریه مکان تقسیم آب کوار است» (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۲۸). ابن‌حوقل نیز می‌نویسد از نخذ تا کوار فاصله پرتاب یک تیر است و مکان تقسیم آب کوار است (ابن‌حوقل، ۱۹۹۲: ۲۴۹). می‌توان دریافت هدف هردو کاتب یک مکان بوده است و تفاوت نام به‌معنای تفاوت این دو مکان از هم نیست. در ذکر اهمیت و کارکرد این قریه (بخر یا نخذ) می‌توان تأکید کرد که این قریه برسر راه آبی بوده که از بند بهمن به‌واسطهٔ یک قنات و بعد از آن کانال به شهر کوار می‌رسیده و درواقع این قریه وظیفهٔ مدیریت آبی را داشته که از بند بهمن به شهر کوار و زمین‌های کشاورزی این شهر می‌رسیده است. جمشید صداقت‌کیش در کوار زمرد فارس می‌نویسد: «...شهر کوار در سال ۵۰۰ م. توسط قباد اول ساسانی بنیان گذاشته شد» (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۸۵). صداقت‌کیش در ادامه به معایب این ادعا اذعان دارد و می‌نویسد: «البته آثار کاخ‌های هخامنشی به‌جامانده در این شهرستان و تپه‌های باستانی پیش‌ازتاریخ و همچنین بنای سد تاریخی بند بهمن نشان می‌دهد که بسیار بیشتر از زمان قباد ساسانی، منطقهٔ کوار سکونتگاه و البته ناحیه‌ای آبادان و حاصل‌خیز بوده است که از منابع مهم تأمین غلات و میوه‌جات در ایران بوده است. البته به‌دلیل هم‌جواری با شهر گور، خاستگاه و نخستین پایتخت ساسانیان و قرارگرفتن در مسیر بندر سیراف به شمال از راه‌های اصلی ارتباطی ایران از لحاظ نظامی و اقتصادی بوده است (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۸۵). در کارنامه اردشیر بابکان آمده است که: «... اردشیر خواسته و زر و سیم به گوار گسیل کرد ...» (کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۷۸)، پس می‌بایست بسیار پیش‌تر از قباد ساسانی این شهر پایه‌گذاری شده باشد. حتی می‌توان ادعا کرد که قبل از اردشیر نیز این شهر وجود داشته است، چراکه اگر این شهر قبل از اردشیر وجود نداشته، چگونه ممکن بوده که اردشیر خواسته و زر و سیم به این شهر بفرستد؟! به‌عبارت دیگر می‌بایست شهری با این نام برای دریافت این کمک شاهانه از قبل تأسیس شده باشد! حسن فسایی در فارسنامه بعد از ذکر جنگ قاضی‌القضات و مغولان می‌نویسد این جنگ درکنار پل کوار که همان پل فسا است رخ داده، اما با بررسی متون می‌توان به‌روشنی دریافت که فسایی در این‌مورد اشتباه کرده، چراکه برطبق گفتهٔ میرخواند در روضة‌الصفا پل فسا در سه فرسخی شیراز قرار دارد: «...مقارن ورود او میرزا ابراهیم، از جانب امنای دولت از اصفهان به مهمان‌داری وارد بندرعباس شده از راه طارم و داراب و فسا چون نزدیك پل فسا سه فرسخی شیراز رسیدند... (هدایت، ۱۳۳۹: ۴۸۴). همچنین در آثارالعجم می‌خوانیم: «... از شیراز حرکت نموده، سه فرسنگ آمده، به پلی رسیدم که آن را پل فسا می‌نامند. از این پل، راه منقسم می‌شود به دو راه: یك راه می‌رود به‌سمت فسا و وجه تسمیهٔ آن به پل فسا از همین جهت است و یك راه دیگر می‌روند به‌سمت کوار» (فرصت‌شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۶). در اقلیم پارس نیز آمده: «... بلوك کوار به‌مسافت نه فرسنگی (قریب ۵۴ کیلومتری) جنوب شرقی شیراز است و چون از شیراز به پل فسا بروند، راه به دو قسمت میشود؛ آنکه به‌جانب راست می‌رود جادّه کوار و فیروزآباد و خفر و جهرم است، قریب ۱۴ کیلومتر که از پل فسا بگذرند به دوراهی مجدّدی می‌رسند ازجانب چپ بسوی خفر و جهرم و از جانب راست بطرف کوار و فیروزآباد می‌روند» (مصطفوی، ۱۳۷۵: ۸۳). پل کوار در ۹ فرسنگی شیراز قرار دارد، درصورتی‌که برطبق متون، پل فسا

در ۳ فرسنگی شیراز و برسر دوراهی که یک راه آن به فسا می‌رود و راه دیگر به‌سمت کوار می‌رفت قرار داشته است. پس برخلاف ادعای فسایی، پل فسا نمی‌تواند پل کوار باشد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد، پیداست که شهر کوار از دیرباز به‌سبب نقش و اهمیت بین‌راهی که داشته موردتوجه بوده است. پل کوار و همچنین بند بهمن و سازهٔ وابسته به آن از آنجاکه در ارتباط مستقیم با ایجاد و بقای شهر بوده‌اند، بدون‌تردید از قدمت یکسانی برخوردارند؛ چراکه اساساً شهر کوار شهر بین‌راهی بوده و به‌جهت ایجاد ارتباط با خلیج‌فارس ساخته شده و از آنجاکه عامل آب از اصلی‌ترین عوامل موردنیاز هر شهر برای شکل‌گیری و بقاست، بدون‌شک بند بهمن و سازهٔ وابسته به آن نیز از آغاز پایه‌گذاری و ایجاد شهر کوار ساخته شده است. در رابطه با تاریخ‌گذاری پل کوار باید گفت با توجه به تخته‌سنگ‌های تراش‌خوردهٔ پایه‌های پل می‌توان ادعا کرد که این پل در ابتدا در عصر ساسانی ساخته شده است. همچنین با نگاهی سطحی به سازهٔ پل در قسمت موج‌شکن‌ها، آثار مرمت به‌وضوح دیده می‌شود و باتوجه به قدمت بسیار زیاد پل، بدون‌شک درطول تاریخ به‌کرات به‌سبب اهمیتی که داشته موردتوجه و مرمت قرار گرفته است.

پی‌نوشت

۱. ابن بلخی در این مورد می‌نویسد: «...گوار یا کوار شهریست در ده فرسخی شیراز و در سمت چپ رود سکان قرار دارد (ابن‌بلخی، ۱۳۷۴: ۴۱۰).

۲. برطبق گفتهٔ مردم محلی تا چندی پیش کاروانسرایی در شهر کوار و در فاصلهٔ کمتر از یک کیلومتری پل و در مجاورت جاده فعلی کوار به فیروزآباد وجود داشته که بر اثر ساخت و سازهای یکی دو دهه اخیر این بنا به‌صورت کامل محو شده است.

۳. .

۴. گفتیم که یعقوبی نیز با ذکر اعراب این شهر را کُوار ثبت کرده است.

کتابنامه

- آیتی، عبدالمحمد (۱۳۴۶). تحریر تاریخ وصاف. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.
- ابن‌الفقیه، ابوبکر احمدبن محمد بن‌اسحاق همدانی (۱۳۷۹). مختصرالبلدان. (بخش مربوط به ایران)، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن‌بلخی (۱۳۷۴). فارسنامه. تصحیح: منصور رستگارفسایی، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- ابن‌تغری بردی اتابکی، یوسف (۱۳۹۲). النجوم الزاهرة فی ملوك مصر و القاهرة. قاهره: وزارة الثقافة و الارشاد القومی، المؤسسة المصریة العامة.
- ابن‌حوقل نصیبی، ابی‌قاسم (۱۹۹۲). صورةالارض. بیروت: منشورات دارالمکتب حیاة.
- ابن‌خردادبه، عبیدالله بن‌عبدالله (۱۸۸۹). المسالك و الممالك. ترجمهٔ سعید خاکرند، بیروت: دارصادر.
- ادریسی، محمد بن‌محمد (۱۴۰۹). نزهةالمشتاق فی‌إختراق الآفاق. بیروت: عالم الکتب.
- اسماعیلی‌جلودار، محمداسماعیل؛ و نوری‌شادمهانی، رضا (۱۳۹۰). «فناوری ساخت پل‌بند دزفول و مهارآب رودخانه دز در دورهٔ ساسانی». همایش ملی باستان‌شناسی و معماری سازه‌های آبی دزفول، دزفول: دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.
- اصطخری، ابواسحاق (۱۳۶۸). مسالک و ممالک. به‌اهتمام: ایرج افشار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- اکبری، حسن؛ مرادسلطان، محمدشریف؛ میراسکندری، سیدمحمود؛ و کرمی، حمیدرضا

(۱۳۹۴). «سازه‌آبی لور اندیمشک، یادگاری برجامانده از دوران ایلخانی». مجلهٔ باغ‌نظر. دورهٔ ۱۲. شمارهٔ پیاپی ۳۳. صص: ۶۸-۵۹.
- درخشی، حسن؛ و عنایتی، علیرضا (۱۳۹۰). «پژوهشی پیرامون پل‌بندهای ساسانی رود کارون در دشت خوزستان». همایش ملی باستان‌شناسی و معماری سازه‌های آبی دزفول، دزفول: دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.
- بیات، مقصود (۱۳۸۸). «سنجش توسعه‌یافتگی روستاهای بخش کوار شهرستان شیراز با استفاده از روش تحلیل خوشه‌ای». جغرافیا و برنامه‌ریزی محیطی. شمارهٔ ۳۳. صص: ۱۳۱-۱۱۳.
- تشکری، عباس (۱۳۵۶). ایران به روایت چین باستان. تهران: موسسهٔ روابط بین‌المللی.
- جملی‌کاری، جووانی فرانچسکو (۱۳۴۸). سفرنامه کاری. ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز: اداره‌کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.
- جنیدشیرازی، جنید بن‌محمود (۱۳۶۴). تذکرهٔ هزارمزار. تصحیح: عبدالوهاب نورانی‌وصال، تهران: کتابخانهٔ احمدی.
- حافظ ابرو، عبدالله بن‌لطف‌الله (۱۳۷۵). جغرافیای حافظ ابرو. مصحح: صادق سجادی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- حدود العالم من المشرق الی‌المغرب (بی‌نا)، (۱۳۶۲). به‌کوشش: منوچهر ستوده، تهران: انتشارات طهوری.
- حموی، یاقوت بن‌عبدالله (۱۹۹۵). معجم‌البلدان. بیروت دارصادر.
- رایگانی، ابراهیم (۱۳۹۴). «بررسی اقتصاد کشاورزی منطقهٔ ارجان در دورهٔ ساسانی و سده‌های نخست اسلامی براساس متون و داده‌های باستان‌شناسی». رسالهٔ دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت‌مدرس.
- دریایی، تورج (۱۳۸۳). شاهنشاهی ساسانی. تهران: انتشارات ققنوس.
- زرکوب شیرازی، ابوالعباس (۱۳۱۰). شیرازنامه. تصحیح: بهمن کریمی، طهران: کتابخانه‌های احمدی و معرفت شیرازی.
- سجادی، علی (۱۳۸۱). «پل کشکان در مسیر راه‌های تاریخی لرستان». مجلهٔ اثر. شمارهٔ ۳۵. صص: ۲۶۸-۲۴۴.
- شیروانی، زین‌العابدین بن‌اسکندر (۱۲۵۳). بستان‌السیاحة. تهران: سنایی.
- صداقت‌کیش، جمشید (۱۳۸۸). کوار زمرد فارس. شیراز: انتشارات تخت‌جمشید.
- صفی‌الدین، عبدالمؤمن ابن‌عبدالحق بغدادی (۱۴۱۲). مراصد الإطلاع علی أسماء الأمکنة و البقاع. تصحیح: بجاوی، بیروت: دارالجیل.
- عصاره، مهدی (۱۳۹۳). «پل تاریخی دزفول». مجله رشد آموزش تاریخ. شمارهٔ ۵۷. صص: ۵۶-۵۲.
- فرصت‌شیرازی، محمدنصیر (۱۳۷۷). آثار عجم. تهران: امیرکبیر.
- فسایی، حسن بن‌حسن (۱۳۸۲). فارسنامه ناصری. تهران: امیرکبیر.
- کارنامه اردشیربابکان (۱۳۷۸). ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مقدسی، محمد بن‌احمد (۱۳۶۱). أحسن‌التقاسیم فی معرفة الاقالیم. ترجمهٔ علی‌نقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان.
- لسترنج، گای (۱۳۳۷). جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی. ترجمهٔ محمود عرفان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۸۹). نزهّة‌القلوب. تصحیح و تحشیه: گای لسترنج، تهران: نشر اساطیر.
- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۷۵). اقلیم پارس. تهران: نشر اشاره.

- مهریار، محمد (۱۳۸۷). «بند بهمن (کوار) شیراز». مجلهٔ گلستان هنر ویژه‌نامهٔ هنر و معماری. شمارهٔ ۱۲. صص: ۶۶-۵۹.
- هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۳۹). تاریخ روضة‌الصفای ناصری. تصحیح: جمشید کیان‌فر، تهران: کتاب‌فروشی‌های مرکزی، خیام و پیروز.
- یعقوبی، احمد بن‌اسحاق (۱۳۵۶). البلدان. ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

مطالعهٔ نواسانات سطح آب دریا و تأثیر آن بر بنادر تاریخی، کشتیرانی و دریانوردی دریای خزر (مازندران)

حسین توفیقیان[I]

(صص: ۶۴ - ۴۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۱۷

چکیده

سطح آب دریای خزر به‌عنوان بزرگ‌ترین دریاچهٔ روی زمین از تغییرات و نوسانات زیادی برخوردار بوده است. با تغییر سطح آب این دریا، زمین‌های پست بسیاری به زیر آب رفته یا بخش‌هایی از سواحل کم‌عمق از آب خارج شده‌اند. با وجود مطالعات فراوانی که درخصوص تغییرات سطح آب دریای خزر انجام شده، اطلاعات چندانی از داده‌های تاریخی در حوزهٔ دریانوردی، کشتیرانی، تجارت دریایی و بنادر تاریخی این دریای بسته وجود ندارد. دریانوردی و کشتیرانی در دریای مازندران از قدمت چندانی برخوردار نبوده و به سده‌های اخیر محدود می‌شود. در منابع جغرافیای تاریخی درمورد دریای خزر، خبری از دریانوردی و کشتیرانی در دوره‌های پیش از صفویه دیده نمی‌شود. از دورهٔ قاجار، رفت‌وآمد کشتی‌های تجاری بین بنادر تزار و ایران برقرار شده و کالاهای تجاری بین بنادر روسی از طریق رودخانهٔ ولگا با بنادر ایرانی انزلی، سرمشهد و آشوراده تجارت می‌شد. به‌جز اشارات اندک جهانگردان و مورخینِ این عصر، اطلاعات چندانی درمورد ساختار این کشتی‌ها در اختیار نیست. در دههٔ اخیر با تغییر سطح آب دریای خزر و پائین رفتن سطح آب، تعدادی از کشتی‌های تاریخی این دریاچه آشکار شده است. شناسایی چندین کشتی از جنس الوار چوبی در سواحل تالش، رودسر، نکا و خلیج‌گرگان، اطلاعات باارزشی درخصوص ساختار کشتی‌های تاریخی و کشتیرانی دریای خزر ارائه خواهد داد. در این نوشتار که براساس پژوهش میدانی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای فراهم شده است، ضمن معرفی کشتی‌های تاریخی که به‌واسطهٔ تغییرات سطح آب دریا پدیدار شده‌اند، فقدان نمونه‌های قدیمی‌تر در این دریای بسته به‌دلیل نبود بادهای موسمی، جهت حرکت نامنظّم امواج، نبود تمدن‌های هم‌جوار و به‌تبع آن فقدان مسیرهای تجاری دریایی، پیش‌روی و پس‌روی متناوب آب دریا و دیگر عوامل مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

کلیدواژگان: تغییرات سطح آب دریا، دریای خزر، کشتی‌های تاریخی، کشتی مغروق.

I. استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری. htofighian@yahoo.com

مقدمه

شمال ایران دربرگیرندهٔ جل گه‌ای سرسبز و باریک است که در حدفاصل رشته‌کوه البرز و دریای خزر قرار گرفته است. جریان تند رودخانه‌ها از یک‌سو و تغییرات سطح آب دریای خزر ازسوی دیگر به‌شدت جلگه‌های ساحلی را تحت‌تأثیر قرار داده و رسوب‌گذاری در این منطقه را به‌طور چشمگیری افزایش داده است.

سطح آب دریای خزر به‌دلیل بسته بودن همواره دچار تغییرات اساسی بوده و از ۵۰۰۰ سال قبل تا عصر حاضر از ۳۵- تا ۲۰- متر متغیر بوده است. از بدو شکل‌گیری این دریا تاکنون کمینهٔ سطح آب آن به ۱۱۳- متر و بیشینهٔ آن به ۵۰+ متر رسیده است (Naderi Beni et al., 2013: 13). این تغییرات که ارتباط مستقیم با میزان آب رودخانه‌هایی داشته که به این دریاچه می‌ریخته‌اند، تأثیر به‌سزایی در استقرارهای انسانی پیرامون آن داشته است (قمری‌فتیده، ۱۳۹۴: ۵۶-۳۷). اگرچه سواحل این دریا بسیار حاصل‌خیز بوده و درطول تاریخ زمینهٔ جذب جوامع انسانی بوده است (ارلندسون و فیتزپاتریک، ۲۰۰۶؛ ارلندسون و موس، ۲۰۰۱؛ Parkington, 2004; Klein et al., 2004; Wenke & Olszewski, 2007: 152-155)، اما فاصلهٔ معناداری بین پراکندگی آثار تاریخی و سواحل امروزی این دریا وجود دارد (تصویر ۱). همان‌گونه که امروزه نیز پیشروی آب دریا بناهای بتنی ساحلی را تخریب می‌کند، در گذشته نیز پیشروی آب دریا باعث به زیر آب رفتن بسیاری از محوطه‌های تاریخی شده و یا به‌هنگام پسروی باعث فاصلهٔ زیاد آثار بشری با خط ساحل شده است. چه بسیار آثار زیادی از گذشتهٔ انسان که به‌واسطهٔ پیشروی و یا پسروی آب دریا در اعماق آب قرار گرفته باشند یا امروزه به‌فاصلهٔ زیادی از خط ساحلی در زیر املاح جلگه‌های پیرامون دریا مدفون شده باشند. این واقعیت علمی درمورد بنادر تاریخی و کشتی‌های تاریخی به‌گل‌نشسته نیز صدق می‌کند و فقدان بنادر تاریخی قبل از سدهٔ پانزدهم م. در سواحل دریای خزر می‌تواند ارتباط منطقی با تغییرات سطح آب داشته باشد؛ بدین معنی که احتمالاً بسیاری از بنادر تاریخی و

تصویر ۱. چشم‌انداز کلی دریای خزر و محیط پیرامون آن (Rucevska and Simonett, 2012: 4).

یا کشتی‌های تاریخی به‌دلیل پیشروی و یا پسروی آب دریا در عمق آب واقع شده‌اند یا به‌فاصله از خط ساحلی در زیر رسوبات رودخانه‌های مدفون گردیده‌اند. در دههٔ اخیر به‌دلیل نوسانات سطح آب دریای خزر تعدادی از کشتی‌های تاریخی سر از آب بیرون آورده و امروزه در خط ساحلی به چشم می‌خورند. در این مقاله ضمن مطالعهٔ تغییرات سطح آب دریای خزر به تأثیرات این پدیده بر بنادر تاریخی، کشتیرانی و دریانوردی ایرانیان باستان در این دریای بسته خواهد پرداخت.

دریای مازندران: موقعیّت جغرافیایی و وضعیت طبیعی

دریای خَزَر، دریای مازَندَران یا دریای خزرن (احمدی‌پور، ۱۳۸۷: ۵۴ ۳۷) پهنه‌ای آبی است که از جنوب به ایران، از شمال به روسیه، از غرب به روسیه و جمهوری آذربایجان و از شرق به جمهوری‌های ترکمنستان و قزاقستان محدود می‌شود. دریای هیرکان/ گرگان و دریای تبرستان از دیگر نام‌های این دریای بسته است، اگرچه برای این دریاچه، نام‌های بسیاری عنوان شده است (رضا، ۱۳۸۷: ۳۶-۱۴؛ ۱۳۶۵: ۱۱۴-۹۵).

دریای خزر که گاهی در طبقه‌بندی بزرگ‌ترین دریاچهٔ جهان و گاهی کوچک‌ترین دریای خودکفای کرهٔ زمین جای می‌گیرد، بزرگ‌ترین پهنهٔ آبی محصور در خشکی است. طول آن حدود ۱۰۳۰ تا ۱۲۰۰ کیلومتر و عرض آن بین ۱۹۶ تا ۴۳۵ کیلومتر است. سطح این دریا، پایین‌تر از سطح دریاهای آزاد و اکنون ۲۶/۵ تا ۲۸ متر پایین‌تر از سطح دریا است. خط ساحلی دریا حدود ۷ هزار کیلومتر، مساحت آن ۳۷۱ تا ۳۸۶ هزار کیلومترمربّع (یک و نیم برابر خلیج‌فارس) و حجم آب آن نیز ۷۸۷۰۰ کیلومتر مکعب است.

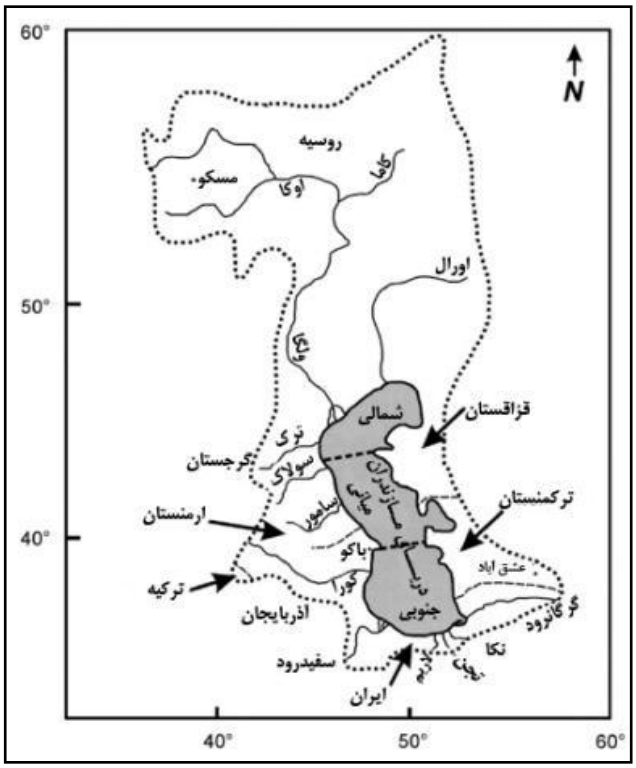
دریای خزر در گذشته، بخشی از دریای تتیس بود که اقیانوس آرام را به اقیانوس اطلس متصل می‌کرد. از حدود ۵۰ تا ۶۰ میلیون سال پیش به‌تدریج راه این دریا ابتدا به اقیانوس آرام و سپس به اقیانوس اطلس بسته شد (بریمانی، ۱۳۵۵: ۶۶). در سال ۱۹۵۲م. شوروی رود دُن و ولگا را با ایجاد آب‌راهی مصنوعی به هم پیوند داد تا کشتی‌های کوچک بتوانند از دریای خزر به دریای آزوف و دریای سیاه بروند. بدین‌سان دریای خزر دوباره به دریاهای آزاد راه یافت.

قسمت شمالی این دریا بسیار کم‌عمق است؛ به‌طوری‌که تنها نیم‌درصد آب دریا در یک‌چهارم شمالی دریا قرار دارد و عمق آن به‌طور میانگین کمتر از ۵ متر است. حدود ۱۳۰ رودخانه به این دریا می‌ریزند که بیشتر آن‌ها از شمال‌غربی به دریا می‌پیوندند. بزرگ‌ترین آن‌ها رود ولگا است که هرسال به‌طور میانگین ۲۴۱ کیلومتر مکعب آب را وارد دریای خزر می‌کند. رودهای کورا ۱۳، اترک ۸/۵، اورال ۸/۱ و سولاک ۴ کیلومتر مکعب آب را سالانه وارد دریا می‌کنند (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۲ ۲۲۱)، (تصویر ۲).

۸۱٪ آب ورودی خزر را رود عظیم ولگا تأمین می‌کند. عمق آن از شمال به جنوب افزایش می‌یابد و میانگین ژرفای این دریاچه در ناحیهٔ شمالی، کمتر از ۱۰ متر، در بخش میانی بین ۱۸۰ تا ۷۸۸ متر و در بخش جنوبی که آب‌های کنارهٔ ایران را تشکیل می‌دهد به ۹۶۰ متر و تا ژرفای ۱۰۲۵ متری نیز در ناحیهٔ جنوبی این دریاچه گزارش شده است. جهت جریان آب این دریاچه از سمت شمال‌غربی به جنوب‌شرقی است (عجم، ۱۳۸۳).

آب و هوا و بادهای دریای مازندران

دریای خزر میان مدارهای ´34 °36 و ´13 °47 عرض‌شمالی قرار دارد. این دو عرض جغرافیایی هم‌عرض دومداری هستند که یکی از شمال آفریقا و دیگری از جنوب اوکراین یعنی ناحیه‌هایی که ازنظر میزان گرما با آن تفاوت فراوان دارند، می‌گذرند؛ در نتیجه، اختلاف گرمای دریای خزر برحسب گستردگی زیاد آن از شمال به جنوب مشخص شده است. به همین‌ترتیب، اختلاف ژرفای



تصویـر ۲. نقشـهٔ دریـای خـزر و تقسیم‌بندی بخش‌هـای داخلـی دریـا به‌همـراه محـدودهٔ حوضـهٔ آبریـز (بـا خط‌چیـن نشـان داده شـده اسـت)، (لاهیجانـی و همـکاران، ۱۳۸۹: شـکل ۱)

آب حوضه‌هـای شـمالی، مرکـزی و جنوبـی نیـز در ایجـاد ایـن اختـلاف گرمـا سـهیم هسـتند. درحقیقـت نفـوذ میـزان گرمـا در آب‌هـای حوضـهٔ شـمالی کمتـر از دو حوضـهٔ دیگـر به‌نظر می‌رسـد. در تابسـتان، آب به‌سـرعت گـرم و در زمسـتان نیـز بـه همیـن سـرعت سـرد می‌شـود، درحالی‌کـه در حوضه‌هـای مرکـزی و جنوبـی، حـرارت خورشـید نفـوذ کمـی بـر تـودهٔ آب دارد و هـوا بسـیار معتـدل باقـی می‌مانـد.

درمـورد عنصـر اقلیمـی بـاد می‌تـوان گفـت: جهـت و سـرعت بـاد دریـای خـزر بسـتگی بـه وضـع زمیـن سـواحل، اختـلاف میـزان گرمـای خشـکی و دریـا، فشـار بارومتـری و تفـاوت آن در فصل‌هـای گوناگـون دارد. هنـگام زمسـتان بادهـای سـرد در نواحـی شـمالی روسـیه بـا شـدّت به‌سـمت جنـوب پاییـن می‌آینـد و در ایـن سـمت بـا برخـورد بـه رشـته‌کوه البـرز متوقّـف می‌شـوند.

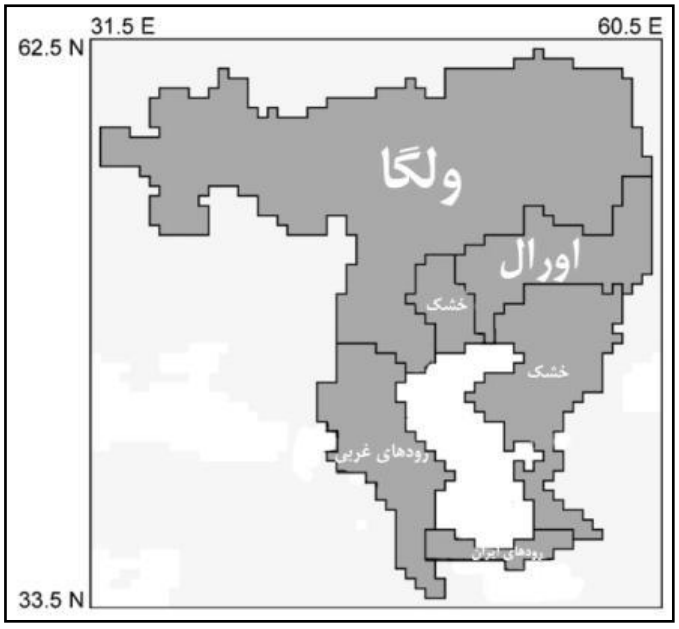
بادهـای دریـای مازنـدران دو نـوع جریـان منظّـم یـا اصلـی و نامنظّـم دارد. بـاد نخسـت، از سـامانهٔ معیّنـی پیـروی کـرده و در کرانـهٔ شـرقی از جنـوب بـه شـمال، در حوضـهٔ میانـی به‌سـوی غـرب و پـس از رسـیدن بـه کرانـهٔ غربـی در همـهٔ کرانه‌هـا به‌سـوی جنـوب سـرازیر می‌شـود و در کرانـهٔ جنوبـی به‌سـوی شـرق حرکـت می‌کنـد. بـاد نـوع دوّم در جهـات مختلـف و نامشـخّص اسـت (افشارسیسـتانی، ۱۳۷۶: ۲۲۹).

روی دریـای خـزر به‌سـبب فراوانـی واچرخندهـا بیشـتر اوقـات بـا وزش بـاد همـراه اسـت. در انزلـی در فصـل گـرم سـال جهـت بـاد شمال‌شـرقی اسـت و در فصـل سـرد ایـن جهـت از جنـوب‌غربـی تـا شـمال‌غربـی تغییـر می‌یابـد، امّـا در رشـت و بابلسـر جهـت بـاد غالـب درطـول سـال غربـی و در رامسـر جهـت بـاد غالـب در فصـل گـرم شـرقی و در فصـل سـرد سـال شـمال‌غربـی اسـت.

وجـود یـك مرکـز کم‌فشـار حرارتـی روی فـلات ایـران باعـث فراوانـی مؤلفـهٔ شـرقی بـادی اسـت کـه بـر اثـر دامنـهٔ پرفشـار آسـیایی به‌وجـود می‌آیـد کـه خـود ایـن مؤلفـه در کرانـهٔ شـرقی خـزر، بـاد غالـب نیمـهٔ سـرد سـال اسـت. سـبب وزش بادهایـی کـه در شـمال‌غربـی کرانه‌هـای دریـای خـزر دیـده می‌شـود، پرفشـار آزور

است که بیشتر باد غالب نیمهٔ گرم سال است، درحالی‌که در کرانهٔ جنوبی دریای خزر در فصل‌های سرد، وجود باد غالب به‌سبب کشیده‌شدنِ زبانهٔ پرفشار آزور و قطبی به این سمت است. لذا باد غالب در ساحل ایرانی خزر با سایر کرانه‌های این دریا تفاوت چشمگیری دارد. مؤلفه‌های نیمهٔ شمالی دریای خزر از آنتی‌سیکلون آسیایی ناشی می‌شود که در زمستان از قدرت زیادی برخوردار و بدین‌سبب است که با هوای بسیار سرد و سنگین این ناحیه، یخبندان شدیدی هم ملاحظه می‌گردد. این امر موجب می‌شود تا نوسان حرارتی نیمهٔ شمالی دریای خزر بسیار زیاد شده و به‌دلیل نشست تدریجی هوا از بارندگی بهرهٔ کافی نداشته باشد، درحالی‌که به‌هنگام استقرار یك مرکز فشار زیاد روی دریای خزر، جهت باد در سواحل شمال ایران شمالی می‌گردد و به‌سبب نشست هوا روی دریا در سواحل جنوبی خزر، یك حالت واگرایی به‌وجود آمده و هوایی که رطوبت کافی از دریا گرفته، به‌طور مکانیکی روی دامنه‌های شمالی البرز صعود می‌کند، با بالاتر رفتن منبسط و سرد می‌شود، رطوبت موجود در هوا تراکم حاصل‌کرده و ایجاد بارندگی می‌کند.

فقدان بادهای موسمی در دریای خزر می‌تواند یکی از مهم‌ترین عوامل عدم توجّه مردمان این خطّه به دریانوردی درطول تاریخ بوده و شاید این خود دلیل تاریخ نه‌چندان طولانی دریانوردی در خزر باشد. تنها از دوران صفوی و حدود پانصدسال پیش است که نخستین گام‌ها درراستای دریانوردی و کشتیرانی در بزرگ‌ترین دریاچهٔ جهان برداشته می‌شود. البته به شهادت تاریخ و براساس منابع تاریخی، کشتی‌های دورهٔ صفوی از بزرگی چندانی برخوردار نبوده و با بادبان‌های کوچک، تنها قادر به کشتیرانی ساحل به ساحل بوده‌اند (دالاواله، ۱۳۴۸: ۱۷۷-۱۶۹). برخلاف دریای خزر در خلیج‌فارس، بادهای موسمی درکنار حضور تمدّن‌های بزرگ بشری از مهم‌ترین عوامل ایجاد و گسترش دریانوردی و کشتیرانی است. در این خلیج، از ابتدای زمستان تا آخر بهار، باد از جنوب به شمال می‌وزد و مناسب سفر کشتی‌های بادبانی از هند و آفریقا به خلیج‌فارس است؛ نیز از ابتدای تابستان تا آخر پاییز هم باد از شمال به جنوب وزیده و موسم سفر از خلیج‌فارس به هند و آفریقا است. این زمینهٔ مساعد و بازارهای بزرگ کالا سبب گردیده تا مردمان پیرامون خلیج‌فارس با استفاده از الوار درختان آفریقایی، اقدام به ساخت لنج‌های اقیانوس‌پیما کرده و سواحل ایران را به سواحل هند، شرق آفریقا و حتّی شرق آسیا مرتبط سازند.



تصویر ۳. تقسیم‌بندی محدودهٔ رودهای آبریز دریای مازندران (Renssen et al., 2007: Fig 1).

امّا این تجارت پررونق خلیج‌فارس که از هزاره‌های قبل از میلاد تا به امروز در جریان بوده است، در بزرگ‌ترین دریاچهٔ جهان یعنی دریای مازندران به‌وجود نیامده و گسترش نیافته است. مع‌الوصف کشف چند کشتی از الوار چوب در سواحل جنوبی خزر فرصت نادری است برای مطالعهٔ ساختار کشتی‌های تاریخی، مسیرها و بندرهای تاریخی پیرامون دریای خزر و امتعهٔ مورد تجارت در سده‌های متأخر.

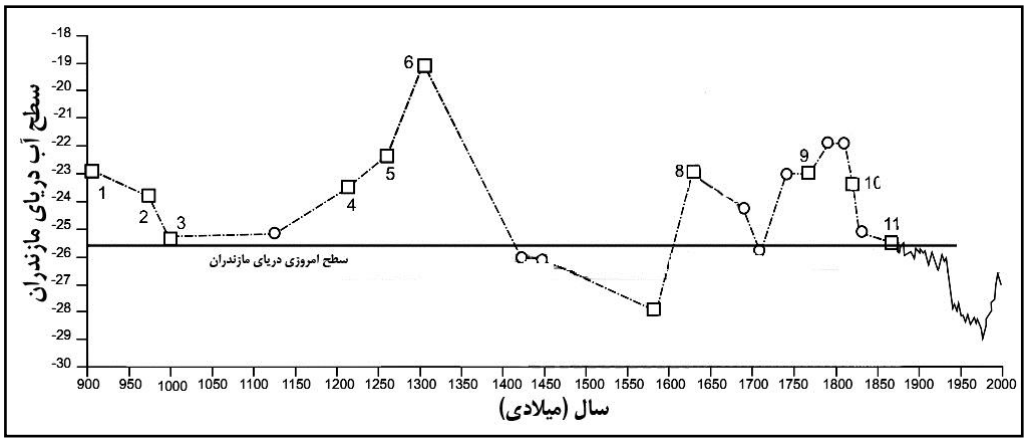
وضعیت نوسانات آب دریای مازندران درطول زمان

از منابع جغرافیای تاریخی مانند مسعودی (۳۴۶ هـ.ق.)، اصطخری (صفحهٔ ۲۰۶) و ابن‌فقیه (صفحهٔ ۳۳) می‌توان سطح بالاتر از امروز دریای مازندران را استنباط کرد. ابن‌فقیه فاصلهٔ شهر ساری تا دریا را سه‌فرسخ تعیین کرده است و اصطخری، فاصلهٔ کوه تا دریا را در مازندران یک‌روز و در برخی نقاط دریا را در دامنهٔ کوه می‌داند و در گیلان دو روز معرفی می‌کند (بریمانی، ۱۳۵۵: ۹۷).

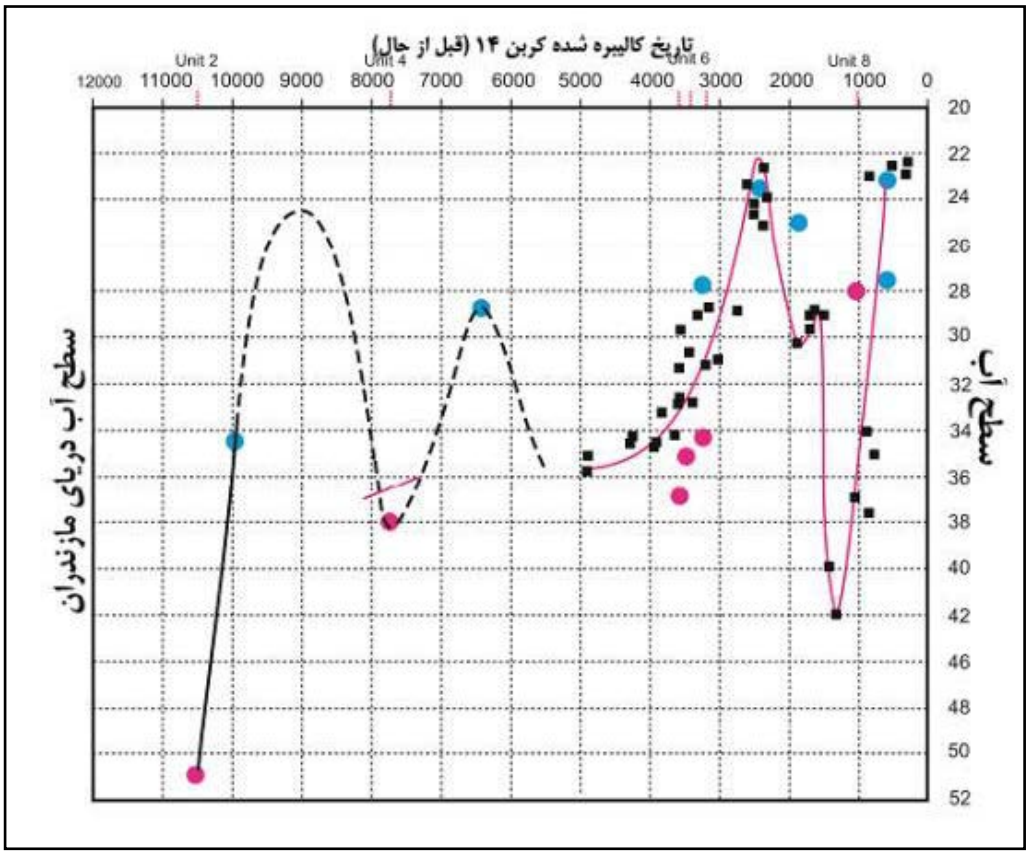
پیشروی آب دریای مازندران در کرانهٔ ایرانی را می‌توان به‌وسیلهٔ دگرگونی شکل آجرهای کناره‌های «گمیش‌تپه» و تراکم صدف‌های دریایی در گورستان‌های ترکمن‌ها در سدهٔ ۱۸م. نشان داد (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۲۳۲). بالا و پایین رفتن سطح دریای مازندران متناوب و تکراری بوده است. غیر از تغییرات درطول زمان و نوسانات بستر دریا، تغییرات موقّتی و فصلی نیز در نتیجهٔ کمی و زیادی آب رودخانه‌ها و سطح آب دریا مؤثر بوده است. تغییرات سال‌های ۱۱۳۵ م. تا ۱۶۰۶ م. و ۱۹۲۵ م. حدود ۲۶ متر تغییر در سطح آب خزر را نشان می‌دهد. در اثر تغییرات فصلی نیز گاهی تا ۵۰ ـ ۴۰ سانتی‌متر آب دریا بالا می‌رود (بریمانی، ۱۳۵۵: ۱۰۲). نوسانات آب دریا در زندگی هیدرولوژیکی، صنایع نفت، شیلات و کشتیرانی تأثیر فراوان دارد (همان: ۱۱۹). اُفت تراز سطح آب دریای مازندران دستِ‌کم هفت‌بار از ابتدا تاکنون رخ داده است (قمری‌فتیده و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۶ به‌نقل از: ممداف، ۱۹۹۷).

تغییرات سطح آب دریای خزر از تغییرات سطح آب دریاهای آزاد به مراتب بیشتر است (افشاری‌آزاد و پورکی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). سطح دریای مازندران در سال ۱۳۱۵ م. به ۳۰/۹ پائین‌تر از سطح آب‌های آزاد رسیده و در ۱۳۰۶ م. به بالاترین حد خود یعنی ۱۴/۵ متر پائین‌تر از سطح اقیانوس‌ها بود. در سال‌های اخیر نیز سطح آب رو به افزایش گذاشته و تا ۱۳۶۷ ش. بسیاری از خانه‌های ساحلی را غیرقابل‌سکونت ساخته است (آهکی و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۲-۹). امروزه سطح آب دریای خزر سالانه ۱۵ سانتی‌متر بالا می‌آید (افشاری‌آزاد و پورکی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). این افزایش مشکلات بسیاری را برای ساکنین جنوبی دریای خزر ایجاد کرده است (خوشروان و همکاران، ۱۳۹۰: ۲)، افزایشی که در آینده نیز ادامه خواهد یافت (مشیری، ۱۳۸۹: ۲۹)، (نمودار ۱ و ۲).

اصولاً هرگونه جنبش دریایی و امواج دریای خزر که گاهاً تا ۱۲-۱۱ متر می‌رسد، تأثیر زیادی بر امور کشتیرانی دارد. بادها ضمن ایجاد امواج باعث ایجاد جریان‌های منظّم و نامنظّم می‌شود که در دریانوردی کمال اهمیت را دارد (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۱۵۱). پسروی آب دریای مازندران ازلحاظ اقتصادی و محیطی زیان‌بخش است و موجب کاهش صید می‌گردد. از بین رفتن ژرفای دریا و درجهٔ شوری آب به‌واسطهٔ پسروی آن نه‌تنها بر ماهیگیری که بر کشتیرانی هم تأثیر دارد. با پسروی دریا ضمن کم‌عمق شدن سواحل، کانال‌ها نیز کم‌عمق شده و لنگرگاه‌ها نیز غیرقابل استفاده می‌گردد. همچنین نمودار شدن آب‌تل‌ها نیز کار کشتیرانی را با عوامل نامساعد روبه‌رو می‌سازد (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۲۳۲). به‌دلیل تغییرات سطح آب دریای مازندران می‌توان چنین تصور کرد که ضمن دشواری کشتیرانی و لنگراندازی در سواحل این دریا، چه‌بسا بسیاری از بنادر قدیمی و کشتی‌های تاریخی آن به زیر آب دریا فرورفته و یا به‌سبب دور افتادن از ساحل امروزی، در زیر شن و ماسه دشت‌های فراساحلی مدفون شده باشند.



نمودار ۱. نوسانات آب دریای خزر (مازندران) در هزارهٔ اخیر (Naderi Beni et al., 2013: Fig 9).



نمودار ۲. نوسانات آب دریای مازندران (Kakroodi, 2012: Fig 12).

بنادر تاریخی دریای مازندران

در بررسی‌های باستان‌شناسی سواحل و دشت‌های ساحلی دریای مازندران اثری از بنادر تاریخی شناسایی نشده است. تنها شواهد قابل‌اتکا برای شناسایی بنادر تاریخی دریای مازندران، استفاده از منابع جغرافیای تاریخی و کتب جهانگردان و مورخین سده‌های اخیر است که خود این مراکز تجاری را مشاهده کرده و درمورد آن‌ها توضیحاتی را ارائه داده‌اند. همان‌گونه‌که پیشتر ذکر شد،

شاید به‌دلیل نوسانات سطح تراز آب دریای مازندران، برخی از بنادر تاریخی ناپدید شده باشند. در دورهٔ قاجار، سه گذرگاه مهم آبی انزلی، مشهدسر و آشوراده برای لنگر انداختن کشتی‌های نفت‌سوز و ناوگان‌های دریایی کشتی بخار استفاده می‌شده است (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۰۲).

بندر انزلی: به روزگار فتحعلی‌شاه قاجار، انزلی بندر رشت بوده است و کالاها در دو فرسخی از درون کشتی‌های بزرگ‌تر به‌وسیلهٔ کشتی‌های کوچک یا قایق‌هایی که کرجی نامیده می‌شدند به ساحل انتقال می‌یافتند (ژوبر، ۱۳۷۴: ۳۳۵). خلیج انزلی محل امنی برای پهلوگرفتن کشتی‌ها و ماهیگیری بوده و در این ناحیه، نخستین بندر بازرگانی ایران و روسیه شکل گرفته و آن را به شهرک و سپس یک بندر مهم درآورده است (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۲۸۲). انزلی امروز بندر اصلی ایران در دریای مازندران است (ستوده، ۱۳۷۴، ج۱: ۲۳۱). در بندر انزلی، کشتی‌ها در یک فرسخی یا دو فرسخی لنگر انداخته و اسباب و اموال و سرنشین خود را با کرجی به خشکی حمل و نقل می‌کردند (گلزاری، ۱۳۶۲: ۵۷).

رابینو در ۱۳۳۱ هـ.ق. انزلی را به دو دلیل رو به پیشرفت می‌داند: نخست این‌که کشتی‌های تجاری بخار روسی به این بندر می‌آمدند و دیگر، جادهٔ انزلی به تهران که در آن زمان ساخته شده بود (رابینو، ۱۳۵۷: ۱۳۵-۱۳۳). ناصرالدّین‌شاه به‌هنگام سفر به اروپا از بندر انزلی ضمن شرح سفر به کرجی‌ها و کشتی‌های کوچک بخاری اشاره می‌کند که بار و مسافر را از انزلی به کشتی‌های بزرگ منتقل می‌کردند. وی سرعت کشتی‌های کوچک بخار را سه‌فرسنگ در ساعت ذکر می‌کند (ناصرالدّین‌شاه، ۱۳۶۲: ۱۰).

بندر سرمشهد: به روزگار قاجار، سرمشهد (بابلسر) در مصب رودخانهٔ بابل آن‌قدر کم‌آب بوده که کشتی‌ها ناچار بودند در یک فرسخی ساحل بایستند (ژوبر، ۱۳۴۷: ۳۵۴). بابلسر به‌دلیل جایگاه بندری خود در گذشته، مرکز بازرگانی مازندران به‌ویژه بابل بوده است و بازرگانی بابل با روسیه و آمدورفت بازرگانان از این بندر انجام می‌گرفت. رابینو در سال ۱۹۰۸ م. از بابلسر گذشته و آن را مهم‌ترین بندرگاه دانسته است (افشارسیستانی، ۱۳۷۶: ۲۹۷).

بندر آشوراده: این بندر در شبه‌جزیرهٔ میان‌کاله واقع شده و درکنار بنادر انزلی در غرب و بندر سرمشهد در سواحل میانی، سوّمین بندر مهم سواحل جنوبی دریای مازندران است. این بندر در دوره‌های بعدی جای خود را به بندر گز داده و سپس به‌دلیل پسروی آب دریا، بندر ترکمن جای بنادر قبلی را گرفته است. در دورهٔ تزار نیروهای روسی این شبه‌جزیره را اشغال و تأسیساتی در آن ایجاد کرده‌اند که امروزه نیز قابل‌مشاهده است. شناسایی کشتی تاریخی در سواحل زاغمرود که به‌فاصلهٔ یک کیلومتری شبه‌جزیرهٔ میان‌کاله و در نزدیکی بندر آشوراده کشف شده است، می‌تواند نشان‌دهندهٔ اهمیت این بندر باشد (سورتیچی، ۱۳۸۲: ۹۸-۹۳).

تجارت دریایی بین بنادر ایرانی دریای مازندران و بندرهای روسی تزار در حاشیهٔ رودخانهٔ ولگا از دورهٔ قاجار آغاز شده و کالاهای روسی از طریق کشتی‌های بادبانی و بخار به بازارهای ایرانی تجارت می‌شد. بنادری مانند بندر آستارا و بادکوبه (باکو) به‌عنوان بنادر واسط، ارتباط‌دهندهٔ بنادر ایران به بنادر تزاری مانند بندر استراخان بود. کشف یک کشتی قاجاری در سواحل امیرآباد با محموله‌ای از کالاهای تجاری روسی شامل ظروف آشپزخانه، بهترین یافتهٔ باستان‌شناسی زیر آب دریای مازندران است که نشان‌دهندهٔ تجارت دریایی بین روسیه تزار و ایران دورهٔ قاجار است.

کشتیرانی و دریانوردی دریای مازندران در منابع تاریخی

دریانوردی در دریای مازندران قدمتی فراتر از دورهٔ صفوی ندارد و در منابع تاریخی پیش از این دوره خبری از دریانوردی و کشتیرانی در این بزرگ‌ترین دریاچهٔ دنیا وجود ندارد. پیترو دلاواله سفیر و نمایندهٔ ویژهٔ پادشاه اروپایی مأمور در دربار شاه‌عباس صفوی در سفرنامهٔ خود می‌نویسد:

«کشتی‌های کوچکی بین استرآباد، بادکوبه، دمیرقاپو و کمی بالاتر هشترخان رفت‌وآمد می‌کنند و می‌توانند تا پل مرکزی فرح‌آباد ساری پیش آیند و پهلو بگیرند. این وسایل را گرچه کشتی نمی‌نامند، ولی حتی از قایق‌های معمولی ونیزی (تارتان) نیز کوچک‌ترند. این کشتی‌ها ده دوازده نفر با مقدار زیادی بار حمل می‌کردند. در این زمان کشتی‌هایی که قصد ورود به رودخانه‌های پُرآب را دارند، دارای دیوارهای بلندی هستند که از سطح آب بیش از حد معمول بالا قرار می‌گیرند و از این‌رو کف آن‌ها در آب زیاد فرونمی‌رود؛ زیرا دریاچهٔ خزر نه‌تنها عمق زیادی ندارد، بلکه در بسیاری از نقاط، کف آن نزدیک به سطح آب بوده است» (دلاواله، ۱۳۷۳: ۹۰). پیترو دلاواله می‌نویسد: «ایالت مازندران یکی از مستحکم‌ترین نقاط ایران است؛ زیرا از شمال محدود به دریایی است که کمتر می‌توان در آن کشتیرانی کرد» (دلاواله ، ۱۳۴۸: ۱۷۰-۱۶۹). همچنین، دلاواله ضمن اشاره به تعداد اندک ماهی‌های سواحل فرح‌آباد، دلیل آن را ناآشنایی ماهیگیران به صید ماهی و یا ترس آن‌ها از رفتن به وسط دریا می‌داند (همان: ۱۷۸). وی اشاره می‌کند که قایق‌ها با پاروهای پهن، سکان نامتعادل و بادبان‌های کهنه و وصله‌دار و بدون قطب‌نما و نقشه در دریای متلاطم بسیار تکان‌خورده و پایداری چندانی ندارند و تنها مهارت قایقرانان است که از روی تجربه، نقاط مختلف ساحل و دریا را شناخته و می‌دانند دریا کجا عمق دارد (همان: ۱۸۰). شاید به همین دلیل بوده که ماهیگیران سواحل دریای مازندران به وسط دریا نرفته و تنها به کشتیرانی ساحل به ساحل اکتفا می‌کردند.

پس از پیروزی پتر کبیر در سه ایالت استرآباد، مازندران و گیلان، روسیه درصدد تسلّط بر دریای مازندران برآمد و آن را به‌صورت دریاچه‌ای از توابع دولت روسیه درآورد تا آن‌که استان‌های مزبور در زمان نادرشاه به موجب معاهدات سال ۱۷۳۵م. و ۱۱۴۸هـ.ق. به ایران برگردانده شد (سرنا، ۱۳۶۲: ۳۳) (تصویر ۴). به روزگار قاجار در بحر خزر فقط کشتی‌های دولت روس و تبعهٔ آن کار می‌کردند. این کشتی‌های آتشی (بخار) دولتی هم محصولات پستی و هم اسباب و احوال و سرنشین حمل می‌کردند (گلزاری، ۱۳۶۲: ۵۷). به‌دلیل شرایط آب‌وهوایی و تأثیر آن بر روی کشتیرانی و دریانوردی، در تابستان و بهار این کشتی‌های بخار هفته‌ای دو بار و در پاییز و زمستان هر دوهفته یک‌مرتبه حرکت می‌کردند (همان: ۵۷). کشتی‌های دورهٔ قاجار بسیار زمخت ساخته شده و ظرفیت حمل یکصد هزار تن بار را داشته‌اند و برخی نیز کشتی کوچک یا قایق یک‌دکله بوده‌اند (ژوبر، ۱۳۴۷: ۳۳۸).

ناصرالدّین‌شاه در سفر به اروپا و در بندر بادکوبه (باکو) به یک کشتی بادبانی اشاره می‌کند که از حاجی طرخان به سواحل لنکران و مازندران می‌رفته است (ناصرالدّین‌شاه، ۱۳۶۲: ۱۲). همچنین او از کشتی‌های بخار دو دودکش که پره‌های چرخ بخارش در پهلو بود یاد می‌کند (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۵۶: ۱۶۶). طبق قرارداد ترکمن‌چای، دست ایران از دریای شمال کوتاه بود، امّا منصب دریابیگی وجود داشت و کشتی‌های تجاری شرکت روس ایران در بنادر جنوبی دریای مازندران تردّد داشتند (پولاک، ۱۳۶۱: ۳۹۵).

براساس مستندات تاریخی در اواسط دورهٔ قاجار، سه گذرگاه مهم آبی در دریای مازندران شناخته شده بود که از آن برای کشتیرانی استفاده می‌شده است و آن‌ها عبارت بودند از: بندر انزلی، سرمشهد و آشوراده. تعداد زیادی از موتور کشتی‌هایی که در آن زمان در دریای مازندران رفت‌وآمد می‌کردند نفت‌سوز بودند و در ناوگان‌های دریایی جز چند کشتی بخار وجود نداشت (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۰۲). در دورهٔ قاجار به‌غیر از چند قایق کوچک، کشتی دیگری در دریای مازندران از طرف ایران رفت‌وآمد نمی‌کرد و طبق قرارداد ترکمن‌چای، دست ایران از دریای شمال کوتاه بود.

