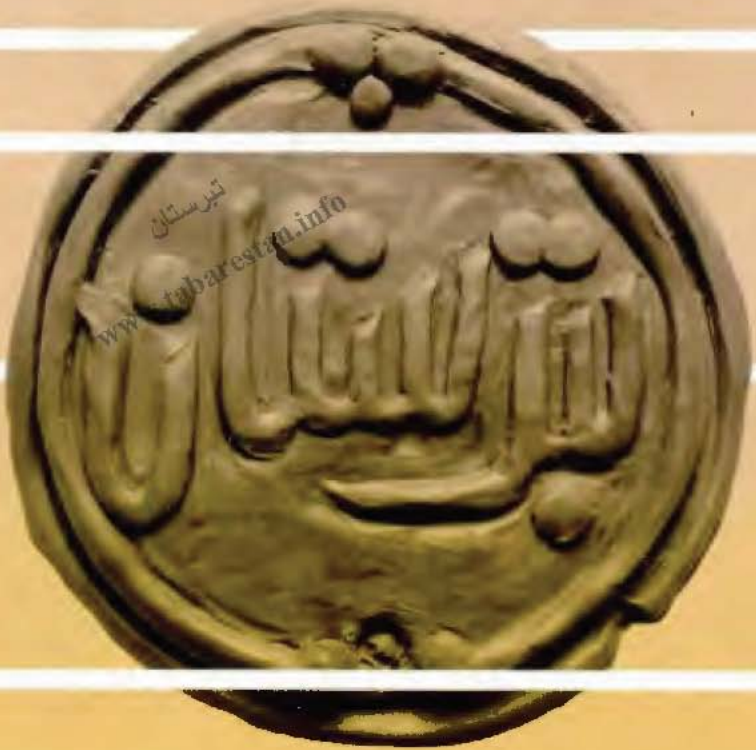
مجموعه مقاله‌های نخستین همایش ملی

هنر تبرستان (گذشته و حال)



تبرستان
www.tabarestan.info

به کوشش: مصطفی رستمی

دانشگاه مازندران

مؤسسه آموزش عالی ارکیک

www.tabarestan

تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه مقاله‌های نخستین همایش ملّی

هنر تبرستان (گذشته و حال)

www.tabarestan.info تبرستان

به کوشش

مصطفی رستمی

(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران و دبیر علمی همایش)

دانشگاه مازندران

مؤسسه‌ی آموزش عالی مارلیک

بهار ۱۳۹۲

دانشگاه مازندران
۳۴۹
مؤسسه‌ی آموزش عالی مارلیک

www.tabarestan.info تبرستان

مجموعه مقاله‌های همایش ملی هنر تبرستان (گذشته و حال)
(نخستین، اردیبهشت ۱۳۹۱، بابلسر)

• **به‌کوشش:** مصطفی رستمی(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران و دبیر علمی همایش)
• **ویراستار ادبی:** مصطفی میردار رضایی
• **تاریخ انتشار:** بهار ۱۳۹۲
• **نوبت چاپ:** اوّل
• **محل انتشار:** انتشارات مؤسسه‌ی آموزش عالی مارلیک
• **تعداد صفحات:** ۵۱۶
• **شمارگان:** ۴۰۰
• **حروف چینی و صفحه آرایی:** مصطفی میردار رضایی
• **لیتوگرافی، چاپ و صحافی:** چاپ نیما بابلسر

نشانی دبیرخانه‌ی همایش: بابلسر، خیابان شهید بهشتی،خیابان شهید ذوالفقاری، پردیس دانشگاه مازندران، دانشکده‌ی هنر و معماری، معاونت پژوهشی

شابک: ۸ ـ ۲۸ ـ ۶۵۴۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸ **ISBN:** 978 - 600 - 6545 - 28 - 8

اهداف

۱ـ بهره‌گیری از جدیدترین یافته‌های پژوهشی هنری در باب تبرستان.
۲ـ گردهمایی متخصّصان، پژوهش‌گران، هنرمندان، استادان، دانشجویان و کارشناسان امور هنری، برای تبادل اطّلاعات و ارائه‌ی دیدگاه‌های نظری و عملی در حوزه‌ی هنر تبرستان.
۳ـ بهره‌گیری از دانش و یافته‌های پژوهش‌گران به منظور تقویت افزایش داده‌های تبرستان-شناسی در حوزه‌ی هنر و معماری و کاربرد منطقی آن در برنامه‌ی توسعه‌ی بلند مدّت.

تبرستان
www.tabarestan.info

محورهای همایش

۱ـ هنرهای صنایی تبرستان: حال و گذشته
۲ـ معماری و شهرسازی تبرستان: گذشته و حال
۳ـ هنرهای تجسّمی تبرستان: گذشته و حال
۴ـ هنرهای نمایشی تبرستان: گذشته و حال
۵ـ موسیقی تبرستان: گذشته و حال
۶ـ هنر تبرستان در گذر تاریخ
۷ـ هنر تبرستان از نگاه سفرنامه‌ها
۸ـ تأثیر متقابل تبرستان و سرزمین‌های مجاور بر تحوّلات هنری یکدیگر

اعضای کمیته‌ی علمی معماری و شهرسازی

دکتر اکبر زرگر ـ دکتر محمود رازجویان ـ دکتر علی غفاری ـ دکتر حمید ندیمی ـ دکتر صدیقه لطفی ـ دکتر غلامرضا ملک‌شاهی ـ دکتر سید علی سیدیان ـ دکتر میترا احمدی ـ مهندس نصرت‌الله گودرزی ـ مهندس محمّدرضا حق‌جو ـ مهندس محمود میثاقی

اعضای کمیته‌ی علمی هنرهای صناعی

دکتر محمّدتقی آشوری ـ دکتر محمّدعلی رجبی ـ دکتر مهرانگیز مظاهری تهرانی ـ دکتر محمّدمهدی هراتی ـ دکتر مصطفی رستمی ـ دکتر فتانه محمودی ـ آقای همایون حاج محمّد حسینی ـ خانم ساغر کریمی

اعضای کمیته‌ی هنرهای تجسّمی

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی ـ دکتر حسن‌علی پورمند ـ دکتر محمّد خزایی ـ دکتر اصغر جوانی ـ دکتر محمّد اعظم‌زاده

اعضای کمیته‌ی هنرهای نمایشی

دکتر سیّد مصطفی مختاباد ـ دکتر حسن دولت‌آبادی ـ آقای جهان‌گیر نصری‌اشرفی ـ آقای عبّاس ابوالحسنی

اعضای کمیته‌ی موسیقی

دکتر عبدالحسین مختاباد ـ آقای جهان‌گیر نصری‌اشرفی ـ آقای جمشید قلی‌نژاد ـ آقای محسن پور

تبرستان www.tabarestan.info

اعضای کمیته‌ی باستانشناسی، تاریخ و پژوهش هنر

دکتر جواد نیستانی ـ دکتر سیّد مهدی موسوی ـ دکتر غلامعلی حاتم ـ دکتر مهناز شایسته‌فر ـ دکتر رحمت‌اله عبّاس‌نژاد ـ آقای علی ماهفروزی

اعضای کمیته‌ی اجرایی

مهندس نصرت‌الله نوروزی(دبیر اجرایی) ـ مهندس محمّدرضا پاشا(پشتیبانی سایت) ـ خانم ساغر کریمی(امور نمایشگاه و تبلیغات) ـ امیرحسین احسان(روابط عمومی) ـ یوسف فخرآبادی(مدیر امور عمومی و پشتیبانی) ـ اسحاق رضازاده(خبرنامه) ـ رضوانه افرا بندپی(دبیرخانه) ـ آقای مجید عسکریان(مسئول انتشارات) ـ خانم سارا متولّی(امور سایت و انتشارات) ـ خانم سوزان یوسف جمالی(امور سایت و دبیرخانه)

رئیس همایش

دکتر احمد احمدپور

دبیر همایش

دکتر غلامرضا ملکشاهی

دبیر علمی همایش

دکتر مصطفی رستمی

دبیر اجرایی همایش

مهندس نصرت‌الله گودرزی

- انجمن علمی شهرسازی دهکده هنر و معماری
- انجمن علمی معماری دانشکده هنر و معماری
- انجمن علمی صنایع دستی دانشکده و معماری

و سپاس ویژه از جناب آقای دکتر جهان‌بخش رئوف

معاون محترم پژوهش و فناوری دانشگاه مازندران

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

پیام رییس دانشگاه مازندران..... ۱۱

سخن دبیر همایش..... ۱۴

سخن دبیر علمی همایش..... ۱۵

تبرستان و مازندران: تاریخ و زبان

ابوالقاسم اسماعیل‌پور(سخنران ویژه‌ی همایش)..... ۱۸

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش اوّل: مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی هنرهای تجسّمی

نشانه‌های تصویری سنگ‌نگاره‌های قبرستانِ سفیدچاه

معینه‌السادات حجازی..... ۳۷

مضمون‌های اساطیری و نمادهای آیینی در نگاره‌های سقف سقانفارهای بابل

آناهیتا مقبلی ـ مصطفی رستمی ـ فاطمه باباجان‌تبار..... ۵۰

طبقه‌بندی و زیباشناسی نقش‌های سقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل

مصطفی رستمی ـ فاطمه رقیمی..... ۶۷

فن شناسی و مستندنگاری سفال جویبار

ساغر کریمی ـ امید قجریان ماهفروزی ـ صدیقه حسن‌نژاد..... ۸۴

چهره‌های ضحّاک در سقّانفارهای مازندران

جواد نیستانی..... ۱۱۱

مضامین حماسی و موجودات خیالی در نقّاشی عامیانه مازندران

محمّد اعظم‌زاده ـ علی شیخ مهدی..... ۱۲۲

بخش دوم: مجموعه‌ی مقاله‌های حوزه‌ی تاریخ هنر

پژوهشی تحلیلی بر سکّه‌های حکام عبّاسی تبرستان

مجید ساریخانی..... ۱۳۹

بخش سوم: مجموعه‌ی مقاله‌های حوزه‌ی هنرهای صناعی

نگاهی بر مردم‌شناسی هنر چوتاشی در تبرستان

مصطفی رستمی..... ۱۵۱
هنر و صنعت سفال‌گری تبرستان کهن: مطالعه‌ی موردی سفال نوع آمل
رحمت عبّاس‌نژاد سرستی ـ بهاره حمزه علی‌پور..... ۱۷۳
بررسی سفال تبرستان در قرون چهارم و پنجم هجری
مهران نوروزی ـ مینا سنمار..... ۱۸۸
تبارشناسی فرش ذهنی‌بافت کلاردشت
سیّدرحیم خوش نظر ـ سیّدعلی مجابی ـ سارا جمشیدی..... ۲۰۶
بررسی شاخص‌های نقش و نگاره‌های صنایع دستی غرب مازندران
مصطفی رستمی ـ یزدان موسی‌پور..... ۲۲۰
گذری بر هنر چوتاشی منطقه‌ی هزار جریب نکا
مصطفی رستمی ـ ساغر کریمی ـ زینب خدامی..... ۲۳۶
تحلیل و گونه‌شناسی سفالینه‌های محوطه‌ی شمس آل رسول آمل
رحمت عبّاس‌نژاد ـ محمّد حسن ذال..... ۲۵۷

بخش چهارم: مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی هنرهای نمایش
جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی مازندران
حمیدرضا گل محمّدی تواندشتی..... ۲۷۳

بخش پنجم: مجموعه‌ی مقاله‌های حوزه‌ی موسیقی
کارآواهای مازندران یا ترانه‌های کار
سمانه سادات جمالی..... ۲۹۱
پیوند موسیقی و شعر مازندرانی
نظام‌الدین نوری..... ۳۰۸

بخش ششم: مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی معماری و شهرسازی
هنر معماری تبرستان از منظر جغرافی‌دانان عرب
یحیی معروف..... ۳۲۳
تحلیل عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر معماری تکایا در مازندران
سید مهدی موسوی کوهپر ـ محمّد حسن ذال..... ۳۳۴

www.tabarestan.info تبرستان

گونه‌شناسی باغ‌های تاریخی مازندران

وحید حیدر نتاج.....۳۴۸

اثری جاودانه در هنر تبرستان معماری مقابر باستانی گورستان سفیدچاه

یاسر گلدوست جویباری ـ عالمه صالحی بالادهی.....۳۶۵

آسیب‌شناسی آرایه‌های آجری برج لاجیم سوادکوه

مصطفی رستمی.....۳۸۲

تأثیر شرایط زیست‌محیطی بر شکل‌دهی جوامع انسانی و آثار معماری مازندران

محمود حیدریان.....۴۰۷

بررسی روند توسعه‌ی شهرسازی و راه‌های ارتباطی منطقه‌ی تنکابن در قرون متأخر بر مبنای مکان‌نگاری پل‌های تاریخی منطقه

محمّد قمری فتیده ـ مهرداد قربانی مقانکی.....۴۲۴

بررسی راه‌کارهای فنّی ـ اقتصادی تبدیل بناهای مازندران به بناهایی پایدار با رویکرد اقلیمی

سید علی سیدیان ـ مهسا خانپور ـ سارا متولّی.....۴۴۲

بررسی آسیب شناسانه‌ی مبلمان و گرافیک شهری در توسعه‌ی گردشگری مازندران

سیدعلی‌رضا مسبوق.....۴۶۰

بازخوانی هویّت اقلیمی بناها در اقلیم معتدل خزری

مصطفی قلی‌پور گشنیانی ـ عبدالشریف آهی ـ سید سیدعلی‌پور.....۴۷۷

عنصر آب در معماری تبرستان با نگاهی به باغ تاریخی عبّاس‌آباد بهشهر

سیّدمحسن موسوی ـ امیر مرادی ـ جمیلا پیشه‌ور.....۴۸۶

بحرالارم باغ ـ جزیره‌ای در بارفروش

وحید حیدر نتاج.....۴۹۴

پژوهشی بر معماری مذهبی دوره‌ی ساسانی لاریجان

مجید ساریخانی.....۵۰۶

www.tabarestan.info

پیام رییس دانشگاه مازندران

فضا در معماری اسلامی، دارای زیبایی و تنوّع نقش و رنگ مرتبط با هم می‌باشد. تزئینات در فضای معماری، رابطه‌ی مستقیم با طرح بنا دارد و معنی و مفهوم اعتقادی در آن مشاهده می‌شود. هنر اسلامی به موجب کتب و تواریخ معتبر با ظهور دین اسلام متولّد شد و با کسب تجاربی از هنرهای پیشین، شروع به رشد و گسترش نمود و در قرون ۱۱ ـ ۸ هجری قمری به اوج خود رسیده است.

زیبایی معماری ایران به‌ویژه در دوران اسلامی به تزئیناتی که بیان اعتقادی دارند از قبیل کتیبه‌ها، آجرکاری، گچ‌بُری، کاشی کاری، حجّاری، منبّت‌کاری، آیینه‌کاری و نقّاشی بستگی دارد و در تمامی ادوار اسلامی، رواج داشته و در هر دوره‌ای با امکانات آن روزگار نظیر ساخت مساجد، مقابر، مدارس، کاخ‌ها، حمام‌ها و حتّی پل‌ها پیشرفت و تکمیل شده است. تحقّق این همه زیبایی و خلّاقیّت هنرمندان، جز به مدد عشق به معبود امکان پذیر نبوده و بیش‌ترین جلوه‌ی آن‌ها را در مساجد، محراب و زیارتگاه می‌توان دید.

خداوند در قرآن کریم با بیان آیه‌ی ۶۱ سوره‌ی فرقان می‌فرمایند: «بزرگوار، آن خدایی است که در آسمان، برج‌ها مقرّر داشت و در آن چراغ روشن خورشید و ماه تابان را روشن ساخت.» عشق به زیبایی و برگرفتن عبرت در تمام دوره‌ها، موضوع اساسی هنرهای سنّتی ایران بوده است.

معماری و اقلیم، پیوندشان بیش‌تر به رابطه‌ی نوزاد و آغوش می‌ماند یا نسبت هر رستنی با خاک، حریم امن و بستر بالیدن، الهام بخش و البته، نه محیط‌زا. در این معنا، آغوش خاک و اقلیم، رابط حیات و سرزندگی و نبودشان نمود میرایی است. اقلیم بارانی استوایی، اقلیم گرم و خشک، اقلیم گرم و معتدل، اقلیم سرد و برفی، اقلیم قطبی از بارزترین تقسیمات اقلیمی در جهان است. اقلیم معتدل و مرطوب (سواحل جنوبی دریای مازندران)، اقلیم سرد (کوهستان‌های غربی، اقلیم گرم خشک (فلات مرکزی)، اقلیم گرم و مرطوب (سواحل جنوبی) از تقسیمات اقلیمی در ایران می‌باشد.

در نواحی بسیار مرطوب کرانه‌های نزدیک دریا، برای حفاظت ساختمان از رطوبت بیش از حد زمین، خانه‌ها بر روی پایه‌های چوبی ساخته شده‌اند، ولی در دامنه‌ی کوه‌ها که رطوبت کم‌تر است، معمولاً خانه‌ها بر روی پایه‌هایی از سنگ و گل و در پاره‌ای موارد، بر روی گربه روها بنا شده‌اند. برای حفاظت اتاق‌ها از باران، ایوانک‌های عریض و سرپوشیده‌ای در اطراف اتاق‌ها ساخته‌اند که این فضاها، در بسیاری از ماه‌های سال برای کار و استراحت و در پاره‌ای موارد برای نگهداری محصولات کشاورزی مورد استفاده قرار می‌گیرند. بیش‌تر ساختمان‌ها با مصالحی با حداقل ظرفیّت حرارتی بنا شده‌اند و در صورت استفاده از مصالح ساختمانی سنگین، ضخامت آن‌

ها در حداقل میزان ممکن حفظ شده است که در این مناطق، بهتر است از مصالح ساختمانی سبک استفاده شود؛ چون در زمانی که نوسانِ دمای روزانه‌ی هوا کم است، ذخیره‌ی حرارت، هیچ اهمّیتی ندارد و علاوه بر این، مصالح ساختمانی سنگین تا حدود زیادی تأثیر تهویه و کوران را که یکی از ضروریات در این منطقه است، کاهش می‌دهد.

در تمام ساختمان‌های این مناطق، بدون استثنا، از کوران و تهویه‌ی طبیعی استفاده می‌شود. به منظور استفاده‌ی هر چه بیش‌تر از جریان هوا، هم‌چنین به‌دلیل فراوانی آب و امکان دسترسی به آن در هر نقطه، ساختمان‌ها به صورت غیرمتمرکز و پراکنده در مجموعه، سازمان‌دهی شده است و هم‌چنین به‌دلیل بارندگی زیاد در این مناطق، بام‌ها شیبدار و شیب بیش‌تر آن‌ها تند است.

رنگ‌های به‌کار رفته در تزیینات ساختمان‌ها، متأثر از ویژگی‌های اقلیم گرم و خشک بوده‌اند و مصالح ساختمان‌ها، علاوه بر توانایی‌های سازه‌ای و توجّه به مسائل اقتصادی و تأمین مصالح از نقاط نزدیک، بهترین شکل بهره‌برداری از انرژی محیط‌بری را نشان می‌دهند. سازه‌های طاقی در این بناها نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی اقلیم و معماری هستند و حتّی در نقوش تزیینی، ردپای خورشید را به عنوان مهم‌ترین عامل اقلیمی در نقوشی با نام شمسه و چرخ خورشید، همانند: حیاط نارنجستان، گودال باغچه، بام، سرابستان، زمستان نشین، تابستان‌نشین، بهارخواب، اتاق کرسی، پایاب، حوض‌خانه و سرداب، شبستان و آب‌سرا می‌توان دید.

تبرستان از نام تپورستان أخذ شده و تپورستان، محل سکونت قوم تپور بوده که بطلمیوس (جغرافی‌دان قرن دوّم میلادی) محل سکونت آن‌ها را در منطقه‌ای میان پارت (خراسان) و آریا ذکر کرده است و طبر به معنای کوه و طبرستان به معنای کوهستان می‌باشد.

یافته‌های تاریخی نشان می‌دهد که صنایع دستی در منطقه‌ی مازندران سابقه‌ای طولانی دارند؛ یعنی به حدود ۸ هزار سال پیش از میلاد مسیح، سفال‌گری و نساجی سنّتی و ابریشم‌بافی و ابریشم‌کشی، نساجی سنّتی، نمدمالی، هنرهای چوبی و سفال‌گری رواج داشت.

جایگاه ممتاز فرهنگی و هنری مازندران و ظهور علما، دانشمندان و هنرمندان بزرگ از این استان در گستره‌ی تاریخ هنر ایران زمین، صنایع و دست‌ساخته‌های چوبی، سفالی و زیراندازها و انواع دست بافته، پوشاک سنّتی و محصولات نمدی و صادرات، معماری دل انگیز خانه‌ها و ویلاهای روستایی و شهرسازی خاص منطقه، موسیقی روح‌افزای منطقه هم‌راه با سازهای خاص محلی (امیری خوانی، طالبا...)، نمایش‌های سنّتی منطقه (تعزیه خوانی، شبیه‌خوانی، بازی‌های نمایشی محلّی، هنرهای تجسّمی (انواع نقّاشی‌ها، نقش برجسته‌ها و کتیبه‌های زیبا بر روی خانه-های مسکونی، قصرها، سقانفارها، حسینیه‌ها، تکیه‌ها، مسجدها، آرامگاه‌ها و کاروان‌سراها) از بارزترین نمونه‌هاست.

این جانب از همه‌ی علاقه‌مندان، دانشجویان و صاحب‌نظران حاضر در همایش، توقّع دارم تا با بازخوانی میراث هنر تبرستان در قالب مفاهیم آموزشی برای انتقال آن به نسل جوان، تبیین

www.tabarestan.info

راه‌کارهای عملی برای توسعه‌ی زمینه‌ی هنرهای بومی و بسترسازی اشتغال و کارآفرینی در بستر هنر، پژوهش در زمینه‌ی هنرهای بومی و ایجاد بسترهای آموزش دانشگاهی، بررسی شیوه‌های اجرایی نظام استاد و شاگردی به عنوان یک میراث هنر بومی، ارائه‌ی راه‌کارهای عملیاتی در زمینه‌های هنر، معماری و شهرسازی هم‌ساز با اقلیم منطقه‌ی تبرستان، ارائه‌ی روش‌های کنترل‌نمای ساختمان‌ها و پرهیز از بی‌نظمی موجود در سطح شهرهای منطقه‌ی تبرستان به تحقیق و بررسی بپردازند و در شناخت بیش‌تر فرهنگ بومی منطقه‌ی تبرستان کوشش کنند.

احمد احمدپور

رییس دانشگاه مازندران

www.tabarestan.info تبرستان

سخن دبیر همایش

در هر محیط اجتماعی با توجّه به ویژگی‌های جغرافیایی منطقه به مرور زمان فرهنگ بومی متناسب با آن شکل می‌گیرد. در نواحی شمالی کشور ما ایران عزیز سرزمینی که به تبرستان مشهور است و از استراباد تا دیلمان را در بر می‌گیرد، گنجینه‌ی غنی از فرهنگ بومی در زمینه‌های مختلف زبان، ادبیّات، هنرهای صناعی، معماری، شهرسازی و غیره شکل گرفته است. سؤالی که مطرح است این است که چگونه این فرهنگ بومی منطقه می‌تواند در دنیای معاصر و مدرن امروز پایدار بماند و در فرهنگ ملّی و جهانی حل نشود؟

فرهنگ، بدون آگاهی در اثر عواملی چون جریان جهانی شدن، انقلاب الکترونیک و انقلاب اطّلاعات و تفاوت نسل‌ها از بین می‌رود و در فرهنگ ملّی و جهانی حل می‌شود. لازمه‌ی حفظ فرهنگ بومی، شناخت آن است. با شناخت فرهنگ بومی، فرهنگ به هویّت تبدیل شده و ماندگار می‌شود. اگر مردم، جایگاه خود را در قالب هویّت جستجو نکنند، فرهنگ آن‌ها نیز به رکود منجر می‌شود. به نظر می‌رسد به مرور زمان و به دلیل عدم شناخت علمی نسبت به فرهنگ بومی منطقه به تدریج این فرهنگ در حال کم رنگ شدن است.

هدف از برگزاری این همایش، شناخت بخشی از فرهنگ بومی این سرزمین است که در محورهای همایش تأکید شده است و مقاله‌های ارائه شده، زمینه‌های شناخت را فراهم کرده‌اند. تنها شناخت کافی نیست بلکه باید مردم نسبت به آن احساس وابستگی کنند. در این راستا، وسایل ارتباط جمعی به ویژه صدا و سیما می‌توانند نقش مهمّی ایفا نمایند. همایش «هنر تبرستان: گذشته و حال» گامی بود در راستای شناخت فرهنگ بومی منطقه؛ امید است در آینده با برگزاری همایش‌های دیگر و با پشتیبانی و حمایت پژوهش‌گرانِ با همّت این سرزمین، گام‌های ارزشمند دیگری در این راستا برداشته شود.

غلامرضا ملک‌شاهی

دبیر همایش

www.tabarestan.info تبرستان

سخن دبیر علمی همایش

تبرستان ـ که پهنه‌ی فرهنگی آن، استان‌های شمالی کشور از جمله مازندران، گیلان، گلستان، سمنان و تهران را در بر می‌گیرد ـ در گستره‌ی تاریخ هنر ایران‌زمین، دارای جایگاه فرهنگی، اقتصادی و هنری ممتازی است. صنایع دستی این سرزمین از جمله، انواع دست ساخته‌های چوبی، سفالی و زیراندازها و انواع دست‌بافته‌ها، پوشاک سنّتی و محصولات نمدی از سوی تجّار مختلف به اقصی نقاط ایران و حتّی کشورهای مجاور صادر می‌شده و از شهرت ویژه‌ای برخوردار بوده که در برخی سفرنامه‌ها نقل شده است.

معماری دل‌انگیز خانه‌ها و ویلاهای روستایی و شهرسازی خاص منطقه با توجّه به زمین محدود در شمال ایران در طول تاریخ، دارای سبک و شیوه‌ای خاص بوده و الهام بخش بسیاری از قصرهای باشکوه دیگر مناطق ایران در دوره‌های مختلف بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

موسیقی مقامی و ردیف‌های روح‌افزای آن در منطقه، همراه با سازهای خاص محلّی آن، دارای مکتبی خاص بوده و ترانه‌های عاشقانه‌ای از جمله، امیری‌خوانی، طالبا و نوروزی‌خوانی هنوز هم زمزمه‌ی روزمره‌ی مردم این دیار است؛ نیز نمایش‌های سنّتی منطقه، از قبیل تعزیه‌خوانی، شبیه‌خوانی، رقص‌های موزون محلّی و نمایش‌های کمدی مخصوص روستاها و شهرهای مختلف در طول تاریخ، دارای شیوه‌های خاص خود بوده است. هنرهای تجسّمی در قالب انواع نقّاشی‌ها، نقش برجسته‌ها و کتیبه‌های زیبا بر روی خانه‌های مسکونی، قصرها، سقانفارها، حسینیه‌ها، تکیه‌ها و مسجدها، آرامگاه‌ها و کاروان‌سراها از دیرباز در قالب یادگارهای ارزشمند در مقابل دیدگان‌مان رخ می‌نمایند.

حفّاری‌های باستان‌شناختی متعدّدی که در مناطق مختلف تبرستان به عمل آمده، گویای وجود تمدّن دیرین و آثار هنری خیره کننده‌ای از دوره‌های نئاندرتال، پارینه‌سنگی، نوسنگی، عصر آهن و دوره‌ی تاریخی است که این‌ها همه گویای جایگاه بلند هنر تبرستان از گذشته تا به حال می‌باشد در حالی که دانسته‌های ما در این باب به قدر بلندای جایگاه آن نیست.

در طول تاریخ پر از فراز و نشیب ایران‌زمین، جلوه‌گری‌های درخشان هنری در عرصه‌های مختلف هنرهای سنّتی و بومی و صنایع دستی، تزئینی و تجسّمی، معماری و شهرسازی، نمایش و موسیقی در شهرها و روستاهای این منطقه در گذشته رایج بوده است. هنوز احساسات لطیف مردم شمال ایران، اوج تأثیرگذاری هنرهای این اقلیم در طول تاریخ را با نواهای دل‌انگیز سینه به سینه بیان می‌کند. تمام این مسائل، گویای جایگاه و سابقه‌ی کهن هنر این سامان بزرگ در فرهنگ ایران زمین است.

جایگاه مهّم فرهنگی و اقتصادی تبرستان در منطقه‌ی حاشیه‌ی دریای مازندران و ارتباط آن با کشورهای حاشیه‌ی این دریا و نیز برخی سرزمین‌های آسیای میانه بر اهمیّت این موضوع در زمان حال می‌افزاید. بدون تردید، توجّه به زمینه‌های این هنرها در بستر تاریخ پرافتخار این مرز و

بوم و آمیختگی آن با مظاهر دین مبین اسلام، قابلیّت‌های ویژه‌ای را به منظور تهیّه‌ی طرح‌های جدید این رشته‌ها و شناخت بیشتر فرهنگ پرهویّت تبری در اختیار می‌گذارد.

برخی از گرایش‌های هنری در این منطقه، هنوز مورد بی‌مهری و ناآگاهی علاقه‌مندان قرار می‌گیرند؛ این میان، نقش دانشگاه‌ها و سازمان‌های علمی و فرهنگی مؤثر به منظور بسترسازی و ارائه‌ی مبانی نظری و کاربردی، همواره مورد توجّه نسل حاضر و مطالبه‌ی نسل آینده است و چنین همایش‌های علمی در سطح ملّی می‌تواند پژوهش‌های مختلف در حوزه‌ی هنری تبرستان را به انسجام و هدفمندی درستی تبدیل کند و مقدّمه‌ی مطالعات گسترده و تخصّصی را در این حوزه، برای نسل آینده فراهم سازد.

بهره‌گیری از جدیدترین یافته‌های پژوهشی هنری در باب تبرستان، گردهمایی متخصّصان، پژوهش‌گران، هنرمندان، استادان، دانشجویان و کارشناسان امور هنری برای تبادل اطّلاعات و ارائه‌ی دیدگاه‌های نظری و علمی در حوزه‌ی هنر تبرستان و بهره‌گیری از دانش و یافته‌های پژوهش‌گران به منظور تقویت افزایش داده‌های تبرستان‌شناسی در حوزه هنر و معماری و کاربرد منطقی آن در برنامه‌ی توسعه‌ی بلند مدّت از جمله اهداف همایش ملّی هنر تبرستان محسوب می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

حال که به لطف خداوند سبحان و با یاری همه‌ی دل‌سوزان فرهنگ و هنر این دشت پر از رنگ و نگار، اوّلین همایش ملّی (هنر تبرستان: گذشته و حال) با موفّقیت و دستاوردهای علمی و پژوهشی ارزشمند در حوزه‌های هنرهای صناعی، معماری و شهرسازی، تجسّمی، نمایش و موسیقی و نیز تاریخ هنر و باستان‌شناسی به انجام رسید، بر خود وظیفه می‌دانم تا از هم‌گامی، هم‌راهی و هم‌نوائی یکایک نورچشمانی که دست ما را به مهر فشردند تا این همایش نیک شود و نیک بماند، قدرشناسی کنم. مجال را مغتنم می‌شمارم و از رییس محترم دانشگاه مازندران، جناب آقای دکتر احمد احمدپور و هم‌کاران گرامی آن حوزه؛ معاونت محترم پژوهش و فناوری، جناب آقای دکتر جهان بخش رئوف و هم‌کاران ارجمند آن حوزه؛ معاونت محترم توسعه و پشتیبانی، جناب آقای دکتر علی نژاد و هم‌کاران شریف ایشان؛ رییس محترم دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه مازندران، جناب آقای دکتر غلام‌رضا ملک‌شاهی؛ مدیر محترم گروه شهرسازی و دبیر اجرائی همایش، جناب آقای مهندس نصرت‌الله گودرزی و همه‌ی هم‌کاران عزیزم در دانشکده هنر و معماری، به‌ویژه سرکار خانم ساغر کریمی، مدیر محترم گروه صنایع دستی و سرکار خانم تمنّا وکیلی، مدیر محترم گروه معماری؛ جناب آقای یوسف فخرآبادی‌پور، مدیر محترم امور اداری و نیز دانشجویان سخت‌کوشم در انجمن‌های علمی صنایع دستی، معماری و شهرسازی، سپاسگزاری می‌نمایم.

هم‌چنین افتخار دارم تا از حمایت‌های بی‌دریغ مادی و معنوی سازمان‌ها و مؤسسه‌های حامی همایش، شامل: اداره‌ی کل راه و شهرسازی استان، سازمان نظام مهندسی ساختمان

مازندران، اداره‌ی کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز مازندران، مؤسسه‌ی آموزش عالی مارلیک، انجمن علمی باستان‌شناسی ایران و شورای اسلامی شهر بابلسر و نیز مؤسّسه‌ی چاپ دیجیتال فرهنگ بابلسر، تقدیر به‌عمل آورم.

شایسته می‌دانم از یکایک استادان بزرگوار و اعضای محترم کمیته‌ی علمی ـ متشکّل از اعضای هیأت علمی دانشگاه‌های مازندران، تهران، شهید بهشتی، تربیت مدرّس، هنر تهران، هنر اصفهان، فرهنگستان هنر و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ که مسئولیت داوری ۱۴۰ مقاله‌ی رسیده به دبیرخانه‌ی همایش را تقبّل فرمودند و برترین مقاله‌ها را از حیث کیفیّت محتوا و استانداردهای پژوهشی برگزیدند، سپاسگزاری نمایم؛ هم‌چنین از همه‌ی پژوهش‌گرانی که چه با ارائه‌ی مقاله در بخش‌های سخنرانی، چاپ و پوستر و چه، صرفاً با حضور فعّال خود در همایش به محفل با شکوه ما برکت بخشیدند، قدردانی می‌گردد.

www.tabarestan.info تبرستان

امید است دبیرخانه‌ی همایش هنر تبرستان در دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه مازندران، بتواند با یاری و حمایت همه‌ی مهربانانی که تا کنون با ما هم‌راه بودند، همایش‌های بعدی در این راستا را نیز با همین شور و عشق، امّا در سطوحی بالاتر برگزار کند.

مصطفی رستمی

دبیر علمی همایش

تبرستان و مازندران: تاریخ و زبان

دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور[۱]

تبرستان در روزگاران باستان

تبرستان یا مازندرانِ کنونی که همواره در گذار تاریخ تا روزگار صفوی، ایالتی مستقل و آزاد بوده است، سرزمین (Tapyri) قومی به نام تپورها یا تپوری‌ها بود. به گفته‌ی استرابُن، جغرافیدان یونانی (کتاب ۱۱، فصل ۸)، «تپوری‌ها جامه‌ی سیاه می‌پوشند و موهای بلند دارند و برعکس، زنان لباس و موی کوتاه دارند و کسی که (Amardi) و اَمَردها از دیگران دلیرتر باشد با هر زنی که بخواهد، می‌تواند ازدواج کند.» (مشکور، ۱۳۶۱: نُه)

بطلمیوس، جغرافی‌شناس سده‌ی دوّم میلادی، زادگاه تپورها را در ناحیه‌ای میان پارت (خراسان) و آریا یاد کرده است. (همان: هشت؛ مکنزی، ۱۳۵۹: ۱۰۴)

نویسندگان باستانی چین از تبرستان با نام Tho. Pa. sa. Tan یا Tho. Pa. ssetan یاد کرده‌اند. به گفته‌ی مارکوارت در *ایرانشهر* (برلین، ۱۹۰۱)، تبرستان به زبان پهلوی، تپورستان و به یونانی Tapyroi و Tapoyroi آمده است. تپورها مانند کاسپی‌ها و امردها، یک ملّت پیش آریایی بودند که از سوی مهاجران ایرانی به نقاط بلند پایه‌ی کوهستان رانده شده و در سده‌های پس از ورود آریاها دین مزدیسنی را پذیرفتند. (مشکور، ۱۳۶۱: سیزده)

با آن‌که تپور، نام‌واژه‌ی قومی است با این‌حال مورخان کوشیدند، برایش معنی بتراشند. از جمله، ابوالفداء در *تقویم البلدان* واژه‌ی تپور را از «تبر» دانسته که مردم آن سرزمین به مناسبت جنگل‌های انبوه و استفاده از تبر، غالباً پیشه‌ی هیزم‌شکنی داشته‌اند. بنابراین تبرستان را سرزمین هیزم‌شکنان دانسته‌اند. (مشکور، ۱۳۶۱: نُه) این تعبیر البته نادرست است. لسترنج در *جغرافیای تاریخی سرزمین خلافت شرقی* آورده که «کلمه‌ی طبر در زبان بومی مردم مازندران به معنی کوه است.» بنابراین طبرستان به معنی ناحیه‌ی کوهستانی است. (همان‌جا)

در متون کهن ایرانی، از تبرستان با عنوان پتشخوارگر یاد شده است. این نام‌واژه به گونه‌ی پرخواتراس، رشته‌کوهی در ساحل خزر به‌کار رفته است. در کهن‌ترین کتیبه یا سندی که از ۶۷۳ پ.م. از اسرحدون (Esarhāddon) به‌جا مانده، حدود پتوش‌آری که بر دامنهٔ جنوبی پتشخوارگر قرار گرفته، چنین یاد شده است: «اما سرزمین پتوش‌آری یعنی کوه بیکنی (Bikni) در حاشیه‌ی صحرای نمک در میان قلمرو ماردی‌ها (اَمَردها)ی دوردست است که کوه لاجورد، حد آن محسوب می‌شود.» (نیکزاد لاریجانی، ۱۳۷۱: ۳۵)

در معرفی نیزه‌دار وجود سلطنتی (Paitisvāriš) در سنگ نبشتهٔ داریوش هخامنشی در نقش رستم، نام پتیشواریش دارد. (Kent, 1954:211)

۱ـ استاد (عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی)، سخنران ویژه‌ی همایش.

www.tabarestan.info تبرستان

واژه‌ی یونانی پرخواتراس که استرابن به کاربرده، شاید گونه‌ی یونانی شده‌ی واژه‌ی Paitišxvāriš فارسی باستان باشد، چون استرابن در تعریف پرخواتراس می‌گوید: «در بخش‌های شمالی این رشته کوه‌ها (البرز کنونی)، گِله‌ها (گیلانی‌ها) و کادوسی‌ها و آماردها می‌زیند که پیش از این گفته آمد ... از آن‌جا به سوی خاور و جیحون که پیش رویم به قوم پارت برمی‌خوریم و سپس به قوم مرگیان (مرو)، سپس ناحیه‌ای بیابانی است که رود سرینوس آن را از هیرکانیا (گرگان) جدا می‌سازد. این رشته کوه که از ارمنستان تا حدود این بیابان کشیده شده، پرخواتراس نامیده می‌شود.» (مهجوری، ۱۳۴۲: ۷)

از سویی، در *کارنامه‌ی اردشیر بابکان*، از تبرستان با نام پتشخوارگر یاد شده است: اردوان از کُسته کُسته (از هرسو، از هر ناحیه)، چون از ری، دماوند، دیلمان و پتشخوارگر / (Ptyšhw rgr Padišxwārgr) سپاه و آخور (آذوقه، خوراک، ستوران) خواست.» (فره‌وشی، ۱۳۸۶: ۴۸ و ۴۹)

درباره‌ی این خطّه، ابن اسفندیار می‌گوید: «حدّ فرشواذگر آذربایجان و سیر (شیز) و طبرستان و گین و دیلم و ری و قومس و دامغان و گرگان باشد و اوّل کسی که این حدّ پدید کرد، منوچهرشاه بود و معنی فرشواذ آن است که باش خوار ... بعضی از اهل طبرستان گویند که فرشواذجَر را معنی آن است که فرش هامون را گویند، *واذ* کوهستان را و گَر (به معنی جَر) دریا را یعنی پادشاه کوه و دشت و دریا و این معنی مُحدَث است و متقدمان گفته‌اند به حکم آن که جَر به لغت قدیم، کوهستان باشد که بر او کشت توان کرد و درختان و بیشه باشد. سوخرائیان را در قدیم لقب جَرشاه بود، یعنی مَلِک الجبال.» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۵۶)

نکته‌ی درخور توجّه اینجاست که تپورها قومی پیش آریایی‌اند. پیش از ورود آریایی‌ها به ایران، بومیانی در این سرزمین می‌زیستند که ایلامی‌ها، یکی از متمدن‌ترین آن‌ها و صاحب خط و نوشته بودند که در شوش و انشان می‌زیستند. تپورها و امردها و کاسپی‌ها در شمال به سر می‌بردند. آن‌ها پیش از هزاره‌ی دوّم قبل از میلاد در اینجا می‌زیستند. پس پیشینه‌ای دست کم چهار هزار ساله دارند. آریایی‌ها از حدود ۱۲۰ پ.م به اینجا کوچیدند و با بومیان تپوری آمیختند. می‌توان گفت که تاریخ تپورستان، دست کم به هزاره‌ی دوّم پیش از میلاد می‌رسد و تپورها تاریخی چهارهزار ساله دارند؛ امّا از هزاره‌ی نخست پ.م با یکدیگر آمیخته شدند و امتزاج قومی پدید آمد.

تبرستان به سبب داشتن سرزمینی سرسبز، حاصل‌خیز و بهره‌مند از نعمت‌های فراوان کوه‌ها، رودخانه و دریای مازندران، همواره بی‌نیاز و مستقل بوده است. چنان‌که در گزارش ابن اسفندیار می‌خوانیم: «هر جهانداری که دشمن بر او غالب شدی و بر روی زمین دیگر اقالیم مُقام نتوانستی فرمود، برای امن بدین زمین آمدی و از مکاید دشمن فارغ بودی و مملکتی منفرد بود و پادشاه یکی و اهل طبرستان را به هیچ چیز که از دیگر ولایت آورند، حاجت‌مندی نبود، هرچند در معموره‌ی دنیا موجود باشد، برای تعیّش در او حاصل و چندان گیاه تروتازه در کل فصول و اوان و آب‌های صافی خوش گوار و انواع نان‌های پاکیزه از گندم و برنج و جاورس و الوان گوشت‌ها و

www.tabarestan.info تبرستان

طیور و وحوش خلاف آن چه به دیگر ولایات باشد و طعام‌های لذیذ و شراب‌های مروّق از زرد و سرخ و سپید ملوّن چون شنبلید و لعل و گلاب ...» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۷۶)

تبرستان در تاریخ اساطیری

بنا به تاریخ اساطیری تبرستان، فریدون، شهریار اساطیری ایران زمین، پس از شکست ضحّاک، در لاریجان زاده و پرورده شد: «و فریدون به دیه وَر که قصبه‌ی آن ناحیت (لارجان) و جامع و مُشرَق (مصلّی) و مصلّی آن جاست، از مادر در وجود آمد و سبب آن بود که چون ضحّاک تازی جمشید را پاره پاره کرد، آن جمشید از سایه‌ی خورشید نفور و مهجور شدند تا در میان عالمیان ذکر ایشان فتور و دثور یابد. مادرِ افریدون با متعلقان دیگر به پایان کوه دنباوند، بدین موضع که یاد رفت (لارجان) پناه گرفت.» (همان: ۵۷) فریدون در همین جا زاده شد و ساکنان آن‌جا از گاوداری بهره می‌برند و چون فریدون هفت ساله شد، «خِطام (مهار) در بینی گاوان می‌کرد و مَرکب خود می‌ساخت.» (همان جا) از این رو، انتساب فریدون به کیش میترایی، پدید آمد. پیوند گاو و قربانی این حیوان در این کیش آشکار است. به گواهی *شاهنامه*، فریدون را گاو بَرمایه پرورانده است.

ظهیرالدین مرعشی نیز همانند این روایت را در کتاب خویش با تفصیلی بیش‌تر آورده است: «قدیم تر طرفی از اطراف طبرستان لارجان است که افریدون به دیه ورک ـ که قصبه‌ی آن ناحیه است ـ در وجود آمد و سبب آن که، چون ضحّاک تازی جمشید را پاره پاره کرد، آلِ جمشید از او نفرت کردند. در میان عالمیان در ذکر ایشان، فتوری پدید آمد. مادر افریدون با متعلّقان خود به پایان کوه دنیابند (دماوند) به دیهی که مذکور شد پناه گرفت... (مرعشی، ۱۳۶۶: صدوپنج) دنباله‌ی روایت مانند ابن اسفندیار است مبنی بر این که (فریدون) در کودکی سوار گاوان می‌شد و به شکار می‌رفت به ولایت لپور (لفور) و به دیهی به نام ماوچکو آمد. مردم امیدواره کوه (امیاره کوه) و مردم کوه قارن به او پیوستند و برایش گرزی گاوسر ساختند. آهنگ عراق کرد در اصفهان کاوه آهنگر به او پیوست به بابل رهسپار شدند و ضحّاک را در کوه دماوند به بند کشیدند به دیه ورک. چون فریدون پیر شد، در تمیشه ساکن شد. (ز آمل گذر سوی تمیّشه کرد / نشست اندر آن بیشه اندیشه کرد «فردوسی») و این کوهی است از ولایت کجور و در کجور، قریه کوش را تخت‌گاه خود ساخت، عمارت رویان را شاه فریدون کرده است. (همان: صد و پنج ـ صد و هفت)

بنا به تاریخ اساطیری، منوچهر، فرزند ایرج و نوه‌ی فریدون، سلم و تور را کشت و در ساری، کنار پدر خود دفن کرد و سه گنبد فراز بر گورِ آنان برآورد. افراسیاب به پذیره‌ی منوچهر آمد و به دهستان استرآباد رسید. منوچهر در اصطخر فارس بود. قارن کاوه، سپهسالار او با برادرش آرش رازی و قباد به افراسیاب تاختند؛ امّا افراسیاب چندگاهی پیروز آمد؛ منوچهر به ری تاخت و افراسیاب مقابل منوچهر در دولاب تهران لشکرگاه و هر روز به منوچهر چیرگی می‌یافت. آن‌گاه

www.tabarestan.info تبرستان

منوچهر فرمود تا قلعه‌ی طبرک را ساختند که به زبان طبری، طبر کوه را گویند. طبرک یعنی کوهک که منوچهر در آن پناه گرفت. منوچهر از آن‌جا به راه لاریجان به بیشه‌ی تمیشه گریخت. افراسیاب در پی او شتافت، منوچهر به رستم‌دار درآمد به کورشید رستاق (روستای خورشید). لشکر افراسیاب در شاه مازی بن خیمه زدند و تا دوازده سال با سپاه منوچهر جنگیدند تا آن که قرار بر پرتاب تیر آرش نهادند و آرش تیری از آن‌جا به مرو انداخت و مرز ایران و توران پدید آمد. (همان: صد و هفت ـ صد و ده)

تبرستان در روزگار ساسان

در روزگار ساسانی، گشنسب شهریار تبرستان بود. چنان که در تاریخ طبرستان آمده: «امّا در کتب چنین خواندم که چون چشنسف، شاه طبرستان نبشته‌ی تنسر بخواند به خدمت اردشیربن پاپک شد و تخت و تاج تسلیم کرد. اردشیر در تقریب و ترحیب او مبالغه لازم شمرد. بعد مدّتی که عزیمت روم، مصمم کرد، او را بازگردانیدند و طبرستان و سایر بلاد فدشوارگر بدو ارزانی داشت و ملک طبرستان تا عهد کسری پیروز در خاندان او بماند.» (همان: ۴۱) غیر از اردوان در آن روزگار گشنسب، شاه تبرستان از همه، بلندپایه‌تر و قدرتمندتر بود. و از آن‌جا که نیاکانِ شده‌ی تبرستان «از نایبان اسکندر به قهر و غلبه، زمین فدشوارگر بازستده بودند و بر سنّت و هوای ملوک پارس تولی کرده، اردشیر با او مدارا می‌کرد و لشکر به ولایت او نفرستاد.» (همان: ۱۴ و ۱۵)

امّا وقتی بر گشنسب‌شاه آشکار شد که باید از اردشیر پیروی کند، نامه‌ای به هیربدان هیربد اردشیربن پاپک تنسر نوشت. او نیز پاسخ داد که «مرا که تنسرم، پیش پدر تو منزلت و عظمی بود و طاعت من داشتی در مصالح امور |...|» (همان: ۱۵)

گشنسب هم‌چنان شاه تبرستان بود و فرزندانش تا روزگار قباد پسر پیروز، فرمانروای آن دیار بودند. در روزگار پیروز، پسر یزدگرد، پسر بهرام گور، پسر یزدگرد پادشاه توران زمین با او در جنگ بود. پیروز، کشته شد و سوخرا اسپهبد تبرستان گشت. از پیروز سه پسر ماند: قباد، بلاش و جاماسب؛ بلاش به شهریاری رسید و جاماسب با او هم‌راه شد. قباد به خراسان رفت و از آن‌جا نزد خاقان شتافت تا به یاری او بر بلاش چیره گشت. به ری فراز آمد. قباد سرانجام به سوخرا، اسپهبد تبرستان، پیوست و جاماسب به ارمنستان شتافت. قباد، سوخرا را کنار گذاشت و شاپور را جانشین او کرد. سوخرا با نُه پسر خود به تبرستان رفت. قباد به آن‌جا تاخت و سوخرا را کشت. فرزندان به بدخشان رفتند. پس از چهل سال که قباد درگذشت، فرزندش انوشیروان، فرزندان سوخرا را برگرداند و قارن را فرمانروای تبرستان کرد. (همان: ۷ ـ۴)

در دوره‌ی قباد ساسانی و جنبش مزدکیان در ایران، کیوس پسر قباد، شهریار تبرستان شد: «چون قباد به شهنشاهی نشست، ترکان به خراسان و اطراف طبرستان تاختن‌ها آوردند، قباد با موبدان مشورت کرد، بعد از استخاره و تدبیر، رای زدند که شهنشاه مهتر پسر خویش، کیوس نام

را آن‌جا باید فرستاد. چه، طالع او موافق طالع آن ولایت است و قصّه‌ی او به جای خود برود.» (ابن اسفندیار، ۱۳۱۶: ۴۱) لقب کیوس در این زمان پتشخوارگر شاه بود و پایتخت او ظاهراً شهر آمل بود که در رساله‌ی پهلوی *شهرستان‌های ایران* نوشته شده، آن شهر را زندیک (زندیق) یعنی مزدک بنا کرد و چون کیوس طرفدار مزدک بود، بنابراین به ظن قوی، این شهر تخت‌گاه او بوده است. مزدکیان می‌خواستند این شاهزاده‌ی اشتراکی مذهب ولیعهد شود، ولی با تدبیر انوشیروان در آخر سال ۵۲۸ یا ۵۲۹ م مزدکیان قتل عام شدند و خسرو انوشیروان در آغاز پادشاهی خود (۵۳۲-۵۲۱ م) کیوس را به قتل رساند. (مشکور، ۱۳۶۱: چهارده)

تبرستان www.tabarestan.info

مازندران

به هر رو، نام‌واژه‌ی تبرستان، بس کهن‌تر از مازندران است. مازندران که در شاهنامه‌ی فردوسی آمده ـ و بعد به آن خواهیم پرداخت ـ هنوز در سده‌ی چهارم هجری، نام این سرزمین نشده بوده است. مازندران از روزگار سلجوقی (سده‌ی ۶ ه) برابر تبرستان به‌کار رفت. در *تاریخ طبرستان* (مرعشی، ۱۳۶۶: ۵۶) آمده که نام مازندران از زمان‌های اخیر (سده‌ی ۶ و ۷ ه) به‌جای تبرستان رواج یافته است. در سده‌ی ۷ ه هم زمان با تازش مغول‌ها ظاهراً نام تبرستان متروک و مازندران جانشین آن شد که از همان تاریخ، نام مرسوم این ایالت است. (مشکور، ۱۳۶۱: سیزده) یاقوت حموی در *معجم البلدان* آورده که مازندران نام جدیدی است که بر تبرستان قدیم نهاده شده است. (حموی، ۱۳۸۰: ۳۹۲)

بنا به روایت ابن‌اسفندیار «و مازندران مُحدَث است به حکم آن که مازندران به حد مغرب است و به مازندران پادشاهی بود. چون رستم زال آن‌جا شد، او را بکشت. منسوب این ولایت را موز اندرون گفتند به سبب آن که موز نام کوهی است از حدّ گیلان کشیده تا به لار و قصران که موز کوه گویند. هم‌چنین تا به جاجرم؛ یعنی این ولایت درون کوه موز است.» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۵۶) این تعبیر نیز نادرست است چه موز و مازندر ربطی به کوه ندارد. ابن اسفندیار برای توجیه این نظر، افسانه‌های را نقل می‌کند و می‌گوید که در تبرستان قدیم «بیشه‌ای بوده است و بعضی از امواج متلاطم دریا شهرها و بطایح، مرغ و ماهی را مسکن و مأوی و بعضی ناحیت را دریا به کوه‌های شوامخ پیوسته بود تا در عهد جمشید، پارسیان می‌گویند دیوان او را مسخر بودند و بعضی از اصحاب تواریخ جمّ المصطفی (جمّ المضیی = شید) نبشته‌اند. او دیوان را فرمود تا کوه‌ها را منهدم و هامون کنند و دریا را انباشته و غُدران بریده و آب‌ها به دریا رسانند...» (همان: ۵۶ و ۵۷)

حمدالله مستوفی در *نزهه القلوب* (ویراسته‌ی دبیر سیاقی: ۱۹۷) بین ولایت مازندران و تبرستان فرق می‌گذارد و می‌نویسد «مازندران هفت تومان است که عبارت از: جرجان، موروستاق،

استرآباد، آمل و رستم‌دار، دهستان، روغد، سیاه روستاق (سارستان) و طبرستان مشتمل بر سمنان، دامغان، فیروزکوه، دماوند و فریم بوده است.» (مشکور: ۱۳۶۱: یازده)

به نظر رابینو، تبرستان و مازندران تقریباً مترادف‌اند، ولی تبرستان به نواحی کوهستانی و مازندران به نواحی جلگه‌ای اطلاق شده است. (همان‌جا)

هرچند نام‌واژه‌ی مازندران در سده‌ی ۴ ه در شاهنامه‌ی فردوسی آمده است ـ و از آن یاد خواهیم کرد ـ امّا مازندران از روزگار سلجوقی (سده‌های ۶ و ۷ ه) جای تبرستان را گرفت.

نخست باید واژه‌ی *مازندر* یا *مزندر* را بشکافیم. در آبان یشت، بند ۲۲، از دیوان مازنی(Māzainya Daēva-) یاد شده که پلیدترین دیوان‌اند:

Yaθa azəm nijanāni dva θrisva Māzainya daēva nam vardnyanamča drvatam

این جمله (Bartholomae, 1904:1169) هنگامی که من بکشم دو سوم از دیوان مازنی و دروندانِ وَرنی را در یشت ۱۳، بند ۱۳۷ یشت ۲۷، بند ۱؛ وندیداد، فرگرد ۱۰، بند ۱۶ و فرگرد ۱۷ بند ۱۰ نیز آمده است.

بنا به روایت دینکرد، به نقل از *سوتکرنسک* آمده: «دیوان مازندران موجوداتی شگفت‌انگیز و سترگ پیکرند که در غارها سکونت دارند و از فرط بلندبالایی و تنومندی آب دریا تا میان سینه‌ی ایشان است و اگر در گودترین جای دریا بایستند، سطح آب برابر دهانشان خواهد بود. (مشکور، ۱۳۶۱: هشت)

دارمستتر گونه‌ی اصلی واژه‌ی مازندران را مزن‌تر (Mazan. Tara -) می‌داند که بعدها به صورت جمع Mazantarān در آمده است که به معنی «به سوی مازندران» است (زند اوستا، ج ۲: ۳۷۳) امّا مزن‌تر یا مزندر (Mazandar) در نوشته‌های تورفانی آمده که به معنی «بزرگ‌تر، غول‌تر» است. dar یا tar پسوند صفتی تفصیلی است و آن می‌تواند پسوند مکان و جایگاه باشد. از این رو، مزندران / مازندران به معنی سرزمین بزرگ‌ترها یا غول‌ترهاست.

هرچند در *شاهنامه* از دیوان مازندران یاد شده، امّا مازندران *شاهنامه*، قلمروی بیش‌تر اساطیری است تا تاریخی. بنا به تحلیل حماسی *شاهنامه*، دیوان مازندران نماد اهریمنی‌اند و کیکاوس نماد بی‌خردی و غرور است؛ امّا همین دیوان مازندران از کیکاوس برترند، او را به دام می‌اندازند و چشمش را کور می‌کنند تا این‌که کیکاوس با خردورزی و چاره اندیشی زال و به پهلوانی رستم نجات می‌یابد.

از سویی می‌توان چنین استنباط کرد که مازنی‌ها در روزگاران باستان هنوز پیرو دئوها (خدایان دوره‌ی هند و ایرانی) بوده‌اند، از این رو، هم‌چنان دیوپرست قلمداد می‌شده‌اند، نه این که

۱ـ نیز نک: پورداود، ۱۳۷۷، ج ۱: ۲۴۴ و ۲۴۵.

پیرو اهریمن و دیو بوده‌اند. استقلال مازنی‌ها، حاصلش گونه‌ای استقلال دینی نیز بوده است. این حدوداً در زمانی است که هند و ایرانیان از یکدیگر جدا می‌شوند. ایرانی‌ها اهوره‌ها و هندوان ـ و مازنی‌ها ـ دئوه‌ها را می‌پرستند. پس می‌توان گفت، دیوان مازندرانی در اعصار اساطیری، خدایان این خطّه بوده‌اند.

صادق کیا ریشه‌ی نام مازندران را از سه جزء می‌داند: «مز (-maz) به معنی «بزرگ»؛ دوّم «ایندره» (indra) نام یکی از پروردگاران آریائیان که در دین مزدیسنی از دیوها شمرده شده است؛ سوّم پسوند «- ان» که در ساختن نام جای بسیار به‌کار رفته است. در ادبیات سانسکریت نیز mehêndrá (ایندره بزرگ) نام کوهی است یا رشته کوهی و هم‌چنین نام جایی است و mahêndrá نام رودخانه‌ای است». (کیا، ۱۳۵۱: ۳۲) بنابراین صادق کیا مازندران را «سرزمین ایندرای بزرگ» معنی کرده است که البته نظری شخصی است و در آن تردید باید کرد. وجود ایندرا آن هم به عنوان نام یک سرزمین بعید به نظر می‌رسد. جزء نخست mazan چنان‌که بارتولومه گواهی داده به معنای دیو و غول است. در متون مانوی نیز mazandar به معنی «غول‌تر» آمده است. پس بهتر است مازندران را سرزمین «بزرگترها، غول‌ترها» قلمداد کرد. این شاید دلالتی است بر جثه‌ها و هیکل‌های درشت و تپوری‌ها کوه‌نشینان مازندران که هنوز هم زبانزدند.

www.tabarestan.info تبرستان

از سوی دیگر، مازندرانی که در *شاهنامه* فردوسی یاد شده، عیناً همین مازندران تاریخی نیست. مازندران *شاهنامه*، بیش‌تر به آسیای میانه، مُلتقای ایران و توران، گواهی می‌دهد؛ امّا توصیف *شاهنامه* از نظر جغرافیای طبیعی به همین مازندران شباهت دارد. صادق کیا نیز بر آن است که «مازندرانی که در *شاهنامه* از رفتن سام و کیکاوس و رستم به آن سخن رفته است، تبرستان یعنی مازندران کنونی نیست.» (همان: ۱)

در *شاهنامه*، آن‌جا که رامشگر مازندرانی برای کیکاوس سرود مازندرانی می‌خواند و از زیبایی‌های مازندران آواز سر می‌دهد، چنین آمده است:

به بربط چو بایست بر ساخت رود — برآورد مازندرانی سرود
که مازندران شهر ما یاد باد — همیشه بر و بومش آباد باد
که در بوستانش همیشه گل است — به کوه اندرون لاله و سنبل است
هوا خوش‌گوار و زمین پرنگار — نه گرم و نه سرد و همیشه بهار
نوازنده بلبل به باغ اندرون — گرازنده آهو به راغ اندرون
همیشه نیاساید از جست و جوی — همه ساله هر جای رنگ است و بوی
گلاب است گویی به جویش روان — همی شاد گردد ز بویش روان
دی و بهمن و آذر و فرودین — همیشه بر از لاله بینی زمین
همه ساله خندان لب جویبار — به هر جای باز شکاری به کار

سراسر همه کشور آراسته ز دینار و دیبا و از خواسته

(شاهنامه، دفتر دوّم: ۳۱۷)

تبرستان/ مازندران پس از اسلام

در زمان تازش اعراب به ایران، نخستین سرداری که به تبرستان تاخت، سعید بن عاص بود که امیر کوفه بود و در سال ۳۰ ه تمیشه را در سر حد گرگان و نامیه را گرفت. امّا در روزگار نزاع میان علی (ع) و معاویه، نواحی مرزی تبرستان، رویان و دماوند بار دیگر آزاد شدند. در زمان تازش جنگاور معاویه به تبرستان (۵۰ ه)، همه‌ی لشکریانش به دست تبری‌ها نابود شدند.

اسپهبدان تبرستان از ۸۳ ه تا ۹۲ه و سال‌های ۶۰ تا ۱۱۴ تبرستانی صاحب سکّه‌اند. ابومسلم خراسانی، اسپهبد تبرستان را به تسلیم و اطاعت دعوت کرد، امّا پیروز نشد.

نخستین تازش به تبرستان در ۱۴۱ ه برابر ۱۰۸ تبرستانی رخ داد؛ امّا دو سال بعد، اسپهبد خورشید تازیان را شکست داد و تبرستان را آزاد کرد. سرانجام، برمکیان پس از شورش‌های بسیار در ۱۴۸ ه فرمانروای تبرستان شدند. در ۱۶۷ ه ونداد هرمز در دماوند سلسله‌ی نوینی در تبرستان پدید آورد و نسبت خود را به کارن (قارن) از سرداران اشکانی رساند. نوه‌اش مازیار (در اصل ماه یزدیار یا ایزد ماه) مردم تبرستان را متحّد کرد و حدود کوه‌های شروین را گرفت و دین اسلام پذیرفت. مأمون او را اسپهبد تبرستان کرد. مازیار خود را پذشخوارگر خواند که پیش از آن، این لقب، ویژه‌ی خاندان شروین بود. مازیار در ۲۲۵ه به دست معتصم بالله عبّاسی کشته شد.

سلسله‌ی قارن به سوخرا، وزیر قباد ساسانی، منسوب‌اند و سوخرانیان نیاکان آن‌ها به شمار می‌روند. پسر سوخرا پس از کشته شدن کیوس، جانشین او شد.

پایتخت دیرین تبرستان، ساری بود که درگذشته ساریه، ساروک و ساربوک نامیده می‌شد. ساری پس از سقوط تبرستان، مقرّ اسپهبدان و آمل، مقرّ فرمانروایان تازی بود. (مشکور، ۱۳۶۱: پانزده ـ هجده)

سلسله‌های بنیادی تبرستان از روزگار ساسانی عبارت‌اند از: قارنیان (سوخرانیان)، باوندیان، دابوییان (گاو بارگان) و بادوسپانان.

قارنیان (سوخرانیان): قارن پس سوخرا، اسپهبد تبرستان، پس از کشته شدن کیوس، فرمانروای تبرستان شد. مازیار، پسر او در ۲۲۴ کشته شد. آنان گرشاه (شاه کوه)، ملک الجبال یا اسپهبد، نام داشتند. مرکز فرمانروایی آن‌ها، کوه قارن در فیروزکوه، شهر شهمار و قلعه‌ی پریم یا فریم بود.

باوندیان: از ۴۵ تا ۷۵۰ ه فرمانروای تبرستان بودند. آن‌ها نیز به گرشاه یا *ملک‌الجبال* ملقّب بودند و عنوان اسپهبد داشتند. باوندیان در کوهستان‌ها فرمانروا بودند و جلگه‌ها را از دست داده بودند و به سه شاخه‌ی کیوسیان، اسپهبدان و کینخواریان بخش گردیدند:

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ کیوسیان به کیوس، پسر قباد و برادر انوشیروان، وابسته بودند. کیوس مزدکی بود، امّا به فرمان انوشیروان کشته شد و قارن، پسر سوخرا به جای او نشست؛ پس از اسلام، تبری‌ها باو، پسر شاپور پسر کیوس، را در ۴۰ ه به اسپهبدی برگزیدند و او نیای باوندیان گشت. او به باوِمُغ، پدر ماه گونداد، منسوب بود. ماه گونداد دین مسیحی پذیرفت و نام مسیحی‌اش آنستاسیوس (Anastasios) است که در ۶۲۸ م به شهادت رسید. باو برابر banhā اوستایی و bōhag یا bonāg پهلوی است. نخستین باوندی، شروین‌بن سرخاب است. در ۲۰۱ ه عبدالله بن خرداد به، پدر مورّخ و جغرافی‌دان پرآوازه، ابن خردادبِه، فرمانروای تبرستان، لاریجان و شیرجان شد و بخش کوهستانی تبرستان را گرفت، امّا شهریار پسر شروین او را مطیع خود ساخت. مازیار در ۲۱۰ ه فرماندار شد، آنگاه قارن دیگری که پسر شهریار بود، جانشین مازیار گشت.

۲ـ اسپهبدان: از ۴۶۶ تا ۶۱۶ ه یعنی تا هنگام تاخت و تاز مغولان در تبرستان فرمانروا بودند. نخستین اسپهبد، حسام‌الدّوله شهریار و واپسین شان، شمس‌الملوک رستم سوّم بود که به دست مغول‌ها کشته شد.

۳ـ کینخواریان: بر آمل و دیگر نواحی تبرستان تسلّط یافتند و نخستین آنان، ابوالملوک حسام الدّوله اردشیر، ملقّب به کینخوار و واپسین‌شان، فخرالدّوله حسن بود که در ۷۵۰ ه به دست کیا افراسیاب چلابی برافتاد. چلابی تا ۷۶۰ ه در آمل و دیگر نواحی مازندران فرمانروا بود. کینخواریان از ۶۳۵ تا ۷۵۰ ه در تبرستان فرمان راندند. (همان: بیست و یک ـ بیست و سه)

دابوییان (گاوبارگان): دابوییان (گاوبارگان) ۱۰۴ سال در تبرستان فرمانروا بودند. دابویه در ۴۰ ه پس از مرگ پدرش گیل گاوباره فرمانروا شد. تا مرگ اسپهبد خورشید در ۱۴۴ ه این سلسله به پایان رسید؛ اگر فرمانروایی گیل‌گاوباره را به شمار آوریم، این سلسله روی هم ۱۱۹ سال فرمانروایی کردند. گیل‌گاوباره از شاهزادگان ساسانی و از نژاد جاماسب برادر قباد بود که از سوی یزدگرد سوّم، فرمانروای تبرستان شد و عنوان گیل‌گیلان فرشوادگرشاه گرفت و از گیلان تا گرگان دژهای استوار ساخت و در ۵۰ ه در گذشت. در روزگار پادوسیان، دابویه به گادوسپا ملقّب شد و تبرستان تقسیم شد. دابوییان فرمانروایان گیلان و پادوسیانان که از نژاد کیوس بودند در رویان، رستم‌دار، نور و کجور فرمانروا شدند.

پادوسپانان: پادوسپانان از ۴۵ تا ۱۰۰۶ه (تا روزگار شاه عبّاس) در رستم‌دار، رویان، نور و کجور، نواحی بین گیلان و آمل فرمانروا بودند. گاه، پیرو امیران عرب، گاه، پیرو علویان و امیران خراسان بودند. پس از مرگ کیومرث پادوسپانان در ۸۵۷ ه رستم‌دار بین دو پسرش کاوس و اسکندر ـ که بنیادگذاران سلسله‌های بنی‌کاوس یا حکام نور و بنی اسکندر یا حکام کجور بودند ـ بخش گردید. پادوسپانان در آغاز اسپهبد، بعد استندار و در روزگار پسین ملک لقب داشتند.

مغولان در آغاز سده‌ی هفت ه آمل و استرآباد را گرفتند و طغاتیمور، واپسین نماینده‌ی مغولان ایران در استرآباد فرمانروا شد. پس از قتل او، استرآباد و بخش خاوری مازندران به تصرّف

امیر ولی درآمد که در ۱۳۸۴ م به دست تیمور شکست خورد. تیمور از استرآباد تا ساری تاخت و سادات مازندران را به خوارزم و سمرقند و تاشکند تبعید کرد. پس از مرگ تیمور، سادات تبرستان با اجازه‌ی شاهرخ پسر تیمور به مازندران بازگشتند و تا پایان سده‌ی ۱۶ میلادی امیران باج‌گزار او بودند.

فرخان: دابویه بر سنّت پدر، والی گشت و فرمانروای تبرستان شد. پس از او، پسرش فرخان که او را ذوالمناقب می‌گفتند، بر مسند فرمانروایی نشست و فرخان بزرگ از گیلان به تبرستان لشکر کشید و شهر ساری را بنیاد نهاد و لشکر او تا نیشابور پیش رفت و آن نواحی را تصرف کرد و تبرستان در روزگار او بس آبادان شد. (مرعشی، ۱۳۶۶: ۱۱) آن‌گاه تازیان به تبرستان تاختند و فرخان را برکنار کردند. سپس پسرش دادمهربن‌فرخان، دوازده سال پادشاهی کرد و مرد. فرزندش خورشید هنوز به بلوغ نرسیده بود؛ پس برادرش سارویه شهریار شد تا آن که بزرگ شد و اسپهبد تبرستان گشت. (همان: ۱۲)

خاندان وُشمگیر: نخستین فرمانروای آنان، مرداویج پسر زیار و واپسین آنان، گیلان شاه بود. آنان از ۳۱۹ ه تا ۴۱۷ ه، صدو پنجاه و یک سال فرمانروا بودند. مرداویج ۱۲ سال وشمگیر پسر زیار ۲۶ سال، قابوس‌بن‌وشمگیر ۵۲ سال، منوچهربن‌قابوس ۱۵ سال، باکالنجار پسر منوچهر ۱۷ سال، کیکاوس پسر اسکندر، پسر قابوس ۲۱ سال، گیلان‌شاه، پسر کیکاوس ۷ سال. (همان: ۱۶۰ و ۱۶۱)

داعیان دین: در ۱۴۴ ه اسپهبد خورشید در پلام دیلمستان به دست خود زهر خورد و مرد و دست نشاندگان خلیفه‌های عرب به تبرستان آمدند و تا ۱۶۹ ه فرمانروا بودند. ابوالخصیب، خالدبن برمک و عمربن علاء، مهم‌ترین آنان بودند تا آن‌که ونداد هرمز و اسپهبد شروین و استندار شهریار، پسر پادوسپان آن‌ها را از تبرستان بیرون کردند.

اسلام در آغاز سده‌ی دوم هجری، جایگزین دین مزدسینی در تبرستان شد. نخست، همه سنّی مذهب بودند، امّا داعیان علوی بر بخشی از تبرستان چیره‌گشتند و به ترویج شیعه‌گری به ویژه به تبلیغ مذهب زیدیه پرداختند. اسپهبدان تبرستان هم‌چنان به کیش سنّی مانده بودند. اسماعیلیان نیز در این نواحی نفوذ داشتند. تشیّع در ۷۶۰ ه به دست سادات مرعشی، مذهب رسمی مازندران شد.

در ۲۲۴ ه پس از کشته‌شدن مازیار، داعی‌کبیر حسن‌بن‌زید در تبرستان خروج کرد. جانشینان تا ۳۱۶ بودند؛ آنگاه داعی صغیر خروج کرد. پس از آن، تا پایان فرمانروایی فخرالدوله‌حسن که در ۷۵۰ ه کیاافراسیاب چلابی با دو فرزند خود قتل کردند، سادات مرعشی در تبرستان و مازندران دخالتی نداشتند تا آن‌که سید قوام‌الدین خروج کرد. (همان: ۱۶۴ و ۱۶۵) قوام‌الدّین مرعشی در آمل در ناحیه‌ای به نام دابو خروج کرد. در آن زمان سیّدعزالدی سوغندی و شیخ حسن جوری که مرید قطب العارفین شیخ خلیفه بودند، فعّالیّت معنوی داشتند. در مازندران کیا افراسیاب چلابی در

www.tabarestan.info تبرستان

شمار بزرگان بود و به سپهسالاری ملک فخرالدوله حسن اشتغال داشت و او را کشت و خود فرمانروای آمل شد و فیروزکوه را تسخیر کرد؛ بعد، از کرده‌های خود پشیمان شد و مرید سید قوام‌الدین مرعشی شد. (همان: ۱۷۵-۱۷۱) افراسیاب چلاوی بر فرزندان سیّد هجوم برد امّا فرزندان سادات و درویشان با سپاهیان او نبرد کردند و پیروز شدند. بدین‌گونه، قوام‌الدّین بر آمل فرمانروا شد و فرزندانش ظهیرالدّین و نصیرالدّین راهش را ادامه دادند. آنان با جلالیان، پیروان کیا فخرالدّین جلال در ساری و قلعه‌ی توجی نبرد کردند و پیروز شدند.

در روزگار صفوی به‌ویژه در دوران پادشاهی شاه عبّاس صفوی، مازندران، دیگر خودمختاری و استقلالش را از دست داد و در شمار استان‌های ایران شد.

بزرگان تبرستان عبارتند از: مازیار، خورشید بن داذمهر، اسپهبد پادوسپان، ملوک باوند، اسپهبد علاءالدوله علی بن شهریاربن قارن، رستم پسر شهریار، پسر قارن اسپهبد خورشید بن ابوالقاسم مامطیری، تاج‌الملوک علی بن مرداویج، حسن بن زید، ابن‌الحسن بن زید، محمّد بن زید داعی برادر حسن بن زید، سیّد ناصرکبیر، قابوس وشمگیر، ماکان بن کاکی و منوچهر بن قابوس.

www.tabarestan.info تبرستان

دانشمندان، حکیمان و شاعران تبرستانی عبارتند از: محمّد بن‌جریر تبری، فخراللاسلام عبدالواحدبن اسماعیل، قاضی‌القضّات ابوالعبّاس رویانی، ابن‌مهدی مامطیری، عبدالقادر جرجانی، قطب چالوسی و قاضی هجیم، بزرجمهر حکیم عجم، مرزبان‌بن رستم بن شروین پریم صاحب *مرزبان نامه* به زبان تبری و صاحب دیوان *نیکی‌نومه* که دستور نظم تبرستانی است؛ کوشیار بن لبان‌الجیلی، اوحدالدّهر ابورشید دانشی، صاحب زیج کامل، بزیست بن فیروزان یا عیسی بن منصور، سازنده‌ی زیج مأمونی، علی پیروزه و دیواروَز یا مَسته مرد، دو شاعر پرآوازه‌ی روزگار عضّدالدّوله دیلمی، امیر پازواری شاعر روزگار صفوی، امیر تیمور قاجار معروف به امیر مازندرانی و رضا خراتی شاعران روزگار قاجاری.

زبان تبری و گویش‌ها

اصل و پیشینه‌ی زبان تبری ـ از آن‌جایی که تپورها، نژادی پیش آریایی بودند ـ به هزاره‌ی دوّم پیش از میلاد باز می‌گردد؛ امّا ما از آن زبان تپوری باستانی چیزی نمی‌دانیم. تپورها با آغاز کوچ نشینی آریایی‌ها به نجد ایران با آنان درآمیختند و اختلاط نژادی، خود باعث آمیختگی زبانی شد. از این رو، زبان تبری را هم‌چون زبان‌های ایرانی، می‌توان به سه دوره بخش کرد: تبری باستان، تبری میانه و تبری نو.

زبان‌شناسان، زبان‌های ایرانی را به سه دوره بخش کرده‌اند: ایرانی باستان (از آغاز نگارش تا سده‌های ۳ و ۴ پ.م) ثبت شده در اوستا و نوشته‌های فارسی باستان؛ ایرانی میانه (از سده‌های ۳ و ۴ پ.م تا ۸ و ۹ م و اندکی پس از آن، در غرب با شواهد پارتی و فارسی میانه و در شرق

سُغدی، خوارزمی، سکایی و بلخی و گویش‌هایی در شمال (سرمتی، آلانی و مانند آن‌ها)؛ زبان‌های ایرانی نو (از سده‌های هشتم و نهم میلادی تا کنون.) (اشمیت، ۱۳۸۲: ۶۰ و ۶۱)

از تبری باستان و میانه، اثری برجای نمانده است، امّا از ویژگی‌های زبان تبری میانه، نمونه‌هایی را می‌توان در آثار تبری پس از اسلام مشاهده‌کرد. آثار نخستین تبری مانند ترانه‌های تبری که در *قابوس نامه* آمده[۱] بسیاری از ویژگی‌های صرفی و نحوی تبری میانه را دارند. تبری نو را به سه دوره می‌توان بخش کرد: ۱ـ تبری نوی متقدم که از حدود سده‌ی سوّم هجری تا سده‌های هفتم و هشتم هجری را در برمی‌گیرد. از این دوره، آثاری منظوم و منثور مانده که بیش‌تر واژگان آن‌ها به فارسی میانه و پارتی نزدیک است؛ ۲ـ تبری نوی میانه که از سده‌های دهم تا حدود ۱۳۰۰ شمسی را در برمی‌گیرد. در این دوره، آثار منظوم امیرپازواری، امیر مازندرانی و رضا خراتی و نوشته‌های منثور گردآورده یا ثبت برنهارد دُرن را می‌توان ذکر کرد که هر چند دارای واژه‌های باستانی‌اند، امّا تا حد زیادی مفهوم‌اند؛ ۳ـ تبری نوی متأخر که شامل گویش‌های مازندرانی دهه‌های اخیرند و عمدتاً به فارسی آمیخته شده‌اند و هرچه به دهه‌های واپسین نزدیک می‌شویم به فارسی نزدیک‌تر و قابل فهم‌ترند. به سبب همین نزدیکی تبری نو به فارسی جدید است که برخی برآنند که مازندرانی یکی از گویش‌های ایرانی است و زبان نیست. در حالی که این برداشتی نادرست است. زبان تبری / مازندرانی زبانی است با ساخت دستور مستقل و دایره‌ی واژگان غنی که دست کم، فرهنگی پنج‌جلدی و حجیم را تشکیل داده است.[۲]

حوزه‌ی زبانی زبان تبری از شمال، سواحل دریای مازندران، از خاور تا گرگان، از جنوب تا منطقه‌ی شهمیرزاد، سنگسر، فیروزکوه، دماوند، لواسانات، مناطق شمالی کوه‌های امامزاده داوود و طالقان و از غرب تا تنکابن را دربرمی‌گیرد. (هومند، ۱۳۶۹: ۷ و ۸)

به هر حال، زبان تبری هم‌چون دیگر زبان‌های بومی و منطقه‌ای ایران، دنباله‌ی طبیعی زبان پهلوی اشکانی (پارتی) و فارسی میانه است. زبان مناطق شرقی استان مازندران، ویژگی‌های زبان پارتی و زبان مناطق غربی مازندران، بیش‌تر ویژگی‌های زبان فارسی میانه را نشان می دهند؛ هر چند عناصر بسیار واجی، واژگانی، صرفی و نحوی و حتّی معنایی در هر دو مشترک است.

زبان تبری به سبب دیرینگی، دربردارنده‌ی «تعداد معتنابهی از واژه‌ها و نام‌واژه‌های کهن در حوزه‌ی جغرافیایی این زبان از یک‌سو دلیل آشکاری بر دیرینگی آن و از سوی دیگر، شاهد پیوند

۱ـ ترانه‌ای سروده‌ی عنصرالمعالی کیکاوس با ویژگی‌های واژگان تبری میانه که امروز دیگر مفهوم نیست:

سی دشمن بشر تو داری رمونه — نهراسم ور میرکهون وردونه
چنین گنه دوناک بوین هرزونه — به گور خته نخسه اون کس به خونه
(اگر شیر دشمن داری، باکی نیست — نهراسم از وی و میرکیهان نیز داند)
(چنین کوید دانا که ببین هر کس — به گور خفته نخسبد آن کس به خانه) (نک: هومند، ۱۳۶۹ : ۵ و ۶)

۲ـ نک: فرهنگ پنج جلدی واژگان تبری زیر نظر جهان‌گیر نصیری اشرفی(۱۳۸۱)، تهران: احیاء کتاب.

آن با زبان‌های قدیمی مردم فلات یا اقوام هم‌جوار فلات ایران است. واژه‌هایی چون دین (diyə̄n)، درک سر (derekə̄sar)، دیوا (divā)، دکلون (dekalun)، ماسرون (māsə̄run)، ترز (terez)، اژدرا (ə̄žḍə̄rā) و ... حاکی از دیرینگی زبان تبری است. واژه-های هم‌ریشه‌ی تبری و سنسکریت تبری tə̄šnā تشنه tə̄r ə̄šnā سنسکریت؛ تبری və̄ rg گرگ، varka سنسکریت؛ واژه‌های هم ریشه‌ی اوستایی پهلوی و تبری: تبری ajik کرم خاکی، ažidaro اوستایی؛ تبری və̄rāz گراز varāz اوستایی؛ تبری zə̄vūn زبان zuwān پهلوی، izwān فارسی میانه‌ی مانوی؛ تبری āštč غذای بین صبحانه و ناهار tčāš پهلوی. (حیدری، ۱۳۸۱: ۲۴۸۸)

زبان تبری به گویش‌های متعدّد شرقی و غربی بخش می‌گردند. گویش‌های شرقی شامل استرآبادی، بهشهری، ساروی، بابلی، آملی، لاریجانی؛ گویش‌های غربی مانند تنکابنی، چالوسی، عبّاس آبادی، کلاری و غیره.

یکی از نکات مهم درباره‌ی زبان تبری و گویش‌های چندگانه‌اش، جنبه‌ی شفاهی بودن این زبان در همه‌ی جنبه‌های ذوقی و ادبی، فرهنگی و اجتماعی است. حتّی ترانه‌ها و شعرهای زبان تبری، جنبه‌ی شفاهی دارد و کم‌تر به نوشتار درآمده است. «پژوهش در لهجه‌ها ـ گویش‌های متفاوت و متعدّد در این زبان ـ که گاه از روستایی تا روستای دیگر مشاهده شده و حتّی در معدود آثار نوشتاری آن نیز به چشم می‌آید، آشکارا مبیّن این موضوع است. چه، زبان‌هایی که از سنّت-های نوشتاری برخوردار بوده‌اند، در گذر زمان از نقطه‌نظر نحوی، ساختمان افعال، مصادر و موسیقی واژه (فونتیک) به نظام مهندسی واحد و یکسانی روی آورده و از لحاظ گویشی نیز به تقارن و هم‌سویی منتهی شده‌اند. (نصری اشرفی، ۱۳۸۱: ۲۴۶۱)

زبان تبری امروز در گذار سده‌های متمادی، بسیاری از واژه‌های فارسی، عربی، ترکی، مغولی و به‌ویژه واژه‌های عربی را پذیرفته و وارد ناوگان واژگانی خود کرده است. حتّی از لحاظ صرفی و نحوی زیر تأثیرپذیری زبان تبری در نواحی جلگه‌ای و ساحلی بیش‌تر از نواحی کوهستانی بوده است.بسیاری از این تأثیرپذیری‌ها از بیرون زبان و زیر تأثیر عوامل اجتماعی و فرهنگی است. می‌توان گفت: «آن‌چه که امروز زبان تبری را مجموعه‌ای با گویش‌ها و لهجه‌های مختلف ساخته است تأثیر مؤلفه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است. مقایسه‌ی گویش منطقه‌ی کردکوی و گویش‌های تبری غرب مازندران با مختصات جغرافیایی خاص خود، نسبت به دیگر شهرهای استان مازندران مانند ساری، بابل، آمل و نور تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد که قبل از این‌که به قواعد موجود و ساختار درونی زبان تبری وابسته باشد، بیش‌تر ناشی از شرایط فرهنگی اجتماعی این مناطق است.» (صابر، ۱۳۸۱: ۲۴۸۳) این ویژگی‌ها در حوزه‌ی جغرافیایی یک منطقه بر حوزه‌ی زبانی تأثیرگذار است؛ به طوری که در میان گویش‌های تبری آن‌چه مشهود است، تفاوت فاحش گویش‌های مناطق کوهستانی با مناطق جلگه‌ای است. از جمله، «موقعیت جغرافیایی زبان

www.tabarestan.info تبرستان

تبری در آمل، کوهستان‌های بندپی تا چلاو، لاریجانات، نمارستاق و کلارستاق آمل تا حوالی امامزاده هاشم و جلگه‌های دو سمت هراز، دشت سرو محمودآباد و کوهپایه‌ها و جلگه‌های جاده‌ی چمستان (نور) را در برمی‌گیرد، نگاهی به گویش‌های این مناطق، کلاً دو شکل جداگانه از زبان تبری را نشان می‌دهد که از آن دو گویش کوهستانی و گویش دشت یا جلگه را می‌توان نام برد. ضمن این که معمولاً تبری زبانان آمل از قدیم دو منطقه‌ی کوهستانی و دشت را با عنوان «کوه» و «مازرون» شناخته‌اند. (همان: ۲۴۸۳ و ۲۴۸۴)

افزون بر گویش‌های متنوّع شرق و غرب مازندران، گروهی از گویش‌های قدیمی هستند که از یاد رفته‌اند یا رو به فراموشی‌اند. می‌توان این گروه از گویش‌ها را گویش‌های خاموش زبان تبری نامید. در این حوزه‌ی جغرافیایی می‌توان به دوازده زبان یا گویش خاموش اشاره‌کرد که عبارتند از: افتری، (Aftari)، زرگری، لاسگردی، سریری (sariyari) (یا سله‌یَری)، سرخه‌ای (sorxə i) سنگسری، لوترایی (Lutrā i)، چوله‌ای (čulə i) و کاله‌سی (kāləsi).

از جمله زبان‌های مهمّ رایج در گستره‌ی زبان تبری، زبان چوله‌ای است که زبان کولیان ساکن شمال ایران از گلستان تا گیلان شرقی است. مجموعه‌ی ویژگی‌های نحوی، آوایی و صرفی زبان چوله‌ای در مناطق بی‌شمار البرز، مؤید «این واقعیت است که این زبان در حوزه‌های مختلف به شکلی آشکار و متمایز، تحت تأثیر واژگان و لهجه‌های تبری مازندرانی، تبری استرآبادی و لهجه‌ی کومشی است.» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۲۵۲۱) زبان چوله‌ای به چهارگونه بخش می‌گردد:

۱ـ زبان کولیان ساکن استان گلستان که آمیزه‌ای از تبری، فارسی و سنسکریت است و گویش غالب آن، تبری استرآبادی است.

۲ ـ زبان کولیان ساکن مناطق مختلف مازندران که آمیزه‌ای از سه زبان تبری فارسی و سنسکریت است و گویش غالب آن، تبری مازندرانی است.

۳ـ زبان کولیان ساکن مازندران غربی و گیلان شرقی (بیه‌پیش) که آمیزه‌ای از گیلکی، تبری، فارسی و سنسکریت است و گویش غالب، گیلکی است.

۴ـ زبان کولیان ساکن جنوب البرز که آمیزه‌ای از فارسی، تبری، سنسکریت و کومشی است و در آن، واژه‌ها و گویش کومشی کم‌رنگ و واژه‌های فارسی و سنسکریت پررنگ ترند. (همان: ۲۵۲۲)

منابع فارسی

۱ـ ابن‌اسفندیار، بهاءالدین محمّدبن‌حسن(۱۳۶۶)، *تاریخ طبرستان*، ویراسته‌ی عبّاس اقبال، تهران: خاور.

۲ـ اشمیت، رودریگر(۱۳۸۲)، *راهنمای زبان‌های ایرانی*، ۲ جلد، ترجمه زیرنظر حسن رضایی باغ بیدی، تهران: ققنوس.

۳ـ بزرگ، اردشیر(۱۳۸۰)، *تاریخ تبرستان*، سه جلد در یک مجلّد، ویراسته‌ی محمّد شکری فومشی، تهران: رسانش.

۴ـ پورداود، ابراهیم(۱۳۷۷)، *یشت‌ها*، جلد ۱، تهران: اساطیر.

۵ـ حموی، یاقوت (۱۳۸۰)، *معجم‌البلدان*، ترجمه‌ی دکترعلینقی وزیری منزوی، جلد۴، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۶ـ حیدری، علی‌اعظم(۱۳۸۱)، *نکاتی درباره‌ی زبان تبری*، *فرهنگ واژگان تبری*، جلد ۵، صص: ۲۴۹۱ – ۲۴۸۸، تهران: احیاء کتاب.

۷ـ رابینو، ه.ل(۱۳۶۵)، *مازندران و استرآباد*، ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی، چاپ سوّم، تهران: علمی و فرهنگی.

۸ـ ریاحی، وحید(۱۳۸۱)، *مازندران، از مجموعه‌ی چه می‌دانیم / ۱۶*، چاپ دوّم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۹ـ صابر، فرهاد(۱۳۸۱)، *تفاوت‌های گویشی تبری زبانان کوهستان و جلگه‌ی آمل*، *فرهنگ واژگان تبری*، جلد ۵، صص: ۲۴۸۵ ـ ۲۴۸۳، تهران: احیاء کتاب.

۱۰ـ فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۱ـ فره‌وشی، بهرام(۱۳۸۶)، *کارنامه‌ی اردشیر بابکان*، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.

۱۲ـ کیا، صادق(۱۳۵۳)، *شاهنامه و مازندران*، چاپ دوّم، تهران: بی‌تا.

۱۳ـ مرعشی، میرسیدظهیرالدین(۱۳۶۱)، *تاریخ طبرستان، رویان و مازندران*، به کوشش محمّدحسین تسبیحی، چاپ دوّم، تهران: شرق.

۱۴ـ مشکور، محمّدجواد(۱۳۶۱)، *مازندران و طبرستان از قدیم‌ترین ایام تا امروز*، *تاریخ طبرستان، رویان و مازندران*، چاپ دوّم، تهران: شرق.

۱۵ـ مکنزی، چارلز فرانسیس(۱۳۵۹)، *سفرنامه‌ی شمال*، ترجمه‌ی منصوره اتحادیه (نظام‌مافی)، تهران: گستره.

۱۶ـ مهجوری، اسماعیل(۱۳۴۲)، *تاریخ مازندران*، جلد ۱، ساری: اثر.

۱۷ـ نصری‌اشرفی، جهان‌گیر و گروه مؤلفان (۱۳۸۱)، *فرهنگ واژگان تبری*، جلد ۵، تهران: احیاء کتاب.

۱۸ـ نیکزاد لاریجانی، میرسعید(۱۳۷۱)، *«جغرافیای تاریخی مازندران»* *ایران‌شناسی*، شماره‌ی ۳ و ۴، اسفند ۱۳۷۰ ـ فروردین ۱۳۷۱.

۱۹ـ هومند، نصراله(۱۳۶۹)، *پژوهشی در زبان تبری*، آمل: که برای طالب آملی.

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع غیرفارسی

1-Bartholomae, Christian (1904), *Altiranisches WÖrterbuch*, Strassburg: Verlag von karl J. TrÜbner.

2-Kent, Ronald (1954), *Old Persian*, New Haven.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش اوّل:

تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی هنرهای تجسّمی

تبرستان
www.tabarestan.info

نشانه‌های تصویری سنگ‌نگاره‌های قبرستانِ سفیدچاه

معینه‌السادات حجازی[۱]

چکیده

انسان در طول دوره‌های تاریخی به شیوه‌ی نمادپردازی توانسته است مفاهیمی را بیان کند که به شیوه‌های دیگر قابل توصیف نبوده‌اند. به‌ویژه پدیده‌های ماورایی و آئینی هم‌چون مسأله‌ی مرگ که ورای فهم انسان می‌باشد. یکی از ملموس‌ترین بخش‌های هنر آیینی، قبرنگاره‌ها یا همان سنگ‌قبرهایی هستند که هم چون پوشاک بر انسانی در زمان حیات وی، برخی از ویژگی‌های اجتماعی و شخصیتی او را می‌نمایانند. این نمادپردازی در گذشته بیش‌تر به کار می‌رفته است. تا چندی پیش در بسیاری از روستاهای مازندران، برخی از هنرهای بومی رواج داشته است که در گذر زمان رو به فراموشی نهاده‌اند. این هنرها از درهم تنیدگیِ ذوق شخصی و اصالت‌های قومی حاصل می‌شوند. گورنگاره‌ها بستر مناسبی برای نمود یافتنِ افکار و نقوش نمادین هستند. نقوشی که امروزه به دلیل فراموش شدن مفاهیم شان از صفحه‌ی سنگ قبرها محو شده‌اند.

روستای قدیمی سفیدچاه، از توابع هزارجریب بهشهر یکی از قبرستان‌های دوران اسلامی مازندران می‌باشد. در این پژوهش، نشانه‌های تصویریِ به‌کار رفته بر گورهای این قبرستان، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

پژوهش حاضر به شیوه‌ی میدانی ـ کتابخانه‌ای و بر روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته است. بر پایه‌ی تحقیقات به عمل آمده، حجّارانِ این سنگ‌قبرها، نه تنها تقلید صرف از طبیعت نکرده‌اند، بلکه با پردازش و نمادپردازی به بیانی ویژه دست یافته‌اند. بدین جهت، شناسایی، حفظ و انتقال این تصویرها و مفاهیم ارزنده، موجب ادامه‌ی حیات هوّیتِ فرهنگی و بومی مازندران می‌شود.

واژگان کلیدی: قبرستان سفیدچاه، نقش‌مایه‌ها، نمادشناسی.

مقدّمه

«حقایق و وقایع بی‌شماری که در ماوراء درک بشر قرار دارند، او را واداشته تا برای ابراز اندیشه‌ها و مفاهیمی که بیان، فهم و توصیف آن‌ها مشکل بوده است، نظام‌هایی از علائم

۱ـ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرّس؛ آدرس پست الکترونیکی:
Hejazi_Art_۳۲۱@Yahoo.com

www.tabarestan.info تبرستان

گوناگون ابداع کند.» (هوهنه‌گر، ۱۳۸۶: ۱۳) «وجود مقبره‌های مذهبی و غیرمذهبی فراوان در ایران، مبیّن این نکته است که در ایران اسلامی، ایجاد مقبره و آرامگاه از سابقه‌ی طولانی برخوردار است.»[۱] (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۷۶) تزیینات و صور به کار رفته در این مقابر، حاکی از به تصویر کشیده شدنِ وقایع ماورایی پس از مرگ بر روی آثار دستی است. در این راستا می‌توان به گورنگاره‌های قبرستان روستای سفیدچاه از توابع هزار جریب بهشهر اشاره نمود.

«منطقه‌ی کوهستانی هزارجریب از دوران صدر اسلام، محلّ پناه مخالفین حکومت بنی‌امیه و بنی‌عبّاس بوده است. به دلیل داشتن ارتفاعات صعب العبور، تا چندین قرن، خلفای عرب نتوانستند این منطقه را به تسلّط کامل خود درآورند؛ به همین دلیل، این منطقه، دارای ابنیه و آثار تاریخی و زیارتگاه‌های متعدّد می‌باشد.» (رباحی، ۱۳۷۵: ۷۶)

«وجود امامزاده سه‌تن در این روستا و گورستان تاریخی، دلیل شهرت این روستا شده است. این امام زاده برحسب تاریخچه‌ی موجود، متعلّق به امامزادگان عبدالرحمن، منصور و ابراهیم می‌باشد که نَسبِ شریفشان با واسطه به حضرت موسی‌الکاظم علیه السلام می‌رسد.» (محمّدزاده، ۱۳۸۵: ۴۴) قبر ملک بادله که روزگاری حاکم شمال ایران بود نیز در این گورستان قرار دارد.

«مردم منطقه، اعتقاد بر مقدّس بودن خاک این قبرستان دارند و به همین دلیل تمام مردگان خود را به این گورستان می‌آورند. به اعتقاد آنان، سفیدی خاک این منطقه به دلیل عظمت بزرگواران مدفون در این قبرستان است؛ از این رو، آن را سفیدچاه نام نهاده‌اند.» (همان: ۲۱)

«پس از تدفین برای هر فرد متوفّی، دو سنگِ محرابی‌شکل در نظر گرفته می‌شد که به صورت عمودی یکی در بالای سر و دیگری در پایین پا قرار می‌گرفت. بر روی گور نیز جز خاک، چیز دیگری قرار نمی‌دادند. ارتفاع و نوع سنگ را بستگان متوفّی مشخّص و پشت و روی هر دو سنگ را نیز حک می‌کردند. نقوش روی سنگ را یا بستگان متوفّی سفارش می‌دادند و یا سنگ‌تراش برحسب سلیقه و خصوصیّات و یا پیشه‌ی متوفّی نقشی را حک می‌کرد. در قسمتی از سنگِ بالای گور، نام متوفّی، نام پدر و تاریخ وفات ذکر می‌شد.» (همان: ۵۴-۵۲)

۱ـ «هنگام ظهور اسلام در ایران، سنّت آرامگاهی، تنها برای بزرگان وجود داشت. در ابتدا، اسلام نیز از نوشتن هرگونه یادگاری برای مردگان روی‌گردان بود، امّا به مرور، تدفین و محلّ دفن، دارای مراحل گوناگون شد و گذشت زمان، سبب گشت که سایبان‌های پارچه‌ای به شکل بناهای با شکوه آرامگاهی تبدیل شوند. هم‌چنین که مراسم تدفین پیچیده‌تر می‌شد، قبرها نیز از علایم تکریم برخوردار گشتند و سنگ قبور با چراغ‌ها و آیات قرآنی تزیین شدند.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۷۶)

www.tabarestan.info تبرستان

جهت بررسی نقش‌مایه‌های گورنگاره‌های سفیدچاه از میان انبوه نقش‌های به کار رفته در آن‌ها، چند نمونه گزینش شده است. نمونه‌ها بر اساس کثرت و فراوانی نقوش در سنگ قبرهای سفیدچاه و نیز بر طبق اهمّیت مفاهیم‌شان انتخاب شده‌اند. در ادامه، پس از معرفی و دسته‌بندی، نقش‌مایه‌های درخت، پرنده، چلیپا و خورشید مورد بررسی و تحلیل قرار خواهند گرفت.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ چه نقش‌مایه‌هایی در تزیین سنگ قبرهای سفیدچاه به کار گرفته شده‌اند؟

۲ـ نقش‌مایه‌های سنگ‌گورهای سفیدچاه دارای کدام مضمون‌های نمادگرایانه می‌باشند؟

www.tabarestan.info تبرستان

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ سنگ‌نگاره‌های قبرستان سفیدچاه برگرفته از باورهای مذهبی و آیینی مردم منطقه می‌باشند.

۲ـ نقوش حک شده بر سنگ‌قبرها، تنها دارای جنبه‌ی تزیینی نبوده و حاوی مفهوم و پیام می‌باشند.

نقش‌مایه‌های سنگ‌قبرهای سفیدچاه

«سنگ‌ها با توجّه به عناصر تشکیل دهنده‌شان، رنگ‌های متنوّع و ثابتی دارند. آثار هنری سنگی، خودرنگ هستند و نیازی به رنگ زدن ندارند. تنها گاهی با توجّه به فرسایش، رطوبت و آلودگی با مواد مختلف، کدر خواهند شد که با سایش سطحی شفافیّت و درخشندگی خود را باز می‌یابند. سنگ‌ها با توجّه به بافت ساختمانی‌شان رنگ پذیر نسیتند. طیف رنگ‌هایی که در سنگ‌ها مشاهده می‌شود: سیاه، سفید، خاکستری، شیری، نخودی، صورتی، بنفش، زرشکی، عنابی، سبز، فیروزه‌ای، لاجوردی، قهوه‌ای، یشمی و آجری است.» (کیان‌اصل، ۱۳۸۵: ۴۷) همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد در سنگ‌گورهای سفیدچاه از سنگ‌های خاکستری و در برخی موارد سفید رنگ استفاده می‌کنند.

نقوش به کار رفته بر روی این سنگ‌ها بسیار ساده و زیباست که مختص مازندران است. شاید در گذشته‌ی دور هر یک از این نقش‌ها معنی و مفهوم خاصی داشتند؛ ولی امروزه کسی به معنای آن‌ها واقف نیست؛ حتّی خانواده‌هایی که این سنگ‌ها را برای مردگان خود سفارش می داده‌اند، در پی آن نبودند که بدانند این نقوش از کجا و چگونه پدید آمده‌اند. در مواردی دیده شده که حروف سر و ته یا از چپ به راست نوشته شده و این دلیل بر بی‌سواد بودن سنگ‌تراش و آگاه نبودن بر نوشته‌ای است که پیش رو داشته است.

نقوش بسیار متنوّعی بر صفحه‌ی سنگ‌ها دیده می‌شود. نقوشی که به دلیل کثرت در استفاده، می‌توانند مبنای دسته بندیِ سنگ گورها شوند. نقش‌های مورد استفاده در آثار سنگی، شامل انواع نقش‌مایه‌های گیاهی (درخت، چنار، سرو)، اشیاء و ابزار (شانه، شمشیر، کارد)، نقوش انتزاعی و تجریدی (چلیپا، دایره، مثلث)، حیوانی (پرنده) و خط نوشته‌ها می‌باشند.

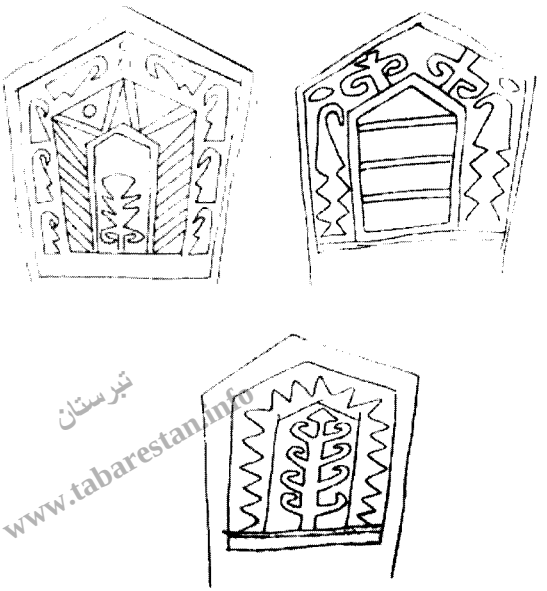
همان‌طور که پیش از این اشاره شد، در این پژوهش از انواع نقش‌مایه‌های دسته‌بندی شده به‌طور گزینشی، چند نمونه مورد بررسی قرار می‌گیرند. (از گروه نقش‌مایه‌های گیاهی، نقش درخت و به‌ویژه، درخت سرو بررسی می‌گردد. نقش خورشید در گروه عناصر طبیعی، نقش چلیپا از گروه نقش‌های تجریدی و نقش پرنده در گروه نقش حیوانات.) همچنین می‌بایست اشاره شود که خطانوشته‌ها به دلیل قرار گرفتن در یک دسته‌بندی ویژه، مجال بررسی در این پژوهش را نمی‌یابند.

www.tabarestan.info تبرستان

نقش درخت

«نقوش گیاهی، یکی از کهن‌ترین موضوعات مورد علاقه‌ی آدمی بر روی دست‌ساخته‌هایش بوده است. این نقوش هم‌چنین از مضمون‌هایی هستند که همواره مورد پسند توده‌ی روستایی بوده‌اند و در تمام دست‌آفریده‌ها، هنرها و صنایع روستایی، می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد. گیاه و نقوش مربوط به این موجود لطیف، زیبا و آفریده‌ای که بهشت با آن معنا می‌یابد، یکی از موضوعاتی است که در همه‌ی انواع هنرها حضوری جدی داشته است؛ گاه به صورت طبیعت گرایانه و گاه به شیوه‌ای انتزاعی و مجرّد.» (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۸۳) در پژوهش حاضر، از انواع نمونه‌های گیاهی به نماد درخت و به‌خصوص درخت سرو به دلیل کثرت حضور آن بر سنگ قبرها پرداخته شده است. نقش‌مایه‌های زیر نمونه‌ای از نگاره‌ی درخت در گورنگاره‌های سفیدچاه می‌باشد.

تصویر۱ـ نقش سرو خمیده در ترکیب با محراب، سنگ‌نگاره‌ای در قبرستان سفیدچاه، (نگارنده)


تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۲ـ انواع نقش ترکیبی درخت و محراب، سنگ‌نگاره‌های قبرستان سفیدچاه
(محمّدزاده، ۱۳۸۵: ۱۲۴)

درخت، ریشه در خاک و سر بر آسمان با سبزینگیِ انبوه و دگردیسی‌اش در بستر فصول در نگاه انسان همواره چیزی بیش از یک گیاه معمولی بوده است و بیان‌گر رابطه‌ای رمزآلود بین اجزای اصلی‌اش، یعنی: ریشه، تنه و شاخه‌هایش با جهان سفلی یا دوزخ، جهان میانی یا زمین و جهان والا یا بهشت است. این تعبیر را می‌توان در اساطیر زرتشتی باز یافت؛ چنان‌که در اساطیر زرتشت «جهان به سه بخش تقسیم می‌شود: جهان برین یا جهان روشنی که جهان هرمزد است؛ جهان زیرین یا جهان تاریکی که جهان اهریمن است و فضای تهی میان این دو جهان که در ادبیات پهلوی بدان تهیگی یا گشادگی می‌گویند.» (بهار، ۱۳۷۷: ۳۹) «در اعتقادات انسانی، درخت با وجود بی‌تحرکی و پای‌بندی در زمین، نمادی از مراحل زندگی تولّد، رشد و تکامل دانسته شده و نیز جلوه‌های قدسی یافته است.» (غنی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۴۶) هم‌چنین «درخت در فرهنگ‌های کهن، جلوه‌ی حرکت‌های خوش هستی و نماد حرکت از تاریکی به سوی روشنی است.» (پورخالقی چترودی، ۱۳۷۷: ۴۵)

در میان درختان، درخت سرو که در زبان تبری، سور نامیده می‌شود، از اهمّیت ویژه‌ای برخوردار است. سرو در دوران قبل از اسلام و در آیین مزدایی، نمادی از سپنتامینو(روح مقدّس) (پوپ، ۱۳۸۰ :۱۰۰)، شعله‌ی جاودانیت (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۶۰) و هم‌چنین مهر (بهار، ۱۳۷۷: ۲۹) بوده است. در آیین‌های قدیمی ایران گفته می‌شود: مهر یا میترا خدای

ایرانی، خدای همیشه جوان محسوب می‌شود و علت انتساب درخت سرو به میترا نیز احتمالاً همین است؛ حتّی آراستن کاجِ کریسمس (که با سرو هم‌خانواده است) را سنتی می‌دانند که هم‌راه با باورهای میتراییسم به اروپا رفته و هم‌چون سایر اعتقادات مهرپرستی در مسیحیت ریشه دوانیده است.[1]

«چنان‌که گفته شد، وجه تمایز در منزلت خاص سرو به عنوان یک درخت مقدّس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای نمادین از خرّمی و همیشه‌بهاری و نیز مردانگی است. درست، مطابق با مفهوم درخت زندگی که با ابدیّت و حیات جاوید در ارتباط است، سرو نیز نشانه‌ای از جاودانگی، نامیرایی و حیات پس از مرگ است. اندیشه‌ی بی‌مرگی از ابتدا ذهن بشر را به خود مشغول داشته و از آن‌جا که تنها در زمان رستاخیز است که آرزوی بی‌مرگی تحقّق می‌یابد به همین دلیل، درخت سرو به عنوان نمادی از این مفهوم (حیات جاوید) بر روی سنگ قبرها جای می‌گیرد تا این باور را هم‌چنان زنده نگاه داشته باشد و مرگ فرد متوفّی را نه به منزله‌ی نیستی و نابودی‌اش که مرحله‌ی گذار از این زندگی دنیوی و صعود به عالم بالا و ملکوت جلوه دهد و اسطوره‌ی بازگشتِ جاودانه به اصلی واحد را به گونه‌ای نمادین تحقق بخشد.» (خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۸۶)

اعتقاد ایرانیان به اهورامزدا، ایزد برتر و سمبل گیاهی‌اش، یعنی درخت سرو، خود دلیل دیگری است بر اهمّیت این درخت در ایران باستان؛ خصوصاً در زمان قوّت دین زرتشت در میان اقوام شمالی ایران. در دوران هخامنشیان، ساسانیان و اوایل دوران اسلامی که مازندرانی‌ها هنوز بر دین زرتشت بودند، درخت سرو همان درخت زندگی به شمار می‌رفته است. به این علّت می‌توان به نقش نمادین درخت سرو به عنوان درخت زندگی در اماکن مذهبی مازندران و هم‌چنین در هنرهای دستی و سنگ قبرهای آن پی برد. سرو هم‌چنان در دوره‌ی اسلامی نماد خرّمی و زندگی جاویدان است؛ چرا که در بسیاری از گورستان‌های دوره‌ی اسلامی، بر سنگ‌قبرها نقش گردیده است. در قبرستان سفیدچاه هزار جریب بهشهر نیز نمونه‌های بسیاری از انواع درخت سرو دیده می‌شود که حجّاران و هنرمندان این خطّه با اعتقادات خاصی که نسبت به این درخت در ایران و نیز مازندران وجود دارد، این آثار را خلق کرده‌اند. از این قسمت چنین می‌توان نتیجه گرفت که درخت سرو که در طول تاریخ، گاه به عنوان سمبل گیاهی اهورامزدا، گاه در نقش درخت زندگی و نشانه‌ی حیات جاوید و بی‌مرگی، رستاخیز، آخرت و گاه در نقش نویدبخش بهشت ظاهر گشته و گاه به عنوان نمادی برای مراسم سوگواری به کار می‌رفته، در بسیاری از اماکن مقدّس و مذهبی به کار رفته است. امّا در دنیای امروز، از آن نگاه معنوی و عارفانه به طبیعت و عناصر آن کاسته شده است. به

www.tabarestan.info تبرستان

1-www.cyprres.htm

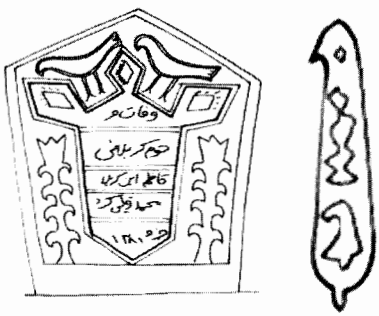
عبارتی دیگر، نمادهایی که روزگاری دارای ارزش نمادین بوده و به معانی ژرف و عمیقی تأویل می‌شده‌اند، امروزه دیگر از آن مفاهیم تهی گشته‌اند.

نقش پرنده

در بسیاری از سنگ‌قبرهای سفیدچاه، نقش پرنده در ترکیب با نقش‌مایه‌ی درخت و یا در کنار آن به کار رفته است. همان‌طور که در تصویر سمت راست مشاهده می‌شود، درخت سرو و نقش پرنده با بیانی موجز به ترکیبی خاص رسیده‌اند. «نقش‌مایه‌ی پرندگان به همراه درخت به مفهوم نیروی تهی که روی درخت فرود می‌آید به معنای وحدت روح و جسم به کار می‌رود.» (کوپر، ۱۳۸۰: ۷۱ و ۷۲) می‌توان این معنی از وحدت روح و جسم را برای نقش‌مایه‌ی حاضر استفاده نمود؛ زیرا در این نقش‌مایه‌ی ترکیبی، نقش پرنده و درخت به وحدت بی‌مثالی رسیده‌اند. ترکیبی که به این نقش‌مایه، وحدتی ویژه می‌بخشد.

www.tabarestan.info تبرستان

در تصویر دیگر نیز نقش‌مایه‌ی پرنده در بالاترین قسمت محرابی سنگ قبر حکاکی شده است. در دو سمت این سنگ قبر، نقش درخت و در میانه، مشخّصات فرد متوفّی به صورت عمودی حک شده است.



تصویر۳ـ نقش درخت و پرنده، سنگ‌نگاره‌ی قبرستان سفیدچاه (محمّدزاده، ۱۳۸۵: ۱۳۲)

نقش پرنده، نشانه‌ی بسیار ارزنده‌ای از پدیده‌ی طبیعیِ پرواز و اوج گرفتن است. در فلسفه و عرفان نیز نقش پرنده، نشان از عروج روح انسانی و تعالی و پرواز به سوی لایتناهی است. پرنده نماد آزادی و رهاییِ روح از بند تن و عالم خاکی است.[1]

استفاده‌ی صرف از پرنده در تزیین سنگ‌قبر را می‌توان به زمینه‌ای که این نقش در آن ظهور یافته نیز مربوط دانست. سنگ قبر به دلیل ارتباط مستقیم خود با مسأله‌ی مرگ و نابودی جسم و بازگشت روح به عالم ملکوت و هم‌چنین با در نظر گرفتن این‌که درخت زندگی ـ با مفهوم ابدیّت و زندگی جاوید ـ به بهشت و عالم بالا تعلّق دارد، بنابراین چه

1-www.takhtefoulad.org

۴۴ ـــ
www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۴ـ انواع نقش چلیپا، سنگ‌نگاره‌های قبرستان سفیدچاه (ملاحی و حسنی، ۱۳۷۴: ۸۹)

به نظر می‌رسد که «چلیپا، ساده شده از شکل‌ها و تصوّراتی است که از خورشید وجود داشته، مانند دایره‌هایی با ۲۴– ۱۶– ۱۲ پرتو به نظر می‌رسد در یک دوره‌ی تکاملی، نگاره‌ی خورشید به علامت چلیپا (+) ساده‌تر شده است. در مجموع می‌توان گفت: چلیپا یا چهارپایه و یا چهارپره، نماد ساده‌ی خورشید تابان است. ممکن است چهار خط آن، نماد فصل‌های سال و یا نماد چهار عنصر اصلی آب، باد، خاک و نور باشد. مهریان به نشانه‌ی خورشید، چلیپا را در

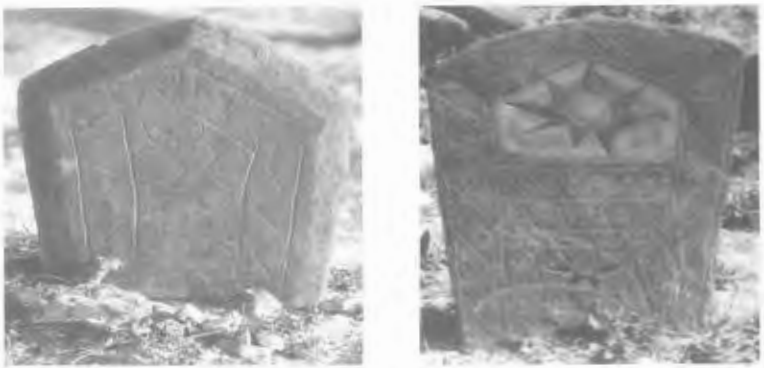
یک دایره، ترسیم می‌کردند و برای آنان، چهار گوشه‌ی چلیپا، نشانه‌ی سال خورشیدی آغازین بود. دو گوشه‌ی آن، نشان از روز و شب و دو گوشه‌ی دیگر، نماد انقلاب خورشیدی بود. چلیپا از دیرباز دربردارنده‌ی ارزش‌های دینی، کیفیت درمان بخشی، مفاهیم عاطفی و مردمی، درهم شکنندگی تاریکی و هراس، مایه‌های خوشبختی و افزونی، سرشار از ارزش-های رازآمیز و آسمانی بوده است. گرامیداشت نماد گردونه‌ی مهر، ریشه‌ای بس کهن دارد. گروهی از محقّقان بر این باورند که این نگاره، نمادی از خورشید است که به مرور تغییر شکل داده است. گروهی نیز بر این باورند که در جامعه‌های آغازین، مردم به نماد چلیپا چون مظهر آتش، احترام می‌گذاشتند و این نماد، نقشی از ابزار ابتدایی برای به دست آوردن آتش بود.» (بختورتاش،۱۳۸۰: ۸۶-۵۲) این نشان از نمادهای آیین مهری یا میتراییسم بوده است؛ آیینی که پیش از ظهور زرتشت در ایران رواج داشته است و پس از تولد دین زرتشت نیز هم‌چنان موقعیّت خود را حفظ نمود و در دین زرتشتی نیز نفوذ کرد. مردمان مازندران پیش از اسلام، تحت حاکمیّت اقوام محلّی و به دین مهرپرستی و زرتشتی‌گری بوده‌اند. مازندرانی‌ها سال‌ها پس از رواج اسلام در ایران و دیرتر از سایر نقاط کشور به دین اسلام گرویدند. بدین سبب، بسیاری از نمادها و سنّت‌های مهرپرستی با قوّت تمام در میانشان رواج داشته است. حتّی امروزه نیز در مازندران، برخی از کلمات و رسومات مهرپرستی ادامه دارد. به‌کارگیری این نشان را بر روی سنگ‌قبر می‌توان نمادی از خورشید و نور و نیرویی روشنی‌بخش در مقابل تاریکیِ قبر برای اموات دانست که احتمالاً در ادامه‌ی سنّت‌های مهرپرستی و زرتشتی-گری در منطقه، پایدار مانده است.

www.tabarestan.info تبرستان

نقش‌مایه‌ی خورشید

حک نمودن نقش‌مایه‌ی خورشید با چند پرتو نور بر سنگ‌قبرهای سفیدچاه، نشان دهنده‌ی اهمّیت این نقش‌مایه در میان مردم منطقه و هم‌چنین ارتباط آن با مسائل پس از مرگ می‌باشد.

در حکاکی‌های سفیدچاه، خورشید با تعداد شعاع‌های سه‌پر، پنج‌پر، هفت یا هشت‌پر دیده می‌شود. تعداد این پرتوها می‌تواند از نظر نمادین منشأ اثر باشد؛ البته در این مقاله به جهت طولانی شدن بحث به آن پرداخته نمی‌شود.



تصویر۵ـ نقش خورشید، سنگ‌نگاره‌های قبرستان سفیدچاه (نگارنده)

www.tabarestan.info تبرستان

«خورشید یا شمس، نام یکی از ایزدان مزدیسنا است که در بخش‌های اوستا از آن سخن رفته است. در تقویم کهن ایرانی، روز یازدهم هر ماه، خیر یا خور روز و به نام خورشید موسوم است. به قول بیرونی، دی که نام دهم هر سال است «خور ماه» نیز نامیده شده است. خورشید به واسطه‌ی نور و عظمت و فایده، همیشه نزد اقوام هند و اروپایی و سامی مورد تعظیم و تکریم بوده است. یک جا کالبد اهورامزدا همانند خورشید تصوّر شده و جای دیگر، خورشید چشم اهورامزدا دانسته شده است. در تاریخ کهن ایران، خورشید از اعتبار و اهمّیت خاصی برخوردار بوده است. کوروش، لشکریان خود را به عادت قدیم، پس از برآمدن خورشید، حرکت می‌داد.» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۳۸) به‌علاوه، خورشید در منابع کهن، علامت اقتدار سلطنت و بقای ایران زمین بوده و به عنوان مظهر مملکت، بالای چادر و بر روی درفش پادشاهان قرار داشته است. به هر حال، تطهیر و ازاله‌ی پلیدی‌ها یکی از عمده‌ترین وظایف خورشید به حساب می‌آمد. ایرانیان به قدرت خورشید و نیروی درونی آن اعتقاد داشتند و آن را نماد نیرومندی و شجاعت می‌پنداشتند. در میترائیسم ـ آئین ایرانیان باستان ـ میترا پسر خورشید است. «خورشید نماد آفرینندگی، قانون طبیعت، آتش، آگاهی، تفکّر، روشن‌گری، عقل، بینش معنوی، گذر زمان و حیات می‌باشد. خورشید در حال طلوع، نماد تولّد، آفرینش و روشنگری است؛ خورشید در حال غروب، نمودگار مرگ است. در عرفان، خورشید رمز روح است.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰) «روزگاری در جهان، خورشید به عنوان خدای بلندمرتبه و خدای روشنی، همه‌نگر و منبع حاصل‌خیزی و حیات، مورد پرستش بود. هم‌چنین به سبب غروب و طلوع خود، نماد مرگ و رستاخیز به شمارمی‌آمد.» (هال، ۱۳۸۳: ۲۰۵)

از فروغ خورشید است که دیوان نابود می‌گردند و ایزدان در جهان مکان و مأوا می‌یابند. سومین پایه‌ی آسمان، خورشیدپایه است که روانِ پرهیزکاران در سوّمین گام بدان‌جا قدم می‌نهد. خورشید همواره مظهر عمر جاویدان و شکوه و جلال سلطنت نیز شمرده می شده

است. تا جایی که تاج پادشاهان، دارای کنگره یا شعاع نور خورشید یا بال بوده است. (چیت سازیان، ۱۳۸۵: ۴۳۵) در فقه اسلامی هم خورشید «در زمره‌ی مطهّرات و نام نود و یکمین سوره‌ی قرآن (الشمس) است که در آیه‌ی اوّلِ همین سوره نیز به آن سوگند یاد شده است. نه تنها در فرهنگ ایران و اسلام که در بسیاری از فرهنگ‌ها، هاله‌ای از اندیشه‌ها و روایات کهن اساطیری خورشید را دربرگرفته است. از سویی خورشید به جهت گرمابخشی خود همانند آب، نشانه‌ی حیات و سرچشمه‌ی نیروی انسان و کیهان و قلب عالم و از سویی دیگر، مظهر مجسّم نیروهای آسمان و زمین و «پدر بشر» نامیده شده است. در ادبیات فارسی، خورشید، منبع پرتو افشانی و مظهر کمال و زیبایی و بلندی است که جایگاه او فلک چهارم، مأمن پیامبرانی چون ادریس و عیسی است. در ادب و فرهنگ ایران از خورشید به «نیّر اعظم» نیز تعبیر شده است.» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۳۹ و۳۴۰) طبق مطالب بیان شده، حکّاکی نقش‌مایه‌ی خورشید بر روی سنگ‌قبرهای سفیدچاه می‌تواند در ادامه‌ی اعتقادات زرتشتی، مهرائیسم و دین اسلام باشد. احتمالاً خورشید به سبب گرمابخشی و زندگی‌بخش بودن، نماد تداوم‌گر حیات پس از مرگ می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

هنر ایران سرشار از نماد است. پرداختن به فرم‌هایی که معانی گسترده دارند از دیرباز در هنر ایران مرسوم بوده است. گورنگاره‌ها به دلیل ارتباط خاصی که با انسان داشته، بستر با ارزشی برای به تصویر در آوردن افکار او بوده‌اند. نقوش عامیانه بر روی گورنگاره‌ها، تجلّی اندیشه و هنر مردمی است که در برخورد با تصویرها و نقوش، دارای ادراکی نمادین بوده‌اند و رابطه‌ی بین صورت و معنای نقش را به خوبی می‌شناختند. در این راستا، بررسی سنگ‌نگاره‌های قبرستان روستای سفیدچاه، نشان از وجود نقش‌مایه‌هایی دارد که با مضمون‌های مذهبی و اعتقادات تاریخی مردم مازندران در ارتباط می‌باشد. این نقوش هیچ‌گاه صرفاً جنبه‌ی تزیینی نداشته‌اند و دارای مفاهیم ویژه‌ای بوده‌اند.

گورنگاره‌های قبرستان سفیدچاه، گنجینه‌ای از نقوش است. آن‌چه مسلّم است، این نقوش، تنها برای تزیین سنگ‌ها ساخته نشده‌اند و در ماوراء شکل مشهود خود مضمون‌ها و معانی گوناگونی را در بردارند. از جمله، ممکن است این نگاره‌ها از اعتقادات و باورهای مردم منطقه نشأت گرفته یا مضمون‌های آن‌ها از زندگی روزمره‌ی آنان أخذ شده باشد؛ مانند نقوشی که به شغل، علایق و دلبستگی‌های فرد متوفّی با بیانی عامیانه و صریح اشاره دارند. به‌طور کلی، در مرحله‌ی نخست، یک سنگ قبر باید صاحب خود را معرفی کند؛ به عبارتی، شناسایی و معرّفی شخص متوفّی، برقراری گونه‌ای ارتباط تصویری و نوشتاری با بیننده در رساندن پیامی در باب مشخّصات فردی (از قبیل: نام، نام پدر، تاریخ تولّد و فوت، شغل) یا

مذهب و اعتقادات و باورهای وی از عمل‌کردهای یک سنگ قبر به شمار می‌آیند. تصویرها حک شده بر روی این سنگ‌ها در یک تقسیم‌بندی کلّی به نقوش گیاهی، نقش اشیاء و ابزار، نقوش انتزاعی و هندسی، نقوش حیوانی و خطنوشته گروه‌بندی می‌شوند. برخی از این نقوش در ارتباط با مفاهیم مرگ، زندگی دوباره‌ی انسان و آرزوی بهشت نقش شده‌اند. مانند نقش درخت، گل خورشید و برخی نیز اشاره به مشخّصات ظاهری به جهت معرّفی شخص متوفّی دارند، همانند نقش شانه.

در چندین دهه‌ی گذشته، جنبه‌های نمادین و مذهبی نقوش فراموش شده‌اند و کم کم از صفحه‌ی سنگ قبرها ناپدید گشتند؛ به طوری که امروزه کاملاً زوال یافته‌اند.

با توجّه به فرسایش آثار و تخریب توسّط رطوبت، مفقود شدن آثار و بی‌توجّهی مسئولین به این آثار کم نظیر و با ارزش، لزوم بررسی و مطالعه‌ی عمیق‌تری در مورد آن‌ها لازم می‌نماید؛ چرا که این نقوش، جزیی از گنجینه‌های فرهنگ و هنر مازندران محسوب می‌شوند و شناخت آن‌ها به احیاء و تداوم فرهنگ مازندران کمک شایانی می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی

۱ـ اسماعیل‌پور، ابوالقاسم(۱۳۷۷)، *اسطوره بیان نمادین*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سروش.

۲ـ بختورتاش، نصرت الله(۱۳۸۰)، *نشان راز آمیز گردونه‌ی مهر*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات فروهر.

۳ـ بهار، مهرداد(۱۳۷۷)، *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اوّل، تهران: نشرچشمه.

۴ـ پوپ، آرتوراپهام، با هم‌کاری فیلیس آکرمن و اریک شرودر (۱۳۸۰)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه‌ی پرویز خانلری، چاپ دوّم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵ـ پورخالقی چترودی، مهدخت(۱۳۷۷)، *نمادهای هم پیوند با درخت*، *مجلّه‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره‌ی ۳ و ۴، صص۱۱۸-۹۸.

۶ـ چیت‌سازیان، امیرحسین(۱۳۸۵)، *نمادگرایی وزیبایی‌شناسی درفرش ایران*، رساله‌ی دکتری رشته‌ی پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر ومعماری دانشگاه تربیت مدرّس، استاد راهنما دکتر حبیب الله آیت‌اللهی، تهران.

۷ـ خلیلی، مژگان (۱۳۸۹)، *بررسی ساختار طراحی و نشانه‌شناسی نقوش سنگ قبرهای دارالسلام شیراز*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرّس، استاد راهنما جواد پویان، تهران.

۸ـ رحیم‌زاده، معصومه (۱۳۸۲)، *سقاتالارهای مازندران*، چاپ اوّل، ساری: ناشر اداره کل میراث فرهنگی استان مازندران.
۹ـ ریاحی، علی اصغر (۱۳۷۵)، *سیمای جغرافیای هزار جریب بهشهر*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سرو.
۱۰ـ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، *تزیینات کتیبه‌ای سنگ قبرهای شیخ صفی و تطبیق آن با نهارخوران گرگان*، کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۱۳۴، صص۸۱-۷۴.
۱۱ـ غنی نژاد، فاطمه(۱۳۷۹)، *افسانه است و افسون*، کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۲۷ و ۲۸، آذر و دی، صص۴۹-۳۸.
۱۲ـ کوپر، جی.سی (۱۳۸۰)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، چاپ اوّل، تهران: انتشارات فرشاد.
۱۳ـ کورکیان ا.م، و ژ.پ، سیکر(۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال*، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، چاپ اوّل، تهران: فرزانگان.
۱۴ـ کیان اصل، مریم (۱۳۸۵)، *آشنایی با صنایع دستی ایران*، چاپ اوّل، تهران: ناشر شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.
۱۵ـ محمّدزاده، سارا(۱۳۸۵)، *بررسی فرم و نقوش به کار رفته بر روی سنگ گورهای گورستان سفیدچاه*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی، رشته‌ی صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، استاد راهنما دکتر امید قجریان.
۱۶ـ ملاّحی، حبیب و حسنی، حمیدرضا(۱۳۷۴)، *مردم نگاری شهرستان بهشهر*، ساری: طرح پژوهشی چاپ نشده سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.
۱۷ـ هال، جیمز(۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ سوّم، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۸ـ هوهنه‌گر، آلفرد(۱۳۸۶)، *نمادها و نشانه‌ها*، ترجمه‌ی علی صلح‌جو، چاپ دهم ،تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۹ـ یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع اینترنتی

1-www.takhtefoulad.org

2-www.cyprres.htm

مضمون‌های اساطیری و نمادهای آیینی در نگاره‌های سقف سقانفارهای بابل (مطالعه‌ی موردی: سقانفارهای کیجاتکیه- شیاده- کبودکلا- کبریاکلا- چمازکلا)

دکتر آناهیتا مقبلی[۱]، دکتر مصطفی رستمی[۲]، فاطمه باباجان‌تبار[۳]

چکیده

مازندران سرزمینی است که از جمله خاستگاه‌های اولیّه‌ی شیعیان علوی می‌باشد و نیز بناهای ارزشمند ایرانی ـ اسلامی را در خود به یادگار دارد و از این منظر، شُهره گشته است. سقانِفارها، گونه‌ای از معماری بومی و مذهبی منطقه‌ی شمالی دریای مازندران می‌باشند که پس از مسجد، در کنار تکیه از اهمّیت و اعتبار فرهنگی و تاریخی برخوردار می‌باشند. بیش‌تر این بناهای مذهبی در دوره‌ی قاجار تصویرگری شده‌اند. این پژوهش با توجّه به ماهیّت آن به بررسی و شناختِ مضمون‌های نمادهای آیینیِ نقوشِ به‌کار رفته در سقف‌های پنج سقانفار بابل (شامل: کیجاتکیه، شیاده، کبودکلا، چمازکلا و کبریاکلا) پرداخته است. نتایج حاکی از آن است که این نقوش از دو منبع مهمِ دینی واسطوره‌ای نشأت می‌گیرند و از تصویرگری برای انتقال و ثبت آموزه‌های دینی و مضمون‌های اسطوره‌ای (آفرینش انسان) استفاده شده است.

کلید واژه‌ها: سقانفار، اسطوره، نماد، آیین، نقوش، بابل.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه و تعریف مسأله

سقاتالار یا سقانِفار از دو واژه‌ی «سَقا» به‌علاوه‌ی «نِفار» تشکیل می‌شود. واژه‌ی «سَقا» به معنی «آب دهنده» یا کسی که آب به خانه‌ها می‌برد است(تداعی‌کننده‌ی حضرت ابوالفضل عبّاس (ع) سقای دشت کربلا) و «نِفار» یا «نپار»، بلندی بالاخانه‌ای است که بر روی پایه‌های چوبی استوار می‌گردد و در مزارع برای نگهبانی و استراحت کشاورزان ساخته می‌شود. سقانفارها از جمله، یادمان‌های تاریخی و مذهبی خاص منطقه‌ی مازندران هستند که از جنبه‌های بومی، آیینی و مذهبی دارای اهمیّت می‌باشند. این بناهای نسبتاً کوچک با پلان مربع، در میان حیاط حسینیه‌ها و مقابل تکایا بنا می‌شده‌اند و به منظور آب دادن و پذیرایی از عزاداران حسینی مورد تقدّس و استفاده قرار می‌گرفته‌اند. این بناها پس از ایجاد بستر فرهنگی و مذهبی (تشکیل حکومت علویان) در طول تاریخ سیاسی ـ مذهبی مردم مازندران در دوره‌ی حکومت قاجار خود را

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور تهران)

۲ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.rostami@umz.ac.ir

۳ـ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران

بیش از پیش نمایان ساختند. این بناها توسّط هنرمندان صنعت‌گر (نجار) و البته نقّاشان «مکتب ندیده» از طبقه‌ی عوام ساخته و پرداخته شده‌اند.

در معماری سقانفارها، تزیینات و نقش ونگاره‌های نمادین و گاه اساطیریِ به‌کار رفته در زیر سقف، مهم ترین عنصر وحدت بخش محسوب می‌گردند که فضای داخلی زیر سقف سقانفارها را که هم‌چون بام آسمانِ جهانِ راستین است، همانند مرواریدی در صدف خود گرفته‌اند و بر اهمیّت دینی ـ آیینی آن می‌افزایند.

نتایج به‌دست آمده، حکایت از آن دارد که این مضمون‌های وابسته به نقوش از دو منبع مهمِ دینی و اسطوره‌ای (حماسی و کهن ملّی) نشأت می‌گیرند و در ارتباط مستقیم با مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها، تاریخ و فرهنگ کهن می‌باشند که در آن‌ها، تأکید بر جنبه‌ی تقدّس بخشی و کارکرد نمادین نقوش به منظور توسّل جستن از آن‌ها در جهت تمرکز حواس انسان به سوی ذات اقدس الهی می‌باشد.

در این مقاله، ضمن بررسی اصالت و ساختار سقانفارها و آرایه‌های وابسته به بنا، شناخت و طبقه بندی مضمون‌ها و نقوش اسطوره‌ای، مفاهیم باطنی و نمادهای آیینی به کار رفته در ابعاد گوناگون سقانفارها ـ به طور ویژه، شامل پنج تالار: کیجاتکیه، شیاده، کبریا کلا، کبودکلا و چمازکلا ـ مدّ نظر قرار گرفته است.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌های پژوهش

۱ـ چه ارتباطی میان نقوش به‌کار رفته در سقفِ سقانفارهای بابل و باورهای اسطوره‌ای قابل تصوّر است؟

۲ـ دلایل کاربرد نقوش اساطیری و آیینی در سقفِ سقانفارهای بابل چیست؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ همواره بین نقوش به‌کار رفته در سقفِ سقانفارها و باورهای اساطیری ایران، ارتباط معنی‌دارِ آیینی و اعتقادی وجود دارد.

۲ـ به نظر می‌رسد که توجّه به سنّت‌ها و ادبیات ملّی و تلفیق آن با آیین‌ها و اعتقادات مذهبی، مهم‌ترین دلایل کاربرد نقوش اساطیری و آیینی در سقفِ سقانفارهای بابل است.

معرفی سقانفارهای مورد مطالعه در شهرستان بابل

برای تخلیص در نوشتار، از توصیف ویژگی‌های دقیق معماری و ارزش تاریخی این بناها به طور مفصّل خودداری شده است و در راستای اهداف تحقیق، بیش‌تر، ویژگی‌های نقوش در سقف بیان می‌شوند.

سقانفار کیجاتکیه

سقانفار کیجاتکیه بابل بنایی دوطبقه و آجری با بام سفال‌پوش، واقع در بخش مرکزی شهرستان بابل(حمزه کلای فعلی) می‌باشد. به‌طور کلّی، تزییناتی که برروی سقف، در کل بنا از جمله، در فواصل تخته‌کوبی‌های آن با مضمون‌ها و نقوش متنوّعی نقش بسته‌اند شامل: خوش نوشته‌هایی از اشعار محتشم کاشانی در مورد وقایع روز عاشورا و نیز نقوشی از مرغ، ماهی، اژدها، شیر، گل و گیاه، فرشته‌های در حال پرواز، نقوش تلفیقی زن با بدن مار- ماهی، پرنده‌ای با سر انسانی مونث، موجودات انسانی با دو سر، موجودی مرکّب از سر انسان و بدن پیوندخورده با گیاه و نیز نقوشی از صحنه‌های کار و زندگی، حیوانات، رستاخیز، مضمون‌های اسطوره‌ای، داستان‌های ادبی، حماسی و فرشته‌ای به همراه نامه‌ی اعمال، که بر آن نوشته شده: «مشهدی محمّدعلی خان و کربلایی یوسف و کربلایی تقی» به چشم می‌خورد. روی یکی از تخته‌ها با خط نستعلیق نوشته شده: «پیشکار و باعث و بانی این سقاتالار، مشهدی محمّدعلی خان، عمل نجّاری از مشهدی داداش نوایی، سنه ۱۳۰۶ ه. ق». (جدول تصویری ۱)

www.tabarestan.info تبرستان

سقانفار شیاده

روستای شیاده در جنوب بابل در جاده‌خوش رودپی و کنار روستای «دیوا» در سادات‌محلّه واقع است. سقانفار بر روی یک صُفه‌ی آجری ـ یک متر بلندتر از سطح زمین ـ بنا شده است و طبقه‌ی زیرین آن را چوب بست کرده‌اند. سقف بنا، پلوررِیزی و تخته کوبی شده و تزیینات منقوش در آن، ملهم از اشعار حماسی و داستان‌هایی از شاهکارهای ادبیات فارسی و نقوش نمادین از زندگی و جهان آخرت(معاد) و نیز تصاویری چون ماکیان، دیوها، فرشتگان، جهان آخرت، اژدها، انسان در حال نبرد با گرز و تیر و کمان، زنان و مردان و در فواصل آن آرایه‌های تزیینی از گل و بوته و میوه است. بر روی برخی از تخته‌های سقف نیز اشعاری از محتشم کاشانی در رثای امام حسین (ع) و روز عاشورا به چشم می‌خورد. «تاریخ این سقانفار، سنه ۱۳۱۶ هـ ق و بانی آن، جاجی سیّد رزّاق جعفری» است. (جدول تصویری ۲)

سقانفار کبودکلا

این بنای آیینی، در محوطه‌ی میانی مشرف به مسجد روستای کبودکلا در دهستان فیضیه، واقع در بخش مرکزی بابل قرار دارد. این سقانفار در دوطبقه‌ی چوبیِ بدون حفاظ و یا دیوار دارای بام سفال پوش است. نکته قوّت بنا در عدم اضافات معماری معاصر به بنای سقانفار است. علی- رغم قرار گرفتن بنا در فضای کاملاً باز و در زیر باد و باران و هوای بسیار مرطوب و شرجی منطقه، سقانفار هم‌چون سروی آزاد و رها، سرافرازانه سر به آسمان معبود دارد. از نظر تاریخی و هنری، این بنا از سقانفارهای زیبا و پرکار شمال ایران است و برتخته کوب‌های سقف این اثر

تاریخی، نقاشی‌های زیبایی از ملائکه، انسان، گیاهان، خورشید، ماهی، اژدها، داستان‌های تاریخی و اشعار محتشم کاشانی در تجلیل از سالار شهیدان عالم و سقای تشنه‌لب دشت نینوا ترسیم شده است. باعث و بانی سقانفار کبودکلا «آقامیر، عمل نجّاری آن از استاد غلامحسین لاسمی و فضل‌الله خانقایی و در سال ۱۳۲۶ هـ . ق می‌باشد». (جدول تصویری ۳)

سقانفار و تکیه‌ی کبریاکلا

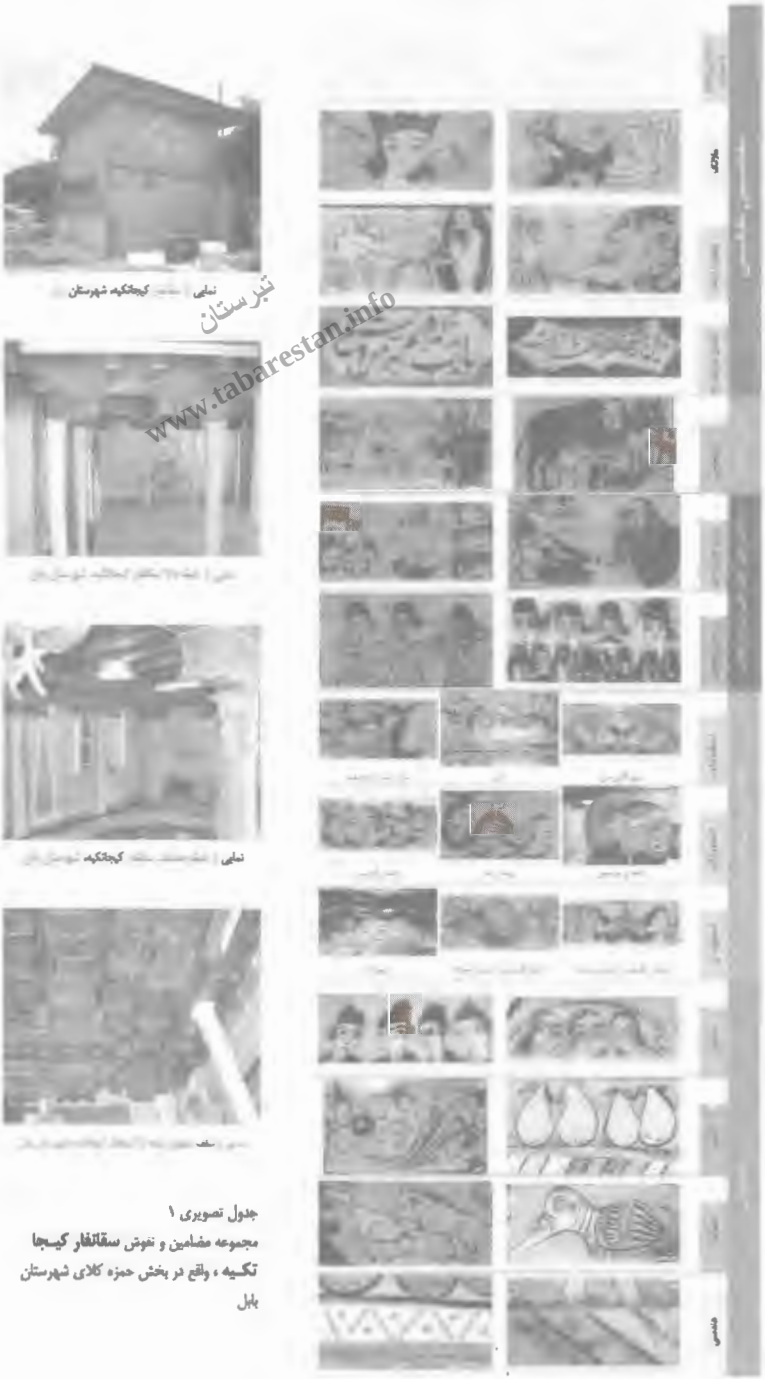
سقانفار و تکیه‌ی کبریاکلا واقع در روستایی به همین نام در جنوب شهرستان بابل واقع می‌باشد. از سقانفار کبریاکلا در شرایط فعلی، تقریباً یک سوّم آن باقی مانده و بقیّه‌ی بنا نوسازی شده است. سقف بنا تخته‌کوبی شده و تمام سطوح آن دارای نقاشی‌هایی با مضمون‌های مختلف مانند دیگر بناها پر شده است؛ شامل مضمون‌های اجتماعی چون زنی در حال دوشیدن گاو، صحنه‌ی شکار، چوپان، مضمون‌های اساطیری، ضحاک ماردوش، اژدها و نیز نقوش حیواناتی مانند فیل، شتر، ماهی، بز، گاو و نقوشی نمادین از روز رستاخیز، حوض کوثر، فرشتگان با نامه‌ی اعمال و نقوش ملهم از داستان‌های ادب فارسی چون شیرین و فرهاد و غیره است. علاوه بر این نقوش، در وسط سقف، کتیبه‌ای به خط خوش نستعلیق، مشتمل بر دو بیت شعر و نام بانی بنا بدین شرح نوشته شده است: «بانی بنای این سقاتالار، آمیرزا بابا و استاد غلامعلی، عمل نجّاری از کربلایی نجف‌قلی حاجی‌آقا در سنه ۱۳۰ پذیرفت. (۱۳۳۰ هـ . ق) عمل نقّاشی از آقاجان نوایی». بعضی دیگر، تاریخ بنای تکیه را ۱۳۱۲ هـ . ق و سقانفار این بنا ۱۳۰۴ را هـ .ق می‌دانند. تکیه‌ی کبریاکلا در فاصله ۱۰ متری سقانفار و در مقابل آن قرار دارد که سقف این بنا بسیار غنی از نقّاشی می‌باشد. در فاصله‌ی این‌ها، اشعاری از محتشم کاشانی به چشم می‌خورد. تقریباً نیمی از این سقف سقانفار سالم باقی مانده و بقیّه‌ی آن بازسازی شده است. (جدول تصویری ۴)

سقانفار چمازکلا

سقانفار چمازکلا واقع در بخش مرکزی شهرستان بابل است؛ وجه تسمیه‌ی این بنا را از گیاهی به نام «چماز» که در محیط بومی منطقه فراوان می‌روید، گرفته‌اند. این سقانفار در دوطبقه با ستون‌های دهان‌اژدری و با سقف‌های پلورکشی که برآن نقّاشی‌های افسانه‌ای از تقابل خیر و شر، نقوش حماسی و متون کهن و ملک باران و فرشتگان و نقوش اسطوره‌ای و اشعاری از محتشم کاشانی به زیبایی ترسیم شده است و کم و بیش شامل همان خصوصیّت‌های دیگر سقانفارها می‌باشد. تاریخ احداث بنا ۱۳۲۳ هـ . ق ثبت شده، امّا از بانی و سازنده‌ی بنا، چیزی ثبت نشده است؛ ولی از روی سبک و سیاق ابزار به‌کار رفته در بنا می‌توان گمان برد که ساخت آن، از همان هنرمندان صنعت‌گر(نجّار) دیگر سقانفارها می‌باشد. بنای مذکور در درون، پوششی از شیشه و بتون و کاملاً غیرهماهنگ با بنا محفوظ شده که سقانفار را از گزند باد و باران و آفتاب

www.tabarestan.info تبرستان

حفظ کرده است و بنا تقریباً در وضعیت خوبی به سر می‌برد امّا به لحاظ زیبایی‌شناسانه، کمک شایانی به سقانفار نمی‌کند. (جدول تصویری ۵)



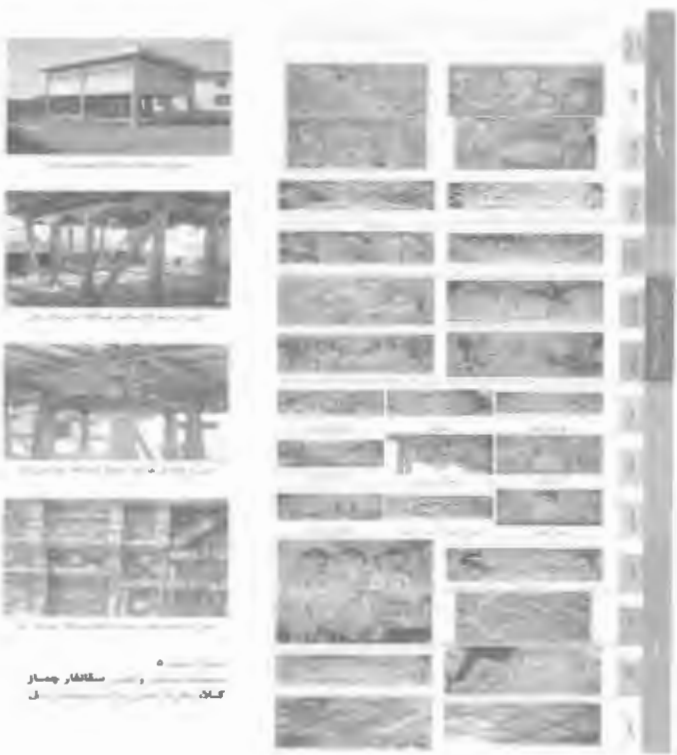
تبرستان
www.tabarestan.info

جدول تصویری ۱
مجموعه مضامین و نقوش سقانفار کیجا
تکیه ، واقع در بخش حمزه کلای شهرستان بابل

تبرستان
www.tabarestan.info

۲
مجموعه مضامین و نقوش سفالگران صید محله ی
شهداده ، واقع در بخش

تبرستان
www.tabarestan.info



طبقه‌بندی مضمون‌ها و نقوش نمادین در سقفِ سقانفارها

موضوع نقّاشی‌های بر روی سقف سقانفار، روایاتی تصویری و بسیار خلاصه از مضمون‌های کهن و نمادین وگاه اسطوره‌ای به همراه موضوعات مورد علاقه‌ی توده‌ی مردم(شیعه) است که به طرز پیچیده‌ای با دیگر سنّت‌ها و فرهنگ اجتماعی بومی، آمیخته شده است. در این نقّاشی‌ها و دیگر عناصر به‌کار رفته در سقانفارها، موضوعات تصویری به لحاظ مضمون، محتوا، ترکیب‌بندی و نیز ساختار فرمی به یکدیگر هم‌بسته و مشابه هستند و برای هر بیننده‌ی ناآشنا، پر ازدهام و بی‌نظم به نظر می‌رسند. امّا با آگاهی از منابع ادبی که این نقوش، بیان تصویری آن‌ها می‌باشند و نیز آشنایی با سنّت‌های عامیانه، می‌توان مضمون‌ها و عناصر آن‌ها را بازشناخت و مطالعه کرد. بنا بر شواهد، منقوش ساختنِ سقانفارها در دوره‌ی قاجاریه انجام پذیرفته است. «این دوره‌ی تاریخی ـ تصویرگری قاجاریه ـ با تاج‌گذاری آقا محمّدخان قاجار، در سال ۱۲۱۰ هـ . ق شروع شده و تا سال ۱۳۴۴ هـ . ق ادامه داشته است». (محمودی،۱۳۸۷: ۶۸) سقانفارهای مورد مطالعه‌ی این کنکاش در فاصله سال‌های ۱۳۳۰ـ ۱۳۰۶ بر اساس کتیبه‌های موجود، تاریخ‌گذاری شده‌اند. از بررسی نقّاشی‌های دوره‌ی قاجار نمی‌توان ویژگی‌های کلّی را برای آن دوره در نظر گرفت و آن را سبک قاجار نامید؛ از این رو به طور کلّی اگر نقّاشی دوره‌ی قاجار را در دو گروه کلّیِ «اشرافی» و «عامیانه» در نظر بگیریم، شیوه‌ی نقّاشی در سقانفارها به گروه «عامیانه» بسیار نزدیک می‌باشد. با توجّه به قدمت یک‌صد و پنجاه ساله‌ی این بناها ـکه در بستر تاریخی قاجار می‌توانند، قرار بگیرند ـ این شیوه‌ی نقّاشی موجود در سقانفارها در زمره‌ی هنر فولک محسوب شده وتحت نفوذ هنرهای نمایشی و دراماتیک مشهور به «نقّالی»(داستان‌گویی عمومی و از برخوانی شاهنامه) و داستان شاهان و «تعزیه خوانی»(از برخوانی نمایشی رویدادهای دینی مذهبی) توسعه پیدا کرده که شیوه‌ی مرسوم نقّاشی، پیکره‌نگاری، شمایل‌نگاری و نقّاشی دیواری حماسی است و زمینه‌ی اصلی آن از دوره‌ی قاجار می‌باشد. در این بناهای به ظاهر کوچک که توسّط مردمی عادی و غیر آکادمیک ساخته و تزیین شده، دنیایی از تفکّر، هنر، سنّت و تاریخ خفته است؛ بی‌تردید سازندگان و هنرمندانی که دست به ساختن و آراستن چنین بنایی زده‌اند از انواع هنرها، تعاریف، قوالب و چهارچوب‌های نظری آن آگاهی نداشته‌اند. در ابتدا می‌توان نقّاشی را به دو گروهِ بزرگِ مضمون-ها و نقوش تقسیم نمود. حجم عظیم و متنوّع نقوش که سراسر سقف و پیشانی بنا را پوشانده است، خود به تنهایی، عامل مهمّی برای جهت شناسایی و ریشه‌یابی سقانفارهاست. وجود این همه طرح، رنگ، نقش و خط، موجب شده تا فضای محدود و کوچک سقانفارها از فضای هندسی مجرّد به فضایی کیفی مبدّل شود. در چنین فضای کیفی که از حضور بی‌وقفه‌ی انسان سنّتی و آیینی حکایت دارد، می‌توان معناها و مفاهیم ژرف و عمیق بسیاری را در ارتباط با پیشینه‌ی سقانفارها و فرهنگ، سنّت، مفاهیم و مضامین باطنی که منجر به خلق چنین آثار گران‌بهایی شده است، برکشید. (جدول۶)

www.tabarestan.info تبرستان

جدول ۶ ـ انواع مضامین و نقوش نمادین به‌کار رفته در سقف سقانفارهای شهرستان بابل

				شامل
مضامین	۱	مذهبی	پیامبران و امامان و وقایع عاشورایی	امامان معصوم (ع)، امام علی (ع)، حسن (ع)، حسین (ع) و حضرت ابوالفضل عباس (ع) در حال آوردن آب، وداع با خانواده، مبارزه با کفار، علی‌اکبر با مادرش لیلا، اجساد بی‌سر، زاری بازماندگان بر بالین گذشتگان، حرکت کاروان اسرای کربلا، خیمه‌گاه.
			جهان آخرت	نقوش در ارتباط با پاداش و مکافات اعمال (کارنامه اعمال)، فرشتگانی با ترازو در حال سنجش اعمال، فرشته‌هایی در حال حمل نامه‌ی اعمال، نگهبان دوزخ در حال عذاب دادن، عزرائیل در حال ستاندن جان، اسرافیل در حال دمیدن صور، جبرئیل و دیگر فرشتگان در صورت‌های مختلف.
			ملانک	فرشتگان بال‌دار در حال پرواز و در دست داشتن دسته‌ی گل، جام‌هایی پر از میوه، فرشتگانی با در دست داشتن جام رحمت.
			خط و خوش‌نوشته	اشعار خوش‌نویسی شده با مضامین حوادث عاشورایی، مدح و عزای امام حسین (ع)، از محتشم کاشانی.
	۲	اجتماعی	کار و پیشه	نقوشی در ارتباط با کار و نحوه‌ی معیشت مردم بومی مانند: جمع‌آوری هیزم، بافندگی، شیردوشی، صید ماهی، کشاورزی، دامداری و ...
			روزمره و فراغت	استراحت و تفریح، قلیان کشیدن و چای نوشیدن، دور هم‌نشینی.
			بازی و شکار	کوهنوردی، کشتی گرفتن (جنبه سنتی و آیینی پهلوانی دارد)، شکار کردن حیوانات.
	۳	متون کهن ادبی، رزم و جنگاوری و پهلوانی	منظومه‌های عاشقانه	خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، لیلی و مجنون، کلیله و دمنه، قابوسنامه.
			رزمی و جنگاوری	ردیف سربازان با انواع سلاح‌های سرد و گرم مانند تیروکمان، شمشیر و سپر، گرز، تفنگ و توپ. سربازان در حال نواختن آهنگ رزم، طبل، بوق و کرنا...
			پهلوانی	کشتی گرفتن به شیوه زورخانه‌های از دیرباز ورزشی سنتی و آیینی مردم منطقه (مازندران) بوده و در زبان بومی به آن «لوجُو» می‌گویند.

www.tabarestan.info تبرستان

	۴	اسطوره‌ای	شاهنامه	نقوشی مربوط به داستان‌های شاهنامه مانند دیوها، اژدها، ضحاک مار به دوش، نبرد رستم با اژدها، نبرد رستم با دیوسفید، پهلوان اژدهاکش.
			نمادهای صورفلکی	نقوشی مرتبط با منطقه البروج (صورفلکی) مانند نماد برج فلکی قوس یا آذر (نشان‌گر زمان ساخت بنا یا وجه ستایش آتش و آناهیتا)، حوت، ثور، حمل، دلو، سنبله، جوزا...
			افسان‌های و موجودات خیالی	نقوشی خیالی و ترکیبی از بدن انسان با سر حیواناتی مانند اژدها و دیو، بدن انسان با سه سر، بدن ماهی با سر انسانی، سرانسان با بدنی به شکل گیاه، انسان تلفیقی با جانورانی مانند مار...
			اساطیر ایران باستان	ایزدان حامی آب و رستنی‌ها، امشاسپندان، ملک باران (تیشتر) فرشتگان تاجدار در بهشت (قلمرو روشنایی‌ها و نیکی‌ها (اورمزد) دیوان – جهنم (قلمرو اهریمنان)، کیومرث، مشی و مشیانه.
	۵	کتیبه نگاری	تاریخ ساخت بنا- بانی ونقّاش و نجار	شامل اطلاعات بسیار ارزشمندی در ارتباط با تاریخ ساخت بنا، نام بانیان و هنرمندان و معماران و خطاطان و نجاران ارائه می‌دهد.
نقوش	۱	انسانی		زنان و مردانی در حال نظاره کردن به چیزی، زنانی با تاجی بر سر، زنان با حجاب، مردانی در ردیف‌های دو تا پنج نفره، انسان در حال شکار شیر، زن داخل کجاوه و سوار بر شتر، زنان و مردانی در ارتباط با امور اجتماعی هم‌چون کار و پیشه، معیشت و روزمره‌گی.
	۲	گیاهی		گل شبیه به لوتوس، گل پروان‌های و شاه عباسی، بته جقه‌ای، ترسیم گیاهان به شیوه طبیعت‌گرا و تجریدی.
	۳	حیوانی		نقوش حیوانی شامل انواع حیوانات بومی و غیربومی، وحشی و اهلی حیوانات: شیر، پلنگ، فیل، زرافه، آهو، اسب، گربه، ماهی، لاک‌پشت. خزندگان: مار...
	۴	هندسی		نقوش هندسی نقش کامل کننده یا پرکننده اطراف نقش‌ها را توسط رنگ‌ها به عهده دارند. معمولاً به شکل‌های خطی و نقطه‌های متوازن رنگی به همراه نقوش انتزاعی و تقسیم سطوح به شکل‌های لوزی و مربع و مثلث و دایره با ریتمی زیبا و رنگین بر سقف سقانفارها به کار رفته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

مضمون‌های اسطوره‌ای

بخش مهمّی از نقاشی‌های نقش‌بسته بر روی سقف سقانفارها، ملهم و برگرفته از اساطیر کهن ایرانی است. مضمون‌ها، نمادها و تمثیل‌هایی از نبرد خیر و شر، دیوان و موجودات افسانه‌ای،

پهلوانان، صُورفلکی، اژدها، داستان آفرینش و... که نقّاش بومی از محتوای باطنی برخی از نقّاشی‌ها آگاه نبوده است؛ امّا به نظر می‌رسد برخی از این نقوش اساطیری که در پیوندی تنگاتنگ با سقانفار هستند، جنبه‌ی آیینی و نمادهای مرتبط با «آب و حیات (تیشتر، ملک باران[۱] و اژدها)» و «داستان آفرینش نخستین پیش نمونه‌ی انسانی(گیومرث)[۲] و نخستین زوج انسانی(مشی و مشیانه) [۳]» را در خود نمایان می‌سازد. (تصویرهای ۱ تا ۸) نقوش و موضوعاتِ دارای مضمون‌های اسطوره‌ای در سقانفارهای مورد مطالعه، شامل «مضمون‌های شاهنامه‌ای»، «زرتشتی»، «اساطیر ایران باستان»، «صُورهای فَلکی» و«تمثیل‌هایی در ارتباط با رستنی‌ها» و «دیوها» هستند و گویای این فرضیه که هنرمندی که این چنین نقش‌های اسطوره‌ای و نمادهای آیینی را ترسیم کرده است، بدون شک در جامعه‌ای می‌زیسته که هنوز آن نمادها، حضوری زنده داشتند و آیین‌ها نیز گرامی داشته می‌شدند. اسطوره‌های ایرانی ـ قصّه‌ها، داستان‌ها و موجوداتی کهن وخارق‌العاده یا ماوراء طبیعی ـ که از گذشته و در افسانه‌های بومی، برجای مانده‌اند، دیدگاه-های جامعه‌ای را منعکس می‌کنند که در آغاز به آن تعلّق داشته‌اند. دیدگاه‌های این مردم نسبت به رویارویی خیر و شر، اعمال خدایان و نیز دلاوری‌های قهرمانان و موجودات افسانه‌ای می‌باشد. «اسطوره‌ها در فرهنگ ایران نقش مهمی ایفا می‌کنند، اسطوره‌های ایرانی در ابتدا به صورت شفاهی و زبانی انتقال می‌یافت، امّا در زمان پارتی و ساسانی، بسیاری از این افسانه‌ها به صورت مکتوب درآمدند. این اساطیر، بعضی منشأ کفرکیشی و برخی زرتشتی داشتند و پس از تسلّط اعراب و ظهور اسلام با این آیین وفق داده شده‌اند. آثار شعرای بزرگی چون دقیقی و فردوسی، بشر را قادر به خواندن این افسانه‌ها به زبان پارسی کرده است». (محمودی، ۱۳۸۷: ۷۲)

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ موجودی با سر انسان و دست‌های بی‌شمار، گاه سر این موجود تخیّلی با تاج آراسته شده تا مفهوم ملک بودن را بهتر القا کند. نقش ملک باران در سقاتالارهای بابل می‌تواند یادآور این باور کهن ایرانیان باشد که در اوستا از او به عنوان «تیشتر» فرشته‌ی پرشکوه و فرهمند یاد شده است. داستان پیکار او علیه دیو خشک‌سالی یکی از جذّاب‌ترین داستان‌های متون کهن مذهبی ایرانیان است.

۲ـ کیومرث در لغت به معنی انسان فناپذیر است. جزء اوّل اسم که «کیه» باشد به معنی جان و زندگی است و جزء دیگر که «مرتن» باشد صفت است؛ یعنی فناپذیر. جوهر حماسی گیومرث عبارت است از چاره ناپذیری در برابر مرگ؛ یعنی هیچ کس را از آن گریزی و گزیری نیست. گیومرث از صورت‌های انتزاعی می‌باشد از دوران هند و ایرانی که به آن‌ها شخصیّت داده شده و «نخستین انسان» شناخته شده و به نوعی تجلّی از «غول نخستین» به شمار می‌رود. (عناصری، ۱۳۸۷: ۹۸)

۳ـ این دو به هم شبیه بودند و تنشان در کمرگاه چنان به هم پیوند خورده بود که تشخیص این‌که کدام نر بود و کدام ماده میسّر نبود. در میان آن دو، فرَوَهَرِ ایزدی قرار گرفت و جان به گونه‌ای «مینویی» در آن‌ها داخل شد، سپس این دو کاملاً به صورت انسان درآمدند و نیروی حرکت یافتند. (کریستین‌سن، ۱۳۸۶: چکیده)

تصویر ۱- تیشتر (ملک باران)، سقانفار کیریاکلا

تصویر۲- ملک باران، سقانفار کبریاکلا

تصویر۳ ـ اژدها بر سر نال طبقه هم‌کف، سقانفار کبریاکلا

تصویر۴ـ نخستین پیش‌نمونه‌ی انسانی، سقانفار کبودکلا

تصویر ۵- مشی و مشیانه، سقانفار سیّد محلّه شیاده

تصویر۶- مشی و مشیانه و فرّه، سقانفار چمازکلا

تصویر ۷- مشی و مشیانه و فرّه، سقانفار کیجاتکیه

تصویر۸- مشی و مشیانه، سقانفار سیّد محله‌ی شیاده

www.tabarestan.info تبرستان

مضمون‌های صُور فَلکی (منطقه‌البروج)

دسته‌ی دیگری از نقوش برروی سقف سقانفارها، مرتبط با صور فلکی است که در دسته‌ی مضمون‌های اسطوره‌ای و نمادین قرار می‌گیرند. «صور فلکی(منطقه البروج) در نجوم قدیم، دایره‌ای خیالی است بر روی آسمان که به دوازده بخش مساوی تقسیم شده و چنین به نظر می‌آید که خورشید در مدّت یک سال آن را طی می‌کند. در هر بخش، یک صورت فلکی (بُرج) قرار

دارد که با تصویر یا علامتی مشخّص می‌شود. اسامی برج دوازده‌گانه به زبان عربی عبارت‌اند از: حَمل به صورت قوچ، ثُور به صورت گاو، جُوزا به صورت دوپیکر، سَرطان به صورت خرچنگ، اَسد به صورت شیر، سنبله به صورت انسانی با شاخه‌ی گندم، میزان به صورت ترازو، عقرب به صورت کژدم، قوس به صورت موجودی نیمه‌انسانی کمان‌دار، جُدی به صورت بز، دَلو به صورت چاه آب، حُوت به صورت ماهی». (هال، ۱۳۸۰: ۳۸۷) بازنمایی علائم منطقه‌البروج از دوره‌ی هلنیستی(هنر یونان) معمول شد و در هنر مسیحی نیز ادامه یافت. از سده‌ی یازدهم به بعد، غالباً، صورفلکی را در ارتباط با ماه‌های سال نشان می‌دادند.[1] مسلمانان نیز بروج فلکی دوازده گانه را بارها برروی صفحه‌ی اسطرلاب و کتاب‌های مختلف نقش کرده‌اند. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰۰۰)

تقریباً در همه‌ی پنج سقانفار مورد مطالعه، حداقل یک صورفلکی که اغلب حوت می‌باشد، وجود دارد که شاید به علّت تأسیس بنا در همان زمان باشند و یا دلایل دیگری که هنوز بر ما پوشیده است و بیش‌ترین صورفلکی را در سقف تکیه مشرف به سقانفار کبریاکلا شاهد هستیم. (تصویرهای ۹ و ۱۰)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰ـ صورفلکی حوت، سقانفار شیاده

تصویر ۹ـ صورفلکی قوس (کمان‌دار) تکیه کبریاکلا

مضمون‌های شاهنامه‌ای ـ حماسی ـ

نبرد میان خیر و شر، از روزگاران دیرین و ادیان پیش از اسلام در تعالیم مذهبی، موجود بوده است و نیز از جمله مضمون‌های مورد علاقه‌ی نقّاش سقانفارها بر روی سقف بنا می‌باشد. «در دین زرتشت، اهورامزدا ـ سرور دانا، خدای غایی، خیر مطلق، خرد و معرفت ـ مخالف همه بدی‌ها و رنج‌ها است. در مقابل او، انگره مینو(اهریمن) قرار دارد که روح شر است و همواره سعی می‌کند دنیا و حقیقت را ویران کند و به انسان‌ها و حیوانات آسیب بزند. براساس متون زرتشتی، انگره‌مینو در پایان جهان شکست خواهد خورد. (کرتیس، ۱۳۸۳: ۲۱)

بسیاری از مردم عادی شاهکار بی‌بدیل فردوسی ـ شاهنامه ـ را با نام رستم می‌شناسند. نقّال‌ها از بین همه‌ی موضوعات و حوادث شاهنامه، بیش‌تر به شرح و نقل داستان زندگی رستم تمایل نشان می‌دهند؛ رستم، نماد و سمبلی از قهرمانی، پهلوانی و نیک‌سرشتی است. تقریباً در

۱- کتاب روزگار پربرکت دوک دوبری، اثر برادران لمبورک.

همه‌ی سقف‌های سقانفارها نبرد رستم و دیو (نبرد خیر و شر) به تصویر کشیده شده و نیز تصویر نمادین اساطیریِ پهلوان اژدهاکُش و ضحاک ماردوش(اژدی هاک) از موضوعات مورد علاقه‌ی نقّاشی بومی است. (تصویرهای۱۱ تا ۱۴)

تصویر ۱۱- نبرد رستم و دیو سفید، سقانفار کبودکلا

تصویر ۱۲- پهلوان اژدها کش ،تکیه کربلاکلا

تصویر ۱۳- ضحاک (اژدی هاک)، تکیه کربلاکلا

تصویر ۱۴- ضحاک(اژدی هاک)، سقانفار شباده

www.tabarestan.info تبرستان

مضمون‌های افسانه‌ای و موجودات خیالی

دسته‌ای از نقوش ترسیم شده بر روی سقف سقانفارها، روایت‌گر مضمون‌هایی هم‌چون افسانه‌ها، دیوان، موجودات افسانه‌ای و پهلوانان می‌باشند که به صورت مکتوب و شفاهی ـ روایی سینه به سینه نقل شده و در حافظه و خاطره، نسل به نسل ثبت شده‌اند. افسانه‌هایی که قهرمانان آن‌ها حیوانات و جانورانی هستند هم‌راه و هم‌پای انسان‌ها و کارهای انسانی انجام می‌دهند؛ مانند قصّه‌های کلیه و دمنه، شاهنامه‌ی فردوسی و یا برخی قصّه‌های عامیانه که در بین مردم عامه از جذّابیت و گیرایی خاصی برخوردار بوده و بسیار مورد اقبال مردم، خاصه روستاییان قرار داشته است. آموزنده‌ترین منبع در این زمینه اوستا است؛ امّا متون بعدی از قبیل بندهش نیز به تفضیل از پهلوانان باستانی و دشمنان آن‌ها سخن می‌گویند. هیولاهای افسانه‌ای که پهلوانان انسانی با آن‌ها به جدال برمی‌خاستند. آن‌ها غالباً هیأت مار یا اژدها داشتند. مهم‌ترین آن‌ها اژدی هاک، (ضحاک) هیولای سه سری بود که مغز انسان‌ها را می‌خورد. «افسانه‌ها تاریخ مقدّسی را روایت می‌کنند، افسانه، حادثه‌ای است که در زمان نخستین اتفاق افتاده است و به زمان آغازهای

مُثل، نقل شده، مربوط می‌شود. به عبارت دیگر، افسانه معلوم می‌دارد که چگونه موجودات مافوق طبیعی با اعمال خود واقعیّت را به وجود می‌آورند». (الیاده، ۱۳۶۷: ۱۱) (تصویرهای ۱۵ تا ۱۸)

تصویر ۱۵- موجودی ترکیبی از سر انسان، بدن پرنده و مار، سقانفار شیاده

تصویر۱۶- حیوانات خیالی با افعال انسانی، سقانفار کبودکلا

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۱۷- موجودی خیالی، سقانفار شیاده

تصویر ۱۸- موجودات پرنده‌نما با سر انسانی، سقانفارچمازکلا

اگرچه امروز، افسانه‌ها را خیالی می‌پنداریم، امّا روزگاری آن‌ها بخشی از باورهای حقیقی انسان‌ها بوده‌اند. گونه‌گونی نژادها و تبارهای ایران زمین، نه تنها بر شمار و شکل افسانه‌ها تأثیر نهاده است، بلکه تفاوت‌های ساختی و درون‌مایه‌ای نیز در میان آن‌ها وجود دارد که بازتابی از هم‌سانی‌ها و ناهم‌سانی‌های فرهنگی مردم این سرزمین در تمام دوره‌های تاریخی است. در ایران کهن‌ترین افسانه‌ها دست‌مایه‌ای دینی و آیینی داشته‌اند که در آن‌ها «نشانه‌ی آموزه‌های اسطوره‌ای و دینی ایران پیش از اسلام به خوبی دیده می‌شود. از دیدگاه شخصیت‌شناسی نیز عناصر برجسته‌ای از این اندیشه [اهورایی و اهریمنی] در افسانه‌های عامیانه دیده می‌شود؛ دیوها، اژدها و پهلوانان حماسی از آن جمله‌اند.» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۵۰)

نتیجه‌گیری

سقانفار بنایی است آیینی که در فضا و مکانی مقدّس شکل گرفته است؛ به طوری که همه‌ی سقانفارها در کنار و در ارتباط با آب بوده و از قداست و حرمتی ویژه برخوردارند. استفاده از نقوش «ملک باران (تیشتر) و نبرد آن با دیو خشک‌سالی»، «اژدها» و نقوشی مرکّب از «مار و ماهی» و حتّی ریشه‌یابی انجام شده‌ی این واژه(سقا) نیز دلیل بر این مدعا است. شکل اوّلیّه‌ی این بنای

مقدّس، همان نفارهایی است که در مزارع کشاورزی برپا می‌شود، در حقیقت، سقانفارها گونه‌ی تغییر شکل یافته‌ای از نفارهای مزارع بوده‌اند که این‌بار به واسطه‌ی جایگاه فرهنگی و هم‌راه شدن با نقّاشی‌هایی با مضمون‌های متنوّع؛ جایگاهی فرهنگی ـ تاریخی یافته‌اند. سقانفارهای مزیّن به نقوش در روی سقف به عنوان یکی از پدیده‌های منشعب از آیین به زعم ما می‌تواند در دایره‌ی آیین و مذهب قرار گیرد و یکی از این کیفیت‌ها که شاید بتوان به عنوان موضوعی روانکاوانه به آن اشاره نمود، کوچکیِ فضای مذهبی ایجاد شده در سقانفارها است. در روانشناسی عمومی، این موضوع به تحقیق و تجربه ثابت شده که آدمی در فضای کوچکتر احساسِ «بودن» می‌کند. امروزه شناخت اساطیر و افسانه‌ها و قصّه‌های اقوام و کشف زبان رمزی شان، از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌شود. نقوش به‌کار رفته در سقانفارها نیز از این مهم مستثنی نیست. توجّه به نقّاشی‌های این بناها، جنبه‌ی روایتی بودن آن‌ها و وجود روابط بینامتنی میان تصویرها، مضمون‌ها و مفاهیم باطنی آن‌ها را آشکار می‌سازد. سقانفارها گنجینه‌ای بی نظیر از تزیینات چوبی، نقّاشی‌های زیبا با مضمون‌ای اسطوره‌ای ـ حماسی ـ، متون کهن ـ مذهبی ـ اجتماعی ـ خط و خوش نوشته ـ موتیف‌های گیاهی ـ تزیینات فرمی و هندسی هستند. تمامی تمهیداتی که برای تزیین به‌کار رفته است به طور وسیعی در کیفیت فضایی و حس زیبایی‌شناسی معماری سقانفار تأثیرگذار می‌باشند. هنرمند و صنعت‌گران سقانفارها هم‌چون مانویان که زبان تصویری را برای تبلیغ آیین خود برگزیده بودند، بسیاری روایات مذهبی ـ آیینی و قومی و ملّی را بر سقفِ سقانفارها نقش نمودند و این شیوه‌ی آموزش دینی برای مردمان بومی و رهگذران آن محیط که وارد این فضای منقوش می‌شدند؛ تأثیرگذار بوده است ـ بی‌آن‌که حتّی ذرّه‌ای سواد خواندن و نوشتن داشته باشند، همواره روایات قدسی را از بَر می‌کردند ـ وآن‌ها با مشاهده‌ی آموزه‌های اخلاقی(مضمون‌های مذهبی، جهان آخرت و ترازوی سنجش اعمال و فرشتگان و...)، فلسفه‌ی آفرینش انسان را درک می‌نمودند. بدین نحو، این شیوه، تأثیر غیرقابل انکاری در ارتقای سطح آگاهیِ مذهبی ـ روایی جامعه‌ی دین‌دار داشته است و هم‌چنان در عصر حاضر نیز دارد. هم‌چنین معمار مسلمان بومی نیز هیچ‌گاه از بُن‌مایه‌های آیینی آن آگاه نبوده و تنها زیستن در جامعه‌ای سنّتی سبب شده است که او هم‌چنان حافظ آن بُن‌مایه‌ها باشد و آن را پاس بدارد. ورود اسلام نه تنها از بار آیینی بنا نکاسته بلکه با آیین و سنتی قدرتمند و نیرومندتر و زنده و بالنده و پویاتر موجب شده تا این بناهای آیینی تا به امروز به حیات خود ادامه دهند و نام مبارک حضرت عبّاس بن علی (ع) بر تارک آن‌ها بدرخشد.

در مجموع از بررسی‌های به عمل آمده از این حجم زیادِ نقّاشی‌هایِ روی سقف بنا می‌توان پی به این مهم برد که «بین نقوش و نگاره‌های به‌کار رفته در سقف و پیشانی سقانفارها و باورهای اساطیری ایران، ارتباط معنی دار آیینی و اعتقادی وجود دارد. اسطوره، آیین، نماد یا سمبول، مجسّم کننده‌ی تجربیات انسانی و ارزش‌های روحانی یک فرهنگ هستند. از بررسی این

www.tabarestan.info تبرستان

نقّاشی‌ها پی به ارتباط مستحکم آن‌ها با اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی می‌بریم. نقوش اساطیری در این مجموعه‌ها با بافت اسطوره‌های نقل شده در «اوستا» و «پهلوی» و به ویژه «شاهنامه» که بازگوکننده‌ی روایت‌های «خداینامه» است، مطابقت دارد؛ مانند «تقسیم‌بندی مضمون‌های خیر و شَر(اورمزدی واهریمنی)، نقش انتزاعی و خیالی از نخستین پیش‌نمونه‌های گیتی، سرنوشت پیش نمونه‌ی انسانی و نخستین زوج انسانی(مشی و مشیانه) و نیز نقش ضحاک ماردوش، نبرد رستم و دیو سفید، نبرد پهلوان اژدهاکُش، اژدها، اژدهای شاخ‌دار، شیر و خورشید و...» در مجموع، نقوش بر روی سقفِ سقانفارها گنجینه‌ای از نقش، خط و مفاهیمِ اساطیری و آیینی هستند که از «آفرینش تا رستاخیز»، از«دنیا تا اُقبا» یعنی دو جهان هستی را تجسّم می‌بخشند. در طول تاریخ ایران، همیشه بین هنر، ادبیات و مذهب ارتباط تنگاتنگی بوده است و نقوش اساطیری و نمادهای آیینی به‌کار رفته در سقف سقانفارها نیز با زبان هنر معنا و مفهوم را در قالب نقش‌های تزیینی و نمادین مبتنی بر اصول زیبایی‌شناختی بیان می‌دارند.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی

۱- الیاده، میرچا(۱۳۶۷)، *افسانه‌ی واقعیّت*، ترجمه‌ی نصرالله زنگویی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات پاپیروس.

۲- پاکباز، رویین(۱۳۸۵)، *دایرةالمعارف هنر، نقاشی، پیکرسازی، گرافیک*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

۳- دلاشو، لوفر(۱۳۶۴)، *زبان رمزی افسانه‌ها*، جلال ستاری، چاپ اوّل، تهران: انتشارات توس.

۴- عناصری، جابر(۱۳۸۷)، *شناخت اساطیر ایران بر اساس طومار نقّالان*، چاپ سوّم، تهران: انتشارات سروش.

۵- کرتیس، وستا(۱۳۸۳)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

۶- کریستین‌سن، آرتور(۱۳۸۶)، *نخستین انسان نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران*، ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضیلی، چاپ سوّم، تهران: نشر چشمه.

۷- هال، جیمز(۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات معاصر.

۸- محمودی، فتانه(۱۳۸۷)، *مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران*، مجله‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۳۶، زمستان، صص: ۷۵-۶۷.

طبقه‌بندی و زیباشناسی نقش‌های سقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل

دکتر مصطفی رستمی[۱]، فاطمه رقیمی[۲]

چکیده

در طول تاریخ همواره هنرمندان مسلمان به سوی نقش‌های انتزاعی و مجرّد ـ که در آن‌ها چشم اندازهای اولیّه‌ی طبیعی، ناپیدا و ناشناخته می‌نماید ـ سوق داده شده‌اند. در همه‌ی دوران باستان، هنر ایرانی، نیروهای آسمانی را می‌جوید و می‌کوشد تا با امکانات و ابزارهایی چون نقش-ها و آرایه‌های مجرّد با این نیرو ارتباط برقرار کند و از آن‌ها یاری بخواهد.

سقاتالار از جمله مکان‌هایی است که هنرمند در آن با نقش‌کردن تصویرهایی با موضوعات گوناگون در این فضای آئینی و مقدّس به پرستش و ستایش معبود خویش می‌پردازد. جالب این‌که با وجود محدودیت‌های شرعی در کاربرد نقّاشی در بناهای مذهبی بر سقف چوبی سقانفارهای مازندران به‌خصوص سقاتالار کیجاتکیه، نقّاشی‌هایی با موضوعات مذهبی و غیرمذهبی مشاهده می‌شود که بسیار زیبا در کنار هم قرار گرفته‌اند و زنده و پویا با احساسات وتمایلات درونی هر بیننده، ارتباط برقرار می‌کنند.

در این پژوهش تلاش گردید ضمن شناخت اجمالی معماری و آرایه‌های سقاتالارهای مازندران ـ به‌ویژه سقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل، نقش‌های به‌کار رفته در آن در قالب یک طبقه‌بندی و زیباشناسی علمی مورد مطالعه، بررسی و تحلیل قرار گیرد.

