Semiannual Journal Of Indigenous Knowledge Iran
Volume 9, Issue 19, Spring & Summer 2023, 317-339
qjik.atu.ac.ir
DOI: doi.org/10.22054/qjik.2023.74785.1383

ATU PRESS

Original Reserch Accepted: 22/8/2023 Review: 1/8/2023 Received: 12/7/2023 ISSN: 2345-6019 eISSN: 2538-2543

Traditional Methods of Performing the Art of Baluchi Embroidery in Non-native Clothing Design

Fatemeh Saedi *
Master of Research in Art, Art and Architecture Faculty, University of Sistan & Baluchestan, Zahedan, Iran.

Marziyeh Ghasemi
Assistant Professor, Art Research Group, University of Sistan and Baluchestan, Iran, Zahedan, Iran.

1. Introduction

One of the designers' concerns is innovation and the possibility of using small motifs in the design of clothes, which is not possible due to the patchwork available in the market, and in some cases, it has caused the designer's disappointment and the lack of use of Balochi embroidery art in the design of non-native clothing. Some sewing techniques, such as palivar and mirror embroidery, are performed directly on the main fabric, and some techniques, such as Panuchi'sPorkar, and Chotal, can be applied by observing the rules of geometry due to their specific geometry. These techniques are common in Saravan, Irandegan, Iranshahr and Sarhad regions.

2. Literature Review

So far, some researches have been done in relation to the design of clothes and the art of Balochi embroidery in general, some of which are mentioned below:

ElaheImani and AfsanehGhani in the article "Designing Women's Gowns by the Design and Color of Qashqai Rugs" (Journal of Woman in Culture Arts, 2022) They have used Qashqai carpet motifs with the Scamper creative pattern method in the design of the Majlisi mantle.

GolnazKeshavarz and ShohrehJavadiin the article "Symbolic Abstraction in the Aesthetics of Baluchistan Art, A Case Study of Baluchi People's Needlework" (Bagh-E Nazar, 2019) Symbolic abstraction in the art of Baluchi embroidery has been considered to include coloring, rhythm and repetition, order and lines and shapes, which have been common among needlewomen according to the old rules.

Anahitamoghbeli and FatemehShiraliyan in the article "Motifs Used in the Art of Sistan and Baluchestan (Case Study: Ceramics, Hand-woven, Roudouzi and Jewelry)" (Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar, 2016) The motifs that are used in the traditional embroidery of Balochistan are divided into four

Corresponding Author: ss.fatemeh66@gmail.com
How to Cite: Saedi, F; Ghasemi, M. (2023). Traditional methods of performing the art of Balochi embroidery in non-native clothing design, *Semiannual Journal of Indigenous Knowledge Iran,*10(19), 317-339.

- میرشکرایی، محمد. (۱۳۷۴)، *مردم‌شناسی و فرهنگ عامه*، کتاب گیلان (جلد سوّم)، تهران: گروه پژوهشگران ایران به کوشش محمدابراهیم اصلاح عربانی.
- نراقی، حسن. (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی خودمانی*. تهران: نشر اختران.
- نیک خلق، علی‌اکبر. (۱۳۸۲)، *جامعه‌شناسی روستایی*، تهران: شرکت چاپخش سهامی خاص
- ودیعی، کاظم. (۱۳۴۸)، *مقدمه روستا شناسی ایران*. تهران: موسسه آموزش و تحقیقات تعاونی دانشگاه تهران.

مصاحبه شوندگان:

احترام موسوی (متولد ۱۳۴۲)، شفت	**احمد پژوهش (متولد ۱۳۵۸)، لاهیجان**
غلامحسین نظری مقدم (متولد ۱۳۰۷)، شفت	بیژن عباسی گملی (متولد ۱۳۵۱)، لشت نشا
علی‌اصغر قیصری (متولد ۱۳۵۰)، رشت	صهیب تقوی (متولد ۱۳۵۸)، شفت
فاطمه نگهبان وطنی (متولد ۱۳۷۰)، چوکام	نرگس حقگوی اشکیکی (متولد ۱۳۳۹)، خمام
حسن اصلانی (متولد ۱۳۱۷)، قاسم‌آباد	غلامحسین عمویی (متولد ۱۳۴۹) کوچصفهان
کلثوم بابایی (متولد ۱۳۲۱)، لشت نشاء	عیسی رشید زاده (متولد ۱۳۱۹)، سنگر
ولی‌الله جهانی (۱۳۲۸)، اشکورات	امان‌الله فلاحتی (۱۳۴۷)، فومن

استناد به این مقاله: عباسی، هوشنگ و نظری مقدم، جواد . (۱۴۰۲). فرهنگ یاوری و تعاون سنتی زنان در گیلان، دو فصلنامه *دانش های بومی ایران* ، ۱۰(۱۹)، ۳۱۵-۲۸۱.