تصویر ۴. تصویر ماهواره‌ای دریای مازندران و پراکندگی بنادر و کشتی‌های تاریخی متعلق به سده‌های اخیر (Google Earth, 2015).

کشتی‌های تاریخی مکشوفه در دریای خزر

با تغییر سطح آب دریای خزر طی دهه‌های اخیر تعدادی از کشتی‌های تاریخی از آب بیرون افتاده و در معرض هوا و خروش امواج قرار گرفته‌اند. مهم‌ترین کشتی‌های تاریخی شناسایی‌شده در سواحل جنوبی دریای خزر بدین شرح است:

کشتی سواحل تالش: درحدود ۵۰۰ متری محل قدیمی بندرگاه کرگانرود، بقایای شکستهٔ کشتیِ به‌گل‌نشسته‌ای در ساحل قرار دارد که به احتمال قوی در رابطه با بندر کرگان‌رود بوده است. این کشتی درحدود پنج کیلومتری شرق تالش و درکنار دلتای شمالی رودخانهٔ کرگان‌رود دیده می‌شود. طول باقی‌ماندهٔ این کشتی با جهت شمالی جنوبی تقریباً ۲۰ متر و عرض آن حدود ۵ متر است. به‌نظر می‌رسد این کشتی اندکی مایل به چپ در میان شن و ماسهٔ ساحل و عمود بر دریا به گل نشسته است. بیشتر قسمت‌های نیمهٔ تحتانی کشتی سالم به‌نظر می‌رسد، امّا بخش جلویی کشتی احتمالاً دچار شکستگی شده و اندکی نسبت به بدنه، زاویه پیدا کرده است. به‌دلیل عقب‌نشینی آب دریا، این کشتی از آب بیرون افتاده و در معرض هوای آزاد و امواج دریا قرار گرفته است؛ همین شرایط، این سازه را در موقعیت اضطراری قرار داده است. البته تخریب‌های وارده به این کشتی تنها به آسیب‌های محیطی محدود نشده و خسارات وارده به آن به‌ویژه سوختگی شدید بخش قدامی کشتی به‌دلیل حریق عمدی جلب توجّه می‌کند (تصاویر ۵ و ۶).

بخش فوقانی کشتی و عرشهٔ آن به‌طور کلی از بین رفته و آنچه در ساحل شنی و بر لبهٔ آب دیده می‌شود، بخش تحتانی آن است که قسمت اعظم آن در زیر ساحل مدفون شده است. مطالعهٔ دقیق این سازه نیازمند انجام کاوش باستان‌شناسی و آزادسازی کشتی از زیر املاح دریاست. نوسانات محسوس سطح آب دریا در نوار ساحلی دریای مازندران و تغییرات ناشی از آن در سواحل شهرستان تالش، باعث بیرون افتادن این کشتی از آب شده است. چوبِ به‌کار رفته در ساخت این کشتی از نوع درختان سوزنی‌برگ سیبری است و این موضوع به شناسایی محل ساخت کشتی کمک شایانی خواهد کرد. ساختار کشتی قابل‌مقایسه با دو کشتی مکشوفه در سواحل رودسر در شرق استان گیلان و زاغمرز در شهرستان نکا در استان مازندران است. این شباهت در ساخت و جنس الوار به‌کار رفته در دو کشتی می‌تواند نشان‌دهندهٔ تعلّق آن‌ها به کارخانهٔ کشتی‌سازی در روسیه باشد. همچنین

تصویر ۵. کشتی مکشوفه در سواحل تالش، دید از جنوب (نگارنده، ۱۳۹۵).

تصویر ۶. کشتی تاریخی تالش، دید از شمال (نگارنده، ۱۳۹۵).

بخش موج‌شکن کشتی تاریخی تالش و الوار بزرگ به‌کار رفته در بخش جلویی کشتی قابل‌مقایسه با کشتی مکشوفه در ساحل چمخاله از توابع شهرستان لنگرود است.

کشتی سواحل چمخاله: در مجاورت روستای للهِ‌رود و به‌فاصلهٔ ۷ کیلومتری شمال شهرستان رودسر از توابع شهرستان لنگرود در شرق استان گیلان بقایای یک کشتی چوبی بر اثر تغییرات اقلیمی

شامل تغییر سطح دریای خزر و طغیان رودخانه آشکار شده است. این کشتی به‌فاصلهٔ اندکی از دریا و در مصب رودخانهٔ لنگرود، به‌حالت ایستاده با جهت شمالی جنوبی قرار گرفته است. این کشتی که در زیر املاح ساحلی مدفون شده، به‌وسیلهٔ طغیان رودخانهٔ لنگرود نمایان گردیده است. بخش اعظم این کشتی هنوز در زیر املاح ساحلی مدفون است و تنها بخشی از دماغهٔ آن درکنار آب رودخانه قابل‌مشاهده است. با توجّه به ابعاد و اندازه‌های قابل مشاهده شاید بتوان طول کشتی تاریخی رودسر را حدود ۳۰ متر در نظر گرفت.

در سال‌های گذشته، نمونهٔ دیگری از کشتی مکشوفه در سواحل چمخاله مورد کاوش باستان‌شناسی قرار گرفته است و شواهد موجود دال بر شباهت‌های بسیار کشتی کاوش‌شده با کشتی مکشوفه در ماه‌های اخیر است. چنین به‌نظر می‌رسد که بعد از خاکبرداری کشتی تاریخی که به‌فاصلهٔ حدود ۳۰۰ متری از نمونهٔ اخیر و در آن‌سوی رودخانه قرار داشته است، به‌دلیل فقدان امکانات لازم برای جابه‌جایی کشتی، مجدد سطح آن را با ماسه‌های ساحلی پوشانده شده است. با توجّه به کشف حداقل دو کشتی چوبی بزرگ در محدودهٔ سواحل چمخاله در روستای للهِ‌رود چنین به‌نظر می‌رسد که مصب این رودخانه به‌عنوان لنگرگاه و یا کشتی‌سازی مورد استفاده بوده است، اگرچه اثبات این فرضیه‌ها نیازمند مطالعات تکمیلی و انجام کاوش‌های باستان‌شناسی است (تصویر ۷).

تصویر ۷. کشتی تاریخی سواحل رودسر، دید از غرب (نگارنده، ۱۳۹۵).

کشتی مکشوفه در سواحل نکا: کشتی مکشوفه در سواحل مازندران که در سال‌های اخیر مورد کاوش قرار گرفته، در روستای زاغمرز و به‌فاصلهٔ یک کیلومتری جنوب‌غربی شبه‌جزیرهٔ میان‌کاله واقع شده است. این کشتی با ۲۶ متر طول و ۶ تا ۷/۵ متر عرض، به‌صورت عمود بر خط ساحلی به گل نشسته بود. سطح فوقانی یا عرشهٔ کشتی، جان‌پناه یا دیوارهٔ عرشه و بخش اعظم دکل بادبان به‌مرور زمان و به‌دلیل مجاورت با امواج دریا از بین رفته و تنها فضاهای تحتانی آن برجای مانده است. کشتی در جهت شمال‌شرقی، جنوب‌غربی قرار داشته و اصطلاحاً در مسیر باد غالب دریای

مازندران قرار گرفته است. چوب‌های به‌کار رفته در کشتی از خانواده درخت‌های سوزنی برگ با آوندهای دراز بوده و نزدیک‌ترین خانواده به چوب نراد است. این چوب، محصولی وارداتی بوده و امروزه نیز از روسیه به ایران وارد می‌شود. به‌نظر می‌رسد که روغن موجود در بین آوندهای چوب نراد موجب پایداری چوب در مجاورت با آب می‌شود. حفّاری بخش‌های تحتانی‌تر کشتی نشان داد که بدنهٔ کشتی از آب اشباع شده و بافت آن به‌شکل اسفنجی درآمده است (سورتیجی، ۱۳۸۲: ۹۳).

بدنهٔ کشتی سواحل نکا از الوار چوب درختان برگ سوزنی است و میخ‌هایی جدارهٔ بیرونی را به تیرهای عمودی و جدارهٔ داخلی می‌دوزند. ساختار این کشتی قابل‌مقایسه با کشتی مکشوفه در سواحل تالش و کشتی سواحل رودسر در چمخاله است. این شباهت می‌تواند در تاریخ‌گذاری و تعیین محل ساخت این کشتی‌ها مؤثر باشد. الوار به‌کار رفته در ساخت این کشتی‌ها هم از چوب‌های برگ سوزنی سیبری است و تعلّق به جنگل‌های شمال ایران ندارد. با توجّه به ساختار و جنس این کشتی‌ها شاید بتوان آن‌ها را متعلّق به روسیه دانست که بین بنادر ایرانی و روسی درحال تجارت و رفت‌وآمد بوده‌اند. البته تاریخ‌گذاری این کشتی‌ها روشن نیست و نیازمند انجام مطالعات تکمیلی خواهد بود. به‌دلیل بالا آمدن دوباره سطح آب دریای خزر امروزه هیچ‌گونه اثری از این کشتی تاریخی دیده نمی‌شود. تغییرات سطح آب دریا و پائین رفتن سطح آن در دههٔ گذشته باعث آشکار شدن کشتی شده بود در سال‌های گذشته بالا آمدن سطح آب دریا باعث نابودی کامل این کشتی تاریخی گردید (تصاویر ۸ و ۹).

تصویر ۸. کشتی مکشوفه در سواحل مازندران قبل از کاوش (سورتیجی، ۱۳۸۲).

نتیجه‌گیری

براساس مطالعات باستان‌شناسی و منابع تاریخی، کشتیرانی و دریانوردی در دریای مازندران از دورهٔ صفویه آغاز شده و قبل از این دوره، شواهدی از کشتی‌های تاریخی و بنادر تجاری در دست نیست. مهم‌ترین دلیل فقدان کشتیرانی و تجارت دریایی در دریای مازندران -پیش از دورهٔ صفویه- نبود بادهای موسمی برای به حرکت درآوردن کشتی‌های بادبانی و نامنظم بودن وزش بادها و جهت امواج در این دریای بسته است. نوسانات دائم سطح تراز آب دریای مازندران در طول زمان از دیگر دلایل فقدان بنادر تاریخی و کشتیرانی در این دریاست. پیشروی و پسروی سطح آب دریای مازندران می‌تواند بسیاری از بنادر احتمالی را به زیر آب برده و یا در زیر شن و ماسه‌های ساحلی که امروزه فاصلهٔ زیادی از ساحل دارند، مدفون کند؛ از سوی دیگر، این نوسانات باعث پر شدن کانال‌ها و سواحل مناسب لنگر انداختن کشتی‌ها می‌شده است.

تصویر ۹. تخریب شدید کشتی نکا به‌وسیلهٔ امواج دریا (سورتیجی، ۱۳۸۲).

از عصر صفوی به‌بعد و به‌ویژه از دورهٔ قاجار با ظهور تزار در روسیه، ارتباط دریایی بین ایران و شوروی آغاز شده و رونق بسیار گرفت، بر همین اساس، کشتی‌های بادبانی و موتوری ساختِ روسیه به بنادر ایرانی رفت‌وآمد کرده و کالاهای تجاری روسی را به ایران وارد می‌کردند. قبل از این تاریخ به‌دلیل نبود بازارهای مبدأ و مقصد، ضرورتی برای تجارت دریایی هم وجود نداشت. البته این بدین معنا نیست که ساحل‌نشینان دریای مازندران هیچ‌گونه حضوری در این دریا نداشتند، بلکه ساکنین هر منطقه به‌وسیلهٔ قایق‌های کوچک چوبی که کرجی نامیده می‌شد، قادر بودند تا فاصلهٔ مختصری وارد دریا شده و به ماهیگیری بپردازند. همچنین همین قایق‌های نه‌چندان بزرگ با استفاده از بادبان‌های کوچک و نه‌چندان حرفه‌ای به دریانوردی ساحل به ساحل می‌پرداختند و از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر و با استفاده از اندک بادهای موافق به مسافرت دریایی در مسیرهای ساحلی و یا رودخانه‌های پُرآب می‌پرداختند. در میان ساحل‌نشینان قبایل ترکمن از مهارت و شجاعت بیشتری برای دریانوردی برخوردار بودند. از دورهٔ صفویه با حضور اروپایی‌ها و از دورهٔ قاجار به‌واسطهٔ اختراع موتورهای درون‌سوز و بخار، سروکلهٔ کشتی‌های بخار در دریای مازندران پیدا شده و کشتی‌های ساختِ روسیه، تجارت در دریا را آغاز می‌کنند؛ به‌واقع ایرانی‌ها نقش چندانی در این کشتیرانی و دریانوردی چند صد ساله نداشتند.

براساس مطالعات منابع جغرافیایی تاریخی و اندک شواهد باستان‌شناسی مهم‌ترین بنادر تجاری ایران در سواحل دریای مازندران شامل بندر انزلی در سواحل غربی و بندر سرمشهد و آشوراده در سواحل شرقی است. بنادر دیگری مانند گرگان‌رود، چمخاله و فرح‌آباد به‌عنوان بنادر اقماری معمور بوده‌اند. همچنین بنادری مانند آستارا و بادکوبه (باکو) هم بنادر واسط بین بنادر ایرانی و روسی بوده‌اند. مهم‌ترین بندر مقصد که تقریباً تمامی کشتی‌های تجاری و مسافربری به آن می‌رفتند، بندر استراخان بود که در مصب رود ولگا واقع شده بود. از این بندر و از طریق مسیر رود ولگا کالاها و مسافران به بنادر داخلی و غربی‌تر روسیهٔ تزاری منتقل می‌شد.

علاوه‌بر بنادر، کشتی‌های تاریخی از دیگر نشانه‌های تجارت دریایی و کشتیرانی در دریای مازندران هستند. شناسایی چند کشتی تاریخی در سواحل ایرانی دریای مازندران تنها شواهد

باقی‌مانده از حدود پانصد سال کشتیرانی و دریانوردی در این دریای بسته است. این کشتی‌ها شامل یک کشتی از الوار چوب‌های سیبری در سواحل تالش، یک یا دو کشتی از الوار چوبی در سواحل چمخاله در لنگرود، یک کشتی چوبی فلزی در آب‌های ساحلی امیرآباد لاهیجان و یک کشتی از الوار چوبی در سواحل زاغمرز شهرستان نکا است. ساختار کشتی‌های چوبی تالش، چمخاله و زاغمرز نکا قابل‌مقایسه با هم بوده و احتمالاً در یک کارگاه ساخته شده‌اند. استفاده از الوار درختان سوزنی برگ نشان‌دهندهٔ محل تأمین چوب به‌کاررفته در این کشتی‌ها و احتمالاً محل ساخت آن‌ها یعنی روسیه است. مطالعهٔ ارائه‌شده در حوزهٔ دریانوردی و کشتیرانی دریای مازندران تنها طرح موضوع و مسأله بوده و مطالعات تکمیلی مفصلی را می‌طلبد که امید است در آینده انجام شود.

کتابنامه

- آهکی، اسماعیل؛ زنجانیان، سامان؛ بازاری‌مقدم، سهیل؛ و سوناز، عباس (۱۳۸۲). «دریای خزر». رشد آموزش زمین‌شناسی. شمارهٔ ۳۶. صص: ۱۳-۷.
- احمدی‌پور، زهرا (۱۳۸۷). «پهنه آبی شمال ایران: خزر یا خزرن». مطالعات سیاسی. شمارهٔ ۱. صص: ۳۷.۵۴.
- افشارسیستانی، ایرج (۱۳۷۶). نام دریای پارس و دریای مازندران، بندرها و جزیره‌های ایرانی. تهران: نشر کشتیرانی والفجر هشت.
- افشاری‌آزاد، محمدرضا؛ و پورکی، هاله (۱۳۹۱). «طبقه‌بندی و تحلیل پدیده‌های ژئوفیزیکی سواحل غربی خزر با رویکردی به نوسانات سطح آب دریا». مجلّهٔ جغرافیا و توسعهٔ ناحیه‌ای. شمارهٔ ۱۹. صص: ۳۴-۲۲.
- بریمانی، احمد. (۱۳۵۵). دریای مازندران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پولاک، یاکوت ادوارد (۱۳۶۱). سفرنامهٔ ایران و ایرانیان. ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.
- خوشروان، همایون؛ روحانی‌زاده، سمیه؛ ملک، جواد؛ و نژادقلی، قاسم (۱۳۹۰). «ناحیه‌بندی سواحل جنوبی دریای خزر براساس شواهد مورفودینامیک رسوبی». مجلهٔ فیزیک زمین و فضا. شمارهٔ ۱۳. صص: ۱۱۵.
- دلاواله، پیترو (۱۳۴۸). سفرنامهٔ پیترو دلاواله. قسمت مربوط به ایران. ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- دلاواله، پیترو (۱۳۷۲). سفرنامهٔ پیترو دلاواله. ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- رضا، عنایت‌الله. (۱۳۶۵). ایران و ترکان در روزگار ساسانیان. چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رضا، عنایت‌الله. (۱۳۸۷). نام دریای شمال ایران. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ژوبر، پ. آ (۱۳۴۷). مسافرت به ارمنستان و ایران. ترجمهٔ محمود هدایت، تهران: شرکت چاپخانهٔ تابان.
- ستوده، منوچهر. (۱۳۷۴). از آستارا تا استاراباد. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملّی.
- سرنا، کارلا (۱۳۶۲). سفرنامهٔ مادام کارلا سرنا، آدم‌ها و آئین‌ها. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: انتشارات نقش‌جهان.
- سورتیچی، سامان. (۱۳۸۲). «معرّفی کشتی مکشوف در ساحل مازندران». نامهٔ پژوهشگاه میراث‌فرهنگی. شمارهٔ ۵. صص: ۹۶-۹۵.
- عجم مهرآذر، محمد (۱۳۸۳). «نام‌های دریای خزر و خزرن». ماهنامهٔ علمی پیام دریا. شمارهٔ

۱۲. صص: ۱۳۳-۱۱۳.
- قمری‌فتیده، محمّد. وحدتی‌نسب، حامد و موسوی‌کوهپر، سیدمهدی (۱۳۹۴). «نوسانات آب دریای مازندران از هزارهٔ سوم ق. م. تا هزارهٔ اخیر و تأثیر آن بر پراکنش مراکز استقراری در جنوب‌شرق دریای مازندران». پژوهش‌های جغرافیایی طبیعی. دورهٔ ۴۷. شمارهٔ ۱. صص: ۵۶-۳۷.
- گلزاری، مسعود (۱۳۶۲). سفرنامهٔ میرزا محمّدحسین فراهانی (۱۳۰۳-۱۳۰۲هـ.ق.). تهران: انتشارات فردوسی.
- لاهیجانی، ح؛ حائری اردکانی، ا؛ شریفی، ا و نادری‌بنی، ع. (۱۳۸۹). «شاخص‌های رسوب‌شناسی و ژئوشیمیایی رسوبات خلیج‌گرگان». اقیانوس‌شناسی. سال اول. شمارهٔ ۱. صص: ۵۵-۴۵.
- مشیری، م (۱۳۸۹). «بررسی نوسان‌های سطح تراز آب دریای خزر». دو ماهنامهٔ نقشه‌برداری. شمارهٔ ۱۰۷. ص: ۲۹.
- ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۵۶). روزنامهٔ سفر مازندران. زیر نظر: ایرج افشار، تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۶۲). سفرنامهٔ ناصرالدین شاه. چاپ دوم. با مقدّمهٔ عبدالله مستوفی، تهران: انتشارات مشعل.

- Kakroodi A. A. (2012). “Rapid Caspian Sea-level change and its impact on Iranian coasts”. PhD. Dissertation, Department of Geotechnology, Faculty of Civil Engineering and Geosciences, Under supervision: Krooneberg, S. B., Delft University: Netherlands.

- Klein, R. G.; Avery, G.; Cruz-Uribe, K.; Halkett, D.; Parkington, J.E.; Steele, T.; Volman, T. P. & Yates, R. (2004). “The Ysterfontein 1 Middle Stone Age site, South Africa, and early human exploitation of coastal resource”. *Proceedings of the National Academy of Science* 101. pp: 5708–5715.

- Naderi Beni, A.; Lahijani, H.; Moussavi Harami, R.; Leroy, S. A. G.; ShahHosseini, M.; Kabiri, K. & Tavakoli, V. (2013). “Development of spit–lagoon complexes in response to Little Ice Age rapid sea-level changes in the central Guilan coast, South Caspian Sea, Iran”. *Geomorphology* 187. pp: 11-26.

- Parkington, J. (2004). “Middens and moderns: Shellfishing and the Middle Stone Age of the Western Cape, South Afric”. *South African Journal of Science* 99. pp: 243–247.

- Renssen, H.; Lougheed, B.C.; Aerts, J. C. J.; de Moel, H.; Ward, P. J. & Kwadijk J. C. J. (2008) “Simulting Long-term Caspian Sea Level changes: the impact of Holocene and future climate conditions”, *Earth and planetary letters*, Vol, 261. pp 685-693.

- Rucevska, L. & Simonett, O. (2012). *Vital Caspian Graphics 2; opportunities, aspirations and challenges.* Second edition.

- Wenke, R.F. & Olszewski, G.F. (2007). *Patterns in Prehistory: Humankind’s First Three Million Years, Fifth Edition.* Oxford University Press.

|| شماره ۵ || سال دوم || آبان ۱۳۹۷ ||

مطالعهٔ عودهای گردنی به‌عنوان اولین سازهای مضرابی

مصطفی باقرزاده چالشتری[I]

(صص: ۷۶ - ۶۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۲۲

چکیده

اولین جرقه‌های موسیقی در ذهن انسان با شنیدن اصوات طبیعت آغاز شد و احتمالاً با جست‌وخیزها، پایکوبی و دست‌افشانی‌ها آغاز و تبدیل به آواز و سرود شده است. این اعمال در مراسمات، نیایش و شاید جشن جمع‌آوری محصول انجام شده و به‌تدریج آن‌را یکنواخت کرده و حرکات موزون، ضرب و ریتم را به‌وجود آورده است. آن‌ها با نواختن دست‌ها به‌هم و بدن، کوبیدن دو چوب به یکدیگر و با زدن دو کندهٔ توخالی برهم و هر شئ که می‌توانست صوتی از خود خارج کند، آرام‌آرام به توازن رسیدند و معتقد بودند که این اصوات و الحان دارای تأثیرات جادویی است. در این میان افسانه‌هایی نیز در اقوام مختلف بر سر زبان‌ها بوده مبنی‌بر پیدایش موسیقی، که سال‌ها سینه‌به‌سینه نقل شده است؛ از جمله ساخته‌شدن ساز لیر که با رودهٔ آپولون انجام شده و یا تراش کاسهٔ لاک‌پشت که توسط هرمس انجام شده است و یا قهر الههٔ خورشید و حتی دستور امپراطور چین، هاکونگ‌تی مبنی‌بر ابداع موسیقی و تقلید کردن صدای پرندگان با آلات موسیقی. محور این پژوهش عودهای گردنی است که آثار آن را در هنر ایلام باستان و بین‌النهرین می‌توانیم جست‌وجو کنیم. هدف اصلی این پژوهش نیز بر بررسی و تحلیل این‌گونه ساز، انواع این ساز و شیوهٔ ساخت آن تمرکز دارد و بر این اساس در این پژوهش سعی شده است با شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای در مورد عودهای گردنی توضیح داده و همچنین دربارهٔ لاکِ لاک‌پشت که در کاوش‌های باستان‌شناسی مخصوصاً در قبور به‌دست می‌آیند و تنهٔ اصلی این سازها هستند. در این پژوهش دو نوع ساز عود گردنی که شامل عودهای گردنی ملودیک و عودهای گردنی هارمونیک می‌باشند، از نظر ساختار مورد بررسی قرار گرفته است. از نظر نگارنده، تکامل یافتهٔ این سازها در عصر حاضر، سازهای تار، سه‌تار، تنبور و دیگر سازهای مضرابی است.

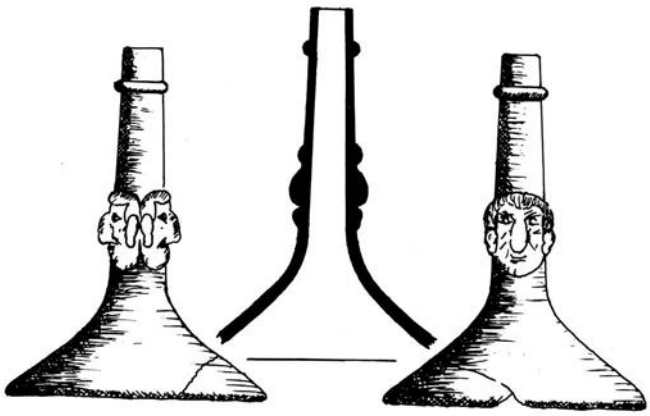
کلیدواژگان: موسیقی ایلام، عودگردنی، لاکِ لاک‌پشت، کاسهٔ چوبی.

I. کارشناس موسیقی و کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
mostafa.bagherzadeh54@gmail.com

مقدمه

با آغاز شهرنشینی در هزارهٔ چهارم ق.م. و پرداختن عده‌ای از مردم به کار تخصصی و امور عام‌المنفعه، تحول عظیمی در زندگی انسان پایه‌گذاری گردید و اساس جامعه به قسمت‌های مختلف تقسیم شد (حصاری، ۱۳۹۲) که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد عبادتگاه و مقر حکومتی و مهم‌تر از همه، ایجاد بازار بوده است که تا امروز نیز ادامه دارد. تقسیمات دیگری در همهٔ امور اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بشر به‌صورت جزئی‌تر ایجاد گردیده است. در همان دوران عده‌ای به ساختن ساز و در مجموع به موسیقی روی آورده‌اند که شاید بتوان گفت با قدمتی که کشور ایران داشته، از اولین کشورهایی است که وارد دوران شهرنشینی شده است و احتمالاً قدیمی‌ترین سازها در ایران شکل‌گرفته‌اند؛ سازهایی که می‌توان گفت بوق‌ها بوده‌اند.

قدیمی‌ترین نمونهٔ به‌دست‌آمده از این‌گونه بوق، مربوط به هزارهٔ سوم ق.م. است و در تپهٔ شهداد واقع در دشت لوت در شرق کرمان یافت شده است. در میان اشیاء کشف‌شده یک بوق به طول ۹۲ میلی‌متر که قطر دهانهٔ آن ۶۳ میلی‌متر و قطر دهانهٔ لوله آن ۱۰ میلی‌متر است، همچنین در قسمت سربوق یک پَخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳) (تصویر ۱). در قسمت وسط لولهٔ این بوق، سر یک انسان در دو طرف لوله دیده می‌شود که می‌توان گفت تلفیقی از حنجره و لب انسان است که به‌صورت نمادین در نظر گرفته شده است.

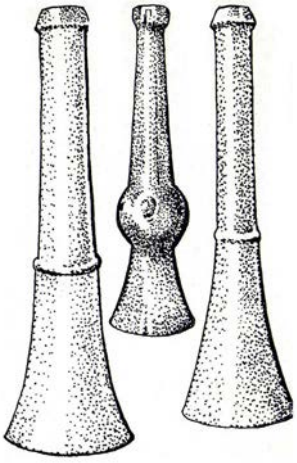


تصویر ۱. بوق شهداد (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳).

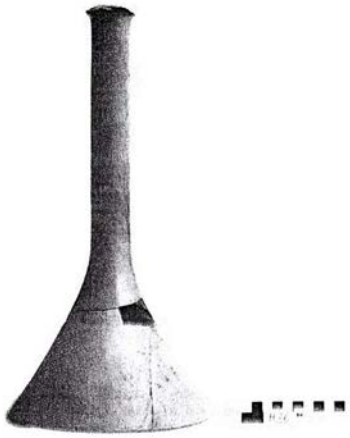
دومین یافته از گونهٔ بوق‌ها در تپه‌حصار دامغان است. این محوطه دارای سه طبقه و در جدیدترین طبقه، دارای سه لایهٔ A،B و C است و سه بوق که بر اثر فشار زمین له شده و هر سهٔ آن‌ها از لایه سوم C به‌دست آمده‌اند جنس بوق‌ها از نقره است (Mallowan, 1965: 124, Fig 139)، (تصویر ۲). لایه IIIC تاریخی در حدود ۲۲۰۰ تا ۱۸۰۰ ق.م. را دارد (Dyson & Lawn, 1989: 142).

یکی از این بوق‌ها در تهران و دو تای دیگر در موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا نگهداری می‌شود. غیر از این سه بوق، یک بوق سفالی دیگر در حفاری بازنگری در سال ۱۹۷۶ م. به دست آمد (تصویر ۳) که قطر لولهٔ دمیدن ساز ۳۲ میلی‌متر، ارتفاع آن ۴۳۰ میلی‌متر و دهانهٔ آن حدود ۲۰۰ میلی‌متر است (Dyson & Remsen, 1989: 104, Fig 34).

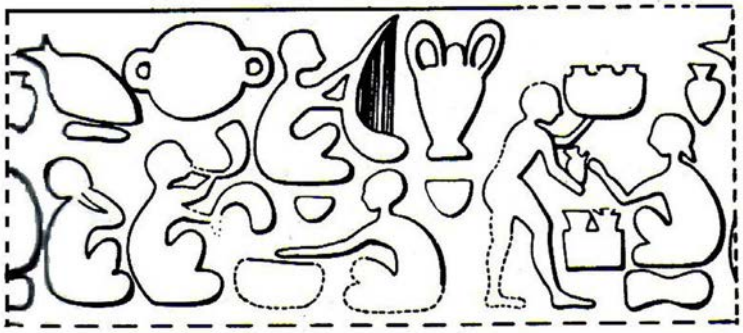
در چغامیش اثرمهری یافت شده است (تصویر ۴) که یک گروه هم‌نواز را به تصویر می‌کشد که مربوط به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد است. در این صحنه علاوه‌بر نقش چنگ، یک آوازه‌خوان،



تصویر۲. بوق‌های تپه‌حصار (Mallowan, 1965: 124, Fig 139).



تصویر ۳. بوق تپه‌حصار (Dyson & Remsen, 1989: 104, Fig 34)



تصویر ۴. اثرمهر با نقش گروه هم‌نواز (Delugaz & Kantor, 1996: II).

نوازندهٔ نوعی ساز پوستی و یک نفر در حال نواختن بوقی شاخی است (Delugaz & Kantor, 1996: II).

یافت نقوش سازها از حجاری‌ها مانند چنگ‌ها و دونی‌ها در بین‌النهرین و به‌دست آمدن انواع چنگ‌ها با شکل جعبهٔ رزنانس (تشدید) حیوانی که در بین‌النهرین عمدتاً به اشکال گاو و بز بوده و برخی به‌صورت سالم در کاوش‌های باستان‌شناسی یافت شده است. اشکال مختلف ساز در ایران به‌شکل سازهای پوستی مانند دایره و نوعی تیمپانی (نوعی ساز پوستی ایستاده که نوع تکامل‌یافتهٔ آن امروزه در ارکستر سمفونی استفاده می‌شود)، سنج، طبل‌های دوطرفه، طبل‌های بزرگ یا کوس‌ها، جغجغه‌ها یا کاستانیت‌ها و ادوات دیگر موسیقی است که در اثرات‌مهری، پیکرک‌های گلین و حجاری‌ها مشاهده می‌کنیم. مهم‌ترین یافته‌ها، نوعی ساز عود است که اگر بخواهیم جامع‌تر بیان کنیم باید گفت که مادر ساز تنبور و سازهای مضرابی سیمی دیگر مانند تار، دوتار، سه‌تار و سازهایی شبیه این‌ها را تشکیل می‌دهند. عود در شکل‌دهی این سازها نقش مهمی دارد و ممکن است در کاوش باستان‌شناسی غفلتاً از بین برود و لازم است که مورد بررسی دقیق‌تر قرار بگیرد.

پیشینهٔ پژوهشی

در زمینهٔ عودهای گردنی و نحوهٔ ساخت آن یک مطلب در سال ۱۹۸۷ م. به زبان آلمانی در مجلهٔ *Baghdader Mitteilung* منتشر شده است (Eichmann, 1988) و همچنین پژوهشی نیز به زبان فارسی در این مورد به انجام رسیده است (باقرزاده چالشتری، ۱۳۹۰). تاکنون در مورد لاک لاک‌پشت مطلبی منتشر نشده است، ولی در مورد موسیقی ایران‌باستان مطالبی به چاپ رسیده که در بعضی از آن‌ها به ساز عود گردنی اشاره شده است.

یحیی ذکاء اشاره‌ای مختصر به آلات‌موسیقی باستان کرده است (ذکاء، ۱۳۴۲: ۴۳). مشحون در کتاب تاریخ موسیقی ایران به اختصار به بعضی از سازهای موسیقی ایران پرداخته است (مشحون، ۱۳۷۳). شادروان تقی بینش نیز اشاره‌ای اندک به آلات‌موسیقی ایران‌باستان داشته است (بینش، ۱۳۷۴). گالپین به سازشناسی موسیقی بین‌النهرین پرداخته است (گالپین، ۱۳۷۶). در مجموعه‌ای که صرفاً جنبهٔ معرفی آلات موسیقی را دارد، سوری ایازی به معرفی و شرح کوتاهی از سازها و برخی نقوش مرتبط به آن‌ها پرداخته است (ایازی، ۱۳۸۳). سیدحسین میثمی نیز در مقاله‌ای به برخی سازهای ایران در دورهٔ باستان پرداخته است (میثمی، ۱۳۸۶). شهرام منظمی نیز به موسیقی لرستان پرداخته و اشاراتی به سازها کرده است (منظمی، ۱۳۸۷: ۱۲۸). مقاله‌ای نیز در باب موسیقی هخامنشی و ساسانی منتشر کرده که در آن هم خبری از عود نیست (منظمی، ۱۳۸۰). در مقاله‌ای نیز اشاره‌ای به سازهای زهی سومر شده که از عودهای گردنی خبری نیست (خاکسار، ۱۳۹۰). ترجمه‌ای از کیلمر منتشر شده که در آن نیز از عود بحثی به‌میان نمی‌آید (کیلمر، ۱۳۸۰). مقاله‌ای هم به‌تازگی منتشر شده که تعدادی از عودها را معرفی کرده است و نحوهٔ نواختن آن‌ها را توضیح داده است (ساریخانی و هوشیاری، ۱۳۹۵). در تحقیقی دیگر بیشتر به نقش زنان نوازنده پرداخته شده که در برخی موارد نیز کاملاً اغراق‌آمیز است (مبینی و حق‌پرست، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

روش تحقیق

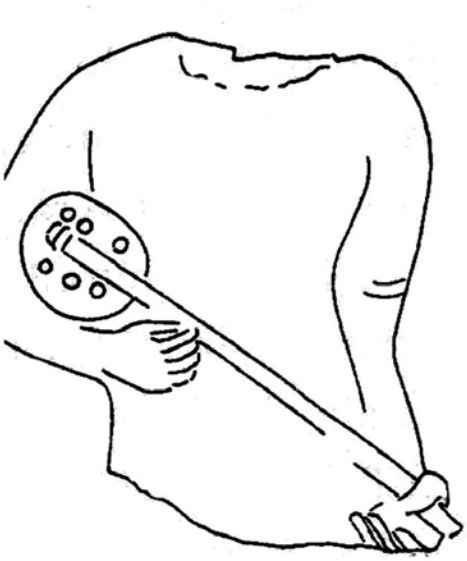
پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت گرفته و از نظر روش، تاریخی است. روش یافته‌اندوزی داده‌ها به دو شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. در شیوهٔ میدانی به بررسی و مطالعهٔ نمونه‌های موردنظر در موزه‌ها و مخازن آثار باستان‌شناسی پرداخته شده است. اساس تحلیل‌ها بیشتر متکی بر اطلاعات و یافته‌های درونی است و روش دوم کتابخانه‌ای است که با تطبیق و مقایسه داده‌های همزمان و با تطبیق و تحلیل آن‌ها به نتیجه‌گیری پرداخته است.

عودهای گردنی و مسألهٔ لاک‌پشت

عودهای گردنی اصطلاحی است که اروپایی‌ها بر این نوع ساز نهاده‌اند و بیشتر از یک جعبهٔ رزناس که معمولاً از چوب یا بقایای حیوانی مانند لاک، لاک‌پشت ساخته شده‌اند.

بقیه اجزاء آن از دسته، گوشی و پرده برای ایجاد نت‌های مختلف و خرک جهت عبور سیم به‌صورت امروزی و زه به‌صورت قدیم و یک مضراب جهت نواختن تارها و یک پوست که روی کاسه رزنانس کشیده شده است تشکیل شده است. این نوع سازها عموماً سازهای ملودیک هستند؛ بدان‌معنی که ملودی یک قطعه را می‌نواخته و سازهای دیگر بیشتر جنبهٔ همراهی دارند.

دو نوع متداول آن یکی از لاک لاک‌پشت و دیگری که جعبهٔ رزنانس آن از چوب ساخته شده است. در نوع اول معمولاً طول از لاک حیوانی استفاده می‌شد که طول آن از ۱۰۰ میلی‌متر تا ۳۰۰ میلی‌متر باشد و ظاهراً اندازهٔ ۱۵۰ میلی‌متری آن بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۵ الف و ب).



تصویر ۵ الف. عود گردنی از جنس لاک (Eichmann, 1988: 607, Abb 10a).

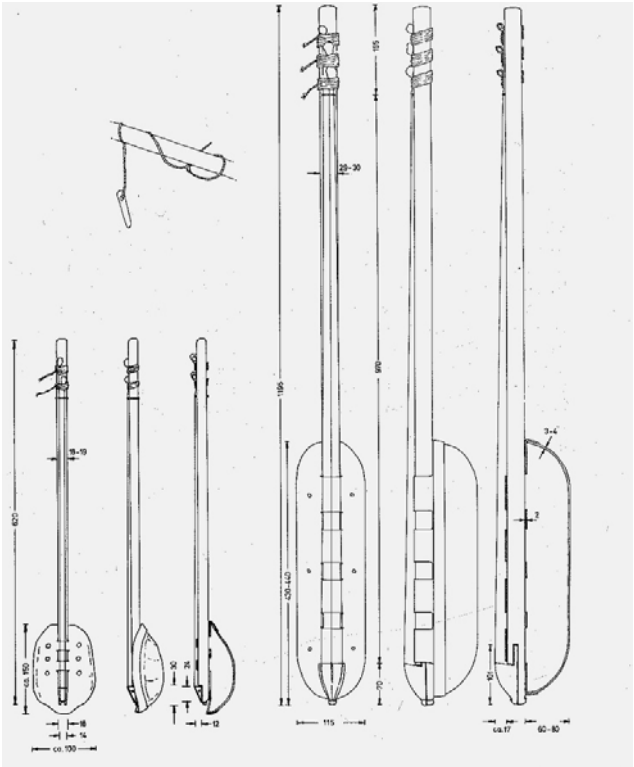
تصویر ۵ ب. تار امروزی، تکامل‌یافتهٔ عود گردنی (نگارنده، ۱۳۹۶).

محل زیست این نوع لاک‌پشت از دریای مدیترانه تا شرق ایران بوده و تمام آسیای جنوب‌غربی و شمال‌شرق آفریقا محل زیست این لاک‌پشت است. به همین دلیل در ایران، بین‌النهرین، مصر و آسیای صغیر و همچنین کشورهای مجاور آن‌ها از آن به‌عنوان جعبهٔ رزنانس در اغلب عودهای گردنی استفاده شده است. دسته‌ای چوبی از میان لاک رد می‌شده و از داخل و میان پوست به‌صورت یکی در میان یا یکی از رو یکی از زیر عبور داده می‌شده و این پوست به‌وسیلهٔ چسب بر روی لاک یا CORPSE کشیده می‌شده است و چون دستهٔ ساز از محل عبور گردن حیوان عبور می‌کرده، به‌عنوان عودهای گردنی نام‌گذاری گردیده است و خود کلمهٔ عود از سازی به همین نام و

احتمالاً به‌وسیلهٔ مبلغین اسلامی از ایران به اسپانیا و اروپا برده شده است. آن‌ها آن را به‌نام LUTE نام‌گذاری کرده و محققان هم از همین نام استفاده کرده‌اند. طول ساز از انتهای کاسه تا انتهای سرپنجه تا آخر دسته حدود ۶۲۰ میلی‌متر بوده است. همان‌طور که گفته شد، عودگردنی ملودیک یا از عودهای رقاصی بوده است. تعداد سیم یا زه‌های این ساز عموماً دو تار بوده که با دو نت همخوان مثل نت دو به‌عنوان پایه و فاصلهٔ پنجم نت سل و یا فاصلهٔ چهارم نت فا کوک می‌شده است. عموماً این سازها همراه نوازندهٔ آن‌ها در گور دفن می‌شده‌اند، همچنان‌که در مصر نمونه‌ای سالم یافت شده که احتمالاً در ایران هم در گورها یافت شده‌اند، ولی به‌خاطر تجزیهٔ مواد آلی فقط لاک به‌دست آمده است که توجه بیشتر حفاران را به‌دقت بیشتری در مورد این نوع عودها جلب می‌کنم، چراکه باستان‌شناسان بیشتر به جنبه‌های معیشتی و خوراکی این لاک‌ها توجه داشته‌اند تا این‌که یک ساز و آلت موسیقی باشند.

نوع دیگر، عودهای هارمونیک هستند که بیشتر دارای کاسه یا جعبهٔ رزنانس چوبی‌اند و معمولاً طول کاسهٔ بزرگتر در حدود ۴۳۰ تا ۴۴۰ میلی‌متر است (تصویر ۶). شکل کاسهٔ رزنانس کمی درازتر و بیضی‌شکل است و مانند عودهای ملودیک، پوستی روی کاسه کشیده شده است. دستهٔ ساز بلندتر از عودهای ملودیک و مانند عودهای ملودیک، دسته به‌صورت یکی از رو و یکی از زیر از پوست عبور کرده و روی کاسه را پوست پوشانده است. طول ساز هارمونیک از انتهای کاسهٔ رزنانس تا انتهای سرپنجه، طولی در حدود ۱۱۹۵ میلی‌متر داشته است که عمدتاً سه زه یا سه سیم بر آن کشیده می‌شده و یک سیم به‌عنوان همراهی‌کننده یا هارمونیک یا به فارسی واخوان داشته است.

شیوهٔ نواختن عودها به این صورت بوده که آن‌ها را به‌طور مشخص در بازوی راست قرار می‌داده و کاسهٔ ساز روی سینه و بالا نواخته می‌شده است. همانند نوازنده‌های آذری (عاشیق) امروزی که ساز را روی سینه قرار می‌دهند و در همان حالت آن را می‌نوازند. در دست راست یک



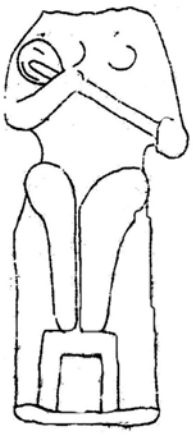
تصویر۶. عود گردنی (Eichmann, 1988: 587, Abb 2).

مضراب و دست چپ روی پرده یا دستان‌های سیم قرار می‌گرفته و با کوتاه و بلند کردن سیم، نت‌های مختلف را می‌نواختند (تصویر ۷). در بیشتر پیکرک‌های نوازندهٔ عود دورهٔ ایلامی، برهنگی اکثر آن‌ها، وجود کلاه بر سر، تزئیناتی بر دور گردن و مچ دست و کمانی بودن پاها که در مچ پا به‌هم می‌چسبند، عمومیت دارد.

برخورد مضراب با سیم‌ها ایجاد صدا می‌کند و این صدا از طریق خرک که شئ ساخته از استخوان یا شاخ و یا چوبی بوده که بر روی پوست قرار داشته، به جعبهٔ رزنانس منتقل می‌شده است. در مورد شیوهٔ نواختن و طرز وضعیت نوازنده باید گفت چنان‌که برداشت شده است، نوازنده‌ها در وضعیت ایستاده در مقابل حاکمان اجازهٔ نشستن نداشتند. مجسمه‌های یافت‌شده در وضعیت ایستاده قرار دارند و پاها کمی از زانو خم شده است که حالت ایستادن کامل نیست، ولی در یافته‌های دیگر که ریکاردو آیشمن ارائه می‌دهد، نوازنده‌ها در همهٔ حالات دیده می‌شوند؛ نمونه‌هائی در حالت نشسته (تصویر ۸) که یک اثرمهر استوانه‌ای از دورهٔ اکدی است، روی چهارپایه (تصویر ۹) که یک پیکرک انسانی گلی از موزهٔ بغداد بوده و احتمالاً از دورهٔ سلوکی است، روی صندلی (تصویر ۱۰) که یک اثرمهر استوانه‌ای از دورهٔ اکدی است.

تصویر ۷. (ایازی، ۱۳۸۳: ۳۹، ش۱۳).

تصویر ۸. نوازندهٔ نشسته (Eichmann, 1988: 594, Abb5a).



تصویر ۹. نوازنده روی چهارپایه (Eichmann, 1988: 615, Abb14c).

تصویر ۱۰. نوازندگی بر روی صندلی (Eichmann, 1988: 594, Abb 5b).

و در نمونه‌های دیگر روی دو زانو و در حالت‌های ایستاده (تصویر ۱۱) که پیکرک گلی انسانی از دورهٔ سلوکی یا اشکانی در موزهٔ لایدن هلند است، به نوازندگی می‌پرداخته‌اند، ولی بیشتر ایستاده می‌نواختند و دلیل آن‌هم این است که شنوندگان همیشه حاکمان و پادشاهان نبودند، بلکه مانند امروز در محافل عمومی مانند عروسی‌ها و شادمانی‌های مردم به نوازندگی می‌پرداختند که بهترین حالت برای شنیدن همه، حالت ایستاده است. برخلاف برخی نظریات که فکر می‌کنند آن‌ها اجازهٔ نشستن نداشتند چنین نیست و آن‌ها مورد احترام حاکمان و پادشاهان و مردم بوده‌اند. بیشتر مجسمه‌های یافت‌شده در ایران و کشورهای دیگر که بیشتر در همسایگی ما قرار دارند، نوازندگانی به‌صورت بدون لباس و کاملاً عریان‌اند که در مورد مردان شرمگاه آن‌ها به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر ۷) و در مورد بانوان، بیشتر بالاتنه به‌صورت لخت نمایش داده شده که سینه‌ها کاملاً برهنه قابل مشاهده است و در نمونه‌های با لباس، برجستگی سینه به‌وضوح نشان داده شده است. با این‌حال می‌توان نتیجه گرفت که نواختن عودهای گردنی مختص مردان نبوده و در زنان نیز نوازندگی رواج داشته است. در نمونه‌های پوشیده با لباس، در مجسمه‌ها انواع مختلف پوشش دیده می‌شود؛ با لباس‌هایی که تا روی مچ پا پوشیده شده و دست‌ها از آرنج لخت هستند که بیشتر برای راحتی نوازنده بوده است (تصویر ۱۲). این نمونه از دورهٔ آشورنو و قسمتی از نقش‌برجستهٔ قصر آشور بانی‌پال است که از نینوا به‌دست آمده است. در اثرمهری از هزارهٔ دوم ق.م، نقشی از نوازنده‌ای وجود دارد که عودی در دست گرفته و کودکی بر شانهٔ راست او نشسته است.

در نمونه‌های دورهٔ سلوکی لباس با چین زیاد مشاهده می‌شود. در مردان و زنان لباس از شانه به‌صورت یک طرف تا پائین دیده می‌شود، ولی سینه‌های زنان از لباس بیرون است (تصویر ۱۳).

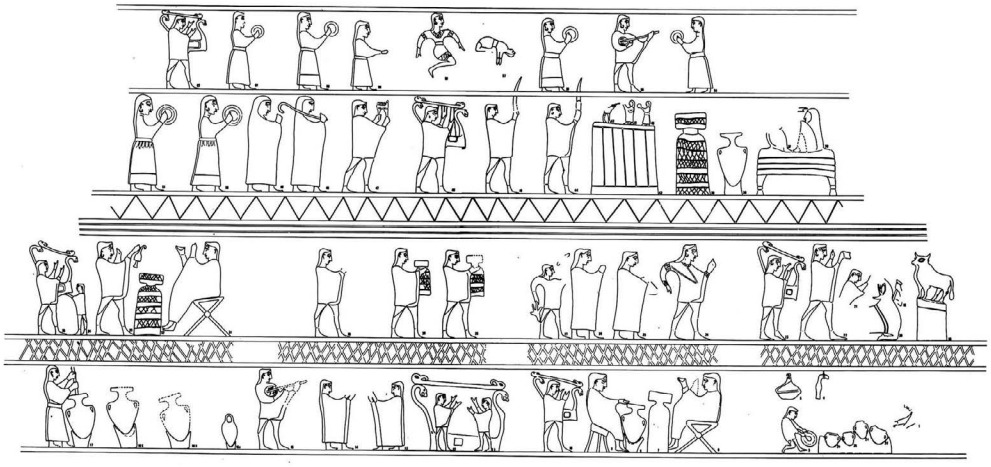
تصویر ۱۱. نوازندگی در حالت ایستاده (Eichmann, 1988: 607, Abb 10c).

تصویر ۱۲. نوازنده با پوشش کامل (Eichmann, 1988: 605, Abb 9e).

تصویر ۱۳. نوازندگان زن (Eichmann, 1988: 607, Abb 10e).

مانند پیکرک یافت‌شده از دورهٔ سلوکی که در موزهٔ دمشق نگهداری می‌شود. در دورهٔ اشکانی نمونه‌هایی از مردان دیده می‌شوند که کلاه بر سر دارند و سرشان کاملاً پوشیده شده است. نوازندگانی که لباس بر تن و شلواری نیز در پا دارند به‌دست آمده‌اند (تصویر ۱۱)، ولی نمونه‌هایی نیز یافت شده که با لباسی بلند مانند دامن در پا دیده می‌شوند که معمولاً پاها عریان نقش شده‌اند. همان‌گونه‌که گفته شد در مواردی نیز لباسی به‌صورت ماکسی تا مچ پا را پوشانده است. لازم به ذکر است نوازندگانی که لخت بودند، در برخی اعصار به آن‌ها واژهٔ لوتی یا لوت اطلاق شده است و شایان توجه است که لوت لغتی ترکی است به‌معنای لخت یا بی‌چیز و عمدتاً به کسی‌که چیزی دربر نداشته باشد گفته می‌شود و چون نوازندگانِ ترسیم‌شده عریان هستند (تصویر ۷)، بعدها به نوازندگان، چه لباس داشته باشند و چه لباس نداشته باشند، به هر دو گروه لوتی اطلاق شده

است، چنان‌که به افراد بی‌چیز لات گفته می‌شده که عیناً وارد زبان فارسی شده است. نوازندگان مانند امروز به احتمال قوی، وقایع روز و همین‌طور وقایع عاشقانه و جنگ‌ها و رشادت‌های افرادی که در مقابل دشمن یا زورگویی‌های حاکمان به انتقاد می‌پرداختند را روایت می‌کردند و بیشتر به جنبه‌های انسانی افراد نیکوکار می‌پرداختند. در برخی یافته‌ها که ظروفی به‌شکل سینی هستند و احتمالاً متعلق به دربار بوده‌اند، نقوشی به‌صورت دوار بر روی ظروف دیده می‌شود که نقش نوازندگان نیز در بین آن‌ها قابل مشاهده است. در این میان نوازندگان در گروهی و شاید طبقهٔ خاص خود، در پیروزی حاکمان به شادمانی شاهان و مردم مملکت می‌پرداختند (تصویر ۱۴)،

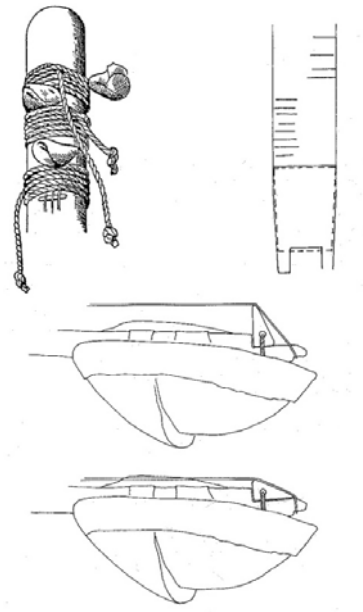


تصویر۱۴. نوازندگان گروهی (Darag, 1992: 60, Fig 42).

امروزه نمونه‌هایی از عودهای گردنی همانند گذشته‌های دور از لاک لاک‌پشت ساخته شده که آیشمن نمونه‌هایی از آن را که به اندازه‌های قدیم و به همان سبک ساخته شده است، ارائه می‌دهد (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵. نمونهٔ بازسازی شده عود گردنی (Eichmann, 2004: 365, Fig 1).