واژگان کلیدی: سقاتالار(سقانفار)، کیجاتکیه، نقش‌ها و طرح‌ها، زیباشناسی، نمادگرایی.

مقدّمه

سخن از یادمانی است تاریخی، موسوم به سقاتالار کیجاتکیه که در محوطه‌ی گورستان شهر و در کنار تکیه‌ای به همین نام قرار دارد. بنا با دیوار آجری و سنگی و درِ آلومینیومی به‌ظاهر شبیه به بسیاری از خانه‌های شهر است ولی واقعیّت سقاتالار این نیست، بلکه بنای چوبیِ دو اشکوبه‌ای است که برای مصون ماندنش از باد و باران، این دیوار آجری را پیرامونش کشیده‌اند و سال‌ها بعد،

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.rostami@umz.ac.ir

۲ـ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران؛ پست الکترونیکی: fraghimi۶۲@yahoo.com

www.tabarestan.info تبرستان

ورودی آن را با حاشیه‌ای سنگی و در و پنجره‌های آلومینیومی ـ که هیچ تناسب و هماهنگی با بنای ظریف و زیبای چوبی ندارد ـ پوشانده‌اند.

این‌گونه حفاظت از یادمانی آیینی و تاریخی توسّط مردمی صورت گرفته است که به دین و آیین خویش عشق می ورزند؛ چرا که سقاتالار، وقف حضرت ابوالفضل (ع) است و به *ابوالفضلی* شهرت دارد و به همین دلیل، بسیار مورد علاقه و محبّت مردم مؤمن محل می‌باشد. بنا مملو از طرح‌ها و نقش‌ها و تصویرهایی است که ذهن آدمی را متوجّه سنّت و میراثی زنده و پویا با تاریخی دیرینه و دیرپا می‌کند.

اطّلاعاتی که نقش‌های مذکور، در ارتباط با تاریخ و فرهنگ کهن ایران زمین و هم‌چنین باورها و اعتقادات و فرهنگ بومی منطقه به دست می‌دهند، از یک سو و شیوه‌ی بسیار ظریف و زیبای معماری سقاتالار و کار بر روی چوب با آرایه‌های چشم‌نواز و بدیع و تراش‌های گیرا و جذّاب و منحصربه‌فرد و نقّاشی‌های بی‌نظیرش از دیگر سو، آدمی را مبهوت این گنجینه‌ی بی‌بدیل و ارزشمند می‌سازد. در حقیقت، سقاتالار ترکیبی از مجموعه‌ی هنرهای معماری، نقّاشی، خطّاطی و منبّت‌کاری است که در کنار هم، شکلی واحد، بدیع و منسجم را به‌وجود آورده‌اند.

از نقش‌های سقاتالارها و تاریخ‌های مندرج در آن‌ها چنین استنباط می‌شود که اوج و شکوفایی آن‌ها باید در عصر قاجار بوده باشد امّا این بدان معنا نیست که سابقه و پیشینه‌ی آن‌ها به لحاظ معماری به دوره‌ها و سده‌های کهن‌تر نرسد.

سقاتالارها به مثابه شاخص هویّت فرهنگ و تاریخ مازندران، نیازمند توجّه بیش‌تری هستند؛ زیرا این بناهای منحصربه‌فرد، تنها خاص این منطقه بوده و سنگ نشانی از فرهنگ و سنّت بومی مردم این سرزمین می‌باشند.

این پژوهش، نخست به شرح تاریخچه‌ی سقاتالارها و معرفی اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی فضای درونی و بیرونی معماری آن می‌پردازد و سپس ویژگی‌های سقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل مورد بررسی قرار می‌گیرد و از پس آن، نقش‌ها و طرح‌های به کار رفته در این سقاتالار، در قالب یک طبقه‌بندی علمی و زیباشناسانه تحلیل و توصیف می‌گردد.

این پژوهش از روش توصیفی بهره می‌گیرد و در این راستا، مطالب به‌دست آمده با بهره گیری از ابزارهای گردآوری چون مطالعات کتابخانه‌ای، پایگاه‌های علمیِ اینترنتی و نیز مشاهدات و بررسی‌های میدانی می‌باشد.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ چه رابطه‌ای بین اعتقادات مذهبی مردم و نقش‌های موجود در سقاتالار وجود دارد؟

۲ـ منشأ به‌وجود آمدن نقش‌های سقاتالار کیجاتکیه از کجاست؟

www.tabarestan.info تبرستان

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ به نظر می‌رسدکه بین دین و اعتقادات مذهبی مردم و مضمون‌های موجود در نقش‌های سقاتالار، رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد.

۲ـ به نظرمی‌رسد نقش‌های موجود در سقاتالار کیجاتکیه برگرفته از طبیعت و محیط اطراف هنرمند و داستان‌های کهن و حماسه‌ی عاشورا است.

سقاتالارها(سقانفارها)

سقانفارها از جمله یادمان‌های تاریخی خاص منطقه‌ی مازندران هستند. کاربرد چوب در معماری به عنوان مصالح اوّلیّه، همواره در منطقه مرسوم بوده است و امروزه هم با نگرش به خانه‌های سنّتی و اصیل روستایی درمی‌یابیم که اکثر خانه‌ها بر روی پایه‌های چوبی در دو یا سه طبقه ساخته شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

سقانفار یا همان سقاتالار با توجّه به قداست و حرمت خاصی که نزد مردم دارد، در محوطه-های مساجد و تکایا قد برافراشته است. تقریباً می‌توان گفت که همه‌ی سقاتالارها، نذر حضرت ابوالفضل عبّاس(ع) بوده و نام سقا نیز یادآور سقای کربلا در حماسه‌ی عاشورا است. تعزیه نیز که مراسمی نمایشی و مذهبی است به منظور شرح وقایع شهادت امام حسین(ع) و یاران باوفایش در این مکان مقدّس به اجرا در می‌آید.

در تزیین سقاتالارها از الوارهای چوبی مزیّن به طرح‌ها و نقش‌های زیبا و کنده‌کاری روی چوب سود برده‌اند. در مجموع با نگرش به خطها و نقش‌های مجموعه‌ی سقانفارها و تکایای دوره‌ی قاجاری می‌توان گفت که هنرمند با دست افزاری از رنگ و قلم و تفکّر نیرومند اسلامی، هنرش را به صفاتی معنوی می‌رساند.

سقانفارها دارای آرایه‌های چوبی بسیار زیبا از جمله، اژدها با دهان گشوده، سر شیر، ستون-های مارپیچ و نگاره‌های متعدّدی هستند. تصویرها به غیر از گل و بته، سرو و بته‌ی جقه ـ که تکرار شده‌اند و در گوشه و کنار این بناها دیده می‌شوند و نقش‌های فرعی به حساب می‌آیند ـ شامل تصویرهای انواع حیوانات و جانوران افسانه‌ای ـ حیوانی که سرش، نیم‌تنه‌ی فرشته است و با کمانی که در دست دارد، اژدهای دمش را نشانه گرفته (کمان دار)(تصویر۱)ـ و سایر صورفلکی، صحنه‌ی شکار حیوانات (تصویر۲)، دختری که گاو می دوشد، رستم و دیو سفید، فرهاد کوه‌کن، چوپان با گوسفندان و صحنه‌هایی از عاشورا و ده‌ها نقش دیگر می‌باشد. (رازی، ۱۳۷۸: ۱۵۳)

تصویر۱ـ حیوانی با سرفرشته ودم اژدها(کمان‌دار)[1]

تصویر۲ـ صحنه‌ی شکارحیوانات[2]

رنگ‌های مورد استفاده در هر سقاتالار نیز هم‌چون نقش‌های آن با کمی تفاوت از یکدیگر تمایز دارند. به عنوان مثال، در سقاتالار تکیه شیاده از رنگ لاجوردی، سفید، قهوه‌ای، اخرایی و مشکی؛ در تکیه و سقانفار کبریاکلا رنگ‌های لاجوردی، سفید، مشکی، سبز تیره و زرد و در تکیه‌ی گونی‌کلا رنگ آبی، نارنجی، سفید، کرم و مشکی استفاده شده است. (بزرگ‌نیا، ۱۳۸۳: ۱۶)

www.tabarestan.info تبرستان

نقّاش محلّی، نگاره‌ها را با نوعی معصومیّت کودکانه ولی با استحکام و پختگی و آراستگی، رنگ‌آمیزی کرده، وقار امامان و معصومین را در نظر گرفته و همواره در استفاده از رنگ‌ها دقّت و وسواس به خرج داده است؛ برای مثال، قبای سالار شهیدان را به نشانه‌ی شهادت، گلگون کشیده و شفاف‌ترین رنگ‌ها را برای اولیاء خدا به‌کار برده است و در مقابل، رنگ‌های تیره را برای اشقیا انتخاب می‌کند. هریک از این رنگ‌ها و نقش‌های پر معنی در جای خود به سقاتالارها حرمت و قداست خاصی بخشیده است.

سقاتالارها از اجزا و عناصری ترکیب یافته‌اند که معماران بومی، آن‌ها را چنین می‌نامند:

۱ـ نال یا واشان: گاه به جای ستون کاربرد دارد و نام‌های مختلف آن برحسب کاربردشان استفاده می‌شود. (رحیم زاده،۱۳۸۲: ۴۳)

۲ـ ستون: در سقاتالارها برای ایجاد حریم و جداسازیِ فضاها از یکدیگر، نقش مهمی دارد. شاید واژه‌ی تالار برای چنین بنای کوچکی به واسطه‌ی استفاده‌ی بیش از حد و غیرمتعارف از ستون، آن هم در ابعادی اندک و فضایی کوچک باشد. (همان: ۴۶)

۳ـ سرستون یا کماچه. ۴ـ دست انداز. ۵ـ نال بالای ستون. ۶ـ نگهدار یا واوبند یا بادبند. ۷ـ لب‌بند. ۸ـ تخته. ۹ـ درزپوش تخته. ۱۰ـ شوله‌ور. ۱۱ـ رواق یا گِرد رفاق. ۱۲ـ سقف یا بوم یا بام. ۱۳ـ نرده. (همان: ۴۳)

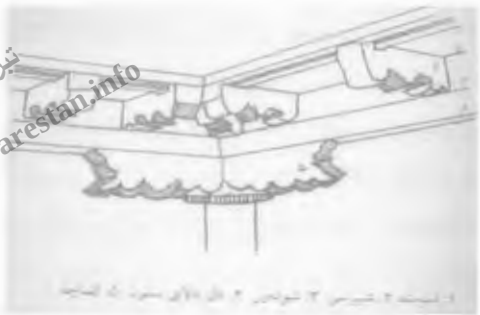
1-www.hamshahri.org

۲ـ همان

۱۴ـ پلور: تیرهای چوبی قطوری هستند که جزء عناصر اصلی تشکیل دهنده و سازنده سقاتالار محسوب می‌شوند. پلورها با ضخامت نسبی شان سبب استحکام و استواری بنا شده و در همه‌ی قسمت‌های آن کاربرد دارند. (ستوده،۱۳۷۴: ۸۲)

۱۵ـ شیر سر: چوب‌های چهارنبشی که با تراش‌های زینتی، داخل بنا برای جمع کردنِ دهانه‌ی سقف به‌کار می‌روند. (همان: ۸۴)

۱۶ـ لاچ لنگری: نوعی کنده‌کاری بر ستون‌ها که به شکل هفت و هشت است. (همان:۸۵)(تصویر۳)



تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۳ـ برخی ازاجزای تشکیل دهنده‌ی سقاتالار (رحیم‌زاده،۱۳۸۲: ۴۷)

سقاتالار کیجا تکیه

سقاتالار کیجاتکیه در محلّه‌ی حمزه‌کلا در شهرستان بابل در محوطه‌ی گورستانی کوچک و در کنار تکیه‌ای به همین نام واقع شده است. بنای تکیه کاملاً نوساز است ولی بنای سقانفار به همان سبک اوّلیّه‌ی دوره‌ی قاجاریه باقی مانده است. اطراف آن در دهه‌ی ۱۳۲۰ه.ش با آجرهایی به رنگ قرمز و قطع خشتی به اندازه‌ی ۴×۲۰×۲۰ سانتی‌متر با بندکشی سفید تعمیر شده و دارای نقش‌های هندسی بسیار زیبا به شکل پرنده، گلدان، درخت سرو و نقوش هندسی مدوّر است. (گروه مؤلفان، ۱۳۷۹: ۵۲۴) (تصویر۴)

تصویر۴- نمایی ازسقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل(رحیم‌زاده،۱۳۸۲: ۲۰)

درمیان عامه‌ی مردم در مورد نحوه‌ی ساخت و بنای آن داستانی بر سر زبان‌هاست مبنی بر این‌که ساختِ آن به بازیافتن سلامتی دختری ارتباط دارد که از بیماری رنج می‌برد و از پیِ شفا و برای تحقّق نذرش، این بنا را با فروش جهیزیه‌ی خود هم‌راه تکیه‌ی آن ساخت. بی‌شک واژه‌ی *کیجا* که درزبان محلّی به معنی دختر است نمی‌تواند با مفهوم آئینی کهن سقاتالار، بی‌ارتباط باشد.

از آناهیتا درمتون کهن مذهبی به عنوان دختری زیبا و برومند یاد می‌شود و اطلاق واژه‌ی کیجا یعنی دختر به بنای آئینی سقاتالار، خود دلیل دیگری است بر کارکرد کهن و باستانی آن و نمونه‌ی آن را در مکان‌هایی که نام دختر دارند، می‌توان مشاهده کرد.

سقاتالار کیجاتکیه در دو اشکوبه، هم‌چون سایر سقاتالارهای دیگر ساخته شده است. اشکوبه‌ی زیرین با ابعاد ۵/۲۵ در ۶/۵۰ دارای سه ستون در عرض و چهار ستون در طول است. تنوّع اشکال و نحوه‌ی تزئینات ستون‌ها که دارای تراش‌های جناقی، مورّب، مارپیچی و صورتی از سرو به شیوه‌ی تجریدی است، در بین سقاتالارها بی‌نظیر است. (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۴ و ۳۵) (تصویرهای ۵ و ۶)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۵- آرایه‌ی جناقی به‌کار رفته در رفته در ستون کیجاتکیه

تصویر ۶- آرایه‌ی لاچ لنگری به‌کار ستون کیجاتکیه

سرستون‌ها به فرم نیم‌تنه‌ی اژدها یا مار ـ اژدهای شاخ‌دار است که خود ریشه‌ی تاریخی وکهن در اساطیر ایرانی دارد.

در اضلاع شمالی و جنوبی در اشکوبه‌ی زیرین، اشعاری از محتشم کاشانی در مورد وقایع روز عاشورا نوشته شده است و سقف تخته‌کوبی شده‌ی آن دارای نقّاشی‌هایی به رنگ قرمز، سبز، اُکر و قهوه‌ای است.

مضمون‌های به‌کار رفته در اشکوبه‌ی زیرین، تقریباً همه چیز را در بر می‌گیرد. از دل‌مشغولی‌های روزانه و معیشت و حرفه‌ی مردم محلّی تا اسطوره، حماسه، افسانه و... به چشم می‌خورد امّا بیش‌تر از نقش‌های مذهبی و موضوع‌هایی از متون کهن پارسی بهره برده‌اند.

در اشکوبه‌ی بالایی فضایی است به پهنای ۳ و دارازای ۴ متر که اطراف آن چهارده ستون با نقش لاچ لنگری مارپیچ بسیار ظریف وجود دارد. علاوه بر شش ستون که سرستون دهان‌اژدری دارد، نوع دیگری از سرستون که ترکیبی موزون و هماهنگ بین خوش‌نویسی و تراش روی چوب است نیز وجود دارد. این سرستون، قطعه‌ی چوبی یک‌پارچه‌ای است که کلمات مقدّس «یا قاضی‌الحاجات» را در دل آن تراش داده‌اند و به منظور ایجاد تعادل و تقارن در سمت دیگر سرستون، این کلمات بر تصویر تراش خورده است. کلمات فوق به طرزی ماهرانه و بسیار زیبا با خط نستعلیق بر بالای ستون‌ها جای گرفته‌اند و نقش وسط ستون‌ها نیز مزیّن به جمله‌ی «یا ابا عبدالله» است. (رازی،۱۳۷۸: ۱۵۲)

www.tabarestan.info تبرستان

روی یکی از تخته‌ها با خط نستعلیق نوشته شده: پیشکار و باعث و بانی این سقاتالار مشهدی محمّدعلی خان و کار نجّاری از مشهدی داداش نوائی و کاتب آن حاج آقا بارفروشی در سال ۱۳۰۶ه ق است. روی تخته‌ی دیگری هم، شعری بدین مضمون نوشته شده است:

یا رب ز کرم بر من درویش نگر　　بر جان من خسته‌ی دل‌ریش نگر
هر چند نیم لایق بخشایش تو　　بر من منگر، بر کرم خویش نگر

با ورود اسلام نه تنها از بارآئینیِ بنا کاسته نشد بلکه با آئین و سنّتی قدرتمند و پویاتر موجب شد تا این بنای آئینی تا به امروز به حیات خود ادامه دهد و نام مبارک حضرت عبّاس(ع) بر تارک آن بدرخشد.

طبقه‌بندی وزیبایی‌شناسی نقش‌ها در سقاتالار کیجاتکیه

انسان به شیوه‌ی نمادپردازی در طی تاریخ، بهتر توانسته است مفاهیمی را نمودار سازد که به روش‌های دیگر قابل بیان و توصیف نبوده‌اند. بشر در تمام باورها و ادیان از نمادگرایی، فراوان استفاده کرده است و تمام انسان‌ها بدون استثنا، زبان و صور نمادین را به‌کار گرفته‌اند تا با نماد، مفاهیم مورد نظر خود را بیان کنند.

در هنرهای سنّتی که انتقال عادت‌ها و باورها از نسلی به نسل بعد صورت می‌گیرد، علاوه بر روح جمعی، بی‌زمانی، پذیرش و مقبولیت عام که از ویژگی‌های اصلی هنرهای سنّتی هستند، کاربرد داشتن، ریشه‌دار بودن و تداوم داشتن معنویّت و ارتباط با اعتقادات مردم و نیز نمادگرایی از مشخّصه‌های عمده‌ی این نوع هنرها می‌باشند.

سقاتالار یکی از مکان‌هایی است که در آن نیز از نمادهای بسیاری استفاد شده و نشان‌گر تلاقی مذهب و هنر می‌باشد و علاوه بر آن، نشانی از اعتقادات مردم آن ناحیه دارد. بیش‌تر طرح-های مورد استفاده در سقاتالارها ذهنی است و الهام گرفته از طبیعت و محیط اطرافشان و داستان‌های کهن ایرانی و حماسه‌ی عاشورا می‌باشد.

نقش‌های بی‌شمار و طرح‌های گوناگونی که سقاتالار را با آن آراسته‌اند از لحاظ موضوع و مضمون، بسیار متنوّع‌اند. حجم عظیم و متنوّع نقش‌ها که سراسر سقف و پیشانی بنا را پوشانده است به تنهایی، عامل مهمّی برای جهت شناسایی و ریشه‌یابی سقاتالار است. وجود این همه رنگ، نقش و خط، موجب شده تا فضای محدود وکوچک سقاتالار از فضای هندسی مجرّد به فضایی کیفی تبدیل شود.

www.tabarestan.info تبرستان

در چنین فضایی که از حضور بی‌وقفه‌ی انسان سنّتی و آئینی حکایت دارد، می‌توان معنا و مفاهیم ژرف و عمیق بسیاری را در ارتباط با پیشینه‌ی سقاتالار و فرهنگ و سنّتی که منجر به خلق چنین آثار گران‌بهایی شده است، بیرون کشید. عنصر حاکم بر تمامی این نقش‌ها سادگی، روانی و صمیمیّتی است که هم در انتخاب مضمون‌ها و هم در نحوه‌ی ارائه‌ی نقش‌ها مشاهده می‌شود.

در این مجموعه‌ی ارزشمندِ طرح، نقش و خط نمی‌توان اثری از فردیّت و فردگرایی یافت. موضوع‌ها و مضمون‌های مورد استفاده در نقّاشی‌های سقاتالار و شیوه‌ی ارائه‌ی آن‌ها بیش‌تر شباهت به نقّاشی‌های عامیانه و مردمی دارد.

نگاره‌هایی که در سقاتالار نقش شده‌اند، ذاتاً یک هنر سنّتی و پای‌بند سنّت هستند و به ندرت، دست‌خوشِ تغییرات شدید شده‌اند. نقش‌ها و نگاره‌هایی که قرن‌ها با اندک تغییری هم چنان پابرجاست.

سقاتالار کیجاتکیه که در مجاورت تکیه‌ای به همین نام قراردارد به‌دلیل علاقه‌ی مردم به دین و آئین خویش، این سقاتالار را وقف حضرت ابوالفضل(ع) کرده‌اند و به *ابوالفضلی* شهرت دارد که در روز عاشورا، مردم در آن به مراسم عزاداری می‌پردازند. این سقاتالار، علاوه بر کاربرد مذهبی ازجنبه‌ی هنری زیباشناختی نیز به علّت وجود نقش‌هایی که در آن است، اهمّیت بسیاری یافته است.

در سقاتالار کیجاتکیه از رنگ‌های پرمایه و قوی استفاده شده است؛ این رنگ‌ها شامل قرمز، سبز، آبی، اُکر، قهوه‌ای و سیاه می‌باشند که برگرفته ازطبیعت اطراف هنرمند می‌باشند و هریک نماد و معنای خاص خود را دارند. رنگ قرمز، نشانی از آتش، خشکی و روح زنده و نماد جنگ-جویی، مقاومت و شور انقلابی است. رنگ خاکی (یا اُکر) نمادی ازخاک و انسان در عالم هستی می‌باشد. رنگ سبز، نشانه‌ی رطوبت و سرماست؛ رنگی الهی و معنوی وآرامش‌بخش و به‌واسطه‌ی نسبتی که با اهل بیت پیامبر اکرم (ص) دارد، رنگی مقدّس و مورد ستایش است. آبی، نشان از

آسمان وآب دارد و از جنبه‌ی معنوی، بسیار عمیق و قابل احترام است؛ این رنگ از نیروی آسمانی وبی کرانه‌ای برخوردار است که قادر است مخاطبان خود را به تأملی درونی فرا بخواند؛ آبی هم-چنین نماد ایمان و معنویّت است و تا اعماق روح و روان آدمی نفوذ می‌کند و او را به عالم بالا فرا می‌خواند. رنگ سیاه برحسب سنّت وعرف، نماد سوگ و عزاست و نیز به منظور نمایان شدن اعمال زشت و سیاه‌کاری اشقیا و گنه کاران، عموماً از این رنگ استفاده می‌شود؛ در ضمن این رنگ، نماد ظلم و ستم نیز می‌باشد.

هرنقشی مستقل است و تکرار نمی‌شود ـ زیرا تکرار، خسته‌کننده است ـ و زیبایی در نهایت وحدت و به شکل متنوّع ظهور می‌یابد. صورت و نقش، حاصل ذهنیّت هنرمند در لحظه‌ای از زمان و نتیجه‌ی مشاهده‌ی هنرمند از مضمون است که صورت و نقش مناسب خود را در این نقّاشی‌ها وخطها می‌یابد. با عنایت به این توضیح، انواع نقش‌های موجود در سقاتالار کیجاتکیه که شامل نقش‌هایی برخاسته از روایت و داستان‌های اسطوره‌ای وکهن ایرانی و مضمون‌های طبیعی‌ای هم‌چون گیاهان و جانوران و... می‌باشد، از دیدگاه زیباشناختی به شرح زیر مورد تحلیل و تشریح قرار می‌گیرند:

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ نقش‌های گیاهی

نقش‌های گیاهی یکی از کهن‌ترین موضوع‌های مورد علاقه‌ی آدمی بر روی دست ساخته-هایش بوده است؛ این نقش‌ها همواره مورد پسند مردم روستایی بوده‌اند و در تمام دست‌آفریده-های آن‌ها می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد. خاصیّت شفابخشی و درمانگری نهفته درگیاهان نیز به آن‌ها جنبه‌ی حیات‌بخشی داده است که از این نظر هم گیاهان همواره مورد احترام و توجّه بوده-اند.

در سقاتالارها استفاده از نقش‌های گیاهی گاهی به‌صورت کاملاً انتزاعی و گاه به صورت طبیعی، تجلّی یافته است. در بعضی از سقاتالارها قسمت بیرونی بنا را تنها با گیاهان پرپیچ و نرم و موزون که باگل و میوه آراسته شده است، تزئین کرده‌اند. توازن و هماهنگی بین نقش‌های گیاهی و سایر نقش‌ها از چنان نظم و قدرتی برخوردار است که خود به یکی از شگفتی‌های شیوه-ی آراستن این بناهای کوچک چوبی بدل شده است. (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۹۰)

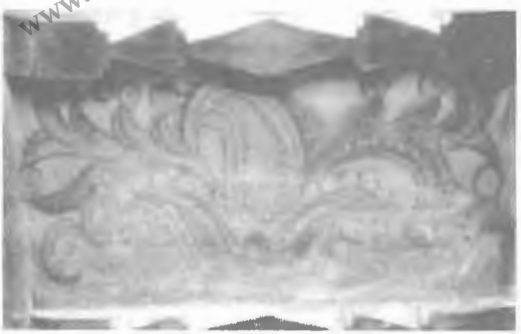
هدف از چنین طیف گسترده‌ای از نقش‌های گیاهی در سقاتالارها شاید جاودانگی بخشیدن به آن‌ها باشد و شاید هم تجسّمی از بهشت.

در ایران تا قبل از دوره‌ی اسلامی، نمادهای گیاهی غالباً دارای تقارن بوده‌اند. از نمادهای گیاهی مشهور دوره‌های قبل از اسلام، گل نیلوفر یا لوتوس بوده است. بعد از اسلام از درختان دیگری هم چون درخت نخل، سرو و... استفاده شده است. درخت به سبب مقدّس بودن نزد ایرانیان دارای مفاهیمی چون آبادانی و فراوانی نعمت، تزکیه، پیروزی و پاداش بوده است. (ذکاء، ۱۳۵۱: ۵۷)

هنرمند مسلمان نقش‌های گیاهی را برای ابراز قدرت تخیّل و ابداع خود مناسب یافت و به آن‌ها تنوّع بخشید و تنها قاعده‌ی مهمّی که رعایت می‌کرد تقابل شاخ و برگ ها و تداوم ساقه بود.

در یکی از نقش‌های گیاهی موجود اسلیمی که در دست هنرمند، گاه طرحی ساده و گاه پیچیده داشته ولی همواره متقارن بوده است به همراه بته‌ی جقه‌ای دیده می‌شود که یکی از نقش‌های متداول در هنرهای دستی و سنّتی ایرانی است و در اصل، سروی بوده که خمیده شده است و نشانی از انسان درحال رکوع و تواضع را دارد. سرو نیز به عنوان یک درخت مقدّس و مظهر مذهب است که نمادی از شادی و شادمانی، سرسبزی و طراوت و همیشه بهار است. در بین این اسلیمی و بته‌ی جقه، دایره‌هایی که نقاط سیاهی بر روی آن قرار دارد، هم‌چون چشمان طاووسی است که در میان گل و بته‌ها پنهان شده است. (تصویر۷)

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر۷- نقش اسلیمی و بته‌ی جقه‌ای، سقاتالار کیجاتکی

تصویر۸ نقش گلی است که گل نیلوفرِ بازنشده‌ای را مانند است و در قسمت پائینی سقف سقاتالار نقش شده؛ دراطراف آن نیز گل‌های ریز و چندپری که در طبیعت این منطقه وجود دارد، مشاهده می‌گردد. نقش گل نیلوفر که سابقه‌ی باستانی بسیاری دارد نمادی برای آبادانی و فراوانی نعمت و گل چندپر که از دوران‌های بسیار قدیم استفاده می‌شده، نخستین مظهر آفتاب بوده است. (تصویر۸)

تصویر۸نقش گل نیلوفر و چندپر، سقاتالار کیجاتکیه

درکل، گل در هنر و سنّت ایرانی نشان از عشق و دوست داشتن همراه با شادی و یا شاید نشانه‌ی بهار و ندا دهنده‌ی بهشت خداوند باشد که در این مکان مقدّس و آئینی نیز از این نقش بسیار استفاده شده است.

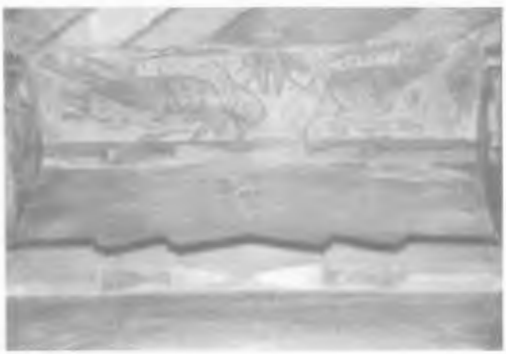
۲ـ نقش‌های جانوری

این نقش‌ها شامل تصویرهایی از پرندگان، انواع حیوانات اهلی و حیوانات درنده‌ای نظیر شیر و ببر و... می‌باشند ـ که در فضایی از جنگل و سبزه‌زار، در حال تعقیب وگریز و شکار یکدیگر هستند ـ و با ترکیبی بسیار زیبا و رنگ‌های جذّاب تصویر شده‌اند.

در یکی از نگاره‌های جانوری، نگاره‌ی پرنده که از دوران پیش از تاریخ، نمادی است از ابر و باران و هم‌چنین روح، به‌ویژه هنگامی که پس ازمرگ به آسمان صعود می‌کند، مشاهده می‌شود.

در سقاتالار کیجاتکیه، پرندگان دانه‌چین که معمولاً بال‌های سه‌گوش و برخی مواقع، شکل بته‌ی جقه دارند، دیده می‌شوند. این پرندگان همانند پرندگانی که در این منطقه وجود دارند در قسمت زیرین سقف سقاتالار تبدیل به نگاره‌ای زیبا و زنده شده‌اند. (تصویر۹)

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر۹- نقش پرنده در سقاتالار کیجاتکیه، واقع در قسمت زیرین سقف.

در سقاتالار کیجاتکیه علاوه بر پرندگان دانه‌چین، نقش طاووس نیز خودنمایی می‌کند. طاووس، مرغ ناهید، ایزد آب بوده است و جایگاه اساطیری بلندی نزد ایرانیان و پیوند نزدیکی نیز با این بنای آئینی ومقدّس دارد. (تصویر۱۰)

تصویر۱۰- نقش طاووس در سقاتالار کیجاتکیه، واقع در قسمت زیرین سقف.

در هنر و آئین هخامنشیان، شیر نماد میترا است و در آئین مهرپرستی مقام ویژه‌ای دارد. غیر از آن، شیر نماد برج اسد و یک شکل نجومی است که این برج، خانه‌ی خورشید است. در میان شیعیان نیز شیر نماد حضرت علی(ع) می‌باشد. (همان: ۶۱) در میان حیوانات درنده، شیر بیش از بقیّه‌ی حیوانات مورد توجّه بوده است. دلیل این امر، اهمیّت شیر در فرهنگ ایرانی است که به گونه‌های مختلفی ظاهر گشته است. نمونه‌ای از این نقش را در سقاتالار کیجاتکیه نیز مشاهده می‌کنیم. (تصویر۱۱)

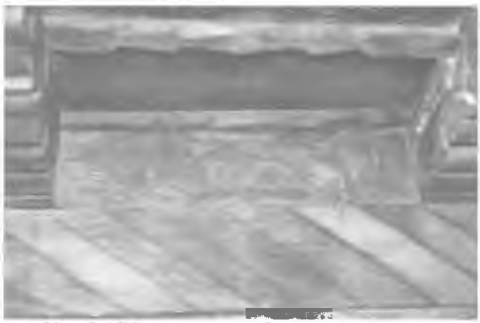
تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۱- نقش شیر، سقاتالار کیجاتکیه

۳ـ نقش‌های برگرفته از متون و داستان‌های کهن ایرانی و فرهنگ عامیانه

از جمله متون کهن فارسی که همواره مورد توجه هنرمندان نقّاش و نگارگر ایرانی بوده و از داستان‌های آن استفاده شده، شاهنامه‌ی فردوسی است. یکی از داستان‌های برگرفته از شاهنامه که در سقاتالار کیجاتکیه نقش شده است، داستان ضحاک ماردوش می‌باشد. ضحاک که به روایت فردوسی، پادشاهی بدنهاد و ستم‌کار بود با یاری اهریمن، پدر خویش را کشت و پس از آن اهریمن بر دو کتف او بوسه زد و از جای بوسه‌ها دو مار سیاه برآمدند. (تصویر۱۲)

مار، این جانور خزنده از دوره‌های قبل از تاریخ به‌طور گسترده‌ای مورد پرستش بود و یک نماد دینی با مفاهیم وسیع و متنوّع به‌شمار می‌آمد و از همان روزگاران نخست به پرستش خورشید وابستگی داشت. مار به علّت پوست اندازی، نماد مرگ و تولّد دوباره است؛ هم‌چنین در مراسم باروری باستانی نیز اهمّیت داشت، امّا بعد از تغییرات اندکی سرانجام نماد شیطان، فریب و هبوط آدم شد.



تصویر۱۲-نقش ضحاک ماردوش، سقاتالار کیجاتکیه

علاوه برنقش‌های برگرفته از متون و داستان‌های کهن ایرانی، تصویرهایی از فرهنگ عامیانه‌ی زمانِ ساختِ سقاتالار نیز دیده می‌شود که شامل تصویرهایی از چهره‌ی زنان و مردانی است که آرایش مو و صورت و هم‌چنین نوع لباس‌هایشان، یادآور زنان و مردان قاجاری است. (تصویرهای ۱۳ و ۱۴)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۱۳ـ نمونه‌ای از نقش زنان، سقاتالار کیجاتکیه

تصویر۱۴ـ نمونه‌ای از نقش مردان، سقاتالار کیجاتکیه

٤-نقش‌های اساطیری

ارتباط سقاتالارها با عنصرآب می‌تواند ریشه درآئین ایران باستان و ستایش آناهیتا ــ ایزدبانوی آب‌ها ـ داشته باشد. حتّی بسیاری از سقاخانه‌های کهن را ـ که در ایران زمین بسیارند ـ یادگار سنّتی از همین ایزدآب و باروری می‌دانند.

علاوه بر واژه‌ی *سقا* که نشانی از حضرت ابوالفضل(ع) ـ سقای دشت کربلا ـ بوده است و مستقیماً با آب پیوند دارد، واژه‌ی تالار، یادآور منزل‌گاه و قصر ایزدبانویی است که حامی آب‌هاست. تالار همواره با عنصر ستون، ارتباطی تنگاتنگ دارد و همان‌گونه که در سقاتالار کیجاتکیه مشاهده می‌شود در فضایی به این اندازه، ستون بسیار استفاده شده است. (رحیم‌زاده،۱۳۸۲: ۲۷۶)

به هر رو در سقاتالار، پیوند دو عنصرحیات‌بخش یعنی آب وآتش مطرح است. وجود انبوهی از نقش‌ها و چوب‌تراش‌هایی به شکل اژدها ـ نمادی که با آب و آتش پیوند دارد ـ نمی‌تواند در این بنا تصادفی باشد. وجود نقش‌ها وطرح‌هایی از اژدها و مار که خود، نمادی از ناهید و مرتبط با آب است نیز در سقاتالارها، گواه دیگری است بر پیوند این بنا با عنصرآب. (همان: ۲۷۸)

سراژدها و دهان اژدری به کثرت و فراوانی در سقاتالار کیجاتکیه، سراسر سرستون‌ها را تزئین کرده‌اند و به نظر می‌رسد همان مسئولیت حفاظت و مراقبت از بنا را بر عهده دارند. (تصویر۱۵)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۵- نقش دهان اژدری درسقف و سرستون سقاتالار کیجاتکیه

تصویر دیگر، سرستونی به فرم نیم‌تنه‌ی اژدها یا مار- اژدهای شاخ‌داری است که دهان خود را گشوده است و در مرکز آن، نقش خورشید را نقّاشی کرده‌اند گویی این اژدها در حال بلعیدن خورشید است که این خود، ریشه در فرهنگ‌های کهن برخی از اقوام دارد. خورشید روزگاری در جهان به عنوان خدای بلندمرتبه و خدای روشنی و منبع حاصل خیزی و حیات مورد پرستش بوده است و اینک نیز به سبب غروب و طلوع خود، نماد مرگ و رستاخیز به‌شمار می‌آید. نکته‌ی دیگر اژدهای شاخ‌دار در این تصویر است که این شاخ، نشانی از قدرت و جلال و هم‌چنین نماد فراوانی در نعمت می‌باشد. (تصویر۱۶)

تصویر۱۶-نقش اژدهای شاخ‌دار درحال بلعیدن خورشید، سقاتالار کیجاتکیه

۵ـ کتیبه‌نگاری

خط در سقاتالار کیجاتکیه، همواره نزدیک سقف می‌باشد و در حالی‌که تمامی ابعاد چهارگوش بنا را دور زده است به صورت کتیبه‌نگاری ـ گاه به تنهایی و گاه در پیوندی زیبا با گل و بته در پیچشی موزون و هماهنگ ـ ظهور یافته است. کتیبه‌ها در بسیاری موارد به شیوه‌ی نستعلیق، پخته و پیراسته و در مواردی بسیار، خام و ابتدایی با استفاده از رنگ سیاه و در برخی نمونه‌ها با رنگ سرخ نوشته شده‌اند. رنگ‌های به‌کار رفته کاملاً رنگ‌های طبیعی هستند که با گذشت چندین سال هنوز با طراوت باقی مانده‌اند. نام خوش‌نویس و سال تحریر نیز اغلب در قابی ذکر شده است. (تصویر۱۷)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۱۷- نمونه‌ی خط نستعلیق در سقف سقاتالار کیجاتکیه

در کتیبه‌نگاری سقاتالار کیجاتکیه بیش‌تر از موضوعاتی استفاده شده است که حال و هوای عاشورا و حوادث کربلا را دارد و در آن به رشادت‌های امام حسین(ع) و یاران با وفایش هم‌چون حضرت ابوالفضل (ع) اشاره می‌کند که در این میان، بیش‌تر از اشعار معروف محتشم کاشانی بهره برده شده است. کتیبه‌های نقش شده در این سقاتالار با نوع کاربری بنا، چنان درهم تنیده و هماهنگ شده است که می‌توان گفت این آثار، جزء مهم ترین اسناد تاریخی هنر بومی ایران است.

در سقاتالار کیجاتکیه، پیوند خط و معماری به اوج رسیده است و آن استفاده از تراش بر روی قطعه‌ی چوبی یک‌پارچه‌ای است که کلمات مبارک «یا قاضی الحاجات» تراشیده شده و به عنوان سرستون به‌کار رفته است. در سرستون‌هایی که با این کلمات پر معنا آذین یافته‌اند، کتیبه-نگاری چنان در جان بنا نفوذ کرده است که گویی خود یکی از عناصر معماری محسوب می‌شود. سقفی که روی چنین سرستون‌هایی قرار گرفته به خصوص در سقاتالار کیجاتکیه، مملو ازنقّاشی-هایی است که در ارتباط با بهشت و دوزخ و عالم آخرت است. به بیانی دیگر، این سقف در معنای مجازی‌اش به مثابه عالم آخرت می‌باشد. (همان: ۱۲۴) (تصویر۱۸)

تصویر۱۸- سرستونی در سقاتالارکیجاتکیه با خط نستعلیق باعبارت «یا قاضی‌الحاجات»

نتیجه‌گیری

www.tabarestan.info تبرستان

سقاتالارها به دو صورت ساده و بدون نقش و تزئین‌یافته و آراسته بـه طـرح، نقـش، خـط و رنگ مشاهده می‌شوند. دسته‌ی اوّل به‌دلیل فرسودگی از قدمت بیش‌تری برخوردارند، امّا دسـته‌ی دوّم با توجّه به نوشته‌ها و تاریخ روی آن‌ها، پیشینه‌شان به عهد قاجار باز مـی‌گـردد. هـر چنـد بـا توجّه به شواهد ارائه شده می‌توان پیشینه‌ی معماری این بناهای آئینی را به ایران باسـتان رسـاند ولی با داشتن تفاوت‌هایی از نظر شکل، نوع و سبک معماری، همـه‌ی آن‌هـا از اصـل و قاعـده‌ی کلی و یکسانی برخوردارند.

سقاتالارها به منزله‌ی کانون و مرکز فرهنگی و آئینی، حامل و شامل میراث ملّتی دیرپا اسـت که بی تردید تنها مختص به یک منطقه و فرهنگ نیست بلکه درآن می‌توان یادگارهای حماسی، اساطیری، سنّتی، آئینی، ادبی و هنـری مردمـی را نظـاره کـرد کـه دارای روح وکـیش و مـذهب مشترکی هستند.

ارزش معنوی سقاتالارها به برکت معنویّت هنر اسلامی به اوج حیات خـود رسـید؛ ایـن امـر نشأت گرفته از سرچشمه‌های زلال دین اسلام است. از سویی، حضور مقدّس حضـرت ابوالفضـل (ع) نیز این بنا را سرشار از معنویّتی زنده و درخشنده کرده است.

کاربرد رنگ به‌خصوص رنگ‌های زنده و شادکه نشاط‌آور است و نقش خاصی در هنر عامیانه و مردمی دارد در سقاتالار کیجاتکیه‌ی بابل دیده می‌شود. این رنگ‌های طبیعی و شاد بـه هـم‌راه نقش‌هایی که از طبیعت اطراف هنرمند، داستان‌های عامیانه‌ی دوره‌ی ساخت بنا و اعتقادات دینی مردم این سرزمین گرفته شده است، زیبایی این بنا را دو چندان نموده است.

طرح‌ها و نقش‌های به‌کار رفته شاید در ظاهر غیرمذهبی، عامیانه و ساده به نظر برسند ولـی در دل خود، بار معنایی و فرهنگی قابل توجّه‌ای دارند و مملو از هنر، عشق و ایمـان هسـتند و در جای‌جای سقاتالار فضایی معنوی می‌آفرینند که در ارتباط با این مکان مقدّس است.

هنر و سنّت ایرانی متأثر از فرهنگ جامعه‌ی خویش بوده و همواره بـا زنـدگی مـردم، پیونـد عمیقی داشته است، لذا هنرمند ایرانی باید به فرهنگ گذشته‌ی این سرزمین عنایت داشته باشد و

به سنّت‌ها توجّه نماید تا با این کار بتواند از طرح‌ها و نقش‌های سنّتی و رنگ‌های زیبایی که در سقاتالار کیجاتکیه و سایر سقاتالارهای مازندران وجود دارد، حفظ و نگهداری کند.

منابع فارسی

۱-بزرگ‌نیا، زهره(۱۳۸۳)، *ظاهری ساده ودریایی ازعشق وایمان*، روزنامه‌ی همشهری، شماره‌ی ۳۴۱۵، تیر، تهران.

۲-ذکاء، یحیی(۱۳۵۱)، *پرتوی نوین دردین هخامنشیان*، مجلّه‌ی هنر و مردم، شماره‌ی ۱۲۴ و ۱۲۵، اسفند، تهران.

۳-رازی(سالاری)، اسفندیار(۱۳۷۸)، *پژوهشی درزمینه‌ی تاریخ و جغرافیای شهرستان بابل*، چاپ اوّل، بابل: انتشارات مبعث.

۴-رحیم‌زاده، معصومه(۱۳۸۲)، *سقاتالارهای مازندران منطقه‌ی بابل(وجهی ازمعماری آئینی)*، چاپ اوّل، ساری: انتشارات اداره‌ی کل میراث فرهنگی استان مازندران.

۵-ستوده، منوچهر(۱۳۷۴)، *ازآستارا تا استرآباد(آثاربناهای تاریخی مازندران غربی)*، جلدسوّم، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۶-گروه مؤلفان(غلامرضا ملک‌شاهی، حسن انوشه، ابوالقاسم اسماعیل‌پور و دیگران) (۱۳۷۹)، *بابل شهر بهار نارنج*، چاپ اوّل، تهران: نشر چشمه.

www.tabarestan.info تبرستان

منبع اینترنتی

1- www.hamshahrionline.ir: (یکشنبه، ۲۷ آذر ماه ۱۳۹۰، ۱۰ شب)

فن‌شناسی و مستندنگاری سفال جویبار

ساغر کریمی[۱]، امید قجریان ماهفروزی[۲]، صدیقه حسن‌نژاد[۳]

چکیده

سفال جویبار *گیل‌خواران* در حاشیه‌ی دریای مازندران(استان مازندران) واقع در اراضی جنگلی و دشتی و فاقد کوهپایه و کوهستان در دو محلّه‌ی *کلاگر محلّه و اسماعیل‌کلا* با ویژگی‌های هنر قومی متأثر از طبیعت و فرهنگ زمینه‌ایِ خاستگاه خویش، در زمره‌ی سفال‌گری مازندران شناخته شده است. اشیاء سفالی این منطقه با هدف رفع نیازهای ضروری زندگیِ روزمره ایجاد می‌شوند و عموماً به رنگ‌های قهوه‌ای سنّتی و سبز می‌باشند. این اشیاء، بیش‌تر شامل ظروف آشپزخانه و ظروف نگهداری و انتقال مواد غذایی هستند و از این رو، شیء کاربردی محسوب گشته و تزیین آن‌ها نیز با الهام از طبیعت و فرهنگ ساکنان به ساده‌ترین روش‌ها (چکیده انگاری و هندسی) انجام می‌شود و ساخت آن‌ها به وسیله‌ی مواد اوّلیّه‌ی در دسترس و با بهره‌گیری از حداقل امکانات صنعتی روز صورت می‌گیرد؛ البته ساخت این اشیا در حال حاضر به جهت از دست رفتن هنرمندان و صنعت‌گرانِ دست اندرکار این منطقه و نیز تغییرات شرایط اجتماعی، رو به افول است.

در این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی است، ویژگی‌های فن‌شناسی، زیبایی‌شناسی و کاربردی این هنر ـ صنعت، مورد بررسی قرار گرفته و قابلیّت‌های فنی، زیباشناسی و تولیدی آن شناخته شده است.

واژگان کلیدی: سفال‌گری، جویبار، کلاگرمحلّه، فن‌شناسی، مستندنگاری.

مقدّمه

منطقه‌ی جویبار در حاشیه‌ی دریای مازندران در اراضی جنگلی و دشتی استان مازندران واقع شده است و در همسایگی شهرهای ساری، قائم‌شهر، بابل و بابلسر قرار دارد. مطابق تحقیقات انجام شده در هیچ منبعی از سفال‌گری متنوّع، مشهور و معاصر رایج، مستنداتی موجود نمی‌باشد و در بعضی منابع تنها اِشارات کوتاهی به آن شده است و این در حالی است که یکی از محلّات این

۱ـ مربی (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: sa.karimi@umz.ac.ir
۲ـ مربی (عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان)
۳ـ دانش‌آموخته‌ی کارشناسی صنایع دستی دانشگاه مازندران

www.tabarestan.info تبرستان

شهرستان که به کلاگر محلّه *kelager* به معنی محلّه‌ی کوزه‌گران (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۶۶۱) معروف می‌باشد و این نشان از قدمتی طولانی از این حرفه در این منطقه دارد که به علل مختلف محیطی و تاریخی از بین رفته است. اشیاء سفالی منطقه‌ی جویبار همانند سایر هنرهای بومی منطقه بر اساس نیاز ساکنان ساخته شده و از این رو، کاربردی محسوب گشته و تزیین آن نیز با الهام از طبیعت و فرهنگ ساکنان به ساده‌ترین روش‌ها (چکیده نگاری و هندسی) با دیدگاه طبیعت‌گرایانه و ساخت آن نیز توسّط مواد اوّلیّه‌ی در دسترس با بهره‌گیری از حداقل امکانات صنعتی روز صورت می‌پذیرد. اشیاء معروف سفالی شامل کوزه یا کلت *kelet* (کوزه‌ی گلی)، تنگی *tangi*(ظرف گلی با دهنه‌ی تنگ و شکم بزرگ) (همان: ۶۸۵)، فانوس(لمپا) *lampa* (چراغ، وسیله‌ای برای روشنایی؛ گردسوز) (همان: ۱۸۴۳)، نمکدان(ظرف نگهداری نمک)، نمک شور *nemek sur* (ظرف مخصوص آب نمک)، گلدان(ظرف کاشت و نگهداری گل، شمع‌دان(جای شمع)، کاسه(ظزف آشپزخانه)، سینی(دوری بزرگ جهت حمل و نقل ظروف کوچکتر)، سر قلیان، فنجان و نعلبکی، ظروف جا میوه‌ای(محل قراردهی میوه) و جاشکلاتی است که در زبان محلّی به این اثاث، جاجینگ *jajing* (همان : ۷۳۹) گفته می‌شود. لذا ثبت و مکتوب نمودن آن در جهت حفظ و احیای این هنر در حوزه‌های فن‌شناسی و هنر نیز در حوزه‌ی فرهنگ و مردم‌شناسی ضروری است؛ هم‌چنین می‌تواند زمینه‌ی مطالعات کارآفرینی در منطقه را نیز فراهم سازد. محقّق، اطّلاعات این موضوع را به‌طور عمده به صورت میدانی جمع‌آوری نموده و با تطبیق با منابع تاریخی و فرهنگیِ در دسترس، آن را تکمیل نموده و پس از ساماندهی اطّلاعات به استخراج ویژگی‌های فن‌شناسی، زیبایی‌شناسی و کاربردی این هنر ـ صنعت پرداخته است. روش پژوهش در این مقاله، توصیفی ـ تحلیلی می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

سؤال‌های پژوهش

۱ـ سفال منطقه‌ی جویبار، دارای چه ویژگی‌های توصیفی(فنی، کاربردی و زیباشناسی) است؟
۲ـ قابلیّت‌ها و امکانات سفال منطقه‌ی جویبار از حیث احیا چگونه است؟

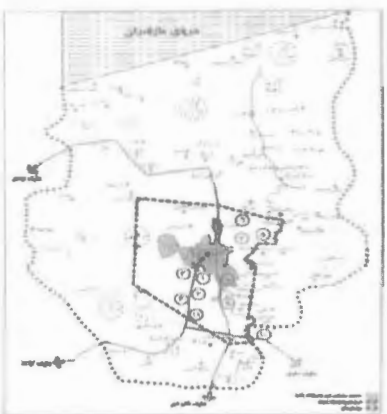
فرضیه‌های پژوهش

۱ـ سفال جویبار به مناسبت قرارگیری در منطقه‌ای ساحلی و زمین‌های کشاورزی (باغ‌داری) دارای اختصاصات فنّی، کاربردی و زیباشناسی منطقه‌ای می‌باشد که ارزش‌های فنّی ـ کاربردی آن بر ارزش‌های زیباشناسی‌اش ارجحیّت دارد.
۲ـ سفال جویبار به جهت موقعیّت منطقه‌ای و هزینه‌ی ارزان، دارای قابلیّت ایجاد تنوّعِ تولیدِ کارگاهی در دو گرایش اشیاء کاربردی و اشیاء تزیینی می‌باشد.

موقعیّت جغرافیایی و تاریخی جویبار

«سرزمین جویبار با ۲۸۵/۵ مترمربع و وسعت ۱/۲ کلّ مساحت استان را به خود اختصاص داده است. شهرستان جویبار از شمال به دریای مازندران، از مشرق به شهرستان ساری، از جنوب به شهرستان قائم‌شهر و از غرب به شهرستان بابلسر و بابل محدود می‌شود. این شهرستان دارای دو شهر (جویبار و کوهی‌خیل) و دو بخش (گیل‌خواران و مرکزی)، چهار دهستان و هفتاد و چهار آبادی دارای سکنه می‌باشد. جویبار، فاقد مناطق کوهپایه‌ای و کوهستانی است و تمام وسعت آن به صورت اراضی جنگلی و دشتی است. منطقه‌ای که اکنون به شهرستان جویبار مشهور است در گذشته *گیل‌خواران gilkharan* نامیده می‌شد.» (اشقیایی کردکلایی۱۳۸۷: ۶۲) «طبق شواهد تاریخی، سابقه‌ی جویبار به دوره‌ی شاه عبّاس صفوی بر می‌گردد. در قرن ۱۶ میلادی به فرمان عبّاس صفوی، سکونت گزینیِ اجباریِ کردهایِ مدانلو و سمنانی‌ها در این منطقه به عنوان مرزداران سرحدات شمالی برای جلوگیری از تجاوز ترکمن‌ها و ازبک‌ها صورت گرفت. این دهستان تا دوران قاجاریه، جزء بلوک فرح‌آباد به حساب می‌آمد. رابینو در سفرنامه‌ی مازندران و استرآباد، دهستان و روستاهای آن را جز دهات فرح آباد ذکر کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۱ـ نقشه‌ی جویبار و مناطق هم‌مرز

گیل‌خواران بهستان، دیوچال، دیوکلا، فوتم، ایران‌آباد، اسماعیل کلا، جویر، کردکلا، چپک رود، میان ده، پهنه‌کلا، کوکنده، سروکلا، سراج کلا، شیب آبندان و سورکا». (ساداتیان، ۱۳۸۷: ۴۱) در لغت‌نامه‌ی دهخدا، گیل‌خواران چنین توضیح داده شده است: [خا] (اخ) نام یکی از دهستان‌ها در شمال شاهی و شمال باختری ساری واقع شده، مرکز دهستان، قصبه‌ی باغلو مشهور به جویبار است... (همان: ۲۵)

جویبار قبل از سلطنت رضاشاه به *باغلوBaghelou* معروف بود و اهمّیت چندانی نداشت. رشد این شهرستان از زمان وی شروع و به مرور بر اهمّیت آن افزوده شد. در دوره‌ی پهلوی، این

دهستان در تقسیمات کشوری، جزء شهرستان شاهی قرار گرفت و در سال ۱۳۷۶ از آن جدا شد. جویبار به معنای کنار جوی یا کنار رود است و نام‌گذاری با موقعیّت جغرافیایی آن، یعنی واقع شدن در محلّ باتلاقی و رودخانه‌ای هم‌خوانی داشته است. عدّه‌ی دیگری معتقدند نام جویبار برگرفته از آب‌های زیرزمینی است، چون این شهر در گذشته دارای منابع آب‌های زیر زمینی بوده که در سطح منطقه، جاری می‌شد و در گذر زمان به جویبار مرسوم گردید. (همان: ۴۱ ـ۲۵)

تاریخچه‌ی سفال‌گری

سفال یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین دست‌ساخته‌های بشر است که از آغاز تا کنون هم‌چنان پایدار مانده است. در بررسی و کاوش‌های باستان‌شناسی که هدف آن آگاهی به هنر، تاریخ و فرهنگ اقوام گوناگون است، آثار سفالین، قدر و ارزش ویژه‌ای دارند. (کیانی، ۱۳۷۹: ۲) کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی نشان داده است که هنر ـ صنعت سفال‌گری در ایران قدمتی چند هزارساله دارد. سفال‌گری در ایران دارای شش دوره بوده است که اوّلین دوره‌ی آن به هزاره‌ی هشتم پیش از میلاد می‌رسد و در گنج‌دره در ۱۰ کیلومتری شرق هرسین واقع گردیده است؛ هم‌چنین مناطق غارکمربند، هوتو و گاومیشان در جنوب بهشهر و تپه‌ی زاغه در دشت قزوین نیز مربوط به همین دوره می‌باشند. هزاره‌ی ششم و پنجم پیش از میلاد در سیلک کاشان، چشمه‌علی در ری، زاغه دشت در دشت قزوین، مرحله‌ی دوّم سفال‌گری در ایران بوده است که هنوز استفاده از چرخ و حتّی حرارت نیز به خوبی صورت نپذیرفته بوده است و سفال به رنگ خاکستری مایل به قرمز وجود دارد. دوره‌ی سوّم نیز در تپه‌ی سیلک بوده که تغییر در شکل ظروف و ایجاد ظرافت و استفاده از طرح و نقش‌های گیاهی و حیوانی علاوه بر هندسی که در دوره‌های پیشین رایج بود از ویژگی‌های آن است. دوره‌ی چهارم، مقارنِ هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد است که اختراع چرخ سفال‌گری در این دوره صورت گرفت و مناطق تپه‌ی قبرستان دشت قزوین و سیلک کاشان و تپه حصار دامغان می‌باشد، تزیینات روی آن تنوّع بیش‌تری پیدا کرده است. دوره‌ی پنجم که هزاره‌ی دوّم پیش از میلاد است، ویژگی‌های هنر سفال سازی در ایران را با خود دارد و شامل مناطق شوش، هفت‌تپه، چغاززنبیل، گیان، باباجان، جمشیدی، بادهورا، یانیک، گوی، حسنلو، دینخا، مارلیک، تورنگ تپّه‌ی یاریم می‌باشد و ظروف شاملوه می‌باشد که کوزه‌های دست‌ساز و عموماً فاقد تزیین به رنگ‌های خاکستری و دودی براق، قرمز، نخودی و آجری است. (تصویرهای ۳ و ۴) دوره‌ی ششم، هزاره‌ی اوّل پیش از میلاد نیز شامل بعضی از مناطق قبلی ـ مارلیک، حسنلو، گودین، باباجان و نوشیجان ـ می‌باشد و بیش‌تر شامل اشیایی است به شکل مجسمه‌های حیوانی و انسانی و عمدتاً در گیلان، شهداد کرمان و آذربایجان دیده می‌شود. سفال‌گری در ایران در ادامه‌ی دوران تاریخی با به‌کارگیری مهارت‌های جدید و متنوّع هم‌چون لعاب‌های پیشرفته در

www.tabarestan.info تبرستان

تزیین و نیز فرم‌های جدید و کاربردی و نقش‌اندازی با مضامین و شیوه‌های متنوّع ادامه پیدا کرد. (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۱-۸)

تاریخچه‌ی سفال‌گری مازندران

آثار سفالی مکشوفه در منطقه‌ی *توق‌تپه* در شهرستان نکا، قدیمی‌ترین آثار به دست آمده از مازندران هستند که قدمتی در حدود ۷۰۰۰ سال ق.م دارند. این سفالینه‌های دست‌ساز، شامل خمره‌های بزرگ و کاسه‌های دهن گشاد می‌باشند. شاموت گل این آثار سفالی از جنس کاه است. پوشش درونی آن‌ها، آجری قرمز رنگ و قسمت بیرونی به رنگ نخودی با نقوش هندسی، مضرث، موّاج و صاف بوده است. این آثار، ابتدایی‌ترین نوع سفال‌ها هستند که در ۴ منطقه‌ی مازندران، ۵۷ منطقه‌ی گلستان و ۱۶ منطقه در ترکمستان یافت شده‌اند. سفال‌های به دست آمده از ۵۵۰۰ ق.م در منطقه‌ی مازندران نیز دست‌ساز هستند. این آثار به نسبت آثار ابتدایی، ظریف‌تر و از تنوّع بیش‌تری برخوردار هستند که شامل خمره‌ها، گلدان‌های بلند، کاسه‌ها و بشقاب‌ها می‌باشند.

www.tabarestan.info تبرستان

در کاوش‌های تپه‌ی باستانی *گوهرتپه* واقع در شهرستان بهشهر از دوره‌ی مفرغ و آهن، ظروف سفالی متنوّع به رنگ قرمز و خاکستری به دست آمده است. در دوره‌ی مس و سنگ، آثار سفالی به رنگ قرمز آجری، قرمز تیره و روشن با نقوش سیاه و قهوه‌ای، گیاهانی چون اسپند و حیوانی ـ حیوانات جنگلی و پرندگانی مانند لک لک ـ و تعدادی نیز با استفاده از چرخ ساخته می‌شدند و در دوره‌ی مس، این تپه‌ی باستانی، آثار سفالی قرمز و سیاه رنگ به دست آمده است.(تصویر۲)

تصویر۲- سفال-گوهرتپه‌ی بهشهر(ماهفروزی، ۱۳۸۴: ۹۹)

شهر جرجان ـ گرگان ـ یکی از مراکز بسیار مهم سفال‌گری در مازندران بوده است که در قرون پنج و شش، دو شهر آمل و ساری تحت تأثیر آن بوده‌اند. این سفال به گبری معروف می‌باشد که در کتب سفال از آن با نام شاملوه نیز یاد کرده‌اند و با نقوش گل و پرنده تزیین می‌شدند. (تصویر ۵)

تصویر۳ ـ دشون(خم بزرگ برای کره‌گیری) (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۱۳۱)؛
ظرف سفالی، جویبار(اتقایی، ۱۳۸۷: ۲۰۶)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۴ ـ سفال آمل قرن ۵ و ۶ (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۸۴)

در کاوش‌های اخیر در مسجد جامع ساری، سه‌پایه‌هایی به‌دست آمده است که نشانه‌ای از پخت سفال در این منطقه می‌باشد. از شهر قائم‌شهر نیز سفال‌هایی به رنگ خاکستری و قرمز با نقش داغ‌دار ساده و نقش‌افزوده در دسته‌ها و نقوش انتزاعی از حیوانات به‌دست آمده است. (رضوانی، ۱۳۸۵: ۳۵)

سفال‌گری منطقه‌ی جویبار

جویبار در گذشته از منطقه‌های فعال سفال‌گری به حساب می‌آمده و اگرچه منطقه‌ای تقریباً نوپا است امّا دارای فرم‌ها و نقش‌های خاصی می‌باشد که به وضوح، نمایان‌گر فرهنگ و هنر این منطقه هستند. از منطقه‌های فعال این حرفه می‌توان به *کلاگر محلّه* (محلّه‌ی کوزه‌گران) و *اسماعیل‌کلا* اشاره کرد. در آثار به دست آمده از کلاگرمحلّه، چند نکته‌ی مهم وجود دارد که حایز اهمّیت است و آن نوع گل مصرفی، لعاب مخصوص این منطقه و نقش‌های طبیعت‌گرایانه آن می‌باشد. امروزه از آن طرح و نقش‌ها فقط یک قندان با فرم ساده و بدون نقش باقی مانده که به جای لعاب از رنگ‌های صنعتی استفاده شده است. روستای اسماعیل‌کلا که جایگاه اوّلیّه آن در گذشته، روستای میان‌ده بوده است و به علّت شیوع بیماری وبا اهالی این محله در مناطق بالاتر سکنی گزیدند و به طور کلی، این منطقه به زمین‌های زراعی تبدیل شد. در بررسی آثاری که از این منطقه‌ها جمع آوری شده است، سفال‌گران این منطقه از لعاب‌هایی به رنگ‌های سبز،

آبی، فیروزه‌ای، اکر و قهوه‌ای استفاده کرده‌اند. معمولاً آثار بزرگ، پهن و بدون لعاب و آثار کوچک، نازک و لعابدار ساخته شده‌اند. (نگارندگان)

تصویر ۵ـ کوزه، قائم‌شهر، عصر آهن(فاضلی، ۱۳۸۵: ۳۲)

www.tabarestan.info تبرستان

مواد اوّلیّه

خاک رس

طبق تعریف انجمن مواد و آزمون آمریکا به کانی‌های طبیعی آگلومره شده، شامل فیلوسیلیکات، آلومینیوم آب‌دار گفته می‌شود که با افزودن رطوبت کافی ویژگی‌های پلاستیک پیدا می‌کنند و با خشک شدن صلب می‌شوند. (Astm, c242: 2001) در طبقه‌بندی خاک‌ها، رس در گروه ریزدانه قرار می‌گیرد. ذرّات رس معمولاً با اندازه‌ی کوچکتر از ۰،۰۰۲ میلی‌متر تعریف می‌شوند؛ لیکن گاهی مواقع ممکن است ذرّاتی با اندازه‌ی ۰،۰۰۲ تا ۰،۰۰۵ میلی‌متر نیز رس تعریف شوند. ذرّاتی که بر حسب اندازه در طبقه‌ی رس‌ها قرار می‌گیرند، لزوماً شامل کانی‌های رس نمی‌شوند. رس‌ها در مکانیک خاک به ذرّاتی اطلاق می‌شود که اگر با مقدار محدودی آب مخلوط شوند، خاصیت خمیری از خود نشان می‌دهند. خمیری بودن، خاصیت بتونه شکلی است که رس مخلوط با آب از خود نشان می‌دهد. بنابراین مناسب است که ذرّات خاکی که فقط از نقطه‌نظر اندازه در رده‌ی رس‌ها قرار می‌گیرند (یعنی اندازه‌ی آن‌ها کوچکتر از ۲ میکرون است) به جای رس، ذرّات با اندازه‌ی رسی نامیده شوند. (براجا ام داس، ۱۹۴۱) به‌طور کلی در ایران دو نوع خاک مورد مصرف قرار می‌گیرد: یکی خاک رس است که در همدان، تهران، گیلان و مازندران، اصفهان و به طور کلی در بیش‌تر نقاط ایران وجود دارد و دیگری خاک سفید رنگ که در ترکیب اصلی آن مخلوطی از کوارتز و کانولن می‌باشد و در بعضی نقاط ایران مانند زنور آذربایجان، مند گناباد و میبد یزد، استهبان فارس و شهرضای اصفهان استفاده می‌شود. (کیانی، ۱۳۷۹: ۵۶ و ۵۷) در جویبار، تنها از خاک رسْ استفاده می‌شود. سفال‌گران کلاگرمحلّه هنوز مانند گذشته، خاک رس مورد نیازشان از شالیزارهای روستاهای غربی بیزکی ،*Bizki* (نصری اشرفی،۱۳۸۱: ۳۶۲)، شهرکلا و اسماعیل‌کلا) تهیه می‌کنند. چون خاک روستاهای شمالی، نزدیک به دریا و با ماسه مخلوط است، قابل استفاده برای سفال‌گری نیست. رنگ گل آن تیره

است که بعد از پخت به دلیل دارا بودن مقادیر قابل توجّه آهن به رنگ قرمز می‌گراید. گل رس خالص این منطقه، دارای دانه بندی ریز، آبرفت زیاد و چسبندگی کم (به دلیل پایین بودن پلاسیسیته) می‌باشد. در جویبار جهت رفع این مشکل، گل رس خالص را با خاک دیگری با پلاسیسیته‌ی بالا ترکیب می‌کنند تا مانع از ترک خوردن اثر گردد. البته این روش بیش‌تر برای ساخت کارهای کوچک اعمال می‌شود در حالی که در کارهای بزرگ، درصد بالاتری از گل رس را مورد استفاده قرار می‌دهند تا به راحتی گل را تا ارتفاعی که مورد نظر است بالا ببرند. برای بالا بردن کیفیت رنگ و انعطاف‌پذیری گل این منطقه، آن را با سه خاک متفاوت ترکیب می‌نمایند: یک نوع گل متمایل به سرخ که از منطقه‌ی *شیرگاه سوادکوه* تهیّه می‌کنند؛ نوع دوّم، گل تیره رنگی است که از محوطه‌ی حریم رودخانه به دست می‌آید و نوع سوّم، گلی نخودی رنگ، متمایل به زرد است که از شالیزارهای دشت آیِش، *dasht ayesh* (کشتزار، شالی، زمین شخم‌زده) (همان: ۱۰۰۴)، اطراف *کلاگر محلّه* جمع‌آوری می‌گردد. (نگارنده)

www.tabarestan.info تبرستان

نحوه‌ی آماده‌سازی گل رس در جویبار

ابتدا گل جمع آوری شده را در آب حل کرده و به شکل دوغاب درمی‌آورند (تصویر۸) بعد آن را در حوضچه‌ی مخصوص این کار با ابعاد ۱×۲، از یک غربال(الک) دانه‌ریز عبور می‌دهند تا دانه‌های درشت و ناخالصی‌ها از آن جدا گردد. (تصویر۹) بعد از صاف شدن آب و ته‌نشین شدن گل (تصویر ۶) آب اضافه را تخلیه می‌کنند و می‌گذارند تا تبخیر شود تا جایی‌که ترک‌های بزرگ در آن ایجاد گردد. به این خاک هِجِواس-*hejevas*- (نصری اشرفی،۱۳۸۱: ۲۰۵۳)، هواخورده و نیمه‌خشک می‌گویند. در گذشته در این مرحله به این گل، خاک الک شده اضافه می‌کردند. برای به دست آوردن این خاک کلوخ‌های خاک را با وسایلی مانند آهن و چوب می‌کوبیدند ـ کِتِک زدن ـ*ketek*ـ و سپس الک می‌کردند. مخلوط گل و خاک را کاملاً با هم ورز می‌دادند و به این کار خِسه کردن ـ*khesse*ـ (همان :۱۰۰۴) (خسته کردن) می‌گفتند. این عمل را ۳ تا ۴ بار ـ که حداقل سه ساعت به طول می‌انجامید ـ تکرار می‌کردند. هر بار گل را به وسیله پارو ـ فیه ـ *fiye* (همان :۱۵۴۶) (پاروی چوبی برای جمع آوری و بوجار دانه در خرمن کوبی) جا به جا کرده، لگدمال می‌کردند. در این مرحله گل آماده برای استفاده می‌شد.

تصویر۶ـ فیه یا پاری، جهت جابجایی گل، کلاگرمحلّه، نگارندگان

تصویر۷ـ حوضچه‌ی خواباندن گل، کلاگر محلّه، نگارندگان

نحوه‌ی آماده‌سازی قطعات

دست‌ساخته‌های سفال‌گرانِ کلاگرمحله را می‌توان به ۳ دسته تقسیم کرد:

۱ـ قطعات ساخته شده با چرخ؛ ۲ـ قطعات ساخته شده با دست؛ ۳ـ قطعات ترکیبی.

۱ـ قطعات ساخته شده با چرخ:

این قطعات به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف: قطعات یک‌تکّه

در ساخت این قطعات، ابتدا گل مورد نیاز را برداشته، روی چرخ سفال‌گری قرار می‌دهند و بعد از مرکزی کردن به آن شکل می‌دهند. در زمان کار، دست را دائماً با آب، خیس می‌کنند ـ در زمستان به علّت سرد بودن و کرخ شدن دست از آب گرم استفاده می‌شودـ بعد از اتمام کار، آن را با نخ یا سیم از چرخ جدا می‌کنند. معمولاً بیش‌تر کارها بعد از ساخته شدن، به‌خصوص در پایه‌ها نیاز به تراش دارد. کار بر روی گل را زمانی انجام می‌دهند که اثر ساخته شده، کمی خشک شده از حالت نرمی درآمده باشد. برای این کار، مقداری از گل نرم را که به صورت توده‌ای که در وسط آن حفره‌ی کوچکی ایجاد شده است، روی چرخ می‌گذارند. شی ساخته شده را در درون حفره قرار داده و گوشه‌های گل حفره‌دار را به بدنه‌ی کار می‌چسبانند تا کار در اثر چرخیدنِ سریعِ چرخ، حرکت نکرده و پرتاب نشود. گاهی اوقات بعضی از نقش‌های ساده را هنگام چرخیدن کار بر روی چرخ ایجاد می‌کنند؛ مانند ایجاد لبه‌های دالبری، کشیدن چند خط موازی یا موّاج به وسیله‌ی یک شی تیز.

ب: قطعات دوتکّه

معمولاً قطعاتی که دارای پایه، دسته و یا ذهنی‌اند، در دومرحله‌ی مجزا کار می‌شده‌اند، مانند میوه خوری، قندان و گلدان، بدین صورت که ابتدا تکّه‌ی اصلی و بزرگ‌تر ساخته می‌شد و آن را از چرخ جدا می‌کردند، بعد از مدّت کوتاهی که کار کمی خشک شده بود، آن را به پشت‌روی و چرخ قرار می‌دادند و گل تکّه‌ی دوّم را به آن اضافه می‌کردند و فرم می‌دادند.(تصویر۸)

تصویر۸ـ یک نمونه از آثار دو تکه، نگارندگان

www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ قطعات دست‌ساخته (پینچ یا انگشتی، تخت یا اسلب، ترکیبی)

الف: پینچ یا انگشتی

در این نمونه‌ها، اثرها با طرح ذهنی، ساخته و پرداخته می‌شوند؛ مانند جاشمعی، نمکدان و زیرسیگاری. بیش‌تر آثار جویبار در این زمره جای می‌گیرند و اغلب، خانم‌ها سازنده‌ی آن‌ها هستند. زن سفال‌گر تنها با یک ظرف آب، گل و دست‌های توانگری که محدود به ابزار می‌باشند و با تکیه بر ذهن خلّاق خود که تحت تأثیر طبیعت پیرامونش است، آن چه در ذهن می‌پروراند را به زیبایی خلق می‌کرد. (تصویرهای ۹ و ۱۰)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویرهای ۹ و۱۰ـ صنعت‌گر در حال ساخت قطعات، کلاگرمحلّه

ب: قطعات ساخته شده با استفاده از الگو(تکنیک اسلب)

در این روش، از طرح‌های پیش ساخته از جنس کاغذ، چوب، سفال به عنوان طرح پایه، استفاده می‌شود؛ بدین صورت که طرح‌ها را روی گل پهن شده قرار داده با چاقو برش می‌زنند. این عمل سفال‌گر را در ساخت اجزا و عناصر تکراری، کمک رسانده و بر سرعت کار می‌افزاید. (تصویر۱۱)

تصویر ۱۲ـ یک اثر ترکیبی، نگارندگان

تصویر۱۱ـ ساخت یک اثر با تکنیک اسلب، نگارندگان

۳ـ قطعات ترکیبی

ابتدا فرم اصلی این آثار با استفاده از چرخ و سپس تزیین‌ها و نقش‌های آن که بیش‌تر برجسته هستند به شیوه‌ی دستی ساخته می‌شوند. مرحله‌ی اوّل، توسّط آقایان و مرحله‌ی دوّم، توسّط خانم‌ها انجام می‌شود.

ابزار

می‌توان از یک ظرف برای آب، چاقو و الگو نام برد. مهم‌ترین وسیله برای ساخت ظروف و انواع کوزه، چرخ سفال‌گری است که تشکیل شده از یک صفحه‌ی بزرگ گرد در پایین و یک صفحه‌ی کوچک گرد در بالا. این دوصفحه‌ی فلزی که در گذشته از جنس چوب بودند با یک محور عمودی به هم متّصل شده‌اند. این محور به وسیله‌ی تسمه‌ای به موتور برقی متّصل شده و صفحات فلزی را می‌گرداند. در صورت نبودن برق می‌توان با حرکت پا و چرخش صفحه‌ی بزرگ به کار ادامه داد. سایر ابزارهایی که در حین کار استفاده می‌کنند عبارتند از: ظرف آب برای خیس کردن دست هنگام کار، ماله(یا کاردک) که هنگام ساخت برای صاف کردن سطح کار استفاده می‌شود. سوزن(یا سیم نازک) که برای ایجاد شیارهای نازک صاف یا موّاج به کار می‌رود. یک تکّه پارچه برای صاف کردن لبه‌ی ظروف و نخ برای بریدن و برداشتن ظروف.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۱۴ـ نقش‌کاهنده، نگارنده

تصویر ۱۳ـ تکنیک نقش افزوده، نگارنده

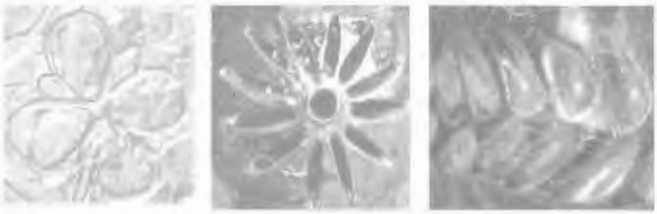
تزیین

تزیین سفالینه‌های جویبار به سه روش صورت می‌گیرد:

۱ـ افزوده: ابتدا شکل تزیینی مورد نظر را می‌سازند سپس قسمت پشتی کار را خیس کرده و به اثر اصلی متّصل می‌کنند. بیش‌تر آثار جویبار به این روش تزیین می‌شود. (تصویر۱۳)

۲ـ نقش کاهنده: در این نوع آثار بعد از کشیدن طرح بر روی بدنه‌ی خام خشک نشده، زمینه‌ی اطراف طرح را با ابزار کَنده، در نتیجه، طرح اصلی به صورت برجسته نمایان می‌شود. (تصویر۱۴)

۳ـ نقش کنده‌کاری شده (حکاکی، نقر و مشبک): با استفاده از چاقو و یا سوزن، نقش مورد نظر را روی اثر کنده کاری یا مشبک می‌کنند. (تصویر۱۵)



تصویر۱۵ـ نقش کنده‌کاری شده، نگارندگان

قطعه‌های سفالی از زمان ساخت تا پخت در کوره، چندین حالت را پشت سر می‌گذارند. برای آثار دست ساز، گل را کمی شل انتخاب می‌کنند؛ زیرا این گل با داشتن پلاستیسیته‌ی بالا با از دست دادن مقدار کمی از آب خود، خیلی زود، ترک می‌خورد و دیگر قابل استفاده نیست. معمولاً تمام نقش‌ها و طرح‌ها در همین مرحله اضافه یا کم می‌شود به‌خصوص برای تزیین‌هایی با نقش افزوده که هنرمند از خاصیت پلاسیسیته بالای گل استفاده کرده و با خیس‌کردن نقوش پیش-ساخته، آن را به آسانی به بدنه‌ی اصلی می‌چسباند. بعد از انجام دادن این مراحل، قطعات را در سایه ـ نِسوم *nesoum* ـ (همان :۱۹۶۳) قرار می‌دهند. در این مرحله، گل به حالت نیمه خشک ـ چرمینه ـ می‌رسد. در این قسمت، دیگر تزییناتی به آن اضافه یا از آن کم نمی‌شود و تنها در صورت نیاز صیقل دادن قطعه‌ها در این مرحله انجام می‌شود. بعد از آن گل، آب خود را از دست می‌دهد، خشک شده و به مرحلهی استخوانی می‌رسد. در ساخت آثار چرخ‌ساز، بعد از آن که مدّت کمی در سایه قرار گرفت، آن را روی چرخ گذاشته و تراش می‌دهند. بعد از خشک شدن، قطعه‌ها را در کوره می‌چینند. (نگارنده)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۸ـ۱۶ـ صنعت‌گر در حین انجام کار و مراحل آماده سازی قطعات، جهت لعاب‌کاری یا چیدن در کوره، کلاگر محله

لعاب

لعاب، ماده‌ی پوشاننده یا لایه‌ای نازک با ترکیبات شیشه‌ای است که بر روی اشیای سرامیکی با کمک حرارت قرار می‌گیرد. از لعاب در ایجاد رنگ، تزیین، استحکام و مقاومت در برابر آب بهره برده می‌شود. (چینگ، ۱۹۹۵: ۳۲)

انواع لعاب

بی‌رنگ: این نوع لعاب که برای پوشش سطح چینی‌های بدلی ظریف به‌کار می‌رود، بی‌رنگ و شفّاف است و از مخلوط کلسیم و سیلیس و خاک چینی سفید تهیّه می‌شود.

لعاب رنگی: برای رنگ آبی از اکسید مس (Cu_2O)، برای رنگ زرد از اکسید آهن (FeO)، برای رنگ سبز از اکسید کروم (Cr_2O_3)، برای رنگ زرد از کرومات سرب و برای رنگ ارغوانی از ارغوانی کاسیوس استفاده می‌شود.

لعاب کدر: این نوع لعاب که برای پوشش چینی‌های بدلی معمولی به‌کار می‌رود و از مخلوط $4SnO_2$, PbO, SiO_2 , Pb_3O، نمک و کربنات سدیم تهیه می‌شود که آن را پس از ذوب کردن، سردکردن و پودر کردن در آب به صورت حمام شیر در می‌آورند و شیء لعاب دادنی را در آن غوطه‌ور می‌کنند. (چینگ، ۱۹۹۵: ۳۵)

www.tabarestan.info تبرستان

طرز ساخت لعاب مخصوص این منطقه

لعاب مخصوص این منطقه، لعابی قهوه‌ای رنگ با پایه‌ی سربی است که در منطقه به لعاب سرخ معروف می‌باشد و مشخّص نیست برای اوّلین‌بار در چه دوره‌ای و توسّط چه کسی به کار رفته است. طرز ساخت آن به این شکل است که باطری ماشین را ـ که دارای درصد سرب بالایی است ـ می‌شکنند و صفحات موجود در آن را بر می‌دارند. این صفحات ـ که دارای مقادیر زیادی سولفات سرب هستند ـ را کاملاً خرد کرده، بعد آن را در لگن مخصوص این کار قرار می‌دهند سپس با سوزاندن چوب و قیر، آن را حرارت می‌دهند تا مواد موجود در لگن در اثر گرما به اکسیدسرب تبدیل شده و به رنگ زرد در آید. در این مرحله، آن را از روی گرما بر می‌دارند و با آسیاب دستی ـ دَسِه خِراس ـ *dasse kheras* ـ (نصری‌اشرفی،۱۳۸۱ :۱۱۱۷) پر می‌کنند. بعد نیم‌دانه ـ چِپا ـ *chepa* ـ (همان:۸۳۱) را پختنه و از لعاب آن برای رقیق سازی ماده‌ی زردرنگ استفاده می‌کنند. این لعاب به دلیل خاصیت چسبندگی در ترکیب با مواد زردرنگ سربی، مخلوط هم‌گنی را به وجود می‌آورد که به راحتی بر روی بدنه قرار می‌گیرد. این ماده‌ی به نسبت غلیظ را در لگنی سرگشاده به نام سینا (*sina*) می‌ریزند. گاه به این ماده، سنگ چخماق (شَکِرسنگ ـ *shaker sang*) و یک سنگ دیگر به رنگ قهوه‌ای که هر دو دارای مقادیر بالای سیلیس بوده را اضافه می‌کنند. این مواد در ساختار لعاب، جزء شبکه‌سازها می‌باشد و باعث شیشه‌ای شدن لعاب می‌گردد. سپس بدنه‌ها را که اغلب خام‌اند در آن قرار می‌دهند و به جای قلم‌مو برای رنگ کردن از دست استفاده می‌کنند. در حین کار، مواد را با دست سریع هم می‌زنند، چون مواد مخلوط هستند و زود ته‌نشین می‌شوند. هنگامی که تمام بدنه با لعاب پوشانده می‌شود آن را در کوره قرار می‌دهند. جای قرارگیری سفال در کوره بسیار حایز اهمیّت بوده و تأثیر مستقیم در رنگ لعاب به دست آمده دارد. مواد تشکیل دهنده‌ی لعاب سفال‌هایی که در قسمت بالای کوره قرار می‌گیرند

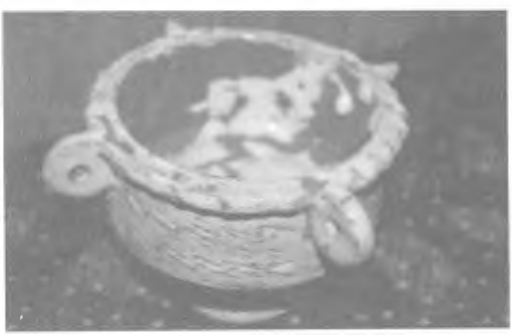
به دلیل آن‌که به نقطه‌ی ذوب مناسب می‌رسند با یکدیگر خوب ترکیب شده و رنگ قهوه‌ای شفافی را ایجاد می‌کنند. امّا سفال‌هایی که در قسمت‌های پایین کوره قرار دارند به رنگ زرد خردلی در می‌آیند.

در مبحث استفاده از لعاب، دو مسأله‌ی مهم وجود دارد:

۱ـ کشش سطحی لعاب: نیرویی است که باعث می‌شود مذاب به صورت گوی کروی درآید، (حجمی با کم‌ترین سطح) مایه با کشش سطحی بالا به سختی بر روی سطح صاف بدنه گسترده می‌شود.

۲ـ آبرفت بدنه: به میزان آبی که بدنه از دست می‌دهد، گفته می‌شود.

در سال ۱۳۵۲ سازمان صنایع دستی تعدادی مواد جدید در اختیار سفال‌گران منطقه قرار داد تا تنوّع رنگی بیش‌تری را در قطعات ایجاد نمایند. بعد از پخت در کوره، لعاب‌ها به صورت تکه‌تکه بر روی بدنه پدیدار شدند که در اصطلاح به آن حالت جزیره‌ای می‌گویند. دلیل ایجاد این حالت، میزان بالای آبرفت بدنه نسبت به آبرفت لعاب بوده و دیگر این‌که گل جویبار به دلیل رطوبت بالا دارای آبرفت بالا می‌باشد. به همین دلیل، لعاب‌ها به غیر از لعاب‌های سربی به‌ویژه لعاب‌هایی با آبرفت پایین‌تر بر روی بدنه می‌خزند و حالت جزیره‌ای را باعث می‌شوند. (تصویر۱۹)



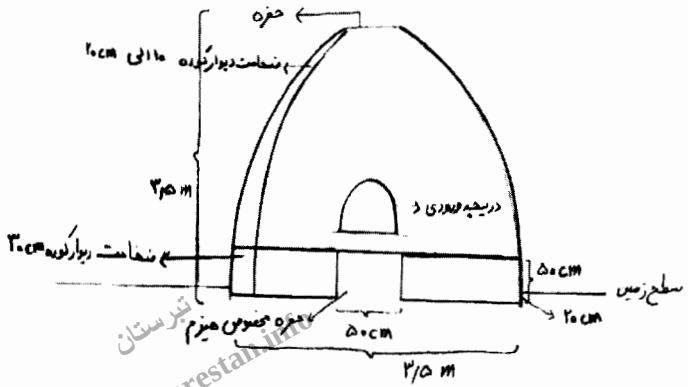
تصویر۱۹ـ حالت جزیره‌ای در لعاب، نگارنده

پخت کوره

۱ـ کوره‌ی قدیم

در گذشته کوره‌ها به شکل گنبدهایی با اندازه‌ی تقریبی ۳/۵ × ۳/۵ متر ساخته می‌شدند و آجر و ملات گل، مصالح اصلی ساخت کوره بودند. ملات گل که در گویش محلّی به آن *لِگِل* می‌گفتند ترکیبی از خاک باغچه و آب بود. از این ملات در اندود داخلی و خارجی دیوارهای اصلی کوره هم استفاده می‌شد. ملات جداره‌ی بیرونی را با کاه برای حفظ گرما در کوره و جداره‌ی داخلی را با نمک(به‌خصوص در طاق کوره) برای استحکام بخشیدن جداره ترکیب می‌کردند. به دلیل تبخیر زود هنگام آب در گل رس و ترک خوردن آن در ساختن کوره از آن استفاده نمی‌کردند. (تصویر ۲۰)

www.tabarestan.info تبرستان



تصویر ۲۰ـ طرح کلّی کوره‌ی محلی کلاگرمحله، نگارندگان

www.tabarestan.info تبرستان

برای ساخت کوره، زمین را به اندازه‌ی ۲۰ سانتی‌متر گود می‌کردند و در آن سطحی به ارتفاع ۰/۵ متر با در نظر گرفتن حفره‌ای تا مرکز کوره می‌ساختند. این حفره جهت قرار گرفتن هیزم (سوخت اصلی کوره) ساخته می‌شد. اگر هیزم‌ها را به صورت موازی و معمولی روی هم سوار می‌کردند گرما به سمت بالا حرکت نمی‌کرد. به خاطر از بین بردن این نقص در ابتدای حفره، دیوار کوچکی در نظر می‌گرفتند تا هیزم‌ها به صورت مایل در حفره قرار گیرند. قطر دیوار کوره از پایین ۳۵ سانتی‌متر و در طاق به ۱۰ تا ۲۰ سانتی‌متر کاهش می‌یافت. در بالای طاق کوره، حفره‌ای قرار داشت که در هنگام روشن بودن کوره آن را با صفحه‌ای سفالی می‌پوشاندند و برای خنک کردن آن، صفحات سفالی برداشته می‌شد. این کوره دارای چهار دررفت (برراه) در چهار گوشه‌ی پایین بوده است.

۲ـ کوره‌ی جدید

این کوره توسّط سازمان صنایع دستی در سال ۱۳۵۲ساخته شده است. بدنه‌ی بیرونی آن به شکل مکعب مربع و داخل آن استوانه‌ای است. مصالح به‌کار رفته در این کوره همان مصالح کوره‌های قدیم است با این تفاوت که بیرون دیوار را اندود نمی‌کنند. بر بالای آن یک سقف گنبدی شکل کوچک با حفره‌ای در قسمت مرکزی قرار دارد که توسّط یک صفحه‌ی سفالی پوشانده می‌شود. این صفحه هنگام روشن بودن کوره، روی سوراخ قرار می‌گیرد. در داخل کوره، دو طبقه به پهنای یک متر، حول محور استوانه‌ای برای چیدن آثار سفالی وجود دارند. سوخت اصلی این کوره، نفت سفید است که در بالای یک دیوار بلند قرار می‌گیرد تا با سرعت بیش‌تر وارد لوله شود. دمای پخت در این کوره‌ها بین ۱۱۰۰ـ۱۰۰۰درجه‌ی سانتی‌گراد و زمان آن ۲۰ـ

۱۸ ساعت می‌باشد. اندازه‌ی کوره ۳/۵×۳/۵ متر و با مصالح آجر و گل ساخته شده است. پهنای دیوار آن از پایین به بالا ۲۰ سانتی‌متر می‌باشد. این کوره دارای چهار درفت در چهار ضلع کوره که برخلاف کوره‌های قدیم به طرف بالا می‌باشد، است. (تصویر ۲۱)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۲۱ـ کوره‌ی جدید، کلاگر محله، نگارندگان

شیوه‌ی پخت

درجه‌ی حرارت کوره‌های قدیم بین ۱۰۰۰ تا ۱۱۰۰ درجه‌ی سانتی‌گراد و مدّت پخت در این کوره‌ها بنا به شرایط جوی بین ۱۸ تا ۲۰ ساعت بود. خانواده‌های خاصی مالکیّت کوره‌ها را به عهده داشتند. طایفه‌ی شیخی از جمله مالکان مهم کوره بودند. پخت کوره شب‌ها انجام می‌شد. سفال‌گران به نوبت دست‌ساخته‌های خود را در آن می‌پختند و در طول شب، درجه‌ی حرارت کوره را کنترل می‌کردند. این مردمان به خاطر احترامی که برای روح مردگان‌شان قایل بودند روز پنج شنبه کوره را روشن نمی‌کردند؛ چون اعتقاد داشتند ارواح در این روز آزاد بوده و آتش موجب آزارشان می‌شود. به دلیل اکسیداسیون و نوسانات حرارتی که به‌خاطر سوخت نامناسب هنگام پخت ایجاد می‌شد، محصولات این کوره‌ها در اصطلاح سفیدک می‌زد. (نگارنده)

چیدمان سفال در کوره‌ها

سفال‌هایی که در کوره‌ها پخت می‌شد به دو دسته‌ی ساده و لعابدار تقسیم می‌شدند. به علّت فقدان سکو و طبقه، نوع چیدمان‌شان در کوره متفاوت بود:

۱ـ سفال‌های ساده: این سفال‌ها در کوره روی هم سوار می‌شدند. این نوع چیدمان باعث نیم‌پز شدن برخی از سفال‌ها و پخت دوباره‌ی آن‌ها می‌شد.

۲ـ سفال‌های لعابدار: به دلیل چسبیدن سفال‌های لعابدار به یکدیگر نمی‌توانستند آن‌ها را مستقیم روی هم سوار کنند. در نتیجه از دو وسیله‌ی کوچک سفالی به نام گوپشت *gou pesht* (گو به معنای گاو و پشت هم به معنای پشت، عقب) برای ظرف‌هایی با دهانه‌ی تَنگ مثل تِنگی و لیوان و سه‌پایه، دیزِنون-*disendoun* (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۲۰۲) سه‌پایه‌ی فلزی که روی

آن قابلمه می‌گذارند، دو استخوان کتف) برای ظرف‌هایی با دهانه‌ی پهن مثل بشقاب و کاسه استفاده می‌کردند. (تصویر۲۲)

تصویر ۲۲ـ دیزندون یا سه‌پایه (گو پشت)

www.tabarestan.info

ویژگی آثار سفالی جویبار

ویژگی کاربردی

انواع سفال جویبار کاربردی و شامل فانوس (لمپا *Lampa*)، نمکدان، نمک‌شور، گلدان، تنگی(*Tangi*) (ظرف آب)، لیوان، خمره، سینی، شمع‌دان، کاسه، میوه‌خوری، ظرف تنقّلات، منقل، سرقلیان، قندان و فنجان و نعلبکی می‌باشد. یکی از شاخص‌ترین آثار این هنر ـ صنعت در جویبار نمکدان سه‌قلویی است که گنجشکی در امتداد محور عمودی بالای آن در پرواز است. فانوس(لمپا) سفالی جویبار از جمله اشیاء زیبایی بود که از آن به عنوان روشنایی استفاده می‌گردید و گویا در آن شمع و در دوران معاصر لامپ قرار داده می‌شد؛ البته این شیء، مشبک بوده و نور از داخل آن سوسو می‌زده است و یک منبع روشنایی پرنور محسوب نمی‌شده است. خمره (کلت *kellet*) خمره‌هایی در اندازه‌هایی متفاوت به شکل دسته‌دار و بی‌دسته با دهانه‌ای گشاد و لبه‌ی فتیله‌ای است که برای نگهداری مواد غذایی به کار می‌رفته است. تنگی یا ابریز یا همان پارچ، وسیله‌ای برای نگهداری و انتقال آب است که بسته به کاربرد، فرم آن تغییر می‌کند. دو نوع تنگی(*Tangi*) وجود دارد. تنگی مورد مصرف در منزل که اغلب دارای شکم کروی و گردن‌باریک و بلند و لبه‌ی انگشتی جهت هدایت آب به ظروف دیگر است و دیگری تنگی مورد استفاده در باغ یا زمین کشاورزی با گردن پهن و دهانه‌ی گشاد که آن را در زمین می‌کاشتند و اطراف آن را با خاک می‌پوشاندند تا آب داخل آن خنک بماند و در موقع لزوم توسّط پیاله یا لیوان کوچک از دهانه‌ی پهن آن آب برداشته و می‌نوشیدند.

نمک‌شور ظرف محلّی دیگری است که جزء تجهیزات آشپزخانه بود با بدنه‌ای شکم‌دار و دسته‌دار و لوله‌ی آبریز که در انتها همانند آبکشی مجوّف بود. سنگ نمک را در این ظرف با آب قرار می‌دادند و در هنگام طبخ از آب شور استفاده می‌کردند. میوه‌خوری‌های سفالی جویبار، ظروف

بزرگ پایه‌دار با دهانه‌ی واگرا که مقدار زیادی میوه را در خود جای می‌دهند و به راحتی قابل برداشت می‌باشد. سینی‌های سفالی جویبار، ظروفی گرد، دایره‌ای شکل تخت با لبه‌های دالبری برای جابجایی ظروف کوچک‌تر به کار می‌رود. لیوان‌های سفالی، جهت نوشیدن آب با فرم استوانه‌ای، ساده با دسته گوشواره‌ای و طرح گیاهی ساده که به دور آن منقوش است و به دور ظرف می‌گردد. سبدهای جویبار، بیضی شکل با کناره‌ی کوتاه برای قراردهی مواد خوراکی متفاوت، مثل انواع شیرینی و تنقلات جهت پذیرایی استفاده می‌شود و البته از متفاوت‌ترین آثار این منطقه است. این وسیله با دست و الگو ساخته می‌شود؛ تزیینات آن طبیعت‌گرایانه و کاملاً از طبیعت اطراف این محل اقتباس شده است. دسته‌های مرکزی یا جانبی به اشکال متفاوت (کمان، دست‌گیره) که با مجسمه‌های کوچک گنجشک، بومی‌ترین پرنده‌ی این منطقه و شکوفه‌های بهاری تی تیکا و سایر انواع به صورت نقش‌افزوده تزیین شده است.

شمع‌دان‌های جویبار که به نظر می‌رسد بیش‌تر تزیینی است تاکاربردی ـ چرا که امروز کم‌تر از شمع استفاده می‌شود ـ عمدتاً چهار تنه‌ی درخت با برگ و پرنده‌های روی آن، روی یک صفحه‌ی دایره‌ای و شمع‌ها در میان شاخ و برگ درختان قرار می‌گیرند. (نگارنده) (جدول‌های ۳ ـ ۱)

www.tabarestan.info تبرستان

ویژگی‌های تزیینی

سفال‌های این منطقه، عمدتاً تک‌رنگ با لعاب براق قهوه‌ای سنّتی، سبز و گاهی آبی است. نقوش تزیینی شامل نقوش گیاهی است که از طبیعت و محیط اطراف به شیوه‌ی برداشتِ عینی بازنمایی شده است. هنرمند عمدتاً ویژگی‌های صوری طبیعت اطراف را در بازنمایی نقوش رعایت نموده و سعی کرده در عین حفظ جزییات طبیعی، آن را ساده و به طور قابل اجرا با گل ارائه دهد به طوری که درک نقوش و شناخت آن‌ها به سادگی برای بیننده ممکن می‌باشد. انواع شکوفه، برگ، گیاهان خودرو و گیاهان خوراکی و غیره که به نوعی در طبیعت محل زندگی هنرمند وجود دارد در تزیین نقوش دیده می‌شوند. نقوش هندسی نیز از جمله‌ی نقوشی است که جهت تزیین روی بدنه‌ی خارجی ظرف به کار رفته و به ساده‌ترین روش اجرا شده است. دسته‌های ظروف به شیوه‌ی فتیله‌ای به فرم گوش آدمی به حجم اصلی افزوده شده به طوری که به نام گوشواره‌ای معروف شده و البته معمولاً یک طرفه است. لبه‌های ظروف معمولاً در مواقع لزوم دالبری یا مارپیچ گاهی اوقات نیز فرم کلی ظرف از فرم جانوران که در اکثر موارد گنجشک می‌باشد الهام گرفته است. (جدول‌های ۶ ـ ۴)

جدول‌های۱ و ۲ـ جدول‌های توصیفی اشیاء سفالی جویبار

نمونه	مشخصات	نمونه	مشخصات
	نام: تنگی نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: - نوع نقش: - فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۲۸×۱۶		نام: تنگی نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: - نوع نقش: - فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۳۰×۱۵
	نام: فانوس (لَمپا) نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه ای تزئینات: مشبک وع نقش: گیاهی فرم دسته: _ رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۶۵×۱۸		نام: خمره (کِلِت) نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: افزوده نوع نقش: لوزی فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۱۹×۱۸
	نام: فانوس (لَمپا) نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه ای تزئینات: مشبک وع نقش: گیاهی فرم دسته: _ رنگ: لعاب سبز اندازه: ۴۰×۱۵		نام: خمره (کِلِت) نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه ای تزئینات: نقر شده وع نقش: خطی فرم دسته: _ رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۴۰×۱۵

www.tabarestan.info تبرستان

نمونه	مشخصات	نمونه	مشخصات
	نام: نمک شور نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: سر شده نوع نقش: خطی فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب اندازه: ۱۰×۲۵		نام: گلدان نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه ای تزئینات: کاهشی نوع نقش: گیاهی فرم دسته: _ رنگ: صنعتی اندازه: ۲۰×۸۰
	نام: سینی نوع ساخت: دست ساز روش ساخت: کار با الگو تزئینات: نقر شده نوع نقش: گیاهی و انسانی فرم دسته: رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۳۷×۳۷		نام: جانشکلاتی نوع ساخت: دست ساز روش ساخت: با الگو تزئینات: افزوده نوع نقش: حیوانی، گیاهی فرم دسته: – رنگ: آبی اندازه: ۷/۵ × ۱۰ × ۱۳
	نام: سینی نوع ساخت: چرخ روش ساخت: تک مرحله ای تزئینات: نقر شده نوع نقش: خطی، هندسی و گیاهی فرم دسته: _ رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۳۲×۳۲		نام: کاسه نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه تزئینات: – نوع نقش: هندسی فرم دسته: – رنگ: سبز اندازه: ۲۰×۱۱
	نام: منقل نوع ساخت: دست ساز روش ساخت: کار با الگو تزئینات: افزوده نوع نقش: گیاهی و مرواریدی فرم دسته: سیم دایره رنگ: خام اندازه: ۱۴×۱۸		نام: شمعدان نوع ساخت: دست ساز روش ساخت: ذهنی تزئینات: افزوده نوع نقش: حیوانی، گیاهی فرم دسته: رنگ: خام اندازه: ۱۵×۱۷
	نام: نمکدان نوع ساخت: دست ساز روش ساخت: کار با الگو تزئینات: افزوده نوع نقش: گیاهی فرم دسته: _ رنگ: لعاب قهوه ای صنعتی اندازه: ۸×۱۱		نام: فنجان و نعلبکی نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: نوع نقش: فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۷×۷

www.tabarestan.info تبرستان

جدول۲ ـ جدول توصیفی اشاء سفالی جویبار

نمونه	مشخصات	نمونه	مشخصات
	نام: شمعدان نوع ساخت: ترکیبی روش ساخت: دو تکه تزئینات: افزوده نوع نقش: حیوانی فرم دسته: - رنگ: صنعتی (روغن جلا) اندازه: ۴۰×۳۲		نام: آبریز (تنگی) نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: افزوده، حکاکی نوع نقش: حیوانی فرم دسته: گوشوار رنگ: خاکی اندازه: ۳۰×۴۰
	نام: گلدان نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: افزوده، مشبک و نوع نقش: گیاهی دالبر فرم دسته: موجی رنگ: صنعتی اندازه: ۱۸×۶۰		نام: گلدان نوع ساخت: چرخ روش ساخت: یک تکه ای تزئینات: مشبک و افزوده نوع نقش: گیاهی فرم دسته: _ رنگ: صنعتی اندازه: ۱۸×۶۰
	نام: میوه خوری نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: نقر شده نوع نقش: گیاهی، دالبری فرم دسته: _ رنگ: لعاب قهوه ای سنتی اندازه: ۱۲×۳۸		نام: لیوان نوع ساخت: چرخ روش ساخت: دو تکه ای تزئینات: نقر شده و حکاکی نوع نقش: گندمی و خطی فرم دسته: گوشوار رنگ: لعاب سبز اندازه: ۷×۱۱

www.tabarestan.info تبرستان

جدول شماره ۴ـ جدول توصیفی – تحلیلی تزیینات سفال جویبار[۱]

نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش	نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش
برگ پیلم			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		گلدان			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	گلدان گلی با گل
برگ مرکبات			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		گلدان			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	گلدان گلی با گل
برگ ورمز			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		چهره			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	چهره انسان
برگ نی			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		طرح فرش	ـــــ		کپی	فرش
برگ شمشاد			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		نیلوفر انجیلک			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	
برگ کنگر			چکیده نگاری		تی تیکا			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	
برگ جارویی			چکیده نگاری		تی تیکا			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)	

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ در طراحی جدول توصیفی ـ تحلیلی نقوش تزیینی سفال منطقه‌ی جویبار از سه واژه‌ی طرح خطی، نوع نقش و منشأ نقش بهره برده شده است. نوع نقش، اشاره به شیوه‌ی بازنمایی و منشاء نقش نیز اشاره به الگوی اولیه‌ی نقش که عمدتاً در محیط اطراف هنرمند می‌باشد، دارد.

نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش	نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش
سلاله تی کاک			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)		زنگ			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)	
تیغ(تل)			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)		زنگ			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)	

www.tabarestan.info تبرستان

جدول۵ و ۶-جدول توصیفی ـ تحلیلی نژیشان سفال جویبار[1]

نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش	نام	طرح خطی	تصویر	نوع نقش	منشأ نقش
گل زنبق			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)		رنگ			طبیعت گرایانه (برداشت مینی)	

---

[1]ـ انجلک: anjilek گیاهی برگ‌پهن که مصرف غذایی دارد، گونه‌ای از آن به‌صورت مرهم جهت تسکین درد در مواضع دردناک بدن گذاشته می‌شود. (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۴۸)

پیلم: payiam (گیاه آغلی) (همان: ۵۷۶)

تل: teli ـ تیغ ـ خار ـ خار گیاه. (همان: ۶۷۱)

تی‌تیکا: titika بوته‌ای علفی با گل‌های زرد، گلی زرد رنگ که در بهار می روید.(همان: ۲۱۸)

جاروبی: گیاه جارو.

چلیپا: از قدیم‌ترین اشکال نمادین است این اصطلاح برای دو شکل به‌کار می‌رود: یکی به صورت دو خط متقاطع، که نماد درخت زندگی، صورت مثالی انسان، چهار جهت اصلی ، برکت، خوشبختی، پیوند زن و مرد، زایش و باروری و دارای ارزش دینی، عاطفی و درمانی بوده، و در مسیحیت، نمودار وجوه گوناگون انوار الهی است (هال، ۱۳۸۳: ۱۱ و پور کهارت ، ۱۳۸۱:۳۷)

زنگ: zeleng سبزی خودرو و معطر که در آش و پلو مورد استفاده قرار می گیرد. (همان: ۱۲۵۸)

شمشاد: eunymus l که باغبانان در ایران آن‌را به خط شمشاد می‌نامند و در باغ‌ها و کنار خیابان‌ها کاشته می‌شود

گل زنبق: گیاهی دارای ساقه‌ی زیرزمینی و گل‌های رنگین معطر، معمولاً بنفش و زرد

مرکبات: درختان میوه شامل انواع پرتقال، نارنگی، ترسرخ و ....

نی: ni – نی (همان: ۱۹۰۰)

ورمز: varmez گیاهی هرز که در کشتزار می‌روید. (همان: ۱۹۹۷)

پرنوزی			هندسی	سایه انداز	رنگ			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)
چهارپر			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		۲ پر			گیاه متنوع سفید
عروس			طبیعت (پیام بخش فرم کلی) ترکیبی		تقریبی			خیالی- تلفیقی (ترکیبی) پیام بخش ترکیب چند پرنده
کبوتر			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)		گنجشک			طبیعت گرایانه (برداشت عینی)
مرغ			طبیعت (پیام بخش فرم کلی) ترکیبی		مرغ			طبیعت (پیام بخش فرم کلی) ترکیبی
			هندسی	کوه- جریان آب	نرده ای نردبان			نردبان- حفاظ نرده ای سنگ ها
ماهی			هندسی	مناظر طبیعت کوه	امواج ترنج			هندسی امواج ساحلی
منحنی			هندسی	ترنج انتزاعی	منحنی			هندسی موج
امواج			هندسی	موج	دایره کنگره ای			هندسی معماری سنتی
دایره قطعاتی			هندسی	پرچین مزدوج	دایره دایره ای			هندسی معماری سنتی

www.tabarestan.info تبرستان

دالبر برگی			هندسی	موج	دالبر مثلثی		هندسی	معماری سنتی	
بیضی			هندسی	برگ	دالبر دایره ای		هندسی	گلبرگ	
لوزی			هندسی	خفه مخلس ۴	چلیپا		هندسی	چلیپا	
مثلثی			هندسی	معماری باستان	لوزی		هندسی	معماری سنتی	
دایره			هندسی	معماری سنتی	خرخشره ای		خط	کتب	

www.tabarestan.info تبرستان

بحث و بررسی

آن‌چه از گزارش فوق به‌دست می‌آید، صراحت وسادگی در انگیزه، نحوه‌ی ساخت و تزیین سفال جویبار است. اشیاء سفالی جویبار در مرحله‌ی اوّل با هدف رفع نیازهای زندگی روزمره و به طور عمده نیازهای فرهنگ مادی، طراحی و ساخته می‌شوند. نمک شور، خمره، دشون، فانوس و همه‌ی اشیاء نامبرده، لوازمی با کاربردی خاص و واضح می‌باشند. اَشکال اشیاء نام‌برده هماهنگ با کاربری آن‌ها بوده و البته اشیاء مشابه، اشکال مشابه داشته و بسیاری اوقات می‌توان از یک شی به چند منظور استفاده نمود. ساخت اشیاء سفالی جویبار به ساده‌ترین روش‌های موجود در سفال‌گری است و هم‌چنان علی‌رغم پیشرفت صنعتی به شیوه‌های پیشین ادامه دارد. کوره‌های موجود هم‌چنان ساده و دستی است. لعاب‌ها از تنوّع کم امّا با حفظ براقیّت و صیقل هم‌چنان به کار برده می‌شوند. نقش مایه‌ها بخش هویّتیِ این سفال می‌باشد که با بررسی نمونه‌های موجود، تأثیر طبیعت و وفاداری به آن در نمونه‌های بازنمایی شده موجود دریافت می‌شود. الگوبرداری از انواع گیاهان آن‌هم به شیوه‌ی طبیعت‌گرایانه و حفظ ویژگی‌های ظاهری نقوش قابل توجّه است. (همانند بهره‌گیری از تی‌تیکا *ti tika*، زلنگ *zeleng* پیلم *paylem* و... که همگی گیاهان بومی منطقه بوده‌اند و نام‌های محلّی داشته و نام آن نقوش نیز به همان ترتیب است. (جدول‌های ۶ ـ۴) در انتخاب حیوانات به عنوان موجوداتی الهام‌بخش، عمدتاً از پرنده و آن‌هم به طور خاص از گنجشک سپس پرندگان خانگی و کبوتر استفاده شده است. نقوش در سطح ظروف به صورت تکی و خلوت در نمایان‌ترین قسمت ظرف (شکم یا گردن) بسته به نوع ظرف با همان رنگ رویه به کار رفته است. شیوه‌ی اجرا نیز نقش افزوده، نقش کاهنده و حکاکی یا مشبک می‌باشد که ساده‌ترین شیوه‌های بازنمایی در سفال است. می‌توان گفت از تکنیک طرح برجسته و کنده‌کاری بهره برده شده است. سادگی و سطح صیقل‌خورده‌ی برّاق ظروف به‌خصوص ظروف چرخ‌کاری

شده، قابلیّت رقابت با اشیاء مشابه از حیث تزیین و دکوری را به این اشیاء می‌بخشد. فرم‌های سنّتی سفال چرخ‌کاری شده‌ی جویبار با حداقل رنگ وتزیین این شیء را زمره‌ی اشیاء هنری قرار داده است.

اشیاء دست‌ساخته‌ی یک یا دو تکّه سفال جویبار نیز که اغلب توسط زنان ساخته می‌شود، دارای ویژگی‌های زیباشناسانه قومی و هم‌چنین ذهنی می‌باشد. سبدهای سفالی و شمع‌دان‌های درخت و پرنده، وفادار به طبیعت اطراف، نشان دهنده‌ی تأثیر و تأثری است که بین هنرمند و محیط اطرافش وجود دارد. گزینش وی از محیط اطراف با هوشمندی و تیزبینی صورت می‌گیرد به نحوی که وی را در عین احترام به طبیعت، دچار مشکل در ساخت و اجرا نمی‌گرداند. هر چند معماری و آثار باستانی منطقه و البته محصولات جدید وارداتی نیز در نقش‌مایه‌های تزیینی وی دیده می‌شوند، امّا از آن‌ها هم به شیوه و در مکان‌های مناسبی استفاده می‌کند، همانند تزیینات هندسی که از معماری محیطی و سنّتی و باستانی منشأ گرفته‌اند. (جدول ۶)

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

سفال‌گری در جویبار هم‌چنان از روش‌های ساده و ابتدایی سفال‌گری ـ در روش ساخت، تزیین به طور خاص، استفاده از نقوش هندسی، کاربردهای ساده، فرم‌های ساده و غیر پیچیده و نیز رنگ آمیزی ـ بهره می‌برد و این امر، نشان دهنده‌ی ارتباط آن با پیشینه‌ی سفال‌گری در این منطقه دارد که هم‌چنان در طی قرون و اعصار، علی‌رغم فراز و فرودها هم‌چنان حفظ شده است.

هنرمندان سفال‌گر جویبار دارای شیوه‌ی بازنمایی برداشت عینی تا حد ممکن از طبیعت بومی خاص خود می‌باشند به طوری‌که نام نقوش، هم‌نام گیاهان منطقه است.

سفال جویبار دارای ویژگی‌های هویّتی اقلیمی و فرهنگی منطقه‌ی ساحلی و جنگلی حاشیه‌ی دریای مازندران است که این هنر را قابل ارائه و رقابت با سایر انواع سفال ایرانی می‌گرداند و آن را می‌توان در نقوش تزیینی این سفال درک نمود؛ از قبیل بهره‌گیری از نقوش طبیعت (پرنده ـ گیاهان خاص منطقه) و نیز معماری محیطی و سنّتی و باستانی.

سفال جویبار به علّت فرم‌ها وتزیینات ساده، قابلیّت رقابت با سفال‌های مدرن در ایران و حتّی بازار خارجی را دارد.

سفال جویبار دارای روش تولید ساده، ارزان قیمت و ویژگی‌های زیباشناسی جذّاب در دوران معاصر است در نتیجه، ارزش افزوده‌ی بالایی خواهد داشت که امکانات احیاء و کارآفرینی را به آن می‌بخشد.

منابع فارسی

۱ـ اتقایی‌کردکلایی، محمّدحسن(۱۳۸۷)، *مردم نگاری شهرستان جویبار*، طرح تحقیقاتی، جلد اوّل، ناظر: اوسانلو- طوبا، سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی استان مازندران.

۲ـ اعظم‌زاده، محمّد(۱۳۸۸)، *تناسب و زیبایی در ظروف سفالی منطقه‌ی باستانی گوهر تپه بهشهر*، فصلنامه‌ی نگره، دانشکده‌ی هنر دانشگاه شاهد، شماره‌ی ۱۱، ۶۹ ـ۶۱

۳ـ برزگر، اردشیر(۱۳۸۸)، *تاریخ تبرستان*، چاپ دوّم، تهران: نشر رسانش.

۴ـ بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۱)، *هنر مقدّس*، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: سروش.

۵ـ ساداتیان‌جویباری، سیدرضا(۱۳۸۷)، *تاریخچه‌ی مستند شهرستان جویبار*، چاپ اوّل، ساری: روجین مهر.

۶ـ رضوانی، سهند(۱۳۸۵)، *کاووش نجات‌بخشی تپه‌ی طالقانی کفشگر کلا،(گزارش)* پژوهشکده ی باستان شناسی سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی استان مازندران.

۷ـ کیانی، محمّدیوسف(۱۳۸۰)، *پیشینه‌ی سفال و سفال‌گری در ایران*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات نسیم دانش.

۸ـ *گزارش اقتصادی و اجتماع شهرستان جویبار*(۱۳۸۳)، سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان مازندران.

۹ـ ماهفروزی، علی(۱۳۸۴)، *کاوش باستان‌شناسی گوهر تپه، رستم‌کلاه، بهشهر*، پژوهشکده‌ی باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی استان مازندران.

۱۰ـ نصری‌اشرفی، جهان‌گیر(۱۳۸۱)، *فرهنگ واژگان تبری*، جلد چهارم، چاپ نخست، تهران: انتشارات احیاء کتاب.

۱۱ـ هال، جیمز (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق وغرب*، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ دوّم، تهران: فرهنگ معاصر.

منبع غیرفارسی

1- Ching, Francis D.K. (1995). *A Visual Dictionary of Architecture,* New York: John Wiley and Sons. ISBN 0-471-82451-3.

تبرستان
www.tabarestan.info

چهره‌های ضحّاک در سقّانفارهای مازندران

دکتر جواد نیستانی[۱]

چکیده

ضحّاک، شخصیت افسانه‌ای اوستا، برخی ازروایات پهلوی، شاهنامه و متون نظم و نثر ادب فارسی است که نگارگر عصر قاجار، آن را در بناهای چوبی با کارکرد آیینی موسوم به سقّانفار در مازندران به تصویر درآورده است. این سازه‌های چوبی که اغلب در نواحی روستایی و در حریم امامزاده‌ها و تکایا ساخته شده‌اند و منسوب به سقایی حضرت ابوالفضل العبّاس(ع) هستند، جدای از کارکرد آیینی و اجتماعی‌شان در مراسم عزاداری ایّام محرّم نیز مکانی برای تجمّع بزرگان و شیوخ روستاها و در بردارنده‌ی نقّاشی‌هایی با مضمون‌های حماسی، اساطیری، رویکردهای مذهبی شیعی، ادبی، اخترشناسی، کهن الگوهای قهرمان و ضدقهرمان و جدال خیر و شر می‌باشند. نگارنده در مقاله‌ی حاضر کوشیده است به تنوّع چهره‌های ترسیمی ازضحّاک در این بناها توجّه نماید و ربط آن‌ها را با منابع دینی ایران باستان و متون ادب فارسی دوره‌ی اسلامی روشن سازد. در مقاله‌ی حاضر از سه چهره‌ی ضحّاک ماردوش شاخ‌دار ـ که ملهم از روایت اوستا و برخی روایات پهلوی و نماد زیان کار در داستان گرشاسپ است؛ ضحّاک ماردوش روایت شده از شاهنامه‌ی فردوسی و نیز ضحّاک در هیأت درباریان و شاهان قاجار ـ سخن گفته شده و این که منبع الهام نگارگران آن، چه بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

کلیدواژه: ضحّاک، سقّانفار، مازندران، اوستا، روایات پهلوی، گرشاسپ، سام.

مقدّمه

سقّانفار نام رایج بناهای چوبی دواشکوبه‌ای در نواحی مرکزی مازندران است که غالباً تیرک‌های زیر سقف و سرستون‌های آن منقوش با نقوش مذهبی هم‌راه تصویرهایی با مضمون‌های حماسی، اساطیری، رزم، زندگی روزمره‌ی انسانی، گیاهی، حیوانی، صورفلکی و طرح‌های هندسی است.

این واژه که به صورت‌های ساق‌نفار، ساقی‌نفار، ساخ‌نفار، ساخانفار و بر حسب شکل معماری سقّاتلار/ سقّاتالار یا سقّاتالار قرآن نزد مردم شناخته و خوانده شده است، مرکّب از دو کلمه‌ی سقّا

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرّس)؛ آدرس پست الکترونیکی:
jneyestani@modares.ac.ir

به معنی ساقی ـ اشاره به حضرت ابوالفضل (ع) و بزرگداشت دلاوری وی در بعد از ظهر تاسوعا ـ و کلمه‌ی نفار در لغت به معنای رمنده، رمیدن و محل رماندن است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۶۲۰) معنای اصطلاحی این واژه نیز در گویش تبری (فرهنگ واژگان طبری، ۱۳۸۱: ۱۹۶۷ـ۱۹۵۱) کومه‌ای با پایه‌ی بلند و پناه‌گاه چوبی در مزرعه با کاربرد تابستانی است.

بنابر بررسی‌های میدانی نگارنده، گستره‌ی جغرافیایی ساخت این نوع بناهای تاریخی و مذهبی در بخش مرکزی مازندران از شهرستان محمودآباد در غرب تا منطقه‌ی ساری در شرق استان است. این سازه‌ها را می‌توان در مناطق مرتفع و کوهستانی، کوهپایه‌ای یا میان‌بند و جلگه‌ای بررسی کرد. بنابر بررسی‌های انجام گرفته، این نوع سازه‌های چوبی در شهرها ساخته نشده، بلکه فضایی کوچک را در روستاهای مازندران و در حریم امام زاده‌ها و تکایا به خود اختصاص داده‌اند. تأثیر خصوصیّات اقلیمی حوزه‌های یاد شده در این بناها چندان بارز و متنوّع است که آن‌ها را می‌توان از چهار منظر سازه‌ای(ساختار معماری)، زیبایی‌شناختی(نقّاشی‌ها)، کارکردی (وجه اجتماعی و مذهبی) و نمادین و اسطوره‌ای (مضمون‌ها) مطالعه و بررسی کرد. این بناها به تقلید از معماری بومی و سنّتی مازندران و ساخت کومه‌هایی از چوب‌های محلّی و در دسترس بر روی چهار پایه‌ی قطور چوبی به شکل چهارگوش (مربع ویا مستطیل) و در دو طبقه ساخته شده‌اند. در این ساختمان‌ها با استفاده از پلکان یا نردبانی چوبی که در گوشه‌ای از بنا قرار می‌دادند به طبقه‌ی فوقانی آن رفت و آمد می‌کردند. هریک از طبقات دارای یک اتاق بوده و در اغلب موارد از چوب ساخته شده و پیرامون آن باز است. پوشش سقف سقانفارها درآغاز از گالی و سفال بوده و امروزه حلبی‌پوش با شکل چهار شیب است. ستون‌های تزیین‌دار و سرستون‌هایی به نام محلّی «کوماچه‌سر» و یا «شیرسر» در ردیف‌های متعدّد، دور تا دور بنا وجود دارند. از دیگر خصوصیّات ساختاری این بناها، استفاده از ضربدری‌های وابند در نمای بنا و کاربرد نرده‌های تزیینی است. سقانفار معمولاً دارای شش ستون در طبقه‌ی هم‌کف و دوازده یا چهارده ستون در طبقه‌ی فوقانی هستند. چوب‌های به کار رفته در این بناها اغلب از چوب درخت آزاد است؛ این چوب در نواحی کم ارتفاع سواحل دریای مازندران می‌روید و بسیار سخت، سنگین و بادوام است. در شماری از این بناها به واسطه‌ی بازسازی و تعمیرات از آجر و سنگ به‌ویژه در قسمت هم‌کف استفاده شده است.

این سازه‌ی چوبی دارای کارکردهای متنوّع است. کارکرد آیینی آن در اصل، برای بزرگداشت مقام سقایی حضرت ابوالفضل(ع) و نیز مکان مقدّسی برای اجتماع عزاداران حسینی در برگزاری مراسم دهه‌ی اوّل ماه محرّم به‌ویژه روزهای تاسوعا و عاشورا است. طبقه‌ی فوقانی سقانفار محل اجتماع جوانان تا قبل از دوره‌ی میان‌سالی است. زنان نیز تنها در اعیاد و یا مجالس برگزاری سفره‌های نذری می‌توانند در طبقه‌ی هم‌کف حضور یابند. (پاشا، ۱۳۸۵: ۶۴) کارکرد اجتماعی این اثر نیز محلی برای تجمّع بزرگان و شیوخ روستا برای حل و فصل دعاوی روستائیان و مسایل

مربوط به آنان بوده است. قدمت سقّانفارهای موجود، حاکی از تعلّق آن‌ها به دوره‌ی قاجار است. اهمّیت شمارِ بسیاری از سقانفارهای موجود به وجود نقّاشی‌هایی با موضوعات متنوّع در آن‌هاست؛ این آثار، نه تنها محل نمایش پاره‌ای از نمادها و بنیادهای داستان‌های اساطیری بلکه جایگاه همه‌ی آن چیزی است که انسان از خیر و شر در زندگی خود با آن روبه‌رو است. پاره‌ای از این نمادها شامل روایات حماسی عاشقانه و مردمی، داستان‌های عامه‌پسند، حماسه‌های دینی، حیوانات اساطیری، مضمون‌هایی با رویکردهای مذهبی، مضمون‌هایی ادبی با تجلّیات اسطوره‌ای، مضمون‌هایی با صورفلکی و اخترشناسی، آیین عیّاری، کهن الگوهای قهرمان پهلوان، جدال خیر و شر، آزمون، شهادت و رستاخیز است. در این مقاله، ۷ سقّانفار مطالعه گردیده که ۴ اثر به اسامی سقّانفار کبریاکِلا، شیاده، رَمِنِت و کیجاتکیه در شهرستان بابل و ۳ سقّانفار به نام‌های شَرمِه کِلا، آرمیج کِلا و علی‌آباد در شهرستان بابلسر واقع است.

www.tabarestan.info تبرستان

الف: مفاهیم اسطوره‌ای بحث

در اوستا و برخی از متون پهلوی، دو چهره از ضحّاک ارائه شده است. در اوستا اژی دهاک نخست اژدهایی سه‌کله، سه‌پوزه، شش‌چشم و نیرومندترین دروج است. در همین مأخذ و در داستان گرشاسپ زیان‌کار مقابل او اژدهای شاخ‌دار زهرآگین زردگون اسب اوبار و مردم‌خوار تصویر گردیده است. در شاهنامه نیز اژدها بدون شاخ توصیف شده است. در ادامه به شرح مفاهیم اسطوره‌ای و خویش‌کاری ضحّاک در اوستا، برخی متون پهلوی، شاهنامه‌ی فردوسی و دیگر اشعار فارسی می‌پردازیم.

۱ـ ضحّاک در اوستا و متون پهلوی

واژه‌ی فارسی اژدها (معرّب آن ضحّاک) در اوستا اژی‌دهکه aŽi-dahaka و در پهلوی ازدهاگ azdahāg آمده است. (بهار، ۱۳۷۸ :۱۹۰) اژی‌دهاک در اوستا اژدهایی است سه‌کله، سه پوزه، شش‌چشم و نیرومندترین دروج توصیف شده است. این اهریمن است که او را برای ستیزه با جهان مادی و برای مرگ جهان راستی آفریده است. (یسن ۹ بند ۸؛ یشت ۵ بندهای ۳۳ و ۳۴؛ یشت ۱۷ بندهای۳۳ و ۳۴) بنابر یشت ۵ (بندهای ۳۱ـ ۲۹) و یشت ۱۵(بندهای ۲۰ و ۱۹) اژدهاک، نخست برای ایزدبانوی ناهید و ایزد وای VauY قربانی می‌کند و از آنان یاری می‌خواهد تا هفت کشور زمین را تهی از مردم کند که این آرزو از سوی ایزدان مذکور برآورده نمی‌شود. (مولایی،۱۳۸۷: ۴۷۹) اگرچه اژدهاک به یاری اهریمن ظاهراً تا اندازه‌ای توانست بر زمین چیره شود امّا فریدون سرانجام بر او چیره می‌شود با وی نبرد می‌کند و بنا برآن‌چه در یشت ۵ (بند۳۵ ـ۳۳) آمده است از میانش برمی‌دارد. به نظر بهار، خویش‌کاری ضحّاک در اوستا دقیقاً همان خویش‌کاری اژدهای مخوف «ویشوه روپه» višvarūoa در وداها است. (بهار، ۱۳۷۸:

۱۹۱) به نوشته‌ی بهار در ادبیات پهلوی ضحّاک، لقب بیوراسب bēwerasp ـ به معنای دارنده‌ی ده هزار اسب ـ دارد و مردی است تازی که به ایران می‌تازد بر جمشید پیروزی می‌یابد و پس از یک هزار سال سلطنت بد، سرانجام از فریدون شکست می‌خورد. فریدون به فرمان ایزد سروش از کشتن وی صرف نظر می‌کند و او را در کوه دنباوند(دماوند) زندانی می‌سازد تا در پایان جهان از بند رها گردد و چون بار دیگر به نابودی جهان دست می‌برد توسّط گرشاسپ از میان برداشته می‌شود. (همان‌جا)

۲ـ گرشاسپ و اژدهای شاخ‌دار

اژدهای / ضحّاک شاخ‌دار به افسانه‌ی گرشاسپ باز می‌گردد که در اوستا، متون پهلوی و برخی از متون ادب فارسی از آن سخن گفته شده است. گرشاسپ از پهلوانان اوستایی، تجسّمی از آرمان پهلوانی دوران هند و ایرانی است. (سرکاراتی، ۱۳۷۶: ۶) این نام در اوستا به صورت Kərəsāspa و در پهلوی Karišasp و Karsāsp آمده و در اوستا به معنی «دارنده‌ی اسب نزار» است. (همان: ۳۵ و ۳۶) او پسر ثریته Θrita و از خاندان سام Sāme است. (بهار، ۱۳۷۸: ۲۳۹) بنا بر اوستا گرشاسپ، اژدهای شاخ‌دار زهرآگین زردگون اسب‌اوبار و مردم خوار یا «اژی‌سروور» Aži sruvare را می‌کشد. (زامیادیشت، بندهای: ۳۸ ـ۳۶ ،۳۵؛ هوم یشت، بند: ۱۱) در ادبیات پهلوی، گاه او را سام می‌خوانند و در ادبیات فارسی نیز این لقب خانوادگی خود به صورت شخصیّت مستقلی در آمده است. سرکاراتی به درستی بر این باور است که گرشاسپ و جانشین حماسی او سام نریمان در روزگار شهریاری ضحّاک، فریدون و منوچهر جهان پهلوان بوده‌اند و تثلیث حماسی گرشاسپ، نریمان و سام که در منابع دوره‌ی اسلامی اغلب از آنان به صورت سه شخصیّت مستقل یاد شده از اصل اساطیری واحدی به وجود آمده است. وی هم‌چنین تأکید می ورزد که بر خلاف تصوّر برخی از محقّقان، این فروپاشی شخصیّت گرشاسپ و سه‌گانه شدن او در ادوار اسلامی صورت نگرفته بلکه بنابر قرآینی، سابقه‌ی این دگرگونی را حداقل به دوران اشکانی می‌رسانند. (سرکاراتی، ۱۳۷۶:۱۰) از اژدهای شاخ‌دار در رساله‌ی فارسی میانه، روایت پهلوی (ص۷۰ ـ۶۵) و ترجمه‌ی فارسی این بخش در دفتر یکم از روایات داراب هرمزدیار (همان: ۱۹) و نیز در کتاب دینکرد (بند۳۲) که به نظر سرکاراتی بی‌گمان ترجمه‌ی بخش گم شده‌ای از اوستاست (همان: ۲۶) سخن گفته شده است. به رغم اشاره به موضوع اژدهاکشی گرشاسپ در دو جا از شاهنامه (۱۳۴۵: ۲۳۳ ـ۲۳۱) و هم چنین گرشاسپ‌نامه‌ی اسدی طوسی (۱۳۵۴: ۶۱ ـ۵۳) از شاخ‌دار بودن اژدها سخنی به میان نیامده است. با این همه، بازتاب این افسانه در سام‌نامه‌ی منسوب به خواجوی کرمانی (۱۳۲۰: ۱۹۵ـ۱۸۹) تصریح به شاخ‌دار بودن اژدها است.

دوشاخش به سرچون دوشاخ درخت بپیچیده بر یکدیگر لخت لخت

۳ـ ضحّاک در شاهنامه

سیمای ضحّاک در شاهنامه با آن‌چه در اوستا آمده متفاوت است و قرابت قابل توجّه‌ای به داستان او در ادبیات پهلوی دارد. پیشتر گفته شد که ضحّاک در اوستا اژدهایی است سه‌کله، سه پوزه و شش‌چشم (یسن۹، بند:۸ ؛یشت۵، بندهای: ۳۳ و ۳۴؛ یشت۱۷، بندهای:۳۳ و ۳۴) که می‌خواهد جهان را از مردمان تهی سازد امّا در شاهنامه، او پسر مرداس تازی، صاحب سلطنت هزارساله و پادشاهی خودکامه و ستمگر است که به واسطه‌ی بوسه‌ی ابلیس بر کتف‌هایش، مارهایی بر شانه‌های او روییده‌اند. از همین رو او باید برای حفظ جان خویش از گزند مارها، مغز انسان را که مرکز آگاهی و تفکّر است خوراک آن‌ها سازد. او با این عمل، آگاهی و تفکّر را از میان می‌برد و به نظر می‌رسد این خود نمادی از تقابل ابلیس با خرد را نمایان می‌سازد. مار نیز پیکره‌ای از اهریمن و رمز ناخودآگاه است. (دوبوکور،۱۳۷۳ :۷۰) به طور کلی در شاهنامه، ضحّاک با اهریمن پیوندی تنگاتنگ دارد و به واسطه‌ی او پدرش را می‌کشد و اعمال غیرانسانی دیگری را نیز مرتکب می‌شود. به نوشته‌ی بهار آن‌چه مسلّم است از ضحّاک در اوستا به عنوان شاه، سخنی رانده نشده، بلکه از او به عنوان دروجی که اهریمن بر ضد جهان مادی آفریده یاد شده است. در اوستا سخن از نشستن او به جای جمشید نیست و حتّی سخنی از این نیست که فرمانروای جهان بوده و سلطنت را از دست او بیرون آورده است. (بهار، ۱۳۷۸ :۱۹۰) بهار هم‌چنین معتقد است اسطوره‌ی ضحّاک، بیش‌تر به تغییرات بنیادی در ساختار جامعه‌ی طبقاتی ایران وابسته است. از همین رو می‌توان چنین انگاشت که در دوره‌ی ادبیات پهلوی، شخصیّت کهن نیم‌اسطوره‌ای ـ نیم‌تاریخی دیگری با شخصیت اژدهاگونه‌ی ضحّاک که همه اساطیری است در می‌آمیزد و ضحّاکی ماردوش ـ بازمانده‌ی اژدی‌هاک سه‌سر ـ و پادشاه پدید می‌آید. (همان:۴۸۱) ممکن است آن شخصیّت شاهانه ـ همان‌طور که پیشتر گفته شد ـ معرّف قیام بومی مردم ایران بر ضد اشرافیّت آریایی باشد که در اساطیر به صورت قیام شاه بیگانه در آمده است. (همان: ۱۹۱)[۱]

طبقه‌بندی چهره‌ها درسقانفارهای مورد مطالعه

نقش ضحّاک به وضوح در نقّاشی‌های سقانفارها نمایان و ساختار و سرنوشت اسطوره‌ای در داستان او نیک برجسته و آشکار است. بنابر مطالعه‌ی انجام گرفته و در یک نگاه کلی، چهره‌ی ضحّاکی که در نقّاشی‌های سقانفار به تصویر در آمده را می‌توان در سه دسته‌ی عمده طبقه‌بندی کرد:

۱ـ برای نظریات دیگر نک: حصوری، ۱۳۸۸

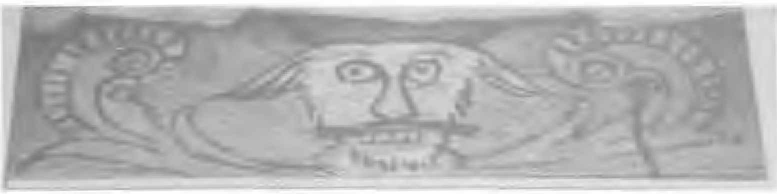
www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ ضحّاک ماردوش شاخ‌دار

چهره‌ی ضحّاک عموماً دژم با چشم‌هایی برآمده، دندان‌هایی زمخت و از دهان بیرون زده و مارهایی روییده بر کتف‌ها نقّاشی شده است. سر مارها در حالی از پهلو کشیده شده که از دو سو، رو به صورت ضحّاک دهان گشاده‌اند و دندان‌های تیز خود را به او می‌نمایانند. از این چهره، ۴ تصویر موجود است. تصویر شماره‌ی یک، مربوط به سقانفار روستای آرمیج‌کلا در دهستان پازوار و بخش رودبست شهرستان بابلسر (تصویر ۱)؛ تصویر شماره‌ی دو، متعلّق به سقانفار روستای علی‌آباد، واقع در بخش مرکزی از دهستان بابل‌رود همان شهرستان (تصویر۲)؛ تصویر شماره‌ی سه، متعلّق به روستای رمنت، واقع در شرق شهرستان بابل و به فاصله‌ی ۵ کیلومتری از مرکز آن (تصویر ۳) و تصویر شماره‌ی چهار مربوط به سقانفار کیجاتکیه‌ی بابل، واقع در منطقه‌ی حمزه‌کلای این شهر است. (تصویر ۴)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱ـ سقانفارآرمیج‌کلا، بابلسر، نگارنده



تصویر بالا۲ـ سقانفار غلی آباد ، بابلسر ؛ تصویر پایین۳ـ سقانفار رَمِنِت، بابل، نگارنده

تصویر ۴ـ سقانفار کیجاتکیه، بابل، نگارنده

تبرستان
www.tabarestan.info

۲ـ ضحّاک ماردوش بدون شاخ

از این چهره، دو تصویر در سقانفارکیجاتکیه‌ی بابل نقّاشی شده است. در این دسته از نقّاشی‌ها از دهان اژدها رو به صورت ضحّاک آتش به بیرون می‌جهد. (تصویرهای ۵ و ۶)

تصویر ۵ـ سقاتالار کیجاتکیه، بابل، نگارنده

تصویر ۶ـ سقاتالار کیجاتکیه، بابل، نگارنده

۳ـ ضحّاک ماردوش با تاج و در کسوتی شبیه شاه قاجار

از این چهره، دو تصویر، یکی در سقانفار روستای شَرمه‌کلا در بخش رودبست از دهستان خشک‌رود شهرستان بابلسر و دیگری در سقانفار روستای کبریاکلا در بخش بابل‌کنار از دهستان درازکلای شهرستان بابل موجود است و بسیار متأثر از سبک چهره نگاری رسمی از درباریان به‌ویژه فتحعلی‌شاه قاجار (حک:۱۲۵۰ ـ۱۲۱۱ق) است. (تصویرهای ۷ و ۸) در نقّاشی‌های این دوره مردمان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک و شانه‌های ستبر، نشسته یا ایستاده و نگاه خیره با دستی برشال و دست دیگری بر قبضه‌ی خنجر نقش شده‌اند. (تصویر ۹)

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر ۷ـ نقش ضحاک، شرمه‌کلا، بابلسر، نگارنده

تصویر ۸ ـ نقش ضحاک،کبریاکلا، بابل، نگارنده

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹ـ تمثال فتح‌علی‌شاه قاجار[1]

بررسی و تحلیل

بی‌تردید، پرده‌خوانی و شاهنامه‌خوانی، دو رکن اساسی و عامل مهم در رشد این شیوه‌ی هنری بوده‌اند. این شیوه‌ی نقّاشی در زمره‌ی هنر عامیانه به شمار رفته و تحت نفوذ هنرهای نمایشی مشهور به نقالی و از برخوانی شاهنامه و حتّی تعزیه‌خوانی است. به عبارت دیگر، نگارنده بر این باور است که بیان تصویری موجود از ضحّاک در سقانفارها دارای نسبت بینامتنی با متون ادبی و از نظر نقل مضمون داستان و چهره‌پردازی هم‌راه با دخل و تصرّف تصویرگر در آن است. از همین رو می‌توان گمان برد که تصویرگر بومی بنابر آن‌چه از جلسات متعدّد شاهنامه‌خوانی و نقّالی در عصر خود می‌شنیده و به احتمال ابیات آن را از حفظ داشته، چهره‌ی ضحّاک را به تصویر درآورده است. منابع ترسیمی چهره‌های دیگر ضحّاک در سقانفارها نیز به درستی روشن نیست و با این همه، حاصل صورخیال نگارگر بومی از کهن‌الگوی مورد اشاره است. در تقسیم-بندی اوّل، به نظر نگارنده، صورتگر در ترسیم چهره‌ی ضحّاک، افسانه‌ی گرشاسپ/ سام را روایت کرده است. بنابر آن‌چه گفته شد به نظر می‌رسد نسبت دادن ضحّاک شاخ‌دار در سقانفارهای مازندران به اژدهایی شاخ‌دار زهرآگین زردگون اوستا و حریف زیان‌کار گرشاسپ از آن رو منطقی و درست می‌نماید که به نوشته‌ی کریستین‌سن همان‌طورکه اژدهای سه‌سر اوستا که نام او معرّب شده و به ضحّاک تبدیل گردیده و با چهره‌یی بشری درشاهنامه تجلّی می‌کند؛ هیأت ایرانی و کوتاه شده‌ی این واژه یعنی اژدها نیز به صورت اسم عام به کار می‌رود و به هرگونه اژدها اطلاق

1-www.fuman.com

می‌شود. (کریستین‌سن، ۹۹:۱۳۵۳) از همین روست که اژی‌دهاک را می‌توان به اژدهایی بین دیگر اژدهایان معنا کرد و به طور مثال «سروور» را نیز اژدها خواند. (همان: ۲۸)

چهره‌ی دوّم از ضحّاک در اصل، مصوّر شده‌ی روایت شاهنامه است و ارائه‌ی تصویری دژم از او توسّط نگارگر نیز از آن روست تا شخصیت بد و اهریمنی وی را افزون‌تر نشان دهد. حال آن‌که در تصویرهای دسته‌ی سوّم، بدخویی و اهریمنی بودن ضدقهرمان در چهره، چندان نشان داده نشده و تنها او را در کسوت و هیأت پادشاهان عصر قاجار نمایانده است. نگارنده مایل است بازآفرینی چهره‌ی ضحّاک درکسوت شاهان دوره‌ی قاجار را آگاهانه و از روی رندی هنرمند بومی مازندرانی گمان برد؛ چهره‌ای از ضحّاک که ذهن تیز بیننده را به تطبیق با وضعیّت موجود درجامعه‌ی عصر قاجار و اوضاع اجتماعی آن وامی‌دارد.

تبرستان www.tabarestan.info

نتیجه‌گیری

محوری‌ترین تلفیق‌های اسطوره‌ای که در سقانفارها کاربرد بسیاری دارد مبتنی بر روایات شفاهی از شاهنامه و دیگر متون از جمله اوستا و گرشاسپ‌نامه و پردازش شخصیت‌های پهلوانی ـ تاریخی و اساطیری آن‌ها است. نگارگر بومی در بهره‌گیری‌های تصویری اساطیر و داستان‌های حماسی در سقانفارها به بازآفرینی اسطوره‌هایی از جمله داستان ضحّاک در شاهنامه و روایات مبتنی بر اوستا دست یازیده و در این زمینه، خلّاقیّت نشان داده است. او در این بازآفرینی، مرزهای فرهنگی را در نوردیده و در دنیای بدون مرز اسطوره، همه‌ی جهان اساطیری را جولانگاه تخیّل و خلّاقیّت خود قرار داده است. در یک نتیجه‌گیری کلی، شایسته‌ی اذعان است که نقّاشی سقانفارها، نقّاشی‌ای است مقیّد به یک مکان با کارکرد کاملاً اجتماعی و در حوزه‌ی مذهب که به ترتیبی منظّم، کلیّت هویّت عناصر مختلف یک فرهنگ را به تصویر کشیده است.

در پژوهش حاضر، سه چهره از ضحّاک تشخیص داده شد و بررسی گردید. نخست چهره‌ای مبتنی بر روایات متن اوستا و برخی از متون فارسی میانه که در بردارنده‌ی تصویر ضحّاک ماردوش شاخ‌دار است که با تغییراتی اندک به شاهنامه و دیگر متون ادب فارسی راه یافته است. دوّم، چهره‌ای از ضحّاک ماردوش که قابل تطبیق با روایت و تصویر شاهنامه‌ی فردوسی است. سوّمین چهره نیز تصویری از ضحّاک ماردوش با کلاهی تاج‌مانند بر سر است که هنرمند نگارگر برای ترسیم آن تمثال‌های شاهان قاجار به‌ویژه فتح‌علی‌شاه قاجار را الگو قرار داده است. نگارنده در پی پاسخ به این پرسش که این مضمون‌ها، محتواها، شخصیت‌ها، ویژگی‌های بصری و ترجیحات شکلی که در سقانفارها دیده می‌شوند از کجا آمده‌اند تنها به چهره‌های ترسیمی ضحّاک توجّه کرده است. به بیانی دیگر به دنبال یافتن مابه‌ازای آن‌ها در جهان واقعی و اجتماع بیرون دریافته است که آن را می‌بایست در فرهنگ و جامعه‌ای جست که نقوش از دل آن‌ها برخاسته‌اند. به‌نظر می‌رسد نقّاشان عامیانه‌ی عصر قاجار به منظور خلق و تکوین نقوش عامه‌پسند

از منابع روایی شاهنامه‌خوانان، نقّالان و دیگر متون ادب فارسی به عنوان سرچشمه‌ی الهامات خود بهره برده‌اند. این نگارگران در ترسیم چهره‌ی ضحّاک، آگاهانه، تصویری برد و چهره‌ی پیشین ضحّاک و در کسوت چهره‌های رسمی قاجار افزوده‌اند و رندانه پیام اجتماعی‌شان را ابلاغ کرده‌اند.

منابع فارسی

۱ـ اسدی طوسی(۱۳۵۴)، *گرشاسپ‌نامه*، به‌کوشش حبیب یغمایی، تهران.

۲ـ اوستا(۱۳۷۰)، *گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه*،تهران: انتشارات مروارید.

۳ـ بهار، مهرداد(۱۳۷۸)، *پژوهشی در اساطیرایران(پاره نخست ودویم)*، تهران: انتشارات آگاه.

۴ـ حصوری، علی(۱۳۸۸)، *سرنوشت یک شمن ازضحاک به اودن*،تهران: نشرچشمه.

۵ـ خواجوی کرمانی(۱۳۲۰)، *سام نامه*، چاپ هند.

۶ـ دوبوکور، بونیک(۱۳۷۳)، *رمزهای زنده جهان*، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: نشرمرکز.

۷ـ دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، به کوشش محمّد معین و سیدجعفر شهیدی، جلد۱۴، تهران.

۸ـ *روایت پهلوی، متنی به زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی)*(۱۳۶۷)، ترجمه‌ی مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۹ـ سرکاراتی، بهمن(۱۳۷۶)، *بازشناسی بقایای افسانه گرشاسپ در منظومه‌های حماسی ایران*، نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۲ و۳، تهران: فرهنگستان زبان وادب فارسی.

۱۰ـ فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۴۵)، *شاهنامه*، ژول مول، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.

۱۱ـ (۱۳۸۱)، *فرهنگ واژگان طبری*، به کوشش جهان‌گیرنصری اشرفی، جلد۴، تهران: احیا کتاب.

۱۲ـکریستین‌سن، آرتور(۱۳۵۳)، *آفرینش زیانکار در روایات ایرانی*، ترجمه‌ی احمد طباطبایی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

۱۳ـ مولایی، چنگیز(۱۳۸۷)، *رازبندی شدن ضحاک در سنت‌های دینی وحماسی ایران*، جشن نامه‌ی استاد اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان وادب فارسی.

۱۴ـ یوسف‌نیاپاشا، وحید(۱۳۸۵)، *پیمایشی برنقوش کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، پایان نامه، دانشگاه تربیت مدرّس، دانشکده‌ی هنر و معماری.

منبع اینترنتی

1-www.fuman.com

مضامین حماسی و موجودات خیالی در نقّاشی‌های عامیانه‌ی مازندران (مطالعه‌ی موردی: تکایا و سقانفارهای استان مازندران)

دکتر محمّد اعظم‌زاده[1]، دکتر علی شیخ مهدی[2]

چکیده

نقش‌مایه‌های فرهنگ عامیانه‌ی ایرانی از دورترین ایّام تا کنون همواره مورد توجّه هنرمندان و پژوهش‌گران بوده است. تکامل این نقوش در تزئینات معماری آیینی معماری تکایا و سقانفارها در مازندران که سرزمینی با جغرافیای اساطیری است بسیار چشم‌گیر می‌باشد. تکایا و سقانفارهای این خطّه از دوران قاجار برپا شده‌اند و با انواع آرایه‌ها با مضامین مختلف آراسته شده‌اند و در این میان، جایگاه مضامین حماسی و موجودات خیالی منحصر به‌فرد است. پیشینه‌ی تصویری این آرایه‌ها را می‌توان در ادبیات اصیل و اندیشه‌های اساطیری ایران و باورهای عامیانه‌ی اقوام ساکن مازندران جستجو کرد. مقاله‌ی پیش رو که در جستجوی تحلیل و روند شکل‌گیری نقوش مذکور است مشخّص می‌سازد که مهم‌ترین خواست نقّاشان عامیانه، نمایش نمادین تقابل دو نیروی خیر و شر در مضامین حماسی بوده و ترسیم برخی از موجودات خیالی نیز همواره برای ازدیاد نعمت‌ها و برکت‌خواهی بوده است؛ ضمن آن‌که آن‌ها تلاش نموده‌اند تصوّرات خود را با نگرش جمعی اقوام و میراث ادبی و اساطیری کهن پیوند دهند.

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان کلیدی: نقّاشی عامیانه، مازندران، موجودات تخیّلی، سقانفار، تکایا.

مقدّمه

متون کهن پارسی، آمیزه‌ای از واقعیّت و خیال‌اند؛ از این رو ادبیات عامیانه که از دل این متون بر آمده است به وفور با اساطیر و افسانه‌ها عجین شده است. افسانه‌ها در فرهنگ عامیانه به ویژه مردم مازندران کارکردی ویژه داشته است؛ زیرا با اعتقادات بر این باورها بوده است که زندگی آنان را معنا بخشیده و جزیی از زندگی روزمره آنان محسوب می‌شود.

به نظر می‌رسد که گاهی در افسانه‌ها و فرهنگ عامیانه‌ی این خطّه، آرمان‌ها و آرزوهای مردم در قالب پهلوانان و قهرمانان حماسی نیز نمایان شده است؛ زیرا این خطّه در متون پارسی مانند شاهنامه، سرزمین دیوان خوانده شده است. در این خصوص، ذهن مردم نواحی مازندران

۱- استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: A.Azamzadeh@yahoo.com
۲ـ استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرّس)

سرشار از تصوّرات خیالی و حکایات پهلوانی و حماسی است. این تصوّرات، در قالب تصویر و نشانه در بناهای آیینی تکایا و سقانفارها نیز ترسیم شده‌اند. تکایا در همه جای ایران، جهت عزاداری در ماه محرّم تجلّی‌گاه باورهای شیعی و اساطیری مردم است، امّا سقانفارها، معماری خاص با نقوش خاص در مازندران است که پیشینه‌ی ساخت آن‌ها، طبق اسناد به دوران صفوی باز می‌گردد. بخشی از نقش‌مایه‌های موجود در سقانفارها با مضامین مذهبی و حماسی ترسیم شده‌اند که در آن‌ها تأثیر باورهای بومی در کنار اسطوره‌ها و ادبیات حماسی ایرانیان قابل مشاهده است. تکایا و سقانفارها، در اغلب مناطق روستایی مازندران به طور پراکنده برپا شده‌اند، لیکن تکایا محل تجمّع سال‌خوردگان و سقانفارها به علّت دواشکوبه بودن، محل حضور جوانان در اغلب مراسم مذهبی و آیینی هستند.

پژوهش حاضر به بررسی مفاهیم نهفته در نقّاشی‌های عامیانه و مضامین حماسی و موجودات خیالی در تکایا و سقانفارها در این مناطق می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات در این مقاله، علاوه بر استفاده‌ی منابع کتابخانه‌ای، به طور عمده به صورت میدانی انجام گرفته و روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی است.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌های پژوهش

۱ـ گزینش و نوع بیان نقّاشان عامیانه در تجسّم اندیشه‌های اساطیری، باورهای عامیانه و ادبیات حماسی چگونه بوده است؟

۲ـ روند شکل‌گیری نقش‌مایه‌ها در یک تحلیل تاریخی چه تغییراتی یافته است؟

نقّاشی عامیانه در سرزمین اساطیری مازندران

هنر قومی که تجلّی ذوق و احساس هنرمندان عامیانه است نه تنها از زندگی اقوام جدا نیست، بلکه عین زندگی و اعتقاد آن‌ها است. نقش‌های ترسیمی برخاسته از ذهن نقّاش خوش‌ذوق، همواره حاوی رمزها و رازهای نهان می‌باشند. آثار آن‌ها گرچه فاقد مهارت فنّی است، امّا تلفیقی از احساسات درون و اندیشه‌های جمعی و آیینی است.

هنر قومی عبارت است از «نوعی هنر سنّتی که ریشه در شیوه‌ی زندگی مردم عادی یک کشور یا یک ناحیه دارد و شامل اشیایی است که به روال سنّتی، توسّط صنعت‌گران فاقد آموزش رسمی ساخته می‌شوند و برای مصارف روزمره یا در موقعیّت‌های خاص چون مراسم عروسی، جشن و عزاداری به کار می‌روند.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۶)

نقّاش عامیانه علاوه بر گزینش احساسات و عواطف درونی و اعتقادات اقوام به طور خودانگیخته، نقش‌مایه‌ها را که مبتنی بر انواع صورخیالی و داستان‌های کهن و حماسی است بر زمینه‌ی بوم ترسیم می‌کند.

معمولاً نقش‌مایه‌های عامیانه در پیوند با اندیشه‌ی اساطیری، ادبیات عامیانه و داستان‌های مکتوب و شفاهی است و هنرمند سعی می‌کند معادل تصویری آن‌ها را منعکس سازد. نمونه‌ی آن‌چه در شرح حال نقّاش عامیانه گذشت در بسیاری از دیوارنگاره‌های تکایا و سقف سقانفارها قابل مشاهده‌اند. (تصویرهای ۱ و ۲)

تصویر ۱ـ سقانفار روستای شیاده، بابل، نگارندگان

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۲ـ تکیه‌ی روستای مقریکلا، بابل، نگارندگان

سرزمین مازندران چون نواری باریک بین رشته‌کوه‌های البرز و دریای مازندران واقع شده است. این خطّه‌ی سرسبز به خاطر چشمه‌های متعدّد، مرداب‌ها، باتلاق و نیزارها، رودخانه و ارتفاعات کوهستانی زیبا از قرون گذشته فضاهای خیال‌انگیزی را در ذهن ساکنین خوش‌ذوق آن تداعی می‌کردند. نقوش یا تصویرهای به جا مانده از دوران گذشته نشان می‌دهند که چگونه تداعی فضاهای خیال‌انگیز با مفاهیم ادبی و اسطوره‌های آریایی تلفیق شده‌اند. «این دیار که با اسطوره‌های آفرینش آغازین فرهنگ ایران پیوند دارد به ظاهر، دور از رویدادهایی که بر سرزمین کهن ایران رفته امّا در کنار و یاور آن بوده است و از آن گزندها که به ایرانشهر آمد هم در امان نماند که جایگاه اسطوره‌ای رویداد بود. آن گاه که افراسیاب، منوچهر را با ایرانیان در کوه به پَتشخوارگر[1] کوهتار کرد و سیج و تنگی بر هِشت و بس مرگ نابود کرد.» (بهار، ۱۳۸۰: ۱۳۹) و «هم در این سرزمین است که در آن مانِشهای کیان به فرّه کردند [...] و یکی آن که جم کرد به البرز و یکی آن که فریدون کرد به پَتشخوارگر، به وَرِ چهار گوش، دُنباوند.» (همان: ۱۳۷)

۱ـ مازندران کنونی بخش کوچکی از سرزمین گسترده‌ای است که جغرافیانویسان دوران گذشته از آن با نام پتشخوارگر یا فدشوارگر یاد کرده‌اند. آن سرزمین، ناحیه‌ای بود، میان آذربایجان و خراسان. پیشینه‌ی آن ترکیب به دوران هخامنشی باز می‌گردد. این نام در کتیبه بیستون به صورت پتشواریش آمده است. (سورتیجی، ۱۳۸۱: ۱۸)

هم‌چنین در برخی روایات کهن آمده است که فریدون پادشاه، یل افسانه‌ای در این سرزمین به جهان آمد. «چهارمین کشوری که آفریده‌ام وَرِنَ دارای چهار گوشه است همان‌جا که فریدون براندازنده‌ی اژی‌دهاک به جهان آمد.» (صفا، ۱۳۶۹: ۴۶۲)

و نیز مازندران در متون کهن، مسکن دیوان بوده است «به نظر می‌رسد که دیوان مازندران، بومیان منطقه بودند که به سبب نیرو و پهلوانی و تعلّق‌شان به نژادی قوی و مقاومت آن‌ها در مقابل مهاجمین آریایی و نیز اعتقاد به دینی غیر از دین آریائیان، بدین نام خوانده شده‌اند.» (صفا، ۱۳۶۹: ۶۱۰)

در خصوص اعتقادات مذهبی آنان، اطّلاعات دقیقی در دست نیست؛ امّا بی‌شک، همگی این باورها در شکل‌گیری نقش مایه‌های اساطیری، خیالی و حماسی اثر گذار بوده‌اند و هنرمند عامیانه، مبنای نقّاشی خود را از مجموعه‌ی عوامل یاد شده که سینه به سینه و گاه مکتوب انعکاس یافته برداشت کرده است. حفظ سنّت‌های کهن در این خطّه در جلوه‌های گوناگونِ تصویری پراکنده شده‌اند و انواع مضامین را در فضای تکایا و سقانفارها و حتّی روی ظروف و دست‌بافته‌ها آراسته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

مفاهیم و نقش‌مایه‌ها در مضامین حماسی

واژه‌ی حماسه در لغت به معنی «دلیری، دلاوری و شجاعت» است. (معین، ۱۳۸۷: ۳۵۵) حماسه واژه‌ای است تازی به معنی «|...| دلیر و کسی که در کار، سخت و سُتوار باشد.» (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۸۳) «حماسه، زاده‌ی اسطوره است. اسطوره به مامی پرورنده می‌ماند که حماسه را می‌زاید و آن را در دامان خویش می‌پرورد و می‌بالاند |...| اسطوره به مامی می‌ماند که حماسه، کودک آن است. جدایی حماسه از اسطوره در سرشت و گوهر آن نیست تنها در این که حماسه بیش از دیگر بنیادها و مایه‌های اسطوره، بخت آن را یافته است که راه به قلمرو جاودانه هنر بکشد.» (همان‌جا)

بخشی از نقوش عامیانه در استان مازندران به مضامین حماسی اختصاص یافته است از جمله ستیز پهلوانان با اژدها و دیوان. این ستیز، ستیز ناسازها است؛ زیرا خیر و شر، مهر و کین، ستایش و نکوهش در مقابل یکدیگرند. در ادبیات، بهترین نمونه‌ی این مضامین را فردوسی در شاهنامه سروده است و نقّاشان عامیانه با الهام از آن و ذوق شخصی بهترین معادل تصویری را ترسیم کرده‌اند و البته توجّه و نیاز مردم کوچه و بازار در گزینش و گاه تکرار همان نقش در ترکیب‌های مشابه مورد توجّه قرار گرفته است. (تصویرهای ۳ و ۴)

در اغلب مضامین حماسی ترسیم شده در بناهای آیینی سقانفار به این ستیزِ خیر و شر، نظیر درگیری همیشگیِ رستم و دیو و تقابل قهرمانان حماسی ایران با ضحّاک پرداخته شد.

تصویر۳ـ تکیه‌ی روستای کردیکلا، جویبار، نگارندگان

تصویر ۴- کیجاتکیه، منطقه‌ی حمزه‌کلا، بابل، نگارندگان

www.tabarestan.info تبرستان

در تصاویر به‌جا مانده، رستم همواره با دیوها خاصه دیو سپید مازندران در حال مبارزه است. گاه وی را با گرزگاوسرِ معروف مشاهده می‌کنیم. البته این گرز در شاهنامه تنها سلاح رستم نیست بلکه چنین سلاحی را فریدون نیز دارد و اغلب آنان با دیو و اژدها مقابله می‌کنند. (تصویرهای ۵ و ۶)

تصویر۵- تکیه‌ی روستای شیاده، بابل، نگارندگان

۶- تکیه‌ی روستای شیاده، بابل، نگارندگان

این خصیصه به شکل نمادین با موضوع «قهرمان اژدهاکش» که بر سرستونی کنده‌کاری شده است در سقانفار روستای مرزنگو (توابع شهرستان آمل) قابل رؤیت است. (تصویر ۷)

تصویر۷- سقانفار روستای مرزنگو، آمل نگارندگان

تبرستان www.tabarestan.info

بین قهرمانان حماسی، فریدون به عنوان قهرمانان اژدهاکش، جایگاه خاصی دارد. «فریدون در اوستا قهرمانی است که شخصیتی نیمه‌خدایی دارد و لقب او اژدهاکش است [...] فریدون کسی است که بر ضحّاک غالب می‌شود ولی او را نمی‌کشد بلکه در بند می‌کند؛ زیرا اورمزد به او هشدار می‌دهد که اگر ضحّاک (اژدهاک) را بکشد، زمین پر از مار و کژدم و چلپاسه[1] و وزغ و مورد خواهد شد.» (آموزگار، ۱۳۸۷: ۵۷)

امّا گرشاسب «تواناترین مرد از خاندان سام است [...] دلاوری‌های گرشاسب با کشتن اژدهای شاخ‌دار آغاز می‌شود. گرشاسب به هنگام نیمروز در ظرفی آهنین بر پشت اژدهای شاخ‌دار غذا می‌پزد. اژدها از گرمای آن آتش از جای می‌جهد و آب جوشان را می‌پراکند و گرشاسب هراسان به کناری می‌شتابد سپس او را از پای می‌افکند.» (همان: ۳۶۴)

نگارندگان در روند تحقیق میدانی، داستان قهرمان اژدهاکش را تنها در یکی از بناهای آیینی سقانفارها مشاهده کرده‌اند که در قالب سرستون ـ در اصطلاح محلّی به آن *کوماچه‌سر* گویند ـ تراشیده شده است.

امّا شخصیّت ضحّاک ـ هیولای افسانه‌ایی که در اساطیر، حماسه‌ها و داستان‌های عامیانه، معانی و صور خاصی یافته است ـ را هنرمندان عامیانه در مکان‌های متعدّدی نقّاشی کرده‌اند. در بیشتر نقش‌مایه‌ها چهره‌ی ضحاک ماردوش به نمایش درآمده است. در چگونگی طراحی نقش-مایه‌ی اژدها گرچه به گفته‌ی پاکباز[2] «نگارگران ایرانی در ترسیم اژدها، کمابیش از هنر چینی تأثیر گرفته‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۹۶۸) امّا گزینش موضوع ضحّاک (= اژی‌دهاک) به سروده‌های فردوسی در شاهنامه باز می‌گردد. هنرمندان ایرانی اعم از نگارگران حرفه‌ای و نقّاشان عامیانه با

۱ـ در فرهنگ معین «چلپاسه به معنی مارمولک» است. (معین، ۱۳۸۷: ۳۳۳)

۲ـ رویین پاکباز از پژوهش‌گران معاصر در حوزه‌ی هنرهای تجسّمی است.

الهام از ادبیات فارسی، اژدها را غالباً به صورت سوسماری عظیم با دَم آتشین وصف می‌کردند «در یسنای ۱۱، بند ۶، غالباً اژی با کلمه دهاک یکجا آمده است از آن نیز یک مخلوق اهریمنی دیو سیرت اراده می‌شود.» (اوشیدری، ۱۳۸۳: ۱۰۲) درباره‌ی مفهوم اژدها در کتاب فرهنگ اساطیری آمده است که: اژدها در ادبیات ملل مختلف، نماد اقتدار، هرج و مرج، ابر، ظلم، استبداد، خشکی و بی‌بارانی، دشمنی حقیقت، جهل و نیز باران و آب به کار رفته است.» (Jobes, 1962: 467)

در چین مفهوم اژدها به گونه‌ای دیگر است. «در خاور دور، اژدها به لحاظ این‌که موجودی نیکوکار محسوب می‌شود به صورت نماد و سمبل‌های ملّی و سلطنتی پیوسته، مورد توجّه بوده و نقش آن بر اشیاء گوناگون قرار گرفته است.» (Hogarth, 1979: 58)

در اوستا، اژدها نام خاص ماری سه‌سر یاد می‌شود. معادل تصویری این واژه که نماد اهریمنی است در معماری تکیه روستای *زوارده* (حومه‌ی شهرستان بابل) طراحی و ترسیم شده است. (تصویرهای ۸ و ۹)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۸- درگیری گرشاسب با اژدها، بخشی از نگارگری ایران

۹- طرحی از اژدها، تکیه‌ی روستای زوارده، بابل

نکته‌ی قابل توجّه آن‌که علی‌رغم بهره‌گیری هنرمندان از داستان ضحّاک (اژدها) که تمثیلی از نفرت و وحشت است امّا در متون کهن ادبیات عامیانه، اژدها گاه نقش مراقبت و نگهبانی را به عهده می‌گیرد. «در شاخه‌ای از ادبیات، علاوه بر قهرمانان حماسی و افسانه‌ای با چهره‌ی مقدّسین روبه‌رو هستیم. از جمله حضرت علی (ع) که اژدها رام و سر به فرمان اوست و یا نگهبانی و مراقبتی که اژدها از حسنین به عمل می‌آورد، همه‌ی این ها ساخته و پرداخته‌ی ادبیات عامیانه مردمی است.» (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۱۹)

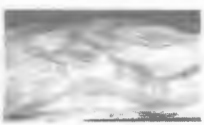
هم‌چنین این نقش مراقبتی را در بخشی از سرستون‌های تکیه کُردکلا (از توابع شهرستان جویبار) مشاهده می‌کنیم. در این تصویر، درخت سرو (معروف به سرو آویخته) که خود، نماد آفرینش و نامیرایی است توسّط دو اژدها نگهبانی می‌شوند و گویی پاسدار گنج هستند. (تصویرهای۱۰ و ۱۱)

تصویر ۱۰- نگهبانی اژدها از حسنین، تصویرسازی عامیانه (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۵۳)

تصویر ۱۱- محافظت اژدها از درخت سرو آویخته، سفالخوار روستای شیاده، بابل، نگارندگان

www.tabarestan.info تبرستان

جدول ۱: انواع نقش‌مایه‌ی مربوط به اژدها، ترسیم شده توسّط نقّاشان عامیانه مازندران

ردیف	نقشمایه	نام مکان	نام روستا
۱		سفالخوار	مرزانگو
۲		دکیه	گاوانکلا (بابل)
۳		دکیه	گاوانکلا
۴		سفالخوار	خشکرودبن
۵		دکیه	صلصدارکلا (بابل)
۶		کیجا دکیه	بابل
۷		دکیه	ولیکرود (بابلسر)
۸		دکیه	ملاکلا (فریدونکنار)
۹		دکیه	گردکلا (جویبار)
۱۰		سفالخوار	شیاده
۱۱		دکیه	هندوکلا (آمل)
۱۲		کیجا دکیه	بابل

نقّاشی از موجودات خیالی

بخشی دیگر از نقّاشی‌های عامیانه‌ی مازندران ملهم از زیبایی‌های طبیعت یعنی پرندگان و حیوانات اهلی و وحشی است. گزینش طراحی از سوی هنرمندان با ذوق با دو نگرش «طبیعت‌پردازی و خیالی‌نگاری» است. برای نمونه تکیه‌ی *باب‌الحوائج* در روستای ملک‌خیل شهرستان قائم‌شهر، مملو از طرح‌های خیالی از جانوران است. (تصویرهای ۱۲ و ۱۳)

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۱۲- تصویر جانور خیالی، تکیه‌ی باب‌الحوائج روستای ملک‌خیل، قائم‌شهر، نگارندگان

تصویر ۱۳- تصویر جانور خیالی، تکیه‌ی باب‌الحوائج، روستای ملک‌خیل، قائم‌شهر، نگارندگان

به نظر می‌رسد طراحی از جانوران خیالی، نمودی از تخیّل پاک و کودکانه‌ی هنرمند را در ماهرانه‌ترین شکل، پیش چشم ما می‌گذارند و احتمالاً با الهام از برخی جانوران طبیعی است که نقّاش با پندار ذهنی، آن‌ها را شکل داده است. شیوه‌ی طراحی این جانوران وحشی یا نیمه وحشی بسیار ساده و بیانی (expressive) است و مخاطب در لحظه‌ی مواجهه با آن‌ها احساس ناخوشایندی دارد. نقش‌مایه‌ی جانوران خیالی در معماری تکیه، نه قرینه‌سازی شده‌اند و نه دارای چیدمانی منظّم هستند. اشکال خیالی مذکور، نه با دنیای محسوس مرتبط هستند و نه دنیای معقولات. گویی در عین سادگی، چهره‌هایی آشفته و هراسان دارند و احساس مخاطب را برمی‌انگیزند. (تصویرهای ۱۴ و ۱۵)

در بخشی از این تکیه، نقّاشی تخیّلی و ناشناخته‌ای را مشاهده می‌کنیم که بر شیر سرهای[۱] خوش‌تراش ترسیم شده‌اند، امّا نوع بیان آن مبهم است. (تصویر۱۶)

تصویر۱۴- تصویر جانور خیالی، تکیه‌ی باب‌الحوائج، روستای ملک‌خیل، قائم‌شهر، نگارندگان

تصویر۱۵- تصویر جانور خیالی، تکیه‌ی باب‌الحوائج، روستای ملک‌خیل، قائم‌شهر، نگارندگان

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۱۶- نقّاشی از جانور خیالی روی شیرسرها، تکیه‌ی باب الحوائج روستای ملک‌خیل قائم‌شهر، نگارندگان

نقش تشتر (ایزد باران)

از دیگر موجودات خیالی در نقّاشی‌های عامیانه‌ی مازندران نقوش مربوط به تشتر (الهه‌ی باران) اسب بال‌دار و طرح تلفیقیِ ماهی با سر انسان است. نقش‌مایه‌ی تشتر نقشی نمادین است که در دو قالب حیوانی مجزا نقّاشی شده است. (تصویرهای ۱۷ و ۱۸) شاید استفاده از تشتر در نقّاشی عامیانه مرتبط با باورهای مردمی باشد. اقوام مازندرانی بنا بر اعتقادات زردشتی (قبل از

۱ـ شیرسر، قطعه چوبی است که به زیبایی تراش خورده‌اند، گاه به فرم سر اژدها و گاه به صورت سرپرنده و گاهی نیز با پیچش و حرکتی نرم، اشکال انتزاعی را تداعی می‌کنند. این قطعه‌چوب با هنرمندی و دقّت خاص در فاصله‌های معیّن نزدیک به سقف سقانفار، در یک یا دو و گاه نیز در سه ردیف توسّط گل میخ‌ها و یا بست‌چوبی کار گذاشته شده‌اند. (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۳)

اسلام) آن را مقدّس می‌شمردند. «در تشتریشت، بند ۵۲، اهورا مزدا به زردشت می‌گوید که من تشتر را مثل خود شایسته‌ی حمد و ثنا آفریدم و دلیلش نیز در طی فقرات یشت بیان شده است برای آن‌که تشتر، ایزد باران است و از اوست خوشی و خرّمی و روزی ممالک آریایی. در مملکت کم آب و خشک و گرم ایران باران و آب از بزرگترین نعمت‌های خداوند به شمار است پس ناگزیر ایزد باران بایستی عزیز و محترم باشد.» (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۲۱۸)

تصویر۱۷- تشتر، تکیه‌ی باب‌الحوائج، روستای ملک‌خیل، قائم‌شهر، نگارندگان

تصویر۱۸- تشتر در قالب اسب سفید بالدار(الهه‌ی بار سقانفار روستای گاوانکلا، بابل (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲، ۲۰۳)

www.tabarestan.info تبرستان

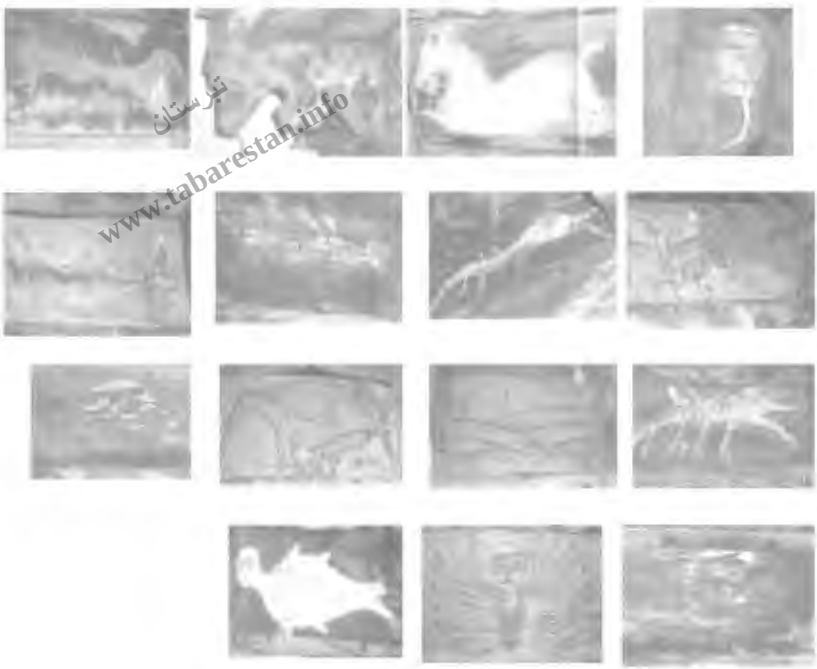
تشتر در اساطیر ایران با باران پیوند دارد. نیاز به باران و اساساً باران‌خواهی نزد اقوام مازندران که اغلب کشاورز بوده‌اند، جنبه‌ی آیینی داشته و دارد و در این راستا نقش‌مایه‌های متنوّعی مشاهده می‌شود. از آن‌جا که اساس معشیت و کشاورزی این مناطق برپایه‌ی آب است بنابراین با کمی باران و آب، مشکلاتی جدّی ایجاد می‌گردد. بدین سبب مردم این دیار از گذشته تا امروز مراسمی تحت عنوان «تمنّای باران» دارند. مثلاً در برخی روستاها هنگام خشک‌سالی، «اهالی محل، همگی به امامزاده، مسجد یا میدان بزرگ روستا می‌روند، دعا می‌خوانند و ملا یا سیّد محل، گوشه‌ای از جلد قرآن را خیس می‌کند یا منبر را به این نیّت که باران ببارد با گلاب می‌شوید.» (وفایی، ۱۳۸۱: ۶۳)

مسأله‌ی خشک‌سالی و روبه‌رو شدن انسان با آن همیشه و حتّی در جهان اساطیری هم دیده می‌شود. به گفته‌ی مهرداد بهار[1] «یک درونمایه‌ی اصلی در داستان‌های مربوط به خشک‌سالی وجود دارد و آن این است که خدای باران‌آور به جنگ دیو خشک‌سالی می‌رود، بار اوّل شکست می‌خورد، بار دوّم به یاری همه خدایان و آدم‌ها که به دعا و نیاز و نذر می‌پردازد بر دیو خشک‌سالی فایق می‌شود. این درون‌مایه در ایران به صورت جنگ تشتر و اپوش دیو در می‌آید که بن مایه‌ای بسیار زیباست. این‌ها به سه شکل مرد و گاو و اسب در می‌آیند. ایزد تشتر در پایان به صورت اسب سفید به جنگ اسب سیاهی که اپوش دیو باشد، می‌رود. در این جنگ، اوّل شکست

۱ـ زنده‌یاد، دکتر مهرداد بهار، فرزند مرحوم ملک الشعراء بهار از پژوهش‌گران معاصر در حوزه‌ی اساطیر ایرانی است.

می‌خورد، بعد بر او فایق می‌شود و باران‌ها را از دریا برمی‌دارد و در جام ابر می‌ریزد.» (بهار، ۱۳۸۶: ۲۶۳) شاید این داستان در نقش مایه‌ای نمادین یعنی اسب سفید بال‌دار در سقانفار روستای *گاوان‌کلا* (از توابع شهرستان بابل) توسّط نقّاشان عامیانه ترسیم شده باشد. (تصویر ۱۷) این نقش‌مایه در قالبی بسیار متفاوت که به قول ریش‌سفیدان محلّی همان تشتر است، خودنمایی می‌کند. (تصویر ۱۸)

جدول۲- انواع نقش‌مایه‌های خیالی در تکایا و سقانفارهای استان مازندران، نگارندگان


تبرستان www.tabarestan.info

در تداوم اشکال طراحی شده از نقش‌های خیالی، نقش‌مایه‌ی ماهی با سر انسان بسیار چشم‌نواز است که قطعاً مفهومی نمادین دارد که متأسفانه معنا و مفهوم آن (طی این پژوهش) بر نگارندگان پوشیده مانده است. (تصویر ۱۹) (جدول ۲)

تصویر۱۹- نقش‌مایه‌ی تلفیقی از انسان و حیوان، تکیه‌ی روستای کردیکلا، جویبار، نگارندگان

نتیجه‌گیری

آن‌چه امروزه در هنرِ تصویری خطّه‌ی مازندران تحت عنوان هنر قومی تجلّی یافته است ماحصل تحوّلات تدریجی است. متأسفانه بسیاری از آثار تصویری به دلیل موقعیت جغرافیایی منطقه تخریب شده‌اند. از این رو در بررسی نقش‌مایه‌ها خط سیر دقیق و منظّمی را نمی‌توان یافت و اگر بناهای آیینی و معماری سنّتی مازندران، نظیر تکایا را نادیده بگیریم در روند تحقیق، بسیاری از الگوها قابل بررسی نخواهند بود.

نقّاشی از مضامین متعدّد و انواع نقش‌مایه‌های گیاهی، حیوانی و انسانی که در بناهای تاریخی این دوران حفظ شده‌اند، حاصل نگرش هنرمندان عامیانه است که منشأ این تصاویر را جز در شناخت اساطیر کهن ایران و افسانه‌ها و اعتقادات مردمی نمی‌توان یافت.

www.tabarestan.info تبرستان

امّا بخشی از میراث تصویری ماندگار در معماری آیینی دوران قاجار، مضامین حماسی و موجودات تخیّلی هستند که به شیوه‌ای ساده ولی «بیانی» طراحی شده‌اند. مضامین حماسی، ضمن آن که متأثر از درون‌مایه‌ی اشعار شاهنامه (فردوسی) هستند به مفاهیم اخلاقی نیز اشاره دارند و همواره به تقابل دو نیروی خیر و شر می‌پردازند و از دیدگاه هنرمند، همیشه اخلاق و خیرخواهی بر زشتی و پلیدی غالب است. از این رو، بهترین نماد زشتی، نقّاشی از اهریمنانی مثل اژدها و ضحاک است.

تقریباً تمام نقش‌مایه‌های موجود که در سقف و بدنه‌ی تکایا و سقانفارهای مازندران (که در بیشتر روستاها بر پا گردیده‌اند) ترسیم شده‌اند، بیانی روایی دارند و اغلب بر جنبه‌ی رمزی و نمادین تأکید کرده‌اند.

البته نقّاشان عامیانه همیشه مفهوم زشتی را برای اژدها رقم نزده‌اند بلکه گاه با الهام از ادبیات عامیانه، اژدها نقش مراقبت و نگهبان از گنج‌های معنوی را به عهده دارد که نمونه‌ی آن درطراحی حجمی (سرستون‌ها) دو اژدهای نگهبان و درخت سرو بین آن‌ها که تجسّمی از جاودانگی و نامیرایی است ـ قابل مشاهده است.

علاوه بر مضامین حماسی، نقّاشی از موجودات تخیّلی که پندار ذهنی نقّاش با برداشتی روایی از داستان‌های عامیانه است، بخشی از ارزش‌های میراث کهن را نمایش می‌دهد. به نظر نگارندگان، نوع بیان و مفاهیم برگرفته از موجودات تخیّلی، بسیار مبهم است امّا هر چه بوده، چهره‌هایی آشفته و هراسناک، هدف هنرمندان است و به نظر می‌رسد در تقابل با موجودات اهریمنی تصویر شده‌اند. هم چنین به نظر می‌رسد بهره‌گیری هنرمندانه از مراسم و آیین‌های مردمی این خطّه، نکته‌ای قابل توجه باشد؛ نظیر مراسم «تمنّای باران». هنرمندان با استفاده از نیروی تخیّل و میراث اساطیری از تشتر (الهه باران) در دو قالب مجزا نقّاشی کرده‌اند. تأکید بر این تصاویر، بنا بر ضرورت و نیاز مردم به هنگام رفع خشک‌سالی و نیاز به نعمت‌ها است و نتیجه‌ی این نگرش، پیوند هنر و زندگی است.

در بستر این مفاهیم، شیوه‌ی انتزاع (ساده کردن نقوش) و بیان رمزی و بازنمایی و تبدیل صور محسوس به صورخیال خودنمایی می‌کند، ضمن آن‌که بیان فردی هنرمند کم‌تر دخیل است، امّا اصل نگرش بر بنیان جمعی اقوام استوار است که در سطوح مختلف معماری آیینی مشاهده می‌گردد.

منابع فارسی

۱ـ آموزگار، ژاله (۱۳۸۷)، *زبان، فرهنگ و اسطوره* (مجموعه‌ی مقالات)، تهران: نشر معین.

۲ـ اوشیدری، جهان‌گیر(۱۳۸۳)، *دانشنامه‌ی مزدیسنا*، تهران: نشر مرکز.

۳ـ بهار، مهرداد (۱۳۸۶)، *از اسطوره تا تاریخ*، چاپ پنجم، تهران: نشر چشمه.

۴ـ ---------(۱۳۸۰)، *بندهش*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات توس.

۵ـ پاکباز، رویین(۱۳۷۸)، *دایرة المعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

۶ـ رحیم‌زاده، معصومه(۱۳۸۲)، *سقاتالارهای مازندران*، نشر سازمان میراث فرهنگی استان مازندران، ساری.

۷ـ سورتیجی، سامان(۱۳۸۱)، *قلاع باستانی مازندران*، چاپ اوّل، تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی کشور.

