

Research Paper

Reading of Ilkhanid Star Tile Motifs from the Perspective of Intertextual Relationships Review

Sona Askari Amirhandeh*¹ 

¹ M.A. Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Bbolsar, Iran - Email: askari.sa17@gmail.com

Received:
October 5, 2024
Accepted:
January 23, 2025
Available online:
March 15, 2025

Keywords:
Star tile, Intertextuality,
Ilkhanid art, Visual elements

Abstract

The art of tilework after the spread of Islam, especially in the Seljuk period and subsequently during the Ilkhanid period, was developed in such a way that in the Ilkhanid period, in addition to the exterior, the interior was decorated with tiles and the name of the potter and the date of construction appeared on it. In this period, the tradition governing the form of tile was star tile, and the centers of production of this type of tile can be noted as Kashan, Saveh, and Soltan Abad, among which Kashan is of particular importance because it was the main home of Iranian tile making. This study aims to investigate the themes used in tiles and their thematic classification, to identify intertextual relationships in the motifs of these tiles, and to answer the question of what intertextual relationships the decorative motifs of Ilkhanid star tiles have with their preceding texts. This research follows the descriptive-analytical approach and attempts have been made to read the contents of tiles from an intertextual perspective. The results of this study indicate that Kashan's star tile motifs have explicit and implicit relationships with their pre-existing texts from the perspective of genetic intertextuality. They have benefited from this to be closer to the people of the region and to gain legitimacy along with the interaction with the cultural identity of their time.

*Corresponding Author: Sona Askari Amirhandeh
Address: University of Mazandaran, Bbolsar, Iran Email: askari.sa17@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

Tile is one of the treasures of valuable Islamic art that has its roots in Iranian art's history and represents the religion, culture, and beliefs of its people in a particular period. With the devastating invasion of the Mongols in Iran, most pottery production centers such as Gorgan, Rey, and Neyshabur were destroyed, but Kashan was spared from this destruction and the production of pottery continued in this city. Kashan's pottery technique has an ancient history and features that make it worth researching in various respects.

Kashan was the main center of tile production during the Ilkhanid period and various tiles were produced there in terms of technique, but the dominant form of tiles produced was star tile. These tiles with animal, plant, geometrical, human, and type of composition and use of elements of ancient Iranian and Chinese art have a special advantage.

This study investigates the thematic themes used in tiles and categorizes them to answer this question: What intertextual relationships do the decorative motifs of Ilkhanid star tiles have with the texts before them? The findings of the research indicate that relations between China and Iran and the subsequent Chinese export goods such as textiles and porcelain and the influence of ancient Iranian art have been sources of inspiration for Iranian artists, which have been used as pretexts explicitly and implicitly with the purpose of sovereignty, which on the one hand is proximity to the art of the East and on the other hand, to link with Iranian art and culture and to show the public face and gain legitimacy and popularity in society.

2. Result

In this research, the analysis and reading of the contents of tiles are considered from the perspective of "Gerrard Genette's Theory of Transtextuality". Gerrard Genette has viewed intertextual relationships with a structuralistic approach. During the Mongol era, one of the most beautiful masterpieces of tile work was created in Iran. In addition to reviving this art, tilemakers in different cities in Kashan succeeded in creating beautiful tiles to decorate the walls and altars of mosques by inventing new methods. During this period, Iranian artisans used star-shaped tiles whose spaces were filled with cross-shaped tiles. One of the reasons for using this shape was people's beliefs and norms. Another reason for the use of star tile is that the eight-pointed star was considered the best practical measuring device as the main grid of the base pattern. Motifs used in the mentioned tiles include animal, plant, geometric, and human motifs. Despite the emphasis of many historians on the existence of Islamic thought in relation to the lack of pictures of living beings, studies show that these motifs have a large share in the decoration of Ilkhanid tiles. In addition to symbolic aspects, animal motifs also represent the animals of the surrounding nature. Vegetal motifs are one of the main motifs used on star tiles, and artists have depicted this category of motifs more due to religious reasons and according to the tradition of Islamic painting. In some cases, these motifs alone cover the entire surface of the tile. The design of a plant growing out of water shows the belief of Ilkhanians that every living thing grows out of water, and the image of a fish, which is a symbol of life among ancient Iranians, kept its special place in artistic designs after Islam. Among the star tiles obtained with geometric motifs, some are

completely covered with these motifs. As can be seen in these tiles, the artists, inspired by the Sasanian plaster work and combining it with the cultural atmosphere of their time, have created a new work in the majority of poetry on the edge of the tile. Human motifs in the form of riders, musicians, and seated people are used to show normal scenes of life. The role of human elements has been drawn in that period according to the beauty standard of the Iranian face; the moon-like face, elongated eyes, and connected eyebrows are the characteristics of these faces. During the period of the Mongols, the figures were influenced by them during the communication with the Chinese. Of course, these motifs were also close to the imagery of Manichaeans and Seljuks. In the mentioned tile, one sees the continuation of the artistic tradition of ancient Iran as a pretext in combination with the customs and culture of the Ilkhans, and on the edge of the tile, the artist created a rhythm by repeating uniform geometric patterns, and together with the central role of the tile, this work has removed static and stillness.

3. Conclusion

After examining the samples of Kashan star tiles, it can be said that the patterns and elements of the tiles have differences from previous periods. These differences are mainly the result of the influence of ancient Iranian and Chinese art in the context of intertextual relationships consistent with the aesthetics of their own culture. But in general, the use of ancient Iranian and Chinese art as a pretext and inscriptions on the edge of the tile is in line with the realization of the Ilkhanate's goal, which was to gain legitimacy, durability, and general acceptance of the government among the society. On the edge of the tile, reliance on the cultural and religious background of the people can be seen in the form of inscriptions in Persian and Arabic script. At the same time, it should be noted that the inscriptions on the edge of the tile have no connection with the images of the tile and are separate from each other. Also, sharing this type of tile with religious and public places expresses the fact that there is no difference between the patriarchal rulers.

References

The Holy Quran

- Abeddoost, H., & Kazempour, Z. (1395). Analyzing the origins and concepts of Islamic architectural geometric motifs in ancient Iranian art. *Islamic Art Journal*, 3(10), 41-58.
- Allen, G. (1395). *Intertextuality*. Yazdanjo, P. Tehran: Center.
- Ansari, J. (1365-1366). Plastering of the Sassanid era and its influence on Islamic artworks. *Art*, (13), 318-373.
- Azadbakht, M., & Tavousi, M. (2015). Continuation of Sassanid Period Cement Ware Motifs on Samanid Period Neishabur pottery motifs. *Negareh*, 7(22), 57-72.
- Chit-Sazian, A. H., & Mirqadim, S. N. S. (1389). An investigation of the aesthetics of Kashan pottery of the Ilkhanid period based on the opinions of An-Shebard. *Naqsh-Mayeh*, 3(5), 61-66.
- Eqbal-Ashtiani, A. (1387). *Mughal History*. Tehran: Negah.
- Dadvar, A. (1393). Vegetal and animal motifs and symbols in the pottery of the Islamic era of Iran. *Islamic Art Gallery*, 1(4), 18-4.
- Dasgheyb, N., & Zafarmand, S. J. (1395). A comparative study of birds in Abbasid period pottery and Chinese pottery (related to the 9th century AD). *Negareh*, 11(38), 106-118.
- Heydarnetaj, V., & Maqsoudi, M. (1398). A comparative comparison of the common themes of sacred plants in pre-Islamic architectural motifs of Iran and architectural arrays of the Islamic era (with an emphasis on the Umayyad and Abbasid periods). *Bagh Nazar*, 16(71), 35-50.
- Kateb, F., & Khodi, A. (1394). Common ideas in fashion design and architecture with Genette's intertextual approach. *Visual and Practical Letter*, 8(15), 107-127.
- Lashkari, A., Sharifinia, A., & Mohajerwatan, S. (2013). Studying the motifs of the golden tiles of Fam Ave from the Ilkhanian period. *Negareh*, 9(32), 38-54.
- Moghadam Maheri, F. (1394). A comparative study of the tree and its artistic symbols in ancient Iran and ancient India. [Master's thesis]. Visual communication, Alborz campus, University of Tehran.
- Mohammadzadeh, F. (1396). Intertextual analysis of Raha-al-Saddur and Shahnameh based on Gerard Genet's transtextuality. *Textology of Persian Literature*, 9(1), 107-120.
- Mohammadzadeh, M., Babaei, P., & Zadamiri, S. (1399). The study of Mandarin square emblem motifs in Ilkhani and Timurid clothing and their comparison with Yuan and Ming Chinese clothing. *Comparative Art Studies*, 10(19), 87-107.
- Mokhah, A. (1388). Investigation of narrative motifs in pottery from the Seljuk period to the end of the Timurid era. [Bachelor's thesis]. Art Research, Faculty of Arts, Shahid University.
- Namvar Motlaq, B. (1394). An introduction to the intertextuality of theories and applications. Tehran: Sokhan.
- Nikkhah, H., & Sheikh Mahdi, A. (1389). An approach to the cultural policies of Ilkhans in the 13th/7th century in the analysis of the designs of Zarinfam Iranian pottery. *Islamic Art Studies*, 7(13), 109-129.

- Rahimpour, S. (1394). Investigating the position of the horse from the myth to the continuity of its role on the carpet. *Islamic Art Design*, 2(6), 21-36.
- Ramezani-Nejad, R., Nikoui, A., Daneshmandi, H., Bidarian, A., & Bahramipour, B. (1390). Investigating the quantitative status and application of sports tools and disciplines in ancient Iran. *Sports Management*, 3(11), 139-164.
- Samanian, M., Mortezaei, R., & Bahmani, P. (1391). Symbols and myths related to water and light in the art of Iran in the early Islamic centuries (research sample: household objects from the second to the fourth centuries of Hijra). *Asheesh*, 22(32), 36- 47.
- Sharif-Kazemi, K., Mohammadian, F., & Mousavi-Haji, S. R. (1396). A study of the geometric motifs of Middle Islamic pottery. *Fine Arts - Visual Arts*, 22(4), 87-100.
- Shayeshtefar, M. (1387). The decorative motifs of the Ilkhanate period pottery. *Museum of Ancient Iran, Book of the Month of Art*, (119), 56-63.
- Shekarpour, S., Tavousi, M., & Quchani, A. (1392). The reflection of the cultural and social approach of the Ilkhanid era on the golden tile of Takht-Suleiman. *Visual and Applied Arts Letter*, 6(11), 53-66.
- Taheri, S. (1392). The Archetype of the Lion in Iran, Mesopotamia, and Ancient Egypt. *Fine Arts - Visual Arts*, 4(49), 83-93.
- Talebpour, F. (1387). Investigation of the tile motifs of Abaqa Khan Palace in Takht Suleiman. *Negare*, 4(8), 19-29.
- Zarei, M. E., & Sharif-Kazemi, K. (1393). Studying the influence of women in the field of music in the Middle Ages of Islam based on clay motifs. *Women in Culture and Art*, 6(4), 427-444.
- Zoroufchi, S. (2015). A comparative study of octagonal tile motifs from the 12th to the 14th century of Iran and the Roman Seljuks. [Master's Thesis]. Illustration, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Arts.

