Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

خاستگاه و تحول نقش‌مایهٔ شاخ فراوانی (کورنوکوپیا) در هنر و معماری عصر قاجار

حسن عزیزی*
علیرضا بهارلو**

علمی پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۸

چکیده

هنر در میان اقوام و تمدن‌های مختلف، اساساً با دو جریان یا پدیدهٔ رایج مواجه بوده است: یکی حفظ داشته‌ها و پرورش دستاوردهای بومی، و دیگری اقتباس و همگون‌سازیِ عناصرِ خارجی یا وارداتی. این فرایند دوگانه در تمدن ایران هم، به‌خصوص در حوزهٔ نقش و تزیین، به‌نوبهٔ خود وجود داشته است، به‌طوری که از ادوار پیش از اسلام تا دوران میانه و متأخر اسلامی، علاوه بر مجموعه آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های موجود، عناصری از فرهنگ‌های غیربومی نیز به این هنر راه یافته و در گذر زمان با تغییر و تعدیل، یا تکامل و دگردیسی مواجه شده است. کورنوکوپیا یا شاخ فراوانی یکی از این نقوش است که پیشینهٔ آن به یونان باستان و دورهٔ اساطیر می‌رسد. این آرایه در زمان حضور جانشینان اسکندر در ایران، در عصر سلوکیان و اشکانیان تحت‌تأثیر فرهنگ هلنیستی، متداول و با یک دوره تأخیر طولانی، در پی شیوع و تشدید جریان فرنگی‌مآبی، دوباره در هنر و معماری عصر قاجار ظاهر می‌شود. پژوهش حاضر با روش تاریخی و توصیفی‌تحلیلی در پی دستیابی به اهدافی از قبیل بررسی احتمالِ استمرارِ نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا از هنر ایرانِ پیش از اسلام و تسری آن در تزیینات وابسته به معماریِ دورهٔ متأخر اسلامی در ایران (به‌ویژه عصر قاجار) است. تشریح ویژگی‌های بصریِ این آرایه، نحوهٔ همنشینی آن در کنار دیگر عناصر بومی و غیربومی، میزان تأثیرات غرب، و عوامل مؤثر در ترغیب هنرمند ایرانی‌ـ قاجاری به کاربست مجدد و تغییر و تعدیل احتمالی آن در حوزهٔ معماری و تصویرگری، از دیگر اهداف پژوهش است. نتایج حاصل از این مطالعه، مبیّن آن است که کاربست نقش‌مایهٔ مذکور در تزیینات وابسته به معماری قاجار (گچ‌بری، کاشی‌کاری، دیوارنگاری) برآیند جریان تأثیرگذاری به نام «فرنگی‌سازی» است که اوج آن از نیمهٔ دوم حکومت قاجاریه (سلطنت ناصری) به‌بعد در همهٔ شئونِ حیات اجتماعی، فرهنگی و هنری جامعهٔ ایرانی نمایان می‌شود. این نقش به‌دنبال مبادلات تجاری و ارتباطات فرهنگیِ با فرنگ و از پی آشنایی هنرمندان و صنعتگران بومی با گنجینهٔ تصویریِ هنر غرب، در تزیینات الحاقی بناها ظاهر می‌شود. اما این نمود و ظهور، با توجه به حضور و حیات نسبیِ سنّت‌ها، حال‌وهوایی همگون و هماهنگ با دیگر اجزا و عناصر تزیینیِ بومی می‌یابد؛ چنان‌که برخلاف نمونه‌های غربی، به‌ندرت به‌صورت منفصل ترسیم می‌شود و گاه حتی در دنبالهٔ بند اسلیمیِ ایرانی و به‌عنوان جزئی از یک ساختار منسجم گیاهی و تجریدی که مختص هنر و معماری ایران است، نمودار می‌شود.

کلیدواژه‌ها:

هنر سلوکی و اشکانی، هنر قاجار، تزیینات معماری، کورنوکوپیا (شاخ فراوانی).

* مربی، دانشکدهٔ علوم انسانی و هنر، دانشگاه حضرت معصومه، نویسندهٔ مسئول، h.azizi@hmu.ac.ir
** دکترا، هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

مطالعات معماری ایران
دو فصلنامه معماری ایرانی
شماره ۱۸ ـ پاییز و زمستان ۹۹
صفحات ۱۹۸-۱۸۱ ۱۸۱

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

پرسش‌های پژوهش

۱. آیا احیا و ظهور نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا نتیجهٔ استمرار سنّتی دیرینه از زمان سلوکیان و اشکانیان و تسری آن در هنر و معماری متأخر ایران، به‌ویژه عصر قاجار بوده است؟
۲. ویژگی‌های خاص بصری این نقش‌مایه در معماری قاجار چیست و چه تفاوت‌هایی با نمونه‌های غربی دارد؟
۳. چه عواملی هنرمند قاجاری را به‌سمت کاربرد و تعدیل احتمالیِ این نقش‌مایه در معماری و حوزهٔ نقش‌پردازی سوق داده است؟

مقدمه

ارتقای حس زیبایی‌شناسی اقوام ساکن در فلات ایران در برخورد و تعامل با سایر فرهنگ‌های مهاجم و مهاجر، و پذیرش و انتخاب آگاهانهٔ عناصر سمبلیک و تزیینی، از ویژگی‌های هنرمندان ایرانی بوده است. از دیرباز و از زمانی که اولین بناها و هنرهای وابسته به آن‌ها شکل گرفتند، نقوش و تصاویر نیز در جهت ثبت مفاهیم و باورها و انتقال خواسته‌های انسان، بر بدنهٔ آثار، طراحی و نقاشی شدند؛ نقوشی که ریشه در اسطوره‌ها و باورهای دینی، آیینی و فرهنگ‌های مردمان این دیار دارد. این اسطوره‌ها و نمادهای مرتبط با آن‌ها از گذشته‌های بسیار دور بر جای مانده و در ذهن و ضمیر ناخودآگاه افراد ثبت و ضبط شده‌اند؛ مثل اعتقاد به رویارویی خیر و شر، داستان آفرینش و دلاوری‌های قهرمانان و موجودات افسانه‌ای، مرگ و حیات، باروری و ازدیاد محصول و مواردی از این قبیل. معماری و هنرهای وابسته به آن همواره عرصهٔ ظهور و بروز این دیدگاه‌ها و زمینه‌ساز تشکیل تمدن‌های مختلف بوده است.

فرهنگ سلوکیان که در گسترهٔ امپراطوری اشکانی به حیات خود ادامه داد، نمود و مصداق قابل توجهی از رشد و پرورشِ موازیِ چنین آیین‌ها و اعتقاداتی است. این فرهنگ خارجی در آن زمان با ایزدان و ایزدبانوان یونانی، همجوارِ همتایانِ ایرانیِ خود ستوده می‌شد، به‌گونه‌ای که در برخی موارد، تشخیص بومی یا یونانی بودنِ برخی ایزدان امری بسیار دشوار است و می‌توان از آن‌ها به‌عنوان ترکیب بومی و هلنی یاد کرد. این جریان بیگانه طبعاً با آفرینش و انتقال عناصر نمادین نیز همراه بود که برخی از آن‌ها امروزه به‌صورت حکاکی، نقش‌برجسته یا در قالب مسکوکات باقی مانده‌اند. مهاجمان یونانی و جانشینان هلنیست آن‌ها در طول چند دهه، با تحمیل فرهنگ و هنر خود، سعی در تغییر فرهنگ اصیل ایرانی داشتند. اشاعهٔ هلنیسم در زمان سلوکیان و رواج الگوهای بصری یونانی مثل حجم‌نمایی و استفاده از نقوشی همچون شاخ فراوانی بر مسکوکات و مجسمه‌های این عصر، محصول این تفکر بوده است. در حقیقت، اعتقاد به قدرت بارورکننده و مولد شاخ، باور به تراوش و ازدیاد نعمت و فراوانی از دهانهٔ آن، طلسم باران‌خواهی و دارا بودن ارزش‌های آنیمیستی و طلسم‌گونهٔ این عنصر در حفاظت از کیان خانواده از شر چشم‌زخم و نیروهای اهریمنی، باعث تداوم آن در بین جوامع مختلف شده است. یکی از نمودهای شاخ فراوانی، شاخ قوچ است که در بین اقوام به‌علت ویژگی‌هایی که ذکر شد، از اهمیت بسزایی برخوردار است.

نقش شاخ با گذشت قرن‌های متمادی، جلوه‌های مختلفی به خود گرفته است. اما آیا وجود نمونه‌های متنوع شاخ فراوانی در تزیینات گچ‌بری و کاشی‌کاری اماکن مذهبی، کاخ‌ها و خانه‌های تاریخیِ دورهٔ متأخر ایران، حکایت از ریشه‌های تاریخی و استمرار علاقهٔ هنرمندان و صنعتگران نسبت به این آرایه دارد؟ و یا اینکه جریان‌های دیگری در کار بوده است؟ اگرچه ممکن است که علاقه‌مندی هنرمندان ایرانی به ترسیمات متنوع شاخ فراوانی در قالب کاشی هفت‌رنگ، گچ‌بری و نقاشی روی گچ یا چوب، بر بدنهٔ بناها، باغ‌ها، کاخ‌ها، مساجد و خانه‌های تاریخی با پیروی از الگوی غربی، به شکلی تخت و دوبعدی در اندیشهٔ هنرمندان ایرانی و استقبال از نمونه‌های جدیدتر و وارداتی آن حاصل قرابت‌های مفهومی و مشترکِ شکلِ شاخ فراوانی و شاخ مقدس در ضمیر و ناخودآگاه ایرانی باشد، این مسئله و مسائل مرتبط، به ریشه‌یابی و واکاویِ بیشتری نیاز دارد.

در این پژوهش، به تجلی نقش شاخ فراوانی در حوزهٔ تزیینات وابسته به معماری عصر قاجار، به‌خصوص کاشی‌کاری،

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

گچ‌بری و نقاشی دیواری پرداخته شده است. ازاین‌رو سایر رسانه‌های هنری، تحقیقات مستقلی می‌طلبند. بر این اساس، ابتدا جایگاه، پیشینه و ماهیت این نقش در تمدن یونان و سپس حضور و تجلی آن در فرهنگ و هنرِ دوران سلوکی و اشکانی و بعضاً تمدن ساسانی مورد توجه قرار گرفته است. بعد از آن، باب تازه‌ای در خصوص معماری و فرهنگ قاجار و به‌ویژه تأثیرات تمدن غرب باز شده تا دنبالهٔ بحث در دورهٔ متأخر که محور اصلی این پژوهش است، پیگیری شود. دلایل و چگونگی حضور دوبارهٔ طرح مورد نظر در معماری قاجار، و ویژگی‌های کیفی و زیبایی‌شناختی آن، شاکلهٔ بحث را به خود اختصاص می‌دهد.

