Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 233 to 262.

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:
February 17, 2023
Accepted:
June 26, 2023
Available online:
January 22, 2024

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

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 233 to 262.

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

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 233 to 262.

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.

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 233 to 262.

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., & and 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.

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 233 to 262.

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.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

علمی

خوانش نقوش کاشی‌های ستاره‌ای ایلخانی کاشان از منظر روابط بینامتنیت ژنت

سونا عسکری امیرهنده[1*]

تاریخ دریافت:
۲۸ بهمن ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش:
۰۵ تیر ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۰۱ بهمن ۱۴۰۲

کلیدواژه ها:
کاشی ستاره‌ای؛ بینامتنیت؛ هنر ایلخانی؛ عناصر بصری

چکیده

هنر کاشی‌کاری پس از رواج اسلام و به‌خصوص در دورهٔ سلجوقی و متعاقب آن در دورهٔ ایلخانی توسعه دوچندانی یافت به گونه‌ای که در دورهٔ 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 کاشی-ها و طبقه‌بندی موضوعی آن‌ها، به شناخت روابط بینامتنی در نقوش این کاشی‌ها بپردازد و به این سؤال پاسخ دهد که نقوش تزیینی کاشی‌های دورهٔ ایلخانی دارای چه روابط بینامتنی با متون قبل از خود هستند؟ همچنین ضرورت مطالعهٔ این آثار و پژوهش‌های بیشتر با اتکا به رویکردها و نظریه-های جدید احساس می‌شود. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و تلاش شده که به خوانش مضامین کاشی‌ها از منظر بینامتنیت بپردازد. در این پژوهش نقوش کاشی‌های ستاره‌ای شکل دورهٔ 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 حوزهٔ بینامتنیت با ارائهٔ 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 حوزهٔ بینامتنیت تلقی مختلفی از آن داشته‌اند، در این پژوهش به طور خاص از تعبیر بینامتنیت نزد «ژنت» استفاده شده است. نتیجهٔ حاصل از پژوهش حاکی از آن است که نقوش کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل 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.

* **نویسنده مسئول:** سونا عسکری امیرهنده
ایمیل: Askari.sa17@gmail.com

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

۱ مقدمه

کاشی‌کاری از گنجینه‌های با ارزش هنر اسلامی است که ریشه در گذشتهٔ هنر ایران دارد و نمایانگر عقاید مذهبی، فرهنگی و باورهای مردمانش در دوره‌ای خاص است. با حملهٔ 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 پیشینیه‌ای کهن دارد و دارای ویژگی‌هایی است که آن را از جهات گوناگون شایسته تحقیق می‌کند. کاشان مرکز اصلی تولید کاشی در دورهٔ 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 اصالتی در کار نیست؛ چراکه هر متن در حقیقت یک فرآوری یا تولید است که در اثر رهیافتی دیگرگون به متون پیشین که گاه به واسطهٔ تخریب و گاه به واسطهٔ 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 شبکهٔ 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 چهرهٔ مردمی و کسب مشروعیت و محبوبیت در جامعه است را جامعه عمل بپوشانند.

۲ پشینیهٔ پژوهش

ظروفچی(۱۳۹۵)، در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مطالعهٔ 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 دورهٔ 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 دورهٔ ایلخانی تا حملهٔ تیمور بر اساس فرم و لعاب» به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کاشی‌های دورهٔ 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 سلاجقهٔ 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 کاشی-کاری، متأثر از سنت کاشی‌کاری سلجوقیان است. اما تأثیرگذاری خاصی از سنت کاشی‌کاری ایلخانیان بر کاشی‌کاری سلاجقهٔ روم در آناتولی دیده نمی-شود. لشکری و دیگران(۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش کاشی‌های زرین فام آوه از دورهٔ ایلخانیان» به معرفی و تحلیل کاشی‌های زرین فام آوه می‌پردازد و در این پژوهش نشان می‌دهد که هنر کاشی‌کاری در منطقهٔ 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 نحوهٔ 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 نگارهٔ سیمرغ، علت تفاوت سیمرغ دوران اسلامی با سیمرغ ساسانی و همچنین فرضیهٔ 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 سفالینه-ها 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 ستاره‌ای‌شکل ساخت کاشان اشاره می‌کند و به مغولان و نفوذ چین بر هنر دورهٔ ایلخانان 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 نگارهٔ 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 موزهٔ 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 ۸ه.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 دورهٔ 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