علمی

خوانش نقوش کاشی‌های ستاره‌ای ایلخانی کاشان از منظر روابط بینامتنیت ژنت

سونا عسکری امیره‌نده*^{ID}

۱ کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران

چکیده

هنر کاشی‌کاری پس از رواج اسلام و به‌خصوص در دوره سلجوقی و متعاقب آن در دوره ایلخانی توسعه دوچندانی یافت به گونه‌ای که در دوره ایلخانی علاوه بر نمای خارجی، نمای داخلی نیز با کاشی‌کاری تزیین شد و نام کاشی‌کار و تاریخ ساخت بر روی آن ظاهر گردید. در این دوره سنت حاکم بر فرم کاشی‌کاری، کاشی ستاره‌ای بود و از مراکز تولید این نوع کاشی می‌توان به کاشان، ساوه و سلطان‌آباد اشاره کرد که در میان آن‌ها کاشان به دلیل اینکه موطن اصلی کاشی‌سازی ایران بود، از اهمیتی ویژه برخوردار است. این پژوهش در نظر دارد ضمن بررسی مضامین به‌کاررفته در کاشی‌ها و طبقه‌بندی موضوعی آن‌ها، به شناخت روابط بینامتنی در نقوش این کاشی‌ها بپردازد و به این سؤال پاسخ دهد که نقوش تزیینی کاشی‌های دوره ایلخانی دارای چه روابط بینامتنی با متون قبل از خود هستند؟ همچنین ضرورت مطالعه این آثار و پژوهش‌های بیشتر با اتکا به رویکردها و نظریه‌های جدید احساس می‌شود. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی است و تلاش شده که به خوانش مضامین کاشی‌ها از منظر بینامتنیت بپردازد. در این پژوهش نقوش کاشی‌های ستاره‌ای شکل دوره ایلخانی کاشان برای موضوع مورد مطالعه قرار گرفتن با رویکرد بینامتنیت به مثابه یک متن در نظر گرفته شده است. این نقوش از یک طرف به مانند نشانه‌های تصویری هستند و از طرف دیگر به خاطر ماهیت روایی خود متونی هستند که به نظر بافته از متون دیگرند. نظریه‌پردازان حوزه بینامتنیت با ارائه تلقی جدید از متن معتقدند که هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن واحد هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خود است. در هر دوره‌ای متفکران حوزه بینامتنیت تلقی مختلفی از آن داشته‌اند، در این پژوهش به طور خاص از تعبیر بینامتنیت نزد «ژنت» استفاده شده است. نتیجه حاصل از پژوهش حاکی از آن است که نقوش کاشی‌های ستاره‌ای شکل منطقه کاشان از منظر بینامتنیت ژنتی روابط بینامتنی از نوع صریح و ضمنی با متون پیش از خود دارند که از این امر در جهت نزدیکی هرچه بیشتر به مردم منطقه و کسب مشروعیت همراه با تعامل با هویت فرهنگی زمانه خود بهره برده‌اند.

تاریخ دریافت:

۱۴ مهر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:

۴ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:

۲۵ اسفند ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:

کاشی ستاره‌ای؛ بینامتنیت؛ هنر ایلخانی؛ عناصر بصری

* نویسنده مسئول: سونا عسکری امیره‌نده

ایمیل: Askari.sa17@gmail.com

۱ مقدمه

کاشی‌کاری از گنجینه‌های با ارزش هنر اسلامی است که ریشه در گذشته هنر ایران دارد و نمایانگر عقاید مذهبی، فرهنگی و باورهای مردمانش در دوره‌ای خاص است. با حمله ویرانگر مغول‌ها به ایران بیشتر مراکز تولید سفال مانند گرگان، ری و نیشابور از بین رفت، اما کاشان از این ویرانی در امان ماند و تولید سفال در این شهر ادامه یافت. فن و تکنیک سفالگری کاشان پیشینه‌ای کهن دارد و دارای ویژگی‌هایی است که آن را از جهات گوناگون شایسته تحقیق می‌کند. کاشان مرکز اصلی تولید کاشی در دوره ایلخانی بود و کاشی‌های گوناگون از نظر فن و تکنیک در آن جا تولید می‌شد اما فرم غالب کاشی‌های تولیدشده در آن کاشی ستاره‌ای بود. این کاشی‌ها با مضامین حیوانی، گیاهی، هندسی، انسانی و نوع ترکیب‌بندی و استفاده از عناصر هنر ایران باستان و چین دارای برتری خاصی است. خوانش بینامتنی در این پژوهش اصلی‌ترین خوانش است و با در نظر گرفتن نقوش کاشی‌ها به مثابه متن این امر مشخص است که هر متن بینامتنی در دل متن‌های پیش از خود است. هیچ متنی اصیل و یکتا و هیچ اصلاتی در کار نیست؛ چراکه هر متن در حقیقت یک فرآوری یا تولید است که در اثر رهیافتی دیگرگون به متون پیشین که گاه به واسطه تخریب و گاه به واسطه تقویم تحقق می‌یابد، فرآوری یا تولید می‌شود. فهم هر متن، در حقیقت فهم متونی دیگر و مبتنی بر در دست داشتن فهمی از آن‌ها است و چنین فهمی صرفاً در نسبت با آن‌ها میسر است. هیچ نویسنده و هنرمندی جزیره‌ای دورافتاده نیست و اساساً نمی‌تواند باشد. در حقیقت، هر نویسنده و هر هنرمندی، در دریایی از تعبیرات، تصورات و احساسات برآمده از سنت ادبی و هنری پیش از خود است؛ در این صورت و با نظر گرفتن این تلقی از متن، مواجهه با یک متن، عملاً به معنای ورود به شبکه‌ای از نسب و روابط میان متون متعدد خواهد بود؛ چراکه متن در حقیقت چیزی جز همین شبکه

نسب و روابط نیست، متن به دلیل فرآوری بودنش یک بینامتن است (رحیمی‌اتانی و پناهی، ۱۳۹۵: ۱۱۵)، بر همین اساس یافته‌های حاصل از پژوهش حکایت از آن دارد که روابط بین چین و ایران و متعاقب آن کالاهای صادراتی چین مانند منسوجات و ظروف چینی و تأثیرپذیری از هنر ایران باستان از منابع الهام هنرمندان ایرانی بوده که از آن‌ها به عنوان پیش‌متن به صورت صریح و ضمنی بهره گرفته تا هدف حاکمیت که از یک سو نزدیکی به هنر شرق و از دیگرسو پیوند با هنر و فرهنگ ایرانی و نشان دادن چهره مردمی و کسب مشروعیت و محبوبیت در جامعه است را جامعه عمل ببوشانند.

۲ پیشینه پژوهش

ظروفچی (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش کاشی‌های هشت‌پر ۱۲ تا ۱۴م ایران و سلجوقیان روم» به بررسی ویژگی‌های بصری کاشی‌های هشت‌پر به دست آمده از ایران و آناتولی در دوره سلجوقیان و روشن ساختن چگونگی تأثیرگذاری این دو فرهنگ بر یکدیگر پرداخته است. نتایج حاصل آن نشان می‌دهد که حمله مغولان به ایران منجر به مهاجرت بسیاری از هنرمندان به سرزمین‌های اطراف و به‌ویژه آناتولی شد و این مسأله نقش مهمی در گسترش و تداوم فرهنگ و هنر ایران در این منطقه داشت. علی‌رغم تأثیرات غیرقابل انکار هنر سلجوقیان ایران بر سلجوقیان روم، سنت‌های بومی و منطقه‌ای آناتولی نقش مؤثری در ساخت این دسته از کاشی‌ها داشته و این تأثیرپذیری صرفاً تقلیدی بوده است. در ادامه در هنر کاشی‌کاری ایلخانان ایران نیز، تداوم سنت‌های کاشیکاری سلجوقیان روم دیده می‌شود. این مسأله بیان‌گر نوعی ارتباط فرهنگی متقابل بین دو منطقه هم‌جوار ایران و آناتولی است. شکری (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کاشی‌های دوره ایلخانی تا حمله تیمور بر اساس فرم و لعاب» به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کاشی‌های دوره ایلخانی بر مبنای فرم و لعاب پرداخته و سیر تحول تزئینات کاشی‌کاری را در بازه زمانی مربوط

بررسی کرده و سپس برای تزئینات کاشی‌کاری برخی از ابنیه با کمک مطالعات تطبیقی، تاریخ نسبی پیشنهاد داده است. عطایی حصارویی (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تأثیر کاشی‌کاری سلجوقی و ایلخانیان بر کاشی‌کاری سلاجقه (آسیای صغیر)» ابتدا مروری بر تاریخ برآمدن سلجوقیان و ایلخانیان و ویژگی‌های کاشی‌کاری مورد استفاده در بناهای آن دوران انجام می‌دهد. سپس همین روند در مورد سلاجقه روم در آناتولی صورت گرفته و در نهایت این داده‌ها با استفاده از مطالعات تطبیقی مورد مقایسه قرار می‌گیرد. در پایان پژوهش این نتیجه حاصل شد که سنت سلاجقه روم در کاشی‌کاری، متأثر از سنت کاشی‌کاری سلجوقیان است. اما تأثیرگذاری خاصی از سنت کاشی‌کاری ایلخانیان بر کاشی‌کاری سلاجقه روم در آناتولی دیده نمی‌شود. لشکری و دیگران (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش کاشی‌های زرین فام آوه از دوره ایلخانیان» به معرفی و تحلیل کاشی‌های زرین فام آوه می‌پردازد و در این پژوهش نشان می‌دهد که هنر کاشی‌کاری در منطقه آوه با وجود مشابهت‌هایی با نقوش تزیینی کاشی‌های زرین فام کاشان، محصولی وارداتی از مرکز کاشان است. حسینی (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «تجلی سیمرغ در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران» به بررسی نحوه انعکاس طرح تزیینی سیمرغ در سفالینه‌ها و کاشی‌های دوران اسلامی ایران پرداخته است. نگارنده نخست با تکیه بر برخی منابع تاریخی و ادبی در کنار شناسایی مشخصات طراحی و مفاهیم نمادین نگاره سیمرغ، علت تفاوت سیمرغ دوران اسلامی با سیمرغ ساسانی و همچنین فرضیه احتمال کاربرد این نقوش در دوران اسلامی قبل از ورود مغولان به ایران را ردیابی نموده و سپس به طور اختصاصی انواع الگوها و ویژگی‌های این نقش تزیینی را در سفالینه‌ها و کاشی‌های ایلخانی و تفاوت آن با ققنوس چینی را مشخص می‌کند. پرایس (۱۳۹۱)، در کتابی با عنوان «تاریخ هنر اسلامی» هنر اسلامی در کشورهای مختلف و سیر تاریخی آن‌ها را بررسی می‌کند. او معتقد است هنر اسلامی در برخورد با سایر ملل