۸ـ صفا، ذبیح اله(۱۳۶۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹ـ کزازی، میرجلال‌الدین(۱۳۷۶)، *رؤیا، حماسه و اسطوره*، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

۱۰ـ معین، محمّد(۱۳۸۷)، *فرهنگ فارسی*، تهران: نشر شرکت مطالعات پارسه.

۱۱ـ وفایی، معصومه(۱۳۸۱)، *سیمای میراث فرهنگی مازندران*، ساری: نشر سازمان میراث فرهنگی استان مازندران.

منابع غیرفارسی

1-Jobes, Gertrude (1962), *Dictionary of Mythology*, Folklore and symbols, New york. p.p 467.

2-Hogarth, Petter (1979), *Dragon*, Wiking Press, Newyork. p.p 58.

3-Braziller, George (1976), *persion painting*, Newyork, p.p 51.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش دوّم:

مجموعه ی مقاله های حوزه ی

تاریخ هنر

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

پژوهشی تحلیلی بر سکّه‌های حکّام عبّاسی تبرستان

دکتر مجید ساریخانی[۱]

چکیده

حکّام عبّاسی تبرستان با توجّه به مستندات سکّه‌شناسی از سال ۱۰۹ تا ۱۴۴ تبری بر تبرستان حکمرانی نمودند و در این مدّت در ضرابخانه‌های تبرستان به ضرب سکّه اقدام نمودند. این پژوهش تلاش دارد به ویژگی‌های سکّه‌شناختی این حکّام بر اساس داده‌های موزه‌ی ملّی ایران بپردازد. سؤال این مقاله آن است که وجه اشتراک و وجه تمایز سکّه‌های حکّام عبّاسی تبرستان با سکّه‌های اعقاب ساسانیان تبرستان بیانگر چه روندی در منطقه است؟ فرضیه‌ی تحقیق نشان از آن دارد که وجه اشتراک و وجه تمایز سکّه‌ها در این دو دوره، روایت‌گر تغییر و تحولات سیاسی، اقتصادی، هنری و مذهبی می‌باشد. روش انجام تحقیق توصیفی و تحلیلی هم‌راه با بررسی سکّه‌های موزه‌ی ملّی ایران می‌باشد. نتیجه‌ی تحقیق نشان می‌دهد که سکه‌های حکّام عبّاسی تبرستان، علایم، نشانه‌ها و ویژگی‌های سکّه‌شناختی آن‌ها بازگو کننده‌ی تداوم مذهب زردشتی در منطقه، پیروی از سیستم مبادلاتی و اقتصادی اعقاب ساسانیان و تغییر حکومت سیاسی در منطقه می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان کلیدی: سکّه، تپورستان، حکّام عبّاسی، موزه‌ی ملّی ایران، سال طبری.

مقدّمه

پس از کشته شدن یزدگرد سوم (۶۵۱-۶۳۲ م) ـ آخرین پادشاه ساسانی ـ در سال ۳۱ ه.ق و بیستمین سال یزدگردی، چند خاندان از فرمانروایان تبرستان که برخی از آنان از فرزندزادگان شاهزادگان ساسانی بودند هم‌چنان در تبرستان و گیلان و نواحی وابسته به آن، به فرمانروایی خود ادامه دادند و به حکومت خلفا گردن ننهادند و تازیان که برای تصرّف آن مرز و بوم، لشکر گسیل می‌داشتند جز شکست و انهزام بهره‌ای نمی‌بردند. در آن‌جا تمدّن ساسانی و پیروی از آیین زردشت برقرار بود و سالیان دراز پایدار ماند. از مشهورترین این فرمانروایان گاوبارگان دابویهی بودند که نواحی گیلان و تبرستان را در اختیار داشتند. (مرعشی، ۱۳۴۵: بیست و چهار) آخرین فرمانروا از گاوبارگان دابویهی اصفهبد خورشید نام داشت که منصور خلیفه‌ی عبّاسی با حیله و نیرنگ به فرمانروایی اصفهبد خورشید پایان داد. (ابن‌اسفندیار: ۱۳۶۶) و با شکست و مرگ اسپهبد

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد)؛ آدرس پست الکترونیکی: sarikhanimajid@yahoo.com

خورشید که به سال ۷۶۱ م برابر ۱۴۴ ه. ق و ۱۳۰ یزدگردی و ۱۰۹ و ۱۱۰ تبرستانی رخ داد فرمانروایی گاوبارگان دابویهی بر تبرستان پس از ۱۱۹ سال شمسی و ۱۲۲ سال قمری پایان گرفت. بعد از انقراض سلسله‌ی گاوبارگان دابویهی، حکّامی از طرف خلفای عبّاسی امور تبرستان را تا سال ۱۴۴ تبرستانی برابر ۷۹۵ م و ۱۷۹ ه. ق و ۱۶۴ یزدگردی بر عهده گرفتند. یکی از حکّامی که از طرف خلفای عبّاسی (منصور) برای اداره‌ی تبرستان فرستاده شد عمر بن العلاء بود.

بنابر منابع تاریخی، نخستین حملات لشگریان اسلام در ناحیه‌ی گرگان روی داد. حملات به تبرستان سبب تباه شدن لشگریان اسلام گردید و به جای فتح منطقه، تنها منجر به وصول خراج از آنان شد. (بلاذری، ۱۳۴۶: ۱۸۹) عمر بن العلاء که در آغاز، چندی را در گرگان به سر آورده بود به سبب قتلی که در آن سامان کرد به تبرستان گریخت. وی در پی شورش اصفهبد خورشید ـ از بازماندگان اسپهبدان ساسانی تبرستان ـ بر علیه منصور از جانب خلیفه‌ی عبّاسی به تبرستان اعزام شد و شهر آمل را به روایتی در ۱۳۷ ق (دایرةالمعارف فارسی، ۱۳۸۰: ۱۶۱۴) و یا در ۱۴۴ ه. ق به تصرّف درآورد و آن‌جا را کرسی تبرستان قرار داد (مادلونگ، ۱۳۶۳: ۱۷۴) و از این تاریخ به بعد بر تبرستان تسلّط یافتند و به ضرب سکّه اقدام نمودند.

سکّه یکی از مهم‌ترین عناصر معرّف فرهنگ، اعتقادات، مذهب و آیینه‌ی اقتصاد هر ملّتی است و با بررسی سکّه‌های هر ملّتی می‌توان به قضاوت‌های درستی درباره‌ی هویّت آن ملّت دست یافت؛ از این نظر سکّه‌های حکّام عبّاسی تبرستان دارای اهمیّت ویژه‌ای هستند؛ زیرا بر دو طرف این سکّه‌ها به پیروی از سکّه‌های اعقاب ساسانیان تبرستان دارای نقوش فراوانی مانند هلال ماه، ستاره، آتش مقدّس، آتش‌دان، تصویر روحانیان، ادوات مراسم مذهبی، انواع جواهرات دانه‌های مروارید و طرح البسه‌ی آن دوران هستند. هر کدام از این عناصر، حامل مفاهیم گسترده-ی فرهنگی و مذهبی و اساطیری هستند. این مقاله به آثار گنجینه‌ی اسلامی موزه‌ی ملّی ایران پرداخته است.

تپورستان یا تبرستان مکان ضرب سکّه‌هایی است که از حکّام عبّاسی تبرستان برجای مانده است و نام خود را از اقوام تپوری ساکن در این منطقه گرفته است. سکونت در این منطقه از دوره‌ی پارینه‌سنگی میانه و جدید تا حال حاضر ادامه داشته و دارد.

عدّه‌ای معتقدند که تبرستان از دو جزء «طبر» و «ستان» تشکیل شده که از نظر لغوی به معنای «مکان طبر» است. در مورد واژه «طَبر» میان جغرافی‌دانان و مورّخان اختلاف نظر است؛ عدّه‌ای معتقدند که طبر از «تبر» که نوعیْ ابزار برای شکستن هیزم است گرفته شده است و این نام را به خاطر داشتن جنگل‌های انبوه به آن منطقه داده‌اند. (لغت‌نامه‌ی دهخدا: مدخل طبرستان) ابوالفدا در *تقویم‌البلدان* پیروی از این لغت‌سازی کرده و آورده است که مردم آن سرزمین به مناسبت جنگل‌های انبوه و استفاده از تبر پیشه‌ی هیزم‌شکنی داشته‌اند؛ بنابراین تبرستان را

www.tabarestan.info تبرستان

سرزمین هیزم‌شکنان پنداشته‌اند. (مرعشی، ۱۳۴۵: ۹) لغت «طبر» در زبان بومی به معنی کوه است و *خواندمیر* هم آن را تأیید کرده و آورده است که طبر در لغت طبری به معنی کوه می‌باشد. بنابراین طبرستان به معنی ناحیه‌ی کوهستانی است. (لسترنج،۱۳۳۷: ۳۹۴) در فرهنگ آنندراج، ذیل ماده‌ی طبرستان آمده است «تبر» به معنای پشته و تپّه و کوه‌های کوچک است (فرهنگ آنندراج، مدخل تبر ـ طبر-) *ظهیرالدین مرعشی* هم آورده است که «تبر» به زبان اهل تبرستان کوه را گویند. (مرعشی، ۱۳۴۵: ۹)

عدّه‌ای دیگر از جمله *بارتولد* معتقدند که تبرستان از «تپور + ستان» گرفته شده است؛ او تپور را نام قومی دانسته که قبل از اقوام آریایی در این منطقه سکونت داشته‌اند و آورده که کلمه-ی تبرستان تحریف و تعریب از تپورستان است که نام آن بر روی سکه‌های تبرستان و حتّی سکّه‌های حکمرانان زمان ساسانی و اوایل اسلام که در این منطقه فرمانروایی می‌کردند، دیده می‌شود. (بارتولد، ۱۳۵۸: ۲۳۴) اعتمادالسلطنه در کتاب *التدوین فی احوال جبال شروین* آورده است که: تبرستان از اسم طایفه‌ی «تاپوری» (طاپوری) مشتق شده است. ابتدا طاپورستان گفته-اند؛ یعنی ولایتی که طایفه‌ی «طاپوری» در آن مقیم هستند، بعدها طاپورستان، طبرستان شده است. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۳: ۲۸)

تبرستان سرزمینی است که بین دو ولایت گرگان و گیلان واقع و در متون اسلامی به نام-های *مازندران* و احیاناً *رویان* خوانده شده است (مرعشی، ۱۳۴۵: ۷) و از نظر جغرافیایی از سه ناحیه‌ی کوه و دشت و دریا تشکیل گردیده است که از منتهی‌الیه غربی و شرقی به ترتیب به رامسر و گلوگاه محدود می‌شود. امّا در متون صدر اسلام آمده است که تبرستان «ناحیتی است بزرگ از این ناحیت دیلمان و حدش از چالوس است تا تمیشه.» (حدودالعالم، ۱۳۶۲: ۸۴ و ۸۵)

همان‌طور که در متون اسلامی آمده است تپورستان در این برهه از زمان که حکّامی از طرف عبّاسیان بر منطقه حکومت می‌کردند از شرق به جرجان، از غرب به دیلم(گیلان)، از جنوب به سلسله جبال البرز و از شمال به دریای مازندران محدود می‌شده است و غربی‌ترین شهر آن چالوس یا شالوس و شرقی‌ترین آن تمیشه یا بهشهر بوده است. در این دوره، خلفای اموی با همه‌ی تلاشی که کردند، نتوانستند بر منطقه تسلّط پیدا کنند و در اوایل حکومت عبّاسی نیز تسلّط بر منطقه امکان‌پذیر نبود تا این‌که متوسّل به حیله و نیرنگ شدند و توانستند قسمت دشت یا هامون را متصرّف شوند و قسمت کوهستان تحت تسلّط و فرمانروایی اقوام محلّی باقی ماند.

در این پژوهش به سکّه‌های ضرب تپورستان حکّام عبّاسی موزه‌ی ملّی ایران پرداخته شده است. ابتدا آثار، شناسایی و سپس عکس‌برداری گردیدند و در ادامه، پژوهش بر روی آن‌ها آغاز گردید. روش انجام تحقیق توصیفی و تحلیلی هم‌راه با بررسی سکّه‌های موزه‌ی ملّی ایران می باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش پژوهش

وجه اشتراک و وجه تمایز سکّه‌های حکّام عبّاسی تبرستان با سکّه‌های اعقاب ساسانیان تبرستان بیان‌گر چه روندی در منطقه است؟

فرضیه‌ی پژوهش

فرضیه‌ی تحقیق نشان از آن دارد که وجه اشتراک و وجه تمایز سکّه‌ها در این دو دوره، روایت‌گر تغییر و تحوّلات سیاسی، اقتصادی، هنری و مذهبی می‌باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

بحث

مطالعه درباره‌ی سکّه‌های حکّام خلفای عبّاسی در تبرستان، طی نخستین سده‌های اسلامی، جهت تبیین وضعیت تاریخی، اجتماعی، مذهبی، سیاسی و اقتصادی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. این مقاله به سکّه‌های این حکّام که در ضراب‌خانه‌های تپورستان ضرب شده‌اند، پرداخته است. سکّه‌هایی با ضرب تپورستان در موزه‌ی ملّی ایران وجود دارد که در ادامه، بررسی و تحلیل می‌شوند. در روی سکّه‌های حکّام عبّاسی تبرستان، یک دایره‌ی کامل دیده می‌شود که درون آن نیم‌تنه‌ی حاکم در یک نیم‌دایره و در سمت پایین جای داده شده است. چهره‌ی حاکم متوجّه سمت راست است. در مقابل صورت حاکم، نام وی به خط پهلوی یا کوفی آمده و در پشت سر او نیز واژه *افزون* به پهلوی نوشته شده است؛ در جلو و پشت تاج حاکم که تا حدودی مشابه تاج خسرو دوّم است دو ستاره و از انتهای شانه‌های وی دو نوار سلطنتی به سمت بالا مشاهده می‌شود. در حاشیه‌ی روی سکّه نیز سه عدد ماه و ستاره در سمت چپ، راست و پایین دیده می‌شود که حد فاصل آن‌ها کلمات *آپد و نوجین* به ترتیب به معنای آبادانی و ضرب جدید یا سال جدید ضرب شده است. بر پشت سکّه نیز سه دایره‌ی متّحدالمرکز زنجیره‌ای است که درون آن تصویر آتش‌دان در وسط و دو نفر ملازم در طرفین آن دیده می‌شوند. در سمت راست، محل ضرب و در سمت چپ، سال ضرب آمده است و در حاشیه‌ی پشت سکّه، چهار عدد ماه و ستاره در چهار سمت جغرافیایی و چهار عدد، سه نقطه‌ی زمانی یا چهار گل سه‌پر وجود دارد.

یافته‌های پژوهش

یافته‌های این پژوهش که آثار موزه‌ی ملّی ایران هستند در قالب کتیبه‌های آن‌ها تقسیم‌بندی شده‌اند که با ذکر شواهد در دسته‌بندی زیر آورده شده‌اند.

بر اساس کتیبه‌های آن‌ها به چند دسته تقسیم می‌شوند:

سکّه‌هایی که دارای کتیبه‌های پهلوی هستند: این سکّه‌ها در پشت و روی سکّه دارای کتیبه‌ی پهلوی هستند و این نوع سکّه‌ها بیش‌تر در اوایل حکومت خلفای عبّاسی رایج بوده‌اند. (تصویرهای۱)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویرهای۱- سکّه‌ی حکام تبرستان (موزه‌ی ملّی ایران، شماره‌ی موزه ۲۹۲)

سکّه‌هایی که دارای کتیبه‌های پهلوی و کوفی هستند: این نوع سکّه‌ها معمولاً نام حکّام به خط پهلوی است و بقیّه‌ی کتیبه‌ها به خط پهلوی است. (تصویرهای ۲ و ۳)

تصویرهای۲- سکّه‌های حکّام تبرستان (موزه‌ی ملّی ایران، شماره‌ی موزه ۳۱۳)

تصویرهای۳- سکّه‌های حکّام تبرستان (موزه‌ی ملّی ایران، شماره‌ی موزه۳۱۳)

و سکّه‌هایی که فاقد نام حاکم می‌باشند: در این دوره، تعدادی از حکّام عبّاسی اقدام به ضرب سکّه نمودند، بدون این‌که نام آن‌ها بر روی سـکّه بیایـد. بنـابراین بـرای تشـخیص این‌که سکّه در زمان کدام حکام ضرب شده است باید به تاریخ ضرب سکّه‌هـا توجّـه نمـود و آن‌ها را با تاریخ خلافت حکام مطابقت داد. (تصویرهای۴)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویرهای۴ـ سکّه‌هایی فاقد نام حکّام (موزه‌ی ملّی ایران)

سکّه‌هایی که دارای کتیبه‌های کوفی هستند: دارای تاریخی از ۱۴۴ ط به بعد می‌باشند و مربوط به زمانی است که علویان و آل‌بویه بر تبرستان مسلّط شدند.

تحلیل داده‌ها

سکّه‌های حکّام خلفای عبّاسی ـ حاکمانی که در زمان خلافت منصور، مهدی، هادی، هارون، امین و مامون بر منطقه حکومت کردند ـ در تبرستان دارای کلیه‌ی مختصات سکّه‌های ساسانی است؛ امّا وزن و اندازه‌ی آن تغییر یافته است به نحوی که سکّه‌های ضرب تپورستان حکّام خلفای عبّاسی، کم‌وزن‌تر و قطر آن کوچک‌تر از سکّه‌های ساسانی و یا عرب ساسانی بود. سال ضرب شده بر سکّه‌ها با سال ضرب شده بر سکّه‌های ایران در این برهه از زمان متفاوت است و سال ضرب این سکّه‌های معروف به سال طبری می‌باشد که شروع آن از زمانِ آغازِ به قدرت رسیدنِ گاوبارگان دابویهی بر تبرستان می‌باشد؛ چرا که حاکمین عبّاسی نیز سال ضرب سکّه را تجدید نکردند و فقط به ذکر نام خود به پهلوی یا کوفی به جای نام اسپهبدان اکتفا کردند.

وضعیت ظاهری سکّه‌های حکام عبّاسی بازگو کننده‌ی وضعیت سیاسی، مذهبی و اقتصادی جامعه‌ی تبرستان در تاریخ فوق الذکر است.

نمونه‌ی سکّه‌های مطالعه شده، بیانگر نفوذ مسلمانان در منطقه‌ی تبرستان است. سکّه‌های حکام به سبک و سیاق اسپهبدان تبرستان ضرب شده و دارای تغییراتی جزئی از جمله در کتیبه‌ی حاشیه‌ی روی سکّه و ذکر نام حاکم عبّاسی به جای نام اسپهبدان به خط کوفی و یا به خط

پهلوی بوده است. از این نکته می‌توان استنتاج کرد که مردم تبرستان هنوز به طور کامل به اسلام گرایش پیدا نکرده‌اند و بیان‌گر این نیز می‌تواند باشد که حاکمین عبّاسی هنوز به طور کامل بر تبرستان تسلّط نیافته‌اند و اگر یک مقایسه‌ای بین این منطقه و سایر نقاط ایران داشته باشیم، متوجّه این امر می‌شویم که سایر مناطق ایران از زمان عبدالملک مروان (خلیفه اموی) دارای سکّه‌های اسلامی شدند و دیگر از سکّه‌های ساسانی و عرب ساسانی با چهره‌ی خسرو بر روی سکّه و نقش آتش‌دان بر پشت سکه خبری نیست امّا در این منطقه با توجّه به این‌که صد سال از آن تاریخ می گذرد و یک قرن و نیم از ورود اسلام به ایران گذشته هنوز سکّه به شیوه ساسانی ضرب می‌شده است.

این نکته علاوه بر این‌که توجیه سیاسی آن را می‌رساند دارای توجیه اقتصادی نیز هست و نشان می‌دهد که تبرستانی‌ها در مبادلات تجاری و اقتصادی خود فقط سکّه‌های رایج خسروی (دارای چهره‌ی خسرو) را می پذیرفتند و از قبول سکّه‌های دیگر در داد و ستد خود، سر بازمی-زدند؛ اگر چنین نبود می‌بایست از سال ۱۴۴ ه. ق که عبّاسیان به تبرستان راه یافتند، سکّه‌های اسلامی رواج می‌یافت امّا این‌طور نشد و حکّام خلفای عبّاسی ناگزیر شدند به رسم گاوبارگان دابویهی سکّه بزنند.

از نمونه‌ی آثار مطالعه شده در موزه‌ی ملّی ایران مشخّص گردید که از برخی حکّام، سکّه-های بیش‌تری باقی مانده است؛ از جمله، از عمربن العلاء به نسبت دیگر حاکمین عبّاسی تبرستان، بیش‌ترین سکّه برجای مانده است و این می‌تواند یا بیان‌گر رشد اقتصادی و رونق آن در این برهه از زمان باشد و یا این‌که مدّت زمان حکومت او بر تبرستان نسبت به دیگر حاکمین تبرستان، طولانی‌تر و در دوره‌های متفاوت‌تر بوده باشد؛ چرا که حاکمین دیگر، یک و نهایتاً دو سال حکومت می‌کردند و تنها حاکمی که سه‌بار و مدّت زمانی بالغ بر ده سال بر منطقه حکومت کرد عمربن العلاء می‌باشد.

نقش‌مایه‌های پشت سکّه‌های حکّام عبّاسی که آتشکده‌های ساسانی را تداعی می‌کنند توجیه مذهبی دارند و بیان‌گر تعصّب و پایداری مردم تبرستان در پایبندی به دین زردشت و ردِ سکّه‌های اسلامی است. مردمان تبرستان حتی سکّه‌های عرب ساسانی را نیز نمی پذیرفتند، وگرنه حاکمین عبّاسی تبرستان به این کار اقدام می‌کردند. سکّه‌های عرب ساسانی، ادامه‌ی سکّه‌ی ساسانی بودند و شباهت زیادی به سکّه‌های حاکمین عبّاسی تبرستان داشتند؛ منتهی به‌جز ابعاد، وزن و کتیبه‌ی حاشیه‌ی روی سکّه. کتیبه‌ی حاشیه روی سکّه‌های عرب ـ ساسانی و بیشتر در ربع دوّم و سوّم، عبارت بسم‌الله و یا بسم‌الله ربی و ... ضرب شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

از مجموع سکّه‌های مطالعه شده چنین بر می‌آید که سکّه‌های مذکور از ۱۰۹ الی ۱۴۴ تبری را در برمی‌گیرد و در طی حکومت‌های منصور، مهدی، هادی، هارون، امین و مأمون عبّاسی ضرب شده‌اند. اگر فتح تبرستان توسط عمربن العلاء را بین ۱۳۷ تا ۱۴۴ ه. ق/۱۰۲ تا ۱۰۹ تبری بپذیریم، سکّه‌های حکّام خلفای عبّاسی بین سال‌های ۱۴۴ تا ۱۵۱ ه. ق مطابق با ۱۰۹ تا ۱۱۶ تبری ضرب شده و تا سال ۱۴۴ تبری ادامه یافته‌اند.

نتیجه‌ی تحقیق نشان می‌دهد که سکّه‌های حکام عبّاسی تبرستان و علایم، نشانه‌ها و ویژگی‌های سکّه‌شناختی آن‌ها بازگو کننده‌ی تداوم مذهب زردشتی در منطقه (نقش آتش‌دان بر پشت سکّه)، پیروی از سیستم مبادلاتی و اقتصادی اعقاب ساسانیان (اعتبار داشتن سکّه در صورت داشتن چهره‌ی خسروپرویز در مبادلات تجاری و اقتصادی منطقه) و تغییر حکومت سیاسی (نفوذ خط کوفی بر روی سکّه‌ها و ضرب نام حکّام عبّاسی به خط کوفی و پهلوی) در منطقه می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع:

۱ـ ابن‌اسفندیار(۱۳۶۶)، *تاریخ طبرستان*، تصحیح عبّاس اقبال، چاپ دوّم، تهران: انتشارات پدیده خاور.

۲ـ البلاذری، احمدبن‌یحیی(۱۳۴۶)، *فتوح البلدان*، ترجمه‌ی آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۳ـ *الحدود العالم من المشرق الی المغرب*(۱۳۶۲)، به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: نشر طهوری: زبان و فرهنگ ایران.

۴ـ بارتولد، و.(۱۳۵۸)، تذکره جغرافیای تاریخی ایران، ترجمه‌ی حمزه دادور، چاپ دوّم، تهران: انتشارات توس.

۵ـ اعتمادالسلطنه، محمّدحسن‌خان(۱۳۷۳)، *التدوین فی الاحوال جبال شروین: تاریخ سواد کوه و مازندران*، چاپ اوّل، به تصحیح مصطفی احمد زاده، تهران: فکر روز.

۶ـ فرهنگ آنندراج(۱۳۳۵)، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، مدخل تبر ـ طبر. تهران: خیام.

۷ـ گای، لسترنج(۱۳۳۷)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمه‌ی محمود عرفان، چاپ اوّل، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۸ـ لغت‌نامه‌ی دهخدا، *مدخل آموی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۹ـ مرعشی، میرسیدظهیرالدین(۱۳۴۵)، *تاریخ رویان، طبرستان و مازندران*، به کوشش محمّد حسین تسبیحی، چاپ سوّم، تهران: مؤسسه‌ی مطبوعاتی شرق، آذر.

۱۰ـ مادلونگ، ویلفرد(۱۳۶۳)، *سلسله‌های کوچک شمال ایران*، تاریخ ایران کمبریج، جلد ۴، به کوشش ریچارد فرای، ترجمه‌ی حسن انوشه، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش سوّم:

مجموعه ی مقاله های حوزه ی

هنرهای صناعی

تبرستان
www.tabarestan.info

نگاهی بر مردم‌شناسی هنر چوتاشی در تبرستان

دکتر مصطفی رستمی[۱]

چکیده

چوتاشی یا کنده‌کاری چوب از جمله هنرهای اصیل و بومی سرزمین تبرستان می باشد که با کمال تأسف به دلیل کم‌توجّهی و عدم حمایت کارساز از هنر و هنرمندان این رشته، رو به زوال است. این هنر که شباهت‌های زیادی با هنر کنده‌کاری و منبّت روی چوب دارد، اغلب برای ساخت ابزار و وسایلی که در زندگی روزمره کاربرد دارند، استفاده می‌شود. استادکاران سال‌خورده‌ی روستاهای شمالی ایران، تنها بازماندگان این هنر ارزنده ولی رو به فراموشی می‌باشند که پایان مجال زندگی آنان همانا مُهری بر زوال و نابودی ابدی این هنر بومی خواهد بود.

در این پژوهش، هنر چوتاشی با رویکرد مردم‌شناسی بررسی گردید و جایگاه این هنر و هنرمندان آن در فرهنگ رایج و سنّتی سرزمین تبرستان در لحظه لحظه‌های زندگی مردم این دیار سبز، مورد کنکاش قرار گرفت.

نتیجه‌ی مطالعات نشان می‌دهد که جایگاه اجتماعی هنرمندان، اعتقادات و باورها، آداب و رسوم خاص، جشن و شادی، نیازهای روزمره، همه و همه عواملی می باشند که در طول تاریخ، زمینه‌های آفرینش و توسعه‌ی هنر چوتاشی منطقه را فراهم آورده‌اند.

کلید واژه‌ها: چوتاشی، تبرستان، مردم‌شناسی، چوب، فرهنگ.

مقدّمه و طرح مسأله

منابع و تنوّع سرشار چوب در جنگل‌های تبرستان، انگیزه‌ی توسعه‌ی هنرهای چوبی این منطقه را در طول تاریخ فراهم کرده است.

هنر چوتاشی ـ که شباهت‌های زیادی با هنر کنده‌کاری و منبّت روی چوب دارد ـ در منطقه‌ی تبرستان اغلب برای ساخت ابزار و وسایلی که در زندگی روزمره کاربرد دارند، مثل قاشق چوبی (کَچِه)، قاشق چوبی بزرگ (کِترا)، جوله، لاک، کلز یا کلیس یا کجلس و ... استفاده می‌شود.

۱ـ استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.rostami@umz.ac.ir

از این که هنوز کورسوی امیدبخش آن در گوشه و کنار منطقه‌ی مازندران، نظیر شهرستان‌های نور و چمستان، آمل، بابل، سوادکوه، ساری، بهشهر و نکا و نیز در گیلان مناطقی چون تالش، رضوان‌شهر، شفت و آستانه‌ی اشرفیه به چشم می‌خورد باید خدا را شاکر بود که بادهای سهم‌ناک روزگار کمرشان را خم نکرده است.

گمان می‌رود در طی سال‌های عمر این هنر، ماهیّت آن رفته رفته دست‌خوش تغییر شده و ساخت وسایل کاربردی به وسایل تزیینی تبدیل شده است. آن چه سبب گردیده است تا نگارنده، کنکاشانه بدین موضوع بنگرد، شناساندن روح فرهنگی و مردم‌شناسی هنر بومی چوتاشی به علاقه‌مندان هنرهای زاد و بوم ـ به ویژه نسل جوان مشتاق ـ و در نتیجه، احیای هویّت رو به زوال و گمشده‌ی آن است. هنری که با روح استادکاران آن درهم آمیخته و در دستان پینه‌بسته و هنرمند آنان شکل و قوام یافته و منقوش به نقش و نگارهایی شده که نسل به نسل و سینه به سینه گشته و سرانجام بر پیکره‌ی خلق شده‌ی آن نشسته است تا شاید در هیاهوی صنعتی دنیای مدرن، نسلی نو پدید آید و دست در دست آخرین بازماندگان این هنر نهاده و آن را به جایگاه متعالی خود در آشفته‌بازار زندگی صنعتی‌زده‌ی امروز بازگرداند.

بیان و نمایش ویژگی‌های مردم‌شناسی تولید و کاربرد هنر چوتاشی و این که حضور محصولات این هنر در شادی‌ها، بازارها، باورها و آداب و رسوم فولک و بالاخره، زندگی روزمره‌ی مردم در طول تاریخ چگونه بوده و هست، برای بسیاری از مخاطبان جذّاب و باطراوت است.

تلاش نگارنده در این مقاله، بیان و نمایش جنبه‌های مردم‌شناختی هنر چوتاشی و نقش و جایگاه آن در فرهنگ روزمره، آداب و رسوم و لحظه لحظه‌های غم و شادی است که به طور ناخواسته و طبیعی بر ضرورت خلق و توسعه‌ی این هنر زاد و بوم تأثیر می‌گذارد.

به قول *وولف* اگرچوب‌های کنده‌کاری شده از روزگار باستان به دست ما نرسیده است سبب طبیعت خود مواد خامی است که مصرف شده است؛ با این همه، مورّخان کنده‌کاری چوب را یکی از ارزنده‌ترین هنرهای صناعی ایران گذشته و به ویژه از زمان تسلّط اعراب می‌دانند. (وولف، ۱۳۷۲: ۸۴) با وجود این، کند وکاوها نشان از قدمت قابل توجّه کاربرد چوب ـ به ویژه در کنده کاری‌ها ـ توسّط ایرانیان دارد. هم‌چنان که *وولف* می‌گوید: «از آثار سنگی شوش و تخت جمشید، پاره‌ای از کارهای کنده‌کاری چوب دیده می‌شود. از دیگر کنده کاری‌هایی که از قرون وسطی به جای مانده است می‌توان تاریخ آن‌ها را مشخّص کرد و حتّی بعضی از آن‌ها نام استادان زبردست را نشان می‌دهند.» (همان: ۸۵)

بنا به نوشته‌های منابع مکتوب تاریخی چون *احسن‌التقاسیم* مقدّسی و *آثار البلاد* قزوینی، چوب و هنرهای مختلف آن ـ به ویژه، چوتاشی ـ به همراه دیگر اقلام، چون سیر، برنج، کتان، پرندگان دریایی، ماهی، تا قرن چهارم هـ.ق از جمله محصولات اهالی تبرستان بوده و از قرن چهارم هـ‌ق تربیت کرم ابریشم و تولید پارچه‌های پشمی و انواع پوشاک و دستار و نیز تهیّه‌ی

انواع ظروف چوبی از قبیل کاسه و اشیای دیگر که آن‌ها را از چوب شمشاد می‌ساخته‌اند، در این سرزمین رواج فراوان داشته است.

هدف از این پژوهش، بررسی هویّت فرهنگی و مردم‌شناختی هنر چوتاشی از حیث کاربرد، اهمیّت و جایگاه آن در زندگی روزمره ـ نظیر اعتقادات و باورها، آداب و رسوم خاص، مناسبت‌های غم و شادی، بازارهای محلّی و منطقه‌ای و... ـ در تبرستان است که تأثیر فراوانی در چگونگی و کیفیّت آفرینش آثار چوتاشی و توسعه‌ی فنّی، هنری و اقتصادی آن داشته و دارد.

پرسش پژوهش

فرهنگ، اعتقادها و آداب زندگی چه تأثیری بر کیفیت و متنوّع ساختن هنر چوتاشی داشته است؟

www.tabarestan.info تبرستان

فرضیه‌ی پژوهش

جهیزیه‌ی عروس، نذر و وقف، مناسبت‌های مذهبی، نیازهای روزمره و رونق بازارهای محلّی و ... از جمله قیدها و بهانه‌هائی هستند که انگیزه‌ی خلق، کاربرد و تنوّع محصولات هنر چوتاشی را افزایش داده‌اند.

جایگاه درخت و اعتقاد به تقدّس آن

اعتقاد به تقدّس درخت و نگهداشتن حرمت آن ـ به ویژه در میان مردم مناطق مختلف شمال ایران از جمله مازندران، گیلان و گلستان ـ که از دیرباز در کهن سرزمین این دیار، رواج داشته و ریشه در باورهای دینیِ قبل از اسلام دارد سبب گردیده است تا درخت و چوب از ارزش خاصی برخوردار شوند و هنرهایی که به چوب و درخت مرتبطند نیز صاحب حرمت و مقام گردند. درختانی چون چنار، سرو، شمشاد و ... پیوسته در طول تاریخ این دیار از تقدّس و احترام خاصی برخوردار بوده‌اند. این تأکید بر حرمت و تقدّس درخت سبب گردیده تا توجّه به هنرهای چوبی ـ به ویژه چوتاشی ـ در منطقه‌ی مازندران به درازنای تاریخ باشد.

موضوع تقدّس درخت و حتّی درخت‌پرستی، محدود به مناطقی خاص از جهان نمی‌شود، بلکه بسیاری از اقوام و ملل دنیا روزگاری درخت را به سبب جان‌دار و پربرکت بودن، توتم می‌دانسته‌اند.

هم‌چنان که در سایر سرزمین‌های جهان، هر دهکده‌ای برای خود درختی مقدّس داشته و در تقدیم احترام و عرضه‌ی پیش‌کش و اعمال قربانی کوشا بوده، روستانشینان مازندران، گیلان و برخی مناطق فلات ایران نیز در اقدامی مشابه، درختان محبوب خود را داشته‌اند. مثَل معروف

مردم گیلان در تکریم درختان مقدّس شنیدنی است: «هـر جـا پیلـه پیلـه داره ـ اونجـه گیلکـان مزاره.»[۱] (ستوده، ۱۳۴۹: ۶ و ۷)

گورستان‌های مردم مازندران و گیلان و بیش‌تر نقاط ایران پوشیده از درختانی است که نـوع آن را بیش‌تر شرایط اقلیمی تعیین می‌کند. فضایی کاملاً ساکت، روحـانی و اسـرارآمیز؛ مسـاجد و اماکن این گورستان‌ها زیر سایه‌ی درختان کهن‌سالی قرار دارند کـه زمـانی خـود، جداگانـه مـورد تعظیم و تکریم پرستندگان قرار داشته‌اند. تحت تعالیم زردشت و سپس اسلام، درخـت‌پرسـتی بـه صورتی منطقی و مفید تغییر شکل داده است. احترام به درخت و حفـظ میـراث مفیـد طبیعـت بـا حفاظت شدید از جنگل و احداث باغ‌ها و نگهداری خردمندانه از آن مـورد سـفارش و تأکیـد قـرار گرفته است. باغات زیبا و فرح‌بخش هخامنشیان با نام معروف *پارادایس/ پردیس* شـهرت جهـانی یافته است.

در ایران ـ به‌ویژه مازندران و گیلان ـ چون همه‌ی نقاط جهان که درخت‌پرستی و تقدّس آن را در سابقه‌ی فرهنگ دینی خود دارند، نقش درخت در نزول باران و کمـک بـه تـابش خورشـید اجتناب‌ناپذیر بوده است. هدیه به روح درخت و سپس دعای باران، جزء جدا نشدنی این مراسم در نقاط مختلف جهان به‌شمار می‌رفته است. در برخی مناطق از جمله ایران، این مراسـم بـه هـم‌راه ضیافت عمومی هم‌راه با حرکات موزون و ریتمیک طلب باران زنان و مردان بدوی در زیر درختان مقدّس اجرا می‌شده است. (یوسفی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۶)

تقریباً در همه‌ی نقاط مازندران، مردم ارزش خاصی برای درختان قائل بوده‌اند؛ به ویژه قطـع نهال را گناهی بزرگ می‌دانسته و بر این عقیده بوده‌اند که اگر نهالی را قطع کنند، جوانشان می‌میرد. این اعتقاد در مورد نهال بارآور (مثمره) شدیدتر بوده است. اگر کسی درخت جوانی را سـهواً قطع می‌کرد، دیگران و پیرمردان از او می‌خواسته‌اند برای جبران این گناه، حتماً نهال جدیـدی در جایش و یا کنارش بکارد تا شر این کار دامنش را نگیرد. (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۹۹)

نقش اساسی درختان مقدّس، کمک به ازدیاد محصول و تسهیل در زادن زنان بـوده اسـت. آخرین بقایای توسّل به درخت به وسیله‌ی زنان نازا یا بدزا تا یکی دو دهه‌ی گذشته، کـم و بـیش در برخی روستاهای دور افتاده‌ی جلگه‌ای و کوهستانی مازندران و گیلان مشاهده می‌شده اسـت. (یوسفی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۶ و ۱۷)

نوع و کیفیّت ماندگاری، استواری و زیبایی درختان بر تقدّس آن کمک مـی‌کـرده اسـت؛ بـه همین سبب در طول تاریخ، درختانی خاص، مقدّس شمرده می‌شده و مورد احترام قرار می‌گرفتـه‌اند. از میان درختانی که هزاره‌های طولانی در پهنه‌ی خاک ایران پرستش می‌شده یا مورد احترام قرار می‌گرفته‌اند، چنار در صدر قرار دارد. البته نه هر چناری، بلکه چنارهای کهـن کـه مـی‌توانـد

۱ـ معنی مَثل: هر کجا درختان بزرگ و تنومندی است ـ آن‌جا پرستش‌گاه و زیارت‌گاه گیلک‌هاست.

www.tabarestan.info تبرستان

سبب شگفتی و حیرت بینندگان گردد. این درخت از جمله‌ی عظیم‌ترین و پردوام‌ترین درختان ایران زمین است. به اعتقاد بیش‌تر جوامع روستایی ایران «چنار، شاه درختان است»؛ شاخه‌های ستبر و گسترده‌ی این درخت می‌تواند پهنه‌ی عظیمی از پیرامون آن را به زیر سایه‌ی خود درآورد. جوان شدن و پوست افکندن هر ساله‌ی آن حالتی جادویی و ستایش‌انگیز و نماد دوباره‌ی برخاستن، باروری و تجدید حیات دیگر را برمی‌انگیزد. (همان‌جا)

پادشاهان پارس همواره درخت چنار را گرامی می‌داشته‌اند و به گفته‌ی د. ادی ساموئل: «در دربار ایران چنار زرینی همراه با تاکی زرین بود که آن‌ها را اغلب در اتاق خواب شاه می‌نهادند و چنار را به گوهرهای بسیار می‌آراستند و پارسیان آن را ستایش می‌کردند.» (ساموئل، ۱۳۴۷، به نقل از کتاب از اسطوره تا تاریخ: ۴۶)

www.tabarestan.info تبرستان

دوّمین درخت مقدّس در عرصه‌ی حیات مذهبی ایران، سرو است؛ سرسبزی، راست قامتی و ماندگاری این درخت در پهنه‌ی ادب و زبان محاوره، خاصه، حوزه‌ی اعتقادی ایرانیان باستان، مثل سایر است؛ هم‌چنان که دهخدا می‌گوید: «هر درختی را کمال و زوالی است، چنان که گاهی پربرکت و تازه است و زمانی پژمرده و بی برگ و سرو را هیچ یک از آن‌ها نیست و همه‌وقت سبز و تازه است و از این علّت‌ها فارغ و این صفت آزادگان باشد». (دهخدا، لغت‌نامه: حرف س) از دیرباز درخت سرو، نشانه‌ی ایرانیان باستان بوده هم‌چنان که درخت بلوط، نماد ملّی ژرمن‌ها در خاک اروپاست. نقش سرو در تصویرهای قالب‌های ایرانی بازمانده‌ای از اعتقادات دیرین ایرانیان و یادآور سنّت ملّی این ملّت کهن سال است.

درخت مقدّس دیگر شمشاد است. این درخت که در گیلان به درخت *کیش* و در مازندران غربی به *شهر* و در مازندران جنوبی *شار* معروف است به سبب زیبایی و سرسبزی همیشگی آن چون سرو، مطلوب درخت‌پرستان عصر عتیق و دوستداران درخت و طبیعت در روزگار امروز است. چون حوزه‌ی اقلیمی پرورش شمشاد در ایران محدود است، نتوانسته هم پای درخت سرو شهرتی گسترده پیدا کند. گذشته از اعتبار مذهبی این درخت، ارزش هنری و اقتصادی آن، همین بس که سرچوب‌های کاخ عدیم‌النظیر تخت جمشید از این چوب و سدر فنیقیه ساخته شده است. (همان جا)

علاوه بر سه درخت مقدّس مذکور یعنی چنار، سرو و شمشاد، درختان مقدّس دیگری که در شمال ایران ـ به ویژه مازندران و گیلان ـ زینت‌بخش گورستان‌ها و سبب شکوه حیاط پیرامون امامزاده‌هاست، عبارتند از: درختان آزاد، بلوط، افرا، تا دانه، سپیدار، کُرزِل، گردو و ناروَن. درختان مقدّس مذکور تا زمان‌های نزدیک به عصر حاضر، مبادی پرستش مردمان بوده و هنوز نیز بسیاری

از آنان از قداست کهن خود برخوردارند.[۱] بخش قابل توجّهی از درختان نامبرده، در هنر چوتاشی کاربرد فراوان دارند و از کهن روزگاران تا به امروز از چوب این درختان مقدّس، اشیاء و ابزار زندگی ساخته می‌شده است و شاید یکی از دلایل ماندگاری و پایداری این هنر بدوی و کهن همان قداست و حرمت خاص درختان، نزد مردمان شمال ایران ـ به ویژه مازندران و گیلان ـ بوده باشد.

جایگاه چوتاشی و چوتاشان

چوتاشان در تاریخ تبرستان از شهرت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند؛ آن قدر که بنا به گفته‌ی ستوده در جلد یک کتاب *از آستارا تا استرآباد*، مردم مازندران را در هنرهای چوبی آن ـ به ویژه چوتاشی ـ می‌شناخته‌اند. آهنگران، مسگران و سفیدگران، حلّاجان و نمدمالان نیز در این منطقه از جایگاه محترمی برخوردار بوده‌اند. مردم برای تأمین برخی وسایل مورد نیاز خود از چوتاشان، مسگران، حلاجان و خیاطان و ... دوره‌گرد و یا ثابت در روستاها و یا برخی شهرها دعوت می‌کرده و آن‌ها را در منزل خود جای می‌داده و تا پایان ساخت وسایل و محصولات سفارش شده، از این هنرمندان پذیرایی می‌کرده‌اند و به‌ویژه شکوه این عمل چند روز مانده به مراسم جشن عروسی از صفای خاصی برخوردار بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

چوتاشی در بازارهای محلّی

از قدیم الایام در شهرها، روستاها و مناطق مختلف مازندران به مناسبت‌های متنوّع، بازارهای محلّی برقرار می‌شده و در آن‌ها کالاهای مورد نیاز از جمله، مواد غذایی وسایل زندگی: از قبیل ابزار و ظروف آشپزخانه، کشاورزی و دامپروری و ... عرضه می‌گردیده است. یکی از این بازارهای معروف، «بازار بیس شش عید ماه» است که هنوز نیز در برخی مناطق، از جمله جنوب و مرکز مازندران برگزار می‌شود.

روستائیان در این بازار، اجناس و مصنوعات خود را عرضه کرده و اقلام مورد نیاز سالانه‌ی خویش را تأمین می‌کرده‌اند. از جمله وسایل و محصولات چوبی که در این نوع بازار عرضه می‌شده، عبارت بوده‌اند از: داز، تور، جوله، کچه، کترا، لاک، تِلِم، عصا، فیه، تاشه، دونه شور، کلز، کشکول و ... (تصویر ۱)

۱- فهرست کامل این‌گونه درختان با مشخّصات دقیق و محل وقوع آن در جلد ۱ کتاب ارزشمند *از آستارا تا استرآباد* دکتر منوچهر ستوده آورده شده است.

تصویر۱- برخی محصولات چوتاشی در بازار محلی

www.tabarestan.info تبرستان

چوتاشی در باورهای عمومی

۱ـ چوتاشی در نذورات

یکی از کاربردهای هنرهای سنّتی در فرهنگ ایرانی ـ به‌ویژه در منطقه‌ی مازندران ـ که روزگار درازی است در دل و روح مردم جای باز کرده، می‌توان به نذورات اشاره کرد. چوب‌کاران و چوتاشان، اوّلین و بهترین محصول خود، بافنده‌ها، اوّلین دست‌بافته‌های خود و مسگران، ظریف‌ترین و هنرمندانه‌ترین کار خود را وقف یک امامزاده، تکیه و یا مسجد روستای خود می‌کرده‌اند و اعتقاد داشته‌اند که با این کار، خیر و برکت وارد زندگی و کارشان خواهد شد؛ هم‌چنین هر گاه حاجتی از امامزاده یا پیری می‌خواسته‌اند، برای قبول حاجت خود، چند اثر چوبی کنده‌کاری شده یا مقداری پارچه یا انواع دست‌بافته‌ها یا چند ظرف مسی ساخته شده را نذر وقف آن مکان می‌نموده‌اند تا عموم از آن استفاده کنند.

۲ـ تعطیلی کار در روزهای خاص یا نحس

طلوع و افول ماه و خورشید، دل‌مشغولی دیرینه‌ی انسان خاکی بوده است. انسانی که همواره چشم بر آسمان و دل در گرو زمین داشته تا ریزش باران و بالندگی گیاهان را ببیند. در این میان ـ به‌دلایلی که شاید امروز در یاد کسی نمانده باشد ـ برخی روزها را نیکو و خوش‌یمن و برخی را نکوهیده و بدیمن می‌دانسته و به فراخور حال، کارهای روزمره و برنامه‌ی زندگی‌اش را تنظیم می‌کرده است.

در میان مردم منطقه‌ی مازندران، این باور وجود دارد که برخی روزها چون دوشنبه و چهارشنبه نحس بوده و آغاز سفر یا انجام کارهای مهم در این روزها شگون ندارد. علّت این امر هر چه که باشد، باعث شده که در این روزها برخی کارها هم چون مسافرت، روشن کردن تنور، خانه‌تکانی، چله‌کشی پارچه، چوتاشی و ... انجام نگردد.

۳ـ کف‌گیر چوبی در مراسم باران‌خواهی کترا گیشه‌بری

در گیلان رسم جالبی وجود داشته که از کف‌گیر یا کترای چوبی در مراسم باران‌خواهی استفاده می‌شده است. لازم به ذکر است که کف‌گیر (نوعی کترا) در گیلان از چوب گلابی جنگلی (خوج) و یا شمشاد تراشیده می‌شده و بهترین نوع آن کف‌گیر تراشیده از چوب شمشاد (کیش) بوده است. درختچه‌ی شمشاد هم درگیلان به وفور یافت می‌شده و هم مورد احترام و تقدّس بوده است. از سوی دیگر، کف‌گیر چوبی نماد کدبانوی زنان کدبانوگری خانواده بوده است. بنا بر اسطوره‌های کهن ایران، زن با آب، چشمه، رود و دریا، رابطه‌ی تنگاتنگی دارد؛ زیرا که آب‌ها آفریده‌ی بانوی موکلی به نام (اردویسور= ناهید) بوده است و در گیلان نیز مانند دیگر نقاط ایران بیش‌تر مراسمی که با آب (چشمه، رود، دریا) رابطه دارد و زیارتگاه‌های ویژه‌ی زنان، وسیله‌ی زنان و یا به نام آنان خوانده و انجام می‌شود. از این روی در مراسم باران‌خواهی گیلانیان ـ که اینک متروک مانده است ـ از کف‌گیر چوبی (کترا) بهره برده می‌شده و مراسم به نام عروس‌بران کف‌گیر (کترا گیشه‌بری) معروف بوده و همه یا بیشتر شرکت‌کنندگان در مراسم، دختران نابالغ بوده‌اند و سرپرستی گروه را نیز بسیاری اوقات، زنان سالمند برعهده داشته‌اند. (بشرا، ۱۳۸۵: ۲۰ و ۲۱)

www.tabarestan.info تبرستان

زمانی که در فصل کشت و نیاز به آب، باران نمی‌باریده و از توسّل‌جویی‌های فردی مردمان کاری بر نمی آمده و آسمان بر کشت تشنه، باران نثار نمی‌کرده در سرتاسر گیلان، آب رودها، چشمه‌ها و آبگیرها کم می‌شده است؛ مردم دل به مراسم باران‌خواهی می‌بسته و در این مراسم، کف‌گیری چوبی را عروس می‌کرده‌اند؛ بر پهنه‌اش نقش چشم، ابر، لب و دهان می‌کشیده و گونه‌اش را با غازه گلگون می‌کرده‌اند. بر دو زایده‌ی دو سوی زیر پهنه‌ی کف‌گیر، دو گوشواره‌ی آویزدار می‌آویخته و دستمالی بر سرش می‌بسته و یا بر بالای دسته‌اش گره می‌زده‌اند. عروس (گیشه) کردن کف‌گیر به این سبب بوده است: از بس که باران نباریده و قحطی و تنگی روی کرده در خانه‌های مردم، چیزی برای خوردن نیست تا کدبانوی خانه بر سفره، آن (پلو) را با کف‌گیر برای افراد خانواده تقسیم کند. از این روی، کف‌گیر «نماد کدبانوگری»، چون نوعروسان خانواده ـ که سه و گاه هفت روز اوّل زندگی را میهمان خانواده‌ی دامادند ــ بی‌کار مانده و گرسنگی همه را آزار می‌دهد. آن‌گاه گروهی از دختران نابالغ، این کف‌گیرِ عروس شده را با خود حمل می‌کرده و به سرکردگی زنی سالمند، خانه به خانه‌ی روستا را می‌گشته‌اند و با خواندن اشعار ویژه، باران می‌طلبیدند و هدیه دریافت می‌کرده و باور داشتند که باران خواهد بارید و چنان هم می‌شده است. (همان‌جا)

چوتاشی در جشن‌ها و مناسبت‌ها

۱ـ فرستادن هدایا برای عروس در دوره‌ی نامزدی

از جمله رسم‌های جالبی که هنوز نیز در بسیاری از مناطق جنوب و مرکز مازندران اجرا می‌شود، چنین است که مادر و خواهر داماد برای عروسشان که هنوز در خانه‌ی پدرش زندگی و دوران نامزدی را طی می‌کند، هدایایی تهیّه می‌کنند. آنان هدایایی از قبیل لباس، حلوا، نان و شیرینی خانگی، دختردانه، میوه و ... را دو سه روز مانده به تحویل سال در داخل مجمعه یا چمدان ریخته و به خانه‌ی پدر عروس می‌برند. مادر عروس هم در ظرفشان به فراخور وضعیت مالی، هدیه‌ای برای داماد می‌گذارد. این هدیه ممکن است پیراهن، جوراب یا دستمال باشد؛ هم‌چنین، یک ظرف تخم مرغ رنگ شده برای خانواده‌ی داماد می‌فرستند.

در گذشته‌های دورتر که زندگی مردم فقط از راه دامپروری و کشاورزی اداره می‌شده، هدیه‌ی خانواده‌ی داماد به خانواده‌ی عروس، شیر و بره بوده است؛ یعنی یک بره و تقریباً سه من شیر. هم‌چنین در برخی نقاط کوهستانی از جمله سوادکوه، ماست و جوله و بره می‌برده‌اند. جوله، ظرف بزرگ چوبی است که گالش‌ها در آن شیر و ماست می‌ریزند. خانواده‌ی داماد آن را پر از ماست نموده، رویش کره می‌ریخته و به خانه‌ی عروس می فرستاده‌اند. (یوسفی، ۱۳۸۰: ۴۴ و ۴۵)

www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ خمیر او دینگوئن[۱]

در برخی نقاط مازندران از جمله روستای سرخ‌کلای زیراب سوادکوه، رسم بر این بوده که چند روز قبل از عروسی، مادر عروس، روزی را به خمیر درست کردن در داخل لاک‌چوبی و نان پختن برای عروس اختصاص می‌داده است. همسایه‌ها و اقوام به خانه‌ی عروس رفته، پول یا وسایل یا اشیای با ارزش به عنوان هدیه به عروس می‌داده‌اند. (همان: ۷۲)

۳ـ رقص کترا

در گیلان این رسم سنّتی از جمله‌ی جذّاب‌ترین و پرشورترین بخش‌ها در مراسم ازدواج محسوب می‌شده است. زمانی که عروس قدم به خانه‌ی بخت می‌نهاده و وارد خانه‌ی شوهر می‌شده، مادر داماد ـ اگر مادر در حیات نبوده، خواهر بزرگش ـ رقصی نمادین را در مقدمِ نوعروس انجام می‌داده و در حالی که دو کف‌گیر چوبی یا کترا، گاه یکی چوبی و دیگری مسین را با ریتم خاصی که با حرکات و جنبش‌های رقص هم‌راه بوده به هم می‌کوفته و وارد صحنه می شده و از بین تماشاچیان تا کنار عروس و داماد می‌آمده و اشعاری می‌خوانده و آن قدر این کار را ادامه می‌داده است که یکی از دو کف گیر چوبی و یا هر دو بشکند؛ آن‌گاه آن دو را از بالای سر

۱ـ خمیر به آب انداختن یا همان مراسم درست کردن خمیر و پختن نان.

عروس به بالای بام یا به گوشه ای می‌افکنده و از آن پس رقص و پای‌کوبی و دست‌افشانی جشن عروس بَران در خانه ی داماد آغاز می‌شده و دیگران هم برای هنرنمایی در حضور عروس و داماد، وارد میدان رقابت می‌شده‌اند. (بشرا، ۱۳۸۵: ۲۰)

در گیلان کف‌گیر چوبی (چوبی کترا) نماد کدبانوگری و وجود زن کدبانوی خانه است؛ زیرا در گذشته‌های نه چندان دور که هنوز سنّت از خود پذیرایی کردن بر سر سفره‌های ما رسم نشده بود و هر کس غذای سهمیه‌اش را خودش در ظرفش نمی‌کشیده، پیوسته، مادر خانواده بر سر سفره، سهمیه‌ی افراد حتّی پدر خانواده، اعم از پلو و خورشت و گاه چاشنی‌ها را می‌کشیده و به آنان می‌داده و کف‌گیر کشیدن پلو و چمچه‌ی[1] ریختن خورش بر آن ابزار دست مادر خانواده بوده که سهمیه‌ی هر یک از افراد خانواده را از غذای شبانه‌روز تعیین می‌کرده و به دست‌شان می‌داده است. بی‌گمان این‌گونه غذا خوردن دسته‌جمعی بر سر سفره، ریشه در وضع اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و آموزه‌های تربیتی بسیار مهمّی برای اعضای خانواده داشته که جای بحث آن در این مجال نیست. از این روی، رقص با دو کف‌گیر در مقدمِ عروس و شکستن آن، در واقع هشدار و تذکری به او برای جلوگیری از تنش و برخورد با زنان خانواده‌ی داماد بوده است؛ چرا که در گذشته می‌باید عروس تا مدّتی نسبتاً طولانی با خانواده‌ی داماد در یک خانه زندگی کند و دوشادوش آنان در کشاورزی و دامداری و تولید برای خانواده مشارکت کند. اجرای این رسم، فراخوان نمادین و خاموشی بوده است برای کار، تلاش، کوشش، کسب درآمد و رفاه همه‌جانبه‌ی خانواده تا سر حد پیری و درماندگی، آن‌هم درست زمانی که نو عروس وارد مرحله‌ی تازه‌ای از زندگی خود در منزل داماد می‌شده است. در حقیقت، مادر یا یکی از خواهران داماد که زنان طراز اوّل خانواده بوده‌اند در آستانه‌ی این زندگی که به سبب تازگی و شیرینی‌اش می‌توانسته دل‌چسب و شوق‌انگیز هم باشد به عروسِ تازه وارد در جمع خانواده، سختی‌ها و سلسله مراتب زندگی در خانواده‌ی گسترده‌ی شوهرش را نیز گوشزد می‌کرده‌اند. (همان‌جا) این سنّت جذّاب در گذشته‌های نه چندان دور در مناطق مختلف گیلان از جمله تالش، رضوان‌شهر، ماسال، فومن، صومعه سرا، شفت شهرستان رشت، آستانه‌ی اشرفیه و سیاهکل مرسوم بوده است.

٤ـ رقص کچه

در روزگاران گذشته‌ی مازندران، در مناسبت‌های شاد، نظیر عروسی‌ها و ... رقص محلّی دیگری به وسیله‌ی کچه انجام می‌شده است؛ بدین صورت که زنان دو کچه را دو طرف دهانشان گذاشته و همراه با آواز خواندن، می‌رقصیدند.

۱ـ قاشق چوبی بزرگ یا به قول گیلانی‌ها چوبی قاشق بزرگ یا ملاقه.

www.tabarestan.info تبرستان

۵ـ لاک سر سما

رایج‌ترین و عمومی‌ترین رقص در گذشته تا به امروز در مازندران رقص *لاک‌سَرسِما* است. لاک‌سرسما در لغت به معنی رقصی است که در عروسی‌ها یا مناسبت‌های شاد به وسیله‌ی لاک یا لاوَک انجام می‌شود. (نصیری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۸۱۸) زنان در مازندران هنگام انجام این رقص، لباس مخصوص آن ـ که چرخی *شلوار* نام دارد ـ را به تن می‌کنند.

فرهنگ کاربرد ابزار و ظرف‌های چوبی

۱ـ «کیل‌لاک یا کیله لاک»[۱] زنی[۲]

نیمه‌ی دوّم فصل تابستان که کار برداشت برنج پایان می‌یافته، کشاورزان برای توزین و یا تقسیم و یا فروش برنج از پیمانه‌ای چوبی به نام *کیله لاک* استفاده می‌کرده‌اند؛ بدین صورت که برنج را در درون آن ظرف به گونه‌ای پر می‌کرده‌اند که شبیه به تپّه‌ای مخروطی شود. هر پیمانه یا کیل یا کیله، معادل دو من محاسبه می‌شده است. (تصویر ۲)

جالب آن است که معمولاً به هنگام توزین برنج به وسیله‌ی کیل‌لاک یا کیله لاک به جای ذکر شماره برای هر بار استفاده از پیمانه، عبارات زیبا و مقدّس را تکرار می‌کرده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۲- کیله لاک قدیمی با قدمت حدود ۱۰۰ سال در کنار لاک و لاکچه[۳]

۱ـ نوعی لاک با عمق و ارتفاع بیشتر که به عنوان پیمانه‌ی توزین برنج یا دیگر غلات به‌کار می‌رفته است.

۲ـ کیل لاک زدن، وزن کردن با کیل لاک.

۳ـ لاکی کوچک که از آن به عنوان پیمانه‌ی کوچک که برنج و دیگر غلات را با آن به درون کیله‌لاک می‌ریخته‌اند و یا برای برداشتن یا انتقال دادن غذاهای مایع استفاده می‌شده است.

۱۶۲ ـــ
www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ «تِلِم»[۱] زنی[۲]

یکی از کارهای روزمره‌ی زنان یا مردان دام‌دار روستایی، تلم‌زنی بوده است. این کار در همه‌ی فصل‌ها انجام می‌شده است و روستائیان برای نیاز خود یا خودشان و اطرافیان از ماست، کره و دوغ تولید می‌کرده‌اند. ممکن بوده گاهی به صورت دسته‌جمعی بدین کار بپردازند و با گفتگو، خواندن کار آوا و شعر و آواز، خستگی را از خود دور کنند؛ ولی غالباً انفرادی عمل می‌شده است. معمولاً به هنگام رفت و برگشت تلم‌پر[۳] کار آواهای موزون با موسیقی خوش ریتم با محتوای عاشقانه، عارفانه، لالایی، نوازش، مرثیه و ... زمزمه می کرده‌اند. زمان تلم‌زنی از طلوع آفتاب تا غروب آفتاب بوده است. محصولات تلم‌زنی علاوه بر مصارف روزانه برای مناسبت‌هایی چون نذر، پذیرایی در هنگام عزاداری و مصیبت‌ها و نیز عروسی‌ها و شادمانی‌ها و دیگر برنامه‌های سنّتی محلّی یا بومی استفاده می‌شده است. (تصویر ۳) یادآوری می‌شود کره حاصل از تلم، بسیار خوش-مزه و گوارا می‌باشد.

تصویر۳ـ تلم‌زنی

۱- ظرفی استوانه‌ای بلند چوبی که روستائیان با ریختن ماست در داخل آن و بالا و پایین کردن مداوم تلم‌پر (چوب باریک تعبیه شده در تلم)، کره و دوغ تولید می‌کرده‌اند.

۲- عمل استفاده از تلم که همان حرکات مداوم بالا و پایین کردن تلم‌پر است.

۳- میله‌ای چوبی که در درون قلم تعبیه می‌شود و با بالا و پایین کردن مداوم آن به هنگام قلم زنی، کره و دوغ تهیه می‌کرده‌اند.

۳ـ گالش[۱]ها و انس با ابزار و ظرف‌های چوبی

ابزار و ظرف‌های چوبی در میان گالش‌های مازندران و گیلان، جایگاه ویژه‌ای دارند و استفاده از این وسایل چه در منزل و چه در چراگاه‌های جنگل برای آن‌ها دارای کاربردی روزمره است.

گالش‌ها به‌ویژه در فصل کوچ و گله‌چرانی برای به دست آوردن فراورده‌های شیری بیش‌تر، هنگامی که تابستان گرم را در علف‌چرهای کوهستانی می‌گذرانند، سبزه‌چرانی گلّه در کوچ به‌ویژه میشان شیرده (زاجه‌مال) را شب‌ها نیز انجام می‌دهند؛ از این روی در گرماگرم بهره‌وری از رمه‌ها فرصت چندانی برای غذا خوردن به صورت انفرادی و فارغ بال ندارند و ظهرهنگام که به مقّر اصلی رمه (کولام‌گاه) باز می گردند، می‌بایست به سرعت غذای موجود و آماده شده را بخورند و دوباره هم‌راه رمه به علف‌چر باز گردند. درگذشته سالار کولامگاه (مقّر اصلی رمه)، نان یا پلوی ریخته شده را که غالباً با شیر، ماست یا دوغ و خامه صرف می‌شده در لاک‌های چوبی بزرگ ریخته و در جای مسطّحی می‌نهاد و گالش‌های بازگشته با رمه در حالی که زانوی راست خود را بر زمین می‌زده‌اند، بر گرد لاک محتوی غذا جمع می‌شده و قاشق‌های چوبی شخصی خود را از بغل به در می‌آورده و با اشتیاق و شتاب خاصی، محتوی لاک را به عنوان غذای میان‌روز می‌خورده و قاشق را پاک کرده و در جیب می‌گذاشته و دوباره به چراگاه باز می‌گشته‌اند. (بشرا، ۱۳۸۵: ۱۹ و ۲۰) این سنّت در برخی روستاهای مازندران و گیلان چون گذشته ـ اگرچه به ندرت ـ برقرار است.

www.tabarestan.info تبرستان

٤ـ مردم‌شناسی کچه یا چوبی قاشق

٤ـ۱ـ گفته‌ها و شنیده‌هایی در فرهنگ کاربرد کچه

بسیاری از ایرانیان تا همین اواخر با دست غذا می‌خورده‌اند. در سفرنامه‌های جهان‌گردان و گردش‌گران خارجی که از دیرباز به ایران آمده و آثاری از خود برجای گذاشته‌اند، مملو از گلایه‌هایی در این زمینه است که دو زانو بر کنار سفره‌ی متنوّع ایرانیان نشستن و با دست غذا خوردن برایشان سخت و مشقّت‌بار بوده و سرانجام حتّی پس از اقامت‌های طولانی هم نتوانسته‌اند این روش غذا خوردن را به درستی بیاموزند. از این روی، برخی سیّاحان و جهان‌گردان چندان رغبتی بدین کار نشان نمی‌داده‌اند. (همان: ۱۸)

۱ـ دامداران با تجربه‌ای که در دل جنگل ساکن بوده‌اند و به نگهداری گاو، گوسفند و دیگر دام‌های خود می پرداخته‌اند. خود اقدام به تهیّه و تولید شیر، ماست، کره، دوغ، پنیر و دیگر محصولات لبنی می‌کرده‌اند و به بازار عرضه می‌داشته‌اند.

در این باره پیترو دلاواله در سال ۱۶۲۱ م نوشته است: «از قاشق و امثال آن خبری نیست و طرز غذا خوردن ایرانیان این است که از دست به عنوان قاشق و چنگال استفاده می‌کنند و برای تمیز کردن دست‌ها، دستمال تقسیم نمی‌شود؛ زیرا معمولاً هر کس، دستمال بزرگ و پرنقش و نگاری که در بافت آن ابریشم یا تارهای طلا به کار رفته است در کمربند خود دارد و برای تمیز کردن دست از دستمالی که بر کمر خود بسته‌اند، استفاده می‌کنند تا آفتاب لگن بیاورند و آن را بشویند.» (پیتر و دالاواله، ۱۳۴۸: ۲۲۱)

امّا استفاده از ابزار چوبی کنده‌کاری شده برای خوردن غذا از جمله قاشق و چنگال و ... در برخی مناطق ایران از جمله شمال کشور از دیرباز کاربرد داشته است. آثار به جای مانده از دوران گذشته در برخی منازل مسکونی و نیز موزه‌های مردم‌شناسی کشور، گویای قدمت و گستردگی کاربرد این ابزار در زندگی روزمره‌ی ایرانیان است. از جمله‌ی سیّاحان اهل قلمی که در باب فرهنگ ایرانیان در استفاده از ابزار چوبی غذاخوری که چوب‌تراشی و کنده‌کاری شده اشاره‌ای دارد، شاردن فرانسوی است؛ او در سال ۱۹۱۱ م در تعریف و توصیف مجلس شاهانه نوشته است: «جلوی هرنفر پانزده تا بیست بشقاب کوچک و بزرگ چینی و یک کاسه‌ی بزرگ چینی که در آن به قدر دو پیمانه شربت جای دارد و در هر کدام یک قاشق دسته‌بلند به درازای چهارده تا شانزده بند انگشت ساخته شده از چوب شمشاد است، می‌گذارند.» (شاردن، ۱۳۵۷: ۲۶۶)

درست است که تا سال‌های اخیر نیز با دست غذا خوردن در میان عامه‌ی مردم سرزمین ما معمول بوده و این سنّت احتمالاً تا نزدیک به هفتاد سال پیش نیز ادامه داشته است ولی از آن پس به طور تدریجی، ابتدا از خانواده‌های تحصیل کرده، آغاز و با بهره مندی از پند و اندرزهای بهداشتی و پزشکی برطرف شده است؛ با این وجود در همان زمان‌های گرماگرم با دست غذا خوردن، پیوسته قاشق ـ به ویژه از نوع چوبی کنده‌کاری شده ـ وجود داشته و بر سفره‌ی ایرانیان استفاده می‌شده است.

شاردن در همین ارتباط گفته است: «در ایران قاشق طلا و نقره مثل اروپا استعمال نمی‌کنند، قاشق‌های چوبی بلند دارند که از دور کار می‌کند و برای غذاهای پرآب، قاشق چوبی به کار می‌برند.» (همان: ۲۶۶) وی افزوده است: «ضمن خوردن اغذیه‌ی گوشتی، شربت نیز صرف می‌کنند و با قاشق‌های درشت گود چوبی که دسته‌اش به طول یک پا است، آن را به سهولت تمام از جام برداشته به سر می‌کشند.» (همان)

آن چنان که از نوشته‌های جهان‌گردان بر می‌آید، این قاشق‌های چوبی‌شکل، شمایلی خاص داشته‌اند و کاربرد آن نه انفرادی و شخصی بلکه عمومی بوده است و همگان از آن استفاده می‌کرده‌اند. بنا به گفته‌ی هانری رنه دالمانی: «همیشه قدح بزرگی از شربت یا دوغ در میان سفره هست که هر کس به نوبه‌ی خود با قاشق‌های ظریف منبّت‌کاری شده از آن می‌آشامد.» (دالمانی، ۱۳۳۵، به نقل از بشرا، ۱۳۸۵: ۱۹)

www.tabarestan.info تبرستان

نقل ویژگی‌های چوبی قاشق از زبان ویلس نیز خالی از لطف نیست: «تمام قاشق‌هایی که به واسطه‌ی شربت صرف می‌شوند از درخت گلابی ساخته می‌شوند. این قاشق‌ها به علّت سبکی وزن و کنده‌کاری‌های خود، کمال معروفیّت را در مشرق زمین حاصل کرده‌اند و طول آن‌ها بیشتر از یک ذرع نیست و ظرفیّت آن‌ها تقریباً به قدر یک استکان آب است. سطح این قاشق‌ها را خطوطی چند مزیّن کرده‌اند. دسته‌ی خود قاشق به اندازه‌ی دوازده گره و در وقت ساختن آن دسته را در سوراخی که در کنار خود قاشق ساخته شده است، داخل کرده و می چسبانند. رنگ آن‌ها سفید است ولی محض این که زود ضایع نشود، آن‌ها را روغن معینی می‌مالند که به رنگ زرد ملوّن می‌شود. وزن بزرگ‌ترین قاشق‌های ایرانی از هشت مثقال تجاوز نمی‌کند. این قاشق‌ها به‌واسطه‌ی بعضی آلات نظیف ساخته می‌شوند و هر یک از آن‌ها، پنج الی ده شلینگ فروخته می‌شود.» (ویلس، ۱۳۶۳، به نقل از بشرا، ۱۳۸۵: ۱۹) او مشاهدات و دیدگاه‌هایش را در باب قاشق چنین ادامه می‌دهد: «همه‌ی قاشق‌های شربت‌خوری که در ایران ساخته می‌شود، کنده-کاری‌های بسیار مرغوبی در آن‌ها دیده می‌شود و اسباب این شده است که آن‌ها را به قیمت بسیار گران به فروش برسانند و غالباً ممکن است که در سر سفره‌ی ایرانی، عدد قاشق‌های شربت‌خوری را شمرد و از روی آن تموّل و بضاعت صاحب‌خانه را تخمین زد.»(همان‌جا) وی هم چنین می-افزاید: «قاشق‌های طبقه‌ی پست ایرانیان، عبارت از قاشق‌های ضخیمی است که در وقت صرف آش و غیره استعمال می‌کنند.» (همان‌جا) (تصویر ۴)

تصویر ۴- کچه یا چوبی، قاشق‌های نسبتاً ضخیم برای استفاده در آشپزی و صرف آش

پژوهش‌گر ارجمند گیلانی، آقای بشرا در باب مصالح ساخت، کاربرد، بازار و مناطق ساخت قاشق‌های آن دیار چنین می‌نویسد که: قاشق‌ها در گیلان هم از چوب شمشاد (کیش) و گلابی وحشی (خوج) تراشیده می‌شده‌اند. امّا نکته‌ی جالب این که از دیرباز، زمانی که بسیاری از مردم گیلان با دست غذا می‌خورده‌اند، گالش‌ها و دام‌پروران سنّتی گیلان که در کوهستان‌های شرقی استان ساکن بوده‌اند، غذای خود را با قاشق چوبی صرف می‌کرده‌اند. (بشرا، ۱۳۸۵: ۱۹)

www.tabarestan.info تبرستان

در گیلان به جز قاشق‌های کوچک چوبی *قاشق* چمچه که باید از واژه‌ی ترکی[۱] گرفته شده باشد، ملاقه (قاشق چوبی بزرگ) و کترا که همان کف‌گیر معروف است را از چوب می‌تراشند که پیش از تولّد تا لب‌گور هم‌راه مردم این دیار بوده و در سور و سوگ گیلانیان عاشق جنگل، انباز می‌شده است. شاید این علاقه‌مندی به دست‌ساخته‌های چوبی که از چوب شمشاد (کیش) تراشیده می‌شده، آن بوده که درخت شمشاد در نزد گیلانیان مقدّس بوده است. یک مَثل گیلکی می‌گوید: «هر کجا که شمشادستان است، مزار گیلکان است»[۲] به ویژه کف‌گیر (کترا) که بیرون از مطبخ نیز هم‌راه قاشق چوبی کاربرد فرهنگی داشته است. (همان‌جا)

تبرستان www.tabarestan.info

٤ـ۲ـ فال‌زدن با چوبی قاشق

از کاربردهای چوبی قاشق که در باورهای مردم شمال ایران ـ به ویژه گیلان ـ جایگاه خاصی داشته، فال زدن چوبی قاشق تازه (دست نخورده) برای موارد و یا مناسبت‌های به‌خصوص بوده است.

خریدن قاشق چوبی، ویژه‌ی شب چهارشنبه سوری آخر سال «گول کوله چهارشنبه» است. در گیلان آخرین چهارشنبه‌ی سال، ایزدبانوی موکّلی داشته و دارد که بنا بر اهمیّت اسطوره‌ای‌اش با آب و زنان و بسیاری از آدابی که زنان بدان‌ها متوسّل می‌شوند، از جمله فال زدن ارتباط نزدیک دارد. در گیلان مردم باور دارند نام این فرشته که بیش‌تر در آب چاه‌های متروک زندگی می‌کند، *چهارشنبه خاتون* است و دختری دارد به نام *نازخاتون* و تنها در شب چهارشنبه سوری آخر هر سال می‌توان با روشی ویژه، رازی را از او پرسید و پاسخ خود را دریافت داشت. یکی از این روش‌ها فال‌زدن با چوبی قاشق تازه (کار نزه قاشق) تراشیده شده از چوب شمشاد (کیش) و تکّه پارچه‌ی سفید آب ندیده (شور نوخورده پارچه یا شور نزه پارچه) است. فال‌زدن غالباً با قاشق چوبی تازه‌ای صورت می‌گیرد که در شب چهارشنبه سوری از بازار خریده شده است. فال گیرنده، بعد از آن که با پریدن از روی شعله‌های آتش، زردی می‌دهد و سرخی می‌گیرد و تن‌درستی و دولت و سعادت طلب می‌کند، درحالی که *چهارشنبه خاتون* را به جان دخترش *نازخاتون* قسم می‌دهد، باریکه‌ی پارچه‌ی آب ندیده ای را به دور دسته‌ی قاشق می‌پیچد و آن را در مکان تاریک و دور از گذری (به خاطر آن که لگدمال نشود) قرار می‌دهد و در دل نیّت می‌کند و باز می‌گردد. پس از مدتی مراجعه کرده و قاشق را بر می‌دارد و در آن می‌نگرد، هرگونه تغییری در پارچه‌ی پیچیده شده بر دسته‌ی قاشق، نشانه‌ی برآورده شدن حاجت و جواب مثبت برای نیّت فال‌گیرنده است. این فال، بیش‌تر برای دانستن چگونگی گشایش بخت دختران در آستانه ی ازدواج گرفته می‌شده

۱ـ چم‌چم، چوچا، چم‌چا.

۲ـ هر جا کیشه زاره، گیلکان مزاره.

است. (همان: ۲۱)

فال دیگری که با قاشق چوبی تازه (کارنزه) و چمچه زده می‌شده در اوایل سال نو انجام می‌شده است. با برخاستن صدای نخستین رعد سال نو، مادر خانواده، اوّلین و یا آخرین فرزند خود را (اگر دختر و نابالغ، بهتر بوده[۱]) وامی‌داشته که قاشق چوبینی را به حیاط خانه بیاندازد و با این وسیله‌ی ساده وضع عمومی خانواده و حتّی مردم روستا را در سال جدید پیش‌بینی می‌کرده است. اگر قاشق به پشت می‌افتاده (پشت قاشق بالا و گودی دهانه‌اش به روی زمین قرار می‌گرفته) آن سال، سال فراوانی نعمت و رفاه و سالی بسیار نیکو و با شگون بوده است، امّا اگر قاشق به روی می‌افتاده (پشت به زمین و دهانه‌ی بالا) نتیجه‌ی فال برعکس می‌شده است. با این وسیله حتّی می‌شده با نیّت‌های متفاوت دیگری نیز تفأل زد. (همان‌جا)

تبرستان www.tabarestan.info

٤ـ۳ـ چوبی قاشق و مرگ

کاربرد جالب دیگری که چوبی قاشق در فرهنگ مردم شمال ایران ـ به ویژه گیلان ـ داشته برهم نهادن پلک‌های میّت با پشت آن بوده است.

در بسیاری مواقع پس از فرا رسیدن مرگ، چشم میّت باز می‌ماند که در باور عامه نشانه‌ی آن است که تا آخرین لحظات زندگی در انتظار کسی بوده است. در گذشته غالباً برای آن که میّت را لمس نکنند با پشت قاشقی چوبی، پلک‌های او را برهم می‌نهاده‌اند و با قرار دادن دو سکّه بر روی دو چشم با پارچه‌ای می‌بسته‌اند. این دو سکّه که وسع خانواده را نیز نشان می‌داده، متعلّق به مرده‌شور بوده است. این عادت یا باور در نفرینی قدیمی که امروزه دیگر از سر زبان‌ها افتاده است (چشمت را من با پشت قاشق ببندم)[۲] به یادگار مانده است (قاشق پوشت زئن). (همان‌جا)

٤ـ٤ـ چوبی قاشق و نذر و نیاز

چوبی قاشق، ملاقه یا چمچه و کترا زدن آش، سمنو، حلوا و .. سنّتی است که در اغلب مناطق شمال ایران ـ از جمله مازندران و گیلان و نیز گلستان ـ به هنگام ادای نذر در مناسبت-های مختلف هم‌چنان اجرا می‌شود. در مناطق مختلف مازندران در زمان خاص (معمولاً در مناسبت‌های مذهبی یا ملّی) زنان فامیل یا همسایه، گرد هم جمع می‌شوند و طی مراسمی در کنار زن صاحب‌خانه به نوبت قاشق یا ملاقه می‌زنند و در حین آن نذر یا گاهی آرزوی خود را در دل نیّت می‌کنند. مادران چشم انتظار و آرزومند و دختران دم بخت، بیش‌ترین افرادی هستند که پای دیگ آش یا سمنو می‌آیند و چوبی قاشق یا ملاقه می‌زنند. مردم گیلان نیز رسم ویژه‌ی خود

---

۱ ـ مراسم زنانه است و در صورت عدم حضور دختران، از پسران واجد شرایط بهره برده می‌شد.

۲ـ تی چشم من قاشق پشت بزن

را دارند.

به هم زدن آش نذری به وسیله‌ی ملاقه‌های بزرگ دسته‌بلند و طلب نیاز کردن از صاحب نذر هنوز هم در میان زنان متداول است. زمانی که آش را بار می‌گذارند برای آن که ته نگیرد و مزه‌اش به سبب ته دیگ گرفتن تغییر نکند، حاجتمندان در حالی که دعا می‌خوانند و در دل نیّت می‌کنند به نوبت با ملاقه‌های بزرگ چوبی، آش را به‌هم می‌زنند. این کار به چمچه‌زدن (چمچه زئن) معروف است. امّا در فرهنگ مردم بندر انزلی قاشق زدن از اعمالی است که شب چهارشنبه سوری انجام می‌دهند. (همان‌جا)

این چمچه یا ملاقه‌های دسته‌بلند و کلفت در گذشته به صورت نذری همراه با دیگ‌های بزرگ (پیله‌تیان/ غازغان) وقف عام می‌شده و هر کس که قصد پختن آش نذری داشته، می‌توانسته است از آن‌ها بدون پرداخت هیچ دست مزدی استفاده کند. امروزه این چمچه‌ی دسته بلند هنوز کاربرد دارد و در آش‌پزی‌های نذری، دست به دست می‌گردد. (همان‌جا)

www.tabarestan.info تبرستان

٤ـ٥ـ چمچه‌ی باقر آجیلی

این نوع قاشق که بیش‌تر در کنایه یا ضرب‌المثل به کار می‌رود در نزد گیلانی‌ها ریشه در حکایتی دیرین دارد. معروف است که *باقر آجیلی*، آجیل فروش رشتی که خود در پشت ترازوی مغازه می‌ایستاده، پیوسته چمچه یا ملاقه‌ی دسته‌بلندی را در کنار داشته که به وسیله‌ی آن از ظرف‌های سرگشاده‌ی آجیل و یا حبوب دورتر از دسترس برمی‌داشته و در ترازو می‌ریخته و می‌کشیده است. از این روی در شهر رشت، دست آدم‌های درازدست را که به لقمه‌ی فرادست خود قانع نبوده و بر سر سفره‌ی میهمانی به کاسه‌ی دیگری دست می‌برده‌اند به *چمچه‌ی باقر آجیلی* تشبیه می‌کرده و می‌گفته‌اند: «دست که نیست به چمچه‌ی باقر آجیلی می‌ماند.»[۱] (همان‌جا) گیلانی‌ها به چمچه، ملاقه و به چمچه‌ی بزرگ (پیله ملاقه) می‌گویند.

٤ـ٦ـ چوبی قاشق و باورهای عمومی

این نوع باورها عموماً به دوگونه‌ی درمانی یا پزشکی ـ که بهتر است به طنز بگوئیم: *قاشق درمانی* ـ و فرهنگی بومی تقسیم می‌شوند و بیش‌تر در گذشته‌ی مازندران و گیلان رایج بوده‌اند امّا ممکن است هنوز نیز در برخی مناطق یا روستاها به ندرت رواج داشته باشد.

عمده‌ترین باورهای عمومی در منطقه، درباره‌ی چوبی قاشق بدین قرار است:

ـ زخم گوشه‌ی لب (شیطان دهنه زده) را غالباً پس از سرماخوردگی بر اثر تبخال یا باز کردن بیش از حد دهان و ترکیدگی پوست پدید می‌آمده و موجب آزار می‌شده است. با داغ کردن دم

۱ـ دِس نیه کی، باقر آجیلی چمچه‌مانه

چوبی قاشقِ تراشیده شده از چوب شمشاد (کیش) و قرار دادنش بر روی زخم درمان می‌کرده‌اند. بیمار را وامی‌داشته‌اند که دم قاشق گرم شده را چون خنجر به دندان بگیرد و زخم گوشه‌های لب را بر آن بفشارد. با چند بار تکرار، زخم التیام می‌یافته است.

ـ پشت چوبی قاشق را داغ می‌کرده و با ذکر نام خدا بر دمل‌هایی می‌نهاده‌اند که نه سر باز می‌کرده و نه بهبودی می‌یافته است تا پس برود.

ـ اگر سگ کسی را گاز می‌گرفته است برای زودتر التیام یافتن جراحت، قبل از گذاشتن هر مرهمی با چوبی قاشقِ تراشیده شده از شمشاد (کیش) آب ندیده (کارنزه) چهل بار بر زخم آب می‌ریخته‌اند.

ـ در شب جمعه، پس از صرف شام، کف‌گیر را که با آن پلو از دیگ کشیده بوده‌اند، نمی‌شسته تا برکت سفره شان شسته نشود و در خانه باقی بماند.

ـ انواع چوبی قاشق‌های سیاه شده و ترک خورده را در شب چهارشنبه سوری همراه با جاروی کهنه و خاکروبه و دیگر چیزهای مستعمل، از خانه دور می‌کرده‌اند تا نکبتی و زشتی را از خود و محل زندگی‌شان دور کرده باشند.

ـ یکی از کاربردهای چوبی قاشق چنین بوده که وقتی هنگام خواب در اتاق را از تو می‌بسته و شکاف چفت در را در حلقه فرو می‌برده‌اند، دم چوبی قاشق کهنه‌ای را در داخل حلقه فرو می‌کرده‌اند و دیگر امکان نداشته است کسی بتواند با تکان دادن متناوب در از بیرون، چفت را بگشاید.

ـ کف‌گیر دم‌دستی کدبانوان، گاه وسیله‌ی خوبی برای تنبیه بوده است. ضربات پهنه‌اش علاوه بر آن که ایجاد تورم شدید و خون مردگی و زخم نمی‌کرده، دردناک و سیلی‌وار، کار ساز بوده است.

ـ این باور قدیمی به ویژه در گیلان وجود دارد که اگر زن آبستن در زمانی که جنین در رحم‌اش می‌جنبد با قاشق بزرگ (چمچه) که پهنه‌اش نتواند وارد دهان شود، غذا بخورد، دهان جنینی که در شکم دارد، بزرگ‌تر از حد معمول (بالکا دهن) [1] خواهد شد.

ـ به کسی که کارها را سرسری می‌گیرد و گمان می‌کند می‌تواند هر مشکل و معضلی را حل کند در حالی که استعداد و توان لازم را ندارد، گیلانی‌ها می‌گویند: «قاشق درست کردن کاری ندارد، مشت می‌زنی به چال، دمش را می‌کشی، دراز می‌شود.» [2] (همان: ۲۲)

۱- دهانی مانند دهانه‌ی زنبیل کوچک.

۲- قاشق چکودن کار ناره، مشت زِنی به چال، شه دوما فاکِشی درازا به.

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

منطقه‌ی مازندران به گواه آثار منحصر به فرد تاریخیِ به جای مانده، مأمن، قرارگاه و نقطه‌ی قوّت بسیاری از حاکمان و امرا و علما در طول تاریخ پرفراز و نشیب خود بوده و روزگاران درازی از رونق فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی برخوردار بوده است که هنرهای سنّتی منطقه، تنها نمونه‌ای از توانایی خاص زنان و مردان شایسته‌ی این سرزمین می‌باشد. خلّاقیّت و اصالتی که در فن و هنر مردم مازندران ـ به ویژه هنر اصیل چوتاشی ـ مشاهده می‌شود، نشان از تاریخ، فرهنگ و تفکّر زلالی دارد که از قرن‌ها پیش در این ملک جاری است و هنوز از طراوت و لطافت آن کاسته نشده است.

آن چه در این مقاله در باب مطالعات مردم‌شناسی هنر چوتاشی مورد بررسی قرار گرفته است، گویای این نتایج می باشد که:

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ ویژگی‌های اقلیمی منطقه‌ی مازندران سبب گردیده است تا در طول تاریخ از نعمت‌های فراوان طبیعی نظیر جنگل‌های انبوه، دشت‌های سرسبز و آب فراوان برخوردار گردد. وجود چنین استعداد طبیعی غیرقابل وصف، منابع سرشار و متنوّع، چوب را برای کاربردهای مختلفی چون ساختمان‌سازی، پل‌سازی، عمران و آبادی و فعّالیّت‌های هنری فراهم نموده است. از سوی دیگر، اعتقاد به تقدّس درخت که از دیرباز در کهن سرزمین این دیار رواج داشته و ریشه در تاریخ قبل از اسلام دارد و درختانی چون چنار، سرو و شمشاد و ... پیوسته در طول تاریخ از تقدّس و احترام خاصی برخوردار بوده‌اند. توجّه به هنرهای چوبی ـ به ویژه چوتاشی ـ در منطقه‌ی مازندران را به درازای تاریخ کشانده است.

۲ـ معماری و هنرهای چوبی مازندران در گذر تاریخ، پیوسته زبانزد خاص و عام بوده و تحفه‌های چوبی آن به ویژه محصولات چوتاشی ـ در کنار هنرهای صناعی دیگر از جمله: سفال، فرش، جاجیم، گلیمچه، گلیج، نمد، مروار، حصیر و قلم‌زنی و ... در بازارهای ایران و سرزمین‌های مجاور شهره بوده است.

۳ـ چوب و هنرهای مختلف آن ـ به ویژه چوتاشی ـ به همراه دیگر اقلام چون سیر، برنج، کتان، پرندگان دریایی، ماهی تا قرن چهارم هـ‌ق از جمله محصولات اهالی تبرستان بوده و از قرن چهارم هـ‌ق تربیت کرم ابریشم و تولید پارچه‌های پشمی و انواع پوشاک و دستار و نیز تهیّه‌ی ظرف‌های چوبی از قبیل کاسه و اشیای دیگر که آن‌ها را از چوب شمشاد می‌ساخته‌اند در این سرزمین رواج فراوان داشته است.

۴ـ چوتاشان در تاریخ تبرستان از شهرت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند؛ آن قدر که مردم مازندران را در هنرهای چوبی آن ـ به ویژه چوتاش ـ می‌شناخته‌اند. چوتاشی یا کنده‌کاری چوب از جمله هنرهای بسیار اصیلی است که از گذشته‌های دور تا به حال در برخی روستاها و شهرهای مازندران ساخته می‌شود. سادگی و اصیل بودن آن از حیث مواد اوّلیّه، ابزار، فن ساخت و نقش‌

های مورد استفاده، نمایان‌گر آن است که اصالت آفرینش آن به ویژه در منطقه‌ی مورد مطالعه از دیرینه‌ی زیاد برخوردار است. وجود درختانی چون مارو، ممرز، انجیلی، توسکا، شمشاد، شیشار، افرا، نمدار، نارون، ملچ، اوجا، شاه بلوط، راش، بید، آزاد، سدر و... در جنگل‌های انبوه مازندران، نعمت‌های عزیزی است که مورد استفاده ی هنرمندان چوب کار ـ به ویژه چوتاشان ـ قرار می‌گیرند.

۵ـ نکته‌ی دیگر جالب توجّه درباره‌ی چوتاشی، مردم‌شناسی و تأثیر متقابل آن بر یکدیگر است. کار چوتاشی شاید بهانه‌ای باشد برای بهتر زیستن و با هم بودن و به نیکی‌ها اندیشیدن؛ زیرا در دل این کار، رفتارهای ارزشمند اجتماعی و یا فردی نهفته است که خود می‌تواند مولّد یک فرهنگ و تمدّن توانمند انسانی باشد.

۶ـ مطالعات تاریخی و مردم‌شناسی هنرهای سنّتی منطقه نشان می‌دهد که عامل رونق بسیاری از هنرهای سنّتی ناشی از نیازهایی است که در قالب فرهنگ و آداب و رسوم زندگی به صورت سینه به سینه تعریف شده است. آداب و رسوم، جشن‌ها، دید و بازدیدها و مهمانی‌های مرتبط با خواستگاری و ازدواج، جهیزیه‌ی عروس، نذر، وقف و مناسبت‌های مذهبی، باورهای عمومی، نیازهای روزمره و رونق بازارهای محل و ... از جمله قیدها و بهانه‌هایی است که انگیزه‌ی خلق و کاربرد هنرهای سنّتی را افزایش می‌داده است.

تبرستان www.tabarestan.info

این همه گفته شد تا تفکّر کنیم که چگونه این احساس واقعی زیستن را دوباره زندگی بخشیم تا ارمغانی ماندگار باشد برای علاقه‌مندان به فرهنگ و تمدن ایران زمین.

منابع فارسی

۱ـ اداره‌ی کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان مازندران، *مردم شناسی روستای یوش*، گزارش چاپ نشده، ساری.

۲ـ بشرا، محمّد(۱۳۸۵)، *چوبی قاشق در فرهنگ مردم*، مجلّه‌ی کُندونه، موزه‌ی میراث روستایی گیلان، شماره‌ی سوم، زمستان، ۲۳ـ ۱۸.

۳ـ پهلوان، کیوان(۱۳۸۲)، *فرهنگ مردم آلاشت و سوادکوه*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات آردن و خاور زمین.

۴ـ دالمانی، هانری‌رنه(۱۳۳۵)، *سفرنامه، خراسان تا بختیاری*، ترجمه‌ی علی محمّد فرهوش، چاپ اوّل، تهران: انتشارات ابن‌سینا و امیرکبیر.

۵ـ دلاواله، پیترو(۱۳۴۸)، *سفرنامه* (قسمت مربوط به ایران)، ترجمه و حواشی: دکتر شجاع الدین

شفا، چاپ اوّل، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۶ـ ستوده، منوچهر(۱۳۴۹)، *از آستارا تا استرآباد*، جلد ۱، چاپ اوّل ، تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.

۷ـ شاردن، ژان(۱۳۵۷)، *سفرنامه*، جلد سوّم و چهارم، سفر از اصفهان به شیراز (ضیافت ارامنه اصفهان)، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نگاه.

۸ـ معین، محمّد(۱۳۷۱)، *فرهنگ معین* (۶ جلدی)، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

۹ـ ملاحی، حبیب‌الله(۱۳۷۷)، *مردم‌نگاری شهرستان آمل*، گزارش چاپ نشده سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان مازندران، زمستان، ساری.

۱۰ـ سمامی، مهدی و مصطفی(۱۳۸۱)، *کنکاشی در هنرهای چوبی مازندران*، تحقیق چاپ نشده واحد پژوهش و مطالعات سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان مازندران.

۱۱ـ میری، محمّدرضا، *مردم نگاری شهرستان نوشهر*، گزارش چاپ نشده سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان مازندران، مؤسسه‌ی پیشین پژوه، تابستان ۱۳۸۳ و بهار ۱۳۸۴.

۱۲ـ نصیری‌اشرفی، جهان‌گیر(۱۳۸۱)، *فرهنگ واژگان تبری*، مجموعه‌ی ۴ جلدی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات احیاء کتاب.

۱۳ـ وولف، هانس. ای(۱۳۷۲)، *صنایع دستی کهن ایران*، ترجمه‌ی سیروس ابراهیم زاده، چاپ اوّل، تهران: نشر و آموزش انقلاب اسلامی.

۱۴ـ ویلس، چارلزجیمز(۱۳۶۳)، *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجار*، ترجمه‌ی سیّد عبدالله، به کوشش جمشید دودانگه و مهرداد نیکنام، تهران.

۱۵ -یوسفی، فریده(۱۳۸۰)، *فرهنگ و آداب و رسوم سوادکوه*، چاپ دوّم، بابلسر: انتشارات شلفین.

۱۶ -یوسفی‌نیا، علی‌اصغر(۱۳۸۶)، درخت‌پرستی و *درختان مقدّس*، اباختر، مرکز مطالعات ایرانی، شماره پیاپی ۱۳ و ۱۴، سال ۴، ساری.

www.tabarestan.info تبرستان

هنر و صنعت سفال‌گری تبرستان کهن: مطالعه‌ی موردی سفال نوع آمل

دکتر رحمت عبّاس‌نژاد سرستی[۱]، بهاره حمزه علی‌پور[۲]

چکیده

سفال، فراوان‌ترین داده‌ای است که در طول تاریخ به اشکال مختلف، گاهی بدون تغییر و گاه با اندکی تغییر تولید شده و مورد استفاده‌ی بشر قرار گرفته است. در میان این سفالینه‌ها گونه‌های ویژه‌ای یافت می‌شوند که شاخصه‌ی یک دوره‌ی خاص بوده‌اند. بنابراین نوع گل سفال، روش ساخت، فناوری‌های تولید، روش تزئین و تکنیک پخت سفال‌ها متفاوت و متنوّع بوده است. از آن‌جایی که این نوع سفال‌ها دارای تاریخچه و منشأ فرهنگی و فنّی خاص خود هستند، ابزار مهمی برای شناخت ویژگی‌های اجتماعی، اقتصادی، تاریخی و اعتقادی جوامع محسوب می‌گردند.

منطقه‌ی طبیعی ـ فرهنگی شمال ایران یکی از مناطق مهم در فلات بزرگ ایران است که از دیرباز هنر و صنعت سفال‌گری در آن شکل گرفته و در طول دوران پیش از تاریخ و دوره‌های تاریخی گسترش یافته است. تبرستان کهن از مناطق مهم این منطقه‌ی بزرگ است که تنوّع فناوری سفال‌گری را در طول تاریخ به خود دیده است. یکی از انواع سفال‌های مهم در تاریخ سفال‌گری بشر که در این منطقه نیز رایج بوده، سفال نوع کنده زیر لعاب است. این سفالینه در میان هنرشناسان به سفال اسگرافیاتو نیز شهرت دارد. در سده‌های چهارم و پنجم هجری، گونه‌ای از این سفال در مناطقی از ایران، نظیر زنجان، ری، کردستان و آمل ساخته می‌شده است. از آن جائی که این سفال بر اساس مطالعات باستان‌شناسی و تاریخی برای اوّلین‌بار در محوطه‌های باستانی آمل شناسائی شد به نام سفال کنده زیر لعاب نوع آمل شهرت جهانی پیدا کرده است.

هدف اصلی نگارندگان مقاله، معرفی سفال مزبور و بررسی سیر تاریخی و تغییر و تحوّل فنّی آن می‌باشد. به علاوه، نوع تزئینات و روش‌های پخت آن نیز مورد توجّه است. این سفال را می‌توان در سایر نقاط ایران با ویژگی‌های محلّی مورد شناسائی قرار داد. این سفالینه از نظر زیباشناختی از سفال‌های کنده و منقوش هم عصر خود تأثیر پذیرفته و بر روی آن‌ها تأثیر برجای نهاده است و لذا یکی از گونه‌های مهمّی است که در شناخت تاریخ سفال‌گری ایران، نقش بارزی دارد. بهره‌گیری از جنبه‌های نوآورانه و مبتکرانه‌ی این سفال امکان‌پذیر است. آشنائی بیش‌تر با آن از نظر تاریخی، فنّی و تزئینی می‌تواند فرصت مطلوبی را در اختیار هنرمندان معاصر قرار دهد تا به بازتولید این گونه‌ی تاریخی بپردازند.

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: r.abbasnejad@umz.ac.ir

۲ـ دانش‌آموخته‌ی کارشناسی صنایع دستی دانشگاه مازندران

کلید واژه‌ها: سفال‌گری کهن، سفال تبرستان، سفال کنده، سفال اسگرافیاتو، سفال کنده‌ی آمل، زیباشناختی سفال کنده، سفال‌گری ایران، محوّطه‌های باستانی مازندران.

مقدّمه

در سرزمین تبرستان از دیرباز هنرهای سنّتی و صنایع دستی نظیر انواع صنایع چوبی، حصیربافی، گلیم‌بافی، جاجیم‌بافی، جوراب‌بافی، موج‌بافی یا رختخواب‌پیچ، پارچه‌بافی، چنته‌بافی، نمدمالی و سفال‌گری رایج بوده است. قدمت هنر سفال‌گری در مازندران حداقل به ۷ هزار سال ق.م در غارهای هوتو و کمربند برمی‌گردد (ملک شهمیرزادی، ۱۳۷۸: ۳۱۱- ۳۰۸). در دوره‌های موسوم به کالکولیتیک، مفرغ، آهن (ماهفروزی، ۱۳۸۶- ۱۳۸۰) و دوره‌های تاریخی و اسلامی (رفیعی، ۱۳۷۷؛ کیانی، ۱۳۵۷؛ توحیدی، ۱۳۸۹) نیز این منطقه از مراکز مهم تولید سفال‌های مختلف بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

شهرهای مهم تبرستان در دوره‌های اسلامی، مرکز تولید سفالینه‌های متنوّعی بوده‌اند؛ به طوری که به موازات مراکز مهم سفال‌سازی در مراکزی چون نیشابور، ری، جرجان و سمرقند پیش می‌رفتند. در حال حاضر، یافته‌های سفالی مکشوفه از حوالی سه شهر مازندران از شهرت جهانی برخوردارند. کاسه‌های سفالین نوع ساری در سده‌های چهارم و یا پنجم هجری با نقش پرندگان بزرگ و تخیّلی و نقش گل‌های سرخ روی پوشش سفیدرنگ که بر روی آن‌ها اغلب لعاب شفافی کشیده می‌شد. (پوپ و اکرمن،۱۳۸۷: ۱۷۷۶) سفال با نقش کنده نوع آمل با خطوط و نقطه‌های سبز و گاه بادمجانی پرمایه شده که ظاهراً حداقل دوره‌ای از سده چهارم تا هفتم هجری را شامل می‌شوند. سفالینه‌ی منسوب به شهر اشرف، بهشهر فعلی که در سده‌های هشتم و نهم هجری با لعاب زرد با حاشیه‌ای شامل نوارها یا طرح‌های ساده سبزرنگ که غالباً با گره-های زیبا یا شمسه‌های کنده شده زیر لعاب آراسته می‌شده از دیگر گونه‌های شناخته شده در این منطقه است. گه‌گاهی، گونه‌های سفالی دیگری نیز در تبرستان به دست آمده است امّا تعدادی از آن‌ها بی‌تردید از جاهای دیگر وارد شده و هیچ‌یک از آن‌ها تاکنون مطالعه نشده‌اند. (همان: ۱۷۸۱) بررسی‌ها و پژوهش‌های بیش‌تر می‌تواند منجر به شناسایی عمیق‌تر هنر سفال‌گری در محدوده‌ی مرزهای فرهنگی و جغرافیایی تبرستان کهن گردد.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ ظهور و زوال سفال نقش کنده زیر لعاب نوع آمل چگونه بوده است؟

۲ـ آیا این نوع سفالینه از نظر فنّی، موضوعات نقشی و زیباشناختی با سفالینه‌های مشابه تفاوت داشته است؟

۳ـ آیا به دلیل استمرار سنّت‌های پیش از اسلام ایران در منطقه‌ی شمال ایران و تبرستان، سفال‌گران آمل در تولید این نوع سفالینه دوره‌ی اسلامی از برخی سنّت‌های دوران ساسانی تقلید نموده‌اند؟

۴ـ آیا امکان استفاده از جنبه‌های نوآورانه و مبتکرانه سفالینه نقش کنده زیر لعاب نوع آمل وجود دارد؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ این سفالینه به موازات سایر سفالینه‌های مشابه در سایر نقاط در اواخر قرن چهارم هجری ظهور پیدا نموده و در اوایل قرن هفتم هجری به اوج شکوفایی خود رسیده است و در نیمه‌ی سده مذکور تولید آن کاهش یافته و سپس به طور کامل متوقف گردیده است.

۲ـ سفالینه‌ی نقش کنده زیر لعاب آمل از نظر نوع تراش‌دادن نقش‌های کنده نسبت به گونه‌های مشابه دارای تمایز بوده است و سفال‌گران این منطقه، موضوعات بومی را روی سفال نقش می‌نمودند.

۳ـ سفال‌گران آمل در تولید این نوع سفالینه از برخی سنّت‌های دوران پیش از اسلام ایران به‌ویژه دوره‌ی ساسانی تقلید نموده و به سنت‌شکنی و گسستن قالب‌های محدودکننده و انعطاف‌ناپذیر مبادرت نموده‌اند.

۴ـ شناخت بیش‌تر از این نوع سفال از نظر تاریخی، فنّی و تزئینی می‌تواند فرصت مناسبی را در اختیار هنرمندان معاصر قرار دهد تا به بازتولید این گونه‌ی تاریخی مبادرت ورزند.

یافته‌های پژوهش

۱ـ مروری اجمالی بر هنر و صنعت سفال‌گری دوران اسلامی ایران

معمولاً هنرشناسانِ هنر و معماری دوران اسلامی ایران را به سه دوره‌ی اصلی تقسیم می‌کنند (بیانی، ۱۳۶۷؛ پیرنیا، ۱۳۸۹؛ کیانی، ۱۳۸۷) که عبارتند از: دوران اوّلیّه‌ی اسلامی از قرن اوّل تا چهارم هجری؛ سده‌های میانه‌ی اسلامی با دو دوره‌ی سده‌های پنجم و ششم هجری (سلسله‌های سلجوقی و خوارزمشاهی) و سده‌های هفتم تا نهم هجری (سلسله‌های ایلخانان مغول، قره و آق قویونلوها و تیموریان) و بالاخره دوران متأخر اسلامی (دوره‌های صفویه، افشاریه، زندیه و قاجاریه.) به تبعیّت از این تقسیم‌بندی، سفال‌گری دوران اسلامی ایران را در قالب این سه دوره‌ی بزرگ بر اساس شکل، تزئینات، نقوش، لعاب و تکنیک مروری اجمالی خواهیم کرد.

الف) سفالینه‌ی دوران اوّلیّه‌ی اسلامی ایران: سفالینه‌های این دوران شامل سفال‌های بدون لعاب با نقوش کنده، قالبی، برجسته، افزوده، تزئینات رنگی (توحیدی، ۱۳۸۹: ۲۵۸ و ۲۵۹)، سفالینه‌های لعاب‌دار با لعاب‌های گلی و لعاب‌های اکسید فلزی به رنگ‌های مختلف و هم‌چنین سفالینه‌های

منقوش، زرین‌فام اولیّه و لعاب پاشیده که از ابداعات چینی‌ها بود.[1] البته دیری نگذشت که ایرانی‌ها سفالینه‌ی لعاب پاشیده توأم با نقش کنده را ابداع نمودند. (توحیدی، ۱۳۸۹: ۲۶۵ ـ ۲۶۰) یکی از سفال‌های این دوره، سفالینه‌ی نقش کنده زیرلعاب بود. این نوع سفالینه در سده‌های پنجم و ششم هجری تحولات شکلی، تزئینی و فنّی زیادی را به خود می‌بیند. این سفالینه، موضوع بحث مقاله‌ی حاضر است.

ب) سفالینه‌های دوران میانه‌ی اسلامی ایران: مهم‌ترین سفالینه‌های این دوران شامل ظروف سفالی با لعاب یک رنگ و چند رنگ، سفالینه با نقّاشی زیرلعاب، سفالینه با نقّاشی روی لعاب (شامل سفال زرین‌فام و سفال مینایی یا هفت‌رنگ) می‌شود. سفالینه‌ی نقش کنده زیر لعاب یا اسگرافیاتو که تولید آن از اواخر سده چهارم آغاز شده بود در سده‌های پنجم و ششم و تا میانه‌ی قرن هفتم استمرار یافته است. شاخص‌ترین سفالی که در سده‌های هفتم تا نهم هجری، تولید و جایگزین سفال مینائی شد، سفالینه‌ی لاجوردی با نقّاشی روی لعاب و زراندود بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

ج) سفالینه‌های دوران متأخر اسلامی ایران: از سده‌ی دهم هجری، آغاز سلسله‌ی صفویه تا دوران قاجار، سفالینه‌های متنوّعی تولید شده است. مهم‌ترین سفال‌های این دوران عبارت بودند از: سفالینه‌های سفید و آبی، ظروف کوباچی و ایزنیک، سفالینه‌های موسوم به گامبرون، سلادن کرمان و سفالینه‌های براق منقوش به طرح‌های گل و مرغ. (همان: ۲۸۳)

۲ـ سیر تاریخی، زیباشناختی و فنّی سفال کنده زیر لعاب (اسگرافیتوی) نوع آمل

آمل از دوره‌های بسیار کهن، مورد توجّه جمعیّت‌های انسانی بوده است. شواهدی نظیر سکّه، مهر، گزارش مورّخان و جغرافیانویسانی نظیر ابن اسفندیار، اولیاءالله آملی، مسعودی، مقدّسی، مستوفی و ظهیرالدین مرعشی و هم‌چنین سفرنامه‌های سیّاحان و جهان‌گردانی مانند توماس هربرت، هنوی، فریزر، ابت، هولمز، ملگونف روسی، رابینو و اعتمادالسلطنه به بزرگی و مرکزیت آمل در منطقه‌ی مازندران، حداقل از دوره‌ی ساسانی تا دوره‌های مختلف اسلامی گواهی می‌دهند. (نوروززاده چگینی، ۱۳۷۰: ۱۰۱ ـ ۹۶؛ ستوده، ۱۳۶۶: ۱۳) با توجّه به اسناد تاریخی، این شهر حداقل از دوره‌ی ساسانی تا دوره‌ی مغول پایتخت مازندران بود. شهر آمل در سال ۱۴۰ ه.ق توسّط اعراب مسلمان تسخیر شد. اواسط قرن سوّم تا اواخر قرن چهارم هجری را اوج شکوفایی شهر دانسته‌اند. این دوره مصادف با به قدرت رسیدن علویان می‌باشد. در عصر صفوی نیز حکّام و پادشاهان به مازندران دلبستگی خاصی داشتند، آمل رونق فراوان گرفت.

قدمت فرهنگی و تمدّنی حوزه‌ی آمل در منطقه‌ی تبرستان کهن، گسترده و عمیق بوده و بسیاری از هنرها از جمله سفال‌گری را در دل دوره‌های مختلف تاریخی خود پرورانده است. آمل

۱ـ برای توضیحات بیشتر نک: (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴)

در دوره‌ی اسلامی یکی از مناطق مهم تولید سفال به موازات مراکز بزرگی چون ری، جرجان، اراک، کاشان، تبریز، نیشابور و سمرقند بوده و انواع سفال‌ها به ویژه سفالینه‌ی با نقش کنده در آن تولید می‌شده است.[۱] درباره‌ی سفالینه‌های مازندران و حوزه‌ی آمل، مطالعه‌ای درخور انجام نگرفته است. با مراجعه به منابع اصلی در زمینه‌ی هنرها و صنایع ایران، اطلاعاتی بسیار اندک و البته تکراری حاصل می‌شود. این منابع، ضمن تشریح هنر و صنعت سفال‌گری ایران به طور اجمال، برخی از ویژگی‌های ساخت و تزیین سفال منطقه‌ی آمل را در دوران اسلامی توضیح داده‌اند. اینان سفال‌های آمل را مشابه سفالینه‌های نیشابور، گرگان، ری و آق‌کند دانسته و نقوش آن‌ها را انسانی، حیوانی (واقعی، تخیّلی و پرندگان)، هندسی و نوشته‌های کوفی معرفی کرده‌اند که با روش‌های کنده، برجسته و قالبی ایجاد شده‌اند. این سفال‌ها غالباً لعاب‌های شفافی به رنگ سبز و زرد دارند و در میان آن‌ها سفال‌هایی از نوع لعاب پاشیده و اسگرافیتو نیز دیده می‌شود. اشکال آن‌ها بیش‌تر بشقاب، کاسه و جام پایه‌دار است. (Dimand n.d: 328؛ رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۵۵ـ۶۰؛ بهرامی، ۱۳۲۷: ۵۳ و ۵۴ و ۱۰۸؛ زکی، ۱۳۶۶ : ۱۹۵؛ کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵)

www.tabarestan.info تبرستان

واژه‌ی *سفال نوع آمل* که برای این گونه‌ی خاص مصطلح شد، تنها یک طبقه‌بندی باستان شناختی است و در ابتدا برخی از متخصّصان از جمله آرتور اپهام پوپ به آن نسبت داده‌اند؛ زیرا اوّلین‌بار این گروه از سفال‌ها در محوطه‌های باستانی این شهر یافت شده است. در این مقاله از اصطلاح سفال کنده زیرلعاب نوع آمل یا اسگرافیتوی نوع آمل استفاده می‌کنیم. این سفال یکی از سفال‌های مهم تاریخ سفال‌گری اسلامی در ایران می‌باشد که از سده‌ی چهارم تا هفتم هجری با ویژگی‌های خاصی از قبیل بدنه رسی، پوشش گلابه‌ای، لعاب سربی، نقوش کنده زیر لعاب با روش تراش‌دادن رایج بوده است. شیوه‌ی کار در ساخت این سفال به این صورت است که ابتدا نقوش کنده را روی لعاب‌های رنگی با موضوعات از پیش طراحی شده ایجاد می‌کردند و سپس سطح ظرف را با لایه‌ای از لعاب‌های یک‌رنگ شفاف و خوش‌رنگ می‌پوشاندند. اسگرافیتو از کلمه‌ی اسگرافایر Sgraffire ایتالیایی گرفته شده است که به معنای خراش‌دادن است و قرابتی لغوی با اصطلاح Scrape انگلیسی دارد. برخی از هنرشناسان، نام سفالینه‌ی نقش کنده با لعاب پاشیده را نیز به آن داده‌اند. (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹: ۴۵۹) از آن جائی که تولید این سفالینه به تکنیک پیچیده‌ای نیاز نداشت، توانست به آسانی جایگزین سفالینه‌های پرهزینه گردد و نیاز اقشار کم درآمد جامعه را مرتفع نماید. (آلن، ۱۳۸۳) ظروف اسگرافیتو که طی دورانی بسیار طولانی با شیوه‌ای سنّتی در قلمرو مسیحیت در قرون وسطا و سراسر سرزمین‌های اسلامی تولید می‌شده‌اند، رایج‌ترین سفال‌های لعاب‌دار دوران اسلامی بوده‌اند. (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۰۳)

۱ـ همان

مواد اوّلیّه‌ی خام برای تولید این سفالینه عمدتاً خاک سفال بدنه، گلابه سفید، افزودنی‌های شن یا سنگ‌ریزه‌های آسیا شده کوارتز و لعاب بوده است. تولید لعاب‌ها و مواد رنگی، مستلزم اعمال مهارت‌های خاصی بوده است. شواهد قوم‌نگاری نشان می‌دهد که این کارها نیز توسّط سفال‌گران انجام می‌شده است و تنها در مناطق صنعتی پیشرفته‌ی سفال‌سازی مانند کاشان و اصفهان، لعاب توسّط متخصّصان ویژه‌ای تهیّه می‌شده است. لعاب شفاف از ترکیب کوارتز آسیا شده، پتاس ذوب شده و انواع مختلف سرب تهیّه می‌شد. خاصیت کاربرد سرب به عنوان کمک ذوب در پایین آوردن هزینه‌ی سوخت بوده ولی سفال‌گر را در به کاربردن رنگ‌های متنوّع محدود می‌کرده است.

این شیوه را سفال‌گران مسلمان مصر نیز در دوره‌ی فاطمیان عرضه کردند. لذا برخی از پژوهش‌گران منشأ تولید این نوع سفال را از مصر و رشد آن را در بین‌النهرین، سوریه و سپس ایران می‌دانند. ولی قدر مسلّم آن که این روش از ابتکارات ایرانیان در دوره‌ی سامانی بوده است که برای حل مشکل رنگ‌آمیزی و نقّاشی روی بدنه‌ی سفال ابداع شد. بدنه‌ی سفال پس از پخته و سرد شدن توسّط ابزار نوک‌تیز با نقوش مختلف منقور می‌شد. سپس چندین لعاب رنگی از قبیل سبز، زرد و ارغوانی را به تفکیک یا درهم و به نوبت در نقاط مورد نظر می‌پاشیدند و سپس مجدداً آن را می‌پختند تا خطوط منقور و گود شده، رنگ‌ها را به تفکیک یا درهم دریافت کنند. این کار در واقع، تقلیدی از لعاب‌کاری اشکانیان بوده است که با افزودن اکسید قلع به لعاب بدنه، سطحی برای نقّاشی ابداع کرده بودند. (کامبخش‌فرد، ۴۵۹) در واقع سفال نقش کنده زیر لعاب، مبیّن ذوق و اندیشه‌ی هنرمندان عصر سلجوقی و شاخصه‌ی این دوره است. (توحیدی، ۱۳۸۹: ۲۶۷)

در ظروف نقش کنده زیر لعاب آمل، اعم از قرمز یا نخودی رنگ، یک لایه‌ی ضخیم زردرنگ روی طرح‌های کنده و حکاکی شده را پوشش می‌داده است. بخش اعظم قطعه یا اطراف بخش‌های کنده و حکاکی شده را با رنگ سبز می‌پوشاندند. در برخی نمونه‌ها سفال‌گر، خطوط حکاکی را قرمز رنگ و بقیه را سبز می‌نموده است. (Fehervari, 2000) شکل این سفالینه‌ها اغلب به صورت کشیده‌ی نوک‌تیز با دیواره‌هایی بندبندی و نازک است که در برخی از آن‌ها بر روی طرح‌ها، آثاری از لعاب ایرانی متعلّق به اواخر قرن ششم و اوائل سده‌ی هفتم به چشم می‌خورد. (Watson, 2004) نقش‌مایه‌ها شامل تصویرهایی از انسان، حیوانات و پرندگان و نقوش هندسی و گیاهی است. (رفیعی، ۱۳۷۸: ۱۵۵) نقوش کنده‌ی برخی از این سفالینه‌ها شبیه قلم‌زنی اشیاء فلزی می‌باشد. (رایس،۱۳۸۱: ۷۰) در ادامه‌ی بحث به بررسی چند نمونه سفال کنده زیر لعاب آمل از نظر تاریخی، زیباشناختی و تکنیکی می‌پردازیم:

احتمالاً قدیمی‌ترین نمونه‌ی سفالینه‌ی اسگرافیتوی آمل، یک ظرف نگهداری دارو است که در حال حاضر در مؤسسه‌ی هنر دانشگاه شیکاگوی آمریکا نگهداری می‌شود. (تصویر ۱) این دارودان سفالین منقور و منقوش لعاب‌دار متعلّق به سده‌ی پنجم است و ۲۸/۶ سانتی‌متر ارتفاع

www.tabarestan.info تبرستان

دارد. (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۶۲۵) مغز سفال صاف، سخت و لعاب آن نازک است. ظرف، کیفیّتی تقریباً نظیر ظروف خمیر سنگی دارد. طرح‌های روی آن مشابه موضوعات منقوش دوره‌ی ساسانی است. در ردیفی از بخش‌های افقی سبز، نوارهای قلبی شکل که روی پارچه‌ی ابریشم خروس نشان واتیکان (تصویر ۲) و بعضی از بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی (تصویر ۳)، دیده می‌شود، کنده شده است. گل‌واره‌های سبز در بخش‌های یک در میان سفید پراکنده‌اند. نقش اردک، غاز و ماهی علاقه‌مندی هنرمند را به ایجاد نقش‌مایه‌های محلّی یادآوری می‌کند. گردن دراز پرندگان، ذهن انسان را به نقش پرندگان روی سفال‌های پیش از تاریخ پیوند می‌زند.

تصویر۱- آمل، دارودان سفالین نقش کنده زیرلعاب، سده‌ی ۵ هجری، مؤسسه‌ی هنری شیکاگو (پوپ و اکرمن،۱۳۸۷: ۶۲۵)

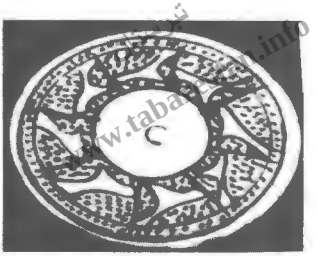
تصویر ۲: بافته ابریشمی دوره ساسانی، موزه واتیکان (همان: ۲۰۱)

تداوم نقش‌مایه‌های ساسانی بر روی سفال از ویژگی‌های خاص مناطق شمالی ایران است؛ زیرا سنّت ساسانی در تبرستان دوران اسلامی برای مدّت زمان طولانی‌تری نسبت به سایر مناطق مانند خراسان استمرار یافت. کاسه‌ای با روش اسگرافیتو متعلّق به سده‌ی پنجم یا ششم هجری در آمل یافت شده که در حال حاضر در موزه بریتانیا (تصویر ۴) نگهداری می‌شود. روی این اثر نیز دایره‌هایی نقش شده که هر یک، شیری نسبتاً خارق العاده را در برگرفته‌اند. این نقش مشابه نقش روی لباس شاهزاده‌ای ساسانی است که بر روی بشقابی نقره‌ای متعلّق به این دوره دیده می‌شود که در موزه‌ی ارمیتاژ سن پطرزبورگ به نمایش گذاشته شده است. (تصویر ۵) بر روی دارودان شیکاگو ردیف نقش‌ها بر زمینه‌ی بخش‌هایی از دایره‌های متحدالمرکز، نوعی حرکت به طرح‌ها داده و ترکیب‌بندی دایره را که تحت تأثیر سنّت‌های ساسانی است به نمایش می‌گذارد. این ویژگی بر روی دو کاسه‌ی سفالین دیگری از نوع اسگرافیتوی آمل، مربوط به سده‌ی ششم یا هفتم (تصویر ۶) و دیگری مربوط به سده‌ی پنجم یا ششم هجری (تصویر ۷) مشاهده می‌گردد.

تصویر ۳- بشقاب نقره کنده‌کاری شده ساسانی، موزه‌ی ارمیتاژ (همان: ۲۲۵)

تصویر ۴:-آمل، کاسه سفالین، نقش کنده و نقّاشی، موزه‌ی بریتانیا (همان: ۶۲۶)

تصویر ۵-بشقاب نقره‌ای کنده‌کاری شده‌ی ساسانی، موزه‌ی ارمیتاژ (همان: ۲۳۰)



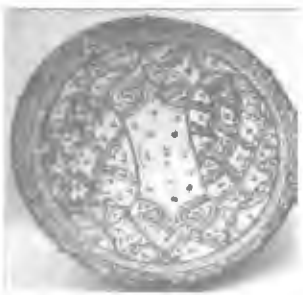
تصویر ۶-آمل، کاسه سفالین، نقش کنده و نقّاشی، مجموعه‌ی خانم ک. آر. هولمز (همان: ۶۲۸)

تصویر۷- آمل، کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و نقّاشی، مجموعه‌ی لویزون (همان:۶۲۶)

تصویر۸- آمل،کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و نقّاشی، موزه‌ی لوور (همان: ۶۲۸)

در سفالینه‌ای مربوط به قرن ۶ یا ۷ هجری که در موزه‌ی لوور فرانسه نگهداری می‌شود با قرار گرفتن دایره‌ی دور از مرکز کاسه و جایگزین نمودن یک طاووس تخیلّی، سنّت ترکیب‌بندی دایره متحدالمرکز دچار گسستگی می‌گردد و نوعی عدم تقارن به وجود می‌آید. (تصویر ۸) این سنّت‌شکنی در دو کاسه‌ی دیگر به گونه‌ای ماهرانه‌تر دیده شده است که یکی در مجموعه‌ی خانم جان دی. مک ایلنی (تصویر ۹) و دیگری در موسسه‌ی هنر دانشگاه شیکاگو (تصویر ۱۰) نگهداری می‌شود. در این آثار، دایره‌ها با نقش‌مایه‌های رایج پر شده‌اند که در یک مورد فلس‌های دالبری و در دیگری چلیپاهای جواهرنشان هستند که با نقشی که آن‌ها را گسسته، بسیار بی‌ارتباط هستند. پوپ و اکرمن این عدم تقارن و ترکیب‌بندی‌های منقطع را نوعی ابداع و نوآوری و

واکنشی جسورانه برای رهایی از محدودیت‌ها و انعطاف‌ناپذیری‌های سبک ساسانی توسّط سفال‌گران آمل می‌دانند. اینان معتقدند که هنرمندان آمل به خوبی به چنین روش تزئین تخیلّی و مبالغه‌آمیزی دست یافتند. نقش روی کاسه‌ی موسسه‌ی هنری شیکاگو (تصویر ۱۱) یکی از نمونه‌های جالب است که پرنده‌ای را به شکل ماهی نقش کردند که یک بال را از سمت راست و بال دیگری را از پایین به آن وصل نموده‌اند. (همان: ۱۷۷۹)



تصویر۹- آمل، کاسه سفالین، نقش کنده و نقّاشی، نقّاشی، مجموعه‌ی مک ایلنی (همان: ۶۲۴)

تصویر۱۰- آمل، کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و مؤسسه‌ی هنری شیکاگو (همان: ۶۲۷)

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر ۱۱- آمل، کاسه سفالین، نقش کنده و نقّاشی، نقّاشی، مؤسسه‌ی هنری شیکاگو (همان: ۶۲۷)

تصویر ۱۲- آمل، کاسه سفالین، نقش کنده و موزه‌ی لوور(همان: ۶۳۰)

از این پس، نقش‌مایه‌ها لزوماً یک پرنده، حیوان یا هر نمایه‌ی واضح دیگر نیست بلکه ارائه‌ای قوی، غیر قابل پیش‌بینی و گاه مجموعه‌ای انباشته از عناصر تزیینی است. زمینه‌ی نقش‌مایه‌ها غالباً به بخش‌های نامنظم تقسیم می‌شده است؛ به عنوان مثال، دیگر دو خط متقاطع برابر ترسیم نمی‌شوند، چهارگوش‌ها از شکل می‌افتند؛ دایره‌ها خال‌های متراکم نابرابر را در برمی‌گیرند و مثلث‌های دونیم شده به هلال‌های نامتقارن متّصل می‌شوند. هنرشناسان، این سبک را که در سفال‌های آمل بومی شده است الهام گرفته از سفال‌های سمرقند می‌دانند. (همان: ۱۷۸۰) دسته‌ای از سفالینه‌های اسگرافیتوی آمل، دارای نقش‌های دایره‌ی متحدالمرکز و سبک منحصر به فرد ترسیم خطی جانوری هستند. یکی از نمونه‌های جالب، کاسه‌ای با نقش غزال در مرکز آن است

که در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود. (تصویر ۱۲) نمونه‌های دیگر، کاسه‌ای از مجموعه‌ی پوتیه و کاسه‌ی دیگری است که هر دو دارای نقش پرنده پابلندی در حال فرود آمدن هستند. (تصویرهای ۱۳ و ۱۴)

تصویر۱۳- آمل، کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و نقّاشی، مجموعه‌ی پوتیه (همان: ۶۲۹)

تصویر ۱۴- آمل، کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و نقّاشی در مالکیت دنسمور- وینیه (همان‌جا)

تبرستان www.tabarestan.info

یکی از بارزترین نمونه‌های سفال آمل که هم نقّاشی و هم حکاکی شده و نسبت به سایر سفال‌های این گروه از نظم بیش‌تری برخوردار می‌باشد، کاسه‌ای با تزئینات داخلی و پوشش بدنه‌ی سفید و رنگ‌آمیزی سبز در زیر لعاب شفاف است. (تصویر ۱۵) نقش پرنده‌ای در زمینه‌ی شطرنجی شکل این کاسه، طراحی و اجرا شده است. (Watson, Ibid) طراحی پرندگان در سفال-های اسگرافیتوی آمل بسیار متنوّع است و این تنوّع باعث جذّابیت بیش‌تر آن می‌شود. نمونه‌ی دیگری از سفالینه اسگرافیتو که به آمل نسبت داده شده و تاریخ آن نیز قرن پنجم یا ششم هجری تخمین زده شده، کاسه‌ای از جنس سفال قرمز با پوشش گلابه‌ای سفید است. (تصویر ۱۶) پرنده‌ای بزرگ با بدنی کشیده و بی قواره، نقش‌مایه‌ی اصلی این ظرف است که یکی از بال‌هایش بسته و بال دیگرش گشوده شده است. شمسه‌ای بر روی این سفالینه ترسیم شده که به نظر می‌رسد پرنده روی آن نشسته است. (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۱۵)

تصویر۱۵- آمل، کاسه‌ی سفالین، پوشش سفید و رنگ‌آمیزی سبز (Watson, 2004:267)

تصویر ۱۶- آمل، کاسه‌ی سفالین، نقش کنده و نقاشی (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۱۵)

همان‌طوری‌که از نظر گذشت سفال نوع اسگرافیتو در دیگر مراکز سفال‌گری ایران در سده‌های پنجم و ششم هجری ساخته می‌شدند که عبارتند از سفالینه‌ی نقش کنده ساده بر روی پوشش رنگی با لعاب شفاف شرق ایران نظیر غبیرای کرمان، سیرجان و جزیره کیش؛ سفالینه‌ی نقش کنده ساده با لعاب رنگی مناطق آسیای میانه و محل‌هایی نظیر نیشابور، جرجان، افغانستان؛ سفالینه‌ی نقش کنده نوع شاملوه یا گروس یا گبری مناطق شمال غربی ایران در منطقه گروس و خصوصاً در شهرهای همدان، کرمانشاه و زنجان؛ سفالینه‌ی نقش کنده آق‌کند آذربایجان و سفالینه‌ی نقش کنده لکابی مناطق غربی ایران. (Fehervari, Ibid) از مطالب بالا نتیجه می‌گیریم که سفال نقش کنده زیرلعاب در سده‌های پنجم و ششم هجری در نقاط مختلفی از ایران با ویژگی‌های محلّی تولید می‌شده است امّا آن‌چه که سفالینه اسگرافیتوی نوع آمل را از دیگر سفالینه‌های مشابه متمایز می‌کند نوع تراش‌دادن نقوش کنده و پیوند آن با سنّت‌های پیش از اسلام ایران است.

www.tabarestan.info تبرستان

۳ـ بازتولید سفال نقش کنده زیرلعاب (اسگرافیتوی) نوع آمل

بر مبنای مطالعات و بررسی‌های تاریخی، زیباشناختی و تکنیکی انجام شده بر روی سفال اسگرافیتوی آمل، بازتولید این نوع سفال کنده صورت پذیرفته و منجر به نتایج جالبی گردیده است. برای نائل شدن به رنگ قرمز، خاک رس حاوی اکسید آهن بیش‌تر انتخاب شد. پوشش گلی این سفال معمولاً به رنگ نخودی بوده است. لذا برای دستیابی به این نوع دوغاب رنگی از مواد مختلفی که دارای ویژگی‌هایی چون پرکنندگی، سخت و مات کنندگی، تلوّن و کمک ذوب بودند استفاده شد. (شروه و انوشفر، ۱۳۸۵: ۹۹) از نسبت معیّنی از کائولن و بال کلی برای میزان سفیدی و آب‌رفتگی خاک دوغاب بهره‌گیری شد. (بصیری، ۱۳۶۳: ۳۶۴) ترکیبی از این دو ماده، پوشش گلی مرغوب و سفیدرنگی را به وجود می‌آورد. از موادی چون فلدسپار به عنوان کمک ذوب برای حرارت‌های بالا استفاده به عمل آمد. سیلیس به‌عنوان ماده‌ی پرکننده در اسلیپ باعث کم شدن آب‌رفتگی و ایجاد سختی و هم‌چنین باعث هم‌گون‌نمائی لعاب دوغاب می‌شود. معمولاً در دوغاب ۱۵ تا ۳۰ درصد سیلیس وجود دارد. مقدار کمی بوراکس به عنوان سخت‌کننده و اندکی اکسید قلع به عنوان مات کننده در دوغاب موثر است.

لعاب فلزی نیز از دیگر موادی بود که می‌بایست برای تولید این نوع سفال ابتیاع گردد. در تهیّه‌ی این ماده سه گروه عنصر مورد توجّه قرار گرفتند که عبارتند از: اوّل، عناصر دگرگون‌ساز که باعث تغییر و گسستگی در ساختار لعاب می‌شوند. ذوب آن‌ها در حرارت‌های پائین اتفاق می‌افتد، مانند اکسیدهای سدیم، پتاسیم، کلسیم، سرب و لیتیم؛ دوّم، عناصر خنثی یا واسطه که اصلاح کننده‌ی شبکه‌ی لعاب و کنترل کننده‌ی تأثیرات آن هستند مانند اکسید آلومینیم؛ سوّم، عناصر اسیدی یا شبکه‌ساز که سازنده‌ی اصلی لعاب می‌باشند، نظیر اکسید سیلیس که مهم‌ترین

عنصر شیشه‌ساز در لعاب است.[۱] لعاب سربی دارای مزیتی چون سهولت در کنترل رنگ‌پذیری و مرغوبیت برای مصارف بسیار است. لعاب سرب به تنهایی نرم بوده و با اضافه شدن سیلیس و اکسیدهای رنگی به لعابی زیبا و قابل استفاده تبدیل می‌شود.

برای ساخت پوشش نخودی مورد نظر ابتدا آزمایش‌هایی برای یافتن درصدهای مناسب عناصر ضروری صورت پذیرفت و اسلیپ مطلوب با ترکیباتی به شرح ۲۵٪ کائولن، ۲۵٪ بال کلی، ۲۵٪ سیلیس، ۱۰٪ کربنات کلسیم، ۱۰٪ اکسید قلع و ۵٪ بوراکس حاصل شد. برای آن‌که رنگ نخودی مورد نظر به‌دست آید، اکسیدهای مختلف رنگی نظیر سرنج (سرب قرمز) و آنتیموان به این ترکیب افزوده شدند. کائولن، میزان ویسکوزیته یعنی غلظت و ناروانی را افزایش داده و بر میزان دیرگدازی و مات‌شدن لعاب هم می‌افزاید. سیلیس ماده‌ای سخت و بادوام است و وقتی سرد می‌شود، حالت شیشه‌ای می‌گیرد. کربنات کلسیم، منبع اصلی اکسید کلسیم است و به کار بردن آن در یک اندازه‌ی نسبتاً معمولی نقش کمک ذوب را در تمام درجات حرارتی ایفا می‌کند و اثر سیال کنندگی بر روی مواد لعاب دارد. اکسید روی نیز کمک ذوب لعاب است و شفّافیّت را بهتر می‌کند، ترک را کاهش می‌دهد و باعث افزایش طول موج رنگ‌ها می‌شود. برای ایجاد رنگ سبز از اکسید مس که مهم‌ترین منبع مس در لعاب است، استفاده شد. سرنج یا سرب قرمز هم که یک کمک ذوب اوّلیّه به حساب می‌آید و در درجات پایین حرارتی خوب ذوب می‌شود، درخشش، جلا، نرمی و لطافت به لعاب می‌دهد.

پس از تهیه‌ی مواد لازم، فرآیند ساخت و تولید نمونه‌هایی از سفال اسگرافیتوی آمل آغاز شد. بعد از انجام مرحله‌ی چرخ‌کاری و شکل دادن فرم‌های مورد نظر، زمانی که آب فیزیکی نمونه‌ها از بین رفت و اصطلاحاً به حالت چرمینگی رسیدند با اسلیپ یا پوشش گلی نخودی رنگ پوشانده شدند. پس از خشک شدن، طرح‌ها به وسیله‌ی شی نوک‌تیزی بر روی بدنه سفال کنده شدند. در واقع در این مرحله همان تکنیک اسگرافیتو اجرا شد. بعد از ایجاد نقش به‌وسیله‌ی قلم-مو، لعاب سربی سبز رنگی که در بیش‌تر ظروف اسگرافیتوی نوع آمل مورد استفاده قرار گرفت بر روی سفال‌ها کشیده شد. در آخرین مرحله از فرآیند تولید سفال اسگرافیتوی آمل، سفال‌ها به صورت یک مرحله‌ای پخته شده‌اند. به عبارت دیگر، کار پخت بدنه‌ی سفال و لعاب به طور توأمان صورت پذیرفت. سفال‌ها در دمای ۹۵۰ درجه‌ی سانتی‌گراد پخته شدند.

نتیجه‌گیری

تولید سفالینه اسگرافیتو به شیوه‌ی آمل در ادامه‌ی سفال‌های اسگرافیتوی نیشابور و کرمان آمده است. این تکنیک به موازات انواع شاملوه و آق‌کند استمرار یافت و با پیدایش سفال

۱ـ برای توضیحات بیش‌تر نک: (عبّاسیان، ۱۳۷۹)

www.tabarestan.info تبرستان

اسگرافیتو موسوم به لکابی که نوعی خمیر سفیدرنگ دارد به اوج شکوفائی خود رسید. با پیشرفت و گسترش تولید سفال خمیرسنگی، شیوه‌ی اسگرافیتو در ایران به طور کلی و در آمل به طور خاص محبوبیّت خود را از دست می‌دهد و تولید آن کاهش یافته و سرانجام در نیمه‌ی قرن هفتم هجری و اندکی پس از حمله‌ی مغولان، ساخت آن کاملاً متوقف می‌گردد. این سفالینه در نقاط زیادی از ایران و مراکزی در خاورمیانه مانند عراق، سوریه، مصر و اندکی بعد در آسیای میانه تولید شده است. ولی سفال اسگرافیتوی نوع آمل به دلیل نوع تراش دادن نسبت به گونه‌های مشابه دارای تمایز بوده است.

سفالینه نقش کنده زیر لعاب آمل، بدنه‌ای قرمز رنگ داشته که در اغلب موارد با روکش نخودی و در بعضی مواقع سفید پوشانده می‌شده است. نقش‌هایی ساده شده با کمک ابزارهایی نوک‌تیز روی آن کنده می‌شد تا سطح قرمز رنگ سفال آشکار شود. نقوشی که سفال‌گران آمل بر سفال‌ها حکاکی می‌کردند، بومی و شامل نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی بودند. گاهی اوقات نقوشی به تقلید از سفالینه‌ها، مهرها، اشیای فلزی و پارچه‌های دوره‌ی ساسانی بر روی این سفالینه‌ها ایجاد می‌شدند. به طور کلی دو نوع شیوه‌ی تزئین برای این نوع سفال مورد استفاده قرار می‌گرفت: اوّل، نقوش مرکزی که دایره‌های متحدالمرکزی آن را احاطه می‌کردند و دارای نظم خاصی بودند که در بعضی مواقع برای شکستن این نظم، پرنده یا حیوان دیگری را در قسمتی از آن به‌کار می‌بردند تا تقارن ایجاد شده از بین برود و دوّم، نقوش شلوغ و در بیش‌تر مواقع نامتقارن که در مواردی نقوش واضح نبوده ولی با مشاهده‌ی دقیق‌تر آشکار می‌شوند. در اغلب سفال‌های آمل لکه‌هایی با لعاب سبز وجود دارد که در دسته‌بندی سفالینه‌های اسگرافیتو با لعاب پاشیده قرار می‌گیرند. نقوش روی سفالینه‌ی اسگرافیتوی آمل را می‌توان به ۷ دسته اعم از نقوش حاشیه‌ای، مرکزی، حیوانات زمینه‌ی اصلی، طوماری، حیوانات حاشیه‌ای، جانوران مرکزی و تزیینات زمینه‌ای طبقه‌بندی کرد.

ویژگی‌های تاریخی، زیباشناختی و فنّی سفال نقش کنده زیرلعاب آمل نشان می‌دهد که در تبرستان دوران اسلامی، هنرهای مختلف به طور عام و هنر سفال‌گری به طور خاص به موازات سایر مراکز هنری و صنعتی ایران و سایر بلاد اسلامی نظیر عراق، سوریه و مصر رایج بوده است. مدارک و شواهد زیادی در زمینه‌ی سفال‌گری تبرستان وجود دارد که به دلیل عدم پژوهش‌های لازم هم‌چنان دور از دسترس باقی مانده‌اند.

سفال‌گران آمل ضمن الگوبرداری از برخی سنّت‌های دوران پیش از اسلام ایران به ویژه دوره‌ی ساسانی به سنّت‌شکنی و گسستن قالب‌های محدودکننده و انعطاف‌ناپذیر نیز مبادرت نموده‌اند. به عنوان مثال، سنّت ترکیب‌بندی دایره‌ی متحدالمرکز که از ویژگی‌های نقوش دوره‌ی ساسانی است در این سفالینه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ ولی اندکی بعد سفال‌گران آمل با نوآوری و به گونه‌ای ماهرانه این تقارن و ترکیب‌بندی را به ترکیب‌بندی نامتقارن و منقطع بدل می‌کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

به نظر می‌رسد جریانی که در سرزمین ایران تحت تأثیر نهضت‌های علمی، ادبی، اجتماعی، هنری و صنعتی در سده‌های چهارم تا ششم هجری شکل گرفته و توسعه یافت و به تدوین الگوی مطلوب فرهنگ و تمدّن ایران، تحت عنوان الگوی ایرانی ـ اسلامی منجر شد، همه‌ی مصادیق و روش‌های هنری را متأثر و متحوّل نمود.

تولید آزمایشی نمونه‌هایی از سفال اسگرافیتوی آمل نشان داد که اولاً هنر و صنعت سفال-گری دنیای پیچیده‌ای دارد و ابعاد و اعماق سفال‌گری اسلامی ایران و از جمله منطقه‌ی تبرستان ناشناخته باقی مانده است؛ ثانیاً در راستای بهره‌برداری از فناوری‌های کهن می‌توان از تجربیات گذشتگان در تولید آثار هنری مطلوب استفاده کرد.

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع فارسی

۱ـ آلن، جیمز ویلسن(۱۳۸۳)، *سفال‌گری اسلامی*، ترجمه‌ی مهناز شایسته‌فر، چاپ اوّل، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲ـ بصیری، رضا(۱۳۶۳)، مترجم، لعاب،کاشی و سفال، چاپ اوّل، تهران:گوتنبرگ.

۳ـ بهرامی، مهدی(۱۳۲۷)، *صنایع ایران ظروف سفالی*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴ـ بیانی، سوسن (۱۳۶۷)، *هنرهای اسلامی*، دانشگاه تهران، گروه باستان‌شناسی، جزوه‌ی درسی.

۵ـ پوپ، آرتور اپهام و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز (سفال‌گری، خوش‌نویسی، کتیبه‌نگاری)*، ترجمه‌ی نجف دریابندری و دیگران، جلد چهارم، چاپ اوّل، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۶ـ پیرنیا، محمّدکریم(۱۳۸۹)، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، چاپ هشتم، تهران: نشر سروش دانش.

۷ـ توحیدی، فائق(۱۳۸۹)، *فن و هنر سفال‌گری*، چاپ هفتم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۸ـ رایس، دیوید تالبوت(۱۳۸۱)، *هنر اسلامی*، ترجمه‌ی ماه‌ملک بهار، چاپ اوّل، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۹ـ رفیعی، لیلا(۱۳۷۷)، *سفال ایران*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات یساولی.

۱۰ـ زکی، محمّدحسن(۱۳۶۶)، *تاریخ صنایع ایران بعد اسلام*، ترجمه‌ی محمّدعلی خلیل، چاپ اوّل، تهران: انتشارات اقبال.

۱۱ـ ستوده، منوچهر(۱۳۶۶)، *از آستارا تا استراباد*، مجلد چهارم، بخش اول (مازندران شرقی)، چاپ اوّل، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۲ـ شروه، ع. و م. انوشفر(۱۳۶۳)، *لعاب کاشی سفال (برای کاشی‌پز، سفال‌ساز، نقّاش و مجسمه ساز)*، چاپ اوّل، تهران: گوتنبرگ.
۱۳ـ عبّاسیان، میر محمّد(۱۳۷۹)، *صنعت لعاب‌سازی و رنگ‌های آن*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات گوتنبرگ.
۱۴ـ کامبخش فرد، سیف‌الله(۱۳۷۹)، *سفال و سفال‌گری از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات ققنوس.
۱۵ـ کریمی، فاطمه و کیانی، محمّدیوسف(۱۳۶۴)، *هنر سفال‌گری دوره اسلامی ایران*، چاپ اوّل، تهران: ناشر مرکز باستان شناسی ایران.
۱۶ـ کیانی، محمّدیوسف(۱۳۵۷)، *تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی*، چاپ دهم، تهران: سمت.
۱۷ـ..... (۱۳۸۷)، *سفال ایرانی*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نخست وزیری.
۱۸ـ روبه، ارنست ج. (۱۳۸۴)، *مجموعه هنر اسلامی: سفال اسلامی*، گردآوری ناصر خلیلی، ترجمه‌ی فرناز حائری، جلد هفتم، تهران: نشر کارنگ.
۱۹ـ ماهفروزی، علی (۱۳۸۶- ۱۳۸۰)، *گزارش کاوش‌های باستان‌شناسی گوهرتپه بهشهر*، سازمان میراث فرهنگی کشور، پژوهشکده باستان‌شناسی.
۲۰ـ ملک‌شهمیرزادی، صادق(۱۳۷۸)، *ایران در پیش از تاریخ*، چاپ اوّل، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، پژوهشکده‌ی باستان‌شناسی.
۲۱ـ نوروززاده‌چگینی، ناصر(۱۳۷۰)، *شهرهای مازندران، در شهرهای ایران*، به کوشش محمّدیوسف کیانی، جلد ۴، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، ، ص ۱۲۲- ۷۰.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع غیر فارسی

1-Dimand, M.S., n.d., *Recent Accessions In The Near astern Collection*, The Metropolitan
Museum of Art Bulletin.
2-Fehervari, G., 2000, *Ceramics Of The Islamic World (In The Tareq Rajab Museum)*,
New York.
3-Watson O. 2004, *Ceramics From Islamic Lands*, (Kuwait National Museum).

بررسی سفال تبرستان در قرون چهارم و پنجم هجری

مهران نوروزی[۱]، مینا سنمار[۲]

چکیده

انگیزه و عامل اصلی بررسی این موضوع، روشن ساختن نقاط تاریک سفال‌های تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق با رویکردی باستان‌شناختی است. بی‌شک بر همه‌ی ما روشن است که سفال از مهم‌ترین و صادق‌ترین ساخته‌های هنری بشر است که گشاینده‌ی راهی برای آگاهی از حقیقی‌ترین اطّلاعات و افکار گذشتگان می‌باشد. موقعیّت خاص جغرافیایی، قرار گرفتن بر سر شاه‌راه تمدّن و تأثیر و تأثرات چند جانبه‌ی تبرستان با سایر فرهنگ‌ها، بررسی هر چه عمیق‌تر سفال تبرستان را حائز اهمیّت می‌دارد. یافته‌ها و مستندات باستان‌شناسی در ۵۰ سال اخیر، نشان از وجود و استمرار فن سفال‌گری از گذشته‌های بسیار دور در حاشیه‌ی دریای مازندران دارد. پیشینه‌ی آن فرآیند تولید و بررسی ویژگی‌های سفال موسوم به تبرستان را در این پژوهش مورد بررسی، تعمیق و تدقیق واقع گردید.

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان کلیدی: سفال تبرستان، سفال‌گری، قرون ۴ و ۵ هجری قمری.

مقدّمه

هدف و انگیزه‌ی اصلی انتخاب این موضوع، اهمیّت ویژه‌ی سفال و سفال‌گری و اطّلاعاتی است که به واسطه‌ی تعمیق و تدقیق در آن می‌توان نسبت به نقاط تاریک تبرستان در بازه‌ی زمانی قرون ۴ و ۵ ه.ق به‌دست آورد. البته عدم دسترسی به برخی منابع اطّلاعاتی از جمله‌ی اصلی‌ترین مشکلات پیش روی محقّقین بود ولی سعی بر آن شد که با نگرشی علمی و منطقی روال پژوهش طی شود. بررسی اجمالی تاریخ منطقه از جمله وجه تسمیه و حدود جغرافیایی تبرستان، تکنیک‌های رایج سفال‌گری درقرون ۴ و ۵ ه.ق در تبرستان، بررسی سفالینه‌های تبرستان از نظر ویژگی‌های ظاهری و شکل و فرم سفال‌ها، اندازه و ابعاد، نوع رنگ آمیزی و نقوش ... و بررسی سفالینه‌های مذکور از دریچه‌ی فن و تکنیک از حیث تشریح ساختار و فرمول بدنه، انگوب و رنگ‌ها و لعاب پوششی شفاف، اجزای اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهند.

۱ـ دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان؛ آدرس پست الکترونیکی: norouzi.mehran@yahoo.com

۲- دانشجوی کارشناسی باستان‌شناسی دانشگاه سراسری شهرکرد؛ آدرس پست الکترونیکی: mina.senemar@yahoo.com

بررسی اجمالی تاریخ و جغرافیا

۱ـ وجه تسمیه‌ی تبرستان

علّت نام‌گذاری تبرستان به این نام را می‌توان در چند دسته‌ی کلّی به شرح زیر بررسی کرد:

تبرستان به معنای تبر: دو دلیل بر صحّت این تفسیر نقل کرده‌اند. یکی آن‌که مردمان آن‌جا کوهستان‌نشین بوده‌اند و خطّه‌ی تبرستان یا مازندران امروزی منطقه‌ای کوهستانی بوده است که در اغلب دوره‌ها پیوسته در نبرد بوده‌اند و حتّی در اساطیر نیز آمده که به نبرد با دیوان پرداخته‌اند. پس با توجّه به اقتضای محلّی و جغرافیایی از خردسال تا زنان و مردان کهن‌سال برای دفاع با خود سلاح تبر حمل می‌کردند. (ابن‌فقیه،۱۳۴۹: ۱۴۷) دلیل دوّم بر صحّت این تفسیر، وجود جنگل‌های انبوه در خطّه‌ی تبرستان بوده است که برای قطع درختان و خارها تبر از ضروریات زندگی آن‌ها محسوب می‌شده است. (همان: ۱۲۳)

تبرستان به معنای کوه: تبره و تبرک در لغات پهلوی مازندرانی و پارسی به معنای پشته، تل و کوه است و با توجّه به ویژگی بارز این خطّه که کوهستانی و مرتفع بودن آن است آن‌جا را تبرستان به معنای سرزمین مرتفع خوانده‌اند. (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۵۶) یحیی ذکاء نیز همین وجه تسمیه را بیان می‌دارد که تبر در زبان محلّی به معنای کوه است. (ذکاء، ۱۳۵۲: ۲۳)

تبرستان به معنای جایگاه تپورها: تپور نام قوم قدیمی ساکن خطّه‌ی مذکور یعنی تبرستان بوده است که در عهد ما قبل آریایی ساکن شمال ایران و جنوب دریای مازندران بوده‌اند. (فرهنگ معین، ۱۳۸۰: ۱۰۷۸) از سکّه‌هایی که در قرن‌های نخستین ه.ق از آن‌جا به دست آمده است به وفور مشاهده می‌شود که نام سرزمین با خط پهلوی، تاپورستان نقل شده است. (شایان، ۱۳۳۶: ۱۱)

ابن‌اسفندیار نقل می‌کند که در قرن هفتم ه.ق که مقارن با حمله‌ی مغول‌ها می‌باشد، استعمال نام تبرستان متروک و نام مازندران جانشین آن شد. (ابن‌اسفندیار،۱۳۲۰، ج ۱: ۵۶) در کتاب *یاقوت حموی* نیز چنین آمده است: نام مازندران به جای تبرستان فقط از زمانی نسبتاً اخیر متداول شده است. امّا به گفته‌ی زکریای قزوینی، ایرانی‌ها تبرستان را مازندران می‌خوانند. (نوروززاده‌ی چگینی، ۱۳۶۵: ۵)

لغت مازندران نیز تفسیرهای گوناگون خود را دارد که به اختصار از این قرارند:

مازندران واژه‌ای مرکب از سه جزء (مازن ـ در ـ ان) می‌باشد. *مازن* به معنای دیوان مازنی، جزء دوّم آن یعنی *در*، به معنای دشت و درگاه و جزء سوّم مازندران یعنی *ان*، نشان‌دهنده‌ی مکان است. در کل مازندران به معنای ناحیه‌ی دشتی دیوان مازن است. (سورتیجی،۱۳۸۱: ۲۲)

در تعبیری دیگر نیز مازندران به سه جز تقسیم شده است که جزء نخست آن مز (MAZ) به معنای بزرگ و جزء دوّم، ایندره (INDRE) نام یکی از پروردگاران آریاییان که در دین مزدیستی از دیوها شمرده شده است و سوّم، پسوند (آن) که معرف مکان است. (کیا، ۱۳۵۳: ۱۳)

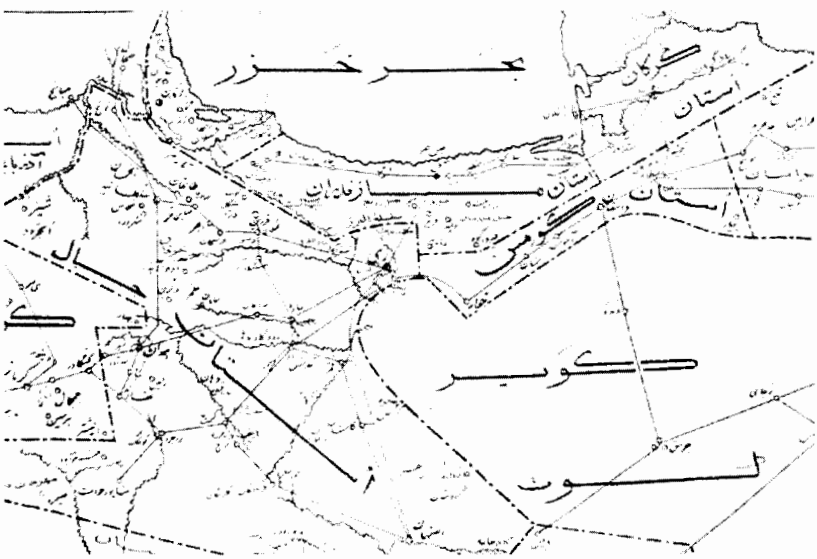
www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ حدود تبرستان

ابن‌حوقل شهرهای تبرستان را چنین برمی‌شمارد: آمـل ، شـالوس (چـالوس)، کـلار، رویـان، میله، تریجی، عین‌الهم، مامطیر ، ساریه (ساری)، تمیشه، گرگان، اسـترآباد، آبسـکون و دهسـتان. (ابن‌حوقل، ۱۳۴۲: ۱۲۰) مقدّسی نیز در کتاب *احسن‌التقاسیم فی معرفه الاقالیم* که در قرن چهارم هجری قمری نگاشته چنین بیان می‌دارد که شهرهای آمل، سالوس، میله، مامطیر، تریجن، ساریه و طمیسه، را جزء تبرستان دانسته است. (مقدّسی ۱۳۶۱: ۸۹ ـ۸۳)

در کتاب *حدود العالم من الشرق الی المغرب* که از مؤلفی ناشناس است ـ ترجمـه‌ی منـوچهر ستوده ـ تبرستان را از چالوس تا تمیشه بیان می‌کند و در ذکر شهرهای آن به ترتیب از شرق بـه غرب چنین آورده است: شهرک تمیشـه (طمیسـه)، لمراسـک ، شـهر سـاری، شـهرک مـامطیر، شهرک ترجی، شهر میله، شهر آمل مرکز تبرستان، شهرک الهم، شهرک چالوس، شـهرک روذان، شهرک ناتل، شرک کلار و ناحیه‌ی کوش. (ستوده، ۱۳۴۹: ۱۴۸ ـ ۱۴۴) و *یاقوت حموی* می‌گوید: تبرستان عبارت است از شهرهای وسیع بسیاری که من حیث المجموع بدین نام خوانده شده است و شهرهای نامی آن دهستان، جرجان، استراباد و آمل که کرسی آن محسوب می‌شود و ساریه که مانند آمل است و شالوس که کم از آمل نیست و غالب نواحی آن کوهستان اسـت. هـم‌چنـین در برگیرنده‌ی ری و قومس و دریای خزر و ولایت دیلم و جیل است. (حموی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) بـه هـر روی تبرستان سرزمینی است با تاریخ و فرهنگ غنی که بخش‌های شمالی کشور را بـا مرزهـایی متغیّر در بستر تاریخ در برگرفته است. (تصویر۱ـ۱)

www.tabarestan.info تبرستان



(تصویر ۱ـ۱) نقشه‌ی استان جبال و گیلان و مازندران و کومس و گرگان

۳ـ تاریخ سیاسی تبرستان

قبل از ورود به بحث تخصّصی سفال لازم است اشاره‌ای به تاریخ تبرستان قبل از ورود اسلام تا قرون ۴ و ۵ ه.ق صورت گیرد. در کتاب تاریخ تبرستان از زمان ساسانیان تا دوره‌ی شاه عبّاس یکم صفوی سرزمینی مستقل به نام آمارد یا آمول بوده است و همین شهر آمل و خودمختار بوده که از این جهت، تاریخی جدا از دیگر سرزمین‌های ایران دارد. (حسین زاده، ۱۳۸۸: ۳) تبرستان، آخرین ناحیه‌ی ایران است که توسّط مسلمانان تصرّف می‌شود؛ زیرا که حکمرانان آن‌جا معروف به اسپهبدان تبرستان بیش از یک قرن پس از فتوحات عرب در کوهستان‌های خود، مستقل باقی ماندند و تا نیمه‌ی دوّم قرن دوّم هجری هنوز سکّه‌هایی در این منطقه ضرب می‌شد که به خط پهلوی بوده و مردم آن بر دین زرتشت بودند؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که این ناحیه حداقل در سال‌های اوّلیّه‌ی اسلامی چندان حایز اهمیّت نبوده است.

متقارن با حمله‌های مسلمانان، سلسله‌های پادوسپانان، آل باوند و افراسیابیان در تبرستان یا قسمت‌هایی از آن حکومت می‌کردند. در دوره‌ی خلافت ابوالعبّاس سفّاح (۱۳۶-۱۳۲ ه.ق) اوّلین خلیفه‌ی عبّاسی راوی‌ای به تبرستان فرستاد و با اهالی آن از طریق صلح و مدارا کنار آمد امّا در دوره‌های بعدی نیز باز آن‌ها سر به شورش برداشتند تا آن‌که کاملاً تحت سلطه‌ی اعراب درآمدند امّا پس از آن نیز مانند گذشته، رویه‌ی ضرب سکّه با خط پهلوی را پیش گرفتند.

در قرون ۴ و ۵ ه.ق تبرستان از طرفی درگیر کشمکش‌های سلسله‌ی آل‌زیار و آل‌بویه و از سوی دیگر درگیر کشمکش‌های میان سامانیان و غزنویان بود؛ البته قدرت اصلی در این منطقه، آل زیار بوده و اغلب اوقات تبرستان، تحت حاکمیّت آن‌ها بوده است.

سلسله‌هایی که بعد از اسلام بر تبرستان حکومت می‌کردند چند سلسله‌ی اصلی شامل قارنیان، باوندیان، دابویهیان(گاوبارگان) و پادوسپانیان می‌باشند. حکومت آن‌ها به صورت موروثی بود و سالیانه مبلغی به عنوان خراج به حکّام سلطنتی ایران می‌پرداختند و هدف آن‌ها ایجاد یک حکومت مستقل عظیم بوده است.

از دیگر سلسله‌هایی که هر از چندگاهی بر تبرستان یا بخشی از آن حکومت می‌کردند می‌توان اعراب، طاهریان، آل بویه، آل زیار، صفاریان، غزنویان، سامانیان و سلجوقیان را نام برد.

٤ـ وضعیت جغرافیایی

سرزمین تبرستان منطقه‌ای خوش آب و هوا و آباد بوده که به دلیل وفور نعمات طبیعی بازرگانان بسیار داشته است. بیش‌ترین وعده‌ی غذایی آنان را برنج و ماهی تشکیل می‌داده است که این نیز به موجب طبیعت آن است. به سبب ازدیاد بارندگی علاوه بر پوشش سبز جنگلی آن بام خانه‌ها از سفال سرخ خاص آن منطقه پوشیده شده است. (ستوده، ۱۳۴۹: ۱۴۸ـ ۱۴۶)

www.tabarestan.info تبرستان

«آب و هوای معتدل مرطوب و کوهستانی دارد که تابستان‌ها گرم و مرطوب و زمستان‌ها معتدل و مرطوب است. سرزمینی است پر آب و با درخت‌های انبوه دارای میوه‌های بسیار، امّا شهری است مهیب و هولناک که هوایی بس ناسازگار دارد. دارای ارتفاعات زیاد است و منازعه‌ی بین مردم آن‌جا بسیار است.» (حموی، ۱۳۸۰: ۱۲۳ ـ ۱۲۱)

۵ـ صنایع دستی و هنر

از جمله هنرها و صنایع دستی تبرستان، سفال‌گری و سرامیک‌سازی، گلیم‌بافی و جاجیم، چوقا، شمد و ملحفه، سوزن‌دوزی، رنگ‌رزی، چاپ سنّتی، فراورده‌های چرم و پوست و هنرهای مرتبط با فلز است.

www.tabarestan.info تبرستان

تکنیک‌های ساخت سفال در قرون ٤ و ٥ ه.ق

اصولاً پیدایش سفال را یکی از ارکان مهم نوسنگی شدن جوامع می‌دانند. این مسأله، نهایت اهمیّت این اختراع بشری را نشان می‌دهد. در واقع ساخت سفال پدیده‌ای است که به بشر امکان طبخ غذا به صورت آب‌پز را داد و این مهم موجب شد تا به طور محسوس سیستم غذایی و میزان جذب انواع ویتامین‌ها و نهایتاً رشد فکری بشر تغییر یابد. قدیمی‌ترین گونه‌ی سفال را تکّه گل پخته‌ای می‌دانند که از لایه‌ی پنجم گنج‌دره به‌دست آمده است؛ قدمت این تکّه گل پخته به حدود ۷۳۰۰ ق.م می‌رسد.

اختراع چرخ سفال‌گری نیز به ایرانیان نسبت داده می‌شود. سفال، تحوّلی شگرف در نحوه‌ی ارتباط بشر با بستر جغرافیایی‌اش به واسطه‌ی امکان جمع‌آوری و ذخیره‌سازی مایعات و غلات به وجود آورد. بیش‌ترین یافته‌های باستان‌شناسی را سفال‌ها تشکیل می‌دهند و البته اطّلاعات منتج از سفال نیز بسیار حائز اهمیّت می‌باشد. شکل‌گیری امپراطوری‌ها و رواج تجمّلات باعث اوج‌گیری هنر فلز کاری شد و ظروف درباری کم‌تر از جنس سفال به دست آمده‌اند. امّا با ورود دین اسلام به سرزمین ایران و دوری جستن این مذهب از تجمّل‌گرایی، دیگربار هنرمند ایرانی را بر آن داشت تا به فرزند آب و خاک یعنی سفال روی بیاورد و سفال و سفال‌گری را عرصه‌ی هنرمندی خود قرار دهد. از این روی در قرون اوّلیّه‌ی اسلامی، شاهد رواج سفال‌گری هستیم. این فرایند منجر به شکل‌گیری روش‌های متفاوتی در ساخت و تزئین سفال شد. نهایتاً در قرون ۴ و ۵ ه.ق شاهد اوج سفال‌گری در مناطقی متنوّع و متعدّد هستیم. از جمله‌ی این مراکز می‌توان به بخارا، زنجان، ساری، سمرقند، نیشابور و البته، گرگان اشاره کرد. (کیانی،۱۳۸۰: ۲۶)

رویکرد محسوس هنرمند مسلمان ایرانی به این هنر و تنوّع مناطق و البته ابتکار عملِ آنان منجر به شکل گیری گونه‌های مختلفی از سفال و سفال‌گری شد که محقّقان و سفال‌شناسان این گونه‌گونی را بعضاً بر اساس حوزه‌های جغرافیایی و یا بازه‌های زمانی مختلف تقسیم‌بندی

می‌کنند. فارغ از این تنوّع، به طور کلی می‌توان پنج مرحله‌ی مهم و اصلی را در ساخت سفال نام برد که عبارتند از: تهیّه‌ی خمیر، شکل بخشیدن، تزئین، لعاب دهی و پختن. البته هر یک از این مراحل به چندین شیوه و مرحله تقسیم می‌شوند که منجر به شکل‌گیری انواع سفال می‌گردد. بعد از ورز دادن آن را روی چرخ سفال‌گری شکل می‌دهند. ظروف شکل‌گرفته را روی بام کارگاه یا فضای باز در مقابل نور آفتاب قرار می‌دهند تا کاملاً خشک شود. معمولاً پس از یک روز، سفال-های خشک شده را داخل کوره قرار می‌دهند تا حدود شش تا هفت ساعت در مقابل حرارت بین هزار تا هزار و چهارصد درجه قرار بگیرند. سپس سفال‌ها در فضای کوره به آرامی سرد می‌شوند و از این‌جا به بعد، مسیر آن‌ها از هم جدا می‌شود. نمونه‌های ساده که احتیاج به لعاب ندارند، وارد بازار می‌شوند؛ ولی نمونه‌هایی که نیاز به لعاب دارند، بعد از لعاب‌کاری، دوباره وارد کوره می‌شوند تا آماده‌ی عرضه و فروش شوند. امروزه در منطقه‌ی گیلان بهترین کار سفال‌گری، تهیّه‌ی سفال سقف است که برای پوشش شیروانی به‌کار می‌رود. کوره‌های ساخت سفال نیز متنوّعند و در کیفیّت و نوع سفال تأثیر مستقیم دارند و از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به کوره با جریان هوا به سمت بالا، کوره با جریان هوا به سمت پایین، کوره‌ی تو در تو و کوره‌های در بسته اشاره کرد. (کیانی، ۱۳۸۰: ۵۸)

تکنیک‌های مورد بررسی در این پژوهش شامل مواردی است که مربوط به دو قرن ۴ و ۵ ه.ق است و دارای لعاب گِلی با نقوش رنگارنگ روی زمینه‌ی سفید، زیر لعابی یا لعاب یک رنگ، نقوش کنده و کنده‌ی زیر لعابی و لعاب پاشیده می‌باشند.

سفال ساده‌ی بدون لعاب: این نوع سفال به دلیل سهولت ساخت در اغلب مراکز تاریخی کشور از جمله تبرستان به‌وفور به چشم می‌خورد. نمونه‌های زیادی از این نوع ظروف به رنگ قرمز با سطوح صیقلی از حفاری‌های قلاع باستانی تبرستان به‌دست آمده است که اکثر قریب به اتفاق آن‌ها در حملات و هجوم‌ها و یا در گذر زمان شکسته شده‌اند. با مطالعات صورت‌گرفته بر روی تکّه‌های به‌دست آمده می‌توان چنین نتیجه گرفت که این ظروف، اکثراً شامل کاسه‌های لب برگشته و خمره‌های کوچک و پیه سوز بوده‌اند.

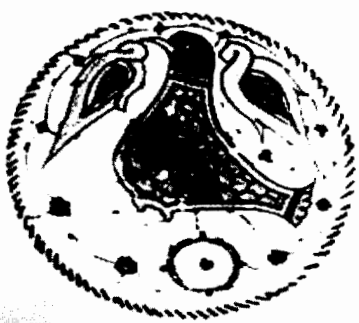
سفال با لعاب یک‌رنگ: از آن‌جا که این روش، ساده‌ترین نوع لعاب‌کاری می‌باشد، پیشینه‌ای بسیار قدیمی دارد. علی‌رغم نمونه‌های هخامنشی، اوج این تکنیک در دوران تاریخی مربوط به لعاب-کاری تابوت‌های سفالی اشکانیان، ظروف خمره‌ای و قمقمه‌های دوره‌ی ساسانیان است. در دوران اسلامی نیز در قرون ۴ و ۵ ه.ق به دلیل ازدیاد جمعیّت، تولید انبوه، سرعت عمل و زیبایی لعاب فیروزه‌ای تک رنگ، شاهد رواج این تکنیک هستیم. این روش که بخش قابل ملاحظه‌ای از سفال‌های سلجوقیان و خوارزمشاهیان را تشکیل می‌دهد عمدتاً با تک رنگ‌های فیروزه‌ای، شیری، سفید، لاجوردی، آبی، زرد، سبز و قهوه‌ای اجرا شده است و بعضاً با نقوش برجسته‌ی قالبی یا نقوش خطی یا طرح‌های سوزنی در زیر لعاب کار شده است. (کریمی وکیانی، ۱۳۶۴: ۳۰)

www.tabarestan.info تبرستان

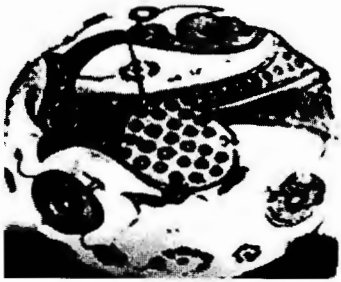
۱۹۴ ـــ

(تصویر ۲-۱) قرن ۴ هجری، ساری، بشقاب از سفال نخودی، کف کوتاه و پوشش لعاب سفید گلی با رنگ‌های ارغوانی، سبز و زرد. داخل بشقاب با نقش یک حیوان در حال دویدن که احتمالاً بز است و در میان گل‌ها احاطه شده و هم‌چنین چهار گل مسبک شده به رنگ قرمز تزیین گردیده است، دهانه ۲۰/۶، ارتفاع ۳/۴. محمّدیوسف کیانی، مجموعه‌ی نخست وزیری.

لعاب رنگارنگ: آشنایی سازندگان لعاب با رنگ‌های مختلف و اکسیدهای متنوّع در قرن ۴ ه.ق منجر به رواج این تکنیک شد. نقوش متداول این دوره به تقلید از ظروف فلزی ساسانی، تلفیقی از پرندگان و نقش‌مایه‌های اسلیمی و تکرار حروف کوفی در داخل ظروف بود. نیشابور و تبرستان از مراکز مهم این شیوه‌اند و تعداد زیادی از کوره‌های پخت این نوع سفال از جرجان به دست آمده است. به همین دلیل، این نوع سفال در جهان اسلام از ابداعات و ابتکارات سفال‌گران ایرانی محسوب می‌شود و پرفسور میکامی، استاد دانشگاه توکیو این امر را تأیید کرده است. (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۶ و ۱۷) (تصویرهای ۲-۳ و ۲-۲)



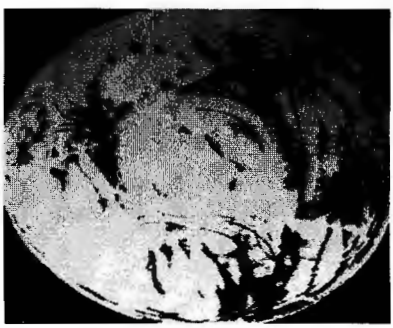
(تصویر ۲-۲)کاسه با نقش پرنده به رنگ‌های قرمز، قهوه‌ای، زرد و سیاه با نقطه‌های سفید. ساری، قرن ۴ و ۵ ه.ق، مجموعه‌ی میشاییل، ایتالیا.



(تصویر۲-۳) بشقاب با نقش پرنده به رنگ قهوه‌ای و قرمز روی زمینه‌ی کرم، ساری، قرون ۴ و ۵ ه.ق، توکیو.

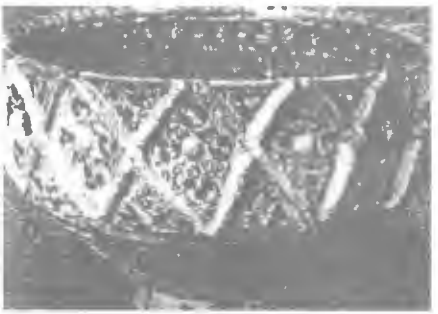
www.tabarestan.info تبرستان

سفال با نقوش کنده: این تکنیک، سابقه‌ی بسیار طولانی در دورانِ حتّی پیش از تاریخ دارد. در دوران اسلامی نیز تداوم می‌یابد و بعدها این تکنیک با لعاب تک‌رنگ هم‌راه می‌شود. به این صورت که نقوش اسلیمی، گیاهان، حیوانات و یا انسان را به صورت کنده‌کاری روی بدنه‌ی ظروف تزئین می‌کرده‌اند و با لعاب یک‌رنگ و لایه‌ای شفاف و خوش رنگ روی آن را می‌پوشاند. گروه قابل توجّهی از این سفال در مناطق مختلف از جمله شمال ایران، آمل و گرگان به‌دست آمده است که البته تفاوت‌های جزئی نیز با یکدیگر دارند. سایت‌های *آغ کند* و *یاسکند* در شمال غربی ایران از مراکز اصلی این نوع ظروف کنده‌کاری شده می‌باشند. (تصویر۲-۴)



(تصویر۲-۴) کاسه‌ی سفالی لعابدار با تکنیک نقش کنده‌ی زیر لعاب. ارومیه، قرن۵ه.ق، قطر دهانه۱۹/۵ سانتی‌متر، نقوش به رنگ زرد روشن در زمینه‌ی قهوه‌ای.

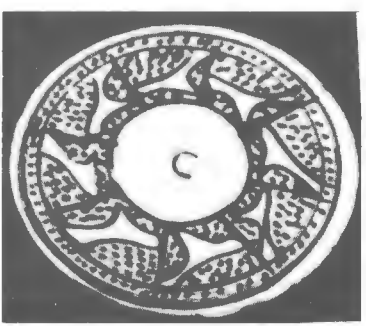
سفال با نقش افزوده و قالبی: در این روش بر خلاف نقوش کنده، سفال‌گر با افزودن تکّه‌ها و بریدن گِل در هنگام نیمه خشک بودن سفال به سطوح خارجی آن، تزئین مورد نظر را اضافه می‌کند. سرآغاز این روش متعلّق به دورانِ اشکانیان و ساسانیان بوده است و در نقاط و میادین تاریخی از قبیل شوش، ری، آمل و نیشابور به‌دست آمده است. (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹: ۴۵۸-۴۵۷) نقوش قالب‌زده را نیز می‌توان نوعی نقش افزوده دانست با این تفاوت که نقش ایجاد شده، ابتدا توسّط قالب ایجاد می‌شود و در حالت چرمینه بر روی بدنه نصب می‌شود. (تصویر۲-۵)



(تصویر۲-۵) کاسه‌ی سفالی نقش افزوده، قرن پنجم ه.ق، آمل.

سفال ساری: ظروف روستایی یا ساری زیبایی خاصی دارند و در آن‌ها از رنگ‌های ارغوانی تیره، سیاه، قهوه‌ای تیره و زرد اخرایی به صورت ورقه‌ای نازک بر روی زمینه‌ی لعاب مات و یا پوشش گلی زیر لعاب شفاف استفاده می‌کنند. این شیوه که قدمت آن به سده‌های سوّم تا پنجم هجری بر می‌گردد دارای نقوش متنوّع حیوانی، پرنده و به خصوص کبوترهای مسبک می‌باشد و گاه با خطوط کوفی تزئین شده است. (تصویرهای ۲-۱۱،۱۰،۹،۸،۷،۶،۳،۲،۱)

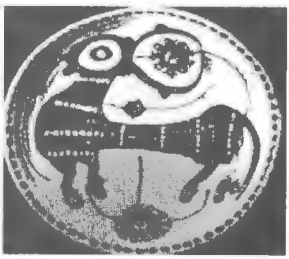
www.tabarestan.info تبرستان



(تصویر۲-۶) کاسه‌ی سفالی با تزیین نقّاشی رنگی، زیر رنگی، قرن۴ ه.ق، ساری.

(تصویر۲-۷) کاسه‌ی سفالی با تزیین نقّاشی زیر قرن ۴ ه.ق ساری، موزه‌ی ایران باستان.

(تصویر۲-۸ و۹) بشقاب سفالی با تزیین نقّاشی زیر رنگی، قرن۴ه.ق، ساری.کوزه سفالی با تزیین نقّاشی زیر رنگی، قرن۴ ه.ق، ساری، با توجّه به این‌که این پرنده‌ی خال خال، موتیف اصلی ساری است، تزیین سرسری این کوزه حاکی از آن است که در کارگاهی واقع در یکی از شهرهای اطراف ساری تولید شده است.



(تصویر۲-۱۰) بشقاب سفالی با تزیین نقّاشی ه.ق، ساری.

(تصویر۲-۱۱) بشقاب سفالی زیر رنگی، قرن۴ با تزیین نقّاشی زیر رنگی، قرن۴ ه.ق، ساری.

www.tabarestan.info تبرستان

سفال گبری یا شاملوه: این سفال از رایج‌ترین تکنیک‌های دوره‌ی آل بویه به شمار می‌رود. خمیر ظروف معمولاً قرمز و دارای لعاب گلی غلیظ (انگوب) است که روی آن تزئین به صورت نقش کنده و نقّاشی زیر رنگی انجام می‌شده و سپس توسّط لعاب شفاف پوشانده می‌شده است. (تصویرهای۲-۱۲،۱۳) طرح این سفالینه‌ها اکثراً شامل حیوانات افسانه‌ای شاهنامه و اساطیر ملّی است. مانند تصویرهای مرغان افسانه‌ای، عقاب، شیر و انسان که به صورت نقش کنده و برجسته زیر لعاب صورت گرفته است. (توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۶۶) ظروف شاملوه یا گبری به فرم کاسه، بشقاب، تنگ و حتّی گاهی به شکل پلاک‌های سفالین ساخته می‌شده است. مراکز ساخت ظروف گبری، بیشتر شهرهای زنجان، آمل، ساری و جرجان بوده است. (کیانی، ۱۳۵۷: ۱۹)

(تصویر ۲-۱۲) بشقاب سفالی گبری با تزیین رنگی، قرن ۴ و ۵ ه.ق، مازندران.

(تصویر ۲-۱۳) بشقاب سفالی گبری با تزیین نقّاشی زیر نقّاشی زیر رنگی، قرن ۴ و ه.ق، مازندران.۵

سفال آمل: سفال آمل به روش نقش کنده و نقّاشی زیر رنگی تزئین شده و دارای تزئیناتی به صورت نقش کنده بر روی بدنه‌ی ظروف بوده که با لعاب شفاف متمایل به رنگ سبز و زرد پوشانیده شده است. نقوش این ظروف شامل هاشورهای متقاطع، تزئین طوماری شکل و پرنده یا حیوان‌های خیالی است. ظروف ساخته شده از این دسته که اغلب شامل کاسه با کف صاف و بدنه‌ی کشیده و سفال قرمز رنگ می‌باشند که با لایه‌ای از انگوب نخودی رنگ آن‌ها را پوشش داده‌اند. نقوش ظروف، ابتدا به وسیله‌ی شی نوک تیزی ایجاد شده و سپس قسمت‌های خاصی از

ظروف نقّاشی شده است که هدف از این کار مهار کردن حد و مرز رنگ‌ها یا لعاب‌های رنگی است. سفال‌گران سعی کرده‌اند به این وسیله تفاوتی میان تکنیک خود با تکنیک نقش کنده زیر لعاب پاشیده ایجاد کنند. فائق توحیدی در کتاب *فن و هنر سفال‌گری* در مجموع، سفال آمل را علاوه بر مرزبندی رنگ ها به‌وسیله‌ی نقوش و ایجاد نقش‌هایی که با رنگ قهوه‌ای و سبز تزئین شده‌اند، بیان می‌دارد که دارای شفّافیّت خاصی هستند که حاصل تلألو لعاب سرب است. (توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۶۷)

بررسی سفال تبرستان از نظر ویژگی‌های ظاهری

منظور از ویژگی‌های ظاهری، آن دسته از خصوصیاتی است که در اوّلین برخورد از دریچه‌ی نگاه و پنجره‌ی ذهن، مخاطب را به قضاوت در مورد سفال وامی‌دارد که متعلّق به کجا و چه زمانی است. این ویژگی‌ها در سفال شامل شکل و فرم سفالینه، اندازه و ابعاد، نوع رنگ‌آمیزی و نقوش، غالب نقش‌های به کار رفته و نوع کاربری سفالینه می‌باشد. در ادامه به تشریح هر کدام از ویژگی‌های ظاهری، خواهیم پرداخت.

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ ویژگی سفالینه‌های تبرستان از نظر ابعاد و اندازه و قالب

اوّلین ویژگی ظاهری هر شیء مادی و ملموس، اندازه و ابعاد آن است. دوّم، قالب و فرم و سپس تزئینات و رنگ‌آمیزی آن است. در سفالینه‌های به دست آمده از تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق قالب بسیاری از سفالینه به ترتیب فراوانی به شکل‌های کاسه، بشقاب، کوزه و تنگ می‌باشند که از ظاهر آن‌ها می‌توان تشخیص داد که با چرخ‌کاری ساخته شده‌اند. با توجّه به نوع کاربری کاسه‌ها و بشقاب‌ها، ابعاد و اندازه‌ها متفاوت بوده است و عموماً قطر دهانه‌ی کاسه‌ها ۱۷/۵ سانی‌متر و ارتفاعشان بین ۴/۵ تا ۷/۵ می‌باشد. در بشقاب‌ها نیز قطر دهانه از ۲۰ تا ۲۲ سانتی‌متر و ارتفاع نیز ۲/۵ تا ۴/۵ است که بسته به نوع کاربرد آن (تخت یا توگود) متغیّر است.

۲ـ ویژگی سفالینه‌های تبرستان از نظر رنگ

سفالینه‌های تبرستان را در چند دسته، شامل انگوب، رنگ زیر رنگی و رنگ لعاب پوششی می‌توان تقسیم نمود:

رنگ انگوب: سفال‌گران در برهه‌ی زمانی ۴ و ۵ ه.ق برای رقابت با ظروف بدنه‌ی سفید چینیان، سطح خاک رس را با لایه‌ی پوششی سفید به نام انگوب می‌پوشاندند که این عمل، بیش‌تر در حالت چرمینه‌ی سفال انجام پذیرفته تا مواد در درون گل به خوبی نفوذ نماید و پس از پخته شدن، آن را برای پخت مجدّد، درون کوره قرار می‌دادند. این نوع ظروف علاوه بر رقابت با ظروف بدنه سفید چینی، مزایای دیگری نیز به همراه داشتند که از جمله‌ی آن‌ها: الف) رنگی که

به عنوان زیر رنگی به کار می‌رود، شفّافیّت و جلای خود را واضح‌تر می‌نماید. ب) نقّاشی روی سطح انگوب سفید، راحت‌تر و روان‌تر است.