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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 دورهٔ اسلامی» به کاشی‌کاری به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم معماری ایران به خصوص در دورهٔ اسلامی اشاره کرده و به بررسی آثار کاشی‌کاری به‌جای‌مانده 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، کاشی-کاری 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 ـ تحلیلی است و تلاش شده به خوانش مضامین کاشی‌های ستاره‌ای ایلخانی با رویکرد بینامتنیت پرداخته شود. نمونه‌گیری در این پژوهش به شیوهٔ غیرتصادفی هدفمند بوده است. بدین منظور تعداد ۱۲ نمونه از کاشی‌های این دوران جهت تحلیل انتخاب شده‌اند. روش گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای و اسنادی است. همچنین در بخش تجزیه و تحلیل، جهت آنالیز خطی کاشی‌های انتخاب‌شده از نرم‌افزار فتوشاپ استفاده شده است.

۴ مبانی نظری (بینامتنیت)

بینامتنیت[1] از رویکردهای مطالعاتی در گفتمان و نقد ادبی و هنری است که در نیمهٔ قرن بیستم ایجاد شد. در بینامتنیت یا تعامل و مناسبات بینامتنی به کاربرد آگاهانهٔ متن یا متن‌هایی در خلال متن دیگر تأکید می‌شود. بنابراین هیچ متنی جدا از متن‌های 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 واگویه‌ای از متن‌های پیشین است و هیچ متنی بدون روابط بینامتنی به وجود نمی‌آید. در این پژوهش تحلیل و خوانش مضامین کاشی‌ها از منظر «ژنت[2]» 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، انتحال، و تلمیح فرو کاسته شده، دیگر دخلی به فرآیندهای نشانه-شناختی دلالت فرهنگی و متنی ندارد. بازتوصیف ژنت به طرح رابطهٔ بینامتنی بسیار پراگماتیک و تعین‌پذیر موجود بین عناصر خاصی از متون مجزا اشاره دارد. با اذعان به این عطف توجه و تحول صورت داده در واژگان نظری، ژنت ضرورت دست-کاری در این اصطلاح را با اشاره به این نکته توجیه می‌کند که نظریه‌پردازان پیشین بینامتنیت به تمرکز بر «خرده‌ساختارهای معنایی ـ نشانه‌ای مشهود در

[1] Intertextuality
[2] Gerard Genette

ژنت، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود.