شکوفا شده است. او همچنین در بخشی از این کتاب به کاشی‌های ستاره‌ای شکل ساخت کاشان اشاره می‌کند و به مغولان و نفوذ چین بر هنر دوره ایلخانیان می‌پردازد. کامران‌آزاد (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بازتاب گفتمان عصر ایلخانی بر کاشی‌های زرین‌فام تخت سلیمان» به بررسی ارتباط میان تحولات اجتماعی و هنر در کاشی‌های زرین‌فام تخت سلیمان با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرایانه و تحلیل گفتمانی می‌پردازد که در نهایت با تحلیل عناصر بصری و کلامی کاشی، بازتاب گفتمان قدرت و شرایط سیاسی، اجتماعی و مذهبی مؤثر بر ساختار هنری را نشان می‌دهد. حسینی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب و تحلیل نگاره اژدها در سفالینه‌ها و کاشی‌های دوران اسلامی ایران» به شناسایی مفاهیم نمادین، سیر تحول، قدیمی‌ترین دوره کاربرد و انواع مختلف اژدها در سفالگری ایران در دوران اسلامی پرداخت. پورتر (۱۳۸۱)، در کتابی تحت عنوان «کاشی‌های اسلامی» مقدمه‌ای کلی از کاشی‌های اسلامی را مطرح کرده و بحث آن بر روی کاشی‌های متعلق به قلب سرزمین‌های اسلامی و تمرکز آن بر روی مجموعه کاشی‌های موزه بریتانیا است. در بخشی از این کتاب به کاشان به عنوان یکی از مراکز تولید کاشی‌های نفیس از جمله کاشی‌های ستاره‌ای-شکل می‌پردازد و ویژگی‌ها و تکنیک و طرح برخی از این کاشی‌ها را بررسی می‌کند. میش مست نهی و مرتضوی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «سیر تحول، بررسی تاریخی و طبقه‌بندی کاشی‌های زیر لعابی در ایران» به معرفی ارزش‌های آشکار و پنهان در نقوش و تکنیک کاشی‌های زیرلعابی در کاشی‌کاری اسلامی و بازخوانی تکنیک اجرایی این کاشی‌ها در متن تاریخی عرایس الجواهر (کاشانی، قرن ۸هـ.ق) پرداخته و بر این اساس پس از پژوهش و گردآوری نمونه‌های بازمانده از این تکنیک در بناهای تاریخی، سیر تحول و تکامل آن‌ها را تا اواخر دوره قاجار در ایران بررسی می‌کند و با ذکر نمونه‌های شاخص از هر دوره به طبقه‌بندی این کاشی‌ها می‌پردازد. زکی محمدحسن (۱۳۸۸)، در کتابی با عنوان «هنر ایران در روزگار اسلامی» به کاشی‌کاری پرداخته و آن را از

همچنین در بخش تجزیه و تحلیل، جهت آنالیز خطی کاشی‌های انتخاب‌شده از نرم‌افزار فتوشاپ استفاده شده است.

۴ مبانی نظری (بینامتنیت)

بینامتنیت^۱ از رویکردهای مطالعاتی در گفتمان و نقد ادبی و هنری است که در نیمه قرن بیستم ایجاد شد. در بینامتنیت یا تعامل و مناسبات بینامتنی به کاربرد آگاهانه متن یا متنی‌هایی در خلال متن دیگر تأکید می‌شود. بنابراین هیچ متنی جدا از متنی‌های دیگر شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر درک کرد. این رویکرد بر این اندیشه مبتنی است که متن، نامی بسنده و مستقل نیست، بلکه پیوند دوسویه و تنگاتنگی با سایر متون دارد. عمل خواندن هر متن در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط متنی است که تفسیر کردن و کشف معنای آن متن به کشف همین روابط وابسته است (محمدزاده، ۱۳۹۶: ۱۰۷). از این رو طبق رویکرد بینامتنیت، هر اثر بازخوانش و واگویی‌ای از متن‌های پیشین است و هیچ متنی بدون روابط بینامتنی به وجود نمی‌آید. در این پژوهش تحلیل و خوانش مضامین کاشی‌ها از منظر «ژنت^۲» مورد توجه است. بینامتنیت ژنت به مفهومی که در پس‌اساختارگرایی به کار رفته مطرح نمی‌شود؛ او این بینامتنیت را به «حضور هم‌زمان دو متن یا چندین متن» و «حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر» فرو می‌کاهد. بینامتنیتی که اکنون به نقل، انتقال، و تلمیح فرو کاسته شده، دیگر دخیلی به فرآیندهای نشانه‌شناختی دلالت فرهنگی و متنی ندارد. بازتوصیف ژنت به طرح رابطه بینامتنی بسیار پراگماتیک و تعیین‌پذیر موجود بین عناصر خاصی از متون مجزا اشاره دارد. با اذعان به این عطف توجه و تحول صورت داده در واژگان نظری، ژنت ضرورت دست‌کاری در این اصطلاح را با اشاره به این نکته توجیه می‌کند که نظریه‌پردازان پیشین بینامتنیت به تمرکز بر «خرده‌ساختارهای معنایی - نشانه‌ای مشهود در

زیباترین هنرهای ایرانیان در آرایش ساختمان دانسته است و در بخش‌هایی از این کتاب به آراستن دیوارها با کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل مزین به نقوش آدمیان، جانوران و گیاهان و تکه‌های صلیبی شکل مابین کاشی‌ها اشاره می‌کند و مرکز اصلی این هنر را کاشان می‌داند. او در این کتاب به بررسی عناصر تزیینی ایرانی در روزگار اسلامی و انواع نقوش به کار رفته در آن دوران می‌پردازد. نیوتن ویلبر (۱۳۸۶)، در کتابی تحت عنوان «سیر تحول کاشی‌کاری در معماری ایران دوره اسلامی» به کاشی‌کاری به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم معماری ایران به خصوص در دوره اسلامی اشاره کرده و به بررسی آثار کاشی‌کاری به جای‌مانده از دوران تاریخی و تحول این هنر در معماری ایران پرداخته است. پوپ (۱۹۹۷) در کتابی به هنر ایران پرداخته که از مهم‌ترین دانشنامه‌های هنر ایرانی قبل و بعد از اسلام و از معتبرترین و مفصل‌ترین کتاب‌های مرجع است. این مجموعه در سیزده جلد تهیه شده که در بخشی از جلد چهارم آن به هنر سفالگری، کاشی‌کاری و سبک زرین‌فام کاشان پرداخته شده است. کوماروف (۲۰۰۲) در کتابی به ایلخانیان و تأثیرپذیری آن‌ها از تمدن‌های دیگر می‌پردازد و به این نکته اشاره می‌کند که در این دوره تحولات زیادی به سبب حمایت مغولان از هنرمندان رخ داده است و از جمله هنرهایی که در این دوره مورد حمایت مغولان قرار گرفت، کاشی‌کاری، فلزکاری، پارچه‌بافی، کتابت و ... بود.

۳ روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی - تحلیلی است و تلاش شده به خوانش مضامین کاشی‌های ستاره‌ای ایلخانی با رویکرد بینامتنیت پرداخته شود. نمونه‌گیری در این پژوهش به شیوه غیرتصادفی هدفمند بوده است. بدین منظور تعداد ۱۲ نمونه از کاشی‌های این دوران جهت تحلیل انتخاب شده‌اند. روش گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی است.

¹ Intertextuality

² Gerard Genette

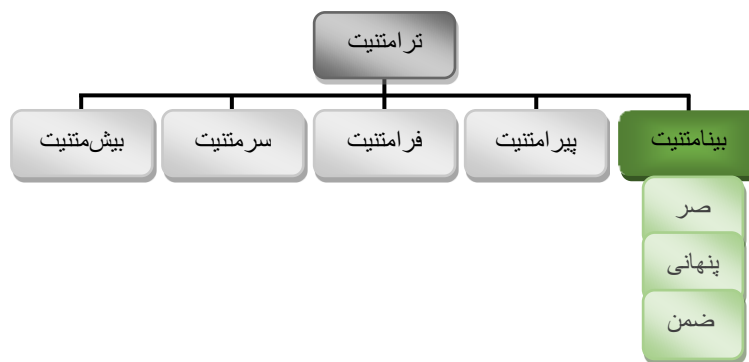
ژنت، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود.

سطح یک جمله، یک قطعه، یا یک متن کوتاه عموماً شاعرانه» تمایل داشته‌اند. ژنت با ارائه قیاسی با هنرهای تصویری، می‌نویسد: «"رد" بینامتنی... بنابراین (نظیر تلمیح) بیش‌تر به یک فیگور مختصر (به جزئیات تصویر) شباهت می‌برد تا به اثر به عنوان یک کل ساختاری» و درواقع، ژنت آثار خود را به سوی همین «کل ساختاری»، یا «کل حوزه مناسبت‌های به هم مربوط» جهت‌دهی می‌کند (آلن، ۱۳۹۵: ۱۴۸). ژنت دغدغه روابط نیت‌مندانه و خودآگاهانه میان متون را دارد. بحث ژنت این است که، معنای آثار زبرمتنی وابسته به دانش خواننده از زبرمتنی است که زبرمتن آن را یا به نحو هزل‌آمیزی دگرگون کرده یا به جهت اقتباس از آن تقلید می‌کند. عمده پژوهش ژنت معطوف به نحوه ساخت زبرمتن‌های خاص از طریق جایگشت‌های زبرمتنی است. متون می‌توانند توسط فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید، و ... دگرگون شوند (همان: ۱۵۷). زبرمتن‌ها می‌توانند انگیزه‌هایی را به شخصیتی القا کنند که در زبرمتن خود فاقد آن بوده است (همان: ۱۵۹). البته آن چه امروزه در حوزه نقد و نظریه‌های ادبی با عنوان «بینامتنیت» مطرح است، صرفاً بیان ارتباط متن‌ها با یکدیگر نیست، بلکه «بینامتنیت» بیان‌گر رابطه و تلاقی فرهنگ‌ها در طول تاریخ حیات بشر است که به جهت ماهیت زندگی اجتماعی و تناسبات و تعاملات فرهنگی، از یکدیگر تأثیر پذیرفته و ضمن آفرینش متون تازه، آن‌ها را با رویکردی نو در معرض «خوانش» نسل‌های دیگر قرار داده‌اند و درواقع همین تلاقی و ارتباط متون است که منجر به تحول آن‌ها می‌شود (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۲). بنابراین بینامتنی بیش از این که نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشن‌گر و تعیین‌کننده شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است، یعنی فهم رابطه‌ای است که میان یک متن و انواع سخن و کنش‌های دلالت در هر فرهنگ وجود دارد (همان: ۱۳). ژنت با رویکردی ساختارگرایانه به روابط بینامتنی نگریسته است.