رنگ زیر رنگی: تکنیک رایج در سفالینه‌های تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق بیش‌تر شیوه‌ی زیر رنگی بوده است که عموماً شامل جوهرهای رنگی، اکسیدهای فلزی و گدازآورها می‌باشند که پس از لایه‌ی پوششی انگوب روی زمینه پیاده می‌شدند. سفالینه‌های تبرستان شهره به زمینه‌ی رنگارنگ هستند که علّت آن استفاده از جوهرهای رنگی، اکسیدهای فلزی و گدازآورها می‌باشد. رنگ‌های به کار رفته بر روی سفال‌های این بازه‌ی زمانی و مکانی شامل قرمز اخرایی، قهوه‌ای، سیاه، زرد، آبی و سبز می‌باشند و نقطه‌های سفید رنگ نیز بر روی بدن حیوانات نقش شده است. دلیل کاربرد زیر رنگی‌ها ثبات و پایداری آن‌ها می‌باشد و زیر رنگی‌ها به دلیل پخت در درجه‌ی حرارت بالا همانند لعاب دارای تنوّع رنگ کمی می‌باشند. (تصویرهای ۲-۶ تا۱۳)

رنگ لعاب پوششی: شیوه‌ی نقّاشی زیر لعاب از همان دوران اوّلیه‌ی اسلام مرسوم بوده است و لعاب شفاف مورد کاربرد بر روی سفالینه‌ها تا قبل از سلجوقیان از نوع لعاب سُربی بوده است. (تصویر۲-۱) (سلجوقیان استفاده از لعاب قلیایی شفّاف را در تکنیک زیر رنگی به کار بردند.) لعاب پوششی این نوع سفالینه‌ها از نوع لعاب شفّاف و بی‌رنگ بوده است که کاربرد آن‌ها به دلایل عمده‌ی ذیل می‌باشد:

الف) محافظ بر روی زیر رنگی‌ها و حفظ تزئینات بدنه.

ب) شفّاف و بی‌رنگ و نقش‌های زیرین به خوبی نمایان گشته و خود را بهتر می‌نمایند.

پ) زیباتر کردن و تنوّع سطح بدنه‌ی سفالی.

ت) غیر قابل نفوذ نمودن سطح متخلخل بدنه.

ث) افزایش مقاومت شیمیایی و مکانیکی.

ج) بهداشتی نمودن سطح محصولات سفالی.

در کل می‌توان گفت در اکثریت سفالینه‌های تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق رنگ انگوب سفید بوده است و از لعاب شفّاف و بی‌رنگ برای پوشش انگوب و نقوش استفاده شده است و درصد فراوانی رنگ‌های به کار رفته برای زیر رنگی‌ها به ترتیب سیاه، قهوه‌ای، سبز و زرد می‌باشد.

۳ـ ویژگی سفال تبرستان از نظر طرح و نقش

اغلب نقوش سفالینه‌های تبرستان را نقش پرندگان، چهارپایان، نقوش تجریدی، حیوانات افسانه‌ای و اساطیری، نقوش برگرفته از طبیعت پیرامون و نقش ماهی در برگرفته است. البته ناگفته نماند که سبک طراحی نقوش تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق ادامه‌ی سبک ساسانیان است.

www.tabarestan.info تبرستان

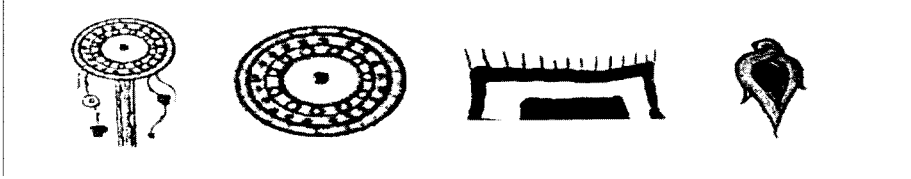
پرندگان: اغلب طرح سفالینه‌های تبرستان را نقوش پرندگان تشکیل می‌دهند که شامل هدهد، طاوس، کبوتر، کلاغ، خروس و دارکوب می‌باشد که در اکثر مواقع در وسط ظروف و به صورت تک نقش رسم شده‌اند. (تصویر ۲-۶)

شکل پرندگان به فرم ساده است که بیش‌تر هم ادامه‌ی سبک ساسانی است و به صورت مسبک و نقطه نقطه سفید تزئین شده‌اند.

چهارپایان: این نقوش برگرفته از طبیعت پیرامون ساکنان تبرستان و حوزه‌ی جغرافیایی آن‌جا بوده است. اسب، گاو و بز از اهمیّت به‌سزایی در زندگی روزمره‌ی اهالی تبرستان برخوردار بوده و نقوش سفالینه‌های تبرستان را نیز تحت تأثیر قرار داده‌اند. نقوش گاو، بز کوهی، بز و گوزن خال-دار نیز زینت‌بخش این سفالینه‌ها هستند. حتّی می‌توان گفت که با هدف مکمّل بودن این حیوانات در زندگی بشر نقش شده‌اند. نکته‌ی جالب این است که تصویر حیوانات فقط بر روی بشقاب‌ها تصویر شده‌اند. (تصویرهای ۲-۱۲،۱۰و۱۳)

www.tabarestan.info تبرستان

نقوش تجریدی: احتمالاً متأثر از طبیعت تبرستان و متناسب با نمادهای مرتبط با فرهنگ منطقه بوده است که در ذهن خلّاق طراح، ساده و پرورانده شده و بر روی سفالینه انتقال داده شده است. (تصویر ۳-۱)



(تصویر ۱-۳) نقوش تجریدی

حیوانات اساطیری و افسانه‌ای: نقوش آن برگرفته از اساطیر ملّی و داستان‌های کهن شاهنامه‌ی فردوسی است و بیش‌تر شامل نقوش شیر، عقاب و اسب است که در هیأت مرغان و حیوانات افسانه‌ای رسم شده‌اند. رایج‌ترین طرح سفالینه در دوره‌ی آل بویه بوده است و به سفال‌های گبری یا شاملوه مشهور است. ناگفته نماند که تبرستان را سرزمین دیوها و موجودات اساطیری مخصوصاً سیمرغ می‌دانند.

نقوش برگرفته از طبیعت: این تزئینات شامل گل‌های چندپر و بوته‌ها که نماد علفزارهای منطقه می‌باشند و بیش‌تر نقش پر کننده‌ی فضای خالی را بر عهده داشته‌اند. برای رسم آن‌ها غالباً از رنگ سیاه استفاده می‌کردند.

نقش ماهی: ماهی در سفالینه‌های تبرستان در فضای بین دو شاخ بزکوهی نقش شده است که این موضوع بحث اسطوره و نماد را مطرح می‌کند. ماهی در این سفالینه‌ها به صورت مسبک و با

نقطه‌های سفید نقش شده است. ماهی، غالب رزق مردم این منطقه را تأمین می‌کند و از ارزش و احترام خاصی در بین نقوش برخوردار است.

بررسی سفال تبرستان از نظر ویژگی‌های فنّی و تکنیکی

ویژگی‌های فنی و تکنیکی سفال تبرستان را در چند قسمت ساختار و فرمول بدنه، انگوب و رنگ و لعاب پوششی شفاف بررسی خواهیم کرد.

۱ـ ساختار بدنه

ماده‌ی اصلی سفالینه، خاک رس است که با توجّه به خاک و مواد معدنی هر منطقه ویژگی‌های مختص خود را دارد. جنس بدنه‌ی سفالینه‌های تبرستان نیز از خاک رس با فرمول شیمیایی $Al_2O_{3,2}Si_{O2}.H_2O$ می‌باشد که از فراوان‌ترین نوع خاک رس است.

کانی‌های رسی از تجزیه و هوازدگی سنگ‌های آذرین به وجود می‌آیند و در کل، خاک‌های رسی دارای خاصیّت شکل‌پذیری بالایی هستند که بسته به میزان ناخالصی رس، پس از پخت به رنگ‌های مختلف در می‌آیند. در منطقه‌ی تبرستان به علّت وجود اکسید آهن پس از پخت به رنگ قرمز در می‌آید. (پوشش سقف سفالی قرمز خانه‌های مازندران شهره است) البته وجود اکسید آهن، درجه‌ی پخت بدنه‌ی سفال را نیز پایین می‌آورد.

نوع مرغوب‌تر سفالینه‌های تبرستان متشکّل از ذرّات ریزتری از رس است که چند مزیّت عمده دارد. از جمله خاصیّت شکل‌پذیری و انقباض بیش‌تر گل و به دلیل ناخالصی‌های زیاد، دمای ذوب پایینی دارد و درجه حرارت پایین‌تری می‌طلبند و سریع‌تر خشک می‌شوند.

درجه حرارت خاک رس در حدود 800° تا 1000° است که بسته به میزان ترکیبات آهن و درجه‌ی پخت بدنه به رنگ‌های قرمز، آجری، زرد تیره، نخودی، قهوه‌ای و نارنجی در می‌آید. ظروف معروف در قرون ۴ و ۵ ه.ق منسوب به نوع گبری از نوع رس قرمز بوده است.

۲ـ انگوب

ابتدا لازم می‌دانیم که شرح مختصری در مورد خاصیّت فنّی و کاربردی انگوب بدهیم: انگوب در واقع یک لایه، حد واسط بین لعاب و بدنه است که جهت رفع عیوبی چون رنگ نامطلوب بدنه و یا اصلاح کننده‌ی مشکل ضریب انبساط حرارتی لعاب یا بدنه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ لذا برای این‌که محیط مناسبی برای ایجاد دکورِ رنگ و لعاب داشته باشند از انگوب استفاده می‌کنند. چند مورد از فراوان‌ترین کانی‌های ترکیب شده در انگوب که در سفالینه‌های تبرستان نیز کاربرد داشته است به شرح زیر است:

۱ـ کائولن نوع کانسار رسی تقریباً سفید است که نام آن از کائولینگ چینی به معنای تپّه‌ی سفید مشتق شده و فرمول شیمیایی آن $H_4Al_2Si_2O_9$ است. دلیل استفاده از آن در انگوب، افزایش

خاصیّت شکل‌پذیری خمیر در حین مراحل ساخت بدنه، کاهش خاصیّت شکنندگی و تردی سفال، جلوگیری از رسوب و سفید شدن پس از پخت می‌باشد؛ هم چنین به عنوان رنگ دانه، پرکننده و پوشش دهنده نیز از آن استفاده می‌شود.

۲ـ بالکلی پس از کائولن درانگوب از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و در مقایسه با کائولن، دانه‌های بسیار ریزی دارد. به همین دلیل پلاسیته، شکل‌پذیری و استحکام آن به مراتب بالاتر از کائولن است و سبب جلوگیری از رسوب پس از پخت می‌شود. به دلیل وجود مقدار زیاد ناخالصی در حالت طبیعی تیره رنگ است و حرارت کم‌تری برای ذوب می‌طلبد. روی رنگ پس از پخت اثر می‌گذارد و به رنگ‌های کرم یا شیری در می‌آید. ازدیاد آن موجب انقباض بدنه، تغییر شکل ناگهانی بدنه و نهایتاً خشک شدن سریع و ترک بدنه می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

۳ـ سیلیس به عنوان دیر گدازآور و بالا برنده‌ی ضریب انبساط حرارتی سفالینه استفاده می‌شود. در طبیعت به صورت فراوان امّا ناخالص وجود دارد و به صورت بلور کوارتز و ماسه وجود دارد.

۴ـ ماده‌ی فلاکس که بیش‌تر از فلدسپات سدیک استفاده می‌شود باعث پایین آوردن نقطه‌ی ذوب، جلوگیری از اکسیدشدن مجدّد فلزات ترکیبی انگوب و پیش‌گیری از تغییر شکل آن‌ها در حین فرآیند می‌شود.

۵ـ ماده‌ی سخت‌کننده‌ی انگوب که از بوراکس‌ها استفاده می‌شود.

۶ـ ماده‌ی مات‌کننده‌ی انگوب که از قلع و تیتانیوم استفاده می‌شود.

۷ـ ماده‌ی رنگ دهنده‌ی انگوب که از جوهرهای رنگی و اکسیدهای فلزی استفاده می‌شود.

۳ـ رنگ‌ها و اکسیدها

برای ایجاد و ساخت رنگ‌های زیر لعاب از رنگ‌های معدنی استفاده می‌شود. این رنگینه‌ها شامل اکسید مس، اکسید آهن، اکسید مس و . . . می‌باشند. رنگ‌هایی که در سفالینه‌های تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه‍.ق به کار رفته است سبب تمایز آن‌ها از سایر سفالینه‌های هم عصر، قبل و بعد آن می‌شود و شامل رنگ‌های سیاه، سفید، زرد، قرمز، قهوه‌ای، سبز و آبی می‌باشند که در این بخش به چگونگی فرمول شیمیایی آن‌ها پرداخته می‌شود:

مشکی یا سیاه: اکسید دوظرفیتی کبالت، منگنز، نیکل، آهن، کروم، مس و اکسیدهای سه ظرفیتی آهن و کروم می‌توانند رنگ سیاه ایجاد کنند.

سفید: از قلع به دست می‌آید.

زرد: اکسیدهای سرب، آهن، آنتیموان، کادمیوم، گوگرد و انادیم می‌توانند مولد رنگ زرد باشند.

قرمز: جوهرهای خانواده‌ی سلینیم، کادمیم، گوگرد، اکسید آهن و طلا مشهورترین مولدهای رنگ قرمز می‌باشند. اکسید آهن در حضور سیلیس و سرب رنگ‌های قهوه‌ای و قرمز ایجاد می‌کند. ذرّات طلا و مس در شرایط خاص پخت می‌توانند رنگ قرمز به وجود آورند. اغلب این طیف

رنگ‌های قرمز هیچ کدام قرمز خالص نیستند و در واقع متمایل به قرمز هستند؛ زیرا که قرمز از جمله رنگ‌هایی است که در شرایط خاص پخت و بسیار دشوار حاصل می‌شود.

قهوه‌ای: از ترکیب اکسیدهای آن کروم و روی تشکیل می‌شود.

سبز: ترکیبات کروم از مهم‌ترین عوامل مولّد رنگ سبز می‌باشند. اکسید مس در ترکیب با لعاب سرب، رنگ سبز می‌دهد.

آبی: اکسید کبالت با کائولن آبی روشنی می‌دهد. اکسید مس در لعاب‌های قلیایی، آبی، آبی سبز و فیروزه‌ای می‌دهد.

٤ـ لعاب پوششی شفّاف

تبرستان www.tabarestan.info

لعاب لایه‌ی شیشه‌ای نازکی است که به عنوان پوشش بر روی سطوح بدنه‌های سرامیکی قرار می‌گیرد. لعاب از نظر فیزیکی، مایعی است که با تأخیر منجمد می‌شود و با افزایش حرارت، حالت چسبندگی و کشش در خمیر آن به‌وجود می‌آید. لعاب به طور کلی تشکیل شده از سیلیس به همراه یک کمک ذوب و یک واسطه می‌باشد. در ذیل به تشریح هر یک پرداخته خواهد شد. به طور کلی در ساخت یک لعاب شفّاف، سه عنصر اصلی که در بالا ذکر شد، نقش ایفا می‌کنند.

مواد اوّلیّه‌ی شبکه‌ساز: این مواد در حقیقت، سازنده‌ی لعاب‌ها هستند و ساختمان اصلی و ستون‌های محکم یک لعاب را تشکیل می‌دهند. مهم‌ترین عنصر در این بخش، سیلیس می‌باشد. در برخی موارد، بور نیز چنین مسئولیتی را بر عهده می‌گیرد.

مواد اوّلیّه‌ی دگرگون‌ساز: دگرگون‌سازها در فضای بین شبکه‌ی سازها قرار گرفته‌اند و این فضا را کم و بیش پر می‌کنند و سبب تغییر و گسستگی در ساخت لعاب‌ها می‌شوند و با نام اکسیدهای قلیایی شناخته می‌شوند. دگرگون‌سازها با عنوان کمک ذوب مطرح می‌گردند و کاهنده‌ی دمای پخت می‌باشند که به دو صورت ۱- اکسیدهای قلیایی شامل اکسیدسدیم و اکسید پتاسیم و ۲- اکسیدهای قلیایی خاکی که مهم‌ترین آن‌ها کلسیم و منیزیم می‌باشند، وجود دارند. این مواد در فرآیند ذوب با شبکه‌سازها ترکیب می‌شوند و در درجه حرارت‌های پایین ذوب شده و ساختمان بلوری سیلیس را برهم می‌زنند؛ در نتیجه نظم مولکولی در آن دیده نشده و حالت شیشه‌ای در مواد به وجود می‌آورند. لازم به ذکر است که سرب نیز گاهی در بعضی از لعاب‌ها به عنوان دگرگون‌ساز ظاهر می‌شود.

مواد اوّلیّه‌ی واسطه(خنثی): واسطه‌ها در فرایند لعاب در فضای بین شبکه‌سازها قرار می‌گیرند. از مهم‌ترین واسطه‌ها می‌توان از اکسید آلمینیوم نام برد. ناگفته نماند که وجود اکسیدهای واسطه در لعاب‌ها به مقدار زیاد در حرارت‌های بالا نقش شبکه‌سازها و به مقدار کم، نقش دگرگون‌سازها را ایفا می‌نماید.

ظروف معروف به گبری که منسوب به بازه‌ی مکانی و زمانیِ تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق می‌باشند با لعاب گلی غلیظ پوشش داده می‌شده‌اند. لعاب مورد استفاده بر روی سفالینه‌های تبرستان در قرون ۴ و ۵ ه.ق از نوع سربی می‌باشد.

نتیجه‌گیری

بنا به نتایج حاصل از این پژوهش، سفالینه‌های تبرستان در قرون چهارم و پنجم هجری از لحاظ فرم بیش‌تر به شکل‌های کاسه، بشقاب، کوزه و تنگ و اکثراً چرخ‌ساز هستند. از نظر رنگ به دسته‌های انگوب، رنگ زیر رنگی و رنگ لعاب پوششی تقسیم می‌شوند که ویژگی هر مورد به تفصیل در متن آورده شد. از آن‌جا که برخی محققین و منتقدین، تنها علّت به کارگیری لعاب را جنبه‌ی زیبایی آن می‌دانند به سایر دلایل منطقی به کارگیری لعاب اشاره شد که از جمله می‌توان محافظت از تزیینات بدنه، غیرقابل نفوذ کردن سطح متخلخل بدنه، افزایش مقاومت شیمیایی و مکانیکی و بهداشتی نمودن سطح محصولات سفالین را نام برد. از منظر نقوش به‌کار رفته می‌توان پرندگان، چهارپایان، نقوش تجریدی، حیوانات افسانه‌ای و اساطیری، نقش ماهی و نقوش برگرفته از طبیعت منطقه را نام برد که تحت تأثیر سبک طراحی دوره‌ی ساسانی هستند. ساختار بدنه‌ی این سفال‌ها متشکّل از خاک رس منطقه است که ساختار آن $Al_2O_3,_2Sio_2.H_2O$ می‌باشد. استفاده از انگوب به عنوان یک لایه‌ی واسطه بین لعاب و بدنه تقریباً در تمام سفالینه‌های تبرستان در قرون مذکور رواج داشته و بیش‌تر به رنگ سفید به‌کار می‌رفته است. رنگ‌ها منتج از اکسیدهای مختلف که باعث شهرت سفال‌های تبرستان نیز شده‌اند از تنوّع بسیاری برخوردار بوده و هر یک از مواد متفاوتی حاصل می‌گشته‌اند؛ مثلاً برای رنگ آبی که از رنگ‌های پر مصرف و مورد علاقه‌ی آن دوره بوده است، معمولاً از اکسید کبالت و کائولن برای آبی روشن و اکسید مس در لعاب‌های قلیای برای آبی ـ سبز و فیروزه‌ای استفاده شده است. رنگ‌های رایج در سفال‌گری تبرستان عبارتند از سبز، آبی، مشکی، زرد اخرایی و قرمز و طیفی از آن. نهایتاً ضمن تشریح ویژگی‌های لعاب پوششی، مطالعه پیرامون سفالینه‌های تبرستان را به پایان رساندیم. رشد سفال‌گری و روش‌های آن در محدوده‌ی زمانی قرون چهارم و پنجم ه.ق، در منطقه‌ی تبرستان، بیش از هر چیز نشان دهنده‌ی رشد فرهنگ، تمدّن و هنرمندان این خطّه از ایران زمین است.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی

۱ـ ابن‌حوقل(۱۳۴۲)، *صورة الارض*، جعفر شعار، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۲ـ ابن‌اسفندیار، بهاءالدین محمّدبن حسن(۱۳۲۰)، *تاریخ تبرستان*، عبّاس اقبال، ج۱و۲، تهران: کتابخانه خاور.

۳ـ ابن فقیه (۱۳۴۹)، *مختصرالبلدان*، ترجمه‌ی ز.ح مسعودی، بنیاد فرهنگ ایران.
۴ـ الحموی، یاقوت(۱۳۸۰)، *معجم البلدان*، ترجمه‌ی دکترعلینقی وزیری منزوی،جلد۳، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور
۵ـ توحیدی، فائق(۱۳۷۹)، *فن و هنر سفال‌گری*، تهران: سمت.
۶ـ *حدود العالم من الشرق الی المغرب*(۱۳۴۲)، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: انتشارات تهران.
۷ـ حسین‌زاده، بهروز(۱۳۸۸)، *تاریخ تپورها*، هفته‌نامه‌ی سارویه، چاپ ساری.
۸ـ ذکاء، یحیی(۱۳۵۲)، *مجموعه‌ی ۸۷ رساله و گفتار از احمد کسروی*، تهران: کاروند کسروی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۹ـ سورتیجی، سامان(۱۳۸۱)، *قلاع باستانی مازندران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۱۰ـ ستوده، منوچهر(۱۳۴۹)، *از آستارا تا استرآباد*، جلد۱، تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.
۱۱ـ شایان، عبّاس(۱۳۳۶)، *مازندران جغرافیای تاریخی و اقتصادی*، چاپخانه‌ی موسوی.
۱۲ـ کریمی، فاطمه و کیانی، محمّدیوسف(۱۳۶۴)، *هنر سفال‌گری دوران اسلامی*، تهران: مرکز باستان شناسی ایران.
۱۳ـ کامبخش‌فرد، سیف‌الله(۱۳۷۷)، *سفال و سفال‌گری در ایران*، تهران: ققنوس.
۱۴ـ کیا، صادق(۱۳۵۳)، *مازندران و شاهنامه*، چاپ دوّم، تهران: بی‌تا.
۱۵ـ کیانی، محمّدیوسف (۱۳۷۷)، *پیشینه‌ی سفال و سفال‌گری در ایران*، تهران: نسیم دانش
۱۶ـ لسترنج، گای(۱۳۳۷)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمه‌ی محمود عرفان، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۷ـ مقدّسی، ابوعبدالله محمّدبن احمد(۱۳۶۱)، *احسن التقاسیم فی المعرفة الاقالیم*، علی‌نقی وزیری منزوی، شرکت مولفان و مترجمان ایران، تهران: کاویان.
۱۸ـ نوروز زاده‌ی چگینی، ناصر (۱۳۶۵)، *مازندران در دوران ساسانی*، مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، شماره‌ی۱ پاییز و زمستان.

www.tabarestan.info تبرستان

تبارشناسی فرش ذهنی‌بافت کلاردشت

دکتر سیّدرحیم خوش‌نظر[1]، دکتر سیّدعلی مجابی[2]، سارا جمشیدی[3]

چکیده

معروف‌ترین فرش دست‌بافت شمال ایران، قالی کلاردشت است. قالی کلاردشت اغلب در ابعادی کوچک و با رج‌شماری بین ۲۰ تا ۲۵ گره، در هفت سانتی‌متر به صورت ذهنی‌بافت و با رنگ‌های گرم و پخته بافته می‌شود که در آن نشانه‌های بارزی از فرهنگ مردم منطقه به چشم می‌خورد. فرش کلاردشت به عنوان آیینه‌ی تاریخ فرهنگ و قومیّت ساکنین کلاردشت است که در مورد شکل‌گیری آن سه نظریه‌ی رایج وجود دارد. بر اساس نظریه‌ی اوّل، قالی کلاردشت همان قالی تبری است که در روایات حدودالعالم، ابن‌خلدون، طبری و سایر جغرافی‌دان‌های عرب، طی قرون سوّم و چهارم هجری قمری مبنی بر خراج قالی تبری از آن یاد شده است و معتقدین به این نظریه، تغییرات ایجاد شده در طرح و نقش قالی کلاردشت در طول تاریخ را بسیار اندک می‌دانند؛ نظریه‌ی دوّم به جهت وجود اشتراکاتی در میان طرح، نقش‌مایه، رنگ و هم‌چنین شیوه‌ی بافت قالی کلاردشت با زیراندازهای کردی و با استناد به شواهد موجود، سابقه‌ی قالی کلاردشت را به نیمه‌های قرن ۱۱ هجری نسبت داده و ریشه‌ی آن را در پی مهاجرت کردها طی چندین مرحله در عصر صفوی، افشار و قاجار از غرب فلات ایران به این منطقه می‌داند؛ آخرین نظریه، ترکیبی از دو نظریه‌ی پیشین است که معتقد است اگرچه فرش‌بافی در کلاردشت سابقه‌ای طولانی داشته است ولی با ورود اکراد به این منطقه، تحت‌تأثیر نقوش و فرهنگ بافت کردی قرار گرفته و در حال حاضر، تقریباً جزئی از جغرافیای بافت کردی محسوب می‌گردد.

در این مقاله، جغرافیا، تاریخ، نژاد و قومیّت ساکنین حوزه‌ی جنوبی دریای مازندران در محدوده‌ای تقریبی تبرستان قدیم و کلاردشت امروز مورد مداقه و مطالعه قرار می‌گیرد و با رویکردی تاریخی اسنادی به بیان تاریخچه‌ی نساجی و به ویژه بافت فرش در این حوزه، می‌پردازد تا بر اساس اطّلاعات و اسناد تاریخی به بررسی خاستگاه و سابقه‌ی قالی کلاردشت بپردازد.

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان کلیدی: کلاردشت، تبرستان، قالی، کرد، طرح ، نقش‌مایه، رنگ‌بندی.

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان)

۲ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد)

۳- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان؛ آدرس پست الکترونیکی: parvane_noor@yahoo.com

گذری بر تاریخ و جغرافیای تبرستان

برای بررسی تاریخی فرش کلاردشت باید جغرافیا و ساکنین باستانی آن را مورد مطالعه قرار داد. لذا در آغاز این مقاله به معرفی حوزه‌ی تبرستان و ساکنین باستانی آن پرداخته می‌شود، سپس با ذکر تاریخچه‌ی نساجی، بافندگی و قالی‌بافی در این حوزه‌ی جغرافیایی، بحث پیرامون فرش کلاردشت پی‌گرفته خواهد شد.

تبرستان سرزمینی باستانی و تا حدّی اساطیری است که در شرح حال کیومرث، جمشید و فریدون از آن یاد شده است. «گیومرث همان جومر پسر یافث پسر نوح است، او عمر دراز کرد به دنباوند(دماوند) از کوه‌های طبرستان فرود آمد و آن‌جا را در تصرّف گرفت.» (ابن‌خلدون، ۱۳۶۴، ج۱: ۱۷۴) «در ذکر جمشید اشاره کرده‌اند که او در طبرستان بود. در دماوند و در احوال فریدون نقل کرده‌اند که دارالملک به تمیشه ساخت در طبرستان.» (کریمان، ۱۳۷۵: ۲۹)

در واقع تبرستان به بخشی از سرزمین‌های شمالی ایران، میان کوه‌های البرز و دریای مازندران اطلاق می‌شده که نام آن برگرفته از یکی از اقوام ساکن در آن یعنی تیپوری‌ها بوده است. باید اشاره نمود که «کاس‌پی‌ها و کاس‌سی‌ها از قدیمی‌ترین ساکنین خزری پیش از مهاجرت آریائیان به سرزمین ایران می‌باشند.» (یوسفی‌نیا، ۱۳۷۰: ۲۷) گویا در پی مهاجرت قوم کاس و احتمالاً اقوام دیگر بومی کناره‌ی جنوبی خزر، جهت به‌دست آوردن سرزمین‌های وسیع‌تر باریکه‌های محدوده‌ی دریا و کوه قبائلی نیز از صفحات شمالی‌تر دریای مازندران به مهاجرت هجوم‌گونه‌ای دست زدند. (همان: ۳۱ و ۳۲) این اقوام شامل تپوری‌ها، کادوسی‌ها و آمارادها بودند؛ البته به اعتقاد برخی چون محمّد لاهیجی، تپوری یکی از شاخه‌های نژادی قوم آمارد می‌باشد. در هر حال «تیپوری‌ها یا تاپیرها مانند کاسپی‌ها و آمارادها یک قوم ماقبل آریایی معرفی شده‌اند که بر اثر فشار مهاجران آریایی به نقاط مرتفع کوهستانی البرز پناه جسته و جایگاه زندگی آن‌ها محدود شد. سرزمین تپورها را تپورستان نامیده و وسعتش از تمیشه‌ی تاریخی در شش فرسنگی مشرق ساری تا مرز دیلم می‌دانند. با این اعتقاد، شهرهای ناتل، پانزده فرسخی آمل و چالوس و کلار و سعیدآباد رویان، جزئی از سرزمین دیلم به حساب می‌آیند.» (همان: ۳۲) جغرافی‌دانی ناشناس در کتاب *حدود العالم من المشرق الی مغرب* در سال۳۲۷ ه.ق در توصیف تبرستان آورده است: «ناحیتی است بزرگ ازین ناحیت دیلمان و حدش از چالوس است تا حد تمیشه» (حدودالعالم، ۱۳۶۲: ۱۴۵) و هم‌چنین حمدالله مستوفی در *نزهه‌القلوب* «تپورستان را مشتمل بر سمنان ـ دامغان ـ فیروزکوه، فریم و دماوند» دانسته است. (یوسفی‌نیا، ۱۳۷۰: ۳۲) به عبارتی دیگر از لحاظ جغرافیایی تبرستان شامل استان مازندران، بخش‌هایی از استان گلستان، شرق و شمال استان تهران و شمال استان سمنان می‌شده است. «منطقه‌ای از ایران که امروز به نام مازندران می‌شناسیم در شاهنامه، هیچ‌گاه به این نام خوانده نشده و این منطقه به عنوان بیشه‌ی تمیشه، بیشه‌ی نارون و تبرستان یاد شده است. (کریمان، ۱۳۷۵: ۳۱) «به‌کار بردن

www.tabarestan.info تبرستان

مازندران به جای طبرستان از قرن پنجم هجری آغاز گردیده است» (همان: ۳۴۵) و نام مازندران، تنها به بخشی از تبرستان بزرگ اطلاق شده است. نکته‌ی دیگری که باید یادآور شد کوچ اجباری آماردها و تپوری‌ها به سبب فشار فرهاد اوّل اشکانی است که به موجب آن «محل سکونت این نژاد سرسخت و شجاع خالی شد و سپس اقوام دیلمی جانشین آنان گشتند»؛ (یوسفی‌نیا، ۱۳۷۰: ۳۷) لذا باید یادآور شد که مرزبندی دقیق این مناطق با توجّه به پراکندگی و جابه‌جایی‌های اقوام ساکن و در نظرگرفتن مرزبندی‌ها و نام‌گذاری‌های فعلی کمی دشوار به نظر می‌رسد. ترک‌ها، کردها و لرها نیز از جمله‌ی دیگر ساکنین متأخر تبرستان (شامل مازندران: محدوده‌ی تنکابن، کلارستاق، کلاردشت و کجور) می‌باشند که ترک‌ها تنها در دوره‌ی صفوی توسّط شاه اسماعیل و شاه عبّاس وارد شدند و کردها علاوه بر دوره‌ی صفوی، توسّط نادرشاه افشار و آغامحمّدخان قاجار به طور اجباری «به خاطر حراست و اداره‌ی این سرزمین‌های تازه فتح شده» (همان: ۳۱۴) و گاه سرکوب ساکنین محلّی و حفاظت از پایتخت ـ تهران ـ وارد این مناطق شده‌اند. علاوه بر این‌که لرها نیز طی دوره‌ی قاجار در کلاردشت اسکان یافته‌اند. (همان: ۳۱۷)

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی پیشینه‌ی بافت قالی در تبرستان

فرش‌بافی در پی تجربه‌ی در هم تنیدن شاخه‌ی درختان، حصیر و نی شکل گرفته است. این حرفه به دنبال زندگی دامپروری و کشاورزی با درهم تنیدن پشم، پنبه و گاهی کتان و ابریشم به شکلی تازه‌تر، نرم‌تر و بادوام‌تر تداوم یافت به طوری که این سنّت تا امروز همواره ادامه داشته است. این الیاف مورد مصرف در فرش‌بافی در اثر رطوبت، نور، گذر زمان و... زود از بین می‌رفته‌اند؛ مگر مواردی که در شرایطی خاص چون یخچال‌های طبیعی محفوظ مانده باشند. لذا بررسی تاریخی در شیوه‌ی بافت نقش، طرح و رنگ‌بندی منسوجات و فرش کاری دشوار است.

با توجّه به ندرت دست‌بافته‌های یافت‌شده در جهان، ایران و به طورخاص در تبرستان برای بررسی سابقه‌ی قالی‌بافی در حوزه‌ی تبرستان (مازندران کنونی) و در بازه‌ی زمانی پیش از اسلام و قرون اولیّه‌ی اسلامی به ناچار به پارچه‌ها، سایر منسوجات باقی‌مانده و یا اشارات در اسناد تاریخی استناد و بسنده می‌گردد.

۱ـ فرش تبری پیش از اسلام

چنان‌که در بخش تاریخی ـ اساطیری تبرستان نقل شد، جمشید نیز در تبرستان می‌زیست. در *تاریخ طبری* در شرح او آمده است: «جمشید همو بود که چون به پادشاهی رسید، گفت: خدای تبارک و تعالی ما را شوکت داده و تأکید کرد تا به خیر رعیّت بکوشیم، وی صنعت شمشیر ابداع کرد و صنعت ابریشم و دیگر رستنی‌ها را یاد داد و بفرمود تا لباس ببافند و [...] رنگ کنند [...] و از سال پنجاهم تا صدم پادشاهی بگفت تا ابریشم و پنبه و کتان و دیگر رستنی‌ها را بریسند و

ببافند و رنگ کنند.» (طبری، ج۱: ۱۱۷ و ۱۱۸) به استناد این روایت اساطیری، جمشید نخستین بار بافتن را به مردم آموخته و بافندگی از خطّه‌ی تبرستان آغاز شده است. نخستین نشانه‌های نساجی در ایران، دوک ریسندگی الیاف است که در غار هوتو در بهشهر با قدمت تقریبی شش هزار ساله به‌دست آمده است همچنین قدیمی‌ترین نمونه‌ی منسوج باقی‌مانده در محدوده‌ی تبرستانِ قدیم باید به یافته‌های تپّه‌ی حصار (چهارهزار تا هزارسال ق.م در شمال سمنان کنونی) اشاره نمود. «دو خنجر مسی و قطعه‌هایی از پارچه‌ی سوخته در محوطه *III B* از ساختمان سوخته و با خاک یکسان گردیده‌ای پیدا شده و در جای دیگری از گوری مربوط به بخش *III C* آثاری از بست لباس و چوب به‌دست آمده است.» (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷) در ناحیه‌ی جنوبی دریای مازندران در محدوده‌ی مارلیک و دیلمان نیز نشانه‌هایی از وجود صنعت نساجی به‌دست آمده است. «در گورهای مارلیک در جنوب غربی دریای مازندران از تاریخ هزاره‌ی دوّم یا آغاز هزاره‌ی اوّل، قطعاتی از بافته‌هایی که از جمله‌ی آن‌ها طناب و باریکه‌های بافته شده‌ای است به دست آمده است. علاوه بر آن آثاری از بافته‌ای چسبیده به سطح ظرف برنزی آب‌خوری از گور ۳۹ که به نظر می‌رسد قبل از دفن دور ظرف پیچیده‌اند، یافت شده است.» (همان: ۵۸) «در دیلمان آینه‌ای به دست آمده که بقایای پارچه‌ی کنفی یا کتانی به آن چسبیده بوده و همچنین تکّه‌هایی از نخ کتانی یا کنفی پیداشده» است. (همان‌جا) علاوه بر این در گورهای *نوروزمحلّه* در ساحل دریای مازندران مربوط به عصر پارتی(سده‌ی یکم ق.م) ریسمان‌های کنفی و بقایای دیگر منسوجات به دست آمده است. (همان: ۶۱) لیکن مهم‌ترین یافته‌های نساجی که در حوزه‌ی تبرستان قدیم قرار می‌گرفته‌اند، مربوط به منطقه‌ی قومس(نزدیک صددروازه، دامغان کنونی) می‌باشد. از آن جمله بخشی از یک لباس نمدی سیاه یا قهوه‌ای مربوط به سده‌ی یکم ق.م است؛ این نمد «بخشی از یک جلیقه می‌باشد که دارای آستین است. این قدیمی‌ترین لباسی است که تا به حال در ایران پیدا شده است؛ همچنین بند ابریشمی این جلیقه که رنگ آبی متمایل به سبز دارد، قدیمی‌ترین تکّه‌ی ابریشم ایرانی می‌باشد.» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۱) همچنین نمونه‌ی دیگر در خطّه‌ی تبرستان، دال بر گسترش و پیشرفت صنعت نساجی قبل از اسلام «قطعات نمد به رنگ قرمز و سیاه نیز از دوران پارتیان که در شهر قومس پیدا شده است.» (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷) هم چنین حصوری در مقاله‌ی *نسل به نسل هنرقالیبافی ایران زنده می‌ماند*، آورده است «حفاری‌های قومس نشان داده که طی دوره‌ی اشکانی یعنی اوایل دوره‌ی میلاد مسیح در ایران قالی بافته می‌شد. در این حفاری‌ها چند جور فرش پیدا شد، یک گلیم و یک جور قالی پرزدار که اتفاقاً گره آن نه ترکی است و نه فارسی، بلکه یک گره خاص خیلی ساده است.» (حصوری، ۱۳۷۳: ۳۰) بنا به گفته‌ی تورج ژوله در کتاب *پژوهشی در فرش ایران* «برجسته‌ترین و ناب‌ترین قطعه‌ای که از حفاری‌های قومس به دست آمده، قطعه‌ی منسوجی پرزدار است به صورت پرزهای فرفری‌شکل که |...| شاید قدیمی‌ترین فرش پرزدار ایرانی باشد که در داخل ایران پیدا شده است» (ژوله،

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۸۱: ۱۱) که احتمالاً همین مورد اخیری است که حصوری به آن اشاره داشته است. در دوره‌ی ساسانیان نیز منسوجاتی در شهر قومس به دست آمده است؛ «این منسوجات شامل قطعاتی چند به رنگ زرد و پرزدار می‌باشند که به عنوان فرش قلمداد شده‌اند و بافته‌هایی از پشم و نخ پنبه، بعضی‌ها نقش‌دار، قطعه باریکه‌ای با رنگ‌های قهوه‌ای و سفید، لفافی سفیدرنگ که با نخ سبز منقش شده، قطعه‌ای که بر آن گل نیلوفر نقش زده‌اند و دیگری با زمینه‌ی آبی و سفید مرواریدگون و قطعاتی هم از نخ پنبه در محل پیدا شده است. یکی از قطعات به‌دست آمده‌ی شهر قومس به عنوان زیلو قلمداد شده است.» (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۶۱)

تبرستان www.tabarestan.info

۲ـ فرش تبری پس از اسلام

چنان‌که پیش از این اشاره گردید، موقعیّت جغرافیایی این سرزمین، میان کوه و دریا واقع شده بود؛ لذا دشواری دسترسی، آن را تبدیل به آخرین سنگرهای مقاومت ایرانیان در مقابل مهاجمان خارجی بدل ساخته بود. برای مثال تا بیش از یک سده، پس از حمله‌ی اعراب، بازماندگان ساسانیان در تبرستان با عنوان اسپهبدان در تبرستان فرمان می‌راندند. تبرستان از زمان ساسانیان تا دوره‌ی شاه عبّاس یکم صفوی، سرزمین مستقل و خودمختار بوده و از این جهت، تاریخی جدا از دیگر سرزمین‌های ایران دارد. لذا حدس قریب به یقیین، این منطقه در قرون اوّلیّه‌ی اسلامی از لحاظ فرهنگ، سنن و هنر بیش‌تر از هر جای دیگر ایران، متأثر از فرهنگ، سنن و هنر ساسانی بوده است و بایستی از منظر نساجی و قالی‌بافی در تداوم سنّت ساسانی باشد. هم‌چنین این نظریه را می‌توان در ذهن پروراند که به واسطه‌ی عدم دسترسی آسان به این منطقه اصالت در شیوه‌ی بافت و سنّت‌های رنگ و نقش تا حدودی در آن محفوظ مانده است. در بررسی فرش تبرستان، طی قرون اوّلیّه‌ی اسلامی، تنها باید به گفته‌ی مورخان سده‌های سوّم و چهارم هجری بپردازیم. گویی در اکتشافات پیش از اسلام خوش‌شانس‌تر از پس از آن بوده‌ایم؛ چرا که به طور کلی، جز مواردی انگشت‌شمار، نمونه‌ی فرشی مربوط به قبل از سده‌ی دهم هجری که در ایران به‌دست آمده باشد، وجود ندارد.

در مورد فرش تبری(فرش بافته شده در تبرستان) و به بیانی دیگر، فرش کلاردشت هیچ نمونه‌ای مربوط به قبل از قرن ۱۳ هجری باقی نمانده است؛ لذا تنها به ذکر روایات تاریخی بسنده می‌شود.

در *تاریخ طبری* آمده است که در سال ۹۸ هجری، یزد بن المهلب تبرستان را محاصره می‌کند «تا حصار بر اصفهبد طبرستان دراز شد و طعام تنگ شد و صلح خواست از یزید، بس یزید صلح کرد با ایشان، بر هزار بار هزار هزار درم و دویست هزار و چهارصد خروار زعفران و جامه‌ی طبرستان از کلیم‌ها و دستان‌ها و آن‌که از طبرستان خیزد و چهارصد برده بر هر برده سپری کیلی و بر هر سپر، دو تال جامه‌ی برنهاده، یکی بر نیان و یکی بر کتان و بر هر سپری، جامی سیمین

برسمی زده از چهارصد مثال.» (طبری، ۱۳۴۵: ۴۰۷) چنان‌که از این مصالحه می‌آید، صنعت نساجی یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این منطقه بوده است که جامه‌هایی از کلیم، دستان، نیان و کتان مطالبه می‌شود و کلیم به عنوان پوشاک کاربرد داشته است. ابن‌خلدون همین ماجرای فتح تبرستان را نقل کرده و آورده است: «اسپهبد بپذیرفت که هفتصد هزار درهم بدهد و چهارصد بار خر زعفران یا بهای آن را و چهارصد مرد که بر دست هریک سپری باشد و طیلسانی و جامی از نقره و جامه‌ای از حریر با دیگر پوشیدنی‌ها.» (ابن خلدون، ۱۳۶۴، ج۲ : ۱۲۱) در کتاب *تاریخ رویان*، همزمان با خلافت امیرالمومنین(ع)، طی دوران آل‌بادوسیان و امیری اصفهبد شهریار نیز در شرح خراج اهل تبرستان به خلیفه «سیصد هزار درم سپید، جامه‌ی ابریشمین از هر نوع سیصد تا کتان رنگین سیصد لت |...|» آمده است. (آملی، ۱۳۴۸: ۵۸) در تمام موارد یاد شده، رونق نساجی این منطقه نمایان‌گر است که همواره انواع پارچه و لباس در مقام متاعی گران‌بها و با کیفیّت به عنوان خراج از این منطقه مطالبه می‌شده است که نظیر این خراج در مناطق دیگر ایران یافت نمی‌شود و خراج سایر مناطق در اغلب موارد، درهم و غلام می‌باشد. محمّد بن عبدوس الجهشیاری در قرن چهارم هجری می‌نویسد: «در خراجی که حاکم طبرستان به خلیفه‌ی عرب می‌پرداخت ۶۰۰ قطعه‌ی قالی طبری وجود داشته است.» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۳) مهم‌ترین و کامل‌ترین سند در دسترس کتاب *حدودالعالم من المشرق الی مغرب* است که اطّلاعات خوبی درباره‌ی ناحیه‌ی تبرستان و محصولات آن به ویژه فرش و گلیم طبری در سال۳۲۷ ه.ق می‌دهد. آن‌چنان که از این متن بر می‌آید، طبرستان محل اجتماع بازرگانان و علما بوده و در توصیف آمل از توابع طبرستان آمده است که «از وی جامه‌ی کتان و دستار خویش و فرش طبری و حصیر طبری |...| خیزد |...| و گلیم سپیدگوش و گلیم دیلمی زربافت و دستارچه‌ی زربافت گوناگون |...| خیزد.» (حدودالعالم، ۱۳۶۲: ۱۴۵) در جایی دیگر از *حدودالعالم*، ناتل، چالوس، رودان و کلار را در حوزه‌ی تبرستان معرفی کرده و ضمن توصیف هریک، در شرح رودان آورده است: «از رودان جامه‌ی سرخ خیزد، پشمین، کی از وی بارانی کنند و به همه‌ی جهان برند و گلیم‌های کبود خیزد، کی هم به ناحیت طبرستان به کار دارند.» (همان: ۱۴۶)

با استناد به آن‌چه ذکر شد در تبرستان علاوه بر تنوّع محصولات نساجی، شامل انواع پارچه‌های پشمی، ابریشمی، کتانی، حریر و زربافت در زمینه‌ی تولید انواع زیراندازها از جمله حصیر، گلیم و فرش سرآمد و به نوعی صاحب برند خاص خود بوده است. خصوصاً در زمینه‌ی بافت گلیم‌ها که انواعی شامل سپیدگوش، کبود و دیلمی زربافت خاص این منطقه برشمرده شده است.

هم‌چنین در اعتبار و شهرت فرش تبری، این‌که ابن‌حوقل در وصف فرش دارابجرد آورده است «در دارابجرد، فرش‌های خوب، مانند طبری به عمل می‌آید» (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۲۰) و به طور کلی در این بخش، تنها باید به قول مورّخان و جغرافی‌دانان بسنده کرد. امّا در خصوص

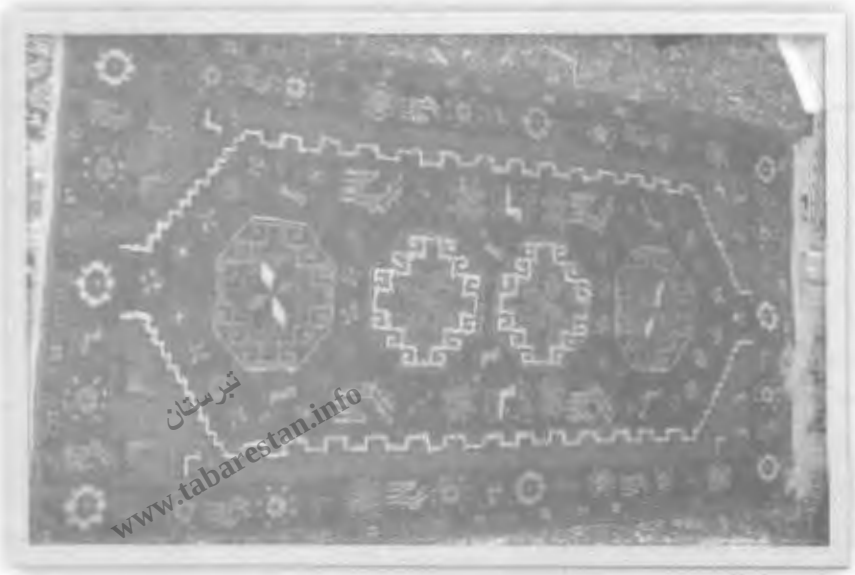
www.tabarestan.info تبرستان

سده‌های بعدی هرگز به سند تاریخی که به فرش‌بافی در این حوزه‌ی جنوبی دریای مازندران و تبرستان اشاره‌ای شده باشد، برخورد نمی‌کنیم، چه رسد که به نمونه‌ی عینی دست یابیم. با استناد به شواهد، قدیمی‌ترین نمونه‌های موجود از فرش ناحیه‌ی شمالی ایران و کرانه‌ی دریای مازندران، تحت عنوان فرش کلاردشت مربوط به نیمه‌ی سده‌ی ۱۳ هجری می‌باشد.

کلاردشت در جغرافیای امروز از نظر تقسیمات کشوری، یکی از بخش‌های شهرستان چالوس در غرب استان مازندران محسوب می‌شود که از نظر مکانی با بخشی از تبرستان قدیم منطبق است. چنان‌که پیش از این گفته شد مازندران از حدود قرن پنجم هجری به جای تبرستان به کار گرفته شد. در روزگار معاصر در میان شهرها و روستاهای کرانه‌ی دریای مازندران، تنها در نواحی کلاردشت قالی‌بافی رواج دارد و بنا به عقیده‌ی تورج ژوله ـ محقّق فرش ـ «تنها نقطه‌ای از ایران که دارای قالی‌بافی اصیل و دست‌نخورده‌ای است، روستاهای کلاردشت است که اصطلاحاتِ کاملاً اصیل آن نقشه‌ی منحصربه‌فرد این منطقه و نقش مایه‌های بومی آن همه حکایت از یک فن مستقل دارد و گره آن ترکی است.» (ژوله:۱۳۸۱: ۸۳) با وجود مهاجرت لرها و ترک‌ها در کنار کردها گویی فرهنگ کردی بیش از بقیّه بر ساکنین کلاردشت تأثیرگذار بوده است تا جایی‌که نام برخی از مناطق و روستاها مانند *کردیچال* به وجود تأثیرات کردها دلالت می‌کند و دامنه‌ی این تأثیرات تا بدان حد است که بنا به عقیده‌ی بسیاری از محقّقان در عرصه‌ی فرش، طرح و نقش‌مایه‌ی فرش کلاردشت به طرح و نقش‌مایه‌ی فرش کردی نزدیک و گاه یکی می‌باشد. این امر به دلیل مهاجرت اجباری کردها طی چندین مرحله پدید آمده است. به دلیل وجود سابقه‌ی قالیبافی به ویژه در میان زنان کرد، قالی‌بافی کردی در منطقه گسترش یافته، هم‌چنین برخی آمیختگی‌های نژادی به دلیل ازدواج با ساکنین کلاردشت نیز در انتقال سنّت‌های قالی‌بافی کردی و گاه تغییر و تحوّل نقوش اصیل منطقه مؤثر بوده است. شایان توجّه است که کردها از لحاظ نژادی با ساکنین ناحیه‌ی خزری، ریشه‌ای مشترک دارند؛ آن‌چنان‌که استرابن، وقایع‌نگار مشهور یونانی «سیر مهاجرت کاس‌ها (قدیمی‌ترین ساکنین خزر) را از شمال ایران به زاگرس، کردستان، کرمانشاهان، لرستان و از آن‌جا به سوی جلگه‌ی بین النهرین» بیان می‌کند. (یوسفی‌نیا، ۱۳۷۰: ۲۷) لذا با توجّه به نظریات یونگ به واسطه‌ی گذشته‌ی تاریخی مشترک، امکان وجود شباهت‌ها در نمادهای طبیعی، امری دور از ذهن نمی‌تواند باشد. چنان‌که یونگ آورده است «نمادهای طبیعی از محتویات ناخودآگاه روان سرچشمه می‌گیرند و بنابراین معرّف گونه‌های فراوانی از نمایه‌های کهن‌الگوهای بنیادین می‌باشند.» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۳۴)

به نظر می‌رسد علاوه بر تداوم حضور کردها در منطقه، وجود برخی اشتراکات در فرهنگ تصویری و نمادین دو حوزه‌ی کردستان و کلاردشت، موجبات پذیرش فرهنگ قوم تازه‌وارد را برای ساکنین کلاردشت فراهم آورده است. البته بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در فرش کلاردشت و کردی بحثی جداگانه و مفصّل می‌طلبد.

www.tabarestan.info تبرستان


تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱ـ فرش کلاردشت

معرفی فرش کلاردشت

فرش کلاردشت از لحاظ مشخّصات ظاهری با رج‌شماری به طور متوسّط ۲۰ ـ ۱۵ و نهایتاً ۲۵ گره در ۷ سانتی‌متر و با چله‌هایی پنبه‌ای، پود و پرز پشمی دست‌ریس می‌باشد «با گره ترکی، بدون قلاب، دو پود و نیم‌لول بر روی دارهای ثابت فارسی(بدون این‌که در حین بافت پایین‌کشی گردد) و اغلب در ابعادی کوچک بافته می‌شود. ابزار بافت از نوع فارسی و چله‌کشی پس از چله‌دوانی بر روی دار نیز به صورت فارسی صورت می‌پذیرد.» (مجابی و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۹) یکی از مهم‌ترین خصیصه‌های فرش کلاردشت، طرح و نقش‌مایه‌ی ذهنی آن است که به رغم تلاش‌های اخیر برای بافت متکی بر نقشه هم چنان بر اساس سنّت ذهنی‌بافی محفوظ مانده است و همین امر در حفظ اصالت و در عین حال فراموشی برخی طرح و نقش‌مایه‌ها تأثیرگذار بوده‌است. طرح‌های ذهنی‌بافت فرش کلاردشت را به پنج دسته می‌توان تقسیم نمود:

«الف) طرح‌های صندوقی. ب) طرح‌های جنگلی. ج) طرح‌های قدیمی و فراموش شده. د) طرح‌های تلفیقی ترکمنی، ترکمنی و سایر طرح‌های وارداتی منطقه. ه) طرح‌های انتزاعی ناشی از فرهنگ شهری.» (همان‌جا) (تصویرهای ۷ و ۸)

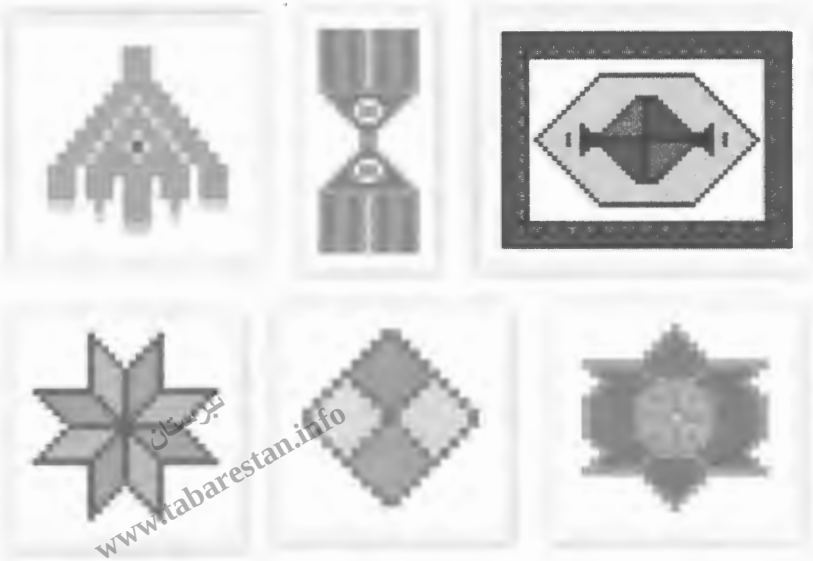
نقش‌مایه‌ها که اغلب به واسطه‌ی ذهنی‌بافت بودن آن، شکسته می‌باشند، شامل: الف) چهارگوش. ب) شش‌گوش‌ها. ج) دایره‌ها. د) فرم‌ها: فرم جانوری، فرم گیاهی، فرم انسانی، فرم انتزاعی از اشیاء زندگی پیرامون، فرم حاشیه و فرم متن می‌باشد.

طرح و نقش‌مایه از مهم‌ترین مشخّصات ظاهری یک فرش محسوب می‌شود که در شناسایی و طبقه‌بندی فرش‌ها قابل توجّه می‌باشد و اغلب، تحت تأثیر عواملی چون جغرافیا، تاریخ، قومیّت و... ظاهری دگرگون می‌یابد. به عقیده یونگ «از آن‌جایی که چیزهای بی‌شماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارد، پیوسته ناگزیر می‌شویم به یاری اصطلاح‌های نمادین، برداشت‌هایی از آن‌ها ارائه دهیم.» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۶) نمادها به ویژه در فرش‌بافیِ ذهنی‌بافت که برخاسته از ناخودآگاه هنرمندِ بافنده است، جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. طرح کلی نقش‌مایه‌ها و حتّی رنگ و رنگ‌بندی فرش‌ها ملهم و برگرفته از سه حوزه‌ی طبیعت، دست‌سازهای انسانی و اشکال تجریدی می‌باشد و به بیان نمادین دنیایی که بافنده‌ی طراح در آن کسب تجربه می‌کند، می‌پردازد. بافنده با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به‌گونه‌ای ناخودآگاه، اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد و بدین‌سان به اشکال نمادین اهمیّت روانی و بیانی هنری می‌دهد. نمادها در طرح کلی و نقش‌مایه به عنوان مهم‌ترین شاخصه‌ی فرش ذهنی‌بافت کلاردشت به شناسایی هویّت و اصالت فرش کلاردشت کمک می‌کند و فرش این منطقه را از سایر فرش‌ها متمایز می‌نماید.

www.tabarestan.info تبرستان

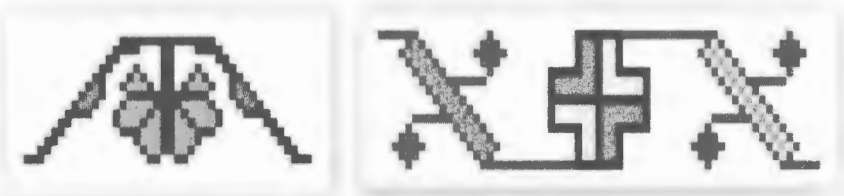
از دیگر شاخصه‌های فرش کلاردشت، رنگ‌بندی اصیل آن می‌باشد. رنگ‌های لاکی و سرمه‌ای در کنار سبز، مشکی، زرد، نارنجی، قهوه‌ای، آبی، سفید و شکری، ده رنگ اصلی و اصیل شناخته شده است؛ صورتی نیز در بافته‌های سال‌های اخیر باب شده است. اغلب، «لاکی در متن و سرمه‌ای در حاشیه است.» (مجابی و دیگران، ۱۳۸۶: ۴۰ و ۴۱) رنگرزی به طور طبیعی است و گاه، الیاف به طور خودرنگ (شکری سفید و مشکی) به کار گرفته می‌شوند.

تصویر۲- نقش‌مایه‌های هندسی(چهارگوش، هشت‌گوش)



www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۳- نقش‌مایه‌های فرم انتزاعی برگرفته از محیط پیرامون(شانه، صندوقی، جای پای سگ شکاری، شیرینی حلواقجل، ستاره)



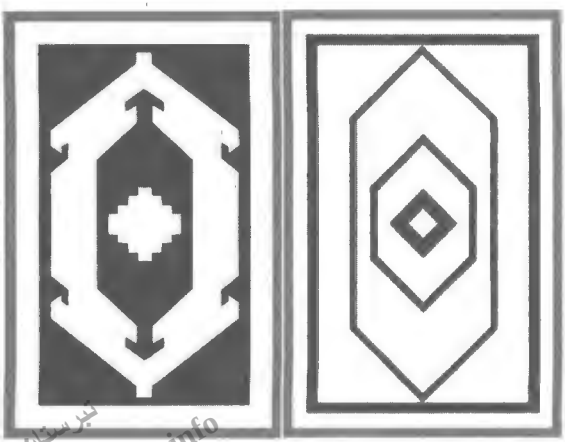
تصویر۴- نقش‌مایه‌های حاشیه

تصویر۵- نقش‌مایه‌ی متن

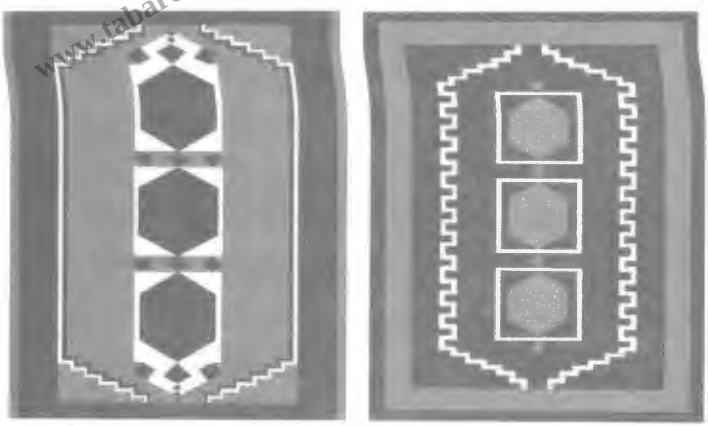
تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۶- نقش‌مایه‌های جانوری(انسان، حشرات، چهارپایان، پرندگان)

تصویر۷- نقش‌مایه‌های گیاهی



تصویر۸- بازنمایی دو نمونه طرح جنگلی



تصویر ۹- بازنمایی دو نمونه‌ی طرح صندوقی

نتیجه‌گیری

در بخش تاریخ اساطیریِ تبرستان، جمشید نساجی را در تبرستان بنیان نهاد و نحوه‌ی بهره‌وری از کتان، ابریشم و پنبه را علاوه بر رنگرزی و بافت به مردمان آموخت. در بخش تاریخیِ تبرستان، قدمت یافته‌های باستان‌شناسی از جمله ابزار بافندگی و بافته‌ها و حتّی تکّه فرش‌های برجامانده به هزاران سال قبل از اسلام بازمی‌گردد. وفور مواد اوّلیّه‌ی بافندگی، سرمای تبرستان و هم‌چنین شرایط استراتژی و بازرگانی آن از جمله مواردی هستند که در کنار اسناد باستان‌شناسی به دست آمده، وجود و ضرورت بافندگی در تبرستان را تأیید و تأکید می‌کنند. در قرون ابتدایی ورود اسلام به ایران، کلیه‌ی هنرها به‌ویژه نساجی(از لحاظ شیوه‌ی تولید، رنگ‌بندی، طرح و نقش‌مایه) متأثر از دوره‌ی پیش از اسلامی بوده‌اند. فرش تبری نیز به خاطر موقعیّت خاص سیاسی و جغرافیایی تبرستان و دشواری دسترسی به این منطقه، سنّت بافندگی

پیش از اسلام را تداوم بخشیده است. در روایات تاریخی پس از اسلام، عواملی دالِ بر پیشرفتگی این هنر ـ صنعت در تبرستان وجود دارد؛ آن‌چنان که انواع پارچه، گلیم و فرش تبری، علاوه بر رفع نیاز ساکنین به سایر مناطق صادر می‌شده است. هم چنین این محصولات شامل پارچه‌ها، لباس‌ها، گلیم‌ها و فرش‌ها چنان ارزش و اعتباری داشته که به عنوان خراج همواره مطالبه می‌شده است. فرش تبری از چنان شهرت و مرغوبیتی برخوردار بوده که در روایات قرن چهارم برای سنجش و قیاس فرش سایر مناطق، از آن به عنوان برندی شاخص یاد می‌شده است. به طور کلی به دلیل صعب‌العبوری منطقه‌ی تبرستان و سیاست حاکمیّت آن تا عصر صفوی، ورود و نفوذ فرهنگ، قوم و یا حاکمیّتی متجاوز در آن بسیار کم صورت می‌گرفته است، لذا تبرستان از ثبات و اصالت فرهنگی برخوردار بوده است که بی‌شک نمود آن در هنر و قالی تبری نیز بروز داشته است. به دلیل وجود چنین سابقه‌ی غنی در امر بافت قالی در ناحیه‌ی تبرستان به نظر می‌رسد هرگز نمی‌توان فرش امروز کلاردشت (تنها فرش کرانه‌ی خزر در روزگار معاصر) را امری نوظهور و یا به واسطه‌ی فرهنگ قالی‌بافی اکراد پنداشت. با این وجود به دلیل ریشه‌های مشترک قومی، حضور مستمر کردها طی چندین قرن متوالی در ناحیه‌ی کلاردشت و آمیختگی‌های قومی و فرهنگیِ ساکنین آن با کردها، سنّت فرش‌بافی کلاردشت از سنّت بافت کردی متأثر گشته است و به رغم تفاوت‌ها باید فرش امروز کلاردشت را در حوزه‌ی فرش‌های کردی قلمداد نمود. فرش‌بافی کلاردشت همواره در گذر زمان، روند تکامل و دگرگونی را مبتنی بر سنّت، فرهنگ و باور ساکنینش طی نموده و فرش ذهنی‌بافت کلاردشت حاصل تجربه‌ی تاریخی مردمانی است که در حوزه‌ی تبرستان از گذشته تا امروز زیسته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی:

۱ – آملی، مولانا اولیالله(۱۳۴۸)، *تاریخ رویان*، تصحیح منوچهر ستوده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲– ابن‌خلدون(۱۳۶۴)، *تاریخ ابن خلدون*، جلد اوّل و دوّم، ترجمه‌ی عبدالمحمّد آیتی، موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳ـ *حدودالعالم*(۱۳۶۲)، به کوشش منوچهرستوده، تهران:کتابخانه طهوری.

۴ـ حصوری، علی(۱۳۷۳)، *نسل به نسل هنرقالیبافی ایران زنده می‌ماند*، فصلنامه‌ی تخصصی فرش دوره دوّم، شماره ۵.

۵ـ ژوله، تورج(۱۳۸۱)، *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.

۶ـ شعبانی خطیب، صفرعلی(۱۳۸۷)، *فرهنگنامه‌ی تصویری آرایه و نقشه فرش‌های ایران*، قم: سپهر اندیشه.

۷ـ طبری، محمّد بن جریر، *تاریخ طبری(تاریخ الرسل و الملوک)*،جلداوّل، ابولقاسم پاینده، تهران: بی‌تا.

۸ـ ----------(۱۳۵۴)، *ترجمه‌ی تاریخ طبری*، ترجمه‌ی ابوعلی محمّد بلعمی، بنیاد فرهنگ ایران.

۹ـ کریمان، حسین(۱۳۷۵)، *پژوهشی در شاهنامه*: تهران، سازمان اسناد ملّی ایران.

۱۰ـ مجابی، سید علی و سید بشیر عابدینی و فنایی، زهرا(۱۳۸۶)، *طبقه‌بندی طرح‌ها و نقش مایه‌های فرش کلاردشت*، شماره‌ی ۸

۱۱ـ یار شاطر، احسان(۱۳۸۳)، *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران (بر اساس دایره المعارف ایرانیکا)*، ترجمه‌ی ر.لعلی خمسه، تهران: نیلوفر.

۱۲- یوسفی‌نیا، علی اصغر(۱۳۷۰)، *تاریخ تنکابن*، تهران: قطره.

۱۳- یونگ، کارل گوستاو(۱۳۸۹)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، تهران: جامی.

تبرستان
www.tabarestan.info

بررسی شاخص‌های نقش و نگاره‌های صنایع دستی غرب مازندران

دکتر مصطفی رستمی[۱]، یزدان موسی‌پور[۲]

چکیده

صنایع دستی غرب مازندران به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی در عرصه‌ی فرهنگ و هنر والای منطقه بازتابنده‌ی ویژگی‌هایی است که نشان دهنده‌ی وضعیت هنر این دیار است. بیش‌تر هنرهای دستی منطقه شاخص‌هایی چون ریتم، تناسب، هارمونی درشکل و رنگِ نقش‌ها را دارا هستند که تار و پود آن با زندگی مردم پیوند دارد. در سه هنر صناعی منطقه نمد، چادرشب و بافتنی‌های غرب مازندران ـ حتّی در شرق گیلان که به جهت فرهنگی و اجتماعی با غرب مازندران، نزدیکی و قرابت دارد ـ فرم‌های انتزاعی[3]، هندسی[4] و طبیعت‌گرایی[5] دیده می‌شود. این نقش‌ها گاهی متشابه و گاهی هم غیرمتشابه هستند. اتصال نقش‌ها به صورت زنجیره‌ی به‌هم پیوسته و ریتم یکنواخت و تکرار را القاء می‌کند. تکرار، تنوّع و قرینگی از مشخصات بارز هنرهای صناعی این منطقه است.

این مقاله با هدف روشن شدن نقشینه‌های صنایع دستی غرب مازندران و دسته‌بندی نقش-های آن در گونه‌های مختلف و تجزیه وتحلیل آن به جهت ساختار نقش ارائه می‌شود. خوانش تصویر نمد بر نگارهای طبیعی(به صورت عینی‌گرایانه)، هندسی و انتزاعی استوار است. امّا در چادرشب و بافتنی‌هایی چون قلاب‌بافی و میل‌بافی نقش‌ها به دوگونه‌ی نقش‌های طبیعی و نقش‌های غیرطبیعی طبقه‌بندی شده است. نقش‌های طبیعی شامل واقع گرایی می‌باشد که از فرم‌های طبیعت الگو برداری شده است؛ نقش‌های غیرطبیعی، شامل نقش‌های هندسی، انتزاعی و نمادین است.

واژگان کلیدی: انتزاعی، طبیعت‌گرایی، هندسی، زیباشناختی، فرم.

مقدّمه

هنرهای دستی هر مرز و بومی پر از نقش و نگاره‌های شاعرانه و اندیشه‌های بدیع است که واکاوی و توصیف آن شاید در چندین مجموعه کتاب و مقاله هم به‌دست نیاید. هنرهای صناعی

۱- استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.rostami@umz.ac.ir

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران؛ آدرس پست الکترونیکی: yazdan.m۱۳۵۰@gmail.com

3-Abstract

4-Geometrical

5-Naturalism

www.tabarestan.info تبرستان

ما معمولاً با سنّت تلفیق شده است. مدرنیته و تأثیر آن بر پدیده‌های مختلف اجتماعی و از جمله صنایع دستی بر کسی پوشیده نیست؛ از تغییر ابزار و مواد اولیّه گرفته تا تغییر نقش‌های چشم‌نواز که الهام گرفته از فرهنگ، آداب و رسوم و اقلیم هر دیاری است. مهاجرت، شهرنشینی، عدم مرغوبیت مواد اولیّه‌ی مصرفی، عدم بازاریابی، جایگزینی فرش‌های ماشینی به جای نمد در چند دهه‌ی اخیر از دلایل عدم رونق صنایع دستی ـ به ویژه در غرب مازندران ـ است.

از اهداف این مقاله، شناخت هنرهای دستی کشورمان، مطالعه و بررسی نقش‌های نمد، چادرشب، بافتنی‌هایی چون قلاب‌بافی و میل‌بافی و تجزیه و تحلیل ساختار نقش‌ها به لحاظ زیبایی‌شناختی و فرم می‌باشد. در پایان هم نقش‌ها به صورت جدول طبقه‌بندی شده‌اند. در این پژوهش، صرفاً نقش و نگاره‌های اصیل و مردمی که در هنرهای صناعی منطقه خصوصاً در کوهستان‌ها و روستاهای منطقه بافته می‌شوند، مورد مطالعه قرارگرفته‌اند. جغرافیای مورد مطالعه، منطقه‌ی غرب مازندران بوده که شامل شهرهای رامسر، تنکابن، عبّاس‌آباد و نوشهر می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌های پژوهش

۱ـ نقش و نگارهای صنایع دستی منطقه‌ی غرب مازندران از چه ویژگی‌های بصری برخوردار است؟

۲ـ بین نقش‌های هنرهای صناعی منطقه چه تشابهی وجود دارد؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ نقش و نگارهای صنایع دستی منطقه‌ی غرب مازندران ازویژگی‌های بصری خاصی برخوردار است.

۲ـ بین نقش‌های هنرهای صناعی منطقه مشابهت فراوانی است که بعضاً تفاوتی هم وجود دارد.

گذری بر مهم‌ترین نقش و نگاره‌های صنایع دستی غرب مازندران

کشور ایران ازنظر تاریخی سابقه‌ی درخشانی در صنایع دستی دارد و استان مازندران ـ خاصه غرب مازندران ـ با توجّه به محیط زیست، اقلیم و تفاوت‌های زبانی و منطقه‌ای در تولید آثار و صنایع دستی از جایگاه خاص و تنوّع نقش برخوردار است. هنرهای صناعی منطقه شامل نمد، چادرشب، انواع بافتنی‌ها، مسگری، خراطی و سفال‌گری می‌باشد که امروزه در غرب مازندران فقط تولید صنایع نمد، چادرشب و بافتنی‌ها رایج است. این هنرها بیش‌تر توسّط مردان و زنان روستایی تولید می‌شوند که غالب نقش‌های آن انتزاعی، هندسی و طبیعت‌گرایی است. نقش‌هایی چون *گلیم گل*، *دریاگل* در چادرشب، نقش *محرابی*، *دعا* و *آرکا* در نمد و نقش *بال به گردن*، *کج*

بُته[1] در بافتنی‌ها از نقش‌هایی است که بیش‌تر از همه در این هنرها به چشم می‌خورد. بر روی چادرشب، نقش‌هایی با هارمونی رنگی، ریتم‌های موجی و یکنواخت (درگونه‌ی چادرشب‌های ساده و کج بُته) مشاهده می‌شود. در نمد به جهت نوع بافت، نقش‌های طبیعی بیش‌تر مشاهده می‌شود. دربافتنی‌ها(قلاب‌بافی ومیل بافی) نقش‌ها به صورت قرینه، تکرار و تضاد رنگیِ متوازن نمایان است. در این مقاله، منحصراً در زمینه‌ی نقش و نگاره‌های چادرشب، نمد و بافتنی‌ها بحث می‌شود.

نقش و نگاره‌های چادرشب

تبرستان www.tabarestan.info

بر روی چادرشب ساده اگر با نوار باریک هم‌راه باشد جلوه زیبایی خواهد داشت که عموماً از رنگ‌های شاد و مکمل استفاده می‌کنند. تأثیرپذیری از اوضاع اقلیمی و اجتماعی منطقه شامل طبیعت سرسبز، حیوانات و انسان‌ها بر روی چادرشب دیده می‌شود. در بیش تر چادرشب‌ها از رنگ قرمز ـ که نماد شادی، هیجان و شور است ـ و هم‌چنین از رنگ سبز ـ نماد رویش و بالندگی ـ استفاده می‌شود. جلوه‌ی رنگ‌های موزون و هماهنگ با تضاد رنگی و استفاده از رنگ‌های سرد و گرم در کنار یکدیگر و مهم‌تر از همه نقش‌های تجریدی، جنبه‌ی زیبایی شناختی چادرشب را دو چندان می‌کند. در ادامه، انواع نقوش به کار رفته در چادرشب اشاره می‌گردد:

۱ـ طبیعت: درخت مهم‌ترین تصویری است که از طبیعت در چادرشب‌ها دیده می‌شود مانند درختان سوزنی برگ (تصویر۱)، درختان چنار با شاخه‌های پر(شکل۱).گرایش به تجریدی و نمادین بودن نقش‌ها حتّی در طبیعت‌گرایی هم مشاهده می‌شود؛ مثلاً دریاگل (قالی‌گل) که هیچ شباهتی به دریا ندارد. (تصویر۲) «این نقش درمنطقه‌ی سوادکوه بر روی جوراب پشمی بافته می‌شود که *آکِک گل* می‌نامند.» (رستمی، ۱۳۸۶: ۵۱) نقش ماه‌گل که ماه به صورت مربع شکل و در بالای آن خط افقی دیده می‌شود. (شکل ۲) در چادرشب هم تعدادی از نقش‌ها با سایر مناطق مشابهت دارد مانند نقش درخت سرو که با اندک تغییراتی در گلیم و ... مشاهده می‌شود. نقش اریب (وَرب) در وسط چادرشب قرار می‌گیرد در یک کادر مستطیلی با چند نوار نسبتاً باریک احاطه شده که در وسط آن خطوط زیگزاکی یا موجی‌شکل تکرار می‌شود. (شکل۳) کلیه‌ی نقش‌ها به‌صورت هندسی با طیف رنگی گوناگون بافته می‌شود.

۱ـ چادرشب کج بُته‌ای: این گونه چادرشب به جهت داشتن نقش و نگار از ارزش بالاتری برخوردار بوده که زمینه‌ی آن تماماً یک رنگ می‌باشد و نخ‌هایِ رنگی با دست بافنده از لای تارها رد می‌شود. ایجاد نقش روی چادرشب کج بوته‌ای همانند قالی به صورت هندسی است.

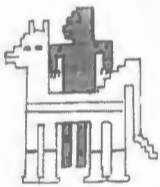
شکل۲- نقش ماه گل

تصویر۲ -نقش قالی گل

شکل۱ -نقش درخت چنار

تصویر۱ -نقش درخت سرو

شکل۶- نقش انسان و بز


شکل ۵-انسان نیم‌رخ و اسب

شکل۴-انسان تمام‌رخ و اسب

شکل۳- نقش اریب

www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ انسان: بر روی چادرشب، انسان هم به صورت پیاده و هم سوار بر اسب دیده می‌شود که به حالت تمام‌رخ و از زاویه‌ی روبه‌رو بافته می‌شود. (شکل ۴) بعضاً سر به صورت نیم رخ و بدن، تمام رخ است. (شکل۵) هنرمندِ چادرشب‌باف با ساده‌کردن تصویر، تمایل به بازسازی طبیعت، انسان، حیوان و اشیاء ندارد؛ چنان که در طول تاریخ هنر ایرانی و اسلامی به گونه‌ی طبیعت-گرایی(ناتورالیستی) صرف نبوده، بلکه هنرمند در طبیعت دست برده و آن را به گونه‌ای که خود نسبت به آن شیء یا طبیعت، تصوّر داشته به تصویر می‌کشیده است. انسان با بز که نشان زندگی روستایی و چوپانی است هم در چادرشب دیده می‌شود و تصویر انسان معمولاً با کلاه (احتمالاً نمدی) و تزئین لباس و دکمه‌ی روی آن می‌باشد. این تصویرها گویای تلاش مردان سخت‌کوش است. نگارندگان تصویر زن را بر روی چادرشب ندیده‌اند.

۳ـ حیوانات: حیوانات اهلی نظیر اسب و بز که اگر هم‌راه با انسان به تصویر کشیده شوند (شکل۶) درآن صورت زندگی بی‌پیرایه‌ی چوپانی و روستایی را القاء می‌کنند. در بعضی مواقع بز به صورت تنها (بدون انسان) نقش می‌شودکه مراد، بزکوهی است. (شکل۷) از حیوانات غیراهلی بزکوهی و گوزن را می‌توان نام برد. تصویر گوزن (در اصطلاح محلّی گَنج گاو) در بعضی از بافته-های چادرشب (کج بُته‌ای) مشاهده می‌شود (شکل۸) و این نقش همانند بزکوهی با اندک تغییراتی در قلاب‌بافی دیده می‌شود. بر روی چادرشب پرندگان نسبت به دیگر حیوانات کم‌تر دیده می‌شود.

شکل۱۰- نقش چراغ خواب

شکل۹- نقش چلچراغ

شکل۸- نقش گوزن

شکل۷- نقش بزکوهی

٤ـ اشیاء: اشیاء از جمله موضوعاتی است که بافنده آن را برروی چادرشب نقش می‌زند. بعضی از این اشیاء کاربرد روزمره داشته است. نظیر نردبان برای استفاده در باغ و خانه، چنگال بر روی سفره و... برخی از این اشیاء تجمّلی هستند، نظیر چلچراغ، چراغ خواب، آبدست لگن و ... (شکل-های ۹ و ۱۰) بعضی از این اشیاء به‌عنوان ابزار کار بافندگی است مانند ماکوگل، شانه گل و نقشی بی‌نام تا حدودی مشابه ماکوگل.[۱] (شکل‌های۱۳ ـ۱۱)

www.tabarestan.info تبرستان

شکل۱۳- بی‌نام

شکل۱۲- شانه گل

شکل۱۱- ماکو گل

نقش و نگاره‌های نمد

نمد یکی از کهن‌ترین هنرهای دستی است که از روزگاران گذشته تا به امروز در تولید آن از دوخاصیت پشم یعنی تجعد یا پیچ و تاب داشتن و لایه لایه بودنش همواره به‌کار گرفته می‌شده است. پشم بر اثر رطوبت گرم جمع می‌شود و الیافش درهم می‌تابند ولی لایه‌هایش نمی‌گذارند که الیاف گسیخته شوند؛ در نتیجه، مصنوعی به دست می‌آید که گرم، مستحکم و بالنسبه ارزان دارای مصرف عملی و اغلب، خوش ترکیب است. «سنّت دیگری که در گذشته وجود داشت این بود که نمدمال را برای تهیّه‌ی نمد به روستاهای دیگر دعوت می‌کردند. نمدمال در طی فصل مناسب، سوار بر الاغش با کمان و کرباس و پنجه و ماهوت‌پاک‌کن و صابونی که مخصوصاً برای کارش ساخته شده است [به روستاها] سفر می‌کرد و پس از پایان کار به کارگاه خود باز می-گشت.» (گلارک، ۱۳۵۵: ۲۸۷) نقش و نگاره‌ها بر روی نمد به چهار صورت دیده می‌شود:

۱ـ نقش‌های هندسی: اغلب فرم‌های داخلی نمد به‌صورت هندسی هستند. اشکال هندسی مانند دایره، بیضی، مربع، لوزی، مثلث و مستطیل در نمد دیده می‌شوند. معمولاً نقش‌های هندسی متناسب با فرم نمد انجام می‌شود. مثلاً نمد بیضی‌شکل، زیورها[۲] و حاشیه‌های بیضی‌شکل دارند. در داخل این اشکال هندسی، لوزی ـ که به ترنج نمد معروف است ـ ترسیم می‌شود. این ترنج

---

۱ – منظور از کلمه گل به عنوان پسوند اسامی به معنای نقش است.

۲– حاشیه‌ای که با قیچی دالبر شده است.

ممکن است چند بار در نمد تکرار گردد. در درون هر ترنج نقش‌هایی دیده می‌شود (تصویر۳) یا این‌که ترنج به تنهایی در وسط نمد قرار می‌گیرد. (شکل۱۴)

تصویر۴- درخت

شکل۱۴- ترنج در مرکز نمد

تصویر۳- تکرار ترنج در نمد

۲ـ نقش‌های طبیعی: مانند مناظر طبیعی درخت، گل و... حیواناتی نظیر اسب، مرغ، گوزن، گاو، پرنده و... می‌باشند. نقش‌های طبیعی با طراحی دقیق و جزئی به جهت تغییر شکل بافتن طرح نمد در مراحل تولید ـ مالش نمد ـ امکان‌پذیر نیست. درتصویر درخت (۴)، نمدمال روی یک درخت ـ احتمالاً درخت مرکبات ـ به صورت پرمحصول با شاخه، برگ و میوه و هم با شاخه‌ی خشک ترسیم نموده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۳ـ نقش‌های تزئینی (تغییر شکل یافته از طبیعت): این نقش‌ها برگرفته از نقش‌های سایر مناطق ایران است که جنبه‌ی عامیانه دارد و می‌توان به آن نقش کلاسیک گفت. نقش ترمه یا بته‌ی جغه در هنرهای دستی ایرانی نظیر، قالی، گلیم، تذهیب، سوزن دوزی، ترمه دوزی، قلم‌زنی، منبّت‌کاری و ... دیده می‌شود. بُته‌ی جغه معمولاً در وسط یا حاشیه‌ی نمد نقش می‌شود. بته‌ی جغه حالت سرو(آن هم سرو خمیده) را به ذهن متبادر می‌کند. «درباره‌ی اصل و منشأ آن نظرات مختلفی ارائه شده است. برخی از کارشناسان این نقش را در ایران به شعله و نمادی از آتش‌کده‌ی زرتشتیان و یا میوه‌ی کاج، نخل، بادام، صنوبر و یا پرنده مهر تشبیه کرده‌اند.» (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۴۶) می‌توان از کنار هم قرارگرفتن آن تفسیری کرد که متناسب با عواطف و حالات روحی بافنده، در بافته‌های ایرانی است. ترنج یکی از نقوش تزئینی است که در نمد و قالی دیده می‌شود؛ با این تفاوت که ترنج نمد، لوزی شکل است.

٤ـ نقش‌های انتزاعی: خارج از سه موضوع ذکر شده، نقش‌های دیگری وجود دارد که انتزاعی‌اند. نقش تجریدی، بخش لاینفک نقش‌های هنرهای دستی ـ به ویژه نمد ـ است و هیچ‌گونه شباهتی با طبیعت ندارد. گرایش به این نقش‌ها ما را به سوی هنر انتزاعی[1] و یا هنر تصویری یا هنر غیرتمثالی[2] نزدیک‌تر می‌کند. از جمله نقش‌های انتزاعی می‌توان نقش مجسمه‌ای (محرابی)

1-Abstract Art

2-Nonrepresentational Art

را نام برد و به صورت منحنی یا بیضی که یک طرف آن به هم جمع شده ترسیم می‌شود و بعضاً در مرکز آن با یک لوزی به هم متّصل می‌شوند و در درون نقش مجسمه‌ای اشکال مختلف کار می‌شود. (تصویر۵) نقش دعا از دیگر اشکال انتزاعی است. (شکل۱۵) مثلثی در مرکز با اتّصال خط منحنی که در انتها هر دو به شکل قطره می‌باشد و به هم مرتبط است؛ شاید تجسّم سر انسان با دست‌هایش باشد به مانند تفسیر گنبد و گلدسته در مساجد اسلامی. (فردی نشسته و مشغول دعا و راز و نیاز به درگاه خداوند است) از نقش‌های دیگر انتزاعی می‌توان به تزئینات حاشیه‌ای نمد که به صورت زیگزاکی است و با اتّصال فرم منحنی در نوک آن اشاره کرد. (شکل های ۱۶ و۱۷)

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۵-نقش محراب

شکل۱۵-نقش دعا

شکل۱۶-نقش انتزاعی

شکل۱۷-نقش انتزاعی

نقش و نگاره‌های بافتنی‌ها (قلاب‌بافی و میل‌بافی)

قلاب‌بافی یکی از صنایع دستی مردم این منطقه می‌باشد که به لحاظ بافتن با دیگر مناطق ایران یکسان بوده، ولی نقش‌های آن منحصر به فرد می‌باشد و جنبه‌ی عامیانه دارد. معمولاً در کوهستان‌های منطقه‌ی غرب مازندران، زنان در اوقات فراغت به کار جوراب‌بافی (جوراب پشمی) مشغول هستند. جوراب پشمی برخلاف سایر کارهای میل بافی با پنج میل بافته می‌شود و جوراب‌ها بدون به هم دوختن بافته می‌شوند. نوک پا با تعداد گره کم‌تر و به تدریج این تعداد گره‌ها (متناسب با اندازه پای شخص) در پاشنه‌ی پا افزوده می‌شود. بافته‌هایی که با قلاب و میل بافته می‌شوند، عبارتند از: روچراغی، رومیزی، روفرشی،کلاه، روتاقی، روصندوقی، جا سوزنی، لوازم خیاطی، روسری، پیراهن، جوراب، دستکش، کیف، دستگیره‌ی غذا، لیف حمام، رو سماوری، رو پشتی و...

نقش‌های در بافتنی‌های دستی را می‌توان به دوگونه دسته‌بندی کرد: ۱ـ واقع‌گرایی. ۲ـ غیر واقع‌گرایی. واقع گرایی، شامل نقش‌های طبیعت، حیوانات و ... می‌باشد. غیرواقع گرایی، شامل نقش‌های سمبولیک[1] یا نمادین و هندسی است. امروزه نقش‌های قدیمی کم‌تر دیده می‌شوند و بافنده‌های جوان، گرایش به طبیعت و نقش‌های تزئینی دارند.

۱ـ واقع‌گرایی: بافنده نقش‌های طبیعی مانند نقش گل، چنارگل (سماورگل) و نقش‌های حیوانات مانند نقش آهو، گوزن، اسب، پرندگان خانگی(مرغ)، پرندگان غیر اهلی، نظیر کلاغ (که شبیه

1-Symbolic

نقش اسب به طور معکوس تکرار می‌شود) و نقش گنجشک را بر روی بافتنی‌ها (قلاب‌بافی و میل‌بافی) می‌بافد. (تصویر۶، شکل‌های ۱۸ و ۱۹)

شکل۲۰- نقش پرنده

شکل۱۹- نقش کلاغ

شکل۱۸- نقش اسب

تصویر۶- نقش مرغ

طبیعت‌گرایی علاوه بر قلاب‌بافی و میل‌بافی در نمد و چادرشب هم ـ که از صنایع دستی منطقه هستند ـ دیده می‌شود. (شکل۲۰) واقع‌گرایی شامل نقش‌های طبیعی، گیاهی و حیوانی است. برخی از این نقش‌ها مانند اسب و کلاغ هم به صورت واقع‌گرایی و هم نمادین طبقه‌بندی شده‌اند. بافنده با تجزیه وساده‌کردن نقش‌ها از فرم‌های واقع‌گرا فاصله می‌گیرد؛ چرا که نقش‌های سنّتی ما ریشه در انتزاع و هندسه دارد. خصوصاً در دوره‌ی اسلامی به جهت منع تصویرسازی، این انتزاع و هندسی بودن نقش‌ها بیش‌تر شده، از طرفی نقش‌های طبیعی نیز جنبه‌ی نمادین دارند و این همان نقشی نیست که عین آن در طبیعت وجود دارد، بلکه نماد و گونه‌ی تغییریافته آن است. «طرح اسب از روزگاران بسیارکهن هم‌راه و یار ایرانیان بوده و [...] مردمانی که در سیلک، شوش، باکون و [...] زندگی می‌کردند، تصویر این حیوان نجیب را روی دست‌ساخته‌های خود مانند سفال نقّاشی کردند.» (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۹۶)

www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ غیر واقع‌گرایی

الف ـ سمبولیک: در قلاب‌بافی و میل‌بافی، نقش‌های حیوانات و گیاهان و ... را می‌توان مشاهده کرد که شباهت زیادی به خود حیوان وگیاه ندارد، بلکه نمادی است از آن. مانند نقش کج بُته (شکل۲۱) که با کمی شکستگی در فرم آن ترسیم می‌شود. نقش چِرپِره یکی دیگر از نقش‌های سمبولیک است. کلمه‌ی چِر مخفّف چرخ ریسندگی و پَرِه، همان پره‌های چرخ می‌باشد. (شکل۲۲) بافنده، پره‌های چرخ را با علامت ضربدر (با چهار خط) نقش کرده است.

تصویر۷ نقش تخم خربزه

شکل۲۳ نقش ول کیل

شکل۲۲ نقش چر(چرخ ریسندگی)

شکل ۲۱ نقش کج بُته

از نقش‌های حاشیه می‌توان *ول کیل*[1] در بعضی از روستاها به آن *تارخه* می‌گویند. (شکل۲۳) از نقوش دیگر *مُورکِه*، *دوتا دوتا*، *قندکله*، *اَرکا*، موش و گربه می‌باشد که جملگی در حاشیه‌ی جوراب بافته می‌شود.

ب ـ هندسی: نقش‌های هندسی عبارتند از: تخم خربزه در اصطلاح محلّی. (تصویر۷) این نقش به‌صورت هندسی منظّم (هشت پر) است که همانند شمسه بوده و در نقش‌های هندسی اسلامی دیده می‌شود. از نقش‌های دیگر مریم بانو لاچ، در اصطلاح محلّی به معنای نقش مریم بانو است. از نگاره‌هایی که تصویرهای آن را پیدا نکردیم ولی در گذشته بافته می‌شد عبارتند از: کُردی لاچ، همت لاچ، بز شاخه، وَرپ تِرمه، نقش مخمل (این نقش با هفت تا هشت رنگ که دارای جلوه‌ی خاصی بود، بافته می‌شد و یکی از بهترین نقش‌هاست)، سیاه و سفید، عروس و داماد، هفت هفته، پنج تَه پنج تَه، واش تی تی، تَلِه تاج و گرگ چُم را می‌توان نام برد. و زَرچ‌پر و کَلاف‌زن از دیگر نقش‌ها می‌باشند.

www.tabarestan.info تبرستان

رویکرد زیباشناختی نقش و نگاره‌های چادرشب، نمد و بافتنی‌ها (قلاب‌بافی و میل‌بافی)

الف ـ شکل نقش‌ها: در بافتنی‌ها گونه‌های طبیعی با سطوح مستطیلی یا مربعی‌شکل که دارای رنگ‌های یکنواخت و تزیینات روی آن به رنگ دیگر قابل مشاهده است. قرینه، تکرار و ریتم یکنواخت و تضادهای رنگی از مشخصات این گروه از نقش‌ها هستند؛ مانند نقش سگ (شکل۲۴) با تزیینات روی بدن آن و یا مرغک. (شکل۲۵) استفاده از عنصر چهارگوش نشان از مادی بودن دارد. «در چهارگوش دو عنصر افقی = سرد = آرام و دو عنصر عمودی = گرم = فعّال، شناخته می‌شود.» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸: ۱۷۳) نقش‌های طبیعی شامل حیوانات، گیاهان و ... است که به‌دلیل محدودیت بافتن از فرم‌های منحنی و دایره‌ای‌شکل استفاده نمی‌شود. حیوانات یا گیاهان یا نقش انسان به صورت مربعی یا مستطیلی بافته می‌شود.

خط‌های کنستراکتیو[2] را می‌توان در فضای تضادگونه رنگ و بعضاً فرم انتزاعی دید. نقش بال به گردن در قلاب‌بافی یک نقشی است که از عناصر خطّی کنستراکتیو و فضای رنگی متضاد، مرکز به رنگ سفید و خط‌های مورب شکسته با رنگی تیره استفاده می‌شود که تقارن مکرّر و ریتمی یکنواخت را القاء می‌کند. ریتم‌ها عموماً تکراری یکنواخت دارند. اساساً در هنر ایرانی و

۱ـ در اصطلاح محلی به معنای رد پای کج است.

۲ـ خط کنستراکتیو از لحاظ بصری بیان‌کننده‌ی انظباطی منطقی وساختمانی هستند، برخلاف خط اکسپرسیوکه بیش‌تر بیان حالت بیرونی شخصیت و رفتارهای فردی انسان است. (نامی، ۱۳۸۵: ۳۱ ـ۲۷)

اسلامی، یکنواختی شکل، رنگ و قرینگی نشان دهنده‌ی تسلسل و حرکت است. منتها این حرکت بصری در فضای ان هنر معنا می‌شود.

در چادرشب، شکل‌های طبیعی مانند بافتنی‌ها به صورت تقارنی بافته می‌شوند. این تقارن در شکل و در ترکیب بافت هماهنگ چادرشب دیده می‌شود مانند نقش انسان که هم خود تقارن دارد و هم در یک جادرشب به صورت تکرار قابل مشاهده است. (شکل ۲۶) در نقش‌های غیرطبیعی، چادرشب بافنده، شکل‌های اشیاء را با الهام از محیط اجتماعی خود به صورت انتزاعی، نمادین وهندسی می‌بافد. نقش دست‌چین کل ترکیب تعدادی جلیپا در یک مربع به صورت رنگین است و برداشت انتزاع‌کونه ازگل می‌باشد. (شکل۲۷) در نمد، نقش‌هایی به صورت هندسی، انتزاعی و طبیعی می‌باشد. خط‌های منحنی و مدور در نمد بسیار دیده می‌شود: مانند نقش بی‌نام (شکل۲۸) که از دو دایره‌ی متحدالمرکز و چندین شعاع به مرکزان ترسیم شده است: هم‌چنین دارای فضای مثبت و منفی یکسان می‌باشد. این نقش را می‌توان فرم هندسی انتزاع‌کونه از چهار برگ درون دایره دانست.

www.tabarestan.info تبرستان

شکل۲۴- نقش سگ

شکل۲۵ نقش مرغک

شکل ۲۶ انسان

شکل۲۷ دست‌چین گل

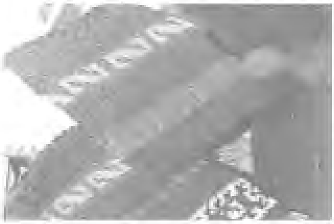
شکل ۲۸ بی‌نام

ب- رنگ نقش‌ها: استفاده‌ی مناسب از کنتراست رنگ‌های مکمل، هم‌جواری رنگ‌های هم‌خانواده و رنگ‌های کرم و سرد (تصویرهای ۸ و ۹ و۱۰) بر روی قلاب‌بافی و میل بافی به مانند نمد و چادرشب قابل توجه است. در این بافته‌ها بعضا زمینه یک رنگ است و نقش‌ها با رنگ‌های متفاوت و بسیار زیباتر به تصویرکشیده می‌شود. استفاده از رنگ‌های شاد و زنده از مشخصه‌ی هنر منطقه‌ی شمال کشور است. بر روی دست‌بافته‌ها هم نقش‌ها به صورت زمینه‌ی چندرنگی یا تک رنگ ترسیم شده که از رنگ قرمز بیش‌تر استفاده می‌شود. در واقع رنگ قرمز، رنگ حاکم برروی صنایع دستی منطقه است. «رنگ‌ها به سه صورت در آثار هنری دیده می‌شوند: ۱ـ رنگ عنصر تجسمی برای توصیف موضوع. ۲ـ رنگ عنصر نمادین و استعاری که معنای عمیق و درونی ان را به نمایش می‌گذارد. ۳ـ استفاده از رنگ برای به نمایش گذاشتن ارزش‌های درونی و زیبایی خودرنگ بدون در نظر داشتن ارزش‌های استعاری وتوصیفی ان. مانند هنرهای سنتی مثل فرش، کلیم و ...» (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۹۵ و ۹۶) بدین لحاظ رنگ‌ها در هنرهای صناعی منطقه (نمد، چادرشب، قلاب‌بافی ومیل‌بافی) هم از ارزش توصیفی، هم از ارزش استعاری و هم از ارزش درونی خود رنگ برخوردارند.

تصویر۸- چادرشب رنگ گرم و سرد

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۹- نمد هم‌جواری رنگ گرم



تصویر۱۰ـ بافتنی (دست‌گیره) تضادرنگی مکمل

طبقه‌بندی شاخص‌های نقش و نگاره‌های چادرشب، نمد و بافتنی‌های غرب مازندران

با توجّه به دسته‌بندی نقش‌ها، می‌توان آن‌ها را به دوگونه تقسیم کرد:

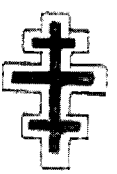
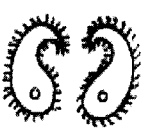
۱ـ واقع‌گرایی (رئالیسم)، طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم). ۲ـ غیر واقع‌گرایی.

شاخص‌های نقش و نگاره‌های به‌کار رفته بر روی سه هنر صناعی غرب مازندران شامل: چادرشب، نمد و بافتنی‌ها با رویکرد زیبایی‌شناختی و تجزیه و تحلیل ساختاری در جدول ذیل طبقه‌بندی می‌گردد.

۱ـ واقع‌گرایی: نقش‌های طبیعی شامل: حیوانات، انسان و اشیای کاربردی است. الهام از طبیعت پیرامون، ساده کردن خطوط و رنگ آن با توجّه به نوع بافت هنرهای صناعی منطقه، از مهم‌ترین ویژگی بصری نقش‌های طبیعی می‌باشد. اتّصال نقش‌ها به صورت زنجیره‌ی به‌هم پیوسته، تکرار را القاء می‌کند که در نمد، چادرشب و در بافتنی‌ها بسیار دیده می‌شود. قرینگی یکنواختِ نقش‌ها با رنگ‌های پرتضاد، چشم هر بیننده را نوازش می‌دهد. (جدول۱)

ردیف	نوع بافته	نام نقش	نقش	توضیح
1-	جاجیم	گوزن		الف – با چند خط ساده فرم شاخ وتا خوردن زانو را نشان داده است. (قسمت بالا) ب-مردم کوهستان وروستاها این گونه نقوش را به جهت آشنایی با طبیعت مطقه بیشتر به تصویر می کشیدند. این نقش با طرح گوزن مطقه کلاردشت که بر روی فرش نقش می شود ،کمی فرق دارد(قسمت پائین)
2-	جاجیم	اسب		. الف- تصویری زیبا از اسب وسوار ،که خطوط رنگین در وسط پاها وبدن اسب ازیکنواختی رنگی جلوگیری می کند. ب- این تصویر نشان زندگی روستایی است که در گلیم وصنایع دستی دیگر نیز مشاهده می شود.
3-	نمد	اسب		الف- با فرمی ساده از آناتومی حیوان وبا خطوط انتزاعی در زیر سم های اسب. ب-اسب برای مردم کوهستان وروستایی به لحاظ اقتصادی وکاری اهمیت بسزایی دارد ، وبه تصویر کشیدن آن نشان مهم بودن این حیوان است.
4-	نمد	چهارگل		-نقشی از گل که به صورت چهار برگ و دایره های کوچک در میان آنها دیده می شود .این نقش بعضاً با نقش دعا هم به کار می رود.
5-	بافتنی ها (قلاب بافی)	سگ		الف -تصویر آنالیز شده حیوان با تزئیناتی روی بدن آن ب- سگ بحنوان حافظ ونگهبان گله برای چوپانان روستائیان از اهمیت بسیاری برخوردار است. (تاثیر پذیری از محیط)
6-	بافتنی ها (قلاب بافی)	گنجشک		الف- نقشی ساده از پرنده .ب-تاثیر پذیری از اوضاع اقلیمی ومحیطی مطقه.گنجشک در قسمت چپ تصویر ازجمله نقوش فرش مطقه کلاردشت می باشد که تصویر راست به صورت هندسی وساده شده می باشد.

۲ـ غیر واقع‌گرایی: نقش‌های غیر طبیعی شامل: نقش‌های هندسی، انتزاعی و نمادین می‌باشد. نگاهی ساده و نمادگونه به درخت، حیوان و طبیعت پیرامون و بعضاً اقتباس از نقش‌های صنایع دستی کشور (مانند نقش بُته‌ی جغه وگلیم گل) و انتزاع شکل‌ها و هندسی کردن نقش‌ها و تنوّع آن از مهم‌ترین ویژگی نقش‌های غیرطبیعی است. تکرار، تنوّع، قرینگی از خصوصیت بارز نقش-های غیر طبیعی می‌باشد.(جدول ۲)

ردیف	نوع بافته	نام نقش	نقش	توضیح
۱-	جاجیم (نقش هندسی)	گلیم گل		الف - ترکیب چهار خط به فرم هندسی که اشکال برگ را القاء می کند. ب - این نقش با الهام از نقوش گلیم و... گرفته شده است.
۲-	نمد (نقش هندسی)	ترنج یک گل		الف - درهم گره خوردن ترنج قاب را به صورت گل در آورده است. - درخت ترنج به صورت لوزی شکل دیده می شود. - برگ داخل گل - گلبرگ خارجی - خورشید - آبی را به چهار قسمت تقسیم کرده است و در بیرون ترنج - گل پر شده است. ب - این نقش همانند نقوش قالی شکیب و... است. (تبریز پیری - از نقوش سیر صنایع دستی کشور)
۳-	پل بافی (دستگیره پیراهن)	مربع مارپیچ		الف - نقش صلیب - سطوح مربع های در اطراف صلیب. ب - شبیه کسی که این نقش را تربیه کرده قوچی به نام مربع داشته بوده - نمد نقش مورد نظر مانند بافته نقش خورنیه آبی است.
۴-	جاجیم (نقش اقوامی)	جغجغا		الف - یک اشکال صلیب - دو خط مورب در داخل پنج که درون آن با نوارهای رنگی پوشیده شده است. ب - تصویری از این گونه از جغجغا که نمد و زنگ متصل است، شبیه بافته های ارمنستان اطراف خود دارد و این نمونه ها به صلیب صرح را نقش زده است.
۵-	نمد (نقش اقوامی)	ترنه		الف - دو نقش ترنه در جهت عکس هم - دایره ای در مرکز پیچ ترنه و خطوط ترنج. ب - ترنه که جفت در گلیم یا قالی هم بکار می رود، و می توان یکگونه تغییر کرد. اگر دو تا ترنه که رو به روی هم قرار گیرند نه دوشی و اگر پشت به هم باشند نه قهر. اگر یک نه جفت بزرگ و نمد آدی نه جفت باشد یا به معنی تنها و در فرانسه بودن است.

www.tabarestan.info تبرستان

ردیف	نوع بافته	نام نقش	نقش	توضیح
6-	پس‌افتی دستگیره نقش انتزاعی	بی نام		الف- شکل کلی نقش به شکل این شکل است در طرف اضلاع یک ضلع ضلع در درون آن یک خطوط شرعی گرفته که می توان دو نفر در کنار هم تصور کرد. ب- به این نقش در منطقه سوادکوه با نام آرویس (رقص عروس) می نامند البته سوی معلاوه (محمد رستمی، 1386، صفحه 55).
7-	چادرشب نقش تعاونی	درخت سرو		الف- نقش تعاونی از درخت سرو به شکل جلیپا خودنیه آرایی یک ضلع ا در درون آن به عنوان تعداد که درخت است. ب- تاثیر پذیری از محیط و شرایط اقلیمی
8-	پس‌افتی جاجیم نقش تعاونی	—		الف- نقش تعاونی از است که به تصاویر معکوس ترسیم شده است. ب- این نقش برگرفته از روزگار بسیار کهن همراه ورود ایرانیان نوادگان آریاییانی که در چادر زندگی می کردند، نقش را برروی دست بافته های خود به تصاویر نقاشی کرده اند همچنین در حاشیه قالی پازیریک به همراه سواران پارس به تصویر درآمده است.
9-	زلابه نقش تعاونی	گربه		الف- شکل تصویری از گربه که دمش به طرف بالا است. ب- فرض تعاونی بسیار زیاد درخور حس زیاد از گربه. البته این نقش در صنایع دستی کمتر نقش شده است.
10-	چادرشب نقش تعاونی	نره گل		الف- فرض تعاونی از سر بافندگی چادرشب با حضور ترنجی در روی آن است. ب- کاربرد و اهمیت وسایل آن را کاربرد زندگی روزمره.

تبرستان www.tabarestan.info

نتیجه‌گیری

بخش بزرگی از هنرهای دستی غرب مازندران، چادرشب، نمد و بافتنی‌ها که بیش‌ترین کاربرد را در بین سایر صنایع دستی دارند به موازات ارزش‌های فرهنگی و اقتصادی واجد ارزش-های هنری و زیبایی‌شناختی هستند. نقش‌هایی که بر روی صنایع دستی این منطقه مشاهده می-شود، کم‌تر، اقتباسی است. هرچند برخی از این نگاره‌ها، با نقش‌های صنایع دستی سایر مناطق ایران مشابهت دارند؛ مانند بته‌ی جغه یا ترمه، شمسه، ترنج و ...

نمد و چادرشب ازصنایع دستی منطقه است که بیش‌ترین هماهنگی و تشابه را در میان نگاره‌های صنایع دستی، به ویژه در نقش‌های حاشیه‌ای دارند. یافته‌های پژوهشی بر ساده‌تر کردن نقش‌ها(جدول‌بندی نقش و بررسی آن به لحاظ ساختاری وزیبایی‌شناختی) استوار بوده و در نمد، نقش‌ها به‌صورت هندسی، انتزاعی، طبیعی و تزئینی دیده می‌شود.

در بافتنی‌ها نقش‌ها به‌صورت واقع‌گرایی و غیرواقع‌گرایی مشاهده می‌شود که این واقع‌گرایی شامل طبیعت، حیوانات، گیاهان و ... است. نقش‌های غیرواقع‌گرایی شامل: نقش‌های نمادین و هندسی است. در چادرشب هم به مانند بافتنی‌ها در دوگونه، نقش‌های طبیعی و غیرطبیعی به چشم می‌خورد. نقش‌های طبیعی شامل حیوان، انسان و طبیعت و ... می‌باشد. نقش‌های غیر طبیعی، شامل انواع نقش‌های انتزاعی، نمادین و هندسی است. تنوّع در نقش‌های بافتنی‌ها بسیار زیاد است.

در مرحله‌ی بعد، نمد دارای نگاره‌ی متنوّع و رنگارنگ بوده و راحتی بافت آن موجب شده که خط منحنی دیده شود که این امر در چادرشب و دست‌بافته‌ها امکانپذیر نیست. نقش‌های دعا، دعا و چهارگل، محرابی، اَرکا (نقش تزئینی حاشیه)، هفت و هشت در نمد و نقش‌های بز کوهی و بز اهلی، شانه‌گل، دریاگل، گلیم گل، چلچراغ، ماه‌گل، ماکوگل، درخت سرو، چنار در چادرشب و نقش سگ، مریم بانو لاچ، چِرپره، تخم خربزه، هشت ضلعی، سلم دانه (دانه سرو)، کلاغ، وَل کِیل (ردپای کج)، گاو چُم لاچ، بال به گردن در بافتنی‌ها از نقش‌های بسیار زیبا، اصیل و بومی منطقه هستند. از لحاظ بصری، هارمونی رنگ‌ها در چادرشب‌های ساده وکج بُته و تضادهای رنگی در یک مجموعه‌ی نقش‌ها وترکیب‌بندی بسیار خردمندانه، به نحوی که همه چیز در جای مناسب خود قرار می‌گیرد، قابل توجّه است.

www.tabarestan.info تبرستان

تفاوت بافت و جنسیّت بافنده‌ها که برخی از صنایع دستی، مانند چادرشب، قلاب‌بافی و میل‌بافی بیش‌تر توسّط زنان بافته می‌شود و برخی از هنرهای صناعی مانند نمد که توسط مردان انجام می‌گیرد، خود، موجب تغییر در نقش‌اندازی بوده است. نقش بته‌ی جغه (کج بته) در چادرشب، نمد، قلاب‌بافی و میل‌بافی با تغییرهای اندکی بافته می‌شود. بیش‌تر نقش‌های طبیعی مانند اسب، گوزن، انسان بر روی هر سه هنر دستی منطقه هم مشاهده می‌شود.(البته نقش‌های طبیعی، در قلاب‌بافی و میل‌بافی، بیش‌تر درپیراهن کش دیده می‌شود.)

باری، هنرهای دستی به مانند سایر مناطق کشور، متأثر از اوضاع اقلیمی، شرایط حاکم بر فردِ هنرمند و جامعه، فرهنگ و آداب و رسوم استوار است.

منابع فارسی

۱-آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۸۸)، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، چاپ هفتم، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها، تهران: سمت.

۲-حسینی‌راد، عبدالمجید(۱۳۸۴)، *مبانی هنرهای تجسّمی*(کتاب درسی هنرستان‌های فنّی و حرفه‌ای)، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دفتر برنامه ریزی وتالیف کتب درسی آموزش‌های فنی وحرفه‌ای وکار ودانش.

۳- خاتمی، عیسی(۱۳۷۶)،*گذری بر چادرشب بافی در شهرستان رامسر*، مدیریت جهاد سازندگی، اداره ترویج ومشارکت‌های مردمی رامسر.
۴- رستمی، مصطفی(۱۳۸۶)، *دست‌بافته‌های سوادکوه*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۵- شعبانی‌خطیب، صفرعلی(۱۳۸۷)، *فرهنگ‌نامه‌ی تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران*، چاپ اوّل، قم: انتشارات سهپر اندیشه.
۶- علی‌اسماعیلی، محمّدصادق(۱۳۷۸)، *بررسی نقوش عامیانه (در غرب مازندران وشرق گیلان)*، دانشگاه هنر تهران، استاد راهنما دکتر امیرحسین ذکرگو، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد.
۷ -گلارک، جی- گلاک، هیرا(۱۳۵۵)، *سیری در صنایع دستی ایران*، ترجمه‌ی خسرو پیر، چاپ اوّل، تهران: انتشارات بانک ملّی ایران.
۸- نواب صفوی، شهریار(۱۳۶۸)، *نگرشی بر نساجی سنّتی مازندران*، دانشگاه هنر تهران، پایان نامه‌ی مقطع کارشناسی رشته‌ی نقّاشی.
۹- مدیریت طرح وبرنامه ریزی صنایع دستی ایران(۱۳۶۲)، *کلیاتی درباره صنایع دستی روستایی ایران*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سازمان صنایع دستی ایران.
۱۰- موسی‌پور، یزدان(۱۳۷۹)، *بررسی نقش و نگاره‌های صنایع دستی رامسر*، مرکز آموزش عالی فرهنگیان تهران، استاد راهنما دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی رشته هنرهای تجسّمی.
۱۱- نامی، غلامحسین(۱۳۸۵)، *مبانی هنرهای تجسّمی ارتباطات بصری*، چاپ پنجم، انتشارات تهران: توس.

www.tabarestan.info تبرستان

گذری بر هنر چوتاشی منطقه‌ی هزار جریب نکا

دکتر مصطفی رستمی[۱]، ساغر کریمی[۲]، زینب خدامی[۳]

چکیده

هنر و فن چوتاشی، فعّالیّتی است که هنرمند با یاری ذهن خلّاق و مهارت دست‌هایش از چوب یک‌پارچه‌ی درختان و با استفاده از ابزار کار بسیار ابتدایی و محدود، آثاری بدیع و زیبا خلق می‌نماید که حاصل توانایی‌های فردی و ذوقی استادکاران مازندران می‌باشد. محصولات این هنر، جنبه‌ی کاربردی داشته و انواع نیازهای روزمره‌ی مردم را برطرف می‌سازند.

اشیاء چوبی حاصل از هنر چوتاشی در منطقه‌ی هزارجریب نکا شامل انواع لاک، جوله، کَجلِس، کَچِه و کِترا و غیره می‌باشد و فرم‌ها و نقش‌های روی آن‌ها به صورت ذهنی و ابتکاری برگرفته از طبیعت اطراف هنرمندان می‌باشد که در قالب خطوط هندسی (منحنی و شکسته) تجلّی پیدا کرده‌اند.

مقاله‌ی حاضر با هدف حفظ و احیای هویّت روبه زوال هنر چوتاشی به معرفی این هنر کهن در منطقه‌ی هزار جریب نکا می‌پردازد و محصولات آن را از لحاظ زیبایی شناسی، کاربرد و شیوه-ی ساخت مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: چوتاشی، لاک‌تراشی، ظرف‌های چوبی، هزار جریب نکا.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه و طرح مسأله

جنگل‌های سرشار از گونه‌های درختی که موهبتی الهی در منطقه‌ی هزارجریب می‌باشند، بستر مناسبی برای رشد و توسعه‌ی انواع هنرهای چوبی هستند.

منطقه‌ی هزارجریب در گذشته، منطقه‌ی وسیعی از مناطق کوهستانی مازندران بوده که از سمت جنوب به استان سمنان، از شرق به منطقه‌ی کردکوی و بندرگز، از شمال به دشت ساحلی مازندران و از غرب به سوادکوه وسعت داشت. اکنون این منطقه در حوزه‌ی سیاسی شهرستان‌های گلوگاه، بهشهر، نکا و ساری قرار دارد. نام قدیم این منطقه *وَنداد* بوده و بعدها به *هزارگری* و پس

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)

۲ـ مربی (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)

۳- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنردانشگاه سمنان؛ آدرس پست الکترونیکی:
azadehkhoddami۳۵۰@gmail.com

از آن به هزارجریب تغییرنام یافته است. این نام امروز تنها بر یک بخش از شهرستان نکا باقی مانده است. (مقدّسی، ۱۳۷۸: ۶۷)

صنایع‌دستی هر منطقه، نشان‌دهنده‌ی میزان ذوق و هنر آن جامعه و به عبارتی فرهنگ منطقه است که بستگی به مواد اوّلیّه و نوع کاربردش دارد. از مهم‌ترین صنایع دستی که امروزه کم و بیش در بسیاری از نقاط روستایی(هزارجریب) نکا به چشم می‌آید می‌توان به: نمدمالی، انواع جاجیم‌بافی (یا به اصطلاح محلّی گلیج بافی)، بافت پارچه‌های کرباسی و ابریشمی دست‌بافت، سفره، شال‌کمر، روتختی، چادرشب، ریسندگی نخ ابریشم از پیله‌ی کرم ابریشم و غیره اشاره نمود؛ هم‌چنین ساخت وسایل چوبی و ظروف آشپزخانه از قبیل قاشق، لاک، جوله، تِلِم، ملاقه‌ی چوبی و ... (از هنرهای مردانه) هم در بیش‌تر روستاهای جنگلی به چشم می‌آید.

تبرستان www.tabarestan.info

چوتاشی از جمله هنرهای بومی این منطقه می‌باشد و هنر بومی، هنری است که ساختار، مواد، مصالح و ابزار آن بوم‌آورد باشد و ماهیّت آن با توجّه به فرهنگ، آداب و رسوم و اعتقادات همان منطقه شکل گرفته باشد. از سوی دیگر، چوتاشی را می‌توان نوعی هنر قومی نیز دانست با استناد بر این‌که رویین پاکباز در *دایرهٔ المعارف هنر*، هنر قومی را این گونه تعریف کرده است: «هنر قومی[1] نوعی هنر سنّتی که ریشه در شیوه‌ی زندگی مردم عادی یک کشور یا یک ناحیه دارد شامل اشیایی است که به روال سنّتی، توسّط صنعت‌گران فاقد آموزش رسمی ساخته می‌شوند و برای مصارف روزمره یا موقعیّت‌های خاص (چون مرام عروسی، جشن و عزاداری) به کار می‌روند. کنده‌کاری روی چوب، گلدوزی، توردوزی، سبدبافی، سفال‌گری، گلیم‌بافی، نقّاشی پشت شیشه و غیره، از انواع مشخّص هنر قومی به شمار می‌رود |...| این هنر از تغییر سلیقه‌های روز، کم‌تر اثر می‌پذیرد و روش‌های آن در یک محل از نسلی به نسل دیگر می‌رسند و الگوهای سنّتی آن با اندک تغییراتی پایدار می‌مانند. به احتمال، استمرار هنر قومی، ناشی از تداوم روستانشینی یا ایل‌نشینی بوده است.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۶)

چوتاشی از ترکیب دو کلمه‌ی چو به معنی چوب و *تاشی* به معنی تراشیدن و کندن در زبان محلّی مازندران است. هنر چوتاشی یک کار ابتکاری است و جنگل‌نشینان با شناختی که از انواع درختان جنگلی دارند از ریشه و تنه و شاخه‌ی درختان خاصی با استفاده از ابزار کار محدود و بسیار ابتدایی برای ساخت سازه‌ها استفاده می‌کنند. نام دیگر این حرفه، *لاک‌تراشی* است؛ لاک تراشی در مفهوم عام، صرفاً به معنای تراشیدن لاک نیست، بلکه به ساخت همه‌ی ابزار و ظروف چوبی در مناطق روستایی گفته می‌شود. لاک در لغت‌نامه‌ی دهخدا به این معنی آمده است: «لاک یا لاوَک، ظرف بزرگ مدوّر با لبه‌ی کوتاه از چوب تراشیده. تغاری باشد کناره‌بلند که در آن خمیر کنند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۵۷۷) جهان‌گیر نصیری‌اشرفی در *فرهنگ واژگان طبری* معنی

1–Folk art

لاک را این چنین آورده است: لاک ظروف چوبی گالشی است که به آن لاوک هم گفته می‌شود و کاربردهای مختلفی دارد. لاک‌تاش کسی است که از چوب لاوَک درست می‌کند. (نصیری اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۸۱۶)

با توجّه به مقاومتِ کمِ چوب در مقابل تغییرات دما از جمله رطوبت به درستی نمی‌توان تاریخ دقیقی را برای صنایع دستی چوبی در استان مازندران ذکر نمود ولی با توجه به آثار به‌دست آمده از غارهای هوتو و کمربند در جنگل‌های اطرف بهشهر، کنار استخوانی متعلّق به هزاره‌ی هشتم ق.م، چاقوی کوچک از جنس سنگ چخماق سیاه، یک چنگال از جنس شاخ حیوان و هم‌چنین تبری سنگی متعلّق به انسان ما قبل تاریخ یافته شد، نشان می‌دهد انسان‌هایی که می‌توانستند از سنگ و استخوان برای خود چاقو، چنگال و تبر درست کنند، یقیناً می‌توانستند چوب را به‌راحتی شکل داده و اشیای دل‌خواه و مورد نیاز خود را درست کنند؛ چون چوب در قیاس با سنگ و استخوان به علّت داشتن بافت مناسب به آسانی قابل تغییر شکل می‌باشد. (سماعی، ۱۳۸۱: ۲)

www.tabarestan.info تبرستان

هم‌چنین در تاریخ *از آستارا تا استرآباد* نوشته شده است: «که مردمانی در مازندران زندگی می‌کردند که به چوتاش معروف بودند. چوتاش مرکّب از دو کلمه‌ی چو + تاش که کلمه‌ی مازنی است و فارسی آن می‌شود چوب‌تراش. این مردم در مازندران سکنی داشتند و از چوب، وسایل زینتی و دستی زیبایی می‌ساختند. در حال حاضر، این مردمان در روستاهای مازندران هستند که از چوب، جوله (پارچ چوبی)، قاشق‌های چوبی و غیره درست می‌کنند که نسل به نسل، این هنر کنده‌کاری به آن‌ها رسیده است.» (عسگری‌پور، ۱۳۷۶: ۶۱)

کنده‌کاری روی چوب در واقع هنرِ ایجاد طرح‌ها و نقش‌های ساده، سطحی و کم عمق روی چوب با بهره‌گیری از ابزار ساده، موهبتی برخلّاقیت و ذوق سرشار هنرمند کنده‌کار است. این هنر را بعد از خراطی قدیمی‌ترین هنر مرتبط با چوب دانسته‌اند. (سیدصدر، ۱۳۸۳: ۷۹۸)

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی ـ توصیفی انجام شده و روش گردآوری اطّلاعات تحقیق به صورت میدانی(مشاهده و مصاحبه) و کتابخانه‌ای می‌باشد. تمامی تصویرهای این تحقیق، طی سفر به منطقه‌ی هزار جریب نکا در حین کاوش‌های میدانی، توسّط نگارندگان تهیّه شده است.

پرسش پژوهش

هنر چوتاشی منطقه‌ی هزارجریب نکا دارای چه ویژگی‌هایی از لحاظ فرم، شکل، نقش محصولات و شیوه‌ی ساخت آن‌ها می‌باشد؟

فرضیه‌ی پژوهش

ساختار، مواد، مصالح و ابزار هنر چوتاشی در این منطقه بوم‌آورد می‌باشد و فرم، نقش و در واقع ماهیّت محصولات آن با توجّه به طبیعت، فرهنگ و آداب و رسوم همان منطقه شکل گرفته است.

معرفی محصولات هنر چوتاشی منطقه‌ی هزارجریب نکا

محصولات هنر چوتاشی بسیار متنوّع هستند شامل: لاک، جولِه،کَجلِس، تنباکوجولِه، قندجولِه، شکلات‌خوری، آجیل‌جا، عصا، کَچِه و کِترا و... می‌باشند. در این مجال به معرفی و بررسی برخی از ظروف شاخص این هنر بر اساس کاربردشان پرداخته می‌شود:

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ لاک: لاک، تشت و یا کاسه‌ای چوبی است که در زندگی روزمره‌ی مردم، کاربردهای متنوّعی داشته(تصویر۱) که بنابرکاربری آن در اندازه‌های مختلفی ساخته می‌شوند و نام‌گذاری آن‌ها هم بر حسب اندازه و کاربرد لاک بوده است:

تصویر۱ـ انواع لاک

روستای محسن‌آباد

-لاک چوله: ظرفی چوبی به اندازه‌ی کاسه می‌باشد. (نصری اشرفی، ۱۳۸۱: ۱۸۱۷)

-لاکچه: ظرف کوچک، کاسه‌ی کوچک چوبی، لاوَک کوچک. (همان: ۱۸۱۸)

-پلاخوارلاک: ظرف مخصوص خوردن برنج که از نظر ظاهری کمی تخت و سطح زیرین ظرف مسطّح است. در گذشته، همه‌ی افراد خانواده در یک لاک با هم غذا می خوردند.

- خمیرگیر لاک: ظرف مخصوص ورزدادن خمیر است. معمولاً در ابعاد بزرگ (با قطر ۷۰ سانتی-متر) ساخته می‌شود تا بتوان در آن به آسانی، آرد را با آب مخلوط نموده، ورز داد و از پشت ظرف برای پهن کردن خمیر نان استفاده می‌کنند. (تصویر ۲)

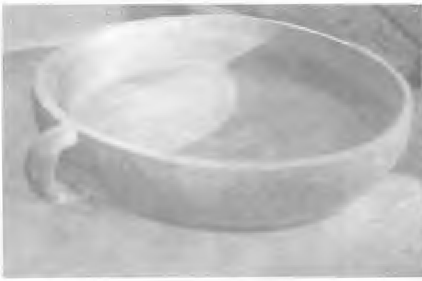
تصویر۲- خمیرگیر لاک، روستای سورک

تبرستان www.tabarestan.info

- رخت شور لاک: ظرفی شبیه تشت با ابعاد بزرگ، جهت شستن انواع لباس و پارچه به کار می‌رود که اغلب از چوب درخت توسکا ساخته می‌شود.(تصویر ۳)

-کشک‌ساب: نوعی لاک است که برای سائیدن کشک به‌کار می‌رود و دوشاب میوه‌های وحشی را هم در آن تهیّه می‌کنند. (تصویر ۴)

تصویر ۳- رخت‌شور لاک، روستای محسن‌آباد



تصویر۴- کشک‌ساب، روستای سورک

-دونه پاچ لاک: سینی بزرگ چوبی که برای بوجاری نمودن و تمیز کردن برنج، غلات و حبوبات به‌کار می‌رود. و دونه‌شور، نوعی لاک است که برای شستن برنج به‌کار می‌رود. در این منطقه به دونه‌پاچ‌لاک و دونه شور *لاک تیله* گفته می‌شود.

- کیله لاک: نوعی پیمانه‌ی چوبی برای برنج. کیل مقیاسی برای حجم پیمانه یا ظرفی برای اندازه گرفتن مایع یا غلاتی هم‌چون گندم، جو، برنج و غیره... به‌کار می‌رود. (همان:۱۷۳۲ـ۱۷۳۱) در این منطقه در یک کیله لاک، ۶ کیلوگرم جو و برنج و ۷/۵ کیلوگرم گندم جای می‌گیرد.

۲ـ جوله: ظرف شیردوش چوبی.(تصویر ۵) (همان: ۷۹۴) جوله برگرفته ازکلمه‌ی جول است و این لغت در فرهنگ واژگان تبری به دو معنی آمده است: ۱) جول: پرنده‌ای به نام *کورکور* یا عقاب طلایی می‌باشد. ۲)جول به معنی گود و هر ظرف عمیق آمده است و هر چیز عمیق فرورفته و مقعر را *جول دلِه* می‌گویند. (همان: ۷۹۴ ـ ۷۹۳) مطالعه و بررسی‌های انجام شده نشان

می‌دهد که هر دو معنی در مورد این ظرف صدق می‌کند. جوله به نسبت دیگر ظرف‌های چوبی با ارتفاع بلندش عمیق و گودتر است و دهانه‌ی گشاد با گردن باریک آن شکل انتزاعی پرنده را در ذهن انسان یادآوری می‌کند. (تصویر۶)

تصویر۵- جوله، روستای چلمردی

تصویر۶- جوله (همان: ۷۹۳)

www.tabarestan.info تبرستان

در قدیم ازجوله یا پارچ چوبی به منظور دوشیدن شیر (به طوری که دهانه‌ی گشاد آن به این منظور طراحی شده است) و نگهداری لبنیات، آب، روغن و غیره استفاده می‌شده است. در این منطقه شیره یا دوشاب خرمالوی وحشی، رب آلوچه‌ی وحشی و رب انار را در جوله نگهداری می‌کنند.

در گذشته، جوله در اندازه‌های نسبتاً بزرگی ساخته می‌شد امّا امروزه به دلیل روی کار آمدن همین ظرف از جنس فلز و با قیمت ارزان‌تر، جوله‌ی چوبی بیشتر کاربرد تزئینی پیدا کرده و در اندازه‌های کوچک‌تر، از چوب ون و افرا ساخته می‌شود. (تصویرهای ۷ و ۸)

تصویر ۷- جوله فلزی، روستای چلمردی

تصویر۸- جوله چوبی، روستای سورک

۳-کَجلِس: این ظرف به عنوان پیمانه، برای تقسیم شیر به‌کار می رود و دارای دسته‌ای بزرگ نسبت به ابعاد ظرف است و فرم ناودان مانند آن که تقریباً ۱۰ سانتی‌متراست به صورت شیب‌دار در جهت چپ ظرف ساخته شده و سبب می‌شود که شیر به آسانی و مستقیم به کوزه و یا ظرف دیگری منتقل شود. (تصویر ۹)

تصویر ۹- کجلس، روستای چلمردی

مقدار شیری که در این ظرف جای می‌گیرد تقریباً در همه‌ی منطقه یکسان می‌باشد. قابل ذکر است که نام دیگر این ظرف در منطقه‌ی گرگان *کمچه‌لز* و در رامسر *کلز* و *کلیز* می‌باشد که در *فرهنگ واژگان تبری* به معنی: پیمانه‌ی چوبی و با آدم قوی بنیه با دستانی درست و نیرومند آمده است. (همان: ۱۶۷۲)

www.tabarestan.info تبرستان

٤ـ قاشق‌های چوبی: تنها محصول چوتاشی که از گذشته تا به امروز، مورد نیاز مردم بوده، قاشق‌های چوبی هستند. (تصویر۱۰)

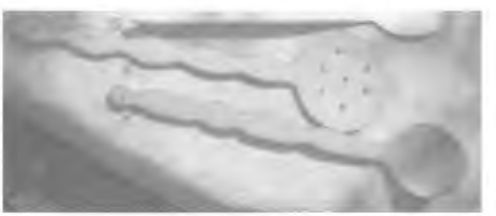
تصویر۱۰- قاشق‌های چوبی، روستای چلمردی

قاشق‌های چوبی در اندازه و شکل‌های گوناگون ساخته می‌شوند که هر کدام با توجّه به کاربردشان نام گذاری شده‌اند، مانند: کَچه، پِلا گیر، کِترا، گَت کَچه،کف زن، وَل دِم کَچه. (تصویرهای ۱۴-۱۱)

تصویر۱۱- کَچه، روستای چَلمردی

تصویر۱۲- پلاگیر و کِترا، روستای شیرکلا

تصویر۱۴- وَل دِم کَچه،روستای چَلمردی



تصویر ۱۳- گت کچه و کف زن، روستای شیرکلا

۵ـ ظرفی مخصوص نرم کردن و آماده ساختن تنباکو (همان: ۶۷۹) این ظرف در شکل و اندازه-های مختلفی ساخته می‌شود. (تصویر ۱۵)

تصویر ۱۵- تنباکوچوله، روستای سورک

در بعضی مناطق، تنباکو چوله دارای دو فضای جداگانه که یکی برای نرم کردن تنباکوی تازه و دیگری جای تفاله‌ی سوخته‌ی تنباکو می‌باشد. (تصویر۱۶) اغلب این ظروف دارای پایه‌هایی هستند که دقیقاً پای حیوانات را برای انسان تداعی می‌کنند. بعضی از این تنباکو چوله‌ها دردار و بعضی بدون در هستند. این ظرف همیشه با قلیان همراه است. (تصویرهای۱۶-۱۷)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۱۶- تنباکوچوله، روستای چلمردی

تصویر۱۷- تنباکوچوله پایه‌دار، روستای سورک

تصویر ۱۸- تنباکوچوله با شکل قوچ نر، روستای محسن‌آباد

تصویر۱۹- تنباکوچوله و قلیان، روستای چلمردی

۶-قندچوله: نوعی ظرف چوبی است که با برجستگی در وسط برای خردکردن قند به‌کار می‌رود. (تصویر۲۰) به گفته‌ی روستائیان در گذشته، هنگام صبح از همه‌ی خانه‌های روستایی صدای خردکردن قند(تَق تَق) در کل روستا می‌پیچید.

تصویر۲۰- قندچوله، روستای چلمردی

این ظرف به‌صورت مدوّر و یا چند ضلعی ساخته می‌شود که در بعضی مناطق به صورت پایه‌دار دیده می شود. روی برجستگی وسط این ظرف به وسیله‌ی میخ حلب می چسباندند؛ به دلیل این‌که هنگام خردکردن قند با تیشه به چوب آسیب نرسد. (تصویرهای ۲۱ و ۲۲)

تصویر۲۱- قندچوله پایه‌دار و قندشکن، روستای پوروا

تصویر ۲۲- قندچوله و قندشکن، روستای چلمردی

www.tabarestan.info تبرستان

۷-تِلِم: ظرف کره‌گیری می‌باشد. (همان: ۶۵۵) این ظرف استوانه‌ای شکل، بلند و توخالی که از تنه‌ی درخت ساخته شده و به وسیله‌ی کوبیدن دسته‌ی چوبی درون آن عمل کره گیری انجام می‌شود. (تصویر۲۳) تِلِم در اندازه‌های مختلف، ساخته می‌شود. یک نوع آن که دارای ارتفاعی به بلندی ۱/۵ متر، تقریباً اندازه‌ی قد انسان ساخته می‌شود که به آن *پاسدار تِلِم* می‌گویند. (تصویر۲۴)

تصویر۲۳- تِلِم، روستای چلمردی

تصویر ۲۴- تِلِم، روستای سورک

گذری بر کارگاه‌ها و چوتاشان منطقه

جایی که اسم کارگاه چوتاشی را بتوان برای آن گذاشت در واقع گوشه‌ای از حیاط هنرمند و یا اتاقکی زیر ایوان است و یا حتّی زیر سایه‌ی درختی در فضای آزاد، زمانی که او دام‌هایش را به صحرا می‌برد. جای مشخّصی به عنوان کارگاه، طبق چهارچوبی معیّن وجود ندارد. تنها ابزارهای ساده که در کیسه‌ای جای می‌گیرند، تنه‌های درخت و ظروف نیمه‌کاره، جهت پرداخت به آن‌جا شکل کارگاه می‌دهند و اغلب از تنه‌ی درخت به عنوان جای نشستن و یا میزکار و از پاها به عنوان گیره، جهت نگه‌داشتن چوب استفاده می‌شود.

تصویر ۲۵- استاد عین‌الله قلی زاده، روستای چلمردی

تصویر ۲۶- استاد عین‌الله مهدوی، روستای محسن‌آباد

www.tabarestan.info تبرستان

در حال حاضر، در منطقه‌ی هزارجریب نکا تعداد انگشت‌شماری از هنرمندان در ساخت محصولات چوتاشی به فعّالیّت می‌پردازند که اغلب، سال‌خورده می‌باشند به نام‌های: استاد عین الله قلی‌زاده، استاد نقی علی‌نژاد، استاد عین‌الله مهدوی، استاد محمّدابراهیم قنبری، استاد نورالله عابدینی، استاد حجّت رمضانی و استاد ابوالقاسم بهاری. (تصویرهای ۲۵ و ۲۶)

مصالح‌شناسی هنر چوتاشی

هزارجریب شهرستان نکا دارای ۶۸ هزار هکتار جنگل‌های خزری به صورت طبیعی و خودرو است. جنگل‌های خزری از منحصر به فردترین و در زمره‌ی کهن‌ترین جنگل‌های جهان محسوب می‌شوند که این نوع جنگل در هیچ جای ایران قابل توسعه نیست. (مقدّسی، ۱۳۷۸: ۳۱)

ماده‌ی اوّلیّه‌ی مورد مصرف هنر چوتاشی چوب می‌باشد که با وجود جنگل‌های انبوه در این منطقه، انواع چوب به‌راحتی یافت می‌شود. از جمله درختانی که مورد مصرف هنر چوتاشی این منطقه می‌باشند، عبارتند از: ملج، افرا، توسکا، آزاد، شمشاد، ششار، راش، گردو، سرخ‌دار، نمدار، ممرز، ون، انجیلی، سرخه ولیک و غیره.

ابزارشناسی هنر چوتاشی

ابزارهای مخصوص هنر چوتاشی بسیار محدود و ابتدایی است که جنس تیغه‌ی این ابزارها از فولاد بوده و دسته‌ی آن‌ها چوبی است.

در قدیم تعداد زیادی آهنگر در منطقه که از نژاد جوگی[1] بودند با توجّه به سفارش لاک‌تراشان آن‌ها را می‌ساختند. در این بخش به معرفی ابزارها با توجّه به کارکردشان پرداخته می‌شود.

۱ـ تور: این ابزار، همان تبر است که در زبان مازندرانی به آن تور گفته می‌شود. (تصویر۲۷)

۱ـ جوگی‌ها فرقه‌ای از مرتاضان هندی که پیرو طریقه‌ی جوکیان بودند.(دهخدا،۱۳۷۷: ۷۹۱۴)

۲ـ تاشِه: همان تیشه است که برای تراشیدن قسمت‌های بیرونی کار استفاده می‌شود. این ابزار از تبر ظریف‌تر است و در اندازه‌های بزرگ و کوچک وجود دارد. (تصویر۲۸)

نوع دیگر آن وَل‌تاشه می‌باشد که لبه‌های آن زاویه‌دار است و قوس کمی در عرض تیغه دارد. در واقع با این وسیله، برجستگی و فرورفتگی قسمت‌های بیرونی و گاهی قسمت‌های درونی ظرف را پرداخت می‌کنند. (تصویر۲۹)

تصویر۲۷- تور، روستای چلمردی

تصویر۲۸- تاشه، روستای محسن‌آباد

تصویر۲۹- وَل‌تاشه، روستای محسن‌آباد

تبرستان www.tabarestan.info

۳ـ ماتکال: نوعی ابزار است شبیه به وَل‌تاشه با این تفاوت که تیغه‌ی ماتکال کمی باریک‌تر و طول آن بلندتر از وَل‌تاشه است و برای تراشیدن و خالی کردن داخل ظروف به کار می‌رود و نسبت به وَل‌تاشه کاربرد بیش‌تری دارد. (تصویر۲۹)

٤ـ دِلِه‌گیر: این ابزار دارای تیغه‌ی فولادی منحنی‌شکل و لبه‌های تیز می‌باشد که عمل تراشیدن داخل ظروف گرد و منحنی را انجام می‌دهد. در واقع، پس از خالی کردن قسمت داخلی ظروف با سائیدن توسّط این وسیله عمل پرداخت، انجام می‌شود. (تصویر۳۰)

تصویر۲۹- تاشِه و ماتکال، روستای چلمردی

تصویر۳۰- دِلِه‌گیر، روستای ازرک

۵ـ رِک: این ابزار نوعی مغار است که تیغه‌ی فولادی آن باریک و بلند با لبه‌های زاویه‌دار و کمی شیب به سمت داخل است و با حرکات مداوم و فشار دست، عمل پرداخت و نازک کردن دیواره‌ی داخلی ظروف را انجام می‌دهد که در این منطقه به آن رک کشیدن که همان خاراندن است می‌گویند. (تصویر ۳۱)

تصویر۳۱- رِک و تیغه رک، روستای اززک

٦ـ نقش‌گر: عمل نقش‌اندازی و حکّاکی روی بدنه‌ی ظروف با این ابزار صورت می‌گیرد که دارای نوعی تیغه‌ی باریک با مقطعی u شکل در سر آن است. در این ابزار، پیچشی در انتهای تیغه‌ی فولادی آن دیده می‌شود که به منزله‌ی تکیه‌گاه تیغه‌ی ابزار، هنگام نقش اندازی به کار می‌رود و در این صورت کم‌تر به انگشت و دست فشار می‌آید. (تصویرهای ۳۲ و ۳۳)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۲- نقش‌گر، روستای چلمردی

تصویر۳۳ - نقش اندازی به وسیله نقش‌گر، روستای چلمردی

مراحل ساخت محصولات چوتاشی منطقه

ساخت ظروف چوبی به روش هنر چوتاشی با توجّه به مراحل زیر انجام می‌گیرد:

۱ـ قطع‌کردن چوب: برای شروع کار لاک‌تراشی، ابتدا چوب انتخاب شده را از تنه، ریشه و یا شاخه‌ی درخت با تبر جدا می‌سازند.

۲ـ خشک کردن چوب: سپس پوسته‌ی چوب را با تبر جدا کرده و به صورت عمودی در طویله، انبار و یا جایی در سایه قرار می‌دهند تا مقداری رطوبت اولیّه را از دست بدهد.

۳ـ تراش قسمت بیرونی ظرف: چوتاشان در ساخت ظروف با توجّه به فرم مورد نظر که به صورت ذهنی است با ابزار بسیار ابتدایی مخصوص چوتاشی یعنی تاشه و وَل‌تاشه قسمت بیرونی ظرف را می‌تراشند. (تصویرهای۳۴)

٤ـ تراش قسمت داخلی ظرف: خالی کردن قسمت داخلی ظرف در این مرحله با کمک ماتکال قسمت داخلی ظرف را کاملاً خالی کرده و بعد از آن عمل رک کشیدن انجام می‌شود؛ به طوری که با ابزار رک، دیواره‌ی داخلی و کف ظرف را صاف می‌کنند. البته اگر داخل ظرف گود و منحنی باشد مانند قاشق آن را با ابزاری به نام دله‌گیر صاف می‌کنند. (تصویر۳۵)

۵ـ پرداخت نهایی ظرف: پس از آن با سوهان‌های زبر و نرم، شروع به ساییدن و صاف کردن قسمت‌های مختلف ظرف می کنند.

٦ـ نقش‌اندازی روی ظرف: حک کردن نقش‌ها روی ظرف به‌وسیله‌ی مغار نقش‌گر انجام می‌شود و چوتاشان بدون طراحی اولّیه به صورت ذهنی و ابتکاری و یا تکرار نقوش سنّتی نقش اندازی می‌کنند. (تصویر۳۶)

تصویر۳۴-تراش بیرونی‌روستای چلمردی

تصویر۳۵-تراش درونی‌روستای چلمردی

تصویر۳۶- نقش‌اندازی‌روستای چلمردی

www.tabarestan.info تبرستان

۷ـ مقاوم نمودن ظرف: در مرحله‌ی آخر برای جلوگیری از ایجاد ترک، فرسایش و تخریب به منظور بادوام نمودن ظرف، آن را با روغن‌های حیوانی (پی یا چربی حیوانات) کاملاً آغشته و اشباع می‌کنند.

فرایند ساخت ظروف چوتاشی به صورت کاملاً فردی انجام می‌شود و یکی از ویژگی‌های مهم این هنر، این است که تمامی قسمت‌های ظروف چوبی مانند بدنه، پایه، دسته و ... از چوب یک‌پارچه درختان ساخته می‌شوند. تمامی این مراحل به شکل کاملاً سنّتی با استفاده از پاها به عنوان گیره صورت می‌پذیرد.

فرم‌ها و نقش‌های تزئینی ظروف چوتاشی

تزئینات در این هنر قومی، تماماً برگرفته از محیط اطراف هنرمندان است که نسل به نسل از زمان‌های گذشته تا به امروز تکرار شده‌اند. برخی از این اشکال متنوّع، برگرفته از حیوانات اطراف آن‌ها به صورت کاملاً انتزاعی مانند دایره، بیضی و چند ضلعی می‌باشند؛ مانند لاک، بشقاب، تنباکو چوله، جاسیگاری، قندچوله و غیره. نمونه‌ی بارز آن را در طراحی جوله می‌توان دید که از فرم کلی پرنده و ضمائم آن بهره برده شده است و یا در جایی دیگر از سر و پای حیوانات به عنوان دسته و پایه‌ی ظروف استفاده می‌کنند. (تصویرهای ۳۹- ۳۷) بعضی از چوتاشان نیز بسته به خلّاقیت و ابتکارشان در زمان بیکاری، حجم‌های حیوانی مثل پلنگ(حیوان دوست‌داشتنی و مورد احترام آن‌ها می‌باشد)، قرقاول، عقاب، قوچ نر و ... که صرفاً جنبه‌ی تزئینی دارند را کنده کاری می‌کنند. (تصویر ۴۰)

تصویر ۳۷- جوله، روستای سورک

تصویر ۳۸- تنباکوچوله، روستای محسن‌آباد

تصویر ۳۹- آجیل‌جا، روستای محسن‌آباد

تصویر ۴۰- حجم پلنگ، روستای ازرک

تبرستان
www.tabarestan.info

گاهی نیز نقش حیوانات به شکلی واقع‌گرا و انتزاعی بر روی ظروف دیده می‌شوند که یادآور نقوش طبیعت‌گرایانه انسان‌های اوّلیّه بردیواره‌ی غارها می‌باشد. (تصویر ۴۱)

تصویر ۴۱- نقوش انتزاعی بر روی بدنه ظرف، روستای ازرک

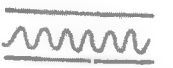
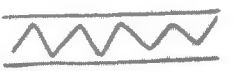
برخی از نقش‌های ظروف با تأثیر از کوه، درخت، موج آب و ... نقر شده‌اند. قابل ذکر است که همه‌ی نقش‌های روی ظروف، بدون طراحی اوّلیّه و مستقیماً با مغار نقش‌گر حک می‌شوند و اگر بخواهیم آن‌ها را در یک دسته‌بندی کلی قرار دهیم، تمامی این نقوش از خطوط هندسی (شکسته و یا منحنی) تشکیل شده‌اند. این نقوش را می‌توان برحسب جایگزینی روی اجزای ظروف به سه دسته کلی تقسیم کرد:

الف: نقوش روی دسته و لبه‌ی ظروف.

ب: نقوش روی بدنه‌ی ظروف.

ج: نقوش کف ظروف.

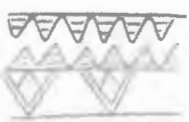
الف) بعضی از نقش‌ها در نوارهای باریکی محصور شده‌اند که اغلب روی دسته و لبه‌ی ظروف که تقریباً ۱/۵ سانتی‌متر ضخامت دارند، حک می‌شوند. هم‌چنین این نقش‌ها گاهی در حاشیه‌ی ظروف نیز به‌کار می‌روند که به صورت موج، تیغ ماهی و هفت هشتی، مار و ... دیده می‌شوند. (جدول۱)

نام نقش	طرح نقش	نقش منقور بر روی ظرف
نقش موج		نقش موج بر لبه‌ی قندچوله
نقش هفت هشتی		نقش هفت هشتی بر حاشیه‌ی بشقاب
نقش تیغ ماهی		نقش تیغ ماهی برحاشیه‌ی بشقاب نقش تیغ ماهی بر دسته‌ی کَچه
نقش ماری		نقش ماری بر دسته‌ی وَل دِم کَچه
تلفیق نقش تیغ ماهی و ماری		تلفیق نقش تیغ ماهی و ماری بر دسته‌ی کَچلس
نقش چشم خروس		نقش چشم خروس بر دسته‌ی کَچه و چنگال

جدول ۱ـ نقش‌های حاشیه‌ای به کار رفته بر روی دسته و لبه‌ی ظروف

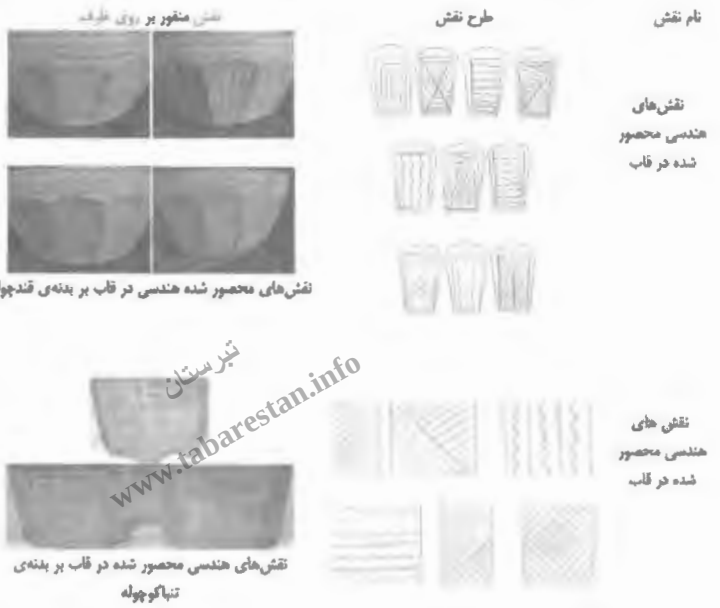
ب) نقوش به‌کار رفته روی بدنه‌ی ظروف بسیار متنوّع حک شده‌اند که به شکل هفت، هشت، موج آب، دره و ... دیده می‌شوند. (جدول۲)

www.tabarestan.info تبرستان

نام نقش	طرح نقش	نقش منقور بر روی ظرف
نقش هفت هشتی		نقش هفت هشتی بر بدنه‌ی گچبر
نقش دریا		نقش دریا بر بدنه‌ی قندچوله
نقش کوه و دریا		نقش کوه و دریا بر بدنه‌ی بشقاب
نقش دره		نقش دره بر بدنه‌ی جاسیگاری
نقش‌های کوه، دره ودریا		نقش‌های کوه، دره و دریا بر بدنه‌ی لاک
نقش دریا و موج		نقش دریا و موج بر بدنه‌ی بشقاب

جدول ۲- نقش‌های به کار رفته بر روی بدنه‌ی ظروف

نقش‌های روی بدنه‌ی ظروفی مثل قندچوله و تنباکوچوله که داخل قاب‌های جداگانه محصورند و نقش داخل هر کدام با دیگری متفاوت است مانند برخورد خطوط راه راه در جهت‌های مختلف، اشکال هندسی منتظم به صورت تو در تو و ... (جدول۳)

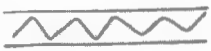


جدول ۳- نقش‌های محصور شده در قاب بر روی بدنه‌ی ظروف

ج) نقش‌هایی که برای کف ظروف به‌کار می‌روند، اغلب به صورت منحنی و با توجّه به قالب کف ظرف به چشم می‌خورند مانند شکل‌های منحنی تودرتو و یا گل. (جدول۴)

جدول ۴- نقش‌های به کار رفته بر کف ظروف

با مطالعه و بررسی‌های انجام شده در مقایسه‌ی نقوش روی ظروف چوبی با نقوش به‌کار رفته در دست بافته‌های زنان روستایی همان منطقه مانند گلیج، جاجیم، چادر شب و ... پی به شباهت‌هایی می‌بریم که گویای تأثیر این هنر از صنایع‌دستی بومی منطقه می‌باشد. (جدول۵)

نام نقش	طرح نقش	نقش در هنرهای دیگر
نقش لوزی‌های تودرتو		نقش لوزی‌های تو در تو در بافت گلیج، روستای سورک
نقش هفت هشتی		نقش هفت هشتی در حاشیه‌ی بافت گلیج
نقش کوه و دره		نقش کوه و دره در بافت گلیج
نقش تیغ ماهی		نقش تیغ ماهی در بافت جوراب

جدول ۵- تطبیق نقوش هنر چوتاشی با نقش دست‌بافته‌های همان منطقه

حتّی برخی لاک‌تراشان از شکل ساده‌ی نرده که یک عنصر حفاظتی تزئینی در اکثر خانه‌های روستایی به شمار می‌آید، جهت تزیین ظروف چوبی استفاده می‌کنند. (جدول۶)

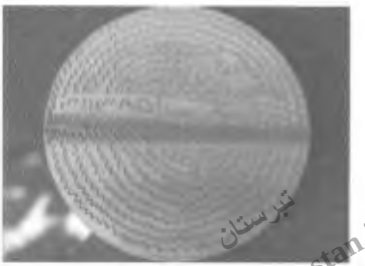
نام نقش	طرح نقش	نقش منقور بر روی ظروف	نقش نرده
نقش ضربدری		نقش ضربدری بر بدنه	نقش ضربدری در نرده، روستای چنارین
نقش لوزی		نقش لوزی بر بدنه‌ی قندچوله	نقش لوزی در نرده، روستای سورک

جدول ۶- نقش‌های متأثر از نرده‌های چوبی در منطقه

www.tabarestan.info تبرستان

اغلب استادکاران بنابر سلیقه، روی برخی ابزارهایشان را نیز نقش‌اندازی می‌کردند (تصویر۴۲) و یا این‌که تاریخ و نام خود را روی بدنه‌ی ظروف و یا کف آن هم‌راه با نقش‌های دیگر حک می‌کردند که احساس می‌شود جزئی از نقش هستند. (تصویر۴۳)

تصویر ۴۲- نقش تیغ ماهی بر بدنه‌ی رنده‌ی چوبی



تصویر۴۳- نقش‌اندازی نام هنرمند و تاریخ بر کف قندچوله

تبرستان www.tabarestan.info

در تزئین ظروف چوبی این منطقه از هیچ رنگی استفاده نمی‌شود و رنگ طبیعی چوب را زیبا و مناسب برای ظروف می‌دانند و نقوش نیز پس از برخورد با نور، ایجاد سایه‌های ظریفی می‌کنند و نمایان می‌شوند.

نقوش و تزئیناتی که روی ظروف چوبی این منطقه به چشم می‌خورد به صورت ذهنی و خیالی به‌کار رفته است و از نظر بصری، بسیار پویا و سیّال می‌باشند مانند حرکت باران در خطوط مورّب و یا حرکت رود در خطوط منحنی و ... که این ویژگی نیز به دلیل حرکت عناصر طبیعی اطراف آن‌هاست.

نتیجه‌گیری

چوتاشی هنر قومی است که ریشه در فرهنگ، آداب و رسوم و اعتقادات منطقه دارد و ساختار، مواد اوّلیّه، مصالح و ابزار آن، بوم‌آورد می‌باشد. ماده‌ی اوّلیّه‌ی مورد نیاز این هنر چوب است که به وفور در جنگل‌های هزار جریب یافت می‌شود و موجب توسعه و پرورش هنر چوتاشی طی سال‌های طولانی شده است.

محصولات حاصل از هنر چوتاشی در گذشته، بسیار متنوّع بوده‌اند، از قبیل: *جوله*، *کَجلِس*، *قندچوله*، انواع *لاک*، قاشق‌های چوبی و غیره. امّا متاسفانه امروزه به‌دلیل جلوگیری از قطع درختان به منظور حفاظت جنگل‌ها و هم‌چنین ورود ظرف‌های شیشه‌ای، پلاستیکی و فلزی از تنوّع این محصولات کاسته و سبب کاهش انگیزه‌ی چوتاشان در ساخت ظروف چوبی شده است.

از بین محصولات چوبی منطقه، ساخت قاشق‌های چوبی هم‌چنان استمرار داشته و این مسأله به این دلیل است که قاشق‌های چوبی از گذشته تا به امروز اهمیّت و کاربرد خود را بین

مردم حفظ کرده‌اند؛ حتّی در شهرها نیز برای پخت غذا، داخل ظروف تفلون و مصارف گوناگون از آن استفاده می‌شود و دلیل آن است که با توجّه به ممنوعیّت قطع درختان و کمبود چوب، ساخت قاشق چوبی نیاز به چوب کم‌تری نسبت به دیگر ظروف چوبی دارد و در نتیجه به‌دست آوردن چوب مورد استفاده‌ی آن آسان‌تر می‌باشد.

تعداد انگشت‌شماری کارگاه‌های چوتاشی در روستاهای هزارجریب نکا فعّال می‌باشند که استادکاران آن چوتاشان سال‌خورده‌ای می‌باشند که با به پایان رسیدن عمر آن‌ها این هنر نیز نابود شده و از بین می‌رود.

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های بصری محصولات چوتاشی، جنبه‌ی طبیعت‌گرایانه آن است. در واقع چوتاشان هنگام ساخت ظروف چوبی با شناخت کاملی که از تمام اجزای حیوانات اطرافشان دارند به صورت غیرمستقیم از فرم آنالیز شده‌ی آن‌ها در هنرشان بهره می‌گیرند، به طوری که فرم این ظروف چوبی، یادآور حیوانات محیط‌شان باشد و این شبیه‌سازی از طبیعت به شکل انتزاع‌گونه از جمله ویژگی‌های هنر ایرانی از گذشته تا به امروز می‌باشد. تحلیل نقش‌ها و مفاهیم مجموع محصولات چوتاشی نیز گویای تأثیر هنرمندان از محیط اطرافشان می‌باشد که به‌وسیله‌ی مغار نقش‌گر که تنها قابلیّت نقر نقوش هندسی (منحنی و شکسته) را بر روی ظروف چوبی دارد، انجام می‌شود.

اغلب نقوش آن‌ها از حیواناتی از قبیل: پلنگ، قوچ، قرقاول، ماهی و هم‌چنین عناصر طبیعی مانند کوه، درخت و موج آب می‌باشد که تمامی این نقش‌ها تجلّی حرکت و سیّال بودن طبیعت است که از ذهن پویای هنرمند سرچشمه می‌گیرد.

با مطالعه و فن‌شناسی هنر چوتاشی می‌توان به این مهم دست یافت که حرفه‌ی چوتاشی نیاز به فن پیچیده و مبهمی ندارد و فرایند ساخت آن به کمک مهارت فردی با ابزار ساده‌ی امروزی و بدون نیاز به کارگاه‌های پیشرفته و پرهزینه در کارگاه‌های بسیار ساده قابل انجام می‌باشد.

در فرآیند ساخت این ظروف به شیوه‌ی چوتاشی، ذهن انسان درگیر ابزارهای گوناگون، پیچیده و پیشرفته‌ی امروزی و یا قطعه چوب‌های متفاوت و طریقه‌ی به‌هم چسباندن آن‌ها مانند دیگر هنرهای چوبی نمی‌شود، بلکه هنرمند با ابزار بسیار ساده و محدودی که درکنارش است و یک قطعه چوب یک‌پارچه، ساعت‌ها به کنده‌کاری مشغول می‌شود. وقتی از سطح چوب به دل آن می‌رود، تمام ذهن و مغزش درگیر خطوط و نقش‌های خیره کننده‌ی چوب گشته به گونه‌ای در آن غرق می‌شود و از تنه‌ی زمخت درخت به خلق حجم‌ها و ظرف‌هایی می‌پردازد که با تمام احساس و ذهن هنرمند عجین شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی

۱- پاکباز، روئین(۱۳۸۷)، *دایرهٔ العمارف هنر (نقّاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک)*، چاپ اوّل، نشر فرهنگ معاصر.

۲- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷)، *لغت‌نامه‌ی دهخدا*، چاپ دوّم، موسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۳- سیّد صدر، سیّدابوالقاسم(۱۳۸۳)، *دایرهٔ العمارف هنر*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سیمای دانش.

۴- عسگری‌پور، مختار(۱۳۸۷)، *بررسی صنایع دستی چوبی در مازندران*، گزارش چاپ نشده، ساری.

۵- مقدّسی، اکبر(۱۳۸۷)، *جاذبه‌های گردش‌گری در نکا*، ساری: انتشارات سیرنگ.

۶-مهدوی سماعی، مصطفی(۱۳۸۱)،*کنکاشی در هنرهای چوبی مازندران*،گزارش چاپ نشده، واحد پژوهش و مطالعات ساری.

۷-نصری‌اشرفی، جهان‌گیر(۱۳۸۱)، *فرهنگ واژگان طبری*، مجموعه‌ی ۴ جلدی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات احیاء‌کتاب.

تبرستان www.tabarestan.info

تحلیل و گونه‌شناسی سفالینه‌های محوطه‌ی شمس آل رسول آمل

دکتر رحمت عبّاس‌نژاد[۱]، محمّد حسن ذال[۲]

چکیده

آمل یکی از شهرستان‌های مرکزی استان مازندران است که بناها و محوطه‌های تاریخی و باستانی زیادی در آن واقع است که به سده‌های پیش از اسلام و دوره‌های مختلف اسلامی مربوط هستند. یکی از این بناها، بنای شمس آل‌رسول است که با پلان چهارضلعی و گنبد منشوری (که در حال حاضر فرو ریخته) در زمره‌ی مقابری است که ساخت آن‌ها در مناطق شمالی ایران در قرون میانه‌ی اسلامی (قرن ۵ الی ۹ هـ‌ق) معمول و مرسوم بوده است. این مقابر که به آرامگاه‌های برجی شکل موسومند معمولاً بر روی محوطه‌های کهن ایجاد شده‌اند. بنای مقبره‌ی شمس آل‌رسول نیز در بافت قدیم آمل و در محلّه‌ی چاکسر و بر روی لایه‌های باستانی و قدیمی‌تر بنا شده است. در پیرامون این بنا، قطعات سفالی مربوط به دوره‌های مختلف تاریخی و به ویژه اوایل اسلامی مشاهده می‌شود. در سال ۱۳۸۷ سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان مازندران، مبادرت به خاک‌برداری‌هایی جهت مرمّت این بنا نموده است. در جریان این خاک‌برداری‌ها، سفالینه‌های متعدّد، متنوّع و بعضاً منحصر به فردی به دست آمد.

نگارندگان مقاله، این سفال‌ها را از نظر فنّی، تزئینی و زیباشناختی مورد بررسی قرار داده‌اند. از طریق این سفال‌ها می‌توان فناوری ساخت و تزیین سفال را در این منطقه در بازه‌ی زمانی احتمالاً عصر آهن تا دوره‌های اوّلیّه و میانه‌ی اسلامی مطالعه نمود.

جستار حاضر که بر اساس پژوهش‌های میدانی، مطالعات کتابخانه‌ای و مقایسه‌ی تطبیقی سفال‌ها تدوین گردیده است به تحلیل و گونه‌شناسی این سفالینه‌ها می‌پردازد. مهم‌ترین نتایج این پژوهش عبارتند از:

الف- بررسی اشکال و تزیینات سفالینه‌های این محوطه، یک گاه‌نگاری مقدّماتی را از عصر آهن تا دوران اسلامی نشان می‌دهد؛

ب- تنوّع ظروف، نقش‌مایه‌ها، تکنیک‌های تزیین و هم‌چنین کشف یک قطعه بدنه‌ی دفرمه (؟) در این مجموعه، احتمال تولید محلی سفالینه‌ها را تقویت می‌کند؛

ج- شباهت میان نقوش تزیینی سفالینه‌های این محوطه با سفالینه‌های نیشابور و سمرقند در قرن ۳ و ۴ هجری و سفالینه‌های جرجان، روابط فرهنگی میان این محوطه‌ها را محتمل می‌سازد.

۱- استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: r.abbasnejad@umz.ac.ir

۲- دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس و مدرّس گروه علوم اجتماعی دانشگاه مازندران؛ آدرس پست الکترونیکی: zarcstu.tmu@gmail.com

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان کلیدی: آمل، بنای شمس آل رسول، تحلیل و گونه‌شناسی سفال، عصر آهن، دوران اسلامی، سفال‌گری اسلامی، مقابر برجی شکل.

مقدّمه

بقایای مادی و غیرمادی برجای مانده از گذشته، مدارکی برای مطالعه و تحلیل فرهنگ انسان هستند. تجزیه وتحلیل بقایای فرهنگی، گذشته را بازسازی و گاه‌نگاری و دوره‌بندی هر یک از دوره‌های فرهنگی بشر را میسّر می‌سازد. البته باید یادآور شد که دقیق‌ترین و کارآمدترین شیوه در این بازسازی به کار بردن دیدگاهی همه‌جانبه نسبت به تمامی بقایای فرهنگی و مطالعه-ی تطبیقی آن‌ها در محوطه‌های هم‌زمان و مرتبط با هم می‌باشد. یکی از این بقایای مهم و کلیدی که به طور فراگیر از دوران نوسنگی در اغلب محوطه‌های باستانی مشاهده می‌شود، سفال است. سفال، ارزان‌ترین، فراوان‌ترین، شکننده‌ترین و متنوّع‌ترین کالای ساخت دست بشر است که دارای ویژگی‌های فیزیکی و شیمیائی بسیار متعدّد، متنوّع و پیچیده است. (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۳ ـ۴) سفال، اوّلین صنعت ترکیبی است که با استفاده از چهار عنصر اصلی معرفی شده توسّط ایرانیان و یونانیان باستان یعنی خاک، آب، آتش و هوا ساخته شده است. (رایس، ۱۹۸۷: ۳) این مصنوع، جزئی از ابزار معیشت انسان بوده و ساخت و تولید آن تحت تأثیر جنبه‌های دینی، اقتصادی، آئینی و اجتماعی جامعه قرار داشته است. (گرگانی، ۱۳۷۵: ۷۶)

هم‌زمانی سیر تحول سفال‌گری و دگرگونی‌های فرهنگی بشر در زمینه‌های مختلف، مانند اقتصاد معیشتی، اسکان و غیره این دست‌ساخته را به یکی از بهترین نشان‌گرها در شناخت تسلسل فرهنگی بدل کرده است. سفال در عین شکننده بودن، مانا و تجزیه‌ناپذیر است و معمولاً پس از نهشته شدن در لایه‌های فرهنگی مربوطه تقریباً بدون تغییر و یا با اندکی تغییر باقی می-ماند. (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۶: ۹) از این رو، باستان‌شناسان برای بازسازی روند تحوّلات فرهنگی، نسبتاً از سفالینه‌ها بهره فراوانی می‌گیرند. سفال هم چنین یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها برای شناخت تاریخ هنر است. این مصنوع در طول دوره‌های گوناگون فرهنگی بشر از نظر شکل، پوشش، لعاب، نقش‌مایه‌ها و تزئینات از تنوّع زیادی برخوردار بوده است.

نگارندگان مقاله به بررسی این داده‌ی بسیار مهم در یکی از نواحی مهم در منطقه‌ی مازندران پرداخته‌اند. غنای‌باستان شناختی منطقه‌ی مازندران و حوزه‌ی آمل بر پژوهندگان پوشیده نیست. آخرین بررسی‌ها نشان داده است که آمل از دوره‌های پارینه سنگی مورد توجّه جمعیّت-های انسانی بوده است. در سال ۱۳۸۶ گروهی از باستان شناسان ایرانی ـ فرانسوی، مدارک و شواهد باستان‌شناختی مربوط به حدود ۳۵ هزار سال پیش در منطقه‌ی بلیران آمل گردآوری نموده و مورد مطالعه قرار داده‌اند. (عسگری‌خانقاه و دیگران، ۱۳۸۶) در سال‌های اخیر به استثنای

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی‌های کوتاه و مطالعات کلی در محوطه‌های باستانی آمل، کار پژوهشی تازه‌ای صورت نگرفته است تا وضعیت باستان‌شناختی آمل در دوره‌های مختلف فرهنگی مشخّص گردد. برخی شواهد نظیر سکّه و مهر نشان می‌دهد که آمل در دوره‌های تاریخی از غنای فرهنگی، تمدّنی و هنری برخوردار بوده است.

مدارکی در دست است که حداقل از دوره‌ی ساسانی، آمل را مرکز ایالتی به نام پرشوارگر یا پرشواذگر معرفی می‌نماید. (نوروززاده‌چگینی، ۱۳۶۶: ۲۲) مدارکی چون سکّه، مهر، گزارش مورخان و جغرافیانویسانی نظیر ابن اسفندیار، اولیاءالله آملی، مسعودی، مقدّسی، مستوفی و ظهیرالدین مرعشی و هم‌چنین سفرنامه‌های سیّاحان و جهان‌گردانی مانند توماس هربرت، هنوی، فریزر، ابت، هولمز، ملگونف روسی، رابینو و اعتمادالسلطنه به بزرگی و مرکزیّت آمل در منطقه‌ی مازندران، حداقل از دوره‌ی ساسانی تا دوره‌های مختلف اسلامی گواهی می‌دهند. (نوروززاده چگینی، ۱۳۷۰: ۱۰۱- ۹۶) ژان ژاک دمورگان در بررسی‌های سطحی خود در آمل،پ از وجود آثار باستانی در لایه‌های زیرین دیواره‌ی مسیر قدیمی رودخانه |هراز| گزارش می‌دهد. (De Morgan, 1896: 127) منوچهر ستوده در مجموعه‌ی تألیفات ارزشمند خود، *از آستارا تا استرآباد*، ضمن معرفی و توصیف مکان‌های تاریخی و باستانی آمل به تشریح نظرات مورخان، جغرافیانویسان، سیّاحان، جهان‌گردان و باستان‌شناسان درباره‌ی آمل و آثار تاریخی آن پرداخته است. (ستوده، ۱۳۶۶: ۱۳)

به هر حال آمل از لحاظ تاریخی، باستان‌شناختی، هنر و صنایع دستی از پیشینه‌ی بلندی برخوردار بوده است. قدمت فرهنگی و تمدّنی حوزه‌ی آمل در منطقه‌ی تبرستان کهن، گسترده و عمیق بوده و بسیاری از هنرها از جمله سفال‌گری را در دل دوره‌های مختلف تاریخی خود، پروریده است. آمل در دوره‌ی اسلامی، یکی از مناطق مهم تولید سفال به موازات مراکز بزرگی چون ری، جرجان، اراک، کاشان، تبریز، نیشابور و سمرقند بوده و انواع سفال‌ها بویژه سفالینه با نقش کنده در آن تولید می‌شده است. (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴)

علی‌رغم این سابقه، مطالعات اندکی درباره‌ی هنرها و فناوری‌های کهن این سرزمین صورت پذیرفته است. طبیعتاً درباره‌ی سفالینه‌های مازندران و حوزه‌ی آمل نیز مطالعه‌ای درخور و مطلوب انجام نگرفته است. با مراجعه به منابع اصلی در زمینه‌ی هنرها و صنایع ایران، اطّلاعاتی بسیار اندک و البته تکراری حاصل می‌شود. کتاب‌های *صنایع ایران؛ ظروف سفالی* (۱۳۲۷) نوشته‌ی محمود بهرامی، *سفال ایرانی* (۱۳۵۷) و *پیشینه‌ی سفال و سفال‌گری در ایران* (۱۳۷۹) نوشته‌ی محمّد یوسف کیانی و *تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام*، نوشته‌ی زکی محمّد حسن (۱۳۶۶) در زمره‌ی مهم‌ترین تألیفاتی هستند که به سفالینه‌های مازندران و آمل توجّه کرده‌اند. این منابع در جریان معرفی و تشریح سفال و سفال‌گری ایرانی به معرفی کوتاهی از ویژگی‌های ساخت و تزیین سفال منطقه‌ی آمل پرداخته‌اند. منابع مذکور، برخی از ویژگی‌های سفال حوزه‌ی آمل را این

www.tabarestan.info تبرستان

گونه توضیح داده‌اند: سفال‌های آمل، مشابه سفالینه‌های نیشابور، گرگان، ری و آق‌کند هستند و نقوش انسانی، حیوانی (واقعی، تخیّلی و پرندگان)، هندسی و نوشته‌های کوفی را دربردارند که با روش‌های کنده، برجسته و قالبی ایجاد شده‌اند. این سفال‌ها غالباً لعاب‌های شفافی به رنگ سبز و زرد دارند و در میان آن‌ها سفال‌هایی از نوع لعاب پاشیده و اسگرافیاتو نیز دیده می‌شود. اشکال آن‌ها بیش‌تر بشقاب، کاسه و جام پایه‌دار است. (Dimand n.d: 328؛ رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۵۵-۶۰؛ بهرامی، ۱۳۲۷: ۵۳ و۵۴ و ۱۰۸؛ زکی، ۱۳۶۶: ۱۹۵؛ کیانی، ۱۳۵۷: ۱۵)

خاک‌برداری‌هایی که در سال ۱۳۸۷ هجری خورشیدی در محوطه‌ی مقبره‌ی شمس آل رسول ـ یکی از مهم‌ترین محوطه‌ها واقع در بافت قدیم آمل ـ صورت گرفته، منجر به کشف قطعات سفالی مهمی گردیده است. این سفال‌ها با جذابیتی که داشتند توجّه نگارندگان را به خود جلب نموده و آنان بر را آن داشته تا با استفاده از بررسی‌های آماری و مطالعات تطبیقی به معرفی، تحلیل و گونه‌شناسی آن‌ها بپردازند. مقاله‌ی حاضر که بر پایه‌ی پژوهشی متمرکز و تک‌نگارانه استوار می‌باشد به منزله‌ی گام کوچکی در راستای توسعه‌ی شناخت و معرفی هنر و صنعت سفال‌گری در یکی از مهم‌ترین مناطق فرهنگی و تمدّنی تبرستان کهن، یعنی آمل است.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌های پژوهش

۱ـ سفالینه‌های محوطه‌ی شمس آل رسول از منظر گاه‌نگاری در چه بازه‌ی زمانی قرار می‌گیرند؟
۲ـ سنّت سفال‌گری رایج در منطقه، بومی است یا اقتباسی؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ سفالینه‌های محوطه‌ی شمس‌آل رسول از لحاظ گاه‌نگاری، گستره‌ای از آهن VI تا سده‌های اوّلیه‌ی اسلامی و قرون میانه (سده‌های هشتم و نهم هجری) را پوشش می دهند.
۲ـ با توجّه به تنوّع اشکال، موضوعات نقشی، فنون ساخت و روش‌های تزئین، سفالینه‌های این محوطه در دو سطح تولید محلّی و منطقه‌ای قابل تقسیم‌بندی می‌باشند؛ بدان معنا که برخی از سنّت‌ها و روش‌های تولید و تزئین سفال‌ها از سفالینه‌های جرجان و نیشابور الهام گرفته‌اند و بعضی از ویژگی‌های تولید و تزئین، جنبه‌ی بومی و محلّی دارند.

یافته‌های پژوهش

برج مقبره‌ای شمس آل‌رسول در چاکسر پایین بازار در اراضی گنبد بن، واقع در داخل محوطه‌ی شهر قدیم آمل قرار دارد. این بنا در طول جغرافیایی "۸۹ '۲۸ °۳۶ و عرض جغرافیایی "۳۱ '۲۱ °۵۲ قرار دارد و ارتفاع آن از سطح آب‌های آزاد ۲۷۵ متر است. ابن اسفندیار یکی از مورخان محلّی تاریخ تبرستان می‌نویسد که این بنا در سده‌ی ۷ هجری در محله‌ی عوامه کوی

(عزامه‌کوی) و بر دروازه‌ی آمل قرار داشت (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۱۰۵) رابینو نیز در سفرنامه‌ی خود با شرح بسیار کوتاهی درباره‌ی این مقبره می‌نویسد که گنبد شمس طبرسی، برجی است که قبر یک درویش عالم آداب سلوک و با زهد و تقوایی به نام سید شمس آل‌رسول‌الله (ص) در آنجا واقع بوده است. (رابینو، ۱۳۶۵: ۷۳) وی این برج مقبره‌ای را گنبد دوپوشه معرفی می‌کند.

در هنگام خاک‌برداری این محوطه که در راستای مرمّت آن در شهریور ۱۳۸۷ صورت گرفته، حدود ۳۳۰ قطعه‌ی سفال به دست آمده است. این قطعات سفالی از لحاظ تکنیک ساخت، شکل، رنگ، نقش‌مایه‌ها، روش تزیین و نوع لعاب بسیار متنوّع هستند. بر اساس بررسی‌های اوّلیّه، این سفال‌ها احتمالاً متعلّق به بازه‌ی زمانی بین عصر آهن و هم‌چنین دوره‌های مختلف اسلامی هستند. چگونگی جامعه‌ی آماری یافته‌های سفالین این محوطه به شرح زیر است:

لبه: در مجموعه سفال‌های به‌دست آمده از محوطه، ۱۰۰ قطعه لبه دیده می‌شود که از نظر فراوانی بیش‌ترین قطعات را در بر می‌گیرند. این لبه‌ها از لحاظ شکل، بسیار متنوّع‌اند و تزئین روی آن‌ها عبارت است از: ساده و بدون نقش، نقش‌کنده و لعابدار، لعابدار ساده، نقوش هندسی داغ‌دار و لعاب پاشیده. نقش‌مایه‌ها، شامل نقوش هندسی موّاج و شانه‌ای و نقش‌های گیاهی و حیوانی به صورت استلیزه بوده و بعضی از نقش‌مایه‌ها با روش‌های افزوده و استامپی ایجاد شده‌اند. لعاب‌های این قطعات نیز به رنگ‌های سبز، زرد، سفید، مشکی و قهوه‌ای است. در بخش زیرین برخی از لبه‌ها، سوراخ‌هایی وجود دارد که احتمالاً برای آویختن ظرف بوده یا نشان‌گر وصالی، مرمّت و استفاده‌ی مجدّد است.

بدنه: ۹۵ قطعه از کل مجموعه، بدنه‌ی سفال است که نقش‌کنده زیرلعاب و نقّاشی زیرلعاب هم‌راه با نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی پربسامدترین نوع تکنیک تزیین در آن‌ها به شمار می‌آیند. لعاب این قطعات به رنگ سبز، زرد، سفید و قهوه‌ای است. در بین این قطعات، نقوشی به شکل گل‌های چهارپر و شش‌پر و رنگ‌آمیزی شده در داخل یک چارچوب دیده می‌شود که احتمالاً به روش استامپی ایجاد شده‌اند.

کف: در این مجموعه، ۹۰ قطعه کف دیده می‌شود که ساده و یا لعابدار هستند. لعاب‌ها به رنگ‌های زرد، لاجوردی، شیری، سبز و سبز سیر هستند. نقّاشی زیرلعاب به رنگ‌های سبز، سبز سیر، زرد، قهوه‌ای و شیری با نقش‌مایه‌های استلیزه حیوانی و نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ای ایجاد شده است.

دسته: در میان این مجموعه، ۳۰ قطعه دسته وجود دارد که بیش‌تر به رنگ قرمز هستند.

لوله: ۱۵ قطعه لوله، در مجموعه سفال‌های محوطه شمس‌آل‌رسول دیده می‌شود که بیش‌تر آن‌ها متعلّق به پیه‌سوز بوده و آثار دود حاصل از سوختن در آن‌ها نمایان است. برخی از این لوله‌ها نیز متعلّق به سایر ظروف است.

www.tabarestan.info تبرستان

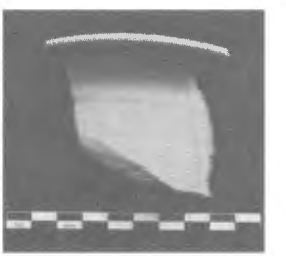
جدول ۱- درصد کمی ویژگی‌های داده‌های سفالین محوطه‌ی شمس آل رسول

نمونه ها / ویژگی ها	لبه	بدنه	کف	دسته	لوله
تعداد	۱۰۰ عدد	۹۵ عدد	۹۰ عدد	۳۰ عدد	۱۵عدد
چرخ‌ساز	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	۰	۰
دست‌ساز	۰	۰	۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰
نخودی	٪۵	٪۵	٪۵	۰	۰
قرمز	٪۹۵	٪۹۵	٪۹۵	٪۱۰۰	٪۱۰۰
لعابدار	٪۵	٪۹۵	٪۴۰	۰	۰
بی لعاب	٪۹۵	٪۵	٪۶۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰
ساده	٪۹۵	٪۱۰	٪۲۰	٪۹۵	٪۱۰۰
منقوش	٪۵	٪۹۰	٪۸۰	٪۵	۰
هندسی	٪۵	٪۷۰	٪۸۰	٪۵	۰
گیاهی	۰	٪۲۵	٪۲۰	۰	۰
پرنده	۰	٪۵	۰	۰	۰
کتیبه‌ای	۰	۰	٪۵	۰	۰
دفرمه	۰	؟٪۲	۰	۰	۰
شاموت شن	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰

www.tabarestan.info تبرستان

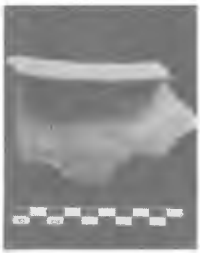
تحلیل یافته‌ها

با تکیه بر پژوهش‌های پیشین درباره‌ی سفالینه‌های ایرانی و سفال‌های منطقه‌ی آمل و هم‌چنین بر اساس مطالعات تطبیقی انجام شده با سفالینه‌های به دست آمده از محوطه‌ی تاریخی قلعه‌کش در آمل و قلعه‌ی مارکوه در رامسر می‌توان لبه‌هایی با گردنه‌های باریک و داغ‌دار (تصویرهای۱) را به عصر آهن منتسب دانست. از سوی دیگر، نقوش شانه‌ای موازی و موّاج (تصویر۲) انتساب این سفالینه‌ها را به دوران تاریخی بسیار محتمل می‌سازد. البته لبه‌هایی با این نوع نقوش داغ‌دار در دوره‌های اسلامی نیز تولید شده‌اند. از این رو، انجام کاوش‌های باستان‌شناختی و کشف سفال‌ها در لایه‌ها منجر به یک تاریخ گذاری قطعی‌تر درباره‌ی سفال‌های مذکور خواهد شد.