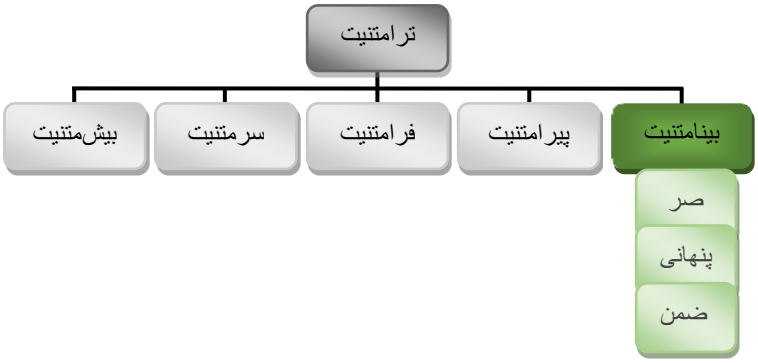
سطح یک جمله، یک قطعه، یا یک متن کوتاه عموماً شاعرانه» تمایل داشته‌اند. ژنت با ارائهٔ قیاسی با هنرهای تصویری، می‌نویسد: «"رد" بینامتنی... بنابراین (نظیر تلمیح) بیش‌تر به یک فیگور مختصر(به جزئیات تصویر) شباهت می‌برد تا به اثر به عنوان یک کل ساختاری» و درواقع، ژنت آثار خود را به سوی همین «کل ساختاری»، یا «کل حوزهٔ مناسبت‌های به هم مربوط» جهت‌دهی می‌کند (آلن، ۱۳۹۵: ۱۴۸). ژنت دغدغهٔ روابط نیت‌مندانه و خودآگاهانه میان متون را دارد. بحث ژنت این است که، معنای آثار زبرمتنی وابسته به دانش خواننده از زیرمتنی است که زبرمتن آن را یا به نحو هزل‌آمیزی دگرگون کرده یا به جهت اقتباس از آن تقلید می‌کند. عمده پژوهش ژنت معطوف به نحوهٔ ساخت زبرمتن‌های خاص از طریق جایگشت‌های زبرمتنی است. متون می‌توانند توسط فرآیندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید، و ... دگرگون شوند (همان: ۱۵۷). زبرمتن‌ها می‌توانند انگیزه‌هایی را به شخصیتی القا کنند که در زیرمتن خود فاقد آن بوده است (همان:۱۵۹). البته آن چه امروزه در حوزهٔ 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 تعیین‌کنندهٔ 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.

ژنت هر نوع رابطه میان یک متن با متن دیگر یا غیر خود را با واژهٔ جدید ترامتنیت[1] 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 متن های دیگر را در این پنج نوع دسته‌بندی می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶). بینامتنیت به رابطهٔ بین دو متن از نوع هم‌حضوری می‌پردازد. در این نوع رابطه، صرف حضور بخشی از یک متن در متن دیگر، باعث وجود رابطهٔ 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 ـ 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).

[3] Transtextuality

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.



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

۵ کاشی کاشان در دورهٔ 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 دورهٔ 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 عقیدهٔ 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 فاصلهٔ 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، باورها، هنجارها و اعتقادات مردم بود (ظروفچی، ۱۳۹۵: ۴۵). دلیل دیگر استفاده از کاشی ستاره‌ای این است که ستاره هشت‌پر به منزلهٔ شبکهٔ 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 علاقهٔ هنرمندان ساسانی نقوش پرندگان است که در دورهٔ ساسانی به صورتی واقع‌گرا و در فضایی مشخص تصویرسازی شده‌اند (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۵: ۶۷) و در این

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

کاشی تأثیرپذیری از هنر ساسانی به عنوان پیش‌متن مشخص است و همان‌گونه که هنرمند ساسانی به واقعیت‌پردازی اهمیت می‌دهد (تصویر۲) نقش کاشی نیز واقع‌گرایانه به تصویر درآمده است. همچنین تصاویر پرندگانی چون مرغابی و اردک به خاطر ارتباط با آب و قابلیت پروازشان در دورۀ ساسانی مورد توجه بوده‌اند (سامانیان و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۵) این پرندگان آبزی 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 دورۀ ایلخانی رسیده و به تصویر درآمده و همین امر نشان از بینامتنیت صریح دارد که ژنت به آن اشاره داشته یعنی به‌کاربردن آشکار یک متن در متنی دیگر که در این‌جا 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 میانۀ آن سبب تشکیل شکل دایره شده و بر تحرک و پویایی حاشیۀ 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. (مأخذwww.pinterest.com)

تصویر ۲. بشقاب نقرۀ ساسانی.(مأخذwww.pinterest.com)

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، ازاین‌رو در هنر چین بسیاری از نقوش را در میان ابر نشان می‌دهند. همین امر نشان‌دهندۀ 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 رابطۀ بینامتنی، بینامتنیت صریح درپس 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 حاشیۀ کاشی شده است.