³ Transtextuality

ژنت هر نوع رابطه میان یک متن با متن دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت^۱ نام‌گذاری کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. اقسام دیگر ترامتنیت عبارت‌اند از: سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش متنیت. به عبارت دیگر ژنت تمامی روابط یک متن با متن‌های دیگر را در این پنج نوع دسته‌بندی می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶). بینامتنیت به رابطه بین دو متن از نوع هم‌حضور می‌پردازد. در این نوع رابطه، صرف حضور بخشی از یک متن در متن دیگر، باعث وجود رابطه بینامتنی می‌شود. ژنت این بینامتنیت را به سه نوع تقسیم می‌کند: بینامتنیت صریح، بینامتنیت غیرصریح یا پنهانی و بینامتنیت ضمنی (کاتب و خودی، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

بینامتنیت صریح: بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. در این نوع بینامتنیت، مؤلف در نظر ندارد مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل، به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد. از این منظر، نقل‌قول، گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. بینامتنیت غیرصریح یا پنهانی: بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی - هنری یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیرصریح و پنهانی تلقی می‌شود. بینامتنیت ضمنی: مؤلف متن دوم، قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان تشخیص داد و حتی مرجع آن را شناخت. اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح و روشن انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود (کاتب و خودی، ۱۳۹۴: ۱۱۱).



نمودار ۱. تقسیم‌بندی ترامنتیت از دیدگاه ژنت (کاتب و خودی، ۱۳۹۴: ۱۱۲)

باورها، هنجارها و اعتقادات مردم بود (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۴۵). دلیل دیگر استفاده از کاشی ستاره‌ای این است که ستاره هشت‌پر به منزله شبکه اصلی الگوی پایه، بهترین دستگاه عملی اندازه‌گیری محسوب می‌شد (همان: ۵۱). نقوش به‌کاررفته در کاشی‌های مذکور شامل نقوش جانوری، گیاهی، هندسی و انسانی است که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۵/۱ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش جانوری

با وجود تأکید بسیاری از مورخان بر وجود تفکر اسلامی در رابطه با عدم تصویر کردن موجودات جاندار، بررسی‌ها نشان می‌دهد این نقوش سهم زیادی را در تزیین کاشی‌های ایلخانی به خود اختصاص داده‌اند (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۷۲). نقوش جانوری علاوه بر جنبه‌های نمادین، نشانگر جانوران طبیعت اطراف نیز هستند. همانند تصویر ۱ که نقش اردک در مرکز یک هشت‌ضلعی ترسیم شده و هر ضلع آن با نقوش گیاهی تزیین و پس‌زمینه نیز با نقوش ابرمانند پر شده است. محصور کردن نقش اصلی در درون هشت ضلعی حالتی ایستا به آن بخشیده است. یکی از نقوش مورد علاقه هنرمندان ساسانی نقوش پرندگان است که در دوره ساسانی به صورتی واقع‌گرا و در فضایی مشخص تصویرسازی شده‌اند (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۵: ۶۷) و در این

۵ کاشی کاشان در دوره ایلخانی

در زمان مغول یکی از زیباترین شاهکارهای کاشی-کاری در ایران به وجود آمد. کاشی‌کاران در شهرهای مختلف به‌ویژه در کاشان علاوه بر احیای این هنر، موفق شدند تا با ابداع روش‌های جدید، کاشی‌های زیبایی برای تزئین دیوار و محراب مساجد خلق کنند (موخواه، ۱۳۸۸: ۱۶۲). همچنین شمار زیادی از کاشی‌هایی که اکثراً دارای تاریخ و امضاء صنعتگران بود از این دوران باقی مانده‌اند. در این زمان آثار هنرمندان در مقایسه با دوره سلجوقیان بیشتر و گسترده‌تر مورد حمایت هنری قرار گرفت و به مدد آن بناهای جدیدی در ایران ساخته شد و در نتیجه تولید کاشی رو به افزایش گذاشت (همان: ۱۶۳). همچنین از کاشی‌کاری برای تزیینات داخل و بیرون ساختمان‌ها نیز استفاده شد. این امر به عقیده جمعی از محققین بر اثر عادت مغول است؛ چون این اقوام در چادرها و یورت‌هایی که جهت خانان خود تهیه می‌دیدند، سعی بلیغ داشتند که دو طرف داخلی و خارجی چادرها و خیمه‌ها را به اقسام تزئینات بیارایند (اقبال‌آشتیانی، ۱۳۸۷: ۵۶۸). در این دوره، صنعتگران ایرانی کاشی‌هایی با اشکال ستاره‌ای که فاصله آن‌ها با کاشی‌هایی به شکل صلیب پر می‌شد، در تزیین بناها به کار بردند (لشکری و دیگران، ۱۳۹۳: ۴۲). از دلایل استفاده از این نقش،

که ژنت به آن اشاره داشته یعنی به کاربردن آشکار یک متن در متنی دیگر که در این جا متن نخست، بشقاب نقره‌ای ساسانی در متن دوم که کاشی ایلخانی است، تجلی نموده است. دورتادور کاشی نقوش هندسی به صورت هماهنگ با فرم کاشی تکرار و ایجاد ریتم نموده و عبور خط از میانه آن سبب تشکیل شکل دایره شده و بر تحرک و پویایی حاشیه کاشی افزوده است. در این کاشی شاهد دو نمونه تصویرسازی در ترکیب با هم در یک اثر هستیم، در مرکز کاشی سکون و آرامش و در حاشیه تحرک و پویایی.

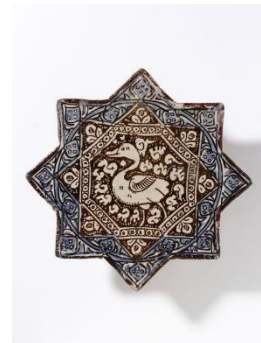


تصویر ۱. کاشی کاشان با نقش پرنده، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۸ × ۱۹ × ۲۰ سانتیمتر. (مأخذ www.pinterest.com)

تصویر ۲. بشقاب نقره ساسانی. (مأخذ www.pinterest.com)

همین امر نشان‌دهنده تأثیرپذیری کاشی مذکور از هنر چین به عنوان پیش‌متن است چون «تصویر سیمرغ در حال پرواز در میان ابرهای چینی در بین آثار ایرانی مسبوق به سابقه نیست» (نیکخواه و شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹: ۱۱۵) (تصویر ۴ و ۵) در بررسی رابطه بینامتنی، بینامتنیت صریح در پس تقلید در چگونگی ترسیم نقش آشکار است. دورتادور کاشی نیز اشکال لوزی‌شکل به صورت مداوم تکرار و سبب ایجاد ریتم و تحرک بیشتر، هم در نقش اصلی مرکزی و هم در حاشیه کاشی شده است.

کاشی تأثیرپذیری از هنر ساسانی به عنوان پیش‌متن مشخص است و همان‌گونه که هنرمند ساسانی به واقعیت‌پردازی اهمیت می‌دهد (تصویر ۲) نقش کاشی نیز واقع‌گرایانه به تصویر درآمده است. همچنین تصاویر پرندگانی چون مرغابی و اردک به خاطر ارتباط با آب و قابلیت پروازشان در دوره ساسانی مورد توجه بوده‌اند (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۵) این پرندگان آبی به صورت مرغان خانگی نگهداری می‌شدند و یا هدف شکار بوده‌اند (دستغیب و ظفرمند، ۱۳۹۵: ۱۰۹). به نظر می‌رسد نقش پرنده از جمله نقوشی است که مفهوم آن در طول زمان دگرگون نشده است (دادور، ۱۳۹۳: ۱۳) و همان‌گونه به دوره ایلخانی رسیده و به تصویر درآمده و همین امر نشان از بینامتنیت صریح دارد



در کاشی‌های با نقش جانوری تأثیر هنر چین نیز مشهود است همچون تصویر ۳ که در مرکز آن سیمرغ در حال پرواز با بال‌های گشوده در اوج دیده می‌شود. و پس‌زمینه با ابرهای کوچک چینی پر شده که نشانه‌ای از آسمان است. پرواز پرندگان نماد ارتباط آسمان و زمین و دنیای ملک و ملکوت بوده و متأثر از هنر چین است و نشان از حرکت و پویایی دارند (محمدزاده و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰۳). همچنین ابر هدیه‌ای آسمانی همراه با باران بوده، از این رو در هنر چین بسیاری از نقوش را در میان ابر نشان می‌دهند.



تصویر ۳. کاشی کاشان با نقش سیمرغ، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۲۰.۲×۲۰.۲ سانتیمتر. (مأخذ: www.BritishMuseum.org)

تصویر ۴. ققنوس در باغ، پرده ابریشمی، دوره مینگ، هنر چین، موزه متروپولیتن. (مأخذ: www.thecultureconcept.com)

تصویر ۵. گلدوزی بر روی ابریشم، سلسله یوآن، هنر چین، موزه متروپولیتن. (مأخذ: www.thecultureconcept.com)

سرشت آتشین این برج با خورشید و یا شاید حتی همسانی یال و کوپال شیر نر به پرتوهای خورشید بر استحکام این اندیشه افزوده است (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۹). با تشکیل حکومت ایلخانی بر ویرانه‌های باقی مانده از تهاجم مغول بر ایران، فعالیت‌های چشمگیری در زمینه آبادانی و بازسازی آغاز شد. این نوآوری‌ها هنر ایرانی را از حرکت جدید و ابتکاری آکنده ساخت که برخی از آن‌ها ریشه در سنت‌های پیشین و سبک سلجوقیان داشت (نیکخواه و شیخ-مهدی، ۱۳۸۹: ۱۱۳) در این کاشی نیز، با این‌که بن-مایه تفکر مربوط به قبل از اسلام است؛ اما چگونگی تصویر کردن به دوره سلجوقی شباهت بیشتری دارد (تصویر ۸) و ارتباط بینامتنی ضمنی آن با هنر ایران باستان و هنر سلجوقی مشهود است. همچنین در حاشیه این کاشی اشکال هندسی و عبور خطی از میان آنان بر پویای نقش افزوده و حس عدم سکون را به مخاطب القا می‌کند.