Indigenous Knowledge Iran Semiannual Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

- سریع‌القلم، محمود. (۱۳۸۶)، *فرهنگ سیاسی ایران*. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- صفی نژاد، جواد. (۱۳۸۷)، «بنه تعاونی تولید زراعی سنتی در ایران»، *کیهان فرهنگی*، ش ۲۶۵-۲۹:۲۶۴-۲۶.
- صفی نژاد، جواد. (۹۵۳۱)، *نظام‌های آبیاری سنتی در ایران*. تهران: دانشکده علوم اجتماعی و تعاون، موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
- عباسی، هوشنگ. (۱۳۷۶)، «یاوری در شالی‌کاری»، *گیله‌وا*، شماره ۳۶:۲۶-۴۳.
- عباسی، هوشنگ. (۱۳۸۱)، *یاوری (تعاون سنتی در روستاهای گیلان)*، رشت: اداره کل تعاون گیلان، انتشارات شهر سبز.
- عبدلی، علی. (۱۳۶۳)، *فرهنگ تاتی و تالشی*، انزلی: دهخدا.
- عبدلی، علی. (۱۳۶۹)، *تات‌ها و تالشان*، تهران: مؤلف با همکاری نشر ققنوس.
- عبدلی، علی. (۱۳۷۱)، *نظری به جامعهٔ عشایری تالش*، تهران: اطلاعات.
- فرهادی، مرتضی. (۱۳۶۹)، *نامهٔ کمره*، تهران: امیرکبیر.
- فرهادی، مرتضی. (۱۳۷۴)، «مشارکت زنان روستایی و ایلی در گروه‌های یاریگر و سازمان‌های تعاون سنتی»، *فصلنامه اقتصاد کشاورزی و توسعه*، سال سوم، ویژه‌نامه نقش زنان در کشاورزی: ۱۰۵-۱۲۰
- فرهادی، مرتضی. (۱۳۸۰)، *واره: نوعی تعاونی سنتی کهن و زنانه در ایران، درآمدی به مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی تعاون و مشارکت مردمی*، تهران: وزارت جهاد کشاورزی، معاونت ترویج و مشارکت مردمی، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی
- فرهادی، مرتضی. (۱۳۷۳)، *فرهنگ یاریگری در ایران، درآمدی به مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی تعاون*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- قاضی مرادی، حسن. (۱۳۸۰)، *در پیرامون خودمداری ایرانیان*، تهران: نشر اختران.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون. (۱۳۹۲)، *ایرانیان؛ دوره باستان تا دوره معاصر (ج ۳)*، ترجمه: حسین شهیدی، تهران: نشر مرکز.
- لمبتون، آن. کی. اس. (۱۳۴۵)، *مالک و زارع در ایران*، ترجمه: منوچهر امیری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

این بررسی نشان داد که ویژگی‌های همچون همگرایی، رفتارهای جمعی و مشارکتی یکی از مشخصه‌های اصلی جامعه گیلانی بوده است. این مشخصه در بسیاری از واژه‌ها و سنت‌ها و آیین‌ها و اشکال کار در حوزه کشاورزی، دامداری، نوغان‌داری و آیین‌های سنتی در گیلان بازتاب پیداکرده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Hooshang Abbasi http://orcid.org/