تصویر ۳. کاشی کاشان با نقش سیمرغ، اوایل قرن ۱۴میلادی، ۲ .۲۰×۲۰ .۲۰ سانتیمتر. (مأخذ (www.BritishMuseum.org

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

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

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). همان‌طورکه در تصویر ۶ نقش شیروخورشید در مرکز کاشی تصویرشده 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 (تصویر۷) 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 (میانهٔ تابستان) و 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 زمینهٔ 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-مایهٔ تفکر مربوط به قبل از اسلام است؛ اما چگونگی تصویر کردن به دورهٔ سلجوقی شباهت بیشتری دارد (تصویر۸) و ارتباط بینامتنی ضمنی آن با هنر ایران باستان و هنر سلجوقی مشهود است. همچنین در حاشیهٔ این کاشی اشکال هندسی و عبور خطی از میان آنان بر پویای نقش افزوده و حس عدم سکون را به مخاطب القا می‌کند.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

تصویر ۶. کاشی کاشان با نقش شیروخورشید، حدود ۱۳۰۰میلادی ، قطر۱۲.۱ سانتیمتر. (مأخذ: www.pinterest.com)

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

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

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

طرح اصلی	طرح خطی	متون پیشین	رابطهٔ 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 نقرهٔ 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

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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

۵،۲ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش گیاهی

نقوش گیاهی از اصلی‌ترین نقوش به‌کاررفته 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 به‌تنهایی، 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 پس‌زمینۀ کاشی، نقوش گل‌های شش‌پر و غنچه‌های گل هماهنگ با فرم کاشی فضا را پر کرده‌اند. در این کاشی نقش سرو ترسیم شده رابطۀ بینامتنی ضمنی با هنر ایران باستان دارد و اگرچه از نظر سبک و شیوۀ ترسیم و شکل ظاهری به هنر ساسانی شباهت بیشتری دارد و الهام‌گرفته از نقش بال‌های منفرد است. اما نقش دورۀ هخامنشی نیز در این میان قابل انکار نیست (تصویر۱۰و۱۱). در دورۀ 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 ماهری، ۱۳۹۴: ۶۸) دورتادور این کاشی آیاتی از آیه‌الکرسی به چشم می‌خورد که خود شاهدی 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.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

تصویر ۹. کاشی کاشان با نقش درخت سرو، حدود قرن ۱۳ میلادی، ۷. ۲۰×۶. 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)

در دورۀ ایلخانی نقوش گیاهی از تأثیرات چینی بی-بهره نماند و به دنبال آن استفاده از فرم گل‌وبوته-های 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 پس‌زمینۀ ساقه، برگ و گل صدتومانی به عنوان نقوش فرعی فضا را همانند نمونۀ پارچه ابریشمی چینی پر کرده‌اند (تصویر۱۳). 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 دورۀ 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 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 رابطۀ بینامتنی ضمنی در آن مشهود است. در کناره‌های کاشی آیاتی از سورۀ نصر نقش شده است. اِذا جاءَ نَصْرُاللّهِ وَالفَتْحُ/ وَرَاَیْتَ النّاسَ یَدْخُلُونَ فی دینِاللّهِ اَفْواجًا/ فَسَبِّح بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ اِنَّهُ کانَ تَوّابًا. با آمدن آیه‌های قرآن دورتادور کاشی تلفیق دو فرهنگ متفاوت را شاهدیم که بنا بر ملاحظات سیاسی صورت‌گرفته تا رابطۀ بین حاکمیت و مردم را از دریچۀ فرهنگ و بسترهای اعتقادی فراهم سازد. در این‌جا بینامتنیت بینافرهنگی متأثر از فرهنگ چین (فرهنگ مورد علاقۀ مغولان) و همنشینی آن با بینامتنیت درون‌فرهنگی (آمدن آیه‌های قرآن دورتادور کاشی) آشکار است.