سیم‌های ایـن سازها همان‌طورکـه گفتـه شد به‌نظر نگارنـده از زه و یـا روده بـوده ماننـد امـروز کـه روده را درجه‌بنـدی می‌کننـد و بـا تابانـدن و گذرانـدن آن از یـک کالیبـر ماننـد نخ‌هـای بخیـهٔ امـروزی داخـل بـدن انسان و حیوانـات در اندازه‌های مختلف استفاده می‌شود و در اصطلاح پزشکی رودهٔ گربه Cat Gut نـام گرفتـه اسـت و بـا تابانـدن روده در اندازه‌هـای مختلـف، آن را به‌صـورت سـیم امـروزی ساز در می‌آوردنـد و چـون انـدازهٔ آن‌هـا فـرق می‌کرد، به‌صورت نت‌هـای مختلف در ساز مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفت. در زمان‌هـای بعـدی بـا تابانـدن ابریشـم به‌عنـوان سیم، در سازها و بـا ایجـاد سیم‌های فلزی دیگر از زه و ابریشم استفاده نشد و سیم‌های فلزی با قطرهای مختلف و با جنس‌های مختلف جایگزیـن زه و ابریشـم گردید. عودهای گردنی در ایران در دوره‌های مختلف دیده می‌شود و می‌تـوان گفت کـه مـادر سازهایی ماننـد تنبـور، دیـوان، دوتـار، سه‌تار و تـار هسـتند. در کشورهای همسایه ماننـد ترکیـه امـروزی، بین‌النهریـن، سـوریه و مصـر ایـن سـازها به‌صـورت مجسـمه و نقاشـی دیـده می‌شـود. یـک نمونـهٔ کامـل از ایـن عودهـا در گـوری در مصـر یافـت شـده کـه نمونـهٔ امـروزی از روی آن سـاخته شـده اسـت. لازم بـه ذکـر اسـت کـه در روی دسـته و جایی‌کـه زه‌هـا به‌وسـیلهٔ زه دیگـری کـه محکـم بـه دستهٔ ساز بسته شده بـوده، از زیـر آن عبـور داده می‌شـده و زه از روی شـیطانک (محـل انتهـای دستهٔ سـاز کـه از جنـس اسـتخوان و یـا شـاخ بـوده و به‌صـورت پلـی کوچـک در مسـیر سـیم بـه سـر پنجـه سـاز قـرار می‌گیـرد)، از زیـر ایـن زه بسته‌شـده رد می‌شـده اسـت. بلنـدی سـر زه از دسـته بیشـتر بـوده و آویـزان می‌شـده و به‌خاطـر همیـن موضـوع، سـر زه به‌وسـیلهٔ یـک تکـه گل‌رس در لایـه‌ای از کتـان کفـن شـده بـوده اسـت کـه بـا کشـیدن ایـن شـئ، زه سـاز یـا سـیم آن کـوک می‌شـده اسـت (تصویـر ۱۶) کـه بعدهـا بـه سـر آن منگولـه وصـل کرده‌انـد و در عـود هارمونـی دو منگولـه از آن به‌صـورت یکسـان و غیـر یکسـان وصـل می‌کرده‌انـد و بـا نواختـن سـاز و بـالا پائیـن رفتـن دسـتهٔ سـاز منگوله‌هـا به‌طـرز زیبایـی بـه رقـص می‌آمدنـد و بسـیار چشـم‌نواز بـوده اسـت. بعدهـا گوشـی در ایـن سـازها اضافـه کردنـد کـه ایـن منگوله‌هـا به‌صـورت نمادیـن در سـازهای امـروزی دیـده می‌شـود (تصویـر ۱۷). ایـن نمونـه روی یـک پیکـرک گلـی انسـانی از دورهٔ هیتیـت جدیـد بـوده کـه از اورک به‌دسـت آمـده اسـت و بـا نمونه‌هـای کارگامیـش شـباهت دارد.



تصویـر ۱۶. نحـوهٔ کوک‌کردن ساز (Eichmann, 1988: 589, Abb 3).

تصویـر ۱۷. منگوله‌های تزئینی ساز (Eichmann, 1988: 605, Abb 9f).

نتیجه‌گیری

آثار آلات‌موسیقی در ایران‌باستان منحصر است به مجسمه‌های کوچک گلی، اثرات‌مهری، تندیس نوازندگان عودنواز، حجاری‌های استل‌ها و نقش‌برجسته‌ها. هر چند در دورهٔ هخامنشی تعدادی ساز بادی و یا در دوران‌های قدیمی‌تر یعنی در هزارهٔ سوم و دوم ق.م. آثاری از سازهای بادی به نام بوق‌ها در شهداد و تپه‌حصار یافت شده است، ولی آلات‌موسیقی که با چوب ساخته شده بودند و یا سازهایی مانند عودهای گردنی لاک‌پشتی که عمداً کاسهٔ رزنانس (تشدید) و یا جعبهٔ آن‌ها از این ماده بودند، به‌علت تجزیهٔ چوب و یا مواد آلی دیگر مانند روده که به‌عنوان زه یا تار، پرده و دستان مورد استفاده قرار می‌گرفت، تا این لحظه گزارشی از یافتن آن‌ها مشاهده نشده است، ولی آیشمن گزارش داده که یک عود گردنی را در مصر سالم یافته است و اساتید محترم باستان‌شناسی آگاهند که مواد آلی، یا در محیط‌های کاملاً مرطوب و آبِ در حد انجماد مانند پازیریک و یا در محیط‌های بسیار خشک احتمال بقا دارند و احتمالاً نمونهٔ مصر در این شرایط قرار داشته است. در مواردی به‌غیر از محیط کاملاً خشک و کاملاً مرطوب، متأسفانه مواد آلی تجزیه می‌شوند و باید ترفندهایی از طرف مرمت‌گران و باستان‌شناسان ابداع شود تا شاید بتوان این آثار را احیاء کرد؛ مانند تزریق موادی همچون گچ رقیق در داخل پوستهٔ خالی به‌جامانده از مواد آلی از بین‌رفته، تا شکل گذشتهٔ آن‌ها بازسازی شود. این پیشنهاد شاید در مورد سازها ابتدایی باشد، ولی امید است باستان‌شناسان و مرمت‌گران با توجه به اهمیت احیاء آلات‌موسیقی، در کاوش‌ها روش‌های نوینی در حفظ و بازسازی این آثار مهم باستانی ابداع کنند.

کتابنامه

- ایازی، سوری (۱۳۸۳). نگرشی بر پیشینهٔ موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام. تهران: ادارهٔ کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- باقرزاده‌چالشتری، مصطفی (۱۳۸۹). «ساختارهای سازهای معاصر ایرانی و مقایسهٔ تطبیقی آن با داده‌های موسیقیایی باستان از قدیمی‌ترین نمونه تا دورهٔ پارتی». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
- بینش، تقی (۱۳۷۴). تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: نشر آروین.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهداد (دشت‌لوت). به‌کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی.
- حصاری، مرتضی (۱۳۹۲). شکل‌گیری و توسعه آغازنگارش در ایران (از پیش‌نگارش تا آغازایلامی). تهران: انتشارات سمت.
- خاکسار، علی (۱۳۹۰). «بررسی سازهای زهی و نقش‌برجسته‌های مربوطه در تمدن کهن سومر». مجلهٔ باغ‌نظر ۶. صص: ۷۱-۶۲.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). «رقص در ایران پیش‌ازتاریخ». مجلهٔ موسیقی. دورهٔ ۳. صص: ۵۰-۴۲.
- ساریخانی، مجید و هوشیاری، مرجان (۱۳۹۵). «پژوهشی در نقش‌مایه‌های آلات‌موسیقی در تمدن ایلام و میان‌رودان». نشریهٔ جستارهای باستان‌شناسی پیش از اسلام. ۱(۲). صص: ۵۵-۴۳.
- کیلمر، آناد (۱۳۸۰). «موسیقی بین‌النهرین و آلات‌موسیقی اور». ترجمهٔ نادرهٔ عابدی. مجلهٔ آثار. شمارهٔ ۲. صص: ۵۰-۴۵.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). موسیقی میان‌رودان. ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- مبینی، مهتاب و حق‌پرست، معصومه (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران‌باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران». مجلهٔ جلوه هنر. دورهٔ جدید. سال دهم. شمارهٔ ۱.

بهـار و تابسـتان ۱۳۹۷. شـمارهٔ پیاپـی ۱۹. صـص: ۱۱۶-۱۰۱.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). تاریخ موسیقی ایران. تهران: نشر سیمرغ.
- منظمی، درویش‌رضا (۱۳۸۰). «گذری بر موسیقی دوران باستان». مجلهٔ هنرهای زیبا. شمارهٔ ۹. صص: ۷۸-۷۶.
- منظمی، شهرام (۱۳۸۷). «مقدمه‌ای بر گونه‌شناسی انواع موسیقی در لرستان». نشریهٔ هنرهای زیبا. شمارهٔ ۳۶. صص: ۱۲۹-۱۲۳.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۶). «بررسی سازهای ایران در کشفیات باستان‌شناسی». مجلهٔ ماهور. سال نهم. شمارهٔ ۳۶. صص: ۸۴-۵۲.

- Darag, Muhibbe. A. (1992). *Hitit Sanati.* Istanbul.

- Dyson, Robert. H. Jr& Lawn, Barbara. (1989). "Key Stratigraphic and Radiocarbon Elements for the 1976 Hesār Sequence". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR.* Report of Restudy Project 1976. Casa Edit rice le Lettere. Firenze.

- Dyson, R& Remsen, William. (1989). "Observation on Architecture and Stratighraphy at Tappeh Hesār". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR.* Report of Restudy Project 1976. Casa Editrice le Lettere. Firenze. pp: 69-109.

- Eichmann, Ricardo. (1988). "Zur Konstruktion und Spielhaltung der Altorientalischen Spiesslauten vin den Anfängen bis in die Selukidisch-Parthische Zeit". Baghdader Mitteilungen, *Band* 19. pp: 583-601.

- Eichmann, Ricardo. (2004). "The Design of Ancient Egyptian Spike Lutes". *Musikarchäologische Quellengruppen = Music Archaeological Sources: finds, oral transmission, written evidence. Papers from the 3rd Symposium of the International Study Group on Music Archeology at Monastery Michaelstein, 9-16 June 2002. Studien zur Musikarchäologie 4; Orient-Archäologie 14. Rahden: Leidorf* 2004. pp: 363-372.

- Kantor, H. J. & Delugaz. P. P. (1996). *Choga Mish I. The First Five Seasons of Excavation.* 1961-1971. Part 1. In Alizadeh (ed). OIP 101. Chicago. Illinois.

- Mallowan, M. E. L. (1965). *Early Mesopotamia and Iran.* London: Thames and Hudson.

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

تحلیل اثر هندسه بر ویژگی‌های کالبد معمارانهٔ سابات‌های ایرانی نمونهٔ مورد مطالعه: سابات‌های پیوستهٔ محلهٔ فهادان یزد

شفق توکلی [I]
شهریار ناسخیان [II]
محبوبه مرتضایی [III]

(صص: ۹۴ - ۷۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۵

چکیده

در معماری بومی ایران یکی از اصول طراحی فضاهای شهری مردم‌واری بوده است. معمار ایرانی همیشه نیازها و خواست‌های انسان را درنظر می‌گرفته است. معمار گذشته براساس اقلیم موردنظر فضای معماری را درجهت فراهم کردن آسایش انسان طراحی می‌کرده است. باتوجه به اینکه از ویژگی‌های معماری اقلیم گرم‌وخشک ایران آفتاب سوزان و درجه حرارتی بالاست، یکی از تمهیداتی که معمار گذشته درجهت سایه‌اندازی در گذرها طراحی و ساخته است، سابات‌ها هستند. سابات‌ها ساختارهایی در کوچه‌ها و گذرها هستند که بخشی از معبر را سرپوشیده کرده و همچنین این عناصر اقلیمی علاوه‌بر مطلوب ساختن شرایط زیستی، در مقاوم‌سازی ساختمان‌های دو طرف گذرها نقش داشته‌اند. با مطالعه و بررسی پیرامون ساختار کالبدی این عناصر اقلیمی-سازه‌ای می‌توان بخشی از دانش نهفته‌شدهٔ فراموش‌شدهٔ معماران گذشته ایران را نمایان ساخت و همچنین در شهرسازی امروزی از این عناصر بومی پایدار الگوبرداری کرد و بهره گرفت. بین هندسه و کالبد معماری سابات‌های محلهٔ فهادان یزد، رابطهٔ معنی‌دار و مستقیمی وجود دارد. براساس مرور ادبیات، موضوع این پژوهش و بررسی‌های انجام‌گرفته، تاکنون برروی مفهوم سابات به‌عنوان عنصری اقلیمی، بررسی میزان پایداری آن در گذرها و گونه‌شناسی در شهرهایی چون اصفهان، یزد، دزفول و شوشتر صورت گرفته است. این نوشتار برای نخستین‌بار ویژگی‌های هندسی، معماری سابات‌های محلهٔ فهادان یزد را مورد ارزیابی قرار داده است. پژوهش حاضر براساس هدف، بنیادی-کاربردی و به‌روش استدلال استقرایی داده‌ها به اثبات رسیده است. گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای، میدانی و ترسیمی انجام شده و این مقاله بر آن است تا تأثیر هندسه بر کالبد و شکل معمارانه سابات‌های محلهٔ موردنظر را مورد تحلیل قرار دهد. براساس یافته‌های این تحقیق آشکار شد که هندسه به‌عنوان عاملی تأثیرگذار بر کالبد معماری سابات‌های محلهٔ فهادان یزد است. نقشهٔ سابات‌های موردمطالعه از مستطیل کامل ایرانی و یا دیگر نسبت‌های آن پیروی می‌کنند. بیشتر سابات‌های انتخابی در این محله ازلحاظ کشیدگی نقشه درجهت شمالی-جنوبی قرار گرفته‌اند. بیشترین تعداد سابات‌ها ازلحاظ مکانی در وسط گذر واقع شده‌اند، همچنین هندسهٔ قوس آن‌ها بیشترین تعداد به‌صورت مازه‌دار است.

کلیدواژگان: معماری بومی ایران، هندسه و تناسبات، سابات‌های پیوسته، محلهٔ فهادان یزد.

I. کارشناس‌ارشد مرمت بنا، مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.
II. عضو هیئت‌علمی گروه مرمت ابنیه و بافت‌های تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول). s.nasekhian@aui.ac.ir
III. دانشجوی کارشناسی مهندسی معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.

مقدمه

فضاها و عناصر معماری درگذشته برای بهتر زندگی‌کردن انسان طراحی شده است. یکی از جنبه‌های طراحی معماری عناصر فضاهای گذشته، طراحی براساس شرایط محیطی و اقلیمی بوده است. شرایط اقلیمی به‌همراه سایر عوامل محیطی ازجملهٔ مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری بافت‌های شهری به‌شمار می‌آیند. به‌طورکلی عوامل تأثیرگذار بر شرایط اقلیمی عبارت‌اند از: تابش خورشید، درجه حرارت هوا، رطوبت، باد و نزولات جوی (نیلسن، ۱۳۸۹: ۲۳). در طراحی براساس شرایط اقلیمی عوامل گوناگونی مؤثر بوده است، شامل زاویهٔ تابش خورشید، عرض جغرافیایی، شدت جریان و جهت باد، وجود آب و رطوبت و پوشش گیاهی (قبادیان، ۱۳۸۷: ۵۴). یکی از این عناصر طراحی‌شده که در اقلیم گرم‌وخشک ایران بیشتر دیده می‌شود سابات است. این عنصر با احداث برروی گذرهای پیاده و ایجاد سایه‌روشن‌های متوالی، شرایط آسایش نسبی را در معابر ازطریق ایجاد اختلاف دما و کاهش حرارت ذخیره‌شده در سطح با افزایش اصطکاک فراهم می‌آورد (محوی و مفیدی، ۱۳۸۸). علاوه‌بر درنظر گرفتن طراحی سابات براساس بهبود شرایط زیستی انسان، یکی دیگر از نقش‌های آن پایدار کردن عناصر در اطراف خود است. یکی از عناصر کالبدی که در شهر یزد با واقع‌شدن در اقلیم گرم‌وخشک ایران به‌وفور دیده می‌شود، ساخت سابات درطول گذرهای آن است.

متأسفانه امروزه در معماری ایرانی، سابات‌ها به فراموشی سپرده شده‌اند و سابات‌هایی در بافت‌های شهری یا کاملاً تخریب شده‌اند و یا به حال خود رها شده‌اند. با شناخت و بررسی کالبد معمارانه آن‌ها از دیدگاه دانش هندسه می‌توان دانش طراحی این عناصر اقلیمی-سازه‌ای را مکتوب و بار دیگر زنده کرد و نیز می‌توان در طراحی‌های معاصر و آتی بافت‌های شهری اقلیم گرم‌وخشک ایران از این عناصر ویژه الگوبرداری نمود.

این مقاله بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: ۱- آیا هندسه نقشهٔ سابات‌های ایرانی از مستطیل کامل ایرانی تبعیت می‌کند؟ ۲- سابات‌های موردمطالعه بیشتر در چه جهت قرار گرفته‌اند؟

این پژوهش سعی دارد تا با برداشت‌های میدانی و بررسی عوامل مختلف هندسی ازجمله ابعاد نقشه، طول، عرض و ارتفاع به پرسش‌های فوق پاسخ مناسب دهد.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های اندکی برروی گونه‌شناسی سابات‌های ایرانی و بررسی این عناصر اقلیمی-سازه‌ای از دیدگاه دانش هندسه انجام گرفته است (مفیدشمیرانی، ۱۳۸۱). در درس‌نامهٔ اقلیم و معماری به ویژگی‌های سابات‌ها به‌عنوان عناصر اقلیمی اشاره دارد. (محوی، ۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «سابات در سرمایش فضای شهری در اقلیم گرم‌وخشک» به مفهوم‌شناسی آن و بررسی کارکردی و ویژگی‌های کالبدی این عناصر پایدار پرداخته است. در نوشتار «گونه‌شناسی سابات در اقلیم گرم‌وخشک» به بررسی سابات‌های شهرهای یزد، اصفهان، کرمان، نائین و نطنز و گونه‌شناسی کالبدی و کارکردی آن‌ها پرداخته و نمونه‌هایی از شهرهای ذکرشده انتخاب کرده است (محوی و مفیدی‌شمیرانی، ۱۳۸۹). یزدانی در پژوهشی با عنوان بررسی عوامل سایه‌انداز در معابر شهر اصفهان (نمونه موردی محلهٔ جلفا و محلهٔ هارونیه»، سابات‌های شهر اصفهان را مورد بررسی و واکاوی قرار داده است (یزدانی، ۱۳۹۰). دورخیز و جعفری در مقالهٔ «نقش سابات در معماری دزفول»، نقش و تأثیر سابات در طراحی معماری همساز با اقلیم را بررسی کرده‌اند (دورخیز و جعفری، ۱۳۹۲). مکوندی و جمعی از نویسندگان در مقالهٔ «گونه‌شناسی ۳۳ سابات موجود در بافت قدیم دزفول و اثرگذاری آن در طراحی شهری»، به بررسی پایداری ۳۳ نمونه از سابات‌های بافت تاریخی دزفول از

دیدگاه سازه‌ای پرداخته است (مکوندی و همکاران، ۱۳۹۲). صبوری در جستاری با عنوان «سابات در معماری آذربایجان»، سابات را در بافت تاریخی شهر آذربایجان با اقلیم سرد و کوهستانی مورد تحلیل قرار داده است (صبوری و شکوهی‌تبریزی، ۱۳۹۲). در پژوهش «بررسی عناصر اقلیمی در معماری سنتی ایران و جایگاه آن در معماری معاصر»، تحلیل نقش سابات در معماری بومی و سنتی ایران و جایگاه آن در معماری معاصر انجام گرفته است (نشانی‌فام و نجفقلی‌پور، ۱۳۹۳). غلامپور و لندی در مقالهٔ «بازخوانی سابات عنصری پایدار در معماری شهر شوشتر نمونهٔ موردی سابات کاظم لامی» به بررسی و شکل‌گیری این عناصر ویژه در اقلیم گرم‌ومرطوب پرداخته و سابات موردنظر را مورد تحلیل قرار داده‌اند (غلامپور و لندی، ۱۳۹۴). آنچه در این نوشتار مهم بوده، چگونگی و تأثیر معماری پایدار و بومی بر شکل‌گیری سابات در شهر موردنظر بوده است. در نوشتاری «نقش سابات در معماری شهر کرمان، اقلیم گرم‌وخشک ایران» علاوه‌بر پرداختن به نقش سابات به‌عنوان عنصری اقلیمی و سازه‌ای، کارکردهای فرهنگی-اجتماعی را در آن بررسی می‌کند (کردنژاد و سلیمانی، ۱۳۹۴). در پژوهشی با عنوان «بررسی برخی از دلایل نگرش به سابات به‌عنوان عنصر مشترک بین بافت و بنا در سابات‌های دزفول» سعی شده است تا با شناخت پیرامون کالبد و ساختار سابات‌ها در بافت شهر دزفول به نحوهٔ صحیح مرمت این عناصر ویژه دست یابد (نوری‌زاده، ۱۳۹۵). با توجه به مرور ادبیات پژوهش حاضر کمتر پژوهشی به بررسی کالبد و معماری سابات‌های محلهٔ تاریخی فهادان یزد پرداخته است که این نیز خود تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های پیشین است.

روش تحقیق

در تحقیق حاضر روش تحقیق ازنظر هدف، بنیادی-کاربردی و ازلحاظ روش، به‌روش استدلالی‌استقرایی است. داده‌ها به‌شیوهٔ میدانی، کتابخانه‌ای و ترسیمی یافته‌اندوزی شده‌اند. همچنین روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، روش کمی-کیفی است. پس از مطالعات کتابخانه‌ای پیرامون سابات‌ها و گونه‌های آن‌ها، سابات‌های اقلیم گرم‌وخشک، شهر یزد انتخاب شد. با توجه به اینکه محلهٔ فهادان یکی از محلات باارزش تاریخی شهر یزد است و تابه‌حال پژوهشی برروی سابات‌های این محله صورت نگرفته است، این محله انتخاب و ۲۵ نمونه از سابات‌های پیوستهٔ باارزش این بافت تاریخی به‌صورت تصادفی انتخاب و تصویربرداری شد و داده‌ها به استناد از روش استقرایی از جز به‌کل مورد تحلیل قرار گرفت. در این پژوهش از ۲۵ نمونهٔ موردمطالعه، ۶ مورد به‌صورت تصادفی انتخاب و بررسی شده است (نقشه ۱). دیگر نمونه‌های مورد بررسی در پیوست آورده شده است.

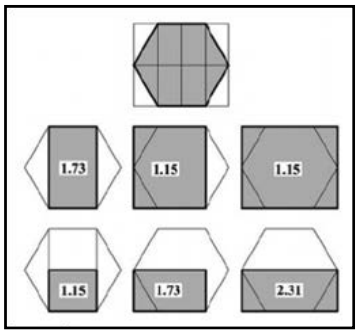
هندسه

علم هندسه یا علم اندازه را بباید از کهن‌ترین دانش‌های بشر دانست. تأکید معماری ایرانی بر زیبایی است. ایرانیان درطول قرن‌های متمادی همواره ارزش والایی برای زیبایی قائل بودند و علم هندسه ابزار قدرتمندی در دست مهندس ایرانی بوده که با استفاده از آن توانسته تناسب‌های آسمان را اندازه‌گیری کند و تعادل، هماهنگی، زیبایی و نظم را روی زمین بیافریند. از این‌رو هندسه نزد معمار ایرانی هم علم و هم هنر است (حجازی، ۱۳۸۷). درگذشته در طراحی ساختمان‌ها از دانش هندسه بهره می‌جستند. در کارهای ساختمانی و آرایشی دوران اسلامی نیز کاربرد علم هندسه کاملاً مشهود است (فرشاد، ۱۳۷۶: ۳۳۹). از این‌رو می‌توان گفت هنر هندسه یک عنصر کلیدی برای ایجاد ارتباط بین ساختمان و افکاری است که سازنده در ذهن داشته است. یک هندسهٔ کامل، پایداری بنا را تضمین می‌کند. ازطریق تناسب است که همهٔ اجزا به‌صورت هماهنگ دارای پیوستگی در داخل و در کل مجموعه هستند و درنهایت یک طرح خوشایند فراهم می‌شود (حجازی،

۱۳۸۷). در ایران درگذشته برای برقراری تناسبات لازم، از ضابطه‌ای مشابه با مدل معمول و معماری کلاسیک یونان و روم بهره‌گیری می‌شد که آن را پیمون می‌نامیدند. رعایت این ضوابط باعث ایجاد نظم و هماهنگی در معماری می‌گردید (بمانیان و همکاران،۱۳۹۰: ۱۸۰).

مستطیل طلایی ایرانی

معمار گذشته در طرح نقشه یا تاق‌ها، حیاط و دیگر عناصر از مستطیل ایرانی کمک می‌گرفتند. مستطیل طلایی ایرانی از محاط شدن یک مستطیلی در درون شش‌ضلعی به‌دست می‌آید. نسبت طول به عرض این مستطیل ۱٫۷۳ است و نسبت نیمی از آن ۱٫۱۵ است (ذاکری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹).



تصویر۱. مستطیل کامل ایرانی و نسبت‌های آن (نگارندگان).

اقلیم گرم‌وخشک ایران و طراحی اقلیمی

در بررسی ترکیب معماری بافت شهری و روستایی نواحی گرم‌وخشک ایران به این مهم پی می‌بریم که عامل آب‌وهوا در شکل دادن منطقی به بافت و معماری این نواحی نقش عمده‌ای را دارا بوده است. از مشکلات عمدهٔ مردم این نواحی، آفتاب سوزان، گرمای زیاد، درجه حرارت بالا در روز و پایین بودن درجه هوا در شب است (توسلی، ۱۳۵۴: ۲۴). درنتیجه به‌دلیل نوسان بسیار زیاد و درجه حرارت بالا و تابش نور خورشید نیاز بوده است فضای زیستی مناسب و شرایط آسایش برای ساکنان فراهم گردد (اخترکاوان، ۱۳۹۰: ۹۵). در اقلیم گرم‌وخشک، انسان گذشته برای در امان ماندن از مشکلات زیستی و آب‌وهوایی تمهیداتی را اندیشیده و با دانش و منطق فضاهای معماری را طراحی کرده است (توسلی، ۱۳۸۱: ۳۴)، ازجمله ساخت و خلق بافت مسکونی فشرده و متراکم درجهت ایجاد سایه بیشتر، ایجاد سایه‌اندازها و جان‌پناه‌های بلند، بام‌ها، کوچه‌های باریک و ساخت سابات‌ها، ساخت ابنیه براساس زاویهٔ تابش و جهت باد، گودتر کردن حیاط خانه‌ها، استفاده از کاه‌گل باتوجه به رنگ روشن آن، گنبدی ساختن پوشش‌ها، دیوارها و جرزهای قطور، ساخت بادگیر، استفاده از پنجره‌های اُرسی جهت کنترل میزان ورود نور (Ahmadkhani Maleki, 2011: 87). همچنین مصالح مورد استفاده در این اقلیم، ظرفیت حرارتی بالایی دارند و عمدتاً از گل، خشت و یا آجر استفاده می‌گردد (اخترکاوان، ۱۳۹۰: ۱۰۱). درواقع این نظم فضایی درجهت بهبود شرایط آسایش زیستی انسان ایجاد کرده است.

سابات

در مناطق گرم‌وخشک ایران یکی از تمهیداتی که برای آسایش و شرایط بهتر زیستی انسان گذشته اندیشیده‌اند، طراحی سابات است. سابات عنصری است که با ایجاد سایه و روشن‌های متوالی

برروی جداره‌های گذر، شرایط آسایش نسبی را در معابر ازطریق ایجاد اختلاف دما و کاهش حرارت فراهم می‌کند. سابات‌ها در گذرهای باریک و بلند شهرهای کویری، فضایی خنک و دلنشین را برای بهتر شدن شرایط زیستی انسان فراهم می‌کنند (توکلی و ولی‌بیگ، ۱۳۹۲). از ویژگی‌های مؤثر سابات، اقلیم و نقش آن در زندگی انسان بوده است. هدف اصلی طراحی این عنصر، توجه به نیازهای انسانی و به سامان کردن شرایط زیستی انسان آن روزگار بوده است. از مهم‌ترین کارکردهای فضایی سابات‌ها ایجاد سایه توسط فضایی مسقف و نیمه‌باز، ایجاد کوران و اختلاف دما است (بابایی‌مراد، ۱۳۹۰). یکی دیگر از کارکردهای فضایی سابات، سلسله‌مراتب فضایی است (دارینی، ۱۳۹۱).

ویژگی و کارکردهای فضایی سابات‌ها: ۱- تنظیم شرایط محیطی و فراهم کردن شرایط آسایش. ۲- نقش سازه‌ای داشتن، سابات‌ها پایداری در ساختمان‌های محیطی و اجزای فضایی بلوک‌های طرفین ایجاد می‌کنند. ۳- هم‌جواری محله‌ای، گاهی برای کنار هم قرارگیری ملک‌ها و محلات از سابات استفاده شده است. ۴- ایجاد حس همسایگی (محوی، ۱۳۸۵).

در فرهنگ‌های عام معنای سابات به‌شکل زیر آمده است:

سابات: پوشش رهگذر، بالایی که زیر آن راه بود، راه‌گذاری میان در خانه که از آنجا از خانه‌ای به خانهٔ دیگر عبور کنند (دهخدا، ۱۳۷۳). دالان، راهرو سرپوشیده، سایه‌گاه، سقفی که در زیر آن معبر ورود به خانه و سرا است (معین، ۱۳۸۸).

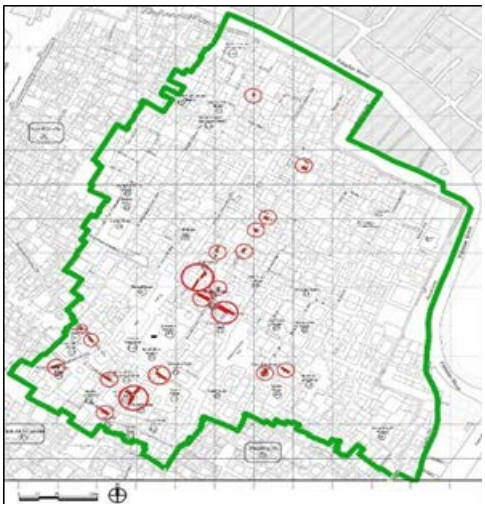
معنای سابات در فرهنگ‌های تخصصی مرمت- معماری: راهرو سرپوشیده، دالان (فرشته‌نژاد، ۱۳۸۹). کوچه و دالان عمومی سرپوشیده، بنایی که روی گذر غیراختصاصی باشد، سایه‌بان گذر، اتاق روی ورودی خانه. پوشش بالای رهگذر (ولی‌بیگ، ۱۳۹۲). این واژه که تقریباً به همهٔ زبان‌های خاوری، باختری، آرامی، ایرانی، فرنگی و تازی رفته، در زبان‌های ایرانی و فارسی ریشهٔ کهن دارد. جزء اول آن «سا» به‌معنای «آسایش» و جزء دومش پسوند «بات» نمودار ساختمان بنا، آبادی و عمارت است. سابات به کلیهٔ بناهایی که به‌منظور آسودن به‌پا می‌شده، چه در شهر و چه در بیرون از شهر (پیرنیا، ۱۳۵۲) اطلاق می‌شده است. آنچه در این پژوهش از سابات آورده شده، پوشش‌هایی است که برروی گذرهای باریک و معبرهای شهری درجهت بهتر شدن شرایط زیستی در اقلیم گرم‌وخشک ساخته شده‌اند.

محلهٔ فهادان یزد

یزد از شهرهای قدیمی ایران و از بهترین نمونه‌های شهرهای کویری به‌شمار می‌رود. نام این شهر معمولاً یادآور آثار هنری و اصیل است. یکی از قدیمی‌ترین محلات شهر یزد فهادان است که در مجاورت محله‌های بازارنو، شاه ابوالقاسم و کوشک‌نو قرار دارد. این محله از شمال به خیابان فهادان، از جنوب به محله‌های بازارنو و وقت‌الساعه، از غرب به محله‌های شاه‌ابوالقاسم و کوشک‌نو و از شرق به خیابان امام‌خمینی محدود می‌شود. این محله به یوزداران نیز لقب یافته است، چون سلطان قطب‌الدین ابن‌عزالدین لنگر از اتابکان یزد (قرن ۸ ه.ق.) به نگهداری یوز علاقه زیادی داشته و در منزل خود یوزپلنگ نگهداری می‌کرده است. محلهٔ فهادان در اوایل قرن پنجم ه.ق. ایجاد شده است. از عناصر شاخص تاریخی این محل می‌توان به بقعهٔ شیخ فهادان، مسجد قدمگاه، و مدرسه ضیائیه (زندان اسکندر) اشاره کرد (سرایی و همکاران، ۱۳۹۲).

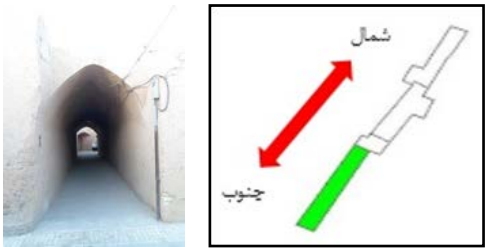
سابات‌های مورد بررسی

سابات شمارهٔ ۱: طول این سابات برابر با ۱۶٫۷۸ متر و عرض آن ۲٫۱۵ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۸۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۴۰ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۲٫۹۰ متر



نقشه ۱. محدودهٔ محلهٔ فهادان و سابات‌های مورد بررسی (نگارندگان، ۱۳۹۶).

است. نسبت طول به عرض برابر با ۷٫۷۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۰۱ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۴ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات ابتدای گذر قرارگرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۲).

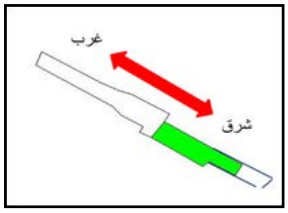


تصویر ۲. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۳: طول این سابات برابر با ۱۲٫۴۰متر و عرض آن ۲٫۳۰ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۱۲ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۲۲ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۲۴ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۵٫۳۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۲ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۳ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرارگرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۳).

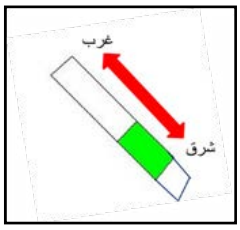
تصویر ۳. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۸: طول این سابات برابر با ۲۷٫۳۲ متر و عرض آن ۳٫۵۴ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۲۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۹۳ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳٫۷۷ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۷٫۷۱ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۱۶ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۴ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۴).



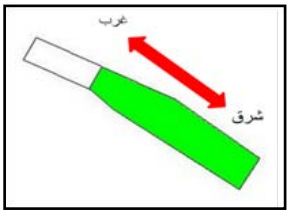
تصویر ۴. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۳: طول این سابات برابر با ۵٫۰۳ متر و عرض آن ۱٫۳۲ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۸۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۰۶ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳٫۲۵ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۳٫۸۱ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۱۴ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرارگرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۵).



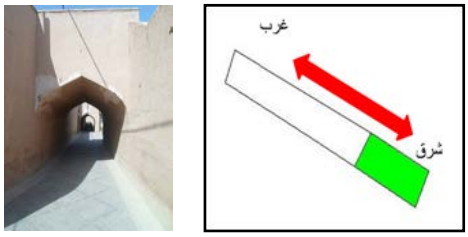
تصویر ۵. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۸: طول این سابات برابر با ۱۲٫۲۰ متر و عرض آن ۲٫۸۵ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۱۲ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۹۸ متر و ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۶٫۳۴ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۴٫۲۸ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۲٫۰۳ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات انتهای گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۶).



تصویر ۶. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۹: طول این سابات برابر با ۳٫۷۵ متر و عرض آن ۲٫۷۶ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۱۶ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۹۶، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۵٫۲۶ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۱٫۳۴ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۶۶ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با یک‌دوم مستطیل کامل ایرانی (مستطیل نیم پیمون) و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات ابتدای گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۷).



تصویر ۷. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

جدول ۱. نسبت‌های به‌کاررفته در سابات‌های محلهٔ فهادان یزد (نگارندگان، ۱۳۹۶).

ردیف	طول (m)	عرض (m)	تیزه تا سطح زمین(m)	پاکارقوس (m)	ارتفاع دیوارهای دوطرف(m)	نسبت طول/عرض (cm)	نسبت ارتفاع دیوارهای دوطرف/ارتفاع تیزه تاکف(cm)	مستطیل کامل ایرانی (۱.۷۳)	مستطیل نیم پیمون (۱.۱۵)	اختلاف
۱	۱۶.۷۶	۲.۱۵	۲.۸۵	۲.۴۰	۲.۹۰	۷.۷۹	۱.۰۱	۴		۰.۸۷
۲	۱۸.۲۶	۳.۵۴	۳.۲۵	۲.۰۸	۳.۷۷	۵.۱۵	۱.۱۶	۳		۰.۰۴
۳	۱۲.۴۰	۲.۳۰	۲.۱۲	۱.۲۲	۴.۲۴	۵.۳۹	۲	۳		۰.۲۰
۴	۶.۷۲	۹۸.	۲.۸۶	۱.۷۴	۴.۴۳	۲.۲۵	۱.۵۴	۱		۰.۵۲
۵	۲.۱۸	۱.۹۱	۲.۱۴	۱.۸۴	۲.۵۴	۱.۱۴	۱.۱۸		۱	-۰.۰۱
۶	۳.۶۱	۱.۷۶	۲.۰۳	۱.۳۵	۲.۷۶	۲.۰۵	۱.۳۵	۱		۰.۳۲
۷	۲.۹۱	۲.۲۰	۳.۱۰	۱.۶۳	۴.۱۰	۱.۳۲	۱.۳۲		۱	۰.۱۷
۸	۲۷.۳۲	۳.۵۴	۳.۲۵	۱.۹۳	۳.۷۷	۷.۷۱	۱.۱۶	۴		۰.۷۹
۹	۲.۳۹	۲.۷۱	۳.۰۷	۲.۳۸	۳.۵۲	۰.۸۸	۱.۱۴			-۰.۲۷
۱۰	۳.۳۶	۲.۷۹	۳.۷۱	۲.۸۳	۴.۵۳	۱.۲۰	۱.۲۲	۱		۰.۰۵
۱۱	۴.۱۱	۱.۹۸	۲.۹۵	۱.۸۵	۳.۷۵	۲.۳۷	۱.۲۷	۱		۰.۶۴
۱۲	۶.۲۸	۲.۱۰	۲.۰۶	۱.۰۳	۲.۷۶	۲.۹۹	۱.۳۳	۱	۱	۰.۱۱
۱۳	۵.۰۳	۱.۳۲	۲.۸۵	۲.۰۶	۳.۲۵	۳.۸۱	۱.۱۴	۲		۰.۳۵
۱۴	۱۴.۰۲	۱.۹۴	۲.۸۵	۱.۹۳	۳.۲۰	۷.۲۲	۱.۱۲	۴		۰.۳
۱۵	۸.۱۹	۳.۴۳	۲.۴۴	۱.۶۸	۴.۳۹	۲.۳۸	۱.۷۹	۱		۰.۶۵
۱۶	۱.۶۵	۲.۹۰	۲.۴۸	۱.۴۴	۳.۲۷	۰.۵۶	۱.۳۱		۱	۰.۵۶
۱۷	۱۰.۲۴	۱.۷۸	۲.۶۳	۱.۹۵	۵.۰۰	۳.۵۹	۱.۹۰	۲		۰.۱۳
۱۸	۱۲.۲۰	۲.۸۵	۳.۱۲	۱۹۸	۶۳۴	۴.۲۸	۲.۰۳	۲		۰.۸۲
۱۹	۳.۷۵	۲.۷۶	۳.۱۶	۱۹۶	۵۲۶	۱.۳۴	۱.۶۶	۱		۰.۱۹
۲۰	۱۱.۲۸	۳.۲۱	۲.۸۸	۱.۸۹	۴.۱۰	۳.۵۱	۱.۴۲	۲		۰.۰۵
۲۱	۹.۲۱	۳.۴۵	۳.۰۱	۲.۰۴	۴.۱۰	۲۶۶	۱.۳۶	۱		۰.۹۳
۲۲	۱۴.۴۸	۳.۴۵	۲.۴۷	۲.۰۴	۴.۱۰	۴.۱۹	۱.۶۵	۲		۰.۷۳
۲۳	۸.۵۹	۱.۹۹	۳.۲۱	۲.۷۲	۴.۱۲	۴.۳۱	۱.۲۸	۲		۰.۸۵
۲۴	۳.۴۷	۱.۸۶	۲۶۶	۲.۱۶	۲.۸۹	۱.۸۶	۱.۰۸	۱		۰.۱۳
۲۵	۹.۹۰	۱.۸۷	۲.۳۸	۱.۷۷	۴.۳۰	۵.۲۹	۱.۸۰	۳		۰.۱۰

بحث و یافته‌های پژوهش

براساس آنچه در مرور ادبیات بیان شد، برخی از پژوهشگران برروی مفهوم، کالبد و سازهٔ سابات شهرهایی چون دزفول، شوشتر، اصفهان، کرمان، نائین، نطنز کار کرده‌اند. محوی به مفهوم‌شناسی سابات و بررسی کارکردی و ویژگی‌های کالبدی این عناصر پایدار پرداخته و نیز به بررسی سابات‌های شهرهای یزد، اصفهان، کرمان، نائین و نطنز و گونه‌شناسی کالبدی و کارکردی آن‌ها پرداخته و نمونه‌هایی از شهرهای ذکرشده، انتخاب کرده است. یزدانی سابات‌های شهر اصفهان را از دیدگاه دانش هندسه مورد بررسی و واکاوی قرار داده است.

این پژوهش درراستای تکمیل پژوهش‌های قبلی و بررسی تناسبات سابات‌های محلهٔ تاریخی فهادان یزد انجام گرفته است. براساس بررسی‌های صورت‌گرفته، آشکار گردید که هندسه تأثیر مستقیم و معنی‌دار در چگونگی ساخت سابات‌های نمونه‌های موردمطالعه دارد. نقشهٔ اکثر سابات‌های موردمطالعه از مستطیل ایرانی و یا نسبت‌های آن تبعیت می‌کند. نقشهٔ سابات‌های موردمطالعه از یک یا چند مستطیل ایرانی تشکیل شده است. همچنین در جدول ۱ میزان اختلاف نقشه‌ها با مستطیل ایرانی و دیگر نسبت‌های آن مشخص گردیده است.

نتیجه‌گیری

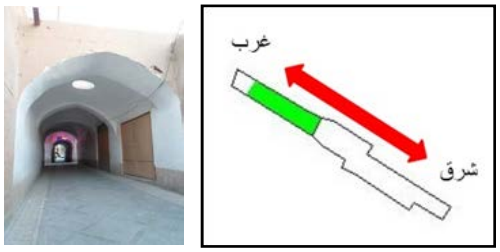
براساس بررسی‌های انجام‌گرفته آشکار شد که هندسه به‌عنوان عاملی تأثیرگذار بر کالبد معماری سابات‌های محلهٔ فهادان یزد است. سابات‌های موردمطالعه هم ازلحاظ نما و هم نقشه، از هندسه و تناسبات ایرانی تبعیت کرده‌اند. نقشهٔ سابات‌های محله فهادان یزد از مستطیل کامل ایرانی به نسبت ۱٫۷۳ و نسبت‌هایی از آن پیروی می‌کنند (پاسخ پرسش اول). در این تحلیل آشکار گردید که بیشترین تعداد سابات‌های موردبررسی ازلحاظ مکان قرارگیری در وسط گذر قرار گرفته‌اند. قوس پوشش آن‌ها بیشترین تعداد با قوس مازه دارند و بیشترین این سابات‌ها درجهت جغرافیایی شمالی-جنوبی کشیده شده‌اند (جدول ۲). همان‌طورکه گفته شد، سابات‌ها از عناصر مهم معماری بومی و اقلیمی ایران محسوب می‌شوند که امروزه دانش ساخت آن‌ها به فراموشی سپرده شده است. با بررسی این عناصر ویژهٔ اقلیمی می‌توان الگوهای بومی کهن را احیا کرد و نیز در ساخت و شکل‌گیری بافت‌های شهری جدید از مفاهیم آن‌ها بهره جست. در این پژوهش نقشهٔ سابات‌های محلهٔ تاریخی و باارزش فهادان یزد از دیدگاه دانش هندسه و تناسبات مستطیل ایرانی مورد آزمون قرار گرفت. در پژوهش‌های آتی می‌توان دیگر نسبت‌های به‌کاررفته در معماری ایران و دیگر پیمون‌های ایرانی را در ساختار و معماری این عناصر اقلیمی-سازه‌ای (سابات) مورد واکاوی قرار داد. همچنین می‌توان این آزمون را برای دیگر شهرها و محلات بافت تاریخی یزد انجام داد.

جدول ۲. میزان فراوانی مکان قرارگیری، جهت و نوع هندسه قوس سابات‌های موردمطالعه (نگارندگان، ۱۳۹۶).

جهت قرارگیری سابات درگذر	تعداد سابات	درصد	نوع سابات براساس قوس	تعداد سابات	درصد	جهت قرارگیری از نظر جغرافیایی	تعداد	درصد
ابتدای گذر	۴	۱۶٪	مازه‌دار	۱۴	۵۶٪	شمالی-جنوبی	۱۳	۵۲٪
وسط گذر	۱۸	۷۲٪	تیزه‌دار	۱۱	۴۴٪	شرقی-غربی	۱۲	۴۸٪
انتهای گذر	۳	۱۲٪						

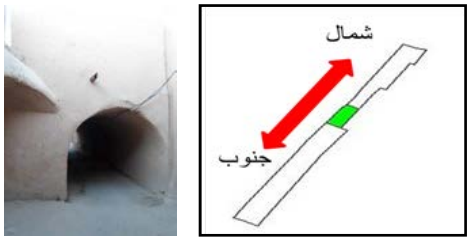
پیوست

سابات شمارهٔ۲: طول این سابات برابر با ۱۸،۲۶ متر و عرض آن ۳،۵۴ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳،۲۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲،۰۸ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳،۷۷ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۵،۱۵ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۱۶ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۳ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۸).



تصویر ۸. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

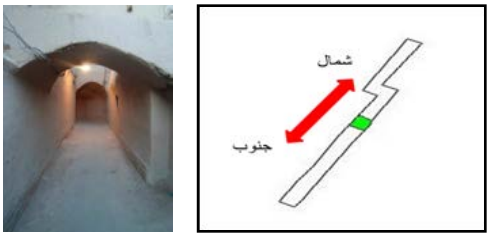
سابات شمارهٔ ۴: طول این سابات برابر با ۶،۷۲ متر و عرض آن ۲،۹۸ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۸۶ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۷۴ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴،۴۳ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲،۲۵ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۵۴ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۹).



تصویر ۹. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

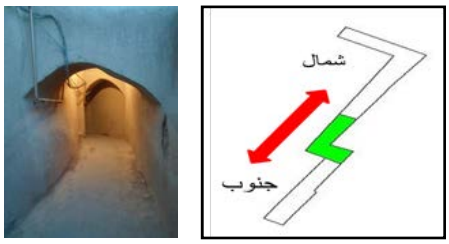
سابات شمارهٔ ۵: طول این سابات برابر با ۲،۱۸ متر و عرض آن ۱،۹۱ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۱۴ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۸۴ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۲،۵۴ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۱،۱۴ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۱۸ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با یک دوم مستطیل کامل ایرانی (مستطیل نیم پیمون) و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۰).

سابات شمارهٔ ۶: طول این سابات برابر با ۳،۶۱ متر و عرض آن ۱،۷۶ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۰۳ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۳۵ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۲،۷۶ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲،۰۵ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس



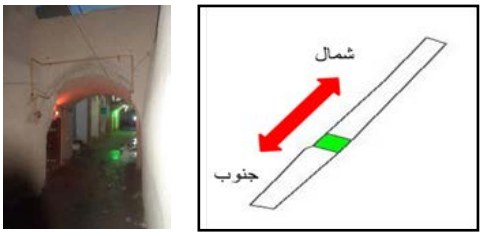
تصویر ۱۰. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تا سطح زمین ۱٫۳۵ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۱).



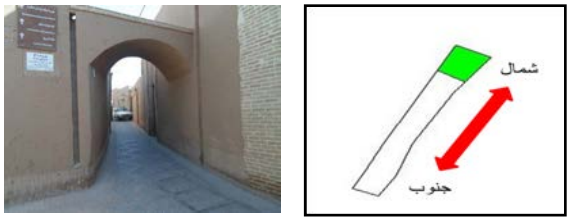
تصویر ۱۱. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۷: طول این سابات برابر با ۲٫۹۱ متر و عرض آن۲٫۲۰ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۱۰ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۶۳ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۱۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۱٫۳۲ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۳۲ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با یک دوم مستطیل کامل ایرانی (مستطیل نیم پیمون) و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۲).



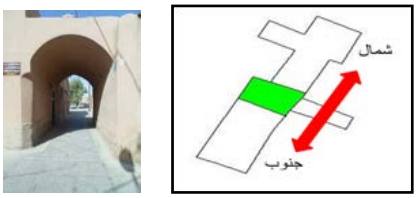
تصویر ۱۲. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۹: طول این سابات برابر با ۲٫۳۹ متر و عرض آن ۲٫۷۱ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۰۷ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۳۸ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳٫۵۲ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۰٫۸۸ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۱۴ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات از مستطیل کامل ایرانی تبعیت نمی‌کند و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات انتهای گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۳).



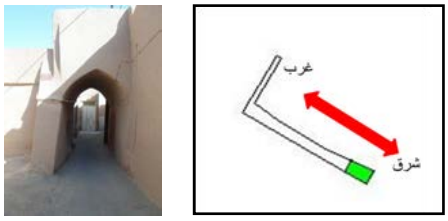
تصویر ۱۳. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۰: طول این سابات برابر با ۳،۳۶ متر و عرض آن ۲،۷۹ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳،۷۱ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲،۸۳ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴،۵۳ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۱،۲۰ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۲۲ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با یک دوم مستطیل کامل ایرانی (مستطیل نیم پیمون) و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

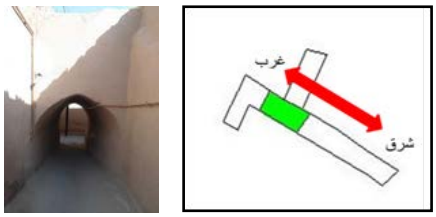
سابات شمارهٔ ۱۱: طول این سابات برابر با ۴،۱۱ متر و عرض آن ۱،۹۸ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۹۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۸۵ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳،۷۵ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲،۳۷ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۲۷ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱،۵ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات ابتدا گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

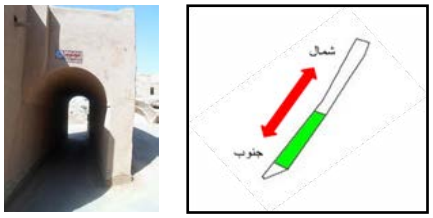
سابات شمارهٔ ۱۲: طول این سابات برابر با ۶،۲۸ متر و عرض آن ۲،۱۰ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۰۶ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۰۳ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۲،۷۶ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲،۹۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۳۳ متر است. نسبت طول به عرض نقشه این سابات برابر با ۱ مستطیل

کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۱۶).



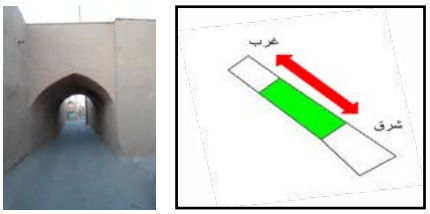
تصویر ۱۶. سابات موردمطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۴: طول این سابات برابر با ۱۴،۰۲ متر و عرض آن ۱،۹۴ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۸۵ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۹۳ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳،۲۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۷،۲۲ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۱۲ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۴ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

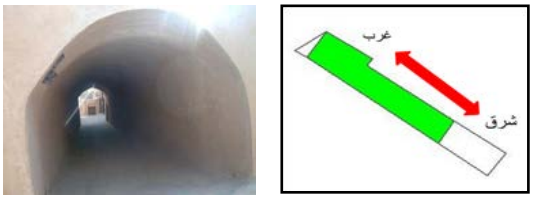
سابات شمارهٔ ۱۵: طول این سابات برابر با ۸،۱۹ متر و عرض آن ۳،۴۳ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۴۴ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۶۸ متر، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴،۳۹ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲،۳۸ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱،۷۹ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

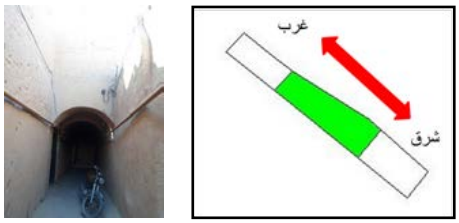
سابات شمارهٔ ۱۶: طول این سابات برابر با ۱۶،۵۱ متر و عرض آن ۲،۹۰ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲،۴۸ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱،۴۴، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۳،۲۷ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۰،۵۶ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا

سطح زمین ۱٫۳۱ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات از مستطیل کامل ایرانی تبعیت نمی‌کند و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۱۹).



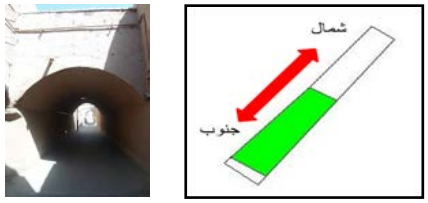
تصویر ۱۹. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۱۷: طول این سابات برابر با ۱۰٫۲۴ متر و عرض آن ۱٫۷۸ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۶۳ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۹۵، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۵٫۰۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۳٫۵۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۹۰ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

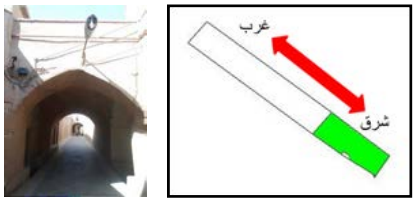
سابات شمارهٔ ۲۰: طول این سابات برابر با ۱۱٫۲۸ متر و عرض آن ۳٫۲۱ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۸۸ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۸۹، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۱۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۳٫۵۱ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۴۲ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۲۱).



تصویر ۲۱. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

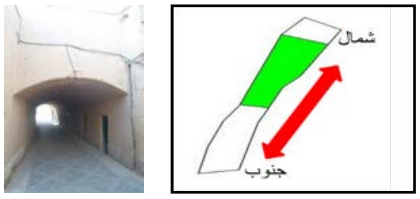
سابات شمارهٔ ۲۱: طول این سابات برابر با ۹٫۲۱ متر و عرض آن ۳٫۴۵ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۰۱ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۰۴، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۱۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۲٫۶۶ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس

تا سطح زمین ۱٫۳۶ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت تیزه‌دار است. این سابات ابتدا گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۲۲).



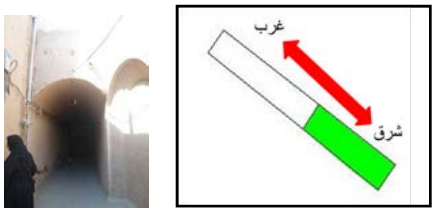
تصویر ۲۲. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۲۲: طول این سابات برابر با ۱۴٫۴۸ متر و عرض آن ۳٫۴۳ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۴۷ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۰۴، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۱۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۴٫۱۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۶۵ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۲۳).



تصویر ۲۳. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

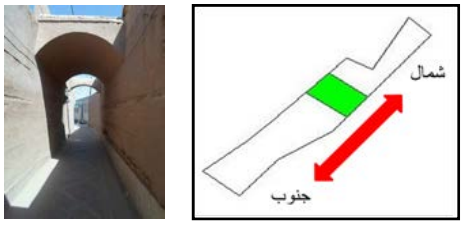
سابات شمارهٔ ۲۳: طول این سابات برابر با ۸٫۵۹ متر و عرض آن ۱٫۹۹ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۳٫۲۱ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۷۲، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۱۲ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۴٫۳۱ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۲۸ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۲ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات انتهای گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شرقی-غربی است (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

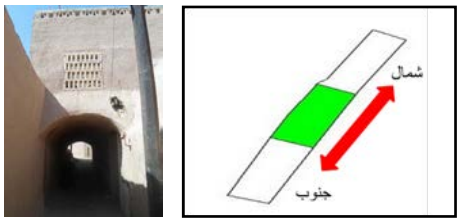
سابات شمارهٔ ۲۴: طول این سابات برابر با ۳٫۴۷ متر و عرض آن ۱٫۸۶ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۶۶ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۲٫۱۶، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۲٫۸۹ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۱٫۸۶ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس

تا سطح زمین ۱٫۰۸ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۱ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۲۵).