Javad Nazarimoghaddam http://orcid.org/0000-0001-8626-7766

منابع

- باقری، نبی‌الله. (۱۳۷۴)، «مراسم عروسی در کرین»، *گیله‌وا*، ضمیمه شماره ۳۱: ۱۶-۱۷.
- بشری، محمد. (۱۳۶۶)، *چن تا جه بجارکاره دابه دو دستور (چند آیین شالی‌کاری، گیلان نامه)*، به کوشش محمدتقی پوراحمد جکتاجی، رشت: طاعتی.
- پاپلی‌یزدی، محمدحسین. (۱۳۷۷)، «مختاباد (اوج مشارکت در دامداری سنتی)»، *تحقیقات جغرافیایی*، سال ۳، شماره ۵۱: ۲۴-۳۲.
- پایندهٔ لنگرودی، محمود. (۲۵۳۵)، *آئین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم*، تهران: بنیاد فرهنگ گیلان.
- پیران، پرویز. (۱۳۸۴)، «نظریه راهبرد و سیاست سرزمینی جامعه ایران»، *فصلنامه اندیشه ایرانشهر*، شماره ۴: ۳۴-۲۲.
- خسروی خسرو. (۱۳۷۲)، *جامعه‌شناسی ده در ایران*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رضاقلی، علی. (۱۳۷۷)، *جامعه‌شناسی نخبه کشی*، تهران: نشر نی.
- رضاقلی، علی. (۱۳۷۳)، *جامعه‌شناسی خودکامگی*، تهران: نشر نی.
- سریع‌القلم، محمود. (۱۳۸۰)، *عقلانیت و آینده توسعه‌یافتگی ایران*، تهران: مرکز پژوهش‌های علمی و مطالعات استراتژیک خاورمیانه.

بحث و نتیجه‌گیری

دیدگاه مسلط در حوزه خلقیات ایرانیان، خودمداری و تک‌روی را ویژگی غالب در زیست ایرانی می‌داند؛ و همواره بر عدم روحیه جمعگرایانه و مشارکتی ایرانیان تأکید دارد و آن را یکی از مهم‌ترین عوامل توسعه‌نایافتگی جامعه ایرانی قلمداد می‌نماید. در سویه دیگر پژوهشگران همچون جواد صفی نژاد، مرتضی فرهادی و کاظم ودیعی بر وجود فرهنگ یاریگری، همکاری و تعاون در زیست اجتماعی مردمان ایران تأکید ورزیده و معتقدند گفتمان خودمداری با واقعیت‌های جامعه ایرانی همساز نیست. چرا که تجربه زیسته ایرانیان در مناطق مختلف از وجود روحیه جمعی و همیاری و تعاون در ابعاد وسیعی حکایت می‌کند.

بررسی روابط تولیدی و دیگر مناسبات اجتماعی در جوامع محلی در ایران نشان می‌دهد همیاری و تعاون سنتی ازجمله شاخص‌ترین ویژگی‌های جوامع روستایی به ویژه در گیلان در طول تاریخ بوده است. در این میان نقش و حضور زنان و جلوه‌های همیاری و رفتارهای مشارکتی آنان پررنگ به نظر می‌رسد. تعاون سنتی ازجمله رویکردهای اجتماعی و جمعی زنان گیلانی است که در تمام زندگی به ویژه در شالی‌کاری، نوغان‌داری، باغ‌داری و دامداری و آیین‌های سنتی از اهمیت خاصی برخوردار است.

یافته‌های این پژوهش ضمن ایجاد تردید در گفتمان خودمداری و تک‌روی ایرانیان تأییدی است بر نتایج پژوهش‌هایی که بر وجود روحیه همگرایی و جمع‌گرایی در میان ایرانیان به ویژه مناطق روستایی تأکید دارد. البته ناگفته پیدا است تعاون سنتی چون هر پدیدهٔ اجتماعی با دگرگونی در ابزار تولید و ساخت اجتماعی دستخوش تحول و تغییر قرار می‌گیرد یا به اشکال جدید نمود می‌یابند. یاوری نیز چون هر پدیده‌ای اجتماعی دیگر، متأثر از تحولات سیاسی، رشد تکنولوژی و دگرگونی در ساختار تولید است، در چند دههٔ گذشته شکل یاوردهی تغییر کرده قسمتی از آن منسوخ‌شده و قسمتی دیگر در ترکیب با مسائل دیگر به حیات خود در زندگی جمعی مردم گیلان ادامه می‌دهد.