۱. روش پژوهش

روش مورد استفاده در این پژوهش از نوع تاریخی و توصیفی‌تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات عمدتاً بر اساس منابع کتابخانه‌ای. ابتدا به‌منظور آشنایی با فرم و مفهوم نمادین کورنوکوپیا، با اتکا به منابع مکتوب و تصویری، شرحی از پیشینه و خاستگاه اولیهٔ این آرایه که عمدتاً روی ظروف سفالین یونانی منقوش شده‌اند، ارائه شده است. در بخش هنر پیش از اسلامِ ایران (سلوکی و اشکانی) نیز سعی شده است با تکیه بر نمونه‌های بصریِ به‌جای‌مانده، شامل حکاکی‌ها و نقش‌برجسته‌ها، که عمدهٔ آثار تمدن‌های کهن و به‌خصوص ایران را تشکیل می‌دهند، ردپای حضور این نقش‌مایه دنبال شود. در بخش فرهنگ، هنر و معماری عصر قاجار، با توجه به کمیت بیشتر آثار بصری و قراین موجود، نمونه‌های متعددی از شهرهای مختلف ایران، از جمله تهران، کاشان، اصفهان، شیراز، مشهد و تبریز گزینش شده و آن‌هایی که دارای طرح‌های اسلیمی و به‌طور مشخص نقش کورنوکوپیا بوده‌اند، عرضه شده‌اند. این نمونه‌ها از اماکن و ابنیهٔ شاخص هر منطقه مانند اماکن مقدس و متبرکه، عمارت‌های سلطنتی و درباری، و خانه‌های اشراف و متمولینِ آن دوره انتخاب شده‌اند. آنچه در این پژوهش مد نظر است، فقط تزیینات وابسته به معماری از جمله کاشی‌کاری، گچ‌بری و نقاشی دیواری بوده و دیگر رسانه‌های هنری (به‌ویژه خصوص حوزهٔ فرش و بافندگی) که به پژوهش‌های مجزا و مستقل نیاز دارند، لحاظ نشده است. بر مبنای این اطلاعات اولیه، در انتهای بحث سعی شده با خوانش عوامل و جریان‌ها، و با مد نظر قرار دادن ویژگی‌ها و شاخصه‌های فرهنگی‌ـ هنری عصر قاجار، دلایل تجلی نقش‌مایهٔ مذکور ریشه‌یابی و تحلیل شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص نقش شاخ فراوانی و داستان‌های اساطیریِ مرتبط با آن، در منابع غربی اطلاعات نسبتاً مفصلی وجود دارد. تقریباً در تمامی فرهنگ‌های اساطیری و نمادشناسی غربی‌ـ ترجمه‌شده و ترجمه‌نشده به فارسی‌ـ شرح و توصیف یا مدخلی به این نقش و طرح کهن اختصاص یافته است (Burton 2011; Homer 1924; Hesiod 1914؛ گریمان ۱۳۸۷؛ کوپر ۱۳۸۰؛ هال، ۱۳۸۷؛ شوالیه و گربران ۱۳۸۵). در خصوص بازنمود شاخ فراوانیِ غربی در هنر دورهٔ اشکانی، دو مقالهٔ فارسی با عنوان «کورنوکوپیا در سپهر نشانه‌ای عصر اشکانی» (برومند ۱۳۹۴) و «شاخ فراوانی در هنر و آیین الیمایی» (روحانی رانکوهی ۱۳۹۶) نگارش شده است. در این دو مقاله، اصولاً ریشه‌های تاریخی و اساطیریِ نقش مورد نظر به بحث گذاشته شده و آثار هنری و اشیائی (مانند مسکوکات، نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌ها) که این عنصر در آن‌ها به نمایش درآمده، معرفی و توصیف شده‌اند. حوزهٔ معماری عصر قاجار و نقوش و آرایه‌های مربوط به آن، که بخش دیگری از مقالهٔ حاضر به شمار می‌آید، طی سال‌های اخیر تا حدودی مورد مطالعه قرار گرفته و در مقالات و پایان‌نامه‌ها (که تعدادشان بسیار بیشتر از کتاب‌های موجود است) تلاش‌هایی در جهت ارائه، معرفی و طبقه‌بندیِ نقوش درون و بیرونِ برخی بناهای شاخص و مطرحِ این دوره صورت گرفته است. با وجود این، در کمتر نوشته‌ای (چه داخلی و چه خارجی) می‌توان سراغی از عنصر تزیینیِ شاخ فراوانیِ قاجاری گرفت. حتی مکتوبات و پژوهش‌هایی که به‌طور مشخص سعی در طبقه‌بندی و شناسایی نقش‌مایه‌های قاجاری داشته‌اند، گذرا از کنار آن عبور کرده و این آرایه را بعضاً در زمرهٔ نقوش اسلیمی و گلدانی بررسی کرده‌اند. مقالهٔ حاضر از این حیث، پژوهشی پیشگام محسوب می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

۳. پیشینه و ماهیت شاخ فراوانی در اساطیر و هنر تمدن‌های کهن

شاخ فراوانی، در هنر و تمدن یونان باستان، موسوم به «کورنوکوپیا»، از دو واژهٔ corn، به معنی شاخ، و copy به معنی تکثیر و فراوانی تشکیل شده است. دربارهٔ منشأ شاخ فراوانی در اساطیر یونان و روم، روایت‌های مختلفی وجود دارد؛ در یکی از آن‌ها آمده است هنگامی که زئوس نوزاد بوده، مادرش برای در امان ماندن از صدمه‌های احتمالی پدرش، کرونوس (ایزد زمان)، او را به غاری در کوه‌های آیدا در کرت برد و در آنجا عده‌ای ایزدبانو تیمارگری او را بر عهده گرفتند. وظیفهٔ شیر دادن زئوس بر عهدهٔ آمالته گذاشته شد. برخی آمالته را بزی دانسته که زئوس را شیر داده و برخی وی را ایزدبانویی می‌دانند که به این کار مبادرت کرده است. می‌گویند روزی هنگام بازی کردن، زئوس یکی از شاخ‌های بز را شکست و آن را به آمالته هدیه داد و بیان کرد که شاخ مورد نظر از هر میوه‌ای که هوس کند، به طرزی معجزه‌آسا پر خواهد شد (Hesiod 1914, 455-490; Homer 1924, 18-27؛ گریمان ۱۳۸۷، ۶۲). در روایتی دیگر، چنین ذکر شده که روزی هراکلس (هرکول) بر سر ازدواج با دئانیرا (الهه) با ایزد آخیلوس (ایزد بزرگ‌ترین رود یونان)، که خود را به شکل گاو نری درآورده بود، به نبرد پرداخت. در این نبرد، هراکلس یکی از شاخ‌های گاو را کند. آخیلوس که شکست خورده بود، از هراکلس خواست شاخش را به او پس دهد و در مقابل، شاخ آمالته (بز کوه آیدا) را بگیرد. همین شاخ به شاخ فراوانی تبدیل شد (Diodorus Siculus 1935؛ اسمیت ۱۳۸۳، ۲۶۵).۱ علاوه بر این موارد، کورنوکوپیا در کنار دیگر اساطیر، از جمله هیدس، پلوتوس، آیرین و تیشه نیز به چشم می‌خورد؛ مثلاً هیدس (پسر بزرگ کرونوس، برادر زئوس و ایزد جهان زیرین و ثروت‌های نهفته در آن)، بـا کرونوکوپیای بزرگی مجسم می‌شود که سرشار از برگ و میوه بوده و خود نشانه و ضامن غنای زمین و کشاورزی است (Burton 2011, 2). ریشه و منشأ این روایات و چگونگی پیدایش شاخ فراوانی هرچه باشد، همهٔ آن‌ها در یک مضمون مشترک‌اند و آن‌هم منبع خیر و برکت بودنِ این عنصر اسطوره‌ای است.

قدیمی‌ترین تصاویری که به کرونوکوپیا مربوط می‌شود، از سفالینه‌های یونانیِ متعلق به قرون ششم و پنجم پیش از میلاد به دست آمده است. در این تصاویر، نقش شاخ به‌صورت شکسته و در نبرد خدایان ترسیم شده است (تصویر ۱). اما نمودهای بعدیِ این نقش‌مایه، که به شکل یک شیپور با فضایی میان‌تهی است، جنبهٔ تزیینی بیشتری به خود گرفته و خود شاخ معمولاً با مأکولات زمینی که نماد نعمت و برکت هستند، پر می‌شود. محتویات این کرونوکوپیاها عموماً شامل میوه (کدو تنبل، انار، انگور، سیب)، گل و گیاه، و گاه خشکبار و غلات است (تصاویر ۲ و ۳).

تصویر ۱: کشتی گرفتن هرکول با آخیلوس، ظرف سفالین، حدود ۵۲۰ ق.م، موزهٔ بریتانیا (برومند ۱۳۹۴، ۸)

تصویر ۲: نقش‌برجستهٔ یکی از ایزدان با شاخ فراوانی در دست، اِفسوس، از شهرهای ایونیا در آناتولی (آسیای صغیر)، معبد هادریان (www.metmuseum.org)

٤. تداوم و تسرّی عنصر شاخ در فرهنگ مشرق‌زمین

از هزارهٔ سوم تا هزارهٔ اول قبل از میلاد، شاخ عنصری مقدس و به‌عنوان یکی از نشانه‌های فرّهی، به شکلی نمادین و به‌طور مستمر در ادوار مختلفِ تاریخ هنر و تمدن‌های مناطق مختلف بر سر خدایان و ایزدان قرار گرفته است. خدایان شاخ‌دار در نقاطی از فلات ایران مثل تمدن عیلام، جیرفت، لرستان و... تا قبل از ورود اقوام آریایی، به شکلی فرهمند، بروز و ظهور یافته‌اند. قداست حیوانات شاخ‌دار، همانند گاو، بزکوهی و قوچ، و اعتقاد به قدرت بارورکننده و مولد شاخ،

www.SID.ir

Archive of SID

باور به تراوش و ازدیاد نعمت و فراوانی از دهانهٔ شاخ، طلسم باران‌خواهی و برخورداری از ارزش‌های آنیمیستی در انتقال قدرت و حفاظت از کیان خانواده از شر چشم‌زخم و نیروهای اهریمنی و مواردی اینچنین، موجب تداوم استفاده از این عنصر در بین جوامع مختلف، به‌خصوص در فرهنگ و هنر ایرانی شده است (تصویر ۵).