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

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

در ادامه می‌توان گفت نقوش گیاهی در دورۀ 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. پس‌زمینۀ کاشی نیز با نقوش گیاهی پوشانده شده است و در آن تأثیرپذیری از هنر دورۀ ساسانی به عنوان پیش‌متن مشهود است (تصویر ۱۵) که این خود نشان از اهمیت درخت پالم در ایران باستان دارد. در دورۀ ساسانی و اسلامی استفاده از برگ کامل یا نیم‌برگ نخل، بسیار مورد توجه هنرمندان بوده است. با توجه به پیشینیۀ این درخت می‌توان گفت که در دوران اسلامی هم نخل می‌تواند نمادی از تقدس و برتری باشد (دادور، ۱۳۹۳: ۸). در این‌جا شاهد رابطۀ بینامتنی ضمنی با هنر ایران باستان در سایۀ تحول و تغییر در چگونگی ترسیم نقش در دورۀ ایلخانی بنا بر مقتضیات زمانه و تغییر اندیشۀ 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 سورۀ یس به نقش درآمده مشهود است.«یس وَالْقُران الْحَکیمِ/ اِنَّکَ لَمِنَ الْمُرْسَلینَ/ عَلی صِراطٍ مُستَقیمٍ/ تَنْزیلَ الْعَزیزِ الرَّحیمِ/ لِتُنْذِرَ قَوْماً ما أُنْذِرَ اباؤُهُمْ فَهُمْ غافِلُونَ»

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

تصویر ۱۴. کاشی کاشان با نقش درخت پالم، اوایل قرن ۱۴میلادی، ۰. ۱۲×۶ .۲۰ 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)

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

پارچهٔ 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
کاشی نقش درخت پالم	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	گچ‌بری، کاخ تیسفون	

۵،۳ کاشی‌های ایلخانی کاشان با نقوش هندسی

«بورکهارت[۱]» معتقد است باورهای مسلمانان در رابطه با ممنوعیت تصویرهایی که جنبه‌ای از بت-پرستی 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 طبقهٔ 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 تصویر۱۶ که در آن هشت‌ضلعی 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 بهره بردن هنرمند از هنر ساسانی به عنوان پیش‌متن است (تصویر۱۷). در هنر و فرهنگ کهن ایرانی، نقوش هندسی نمایندهٔ عناصر 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 تداعی‌کنندهٔ همان عناصر مقدس بود (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۵۳) در نمونهٔ حجاری‌شده از دورهٔ 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 نمونهٔ طبیعی، روابط بینامتنی ضمنی دیده می‌شود. در حاشیهٔ 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 پایبند شیران جهان. در اثر ساسانی گیاه کنگر با مفاهیم منحصربه‌فرد خود به کار رفته و سپس شاهد انتقال آن به دورهٔ اسلامی در کاشی

[4] Titus Burckhardt
بورکهارت آلمانی سوئیسی تبار، زاده فلورانس ایتالیا و پژوهشگر در زمینهٔ 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 فراگرفت. شمن‌ها با ارتباط با ارواح توانایی تشخیص و درمان بیماران، رفع شوربختی و یا پیشگویی آینده را دارند.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

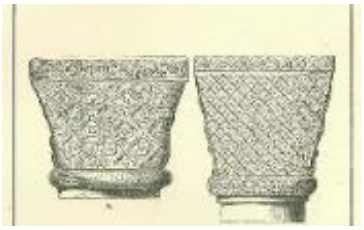
ایلخانی و همنشینی آن با آداب و فرهنگ مردم آن عصر هستیم که این امر ریشه در فرهنگ و هنر مشترک دارد.