تصویر ۲۵. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سابات شمارهٔ ۲۵: طول این سابات برابر با ۹٫۹۰ متر و عرض آن ۱٫۸۷ متر است. ارتفاع تیزه تا سطح زمین ۲٫۳۸ متر، پاکار قوس تا کف زمین ۱٫۷۷، ارتفاع دیوارهای جانبی گذر ۴٫۳۰ متر است. نسبت طول به عرض برابر با ۵٫۲۹ متر و نسبت ارتفاع دیوارهای دو طوف به ارتفاع تیزهٔ قوس تا سطح زمین ۱٫۸۰ متر است. نسبت طول به عرض نقشهٔ این سابات برابر با ۳ مستطیل کامل ایرانی و همچنین شکل هندسی قوس این سابات به‌صورت مازه‌دار است. این سابات وسط گذر قرار گرفته، کشیدگی و جهت نقشهٔ آن شمالی-جنوبی است (تصویر ۲۶).



تصویر ۲۶. سابات مورد مطالعه و جهت قرارگیری آن (نگارندگان، ۱۳۹۶).

کتابنامه

- اخترکاوان، مهدی (۱۳۹۱). تنظیم شرایط همساز با بوم و اقلیم ایران. تهران: کلهر.
- بابایی‌مراد، مهناز (۱۳۹۰). «سابات سایه باد معماری دزفول». همایش منطقه‌ای معماری و مصالح ساخت، ساری.
- بمانیان، محمدرضا؛ اخوت، هانیه؛ و بقایی، پرهام (۱۳۹۰). کاربرد هندسه و تناسب در معماری. تهران: هله.
- پیرنیا. محمدکریم (۱۳۵۲). راه و رباط. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی.
- توسلی، محمود (۱۳۵۴). معماری اقلیم گرم و خشک. تهران: مروی.
- توسلی، محمود (۱۳۸۱). شناخت شهر و معماری در اقلیم گرم‌وخشک ایران. تهران: پیام.
- توکلی، شفق؛ و ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۲). «گونه‌شناسی فرمی سابات‌های ایرانی بر پایهٔ هندسه». همایش ملی معماری، شهرسازی و توسعه پایدار. مشهد: مؤسسه آموزش عالی خاوران.
- حجازی. مهرداد (۱۳۸۷). «هندسهٔ مقدس در طبیعت و معماری ایرانی». تاریخ علم. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۲. صص: ۳۶-۱۵.
- دارینی. حسن (۱۳۹۲). «تأثیر کالبد محله‌های سنتی بر روابط اجتماعی (با نگاهی به نقش

سابات در شهر شوشتر)». اولین همایش ملی بیابان. تهران.
- دورخیز، محسن؛ و جعفری، آرمین (۱۳۹۲). «نقش سابات در معماری دزفول». همایش ملی معماری پایدار و توسعه شهری. بوکان.
- دهخدا. علی‌اکبر (۱۳۷۳). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.
- ذاکری، سید محمدحسین؛ قهرمانی، آرزو؛ شهنازی، درسا؛ و بازیارحمزه‌خانی، اسماعیل (۱۳۹۵). «آزمون دو نظریه پیمون و مستطیل ایرانی در خانه‌های دورهٔ قاجار شیراز». فصلنامهٔ پژوهش‌های معماری اسلامی. سال چهارم. صص: ۲۸-۱۶.
- سرایی، محمدحسین؛ غلامی، طیبه؛ پیراسته‌فر، پوریا؛ حاج‌حسینی، سارا؛ و جویا، نازنین (۱۳۹۲). «ساماندهی و توانمندسازی بافت فرسوده محله فهادان یزد». پنجمین کنفرانس برنامه‌ریزی و مدیریت شهری. مشهد: شهرداری مشهد و دانشگاه فردوسی مشهد.
- صبوری، رضا؛ و شکوهی‌تبریزی، سپیده (۱۳۹۲). «سابات در معماری آذربایجان». کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و توسعه پایدار شهری. تبریز.
- غلام‌پور، فاطمه؛ و لندی، اعظم (۱۳۹۴). بازخوانی سابات عنصری پایدار در معماری شهر شوشتر نمونهٔ موردی سابات کاظم‌لامی». همایش ملی معماری و شهرسازی هویت‌گرا. مشهد.
- فرشاد، مهدی (۱۳۷۶). تاریخ مهندسی ایران. تهران: بلخ.
- فرشته‌نژاد، مرتضی (۱۳۸۹). فرهنگ مرمت و معماری. اصفهان: ارکان دانش.
- قبادیان، وحید (۱۳۸۷). بررسی اقلیمی ابنیه سنتی ایران. تهران: دانشگاه تهران.
- کردنژاد، امید؛ و سلیمانی، ناهید. (۱۳۹۴). «نقش سابات در معماری شهر کرمان، اقلیم گرم‌وخشک ایران». کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری و شهرسازی. تهران.
- محوی. نیلوفر (۱۳۸۵). «سابات در سرمایش فضاهای شهری». سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران. جلد دوم، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.
- محوی، نیلوفر و مفیدی‌شمیرانی، سیدمجید (۱۳۸۸). «گونه‌شناسی سابات در میان اقلیم گرم‌وخشک ایران». علوم و تکنولوژی محیط‌زیست. دورهٔ ۱۱. شمارهٔ ۴.
- معین. محمد (۱۳۸۸). فرهنگ معین. تهران: امیرکبیر.
- مفیدی‌شمیرانی، سیدمجید (۱۳۸۱). «درس‌نامهٔ اقلیم و معماری». دوره دکترا، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- مکوندی، مهدی؛ و جمعی از نویسندگان (۱۳۹۲). «گونه‌شناسی ۳۳ سابات موجود در بافت قدیم دزفول و اثرگذاری آن در طراحی شهری». همایش ملی پایدار و توسعه شهری. بوکان.
- نشانی‌فام، شکوه، و نجفقلی‌پور، نسیم (۱۳۹۳). «بررسی عناصر اقلیمی در معماری سنتی ایران و جایگاه آن در معماری معاصر». دومین کنگره بین‌المللی سازه، معماری و توسعه شهری، تبریز.
- نوری‌زاده، مریم (۱۳۹۵). «بررسی برخی از دلایل نگرش به سابات به‌عنوان عنصر مشترک بین بافت و بنا در سابات‌های دزفول». کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و منظر شهری، استانبول.
- نیلسن، هالگرکاک (۱۳۸۹). معماری همساز با اقلیم. ترجمهٔ فرزانه سفلایی، تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۲). فرهنگ واژگان شهرسازی و معماری اسلامی ایران دورهٔ قاجار، اصفهان: گلدسته.

- Ahmadkhani Maleki, Behnam. (2011). “Traditional sustainable solutions iranian desert architecture to solve the energy problem”. *Technical and physical problems of engineering.* Vol 6. pp: 84-91.

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

بازآفرینی مفهوم بافت شهری در قزوین

شیما احمدصفاری[I]

(صص: ۱۱۰ - ۹۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۳

چکیده

شهر، معنایی بیش از یک محوطهٔ محصور درون بارو را داشته و بیشتر یک حوزه را معرفی می‌کند. شهرها، طی تاریخ نسبتاً طولانی خود شاهد تغییرات ژرفی در وضعیت صنعتی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به‌ویژه جمعیتی خود بوده‌اند. کهن‌ترین شهرها در حدفاصل پایان هزارهٔ چهارم و آغاز هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد در آسیای غربی و در نقاطی پدیدار شدند که آب و هوای آن‌ها مساعد، و زمینِ حاصلخیز برای کشت و زرع، مناسب بود. همچنین قدمت شهر و شهرسازی در ایران نیز به هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد می‌رسد، اما روند شکل‌گیری شهر و تداوم شهرنشینی در آن سیر تدریجی خاص خود را داشته است. هویت ایرانی شهر شامل ویژگی‌ها و ارزش‌های معماری و شهرسازی سرزمین ایران، مربوط به قبل از ورود اسلام می‌باشد. پس از ورود اعراب به ایران و تشکیل حکومت یکپارچه اسلامی در سرزمین‌های زیر تسلط اسلام، شاهد شکل‌گیری نطفه‌های اولیهٔ شهرهای جدید بوده‌ایم که این شهرهای جدید، اکثراً از تعلیمات اسلامی نشأت گرفته و به دو دستهٔ عمده شامل؛ شهرهای به‌جا مانده از تمدن‌های ماقبل از اسلام و یا شهرهای بنا شده توسط مسلمین قابل تفکیک‌اند. شهر دورهٔ اسلامی به‌لحاظ ساختاری تداوم شهرسازی عصر ساسانی بود و عناصر کالبدی آن اکثراً برگرفته از فرهنگ غنی اسلام و نشانگر تمدن و فرهنگ اسلامی‌اند. یکی از این شهرها، قزوین می‌باشد که هستهٔ اولیهٔ آن در زمان شاپور ساسانی شکل‌گرفته و به‌تدریج در طی دوران اسلامی توسعه و گسترش داشته و در زمان صفویه توسط شاه تهماسب به‌عنوان دومین پایتخت این دودمان انتخاب شده است.

کلیدواژگان: شهر، شهرنشینی، ایران، اسلام، قزوین.

I. دکتری باستان‌شناسی گرایش اسلامی. Sh.saffari@yahoo.com

مقدمه

واژهٔ شهر، در زبان‌های ایرانی، پیشینه‌ای بس کهن دارد؛ در زبان‌های باستانی ایران، واژهٔ شهر به‌جای کشور هم به‌کار می‌رفت. مفهوم شهر به سادگی امکان‌پذیر نیست، زیرا تمدن با زندگی شهری آغاز می‌گردد، در نتیجه تمدن با شهرنشینی و یا شهر ارتباط مستقیم دارد. روند شکل‌گیری شهرها و دولت‌های اولیه برای نخستین‌بار و در طی هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد براساس مدارک و شواهد موجود در میان‌رودان صورت پذیرفت و مناطق میان‌رودان جنوبی و مرکزی، دشت خوزستان، درهٔ نیل در شمال اسوان، دشت‌های کوهپایه‌ای فلات ایران از فارس تا ترکمنستان جنوبی، مراکز اصلی گسترش شهرهای اولیه در سرزمین‌های نیمه‌خشک آسیای غربی بوده‌اند. یکی از اختلافات اساسی بین شهرهای دیروز و امروز، اندازه‌های آنان است که در ابتدا تشخیص شهر و ده را از یکدیگر سخت می‌نمود؛ زیرا نَه‌تنها ابعاد شهرها کوچک و جمعیت آن‌ها محدود بود، بلکه سیمای دِه و شهر و نیز نوع فعالیت اقتصادی غالب بر آن‌ها یکسان بود. از مهم‌ترین عناصر و اصلی‌ترین جز و عامل پدیدآورندهٔ شهر، انسان یا اهل شهر یا کسی است که شهر زیستگاه او و مکان فعالیت‌هایش می‌باشد؛ بنابراین جمعیت زیاد و تا حد معینی متراکم، از نخستین شروط برای ایجاد شهرنشینی اولیه می‌باشد.

هر شهر دارای بخش‌های گوناگونی می‌باشد که بر طبق شواهد به‌دست آمده از کاوش محوطه‌های باستانی، بخش‌های اصلی شهرها را ساختارهای شهر زندگان، شامل: معابد، کاخ‌ها، انبارها، دیوارهای دفاعی، خانه‌ها، محله‌های مسکونی، کارگاه‌ها و محله‌های صنعتی شهرها و شهر مردگان یا گورستان‌ها تشکیل می‌داده‌اند. در ایران نیز روند شهر و شهرنشینی از هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد آغاز گردیده و به‌تدریج روبه گسترش نهاده است که هویت شهرها و معماری آن‌ها مربوط به قبل از ورود اسلام به ایران می‌باشد، اما با ورود اسلام به ایران هم شاهد شکل‌گیری شهرهای جدید اسلامی هستیم و هم شهرهای ایرانی قبل از اسلام، از جمله «قزوین» با عناصر کالبدی اسلامی توسعه و گسترش می‌یابند. در مقالهٔ پیشِ‌رو سعی براین است تا تعریف مختصری از واژهٔ شهر و پیشینهٔ آن داشته و سپس نظریات افراد مختلف را درخصوص شهرنشینی و همچنین روند گسترش شهرها در طی دوران تاریخی و نیز اسلامی را مورد بررسی قرار داده و درنهایت به‌عنوان نمونهٔ موردی گسترش بافت شهری قزوین را از صدر اسلام تا دورهٔ صفویه مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

روش پژوهش

تحقیق، از نوع تاریخی است و بر دو شیوهٔ اصلی مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و نیز مطالعات میدانی استوار است که با ارزیابی و تلفیق منابع اسنادی و مطالعات میدانی نتایج مربوط به آن بیان و استدلال شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با سوابق پژوهشی مرتبط با تعاریف شهر و پیشینهٔ آن و نظرات مرتبط با شهر و شهرنشینی، می‌توان منابع را به دو دستهٔ منابع دست اول و منابع دست دوم تقسیم کرد؛ که منابع دست اول شامل فلاسفهٔ ایرانی و یونانی در صدر اسلام و قبل از آن می‌باشد که از این بین می‌توان به افلاطون (۱۳۶۷)، ارسطو (۱۳۴۹)، ابن‌خلدون (۱۳۳۶)، فارابی (۱۹۸۶)، ابن‌سینا (۱۳۶۰) و... اشاره داشت. منابع دست دوم منابع دورهٔ معاصر است که درخصوص تعریف و پیشینهٔ شهر بوده و می‌توان افرادی از قبیل مجیدزاده (۱۳۸۹)، سیدسجادی (۱۳۸۹)، پاکزاد (۱۳۹۲)، فکوهی (۱۳۹۳) و... را نام‌برد.

تعریف شهر

واژۀ شهر، در زبان‌های ایرانی، پیشینه‌ای بس کهن دارد. بخش نخست، واژۀ اوستایی «خشتروئیریه» (شتریور در زبان پهلوی و شهریور در زبان فارسی) به معنی «شهر» هم هست. در زبان پهلوی «خشتر» به «شتر» بازگونه شده و در زبان فارسی «شهر» جای «شتر» نشسته است؛ همچنین، در زبان‌های باستانی ایران، واژۀ شهر به‌جای کشور هم به‌کار می‌رفت (آصفی، ۱۳۶۸: ۶۶). ریشۀ لغوی این واژه نشان می‌دهد که شهر معنایی بیش از یک محوطۀ محصور درون بارو را داشته و بیشتر یک حوزه (دهستان، بخش، شهرستان و استان) را معرفی می‌کرده است (پاکزاد، ۱۳۹۲: ۵۱۲). شهرها، طی تاریخ نسبتاً طولانی خود، هر از گاهی شاهد تغییرات وسیع و ژرفی در شرایط و وضعیت صنعتی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به‌ویژه جمعیتی خود بوده‌اند (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج۱: ۵۵-۵۴). تعاریف فوق، نشان می‌دهد که مفهوم شهر به سادگی امکان‌پذیر نیست؛ زیرا تمدن با زندگی شهری آغاز می‌گردد، در نتیجه تمدن با شهرنشینی و یا شهر ارتباط مستقیم دارد. مطالعات باستان‌شناسی و انسان‌شناسی نشان داده است که در میان پاره‌ای جوامع، بسیاری از ارزش‌ها، مانند ایجاد تشکیلات اجتماعی، نوع فعالیت‌های اقتصادی و همچنین فعالیت‌های فرهنگی که ما آن‌ها را از مشخصات شهر و شهرنشینی می‌دانیم، به ایجاد زندگی شهری نینجامیده است (نظریان، ۱۳۷۲: ۱۱۹). یکی از اختلافات اساسی بین شهرهای دیروز و امروز اندازه‌های آنان است (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج۱: ۵۵-۵۴). بی‌شک در ابتدا تشخیص شهر و دِه از هم کار آسانی نبود؛ زیرا نَه‌تنها ابعاد شهرها کوچک و جمعیت آن‌ها محدود بود، بلکه سیمای دِه و شهر و نیز نوع فعالیت اقتصادی غالب بر آن‌ها یکسان بود (نظریان، ۱۳۷۲: ۱۱۹).

شهرهای باستانی، کوچک و برخی از آن‌ها بسیار کوچک بودند، که در مقایسه با شهرهای امروزی آن‌ها را حداکثر می‌توان یک روستای متوسط نامید؛ اما تفاوت اساسی بین این شهرها به مجموعه‌های مختلف سازمان‌ها و تشکیلات اجتماعی-اقتصادی، و شیوه‌های زندگی شهروندان، به‌ویژه به نوع رابطه بین آن‌ها مربوط می‌شود. این عوامل در شهرهای باستانی از شکل امروزی ساده‌تر بودند و پیچیدگی‌های ناشی از اَشکال جدید زندگانی امروزی در آن وجود نداشته است (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۵۵-۵۴). مسلّماً نخستین شهرها در نقاطی پدیدار شد که آب و هوای آن‌ها مساعد و زمین حاصلخیز برای کشت و زرع مناسب بود. چنان‌که فرآورده‌های کشاورزی در آن نقاط از غذای سکنه بیشتر شد و جمعی توانستند به مشاغل غیرزراعی بپردازند (جمشید و راسخ، ۱۳۴۹: ۴۱۴). اما پیش از پیدایش مراکز شهری بزرگ با جمعیّتی غیرکشاورز، می‌بایست شرایط دیگری فراهم می‌آمد. ایجاد مراکز شهری با بخش عمده‌ای از ساکنان غیرکشاورز، در درجۀ نخست با عواملی همچون تعداد و تراکم جمعیّت در آن منطقه ارتباط داشته است و حاصلخیزی زمین و تکنولوژی کشاورزی را بایست از عوامل درجۀ دوم به‌شمار آورد. نخستین شرط برای شهرنشینی اولیه جمعیت زیاد و متراکم تا حد معیّنی بوده است. به‌تدریج همراه با توسعه و پیشرفت تکنیک، صنایع‌دستی و کارگاه‌هایی جهت تولید مصنوعات متنوع به‌وجود آمد؛ به‌علاوه استفاده از منابع غیرکشاورزی و منابع طبیعی دیگر «فلزات» عناصر و مواد تازه‌ای را در دسترس قرار داد. همۀ این تولیدات به‌تدریج مورد توجه گروه‌ها و اقوام مختلف قرار گرفت. بدین‌طریق حیاتی نوین با ایجاد مراکز مبادلاتی و تجاری در این جوامع فراهم گردید و تفاوت‌هایی را با جوامع پیرامونی خود پیدا کرد و موجب تمایز مرکز تجمع مورد نظر از مراکز دیگر شد که اصطلاحاً نام شهر را به‌خود گرفت (نظریان، ۱۳۷۲: ۱۲۲-۱۲۱)؛ اگرچه برای شهر، به تناسب شغل مردم، جمعیت یا وسعت آن یا استقرار مراکز حکومتی در آن، تعاریف متنوعی ارائه می‌شود، اما به‌نظر می‌رسد که اصلی‌ترین عاملی که سبب می‌شود تا به مجتمعی شهر اطلاق شود، وجود قانون‌مندی و سیطرۀ قانون بر کلیت شهر و بر همۀ فعالیت‌های جاری در آن است که این قانون‌مداری مستقل از زمان و مکان است (نقی‌زاده، ۱۳۹۲: ۵).

پیشینهٔ شهر

در محدودهٔ زمانی هزارهٔ دهم قبل‌ازمیلاد تغییرات گستردهٔ آب و هوایی، مقدمات انقلاب نوسنگی و پیدایش زندگی روستانشینی را فراهم کرد. در همین زمان در بسیاری از نواحی جهان، تغییراتی در تلاش انسان از گردآوری به کشاورزی صورت گرفت و برای نخستین‌بار انسان‌ها قادر شدند به‌سوی یک اقتصاد با محوریت تولید کشاورزی حرکت کنند (فکوهی، ۱۳۹۳: ۴۱-۴۰). در حدفاصل ۸۰۰۰ تا ۵۰۰۰ ق.م. شمار روستاها اندک و بسیار پراکنده بود (مجیدزاده، ۱۳۸۹: ۸) و برای آن‌که شرایط اسکان یافتگی اولیه به‌وجود بیاید نیاز به گردهم آمدن و دسترسی به چندین عامل وجود داشت؛ ۱-آب مناسب و همیشگی، ۲-خاک مناسب و قابل کشت، ۳-مواد اولیهٔ لازم برای ساخت و ساز، و ۴-امکانات ارتباطی با سایر نقاط زیستی. چنین شرایطی تبعاً نمی‌توانستند ابتدا جز در نقاطی محدود ظاهر شوند و در همین نقاط بود که نخستین اشکال اسکان‌یافتگی به‌صورت روستاهای ناپایدار پیدا شدند که در حدود ۶ هزار سال پیش با تغییر شرایط، روستاهای ناپایدار جای خود را به روستاهای دائمی دادند. برخی از این روستاها به سوی تجمع‌های بزرگ‌تری که نخستین شهرها را تشکیل می‌دادند، سوق یافتند (فکوهی، ۱۳۹۳: ۴۱-۴۰).

بر طبق اسناد و مدارک به‌دست آمده از طریق کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناختی مشخص شده است که کهن‌ترین شهرهای دنیا، در حدفاصل پایان هزارهٔ چهارم و آغاز هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد در آسیای غربی ایجاد شده‌اند. منظور از نخستین شهرها، آن گروه از قدیمی‌ترین استقرارگاه‌هایی است که تمدن در آن‌ها آغاز شده است (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج۱: ۸۲-۸۱). شهر و شهرسازی در ایران، قدمتی به درازای تمدن آن دارد و کاوش در محوطه‌های باستانی ایران قدمت شهر و شهرسازی را به هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد می‌رساند (غضنفرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۹). شهرها مکان‌گزینی و ساختار شکل‌گیری خود را براساس دو عامل تعریف می‌کرده‌اند؛ عامل اول، عامل طبیعی و زیستی است که می‌توان آن‌را «دسترسی مستقیم به آب‌های جاری» نامید. عامل دوم، که بیشتر بر روی عناصر موجود در شهر تأثیرگذار بوده «اعتقادات مذهبی و آداب و رسوم دینی و آیینی» بوده است (خرمشاد، ۱۳۹۲: ۳۱).

بر طبق شواهد به‌دست آمده از کاوش محوطه‌های باستانی، بخش‌های اصلی شهرها را ساختارهای شهر زندگان شامل: معابد، کاخ‌ها، انبارها، دیوارهای دفاعی، خانه‌ها، محله‌های مسکونی، کارگاه‌ها و محله‌های صنعتی شهرها و شهر مردگان یا گورستان‌ها تشکیل می‌داده‌اند. براساس مطالعهٔ مدارک مادی به‌دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی، زمانی امکان ایجاد شهر و شهرنشینی میسر می‌شود که شرایط لازم اجتماعی اقتصادی و فنی لازم نیز وجود داشته باشد (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج۱: ۳۴). شهرهای باستانی، کوچک و برخی از آن‌ها بسیار کوچک بودند و در مقایسه با شهرهای امروزی، آن‌ها را حداکثر می‌توان یک «روستای متوسط» نامید. به‌تدریج در طول هزارهٔ چهارم، شهرها از نظر تعداد و ابعاد به‌سرعت رشد کردند و دوران شهرنشینی به یکی از دوران‌های تاریخ‌ساز و مهم در زندگی بشر تبدیل شد که گاهی از آن به‌عنوان «انقلاب» هم یاد شده است؛ به‌گونه‌ای که نخستین شهرهای شکل‌گرفته نمادهای آشکاری از نظم نوین اجتماعی بوده‌اند (سیدسجادی، ۱۳۸۹، ج۲: ۳۱۷).

ایجاد شهرها، دومین انقلاب عظیم در فرهنگ انسان، روند اجتماعی برجسته‌ای بود که بیشتر موجب دگرگونی در روابط متقابل انسان با انسان‌های دیگر گردید تا تغییر در واکنش‌های او نسبت به محیط؛ بنابراین، پیدایش شهرها را باید نقطهٔ عطفی در تاریخ اجتماعی انسان به‌حساب آورد. شهرها، طی تاریخ نسبتاً طولانی خود هر از گاهی شاهد تغییرات وسیع و ژرفی در شرایط و وضعیت صنعتی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به‌ویژه جمعیتی خود بوده‌اند (مجیدزاده، ۱۳۸۹: ۹).

نظر به این‌که شهر دارای منشاء بسیار دور و قدیمی می‌باشد و کهن‌ترین شهرها در فاصلهٔ زمانی

هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد و در کنار رودخانه‌های بزرگ به‌وجود آمدند، اما تعداد و ابعاد آن‌ها به سرعت رشد کردند و از این لحاظ قابل تمایز از روستاها بودند. شهرنشینی، دوران مهمی در زندگی انسان می‌باشد که از آن تحت‌عنوان دومین انقلاب بعد از انقلاب نوسنگی نام‌برده می‌شود. نخستین شهرها دارای نظمی اجتماعی بودند و بیشتر براساس نیازهای اجتماعی انسان در روابط متقابلش با دیگر هم‌نوعانش شکل‌گرفته بودند تا تغییر در واکنش‌های او نسبت به محیط پیرامونش. با توجه به این‌که هدف انسان از یکجانشینی و ایجاد شهرها را می‌توان به نیاز وی به امنیت و تأمین معاش نسبت داد؛ ولی با این‌وجود شهر به مکانی برای استقرار عناصر مادی و معنوی لازم برای زندگی انسان تبدیل شد. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت که شرایط و عوامل اصلی برای ایجاد شهرها و آغاز شهرنشینی و تمدن را می‌توان در چهار مقولهٔ اصلی، یعنی: توسعهٔ اقتصاد کشاورزی و آبیاری، گسترش مبادلات تجاری، پیدایش بناهای عام‌المنفعه و یادمانی، و ایجاد تشکیلات سیاسی و اجتماعی خلاصه کرد.

نظریه‌های شهر و شهرنشینی

دربارهٔ چرایی شکل گرفتن نخستین شهرها از جماعت‌های روستایی اولیه، نظریه‌های متفاوتی عرضه شده است که به تعدادی از این نظریات اشاره می‌گردد. افلاطون از نخستین کسانی است که دربارهٔ چگونگی ایجاد شهرها نظریاتی را بیان نموده است؛ وی معتقد است که شهر باید دارای روابط محدودی با بیرون باشد تا هویت خود را حفظ کند. همچنین در باور او، فاصلهٔ داشتن شهر با دریا از عوامل تأثیرگذار محسوب می‌گردد؛ زیرا نزدیکی به دریا باعث افزایش داد و ستد و کاهش سطح اخلاقی شهروندان می‌شود: «شهری که در ساحل دریا باشد، زیبایی خاصی دارد، ولی دریا همسایه‌ای است شور و تلخ؛ زیرا در ساکنان شهر روح دکان‌داری و سوداگری می‌دمد و وفاداری و یگانگی و اعتماد به یکدیگر را ضعیف می‌سازد» (افلاطون، ۱۳۶۷، کتاب چهارم: ۲۱۳۳/۷۰۵). نظریات افلاطون دربارهٔ شهر، بنیان‌گذار نوعی «آرمان‌گرایی» و «آرمانشهرگرایی» است که تا قرن‌ها بعد ادامه یافتند. شهر افلاطونی، یک شهر آرمانی و شهری سیاسی است و طبعاً راهبردهای شهری او عموماً سیاسی محسوب می‌شوند (فکوهی، ۱۳۹۳: ۱۴۸). دیدگاه ارسطو در مورد شهر با دیدگاه افلاطون متفاوت است و در واقع ارسطو یکی از منتقدان شهر آرمانی افلاطون محسوب می‌گردد. از نظر ارسطو، هر شهری نوعی اجتماع است و هر اجتماعی به قصد خیر برپا می‌گردد؛ زیرا آدمی همواره می‌کوشد تا کاری را انجام دهد که خود نیکو می‌پندارد و آن جامعه‌ای که بالاتر از همه و فراگیرندهٔ همهٔ جوامع دیگر است، «خیر بَرین» را می‌جوید و این‌گونه «جامعهٔ شهر» یا «اجتماع سیاسی» نامیده می‌شود. از نظر ارسطو، انسان موجودی اجتماعی است و نخستین اجتماعی که از چندین خانه پدید می‌آید، «دهکده» نام دارد که هدف آن چیزی بیش از برآوردن نیازهای روزانه است. طبیعی‌ترین نوع دهکده، آبادی است که از یک خانواده پدید آمده باشد. هر شهری از خانواده‌ها به‌وجود می‌آید و جامعه‌ای که سرانجام از فراهم آمدن چندین دهکده ایجاد گردد، «شهر» نام دارد که می‌توان گفت که از لحاظ توانایی برآورد نیازهای خویش به غایت کمال رسیده است (عنایت، ۱۳۴۹: ۷-۱).

فارابی، یکی از فلاسفهٔ قرون وسطای اسلامی می‌باشد که فلسفه او به‌شدت تحت‌تأثیر فلسفهٔ یونانی و به‌ویژه ارسطو بوده است. برای فارابی نیز انسان موجودی اجتماعی است که بالاترین هدف در زندگی او دستیابی به سعادت است و برای این کار نیاز به سازمان‌یافتگی‌ای دارد که می‌توان آن‌را در شهر یا مدینه بیابد. فارابی، دیدگاهی اندام‌گرا دارد؛ وی شهر را به جسم آدمی تشبیه می‌کند که باید کامل، خوش‌ترکیب و با توزیع مناسب و درست کارکردها باشد (فارابی، ۱۹۸۶: ۲۷). ابن‌سینا، فیلسوف ایرانی، همچون فارابی انسان را موجودی «مدنی الطبع»، یعنی ذاتاً اجتماعی می‌دانست

و هر چند بیشتر بر لزوم تربیت و اصلاح با حرکت از فرد تأکید می‌کرد، او نیز همچون فارابی لذت و سعادت را به دو گونه تقسیم می‌کرد؛ لذت حسی و عقلی و سعادت زودگذر و سعادت دائم. بنابراین، مفهوم شهری برای او بیش از هر چیز نوعی سازمان‌یافتگی معنوی بود تا سازمان‌یافتگی مادی (ابن‌سینا، ۱۳۶۰: ۱۲۲-۱۱۴).

ابن‌خلدون، فیلسوف و مورخ بزرگ اسلامی در طی قرن هشتم هجری قمری در مورد تحول زندگی اجتماعی بشر از بادیه‌نشینی تا سکونت در روستاها و شهرها می‌گوید که انسان به علت سرشت مدنی، ناگزیر به گردهم آمدن با هم‌نوعان خود و ایجاد تشکیلات اجتماعی است که در اصطلاح آن را مدنیت «شهرنشینی» گویند و در آن هر عضو برای رفع نیازهای خویش محتاج به همکاری با دیگران است (ابن‌خلدون، ۱۳۳۶، ج۱: ۱۳۱-۱۲۹). از نظر وی بادیه‌نشینی به منزلهٔ اصل و گهواره‌ای برای شهرها و تمدن است و مقدم بر شهرنشینی می‌باشد؛ زیرا نخستین خواسته‌های انسان ضروریات است و این خواسته‌ها به مرحلهٔ کمال و تجمل و رفاه نمی‌رسد، مگر هنگامی که وسایل ضروری به‌دست آید. به بیان دیگر، شهرنشینی به منزلهٔ هدفی برای بادیه‌نشینان است که به سوی آن در حرکتند و با کوشش و تلاش خود سرانجام از بادیه‌نشینی به شهرنشینی می‌رسند و زمانی که توانگر می‌شوند به عادات و رسوم تجمل‌خواهی و ناز و نعمت روی آورده و درنهایت به قیود زندگی شهرنشینی تن در می‌دهند (ابن‌خلدون، ۱۳۳۶، ج۱: ۲۴۴).

گوردون چایلد، باستان‌شناس استرالیایی معتقد است گاه بر اثر رشد روستای مرکزی، آبادی‌های وابسته به‌وجود می‌آید، اما تا حد امکان خود روستا آن‌قدر بزرگ می‌شود تا به شهری بدل گردد (چایلد، ۱۳۵۲: ۱۴۶-۱۴۵)؛ از نظر وی، به‌وجود آمدن تمدن شهری را باید به‌دلیل پیدایش نوآوری‌های فناورانه دانست که خود سبب تخصصی شدن فعالیت‌ها، افزایش تولید و انباشت مازاد تولید شده‌اند. با افزایش تدریجی کار تولیدی نیاز به ذخیرهٔ جمع‌آوری مازاد خوراکی نیز فزون‌تر می‌شد. وجود این اندوخته، یکی از شرایط لازم برای رشد و تبدیل روستا به شهر، از راه تسخیر روزافزون قلمرو اطراف آن، خواه مرداب یا بیابان بود (همان: ۱۴۹). ژولین استیوارد، انسان‌شناس امریکایی بر آن است که نهادهای اجتماعی و روابط کارکردی آن‌ها بوده‌اند که هستهٔ تغییر شهری را تشکیل داده‌اند. هر جامعه‌ای بنابر نهادهای اجتماعی خود، نظامی را به‌وجود می‌آورد. کارل ویتفوگل، مورخ و چین‌شناس آلمانی، ظهور نخستین تمدن‌های شهری را در مناطقی می‌داند که نیاز به آبیاری مصنوعی در ابعاد گسترده در آن‌ها احساس می‌شده است و این جوامع را «جوامع آبی» می‌نامد (فکوهی، ۱۳۹۳: ۴۲). رابرت کارنیرو، دربارهٔ شکل‌گیری دولت-شهرها نظریهٔ افزایش و فشار جمعیتی را مطرح می‌کند؛ به‌گونه‌ای که معتقد است، «تمدن» نخستین‌بار در سرزمین‌هایی ظاهر شده است که موانع طبیعی، همچون: صحراها، آب‌ها و کوه‌ها آن‌ها را محصور کرده بودند. در نتیجه، نیاز به تراکم کار در تولید کشاورزی و همچنین رقابت درونی و جنگ‌ها و تنش‌ها به‌وجود آمده است که منجر به قشربندی شده است؛ بدین‌ترتیب کارنیرو، قشربندی سلسله‌مراتبی را قدم نخست در تشکیل دولت-شهرها می‌داند (Carneiro, 1961).

با توجه به نظریات مطرح شده درخصوص چگونگی ایجاد شهرها و ویژگی‌های آن‌ها، اکثر فلاسفه معتقدند انسان موجودی اجتماعی است که برای رسیدن به خواسته‌های خویش دنبال نوعی سازمان‌یافتگی، چه به‌لحاظ معنوی و چه به‌لحاظ مادی می‌باشد. همچنین معتقد به نوعی شهر سیاسی هستند که مهم‌ترین عنصر در آن، شهروندان بوده که حق شرکت در تصمیم‌های دولت و صلاحیت اعمال حاکمیت دولت را داشته باشند؛ اما از دید باستان‌شناختی لازمهٔ ایجاد شهرها، از طرفی تخصصی شدن فعالیت‌ها، افزایش تولید و انباشت مازاد تولید، و از طرف دیگر افزایش و فشار جمعیتی بود که باعث شد انسان‌ها برای تضمین حیات خود دست به تقسیم کار اجتماعی بزنند و از این طریق سازوکارهای دفاعی و تهاجمی برای خود به‌وجود آورند

و باعث ایجاد سلسله‌مراتب اجتماعی شدند که همهٔ این عوامل شرایط لازم برای رشد و تبدیل روستا به شهر را به‌وجود آورد.

مفهوم شهر در دوران تاریخی

به‌نظر می‌رسد توضیح و اشاره‌ای گذرا بر مفهوم شهر در ایران باستان لازم و ضروری باشد. نگاهی به فرهنگ واژگان فارسی نشان می‌دهد که کلمهٔ شهر از ریشهٔ «خشتهر» از مصدر «خشی» کردن درآمده که به معنی «شاهی کردن» و «فرمان راندن»، «توانستن» و یا «رستن» است؛ از سوی دیگر، کلمهٔ شهر با «خوره» مترادف و هم‌معنی است، واژهٔ خوره یا «در اصل خره که در پهلوی تبدیل به خوره گردید و در فارسی تبدیل به فر و فره گردیده است»، به معنی «نور مطلق» یا «نوری از جانب خداوند» است بر خلق که به‌وسیلهٔ آن نور، بعضی خلایق بر بعض دیگر ریاست کنند و به‌وسیلهٔ آن قادر شوند بر صنعت‌ها و حرفت‌ها و از این نور آنچه خاص باشد به پادشاهان بزرگ و معادل فائز گردد. همین کلمهٔ خوره، همسان با کلمات «شهرستان» و «شارستان» برای نامیدن تقسیمات جغرافیایی-حکومتی نیز به‌کار می‌رفته است (سرفرازو تیموری، ۱۳۸۶: ۹۲). روند شکل‌گیری شهر و تداوم شهرنشینی در ایران باستان سیر تدریجی خاص خود را داشته است. به‌نظر می‌رسد که آغاز و پیشرفت شهرنشینی، به‌علت مشکلات طبیعی و اقلیمی و چگونگی توزیع جمعیتی در آن، تا حدودی با تأخیر آغاز شده و تا دورهٔ اشکانی و به‌ویژه عصر ساسانی، روند آرامی داشته است (تقوی‌نژاددیلمی، ۱۳۶۶: ۱۸-۱۵). هویت ایرانی شهر، شامل ویژگی‌ها و ارزش‌های معماری و شهرسازی سرزمین ایران تا قبل از ورود اسلام به ایران می‌باشد. این دوره با یکجانشینی دودمان‌های ایلی و قبایل، اتحاد آن‌ها و ساخت شهرهای قدیمی آغاز می‌گردد (مجتهدزاده، ۱۳۸۲: ۳). در حقیقت در دوران تمدن مادی و سلسلهٔ هخامنشی، شاهد شکل‌گیری «شهر-معبد» و «شهر-قدرت» «سبک پارسی» هستیم (خرمشاد، ۱۳۹۲: ۳۳). در ادامه، شهر ایرانی با هجوم یونانیان مواجه می‌شود و نوعی تحمیل سبک شهرسازی و سبک زندگی را به‌ویژه با ساخت نو شهرهای متعدد شاهد هستیم. شهر در این دوره امتزاجی از مفاهیم دولت-شهر یونانی و شهر-قدرت سبک پارسی است. در ادامهٔ این روند و با از میان رفتن آخرین سرداران یونانی، شهر توسط دولت قدرتمند اشکانی به نوعی به ساختار شهرهای سبک پارسی باز می‌گردد. تفاوت اصلی سبک پارتی که در زمان اشکانیان شکل می‌گیرد و در زمان ساسانیان ادامه می‌یابد با سبک پارسی، در توجه به مناطق پیرامونی شهرها و اعمال قدرت شهر بر آن‌هاست (خرمشاد، ۱۳۹۲: ۳۳). در دیدگاه احمد اشرف، شهرنشینی در دوران باستان از سه مرحلهٔ پیوسته گذر کرده است؛ یکم، دورهٔ پیدایش شهرها و رشد آرام شهرنشینی در امپراتوری‌های ماد و هخامنشی. دوم، دورهٔ تجربی تاریخی بنیان‌گذاری شهرهای خود فرمان، به سبک شهرهای یونانی، به‌دست فرمانروایان سلوکی و رشد شتابان شهرنشینی در عهد پارتیان. سوم، دورهٔ درآوردن شهرهای یونانی‌وار به زیر فرمان دولت مرکزی از اواخر دورهٔ اشکانی و تکامل آن در دورهٔ ساسانی (اشرف، ۱۳۶۰: ۱۳۴). به باور وی در دوران نخست، شهرنشینی رونقی نداشت و امپراتوران ماد و هخامنشی تمایل به ایجاد شهرهای تازه نداشتند. در دورهٔ دوم، سیاست تازهٔ شهرسازی و ایجاد شهرهای یونانی و اتکاء به شهر و بازرگانی رواج فراوان گرفت. در این میان، از یکسو شهرهای یونانی رفته‌رفته استقلال خود را از دست دادند؛ و از سوی دیگر شهرسازی به‌دست فرمانروایان به‌صورت نهادی پذیرفته شده درآمد. هر دوی این گرایش‌ها را ساسانیان پذیرفتند و سیاست خود را دربارهٔ شهرنشینی بر آن بنیاد گذاردند. این سیاست شهری بعدها از ساسانیان به امپراتوری اسلامی منتقل شد و تأثیر زیادی روی زندگی شهری در دورهٔ اسلامی گذاشت. شهرسازی در دورهٔ ساسانیان در همه‌جا کم و بیش یکسان بود. در عهد ساسانی فکر می‌کردند که دنیا و زمین چهار بخش دارد و شهرها باید به‌گونه‌ای ساخته شوند که به چهارسوی دنیا گشوده باشند. شهرهای عهد ساسانی، به‌خصوص

شهرهای ایرانی، پس از سلطنت قباد با شهرهای ایرانی در دورهٔ اسلامی بسیار همانند بودند. کهن‌دژ با دیوارهای بلند خود، بخش اداری و نظامی شهر بود. قسمت اساسی شهر در شهرستان بود که در کنار کهن‌دژ قرار داشت. کشتزارها در حاشیهٔ بیرونی شهرها جا داشتند. در بازارها، محله‌های شهر و روستاهای گرداگرد شهر، طبقهٔ خراج‌گزار یعنی بازرگانان، کسبه، پیشه‌وران و روستاییان که پایین‌ترین طبقه اجتماع به‌شمار می‌آمدند، زندگی و کار می‌کردند (همان: ۱۴۷-۱۴۴). در روزگار ساسانیان شهر با عنوان «شهرستان» به‌کار می‌رفته است (پیگولوسکایا، ۱۳۷۲: ۲۴۲). با این وصف، در عصر ساسانی هم، لفظ شهر معنای وسیع قبلی را با خود داشته است. در شهرهای عصر ساسانی، میان سلسله‌مراتب اجتماعی و چگونگی فرم شهری مطابقت وجود داشت. در این دوره چهار عامل اصلی «کاخ»، «معبد»، «استحکامات» و«بازار» مراکز ثقل زندگی شهری بودند و دیگرعوامل را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دادند (رضوی، ۱۳۸۸: ۶). شهرهای ایران در عهد ساسانیان مراکز پیشه‌ها و بازرگانی بود. بازار قلب این شهرها را تشکیل می‌داد و کالاها و امتعهٔ فراوان و گوناگون از اکناف کشور به آنجا حمل می‌شد (بهرامی، ۱۳۵۶: ۲۹۰). از خصوصیات شهرهای ساسانی، قرار گرفتن ارگ و آتشکده و ادارات در وسط شهر و سپس محله‌های بزرگان و اشراف و بعد از آن، محله‌های پیشه‌وران را می‌توان نام‌برد (سلطان زاده، ۱۳۶۲: ۹۰). آنچه که در شهر ایرانی تا قبل از ورود اسلام (در دورهٔ ساسانی) به‌عنوان نماد و هویت شهری (حداقل از بُعد کالبدی-فضایی) می‌توان از آن نام‌برد، اجزا پنج‌گانه ساختار شهری است که در طی هزاران سال و در همسازی با شرایط اقلیمی، اقتصادی، اجتماعی و همراه با پیشرفت در دانش و ابزار مادی مردمان این سرزمین شکل‌گرفته و هر کدام شامل عناصری خاص، مانند: معبد، حمام، بازار و مانند آن می‌باشند. این اجزا پنج‌گانه عبارتنداز: کهن‌دژ، شار میانی، شار بیرونی، بازار و میدان (حبیبی، ۱۳۹۱: ۳۳). بر طبق تعاریف بالا، قزوین از جمله شهرهایی است که در دوران ساسانی و به‌دستور «شاپور ذوالاکتاف» ایجاد شد و اجزا پنج‌گانهٔ اشاره شده در این دوران را داشت؛ به‌گونه‌ای که شهر اولیه به‌صورت حصار و دژی بود تحت‌عنوان «حصار شاپوری» و نیز بر طبق عقیدهٔ رایج در دورهٔ ساسانی دارای دروازه‌هایی در جهات مختلف بود. همچین قزوین دارای شهری درون شهر اول، تحت عنوان شارستان یا شهرستان بود که بعدها نیز در دورهٔ اسلامی و توسط مورخان اسلامی به این نکته اشاره شده است. در حاشیهٔ شهر و گرداگرد آن نیز باغات و کشتزارهایی وجود داشت که ناصرخسرو در قرن ۵ هـ.ق. به‌وجود این باغات بدون حصار اشاره داشته و این باغات در دورهٔ صفویه و در زمان پایتختی قزوین باعث شکل‌گیری «باغ-شهر قزوین» شدند و آثاری از این باغات همچنان تا حال حاضر در سطح شهر باقی‌مانده است.

مفهوم شهر در دوران اسلامی و ویژگی‌های آن

پس از ورود اعراب به ایران و تشکیل حکومت یکپارچهٔ اسلامی در سراسر سرزمین‌های تحت تسلط اسلام، زمینه برای تبادل محصولات میان این سرزمین‌ها رونق بیشتری یافت؛ از سوی دیگر، چون اسلام دینی است که مردم را به کسب و تجارت تشویق می‌کند، شاهد شکل‌گیری نطفه‌های اولیهٔ شهرهای جدید بوده‌ایم (پاکزاد، ۱۳۹۲: ۵۱۳)، چراکه پیش‌تر شهرهای ساسانی وجود داشته‌اند. شهرهای مسلمین، یا شهرهای ایجاد شده و توسعه‌یافته در دورهٔ اسلامی، در اقصی نقاط ممالک مسلمین، طی قرون متمادی توسط آنان و بر مبنای اصول و معیارهایی، غالباً نانوشته که اکثراً از تعلیمات اسلامی نشات گرفته‌اند شکل‌یافته بودند. این شهرها به دو دستهٔ عمده شامل: شهرهای به‌جا مانده از تمدن‌های ماقبل از اسلام و یا شهرهای بنا شده توسط مسلمین، قابل تفکیک‌اند (نقی‌زاده، ۱۳۷۷: ۴۸). در شهرهای اسلامی عناصر کالبدی، اکثراً برگرفته از فرهنگ غنی اسلام و نشانگر تمدن و فرهنگ اسلامی‌اند؛ زیرا با عناصری روبه‌رو هستیم که هر کدام منشاء خاصی دارند و از سوی دیگر، هر یک نشانگر موضوعی خاص، برگرفته از این آیین مقدس‌اند (میرمحمدی، ۱۳۷۵:

۱۸۷). شهر دورهٔ اسلامی ایران از سازمانی خاص برخوردار است که مبتنی‌بر برابری شهروندان و امکان دسترسی برابر آن‌ها به خدمات شهر است. شهر در خدمت همه و برآمده از سکونت و زندگی جمعی آن‌هاست. سازمان فضایی در شهر اسلامی، مبتنی‌بر تعریف مرکز خدمات عمومی، کل‌های کوچک «زیرسیستم» شامل محلات نیمه‌مستقل و مجموعه‌های خدمات و ساختاری است که همهٔ این‌ها را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد. در تحولات شهر اسلامی ایران در دوره‌های مختلف سازمان و نظم مذکور ثابت مانده و مکان‌گزینی اجزای آن بر حسب خواست حاکمان تغییر کرده است؛ به‌طوری‌که جوهر سازمان فضایی شهر ایرانی در دورهٔ اسلام همواره ثابت مانده است (منصوری، ۱۳۸۶: ۵۹).

شهرهای دورهٔ اسلامی از جهات گوناگون تحت‌تأثیر تمدن‌های پیشین، به‌ویژه تمدن‌های ساسانی و رومی قرار داشته‌اند؛ در عین‌حال، مسلمانان ویژگی‌های فرهنگی خود را به‌نحو تحسین‌آمیزی بر شهرهای زیر نفوذ خود نهاده و تمیز شهر اسلامی از دیگر شهرها را آسان ساخته‌اند (میرمحمدی، ۱۳۷۵: ۱۸۱-۱۸۰). شهر دورهٔ اسلامی به‌لحاظ ساختاری تداوم شهرسازی عصر ساسانی بود (رضوی، ۱۳۸۸: ۹)، و مهم‌ترین جنبهٔ این تداوم مربوط به مفهوم شهر و رابطهٔ نظام شهری با نظام سیاسی است، که در عین‌حال دگرگونی‌هایی را نیز پذیرفت. از سوی دیگر، شهرنشینی در دوران اسلامی از نظر ارکان زندگی شهری و به‌خصوص از نظر روابط طبقاتی در شهرها، از شهرنشینی در دوران پیش از آن تا حدی متمایز است؛ همین دگرگونی‌های بنیادی به‌نوبهٔ خود در سیمای شهرها نیز اثر گذارده و پس از چند قرن رفته‌رفته سیمای ویژهٔ شهر اسلامی را، چنان‌که تا دورهٔ معاصر ادامه یافته، پدید آورده است (اشرف، ۱۳۶۰: ۱۳۳-۱۳۲). قالب و محتوای شهرهای اسلامی بر سه محور مهم، یعنی: محلی برای سکونت، برای عبادت و درنهایت فضایی برای تجارت، شکل گرفته است (موحد و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۸). عناصر سه گانهٔ بازار، ارگ و مسجد جامع به همراه محلات اطراف آن‌ها و سایر فضاها مانند آب‌انبار، یا مدرسه و تکیه که بعدها به‌وجود آمدند، عناصر و فضاهای شهرهای دورهٔ اسلامی را در ایران شکل‌دادند. ویژگی‌های هویتی و کالبدی-فضایی ایرانی شهر چنان همبسته و وابسته به یکدیگر عمل می‌نمودند که پس از ورود اسلام به ایران نَه‌تنها از بین نرفتند، بلکه با ترکیب با جهان‌بینی اسلامی و جایگزین شدن عناصر جدیدی چون مسجد به‌جای معابد، شکل‌گیری هویت جدیدی با فضای کالبدی خاص را سبب می‌گردند؛ هویت ایرانی-اسلامی (زیاری و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

طبعاً پس از گرویدن مردم ایران به آیین اسلام، ایجاد عبادتگاه‌های اسلامی برای انجام وظایف دینی ضرورت پیدا کرد (قدیانی، ۱۳۷۹: ۱۹۳)؛ بدین‌ترتیب، عمده‌ترین نقطهٔ کانونی در هر شهر سنتی اسلامی مساجد بودند و مسجد جامع به یکی از مشخصات اصلی شهر دورهٔ اسلامی تبدیل می‌گردد. اهمیت این عنصر به‌حدی است که با برپا شدن مسجد جامع، کانون زیستی پیرامون آن، شهر تلقی می‌گردد. مسجد جامع علاوه‌بر نقش مذهبی خود، نقوش سیاسی و اجتماعی بسیار قوی را نیز داراست (حبیبی، ۱۳۹۱: ۴۲-۴۱). در مجاورت مسجد جامع، عنصر بارز دیگری از شهرهای سنتی اسلامی با نام بازار یا سوق دیده می‌شود که بر فعالیت‌های بازرگانی تمرکز داشته است. بازار به دور مسجد و مدرسه می‌چرخد و آن‌را دربر می‌گیرد، و طبق سنت باقی‌مانده از دورهٔ ساسانی، بازار شهر را در می‌نوردد و از میدان اصلی شهر -مقر حکومتی- به‌سوی دیوار و بارو کشیده می‌شود؛ به‌همین اعتبار می‌توان از بازار به‌عنوان ستون فقرات شهر اسلامی نام‌برد (همان: ۴۸-۴۶).

در مجموع ساختار کلی شهر ایرانی در قبل از اسلام با وجود فراز و نشیب‌هایی که دارد، بدین قرار است؛ اول، دژ حکومتی که محل کاخ‌ها، معابد، تأسیسات نظامی و اداری و خزائن و انبارهای آذوقه و اسلحه است. دوم، شهر میانی که محلات مسکونی اقشار قدرتمند و صاحب نفوذ، بازار و میدان در آن شکل می‌گیرد. سوم، شهر بیرونی که محل زندگی مردم عادی است و خارج از حصار شهر

قرار دارد. از طرف دیگر شهرها متناسب با چند عامل شکل می‌گرفتند؛ عامل اول، راه‌های ارتباطی است که محل شکل‌گیری شهرها را تعیین می‌کرده است. عامل دوم، طبقه‌ای به‌نام روحانیون بودند که عملاً نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری شهر نداشتند و عمدتاً از طریق اعمال نظرات خود در ساختار قدرت بر شهر تأثیر می‌گذاشتند. عامل سوم و مهم‌ترین عامل تأثیرگذار، که بیشترین تأثیر را بر ساختار شهر و جایگیری عناصر و اجزا آن می‌گذارد، همان نظام طبقاتی حاکم بر افکار و عقاید ایرانیان قبل از اسلام است. شهر ایرانی پس از ورود اسلام به آن، تغییرات واضح و مشخصی را پذیرا می‌گردد. اولین و مهم‌ترین آن درهم شکستن نظام منطقه‌بندی موجود در شهرها است که براساس نظام اجتماعی طبقاتی ایجاد شده بود. در این تغییر، مرز میان سه بخش شهر برداشته شده و شهر بیرونی که محل استقرار اقشار خارج از طبقات ممتاز اجتماعی بوده، اهمیت زیادی می‌یابد (خرمشاد، ۱۳۹۲: ۳۴-۳۳).

شهرهای سدهٔ نخستین اسلامی، در امنیت نسبی حاصل از فتوحات مسلمانان، از یک سو نیازمند دیوار و حصار کهنه نیست؛ و از سوی دیگر با استقرار نگاه نو توسط مسلمانان تباین فضایی قلعه و شهر را از میان می‌برد. شهر جدید دورهٔ اسلامی درون حصار، شکل جدیدی به خود می‌گیرد؛ همهٔ طبقات داخل حصار جای دارند و در میان آن نیز قلعه‌ای، غالباً احیا شدهٔ قلعهٔ قدیم، محل استقرار حاکم است. اما شهر، یک کل به‌نظر می‌آید و عناصر شاخص سازمان فضایی آن همچنان مؤید اصالت جامعه و عملکردهای عمومی وابسته به زندگی اجتماعی است؛ محله، میدان وکاروانسرا به مثابه کل‌های کوچک، مسجد جامع و عناصر وابسته به مثابه مرکزیت شهر و بازار، ساختار شهر را شکل می‌دهد، در همهٔ این‌ها عنصر اصالت عامه وجود دارد که سیمای شهر اسلامی را شکل می‌دهد (منصوری، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۶).