تصویر ۳: قاب تزیینی با نقش کودک‌فرشتهٔ (کوپید) ایستاده روی کورنوکوپیا، چاپ‌نقش حکاکی‌شده، ۱۵۳۰ـ۱۵۶۰م، به سبک پرینو دِلواگا (www.metmuseum.org)

تصویر ۴: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، بخشی از تصویر قبل

تصویر ۵: ظروف یافت‌شده از تمدن جیرفت با نقش خدایان شاخ‌دار، ۳۰۰۰ ق.م (قائمی ۱۳۹۴، ۱۵۳)

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

نقش جانوران شاخ‌دار از همان آغاز، موضوع هنر ایرانی بوده و نمایش این جانوران علاوه بر اینکه نماد باروری بوده‌اند، به‌سبب تأثیر عقاید جادویی یا مذهبی نیز انجام می‌گرفته است. «شاخ به مفهوم رفعت و بلندی است» و این مفهوم «به‌نحوی به‌خاطر حیوان‌های شاخ‌دار برای شاخ منظور شده است» (شوالیه و گربران ۱۳۸۵، ج. ۴: ۱) مثلاً شاخ قوچ را نماد آفرینش و شعاع نور دانسته‌اند. نشانه‌های زیادی از قوچ و شاخ‌های آن از دوران باستان بر جای مانده، همچنان که در سفالینه‌های به‌دست‌آمده از مارلیک، مجسمه‌های قوچ زیادی وجود دارد (پوپ ۱۳۸۸، ۲۱ـ۲۲).

شاخ جام‌شکل نیز در ادوار تاریخی قبل از اسلام در ایران، به‌خصوص دوران حکومت هخامنشیان، سلوکیان و پارت‌ها به اشکال مختلف و بیشتر در قالب تکوک (ریتون) کاربرد داشته است. تاریخچهٔ تکوک به شش هزار سال قبل بازمی‌گردد. این عنصر در زمان مادها پیشرفت بسیاری کرد و در دوران هخامنشیان به اوج خود رسید (محسنی و سروقدی ۱۳۷۵، ۸۰). با این حال، تاریخچهٔ تکوک‌ها آنجا متوقف نشد، به‌طوری که از دوران اشکانی، ساسانی و اسلامی نیز نمونه‌های بسیاری از آن‌ها می‌توان دید (Bakker 2020). تکوک‌ها در طول تاریخ و با توجه به هر دوره، مشخصات خاص و منحصری داشته‌اند (تصویر ۶)، اما آنچه احتمالاً ریتون و کورنوکوپیا را از هم مجزا می‌سازد، نحوهٔ کاربری آن‌هاست؛ به این معنا که ریتون، مخصوص نوشیدن مایعات بوده و کاربرد مشربه داشته، اما کورنوکوپیا برای جای دادن میوه و گل و گیاه به کار می‌رفته است. ضمن آنکه ریتون‌ها کاربرد واقعی داشته‌اند، اما شاخ‌های فراوانی اکثراً جنبهٔ تزیینی و نمادین. مضاف بر این، انتها یا رأس ریتون‌ها به نقش یا پیکرهٔ حیوانی واقعی یا خیالی ختم می‌شود و یا اینکه خود ریتون اساساً در قالب یک حیوان ساخته و پرداخته شده است، درحالی‌که کورنوکوپیا اصولاً فاقد این گونه حجم‌پردازی‌هاست و فقط روی بدنهٔ آن برخی تزیینات درج شده است.

شاخ نعمت و فراوانی، چنان‌که گفته شد، برگرفته از اساطیر یونانی است. این آرایهٔ نمادین پس از حملهٔ اسکندر به ایران و حضور سلوکیان در شرق، به‌تدریج وارد فرهنگ خاورنشینان شد. نقش کورنوکوپیا در عصر جانشینان اسکندر، به‌خصوص در زمان سلوکیان، در نقش‌برجسته‌ها و روی سکه‌ها در دست پادشاهان، ایزدان و الهگان قرار گرفت. برای مثال، در منطقهٔ الیمایی (خوزستان کنونی، دورهٔ اشکانی) در تَنگ سَروَک و بَرد بُت تینا، نقوش برجسته‌ای یافت شده که در آن‌ها افراد، عناصری شبیه کورنوکوپیا در دست دارند (Rose 2006, 183). در جایی دیگر، در یک نقش‌برجستهٔ بازمانده از دورهٔ اشکانی (مربوط به قرن دوم و سوم میلادی) که از تالار ۱۳ معبد هرکول در مسجد سلیمان به دست آمده، شاه یا شاهزاده‌ای در حال انجام مراسم مذهبی برای ایزد هرکول ـ ورثرغنه (حامی دودمان‌های سلطنتی و نماد قدرت و پیروزی) است و یک کورنوکوپیا را در دست چپ نگاه داشته است (تصویر ۷) (واندنبرگ و شیپمان ۱۳۸۶، ۸۰ و ۸۱). سکه‌های الیمایی نیز از دیگر موارد کاربرد نقش شاخ فراوانی در منطقهٔ ایلام هستند. این نقش روی سکه‌های شاهان سلوکی مثل آنتیوخوس اول، دمتریوس اول و الکساندر دوم دیده می‌شود. به‌علاوه، در سکه‌های شاهان اشکانی، مثل فرهاد دوم (تصویر ۸)، اردوان سوم، اشک دهم و سایرین هم، مانند سکه‌های برخی از شاهان سلوکی که در بالا از آنان یاد شد، این نقش‌مایه تکرار شده است.[۲]

تصویر۶: ریتون سیمین شاخ‌مانند با بخش‌هایی از طلا به شکل گریفین، دورهٔ هخامنشی، ارتفاع: ۲۳ سانتی‌متر؛ موزهٔ بریتانیا (Simpson 2005, 122)

تصویر ۷: نقش‌برجسته‌ای از معبد هرکول در تخت سلیمان، مردی با کورنوکوپیا در دست در حال انجام مراسم مذهبی، قرن ۲ و ۳ میلادی، موزهٔ لوور (برومند ۱۳۹۴، ۱۴)

تصویر ۸: چهاردرهمی از فرهاد دوم اشکانی با نقش مرد کورنوکوپیا در دست در پشت سکه (روحانی رانکوهی ۱۳۹۶، ۶۵)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

۵. فرهنگ و هنر عصر قاجار در سایهٔ تأثیرات غرب

ایرانِ عصر قاجار به‌واسطهٔ رویدادهایی که در قرن نوزدهم میلادی جهان را دستخوش تحول کرده بود، ارتباطات تازه‌ای با دنیای خارج، به‌ویژه غرب، برقرار کرد و غرب هم بنا به دلایل سیاسی، اقتصادی، منطقه‌ای و نظامی (که درمجموع ذیل پدیدهٔ استعمارطلبی جای می‌گرفت) راغب به این مراوده بود. از طرفی، شکست‌های سنگینِ ایران در دو جنگ با روسیه، ذهن مقامات ایرانی را به این سمت سوق داده بود که راه جبران نقصان نظامی و تکنولوژیک، توسل جستن به دانش و دستاوردهای غرب و ایجاد مراودات گسترده است. پایه‌ریزی و انطباق ارتش با معیارهای نوین، اعزام دانشجو به فرنگ، تأسیس مدارس جدیدی مثل دارالفنون، به‌کارگیری معلمان و مستشاران غربی، توسعهٔ صنعت چاپ، تحول در نظم و نثر فارسی، ترجمهٔ متون، و اقداماتی اینچنین، همه از تعامل و توسعهٔ روابط با جهانی نو خبر می‌داد. البته این روابط، ریشه‌ها و علل پیدا و پنهانِ دیگری هم داشت که عده‌ای نیروی محرکهٔ آن را در لایه‌های زیرین جامعه، در عدم یکپارچگی ملت و دولت دانسته و دربارهٔ آن نوشته‌اند: «ضعف ساختاریِ حکومت قاجار، فساد درونی و خیانت دیوانیان، و نیز نارضایتی مردم ایران از دستگاه حکومت، امکان دخالت خارجیان را میسر می‌ساخت. پادشاهان قاجار و بسیاری از مقامات بلندپایه، از ربع دوم قرن نوزدهم به‌بعد، برای جبران حمایتِ رو به نقصانِ مردم از ایشان وادار شدند به پشتیبانی خارجی تکیه کنند» (امانت ۱۳۸۵، ۵۷). از دیگر علل و عواملی که در این دوره موجبات تعامل ایران را با غرب فراهم می‌کرد، انقلاب کبیر فرانسه بود. این رویداد تأثیر مهمی در تاریخ جهان و ایران داشت. در واقع فرانسه که به قدرتی حاکم در اروپا تبدیل شده بود، از سوی کشورهای دیگر تهدید می‌شد. یکی از این کشورها انگلستان بود. در نتیجه فرانسه به فکر تسخیر مستعمرات انگلستان در آسیا و آفریقا افتاد. یکی از این مستعمرات هندوستان بود که جایگاه ویژه‌ای نزد انگلستان داشت. فرانسه برای دستیابی به هند می‌بایست از طریق ایران و عثمانی اقدام می‌کرد (Amanat 1998, 14-29). با این اقدامات، ایران در مرکز کانون توجه کشورهای اروپایی قرار گرفت و از این زمان به‌بعد، فصلی جدید از تحولات سیاسی و اجتماعی رقم خورد که به‌نوبهٔ خود بر فرهنگ ایران تأثیر زیادی گذاشت.

در این میان، جریان هنر نیز از این تأثیرات بی‌بهره نماند؛ زیرا تقویت روابط سیاسی مذکور، طبیعتاً موجب تسهیل روند واردات برخی محصولات و تولیدات غربی، به‌خصوص اشیا و آثار هنری می‌شد که این مهم، آشنایی هنرمندان و مخاطبان آنان با فرم‌ها و مضامین جدید را به دنبال داشت. از نقطه‌نظر محققان غربی، «هنر دورهٔ قاجار نشانگر سه مشخصه و ویژگی بنیادی بود: ۱. جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنّت عظیم اسلامی در نتیجهٔ پیروزی تشیع و رقابت با امپراطوری عثمانی؛ ۲. ورود دم‌افزون عناصر هنر مردمی و عامیانه؛ ۳. وابستگی رشدیابنده به تأثیرات هنر غربی» (اسکارچیا ۱۳۷۶، ۳۵). مشخصهٔ آخر، یعنی وابستگیِ فزاینده به مظاهر هنر غرب، در این دوره خود را به‌صورت‌های مختلف نمایان ساخت و اهمیت آن به‌حدی است که تقسیم‌بندیِ کلیتِ هنر و حتی فرهنگ قاجار را عمدتاً بر همین معیار و عامل گذاشته‌اند؛ یعنی در آنجا که هنر و نقاشی عصر قاجار به دو دورهٔ کلی تقسیم می‌شود: دورهٔ اول مصادف با سلطنت فتحعلی‌شاه و محمدشاه تا به قدرت رسیدن ناصرالدین‌شاه، و دورهٔ دوم مقارن با سلطنت ناصری و بعد از آن؛ در حقیقت عاملی مهم در کار است. این عامل همان نفوذ و رسوخ نگرش و دستاوردهای تمدن غرب است که در نهایت به جریانی اثرگذار در هنر منتهی می‌گردد که از آن به «فرنگی‌سازی» تعبیر می‌کنند. نمود آشکارتر این جریان، در نیمهٔ دوم سلطنت قاجارها (عصر ناصری به بعد) بیش از پیش با ورود و کاربستِ عناصر و آرایه‌های وام‌گرفته‌شده از هنر غرب مشهود بوده و به انحای مختلف در حوزهٔ تصویرگری و معماری نمایان شده است. به همین دلیل، دو بازهٔ زمانیِ یادشده بر اساس میزان و شدت «تأثیرات غرب»، تفکیک و تقسیم‌بندی شده‌اند و مهم‌ترین و بارزترین شاخصهٔ آن در هنر، «طبیعت‌گرایی» (فاصله‌گیری از نظام تصویرگریِ آرمانی و مثالیِ گذشته) است.