جدول ۱- اشکال فرهنگ یاوری و تعاون سنتی در گیلان

یاوری و تعاون سنتی در شالی‌کاری	بیجارکاری یاور ای‌جایی (یک جایی = با هم) یاوریاوری برنج پاک‌کنی یاور /برنج دُجینی یاور ایجاد خزانهٔ مشترک برنج یاوری در نشاء / نشاسن یاور ویجین یاور دُواره یاور عروس یاور/ گئشه یاور یاور دسته جوکول‌فاکشی ای جانایی بیجار / شالیزار مشترک شیراکیتی کارکون کالبی‌ساجی یاور
همیاری در باغداری	باغ یاور بولوزنی یاور /یاوری در کج بیل زدن یاوری در کاشت کردن/ «کاشت‌کونی یاور چایی‌چینی یاور یاوری در توتون‌کاری شیتل‌چینی یاور یاوری در انار چینی گُرهه
تعاون در دامداری	واره خوکون
دیگر اشکال یاوری سنتی	یاوری و تعاون در استخراج و پختن عصارهٔ نیشکر همیاری در آیین‌ها و نمایش‌های گروهی خوانچه‌برده یاوری در عزاداری (آزیه /خونه)

«درحالی‌که مردان سرگرم امور کفن و دفن میت هستند، زنانشان هر یک به قدر قوهٔ خود لوازم پذیرایی از کسانی را که به خانهٔ متوفی می‌روند، تهیه نموده و با خود به آنجا می‌برند و به مدت سه شبانه‌روز تا انجام جلسهٔ ختم... ضمن رفت‌وآمد مستمر به خانهٔ متوفی تمام کارها را انجام داده و تمام مایحتاج و لوازم گرداندن مجلس عزا را به هزینهٔ خود تهیه می‌کنند و اگر صاحب عزا کار خاصی در زمینهٔ شغلی خود ـ دامداری و کشاورزی داشته باشد و در ایام عزاداری قادر به انجام آن نباشد، اهالی محل داوطلبانه و دسته‌جمعی انجام آن را به عهده می‌گیرند» (عبدلی، ۱۳۷۱: ۱۶۳).

- «خونه xuna»

آیین کمک و یاری به خانواده‌ها داغ‌دیده یکی از سنت‌های نیک در میان مردم تالش در گیلان است و آن کمک به خانواده‌ای است که یکی از افراد و یا اعضای آن از دنیا رفته باشد: «در تالش بعدازاین که کسی از دنیا رفت، مردم طبق معمول جهت عرض تسلیت به منزل شخص متوفی می‌روند و علاوه بر آن در برخی نقاط مانند روستاهای تالش دولاب هر خانواده یک مجمعه غذا به منزل متوفی برده و از حضار پذیرایی به عمل می‌آورد و بدین ترتیب صاحب عزا در زحمت تهیهٔ غذا قرار نگرفته و مسائل جانبی مزید به مصیبت نمی‌شود. هم‌چنین در اسالم، کسانی که برای تسلیت‌گویی به منزل خانوادهٔ عزادار می‌روند، جهت مساعدت در مخارج پذیرایی و هزینه‌های دیگر پولی با عنوان «خونه» به شخصی که مسئول جمع‌آوری است می‌پردازند تا در اختیار خانوادهٔ متوفی قرار گیرد، و اگر شخص متوفی دارای اولاد زیاد و صغیر باشد، این کمک‌ها زیادتر خواهد بود» (شکوری، ۱۳۷۸: ۲۴).

این آیین نمونه‌ای زیبا از روح دوستی و همیاری در میان مردم گیلان است. نقش زنان در همیاری و یاوری در تهیهٔ غذا و پذیرایی و همدلی با خانوادهٔ عزادار بیانگر روح مشارکت آنان است.زنان هم‌چنین در ایام ماه محرم و روزهای عاشورا با تشکیل دسته‌هایی در مساجد به تهیهٔ غذا برای عزاداران مشغول می‌شوند و حضور خود را نشان می‌دهند.

عکس ۵- بی‌نام، گزارش برداشت و پخت نیشکر در صومعه‌سرا، ۱۰ بهمن ۱۳۹۲، اقتباس از:
http://www.shabestan.ir/detail/News/1230797

در دو مورد اخیر فامیل و همسایگان و دوستان خانوادهٔ داماد به رسم تعاون و یاری مالی رساندن به داماد، هر یک مقداری مواد خوراکی لازم ازجمله برنج، قند، شکر، گردو و پیاز و سیب‌زمینی، ادویه‌جات و غیره را در مجمعه‌ای چیده و به صورت خوانچه درمی‌آورند و زنان خانه آن را روی سر می‌گذارند و به خانهٔ داماد می‌برند»(عبدلی، ۱۳۷۱: ۱۶۶). هنگام حمل خوانچه آهنگ مخصوص خوانچه‌بری به‌وسیلهٔ «سرنازن - sornā zan» (نوازنده سُرنا) نواخته می‌شود.