با توجه به مباحث ذکر شده، به‌طور کلی شهرهای دورهٔ اسلامی در چند گروه اصلی قابل طبقه‌بندی هستند؛ گروه اول، شهرهایی که توسط مسلمانان بنا نهاده شدند. این شهرها نیز به‌نوبهٔ خود در گروه‌های مختلف شهرهای حکومتی، شهرهای پادگانی، شهرهای علمی و شهرهای مذهبی «زیارتی» قرار می‌گیرند. گروه دوم، شهرهایی هستند که در دوران اسلامی ظهور یافته‌اند؛ شهرهایی بودند که در مجاورت آن‌ها توسعه‌های بزرگی به اجرا درآمد، که یکی از بارزترین نمونه‌های این گروه، شهر اصفهان است. گروه سوم، شهرهایی هستند که با اسلام آوردن اهل خویش به مرور استحاله شدند؛ و نَه‌تنها اهل آن، که کالبد و سازمان فضایی و عناصر آن کاملاً دگرگون شدند. آخرین گروه، پایتخت‌ها یا به‌عبارت بهتر، شهرهایی هستند که حاکمان و فرمانروایان مسلمان آن‌ها را به‌عنوان مقر و پایتخت خویش انتخاب کرده‌اند. با این انتخاب، این شهرها به‌سرعت رشد کرده و با آبادانی‌ها و ساخت و سازهای حاکمان به‌نحو بارز و شاخصی به‌عنوان جلوه‌گاه یک حکومت درآمدند. از جملهٔ این شهرها می‌توان به: شیراز، کرمان، قزوین، تبریز و تهران اشاره کرد (نقی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲). شهر ایرانی در کلیت ساختار خود پس از طی مراحل مختلف، درنهایت در مکتب اصفهان در دورهٔ حکومت صفویان به پختگی می‌رسد (خرمشاد، ۱۳۹۲: ۳۴).

شکل‌گیری شهر قزوین «بافت اسلامی شهر تا آغاز پایتختی»

قزوین از جمله شهرهایی است که توسط مسلمانان فتح گردیده و به اعتقاد نگارنده، همهٔ عناصر لازم از قبیل حصار و دژ و مسجد که لازمهٔ ایجاد شهرهای اسلامی است را دارا می‌باشد؛ به‌گونه‌ای که جغرافی‌نویسان اسلامی از صدر اسلام تا قرون میانه، مانند ابن‌خرداذبه (۱۳۰۶: ۲۱) تا مستوفی (۱۳۶۳: ۶۴-۶۱) توصیفات خود را از بافت شهری قزوین به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند و به‌وجود دژ و حصار و مسجد و نیز بارو اشاره کرده‌اند. پس از ورود اسلام در سال ۲۴ هـ.ق.، روند شهرسازی و گسترش بافت مسکونی در قزوین، شتابی دو چندان گرفت تا آنجا که در مدتی کوتاه به‌عنوان

«باب‌الجنه» یا «دروازهٔ بهشت» نامیده شد. در گفته‌های مورخینی مانند ابن‌خردادبه (۱۳۰۶: ۲۱)، قدامه (۱۳۷۰: ۱۸۱)، بلاذری (۱۳۳۷: ۳۲۹-۳۳۳) و ابن‌فقیه (۱۳۴۹: ۱۲۰)، به‌وجود حصار و دژ قزوین با نام فارسی «کَشوین» اشاره شده است. به‌وجود شارستان و حصار در بافت شهری قزوین و مسجد جامع در درون حصار شهر در متون مورخینی همچون: اصطخری (۱۳۷۳: ۲۰۸)، ابن‌حوقل (۱۳۴۵: ۲۷۱) و مقدسی (۱۳۶۱، ج۲: ۵۸۴)، اشاره شده است؛ علاوه‌بر موارد مذکور، مقدسی به‌وجود ربضی که در آن دژی نیز هست اشاره دارد. مورخین دیگری همچون: ناصرخسرو (۱۳۷۰: ۷-۵) و ابوالفداء (۱۳۴۹: ۴۸۵) از باروی قزوین و بازارهای درون آن صحبت می‌کنند. قزوینی (۱۳۷۳: ۵۰۸-۵۰۴)، در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم هجری قزوین را شهری با دو قلعه در میان یکدیگر توصیف می‌کند که قلعهٔ میانی را «شهرستان» می‌نامیدند؛ همچنین منهاج سراج، در زمان استیلای مغولان به‌وجود حصار بر کوهی که در حوالی شهر قزوین است، اشاره داشته است (طبقات ناصری، ۱۳۶۳، ج۲: ۱۸۱) و در کتاب حبیب‌السیر (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج۳: ۳۳) از قزوین با عنوان «قلعه» یاد می‌شود. مستوفی (۱۳۶۲: ۷۷۹-۷۷۸؛ ۱۳۶۳: ۶۴-۶۱) از مورخین نیمهٔ سده هشتم هجری، علاوه‌بر حصار و بارو از محلات نُه‌گانهٔ قزوین یاد می‌کند. در سدهٔ نهم هجری شرف‌الدین علی یزدی از دیگر مورخین دورهٔ اسلامی است و با توجه به این‌که بیشتر به بررسی اوضاع اجتماعی و سیاسی و جنگ‌های اتفاق افتاده در خلال این دوره پرداخته، به‌وجود قلعه‌ای در قزوین نیز اشاره می‌کند و با توجه به نوشتهٔ مورخان زمان صفوی، مانند «اسکندر منشی» این قلعه تا زمان شاه تهماسب نیز وجود داشته است (علی‌یزدی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۳۴). کیانی معتقد است که توسعهٔ قزوین در عصر اسلامی از زمان «الهادی» (خلیفهٔ عباسی) به سال ۱۷۰ هـ.ق. آغاز شد. اما قزوین بیشتر آبادانی خود را در زمان سلجوقیان به‌دست آورد. در این دوران به‌علت پیشرفت فرقهٔ اسماعیلیه که نیرومندترین گروه ضد حکومت سلجوقی بود و دژ الموت در شمال قزوین را در اختیار داشتند، این شهر یکبار دیگر مورد توجه قرار گرفت و سلاطین سلجوقی اشخاص مورد اعتماد خود را غالباً به حکومت قزوین می‌فرستادند که از آن جمله می‌توان به «بوزان»، غلام‌زادهٔ ملکشاه سلجوقی و «امیرخمارتاش مملوک» آن‌ها اشاره کرد. در حملهٔ مغول شهر قزوین گرفتار قتل و غارت و آتش‌سوزی گردید، ولی در حکومت ایلخانی موقعیت گذشتهٔ خود را بازیافت و تا ظهور دولت صفوی به‌عنوان یک مرکز مهم اقتصادی و ارتباطی باقی‌ماند (کیانی، ۱۳۶۵: ۳۲۱-۳۲۰). در دورهٔ صفویه که قزوین به پایتختی برگزیده شد، لقب «دارالسلطنه» را به‌خود گرفت. با انتخاب قزوین به‌عنوان پایتخت در دورهٔ شاه تهماسب، در سال ۹۲۶ ش./۱۵۴۸م. با طرحی از پیش اندیشیده شده تغییراتی در ساختار کالبدی شهر پدید آمد. در این دوره، شهر به‌دلیل افزایش تراکم جمعیتی از نظر امکانات زندگی به‌ویژه منابع آب در کمبود قرار گرفت. به‌همین خاطر با ساخت قنات‌های جدید و استفاده از آب رودخانه‌ها و تأسیس شبکهٔ آب‌انبارها، شهر در محورهای جدیدی گسترش یافت. مرکزیت اصلی شهر که روی محدودهٔ مسجد جامع قرار داشت؛ با اجرای این تغییرات به‌سوی شمال مسجد جامع، یعنی شبکهٔ بازار و میدان شاه انتقال یافت. در واقع گسترش قزوین در این دوره در زمین‌های جعفرآباد که در شمال شهر قرار داشت و شامل زمین‌های کشاورزی می‌شد، اتفاق افتاد. اشراقی در این‌باره می‌نویسد که شاه تهماسب فرمان ساخت مجموعهٔ جدیدی در شمال شهر قدیمی را داد که آن‌را «جعفرآباد» نامیدند (اشراقی، ۱۳۶۵: ۳۲۱). در زمان پایتختی قزوین، سفرای فراوان کشورهای غربی و نمایندگان تجاری و میسیون‌های مذهبی به‌سوی آن روان گردیدند و هریک نیز توصیفات خود را از قزوین به رشتهٔ تحریر درآوردند. برادران شرلی (۱۳۶۲: ۱۲۷) در زمان شاه عباس و در سال ۱۰۰۶ هـ.ق. از جمله جهانگردانی هستند که از قزوین دیدن نموده و به وجود بازار در وسط شهر قزوین اشاره می‌کنند. ژرژ تکتاندرفن دریابل (۱۳۵۱: ۴۹) در سال ۱۰۱۰ هـ.ق. که تقریباً معاصر با برادران شرلی می‌باشد، شهر قزوین را بدون حصار و قابل‌مقایسه با شهر برسلو توصیف می‌کند. فیگوئروآ

(۱۳۶۳: ۶) دیگر جهانگردی است که در سال ۱۰۱۳ هـ.ق. و در زمان شاه عباس از قزوین دیدن کرده، آن‌را شهری بدون حصار و دارای مسجدی بزرگ که گنبد بسیار بلند آن با کاشی‌های رنگارنگ پوشیده است، معرفی می‌کند. پیتردلاواله (۱۳۷۰: ۸ و ۲۳۳-۲۳۲) در سال ۱۰۲۵ هـ.ق. ضمن بازدید از قزوین، شهر را بدون حصار ذکر کرده و از وضع بد خانه‌ها و خیابان‌های شهر و نیز از ساختمان‌های بازار که از نظر وی بسیار بی‌قواره و زشت است، صحبت می‌کند. اما در مقابل از بناهایی سخن به میان می‌آورد که باعث تعجب وی گردید و عبارت بودند از: درب شاهی که در یک میدان بزرگ واقع شده و فاقد نقاشی و تزیینات طلایی بوده، ولی عظمتی بسزا دارد و دومین چیز، میدان بزرگی است که دور از قصر شاهی و در حوالی بازار واقع شده، اما به زیبایی میدان اصفهان نیست، ولی طولش به همان اندازه و عرضش تقریباً یک سوم طول است. کاتف (۱۳۵۳: ۵۸)، تاجر روسی با نگاه مقایسه‌گر خود در فاصلهٔ سال‌های ۱۰۳۳-۱۰۳۲ هـ.ق. از قزوین دیدن کرده و آن را شهری بزرگ با کاروانسراها و بازارهای وسیع و بدون قلعه و حصار معرفی می‌کند. تاورنیه (۱۳۳۶: ۷۷)، در فاصلهٔ سال‌های ۱۰۴۰ تا ۱۰۷۶ هـ.ق. و در زمان سلطنت شاه صفی و همچنین در زمان سلطنت شاه عباس دوم و شاه سلیمان از قزوین بازدید نموده و آن‌را به‌صورت قریهٔ بزرگی که خانه‌های آن کوتاه و پست و بد بنا شده است، توصیف می‌کند که دیوار و بارو ندارد و بیشتر از نصف شهر باغات است؛ همچنین به‌وجود سه کاروانسرا که اطراف آن‌ها بازار واقع شده است، اشاره دارد. الئاریوس (۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۵۳)، در سال ۱۰۶۱ هـ.ق. قزوین را دیده و مانند تاورنیه قزوین را شهری بدون دیوار و قلعه معرفی می‌کند که در زمان بازدید او خانه‌ها و کوچه‌ها دارای وضعیت مناسبی نیست، اما شهر دارای مساجد و کاروانسراها و گرمابه‌های زیادی می‌باشد. از مشهورترین جهانگردانی که وارد ایران شده و از قزوین دیدن نموده شاردن (۱۳۷۵-۱۳۷۲، ج۱: ۱۱و ج۲: ۵۱۲-۴۸۵) فرانسوی است؛ وی در زمان پادشاهی شاه عباس ثانی، و پسر و جانشینش شاه سلیمان، سه‌بار به ایران سفر کرد. شاردن در زمان بازدید از شهر قزوین به بقایای باروی آن اشاره کرده و نیز ذکر می‌کند که به‌جز مسجد جامع مساجدی مهم و بزرگ دیگری ندارد، اما از مدارس قزوین که مهم‌ترین و مجلل‌ترین عمارات قزوین بعد از مسجد می‌باشد، صحبت می‌کند. به اعتقاد شاردن، کاروانسراها، میهمان‌خانه‌ها، گرمابه‌ها، بازارها، سراها و میدان‌های تجاری، و قهوه‌خانه‌ها، هیچ‌کدام مایهٔ عظمت و اعتبار این شهر نیست، بلکه آنچه قزوین را در انظار بینندگان باشکوه و رفیع می‌نماید، کاخ‌ها و خانه‌های قصرآسای بزرگان و اعیان شهر است که همه تماشایی و دیدنی است. پس از این‌که شاه عباس، پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال داد، قزوین رفته‌رفته اهمیت پیشین خود را از دست داد. همچنین در سال ۹۶۶ هـ.ق. «۹۳۷ ش. / ۱۵۵۸م.» سیل ویرانگری در شهر جاری شد که بیشترین آسیب را به محلهٔ ابهر وارد کرد. در سال‌های ۱۰۴۷ و ۱۰۶۳ هـ.ق. «۱۰۱۸ ش./۱۶۳۹ م. و ۱۰۳۴ ش./ ۱۶۵۵ م.» نیز دو زلزلهٔ سخت در قزوین روی داد که خرابی و تلفات فراوان به‌بار آورد.

وضعیت شهر قزوین در آغاز دورهٔ صفوی

تا پیش از شروع دورهٔ صفویه، شکوفاترین دوران شهر قزوین را باید مربوط به عهد سلجوقیان دانست. با روی کار آمدن دولت سلجوقیان، قزوین که نسبت به دوره‌های گذشته از رشد و گسترش بیشتری برخوردار شده و جمعیت قابل‌توجهی پیدا کرده بود، شهری صاحب اعتبار به‌شمار می‌آمد. در این زمان، تلاش گسترده‌ای برای توسعه و آبادانی قزوین توسط حاکم آن، خمارتاشی صورت گرفت که از جملهٔ این اقدامات احداث «قنات معروف خمارتاشی» و نیز دو بنای «مسجد جامع کبیر» و «مسجد جامع صغیر» بوده است. همچنین در این دوره جمعیت شهر افزایش یافته و بافت شهری نسبت به دوره‌های صدر اسلام گسترش بیشتری پیدا می‌کند. اما با ورود و حملهٔ مغول به قزوین به این شهر آسیب‌های زیادی وارد گردید، از جمله این‌که بخش قابل‌توجهی از باروی

شهر آسیب دیده و تخریب شد و با تسلط ایلخانان و افزایش مالیات‌ها قزوین از رونق افتاد و با سر کار آمدن تیموریان تا به قدرت رسیدن شاه اسماعیل صفوی شهر همچنان شرایط نامساعدی داشت و درگیری‌های فراوانی در آن اتفاق می‌افتاد که در نتیجه همین درگیری‌ها چندین‌بار شهر غارت گردید و حتی بخشی از سکنهٔ آن کوچ کرده و بافت شهری و مجموعه‌های معماری شهری قزوین آسیب بسیار دید. با به حکومت رسیدن صفویان، شاه اسماعیل ایران را بدون ویران کردن شهرهای آن فتح کرد و تبریز را به‌عنوان پایتخت خود انتخاب نمود و شهر دیگری را برای پایتختی برنگزید؛ اما با این‌حال، شاه اسماعیل به‌دلیل علاقهٔ خاصی که به شهر قزوین داشت بارها از این شهر دیدن کرده و نیز قشلاق خود را در این شهر برپا کرده بود و حتی تصمیم داشت پایتخت را به قزوین انتقال دهد که به‌دلیل درگیری‌هایش با ازبکان و عثمانی‌ها این مهم اتفاق نیفتاد. شاه اسماعیل علاقه‌ای به ساخت و ساز ابنیه نداشت، لذا دستور داد تا بناهای باقی‌مانده از دوران قبل را بازسازی و یا گسترش دهند؛ از این‌رو معماری این دوره قابل مقایسه با دورهٔ قبل و بعد وی نیستند. به‌دلیل کاهش ساختمان‌های چشمگیر و شاخص از زمان حکومت شاه اسماعیل، لذا معماری دورهٔ وی را دنباله سنت تیموری می‌دانند؛ اما با این‌حال در هنگام ورودش به قزوین دستور شروع ساخت مسجد شاه «النبی» را صادر کرد که در زمان شاه تهماسب بنای مسجد به اتمام رسید. با درگذشت شاه اسماعیل و به حکومت رسیدن شاه تهماسب به‌دلیل شروع درگیری با ازبکان و عثمانی‌ها دولت صفویه تصمیم به انتقال پایتخت از تبریز به شهر دیگری را می‌گیرد و درنهایت شاه تهماسب قزوین را به‌عنوان پایتخت خود انتخاب می‌کند.

نتیجه‌گیری

قزوین از جمله شهرهایی می‌باشد که در تمامی ادوار تاریخی دارای اهمیت ویژه‌ای بوده است، به‌گونه‌ای که براساس مدارک مکتوب و نوشتهٔ مورخان و جغرافی‌نویسان اسلامی شهر قزوین به‌دست «شاپور ذوالاکتاف» ایجاد گردیده و «شادشاپور» نامیده می‌شده است، اما با این‌حال مدارک و شواهد پررنگی از وضعیت شهر در دورهٔ ساسانی در دست نیست، تنها اشاراتی که در این‌خصوص ذکر گردیده پایگاه و مرز بودن قزوین در این دوره برای جنگ با دیلمیان می‌باشد که اکثر مورخان نیز بدان اشاره کرده‌اند و مرز بودن «قزوین» را دلیلی برای نامیدن شهر به این نام ذکر می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که مورخینی همچون حمدالله مستوفی و افراد قبل از وی، نام «کشوین» را برای آن برگزیده‌اند که به معنای کناری و مرز می‌باشد که احتمالاً ارتباطی با موقعیت استراتژیکی قزوین داشته است. با ورود اسلام به ایران و نیز فتح قزوین توسط مسلمانان در سال ۲۱ هـ.ق. به‌تدریج شهر روبه گسترش می‌گذارد و در سال ۲۴ هـ.ق. توسعهٔ شهر روند فزاینده‌ای پیدا می‌کند و هستهٔ اولیهٔ شهر برای توسعهٔ آن همان محل قرارگیری «حصار شاپوری» می‌باشد که در متون مورخان از آن با عنوان «دژ کشوین» نام‌برده شده است و در دوره‌های بعد از اسلام نیز شهر با توجه به این محدوده گسترش یافت. از طرف دیگر، شهر قزوین به‌واسطهٔ قرارگیری در شاهراه‌های ارتباطی شرق به غرب و شمال به جنوب همواره مورد توجه بوده و نقش مهمی در موقعیت تجاری آن داشته و از عوامل مهم شکل‌گیری و ادامهٔ حیات این شهر در طول حیات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن بوده است و باعث شده تا در ادوار مختلف تاریخی از صدر اسلام تا اواخر دورهٔ صفوی و حتی در دورهٔ قاجار نیز دستخوش اتفاقات فراوانی شود. با روی کار آمدن حکومت صفویه، وضع قزوین دگرگون گشته و کم‌کم دوران شکوفایی آن آغاز می‌گردد. شهر قزوین پس از تشکیل حکومت صفویان و انتخاب شدن آن به پایتختی توسط شاه تهماسب، اهمیت ویژه و منحصربه‌فردی یافت و همین‌امر سرآغازی برای رشد و توسعهٔ قزوین شد که بنا به‌دلایل سیاسی، نظامی و اقتصادی صورت گرفت. با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین، این

شهر اهمیتی تازه یافت و اعلان این شهر به‌عنوان مرکز سیاسی، سبب رونق و رشد شهر و بازسازی مجدد آن شد.

کتابنامه

- آصفی،حمدالله، (۱۳۶۸)، «نگرشی بر شهر و شهرنشینی»، مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، پاییز، شمارهٔ ۹، صص: ۸۸-۶۳.
- ابن‌حوقل، (۱۳۴۵)، صورةالارض. ترجمهٔ جعفر شعار، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن‌خردادبه، عبیدالله بن عبدالله، (۱۳۷۱)، المسالک و الممالک. ترجمهٔ سعید خاکرند و آندره میکل، تهران: مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل - موسسه فرهنگی حنفا.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن، (۱۳۳۶)، مقدمهٔ ابن‌خلدون. جلد اول، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران: بنگاه نشر و ترجمه.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله، (۱۳۶۰)، رسائل ابن سینا. ترجمه: ضیاءالدین دری، تهران: انتشارات مرکزی.
- ابن‌فقیه، احمد بن محمد بن اسحاق الهمذانی، (۱۳۴۹)، مختصر البلدان: بخش مربوط به ایران، ترجمهٔ ح . مسعود، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابوالفداء، اسماعیل بن علی، (۱۳۴۹)، تقویم البلدان. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ارسطو، (۱۳۴۹)، سیاست. ترجمهٔ حمید عنایت، تهران: شرکت کتاب‌های جیبی.
- اشراقی، احسان، (۱۳۶۵)، «شهر قزوین»، مجموعه مقالات کتاب نظری اجمالی بر شهرنشینی و شهرسازی در ایران، به‌کوشش: مصطفی کیانی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اشرف،احمد، (۱۳۶۰)، «تداوم برخی از ویژگی‌های تاریخی زندگی شهری در ایران». مجلهٔ آرش، شهریور، شمارهٔ ۲۶، صص: ۱۵۵-۱۳۲.
- اصطخری، ابواسحق ابراهیم، (۱۳۷۳)، مسالک و ممالک. ترجمهٔ محمد بن اسعد بن عبدالله تستری، به‌کوشش: ایرج افشار، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- افلاطون، (۱۳۶۷)، دورهٔ آثار. ۴ جلد، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- اولئاریوس، آدام، (۱۳۸۵)، سفرنامهٔ آدام اولئاریوس: ایران عصر صفوی از نگاه یک آلمانی. ترجمه از متن آلمانی و حواشی: احمد بهپور، تهران: ابتکار نو.
- بلاذری، (۱۳۳۷)، فتوح البلدان. ترجمهٔ محمد توکل، تهران.
- بهرامی،اکرم، (۱۳۵۶)، «شهرهای ساسانی (۲)»، مجلهٔ بررسی‌های تاریخی، مرداد و شهریور، شمارهٔ ۷۱، صص: ۲۹۰-۲۴۵.
- پاکزاد، جهانشاه، (۱۳۹۲)، تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران از آغاز تا دوران قاجار. تهران: آرمانشهر.
- پیگولوسکایا، ن.و. و دیگران، (۱۳۷۲)، تاریخ ایران (ازدوران باستان تا پایان سده هجدهخم میلادی). ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران: پیام.
- تاورنیه، ژان باتیست، (۱۳۳۶)، سفرنامه تاورنیه. ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی، تهران.
- تقوی‌نژاد دیلمی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، معماری، شهرسازی و شهرنشینی ایران در گذر زمان. تهران: یساولی.
- جمشید، بهنام و شاپور راسخ، (۱۳۴۹)، مقدمه بر جامعه‌شناسی ایران. تهران: خوارزمی.
- چایلد، گوردون، (۱۳۵۲)، انسان خود را می‌سازد. ترجمهٔ احمد کریمی حکاک و محمد هل‌اتانی، تهران: حبیبی.

- حبیبی، سیدمحسن، (۱۳۹۱)، از شار تا شهر: تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن، تفکر و تأثر. تهران: دانشگاه تهران.
- خرمشاد، محمد، (۱۳۹۲)، «شهر به شهر در تاریخ، مروری اجمالی بر تاریخ شهرسازی»، مجلهٔ سوره اندیشه، اردیبهشت و خرداد، شمارهٔ ۶۹-۶۸، صص: ۳۴-۳۰.
- خواندامیر، غیاث الدین بن همام الدین‌الحسینی‌المدعوبه، (۱۳۸۰)، تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر. مقدمه: جلال‌الدین همائی، زیرنظر: محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.
- دلاواله، پیترو، (۱۳۷۰)، سفرنامهٔ پیترو دلاواله: قسمت مربوط به ایران. ترجمه و شرح و حواشی از: شعاع الدین شفا، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- رضوی،سید ابوالفضل، (۱۳۸۸)، «ساختار زندگی شهری در ایران دوران اسلامی»، مجلهٔ کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، تیر، شمارهٔ ۱۳۴، صص: ۱۷-۲.
- زیاری،کرامت‌اله، و [دیگران]، (۱۳۹۲)، «سنجش هویت شهری در شهرهای جدید ایران بر اساس اصول هویت بخش مکتب اصفهان»، مجلهٔ مطالعات و پژوهش‌های شهری و منطقه‌ای، پاییز، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص: ۱۵۴-۱۳۹.
- سرفراز، علی‌اکبر؛ و تیموری، محمود، (۱۳۸۶)، «سازمان فضایی شهر ساسانی بیشاپور»، مجلهٔ باغ‌نظر، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۸، صص: ۱۰۲-۹۱.
- سلطانزاده، حسین، (۱۳۶۲)، روند شکل گیری شهر و مراکز مذهبی در ایران. تهران: آگاه.
- سیدسجادی، سید منصور، (۱۳۸۹)، نخستین شهرهای فلات ایران، جلد ۱ و ۲، تهران: سمت.
- سیلوا ای فیگرئروآ، گارسیاد، (۱۳۶۳)، سفرنامه دن گارسیا د سیلوا فیگوئروا سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- شاردن، ژان، (۱۳۷۵-۱۳۷۲)، سفرنامه شاردن: متن کامل. ترجمهٔ اقبال یغمایی، جلد ۱ تا ۵، تهران: توس.
- شرلی، آنتونی و رابینز، (۱۳۶۲)، سفرنامه برادران شرلی. ترجمهٔ آوانس، به‌کوشش: علی دهباشی، تهران: نگاه.
- علی‌یزدی، شرف‌الدین، (۱۳۸۷)، ظفرنامه تیموری. جلد ۱، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- غضنفرپور، حسین، (۱۳۸۸)، «شهرهای باستانی در استان کرمان». مجلهٔ مطالعات ایرانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال هشتم، بهار، شمارهٔ ۱۵، صص: ۴۰-۱۷.
- فارابی، ابونصر، (۱۹۸۶)، آرا اهل المدینه الفاضله، دارالمشرق، بیروت: لبنان.
- فکوهی، ناصر، (۱۳۹۳)، انسان شناسی شهری. چاپ نهم، تهران: نشر نی.
- فن دریابل، ژرژ تکتاندر، (۱۳۵۱)، ایترپرسیکوم. ترجمهٔ محمود تفضلی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- قبادیانی‌مروزی، ناصر خسرو، (۱۳۷۰)، سفرنامه. به‌کوشش: محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- قدامه بن جعفر، (۱۳۷۰)، الخراج و صنعه الکتابه. برگزیده، ترجمه و تحقیق: حسین قره‌چانلو، تهران: نشر البرز.
- قدیانی، عباس، (۱۳۷۹)، جغرافیای تاریخی ری-رگا. چاپ اول، تهران: آرون.
- قزوینی، زکریابن‌محمد، (۱۳۷۳)، آثار البلاد و اخبار العباد. ترجمهٔ میرزاجهانگیر قاجار، تهران: امیرکبیر.
- کاتف، فدت آفاناس یویچ، (۱۳۵۶)، سفرنامه کاتف. ترجمهٔ محمدصادق همایون‌فر، تهران: کتابخانه ملی ایران.

- کیانی، محمدیوسف، (۱۳۶۵)، نگاهی اجمالی به شهرنشینی و شهرسازی در ایران. چاپ اول، تهران: ارشاد اسلامی.
- مجتهدزاده، ناصر، (۱۳۸۲)، برنامه ریزی شهری در ایران. تهران: دانشگاه پیام نور.
- مجیدزاده، یوسف، (۱۳۸۹)، آغاز شهرنشینی در ایران. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مستوفی، حمدالله‌بن‌ابی بکراحمد، (۱۳۶۲)، نزهةالقلوب. به‌کوشش: گای لسترنج، تهران: دنیای کتاب.
- مستوفی، حمدالله‌بن‌ابی بکراحمد، (۱۳۶۲)، تاریخ گزیده. به‌اهتمام: عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر
- مقدسی، محمدبن احمد، (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرفةالاقالیم. ترجمهٔ علینقی منزوی، جلد ۲، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.
- منصوری، سیدامیر، (۱۳۸۶)، «دو دورهٔ سازمان فضایی در شهر ایرانی: قبل و بعد از اسلام با استعانت از شواهد تحولات شهر کرمان». مجلهٔ باغ‌نظر، بهار و تابستان، شمارهٔ ۷، صص: ۶۰-۵۰.
- منهاج سراج، (۱۳۶۳)، طبقات ناصری ا تاریخ ایران و اسلام. تصحیح و مقابله و تحشیه: عبدالحی حبیبی، جلد ۲، تهران: دنیای کتاب.
- موحد، علی، و [دیگران]، (۱۳۹۱)، «بازشناسی هویت کالبدی در شهرهای اسلامی (مطالعه موردی: شهر ری)»، جغرافیا: برنامه‌ریزی منطقه‌ای، بهار، سال دوم، شمارهٔ ۵، صص: ۵۱-۳۷.
- میرمحمدی،حمیدرضا، (۱۳۷۵)، «سیما و بافت شهرهای اسلامی»، مجلهٔ مشکوة، زمستان، شمارهٔ ۵۳، صص: ۱۸۹-۱۷۸.
- نظریان، اصغر، (۱۳۷۲)، «تاریخ و دیدگاه‌های پیدایش شهر و شهرنشینی»، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۲ و ۳، صص: ۱۴۴-۱۱۷.

- Carneiro, R. L, (1961), “Slash-and-burn cultivation among the Kuikuru and its implications for cultural development in the Amazon Basin”, *Anthropologia Supplement*, no. 2, pp.47-67.-

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

بازشناسی و تحلیل معماری مسجد جامع همدان[۱]

زهرا پورشعبانیان[I]

محمد مرتضایی[II]

هایده خمسه[III]

(صص: ۱۲۶ - ۱۱۱)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۸

چکیده

در فرهنگ و تمدن ایرانی-اسلامی، مسجد به‌عنوان مهم‌ترین بنای ماندگار اسلام در شهرها و اقلیم‌های مختلف ساخته شده است، و هویت شهرهای اسلامی با مساجد جامع درهم آمیخته است. مسجد جامع همدان، کهن‌ترین مسجد در بافت قدیمی شهری، در میان بازار این شهر و میدان مرکزی واقع شده است. این مسجد شاخص، متعلق به قرون اولیهٔ اسلامی است، که در طی دوران‌های مختلف خصوصاً دوران صفوی و قاجار مورد بازسازی و مرمت قرار گرفته است، اما از ساختار کهن مسجد آثاری باقی‌نمانده، و ساختار فعلی متعلق به دورهٔ قاجار است. باوجود ویژگی‌های کلی این اثر، شکل ساختمان مسجد جامع تأثیر زیادی در هماهنگ ساختن ساختمان با شرایط اقلیمی دارد. حال این پرسش مطرح می‌گردد که اقلیم منطقه تا چه میزان توانسته بر فرآیند شکل‌گیری مسجد تأثیرگذار باشد؟ و الگوپذیری از شرایط اقلیمی تا چه میزان دوام ساختار مسجد را تضمین نموده است؟ بر مبنای پرسش‌های فوق هدف پژوهش حاضر این است که با بهره‌مندی از روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به منابع مطالعاتی و بررسی‌های میدانی به معرفی و تجزیه تحلیل ساختار معماری مسجد جامع پرداخته شود، تا زمینهٔ پاسخگویی به پرسش‌های مطرح شده فراهم گردد. برآیند چنین بررسی را می‌توان در تأثیرپذیری ویژگی‌های معماری مسجد جامع، از اقلیم منطقه مشاهده نمود؛ این اثر، علاوه‌بر عملکرد مذهبی، موقعیت مکانی این مسجد و قرارگیری در امتداد بازار اصلی شهر، منجر به آن شده که مسجد جامع نقش مهمی را در شکل‌گیری نظام‌های طراحی و سیمای عمومی شهر ایفا نماید. با توجه به ساختار معماری مسجد جامع عمده تحولات صورت گرفته در بنا مربوط به دوره‌های قاجار و معاصر است؛ ساختار مسجد تابع الگوی شبستان ستوندار بوده، دارای گنبد، گلدسته و سنگاب می‌باشد، و تنها نمونهٔ مسجد گنبددار با ارزش تاریخی در بافت شهری همدان است.

کلیدواژگان: همدان، مسجد جامع، معماری، اقلیم.

I. دکتری تخصصی باستان‌شناسی گرایش اسلامی (نویسندهٔ مسئول). Zahra_pourshabanian@yahoo.com
II. دانشیار گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری.
III. استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر.

مقدمه

تغییر و تحولات مسجد جامع همدان، همواره از موارد پر اهمیّت در مطالعات تاریخی، معماری و باستان‌شناسانهٔ شهر همدان بوده است. پیرامون تغییر، توسعه و مرمت‌های انجام شده در مسجد جامع اسناد تاریخی، جغرافیایی و اجتماعی مهمی از دوران اسلامی برجای مانده است، که گاه آن‌ها را می‌توان با شواهد موجود در ساختار فعلی مسجد تطبیق داد، و گاهی اندک شواهد باستان‌شناسانه گویای وجود قسمت‌هایی از بنا در ادوار گذشته بوده است. آن‌چنان که از منابع تاریخی برمی‌آید، هستهٔ اصلی ساختار مسجد جامع همدان مربوط به اوایل دوران اسلامی می‌باشد، که در طی ادوار بعدی مورد تعمیر و مرمت قرار گرفته است و الحاقاتی به آن اضافه شده است (هژبری، ۱۳۸۵). علاوه‌بر عملکرد مذهبی، موقعیت مکانی این مسجد و قرارگیری در امتداد بازار اصلی شهر، منجر به آن گشته که مسجد جامع نقش مهمی را در شکل‌گیری نظام‌های طراحی و سیمای عمومی شهر ایفا نماید (مهریار و همکاران، ۱۳۷۸: ۵۴). با توجه به ساختار معماری مسجد جامع، عمده تحولات صورت گرفته در بنا مربوط به دوران قاجار و معاصر است. ساختار مسجد تابع الگوی شبستان ستوندار بوده، دارای گنبد، گلدسته و سنگاب می‌باشد، و این اثر تنها نمونهٔ مسجد گنبددار در بافت شهری همدان است. ویژگی‌های ساختاری و اصول اقلیمی حاکم در ساختار مسجد نگارندگان را بر آن داشت تا ساختار معماری مسجد جامع شهر همدان را به روش توصیفی-تحلیلی به‌طور کامل بازگو نمایند. بی‌تردید، این روش بررسی و تحلیل می‌تواند خلأهای مطالعاتی درخصوص تغییرات سازه‌ای، تزیینی و تأثیرات اقلیمی در ساختار مسجد جامع را تا حد زیادی برطرف نماید. بر مبنای رویکرد مذکور و با استناد به متون جغرافیایی، تاریخی و معماری سعی شده، تحلیل جامع و کاملی از مکان‌یابی مسجد و تحلیل معماری و سازه‌ای آن به‌دست آید.

پرسش پژوهش: حال این پرسش مطرح می‌گردد که اقلیم منطقه تا چه میزان توانسته بر فرآیند شکل‌گیری مسجد تأثیرگذار باشد؟ و الگوپذیری از شرایط اقلیمی تا چه میزان دوام ساختار مسجد را تضمین نموده است؟

روش پژوهش: مطالعات کتابخانه‌ای در کنار بررسی‌های میدانی، دید روشن‌تر و جامع‌تری نسبت به موضوع در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد؛ بر این مبنا اسناد و متون که شامل نقشه‌ها، تصاویر و مطالب تاریخی و معماری است، مورد مطالعه قرار گرفته و مستندنگاری اطلاعات نیز از طریق بازدید، عکسبرداری، طراحی نما و در مواردی نقشه‌برداری انجام پذیرفته است. داده‌های حاصل از هر دو روش مورد بررسی قرار گرفته است و درنهایت، با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی، بیان و تحلیل گردیده است.

پیشینهٔ پژوهشی

منابع مطالعاتی برمبنای طرح پژوهش در گروه‌های مختلف جای گرفته‌اند؛ گروه اول، شامل کتاب‌های مورخینی همانند: مقدسی (۱۳۶۱)، یاقوت‌حموی (۱۳۸۰)، چلبی‌اوغلو (۱۸۹۶ م.) و شیروانی (۱۳۳۹) است، که در طی قرون اولیه و میانهٔ اسلامی به ساختار مسجد جامع در بافت شهری همدان اشاره داشته‌اند، اما توضیحات مبسوطی ارائه نکرده‌اند. گروه دوم، شامل سفرنامه‌های اروپاییان همانند: اولیویه (۱۷۹۶ م.) و موریه (۱۸۱۰ م.) در ایران است، که در زمان بازدید از شهر همدان اشارات مختصری به مسجد جامع داشته‌اند. گروه سوم، شامل منابعی است که توسط باستان‌شناسانی همانند: عرب (۱۳۷۵) و زارعی (۱۳۸۴) و برخی پیشکسوتان تاریخ همدان همانند: صابری (۱۳۸۱) و قراگوزلو (۱۳۶۹) نوشته شده است. در هریک از منابع فوق، بخشی از ساختار معماری مسجد جامع بیان گردیده، اما درخصوص تغییرات دههٔ معاصر و تأثیرات اقلیمی در ساختار مسجد مطلبی عنوان نشده است؛ کتیبه‌های مسجد، نمونهٔ

قابل‌توجه‌ای از مرمت چند دهۀ اخیر است، که در هیچ منبعی از مضامین آن‌ها صحبت نشده است. مقالۀ حاضر سعی دارد، با مطالعۀ جامع‌تر همۀ نکات معماری و تزیینی را در ساختار مسجد بیان نماید.

پیشینۀ تاریخی و موقعیت مکانی مسجد جامع[۲]

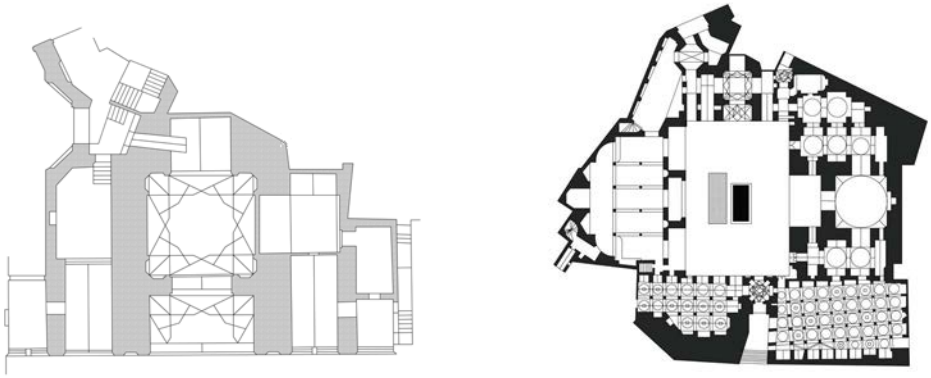
مسجد جامع همدان از جوامع اسلامی به‌شمار می‌رود که در دوره‌های گذشته به «جامع عتیق» و گاهی هم به «مسجد اعظم» نامیده می‌شده است. از بررسی آثار و نوشته‌های اسلامی برجای مانده، این‌گونه استنباط می‌گردد که ساختمان مسجد، متعلق به قرون اولیۀ اسلامی است، و ساختار امروز مسجد جامع با آن چه در آغاز بوده، متفاوت است. «شیخ حسین عندلیب‌زاده» ساخت مسجد جامع را به «ابودجانه»، یکی از یاران «نعیم ابن مقرن» فاتح همدان در سال (۴۵ هـ.ق.) منتصب می‌داند (عندلیب‌زاده، لوح دست‌نویس). اما اولین اشارۀ مستند و تاریخی به ساختار مسجد جامع مربوط به مَقدسی (۳۷۵ هـ.ق.) است؛[۳] وی اشاره به جامع در بازاری پُر از ساختمان دارد، که بازار در سه رده نهاده شده است (مقدسی، ۱۳۶۱، ج ۲: ۵۸۵). دومین اشاره، کشته شدن «دادرس بو سعد محمد» در سال ۵۱۸ هـ.ق. در جامع همدان است، که توسط عبدالله بن یاقوت حموی (۶۲۳ هـ.ق.)[۴] بیان شده است. متأسفانه در سخنان وی، اشاره‌ای به مکان مسجد نشده و تنها به ذکر این واقعه تاریخی بسنده شده است (یاقوت‌حموی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۵۵۰). «زین‌العابدین بن اسکندر شیروانی»[۵] در معرفی امامزاده‌های همدان می‌نویسد: حسین بن علی النقی «شاهزاده حسین علیه‌السلام» در وسط شهر، قرب مسجد جامع مدفون است» (شیروانی، ۱۳۳۹: ۷۰۹)؛ این مطلب نشانگر مرکزیت مسجد جامع در بافت شهری می‌باشد، که بقعۀ شاهزاده حسین علیه‌السلام در نزدیکی آن قرار داشته است. چلبی اوغلو (۱۰۶۵ هـ.ق.) نیز تنها اشاره به مسجد جامع در داخل قلعۀ شهر دارد (چلبی، ۱۸۹۶ م.: ۳۴۶)؛ و هیچ‌گونه توضیح مبسوطی درخصوص آن ارائه نمی‌دهد. از میان سیاحان اروپایی، اولیویه در ۱۷۹۶ م. به چند مسجد نیکو در شهر همدان اشاره می‌کند، اما اطلاعات شاخصی از مکان قرارگیری و یا ساختار بناها ارائه نمی‌دهد (اولیویه، ۱۳۷۱ : ۴۹). قطعاً یکی از مساجد، مسجد جامع بوده؛ زیرا موریه (۱۸۱۰-۱۸۱۶ م.) در زمان بازدید از بافت شهری همدان اشاره به بنای مسجد جامع نموده که در آستانۀ ویرانی قرار داشته است. همجواری بنای مسجد با میدان مرکزی شهر و همچنین اشاره به فاصلۀ مکانی اندک بین بنای مسجد و آرامگاه استر و مردخای، از دیگر نکات حائز اهمیت در گفته‌های، او می‌باشد (موریه، ۱۳۸۶ ، ج۲: ۳۰۴-۳۰۵). در بافت کنونی شهر همدان، مسجد جامع در مرکز و در قسمت تجاری شهر قرارگرفته که فاصلۀ اندکی، تقریباً ۱۰۰ متر با میدان مرکزی شهر «میدان امام» دارد. فضای پیرامون مسجد، شامل: راسته‌ها و کوچه‌های سرپوشیده‌ای است که به تبعیت از یک سنت در معماری اسلامی ایران، سبب گردیده فضای اطراف مسجد آزاد بوده باشد. مسجد در بافت قدیمی شهر واقع شده که با توجه به احداث خیابان اکباتان در دهه‌های گذشته، در جهت شمالی بنا، مجموعۀ بافت قدیمی در این بخش از شهر به‌هم خورده و در حال حاضر غیر از بخشی از مجموعۀ بازار در اضلاع شرق، غرب و جنوب مسجد، سایر واحدها اکثراً نوساز هستند. مسجد از جانب شمال به خیابان اکباتان، از جنوب به راستۀ قنادها و چاقوسازها، از شرق به راستۀ بزازها و از غرب به راستۀ حلبی‌سازها و صحاف‌خانه منتهی می‌شود. راستۀ چلنگرها یا چاقوسازها در قسمت جنوب‌غربی مسجد قرارگرفته است؛ قبلاً این قسمت برف‌انداز مسجد بوده که به مرور زمان به این راسته تبدیل شده است. همچنین مسجد از سمت شمال به خیابان اکباتان محصور شده که به دیوارهای مجاور پیاده‌رو، مغازه‌هایی منتهی شده و کاربری‌های متفاوتی دارند (تاجبخشیان و همکاران، ۱۳۸۷ : ۱۸).

توصیف کلی مسجد جامع

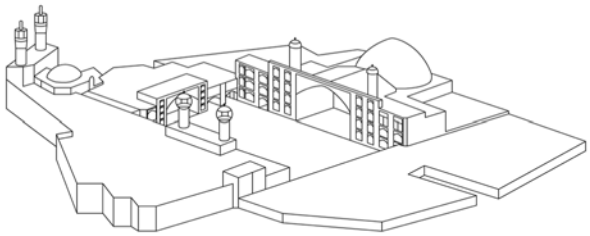
مسجد با پلانی مربع-مستطیل به‌شکل چهار ایوانی ناقص[۶] است (تصویر ۱)، دارای صحن وسیع مستطیل‌شکل در میان سه ایوان در جهات جنوبی، شرقی و شمالی، چندین شبستان، گنبد تک‌پوش آجری، گنبدخانه، شش مناره و چند حجره قرار گرفته است؛ بنای مورد بحث از منظر ساختمانی و معماری از چندین قسمت مختلف و مرتبط با یکدیگر از قبیل: سردر، هشتی، صحن، ایوان‌ها، حجره‌ها و شبستان‌هایی در اطراف تشکیل شده است (تصویر ۲). درِ ورودی اصلی مسجد در گذشته در جانب غربی و از جانب بازار بوده است، اما با ایجاد بناها و ورودی جدیدی در ضلع شمالی «جانب خیابان اکباتان» ورودی اصلی به این جهت منتقل شده است؛ از سردر قدیمی مسجد در جانب بازار، می‌توان از طریق یک هشتی به قسمت‌های مختلف مسجد وارد شد. ورودی دیگر مسجد در جهت جنوب‌شرقی از طرف بازار و از طریق یک دالان است. صحن مسجد دارای حوض بزرگی در وسط، ایوان‌ها، حجره‌ها و شبستان‌هایی در اطراف است؛ سطح صحن حدود ۲ متر پایین‌تر از کوچه‌های مجاور واقع گردیده است. ایوان جنوبی صحن دارای دو طاق‌نمای کم‌عمق می‌باشد که بر بالای این ایوان، دو منارهٔ کوتاه و قطور وجود دارد؛ پشت سر ایوان فضای گنبددار مسجد واقع شده است که به همراه ایوان، هستهٔ اولیه و قدیمی مسجد را تشکیل می‌دهد و در ضلع جنوبی آن محرابی تعبیه شده است (تصویر ۳). گنبد بنا از نوع دو پوسته بوده و از نظر تناسبات معماری درخور توجه است؛ گنبدخانه از طریق درگاه‌های جانبی به شبستان‌های ستون‌دار راه پیدا می‌کند (تصویر ۳)، در طرف غربی آن، شبستان گنبددار مسجد با ستون‌های متناسب سنگی قرار دارد که از طریق ورودی‌هایی به صحن و گنبدخانه راه پیدا می‌کند. در سمت غربی حیاط و مجاور شبستان فوق‌الذکر شبستان ستون‌دار دیگری قرار دارد، که روبه‌روی ایوان جنوبی و در سمت دیگر صحن، ایوان و شبستان ستون‌داری به شیوهٔ جدید با پوشش مسطح ساخته شده و بر بالای ایوان میانی آن، دو مناره تعبیه گردیده که از الحاقات دورهٔ اخیر است (تصویر ۴)؛ نمای ایوان سردر جدید مسجد از خیابان اکباتان نیز دارای دو منار می‌باشد (ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۲۴۳-۲۴۴).

تحلیل معماری مسجد جامع

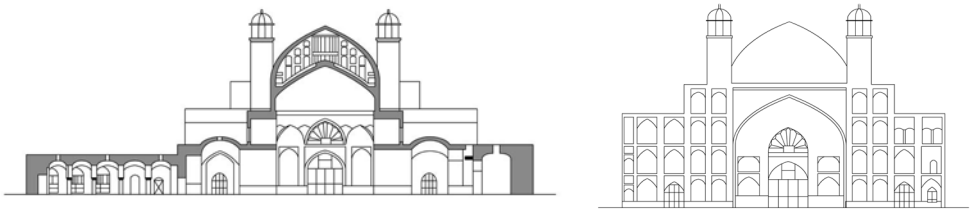
مسجد جامع در حال‌حاضر دارای دو ورودی اصلی از جانب بازار و یک ورودی از جانب خیابان اکباتان است. ورودی غربی، مشرف به راستهٔ معروف قنادان و نخودبریزها در بازار است (تصویر ۵). راهرو، هشتی و سردر ایوان‌دار آن از بخش‌های قدیمی مسجد محسوب می‌شود؛ سردر دارای تزیینات زیبایی، مزین به مقرنس‌کاری گچی به رنگ آبی می‌باشد. این ورودی دارای در چوبی



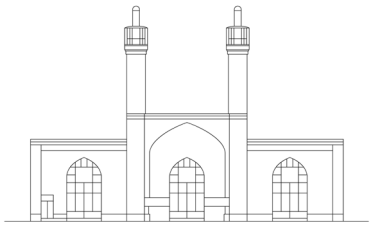
تصویر ۱. پلان مسجد جامع و طبقه همکف (آرشیو میراث فرهنگی استان همدان، ۱۳۷۵ با اصلاحات نگارندگان، ۱۳۹۶).



تصویر ۲. پرسپکتیو مسجد جامع (آرشیو میراث فرهنگی استان همدان، ۱۳۷۵ با اصلاحات نگارندگان، ۱۳۹۶).



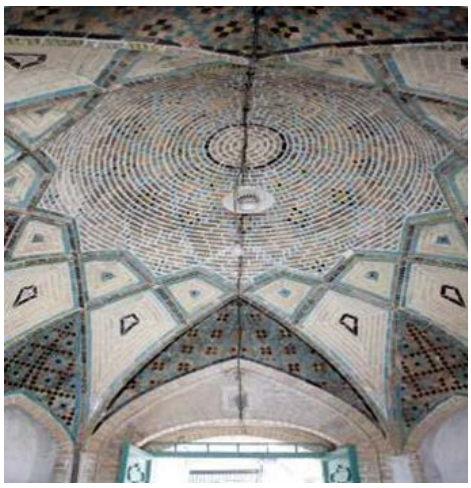
تصویر ۳. نمای جنوبی و برش گنبدخانه مسجد جامع (آرشیو میراث فرهنگی استان همدان، ۱۳۷۵ با اصلاحات نگارندگان، ۱۳۹۶).



تصویر ۴. ایوان شمالی مسجد جامع (آرشیو میراث فرهنگی استان همدان، ۱۳۷۵ با اصلاحات نگارندگان، ۱۳۹۶).

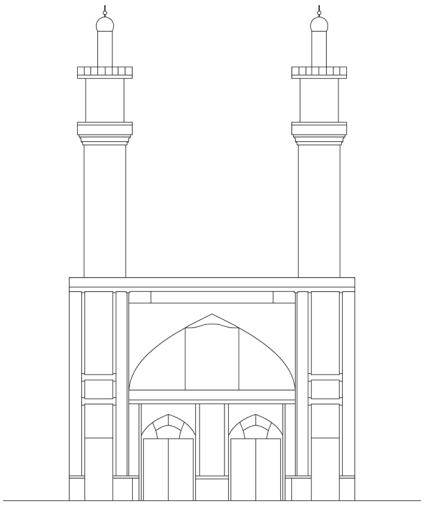
زیبایی به سبک آلت و لقط بوده است، که اکنون دربی آهنی جای آن را گرفته است. پشت این سردر ورودی، هشتی قرار دارد که شامل محوطه‌ای باز می‌باشد که از جهات شمالی و جنوبی به شبستان‌های «حاج‌محمدطاهر» و «دارالشتا» راه دارد؛ بر فراز این فضای هشت‌ضلعی، گنبدی ایجاد شده که مزین به کاربندی زیبایی از ترکیب آجر و کاشی فیروزه‌ای‌رنگ می‌باشد. در داخل این هشتی کتیبه‌ای کوچک از سنگ نصب شده که نام «استاد حسین» بر آن حک شده است که می‌توان احتمال داد که استادکار این فضای ورودی بوده است (زارعی، ۱۳۸۴: ۸۸)؛ کتیبهٔ دوم مدخل غربی، در فضای داخلی هشتی و در قسمت میانی قوس طاق مشرف به صحن حیاط ایجاد شده است. کتیبهٔ مذکور به خط کوفی بنایی نگاشته شده است. کلمات کتیبه متشکل از اسماء جلاله‌الله، محمد و علی است که در قالب کاشی‌های لعابدار فیروزه‌ای و لاجوردی در زمینهٔ آجری اجرا گردیده است؛ می‌توان این چنین احتمال داد که ورودی اصلی مسجد، همین ورودی باشد (پورشعبانیان، ۱۳۹۷: ۸۰).