شیوع جریان فرنگی در هنر و معماری عصر قاجار، حتی در دورهٔ دوم سلطنت قاجاریه نیز بسته به نوع رسانه، میزان آگاهی هنرمند، خواست حامی هنری، و محل و موقعیت اجرای کار (دارالخلافه یا سایر ولایات) متغیر بود. در واقع هنرمند قاجاری با پشتوانه‌های فکری و مهارت‌های فنیِ خود، در مسیری قرار گرفته بود که از یک سو به سنّت‌های گذشته نظر داشت و از سوی دیگر به مظاهر و جلوه‌های نوظهور و وارداتی. ماحصل این برخوردِ تاریخی و فرهنگی،

www.SID.ir

Archive of SID

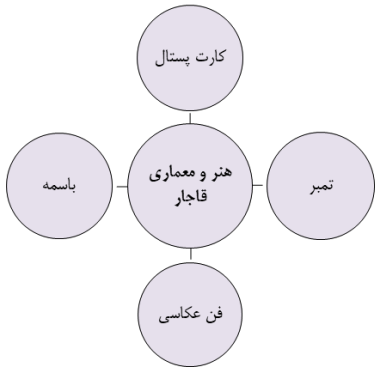
Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

هنری را رقم می‌زد که مایه‌ها و گرایش‌هایی از هر دو حوزه (سنّت و تجدد) در آن پیداست. تلفیق این دو نظام فکری، چه به‌صورت خودآگاه و چه ناخودآگاه، ماهیت و سرشت هنر قاجار را از نگاه امروز ما شکل داده و می‌توان از آن تحت عنوان «التقاط‌گرایی» یا «دورگه‌سازی» نام برد (امیرابراهیمی ۱۳۹۵، ۷۱).

هنر قاجار تحت‌تأثیر جریان فرنگی‌سازی، علاوه بر تمسک به بینش و دستاوردهای هنری غرب، در گزینش مواد، مصالح، عناصر و آرایه‌ها نیز تا حد زیادی غربی شد؛ برای مثال، مصالح نقاشی اروپایی، از جمله رنگ روغنی و بوم‌های پارچه‌ای و کتانی (به‌جای رنگ‌های طبیعی و کاغذ) از مغرب‌زمین به عاریت گرفته شد تا تزیین اندرونی‌ها به شیوه‌ای انجام پذیرد که به سبک مرسوم فرنگیان نزدیک‌تر باشد. در این دوره حتی از باسمه‌ها برای تسهیل تزیینات داخلی عمارات و خانه‌های اعیان استفاده می‌کردند و معمولاً تصاویری که به کار می‌بردند چاپ‌نقش‌های اروپایی بود. «این گونه اشاعه و انتشار باسمه‌ها و چاپ‌های سنگی (لیتوگراف)، دست در دست ساختِ و تهیهٔ دیوارنگاره‌های مدرن پیش می‌رفت. این آثار، یا به ثبت سفرهای ناصرالدین‌شاه به فرنگ مربوط می‌شد، یا صحنه‌هایی از زندگی اروپایی را نشان می‌داد، یا دست‌کم بیان می‌کرد چگونه هنرمند ایرانی یا حامی‌اش زندگی را تفسیر می‌نمودند» (فلور ۱۳۹۵، ۵۹). در واقع، هنرهای مرتبط با چاپ دستی در غرب، از لحاظ تاریخی، چندین قرن پیش در دورهٔ رنسانس رونق گرفته بود و بعضی هنرمندان از این طریق آثار هنری‌شان را عرضه می‌کردند. این تکنیک به‌تدریج در هنرهای تجسمی باب شد و در انواع حکاکی با تیزاب برای تولید گراور و باسمه، توجه نقاشان و طراحان را به خود جلب کرد. تولید این‌گونه تصاویر چاپی رفته‌رفته رو به افزایش گذاشت و به کشورهای دیگر، از جمله ایران، هم راه یافت و با استقبال مواجه شد. این قبیل آثار، زمینه را برای بسط و گسترش شیوه‌ای به نام فرنگی‌سازی که پایه‌های آن پیش‌تر گذاشته شده بود، فراهم کرد (آژند ۱۳۹۳، ۱۳۱). رسانه‌های دیگری که در کنار باسمه بر تطور این روند نقش داشتند، عکس، کارت‌پستال و دیگر مصنوعات منقوش بود که توجه بسیاری از هنرمندان را به نقوش طبیعت‌گرایانهٔ اروپایی جلب کرد و دامنهٔ جنبشِ پدیدآمده را بیش از پیش امتداد داد. تجلی این گرایش‌ها، در تزیینات وابسته به معماری، شامل کاشی‌کاری، گچ‌بری و دیوارنگاری، مشهود و قابل بررسی است.

٦. معماری قاجار و آرایه‌های وابسته

معماری قاجار، همچون بسیاری از شئون، هنجارها و جنبه‌های فرهنگی- هنری این دوره، برآمدِ تقابل بین دو حوزهٔ تجددطلبی و سنّت‌گرایی است. این معماری سعی می‌کند ضمن پایبندی به سنّت‌های ایرانی، نگاهی نیز به دستاوردهای فنی و فرهنگی غرب داشته باشد و آن‌ها را تا حد توان دست‌مایهٔ کار خود سازد. آشنایی با تمدن غرب در این برهه، طبعاً با ورود اسباب، تولیدات، دانش‌های جدید و فناوری‌های نوین نیز همراه بود که همگی باواسطه یا بی‌واسطه، بر معماری ایرانِ قرن نوزدهم و به‌خصوص تزیینات وابسته به آن اثرگذار بودند؛ از جمله مواردی که این حیطه را بسیار تحت‌تأثیر قرار داد، رسانه‌هایی چون عکاسی، تمبرهای پستی، کارت‌پستال و باسمه بود (تصویر ۹).



تصویر ۹: رابطهٔ هنر و معماری قاجار با تحولات و تکنولوژی روز

www.SID.ir

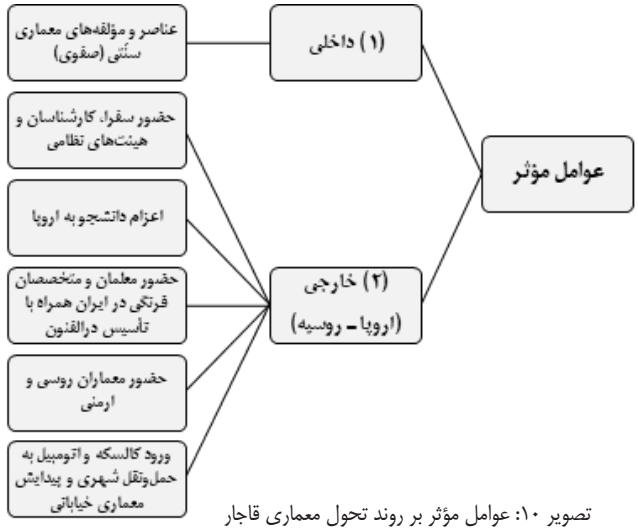
Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

برای مثال، در مورد عکاسی و گسترش آن در ایران و تأثیرش بر حوزهٔ تزیین و آرایه‌بندی می‌توان گفت در کاشی‌های این دوره، به‌عنوان تزیینات الحاقی بناها، پرتره‌ها و نگاره‌های موجودات جاندار، حالت واقع‌گرا دارند و اصول پرسپکتیو و سایه‌روشن در آن‌ها تا حدودی دیده می‌شود. برگردان عکس شخصیت‌های سیاسی و درباری و استفاده از تصاویر ابنیه و مناظر و چشم‌اندازها، از دیگر اثرات عکاسی بر این حوزه (تزیین) است. همچنین سیاه و سفید بودن برخی نگاره‌ها، دلیل دیگری است که نشان می‌دهد بسیاری از کاشی‌نگاره‌ها از روی عکس‌های آن دوره الگو برداشته‌اند (ذکاء ۱۳۷۶، ۴ـ۱۴). تأثیر تمبر و کارت پستال نیز به‌نوبهٔ خود، در کنار فن عکاسی، حائز اهمیت بوده است. نقش بستن تصویر ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه و همچنین اماکن و ابنیه بر تمبرها که خود بعضاً از نمونه‌های غربی اقتباس شده بود و از طرفی، ورود کارت‌پستال‌های فرنگی در اواسط قرن سیزدهم قمری و اثرگذاری آن‌ها بر نگاره‌ها، به‌خصوص، کاشی‌کاری‌ها و برخی نقوش دیواری، از تجلیات فنون و فرهنگ غرب بر هنر ایران در این دوره به حساب می‌آید (نک: نوین فرح‌بخش ۱۳۷۹، ۷، ۹ و ۱۰۶؛ افشارمهاجر ۱۳۸۴، ۷۶).

در تحول معماری قاجار، به‌طور کلی، عوامل متعددی دخیل بوده‌اند. در این باره، از آمد و رفت اروپاییان به ایران و حضور کنسول‌گری‌های ایران در کشورهای اروپایی می‌توان یاد کرد که باعث آشنایی با مفاهیم نوین معماری شد و نوعی از معماری و شهرسازیِ آرمانی را در ذهن و اندیشهٔ هیئت حاکمه و شخص شاه شکل داد که در انبوهی از تصاویر و مناظری که از غربِ همراه می‌آوردند به‌وضوح قابل مشاهده است (افشار اصل و خسروی ۱۳۷۷، ۱۲۱). معمارباشی‌های قاجاری که اغلب در فرنگ تحصیل کرده بودند نیز در تحول معماری این دوره تأثیر بسزایی داشتند. از جملهٔ این افراد می‌توان به میرزا مهدی‌خان شقاقی اشاره کرد که به دستور ناصرالدین‌شاه، قصر فیروزه را طرح‌ریزی کرد و بعد از بازگشت به ایران به‌عنوان معمارباشی دربار مشغول به کار شد (همان، ۱۲۳).