در ادامه می‌توان گفت نقوش حیوانی معمولاً در حالت ایستاده و یا در حال حرکت، غرق در فضای زندگی خود و طبیعت تصویر شده است (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۷۸). همان‌طور که در تصویر ۶ نقش شیروخورشید در مرکز کاشی تصویر شده و پس‌زمینه نیز با نقوشی ابرچینی و اشکال گیاهی مزین شده است. نقش شیر از جمله نقوشی است که به وفور بر روی سفالینه‌های دوران اسلامی مشاهده شده است؛ این نقش با همان مبانی دوران پیش از اسلام مورد استفاده قرار گرفته که یادآور نقش شیروخورشید دوران باستان است (دادور، ۱۳۹۳: ۱۰) و این امر در کاشی مورد بررسی نیز دیده می‌شود. در این کاشی به عنوان پیش‌متن از هنر ایران باستان الهام گرفته شده است (تصویر ۷) نقش شیروخورشید نشان ایرانیان بوده و نمادی از پادشاهان و شکوه سلطنت می‌باشد. در اخترشناسی کهن برج شیر، خانه خورشید بوده است. ارتباط گرمای برج شیر (میانۀ تابستان) و



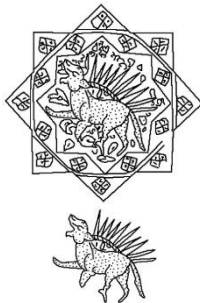
تصویر ۶. کاشی کاشان با نقش شیروخورشید، حدود ۱۳۰۰ میلادی، قطر ۱۲.۱ سانتیمتر. (مأخذ: www.pinterest.com)

تصویر ۷. نقش برجسته میترا و شیر، دوره هخامنشی. (مأخذ: www.pinterest.com)

تصویر ۸. سکه نقره‌ای سلجوقی با نقش شیروخورشید. (مأخذ: www.shutterstock.com)

جدول ۱. نقوش جانوری (مأخذ: نگارنده: ۱۴۰۱)

طرح اصلی	طرح خطی	متون پیشین	رابطه بینامتنی
		 	صریح بهره‌گیری از هنر ایران باستان و رعایت طبیعت‌گرایی و شباهت در ترکیب‌بندی و موقعیت قرارگیری نقش در مرکز
کاشی نقش پرنده	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	بشقاب نقره ساسانی/بخشی از بشقاب	
		 	صریح رعایت جزئیات و شباهت در فرم و ظاهر به هنر چینی چه در نقش اصلی و چه در نقوش فرعی در پس‌زمینه

ضمنی به کارگیری آرایه‌ها و نقوشی از هنر ایران باستان و تحول نقش در طرز ترسیم آن در سایه‌سار توجه به هنر سلجوقی و به فراخور زمانه	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)		کاشی نقش سیمرغ
	گلدوزی بر روی پرده ابریشمی، مینگ، چین، متروپولیتن ابریشم، یوان، چین، متروپولیتن		
	 		
	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش شیروخورشید	
	سکه نقره‌ای	نقش برجسته میترا و شیر، هخامنشی سلجوقی	

کاشی نقش سرو ترسیم شده رابطه بینامتنی ضمنی با هنر ایران باستان دارد و اگرچه از نظر سبک و شیوه ترسیم و شکل ظاهری به هنر ساسانی شباهت بیشتری دارد و الهام گرفته از نقش بال‌های منفرد است. اما نقش دوره هخامنشی نیز در این میان قابل انکار نیست (تصویر ۱۱۰). در دوره هخامنشی و ساسانی درخت سرو درخت زندگی به شمار می‌رفته، همچنین سرو درختی مقدس و نشانه‌ای از خرمی و همیشه بهاری و مردانگی است (مقدم ماهر، ۱۳۹۴: ۶۸) دورتادور این کاشی آیاتی از آیه‌الکرسی به چشم می‌خورد که خود شاهی است بر پیوند عناصر و سبک هنری ساسانی با فرهنگ و هنر رایج در دوران ایلخانی، که این امر سبب پرکردن شکاف بین حکومت ایلخانان و مردم می‌گردید.

۵،۲ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش گیاهی

نقوش گیاهی از اصلی‌ترین نقوش به کاررفته بر روی کاشی‌های ستاره‌ای است و هنرمندان به دلایل عقیدتی و با توجه به سنت تصویرنگاری اسلامی بیشتر به تصویر کردن این دسته از نقوش پرداخته‌اند. این نقوش در برخی موارد به تنهایی، تمام سطح کاشی را پوشانده است (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۶۴). همانند کاشی تصویر ۹ که نقش درخت سرو در مرکز کاشی دیده می‌شود. این نقش از استخر کوچکی که در آن ماهی در حال شنا کردن است روئیده. طرح گیاهی روئیده از آب نشان از باور ایلخانیان است که هر چیز زنده‌ای از آب می‌روید و نقش ماهی که نزد ایرانیان باستان، نماد زندگی است و در طرح‌های هنری پس از اسلام جایگاه ویژه خود را حفظ کرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۶۲). در پس-زمینه کاشی، نقوش گل‌های شش‌پر و غنچه‌های گل هماهنگ با فرم کاشی فضا را پر کرده‌اند. در این



تصویر ۹. کاشی کاشان با نقش درخت سرو، حدود قرن ۱۳ میلادی، ۷. ۶×۲۰ سانتیمتر.
(مأخذ: www.pinterest.com)

تصویر ۱۰. نقش سرو در تخت جمشید، هنر هخامنشی. (مأخذ: www.Savepasargad.com)

تصویر ۱۱. لوح گچ‌بری تزیینی، هنر ساسانی، حدود قرن ۶ میلادی. (مأخذ: www.raeeka.wordpress.com)

قرابت ایلخانان با خویشاوندان خود در خاور دور به نظر نقش نیلوفر آبی مورد بررسی، بیش از پیش از فرهنگ چینی اثر پذیرفته به این دلیل که از نظر تکنیک‌های بصری و طرز ترسیم و فرم ظاهری به نمونه‌های چینی شباهت بسیاری دارد و رابطه بینامتنی ضمنی در آن مشهود است. در کناره‌های کاشی آیاتی از سوره نصر نقش شده است. إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ / وَرَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللَّهِ أَفْوَاجًا / فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ إِنَّهُ كَانَ تَوَّابًا. با آمدن آیه‌های قرآن دورتادور کاشی تلفیق دو فرهنگ متفاوت را شاهدیم که بنا بر ملاحظات سیاسی صورت‌گرفته تا رابطه بین حاکمیت و مردم را از دریچه فرهنگ و بسترهای اعتقادی فراهم سازد. در این‌جا بینامتنیت بینا فرهنگی متأثر از فرهنگ چین (فرهنگ مورد علاقه مغولان) و همنشینی آن با بینامتنیت درون فرهنگی (آمدن آیه‌های قرآن دورتادور کاشی) آشکار است.

در دوره ایلخانی نقوش گیاهی از تأثیرات چینی بی‌ بهره نماند و به دنبال آن استفاده از فرم گل‌وبوته‌های پیچان چینی و نیلوفر بر روی کاشی‌ها رواج یافت (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۶۵). همان‌گونه که در تصویر ۱۲ دو گل بزرگ نیلوفر آبی (لوتوس) در مرکز کاشی به تصویر درآمده و در پس‌زمینه ساقه، برگ و گل صدتومانی به عنوان نقوش فرعی فضا را همانند نمونه پارچه ابریشمی چینی پر کرده‌اند (تصویر ۱۳). کاشی مذکور از طرح‌های چینی به عنوان پیش‌متن الهام گرفته که خود نشان از ارتباط ایلخانان با شرق دور است. نقش گل نیلوفر (لوتوس) در دوره سونگ در چین به طور گسترده به کار می‌رفت و هم‌زمان با حکومت مغولان به مدت دو قرن از آرایه‌های تزیینی پارچه شد (طالب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۳). البته موارد ذکرشده نافی این نکته نیست که نقش نیلوفر پیش از ایلخانان نیز وجود داشته و دارای پیشینه‌ای کهن است؛ اما به سبب



تصویر ۱۲. کاشی کاشان با نقش گل نیلوفر، اواخر قرن ۱۳ میلادی، ۷. ۲۰×۷۰ سانتیمتر. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

تصویر ۱۳. پارچه ابریشمی با طرح حیوانات و پرندگان در میان گل‌ها، سلسله سونگ، هنر چین. (مأخذ: www.thecultureconcept.com)

گفت که در دوران اسلامی هم نخل می‌تواند نمادی از تقدس و برتری باشد (دادور، ۱۳۹۳: ۸). در این‌جا شاهد رابطه بینامتنی ضمنی با هنر ایران باستان در سایه تحول و تغییر در چگونگی ترسیم نقش در دوره ایلخانی بنا بر مقتضیات زمانه و تغییر اندیشه بشری هستیم. همان‌گونه که ژنت بیان می‌کند که متون می‌توانند توسط فرآیندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید و ... دگرگون شوند (آلن، ۱۳۹۵: ۱۵۷). همچنین بینامتنیت درون‌فرهنگی متأثر از هنر ساسانی و تلفیق آن با ذهنیت فرهنگی و معنوی مردم زمانه که در قالب آیاتی از سوره یس به نقش درآمده مشهود است. «یس وَالْقُرْآنَ الْحَكِيمَ / إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ / عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ / تَنْزِيلَ الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ / لِيُنذِرَ قَوْمًا مَّا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ»

در ادامه می‌توان گفت نقوش گیاهی در دوره ایلخانی با جزئیات بیشتری تصویر شده و پرکارند، طرح‌های گیاهی نیز حال سیال‌تری نسبت به قبل پیدا کردند (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۶۵). همانند کاشی تصویر ۱۴ که در مرکز آن درخت پالم سه‌شاخه که از استخر کوچکی که در آن ماهی در حال شنا کردن است، روئیده و این نقش نشان از سبک ایلخانی دارد. پس‌زمینه کاشی نیز با نقوش گیاهی پوشانده شده است و در آن تأثیرپذیری از هنر دوره ساسانی به عنوان پیش‌متن مشهود است (تصویر ۱۵) که این خود نشان از اهمیت درخت پالم در ایران باستان دارد. در دوره ساسانی و اسلامی استفاده از برگ کامل یا نیم‌برگ نخل، بسیار مورد توجه هنرمندان بوده است. با توجه به پیشینه این درخت می‌توان



تصویر ۱۴. کاشی کاشان با نقش درخت پالم، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۰.۶×۱۲ سانتیمتر. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

تصویر ۱۵. بخشی از گچ‌بری با نقش درخت پالم، کاخ تیسفون، قرن ۶ پس از میلاد. (مأخذ: www.metmuseum.org)

جدول ۲. نقوش گیاهی (مأخذ: نگارنده: ۱۴۰۱)

رابطه بینامتنی	متون پیشین	طرح خطی	طرح اصلی
ضمنی استفاده از عناصر تصویری هنر ایران باستان و بازپیرایی آن در چارچوبی هماهنگ با زمانه خویش			
		طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش سرو
	لوح گچ‌بری	نقش سرو در تخت جمشید، هخامنشی تزیینی، ساسانی	
ضمنی استفاده از نشانه‌ها و رمزگان تصویری هنر چین و تقلید از آن حتی در پس‌زمینه اثر به عنوان پرکننده فضا			
		طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش گل‌نیلوفر