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

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

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 زمینهٔ 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 ریتمیک به نقش داده است. در این کاشی هنرمند برای خلق اثر خود از هنر ساسانی الهام گرفته است (تصویر۱۹). هنرمندان ایرانی با تلفیق ایده‌ها و افکار برخاسته از دین اسلام و دوره‌های تاریخی، به‌ویژه دورهٔ ساسانیان، در فرآیند ساختار هنری خود، به مفاهیم ارزشمندی دست یافتند (شریف‌کاظمی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۸). بین کاشی مورد بررسی و اثر گچ‌بری ساسانی که ساده‌تر به نقش درآمده، بینامتنیت ضمنی دیده می‌شود. با این‌که هنرمند از بن‌مایهٔ هنر ایران باستان بهره برده، اما در ادامه با اعمال تغییراتی اندیشه و خلاقیت خود را نیز دخیل نموده است. در حاشیهٔ کاشی مذکور آیهٔ ۱ تا ۳ سورهٔ کهف نقش شده است. اَلْحَمْدُلِلّهِ الّذی اَنْزَلَ عَلی عَبْدِه اْلکِتابَ وَلَمْ یَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا/ قَیِّمًا لِیُنْذِرَ بَأْسًا شَدیدًا مِنْ لَدُنْهُ وَ یُبَشِّرَ الْمُؤْمِنینَ الَّذینَ یَعْمَلُونَ الصّالِحاتِ اَنَّ لَهُمْ اَجْرًا حَسَنًا. در این کاشی تلفیق دو نشانهٔ کلامی و تصویری رخ داده و در قالب متنی جدید ارائه شده است، متن کاشی متأثر از هنر ساسانی و حاشیهٔ کاشی تحت تأثیر شرایط فرهنگی و مذهبی رایج در دورهٔ ایلخانی است.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.



تصویر ۱۸. کاشی کاشان با نقش هندسی لوزی، اوایل قرن ۱۴ میلادی، ۵ .۲۰×۶ .۲۰ سانتیمتر. (مأخذ: www.pinterest.com)

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

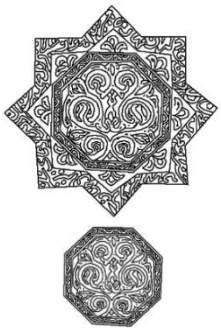
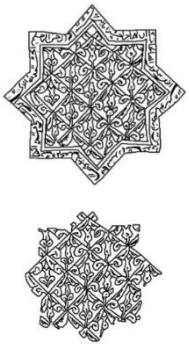
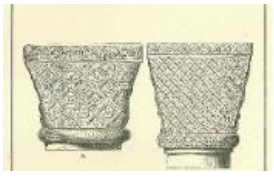
در ادامه می‌توان گفت نقوش هندسی پویا و زنده که با مفاهیم نمادین همراهند، ریشه در هنرهای کهن ایرانی دارد (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۴۳). همانند کاشی تصویر۲۰ که در مرکز کاشی نقوش منحنی در تلاقی با یکدیگر نقش یک گل را تداعی می‌کند که در هرکدام از گلبرگ‌های آن گیاه غنچه-مانندی نقش‌شده و فواصل آن با نقوش اسلیمی و گیاهی در هماهنگی با فرم کاشی مزین شده است. این اثر شباهت بسیاری به اثر گچبری شده ساسانی دارد (تصویر۲۱). در معماری عصر ساسانی، موتیف-های 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 توانسته-اند آثارشان را با آثار ساسانی تطبیق دهند (انصاری، ۱۳۶۵.۶۶: ۳۵۴) بنابراین، با اندیشیدن به مفاهیم و موضوعات هنری که در کلیهٔ آثار ساسانی رعایت شده است، درمی‌یابیم که در دوران اسلامی، چگونه از آن موضوعات استقبال شد و به خصوص تاآنجاکه 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 گچ-بری‌شده ساسانی و تلفیق آن با فضای فرهنگی زمانهٔ خویش در غالب شعر در حاشیهٔ 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.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

تصویر ۲۰. کاشی کاشان با نقش هندسی گل، حدود ۱۳۰۰میلادی، ۱ .۲۰×۶ . ۱۹ سانتیمتر. (مأخذ: www.vam.ac.uk)