درمجموع، تکوین و تحول معماری قاجار را می‌توان حاصل دو دسته عوامل، یکی داخلی و دیگری خارجی دانست. عوامل داخلی در واقع برگرفته از همان معماری سنّتی ایران، به‌خصوص معماری عصر صفویه بود. اما عامل مهم خارجی در این بین نقش تعیین‌کننده و متفاوتی داشت. عوامل دستهٔ دوم، از کشورهای بیگانه، به‌خصوص از اروپا و روسیه، وام گرفته شده بود. برخی از این عوامل، چنان‌که به بعضی از آن‌ها در بالا اشاره شد، عبارت بودند از تردد و حضور سفرا و هیئت‌های خارجی به ایران، اعزام دانشجو و تحصیل آن‌ها در اروپا، حضور مستشاران و معلمان فرنگی در ایران همراه با تأسیس دارالفنون، حضور معماران روسی و ارمنی (نک: اعتصام ۱۳۷۴، ۲۹۲ـ۲۹۳)، و البته برخی پدیده‌های دیگر مثل ورود کالسکه و اتومبیل در اواخر عصر قاجار، که تحولی در سیستم حمل‌ونقل شهری به وجود آورد و مسبب پیدایش سبک خاصی از معماری به نام «معماری خیابانی» شد (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: عوامل مؤثر بر روند تحول معماری قاجار

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

بنابراین گذشته از هویت رسانهٔ معماری و عوامل تأثیرگذار بر آن، تزیینات نیز به‌عنوان یک حوزهٔ وابسته و مکمل، به‌ویژه در دورهٔ قاجار، قابل تأمل و بررسی است. کاشی‌کاری (به‌خصوص انواع هفت‌رنگ)، گچ‌بری، حجّاری، نقاشی روی گچ و چوب، آینه‌کاری و شیشه‌های رنگی، عمدهٔ تزیینات معماری قاجار را تشکیل می‌دهند. اکثر آرایه‌بندی‌های این دوره، همچون سایر زمینه‌ها و به‌نوبهٔ خود، تحت‌تأثیر غرب قرار دارند و از لحاظ رنگ و تنوع موضوع، تحول نسبی در آن‌ها پدید می‌آید. نقوش تزیینیِ هنرِ قاجار شامل اشکال تجریدی، انواع گیاهی (اسلیمی و ختایی، گل فرنگی یا گل لندنی، گلدان‌های مملو از گل و مرغ)، مَناظر و شکارگاه، تصاویر شاهان و درباریان و شاهزادگان، نقش شیر و خورشید و فرشتگان است. جنبه‌های طبیعت‌گرایانه و تجمل‌گرایی در نقش‌ونگارهای این دوره همراه با رنگ‌های تند، فضاهایی کاملاً دنیوی و متفاوت با ادوار قبل ایجاد می‌کند و آن حالت روحانی و معنوی که در هنر اعصار پیشین وجود داشت، در این آثار کمرنگ می‌شود. در این معماری به‌منظور صرفه‌جویی در وقت و هزینه، راه‌هایی کوتاه‌شده برای تزیین پدید می‌آید و به همین علت، نوعی سطحی‌نگری نیز باب می‌شود. ارجحیت رنگ بر فرم، تراکم بالای اجزا و عناصر، و در نگاهی کلی‌تر، اهمیت جزء بر کل، از خصوصیات ماهوی این معماری است.

بر این اساس، نقش‌مایه‌های مورد استفاده در معماری قاجار، طیف نسبتاً گسترده‌ای را شامل می‌شود که شماری از آن‌ها در ادامهٔ سنّت‌های پیشین به حیات خود ادامه می‌دهند. برخی دیگر به شکل استحاله‌شده و پاره‌ای موارد نیز مستقیم از گنجینهٔ تصویریِ هنر غرب به عاریت گرفته شده‌اند. نقش کورنوکوپیا یکی از این موارد است؛ هرچند رنگ و بو و هویتِ ایرانی‌شده از بعضی جهات، در آن مشهود و قابل بررسی است.

۷. بازتاب نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا در تزیینات وابسته به معماری قاجار

نقش کورنوکوپیا یا شاخ فراوانی، در جریان تبادلات و تعاملاتی که ایرانِ عصر قاجار در قرن نوزدهم با غرب برقرار کرد و در بالا اشاره شد، در کنار عناصر و نقوش غیربومیِ دیگر، به عرصهٔ تزیینات معماری راه پیدا کرد. این طرح یا آرایه، بازنمودهای متعددی در هنر قاجار دارد. گسترهٔ کاربرد آن نه‌فقط محدود به دارالخلافه (تهران)، بلکه در مسیر تجدد و جریان فرنگی‌مآبی، در شهرهای عمدهٔ دیگر مانند کاشان، اصفهان، شیراز و مشهد و تبریز قابل ردیابی است. ظهور شاخ فراوانی، محدود و منحصر به مکانی خاص نیز نمی‌شود و دامنهٔ استفاده از آن، چه در اماکن مذهبی (امامزاده‌ها، آرامگاه‌ها و مقابر)، چه اعیانی و سلطنتی (کاخ‌ها و عمارت‌ها) و چه خانه‌های شخصی (عموماً تجار و طبقات بالادست)، روی سقف یا دیوار (داخل و خارج) نمایان است. این نقش‌مایه در قالب رسانه‌های مختلفی چون گچ‌بری، کاشی‌کاری و دیوارنگاری پدیدار می‌شود (تصاویر ۱۱ـ۱۷) و در حوزهٔ فرش و بافندگی هم نمود فراوان دارد. کورنوکوپیای ایرانی اصولاً به‌صورت جفتِ متصل (پشت‌به‌پشت) ترسیم می‌شود (به‌خصوص در خانه‌ها و عمارت‌های شیراز) و چنانچه متصل نباشد، اصل قرینگی در آن رعایت شده است. این نقش معمولاً به شکل منفرد و منفصل به نمایش درنمی‌آید و همواره در کنار سایر آرایه‌ها و در میان تراکم بالای اجزای دیگری که معمولاً گل و شاخ و برگ‌های تجریدی هستند، در امتداد بندها نمودار می‌شود.

تراکم اجزا و آرایه‌ها، با غلبهٔ عنصر رنگ و اهمیت جزء به کل، چنان‌که گفته شد، از مختصات معماری قاجار به حساب می‌آید. بخش عمده‌ای از تراکم مذکور، مرهون کاربست طرح‌ها و نقوش گیاهانی است که دیگر کاملاً وابسته به دستاوردهای بومی و سنّتی نیستند. در نگاهی کلی می‌توان اظهار کرد که در طرح‌های گیاهی دورهٔ قاجار، تحولاتی نسبت به قبل رخ داده است؛ مثلاً گل‌های سرخ طبیعت‌گرایانه در قالبی درشت، جایگزین غنچه‌های ظریف و خیالیِ دورهٔ صفویه شده‌اند. گلدان‌های پُرگل و یا گل‌هایِ پنج‌پری که از درون گلدان بیرون ریخته، توأم با اسلیمی و نقش‌مایه‌هایی که از درون گل‌ها منشعب می‌شود و طرح‌هایی شامل پیچک، چنگ و سرچنگ که الهام‌گرفته از طرح‌های فرنگی هستند، نیز موارد دیگر را شامل می‌شوند. همچنین طرح شاخه‌های پرانگور درخت مو که پیچشی درهم‌تنیده دارند و بسیاری گل‌ها و گیاهان دیگر که در طبیعت دیده می‌شوند، مجموعهٔ طرح‌های گیاهی این دوره را تشکیل می‌دهند. اگر نقش‌مایه‌های هنر و معماری ایران را ذیل چهار دستهٔ مرسوم و عمده، شامل انسانی، حیوانی،

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

تصویر ۱۱: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، قاب کاشی‌کاری، کاخ گلستان، تهران

تصویر ۱۲: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، نقاشی روی سقف چوبی، عمارت نارنجستان، شیراز

تصویر ۱۳: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، گچ‌بری، خانهٔ بروجردی‌ها، کاشان

تصویر ۱۴: نقش‌برجستهٔ گچیِ شاخ فراوانی، خانهٔ طباطبایی‌ها، کاشان، دورهٔ قاجار

تصویر ۱۵: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیای منقوش بر کاشی هفت‌رنگ، کاخ گلستان

تصویر ۱۶: نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، گچ‌بری، خانهٔ امام‌جمعه، تهران (گودرزی ۱۳۸۴، ۲۴۱)

تصویر ۱۷: طرح خطی نقش‌مایهٔ کورنوکوپیا، خانهٔ امام‌جمعه (گودرزی ۱۳۸۴، ۲۴۲)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

گیاهی و هندسی (و گاه کتیبه) بررسی کنیم، کورنوکوپیای ایرانی (قاجاری) را می‌توان در زمرهٔ نقوش گیاهی جای داد. درست است که این آرایه در فرهنگ غرب به شکل وسیله‌ای مخروطی و حلزونی‌شکل مجسم شده، در هنر ایران، فقط یک وسیله یا محفظهٔ میان‌تهی نیست و اصولاً در ترکیب با نقش گل و برگ یا اسلیمی‌های گل‌دار، ماهیتی نسبتاً بومی یافته است. این مسئله نشان از انطباق، تعدیل و همگون‌سازی در آرایه‌های فرنگی دارد که خصلت بارز هنر ایرانی به شمار می‌آید. ضمن آنکه در نمونه‌های ایرانی- قاجاری، برخلاف نمونه‌های غربی، میوه یا غلات و حبوبات به‌ندرت از دهانهٔ شاخ بیرون جسته است.