پارچه ابریشمی با طرح حیوانات و پرندگان در میان گل‌ها، سونگ، چین			
ضمنی استفاده از عناصر و نشانه‌های برگرفته از هنر ایران باستان و تغییر و بازیابی آن در قالبی جدید			
	گچ‌بری، کاخ تیسفون	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش درخت پالم

طبیعی‌اند و هستی و زندگی انسان به طبیعت وابسته‌اند. بنابراین همان‌گونه که ستایش و تقدیس عناصر طبیعی مورد توجه قرار می‌گرفت، نشانه‌های هندسی به شکل نمادین تداعی‌کننده همان عناصر مقدس بود (عابدوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۵۳) در نمونه حجاری‌شده از دوره ساسانی نیز با کمک گرفتن از نقوش ختایی و شبه اسلیمی، نقش گیاه کنگر را در پایه‌های ستون طاق بستان شکل داده‌اند. این گیاه دارای سرزندگی بوده و کاربرد آن در مراسم تشییع جنازه در عهد باستان بوده است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸) در بررسی این کاشی با خطوط ساده‌تر و اثر حجاری شده در طاق بستان با نقوشی با جزئیات و شباهت بیشتر به نمونه طبیعی، روابط بینامتنی ضمنی دیده می‌شود. در حاشیه کاشی نیز شعری از مولانا با این مضمون نگاشته شده است: ای گرسنه مهر تو سیران جهان/ ترسان ز فراق تو دلیران جهان/ با چشم تو آهوان چه دارند به دشت/ ای زلف تو پایند شیران جهان. در اثر ساسانی گیاه کنگر با مفاهیم منحصر به فرد خود به کار رفته و سپس شاهد انتقال آن به دوره اسلامی در کاشی

۵٫۳ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش

هندسی

«بورکهارت»^۴ معتقد است باورهای مسلمانان در رابطه با ممنوعیت تصویرهایی که جنبه‌ای از بت‌پرستی دارند، توجه هنرمندان را به این دسته از نقوش جلب کرد. فردیت هنرمند در تصویرکردن نقوش هندسی به پایین‌ترین حد خود می‌رسد و نشانه‌ای از گروه یا طبقه خاص در این نقوش دیده نمی‌شود. این نقوش اغلب در کنار نقوش گیاهی سطح کاشی را پوشانده و یا برای تقسیم‌بندی فضای موجود استفاده شده‌اند (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۱۰۹).. همانند کاشی تصویر ۱۶ که در آن هشت ضلعی آراسته به نقوش گیاهی کار شده که در مرکز آن نقوش منحنی شبه‌ختایی و اسلیمی در ترکیب با یکدیگر تشکیل نقشی را داده‌اند که شباهت بسیاری با نمونه حجاری شده در طاق بستان دارد و همین امر بیانگر بهره‌بردن هنرمند از هنر ساسانی به عنوان پیش‌متن است (تصویر ۱۷). در هنر و فرهنگ کهن ایرانی، نقوش هندسی نماینده عناصر

فراگرفت. شمن‌ها با ارتباط با ارواح توانایی تشخیص و درمان بیماران، رفع شوریختی و یا پیشگویی آینده را دارند.

^۴ Titus Burckhardt

بورکهارت آلمانی سوئیسی تبار، زاده فلورانس ایتالیا و پژوهشگر در زمینه هنرهای اسلامی، معماری و تمدن اسلامی بود.

یا شمن باوری بیش از ۸ هزار سال (shamanism) شمنیسم) پیش از سیبری برخاست و چین و آسیای جنوب شرقی را

ایلخانی و همنشینی آن با آداب و فرهنگ مردم آن عصر هستیم که این امر ریشه در فرهنگ و هنر مشترک دارد.

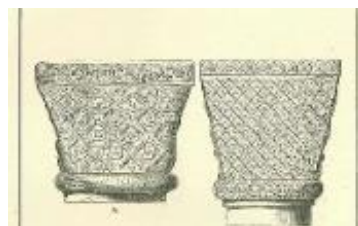


تصویر ۱۶. کاشی کاشان با نقش هندسی بته‌ای، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۵. ۳×۲۰ سانتیمتر. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

تصویر ۱۷. بخشی از نقش درخت زندگی، طاق بستان، هنر ساسانی، قرن ۴ پس از میلاد. (مأخذ: www.nl.wikipedia.org)

ساسانی که ساده‌تر به نقش درآمده، بینامتنیت ضمنی دیده می‌شود. با این‌که هنرمند از بن‌مایه هنر ایران باستان بهره برده، اما در ادامه با اعمال تغییراتی اندیشه و خلاقیت خود را نیز دخیل نموده است. در حاشیه کاشی مذکور آیه ۱ تا ۳ سوره کهف نقش شده است. *الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا / قِيمًا لِيُنْذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِّنْ لَّدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا*. در این کاشی تلفیق دو نشانه کلامی و تصویری رخ داده و در قالب متنی جدید ارائه شده است، متن کاشی متأثر از هنر ساسانی و حاشیه کاشی تحت تأثیر شرایط فرهنگی و مذهبی رایج در دوره ایلخانی است.

در میان کاشی‌های ستاره‌ای به‌دست‌آمده با نقوش هندسی، برخی تماماً با این نقوش پوشانده شده، همانند کاشی تصویر ۱۸ که خطوط عمود بر هم در زمینه کاشی تشکیل لوزی‌های به هم چسبیده را داده است. برای پرکردن فضای داخل لوزی‌ها اضلاع بالایی با خطوط شبه اسلیمی آراسته شده و در ضلع پایین لوزی‌ها، تکرار نقش گیاهی حالت ریتیک به نقش داده است. در این کاشی هنرمند برای خلق اثر خود از هنر ساسانی الهام گرفته است (تصویر ۱۹). هنرمندان ایرانی با تلفیق ایده‌ها و افکار برخاسته از دین اسلام و دوره‌های تاریخی، به‌ویژه دوره ساسانیان، در فرآیند ساختار هنری خود، به مفاهیم ارزشمندی دست یافتند (شریف‌کاظمی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۸). بین کاشی مورد بررسی و اثر گچ‌بری



تصویر ۱۸. کاشی کاشان با نقش هندسی لوزی، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۵. ۲۰×۲۰. ۶ سانتیمتر.

(مأخذ: www.pinterest.com)

تصویر ۱۹. گچ‌بری ساسانی. (مأخذ: www.pinterest.com)

۱۳۶۵:۳۵۴) بنابراین، با اندیشیدن به مفاهیم و موضوعات هنری که در کلیه آثار ساسانی رعایت شده است، درمی‌یابیم که در دوران اسلامی، چگونه از آن موضوعات استقبال شد و به خصوص تا آنجا که برای هنرمندان مسلمان عصر اسلامی امکان داشته در تقلیدی خودآگاهانه از طرح‌های ساسانی الهام گرفته‌اند که منجر به ابداع طرح‌های جدیدی در دوران اسلامی گردید (همان: ۳۵۶). همان‌گونه که در این کاشی شاهد آن هستیم که با الهام از اثر گچ‌بری شده ساسانی و تلفیق آن با فضای فرهنگی زمانه خویش در غالب شعر در حاشیه کاشی دست به خلق اثری جدید زده است. از منظر روابط بینامتنی به سبب شباهت انکارناپذیر دو اثر روابط بین این دو از نوع صریح است و تغییرات موجود در کاشی ایلخانی به سبب گذشت زمان و ایجاب زمانه خویش است.

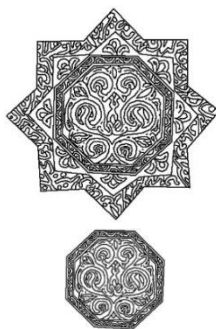
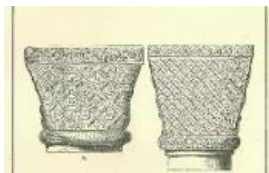
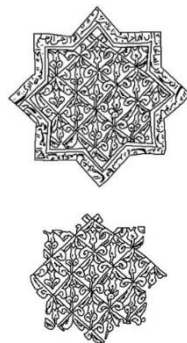
در ادامه می‌توان گفت نقوش هندسی پویا و زنده که با مفاهیم نمادین همراهند، ریشه در هنرهای کهن ایرانی دارد (عابد دوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۴۳). همانند کاشی تصویر ۲۰ که در مرکز کاشی نقوش منحنی در تلاقی با یکدیگر نقش یک گل را تداعی می‌کند که در هر کدام از گلبرگ‌های آن گیاه غنچه‌مانندی نقش‌شده و فواصل آن با نقوش اسلیمی و گیاهی در هماهنگی با فرم کاشی مزین شده است. این اثر شباهت بسیاری به اثر گچ‌بری شده ساسانی دارد (تصویر ۲۱). در معماری عصر ساسانی، موتیف‌های تزئینی گچ‌بری، نشانگر روح هنرمندان و تلفیق داستان‌ها با نقوش در بعضی از مجالس بوده است که عیناً این خلاقیت‌های ذهنی و روحی در پرداخت جمعی موتیف‌های اسلامی نقش مؤثر داشته‌اند و چه بسا آثار مختلف معماری اسلامی به تغییراتی ورای آثار ساسانی دست یازیده و بالنفسه توانسته‌اند آثارشان را با آثار ساسانی تطبیق دهند (انصاری،

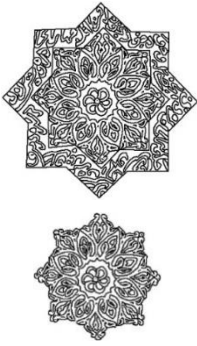


تصویر ۲۰. کاشی کاشان با نقش هندسی گل، حدود ۱۳۰۰ میلادی، ۱۹ × ۲۰.۶ سانتیمتر. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

تصویر ۲۱. گچ‌بری، کازرون، هنر ساسانی. (مأخذ: www.Amordadnews.com)

جدول ۳. نقوش هندسی (مأخذ: نگارنده: ۱۴۰۱)

رابطه بینامتنی	متون پیشین	طرح خطی	طرح اصلی
ضمنی			
استفاده از عناصر بصری هنر ایران باستان و ترسیم آن با خطوطی آزاد و ساده‌تر	نقش درخت کنگر، طاق بستان، ساسانی	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش بته‌ای
ضمنی			
الهام از هنر ایران باستان و آرایش و پیرایش آن با نقوشی برگرفته از ذهنیت هنرمند و در جهت پرکردن فضای کاشی	گچ‌بری ساسانی	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش لوزی

صریح شباهت فرم و ظاهر به نمونه ساسانی و اندک تغییر در آن به سبب گذشت زمان			
	گچ‌بری ساسانی، کازرون	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی نقش گل