- **یاوری در عزاداری / «آزیه ziyaā»**

در هشتپر تالش وقتی اهالی محل با خبر می‌شدند، شخصی از همسایگانشان فوت کرده است، یک نفر به مسجد آبادی رفته و [یا] در جای بلندی [مثلاً] بالای یک درخت می‌ماند و با صدای بلند خبر فوت شخص مزبور را اعلام می‌کرد.با اعلام این خبر اغلب [مردم] دست از کار می‌کشند و ضمن دادن دستور تهیهٔ غذا جهت مصرف در مجلس عزا، راهی خانه متوفی می‌شوند و هرکسی انجام کاری را بر عهده می‌گیرد، چنان‌که برای صاحب عزا یعنی اعضای خانواده متوفی جز نشستن و سوگواری کار دیگری نمی‌ماند.

۶- همیاری در آیین‌ها و نمایش‌های گروهی

آیین‌های گروهی سنتی که نماد تفکر جمعی در میان گیلانیان است، در هنگام برگزاری بسیاری از مراسم در فصول مختلف سال به وسیلهٔ زنان به اجرا درمی‌آید. در ذیل به چند نمونه از این نوع همیاری در جشن‌ها و عزاداری‌ها اشاره می‌کنیم.

- **خوانچه‌برده xânča-barda**

خوانچه‌بری از طرف خانوادهٔ داماد به خانهٔ عروس از مراسم زیبا و دلنشین در میان مردم هشتپر است: هنگامی‌که مراسم شیرینی‌خوران در خانهٔ عروس به ساعات آخر خود می‌رسد، چند تن از زنان باتجربه سرگرم آراستن عروس می‌شوند، در همان حال گروهی از زنان و دختران به دعوت والدین داماد جهت آوردن «خوانچه» به خانه او می‌روند.تعداد خوانچه‌هایی که در روز شیرینی‌خوران برای عروس برده می‌شود، حداقل هفت باید باشد. این مسئله شاید از این جهت است که عدد هفت در فرهنگ اسلامی عدد مقدسی به شمار می‌رود. در داخل خوانچه که مخصوص عروس است، چند قواره پارچه، چند کله‌قند، یک جفت کفش، چند عدد شمع، یک عدد آیینه و گاهی مقداری هم آلات تزیینی نقرهٔ قدیمی گذاشته می‌شود.

«زنان و دخترانی که مأمور حمل خوانچه‌ها می‌شوند، آن‌ها را روی سر خود گذاشته و با نظم و ترتیب خاصی فاصله بین خانهٔ داماد و عروس را پیاده طی می‌کنند و خوانچه‌ها را با تبریک و تهنیت به مادر عروس تحویل می‌دهند و خوانچهٔ مخصوص عروس را به هنگام حنابندان در مقابل او می‌گذارند و پارچهٔ روی آن را برمی‌دارند، و آیینهٔ داخلش را طوری قرار می‌دهند که عروس خود را در آن ببیند. در طول مراحل مختلف یک ازدواج «خوانچه بردن» در چند مورد صورت می‌گیرد، ازجمله هنگام بردن عروس به خانهٔ شوهر و مرحلهٔ تدارک جشن عروس بردن و شیرینی‌خوران.

خانهٔ یکی از اعضا که اصطلاح «واره در دست اوست» می‌برند، و در آنجا شیر را با تعیین حضوری مقدار آن، به عضو مورد نظر تحویل می‌دهند.

عضو مزبور هم همهٔ شیرهای گرد آمده را تبدیل به پنیر نموده و یا به منظور تهیهٔ کره تبدیل به ماست می‌نماید و تا زمانی که واره در دست او باشد، به هر یک از «همواره‌ها» [یعنی به دیگر اعضای واره] معادل دو برابر شیر دوغ می‌دهد. هفتهٔ بعد که واره به دست عضو دیگری از گروه «همواره» می‌افتد، عضوی که هفتهٔ پیش نوبت واره را در اختیار داشت، همانند دیگر اعضا هر روز صبح همان مقدار شیر به خانه دارنده نوبت فعلی می‌برد که پیش‌تر از او دریافت می‌کرده است به این ترتیب واره به نوبت هفتگی در بین اعضای گروه می‌گردد، تا این‌که زمان شیردهی دام‌ها رو به پایان بگذارد و یکایک اعضا بدهی خود به هم دیگر را پرداخت‌نموده باشند. ناگفته نماند تعداد اعضای هر گروه «همواره» دو تا چهار نفر و نیز ممکن است چند گروه باشد (عبدلی، ۱۳۶۹: ۲۵).