فرهنگ بصری عصر قاجار، علاوه بر تعدیل و سازگاریِ نسبیِ آرایه‌ای چون شاخ فراوانیِ فرنگی با فرهنگ بومی، بعضاً و در مواردی، به ابتکاراتی نیز مبادرت ورزیده و طرح‌ها و نقوشی دیگری را که به‌نوعی گونه‌های تکامل‌یافتهٔ مصادیق پیشین محسوب می‌شوند، به گنجینهٔ تصویری خود افزوده است. یکی از طرح‌هایی که شباهت زیادی به نقش شاخ فراوانی دارد، نقش‌مایهٔ موسوم به «برگ فرنگی» است که «در اصطلاح کرمان به آن "برگ چدنی" می‌گویند» (سلطانی گوکی و کشاورز افشار ۱۳۹۵، ۵۴) (تصاویر ۱۸ و ۱۹). از این طرح در اصل در تزیینات در و پنجره استفاده می‌کردند که در واقع برگرفته از حفاظها و نرده‌های کشورهای فرانسه و انگلستان بود که از چدن ساخته می‌شدند. این طرح در گلدان‌های سنگی که در خانه‌های قدیمی در کنار باغچه‌ها بود استفاده می‌شد، به‌طوری که از طرح برگ چدنی به‌عنوان دستهٔ گلدان استفاده می‌کردند. همچنین، در تزیینات داخلی خانه‌های تاریخی نیز بسیار کاربرد داشته است. قالب کلی این نقش به‌نوعی به شاخ فراوانیِ مورد استفاده در فرش‌های فرانسه شباهت دارد. این عنصر نیز همانند سایر نقوش فرنگی در آغاز در تزیینات کاشی‌کاری و گچبری‌های بناهای قاجاری به کار گرفته شد و پس از این، با رواج همگون‌سازی طرح سقف‌ها با فرش‌ها در اواسط این دوره، ابتدا تعدیل پیدا کرد و سپس با تلفیق اسلیمی گل‌دار به فرش‌های ایران (به‌ویژه کاشان) راه یافت.

تصویر ۱۸: نقوش گچبریِ برگ چدنی، خانهٔ عباسی‌ها، کاشان

تصویر ۱۹: نقوش گچبریِ برگ چدنی، خانهٔ عباسی‌ها، کاشان

یکی دیگر از نقش‌مایه‌های گیاهی و فرنگی، به «برگ کنگری» (آکانتوس) معروف است. این آرایه با آنکه ارتباطی با سیر تحول و دگردیسی برگ فرنگی و کورنوکوپیا ندارد و مستقل استفاده می‌شود، اصولاً در همنشینی و ترکیب با این دو آرایه به کار می‌رود و بار فرنگی‌مآبانهٔ فضا را دوچندان می‌کند. نمونه‌هایی از طرح‌های برگ کنگری که معمولاً از درون گلدان‌هایی با شاخ و برگ‌های درهم‌تنیده بیرون آمده و در مجاورت نقش برگ چدنی و شاخ فراوانی نشسته، در پیش‌طرح‌های گچبری خانه‌ها و عمارت‌های ایرانی و فرنگی مشاهده می‌شود (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

۸. بحث، تحلیل و ریشه‌یابی

اگرچه عصر قاجار و فرهنگ و هنرِ این دوره را حاصل تلاقیِ تمدن ایرانی- اسلامی با جهان غرب و متعاقباً ورود یا هجوم دانش، اندیشه، عناصر و دستاوردهای آن تمدن به شرق می‌دانند، نکتهٔ مهم، در مقدار بهره‌وری و میزان اتکای هنرمندان به این عرصهٔ نوظهور است. به‌عبارتی، آنچه جای تأمل و تفحص دارد، گذشته از اصل موضوعِ مواجهه و گرایش به غرب

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

تصویر ۲۰: طراحی ایرانی برای اجرای گچ‌کاری روی دیوار، از مجموعه طرح‌های میرزا اکبر، دورهٔ قاجار، ح ۱۸۴۰ـ۱۸۷۵م، با نقوش متعدد فرنگی شامل کورنوکوپیا، برگ چدنی و برگ کنگری (Carey 2017, 52)

تصویر ۲۱: طراحی فرنگی برای اجرای تزیینات داخلی، به سبک گوتیک، منسوب به بِرن (هنرمند آلمانی؟)، قرن ۱۹م، با نقوش برگ کنگری (آکانوتوس) و نقوش گیاهیِ درهم‌تافته (www.metmuseum.org)

و گذشته از محاسن و معایب آن، چگونگی این مواجهه و پذیرش و بازخورد آن است.

از آنجا که هنر ایران به‌دلیل برخورداری از تاریخ غنی و پشتوانه‌های فرهنگیِ خود دارای خصلت‌های پایدار بومی بوده، همواره در برخورد با هنر اقوام دیگر، ویژگی‌ها و عناصر اقتباسی را با روح خود درآمیخته و به مفهومی تحت عنوان «ازآن‌خودسازی»[۳] دست یافته است. این مسئله سابقه‌ای مدید دارد؛ چنان‌که «هرودوت، مورّخ یونانی (۴۸۵ تا ۴۲۴ ق.م)، به‌صراحت از استعداد بارز ایرانیان به انطباق‌پذیری با محیط و وام‌گیری‌های فرهنگی از اقوام بیگانه یاد کرده است» (به نقل از فریه ۱۳۷۴، ۶). «اصل فرنگ» هم که بنیادش در زمان ایلخانان گذاشته شد و در عصر تیموری و صفوی تداوم یافت[۴]، از این قاعده مستثنا نبوده است. اما هنگامی که در دورهٔ معاصر به‌طور مشخص دربارهٔ هنر ایرانِ سدهٔ سیزده هجری قمری (نوزده میلادی) بحث می‌شود، اقتباسات برون‌مرزی و فرامنطقه‌ای ـ با فراز و فرودهای مقطعی ـ بیشتر نمایان می‌گردد و در این میان، آهنگ و شتاب تحولات و ورود عناصر غربی، امکان انطباق‌پذیری کامل را ـ برخلاف سابق ـ تا حد زیادی سلب می‌کند. در واقع سرعت ورود و رسوخ اندیشه‌های غربی در جامعهٔ نه‌چندان توسعه‌یافته‌ای مثل قاجار که کماکان با همان سازوکارهای سنّتی و بعضاً کهنه پیش می‌رود، مجال و ظرفیت کافی

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

برای تحلیل و جذب این مقدار فن و دانش را در اختیار نمی‌گذارد. از طرفی، سایهٔ سنگین سنّت، کماکان بر ارکان جامعه حکمفرماست و هنر و معماری در این بحبوحه است که رشد می‌کند. به‌عقیدهٔ بعضی محققان، تحت این شرایطِ نورسیده، «هنر جدید پیوند با هنر تصویری قدیم را نمی‌بُرَد؛ زیرا این نقاشی [و به طور کل، حوزهٔ تصویرگری و تزیینات] هنوز نه در بینش به کمال رسیده و نه در تکنیک» (مسکوب ۱۳۹۲، ۱۵۹). به همین علت است که از هنر قاجار به‌عنوان هنری «التقاطی» یاد می‌شود. در واقع «مهم‌ترین ویژگی نقاشیِ [و نقش‌پردازیِ] دورهٔ قاجار این بود که مانند تمام مظاهر اجتماعی‌فرهنگی عصر ناصری نه کاملاً ایرانی و نه کاملاً اروپایی، بلکه پدیده‌ای دورگه (هیبرید) بود» (امیرابراهیمی ۱۳۹۵، ۷۱). بدین ترتیب از تلاقی دو امر مهم، یعنی پایبندی نسبی هنرمند به آداب و سنن، و همچنین آزمودن شیوه‌ها و شگردهای نو، نقاشی قاجار تقریباً در همهٔ اقسام موضوعی، ویژگی‌های متفاوتی را نسبت به گذشته کسب کرد. ترکیب و همنشینیِ عناصر ناهمگون با استفاده از شیوه‌های جدید، ساده‌سازی آرایه‌ها و فرم‌ها، و نوسان میان ایجاد فضای دوبُعدی و سه‌بُعدی از خصایص عمدهٔ این هنر محسوب می‌شود.

اما در خصوص موضوع اصلی، یعنی ظهور و کاربرد شاخ فراوانی در ارتباط با پیشینهٔ آن در فرهنگ ایرانی و احیای آن در دورهٔ متأخر، باید اذعان داشت با اینکه این نقش‌مایه ریشهٔ یونانی‌ـ رومی دارد و در دورهٔ سلوکی و اشکانی کاربرد پیدا می‌کند، بعید به نظر می‌رسد که کاربرد آن در دورهٔ قاجار، نتیجهٔ استمرار و دگرش این عنصر در دوران بعد از سلوکیان و رسوخ تدریجی آن در گنجینهٔ نقوشِ هنرِ ایرانی‌ـ اسلامی و سپس هنر و معماری عصر قاجار باشد. هرچند در عصر قاجار رجعتی آگاهانه به سنن و دستاوردهایِ فرهنگی‌هنریِ سلسله‌های پیش از اسلام در دستور کار قرار گرفت (اندیشهٔ ایران‌شهری) که امروزه از آن به «باستان‌گرایی» یاد می‌شود، این رجعت تا حد زیادی معطوف به بهره‌گیری از خط مشی و دستاوردهای پادشاهیِ هخامنشی و ساسانی بود (آن‌هم فقط به شکل گرته‌برداری از آثار و اماکن باستانی یا خلق چهره‌های خیالی و آرمانی از پادشاهان اساطیری)، و کمتر نشانه‌ای از تأثیر استمرار حضور فرهنگ پارتی یا اشکانی را می‌توان مشاهده کرد؛ زیرا اصولاً دانش و شناختی نسبت به آثار و مصنوعات هنریِ باقی‌مانده از این دوره (اشکانی) در عصر مورد نظر (قاجار) وجود نداشت و هنرمند و مورّخ این دوره حتی شاید به‌ندرت به وجود و ماهیت تاریخیِ چنین دوره و سلسله‌ای آگاه بود. ضمن آنکه مدارک و مستنداتِ خاصی هم دال بر وجود چنین ارتباطی در دست نیست. در واقع تخریب‌های عامدانه و گسترده‌ای که ساسانیان، به‌عنوان میراث‌داران هخامنشیان، بر تمدن اشکانی وارد کرده بودند، کمتر مجالی برای بازشناسیِ معدود آثار پراکنده در قلمروِ قاجاریه باقی می‌گذاشت. به همین دلیل، ظهور و نمودِ یکباره و فراگیر این عنصر در حوزهٔ تزیینات وابسته به معماری، و به‌طور کلی نقش‌پردازی قاجار، به‌خصوص در دورهٔ دوم سلطنت قاجارها، نشان از حضور جریان مهم دیگری دارد که از آن نه به «باستان‌گرایی» و نه تداوم سنّت‌ها، بلکه به «فرنگی‌سازی» تعبیر می‌شود. اما این فرنگی‌سازی پدیده‌ای تماماً جبری و قهری نبوده، بلکه دارای حدود و میزان است و چنان‌که گفته شد، چگونگی و کیفیت مواجهه با آن محلی از اعراب دارد. به‌عبارت دیگر، آنچه در مورد حضور نقش کورنوکوپیا در تزیینات معماری قاجار بیشتر مطرح است، در حقیقت مسئلهٔ تعدیل و همگون‌سازی است.