که به نظر قاطر است، دیده می‌شود. پس‌زمینه کاشی نیز با نقوش گیاهی پر شده است. تصویر کردن فرد در زیر چادر و وجود حیوانی اهلی نشان از زندگی چادرنشینی قوم ایلخانی پیش از زندگی اسکان یافته است و تصویر کردن دو حیوان به صورت پشت به پشت و قرینه، ریشه در هنر ساسانی دارد (شکرپور و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۲) چهره شخص با هاله‌ای که در دور سرش وجود دارد، به گونه‌ای هنر ساسانی و مانوی را تداعی می‌کند و لباسی که به تن اوست لباسی گشاد و به‌مانند لباس چینی است. در مورد فردی که در حال نواختن است، می‌توان گفت در دوران نخستین حکومت مغولی که جهان‌بینی شمنی^۱ و فرهنگ مغولی در مقابل پایه‌های اسلام متزلزل بود، هنرهایی که با فرهنگ اسلامی مغایرت داشت، چون موسیقی رونق گرفت (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۵۷) آن‌چه پیداست، شباهت کاشی مورد بررسی به اثری از دوره ساسانی است (تصویر ۲۳). دوره ساسانی را می‌توان دوران شکوفایی موسیقی تاریخ ایران به شمار آورد؛ چنان که از نوازندگانی چون نکبسا و باربد در دربار خسروپرویز یاد شده است. حضور گسترده موسیقی جمعی در دین‌های ایرانی، به‌ویژه دین مانی که نیایش‌های جمعی و آهنگین آن بسیار مشهور است، دیده می‌شود. همچنین در برگي از کتاب مانی تصویر

۵٫۴ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش انسانی

نقوش انسانی در قالب سوارکاران، نوازندگان و افراد نشسته برای نمایش صحنه‌های عادی زندگی به کار رفته‌اند. نقش‌مایه‌های انسانی منطبق با معیار زیبایی چهره ایرانی در آن دوره ترسیم شده‌اند. صورت ماه‌مانند، چشم‌های کشیده، ابروهای به هم پیوسته از ویژگی‌های این چهره‌هاست. در دوره مغولان چهره‌ها در جریان ارتباط با چینیان متأثر از آنان بوده است. البته این نقوش به تصویرنگاری مانویان و سلجوقیان نیز نزدیک بود (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۱۰۴). این نقوش در ضمن جذابیت و تحرک، بسیار ساده و نمایش‌دهنده تیپ و نمونه انسان است نه انسانی خاص و مشخص (چیت‌سازیان و سعادت‌میرقدیم، ۱۳۸۹: ۶۴)؛ همچنین در نقوش انسانی تصویرشده بر روی کاشی‌های ایلخانی، شاهد پیکره‌هایی هستیم که در حال جنب‌وجوش و فعالیت‌های روزمره هستند و واقع‌گرایانه‌تر از نمونه‌های مشابه پیش از خود به تصویر درآمده‌اند. موارد ذکر شده در بالا در سه کاشی در تصاویر ۲۲ و ۲۵ و ۲۷ مشهود است. در کاشی تصویر ۲۲ مردی را نشسته در زیر چادر نشان می‌دهد که در حال نواختن ساز است. در دو طرف چادر دو سر حیوانی

شباهت بسیار از نظر موقعیت نقش و جهت نگاه نوازنده، رابطه بینامتنی از نوع ضمنی مشهود است، چون تفاوت‌هایی از منظر نوع ترسیم و پرداختن بیشتر به جزئیات و اضافه کردن نقوشی برآمده از محیط اجتماعی و فرهنگی حاکمان زمانه دیده می‌شود.

زنان چنگ‌نواز اهمیت این هنر را بازگو می‌کند (زارعی و کاظمی، ۱۳۹۳: ۴۲۹)، (تصویر ۲۴) در کاشی مذکور شاهد تداوم سنت هنری ایران باستان به عنوان پیش‌متن در تلفیق با آداب و رسوم و فرهنگ ایلخانان هستیم و در حاشیه کاشی نیز هنرمند با تکرار نقوش هندسی متحدالشکل ایجاد ریتم نموده و در هم‌نشینی با نقش مرکزی کاشی در مجموع این اثر را از ایستایی و سکون خارج نموده است. در بررسی کاشی مذکور با نمونه اثر ساسانی علی‌رغم



تصویر ۲۲. کاشی کاشان با نقش انسانی مرد نوازنده. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

تصویر ۲۳. بانوی نوازنده بر روی بشقاب، هنر ساسانی. (مأخذ: www.raeeka.wordpress.com)

تصویر ۲۴. نوازنده عود، برگه از کتاب مانی. (مأخذ: www.raeeka.wordpress.com)

کاشی، هاله نور دیده می‌شود. هاله نورانی به وفور در آثار هنری دوره ایلخانی به چشم می‌خورد؛ زیرا دیوانیان ایلخانی جهت کسب مشروعیت فرمانروایان ایلخانی به مأخذ ایران باستان متوسل شدند. ایرانیان باستان مردان برجسته و پادشاهان بزرگ را دارای فره ایزدی می‌دانستند. فره حالتی معنوی و روحانی به شؤون مختلف جامعه از جمله سیاست و هنر ایرانی می‌داد (نیکخواه و شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹: ۱۱۹). اما نقش‌شدن هاله دور سر از آنجایی که دور سر افراد عادی ظاهر شده، به نظر در دوره ایلخانی چنین نقشی را ایفا نمی‌کند. بلکه هدف آن ایجاد زیبایی و تقلید از هنر ایران باستان در جهت مشروعیت سیاسی حکومت ایلخانی است. در این کاشی شاهد تداوم سنت هنری ساسانی در کنار سنت‌ها و فرهنگ رایج مردم در دوره ایلخانی هستیم که به صورت شعری به خط فارسی در

در تصویر ۲۵ در مرکز کاشی مردی سوار بر اسب است و نقوش گیاهی کل فضای پس‌زمینه را پوشانده‌اند. نقش‌مایه «اسب‌سوار» یکی از کهن‌ترین نقوش ایرانی و از موضوعات مورد علاقه حاکمان و مردم در دوره‌های مختلف بوده است. در دوره ساسانی نیز یکی از موضوعات بسیار کاربردی همین مفهوم است که زینت‌بخش بسیاری از آثار هنری دوره مذکور شده است (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۵: ۶۵). دلایلی گوناگون مانند ارزش و تقدس سوار و اسب و پیوستگی آن با باورهای اساطیری و خویشکاری ایزدان و اهمیت آن به عنوان فعالیت و سرگرمی ویژه شاهان و نشانی از پهلوانی و دلیری از موضوعات اصلی هنر ایران و به‌ویژه ساسانی بوده است (رحیم‌پور، ۱۳۹۴: ۲۷) که همین امر نشان از تأثیرپذیری از هنر ایران باستان به عنوان پیش‌متن دارد (تصویر ۲۶) همچنین دور سر مرد اسب‌سوار در

بینامتنی حاکم در میان دو اثر مورد بررسی، ضمنی است. با وجود این که هنرمند از اثر هنری ایران باستان بهره برده، اما ابتکار عمل را به دست گرفته و خلاقیت خود را دخیل نموده است.



حاشیه کاشی با این مضمون «گر دل به هوای چون تویی بر خیزد شاید که مه از حسن رخت برخیزد چشم تو مرا خمار زاد بار نخست پس زلف دراید و قلم برخیزد من مهر تو در میان جان آوردم با او همه خورده در میان آوردم آخر ز همه جهان بر آوردم سر تا مهر تو بر سر جهان» نمود یافته است. نوع رابطه



تصویر ۲۵. کاشی کاشان با نقش انسانی مرد سوارکار، اواسط قرن ۱۳ میلادی. (مأخذ: www.pinterest.com)
تصویر ۲۶. نقش برجسته ساسانی. (مأخذ: www.pinterest.com)

شهر برقرار بود (همان: ۱۵۱). به همین دلیل نقش دو کشتی گیر از موضوعاتی بود که مورد توجه هنرمندان در دوران ایران باستان قرار گرفته است و این موضوع برای کاشی کار ایلخانی نیز منبع الهام قرار گرفته و از اثری از هنر ساسانی به عنوان پیش متن بهره برده است (تصویر ۲۸) رابطه بینامتنی بین این دو اثر از نوع ضمنی بوده و هنرمند ایلخانی موضوع مورد نظر را واقع گرایانه تر و و با جزئیات بیشتر به نقش درآورده است. همچنین در این کاشی عناصر بینافرهنگی چون چهره های شبیه به مردم خاور دور و پس زمینه تزیین شده با گل لوتوس و گل صدتومانی نشان دهنده الهام از نمادهای هویتی چین است.

در مرکز کاشی تصویر ۲۷ دو فرد در حال کشتی گرفتن هستند و پس زمینه با گل هایی بزرگ و کوچک پر شده است. کشتی یکی از ورزش های بسیار کهن ایران است. پدید آمدن مسابقات پهلوانانه چون کشتی و زورآزمایی که نماد نبرد خدایان و دیوان است بر اساس روایات و حماسه های ملی ما به حدود شش هزار سال پیش از میلاد می رسد. آموزش فن کشتی مانند هر پدیده ای اجتماعی از همان روزگاران پیشین، پیرو هدف هایی بود که بیشتر آن ها تا امروز درباره کشتی گیران مانند نیرومندی تن، ورزیدگی، زیبایی اندام، تشویق جوانان و تفریح، صادق است (رمضانی نژاد و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵۰). کشتی، نخستین و طبیعی ترین ورزش های ایران باستان است که از کودکی سر هر کوی و در میدان



تصویر ۲۷. کاشی کاشان با نقش انسانی دو کشتی گیر، اواخر قرن سیزدهم میلادی. (مأخذ: www.pinterest.com)
تصویر ۲۸. کاسه نقره و طلاکاری شده، هنر ساسانی. (مأخذ: www.Iranianuk.com)

جدول ۴. نقوش انسانی (مأخذ: نگارنده: ۱۴۰۱)

رابطه بینامتنی	متون پیشین	طرح خطی	طرح اصلی
ضمنی استفاده از عناصر تصویری هنر ایران باستان و همنشینی آن با آداب و رسوم ایلخانی			
		طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی مرد نوازنده
	بانوی نوازنده بر روی بشقاب، ساسانی نوازنده عود، برگی از کتاب مانی		
ضمنی بهره‌گیری از هنر ایران باستان و تغییر و تحول در آن متناسب با اندیشه و آموزه‌های خویش			
	گچ‌بری ساسانی	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	کاشی مرد سوارکار

ضمنی بهره‌گرفتن از هنر ایران باستان و دخیل کردن واقع- گرایی و رعایت جزئیات در ترسیم نقش	 کاسه نقره و طلاکاری شده، ساسانی	 طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	 کاشی دو کشتی‌گیر
---	--	--	---

۶ نتیجه‌گیری

بعد از بررسی نمونه‌هایی از کاشی‌های ستاره‌ای کاشان می‌توان گفت نقوش و عناصر کاشی‌ها، تفاوت‌هایی با دوره‌های پیش از خود دارد. این تفاوت‌ها عمدتاً حاصل تأثیرپذیری از هنر ایران باستان و هنر چین در بستر روابط بینامتنی صریح و ضمنی و منطبق با زیبایی‌شناسی فرهنگ خود است. درواقع در نقوش این کاشی‌ها شاهد تأثیرپذیری از هنر پیشینیان به عنوان متن پیشین و به‌کارگیری آن در نقوش کاشی‌های مورد بررسی به عنوان متن پسین هستیم. بینامتنیت به هنرمند کاشی‌کار این امکان را داده است که آن چه را که در پس ذهن خود و از هنر گذشتگان وام گرفته در قالبی جدید و منطبق به نگرش عصر خود عرضه نماید.