از شرایط عمدهٔ عضویت در «واره» تناسب مقدار شیر داوطلب با مقدار شیر داوطلبان دیگر است. اگر مقدار شیر یک عضو دیگر کمتر باشد، شرایط همکاری فراهم نمی‌آید. زیرا کسی که مقدار شیر کمتری تولید می‌کند، نمی‌تواند بدهی خود را بدهد، و آن‌که شیر بیشتر تولید می‌کند، بخشی از شیر برایش می‌ماند.

- **«خوکون xokun»**

دامداران منطقهٔ جوبن رستم‌آباد، برای این‌که بتوانند از شیر دام به‌طور بهینه استفاده کنند، طبق قراردادی که می‌گذارند، شیر دوشیدهٔ روزانه را به نوبت به یک نفر از دامداران می‌دهند و در روزهای بعد به همان اندازه از او پس می‌گیرند، به این رسم «خوکون xokun» می‌گویند.

در روستاهای نیشکرکار لنگرود مانند فتیده و شلمان و قاضی‌محله درحالی‌که مردان به بریدن نیشکر مشغول بودند، گروهی از زنان نیز به پاک کردن نی‌ها از شاخ و برگ‌های اضافی مشغول شده و دو نفر از گروه مردان به کمک دستگاه ساده‌ای که با دو رأس اسب و یا گاو به گردش درمی‌آید به عصاره‌کشی و چند تن دیگر به پختن عصاره مشغول می‌شوند.

۵- تعاون در دامداری

دامداری یکی از منابع درآمد جلگه‌نشینان گیلان به‌ویژه کوهپایه‌نشینان گیلان است، دو قوم تالش و گالش گیلان بیشتر با دامداری امرار معاش می‌کنند و زنان در تولید انواع لبنیات و صنایع‌دستی نقش اصلی دارند.

- «واره vārə»

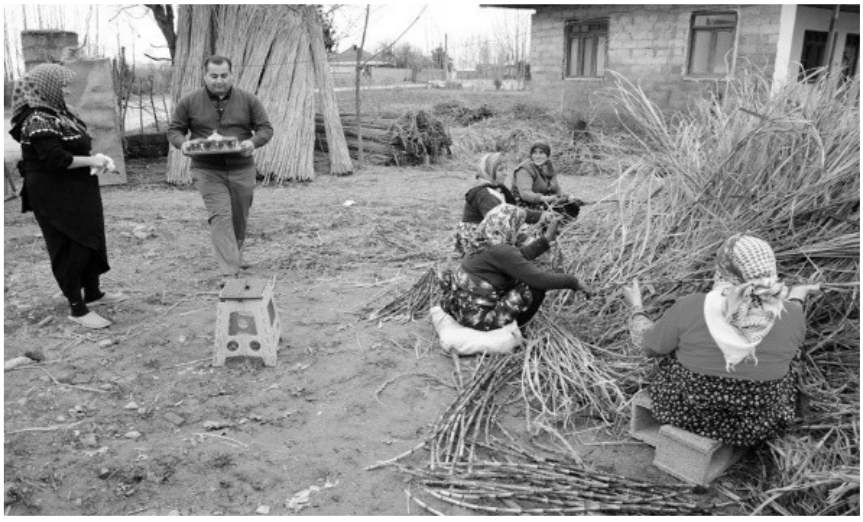
زنان روستایی دامدار در مواجهه با مشکلات زندگی تدارکاتی را با مشارکت هم فراهم می‌سازند و با همیاری هم در رفع نیازهای خود می‌کوشند. ازجمله این مناسبات نوعی تعاونی تولید به نام «واره» می‌باشد. واره یکی از اشکال تعاون در میان دامداران گیلان است. واره در مناطق مرکزی ایران به نام «وره» و در میان کوه‌نشینان دامدار سرتاسر گیلان از تالش تا رودسر به اشکال متنوع رایج است (فرهادی، ۱۳۴۹: ۸۴).