علاوه بر این استدلال که در ردّ احتمالِ استمرارِ نقش‌مایهٔ مورد نظر از گذشته‌های ایران تا دوران اخیر مطرح شد، نکتهٔ قابل ذکر دیگر این است که تا پیش از اوج‌گیری مراودات دولت قاجار با غرب که عصر ناصری و بعد از آن باشد، در دوران متقدم‌تر در عصر محمدشاه و قبل‌تر از آن، یعنی دوران زمامداری فتحعلی‌شاه و آقامحمدخان، که هنوز سیطرهٔ فرهنگی غربی شدت نگرفته و هنوز ردپای سنّت و فضاسازی ایرانی در معماری و نقش‌پردازی مشهود است، نقش کورنوکوپیا چندان رایج و مشهود نیست. ضمن آنکه در هنرِ دوران پیش از قاجاریه نیز با چنین نقشی در چنین قالبی به‌ندرت مواجهیم. به همین دلیل بار دیگر می‌توان چنین نتیجه گرفت که پدیدار شدن این آرایه در معماری قاجار، از برآیند تعامل با غرب و تشدید این روابط بوده است.

کورنوکوپیا نقش تکامل‌یافته یا تعدیل‌شدهٔ ریتون‌های ایران باستان هم نمی‌تواند باشد، چون که دگردیسی یک موتیف مستلزم بینش، آگاهی، جریان‌های خاص و گذر زمان است (مثل سیر تحول اسلیمی)؛ اما در شتابزدگی‌های عصر قاجار، اصولاً بستر و مجالی برای چنین تحولی وجود ندارد. ضمن آنکه ریتون‌ها ظروف مخصوص نوشیدن مایعات و

www.SID.ir

Archive of SID

وسیله‌ای کاربردی- و نه نمادین و زینتی- بودند و ساختار نسبتاً متفاوتی هم از شاخ فراوانی داشتند. ازاین‌رو نقش مورد نظر قاجاری، همان شاخ فراوانیِ وارداتیِ غربی است، اما به‌صورت متحول، و از جهاتی هم بومی‌سازی‌شده. در واقع می‌توان چنین گفت که هنرمند قاجاری تحت‌تأثیر غرب و جاذبه‌های آن است که دست به استفاده از این آرایه‌ها می‌زد؛ مثلاً وقتی در عمارت‌های سلطنتی یا خانه‌های اشراف، چشم‌اندازهای اروپایی، تصویر زنان فرنگی، برهنه‌نگاری و به‌طور کلی آرایه‌های غریب غربی راه می‌یابند، نقش کورنوکوپیا هم در کنار آن‌ها مشاهده می‌شود که این به معنی ورود یک جریان جدیدِ غیربومی است.

اما در خصوص «دگردیسی»، یا به بیان معقول‌تر، «تغییرات صوری» در این نقش‌مایه، از واژگانی چون «تکامل‌یافته» یا «تعدیل‌یافته»، و «همگون‌سازی‌شده» یا «بومی‌شده» استفاده شد که نیاز به توضیح بیشتری دارد. در این خصوص باید اشاره کرد جایی که در نقل قول بالا (مسکوب ۱۳۹۲، ۱۵۹) گفته شد «هنر جدید پیوند با هنر تصویری قدیم را نمی‌بُرَد» و آنجا که از سنّت‌گرایی، دورگه‌سازی و التقاطی‌گری سخن به میان آمد، مصادیق شامل حال آرایهٔ کورنوکوپیا هم می‌شود. از باب مثال، اسلیمی به‌عنوان یک نقش‌مایهٔ کهن و اصیل ایرانی در تزیینات، در نقش کورنوکوپیا ادغام شده و از شدت و رنگ و بوی غربی آن کاسته است؛ زیرا در طرح اصلی و غربیِ شاخ فراوانی، اصولاً میوه و غلات و گاهی گل و برگ هست، اما صورت تعدیل‌یافتهٔ آن در هنر قاجار، نقوش گیاهی را ترجیح می‌دهد و گاه حتی در دنبالهٔ بند اسلیمی ظاهر می‌شود (تصاویر ۲۲ و ۲۳). کورنوکوپیای ایرانی‌شده، برخلاف نمونه‌های فرنگی، به‌ندرت به‌صورت منفرد و مستقل ترسیم می‌شود (احتمالاً به‌دلیل عدم برخورداری از هویت لازم) و همواره خود را در همنشینی با دیگر آرایه‌ها که اساساً گیاهی هستند، می‌یابد. همهٔ این موارد، مصداق عدم گسست قطعی از موازین و معیارهای هنرِ تصویریِ قدیم در کاربست یک عنصر خارجی است.

تصویر ۲۲: نقش کورنوکوپیای ایرانی‌شده در امتداد و انتهای چرخش‌های حلزونی شبه اسلیمی، کاخ گلستان

تصویر ۲۳: نقش کورنوکوپیای ایرانی‌شده در امتداد و انتهای چرخش‌های حلزونی شبه اسلیمی، کاخ گلستان

اما در مورد اینکه هنرمند قاجاری بدون آگاهی به پیشینهٔ این نقش از آن استفاده می‌کرده یا اینکه چه دلایل یا قرابت‌هایی در صنعتگران و هنرمندانِ حوزه‌های کاشی‌کاری و گچ‌بری منجر به ایجاد تمایل برای کاربرد شاخ فراوانی شده، دو فرضیه مطرح است:

نخست اینکه سابقهٔ کاربست انواع «اسلیمی‌ها» در هنر ایران، به هنر پیش از اسلام بازمی‌گردد. اسلیمی به نقش‌مایه‌هایی تزیینی گفته می‌شود که شاخه یا بندی با حرکت منحنی خود حول محور مرکزی، مسیری حلزونی را می‌سازد که در این مسیر بندها، با دو بازوی بته‌مانند و در دو جهت جداگانه و مخالف یکدیگر، تغییر مسیر می‌دهند و

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

اتصال عناصر تزیینی به بند اسلیمی، مانند گره، پنجه و سراسلیمی‌ها می‌توانند حرکت را به پایان برسانند و یا در ادامهٔ چرخش‌ها، سراسلیمی‌های دیگری به مسیر اضافه و اسلیمیِ سرهم‌سوار ایجاد شود. این نقش‌مایهٔ مسلط در هنر ایرانی‌ـ اسلامی همانند یک سازه، وظیفهٔ تفکیک و تقسیم فضاها را در یک متن بصری را ایفا می‌کند. ازاین‌رو شباهت شاخ فراوانی با دهانهٔ باز اسلیمی‌ها احتمالاً منجر به کاربرد این عنصر بیگانه در هنر ایرانی شده است. لازم به یادآوری است که شاخ فراوانی به‌موازات جریان فرنگی‌سازی (اواسط عصر صفویه) وارد تزیینات ایرانی نشد، بلکه در زمان اوج این جریان و در اواسط عصر قاجار و به‌مرور، به همراه سایر عناصر غربی مثل برگ کنگری و برگ چدنی، گل‌های سرخ معروف به گل لندنی، انواع قاب آینه و تصاویری از مناظر و کاخ‌های اروپایی و زنان عصر ویکتوریایی به هنر نقاشی، کاشی‌کاری و گچ‌بری راه یافت.

مورد دیگر اینکه یکی از عناصر مورد علاقهٔ هنرمندان ایرانی در حوزهٔ هنرهای وابسته به معماری و هنرهای تزیینی، نقش «گلدان» بوده است. در فرهنگ نمادها، گلدان مظهر زهدان، رحم و محل ویژه‌ای برای حفظ و نگهداری از هسته و بذر کاشته‌شده است. شباهت شاخ فراوانی به گلدانی خمیده که در دهانهٔ خود انواع گل‌ها را نگهداری و نمایش می‌دهد، می‌تواند مابه‌ازای فرمیِ گلدان، یا به‌عبارتی، دگرگشتِ (واریاسیون) آن باشد. مضاف بر اینکه حرکت چرخشی و پیوستهٔ شاخ فراوانی، تداعی‌کنندهٔ جوشش و ازدیاد نعمت و فراوانی از دهانهٔ شاخ است. این همگونی یا قرابت فرمی به‌حدی است که در برخی منابع به هنگام شناسایی نقوش تزیینی، از شاخ فراوانی‌ـ سهواً‌ـ به‌عنوان گلدان یاد کرده‌اند.

نتیجه

هنر دورهٔ قاجار، هنری است که در بستر حمایت دربار رشد کرد و به‌واسطهٔ تعاملات روزافزون با غرب، تحولاتی در آن پدید آمد. این تعاملات و تحولات، از شاخصه‌های عمدهٔ این هنر به شمار می‌آید. آثار هنرمندان این دوره که اغلب با پشتوانه‌های زیبایی‌شناختیِ نه‌چندان عمیق و آگاهانه‌ای توأم است، گاه به‌صورت گرته‌برداری مستقیم و گاه همراه با اندیشه‌ای نو و ابتکار عمل، در برخی موارد به نوآوری‌هایی منجر شده است. به هر صورت، نگاه‌های گوناگون و متنوع از فضای درباری، سنّت‌های گذشته، تمایلات دینی و ملی تا گرایش‌های دنیوی و جاذبه‌های غربی، همه به میزان و به نوعی در آثار هنری دورهٔ قاجار بازتاب می‌یابند. یکی از حوزه‌های مهم و عمدهٔ بروز این تحولات، عرصهٔ معماری و تزیینات وابسته است. در واقع هم‌زمان با آغاز ارتباطات گسترده با غرب، عناصر تزیینی غربی، به‌ویژه تحت‌تأثیر جریان باروک و روکوکو، ازر کشورهایی چون فرانسه، اتریش، انگلستان و البته روسیه، وارد ایران شدند و برای آراستن فضاهای مختلفِ کاخ‌ها، عمارت‌ها، ابنیه و خانه‌ها مورد استفاده قرار گرفتند. اگرچه گاهی تمسک‌های افراطی و ناآگاهانه به این جریان‌ها سبب شد که تزیینات معماری در موارد و مقاطعی تا مرز اغراق پیش بروند، همچنان هویت و حکمت عناصر و ترکیب‌هاـ حتی ناخواسته و ناخودآگاهـ تا حدودی حفظ شده است. در نتیجه به‌تدریج، عناصر وارداتی در هنر بومی و سنّتی ایران استحاله شدند و فضای معقول و متناسبی را شکل دادند. هرچند این تعدیل و همگون‌سازی به‌لحاظ تاریخی و کیفی، روند و روالی متفاوت از اعصار قبل را می‌پیماید، باید اذعان داشت که با توجه به سرعت تحولات و وارداتِ فکری و فرهنگی، و نظر به شتاب‌زدگی‌ها و سطحی‌نگری‌ها، همین میزان انطباق تا حد زیادی یک دستاورد محسوب می‌شود.