تصویرهای۱- الف) شمس آل‌رسول، نقوش داغ‌دار روی گردنه‌ی باری

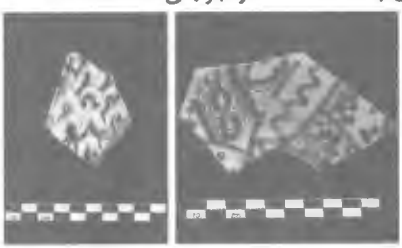
ب) نقوش داغ‌دار روی گردنه‌ی باریک قلعه‌ی مارکوه (عکس‌ها از قاسم کفاشی)



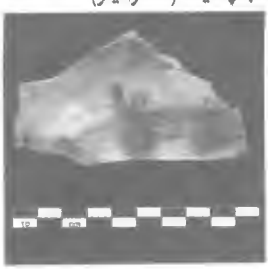
تصویر ۲ـ نقوش شانه‌ای موازی و موّاج

نقش کنده زیر لعاب (تصویر۳) که از ویژگی‌های سفال‌های قرن ۵ هجری است (توحیدی، ۱۳۷۸: ۲۶۹-۲۶۶) به وفور در مجموعه سفال‌ها دیده می‌شود. لعاب پاشیده آبی فیروزه‌ای در زیر لعاب سفید شفاف (تصویرهای۴) نیز که از شاخصه‌های سفالینه‌های قرن ۶ و ۷ هجری (همان: ۲۷۳ـ۲۷۱ و قوچانی، ۱۳۶۶: ۴۱ـ ۳۰) است در مجموعه قابل مشاهده‌اند. این سفال‌ها شباهت نزدیکی به سفالینه‌های قرن ۵ هجری نیشابور دارند. (نک: گروبه، ۱۳۸۴) نقوش برخی از سفالینه‌ها نیز مشابه سفالینه‌های به دست آمده از جرجان هستند.

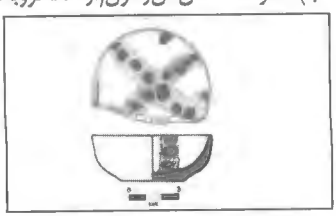
www.tabarestan.info تبرستان



تصویر۳ـ نقوش کنده زیر لعاب پاشیده (اسکرافیتو)



تصویرهای ۴ـ الف) نیشاپور قرن ۵ هجری ب) محوطه شمس آل‌رسول(ارنست‌گروبه، ۱۳۸۴)

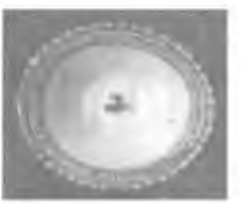


ج) سفال محوطه‌ی شمس آل‌رسول د) سفال جرجان (طرح از محمّد مرتضایی)

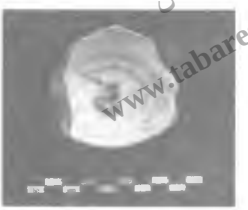
(عکس از حمید علی‌زاده)

در بخش داخلی برخی از کف‌ها علائمی به شکل پرنده‌ی استیلیزه و نقوش مدوّر کوچک نقّاشی شده است. این نقش‌ها احتمالاً علامت سفال‌گر بوده و یا نقوش موسوم به شبه‌کتیبه‌ای هستند. نقوش و علائم مزبور به نقوش سفالینه‌های جرجان، سمرقند و نیشابور مربوط به سده‌های ۳ و ۴ هجری (تصویرهای ۵) شباهت زیادی دارند. البته دقّت و ظرافت لعاب و نقوش در سفالینه‌های نیشابور، سمرقند و جرجان بسیار بیش‌تر از سفالینه‌های آمل است. وجود تأثیر و تأثر فرهنگی و رواج ارتباطات تجاری بین مناطق مذکور و سایر بلاد کرانه‌های جنوبی دریای مازندران از جمله آمل و ساری واسطه‌ی منابع تاریخی، امری ثابت شده است؛ لذا احتمال بیش‌تر بر این است که نقوش سفال مراکز یاد شده، منبع الهامی برای تزیینات سفال آمل بوده است.

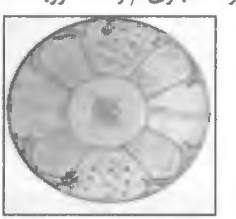
تبرستان www.tabarestan.info



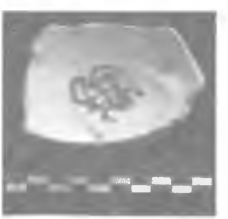
تصویرهای۵ـ الف) ماوراءالنهر، نیشاپور یا سمرقند قرن ۳ و ۴ هجری، (ارنست‌گروبه، ۱۳۸۴)



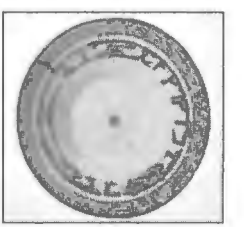
ب) محوطه‌ی شمس آل‌رسول، نگارندگان



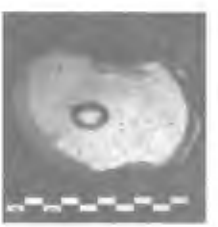
ج) نیشاپور قرن ۳ و۴ هجری (ارنست‌گروبه، ۱۳۸۴)



چ) محوطه شمس آل رسول، نگارندگان



د) نیشاپور قرن ۳ هجری (ارنست گروبه)



ز) محوطه‌ی شمس آل‌رسول، نگارندگان

و) سفال محوطه‌ی شمس آل‌رسول
(عکس از حمید علی‌زاده)

ه) سفال جرجان
(طرح از محمّد مرتضایی)

گوناگونی نقش‌مایه‌ها و روش‌های تزیین در مجموعه سفالینه‌های محوطه‌ی شمس آل رسول آمل جای تأمل بسیار دارد. نقوش کتیبه‌ای، هندسی (تصویر۶)، گیاهی، پرنده‌ی استیلیزه (تصویر۷)، خطوط شانه‌ای و متقاطع متنوّعی در مجموعه قابل مشاهده‌اند. انواع روش‌های تزیینی شامل تزئینات قالب‌زده (تصویر۸)، کنده، فشاری، افزوده (تصویر۹)، نقّاشی زیرلعاب، نقّاشی روی لعاب و لعاب پاشیده (تصویر۱۰) با رنگ‌های متنوّع هستند.

تصویر۶- شمس آل‌رسول، نقوش هندسی

تصویر ۷- شمس آل‌رسول، نقش استیلیزه پرنده

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۸- شمس آل رسول، نقش استیلیزه پرنده

تصویر ۹- شمس آل رسول، نقش افزوده (عکس از حمید علی‌زاده)

تصویر ۱۰- شمس آل رسول، نقش کنده و نقّاشی زیر لعاب پاشیده(عکس از حمید علی‌زاده)

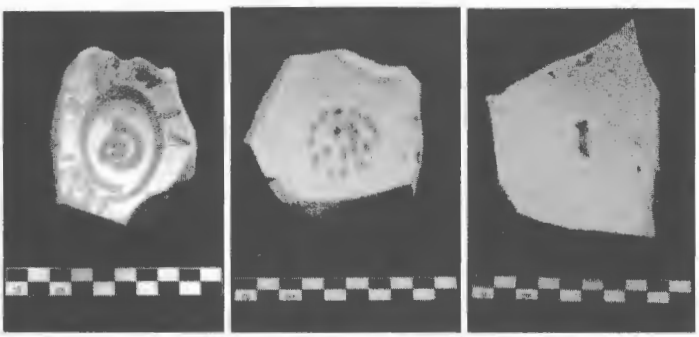
از مطالب بالا در می‌یابیم که یافته‌های سفالین محوطه‌ی شمس آل‌رسول از تنوّع در اشکال، نقش‌مایه‌ها، روش‌های تزیینی و فنون ساخت برخوردارند. برخی شواهد بر محلّی بودن تولید این سفال‌ها و تنوّع در سنّت‌های بومی دلالت دارند. پیدا شدن یک قطعه بدنه‌ی تغییر شکل یافته (دفرمه) در میان یافته‌ها نشان‌گر رواج فعّالیّت‌های سفال‌گری در محوطه‌ی تاریخی موصوف است. از سوی دیگر، مقایسه‌ی برخی از این نمونه‌های سفالی با سفالینه‌های مراکز هم‌جوار از واردات دست‌کم برخی از این گونه‌های سفالی از آن مراکز به حوزه‌ی آمل حکایت دارد. این در

حالی است که برخی منابع تاریخی بر وجود روابط فرهنگی میان مراکز مهم تولید سفال هم‌چون نیشابور، گرگان و ری با آمل گواهی می‌دهند. اگر وجود سوراخ در بدنه و لبه‌ی برخی از سفال‌ها (تصویر۱۱) را وجود روش بندزنی و مرمّت به منظور استفاده‌ی مجدّد از سفال تفسیر کنیم به اهمیّت و ارزش بالای ظروف سفالی در جامعه‌ی مورد نظر تأکید نموده‌ایم؛ بدان معنا که تولید چنین سفال‌هایی در محل، دست کم مشکل بوده است. اهمیّت هنر و صنعت سفال‌گری و جایگاه والای اجتماعی سفال‌گر هم‌چنین از برخی سفال‌ها که دارای اسم و یا امضای هنرمند سفال‌گر هستند، برآورد می‌گردد. در بخش بیرونی یکی از کف‌ها (تصویر۱۲) به خوبی دیده می‌شود که نام احمد روی آن نقر شده است.

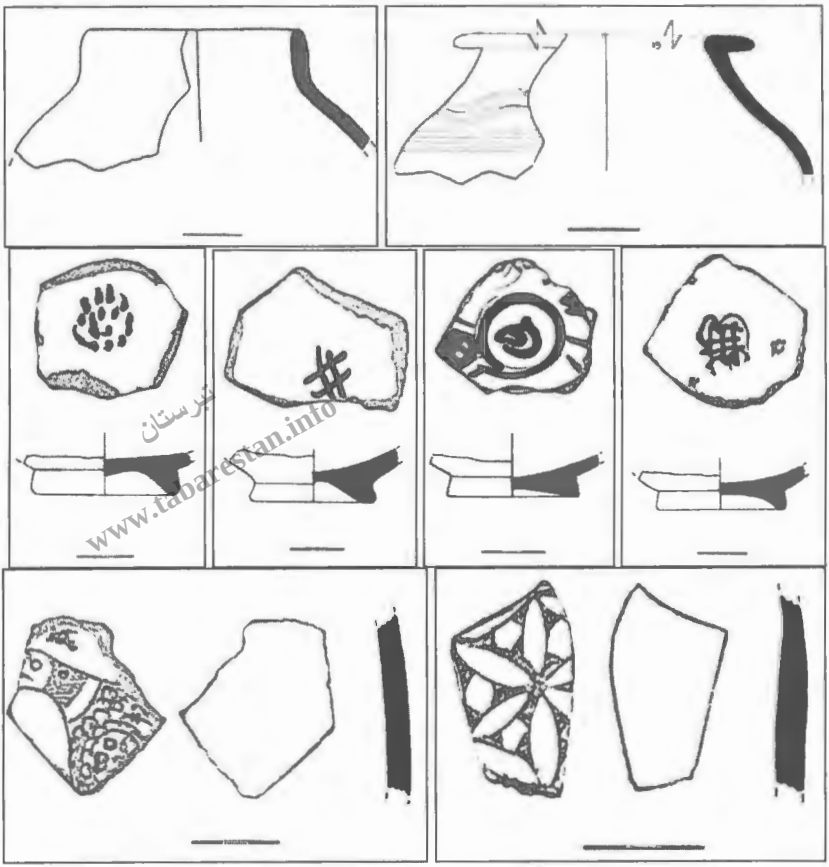
تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱- شمس آل‌رسول، سوراخ موجود بر لبه و بدنه سفال شاید دال بر مرمّت و بندزنی، نگارندگان

تصویر ۱۲- شمس آل رسول، نقر نام احمد بر کف سفال (عکس از حمید علی‌زاده)



تصویر۱۳: شمس آل رسول، قطعات سفالی با نقوش لعاب پاشیده و لعاب پاشیده با نقش کنده، نگارندگان


www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۴- شمس آل‌رسول، طرح قطعات سفالی، طراحی از نگارندگان

نتیجه‌گیری

منابع تاریخی تبرستان کهن و کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناسی نشان داده است که آمل در دوره‌های مختلف تاریخی یکی از شهرهای بسیار مهم و در بعضی از دوره‌ها تخت‌گاه مهم حکومتی آن بوده است. بنای مقبره‌ی برجی‌شکل شمس آل‌رسول در قرن هفتم هجری بر روی یک محوطه‌ی قدیمی‌تر که خود بخشی از بافت تاریخی آمل بوده، ایجاد گردیده است. بافت قدیم شهر تاریخی آمل از اهمیّت ویژه‌ای در باستان‌شناسی این منطقه برخوردار است.

مطالعات تطبیقی سفال‌های این محوطه و سایر مراکز هم‌جوار در مازندران، گرگان و خراسان نشان می‌دهد که سفال‌های قرمز با نقوش داغ‌دار احتمالاً متعلّق به عصر آهن VI (عمدتاً دوره‌های تاریخی) و سفال‌های با نقوش شانه‌ای و موّاج کنده به دوره‌های تاریخی و هم‌چنین سده‌های اوّلیّه‌ی اسلامی مربوط هستند. بنابراین بررسی شکل، روش‌های ساخت و تزیین سفال-های مکشوفه از این محوطه نشان می‌دهد که این قطعات سفالی از لحاظ گاه‌نگاری، گستره‌ای از

عصر آهن VI تا سده‌های اوّلیّه‌ی اسلامی و قرون میانه (سده‌های هشتم و نهم هجری) را مورد پوشش قرار می‌گیرند. سفال با نقوش کنده زیر لعاب که در قرن پنجم هجری و سفالینه با لعاب پاشیده آبی فیروزه‌ای که در قرون ششم و هفتم هجری در مراکز سفال‌گری بزرگ و مهمّی نظیر نیشابور و جرجان تولید می‌شده‌اند در مجموعه سفال‌های شمس آل رسول دیده می‌شوند.

نقوش و علامت‌هائی که در بخش داخلی بعضی از کف‌ها ملاحظه می‌گردد، به ویژه در سده‌های سوّم و چهارم هجری سنّت رایج در سفالینه‌های جرجان، نیشابور و سمرقند بوده است. یافته‌های سفالی این محوطه دارای اشکال، موضوعات نقشی، روش‌های تزئین و فنون ساخت متنوّعی هستند. کلیه‌ی این مؤلفه‌ها در دو سطح محلّی و منطقه‌ای قابل تقسیم‌بندی می‌باشند؛ بدان معنا که برخی از سنّت‌ها و روش‌های تولید و تزئین سفال‌ها از سفالینه‌های جرجان و نیشابور الهام گرفته‌اند و بعضی از ویژگی‌های تولید و تزئین جنبه‌ی بومی و محلّی دارند. شواهد نشان می‌دهد که بخش اعظمی از سفال‌های مکشوفه در محل تولید و دست‌کم بخشی از انواع سفالینه‌ها از مراکز شهری نظیر جرجان وارد می‌شده‌اند.

www.tabarestan.info

قدر مسلّم آن‌که مراکزی چون جرجان، نیشابور و سمرقند که در این مقاله به آن‌ها ارجاعات زیادی داده شده، مورد کاوش‌های باستان‌شناختی گسترده‌ای قرار گرفته‌اند. بالطبع، انبوهی از یافته‌ها گردآوری شده است که در میان آن‌ها داده‌های سفالی و مدارکی چون انواع کوره‌ها و ابزار و ادوات سفال‌گری از جایگاه خاصی برخوردارند و فرصت ویژه‌ای در اختیار پژوهندگان و مورخان هنر و صنعت سفال‌گری قرار داده‌اند. داده‌ها و اطّلاعات به دست آمده از مناطق مذکور، سهم عمده‌ای در بازسازی هنر و صنعت سفال‌گری در سده‌های اوّلیّه و میانی اسلامی دارد. اهمیّت و محوریت سیاسی، فرهنگی، هنری و صنعتی آمل در میان فرهنگ‌ها و تمدن‌های دوران پیش از اسلام و دوره‌های اسلامی تبرستان بر اهالی پژوهش امری پذیرفته شده و آشکار است. ضرورت انجام یک برنامه‌ی باستان شناختی در آمل به ویژه در بافت تاریخی آن، زمانی بیش‌تر احساس می‌گردد که توجّه خودمان را یک‌بار دیگر به این مسأله معطوف نمائیم که خاک‌برداری از محوطه‌ی شمس آل سول که به منظور دیگری یعنی مرمّت بنای مقبره صورت پذیرفته منجر به کشف مجموعه‌ای از قطعات سفالی ارزشمند شده است. متأسفانه محوطه‌ی قدیمی شهر تاریخی آمل بنا به دلایلی چون کم توجهّی، توسعه‌ی بافت‌های شهری و عدم هم‌کاری مالکان، مورد بررسی و کاوش باستان‌شناسی روشمند و هدفمند قرار نگرفته است.

طراحی و اجرای برنامه‌های حفاری در بخش‌هائی از این بافت قدیمی می‌تواند منجر به کشف یافته‌های متنوّعی در همه‌ی زمینه‌ها از جمله سفال‌گری شود. مشخّص شدن سهم و نقش آمل در تکوین و گسترش هنرها و صنایع مختلف به ویژه سفال‌گری در دوره‌های پیش از اسلام و مخصوصاً دوره‌های اسلامی در گروی کاوش‌های باستان شناختی، لایه‌نگاری‌های دقیق، توصیف و تفسیر کیفی و کمی سفال‌ها نظیر انجام روش‌های دقیق سالیابی و آزمایش‌های تجزیه‌ی

عنصری خواهد بود. در صورت محقّق شدن چنین کاری بزرگ و هدفمند، دست‌یابی به پاسخ دقیق پرسش‌هائی که در این مقاله مطرح گردیده است، امکان‌پذیر خواهد بود.

منابع فارسی

۱ـ ابن‌اسفندیار، محمّدبن‌حسن(۱۳۶۶)، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عبّاس اقبال، چاپ دوّم، تهران: کلاله خاور.

۲ـ بهرامی، مهدی(۱۳۲۷)، *صنایع ایران ظروف سفالی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۳ـ توحیدی، فائق(۱۳۷۹)، *فن و هنر سفال‌گری*، تهران: انتشارات سمت.

۴ـ دیماند، س. م(۱۳۸۳)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه‌ی عبدالله فریار، چاپ سوّم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵ـ رابینو، هـ ل(۱۳۶۵)، *مازندران و استرآباد*، ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی، چاپ سوّم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۶ـ رفیعی، لیلا(۱۳۷۷)، *سفال ایران*، تهران: انتشارات یساولی.

۷ـ زکی، محمّدحسن(۱۳۶۶)، *تاریخ صنایع ایران بعد اسلام*، ترجمه‌ی محمّدعلی‌خلیل، تهران: انتشارات اقبال.

۸ـ ستوده، منوچهر(۱۳۶۶)، *از آستارا تا استراباد*، چاپ اوّل، مجلد چهارم، بخش اوّل (مازندران شرقی)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۹ـ عسگری خانقاه، علی‌اصغر(۱۳۸۶)، *گزارش کاوش‌های منطقه‌ی بلیران آمل*، ارائه به پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور، پژوهشکده باستان شناسی.

۱۰ـ قوچانی، عبدالله(۱۳۶۶)، *سفالینه‌های زرین فام و نقّاشی شده زیر لعاب*، مجلّه‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، مرکز نشر دانشگاهی، سال اوّل، شماره‌ی دوّم، تهران.

۱۱ـ کامبخش‌فرد، سیف‌الله(۱۳۷۹)، *سفال و سفال‌گری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: انتشارات ققنوس.

۱۲ـ ----------، *سفال‌گری نیشابور در عهد سلجوقی*، مجله‌ی بررسی‌های تاریخی، سال دوم، شماره‌ی ۳ و ۴، بی‌تا.

۱۳ـ کریمی، فاطمه و محمّد یوسف کیانی(۱۳۶۴)، *هنر سفال‌گری دوره اسلامی ایران*، تهران: ناشر مرکز باستان شناسی ایران.

۱۴ـ کیانی، محمّدیوسف(۱۳۵۷)، *سفال ایرانی*، تهران: انتشارات نخست وزیری.

۱۵ـ----------(۱۳۷۹)، *پیشینه‌ی سفال و سفال‌گری در ایران*، تهران: انتشارات نسیم دانش.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۶ـ گروبه، ارنست(۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*، ترجمه‌ی فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.
۱۷ـ مجیدزاده، یوسف(۱۳۷۰)، *باستان‌شناسی و سفال*، مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، مرکز نشر دانشگاهی، سال پنجم، شماره‌ی دوّم، تهران.
۱۸ـ نعمت گرگانی، ام‌البنین(۱۳۷۵)، *گلچینی از هنرهای دوران اسلامی*، تهران: انتشارات موزه‌ی ملّی ایران.
۱۹ـ نوروززاده چگینی، ناصر(۱۳۷۰)، *شهرهای مازندران*، در *شهرهای ایران*، به کوشش محمّدیوسف کیانی، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
۲۰ـ---------------(۱۳۶۰)، *مازندران در دوران ساسانی*، مجلّه‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، مرکز نشر دانشگاهی، سال اول، شماره‌ی دوّم، تهران.

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع غیرفارسی

1-De Morgan, J(1896), *Mission Scientifique en Perse*, Paris, Vol. 1.
2-Dimand, M.s, Recent Accessions in the near astern Collection, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, n.d.
3-Rice, Prudence(1987), *M, Pottery Analysis*, the university of Chicago Press/Chicagi and London.
4-Rice, P.M(2005), *Pottery Analysis, A Sourcebook*", TheUuniversity of Chicago press.

بخش چهارم:

تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی

هنرهای نمایشی

تبرستان
www.tabarestan.info

جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی مازندران

حمیدرضا گل‌محمّدی تواندشتی[۱]

چکیده

بازی‌های محلّی در هر سرزمین، نشان از چگونه زیستن و چگونه مردن مردمان آن خطّه و سامان دارد و آبستن پیام زندگی در رویدادهای فرهنگی، تاریخی، سنّت و اساطیری هر قوم و ملّیّتی است که می‌توان از آن‌ها به عنوان نمایش و یا به نوعی از نمایش یاد کرد.

هدف مقاله‌ی حاضر، آن است تا جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی مازندران، زیرمجموعه‌ی تبرستان قدیم را مورد بررسی قرار دهد. در این مقاله، ابتدا به تعریف نمایش و تقلید از دیدگاه ارسطو و در ادامه به تعریف بازی، بازی از دیدگاه روانشناسان و زیست‌شناسان، بررسی بازی‌های محلّی و تقسیم‌بندی این بازی‌ها در سه گروه بازی‌های تفریحی، ورزشی و نمایشی پرداخته شده است.

در مرحله‌ی بعد به بررسی جنبه‌های نمایشی از قبیل رقص، حرکت، بیان، شعر، موسیقی، تماشاکنان، خیر و شر، فضا سازی و ... که بار نمایشی «دراماتیکی» در این سه گروه از بازی‌های محلّی را دارد، پرداخته شده و در نهایت، غیرقابل انکار بودن ارتباط بین هنرهای نمایشی و آثار بومی را که باعث شکل‌گیری نمایش شده‌اند، ارایه می‌شود.

واژگان کلیدی: جنبه‌های نمایشی، بازی‌های محلّی، مازندران، تبرستان.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

مازندران، زیرمجموعه‌ی تبرستان بزرگ، مجموعه‌ی کوهستان، جنگل، جلگه و دریا از شرایط زیست محیطی، فرهنگی و اقتصادی گوناگونی برخوردار است. این استان از دیرباز بخشی از خاک ایران به‌شمار رفته و همه‌ی اقوام و ساکنانش ایرانی و از لحاظ نژاد، زبان، آداب و سنن و آیین‌های ملّی با بقیّه‌ی اقوام مشترک بوده و هستند. در این دیار، اقوامی هم‌ساز با طبیعت زیبا و بهره‌گیری از جنگل سرسبز، کوه و دریا همواره در آرامش و مهربانی زندگی می‌کرده‌اند و این زندگی هم‌چنان ادامه دارد.

نیاز انسان‌ها در همه‌ی سطوح سنّی به بازی و تفریح، موضوعی غیرقابل انکار است و هرکسی بنا بر مقتضیات سنّی و جنسی‌اش به نوعی از بازی‌ها می‌پردازد. تولید انواع و اقسام

۱ـ کارشناس نمایش ـ گرایش کارگردانی.

ابزارها و تکنیک‌های بازی‌های رایانه‌ای و توجّه رسمی دولت‌ها و ملّت‌ها به بازی‌ها و ورزش به عنوان یک پدیده‌ی تأثیرگذار اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی نشان دهنده‌ی اهمیّت آن در این روزگار است. به همین دلیل، شاهد تنوّع بازی‌های محلّی در این دیار هستیم که هرکدام در جای خود، جای بحث و پژوهش فراوان دارد. بازی‌های محلّی هر منطقه، بنا بر طبیعت و موقعیّت جغرافیایی متفاوت است؛ به‌طوری که در مقایسه‌ی بازی‌های کویری با مناطق سرسبز تفاوت‌های بسیاری مشاهده می‌شود. این موضوع از قانون طبیعت‌گرایی پیروی کرده و حتّی در روش، منش و اخلاق مردم آن دیار تأثیر به سزایی دارد.

هنرهای نمایشی در هر سرزمین، بازتاب احساسات و ادراکات انسان از محیط اطراف و زمینه‌های مورد علاقه‌اش است؛ در این حیطه، هر موضوعی را که انسان بررسی می‌کند، خواه جزئی و خواه کلی، مظهر فرهنگ و تمدّن پدیده‌های حاکم بر زندگی اوست. تلاش بشر برای زندگی و زنده ماندن، خود یک نمایش است. تقلید از طبیعت و موقعیّت‌ها توسّط بشر از دوران‌های کهن مرسوم بوده است و ارسطو نیز این موضوع را در فن شعر خود بیان کرده و نمایش را تقلید بشر می‌داند. بازی‌های محلّی، تقلید از سازش با طبیعت خاص هر منطقه است؛ این‌گونه بازی‌ها از ابتدای آشتیِ بشر با طبیعت و سازش با آن، شکل گرفته و می‌توان گفت که ریشه‌ی انسان به نوعی در بازی‌های محلّی یافت می‌شود. بازی‌گران در این بازی‌ها، غریزی بازی می‌کنند و پشتوانه‌ی آن‌ها مراکز و آموزش‌گاه‌های بازی‌گری نیست، بلکه غنای فرهنگی و روابط عمومی آن‌ها در پردازش این بازی‌ها دخیل است.

www.tabarestan.info تبرستان

تعریف نمایش

نمایش را به دو گونه‌ی اعم و اخص تعریف می‌کنند. نمایش به معنی «اعم»، یعنی انجام دادن یک عمل از پیش تعیین شده و عبارت از انجام دادن یا تظاهر به انجام دادن امری است که خود در هر لحظه، واقف بر چگونگی بروز آن هستیم. نمایش به معنی «اخص» آن، تئاتر است؛ این هنر، هرچند که ابتدا ریشه در مراسمی آیینی دارد و از مذهب نشأت می‌گیرد، امّا با گذشتن از مراحل خاص به کیفیتی دست می‌یابد که آن را از سایر جلوه‌های بدون نمایش متمایز می‌سازد. (مکی، ۱۳۹۰: ۱۴)

نمایش در زبان فارسی ترجمه‌ی تئاتر است و آن هنری است که از چند هنر دیگر ترکیب یافته است. در نمایش، بازی‌گران خود را به جای قهرمانان و اشخاص داستان می‌گذارند و وقایعی را که بر سر قهرمانان آمده است با حرکات و اعمال و گفتار خود، یک به یک در روی صحنه، مجسّم می‌کنند. در نمایش از ادبیات، موسیقی، نقّاشی و حتّی حجّاری و معماری و برخی هنرهای دیگر استفاده می‌شود؛ بنابراین آن را کامل‌ترین هنرها می‌نامند.

تعریف بازی

تعریفی جامع و فراگیری از بازی که مورد تأیید همه‌ی نظریه‌پردازان روان‌شناسی باشد، وجود ندارد. هر صاحب نظری بر اساس تجارب، مشاهدات، اعتقاد، نگرش و دیدگاه خود بازی را به نوعی تعریف کرده است و هر یک از این تعاریف با برجسته کردن جنبه‌ای از بازی دیدگاه خاصی را ارائه کرده است.[1]

در فرهنگ لغات فارسی، بازی به سرگرمی، مشغولیّت، تفریح، لعب، کار، ورزش و فریب معنی شده است. در تعریف به هر نوع فعّالیّتی که فرد برای لذّت بردن انجام می‌دهد، بدون این که به نتیجه‌ی نهایی آن توجّه داشته باشد یا منتظر باشد که چیزی یا پاداشی دریافت کند، بازی گویند. معمولاً بازی با شادی هم‌راه است و شادی انسان را به فعّالیّت بر می‌انگیزاند و دارای فواید زیادی است که در اثر آن می‌توان خیلی از چیزها، مانند رقابت، هم‌کاری، بردباری، اعتماد به نفس، احترام به دیگران، نظم، دقّت، اطاعت از قانون و سایر صفات اجتماعی را یاد گرفت.[2]

www.tabarestan.info تبرستان

بازی در مازندران

در مازندران به بازی «کا» گفته می‌شود که احتمال قوی «ک» نشان تصغیر است و افزودن حرف «الف» برای تکمیل موسیقی کلمه است؛ پسوند «کا» مفهومی برای عمومی نشان دادن کوچکی کار است و بیش‌تر از آن مفهوم سرگرمی برای کودکان را دانسته می‌شود و معمولاً به شکل ترکیبات مختلفی در مازندران کاربرد دارد. کا «ka» به معنی عمومی بازی، کاکر «kake» بازی‌گر، کاکرون«kaker on» بازی‌گران و محل‌بازی، کاب کردن «kabkar dan» به معنی بازی کردن و کابکن «kabkan» معنی بازی‌کن را می‌دهد. (نعمتی، ۱۳۹۰: ۱۳)

بازی‌های محلی در مازندران

در کشور پهناور ایران که از تنوّع اقلیمی و قوم و قبیله‌ای خاصی برخوردار است، انواع بازی و سرگرمی رواج داشته و دارد. این بازی‌ها در مراسم عروسی، قبل و بعد از آغاز کاشت و برداشت محصولات کشاورزی، شب نشینی‌ها و... اجرا می‌شود. این‌که بازی‌ها از چه زمانی و مکانی آغاز شده‌اند، اطّلاع دقیقی در دست نیست، ولی از نوشته‌ها، کتیبه‌ها و نقوش غارها و دیوارها چنین استنباط می‌شود که بازی‌ها درحقیقت نوعی سخن گفتن، انتقال اطّلاعات و معلومات، ایجاد و

1-http://myhoney27.blogsky.com/1387/03/04/post-5

2-http://vahabsiami.blogfa.com/post-127.asp

حفظ آمادگی جسمانی برای جنگ‌ها، ایجاد سرور و نشاط، شکرگذاری به درگاه خداوند و ... بوده‌اند.[1]

در مازندران پیرمردان، جوانان، زنان و کودکان، شهری و روستایی، چوپانان، گالش‌ها و کشاورزان در ایام بیکاری در ایوان خانه‌ها، داخل کومه‌ها، حیاط منزل‌گاه‌های رمه‌ها، شب‌نشینی‌ها و عروسی‌ها اوقات خود را با بازی‌های محلّی پر می‌کردند. استفاده از عوامل و مواد موجود در طبیعت اطرافشان به عنوان ابزار و وسایل این بازی‌ها تلاش و چاره جویی عناصر فرهنگی آنان است. اصطلاحات و تعابیر بازی‌ها، نشان دهنده‌ی این واقعیّت هست که فرودست‌ها در تقسیم کارهای اجتماعی با توجّه به ذهنیّت و استنباطی که از جهان، گردش اقتصاد و چارگری برای آن داشتند، آفریننده‌ی این بازی‌ها و بازی‌کنان آن بوده‌اند. رعایت نشاط دسته‌جمعی در بازی‌ها نمایان‌گر روح انسانی اهالی منطقه و تلاش و پی‌گیری برای ادامه‌ی بازی‌ها، نشان‌گر چاره‌گری و اندیشه برای زندگی است. ترسیم آئین‌های پهلوانی و حماسی در بازی *لینگ به لینگ*، *کشتی لوچو* و ...، تقلید از زندگی پدر و مادر در بازی کودکانه *پلا پچه کا* و از این نوع بازی‌ها که دختران و پسران کوچک روستایی بنا بر ضرورت اقتصادی مجبور به ازدواج‌های زودرس بودند؛ هجو پادشاهان، وزیران و بالادست‌ها در بازی‌های شب‌های حنابندان که همان شاه وزیربازی است، همگی نشان‌دهنده‌ی این حقیقت هستند که زندگی در همه‌ی بازی‌های سنّتی مازندران، جریان داشته و آفرینندگان اصلی بازی‌های تاریخ این دیار بوده‌اند. مراسم عروسی و اعیاد مذهبی بهترین بهانه و زمان برای پرداختن به بازی‌ها و سرگرمی در مازندران بود که در برخی نقاط، هنوز هم رواج دارد. از پژوهش‌های به‌عمل آمده، حدود ۱۴۷ بازی محلّی در منطقه‌ی مازندران شناسایی شده است. این بازی‌ها از نظر مکان اجراء ۹۱ بازی در فضای باز «مانند میادین روستا، زمین‌های کشاورزی و دامنه‌ی کوه و جنگل» و ۳۲ بازی در فضای بسته «مانند اتاق‌ها و چادرها» صورت می‌پذیرد. از این تعداد بازی شناسایی شده ۱۱۳ بازی صرفاً حالت بازی و سرگرمی را دارند و بقیّه‌ی آن نمایشی و ورزشی است. در این نوشتار به سه گروه بازی‌های تفریحی، ورزشی و نمایشی پرداخته می‌شود. قبل از ورود به مبحث اصلی، به سه شیوه‌ی یارگیری بازی‌ها پرداخته می‌شود.

شیوه‌ی یارگیری و آغازگری در بازی‌های محلّی مازندران

۱ـ شیوه‌ی «سلار» (SELAR)

دو سرگروه انتخاب می‌شوند و بعد از این مرحله، بازی‌کن‌ها، دو به دو دست به گردن هم می‌اندازند و از میدان بازی فاصله گرفته، پنهانی نامی را بر خود می‌گذارند. پس از آن به پیش سر

1-http://mhzarrin.persianblog.ir/post/31

گروه‌ها بر می‌گردند، یکی از آن‌ها می‌گوید: «سلام سلام ستاره» و سرگروه در جواب می‌گوید: «علیک به این براره»؛ یعنی این‌که جواب سلام من با این برادر است و به سر گروه دیگر حواله می‌دهد. بعد از یکی دوبار به‌طور مثال می‌گویند که «کره وینه سنگ، کره وینه آجور؟»؛ یعنی این‌که کی سنگ رو می‌خواد، کی آجر رو؟ یکی از سرگروه‌هایی که جواب سلام با او بوده است در پاسخ، یکی از دو گزینه‌ی اعلام شده را انتخاب می‌کند و صاحب این نام یار او در بازی می‌شود و به همین ترتیب، یارگیری ادامه پیدا کرده و به پایان می‌رسد. (مهجوریان، ۱۳۷۴: ۱۱۵)

۲ـ شیوه‌ی آفتاب وضو(aaftaab vezoo)

در زمان‌های دور، به دلیل رایج نبودن سکّه و پول برای قرعه‌کشی در بازی‌های محلّی برای انتخاب نفرات اوّل و دوّم از سنگی تخت و صاف استفاده می‌کردند. قرعه کشی به این صورت بود که یک بازی‌کن، سنگ مذکور را بر می‌داشت و یک روی آن را با آب دهان خیس کرده می‌پرسید: «آفتاب وضو؟»، یعنی «روی خیس یا روی خشک» را می‌خواهی؟ بعد از انتخاب روی خشک یا خیس توسّط حریف، او سنگ را به هوا پرتاب می‌کرد، پس از پرتاب کردن سنگ به هوا و بر خورد با زمین، بازی‌کنی که پیش‌بینی‌اش درست بود، آغازگر بازی می‌شد. (همان: ۶۶)

۳ـ شیوه‌ی ماقوتی (maaghavvati)

در این روش، قرعه‌کشی برای انتخاب شروع کننده‌ی اوّلی یا دوّمی به این روش است که سه نفر به دور هم جمع می‌شوند و هر نفر، یکی از دستان خود را طوری جلو بیاورد که کف دست به طرف زمین قرار بگیرد، آنگاه هر سه نفر دستان خود را با گفتن «ما- قو- و- تی» تکان می‌دهند، هرگاه کلام قطع شد و از بین سه نفر، دو نفر دستانشان شبیه هم به رو، یا پشت بود، این دو باید بازی را ادامه دهند و نفر سوّم برنده بازی می‌شود؛ دفعه بعد با حضور نفر برنده‌ی اوّل به عنوان کمکی، قرعه‌کشی ادامه پیدا می‌کند و نفر اوّل با تکان دادن دست‌ها می‌گوید «ما- قو- و- تی- کو- مک – کشی»، به این ترتیب، نفر دوّم نیز انتخاب می‌شود و نفر سوّم نیاز به ادامه‌ی قرعه کشی ندارد. «در تهران به این بازی پالام پلوم پلیش می‌گویند». (همان: ۱۳۲)

انواع بازی‌های محلّی

دسته‌ی اوّل: بازی‌های محلّی تفریحی مازندرانی

۱ـ دچرخه‌کا (dechaarxa-ka)

بازی کودکانه *دچرخه‌کا* یا دچرخه‌بازی مختص به پسران است و به زمانی برمی‌گردد که دوچرخه به روستاهای مازندران راه پیدا کرده بود و کودکانی که در فقر مالی به‌سر می‌بردند و توانایی خرید دوچرخه نداشتند، دو دست خود را به سمت جلو به عنوان گرفتن دسته‌ی دوچرخه

www.tabarestan.info تبرستان

نگه می‌داشتند و در حالی که با دهان خود صدای دوچرخه را در می‌آوردند و در کوچه و خیابان-های شهرها، روستاها و ییلاقات به حرکت در آمده با سرعتی نزدیک به دوچرخه می‌دویدند و با دهان برای عابرین صدای زنگ یا بوق دوچرخه را تقلید می‌کردند و با این کار خودشان را مشغول بازی کرده و هیجان خاصی به‌دست می‌آورند.

۲ـ طوقه‌کا (togqae -ka)

در این بازی، کودکان به تقلید از رانندگان اتومبیل به هنگام اوقات بیکاری، رینگ بدون لاستیک دوچرخه و یا لاستیک فرسوده‌ی دوچرخه و اتومبیل را بر روی زمین حرکت داده و با یک دست به جلو هل می‌دادند و در حالی که سعی می‌کردند با وارد آوردن ضربات مداوم توسط انگشتان دست به سرعت رینگ بیافزایند، در کوچه و برزن به‌راه می‌افتادند و صدای اتومبیل و بوق اتومبیل و نیز در هنگام ایستادن، صدای ترمز کشیدن اتومبیل را در می‌آوردند. (همان: ۱۲۰)

www.tabarestan.info تبرستان

۳ـ السلام علیک خال‌خالکه (assalaam aleyk Khaal Khaalak)

بازی محلی دخترانه، روش بازی به این ترتیب است که بازی‌کنان به دو گروه سه تا شش نفره، تقسیم می‌شوند به طول سه متر از هم فاصله گرفته و در حالی‌که بازی‌کنان هر گروه دست بر گردن یکدیگر دارند، مقابل هم به صف می‌ایستند. اعضای گروه اوّل، دو قدم به جلو می‌گذارند و می‌گویند: «السلام علیک خال خالکه» و به عقب بر می‌گردند و سر جای قبلی خود قرار می-گیرند؛ گروه دوّم، همزمان با عقب نشستن گروه اوّل، دو قدم به جلو می‌گذارند و می‌گویند: «ما اومدیم دختر ببریم» و به عقب بر می‌گردند؛ گروه اوّل به جلو می‌آیند و می‌گویند: «دختر نداریم خالکه» و به عقب می‌روند؛ گروه دوّم به جلو آمده و می‌گویند: «دختر به کجا خالکه؟» و به عقب بر می‌گردند؛ مجدداً گروه اوّل به جلو آمده و می‌گویند: «دختر به اردو خالکه» و به عقب بر می-گردند، آنگاه از میان گروه اوّل، یکی از دختران جلو آمده و با یکی از دختران گروه دوّم هم‌راه می‌شود و به اتفاق سایر دختران به صورت جمعی می‌خوانند: «دختر شاه را می‌بریم، خیرالنسا را می‌بریم» و به این ترتیب بازی تمام می‌شود. (همان:۷۱)

دسته‌ی دوّم: بازی‌های محلّی نمایشی

۱ـ شاه‌وزیرکا (SHA VAZIR-ka)

شاه‌وزیربازی که به آن *شاه وزیرکا* و *بی‌جول‌بازی* گویند، از جمله بازی‌های رایج در بسیاری از نواحی ایران است. در این بازی، بین شش تا بیست نفر به اجرای نقش می‌پردازند. این بازی، آمیزه‌ای از بازی به مفهوم مطلق، پانتومیم، نمایش و موسیقی است و از قدیمی‌ترین انواع بازی-های مازندرانی و در عین حال، کامل‌ترین آن‌هاست. این بازی در شب‌های عروسی و یا حنابندان

برگزار می‌شود و جزء آن دسته از بازی‌های نمایشی است که در فضای بسته انجام می‌پذیرند. بازی، ابتدا با پرتاب یک قوطی کبریت پر، قاب و یا یک چوب مستطیل‌شکل آغاز می‌شود، «بسته به قرار گرفتن وضعیت خاص قوطی کبریت، قاب یا چوب مستطیل‌شکل که از پیش تعین شده است، شاه، وزیر، دزد و عاشق معلوم می‌شود.» (نعمتی،۱۳۹۰: ۱۹۸) پس از انتخاب شاه و وزیر، مدعوین به صورت میدانی می‌نشینند، وسط اتاق را خالی می‌کنند و در ادامه با درست کردن یک «درنه» از پارچه، بازی را شروع می‌کنند. شاه با گذاشتن کلاه و بستن پارچه به دور آن و گذاشتن سبیل مصنوعی بزرگ بر روی یک صندلی، یا دو متکا در گوشه‌ای از اتاق که مرتفع است، می‌نشیند و می‌گوید: وزیر من کیست؟ شخصی که در نقش وزیر بازی می‌کند با هیبت و ابهّت وزیری، احترامی به شاه می‌گذارد و می‌گوید: جان نثار در خدمت شاه هستم و در سمت راستش می‌ایستد. در این هنگام کسانی که دور تا دور شاه و وزیر نشسته‌اند می‌بایست از هرگونه حرکت اضافی و خارج از نزاکت، به‌طور مثال، خندیدن، پا درازکردن و... پرهیز کنند. در این میان، افرادی دور از چشم شاه و وزیر، مخفیانه سعی در این دارند که با ادا و شکلک در آوردن، اشخاصی را به خنده در آورند و یا آن‌ها را مجبور به خلافی کنند تا این‌که مورد مؤاخذه وزیر و شاه قرار گیرند. در این حین، اگر کسی می‌گفت که: نگاه کن وزیر، فلانی چه کاری انجام می‌دهد، وزیر این مطلب را به شاه انتقال می‌داد و شاه دستور تنبیه شخص خاطی را صادر می‌کرد. ازجمله تنبیه‌های شاه، *سبیل آتشین* بود؛ یعنی این‌که وزیر دو شست خود را با آب دهان خیس می‌کند تا زبر شود، سپس شست‌ها را پشت لب دزد می‌گذارد و با بی‌رحمی از دو طرف می‌کشد. حکم دیگر شاه این بود که فرمان می‌داد که توسّط درنه، دزد را شلاق بزنند. بعضی موقع‌ها شاه دستورهای مضحکی می‌داد، به‌طور مثال این‌که به دزد دستور می‌داد که صدای اُلاغ یا گاو را تقلید کند. دزد هم در قالب همان حیوان بازی می‌کرد و به تقلید صدای حیوان مذکور می‌پرداخت و یا این که شاه، قبل از دادن فرمان، از او می‌پرسد که چرا دزدی کرده‌ای؟ او در جواب می‌گفت که به دلیل مشکلات مالی. «این گفته دزد نشان از فقر مالی و بدبختی در آن زمان را دارد که در گذشته، زیر ظلم جور خان‌ها به‌سر می‌بردند.» (همان‌جا) اگر دزد از فرمان شاه سرپیچی می‌کرد، می‌بایستی توسّط «درنه» تنبیه می‌شد. اگر قرعه‌ی عاشق به نام کسی در می‌آمد، شاه به او دستور می‌داد که قطعه آوازی را بخواند و اگر از دستور، سر باز می‌زد تنبیه می‌شد. اگر در حین پرتاب قوطی کبریت قرعه‌ی شاه و یا وزیر به نام کس دیگر می‌افتاد، پادشاه و یا وزیر باید تعویض مقام می‌کردند. (همان‌جا)

۲ـ رسن‌کا (rasenka)

رسن کا یا ریسمان بازی غالباً در مراسم عروسی‌ها و جشن‌ها برگزار می‌شد. در این بازی، طنابی قطور را مابین دو چوب یا درخت بلند می‌بستند، ریسمان‌باز بر بالای طناب به اجرای

www.tabarestan.info تبرستان

نمایش‌های سخت می‌پرداخت و دلقکی با لباس مبدّل به نام «شیطانک»، «شیطان» شخصی با سبیلی بلندکه خود را «سیاه» می‌کرد و در زیر مکانی که بندباز قرار داشت به تقلید از آن می‌پرداخت. بندباز بالای طناب با گذاشتن مجمعه روی سر یا با دوچرخه سواری روی طناب و متکا گذاشتن زیر سر و خوابیدن روی طناب و ... به اجرای برنامه‌ی خود می‌پرداخت و شیرین کاری‌ها و مسخرگی «شیطانک» در پایین طناب مردم را سرگرم می‌کرد. این حرکت «شیطانک» هم به جهت طنزِ کار بود و هم این‌که بندباز، کارش را خوب انجام دهد. نقارمچی‌ها نیز به هنگام بازی می‌نواختند. بعد از پایان نمایش «شیطان» یا «شیطانک» در بین تماشاچیان می‌چرخید و پول جمع می‌کرد و از صاحب خانه نیز پول و شیرینی به عنوان انعام می‌گرفت. وسایل این بازی حدود ۲۰ متر طناب(ریسمان) از جنس کنف، ۴ عدد تیر چوبی با حدود ۵ یا ۶ متر طول که از چوب درختان جنگلی توسکا بود، لنگر که چوب ۵ متری باریکی از درخت جنگلی بود و لباس‌های مناسب و باسلیقه‌ی افراد نمایش. وسایل جانبی نمایشی دیگر مانند: صندلی چوبی، سینی مسی بزرگ، دوچرخه و... بود. این بازی از پرطرفدارترین بازی‌های کمدی، موسیقیایی و نمایشی در سراسر البرز شمالی بوده است. بندبازی در گذشته‌ها بیش‌تر برای امور نظامی و آموزش‌های جنگی استفاده می‌شد. امروزه در یگان‌های نظامی تکاور یا رنجری، این آموزش دیده می‌شود. (تصویر ۱)

تصویر ۱ـ رسن‌کا، فارس نیوز

۳ـ پلا پچه‌کا (palapaja-ka)

در این بازی‌ها دختران به تقلید از مادران‌شان در ظرف‌های کوچک و یا سفال‌شکسته‌های ظروف سفالی تقلید برنج پختن را در می‌آوردند، در قوری شکسته‌ها چای دم می‌کردند و در کاسه‌های مستعمل به ذهنیّت خودشان خورشت می‌ریختند و در تنورهای ساختگی ذهن‌شان نان می‌گذاشتند و می‌پختند. این بازی، معمولاً در بین کودکان چوپانان، گالش‌ها و کشاورزان مرسوم بود و در ایوان خانه‌ها «سب سر»، در جای دنج حیاط خانه، منزل‌گاه‌های رمه‌ها انجام می‌پذیرفت و کودکانی که به دلایل اقتصادی مجبور به ازدواج زودرس می‌شدند این بازی را انجام می‌دادند تا این‌که راه و رسم زندگی را یاد بگیرند. (مهجوریان، ۱۳۷۴: ۸۰)

www.tabarestan.info تبرستان

دسته‌ی سوّم: بازی‌های محلّی ورزشی

۱ـ کشتی لوچو (KOSHTI LOCHO)

کشتی لوچو از کشتی‌های محلّی استان مازندران است و در گذشته، در مراسم عروسی و آن هم، بعد از برداشت شالی که عروسی‌ها سر می‌گرفت، اجراء می‌شد؛ امّا امروزه در بعضی از نقاط استان، این کشتی همه ساله در تابستان و بعد از روچین شالی، هنگام فراغت کار روستائیان، انجام می‌شود. در ایام دیگر، مانند اعیاد مذهبی و ملّی نیز کشتی لوچو برگزار می‌شود و جایزه‌ی برنده یک راس گاو یا گوسفند است که توسّط اهالی خریداری می‌شود. پیش‌ترها مراسم برگزاری این کشتی با نواختن دوسرکتن و سرنا آغاز می‌شد و جوانانی که چوب‌هایی در دستانشان داشتند به رقص می‌پرداختند و با چوب‌ها به طرف پاهای یک دیگر می‌زدند و زمان زدن چوب‌ها به طرف پاها به بالا می‌پریدند تا چوب به پایشان اصابت نکند و هیجان خاصی به برگزاری کشتی می‌دادند؛ امّا امروزه، امیری‌خوانان با نواختن لله‌وا و امیری‌خوانی کشتی را آغاز می‌کنند. جهت برگزاری کشتی، دو نفر از کشتی‌گیران با تجربه به عنوان داور انتخاب می‌شوند. در این کشتی، هرگونه ضربه زدن به بدن یا سر حریف، گرفتن انگشت دست، سر چنگ و ضربه زدن به کتف و گرفتن گوش، خطا محسوب می‌شود. کشتی‌گیری که در این دو هفته، تمام حریفانش را شکست دهد، برنده‌ی مسابقه و سر پهلوان نام می‌گیرد. در طول برگزاری مسابقه، جهت شور و هیجان، ساز و دهل نواخته می‌شد. (مرادیان، ۱۳۶۷: ۳۳) (تصویر۲)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۲ـ کشتی لوچو، مهر نیوز، فاطمه بهبودی

۲ـ لینگ به لینگ «چک به چک» (LING BA LING)

این بازی شب‌های عروسی، حنابندان، جشن‌های ییلاقات، قشلاقات مازندران و در فضای بسته و باز انجام می‌شود و بازی آن به این روش هست که دو نفر در مقابل هم می‌نشینند و پاهایشان را دراز کرده، طوری که کف پاهایشان باهم تلاقی پیدا کند. پس از استقرار این دو نفر، شخصی به نام ماره یا داور که بر این بازی آشنایی کامل دارد، شروع بازی را اعلام می‌کند. تلاش این دو نفر این است که با فشار وارد کردن به پاهایشان باعث جابجایی یکدیگر شوند و از

قسمت اتّصال پا، همدیگر را به عقب برانند. برنده‌ی بازی کسی است که پای دیگری را به عقب رانده است. (مهجوریان، ۱۳۷۴: ۹۳)

۳ـ تلا جنگی (telaa jangi)

تعداد بازی‌کنان در این بازی، بین دو تا ده نفر تغیر پیدا می‌کند و شرط سنّی خاص ندارد. روش بازی به این‌گونه است که هرکدام از بازی‌کنان، یکی از پاهایش را از پشت بالا آورده، دست به سینه به صورت لی لی در زمین بازی به حرکت در می‌آیند. اشخاص بازی‌کن سعی می‌کنند که با استقامت به حریف روبه‌روی خود ضربه وارد کرده و به او تنه بزنند تا او را بر زمین بیندازند یا آن که وادارش کند روی دو پایش بایستند؛ اگر این عمل افتادن زمین و یا روی دو پا ایستادن، صورت پذیرد طرف مقابل بازنده است و باید به برنده‌ی بازی سواری دهد. (همان: ۸۹) (تصویرهای ۳ و ۴)

www.tabarestan.info

تصویرهای۳ و ۴ـ تلا جنگی(خروس جنگی)

جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی

در رابطه با جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی می‌توان از زمان، مکان، تماشاکنان، شیوه‌ی اجرایی، کارگردان، حرکت، بیان، میزان سن، فضاسازی، میم و پانتومیم، خیر و شر، شعر، موسیقی، رقص، طراحی صحنه، وسایل صحنه، طراحی لباس، چهره‌پردازی، نور پردازی، تقلید کشمکش، بحران و جابجایی اشخاص محوری نام برد.

زمان و مکان: به عنوان اوّلین جنبه‌های نمایشی می‌توان به زمان و مکان خاص اشاره کرد. بازی‌های محلّی معمولاً در قبل و بعد از آغاز کشت و برداشت محصول کشاورزی، مراسم عروسی و بسته به موقعیّت خاص خود شب‌ها و روزها به اجرا در می‌آیند. از مکان‌هایی نظیر خانه‌ها، چادرها، کوچه‌ها، خیابان‌ها، میادین روستاها، حیاط خانه‌ها، ایوان‌ها که در مازندران به «سب سر» و یا «رخاب سر» معروف هستند و مکان‌هایی شبیه به صحنه‌های قاب عکسی در تئاتر هستند، از ارتفاعی به اندازه ۸۰ الی ۹۰ سانتی‌متر از سطح زمین قرار دارند و کودکان معمولاً از آن به عنوان مکان بازی استفاده می‌کردند. در زمان عروسی‌ها در لحظات پایانی، عروس و داماد در این مکان

حضور پیدا می‌کردند و مهمانان از موقعیّتی مناسب به تماشای آن‌ها می‌پرداختند که به عروس تماشا معروف است.

تماشاکنان: تماشاکنان یا همان تماشاگران، یکی از ارکان تئاتر و نمایش هستند که اگر حضور نداشته باشند، تئاتر معنایی پیدا نخواهد کرد. در بازی‌های محلّی مازندران، اشخاصی که به‌عنوان مدعو در مراسم‌ها و یا بازی‌ها در فضایی میدانی که از ویژگی‌های نمایش ایرانی برخوردار است، حضور پیدا می‌کنند. مدعوین معمولاً به شیوه نمایش‌های میدانی در هنگام بازی دور تا دور بازی کنان نشسته یا ایستاده به تماشای بازی می‌پردازند و حتّی گاهی اوقات خود تماشاگر نیز در اجرای بازی‌ها حضور مستقیم پیدا می‌کند که ما این موضوع را در برخی از اجرای نمایش‌ها مشاهده می کنیم.

www.tabarestan.info تبرستان

شیوه‌ی اجرایی: در بازی‌های محلّی اصولاً شیوه‌های اجرایی، میدانی است. این شیوه‌ی اجرایی نمایش‌های ایرانی است. در برخی از بازی‌های کودکانه، نظیر بازی خنه کا، پلا بچه کا و... شیوه-ی اجرایی به صورت قاب عکسی و یک سویه است که در ایوان‌های خانه اجرا می‌شد و گاهی هم مانند دوچرخه کا و طوقه کا و برخی دیگر از بازی‌ها به صورت خیابانی و یا شیوه‌ی فضای باز اجرا می‌شد.

کارگردان: در بازی‌های محلّی، معمولاً کسی به نام ماره، سرگروه و کار بلد و ... نقش رهبری بازی‌ها و انسجام دادن و رتق و فتق آن‌ها را بر عهده دارد. او همانند کارگردان به انتخاب بازی‌گر می‌پردازد و سعی بر این دارد که افرادی چالاک، زبر و زرنگ را برای گروه و تیم اجرایی‌اش انتخاب کند. در نقطه‌ی مقابل نیز اعضای گروه سعی دارند که در نزد یک ماره‌ی با تجربه، خبره و ورزیده که ضامن پیروزی آن‌ها است به بازی بپردازند؛ این حساسیت را کارگردانان و بازی‌گران در تئاتر و هنرهای نمایشی نیز دارندکه ما آن‌را در کشتی لوچو، خاله خالکه و ... نیز مشاهده می-کنیم. این موضوع حکایت از کارگردانی و اهمیّت آن در بازی‌های محلّی دارد.

حرکت: حرکت یکی از اصول مهم نمایشی است که در تمامی بازی‌های محلّی نقش به‌سزایی را ایفا می‌کند. سوای حرکات ساده، شخصیتی، غریزی و یا تشریحی و حرکات مکمّل که از دیگر جنبه‌های نمایشی در بازی‌های محلّی است، این موضوع را در بازی‌های مختلف، نظیر کشتی لوچو، شاه‌وزیر بازی، لینگ به لینگ و... نیز مشاهده می‌کنیم؛ اصولاً حرکت، در بازی‌های ورزشی، نمود بیش‌تری دارد و باعث شور و هیجان خاص بازی‌گران می‌شود، ما در این بازی‌ها حرکات بیش‌تری را مشاهده می‌کنیم. امروزه مشاهده می‌شود که برخی از هنرپیشه‌های معروف جهان از دیالوگ بسیار در بازی پرهیز کرده و به حرکت روی می‌آورند؛ این مسأله در بازی‌های محلّی، نظیر خنه‌کا، دچرخه‌کا و طوقه‌کا و... بیش‌تر مشاهده می‌شود.

بیان: بیان، اصل دوّم بازی‌گری و نمایش است و ما در اکثر بازی‌های محلّی شاهد تک گویی‌ها و گفت و گوها به صورت منظوم و یا منثور هستیم. در شاه‌وزیر بازی که یک بازی نمایشی است، ما

شاهد برقراری گفت و گوی بیش‌تری نسبت به دیگر بازی‌ها هستیم. گفت‌وگوها و تک‌گویی‌ها در برخی بازی‌ها بیش‌تر و در برخی دیگر کم‌رنگ‌تر است؛ مگر در برخی از بازی‌ها که فقط حرکت و ایما و اشاره را در خود داشته باشد. تک گویی در پلاپچه‌کا و گفت و گو در بازی‌هایی نظیر السلام‌خاله‌خالکه و... به صورت منظوم مشهود است.

میزان‌سن: میزان‌سن که در واقع کارگردانی کار است و شامل وضعیت قرار گرفتن بازی‌کنان نسبت به یکدیگر و وسایل صحنه و هدایت بازیگران در اجرای کار است، در اکثر این بازی‌ها چه تفریحی، چه نمایشی و چه ورزشی دیده می‌شود. اگر اشاره‌ای به بازی خاله‌خالکه کنیم، می‌بینم که دختران در فاصله‌ای معیّن و چند نفری روبه‌روی هم می‌ایستند و حرکاتی طولی و عرضی را انجام می‌دهند و مسیری را به عقب و جلو رفته و به خواندن شعر می‌پردازند؛ نظیر این‌گونه کارها را توسّط بندباز و شیطانک در رسن‌کا، شاه‌وزیر بازی، لینگ به لینگ و دیگر بازی‌ها شاهد هستیم.

www.tabarestan.info تبرستان

فضاسازی: در بازی‌های محلّی، فضاسازی نقش مهمّی را ایفا می‌کند. در اکثر بازی‌ها ما شاهد فضای شاد و مهیّجی هستیم و بازی‌ها از ریتم تندی برخوردار می‌باشند؛ چرا که این بازی‌ها جهت ایجاد شادمانی و هیجان برگزار می‌شوند تا این‌که بازی‌کنان و تماشاگران، لحظاتی شاد را سپری کنند و افسردگی‌ها و خستگی کارهای روزمره‌ی کشاورزی و دامداری را از تن و روح‌شان بیرون ریخته تا در روز کار، بشاش و سرحال به سر کار خود بروند.

میم و پانتومیم: میم و پانتومیم که به آن حرکت ایمایی و ایما و اشاره می‌گویند، در برخی از بازی‌ها به وفور و در برخی از بازی‌ها بسته به موقعیّت و کارآمدی خاص خود استفاده می‌شود. میم در بازی شاه‌وزیر زمانی که شاه به تخت سلطنت می‌نشیند، توسّط عدّه‌ای صورت می‌پذیرد که سعی دارند با ادا و شکلک درآوردن، تماشاگران را بخندانند و موجب غضب شاه قرار دهند. پانتومیم در بازی پلاپچه‌کا، خنه‌دله‌کا، دچرخه‌کا و طوقه‌کا و تلا جنگی و... به وضوح مشاهده می‌شود.

خیر و شر: جدال بین خیر و شر، یکی دیگر از خصوصیّات اصلی نمایش و کشمکش بین اشخاص بازی است که ما در این بازی‌ها شاهد جدال بین دو گروه یا دو فرد هستیم که پس از برنده شدن یک گروه یا فرد، گروه بازنده یا فرد بازنده تنبیه شده و جای آن‌ها را نیز تصاحب می‌کنند. اکثر تنبیه‌ها شامل سواری‌گرفتن، سبیل آتشین در شاه‌وزیر بازی، زدن بر پشت بازنده به آرامی و با کلام آهنگین و ضربه‌های آرام صورت می‌پذیرد که این اعمال، جدال بین خیر و شر را می‌رسانند.

شعر، موسیقی، رقص: از دیگر جنبه‌های نمایشی است. در بازی‌های محلّی، کودکان و حتّی بزرگسالان، بازی‌های خود را با شعر، موسیقی و رقص هم‌راه می‌کنند تا این‌که هیجانی خاص به بازی بدهند. در کشتی لوچو که بازی ورزشی است ما شاهد نواختن سرنا و دوسرکتن به هم‌راه

رقص مخصوص کشتی لوچو و امیری‌خوانی هستیم؛ در بازی السلام خاله‌خالکه دختران از شعر استفاده می‌کنند؛ در بندبازی نیز موسیقی نواخته می‌شود و شور هیجان خاصی به بازی‌ها می‌دهد و ... که حاکی از جنبه‌های نمایشی در این بازی‌ها است.

طراحی صحنه: وجود یک محدودیت مکانی و میدان‌گاهی و بازی در محوطه‌ی خاص، قرار داد لوازم و وسایل صحنه در آن که بازی‌گران خود را در قالب آن محدوده تطبیق می‌دهند و بازی می‌کنند، تداعی طراحی صحنه در این بازی‌ها را دارد. در شاه‌وزیرکا شاهد ایجاد فضایی شبیه دربار شاه هستیم که با چیدن وسایلی هم‌چون متکا و یا صندلی، ایجاد ارتفاع و محل استقرار شاه و در تلاجنگی با خط کشیدن روی زمین و تعیین محدوده‌ای مشخّص برای حضور بازی‌گران و نیز در دیگر بازی‌ها شاهد این امر هستیم.

تبرستان www.tabarestan.info

وسایل صحنه: در این بازی‌ها لوازم و وسایل صحنه، کاربرد بسیاری دارند. در بازی‌هایی نظیر دچرخه‌کا استفاده از طوقه دوچرخه و یا لاستیک‌های مستعمل دوچرخه به عنوان وسایل صحنه، ظروف مستعمل و شکسته سفالی و وسایل مستعمل خانه، نظیر بشقاب و قوری شکسته‌ها، در بازی پلابچه‌کا، درنه، متکا، صندلی و... در شاه‌وزیرکا، استفاده از طناب و تیرک و لنگر و... در رسن‌کا، تداعی کننده‌ی وسایل صحنه در این بازی‌ها می‌باشند.

طراحی لباس: استفاده از لباس نیز در بازی‌های مختلف، بسته به نوع بازی صورت می‌پذیرد. در شاه‌وزیرکا، از پارچه‌هایی به عنوان شنل و بستن، پارچه‌ای به عنوان تاج و شالی برای بستن به کمر و ... برای شاه و وزیر استفاده می‌شود. لباس مخصوصی با رنگ شاد برای شیطانک و بندباز در رسن‌کا؛ استفاده از چادرهای مستعمل مادران جهت بست به کمر و بستن چارقد بر سر، در بازی دخترانه پلابچه‌کا؛ پوشیدن لباس‌هایی شبیه پدران در بازی‌های پسرانه به تقلید از پدر و مادر؛ لباس خاص کشتی لوچو و... تداعی طراحی لباس در این بازی‌ها را دارد.

چهره‌پردازی: چهره‌پردازی در بازی‌های محلّی نیز کاربردهای زیادی دارد. در شاه وزیرکا، شاه و وزیر با گذاشتن سبیل و پهن کردن ابروان و ... به تیپ و هیبت شاهان و وزیران در می‌آمدند؛ سبیل گذاشتن و سیاه کردن شیطانک در رسن کا و... از چهره‌پردازی حکایت می‌کند.

نور پردازی: نور پردازی، بیش‌تر در بازی‌های شبانه صورت می‌پذیرفت. در حقیقت، در اکثر بازی‌های شبانه جهت ایجاد فضایی روشن در زمانی که روستاها از نعمت برق برخوردار نبودند، از فانوس، لمپا، چراغ‌های زنبوری و ... که نفت‌سوز بودند استفاده می‌شد. طریقه‌ی نورپردازی در فضاهای بسته، این‌گونه بود که آینه‌ای را در مکانی مناسب قرار می‌دادند و فانوس‌ها و وسایل روشنایی موجود را روبه‌روی آینه می‌نهادندکه از پرتو نور بیش‌تری استفاده کنند؛ در زمان‌های قدیم که برق نبود، در تئاترهای انگلستان این‌گونه عمل می‌کردند. در بازی‌هایی که در فضای باز مثل کشتی لوچو انجام می‌شد، اگر به شب برخورد می‌کردند با تعبیه‌کردن چند چوب ضخیم و

دارای شاخک و آویزان کردن فانوس و چراغ زنبوری بر روی آن‌ها در دور تا دور زمین بازی نسبت به نورپردازی اقدام می کردند.

تقلید: تقلید از نظر ارسطو غریزه‌ای است که از کودکی در انسان ظاهر می‌شود. اصولاً یکی از امتیازات بشر بر سایر حیوانات پست‌تر که او را برتر می‌سازد، این است که انسان، مقلّدترین مخلوق جهان است و نخستین دانسته‌های خود را از راه تقلید به دست آورده است؛ هم‌چنین مردم از کار تقلیدی لذّت می‌برند. ما به این موضوع پی می‌بریم که در بازی کودکان محلّی، تقلید امر مهمی است که کودکان از حرکات و سکنات پدران، مادران و دیگران در بازی‌های کودکانه پلاپچه‌کا، خنه‌کا و شاه‌وزیرکا... تقلید می‌کنند به همان‌گونه که ارسطو تقلید را توضیح داده است.

تبرستان www.tabarestan.info

کشمکش: یکی دیگر از خصوصیّات اصلی نمایش که جدال بین خیر و شر و کشمکش بین آن‌ها است، در قالب خیلی ابتدایی، در بازی‌های محلّی نمودار است. در برخی از این بازی‌ها شخص خاطی را تنبیه و شخص برنده را مورد تشویق قرار داده و به او پاداش می‌دهند. در اکثر بازی‌های محلّی، کشمکش وجود دارد. این کشمکش‌ها بین یک شخص و شخص دیگر در بازی تلاجنگی و کشتی لوچو، بین یک گروه و گروه دیگر در بازی السلام‌علیک‌خاله‌خالکه، بین یک نفر و یک گروه مانند شاه‌وزیرکا و... وجود دارد.

جابجایی اشخاص محوری: در بازی‌های محلّی مثل شاه‌وزیرکا، برنده‌ی بازی که با انداختن قرعه، جای شاه را می‌گیرد در حکم جابجایی اشخاص محوری با اشخاص ضد محوری در نمایش است که ما در اکثر این بازی‌ها مشاهده می‌کنیم. در نمایش‌هایی که گروهی حمله می‌کنند و محل گروه محوری نمایش را تصاحب می‌کنند در این زمان جانشین گروه محوری شده و گروه محوری ضد محوری می‌شوند و خود را برای حمله به گروه فاتح که هم اکنون محوری است، آماده می‌کنند که این موضوع در بازی‌های محلّی مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

ارتباط بین نمایش با آثار بومی محلّی، ارتباط نظری نیست، بلکه یک ارتباط فلسفی و نمایشی در این میان وجود دارد. استفاده از حرکت، رقص، بیان، موسیقی، شعر، شیوه‌ی اجرای میدانی، زمان و مکان خاص، تنش بین خیر و شر (کشمکش)، طراحی صحنه، رنگ‌ها، وسایل صحنه، چهره‌پردازی، تکنیک بازی، حضور تماشاکنان به عنوان مخاطب و جابجایی اشخاص محوری با اشخاص ضدمحوری و ... که جنبه‌های نمایشی دارند، همه‌ی این‌ها را می‌توان هم در نمایش و هم در آثار فرهنگ عامه که در این‌جا منظور بازی‌های محلّی است، مشاهده کرد. اصالت هر قوم را باید در آثار فرهنگی و کهن آن سرزمین جستجو کرد؛ چرا که آثار بومی از آن لحاظ، داری اهمیّت هستند که هر پژوهش‌گر با مطالعه‌ی این آثار به ریشه و پیدایش آن‌ها پی

خواهد برد و این مقوله، بدین جهت جالب توجّه است که شناسنامه‌ی یک ملّت، افکار سنّتی، بومی و اساطیری آن ملّت است.

هنرمندان مجموعه‌ی تبرستان باید سعی و تلاش داشته باشند تا این‌که فرهنگ غنی و اصیل‌شان دست خوش حوادث روزگار و تهاجم فرهنگی نشود؛ چرا که بعد از نفوذ فرهنگ اسلامی از قلب مازندران، نویسندگان، شاعران و هنرمندان، آثار ارزنده و گران سنگ بسیاری را در زمینه‌ی ادب، هنر، فلسفه، عرفان و سایر شاخه‌ها و رشته‌های علوم از خود بر جای گذاشته‌اند و به رشته‌ی تحریر درآورده‌اند که از نظر درجه، در زمره‌ی ارزش‌های مهم مدنیّت بشری به حساب می‌آیند و همین مهم، به معنای وجود هویّت ایرانی تبرستانی در عصری است که مسخ فرهنگی و غرب‌مداری تسلّط خود را بر اقوام و ملل دیگر افزایش می‌دهد. طبیعی است برای مقابله با تهاجم فرهنگی که قصد تخریب و تحلیل فرهنگی ما را دارند، می‌بایست دست‌آوردهای گذشته‌ی تمدّن را با نیازهای امروز تلفیق کرد و با بهره‌گیری از روش‌های جدید، آن‌ها را به روز درآورده و مورد استفاده قرار داد. باید بدانیم که تنها راه حفظ هویّت ملّی و مقابله با تهاجم فرهنگی، توسّل به خاطر جمعی و قوم ایرانی است. چه خوش گفت جلال‌الدین محمّد بلخی: بشنو از نی چون حکایت می‌کند/ از جدایی‌ها شکایت می کند... جای بسی تأسف است که برخی از هنرمندان سعی دارند با اجرای نمایش‌های غربی، آن را جزء افتخارات و قدرتشان به حساب آورده، به خود و مردم بقبولانند که استفاده از فرهنگ بومی و سنّتی در هنر نمایش به عنوان یک ضعف تلقی می‌شود؛ در حالی‌که نمی‌دانند که از چه قدرتی دور و محروم می‌مانند. مولانا در این باره می‌گوید: هرکسی کو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش... از طرفی پژوهش در آیین-ها، مراسم و بازی‌های محلّی مازندران و جنبه‌های نمایشی در آن می‌تواند راه‌گشای هنرمندان و علاقه‌مندان به هنر نمایشی در داخل استان و خارج استان باشد تا این‌که بتوانند از این آیین‌ها، مراسم و بازی‌های محلّی و جنبه‌های نمایشی آن جهت اجرای نمایش‌های ایرانی سود جسته و بهره‌مند شوند؛ چرا که در هر جایی و هر زمانی که زبان‌های دیگر از رده خارج شوند، زبان هنر به کار آمده و نجات‌بخش و راهبر انسان‌ها خواهد شد. در استنتاج نهایی می‌توان به این نکته مهم رسید که ارتباط بین هنرهای نمایشی و آثار بومی محلّی قابل انکار نیست و نخواهد بود؛ به طوری که می‌توان گفت: همین آثار بوده‌اندکه باعث شکل‌گیری نمایش شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع

۱ـ ابراهیم مکی (۱۳۹۰)، *شناخت عوامل نمایش*، چاپ هفتم،تهران: سروش.
۲ـ ثریا قزل‌اياغ(۱۳۷۹)، *راهنمای بازی‌های ایران*، دفتر پژوهشی کمیته‌ی ملّی یونسکو.
۳ـ عبدالحسین زرین‌کوب(۱۳۸۵)، *فن شعر ارسطو*، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

۴ـ جلالی، مهدی(۱۳۶۰)، *روان شناسی کودک*، دانشگاه تهران.
۵ـ شریفان، احمد(۱۳۷۳)، *رشد تکنولوژی آموزشی*، اردیبهشت.
۶ـ مهجوریان نمازی، علی‌اکبر(۱۳۷۴)، *باورها و بازی‌های مردم آمل*، فرهنگ خانه‌ی مازندران.
۷ـ نعمتی، مرادعلی(۱۳۹۰)، *فرهنگ بازی‌های بومی مازندران*، چاپ اوّل، تهران: رسانش.

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش پنجم:

تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه ی مقاله های حوزه ی

موسیقی

تبرستان
www.tabarestan.info

کارآواهای مازندران یا ترانه‌های کار

سمانه‌سادات جمالی[۱]

چکیده

ترانه‌های عامیانه را می‌توان مرحله‌ی ابتدایی شعر و موسیقی دانست. سرچشمه‌ی ترانه‌های عامیانه بسیار قدیمی و هم‌زمان با نخستین تراوش‌های معنوی بشر است. در واقع این ترانه‌ها قرن‌های متوالی را طی نموده، سینه به سینه انتقال یافته و در اثر سنّت ملّی و حافظه، بدون هیچ‌گونه وسیله‌ی صنعتی حتّی معمول‌ترین آن‌ها یعنی نوشتن، حفظ و نگهداری گردیده است.

ترانه‌های ابتدایی در مراسم ساده‌ای که هنگام کارهای روزانه انجام می‌شد، پدیدار گشته و هدف اصلی آن‌ها ایجاد نظم و ریتم در کارهای معیّن بوده است. ترانه‌ها اغلب ویژگی جمعی داشته‌اند و از دل مردم برخاسته و به همین لحاظ نشان‌گر آرزوهای مردم می‌باشند.

www.tabarestan.info تبرستان

واژه‌گان کلیدی: ترانه، موسیقی، اشعار عامیانه، لالایی.

مقدّمه

احتیاج به هنر در طینت بشر به ودیعه گذاشته شده است. انسانِ ابتدایی و حتّی وحشی، گاهی تهیج مخصوصی حس می‌کند که آن را به وسیله‌ی آواز، ظاهر می‌سازد. شاید آواز او خشن و خیلی ساده باشد ولی نماینده‌ی حس زیبایی پرستی اوست. مثلاً چوپانی که در کوه و دشت گله می‌چراند یا زنی که دوک می‌ریسد برای تفریح آوازهایی زمزمه می‌کنند. مردمان اوّلیّه که حسن الحان و اوزان را داشته‌اند برای بیان احساسات خود، سبکی ساده و بی‌تکلّف را اختیار نمودند که به ترانه‌های عامیانه تعبیر می‌گردد. ترانه‌های عامیانه را می‌توان مرحله‌ی ابتدایی شعر و موسیقی دانست. سرچشمه‌ی ترانه‌های عامیانه بسیار قدیمی و هم زمان با نخستین تراوش‌های معنوی بشر است. باید اقرار کرد که این هنر ابتدایی به قدری نیرومند و دارای قوّه‌ی حیاتی به خصوص است که از بین نرفته است. هر چند شعر و موسیقی در اثر تمدّن، در همه‌جای دنیا پیشرفت فوق‌العاده نموده، ولی ترانه‌های عامیانه، تقریباً بی‌آن‌که تغییر بنماید در محیط‌های اوّلیّه باقی‌مانده است و اساس قریحه‌ی غزل‌سرایی انسان به شمار می‌رود. در واقع این ترانه‌ها قرن‌های متوالی را طی نموده، سینه به سینه انتقال یافته و در اثر سنّت ملّی و حافظه، بدون هیچ گونه وسیله‌ی

۱- دانش‌آموخته‌ی کارشناس ارشد صنایع دستی؛ آدرس پست الکترونیکی: sjamaliv@gmail.com

صنعتی حتّی معمول‌ترین آن‌ها یعنی نوشتن، حفظ و نگهداری گردیده است. (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱: ۳۲۴)

اولّین تلاش‌ها برای آفرینش ترانه‌های عامه، برگرفته از برآورده ساختن نیازمندی‌های روزمره‌ی زندگی بوده و به تدریج تکامل یافته است. ترانه‌های ابتدایی در مراسم ساده‌ای که هنگام کارهای روزانه انجام می‌شد، پدیدار گشته و هدف اصلی ایجاد نظم و ریتم در کارهای معین بوده است. ترانه‌ها اغلب ویژگی جمعی داشته‌اند و از دل مردم برخاسته و به همین لحاظ نشان‌گر آرزوهای مردم می‌باشند.

آریان‌پور در *جامعه‌شناسی هنر* پیدایش ترانه‌ها را هنگامی می‌داند که گروهی به تناسب کاری که انجام می‌دهند، حرکات خود را تنظیم می‌نمایند و نغمه‌هایی را برای خود زمزمه می‌کنند و چون انجام چنین کاری یک نوع همکاری و هماهنگی را در انجام کار پدید می‌آورد، توجّه دیگران را جلب می‌کند و به همین شکل فرد دیگری موافق نوای زمزمه و کار، کلمات موزونی را بر زبان می‌آورد و دیگران با حرکات بدن و صدای خود، او را هم‌راهی می‌نمایند و بدین‌سان، زمینه‌ی یک آهنگ، شعر و رقص فراهم می‌آید و در اثر تکرار، تصحیح و تثبیت، زبان مشترک همه‌ی اعضای گروه می‌گردد.

تبرستان www.tabarestan.info

پرسش‌های پژوهش

۱ـ آیا متن ترانه‌ها می‌تواند راهنمای ما به کیفیت و چگونگی زندگی اقوام باشند؟
۲ـ آیا ترانه‌ها در زندگی روزمره کاربرد دارند؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ از متن ترانه‌ها می‌توان به کیفیت زندگی و بخشی از کهن‌ترین عناصر فرهنگی دست یافت.
۲ـ آن‌چه که سروده شده با ذائقه و نیازهای فرهنگی جامعه هماهنگ است.

گونه‌های ترانه‌های مازندران

موسیقی با تمامیّت زندگی روستایی درآمیخته است و آهنگ‌های دل‌نشین وگیرا به یاری سرودها می‌آیند تا آرمان‌ها و رسوم و مناسبات اجتماعی را بازگو کنند. ترانه‌ها پیوندی ناگسستنی با داستان‌ها و افسانه‌های مردم دارند و اغلب اوقات، سرایندگان این اشعار که منظور و مقصود خود را با زبانی ساده و قابل فهم بیان می‌کنند، گمنام باقی می مانند.

از نظر ساسان فاطمی در کتاب *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران مسأله‌ی تغییرات*، دو نوع موسیقی در مازندران از یکدیگر قابل تشخیص است: «موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی. یک

موسیقی برای این‌که موقعیّتی به حساب آید باید هم‌زمان پاسخ‌گوی دو انتظار باشد: اوّل این که در موقعیّت دقیقاً مشخّص که برای آن خلق شده، خوانده یا نوشته شود و دوّم، این‌که در موقعیّت‌های دیگر، خوانده یا نواخته نشود. این نوع شامل آوازهایی است که از آن‌ها به «موری-ها»، «گهره‌سری‌ها»، «نوروزخوانی‌ها»، «هواللا» و «چاوشی‌ها» تعبیر می شود.» (فاطمی، ۱۳۸۱: ۲۶)

نوع دوّم موسیقی مازندران، موسیقی غیرموقعیتی است. این آوازها که قلب موسیقی مازندران به حساب می‌آیند و بازتاب‌دهنده‌ی جان و روح این فرهنگ محلّی‌اند، بدون تفاوت در موقعیّت-های مختلف اجرا می‌شوند. در شب‌نشینی‌های فصل سرما، هنگام کار بر روی زمین، هنگام کایرها و به ویژه در جشن‌های عروسی. این بخش مهم، شامل آوازهایی چون امیری، کتولی، طالبا، کیجاجان‌ها، سوت‌ها وغیره است. در واقع موسیقی غیرموقعیتی از یک رویداد سخن می-گوید در حالی که موسیقی موقعیّتی برای یک رویداد سخن می‌گوید. می‌توان گفت که موسیقی غیرموقعیّتی، قوّت روزانه‌ی زندگی موسیقایی مازندران است درحالی که نوع اوّل(موسیقی موقعیّتی) ـ بدون آن‌که قصد بی‌ارزش کردن آن را داشته باشیم ـ حکم غذاهایی را دارد که به منظورهای خاص طبخ می‌شوند(مثل آش پشت پا، حلوای متوفی و غیره). (همان: ۲۸)

طالبا: آوازی مازندرانی و منظومه‌ای فولکلوریک است. اشعار آن منسوب به خواهر طالب آملی(ستی‌النساء بیگم) می‌باشد و قدمتش به دوره‌ی صفوی می‌رسد. در منظومه‌ی طالبا از ناکامی عشق طالب و زهره و از جدایی طالب و مهاجرت او به هندوستان گفتگو می‌شود؛ لذا بعضی از سروده‌های طالبا را منسوب به معشوقش زهره و بعضی دیگر را به خواهرش ستی‌النساء بیگم انتساب می‌دهند. محمّد باقر نجف‌زاده بارفروش در کتاب خود با عنوان *نغمه‌های مازندرانی* این تصوّر که طالبا سروده‌ی خود او و یا معشوقش باشد را گمانی نادرست می‌داند. (نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

امیری: این آواز که در زمان قدیم طوری یا تبری نامیده می‌شده است در ارتباط با نام مازندران است ولی به خاطر این‌که با اشعار شاعر بلندآوازه‌ی مازندران، شیخ‌العجم امیر پازواری خوانده می-شده است، امیری نام گرفت. امیر پازواری یکی از شعرای دل‌سوخته، صوفی و صافی ضمیر مازندران است که دوبیتی‌های او ورد زبان چوپانان، کشاورزان و مردان خسته شالیزار است و با حال و آهنگ مخصوص که بسیار جالب و دلنشین است خوانده می‌شود و در مازندران به امیری معروف است.

کتولی: یکی از آوازهای مازندرانی است. آواز کوه و صحرا و آواز دشت، آواز مردان و زنان خسته-ی شالیزار؛ آوازی است که سینه به سینه تداوم‌یافته و تداعی‌کننده‌ی خاطرات هر مرد و زن مازندرانی است. کتول، نام شهری است در شرق مازندران به نام علی‌آبادکتول. بعضی‌ها اعتقاد دارند که این آواز مربوط به این منطقه است؛ اعتقاد دیگر بر این است که این آواز، هنگام

www.tabarestan.info

چرانیدن گاو کتول خوانده می‌شده است به همین دلیل آن را کتولی می نامند؛ توضیح اینکه گاو کتول، گاوی است اهلی و برای روستائیان به‌خاطر شیردهی بسیار عزیز است و معمولاً در منزل نگهداری می‌شود و یا در اطراف محل سکونت آن را به چرا می‌برند در صورتی‌که گاوهای غیرکتولی به‌وسیله‌ی گالش در مراتع و جنگل‌ها نگهداری می‌شوند. این آواز(کتولی) بیش‌تر در حین راه رفتن یا کار کردن معمول است به همین خاطر در بین آواز از کلمه‌های (جان) یا (جانا) یا (هی) یا (ای) که گویا برای نفس تازه کردن است، استفاده می‌شد و این عمل برحسب عادت در حال حاضر، بین هنرمندان معمول می‌باشد.

سوت‌ها: به مجموعه‌ای از موسیقی آوایی و حماسی یا پهلوانی مازندران گفته می‌شود که در ستایش یا سوگ نامداران ویا عزیزان با حزن و اندوهی عمیق، سروده و خوانده می شود.

www.tabarestan.info تبرستان

انواع موسیقی موقعیتی براساس تقسیم‌بندی ساسان فاطمی عبارتند از:

موری‌ها: موری آوازهای عزاداری هستند که توسّط نزدیکان متوفّی (عموماً زنان) در مراسم عزاداری، بداهه سرایی و خوانده می‌شوند. پیش از هرچیز، این متن آواز است که به صورت بداهه خلق می‌شود. موری به معنای شیون و زاری(مویه) است و این آواز، تنها در موقعیّت عزاداری خوانده می‌شود.

گهره‌سری‌ها: همان‌طور که از نام آن‌ها برمی‌آید (گهره= گهواره؛ گهره‌سر= سرگهواره) همان لالایی‌ها هستند که برای آرام کردن یا خوابانیدن بچه خوانده می‌شوند. در این اشعار که بسیاری از آن‌ها بداهه می‌باشند، عموماً سراینده، آمال و آرزوهای دور و دراز خود و یا شرح دلتنگی‌ها و نگرانی‌هایش را در قالب لالایی می آورد.

هواللا: [از نظر فاطمی] شاید تنها اثری باشد که از آوازهای کار منطقه باقی مانده است. کلام آواز، شامل شعری هجایی (هشت هجا) است که توسّط کودکان برای دور کردن کلاغ‌ها از مزارع یا از مراکز پرورش کرم ابریشم خوانده می‌شود. لازم است تأکید شود در اینجا منظور از آوازهای کار، ترانه‌هایی است که مخصوصاً برای کار ساخته شده‌اند و نه هر آوازی که هنگام کار خوانده می‌شود. آوازهای نوع اخیر می‌توانند از انواع آوازی غیرموقعیّتی منطقه انتخاب شوند. عنوان *هواللا* ظاهراً یک نام‌آوا است که فریاد کودکان برای ترساندن کلاغ‌ها را تداعی می‌کند.

چاوشی‌ها: آوازهای زیارتی‌اند. کلام این آوازهای غیربومی که اکنون تقریباً از رواج افتاده‌اند، اشعار مذهبی فارسی بوده که توسّط چاوشی‌خوان‌ها در سفرهای زیارتی و [یا هنگام بدرقه و استقبال از مسافران اماکن زیارتی] اجرا می‌شده است. (فاطمی،۱۳۸۱: ۲۸ ـ۲۶)

نوروزخوانی‌ها: هنگام نزدیک شدن سال نو خوانده می‌شوند. تقریباً از بیست روز قبل از نوروز خواننده‌ها در خیابان‌های شهر و روستا دوره می‌افتند و نزدیک شدن سال نو را اعلام می‌کنند. این خواننده‌ها نوروزخوان نامیده می‌شوند و به صورت گروه‌های دو نفره یا چند نفره در معابر عمومی

می‌گردند، یکی از آن‌ها خواننده‌ی اصلی است و دیگران او را در برگردان‌ها همراهی می‌کنند. (ملکی، ۴۱-۱۳۴۰: ۳۵)

نمونه‌های مختلف از ترانه‌های سنّتی مازندران

ترانه‌های عامیانه توسّط اشخاص گمنام سروده شده، نه تنها اسم مصنّف، بلکه اغلب محل و زمان سرایش آن هم مجهول می‌باشد. از آن‌جایی که این ترانه‌ها سینه به سینه انتقال یافته، طبیعی است که در عبارات آن دخل و تصرّف شده و یا تغییر زبان در موضوعات آن دخالتی نموده و یا از طرف گویندگان، این ترانه‌ها لغزشی داشته باشند؛ ولی در همه‌ی این حالات، مردمان گمنامی که این اشعار حقیقتاً بی‌مرگ را سروده‌اند از طبقه‌ی عوام و موسیقی آن‌ها همیشه پای‌بند کلام است.

www.tabarestan.info تبرستان

فردوسی در چندین‌جا اشاره به چکامه‌سرایانی می‌کند که به مناسبت موقع، فی‌البداهه اشعاری سروده و به همراهی آن چنگ می‌نوازند؛ مثلاً در ضمن حکایت *رفتن بهرام گور به نخجیر و خواستن دختر برزین دهقان* می‌گوید :

یکی چامه گوی و دگر چنگ زن — سوم پای کوبد شکن بر شکن
بتان چامه و چنگ برساختند — یکایک دل از غم بپرداختند

جای دیگر در *کشتن بهرام شیران را و رفتنش به خانه گوهر فروش و خواستن دختر او را* گوید:

بدو گفت بنشین و بردار چنگ — یکی چامه باید مرا بی‌درنگ

ترانه‌های عامیانه‌ی مازندران از نظر ادبی بسیار پربار و غنی هستند. هر یک از ابیات این ترانه‌ها مفهوم خاصی دارد که نمودار عقیده و طرز تفکّر سراینده‌ی آن است و از این جهت از جمله‌ی کهن‌ترین شعرهای آسیا هستند که شاید از نظر دیرینگی بتوان آن‌ها را با مزامیر داوود یا کتاب امثال و سرودهای حضرت سلیمان مقایسه نمود. (خودزکو، ۱۳۸۱: ۱۶)

نغمه‌های زنانه، نخستین و ساده‌ترین نمونه‌ی ادبیات شفاهی‌اند که با گذشت زمان و با دگرگونی شکل زندگی و فعّالیّت‌های زیستی و دلایل دیگر به نغمه پرداخته شده‌اند و درون‌مایه‌ی اصلی همه‌ی این نغمه‌ها پاکی، محبّت، ایمان، عشق و صداقت است. (شادمهر، ۱۳۷۷: ۱ و ۲)

لالایی‌ها اوّلین نغمه‌های زنانه هستند. با نگاهی دیگر، مادران با خواندن لالایی در نقش-های خواننده، آهنگ‌ساز و ترانه‌سرا ایفای نقش می‌کنند. نوای لالایی‌ها در همه‌جا ساده، کوتاه و یکنواخت است امّا محتوای سخن آن‌ها یکسان نیست. بیشتر این ترانه‌ها بیان‌کننده‌ی جور زمانه، بیداد شوهر، تنگی معیشت، کار طاقت‌فرسا، مرگ بستگان، هجران شوهر، خیانت همسر، بی‌پناهی

و بی‌سرپرستی مادر، طعنه‌ی هوو، جادوی مادر شوهر، آرزوهای مادر برای فرزند خود و ده‌ها موضوع دیگر در همین زمینه‌هاست. چنان که از مضامین لالایی‌ها پیداست، شعر این ترانه‌ها برای کودکان نبوده، بلکه کودکان حکم سنگ صبور را داشته و گفتار لالایی‌ها حدیث نفس مادرها و دایه‌ها بوده است.

لالا لالا خوئه بِلاره	لالا لالا به قربان خوابت بشوم
مه گل بوره خوئه بِلاره	به قربانت، گل من به خواب برود
پی یر دَره کوه بِلاره	به قربانت، پدرت در کوه است
تِره بَیْته توئه بِلاره	به قربانت که تو تب کرده‌ای
چِش ره نیه خوئه بِلار	به قربانت که چشمانت به خواب نمی‌رود
مه گل گِرئه بِلاره	به قربانت ای جوانه(غنچه) گل من
دوش تور کَلَئه بِلاره	به قربانت که بر شانه‌ات تبر کوچکی است
شونه گوکْ دلِئه بِلاره	به قربانت به میان(هم‌راه) گوساله‌ها می‌روی
شال خِرْنه وِ رِئه بِلاره	به قربانت شغال او را می‌خورد
پی یِر زَنْده مِرِئه بِلاره	به قربانت پدر مرا می‌زند

لالا لالا گل لاله وَچه دَره نَنو دِله	لالالالا گل لاله، بچه درون گهواره است
لالا لالا گل پونه تِه مستِ چِش خُو دَره	لالا لالا گل پونه، درچشمان مست تو خواب هست
لالا لالا نِماشونه دَرْمه خِنه شُورْمه دونه	لالا لالا شب شده در خانه هستم و برنج می‌شویم
دایی جون اَمه مِهمونه، اَمْشُو دَره فِردا شُونه	دایی جان میهمان ماست امشب هست و فردا می‌رود
لالا لالا گل پنبه تِره دورْ هاکِنه عمه	لالا لالا گل پنبه، دور تو بگردد عمه‌ات
لالا لالا گل چایی تِره دور هاکِنه دایی	لالا لالاگل چایی، دور تو بگردد دایی‌ات
لالا لالا گل مِتکا تِره دور هاکِنه گَدْ با	لالا لالا گل متکا، دور تو بگردد پدربزرگت
لالا لالا گل لیمو تِره دورْ هاکِنه عمو	لالا لالا گل لیمو، دور تو بگردد عمویت
لالا لالا گل تَره تِره دورْ هاکِنه خاله	لالا لالا گل تره، دور تو بگردد خاله‌ات
لالا لالا گل نعنا تِره دورْ هاکِنه نِنا	لالا لالا گل نعنا، دور تو بگردد مادرت

(محمّدنژاد، ۱۳۸۱: ۱۱۸)

لالا لالا ته بَخِسی ته بَخِسی	لالا لالا تو بخوابی تو بخوابی
لالا لالا گل پونه لالا هاکُن نِماشونه	لالا لالا گل پونه، بخواب که شب شده

www.tabarestan.info تبرستان

لالا لالا گل دسته حالا وقت لالا هسته — لالا لالا دسته‌ی گل من، حالا وقت خوابیدن است
لالا لالا گل دونه تِه دایی اَمه مهمونه — لالا لالا گلدونه من، دایی تو مهمان ماست
لالا لالا گل پنبه تِه قدّ بِنازه عمه — لالا لالا گل پنبه، عمه، قدت را بنازد
لالا لالا گل نعنا تِره عاروسْ کُنه نِنا — لالا لالا گل نعنا، ترا عروس کند مادر
(همان: ۱۱۹)

لالا لالا تِره خُو نَیْره مامانِ بِلاره — لالا لالا خوابت نمی‌آید مادر به قربانت شود
دشت و صحرا ره اُو بَیْره مامانِ بِلاره — دشت و صحرا را آب بگیرد مادر به قربانت شود
مِه ریکا دارْنه دایی مامانِ بِلاره — پسر من دایی دارد، مادر به قربانت شود
وِه دایی دَره سربازی مامانِ بِلاره — دایی او به سربازی رفته، مادر به قربانت شود
تن دَکِرده جُومِه نظامی مامانِ بِلاره — لباس نظامی به تن کرده، مادر به قربانت شود
وِنه بَوِرْدنه سلمونی مامانِ بِلاره — او را به سلمانی بردند، مادر به قربانت شود
لالا بِرمه نَکِنْ ریکا مامانِ بِلاره — لالا لالا گریه نکن پسر، مادر به قربانت شود
کاغِذْ هِدا عَیْدی اِنه مامانِ بِلاره — نامه داده بری عید برمی‌گردد مادر به قربانت شود
لالا ریکا شُونه مدرسه مامانِ بِلاره — لالا لالا پسرم به مدرسه می‌رود مادر به قربانت شود
مداد و دفتر به دسته مامانِ بِلاره — مداد و دفتر به دست دارد مادر به قربانت شود
پسر خوُنْدِنِّه درسِ دکتری مامانِ بِلار — پسرم درس دکتری می‌خواند(پسرم پزشک می‌شود)
وِنه دست دَره ساعتِ مچی مامانِ بِلاره — در دستش ساعت مچی دارد مادر به قربانت شود.
(همان: ۱۲۱)

www.tabarestan.info تبرستان

برخی از اشعار به مشاغل مختلف و وظایف آن‌ها اشاره می‌کنند، مانند نمونه‌های زیر:

بُورینْ بَوَینْ میراب رِه — بروید به میراب(مسئول تقسیم آب) بگویید
سَر هَدِه بَندِ اَبْ رِه — که سرچشمه آب را باز کند
زِمین همه تِراکْ رِه — |اگر چنین نکند| زمین‌ها همه ترک برمی‌دارند
کاسبِ دل کِباب رِه — دل کاسب کباب می‌شود
(پورچالی‌سماکوش، ۱۳۸۳: ۱۸۴)

اَمسالِ بِهارا بَیْمه میرْ شِکارا — در بهار امسال میر شکار شده‌ام
تیفِنگ مِه دوشْ دَرا تولِه مِه دُمْبال — تفنگ بر روی شانه‌ام و توله‌ی سگ به دنبالم است
اَنْدِه مِه بُوِرْدِمِه تیرِنگ شِکار — آن‌قدر به شکار قرقاول رفتم

آندِه هِنیشْتِما تیرِنگ بِی ته پَر آن‌قدر | در کمینش | می‌نشستم تا قرقاول پر زد (همان: ۱۸۶)

گالش سَگَک دیمْ هاکِردی تَرْ اُو ئِه گالش نوجوان! چهره‌ات را با آب، تر کرده‌ای!
بُوردی جُلْ شُورْ، خَورْ نارْنِی شِه گوئِه به سرای خود رفته‌ای و از گاو خویش خبر نداری
اِفتاب سَر کَته ، چِشمه خِشْکَیه اُوئِه گرمای آفتاب فرو ریخت، چشمه از آب خشکیده
چِشمه خِشک هَئیْتِه ، زالّه بِیْلاسّه گوئِه هنگامی که چشمه خشکید، زهره گاو می ترکد(می‌پلاسد) (همان: ۱۹۴)

خِداخِدا زَمْبه مِنْ بَوَوِم خِیاط خداخدا می‌کنم تا من خیاط بشوم
چَرخِ دوشْ بَهیرِم بِی یِم تِه حِیاط چرخ خیاطی را بر پشتم بگذارم و به حیاط تو بیایم
تِه وسّه بَدوجِم اِسْپه زیراِنداز برای تو زیرانداز(تشک) سفیدی بدوزم
وِنِه سَر بَخِسیم نازْ هاکِنیم ناز بر روی آن بخوابیم و ناز کنیم (همان: ۲۲۰)

راسْ وَلِ جی جان دِکاشتمه کُنجی قسمتی از زمین صاف را کنجد کاشتم
دلبر ته تن دَوی جومه نارنجی دلبرم پیراهن نارنجی به تن دارد
بورین باوْرین از من نرِنجی بروید بگویید از من نرنجد
پلنگِ لاشِ سَر بِمو اَرجی سرلاشه‌ی پلنگ، جوجه‌تیغی آمده‌است (کنایه: من لیاقت اورا ندارم) (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۸)

در نمونه‌ی زیرگویا سراینده از اصطلاحات رشته‌ی مسگری اطلاع داشته و آن‌ها را در شعر خود آورده است:

دل من کوره آهنگریه دل من کوره آهنگری است
مه سینه لینگِ مالِ مسگری سینه‌ام پایکوبی مسگری است
عجب سر بَکْشیمه تیزاب و تَلخه عجب شراب تلخ را سرکشیده‌ام(تیزاب برای سفیدگری استفاده می‌شود)
نصیبم رنج و درد دیگریه نصیبم رنج و درد دیگران است (همان: ۸۸)

یا نمونه‌ای دیگر از این باب که نشان‌دهنده‌ی آشنایی سراینده با نوعی پارچه به نام قلم‌کار می باشد:

امیر گونه دشت پازوار خوجیره امیر می‌گوید دشت پازوار زیباست

www.tabarestan.info تبرستان

دشت پازوار رو در بهار خوجیره دشت پازوار وقتی که بهار در برابر ما باشد زیبا است
چیت بوته‌دار قلمکار خوجیره پارچه چیت بوته‌دار قلمکار زیبا است
میان زنان کَهو شِلوار خوجیره میان زنان، زنی که شلوار آبی پوشیده زیبا است
(خودزکو، ۱۳۸۱: ۱۲۴)

و این نمونه که شاید اشاره به رنگرزی سنّتی دارد:

دَکِتْمه تِنه دَر و نِنْوازی ته به درگاه تو افتادم و تو مرا نمی‌نوازی
مِره کافر فرنگستون وِینی ته تو مرا کافر خارجی می‌پنداری
شونی رنگریزِ رنگ ره راجِنی ته می‌روی رنگرزی ، رنگ به عمل می‌آوری
بِراجِن مِره هر رنگ که راجنی ته تو بساز برای من، هر رنگی که تو می‌سازی
(پازواری، ۱۳۸۴: ۱۸۶)

www.tabarestan.info تبرستان

هم‌چنین نمونه‌هایی که در آن‌ها از ابزارهای بافندگی سنّتی نام برده شده است :

نَدومَه که چَلْ به تره یا چَلیجه نمی‌دانم چل بهتر است یا چلیجه (چل همان چرخ نخ‌ریسی و چلیجه برای کلاف کردن نخها به کار می‌رود)
نَدومَه گوهر بهتره یا خدیجه نمی‌دانم گوهر بهتر است یا خدیجه
گل دیمِ گوهر پیغمبری نتیجه گوهر گلرخ ، نتیجه پیغمبر است (سید است)
خدیجه خانم سرخِ گلی سییجه خدیجه خانم از تبار گل سرخ است (همان: ۱۹۵)

گیلونی وَچه دیمه چَلْ گاردنی چَلْ بچه گیلانی را می‌دیدم که چل(چرخ نخ ریسی) را می‌گرداند
سُرمِه دَکِرده شِه چَشْ و مَلْ گاردنی مَل به‌چشم خود سرمه کشیده بود و(آن‌را) خمار می چرخانید
ای کاش اِسّا بِه چَلْ گاردنی چَلْ ای کاش ایستاده چل را می‌چرخانید
عشقِ تَشْ به مِه سینه بَلْ گاردنی بَلْ آتش عشق اودرون سینه ام شعله(خود را) می چرخانید. (همان: ۱۰۵)

دامداران برای گاوهای‌شان براساس سن، جنس و رنگ و شکل نام‌های مشخّصی دارند. در سروده‌های زیر گاوها بر اساس سن و جنس با نام معیّنی مشخّص شده‌اند که عبارت است از:

تلم: گاو ماده‌ی جوان. **جونکا:** گاو نر جوان. **ورزا:** گاو نر. **گوک‌زا:** گوساله

اَمِه مَلِه اَتا تِلِمِ گُو دَره در روستای ما گاو ماده جوانی است
پیرِ سَگ وِرْزا دِمّالِ دُو دَر گاونر پیری|چون سگ| که به دنبال دوغ می‌دود به دنبالش دوان است

خِدایا بَرِسَنْ مِه جُونِکارِه	خدایا گاو نر جوان مرا برسان
کَلِ تِکْ بَزِنِه پیرِ ورزا رِه	تا گاو پیر را نوک شاخی بزند
	(پورچالی‌سماکوش، ۱۳۸۳: ۱۹۸)

اونْ زَمون که بیمه واشْ خارِ جُونْکا	آن زمانه‌ای که گاو نر جوان و واش‌خوار بودم
شاخ بنِه زُومِه خاکْ شیْ یه هوا	شاخم را به زمین می‌زدم و خاک به هوا می‌رفت
اِسا که بَهیمه مِن پیرِ ورزا	اکنون که گاو نر پیری شده‌ام
مِره شاخْ تِکْ زَنده پیسِّ گوکِ زا	مرا گوساله نزار با نوک شاخ می‌زند
	(همان: ۱۹۸)

تبرستان www.tabarestan.info

برخی از این اشعار ترانه‌های بداهه‌ای هستند که هنگام کارهای روزانه خوانده می‌شوند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به مواردی که در وصف یار و لباس او و یا حتی آواز خواندنش می‌باشد اشاره کرد:

شِله شِله شِلوار دَکِردی تِره موارک یار	شلوار گشاد پوشیدی ای یار، مبارکت باشد
تِه دور بَزِه پرچین و پولک	شلوارت را با چین زیاد و نقش و پولک تزئین کردی
تِه دندون صدف و تِه لوچه خارَ	دندانت مثل صدف و لب و چانه‌ات زیباست
تِه وَر هنیشتِن ، ماه موارک	کنار تو نشستن و دیدن صورت ماه تو مبارک باشد
	(رستمی، ۱۳۸۶: ۸۲)

ریکا جان راهْ شُونی راهه بِلاره	پسر جان راه می‌روی قربان راه رفتنت
دِوْندی پُوشنی پاره بِلاره	کفش می‌پوشی قربان پایت
دِوْندی پُوشنی پُوسِّ هَمدِون	کفش می‌پوشی از پوست همدان
هَر کِجه شُونی تِه جانْ رِه قربون	هر کجا که می‌روی قربان جان تو
	(محمّد نژاد، ۱۳۸۱: ۲۷۷)
بِلند نِپاره کِمبه خیاطی	بر نپار بلند خیاطی می‌کنم
چرخه مِه پیش، گَتِه سوزن خیاطی	کنارم چرم، می‌گفت سوزن فولادی
لباس بَدوجمه لباس نظامی	لباس بدوزم، لباس نظامی
مِه دلبر دَکِنه بوره سربازی	دلبرم بپوشد و برود سربازی
	(عبدلی، ۱۳۶۸: ۲۵۱)
اونجِه تِه نیشْتی یُو مِه روبرو وه	آن‌جا که تو نشسته‌ای روبه‌روی من است

مخمل پیرْهنْ دارنیْ شلوارْ کَهو وِه — پیراهن مخمل داری و شلوار[ت] کبود است
مخملْ پیرهنْ دارنیْ اِنارِ تی‌تی — پیراهن مخمل پوشیده‌ای [به رنگ] شکوفه انار
اگر مِره خواسّی چه یار بَیْتی — اگر مرا می‌خواستی چرا یار گرفتی؟
(همان: ۲۴۶)

بالا رِ دشت بَیْتمِه پایینْ تیمه جار — بالا را کشتزار کرده‌ام و پایین را تیمه‌جار(خزانه برنج)
کچلِ وِرزا ره دَوِسْتمه اِزال — گاو کچلم را (ورزا) به خیش بسته‌ام
کچل پیش نالِه منْ ونِه دنبال — کچل در پیش ناله می‌کند و من به دنبال او روانم
لینگه تیل بَخِرده دَر شُومْبه نِپار — با پای گل آلود می‌روم بالای نپار(مهتابی، تراس)
(فاطمی،۱۳۸۱:۱۶۵)

www.tabarestan.info تبرستان

بِرارِ بِلاره نِشا نِشِنه — قربان برادرم بروم که نشا می‌کند
تَنِک وَامبِسا وِ شا نِشِنِه — تنک و پراکنده نشا می‌کند
تَنِک وَامْبِسا چَمپا و صَدری — تنک و پراکنده چمپا و صدری(دو نوع برنج) را نشا می‌کند
که بونه بَوَه مِه بِرار عروسی — کی می‌شود که وقت عروسی برادرم شود؟
(همان:۱۶۹)

سیو زِلفِ ریکا دَرْ شونه رِنه — پسر سیاه زلف به ییلاق رینه می‌رود
بِلوری تَن دانّه لَش بَیْته جِمه — تنی مانند بلور دارد ولی پیراهنی چرکین پوشیده
مِه چَشْ تِه چراغ و مِجیکْ تِه هیمه — چشم من چراغ تو و مژگانم هیزم تو
مِه دندونْ تِه صابونْ بَشورْ شِه جِمه — دندانم صابون تو با آن پیراهنت را بشور
(طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱: ۳۲۸)

اَز اون سَرْ دَرْ اِنِه اِنْشکِن و بِشْکِن — از آن سر یارم شاد و سرحال می‌آید
سییو نَمِد کِلا لُوْ رِه نِشْکِن — ای یار لبه کلاه نمدی سیاه را برنگردان
سیو نَمِد کِلا لیز و مَلیزه — کلاه نمدی سیاه تر و تمیز است
مِن و تِنِه قِرار سَردهْ پَئیزِه — قرار من و تو(برای عروسی) در فصل سرد پاییزه
(محمّد نژاد، ۱۳۸۱: ۲۸۶)

برخی از اشعار به گونه‌ای واضح از آمال دختران یا پسران روستا در رابطه با ازدواج و از زبان آن‌ها سخن می گوید:

اِلاهی گول بَهووِم گول بَهووِم — الهی گل بشوم ، گل بشوم
میون گولِ باغِ گلدون بَهووِم — گل میان باغ یا گلدان بشوم

باغبون او هاده مِنْ گت بَهووِم — باغبان آب بده و من بزرگ بشوم
خداوندا کِنِه قسمت بَهووِم — خداوندا قسمت چه کسی می‌شوم؟
(فاطمی، ۱۳۸۱: ۱۶۹)

الهی مِن بَسوزِم مثل راغون — الهی من مثل روغن بسوزم
مِره طَعنه نَزنینْ نُومْزِه دارُون — به من طعنه نزنید کسانی که نامزد دارید
مِره طَعْنه نَزنینْ نُومْزِه گِرْمِه — به من طعنه نزنید نامزد می‌گیرم
به دستْ انگشتر فیروزه گِرْمِه — به دستم انگشتر فیروزه می‌گی
(محمّدنژاد، ۱۳۸۱: ۲۷۲)

پَشْمالِ تِتی بیمه بِهارِ ماهه — من مثل شکوفه‌ی هلوی فصل بهار بودم
دارِ تِک اِسّمه راه دارمِه وائه — بر سر درخت، در راه باد
بِیْمونِه خاسّگارْ غریبه جایِه — اگر از جای غریبی به خواستگاری‌ام آمدند
بِبا، اَره نده تا دل بِخواهه — بابا، نگو «آره» تا خودم دلم بخواهد
(فاطمی،۱۳۸۱:۱۷۱)

مسلمانان مِره یارْ طاله نیه — مسلمانان در کوکب بخت من یار نیست
مِره یارِ وِفادار طاله نیه — در کوکب بخت من یار وفاداری نیست
اگه تَله بِیْهِلَم مِن کلّ دِنیا — اگر سراسر دنیا را تله بگذارم
مِه تَله اَتا میچْکا طاله نیه — دریغ از یک گنجشک در تله‌ی من که در طالع من نیست
(احمدی، ۱۳۸۵: ۸۳)

تِه وِسّه بَهیمِه بیمار و خسته — برای تو بیمار و خسته شدم
تِه وِ سَر هِدامه رَیْحونِ دَسّه — برای تو دسته (گل) ریحان فرستادم
اوْنوَخْتْ تِه مارْ تِره گَهْره وَنْدِسّه — در آن هنگامی که مادرت تو را به گهواره می‌بست
مِن و تِهِ عَقد رِه خِدا دَوسّه — عقد من و تو را خدا بست
مِه دِلْ خانه شِه غَمْ رِه کَم هاکِنِم — دلم می‌خواهد که غم‌هایم را کم کنم
بی چَمِ راهْ رِه شِسّه چَمْ هاکِنِم — راه ناهموار را برای خودم هموار سازم
چِکِلْ تا اَرْفِه کوهْ رِه بَزنِم پا — چکل‌تا ارفع کوه(دو محل در سوادکوه) را زیر پا بگذارم
گالشِ کیجا رِه هَمدَم هاکِنِم — دختر گالش را همدم خود نمایم
(پورچالی‌سماکوش، ۱۳۸۳: ۱۳۱)

چارْواداری کِمّه مِن راهِ رِنِه — من در مسیر رینه چارواداری می‌کنم
برنجِ صَدْری مِه یار ره وِنِه — یار من میل به برنج صدری دارد

www.tabarestan.info تبرستان

برنج صَدْری بَها گِرونِه قیمت برنج صدری گران است
منا مِه یار وعْده تابسّونه وعده من و یارم (برای عروسی) در تابستان است
(همان: ۱۳۱)

زمسّون تا بِهار مِن چارْبیدارم از زمستان تا بهار من چاروادار هستم
خانه که می‌روم دلبر نَدارم به خانه که می‌روم دلبری ندارم
پیْ پِر و مارْ حریص مالِ دِنیا پدر و مادر من حریص مال دنیا هستند
دیگه نُونّه پسر زَن خاتی یا نا؟! دیگر نمی‌گویند: ای پسر، زن می‌خواهی یا نه؟
(همان: ۱۵۴)

صِوایی چلّه پِشْتْ تیرِنگ هِواره در گرگ و میش صبح
اِسْپه خطْ کَفنِه مِلک کِناره که خط سفیدی بر افق می‌افتد
شُوپه عاشقِ جُورْ شب زنده داره شب پا به سان عاشق شب زنده‌دار است
بِلبِلْ خُونّش چَش بِلاره فدای چشمان تو که بسان بلبل می‌خوانی
(احمدی، ۱۳۸۵: ۱۰۳)

یکی دیگر از بهانه‌های ترانه‌سرایی سخن از نگرانی‌ها و دلتنگی‌ها می‌باشد که در غالب اشعار بداهه، بر زبان سراینده‌ها جاری است:

بِرارِ بِلاره دِ سالِ سرباز قربان برادرم که باید دو سال سربازی کند
وِ رِه بَوِرْدنِه اِسگاه اهواز او را به ایستگاه اهواز برده‌اند
وِ رِه دَپوشّینه سربازی لِواس بر تنش لباس سربازی پوشانده‌اند
وِنِه قِشنگ می بَشْنِه مِقراض موهای قشنگش را با قیچی ریختند(موهایش را تراشیدند)
(فاطمی،۱۳۸۱: ۱۶۹)

شِی خِنه نیشْتْبیمِه کُردِمِه خِرِش در خانه‌ام نشسته بودم و (خورشت) غذا می‌پختم
بیرون دَرْ بِمومِه دَهیته وارِش بیرون آمدم ، باران می‌بارید
چِلْچِلا و میچْکا کِمْبه سفارِش چلچله‌ها و گنجشک‌ها را سفارش می‌کنم
خاخِرْ دَرْ غریبی نَهووِه ناخِشْ که خواهرم در غریبی ناخوش نشود
(همان: ۱۷۰)

تِلا گِنِه اَمروزْ دیروزْ چند روزه؟ خروس امروز می‌گوید چند روز گذشته است؟
می یارْ بُورده سَفِر، اَمروز چند روزه که یارم به سفر رفته است
اگه دونَم بیامونِت اَمروزه اگر بدانم که امروز از راه می‌رسی
شو خومّه نِماز و روز گِرمِه روزه شب نماز می‌خوانم و روز روزه می‌گیرم

www.tabarestan.info تبرستان

(همان: ۱۷۱)

مسلمانان مِه دِلْ بَهیّه پاره
مسلمانان دلم پاره پاره شد

مِه نازنین دَرْ شُونِه نِدارْمه چاره
نازنینم می‌رود چاره ندارم

الهی دشمنانِ دل بِناله
الهی دل دشمنان به درد آید

جدایی دیْنگونه مِه نازنینه یاره
بین من و یار نازنینم جدایی افکنده‌اند

(احمدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

اَورْ نِشْتِه ماهْ رِ هِلال بَوینِم
ابر نگذاشت هلال ماه را ببینم

دِشمِن نِشْته شِه یارِّ خارْ بَوینِم
دشمن نگذاشت یارم را خوب ببینم

ته صدْ سالِ عمرِ یک سال بَوینِم
از عمر صد ساله ات یک سال تو را ببینم

اَبرْ بَیْته هِوا رِه - نَدیمه شِه دِلخواه رِه
ابر هوا را گرفته است دل‌خواهم را ندیدم

هِوا رِه اَور بَیْته وای بر من
وای بر من هوا ابری شده است

همی ترسم بِواره بر سر من
می ترسم بر سرم ببارد

همی ترسم بِواره وَرفا بارون
می ترسم برف و باران ببارد

مِنا مِه یار بَمونْدیم دَر بیابون
من و یارم در بیابان بمانیم

اَبرْ بَیْته هِوا رِه - نَدیمه شِه دِلخواه رِه
ابر هوا را گرفته است دل‌خواهم را ندیدم

نا دِل دارْمِه مِه دِل قِرار بَهیره
نه آن دلی دارم که آرام گیرد

نا دِل دارْمِه مِه هَمدمِ یار بَهیره
نه دلم می آید که همدمم یاری دیگر بگیرد

هَر کس خوانِه تِره مِه جا بَهیره
هر کس که می خواهد ترا از من بگیرد

زمستون تُو هائِرِه بِهار بَمیره
زمستان تب کند و بهار بمیرد (همان: ۱۱۳)

www.tabarestan.info تبرستان

گاهی اشعاری که خوانده می‌شد با ریتم کاری که در همان لحظه درحال انجام بود و با همان مضمون، هم‌خوانی داشت مانند:

لَمه سُو لَمه بَسُو
نمد مال نمد بمال

لَمه رِه تِنْ تِنْ بَسُو(یا لَمه رِه خارْخارْ بَسُو)
نمد را تند تند بمال(نمد را خوب بمال)

ترانه‌های مازندران همان‌طور که تا اینجا مشخّص بود از تنوّع بسیار بالایی برخوردار است. با نوعی ترانه با مضمون مذهبی، این بخش را به پایان خواهم برد. لازم به ذکر است که این ترانه به عنوان چاوشی خوانده می‌شود:

اول عاشق گِنِه حمدِ خدا رِه
عاشق اول حمد خدا را می‌گوید

دُیِم نامِ محمّد مصطفی رِه	دوم نام حضرت محمّد مصطفی را می‌گوید
اگر چند آرزو دارین بر عاشق	اگر عاشق آرزویی دارد
ببوسید قبر شاه رضا رِه	زیارت مرقد امام رضا برود
قبای اطلسی دینِه محمّد	پیراهنی از اطلس دارد محمّد
دو چشم نرگسی دینِه محمّد	دو چشم زیبا دارد محمّد
هر کس خوانین محمّد شِناسین	هر کس می‌خواهد حضرت محمّد را بشناسد
بگو صلِّ علی نام محمّد	بگوید صلوات بر نام محمّد
یک روز رفتم من خانه محمّد	یک روز من به خانه حضرت محمّد رفتم
بدیدم جبرئیل ایستاد و خلوت	جبرئیل را دیدم ساکت ایستاده است
بگفتم جبرئیل چی دارنی مطلب	به جبرئیل گفتم چه مطلبی داری
بگفتا صلِّ علی نام محمّد	گفت صلوات بر نام محمّد
همی گویم دوازده تَنْ امام رِه	همانا دوازده امام را گواه می‌گیرم
دُیِم چهارده معصوم صاحب زمان رِه	دوم چهارده معصوم بخصوص امام زمان را
آقا علی تِنِه بازوی قِربون	به قربان بازوی امام علی
بَزِدی ذوالفقار کَردی مسلمون	که با قدرت از اسلام دفاع کرد

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

در طول تدوین مطالب سعی شد ترانه‌های عامیانه‌ای که در این تحقیق آمده است نمونه‌ای باشد ازمضامین مختلف تا بتوان نگاهی اجمالی به شیوه و بیان ترانه‌های بومی مازندران داشته باشیم. گرچه به دلیل کوتاه بودن این مقال از پرداختن به بسیاری از موضوعات ترانه‌های سنّتی صرف‌نظر شد امّا همین گزیده، خود نشان‌گر تنوّع و غنای ادبیات سنّتی و ترانه‌های بومی مازندران می‌باشد. در جمع‌آوری، تصحیح وترجمه‌ی این اشعار علّت ماندگاری و تأثیر سروده‌ها را در چند وجهی بودن آن‌ها یافته‌ام. آهنگ‌ها و نغمه‌ها برگرفته از محیط زیست طبیعی، اجتماعی و فرهنگی هستند.

قلمرو ترانه‌های عامیانه، بسیار گسترده است و سرشار از باورها، پندارها و اندیشه‌هاست و چشم اندازی از نهادهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی زمان خود را ارائه می‌دهد و تجلّی ذوق و استعداد گروهی از مردم اجتماع است. در این بخش از ادبیات شفاهی، مردم جز بیان مطلب غرضی ندارند. ترانه‌ها که مبتنی بر احساسات و تفکّرات و عواطف‌اند در دوره‌های مختلف تغییر شکل یافته و پس از دگرگونی‌هایی به نسل بعدی رسیده‌اند. از متن ترانه‌ها می‌توان به کیفیت

زندگی و بخشی از کهن‌ترین عناصر فرهنگی دست یافت؛ بی گمان آن‌چه که سروده شده با ذائقه و نیازهای فرهنگی جامعه هماهنگ است.

ترانه‌ها تصویرگر طبقات اجتماعی هستند و به تناسب گروه‌ها، مضامین نیز متحوّل می‌گردد. در آثار به‌دست آمده، اقشار مختلف، قابل شناسایی هستند. از مهم‌ترین آن‌ها می توان به کشاورز، دام‌دار، گالش، خیاط، رنگرز، میراب، نمدمال و ... اشاره نمود. ترانه‌ها هم چنین در مناسک ازدواج و مرگ نیز نقش مهمّی دارند که در مراسم عروسی یا عزا، هر یک به نوعی نمودار می‌گردند.

از دیگر نمودهای ترانه‌ها هنگام کار در شالیزارها است؛ زمانی که زنان و مردان، دوشادوش یکدیگر مشغول به کارند و ترانه‌های کار با تمام عملیات کشاورزی، نظیر مرزبندی زمین، شخم زنی، نشاکاری، بذرافشانی و غیره، هم‌راه مردان و زنان روستایی است. بسیاری از ترانه‌ها در زندگی روزانه، کارکرد گذشته‌ی خود را ازدست داده‌اند. با ورود ماشین آلات کشاورزی، سختی و خشونت کار تا حدی از بین رفته و زمین‌ها نسبت به قبل در مدّت کوتاه‌تری آماده‌ی کشت می‌گردند. در گذشته، برنج‌کوبی در «پادنگ» و به وسیله کار دسته جمعی زنان صورت می‌گرفت ولی با ورود دستگاه‌های شالی‌کوبی، کار تعاونی زنان از بین رفته و سروده‌های مربوط به این موقعیت‌ها به فراموشی سپرده شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

در ترانه‌های محلّی با حجم بسیار زیادی از سروده‌های مربوط به ازدواج و جنبه‌هایی از عشق و مناسبات میان زن و مرد مواجه می‌شویم که دارای جنبه‌های مثبت و منفی است؛ ماجراجویی‌های عاشقانه‌ی پنهانی و در مجموع عشق به زن و گاه به مرد موجب آفرینش ترانه‌ها گردیده و گاه خود خالق شعر است. در واقع یکی از مهم‌ترین کارکرد ترانه‌ها انتقال مفاهیم و پیام‌های عاشقانه میان جوانان است. در خاتمه و با توجّه به تمام مطالب ذکر شده به نظر می‌رسد که ترانه‌های کار و زندگی روزمره‌ی مردم منطقه، طوری باهم عجین شده‌اند که در بسیاری موارد نمی‌توان تأثیر یکی را بر دیگری تعیین کرد. گاه دلیل سرودن یک شعر، فعّالیّتی است که در حال انجام می‌باشد و گاه اشعار که از اعماق وجود فرد تراوش می‌کنند در هنگام کار و با ریتم خاص آن کار هماهنگ می‌شوند؛ امّا در بیشتر این ترانه‌ها، عاشقانه‌ها به صورت کاملاً پررنگ حضور دارد.

منابع فارسی

۱ـ احمدی، نبی(۱۳۸۵)، *آوانگاری موسیقی مازندران*، چاپ اوّل، تهران: نشر سرود.

۲ـ پازواری، امیر (۱۳۸۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام دکتر منوچهر ستوده و محمّد داوری درزی کلایی، چاپ اوّل، تهران: نشر رسانش.

۳ـ پورچالی‌سماکوش، محمّد(۱۳۸۳)، *پژوهشی پیرامون ترانه‌های محلی مازندران(مطالعه موردی شهرستان بابل)*، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد مردم شناسی، استاد راهنما دکتر اصغر عسکری خانقاه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

۴ـ خودزکو، الکساندر(۱۳۸۱)، *ترانه‌های محلّی ساکنان کرانه‌های جنوبی دریای خزر*، ترجمه‌ی جعفر خمامی زاده. چاپ اوّل، تهران: نشر سروش.

۵ـ رستمی، مصطفی(۱۳۸۶)، *دست‌بافته‌های سوادکوه*، چاپ اوّل، تهران: نشر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

۶ـ شادمهر، امان‌قلیچ(۱۳۷۷)، *نغمه‌های زنان ترکمن*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات حاجی طلایی.

۷ـ طاهری‌شهاب، سیّد محمّد(۱۳۸۱)، *تاریخ ادبیات مازندران*، تصحیح زین‌العابدین درگاهی، جلد اوّل، چاپ اوّل، تهران: نشر رسانش.

۸ـ عبدلی، علی(۱۳۶۸)، *ترانه‌های شمال*، چاپ اوّل، تهران: نشر ققنوس.

۹ـ فاطمی، ساسان(۱۳۸۱)، *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران مسأله‌ی تغییرات*، چاپ اوّل، تهران: نشرموسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور.

۱۰ـ محمّدنژاد، افخم(۱۳۸۱)، *بررسی مردم شناختی زن در گستره‌ی ترانه‌های عامیانه‌ی مازندران (مطالعه‌ی موردی روستای پهنه‌کلا)*، پایان نامه‌ی کارشناسی‌ارشد مردم‌شناسی، استاد راهنما دکتر اصغر عسکری خانقاه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

۱۱ـ ملکی، ا...(۴۱-۱۳۴۰)، *سرودهای ساسانی و ترانه‌های نوروزی*، مجلّه‌ی موسیقی، شماره‌های ۶۲ و ۶۳، تهران.

۱۲ـ نجف‌زاده‌بارفروش، محمّدباقر(م.روجا) (۱۳۷۵)، *نغمه‌های مازندرانی*، چاپ اوّل، تهران: نشر حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

www.tabarestan.info تبرستان

۳۰۸ ـــ

چکیده

شعر و موسیقی در نهاد هر انسانی نهفته‌اند و به مقتضای زمان ظهور کرده و آشکار می‌شوند. این دو هنر، ارتباطی محکم نسبت به هم دارند و از دیرباز، هم‌زمان به وجود آمده‌اند و به کمک یکدیگر در ایجاد نشاط و هنگام غم دیگران نقشی به‌سزا داشته‌اند. این دو مقوله در مراحل نخستین، خاص هیچ ملّتی نبوده‌اند ولی در همه‌ی ملل وجود داشته و همه نیز در به وجود آوردن آن دو، سهمی شایسته دارند.

در ایران، این دو عنصر هنری از دیرباز مورد توجّه دولتمردان، درباریان و عموم بوده‌اند و از گذشته، آوازهای مشهوری به‌جا مانده است.

در سرزمین مازندران که سرزمینی تاریخی و زیباست، سرودها و آوازهایی دل‌نشین رواج دارد که سینه به سینه تا به دوره‌ی ما رسیده‌اند و همه‌ی ما از شنیدن آن‌ها بهره‌مند می‌شویم. از زمان گذشته، ترانه یا دوبیتی‌هایی معمول بوده است که به لهجه‌های محلّی می‌سرودند و آوازها می‌خواندند. یکی از مشهورترین شاعران محلّی امیر پازواری است که آهنگ امیری از وی ناشی شده است و در سراسر مازندران با آن ترنّم و تغنّی می‌کنند.

در مازندران آوازهایی فراوان رواج دارد که مهم‌ترین آن‌ها از این قرار می‌باشند: آهنگ‌های چارورداری، طالبا، امیری، نجما، صنم، طیبه جان، آی ربابه‌جان، مریم بانوجان، دخترعموجان، کتولی.

واژگان کلیدی: خوش، امیری، طالبا، ترانه، کتولی.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

به لحاظ این که مردم سرزمین مازندران، اغلب به پیشه‌ی کشاورزی، گلّه‌داری و دامداری و اندکی با صنایع سرو کار داشته‌اند، از دل اینان، سرودها و آوازها نشأت گرفته است. مردم مازندران به خاطر انتقال کالا از جایی به جای دیگر از چاروادار استفاده می‌کردند. چارواداران به خاطر دور بودن از منزل و گذشتن از کوهستان‌ها، جنگل‌ها و دشت‌ها و فعّالیّت در مزارع و دامداری، زمزمه‌هایی از خود به یادگار گذاشته‌اند که به مرور به آوازهایی مشهور و جالب تبدیل شده‌اند.

۱ـ استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران)

هنرمندان سرزمین مازندران به تناسب حال، بداهه‌سرایی می‌کردند، شعر می‌سرودند و می‌خواندند. موسیقی و ترانه‌های بومی مازندران از گذشته تا حال هم‌چنان دارای طرفداران بسیار است؛ زیرا دارای لطافت و زیبایی است. موسیقی مازندران به انواع موسیقی آوازی، تصنیف‌ها، موسیقی آیینی، موسیقی سازی و موسیقی گوداری تقسیم می‌شود. در باب تحقیق پیرامون موسیقی و ادبیات مازندران تا به حال، کار مهمّی انجام نشده است؛ امید است در آینده، شاهد آثار بیش‌تری در این زمینه باشیم.

نام‌گذاری واژه‌های مازندران و تبرستان

سرزمین مازندران (تبرستان) با مناظر زیبای خود نگینی است که در گوشه‌ی انگشتر زرّین ایران قرار گرفته است. این سرزمین با دارا بودن دریا، جنگل، کوه منقوش، عجایب و قلاع، یک مجموعه‌ی جالب و زیبا را تشکیل داده است که توجّه همه را به سوی خود می‌کشاند.

www.tabarestan.info تبرستان

مازندران سرزمینی پرماجرا که خاستگاه افسانه‌ها، اسطوره‌ها، دلیران، جادوگران، سلحشوران، جنگل‌ها، دشت‌ها، پیشه‌وران، کشاورزان، زنان زحمت‌کش و بیدار، اسپهبدان، علویان، قیام‌ها و حرکت‌های بسیار که همگی صحنه‌های پرشور و عظیمی را در تاریخ به وجود آورده‌اند.

واژه‌ی مازندران

واژه‌ی مازندران و تبرستان در بیش‌تر اوقات مترادف هم و به یک معنی گفته می‌شده است امّا در همان حال که نام تبرستان بر تمامی نواحی کوهستانی و اراضی پست ساحلی نامیده می‌شود، واژه‌ی مازندران بر منطقه‌ی دشت ساحلی گفته می‌شده است. در باب واژه‌ی مازندران، نظرات متفاوتی وجود دارد که برخی از آن‌ها از این قرارند: صاحب کتاب *تاریخ طبرستان* درباره‌ی مازندران می‌گوید: «این ولایت را *موز* اندرون گفتند به سبب آن که *موز* نام کوهی است از حد گیلان کشیده شده تا به لار و تهران که *موزکوه* گویند. (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰) ملکونف روسی، معنی واژه‌ی *ماز* را زنبور عسل می‌داند که زنبوران روی درختان عسل می‌نهند. (ملکونف و عزالدوله، ۱۳۶۳) لسترنج، شرق‌شناس اروپایی می‌گوید: «مانند پتوران‌هیرکاینان و آریان‌ها زندگی می‌کنند و گرداگرد دریا، پس از هیرکاینان آماردها، کادوسی‌ها، کسپی‌ها وویینی‌ها ساکن هستند.» (لسترنج، ۱۳۲۷) هم چنین محمّدجواد مشکور، سرزمین میان دو ولایت گرگان و گیلان را به نام‌های مازندران و تبرستان به یک معنی دانسته است. (مشکور، ۱۳۶۱)

واژه‌ی تبرستان

در باب واژه‌ی تبرستان نیز آرای متفاوت و مختلفی وجود دارد؛ برای نمونه برخی معتقدند: واژه‌ی تبرستان مأخوذ از واژه‌های تپور، تیپور، تپیر است. مرحوم معین نام‌گذاری تبرستان را به نام قوم تپور می‌داند. (معین، ۱۳۷۱ مقابل واژه‌ی طبرستان) هم‌چنین استرابن، مستشرق مشهور بارها از قوم تپور نام برده است و می‌گوید: «تپوران میان هیر کاینان و آریان‌ها زندگی می‌کردند». (مهجوری، ۱۳۴۲) حسن پیرنیا و سعید نفیسی نیز تبرستان را ولایت تپورها یا تپورستان ذکر کرده‌اند. (ابن‌حوقل، ۱۳۴۵) امّا صاحب کتاب *تقویم البلدان* تبرستان را ناحیه‌ی *تبر* دانسته است و می‌گوید: «از آن روی، آن را تبرستان نامیده‌اند که با تبر درختان راقطع می‌کنند.» (ابی‌الفدا، ۱۳۴۹)

www.tabarestan.info تبرستان

پیوند موسیقی و شعـر مازندران

شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند دیرینه دارند. عواملی که انسان را به جست و جوی موسیقی می‌کشانیده است همان کشش‌هایی هستند که او را وادار به سرودن شعر کرده‌اند. پیوند این دو سخت استوار است، زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمات و الفاظ است و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌ها و بیهوده نیست که ارسطو، شعر را زاییده‌ی دو نیرو می‌داند: یکی غریزه و محاکات؛ دیگری، خاصیت درک وزن و آهنگ. گرچه آدمی به نثر نیز می‌تواند تغنّی کند امّا هیچ ملّتی را نمی‌شناسیم که غنای او با نثر باشد؛ زیرا جمع میان شعر و موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

پس از آن که بشر از دوره‌های ابتدایی و سادگی به تمدّن رسید و مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد و تحوّلات زیر روی داد:

۱ـ شعر فنّی، خاص عدّه‌ای شد و اصولی را پذیرفت.

۲ـ سپس که فن موسیقی جدا شد و خود چیزی بود مستقل و موضوع تغنّی به شو در حقیقت آمیزش دو هنر بود.

۳ـ پس از این جدایی شاعران کوشیده‌اند که شعر، موسیقی خاص خود را داشته باشد؛ یعنی کلمات به جای خود بنشینند، بی‌آن‌که از آلات موسیقی کمک بگیرند.

۴ـ شعر راه‌های دیگری را در پیش گرفت و علاوه بر سرودن اشعار غنایی که قدیمی‌ترین انواع شعر است، اشعاری در حکمت، هزل، وصف و فلسفه سروده شد.

مسأله‌ی آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین، خاص هیچ ملّتی نبوده است. در یونان و عرب و نظایر این‌ها و حتّی در همین روزگاران اخیر هم که توجّه شود، می‌بینیم بسیاری از نوازندگان دوره‌گرد، خود سرایندگان نیز هستند. اصولاً شعر برای این به وجود آمده است که با آن تغنّی شود؛ از این نظر در زبان‌های یونانی و لاتین می‌گویند: شعر تغنّی کرد «و نمی‌گویند نظم کرد. حسان بن ثابت عقیده دارد که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود. بر

اساس آثار باقی مانده از دوران باستان، معلوم می‌شود که شو، در آن دوران وجود داشته است و از گاتاها که سروده‌های مذهبی ایران باستان است، آغاز می‌شود و قسمت‌های دیگر اوستا و به علاوه، منظومه‌های دیگری که به زبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی پیدا شده است، مانند: *درخت آسوریک*، *یادگار زریران* و *جاماسب نامک* که گواه این مدعا هستند. (صفا، ۱۳۵۳) کریستین‌سن می‌گوید: «در برهان قاطع، نام سی لحن که باربد برای خسرو پرویز ساخته مشهود است و در خسرو و شیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده است.» (کریستین‌سن، ۱۳۸۶)

در مازندران از دیرگاه، موسیقی و خوانش در کنار هم قرار داشته و مردم این سرزمین چون در میان کوه‌های مشجّر و دشت‌هایی با مناظر زیبا زندگی می‌کرده‌اند دارای نشاطی فراوان بوده‌اند. از پیشینه‌ی موسیقی و ترانه‌سرایی در مازندران، کم و بیش اطّلاعی به دست آمده است که سابقه‌اش به دوره‌ی باستان یعنی قبل از ورود اسلام به ایران می‌رسد.

www.tabarestan.info تبرستان

سرود عبارت از آهنگ‌های کوتاهی است که بیش‌تر با شعر توأم بوده و خوانده می‌شود و نوعی از اشعار هجایی به گویش محلّی بود که قبل از اسلام در ایران رواج داشت. واژه‌ی سرود در تقسیمات شعری زمان ساسانیان یک نوع شعر بود که آن را *ترانگ* می‌گفتند و بعدها *ترنگ*، *ترنگه* و *رنگ* نامیده می‌شده است و امروز به آن *ترانه* می‌گویند که متعلّق به طبقه‌ی عام بوده است. سرود و خوانش در زمان گذشته به نام *فهلوی* و جمع آن، *فهلویات* بوده است. در *فرهنگ آنندراج* آمده است: «پهلوی که معرّب آن فهلوی می‌باشد، نوعی از خوانندگی است؛ زیرا فهلوی و موسیقی همواره توأم بوده‌اند.» (فرهنگ آنندراج، مدخل واژه‌ی فارس و فارسی) دو بیتی‌هایی که اکنون به لهجه‌های متفاوت در افواه مردم کشور ما، از جمله در زبان مردم مازندران جاری است، سابقه‌اش به دوره‌ی ساسانیان می‌رسد. در شاهنامه‌ی ارزشمند فردوسی، آن‌جا که از پادشاهی کاووس سخن می‌گوید، آمده است: روزی کاووس‌شاه، پادشاه داستانی پیشدادی بر تخت آرمیده بود. وی را از ورود نوازنده‌ی چیره دستی از مازندران خبر دادند. شاه به احضار او فرمان داد و رامش‌گر مازندرانی بار یافت و سرود خواند:

به بر بط چو بایست بر ساخت رود بر آورد ما زندرانی سرود

سرود در لغت به معنی ترانه هم آمده است و ترانه به دو بیتی‌هایی گفته می‌شد که به لهجه‌های محلّی می‌سرودند و به آواز می‌خواندند. به این ترتیب، وجود شعر به گویش محلّی مازندرانی به روایت شاهنامه فردوسی، حتّی در دوره‌ی پیش از ساسانیان مسلّم است. در لغت‌نامه‌ی دهخدا در مقابل کلمه‌ی فهلوی چنین آمده است: فهلوی کلمه‌ای یا جمله‌ای است که به زبان پهلوی باشد و شعری که به یکی از زبان‌های محلّی ایران، جز زبان ادبی و رسمی به وزنی از اوزان عروضی یا هجایی سروده شده باشد. (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۷۷)

در کتاب *تاریخ طبرستان*، ابن‌اسفندیار از اسپهبد مرزبان بن‌شروین، صاحب کتاب *مرزبان نامه* نام برده است که او را به نظم، دیوانی است که *نیکی‌نامه* نام دارد و دستور نظم تبرستان است.

(ابن‌اسفندیار، ۱۳۲۰) در همین کتاب از شاعری تبری‌سرا به نام *مسته مرد دیداروز* نام برده شده و چند بیت از اشعار او ذکر گردیده است. (همان)

مشهورترین شاعر محلّی‌سرای مازندرانی، امیر پازواری است که دو جلد کتاب به نام *کنزالاسرار مازندرانی* دارد و به سعی و اهتمام *برنهار دارن روسی* و *میرزا شفیع مازندرانی* جمع آوری، چاپ و منتشر شده است.

مردم سرزمین‌های ایران با توجّه به مشاغلی که داشته‌اند و به تناسب آن شغل‌ها، موسیقی و آهنگ‌های ویژه‌ی آن خطّه را درست کرده‌اند و در هنگام کشاورزی و گلّه داری، چوپانی و کوچ-های عشایری آن‌ها را زمزمه می‌کردند و خواننده‌ها هم خودشان ازآن لذّت می‌بردند و گلّه‌ها بهتر به راه‌شان ادامه می‌دادند و یا چرا می‌کردند.

www.tabarestan.info تبرستان

مردم شمال ایران از اوایل اسفندماه خود را برای برگزاری مراسم عید نوروز آماده می‌کنند و به خانه‌تکانی می‌پردازند. از نیمه‌ی دوّم اسفندماه یعنی پانزده روز قبل از عید نوروز، عدّه‌ای به در خانه‌ی توانگران و نیز به منازل افراد معمولی می‌روند و اشعاری را می‌خوانند و هدیه‌ای از صاحب‌خانه دریافت می‌کنند که به این کار نوروزخوانی و نوسال خواندن و نوروزخونی گفته می-شود. (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹) این نوع موسیقی از نظر مضمون، بخشی از موسیقی آیینی مازندران است. فرد نوروزخوان بعد از حمد و ستایش خدا و رسول و ائمه‌ی اطهار به وصف اعضای خانواده می-پردازد و تقاضای انعام و عیدی می‌کند. (دهاز، ۱۳۷۰: ۲۵)

نمونه‌ی شعر:

همی خوانم به نام اون خدا ره — کریم لم یزل بی مدعا رِه
نو بهار نو بمو — گل بشکفته بو بمو
نوروز خون ببو بو — با دست دست چو بمو
پار بوده امرو بمو — دستِ اینگن جیف درون
انعام رِه هاده بیرون — راضی بوه نوروز خون

به‌حق شاه مردون...

عناصر زنده و ملموس طبیعت مثل کوه، جنگل، دریا، دامداری و کشاورزی به گونه‌ای در تصویرهای هنر آن سرزمین دیده می‌شود. هم‌چنین وزن و نوای موسیقی، تناسب با طبیعت و شیوه‌های کار در موسیقی عامیانه هماهنگی و ارتباط مستقیم دارد. (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۱۱) پدیدآورندگان اصلی موسیقی یا فرهنگ عامیانه، هنرمندان عامه هستند که در میان عموم مردم زندگی می‌کنند. هنرمندان عادی، معمولاً صدای خوشی دارند و غالب آنان *نی* می‌نوازند که صدای آن بسیار سوزناک و غمگین است و لحن شاد آن، انسان را شاد و لحن محزون آن انسان را غمگین می‌کند. این دسته ازهنرمندان عامه در محافل و مجالس به تناسب حال، بداهه‌سرایی

می‌کنند و شعر می‌سرایند و یا ترانه‌هایی را به مقتضیّات مجلس می‌خوانند. این نوع هنرمندان به عناوین ذیل شهرت داشته‌اند: شعرخون (شعرخوان)، لَلِه‌چی، لَلِه‌وازن (نوازنده‌ی نی)، نوروزخون (نوروز خوان) و نظایر این‌ها.

موسیقی مازندرانی

مردم ساده و پاک‌ضمیر روستایی، ترانه‌هایی زیبا و روان پدید آورده‌اند که با گذشت زمان، هنوز لطیف و زیبا باقی مانده‌اند. نغمه‌ها و ترانه‌های بومی و آوازهای محلّی از آن جهت زیبا و دل‌انگیزترند که از دل مردمی ساده و بی‌پیرایه بر می‌خیزند و بر دل‌ها می‌نشینند. موسیقی بومی مازندرانی که سینه به سینه تداوم یافته، دارای تاریخی مدوّن نیست ولی از اشعار موجود می‌توان به قدمت آن پی برد. این موسیقی را اهل فن و صاحب‌نظران بومی این رشته به عنوان موسیقی مقامی می‌شناسند و ترانه‌ها و تصانیف را هم، مقام عنوان داده‌اند که البته در شرق مازندران به *کیجاجان* و در غرب به *کیجاجانک* مشهور است؛ ولی در حال حاضر در مازندران، کم‌تر عنوان مقام به‌کار گرفته می‌شود و مفهوم *حال* بیش‌تر معمول است؛ مانند: امیری حال، کتولی حال و نظایر این‌ها.

www.tabarestan.info تبرستان

انواع موسیقی مازندرانی

انواع موسیقی مازندرانی را می‌توان به شرح ذیل دسته‌بندی کرد:

الف- موسیقی آوازی: شامل: کتولی، کِلِه حال، امیری، نجما، صنم، چارو‌داری.

ب- تصنیف‌ها: شامل: طالبا، سورت‌خوانی.

ج- موسیقی آیینی: شامل: نوروز خوانی، نواجش (نوازش، موری)، چاووش‌خونی.

د- موسیقی سازی: شامل: ۱- موسیقی چوپانی (ویژه لَلِه وا). ۲- آهنگ‌های ویژه سرنا و نقاره.

ه - موسیقی گوداری: شامل: هراتی، بلبل، گل، طیب، مسکین. (همان: ۲۳)

الف - موسیقی آوازی

۱- کتولی (Katuli)

کتولی، یکی از آوازهای مازندرانی است که در کوه و صحرا و دشت خوانده می‌شود. آواز مردان و زنان هنگام کار و فعّالیّت‌های کشاورزی و روستایی است که سینه به سینه ادامه داشته است. کتولی از قطعات موسیقی‌سازی نیز محسوب می‌شود. کتول، نام شهری است در شرق مازندران به نام علی‌آباد کتول که غالب مردم معتقدند این آواز از این محل ناشی شده است. مردم مازندران علاقه‌ای خاص به آواز کتولی دارند؛ به لحاظ این که این آواز، یادآور خاطرات کودکی،

جوانی و گذشته‌های آنان است. کتولی آوازی است که به هنگام فعّالیّت‌های کشاورزی و چوپانی خوانده می‌شود. این آواز که به آن *لیلی‌جان* هم می‌گویند در دستگاه شور و *مایه‌ی دشتی* است. (کبیری، ۱۳۸۰: ۵۸)

نمونه‌ی شعر:

کتولی بخوندم مه یـار کتـوله   کتـولی بخـونـدم مه منـزل دوره
کتولی بخـوندم بورم ولایت   شه یار جم دارمه شیرین حکایت

ترجمه:

آواز کتولی بخوانم که یارم کتول است   کتولی بخوانم که منزل من دور است
کتولی بخوانم و به ولایت خودم بروم   که از یار خودم حکایت‌های شیرین دارم

این آهنگ را با ساز *لَله‌وا* (نی) می‌خوانند.

www.tabarestan.info تبرستان

۲ ـ **کِله‌حال** (Kele hal)

کِله‌حال یا کِل حال، یا عاشق لیلی در دستگاه شور و نوعی آواز است که در آخر آواز کتولی به دل‌خواه خوانده می‌شود. (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۲۸ ـ ۲۵)

۳ـ آواز امیری (Amiri)

این آواز که در زمان قدیم، تبری یا طَوَری نامیده می‌شده است در ارتباط با نام مازندران است. (همان: ۲۸) این آواز، آهنگ جاودانه‌ی دیگری است که در حقیقت، معرّف اشعار آوازی مازندران است و بیش‌تر مردم این منطقه به ویژه کشاورزان، گالش‌ها و چوپان‌ها، دشواری کار در مزرعه، دشت و زحمت نگهبانی از گله و دام‌ها را با خواندن و یا نواختن آن، تحمل‌پذیر می‌کنند و به شب‌نشینی‌های زمستانی‌شان رونق می‌بخشند. مشخّصه‌ی بارز این آهنگ، جمله‌ی *ای جان، ای جان* است که در آخر مصرع دوّم و مصرع چهارم می‌آید. برخی امیری خوان‌ها بدون این که مناسبتی داشته باشد، آوازشان را با جمله‌ی *امیر گته که* آغاز می‌کنند. (کبیری، ۱۳۸۰: ۶۰)

نمونه‌ی اشعار امیر پازواری:

دماونـد کوه سـر یکتا ستـونـه   دور آن سـتـون پیـونـد آسـمونـه
مرتضی علی دُل دُل سوارشونه   بورین هاپرسین امه احوال چه بونه

(قلی‌نژاد، ۱۳۷۹ :۴۰)

۴ ـ **نجما** (Nagma)

نجما نام دیگر از آوازهای مازندرانی است که میر نجم‌الدین، معروف به نجما شاهزاده‌ای از اهالی فارس بوده و عاشق دختری از مازندران به نام رعنا شده بود که در وصف عشق و عاشقی آنان نجما و رعنا در مازندران خوانده می‌شود.

اشعار این آواز تماماً فارسی است و ملودی آن در دستگاه شور و از گوشه‌ی رهاوی تأثیر پذیرفته است.

نمونه‌ای از اشعار نجما:

بزن بادا، بزن بادا، بزن باد — خبرم را ببر تـا استرآبـاد
خبرم را ببر پـیـش گـل مـن — بـزن زانـو بگو درد دل مـن
شب شنبـه کـه نجما شـد روانه — کـه دنیا بر سر صاحب زمانه
الا مـاه بـلـنـد آسـمـانـی — نـزن لافی که یـار من نمـانی
نه چشم داری، نه ابرو، ونه مژگان — نه مثـل یار من شیرین زبانی

www.tabarestan.info تبرستان

۵ ـ صنم (Sanem)

صنم نام دیگری از آوازهای مازندرانی است؛ این آواز، پدیده‌ی تفکّرات و باورها و برداشت-های جدید اجتماعی است.

٦ ـ چارواداری

چاروادارها همان صاحبان چهارپادارانی بوده‌اند که با چهارپایان خود کالاهایی مانند: برنج، گندم، حبوبات، زغال و هیزم را از مکانی به مکان دیگر منتقل می‌کردند که علاوه بر انجام امور شخصی، یک نوع شغل هم بوده است. چهارپا داران به هنگام انتقال کالا آواز می‌خواندند که این آواز، بازتاب زندگی آنان بوده است. نمونه‌ای از اشعار چارواداری:

چارواداری کمبه، شب دار و شب گیر — دسته یاسه[1] بیتا کمرِه زنجیر
دتر دارون شمـا تیـر بخورین تیـر — من مرد جوون زار زار بیمه پیر

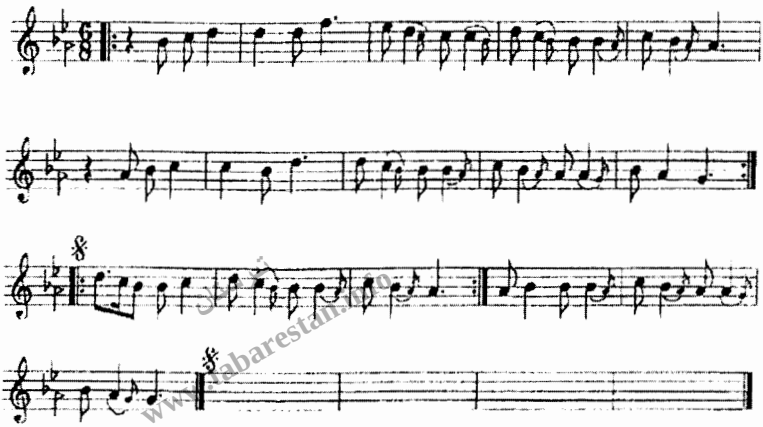
آواز مریم بانو

این آهنگ در میان مردم مازندران رواج دارد. این آهنگ را معمولاً با *لالِه‌وا* (یا نی) و یا *کمانچه* با خواننده هم‌راهی می‌کنند.

نمونه:

باز بیمو باهار ، مریم بانو جانا — بلبل سرِ دار، مریم بانو جانا
وقتی بی تو بوری مریم بانوجانا — کی بونه مه یار مریم بانوجانا

۱- یاسه: باربن چرمی است که با آن بار را روی چهارپا می‌بندند.

نوت آهنگ مریم بانو جانا[1]

www.tabarestan.info

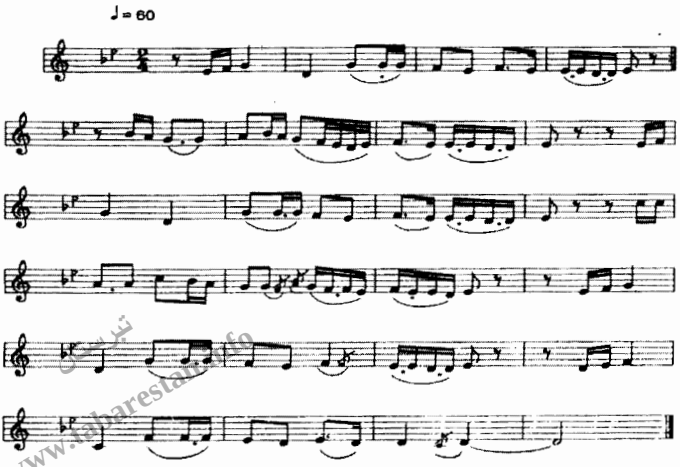
طالب یا طالبا

طالبا یکی از تصانیف مازندرانی است که ملودی آن معمولاً با اشعار خواهر طالب به نام ستی‌نسا خانم آملی یا ستی نسا که در فراق برادر خود سروده است، خوانده می‌شود. طالب در سال ۱۰۲۸ هجری، عنوان ملک الشعرایی در دربار جهان‌گیر رد دریافت کرد و در سال ۱۰۳۵ یا ۱۰۳۶ در سرزمین هند درگذشت. این احتمال می‌رود که زهره، نامزد طالب این اشعار را در غیاب طالب سروده و خواهرش ستی‌نسا آن را جمع آوری کرده است. نمونه‌ای از اشعار درباره‌ی طالب:

کوه کوتر بیمو دار غـار غاری — لعنت خدا برخورده مار داری
خورد ه مار سـربشته لاغـلی سری — دلـه ره دکرده بیـهوشی داری
بخـورده طـالـبا بهـیـه راهی — طالب مه طالبا ، طالب فـراری
انده بـورد مـه تـا دریـوی پـلی — دریـوی پـلیا جفت انجـیلی
ونه سر نیشت بیه کوتر چمبلی — کوتر چمـبلی مه طالب رِه ندی
طالب ره بخـرده دریـوی ماهی — سالیک بشنـد مـه بهیرم ماهی
ماهـی رِه گردن دستندم شاهی — ماهی مه مـاهیا طالب ره ندی
طالب مه، طالبا ،طـالب فرامرز — هـر کجـه بمردی خـدا بیامرز

(مثنوی طالب و زهره، ۱۳۷۶)

۱- (کبیری، ۱۳۸۰: ۵۴)

ملودی طالبا

www.tabarestan.info تبرستان

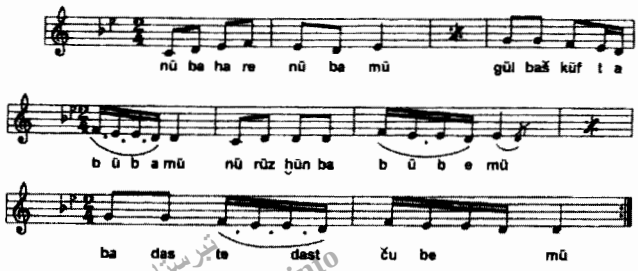
موسیقی نوروزخانی

مردم شمال ایران از اوایل اسفندماه خود را برای برگزاری مراسم عید نوروز آماده می‌کنند و به خانه‌تکانی می‌پردازند. از نیمه‌ی دوّم اسفندماه یعنی پانزده روز قبل از عید نوروز، عدّه‌ای به در خانه‌ی توانگران و نیز به منازل افراد معمولی می‌روند و اشعاری را می‌خوانند و هدیه‌ای از صاحب خانه دریافت می‌کنند که به این کار نوروزخوانی و نوسال خواندن و نوروزخونی گفته می‌شود. (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹) این نوع موسیقی از نظر مضمون، بخشی از موسیقی آیینی مازندران است. فرد نوروزخوان بعد از حمد و ستایش خدا و رسول و ائمه‌ی اطهار به وصف اعضای خانواده می‌پردازد و تقاضای انعام و عیدی می‌کند. (دهاز، ۱۳۷۰: ۲۵)

نمونه شعر :

همی خوانم به نام اون خدا ره — کریم لم یزل بی مدعا رِه
نو بهار نو بمو — گل بشکفته بو بمو
نوروز خون ببو بو — با دست دست چو بمو
پار بوده امرو بمو — دستِ اینگن جیف درون
انعام رِه هاده بیرون — راضی بوه نوروز خون

بحق شاه مردون...

موسیقی بومی مازندران

ملودی ادامه نوروز خوانی

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

تلاش در موسیقی و ادبیات مازندران موجب شده است تا توجّه محلّی‌ها نسبت به آن جلب شود و بیننده و شنونده‌ی بیش‌تری را به خود اختصاص دهد. توجّه به موسیقی و شعر و توسعه‌ی آن‌ها می‌تواند تأثیری در موسیقی و ادبیات ایران داشته باشد و بخشی از تاریخ ادبیات و هنر ما را تشکیل دهد و با تشویق هنرمندان محلّی می‌توان آنان را به هنرمندان کشوری و جهانی تبدیل کرد.

منابع فارسی

۱ـ ابن‌اسفندیار، بهاءالدین محمّدبن‌حسن(۱۳۲۰)، *تاریخ طبرستان*، تصحیح عبّاس اقبال، تهران: کلاله خاور.

۲ـ ابن‌حوقل(۱۳۴۵)، *صورة‌الارض*، ترجمه‌ی جعفر شعار، بخش مازندران، بنیاد فرهنگ ایران.

۳ـ ابی‌الفدا(۱۳۴۹)، *تقویم البُلدان*، ترجمه‌ی عبدالحمید آیتی، بنیاد فرهنگ ایران.

۴ـ دهاز، بابک(۱۳۷۰)، *عید نوروز در شمال ایران*، مجلّه‌ی ایران شناسی، شماره‌ی ۳ و ۴، اسفند ماه.

۵ـ صفا، ذبیح اله(۱۳۵۳)، *تاریخ تحول نظم و نثر فارسی*، تهران: امیر کبیر.

۶ ـ فرهنگ آنندراج(۱۳۳۵)، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، تهران: خیام.

۷ـ قلی‌نژاد، جمشید(۱۳۷۹)، *موسیقی بومی مازندران*.

۸ـ کبیری، غلام‌رضا(۱۳۸۰)، *زمزمه‌هایی از شهر بی‌خزان من*، ساری.

۹ـ کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۶)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه رشید یاسمی.
۱۰ـ لسترنج، گای(۱۳۲۷)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمه‌ی محمود عرفان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۱ـ دهخدا،علی اکبر(۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، به کوشش محمّد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران.
۱۲ـ *مثنوی طالب و زهره*(۱۳۷۶)، به کوشش دکتر فرامرز گودرزی، انتشارات افشار.
۱۳ـ معین، محمّد(۱۳۷۱)، *فرهنگ معین* (۶ جلدی)، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
۱۴ـ ملکونُف و عزالدوله(۱۳۶۳)، *سفرنامه‌ی ایران و روسیه*، نواحی شمال ایران، به کوشش محمّد گلبن و فرامرز طالبی، دنیای کتاب.
۱۵ـ مشکور، محمّدجواد(۱۳۶۱)، *مازندران و طبرستان از قدیم‌ترین ایام تا امروز، تاریخ طبرستان، رویان و مازندران*، چاپ دوّم، تهران: شرق.
۱۶ـ مهجوری، اسماعیل(۱۳۴۲)، *تاریخ مازندران*، جلد ۱، ساری: اثر.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش ششم:

تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه مقاله‌های حوزه‌ی

معماری و شهرسازی

تبرستان
www.tabarestan.info

هنر معماری تبرستان از منظر جغرافی‌دانان عرب

دکتر یحیی معروف[۱]

چکیده

تبرستان در متون جغرافیایی عرب به بخشی از سرزمین‌های میان کوه‌های البرز و دریای مازندران اطلاق می‌شده که از لحاظ جغرافیایی شامل استان مازندران، بخش‌هایی از استان گلستان، شرق و شمال استان تهران و شمال استان سمنان می‌شده است.

با توجّه به اعتقادات خالص مردم این سامان مبنی بر عشق به اهل بیت پیامبر مکرم اسلام (صلی‌الله علیه و آله و سلم)، دشمنان از هر سو به این سامان هجوم می‌آوردند. این امر موجب شد مردم تبرستان به فکر چاره‌جویی باشند. آنان با ساخت قلعه‌های استراتژیک که در برخی از منابع عربی تعداد آن‌ها به نه‌صد قلعه می‌رسد، اوج هنر معماری خود را به رخ جهانیان کشیدند. با نگاهی به کتاب‌های جغرافیایی و سفرنامه‌های عرب در قرون گذشته، اوج این هنر را به تفصیل مشاهده می‌کنیم. این مقاله بر آن است تا به سوال‌های زیر پاسخ دهد:

۱ـ هدف اصلی مردم تبرستان از ساخت این قلعه‌ها چه بوده است؟ ۲ـ آیا بنای این قلعه‌ها توانسته، مردم را از خطر دشمنان برهاند؟ ۳ـ اعراب، این قلعه‌ها را چگونه توصیف کرده‌اند؟ ۴ـ چرا این قلعه‌ها از عجایب دنیا محسوب شده‌اند؟

واژگان کلیدی: تبرستان، هنر معماری، ساخت قلعه‌ها، جغرافی‌دانان عرب.

مقدّمه

تبرستان، تپورستان یا تپوران به بخشی از سرزمین‌های میان کوه‌های البرز و دریای مازندران اطلاق می‌شده که از لحاظ جغرافیایی شامل استان مازندران، بخش‌هایی از استان گلستان، شرق و شمال استان تهران و شمال استان سمنان می‌شده است و از قرن دهم، نام مازندران بر این سرزمین گذاشته شد. تا پیش از آن مازندران، سرزمینی نیمه اساطیری محسوب می‌شد که در شاهنامه و دیگر حماسه‌ها و اساطیر ایران، نامش ذکر شده بود؛ امّا تبرستان، همیشه خطّه‌ای تاریخی محسوب می‌شده است. (مینوی،۱۳۵۶: ۹)

موقعیّت جغرافیایی این سرزمین که میان کوه و دریا واقع شده بود و دشواری دسترسی، آن را تبدیل به آخرین سنگرهای مقاومت ایرانیان در مقابل مهاجمان خارجی بدل ساخته بود؛ برای

۱ـ دانشیار (عضو هیأت علمی دانشگاه رازی کرمانشاه)؛ آدرس پست الکترونیکی: y.marof@yahoo.com

مثال تا بیش از یک سده پس از هجوم تازیان، بازماندگان ساسانیان در تبرستان با عنوان اسپهبدان تبرستان فرمان می‌راندند.

یاقوت حموی در *معجم البلدان* آورده که «طبرستان مرکّب از دو کلمه‌ی: طبر که به معنای *تبر* و *استان* به معنی موضع یا ناحیت است و آن عبارت است از شهرهای وسیع و بسیاری که به طور کلی بدین نام خوانده شده است. از طبرستان چندان مردمان عالم و ادیب و فقیه برخاسته‌اند که شمار آنان از حد شمارش خارج است. غالب نواحی آن کوهستان است. شهرهای نامی آن دهستان و جرجان و استرآباد و آمل که کرسی آن محسوب می‌شود و ساریه (ساری) که مانند آمل است و شالوس (چالوس) که کم از آمل نیست و بسا باشد که جرجان را از توابع خراسان شمارند و بسا شهرهای دیگر طبرستان را مازندران نیز نامند و ندانم از چه تاریخ نام مازندران را بر طبرستان نهاده‌اند، چه در کتاب‌های باستانی این نام را نیافتم و فقط از زبان مردم طبرستان، لفظ مازندران را شنیده‌ام و بدون شک، مفهوم هر دو لفظ یکی است. بلاد طبرستان، مجاور گیلان و دیلمان واقع و حدود آن، ری و قومس و بحر خزر و دیلم و جیل است. من اطراف و جوانب طبرستان را دیده و کوه‌های آن را مشاهده کرده‌ام. سرزمینی است پرآب و درخت‌های انبوه با شاخه‌های فروهشته، دارای میوه‌ی بسیار، امّا بلادی است مهیب و هولناک و هوایی بس ناسازوار دارد.» (یاقوت الحموی، ۱۹۹۵: ۹۵۶)

ابن‌قتیبه در *ادب الکاتب* گفته است: معنای تبرستان یعنی گیرنده‌ی تبر؛ بدین جهت که وجود تبر در مازندران برای قطع خارها و از بیخ برکندن درختان از رهگذر مردم و برطرف ساختن این قبیل موانع از ضروریات زندگانی به شمار می‌رود. (ابن‌قتیبه، ۱۳۸۶: ۲۳۴)

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، تبرستان معرّب *تپورستان* است و نه به معنای *تبر* و امثال آن. این نام از زمانی که قوم *تپور* بر تمام این ناحیه دست یافتند بر آن اطلاق می‌شده است. پیش از آن تپوری‌ها فقط بر نواحی شرقی تبرستان حکم می‌راندند و نواحی غربی آن یعنی گیلان امروزی در اختیار کادوسیان بود و در نواحی مرکزی آن یعنی حد فاصل تپوری‌ها و کادوسیان، ماردها یا آماردها می‌زیستند. (پیرنیا، ۱۳۶۲: ۱۵۷) مسکن اصلی تپوری‌ها در ارتفاعات قرار داشت و به همین سبب کم‌تر در معرض آماج حملات دشمن قرار می‌گرفتند. فرهاد اوّل، پادشاه اشکانی اقوام ساکن در مناطق جلگه‌یی شرق تبرستان یعنی آماردها را به ناحیه‌ی خوار در شرق ورامین امروزی کوچ داد و مناطق ایشان به قلمرو تپوری‌ها افزوده گشت و بدین‌گونه به مرور ایام، تمام منطقه به اسم ایشان *تپورستان* خوانده شد. (رابینو، ۱۳۶۵: ۱۰) سکّه‌های به دست آمده از این منطقه نیز این نظر را تایید می‌کند. یوزف مارکوارت[1] معتقد است که: «تپرستان دقیقاً مطابق نام *تپورستان* موجود بر روی سکّه‌هاست.» (مارکوارت، ۱۳۷۳: ۲۴۵) سید ظهیرالدین مرعشی

www.tabarestan.info تبرستان

1-Markwart Josef.Marquart

می‌نویسد: «به زبان طبری، طبر، کوه را گویند.» (مرعشی، ۱۳۶۳: ۱۵) اگر گفته‌ی وی را بپذیریم و *تبرستان* را *کوهستان* معنی کنیم باید به این نتیجه رسید که احتمالاً قوم تپور که نخست در نواحی کوهستانی سکونت داشت، نام خود را از نام همین منطقه‌ی کوهستانی *تبرستان* برگرفته است.

ابن‌اسفندیار حدود تبرستان را از شرق به غرب مشخّص کرده است: «و از دینار جاری تا به ملاط که حد طبرستان است.» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۷۴) دینار جاری محلی بود در نزدیکی تمیشه یا کردکوی کنونی و ملاط نیز در جنوب هوسم یا رودسر کنونی قرار داشت. (رابینو، ۱۳۶۵: ۲۴ـ ۲۲) بدین‌گونه سرزمین تبرستان از دشت و کوه و ساحل دریا تشکیل شده بود که از ناحیه دیلمان تا مرز تمیشه وسعت داشت.

در مجموع، جغرافی‌دانان عرب می‌گویند: «طبرستان از اراضی کوهستانی تشکیل شده، جبال صعب العبوری دارد و بالطبع موضعی بسیار متین و مستحکم است و از این رو در زمان قدیم، تحت اداره‌ی رئیس ممتازی به نام سپهبد اداره می‌شده. در اوائل دوران اسلامی هم به باج و خراج جزیی اکتفا کردند و بعدها با صعوبت و تدریج، تحت انقیاد درآمدند. این ناحیه، منشأ و زادگاه جمعی از علمای بزرگ و مشاهیر بوده است». (یاقوت الحموی، ۱۹۹۵: ۱۷۰)

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ هدف اصلی مردم تبرستان از ساخت قلعه‌ها چه بوده است؟

سرزمین ایران در طول تاریخ خود بر اثر هجوم طوایف مختلف تورانی، هپتالی و ترک‌های اوران، ترکمان‌ها، عثمانی‌ها، روس‌ها و... دست‌خوش تغییر و تحوّل سیاسی، اختلال در زندگی و قتل و غارت اموال مردم بوده است. زندگی در چنین وضع خشونت‌آمیز و محیط جغرافیایی نا امن، شکل و فرم مکان سکونت ایرانیان را تحت تأثیر خود قرار داده است به طوری که مکان سکونت این مردمان می‌بایستی به گونه‌ای طراحی شود که بتواند پناه‌گاه امنی به منظور دوری از شر دشمنان و سرکشان باشد. ساکنان تبرستان به علّت زندگی در مناطق ناهموار و کوهستانی، مردمی مقاوم، نیرومند و ورزیده بودند و نزاع میان قبایل، موجب پرورش روحیه‌ی جنگ‌آوری و سلحشوری در میان ایشان می‌گردید. نبودن راه‌های ارتباطی مناسب، انزوای جغرافیایی و موقعیّت استراتژیک تبرستان، تسلّط کامل بر این دیار به ویژه نواحی غربی آن را برای حکومت‌های مرکزی ایران، دشوار می‌نمود. این واقعیّت، همراه با توان رزمی نسبتاً بالای مردم موجب پیدایش روحیه‌ی استقلال‌طلبی و عدم تمکین از حکومت‌های خارج از این قلمرو جغرافیایی می‌گردید. مردم این دیار برای دفاع از موقعیّت محلّی قبایل خویش و هم‌چنین تأمین استقلال و حفاظت این سرزمین از اقوام مهاجم صحرا گرد، از قدیم‌ترین ایام، استحکامات متعدّدی در جای جای این سرزمین تعبیه کرده بودند. مجموعه‌ی موقعیّت‌های یاد شده، شرایطی را پدید آورد تا بیشتر مخالفان سیاسی حکومت‌های مسلّط بر خارج از این منطقه، برای پناه‌جویی به سهولت بتوانند به

این منطقه راه یابند و در کوه‌ها و دژهای فراوان و در کنار مردم خون‌گرم و میهمان‌نواز آن پناه گیرند. (پرگاری، ۱۳۷۵: ۵۶ ـ ۳۳)

وجود کوه‌های صعب‌العبور، رودهای متعدّد، جنگل‌ها و باتلاق‌های بسیار در سرزمین تبرستان، از جمله موانع طبیعی، در ایجاد شبکه‌ی راه‌های ارتباطی منظم بوده است. در داخل تبرستان، مهم‌ترین راه‌ها از شهر مرکزی آن، یعنی آمل منشعب می‌گردیده است. از آمل، دو راه، یکی به طرف غرب در جهت ساحل تا ناتل و چالوس و از آن‌جا تا کوهستان دیلمان امتداد می‌یافت. این راه تا چالوس از مناطق هموار عبور می‌کرد و بقیّه‌ی راه از میان کوه می‌گذشت و شهرهای کلار و کجور را به دیگر نقاط متّصل می‌ساخت؛ راه دیگر، از آمل به طرف شرق بود و از شهرهای مامطیر (بابل امروزی) و ساری گذشته و به تمیشه می‌رسید.

www.tabarestan.info تبرستان

شهرهای تمیشه و چالوس از اهمیّت استراتژیک ویژه‌یی برخوردار بودند. شهر چالوس میان کوه و دریا قرار داشت. اصطخری، درباره‌ی آن چنین می‌نویسد: «جایی استوارست. اگر نگاه دارند، نتوان گذشت.» (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۶۹) از طرف شرق، شهر تمیشه دروازه‌ی تبرستان محسوب می‌شد. ورود به تبرستان و خروج از آن، جز از این شهر محال بود. (ابن‌رسته، ۱۸۹۱: ۱۵۰)

دو راه، تبرستان را به نقاط خارج از این منطقه، متّصل می‌ساخت. یکی راهی بود که در امتداد راه آمل به تمیشه، تا استرآباد و گرگان کشیده می‌شد و از آن‌جا به دو شاخه تقسیم می‌گشت. یکی از آن‌ها به سوی خراسان امتداد می‌یافت و دیگری به سوی شمال و به دهستان می‌رفت؛ راه دیگری که تبرستان را به نقاط بیرون از آن مرتبط می‌کرد، راه آمل به ری بود. این راه از آمل به سمت جنوب کشیده می‌شد و از میان دره‌ی هراز و گردنه‌های متعدّد عبور می‌کرد و سرانجام به ری منتهی می‌شد. این راه با وجودی که از کم ارتفاع‌ترین معابر ـ امامزاده هاشم مرتفع‌ترین نقطه‌ی آن بود ـ می‌گذشت به لحاظ کوهستانی بودن آن، بسیار صعب‌العبور بود و برای عبور کاروان‌های تجاری و به ویژه، دسته‌های نظامی اصلاً مناسب نبود. (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۷۴؛ مقدّسی ۱۹۰۶: ۳۷۲)

۲ـ آیا بنای این قلعه‌ها توانسته مردم را از خطر دشمنان برهاند؟

صحنه‌ی جغرافیایی منطقه‌ی تبرستان، موقعیّت‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و استراتژیک ویژه‌یی را ایجاب می‌کرد. گرایش به استقلال از سلطه‌ی حکومت‌های غیر بومی و هم‌چنین حفاظت این سرزمین از هجوم اقوام صحراگرد، از جمله عللی بود که ضرورت ایجاد بعضی از استحکامات را در منطقه، موجب می‌گردید. در این قلعه‌ها بالاترین درجه‌ی مهارت در معماری قلعه‌سازی از لحاظ استفاده از زمین و عوارض طبیعی آن برای بالا بردن قدرت دفاعی قلعه و مستحکم شدن آن به‌کار می‌رفته است. از آن جایی که مرز شرقی تبرستان، تنها مدخل مهم تبرستان بود، برای پاسداری و حفاظت از آن، تدابیر مهمّی اندیشیده می‌شد. از جمله، این که خندق‌های بزرگی در این نواحی از قدیم‌ترین ایام، حفر گردیده بود. «خندق‌های عظیم چون

جَرکُلباد از ساحل جنوبی دریای خزر تا ارتفاعات البرز، بین خاک گرگان و سرزمین مازندران حفر شده است تا مانع هجوم تیره‌های مختلف ترکان به داخل مازندران گردد.» (ستوده، ۱۳۶۲: ۱۲) به غیر از حفر خندق‌های متعدّد، دیوار عظیمی نیز در تمیشه ـ شهر مرزی تبرستان ـ تعبیه شده بود که تاریخ بنای آن به درستی معلوم نیست و نوع خشت‌های استفاده شده در آن، نشان از دوره‌ی قبل از اسلام دارد. این استحکامات در جهت شمالی ـ جنوبی بوده و از کناره‌ی کوه‌های جنوبی این منطقه تا ساحل دریا ـ در شرق بندر گز ـ امتداد داشت[۱].

نوع دیگر از استحکاماتی که مورد استفاده قرار می‌گرفت، قلعه بود. مسعودی مورخ عرب می‌نویسد: «در سرزمین تبرستان، قلاع متعدّدی وجود داشت که بیش‌تر به منظور مقابله با خطراتی بود که حکمرانان را تهدید می‌کرد، ساخته شده بود. از سوی مردم گیل و دیلم، نواحی هم‌جوار و مرکزی تبرستان همیشه در معرض تهدید بود. برای جلوگیری از خطر ایشان، قلعه‌ی استواری در چالوس ساخته شده بود.» (مسعودی، ۱۳۶۳: ۲۷۸) این قلعه تا آغاز قرن چهارم هجری، مورد بهره‌برداری ساکنان نواحی هم‌جوار این منطقه بود تا این که داعی صغیر علوی در سال ۳۰۱ هجری آن را با خاک یکسان کرد.

یعقوبی، درباره‌ی وجود دژهای فراوان در تبرستان می‌نویسد: «طبرستان، سرزمینی است دارای دژهای بسیار.» (یعقوبی، ۱۳۵۶: ۵۲) شمار بسیاری از این دژها به‌وسیله‌ی حکّام و سران محلّی منطقه ـ که در این سرزمین به طور هم‌زمان وجود داشتند ـ از روزگاران دور بنا گردیده بود. منوچهر ستوده در تحلیل این نوع از دژها می‌نویسد: «پادشاهان قوی‌دست و زورمند و سلاطین و حکمروایانی که حکومت‌های محلّی داشته‌اند، از قدیم‌ترین ایام می‌کوشیده‌اند که دژهای مستحکم و قلاعی که دسترسی به آن‌ها مشکل باشد برای محل زندگانی خود و متعلّقان خویش یا پنهان داشتن گنجینه‌های گران‌بهای خود بسازند و جان و مال خود و کسان خویش را در پناه آن‌ها حفاظت کنند.» (ستوده، ۱۳۶۲: ۱)

این دژها غالباً بر فراز کوه‌ها قرار داشتند و همین امر، تصرّف و دست‌یابی به آن‌ها را برای دشمن دشوار یا محال می‌نمود. مبارک‌شاه مؤلف *آداب الحرب و الشجاعه* درباره‌ی ناممکن بودن فتح این نوع از دژها می‌نویسد: «چهارم نوع آن است که بر پشته‌ها و سرهای کوه باشد اگر برگ حصار ساخته باشد از مرد و جز آن دشوار توان ستدT بر آن صلح باید کرد و بازگشت که اگر بی‌صلح باز گردد، وهنی بزرگ باشد.» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۴۲۸) بعضی از دژها دارای موقعیّت‌های بسیار عجیبی بودند. از جمله، دژ عظیم طاق که درباره‌ی امر بسیار دشوارِ تصرّفِ آن، منابع متعدّد گزارش‌هایی ارائه کرده‌اند. (ابن‌فقیه، ۱۴۰۸هـ:۲۸۱) مجموعه‌ی موقعیّت‌های جغرافیایی، سیاسی،

۱ـ برای اطّلاعات بیشتر راجع به این دیوار عظیم، نک: نوروز زاده چگینی، ناصر (۱۳۶۶) مجلّه‌ی باستان شناسی، ص ۲۵.

www.tabarestan.info تبرستان

اجتماعی و اقتصادی به هم‌راه وجود دژهای متعدّد در جای جای این سرزمین شرایطی را پدید آورده بود که اکثر کسانی که با حکومت‌های مسلّط در ایران مرکزی، معارضه‌یی داشتند به راحتی می‌توانستند در پناه کوه‌ها و دژهای فراوان منطقه و در کنار مردم خون‌گرم و مهمان‌نواز آن به زندگی خود ادامه دهند.

ابن‌اسفندیار می‌نویسد: «از قدیم الایام همیشه طبرستان، اکاسره [جمع کسری] و جبابره را پناه و کهف و ملجاء و معقل بود از حصانت و امتناع و توّعر مضایق و مانند خزانه که کنوز و ذخایر آن‌جا فرستاندی و هر جهان‌داری که دشمن بر وی غالب شدی و بر روی زمین دیگر اقالیم مقام نتوانستی فرمود برای این بدین زمین آمدی و از مکاید دشمن فارغ بودی.» (ابن‌اسفندیار، ۱۳۶۶: ۷۶)

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان از زمان ساسانیان تا دوره‌ی شاه عبّاس اوّل صفوی، سرزمین مستقل به نام آمارد یا آمول بوده که همین شهر آمل و حداقل خودمختار بوده و از این جهت، تاریخی جدا از دیگر سرزمین‌های ایران دارد. از نکات جالب توجّه در تاریخ تبرستان، قیام‌های پیاپی علیه ستم‌گران و بیگانگان و سلسله‌هایی با عمر ۱۰۰۰ ساله می‌باشد که چشم هر خواننده‌ای را خیره می‌کند. بزرگ‌ترین (از لحاظ مدّت حکومت) سلسله‌ی جهان، سلسله‌ای به نام پادوسبانیان بوده که در غرب تبرستان حکومت می‌کرده است.[۱] هخامنشیان که قلمرو بسیار وسیعی از آن سوی ماوراء-النهر تا مصر را در اختیار داشتند، نتوانسته بودند حکام تبرستان را تحت انقیاد خود در آوردند. اسکندر مقدونی اگر چه در جنگ با ساکنان مناطق هم‌جوار تبرستان ـ آمردها ـ ایشان را شکست داد، نتوانست بر تبرستان سلطه یابد. (تولد، ۱۳۵۸: ۲۳۴) در دوره‌های بعد نیز این وضع کم و بیش ادامه یافت. از اوضاع سیاسی تبرستان در عهد اشکانیان اطلاع چندانی نداریم ولی حداقل در اواخر حکومت ایشان تبرستان یکی از واحدهای سیاسی نسبتاً مستقل در قلمرو ایران اشکانی محسوب می‌شد. اردشیر بابکان برای ایجاد یک حکومت مرکزی قوی به ناچار می‌بایست پادشاهان نواحی مختلف را به طاعت خویش در می‌آورد و چون بیش‌تر ایشان مقاومت می‌کردند با ایشان جنگید. مؤلف ناشناخته‌ی *مجمل التواریخ و القصص* درباره‌ی اردشیر بابکان به نقل از حمزه‌ی اصفهانی می‌نویسد: اردشیر «نود پادشاه را بکشت از طوایف و از آن پس با مراد و آسانی ببود.» (مجمل التواریخ، ۱۳۱۸: ۶۰)

بر اساس شواهد مذکور می‌توان استنباط نمود که موقعیّت استراتژیک تبرستان مانع از آن بود که حکومت‌های مرکزی ایران بتوانند تسلّط کامل و دائمی بر تبرستان به ویژه نواحی غربی آن ـ گیلان و دیلمان ـ داشته باشند. نولد درباره‌ی موقعیت تبرستان در عصر ساسانیان می‌نویسد: «این معنی مسلّم است که مردم دیلم و گیلان در حقیقت مطیع پادشاه ایران نبودند و در آن‌گاه مستقل

۱ـ نک: حسین‌زاده، تاریخ تپورها، هفته نامه‌ی سارویه، چاپ ساری، ۱۳۸۸هـ.ش.