در ضلع شرقی، از جانب خیابان اکباتان، مدخلی به جانب مسجد باز می‌شود که به‌لحاظ قرارگیری در محیط پر رفت و آمد خیابان، امکان برقراری ارتباطات مسجد با فضاهای کاربردی اطراف را فراهم می‌آورد، احتمالاً این ورودی همزمان با شبستان نوساز ضلع شمالی و یا در

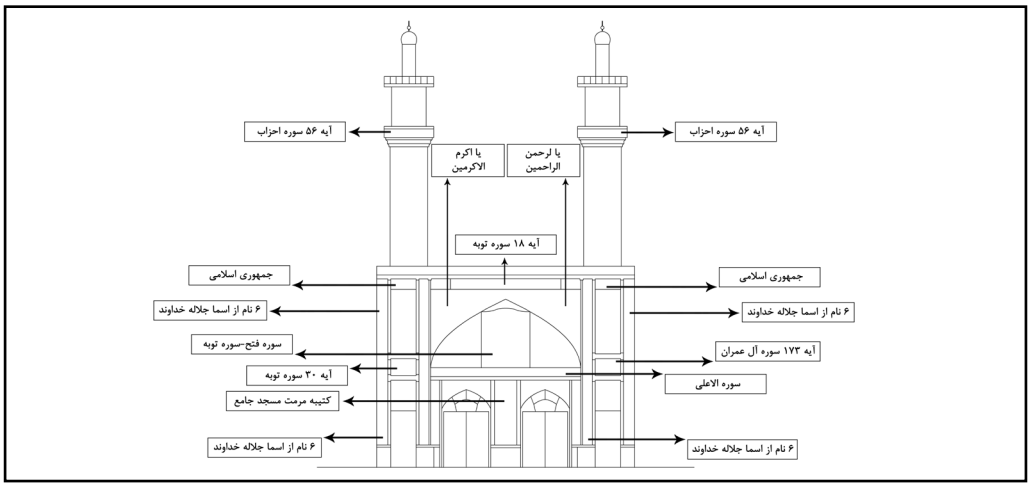


تصویر ۵. مدخل غربی مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

سال‌های اخیر ساخته شده است که در مقایسه با دو مدخل دیگر، بزرگ‌تر و با عظمت‌تر است؛ سردر ورودی آن دارای دو مناره است (تصویر ۶)، ورودی مذکور همانند ورودی‌های دیگر از طریق هشتی مزین به کاشیکاری فیروزه‌ای که آیات قرآنی بر آن حک شده و راهرویی در ادامه به صحن مسجد متصل می‌شود (زارعی، ۱۳۸۴: ۸۸)، مدخل شرقی مسجد جامع با تزیینات کتیبه‌نگاری پوشیده شده است. بیشترین کتیبه‌های این مدخل در طاق میانی و دو فضای مستطیل‌شکل در دو سوی آن می‌باشد، که مجموعاً سه فضای مجزا در تزیینات کتیبه‌نگاری مدخل شرقی را تشکیل داده است (پورشعبانیان، ۱۳۹۷: ۸۷)، (تصویر۷). ورودی جنوب‌شرقی به یکی از راسته‌های بازار منسوب به راستهٔ بزازها مشرف می‌باشد و منتهی به دالانی طولانی است؛ سردر ورودی آن به یک هشتی با گنبدی مزین به کاربندی آجری و در ادامه دو فضای گنبددار کوچک‌تر، منتهی می‌شود که در ادامه به صحن مسجد متصل می‌شود. این فضا امکان دسترسی به وضوخانه را میسر می‌سازد، همچنین دارای مدخلی مرتبط با فضاهای ضلع شرقی



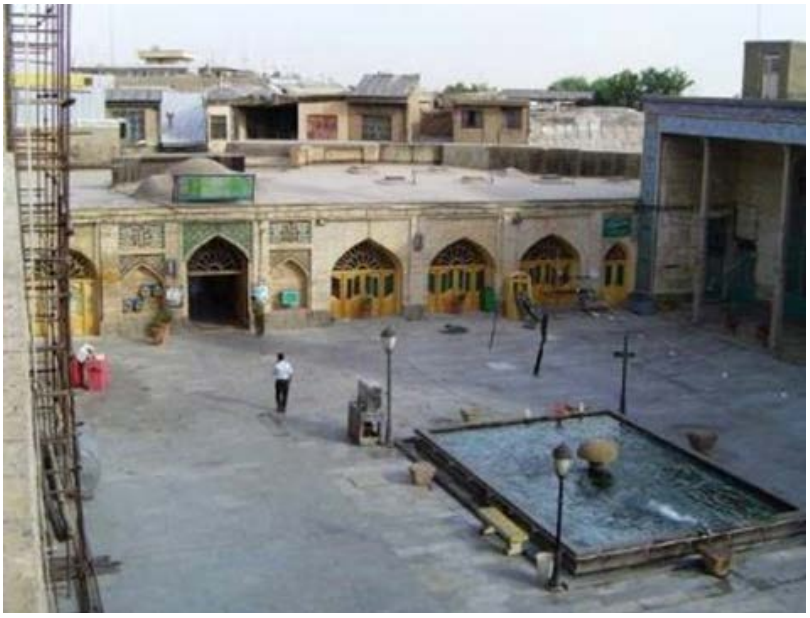
تصویر ۶. نمای ورودی شرقی مسجد جامع همدان (آرشیو میراث فرهنگی استان همدان، ۱۳۷۵ با اصلاحات نگارندگان، ۱۳۹۶).



تصویر ۷. کتیبه‌های مدخل شرقی مسجد جامع همدان (نگارندگان، ۱۳۹۶).

شبستان گنبددار است. راه‌پله نیز امکان رفت و آمد به بام مسجد را فراهم می‌سازد، در این قسمت از مسجد قرار گرفته است (زارعی، ۱۳۸۴: ۸۸).

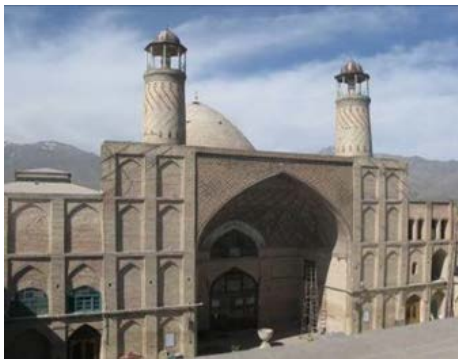
ورودی دیگری در ضلع شمال‌غربی مسجد وجود دارد، اما در سال‌های اخیر مسدود شده است و اکنون به چایخانهٔ شبستان نوساز شمالی مبدل گردیده است؛ این فضای ورودی رابط بین مسجد و یکی دیگر از راسته‌های بازار، منسوب به راستهٔ حلبی‌سازها می‌باشد (همان: ۸۸). با عبور از ورودی‌ها صحن حیاط مسجد نمایان می‌گردد؛ مسجد دارای حیاطی مربع-مستطیل به ابعاد ۴۰×۲۴ متر است (تصویر ۸)، که در حدود ۲ متر پایین‌تر از کوچه‌های مجاور قرار دارد؛ صحن مذکور همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد از طریق دو ورودی با هشتی‌های دالان‌دار به راستهٔ بزازها در شرق و راسته قنادها در غرب بازار قدیمی شهر ارتباط برقرار می‌کند. حجره‌ها و ایوان‌های مسجد در اضلاع چهارگانهٔ صحن قرار گرفته‌اند که برخی از آن‌ها قدیمی و تعدادی نیز جدیدالاحداث می‌باشند (عرب، ۱۳۷۵: ۵۴).



تصویر ۸. صحن مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

بنـا در شـرایط کنونـی دارای سـه ایـوان در اضلاع شـمالی، شـرقی و جنوبـی اسـت کـه اصیل‌تریـن و شـاخص‌ترین آن‌هـا کـه ایـوان اصلـی بنـا نیـز محسـوب می‌شـود، در جبهـهٔ جنوبـی مسـجد قـرار دارد (عـرب، ۱۳۷۵: ۵۳). قدیمی‌تریـن قسـمت بنـای مسـجد جامـع همـدان، ایوانـی رفیـع در جبهـهٔ جنوبـی با دو منارهٔ کوتاه در دو طرف آن می‌باشد (تصویـر ۳)، که به اسامی «شبستان طاق بـزرگ»، «شبستان مسـتوفی ملاحسـین اردسـتانی» و «شبسـتان حـاج روح‌اللهی» نامیـده می‌شـود؛ ولـی مـردم همـدان آن‌را بیشتر به‌نـام «طاق بـزرگ» یا «حـاج روح‌اللهی» می‌شناسند (تصویـر ۹). طاق وسـیع سـقفی ایـوان چون پاره‌گنبدی چهره به آسمان شهر گشوده است. عرض ایـوان در حـدود ۱۳/۲۰ متر و عمق آن در حـدود ۸/۴۰ متر است و ارتفاع آن در حدود ۱۵/۳۰ متر می‌باشد. درب چوبی زیبایی که در وسط دیوار میانی ایـوان قـرار دارد، دسترسی اصلی به گنبدخانـه را ایجـاد نمـوده اسـت. در دو سـطح طرفیـن ایـوان نیـز دو بازشـو جهـت دسترسـی بـه فضاهـای کنـاری ایـوان سـاخته شـده اسـت. در سـینهٔ ایـوان، رسـمی‌بندی زیبایـی قـرار دارد، کـه در میانـهٔ سـقف ایـوان در نقطه‌ای کـه از هر گوشـه حیـاط دیـده می‌شـود بـا کاشـی فیـروزه‌ای، نـام مقـدس «الله» و اسـامی پنـج تـن آل‌عبـا «محمـد، علـی، فاطمـه، حسـن و حسـین» و رقـم رجـب ۱۲۵۳ هـ.ق. کـه تاریخ بنـای ایـوان اسـت، نگاشـته شـده و خودنمایـی می‌کنـد. ایـن تاریخ مقـارن سـلطنت فتحعلی‌شـاه قاجـار اسـت. طـاق ایـوان بـه صـورت دو پوسـتهٔ میان‌تهـی می‌باشـد کـه پوسـتهٔ بیرونـی بـه صـورت آهنـگ و پوسـتهٔ داخلـی بـه شـیوهٔ نیم‌گنبـد اجـرا شـده اسـت. ایـن پوسـته در بدنـهٔ خـود دارای رسـمی‌بندی زیبایـی اسـت و بـه شـیوهٔ طاق‌دزد اجـرا گردیـده اسـت. پـس از اجـرای تویزه‌هـای باربـر اصلـی، تویزه‌هـای فرعـی بیـن آن‌هـا براسـاس طـرح هندسـی رسـمی‌بندی اجـرا شـده و فواصـل بیـن آن‌هـا بـه کمـک طـاق پُـر شـده اسـت. تزئینـات کاشـیکاری رسـمی‌بندی نیـز از نـوع معقلـی هسـتند. پوشـش بیرونـی طـاق به‌منظـور حفاظـت پوسـتهٔ داخلـی در برابـر آسـیب‌های محیطـی به‌صـورت طاق‌آهنـگ و بـر روی جرزهـای باربـر و بـر روی تویـزهٔ اصلـی ایـوان سـاخته شـده اسـت. ایـن طـاق به‌صـورت ترکیبـی اجـرا شـده کـه به‌واسـطهٔ وسـعت دهانـه ایـوان ۱۳/۲۰متـر تـا مرحلـهٔ شکرگاه طـاق، به‌صـورت رومـی و در قسـمت‌های بعـدی، ضربـی و یـا رومـی اجـرا شـده اسـت. ضخامـت ایـن طـاق در قسـمت‌های پـاکار، در حـدود ۲/۴۰ متـر و در قسـمت تیـزه ۱/۶۰ متـر می‌باشـد. براسـاس گمانه‌هـای انجـام شـده و نیـز در طـی مراحـل سـبک‌سـازی، مشـخص گردیـد کـه سـاختار طـاق در دوره‌هـای مختلـف دسـتخوش تغییـرات و مداخلاتـی شـده اسـت (تاجبخشـیان و همـکاران، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸).

جبهـهٔ جنوبـی مسـجد، از سـه شبسـتان مرتبـط بـه یکدیگـر تشـکیل شـده اسـت کـه در حقیقـت قدیمی‌تریـن اجـزا مسـجد جامـع همـدان، همیـن شبسـتان‌ها می‌باشـد کـه به‌نام‌هـای «شبسـتان طاق بـزرگ یـا شبسـتان حـاج روح‌الهی»، «شبسـتان مسـتوفی»، «شبسـتان ملاحسـن اردسـتانی» نامیـده می‌شـوند. شبسـتان طـاق بـزرگ (/ شبسـتان حـاج روح‌الهـی)، شبسـتان مربع‌شـکل گنبـدداری اسـت،



تصویر ۹. ایوان جنوبی مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

که هستهٔ اولیه و قدیمی‌ترین قسمت مسجد را تشکیل می‌دهد، و در پشت ایوان جنوبی قرار دارد؛ گنبد خوش‌ترکیب آن از نظر تناسبات معماری، عظمت، عرض دهانه و حجم فضای داخلی بسیار مهم و درخور توجه بوده است. این شبستان را مردم همدان به‌نام طاق بزرگ یا حاج روح‌الهی می‌شناسند؛ حاج روح‌الله معماری بوده که طاق بزرگ و باشکوه را در ۱۶۰ سال پیش بنیان گذاشته است. شبستان مربعی، به ابعاد ۱۴ متر می‌باشد که چهار دیوار این مربع در ارتفاع ۷ متری برای ساختن گنبدی با استفاده از گوشواره و طاق‌بندی بر فراز جرزها ایجاد گردیده، طرح مربع تبدیل به کثیرالاضلاع شده و پایهٔ مدور گنبد به نحو بسیار ماهرانه‌ای بر روی طرح شانزده‌ضلعی قرار گرفته است، و آن‌گاه با خیز نسبتاً کشیده‌ای به طوقهٔ گنبد ختم می‌شود. معمار چیره‌دست بنا، با آگاهی از اقلیم کوهستانی منطقه، با ایجاد گنبدی دو پوسته، هم درصدد آن بوده است که مانع نفوذ رطوبت برف و باران به قشر داخلی «آهیانه»ی گنبد گردد و هم این‌که پوشش داخلی بنا ارتفاع کمتری یابد و با بیننده بهتر ارتباط برقرار کند. حجم فضای داخلی با داشتن کتیبه‌ای هفت‌رنگ گرداگرد گریو گنبد پُر شده است. این شبستان دارای ۵۵ ستون در پنج ردیف یازده‌تایی می‌باشد که طاق‌های گنبدی و آجری سقف را در ۵۵ حلقه نگه‌داشته‌اند؛ ۳۲ ستون از ستون‌های میانی شبستان، سنگی با سرستون‌های مربع شکل[۷] می‌باشند، سایر ستون‌ها در ابعاد چهار ضلعی، آجرچین هستند، فاصله هر دو ستون در حدود ۴ متر و ارتفاع آن‌ها ۲/۵ متر است. دیوارها و طاق کلاً از آجر قهوه‌ای سرخ‌گون چیده شده که آجرکاری بنا، حالتی زیبا و چشم‌نواز دارد؛ در دیوار سمت قبله، محرابی وسیع و متناسب با شبستان ساخته شده است. محراب در حاشیه‌ای گسترده دارای کاشی‌کاری زیبایی است و آیاتی از قرآن مجید با خطوط بنایی با استفاده از انواع رنگ‌ها به محراب زیبایی خاصی بخشیده است (تصویر ۱۰)؛ برجسته‌ترین ویژگی تزئینی داخل شبستان، کتیبهٔ گلوبندی به رنگ قهوه‌ای مایل به زرد (حد فاصل تبدیل شدن کثیرالاضلاع به دایره) است که با عرض ۴۰ سانتی‌متر با کاشی هفت‌رنگ و با خط زیبای ثلث برجسته و به رنگ سیاه، سورهٔ مبارکهٔ «جمعه» و در ادامه بخشی از سورهٔ مبارکهٔ «توبه» و در انتها سورهٔ مبارکهٔ «آیةالکرسی» را به نمایش درآورده است. کتیبه به خط «حاج شیخ علی مذبوح»، یکی از روحانیون خوش ذوق همدان است. کار ساخت، طراحی و نصب این کتیبه‌های زیبا به اواخر دورهٔ قاجار برمی‌گردد. فضای طاق بزرگ به‌وسیلهٔ مدخلی بزرگ و زیبا از جنس چوب به ایوان مربوط می‌شود، ارتفاع طاق تا کف در حدود ۱۴ متر به نظر می‌رسد (جهانپور، ۱۳۷۴: ۷۹؛ عرب، ۱۳۷۵: ۵۴ و رضایی‌همدانی، ۱۳۸۱: ۲۰۸-۲۰۹).

در ضلع جنوب‌غربی صحن مسجد و متصل به شبستان گنبددار (طاق بزرگ)، داراشتا (چهل ستون) واقع شده است که از طریق دو مدخل ورودی؛ یکی از جانب شبستان طاق بزرگ و دیگری از جانب مدخل واقع در ضلع جنوب‌غربی قابل دسترسی می‌باشد. شبستان مذکور دارای ۵ فرش‌انداز

تصویر ۱۰. شبستان طاق بزرگ مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

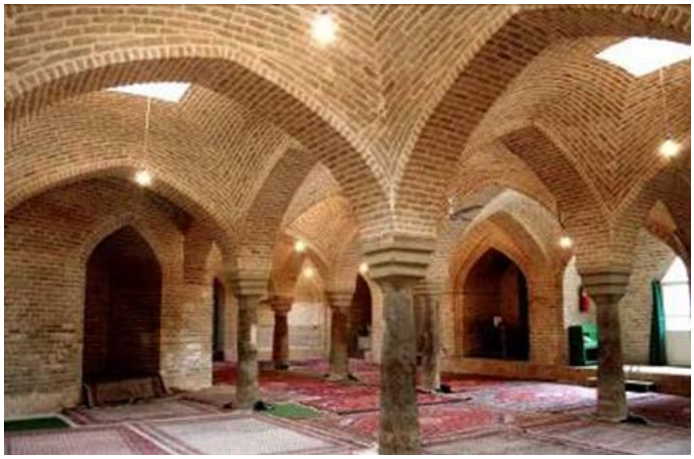
تصویر ۱۱. دارالشتا مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

در جهت شمالی-جنوبی می‌باشد و شامل ۳۲ ستون سنگی است؛ که در ۴ ردیف هشت‌تایی قرار گرفته است (تصویر ۱۱). بر روی ستون‌ها، طاق‌ها و چشمه‌طاق‌های آجری قرار دارد که توسط گنبدهای کم‌خیز «عرقچین» مسقف شده است؛ ستون‌ها به ارتفاع ۲/۵ متر و در حدفاصل ۴ متری از یکدیگر قرار گرفته‌اند. از مشخصه‌های این شبستان، استفاده از قوس‌های «پنج‌اوهفت» و «شبدری کُند و تند» می‌باشد که از خصایص معماری اواخر دورهٔ قاجار محسوب می‌شود و نشانگر این موضوع است که بنای این شبستان متعلق به اواخر دورهٔ قاجار بوده است. کف فعلی شبستان در حدود ۲ متر پایین‌تر از فضای پیرامونش قرار گرفته که در بعضی نقاط به ۳ متر هم می‌رسد (زارعی، ۱۳۸۴: ۸۵).

در جانب غربی صحن مسجد، شبستان نسبتاً وسیع «حاج محمد طاهر» واقع شده است که احتمالاً نام شبستان از نام بانی آن اقتباس گردیده است؛ شبستان مذکور، از جانب قبله به‌وسیلهٔ دو مدخل، یکی به جانب راهروی ضلع غربی مسجد و دیگری به صحن مسجد متصل می‌گردد. شبستان مذکور، دارای ۱۹ ستون است که ۸ ستون استوانه‌ای آن، سنگی و در حدفاصل ۴ متری یکدیگر قرار گرفته‌اند و ۱۱ ستون پایه‌ای آن به‌صورت آجری بنا گردیده است. محراب شبستان به‌صورت نیم‌منشوری با سقفی مقرنس‌کاری شده به‌وسیلهٔ گچ، جلوه‌گر فضای شبستان است. کف این محراب از کف شبستان کمی گودتر است. بدین لحاظ که در مرکز برخی از گنبدها، نورگیرهایی جهت تأمین نور فضای داخلی تعبیه شده و می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شبستان مذکور بیشتر در فصل زمستان مورد استفاده قرار می‌گرفته است؛ چراکه فضا از نور مناسبی برخوردار بوده است، این موضوع برای شبستان مساجد کوهستانی بسیار حائز اهمیت است (جهانپور، ۱۳۷۴: ۸۰)، (تصویر ۱۲).

در جانب شرقی صحن مسجد، فضایی گنبددار، در پشت ایوان نسبتاً کوچکی قرار دارد که به «شبستان طاق کوچک» معروف است؛ بدین‌دلیل که از فضایی گنبددار ایوان بزرگ، کوچک‌تر می‌باشد، به این نام معروف شده است. ابعاد داخلی شبستان مذکور ۸×۸ متر می‌باشد که به‌وسیلهٔ گنبدی مزین به کاربندی‌های گچی مسقف گردیده است؛ به‌لحاظ استفاده از فضای مذکور در فصل زمستان، معمار، سقف آن‌را اندکی کوتاه‌تر درنظر گرفته است که نَه‌تنها از عظمت آن کاسته نشده، بلکه موجب پدید آمدن زیبایی خاصی در فضا نیز گردیده است. محراب شبستان به‌صورت منشور می‌باشد، فضای زیر قوس آن به مانند شبستان «حاج محمد طاهر»، مقرنس‌کاری گچی شده است (صابری‌همدانی، ۱۳۸۱: ۲۱۰-۲۱۱)، (تصویر ۱۳).

شبستان «نوساز» در ضلع شمالی و مقابل ایوان اصلی مسجد (ایوان جنوبی)، واقع گردیده است (تصویر ۱۴)، که سابقاً در این محل شبستان معروف به «چهل ستون» واقع بوده است که در اثر



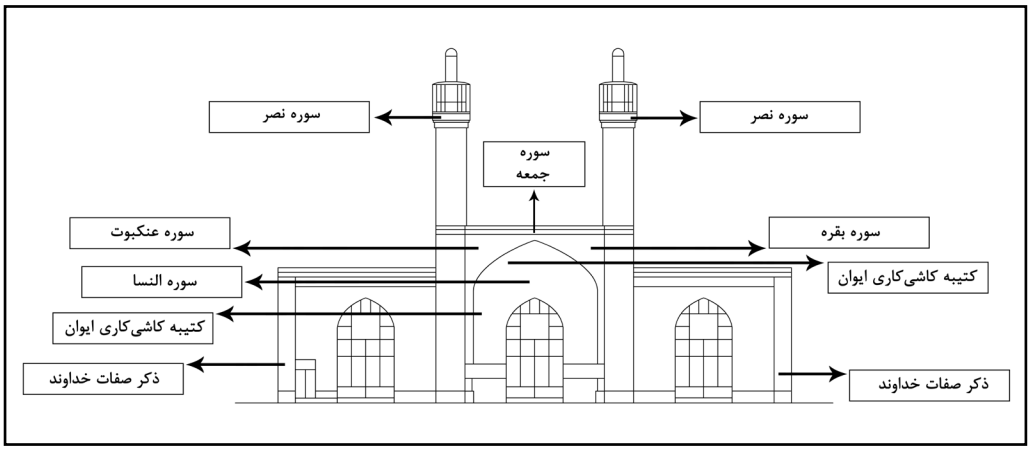
تصویر ۱۲. شبستان حاج محمدطاهر مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

تصویر ۱۳. ایوان شرقی و شبستان طاق کوچک مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

بی‌توجهی و نفوذ رطوبت به مرور زمان روبه ویرانی نهاده است و فضایی مذکور، جانشین آن شده است. شبستان دارای ۱۱ ردیف ستون سنگی کوتاه پنج‌تایی بوده که بعد از قرن هشتم هجری ساخته شده و به شبستان «حمدالله مستوفی» معروف بوده است. شبستان فعلی، دارای ایوانی بزرگ است که به تقلید از ایوان اصلی ساخته شده و فضای داخلی آن با کاشی‌های لاجوردی زیبایی مزین به آیات «کلام الله» تزئین گردیده است (جهانپور، ۱۳۷۴: ۸۱)، (تصویر ۱۵).

از جمله اجزای مسجد که از هر منظری خودنمایی می‌کند، مناره‌های مسجد است؛ قدیمی‌ترین مناره‌های مسجد جامع همدان بر روی ایوان اصلی، یعنی ایوان جنوبی قرار گرفته است و با توجه به کتیبهٔ کاشی‌کاری آن، واقع در کلاهک مناره که تاریخ ۱۳۴۳ هـ.ق. را نشان می‌دهد، مشخص می‌گردد که مناره‌ها در حدود نود سال پس از ساخت ایوان ایجادشده و به نوعی بعدها به ایوان الحاق گردیده است. این مناره‌ها بر روی دوش ایوان برپا گردیده‌اند که موجب شده سنگینی آن‌ها بیشتر آشکار و در روند تخریبی جرزهای ایوان تأثیر بسزایی گذارد و شکست و تَرک ایوان در جانب غربی، کاملاً نشانگر این موضوع هستند. در جانب ورودی شرقی از جانب خیابان اکباتان نیز دو

تصویر ۱۴. ایوان شمالی و شبستان نوساز مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).



تصویر ۱۵. کتیبه‌های ایوان شمالی مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

مناره با تزیینات کاشی‌کاری بر روی سردر ورودی خودنمایی می‌کند که از آثار بازسازی‌های دوران اخیر است (تصویر ۹). در ضلع شمالی مسجد و همزمان با ایجاد ایوان شمالی نیز دو منارهٔ نسبتاً مرتفع به قرینهٔ ایوان جنوبی ایجاد گردیده (تصویر ۱۴)، که تشابه قابل‌ملاحظه‌ای از لحاظ فرم و تزیینات با مناره‌های جانب شرقی دارد (زارعی، ۱۳۸۴: ۸۷-۸۸).

سنگاب[۸] مسجد، یکی از آثار مهم و قدیمی می‌باشد، که همزمان با ساختمان ایوان اصلی (ایوان جنوبی) ساخته شده است؛ که از سنگ تیرهٔ خاکستری رنگ یکپارچه تراشیده شده و نمای بیرونی آن حاوی نقوش و خطوط برجسته بسیار زیبایی است. قطر دهانهٔ سنگاب ۱ متر و عرض دیوارهٔ آن ۱۳ سانتی‌متر می‌باشد. این سنگاب بزرگ و جالب در گوشهٔ دهلیز ورودی مسجد مجاور سردر غربی، یعنی مدخل اصلی مسجد قرار داشته است؛ در حاشیهٔ نمای بیرونی آن دورتادور ابیاتی به خط زیبای نستعلیق کنده‌کاری شده و در بیتی، به‌نام واقف آن نیز اشاره و تاریخ ۱۲۵۱ هجری بر آن حک گردیده است که عبارتست از: «خادم‌الدین جناب قدس مدار حاجی الواقف المحمد خان قبل ا.. زین خیر ۱۲۵۱» (تصویر ۱۶).

تاریخ مذکور دو سال پیش از تاریخ مسطور بر سقف ایوان است و این‌گونه مشخص می‌گردد که در سال ۱۲۵۱ هـ.ق. ساختمان به مرحله‌ای رسیده بوده که «حاجی محمد خان»، بانی خیر این‌چنین سنگابی گشته و آن‌را در آنجا قرار داده است (قراگوزلو، ۱۳۸۸: ۱۲۸-۱۲۹).

تصویر ۱۶. سنگاب مسجد جامع (نگارندگان، ۱۳۹۶).

گونه‌شناسی مسجد جامع همدان

کالبد فیزیکی مساجد در شهرهای مختلف اسلامی، دارای مشخصه‌های منحصربه‌فرد از قبیل: استقرار در جهت قبله و نَه لزوماً در جهت تابش آفتاب یا وزش باد، قرار گرفتن محراب در جهت قبله به‌عنوان مرکز توجه و اغلب بر روی محور اصلی مسجد، وجود تقارن در نقشه، مقطع و مجزا بودن فضاهای داخلی مسجد از محیط اطراف خصوصاً از لحاظ منظر می‌باشد؛ علاوه‌بر موارد مذکور، معماری بومی و سنتی هر منطقه که برگرفته از اقلیم و جغرافیای آن منطقه است. بقای ساختار مساجد را طی سالیان متمادی تضمین نموده است. این خصوصیات امکان هم‌زیستی مسالمت‌آمیز معماری با محیط‌زیست و هم‌سازی آن با شرایط اقلیمی را فراهم نموده است. همدان به‌عنوان یکی از شهرهای مناطق کوهستانی و مرتفع در فصول مختلف دارای آب و هوای متغیری است و این بر اثر ارتفاع زیاد، وجود کوه‌های مرتفع، رودخانه‌ها و چشمه‌سارها و سایر عوارض طبیعی و جغرافیایی می‌باشد. به‌طور کلی هوای همدان در تابستان گرم و خشک و در زمستان سرد و با برف زیاد است (کسمایی، ۱۳۸۷: ۲۹۲). بر این مبنا، طراحان مسجد جامع همدان نیز به‌رغم رعایت اصول کلی مسجدسازی در ایران، شگردهای را در سازگاری با شرایط اقلیمی خاص منطقه به‌کار برده‌اند. با توجه به آن‌که میزان سرما و دوام آن در مناطق کوهپایه‌ای سرد متفاوت است، مشکل عمده‌ای که این مناطق با آن مواجه هستند، سرمای زمستان است؛ در نتیجه، جلوگیری از اتلاف حرارت در قسمت‌های مختلف ساختمان اولویت اصلی طراحان بوده است (طاهباز و جلیلیان، ۱۳۹۰: ۶۳). الگوی نقشهٔ مسجد جامع، فشرده و به‌صورت مربع-مستطیل است که با توجه به اقلیم منطقه، مناسب‌ترین نقشه می‌باشد. نقشهٔ مسجد با بافت اطراف خود تلفیق شده و ساختمان مسجد متصل به ابنیهٔ مجاور است، این امر نیز در حفظ حرارت داخل مسجد و همچنین ابنیهٔ مجاور تأثیرگذار است (پورشعبانیان، ۱۳۹۷: ۶۷). مسجد جامع همدان دارای حیاط مرکزی با زیر بنای کم به نسبت زیر بنای کل مسجد است. این ویژگی در دیگر مساجد منطقه نیز مشهود است؛ حفظ حرارت داخلی منجر شده، وجود حیاط اهمیتی را که در دیگر اقلیم‌ها دارد، در این منطقه نداشته باشد. بخشی از بدنهٔ مسجد به‌دلیل قرارگیری در سطح پایین‌تر از بافت خیابان و محلات مجاور خود در زمین فرو رفته است؛ این امر منجر به آسیب‌پذیری بیشتر قسمت‌های مختلف بنا در مقابل رطوبت شده است (همان: ۴۷-۴۸)، و علاوه‌بر زیبایی بنا، به مصالح ساختمان نیز لطمه وارد نموده، و از سه طریق زمین و شالودهٔ دیوار، از بدنهٔ دیوار و از روی دیوار جذب دیوارها گردیده است (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۴، ج ۲: ۷۹۶) و نهایتاً به‌صورت شوره و سفیدک در سطح دیوارهای مسجد ظاهر شده و شرایط مناسبی برای رشد قارچ‌ها را فراهم ساخته و همچنین بوی نامطبوعی تولید کرده است (کسمایی، ۱۳۸۷،

۵۶-۵۷). با توجه به شرایط جوی و میزان بارش برف و باران، اکثریت مساجد این مناطق دارای بام مسطح یا صاف هستند؛ مسجد جامع به‌دلیل مرکزیت در بافت شهری هر منطقه از قائدهٔ کلی مستثنی بوده و دارای پوشش گنبدی است (پورشعبانیان، ۱۳۹۷: ۵۱-۵۲).

علاوه‌بر ساختار بیرونی مسجد، غالباً بخش‌های درونی نیز تحت‌تأثیر شرایط اقلیمی طراحی شده‌اند. مسجد دارای فضای دوگانه‌ای برای شبستان زمستانی و شبستان تابستانی است، ارتفاع سقف در شبستان زمستانی کوتاه‌تر است؛ ایوان و گنبدخانهٔ جبههٔ جنوبی، در تابستان مورد استفاده قرار می‌گیرد. در نتیجه با توجه به فصول مختلف امکان بهره‌گیری از بخش‌های مختلف وجود دارد، همچنین به جهت حفظ تعادل در گرمایش محیطی در فضای داخلی، چهار شبستان مسجد، دارای زیر بناهای متفاوت، دیوارهای ضخیم و حداقل سطح بازشو هستند (همان: ۵۱-۵۵). تعداد و ابعاد بازشوها در ساختمان مساجد متضمن حفظ دمای داخلی است (طاهباز و جلیلیان، ۱۳۹۰: ۶۹). برودت هوا در فصول سرد سال در اقلیم کوهپایه‌ای، مصالحی همانند: سنگ، آجر و خشت را در ساختار بناها، خصوصاً مساجد ایجاب می‌کند؛ این مصالح، جرم حرارتی در دیوارها و سقف مسجد را افزایش داده، و چه در دیوارهای خارجی و چه در پایه‌ستون‌ها حرارت زیادی را در خود انباشته و از افت زیاد دما در فضای داخلی مسجد جلوگیری می‌کند. از این‌رو، علاوه‌بر حفظ تعادل دمای محیطی مقرون به صرفه نیز می‌باشند، مصالح اصلی در مسجد جامع را آجر تشکیل می‌دهد؛ در کنار آن، چوب، سنگ، گچ و کاشی نیز دیده می‌شود که باید آن‌ها را مکمل مصالح اصلی قلمداد کرد. کاشی‌های ایوان شمالی، علاوه‌بر عملکرد تزیینی به‌عنوان پوستهٔ محافظتی نیز برای بنا عمل نمودند (نوایی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۴۹).

نتیجه‌گیری

مسجد جامع همدان، به‌عنوان شاخص‌ترین و کهن‌ترین مسجد در بافت شهری آن شناخته می‌شود. سازمان فضایی شهر با توجه به مرکزیت مسجد جامع توسعه یافته است و بناهای شاخصی، پیرامون آن وجود دارد. قرارگیری مسجد در بافت بازار و ارتباط نزدیک با میدان مرکزی شهر، امکان ارتباط با خیابان‌های اصلی را از چند جهت فراهم ساخته است؛ علاوه‌بر ویژگی‌های شاخص معماری در مسجد جامع، می‌توان تأثیرپذیری از اصول اقلیمی منطقه را نیز مشاهده نمود. نقشهٔ مسجد، شبستان‌ها، تعداد و ابعاد بازشوها و مصالح به‌کار رفته با شرایط اقلیمی منطقه تطابق دارد، وجود گنبد و گلدستهٔ شاخص مسجد جامع در بافت شهری همدان است، و در دیگر مساجد شهر مشاهده نمی‌شود. عمدهٔ تزئینات مسجد آجرکاری، کاشیکاری و کتیبه‌های مذهبی است، که کتیبه‌ها در قالب طرح‌های کاشیکاری، آجرکاری و در مواردی تلفیق هر دو، نمود یافته است. ایوان جنوبی به‌عنوان بخش کهن مسجد، دارای تزئینات کمتری به نسبت ایوان شمالی می‌باشد. در فضای داخلی شبستان‌ها تزئینات شاخصی مشاهده نمی‌شود، به‌جز کتیبهٔ قرآنی و کاشیکاری محراب که مانند ایوان شمالی مربوط به دههٔ اخیر است.

پی‌نوشت

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری زهرا پورشعبانیان با عنوان: «تحلیلی بر الگوی ساختاری مساجد شهر همدان از قرون میانهٔ اسلامی تا اواخر دورهٔ قاجار» (به راهنمایی: دکتر محمد مرتضایی) و (مشاورهٔ دکتر هایده خمسه) در دانشگاه آزاد علوم و تحقیقات تهران است.

۲. شمارهٔ ثبت در فهرست آثار ملی: ۱۷۳۳، تاریخ بررسی و کشف: ۱۳۶۶، تاریخ ثبت در فهرست آثار ملی: ۱۳۷۵/۳/۲۶.

۳. مؤلف کتاب احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم.

۴. مؤلف کتاب المعجم‌البلدان.

۵. مؤلف کتاب ریاض‌السیاحه.

۶. ایوان غربی ساخته نشده است.
۷. به عقیدهٔ نگارندگان سرستون‌ها شباهت بیشتری به حالت گلدانی دارند.
۸. مورد استفادهٔ سنگاب در مسجد جهت تأمین آب نوشیدنی برای افراد نمازگزار بوده است که می‌بایستی همیشه مملو از آب گوارا و خنک جهت بر طرف نمودن عطش نمازگزاران در روزهای گرم باشد (فرهنگ معین).

کتابنامه

- قرآن کریم.
- ابراهیم‌زاده، سیامک (۱۳۹۴)، فن‌آوری‌های نوین ساختمانی. تهران: شهرآب آینده سازان.
- اولیویه، گیوم آنتوان (۱۳۷۱)، سفرنامهٔ اولیویه. ترجمهٔ محمد طاهر میرزا. تهران: نشر اطلاعات.
- پورشعبانیان، زهرا (۱۳۹۷)، «تحلیلی بر الگوی ساختاری مساجد شهر همدان از قرون میانه اسلامی تا اواخر دورهٔ قاجار»، رسالهٔ دکتری تخصصی، تهران: دانشگاه علوم و تحقیقات.
- پروندهٔ ثبت اثر تاریخی مسجد جامع همدان (۱۳۷۵)، سازمان میراث فرهنگی استان همدان.
- تاجبخش، امین و همکاران (۱۳۸۷)، «طرح مرمت ایوان جنوبی مسجد جامع همدان». همدان: سازمان میراث فرهنگی.
- جهانپور، علی (۱۳۷۴)، «مسجدجامع همدان». فصلنامه فرهنگی، اجتماعی، سال اول، شمارهٔ ۴، صص: ۷۸-۸۲.
- رضایی همدانی، عماد الدین (۱۳۸۱)، سیمای همدان. همدان: انتشارات انوشه.
- زارعی، محمدابراهیم (۱۳۸۴)، مسجد جامع همدان. فرهنگ همدان فصلنامه پژوهشی-فرهنگی. اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان همدان، سال پنجم، شمارهٔ ۲۳-۲۴، صص: ۸۲-۸۹.
- طاهباز، منصوره؛ و جلیلیان، شهربانو (۱۳۹۰)، اصول طراحی معماری همساز با اقلیم در ایران با رویکرد به معماری مساجد. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- عرب، کاظم (۱۳۷۵)، مسجد جامع همدان. دو ماهنامهٔ دینی-فرهنگی و اجتماعی، سال ۵، شمارهٔ ۲۵، صص: ۵۰-۵۵.
- شیروانی، زین‌العابدین (۱۳۳۹)، ریاض‌السیاحه. مصحح: اصغر حامد، تهران: کتابفروشی سعدی.
- عندلیب‌زاده، شیخ حسین، «لوح دست نویس»، آرشیو اسناد مسجد جامع همدان.
- قراگزلو، غلامحسین (۱۳۶۶)، هگمتانه تا همدان. تهران: انتشارات اقبال.
- کسمایی، مرتضی (۱۳۸۷)، اقلیم و معماری. اصفهان: نشر خاک.
- ملازاده، کاظم؛ و محمدی، مریم (۱۳۷۹)، دایرةالمعارف بناهای تاریخی. پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی ایران در دورهٔ اسلامی مساجد، تهران: انتشارات حوزه هنری.
- مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرفةالاقالیم. ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایرانی.
- موریه، جیمزجاستی نین (۱۳۸۶)، سفرنامهٔ جیمز موریه. ترجمهٔ ابوالقاسم سری. تهران: انتشارات توس.
- نوایی، کامبیز؛ و حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۹۰)، خشت و خیال شرح معماری اسلامی ایران. تهران: انتشارات سروش.

- یاقوت، حموی (۱۳۸۰)، ترجمهٔ کتاب المعجم‌البلدان، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.

Çelebi, E., (1896), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1611-1682*. Publisher dm Maba'asi, Digitizing Sponsor University of Toronto.

|| شمارهٔ ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

تحلیلی بر سبک و نام شاهنامهٔ معروف به: مینیاتور ۲۹ یا مدحی

عباس نامجو[I]

نازگل حقی[II]

(صص: ۱۴۲ - ۱۲۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۸

چکیده

شاهنامهٔ مدحی در نیمهٔ اول سدهٔ هفدهم م. توسط هنرمندان عثمانی نگارگری شده است. معرفی این کتاب و بررسی نگاره‌های آن از این جهت حائز اهمیت است که نگارگری عثمانی در منظومهٔ تاریخ هنر اسلامی و به‌ویژه در ایران به‌واسطهٔ قرابت، ارتباطات و کشمکش‌های زیادی که فیمابین دولت صفوی و عثمانی وجود داشت، می‌تواند گره‌گشای بسیاری از مباحث پیرامونی قلمرو فرهنگ و هنر این دو کشور باشد و هم اینکه تحلیلی تاریخی پیرامون نام و هویت تاریخی یکی از نسخ معتبر شاهنامه به زبانی غیر از فارسی در خارج از کشور انجام می‌گیرد. این کتاب به خط عربی و به زبان ترکی استانبولی تحریر شده است. کتاب ترجمهٔ ترکی یکی از متون ایرانی است که آوازه‌ای جهانی دارد. این پژوهش با هدف شناخت و آگاهی از هنر دورهٔ عثمانی و تأثیرات فرهنگ و ادبیات ایران بر آن هنر انجام شده است. برای مطالعه و تحقیق بر روی این کتاب به مخزن کتابخانهٔ دانشگاه اوپسالا در سوئد مراجعه شده است. کتابخانه، این کتاب را با عنوان شاهنامهٔ ۲۹ مینیاتور ثبت کرده است. برای تحلیل و جمع‌آوری اطلاعات در مورد نگاره‌های این کتاب علاوه‌بر استناد به اصل نسخه، به کتاب‌های هنر اسلامی به‌خصوص نگارگری عثمانی به‌ویژه عثمان دوم که نگارش این کتاب به فرمان او انجام شده، رجوع گردید. این پژوهش به‌شیوهٔ اسنادی و با رویکرد تاریخی و به‌روش تحلیلی انجام گرفته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که نگارگری عثمانی با وجود تأثیرپذیری از نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی راه خود را ادامه داده و با روش خود به آن‌ها هویت مستقل بخشیده است. با توجه به نوع ترکیب‌بندی‌ها، نگاره‌های این شاهنامه در سه سبک جای می‌گیرند که احتمالاً توسط سه نگارگر کار شده است.

کلیدواژگان: شاهنامهٔ فردوسی، شاهنامهٔ مدحی، شاهنامهٔ ۲۹ مینیاتور، مکتب نگارگری عثمانی، هنر عثمانی.

I. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ (نویسندهٔ مسئول). namjoo@usc.ac.ir
II. دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ.

مقدمه

شاهنامه یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای ادبی و تاریخی ایرانیان است. این کتاب نه‌تنها مورد احترام پادشاهان ایرانی بوده، بلکه سران کشورهای همسایه را نیز متوجه خود ساخته و آن‌ها نیز به ترجمه و نگارش نسخه‌هایی از شاهنامه برای دربار خود پرداخته‌اند. یکی از نمونه‌های نگارش‌شده در خارج از مرزهای فرهنگی و سیاسی ایران، شاهنامه‌ای است که در کتابخانهٔ دانشگاه اوپسالا در سوئد نگهداری می‌شود و به فرمان سلطان عثمان دوم، توسط شخصی به نام «مدحی» که قصه‌خوان سلاطین عثمانی بوده، در سال‌های ۱۰۲۷ و ۱۰۲۸ هـ.ق. به نثر ترکی ترجمه شده است. این کتاب در اواسط ربیع‌الثانی ۱۰۲۹ هـ.ق. (مارس ۱۶۲۰ م.) به خط نستعلیق زیبای «جوری» کتابت شده است و دارای ۲۹ نگارهٔ تمام صفحه‌ای (یا بیشتر از یک صفحه) است.

هدف از بررسی این نگاره‌ها به بیان کلی، ابتدا شناساندن تأثیر ادبیات و هنر این سرزمین بر همسایگان خود بوده است و سپس شناسایی تأثیراتی که این همسایگان بر شکل کتابت و به‌خصوص نگارگری آن داشته‌اند و همچنین تحلیلی از نگاره‌ها و نیز پژوهشی پیرامون نام و هویت اصلی این نسخه و سبک‌های نگارگری.

موضوع هنر عثمانی و رویکرد آنان به آثار هنرمندان مکتب ایرانی هم‌عصر، کاملاً متفاوت بود. نگاره‌های دل‌نواز ایرانی در آن دوره، پوشیده از گل‌های رنگی و با درختان زیبا تصویر شده و چشمه‌های تزئینی بر صحنه تأکید دارد. این موارد در هنر عثمانی وجود ندارد. طبیعت عموماً به‌صورت دشت‌های وسیع یا تپه‌های منفرد نمایش داده و با چند درخت، روحی در آن دمیده می‌شد. رنگ‌های پس‌زمینه در نگارگری عثمانی ملایم و خنثی است و جزئیاتی همچون رودخانه‌ها، پل‌ها، قلعه‌ها و درختان فقط درصورتی‌که برای روایت‌گر اهمیت داشتند به تصویر در می‌آمدند.

پیشینهٔ تحقیق

در ۹۱۶ هـ.ق. تاتارعلی افندی ترجمهٔ کامل شاهنامه را به زبان ترکی به قانصوی غوری هدیه کرد. ترجمهٔ ترکی دیگری به نثر به‌اهتمام «مهدی» از صاحب‌منصبان دربار عثمانی انجام گرفت که به عثمان دوم در ۱۰۳۰ هـ.ق. اهدا شد (مول، ۱۳۷۶: ۶۴). شغل شاهنامه‌نویسی[1] در زمان سلطنت سلطان‌سلیمان وارد تشریفات دربار شد. شاهنامه‌نویس فتح‌الله ابن‌کاتب درویش (معروف به عارفی)[2] یک نسخهٔ تاریخی یادبود از تاریخ سلاطین عثمانی را که از اولین ظهور آن‌ها در تاریخ بود، پیش‌کش شاه کرد (Akurgal, 1980: 225).

در دوره‌ای از عصر عثمانی، طبقهٔ ممتاز و اهل‌کتاب کم‌وبیش به زبان فارسی آشنا شدند و تنها نیازمند این بودند که به‌کمک شرح‌ها، ظرایف و دقایق متون را بهتر درک کنند. اما رفته‌رفته که آشنایی با زبان فارسی کاستی می‌گرفت، فهم متون با کمک شرح‌ها هم میسر نبود، به همین دلیل نیاز به ترجمهٔ متون بیشتر شد. ترجمهٔ متون فارسی از قرن دهم هـ.ق.، پس از جنگ چالدران رواج یافت و به‌تدریج بیشتر شاهکارهای زبان فارسی به ترکی درآمد (ریاحی، ۱۳۶۹: ۲۱۹).

درطول مدت سلطنت سلطان‌سلیمان، نسخ خطی تاریخی که مشخصه‌های اصلی نقاشی عثمانی را ایجاد کردند، در اشکال مختلف آشکار شدند. در این دوره نگارگری ترکی شکل گرفت. مهم‌ترین گواه این موضوع شاهنامه‌های تحریرشده به نظم فارسی است. هر پادشاه عثمانی بعد از محمد دوم یک شاهنامه‌نویس یا شاعر وقایع‌نگار اسطوره‌نویس را معین می‌کرد. در نتیجه سنت ثبت وقایع جاری و تاریخی، به‌صورت منظوم و در قالب شاهنامه ایجاد شد.

پیرامون هنر نگارگری عثمانی مطالعات درخور و قابل‌توجهی صورت نگرفته یا حداقل به زبان فارسی منتشر نشده است. در این میان می‌توان به معدود مقالاتی اشاره کرد که صرفاً به نحوهٔ شکل‌گیری مکتب عثمانی و ویژگی‌های آن پرداخته است و بیشتر ابعاد تاریخی این مکتب را مورد

تحلیل قرار داده‌اند (بخت‌آور و شیرازی، ۱۳۸۸). همچنین می‌توان از منابعی درخصوص هنر اسلامی که در آن بیشتر به ویژگی‌های معماری و نقاشی آن اشاره شده است، یاد کرد (بلر و بلوم، ۱۳۸۱؛ پرایس، ۱۳۶۴؛ تالبوت‌رایس، ۱۳۷۵؛ فرخ‌فر، ۱۳۹۱). اما درخصوص ادبیات فارسی و تأثیر آن بر عثمانی‌ها و مناسبات اجتماعی دولت‌های ایران و عثمانی منابع قابل‌توجهی وجود دارد (چتین و مقدم، ۱۳۸۸؛ حیدرزاده، ۱۳۷۵؛ خسروشاهی، ۱۳۵۰؛ ریاحی، ۱۳۶۹؛ عابدینی، ۱۳۸۸). اما مهم‌ترین منبعی که مستقیماً نگارگری عثمانی را مورد مطالعهٔ دقیق خود قرار داده و به‌جرأت می‌توان ادعا کرد که با گزیده تصاویر موجود در این کتاب به‌راحتی می‌توان به بخش کاملی از وجوه نگارگری عثمانی پی برد، کتابی است که در استانبول به سال ۱۹۷۴ م. به انتشار رسیده است (Atasoy & Gagma, 1974).

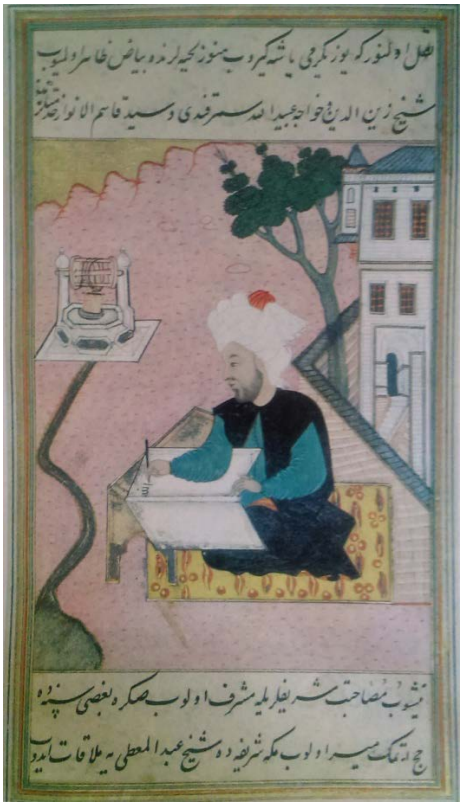
زمینه‌های تاریخی پژوهش

نگارگران عثمانی با معماری به‌صورت کاملاً واقع‌گرایانه رفتار می‌کردند. معماری عثمانی با استفاده از تزئینات بسیار کم و تنها یک لایهٔ نقرهٔ زراندود برای برجسته‌نمایی گنبدهای تک‌رنگ قصرها و بناهای تاریخی نمایش داده می‌شد. این بازنمایی‌ها معمولاً بسیار درست بود، به‌گونه‌ای‌که چگونگی بناهای خاص درطول آن دوره قابل تشخیص است. رنگ‌ها محدودند و در درجات رنگی به‌صورت محدود استفاده می‌شدند. دشت‌ها و مزارع بنفش ارغوانی، صورتی روشن، یاسی و سبز روشن کشیده شده‌اند و با قلعه‌هایی با درجات رنگی مشخص ترکیب شده‌اند. بدن‌ها با لباس‌هایی که با رنگ‌های روشن در مقابل چادرها و عمارت‌های درخشنده و رنگ‌هایی که غالباً قرمز و آجری در آن‌ها حاکم بود، قرار می‌گرفتند (Akurgal, 1980: 226).

عثمان دوم (۲۲- ۱۶۱۸ م.) مانند احمد اول در سال‌های اولیهٔ عمر خود به سلطنت رسید و در زمان حکومت او نگارگری‌های زیادی با استاندارد بالا تولید شد. در این دوره، هم نقاشی تاریخی و هم ساختن شاهنامه‌ها بار دیگر محبوبیت یافت. یکی از کارها که شامل مهم‌ترین نگاره‌های این دوره است با نام «ترجمهٔ شقایق نعمانی»[۳] از «تاشکوپرولوزادا»[۴] به یادگار مانده است. این یک ترجمهٔ ترکی از یک کتاب عربی است که توسط محمدبی[۵] در زمان سلطنت عثمان دوم تحریر شده و به دانشمندان ترک و شیوخ و دیگر مردان بزرگ اختصاص داده شده است. این نسخه دارای هیچ مؤخره‌ای نیست، اما در زمان سلطنت سلطان جوان کامل شده است. در پنجاه نگارهٔ این کار، دانشمندان، سلاطین و شیوخ متناوباً نمایش داده شده‌اند، نشسته در بیرون، تنها یا درحال کار و بحث با دانش‌آموزان خود. در پایان نسخه به ما گفته می‌شود که نقاش «احمد نقشی»[۶] نام دارد و مخصوصاً اشاره به این موضوع اهمیت دارد. «نقشی» که با احترام زیاد از او یاد می‌شود، در آخرین نگاره خود را به‌همراه عثمان دوم و محمدپاشا، وزیراعظم او نقاشی کرده است. خودنگارهٔ او در همان صحنه‌ای که سلطان حضور دارد، این تصویر را به‌دست می‌دهد که او درکنار نقاش بودن، یک چهرهٔ برجسته در دربار است (تصویر ۱).

این نکات در سبک نگارگری نسخهٔ دیگری تقویت می‌شود. «دیوان نادری»[۷] احتمالاً در سال‌های اولیه سلطنت عثمان دوم و با شباهت به سبک «ترجمهٔ شقایق نعمانی» تحریر شده است. همهٔ نگاره‌های دیوان نادری یا «گلچین ادبی»[۸] (توپقاپو، ۸۸۹.H) که شامل اشعار هنرمندی متخلص به نادری است، نشان می‌دهد که آن‌ها توسط یک هنرمند نقاشی شده و بسیار نزدیک به سبک «نقشی» هستند (Atasoy & Gagma, 1974: 68). ویژگی‌های سبک نقشی را همچنین در نگاره‌های ترجمهٔ ترکی شاهنامهٔ فردوسی[۹] می‌توان مشاهده کرد.

آخرین نگاره تصویرسازی‌شدهٔ شاهنامه مربوط به حکومت عثمان دوم است که مهم‌ترین دورهٔ نگارگری در قرن هفدهم م. است. این شاهنامه توسط نادری به نظم و به ترکی نوشته شده، که



تصویر ۱. شیخ عبدالموتی، ترجمهٔ شقایق نعمانی اثر تاشکوپرولوزادا، موزهٔ توپقاپو (H 1263, fol.45b) ۱۶۱۸-۲۲ م. نگاره اثر احمد نقشی (Atasoy & Gagma, 1974) .

با نام شاهنامهٔ نادری[10] یا نبرد هوتین[11] (توپقاپو، H.1124) شناخته می‌شود (تصویر ۲). این کتاب وقایعی را که در زمان سلطنت عثمان دوم اتفاق می‌افتد توصیف می‌کند و ۲۰ نگاره این اثر بایستی تلاش مشترک نقاشان اصلی دربار باشد که دو سبک متمایز را نمایش می‌دهد (Atasoy & Gagma, 1974: 69).

تصویر ۲. رژهٔ لشکر عثمانی در اردوگاه هوتین، شاهنامهٔ نادری یا نبرد هوتین اثر نادری، موزهٔ توپقاپو (H 1124, fol.53b)، ۱۶۲۲ م. نگارهٔ منسوب به احمد نقشی (Atasoy & Gagma, 1974: 69).

شاهنامهٔ مدحی

این شاهنامه به شمارهٔ پیوسته O.Cels.1 در کتابخانهٔ دانشگاه اوپسالا در سوئد نگهداری می‌شود. اطلاعات موجود در مورد این کتاب در فهرست‌نویسی کتابخانهٔ اوپسالا، به نوشتهٔ علی محدث به این قرار است:

کاغذ: گوناگون الوان، نخودی، وصالی‌شده، با دو سرلوح لاجوردی و زر و رنگ‌های دیگر. صفحات مجدول زر و مشکی، عناوین به شنگرف، یک یا چند برگ از کتاب خصوصاً از مقدمه برداشته شده است(Muhaddis, 2012: 54).

جلد: نفیس، تیماج ضخیم مقوایی، ضربی، با ترنج و کنج و سرترنج زرین و نقش گل و بوته با جدول ضخیم زرین، محفوظ در یک قاب جدید[۱۲] (تصاویر ۳ و ۴). ۳۰۵ برگ ۲۳ سطری، ۱۵×۲۹ سانتی‌متر. قطع کتاب: ۲۶×۵/۳۹ سانتی‌متر.