شاخ فراوانی یا شاخ نعمت یکی از عناصر فرنگی‌مآبی است که از هنر غرب نشئت گرفته و در دوران پرفرازونشیب قاجار وارد معماری و فرش ایران شد و در راستای همین جریانِ بومی‌سازی، تحولاتی هرچند سطحی در آن پدید آمد. نقش شاخ فراوانی ریشه در اسطوره‌های یونانی و هلنی دارد، به همین دلیل در سکه‌های اشکانی و سلوکی که تحت‌تأثیر هنر یونانی بودند، به‌وفور دیده می‌شود. کورنوکوپیای فرنگی در ایران، نه در امتداد و استمرار سنّت‌های پیش از اسلام، بلکه به‌یکباره در کنار سایر آرایه‌ها و مضامین غربی، از نیمهٔ دوم سلطنت قاجارها رفته‌رفته حضورش را در هنرهای وابسته به معماری، از جمله گچ‌بری، کاشی‌کاری و دیوارنگاری تثبیت می‌کند. این گونه کاربست آرایه‌ها، به‌واسطهٔ مواجهه و مشاهدهٔ باسمه‌ها، عکس‌ها، کارت‌پستال‌ها، تمبرها و ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم هنرمندان با گنجینهٔ نقوش

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

اروپا تقویت شده بود. اما نکتهٔ حائز اهمیت اینکه شاخ فراوانی، آرایه و عنصری صرفاً فرنگی باقی نماند و در ترکیب و تلفیق با نقوش همجوارِ خود در قاب‌بست‌های تزیینی، در بین تراکم اجزای گیاهی صحنه، ممزوج و عجین شد؛ چنان‌که شاخ گل‌هایی که اکثراً گل رز و یا گل‌فرنگ هستند، از دهانهٔ نقوش اسلیمی خارج و نمادی از نقش شاخ فراوانی یا نعمت می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعهٔ شرحی خلاصه‌وار از روایاتِ مرتبط با پیدایش کورنوکوپیا، نک: برومند ۱۳۸۴، ۴ـ۸.

۲. برای کسب اطلاعات بیشتر در این خصوص و به‌طور کلی دربارهٔ سکه‌های اشکانی، نک: Sellwood, 1980.

۳. appropriation. «ریشهٔ واژهٔ appropriation که عبارت «از آن خودسازی» را معادل آن قرار داده‌اند، برگرفته از دو واژهٔ لاتین ad به معنای «نسبت دادن» و proprius به معنای «مال خود» است» (قره‌باغی ۱۳۸۰، ۱۸۷). دیگر معادل‌های این واژه عبارت‌اند از: «تصرف» و «اقتباس هنری».

۴. برای آشنایی با نخستین برخوردهای ایران در ادوار تاریخی با غرب، نک: آژند ۱۳۹۳، ۱۲۲، ۱۲۵ و ۱۲۶.

منابع

– آژند، یعقوب. ۱۳۹۳. *هفت اصل تزیینی هنر ایران*. تهران: پیکره.

– اسکارچیا، جیان روبرتو. ۱۳۷۶. هنر صفوی، زند و قاجار. *تاریخ هنر ایران*. جلد ۱۰. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.

– اسمیت، ژوئل. ۱۳۸۳. *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: فرهنگ معاصر.

– اعتصام، ایرج. ۱۳۷۴. بررسی معماری و شهرسازی معاصر ایران با اروپا. مجموعه *مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ارگ بم. تهران: سازمان میراث فرهنگی.*

– افشار اصل، مهدی، و محمدباقر خسروی. ۱۳۷۷. معماری ایران در دورهٔ قاجار. *هنر و معماری*، ش. ۳۶: ۱۲۰ـ۱۳۸.

– افشارمهاجر، کامران. ۱۳۸۴. *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه تهران.

– امانت، عباس. ۱۳۸۵. *قبلهٔ عالم (ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران)*. ترجمهٔ حسن کامشاد. چ۳. تهران: کارنامه.

– امیرابراهیمی، ثمیلا. ۱۳۹۵. نقاشی قاجار و تجربهٔ مدرنیته. *درجست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران)*. گردآوری ایمان افسریان. تهران: حرفهٔ هنرمند.

– برومند، صفورا. ۱۳۹۴. کورنوکوپیا در سپهر نشانه‌ای عصر اشکانی. *مطالعات تاریخ فرهنگی* ۶ (۲۴): ۱ـ۳۳.

– پوپ، آرتور آپهام. ۱۳۸۸. *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران: بینا.

– محسنی، حسین، و محمدجعفر سروقدی. ۱۳۷۵. باستان‌شناسی و هنر ماد. *باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی*. عفاف، ۷۸ـ۸۱.

– ذکاء، یحیی. ۱۳۷۶. *تاریخ عکاسی، عکاسان پیشگام در ایران، سیر تحول عکاسی در دوران قاجاریه*. تهران: علمی و فرهنگی.

– روحانی رانکوهی، سیده مانا. ۱۳۹۶. شاخ فراوانی در هنر و آیین الیمایی. *پژوهش در هنر و علوم انسانی* ۲ (۱): ۶۱ـ۷۲.

– سلطانی گوکی، مریم، و مهدی کشاورز افشار. ۱۳۹۵. مطالعهٔ تطبیقی فرش فرانسه با فرش دورهٔ گوبلن کرمان. *گلجام*، ش. ۲۹: ۴۵ـ۶۲.

– شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۵. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

– فریه، ر. دبلیو. ۱۳۷۴. *هنرهای ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فرزان.

– فلور، ویلم. ۱۳۹۵. *نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار*. ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.

– قائمی، فرزاد. ۱۳۹۴. ارتباط نمایهٔ نبرد با دیوان در اساطیر ایران و باور به خدایان شاخ‌دار در فرهنگ‌های بومی. *جستارهای ادبی*، ش. ۱۸۸: ۱۴۱ـ۱۶۴.

– قره‌باغی، علی‌اصغر. ۱۳۸۰. *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

– کوپر، جی. سی. ۱۳۸۰. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

www.SID.ir

Archive of SID

– گریمان، پیر. ۱۳۸۷. *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ احمد بهمنش. چ۴. تهران: امیرکبیر.
– گودرزی (دیباج)، مرتضی. ۱۳۸۴. *تاریخ نقاشی ایران: از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
– مسکوب، شاهرخ. ۱۳۹۲. *شکاریم یک‌سر همه پیش مرگ (جستارها، گفتارها و نوشتارها)*. چ۲. تهران: نی.
– نوین فرح‌بخش، فریدون. ۱۳۷۹. *تمبرهای اولیهٔ ایران*. تهران: فرح‌بخش.
– واندنبرگ، لویی، و کلاوس شیپمان. ۱۳۸۶. *نقوش برجستهٔ منطقهٔ الیمایی در دوران اشکانی*. ترجمهٔ یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو. تهران: سمت.
– هال، جیمز. ۱۳۸۷. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. چ۳. تهران: فرهنگ معاصر.
- Amanat, Abbas. 1998. "Qajar Iran, A Historical Overview", in *Royal Persian Paintings, The Qajar Epoch 1785-1925*, Brooklyn Museum of Art: I. B. Tauris, pp. 14-29.
- Bakker, Janine. *Persian Influence on Greece*; Available online: http://www.iranchamber.com/history/articles/persian_influence_on_greece2.php (accesses in September 9, 2020).
- Burton, Dianna. 2011. *Hades: Cornucopiae, Fertility and Death*; Available online: http:// www.ascs.org.au/news/ascs32/Burton.pdf (accessed in August 27, 2020).
- Carey, Moya. *Persian Art* (*Collecting the Arts of Iran for the V&A*). 2017. London: V&A Museum.
- Diodorus Siculus. 1935. *Library of History*. Translated by C. H. Oldfather, Loeb Classical Library, London: Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Hesiod. 1914. *Homeric Hymns, Epic Cycle, Homerica*, Translated by Evelyn-White, H G. Loeb Classical Library Volume 57. London: William Heinemann.
- Homer. 1924. *The Iliad*, Translated by Murray, A. T. Loeb Classical Library, Vol. 1, Cambridge, MA, Harvard University Press: London.
- Rose, Jenny. 2006. "Investiture: The Parthian Period", *Encyclopedia Iranica*, Vol. XIII, Fasc. 2; Available online: https://iranicaonline.org/articles/investiture (accesses in August 27, 2020).
- Sellwood, David. 1980. *An Introduction to the Coinage of Parthia*, London: Spink & Son Ltd.
- Simpson, St. John. 2005. The Royal Table, *Forgotten Empire: The World of Ancient Persia*, ed. John Curtis and Nigel Tallis, London: The British Museum Press, pp. 104-131.
- White, G. 2008. *Babylonian Star – Lore: An Illustrated Guide to the Star– Lore*. Solaria.
- www.metmuseum.org

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

www.SID.ir

Archive of SID

Cornucopia Motif in Qajar Art and Architecture: Origin and Evolution

Hasan 'Azizi
Instructor, Faculty of Humanities and Art, Hazrat-e Ma'soumeh University

Ali-reza Baharlou'
Ph.D., Islamic Art, Tarbiat Modarres University

Two common trends in the arts of different cultures and civilizations have principally been, first, preserving and developing native accomplishments, and second, adopting from foreign and imported elements. This dual function existed in Persian civilization from the pre-Islamic to the middle and late Islamic periods, wherein non-native elements found their way into the culture and were adopted or transformed over the course of time. Cornucopia or Horn of Plenty is among such non-native designs, the origin of which dates back to ancient Greek mythology. Cornucopia first appeared in the art of successors of Alexander in Iran, i.e., the Seleucids and the Parthians. After a long absence, it reappeared in the art and architecture of the Qajar period as a result of Europeanization. The present research studies the probable continuation of this decorative motif from pre-Islamic Persian art to the architecture of the late Qajar era, employing a historical method and descriptive-analytical approach. Investigating the visual characteristics of cornucopia, its juxtaposition with native and non-native elements, as well as the contributory factors in motivating artists and artisans of the Qajar period in applying this motif are among the aims to be pursued. The results demonstrate that the use of cornucopia in Qajar architectural decoration (stuccowork, tilework, wall painting) was the outcome of a trend of *farangi-sazi* (Europeanization), the extreme manifestation of which could be seen from the second half of the Qajar period (Nasserid reign) in all aspects of the social, cultural, and artistic life in Iran. This motif appeared in architectural decorations following the commercial and cultural interactions Iran established with European countries, which led to an acquaintance with western visual motifs. However, this motif was integrated into indigenous decorative artwork in the atmosphere of Persian deep-rooted traditions. The result of this native transformation appears in a harmonious composition with other Persian decorative elements. Persianized cornucopia never appears singularly, but as an element of stylized floral motifs or arabesques as are the defining characteristic of Persian art and architecture.

Keywords: Seleucid and Parthian art, Qajar art, architectural decoration, cornucopia

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 10:08 +0430 on Saturday May 1st 2021

www.SID.ir