می‌زیستند.» (مشکور، ۱۳۷۱: ۵۵۳) مینورسکی نیز اشاراتی به این قضیه دارد و بر آن صحّه می‌گذارد: «به نظر می‌رسد این ناحیه، هرگز به تصرّف قطعی پادشاهان قدیم ایران (هخامنشیان، پارت‌ها، ساسانیان) در نیامده است.» (مینورسکی، ۱۳۴۵: ۱۵۱)

توان رزمی ساکنان تبرستان

خصوصیّات جسمانی ـ روانی و شیوه‌ی زندگی انسان، تابعی از مقتضیات جغرافیایی و محیط اجتماعی است و بر این اساس نادیده انگاشتن تأثیر جغرافیای طبیعی منطقه‌ی تبرستان بر روی ساکنانش امری به دور از واقع‌بینی علمی است. طبیعت کوه، روحیه‌یی سخت و خشن در انسان به وجود می‌آورد. مردم ساکن در تبرستان نه تنها پایداری و استقامت را از کوه آموخته‌اند، بلکه زندگی در پستی و بلندی، آن‌ها را نیرومند، ورزیده و دلیر نیز گردانیده است. گذشته از این قبایل متعدّد در جای جای این سرزمین به علّت رقابت و فزون‌طلبی معمولاً باهم در حال نزاع و جنگ به‌سر می‌بردند و همین امر موجبات پرورش روحیه‌ی جنگاوری و سلحشوری در میان ایشان را فراهم می‌ساخته است.

بعد از اسلام نیز مردم این نواحی همواره از خطر ایشان در بیم بودند. قزوین مرز محسوب می‌شد و خلفا برای حفاظت از این مرز، احادیثی در شأن و مرتبت قزوین جعل می‌کردند تا مسلمانان را به مهاجرت و سکونت در این شهر تشویق نمایند. حمدالله مستوفی در *تاریخ گزیده* در فصلی که به این موضوع اختصاص یافته، سی و شش حدیث از آن کتاب را در کتاب خویش هم‌راه با ترجمه نقل کرده است؛ (مستوفی،۱۳۶۲، ۷۵۸ به بعد) مردم دیگر شهرهای این منطقه نیز از خطرات دیلمیان در امان نبودند. مردم قم به سبب حملات مکرّر دیلمیان به این شهر، ناگزیر به ساختن حصاری عظیم بر گرد شهر شدند (قمی، ۱۳۶۱: ۳۴) و شاید به علّت همین ویژگی‌هایی که درباره‌ی دیلمیان گفته شد عرب، لغت دیلم را به معنی *دشمن* گرفته است. (کبیر، ۱۳۶۲: ۵)

۳ـ اعراب، این قلعه‌ها را چگونه توصیف کرده‌اند و چرا از عجایب دنیا محسوب شده‌اند؟

یاقوت حموی در *معجم البلدان* از قلعه‌ای به نام طاق نام می‌برد که در کوه‌های تبرستان واقع شده است و مسیر آن از ایالت قومس [کومس] می‌گذرد. وی نوشته است که در این موضع غاری وجود داشته است که ورودی آن بسیار تنگ بوده و در داخل گشاد می‌شده است؛ این غار، خزانه‌ی پادشاهان پیش از اسلام بوده و در آن اسلحه و مایحتاج لشگر نگهداری می‌شده است. (یاقوت الحموی، ۱۹۹۵: ۹۵۷) (پس از سقوط ساسانیان این قلعه و غار آن به‌وسیله‌ی عمّال خلیفه‌ی عبّاسی غارت شد.) ابن‌فقیه از سلیمان ابن عبدالله نقل می‌کند که در نزدیکی روستای

www.tabarestan.info تبرستان

طاق، محلی است که اگر کسی آن‌جا را به کثافت آلوده کند، بادی تند می‌وزد و بارانی سخت می‌بارد تا آن کثافت را پاک کند. (ابن فقیه، ۱۴۰۸ هـ/۱۹۸۸م: ۲۱۲) احتمال می‌رود قلعه‌ای را که یاقوت حموی در کتاب خود جزء بلاد تبرستان ذکر کرده، طاق دامغان باشد؛ زیرا در کتب تاریخی گذشته، گاه روستاهای دامن‌کوه و حتّی خود دامغان را جزء بلاد تبرستان می‌نامیدند و غاری که یاقوت از آن نام برده است می‌تواند غار شیربند و یا غار چاه دیو باشد که نزدیک این روستا قرار دارد و گفته می‌شود غار چاه دیو به‌وسیله‌ی تونلی در زیر زمین به قلعه‌ی طاق متّصل است و مشخّصات آن با نقل یاقوت نزدیک‌تر است و محلی که ابن‌فقیه نقل کرده است که با آلوده کردن آن باد برمی‌خیزد، می‌تواند چشمه‌ی بادخوان کلاته باشد که مردم دامغان معتقدند هر کس آن را آلوده کند، باد سختی به طرف دامغان می‌وزد؛ برای همین، اهالی در آن مکان همیشه نگهبانی می‌گذاشته‌اند تا کسی آن را آلوده نکند. مورّخین یونانی در سفرنامه‌ی اسکندر مقدونی از تونلی به نام *تاگه‌آ* نام برده‌اند که در نزدیکی روستائی به همین نام و در یک منزلی دامغان واقع شده است و پس از این‌که داریوش در بستجان (حاجی‌آباد کنونی) به دست یکی از سربازانش (بسوس) در کنار نهر آبی به قتل می‌رسد، اسکندر او را با احترام دفن کرده و شب را در قلعه‌ی تاگه‌آ گذرانده و روز بعد به راه خود ادامه می‌دهد. احتمال می‌رود قلعه‌ی تاگه‌آ همین طاق امروزی باشد؛ زیرا در یک منزلی دامغان و نزدیک بستجان روستایی دیگر به این نام شناخته نشده است. این قلعه در دهکده‌ی طاق، یکی از روستاهای قدیمی بخش دامن‌کوه شهرستان دامغان در فاصله‌ی ۱۲ کیلومتری شرق دامغان و در مسیر جاده‌ی دامغان شاهرود واقع شده است.

تبرستان www.tabarestan.info

دیگر قلعه‌های تبرستان در گفتار جغرافی‌دانان عرب

۱ـ شهر و قلعه‌ی باب الابواب

جغرافی‌دانان عرب[1] این نام را به شهر دربند، واقع در دامنه‌های جبال قفقاز و ساحل غربی بحر خزر اطلاق می‌کردند و آن را *الباب* نیز می‌گویند. آن‌ها می‌نویسند: «بدانجا قلاع بسیار باشد، زیرا خزران از آن می‌گذشتند و مملکت ایران را غارت می‌کردند و به همدان و موصل می‌رسیدند و چون انوشیروان به سطنت رسید، دیوار از سنگ سخت و ارزیز به ارتفاع ۳۰۰ ذراع برآورد تا مانع ورود خزران شود و بدانجا نگهبانان گماشت.»[2] اصطخری نیز می‌گوید: «باب الابواب شهری است که بسیار اوقات می‌شود که آب دریا وصل به‌دیوار آن می گردد در وسط آن یک اسکله‌ای است و وضع آن این است که دو سد از دو سوی که دخول و خروج بی‌اذن ممکن نباشد. این شهر از اردبیل بزرگ‌تر و مساحت آن دو میل مربع است. دیوار طولانی کم عرضی از سنگ که ابتدا می

۱ـ نک: معجم البلدان، باب الابواب و نیز: بغدادی، مراصد الاطلاع علی أسماء الأمکنه و البقاع.

۲ـ همان

شود از کوه برای محروس بودن شهر ساخته‌اند و راهی از کوه ببلاد مسلمین ندارد و به‌جهت آن که خطوط طرق محو و خراب شده است و مسالک مابین بلاد کفر و اسلام صعب است و علاوه بر امتداد دیوار مسطور نیز قطعه‌ای از آن که شبیه است بدماغه طولانی در دریا کشیده شده است که کشتی‌ها نتوانند نزدیک شوند و این دیوار محکم از بناهای انوشیروان است و این شهر یکی از سرحدهای معظم و ثغور جلیله است؛ زیرا که دشمن‌های زیاد از طوایف مختلفه با زبان‌های مختلف دور آن‌را دارند و عدد نفوس هر طایفه نیز زیاد است و در پهلوی شهر کوه عظیمی است معروف به‌کوه ذئب یعنی گرگ که هر ساله هیزم زیادی سر این کوه جمع می‌نمایند که اگر دشمنی رو به‌ایشان نمایند و محتاج بامداد شوند، هیزم‌ها را آتش بزنند و اهل آذربایجان و اران و ارمینیه را خبر دهند و معروف است که در بالای کوهی که ممتد و متصل است به باب الابواب و دیوار مذکور روی آن ساخته شده، زیاده از هفتاد فرقه سکنی دارند که هیچ‌یک زبان آن دیگری را نمی‌دانند و سلاطین عجم در حفظ این سرحد، کمال اهتمام را داشته و دقیقه ای از دقایق، محارست آن‌را فروگذار نمی‌کرده، لوازم و مصالح آن‌را همیشه حاضر و موجود داشته‌اند؛ زیرا که می‌دانسته‌اند این سرحدی پرخوف و خطر و اغماض از آن مورث صدمه و ضرر کلّی است و از عساکر خاصه‌ی خود که به‌آن‌ها اطمینان کامل داشتند، مستحفظ برای آن انتخاب می‌کردند و ایشان را مختار می‌کردند |...| باب الابواب شهر عجیبی است در کناره‌ی دریای خزر که آن‌را با سنگ ساخته‌اند، وضع آن مستطیل و طول آن ثلث فرسخ و عرض آن به قدر یک تیر پرتاب است، دروازه‌های آهنی و برج‌های زیاد دارد و در هر برجی مسجدی است...» (اصطخری، ۱۳۶۸: ۱۱۲)

www.tabarestan.info تبرستان

۲ـ قلعه‌ی کوزا

زبیدی مؤلف *تاج العروس من جواهر القاموس* می‌نویسد: «کوزا قلعه‌ای در طبرستان است.» (ماده‌ی "ک ـ و ـ ز" ص ۲۴۳۵) قزوینی نیز در *آثار البلاد وأخبار العباد* می‌نویسد: (زبیدی: ۱۸۴۸: ۴۵) کوزا قلعه‌ای است به تبرستان که مرغ در اوج پرواز خود بر فراز آن دست نیابد و ابر در نهایت ارتفاع خود بر بالای آن رسیدن نتواند و در فرود قله‌ی آن بازماند.

نتیجه‌گیری

۱. هنر معماری تبرستان به گواهی مورّخان و جغرافی‌دانان عرب هنری بی‌بدیل است.

۲. اعراب، این قلعه‌ها را شگفت‌انگیز توصیف کرده‌اند و از عجایب محسوب کرده‌اند.

۳. هدف اصلی مردم تبرستان از ساخت هوشمندانه‌ی این قلعه‌ها، حفظ مردم این سامان از حملات اجانب و غارتگران بوده است.

منابع

۱ـ ابن‌اسفندیار، محمّدبن‌حسن(۱۳۶۶)، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عبّاس اقبال، چاپ دوّم، تهران: انتشارات پدیده خاور.

۲ـ ابن‌رسته، ابوعلی احمد بن عمر(۱۸۹۱م)، *الاعلاق النفیسه*، چاپ اوّل، چاپ لیدن.

۳ـ ابن‌فقیه، ابوبکر احمد بن محمّد بن اسحاق همدانی(۱۴۰۸ هـ/۱۹۸۸م)، *مختصر کتاب البلدان*، چاپ اوّل، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

۴ـ ابن‌قتیبه دینوری، ابومحمّد عبدالله بن مسلم(۱۳۸۶)، *ادب الکاتب*، چاپ اوّل، قم: مرکز اطلاعات و مدارک اسلامی.

۵ـ اصطخری، ابواسحق‌ابراهیم(۱۳۶۸)، *المسالک والممال*، به اهتمام ایرج افشار، چاپ سوّم، تهران: شرکت علمی و فرهنگی.

۶ـ البغدادی، صفی‌الدین ابن‌عبدالحق(۱۹۵۵)، *مراصد الاطلاع علی أسماء الأمکنه و البقاع*، چاپ اوّل، بیروت: دار المعرفه.

۷ـ القزوینی، زکریا بن محمّد بن محمود (۱۸۴۸)، آثار البلاد واخبار العباد، چاپ اوّل، مصر: مطبعه‌ی مصر.

۸ـ پیرنیا، حسن(۱۳۶۲)، *ایران باستان*، جلد ۱، چاپ دوّم: تهران، دنیای کتاب.

۹ـ پرگاری، صالح (۱۳۷۵)، *نگاهی به جغرافیای تاریخی طبرستان در دو قرن اوّل هجری، مجلّه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، بهار و تابستان، شماره‌ی ۱۸ و ۱۷.

۱۰ـ حسین‌زاده، بهروز (۱۳۸۸هـ‍ش)، *تاریخ تپورها*، هفته‌نامه‌ی سارویه، چاپ ساری.

۱۱ـ زبیدی محمّد مرتضی الحسینی(۱۴۱۴ هـ . ق)، *تاج العروس من جواهر القاموس*، تحقیق علی شیری، چاپ اوّل، بیروت: دارالفکر.

۱۲ـ ستوده، منوچهر(۱۳۶۲)، *قلاع اسماعیلیه*، چاپ اوّل، تهران: کتابخانه طهوری.

۱۳ـ قمی، حسن بن محمّد بن حسن(۱۳۶۱)، *تاریخ قم*، ترجمه‌ی حسن بن علی بن حسن قمی، تصحیح میرجلال الدین طهرانی، تهران: انتشارات توس.

۱۴ـ کبیر، مفیزالله(۱۳۶۲)، *ماهیگیران تاجدار*، ترجمه‌ی مهدی افشار، چاپ اوّل، تهران: انتشارات زرین.

۱۵ـ مبارکشاه، محمّد بن منصور بن سعید، معروف به فخر مدبر(۱۳۴۶)، *آداب الحرب و الشجاعه*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ اوّل، تهران: انتشارات اقبال.

۱۶ـ *مجمل التواریخ و القصص*(۱۳۱۸)، به همّت محمّد اصفهانی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات کلاله خاور.

۱۷ـ مرعشی، سید ظهیرالدین(۱۳۶۳)، *تاریخ طبرستان و رویان و مازندران*، تصحیح برنهارد دارن، چاپ اوّل، تهران: نشر گستره.

تبرستان www.tabarestan.info

۱۸ـ مستوفی، حمدالله(۱۳۶۲)، *تاریخ گزیده*، به اهتمام عبد الحسین نوایی، چاپ دوّم، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۹ـ مسعودی، علی بن حسین(۱۳۶۳)، *مروج الذهب و معادن الجوهر*، الجزء الرابع، چاپ دوم، قم، دار الهجره.

۲۰ـ مشکور، محمد جواد(۱۳۷۱)، *جغرافیای تاریخی ایران باستان*، چاپ اوّل، تهران: دنیای کتاب.

۲۱ـ مقدّسی، ابوعبدالله محمّد(۱۹۰۶)، *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، چاپ اوّل، چاپ لیدن.

۲۲ـ مینورسکی، ولادیمیر(۱۳۴۵)، *فرمانروایی و قلمرو دیلمیان*، مجلّه‌ی بررسی‌های تاریخی، ترجمه‌ی جهان‌گیر قائم مقامی، سال اوّل، شماره ۱ و ۲.

۲۳ـ مینوی، مجتبی و صادق هدایت(۱۳۵۶)، *دیباچه*، تهران: انتشارات جاویدان.

۲۴ـ مارکوارت، یوزف(۱۳۷۳)، *ایرانشهر بر مبنای جغرافیای موسی خورنی*، ترجمه‌ی مریم میراحمدی، تهران: انتشارات اطّلاعات.

۲۵ـ نوروز زاده چگینی، ناصر(۱۳۶۶)، *مازندران در دوران ساسانی*، مجلّه‌ی باستان‌شناسی، سال اوّل، شماره‌ی دوّم.

۲۶ـ و.و.بار تولد(۱۳۵۸)، *تذکره جغرافیای تاریخی ایران*، ترجمه‌ی حمزه سردادور، چاپ دوّم، مشهد: انتشارات توس.

۲۷ـ هـ‌ل.رابینو، (۱۳۶۵)، *مازندران و استرآباد*، ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۸- یاقوت الحموی(۱۹۹۵)، *معجم البلدان*، چاپ اوّل، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۲۹ـ یعقوبی، احمد بن واضح(۱۳۵۶)، *البلدان، ترجمه محمّد ابراهیم آیتی*، چاپ سوّم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

www.tabarestan.info تبرستان

تحلیل عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر معماری تکایا در مازندران

دکتر سیّد مهدی موسوی کوهپر[۱]، محمّد حسن ذال[۲]

چکیده

عوامل اجتماعی حاکم بر هر جامعه در زمره‌ی مهم‌ترین مؤلفه‌های اثرگذار بر پدیده‌های آن جامعه به شمار می‌روند. معماری یکی از این پدیده‌ها است. معماری با بیان گویای خود، ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی یک جامعه را منعکس می‌کند. جستار حاضر که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، پژوهش‌های میدانی و مصاحبه شکل گرفته است به بررسی تأثیرات عوامل اجتماعی حاکم در دوره‌ی قاجار بر معماری تکایا در مازندران می‌پردازد. از میان تکایای متعدّد حوزه‌ی مورد مطالعه، تعداد ۸ تکیه‌ی شاخص انتخاب و بررسی شدند. تکایای منتخب با استفاده از نرم‌افزار آماری SPSS و آزمون هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک) و اسپیرمن (ناپارامتریک) تجزیه و تحلیل شده و هم‌بستگی و ارتباط میان عوامل و شاخصه‌های اجتماعی مؤثر بر معماری آن‌ها مورد بحث قرار گرفته است. با توجّه به این نکته که دو نهاد اجتماعی کاملاً مجزا (یعنی نهاد حکومتی و مردمی) در ساخت تکایای مازندران دخیل بودند، دو نوع تکیه‌ی حکومت‌نهاد و مردم‌نهاد قابل تمایز است. وجود ارتباط مستقیم (مثبت) و معکوس (منفی) معنادار میان نهاد سازنده‌ی تکیه و وسعت، کیفیت ساخت و تزیین، تعداد ستون، تقارن، تعداد طبقات و... مهم‌ترین نتایج این جستار محسوب می‌شوند. این ارتباط تا اندازه‌ای است که می‌توان مؤلفه‌های یاد شده را متغیرهای وابسته به عوامل اجتماعی نامید.

واژگان کلیدی: تکیه، مازندران، عوامل اجتماعی، حکومت‌نهاد، مردم‌نهاد.

مقدّمه

منابع گوناگون، تکیه را واژه‌ای عربی از ریشه‌ی *وکأ* به معنی پشت به چیزی گذاشتن (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۰۶) برگرفته از *اتکا* و هم ریشه از *وکأ* به معنی پشت به چیزی گذاشتن و اعتماد کردن (حاج سیّدجوادی، ۱۳۸۰: ۵۲) هم‌چنین آن را واژه‌ای ترکی و برگرفته از *تکاه*

۱ـ استادیار(عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرّس)؛ آدرس پست الکترونیکی:
m_mousavi@modares.ac.ir
۲ـ دکترای باستان‌شناسی (مدرّس گروه جهان‌گردی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی:
zarcstu.tmu@gmail.com

www.tabarestan.info تبرستان

عربی (منفرد، ۱۳۸۱ :۶۰) به معنی محل آسایش، استناد و اعتماد (نفیسی، ۱۳۵۵ :۹۵۰) می‌دانند. اصطلاح تکیه در معنی خانقاه، ابتدا در محدوده‌ی کشور عثمانی معمول شد و پس از حمله‌ی عثمانی‌ها به روم شرقی در سال ۱۴۵۳ م در زبان ترکی و فارسی و (در میان) مردم سوریه و مصر به معنی رباط و خانقاه به‌کار رفت. این واژه با مفهوم و معنی خانقاهی خود به محدوده‌ی کشور ایران وارد شد و تأسیساتی را تحت نام تکیه برای استفاده‌ی صوفیان به وجود آورد. (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۰۶ و ۱۰۷) اقتدار روحانیون شیعه و مخالفت آنان با صوفی‌گری در عصر صفویه از رواج و رونق تصوّف در ایران کاست و کانون‌های خانقاهی تعطیل شد. (وحیدقزوینی، ۱۳۲۹: ۲۵۶) واژه‌ی تکیه رفته‌رفته از معنی خانقاهی خود بیرون آمد، معنی تازه‌ای پیدا کرد و با رواج مجلس تعزیه و روضه‌خوانی، کانون‌هایی تحت نام تکیه و حسینیه در نقاط مختلف کشور به وجود آمد. (کیانی، ۱۳۶۹ :۱۰۸)

www.tabarestan.info تبرستان

کارکردهای متعدّدی را به بنای تکیه نسبت می‌دهند که برخی از آن‌ها عبارتند از: محل اجرای نمایش دینی، محل پذیرایی در راه ماندگان، آرامگاه، محل اقامت صوفیان و نشان تکریم علمای عارف و شیعی، محلّی برای برگزاری مجلس سماع برخی فرقه‌های صوفیه، محل انجام مراسم روضه‌خوانی و سوگواری، محلّی دنج برای استراحت و مصاحبت با دیگران و ... (بهشتیان، ۱۳۴۴: ۹۹ــ۴۰؛ نعمت طاوسی، ۱۳۸۷: ۶۹؛ کمپفر، ۱۳۵۰: ۱۳۶؛ انوری، ۱۳۸۱: ۱۸۶۱؛ حاج سیدجوادی، ۱۳۸۰: ۵۲)

امّا تکیه در مازندران بنایی است، مستطیل‌شکل با کشیدگی شمال غربی ـ جنوب شرقی که به عنوان پراهمیّت‌ترین و اصلی‌ترین بنا در محوریّت یک مجموعه ی مذهبی قرار گرفته و دیگر عناصر مجموعه مانند سقانفار، حول آن شکل می گیرند. (پاشا، ۱۳۸۵: ۱۳۷ــ۱۳۴) انجام مراسم سوگواری ماه محرّم از ویژگی‌های کارکردی و سقف خرپشته‌ای چهارجانبه، ساخت بنا بر روی کرسی و به صورت ستون‌دار و وجود بخش‌هایی چون شاه‌نشین، اتاق‌های جانبی و در برخی از موارد طبقه‌ی دوّم از ویژگی‌های ساختاری تکیه در مازندران محسوب می‌شوند.

تاکنون پژوهش‌های متعدّدی درباره‌ی ساختار و کارکرد تکیه در ایران و مازندران انجام شده است که مقاله‌ی *بازیابی پیشینه‌ی بنای تکیه با کاربری محل اجرای نمایش دینی* خانم دکتر مریم نعمت طاوسی؛ کتاب *تکایا و حسینیه‌های ایران* نوشته‌ی خانم زهره بزرگ‌نیا؛ پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد آقای وحید یوسف‌نیا پاشا با عنوان *پیمایشی بر نقوش روی شیرسر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران* و کتاب خانم معصومه رحیم‌زاده تحت عنوان *سقاتالارهای مازندران منطقه‌ی بابل وجهی از معماری آیینی* از مهم ترین آن‌ها هستند. هم‌چنین می‌توان به مدخل *تکیه* در *دانشنامه‌ی جهان اسلام* و کلیه‌ی تکایای معرفی شده در

اطلس باستان‌شناسی مازندران که توسّط آقای دکتر مهدی سیّد موسوی کوهپر در سال ۱۳۸۸ تهیّه شده است، اشاره کرد.

منابع یاد شده عموماً به بررسی تکیه از منظر واژه‌شناسی، اشتقاق لغوی، کارکردها و معرفی اجمالی برخی از تکایا در مازندران پرداخته‌اند و تاکنون پژوهشی درباره‌ی عوامل اجتماعی اثرگذار بر معماری تکایا در مازندران انجام نشده است.

جستار حاضر که هدف آن بررسی مؤلفه‌های اجتماعی تأثیرگذار بر ساختار تکایای مازندران است با روش‌های توصیفی ـ تحلیلی و مقایسه‌ای ـ تطبیقی انجام شده است. به این صورت که پس از جمع آوری موارد مطالعاتی برای دانستن چگونگی ویژگی‌های هر یک از نمونه‌ها پرسش‌نامه‌های جداگانه‌ای تهیّه و تکمیل شد. سپس بر اساس ویژگی‌های ذکر شده در پرسش‌نامه‌ها همه‌ی نمونه‌ها توصیف شدند و در نهایت با استفاده از نرم افزار SPSS و آزمون‌های هم‌بستگی پیرسون۱ (پارامتریک) و اسپیرمن۲ (ناپارامتریک) ویژگی‌های مذکور تحلیل و حاصل کار به صورت جدول‌هایی گزارش شدند.

www.tabarestan.info تبرستان

شیوه‌ی گردآوری داده‌ها

با توجّه به فراوانی تکایا در منطقه‌ی مورد مطالعه و دشواری انتخاب نمونه‌های شاخص، روشی برای انتخاب نمونه‌ها برگزیده شد تا بتوان تمام بناهای شاخص را در این جستار مطالعه کرد. از این رو برای به حداقل رساندن انبوه داده‌ها دو ویژگی در نظر گرفته شد که عبارت بودند از:

۱ـ ساختار و شکل ظاهری بنا در بازسازی‌ها تغییر نکرده باشد.

۲ـ بنای مورد مطالعه، مربوط به دوران معاصر نباشد.

با ملاک قرار دادن این ویژگی‌ها تمامی تکایای شاخص موجود در منطقه که ۸ عدد بودند، وارد جامعه‌ی آماری شده و تکایایی که تأثیری در تحلیل‌ها نداشتند از فهرست خارج شوند.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ مهم‌ترین عامل اجتماعی تأثیرگذار بر معماری تکایا در مازندران کدام‌اند؟

۲ـ عوامل اجتماعی بر کدام جنبه‌های معماری تکایا در مازندران تأثیرگذار بوده‌اند؟

۱ـ آزمون هم‌بستگی پیرسون یک آزمون آماری برای اندازه‌گیری شدت و جهت رابطه‌ی دو متغیر است. در این آزمون، استنباط در مورد وجود رابطه بین دو متغیر مبتنی بر مفروضات آمار پارامتریک قرار دارد.

۲ـ آزمون هم‌بستگی اسپیرمن یک آزمون آماری برای اندازه‌گیری شدت و جهت رابطه‌ی دو متغیر است. در این آزمون، استنباط در مورد وجود رابطه بین دو متغیر مبتنی بر مفروضات آمار ناپارامتریک قرار دارد.

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ وجود طبقات اجتماعی متفاوت به عنوان اثرگذارترین عامل اجتماعی، تفاوت‌های ملموسی را در کمیّت‌ها و کیفیت‌های موجود معماری تکایا برجای گذاشته‌اند.

۲ـ مهم‌ترین تأثیرات عوامل اجتماعی بر معماری تکایا در ابعاد و اندازه‌ها، کیفیت مواد و مصالح و کیفیت تزیینات آن قابل مشاهده است.

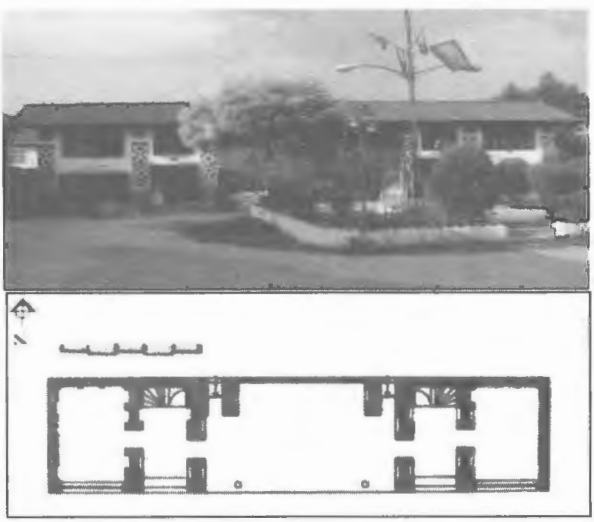
نرم‌افزار SPSS و آزمون هم‌بستگی اسپیرمن

SPSS نرم‌افزاری است که برای تحلیل‌های آماری نمونه‌ها در پژوهش حاضر استفاده شده است. این نرم افزار پس از وارد کردن داده‌های آماری به وسیله‌ی آزمون‌های مختلف، اطّلاعات وارده را تجزیه و تحلیل قرار نموده و هم‌بستگی یا میزان هم‌سویی بین متغیّرها را تعیین می‌کند. در این جستار به دلیل کوچک بودن جامعه‌ی آماری از آزمون هم‌بستگی اسپیرمن استفاده شده است. آزمون هم‌بستگی اسپیرمن، روابط قوی و بارز میان داده‌ها را مشخّص کرده و میزان ارتباط را به‌صورت درصد و نوع روابط را به صورت معکوس یا مستقیم بیان می‌کند. برای تأیید وجود هم‌بستگی، روابط قوی‌تری بین متغیّرها الزامی است.

www.tabarestan.info تبرستان

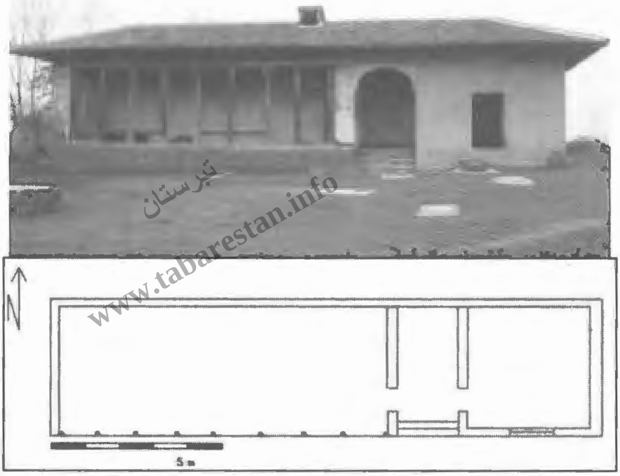
نمونه‌های مورد مطالعه

تکیه‌ی اوجی‌آباد: در روستای اوجی‌آباد، یکی از روستاهای دهستان هرازپی جنوبی بخش مرکزی شهرستان آمل واقع شده است. طول جغرافیایی آن ۲۴۳۹۶۲، عرض جغرافیایی آن ۶۷۴۲۴۰ و ارتفاع آن از سطح دریاهای آزاد ۵۶ متر است. (موسوی، ۱۳۸۸: ۱۰۵۲) (تصویر۱)



تصویر۱ـ عکس و پلان تکیه‌ی حکومت‌نهاد اوجی‌آباد آمل

تکیه‌ی فیروزکلا: در روستای فیروزکلا، یکی از روستاهای دهستان دشت‌سر بخش دابودشت شهرستان آمل واقع شده است. عرض جغرافیایی آن ۶۴ ۳۹ ۶۲، طول جغرافیایی آن ۶۷ ۳۳ ۴۰ و ارتفاع آن از سطح دریاهای آزاد ۱۱۶ متر است. (همان: ۱۰۱۷) (تصویر۲)



تصویر ۲ـ عکس و پلان تکیه‌ی مردم‌نهاد فیروزکلا، آمل

تکیه‌ی هندوکلا: در روستای هندوکلا از دهستان دشت‌سر بخش دابودشت شهرستان آمل واقع شده است. این بنا در طول جغرافیایی ۷۲ ۳۹ ۶۲ و عرض جغرافیایی ۰۶ ۳۶ ۴۰ قرار گرفته و ارتفاع آن از سطح دریاهای آزاد ۷۹ متر است. (همان: ۸۵۱)

تکیه‌ی عبدالحسین‌خانی: در روستای مقریکلا از دهستان خوش‌رودپی بخش بندپی غربی شهرستان بابل واقع شده است. طول جغرافیایی بنا ۳۸ ۳۹ ۶۵، عرض جغرافیایی آن۴۰۳۰۴۵ و ارتفاع آن از سطح دریا ۱۳۵ متر است. (همان: ۳۹۱)

تکیه‌ی کبریاکلا: در روستای کبریاکلا، دهستان درازکلای بخش بابل‌کنار شهرستان بابل واقع است. طول جغرافیایی اثر ۵۷ ۳۹ ۶۵، عرض جغرافیایی آن ۱۷ ۲۲ ۴۰ و ارتفاع آن از سطح دریا ۱۲۷ متر است. (همان: ۵۵۳)

تکیه‌ی گاوانکلا: در روستای گاوانکلا، دهستان درازکلای بخش بابل‌کنار شهرستان بابل واقع است. طول جغرافیایی اثر ۴۹ ۳۹ ۶۵، عرض جغرافیایی آن ۷۹ ۲۱ ۴۰ و ارتفاع آن از سطح دریا ۱۱۳ متر است. (همان: ۵۷۴)

پیرتکیه‌ی کردکلا: در روستای کردکلا از توابع شهرستان جویبار و در طول جغرافیایی ۱۷ ۳۹ ۶۷، عرض جغرافیایی ۶۴ ۶۳ ۴۰ و ارتفاع از سطح دریا ۴/۱ متر قرار گرفته است. (همان: ۱۹)

تکیه‌ی بیزکی: در روستای بیزکی از روستاهای شهرستان جویبار و در موقعیت جغرافیایی طول ۴۲ ۳۹ ۶۶، عرض ۴۳ ۵۴ ۴۰ و ارتفاع ۴/۲ متر از سطح دریا قرار گرفته است. (همان: ۷۳)

جدول ۴-۱- ابعاد و اندازه‌های در فضاهای مختلف تکایا

نام تکیه	تعداد ورودی محوطه درون گیرنده با	(۱)مساحت تقریبی محوطه درون گیرنده با	تعداد ورودی با	(۱)مساحت تقریبی شاهنشین	(۱)مساحت تقریبی شاهنشین	ارتفاع شاهنشین	تعداد ستونهای شاهنشین	قطر تقریبی پایستونهای شاهنشین	تعداد اتاق طاقی شاهنشین	تعداد اتاق طبقه دوم	قطر دیوار
اوجی آباد	۲	۱۰۰۰مترمربع	۲	۱۸۰مترمربع	۵۰مترمربع	کمتر	۱۲(اصلی)	cm۶۰	۲	٤	کمتر
فیروزکلا	۱	۱۰۰۰مترمربع	۱	۷۰مترمربع	۲۸مترمربع	کمتر	۴(اصلی) ۲(افزوده)	5cm²	۱	-	cm ۵۰
هندوکلا	۱	۱۰۰۰مترمربع	۱	۵۰مترمربع	۲٤مترمربع	کمتر	٦(اصلی)	cm۲۵	۱	-	cm۵۰
مقری‌کلا	۲	۱۰۰۰مترمربع	۲	۵۰مترمربع	۲۰مترمربع	کمتر	۱۲(اصلی)	cm۶۰	٤	۵	کمتر
کی‌یاکلا	۱	۱۰۰۰مترمربع	۱	۲۰مترمربع	۸مترمربع	کمتر	۹	cm۲۵	۱	-	cm۵۰
گاوانکلا	۱	۱۰۰۰مترمربع	۱	۵۰مترمربع	٤مترمربع	کمتر	۵	cm۳۵	۱	-	cm۵۰
کردکلا	۲	۱۰۰۰مترمربع	۲	٤۰مترمربع	۱۰مترمربع	کمتر	٦	cm۵۰	٤	٤	کمتر
بیزگی	۲	۱۰۰۰مترمربع	۲	۱۸۰مترمربع	۵۰مترمربع	کمتر	۲	cm۵۰	٤	٤	کمتر

جدول۴-۲- مشخصات کلی تکایای مورد مطالعه

نام تکیه	نهاد سازنده	فاصله تا شهر	جمعیّت	نوع پلان	گونه کاربری	وضعیت وقف
اوجی‌آباد	حکومت‌نهاد	بسیارکم	پرجمعیّت	متقارن	سلطنتی- مردمی	وقفی
فیروزکلا	مردم‌نهاد	متوسّط	متوسّط	نامتقارن	مردمی	غیروقفی
هندوکلا	مردم‌نهاد	تقریباً زیاد	کم‌جمعیّت	نامتقارن	مردمی	غیروقفی
مقری‌کلا	حکومت‌نهاد	کم	پرجمعیّت	متقارن	سلطنتی- مردمی	وقفی
معلم‌کلا	مردم‌نهاد	زیاد	متوسّط	نامتقارن	مردمی	غیروقفی
گاوانکلا	مردم‌نهاد	بسیار زیاد	کم‌جمعیّت	نامتقارن	مردمی	غیروقفی
کردکلا	حکومت‌نهاد	بسیار کم	پرجمعیّت	متقارن	سلطنتی- مردمی	وقفی
بیزگی	حکومت‌نهاد	کم	پرجمعیّت	متقارن	سلطنتی- مردمی	وقفی

www.tabarestan.info تبرستان

یافته‌های پژوهش

بر اساس تحقیقات میدانی انجام شده، حداقل دو طبقه‌ی اجتماعی کاملاً متفاوت از منظر قدرت سیاسی و نفوذ مالی در ساخت تکایای مازندران دخیل بوده‌اند. گروه نخست، روستاییان فاقد قدرت مالی و سیاسی که تکیه را صرفاً برای انجام امور مذهبی و آیینی ـ بدون توجّه به جنبه‌ی تجمّلی و سیاسی ـ می‌ساختند. گروه دوّم، حکّام محلّی، امیران و مأموران درباری و دارای منصب سیاسی که با نفوذ سیاسی و بضاعت مالی خود به ساخت تکایای باشکوه و عظیم مبادرت می‌ورزیدند. حاصل کار این دو گروه را می‌توان تحت نام تکایای حکومت‌نهاد و مردم‌نهاد مطالعه کرد.

تبرستان www.tabarestan.info

تکایای حکومت‌نهاد

بازتاب حمایت مالی و نفوذ درباری حامیان ساخت تکایای حکومت‌نهاد به روشنی در ابعاد، کیفیت ساخت و تزیین این‌گونه از تکایا نمایان است. مراجعه به وقف‌نامه‌ها (بررسی میزان وقفیات تکایا) و مصاحبه با برخی از افراد محلّی نیز این موضوع را تأیید می‌کند. به عنوان مثال در روستای اوجی‌آباد در آمل از امیرمکرم یکی از امرای محلّی آمل و در روستای مقریکلا در بابل از عبدالحسین‌خان یکی از صاحب‌منصب نظامی منطقه، سخن به میان آمدکه حامیان اصلی ساخت بنا بوده‌اند.

تکایای حکومت‌نهاد، دارای محوطه‌ی وسیع‌تر، ابعاد بزرگ‌تر و (طول و عرض و ارتفاع) بناهای مذهبی بیش‌تری در کنارخود هستند. مصالح این‌گونه از تکایا چوب و آجر و تفاوت‌ها تنها در کیفیت آن‌هاست. این تکایا دارای چوب کاری‌های بسیار زیبا در سقف و ستون‌های رفیع با سرستون‌های زیبا با کنده‌کاری مقرنسی و شکل کلّی مخروطی هستند. این‌گونه از تکایا دارای نال درگاه بسیار قطور و متناسب با اندازه‌ی ستون و میزان فشار وارد از بنا به پی هستند. شاه‌نشین آن‌ها معمولاً نیمه‌چلیپایی، تزیینات و عناصر معماری آن بیش‌تر و آجرکاری آن متنوّع‌تر ازگونه‌ی مردم‌نهاد است. نکته‌ی مهم دیگر وجود اتاق‌هایی در دو طرف ورودی به‌صورت دو طبقه است. راه ورود به طبقه‌ی دوّم از طریق پلکان‌های آجری گردان در حول یک محور میسّر است. پنجره‌ها در تکایای حکومت‌نهاد به صورت کشوهای چوبی و دارای تزیینات گره‌چینی هندسی بسیار فاخر هستند. آخرین نکته‌ی مهم درباره‌ی ویژگی تکایا حکومت‌نهاد، وجود تقارن کامل در فضاهای معماری موجود در دو طرف شاه‌نشین و در نمای جنوبی است. شایان ذکر است توان مالی و قدرت درباری حامی، تنها در اندازه‌ها، تناسب‌ها، تزیینات و نوع و کیفیت مصالح اثر گذاشته و شکل کلّی تکایای حکومت‌نهاد و مردم‌نهاد کاملاً مشابه است.

تکایای مردم‌نهاد

بررسی‌های میدانی و مصاحبه‌های انجام شده با افراد محلّی، نشان‌گر ساخت تکایای مردم-نهاد در روستاهای کم وسعت و کم‌جمعیّت هستند. این‌گونه از تکایا با ابعاد بسیار کوچک در حد بضاعت مالی ساکنان کاملاً کاربردی و نه تجمّلی بنا شده‌اند. هم‌چنین در هیچ یک از روستاهای دارای تکیه‌ی مردم‌نهاد، سخنی از امیر، حاکم محلّی و یا یک شخص با قدرت نظامی و یا سلطنتی به میان نیامد.

این نوع تکیه با چند پله‌ی کوچک به یک پاگرد می‌رسد، گاهی مانند تکیه‌ی فیروزکلای آمل با یک در به اتاق مربعی کوچک در سمت شرق و با دری دیگر به شاه نشین در سمت غرب راه می‌یابد. گاهی نیز ساده‌تر از آن مانند تکیه‌ی گاوانکلای بابل فاقد اتاق مربع‌شکل در سمت ورودی شرقی‌اند و تنها دارای یک شاه‌نشین کوچک هستند. محوطه، فضاهای معماری و ابعاد، کوچک‌تر، نال درگاهی ظریف‌تر و متناسب با فشار وارده بر پی، نمایی کاملاً ساده و تزیینات کم از دیگر ویژگی‌های مهم این گونه از تکایا هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی تحلیلی داده‌ها

ویژگی‌های دو گونه‌ی از تکایا پس از تبدیل به کدهای رقومی[۱] وارد نرم‌فزار SPSS شدند. این نرم افزار و آزمون‌های هم بستگی اسپیرمن و پیرسون، روابط معناداری را میان داده‌ها مشخّص کرد که همگی تأثیر نهادهای اجتماعی سازنده و استفاده‌کننده را بر معماری تکایا نشان می‌داد.

روابط زیر حاصل نتایج خروجی آزمون است:

جدول ۱ هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون را بین دو ویژگی نهاد سازنده بنا و مساحت بنا نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی، حدود ۸۹٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۹٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی مثبت (مستقیم) و معنادار میان این دو ویژگی نشان می‌دهد که در ۸۹٪ موارد، مساحت تکایای حکومت‌نهاد بزرگ‌تر از تکایای مردم‌نهاد بوده است. این نتیجه در هر دو آزمون هم‌بستگی پارامتریک و ناپارامتریک تأیید می‌شود.

۱ـ از آن‌جایی که این نرم‌افزار با داده‌های عددی سروکار دارد، برخی از متغیّرها مانند نوع نهاد دخیل در ساخت، وجود یا عدم وجود تقارن در بنا و... با کدهایی مثل ۱ و ۲ در جدول وارد شدند، تا در روند آزمون خللی وارد نشود.

جدول۱- هم‌بستگی بین متغیرهای نهاد سازنده و مساحت بنا

هم‌بستگی‌ها

			نهاد سازنده بنا	مساحت بنا
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	نهاد سازنده بنا	ضریب هم‌بستگی		.۸۸۹**
		سطح معناداری (دو طرفه)		.۰۰۳
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
	مساحت بنا	ضریب هم‌بستگی	.۸۸۹**	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.۰۰۳	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

هم‌بستگی در سطح ۹۹ درصد اطمینان معنادار است.**

www.tabarestan.info تبرستان

هم‌چنین جدول ۲ هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون را بین دو ویژگی تعداد ستون‌ها و قطر ستون‌ها نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی در حدود ۸۲٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۵٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی منفی (معکوس) و معنادار میان این دو ویژگی به این معنی است که در در ۸۲٪ موارد با افزایش تعداد ستون‌ها از قطر آن‌ها کاسته می‌شود.

جدول۲- هم‌بستگی بین متغیّرهای ستون‌ها و قطر ستون‌ها

هم‌بستگی‌ها

			تعداد ستون‌ها	قطر ستون‌ها
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	تعداد ستون‌ها	ضریب هم‌بستگی		-.۸۲۰*
		سطح معناداری (دو طرفه)		.۰۱۳
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
	قطر ستون‌ها	ضریب هم‌بستگی	-.۸۲۰*	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.۰۱۳	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

هم‌بستگی در سطح ۹۵ درصد اطمینان معنادار است.*

دو رابطه‌ی فوق را می‌توان به این صورت تحلیل کردکه با دخالت قدرت مالی و سیاسی در ساخت تکایا، اندازه‌ی بنا متناسب با جایگاه و شأن اجتماعی بانی افزایش یافت. تمام فضاها برای هماهنگی با کلیّت بنا بزرگ‌تر شدند. در نتیجه، تکایای حکومت‌نهاد با وسعت بیش‌تر، شاه‌نشینی وسیع‌تر و ستون‌های قطورتر ساخته شده‌اند. امّا دو نوع ستون گذاری در تکیه دیده می‌شود: نوع اوّل، ستون‌های پرتعداد، کوتاه و با قطر کم که در تکایای مردم نهاد دیده می‌شود و نوع دیگر، ستون‌کم تعداد با ارتفاع، قطر و فاصله‌ی زیاد از هم که در تکایای حکومت‌نهاد وجود دارند. ارتفاع زیاد ستون‌ها در تکایای حکومت نهاد در تناسب با عظمت بنا قابل توجیه است و رابطه‌ی معکوس میان تعداد ستون‌ها با قطر و فاصله ستون‌ها نشان‌گر رعایت دقیق مسئله‌ی انتقال بار ساختمان از سقف به کرسی و سپس به پی بناست.

جدول ۳، هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون را بین دو ویژگی نهاد سازنده بنا و تقارن در بنا نمایش می‌دهد. ضریب هم بستگی بین این دو ویژگی، حدود ۸۹٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۹٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی مثبت (مستقیم) و معنادار میان این دو ویژگی نشان می‌دهد که در ۸۹٪ موارد، تکایای حکومت نهاد متقارن هستند. این نتیجه در هر دو آزمون هم‌بستگی پارامتریک و ناپارامتریک تأیید می‌شود. تقارن، توازن و چشم‌نوازی که از اصول زیبایی‌شناختی است در تکایای حکومت‌نهاد با ایجاد دو پله، دو ورودی و دو اتاق در دو طرف شاه‌نشین ایجاد می‌شود. با استناد به نظر پروفسور دونالد ویلبر تأمین هزینه‌ها از سوی حامیان را یکی از عناصر سه‌گانه‌ی دخیل در هر طرح معماری می‌داند. (کیانی، ۱۳۸۴: ۷) ساخت امکانات و فضاهای یاد شده در تکایای حکومت‌نهاد، رابطه‌ای مستقیم با موقعیت اجتماعی سازندگان و پشتوانه‌ی مالی کافی در ساخت تکیه دارد؛ به این مفهوم که تأمین هزینه‌های بیش‌تر برای ایجاد امکانات غیرکاربردی و تجمّلی در تناسبی منطقی با قدرت مالی و نفوذ درباری حامیان طرح قرار دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

جدول ۳ـ هم‌بستگی بین متغیّرهای تقارنو نهاد سازنده بنا

هم‌بستگی‌ها

			نهاد سازنده بنا	تقارن
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	نهاد سازنده بنا	ضریب هم‌بستگی		۱,۰۰۰**
		سطح معناداری (دو طرفه)		۰,۰۰۰
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک)	تقارن	ضریب هم‌بستگی	۱,۰۰۰**	
		سطح معناداری (دو طرفه)	۰,۰۰۰	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

**هم‌بستگی در سطح ۹۹ درصد اطمینان معنادار است.

جدول ۴، هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون بین دو ویژگی نهاد سازنده بنا و قطر دیوارها را نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی، حدود ۸۹٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۹٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی مثبت (مستقیم) و معنادار میان این دو ویژگی نشان می‌دهد که در ۸۹٪ موارد، قطر دیوار تکایای حکومت نهاد بیش‌تر از تکایای مردم‌نهاد بوده است. این نتیجه در هر دو آزمون هم‌بستگی پارامتریک و ناپارامتریک تأیید می‌شود. به این صورت که تأمین هزینه‌های ساخت تکایای حکومت‌نهاد از سوی حامی دولتی سبب ساخت بنایی بزرگ‌تر، حجیم‌تر و مهم‌تر از همه بنایی مرتفع‌تر و دو طبقه شده است. در نتیجه برای رعایت مسئله‌ی ایستایی و انتقال سنگینی بار بنا به پی، دیوارهای بنا بسیار قطور و تقریباً دو برابر ضخامت دیوارهای تکایای مردم‌نهاد است.

جدول۴-هم‌بستگی بین متغیّرهای قطر دیوار و نهاد سازنده بنا

هم‌بستگی‌ها

			نهاد سازنده بنا	قطر دیوار
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	نهاد سازنده بنا	ضریب هم‌بستگی		۱.۰۰۰**
		سطح معناداری (دو طرفه)		.
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک)	قطر دیوار	ضریب هم‌بستگی	۱.۰۰۰**	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

هم‌بستگی در سطح ۹۹ درصد اطمینان معنادار است.**

جدول ۵، هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون بین دو ویژگی نهاد سازنده بنا و جمعیّت روستا را نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی، حدود ۷۵٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۵٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی مثبت (مستقیم) و معنادار میان این دو ویژگی نشان می‌دهد که در ۷۵٪ موارد، روستاهای در برگیرنده‌ی تکیه حکومت، جمعیّت بیش‌تری نسبت به روستاهای دربر گیرنده‌ی تکایای مردم‌نهاد دارند. این نتیجه در هر دو آزمون هم‌بستگی پارامتریک و ناپارامتریک تأیید می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

جدول۵- هم‌بستگی بین متغیرهای جمعیّت و نهاد سازنده بنا

هم‌بستگی‌ها

			نهاد سازنده بنا	جمعیت
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	نهاد سازنده بنا	ضریب هم‌بستگی		۷۵۶*
		سطح معناداری (دو طرفه)		.۰۳۰
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک)	جمعیت	ضریب همبستگی	۷۵۶*	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.۰۳۰	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

هم‌بستگی در سطح ۹۵ درصد اطمینان معنادار است.*

هم‌چنین جدول ۶، هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون بین دو ویژگی نهاد سازنده بنا و فاصله بنا از شهر را نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی در حدود ۸۹٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۹٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی منفی (معکوس) و معنادار میان این دو ویژگی به این معنی است که در ۸۲٪ موارد، تکایای حکومت‌نهاد در روستاهایی با فاصله کم از شهر ساخته شده‌اند. ویژگی‌هایی چون نزدیکی به شهر، جمعیّت زیاد و مرکزیت نسبت به اطراف موجب شد برخی از روستاها به مکانی مناسب برای سکونت عاملان حکومتی بدل گردند. حضور این عامل نظامی نیز موجب ایجاد امکاناتی متناسب با شأن حکومتی شده که

تکایای حکومت‌نهاد نمونه‌ی بارز آن است. ساخت مساجد جامع توسّط ولید اموی در مدینه، بیت-المقدس و دمشق به دلیل علاقه به اعتبار امپراطوری و تبیین قدرت نویافته (اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۲۸)، یکی از بارزترین و کهن‌ترین نمونه‌ها در این زمینه است.

جدول۶-هم‌بستگی بین متغیّرهای فاصله بنا تا شهر و نهاد سازنده بنا

هم‌بستگی‌ها

			نهاد سازنده بنا	فاصله بنا تا شهر
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	نهاد سازنده بنا	ضریب هم‌بستگی		-.۸۸۳**
		سطح معناداری (دو طرفه)		.۰۰٤
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک)	فاصله بنا تا شهر	ضریب هم‌بستگی	-.۸۸۳**	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.۰۰٤	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

www.tabarestan.info

هم‌بستگی در سطح ۹۹ درصد اطمینان معنادار است.**

جدول ۷، هم‌بستگی‌های اسپیرمن و پیرسون بین دو ویژگی تعداد ورودی‌ها و فاصله بنا تا شهر را نمایش می‌دهد. ضریب هم‌بستگی بین این دو ویژگی در حدود ۸۹٪ بوده و این مقدار در سطح ۹۹٪ اطمینان معنادار است. وجود ضریب هم‌بستگی منفی (معکوس) و معنادار میان این دو ویژگی به این معنی است که در ۸۲٪ موارد، تکایای حکومت نهاد که فاصله‌ی کم‌تری با شهر دارند، دارای ورودی‌های بیش‌تری نسبت به تکایای مردم‌نهاد و با فاصله زیاد از شهر هستند. فاصله‌ی کم برخی روستاها از شهر و مرکزیّت آن در منطقه موجب تبدیل آن به مکانی مناسب برای سکونت عامل حکومتی و ساخت تکیه‌ی حکومت‌نهاد و متناسب با شأن وی شد. وسعت زیاد محوطه‌ی در بر گیرنده‌ی تکیه‌ی حکومت نهاد و اختصاص مکانی مناسب که همه‌ی راه‌های مواصلاتی روستا به آن ختم می‌شد موجب ایجاد ورودی‌های متعدّد به محوطه‌ی تکیه، متناسب با وسعت، جمعیّت زیاد و راه‌های مختوم به آن شد.

جدول۷- هم‌بستگی بین متغیّرهای تعداد ورودی‌های بنا و فاصله بنا تا شهر

همبستگی‌ها

			فاصله بنا تا شهر	تعداد ورودی‌ها
هم‌بستگی اسپیرمن (ناپارامتریک)	فاصله بنا تا شهر	ضریب هم‌بستگی		-.۸۸۳**
		سطح معناداری (دو طرفه)		.۰۰٤
		تعداد بناهای مشاهده شده		۸
هم‌بستگی پیرسون (پارامتریک)	تعداد ورودی‌ها بنا	ضریب هم‌بستگی	-.۸۸۳**	
		سطح معناداری (دو طرفه)	.۰۰٤	
		تعداد بناهای مشاهده شده	۸	

هم‌بستگی در سطح ۹۹ درصد اطمینان معنادار است.**

نتیجه‌گیری

عوامل اجتماعی حاکم در هر دوره، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های اثرگذار بر معماری آن دوره محسوب می‌شوند. بناهای مذهبی و عام‌المنفعه، بارزترین آثاری هستند که بازتاب تأثیرات عوامل اجتماعی در آن‌ها جلوه‌ای روشن‌تر دارد و تکیه در مازندران که بنایی است مذهبی، نمونه‌ای گویا از تأثیرات جامعه‌ی قاجاری بر ساختار معماری آن.

در دوره‌ی مورد مطالعه، حضور امیر درباری و حکومتی در برخی از روستاها موجب مرکزیّت بیش‌تر آن‌ها شد. قدرت سیاسی و نفوذ مالی وی بر تمامی امکانات ایجاد شده در این روستاها تأثیر گذاشته و امکاناتی درخور شأن و جایگاه وی دراین روستاها ساخته شد. حمایت مالی این اشخاص در ساخت بناهای مذهبی بسیار بارزتر بود، زیرا همواره بناهای مذهبی در انعکاس جایگاه اجتماعی و سیاسی اصحاب قدرت، بیانی گویاتر داشته‌اند؛ بنابراین استفاده از بیان معماری برای ابراز موجودیت سیاسی توسّط عاملان حکومتی موجب پدید آمدن تکاپایی شد که با توجّه به ابعاد، کیفیت مصالح، ساخت و تزیین، می‌توان آن‌ها را حکومت‌نهاد نامید. در مقابل تکاپای حکومت-نهاد، تکاپای مردم‌نهاد قرار دارند؛ گونه‌ای که عامل اصلی ساخت آن‌ها عامه‌ی مردم و قشر کم بضاعت جامعه بودند. وسعت محوطه، ابعاد بنا، تعداد ورودی‌ها، ارتفاع و ضخامت دیوار، تعداد و قطر ستون‌ها، وجود تقارن و... در تکاپای مازندران از جمله متغیّرهایی هستند که از نهادهای حکومتی یا مردمی دخیل در ساخت‌شان متأثر شده‌اند به طوری که می‌توان آن‌ها را متغیّرهای وابسته به نهادهای اجتماعی نامید.

در پایان باید یادآور شد تأثیر قدرت سیاسی و توانایی مالی حاکم محلی یا امیر درباری، تنها در ابعاد، مصالح، کیفیت ساخت و تزیین تکایا جلوه‌گر شده و در شکل کلی آن‌ها خللی وارد نکرده است به طوری که الگوی ساختاری تکاپای مازندران همواره ثابت مانده است.

منابع فارسی

۱ـ اتینگهاوزن، ریچارد(۱۳۸۷)، *هنر و معماری اسلامی ۱*، ترجمه‌ی یعقوب آژند، چاپ دوّم، تهران: انتشارات سمت.

۲ـ انوری، حسن(۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، جلد سوّم، تهران: انتشارات سخن.

۳ـ بهشتیان، عباس(۱۳۴۴)، *بخشی از گنجینه‌ی آثار ملّی، مربوط به شهر اصفهان*، چاپ اوّل اصفهان: بی‌نا.

۴ـ حاج‌سیّدجوادی، احمدصدر(۱۳۸۰)، *دایرةالمعارف تشیع*، جلد دوّم، چاپ پنجم، تهران: نشر شهید سعید محبی.

www.tabarestan.info تبرستان

۵ـ کمپفر، انگلبرت(۱۳۵۰)، *در دیار شاهنشاه ایران*، ترجمه‌ی جهانداری، چاپ اوّل، انتشارات انجمن آثار ملّی، تهران: کیکاوس.
۶ـ کیانی، محسن(۱۳۶۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، چاپ اوّل، تهران: کتابخانه‌ی طهوری.
۷ـ کیانی، محمّدیوسف(۱۳۸۴)، *تاریخ هنر و معماری ایران در دوره اسلامی*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سمت.
۸ـ منفرد، افسانه(۱۳۸۲)، *تکیه، دانش‌نامه‌ی جهان اسلام به سرپرستی*، غلامعلی حداد عادل، جلد هشتم، تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.
۹ـ موسوی کوهپر، مهدی(۱۳۸۸)، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان شناسی*، جلد دوّم، آمل، منتشر نشده.
۱۰ـ ----------(۱۳۸۸)، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان شناسی*، جلد سوّم، بابل، منتشر نشده.
۱۱ـ ----------(۱۳۸۸)، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی*، جلد هفتم، جویبار، منتشر نشده.
۱۲ـ نعمت طاوسی، مریم(۱۳۸۷)، *بازیابی پیشینه‌ی بنای تکیه با کاربری محل اجرای نمایش دینی*، ویژه‌نامه‌ی هنرهای سنّتی نامه‌ی پژوهشگاه، شماره‌ی ۲۴ و ۲۵، پاییز و زمستان.
۱۳ـ نفیسی، علی‌اکبر(۱۳۵۵)، *فرهنگ نفیسی*، جلددوّم، تهران: کتاب فروشی خیام.
۱۴ـ یوسف‌نیا پاشا، وحید(۱۳۸۴)، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرّس، تهران.
۱۵ـ وحید قزوینی، محمد طاهر(۱۳۲۹)، *عبّاس‌نامه*، چاپ اوّل، اراک: چاپ اراک.

تبرستان www.tabarestan.info

گونه‌شناسی باغ‌های تاریخی مازندران

دکتر وحید حیدر نتاج[۱]

چکیده

باغ‌سازی به شیوه‌ی ایرانی به عنوان محصولی از تعامل سازنده‌ی انسان و محیط دارای گستره‌ی پهناوری از لحاظ موقعیّت تاریخی و جغرافیایی است. در روند شکل‌گیری و تکامل باغ، شاهد به وجود آمدن گونه‌های مختلفی از باغ ایرانی هستیم که با نگاه آیینی، فارغ از مکان و زمان به خلق آثار بدیع می‌پردازد. خطه‌ی بهشت‌نشان مازندران به نقل از *اسکندر بیک*، منشی شاه عبّاس صفوی با وجود اقلیمی کاملاً متفاوت با کویر مرکزی ایران نیز از این امر مستثنا نبوده و همیشه مورد توجّه حاکمان برای باغ‌سازی بوده است؛ خاصه در دوره‌ی صفویه و مقارن با حکومت شاه عبّاس صفوی؛ به دلیل این که اشرف‌البلاد (بهشهر کنونی) زادگاه مادر شاه عبّاس بود. از این رو بیش از پیش مورد توجّه قرار گرفت به طوری که وی آن‌جا را به عنوان پایتخت تفریحی خود انتخاب کرده و به احداث باغ‌های گوناگون در آن پرداخت.

شرایط مساعد اقلیمی کرانه‌ی جنوی دریای مازندران سبب گشت تا گونه‌های مختلف باغ به شیوه‌ی ایرانی در این منطقه احداث گردد. در این میان، شهر بهشهر را می‌توان به واقع، قطب باغ ایرانی تلقی کرد؛ چرا که گونه‌های متعدّدی از باغ ایرانی به صورت باغ در باغ در کنار هم شکل گرفته‌اند. مقاله‌ی حاضر بر آن است تا با روش تحقیق تاریخی از طریق اسناد و نوشته‌های کهن و بررسی نمونه‌ی موردی از طریق مطالعات میدانی وضع موجود باغ‌ها به شناخت بیش‌تر باغ‌های منطقه و در نهایت، ارائه‌ی گونه‌شناسی از آن‌ها بپردازد. نتیجه‌ی پژوهش حاکی از این است که باغ‌های مازندران (واقع در شهرهای بهشهر، ساری و بابل) را می‌توان به سه گونه باغ ـ تخت، باغ چهاربخشی و باغ ـ جزیره تقسیم کرد.

واژگان کلیدی: باغ‌های مازندران، گونه‌شناسی باغ، باغ ـ تخت، باغ چهاربخشی، باغ ـ جزیره.

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: v_nattaj@yahoo.com

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

کرانه‌ی جنوبی دریای مازندران به واسطه‌ی برخورداری از اقلیم معتدل و خاک حاصل خیز همواره مورد توجّه صاحب منصبان بوده است. در دوره‌ی شاه عبّاس صفوی این منطقه که زادگاه مادر شاه نیز بوده است به عنوان پایتخت تفریحی وی در مقابل پایتخت سیاسی ـ اصفهان ـ از اعتبار بیش‌تری برخوردار شد. در این بین باغ‌های بسیاری در منطقه از جمله در شهرهای آمل، بارفروش (بابل امروزی)، ساری و بهشهر احداث گشت که به عنوان تفرّج‌گاه-های شاهان صفوی مورد استفاده قرار می‌گرفت. پُر رفت و آمدترین این اماکن، فرح‌آباد و اشرف بودند که باغ‌هایی در آن‌ها ساخته شد.

اسکندر بیک، منشی شاه عبّاس در کتاب *عالم‌آرای عبّاسی* در ذکر آثار خیر و انشاء و احداث عمارات در خطّه‌ی مازندران می‌آورد: «[...] و در مازندران جنت‌نشان احداث فرح‌آباد جنت‌نهاد در کنار دریا و پل عالی و عمارات عالی که در هر باغ ترتیب یافته از حیز شمار بیرون است. دولت‌خانه و بازارگاه و حمامات و باغات فرح بخش جنت‌مثال در آن بلده‌ی جنت نشان طرح انداخته و ... و عمارت و باغات مرغوب واقعه در ساری و آمل و دریاچه و عمارات عالیه بارفروش ده و در اشرف خان‌های به تکلّف به‌زیب و زینت و باغ و چشمه و حوض‌خانه که در بالاخانه عمارات باغ مذکور ترتیب یافته، آب را از مکان مرتفع به فنون غریبه بالا برده به حوض نقره می‌ریزد و دیگر باغات و حمامات و عمارات دیگر در نیم فرسخی قصبه‌ی مزبور، موسوم به باغات که در مکان مرتفع ترتیب یافته، مشتمل بر تالارها و ایوان‌ها و دریاچه و فواره‌ها و حمام و باغچه‌ی فردوس‌نما که از نظاره‌ی آن‌ها دیده‌ی عقل را حیرت‌افزا است ...». (اسکندر بیک، ۱۳۸۲: ۱۱۱۱) این نوشته بیان‌گر این است که این منطقه به غایت نیکو و به‌سان بهشت بوده و آرایش باغ در آن به مثابه ساخت بهشت در بهشت تلقی شده است. مقاله‌ی حاضر قصد دارد به معرفی اجمالی باغ‌های منطقه در جهت شناسایی بیش‌تر و ارائه‌ی گونه‌شناسی ساختاری آن‌ها بپردازد. در این راستا ده باغ از باغ‌های منطقه که دارای اسناد تاریخی و ته‌رنگ‌های معماری هستند، انتخاب و بررسی شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

باغ فرح‌آباد ساری

باغ فرح‌آباد در شمال ساری و در کنار دریای مازندران ـ جایی که رودخانه‌ی تجن به دریا می‌رسد ـ واقع است. نکته‌ی قابل تأمل در طرح فرح‌آباد، هم‌کاری و هماهنگی بین دست طبیعت و انسان است که نشان از یافتن و انتخاب مکانی که خود همانند بهشت است و قابلیّت احداث باغ را دارد.

پیترو دلاواله این محل را چنین توصیف می‌کند: «جایی که مازندران به دریای خزر می‌رسد در دشتی مسطح و بسیار بزرگ ... از چند سال قبل تا کنون شاه عبّاس شروع به

ساختن شهر فرح‌آباد کرده که آخرین مرزهای آن در سمت دریا امروزه، حدود دو مایل از ساحل فاصله دارند.» (دلاواله، ۱۳۸۰: ۶۰۵) در ادامه با ذکر موقعیّت باغ در کنار رودخانه می‌نویسد: «بدون گذاشتن هیچ راهی در آن طرف، ساختمان آن تا درون آب ادامه دارد.» (همان: ۶۸۳) دورنمای تجینه‌رود که توسط ژول لورَن (Hommaire, 1860: 263) به تصویر کشیده شده، قصر را با دیولر حمال در طرف رودخانه و برجی هشت‌ضلعی نشان می‌دهد.

تصویر۱- عمارت جهان‌نما و قرارگیری آن در کنار رودخانه؛ ترسیم از ژول لورن. (Hommaire, 1860: 263)

در توصیف فضای باغ نیز بیان می‌کند: اینجا در وسط دیوار در کناره‌ی غربی رودخانه، عمارت جهان‌نما قرار داشت که از سه طرف، توسّط باغی چهارگوش ۱۲۰ قدمی محصور شده بود.» (همان: ۶۷۱)

تصویر۲- وضعیت دیوار و هندسه‌ی باغ فرح‌آباد در کنار رودخانه با توجّه به توصیف سیّاحان.
۱. دیوار باغ
۲. عمارت جهان‌نما
۳. سردر
۴. محور
۵. میدان فرح‌آباد
۶. مسجد

مجموعه ساختمان‌های عمومی، گواه اهمیّت این اقامت‌گاه شاهی بود. کاخ با بازاری مجاور بود که میدانی باشکوه مثل میدان اصفهان را تشکیل می‌داد؛ زیرا اینجا مثل پایتخت، «مجموعه‌ی شاهی از طریق دروازه‌ای زیبا درگاه دولت‌خانه فرح آباد به میدان مشرف می‌شد که شاه عبّاس از آن‌جا می‌توانست نمایش‌های عمومی را تماشا کند.» (اسکندر بیگ، ۱۳۸۲: ۹۴۶)

ساختار باغ

- محدوده‌ی مستطیل‌شکل محصور در حاشیه‌ی رودخانه؛
- وجود محور مستقیم در باغ؛
- هندسه‌ی باغ به طور کامل قابل تشخیص نیست.

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۳- تصویر پانوراما‌ی باغ در شرایط فعلی (۱۳۸۵)

باغ بحرالارم بابل

شاه عبّاس در میان مردابی که نزدیک شهر بارفروش (بابل) قرار داشت جزیره‌ای ساخته و در آن جزیره، قصری موسوم به بحر ارم بنا کرد و از «این جزیره تا شهر پلی تعبیه شد که ۲۹ پایه از آجر و آهک داشت.» (اعتماد السلطنه، ۱۳۱۱: ۲۵۷) در سال ۱۳۱۰ ش در دوران رضا شاه این دریاچه که به باتلاق تبدیل شده بود خشک شد و آن جزیره نیز هموار گردید. (صالح طبری، ۱۳۷۸: ۷۷)

تصویر۴- آثار باقی‌مانده از دریاچه بحرالارم

تصویر ۵: تصویر هوایی وضعیت کنونی بحرالارم[1] با نیلوفرهای آبی (۱۳۸۹)

ناصرالدین‌شاه روز شنبه، بیست و ششم ذی‌الحجه سال ۱۲۸۲ بحرالارم را دیده و در سفرنامه‌ی خود چنین توصیف می‌کند: «این بحر ارم دریاچه‌ای است دایره مانند. گرداگرد آن

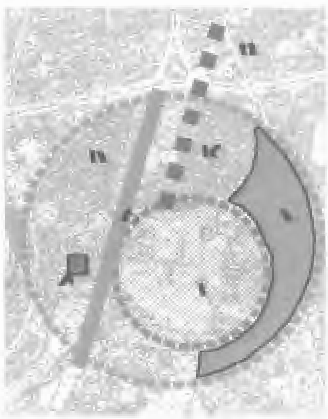
1-google earth

به قدر میدان اسب دوانی طهران، جزیره مانندی در میان دریاچه واقع که مسافت اطرافش تقریباً هزار قدم. از کنار دریاچه تا به جزیره تخمیناً صد و پنجاه قدم می‌شود.» (برزگر، ۱۳۸۷: ۸۸۳)

در سفری که میرزا حسن خان اعتماد السطنه در رکاب ناصرالدین شاه به بارفروش رفت در روزنامه‌ی سفر خود به این نکته اشاره می‌کند: «جمعه، نوزدهم شوال ۱۲۹۲ وارد بارفروش شدیم. منزل اعلی‌حضرت اقدس شهریاری در بحر ارم است. دور جزیره تقریباً هزار وپانصد ذرع است. عرض مرداب از جزیره الی کنار دریا جاهای عریض هزار قدم است...». (اعتماد السلطنه، ۱۳۱۱: ۲۵۷) ابعاد تقریبی بیان شده می‌تواند به تهیّه‌ی نقشه‌ی اولّیه‌ی باغ بسیار کمک کند.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر۶- عمارت ناصری به عنوان جایگزین عمارت شاه عبّاسی در سال ۱۲۸۲ ق که بعدها تخریب شد (الهی، ۱۳۸۵: ۲۱)



تصویر ۷ـ موقعیّت شماتیک عناصر بر اساس گفته‌های تاریخی.

۱. جزیره
۲. دریاچه‌ی بحرالارم
۳. سبزه میدان
۴. پل چوبی دسترسی به دریاچه
۵. کلبه‌ی شکار
۶. جاده‌ی احداثی عصر رضاشاه
۷. ناحیه‌ی هم‌سطح شده‌ی شرقی در عصر رضاشاه

ملگونف (۱۹۵۸ تا ۱۹۶۰ م) درباره‌ی پلی که بردریاچه‌ی بحر ارم بوده است، می‌نویسد: «چون از شهر گذرند به باغی دراز رسند که در پهلوی آن پلی است که ۴۶ ستون دارد، سنگی و بزرگ به طول ۱۸۰ قدم.» (ملگونف، ۱۳۸۵: ۱۰۸) توصیف دیگری که می‌توان

مکان پل را از آن درک کرد، این است که «راه اتّصال شهر به باغ از محله‌ی سبزه میدان که در جنوب شهر است به باغ شاه می‌رود. (همان: ۱۱۰)

ویلیام ریچارد هولمز در سال ۱۸۴۴/۱۲۶۰ طی سفری به ایران می‌نویسد: باغ شاه در میان دریاچه‌ای مدوّر به قطر نیم‌فرسنگ در کنار بابل‌رود به فرمان شاه عبّاس بزرگ احداث گردیده بود.

دریاچه در سال ۱۳۱۰ خورشیدی کم‌آب و عمارت ویران شد؛ رضاخان دستور داد دریاچه را پر کردند و در زمین مجاور آن کاخی ساختند که به کاخ شاهپور معروف است. برزگر به نقل از سال‌نامه‌ی پارس می‌نویسد: «مردابی که در داخل شهر وجود داشت و اسباب امراض بی‌شمار بود حسب‌الامر ملوکانه (رضا شاه) خاکریزی و به مزارع فلاختی مبدل شده [...] ابنیه و عمارت سلطنتی در کنار این قطعه، شکوه و عظمت مخصوص دارد ...». (برزگر، ۱۳۸۷: ۸۸۴)

www.tabarestan.info تبرستان

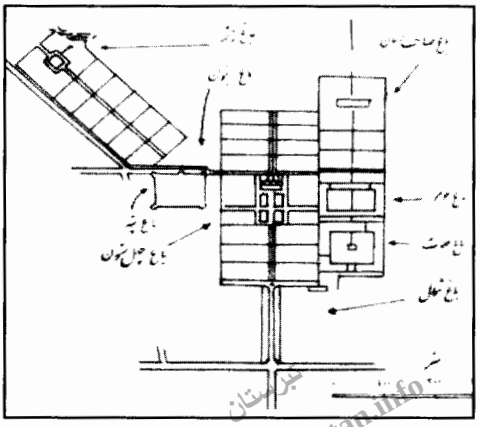
باغ بحرالارم با شکل خاص، جلوه‌ای از تنوّع باغ ایرانی را به نمایش گذارده است. پهنه‌ی وسیع آبی و تعبیه کل باغ در جزیره‌ی مرکزی از نمونه‌های ویژه در باغ‌های ایرانی است. احترام به آب و ارزش آن در نزد ایرانیان سبب شد که موقعیّت فوق به صورت یک باغ و اقامت‌گاه و تفریح‌گاه سلطنتی درآید.

ساختار باغ

- طراحی به صورت باغ ـ جزیره؛ کل باغ در جزیره‌ای در دل دریاچه احداث شده است؛
- ساماندهی جزیره و ایجاد محورهای مستقیم در مقابل طبیعت بکر اطراف.

مجموعه باغ‌های بهشهر

در سال ۱۰۲۷ باغ‌های شاهی و تعداد کمی خانه و یک خیابان اصلی، هسته‌ی اوّلیّه‌ی شهر را تشکیل می‌داد. وقتی پیترو دلاواله در آن سال وارد اشرف شد آن را چنین توصیف کرد: «اطراف این شهر باز است و جز قصر شاهی و باغ‌های مربوط به آن و یک خیابان پر از دکان و خانه‌های چندی که بدون نظم و ترتیب در وسط درختان ساخته شده و اطراف آن‌ها را زمین‌های وسیعی احاطه کرده، دیگر چیزی در آن وجود ندارد.» (دلاواله، ۱۳۸۰: ۶۴۱)



تصویر۸ـ طرح تجدید بنای باغ‌های اشرف
(ویلبر، ۱۳۴۸: ۱۳۷)

www.tabarestan.info تبرستان

ملگونف در سال ۱۹۶۰ م تعداد باغ‌های اشرف را که در جوار هم طراحی شده‌اند، شش باغ دانسته و آن‌ها را این‌گونه برمی‌شمرد:

۱. چهل ستون (با عمارتی به همین نام)؛

۲. چشمه (که در جنوب شرقی چهل ستون قرار دارد)؛

۳. خلوت که در حرمسرای شاه عبّاس بوده است؛

۴. شمال (که در مجاورت باغ خلوت است)؛

۵. صاحب الزمان (در غرب چهل ستون)؛

۶. تپه (یا معلق در شرق چهل ستون)؛ این باغ‌ها به دیوارهای سنگین بلند از یکدیگر منفصل‌اند. (ملگونف، ۱۳۶۴: ۸۷)

باغ شاه (چهل‌ستون)

باغ شاه در حقیقت، هسته‌ی اصلی مجموعه باغ‌های بهشهر بوده و عمارت دیوان‌خانه در آن قرار داشته است. در وسط این باغ، ساختمان بزرگی بنا گردیده که به چهل ستون شهرت داشت. توصیفات پیترو دلاواله در سال ۱۰۲۷ ق درباره‌ی باغ شاه مبیّن این است که حال و هوای باغ کم‌تر دچار تغییر شده است: «این باغ عبارت از مربعی است که در انتهای جلگه در پای تپّه‌های پردرخت واقع شده و پشت کاخ است. دیوان‌خانه در وسط باغ واقع شده است. جلوی این بنا کاملاً باز است ولی در عقب و طرفین آن دیواری است که از پنجره‌های متعدّد پوشیده است. جلوی بنا خیابانی طولانی است که سنگ فرش بوده وسط آن جویی جاری است و از حوضی که جلوی دیوان‌خانه ساخته شده دائماً آب در این جوی روان است. خیابان

بعد از دیوان‌خانه ادامه پیدا می‌کند و تا پای تپّه‌ها و انتهای باغ پیش می‌رود.» (ستوده، ۱۳۶۶: ۶۳۲)

فریزر در سال ۱۲۳۸ هنگام مشاهده از باغ شاه آن را چنین توصیف کرده است: «در دو طرف سروهای بلند، درختان نارنج و درختان میوه در باغچه‌ها کاشته شده و جوی‌های آب روان دارد. درختان بلند در اطراف خیابان تا دیواره‌ی باغ و درختچه‌های زینتی در پای آن‌ها و در نهایت، ایجاد یک پرسپکتیو زیبا با خودنمایی مسیر آب و عمارت چهلستون.» (همان: ۶۳۶) با توجّه به قرارگیری باغ بر روی شیب و دامنه‌ی تپّه در این باغ وجود محور عمیق به عنوان یکی از ویژگی‌های باغ ایرانی با منظر وسیع و گسترده محیط اطراف تلفیق گشته و موقعیّت ممتازی را برای باغ ایجاد کرده است.

تبرستان www.tabarestan.info

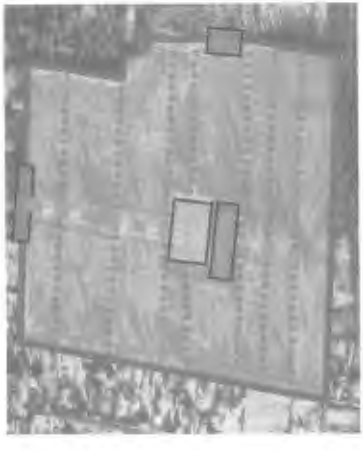
تصویر۹- عمارت چهل‌ستون
(ستوده، ۱۳۶۶: ۱۱۶۳)

تصویر ۱۰ـ عکس هوایی باغ شاه بهشهر
سال۱۳۳۵ (سازمان نقشه برداری)

موقعیّت کوشک در باغ بر خلاف بسیاری از باغ‌های شیب‌دار تک محوری که تقریباً در انتهای محور واقع شده‌اند در میان مسیر احداث و باغ را به دو بخش تقسیم کرده است.

ساختار باغ

- برخورداری از هندسه‌ی منظم مستطیلی؛
- وجود محور طولانی و ایجاد پرسپکتیو عمیق؛
- تراس‌بندی زمین شیب‌دار باغ.



تصویر ۱۱ـ ساختار تراس‌بندی باغ و تقسیم باغ به دو بخش توسط عمارت اصلی.

تصویر ۱۲ـ مسیر اصلی باغ و نقش اصلی آب در آن (۱۳۸۴)

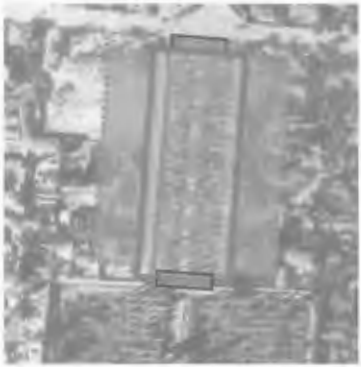
تبرستان www.tabarestan.info

باغ شمال

یکی از باغ‌های مجموعه به نام باغ شمال «در قسمت غربی [شمالی] باغ شاه وجود داشت که دارای حمام و ساختمان‌های متعدّدی بوده است؛ به ویژه حرم‌سرای سلاطین صفوی در آن باغ قرار داشت.» (قلعه بندی، ۱۳۴۷: ۱۶۵) هنوی (۱۱۵۴ ق) این باغ را چنین شرح می‌دهد: «این دروازه به خیابان طویل گشوده می‌شود که در هر طرف خیابان، سی ساختمان برای گارد سلطنتی بنا شده است. این قسمت ورودی به باغ شاهی و در حقیقت باغ شمال است.» (ستوده، ۱۳۶۶: ۶۳۱) مستحدثات باغ از بین رفته و تنها محور منتهی به باغ شاه وجود دارد.

ساختار باغ

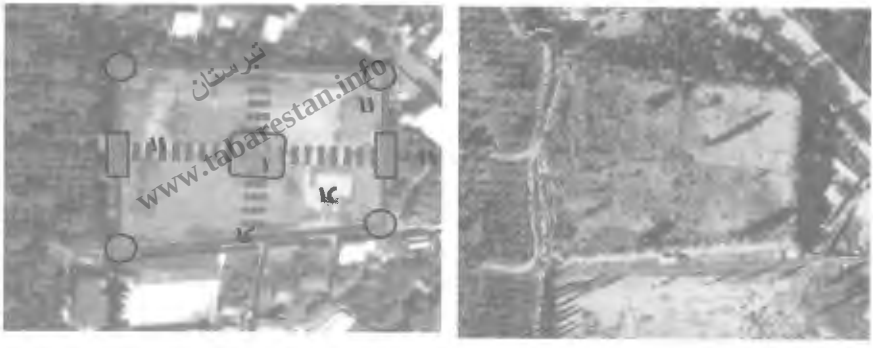
- باغ به مثابه پیش فضای باغ چهل‌ستون؛
- هندسه‌ی مستطیلی با یک محور طولی اصلی (در امتداد محور باغ چهل‌ستون) و تقسیم باغ به دو قسمت.



تصویر۱۳- ساختار مستطیلی با یک محور عمیق.

باغ تپّه

باغ‌تپّه در سمت شرق باغ شاه واقع بوده و به دلیل ارتفاع بیش‌تر نسبت به باغ‌های اطراف به این نام خوانده می‌شد. پیترو دلاواله (۱۰۲۷) از باغی می‌نویسد که برای زنان شاه ساخته شده و دورتا دور آن دیوار قطوری با برج و بارو دارد. «محوطه‌ی آن پر از درختان خوش‌بو بوده است و در وسط باغ، جائی که خیابان‌ها هم‌دیگر را قطع می‌کنند، عمارتی هشت گوش، کوچک و بلند مختص زنان بوده است و در خیابان‌ها آب در نهرهای متعدّدی جاری بوده و در ضمن کف خیابان‌ها نیز سنگ‌فرش بوده است.» (دلاواله، ۱۳۸۰: ۶۸۱)


تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۴- عکس هوایی باغ‌تپّه، سال ۱۳۳۵ (سازمان نقشه برداری)

تصویر۱۵- نقشه‌ی باغ‌تپّه بر اساس تصویرها و نوشته‌های تاریخی (ساختار چهاربخشی)؛ ۱ـ کوشک مرکزی، ۲ـ برج، ۳ـ سردر، ۴ـ مسیر و نهر آب.

طرح باغ‌تپّه به صورت چهاربخشی (دو محور عمود بر هم) با عمارتی در مرکز می‌باشد. عکس هوایی سال ۱۳۳۵ نشان دهنده محورهای عمود بر هم دیوار باغ و برج‌های آن است.

ساختار باغ

- هندسه‌ی مربع‌مستطیلی با برخورداری از دو محور عمود بر هم و کوشک میانی (باغ چهاربخشی)؛
- وجود محورهای مستقیم، هندسه‌ی منظّم و تقارن بصری در باغ.

باغ چشمه

باغ چشمه در بخش جنوب شرقی مجموعه و با زاویه‌ای متفاوت از آن‌ها واقع شده است. وضعیت کنونی باغ، تنها شامل بنای چشمه عمارت و محوطه‌ی پیرامون آن است. فریزر در سال ۱۲۳۸ قمری آن را چنین توصیف کرده است: «در میانه، جوی آبی است که کف آن سنگ است و آبشارهای متعدّدی در مسیر آن و دو طرف این جوی، سروهای کهن‌سال زیبا و درختان مرکبات است. بنای این باغ را چشمه عمارت می‌نامند و بر چشمه‌ای پُر

آب ساخته شده که از زمین می‌جوشد و در حوضی که هجده فوت مربع است، جمع می‌شود. نهر بزرگی از این‌جا جریان پیدا می‌کند و آب نهرها و آبیاری باغ از این جوی است. ظاهر بنا مربع‌شکل است که وسط آن گنبدی زیبا دارد.» (ستوده، ۱۳۶۶: ۶۴۱)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۶ـ عکس هوایی باغ چشمه، سال ۱۳۳۵ (سازمان نقشه‌برداری)

تصویر۱۷ـ نقشه‌ی باغ چشمه بر اساس تصویرها و نوشته‌های تاریخی؛ ۱ـ چشمه عمارت، ۲ـ مسیر اصلی با نهر میانی، ۳ـ تراس‌بندی، ۴ـ سردر، ۵ـ دیوار باغ.

باغ در هفت کرت (تخت) و یک کوشک در منتهی‌الیه جنوب شرقی طراحی شده است. بر پایه‌ی اسناد، کرت‌ها، محورهای عمود بر محور اصلی، حوض‌ها و آب‌راه‌ها از نظم هندسی حاکم بر باغ تبعیّت می‌نمایند و منظر زمین را به طرز زیبایی آرایش کرده‌اند. کوشک با طرح پلان چلیپایی چهار صفه‌ای یا چهار ایوانی در دو طبقه برای فراهم آوردن بهترین مناظر و چشم‌اندازی وسیع در منتهی‌الیه جنوب‌شرقی باغ جانمایی شده است.

ساختار باغ

- برخورداری از هندسه منظم مستطیلی؛
- وجود محور طولانی و ایجاد پرسپکتیو عمیق؛
- تراس‌بندی زمین شیب‌دار باغ.

تصویر۱۸– هندسه‌ی مستطیلی، محور عمیق و تراس‌بندی باغ

کاخ صفی‌آباد

در بالای تپّه‌ای بسیار مرتفع از شهر بهشهر و سمت غرب مجموعه باغ‌ها عمارت فوق‌العاده مجلّلی وجود دارد که به کاخ صفی‌آباد مشهور است. «این بنا در سال ۱۰۱۰ ق به فرمان شاه عبّاس کبیر به ترتیب دو اشکوبه‌ای ساخته شده است.» (قلعه‌بندی، ۱۳۴۷: ۱۶۷)

باغ صفی‌آباد در مجموعه باغ‌های بهشهر از موقعیّت خاصی برخوردار است. عمارت این باغ از دوردست‌ها خودنمایی کرده و خود نیز اشراف کامل به تمام منطقه دارد. آن‌چه که از عکس هوایی مشخّص است، باغ دارای صفه‌بندی‌هایی بوده که عمارت در بالاترین صفه جانمایی شده است.

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۱۹- عمارت صفی‌آباد، تراس‌بندی و وجود درختان سرو (کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران)

ساختار باغ

- صفه‌بندی هندسی کوه و احداث بنا در بالاترین نقطه.

تصویر۲۰- نقشه ساختار صفه‌ای باغ

تصویر۲۱- تراس‌بندی زمین و احداث بنا در ارتفاع

(کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران)

باغ همایون تپّه

شاه عبّاس دوّم در ۳ کیلومتری شمال بهشهر در وسط دشتی پهناور و سبز و خرم در بالای تپّه‌ای که در اطرافش خندق بزرگی واقع شده، کاخ زیبایی احداث کرد که به نام همایون تپّه هنوز هم آثارش باقی است و «آب چشمه عمارت همیشه در این کاخ جریان داشته است.» (قلعه بندی، ۱۳۴۷: ۱۷۳) این باغ دارای طرحی منحصر به‌فرد است. هر چند از بسیاری از اصول و ویژگی‌های باغ ایرانی در آن استفاده شده، امّا طرح ویژه‌ی آن بیان‌گر تنوّع در باغ‌سازی است. طرح این باغ به صورت یک دریاچه‌ی دایره‌ای‌شکل است که در داخل آن جزیره‌ای دایره‌ای شکل و متحدالمرکز با دریاچه وجود دارد.

ساختار باغ

- وجود ساختاری به صورت دو دایره متحدالمرکز و طراحی به صورت باغ ـ جزیره.

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر۲۲- عکس هوایی باغ همایون‌تپه و ساختار دایره‌ای باغ و کوشک در مرکز جزیره
تصویر۲۳- جزیره‌ی میان دریاچه به عنوان عرصه اصلی باغ (۱۳۸۴)

باغ اصلی عبّاس‌آباد

مجموعه‌ی تاریخی عبّاس‌آباد بهشهر به فاصله‌ی ۹ کیلومتری جنوب شرقی شهرستان بهشهر، برفراز ارتفاعات البرز و در دل جنگل انبوه واقع گردیده است. هربرت از این کاخ در حدود سی‌صد سال قبل یعنی بلافاصله پس از اتمام ساختمان آن دیدن کرده و خاطرنشان ساخته که «کاخ مزبور به خاطر منظره‌ی بدیع و زیبا و مجسّمه‌ها و تابلوهای آب و رنگ و بیشه‌ای که انواع و اقسام وسایل بازی و تفریح در آن موجود است، مافوق یک کاخ ییلاقی است و از کاخ‌های دیگر شاه عبّاس عالی‌تر است.» (عسگری، ۱۳۵۰: ۲۱۸) هربرت از محیط بیشه‌ای و جنگلی آن‌جا نام می‌برد.

نکته‌ی جالب توجّه در باغ عبّاس‌آباد، شیب دو طرفه و برخورداری از دو منظر زیبا، یکی استخر در نزدیکی باغ و دیگری، منظره‌ی دوردست دشت بهشهر و میان کاله می‌باشد. امتیاز موقعیّت طبیعی و توپوگرافی، زمینه را برای ایجاد دریاچه در مجموعه فراهم کرده است. همانند بسیاری از باغ‌های این دوره که وجود بنا یا جزیره در وسط دریاچه از اصول زیبایی-شناسی باغ خصوصاً در مناطق پُرآب بوده است. در وسط این دریاچه نیز بنایی موسوم به چارتاقی وجود داشت که دسترسی به آن با قایق و یا پل چوبی انجام می‌شده است. پل چوبی اکنون از بین رفته و بخش بالایی بنا که متشکّل از یک سازه‌ی سبک چوبی (شاید مشابه با سقاتالارهای مازندران) بوده است نیز به کلی ویران شده است. چشمه عمارت در میان استخر، بنایی است آجری به شکل چهارطاقی که زمانی، سطح فوقانی آن بستر بنایی با مصالح چوب و سقفی سفالی را تشکیل می‌داد. این بنا در زمان آبگیری استخر به زیر آب می‌رود و تنها سطح فوقانی آن چون جزیره‌ای بیرون از آب قرار می‌گیرد.

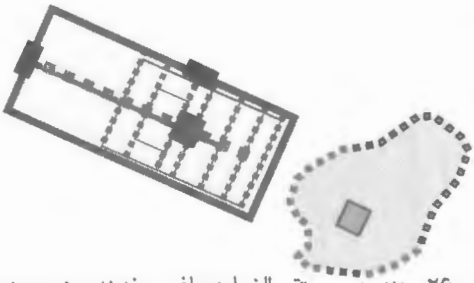
تصویر۲۴- منظره‌ی شمالی باغ عبّاس‌آباد؛ دید به دشت بهشهر و شبه جزیره میان‌کاله (۱۳۸۴)

تصویر ۲۵: منظره‌ی جنوبی باغ عبّاس‌آباد؛ دید به دریاچه و بنای چارتاقی میان آن (۱۳۸۳)

www.tabarestan.info

ساختار باغ

- برخورداری باغ از هندسه‌ی مستطیلی و مستقیم‌الخط؛
- وجود محور اصلی (شمالی ـ جنوبی) با حضور پر رنگ عنصر آب؛
- دارا بودن مزیت شیب دو طرفه و وجود بنا در بالاترین نقطه (باغ- تخت دو طرفه)؛
- صفه‌بندی‌های عظیم در بخش جنوبی باغ.



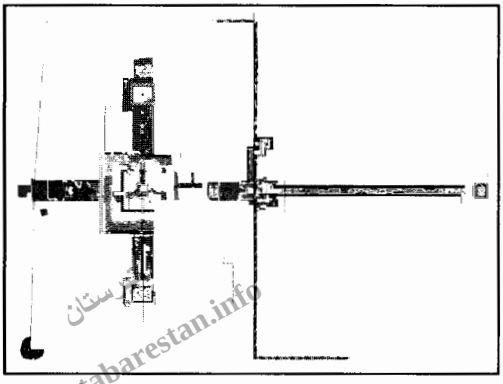
تصویر۲۶- هندسه‌ی مستقیم‌الخط در باغ و صفه‌بندی دو سویه (۱۳۸۷)

گل‌باغ

محوطه‌ی گل‌باغ به فاصله‌ی ۶۰۰ متری از باغ اصلی واقع گردیده است. آب این محوطه به وسیله‌ی لوله‌های سفالی از چشمه‌هایی به حوض مرکزی وارد می‌شد و پس از فواره، مازاد آن به وسیله ۴ لوله‌ی سفالی دیگر به چهارحوض در طرفین حوض اصلی می‌ریخت و بعد از پر شدن آن‌ها از طریق کانال‌های روباز برای آبیاری باغچه‌ها و کانال‌های زیرزمینی برای آب‌رسانی حمام عبّاس‌آباد استفاده می‌شده است.

بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی گل‌باغ، نقش تصفیه و توزیع‌کننده‌ی آب را در مجموعه بر عهده داشته است. گل‌باغ یک باغ درون‌گرا است و دید و منظرهای آن محدود به دیدهای داخلی بوده و طرح چهاربخشی در این باغ پیاده شده است. حضور یک آب‌نمای

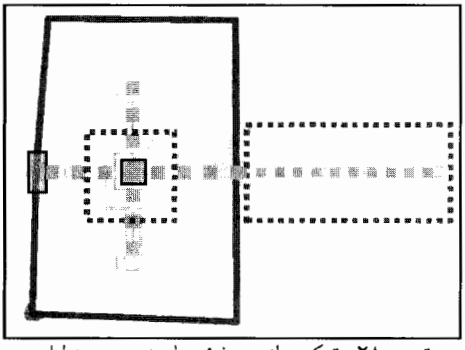
مرکزی و آلاچیقی بر روی آن و چهار آب‌نمای دیگر در محورهای متعامد از ویژگی‌های این باغ است.


www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۲۷- نقشه گل‌باغ، وجود باغ محصور چهار بخشی و محور طولانی آب در باغ بیرونی (پژوهشکده نظر، ۱۳۸۴)

ساختار باغ

- برخورداری از هندسه‌ی مربع مستطیل و منظم؛
- دارا بودن الگوی چهاربخشی؛



تصویر۲۸- ترکیب از دو بخش با هندسه مستطیل

نتیجه‌گیری

اقلیم خاص شمال به همراه خاک در شمال ایران، عرصه‌ی مناسبی برای احداث باغ‌های متعدّد ایجاد کرد که از حیث تنوع حائز اهمیت است. در این مقاله، ده باغ از باغ‌های منطقه که بخش عمده‌ای از آن‌ها در بهشهر و مابقی در ساری و بابل واقع بوده‌اند و بعضاً ته‌رنگی از آن‌ها باقی ماند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. ویژگی‌های باغ را از لحاظ هندسه و گونه‌ی کالبدی می‌توان در جدول ذیل خلاصه کرد:

ردیف	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
باغ / شاخصه	**فرح‌آباد**	**بحر الارم**	**چهل ستون**	**باغ شمال**	**باغ تپه**	**باغ چشمه**	**صفی آباد**	**هماین تپه**	**عبّاس آباد**	**گل‌باغ**
هندسه	مستطیل	دایره	مستطیل	مستیل	مربع	مستطیل	مستطیل	دایره	مستطیل	مربع
محورهای دید	محور عمیق داخلی	محور مستقیم	محور عمیق با دید به خارج	محور عمیق	دیدهای داخلی	محور عمیق با دید به خارج	دید وسیع ودوردست	دید وسیع و دوردست	محور عمیق با دید به داخل و خارج	دیدهای داخلی
شکل باغ	چهاربخشی	جزیره‌ای	تخت	تخت	چهار بخشی	تخت	تخت	جزیره‌ای	تخت	چهار بخشی

جدول۱- شاخصه‌های باغ‌های کرانه جنوبی دریای مازندران

www.tabarestan.info تبرستان

در نتیجه، مطالعه‌ی اسناد تاریخی و ارزیابی جدول شاخصه‌های ده باغ مورد مطالعه‌ی منطقه، مبیّن این نکته است که گونه‌های کالبدی باغ‌های منطقه عبارت‌اند از:

. باغ ـ تخت با هندسه‌ی مستطیلی و یک محور اصلی بر روی زمین شیب‌دار که با صفه‌سازی زمین شکل گرفته است.

. باغ چهاربخشی با هندسه‌ی تقریباً مربعی و دو محور اصلی عمود بر هم با بنای میانی.

. باغ‌های جزیره‌ای با هندسه‌ی دایره‌ای و پهنه‌های آبی وسیع.

منابع فارسی

۱ـ اسکندر بیک ترکمان(۱۳۸۲)، *تاریخ عالم آرای عبّاسی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲ـ اعتمادالسلطنه، محمّدحسن (۱۳۱۱)، *المآثر و الاثار*، تهران: دارالطباعه دولتی.

۳ـ برزگر، اردشیر(۱۳۸۷)، *تاریخ طبرستان*، تهران: نشر رسانش.

۴ـ دلاواله، پیترو(۱۳۸۰)، *سفرنامه پیترو دلاواله*، ترجمه‌ی محمود بهفروزی، دوره‌ی دو جلدی، تهران: نشر قطره.

۵ـ ستوده، منوچهر(۱۳۶۶)، *از آستارا تا استرآباد*، مجلد چهارم، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی.

۶ـ صالح طبری، صمد(۱۳۷۸)، *بابل سرزمین طلای سبز*، تهران: رسانش.

۷ـ قلعه‌بندی، حسین(۱۳۴۷)، *تاریخ و جغرافیای بهشهر*، چاپ اوّل، ساری: چاپخانه اثر.

۸ـ ملگونف، گریگوری والری یانویچ (۱۳۶۴)، *سفرنامه‌ی ملگونف به سواحل جنوبی دریای خزر*، تصحیح و ترجمه مسعود گلزاری، انتشارات دادجو.

۹ـ الهی، یوسف(۱۳۸۵)، *عکس‌های تاریخی بابل*، تهران: نشر رسانش.
۱۰ـ ویلبر، دونالد (۱۳۴۸)، *باغ‌های ایرانی و کوشک‌های آن*، ترجمه‌ی مهین دخت صبا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

منبع لاتین

1-Hommaire, Xavier de Hell (1860) Voyage en Turquie ET en Perse, accompagnè d'un album de 100 planches dessinèes d'apres nature par Jules Laurens, Paris, and -vol.III.Kleiss, Wolfram (1986) *Die Schlosser des Shah Abbas am königsweg von Isfahan am die Kuste des kaspischen Meeres*, Architettura XVI.

تبرستان www.tabarestan.info

اثری جاودانه در هنر تبرستان معماری مقابر باستانی گورستان سفیدچاه

یاسر گلدوست جویباری[۱]، عالمه صالحی بالادهی[۲]

چکیده

معرفی و بررسی معماری مقابر گورستان سفیدچاه، موضوع این تحقیق می‌باشد. برای این منظور، ابتدا پس از مطالعه‌ای پیرامون منطقه‌ی گلوگاه و گورستان سفیدچاه به بررسی دیدگاه‌های اوّلیّه نسبت به مرگ و تأثیر آن بر روی تدفین و مقابر در گذرگاه زمان در فرهنگ‌های مختلف پرداختیم. سپس ضمن بررسی تدفین و شکل‌گیری گورستان‌ها و مقابر در ایران در دوره‌های مختلف تاریخی، ابعاد تاریخی گورستان سفیدچاه را مورد کنکاش و سیر شکل‌گیری سنگ‌مزارها در گورستان سفیدچاه را مورد مطالعه قرار دادیم. آن‌گاه با انجام یک مطالعه‌ی میدانی، انواع سنگ قبرهای به‌کار رفته در این گورستان را مورد بررسی قرار دادیم؛ بدین صورت که با دسته‌بندی ویژگی‌های سنگ قبرهای گورستان سفیدچاه، آن‌ها را از حیث برخورد با حجّاری و چگونگی ساخت سنگ قبرها، نحوه‌ی استقرار سنگ قبرها، رابطه‌ی سنگ با باروهای عامه، نوع نوشتار و آرایش خطوط و نوع نقوش و دسته‌بندی آن‌ها مورد بررسی قرار دادیم.

واژگان کلیدی: سفیدچاه، مقابر، نقش‌مایه‌ها.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

اهمیّت فضای گورستان به حدی است که برخی از صاحب‌نظران آغاز یکجانشینی را تدفین مردگان و شکل گرفتن گورستان‌ها در مکانی خاص می‌دانند، نه پیدایش کشاورزی. بر اساس این ایده، جوامعی که برای مردگان احترام ویژه‌ای قایل بودند با دفن مردگان در محلی خاص، آن مکان را واجد نوعی تقدّس می‌دانستند. بنابراین در آن محل مستقر شده و یا در مقاطعی خاص به آن محل رجوع می‌کردند که به تبع این امر، کاربری‌های دیگر شکل گرفته و نطفه‌ی کانون‌های زیستی نخستین پدید آمدند. بقایا و آثار تاریخی بازمانده از تمدن‌های کهن، اغلب نشان‌گر اهمیّت ویژه‌ای است که این فرهنگ‌ها برای مقابر و مدفن مردگان خود قائل بودند؛

۱ـ دانشجوی دکتری معماری(مدیریت پروژه و ساخت)، دانشگاه تربیت مدرّس؛ آدرس پست الکترونیکی: Yaser.goldust@gmail.com

۲ـ دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه روزبهان، ساری؛ آدرس پست الکترونیکی: asalchi۱۳@yahoo.com

چنان‌که بسیاری، نخستین مظاهر معماری را ساخت و تزیین مقابر می‌دانند. (بهبانی، ۱۳۸۴: ۹) امروزه برای باستان‌شناسان، بررسی نوع تدفین، شکل مقابر و مکان تدفین مردگان، بسیاری از آداب، رسوم و ویژگی‌های فرهنگ مورد بررسی را عیان می‌کند. به هرحال، همگان اذعان دارند که گورستان و فضای دفن مردگان در عین این‌که بیان‌گر فرهنگ جوامع خود هستند، نقشی هویّت‌ساز نیز برای جامعه دارند. تعلّق خاطر ساکنان منطقه با تدفین عزیزان‌شان در گورستان افزایش می‌یابد. تدفین مردگان به نوبه خود به مردمان نوعی حس تاریخ‌مندی و ریشه‌داری القا می‌کند که موجب شکل‌گیری هویّت مشترک در میان افراد جامعه می‌شود. این امر با دفن درگذشتگانی که شأن اجتماعی ویژه دارند و جزو سمبل‌های هویّت ملّی محسوب می‌شوند، تشدید می‌گردد. در کنار این جنبه‌ها ویژگی خاص گورستان یعنی ماندگاری و پایایی، هویّت این فضا را در زمان تداوم می‌بخشد. گورستان به عنوان یکی از پایدارترین فضاهای اجتماعی می‌تواند عامل استمرار فرهنگی بین نسل‌های جامعه باشد. هم‌چنین ویژگی‌های خاص این کاربری و حال و روحیه‌ی کاربران آن توجّهی خاص به گورستان را یادآور می‌شود. (حیدری، ۱۳۷۹: ۱۰۸) پژوهش حاضر با همین نگرش و در جهت دست‌یابی به چنین اهدافی تلاش کرده است تا با رویکردی جامع به شناخت موضوع بپردازد. با توجّه به پیچیدگی‌ها و ابعاد مختلف این موضوع، بررسی و مطالعه و تحقیق در سه بخش تدوین گردیده است:

در بخش اوّل، تعاریف و نظریه‌های مرتبط با مرگ ارائه گردیده و سپس اشکال تدفین مردگان در طول تاریخ بررسی شده است و در نهایت به معرفی نقوش به‌کار رفته در سنگ قبرها پرداختیم.

در بخش دوّم به شناخت کلّی شهرگلوگاه پرداخته شده و موضوعات موقعیّت، ویژگی‌های اقلیمی و جمعیّت به صورت کلّی و مختصر مورد اشاره قرار گرفته‌اند.

در بخش سوّم که بدنه‌ی اصلی تحقیق را تشکیل می‌دهد به بررسی تاریخچه‌ی گورستان سفیدچاه در منطقه و به بررسی نمونه‌ی سنگ قبرهای موجود در این گورستان پرداختیم.

بخش اوّل: بررسی دیدگاه‌های اوّلیّه نسبت به مرگ و تأثیر آن بر روی تدفین

مهم‌ترین مؤلفه‌ای که در نوع تدفین، نزد ملّت‌ها تأثیر می‌گذاشت، عقیده به معاد و نگاهی بود که آنان به مرگ داشتند.

www.tabarestan.info تبرستان

در دوره‌ی نوسنگی[۱] به دلیل محدودیت جمعیت دهکده‌ها، اغلب افراد متوفّی را در داخل فضاهای مسکونی خانواده دفن می‌کردند امّا با شکل‌گیری شهرها و افزایش جمعیت‌های مهاجر و کارگری، ضرورت ایجاد قبرستان شکل گرفت و در روستاهای بزرگ و شهرها در مکان خاصی، زمین‌هایی را برای قبور اختصاص می‌دادند که اصطلاحاً به گورستان شهر تبدیل می‌شدند.

به‌نظر می‌رسد که دوره‌ی شهرنشینی به دلیل افزایش قبور در یک مکان به تدریج صاحبان متوفّی برای شناسایی قبور خویشان خود، علائمی را بر روی قبور قرار می‌دادند؛ به‌طور مثال، این شیوه را می‌توان در بسیاری از دهکده‌های ایران که در زمان‌های نه چندان دور به این شیوه عمل می‌کردند، مشاهده کرد که صاحبان متوفّی پس از دفن، دو قطعه سنگ در بالا و پائین قبر برای تعیین حدود آن مشخّص می‌کردند. حتّی در مواردی برای جلوگیری تداخل قبر با قبور مجاور، پیرامون قبر را سنگ چین می‌کردند. (سورتیچی، ۱۳۸۱: ۱۶)

در واقع ازشروع دوره‌ی تاریخی در ایران، تأثیر نفوذ ادیان تک‌خدایی برنوع تدفین دیده می شود و مشخّص‌ترین پدیده‌ی آن، کم شدن اشیاء و آثار تدفین در قبور است. گونه‌شناسی تدفین-های پیش از دوره‌ی اسلامی نشان می‌دهد که روش تدفین معمولاً به دو دسته‌ی کلّی یعنی بدون تابوت و تابوت‌دار تقسیم می‌شود. دسته‌ی اوّل شامل جسدهایی می‌شوند که یا به پشت و طاق‌باز خوابانده شده‌اند و یا به حالت جمع شده و نه الزاماً به صورت جنبی مدفون شده‌اند. درباره‌ی دسته‌ی دوّم هم باید گفت که تابوت‌ها سفالی و به شکل یک قایق بوده یا تابوت از چندین خمره‌ی سفالین به هم چسبیده تشکیل شده است. (نینرنگ، ۱۳۵۹: ۱۱۵)

نوع تدفین در هر سرزمین و در هر دوره‌ی تاریخی همواره نشان‌گر نوع عقاید، آداب، رسوم، سنّت‌ها و باورهای یک قوم یا مردم یک سرزمین بوده است. در واقع گورهای مکشوفه در سایت-های باستانی همواره مانند دایرةالمعارفی عظیم برای باستان‌شناسان به شمار می‌رود که آنان را به کوره راه‌های متروکه‌ی تاریخ راهنمایی می‌کنند و به سؤال‌های بی‌شمار آنان جواب می‌گویند. (همان‌جا)

پایدارترین و قوی‌ترین عبادات یا آیین‌های پرستش نیاکان مربوط به مصریان باستان است. اهرام باقی مانده، گواه این اعتقاد آیینی و دیرینی هستند. در واقع هیچ ملّتی در توجّه به ساختن مقابر و مومیایی‌کردن مردگان و ساختن تابوت‌های نفیس به پای مصریان نمی‌رسد. مصریان در اتاقک تدفین، مردگان خود را در داخل تابوت‌های سنگی، چوبی و حتّی فلزی قرار می‌دادند. شکل این‌گونه قبور تقریباً مکعب مستطیل است و دارای مخزن و درپوش است. معمولاً درپوش‌ها به شکل تندیس انسانی خوابیده تراشیده می‌شد. امّا با توجّه به امکانات متوفّی بر روی درپوش و

۱ـ این دوره، مربوط به زمانی است که انسان یک‌جانشینی را بر حرکت ترجیح داد.آدمی، تولید بخشی از منابع غذایی اعم از گیاهی و حیوانی را خود بر عهده گرفت و تولید سفال و تهیّه‌ی ابزار سنگی کارآمدتر مثل دس آس، سنگ آب، داس و شیارکش هم گمارد.

www.tabarestan.info تبرستان

پیرامون آن تزئینات رایج زمان و آن پدیده‌هایی که بیان‌گر هویّت و علاقه‌ی متوفّی بود، حجّاری یا کنده‌کاری می‌شد. در یک نگاه کلی، طرح‌ها و نقوش کنده‌کاری شده بر روی این قبور از طرح‌ها و نقوش زمانه‌ی خود پیروی می‌کردند؛ ضمن این‌که در دوره‌ی شهرنشینی معمولاً از خط برای ذکر نام متوفّی و هم‌چنین به کار بردن عبارت آئینی و مذهبی استفاده می‌شد.

یونانی‌ها و رومی‌ها نیز با توجّه به امکانات و ثروت خود و هم‌چنین پایگاه اجتماعی ـ سیاسی فرد متوفّی، قبور خود را با اندازه و کیفیت‌های مختلف می‌ساختند. حداقل از ۷۰۰ قبل از میلاد تا رواج قطعی دین مسیح، معماری قبور در یونان و روم از یک شکل خاص پیروی می‌کرد. آن‌ها تابوت‌های خود را که تابوت دائمی بودند با سنگ می‌ساختند. در واقع یک محفظه‌ی سنگی مکعب مستطیل توخالی می‌ساختند و سپس برای آن یک درپوش سنگی شیب‌دار مانند شیروانی که اقتباس شده از معماری‌شان بود، قرار می‌دادند. هنرمندان، سطوح پیرامونی این حجم معکبی را با تراشیدن سنگ قاب‌بندی می‌کردند و در درون قاب‌ها، مطالبی درباره‌ی متوفّی و هم‌چنین از نمادهای مذهبی به صورت نمادهای انسانی، جانوری و گیاهی سود می‌بردند. یونانی‌ها و رومی‌ها این‌گونه قبور خود را در خاک قرار می‌دادند. (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۰۹ـ ۹۵)

www.tabarestan.info تبرستان

امّا ساده‌ترین نوع تدفین در ایران تدفین گودالی است؛ یعنی به طور بسیار ابتدایی گودالی کنده و با توجّه به فضای گودال، جسد را در درون آن قرار می‌دادند. این نوع تدفین مربوط به ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد است که بقایای آن در تپّه‌های سراب و گوران به دست آمده است. با کامل شدن استقرار و ساخت اوّلین روستاها در ایران، تدفین نیز با معماری و ضرورت‌های آن هماهنگ شد و با مصالح خشتی و گلی، تدفین‌هایی را ترتیب دادند. نوع بسیار خاصی از این‌گونه تدفین در تپّه‌ی حاجی فیروز در پنج هزار سال پیش از میلاد شناسایی شده که به نام تدفین‌های انباره‌ای یا صندوقی موسوم است.

در معماری باستان همواره در یکی از گوشه‌های اتاق، فضایی را برای نگهداری استخوان‌های مردگان در نظر می‌گرفته‌اند. این استخوان‌ها نیز معمولاً به صورت تدفین ثانوی مورد توجّه قرار می‌گرفته است. تدفینی که جسد، حداقل به طور جزیی قبلاً در محوطه‌ی دیگری از گوشت و بافت ماهیچه‌ها پاک شده و فقط اسکلت باقی می‌ماند. در کنار این محوطه که در اتاق تعبیه شده، اغلب اجاق وجود دارد که نشان‌گر برافروخته شدن آتش یا اجرای مراسم آیینی بوده است که کیفیت آن تا به حال به طور کامل مورد شناسایی قرار نگرفته است. (آژند، ۱۳۸۲ : ۹۳)

یکی دیگر از پدیده‌های جالب در معماری قبور ایران، مقابر صخره‌ای ماد و هخامنشی است. سنّت ساخت گوردخمه در ایران با آغاز سلطنت داریوش اوّل و به تأسی از اورارتویی‌ها و بر اساس باورهای آئین مزدیسنا پدید می‌آید. تمام شاهان هخامنشی پس از داریوش اوّل از خود، گوردخمه‌های باشکوهی به جای می‌گذارند. با روی کار آمدن داریوش دوّم، تغییری جزئی در برخی از عناصر معماری گوردخمه‌های سلطنتی پدید می‌آید به گونه‌ای که با ایجاد صفه‌های روبازی در

جلوی آرامگاه‌های سلطنتی صخره‌ای مکانی برای اجرای مراسم آیینی مهیّا می‌گردد. در اواخر دوره‌ی هخامنشیان برخی از ساتراپ‌ها، گورخانه‌هایی به تقلید از گوردخمه‌های سلطنتی هخامنشی ایجاد می‌کنند. پس از سقوط هخامنشیان و با روی کار آمدن فرهنگ هلنیستی، سنّت ساخت گوردخمه در ایران متروک می‌شود. با زوال فرهنگ هلنیستی و توسعه‌ی تجارت شهرهای کاروانی در اواسط سده‌ی اوّل م دوباره سنّت معماری صخره‌ای با کاربری‌هایی چون گوردخمه، گور- نیایش‌گاه در جنوب، جنوب‌غربی و غرب ایران رواج می‌یابد. با رسمی شدن دیانت زردشتی، سنّت ساخت گوردخمه منسوخ شد و به جای آن استودان یا تاقچه‌های صخره ای ایجاد می‌شود که معمولاً بر بدنه‌ی کوه‌ها اتاقک‌هایی در اندازه‌های مختلف، حفر شده و در داخل این اتاقک‌ها، سکوی سنگی قرار داده شده و فرد متوفّی در داخل این سکوها که حفره‌هایی مکعب مستطیل‌اند، دفن می‌شد. علّت استفاده از این روش نزد زرتشتیان این است که آن‌ها جسد رفتگان را ناپاک می‌دانند و جسم وی را متعفّن و گندیده می نامند تا حدّی که یکی از آیات دین زرتشت بدین مضمون است: «گناهی که توبه‌ی آن قبول نمی‌شود، دفن کردن مردگان است.» (عمادی‌نیا، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

درباره‌ی آیین و نحوه‌ی تدفین در دوره‌ی اسلامی باید این‌گونه بیان داشت که اسلام آیین پرستش نیاکان را محدود کرد و سنّت هدایای قبور را به تدریج منسوخ نمود؛ زیرا اعتقاد اسلام بر این اصل استوار است که هرکس فقط نتیجه‌ی اعمال خود را به همراه می‌برد. در واقع ایران تنها کشوری است که مذاهب باستانی‌اش نیز تا اندازه‌ای با مذهب تک‌خدایی هماهنگ است؛ یعنی هرگز ایرانی‌ها به اندازه‌ی سایر ملل بت‌پرست نبوده‌اند و چند خدایی در ایران هرگز رشد نداشته است. پس از اسلام نیز سنّت گذاشتن هدایا در قبور به شکل بسیار محدودتری ادامه داشته که نشان‌دهنده‌ی تداوم سنّت‌های دوران باستان است. البته این سنّت تا جایی اجرا می‌شده که آسیبی به تفکّرات اسلامی وارد نکند.

در رابطه با اشکال تدفین در جوامع و مذاهب مختلف باید این‌گونه بیان داشت که مسیحیان اوّلیّه، مردگان خود را در دخمه‌های زیر زمینی دفن می‌کردند. در این دخمه‌ها یک کلیسای کوچک برای اجرای مراسم تدفین وجود داشت. به دلیل آن‌که تعداد زیادی از مقدّسین در این محل‌ها دفن شده بودند، بسیاری از آن‌ها بعداً تبدیل به مرقد و زیارت‌گاه شدند. یهودیان با سوزاندن مرده مخالف‌اند. در یهودیت نیز مانند اسلام می‌بایست مرده را در خاک دفن کرد. (رفیعی، ۱۳۸۰: ۴۰۲)

به دلیل اهمیّت تدفین، شکل قبور و معماری آن یکی از دغدغه‌های معماری در طول تاریخ بوده است و در هر جامعه‌ای با توجّه به شرایط زیست‌محیطی و امکانات صاحبان متوفّی، شکل قبور، اشکال گوناگونی را در طول تاریخ به جهان عرضه کردند. به طور مثال در مقابر صخره‌ای ماد و هخامنشی نقش آتش‌دان و حضور پادشاه را در مقابل آن نشان می‌دهد؛ هم‌چنین در بالای

www.tabarestan.info تبرستان

سر پادشاهان هخامنشی نقش فروهر، هلال ماه و خورشید کنده‌کاری شده‌اند و اغلب این قبور هخامنشی با کتیبه‌ای همراهند. این اشکال، امروزه به ما کمک می‌کنند تا به اعتقادات و باورهای آن روزگار پی ببریم که خود مدخلی است برای شناسایی نقوش و علائم سنگ‌قبرهای اسلامی.

با ورود دین اسلام به ایران، معماری قبور دچار تغییر و تحوّل اساسی شد و بنا به دستورالعمل‌های آئین اسلام، روش تدفین قانون‌مند شد و مسلمانان، مردگان خود را در گورستان دفن می‌کردند. به تدریج از قرن سه هجری به این سو، سنگ قبرها و شکل و مطالب آن‌ها، کتابت و تزئینات دوره‌ی اسلامی را نشان می‌دهند. در دوره‌ی اسلامی در هر نقطه از جهان اسلام، انواع سنگ قبرها، متناسب با نقش‌های قومی محلی خودنمایی کرده است. (ویدگرن، ۱۳۷۷: ۷۸)

تبرستان www.tabarestan.info

در دوره‌ی اسلامی کماکان سنّت‌های پیشین که ریشه در اعماق آئین تدفین داشت، بروز کرد؛ به این معنی که حجّاران و سنگ‌تراشان بنا به سفارش صاحبان متوفّی و یا سلیقه و سنّت خود در انتخاب سنگ‌ها و اشکال آن‌ها از شیوه‌های مختلف سود می‌بردند؛ نخست این که عبارات و نقوش سنگ قبر بر اساس جنسیّت و سن متوفّی بود و دوّم آن که پایگاه اجتماعی، اقتصادی و شغلی فرد متوفّی تغییر می‌یافت.

سنگ‌قبرها از آثار ارزشمند و درخور توجّه هستند و به‌عنوان سرمایه‌ای گران‌بها از دوران قدیم به شمار می‌آیند و گردآوری و بررسی آن‌ها سبب آشکارسازی نکات دستوری، رسوم، قوانین و آئین‌های مربوط به گذشته می‌شود؛ لذا در این قسمت به بررسی اجمالی نمونه‌هائی از نقوش سنگ قبرهای اصفهان (دوره‌ی قاجار) پرداخته خواهد شد.

اکثر نقوش سنگ قبرهای باقی مانده از دوران قاجاریه، نقش‌های تزئینی‌ای چون نقش سرو، پرنده، چلیپا، گل‌های چندپر و یا نیلوفر و چراغدان را شامل می‌شوند.

این‌ها در حقیقت، شکل‌های نمادینی هستند که ریشه در هنر پیش از اسلام دارند. تداوم این نقش‌های نمادین را صرفاً به شکل تزئینی شاهد هستیم. در نمونه‌های بی‌شمار سنگ قبرهای دوره‌ی قاجار، این عناصر نمادین به خصوص سرو، چلیپا و گل چند پر مشاهده می‌شود.

ـ **نقش فرشته‌ی بال‌دار و چلیپا** (صلیب با چهار بازوی برابر) در نمونه‌ای از سنگ قبر ارامنه‌ی اصفهان با خط ارمنی و قوس شکنج تزئین.

ـ نقش گل و گلدان: این نقش در واقع همان درخت زندگی است که گاه در قالب گل و گلدان و پرنده نیز دیده می‌شود. پیش از دوره‌ی قاجار، این نقش بر فرش، پارچه، ظرف و کاشی به شکل‌های هندسی و ساده ظاهر شده، امّا در دوره‌ی قاجار به شیوه‌ی طبیعت‌گرا و واقع‌گرا با انوع رنگ‌ها و حجم‌نمائی مانند تزئینات اروپائی ترسیم شده است.

ـ ظرف میوه و پرندگان: گل و گلدان هم‌راه با نقش پرندگان و ظرف میوه شاید نمادی از وعده‌های بهشتی باشد که در ارتباط با زندگی جهان برین مطرح می‌شود. منظره‌هایی از گل و میوه و پرندگان بر گچ‌بری‌ها و نقّاشی‌های دیواری خانه‌های دوره‌ی قاجار در کاشان دیده می‌شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

ـ گل نیلوفر و نقوش اسلیمی: نقش گل (نیلوفر یا آفتابگردان) به شکل کاسه‌ای گود که به روایت‌های گوناگون برای ظرف آب یا دانه‌ی پرندگان و شمع‌دان استفاده می‌شود. (وحدتی، ۱۳۸۴: ۵۳)

بخش دوم: معرفی گلوگاه و روستای سفیدچاه

گلوگاه در شرقی‌ترین نقطه‌ی استان مازندران در جنوب شرقی دریای مازندران و شمال خط الراس شمالی‌ترین رشته کوه البرز یعنی (جهان مورا) در مختصات جغرافیایی ۵۳ درجه و ۴۸ دقیقه طول شرقی، ۳۶ درجه و ۴۵ دقیقه عرض شمالی و در شرق شهرستان بهشهر و غرب استان گلستان واقع شده و مساحت آن با اراضی زراعتی جنگل، مرتع، بایر و دایر حدود ۶۵ کیلومترمربع است. ارتفاع مرکز شهر حدود ۴۰ متر از سطح دریای آزاد و ۶۷ متر از سطح دریای مازندران است. این شهرستان دارای دو بخش مرکزی و کلباد و چهار دهستان کلباد غربی، کلباد شرقی، آزادگان و توسکا چشمه و یک شهر و ۲۴ آبادی دارای سکنه می‌باشد.

پیشینه‌ی تاریخی گلوگاه

گلوگاه در منطقه‌ای که در دوره‌ی اسلامی، کبود جامه یا پنجاه هزار نامیده می‌شد، واقع شده است و محل گلاب است. این شهر در حقیقت، جانشین شهر تاریخی نامیه است که بعد از تمیشه در این منطقه، بزرگترین شهر قرن اوّل هجری بوده است. از قرار این شهر، بعد از فتنه‌ی مغول ویران و مردم آن پراکنده گردیده‌اند. آثار خرابه‌ها، سکّه‌ها و ادوات دیگری که به دست آمده،

قدمت این محل را به ۱۲۵۴ سال پیش می‌رساند. وجود جرکلباد در شرق گلوگاه به فاصله تقریبی ۲ کیلومتر اهمیّت این محل را ثابت می‌کند.

در شمال غربی گلوگاه، تپّه‌ی تاریخی گراودین و در جنوب آن بقایای جاده‌ی شاه عبّاسی قرار گرفته است که از مسیر جنگل‌های سرسبز، چشمه‌ها، آبشارها و آب‌های معدنی قابل توجّه و دیدنی به کوه‌های شرشری محدود می‌شود و از نظر تاریخی و باستان‌شناسی اهمیّتی ویژه دارد. طبق نوشته‌ی ملگونوف روسی در حدود سال ۱۷۸۰ میلادی، آقامحمّدخان قاجار این ایل را از قراباغ و قراداغ ـ امروزه قره‌باغ جزء جمهوری آذربایجان و قراداغ جزء آذربایجان خاوری در خاک ایران است ـ به اینجا کوچانیده‌اند.

از نظر تاریخی هم، سرنوشت دو سلسله از سلسله‌های تاریخی ایران در این منطقه رقم خورده است. اوّلی با شکست محمّدحسن قاجار در سال ۱۱۷۱هجری قمری و دوّمی بعد از فوت کریم خان یعنی سال۱۱۹۵هجری قمری.

تبرستان www.tabarestan.info

اکثر اهالی گلوگاه جزء ایل و طایفه‌ی عمرانلو و ترک زبان بوده و عدّه‌ی کم‌تری به نام کلبادی‌ها در گلوگاه ساکن‌اند که غیر از یک طایفه آن‌ها به نام گلو بقیّه مهاجرند و از جاهای دیگر در کلباد فعلی ساکن شده‌اند. جمعیّت شهرستان گلوگاه در سال ۱۳۸۵ برابر با ۳۹،۴۶۱ نفر بوده‌است.

روستای سفیدچاه گلوگاه

سفیدچاه که به روایت قبر حاج جرجیس سفید جاهی، *سفیدجا* و در روایت‌های دیگر اسپ چاه، اسپ تن و روبار نامیده شده در درّه‌ای میان کوه‌های منطقه‌ی هزار جریب از رشته‌کوه البرز در۳۰ کیلومتری گلوگاه قرار دارد. این روستا دارای قبرستانی با قدمت بیش از هزار و دویست سال می‌باشد که مردم آن معتقدند خاک این گورستان شباهت عجیبی با خاک قبرستان وادی‌السلام دارد و می‌تواند اجساد دفن شده را تا چندین سال سالم حفظ کند. (رجایی و وفایی، ۱۳۷۹: ۲۱)

بخش سوّم:بررسی تاریخچه‌ی گورستان سفیدچاه و نمونه‌ی سنگ قبرهای آن

تبرستان در ادوار مختلف تاریخی ایران همواره مورد توجّه حکومت‌ها و از لحاظ فرهنگی نیز دارای اهمیّت زیادی بوده است؛ هم‌چنین آثار فرهنگی بسیاری در طی دوران متمادی از این مکان بر جای مانده است. در این پژوهش، سعی شده تا آن‌جا که در توان است به معرفی یکی از شاخصه‌های هنری این منطقه یعنی گورستان سفیدچاه در شرقی ترین نقطه‌ی استان مازندران (شهر گلوگاه) بپردازیم.

یکی از موارد مهمّی که در طول سالیان اخیر، مورد توجّه و پرسش محقّقان قرار داشت، اساس شکل‌گیری این گورستان عظیم بود. باستان‌شناسان بر این عقیده‌اند که بخش یانه‌سر،

جزیی از منطقه‌ی کوهستانی هزارجریب بهشهر است که خسرو انوشیروان پادشاه ساسانی پس از پیروزی در جنگ *هیاطله* با کمک اولاد سوخرا ولایات متعدّدی از جمله هزارجریب را به *قارن* پسر *سوخرا* داد و برای نظم تبرستان نواحی یارکوه (هزارجریب) را به باوندیان سپرد. بعد از مازیار، حسن‌بن‌زید به کوهستان هزارجریب حمله برد و جنگ با اسپهبد قارن شهریار باوندی نیز از دیگر وقایع تاریخی این منطقه محسوب می‌شود و چون مهم‌ترین سلسله‌ی حکومتی هزارجریب در مرکز روستای سفیدچاه، مرقد مطهر امامزادگان منصور، ابراهیم و رحمان از اولاد امام موسی کاظم(ع) قرار داشت، پس می‌توان دریافت که اساس شکل‌گیری گورستان نیز از همین منطقه و به زمان خاک‌سپاری سادات میر عمادی، سادات مرعشی و دیگر پادشاهان محلی به سال ۸۳۰ هجری باز می‌گردد.

www.tabarestan.info تبرستان

قبر *ملک بادله* که روزگاری حاکم شمال ایران بود و ملک حسن بن خوان‌زاده، عزالدین بن انزالی، ملک شمس ابن ملک حسن میرشاه، محمّد بن حسن میرشاه، قربان بن حسین بن میرشاه، شمس‌الدین بن خواج میرشاه از سادات مرعشی که حاکمان سده‌ی هشتم تا یازدهم بخشی از مازندران بودند و فرزندان و نوادگان میرشاه بن میرعبدالکریم که از شخصیت‌های سیاسی و اجتماعی مهم محلّی بودند در این گورستان به خاک سپرده شده‌اند. (رابینو، ۱۳۳۶: ۱۰۱)

یکی از زیبایی‌های این قبرستان که شهرتی جهانی به آن بخشیده، نقوش به کار رفته در سنگ قبرهای آن است. این هنر، مستلزم ظرافت و دقّت بسیار است و استادکاران با قلم‌های لب-پخ و نوک‌تیز و پتک‌های سبک و سنگین و تیشه‌های شانه‌ای و کلنگی، انواع خطوط را در سطح سخت سنگ‌های این قبرستان ایجاد کردند، امّا پس از مرگ آخرین بازمانده‌ی سنگ‌تراشان و حکّاکان روستای *مصیب محله* که در نزدیکی روستای سفیدچاه واقع است، عمر حکّاکی روی سنگ‌ها به ویژه سنگ‌های سیاه به پایان رسید.

در گورستان سفیدچاه، سنگ مزارها محرابی و صندوقی هستند. طرح محراب که اصلاً طرحی متعلّق به دوران *میترائیسم*[1] است، پس از اسلام از سده‌ی چهارم هجری قمری به بعد بر سنگ مزارها حکّاکی شد. محراب مکانی

۱ـ میترائیسم (Mithraism) به مهرپرستی گفته می‌شود که مقارن استقرار آئین زردشت در اواخر دوره‌ی هخامنشیان در ایران رونق گرفت و از این سرزمین به آسیای صغیر گسترش یافت. این آئین را آریائی‌ها به ایران آوردند، آن‌گونه که به هند نیز بردند. مهرپرستان معتقد بودند که خدای مهر یک بار به صورت انسانی در یک غار ظهور کرد و شبانانی که در آن مکان به چرانیدن گوسفند مشغول بودند، به وی ایمان آوردند. آنگاه خدای مهر، گاو نری را کشت و خون او را بر روی زمین افشاند. هر جا که قطره‌ای از خون او افتاد، سرسبز و بارور شد.

است که چه پیش از اسلام و چه پس از آن، دریچه‌ای رو به سوی خدا و حقیقت هستی تلقی می‌شده است و کندن تصویر آن بر سنگ‌قبرها بی‌ربط نیست.

در سنگ‌قبرهای محرابی گورستان تاریخی سفیدچاه از نقوش تزیینی به ویژه اسلیمی و هندسی به صورت متقارن در تمام سطوح استفاده شده است و از نظر تنوّع به سه دسته تقسیم می‌شوند: نقوش اسلیمی، نقش هندسی و نقوش نمادین یا سمبولیک.

سنگ‌قبرهای محرابی شکل سده‌ی نهم هجری قمری سفیدچاه دارای ویژگی‌های محراب هستند؛ یعنی سنگ قبرها دارای دو تا سه طاق‌نمای تو در تو با قوس‌های مازه‌دار است و حواشی اوّل آن‌ها معمولاً دارای تزیینات گل برگ اسلیمی است و حاشیه‌ی دوّم، دارای صلوات کبیر و بعضاً حاشیه‌ی سوّم، شامل حدیث یا دعاست و متن وسط به نام متوفّی و تاریخ وفات اختصاص دارد. در بعضی از سنگ مزارها از نقش سمبولیک قندیل استفاده شده و در وسط آن کلمه‌ی الله نوشته شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

سنگ مزارهای سده‌ی دهم و یازدهم، علاوه بر تزیینات اسلیمی که کاملاً به‌صورت متقارن انجام شده از نقوش هندسی نیز برخوردارند و با ظرافت و زیبایی دایره‌های تزیینی و گل‌های چندپر که نماد گردونه‌ی خورشید است بر آن‌ها حجّاری شده‌اند. قاب‌بندی حاشیه، پیشانی، لچک-ها و طرح طاق نمای سنگ مزارها و نیز شیوه‌ی کتیبه‌نگارهای سده‌ی نهم با سده دهم و یازدهم، کاملاً متفاوت است و سنگ مزارهای سده‌ی سیزدهم و چهاردهم نیز از نظر تزیینات سمبولیک ابزار کار که نشان‌گر پیشینه‌ی متوفّی است، از سنگ‌قبرهای سده‌های پیشین متمایز است.

در این گورستان تاریخی، معدود سنگ‌مزارهایی صندوقی نیز وجود دارند. قدیمی‌ترین سنگ قبر صندوقی به تاریخ ۸۹۶ ه.ق تعلّق دارد و تعدادی سنگ‌های صندوقی نیز بر فراز تپّه‌ی گورستان در جهت شمالی گورستان سفیدچاه به دست آمده است که به دلیل فرسودگی زیاد، قابل مطالعه نیستند.

در مطالعه‌ی سنگ‌های مزار سفیدچاه و منطقه‌های اطراف (در منطقه‌ی هزار جریب) مشخّص می‌شود که نقوش هندسی ویژه‌ای در تمام سنگ‌ها حکاکی شده است. این نقوش هندسی عبارتند از دایره، مربع و مثلث. این تصویرهای هندسی، کلید رمز عناصر مهمّی چون زندگی و رستاخیز پس از مرگ هستند.

در سنگ‌گورهای مورد بررسی علاوه بر نقوش هندسی از عناصر نمادین دیگری نیز بسیار استفاده شده است از جمله: آینه، سرو، دو کبوتر، انار و گل انار، خوشید، چلیپا و ... که جملگی در ادبیات، عرفان و فلسفه‌ی شرق مفاهیم معنوی‌ای را در بردارند. (معطوفی، ۱۳۸۷: ۲۹)

برای این‌که بتوانیم راحت‌تر نمونه‌های موجود در قبرستان سفیدچاه را شرح و وصف نماییم، بهتر است با یک دسته‌بندی و توضیح و هم‌راه با برداشت نقوش سنگ‌قبرها بحث را ادامه دهیم.

ویژگی‌های سنگ‌قبرهای موجود در سفیدچاه را می‌توان از ۶ لحاظ بررسی کرد: (خسروتژاد، ۱۳۷۴: ۱۴)

۱ـ برخورد با حجّاری و چگونگی ساخت سنگ‌قبرها

این بخش یکی از ویژگی‌های اصلی سنگ قبرها به حساب می‌آید؛ چرا که نحوه‌ی اجرا و نوع تراش سنگ‌ها یکی از مباحث هنری را در این زمینه نشان می‌دهد. بنابر ویژگی هر منطقه و وفور سنگ‌های طبیعی تحت تأثیر معماری و فرهنگ آن منطقه، مردمان سنگ‌های متفاوتی را برای مردگان خود در نظر می‌گرفته‌اند. بر این اساس سنگ‌های این گورستان را به‌خاطر استفاده از انواع هنرها و مهم‌تر از همه، تعلّق آن‌ها به لایه‌ها و طبقات مختلف اجتماعی می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. (معطوفی، ۱۳۸۷: ۴۲۸)

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ۱ـ سنگ‌قبرهای ایستا (عمودی) که آن‌ها هم به دو دسته‌ی اشرافی و معمولی تقسیم می‌شوند. نوع اشرافی آن‌ها بسیار غول پیکر با شکوه و از نظر کار حجّاری و بهره‌گیری از هنرهای مختلف، دست کمی از نوع صندوقی ندارند. نوع معمولی این سنگ‌ها که کم‌تر تزئین دارند، می‌توانند متعلّق به لایه‌های متوسّط جامعه‌ی بومی آن عصر باشند.

۱ـ۲ـ سنگ‌های ایستای درجه‌ی سوّم و بسیار معمولی که متعلّق به طبقات عادی مردم آن عصر بودند. این سنگ‌ها بیشتر از نوع تخته‌سنگ‌های رودخانه محسوب شده و از نظر تزئینات، غیر از نام و تاریخ فوت متوفّی حداکثر چند علائم آئینی، نقوش ساده و اشکال هندسی و گاه نشانه‌هایی از ابزار جنگی بر آن حجاری شده‌اند. (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۱۶۴)

به‌طور کلی، اکثر سنگ‌های این قبرستان، شاهکارهایی به لحاظ حجّاری محسوب می‌شوند، سنگ‌هایی که توسّط دست‌هایی هنرمند با ظرافت بسیار حجّاری شده‌اند و حاکی از نهایت خلوص اعتقادات مردمانی شیفته می‌باشند. کسانی که در تاریخ حتّی نامی از ایشان به میان نیامده است.

۲ـ نحوه‌ی استقرار سنگ‌قبرها

یکی از مسائل قابل تأمل در این پژوهش، نوع استقرار و جای‌گیری سنگ‌قبر در زمین می‌باشد. به‌طور کلی می‌توان این رفتار را به دو دسته تقسیم کرد: یک دسته، قبرهایی هستند که در زمین کار گذاشته می‌شوند؛ یعنی ایستا (عمودی) هستند و پایه‌های آن‌ها در زمین ثابت است و دسته‌ی دیگر سنگ قبرهایی هستند که شکل صندوق‌اند و بر روی قبر گذاشته شده، ولی بر روی زمین ثبت نیستند. از نوع اوّل می‌توان نمونه‌های عام سنگ‌قبرها را نام برد که به‌طور عمودی بر سر مرده، بر روی قبر قرار داده می‌شد. این نوع سنگ‌قبرها معمولاً از یک بخش اصلی که بیرون از خاک قرار می گرفت و یک بخش اضافی که بن و ریشه‌ی سنگ بود و در درون خاک قرار می-

گرفت، تشکیل می‌شد و نوع دوّم که مجلّل‌ترین نوع هستند، حالت مکعب‌مستطیل دارند. (آژند، ۱۳۸۲: ۷۸)

۳ـ شکل کلی، محیطی و فرم سنگ‌قبرها

حداقل از دوره‌ی نوسنگی به این سو با توجّه به اعتقادات گروه‌های انسانی به دنیای بعد از مرگ، تدفین و آداب آن شکل‌های گوناگونی را ارائه داده است و به نظر می‌رسد، معماری قبور از ابتدای تاریخ تا زمان حاضر از فرم آناتومی بدن و طرز قرار دادن متوفّی در قبور پیروی کرده است؛ همان‌گونه که شکل قبور در زمان حاضر در کلیه‌ی نقاط جهان به صورت گودالی مکعب مستطیل شکل است، متناسب با فرم بدن شکل گرفته است.

تبرستان www.tabarestan.info

٤ـ رابطه‌ی سنگ با باورهای عامه

همیشه در بین اقوام مختلف پیشین و فعلی، زندگی پس از مرگ، جایگاه ویژه‌ی خود را دارا می‌باشد. این بدان معنی است که انسان همواره پایان زندگی زمینی را پایان حیات ندانسته و همیشه جایگاهی ابدی را برای زندگی پس از مرگ در نظر می‌گیرد؛ همین امر باعث گشته که قبر در نزد ایشان، منزلگاه دوّم و دائمی پس از مرگ به‌شمار بیاید که روح باید در آن سکنی گزیند؛ سپس در جهت تصدیق همین تفکّر برای وی، نوعی از حیات را نیز قائل می‌شود و چون برای زندگی زمینی اسباب و وسایل خاصی را جهت فعلیت حیات در نظر می‌گیرد، همین عمل را برای زندگی پس از مرگ و روح قائل می‌شود. (خسرونژاد، ۱۳۷۴: ۳۱) بدین معنی که ابزار و وسایل شخصی، شخص متوفّی و گاهی آذوقه‌هایی را در داخل قبر هم‌راه با جسد دفن می‌کنند تا روح وی در صورت نیز از آن‌ها استفاده نماید که حفاری‌های باستان‌شناسی صحّت این مطالب را تأیید می‌کند. اگر این تصوّر را با کمی تأمل قبول کنیم باید بپذیریم که پس از چندی تمامی این وسایل و ابزار و ملحقات داخلی گور به نوعی بر روی گور استقرار پیدا کرده‌اند و باز هم، پس از گذشت زمان، جای خود را به صور نقش شده بر روی سنگ‌ها داده‌اند.

۵ـ نوع نوشتار و آرایش خطوط

خطاطی روی سنگ‌قبرها از دیرباز دارای اهمیّت خاصی بوده است و می‌توان گفت که سنگ قبرها از زیبا و گویاترین تابلوهای خطی قدیمی هستند که امروزه در دسترس ما است.[۱] در مورد ارزش خط و خطّاطی، سخن‌های بسیاری گفته شده است و علّت توجّه مسلمانان به کتیبه‌نگاری

۱ـ البته حکاکی ماهرانه را نیز می‌توان در اصالت خط بی‌اثر دانست.

را می‌توان آیاتی هم‌چون: «الذی علم بالقلم، علم الانسان مالم یعلم»[۱] و یا حدیثی مانند: «علیکم بحسن الخط مانه من مفاتیح الرزق» دانست که تأثیر به سزایی در توجّه مسلمانان به خط و خطّاطی داشته است و همین نکته کفایت می‌کند که بگوییم، معجزه‌ی اسلام به صورت خط در تمام اعصار و قرون متجلّی شده است.

در پژوهش انجام شده، مشخّص شد که متونی برای کتیبه‌نگاری و تزئین سنگ قبرهای مورد بحث به‌کار رفته که مفاد آن‌ها پیرامون آیات قرآنی، دعا، سرودها و ابیات فارسی می‌باشند و مهم‌ترین متن‌ها در حیطه‌ی این سه مورد عبارتند از: صلوات کبیر، صلوات بر چهارده معصوم، آیه الکرسی، دعای آمرزش، ابیات و سرودهای فارسی و آیاتی که مورد وحدانیت خداوند هستند. (معطوفی، ۱۳۸۷: ۴۲۸)

تبرستان www.tabarestan.info

٦ـ نوع نقوش و دسته‌بندی آن‌ها

سنگ‌قبرهای موجود در قبرستان سفیدچاه تقریباً هماهنگ با سایر پدیده‌ها و مصنوعات دوران اسلامی معمولاً با نقوش هم‌راهند. یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی، خصوصیات تزئینی آن است؛ به این معنا که هنرمندان مسلمان بر روی اغلب آثار و مصنوعات مورد مصرف خود از نقش‌های رایج در فرهنگ خود سود می‌برند.

با نگاهی به اشیای فلزی، سفالی، گچبری، منسوجات، آثار و اشیای چوبی به روشنی درک می‌شود که هنرمندان دوران اسلامی در اغلب این آثار از نقوش هندسی، جانوری، گیاهی، نقوش نجومی (خورشید، ماه، ستارگان و صور فلکی) و نقوش پنداری (خیالی) استفاده می‌کردند. طرح‌ها و نقوش ایرانی ریشه در ادبیات، مذهب، داستان‌های محلی و افسانه‌ای و هم‌چنین اقتباس از محیط زیست آن‌هاست. اشارات تاریخی، باورهای مذهبی و آئینی، آداب و سنن و شیوه‌ی زندگی آن‌ها منبع اصلی نقوش آن‌هاست. (خسرونژاد، ۱۳۷۴: ۹۶)

اشکال هندسی: در هنرهای ایران همواره از نقوش هندسی برای ایجاد متن و حاشیه استفاده می‌شود یا به عبارتی برای تعیین قلمرو زمینه‌ی کار از کادرهای مربع یا مربع مستطیل شکل کمک گرفته می‌شود که مربع یا مستطیل مرکزی را متن و پیرامونی را حاشیه می‌گویند. اضلاع این مربع با طرح‌های طنابی خطوط زیگزاگ، مثلث‌های متوالی یا دایره‌های متوالی مشخّص می‌شوند که درقالب هنرهای ایران دیده می‌شود.[۲]

۱ـ آیه‌ی ۴ و ۵ سوره‌ی علق.

۲ـ به نقل از محمّدرضا ریاضی، مسئول سابق کتابخانه‌ی موزه ملّی ایران و استاد دانشگاه، ۲ /۶ / ۱۳۸۸.

دایره: نماد جهانی است بـه معنـای تمامیـت، کلیّـت، تقـارن و کمال اوّلیّه؛ هم‌چنین گردی، طبیعی‌ترین شکل اسـت و از ایـن رو مقدّس است و قائم به ذات؛ لایتناهی و به معنای ابدیت نیز می‌باشد. نه پایانی دارد و نه آغازی. نماد لامکانی است. هر چیز دایره‌وار، زمان و مکان را منسوخ می‌کند؛ هـم‌چنـین بـه معنـی وحدت ملکوتی اسـت و چرخـه‌هـای شمسـی، نمـاد پویـایی و حرکت بی‌پایان. در اساطیر آمده که خدا دایره‌ایست که همه‌جـا مرکز آن است. دایره به‌صـورت نمـاد خورشـید، مظهـر نیـروی مذکر است و نیروی آفریننده‌ی پدرانه. نمـاد گـل نیلوفر، گـل زنبق و گل سرخ است و در تفکّر اسـلامی، دایـره، نمـاد کتـاب آسمان و نور الهی است.

مربع: فیثاغورث معتقد است که مربع نماینده‌ی وحدت گونه‌هـا و نشان‌دهنده‌ی برابری یک چیز با خودش به نحوی بـی‌پایـان است و در نتیجه می‌تواند نمادی از عدالت قانون نیز تلقی شود؛ مربع همین‌طور نمادی است از زمین در برابر آسمان که دایـره شکل است و به عبارت دیگر، کمکی از عالم متعالی محسوب می‌شود. مربع، نمایان‌گر چهار جهت اصلی جهان یعنی شمال، جنوب، شرق و غرب و همین‌طور چهار عنصـر اصـلی جهـان: آب، بـاد، خاک، آتش و چهار مرحله از زندگی: کودکی، جوانی، میـان‌سـالی و پیـری و چهـار فصـل: بهـار، تابستان، پاییز و زمستان است.

مثلث: در جایگاه‌ها و طرح‌های مختلف مفاهیم متفاوتی دارد. از جمله مثلثی که رو به بـالا باشـد، نماد آتش و جنس مذکر است و مثلث رو به پایین، نماد آب و جنس مونث اسـت. مثلثـی کـه بـا خورشید و گندم در رابطه است، نمادی از باروری است. نکته‌ی قابل توجّه این است که در سـنگ مزارهای گورستان سفیدچاه، شکل مثلث در بالای سنگ گورها و رو به بالا حکـاکی شـده اسـت. این مثلث که صریحاً اشاره به بالا دارد، نشان‌گر این تفکّر است که بازگشت همه به سوی اوست. (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۳۸)

کلمات تزئینی: برخی از خوش‌نویسان دوره‌ی اسلامی از اسامی مقدّس در جهت تزئین یا متبـرّک کردن یک متن استفاده می‌کردند. وجود خط کوفی که فقط سطح است یعنی شکل حروف زاویه‌دار و حالت مربع مستطیل دارند، از این نظر، بسیار مناسب بـرای ایجـاد فـرم‌هـای هندسـی‌انـد. هنرمندان همواره از نام حضرت رسول (ص) و حضرت علی (ع) و بعضی از کلمـات قصـار کوتـاه استفاده می کردند و به کمک خط کوفی، اشکال جالبی را به وجود می‌آوردند که نمونه‌هـای ایـن نوع نوشتار را می‌توان در مساجد، کاشی‌کاری و آجرکاری‌ها مشاهده کرد. سنگ‌تراشان قبور نیز از

www.tabarestan.info تبرستان

این کلمات استفاده می‌کردند که در بعضی موارد نیز اشکالی می‌ساختند که می‌توانستند بیان‌گر معنی یا نقش ویژه ای باشند؛ به‌طور مثال، نوشتن نام حضرت علی(ع) و تکرار آن که حالت چلیپا به خود می‌گرفت در بعضی از سنگ قبور این منطقه دیده می‌شود. چلیپا یا گردونه‌ی مهر از هزاران سال پیش در ایران همواره دارای ارزش‌های دینی، کیفیت درمان‌بخشی، مفاهیم عاطفی و مردمی، خاصیت پلیدزدایی، مایه‌ی خوشبختی و سرشار از مفاهیم رازآمیز و آسمانی بوده است. نقش چلیپا از دیرباز در ایران، روی جنگ افزارها، کمربندها، زیورآلات، چرخ‌های نخ‌ریسی، اندام انسان و دام (به صورت داغ)، روی سنگ مزارها، لباس‌ها، ظروف و غیره طراحی می‌شد.[۱]

ابزار جنگی: بر روی بعضی سنگ قبرها تیر، کمان، خنجر و چاقو دیده می‌شود که قطعاً بیان‌گر جنسیّت است و احتمالاً نشان‌گر توانمندی‌های جسمی فرد مدفون شده است. هر کدام از این نقش‌ها بیان‌گر یک نماد است. کمان، نماد جنس مذکّر است؛ مظهر رشادت، البته می‌تواند جنبه‌ی مونّث نیز داشته باشد، چون شبیه هلال ماه است. امّا در گورستان بر قبور افراد مذکّر حک شده است. (ستاری، ۱۳۷۰: ۱۵۸)

www.tabarestan.info تبرستان

درخت: نماد کل عالم عین است و نماد ترکیب آسمان، زمین و آب؛ زندگی پویا در تقابل با سنگ که حیات ساکن دارد. به معنی انگاره‌ی عالم (تجسّم) و محور کیهان است. درخت در وسط است و سه جهان را به هم وصل می‌کند و تا حد امکان بین آن‌ها ارتباط برقرار می‌سازد. درخت، نماد اصل مونّث و جنبه‌ی روزی‌دهی دارد. او نیروی آب‌های بارور کننده است. درخت در نقش محور جهان، کوه و ستون را تداعی می‌کند. درخت همانند گور، کوهستان، سنگ و آب‌ها ـ فی‌النفسه ـ مظهر کل کیهان است.

در تفکّر اسلامی، درخت به معنی رحمت الهی، نه در شرق است و نه در غرب، از این رو مرکزی است و مظهر رحمت روحانی و نور خدا را برروی زمین منوّر می‌کند. در بعضی از سنگ‌قبرها نقش درخت نیز دیده می‌شود. (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۳۸)

چشم: در فرهنگ‌های بین‌النهرین و ایران، چشم از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و همواره تندیس‌های ایران باستان با چشم‌های بزرگ نشان داده می‌شدند. چشم به معنی عالم مطلق خدای بصیر و نماد تمامی ایزدان خورشید است و خورشید نیروی باروری و زندگی بخش آن‌ها.

پرنده: همواره پرندگان بومی و مهاجر در هنرهای سنّتی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. از قدیم الایام بر روی مصنوعات، نقش خروس، عقاب، شاهین، کبک، کبوتر، طوطی، هدهد، قرقاول و قو را نقش می‌کردند. البته هر کدام از این پرندگان دارای پیام ویژه‌ی خود هستند که بر

۱- به نقل از محمّدرضا ریاضی، مسئول سابق کتابخانه‌ی موزه ملّی ایران و استاد دانشگاه، ۲ /۶ / ۱۳۸۸.

حسب این که سازنده می‌خواهد چه پیامی را منتقل کند، پرنده‌ی متناسب با سوژه‌ی خود را نقش می‌کند؛ امّا به طور کلی پرندگان، نماد تعالی، جان، روح، تجلی الهی، ارواح هوا، ارواح مردگان، صعود به آسمان و بیان‌گر توان ارتباط با ایزدان و هم‌چنین به معنی دخول به مرتبه‌ی عالی شهود و اندیشه هستند. (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۷)

ترازو: به معنی عدالت، ترقّی و قضاوت است که شایستگی‌ها و ناشایستگی انسان را وزن می‌کند. هم‌چنین یکی از برج‌های منطقه‌البروج است. بر روی بعضی از سنگ‌قبرها شکل ترازو دیده می‌شود. معمولاً در هنرهای بسیاری از کشورها برای بروج دوازه‌گانه سال، اشکالی را ترسیم می‌کنند که یکی از این اشکال ترازو است.

آئینه: نماد خودبازبینی، عشق جسمانی، عشق الهی و ابزار معرفت حق است. (همان: ۳۵۵)

تبرستان www.tabarestan.info

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر سعی بر آن داشت تا ضمن مطالعه‌ی تفصیلی پیرامون مقابر گورستان سفیدچاه این اثر خاموش هنری را به تصویر کشیده و شاخصه‌های منحصر به فرد آن را از دریچه‌های گوناگون به مخاطبان معرفی نماید. این اثر تاریخی ـ هنری شناسنامه‌ای ماندگار در فرهنگ و هنر تبرستان است که به دلیل موقعیّت موضوعی و جغرافیایی، کم‌تر بدان پرداخته شده است؛ امید است با انجام این تحقیق، زمینه‌های باستان‌شناسانه‌ی عمیق‌تری فراروی مخاطبان قرار گرفته باشد. هم‌چنین این پژوهش رسالت خود می‌بیند که از علاقه‌مندان هنر معماری تبرستان دعوت نموده تا کاوش‌های عمیق‌تری پیرامون آن به انجام رسانند.

منابع فارسی

۱ـ عمادی‌نیا، آرش (۱۳۸۷)، *بررسی آئین‌های معاصر زرتشتی*، رساله‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، فرهنگ و زبان‌های باستانی.

۲ـ آژند، یعقوب(۱۳۸۲)، *تاریخ دوره‌ی تیموریان*، پژوهش از دانشگاه کمبریج، چاپ دوّم، تهران: انتشارات جامی.

۳ـ آموزگار، ژاله(۱۳۷۴)، *تاریخ اساطیری ایران*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سمت.

۴ـ اسماعیل‌پور، ابوالقاسم(۱۳۷۷)، *اسطوره- بیان نمادین*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سروش.

۵ـ بختورتاش، نصرت‌الله(۱۳۷۱)، *نشان راز آمیز (گردونه خورشید یا گردونه مهر)*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات فروهر.

۶ـ رهبر بهبانی، شبنم(۱۳۸۴)، *طراحی گورستان شرق تهران*، رساله‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، هنرهای زیبا.
۷ـ تیتوس، بوکهارت(۱۳۷۰)، *رمز پردازی*، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سروش.
۸ حیدری، احمد(۱۳۷۹)، *دخمه‌های دوران اشکانی و ساسانی*، نشریه فرهنگ وهنر، شماره‌ی ۳۱ و۳۲.
۹ـ خسرونژاد، پدرام(۱۳۷۴)، *نقش و مضمون در سنگ مزارهای ایران*، ساری: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
۱۰ـ رابینو، هـ . ل(۱۳۳۶)، *مازندران و استرآباد*، ترجمه‌ی غلامعلی مازندرانی، چاپ اوّل، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۱ـ رجایی، سهیلا و وفایی، شهربانو(۱۳۷۹)، *مازندران همیشه سبز در راستای تاریخ*، چاپ اوّل، تهران: اداره‌ی کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
۱۲ـ رفیعی، عبدالعظیم(۱۳۸۰)، *اصل و نسب و دین ایرانیان باستان*، چاپ اوّل، تهران: نشر موج.
۱۳ـسورتیچی، سامان(۱۳۸۱)، *قلاع باستانی مازندران*،چاپ اوّل، تهران: اداره‌ی کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
۱۴ـ کوپر، جی سی(۱۳۷۹)، *فرهنگ مصوّر نمادهای سنتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، چاپ اوّل، تهران: نشر فرشاد.
۱۵ـمعطومی، اسدالله(۱۳۸۷)، *سنگ مزارها و کتیبه‌های تاریخی طبرستان*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات حروفیه.
۱۶ـ نینرنگ، هنریک ساموئل(۱۳۵۹)، *دین‌های ایران باستان*، ترجمه‌ی سیف‌الدین نجم‌آباد، چاپ اوّل،تهران: انتشارات مرکز ایرانی مطالعه فرهنگی.
۱۷ـ وحدتی، علی‌اکبر(۱۳۸۴)، *جلوه‌های آیینی تصویرها،طرح‌ها، نقش‌ها*، رساله‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ادبیات و علوم انسانی.
۱۸ـ ویدگرن، گئو(۱۳۷۸)، *دین‌های ایران باستان*، ترجمه‌ی منوچهر فرهنگ، چاپ اوّل، تهران: انتشارات آگاهان دیده.

www.tabarestan.info تبرستان

آسیب‌شناسی آرایه‌های آجری برج لاجیم سوادکوه

دکتر مصطفی رستمی[۱]

چکیده

برج لاجیم سوادکوه که یکی از چهار برج ـ مقبره‌ی تاریخی معروف منطقه‌ی شمال ایران از قرن پنجم ه.ق/ دهم م است به عنوان میل راهنمای مسافران و کاروان‌ها و نیز مقبره‌ی یکی از بزرگان و اسپهبدان آل باوند تبرستان در سال ۴۱۳ ه.ق / ۹۹۲ م در روستای لاجیم سوادکوه بر فراز تپّه‌ی زیبایی با موقعیّت خاص طبیعی، بنا شده است.

این بنای آجری منحصر به فرد در عین سادگی یکی از شاهکارهای معماری ایران بعد از اسلام محسوب می‌شود. وجود آرایه‌های جذّاب آجری بر پوسته‌ی خارجی آن به ویژه، دو کتیبه به خط کوفی و پهلوی ساسانی به رنگ قرمز بر زمینه‌ی گچ سفید مرمرین بر اهمیّت این بنا افزوده است.

این یادگار برجسته‌ی معماری قرن پنجم ه.ق/ دهم م با همه‌ی اهمیّت و زیبایی خود با کمال تأسف در حال حاضر، در معرض خطر فرسودگی و تخریب قرار دارد. مقاله‌ی حاضر می‌کوشد تا آسیب‌ها و ضایعات ایجاد شده بر ساختار آرایه‌های آجری برج لاجیم و نیز مهم‌ترین عوامل آن را به منظور ارائه‌ی راهکارهای حفاظتی مناسب، مورد بررسی قرار دهد.

نتیجه‌ی پژوهش حاکی از آن است که عوامل طبیعی، نظیر رطوبت موجود در پی بنا و بارش‌های سخت و پیوسته و نیز کم اطّلاعی و یا کم تجربگی در حفاظت، مرمّت بنا، تخریب آگاهانه و یا ناآگاهانه‌ی انسانی، کم توجّهی و یا بی‌توجّهی به حفظ حریم بافت و بنای مذکور از جمله‌ی مهم‌ترین عوامل آسیب در این بنا و به ویژه آجرکاری‌های نفیس آن می‌باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

واژگان کلیدی: برج لاجیم، آرایه‌های آجری، آسیب‌شناسی، سوادکوه.

مقدّمه

اساس انجام هر اقدام مرمّت و حفاظت به شناخت آسیب‌ها و ضایعات و عوامل آن وابسته است. بی‌شک یک اثر تاریخی که سال‌های طولانی در مقابل بسیاری از خطرات جوّی، طبیعی و محیطی مقاومت نموده و خود را با آن شرایط موجود وفق داده، بدون آسیب و ضایعه نخواهد ماند و وجود این آسیب‌ها و ضایعات به تدریج بر روی آن اثر تأثیر مخرّب داشته و آن را از مقاومت باز

۱- استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.rostami@umz.ac.ir

خواهند داشت. بنابراین اوّلین قدم در جهت حفاظت و نگهداری این آثار، بررسی و شناخت آسیب-ها و ضایعات موجود و یافتن راه مقابله با عوامل مخرّب می‌باشد.

برج لاجیم از جمله بناهای با ارزشی است که پس از حدود هزار و اندی سال مقاومت در شرایط اقلیمی خاص منطقه‌ی سوادکوه و نیز اقدامات غیراصولی مرمّت و حفاظت آن در چند دهه‌ی اخیر، دچار آسیب‌ها و ضایعات متعدّدی گردیده است که نیاز به بررسی دقیق این آسیب‌ها و عوامل آن دارد.

این پژوهش می‌کوشد تا آسیب‌ها و ضایعات ایجاد شده بر ساختار آرایه‌های آجری برج لاجیم و نیز مهم‌ترین عوامل آن را به منظور ارائه‌ی راهکارهای حفاظتی مناسب مورد بررسی قرار دهد.

تبرستان
www.tabarestan.info

پرسش پژوهش

مهم‌ترین آسیب‌های وارده بر آرایه‌های آجری برج لاجیم متأثر از چه عواملی است؟

فرضیه‌ی پژوهش

عوامل طبیعی و اقلیمی، کم تجربگی در حفاظت و مرمّت و تخریب آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی انسانی از جمله‌ی مهم‌ترین عوامل آسیب بر آرایه‌های آجری برج لاجیم می‌باشند.

بخش اوّل: بررسی آسیب‌ها و ضایعات

الف: آسیب‌های کلّی بنا

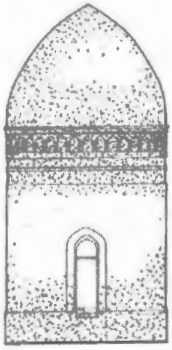
۱ـ ایجاد نم و بد نما شدن قسمت‌های عمده‌ای از بخش فوقانی و تحتانی برج

نفوذ رطوبت و نم تقریباً کل بنا را کم و بیش در برگرفته است. در قسمت شکرگاه[۱] و پای‌گنبد یا *پاکار*[۲] و بخش آرایه‌های پای گنبد، رطوبت سبب تیرگی بعضی از قسمت‌ها گردیده است. هم-چنین در قسمت پایین برج یا پای‌میل[۳] و ازاره به دلیل وجود نم و رطوبت زیاد، رنگ آجرها به تیرگی گراییده است. آثار نم و رطوبت در داخل بنا نیز به خوبی هم‌چون خارج بنا نمایان است و اثرات مخرّب آن به وضوح مشاهده می‌شود. (شکل ۱ و تصویر۱)

۱ـ شکرگاه: قسمت پایین گنبد یا طاق که رو به بیرون سر بر می‌کند، در چفد (طاق یا پوشش) ها زاویه ۲۲/۵ نسبت به افق که رو به بیرون سر بر می کند.

۲ـ پای گنبد یا «پاکار»: زیر گنبد، جایی که گنبد شروع می‌شود.

۳ـ پای میل: زیر برج، پایین میل.



شکل ۱- وضعیت نفوذ رطوبت در بنا

تصویر۱- رطوبت در خارج بنا

تبرستان
www.tabarestan.info

۲ـ ایجاد ترک‌های متعدّد بر روی خوُد[1] گنبد

بر روی خوُد گنبد که در تغییرات سال‌های گذشته با سیمان بندکشی شده است، ترک‌های ریز و درشت متعدّدی ایجاد شده که هم در استحکام کلّی بنا تأثیر مخرّب داشته و هم ظاهر گنبد را نازیبا نموده است. این ترک‌ها به راحتی آب را در خود جذب کرده و آن را وارد بنا می‌کند و در اثر نفوذ شدید آب در بنا نه تنها بندکشی سیمان از روی خوُد گنبد به کلی جدا خواهد شد، بلکه به تدریج ملات گنبد را سست کرده و سبب تخریب گنبد می‌گردد. (تصویر۲)

تصویر۲ـ ترک‌های متعدّد بر خوُد گنبد

۳- رویش گیاهان خودرو در بخش‌های مختلف بنا

به سبب وجود رطوبت شدید در اکثر قسمت‌های بنا، زمینه‌ی مساعدی برای رشد موجودات *میکروارگانیزم* و *گیاهان خودرو* فراهم گردیده و در بعضی از نقاط مانند بخش آرایه‌های پای‌گنبد و قسمت پای‌میل و ازاره‌ی برج، وجود این گیاهان کاملاً مشاهده می شود. (تصویر۳)

۱- خوُد: پوسته‌ی بیرونی گنبد.

تصویر۳ـ رشد گیاهان خودرو

تبرستان www.tabarestan.info

٤- تخریب ملات گچ در قشر داخل بنا

بعد از بازسازی گنبد (طی چند سال گذشته)، دیواره‌ی داخل بنا را با گچ ساختمانی اندود کرده‌اند. این گچ در برابر نفوذ آب از بالای گنبد به صورت *تاول* و پوسته ظاهر گردیده است. (تصویر ۴)

تصویر۴ـ تخریب اندود گچ داخل بنا

ب: آسیب‌های آرایه‌های آجری بنا

۱- نم‌دار شدن و سست شدن آجرها

در قسمت‌هایی از بنا به خصوص، سمت غربی و شمال غربی برج که در طی سال، نور خورشید کمتری به آن می‌تابد ـ به ویژه در فصل زمستان که تقریباً از نور خورشید محروم است و رطوبت به طور دائم وجود دارد ـ بیش‌ترین آسیب‌ها قابل مشاهده است.

در همین قسمت‌ها، آجرهای تزیینات، بسیار نم‌دار و حتی سست شده‌اند و در اثر رطوبت، تکّه‌های آجر به راحتی در بعضی نقاط جدا می‌شوند و یا هنگام بارش‌های تند به تدریج و به خودی خود به صورت تکّه‌های کوچک جدا شده و بر زمین می‌افتند. رنگ آجرها در صورت نم‌دار بودن، قهوه ای پررنگ ولی در صورت خشک بودن، قرمز مایل به آجری می‌باشند. (تصویر۵)

تصویر۵ـ نم‌دار و سست شدن آجرهای کتیبه‌ی کوفی

تبرستان www.tabarestan.info

۲- فرسودگی و جدا شدن آجرها در قسمت‌های مختلف

در قسمت قرنیز بالای قطاربندی و خود قطاربندی تزیینی که آجرها به شکلی خاص و به صورت افقی آراسته شده، تعدادی از آجرها از محل‌شان جدا شده‌اند و فرسودگی بعضی از آن‌ها نیز در همین قسمت در اثر وزش باد و بارش و رطوبت به چشم می خورد. (تصویر۶)

تصویر۶ـ فرسودگی و جدا شدن آجرها در قسمت قرنیزها و قطار بندی

هم‌چنین تعداد زیادی از آجرهای قرنیز هشت‌پر در زیر قطار بندی، فرسوده شده و بسیاری نیز به دلیل سست بودن ملات زیرین جدا شده‌اند. این کمبود در قسمت‌های غرب و در مکان‌هایی که دارای رطوبت زیاد و نور کم می‌باشند، بیش‌تر مشاهده می شود. (تصویر۷)

تصویر ۷ـ تخریب و جدا شدن قرنیز هشت‌پر

در قسمت قرنیز قرینه‌ای تزیینی زیر کتیبه‌ی کوفی نیز قالب‌های آجری، دچار فرسودگی شده و تعدادی هم از بین رفته‌اند. این مورد نیز بیش‌تر در قسمت غربی و شمال غربی برج مشهود است. (تصویر۸)

تصویر ۸ـ فرسودگی و تخریب قالب‌های آجری در قسمت قرنیز قرینه‌ای

www.tabarestan.info تبرستان

۳- فرسودگی، تخریب و جدا شدن تعداد زیادی از قالب‌های آجری حروف کتیبه‌ی پهلوی

به دلیل فساد و سست شدن ملات اصلی کتیبه‌ی پهلوی در اثر رطوبت شدید و تنشی که توسّط ملات جدید سیمان سفید (در طی تعمیرات سال‌های گذشته) بر روی کتیبه (به خصوص ملات) ایجاد شده و مانع تنفّس ملات اصلی شده، به تدریج تعداد زیادی از قالب‌های آجرهای حروف پهلوی از کتیبه جدا شده و ظاهر کتیبه‌ی پهلوی را بدنما و محتوای آن را زایل کرده است. این مورد بیش از همه در قسمت غربی برج مشاهده می‌شود. (تصویر ۹)

تصویر ۹ـ فرسودگی و تخریب آجرهای حروف کتیبه‌ی پهلوی

٤- فرسودگی، تخریب و جدا شدن قسمت‌های برجسته‌ی تعداد زیادی از آجرهای حروف کتیبه‌ی کوفی

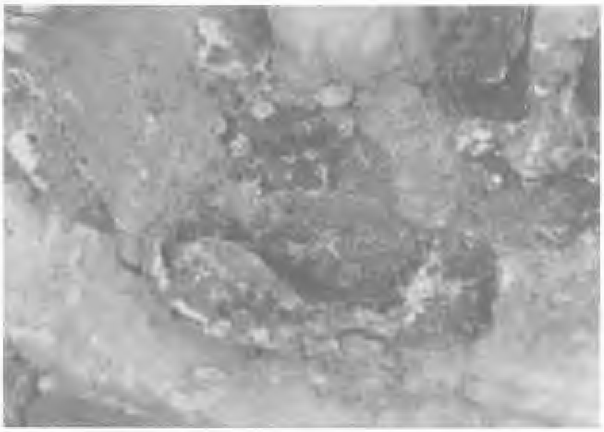
بسیاری از آجرهای کتیبه‌ی کوفی به دلیل فساد و سست شدن ملات اصلی در اثر رطوبت زیاد و نیز بارش شدید، دچار فرسودگی و تخریب شدید گردیده و بعضی از قسمت‌های برجسته‌ی آجرها کم یا جدا شده ولی قسمت انتهایی و ریشه‌ی آن‌ها هنوز باقی است و می‌توان حروف کتیبه‌ی کوفی قدیمی را با کمی دقّت همچنان تشخیص داد. این تخریب و فرسودگی بیش‌تر در قسمت غربی و شمال غربی برج قابل مشاهده است. (تصویر۱۰)

تصویر۱۰ـ فرسودگی و تخریب قسمت برجسته‌ی آجرهای حروف کتیبه‌ی کوفی و باقی مانده‌ی ریشه‌ی آن‌ها.

www.tabarestan.info

۵ـ ایجاد شوره بر روی آجرها

بر روی سطحِ تعداد زیادی از آجرهای تزیینات، به خصوص آجر کتیبه‌ها، شوره یا سفیدک مشاهده شده است. این شوره‌ها پس از نمونه‌برداری در آزمایشگاه دانشکده‌ی مرمّت دانشگاه هنر اصفهان مورد آزمایش و شناسایی قرار گرفته و وجود یون‌های کلرور، سولفات، نیترات و کربنات در آن شناسایی شده‌اند. رطوبت و بارش زیاد بر روی مصالح بنا مثل آجر و نیز مواد داخل مصالح مسبب این زائده‌اند. این زائده بیش‌تر در قسمت غربی برج مشاهده می‌شود. (تصویر۱۱)



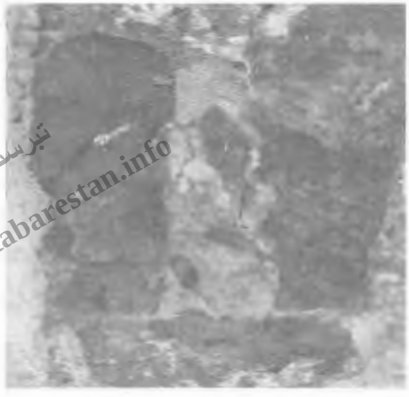
تصویر۱۱– ایجاد شوره، روی آجرهای کتیبه‌ی کوفی

٦- یخ بُر شدن[1] آجرها

در بعضی از قسمت‌های آرایه‌ای بنا بر روی آجرها ترک‌های نسبتاً باریکی ایجاد شده است.

۱ـ یخ بر شدن: آسیب و تخریب در اثر یخ‌زدگی، ترک‌هایی که در اثر یخ‌زدگی بر روی مصالح ایجاد می شود.

این ترک‌ها در اثر یخزدگی آجر به وجود آمده است، بدین صورت که در فصل زمستان، رطوبت یا آب به داخل *لوله‌های مویی*[۱] آجر نفوذ می‌کند و به سبب سرمای شدید، آب داخل لوله‌های مویی آجر، یخزده و حجمش زیاد می‌شود و در نهایت در اثر ازدیاد حجم به اطراف فشار آورده و ایجاد ترک می‌کند. این مورد بیشتر در قسمت غربی برج یعنی جایی که در زمستان، نور بسیار کم و بیش‌تر سایه و مرطوب می‌باشد، قابل مشاهده است. (تصویر۱۲)


تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۲ـ یخ بر شدن آجرها

۷ـ ایجاد کپک بر سطح آجرها

از طریق میکروسکوپ (لوپ) تارهای زیادی از کپک‌های سفیدرنگ در سطح بیرونی آجر مشاهده گردیده است که خود را روی بدنه‌ی آجر، گسترده و متّصل نموده‌اند. بی‌شک این آلودگی و زائده می‌تواند از طریق رطوبت و نم زیاد و دائمی، نور و گرمای کم به وجود آمده باشد. این زائده بیش‌تر در قسمت غربی برج وجود دارد. کپک‌ها از جمله آغازیان عالی می‌باشند که اغلب در جنگل‌های مرطوب و مکان‌های رطوبتی بر روی تنه‌ی پوسیده‌ی درختان، خاک و ... به وجود می‌آیند.

۸- ایجاد زائده‌ی جلبکی بر سطح آجرها در اثر رطوبت

بر روی بعضی از آجرهای بنا به خصوص آجرهای قسمت آرایه‌ها در مکان‌های رطوبتی قسمت غرب برج، جلبک‌هایی مشاهده شده که مسبّب اصلی آن رطوبت و نم زیاد و نور کم است. این قشر به صورت ذرّات سبزرنگی است که به راحتی از آجر جدا نمی‌شود، ولی با کشیدن انگشت دست روی آن پوست را رنگی می‌کند. وجود این زائده سبب بدنما شدن سطح آجرهای بنا می گردد و هم‌چنان نیز رو به فزونی است. (تصویر ۱۳)

۱ـ لوله‌های مویی: منافذی که رطوبت از طریق آن به داخل مصالح نفوذ می‌کند، در قالب نام‌های مختلفی به کار می‌رود از جمله: تارهای مویی، موئینه‌ها، خلل و فرج و ... .

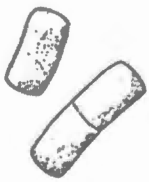
تصویر۱۳_ زائده‌ی جلبکی بر روی آجرها

www.tabarestan.info تبرستان

این زائده‌ی جلبکی پس از نمونه‌برداری توسّط کارشناسان آزمایشگاه دانشکده‌ی زیست شناسی دانشگاه اصفهان، مورد شناسایی قرار گرفته است. نتیجه‌ی این شناسایی وجود سه نوع جلبک سبز رنگ در سطح آجر را نشان می‌دهد که توضیحات و شکل آن‌ها به ترتیب زیر است:

الف- استیکوکاکوس (Stichococcous)

این نوع جلبک به صورت رشته‌های کوتاه با سلول‌های استوانه‌ای به قطر ۵ تا ۲ میکرون می‌باشد. معمولاً به صورت تک سلول و یا به صورت رشته‌های کوتاه که از ۳ تا ۲ سلول تشکیل شده و اغلب بر روی تنه‌ی درخت، دیواره‌ی گلدان، گودال‌ها و حوض‌ها ظاهر می‌شوند. (بلچر و سوئل، ۱۳۸۵: ۳۱) (شکل۲)



شکل۲- استیکوکاکوس

ب- آسیلاتوریا (Oscillatoria)

این نوع جلبک دارای سلول‌هایی به صورت رشته‌های غیرمنشعب، بدون *اسپور*[1] امّا اغلب شکل سلول انتهایی مختلف می‌باشد. رشته‌ها می‌توانند به آهستگی در طول، باریک شده و قطر آن‌ها بین ۱ تا ۳۰ میکرون تغییر یابد. گاهی اوقات به صورت یک رشته‌ی منفرد و گاهی به صورت یک رشته‌ی مجتمع است؛ غالباً تیره یا به رنگ سبز آبی، زیتونی، قهوه‌ای کم رنگ و با بوی خاص است. در انواع آب‌ها، روی صخره‌ها و خاک مرطوب مشاهده می‌شود. (همان: ۷۳) (شکل ۳)

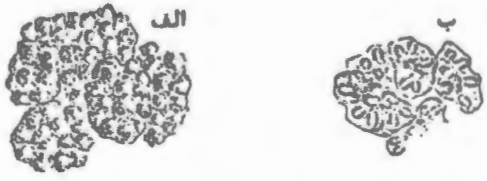
۱ـ اسپور: لایه‌های محافظ و مقاوم سلول.

شکل ۳- آسیلاتوریا

ج- باتریوکاکوس (Botryococcus)

این نوع جلبک به صورت کلنی‌هایی به عرض ۰/۰۵ میلی‌متر می‌رسد. این کلنی از تعداد زیادی سلول سبز رنگ به طول ۱۰ تا ۵ میکرون که به وسیله‌ی مایع روغنی به رنگ زرد روشن یا کاملاً نارنجی و یا قرمز آجری احاطه شده است، اغلب در حوض‌ها و دریاچه‌ها به شکلی شناور، روی سطح آب وجود دارند و گاهی اوقات در اثر رشد زیاد، لایه‌ی ضخیمی در سطح آب تشکیل می‌دهند. (همان: ۳۱) شکل ۴ قسمتی از کلنی آن را نشان می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان



شکل ۴- باتریوکاکوس

۹- سست و جدا شدن ملات به‌کار رفته در بعضی قسمت‌های آجرکاری بنا

در قسمت قطاربندی علاوه بر ملات اصلی ـ که از قبل بوده ـ ملات سیمان سیاه ـ که در قسمت بازسازی در طی تعمیرات سال‌های گذشته به کار رفته ـ ضعیف شده و این ضعف سبب جدا شدن تعدادی از قطعات آجرهای قطاربندی گردیده است. هم‌چنین ملات‌های آجرهای هشت‌پر در زیر قطاربندی نیز در بسیاری از نقاط سست و ضعیف شده و چسبندگی خود را از دست داده‌اند و به همین دلیل تعداد زیادی از این نوع آجرها جدا شده‌اند. (تصویر۱۴)

تصویر۱۴ـ سست شدن ملات در قسمت قطار بندی و قرنیز هشت‌پر

در قسمت کتیبه‌های پهلوی و کوفی که روی ملات اصلی کتیبه با ملات سیمان‌سفید پوشیده و تثبیت شده ـ در طی تعمیرات چند سال گذشته ـ هم اکنون زیر ملات سیمان سفید کـه مـلات اصلی وجود دارد، کاملاً سست و فاسد شده است و به راحتی با کوچک ترین خـراش نـاخن پـودر شده و می‌ریزد؛ همان‌گونه که در خیلی از نقاط از بین رفته و سـبب سسـت شـدن و جـدا شـدن قطعات حروف کتیبه شده است. بر روی ملات سیمان سفید نیز که بسـیار سـخت اسـت و مـانع تنفّس ملات اصلی گردیده، شوره و لکه‌های متفاوت ایجاد شده است. ایـن آسـیب‌هـا در قسـمت غربی و شمال غربی برج، بیش‌تر به چشم می‌خورد. (تصویرهای ۱۵ و ۱۶)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۱۵ـ فاسد شدن ملات کتیبه‌ی پهلوی

تصویر۱۶ـ فاسد شدن ملات کتیبه‌ی کوفی

۱۰ـ ایجاد زائده‌ی جلبکی بر سطح ملات کتیبه‌ها در اثر رطوبت

بر روی ملات کتیبه‌ها، لایه‌ی بسیار نرمی از جلبک وجود دارد که بـا کوچـک‌تـرین خـراش ناخن برداشته می‌شود. در بعضی نقاط، این لایه بدون پوشش ملات مشاهده می شود که احتمالاً در اثر پیشرفت فساد، ملات رویی را نیز فاسد کرده و سطح ملات اصلی کتیبـه را بسـیار بـدنما و چرکین جلوه داده است. به هر حال باید این لایه‌ی جلبکی سبز رنگ را نوعی زائده دانست که در اثر رطوبت ایجاد شده و سبب فساد روزافزون ملات گردیده است. این زائده، بـیش‌تـر در قسـمت غرب برج وجود دارد. (تصویر ۱۷)

تصویر۱۷ـ زایده‌ی جلبکی بر روی ملات کتیبه‌ی کوفی

تبرستان www.tabarestan.info

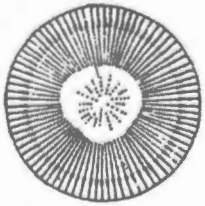
این زائده‌ی سبز رنگ پس از نمونه برداری توسّط کارشناسان آزمایشگاه دانشکده‌ی زیست شناسی دانشگاه اصفهان، مورد شناسایی قرار گرفته است. نتیجه‌ی این شناسایی مشاهده‌ی دو نوع جلبک سبز رنگ در سطح ملات می‌باشد که توضیحات و شکل آن‌ها به ترتیب زیر است:

الف- باتریوکاکوس (Botrycoccus)

این نوع جلبک در سطح آجر نیز مشاهده شده است.[۱] (شکل ۴)

ب- سیکلوتلا (Cyclotella)

این نوع جلبک معمولاً به صورت تنها یا جفت، امّا نه به صورت یک زنجیره‌ی طویل ظاهر می‌شوند. شکل آن‌ها استوانه‌ای به قطر ۰٫۵ تا ۵ میکرون و اغلب دارای تاجی متشکّل از تیغه‌های شعاعی نازک و طویل می‌باشند که مشاهده‌ی آن مشکل است. معمولاً در حوض‌ها و دریاچه‌ها و به خصوص رودخانه‌ها با جریان کند ظاهر می‌گردند. (همان: ۵۳) (شکل ۵)



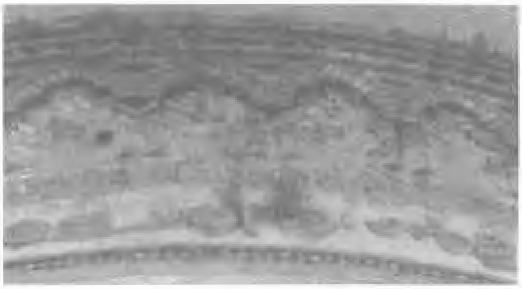
شکل ۵- سیکلوتلا

۱۱ـ رویش گیاهان خودرو در بخش‌های مختلف آرایه‌های آجری

وجود رطوبت و نم زیاد در بنا امکان رویش و رشد گیاهان خودرو را بر روی آن ـ به ویژه، آرایه‌های آجری ـ به وجود آورده و در بعضی از نقاط، این گیاهان به‌طور قابل ملاحظه‌ای به چشم می‌خورند. وجود این گیاهان، جدا از مسأله‌ی نازیبایی ظاهر بنا سبب تخریب قسمت بیرونی بنا به

۱ـ در این خصوص، در قسمت ۸ همین بخش توضیح داده شد.