در تحلیل و بررسی کاشی با نقوش حیوانی، گیاهی، هندسی و انسانی بینامتنیت صریح و ضمنی قابل مشاهده است و بینامتنیت غیرصریح در نمونه‌های مورد بررسی دیده نمی‌شود. در متون پیشین (هنر ساسانی و چین) مورد بررسی که کاشی-های حیوانی با نقش پرنده و نقش سیمرغ به نظر ملهم از آنان است، شاهد به‌کارگیری نقش پرنده و سیمرغ در یک کل بزرگ‌تر هستیم، درحالی‌که در متن پسین که کاشی ایلخانی است به عنوان نقش اصلی و در مرکز کاشی به تصویر درآمده و با اینکه به نظر تأثیرپذیری از متن پیشین از نوع صریح

است، اما در نمونه کاشی ایلخانی به عنوان متن پسین تغییراتی در چگونگی ترسیم و ریزه‌کاری و رعایت اصل وفاداری به طبیعت رعایت شده است. در کاشی با نقش شیروخورشید هنرمند نشانه‌هایی از متن پیشین به کار برده، اما با حذف و تقلیل نقش اولیه و به‌کارگیری نقشی یکپارچه‌تر، بینامتنیت ضمنی را تداعی می‌کند. در کاشی‌های با نقش گیاهی طبق الگوی ژنت نشانه‌های به‌کاررفته در نقوش ما را به شناخت متن پسین (هنر ایران باستان و چین) رهنمون می‌کند و به سبب تغییرات اساسی و کلی که در این نقوش از لحاظ نحوه ترسیم خطوط و اشکال داده شده بینامتنیت ضمنی قابل تشخیص است. در کاشی‌های با نقش هندسی شاهد بینامتنیت ضمنی در کاشی‌های نقش بته‌ای و نقش لوزی هستیم. نقوش کاشی‌های مذکور طبق الگوی مورد اشاره ژنت نشانه‌هایی را به کار برده تا به متن پسین مورد الهام خود اشاره کند و آن را در قالب جدید ارائه داده است و در کاشی نقش‌گل نیز حضور آشکار متن پیشین در نقش کاشی به عنوان متن پسین با اندک تغییری، بینامتنیت صریح را آشکار می‌سازد. در کاشی‌های با نقش انسانی طبق آن چه ژنت به آن اشاره داشته، هنرمند متأثر از هنر ایران باستان به خلق اثر پرداخته و آن را متناسب با ذهنیت خود و آن چه در اثر گذشت زمان به او رسیده ساخته و پرداخته نموده است و با اینکه منبع الهام او مشخص است، اما تأثیرپذیری او از نوع

پیش‌متن و کتیبه‌ها در حاشیه کاشی در راستای تحقق هدف ایلخانان که همانا کسب مشروعیت و دوام و پذیرش عمومی حکومت در بین جامعه بود. همچنین به اشتراک گذاشتن این نوع کاشی با اماکن مذهبی و عمومی درواقع بیان‌کننده این موضوع است که بین حاکم ایلخانی و عامه مردم تفاوتی در بهره‌جویی از هنر وجود ندارد و مردم و حکام در سطحی برابر قرار دارند.

بینامتنیت ضمنی است. در حاشیه برخی کاشی‌های مورد بررسی نیز شاهد تکیه بر بستر فرهنگی و اعتقادی مردم در قالب کتیبه‌هایی به خط فارسی و عربی هستیم که نشان از بهره‌گیری از دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری در کاشی است. در عین حال باید متذکر شد که کتیبه‌های کارشده در حاشیه کاشی با تصاویر کاشی هیچ‌گونه ارتباطی نداشته و از یکدیگر منفک هستند. اما در مجموع بهره‌گرفتن از هنر ایران باستان و هنر چین به عنوان

منابع

قرآن کریم

آزادبخت، مجید و محمود طاووسی، ۱۳۹۵، استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور، نگره، دوره ۷، شماره ۲۲: ۷۲-۵۷.

آلن، گراهام، ۱۳۹۵، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

اقبال‌آشتیانی، عباس، ۱۳۸۷، تاریخ مغول، تهران: نگاه.

انصاری، حمیدرضا و علی عشقی سردهی و ابوالقاسم امیراحمدی، ۱۳۹۳، قصیده ایوان مداین خاقانی با رویکرد بینامتنیت بینانشانه‌ای و درون-نشانه‌ای، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۵، شماره ۱۸: ۱۳-۱۲.

انصاری، جمال، ۱۳۶۶-۱۳۶۵، گچبری دوران ساسانی و تأثیر آن در آثار هنر اسلامی، هنر، شماره ۱۳: ۳۷۳-۳۱۸.

چیت‌سازیان، امیرحسین و سیده‌نرگس سعادت-میرقدیم، ۱۳۸۹، بررسی زیبایی‌شناسی سفالینه‌های کاشان دوره ایلخانی براساس آرای آن‌شبرد، نقش-مایه، سال ۳، شماره ۵: ۶۶-۶۱.

حیدرنتاج، وحید و میترا مقصودی، ۱۳۹۸، مقایسه تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش-مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه-های معماری دوران اسلامی، با تأکید بر دوره امویان و عباسیان، باغ نظر، دوره ۱۶، شماره ۷۱: ۵۰-۳۵.

دادور، ابوالقاسم، ۱۳۹۳، نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۱، شماره ۴: ۱۸-۴.

دستغیب، نجمه و سیدجواد ظفرمند، ۱۳۹۵، مطالعه تطبیقی پرنده در سفالینه‌های دوره عباسی و سفال‌های چین، مربوط به قرن ۹ میلادی، نگره، دوره ۱۱، شماره ۳۸: ۱۱۸-۱۰۶.

رحیم‌پور، شهدخت، ۱۳۹۴، بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۲، شماره ۶: ۳۶-۲۱.

رحیمی اتانی، سمیرا و سیامک پناهی، ۱۳۹۵، خوانش بینامتنی آثار برنارد چومی با تأکید بر مفهوم فضای بینابین، پژوهش هنر، دوره ۶، شماره ۱۱: ۱۱۵.

رمضانی‌نژاد، رحیم و علیرضا نیکویی و حسن دانشمندی و آمنه بیداریان و بهرام بهرامی‌پور، ۱۳۹۰، بررسی وضعیت کمی و کاربرد ابزارها و رشته‌های ورزشی در ایران باستان، مدیریت ورزشی، دوره ۳، شماره ۱۱: ۱۶۴-۱۳۹.

زارعی، محمدابراهیم و خدیجه شریف‌کاظمی، ۱۳۹۳، مطالعه تأثیر زنان در عرصه موسیقی دوران میانی اسلام بر اساس نقوش سفالی، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۶، شماره ۴: ۴۴۴-۴۲۷.

سامانیان، محمد و رضا مرتضایی و پردیس بهمنی، ۱۳۹۱، نماد و اسطوره‌های مرتبط با آب و نور در هنر ایران قرون اولیه اسلامی، نمونه پژوهش: اشیای خانگی قرون دوم تا چهارم هجری، دستاورد، دوره ۲۲، شماره ۳۲: ۴۷-۳۶.

شایسته‌فر، مهناز، ۱۳۸۷، نقش‌مایه‌های تزئینی سفالینه‌های دوره ایلخانان موزه ایران باستان، کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۹: ۶۳-۵۶.

شریف‌کاظمی، خدیجه و فخرالدین محمدیان و سیدرسول موسوی‌حاجی، ۱۳۹۶، مطالعه نقش‌مایه-های هندسی سفالینه‌های میانی اسلام، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۲، شماره ۴: ۱۰۰-۸۷.

شکرپور، شهریار و محمود طاووسی و عبدالله قوچانی، ۱۳۹۲، بازتاب رهیافت فرهنگی و اجتماعی عصر ایلخانی بر کاشی زرین‌فام تخت‌سلیمان، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دوره ۶، شماره ۱۱: ۶۶-۵۳.

طالب‌پور، فریده، ۱۳۸۷، بررسی نقوش کاشی‌های کاخ آباخان در تخت سلیمان، نگره، سال ۴، شماره ۸: ۱۹-۲۹.

محمدزاده، مهدی و پروین بابایی و سمیه زادامیری، ۱۳۹۹، مطالعه نقوش نشان مربع ماندارین در پوشاک ایلخانی و تیموری و تطبیق آن‌ها با البسه یوآن و مینگ چین، مطالعات تطبیقی هنر، دوره ۱۰، شماره ۱۹: ۸۷-۱۰۷.

مقدم‌ماهری، فریبا، ۱۳۹۴، بررسی تطبیقی درخت و نمادهای هنری آن در ایران باستان و هند باستان، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، ارتباط تصویری، پردیس البرز، دانشگاه تهران.

موخواه، آذر، ۱۳۸۸، بررسی نقوش روایتگری در سفالینه‌های دوره سلجوقی تا پایان عصر تیموری، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.

نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۴، درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.

نیکخواه، هانیه و علی شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹، رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سده سیزدهم/هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۷، شماره ۱۳: ۱۰۹-۱۲۹.

طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۱، کهن‌الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۴، شماره ۴۹: ۸۳-۹۳.

ظروفچی، شکوه، ۱۳۹۵، مطالعه تطبیقی نقوش کاشی‌های هشت‌پر قرن ۱۲ تا ۱۴ میلادی ایران و سلجوقیان روم، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

عابد دوست، حسین و زیبا کاظم‌پور، ۱۳۹۵، تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۳، شماره ۱۰: ۴۱-۵۸.

کاتب، فاطمه و الدوز خودی، ۱۳۹۴، ایده‌های مشترک در طراحی مُد و معماری با رویکرد بینامتنی ژنت، نامه تجسمی و کاربردی، دوره ۸، شماره ۱۵: ۱۲۷-۱۰۷.

لشکری، آرش و اکبر شریفی‌نیا و سمیه مهاجروطن، ۱۳۹۳، بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام آوه از دوره ایلخانیان، نگره، دوره ۹، شماره ۳۲: ۳۸-۵۴.

محمدزاده، فرشته، ۱۳۹۶، تحلیل بینامتنی راحه-الصدر و شاهنامه بر مبنای ترامتنیت ژرار ژنت، متن‌شناسی ادب فارسی، دوره ۹، شماره ۱: ۱۰۷-۱۲۰.