آغاز۱:

بنام خداوند جان و خرد/ کزین برتر اندیشه برنگذرد
...فردوسی دانا بیوررلر کیم بن بو کتابه اول خدانک نامیله باشلدم...

آغاز۲:

بنام خداوند دنیا و دین/ وزان سو بیامد کتاب مبین
خداوند جان و خداوند ذات/ ید قدرتنده حیات و ممات
.. اوش بو کتاب مستطابک و بو داستان پر صوابک آغاز اولنمه...

انجام:

بو فقیر و حقیر یعنی مدحی پرتقصیرک ترجمه‌سی نهایت بولور..
به میدان مردی شود سرفراز/ بر اسب سعادت کند ترکتاز
به درگاه قدرش فلک بنده باد/ عدویان به پیشش سرافکنده باد

مدحی قصه‌خوان سلاطین عثمانی، شاهنامهٔ فردوسی (همین نسخهٔ کنونی) را در سال‌های ۱۰۲۷ و ۱۰۲۸ هـ.ق. به فرمان سلطان عثمان‌خان ثانی (سلطنت از اول ربیع‌الاول ۱۰۲۷ - ۱۰۳۱ هـ.ق.) به نثر ترکی ترجمه کرده است. این نسخه از آغاز شاهنامه است تا پایان داستان برزو پسر سهراب.

مدحی کتاب را با دو مقدمه شروع کرده؛ بیشتر مقدمهٔ اول افتاده و فقط صفحهٔ اول آن باقی است. در مقدمهٔ دوم می‌گوید که قصه‌خوان سلاطین زیر بوده است:

۱- سلطان مراد بن سلطان سلیم (سلطنت از ۹۸۲ - ۱۰۰۳ هـ.ق.).
۲- سلطان محمد بن سلطان مراد (پادشاهی از ۱۰۰۳- ۱۰۱۲ هـ.ق.).
۳- سلطان احمد بن سلطان محمد (پادشاهی از ۱۰۱۲- ۱۰۲۶ هـ.ق.).

سپس تألیفات خود را به قرار زیر نام برده است: ادیب‌نامه، ترجمهٔ شاهنامه و گرشاسب‌نامه، سلیمان‌نامهٔ کبیر، معارج النبوه، حکایت آل‌سلجوق، حکایت آل‌سامان، حکایت آل‌بویه، تواریخ آل‌عثمان.

در خاتمهٔ نسخه در وصف کتابش و سلطان عثمان بن سلطان محمد چنین می‌گوید:

سپاس فراوان بلطف مجید/ که این جلد اول بپایان رسید
ز شهنامه یک‌بهره اتمام شد/ کنون وقت آغاز انجام شد

ازین پس بجلد دوم قصه‌ها/ بگویم که یابی از و حصّه‌ها
درین نظم کوشش نمودم بسی/ بترکی بیاوردم از فارسی
فکندم ز روی معانی نقاب/ بفرمان شاهنشه کامیاب
جهاندار سلطان عثمان خان/ غلامان درگاه او خسروان

چو مدحی بوصفش زبان کند ولال/ به مدحش که یابد توان و مجال (Muhaddis, 2012: 56).
بر طبق نوشتهٔ مؤخرهٔ این شاهنامه، بدین مضمون:

ندیده جهان در زمان قباد
مزین سپاهش چو چشم خروس/ سرلشکرانش چو نو در چو طوس
زهی شهریار فلک بارگاه/ در مطبخش جای کاوس شاه
به پیشش تهمتن پرستار رخش/ درفشش بخورشید بخشد درخش
به خلقت سیاوش فرخنده‌فر/ به خصلت چو کیخسرو دادگر
....
تحریراً فی اواسط شهر ربیع‌الاخر
من شهور سنه تسع و عشرین
و الف من التحجره النّبوبه
حرّره الفقرالحصر
جوری غفر/ ذنبه

این کتاب در اواسط ربیع‌الاخر ۱۰۲۹ هـ.ق. (مارس ۱۶۲۰ م.) به خط نستعلیق خطاطی به نام جوری کتابت شده است.

درمورد جوری در احوال و آثار خوشنویسان، به‌قلم مهدی بیانی چنین می‌خوانیم:

هم شاعر بود و هم کاتب و در نیمهٔ اول قرن یازدهم می‌زیست، ولی ترجمهٔ احوالش را کسی از تذکره‌نویسان نیاورده است. یک نسخهٔ شرح گلشن راز محمد بن یحیی گیلانی نزد من است که به‌قلم کتابت خفی متوسط نوشته است و در پایان آن چنین دارد:

اتمام یافت قلم شکسته جوری الحقیر در دوازدهم ماه ربیع‌الاول در ششم روز ایلول رومی در تاریخ سنه ثلث و اربعین و الف. تاریخ منظوم لمجرره الحقیر

بحمدالله که شرح گلشن راز/ بکلکم شد درین صورت نمایان
بصنع هندسی هر بیت متنش / بیک سطری نوشته جمله یکسان
نشد واقع که افتد مصرع وی / بسطری دیگر و گردد پریشان
دلم زین نسخه شوق جاودان یافت/ ندیدم مشکلی بنوشتم آسان
از آن تاریخ اتمامش بگفتم / ز شوق جاودانی یافت پایان

در التزام اتمام شرح هر بیت بآخر سطر از ابتدا تا انتهای نسخه، مجاهدتی کرده و نیک از عهده برآمده است.

سبک تذهیب و تجلید و جدول‌کشی نسخه، می‌نماید که باید در عثمانی فراهم شده و شیوهٔ کتابت نیز نستعلیق ترکی است (بیانی، ۱۳۶۳: ۱۲۹).

علی محدث در مورد نگارگری‌های این کتاب چنین نوشته است: شاهکار نقاشی و رنگ‌آمیزی

است. نقاشی که شاید خود جوری بوده، در کمال استادی از عهدهٔ کار برآمده و پژوهش در این تابلوها خود کتب مستقلی را می‌طلبد. چهره‌ها، رخت و لباس و ابزار و ادوات جنگ، دژها و قلعه‌ها همه نشان‌دهندهٔ دورهٔ سلطان عثمان است. چهره‌ها ترکی عثمانی با صبغه‌ای از تأثیر نقاشی مغولی یعنی خصوصیات و چشم مغولی است. غالباً در پیرامون مینیاتورها و یکی دو صفحه پیش و پس از آن، در حاشیهٔ نقش‌های زیبایی به‌قلم زر حواشی را پوشانده است. این نقش‌ها تصاویر گل و برگ و درخت و حیوان، پرنده و سیمرغ و اژدها است و خود نیز قابل تأمل و پژوهش است (Muhaddis, 2012: 56).

معرفی و تحلیل برخی نگاره‌ها

با توجه به نوع ترکیب‌بندی‌ها و همچنین طراحی‌ها و پرداخت‌ها و با استفاده از تحلیل‌های خطی و رنگی، نگاره‌های این شاهنامه در سه گروه جای می‌گیرند که احتمالاً توسط سه نگارگر اصلی کار شده‌اند؛ گروه اول شامل سیزده نگاره است. این نگاره‌ها گمان می‌رود که آثاری از احمد نقشی باشند که همان‌طورکه قبلاً ذکر شد، این هنرمند در دربار عثمان دوم جایگاهی والا داشته و نزد سلطان ارجمند بوده است. در نگارهٔ دیگری از این هنرمند در کتاب شاهنامهٔ نادری یا پیروزی هوتین، عثمان دوم را می‌بینیم که استانبول را ترک کرده است و از طریق لهستان به ادیرنه می‌رود. شباهت این نگاره با نگارهٔ اول شاهنامه مدحی چه به‌صورت کلی و چه در چهرهٔ سلطان کاملاً مشهود است. در این گروه از نگاره‌ها، پیکره‌ها خشک و بی‌روح هستند و صحنه بسیار نمایشی ترسیم شده است. ترکیب‌بندی صحنه‌ها در این گروه نیز با خطوط افقی به‌کار رفته در بیشتر نگاره‌های آن، حالتی از سکون را تداعی می‌کند. در رنگ‌های این گروه آبی‌ها و بنفش‌های کم‌رنگ بیشترین استفاده را دارند.

گروه دوم که شامل دوازده نگاره است، گروهی است که در آن بیشترین ظرافت‌ها به چشم می‌خورد. طراحی با قلمی ظریف‌تر از دیگر نگاره‌ها انجام شده است و جزئیات و تزئینات به‌خصوص در پیکره‌های اصلی به‌وفور یافت می‌شود. پیکرها نسبت به دیگر نگاره‌ها کوچک‌تر ترسیم شده‌اند و دارای انعطافی واقع‌گرایانه هستند. حرکات آن‌ها نرم و طبیعی‌تر از دیگر نگاره‌هاست. بدن حیوانات را در این گروه به‌وفور می‌بینیم. انواع حیوانات در صحنه‌های مختلف همچون فیل، اسب، شتر، روباه و آهو، همگی بسیار دقیق و طبیعت‌گرایانه طراحی شده‌اند. ترکیب‌بندی‌های آن به‌جز در نگارهٔ ۰۶۹-چ که تنها صحنهٔ داخلی آن است، با خطوطی اریب و پر از حرکت ترسیم شده است. در این گروه است که پرچم‌ها از کادر تصویر تخطی می‌کنند. رنگ‌ها بسیار مات و خاکستری هستند، اما با این وجود بنفش‌ها و صورتی‌ها بیشترین کاربرد را دارند.

گروه سوم شامل چهار نگارهٔ پایانی این شاهنامه‌اند. ترکیب‌بندی خاص این گروه اولین دلیل متمایز بودن آن از باقی نگاره‌ها است. بزرگی پیکره‌ها به‌دلیل نزدیکی به صحنه است، اما این دلیل بر وجود جزئیات نیست، برعکس این نگاره‌ها بسیار ساده کار شده‌اند و عاری از تزئینات می‌باشند. تمرکز اصلی آن‌ها بر پیکره‌ها و داستان است و صحنه به‌صورت کلی طرح شده و تنها با خطوط افقی ترکیبی بدون حرکت ایجاد شده است. رنگ‌ها کمتر مات هستند و بار دیگر رنگ بنفش یاسی حاکمیت دارد.

در ادامهٔ بحث از هرکدام از گروه‌ها یک نمونه معرفی و تحلیل می‌شود.

نگارهٔ «۰۵۳- ر» داستان زال و رودابه

نوشتار نگاره

کادر بالا: اشبوعنبربن کمندک اوجنی میانکه بندایله و پنجه‌ک ایله محکم طوت تاکیم سنی یوقارو

چقارم بوکیسودخی بکاسنک الچون کرک ایمش ویدی پس زال بالایه نظرصالوب اول ماه پیکری کوردی اول حسن جماله و اول کمند عنبر افشانه تعجب ایتدی اندن جواب ویروب ایتدی‌ای بانو انصاف دکل که رشته جانه ال‌اورم اولدم میانندن کمند کیا نیسنی چقاروب حلقه‌حلقه ایتدی و قوّت برله کنکره ایوانه پرتاب ایلدی.

کادر پایین: بحلقه درامد سرکنکره / برآمد زبن تا بسر یکسره
چو بربام آن پاره شصت یاز / برآمد بری برد پیشش نماز
کرفت ان زمان دست دستان بدست/ برفتند هر دو بکردار مست
استادایدر چونکه زال کمندینی کنکره قصره پرتاب ایتدی واروب اول کنکره نک
اوجنه بند اولدی اول التمس قولاج کمنده صاریلوب زال یوقاری چقدی و بانونک اوکنده باش قودی انن رودابه زالک الن انه (تصویر ۳).

تصویر ۳. «۵۵۳- ر» داستان زال و رودابه (برگرفته از: کتاب مینیاتور ۲۹ یا مدحی).

ترجمهٔ نوشتار نگاره: سر طناب را به کمرت ببند و با پنجه محکم بگیر تا تو را بالا بکشم. پس زال نگاهی به بالا انداخت و زیبارویی را دید و از حسن جمال و کمند عنبرافشان او شگفت‌زده شد. پس به او گفت: ای بانو این انصاف نیست که من بر این رشته جان را به‌دست گیرم. سپس کمند کیانی خود را بیرون آورد و حلقه‌حلقه کرده و با تمام قدرت به کنگرهٔ ایوان پرتاب کرد.

وقتی‌که زال طنابش را به کنگرهٔ قصر پرتاب کرد و طناب به سر کنگره گره شد، از طناب آویخت و بالا رفت. رودابه دست زال را در دست گرفت.

متن اصلی از شاهنامهٔ فردوسی: جلد یک کتاب شاهنامهٔ فردوسی براساس چاپ مسکو، به‌کوشش دکتر سعید حمیدیان، داستان منوچهر، ابیات ۵۳۶ الی ۵۸۶. اشعار نگاره به‌ترتیب بیت ۵۶۰، ۵۶۱ و ۵۶۲ هستند.

چو خورشید تابنده شد ناپدید/ در حجره بستند و گم شد کلید
پرستنده شد سوی دستان سام/ که شد ساخته کار بگذار گام
سپهبد سوی کاخ بنهاد روی/ چنانچون بود مردم جفت‌جوی
....
بحلقه درآمد سر کنگره/ بر آمد ز بن تا بسر یك‌سره
چو بر بام آن باره بنشست باز/ بر آمد پری‌روی و بردش نماز
گرفت آن‌زمان دست دستان بدست/ برفتند هردو بکردار مست
....

تحلیل نگاره: در این نگاره صحنه‌ای از داستان زال و رودابه را می‌بینیم. در این صحنه رودابه گیسوی خود را از پنجرهٔ قصر برای بالا آمدن زال آویخته است، ولی زال با کمندی به قصد بالا رفتن، پای خود را بر دیوار قصر نهاده است.

بار دیگر خطوط تپه‌ها و همچنین درختی بلند چشم را از پایین به بالا می‌کشاند. در ضمن گویای بلندی دیوار نیز هستند. در تأکید بر بلندی قصر گنبدی مخروطی را می‌بینیم که از بالای کادر به بیرون آمده است. این نوع بیرون‌زدگی از کادر در این شاهنامه و به‌طورکلی در دیگر نگاره‌های این مکتب به‌ندرت اتفاق می‌افتد. نکتهٔ دیگر اینکه ماه و ستارگان به‌طور واضح بر آسمان نقش شده‌اند که حال و هوایی خاص به صحنه بخشیده‌اند. تصویر کردن خورشید و ماه و ستارگان در این مکتب مشاهده می‌شود.

نگارهٔ «۱۹۲ - چ» نبرد پیران و گیو

نوشتار نگاره

کادر بالا: برجمله اویله قلدی که کوییا اژدهای دمان ایدی بعده بودخی اکا حمله ایتدی کتد کجه نبردی کرم ایتدیلر اما دنیا پیرانک کوزینه قراکو اولدی ارتق اختیاری قالمیوب فرار ایتدی کیوکممندین پیچ پیچ؟ و چین چین ایدوب پیرانک اوزرینه اروندن پرتاب ایلدی مارکبی کردننه طولشدی و زور ایدوب آتندن زمینه ایندردی.

کادر پایین: بعده کیو پیرانی پیاده اوکنه براغوب وصوکنارندن بر مقدار اوزاغه ایلتدی کندوسی دخی آتندن ایندی و پیرانک اللرینی محکم بنده چکدی شویله که خلاصی ممکن دکل ایدی اندن انی صویدی والات جنکینی و اسباب نبردینی کیدی و درفشنی النه الوب صویک کنارینه واردی پیرانک عسکری صویک مقابله سنده قرار ایتمیش ایدی (تصویر ۴).

ترجمهٔ نوشتار نگاره: [گیو] در نظر همه همانند اژدهای آتش‌افشانی بود. نزد او رفتند و از او طلب کرم و بخشش کردند، اما دنیا به چشم پیران سیاه شد و دیگر اختیارش نماند و پا به فرار گذاشت. گیو طنابش را پیچ و تاب داد و به‌طرف پیران پرتاب کرد و طناب مثل مار به گردن پیران گره خورد و گیو با فشار زیاد او را از روی اسب به زمین انداخت.

سپس گیو پیران را پیاده به آن‌حال رها کرد و از کنار آب دور شد و خود نیز از اسب پیاده شد و دستان پیران را چنان محکم بست که نتواند خلاص شود. بعد او را برهنه کرد و اسباب جنگی او را به تن کرد و درفشش را به‌دست گرفت و به کنار آب رفت، جایی‌که لشکر پیران در طرف دیگر آب قرار گرفته بودند.

تصویر ۴. نگارهٔ «۱۹۲ - چ» نبرد پیران و گیو (برگرفته از: کتاب مینیاتور ۲۹ یا مدحی).

متن اصلی از شاهنامهٔ فردوسی: جلد سوم کتاب شاهنامهٔ فردوسی براساس چاپ مسکو، به‌کوشش دکتر سعید حمیدیان، داستان سیاوش، بیت ۳۳۰۰ الی ۳۳۷۲

سواران گزین کرد پیران هزار/ همه جنگجوی و همه نامدار
بدیشان چنین گفت پیران که زود/ عنان تگاور بباید بسود
شب و روز رفتن چو شیر ژیان/ نباید گشادن بره بر میان
که گر گیو و خسرو بایران شوند/ زنان اندر ایران چو شیران شوند
نماند برین بوم و بر خاک و آب/ وزین داغ‌دل گردد افراسیاب
بگفتار او سر بر افراختند/ شب و روز یکسر همی‌تاختند
نجستند روز و شب آرام و خواب/ وزین آگهی شد بافراسیاب
چنین تا بیامد یکی ژرف رود/ سپه شد پراگنده چون تار و پود
بنش ژرف و پهناش کوتاه بود/ بدو بر برفتن دژآگاه بود
....

تحلیل نگاره: این نگاره نبرد پیران و گیو را به تصویر می‌کشد. در میانهٔ تصویر سمت راست گیو را می‌بینیم که کمندی را برگردن پیران انداخته و او را از اسب خود پایین کشیده و به زانو درآورده است. اسب نیز درحال گریختن است.

سمت چپ تصویر از میانه تا پایین طبق معمولِ سنت نگارگری عثمانی، عده‌ای از سپاهیان درحال تماشای این نبرد هستند و دو نفر دیگر نیز در بالای تصویر برفراز کوه نظاره‌گرند. در اینجا این دو نفر نقش افرادی را بازی می‌کنند که در نگاره‌های دیگر از فراز قلعه به صحنهٔ جنگ نگاه

می‌کنند. تماشاچی‌های صحنه همواره با توازنی در بالا و پایین به انسجام نگاره کمک می‌کنند.
در این نگاره برخلاف نگاره‌های پیشین، صحنهٔ جدل با زمینهٔ پشت آن قاب نشده است. در اینجا تمایل به طبیعت‌نگاری بیشتر مشهود است؛ خط صاف چمن‌زار در میانهٔ تصویر و جایی‌که کوه شروع می‌شود کاملاً حس عمق را در تصویر ایجاد کرده که در نگاره‌های این شاهنامه نمونه‌هایی از این مورد به چشم می‌خورد.
رنگ سبز در چمن و پایین‌تر نارنجی در صخره‌ای بسیار درخشان استفاده شده‌اند و با وجود گل و بوته‌های فراوان، نگاره‌ای زنده و پرشور به‌نظر می‌آید و برخلاف معمول سرد و بی‌روح نیست.

نگارهٔ «۱۳۳- چ» رستم سهراب را زخمی می‌کند

نوشتار نگاره

کادر بالا: سنک خارا موم اولور یعنی برکیمنک طالع شومی خشم ایلیوب یوزدوندره دشمن اوزرینه اتوب اورمنعه سنک خارایه یاپشسه النده موم کبی نرم اولور استادایدر تاکنش قبه فلکه دیکلنجه بری برلرینه صارمشوب زورایتدیلر سهراب سرافراز اول قدر زورایتدی رستمی الیمادی حیرتده قالدی رستم وخی خشم وکین ایله ال اوردی سهرابک کریباننی طوتوب برالیله کمرندن طوتدی و چکدی اول جوان دلیرک قدینی بوکدی و سلکدی کوتوردی سهرابی یره اوردی.

کادر پایین: اول نوجوانک اجلی ایرمش ایدی رستم که انی زمینه چارپدی و کوکبی اوزریه کلدی و بلدی که جهد ایدوب التندن قالقمق استر همان آمان و زمان ویرمیوب کوکنه برخنجر اوردی تا زمینه سانجلدی سهراب برکره درولدی و بولکلدی اندن صکره برآن ایلدی و اندیشه نیک و بددن جانبی کوتاه ایتدی و دیدی کیم بکابندن اولدی زمانه کلید گنجینه نصرتی بکاویرمش ایکن بن سنک الوکه ویردمسن بوندن (تصویر ۵).

ترجمهٔ نوشتار نگاره: سنگ خارا، موم می‌شود؛ یعنی اگر طالع شوم بر کسی خشم بگیرد و روی بر دشمنی کند، او را حتی اگر سنگ خارا باشد همچون مومی بر کف می‌کند. استاد می‌گوید تا به فلک به جنگ با یکدیگر پرداختند، سهراب سرافراز به‌طرف رستم حمله کرد، رستم تعجب کرد و با خشم و کین با یک دست گریبان سهراب را گرفت و با یک دست دیگر او را از کمرش گرفت و کشید. جوان دلیر کمرش خمیده شد و رستم سهراب را تکان داد و سهراب را به خاک زد.
اجل سهراب نوجوان رسیده بود، وقتی‌که رستم او را بر زمین زد و ستارهٔ بختش فرو افتاد و خواست که جهد کند و بلند شود، ولی رستم زمان و امانش نداد و به او خنجر زد. سهراب بر زمین افتاد، بار دیگر سعی کرد بلند شود و پیچ و تاب خورد و آهی کشید و افکار خوب و بد از ذهنش گذشت.

متن اصلی از شاهنامه فردوسی: جلد دوم کتاب شاهنامهٔ فردوسی براساس چاپ مسکو، به‌کوشش دکتر سعید حمیدیان، داستان سهراب، بیت ۸۸۳ الی ۹۲۰.

دگر باره اسپان ببستند سخت/ بسر بر همی گشت بدخواه بخت
بکشتی گرفتن نهادند سر/ گرفتند هردو دوال کمر
هرآنگه که خشم آورد بخت شوم/کند سنگ خارا بکردار موم
سرافراز سهراب با زور دست/ تو گفتی سپهر بلندش ببست
غمی بود رستم بیازید چنگ/ گرفت آن برو یال جنگی پلنگ
خم آورد پشت دلیر جوان/ زمانه بیامد نبودش توان
زدش بر زمین بر بکردار شیر/ بدانست کو هم نماند بزیر
سبك تیغ تیز از میان بر کشید/ بر شیر بیدار دل بردرید

تصویر ۵. نگارهٔ «۱۳۳- چ» رستم سهراب را زخمی می‌کند (برگرفته از: جلد دوم کتاب شاهنامهٔ فردوسی).

بپیچید زان پس یکی آه کرد/ ز نیك و بد اندیشه کوتاه کرد
بدو گفت کین بر من از من رسید/ زمانه بدست تو دادم کلید
تو زین بی‌گناهی که این کوژپشت/ مرا برکشید و بزودی بکشت
....

تحلیل نگاره: این نگاره نبرد رستم و سهراب را به تصویر می‌کشد. پایین سمت چپ تصویر رستم را می‌بینیم که سهراب را بر زمین زده و با خنجری سینه‌اش را می‌شکافد. با اینکه رستم چهره‌ای محبوب در شاهنامه است، اما به‌دلیل اینکه در این صحنه سهراب جوان را از پای درمی‌آورد، منفور شده و چهره‌اش را مخدوش کرده است، به‌طوری‌که حتی شکل کلاه او نیز قابل‌تشخیص نیست. این دو در زمینهٔ آبی کمرنگ و مات که صحنه را غمگین و سرد می‌کند، به‌وسیلهٔ رودی از صخره‌های اطراف جدا شده‌اند. رودخانه از سمت راست پایین کادر، جایی‌که اسب سهراب بی‌تابی می‌کند، شروع می‌شود و با گردشی زیرکانه به پشت صخره‌ها می‌رود و بار دیگر در دوردست به قلعه‌ای می‌رسد.

در این تصویر دو درخت می‌بینیم؛ درختی کوچک که تازه شکوفه زده در سمت سر سهراب و درخت بلند و سرسبز بالای سر رستم قرار گرفته‌اند که گویا نمادی از این پدر و فرزند هستند. در نگارگری ایرانی نیز نمونه‌های این‌چنین وجود دارند.

در این نگاره علاوه‌بر شمایل‌های وهم‌آلود در صخره‌ها، حیواناتی کوچک و ظریف از میان

صخره‌ها بیرون آمده و شاهد این صحنه هستند و به‌نوعی معصومیت سهراب را به نمایش می‌گذارند.

نگارهٔ «۲۷۳- چ» کشتی گرفتن رستم و پولادوند

نوشتار نگاره

کادر بالا: بوندن صکره تهمتن شیرغرّان کبی خروش ایدوب پولادوندک اویلوغندن ویقه سندن یاچشوب زور ایلدی خواه ناخواه انی یرون آیردی و کردننه برابر کوتوروب یره اوردی.

کادر پایین: اندن کردکاره حمد و ثنا اوقیدی ایران سپاهندن خروش قوپدی صورنا ونفیرلر چالندی رستمه قرشو کلدیلر رستم که پولادوندی یره چالدی (تصویر ۶).

ترجمهٔ نوشتار نگاره: پس از آن، رستم مانند شیری خروشید و یقهٔ لباس پولادوند را گرفت و با قدرت او را از زمین جدا کرد و بر زمین کوبید.

تصویر ۶. نگارهٔ «۲۷۳- چ» کشتی گرفتن رستم و پولادوند (برگرفته از: جلد چهارم کتاب شاهنامهٔ فردوسی).

سپس سپاه ایرانیان، حمد و ثنای خدا را گفتند و شادی و خروش کردند و شیپور نواختند و به استقبال رستم رفتند که بر پولادوند پیروز شده بود.

متن اصلی از شاهنامهٔ فردوسی: جلد چهارم کتاب شاهنامهٔ فردوسی براساس چاپ مسکو، به‌کوشش دکتر سعید حمیدیان، داستان خاقان چین، بیت ۱۲۷۷ الی ۱۳۱۶.

بکشتی گرفتن نهادند روی/ دو گرد سرافراز و دو جنگجوی
بپیمان که از هردو روی سپاه/ بیاری نیاید کسی کینه‌خواه
میان سپه نیم‌فرسنگ بود/ ستاره نظاره بران جنگ بود
چو پولادوند و تهمتن بهم/ برآویختند آن دو شیر دژم
همی دست سودند یك با دگر/ گرفته دو جنگی دوال کمر
چو شیده بر و یال رستم بدید/ یکی باد سرد از جگر برکشید
پدر را چنین گفت کین زورمند/ که خوانی ورا رستم دیوبند
....
و زان پس ببازید چون شیر چنگ/ گرفت آن بر و یال جنگی نهنگ
بگردن برآورد زد بر زمین/ همی خواند بر کردگار آفرین
خروشی برآمد ز ایران‌سپاه/ تبیره‌زنان برگرفتند راه
بابر اندر آمد دم کرّنای/ خروشیدن نای و صنج و درای
که پولادوندست بی‌جان شده/ بران خاك چون مار پیچان شده
....

تحلیل نگاره: این نگاره، کشتی گرفتن رستم و پولادوند را نمایش می‌دهد. نگاره به‌سادگی به سه بخش افقی آسمان، کوه و زمین تقسیم شده است. پیکره‌های ایستاده که طرفداران دو کشتی‌گیر هستند در این سه بخش تقریباً به تساوی جای گرفته‌اند و تصویر بسیار متقارن‌اند. در بالای کوه، دو سپاه با درختی در مرکز از هم جدا شده‌اند.

اندازهٔ پیکره‌ها نسبت به کادر بزرگ‌تر از نگاره‌های پیشین است و این‌طور به‌نظر می‌رسد که نگارگر می‌خواهد زاویهٔ بسته‌تری را به نمایش بگذارد.

پیکره‌ها حالتی بسیار خشک و رسمی دارند، ولی نوعی طنز را گاه و بی‌گاه می‌توان در این طراحی‌ها مشاهده کرد؛ برای مثال فردی که در سمت چپ پایین کادر ایستاده، به‌نظر می‌رسد از قدرت رستم متعجب است و این تعجب او را در چشمانش می‌توان دید که کاملاً عمودی ترسیم شده‌اند. بالاتر، سمت راست، اسبی را می‌بینیم که احتمالاً اسب رستم است و گویی از پیروزی او لبخند بر لب دارد.

نتیجه‌گیری

شاهان ایرانی با ایجاد شرایطی در دربار، هنرمندان را به خلق آثاری زیبا هدایت می‌کردند. امّا روحیهٔ دربار عثمانی به‌واسطهٔ جنگ-طلبی‌ها و تلاش برای کشورگشایی به‌گونه‌ای دیگر است. عثمانی‌ها در ادامهٔ دولتی نوپا اقدام به فعالیت‌های گسترده‌ای در حوزهٔ هنر کردند. نگارگر عثمانی با نمودهای واقعی از محیط پیرامون همچون لباس مردمان و چهرهٔ حاکمان، تاریخ و جغرافیا را ثبت می‌کند. او به‌دنبال عرفان یا مذهب نیست، شاید به همین دلیل است که به‌سادگی دو تفکر متضاد شرق و غرب را در هم می‌آمیزد. در نگارگری عثمانی نماهایی ماورایی از نگارگری شرقی درکنار عناصری واقع‌گرایانه به چشم می‌خورد؛ عناصری همچون ژرف‌نمایی که به‌خصوص در ترسیم بناها به آن توجه شده است. همچنین در بعضی نگاره‌ها رویهٔ غربی در چین و شکن جامه نیز قابل‌مشاهده

است. هدف نگارگر عثمانی بیان اتفاق است، او به‌صراحت نقطهٔ اوج روایت را ترسیم می‌کند. در هر کتابی سلطان را در قصرش در حالتی از اوج و شکوه ترسیم می‌کند. هم اوست که اهمیت دارد و این کتاب به فرمان او و برای اوست.

در شاهنامهٔ مدحی (۲۹مینیاتور) نیز این نکات به‌وضوح مشاهده می‌شود. این شاهنامه در دوره‌ای که زبان ترکی سعی در استیلای خود دارد به‌وجود آمده است. این ترجمه نیز همچون نگاره‌ها، بازنمودی تحت‌اللفظی و مستقیم و عاری از تزئینات است و مخلص کلام را بیان می‌کند. ترجمهٔ این شاهنامه همان‌طورکه گفته شد، توسط شخصی به نام مدحی و در سال ۱۰۲۷ هـ.ق. صورت گرفته است.

در مقدمهٔ شاهنامه ژول‌مول خواندیم که ترجمه‌ای از شاهنامه به سال ۱۰۳۰ هـ.ق. به سفارش دربار سلطان عثمان‌ثانی توسط «مهدی» انجام شده است. این تشابه اسم و نزدیکی دوره تأمل‌برانگیز است.

وجود چهارچوب و کادر نوشته که بیشتر مواقع رعایت شده و از آن تخطی کمی صورت گرفته، نشان‌دهندهٔ وجههٔ دیگری از روحیهٔ عثمانیان است که همانا وجود نظم و پایبندی به اصول درجهت پیشروی است. پیکره‌های فراوان موجود در صف‌های عمودی و افقی در جنگ گویی سپاه قدرتمند و منظم عثمانی را به یاد مخاطب می‌آورند.

رنگ‌ها در این نگاره‌ها به‌طور کلی مات هستند. با توجه به تحلیل‌های رنگی و اینکه نگارگری عثمانی به جزئیات زیاد در صحنه نمی‌پردازد، غالب بودن رنگ‌های استفاده‌شده در زمینه منطقی به‌نظر می‌رسد. وجود افق رفیع نیز از رنگ آسمان کاسته و زمین بیشترین پوشش را دارد. این رنگ‌ها شامل بنفش یاسی، صورتی کم‌رنگ، سبز کم‌رنگ، کرم، خاکستری و آبی هستند. رنگ آسمان گاه کاملاً طبیعی و با خورشید در روز و ستارگان در شب و با آبی‌های مختلف رنگ شده و گاه طلایی ترسیم شده است.

پی‌نوشت

1. Shahnamaji
2. Fathullah ben katib Dervish (Arifi)
3. Tarcuma-l shagayiq-l nu'maniya
4 Tashko prulu- zada
5. Mehmed Bey
6. Ahmed Nakshi
7. Divan-I Nadiri
8. Anthology
9. Paris, Bibliotheque Nationale, Suppl. Turc 326
10. Shahnama-i Nadiri
11. Conquest of Hotin

۱۲. صحافی چرمی دورهٔ عثمانی دارای اهمیت ویژه و مرتبهٔ بسیار بالایی است. طراحی چرم معمولی کتاب دارای نقوش حاشیه‌ای، قطعه‌های گوشه‌ای موجی‌شکل (افتاده) و یک ترنجی (قاب‌بندی تزئینی) جناغی‌شکل در یک زمینهٔ ساده قهوه‌ای تیره است (برند، ۱۳۸۳: ۱۸۹).

کتابنامه

- بخت‌آور، الهه و شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۸۸). «نحوهٔ شکل‌گیری مکتب عثمانی و بررسی ویژگی‌های آن». فصلنامهٔ نگره. شمارهٔ ۱۰. صص: ۳۱-۴۱.
- برند، باربارا (۱۳۸۳). هنر اسلامی، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بلر، شیلا و ام. بلوم، جاناتان (۱۳۸۱). هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران:

سروش (انتشارات صدا و سیما).
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان. چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.
- پرایس، کریستین (۱۳۶۴). تاریخ هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- تالبوت‌رایس، دیوید (۱۳۷۵). هنر اسلام. ترجمهٔ بهار ماه‌ملک، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- چتین، عبدالباقی و مقدم، علیرضا (۱۳۸۸). «مفردات: قدیمی‌ترین دستور زبان فارسی در آناتولی». مجلهٔ تاریخ ادبیات. شمارهٔ ۶۰/۳. صص: ۵۳-۷۲.
- حیدرزاده، توفیق (۱۳۷۵). «مهاجرت علمای ایران به امپراتوری عثمانی (و انتقال سنت‌های مدارس ایرانی به آن سرزمین از اوایل دورهٔ تیموری تا اواخر عهد صفوی)». مجلهٔ فرهنگ. شمارهٔ ۲۰ و ۲۱. صص: ۹۴-۴۹.
- خسروشاهی، رضا (۱۳۵۰). شعر و ادب فارسی در آسیای صغیر تا سدهٔ دهم هجری. تهران: انتشارات دانشسرای عالی. شمارهٔ ۴۰.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۶۹). زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی. تهران: شرکت انتشاراتی پاژنگ.
- عابدینی، ابوالفضل (۱۳۸۸). «مناسبات اجتماعی ایران و عثمانی». مجلهٔ تاریخ روابط خارجی. شمارهٔ پیاپی ۴۱. صص: ۶۱-۷۸.
- فرخ‌فر، فرزانه (۱۳۹۱). «تأثیر هنر ایران بر هنر عثمانی، در حوزهٔ نگارگری قرون دهم و یازدهم هجری». پایان‌نامهٔ دکتری پژوهش هنر. دانشگاه تربیت‌مدرس.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳). شاهنامه فردوسی. براساس چاپ مسکو (به‌کوشش سعید حمیدیان)، تهران: نشر قطره.
- مول، ژول (۱۳۷۶). دیباچه شاهنامه فردوسی. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

- تارنمای کتابخانهٔ دانشگاه اوپسالا: http://www.ub.uu.se/
- تصاویر نگاره‌ها: http://art.alvin-portal.org/alvin/result.jsf?cid=1 و http://www.ub.uu.se/searching-and-writing/library-catalogues/picture-search/

- Akurgal, E. (1980). *The art and architecture of Turkey.* Switzerland: Oxford University Press.
- Atasoy, N. & Cagman, F. (1974). *Turkish Miniature Painting.* Istanbul: Publication of The R.C.D Cultural Institute.
- Muhaddis, A. (2012). *Catalogue of The Persian Manuscripts in Uppsala University Library.* Sweden: Uppsala University.
- http://shahnama.caret.cam.ac.uk/

|| شماره ۵ || سال دوم || پاییز ۱۳۹۷ ||

تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای

کریم زارعی[I]
غلامرضا شاملو[II]
تقی حمیدی‌منش[III]

(صص: ۱۵۹ - ۱۴۳)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۶

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مکتبی از نقاشی روایی رنگ‌روغنی است که در اواخر حکومت قاجار و جنبش مشروطیت با موضوعات رزمی، بزمی و مذهبی، به‌دست هنرمندانی مکتب‌ندیده در قهوه‌خانه‌ها شکل گرفت. تحولات مختلف اجتماعی و سیاسی دورهٔ قاجار باعث ایجاد بستر جدیدی در عرصهٔ هنر ایران شد. با سرکوب آزادی‌خواهی‌های مردم توسط این حکومت استبدادی، انقلاب مشروطیت سبب اجتماع و جنبش مردمی در قهوه‌خانه‌ها شده و این جریان باعث می‌شود برروی پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای تأثیر به‌سزایی بگذارد؛ چراکه قهوه‌خانه‌ها که به‌عنوان یکی از پایگاه‌های مهم اجتماع مردمی در دوران قاجار بوده‌اند، نقش عمده‌ای در شکل‌گیری این نهضت هنری ایفا می‌کنند. در مقالهٔ پیش‌رو با توجه به انتقادی‌بودن نقاشی قهوه‌خانه‌ای علیه حکومت استبدادی قاجار و داشتن رویه‌ای برخلاف سنت نقاشی هم‌عصر، سعی گردیده قهوه‌خانه را به‌عنوان نهادی با کارکردهای اجتماعی و فرهنگی، درجهت تقویت روحیهٔ ملی و مذهبی مردمی که در دوران قاجار نقش به‌سزایی ایفا کرده، با هم‌سویی جریان مشروطیت انطباق دهد و تأثیر آن را در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای ازنظر اهمیت و نقش سیاسی اجتماعی آن موردبررسی قرار دهد. پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱- قهوه‌خانه‌ها تا چه‌اندازه بر جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوران نهضت مشروطیت تاثیرگذار بوده‌اند؟ ۲- مبانی شکل‌گیری مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای در جریان استبداد حکومت قاجار چگونه بوده است؟ روش تحقیق، کتابخانه‌ای و میدانی شامل مطالعات پایه‌ای درخصوص نقاشی قهوه‌خانه‌ای و انقلاب مشروطیت و بررسی فضای قهوه‌خانه‌های قاجار است و پس از استدلال و تطبیق و تجزیه و تحلیل، نتایج ذیل حاصل می‌شود که جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قهوه‌خانه‌ها در دوران مشروطیت، حرکتی ضداستبدادی و انتقادی علیه حکومت قاجار بوده و محتوای گفتمان درون قهوه‌خانه‌ها در این دوران بر موضوعات نقاشی‌ها تأثیر به‌سزایی گذاشته که با جریان مشروطیت هم‌راستا می‌شود.

کلیدواژگان: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، قهوه‌خانه، استبداد قاجار، مشروطیت.

I. عضو هیأت علمی گروه گرافیک دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا (نویسندهٔ مسئول). k.zarei@basu.ac.ir
II. عضو هیأت علمی گروه گرافیک دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا.
III. عضو هیأت علمی گروه گرافیک دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی‌سینا.

مقدمه

نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای نوعی نقاشی روایی رنگ‌روغنی با مضمون‌های رزمی، مذهبی و بزمی است که در دوران جنبش مشروطیت، براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی، به‌ضرورت نیاز و درخواست مردم و به‌پاس احترام به‌باورهای آنان، به‌دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدیدار شد. گرچه زمینه‌ساز آن، سنت کهن قصه‌خوانی و مرثیه‌سرائی و تعزیه‌خوانی در ایران بوده است، اما در دوران قاجار، شرایطی برای رشد و بالندگی این هنر مردمی در قهوه‌خانه‌ها به‌وجود می‌آید و افرادی انگشت‌شمار در زمرهٔ نقاشان این مکتب، رویه‌ای را در پیش می‌گیرند که خارج از حوزهٔ رسمی هنر زمانهٔ خود بوده است (سیف، ۱۳۶۹). در این دوران (سلطنت طولانی ناصرالدین‌شاه از ۱۲۶۴ تا ۱۳۱۳ هـ.ق.) با بروز جنگ‌های خارجی و مشکلات داخلی، بحران مشروعیت داخلی پدید می‌آید و این جریان سبب شکل‌گیری حرکت‌های مذهبی و اجتماعی تأثیرگذاری در این دوران می‌شود که بیانگر دگرگونی موازنهٔ نیروهای اجتماعی و حرکت‌های ضد استبدادی علیه حکومت وقت است و انقلاب مشروطیت که سرآغاز این تحولات بنیادی است، دگرگونی‌های اجتماعی بزرگ و عمیقی ایجاد می‌کند که به‌شکل انفجارآمیزی بر تقویت نهادهای مردمی جریان‌ساز تأثیر می‌گذارد. به همین‌جهت قهوه‌خانه که مهم‌تر و ماندگارتر از آن‌ها بود، مکانی شد برای حضور در این اجتماعات و به‌عنوان یک نهاد اجتماعی نیرومند و فعال در عرصهٔ اجتماع، نقش بسیار بارزی در بروز حرکت‌های مردمی ایفا کرد که بر جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای تأثیر غیرقابل‌انکاری گذاشت. با این فرضیه که قهوه‌خانه‌ها در دوران مشروطیت با توجه به شرایط اجتماعی حاکم، از عوامل اصلی شکل‌گیری جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای بوده‌اند، ضمن پرداختن به فضای قهوه‌خانه‌ها در دوران مشروطیت و استبداد قاجار، تأثیر این نهاد مردمی در این دوران بر سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای را موردبررسی قرار می‌دهیم. پرسش‌های مقاله عبارتنداز: ۱- قهوه‌خانه‌ها تا چه‌اندازه بر جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوران نهضت مشروطیت تاثیرگذار بوده‌اند؟ ۲- مبانی شکل‌گیری مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای در جریان استبداد حکومت قاجار چگونه بوده است؟

هدف و ضرورت پژوهش: بررسی تأثیر قهوه‌خانه‌ها بر جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوران مشروطیت. نگاهی به ماهیت نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوران استبداد قاجار با توجه به انتقادی‌بودن آن علیه نظام استبدادی و هم‌خوانی با جریان‌های حرکت مردمی مشروطیت. از آنجاکه شناخت حرکت‌های اجتماعی در برهه‌های تاریخی می‌تواند به شکل‌گیری مکتبی از یک جریان‌هنری بینجامد، خوانشی جدید از قهوه‌خانه‌ها می‌تواند دلایل شکل‌گیری این مکتب را به‌نحو روشن‌تری بیان کند و متعاقباً ارزش و اهمیت آن را زنده‌تر فراهم سازد. بنابراین از همین‌منظر تلاش شده تا به تبیین نقش قهوه‌خانه‌ها در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته شود.

روش تحقیق: در پژوهش حاضر، روش تحقیق، کتابخانه‌ای و میدانی شامل مطالعات پایه‌ای درخصوص نقاشی قهوه‌خانه‌ای و انقلاب مشروطیت و بررسی فضای قهوه‌خانه‌های قاجار است و براساس ماهیت و روش، مورد استدلال و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. ازنظر هدف، این تحقیق از روش تطبیقی سود می‌جوید و به‌لحاظ ماهیت به‌روش کیفی و استدلالی و تفسیری است.

پیشینهٔ تحقیق

در این تحقیق مجموعه‌ای از منابع مرجع دربارهٔ قهوه‌خانه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای راهگشا بوده است؛ ازجمله: نقاشی قهوه‌خانه‌ای (سیف، ۱۳۶۹)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز (پاکباز، ۱۳۸۳)، سنت و تجدد در انقلاب مشروطه (حسین معین‌آبادی، ۱۳۸۵)، هویت مدرن و ظهور گفتمان مشروطیت (نظری، ۱۳۸۶)، آسیب‌شناسی جنبش مشروطیت (یزدخواستی و اسماعیلی، ۱۳۸۷)، پاتوق و

مدرنیته ایرانی (آزادارمکی، ۱۳۹۰)، درآمدی بر رویکرد اجتماعی قهوه‌خانه‌ها (فقیهی‌محمدی، ۱۳۸۴) و نقاشی قهوه‌خانه بررسی یک پارادوکس (مدرسی، ۱۳۸۷).

اهمیت و ضرورت موضوع پژوهش

با توجه به تحقیقات صورت‌گرفته در زمینهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای درمورد اینکه قهوه‌خانه‌ها از دلایل اصلی شکل‌گیری این مکتب محسوب می‌شوند، کمتر نگارش شده است. از همین‌رو نویسنده در مقالهٔ حاضر بر آن است که در این پروژهٔ جامعه‌شناختی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، با توجه به انتقادی‌بودن و در پیش‌گرفتن ضد سنت‌های جاری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، فضای قهوه‌خانه به‌عنوان پاتوق و پایگاه سیاسی‌اجتماعی و فرهنگی که جزء جداناشدنی و حتی عامل شکل‌گیری این مکتب نقاشی است، مورد مطالعه و تحقیق قرار گیرد.

سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نوعی نقاشی روایی رنگ‌روغنی با مضمون‌های رزمی، مذهبی و بزمی در دوران جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن‌زمان به‌دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید آمد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۸۶). بنیان‌گذاران این سبک نقاشی سنتی، حسین قوللرآغاسی و محمد مدبر هستند که پس از ایشان، شاگردان آن‌ها این نهضت هنری را دنبال کردند.

این نوع نقاشی خاص نقاشانی است که اگرچه مکتب ندیده‌اند، ولی توانسته‌اند با مهارت خاصی منظور خود را بیان کنند و با آنچه که در ذهن داشتند نقاشی می‌کردند. منشاء ذهنیات نقاش، دریافت‌های خالص او از محیط زندگی اجتماعی است و این پریمیتیویسم حاکم بر ذهن جامعه است که براساس قراردادهای ادراکی و سنت‌های مردمی شکل می‌گیرد. چارچوب کار همان است که فقط مردم می‌گویند و مردم می‌خواهند. هنرمند نقاش نیز با مهارتش و احساسات خالص هنرمندانه‌اش و با استفاده از فنونی برای هرچه بیشتر و بهتر ارائه‌دادنِ آنچه مردم طالبند تلاش می‌کند. بنابراین، این یک مکتب ملی و اجتماعی است و ویژگی‌های کاملاً ایرانی دارد و مستقیماً از ذهن نقاش ایرانی و بدون استفاده از مضامین خارجی و با شیوهٔ خاص خود که عدم پرداخت دقیق به آناتومی و ژرف‌نمایی است، نشأت می‌گیرد (نصری‌اشرفی و شیرزادی‌آهودشتی، ۱۳۸۸: ۱۴۶۸).

«این‌گونه نقاشی، آمال و علایق ملی و اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را بازمی‌تابید. داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن و حکایت‌های عامیانه، موضوع‌های اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال و تعزیه‌خوان و مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت به تصویر می‌کشید. صاحبان قهوه‌خانه‌ها از نخستین سفارش‌دهندگان آن به‌شمار می‌آمدند. با این حال این پرده‌ها علاوه‌بر قهوه‌خانه‌ها، در محل‌های عزاداری و دکان‌ها و زورخانه‌ها و حمام‌ها نیز آویخته می‌شد و موضوع پرده، محل نصب آن را معین می‌کرد. مثلاً موضوع روز عاشورا برای تکایا و موضوع جوانمردقصاب برای دکان‌های قصابی. نقاش نیز از میان اصناف برخاسته بود و غالباً حرفهٔ دیگری چون کاشی‌سازی، گچ‌بری، نقاشی ساختمان و غیره داشت و به ایمان و علاقهٔ خود و ازطریق تجربه، فن پرده‌نگاری رنگ روغنی را آموخته بود. روش‌ها و وسایل بیانی متداول را برحسب سلیقه و روش خاص خود به‌کار می‌گرفت و هدفش صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب بود. از همین‌رو غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را درکنار تصویرشان می‌نوشت» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۰۱).

به‌جز حسین قوللرآغاسی و محمد مدبر که از بنیان‌گذاران این مکتب هنری به‌شمار می‌روند، نقاشان دیگری نیز بودند که روش اساتید خود را در این سبک دنبال کردند که از میان آنان می‌توان اشاره کرد به حسین دستخوش همدانی، فتح‌اله قوللرآغاسی، حسن اسماعیل‌زاده، محمد حمیدی، محمد فراهانی، عباس بلوکی‌فر، علی لرنی.

تأثیر مشروطیت بر تحولات فرهنگ و هنر

«نقاشی قهوه‌خانه‌ای شیوه‌ای از نقاشی ایرانی است که در اواخر دورهٔ قاجار و هم‌زمان با نهضت مشروطه به اوج خود نزدیک شد» (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۰).

در جریان شکل‌گیری نهضت مشروطیت و بیداری عمومی مردم و آگاهی آن‌ها از اوضاع کشور که «همهٔ طبقات شهری در انقلاب مشارکت داشتند و حتی یکی از طبقات (قوای) اجتماعی هم بر ضد انقلاب وارد صحنه نشد» و بر این اساس که «در نهضت مشروطه، ائتلافی از گروه‌های مختلف شهری و طبقات متعدد شرکت داشتند و این انقلاب به‌جای انقلابی بورژوازی[1]، حرکتی مردمی، دموکراتیک، توده‌ای و شهری بود» (کاتوزیان‌همایون، ۱۳۸۵: ۱۰۸)، در عرصهٔ فرهنگ و هنر نیز شرایط جدیدی به‌وقوع پیوست. مردم ایران با مشاهدهٔ اوضاع جدید و سرکوب جریان‌های آزادی‌خواهانه و درحالی‌که رهبران و سران ملی و مذهبی خود را غرق در خاک و خون می‌دیدند، درگیر نوعی جهان‌بینی جدید هم شدند. مردم ایران هرروز شاهد فتنه‌های جدید و پیچیدهٔ استعمار از یک‌سو و فشارهای استبداد داخلی ازسوی دیگر بودند. آنان‌که در زندگی واقعی خود با مشاهدهٔ نابسامانی‌ها و ریاکاری‌ها، امیدی به بهبودی و نابودی اژدهای هفت‌سر استعمار و استبداد نداشتند، به‌طور ناخودآگاه به‌سمت قهرمانان و پهلوانان اسطوره‌ای و تاریخی کشیده شدند و یاد آن‌ها را دوباره زنده کردند (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۰).

انقلاب مشروطه اگر نگوییم نقطهٔ عطف، بی‌شک نقطهٔ انفجار تحولات اجتماعی ایران بود. مشروطه عمیقاً تاریخ اجتماعی و فکری ایران را تغییر داد. در این رابطه باید به دو مقولهٔ مهم اشاره شود:

۱. در این نهضت بود که مردم برای نخستین‌بار جرئتِ مطرح‌ساختن حقوق اجتماعی را به خود دادند. این خیلی مهم است که مردمی، اندیشیدن و اظهارنظر را حق خود بدانند.

۲. جامعهٔ آن روزِ ایران، به عامل اصلیِ مانع ترقی جامعهٔ ایران توجه داشت و آن، سلطهٔ وحشتناک استبداد بود. استبداد به‌تعبیر مشروطه‌خواهان، نهال فکر و رشد آدمی را می‌خشکاند و آزادی اندیشه و عمل را از انسان سلب می‌کند. این مسأله، مرکز توجه مبارزان و روشنفکران بود (نظری، ۱۳۸۶: ۳۳).

پیچیدگی این تحولات در همین‌راستا در فضای هنری کشور، جریانی هم‌پای رویدادهای سیاسی اجتماعی این نهضت رویکردی را در پیش می‌گیرند که تأثیراتش را در شکل‌گیری آن برجای می‌گذارد و با سبکی ویژهٔ مردم کوچه و بازار، روایی‌ترین نقاشی که برانگیزانندهٔ افکار عامه علیه استبداد و تقویت قوای انقلابیون مشروطه بود را شکل می‌دهد؛ بدین‌ترتیب هنری تولید می‌شود که هم‌سو و هم‌فکر با جریان آرمان‌خواهی و ضداستکباری برآمده و ظواهر روشنفکری آن برروی پرده‌ها انتقال می‌یابد.

عملکرد قهوه‌خانه‌ها در مشروطیت

سبک‌هنری نقاشی قهوه‌خانه‌ای که نامش را از همین نهاد مردمی (قهوه‌خانه) می‌گیرد، هم‌زمان با جریان‌ها و رویدادهای سیاسی اجتماعی مشروطه، به قهوه‌خانه به‌عنوان محل ظهور آن، عملکرد مکانی می‌دهد و در این‌راستا که زمان رواج این‌نوع نقاشی و شکوفایی آن در ایران است، همپای

تصویر ۱. پردهٔ درویشی، اثر حسین دستخوش همدانی. ۳۶۰ × ۲۰۰، تاریخ ۱۳۵۰ش. (بنیاد ایران‌شناسی).

جریان فکری قهوه‌خانه واقع شده و مورد استدلال قرار می‌گیرد.

تولد و شکل‌گیری این مکتب هنری در شرایطی رخ می‌دهد که تغییر چارچوب و الگو در تفکر عمومی، نظام فکری کهنه و استبدادی، جای خود را به تفکر دموکراتیک مردمی می‌دهد و بنابر اقتضائات و شرایط زمانه باعث می‌شود که جای خالی این جریانِ هنری در باورهای مردم احساس شود و جریانی از دل قهوه‌خانه‌ها شکل گیرد که تفاوت بسیاری با سبک‌های دیگرِ هنری پیدا کند.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای در مکانی تولد یافت که مربع چهارضلعی را تشکیل می‌داد که یک‌ضلع آن مردم و یک‌ضلعِ دیگر آن قهوه‌خانه بود که هیچ‌گونه فاصلهٔ طبقاتی در آن وجود نداشت و دو ضلع دیگرش را یکی نقال که موضوع پرده‌های به‌تصویر کشیده شده را نقل می‌کرد و ضلع بعدی را نقاشان قهوه‌خانه‌ای تشکیل می‌دادند (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۱۸).

این ارتباط ناگسست، تابع مکانی می‌شود که از شرایط هویت فضایی آن برای موجودیت و حتی اعتبار بخشیدن به خویش در آن شرایط زمانی بهره ببرد.