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

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

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

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

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 چهرهٔ ایرانی در آن دوره ترسیم شده‌اند. صورت ماه‌مانند، چشم‌های کشیده، ابروهای به هم-پیوسته از ویژگی‌های این چهره‌هاست. در دورهٔ 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 نمایش‌دهندهٔ 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 نمونه-های مشابه پیش از خود به تصویر درآمده‌اند. موارد ذکر شده در بالا در سه کاشی در تصاویر ۲۲ و۲۵ و۲۷ 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 که به نظر قاطر است، دیده می‌شود. پس‌زمینهٔ 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) چهرهٔ 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[1] و فرهنگ مغولی در مقابل پایه-های 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 دورهٔ ساسانی است (تصویر ۲۳). دورهٔ ساسانی را می‌توان دوران شکوفایی موسیقی تاریخ ایران به شمار آورد؛ چنان که از نوازندگانی چون نکیسا و باربد در دربار خسروپرویز یاد شده است. حضور گستردهٔ موسیقی جمعی در دین‌های ایرانی، به‌ویژه دین مانی که نیایش‌های جمعی و آهنگین آن بسیار مشهور است، دیده می‌شود. همچنین در برگی از کتاب مانی تصویر

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

زنان چنگ‌نواز اهمیت این هنر را بازگو می‌کند (زارعی و کاظمی، ۱۳۹۳: ۴۲۹)، (تصویر۲۴) در کاشی مذکور شاهد تداوم سنت هنری ایران باستان به عنوان پیش‌متن در تلفیق با آداب و رسوم و فرهنگ ایلخانان هستیم و در حاشیهٔ 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 نمونهٔ اثر ساسانی علی‌رغم شباهت بسیار از نظر موقعیت نقش و جهت نگاه نوازنده، رابطهٔ بینامتنی از نوع ضمنی مشهود است، چون تفاوت‌هایی از منظر نوع ترسیم و پرداختن بیشتر به جزئیات و اضافه‌کردن نقوشی برآمده از محیط اجتماعی و فرهنگی حاکمان زمانه دیده می‌شود.

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. نوازندهٔ عود، برگی از کتاب مانی. (مأخذ: www.raeeka.wordpress.com)

در تصویر ۲۵ در مرکز کاشی مردی سوار بر اسب است و نقوش گیاهی کل فضای پس‌زمینه را پوشانده‌اند. نقش‌مایهٔ «اسب‌سوار» یکی از کهن‌ترین نقوش ایرانی و از موضوعات مورد علاقهٔ حاکمان و مردم در دوره‌های مختلف بوده است. در دورهٔ ساسانی نیز یکی از موضوعات بسیار کاربردی همین مفهوم است که زینت‌بخش بسیاری از آثار هنری دورهٔ 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 ویژهٔ 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 کاشی، هالهٔ نور دیده می‌شود. هالهٔ نورانی به وفور در آثار هنری دورهٔ 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 هالهٔ دور سر ازآنجایی‌که دور سر افراد عادی ظاهر شده، به نظر در دورهٔ 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 دورهٔ ایلخانی هستیم که به صورت شعری به خط فارسی در

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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

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

در مرکز کاشی تصویر ۲۷ دو فرد در حال کشتی گرفتن هستند و پس‌زمینه با گل‌هایی بزرگ و کوچک پر شده است. کشتی یکی از ورزش‌های بسیار کهن ایران است. پدیدآمدن مسابقات پهلوانانه چون کشتی و زورآزمایی که نماد نبرد خدایان و دیوان است بر اساس روایات و حماسه‌های ملی ما به حدود شش هزار سال پیش از میلاد می‌رسد. آموزش فن کشتی مانند هر پدیده‌ای اجتماعی از همان روزگاران پیشین، پیرو هدف‌هایی بود که بیشتر آن‌ها تا امروز دربارهٔ کشتی‌گیران مانند نیرومندی تن، ورزیدگی، زیبایی اندام، تشویق جوانان و تفریح، صادق است (رمضانی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵۰). کشتی، نخستین و طبیعی‌ترین ورزش‌های ایران باستان است که از کودکی سر هر کوی و در میدان شهر برقرار بود (همان:۱۵۱). به همین دلیل نقش دو کشتی‌گیر از موضوعاتی بود که مورد توجه هنرمندان در دوران ایران باستان قرار گرفته است و این موضوع برای کاشی‌کار ایلخانی نیز منبع الهام قرار گرفته و از اثری از هنر ساسانی به عنوان پیش‌متن بهره برده است (تصویر ۲۸) رابطهٔ بینامتنی بین این دو اثر از نوع ضمنی بوده و هنرمند ایلخانی موضوع مورد نظر را واقع‌گرایانه‌تر و و با جزئیات بیشتر به نقش درآورده است. همچنین در این کاشی عناصر بینافرهنگی چون چهره‌های شبیه به مردم خاوردور و پس‌زمینهٔ تزیین شده با گل لوتوس و گل صدتومانی نشان‌دهندهٔ الهام از نمادهای هویتی چین است.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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