خصوص آرایه‌های آن می‌گردد. این مورد، بیش‌تر در قسمت غربی و شمال غربی برج به چشم می‌خورد. (تصویر ۱۸)



تصویر۱۸ـ رویش گیاهان خودرو در بخش آرایه‌ها

www.tabarestan.info تبرستان

۱۲- لانه‌سازی پرندگان و فضولات حیوانی

در بعضی از قسمت‌های آرایه‌های آجری، لانه‌ی پرندگان مشاهده می‌شود. وجود این لانه‌ها بی‌تردید، فضولات حیوانی را نیز بر روی آرایه‌های بنا به همراه خواهد داشت. فضولات حیوانی در کوتاه مدّت ممکن است سبب نازیبایی ظاهر بنا گردد، ولی در دراز مدّت به مصالح تزیینات آسیب رسانده و در نهایت آن‌ها را فاسد می‌کند. (تصویر ۱۹)

تصویر۱۹- وجود لانه‌ی پرندگان در بخش آرایه‌های آجری

بخش دوّم: عوامل ایجاد آسیب‌ها و ضایعات

الف: عوامل طبیعی

۱ـ رطوبت

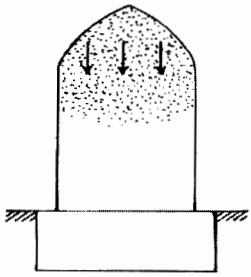
وجود رطوبت[1] و نم را باید به عنوان اساسی‌ترین عامل ایجاد آسیب این بنا به‌شمار آورد. همان‌گونه که ذکر گردید، منشاء بسیاری از آسیب‌ها و ضایعات وارده بر آرایه‌های آجری بنای برج

۱ـ منظور از رطوبت، رطوبتی است که در نتیجه‌ی نفوذ آب ناشی از بارندگی یا نفوذ آب‌های تحت‌الارضی به مصالح یک بنا در آن ایجاد می‌شود.

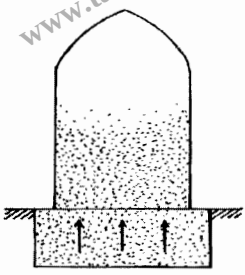
لاجیم عامل رطوبت می باشد که از خارج بنا به داخل نفوذ می‌کند و علاوه بر تأثیر بسیار مخرّب بر بنا خود نیز سبب بسیاری از عوامل آسیب‌زای دیگر مانند رشد کپک‌ها، جلبک‌ها و گیاهان خودرو و حل شدن املاح نمک موجود در مصالح بنا و سپس ایجاد شوره و ... می‌باشد. بر این اساس، رطوبت را می‌توان به عنوان عامل اصلی ضایعات دانست که هر لحظه سلامت و زندگی بنا را تهدید می‌کند و چنان‌چه با آن مقابله نشود و مقاوم‌سازی مطلوبی ایجاد نشود به زودی شاهد فروپاشی این برج باشکوه خواهیم بود.

به طور کلی، رطوبت به دو صورت توسّط لوله‌های مویی مصالح به داخل بنا انتقال می‌یابد: یکی انتقال عمودی است که از طریق سقف یا پی بنا به داخل دیوار نفوذ می‌کند و دیگر انتقال افقی و جانبی است که از طریق جوانب خارجی دیوار به داخل دیواره‌ی بنا نفوذ می‌کند. (شکل-های ۶ تا ۹)

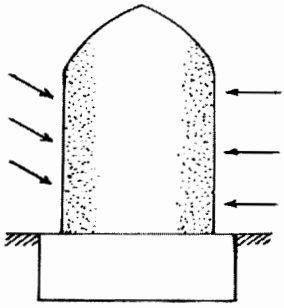
www.tabarestan.info تبرستان



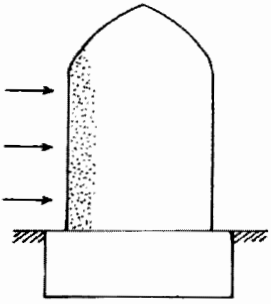
شکل ۶- انتقال عمودی رطوبت از طریق سقف به داخل بنا، توسّط لوله‌های مویی



شکل ۷- انتقال عمودی رطوبت از طریق زمین به داخل بنا، توسّط لوله‌های مویی



شکل ۸- انتقال افقی و جانبی رطوبت از طریق باران و باد، توسّط لوله های مویی



شکل ۹- انتقال افقی و جانبی رطوبت از طریق انقباض و انبساط رطوبت و یا تعرّق، توسّط لوله‌های مویی[۱]

۱- شکل‌های ۹ ـ ۷ اقتباس گردید از کتاب:
Gausos of deterionation of inural painting, Paolo Mora, ICCROM, 1974.

استان مازندران با اعتدال هوا و بارندگی فراوان از جمله مناطق معتدل و مرطوب به حساب می‌آید. از ویژگی‌های این اقلیم، رطوبت زیاد هوا و اعتدال درجه حرارت آن است. دمای هوا در روزهای تابستان معمولاً بین ۳۰ تا ۲۵ درجه‌ی سانتی‌گراد و شب‌ها بین ۲۰ تا ۲۳ درجه‌ی سانتی‌گراد بوده و در زمستان معمولاً بالای صفر است. (کسمایی، ۱۳۶۳: ۱۵۶و ۱۵۷)

شهرستان سوادکوه به علّت واقع بودن در قسمت مرکزی و جنوبی استان مازندران و هم‌جواری آن با رشته کوه البرز و داشتن جنگل‌های انبوه و وسعت زیاد خود شهرستان از تنوّع آب و هوایی خاصی برخوردار است. در این شهرستان، هر چه به طرف شمال و شمال شرقی پیش برویم، پوشش درختان و جنگل، انبوه‌تر و هوا معتدل و مرطوب می باشد و هر چه به طرف جنوب و جنوب غربی پیش رویم از پوشش درختان و جنگل کاسته شده و جای خود را به مرتع و کوه می‌دهد و هوا کوهستانی معتدل می‌باشد. روستای لاجیم سوادکوه که در قسمت شمال شرقی این شهرستان واقع است نیز دارای جنگل‌های انبوه و اقلیم معتدل و مرطوب می‌باشد. ارتفاعات و جهت آن، دوری و نزدیکی به دریا و نیز پوشش گیاهی از جمله عواملی می‌باشند که در اقلیم این شهرستان تأثیر به سزایی دارد. آب و هوای سوادکوه از طرفی متأثر از توده‌ی هوای غربی ـ که از اقیانوس اطلس سرچشمه می‌گیرد و پس از گذشتن از روی دریای مدیترانه، رطوبت زیادی را دریافت می‌دارد، می‌باشد و این توده‌ی هوا به طور عمومی، ایران را در فصل زمستان تحت پوشش خود قرار می‌دهد و سوادکوه نیز از بارش‌های آن که منشأ مدیترانه‌ای دارد، سود می‌برد و از سوی دیگر، تحت تأثیر بادهای شمال شرقی که از سیبری جریان می‌یابد و پس از گذشتن از روی دریای مازندران، رطوبت این دریا را به این مناطق انتقال داده و بارش‌های محلی و تعدیل در درجه حرارت را سبب می‌گردد، قرار دارد؛ علاوه بر آن با توجّه به ارتفاعات متفاوتی که در این شهرستان وجود دارد، درجه حرارت در این شهرستان چندان بالا نمی‌رود و از اعتدال درجه حرارت برخوردار است.

صعود رطوبت از زمین به داخل دیواره‌ی بنا که به وسیله‌ی لوله‌های مویی انجام می‌گیرد، صعود *موئینه‌ای* نامیده می‌شود. علّت اصلی وجود این عامل، سفره‌های آب زیرزمینی و ایجاد زه‌کشی نامطلوب است که می‌تواند باعث جذب رطوبت به درون دیواره ی بنا شود. به همین سبب می‌توان شاهد نم و رطوبت زیاد در پای‌میل بر اثر همین عامل ـ که در طی تعمیرات چند سال اخیر انجام گرفته است ـ بود.

رطوبت از طریق باران و برف و گاهی تگرگ و باد و طوفان می‌تواند به شکل‌های مختلفی به داخل بنا نفوذ نماید. یک طریق آن است که باران مستقیماً بر روی سطوح بنا می‌بارد که علاوه بر ایجاد فرسایش در اثر ضرباتی که بر سطح مصالح وارد می‌آورد با ایجاد سطح مرطوب مصالح،

www.tabarestan.info تبرستان

آب از راه مکش لوله‌های مویی و یا ترک‌های موجود در سطح دیوار یاسقف[۱] به صورت انتقال افقی و جانبی به داخل دیوار نفوذ می‌نماید. (شکل ۸)

نشستن برف روی سقف بنا نیز می‌تواند از راه مکش لوله‌های مویی، ترک‌ها و درزهای موجود در سطح دیوار یا سقف به صورت انتقال عمودی سبب نفوذ رطوبت به داخل دیوار گردد. (شکل ۶)

وزش باد نیز می‌تواند در هدایت رطوبت سطح دیوار و سقف به داخل آن‌ها از طریق ترک‌ها و درزها و لوله‌های مویی مؤثر باشد. پس از یک بارندگی طولانی مدّت، آب باران در سطح دیوار و یا به تدریج در حال نفوذ به داخل دیوار یا سقف است که در این میان وزش باد بر سرعت نفوذ آب افزوده و از طریق ترک‌ها و درزها و لوله‌های مویی مصالح، آب را به داخل دیوار یا سقف هدایت می‌کند و حتّی پس از قطع باران هم، چنان‌چه وزش باد ادامه داشته باشد تا مدّتی روند نفوذ آب ادامه دارد و در نهایت با تکرار هم‌زمان بارندگی و وزش باد، نفوذ رطوبت، کل ضخامت دیوار یا سقف را در بر می‌گیرد. (همان: ۱۱۲-۱۱۰) (شکل ۸)

www.tabarestan.info تبرستان

قطره‌های آبی که در اثر تعرّق بر روی سطح داخلی ساختمان تشکیل می‌شوند نیز ممکن است به داخل دیوار بنا نفوذ نموده و میزان رطوبت دیوار را افزایش دهند. هوا در هر دمایی از نظر جذب بخار آب، ظرفیت محدودی در خود داشته و این ظرفیت با دمای هوا تناسب دارد؛ بدین منظور که هر چه هوا گرم‌تر شود می‌تواند بخار آب بیش‌تری را در خود نگه دارد. هوای اشباع شده، هوایی است که با ظرفیت کامل در خود، بخار آب داشته و رطوبت نسبی چنین هوایی ۱۰۰٪ است. هنگامی که توده‌ی هوا خشک شود به مرور رطوبت نسبی آن افزایش یافته و سرانجام به حدّی می‌رسد که در آن دما، بخار آب موجود در آن هوا به حد اشباع می‌رسد. به دمایی که در آن هوا اشباع شود در اصطلاح *نقطه‌ی شبنم* می‌گویند. چنان‌چه دمای توده‌ی هوای مذکور، کم‌تر از نقطه‌ی شبنم شود، چون دیگر قادر به نگهداری تمام بخار آب موجود در خود نیست، بخار آب اضافی به شکل قطره‌های آب بر سطوحی مانند سطح دیوارها و یا داخل شکاف‌ها و درزهایی که دمایشان کمتر از نقطه‌ی شبنم است، تشکیل می‌شود. (شکل ۹) چون همیشه میزان بخار آب موجود در هوای داخل بنا بیش‌تر از میزان بخار آب موجود در هوای خارج است، چنان‌چه دیوار بنا ـ مصالح به کار رفته در آن ـ در برابر رطوبت نفوذپذیر باشد، همیشه یک جریان حرکت رفت و برگشتی رطوبت از داخل به خارج وجود دارد که یک تعادل حرارتی ایجاد کرده و در نتیجه از فشار بخار در دو طرف دیوار کاسته می‌گردد. (همان: ۱۱۵- ۱۱۲) این همان قابلیّت تنفّس مصالح به کار رفته در بنا است که مقاومت و عمر بنا را تا چندین برابر افزایش می‌دهد.

۱- منظور از سقف در این مبحث، سقف بدون حفاظ عایق کاری شده‌ی خارجی می‌باشد، مانند گنبد برج لاجیم که باران و برف و باد مستقیماً به سطح آن برخورد می‌کند.

استفاده از عایق‌های رطوبتی بسیار سخت در مرمّت آرایه‌های بنا کـه هـیچ سـنخیتی بـا مصـالح اصلی بنا نداشته، نوعی جلوگیری در تنفّس مصالح بنا و در واقع، نوعی کمک به ایجاد تعـرّق و در نتیجه، افزایش رطوبت به داخل بنا است؛ مانند به کار بردن سیمان سفید بر روی گچ کتیبـه‌هـای برج لاجیم در طی تعمیرات چند سال گذشته.

در مناطقی مانند سوادکوه که از لحاظ اقلیمی، استعداد زیادی جهت رویش گیاهان و درختـان وجود دارد، می‌تواند در افزایش رطوبت زمین و محیط اطراف بسیار مؤثر باشـد. وجـود گیاهـان و درختان در اطراف بنا سبب می‌شود که رطوبت از طریق ریشه‌ی آن‌ها به زیـر زمـین رسـیده و در نتیجه از راه پی بنا به وسیله‌ی تارهای مویی مصالح ـ به خصوص آجر به کار رفتـه در بنـا ــ بـه راحتی به داخل دیوار به طور صعودی نفوذ نماید.

تبرستان www.tabarestan.info

۲- تغییرات درجه حرات محیط

تغییرات درجه حرارت به عنوان عاملی است که می‌تواند در فسـاد و تخریـب بنـا تـأثیر بـه سزایی داشته باشد. تغییرات درجه حرارت هر منطقه، بسته به شدت و دوام تـابش خورشـید در آن منطقه است و عامل اصلی تعیین کننده‌ی درجه حرارت هوا، میزان گرما و سـرمای سـطح زمـین می‌باشد؛ ارتفاع از سطح دریا نیز می‌تواند تعیین کننده‌ی درجه حرارت هوا باشد و در یـک عـرض جغرافیایی مشخّص، مناطقی که در ارتفاع بیشتری از سـطح دریـا قـرار داشـته باشـند، سـردتر و مناطقی که در ارتفاع کمتری از سطح دریا واقع باشند، گرم ترند. (همان: ۱۱ و ۱۲)

آسیب‌پذیرترین قسمت بنا به سبب تغییرات درجه حرارت، قسمت بالا و انتهای آن می‌باشـد؛ زیرا این قسمت، بیش از بخش‌های دیگر بنا در معرض تابش خورشـید و وزش بادهـای گـرم در فصل تابستان و وزش بادهای سرد و بارش و نشست برف در فصل زمستان قرار دارد. چنـان‌چـه مصالح بنا در مقابل حرکت‌های حرارتی (انبساط و انقباض) مقاومتی نداشته باشند، خیلی زود دچار پوسیدگی و فساد می‌گردند و تأثیر مخرّب این عامل بر روی مصالح بیرونی بنا بیش‌تـر از مصـالح درونی آن است.

تغییرات درجه حرارت محیط در شدت و ضعف بخار آب موجود در هوا نیز تأثیر اساسـی دارد که در نهایت، منجر به تشکیل رطوبت در بنا می‌گردد و خود عامل دیگری است در تخریب بنا.

به طور کلی باید گفت اختلاف درجه حرارت شهرستان سوادکوه در فصل‌های مختلـف سـال، خیلی زیاد نمی‌باشد ولی باید در طرح مرمّتی برج لاجیم بدان توجّه نمود.

حداقل درجه حرارت سالیانه در شهرستان سوادکوه در حدود °۵- سانتی‌گراد زیر صفر و حداکثر درجه حرارت سالیانه‌ی آن در حدود °۳۷ سانتی‌گراد بالای صفر می‌باشد[۱] که اختلاف

۱ـ بر اساس نتایج اکتشافات پی‌جویی تفصیلی منطقه‌ی کردآباد، گروه فنی اکتشافات البرز مرکزی، آزادمهر، بهمن ۱۳۶۷. (لازم به ذکر است که منطقه‌ی کردآباد در قسمت مرکزی شهرستان سوادکوه و در حدود ۵ ←

حدود ۴۲° سانتی‌گراد را نشان می‌دهد و این مقدار درجه حرارت برای حفاظت از بنا قابل ملاحظه می‌باشد.

۳- یخ‌زدگی

یخ‌زدگی یکی از عمده عواملی است که در تخریب مصالح بنا بسیار مؤثر است. این عامل، بیش‌تر برای مصالح جاذب رطوبت، خطرآفرین است. میزان یخ زدن مصالح جاذب رطوبت به میزان و چگونگی خلل و فرج بسته است. هرچه قطر لوله‌های مویی و سوراخ‌های موجود در مصالح بزرگ‌تر باشد، فشار وارده در اثر یخ‌زدگی بیشتر می‌شود.

در فصل زمستان، تحت تأثیر رطوبت موجود، آب به داخل منافذ و خلل و فرج مصالح نفوذ می‌کند. در هنگام یخ‌بندان و وزش باد سرد، داخل منافذ مصالح یخ می‌بندد و تا ۱۰٪ ازدیاد حجم پیدا می‌کند. این ازدیاد حجم به اطراف فشار آورده و سبب متلاشی شدن و یا ایجاد ترک‌های متعدّد ـ ریز و درشت ـ منافذ و خلل و فرج مصالح می‌گردد. بر این اساس، چنان‌چه یک ماده‌ی جاذب رطوبت ۹۰٪ آب جذب کند در هنگام یخ‌بندان در اثر یخ‌زدگی به‌طور کامل متلاشی می‌شود.

تأثیر دیگر یخ‌زدگی در ایجاد انقباض به هنگام انجماد و انبساط به هنگام آب شدن یخ می‌باشد که می‌تواند سبب آسیب مصالح گردد. (شکل ۹)

آسیب‌های حاصل از یخ‌زدگی مصالح، ممکن است به شکل‌های مختلف مانند پوسته پوسته شدن، تراشیده شدن یا ایجاد ورقه و ترک‌های عمیق ـ نازک و درشت ـ گردد. (همان: ۴۱)

شهرستان سوادکوه با وجود مدّت یخ‌بندان نسبتاً زیاد یعنی حدوداً از اواخر آذرماه تا اوایل اسفندماه با درجه حرارت حداقل ۵° سانتی‌گراد زیر صفر می‌تواند در آسیب رساندن به بنا بسیار مؤثر باشد و از نظر حفاظتی باید مورد توجّه خاص قرار گیرد.

٤- نمک‌های محلول در آب

یکی از عوامل تخریب در سطح و یا در داخل مصالح بنا، تأثیر نمک‌های محلول در آب است. این نمک‌ها عمدتاً شامل سولفات‌ها، کربنات‌ها، کلورها و نیترات‌ها می‌باشند که هر کدام به طریقی به بنا آسیب می‌رسانند و نهایتاً سبب فرسودگی سطح و حتّی داخل مصالح بنا می‌گردند. هنگامی که رطوبت از راه‌های مختلف وارد بنا می‌شود، این نمک‌ها در آب حل شده و خود را به تمام سطوح و داخل منافذ مصالح می‌رسانند، پس از کمی خشک شدن، غلظت نمک‌های محلول در آب به‌وسیله‌ی عمل تبخیر افزایش می‌یابد و تبلور در سطح دیوار آغاز می‌شود. تبلور

کیلومتری شهر زیرآب واقع است و شهر زیرآب نسبت به شهرهای دیگر سوادکوه به روستای لاجیم نزدیک‌تر است. بنابراین منابع مذکور در مورد روستای لاجیم بیش‌تر صدق می‌کند.)

نمک‌های محلول می‌تواند در نقاط مختلف خلل و فرج مصالح صورت پذیرد و این بستگی به میزان حلّالیت نمک‌ها و میزان تبخیر آب ـ که خود بستگی به مقدار رطوبت در داخل دیواره‌ی بنا و میزان تهویه‌ی هوا در سطح دارد ـ خواهد داشت. این نمک‌ها بر روی سطح دیوار نیز متبلور شده و رسوب‌ها و بلورهای بدشکلی[1] را به رنگ سفید ایجاد می‌کنند که ما آن‌ها را با نام *شوره* یا *سفیدک* می‌شناسیم.

با جذب مجدّد رطوبت، نمک‌های متبلور سطح، مجدداً در آب محلول می‌گردند و به داخل منافذ مصالح نفوذ کرده و تأثیر مخرّب را آغاز می‌کنند و این روند تا فرسودگی و تخریب مصالح ادامه خواهد داشت. عامل مهم در فرسودگی و تخریب مصالح بنا تبلور نمک‌های محلول در داخل خلل و فرج آن‌ها است.

www.tabarestan.info تبرستان

وزش بادهای تند نیز در تسریع عمل تبخیر و در نتیجه ایجاد تبلور نمک‌های محلول در داخل مصالح بسیار مؤثر است.

با توجّه به وجود نمک‌های سولفاتی، کربناتی، کلروری و نیتراتی بر روی مصالح بنای برج لاجیم (بر طبق آزمایش‌های شناسایی شوره که در دانشکده‌ی مرمّت دانشگاه هنر اصفهان انجام گرفته است) بررسی جنبه‌های حفاظتی بنا از این حیث از اهمیّت خاصی برخوردار است.

۵- وضعیت تابش نور خورشید به بنا

وضعیت استقرار بنا در محل به‌گونه‌ای است که نور خورشید نمی‌تواند به میزان مطلوبی تمام قسمت‌های خارجی بنا را تحت پوشش خود قرار دهد. به سبب اختلاف توزیع نور خورشید در طول فصل‌های مختلف سال و یا در طول روز می‌تواند به عنوان یکی از عوامل مهم ایجاد آسیب در بنای برج لاجیم مورد توجّه قرار گیرد. آسیب‌هایی که این عامل در آن بسیار مؤثر بوده، در قسمت غرب و شمال غربی برج به وضوح نمایان است؛ زیرا در این قسمت، تابش نور خورشید در طول فصل‌های مختلف سال بسیار کم بوده و بیشتر اوقات در طول سال و یا روز، سایه روی آن را می‌پوشاند و این مسأله سبب تداوم وجود رطوبت و نفوذ روز افزون آن به داخل بنا می‌گردد که خود عامل اصلی ایجاد آسیب در این بنا می‌باشد. در حقیقت می‌توان اختلاف توزیع نور خورشید به بنا را بعد از رطوبت، مهم‌ترین عامل ایجاد تخریب و آسیب در این بنا دانست؛ چرا که وجود یک سایه‌ی دائمی در بنا نفوذ و دوام رطوبت را شدت می‌بخشد و محیط را برای رشد موجودات میکروارگانیزم (نظیر جلبک‌ها، کپک‌ها و ...) و گیاهان خودرو بر روی بنا مهیّا می‌سازد. (تصویر ۲۰)

۱ـ هر نمکی معمولاً شکلی مخصوص دارد. مثلاً: شوره‌های سولفات‌ها (نظیر Na_2So_4) به صورت بلورهای پرزدار مشاهده می شوند و یا شوره‌های نیترات‌ها به صورت بلورهای سوزن مانند است. (آموروسو و فاسّینا، ۱۳۷۰: ۶۵ و ۶۶)

تصویر۲۰- تخریب و آسیب آرایه‌های آجری در قسمت غربی بنا

میزان تابش آفتاب در قسمت غربی، شمال غربی و شمال بنا در زمستان کم‌تر از تابستان می‌باشد و فقط بین ماه‌های فروردین تا شهریور، آن‌هم هنگام صبح زود و آخرین ساعات بعد از ظهر می‌باشد؛ امّا در قسمت شرق، جنوب شرقی و جنوب که بیش‌ترین تابش خورشید را در طول سال و یا روز دارد، آسیب کمتری دیده و آرایه‌های آن به‌خصوص، کتیبه‌ها تقریباً سالم مانده و آسیب‌های ناشی از رطوبت در این جا به چشم نمی‌خورد و یا اگر باشد بسیار اندک است و فقط ملات سیمانی را که برای تثبیت ملات زیرین کتیبه در طی تعمیرات سال‌های گذشته به کار رفته به دلیل سنخیت نداشتن آن با ملات زیرین (اصلی) ترک‌هایی برداشته است. (تصویر ۲۱)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۲۱ـ آرایه‌های آجری در قسمت شرقی بنا تقریباً سالم مانده است.

تابش آفتاب در قسمت شرقی و جنوب شرقی و جنوب تقریباً در همه‌ی فصل‌های سال به‌طور کامل وجود دارد و حتّی قسمت جنوب شرقی بنا در زمستان، بیش‌تر از تابستان مورد تابش آفتاب قرار می‌گیرد. قسمت جنوبی بنا بیش‌ترین مقدار تابش آفتاب را در آذرماه و کمترین مقدار آن را در خرداد ماه دریافت می‌کند؛ این قسمت تقریباً از شهریور تا اسفند، تابش آفتاب را از طلوع تا غروب دریافت می‌نماید و در قسمت شرقی بیش‌تر به هنگام طلوع تا میان روز ـ صبح تا ظهر ـ مورد تابش آفتاب قرار می گیرد.

٦- حوادث غیرمنتظره

در کنار عوامل مختلف آسیب زا، عامل طبیعی حوادث غیرمنتظره و فاجعه‌آمیز از اهمیّت خاصی برخوردار است. این حوادث شامل: طوفان مهیب، گردباد شدید، برف و یخ بندان غیرقابل پیش‌بینی، آتش‌سوزی، سیل، زلزله و ... می‌باشد که هر یک می‌تواند آسیب‌های شدیدی به بنا وارد آورد. در میان این حوادث با توجّه به موقعیت مکانی و اسلوب ساخت بنا، زلزله یا زمین‌لرزه از اهمیّت بیش‌تری برخوردار است؛ زیرا منطقه‌ی سوادکوه از جمله مناطق زلزله‌خیز ایران به حساب می‌آید و در مسیر خط زلزله قرار دارد.

تبرستان www.tabarestan.info

ب: عوامل بیولوژیکی

۱- رشد میکروارگانیزم‌ها

این موجودات به طور اساسی در مناطق رطوبتی رشد می‌کنند و مقدار و تنوّع آن‌ها بستگی به مقدار رطوبت موجود در مصالح دارد که از طرق مختلف به داخل بنا نفوذ می کند. به طور کلی، موجودات میکروارگانیزم در رطوبت حدود ۷۰٪ می‌توانند به راحتی رشد نمایند. نقش تخریبی این موجودات (نظیر گل‌سنگ‌ها، جلبک‌ها، کپک‌ها و ...) هم به صورت فیزیکی و مکانیکی و هم به صورت شیمیایی است. تداوم در ایجاد رطوبت، بدنما و کدر کردن سطح بنا و نفوذ آن به داخل مصالح و نیز ایجاد کاهش سطح و افزایش فرسودگی و پوسیدگی مصالح در دراز مدّت از جمله خطرات فیزیکی و مکانیکی آن است و ایجاد تداوم در حل شدن نمک‌های محلول در آب و نفوذ آن‌ها به داخل منافذ مصالح می‌باشد.

به طور کلی، حرارت ملایم و نور ضعیف و رطوبت زیاد از جمله عواملی است که سبب رشد میکروارگانیزم‌ها می‌گردد. در بنای برج لاجیم این موجودات بیش‌تر در قسمت غربی بنا ـ که شرایط مورد علاقه‌ی آن‌ها را دارا می باشد، آن هم در قسمت‌های تحتانی (پای میل) و فوقانی (از ارتفاع ۸ متر به بالا) ـ به چشم می‌خورد.

۲- رشد گیاهان خودرو

وجود گیاهان خودرو بر روی هر بنا نشان‌گر وجود رطوبت و نم زیاد آن می‌باشد که در بعضی از نقاط برج (بیشتر در قسمت غربی) به خصوص در بخش آرایه‌های آجری به طور قابل ملاحظه‌ای به چشم می‌خورد. (تصویر ۱۸) گیاهان خودرو علاوه بر ایجاد ظاهری نازیبا به بنا سبب تخریب فیزیکی و شیمیایی آن نیز می‌گردند.

۳- ایجاد فرسایش توسط شاخه‌های درختان مجاور

تا قبل از سال ۱۳۵۰ ه.ش. که هیچ‌گونه اعمال حفاظتی صورت نگرفته بود، درختان بسیار

بلند و انبوهی پیرامون بنای برج لاجیم را فرا گرفته بودند و فقط بعد از سال ۱۳۵۰ ه.ش، کم و بیش اقدامات حفاظتی انجام گرفته و درختان پیرامون بنا را از بین برده و محوطه را از وجود درخت خالی کرده‌اند و هم اکنون هیچ درختی در مجاورت بنا وجود ندارد. بنابراین عامل تخریبی مذکور (ایجاد فرسایش توسّط شاخه‌های درختان مجاور)، مربوط به قبل از ۱۳۵۰ ه.ش می‌شود که در نتیجه سبب فرسایش شدید گنبد و سطوح تزیینی برج گردیده است. بعدها گنبد برج به خاطر تخریب و فرسایش شدید بازسازی شده است. (تصویر۲۲)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۲۲- وجود درختان انبوه در پیرامون و مجاورت بنا در سال ۱۳۱۲ ه.ش

ج: عامل حیوانی

تخریب حیوانی در برج لاجیم معمولاً توسط پرندگان انجام می‌گیرد. این پرندگان ضمن لانه سازی، فضولاتشان را بر روی قسمت‌های مختلف بنا می‌ریزند. این فضولات علاوه بر این که سطح و ظاهر بنا را نازیبا می‌سازد از طریق فرآیند شیمیایی سبب پوسیدگی و تخریب مصالح بنا می‌گردد؛ به طور مثال، تبخیر اوره‌ی فضولات حیوانی باعث تولید آمونیاک در جو می‌شود که خود در ایجاد اسید سولفوریک نقش مهمی دارد. هم‌چنین فضولات حیوانی از مواد نیترات‌دار می باشند؛ نیترات‌ها در هوای نمناک، آب جذب می‌کنند و روی مصالح، لکه‌های نم پیدا می‌شود که پس از خشک شدن به شکل لکه‌های سفیدک نیتراتی نمایان می‌گردد. بنابراین فضولات حیوانی در درازمدّت می‌توانند به مصالح بنا آسیب رسانده و در نهایت، آن‌ها را فاسد نمایند.

د: عوامل انسانی

۱- حفاظت، مرمّت و نگهداری غیراصولی

از عوامل مهم فرسودگی و تخریب بنا حفاظت، مرمّت و نگهداری غیرعلمی و غیراصولی بنا است. تا قبل از سال ۱۳۵۰ ه.ش، هیچ‌گونه اقدامات حفاظتی و مرمّتی توسّط سازمان یا اداره‌ای صورت نگرفته بود و فقط خود اهالی روستای لاجیم به دلیل این که معتقدند این بنا، مقبره‌ی

امامزاده‌ای است به نام امامزاده عبدالله تا حدودی از بنا مواظبت کرده‌اند. بعد از سال ۱۳۵۰ ه.ش، نیز اقداماتی که جهت حفاظت و مرمّت آن صورت گرفته است، غیراصولی بوده و نه تنها سبب استحکام و جلوگیری از تخریب نگردیده است، بلکه باعث ایجاد فرسودگی و زوال بنا شده و آسیب‌های بیش‌تری به آن وارد آورده است.

مهم‌ترین اقدامات حفاظتی و مرمّتی که باعث تقویت و تسریع جریان تخریب بنا گردیده به قرار زیر است:

الف- زه‌کشی نامطلوب که سبب نفوذ رطوبت بیش‌تر به بنا گردیده است.

ب- بندکشی گنبد و نیز بعضی از نقاط دیگر بنا مانند پایه و دیوار با ملات سیمان که آسیب‌هایی مانند نفوذ رطوبت شدید، ایجاد ترک‌های متعدّد، کدر شدن سطح بنا و ... را در برداشته است.

ج- تثبیت ملات کتیبه‌های برج به وسیله‌ی ملات سیمان سفید.

www.tabarestan.info تبرستان

اقدامات بیان شده، نه تنها سبب نازیبایی و عدم حفظ اصالت بنا گردیده، بلکه میزان و سرعت نفوذ رطوبت را افزایش داده است که به دنبال آن آسیب‌های شدیدی به بنا وارد آورده است و نیز به دلیل عدم تعادل سختی مصالح جدید با مصالح اصلی بنا امکان تنفّس راحت مصالح از بین رفته و در نتیجه سبب تنش‌های شدید سطح گردیده ـ که یکی از دلایل ایجاد ترک‌های شدید در سطح مصالح جدید مانند کتیبه‌ها همین است ـ و نیز مصالح زیرین (ملات اصلی بنا) را به تدریج سست نموده است ـ مانند سست شدن ملات زیر ملات سیمان و جدا شدن مقداری از آن در کتیبه‌ها ـ

۲- نامناسب بودن مصالح جدید به کار رفته در طی تعمیرات چند سال گذشته، نسبت به مصالح اصلی و شرایط موجود بنا

با توجّه به شرایط موجود، بنای برج لاجیم و نیز مصالحی که در ساخت این بنا به کار رفته است و با در نظر گرفتن قدمت و اصالت بیش از هزار ساله‌ی آن برای مرمّت و حفاظت آن باید از مصالحی استفاده نمود که ضمن جلوگیری از فرسودگی و تخریب بیشتر آن، استحکام و مقاومت لازم را در بنا ایجاد نماید. لذا مصالح جدید باید سنخیّت و مناسبتی خاص با نوع مصالح اصلی بنا داشته باشد؛ ولی متأسفانه مصالحی که برای مرمّت و حفاظت این بنا در طی تعمیرات چند سال گذشته (حدوداً از سال ۱۳۵۰ ه.ش به بعد) به کار رفته، مانند ملات سیمان هیچ گونه هماهنگی و سنخیّتی با مصالح اصلی نداشته و با توجّه به شرایط موجود بنا و وضعیت اقلیمی منطقه، نسبت به مصالح اصلی نیز از مقاومت بسیار کم‌تری برخوردار است و می‌توان گفت تحمّل شرایط خاص بنا را ندارد و این اقدامات مرمّتی باعث تقویت جریان تخریب بنا و در نتیجه، ایجاد آسیب‌های فراوان نظیر جذب رطوبت شدید ـ که خود منشاء بیش‌تر آسیب‌ها و بیماری‌های موجود بنا است ـ ایجاد ترک‌های متعدّد بر سطح مصالح (در گنبد و کتیبه‌ها)، سست شدن و جدا شدن مصالح اصلی در

زیر مصالح جدید (مثل ملات کتیبه)، ایجاد تیرگی شدید در ظاهر بنا (مثل پای‌گنبد و پای‌میل) و ... گردیده است.

نتیجه‌گیری

برج لاجیم سوادکوه، مقبره‌ی یکی از امیرانی است در عهد آل زیار که در اندیشه‌ی قدرت و تسلّط امور در سطح منطقه بوده است. این بنا یادگار گران‌سنگی است که ضمن برخورداری از قدمتی بیش از ده سده‌ی تاریخی، دارای ویژگی‌های ممتاز معماری و آرایه‌های وابسته به آن به ویژه آجرکاری‌های بس عالی به عنوان سند زنده‌ای از تاریخ تحوّلات معماری سبک رازی ایران در قرن پنجم ه.ق می‌باشد.

امّا این برج ـ مقبره‌ی خوش‌قامت و استوار هم اکنون در معرض خطر فرسودگی و زوال قرار دارد. به رغم فعّالیّت‌های درمانی، حفاظتی و مرمّتی که در طی پنجاه سال اخیر از سوی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری به عمل آمده به دلایلی چون کم رنگ بودن تفکر و برنامه‌های تقویت توسعه‌ی گردشگری، کمبود اعتبارات حفاظت و مرمّت بنا، فقر زیر ساخت توسعه در منطقه، ضعف فعّالیّت‌های علمی و فرهنگی در جهت معرفی و شناخت بنا و ... هنوز آسیب‌های چشم‌گیر و اساسی مشاهده می‌شود که در صورت کم‌توجّهی می‌تواند منجر به نابودی کامل این اثر شایسته‌ی ثبت بین‌المللی گردد.

با چنین نگاهی در این مقاله، برج ـ مقبره ی لاجیم مورد آسیب‌شناسی از جنبه‌های معماری و آرایه‌های وابسته به آن قرار گرفته است. مهم‌ترین این آسیب‌ها می‌تواند شامل: نم‌دار شدن و فرسودگی آجرها ـ به ویژه کتیبه‌های پهلوی و کوفی ـ ایجاد شوره بر روی آجرها، یخ بُر شدن آجرها، ایجاد کپک و جلبک بر روی آجرها و ملات‌ها، سست شدن و جدا شدن ملات به کار رفته، رویش گیاهان خودرو در بخش‌های مختلف آرایه‌های آجری و لانه‌سازی پرندگان و فضولات حیوانی باشد.

نتیجه حاکی از آن است که رطوبت، تغییرات درجه حرارت محیط، یخ‌زدگی، نمک‌های محلول در آب، وضعیت تابش نور خورشید به بنا و حوادث غیرمنتظره به عنوان عوامل طبیعی، رشد میکروارگانیزم‌ها، رشد گیاهان خودرو و ایجاد سایش توسّط درختان مجاور به عنوان عوامل بیولوژیکی، حفاظت و مرمّت غیراصولی و نیز نامناسب بودن مصالح جدید به کار رفته در بنا به عنوان عوامل انسانی از جمله‌ی مهم‌ترین عوامل آسیب در این بنا و به ویژه آجرکاری‌های نفیس آن می‌باشد.

بررسی این موانع و شناخت در خور آن‌ها ما را به سوی دست‌یابی به راه‌کارهای علمی و مؤثر در جهت تقویت و توسعه‌ی حفاظت و مرمّت بنا و حراست از هویّت‌های ماندگار و تأثیرگذار منطقه رهنمون خواهد ساخت. این راه‌کارها نه تنها باید کارشناسانه و از روی مطالعه‌ی جامع

تبرستان www.tabarestan.info

باشد، بلکه لازم است دارای قابلیّت‌های اجرایی مطلوب نیز باشد.

منابع فارسی

۱ـ آموروسو، ج. ج و فاسّینا(۱۳۷۰)، *فرسودگی سنگ و حفاظت از آن (آلودگی جوّی، تمیز کردن، استحکام بخش و حفاظت)*، ترجمه‌ی دکتر رسول وطن‌دوست، چاپ اوّل، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

۲ـ بلچر، هیلاری و سوئل. اریکا(۱۳۸۵)، *راهنمای شناسایی جلبک‌های آب شیرین*، چاپ اوّل، ترجمه‌ی دکتر هادی محمّدی، تهران: انتشارات علمی آبزیان.

۳ـ پیرنیا، محمّدکریم(۱۳۶۹)، *شیوه‌های معماری ایرانی*، چاپ اوّل، تهران:مؤسسه نشر هنر اسلامی.

۴ـ حامی، احمد(۱۳۶۹)، *مصالح ساختمانی*، دانشگاه تهران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۵ـ رستمی، مصطفی(۱۳۷۵)، *انسان مهم‌ترین عامل تخریب و زوال آثار تاریخی و فرهنگی*، مجموعه مقالات اوّلین همایش حفاظت و مرمّت آثار تاریخی و فرهنگ، چاپ اوّل، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

۶ـ ــــــــــ(۱۳۷۳)، *بررسی حفاظت و مرمت تزیینات بنای برج لاجیم سوادکوه*، دانشگاه هنر، پایان نامه‌ی دوره کارشناسی مرمّت آثار تاریخی، استاد راهنما مهندس ابوالفضل ودادی، دانشکده‌ی پردیس اصفهان.

۷ـ ــــــــــ(۱۳۷۲)، *برج لاجیم سوادکوه هزار ساله شد*، مجله میراث فرهنگی، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، شماره‌ی هشتم و نهم، بهار و تابستان.

۸ـ ــــــــــ(۱۳۸۲)، *موانع و راهکارهای علمی توسعه‌ی گردشگری و تقویت جایگاه آن در گفتگوی فرهنگ‌ها*، مجموعه مقالات سمینار بررسی سیاست‌ها و برنامه‌های توسعه‌ی گردشگری در جمهوری اسلامی ایران، چاپ اوّل، دانشگاه علامه طباطبایی.

۹ـ ستوده، منوچهر(۱۳۴۹)، *از آستارا تا استرآباد*، جلد ۴، چاپ اوّل، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

۱۰ـ کسمایی، مرتضی(۱۳۶۳)، *اقلیم و معماری*، چاپ اوّل، تهران: شرکت خانه‌سازی ایران.

۱۱ـ معماریان، غلامحسین(۱۳۶۷)، *نیارش سازه‌های طاقی در معمای اسلامی ایران*، جلد اوّل، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، دانشگاه علم و صنعت ایران.

۱۲ـ معین، محمّد(۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی*، چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر.

۱۳ـ موسویان، سید جلال(۱۳۷۱)، *جستاری در جغرافیای سواد کوه*، چاپ اوّل، سوادکوه: مؤسسه‌ی مهشاد.

www.tabarestan.info تبرستان

تأثیر شرایط زیست‌محیطی بر شکل‌دهی جوامع انسانی و آثار معماری مازندران

دکتر محمود حیدریان[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

چکیده

الگوهای خاص زندگی شکل‌گرفته بر روی زمین، ناشی از اثرات متقابلی است که بین انسان و محیط وجود داشته است. این ارتباط به ویژه در زمینه‌ی مسائل مربوط به خاک و زمین‌های رسوبی مؤثر در کشاورزی و یا منابع مورد نیاز در رابطه با معماری، تهیّه‌ی غذا یا صنعت به وضوح نمایان است. تأثیرپذیری انسان از این محیط طبیعی همواره موجبات تمایز فضایی از نظر تراکم جمعیت و سکونت را فراهم آورده و سبب شکل‌گیری الگوهای خاص سکونت در دوره‌های باستانی مختلف شده است.

در این پژوهش، سعی بر آن است تا تأثیر عوامل و شرایط زیست‌محیطی و نقش آن‌ها در شکل دهی فضایی زیست‌گاه‌های انسانی و آثار معماری مربوط به دوره‌های پیش از تاریخی مازندران، مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد. برای دست‌یابی به این مهم، ۳۷۹ محوطه‌ی باستانی مربوط به دوره‌های مختلف پیش از تاریخی و آغاز تاریخی به عنوان مواد و جامعه‌ی آماری ما انتخاب شده و با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و در قالب نظام اطّلاعات جغرافیایی با استفاده از نرم افزار GIS، مطالعات اسنادی و تحلیل‌های فضایی جهت‌شناسایی عوامل مؤثر در شکل‌گیری و پراکنش استقرارهای انسانی شناسایی شده در منطقه انجام گرفت.

براساس نتایج، باید اذعان کرد که طبیعت منطقه‌ی مورد مطالعه، تحت تأثیر عرض جغرافیایی، ارتفاعات البرز، ارتفاع از سطح دریا، دوری و نزدیکی به دریا، وزش بادهای محلّی و ناحیه‌ای، جابجایی توده‌های هوای شمالی و غربی و پوشش متراکم جنگلی قرار دارد. به همین جهت و با وجود وسعت اندک و برخلاف تصوّر عموم که آب و هوای آن را یکسره معتدل می‌دانند، این ناحیه از تنوّع آب و هوایی ویژه‌ای برخوردار است و این عوامل، شرایط خاص و متفاوتی را در شکل‌دهی سکونت‌گاه‌های انسانی بخش‌های شرقی، مرکزی و غربی مازندران به وجود آورده که مقاله‌ی پیش‌رو به آن‌ها می‌پردازد.

واژگان کلیدی: عوامل زیست‌محیطی، جوامع انسانی، مازندران، معماری.

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد)؛ آدرس پست الکترونیکی: heydarianm@lit.sku.ac.ir

مقدّمه

«عوارض و پدیده‌های طبیعی در مکان‌گزینی، پراکنش، حوزه‌ی نفوذ، توسعه‌ی فیزیکی، ارتباطات و ظاهر سکونت‌گاه‌های انسانی تأثیر زیادی دارند.» (سلطانی و علیقلی‌زاده، ۱۳۸۰: ۹۸) در کل، گفته می‌شود که «تمدّن واقعی بشر در بخش‌هایی از نواحی جغرافیایی که دارای آب و هوای مساعد و خاک حاصل‌خیز بوده، ظاهر شده است. بر اساس نظریه‌ی هیدرولیک در پیدایش سکونت‌گاه‌ها، آبیاری زمین‌های قابل کشت، افزایش جمعیت و تراکم آن در نواحی مساعد طبیعی، عامل اصلی بوده است.» (شکویی، ۱۳۷۳: ۱۴۲) محیط زیست تأثیر زیادی بر سکونت‌گاه‌های انسانی دارد؛ محیط طبیعی حتّی بر شکل الگوی کالبدی سکونت‌گاه‌ها نیز تأثیر گذارده و در اکثر مناطق کشور سبب شکل‌گیری سکونت‌گاه‌های مجتمع شده است.» (مهدوی، ۱۳۷۷: ۸) از جمله عوامل زیست ـ محیطی موثر در شکل‌گیری و توسعه‌ی سکونت‌گاه‌های انسانی می‌توان به مختصات جغرافیایی، موقعیّت جغرافیایی، زمین‌شناسی، جنس زمین و نوع خاک، شکل پستی و بلندی‌ها، توپوگرافی و ناهمواری‌ها(ارتفاع و شیب)، آب و هوا، منابع آب، پوشش گیاهی، موقعیّت نسبت به عوامل طبیعی مثل رودخانه، کوه و ... اشاره کرد. (رهنمایی، ۱۳۶۹: ۱۷؛ مشیری، ۱۳۷۲: ۷۲؛ زرگر، ۱۳۸۴: ۱۰۰ – ۲۸؛ سعیدی، ۱۳۷۷: ۱۵؛ تولون، ۱۳۷۴: ۲۸ ـ ۲۱)

www.taberestan.info تبرستان

با عنایت به مطالب اخیر از بین عوامل و عناصر مذکور می‌توان از موارد زیر به عنوان عوامل طبیعی مؤثر بر استقرارهای باستانی نام برد: ارتفاع، میزان بارش، نوع آب و هوا، آب‌های جاری و پوشش گیاهی. با توجّه به بهره‌گیری از توانایی‌های سیستم اطّلاعات جغرافیایی، این پژوهش سعی دارد تا بعد از تشکیل بانک اطّلاعاتی، الگوهای استقراری محوطه‌های باستانی استان مازندران را در دوره‌های پیش‌از تاریخ و آغاز تاریخی و بر اساس نقش عوامل طبیعی به نمایش بگذارد.

روش تحقیق حاضر توصیفی ـ تحلیلی است. با عنایت به ملزومات این تحقیق در آغاز با مطالعات اسنادی به تبیین مسأله‌ی تحقیق، تعیین عوامل طبیعی موثر بر نقاط باستانی به عنوان سکونت‌گاه‌های انسانی ادوار گذشته، پرداخته شده و سپس وضعیت منطقه‌ی مورد مطالعه (استان مازندران) به‌طور کلی ترسیم شد. در واقع بعد از بررسی باستان‌شناسی منطقه‌ی مازندران و شناسایی محوطه‌های باستانی، عوامل طبیعی که در شکل‌گیری و پراکنش استقرارهای انسانی تأثیر گذارند، شناسایی شده و مهم‌ترین عامل زیست محیطی مؤثر در این زمینه به بحث گذاشته خواهد شد. برای رسیدن به اهداف مورد نظر از مطالعه‌ی اسنادی و تحلیل‌های فضایی در قالب نظام اطلاعات جغرافیایی با نرم‌افزار *ArcGIS* ۹٫۲ استفاده می‌شود. با تشکیل پایگاه داده‌ای لازم

برای تحقیق که در قالب نظام اطّلاعات جغرافیایی صورت گرفت[۱] به تجزیه و تحلیل توزیع فضایی نقاط، تجزیه و تحلیل وضعیت توزیع نقاط نسبت به عوامل طبیعی و تعیین هم‌بستگی میان توزیع فضایی نقاط با عوامل طبیعی مورد مطالعه پرداخته و در نهایت، عوامل طبیعی موثرتر شناسایی شده و مورد تجزیه و تحلیل نهایی قرار می‌گیرند.

منطقه‌ی مورد مطالعه

استان مازندران با ۲۳/۷۵۶/۴ کیلومتر مربع وسعت، ۱/۴۶ درصد مساحت کل کشور را شامل می شود. این منطقه از شمال به دریای مازندران، از غرب به استان گیلان، از شرق به استان گلستان و از جنوب به استان‌های قزوین، تهران و سمنان محدود می‌شود. (تصویر ۱) مازندران از نظر بستر طبیعی به سه قسمت اصلی کوهستانی در جنوب، میان‌بند در وسط و جلگه‌ای در شمال تقسیم می‌شود. قسمت جنوبی این منطقه، کوهستانی بوده و قسمت شمالی آن جلگه‌ای ـ ساحلی است. شیب آن به طرف شرق بوده و به تدریج، پس از عبور از استان گلستان به ارتفاعات غربی خراسان منتهی می‌گردد. به علّت فراوانی نسبی آب و فرسایش کوه‌ها، آبرفت‌های ناشی از آن در دریا ته‌نشین شده و جلگه‌ی مازندران را تشکیل داده‌اند. ناحیه‌ی کوهستانی، متشکّل از رشته‌کوه البرز در جنوب است که تقریباً موازی با کرانه‌های جنوبی دریای مازندران، مازندران را از جنوب جدا می‌سازد و به صورت دیواری بلند از غرب به شرق تا درّه‌ی گرگان کشیده شده است. این رشته‌کوه، نتیجه‌ی کوه‌زایی دوران سوّم زمین‌شناسی (کوه‌زایی آلپی) است و فرسایش اواخر این دوران و دوران چهارم زمین‌شناسی، عوارض گسترده‌ای در آن‌جا به وجود آورده است. (بحرانی، ۱۳۷۰) روابط درون و برون منطقه‌ای در آن از طریق بریدگی‌های طبیعی رشته جبال مذکور برقرار می‌شده است (شهمیرزادی، ۱۳۷۸: ۳۰۷) و علی رغم دارا بودن منابع طبیعی و زیستی فراوان، این ناحیه، فضای کمی را برای توسعه‌ی جوامع انسانی داراست. البته در این قسمت دشت‌ها و دره‌های میان‌کوهی نیز وجود دارند که با دارا بودن زیست‌بوم مناسب با حداقل فضای موجود، بستر مناسبی را برای شکل‌گیری و توسعه‌ی جوامع انسانی در فرایندهای فرهنگی بلندمدّت فراهم آورده‌اند. ناحیه‌ی میان‌بند در ارتفاع میان ۳۰۰۰ ـ ۱۰۰ متر، دارای جنگل‌ها و مراتع غنی است و سکنه‌ی آن عمدتاً به دامداری و تولید غلات اشتغال دارند. این ناحیه، ییلاق ساکنان نواحی جلگه‌ای مازندران به شمار می‌رود. از یک طرف، طبیعت این ناحیه سبب شده که دسترسی به کوهپایه‌های جنوب دریا چندان آسان نباشد و از طرف دیگر، همین طبیعت سبب شده تا شناسایی آثار سکونت اقوام و ساکنین این ناحیه در هزاره‌های پیش به سهولت میسّر

۱ـ روش به‌کار رفته برای تهیّه‌ی نقشه‌ها، روش معکوس فاصله یا همان IDW، روش درون‌یابی اطّلاعات در نقشه‌ها است.

نگردد. ناحیه‌ی جلگه‌ای نیز با حداکثر ارتفاع ۱۰۰ متر، شامل سرزمین‌های تقریباً مسطّحی است که بیش‌ترین شهرها و آبادی‌های منطقه را در خود جای داده است. طول (غربی ـ شرقی) این ناحیه، حدود ۳۲۰ کیلومتر و عرض آن از ۲ کیلومتر در مغرب (رامسر) تا حدود ۴۰ کیلومتر (در قائم‌شهر) متغیّر است. (بحرانی، ۱۳۷۰) از نظر فرایندهای فرهنگی و بستری برای توسعه‌ی جوامع انسانی در این نواحی، هر چه از غرب به شرق حرکت کنیم، فضای بیش‌تری برای توسعه‌ی جوامع انسانی در اختیار است. در طول کرانه‌ی دریای مازندران نیز نوار باریک ماسه‌ای (عمدتاً فاقد گیاه) وجود دارد که با شیب ملایمی به دریا ختم شده و تنها در مصب رودها بریده می‌شود. با مطالعه‌ی شرایط و ویژگی‌های طبیعی این منطقه می‌توان موارد زیر را در آن مشاهده کرد: در نواحی جلگه‌ای مسطّح شرقی که از نظر وسعت محدوده‌ی بیش‌تری را در برمی‌گیرد از نظر توزیع فضایی نقاط باستانی، شاهد شکل‌گیری استقرارهای متراکم با ارتفاع زیاد و لایه‌های فرهنگی بیش‌تری هستیم. در ناحیه‌ی میان‌بند که دارای جنگل‌ها و مراتع غنی است و سکنه‌ی فعلی آن عمدتاً به دامداری و تولید غلات اشتغال دارند، جابجایی استقرارهایی را شاهد هستیم که اکثراً تک لایه و یا مربوط به گورستان‌های این استقرارها هستند. در این قسمت، بیش‌ترین گسترش استقرارها مانند تمام نواحی شمال کشور، مربوط به عصر آهن است. قبرستان‌های این دوره در اکثر مراتع کنونی بر اثر حفاری‌های قاچاق نمایان شده‌اند. در خصوص این دوره، لازم به ذکر است که با گسترش و تکامل سفال‌های سیاه و خاکستری براق و ظروف لوله‌دار، گستردگی بیش‌تری نسبت به دیگر مراحل فرهنگی منطقه مشاهده می‌شود. در نواحی کوهستانی که قسمت‌هایی از آن با ارتفاعی بیش از سه‌هزار متر معمولاً نیمی از سال پوشیده از برف است، جز در موارد استثنایی، هیچ استقراری شکل نگرفته است. البته در درّه‌ها و دشت‌های میان کوهی با شرایط متفاوتی روبه‌رو هستیم. استقرارهای کم ارتفاع شکل گرفته در این درّه‌ها و دشت‌ها تحت تأثیر رسوبات آبرفتی قرار داشته و اکثراً مدفون شده و دسترسی به آثار لایه‌های پیش از تاریخی آن‌ها غیرممکن شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

با توجّه به اهداف در نظر گرفته شده، این پژوهش در پی آن است که مهم‌ترین عامل زیست محیطی موثر در شکل‌گیری استقرارهای باستانی را شناسایی کند و دوّم، این‌که با توجّه به شرایط زیست‌محیطی خاص مناطق میان‌کوهی غرب مازندران، الگوی استقراری و پراکنش جغرافیایی پیش از تاریخ منطقه را نشان دهد. در راستای این پرسش‌ها به نظر می‌رسد الگوی اسکان در سکونت گاه‌های انسانی، بیش از هر چیز، انعکاس ویژگی‌های محیط طبیعی یعنی قالب اشکال ناهمواری، آب و هوا، پوشش گیاهی، محیط زیست، نحوه‌ی دسترسی به منابع آب و خاک و ... است و از این میان، دو عامل ارتفاع و آب و هوا به عنوان مهم‌ترین و مؤثرترین عوامل زیست

محیطی در شکل‌گیری استقرارهای باستانی مازندران ایفای نقش می‌کنند. از سوی دیگر به نظر می‌رسد موقعیّت‌های دارای شرایط مساعد محیطی برای کشاورزی و دامداری، بیش‌ترین استقرارهای پیش از تاریخی را در خود جای داده‌اند تا به ایفای نقش در روابط درون منطقه‌ای و محلّی بپردازند.

تصویر ۱- موقعیّت استان مازندران در شمال ایران

مواد و روش‌ها

کم شمار بودن مطالعات باستان‌شناسی انجام گرفته در این ناحیه باعث شده تا اطّلاعات جامعی از وضعیت استقرارهای باستانی آن در دست نداشته باشیم؛ لذا تولید دانش و مدارک باستان‌شناختی از طریق مطالعه‌ی داده‌های واقعی گذشته‌ی آن، ابتدایی ترین اقدام ممکن در منطقه‌ی مازندران بود. این تولید و بازسازی در سه وجه جداگانه امّا مرتبط با هم، یعنی وجه توصیفی، توضیحی و تفسیری انجام گرفت. روش گردآوری اطّلاعات، بررسی عمومی بود و به طور عمومی، آثار و استقرارهای باستانی در منطقه، مورد بررسی قرار گرفتند تا زمینه برای تعمیم چارچوب‌های پژوهش و ارزیابی فرضیه‌ها در منطقه فراهم شود. بررسی این ناحیه در سال ۱۳۸۷ به سرپرستی موسوی‌کوهپر انجام شد. نتیجه‌ی این برنامه‌ی پژوهشی، شناسایی تعداد ۲۴۷۵ محوطه‌ی باستانی از دوره‌ی نوسنگی تا دوره‌های متأخر اسلامی بود. مواد باستانی گردآوری شده در قالب چهار گروه کلّی پیش از تاریخی، آغاز تاریخی (عصرآهن)، تاریخی و اسلامی طبقه‌بندی گردید. (موسوی‌کوهپر، ۱۳۸۷) از مجموع ۲۴۷۵ محوطه، ۱۲۳ محوطه، دارای آثار شاخص دوره-های پیش از تاریخی و ۲۵۶ محوطه، آثار شاخص دوره‌ی آغاز تاریخی (عصر آهن) را در خود

دارند که مواد مطالعاتی این پژوهش را تشکیل می‌دهند. توزیع محوطه‌های باستانی ادوار مختلف در هر یک از شهرستان‌های استان در جدول ۱ آمده است.[1] در راستای اهداف پژوهش، عوامل طبیعی که در شکل‌گیری و پراکنش استقرارهای انسانی تأثیر گذارند، شناسایی شده و پراکنش محوطه‌ها در ارتباط با هریک از آن‌ها به بحث گذاشته شد. سپس نقش عوامل در شکل‌گیری استقرارهای منطقه، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت:

۱ـ ارتفاع: این عامل همواری یا ناهمواری بستر استقرار محوطه‌های باستانی را بیان می‌کند.

۲ـ میزان بارش: بارش عاملی تعیین کننده در توزیع محوطه‌های باستانی محسوب می‌شود؛ مخصوصاً برای جوامع باستانی که اغلب با کشاورزی و دامداری سروکار داشته‌اند، این عامل، نقش مهمی در تعیین پتانسیل محیطی برای رویش گیاهان دارد. هم‌چنین این عامل به طور غیرمستقیم در دسترسی به منابع آب اثر می‌گذارد.

۳ـ نوع آب و هوا: نوع آب و هوا تا حد زیادی بر توزیع محوطه‌های باستانی موثر بوده است.[1]

۴ـ فاصله تا رودخانه: محوطه‌های باستانی استان مازندران به فواصل بسیار نزدیک رودخانه، گرایش قابل توجهّی دارند.

۵ـ پوشش گیاهی مرتعی: محوطه‌های باستانی به تمرکز در نواحی غیرمرتعی استان گرایش دارند. علّت این امر را بایستی در غنای دانش بومی مردم ساکن در ادوار باستانی جستجو کرد که معمولاً تلاش می‌نمودند حتی الامکان در زمین‌های غیرحاصل‌خیز و فاقد توان محیطی پایین امّا در جوار زمین‌های حاصل‌خیز سکنی گزینند.

www.tabarestan.info تبرستان

جدول ۱- پراکندگی محوطه‌های باستانی استان نسبت به تفکیک شهرستان، مساحت و دوره.

ردیف	شهرستان	مساحت متر مربع	درصد مساحت	نقاط باستانی کل ادوار[2]	پیش از تاریخ	آهن	تاریخی	اسلامی
۱	آمل	۳۱۸۸۱۷۷۰۶۷	۱۳,٤	٤۰۳(٤۰۳)	۲۲	.	۱۱۳	۳٦۰
۲	بابل	۱۵۰۳۲۸۲۵٦۰	٦,۳	۲٦٦(۲٦۸)	۰	۸	۵۱	۲٦٤
۳	بهشهر	۱٤٦٦۲۱۲۵٦۵	٦,۲	۱۸۱(۱۸۵)	۲۰	۱۲	۱۰٦	۱۱۰
٤	بابلسر	۳٦۰۰۰۰۷٤۰	۱,۵	٦٦(٦٦)	۰		۱۸	٦٦
۵	چالوس	۱۵۹۵۳۲٦۲٤۲	٦,۷	۱۹۰(۱۹۰)	٤۱	۱٤	٤۸	۱۲۸
٦	قائم شهر	٤۷۸۵٤۲۷٤۸	۲,۰	۱۰۵(۱۱۱)	٤	۳٤	۱٦	۹۳
۷	گلوگاه	٤۰٦٤۸٤۵٤۸	۱,۷	۵۷(۵۷)	٤	٤	۲۲	٤۳

۱ـ جهت کسب اطلاعات بیشتر نک: موسوی کوهپر و هم‌کاران، ۱۳۹۰.

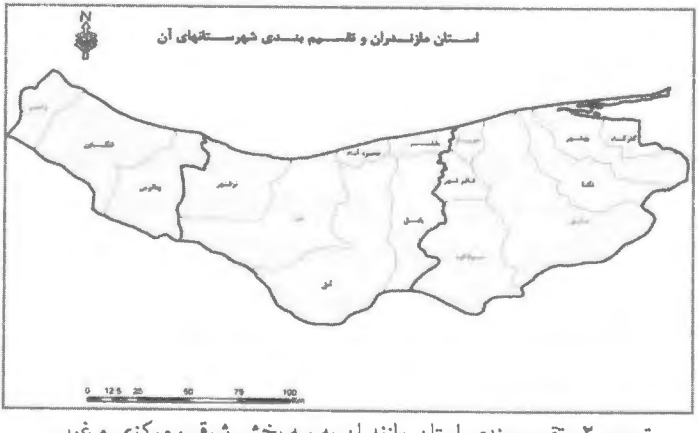
۲ ـ آمار داخل پرانتز تعداد محوطه‌های شناسایی شده هر شهرستان است و اعداد خارج از پرانتز مربوط به محوطه‌هایی است که مختصات آن‌ها درست است. مختصات تعدادی از محوطه‌ها نادرست بود.

۸	جویبار	۲۳۹۲۶٤٦۳٦	۱,۲	۳٤ (۳٤)	۱	۱٤	٥	۲۹
۹	محمودآباد	۳٦٦۲۹۰٦۱۸	۱,۱	٥۳ (٥۳)	۰	۰	۱٤	٥۳
۱۰	نور	۳٦۳۳٤۱۱٤۸۹	۱۱,۲	۱۰۰ (۱۰۰)	۱	۱	۱٤	۹۸
۱۱	نکا	۱۳۲٥۷۹۷۸۳۰	٥,٦	۱۸٤ (۲۰۰)	۱۱	۳۸	۱۱۹	۱۱٤
۱۲	نوشهر	۱٦۸۱٤۷۹٤۷۸	۲,۱	۱۱٥ (۱۱٥)	۳	۲	۳۸	۹٦
۱۳	رامسر	۷۲٥۲۸۱۷۸۰	۳,۰	٦۹ (٦۹)	۰	۲۱	۱۲	٤۰
۱٤	ساری	۳٦٤۰۹٥۹۹٤۰	۱٥,۳	۳۲۱ (۳۳۸)	۱٥	۸۱	٤٥	۲۳۳
۱٥	سوادکوه	۲۱۳۱٤٦۰۰۲٤	۸,۹	۱۸٦ (۱۸۷)	۱	۸	۱٦	۱۷٥
۱٦	تنکابن	۲۱۱۳٥۳۹٦۷۳	۸,۹	۱۰۹ (۱۰۹)	۰	۱۹	۱۱	۸٤
جمع کل		۲۳۸۳٦۰۱۱۹۳۸	۱۰۰	۲٤۳۹ (۲٤۷٥)	۱۳۳	۲٥٦	٦٤۸	۱۹۸٦

www.tabarestan.info تبرستان

یافته‌های پژوهش

با توجّه به وضعیت مورفولوژیکی خاص منطقه‌ی مورد مطالعه و رشد طولی آن از غرب به شرق و برای تحلیل بهتر داده‌های به‌دست آمده، این منطقه به سه بخش شرقی، مرکزی و غربی تقسیم شد. بخش شرقی شامل شهرستان‌های نکا، بهشهر، ساری، گلوگاه، جویبار، قائم‌شهر و سوادکوه است. بخش مرکزی شامل شهرستان‌های بابلسر، محمودآباد، نوشهر، آمل، بابل و نور و بخش غربی مشتمل بر شهرستان‌های چالوس، رامسر و تنکابن است. (تصویر ۲) حداکثر دما مربوط به ایستگاه‌های شرقی استان مازندران و کمترین دما مربوط به ایستگاه‌های پل‌سفید و کجور در شهرستان نوشهر است. بالطبع حداقل رطوبت در ایستگاه کجور و پل‌سفید و بالاترین مقدار آن در ایستگاه ساری نزدیک به دریا می‌باشد که حدود ۹۹ درصد پیش بینی شده است.



تصویر ۲- تقسیم بندی استان مازندران به سه بخش شرقی، مرکزی و غربی.

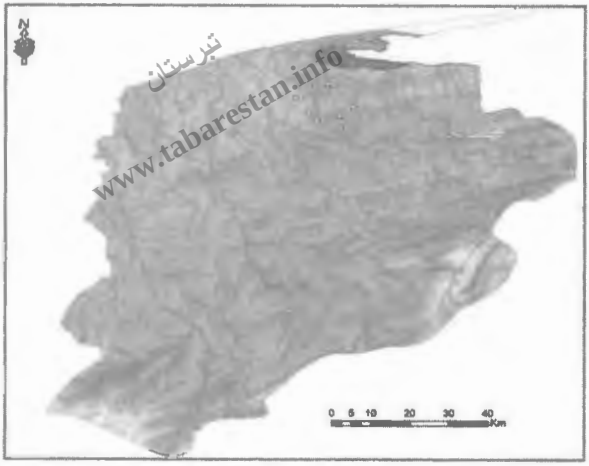
شرق استان مازندران اغلب، جلگه‌ای بوده و بیش‌ترین مساحت آن را زمین‌های هموار ساحلی تشکیل می‌دهد که به علت هم‌جواری با سواحل جنوبی دریای مازندران و سامانه‌های بارشی ضعیف، بارش کم‌تری را نسبت به سواحل غربی و ارتفاعات البرز دریافت می‌کند. در این قسمت از سواحل جنوبی مازندران، بارش حداکثر به ۶۰۰-۸۰۰ میلی‌متر می‌رسد که آب و هوای طولانی مدّت را معتدل و مرطوب ساخته است. در این ناحیه با فاصله‌گیری از سواحل از میزان شرجی و رطوبت هوا کاسته می‌شود. مهم‌ترین شریان حیاتی در این بخش رودخانه تجن است که در شهرستان ساری جاری است. رودخانه‌ی دیگر ارم‌رود است که در شهرستان نکا جریان دارد. بیش‌ترین تعداد محوطه‌های باستانی پیش از تاریخ در قسمت شرقی منطقه‌ی مورد مطالعه در شهرستان بهشهر و در قسمت ساحلی که دارای ارتفاع کم‌تر از ۱۰۰ متر است، واقع شده‌اند. بر عکس سواحل غربی منطقه که بارش زیاد و بیش از ۱۲۰۰ میلی‌متر شاخصه‌ی عمده‌ی آن است در این بخش به علّت بارش کم‌تر، وسعت زمین‌های در دسترس در دوره‌ی پیش از تاریخ برای سکونت و بهره‌برداری بیش‌تر بوده است. به علاوه با توجّه به در دسترس بودن زمین‌های کشاورزی مرغوب ساحلی در این ناحیه، زمین‌هایی که در شیب‌های دامنه‌ها قرار گرفته‌اند، کم‌تر مورد استفاده قرار گرفته و از سوی دیگر، نیاز کم‌تری به پاک‌سازی و بهره برداری از زمین‌های غیرحاصل‌خیز جنگلی به چشم می‌خورد. در واقع، بخش ساحلی نسبت به بخش کوهپایه‌ای و ارتفاعات، بیش‌تر مورد توجّه جوامع انسانی قرار داشته‌اند. در بقیّه‌ی شهرستان‌های شرقی استان مازندران، اصلی‌ترین عامل در توزیع محوطه‌های باستانی پیش از تاریخ، دسترسی به رودخانه‌ها است. دوّمین عامل موثر در این امر، وجود درّه‌های حاصل‌خیزتر به نسبت یال‌ها و دامنه‌ها می‌باشد. محوطه‌های باستانی پیش از تاریخ در شرق استان مازندران، اغلب در ارتفاعی کم‌تر از ۲۰۰ متر واقع شده‌اند؛ هرچند در ارتفاعات بالاتر از ۳۰۰۰ متر شهرستان ساری در کناره‌ی حوزه‌ی شکل‌گیری رودخانه‌ها استقرارهایی شکل گرفته‌اند. در ارتفاعات بیش از ۱۰۰۰ متر در این ناحیه، میزان بارش در حدود ۴۰۰ میلی‌متر است که علّت آن، وضعیت سامانه‌های بارشی است که با حرکت از غرب به شرق سواحل جنوبی خزر بر میزان بارش تأثیر می‌گذارد و از مقدار بارش کاسته می‌شود. در مجموع، بیش‌ترین بارش در شرق مازندران مربوط به جلگه‌های ساحلی است که از مقدار بارش ناحیه‌ی ساحلی بخش غربی به مراتب کم‌تر است. بارش کم‌تر در سواحل شرقی سبب شده که از همان ابتدا تشکیل محوطه‌های پیش از تاریخی به مراتب بیش از بخش غربی باشد. این امر، ناشی از دو عامل است: در بخش شرقی با فاصله گرفتن از ساحل از مقدار شرجی و رطوبت نسبی هوا کاسته شده و مقدار تبخیر و تعرّق هوا که تحت تأثیر دو عامل رطوبت و دما اتفاق می‌افتد، کم می‌شود. این موضوع، دمای مناسب برای سکونت جوامع بشری در این بخش را در اختیار قرار می‌داده است؛ عامل دیگر، وجود زمین‌های در دسترس و رودخانه‌های ورودی به مناطق پست حاشیه‌ی دریای مازندران است. بر عکس در حاشیه‌ی جنوبی بخش غربی به علّت

www.tabarestan.info تبرستان

عرض کم جلگه‌ی ساحلی، زمین‌های مرغوب کم‌تر است. در بخش شرقی به علّت پخش شدن رودخانه‌های ورودی به جلگه‌ی ساحلی، حالت باتلاقی زمین به مراتب کم‌تر بوده و این خود عاملی در اسکان اوّلیّه محسوب می‌شده است. به عبارت دیگر می‌توان گفت زمین‌های باتلاقی علاوه بر این‌که باعث کمبود زمین جهت بهره‌برداری زراعی می‌شده، باعث گسترش یک‌سری بیماری‌های واگیردار نیز در منطقه بوده است. در بخش شرقی، این مقدار به تناسب خیلی کم‌تر از بخش غربی ساحل بوده است. آب و هوا در این بخش از استان به حالت مدیترانه‌ای نزدیک است. بیش‌ترین دریافت میزان بارش در زمستان اتفاق می‌افتد. بر عکس بقیّه‌ی مناطق که بارش تابستانی زیادی دریافت می‌کنند در تابستان میزان بارش در بخش شرقی به مراتب کم‌تر می‌شود که این امر باعث اعتدال هوا و پایین آمدن درصد شرجی بودن هوا در این فصل است. این مسأله، هم‌چنین شرایط را برای بهره برداری بهینه از زمین‌های مساعد بیش‌تری فراهم می‌کند. (تصویر ۳) در دوره‌ی آغاز تاریخی در بخش شرقی استان، پراکنش متفاوتی از محوطه‌های باستانی نسبت به دوره‌های قبل قابل رؤیت است. در حاشیه‌ی شرقی یعنی شهرستان‌های گلوگاه و بهشهر از تراکم آن‌ها به مراتب کاسته شده و در نزدیکی شهرستان نکا به سمت نوار پست ساحلی، تراکم بالایی در حاشیه‌ی اصلی رودخانه ارم‌رود قابل مشاهده است؛ هم‌چنین به سمت غرب و در شهرستان‌های قائم‌شهر و جویبار تراکم بالایی را نشان می‌دهد. علّت این الگوی پراکنش می‌تواند با میزان بالای دانش و مهارت بشر در این دوره در ارتباط باشد که با تسلّط بر محیط طبیعی، توانسته علی‌رغم وجود بارش زیاد، تبخیر و تعرّق بالا و در نتیجه‌ی آن، وجود شرایط شرجی ایام گرم سال، شرایط را برای اسکان در این نواحی مساعد سازد. به هر حال، مهم‌ترین عامل توزیع محوطه‌های باستانی در حاشیه‌ی جنوبی بخش شرقی در دوره‌ی آغاز تاریخی هم‌چنان بهره‌برداری از آب رودخانه‌ها و نزدیکی به آن‌ها می‌باشد. الگوی پراکنش محوطه‌های باستانی دوره‌ی آغاز تاریخی در ارتفاعات بالای ۲۰۰ متر همانند دوره‌ی قبل به دلیل دسترسی محدودتر به زمین‌های حاصل‌خیز، دمای پایین و در نتیجه شرایط سخت طبیعی به صورت پراکنده است و در سرشاخه رودخانه‌های اصلی و داخل دره‌های حاصل‌خیزتر میسّر بوده که توزیع محوطه‌ها را توجیه می‌کند. سرمای سخت زمستانی و بارش کم و اغلب به صورت برف در ارتفاعات بالا نسبت به سواحل پست عامل موثر دیگر در پراکنش این نوع الگوی استقراری می‌باشد. در بخش شرقی استان مازندران، برعکس مناطق غربی، توزیع محوطه‌های باستانی در دوره‌های تاریخی و اسلامی از پوشش گیاهی جنگل تأثیر کم‌تری گرفته است. مشاهده‌ی توزیع محوطه‌های باستانی در دوره‌های پیش از تاریخی، آغاز تاریخی، تاریخی و اسلامی نسبت به مناطق جنگلی گویای این نکته است. عمدتاً جنگل در ارتفاعات متوسط بیش از ۴۰۰ تا ۲۵۰۰ متر وجود دارد، امّا تمرکز محوطه‌های باستانی از دوره‌ی پیش از تاریخ تا دوره‌ی آغاز تاریخی، تحت تأثیر پراکنش پوشش جنگلی نبوده که این خود، مدرکی دال بر عدم اهمیّت تراکم بالای نواحی جنگلی در توزیع الگوی

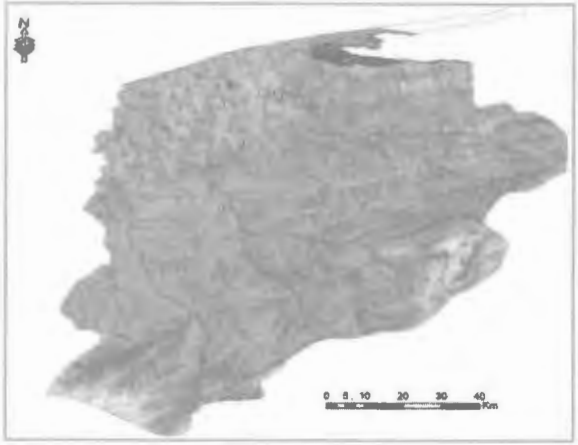
www.tabarestan.info تبرستان

استقرار محوطه‌های باستانی می‌باشد. در دوره‌های پیش از تاریخی و آغاز تاریخی، الگوهای استقراری تبعیّت چندانی از جاده‌ها و راه‌های ارتباطی ندارند. علّت این امر نقش ارتباطات محلّی و درون‌منطقه‌ای در توزیع محوطه‌های استقراری است. در نواحی شمال، برعکس مناطق مرکزی ایران به علّت دسترسی به زمین‌های حاصل‌خیز و منابع آب فراوان برای بهره برداری از آن‌ها از همان ابتدا نقش راه‌های ارتباطی در حد محلّی و محدود بوده، به طوری‌که با مشاهده‌ی الگوهای استقراری محوطه‌های باستانی در ارتباط با راه‌های ارتباطی، نبود هیچ‌گونه ارتباطی کاملاً مشخّص است. (تصویر ۴)



تبرستان
www.tabarestan.info

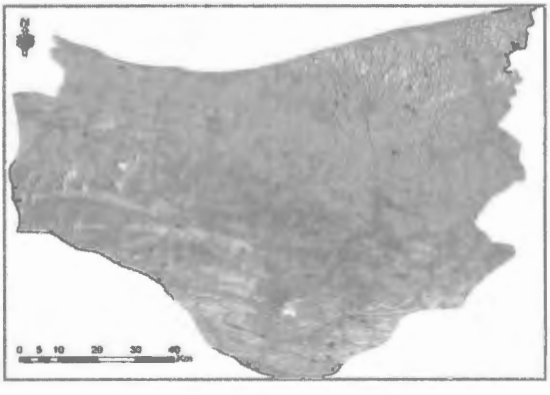
تصویر ۳- پراکنش محوطه‌های باستانی پیش از تاریخی ناحیه شرقی مازندران.



تصویر ۴- پراکنش محوطه‌های باستانی دوره‌ی آغاز تاریخی ناحیه شرقی مازندران.

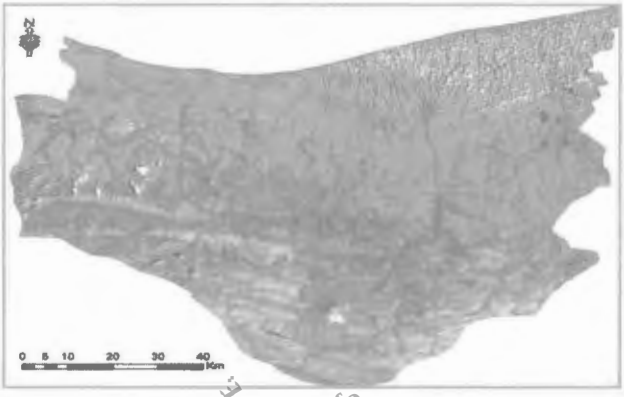
بخش مرکزی منطقه‌ی مورد مطالعه، شامل شهرستان‌های بابلسر، محمودآباد، آمل، بابل، نور و نوشهر است. رودخانه‌ی اصلی این منطقه هراز است که نقش اصلی را در شکل‌گیری بیش‌ترین

استقرارهای پیش از تاریخی دارد. این رودخانه در شهرستان آمل جریان دارد و سرشاخه‌های متعدّد آن از کوه‌های دماوند سرچشمه می‌گیرند. به همین دلیل، تعداد زیاد سرشاخه‌ها نیز نقش بالایی در الگوی پراکنش محوطه‌های پیش از تاریخی ایفا کرده است. تصویرهای ماهواره‌ای اطراف کوه دماوند به خوبی نشان می‌دهد که نقش رودخانه‌ی هراز در بخش جنوب شرقی کوه دماوند تعیین کننده بوده است. به طوری‌که اکثر محوطه‌های پیش از تاریخی کاملاً در حاشیه‌ی سرشاخه‌های آن قرار گرفته‌اند. آب این رودخانه علاوه بر نقش تعیین کننده برای بهره‌برداری در امور زراعی، در امور معدنی نیز نقش اساسی داشته است. با ورود رودخانه به مناطق پست حاشیه‌ی دریای مازندران که دارای ارتفاعی کم‌تر از ۵۰ متر می‌باشند، شاهد شکل‌گیری محوطه‌های زیادی در حاشیه‌ی رودخانه هستیم. در شهرستان نوشهر و در غربی‌ترین بخش ناحیه‌ی مرکزی، تنها ۳ محوطه‌ی پیش از تاریخی در حاشیه‌ی رودخانه‌ها شکل گرفته‌اند که در ارتفاعی کم‌تر از ۵۰۰ متر قرار گرفته‌اند. در بخش مرکزی، رودخانه‌ها و منابع آب حاصل از آن‌ها نقش اصلی را در توزیع محوطه‌های باستانی پیش از تاریخ داشته‌اند. در درجه‌ی دوّم، وجود زمین‌های حاصل‌خیز دشت آمل است که به اندازه‌ی کافی از حاشیه‌ی ساحلی دور بوده و زمینه را برای کشاورزی هموار کرده است. این فاصله، شرایط بد رطوبت نسبی زیاد و افزایش دما و در نتیجه، ایجاد هوای شرجی را کاهش داده و از تبخیر و تعرّق زیاد جلوگیری می‌کرده است. این زمین‌های حاصل‌خیز حاشیه‌ی رودخانه بلافاصله بعد از اتمام منطقه‌ی جنگلی و شروع نواحی کوهپایه‌ای، بیش‌ترین فضا به هنگام ورود رودخانه به دشت را در دسترس قرار می‌داده است. در این بخش از استان به نسبت مناطق غربی، نقش مناطق دارای پوشش جنگلی کم‌تر بوده و با بررسی نقشه‌ها می‌توان تعداد کم محوطه‌های باستانی شکل گرفته در این مناطق را مشاهده نمود. (تصویر ۵) آثار مربوط به دوره‌ی آغاز تاریخی نیز تنها در حاشیه‌ی رودخانه‌های بخش پست ساحلی و نزدیک شهرستان بابل مشاهده می‌شوند. چند محوطه‌ی باستانی دیگر نیز در حاشیه‌ی رودخانه‌های واقع در شهرستان نوشهر بر روی دامنه‌ها شکل گرفته‌اند. (تصویر ۶)



تصویر ۵- پراکنش محوطه‌های دوره‌ی پیش از تاریخی ناحیه‌ی مرکزی مازندران.

www.tabarestan.info تبرستان



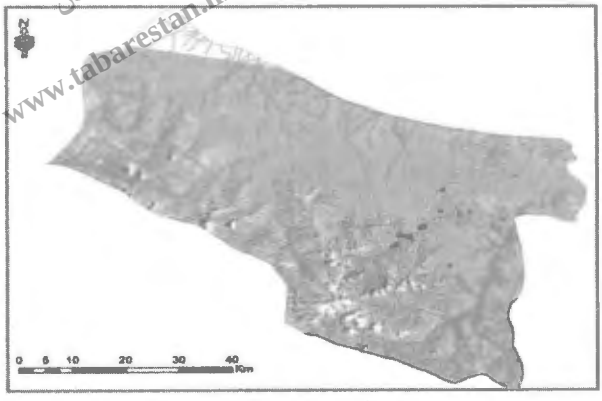
تصویر ۶- پراکنش محوطه‌های دوره‌ی آغاز تاریخی ناحیه‌ی مرکزی مازندران.

www.tabarestan.info تبرستان

بخش غربی منطقه‌ی مورد مطالعه نیز مشتمل بر شهرستان‌های رامسر، تنکابن و چالوس است. رودخانه‌ی اصلی این بخش که در توزیع محوطه‌های پیش از تاریخی بیش ترین نقش را داشته، سرداب‌رود است که در شهرستان چالوس جریان دارد. کلیه‌ی محوطه‌های پیش از تاریخی در دامنه‌های کوهستانی البرز در دشت کلاردشت واقع شده‌اند. در بقیّه‌ی نقاط این بخش به علت کوهستانی و صخره‌ای بودن سواحل، هیچ محوطه‌ی پیش از تاریخی مشاهده نشده یا حداقل شناسایی نشده است. (تصویر ۷) بررسی نقشه‌های پراکنش محوطه‌ها در این سه ناحیه نشان می‌دهد که اکثر محوطه‌های شناسایی شده در دوره‌های پارینه‌سنگی/ نوسنگی و مس و سنگ در ارتفاع بیش از ۱۰۰۰ متر پراکنده شده‌اند. یکی از دلایل این امر، وجود رطوبت زیاد و شرجی بودن دما در ایّام گرم سال در مناطق پست و کم ارتفاع بخش‌های شمالی، به‌خصوص در ناحیه‌ی چالوس است. به استثنای دو مورد از مناطق باستانی پیش از تاریخ که در ارتفاع کم‌تر از ۱۰۰۰ متر (۸۰۰ متر به طور تقریبی) واقع شده‌اند، بقیّه‌ی محوطه‌ها در ارتفاع ۱۹۰۰-۱۰۰۰ قرار گرفته‌اند؛ چرا که عامل ارتفاع باعث تعدیل دما در فصول گرم سال می‌شود. با توجّه به پراکندگی محوطه‌ها به نظر می‌رسد وضعیت امروزی مناطق کم ارتفاع حاشیه‌ی دریای مازندران که به علّت افزایش دما در فصول گرم سال و تزریق رطوبت از دریای مازندران که گاهی اوقات رطوبت نسبی را تا ۹۰ درصد نیز افزایش می‌دهد، در دوره‌ی پیش از تاریخ نیز وجود داشته است. این امر سبب به‌وجود آمدن حالت شرجی و خفگی هم‌راه با افزایش تبخیر و تعرّق از سطح بدن در مناطق یاد شده می‌شود. از سوی دیگر در این منطقه به علّت وجود دو عامل بارش زیاد و دمای بالا و در نتیجه، حالت باتلاقی بودن اغلب مناطق کم ارتفاع، وجود برخی امراض از قبیل مالاریا نیز شایع و رایج بوده است. در مناطق پست منطقه‌ی چالوس، بارش بین ۱۲۰۰-۱۰۰۰ میلی متر است امّا با افزایش ارتفاع، جایی که مناطق باستانی پیش از تاریخ در آن واقع شده‌اند (دشت کلار و کوهپایه‌های آن)، بارش به مقداری بین ۴۰۰ تا ۵۰۰ میلی‌متر می‌رسد. هرچند (به استثنای مناطق شمالی

و جنوبی) در بقیّه‌ی مناطق ایران، عامل بارش در افزایش جمعیّت و سکونت نقش مهمی ایفا می‌کند، امّا در مناطق شمالی ایران همراه شدن بارش زیاد با افزایش دما به بالای ۴۰ درجه سانتی‌گراد نقش منفی در تمرکز جمعیّت ایفا می‌کند. بارش، علاوه بر افزایش رطوبت نسبی هوا در افزایش سیلاب و باتلاقی شدن مناطق پست و کم ارتفاع حاشیه‌ی شمالی نیز نقش اساسی را ایفا می‌کند. دلیل این امر، نبود ناهمواری در جلگه‌های شمالی است و با همراه شدن بارش زیاد، اغلب این مناطق، زیر آب می‌روند. یکی دیگر از مهم‌ترین عوامل موثر در توزیع محوطه‌های باستانی پیش از تاریخ نواحی مورد مطالعه، قرارگیری در دامنه‌های با ارتفاع متوسط و داخل درّه-های سرداب‌رود است. رودخانه‌ها نه تنها در تأمین آب شرب، بلکه جهت مصارف کشاورزی نقش مهمّی داشته‌اند.

تبرستان www.tabarestan.info



تصویر ۷- نقشه پراکنش محوطه‌های دوره پیش از تاریخی ناحیه غربی مازندران.

همان‌طور که در تصویرهای ماهواره‌ای نواحی مورد مطالعه مشخّص است، استفاده بیش از اندازه از چوب درختان جنگلی در این دامنه‌ها باعث شده که حاشیه‌ی سکونت این مناطق از درخت خالی شده و تبدیل به مناطق کشاورزی شده و به زیر کشت بروند. وجود منابع آب فراوان و دما و بارش کافی باعث فراهم آوردن شرایط مناسب برای این مهم است. به‌طوری‌که امروزه در این قسمت ما شهرهای کلاردشت و مرزن‌آباد را در این دامنه‌ها می‌بینیم. ارتفاع متوسّط علاوه بر آن‌که بر کاهش دما و رطوبت نسبی و تا حد زیادی، کاهش بارش اثر می‌گذارد، زه‌کشی خاک و اراضی در دسترس برای امر کشاورزی، نزدیکی به رودخانه جهت استفاده در مصارف شرب و کشاورزی را نیز به همراه دارد که نتیجه‌ی آن ایجاد و شکل‌گیری استقرارهای انسانی در ارتفاعات میانه است. با بالا رفتن ارتفاع که کاهش دما و افزایش مجدد بارش را به همراه دارد، نه تنها شیب زمین برای امر کشاورزی زیاد می‌شود، بلکه مرغوبیت خاک نیز تا حد زیادی پایین می‌آید؛ هم‌چنین دمای کافی برای رشد محصولات کشاورزی با مشکل مواجه می‌شود. مطالعه‌ی وضعیت مرتعی بیان‌گر این نکته است که توزیع پوشش گیاهی مرتعی، مختص ارتفاعات بالاتر

است. علی‌رغم وجود پوشش گیاهی مرتعی مناسب در این نواحی با توجّه به وجود مشکلات محیطی از قبیل سرما و بارش بیش‌تر، افزایش سرعت باد، شیب زیاد و در نتیجه‌ی نبود زمین مناسب در دسترس جهت کشاورزی، استقرارهای مهمّی در ارتفاعات بالاتر شکل نگرفته است. هرچند نمی‌توان گفت که مراتع مورد استفاده قرار نگرفته‌اند؛ دلیل این امر نزدیکی مناطق مسکونی در پیش از تاریخ به مناطق مرتعی مرتفع است. از آن‌جایی‌که اغلب ارتباط در دوره‌ی پیش از تاریخ به صورت محلّی و محدود بوده است، راه‌ها نقش چندانی در توزیع مناطق باستانی در این مناطق نداشته‌اند. در دوره‌ی آغاز تاریخی با پیشرفت تخصّصی و ازدیاد جمعیّت بر مقدار محدوده‌های تحت گسترش و استفاده‌ی او نیز افزوده شد. استقرارهای انسانی در این دوره به طرف شرق و شمال یعنی به سمت رودخانه‌ی چالوس گسترش بیش‌تری نسبت به غرب و جنوب داشته‌اند. دلیل این امر یکی دسترسی بیش‌تر به رودخانه‌ی چالوس و دیگری، ارتفاعات تقریباً متوسط و هموار در شمال منطقه به طرف دریای مازندران است. همان‌طور که در تصویرها پیداست در این دوره با گسترش نواحی تحت تسلّط بشر، میزان استفاده‌ی وی از درختان جنگلی نیز بیش‌تر شده است که از دو حالت خارج نسیت: یکی استفاده از درختان جنگلی در امور مختلف روزمره و دیگری، جنگل‌زدایی به منظور استفاده از زمین در امر کشاورزی است. در این دوره با پیشرفت و توسعه‌ی تخصّص بشر از جمله در استفاده از فلز، برخی محوطه‌های مرتفع که در دوره‌های قبل کم‌تر مورد استفاده قرار می‌گرفتند، مورد اسکان واقع شده‌اند، هرچند که اسکان، مثل گذشته، هنوز در محدوده‌ی داخل درّه‌ها صورت گرفته است؛ اگرچه یکی از مسائل و مشکلات موجود در داخل درّه‌ها، وجود سیلاب و لغزش‌های دامنه‌ها است امّا به طور قطع، مشکلات مناطق خط‌الراس، بیش‌تر از داخل درّه‌هاست که از آن جمله می‌توان به شیب زیاد، مشکلات در امر کشت محصولات کشاورزی، مشکل عبور و مرور و ارتباط، مشکل دسترسی و انتقال آب و موارد دیگر اشاره کرد. امّا مناطق کم ارتفاع و پست حاشیه‌ی دریای مازندران هم‌چنان همانند دوره‌ی پیش از تاریخ، قابل اسکان برای جوامع انسانی نبوده که به دلایل ذکر شده در بحث قبل می‌باشد.

در دوره‌ی آغاز تاریخی توزیع محوطه‌های باستانی بخش غربی، همانند گذشته در حاشیه‌ی رودخانه‌های اصلی شکل گرفته است. در این دوره در شهرستان رامسر می‌توان چندین نقطه‌ی باستانی را که به سمت حاشیه ساحلی امتداد یافته‌اند، مشاهده نمود که از تسلّط انسان بر محیط طبیعی و خشکاندن زمین‌های ساحلی جهت امر کشاورزی حکایت دارد. در این دوره همانند گذشته ارتفاعات بیش از ۲۰۰۰ متر به علّت شیب زیاد، دمای پایین‌تر از آستانه و نبود زمین‌های مرغوب برای اسکان جوامع انسانی مساعد نبوده است. هر چند میزان بارشی بین ۶۰۰ تا ۸۰۰ میلی‌متر داشته‌اند. به عبارت بهتر می‌توان گفت توزیع محوطه‌های باستانی در این بخش با

www.tabarestan.info تبرستان

کاهش دما و رطوبت ارتباط تنگاتنگی داشته و میزان بارش تنها در اسکان حاشیه‌ی ساحلی موثر بوده است. (تصویر ۸)

تصویر ۸- نقشه پراکنش محوطه‌های دوره آغاز تاریخی ناحیه غربی مازندران.

تبرستان
www.tabarestan.info

در نواحی غربی مازندران که به‌صورت نوار باریک ساحلی و درّه‌های باریک کم وسعت با جهت شمال غربی ـ جنوبی شرقی و یا شمال شرقی ـ جنوب غربی‌اند، استقرارهای پیش از تاریخی، کمی شناسایی شده است. جنس بستر طبیعی و نبود فضا در این چشم‌انداز موجب شده که در عین وجود منابع زیست‌محیطی غنی از جمله رطوبت در طول سال و حتّی در تابستان و پوشش گیاهی و جانوری غنی استقرارهای پیش از تاریخی نوسنگی و مس ـ سنگی وجود نداشته باشد؛ چرا که علی‌رغم وجود این منابع، فضا به معنی جغرافیایی آن برای توسعه‌ی جوامع انسانی مهیّا و فراهم نیست. آبراهه‌های اصلی در درّه‌های عمیق این نواحی جاری‌اند که با فناوری پیش از تاریخی بهره‌برداری از آن‌ها ممکن نبوده است. امّا در چشم‌انداز قسمت بخش جنوبی ناحیه‌ی غربی (کلاردشت) و در ناحیه‌ی شرقی منطقه‌ی مورد مطالعه، طیف متنوّعی از زیست‌بوم‌ها وجود دارد. کوهپایه‌ها دارای شیب ملایم‌تر و برای کشت دیم، مساعد و دارای مراتع غنی‌اند. در سطح درّه‌ها و در نواحی دشت، کشت هم‌راه با آبیاری در کنار رودخانه‌ها میسّر است.

نتیجه‌گیری

طی بررسی‌های انجام شده در کل منطقه در ۳۷۹ استقرار آثار مربوط به پیش از تاریخ، شناسایی شده است. ۱۱ محوطه، دارای آثار دوره‌ی پارینه‌سنگی و یا محتمل به وجود آثار این دوره‌اند؛ ۳ محوطه، دارای آثار دوره‌ی فراپارینه‌سنگی؛ ۱۰ محوطه، دارای آثار نوسنگی بدون سفال و با سفال‌اند؛ در ۹ محوطه، آثار دوره‌ی مس و سنگ شناسایی شده و آثار دوره‌ی مفرغ نیز در ۳۴ محوطه به دست آمده است. عصر آهن نیز با بیش‌ترین تعداد در ۱۱۲ محوطه، شناسایی شده است. (حیدریان، ۱۳۹۰) تمام محوطه‌های استقراری کاملاً تحت تأثیر شرایط زیست ـ محیطی

منطقه قرار دارند. در ناحیه‌ی کوهستانی از مجموع کل محوطه‌ها، تنها ۵۳ (۲/۲٪) محوطه، شناسایی شده که همگی مربوط به لایه‌های استقراری موقّت دوره‌ی تاریخی و امامزاده‌ها هستند. در ناحیه‌ی میان‌بند در ارتفاع میان ۳۰۰۰ ـ۱۰۰ متر، ۱۱۲۰ (۴۵/۹٪) محوطه، شناسایی شده که محوطه‌های دوره‌های اسلامی و تاریخی بیش‌ترین گسترش را به خود اختصاص داده‌اند و محوطه‌های پیش از تاریخی و سپس آغاز تاریخی به ترتیب، کم‌ترین استقرارهای این ناحیه را تشکیل داده‌اند. در ناحیه‌ی جلگه‌ای نیز که حداکثر ارتفاع آن صدمتر است و شامل سرزمین‌های تقریباً مسطحی است، ۱۲۶۶ (۵۱/۹٪) محوطه، شناسایی شده‌اند که از این تعداد، ۱۴۶ محوطه، دارای دوره‌ی آغاز تاریخی و ۳۷ محوطه، دارای دوره‌ی پیش از تاریخی‌اند. طبیعت منطقه مورد مطالعه، تحت تأثیر عرض جغرافیایی، ارتفاعات البرز، ارتفاع از سطح دریا، دوری و نزدیکی به دریا، وزش بادهای محلی و ناحیه‌ای، جابه‌جایی توده‌های هوای شمالی و غربی و پوشش متراکم جنگلی قرار دارد. به همین جهت و با وجود وسعت اندک و برخلاف تصوّر عموم که آب و هوای آن را یکسره معتدل می‌دانند، این ناحیه از تنوّع آب و هوایی ویژه‌ای برخوردار است.

مطالعه‌ی به عمل آمده نشان داد که عوامل طبیعی مؤثر بر سکونت‌گاه‌های انسانی و به تبع آن استقرارهای باستانی مازندران عبارتند از ناهمواری‌ها، پوشش گیاهی (اعم از جنگل و مرتع)، منابع آب، بارش، آب و هوا که در این تحقیق به آن‌ها پرداخته شد؛ هم چنین بر اساس این تحقیق مشخّص گردید که عوامل طبیعی مختلف، نقش متفاوتی را در توزیع محوطه‌های باستانی ایفا نموده‌اند و همه‌ی آن‌ها از قانون‌مندی یکسان طبعیت نمی‌کنند. از این رو، بایستی نقش عوامل طبیعی به صورت جداگانه مورد بررسی قرار گیرد. از میان عوامل طبیعی مورد بررسی در این مقاله، مساحت طبقات بارش، فاصله تا رودخانه و پوشش گیاهی جنگلی و مرتعی دارای هم-بستگی معنادار، قوی و مثبت با تعداد محوطه‌های باستانی شناسایی شده بر روی آن‌هاست؛ امّا میان مساحت طبقات ارتفاع و آب و هوا و تعداد محوطه‌های باستانی شناسایی شده بر روی آن‌ها ارتباط معناداری وجود ندارد.

در بررسی صورت گرفته در این مقاله بر نقش موثر عوامل طبیعی بر استقرارهای انسانی از ابعاد گوناگون تأکید شده است؛ امّا پذیرش این امر، نبایستی ما را به جبرگرایی محیطی یا امکان‌گرایی بکشاند و لذا در بررسی این مسأله، بایستی تأثیرپذیری نسبی جوامع بشری را مورد توجّه قرار دهیم.

منابع فارسی

۱ـ بحرانی، محمّدحسین(۱۳۷۰)، *در قلمرو مازندران*، مجموعه مقالات اقلیم، انسان و فعّالیّت در استان مازندران (از زبان آمار)، به کوشش حسین صمدی، جلد ۱، بابل: نقش جهان.

۲ـ تولون، ب(۱۳۷۴)، *جغرافیای سکونت*، ترجمه‌ی محمّد ظاهری، نشر دانشگاه تربیت معلم تبریز.
۳ـ حیدریان، محمود(۱۳۹۰)، *چگونگی سیر تحول فرهنگ‌های پیش از تاریخی غرب مازندران براساس کاوش‌های باستان‌شناسی تپّه‌ی کلار و پناهگاه صخره‌ای راشک*، رساله‌ی دکتری باستان شناسی، دانشگاه تربیت مدرّس، تهران.
۴ـ رهنمایی، محمّدتقی(۱۳۶۹)، *مجموعه‌ی مباحث و روش‌های شهرسازی: جغرافیا*، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات معماری و شهرسازی ایران.
۵ـ زرگر، اکبر(۱۳۸۴)، *درآمدی بر شناخت معماری روستایی ایران*، تهران: نشر دانشگاه شهید بهشتی.
۶ـ سعیدی، عبّاس(۱۳۷۷)، *مبانی جغرافیای روستایی*، تهران: نشر سمت.
۷ـ سلطانی، نبی‌الله و ناصر علی‌قلی‌زاده فیروزجایی(۱۳۸۰)، *تحلیل رابطه‌ی بین عوامل محیط طبیعی در الگوی توزیع فضایی سکونت‌گاه‌ها و جمعیت در ناحیه بهار همدان*، مجله‌ی جهاد، ش، ۲۴۴ و ۲۴۵، صص. ۹۸ ـ ۹۰.
۸ـ شکویی، حسین(۱۳۷۳)، *دیدگاه‌های نو در جغرافیای شهری*، تهران: نشر سمت.
۹ـ مشیری، سیدرحیم(۱۳۷۲)، *جغرافیای کوچ‌نشینی*، نشر سمت.
۱۰ـ ملک شهمیرزادی، صادق(۱۳۷۸)، *ایران در پیش از تاریخ (باستان‌شناسی ایران از آغاز تا سپیده دم شهرنشینی)*، چاپ دوّم، تهران: معاونت پژوهشی سازمان میراث فرهنگی کشور.
۱۱ـ مهدوی، مسعود(۱۳۷۷)، *مقدمه‌ای بر جغرافیای روستایی ایران*، تهران: نشر سمت.
۱۲ـ موسوی کوهپر، سیدمهدی(۱۳۸۷)، *گزارش بررسی باستان‌شناسی مازندران: تهیه نقشه باستان شناسی*، ۲۱جلد، تهران: مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی، پژوهشکده باستان شناسی.
۱۳ـ ----------، حیدریان، محمود، آقایاری‌هیر، محسن، وحدتی نسب، حامد، خطیب‌شهیدی، حمید و نیستانی، جواد(۱۳۹۰)، *تحلیل نقش عوامل طبیعی در توزیع فضایی محوطه‌های باستانی استان مازندران*، مجله‌ی پژوهش‌های جغرافیای طبیعی دانشکده‌ی جغرافیا، دانشگاه تهران، شماره ۷۵، صص ۹۵-۷۹، بهار.

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی روند توسعه‌ی شهرسازی و راه‌های ارتباطی منطقه‌ی تنکابن در قرون متأخر بر مبنای مکان‌نگاری پل‌های تاریخی منطقه[۱]

محمّد قمری فتیده[۲]، مهرداد قربانی مقانکی[۳]

چکیده

منطقه‌ی تنکابن در متون تاریخی با آن‌چه که امروز با عنوان شهرستان تنکابن می‌شناسیم، متفاوت است. این منطقه با همین نام از دوره‌ی قاجار به عنوان یک محدوده‌ی وسیع مطرح بوده است امّا از نامی به عنوان تنکابن در کتاب *حدودالعالم*، نوشته شده به قرن چهارم هجری قمری به عنوان منطقه‌ای بین لَنگا و چالکرود نام برده شده است. مرکزیّت تنکابن از دوره‌ی صفویه ایجاد شده و می‌توان گفت که پس از صفویه و در طول دوران حکومت‌های افشاریه و زندیه هم چنان به عنوان مرکزی آزاد و فعّال موجودیت خود را حفظ نمود.

تا زمان آغاز حکومت قاجار، منطقه‌ی تنکابن به عنوان بخشی از خاک گیلان محسوب می‌شده است و عموماً حاکمان این منطقه تا دوره‌ی زندیه از اهالی مناطقی دیگر بوده‌اند. از زمان زندیه این حکومت به دست خاندان خلعتبری افتاد و به سبب هم‌کاری‌ای که خان خلعتبری با آقامحمّدخان قاجار می‌کند، حکومت در این خاندان باقی می‌ماند و از این تاریخ، تنکابن به درخواست خان همین خاندان، مهدی‌خان از گیلان جدا و به مازندران ملحق گردید؛ هم‌چنین کلارستاق و کجور نیز ضمیمه‌ی خاک تنکابن شدند و بدین صورت، سه ناحیه‌ی تنکابن،کلارستاق و کجور از آن وقت به *محال ثلاث* معروف شدند. در این زمان، خرّم‌آباد مرکز تنکابن بود. در اوایل دوره‌ی پهلوی، نام این شهر از تنکابن به شهسوار تغییر یافت که شامل شهرستان‌های فعلی میان نور و لاهیجان می‌شد و از سال ۱۳۲۰ شمسی به بعد بود که به تدریج هر یک از نقاط مذکور، خود به عنوان شهرستانی مستقل در آمدند.

این اتفاقات سیاسی و ایجاد مرکزیّت سیاسی، قطعاً در بسیاری از مناسبات دیگر منطقه نیز تأثیر داشته است. یکی از این تأثیرات را می‌توان در انبوه پل‌های آجری موجود در این منطقه دانست. تعداد ۲۴ پل در این منطقه موجود است که اکثراً در دوران قاجار و بعضاً در دوره‌ی پهلوی

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ پل‌های مورد بحث این پژوهش در بررسی باستان‌شناسی سال ۱۳۸۶، طی انجام پروژه‌ی تهیّه‌ی نقشه‌ی باستان‌شناسی استان مازندران به سرپرستی دکتر سید مهدی موسوی شناسایی شده‌اند که سرپرستی بررسی بخش غربی استان بر عهده‌ی نگارندگان بود. از آقای دکتر موسوی که بزرگوارانه، اجازه‌ی استفاده از اطّلاعات حاصل از این بررسی را دادند، صمیمانه سپاس‌گزاریم.

۲ـ گروه باستان‌شناسی مؤسسه‌ی غیرانتفاعی مارلیک نوشهر، دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس؛ آدرس پست الکترونیکی: ghamari.m۲۱gmail.com

۳ـ گروه باستان‌شناسی مؤسسه‌ی غیرانتفاعی مارلیک نوشهر، کارشناس ارشد باستان‌شناسی.

اوّل ساخته شده‌اند. وجود این تعداد پل که بسیاری از آن‌ها بر روی راه‌های فرعی منطقه ایجاد شده‌اند، نشان از قدرت، پویایی و شکوفایی منطقه در این دوران داشته و قطعاً به سبب مرکزیّت سیاسی موجود، این توجّه به این منطقه شده است؛ چرا که این تعداد پل در هیچ یک از شهرستان‌های غرب مازندران دیده نمی‌شود.

در این مقاله سعی شده تا با مکان‌نگاری این پل‌های تاریخی، روند توسعه‌ی شهری منطقه‌ی تنکابن در قرون متأخر، به خصوص در دوره‌ی قاجار بررسی شود و نقش بسیار مؤثر حاکمیّت به عنوان یک کنش‌گر اصلی در این پیشرفت، مورد تحلیل قرار گیرد.

واژگان کلیدی: تنکابن، خرّم‌آباد، پل‌های آجری، دوره‌ی قاجار.

تبرستان
www.tabarestan.info

درآمد

این مقاله با رویکردی تاریخی ـ باستان‌شناختی سعی در بازسازی شرایط تاریخی منطقه‌ی تنکابن در دوران متأخر اسلامی، به خصوص دوران قاجار دارد تا نقش کنش گرهای سیاسی ـ اجتماعی را در بهبود شرایط شهری و عمرانی بررسی کند.

بررسی‌های باستان‌شناختی تنکابن، شکوفایی منطقه در قرون متأخر اسلامی، به خصوص دوره‌ی قاجار را به اثبات رسانیده است. در بررسی شهرستان تنکابن، در مجموع، ۱۱۰ محوطه و اثر تاریخی شناسایی شده است که از این تعداد محوطه‌ها، ۸۴ اثر، مربوط به دروان اسلامی بوده و از این تعداد ۸۴ محوطه، ۲۴ اثر، پل‌های دوران متأخر اسلامی (قاجار و پهلوی) هستند. (موسوی و دیگران، ۱۳۸۷)

وجود این تعداد پل در یک منطقه‌ی نسبتاً کوچک، بی‌شک بدون یک پشتوانه‌ی مالی و سیاسیِ قوی امکان‌پذیر نیست. به همین خاطر در ادامه، سعی شده با بازگویی شرایط تاریخی تنکابن، این روند بازسازی شده و دلایل رشد شهری و احداث پل‌های مورد پژوهش بررسی شود.

پیشینه‌ی تاریخی تنکابن

تنکابن در طول دوران خود، مدّتی زیر سلطه‌ی حاکمان گیلان و مدّتی زیر سلطه‌ی حاکمان تبرستان بوده است. تا زمان فخرالدوله شهرآکیم پسر نماور، دیلم و تنکابن جزء فرمان‌روایی استنداران محسوب می‌شد، تا این که مصمّم شد تا فرمان‌روایی گیلان را از دست او به در آورند و به همین انگیزه با لشگریان زیاد به جنگ با او رفتند و شهراگیم ناچار گردید تا حوزه‌ی نمک

آبرود عقب‌نشینی کند و ملوک گیلان نتوانستند از آن نقطه جلوتر بروند و نمک‌آبرود در آن وقت (۶۴۰ ه.ق) مرز جدید گیلان و رستم‌دار قرار گرفت (مشایخی، ۱۳۸۰: ۵۰۳)[۱]

پس از این جریانات، حد و مرز گیلان و رستم‌دار، دچار تغییراتی شد امّا به طور یقین آن‌چه را که از متون تاریخی می‌توان استنباط کرد، حدود گیلان و رستم‌دار در قرن‌های ۱۰ ـ ۸ در زمان حکومت کیاییان در تنکابن و گیلان همان نمک‌آبرود بود؛ چنان‌که سید ظهیرالدین مرعشی در ذکر احوال کیاییان، چندین‌جا به طور مستقیم از این حد و مرز نام می‌برد. (پیشین: ۵۰۴)[۲]

در زمان صفویه، تنکابن جزء گیلان محسوب می‌شده و مذهب زیدیه تا ابتدای زمان صفویه در اینجا ادامه داشته است ولی در این زمان، مذهب زیدی جایش را به مذهب امامیه داد. (همان جا) در زمان زندیه، حکومت تنکابن به مدت ۶ سال، زیر فرمان ابراهیم خان عمارلو و بعد از آن رستم‌خان عمارلو بود که هدایت‌خان گیلانی، حکمران گیلان با جلب موافقت کریم‌خان، تنکابن را ضمیمه‌ی گیلان کرد. پس از چندی، مهدی‌خان خلعتبری، بزرگ طایفه‌ی خلعتبری به هم‌راه یکی از اهالی نشتا و تنی دیگر از گُلیجان به نمایندگی از مردم به تنگ آمده از ظلم و ستم خاندان قوی اصلو به قصد دادخواهی نزد کریم‌خان زند رفتند. نتیجه‌ی دیدار این بود که از کریم خان، لقب خانی گرفته و به حکومت تنکابن منسوب گشت و از آن ایام تا سده‌ی چهاردهم قمری، حکومت تنکابن در خاندان آن‌ها موروثی شد. (رابینو، ۱۳۶۵: ۵۱) همین مهدی‌خان بعدها یکی از طرفداران سرسخت آقامحمّدخان، مؤسس سلسله‌ی قاجاریه شد و هنگامی که آقامحمّدخان، سپاهیانی را برای سرکوبی هدایت‌الله خان گیلانی که بر او یاغی شده بود، گسیل کرد با سپاهیان بسیار به قشون آقا محمّدخان پیوست که همین مسأله، کینه و عداوتی بسیار بین سکنه‌ی رشت و تنکابن به‌وجود آورد. (مشایخی، ۱۳۸۰: ۵۰۵)[۳] به همین دلیل و بر اثر درخواست مهدی‌خان از خان قاجار، تنکابن برای آخرین‌بار از گیلان منتزع و به مازندران ملحق گردید؛ هم‌چنین کلارستاق و کجور نیز ضمیمه‌ی خاک تنکابن شدند و بدین صورت، سه ناحیه‌ی تنکابن، کلارستاق و کجور از آن وقت به *محال ثلاث* معروف شدند. در این زمان، خرّم‌آباد مرکز تنکابن بود. (همان‌جا)

منوچهر ستوده در کتاب *از آستارا تا استرآباد* به نقل از متن انگلیسی کتاب رابینو عنوان می‌کند که پس از مهدی‌خان، فرزندش هادی‌خان و پس از او نوه‌ی هادی‌خان، صاعدالدوله، قدرت را در دست گرفتند. در نهایت، فرزند صاعدالدوله یعنی محمّدولی‌خان به عنوان سپه‌دار اعظم قاجار انتخاب شد و این خاندان تا زمان رضاخان پهلوی قدرت بسیار داشتند امّا از آن پس از حکومت افتادند. (ستوده، ۱۳۷۴: ۲۲)

۱ـ به نقل از *تاریخ رویان*، چراغعلی اعظمی سنگسری، ص:۶۰

۲ـ با استناد به سید ظهیرالدین مرعشی، صص: ۲۸۳ و۲۴۷– ۲۷۴.

۳ـ به نقل از *تاریخ مازندران* اسماعیل مهجوری، ص: ۱۳۵.

www.tabarestan.info تبرستان

ستوده، نکاتی را به نقل قول از *مرآت البلدان* نوشته‌ی میرزا محمّدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین شاه قاجار در توضیحات پیرامون تنکابن می‌آورد که مواردی از آن برای منظور این پژوهش مفید است که در ادامه عیناً نقل می‌شود: «|...| یازده رودخانه از محل تنکابن جاری است و مصب همه، دریای خزر است و غالب، پنج شش فرسخ بستر و مجاری رودخانه‌ها است تا به دریا برسد |وی نام تمام این رودها به هم‌راه میزان آبشان را نیز ذکر می‌کند.| |...| در دوازده قریه از قرای تنکابن، حمام هست و قرای دیگر نیز همه در تهیّه‌ی ساختن آن می‌باشند. در بعضی دهات نیز مسجد ساخته‌اند. در سخت‌سر و جورده از محال تنکابن، مدرسه‌ی محقّر چوبی دارد. |...| حاکم‌نشین قشلاقی تنکابن و دو محال دیگر، خرّم‌آباد از محال تنکابن است و دوهزار حاکم‌نشین ییلاقی است. خرّم‌آباد یک مسجد و ده باب دکان و دو حمام دارد که یکی عمومی و یکی مخصوص باغ و عمارت حکومتی است. صاعدالدوله، حاکم محال ثلاثه، باغی موسوم به باغ ناصری در خرّم‌آباد احداث نموده که هزارقدم طول و چهارصد قدم عرض دارد. دریاچه و عمارت بسیار عالی دو مرتبه مشتمل بر اطاق‌های متعدّد و تالار و غیره در این باغ هست |...|» (همان: ۲۷-۲۶)[۱] نکاتی که از قول میرزا محمّدحسن خان نقل گردید به خوبی، آبادانی و تفاوت محدوده‌ی تنکابن فعلی و خرّم‌آباد را از مابقی منطقه‌ی بزرگ تنکابن نشان می‌دهد. پس از آن در دوره‌ی پهلوی از مرکزیّت تنکابن کاسته شده و رفته رفته قدرت خاندان خلعتبری نیز از بین می‌رود.

www.tabarestan.info تبرستان

پل‌های تاریخی تنکابن

برای معرفی پل‌های تاریخی تنکابن فقط به ذکری از نام و موقعیّت مکانی و دوره‌ای پل بسنده نشده، بلکه سعی شده مختصر توضیحی درباره‌ی پل ارائه شود تا خواننده، دیدی بهتر از پل داشته باشد. در ادامه، نخست پل‌های قاجاریه و پس از آن پل‌های پهلوی اوّل، توضیح داده خواهند شد.

پل گورستان قلعه‌گردن

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای قلعه‌گردن واقع شده و در کنار مسجد و گورستان روستای قلعه‌گردن قرار گرفته است. مصالح ساخت پل، آجرهای مربع شکل با ابعاد ۲۵×۲۵×۴ سانتی‌متر است و روی سطح پل با قلوه‌سنگ‌های کوچک سنگ‌فرش شده است. قوس پل، نیم‌دایره است. طول آن ۸/۴ متر، عرض آن ۲/۴۵ است، عرض دهانه‌ی قوس ۲/۸۰ متر بوده و ارتفاع ازکف رودخانه تا تیره‌ی قوس ۲/۲ متر است. این

۱- به نقل از *مرآت البلدان*، صص: ۵۰۱ و ۵۰۲، ذیل نام تنکابن.

پل احتمالاً باید در مسیر راهی بوده باشد که خرّم‌آباد را به قلعه‌گردن و از آن پس به کوهستان‌های دوهزار و سه‌هزار مربوط می‌ساخته است. (دوستی، ۱۳۸۲) (تصویر ۱)

تبرستان www.tabarestan.info

تصویر ۱ـ پل گورستان قلعه‌گردن

پل قدیمی سلطانی‌محلّه

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای سلطانی‌محلّه واقع شده است. پل دارای یک چشمه است و از آجرهای با ضخامت ۲ سانتی‌متر ساخته شده است که اندودی آهکی بر روی آن کشیده شده. روی پل را با قلوه سنگ‌های کوچک سنگ‌فرش نموده‌اند. پل دارای ۲/۲۰ متر عرض و طول ۶ متر است. سطح فوقانی پل از سطح جاده، حدود ۷۰ سانتی‌متر بالاتر است. به نظر می‌رسد که این پل و پل خشتی[1] قلعه‌گردن، هر دو بر روی جاده‌ای واقع شده بودند که شهر خرّم‌آباد را به روستای قلعه‌گردن و از آن‌جا به کوهستان‌های دوهزار و سه‌هزار مربوط می‌ساخته‌اند. (پیشین)

خَشتِ پل آغوزکَله ۱

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل باغات کشاورزی در شمال روستای آغوزکله واقع شده است. این پل که در بین اهالی به پل سنگی نیز مشهور است، بر سر راه مال‌روی روستای آغوزکله به روستای سنگرمال واقع شده است. مصالح ساخت پل، قلوه‌سنگ‌های رودخانه‌ای و ملات آهک و گچ است. پل به طول ۷ متر و عرض ۱/۵ متر است و طاق به کار رفته برای ساخت پل نیز از نوع جناغی است. (تصویرهای ۲ و ۳)

۱ـ در منطقه به پل‌هایی که با آجرهای با ابعاد ۲۰×۲۰ سانتی‌متر ساخته شده‌اند در اصطلاح پل خشتی و یا به اصطلاح محلی خَشتِ پل گفته می‌شود.

تصویر ۲ـ نمای روی خشت پل آغوزکله ۱

تصویر ۳ـ نمای جانبی خشت پل آغوزکله ۱

خَشتِ پل آغوزکَله ۲

تبرستان www.tabarestan.info

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای آغوزکله واقع شده است. در کنار پل سیمانی اصلی و فعلی داخل روستای آغوزکله، پلی قدیمی دیده می‌شود که از سنگ ساخته شده است. در قسمت‌های پایینی پل و پایه‌ها مصالح به‌کار رفته سنگ‌های بزرگ ـ با قطری بین ۲۰ تا ۸ سانتی‌متر ـ است و برای ساخت بخش‌های فوقانی از سنگ‌های ریزتر (با قطری بین ۸ تا ۳ سانتی‌متر) استفاده شده است. پل به صورت یک دهانه است و طاقی تقریباً جناغی دارد. طول پل ۵ متر و عرض آن ۱/۵ متر است که سطح پل به صورت سنگ‌فرش دیده می‌شود. نظم جالبی در چیدن سنگ‌های طاق دیده می‌شود که تحسین‌برانگیز است. (تصویر ۴)

تصویر ۴ـ خشت پل آغوزکله ۲

پل مَزرک ۱

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای مزرک واقع شده است و دارای طاق قوسی است که ابعاد کوچکی دارد؛ چرا که بر روی نهری کوچک ساخته شده است. طول آن ۴/۲ متر، عرض ۲/۲۰ متر و ارتفاع آن از تاج پل تا بستر نهر ۱/۹ متر است. ضخامت قوس پل نیز ۳۵ سانتی‌متر بوده و مصالح به‌کار رفته شده در بنا از سنگ و ملات آهک است.

بقایای پل قدیمی وَلَمرود

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در روستای ولمرود واقع شده است. بیش از ۹۵٪ این پل ویران شده و فقط بخشی از پایه‌ی آن به جا مانده است. این پایه از جنس سنگ و ملات ساروج ساخته شده و ابعاد موجود آن به قرار زیر است: ضخامت پایه ۷۰ سانتی‌متر، طول ۴/۷ متر و میانگین ارتفاع ۱/۳ متر. بنا بر روایات محلّی و منطقه‌ای، این پل به عمد و بیش از ۱۰۰ سال پش تخریب شده است. (پیشین)

پل قدیمی شاقوزکوتی

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت فعلی روستای شاقوزکوتی بر روی یکی از شاخابه‌های منشعب از فرهادجوی احداث شده که برای آبیاری اراضی کشاورزی این روستا مورد استفاده بوده است. به گفته‌ی یکی از اهالی، بانی بنا شخصی به‌نام زبیده خانم بوده است. (پیشین) پل، دارای یک دهانه است و دو جهت آن را در سال‌های اخیر تعریض نموده‌اند؛ به این شکل که از دو جهت با ایجاد سطحی بتونی عرض، پل را تعریض نمودند‌اند. مصالح ساخت پل از قلوه سنگ و ملات ساروج است. طول پل ۲/۲ و عرض آن ۱/۵۵ متر است؛ عرض دهانه‌ی قوس ۱/۳ متر است و ضخامت قوس ۲۰ سانتی‌متر است. پاکار پل ۱/۵ متر و ارتفاع پل از کف خیابان تا بستر رودخانه ۱/۵۵ متر است.

www.tabarestan.info تبرستان

بقایای پل قدیمی کشکو

این محوطه در دهستان گلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن واقع شده است. این پل با آجرهای به ابعاد ۴×۲۰×۲۰ سانتی‌متر ساخته شده بود. آثار زیادی از پل برجا نمانده و رو به انهدام است.

پل قدیمی بالاشیرود

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای بالاشیرود واقع شده است. این پل که جهتی شمالی ـ جنوبی دارد، دارای یک چشمه‌طاق بوده و سطح پل، حدود ۳۰ سانتی‌متر از کف جاده‌ی آسفالته بالاتر است. در نقطه‌ی تماس بدنه‌ی غربی با جاده‌ی آسفالته، چشمه‌طاق آن را کور کرده‌اند. مصالح به کار رفته در بنا سنگ و ملات آهک و ساروج است. طول پل ۸/۶ متر و عرض آن ۱/۸ متر است، ارتفاع تاج پل ۱/۸۵ متر تا بستر رودخانه و ضخامت طاق در قسمت تاج ۵۰ سانتی‌متر است. عرض دهانه‌ی پل در قسمت پائین ۲/۳ متر است. بین تیزه طاق و سطح آن ۱۵ سانتی متر فاصله است که در این فاصله، یک ردیف سنگ‌چین به صورت منظّم کار شده که از سمت شرقی دیده می‌شود. این پل دارای دو پایه‌ی

سنگی به ارتفاع ۰/۵ متر است که قوس بنا بر روی آن اجرا شده است. هم چنین، بدنه‌ی شرقی پل که قابل رؤیت است را با ملات پوشانده‌اند که سنگ‌چین‌های آن مشخّص نیست. سطح بالایی پل سنگ‌فرش است و از سنگ‌هایی استفاده شده که سطوحی صاف در نمای خارجی دارند. در کنار پل قدیمی، پلی دیگر با عرض ۸ متر ساخته‌اند. (تصویر ۵)

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵ـ پل قدیمی بالاشیرود

پل قدیمی زنگشا محلّه

این پل در دهستان گلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای قنبرآباد واقع شده است. ابعاد این پل به طول ۸ متر و عرض دهانه ۴ متر و ضخامت طاق ۵۰ سانتی متر است که با آجرهای به ابعاد ۴×۲۰×۲۰ سانتی‌متر ساخته شده است. روی پل، سنگ-فرش بوده و البته بلندترین نقطه‌ی پل را به طول و عرض ۲ متر با سیمان پوشانده‌اند. سنگ‌فرش در روی پل، در ابتدای دو طرف ورودی به صورت ردیف عمودی شمالی ـ جنوبی در امتداد هم چیده شده و بقیّه‌ی سنگ‌ها را به طور نامنظّم در کنار هم کار گذاشته‌اند. به نظر می‌رسد که پل در گذشته، جان‌پناهی به ارتفاع یک ردیف آجر داشته، امّا اهالی فعلی روستا، اطّلاعی از این جان پناه ندارند. شیوه‌ی اجرای قوس پل، رومی است که با پایه‌ی سنگی و با ملات ساروج ساخته شده است. (پیشین) پل دارای چند دوره‌ی مرمّتی است. در جانب شمال‌غربی پل، حفاری غیرمجاز انجام شده و به این دلیل، قسمتی از بدنه‌ی پل تخریب شده است.

خَشتِ پل گُلیجان

این پل در دهستان گلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای گلیجان واقع شده است. با ملاط آهک ساخته شده و طاقش نیم‌دایره‌ای اجرا شده است. پایه‌ی پل از سنگ و بقیّه‌ی بنا از آجرهای با ابعاد ۳×۵ × ۱۵ ساخته شده است. در دوره‌های اخیر، سطح پل قدیمی را با آسفالت پوشانده‌اند؛ به همین دلیل از روی خیابان، پل قدیمی قابل تشخیص

نیست. در مواقع پرآب سال، حجم آب عبوری از زیر پل تا زیر تیزه‌ی طاق می‌رسد که روند فرسایش پل را تسریع می‌کند.

پل کنار گورستان گُلیجان

این پل در دهستان گلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن در کنار گورستان روستای گلیجان واقع شده است. دارای جهت شمالی ـ جنوبی بوده و بر روی نهری شرقی ـ غربی احداث شده و دارای طاق رومی است. مصالح به کار رفته در بنا از آجر و سنگ و ملات ساروج است و در قسمت الحاقی جدید از ملات سیمان استفاده کرده‌اند که این قسمت در ضلع غربی پل قدیمی‌تر قرار دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

پل کنار مسجد گُلیجان

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن، داخل بافت روستای گلیجان واقع شده است. درکنار راه داخلی روستا و در حاشیه‌ی شمالی مسجد روستا قرار دارد. بر طبق آن چه که در بین اهالی کهن‌سال روستا مشهور است، بانی پل، یکی از زنان خیر خاندان مشهور نیک‌نام بوده است. پل دارای طاق نیم‌دایره است و از آجر با ملات آهک ساخته شده و طاق آن به‌صورت رومی و با پاکار سنگی اجرا شده است. ساختمان پل در دو دوره‌ی (متقدّم و متأخر) احداث گردیده که سازه‌ی هر دو دوره به هم چفت و بست شده است. (پیشین) در دوره‌ی اخیر، روی پل قدیمی را با بتون پوشانده‌اند و سپس روی آن را آسفالت کرده‌اند؛ از این رو، پل قدیمی از روی خیابان قابل رؤیت نیست. پل دارای عرض ۵/۵ متر و طول ۳ متر بوده و ارتفاع آن تا کف رود خانه۲/۶۰ و عرض دهانه‌ی آن ۲ متر است. پایه‌ی پل از سنگ است و بقیه‌ی بنا از آجرهای با ابعاد ۳ ×۵ × ۱۵ ساخته شده است. (تصویر ۶)

تصویر ۶ـ پل کنار مسجد گلیجان

خَشتِ پل علی‌آباد بالا

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن در طول راه خاکی روستای علی‌آباد و در مسیر جاده‌ی گلیجان به علی‌آباد و کراتکوتی قرار دارد. طول پل ۱۲ متر و عرض آن ۳/۷ متر و ارتفاع تاج آن تا کف بستر نهر ۲/۵ متر و ضخامت قوس آجری طاق نیز ۵۰ سانتی‌متر است. (پیشین) ابعاد آجرهای به‌کار رفته در ۴×۲۰×۲۰ سانتی‌متر است. دو طرف قوس آجری نیز از قلوه‌سنگ ساخته شده است. این پل از دو قسمت تشکیل شده که نشان‌دهنده‌ی این است که در دو دوره‌ی مختلف ساخته شده است؛ در واقع وضعیت به صورتی است که تصوّر می‌شود دو پل در کنار هم و چسبیده به هم در دو دوره ساخته شده‌اند. درقسمت شرق ۱/۴۵ متر عرض دارد که بعداً به قسمت قدیمی تر اضافه شده و آجرهای آن نیز جدیدتر است و قسمت قدیمی‌تر در ضلع غربی قرار دارد. (تصویر ۷)

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۷ـ خشت پل علی‌آباد بالا (دو دوره‌ای بودن پل در وضعیت متفاوت آجرهای زیر طاق بخوبی قابل تشخیص است)

خَشتِ پل علی‌آباد پایین

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن، داخل بافت روستای علی‌آباد پایین واقع شده است. طول پل ۶ متر و عرض آن ۴/۲ متر و عرض دهانه‌ی آن ۴/۷ متر و ارتفاع آن از سطح جاده تا کف رودخانه ۵ متر است. بدنه و قوس پل آجری و پایه‌ها سنگی است که با ملات ساروج و آهک چیده شده‌اند. ابعاد آجرهای به‌کار رفته ۴×۲۲×۲۲ سانتی‌متر است. طاق پل نیم‌دایره‌ای به شیوه‌ی رومی است که در تیزه‌ی قوس، اندکی جناغی می‌شود و پاکار آن روی ازاره‌ای سنگی به ارتفاع ۱/۵ متر ساخته شده است.

خَشتِ پل لَپاسَر

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن، داخل بافت روستای لپاسر واقع شده است. یک چشمه با طاق هلالی شکل دارد که با مصالح آجر و ملات ساروج ساخته

شده است. در بعضی قسمت‌ها از قلوه‌سنگ برای ساخت پایه استفاده کرده‌اند. ابعاد آجرهای به کار رفته ۴×۲۰×۲۰ سانتی‌متر است. جهت پل شمالی ـ جنوبی و طول آن ۱۵/۵ متر، عرض آن ۲/۴ متر، ارتفاع آن تا کف بستر رودخانه ۳ متر و ضخامت طاق در تیزۂ قوس ۵۰ سانتی‌متر است. ارتفاع تیزه‌ی قوس از سطح آب ۲/۸۵ متر است. بر طبق بررسی‌های صورت گرفته سازنده-ی این پل شخصی به نام *حاج محمّد قلی بیگی* بوده است که در اواخر دوره‌ی قاجار می‌زیسته است. (پیشین) (تصویر ۸)

تصویر ۸ـ خشت پل لپاسر

پل آسیاب‌رود لَپاسَر

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن، داخل بافت روستای لپاسر واقع شده است. دو دهانه داشته و طول آن ۱۹/۵ متر و عرض آن ۷/۴ متر است و ارتفاع آن ۴ متر از سطح رود تا زیر جان‌پناه است. دارای پایه‌های سنگی و پشت بند بتونی در پشت پایه‌ها برای جلوگیری از رانش می‌باشد؛ نیز دارای پایه‌ی سنگی در میان دو دهانه است که یادآور پاستون‌های اوایل پهلوی است که در کاخ‌ها از آن استفاده شده است. این پایه، حکم یک فشارشکن در برابر سیلاب را ایفا می‌کند. مصالح اثر در پایه‌ها از سنگ و در بدنه، بتون است. سنگ تزئینی نمای قوس و نمای پایه‌ها از مرمریت به ابعاد ۳۰×۶۵ سانتی‌متر می‌باشد. عرض هر دهانه‌ی پل ۸ متر و ارتفاع سطح آب تا تیزه قوس۳ متر و فاصله از تیزه قوس تا جان پناه ۱ متر است. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است.

پل قدیمی چال‌کُش

این پل در دهستان گُلیجان، بخش مرکزی شهرستان تنکابن، داخل بافت روستای چال‌کُش واقع شده است. این پل یک دهانه‌ی آجری طاقی جناغی با پایه‌های سنگی دارد که با ملات آهک و ساروج چیده شده است. جهت پل شرقی ـ غربی است و طول کلّی آن ۸/۲ متر و عرض آن ۲/۷ متر و ارتفاع آن از بستر رودخانه ۳/۳ متر است. ابعاد آجرهای به کار رفته در پل ۴×۱۰×۲۰ سانتی‌متر است که بعضاً ضخامت آن‌ها به ۶ سانتی‌متر نیز می‌رسد. پایه‌های پل با

ارتفاع آن ۶۰ سانتی‌متر از چند ردیف سنگ‌چین تشکیل شده که در حدود ۶۰ سانتی‌متر از دهانه‌ی جنوبی پل بیرون زده است. به طور کلی، عرض دهانه‌ی پل ۳ متر و عرض پاکار سنگی قسمت جنوب‌غربی ۲/۲ متر است. بنا به گفته‌ی اهالی، سازنده‌ی پل بانویی نیکوکار به نام *معصومه خانم* معروف به *بلور خانم* است که همسر امین‌الرعایای تنکابنی از رجال مشهور و صاحب‌نام تنکابن و شرق گیلان در اواخر قاجار و اوایل پهلوی بوده است. (پیشین)

پل سنگی غرب کارخانه چای ۱

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در فاصله‌ی ۱۰۰ متری از جاده‌ی آسفالته‌ی قلعه‌گردن به دوهزار به خط مستقیم واقع شده است. طول این پل ۱۰ متر، عرض آن ۶/۶ متر و ارتفاع آن از سطح جاده تا بستر رودخانه ۳/۳۵ متر و از تاج قوس تا سطح آب ۲/۴ متر است. مصالح به‌کار رفته در ساخت آن در پاکار سنگ و در قسمت داخلی از آجر و ملات سیمان است. پایه‌های پل نیز از سنگ‌های تراش داده شده و منظّم در سه ردیف به ارتفاع ۷۰ سانتی‌متر ساخته شده و ابعاد سنگ‌ها نیز به ارتفاع حدود ۲۰ سانتی‌متر و عرض ۱۵ تا ۵۰ سانتی‌متر است. در نمای بتونی پل تزیینات قاب بندی سیمانی دیده می‌شود. در دو طرف روی پل جان‌پناهی با نرده‌های بتونی ساخته شده که این جان پناه‌ها در یک ردیف ۱۲ تایی بوده و در فاصله‌ی بین هر چهار تای آن‌ها یک پایه‌ی بتونی ایجاد شده است. روی نرده‌های سیمانی و پایه‌های بین آن‌ها را با پوشش سیمانی مسقّف کرده‌اند. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است. (تصویر ۹)

تصویر ۹ـ پل سنگی غرب کارخانه چای ۱، شکل متفاوت پل‌های دوره‌ی پهلوی در این تصویر کاملاً مشخّص است.

پل سنگی غرب کارخانه چای ۲

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در فاصله‌ی ۱۸۰ متری جاده‌ی قلعه‌گردن به دوهزار به خط مستقیم واقع شده است. بنای این پل، آجری است که در قسمت

نمای طاق با قلوه‌سنگ‌های کوچک تزیین شده است و حاشیه‌ی طاق نیز با قاب‌بندی قالبی سیمانی تزیین شده است. طول پل ۷/۴۵ متر و عرض آن ۶/۸ متر و ارتفاع آن ۲/۶ متر است. ارتفاع دهانه‌ی پل از تاج قوس تا سطح آب ۱/۶۵ متر و عرض دهانه‌ی آن ۲/۰۵ متر است. پایه-های پل به سنگ‌های منظّم تراش دار است که در سه ردیف به ارتفاع ۰/۵ متر چیده شده‌اند. جهت پل شمالی ـ جنوبی وکف آب‌رو پل با ملات سیمان اندود شده است. عرض پاکار موجود در ضلع غربی ۱/۹ متر و ارتفاع آن ۲/۶ متر است. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است.

پل مَزرک ۲

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای مزرک واقع شده است. طاق این پل با قوس بیضوی نامشخّص ساخته شده و از سنگ با ملات ساروج جهت بنای آن بهره برده‌اند. جهت پل شرقی ـ غربی است و اندازه‌ی قوس بیضوی ۲/۳ متر و ارتفاع از پایین قوس تا کف جوی ۱/۵ متر است که یک متر آن پاکار است. ضخامت تیزه‌ی قوس ۳۰ سانتی‌متر است که در پاکار به ۶۰ سانتی‌متر می‌رسد. طول پل ۳/۵ متر و عرض آن ۲/۸ متر است. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است.

www.tabarestan.info تبرستان

پل مَزرک ۳

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در داخل بافت روستای مزرک واقع شده است. سوّمین پل و بزرگ‌ترین پل موجود در روستای مزرک است. سازنده‌ی آن شخصی به نام *محمّداسماعیل کرجی‌بانی* و معمار آن *مسیح مدیری* بوده است. در سال‌های اخیر از دو جهت پل را تعریض کرده‌اند. این پل دارای طاق بیضوی، نمای آجری با ابعاد ۶×۱۰×۲۲ سانتی‌متر و هسته‌ی سنگی است. طاق بیضوی آن به عرض دهانه ۲/۷ متر و ارتفاع ۱/۵ متر از کف نهر با پاکار سنگی به ارتفاع ۴۰ سانتی‌متر است و ضخامت طاق آجری آن ۲۲ سانتی‌متر بوده و تا عمق ۳۰ سانتی‌متر آجری و بقیّه سنگی است. طول این پل ۷ متر است و مصالح به کار رفته در آن قلوه‌سنگ رودخانه‌ای و آجر و ملات آهک و ساروج است. به گفته‌ی اهالی قدمت بنا به حدود ۷۰ سال پیش بازمی‌گردد. (پیشین)

پل جیر صحرا

این پل در دهستان بلده‌ی بخش خرّم‌آباد شهرستان تنکابن در اراضی جنوبی روستای سیاورز در منطقه‌ای موسوم به جیرصحرا واقع شده است. این پل بر روی یکی از شاخه‌های منشعب از لوکاجوی قرار گرفته است که در این منطقه با عنوان میان‌جوی جاری است. مصالح به کار رفته در ساخت پل، سنگ و ملات ساروج است. سطح پل سنگ‌فرش بوده که هم‌اکنون آثار کمی از

آن به جای مانده است. ارتفاع بلندترین قسمت پل از سطح آب ۱۱۰ سانتی‌متر است و طول و عرض پل ۳/۸ ×۱/۵ متر است. عرض پل در پایین‌ترین قسمت ۸۰ سانتی متر، ارتفاع پایه‌های آن ۴۰ سانتی‌متر، عرض پایین دهانه از ابتدای پایه ۷۵ سانتی‌متر و ارتفاع دهانه از بالای پایه ۴۵ سانتی‌متر است. ضخامت پل در تیزه‌ی طاق ۴۰ سانتی‌متر است. در پائین قوس، یک پاکار سنگی و در دو طرف پاکارها دو فشارشکن سنگی قرار دارد که در مواقع پرآبی و سیلاب جلوی فشار آب و در نتیجه، تخریب پایه‌ها را می‌گیرد. این پل بر روی مسیر قدیمی روستای سیاورز به شهیدآباد و خرّم‌آباد قرار داشته است. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است.

پل قدیمی شُعیب‌کلایه

تبرستان www.tabarestan.info

این پل در دهستان گلیجان بخش مرکزی شهرستان تنکابن در ۱۰۰ متری شمال روستای شعیب کلایه به خط مستقیم واقع شده است. این پل از سنگ و ملات سیمان ساخته شده، یک دهانه دارد و جهت آن نیز شمالی ـ جنوبی است. ارتفاع سطح پل تا بستر رودخانه ۴/۵۸ متر و طول آن ۶/۶ متر و عرض آن ۵ متر است. پایه‌های پل نیز از ۵ ردیف سنگ بر روی هم ساخته شده که ارتفاع هر ردیف بین ۲۵ تا ۳۵ سانتی‌متر و در مجموع، ارتفاع پایه‌ی پل تا بستر رودخانه در حدود ۱/۵ متر است. عرض دهانه‌ی آن ۴ متر و ضخامت پشت‌بند سنگی پل ۰/۸ متر است. ارتفاع تاج قوس نیز تاسطح آب ۴/۰۸ متر است. زیر پل در کناره‌ی شمالی پایه از قلوه‌سنگ بزرگ چیده شده که ابعاد تقریبی هر سنگ ۲۰×۵۰×۴۰ سانتی‌متر و در جهت داخل پل و در جهت جنوب تا ۱/۵ متر در برخی نقاط هنوز هم وجود دارد. کشیدگی پاکار قوس در ضلع شمال شرقی ۴/۵ متر است و عرض معبر پل نیز در سطح بالایی ۳/۴۰ متر است. این پل مربوط به دوره‌ی پهلوی اوّل است.

بحث و بررسی

همان‌طور که در بالا آمد، تعداد پل‌های محلّی و عموماً آجری موجود در تنکابن بسیار بیش‌تر از حد معمول است؛ بدین صورت که طی بررسی‌های انجام شده در استان مازندران و گیلان هیچ شهری این تعداد پل قدیمی ندارد.[۱] البته شایان اشاره است که یک بار دیگر، کارهای عمرانی در منطقه رونق می‌گیرد که در دوران پهلوی اوّل است و به سبب احداث خط کناره در شمال کشور تعداد زیادی پل در همه‌ی شهرهای شمالی ساخته می‌شود که این پل‌ها تماماً فلزی بوده و فقط بر روی راه‌های اصلی ساخته می‌شوند، نه انشعابات فرعی منطقه.

۱ـ نک به آرشیو سازمان میراث فرهنگی مازندران: سلسله گزارشات بررسی انجام شده در سال ۱۳۸۶ به سرپرستی دکتر سید مهدی موسوی و آرشیو سازمان میراث فرهنگی گیلان.

پیشتر گفتیم که تا زمان زندیه، منطقه‌ی تنکابن از قدرت و استقلالی برخوردار نبوده و عموماً تحت سلطه‌ی حکام دیلمی (گیلان) بوده است؛ تا این زمان، اثری خاص از شکوفایی منطقه شاهد نیستیم تا زمانی که مهدی‌خان خلعتبری از کریم‌خان زند، لقب خانی دریافت می‌کند و در منطقه مطرح می‌شود؛ نیز گفته شد که پس از آن به سبب ضعف حکومت زندیه، مهدی‌خان از موقعیّت استفاده کرده به آقامحمّدخان کمک می‌کند و پس از پیروزی آقامحمّدخان، منطقه‌ی تنکابن را به صورت منطقه‌ای مجزا از دیلم می‌کند و به این صورت، *محال ثلاث* شکل می‌گیرد که منطقه‌ای وسیع شامل تنکابن، کلارستاق و کجور است. این منطقه، محدوده‌ای از پیله‌رود یا پلورود در رودسر امروزی در غرب تا رویان امروزی در شرق است (مشایخی، ۱۳۸۰: ۵۰۶ و ۵۰۷) که به مرکزیّت تنکابن امروزی اداره می‌شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

مرکز حکومتی این منطقه که در اختیار خاندان خلعتبری بوده، در محدوده‌ی خرّم‌آباد امروزی بود و می‌دانیم که یکی از اوّلین اتفاقات پس از شکل‌گیری یک حاکم‌نشین جدید، تغییر و یا به عبارت بهتر بهبود مسیرهای ارتباطی به سمت این مرکز حکومتی است؛ چرا که هم حرکت به سمت این مرکز می‌بایست تسهیل شود و هم مسیرهای اصلی تجارت از این مرکز به دیگر مناطق خواهد بود. این اتّفاق در منطقه‌ی تنکابن بزرگ آن زمان رخ می‌دهد.

بنا بر مستندات موجود می‌دانیم که در دوره‌ی شاه عبّاس صفوی به دلیل علاقه‌ی شاه عبّاس به شمال کشور، اوّلین جاده‌ی ارتباطی در شمال کشور با مدیریتی حکومتی و به دستور شاه عبّاس ساخته می‌شود؛ این جاده، شرق و غرب خطّه‌ی شمالی را به هم متّصل می‌کرده و به جاده‌ی شاه عبّاسی معروف است که شواهد آن در برخی از مناطق شمالی کشور به خصوص در اطراف چالوس و کردکوی دیده می‌شود. (قمری فتیده و قربانی مقانکی، ۱۳۹۱)

در دوره‌ی قاجار ـ به خصوص از اواسط قاجار به بعد ـ به سبب گسترش روابط بازرگانی میان ایران و کشورهای دیگر از یک سو و مرکزیّت سیاسی منطقه‌ی خرّم‌آباد از سوی دیگر، سبب رونق مسیرهای ارتباطی به خصوص در منطقه‌ی کوهستانی شد. این مسیرها از اهمیّت بالایی برخوردار بودند؛ چرا که در این زمان، تهران مرکز حکومتی بود و بهترین و کوتاه‌ترین مسیر برای رسیدن به تهران از کوه‌های البرز بود.

به دلیل موقعیّت خاص تنکابن، کوتاه‌ترین راه میان تنکابن و تهران از سه‌هزار می‌گذشت. پیش از سلسله‌ی پهلوی در سراسر تنکابن بر روی رودخانه‌های بزرگ، پل‌های ماشین‌رو وجود نداشت و راه ماشین‌رو نیز مشاهده نمی‌شد. از خرّم‌آباد (مرکز تنکابن) تا تهران پنج منزل راه مال رو وجود داشت که منازل تنکابن به تهران به نقل از ملگونوف عبارت بودند از: ۱ـ ماران (مران)، ۲ـ الموت، ۳ـ طالقان، ۴ـ کردان و ۵ـ تهران. این مسیر، ظاهراً پس از احداث و رونق جاده‌ی ناصری در مسیر کندوان فعلی از رونق افتاد و پس از آن، مسیر اصلی تنکابن به تهران از خرّم‌آباد به سمت چالوس و جاده‌ی ناصری تغییر یافت. (مشایخی، ۱۳۸۰: ۶۳۱)

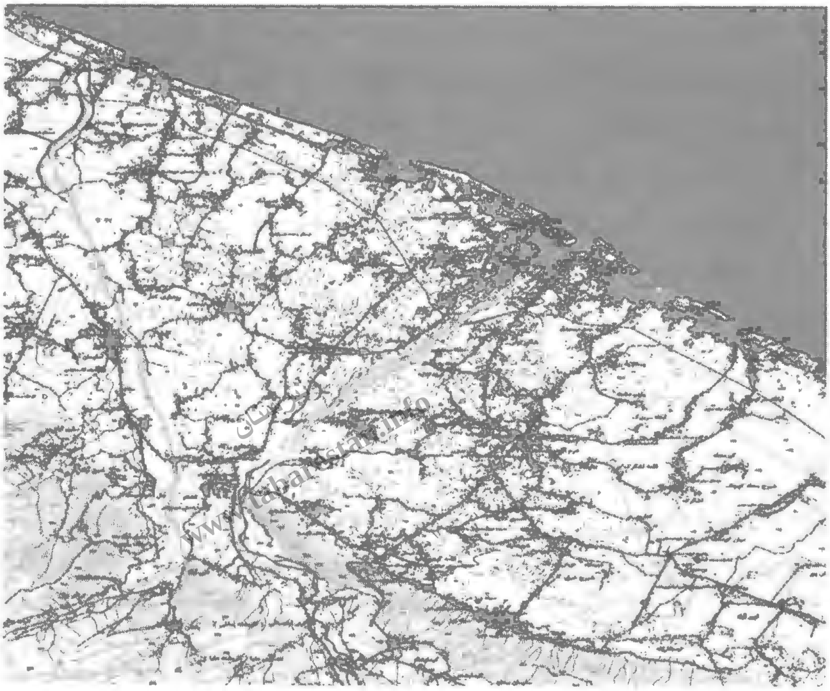
سؤال اصلی این مقاله، بررسی روند توسعه‌ی شهرسازی منطقه‌ی تنکابن در دوران متأخر، به خصوص در دوره‌ی قاجار است. وقتی که منطقه‌ای به صورت یک مرکز حکومتی مطرح می‌شود به لحاظ داشتن موقعیّت مرکزی از نظر سیاسی و مرکز قدرت و تصمیم‌گیری، مرکز جذب و صدور کالاهای تولیدی و خدمات می‌شود. در نظام اقتصاد سنّتی بازپخشانی که در بسیاری از جوامع کهن تا پیش از شکل‌گیری دولت‌های امروزی و جمهوری رایج بود[۱]، مراکز حکومتی، نقش بیش‌تر و موثرتری در جذب و پخش دوباره‌ی تولیدات منطقه‌ی خود داشتند؛ این مسأله قطعاً در پیشرفت تنکابن و خرّم آباد امروزی به عنوان مرکز سیاسی منطقه‌ی تازه مستقل شده‌ی تنکابن به صورت یک ایالت یا استان نسبتاً مستقل بی‌تأثیر نبوده، تأثیری که یکی از موارد نمود آن در احداث پل‌های متعدّد در راه‌های فرعی منطقه بروز کرده است.

تبرستان www.tabarestan.info

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در توضیح پیرامون پل‌های منطقه آمد، ابعاد بسیاری از این پل‌ها کوچک است و بیش‌تر، مسیر یک راه مال‌رو یا پیاده‌رو را تداعی می‌کنند تا مسیری درشکه‌رو و یا ماشین‌رو. تعدادی از آن‌ها در داخل بافت روستاها قرار گرفته‌اند و بر روی مسیرهای اصلی رفت و آمدی احداث نشده‌اند؛ این قبیل پل‌ها بیش‌تر نشانی از رونق اقتصادی و قدرت مرکز حکومتی در سرمایه گذاری بر عمران منطقه و جذب استادکاران برای احداث این قبیل پل‌ها است. از طرف دیگر، مرکز حکومتی تنکابن در دوره‌ی قاجار به مرکزیّت خرم‌آباد امروزی می‌بایست مسیرهای مناسبی برای جذب محصولات و تولیدات منطقه و نیز ارسال آن به دیگر مناطق است که در این مورد احداث برخی از این پل‌ها که بر روی راه‌های ارتباطی در کل منطقه‌ی تنکابن احداث شده‌اند (شکل ۱) بسیار موثر بوده است. نمود دیگر این تغییر بر مبنای قدرت گرفتن منطقه را می‌توان در این دانست که تنکابن در شمال کشور قرار گرفته، در منطقه‌ای که درختان بلند و بسیار در دسترسی برای احداث پل‌های با طول و عرض کم ـ کم‌تر از ۲ متر ـ دارد ـ ابعادی که بیش‌تر پل‌های معرفی شده دارند ـ امّا این اتفاق رخ نداده و ترجیح بر احداث پل‌های سنگی یا آجری بوده است. این مسأله در شهرهای مجاور اتفاق نیفتاده و در این مناطق که از نظر تعداد رودخانه‌های اصلی و فرعی از تنکابن کم‌تر نیستند به احتمال قریب به یقین با مصالح پیش‌گفته، یعنی چوب حل شده است. از همین رو به عقیده‌ی نگارندگان وجود این پل‌ها نمودی بارز از قدرت سیاسی و مالی مرکز حکومتی تنکابن به مرکزیّت تنکابن امروزی است.

۱ـ برای اطّلاعات بیش‌تر در خصوص اقتصاد بازپخشانی، نک: رایت، ۱۳۸۳.



شکل ۱ـ نقشه‌ی پراکنش پل‌های معرفی شده در منطقه‌ی تنکابن
(نقشه‌ی ۱/۲۵۰۰۰ استان، بدون مقیاس)

منابع فارسی

۱ـ دوستی، افشین(۱۳۸۲)، *بررسی باستان‌شناسی شهرستان تنکابن*، آرشیو سازمان میراث فرهنگی، منتشر نشده.

۲ـ رابینو هـ ل(۱۳۶۵)، *مازندران و استرآباد*، ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳ـ رایت، هنری(۱۳۸۳)، *سازمان‌های سیاسی پیش از شکل‌گیری حکومت*، ترجمه‌ی کامیار عبدی، مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ، سال هجدهم، شماره‌ی دوّم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، صص ۴۱- ۲۶.

۴ـ ستوده، منوچهر(۱۳۷۴)، *از آستارا تا استرآباد*، آثار و بناهای مازندران غربی، جلد سوّم، چاپ دوّم، تهران: انتشارات انجمن آثار و مفاخر.

۵ـ قمری فتیده، محمّد و قربانی مقانکی، مهرداد(۱۳۹۱)، *راه‌های کهن چالوس: راه شاه عبّاسی و جادهٔ ناصری*، منتشر نشده.

۶ـ مرعشی، سیدظهیرالدین(۱۳۶۴)، *تاریخ گیلان و دیلمستان*، تصحیح و تحیشه‌ی منوچهر ستوده، چاپ دوّم، تهران: موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۷ـ مشایخی، حبیب‌الله(۱۳۸۰)، *نگاهی همه سویه به تنکابن*، چاپ اوّل، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۸ـ موسوی، سید مهدی(۱۳۸۷)، *بررسی باستان‌شناسی مازندران*، تهیّه‌ی اطلس باستان شناسی، آرشیو سازمان میراث فرهنگی، منتشر نشده.

۹ـ ----------، محمّد قمری فتیده، مهرداد قربانی مقانکی و مرتضی ادیب زاده(۱۳۸۷)، *گزارش توصیفی بررسی باستان‌شناسی شهرستان تنکابن*، بندرعبّاس: دهمین سالانه‌ی باستان شناسی ایران.

تبرستان
www.tabarestan.info

بررسی راهکارهای فنّی ـ اقتصادی تبدیل بناهای مازندران به بناهایی پایدار با رویکرد اقلیمی

دکتر سید علی سیدیان[۱]، مهسا خان‌پور[۲]، سارا متولّی[۳]

چکیده

همان‌طور که می‌دانیم سرعت زیاد کاهش منابع طبیعی از یک‌سو و افزایش تقاضا برای بهره‌برداری از انرژی‌ها از سویی دیگر، نگرش‌های جهانی را به سمت استفاده از انرژی‌های پاک و تجدیدپذیر ـ به عنوان یکی از اصول توسعه‌ی پایدار ـ سوق داده است. در میان راه حل‌های پیش رو، یکی از روش‌ها استفاده از قابلیّت‌های اقلیمی برای طراحی بناهایی با حداکثر بهره‌وری از انرژی‌های طبیعی است. آن‌چه که در این مقاله به آن پرداخته شده، تحلیل روش‌هایی است که بتواند در اقلیم معتدل، مرطوب و به طور خاص مازندران انجام گیرد. برای نیل به این هدف در این نوشتار با استفاده از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و با بررسی نمونه‌ی موردی، ساختمان اداری دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه مازندران در بابلسر، انرژی‌های تجدید شونده‌ی مورد بررسی به اختصار معرفی و نحوه‌ی استفاده‌ی آن‌ها، نیازهای ضروری و جزییات اجرایی برای به کار بستن این انرژی‌ها در معماری و ساختمان تحلیل گردید. از سوی دیگر به تأثیرات انرژی‌های پاک در ویژگی‌های معماری بومی این خطّه در مقایسه با ساختمان‌های پایدار مدرن اشاره شده و استفاده از چند گونه‌ی خاص انرژی تجدیدپذیر در اقلیم مازندران در یک نمونه‌ی موردی به لحاظ فنّی و اقتصادی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج حاصله، موضوعیّت استفاده از گونه‌های خاص انرژی‌های تجدیدپذیر را هم‌راه با صرفه‌ی اقتصادی آن ارائه می‌نماید.

واژگان کلیدی: معماری پایدار، انرژی‌های تجدیدپذیر، معماری بومی مازندران، جزییات اجرایی، طراحی اقلیمی.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

از معماری سنّتی دیروز ما تا آن‌چه که امروزه در معماری‌های اصولی رعایت می‌شود، توجّه به بی‌نیازی ساختمان از منابع انرژی تجدیدناپذیر، یکی از مهم‌ترین چالش‌های پیش روی

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)

۲ـ دانشجوی مهندسی معماری، دانشگاه مازندران

۳ـ دانشجوی مهندسی معماری، دانشگاه مازندران

طراحان و معماران بوده است. توجّه به این موارد به وضوح در بناهای اقلیم‌های گوناگون ایران زمین یافت می‌شود. در این میان، بناهای خطّه‌ی شمالی ایران به خاطر برخورداری از آب و هوای معتدل و مرطوب، توانسته پذیرای فرم‌هایی باشد که به بهترین صورت ممکن با طبیعت به تعامل و تعادل رسیده‌اند. به طورخاص، درباره‌ی استان مازندران می‌توان اشاره کرد، این خطّه به دلیل نزدیکی به دریای مازندران و محصور بودن، بین دریا و رشته‌کوه البرز در تمام طول سال، شاهد هوای مرطوب و دمای معتدل است.

«ساختمان‌هایی پایدارند که هم از نظر *زیست محیطی* و هم از نظر *منابع انرژی* و در مقایسه با نمونه‌های ابتدایی و اولیّه به *بهترین پاسخ‌های اقتصادی* رسیده باشند. حاصل شدن بهترین نتیجه‌ی اقتصادی، هم به جنبه‌های مصرفی انرژی بستگی دارد و هم در ارتباط با عمل‌کرد فضاهاست. به طور کلی، ساختمان‌های پایدار همواره سطح بالایی از راحتی و سلامتی را در فضاهای داخلی به ارمغان می‌آورند؛ درحالی‌که به میزان حداقلی به سوخت‌های فسیلی وابسته‌اند و از انرژی‌های تجدیدشونده استفاده می‌کنند و در تلاشند تا هزینه‌های انرژی را هرچه بیش ترکاهش دهند.» (باور، ۲۰۰۷: ۱۱)

در این نوشتار به معرفی سیستم‌های تأسیساتی و روش‌های به کار بردن این انرژی‌ها در صنعت ساختمان و روش‌های به کاربردن این انرژی‌ها در یک نمونه‌ی موردی (بخشی از ساختمان اداری دانشکده‌ی هنر و معماری) پرداخته شده است و با تحلیل نتایج حاصله و برآورد هزینه‌های هر نوع در بازه‌ی زمانی ده ساله، اولویّت استفاده از روش‌های مورد بررسی ارائه شده‌اند.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ آیا مصرف انرژی‌های تجدیدپذیر در ساختمان‌های اداری مازندران اقتصادی است؟

۲ـ چگونه می‌توان در ساختمان‌های اداری مازندران از انرژی‌های تجدیدپذیر استفاده کرد؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ از آن‌جایی که در بناهای سنّتی تبرستان از انرژی‌های تجدیدشونده برای گرمایش و سرمایش بناها استفاده می‌شده است، پس می‌توان از این انرژی‌ها در بناهای امروزی این خطّه نیز استفاده نمود.

۲ـ اگر از انرژی‌های تجدیدشونده در ساختمان‌های موجود مازندران استفاده شود، در هزینه‌ی مصرف انرژی صرفه‌جویی خواهد شد.

یافته‌های پژوهش

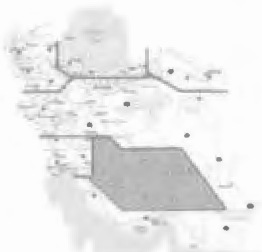
۱ـ استفاده از انرژی‌های تجدیدشونده‌ای چون انرژی خورشیدی و بایوگاز در ساختمان‌های اداری مازندران با روش‌های ذکر شده، اقتصادی بوده و حرکت به سوی معماری پایدار می‌باشد.
۲ـ استفاده از انرژی‌های نو به سلامت جامعه کمک می‌کند؛ زیرا کم‌ترین آسیب را به طبیعت دارد.

معرفی روش‌های بهره‌برداری از انرژی‌های نو در صنعت ساختمان

انرژی خورشیدی

تبرستان www.tabarestan.info

تأسیسات انرژی خورشیدی (Solar Thermal) هزینه‌ی نصب بسیار بالایی دارند. با وجود این‌که در تابستان، تمام آب گرم مورد نیاز خانه را تأمین می‌کنند، امّا در زمستان تا این حد، کارآیی ندارند. برای تأمین انرژی الکتریسیته‌ی خورشیدیSolar Photovoltaic، از طریق باتری‌های خورشیدی باید سقفی با مساحت بسیار زیاد داشته باشیم و این برای برخی ساختمان‌ها امکان‌پذیر نیست.

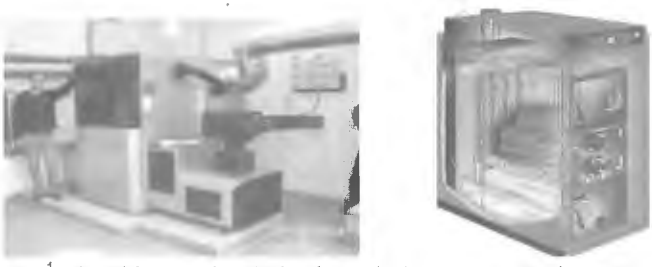


تصویر۱ـ ظرفیت نقاط مختلف ایران از انرژی خورشیدی[1]

انرژی زیست توده یا بایومس

منابع مغذّی از این انرژی به این شرح است: چیپس‌های چوب، سوخت‌های الکلی (ذرّت)، پسماندهای کارخانه‌ای، پسماندهای کشاورزی و ... . از این رو برای تجدید آن‌ها ـ برخلاف سوخت‌های فسیلی ـ به مدّت زمان زیادی نیاز نداریم؛ در نتیجه به انرژی بایومس همیشه به عنوان یکی از بهترین جای‌گزین‌های سوخت‌های فسیلی در میان همه‌ی انرژی‌های تجدیدپذیر اشاره می‌شده است.

1-http://www.suna.org.ir



تصویرهای ۲ و۳ـ نوعی بویلر بایومس که با تراشه‌های چوبی کار می‌کند[1]

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۴ـ ذخیره‌ی نقاط مختلف ایران از بایومس[2]

انرژی باد

استفاده از انرژی باد یا (wind power) تنها در مناطق خاص و محدودی ممکن است و حتّی در آن مناطق نیز در تمام طول سال، امکان استفاده از این انرژی وجود ندارد. با این وجود، قرار دادن *توربین‌های* بادی در مناطقی مانند اتریش و انگلستان در کنار ساختمان‌های مسکونی بسیار مرسوم می‌باشد.

تصویر۵ـ توزیع ظرفیت نقاط مختلف ایران از انرژی باد[3]

1-http://www.treco.co.uk

2-http://www.suna.org.ir

3-http://www.suna.org.ir

انرژی زمین‌گرمایی

برای تأمین انرژی زمین‌گرمایی یا ژئوترمیک (geotermic) سطح وسیعی از زمین برای کارگذاری تجهیزات مورد نیاز است، ضمن این‌که خود، برای شروع به کار به الکتریسیته نیاز دارد و از نظر اقتصادی نیز مقرون به صرفه نیست؛ لذا قابل استفاده برای تنها یک واحد مسکونی نخواهد بود.

حرارت و ذخیره‌ی انرژی از طریق زمین می‌تواند به چند طریق صورت پذیرد:

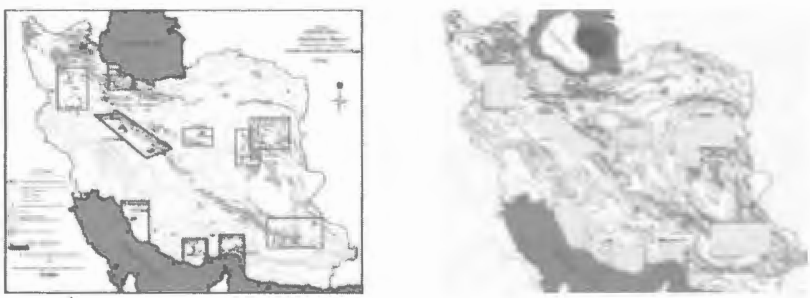
۱ـ یک صفحه در زمین که با لوله‌های هدایت حرارتی ساخته شده است(کلکتور ژئوترمال)؛

۲ـ ستون‌های انرژی(ستون‌هایی که در زمین به عمق زیادی پایین رفته و انرژی حرارتی را منتقل می‌کنند)؛

تبرستان www.tabarestan.info

۳ـ لوله‌هایی U شکل که در عمقی بین ۳۰ تا ۳۰۰ متری زمین قرار می‌گیرند؛

۴ـ استفاده از آب‌های زیرزمینی با مکش و تزریق(در این حالت آب‌های خیلی داغ زیرزمینی به سطح زمین آورده شده، گرمای آن‌ها گرفته و ذخیره می‌شود و دوباره به مخازن خود باز می‌گردند).



تصویرهای ۶ و ۷ـ پتانسیل بهره‌برداری از انرژی زمین گرمایی در نقاط مختلف ایران[1]

اقتصادی‌ترین راه، استفاده‌ی مستقیم از گرمای آب‌های زیرزمینی است. در این سیستم آب‌های داغ زیرزمینی توسّط سطوح لوله‌های جذبی به بالا کشیده شده، گرمای آن‌ها استخراج می‌شود (برای استفاده‌های گرمایشی و سرمایشی) و سپس دوباره به مخازن خود برگردانده می‌شوند. برای این مورد باید حتماً از سازمان محیط زیست و قوانین آب مجوز وجود داشته باشد و اگر آب آلوده باشد باید در هنگام بازگشت به زمین، تصفیه شود؛ اگر آب سالم باشد، هزینه‌ها تنها محدود به حفر و موتور حرکت آب می‌شود. (همان)

1-http://www.suna.org.ir

تصویرهای ۸ و ۹ـ پمپ زمین‌گرمایی، راست: بندرعبّاس؛ چپ: رشت[1]

تبرستان www.tabarestan.info

انرژی موج

انرژی موج (wave Power) که استفاده از آن بیش‌تر در سواحل، خصوصاً سواحل دریایی ـ اقیانوسی امکان پذیر است، در ضمن هزینه‌ی نصب دستگاه‌های (wave power) بسیار بالا بوده؛ لذا معمولاً از این انرژی مستقیماً در زمینه‌ی مسکونی استفاده نمی‌گردد. همان‌طور که در شکل مشخّص شده است، غنی‌ترین مناطق از نظر انرژی موج سواحل اقیانوس‌ها هستند.

تصویر۱۰ـ بهره‌مندی مناطق مختلف از انرژی موج، (Bauer, 2007)

روش‌های سنّتی پایدارسازی اقلیمی ساختمان‌ها در مازندران

استفاده از انرژی خورشید برای سرمایش و گرمایش

همان‌طور که می‌دانیم در میان سطوح و جداره‌های مختلف یک ساختمان، بیشترین تغییرات در میزان اثرگذاری ناشی از تابش آفتاب، مربوط به بام ساختمان است و چون در این منطقه، سقف بناها شیروانی بوده، در عایق نمودن سطوح و اتّصالات و نیز استفاده از مصالح با ظرفیت حرارتی کم، دقّت می‌شده است.

1-http://www.suna.org.ir

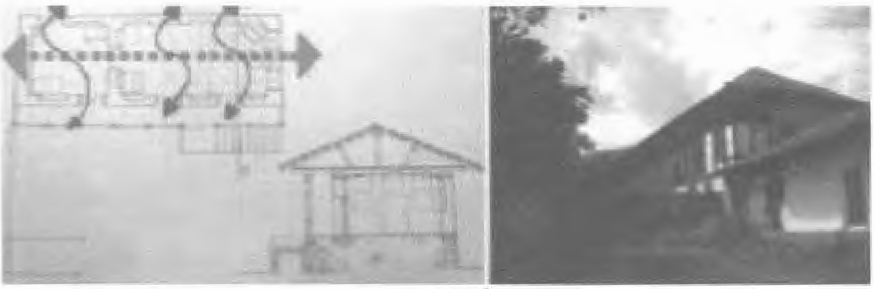
استفاده از بایومس و بایوگاز

در برخی روستاهای مازندران ـ به عنوان نمونه، روستای دیوا در اطراف بابل ـ تأمین آب گرم از طریق بایوگاز بوده است. به‌گونه‌ای که در زیر مخزن آب، شعله‌ای با سوختن بایوگاز روشن می‌مانده است. در واقع، این طرح، براساس الگوی اجرا شده توسّط شیخ بهایی در حمام اصفهان است. البته در اغلب این روستا در نتیجه‌ی گسترش ساخت و سازهای غیراصولی و بهره‌برداری‌های غیراصولی از زمین‌های اطراف این منابع، دیگر استفاده از کانال‌های قدیمی ممکن نیست.

استفاده از روش‌های تهویه‌ی طبیعی

از آن‌جا که مشکل عمده در این اقلیم، رطوبت زیاد هوا در تمام فصول سال است، مهم‌ترین عامل ایجاد آسایش در ساختمان‌های این مناطق، برقراری و تداوم کوران در فضای داخلی است؛ به‌گونه‌ای که جریان هوا به منطقه‌ای هدایت می‌شود که افراد در آن ساکن هستند. البته اگر امکان ایجاد کوران وجود نداشته باشد، پنجره‌های بزرگ در خنک‌سازی هوای داخلی هنگام عصر، تأثیر به سزایی دارند. به طور کلی، اغلب بناهای سنّتی، کشیدگی شرقی ـ غربی دارند که بتوانند از کوران بادهای شمالی و جنوبی حداکثر استفاده را بنمایند.

تبرستان www.tabarestan.info



تصویرهای ۱۱ و ۱۲ـ خانه‌ای سنّتی در روستای دیوای ملک‌شاه بابل، نگارنده

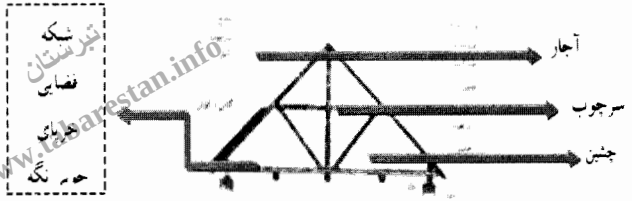
استفاده از انرژی موج

با توجّه به این‌که در برخی منابع، اشاره شده، می‌توان از جریان‌های سطحی مخازن آبی با نصب مبدل‌ها و توربین‌ها، انرژی به‌دست آورد، انتظار می‌رود بتوان از جریان‌های دریای مازندران برای تولید و تبدیل به انرژی‌های قابل استفاده، خصوصاً در صنعت ساختمان استفاده نمود. البته در مطالعات انجام شده در ارتباط با نمونه‌های سنّتی مازندران با نمونه‌ی به خصوصی در این مورد مواجه نشدیم.

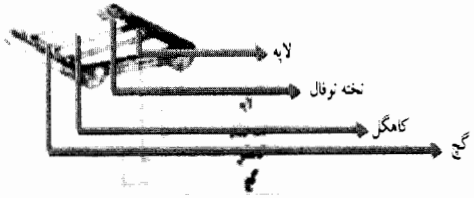
استفاده ازگرمای زمین

در مجاورت چشمه‌های آب گرم در لایه‌های زیرین خاک، دمای هوا افزایش قابل توجّهی می‌یابد. این ویژگی به خصوص خاک، بیشتر درمناطق غربی مازندران بیش‌تر به چشم می‌خورد؛ زیرا از چشمه‌های آب گرم برخوردار است. البته در برخی از مناطق کوهستانی نیز به دلیل وجود چشمه‌های آب گرم پراکنده می‌توان برای ساخت خانه‌های روستایی از گرمای عمق خاک استفاده کرد.

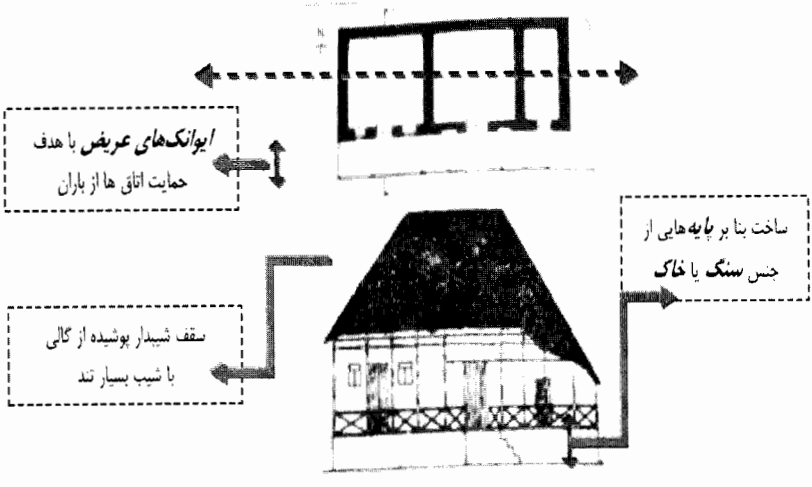
روش‌های سنّتی عایق‌کاری بخش‌های مختلف ساختمان (دیتیل‌های اجرایی و جزئیات فنّی)



تصویر۱۶ـ مقطع یک پوشش چهارشیبه‌ی گالی‌پوش (همان: ۳۳۴)



تصویر۱۷ـ لایه‌ها در تیرریزی سقف‌های شیروانی (همان: ۳۳۲)



تصویر ۱۸ـ نقشه‌های یک نمونه خانه گالی‌پوش (همان: ۱۵۶)

نمونه‌های مدرن پایدارسازی اقلیمی

ساختمان (Zero Carbon) در لندن

خانه‌ی (Net-Zero Carbon) از اوّلین نمونه‌های ساختمان‌های سبز می‌باشد و توسّط گروه Potten طراحی شده است. در طراحی جزئیات و نحوه‌ی اجرای آن، روش‌هایی به کار گرفته شده که بتواند برای قشر متوسّط جامعه که اکثر مالکین از این طبقه هستند، مورد بهره برداری قرار گیرد.

تبرستان www.tabarestan.info

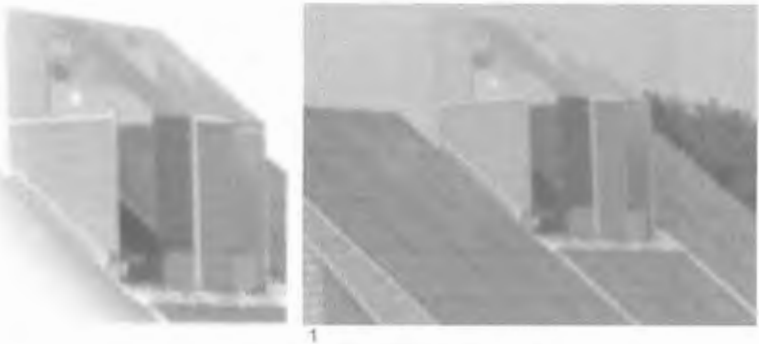
تصویرهای ۲۱ ـ ۱۹ـ خانه‌یZero-Carbon[1]

«این بنا در سمت اصلی نمای خود، شیبی ۴۰ درجه را به نمایش می‌گذارد. بر روی این شیب بازشویی قرار گرفته که وظیفه‌ی سرمایش و تهویه‌ی ساختمان را بر عهده دارد. این قاب از شیشه‌ی سه جداره ساخته شده است تا بتواند اتلاف حرارت را به حداقل برساند، امکان اتّصال صفحات فتوولتاییک را فراهم کند و با سیستم توکار خود، آب باران را بازیافت کند و تمام الکتریسیته‌ی لازم برای این بنا، توسّط پنل‌های فتوولتاییک روی بام تأمین می‌گردد. سیستم‌های به کار رفته در این سیتم عبارتند از: *sweetchestnut ckadding*، *Screw piled foundations*، کف شناور هم‌کف که جای‌گزین دال بتونی شده است، سیستم جمع‌آوری آب باران، آب گرم خورشیدی، بادگیرها و مکنده‌های جریان هوا.»[2]

بادگیری برای این بنا بر روی بام طراحی شده و درست، در قسمت فوقانی چشم پله قرارگرفته است؛ در صورتی که باز باشد، توانایی مکش باد را ـ بدون توجّه به جهت وزش ـ دارد. این هوای تازه که خنک‌تر و سبک‌تر است، همان‌طور که در مقطع، نشان داده شده است به سمت پایین رفته و در نتیجه، یک تهویه‌ی توربینی را ایجاد می‌کند.

1-http://freshome.com

2-http://caddetails.com



تصویرهای ۲۲ و۲۳ـ بادگیر[1]

تبرستان
www.tabarestan.info

تحلیل نمونه‌ی موردی (بخشی از ساختمان اداری دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه مازندران)

جزئیات پیشنهادی برای ساختمان اداری دانشکده

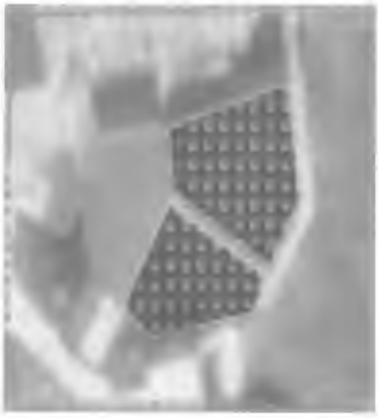
سقف‌های جبهه‌ی شرقی و جنوبی این ساختمان، چون بنای سایه‌اندازی در مقابل آن‌ها قرار نگرفته است، موقعیّت بسیار مناسبی برای قرارگیری صفحات خورشیدی با زاویه‌ی مطلوب می‌باشند. در زیر، تصویری از نحوه‌ی استقرار این صفحات بر روی سقف این مجموعه، نشان داده شده است.