گرچه بنابر این تعریف، ساختار و عملکرد قهوه‌خانه، تنها معطوف به این نوع از کارکرد نمی‌شود؛ چراکه در ابتدای شکل‌گیری، نقش‌ها و کارکردهای وسیعی داشته و در جریان مشروطیت، موقعیت اجتماعی و سیاسی این‌مکان، نقش‌های تأثیرگذاری بر تولد این مکتب هنری ایفا می‌کند؛ اما قهوه‌خانه به‌عنوان خانه این نوع از نقاشی که زمانی در آن رشد کرده و به تکامل رسیده است، تولد آن یک‌پدیدهٔ کاملاً اجتماعی است که ارتباطی چندسویه با عوامل شکل‌گیری آن دارد.

در ظهور پدیده‌ای به نام قهوه‌خانه در ایران، به‌وضوح تمامی مراحل چرخهٔ حیات را می‌توان دریافت. پدیدهٔ نظام‌مندی که در سیر تطور جامعه‌شناختی چند سدهٔ اخیر کشور، از ضرورت‌ها و نیازهای ساده‌ای شکل گرفت، مراحل پیچیده جامعه‌پذیری را به‌سرعت طی کرد و در منتهی‌الیهِ سیر تکاملی خود به جایگاه بس رفیعی در انتقال ارزش‌ها، هنجارها و ریشه‌های تاریخی، قومی و حتی اسطوره‌ای ملتی کهن و ماندگار از زمان‌های بس دور دست یافت. گردانندگان این نهادهای مدنی که در تنظیم روابط اجتماعی، پاسداشت هویت‌ملی و فرهنگ غنیِ برجای‌مانده، در تمامی چالش‌های ناشی از تندباد حوادث تلخ، خونبار و تعیین‌کننده، هجوم‌های رعدآسای اقوام، ملل، فرهنگ‌ها و... کارکردی چندگانه یافت و از موقعیت محفلی و محلی برای استراحت و رهایی از خستگی‌های روزمره، به مکتبی فراگیر، تأثیرگذار و پاسدار ارزش‌های دینی و ملی تبدیل شد (محمدی، ۱۳۸۴: ۱۲و۱۳).

نقش ضداستبدادی نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در کتـاب پاتـوق و مدرنیتـهٔ ایرانـی، تقی آزاد ارمکی بـه تعریـف قهوه‌خانه‌هـا به‌عنـوان این‌کـه یکـی از پاتوق‌هـای اجتماعـی افـراد محسوب می‌شوند، می‌پـردازد و عملکردهـای پاتوق‌هـا را به‌لحـاظ ساختار آن‌ها بیـان می‌کنـد:

پاتـوق یـا محفـل به‌لحـاظ جامعه‌شـناختی بـه محـل اجتمـاع عـده‌ای از افـراد، منتقـدان، ادبیـان و روشـنفکران اطلاق می‌شـود کـه بـدون وجـود آئین‌نامـه و قواعـد و قوانیـن، در حاشـیهٔ حیـات رسـمی جامعـه بـه تشـکیل اجتماعاتـی اقـدام می‌کننـد (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۲۹).

تصویـر ۲. جنـگ حضرت علی‌اکبر علیه‌السلام، اثـر حسـن اسـماعیل‌زاده، ۱۵۰×۲۵۰ (09:00PM,07.12.95,www.article.Tebyan.Net).

پاتوق‌هـا محـل حشرونشـر نسـل‌های متعـدد روشـنفکری ایرانـی هسـتند. ایـن پاتوق‌هـا خـارج از حـوزهٔ رسـمی شـکل‌گرفته و بـه نقـد آزادانـهٔ اندیشـهٔ روشـنفکران نسـل پیشـین می‌پردازنـد و ازطریـق نقـد اندیشـه‌های گذشـته، روشـنفکری جدیـد شـکل می‌گیـرد (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۵۶). بـا قرارگرفتـن قهوه‌خانه‌هـا در حـوزهٔ پاتوق‌هـا اگرچـه کارکردهـای چندگانـه‌ای در زمـان پیدایـش خـود داشـته اسـت، امـا بـا نـگاه بـه مسألهٔ تأثیرگذاری آن بـر جریان شـکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانـه‌ای، قهوه‌خانه‌هـا را کـه از اجتماعـات اصلی مردمی در دورهٔ مشروطه بـوده، از نـگاه انتقادی مـردم بـه شـرایط سیاسـی و اجتماعی روز درنظـر گرفتـه، هرچنـد ویژگی‌هـای دیگـر قهوه‌خانه‌هـا ماننـد حضـور نقـالان و نقالـی و سـفارش صاحبـان چایخانه‌هـا و قهوه‌خانه‌هـا بـه نقاشـان، در تولـد ایـن مکتـب هنـری نیـز سـهیم بـوده اسـت و بنابـر تعاریـف مصداقـی پاتـوق و قهوه‌خانـه بـه جریـان نقـد شـرایط اسـتبدادی حکومـت مربـوط می‌شـود.

پاتـوق بـه اجتمـاع محفل‌گونـه افـراد آزادی گفتـه می‌شـود کـه مسألهٔ اصلـی و مرکـزی همـهٔ حاضـران آن، نقـد وضعیـت موجـود اسـت (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۶۶) و مسائل نسـبتاً واحـدی در آن‌ها دیـده می‌شـود: نقـد اسـتبداد، اسـتعمار و ارتجـاع، و درواقـع رفـع اسـتبداد، کانونی‌تریـن اندیشـه‌ای اسـت کـه در پرتـو آن، مراحـل اولیـهٔ مشروطیـت تمامـی گروه‌هـا و شـئون اجتماعـی گردهـم آمـده و به‌نوعـی بـه اجمـاع فراگیـر و در دسـترس رسـیده بودنـد (نظـری، ۱۳۸۶: ۴۳).

با توجه به این تعاریف روشن می‌شود که محتوای گفتمان پاتوق‌های مردمی نقادانه است: «فضای حاکم بر گفتمان پاتوقی، فضای نقد است و نقدهای درون‌پاتوقی بعضاً ضد سنت‌های جاری در جامعه و مخالف جریان‌های فکری روشنفکری است. افراد پاتوقی، بخش رسمی جریان روشنفکران را مورد نقادی هوشمندانه قرار می‌دهند. آن‌ها با کنایه‌گویی و استفاده از ادبیات روزمره در حوزهٔ سیاست و اجتماع سعی می‌کنند سنت‌شکنی نموده و اصول موردقبول مردم و فضاهای روشنفکریِ به قاعده درآمده را موردسؤال قرار دهند (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۳۱).

مطالعهٔ نظام‌مند انطباق‌گرایی پاتوق و قهوه‌خانه و آن عواملی که به آن به‌عنوان نوعی از پاتوق مردمی موجودیت می‌بخشد، مانند تحول فکری اواخر قاجار و رشد اندیشه‌ورزی سیاسی، در حکم نوعی کاتالیزور[۲] می‌شود برای فضاهای قهوه‌خانه‌ها که باعث بازشدن مجاری تحرک اجتماعی و مشارکت عمومی مردم در آن نهادها شده و بالطبع راه برای روشنفکری طبقات اجتماعی مختلفی که تحت‌تأثیر این نهضت قرار می‌گیرند، هموار می‌شود و درنتیجه، پژواک آن را به‌نحوی همسو و موازیِ این‌جریان، کاملاً در نقاشی این‌دوره بازمی‌تاباند و نقاشی اصول و قواعد زیبایی‌شناسی خود را تغییر می‌دهد و متمایل به قواعدی می‌شود که با ذوق و سلیقهٔ آن اجتماع هم‌خوان باشد.

در دیالکتیک[۳] محتوای قهوه‌خانه و مخاطبان آن و همچنین موقعیت حساس نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشخص شد که ممکن نیست در حوزهٔ عمومی‌ای مثل قهوه‌خانه و در برههٔ حساسی همچون مشروطیت از همان ابتدا ازنظر محتوایی، حکم به ارتجاعی‌بودن نقاشی قهوه‌خانه‌ای بدهیم. از دیدگاه مضمون‌گرا نیز در این نقاشی، اگرچه در وهلهٔ نخست ممکن است مضامین مذهبی‌حماسی و اسطوره‌ای، تاحدی مرتجعانه به‌نظر برسند، امّا با درنظرگرفتن زبان ایما و اشاره‌ای که از ویژگی‌های زبان پاتوقی است درمی‌یابیم که در دورهٔ استبداد رضاخانی، انتخاب چنین مضامین فراگیر انقلابی‌حماسی تا چه‌حد مایهٔ بیداری مردم بوده است (مدرسی، ۱۳۸۷: ۲۴).

هنرمند ایرانی نیز چون بسیاری از مردم در معرض ظلم و ستم‌های حکومتی قرار می‌گیرد و باعث می‌شود تا تکلیف و تعهد خود نسبت به هنر و هم‌جهت‌شدن با روح زمان را روشن‌کند. نقاشان در اینجا در فضایی که لحظه‌به‌لحظه اخبار سیاسی روز گفت‌وشنود می‌شود و نقش رسانه‌های ارتباط‌جمعی را ایفا می‌کردند، در جریان رفت‌وآمد اخبار سیاسی قرار می‌گیرند و خود را برای تولد یک مکتب اصیل ایرانی که از باورهای مردمی نشأت می‌گیرد، آماده می‌کنند.

همان‌گونه که اشاره‌کردیم، نقاش قهوه‌خانه‌ای آرمان‌هایش را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای جست‌وجو کرده و برای دستیابی به موضوعات آن به استقبال اسطوره‌های آیینی و دینی خود می‌رود. عمده‌ترین اسطوره‌ها و داستان‌های پهلوانی ایران را می‌توان به دو دستهٔ ملی و مذهبی تقسیم کرد: دستهٔ ملی با پهلوانانی که اغلب از دل شاهنامهٔ فردوسی بیرون آمده‌اند و دستهٔ مذهبی با دلاوران عرصهٔ عاشورا شناخته می‌شوند. نیروهای خیر و شر و تقابل آن‌ها باهم در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از جایگاه مهمی برخوردار است؛ جایگاهی که از خواست مردم برای پیروزی نهایی خیر بر شر حکایت دارد.

ترسیم پرده‌های قهوه‌خانه‌ای با رویکرد روایت مذهبی که اکثراً به واقعهٔ جریان قیام امام‌حسین علیه‌السلام بر ضد حکومت ظالمانهٔ وقت، درکنار ترسیم داستان‌های شاهنامه باعث می‌شود نوعی هم‌ذات‌پنداری و اشتراک آرمانی با لایه‌های آن پیدا کند و هم‌خوانی معنایی صورت گیرد، که انطباق موضوعات آن با حوادث وقت، به توسعهٔ تفکر انتقادی و آزادی‌خواهی مردم و هم‌راستا شدن با جریان مشروطیت‌خواهی هدایت شود.

کوشش نقاشی قهوه‌خانه‌ای در بازنمایی صحنه و نمایش ویژگی‌های ظاهری و درونی آدم‌ها، همواره تحت‌تأثیر جانب‌داری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی و بنابر منطق روایی پرده‌هایش، قراردادهای خاصی را در طرز ترسیم پیکره‌ها و جامگان، رنگ‌گزینی و

ترکیب‌بندی رعایت می‌کند. ریشهٔ این توجه جدی به نیروهای خیر درمقابل نیروهای اهریمنی را می‌توان در روزگار پس از انقلاب مشروطه شناسایی کرد (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵).

در پرده‌ها از اسطوره و حماسه برای ملتی تجلیل می‌شود که مهم‌ترین فاجعه‌ای که در دورهٔ قاجاریه برایش رخ داد این بود که از اساطیر و حماسه‌هایش فاصله گرفت و اعتقادهای عمیقش درمعرض فرهنگ غربی رو به انحطاط و فراموشی گذارد. بنابراین قهوه‌خانه به‌عنوان پاتوق سیاسی این مسیر را فراهم کرد که در جریان انتقادی از حکومت برآمده اسطوره‌های آرمانی‌اش را زنده کند (رجبی و چلیپا، ۱۳۸۶: ۷۸).

نقش ضد استبدادی و انتقادی این برخورد در پرده‌ها به‌شکل نظام معنایی ایما و اشاره بروز پیدا می‌کند و با کنایه‌گویی آن با محتوا و وقایع مذهبی (بیشتر عاشورایی و داستان‌های حماسی شاهنامه) جریان نقد حکومتی را در پیش می‌گیرد و با بیان نگاه اکسپرسیونیستی که با نوعی سمبولیسم و سورئالیسم خاص آمیخته بود، نمایان می‌شود. «رابطهٔ دیالکتیک میان محتوای پاتوق و افراد حاضر در آن نیز که تازه درپی فهمیدن و سربرتافتن از استیلای حکومت خودکامه‌اند، نشان‌دهندهٔ همان نقش بارزی است که نقاشان قهوه‌خانه‌ای آن را در نقاشی‌هایشان به بهترین شکل ممکن نشان می‌دهند. انگار نقاش قهوه‌خانه‌ای به‌طور اخص انتقال‌دهندهٔ ناخودآگاه خصوصیات و وجوه قومی و مردمی بوده که آرمان آن‌ها می‌نماید. بنابراین آن ساختار مکتبی در حیطهٔ متفاوتی از آنچه که امروزه توان حس‌کردنش را داریم، شکل گرفته است. فرض بر این است که عملکرد هر هنری که در جامعه درحال حرکت است، در پاسخ به نیازهای آن جامعه باشد و نقاش نیز چون یکی از افراد این جامعه است، سعی می‌کند مسائل روحی فلسفی و بصری خود را در همین جامعه حل کند؛ بنابراین ازمنظر جامعه‌شناسی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای زمانی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد که نه پیش و نه پس از آن هیچ مجالی برای ظهور نداشته است؛ پیش از آن به‌دلیل توسعه‌نایافتگی مدرنیتهٔ ایرانی و شهر به‌معنای امروزی، و پس از آن به‌دلیل جایگزینی فراگیر رسانه‌های ارتباط جمعی در بین تودهٔ مردم» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۲۵).

تفاوت‌های جریان نقاشی قهوه‌خانه‌ای با جریان‌های هنر نقاشی هم‌عصر

به‌طور کلی موضوعات مشترک سبک نقاشی قاجار عبارت است از:

۱- موضوعات حماسی و سیاسی که نشان‌دهندهٔ شکوه پادشاهی و سلسلهٔ آن به‌ویژه فتحعلی‌شاه در سلسلهٔ قاجار است که با اهمیت دادن آن می‌خواستند به عظمت ایران باستان بازگردند.

۲- موضوعات عاطفی و عاشقانه برای بیان احساس زیبایی‌شناسی با پوشش پرزرق‌وبرق از موضوعات دیگر این سبک است، اما به‌طور غیرحرفه‌ای اجرا می‌شد.

۳- موضوعات مذهبی شامل شمایل‌ها که بروز و پیدایش آن با موضوعات مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه شکوفا می‌شود و بدین‌جهت رویکرد مذهبی و حماسی دارد (Pedram & Hosseini, 2017: 99).

ازجمله تفاوت‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای با جریان‌های هنری دیگر، علاوه‌بر نقش ضداستبدادی که به آن اشاره کردیم این است که نقاش و مخاطبان آن از مردم و طبقات عادی اجتماع بودند، به همین‌جهت ازطرف حکومت و دربار حمایتی از ایشان صورت نمی‌گرفت، درست برخلاف هنر درباری[۴] که حمایت دربار باعث می‌شد موضوعات نقاشی‌ها و جایگاه آن به تصویر شاهان و پیکره‌نگاری درباری، رقاصه‌ها، مطربان، زنان و رامشگران تقلیل و تنزل پیدا کند.

پیکره‌نگاری با گرایش به طبیعت‌پردازی غربی تقویت شد. پیکره‌نگاری ازجهتِ سبک و روش کار هنری، اصطلاحی است برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی که درنتیجهٔ تجربه‌های فرنگی‌سازی[۵] پدید آمد.

پس از ظهور اسلام، شاه قاجار بسیار بیشتر از سایر سلسله‌ها سعی در نشان‌دادن قدرت و اهمیت خود در داخل و خارج از مرزهای ایران داشت. قاجار با استفاده از ترسیم تصاویر مختلف از هیبت‌های شاهانه می‌خواست در جهان اعلام کند که حکومت آنان حاصل ۴۰ سال جنگ با دشمنان است که پادشاهی ایران به‌دست آورده و به این‌منظور برای اثبات قدرت و صداقت آن‌ها بین مردم، تصاویر خود را از نقاشی‌های پرتره و تصاویر گروهی با سفیران خارجی به مردم نشان می‌دادند (Pedram & Hosseini, 2017: 99).

درگذشته اگر ارتباطی بین نقاشی و اجتماع بود، به رابطهٔ این هنر با دربار خلاصه می‌شد و افت‌وخیزها و زوال و غنای نقاشی، ارتباط با قوت‌گرفتن یا ضعیف‌شدن دربار و نوسانات قدرت حکومت داشت. اما سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای از این چارچوب‌ها رها می‌شود و قواعد خود را پیدا می‌کند.

در این‌زمان برخلاف گذشته، پادشاهان یا ارباب‌ها نبودند که از هنرمندان و آثار هنری‌شان حمایت می‌کردند، بلکه مردم عادی بودند که از هنرمندان درخواست می‌کردند تا نقاشی‌های موردعلاقهٔ آنان بود را به تصویر بکشند. بنابراین در اکثر قهوه‌خانه‌ها صحنه‌های نقاشی مطابق با خواسته‌های عمومی مردم نقاشی می‌شدند (http://www.irantravelingcenter.com/painting_iran).

در این آثار که معمولاً حوادث ایام گوناگون کنار هم و یکجا در پرده می‌آمد، نقاش استنباط ویژه‌ای از زمان و مکان داشت. مخاطبان این نقاشی‌ها همان‌طورکه از نام آن برمی‌آید، مردم کوچه و بازار بودند. هنرمند و هنردوست هردو از مردم عادی بودند، درست برخلاف هنر درباری که حکومتی و برای طبقهٔ اشرافی انجام می‌شد.

«با نقاشی قهوه‌خانه، هنر تصویرسازی توانست به میان مردم عادی آمده و از انحصار طبقات اشرافی جامعه خارج شود. به‌عبارت دیگر با این جریان بود که هنر نقاشی پس از سده‌ها از درون کاخ‌ها و دربارها و از درون کتاب‌های نفیس و پرتجمل بیرون آمد و در دسترس مردم عادی قرار گرفت» (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۲).

ترسیم نقاشی‌هایی با نام پیکره‌نگاری درباری که مورد حمایت دربار بود و تصویر شاهان قاجاری را به تصویر درمی‌آورد، کارکردی برای تثبیت حکومت دربار و ترسیم جلال و شکوه پادشاهان داشت. ولی در این نوع از مکتب هنری هیچ تصویری از جلال و شکوه پادشاه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشاهده نمی‌شود. با توجه به اینکه مباحث درون قهوه‌خانه‌ها به داستان‌های حماسی و مذهبی که آرمان‌ها و علایق عموم مردم را تشکیل می‌داد، می‌پرداخت و با توجه به شرایط و اوضاع سیاسی اجتماعی جامعه و سرکوب قهرمانان دینی و مذهبی مردم که به‌دنبال زنده‌کردن قهرمانان اسطوره‌ای خود بودند، استنباط می‌شود که نقاشان آن سبک هیچ جریان محافظه‌کارانه‌ای را در پیش نگرفته و کلام آزادی را در قالب نقاشی برروی بوم‌ها به تصویر درآوردند.

ماهیت در این سبک هنری مهم‌تر از کیفیت‌های اجرایی آن تلقی می‌شود؛ چراکه براساس نیازهای آرمانی شکل‌گرفته که فلسفهٔ وجودی آن را تفسیر می‌کند. لذا در این پرده‌ها می‌بینیم که بسیاری از اصول و قواعد نقاشی کلاسیک رعایت نشده و نقاش براساس جهان‌بینی عمومی طبقهٔ عادی جامعه و مردم کوچه و بازار، آن‌ها را ترسیم کرده است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارای ویژگی‌های کاملاً ایرانی است و به‌طور مستقیم از ذهن نقاش و بدون استفاده از موضوعات خارجی و با شیوه‌های ویژهٔ آن که بدون توجه دقیق به آناتومی و تناسبات است، تصویر می‌شود (http://www.caroun.com/Painting/Iran/CoffeeHouse.html).

چنین سبکی گرچه در زمان خویش پدیده‌ای نوظهور در ایران به‌شمار می‌رفت که براساس نیاز زمان شکل گرفت، اما رونق و گسترش آن برمبنای نوعی ارتباط ذهنی و عاطفی بود که مخاطبانش با آن براساس شاکله‌های فکری که عمدتاً در دیدگاه مذهبی‌شان جای گرفته بود، مرتبط بودند.

آنان (نقاشان قهوه‌خانه‌ای) پیام‌آوران امیدهایی از نور و ناممکن‌ها بودند؛ بدین‌جهت قلم‌موهای جادویی آنان، قوانین هنری مرسوم را شکستند و ویژگی سبک‌های رایج در نقاشی مرسوم را کنار گذاشته و سبک جدیدی را با خود آوردند. این به‌دلیل عدم آگاهی یا کم‌اهمیت‌دادن به سبک‌های رایج نبود، بلکه نقاش پیرو سنت‌های معنوی سرزمین بومی خود بود و تنها بر الهاماتش متمرکز شده بود و تلاش می‌کرد احساسات درونی خود را بیابد، درحالی‌که زیبایی بیرونی را ارائه می‌داد (http://www.caroun.com/Painting/Iran/CoffeeHouse.html).

تصویر ۳. مصیبت کربلا. اثر محمد مدبر، ابعاد ۲۴۰×۱۳۰ (موزهٔ رضا عباسی).

رابطهٔ دیالکتیکی بین محتوای قهوه‌خانه‌ها و سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای که در این مکان به‌وجود آمده و مردمی که در آن فضا حضور دارند، به‌معنای واحدی می‌انجامد که در سیر تطور نقاشی ایران جایی ماندگار به ثبت می‌رساند و پشتوانهٔ آن، تفکر و آرمان‌هایی می‌شود که نقش و رنگ انقلابی به‌خود می‌گیرد و گرچه تصاویر باورهای ملی‌مذهبی را به نقش می‌کشد، ولی این هماوردهای تصویری، خود نقش انقلاب و رویگردانی از هنر رسمی را به‌جا می‌گذارد تا هم ریشه در باورها و اعتقادات ملی و مذهبی هنرمند داشته باشد و هم ذهنیت قاطبهٔ مخاطبش که از طبقات عادی و مردمی جامعه است نیز با آن ارتباط عاطفی برقرار کند.

گرچه در اواخر قاجار و اوایل پهلوی، دربار حکومتی، ارجاع به شاهنامه را به‌منظور پیوند حکومت خود با گذشتهٔ تاریخی و آیینی ایران استفاده می‌کند، اما تحلیل نگرشی هردو (دربار حکومتی و مردم و نقاشی قهوه‌خانه‌ای) بر ادبیات شاهنامه‌ای فرق می‌کند؛ اولی برای تثبیت حکومت و پیوند خاندان انساب خود به بزرگان شاهنامه و دیگری برای یادکردن از قهرمانانی که جای خالی آن‌ها در بین مردم احساس می‌شود. پس از جریان مشروطیت، جریان‌های آزادی‌خواه ملی و مذهبی توسط استبداد قاجار و رضاخانی یا از بین رفتند یا کنار گذاشته شدند، اما در همین زمان در قهوه‌خانه‌ها مدام داستان شاهنامه و مباحث ملی‌مذهبی مطرح می‌شود و حضور این

قهرمانان ملی و مذهبی در بیان دوبارهٔ این اسطوره‌ها تجلی می‌یابد. بنابراین ظهور و پیدایش این شاخه از هنرهای تصویری در این دوران، پاسخی به شرایط خاص اجتماعی آن دوره و نیاز به حفظ هویت ملی مذهبی است که از هرسو مورد تهاجم داخلی و خارجی قرار گرفته بود و نقاشان مردمی را بر آن داشت تا مضامینی را به تصویر بکشند که کاربرد فرهنگی تبلیغاتی وسیعی داشته باشد.

با اینکه بعضی را عقیده بر این است که در نقاشی دورهٔ قاجار همچون سایر قلمروهای جامعه، نوعی تقلید و اقتباس از دستاوردهای هنری غربی وجود داشت، اما باید پذیرفت که این تقلید و اقتباس انضمامی نبود؛ بلکه ذاتی و ارگانیک جریان‌های هنری ایران بوده است؛ چراکه کیفیت‌های متغیر نقاشی در این دوره همگام با کیفیت‌های متغیر جامعهٔ ایران پیش رفت و چهره‌ای سنت‌شکن بدان بخشید. این سبک نیز از دستاوردهای پیشینیان غافل نماند و آن را دگرگون کرد. رویکرد نقاشان آن از سبک‌های نقاشی روز بر طبیعت‌گرایی اروپایی که با روش فرنگی‌سازی و مکتب کمال‌الملک در ایران شناخته‌شده‌تر بود می‌توانست برای آن‌ها جذابیت بیشتری داشته باشد تا روش‌هایی که خود سنت‌شکن بود. این استقلال نگرش به آفرینش آثار هنری و تولد سبکی نو در مکاتب هنری، نشان از خلق آثاری متفاوت دارد که حتی دنباله‌رو جریان نقاشی کمال‌الملک که هم‌عصر خود بود نیز قرار نمی‌گیرد. هرچندکه مکتب کمال‌الملک که متفاوت با سبک نقاشی ایرانی و سنتی نگارگری بود نیز نقاشی مدرنی به حساب می‌آمد، اما نوع جهان‌بینی آن‌ها در تعارض بود. حتی در اجرا، سبک و شیوه، چراکه نقاشی سنتی ایران در نوع مواد استفاده، ابعاد کار، ساختار و نگرش به ماهیت هردو، تفاوت‌های زیادی ایجاد می‌کرد.

از تفاوت‌های دیگر نقاشی قهوه‌خانه‌ای، متفاوت‌بودن نقاشی سنتی ایرانی (نگارگری) از جریان نقاشی مردمی است؛ چراکه در نگارگری هویت فضایی و معنایی آن مثالی و مجرد است و ارتباط آن با عوالم غیر این جهانی است و نسبت چندانی با دنیای واقعی ندارد، اما در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه‌تنها به مضامین سنتی پرداخته نشده، که به‌لحاظ انتخاب مضامین انقلابی و حماسی، نقاشان آن مدرنیسم آرمان‌خواهانهٔ خود را برروی پرده‌ها پی‌ریزی می‌کنند.

نگاه انطباق‌گرایانه در جریان‌های اجتماعی با جهان‌بینی حاکم بر آن رابطه‌ای دوسویه است. «اصل اساسی در جامعه‌شناسی جنبش‌های اجتماعی این است که هر نهضت اجتماعی باید پشتوانه‌ای از نهضت فکری داشته باشد. نهضت فکری = نهضت اجتماعی» (یزدخواستی و اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۱۴۴). پیش‌تر دیدیم که وقتی دولت‌ها خودکامه می‌شوند، آحاد مردم در اثر نارضایتی از استبداد و خفقان حاکم، به این جمع‌بندی منطقی می‌رسند که باید برای ایجاد تغییرات در ساختار نظام اجتماعی دست به دگرگونی اساسی خشونت‌آمیز بزنند؛ به‌همین خاطر به‌طرف جهان‌بینی انقلابی گرایش پیدا می‌کنند (یزدخواستی و اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۱۳۷). این نگاه انطباق‌گرایانه همان چالشی بود که نقاشان قهوه‌خانه‌ای را درگیر خود کرد و نقد آن، چه در محتوا و چه در صورت وجود دارد و درمورد نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز قابل‌ملاحظه است. ازسویی بزرگ‌ترین نشانه در موقعیت انتقادی نسبت به استعمار، همین‌بس‌که نقاشان قهوه‌خانه‌ای هیچ‌گاه نظر خوشی دربارهٔ هیچ‌نوع صورت هنر بیگانه نداشتند و هرگز از پافشاری بر معیارهای نقاشی خود کوتاه نمی‌آمدند و ازسوی دیگر اخلاق جوانمردانه‌ای در روحیهٔ ایشان و نقاشی‌هایشان حاکم است که مانع از سرنهادن و کلبی‌مسلکی در آثار آن‌ها می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۷: ۲۴) و این برای اولین‌بار در تاریخ نقاشی ایران بود که نه برای رضایت اشرافیت و زینت کاخ‌ها و تالارها و صفحات کتاب‌ها ساخته می‌شد و نه برای نقش‌آزمایی و تفنن؛ بلکه مکتبی بود که داعیهٔ مردمی‌بودن داشت و سعی می‌کرد به فرهنگ تودهٔ مردم نزدیک شود و به همین‌جهت نامش را از یک نهاد اجتماعی مردمی وام گرفت.

این رویگردانی از سنت نقاشان قهوه‌خانه‌ای را وامی‌دارد که هم‌سو و موازی با حرکت‌های ضداستبدادی قرار گیرند و در تئوریزه‌کردن آن نگاه بنیادی داشته باشند و تأثیرات آن باعث می‌شود که تغییرات ساختاری را در مبانی نظری و عملی آن به‌وجود آورند تا شاهدِ عدم‌پذیرش با هر سنت یا هر متنِ از پیش‌تعیین‌شده‌ای در سبک و اجرا باشیم و بدین‌ترتیب مکتبی شکل می‌گیرد بی‌اعتنا به مکاتب و جریان‌های هنری قبل که نقاشان آن جهان‌بینی‌های آرمانی خود را برروی بوم به تصویر درآوردند و حرکت‌های انقلابی را در محتوا و موضوعات آن، که برانگیزانندهٔ افکار عامه علیه استبداد و تقویت قوای انقلابیون مشروطه بود، می‌توان دید. این نکته را در نبردهای انبیاء و معصومین با اشقیاء و قهرمان‌های شاهنامه، به‌وضوح می‌توان دید.

فضاهای پاتوقی منشاء توسعهٔ فضای فرهنگی و اخلاقی بوده‌اند. پیام‌هایی که از فضاهای پاتوقی چون مسجد، قهوه‌خانه، زورخانه و... بیان شده، اخلاقی و انسانی بوده و هستند. از عوامل مهم و مؤثر در شکل‌گیری قهوه‌خانه‌ها، مسائل سیاسی و تبادل اندیشه‌ها و افکار سیاسی روز بوده که سبب تغییرعقیده یا پیدایی عقیده‌ای متفاوت و یا حتی در ضدیت با عقاید دیگر می‌باشد. نتیجهٔ این رویگردانی را می‌توان در آگاهی مردم از نگاه دموکراتیک و روشنفکری نسبت به مسائل اجتماعی روز دانست.

به‌عنوان شاهد، تهیهٔ امکانات چاپ و انتشار آثار تولیدشدهٔ جریان روشنفکری منتقد حاکمیت در دورهٔ قاجار قبل از مشروطه، ازطرف همین قشر در درون دولت‌های ضدروشنفکری بوده است. انتشار آثار جریان روشنفکری ازطرف دولت‌ها، به‌عنوان حمایت از اندیشه و علم و رفتار آزاد و دموکراتیک تلقی می‌شد، درحالی‌که حجم وسیعی از مردم، فرصت آشناشدن با مطالب جدید را پیدا کردند. همین آشنایی موجب افزایش انتظارات مردم و آگاهی گروه‌های اجتماعی نسبت به وضعیت اجتماعی، آشنایی با جریان نقد و به‌طور خاص فضاهایی چون انجمن‌ها و پاتوق‌ها و تشکیل اجتماعات جدید توده‌ای شد (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۹۹-۹۸).

ارمکی در کتاب خود دربارهٔ این‌مطلب می‌نویسد: «برجسته‌ترین مظهر بیداری عمومی، فزونی عظیم تعداد جراید است. مطبوعاتی نه به‌سبک خشک، قدیمی و بیهودهٔ گذشته، که جرایدی مردمی با زبانی نسبتاً ساده، حال چنان می‌نماید که همه روزنامه می‌خوانند. در بسیاری از قهوه‌خانه‌ها، نقالان حرفه‌ای به‌جای نقل داستان‌های اساطیری شاهنامه، مشغول محفوظ‌کردن مستمعین با اخبار سیاسی هستند» (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

این هم‌آوردیِ اجتماع در قهوه‌خانه‌ها در ضدیت با استبداد، از نگاه نقاشان آن نیز دور نمی‌ماند و گرچه نگاه ضداستبدادی برروی پرده‌ها با زبان ایما و اشاره ترسیم شده بود، ولی از این‌منظر به مذاق حکام استبداد خوش نمی‌آید؛ در سندی از اعتضادالسلطنه، پیش‌کار ناصرالدین‌شاه آمده که وقتی شاه از بازار گذر می‌کرده، نقاشی‌هایی در قهوه‌خانه‌ای وجود داشته که شاه از مضامین آن‌ها خوشش نیامده و دستور به جمع‌آوری آن‌ها می‌دهد (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۵۲) و به همین‌خاطر است که ناصرالدین‌شاه با آشنایی از این کارکرد قهوه‌خانه، به حذف آن می‌پردازد (نورعلیشاهی، ۱۳۹۰: ۸).

انقلاب مشروطه انقلابی بود مدرن که با گسستن از سپهر اندیشهٔ سنتی ایران برای ماندگاری خود نیازمند برقراری ارتباط با فرهنگ ایرانی بود (معین‌آبادی، ۱۳۸۵: ۹۸). احیای گذشتهٔ باستانی ایران (باستان‌گرایی) و یادآوری خاطرات قدرت و اقتدار سیاسی ایران (قبل از قاجار) شیوهٔ مملکت‌داری وطن‌پرستی شدید و مخالفت با نفوذ بیگانه (قیصری، ۱۳۷۷: ۲۳)؛ این مضامین آرمان‌های حکومت قاجار بود که تلاش داشت به عرصهٔ سلطه و اقتدارِ از دست‌رفته برگردد. اما در این روزگار، جامعهٔ ایرانی گرفتار در چنبر استبدادزدگی بود؛ نه فرهنگ سیاسی توسعه‌یافته‌ای داشت که بتواند گفتمان سیاسی‌اش را سامان دهد، نه دولتی روشنفکر که به فرهنگ‌سازی بپردازد.

اندیشهٔ مشروطه مدرن بود و جامعهٔ ایرانی سنتی. آمیزش مدرنیته و سنت به تعارضات و تقابلاتی در صحنهٔ مناسبات اجتماعی انجامید که سبب‌ساز جریان‌های اجتماعی شد. بی‌تردید انقلاب مشروطه نقطهٔ عطف رویارویی دو گفتمان سنتی و مدرن است که در آن تضاد و رویارویی میان دو الگوی هویتی منتج از آن‌ها قابل‌درک است و می‌بایست تحولات برآمده از آن را در نقطهٔ چرخشی در گذار از نظام هویتی قدیم به نظام هویتی جدید بر پایهٔ جهان‌بینی سیاسی و نهادهای مدرن دانست (نظری، ۱۳۸۶: ۳۳).

همان‌گونه‌که مشروطه را می‌توان طلیعه و آغازی دانست برای بسیاری از حرکت‌های اجتماعی، توسعهٔ سیاسی و فرهنگی؛ این مجادلات فکری در گفتمان مشروطیت و هم‌زمانی و هم‌سنخی و انطباق با اندیشه‌های سنتی و مدرن در تحول فکری نهضت هنری جدید در قهوه‌خانه‌ها نیز نقش بارزی پیدا و نوعی پراگماتیسم[۶] هنری را ایجاد می‌کند که سبب بروز باورها و آرمان‌های مردم می‌شود که ضمن آن تعهد اجتماعی هنرمندان را در نگه‌داشتن فرهنگ ملی تقویت می‌کند. نقاشان آن پرده‌هایی نقش می‌کنند که از فرهنگ ملی و دینی از ایمان، احساس و تخیل از ادب و تاریخ خودش سرشار بود و سوبژکتیوهای[۷] آرمانی را به ابژه‌های[۸] کاملی تبدیل می‌کرد. حکومت‌های استبدادی درطول تاریخ با باورهای مردم کاری کرده بودند که وقتی شرایط ایجاد دموکراسی به‌وجود آمد؛ جریانی در متن فرهنگ و هنر ایرانی پدید آمد که نظیرش را در هیچ فرهنگی نمی‌توان سراغ گرفت. نقالان با مرثیه برای اساطیر و پهلوانان نقالی می‌کردند و نقاشان به جای زینت‌گری پرزرق‌وبرق به نقش‌کردن ظالمان و اشقیاء پرداختند و پاکان روزگار را با چهره‌های نورانی و روح عدالت‌جویی پرده‌های آرمانی به‌تصویر کشیدند.

در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای گرچه همهٔ نقاشان در آن شرکت نداشتند، چراکه چند جریان هنر نقاشی هم‌زمان با سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای در این‌دوره رواج داشت و نقاشانی در این حوزه‌ها جداگانه فعالیت داشتند مانند نگارگری سنتی سبک نقاشی کمال‌الملک که سبکی آموخته از طبیعت‌سازی اروپایی بود و نقاشی روی شیشه و گل و بوته روی قلمدان، ولی به مکتبی می‌انجامد که جهان‌بینی‌های آرمانی یک نقاش ایرانی را برروی پرده‌هایی نقش می‌بندد که نام خود را در تاریخ نقاشی ایران جاودانه می‌سازد.

با توجه به مصطلح‌بودن نقاشی قهوه‌خانه‌ای با عنوان نقاشان مکتب‌ندیده، این مفهوم برداشت می‌شود که نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز همچون نگارگری نوعی از نقاشی است که نسبت چندانی با جهان جدید ندارد و مبانی شناسایی آن را نیز همچون نگارگری باید به عوالم غیر این جهانی نسبت داد. تنها به‌صرف نام نقاشان مکتب‌ندیده نمی‌توان چنین برداشتی را القا نمود، حال آنکه در پرداختن نقاشی قهوه‌خانه‌ای به مضامین سنتی به‌لحاظ ساختار مضامین و فنون اجرایی (ماده‌کار رنگ در نگارگری ایرانی مواد حلال پایه آب بوده) نه‌تنها چندان خبری از سنت نیست، که ازلحاظ انتخاب مضامین انقلابی، حماسی و تراژیک آن‌هم در قهوه‌خانه و در دل تودهٔ مردمی که گوشت و خونشان با مذهب عجین شده، مدرنیسم آرمان‌خواهانه خود را پی‌ریزی می‌کنند (مدرسی، ۱۳۸۷: ۲۳).

در انطباق این چالش ضداستبدادی با قهوه‌خانه‌ها و خصوصاً نقاشی قهوه‌خانه‌ای، این مسأله روشن است که مهم‌ترین ویژگی مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای داشتن آرمان مشترک میان همهٔ نقاشان قهوه‌خانه‌ای است که برای تلاش در جهت احیاء اساطیر دینی مذهبی که شخصیت انسان قهرمان را که خود نقطه عطف و گاهی همه‌چیز تابلو می‌شود، موردتوجه ویژه قرار می‌دهند. حتی سیاق بستن ترکیب‌بندی‌ها و انتخاب پرسوناژها نیز در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای به نوعی بود که این حب و بغض نسبت به قهرمان و ضد قهرمان را می‌توان دید (زارعی، ۱۳۹۷: ۷۶).

انقلاب مشروطه طغیانی بود از خیل طغیان‌های تاریخ ایران برضد دولت استبدادی کهن. همهٔ طبقات شهری به درجات مختلف در آن شرکت‌کردند و حتی یک‌طبقه (به‌صورت طبقه) دربرابر آن نایستاد. اما این انقلاب یک تفاوت مهم و مشخص با قیام‌های قبلی داشت؛ به‌سبب آموخته‌هایی از تجارب اروپاییان. درنتیجه نه‌فقط علیه حکومت استبدادی موجود، بلکه برضد نفس نظام استبدادی بود و خواسته‌اش قانون، و چیز دیگری که مترادف آن تصور می‌شد: آزادی (کاتوزیان‌همایون، ۱۳۹۴: ۵۸).

همان‌طورکه گفتیم، حماسی بودن موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان نقطهٔ مشترک این آثار نام‌گذاری کرد. شاید در نگاه اول این‌گونه به‌نظر برسد که موضوعات ملی و موضوعات مذهبی ماجرایی جداگانه از هم دارند، ولی این دو موضوع درمورد ظریفی آنچنان به‌هم نزدیک شده‌اند که شاید بعضی از آثار را به‌زحمت بتوان در ذیل یکی از این دو سرفصل کلی طبقه‌بندی کرد. آرمان‌های مشترک قهرمانان و پهلوانان ملی و مذهبی در فرهنگ ایرانی و اسلامی را می‌توان دلیل این امر دانست. وجود کلیدواژه‌های مشترک بین قهرمانان ملی و قهرمانان مذهبی و رشادت آن‌ها در راه حق که با روی‌کارآمدن حکومت‌ها و دولت‌های مستبد و زورگو در دوران پس از مشروطه، مورد استقبال مردم قرار گرفته بود؛ دلیلی شد برای رویکرد جدی نقاشان قهوه‌خانه‌ای به این موضوعات و به‌تصویر کشیدن فصل مشترک و پیام اصلی این داستان‌ها توسط جریانی به‌نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵).

بیان این بی‌پیرایگی و اندیشهٔ جمعی در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای گاه به‌سمت تمثیل و استعاره می‌رود و گاهی به زبان رمز و اشاره مقصود آن بیان می‌شود و به این‌شکل آفرینش‌های هنری‌شان در تاروپود اجتماع مردمی جای می‌گیرد که گرچه دربرابر زرق‌وبرق نقاشی‌های درباری ایرانی و فرنگی چندان رنگ‌وبویی ندارد، اما به‌دلیل محتوای ارزشمند و پرتقدسش، آرام‌آرام جایگاهی معتبر دربرابر هنر رسمی و تشریفاتی آن روزگار می‌یابد. دلایل رونق و گسترش این‌مکتب برمبنای

تصویر ۴. نبرد رستم و دیو سفید. اثر حسین قوللرآغاسی. به تاریخ ۱۳۳۳ هـ.ش. (www.shahrefarang. com.07.12.95,09:00PM).

نوعی ارتباط ذهنی و عاطفی بود که مخاطبان آثار با آن‌ها براساس شاکله‌های فکری که عمدتاً در دیدگاه مذهبی‌شان جای گرفته بود، ایجاد شد و پس از قرن‌ها مردم کوچه و بازار توانستند هنرهای تصویری را بخشی از فرهنگ روزمره بدانند و با آن همنشینی و مجالست داشته باشند.

انقلاب مشروطه یک انقلاب دموکراتیک بود، اما ملت ایران صورت و نسخه‌ای از دموکراسی سازگار با هویت دینی و ملی خود را می‌خواست و این مسئله نشانهٔ خلاقیت این ملت و منفعل نبودن صِرف او دربرابر حوادث و زرق‌وبرق‌ها بود. تلاش مشروطه‌خواهان در بومی‌کردن و ایرانی‌ساختن اندیشه‌های مدرن در قانون اساسی و متمم آن نمودی بارز داشت. آنان در پی اسلامی‌کردن مشروطه برآمدند تا بتوانند سنت را با تجدد آشتی دهند. برای نمونه اصل اول قانون اساسی، مذهب شیعه را مذهب رسمی کشور اعلام کرد و شاه ملزم به ترویج آن شد (معین‌آبادی، ۱۳۸۵: ۹۸).

در تحول فکری جدید و تکوین جهان‌بینی نهضت در توسعهٔ فضایی همچون قهوه‌خانه و به‌دنبال آن، شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای با مضامین ایرانی اسلامی (شیعی)، این مکتب در تقابل حکومتی قرار می‌گیرد که تا قبل از آن به آن توجه نمی‌شده است. همان‌طورکه گفتیم احترام به باورها و ارزش‌های ملیت‌گرایی در رواج این آثار نیز تأثیرگذار بود. یکی از آن‌ها جنگ‌های ایران با کشورهایی مانند روسیه بود. درجایی‌که حفاظت و دفاع از آب و خاک وطن مطرح می‌شد، پهلوانی‌ها، رزم رستم و جنگ با افراسیاب و حماسه‌های فردوسی و غیره به میان می‌آمد و زمانی‌که دفاع از مذهب ضروری بود، حماسهٔ کربلا و جان‌فشانی‌ها، ایثار، شهادت‌ها و... تأثیر خود را بر نقاشان و سفارش‌دهندگان آثار باقی می‌گذاشت. هرچند داستان‌های شاهنامه ملی و نقش‌های پهلوانی تصویر می‌شود، اما انعکاسی از باورهای مذهبی را نیز در آثار به‌جای می‌گذارد.

در این دوره و در تعدادی از آثار می‌بینیم که دوباره رؤیاها و آرمان‌های یک ایرانی مسلمان شیعه که باوجود آگاهی از عدم واقعیت تاریخی در مسلمان‌بودن سیاوش، آیهٔ ۱۳ از سوره مبارکه صف[۹] را برروی پرچم او نقش می‌بندد، نمود پیدا کرده و در نقاشی قهوه‌خانه‌ای متبلور می‌شود، زیرا نقاش و مخاطب او به‌خوبی می‌داند که حرکت سیاوش برای گذشتن از آتش در اثبات بی‌گناهی‌اش، حرکتی اسلامی و قرآنی بوده و نقطهٔ روشن عملکرد او همچون حضرت یوسف علیه‌السلام در مواجهه با فتنه‌ای مشترک که برای هردوی این شخصیت‌های ملی و مذهبی به‌وجود آمده، پناه‌بردن به خدا بوده است (چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۷-۷۶). این ویژگی‌های سمبولیک، رئالیستی، انقلابی، تراژدیک، ایدئولوژیک و... نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که شخصیتی مستقل و متفاوت می‌شود و درمی‌یابیم که هنوز ابعاد مختلف آن، چنان‌که باید آشکار نشده است.

نتیجه‌گیری

در تعاریفی که به آن پرداختیم، قهوه‌خانه پاتوقی است که در حکومت استبدادی قاجار به ملاحظات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، توجه خاصی شده و حضور نقاشان در این فضا با توجه به هم‌زمانی آن با جنبش مشروطیت، دلیلی بر هم‌سویی آنان با فضای قهوه‌خانه علیه استبداد حکومت وقت بوده است. همان‌طورکه انقلاب‌های سیاسی از طبقات پایین و متوسط جامعه متولد می‌شوند و بر ساختار تشکیلات مردمی استوارند؛ مانند انقلاب‌های کارگری و مذهبی که علیه حکومت استبدادی و استکباری قیام می‌کنند؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز از لایه‌های پایین جامعه شکل می‌گیرد و نقاشان آن که عموماً شغلی به‌غیر از نقاشی داشتند، بدون اینکه در مکتب و هنرستان خاصی آموزش دیده باشند، نوعی از بیداری فکری را در آثار خویش بروز می‌دهند که بدون درنظرگرفتن موازین و چارچوب‌های کلاسیکی و سنتی و بی‌ارتباط با هنر غرب و فرهنگ‌غربی بنیان‌گذار سبکی متفاوت در نقاشی ایرانی می‌شوند. باتوجه به اینکه قهوه‌خانه‌های آن دوران نقش رسانه‌های اجتماعی و ارتباط جمعی را ایفا می‌کردند، بدیهی است

که قرارگرفتن افراد در فضای این نهادهای مردمی در آن شرایط سیاسی اجتماعی طبعاً هماهنگ با محتوای مباحث مطرح در فضای سیاسی نقد آن است و قرارگرفتن در فضای این مکان‌ها، ناخودآگاه در جریان شکل‌گیری این مکتب به نقاشان، خط‌مشی سیاسی می‌دهد؛ چراکه داشتن آرمان مشترک میان نقاشان قهوه‌خانه‌ای در بیان محتوی این نقاشی‌ها، از ویژگی‌هایی است که هیچ‌گاه از جریان آن منحرف نشدند.

پی‌نوشت

۱. به فرانسوی: Bourgeoidie اصطلاحی در علم جامعه‌شناسی و تاریخ به دسته‌ای از افراد بالاتر یا مرفه و سرمایه‌دار در جامعه اطلاق می‌شود.
۲. در اینجا سازمان‌دهنده و سرعت‌بخش.
۳. مباحث چالش‌برانگیز و متناقض.
۴. پیکره‌نگاری با گرایش به طبیعت‌پردازی غربی تقویت شد. پیکره‌نگاری از جهت سبک و روش کار هنری اصطلاحی است برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی که درنتیجه تجربه‌های فرنگی‌سازی پدیدآمد.
۵. اصطلاحی هنری به الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی.
۶. (به انگلیسی Pragmatism) عمل‌گرایی و کنش‌گرایی.
۷. ذهنی.
۸. عینی.
۹. « نَصرٌ مِّن اللهِ وَ فَتحٌ قَریبٌ».

کتابنامه

- آزادارمکی، تقی (۱۳۹۰). پاتوق و مدرنیته ایرانی. چاپ دوم، تهران: آوای نور.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیروز تا امروز. چاپ پنجم، تهران: سیمین و زرین.
- چلیپا، کاظم؛ گودرزی، مصطفی؛ و شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۰). «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای». نگره. شمارهٔ ۱۸. صص: ۸۱-۶۹.
- رجبی، محمدعلی و چلیپا، کاظم (۱۳۸۶). حسن اسماعیل‌زاده نقاشی مکتب قهوه‌خانه‌ای. تهران: نشر نظر.

زارعی، کریم (۱۳۹۷)، قلندر نقاش، حسین دستخوش همدانی نقاش قهوه‌خانه‌ای. از مجموع کتب دانش‌نامهٔ استان همدان، به‌کوشش و سفارش : حوزه هنری استان همدان، تهران: انتشارات طلایی.

- سیف، هادی (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای. چاپ سوم، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
- فقیهی‌محمدی، علی (۱۳۸۴). «درآمدی بر رویکرد اجتماعی قهوه‌خانه‌ها». پیام بهارستان. شمارهٔ ۴۷. صص: ۱۳-۱۲.
- قیصری، نورالله (۱۳۷۷). «گرایش‌های مختلف در فرهنگ سیاسی ایران عصرمشروطه (دوره قاجار)». پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی. شمارهٔ ۳. صص: ۲۵-۱۴.
- کاتوزیان‌همایون، محمدعلی (۱۳۸۵). «آزادی و لجام‌گسیختگی در انقلاب مشروطیت». اطلاعات سیاسی اقتصادی. شمارهٔ ۲۳۰-۲۲۷. صص: ۱۲۷-۱۰۸.
- کاتوزیان‌همایون، محمدعلی (۱۳۹۴). دولت و جامعه در ایران، انقراض قاجار و استقرار پهلوی. تهران: نشر مرکز.
- مدرسی، جواد (۱۳۸۷). « نقاشی قهوه‌خانه بررسی یک پارادوکس». آیینه خیال. شمارهٔ ۱۰. صص: ۲۵-۲۲.

-فقیهی‌محمدی، علی (۱۳۸۴)، «درآمدی بر رویکرد اجتماعی قهوه‌خانه‌ها»، پیام بهارستان، شمارهٔ ۴۷، صص: ۱۲-۱۳.

- معین‌آبادی، حسین (۱۳۸۵). «سنت و تجدد در انقلاب مشروطه». مجلهٔ سیاسی اقتصادی. شمارهٔ ۲۳۰-۲۲۷. صص: ۹۴-۶۷.
- میرمصطفی، حسین (۱۳۸۷). نقاشی در قهوه‌خانه. تهران: انتشارات سیمای کوثر.
- نصری‌اشرفی، جهانگیر؛ و شیرزادی‌آهودشتی، عباس (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران. تهران: انتشارات آرون.
- نظری، علی‌اشرف (۱۳۸۶). «هویت مدرن و ظهور گفتمان مشروطیت در ایران». علوم سیاسی مطالعات ملی. شمارهٔ ۳۲. صص: ۵۴-۲۹.
- نورعلیشاهی، مهدی (۱۳۹۰). « نقاشی قهوه‌خانه». روزنامهٔ جام جم. شمارهٔ ۳۱۸۶.
- یزدخواستی، بهجت؛ و اسماعیلی، علی (۱۳۸۷). «آسیب‌شناسی جنبش مشروطیت». پژوهشنامهٔ انقلاب اسلامی. شمارهٔ ۱۵. صص: ۱۶۶-۱۱۹.

- Pedram, Behnam & Hosseini, Mahdi. (2017). “The Importance of Painting in Qajar Dynasty Based on the Sociology Point of View”. Tehran, *History Culture and Art Research.* pp: 985-998
- http://www.caroun.com/Painting/Iran/CoffeeHouse.html
- http://www.irantravelingcenter.com/painting_iran

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh

5

Parseh Journal of Archaeological Studies
Vol. 2 || No. 5 || Autumn 2018 ISSN (P.): 2645-5048, (E.): 2645-5706

The Analysis of Tepe Betaki Statue in Aleshtar in Bronze Era (Based on Ceramic Findings from Survey and Limitation) 6-8
|| Mehdi Heydari || (Part of Peresian: 7-18)

Study of the Role of Components Geometry in Persian Stone Columns in Pre-Islamic Era 10-13
|| Nima Valibeig, Negar Kourangi || (Part of Peresian: 19-30)

From Kovar (Shiraz) to the Persian Gulf Beaches; An Analysis of the Importance of Kovar Bridge and Bahman Dam Commerce in the Sassanid and the Beginning of Islam Periods 14-17
|| Mohammad Ismail Ismaili Jelodar, Hamid Poordavood, Ali Arab || (Part of Peresian: 31-48)

The Study of Changes in Sea Level and Impact on Historic Ports, and Shipping of Caspian Sea 18-20
|| Hossein Tofighian || (Part of Peresian: 49-64)

The Study of Necked Incense as the First Instruments of Music Multiplicative 22-24
|| Moustafa Bagherzadeh Chaleshtari || (Part of Peresian: 65-76)

Analysis of the Effect of Geometry on Characteristics Architectural of Iranian Awnings (Case Study: the Consecutive Awning of Fahadan Quarter of Yazd) 26-28
|| Shafagh Tavakoli, Shahriar Nasekhian, Mahbobeh Mortezaei || (Part of Peresian: 77-94)

The Recreating of Concept of Urban Texture in Qazvin 30-32
|| Shima Ahmad Saffari || (Part of Peresian: 95-110)

Recognition and Analysis of Architecture of Hamedan Great Mosque 34-36
|| Zahra Pourshabanian, Mohammad Mortezaei, Hayedeh Khamseh || (Part of Peresian: 111-126)

Analysis of the Style and Name of the Shahnameh: Known as Miniature 29 or Madhi 38-40
|| Abbas Namjo, Nazgol Haghi || (Part of Peresian: 127-142)

Explaining the Effective Role of Coffee House in the Formation of Coffee House Painting 42-45
|| Karim Zarei, Gholamreza Shamlo, Taghi Hamidimanesh || (Part of Peresian: 143-159)