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

طرح اصلی	طرح خطی	متون پیشین	رابطهٔ بینامتنی
			ضمنی استفاده از عناصر تصویری هنر ایران باستان و همنشینی آن با آداب و رسوم ایلخانی
کاشی مرد نوازنده	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)		
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 آموزه-های خویش
کاشی مرد سوارکار	طرح خطی کاشی (منبع: نگارنده)	گچ‌بری ساسانی	

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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

۶ نتیجه گیری

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 نمونهٔ 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 نحوهٔ 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 اشارهٔ ژنت نشانه‌هایی را به کاربرده 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

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۳۳ تا ۲۶۲.

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 حاشیهٔ 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 پیش‌متن و کتیبه‌ها در حاشیهٔ 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 بیان‌کنندهٔ 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.

منابع

قرآن کریم

آزادبخت، مجید و محمود طاووسی، ۱۳۹۵، استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورۀ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورۀ سامانی نیشابور، نگره، دورۀ ۷، شمارۀ 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، قصیدۀ ایوان مداین خاقانی با رویکرد بینامتنیت بینانشانه‌ای و درون-نشانه‌ای، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دورۀ ۵، شمارۀ ۱۸: ۱۳-۱۲.

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

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

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

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

دستغیب، نجمه و سیدجواد ظفرمند، ۱۳۹۵، مطالعۀ تطبیقی پرنده در سفالینه‌های دورۀ عباسی و سفال‌های چین، مربوط به قرن ۹ میلادی)، نگره، دورۀ ۱۱، شمارۀ ۳۸: ۱۱۸-۱۰۶.

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

رحیمی اتانی، سمیرا و سیامک پناهی، ۱۳۹۵،خوانش بینامتنی آثار برنارد چومی با تأکید بر مفهوم فضای بینابین، پژوهش هنر، دورۀ ۶ ، شمارۀ 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، دورۀ ۳، شمارۀ ۱۱: ۱۶۴-۱۳۹.

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

سامانیان، محمد و رضا مرتضایی و پردیس بهمنی، ۱۳۹۱، نماد و اسطوره‌های مرتبط با آب و نور در هنر ایران قرون اولیۀ اسلامی، نمونۀ پژوهش: اشیای خانگی قرون دوم تا چهارم هجری)، دستاورد، دورۀ ۲۲، شمارۀ ۳۲: ۴۷-۳۶.

شایسته‌فر، مهناز، ۱۳۸۷، نقش‌مایه‌های تزیینی سفالینه‌های دورۀ ایلخانان موزۀ ایران باستان، کتاب ماه هنر، شمارۀ ۱۱۹: ۶۳-۵۶.

شریف‌کاظمی، خدیجه و فخرالدین محمدیان و سیدرسول موسوی‌حاجی، ۱۳۹۶، مطالعۀ نقش‌مایه-های هندسی سفالینه‌های میانی اسلام، هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، دورۀ ۲۲، شمارۀ ۴: ۱۰۰-۸۷.

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

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

طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۱، کهن الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان، هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴۹: ۸۳-۹۳.

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

عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور، ۱۳۹۵، تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دورهٔ اسلامی در هنر کهن ایرانی، نگارینه هنر اسلامی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰: ۵۸-۴۱.

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

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

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

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

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

موخواه، آذر، ۱۳۸۸، بررسی نقوش روایتگری در سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی تا پایان عصر تیموری، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ 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 سدهٔ سیزدهم/ هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران، مطالعات هنر اسلامی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۳: ۱۲۹-۱۰۹.