تصویر۲۴ـ نمایش شماتیک قرارگیری کلکتورها بر سقف بخش اداری؛ نگارندگان

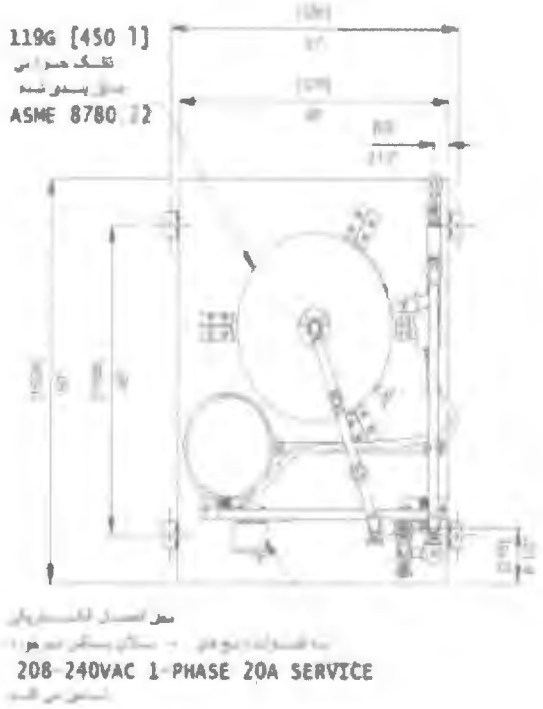
سلول‌های خورشیدی مورد بهره‌برداری در این مجموعه، چه سلول‌های فتوولتاییک باشند، چه سلول‌های گرمایشی، قابلیّت استقرار در هر دو جبهه برای آن‌ها فراهم است؛ امّا بهتر است سلول‌های فوتووولتاییک در جبهه‌ی جنوبی قرار گیرند تا از درصد جذب انرژی بالاتری برخوردار گردند.

1-http://bre.co.uk

۴۵۲ ـــ


تصویرهای ۲۵ و ۲۶ـ نمایش شماتیک قرارگیری کلکتورها بر سقف بخش اداری؛ نگارندگان
تبرستان
www.tabarestan.info

آبگرمکن حرارتی بایوگاز مورد استفاده در ساختمان



تصویر ۲۷ـ جزئیات پلان[1]

1-http://hawscorporation.com

تصویر ۲۸- مقطع داخلی[1]

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویرهای ۲۹ و ۳۰- حجم کلی[2]

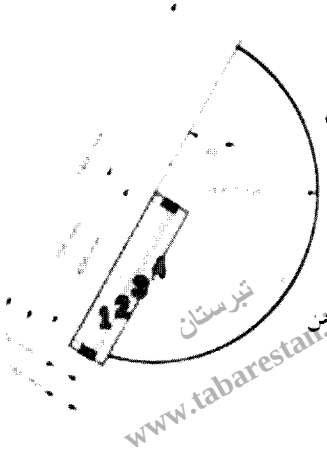
تصویر۳۱- جزئیات نمای آب گرمکن[3]

1-http://hawscorporation.com

2-http://hawscorporation.com

3-http://hawscorporation.com

کلکتورهای خورشیدی مورد استفاده در ساختمان



جزییات داخلی یک صفحه‌ی خورشیدی

۱ . جذب کننده‌ی نور و انرژی

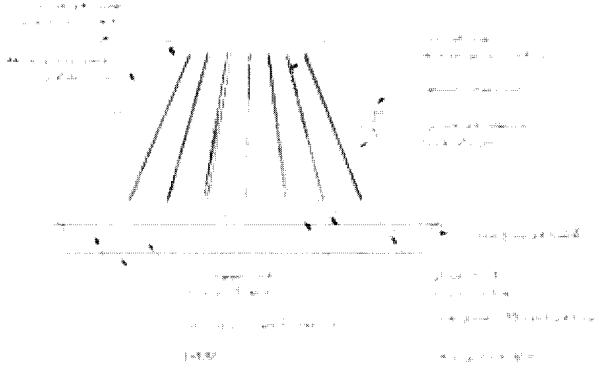
۲ . فاصله‌ی پر شده از هوا

۳ . عایق شفاف

۴ . شیشه‌ی حاوی لایه‌ی نازکی از آهن

۵ . رفلکتور

تصویر ۳۲ - لایه‌های داخلی کلکتور خورشیدی[1]



تصویر ۳۳- جزئیات داخلی لوله‌های خلا در کلکتورهای روی بام[2]

برآورد هزینه‌ها و مقایسه‌ی اقتصادی روش‌های گرمایشی سنّتی و نو

در ادامه‌ی این نوشتار، روش‌های گرمایشی با استفاده از انرژی‌های نو برای نمونه‌ی موردی ـ بخش اداری ساختمان دانشکده‌ی هنر و معماری ـ بررسی شده است و نتایج حاصله از نظر

1-Climates of change,Peter F.Smith Architecture in

2-http://rthinc.org

اقتصادی با یکدیگر مقایسه شده است. این محاسبات برای گرمایش بنا در ۹ ماه سال در نظر گرفته شده است. این فضای اداری ۲۰۰ مترمربع زیر بنا و یک آبدارخانه و دو سرویس دارد:

تصویر ۳۴ـ پلان ساختمان اداری مورد بررسی، دفتر فنّی دانشگاه مازندران

www.tabarestan.info تبرستان

محاسبه‌ی بار برودتی این ساختمان به کمک نرم افزار LS Cooling :

اگر برای تأمین آب گرم این بنا از منبعی دوجداره، استفاده شود که ظرفیت آن ۲۰۰ لیتر است:

$۲۰۰ \div ۴ = ۵۰$

$Q_۱ = m \times c \times \Delta T = ۵۰ \times ۸/۳۳ \times ۸۰ = ۳۳۳۲۰ \ Btu/_h$

$۳۳۳۲۰ \ Btu/_h \div ۴ = ۸۳۳۰ \ KCal/_h$

می‌دانیم هر مترمربع فضا ، به ۱/۲۵ برده رادیاتور نیاز دارد:

$Q_۲ = ۲۰۰ \times ۱/۲۵ \times ۱۳۰ = ۳۲/۵۰۰ \ KCal/_h$

ظرفیت دیگ $= (Q_۱ + Q_۲) \times ۱/۲ = (۸۳۳۰+۳۲۵۰۰) \times ۱/۲ = ۴۸۹۹۶ \ KCal/_h$

میزان مصرف گاز $= ۴۸۹۹۶ \div (۸۲۰۰ \times ۰/۸) = ۷ \ m^۳/_h$

$۷ \ m^۳/_h \times ۸ \times ۰/۶ = ۳۳/۶ \ m^۳/_{day}$

میزان مصرف گاز در یک روز:

$۳۰ \times ۳۳/۶ = ۱۰۰۸ \ m^۳/_{day}$

و با احتساب هر متر مکعب **گاز** ۲۰۰۰ ریال

$۱۰۰۸ \times ۲۰۰۰ =$ ۲،۰۱۶،۰۰۰ ریال هزینه مصرف گاز در یک ماه

همان‌طور که می‌دانیم برای بعضی از سیستم‌های تأسیساتی انرژی‌های نو، نظیر مبدل‌های بایومس و یا در صفحات خورشیدی، هزینه‌ی عمده‌ی مربوط به هزینه‌ی نصب و تأسیسات اوّلیّه می‌باشد و در مواردی نظیر استفاده از گازهای شهری و یا گازوئیل، مقدار زیادی از هزینه‌های تأسیساتی مربوط به پرداخت قبوض دوره‌هاست.

هزینه‌ی نصب و راه اندازی مشعل گازسوز برای یک ساختمان اداری تقریباً حدود ٪ ۱۰ هزینه‌های اجرای ساختمان است؛ از این رو، می‌توانیم هزینه‌ی اوّلیّه تأسیسات گازسوز را برای این واحد ۱۲۰،۰۰۰،۰۰۰ در نظر بگیریم و برای دست یافتن به نتایجی دقیق و منطقی، بازه‌ی زمانی برای برآورد میزان انرژی مصرفی و برآورد هزینه‌ها، ۱۰ سال در نظر می‌گیریم؛ در نتیجه در ادامه خواهیم داشت:

۱۲۰،۰۰۰،۰۰۰ + [۲،۰۱۶،۰۰۰ × ۹ × ۱۰] = ۳۰۱،۴۴۰،۰۰۰ ریال هزینه گاز در ده سال

• هر متر مکعب گاز ۰/۹ لیتر گازوئیل باشد:

۱۰۰۸ × ۰/۹ = ۹۰۷/۲ lit

و با احتساب هر لیتر **گازوئیل** ۳۰۰۰ ریال:

۹۰۷/۲ × ۳۰۰۰ = ۲،۷۲۱،۶۰۰ ریال هزینه‌ی مصرف گازوئیل در یک ماه

۱۲۰،۰۰۰،۰۰۰ + [۲،۷۲۱،۶۰۰ × ۹ × ۱۰] = ۳۶۴،۹۴۴،۰۰۰ ریال گازوئیل در ده سال

www.tabarestan.info تبرستان

• اگر از اسپلیت‌های خورشیدی برای گرمایش و سرمایش این فضای اداری استفاده شود با در نظر گرفتن این فضای ۲۰۰ متری، نیاز به ۲ اسپلیت ۲۴،۰۰۰،۰۰۰ داریم(قیمت خرید هر دستگاه ۲۰،۳۰۰،۰۰۰ ریال در نظر گرفته شده است.) مصرف برق آن ۳ Kw/h است و برای یک ساختمان اداری که ۸ ساعت در شبانه‌روز دستگاه‌های تأسیساتی آن مشغول به کار است.

۸ × ۳ × ۲ = ۴۸ kwh

دوره سی روزه : ۳۰ × ۴۸ × ۲ = ۲۸۸۰ kwh

هزینه خرید اسپلیت خورشیدی و مبدل آب گرم : ۲ × ۲،۳۰۰،۰۰۰ = ۵۴،۰۰۰،۰۰۰ ریال

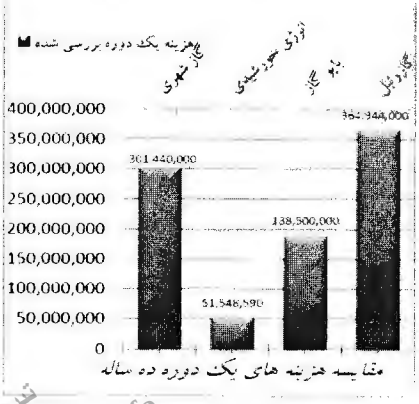
هزینه برق مصرفی در ماه : ۰/۶ × ۲۸۸۰ × ۷۰/۴ = ۱۲۱،۶۵۱ ریال

۵۴،۰۰۰،۰۰۰ + [۱۰ × ۹ × ۱۲۱،۶۵۱] = ۶۴،۹۶۸،۵۹۰ ریال هزینه‌ی انرژی خورشیدی در ده سال

• در مورد نصب بویلرهای بایوگاز می‌توان گفت آن‌چه که اکثر شرکت‌های فعّال در زمینه‌ی تأسیسات بایوگاز به عنوان هزینه‌ی نصب اوّلیّه اتفاق نظر دارند،

مبلغی در حدود ریال ۱۸۸،۵۰۰،۰۰۰ ۲۹۰۰۰ × ۶۵۰۰ به عنوان حداقل هزینه است. و چون برای این انرژی ، هزینه‌ی ماهیانه‌ای پرداخت نمی‌کنیم؛ بدون احتساب هزینه‌های قابل چشم پوشی کنترل‌های دوره‌ای خواهیم داشت:

۱۸۸،۵۰۰،۰۰۰ ریال هزینه‌ی مبدّل بایوگاز دردوره‌ی ده ساله



تبرستان
www.tabarestan.info

می‌توان گفت: استفاده از گاز شهری نسبت به انرژی خورشیدی، تا ۵۰۰ % مصرف گازوئیل به هزینه‌های ساختمان می‌افزاید. این افزایش در صورت استفاده از مبدّل بایوگاز به میزان ۲۵۰% خواهد رسید. به عبارت دیگر، در این نمودار، میزان اثرگذاری این انرژی‌ها بر هزینه‌های اقتصادی ساختمان مقایسه شده‌اند.

معرفی انرژی	هزینه‌ی نصب	هزینه‌ی ماهیانه	کل هزینه‌های یک دوره ده ساله
گاز شهری	۱۲۰،۰۰۰،۰۰۰	۲،۰۱۶،۰۰۰	۳۰۱،۴۴۰،۰۰۰
گازوئیل	۱۲۰،۰۰۰،۰۰۰	۲،۷۲۱،۶۰۰	۳۶۴،۹۴۴،۰۰۰
بایوگاز	۱۸۸،۵۰۰،۰۰۰	—	۱۸۸،۵۰۰،۰۰۰
انرژی خورشیدی	۵۴،۰۰۰،۰۰۰	۱۲۱،۶۵۱	۶۴،۹۶۸،۵۹۰

نتیجه‌گیری

با توجّه به مطالبی که عنوان شد، مقوله‌ی پایداری در معماری موضوعی نوظهور نیست، چرا که در معماری‌های سنّتی و نمونه‌های به جامانده از ادوار گذشته همیشه طراحی اقلیمی و استفاده از ظرفیت‌های بستر طراحی از الزامات اصلی و اوّلیّه در این زمینه بوده است؛ امّا آن‌چه که امروزه می‌تواند کمکی به بهبودی شرایط موجود باشد، استفاده از روش‌های پایدارسازی است. در انتخاب این روش‌ها باید عوامل متعدّدی در نظرگرفته شوند. از جمله‌ی این عوامل اقلیم، کاربری بنا (ساعات استفاده در شبانه‌روز)، جزئیات اجرایی ساختمان موجود و ... می‌باشد.

در این نوشتار با در نظر گرفتن عوامل تأثیرگذار و انتخاب سیستم‌های تأسیساتی مناسب به مقایسه‌ی هزینه‌ی اقتصادی پرداخته شد و نشان داد آن‌چه در استفاده از انرژی‌های نو، حائز توجّه است، فارغ از هزینه‌ی اوّلیّه، کاهش چشم‌گیر هزینه‌ها در دوره‌ی بهره برداری از ساختمان است. بررسی‌ها نشان می‌دهد در استفاده انرژی‌های نو در صنعت ساختمان، مناسب‌ترین گزینه، انرژی خورشیدی است که در مقایسه با گاز شهری میزان ۸۰ درصد کاهش هزینه‌های دوره‌ی بهره-برداری را نشان می‌دهد. در رتبه‌ی بعدی، انرژی بایوگاز می‌باشد که تنها هزینه‌ی مربوط به نصب تأسیسات اوّلیّه بوده و در دوره‌ی بهره برداری نیاز به هیچ گونه هزینه‌ای نمی‌باشد و بر این اساس، میزان ۴۰٪ کاهش هزینه‌ی استفاده از این انرژی در مقایسه با گاز شهری وجود دارد.

آن‌چه که به عنوان دستاورد و سود پنهان به‌کارگیری تکنولوژی‌های نو یاد شده، باید از آن یاد نمود؛ عدم آسیب به طبیعت و استفاده از منابع پاک تجدیدشونده و ادامه‌دار محیط می‌باشد و بر این اساس می‌توان سلامت جامعه را نیز در دراز مدت تأمین نمود.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع فارسی

۱ـ امانی، سعید(۱۳۸۵)، *سازمان بهره‌وری انرژی ایران (سابا)*، چاپ اوّل.

۲معماریان، غلامحسین(۱۳۸۵)، *آشنایی با معماری مسکونی ایرانی(گونه‌شناسی برونگرا)*، چاپ پنجم، تهران: سروش دانش.

منابع غیرفارسی

1-Bauer, Michael(2007) , *Green building (Guidebook for sustainable architecture)*, Springe, Stuttgart.

2- Brizley, Graham(2008), *Architecture in detail i*, Elsevier, Slovenia, First Edition.

3----------(2010), *Architecture in detail ii*, Elsevier, China, First Edition.

منابع اینترنتی

تبرستان www.tabarestan.info

1- http://bre.co.uk

2-http://caddetails.com

3-http://ecofriendlyhomeproducts.com

4-http://freshome.com

5-http://hawsco.com

6-http://idigitalworld.net

7-http://rthinc.org

8-http://suna.org.ir

9-http://sunearthinc.com

10-http://treco.co.uk

بررسی آسیب‌شناسانه‌ی مبلمان و گرافیک شهری در توسعه‌ی گردشگری مازندران

سیدعلی‌رضا مسبوق[۱]

چکیده

تبرستان در پهنای جغرافیایی خویش، بسترساز فرهنگ و هنری بوده است که فارغ از تفاوت‌های محیطی، برآیند خصایصی است که ریشه در ویژگی‌های اقلیمی و مردمی آن دارد و به استناد تاریخ از شاکله‌ای درخور و پرافتخار شکل گرفته است؛ امّا آن چه مهم است ارتباط این تاریخ با عصر حاضر و تأثیر آن بر مجموعه‌ی عواملی است که توسعه‌ی امروز منطقه را به طور عام و مازندران را به طور خاص موجب می‌گردد. از این رو پرداختن به هنر با نیّت شناسایی قابلیّت‌های بومی و غیربومی مؤثر آن در توسعه‌ی منطقه ضرورتی است اجتناب‌ناپذیر که در این نوشتار تلاش شده است بر پایه‌ی روش میدانی (پرسشنامه‌ای، مشاهده) به شیوه‌ی کیفی، مبلمان و گرافیک شهری استان مازندران به صورت تحلیلی، آسیب‌شناسی گردد تا در کنار پیشنهاد چند راه‌کار، نقش مؤثر آن در توسعه‌ی مازندران به ویژه در حیطه‌ی گردشگری گوشزد شود؛ لذا بر اساس جمع‌بندی نتایج حاصل از پرسش‌نامه‌ها و تحلیل وضعیت موجود، محرز گردید که مازندران برای دستیابی به توسعه، نیازمند تدوین برنامه‌ای جامع در حیطه‌ی مبلمان و گرافیک شهری است که از برآیند نظرات متخصّصان و کارشناسان صاحب نظر حاصل شده باشد تا بر پایه‌ی آن با اصلاح نواقص موجود در کوتاه مدّت، چشم‌اندازی روشن را برای آینده‌ی منطقه ترسیم نماید.

واژگان کلیدی: گرافیک شهری، مبلمان شهری، مازندران، توسعه، گردشگری.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدّمه

مازندران امروز، برآمده از بستر سبز تبرستانی است که زمانی پهنه‌ی وسیعی از جغرافیا، تاریخ و فرهنگِ شمالِ سرزمینِ ایران را به خود اختصاص می‌داده است؛ امّا آن‌چه سیمای حاضر مازندران را باز تعریف می‌کند، تجسّم گذشته در تخیّل امروز نیست، بلکه تبلور تاریخ است در توسعه‌ی همه جانبه‌ی این گستره‌ی سرسبز. توسعه‌ای که به نوعی می‌تواند با تاریخ پیوند یابد. توسعه‌ی همه جانبه‌ی یک منطقه، در گرو سلسله عواملی است که به نوعی مکمل یکدیگرند، لیکن سهم هر عامل در فرآیند توسعه، بسته به موقعیّت‌های متفاوتِ جغرافیایی، تاریخی، فرهنگی

۱- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری و مدرّس مجتمع آموزش عالی پیامبراعظم؛ آدرس پست الکترونیکی: Masboogh@gmail.com

و ... متغیّر است. لذا شایسته است سهم هر عامل با توجّه به ویژگی‌ها و پتانسیل هر محدوده‌ی جغرافیایی برای دستیابی به توسعه‌ی همه جانبه، مدیریت گردد. از این رو در نوشتار حاضر، تلاش خواهد شد با توجّه به شرایط استان مازندران، مبلمان و گرافیک شهری به عنوان یکی از عوامل مؤثر در توسعه، مورد توجّه قرار گیرد تا عامل مذکور بر پایه‌ی پرسشنامه و مشاهده‌ی وضعیت موجود به صورت تحلیلی، آسیب‌شناسی شود.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ جایگاه مبلمان و گرافیک شهری در توسعه‌ی مازندران، به‌ویژه در حیطه‌ی گردشگری چگونه است؟

۲ـ با توجّه به شرایط منطقه‌ی مازندران، چه راه‌کارهایی برای بهینه ساختن مبلمان و گرافیک شهری این خطّه، قابلِ طرح می‌باشد؟

تبرستان www.tabarestan.info

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ «مبلمان و گرافیک شهری» در حد بضاعت و استعدادِ پهنه‌ی سرسبز و مستعدِ مازندران، ظاهر نشده است و مدیریتِ شهری، نتوانسته از قابلیّت‌های آن در رشد و توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی این منطقه به صورت حداکثری بهره گیرد.

۲ـ لازم است با حمایت نهادها و سازمان‌های مسئولِ استان، شورایی متشکّل از صاحب‌نظران و کارشناسان تشکیل شود تا طی دو مرحله، مبلمان و گرافیک شهری مازندران در راستای توسعه‌ی همه‌جانبه استان قرار گیرد:

گام اوّل: وضع پاره‌ای از قوانین و اجرای کامل آن توسّط سازمان‌های ذی‌صلاح برای سامان دادن آشفتگی‌های بصری مازندران، در کوتاه مدّت.

گام دوّم: مطالعه‌ی کامل و جامع منطقه برای تدوینِ برنامه‌ای جامع و هویّت‌محور که بتواند در میان‌مدت، چشم‌اندازی روشن و منحصر به فرد برای هویّت بصری این پهنه‌ی جغرافیایی، ترسیم نماید. در آغاز بحث بهتر است در مورد دو واژه‌ی *شهر* و *گرافیک شهری* به اشتراک برداشت برسیم.

شهر

تعاریف متعدّدی از شهر در دهه‌های اخیر، توسّط مختصّصانِ عرصه‌های مختلف ارائه شده است. صاحب نظرانِ جغرافیا، جامعه‌شناسان، جمعیت‌شناسان، اقتصاد دانان، صاحب نظران شهری و ... هر یک به تناسب فعّالیّت شان، تعریفی مطرح نموده‌اند؛ امّا شاید تعریفی که شهر را

مجموعه‌ای پیچیده می‌داند که بر اساس سه مؤلفه‌ی اصلیِ «کالبد»، «تصوّرات» و «فعّالیّت» سازمان یافته و پیوسته در حال تغییر و تحوّل است در حیطه‌ی بحث ما بهتر جای گیرد. به بیان دیگر، «شهر مجموعه‌ای پیچیده از مناسبات و روابط انسانی با محیط است که در آن نه تنها روابط انسان با محیط از نظر جغرافیا بررسی می شود، بلکه روابط درونی افراد و اندیشه‌های فکری و فلسفی آنان با یکدیگر نیز، مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد.» (شماعی و پوراحمد،۱۳۸۴: ۱۸) در مفهومی گسترش یافته، شهر متشکّل از فضاهای خصوصی و فضاهای عمومی است که هر کدام از این دو فضا به نوعی سه مولفه‌ی اصلی شهر را در خود جای می-دهند امّا به نظر می‌رسد آن‌چه که شاکله‌ی شهر را شکل می‌دهد و با مفهوم ذهنی شهر ارتباط بیشتری برقرار می‌کند، فضاهای عمومی است؛ چرا که فضاهای عمومی، متعلّق به همه‌ی اهالی یک شهر می‌باشد و همه‌ی شهروندان نسبت به آن احساس تعلّق خاطر دارند و با آن در ارتباط می‌باشند. (پورمند و موسیوند، ۱۳۸۹: ۵۲) «فضاهای عمومی، فضاهای قابل دسترس و چند منظوره هستند که از قلمروهای انحصاری خانوار و فرد قابل تمایزند.» (مدنی پور، ۱۳۸۷: ۲۶۴)

www.tabarestan.info تبرستان

گرافیک شهری

گرافیک شهری، هنر شهری، گرافیک محیطی، منظر شهری و واژه‌هایی از این دست، مفاهیم و شاخه‌هایی هستند که با وجود اندکی تمایز می‌توان آن‌ها را به واسطه‌ی اشتراک در اجزا و اهداف، هم‌ساختار دانست و در یک چارچوب قرار داد. غالب این شاخه‌ها به لحاظ کارکرد در حقیقت، واسطه‌ای هستند میان انسان و فضای عمومی شهر؛ شهری که امروزه به قولِ *پوراصغریان* آمیزه‌ای است از تقابل و تعامل فضا و سازه. و انسانی که در احاطه‌ی آن، متأثر از هنجارها و ناهنجاری‌های بصری، کارکردی ، هویّتی و ... تمایل به زیستی مطلوب دارد تا نیازها و خواسته‌هایش پاسخ داده شود. غالباً مبلمان و گرافیک شهری(محیطی) را به دو بخش گرافیک شهری فضای باز(خارجی) و فضای بسته(داخلی) تقسیم می‌کنند و برای هر بخش، زیر شاخه‌هایی ارائه می‌دهند. حال در این نوشتار، جدا از تقسیمات رایج، بر اساس هدفِ پژوهش، یک تقسیم-بندی ارائه می‌گردد که بتواند در تفکیک پذیری بحث، یاریمان کند. لازم به یادآوری است که هر کدام از شاخه‌های مطرح شده را می‌توان به دو شاخه‌ی مجزای گرافیک محیطی فضای باز(خارجی) و فضای بسته(داخلی) تفکیک نمود که در اینجا از آن صرف نظر شده است.

۱ـ آثار و محصولات گرافیک شهری که هدف اصلی در طراحی آن‌ها *کارکردی* است:

الف: ایستگاه‌های اتوبوس

ب: کیوسک‌های تلفن همگانی

ج: باجه‌های روزانه‌فروشی

د: امکانات و وسایل سنّتی و نوین خدمات شهری از جمله: صندلی و وسایل خدماتی پارک‌ها و فضاهای شهری (زباله‌دان‌ها و ...)

ذ: وسایل روشنایی شهری

ر: ...

۲ـ آثار و محصولات گرافیک شهری که هدف اصلی در طراحی آن‌ها *اطلاع رسانی، هشدار و راهنمایی* است:

تبرستان
www.tabarestan.info

الف: علائم راهنمایی، رانندگی و شهری

ب: پیکتوگرام‌ها

ج: تابلوهای نوری اطلاع رسان

د: ..

۳ـ آثار و محصولات گرافیک شهری که هدف اصلی در طراحی آن‌ها *تبلیغاتی، تجاری* است:

الف: بیلبردها، بنرها و تابلوهای تبلیغات شهری

ب: سردر مغازه‌ها و فروشگاه‌ها

ج: تابلوهای نوری و تلویزیون‌های شهری

د: ویترین مغازه‌ها

ذ: غرفه‌آرایی‌های نمایشگاهی

ر: استندها و ...

ز: تبلیغات روی وسایل نقلیه

س: ...

٤ـ آثار و محصولات گرافیک شهری که هدف اصلی در طراحی آن‌ها *تزئین و زیبایی* است:

الف: مجسمه‌ها، آب نماها، المان‌ها و حجم‌های شهری

ب: دیوارنگاری، نقّاشی دیواری و دیوارنویسی

ج: نورآرایی و نورپردازی شهری

د: نمای آثار معماری و ساختمان‌ها[1]

ضرورت حضور گرافیک و هنر در فضای شهری

بافت و ساختار شهری هزاره‌ی سوم، حاصلِ فرآیندی است که از اوّلین تلاش‌های بشر برای یک جانشینی آغاز شده است و تحت تأثیر نیروها و عوامل گوناگون، رشد و نمو یافته است. هرچه به عصرِ حاضر، نزدیکتر می‌شویم، عوامل و نیروهای جدیدتری شکل می‌گیرند که در توسعه‌ی فضاهای شهری و نایل شدن به اهداف امروزی یک‌جانشینی، نقش پررنگ‌تری ایفا می‌نمایند. مبلمان و گرافیک شهری، یکی از عوامل نوظهوری است که ساختارهای شهری امروز، بیش از پیش به آن احساس نیاز می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

در روزگاران گذشته به خاطر چند ویژگی که شاید مهم‌ترین آن، الفت و نزدیکی انسان و محیط (طبیعت) می‌باشد، نیاز چندانی به این واسطه‌ی نوظهور نبود؛ امّا رجوع به گرافیک شهری و به کارگیری آن در شهرها و فضاهای امروزی به علّت پاره‌ای از مسائل، اجتناب‌ناپذیر است. درباره‌ی ضرورت حضور گرافیک و هنر در فضاهای شهری، موارد متعدّدی را می‌توان بر شمرد که در ادامه با توجّه به تقسیم‌بندی ارائه شده از گرافیک و مبلمان شهری، به پاره‌ای از آن‌ها به اختصار اشاره می گردد:

۱ـ در شهرهای معاصر، به واسطه‌ی جدایی انسان از طبیعت و دور شدن از هارمونی حاکم بر فضاهای طبیعی، نوعی ناهماهنگی میان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی محیط با یکدیگر و به تبع آن با انسان، شکل‌گرفته که ریتمِ حاکم بر حرکت بشر را مختل نموده است. از این رو، گرافیک شهری و به‌کارگیری آن در فضاهای عمومی زندگی، می‌تواند از شدت این ناهماهنگی و جدا افتادن‌ها بکاهد.

۲ـ «امروزه شهرها به محل‌هایی برای انجام فعّالیّت‌های تکراری و زندگی ماشینی شهروندان تبدیل شده‌اند. خیابان‌ها و میادین انباشته از هرج و مرج و عوامل و عناصر مزاحم بصری، شنیداری و رفتاری گوناگونی است که شهروندان را به نوعی دچار آشفتگی روحی و جسمی حاد کرده‌اند. به نظر می رسد، گذشته از مسائل شهرسازانه، راه حل دیگری که می‌تواند تا حدود زیادی به جامعه‌ی خشک و پر هرج و مرج کنونی، روح و نشاط ببخشد، ورود هنر به فضاهای شهری است.» (پورمند و موسی‌وند، ۱۳۸۹: ۵۲)

۱ـ هر چند ساختارهای شهرسازی و معماری ارتباط چندانی با بحث ما پیدا نمی‌کند و بهتر است در این تقسیم‌بندی ورود پیدا نکند، لیکن نماهای داخلی و خارجی آثار معماری به واسطه‌ی ویژگی‌های بصری آن‌ها، در حیطه‌ی گرافیک شهری جای می‌گیرند.

۳ـ تأثیرپذیری افراد اجتماع از نحوه‌ی ارتباطِ شهروندان بر کسی پوشیده نمی‌باشد. شیوه‌ی زندگی مبتنی بر سرعت و حضور مجازی، ارتباط سینه به سینه مردم را کاهش داده که این پدیده، نوعی غربت و بی‌اعتنایی را در فضاهای انسانی ایجاد نموده است. در جهت بهبود این معضل، گرافیک محیطی و هنر شهری می‌تواند به عنوان یک واسطه، ارتباط مثبت و فعّال شهروندان را در فضاهای عمومی گسترش دهد تا قرابت و مسئولیت میان آن‌ها تقویت گردد.

۴ـ زندگی انسان معاصر با انواع وسایل خدمات سنتّی و نوین درهم تنیده شده است. استفاده‌ی مناسب از مبلمان و گرافیک شهری به نوعی می‌تواند در عین پاسخ‌گویی به نیازهای فردی و عمومی شهروندان و ایجاد آسایش برای آن‌ها، آرامش و لذت فردی و جمعی را برای‌شان به ارمغان آورد.

تبرستان www.tabarestan.info

۵ـ علاوه بر موارد مذکور ـ به لحاظ کارکردی ـ گرافیک شهری مطلوب می‌تواند در کنار نتایجی هم‌چون ایجاد پویایی و نشاط فردی و گروهی، ارتباط و تعاملات مطلوب اجتماعی، ارتقاء سلامت روحی، روانی و حتّی جسمی شهروندان و ... به ایجاد و تقویت یک هویّت همه‌جانبه و هماهنگ، کمک نماید و با جهت‌دهی به اندیشه، روان و رفتار اجتماع انسانی، هنجارهای اجتماعی را تقویت و در مجموع، شیوه‌ی زندگی افراد را ارتقاء بخشد که پرداختن به این مسأله در این مجال نمی‌گنجد.

۶ـ ضرورت و توانمندی‌های گرافیک شهری در حیطه‌ی اطّلاع‌رسانی، هشدار و راهنمایی‌های شهری و استفاده از زبان تصویر در جهت برقراری یک ارتباط فراگیر با افراد مختلف در جوامع متفاوت بر کسی پوشیده نیست، امّا آن‌چه در این بین حائز اهمیّت است، تأثیر گرافیک شهری مطلوب، هدفمند و با هویّت بر خوانایی و تسهیل روابط و ارتباطات شهری می‌باشد که پیامدهای اجتماعی و اقتصادی قابل توجّهی به ویژه در حیطه‌ی حمل و نقل و کسب و کار به همراه می‌آورد.

۷ـ اطلاع‌رسانی جذّاب و هدایت صحیح، نقش مهمّی در صنعتِ توریسم ایفا می‌کند. در جهان امروز که گردشگری و توریسم به صنعتی کارآمد بدل شده است و بسترساز رقابتی تنگاتنگ میان مناطق و کشورهای مختلف می‌باشد؛ گرافیک شهری به بهترین نحوه می‌تواند برنامه‌ریزان و فعّالان این عرصه را یاری رساند و موجبات ارتقاء این صنعت را فراهم آورد.

۸ـ گرافیک شهری هم‌چنین در حیطه‌ی تبلیغات و تجارت می‌تواند با جذبِ عامل انسانی و سود بردن از پتانسیل‌های محیط و شرایط فرهنگی، تاریخی و ... بستر رشد و توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی منطقه را فراهم کند و رونق اقتصادی و پویایی بازار و تجارت را به همراه آورد.

۹ـ و در نهایت در حیطه‌ی تزئین و زیبایی علاوه بر موارد فوق‌الذکر، مبلمان و گرافیک شهری مطلوب می‌تواند در کنار مرتفع نمودن آشفتگی‌ها و آلودگی‌های بصری شهر و حذفِ عناصر مزاحم، جاذبه‌های بصری ایجاد نماید و با خلق زیبایی در فضای عمومی و برقراری ارتباط بصری

میان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن کیفیّت بصری شهر را در جهت اهداف پیش‌بینی شده، ارتقاء بخشد.

ویژگی‌ها

پهنه‌ی جغرافیایی تبرستان که مازندران امروز، بخشی از آن است به واسطه‌ی چند ویژگی از سایر نقاط ایران متمایز می‌شود. در این میان استان مازندران که به نوعی مرکزیّت این منطقه را به خود اختصاص می‌دهد در پاره‌ای از موارد، خصایصی منحصر به فرد دارد. توجّه به ویژگی‌های هر منطقه، لازمه‌ی توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی آن منطقه است و از آن‌جا که مبلمان و گرافیک شهری یکی از عوامل مؤثر در توسعه می‌باشد، زمانی می‌تواند نقش حداکثری پیدا کند که متأثر از ویژگی‌های منطقه شکل پذیرد. بنابراین قبل از بررسی مبلمان و گرافیک شهری استان مازندران لازم است ویژگی‌های این خطّه، مورد دقّت قرار گیرد و به تعدادی از آن‌ها که در دامنه‌ی بحث ما قرار دارد، اشاره شود:

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ هویّتِ «اقلیمی بصری» استان مازندران بر پایه‌ی دریا، دشت، جنگل و کوه شکل گرفته است و هنگامی که واژه‌ی مازندران به لحاظ اقلیمی مطرح می‌گردد، در ذهن عامه این چند کلمه تصویر می‌شود. به بیان دیگر، عناصر تشکیل دهنده‌ی شاکله‌ی تصویری اقلیمی این خطّه، دریا، دشت، جنگل و کوه می‌باشد که با وجود هم‌سانی با استان‌های هم‌جوارش در حاشیه‌ی دریای مازندران از تمایزاتی نیز برخوردار است. بلندترین قله‌ی کشور در این استان قرار دارد؛ از این رو، استان مازندران از یک سو شامل بخش‌هایی است با کم‌ترین ارتفاع از سطح دریای مازندران و از سوی دیگر، شامل بخش‌های مرتفعی است که در دل رشته‌کوه‌های البرز قرار می‌گیرد. البته غالب مناطق شهری استان در حیطه‌ی بخش‌های کم ارتفاع(بین ۲۰۰ – ۰ متر) قرار می‌گیرند.

۲ـ آب و هوای استان، معتدل و مرطوب است و بخشی از سال ـ که کم هم نمی‌باشد ـ هوا ابری یا بارانی است. از این رو، نور آفتاب به ویژه در فصول پاییز و زمستان حضور پررنگی ندارد.

۳ـ طبیعت استان موجب شده است که رنگ غالب این پهنه سبز باشد، حتّی در مناطق شهری که شاکله‌ی بصری آن‌ها بر اساس رنگ‌های خنثی و خاکستری شکل می‌گیرد، حضور رنگ سبز مشهود می‌باشد.

۴ـ طبیعت و جاذبه‌های طبیعی استان هم‌چنین باعث شده است که مازندران به منطقه‌ای توریستی تبدیل شود که گردشگران و مسافران را نه به عنوان گذرگاهی برای عبور، بلکه به عنوان مکانی جذّاب و مناسب برای اقامت در خود جای دهد.

۵ـ موقعیّت جغرافیایی مازندران باعث گسترش خطّی استان شده است که این مسأله، استان مازندران را به محل اتّصال و ارتباط چند استان مهم، تبدیل نموده و موجب شکل گیری چند مسیر پرتردد و چند گلوگاه ارتباطی هم‌چون نوشهر، چالوس، آمل، قائم‌شهر و ... شده است.

۶ـ و امّا آن‌چه که شاید در میان ویژگی‌های استان مازندران از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است، کلیّت یک‌پارچه و یک‌دست این پهنه‌ی جغرافیایی می‌باشد که ریشه در شرایط آب و هوایی و نحوه‌ی پراکندگی مناطق شهری، روستایی و جمعیّتی آن دارد. شرایط آب و هوایی بستر سبز این استان موجب یک‌پارچگی بصری و ظاهری فضای کلی مازندران شده است که به هم‌راه نزدیکی مناطق مسکونی شهری و روستایی و درهم تنیده شدن آن‌ها با طبیعت، ساختاری یک‌دست را تشکیل داده است به نحوی که کلیه‌ی شهرهای استان در قالب یک هویّت جامع، قابل تعریف و ساماندهی است.

چگونگی تدوین و اجرای پرسش‌نامه

تبرستان www.tabarestan.info

برای ارزیابی کلی مبلمان و گرافیک شهری استان مازندران، دو پرسش‌نامه تدوین شد. پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی یک شامل ۸ سؤال و پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی دو، شامل ۱۴ سؤالِ چهارگزینه‌ای بود. از آن‌جا که نگاه کلی حاکم بر پژوهش، بیش‌تر در حیطه‌ی توسعه‌ی گردشگری جای می‌گرفت، پرسش‌نامه‌ها برای مخاطب غیربومی تدوین شد و میان گردش‌گران و مسافرانی توزیع گردید که از وسیله‌ی نقلیه‌ی شخصی استفاده می‌کردند.

پرسش‌نامه‌ها در تیرماه ۱۳۸۹ در چند نقطه از شهرهای رامسر، کردکوی، گلوگاه و جاده‌ی هراز نزدیک شهرستان آمل توزیع گردید. پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی یک برای افرادی تدوین شده بود که به نیّت سفر به استان در آغاز راه بودند و پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی دو مخصوص مسافرینی بود که پس از پایان بازدید در صدد خروج از استان بودند. هر پرسش‌نامه، میان ۱۰۰ نفر توزیع گردید امّا از آن‌جا که بعضی از پاسخ‌دهندگان در پاسخ به برخی از سؤالات، بیش از یک گزینه انتخاب کرده‌اند و یا اصلاً پاسخ نداده‌اند در پاره‌ای از موارد حاصل جمع آمار به دست آمده، بر ۱۰۰ منطبق نیست، هر چند در مواردی به خاطر اختلاف اندک، جمع آمار اصلاح و گرد شده است.

نتایج آماری پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی ۱

(۱-۱) این سفر چندمین بازدید شما از مازندران است؟

(۱۷٪) الف: اوّلین بار (۵۰٪) ب: ۲ یا ۳ بار (۲۳٪) ج: ۴ یا ۵ بار (۱۰٪) د: بیش‌تر از ۵ بار

(۱-۲) معمولاً چه ایّامی را برای سفر به مازندران انتخاب می‌کنید؟

(۳۳٪) الف: تعطیلات نوروز (۲۵٪) ب: نیمه‌ی اوّل تابستان

(۴۵٪)ج: نیمه‌ی دوّم تابستان (۵٪) د: سایر فصول

(۱-۳) استان مازندران را با چه ویژگی‌های گردش‌گری می‌شناسید؟

(۶۵٪) الف: دریا و جنگل

(۷٪) ب: موزه‌ها و اماکن مذهبی و تاریخی

(۲۰٪) ج: فضاهای شهری، تجاری و تفریحی

(۱۲٪) د: همه‌ی موارد را جزء ویژگی‌های گردش‌گری مازندران می‌دانم

تبرستان www.tabarestan.info

(۱-٤) چند موزه یا مکان تاریخی در استان مازندران می‌شناسید؟

(۳۶٪) الف: ۱ تا ۳ مورد (۷٪) ب: ۴ یا ۵ مورد

(۲٪) ج: بیش از ۵ مورد (۵۵٪) د: مورد خاصی به ذهنم خطور نمی‌کند

(۱-۵) چند مکان مذهبی در استان مازندران می‌شناسید؟

(۴۳٪) الف: ۱ تا ۳ مورد (۲۰٪) ب: ۴ یا۵ مورد

(۵٪) ج: بیش از ۵ مورد (۳۲٪) د: مورد خاصی به ذهنم خطور نمی‌کند

(۱-٦) چند بازار یا فضای شهری، تجاری و تفریحی در استان مازندران می‌شناسید؟

(۳۵٪) الف: ۱ تا ۳ مورد (۴۵٪) ب: ۴ یا ۵ مورد

(۱۰٪) ج: بیش از ۵ مورد (۱۰٪) د: مورد خاصی به ذهنم خطور نمی‌کند

(۱-۷) اوّلین اولویّت مکان‌هایی که قصد بازدید دارید، مشخّص کنید.

(۳٪) الف: فضاهای شهری، تجاری و تفریحی دورن شهر

(۳۹٪) ب: فضاهای جنگلی و سبز

(۰٪) ج: موزه‌ها و اماکن مذهبی و تاریخی

(۵۸٪) د: سواحل دریا

(۱-۸) مکان‌های موردنظر برای بازدید را از چه طریقی جستجو خواهید کرد؟

(۲۵٪) الف: از مردم سؤال خواهم کرد

(۳۵٪) ب: با توجّه به تابلوهای راهنمای شهری خواهم یافت

(۳۰٪) ج: از مأمورین اطلاعات گردشگری در ورودی شهرها کمک خواهم گرفت

(۱۰٪) د : بر اساس شناخت شخصی خواهم یافت

نتایج آماری پرسش‌نامه‌ی شماره‌ی۲

(۲-۱) در طول مدّتی که در استان مازندران گذراندید، چند موزه یا مکان تاریخی را بازدید نمودید؟

(۳۰٪) الف: ۱ مورد (۶٪) ب: ۲ یا ۳ مورد (۱٪) ج: بیش‌تر از ۳ مورد (۶۳٪) د: هیچ موردی

(۲-۲)در طول مدّتی که در استان مازندران گذراندید از چند مکان مذهبی بازدید کردید؟

(۳۵٪) الف: ۱ مورد (۲۵٪) ب: ۲ یا ۳ مورد (۰٪) ج: بیش‌تر از ۳ مورد (۴۰٪) د: هیچ موردی

www.tabarestan.info تبرستان

(۲-۳) در طول مدّتی که در استان مازندران گذراندید، چند شهر را فقط به نیّت دیدن بافت مسکونی و فضاهای شهری و تجاری بازدید کردید؟

(۲۰٪) الف : ۱ یا ۲ شهر (۲۵٪) ب : ۳ یا ۴ شهر (۵٪) ج : بیش‌تر از ۴ شهر

(۵۰٪) د : هیچ شهری را با این نیّت بازدید نکردم فقط به صورت عبوری از آن گذر نمودم.

(۲-٤) در طول سفر، مکان‌هایی را که ترغیب شدید بازدید نمایید، چگونه انتخاب کردید؟

(۳۵٪) الف: دوستان و آشنایان پیشنهاد داده‌اند

(۳۱٪) ب: مردم و ساکنین شهرهای میزبان معرفی نموده‌اند

(۲۸٪) ج: قبل از سفر از طریق مطالعه و جستجوهای شخصی انتخاب نموده‌ام

(۱۵٪) د: تحت تأثیر تابلوها و اطّلاع رسانی‌های شهری انتخاب کرده‌ام

(۲-۵) مسیر مکان‌های انتخابی برای بازدید را چگونه و به چه طریقی پیدا نمودید؟

(۴۸٪) الف: از مردم و ساکنین شهر میزبان سوال کردم

(۲۵٪) ب : از طریق تابلوهای راهنمای شهر پیدا کردم

(۲۸٪) ج: با سؤال از مأمورین اطّلاعات گردشگری و استفاده از اطلاع رسانی‌های مکتوب مثل نقشه و ... یافتم

(۵٪) د: مسیر مکان موردنظر را شخصاً بلد بودم

(۲-۶) در مکان‌های مختلفی که مستقر شدید(ساحل دریا،فضاهای جنگلی ، پارک‌ها و ...) خدمات مورد نیازتان از جمله «سرویس‌های بهداشتی، فروشگاه‌های مواد غذایی، رستوران‌ها و...» را چگونه شناسایی می‌کردید؟

(۵۸٪) الف: از مردم و مسافرین اسکان یافته در مکان مورد نظر سؤال می‌کردم

(۲۷٪) ب: از مأمورین اطّلاع رسانی مستقر در مکان مورد نظر کمک می‌گرفتم

(۱۲٪) ج: با توجّه به تابلوهای راهنما و علائم هدایت کننده، محل خدماتی موردنظر را می‌یافتم

(۱۰٪) د: محل خدمات آنقدر در دسترس بود که نیاز به هیچ یک از موارد بالا پیدا نکردم

تبرستان www.tabarestan.info

(۲-۷) در طول سفر چند اثر هنر شهری (مجسمه، نقّاشی دیواری و ...) در فضای شهرها توجّه شما را جلب نمود؟

(۳۵٪) الف : ۱ یا ۲ اثر

(۱۵٪) ب: ۲ تا ۵ اثر

(۵٪)ج: ۵ تا ۱۰ اثر

(۴۵٪) د: اثر قابل توجّهی ندیدم

(۲-۸) در طول سفر چه چیزی در فضای خارج از شهر(جاده‌های بین شهری) برایتان جالب و خوشایند بود؟

(۲۸٪) الف: زیبایی طبیعت اطراف جاده

(۸٪) ب: زیبایی و اطلاع‌رسانی مطلوب علائم و تابلوهای راهنمای حاشیه‌ی جاده

(۱۲٪) ج: مطلوب بودن تبلیغات جاده‌ای و تابلوهای تبلیغاتی و تجاری فروشگاه‌ها و مغازه‌های حاشیه جاده

(۵۸٪) د: هیچ‌کدام

(۲-۹) در طول سفر چه چیزی در فضای خارج از شهر(جاده‌های بین شهری) برایتان آزاردهنده بود؟

(۸٪) الف: اطلاع رسانی نامطلوب علائم و تابلوهای راهنمای حاشیه‌ی جاده

(۶۵٪) ب: آشفتگی بصری در طبیعت حاشیه‌ی جاده و به هم ریختگی تابلوهای تبلیغاتی و تجاری فروشگاه‌ها و مغازه‌های بین شهری

(۲۰٪) ج: موارد ۱ و ۲

(۷٪) د: هیچ‌کدام

(۲-۱۰) اطلاع‌رسانی از طریق تابلوهای راهنمای شهری را در کل استان، چگونه ارزیابی می‌کنید؟

(۶٪) الف: عالی (۳۳٪) ب: متوسّط (۴۰٪) ج: ضعیف (۲۱٪) د: نظری ندارم

(۲-۱۱) گرافیک و هنر شهری (مجسمه‌ها، تزئینات شهری، دیوارنگاری‌ها و ...) را در مجموع در کل استان به لحاظ زیبایی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

(۱۳٪) الف: عالی (۳۳٪) ب: متوسّط (۹٪) ج: ضعیف (۴۵٪)د: نظری ندارم

(۲-۱۲) مبلمان و گرافیک شهری استان را در حیطه‌ی وسایل و امکانات خدمات شهری (ایستگاه‌های اتوبوس، صندلی پارک‌ها، زباله‌دان‌ها و ...) در مجموع در کل استان، چگونه ارزیابی می‌کنید؟

(۵٪) الف: عالی (۴۵٪) ب: متوسّط (۲۳٪) ج: ضعیف (۲۷٪)د: نظری ندارم

www.tabarestan.info تبرستان

(۲-۱۳) تبلیغات تجاری (بیلبردها، سردر مغازه‌ها و فروشگاه‌ها، ویترین فروشگاه‌ها و ...) در سطح شهرهای استان را در مجموع، چگونه ارزیابی می‌کنید؟

(۱۸٪) الف: عالی (۴۸٪) ب: متوسّط (۱۵٪) ج: ضعیف (۱۹٪) د: نظری ندارم

(۲-۱۴) در پایان سفر فکر می‌کنید چه چیزی شما را ترغیب خواهد نمود که دوباره به مازندران سفر کنید؟

(۷۶٪) الف: زیبایی دریا و جنگل (موهبت‌های طبیعی استان)

(۳٪) ب: زیبایی و نظم فضای شهری شهرستان‌های استان

(۱۴٪) ج: بازدید از آثار تاریخی، فرهنگی و اماکن تجاری استان

(۷٪) د: رغبتی برای سفر دوباره به استان مازندران در خود نمی‌بینم

تحلیل نتایج نظرسنجی

سیمای یک منطقه، متأثر از ویژگی‌های اقلیمی و مردمی آن منطقه است که در قالب مجموعه‌ای از عوامل، صورتی بیرونی به خود می گیرد. استان مازندران هم از این قضیه مستثنا نمی‌باشد امّا آن‌چه سیمای یک پهنه هم‌چون مازندران را درخشان‌تر می‌سازد توجّه به مجموعه‌ی عوامل مؤثر در توسعه به صورت همه‌جانبه است. همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد «مبلمان و گرافیک شهری» یکی از عواملی است که می‌تواند در ساختار توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی یک محدوده-

ی جغرافیایی، نقش ویژه‌ای ایفا نماید. به دیگر سخن، می‌توان ادعا نمود که مبلمان و گرافیک شهری مطلوب، هم نشان از توسعه دارد و هم یکی از عوامل توسعه می‌باشد. از این رو باید پذیرفت نه تنها توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی یک منطقه، نیازمند «گرافیک» است؛ بلکه میزان توسعه یافتگی یک منطقه را می‌توان در سیمای گرافیک آن منطقه جستجو نمود و مشاهده کرد. فرهنگ و هنر خطّه‌ی مازندران نشان از شاکله‌ای درخور و پرافتخار دارد؛ لیکن اگر گذشته‌ی درخشان یک سرزمین در چهره‌ی امروز و چشم‌انداز فردای آن سرزمین ظهور پیدا نکند، ابتر می‌ماند.

با نگاه به مازندران امروز و مشاهده‌ی وضعیت موجود، چند مساله مطرح می‌شود: آیا مازندران استانی توسعه یافته است؟ اگر این‌گونه است، آیا سیمای توسعه یافتگی در مبلمان و گرافیک شهری آن مشهود است؟ اگر هم پاسخ سئوال اوّل منفی است، آیا عزمی برای توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی مازندران وجود دارد؟ اگر عزمی هست آیا در برنامه‌ی تدوین شده برای توسعه‌ی استان، جایگاهی به «مبلمان و گرافیک شهری» به عنوان یکی از عوامل مؤثر در توسعه اختصاص داده شده است؟

www.tabarestan.info تبرستان

با این‌که نظرسنجی صورت گرفته به دو دلیل، جامع و بی‌نقص نیست امّا نتایج آن به صورت کلی می‌تواند برای یکی دو مسأله‌ی مطرح شده، پاسخی شایسته ارائه دهد. حذفِ مردم ساکن در استان از جامعه‌ی پرسش شوندگان به دلیل جهت‌گیری تحقیق(توسعه‌ی گردشگری) و عدم توجّه به ارزیابی تخصّصی موضوع توسّط صاحب نظران این عرصه از جمله دلایلی است که شاید نتایج نظرسنجی را متأثر سازد؛ امّا این بدان معنا نیست که ابراز نظر عموم در این حیطه، قابل استناد نباشد، بلکه از جهاتی چون در محدوده‌ی گردشگری، ما با عامه‌ی مردم سر و کار داریم، این ویژگی می‌تواند کارایی نظرسنجی را افزایش دهد.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد «مبلمان و گرافیک شهری» واسطه‌ای است میان پدیده‌ی شهر و عامل انسانی یعنی مردم؛ از این رو در حیطه‌ی گردش‌گری، مبلمان و گرافیک شهری با سه گروه از مردم در ارتباط است: گروه اوّل، مردم منطقه و ساکنین شهر می‌باشند. گروه دوّم، مسافرین و گردشگران داخلی و خارجی هستند و گروه سوّم که معمولاً مورد توجّه قرار نمی‌گیرند مردم منطقه و ساکنین شهر در جایگاه گردش‌گران داخلی می‌باشند. مردم هر شهر و منطقه به واسطه‌ی حضور و حرکت می‌توانند بر سه مؤلفه‌ی اصلی شهر(کالبد، تصوّرات و فعّالیّت) تأثیر بگذارند و در مقام گردشگر ظاهر شوند.

نتایج نظرسنجی صورت گرفته که تمرکز آن بر گروه دوّم (مسافرین و گردش‌گران) بوده به هم‌راه مشاهده‌ی وضعیت موجود در استان مازندران، ما را متقاعد می‌سازد که در عرصه‌ی مبلمان و گرافیک شهری آن‌گونه که شایسته این خطّه‌ی سرسبز و مستعد می باشد، برخورد نشده است.

این‌که ۶۵ درصد پرسش‌شوندگان، استان مازندران را فقط با دریا و جنگل می‌شناسند و تنها ۱۲ درصد آن‌ها موزه‌ها، اماکن مذهبی و تاریخی به هم‌راه فضاهای تجاری و تفریحی را در کنار دریا و جنگل جزء ویژگی‌های مازندران به حساب می‌آورند، شاید به ساختارهای گردش‌گری منطقه و ضعف مدیریت و برنامه‌ریزی در این حیطه ارتباط پیدا کند؛ امّا به طور حتم، طبق نتیجه-ی سئوالات (۱-۳) تا (۱-۷) عدم آشنایی گردشگران با بضاعت موجود در حیطه‌ی موارد مذکور و ضعف اطلاع‌رسانی در این زمینه به «گرافیک» و نواقص موجود در گرافیک شهری استان برمی-گردد. از یک سو، باید بپذیریم توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی یک منطقه به ویژه در عرصه‌ی گردش‌گری، وابسته به رشد همه‌ی بخش‌هایی است که به نوعی می‌تواند علاقمندان خود را جذب نماید؛ زیرا تمرکز سیاست‌های کلان شهری بر یکی دو ویژگی شاخص منطقه و غفلت از سایر ابعاد در بلند مدّت هویّت شهری را هم در زیست شهروندی و هم در توسعه‌ی گردش‌گری متأثر می‌سازد و با چالش مواجه می‌کند. از سوی دیگر باید در نظر گرفت رشد و تقویت بخش‌های مختلف شهری از ویژگی‌های طبیعی یک منطقه گرفته تا اماکن مذهبی، تاریخی، تجاری و تفریحی آن منطقه، بدون کمک گرفتن از «گرافیک» امکان‌پذیر نمی‌باشد. بخشی از این مسأله، هنگامی مشهود می-شود که می بینیم ۳۵ درصد از افرادی که هنوز وارد استان نشده‌اند، تمایل دارند مکان‌های مورد نظر برای بازدیدشان را از طریق تابلوهای راهنمای شهری جستجو کنند و به نوعی، این گزینه را نسبت به سایر گزینه‌ها مطمئن‌تر می‌دانند؛ در حالی که تنها ۲۵ درصد از مسافران پس از تمام شدن مسافرتشان، اذعان نموده‌اند که مکان‌های مورد نظرشان را از طریق تابلوهای راهنمای شهری یافته‌اند و ۴۸ درصد برای جستجو از مردم و ساکنین شهر میزبان کمک گرفته‌اند. این مسأله وقتی مشهودتر می شود که در پاسخ سؤال (۲-۴) تنها ۱۵ درصد گردشگران، تابلوها واطلاع‌رسانی‌های شهری را عامل ترغیب برای انتخاب بازدیدهایشان مطرح می‌کنند.

تحلیل کامل نظرسنجی، بحث را به درازا می‌کشاند امّا شاید دقّت در این که ۴۰ و۶۳ درصد پرسش‌شوندگان به ترتیب از هیچ موزه یا مکان تاریخی وحتّی یک مکان مذهبی، دیدن نکرده‌اند، ما را به فکر وادارد؛ امّا تأمل انگیزتر از آن، این است که نیمی از مسافران، شهرهای استان را فقط به صورت عبوری دیده‌اند و هیچ تمایلی جهت توقّف و بازدید از بافت مسکونی و فضاهای شهری و تجاری شهرهای استان در آن‌ها نبوده است. این نتیجه علاوه بر آن که نشان از ضعف ساختارهای شهری و نبود جذّابیت‌های لازم دارد حاکی از این است که گرافیک شهری نتوانسته است با استفاده از تکنیک‌ها و روش‌های مناسب، گردشگران عبوری را به درون شهرها بکشاند و با توزیع متعادل گردشگران در کل شهر از حضور و حرکت آن‌ها در جهت توسعه بهره‌برداری نماید. نقصی که به جای رشد و توسعه‌ی درون شهری، باعث رشد فلّه‌ای و بدون برنامه‌ی حاشیه‌ی شهرها و اطراف جاده‌های برون شهری می‌شود؛ پدیده‌ی نامیمونی که به وضوح در جاده‌های بین شهری استان مازندران قابل رؤیت است.

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌ی پرسش (۲-۶) نیز نشان از آن دارد که در محدوده‌ی بخش‌های کوچک شهری هم گرافیک شهری نتوانسته است رسالت اطّلاع‌رسانی خود را به خوبی ایفا نماید؛ چرا که ۵۸ درصد پرسش‌شوندگان به جای استفاده از تابلوهای راهنما و علائم هدایت کننده برای دست‌یابی به خدمت مورد نظرشان، از مردم و مسافرین اسکان‌یافته در محل مورد نظر کمک گرفته‌اند. اشکالی که نتیجه‌ی ارزیابی کلّی گردشگران طی پاسخ به سؤالات (۲-۱۰)تا (۲-۱۳) بر آن صحه می-گذارد و این مطلب را یادآوری می کند که مبلمان و گرافیک شهری استان مازندران به لحاظ کارکردی، اطلاع‌رسانی، زیبایی و تا حدودی تبلیغات تجاری نتوانسته است پتانسیل‌های موجود را پاسخ گوید و قابل قبول ظاهر شود. هر چند که این نتیجه را نمی‌توان به یک نسبت به تمام بخش‌های مبلمان و گرافیک شهری استان تعمیم داد، امّا مهم‌تر از همه‌ی این‌ها، آن‌چه که باید در آن تأمل مسئولانه‌تری نمود، نتیجه سؤال (۲-۹) می باشد که ۶۵ درصد مسافران از آشفتگی بصری در طبیعت حاشیه‌ی جاده‌ها و به‌هم‌ریختگی تابلوهای تبلیغاتی و تجاری فروشگاه‌های بین شهری ابراز نارضایتی کرده‌اند که اگر ۲۰ درصد گردشگرانی را که علاوه بر مورد مذکور، اطلاع رسانی نامطلوب علائم و تابلوهای راهنمای حاشیه‌ی جاده را متذکر شده‌اند؛ بر آن بیفزاییم حاد بودن این نقص، بیش‌تر خودنمایی می‌کند.

دیدن آشفتگی‌های بصری استانِ سرسبز مازندران، نیاز به جستجو ندارد، این آشفتگی‌ها آن‌قدر با فضاهای شهری و برون شهری این منطقه عجین شده که گویا بخشی از هویّت بصری آن است. وقتی از استان‌های هم جوار وارد می‌شوید، انگار نیاز به تابلویی ندارید که ورود شما را خوش آمد، گوید. آشفتگی‌هایی که ریشه در به‌هم‌ریختگی تابلوهای تبلیغاتی و تجاری، ساخت و سازهای نامتجانس با بافت محیط، عدم نظارت سازمان‌های ذی ربط و ... دارد، موجب شده است که به زیبایی طبیعت بیرون شهر و فضاهای درون شهر آسیب‌های جدی وارد شود. آشفتگی‌های بصری موجود، در دو بخش کلّی قابل بررسی است؛ بخشی از این آشفتگی‌ها به ساختارهای راه، شهرسازی و معماری درون و بیرون شهر در سطح استان برمی‌گردد که شاید متأثر از عدم اجرای قانون، نبود نظارت‌های لازم و ضعف مدیریت در حیطه‌ی راه و شهرسازی باشد که پرداختن به آن، نه در حد بضاعت علمی نگارنده است و نه در محدوده‌ی نوشتار؛ امّا بخش مهمی از این آشفتگی که نابسامانی‌های ساختاری را تشدید می‌کند با مبلمان و گرافیک شهری منطقه ارتباط می‌یابد. شاید بتوان بخش اعظم نابسامانی‌های مبلمان و گرافیک شهری استان مازندران را در ضعف قانون یا عدم اجرای آن و نبود برنامه جای داد.

برای آن‌که «مبلمان و گرافیک شهری» مازندران، نقش خود را در رشد اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی منطقه به خوبی ایفا نماید و به عنوان یکی از عامل‌های توسعه به صورت حداکثری به کار گرفته شود باید در حیطه‌ی موارد فوق‌الذکر اقداماتی صورت پذیرد. مشاهده‌ی وضعیت موجود به خوبی نشان می‌دهد که در دایره‌ی «مبلمان و گرافیک شهری»، قانون مدوّن و به روزشده‌ای

www.tabarestan.info تبرستان

وجود ندارد و یا اگر هم هست، اجرایی نمی‌شود؛ به نحوی که هر شخص حقیقی یا حقوقی به خود اجازه می‌دهد بر اساس سلیقه و سیاست کاری خود عمل نموده و بدون توجّه به قواعد مرسوم بصری و گرافیکی، مبلمان و گرافیک شهری را به ویژه در حیطه‌ی تبلیغات تجاری متأثر سازد. ضعف قانون یا عدم اجرای آن در این مقوله به حدی آشکار است که به راحتی می‌توان، نادیده گرفتن قواعد مرسوم و پیش پا افتاده‌ای چون رعایت حریم پیاده و سواره را از سوی صاحبان اصناف و فعّالیّت‌ها در فضای درون و بیرون شهر، مشاهده نمود؛ به حدّی که اشخاص به خود اجازه می‌دهند برای پیشبرد اهداف تبلیغاتی یا اطلاع‌رسانی خود، علاوه بر حریم پیاده‌رو به محدوده‌ی سواره‌رو هم تجاوز نمایند؛ اتفاقی که جز آشفتگی بصری و مخدوش نمودن چهره‌ی درون و بیرون شهر نمی‌تواند به علّت نادیده گرفتن پاره‌ای از قواعد طراحی گرافیک به اهداف تبلیغاتی خود نائل شود.

بنابراین در کوتاه‌مدّت لازم است با وضع پاره‌ای از قوانین و اجرای دقیق آن، بخشی از نواقص موجود، اصلاح و آشفتگی‌های بصری به صورت نسبی سامان یابد؛ چرا که نابسامانی‌های بصری هم‌چون غبارهایی غلیظ هستند که آینه‌ی شهر را پوشانده‌اند؛ در گام نخست، باید آینه را غبارروبی کرد آنگاه به آرایش آن‌چه آینه بازتاب می‌کند، اندیشید.

گام اصلی، تدوین برنامه‌ای جامع می‌باشد که بر اساس ویژگی‌های منطقه و پوشش بخش‌های چهارگانه‌ی مبلمان و گرافیک شهری در میان‌مدّت بتواند هویّت بصری منحصر به فرد و متشخّصی برای این پهنه‌ی جغرافیایی ترسیم نماید. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مازندران که قبلاً هم بدان اشاره شد، ارتباط تنگاتنگ فضاهای مختلف با یکدیگر است که شاکله و پیکره‌ای یک‌پارچه را موجب شده است؛ از این رو لازم به نظر می‌رسد که ویژگی مذکور در اولویّت قرار گیرد تا هویّت بصری تعریف شده، کل استان را در برگیرد و شاکله‌ی یکپارچه‌ی آن را به نمایش گذارد. سیاستی که جز در یکی دو استان هم‌جوار، اجرای آن در سایر استان‌های کشور چندان اهمیّت ندارد؛ لذا به نظر می‌رسد که مازندران برای دستیابی به توسعه، به ویژه در حیطه‌ی گردشگری نیازمند تدوین برنامه‌ای جامع برای مبلمان و گرافیک شهری می‌باشد که این مهم جز با دخالت نهادها و سازمان‌های کلان مدیریتی استان هم‌چون استانداری و هم‌کاری شهرداری همه‌ی شهرستان‌های مازندران امکان پذیر نمی‌باشد. به این صورت که با حمایت آنان، شورایی متشکّل از صاحب‌نظران و کارشناسان عرصه‌های مختلف (طراحی گرافیک، هنر شهری، معماری، شهرسازی، جامعه شناسی، جغرافیا و...) تأسیس شود که در مرحله‌ی اوّل با وضع پاره‌ای از قوانین و اجرای کامل آن توسط سازمان‌های ذی‌صلاح، آشفتگی‌های بصری مازندران سامان یابد و در مرحله‌ی بعد با مطالعه‌ی کامل و جامع منطقه و تدوین برنامه‌ای جامع و هویّت محور، چشم اندازی روشن و منحصر به فرد برای آینده‌ی این خطّه‌ی سرسبز و مستعد، ترسیم نماید.

www.tabarestan.info تبرستان

نتیجه‌گیری

در این نوشتار، پس از بررسی مفهوم شهر و گرافیک شهری، ضرورت توجّه به مبلمان و گرافیک شهری به عنوان یکی از عامل‌های نوین توسعه مورد تأکید واقع شد و در کنار برشمردن برخی از ویژگی‌های استان مازندران، نقش مبلمان و گرافیک شهری در توسعه‌ی این خطّه، به ویژه در حیطه‌ی گردشگری، مورد آسیب‌شناسی قرار گرفت.

بر اساس بررسی و تحلیل نتایج نظرسنجی و مشاهده‌ی وضعیت موجود مشخّص شد: مبلمان و گرافیک شهری در حد بضاعت و استعداد این منطقه ظاهر نشده است و مدیریت شهری، نه تنها نتوانسته از قابلیّت‌های آن در رشد و توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی پهنه‌ی سرسبز و مستعد مازندران به صورت حداکثری بهره گیرد؛ بلکه در سامان دادن چهره‌ی بصری منطقه در حیطه‌ی راه، شهرسازی و معماری درون و بیرون شهر نیز توانمند نبوده است. از این رو، پس از گوشزد نمودن پاره‌ای از نواقص موجود، پیشنهاد شد که با حمایت نهادها و سازمان‌های مسئول استان، شورایی متشکّل از صاحب‌نظران و کارشناسان تشکیل شود تا طی دو مرحله، مبلمان و گرافیک شهری مازندران در راستای توسعه‌ی همه‌جانبه استان قرار گیرد:

گام اوّل: وضع پاره‌ای از قوانین و اجرای کامل آن توسّط سازمان‌های ذی‌صلاح برای سامان دادن آشفتگی‌های بصری مازندران در کوتاه مدّت.

گام دوّم: مطالعه‌ی کامل و جامع منطقه برای تدوین برنامه‌ای جامع و هویّت‌محور که بتواند در میان مدّت، چشم‌اندازی روشن و منحصر به فرد برای هویّت بصری این پهنه‌ی جغرافیایی ترسیم نماید.

منابع فارسی

۱ـ پوراحمد، احمد و شماعی، علی(۱۳۸۴)، *بهسازی و نوسازی شهر از دیدگاه علم جغرافیا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲ـ پوراصغریان، مهتاب(۱۳۸۷)، *مجسمه‌سازی در فضای شهری ایران*، نشریه‌ی نگره، شماره‌ی ۸ و ۹، صص۳۸-۲۹.

۳ـ پورمند، حسنعلی و موسی‌وند، محسن(۱۳۸۹)، *مجسمه‌سازی در فضاهای شهری*، نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره‌ی ۴۴، صص۵۸-۵۱.

۴ـ مدنی‌پور، علی(۱۳۷۹)، *طراحی فضای شهری*، ترجمه‌ی فرهاد مرتضایی، تهران: انتشارات پردازش و برنامه ریزی شهری.

بازخوانی هویّت اقلیمی بناها در اقلیم معتدل خزری

(با محوریت تأثیر اقلیم بر فرم)

مهندس مصطفی قلی‌پور گشنیانی[۱]، عبدالشریف آهی[۲]، سید سیدعلی‌پور[۳]

چکیده

امروزه یکی از مهم‌ترین مشکلات معماری بناهای مازندران که تأثیرات منفی بسیاری بر کیفیت‌های فرهنگی بصری شهرها نهاده است، عدم تأثیر مؤلفه‌های هویّت‌ساز بر فرایند طراحی بناها محسوب می‌شود. خصوصیات اقلیمی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی هر شهر، بیان‌گر هویّتی است که در کالبد معماری آن شهر نهفته است. از طرفی، طراحی ساختمان‌های مسکونی هنگامی مقبولیّت خود را تثبیت می‌کند که از معیارهای برخاسته از توان سرزمین و جامعه شکل بگیرد و با گذشت زمان هم‌چنان توان پاسخ‌گویی خود را حفظ کند.

متأسفانه در دنیای امروز، تحوّلات سریع فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، هویّت شهرها را به چالش کشیده است. در این میان، حتّی هویّت اقلیمی شهر، دست‌خوش تغییر شده است در حالی‌که اقلیم به عنوان یکی از شاخص‌های منطقه در طول زمان تغییر چندانی نکرده است.

دست‌یابی به آسایش حرارتی در بناهای اقلیم معتدل خزری، ترجیحاتی را به معماری وارد می‌سازد که پیروی از این دستورات، نه تنها تأثیر بسیاری بر کالبد بنا می‌نهد، بلکه سازگاری محیطی و ماندگاری بالایی به همراه خواهد داشت.

به نظر می‌رسد با واکاوی تأثیرات اقلیم بر فرم معماری و استخراج الگوهای بومی سازنده‌ی هویّت اقلیمی بناها، راهکارهای مناسبی در راستای بازگرداندن هویّت به شهرهای مازندران به دست آید.

واژگان کلیدی: معماری اقلیمی، هویّت کالبدی، فرم، معماری پایدار، بومی.

۱ـ مربی(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: m.gholipour@umz.ac.ir

۲ـ دانشجوی کارشناسی دانشگاه مازندران

۳ـ دانشجوی کارشناسی دانشگاه مازندران

مقدمه

در راستای رشد روزافزون ساخت و ساز در استان مازندران، هویّت و کیفیت‌های بصری منطقه، دست‌خوش دگرگونی و ناخوانایی گشته است. این مقوله تا حدودی از عدم تأثیر مؤلفه‌های هویّت‌ساز بر فرایند طراحی بناها ناشی می‌گردد. معماری هر شهر، خصوصیات اقلیمی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی منطقه را در درون خود نهفته دارد که در مجموع، هویّت شهر را می‌سازند. یکی از مهم‌ترین سؤال‌های پژوهش که مسیر مقاله را شکل می‌دهد را می‌توان این‌گونه بیان نمود که آیا می‌توان هویّت اقلیمی را از کالبد معماری شهرها استخراج نمود و در معماری امروز به کار بست؟

از سویی دیگر، لزوم آسایش حرارتی در بناهای اقلیم معتدل خزری، ترجیحاتی را به معماری وارد می‌سازد که پیروی از این دستورات، نه تنها تاثیر بسیاری بر کالبد بنا می‌نهد، بلکه سازگاری محیطی و ماندگاری بالایی به همراه خواهد داشت. بنابراین فرضیه‌ی پژوهش را می‌توان این‌گونه مطرح نمود: به نظر می‌رسد با رصد تأثیرات اقلیم بر فرم معماری و استخراج الگوهای اقلیمی بناها می‌توان یکی از مهم‌ترین ابعاد هویّتی را به کالبد بنا بازگرداند. بنابراین پس از شناخت کلیه‌ی عناصر هویّت‌ساز بنا و تفکیک الگوهای اقلیمی از آن‌ها به بررسی خصوصیّات فرمی آن‌ها خواهیم پرداخت.

هویّت در لغت با مفاهیمی چون «ذات باری تعالی» هستی، وجود و آن‌چه موجب شناسایی شخص باشد تعریف شده است. (معین،۱۳۷۱: ۱۰۱۴) اگر هویّت به معنی چیزی است که موجب شناسایی می شود، پس در حقیقت، نوعی نشانه‌شناختی است که در هر اثری مستتر بوده و متأثر از دلایلی شکل یافته است. از طرفی، هویّت در معماری بومی را می‌توان نوعی معماری اصیل دانست که ممتاز است؛ هم‌چون گوهر ارزشمند است و جنبه‌ی قومی نژادی والا و شریف که متعلّق به ارزش‌های اخلاقی نیز هست. (صادقی‌پی، ۱۳۸۰: ۴۸) عناصر هویّت‌ساز، تأثیر خود را از عواملی می‌گیرند که از خصوصیّات غالب آن منطقه به شمار می‌رود و در بازه‌ی زمانی، کیفیّت ثابتی را دنبال می‌کند. هویّت اقلیمی بناها درحقیقت، تأثیر پایدار اقلیم است بر کالبد بنا که آسایش حرارتی را برای ساکنان خود در پی خواهد داشت. اقلیم منحصر به فرد این منطقه را می‌توان به عنوان یکی از عوامل هویّت‌ساز قلمداد نمود که تأثیرش را از گذشته‌های دور تا چند دهه‌ی پیش بر معماری بومی شهرها نهاده است. امروزه با بهره‌گیری روزافزون از سوخت‌های فسیلی و تاسیسات حرارتی ـ برودتی غیرپایدار، گویی هویّت بناها متأثر از تکنولوژی روز گشته است.

ویژگی‌های اقلیمی

خصوصیات آب و هوایی این اقلیم، شامل چهار مشخّصه‌ی بارز است که بارندگی زیاد در تمام طول سال، اختلاف کم درجه‌ی حرارت بین شب و روز، رطوبت نسبتاً زیاد و پوشش وسیع نباتی را شامل می شود. (قبادیان، ۱۳۹۰: ۳۷) میانگین دمای سالیانه ۱۴/۵ تا ۱۸ درجه

بوده و بارش سالیانه در اکثر مناطق این اقلیم، حدود ۶۰۰ تا ۲۲۰۰ میلی‌متر است. رطوبت نسبی هوا در تابستان حداقل ۵۰تا ۸۵ درصد و در زمستان، حداکثر ۷۵ تا ۹۵ درصد است. (طاهباز،۱۳۸۷: ۳۱) با توجّه به اینکه تابش، دما، باد، رطوبت و بارش از مهم‌ترین عوامل اقلیمی هر منطقه محسوب می‌شوند، بنابراین با بررسی تأثیرات هریک از عوامل فوق بر فرم بنا، درحقیقت هویّت اقلیمی معماری کرانه‌های دریای مازندران استخراج خواهد شد. در این پژوهش، فرم بنا را به مؤلفه‌ای سازنده و شکل‌دهنده‌ی آن تجزیه نموده و تأثیر اقلیم را بر هریک از این مؤلفه‌ها مورد بررسی قرار می‌دهیم. دسته‌بندی فوق به ترتیب، شامل تناسبات حجمی، قرارگیری ساختمان روی زمین (ارتفاع از سطح زمین، جهت‌گیری)، جداره‌ها و خلل فرج، الحاقات و کاهش حجمی مصالح قلمداد گردید.

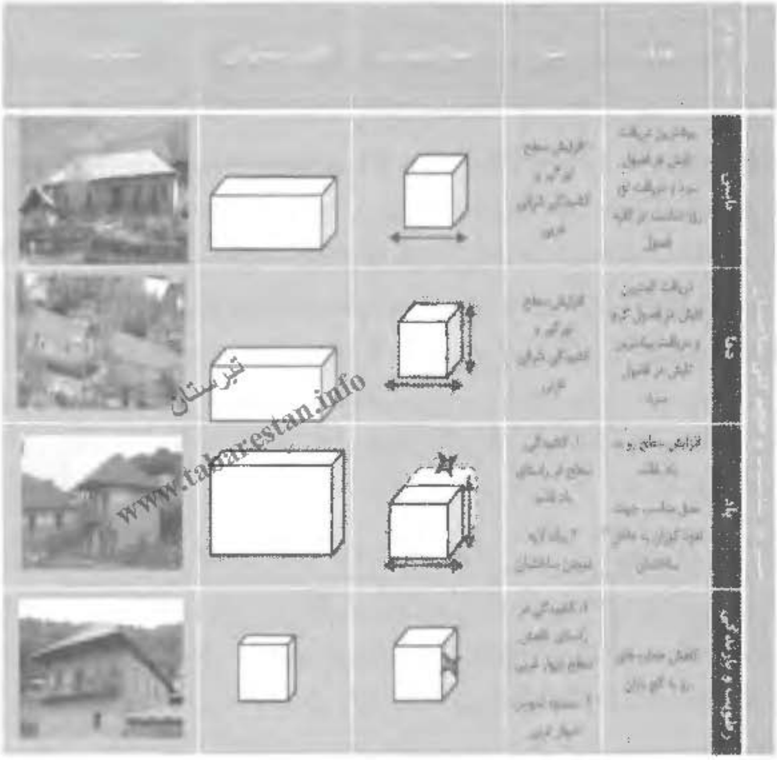
تبرستان www.tabarestan.info

تناسبات حجمی

در بررسی تأثیر مؤلفه‌ی اقلیمی *تابش* بر تناسبات حجمی مشخّص گردید که با توجّه به ابری بودن آسمان در بیش‌تر روز سال، گریز از تابش مزاحم تأثیر زیادی بر تناسبات فرم ندارد، بلکه دریافت نور روز، بیش‌تر و در عین حال، دریافت مناسب تابش در فصول سرد، تناسبات محوری شرقی ـ غربی را حکم می کند. (کسمایی، ۱۳۸۲: ۱۲۲) با توجّه به اعتدال نسبی دمای هوا در طول سال، تأثیر عامل *دمای هوا* بر تناسبات حجمی ساختمان اندک است.

باد: ارتفاع ساختمان از زمین یکی از عوامل تعیین کننده‌ی میزان فشار باد بر ساختمان و در نتیجه، میزان استفاده بهینه از باد در ایجاد تهویه‌ی طبیعی است. (همان: ۱۲۹) بنابراین به منظور بهینه‌سازی تهویه، فرم ساختمان در جهت عمودی و رو به بالا نیز ارتفاع می‌گیرد. برای تهویه‌ی بهتر معمولاً هر فضای بسته را از دو جبهه با هوای آزاد ارتباط داده که طبعاً یک لایه بودن ساختمان را ضروری می‌سازد. بنابراین باید فضاها به صورت خطّی در کنار هم قرار گیرند. (طاهباز،۱۳۸۷: ۴۴)

رطوبت: مهم‌ترین عامل موثر بر تناسبات کلی ساختمان، *بارندگی زیاد* و *رطوبت بیش از* حد که تغییر تناسبات کلّی بنا در جهت رفع این دو عامل شکل گرفته است. (قبادیان،۱۳۹۰: ۴۱)



تبرستان
www.tabarestan.info

جدول ۱ـ خصوصیّات فرمی بنا متأثر از تغییر در تناسبات و حجم کلی ساختمان؛ نگارندگان

قرارگیری ساختمان روی زمین

ارتفاع از سطح زمین

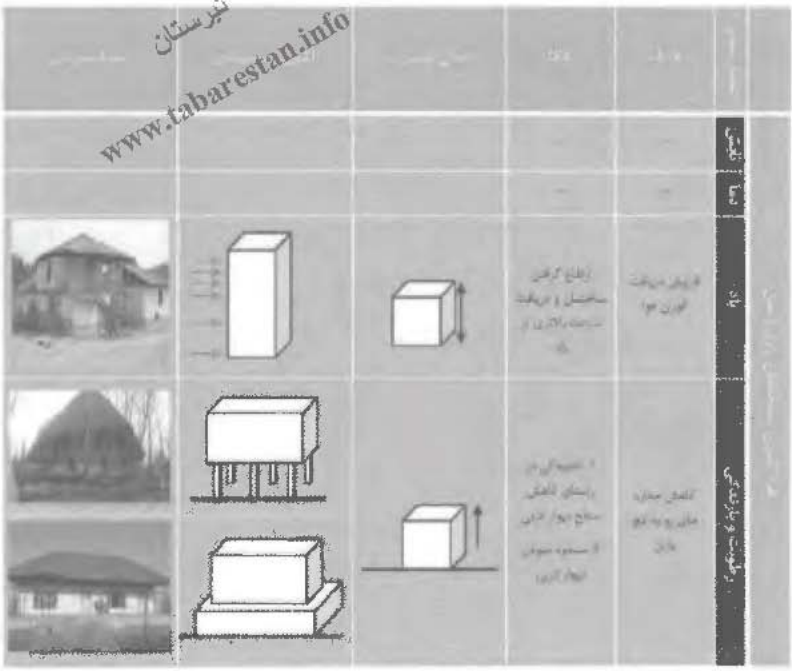
تابش و دمای هوا: دوعامل تابش و دما در ارتفاع گرفتن ساختمان و نحوه‌ی قرارگیری بنا بر روی زمین، نقش نسبتاً کمی دارند، امّا هرگونه افزایش ارتفاع در میزان جذب نور و در نتیجه، افزایش دما در فصول سرد موثر است.

باد: ساختمان‌هایی که بلندتر از درختان و ساختمان‌های اطراف خود هستند در ایجاد تهویه‌ی طبیعی نسبت به سایر ساختمان‌ها در شرایط بهتری قرار دارند. (کسمایی،۱۳۸۲: ۱۲۹) بنا براین قرارگیری بنا بر روی بستر چوبی با افزایش ارتفاع در ایجاد تهویه‌ی طبیعی موثر است؛ علاوه بر آن، قرارگیری بر روی پایه‌های چوبی، امکان ایجاد جریان هوا در اطراف ساختمان را آسان‌تر می‌سازد.

رطوبت: در نواحی بسیار مرطوب کرانه‌های دریا برای حفاظت ساختمان از رطوبت بیش از حد زمین، خانه‌ها بر روی پایه‌های چوبی با ارتفاع‌های متغیّر ساخته می‌شدند. این فضا تا

حدودی می‌تواند کارکرد زیر زمین را برای این اقلیم داشته باشد، چرا که به دلیل کم عمق بودن آب‌های زیر زمینی، احداث زیر زمین در این ناحیه ممکن نمی‌باشد. (معماریان، ۱۳۷۱: ۷۱)

جهت‌گیری ساختمان: مناسب‌ترین جهت برای استقرار جبهه‌ی اصلی ساختمان متأثر از تابش خورشید، جهتی است که کم‌ترین گرما را در مواقع گرم و بیش‌ترین گرما را در مواقع سرد دریافت کند و در عین حال، در دو سوّم از ایّام سال که به کوران هوا نیاز است، امکان استفاده از آن را فراهم می‌نماید. مناسب‌ترین جهت برای ساختمانی با دو جبهه‌ی باز رو به روی هم، شمالی جنوبی است. (طاهباز، ۱۳۸۷: ۴۲)


تبرستان
www.tabarestan.info

جدول ۲ـ خصوصیّات فرمی بنا متأثر از نحوه‌ی قرارگیری ساختمان روی زمین، نگارندگان

جداره‌ها و خلل و فرج

تابش: جبهه‌ی رو به جنوب و رو به شمال ساختمان به خاطر نور یکنواختی که دارند از نظر تابش مناسب‌ترین هستند (بنابراین بیشترین سطح بازشوها را در این دوجداره می‌بینیم). جبهه‌ی رو به شرق نیز با وجود ایجاد خیره‌گی در ساعات ابتدایی روز، تابش نسبتاً مناسبی دارد، ولی تابش غرب مناسب نیست.

باد: بازشوها در جداره‌ی جنوبی و شمالی ساختمان با به جریان انداختن جریان هوا، امکان تهویه‌ی هوا را میسّر می‌سازند. بنابراین عامل باد نیز همانند تابش بر افزایش سطح بازشوها

در دوجبهه‌ی شمالی جنوبی تأثیر دارد. جداره‌ی شرقی به خاطر شرجی بودن باد در آن جبهه و غرب و شمال غرب به خاطر وزش بادهای زمستانی وضعیت چندان مناسبی نداشته و به طرق مختلف محافظت می‌شوند. شمال و جهات نزدیک به آن از لحاظ تابش و باد در مواقع گرم، مناسب و در مواقع سرد نامناسب است.

رطوبت و بارش: افزایش سطح بازشوها امکان نفوذ رطوبت و بارش را در ساختمان بیش‌تر می‌کند، بنابراین سطح بازشوها را از یک میزان معینی نمی‌توان بیش‌تر گسترش داد؛ علاوه برآن، جهت خروج رطوبت انباشته در کف بنا و افزایش کوران هوا در قسمت‌های زیرین بنا، پنجره در قسمت پایین‌تری از دیوار قرار می گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

جدول۳ ـ خصوصیات فرمی بنا متأثر از جداره‌ها و خلل و فرج روی آن، نگارندگان

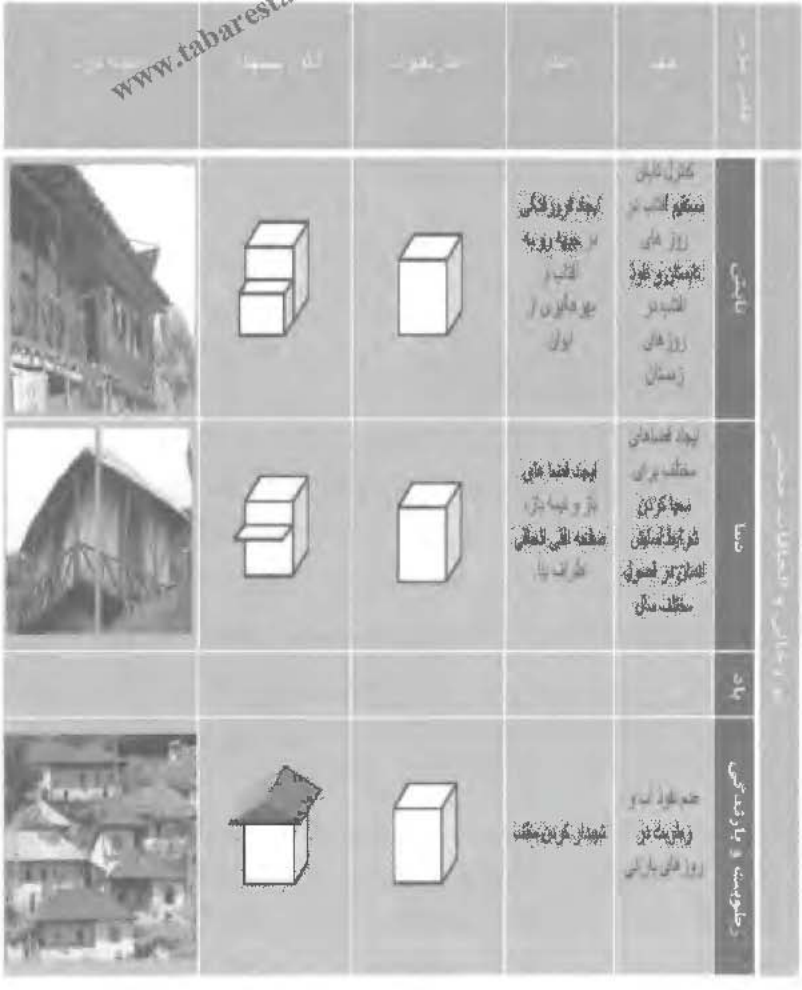
پر و خالی و الحاقات حجمی

تابش و رطوبت هوا: در تابستان، تابش زیاد و آفتاب عمود است؛ این عامل به همراه رطوبت بالای منطقه مشکل‌زا است، برای رفع آن نیازمند سایه (دمای پایین‌تر) هستیم که فضای مسقّف ایوان(فضای نیمه‌باز) راه حل آن است.

باد: برای استفاده‌ی حداکثر از باد و کوران هوا ایوان‌ها شکل گرفتند. تقریباً در اکثر خانه‌های این اقلیم از فضای ایوان بهره برده می‌شود. این فضا، علاوه بر ایجاد جریان هوا (باد) و فضای دلپذیر، بنا را از بارش باران و تابش آفتاب محافظت می‌کند.

از دیگر عوامل تأثیرگذار فرم، بارندگی زیاد در این اقلیم است. به‌دلیل بارندگی بسیار زیاد در این مناطق، بام‌ها به صورت شیب‌دار است.(کسمایی، ۱۳۸۲: ۸۶) هم‌چنین به منظور جلوگیری از فرسایش نمای ساختمان در مقابل بادهای توأم با باران، سقف شیب‌دار ساختمان از دیوارها جلو آمده و چون چتری آن را محافظت می‌کند. بارش‌های این منطقه، بیش‌تر در فصول سرد و هم‌زمان با بادهای غالب غربی است. بنابراین یکی از شیب‌های بام را رو به غرب احداث می‌گردد. (طاهباز،۱۳۸۷: ۴۷ـ۳۴)

www.tabarestan.info تبرستان



جدول ۴- خصوصیات فرمی بنا متأثر از پر و خالی و الحاقات حجمی، نگارندگان

مصالح

دما: برای حفظ دمای داخلی بنا در شرایط مطلوب، بیشتر ساختمان‌ها در این منطقه با حداقل ظرفیت حرارتی ساخته شده‌اند و در صورت استفاده از مصالح ساختمانی سنگین ضخامت آن‌ها در حداقل میزان ممکن حفظ شده است.

باد: زمانی که نوسان هوای شب و روز کم است، ذخیره‌ی حرارت هیچ اهمیتّی ندارد؛ علاوه بر این ساختمان سنگین تا حدود زیادی تأثیر تهویه و کوران را که یکی از ضروریات این منطقه است، کاهش می‌دهد. بنابراین، برای تهویه بهتر ساختمان از مصالح نسبتاً سبک استفاده می‌کردند. (کسمایی،۱۳۸۲: ۸۷ ـ۸۲)

باران: در این مناطق به دلیل وجود بارش‌های زیاد، احتمال وقوع کج باران نیز وجود دارد؛ لذا از یک طرف باید از مصالح نفوذ ناپذیر و مقاوم در برابر آب باران استفاده کرد و از طرف دیگر، امکان تخلیه ی آب را فراهم کرد. چون این منطقه در محدوده‌ی کم تابش واقع شده است، لذا محدودیتی از نظر انتخاب رنگ و جنس مصالح خارجی بنا در ارتباط با رنگ پریدگی و آفتاب‌زدگی ندارد. (طاهباز،۱۳۸۷: ۳۲)

هویت اقلیمی	عامل موثر	هدف	راهکار
[illegible]	تهویه	عدم نفوذ گرما از طریق سقف به داخل ساختمان	استفاده از مصالحی که عایق حرارتی محسوب می شوند
	فضا	----	----
	باد	به وجود آوردن تهویه طبیعی و کوران در ایام تابستان	استفاده از مصالح سبک با ضخامت کم
	رطوبت و بارندگی	عدم نفوذ آب و رطوبت در روزهای بارانی	استفاده از مصالح با نفوذپذیری کم

تبرستان www.taharestan.info

جدول ۵ـ خصوصیّات بنا متأثر از نوع مصالح، نگارندگان

رطوبت: برای ماندگاری بیشتر ساختمان در برابر عوامل جوّی هم‌چون باران و برف، استفاده از مصالح چوبی و سنگی به جای گل و خشت منطقی‌تر به نظر می‌رسد. بنابراین به‌کارگیری مصالح بومی که کم‌ترین تأثیر نامطلوب برمحیط را دارند و هم‌چنین کاهش میزان انرژی مصرفی با استفاده از مصالح محلّی موجب پایداری محیط زیست و افزایش دوام بناها خواهد گردید.

نتیجه‌گیری

در این تحقیق سعی گردید تا ویژگی‌های معماری بومی مازندران مورد بررسی قرار گیرد تا بدین طریق به الگوهای پایدار فرمی مستتر در بناهای بومی منطقه دست یابیم. خصوصیّات فرمی که هر یک علی‌رغم کارکرد اقلیمی، واجد ارزش هویّتی نیز می‌باشند. بنابراین با بهره‌گیری از این خصوصیّات در ساخت و سازهای امروزی می‌توان بخشی از هویّت از دست رفته‌ی این منطقه را به سیمای شهری بازگرداند. از طرفی، بررسی‌ها مؤید

این امر بوده که استفاده‌ی بهینه از انرژی تجدیدپذیر هم‌چون جریان هوا، نور خورشید و ... در ساخت و سازها مد نظر تمام سازندگان بوده است و هم‌چنین سعی شده است تا ساخت، کم‌ترین تأثیر منفی را بر محیط زیست داشته باشد. مهم‌ترین نکته در معماری جدید، استفاده از انرژی‌های تجدیدناپذیر است که از به کارگیری مصالح نامناسب و طراحی ناپایدار بنا ناشی می‌گردد. از این رو با اهمیّت دادن به راه‌کارهای مندرج در جدول‌های فوق و تلفیق آن‌ها با شرایط جدید ساخت و ساز می‌توان به بازگشت هویّت اقلیمی منطقه امیدوار بود و هم‌چنین در راستای معماری پایدار از انرژی‌های تجدیدپذیری چون انرژی خورشید و باد، جهت سرمایش، گرمایش و تهویه‌ی ساختمان حداکثر استفاده را برد.

تبرستان www.tabarestan.info

منابع فارسی

۱ـ صادقی‌پی، ناهید(۱۳۸۹)، *تأملی در معماری سنّتی*، صفه، جلد ۱، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۲ـ طاهباز، منصوره و شهربانو، جلیلیان(۱۳۸۷)، *اصول طراحی معماری هم‌ساز با اقلیم در ایران با رویکرد به معماری مسجد*، چاپ دوّم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۳ـ قبادیان، وحید(۱۳۹۰)، *بررسی اقلیمی ابنیه سنّتی ایران*، چاپ ششم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴ـ کسمایی، مرتضی(۱۳۸۲)، *اقلیم و معماری*، ویراستار محمّد احمدی‌نژاد، ویراست دوّم، نشر خاک.

۵ـ معماریان، غلام‌حسین(۱۳۷۱)، *آشنایی با معماری مسکونی ایرانی گونه‌شناسی برون گرا*، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.

۶ـ معین، محمّد(۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی*، جلد ۶، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

منبع غیرفارسی

1- Edwards, Brain(1999), *Sustainable Architecture*, Second Edition, Architectural Press, Oxford.

عنصر آب در معماری تبرستان با نگاهی به باغ تاریخی عبّاس‌آباد بهشهر

سیّدمحسن موسوی[۱]، امیر مرادی[۲]، جمیلا پیشه‌ور[۳]

چکیده

باغی با عناصر عجیب با بنایی چهارطاقی در میان آب‌های به ظاهر راکد استخر که دو چهره‌ی متفاوت در فصل‌های سرد و گرم از خود نمایان می‌کند به گونه‌ای که در زمان آب‌گیری استخر کاملاً در آب فرو می‌رود و به صورت جزیره‌ای در وسط آب دیده می‌شود و در سایر زمان-ها به صورت بنایی دوطبقه با ظاهری آرام و متین رخ می‌نماید. این بنای عجیب که به عنوان استراحت‌گاه شاهان صفوی بوده است، کاربرد جالبی در حفظ و پویایی مجموعه‌ی استخر داشته است؛ کاربردی منطقی با مهندسی دقیق و حسابگرانه. زیبایی فرم و عمل‌کرد با هندسه‌ی خیره کننده در وسط استخر با کاربرد مهندسی در زمینه‌ی سد و حفاظت آن و محاسبه‌ی دقیق حرکت و نفوذ جریان آب همراه شده است. آن‌چه که در این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی، مبتنی بر داده‌های میدانی و کتابخانه‌ای به آن پرداخته شده، چگونگی هماهنگی و همراهی فرم با عمل-کرد و کارکردهای مهندسی سد و نظام گردش آب در این باغ می‌باشد.

واژگان کلیدی: باغ، چهار طاقی، استخر، مهندسی سد، عباس‌آباد بهشهر.

www.tabarestan.info

مقدّمه

در فاصله‌ی ۹ کیلومتری جنوب شرقی شهر بهشهر بر فراز ارتفاعات البرز و در میان جنگلی انبوه، بعد از روستای التپه، بر بالای تپّه‌ای طبیعی، مجموعه‌ی تاریخی عباس‌آباد بهشهر احداث شده است؛ بدین ترتیب که مهندسین دوره‌ی صفوی با بریدن تپّه و ایجاد پله و صفه‌ی باغ مطبق و پلکانی را ایجاد نموده‌اند و در بالاترین قسمت تپّه، اقدام به عمارت‌سازی نموده که بر اساس شواهد به دست آمده یکی از بی‌نظیرترین باغ‌های ایرانی می‌باشد. علاوه بر عمارت‌سازی مذکور، در قسمت تراس مرکزی، حوض بزرگ در مرکز و حوض‌های کوچک‌تر را در اطراف احداث

۱ـ عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران، دانشجوی دکترای معماری دانشگاه هنر اصفهان؛ آدرس پست الکترونیکی: M.mousavi@umz.ac.ir

۲ـ دانشجوی دکتری طراحی شهری، دانشگاه تربیت مدرّس؛ آدرس پست الکترونیکی: Amir.moradi۱۹۸۷@ut.ac.ir

۳ـ کارشناسی ارشد معماری مسکن، دانشگاه علم و صنعت؛ آدرس پست الکترونیکی: Pishehvar@arch.iust.ac.ir

نمودند. با استفاده از سطح شیب‌دار و هم‌چنین لوله‌های سفالی، آب از قسمت بالاتر (از حوض مرکزی) به صورت فواره ظاهر می‌گشته و مابقی، از طریق لوله‌های سفالی، حوض‌های جانبی را پر می‌کرده است. مجموعه‌ی مذکور، شامل: سد، دو برج آجری، باغ، حمام، محوطه‌ی ایستگاه توزیع آب، محل احتمالی کاخ، آسیاب آبی، مراکز صنعتی، جاده‌های سنگ‌فرش و . . . می‌شده است که به سال ۱۰۲۰ تا ۱۰۲۱ هجری قمری، هم‌زمان با تأسیس شهر اشرف‌البلاد یا همان بهشهر کنونی و به دستور شاه عباس اوّل صفوی بنا شده است. معماری باغ بر بالای تپّه و تقریباً به سمت قبله احداث گردیده است که بر اساس شواهد موجود، طلوع و غروب آفتاب در باغ نمایان بوده و قرینه‌سازی در معابر و کانال‌های آب‌رسانی، موجب زیبایی آن می‌شده است. این مجموعه دارای وسعتی حدود۵۳۰۰ هکتار می‌باشد. با این‌که اکثر بخش‌های مجموعه با توجّه به اقلیم منطقه، دست‌خوش فرسایش شده امّا در وجب به وجب آن درس‌هایی برای آموختن و نکاتی برای کشف وجود دارد. از این رو در این مقاله به توضیح عمل‌کرد چهارطاقی موجود در دریاچه و نظام گردش آب درآن بسنده شده است که روش کتابخانه‌ای و میدانی به عنوان روش گردآوری این پژوهش و روش توصیفی ـ تحلیلی به عنوان روش تحقیق این پژوهش بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

پرسش‌های پژوهش

۱ـ کارکرد فنّی و عملکردی این باغ از لحاظ علم سدسازی و معماری چگونه است؟

۲ـ قرارگیری عمل‌کرد تفریحی و کارکرد فنّی در کنار هم در این باغ به چه شکل بوده است؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی معماری در این باغ از نقطه‌نظر باغ‌سازی ایرانی و سدسازی به اوج خود رسیده‌اند؛ به طوری که قرارگیری دو عمل‌کرد تفریحی و فنّی در کنار هم به بهترین شکل ممکن اتفاق افتاده است.

۲ـ معماری این باغ بر معماری باغ‌هایی در دیگر نقاط فلات ایران تأثیرگذار بوده است.

نقش آب در معماری باغ‌های ایرانی

آب، این مایه‌ی حیات از دیرباز، دستمایه‌ی بازی‌های کودکانه و اساس شکل‌گیری شهرها و معماری دوره‌های گوناگون بوده است. الهه‌ای که در ادیان گوناگون، پرستش شده و بارها بر جاری بودنش در بهشت کتاب آسمانی‌مان نوید داده شده است.

آبگیر، نقش کاسه‌های سفالین۴۰۰۰ ساله‌ای است که بعدها به صورت طرح نمونه‌ی باغ‌های ایرانی درآمد. آن‌چه می‌خوانیم، بازی تازه‌ای‌ست ازگردش آب در بهشت‌های کوچکی که معماران

صفوی برای التیام بخشیدن به زخم رانده شدن از بهشت و به یاد آوردن آن‌چه از پردیس در ذهن‌مان مانده، بنا نمودند. آب، اساس شکل‌گیری اکثر باغ‌های ایرانی است.[1] صدای آب همیشه برای ایرانیان مطبوع و دل‌پذیر بوده است. در بنای عباس آباد این زیبایی در فواره‌ها و آبشره‌هایی که مسیر باغ و دریاچه و حمام را به هم متّصل می‌نمودند به کمال رعایت شده است. ضمن این که این آب، جهت گردش آسیابی در بالادست، تأمین آب حمام و هم‌چنین به عنوان منبع ذخیره‌ی آب به صورت سد استفاده می‌شد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱ـ چهار طاقی میان استخر

مشخصات چهارطاقی دریاچه‌ی مصنوعی

در میان مرکز دریاچه‌ی مصنوعی عبّاس‌آباد بهشهر، بنایی آجری به‌شکل چهارطاقی وجود دارد (تصویر ۱) که زمانی سطح فوقانی آن بستر بنایی با مصالح چوب و سقفی سفالی را تشکیل می‌داد. چهارطاقی مذکور در زمان آبگیری سد به زیر آب می‌رود و تنها سطح فوقانی آن بسان جزیره‌ای بیرون از آب قرار می‌گیرد. (تصویرهای ۲ و ۳)

تصویر ۲ـ چهار طاقی و برج آجری در زمان آبگیری سد، نگارندگان

تصویر ۳ـ چهار طاقی در زمان آبگیری سد[2]

---

۱ - ایجاد باغ بدون آب، مخصوص استان‌های خراسان و نواحی شمال شرقی ایران است.

2- www.picofile.com

اساس چهارطاقی بر روی هشت جرز در پیرامون و یک جرز در مرکز بنا گردید. ابعاد جرزها به صورت تقریباً چهار در چهار متر می‌باشد که بر روی یک سکو قرار گرفته‌اند. آن‌چه مهم جلوه می‌کند، عدم وجود پله آجری در بنا و اطراف چهارطاقی می‌باشد. این امکان وجود دارد که بنای فوق در ابتدا جهت مقاوم‌سازی سد احداث گردیده باشد و مجدداً با توجّه به آبگیری سد به آن کاربری تفریحی داده باشند.

براساس بررسی‌های مکرّر میدانی که انجام پذیرفته، می‌توان گفت: آب دو چشمه‌ی مهم قوری چشمه و سرچشمه را از فرادست بر اساس اختلاف سطح شیب‌دار و هم‌چنین با به‌کارگیری ظروف مرتبطه تنبوشه که توسّط دیوار آجری محافظت می‌گردید و آب را به قسمت فوقانی هدایت می‌نموده‌اند. (تصویر ۴) احتمالاً بر اساس اختلاف ارتفاع دو چشمه‌ی مذکور، نسبت به چهارطاقی و هم‌چنین قانون ظروف مرتبطه تنبوشه آب به صورت فواره، حوض مرکزی را پر می‌نموده است و آن‌گاه، سر ریز آب آن توسّط آب‌راهها به حوض‌های دیگر تقسیم و سپس مازاد آن از چهارطاقی به داخل استخر می‌ریخته است. ریزش آب به داخل استخر موجب ایجاد صدای موسیقی آب یا همان شرشر در داخل استخر می‌شده که اساس شکل‌گیری معماری عبّاس‌آباد بر همین موضوع استوار است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۴ـ یکی از برج‌های آجری اطراف استخر

با توجّه به آن‌چه بیان گردید، کاربری تفریحی عمارت داخل استخر به اثبات می‌رسد. برای کاربرد تفریحی عمارت داخل استخر، دسترسی به آن از طریق یک پل چوبی اسکله‌مانند که در جهت شمال بنای مذکور ایجاد نموده بودند، امکان‌پذیر می‌گردید؛ امّا بنای عمارت علاوه بر کاربری تفریحی، دارای کاربری علمی و فنّی در سدسازی بوده است.

بنای عمارت از هشت جرز در پیرامون و یک جرز در مرکز بوده و جرز مرکزی آن دارای خلل و فرج شبکه‌ای مرتبط به هم می‌باشد که در مواقع ضروری به صورت یک سوپاپ عمل می‌کرده است؛ بدین‌گونه اگر بعد از بسته شدن دریچه‌های سد و آب گیری مخزن آن به سد فشار می‌آمد و یا اگر سد اندکی حرکت می‌نمود، مهندسین سازه‌ی سد آب را از دریچه‌های سد خالی نمی‌کردند، بلکه تخلیه‌ی آب را از مرکز مخزن سد انجام می‌دادند؛ به طور مثال، اگر تخلیه‌ی آب

در موقع اضطراری از طریق دریچه‌ی سد انجام می‌پذیرفت، فشار و هجوم آب برای تخلیه شدن، خود، عامل مهم در سرعت بخشیدن به تخریب سد بوده است. برای پیشگیری تخریب سد در مواقع ضروری بعد از آبگیری، وجود همان چهارطاقی با جرز مشبک مرتبط به هم، ضروری می‌نمود. بدین ترتیب با ساخت چهارطاقی و جرز مشبک وسط از تخریب سد جلوگیری می‌کرده‌اند به گونه‌ای که آب را از مرکز مخزن به وسیله‌ی همان جرز مشبک مرکزی چهارطاقی مکش و سپس آب را از طریق کانال‌هایی که در زیر سد موجود می‌باشد به پایین دست (در حدود ۲۰۰ متری آن) هدایت می‌نمودند تا این‌که از فشار آب بر دهانه‌ی سد بکاهند.

تبرستان
www.tabarestan.info

مقایسه‌ی باغ از نظر ظاهری با نمونه‌های مشابه

این باغ تاریخی از نظر ظاهری، شباهت‌هایی با باغ ایل‌گلی تبریز و باغ چشمه‌علی دامغان دارد. بدین صورت که یک عمارت در میان دریاچه‌ای مصنوعی بنا گردیده است. لازم به ذکراست که نمونه‌های فوق با توجّه به تاریخ ساخت از مجموعه‌ی عبّاس‌آباد الگوبرداری نموده‌اند. امّا چیزی که مجموعه‌ی عبّاس‌آباد را سرآمد دو مجموعه‌ی فوق معرفی می‌نماید، ترکیب اعجاب انگیز عمل‌کرد و زیبایی است؛ چیزی که در معماری امروز اگر گم نشده باشد، یقیناً کم‌رنگ شده است.

تصویر ۵- باغ چشمه علی دامغان

تصویر۶- باغ ایل گلی تبریز

مقایسه‌ی عمل‌کرد چهارطاقی عصرصفوی با نمونه‌های امروزی

بزرگ‌ترین سرریز نیلوفری جهان در سد *مانتی‌سلو* در کالیفرنیا قرار دارد. این خروجی قیفی شکل، هنگامی که ظرفیت سد به حد نهایی خود برسد، می‌تواند در هر ثانیه تا ۱۳۷۰ مترمکعب آب را ببلعد و به پایین‌دست منتقل کند. این نوع سرریز، اساساً یک قیف بتونی بزرگ با قطر ۲۲

متر است که در پایین به قطر ۸ متری می‌رسد. واضح است که شنا کردن در نزدیکی حفره‌ی ورودی ممنوع است. موانعی برای جلوگیری از نزدیک شدن شناگران و قایق‌سواران به دهانه‌ی سرریز تعبیه شده است؛ هم چنین زمین‌های اطراف سرریز حصارکشی شده‌اند. در طول ماه‌های خشک سال که سطح آب دریاچه‌ی سد به اندازه‌ی کافی پایین باشد، اسکیت‌بازها و دوچرخه سواران از خروجی سرریز به عنوان محلی برای تمرین استفاده می‌کنند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویرهایی ۷ و ۸ـ نمونه‌هایی از سرریزهای نیلوفری در نقاط مختلف جهان[1]

سرریزهای نیلوفری، مانند چاهک‌های تخلیه‌ی حوض عمل می‌کنند؛ امّا در ابعاد بزرگ‌تر؛ ضمن این‌که چاهک‌های تخلیه در کف حوض قرار دارند، امّا سرریزها دارای ارتفاع مشخّصی هستند که اگر سطح آب دریاچه‌ی پشت سد از حدی بالاتر برود به جای این‌که آب از روی بدنه‌ی سد عبور کند ـ که ممکن است منجر به صدمه دیدن سد شود ـ از داخل سرریز عبور می‌کند و به صورت هدایت‌شده به پایین‌دست منتقل می‌شود. اگر در ساخت‌گاه سد، جای کافی برای احداث سرریزهای معمولی، سرریزهایی که مثل سرسره هستند نباشد از سرریزهای نیلوفری استفاده می‌شود. این سرریزها در بالا مانند یک قیف هستند و توسّط یک لوله‌ی بتونی که در انتهای قیف قرار دارد، آب را به پایین‌دست سد منتقل می‌کنند؛ سد شیروان در ایران نیز دارای سرریز نیلوفری است.

با توجّه به موارد مطرح شده، چهارطاقی معماران صفوی نیز عمل‌کرد خروجی‌های نیلوفری آب را به همراه تصویری رویایی، منظری دل‌انگیز و صدای روح‌نواز موسیقی آب به همراه داشته

1- www.tarikhaneh.com

است؛ چنان‌که شاه عباس اوّل، تخت پادشاهی خود را در اصفهان رها کرده، رنج سفر را به جان می‌خرید و هر دو سال یک بار به این منطقه، سفر می‌کرد و نوروز را در این مکان زیبا می‌گذراند.

نتیجه‌گیری

با توجّه به موارد مطرح شده، وجود چهارطاقی در مرکز مخزن سد عبّاس‌آباد علاوه بر دارا بودن کاربری تفریحی، کاربری علمی و فنّی در سدسازی را نیز داراست؛ به طوری که وجود آن سبب افزایش مقاومت بنای سد بوده و این ارتباط و تأثیر غیرقابل انکار می‌باشد. علاوه بر آن، اگرچه باغ‌های متعدّدی از دوره‌ی صفوی در بهشهر امروزی بر جای مانده است، امّا باغ عبّاس‌آباد به چند دلیل، سرآمد باغ‌های ایرانی در این منطقه شده است که از جمله این دلایل عبارتند از:

www.tabarestan.info تبرستان

الف) پلان باغ عباس‌آباد با سایر پلان‌های باغ ایرانی هم دوره یا قدیمی‌تر از خود مشابهت ندارد.

ب) عناصر و اجزای تشکیل دهنده‌ی باغ ایرانی در عبّاس‌آباد از لحاظ معماری به اوج خود رسیده‌اند که به عنوان نمونه می‌توان به وجود دو برج آجری و استخر اشاره کرد که در هیچ یک از باغ‌های ایرانی مشاهده نمی‌گردد.

ج) کارکرد عمل‌کردی و فنّی سدسازی در کنار کاربری تفریحی این باغ تاریخی کاملاً مشهود است.

د) بنا به دلایل قوی، معماری این باغ در دو حوزه‌ی شمال غرب و فلات مرکزی ایران تأثیرگذار بوده است که نمونه‌ی بارز آن ایل‌گلی و چشمه‌علی دامغان است که از هنر و معماری بنای مرکزی و مخزن سد عبّاس‌آباد تأثیر پذیرفته‌اند.

منابع فارسی

۱ـ آژند، یعقوب(۱۳۸۰)، *تاریخ ایران دوران صفویان*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۲ـ انصاری، مجتبی و محمودی‌نژاد، هادی(۱۳۸۶)، *باغ ایرانی تمثیلی از بهشت*، تهران: نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۲۹.

۳ـ داریوش، بابک(۱۳۸۹)، *انسان طبیعت معماری*، تهران: انتشارات علم و دانش.

۴ـ رازجویان، محمود(۱۳۸۶)، *آسایش در پناه باد*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۵- رحیمی، رئوف و توران‌پشتی، مژگان و دهقان(۱۳۸۸) *عاطفه، پایداری در معماری بومی*، مجموعه مقالات اولین همایش ملّی معماری پایدار.
۶- موسوی، سیدمحسن و طالبی، حسام الدین(۱۳۸۷)، *نگاهداشت معماری روستا*،ساری: انتشارات شلفین.
۷- موسوی نسب، عبدالوهاب(۱۳۸۵)، *باغ در بهشت-کاخ باغ عباس‌آباد بهشهر*، تهران: انتشارات گنجینه هنر.
۸- ویلبر، دونالد(۱۳۸۳)، *باغ‌های ایرانی و کوشک‌های* آن، ترجمه‌ی مهین دخت صبا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تبرستان www.tabarestan.info

منبع غیرفارسی

1- Moradi , A _ Taheri, P_ Pishehvar , J _ (2008) "Estate of Safavi architects utilization from garden making to keep Sustainable architecture In Bagh-e-shah, Behshahr and its central palace"International Forum on Islamic Architecture and Design _ University of Sharjah _ UAE _.

منابع اینترنتی

1-www.tarikhaneh.com

2-www.picofile.com

3-www.bmi.ir

بحرالارم باغ ـ جزیره‌ای در بارفروش

دکتر وحید حیدر نتاج[1]

چکیده

باغ ایرانی به عنوان یکی از کهن‌ترین شیوه‌های منظرسازی در جهان مطرح بوده که سالیان سال، ایرانیان با استفاده از اصول آن به ساماندهی محیط زندگی خود می‌پرداختند. در جای‌جای ایران شاهد باغ سازی به شیوه‌ی ایرانی هستیم. از جمله در کرانه‌ی جنوبی دریای مازندران که خود مانند باغی سرسبز آراسته شده است. در بابل کنونی که روزگاری به سبب رونق تجاری، بارفروش نام داشت، دو محلّه به نام‌های بحرالارم شرقی و بحرالارم غربی وجود دارد که در گذشته، مصداق واقعی دریای بهشتی و مکان باغی عظیم به نام بحرالارم بوده است. باغ بحرالارم بابل، باغی بود بازمانده از روزگار کهن و به عنوان مکانی مقدّس در دوران پیش از اسلام؛ که در دوره‌ی صفوی همانند بسیاری از مناطق بهشت‌گونه‌ی مازندران توسّط شاه عبّاس صفوی، کشف و با وجود نقاط قوّت موجود در سایت به سیاق باغ‌های ایرانی آراسته می‌شود. معالاسف در حال حاضر، جز چند بنا که آن‌ها نیز بازمانده از دوره‌ی پهلوی اوّل می‌باشند، اثر منظرینی باقی نمانده است.

مقاله‌ی حاضر با استفاده از روش تحقیق تاریخی به استناد کتب و تصویرهای قدیمی در ترکیب با روش نمونه‌ی موردی به صورت برداشت میدانی، قصد دارد به بازسازی تصویری باغ بحرالارم بابل بپردازد. فرضیه‌ی مقاله این است که باغ بحرالارم، گونه‌ای از باغ ایرانی به نام باغ ـ جزیره است؛ باغ ـ جزیره‌ای که در حال حاضر، جزیره‌ی آن در اختیار دانشگاه علوم پزشکی بابل و دریاچه‌ی آن، پس از خشک شدن در سیطره‌ی ساخت و سازهای مختلف قرار گرفته است. بازسازی تصویری با توجّه به شواهد تاریخی نقل قول‌های مورّخین و سیّاحان و وضع موجود باغ، حاکی از این است که باغ بحرالارم، باغی جزیره‌ای است که با توجّه به شرایط مناسب اقلیمی و فراوانی آب در منطقه احداث شده است.

واژگان کلیدی: باغ ایرانی، بحرالارم، باغ‌های مازندران، بارفروش، باغ ـ جزیره.

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)؛ آدرس پست الکترونیکی: v_nattaj@yahoo.com

مقدّمه

در دوره‌ی شاه عبّاس صفوی، منطقه‌ی جنوبی دریای مازندران که زادگاه مادر وی نیز بوده است به عنوان پایتخت تفریحی وی در مقابل پایتخت سیاسی ـ اصفهان ـ از اعتبار بیش‌تری برخوردار شد. از این‌رو، باغ‌های بسیاری در منطقه از جمله در شهرهای آمل، بارفروش (بابل امروزی)، ساری و بهشهر احداث گشت که به عنوان تفرّج‌گاه‌های شاهان صفوی مورد استفاده قرار می‌گرفت. معالاسف، بخش اعظمی از این باغ‌ها به دلایل مختلف از جمله فرسایش ناشی از شرایط اقلیمی منطقه و ساخت وسازها و تصرّفات انسانی از بین رفته است. امّا آن‌چه که از شواهد تاریخی و آثار باقی‌مانده‌ی برخی از باغ‌ها به‌جا مانده می‌توان نمونه‌هایی از باغ‌های این منطقه را بازشناسی کرده و به ویژگی‌های آن‌ها پی برد.

این مقاله بر آن است تا یکی از باغ‌های این منطقه به نام بحرالارم را معرفی کرده و به بازسازی تصویری آن بپردازد. بحرالارم، نام باغی در شهر بارفروش (بابل امروزی) بود که به دست شاه عبّاس صفوی احداث گردید. نوشته‌های تاریخی حاکی از وجود یک جزیره در وسط دریاچه‌ای بزرگ در نزدیکی شهر بابل و رودخانه‌ی بابل رود می‌باشد. امّا در شرایط کنونی به دلیل خشک شدن دریاچه و ساخت و ساز در بستر آن، اثری از باغ نیست.

فرضیه‌ی پژوهش

باغ بحرالارم، باغ ـ جزیره‌ای بوده که بر اساس الگوی باغ ایرانی و استفاده‌ی ایده‌آل از بستر، احداث شده است و بر اساس شواهد موجود می‌توان به بازسازی تصویری آن پرداخت.

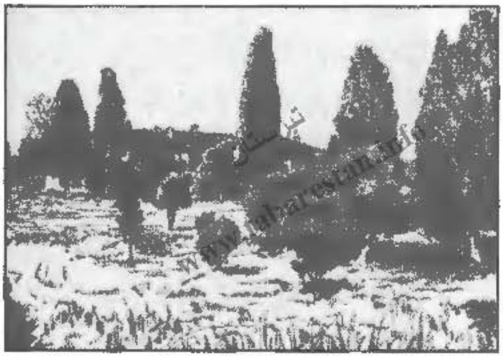
تاریخچه‌ی بابل

شهر بابل به دلیل دارا بودن ویژگی‌های طبیعی از دیرباز مورد توجّه بوده است. «اوّلین نامی که از آن در تاریخ ذکر شده، دین‌تیر می‌باشد که کوروش‌کبیر در بیانیه‌ی خود از آن به (تین‌تیر) یاد کرده است. شهر بابل امروزی، شهری بوده پاک و مقدّس در نزدیکی دریا و به دلیل جای داشتن میترای بزرگ، بومیان آن را مه‌میترا یا جایگاه میترای بزرگ و در دوران اسلامی، آن را به نام مامطیرا می‌شناختند.» (برزگر، ۱۳۸۷: ۴۹) «مامطیرا یا ممطیر، معرّب واژه‌ی مه‌میترای پارسی و مشتق از مه یعنی بزرگ و میترا یعنی فروغ و دوستی و مهربانی و راستی است.» (همان: ۲۶۷) در دوره‌ی حکومت صفوی، تجارت شهر به قدری پر رونق بود که اسمش را بارفروش گذاشتند. در زمان پهلوی اوّل در شهریور ۱۳۱۴ با تصویب هیأت وزیران به صورت رسمی به تناسب بابل‌رود که از جنوب به شمال آن جریان دارد به بابل تغییر نام پیدا کرد. وجود پهنه‌های آبی مانند نمونه‌های پیش از اسلام و آتشکده در منطقه،

www.tabarestan.info

گویای تقدّس مکانی بوده و یادآور بسیاری از باغ‌های تاریخی است که آب، درخت و تپّه‌ای مقدّس را در کنار هم داشته‌اند.

در لغت‌نامه‌ی دهخدا در ذیل توصیف بارفروش آمده: «[...] در خارج شهر میدانی است اخضر، موسوم به سبزه‌میدان و مردابی وسیع در آن‌جا واقع و در وسط مرداب، زمینی مشتمل بر عمارات عالیه‌ی رفیع و بدیع، معروف به بحر ارم؛ اصل بنای آن از سلاطین صفویه و آبادیش از پادشاهان قاجاریه است.»



تصویر۱- طرح دمورگان از باغ شاه بابل (جزیره‌ی بحرالارم) (ستوده، ۱۳۶۶: ۹۸۸)

در کتاب *حدودالعالم* (۳۷۲ ه.ق) نیز آمده است: «مامطیر، شهرکی است با آب‌های روان و از وی حصیری خیزد، سطبر و سخت نیکو که به تابستان به کار دارند.» (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۵۶۸)

باغ بحرالارم (دریاچه‌ی نیلوفرهای آبی)

شاه عبّاس هم از لحاظ سیاسی و اقتصادی و هم بدان سبب که مادرش از سادات مرعشی بود، دل بستگی خاصی به عمران و آبادانی مازندران داشت. بارفروش نیز از توجّهات شاه عبّاس نسبت به مازندران بی‌بهره نماند. «به فرمان او خیابان‌های این شهر، فراخ و سنگ‌فرش شد و بر شمار دکان‌های بازار افزوده گردید» (برزگر، ۱۳۸۷: ۴۱-۴۰)؛ هم‌چنین در میان مردابی که نزدیک شهر قرار داشت، جزیره‌ای ساخته شد و در آن جزیره، قصری موسوم به بحر ارم بنا گردید و از «این جزیره تا شهر پلی تعبیه شد که ۲۹ پایه از آجر و آهک داشت.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۶: ۲۵۷) این بنا تا روزگار ناصرالدین شاه پا برجا بود و در دوّمین سفر وی به مازندران در ۱۲۹۲ ق مرمّت شد. (همان: ۷۶) تا آن‌که سرانجام در ۱۳۱۰ ش، در دوران رضاشاه، این دریاچه که به باتلاق تبدیل شده بود، خشک شد و آن جزیره نیز هموار گردید. (صالح طبری، ۱۳۷۸: ۷۷)

1-www.mibosearch.com

ویلبر می‌گوید: «[...] در نزدیکی شهر بارفروش، باغی احداث شد که از حیث طرح با دیگر باغ‌های این دوره تفاوت داشت. بدین ترتیب که در آن، دریاچه‌ای با محیط ۳/۲ کیلومتر پدید آوردند و دورتادور آن را سنگ‌چین کردند. در این دریاچه، جزیره‌ای مصنوعی به مساحت دو جریب تعبیه کرده بودند و ستون‌های چوبی، یک پل طولانی را که از خشکی به این دریاچه کشیده شده بود را برپا نگاه می‌داشت. ستون‌های دیگری که در دریاچه مشاهده شده است، می‌رساند که لااقل یک کوشک در وسط دریاچه ساخته بوده‌اند که رفت و آمد به آن فقط به وسیله‌ی قایق میسّر بوده است. این باغ را باغ شاه یا بحرالارم می نامیدند.» (ویلبر، ۱۳۴۸: ۱۴۹) این نقل قول حاکی از وجود باغی کاملاً استثنایی از لحاظ طرح در این منطقه بوده که در حال حاضر تنها ته‌رنگ‌هایی از آن باقی مانده است.

www.tabarestan.info تبرستان

در میان دریاچه، جزیره‌ای بسیار زیبا واقع بود. شاه عبّاس اوّل در این جزیره که آن را باغ شاه نامید، عماراتی عالیه بنیان نهاد. جزیره پر از درختان نارنج و مرغزاری باشکوه و نخجیرگاهی زیبا بود و سطح دریاچه پوشیده از گل‌های نیلوفر آبی و انواع و اقسام پرندگان به ویژه مرغابی بود. جزیره از عهد شاه عبّاس به وسیله‌ی یک پل به شهر وصل می‌شد.

ناصرالدین‌شاه روز شنبه بیست و ششم ذی‌الحجه سال ۱۲۸۲ بحرالارم را دیده و در سفرنامه‌ی خود چنین توصیف می‌کند: «این بحر ارم، دریاچه‌ای است دایره مانند. گرداگرد آن به قدر میدان اسب‌دوانی طهران، جزیره مانندی در میان دریاچه، واقع که مسافت اطرافش تقریباً هزار قدم. از کنار دریاچه تا به جزیره، تخمیناً صدوپنجاه قدم می‌شود. کارخانه‌ی قندسازی و سفید کردن شکر هم در حوالی دریاچه بود؛ در نزدیکی این کارخانه به عرض دریاچه، پلی تخته‌پوش ساخته‌اند الی جزیره که در وسط دریاچه واقع است؛ پایه‌های زیر پل آجری است. آب دریاچه از بس علف بیهوده و نیلوفر روییده، هیچ پیدا نیست.» (برزگر، ۱۳۸۷: ۸۸۳)

تصویر ۲- تصویر هوایی وضعیت کنونی بحرالارم

تصویر ۳- ویرانه‌های عمارت شاه عبّاسی در جزیره‌ی بحرالارم (الهی، ۱۳۸۵: ۱۸)

1-google earth

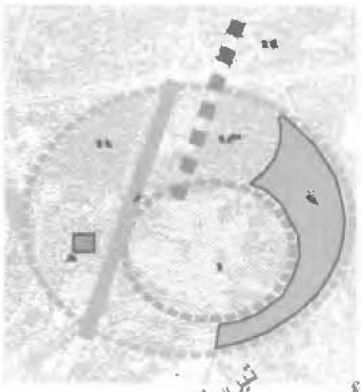
کاخ شاه‌عبّاس در اواخر دوره‌ی زند مخروب و متروک شد. آقا محمّدخان قاجار در جنوب جزیره، کاخ دیگری بنا نهاد. چندی بعد، فتح علی‌شاه قاجار آن عمارات رفیع و فضاهای وسیع عهد شاه‌عبّاس را تعمیر نمود، امّا از قرار معلوم، تأثیر این مرمّت دیری نپایید، چنان‌که وقتی چارلز استوات سیّاح در ۱۷۳۵ میلادی و مدّتی بعد ملگنوف به بحرالارم پا می‌نهند آن را خرابه‌ای بیش نمی‌یابند. «کاخ شاه آقامحمّدخان قاجار به عهد سلطان صاحبقران ناصرالدین‌شاه تعمیر شد، امّا اواخر عهد قاجاریه، آب دریاچه، رو به نقصان نهاد و به تدریج به صورت باتلاق درآمد؛ به‌ویژه ضلع شرقی آن با جزیره هم سطح و هموار شد.» (برزگر، ۱۳۸۷: ۸۹۰)

در سفری که میرزاحسن‌خان اعتمادالسطنه در رکاب ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۹۲ ه.ق به بارفروش رفت در روزنامه‌ی سفر خود نیز به این نکته اشاره می‌کند: «در سنه‌ی ۱۲۸۲ که موکب پادشاهی به مازندران تشریف برده بودند، حکم به ساختن عمارات مجدّدی در بحر ارم فرموده بودند که مرکب از بیوتات عدیده و دیوان‌خانه و حرم‌خانه و حمام و غیره باشد. این عمارات الان تمام و مسکن خدام حضرت پادشاهی است. دور جزیره تقریباً هزار وپانصد ذرع است. عرض مرداب از جزیره الی کنار دریا، جاهای عریض هزار قدم است |...| وسط مرداب سمت غربی، پنج، شش پایه از آجر بالا آمده است که با قایق آن جا باید رفت. ظاهراً آن‌جا شکارگاه مرغابی بوده است. تختی بالای این پایه‌ها بوده است. شاه‌عبّاس آن‌جا نشسته، شکارچی‌ها مرغابی‌ها را پرانیده، نزدیک می‌آورند و صید می‌کردند.» (اعتماد السلطنه، ۱۳۱۱) با توصیف فوق، مشخّص می‌شود که در زمان ناصرالدین‌شاه، مصادف با اوّلین مسافرت وی به بارفروش (۱۲۸۲ ه. ق) عمارات دوره صفوی به کلّی ویران گشته بود. ابعاد تقریبی بیان شده می‌تواند به تهیّه‌ی نقشه‌ی اوّلیّه‌ی باغ بسیار کمک کند.

در زمان بازدید ملگونف (۱۹۵۸ تا ۱۹۶۰ م) بخشی از دریاچه، هنوز در بخش شمالی جزیره وجود داشته که از آن به عنوان مرداب یاد می‌کند. (ملگونف، ۱۳۶۴: ۱۰۷) این روایت حاکی از کم‌آب شدن دریاچه در آن برهه است. در ادامه از بناهای درون باغ و فضای ویرانه باغ می‌گوید: «اکنون در این باغ، چهار اطاق بزرگ و چند اطاق کوچک است. عمارت اندرونی آن کم‌تر خراب است. جای نیم ویرانه و مارزار دارد |...| این جایگاه هم طولاً و هم عرضاً ۲۲۰ قدم است. مرداب آن نیزار شده و نخجیر بارفروشیان است.» (همان: ۱۰۷)

تصویر ۴ـ موقعیّت شماتیک عناصر بر اساس گفته‌های تاریخی.

۱. جزیره
۲. دریاچه‌ی بحرالارم
۳. سبزه میدان
۴. پل چوبی دسترسی به دریاچه
۵. کلبه‌ی شکار
۶. جاده‌ی احداثی عصر رضاشاه
۷. ناحیه‌ی هم‌سطح شده‌ی شرقی در عصر رضاشاه



تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر۵ـ پل چوبی بحرالارم در سال ۱۲۷۰ش؛ متشکّل از ۳۹ پایه‌ی سنگی و کف چوبی که تنها ممبر دسترسی به دریاچه بوده و در امتداد خیابان منتهی به سبزه میدان واقع بود. (الهی، ۱۳۸۵: ۱۹)

ملگونف درباره‌ی پلی که بر این دریاچه بوده است، می‌نویسد: «چون از شهر گذرند به باغی دراز رسند که در پهلوی آن پلی است که ۴۶ ستون دارد، سنگی و بزرگ. طول ۱۸۰ قدم که با آن عمارت ساخته شده اکنون ویرانه است. یک نفر به احتیاط از وی می‌گذرد.» (ملگونف، ۱۳۶۴: ۱۰۸) توصیف دیگری که می‌توان مکان پل را از آن درک کرد این است که «راه اتّصال شهر به باغ از محله‌ی سبزه میدان که در جنوب شهر است به باغ شاه می‌رود.» (همان: ۱۱۰)

ویلیام ریچارد هولمز حدود ۱۸۴۴/۱۲۶۰ سفری به ایران کرده و کتابی به عنوان *کلیاتی درباره‌ی کرانه‌های دریای خزر* منتشر ساخته است. هولمز در این کتاب از دریاچه‌ی بارفروش و عمارت وسط آن و جاده‌ی سنگ‌فرش شاه عبّاسی در مازندران سخن می‌راند. «به گفته‌ی هولمز باغ شاه در میان دریاچه‌ای مدوّر به قطر نیم‌فرسنگ در کنار بابل‌رود به فرمان شاه عبّاس بزرگ احداث گردیده بود.» (طاهری، ۱۳۴۷: ۳۵)

تصویر۶- پل چوبی بحرالارم و در پس زمینه‌ی اردوی ناصرالدین شاه (الهی، ۱۳۸۵: ۳۰)

تصویر۷- عمارت کلاه فرنگی در سال ۱۳۷۰ ش (همان: ۳۰)

www.tabarestan.info تبرستان

دکتر جان‌ویشارد طبیب امریکایی که تقریباً از ۱۳۰۹ـ ۱۸۹۱/۱۳۲۸ تا ۱۹۱۰ در ایران به سر می‌برد، سفری به کرانه‌ی جنوبی دریای مازندران و از جمله بارفروش کرده است. وی در کتاب خاطرات سفر خود، بارفروش را بزرگ‌ترین شهر آن ناحیه می‌داند و می‌گوید که «این شهر تجارت وسیعی با روسیه برقرار کرده است. او از دریاچه‌ی شهر سخن می‌گوید که روی آن را قشنگ‌ترین نیلوفرهای آبی پوشیده بوده است و می‌گوید که عدّه‌ای از مردم نیلوفرهای آبی را جمع می‌کنند و به روسیه می‌فرستند تا از آن عطر تهیّه شود.» (زریاب: ۱۵۲ـ۱۵۱)[1]

در سال ۱۳۱۰ ش که دریاچه کم‌آب شد، رضاخان دستور داد دریاچه را پر کردند و در زمین مجاور آن کاخی ساختند که به کاخ شاهپور معروف است(در حال حاضر این کاخ، کتابخانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی بابل است) به تدریج، زمین اطراف جزیره نیز با کاربری‌های مسکونی و ورزشی و فضای سبز مورد استفاده قرار گرفت. برزگر به نقل از سال‌نامه‌ی پارس می‌نویسد: «مردابی که در داخل شهر وجود داشت و اسباب امراض بی‌شمار بود، حسب‌الامر ملوکانه‌ی [رضا شاه] خاکریزی و به مزارع فلاحتی مبدّل شده [...] ابنیه و عمارت سلطنتی در کنار این قطعه، شکوه و عظمت مخصوص دارد [...].» (برزگر، ۱۳۸۷: ۸۸۴) امروزه با خشک شدن دریاچه، ضلع شمالی دریاچه را محله‌ی بحر لرم شرقی و غربی و مجموعه‌ی ورزشی، غرب آن را پارک شهید شکری، بازارروز و پایانه‌ی جنوب و جنوب آن را محلّه‌ی ملاکلا تشکیل می‌دهد. ضلع شرقی دریاچه نیز به سبب خاکریزی مذکور با زمین‌های اطراف هم سطح شده است.

1-http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=59

ویژگی‌های باغ

همان‌طور که بیان شد باغ بحرالارم در دوره‌ی شاه عبّاس در بستر طبیعی یک دریاچه‌ی وسیع با جزیره‌ای در میان آن ساخته شد. به دلیل وضعیت توپوگرافی منطقه، نهری که از بابل‌رود جدا می‌شد، چاله‌ی موجود را به صورت دریاچه‌ای درآورده بود. بر اساس آن‌چه از شواهد تاریخی برمی‌آید می‌توان دریافت که این وضعیت از پیش از اسلام نیز وجود داشته و این منطقه به واسطه‌ی وجود آب فراوان و موقعیّت ویژه به عنوان یک منطقه‌ی مقدّس شناخته می‌شد.[۱]

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸- عمارت همایونی عصر ناصری در سال ۱۲۸۲ ق. (الهی، ۱۳۸۵: ۲۱)

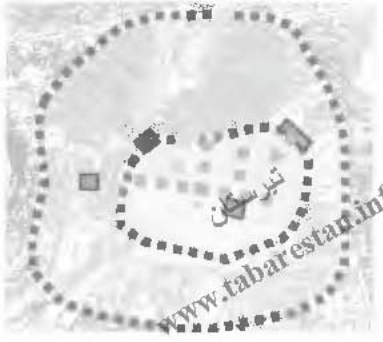
جزیره‌ی وسط دریاچه در حال حاضر در اختیار دانشگاه علوم پزشکی بوده و سطح دریاچه نیز پس از تخلیه‌ی آب و خشک شدن به کاربری‌های مختلف، اعم از مسکونی و کاربری‌های عمومی بدل گشت. امّا از روی خطوط توپوگرافی و وضع موجود می‌توان به نقشه‌ای از باغ دست یافت. بخش‌های مختلف باغ در حال حاضر عبارت است از:

- دانشگاه علوم پزشکی در بخش مرکزی باغ (جزیره باغ)؛
- کاربری مسکونی در بخش اعظمی از دریاچه و ایجاد محلّه‌هایی به نام بحر لرم شرقی و بحر ارم غربی (دزدک چال) در بخش شمالی؛
- زمین ورزشی در بخش شمالی دریاچه؛
- پارک، مجتمع فرهنگی، میدان میوه و تره‌بار و ترمینال در بخش غربی؛
- مجتمع بیمارستانی و ابنیه‌ی اداری در بخش شرقی؛
- پارک در دست تأسیس بانوان و محلّه‌ی ملاکلا در بخش جنوبی.

۱ـ با توجّه به نام قدیم بابل ـ مه‌میترا ـ که نشان از یک مکان مقدّس و وجود معبد و آتشکده‌ی میترا در محل و قرائنی که حاکی از وجود دریاچه پیش از دوره شاه عبّاس است، می‌توان احتمال وجود فضایی باغ‌مانند در این مکان را مطرح کرد. شباهت باغ به توصیفات باغ‌های پیش از اسلام و ایده‌های هم‌سو با آن‌ها بر این امر صحه می‌گذارد. البته تدقیق این احتمال، نیاز به پژوهش بیش‌تر و حفاری‌های باستان‌شناسی دارد.

ساختار باغ

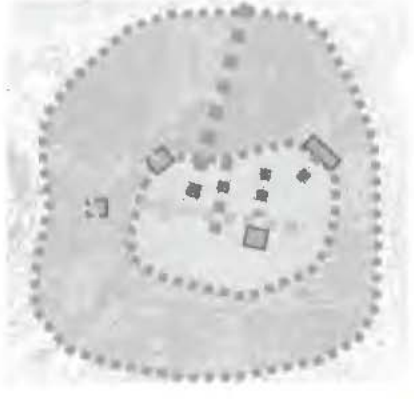
- طراحی به صورت باغ ـ جزیره؛ کل باغ در جزیره‌ای در دل دریاچه احداث شده است؛
- ساماندهی جزیره و ایجاد محورهای مستقیم در مقابل طبیعت بکر اطراف.



تصویر۹- دیواره‌ی شمالی جزیره بحرالارم در حال حاضر (۱۳۸۹).
تصویر۱۰- تعبیه‌ی مسیرهای مستقیم به عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی باغ ایرانی در مقابل طبیعت بکر.

دید و منظر

- وجود چشم‌اندازهای عمیق داخلی با ایجاد مسیرهای طولانی؛
- برخورداری از چشم‌اندازهای وسیع و ناظر بر پهنه‌ی آبی دریاچه و طبیعت بکر اطراف؛
- احداث بنا در داخل آب (کلبه‌ی شکار) و بهره‌گیری نزدیک از مناظر آبی (گفته‌ی سیّاحان و عکس تاریخی).



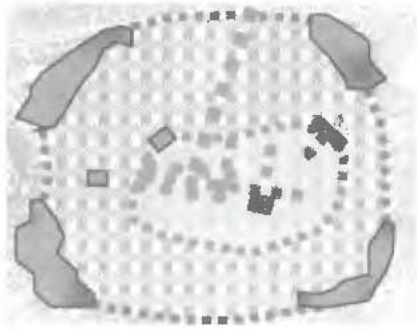
تصویر ۱۱- نقشه‌ی دید و منظر در باغ بحرالارم.

تصویر۱۲- منظر بخشی از دریاچه در جنوب باغ و وجود نیلوفر در حال حاضر (۱۳۸۹)

پوشش گیاهی

- ارجاع به طبیعت بکر و جنگلی؛
- وجود درختان سرو در امتداد مسیرهای باغ و نیلوفر آبی در دریاچه با توجّه به نقش آیینی آن‌ها.

تبرستان www.tabarestan.info

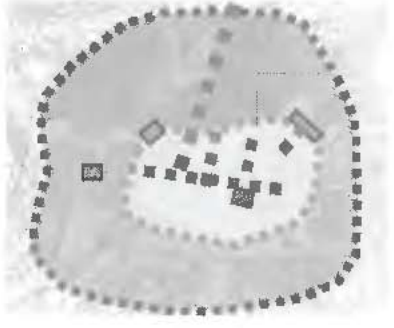


تصویر۱۳- کاشت درختان به صورت منظم در حاشیه‌ی مسیرهای باغ (نظم در داخل جزیره در مقابل طبیعت بکر اطراف).

تصویر ۱۴- حضور درختان سرو در باغ (به مثابه نمادی از مهر با توجّه به پیشینه‌ی منطقه) (۱۳۸۸).

آب

- حضور پر رنگ آب به عنوان اصلی‌ترین ویژگی باغ؛
- ارتباط تنگاتنگ ابنیه با آب (کلبه‌ی شکار در درون دریاچه).



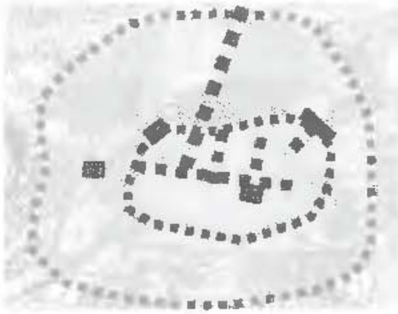
تصویر ۱۵- نقش‌آفرینی آب به عنوان شاخصه‌ی ایجاد کل باغ در داخل پهنه‌ی وسیع آبی.

تصویر ۱۶- بخشی از دریاچه در جنوب شرقی اصلی باغ و باغ (۱۳۸۹)

عناصر معماری

- احداث بناهای چهارطرفه با امکان دید به دریاچه و مناظر بکر اطراف؛
- استفاده از ایوان به عنوان فضای واسط درون و بیرون؛

•وجود سردر و پل برای دسترسی به جزیره (سردر فعلی به جا مانده از دوره‌ی پهلوی اوّل می-باشد).



تصویر ۱۷– نقشه‌ی حضور ابنیه مختلف در باغ. (۱۳۸۸)

تصویر ۱۸– قصر شاپور احداث شده در عصر رضا شاه

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۹ـ سردر باغ در ضلع شمال شرق جزیره(۱۳۸۹)

نتیجه‌گیری

به دلیل شرایط اقلیمی منطقه‌ی مازندران و آسیب‌پذیرتر بودن آثار معماری از جمله باغ‌ها که از ناپایدارترین آثار می‌باشند، متأسفانه آثار به‌جا مانده، بسیار اندک می‌باشد و تلاش در شناسایی آن‌ها از طریق اسناد و نوشته‌های تاریخی می‌تواند کمکی شایان در بازشناسی و فهم ویژگی‌های این باغ‌ها باشد. در این میان، باغ بحرالارم بابل نیز از این امر مستثنی نبوده و در روند تاریخی خود، بسیار آسیب دیده است و جز جزیره و آثار توپوگرافیک، عناصر قابل توجّهی از باغ دوره‌ی صفوی به‌جا نمانده است.

این باغ با شکل خاص، جلوه‌ای از تنوّع باغ ایرانی را به نمایش گذارده است. پهنه‌ی وسیع آبی و تعبیه‌ی کل باغ در جزیره‌ی مرکزی از نمونه‌های ویژه در باغ‌های ایرانی است. احترام به آب و ارزش آن در نزد ایرانیان، علی‌رغم عدم توجیه اقلیمی سبب شد که موقعیّت فوق به صورت یک باغ و اقامتگاه و تفریح‌گاه سلطنتی درآید. مقاله‌ی حاضر، بر اساس اسناد تاریخی و شرایط توپوگرافیک فعلی به بازسازی تصویری از باغ پرداخته است و در نتیجه می‌توان دریافت که بحرالارم، گونه‌ای از باغ ایرانی را به نام باغ ـ جزیره (احداث باغ در جزیره‌ای درون یک دریاچه که دسترسی به آن از طریق قایق یا پل فراهم می‌شد) به نمایش می‌گذارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع فارسی

۱ـ ابن‌اسفندیار، محمّد(۱۳۲۰)، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عبّاس اقبال آشتیانی، تهران.
۲ـ اعتمادالسلطنه، محمّدحسن(۱۳۱۱)، *المآثر والاثار*، تهران: دارالطباعه دولتی.
۳ـ الهی، یوسف(۱۳۸۵)، *عکس‌های تاریخی بابل*، تهران: نشر رسانش.
۴ـ برزگر، اردشیر(۱۳۸۷)، *تاریخ طبرستان*، تهران، نشر رسانش.
۵ـ صالح طبری، صمد(۱۳۷۸)، *بابل سرزمین طلای سبز*، تهران: رسانش.
۶ـ طاهری، ابوالقاسم(۱۳۴۷)، *جغرافیای تاریخی گیلان و مازندران و آذربایجان از نظر جهان‌گردان*، تهران.
۷ـ ملگونف، گریگوری والری یانویچ(۱۳۶۴)، *سفرنامه ملگونف به سواحل جنوبی دریای خزر*، تصحیح و ترجمه‌ی مسعود گلزاری، انتشارات دادجو.
۸ـ ویلبر، دونالد (۱۳۴۸)، *باغ‌های ایرانی و کوشک‌های آن*، ترجمه‌ی مهین دخت صبا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

منابع اینترنتی

1- www.mibosearch.com:(لغت‌نامه‌ی دهخدا، واژه‌ی پردیس)

2- http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=۵۹(عبّاس زریاب)

پژوهشی بر معماری مذهبی دوره‌ی ساسانی لاریجان

دکتر مجید ساریخانی[۱]

چکیده

معماری مذهبی دوره‌ی ساسانی در سلسله جبال البرز به خصوص در محدوده‌ی سیاسی شهرستان آمل و بلده‌ی نور، جلوه و جمال خاصی دارد. آن‌چه در این پژوهش به آن پرداخته خواهد شد، کافرکلی‌های منطقه‌ی لاریجان می‌باشد که در دوره‌ی ساسانی و اسلامی، دارای کاربری بوده است.

روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و همراه با بررسی میدانی بوده است. سؤال این پژوهش در مورد این است که کافرکلی‌ها متعلّق به چه کیش و آیینی در دوره‌ی ساسانی بوده و آیا کاربری خود را در دوره‌های بعد نیز حفظ کرده‌اند؟ فرضیه‌ی تحقیق، مبتنی بر آن است که کافرکلی‌ها از کیش و آیین رایج در دوره‌ی ساسانی نظیر مهرپرستی و زردشتی‌گری پیروی می‌کنند و در دوره‌ی اسلامی، کاربری اصلی خود را از دست داده‌اند.

نتیجه‌ی پژوهش بیان‌گر آن است که کافرکلی‌ها در منطقه‌ی خاصی از لاریجان رایج بوده و کم‌تر در دیگر نقاط دیده شده‌اند و این نشان از آن دارد که یک قوم با اعتقادات ویژه‌ی خود در این منطقه سکونت داشته است.

واژگان کلیدی: معماری مذهبی، کافرکلی، ساسانی، لاریجان.

www.tabarestan.info تبرستان

مقدمه

شهرستان آمل دارای سه بخش و هشت دهستان است که یکی از این بخش‌ها، بخش لاریجان می‌باشد. بخش لاریجان، شامل دو دهستانِ بالا لاریجان و لاریجان‌سفلی است. این پژوهش به معماری مذهبی دوره‌ی ساسانی در محدوده‌ی سیاسی بخش لاریجان پرداخته است.

منطقه‌ی مورد مطالعه در ناحیه‌ی جنوبی این شهرستان، واقع شده که شامل بخش وسیعی از شهرستان آمل می‌باشد. کلمه‌ی لاریجان در کتب تاریخی مازندران، لارجان آمده است و از دو جزء لارج + ان ترکیب شده است. کلمه‌ی لارج، شکل دیگری‌ست از کلمه‌ی لاریک که در فارسی دری، لاری می‌گوییم. ظاهراً پس از خراب شدن دهکده‌های لار قصران (دره- ی لار) (لار رستم‌دار)، مردم آن به نواحی گرم‌تر ــ کنار رودخانه‌ی هراز ــ رفته‌اند. (قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۱)

۱ـ استادیار (عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد)؛ آدرس پست الکترونیکی: sarikhanimajid@yahoo.com

لاریجان از پلور شروع می‌شود و به علی‌آباد خاتمه می‌یابد. (فاضل، ۱۳۸۴: ۱۰) یاقوت می‌نویسد: لاریجان شهر کوچکی است بین ری و آمل و از هر کدام ۱۸ فرسخ فاصله دارد و به وسیله‌ی قلعه‌ای دفاع می‌شده که در تاریخ آل‌بویه غالباً نامش برده شده است. (کریمان، ۱۳۳۶: ۲۰) لاریجان در تقسیمات دوره‌ی ساسانی (انوشیروان) به‌نام سنجان یا شیخان، نهمین شهرستان ایران بود و لاریجان است که افریدون در نزدیکی آن تخت‌گاه دارد. (دیه‌ورک، دریوک) لاریجان، قدیمی‌ترین ناحیه‌ی تبرستان است. در آن‌جا در قریه‌ی ورکه، فریدون تولّد یافته و ضحّاک را در این محل زندانی کرده است. رابینو در سفر خود به مازندران آن را به ۱۳ ناحیه تقسیم کرده که شامل تنکابن، کلارستاق، کجور، نور، آمل، بارفروش، مشهدسر، ساری، فرح‌آباد، اشرف، لاریجان، سوادکوه و هزار جریب است و اشاره می‌کند که ناحیه‌ی لاریجان، جنان از کوه‌ها و گردنه‌های تنگ محصور است که در واقع، هیچ مهاجمی نمی‌تواند به آن دسترسی داشته باشد و به همین جهت، مردم آن‌جا اکثراً سرکش و همیشه آماده‌ی شورش و مستعد خودداری از پرداخت مالیات بوده‌اند و این وضع، شامل آن نواحی است که از رودخانه‌ی لار و قسمت‌های علیای هراز مشروب و به چهار بلوک تقسیم می‌شوند. (راعی، ۱۷:۱۳۸۷ـ ۱۵) شاخص معماری مذهبی دوره‌ی ساسانی منطقه‌ی مورد بررسی، کافرکلی (کلی یعنی لانه) می‌باشد. این نوع آثار در قسمت خاصی از محور دره ـ رودخانه‌ی هراز شناسایی شده است. وجود این آثار از روستای اسک تا تونل وانا شناسایی شده است. به عبارتی در نقاط مختلف دهستان بالا لاریجان در میان‌بندها و پرتگاه‌ها، اتاق‌هایی در سنگ تراشیده‌اند که در هیچ‌یک از نقاط ایران تا به این حد متمرکز نیستند. ژاک دمرگان، تعیین تاریخ دقیق آن‌ها را غیرممکن دانسته است؛ امّا به نظر می‌رسد در سوابق ایام، وقتی‌که اهالی این بلد، مذهب زردشتی داشته‌اند، دخمه‌ی اموات بوده است. آقای کاظم ودیعی آن‌ها را به مردم غارزی نسبت داده است (ودیعی، ۱۳۵۳: ۱۱۲) که دور از واقعیّت است.

روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی همراه با بررسی میدانی منطقه و عکس‌برداری از آثار مرتبط با موضوع منطقه‌ی مورد پژوهش می‌باشد.

پرسش‌های پژوهش

کافرکلی‌ها متعلّق به چه کیش و آیینی در دوره‌ی ساسانی بوده است و آیا کاربری خود را در دوره‌های بعد نیز حفظ کرد؟

فرضیه‌ی پژوهش

فرضیه‌ی تحقیق، مبتنی برآن است که کافرکلی‌ها از کیش و آیین رایج در دوره‌ی ساسانی، نظیر مهرپرستی و زردشتی‌گری پیروی می‌کند و در دوره‌ی اسلامی کاربری اصلی خود را از دست داده است.

بحث

باورها و آیین‌های ایران باستان در ارتباط مستقیم با طبیعت و بزرگداشت و نیایش عناصر طبیعی بوده است. بیش‌تر بناهایی که در کوه‌ها(نظیر آتشکده‌ها و کافر کلی)، کنار چشمه‌ها (معابد مهری) و در جوار درختان مقدس(نظیر امامزاده‌ها) بنا شده‌اند، نیایش‌گاه نیاکان ما بوده‌اند و تا امروز نیز زیارت‌گاه زردشتیان و مسلمانان می‌باشند. نقش باورهای آیینی در فرهنگ ایرانیان باستان چنان قوی و تأثیرگذار بوده که با وجود اقوام مختلف با زبان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، موجب پیدایش تمدّن و هنری شگفت‌انگیز و تأثیرگذار بر شرق و غرب عالم شده است. کیش مهر، قوی‌ترین آیینی بوده که از ایران به دیگر ممالک راه یافته و تا کنون بازتاب عمیق آن بر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی و مسیحیّت مشهود است. بر اساس شواهد و اسناد تاریخی، مهرپرستی از دوران مادها در ایران وجود داشته است و در دوره‌های بعد از جمله ساسانیان ادامه داشته است که از جمله داده‌های باستان شناختی باقیمانده از این دوران می‌توان به معبد آناهیتا در بیشاپور اشاره داشت که نیایش‌گاه سلطنتی بوده و به دستور شاپور اوّل ساخته شده است؛ مردم نیز برای خود اماکن یا بناهای مقدّسی داشتند که آناهیتا را می‌ستودند و به او متوسّل می‌شدند و معابدی برای ایزد بانو برپا می‌کردند و از نمونه‌های امروزی آن می‌توان سقاتالارها اشاره داشت که اتاقک‌هایی با سقف و ستون چوبی یا با مصالح دیگر ساخته شده و بیش‌تر در کنار مزارع بوده که مردم برای طلب باران و فراوانی محصول در آن‌جا به نذر و نیاز می‌پرداختند و متوسّل به ایزد بانو آناهیتا می‌شدند. این نیایش‌گاه‌ها امروز به سقای دشت کربلا حضرت عبّاس منسوب شده و به ویژه در شهرها و روستاهای شمال ایران فراوان است. شکل ساده و روستایی این سقانفارها، اتاقکی چوبی است که روی پایه‌های بلند استوار است و در اکثر مساجد و تکایای مازندران دیده می‌شود. آن‌چه مسلّم است و از شواهد به جای مانده بر می‌آید، نشان می‌دهد که این نیایش‌گاه‌ها در ارتباط با چشمه و درخت می‌باشند. نیاکان ما با توسّل جستن به این مظاهر طبیعت، گاه در کنار چشمه‌ها، گاو، گوسفند و اسب قربانی می‌کردند و گاه، درخت مقدّس را گرامی داشته و به آن دخیل می‌بستند. در روستاهای مازندران، بناهایی با مصالح چوبی و یا گاه با مصالحی چون آجر و سیمان دیده می‌شوند که با داشتن پایه‌هایی از سطح زمین فاصله دارند، دیده می‌شوند که بعضی از آن‌ها دارای نقش و نگارهای نمادین و افسانه‌ای می‌باشند؛ این بناها که به سقانفار معروف‌اند از گذشته‌های نه چندان دور در کنار مساجد و تکایا حضور داشته‌اند. استاد جابر عناصری معتقد است که سقانفار، بنایی است در مساجد، تکایا و حتّی در میان شالیزارها که برای عبادت برنج‌کاران در این مکان ساخته می‌شده است. برخی از پژوهش‌گران آیین‌های خاصی را در ارتباط با سقانفارها ذکر کرده‌اند که به نوعی به آیین مهر نیز مربوط می‌شوند. در دوره‌ی ساسانی، رایج‌ترین مذهب، دین زردشتی بود و با توجّه به نقش‌برجسته‌های مکشوفه‌ی ساسانی در مناطق مختلف ایران و

www.tabarestan.info تبرستان

کتیبه‌هایی که از این دوران باقی مانده در کنار آیین زردشتی، آیین مهری و مزدکی نیز دیده می‌شود.

مذهب رایج در هر دوره از تاریخ و در هر منطقه‌ای، ارتباط مستقیم با شرایط و بینش سیاسی حاکم بر منطقه دارد با توجّه به تاریخ سیاسی منطقه تا حدودی می‌توان اعتقادات رایج در این دوره را استنتاج کرد و از این طریق شاید بتوان پل ارتباطی بین آثار باستان شناختی منطقه به خصوص کافرکلی‌ها با آیین رایج در این دوره برقرار نمود.

تاریخ سیاسی تبرستان و آمل در دوره‌ی ساسانی با نقطه نظر مذهب رایج در دوره‌ی هر کدام از پادشاهان شامل موارد ذیل است: یکی دوره‌ای که آذرگشنسب و نوادگان او از زمان تاج‌گذاری اردشیر یکم ۵۲۹ م تا ۲۲۴ م (هم‌زمان با انوشیروان) بر تبرستان حکومت داشتند و همان‌طور که در نامه‌ی معروف او به تنسر، موبد موبدان اردشیر اوّل آمده است به طور رسمی از آیین زردشتی حمایت کرده و وفاداری خود را به دین رسمی رایج در زمان اردشیر اعلام نموده است. (اشاره به نامه‌ی تنسر) دوره‌ی دیگر، زمانی است که کیوس پدشخوار شاه، فرزند قباد و برادر انوشیروان از سال ۵۳۶-۵۲۹ م بر تبرستان حکومت کرد و مانند پدرش قباد، گرایش به آیین مزدک داشت که پس از چند روز از سال هفتم شهریاری‌اش بر تبرستان و سال پنجم شاهنشاهی انوشیروان یعنی ۵۳۶ م به خاطر خیانتش به انوشیروان کشته شد. آمده است که «پایتخت کیوس، شهر آمل بود که می‌گفتند آن را زندیک (زندیق) یعنی مزدک بنا کرده است و کیوس که دوستدار مزدک بود، آن‌جا را تخت‌گاه خود کرده بود.» (اعظمی سنگ سری، ۱۳۵۷: ۲۰۲) دوره‌ی بعدی، زمانی است که انوشیروان با فرزندان سوخرا آشنا می‌شود و به پاس خدماتی که سوخرا برای ایران و به خصوص برای فیروز و قباد انجام داده بود، هر کدام از فرزندان او را اصفهبدی بخشید که از این میان، قارن را اصفهبد تبرستان قرار داد که آمل، مرکزی‌ترین نقطه‌ی این اصفهبدی بود. این خاندان نیز دارای کیش زردشتی بودند و تا سال ۲۲۴ ه. ق بر منطقه‌ی تبرستان به خصوص در قسمت کوهستانی منطقه تسلّط داشتند که در این مدّت دارای سه حیات سیاسی بودند:

قارنیان در زمان زرمهریان؛ قارنیان در زمان اصفهبدان تبرستان؛ قارنیان به عنوان حاکمین مستقل در زمان حاکمان عبّاسی.

از شاخصه‌های معماری مذهبی این برهه از تاریخ در منطقه‌ی آمل به‌خصوص منطقه‌ی کوهستانی، غارهای کاری یا کافرکلی قابل استناد هستند که در نقاط مختلف دهستان بالا لاریجان در میان‌بندها و پرتگاه‌ها به صورت اتاق‌هایی در سینه‌ی کوه ایجاد شده‌اند. این نوع معماری از کوه کاروان در شمال دهکده‌ی اسک شروع می‌شود و به زیر برج بیامه‌سی، نرسیده به تونل وانا یا به عبارتی بندبریده ختم می‌گردد. شایان ذکر است که در درّه‌های فرعی نظیر درّه‌ی نیاک نیز این اطاق‌ها ساخته شده‌اند و ملگونف نیز به آن اشاره داشته است. (ملگونف، ۱۳۶۴: ۳۱)

www.tabarestan.info تبرستان

۵۱۰ ـــ
www.tabarestan.info تبرستان

اعتمادالسلطنه درباره‌ی کافرکلی اسک چنین نوشته است: «سمت شمال اسک محدود است به کوه کاروان که کوه بی دامنه‌ی تندی است مشابه دیوار و از بنیان این کوه تقریباً تا دو ثلث آن، مغاره‌های بزرگ مصنوعی و سوراخ‌هایی که دست انسان با کلنگ کنده است، دیده می‌شود؛ تقریباً ۲۰۰ الی ۲۵۰ سوراخ است. به نظر می‌رسد در سوابق ایام، وقتی که اهالی این بلد، مذهب زرتشتی داشته‌اند، دخمه‌ی اموات بوده است، اگرچه عقیده‌ی اهل بلد این است که سکنه‌ی سابق این مواضع را کنده بودند برای خودشان؛ این حدس صائب نیست.» (ستوده، ۱۳۳۵، ج ۳: ۴۱۵) از کافرکلی اسک که بگذریم و در امتداد رود هراز به شمال حرکت کنیم در کنار راه و درّه‌های فرعی دست چپ و دست راست رودخانه‌ی هراز، کافرکلی‌های زیر را می بینیم:

۱ـ در تنگه‌ی سروه، نزدیک روستای اسک. ۲ـ یک ردیف شش‌تایی دیگر در ۵۰۰ متر داخل تنگه‌ی سروه. ۳ـ یک کافرکلی تکی در پایین‌تر از تنگه‌ی سروه واقع در بغل کوه. ۴ـ سه کافرکلی در آخر تنگه‌ی آنه‌مون روبه روی درّه‌ی نیاک. ۵ـ ده عدد نامنظم، پهلوی یکدیگر در داخل درّه ۸ـ درّه‌ی نیاک پشت انجیلا. ۶ـ کافرکلی تکی در دهکده‌ی انهه. ۷ـ ردیف کافرکلی‌های مون و پلمون. ۹ـ در پرتگاهی که پایین برج بیامه‌سی است، سه عدد جدا از یکدیگر است. (همان: ۴۱۶) ۱۰ـ دو کافر کلی در گزنک.

مهم‌ترین این کافرکلی‌ها که دارای تمرکز و به تعداد فراوان هستند می‌توان از کافرکلی اسک و کافرکلی مون یا پلمون یاد کرد که هر دو در کناره‌ی غربی رودخانه‌ی هراز واقع شده‌اند. در ادامه به داده‌هایی که در این پژوهش به آن‌ها استناد شده است، می‌پردازیم.

داده‌های پژوهش

داده‌های این پژوهش به شرح زیر می‌باشد:

کافرکلی پلمون۰۳٤-AM

این کافرکلی در روستای پلمون، واقع در دهستان بالا لاریجان و در نزدیکی این روستای واقع شده است. طول جغرافیایی آن ۰۶۱۴۴۰۵ S ۳۹ و عرض جغرافیایی‌اش ۳۹۷۶۴۲۰ UTM و ارتفاع از سطح دریا، ۱۳۰۰متر می‌باشد. (تصویرهای ۱ و ۲)

توصیف محوطه

کافرکلی (به زبان محلّی به نام لانه است) پلمون به کافرکلی رینه نیز مشهور است؛ این اثر در نزدیکی روستای پلمون از توابع دهستان بالا لاریجان بخش مرکزی شهرستان آمل قرار گرفته است. نزدیک‌ترین جاده به آن، جاده‌ی هزار و یک جاده‌ی انحرافی در سمت شرقی هزار به طرف رینه می‌باشد. این آثار در دل کوه کنده شده‌اند و تعداد آن‌ها فراوان است. قدمت این آثار به قبل از اسلام بر می‌گردد. احتمالاً محل دفن اموات، زرتشتی‌ها بوده‌اند که اصطلاحاً به آن‌ها

استودان گفته می‌شد. در دوره‌ی اسلامی از این استودان‌ها به عنوان مکانی برای زندگی استفاده می‌کردند؛ به طوری که اکثر استودان‌ها را از داخل کوه به هم مرتبط ساخته‌اند و در برخی موارد ۳ الی ۲ استودان و یا حتّی بیش‌تر را مرتبط ساخته و از آن استفاده می‌کردند. طبق نظر اهالی محل، یاغیان از این محل استفاده می‌کردند و در آن روزها استراحت می‌کردند و شب‌ها به خانه‌های مردم می‌تاختند.

تصویر۱- نمونه‌ای از کافرکلی

تصویر۲- جای پا برای دسترسی به کافرکلی‌ها

کافرکلی اسک ۱۰۶- AM

این کافرکلی در روستای اسک، واقع در دهستان بالا لاریجان و در نزدیکی این روستا واقع شده است. طول جغرافیایی این محوطه ۰۶۰۴۴۱۵ S ۳۹ و عرض جغرافیایی آن ۳۹۷۰۵۵۰ UTMو ارتفاع از سطح دریا ۱۸۵۰ متر می‌باشد. (تصویرهای ۳ و ۴)

توصیف کلی محوطه

این اثر در روستای اسک در ۵۰۰ متری کناره‌ی غربی رودخانه‌ی هراز واقع شده است؛ به عبارتی در روستای اسک بر روی صخره‌ای صاف، سوراخ‌هایی از دور مشاهده می‌گردد که به زبان محلّی کافرکلی نامیده می‌شود. در اصل، این‌ها استودان هستند؛ جایی که زرتشتیان، مردگان خود را در آن‌جا می‌گذاشتند. زرتشتیان به خاطر تقدّس خاک، مردگان را در آن دفن نمی‌کردند و اجساد را بیش‌تر در دل صخره‌ها و سنگ‌های کنده شده، جای می‌دادند. کافرکلی‌های اسک، نمونه‌ای شاخص از استودان‌های زرتشتی در حد انبوه می‌باشند و در دوره‌ی اسلامی نیز از این‌ها استفاده می‌کردند. تعدادی از این کافرکلی‌ها که نزدیک به روستا و عبور و مرور آن آسان بوده است، هم اکنون به عنوان مکانی برای نگهداری دام‌های اهالی محل مورد استفاده قرار می‌گیرد.

تصویر۳- کافرکلی اسک

تصویر۴- کافرکلی اسک

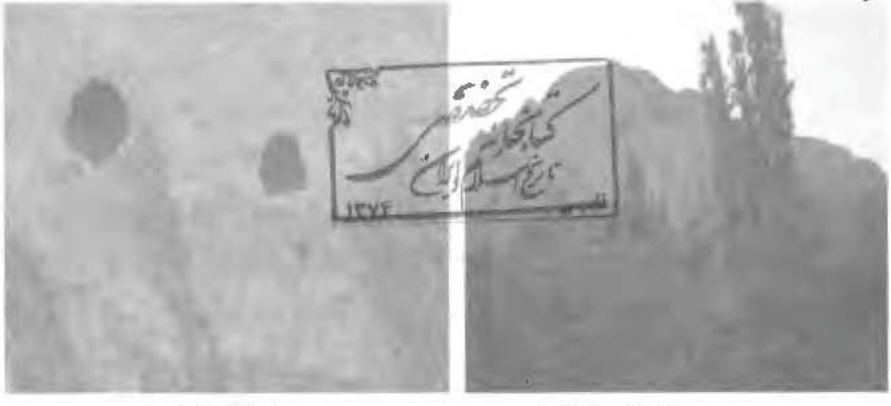
تبرستان
www.tabarestan.info

کافرکلی ۴۰۲ – AM

این کافرکلی در روستای گزنک در دهستان بالا لاریجان واقع شده است. طول جغرافیایی این محوطه ۰۶۰۹۸۷۴ S ۳۹ و عرض جغرافیایی آن ۳۹۷۳۹۷۶ UTM و ارتفاعش از سطح دریا ۱۶۱۲متر می‌باشد. (تصویرهای ۵ و ۶)

توصیف کلی محوطه

این اثر در حدود ۱۰۰ متری غرب روستای گزنگ و در شیب کوه و مسلّط بر روستا واقع شده است. در دل این کوه، دو حفره وجود دارد که نقش استودان را داشته و محل دفن زرتشتی‌های قبل از اسلام بوده است و تا اواسط قرن سوم ه. ق یعنی تا زمان تسلّط کامل اعراب بر منطقه‌ی کوهستانی مورد استفاده واقع می‌شده است. وجود این استودان‌ها و کافرکلی در منطقه، حالت افسانه‌ای به منطقه بخشیده است و بسیار جالب توجّه می‌باشد. راه دسترسی به آن‌ها بسیار مشکل می‌باشد.



تصویر۵-کافرکلی گزنک

تصویر۶- کافرکلی گزنک

قاضی عبّاس۱۸۷ – Am

این بنا در ۵۰ متری غرب روستای کهرود، واقع در دهستان لاریجان سفلی می‌باشد و دارای طول جغرافیایی S۰۶۱۲۳۴۰ ۳۹ و عرض جغرافیایی ۳۹۹۱۰۴۱ UTM و ۱۲۸۸متر ارتفاع از سطح دریا است. (تصویرهای ۷ و ۸)

توصیف کلّی محوطه

قاضی عبّاس در کناره‌ی غربی بافت روستای کهرود واقع شده است. این بنا به صورت چهارگوش با طول ۵ متر و عرض ۴ متر است و دیوارها از سنگ و ساروج و پوشش گنبدی کوچک و طاق‌مانند آن نیز از سنگ و ساروج ساخته شده است. ورودی این بنا از جبهه‌ی جنوبی است و دیوار غربی آن با کوه، هم‌جوار می‌باشد. دیواره‌ی کوه، قسمت غربی بنا را تشکیل می‌دهد. این بنا در درون، دارای سکنج‌ها و فیلپوش‌هایی است که باعث تبدیل مربع به دایره یا نیم‌دایره در قسمت گنبد شده است. کاربرد بنا مشخّص نیست. احتمالاً این بنا نقش آتشکده را داشته است؛ چرا که از نظر فرم به آتشکده شبیه است. احتمال دیگر این است که دارای کاربرد مقبره بوده است. این دو احتمال، دور از واقعیت نیستند؛ چرا که در قسمت شرقی این اثر، قلعه‌ی کهرود واقع شده و وجود این اثر بی‌ارتباط با این قلعه نمی‌تواند باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۷– بنای قاضی عبّاس

تصویر۸– تصویر سکنج قاضی عبّاس

استودان لهاش ۲۲۷– AM

این بنا در ۵۰۰ متری غرب لهاش، واقع در دهستان چلاو می‌باشد. طول جغرافیایی این اثر ۰۶۲۳۷۷۹ S ۳۹ و عرض جغرافیایی آن ۴۰۰۲۱۷۱ UTM و ارتفاع آن از سطح دریا ۱۰۷۷ متر می‌باشد. (تصویرهای ۹ و ۱۰)

توصیف کلی محوطه

این استودان در ۵۰۰ متری غرب روستای لهاش و در جبهه‌ی غربی تپه‌ی قبرستان گبری‌ها و حدود ۱۰۰ متری جنوب معدن ذغال سنگ واقع شده است. جاده‌ی خاکی هراز ـــ لهاش از حدود ۱۰۰ متری شمال آن عبور می‌کند. استودان لهاش دارای دو حفره می‌باشد که در تخته‌سنگ نقر شده است و یکی بزرگ‌تر و به ابعاد ۲×۲ متر و یکی کوچک‌تر تقریبا ۵۰×۵۰ سانتی‌متر است. قدمت این مکان به دوره‌ی ساسانی و صدر اسلام می‌رسد. زرتشتی‌ها از این محل به عنوان مکانی برای نگه‌داشتن مردگان خود استفاده می‌کردند. وجود این استودان در اینجا نشان از استقرار زرتشتی‌ها دارد؛ به‌خصوص در ۲۰۰ متری شمال آن، یک محوطه‌ی وسیعی وجود دارد که احتمالاً قلعه‌ای بوده و تخریب شده و اکنون به گنبد بن معروف است و با توجه به شواهد و مدارک، سطح این محوطه با استودان، قبرستان گبری و پیت حمام لهاش مرتبط بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر۹- استودان لهاش، دید از غرب

تصویر۱۰- استودان لهاش، دید از جنوب

تحلیل داده‌ها

اعتقاد بر این است که در نقاط مختلف بالا لاریجان، در میان بندها و پرتگاه‌ها، اطاق‌هایی در کوه تراشیده‌اند که در هیچ‌یک از نقاط ایران، این اطاق‌ها تا این حد متمرکز نیستند؛ این اطاق‌ها از کوه کاروان در شمال اسک شروع می‌شوند و به زیر برج بیامه‌سی ختم می‌گردد که عبارتند از: از کافرکلی اسک، در تنگه‌ی پهلوی اسک به نام تنگه‌ی سروه در نیم کیلومتری تنگه‌ی سروه، داخل تنگه‌ی دست چپ، یک ردیف شش‌تایی در تنگه‌ی دیگری پایین‌تر از این تنگه، کافرکلی تکی بغل کوه است. در تنگه‌ی آنه‌مون در طرف چپ هراز، روبه‌روی درّه‌ی نیاک در آخر تنگه، سه کافرکلی است: یکی، طرف چپ و یکی، طرف راست و یکی در میان آن دو؛ کمی پایین‌تر از این، تنگه‌ی دربند و پرتگاه دست چپ آب هراز یک ردیف ده عددی است. داخل درّه‌ی نیاک پشت انجیلا، ده عدد نامنظّم پهلوی یکدیگر است. کافرکلی تکی‌انهه در دهکده‌ی انهه، ردیف کافرکلی‌های مون در پرتگاهی که پایین برج بیامه‌سی است، سه عدد جدا از یکدیگر است.

این کافرکلی‌ها در طی دوران تاریخی و اسلامی، متناسب با زمان و مکان، کاربردهای متنوّعی داشته است و همین باعث شده نظرات متفاوتی در مورد کاربری‌های آن ارایه نمایند. یکی از این کاربری‌ها همان‌طور که اعتمادالسلطنه اظهار نموده، دخمه‌ی اموات بوده است؛ یعنی اقوامی که در این کوه‌ها زندگی می‌کرده‌اند، اقوام زردشتی بوده و طبق سنّت زردشتی‌ها اموات را در مکان‌هایی با فضای باز دفن می‌کرده‌اند. از فضای درونی و ساختار فضایی برخی از این کافرکلی‌ها می‌توان مکانی برای سکونت و استقرار را استنباط کرد به نحوی که این دخمه‌ها یا کافرکلی‌ها از بیرون، حالت تکی دارند؛ ولی از داخل یک یا دو و یا سه تا از آن‌ها با هم‌دیگر مرتبط هستند و حتّی در آن‌ها، جایی را برای پخت و پز اختصاص داده بودند. این کاربری برای کافرکلی مکان‌هایی نظیر اسک و پلمون که دارای تمرکز چندین کافرکلی در کنار یکدیگر است، مصداق دارد و نمی‌توان آن را برای دیگر کافرکلی‌های منطقه که حالت تکی و یا دوتایی دارند، عمومیّت داد و از جزء به کل نتیجه‌گیری کرد. این اعتقاد برای جزء با توجّه به شرایط سیاسی حاکم بر منطقه در دوره‌ی صدر اسلام نمی‌تواند دور از واقعیّت باشد و به ظن قوی، صعب‌العبور بودن و در سینه‌ی کوه صاف واقع شدن این کافرکلی‌ها، مأمن مناسبی را برای شورشیان این برهه از تاریخ و یا حتّی دوره‌های بعد، تأمین کرده به طوری که برای آن‌ها در قالب پناهگاه و یا سنگر طبیعی، ایفای نقش کرده بود. البته ناگفته نماند که اهالی محل و ریش‌سفیدان منطقه اظهار داشتند که در سده‌ی اخیر نیز یاغیان سرکش منطقه از این کافرکلی‌ها برای استراحت در روز و تاختن به خانه‌های مردم در شب استفاده می‌کردند.

در این اواخر، تعدادی از این کافرکلی‌ها به‌خصوص آن‌هایی که در نزدیکی روستا و در ارتفاع پایین‌تر قرار داشتند، کاربری دیگری ایفا نموده و آن مکانی برای نگه‌داری دام بوده است؛ مانند کافرکلی روستای اسک. نظر دیگر درباره‌ی کاربری کافرکلی‌ها، پرستش‌گاه مهرپرستان بوده است؛ چراکه یکی از مذاهب رایج در دوره‌ی ساسانی به خصوص نیمه‌ی دوّم این دوره، آیین مهری بوده است. مراسم پرستش و نیایش مهرپرستان، ابتدا در درون غارهای طبیعی که رودخانه‌ای نیز در کنار آن جریان داشته به جا آورده می‌شده است و یافت نشدن غارهای طبیعی در کنار رودخانه‌ی هراز و شاخه‌های آن، موجب شکل‌گیری گونه‌ای از معماری تحت عنوان *مهرابه‌های مصنوعی* (به پرستش گاه‌های مهری، مهرابه گفته می‌شود) در تاریخ هنر منطقه شد و این مهرابه‌ها بیش‌تر در کنار رودخانه‌ی هراز و مسلّط بر این رودخانه که به صورت دایم جاری است، ساخته شدند.[1] علّت ساختن معابد مهرپرستی در کنار رودخانه، این بود که آب برای انجام مراسم غسل تعمید در دسترس باشد و علّتی که مراسم در غار برگزار می‌شد این بود که محل تولّد میترا را در غاری از کوه می‌دانستند (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۳: ۳۵) و هم‌چنین، میترا در آغاز، گاو

۱- برای اطّلاعات بیشتر نک: (باقری، ۱۳۷۶: ۱۸۵)

را در غار مقهور کرد، به این علت، مراسم در غارها و دخمه‌های تاریک انجام می‌گرفته است، مهرابه‌ها تاریک و بدون روزنه است.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی پژوهش، بیان‌گر آن است که کافرکلی‌ها در منطقه‌ی خاصی از لاریجان رایج بوده و در دیگر نقاط منطقه‌ی لاریجان، کم‌تر دیده شده است و این، نشان از آن دارد که در دوره‌ی ساسانی، قومی با اعتقادات ویژه‌ی خود در این منطقه، سکونت داشته‌اند که احتمالاً دارای کیش مهری و یا زردتشتی بوده‌اند. البته این کافرکلی‌ها در دوره‌ی اسلامی، تغییر کاربری داده و به عنوان محل سکونت، مورد استفاده واقع شده‌اند. این کافرکلی‌ها در این اواخر، کاربری دیگری یافته و آن هم، محلّی برای نگه‌داری دام و طیور است به خصوص آن‌هایی که در قسمت پایین‌تری قرار دارند و دسترسی به آن‌ها آسان‌تر صورت می‌پذیرد. اگر بخواهیم تقسیم‌بندی بر کافرکلی‌های منطقه داشته باشیم می‌توان به کافرکلی‌های تکی و یا دوتایی، مانند کافرکلی گزنک با شماره‌ی ۴۰۲ – AM و کافرکلی‌های انبوه، مانند کافرکلی‌های اسک و پلمون منقسم باشد. وجود این کافرکلی‌ها به منطقه، حالت افسانه‌ای و اسرارآمیز داده و از نظر جلوه‌های بصری، نظر هر بازدید کننده‌ای را جلب کرده و با این دید نیز در خور توجّه هستند.

www.tabarestan.info

منابع فارسی

۱ـ اعظمی‌سنگسری، چراغ‌علی(۱۳۵۷)، *فرمانروایان طبرستان*، مجله‌ی بررسی‌های تاریخی، سال ۱۳، شماره‌۵، شماره‌ی پیاپی‌۷۹، تهران: چاپخانه‌ی ارتش سابق.

۲ـ راعی‌اسکی، مصطفی(۱۳۸۷)، *اسک در گذر تاریخ*، چاپ اوّل، تهران: نشر انتخاب.

۳ـ ستوده، منوچهر(۱۳۳۵)، *از آستارا تا استرآباد*، جلد سوّم، تهران: انتشارات آثار ملّی.

۴ـ فاضل، جواد(۱۳۸۴)، *لاریجان در عشق و خون*، بازنگری فاطمه قاسمی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات بنیان فردا.

۵ـ قاسمی، فاطمه(۱۳۸۳)، *داستان‌های مولا سیّدحسن ولی و دیدنی‌های روستای نیاک*، چاپ اوّل، تهران: نشرفاطمه قاسمی (کانون پاییزان).

۶ـ کریمان، حسن(۱۳۳۶)، *قصران*، تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.

۷ـ مبلغی‌آبادانی، عبدالله(۱۳۷۳)، *تاریخ ادیان و مذاهب جهان*، چاپ اوّل، قم: منطق (سینا).

۸ـ ملگونف، گریگوری والری یانویچ(۱۳۶۴)، *سفرنامه‌ی ملگونف به سواحل جنوبی دریای خزر*، تصحیح و تکمیل و ترجمه‌ی مسعود گلزاری، تهران: انتشارات دادجو.

۹ـ ودیعی، کاظم(۱۳۵۳)، *مقدمه‌ای بر جغرافیای انسانی ایران*، چاپ دوّم، انتشارات دانشگاه تهران.

Proceeding of First Conference of
Tabarestan Art (Past & Present)

تبرستان
www.tabarestan.info

Edited by :
Mostafa Rostami

موسسه آموزش عالی ماداکیک

دانشگاه مازندران