«واره «یک اصطلاح اقتصادی است به معنی تولید تعاونی ویژهٔ مواد لبنی این شکل تولید که بی‌شک در گذشته‌های دور ریشه دارد و معمولاً در بین آن بخش از اهالی رواج دارد که تعداد دام‌های شیرده‌شان بین چهار تا ده سر است و مقدار شیری که روزانه از این تعداد دام به دست می‌آید، از میزان مصرف خانوادهٔ صاحب دام بیشتر است، ولی آن‌قدر هم نیست که تبدیل مستقلانه آن به پنیر یا کره به‌صرفه و ممکن باشد، بنابراین هر دو یا چند همسایه واجد شرایط با هم رابطهٔ (وارکی) برقرار می‌نمایند، به این ترتیب که در روزهای یک هفته همهٔ اعضای یک گروه «همواره» مقدار معینی از شیر دام‌های خود را هر صبح به

پیله‌هایی چیده شده را در داخل زنبیل «زیبیل zibil» قرار می‌دهند و در جایی که سایبان داشته باشد، می‌گذارند. تا پس از پایان کار به فروش برسانند. گاهی اوقات خریداران دوره‌گرد به محلات مختلف سر می‌زنند و همان‌جا پیله‌ها را از نوغان‌داران می‌خرند. پیله‌چینی یاور در مناطقی که پرورش کرم ابریشم به عمل می‌آید، رایج است و اجرا می‌شود.

۴- یاوری و تعاون در استخراج و پختن عصارهٔ نیشکر

یاوری در دروی نیشکر در روستاهای لنگرود و صومعه‌سرا، از آیین‌های سنتی و مردمی منطقه است که زنان و مردان روستا در اقدامی مشترک در آن شرکت دارند. نه‌تنها دروی نیشکر که استخراج عصاره و پختن آن هم با تعاون انجام می‌گیرد، چرا که اگر کار به تعویق بیفتد. نیشکر خشک و کم آب می‌شود و زحمات کشاورزان بر باد می‌رود.



عکس ۴- بی‌نام، گزارش برداشت و پخت نیشکر در صومعه‌سرا، ۱۰ بهمن ۱۳۹۲، اقتباس از:
https://diyarmirza.ir/?p=49636

کار پرورش و نگه‌داری کرم ابریشم از نیمهٔ دوّم اردیبهشت آغاز و در اواخر بهار پایان می‌گیرد.

نوغان‌داران یک روز قبل از چیدن پیله، همسایگان و دوستان و بستگان را با خبر ساخته و دعوت به همکاری می‌کنند تا در چیدن و تمیز کردن پیله به او یاری برسانند.نوغان‌دارانی که بیش از ده جعبه پیله (حدود ۳۰۰ کیلو) پرورش می‌دهند. نیاز به یاوران بیشتری دارند. گاهی بیش از ۵۰ تا ۶۰ نفر به کمک نوغان‌داران می‌شتابند و به او یاری می‌دهند.

صاحب تلمبار نوغان را در اطراف محل پرورش نوغان یا داخل حیاط خانه‌اش زیر سایهٔ درختان حصیر یا زیرانداز پهن می‌کند. پیرمردان و جوانان و کودکان یک‌طرف و زنان و دختران در طرف دیگر می‌نشینند. یاوران پس از «مبارک باد» گفتن به صاحب تلمبار شروع به چیدن و تمیز کردن پیله می‌نمایند. در طول انجام کار صاحب تلمبار از یاوران با چایی و انواع خوردنی پذیرایی می‌کند.

عکس ۳- پیله‌چینی یاور، لشت نشاء گیلان (عباسی، ۱۳۸۱:۲۲۸)

«انار چینی» یاوران درحالی‌که مقداری انار به عنوان «سوغات» برداشته‌اند، به خانه‌های خود بازمی‌گردند.

- «گرهه gorhe»

روستای گلدیان از مناطق غلات‌خیز گیلان است، شغل اصلی مردم آنجا کشت گندم است، سنت تعاون و یاوری در گلدیان به نام «گُرهه» معروف است.

در گلدیان کشت و درو جمعی و به اصطلاح خودشان «گُرهه» انجام می‌شود، به این صورت که هرچند نفر با هم به اشتراک زمین‌ها را درو می‌کنند. زنان نیز در تعاون گُرهه نقش عمده‌ای دارند. وقتی کار درو به پایان می‌رسد، دستهٔ کوچکی از گندم را چیده و به نام «صلوات مشته» نزد صاحب زمین برده، هدیه و انعام دریافت می‌کنند (میر شکرائی، ۱۳۷۴: ۴۶۲).

۳- یاوری در پرورش کرم ابریشم

نوغانداری و پرورش کرم ابریشم یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های اقتصادی در گیلان به ویژه در مناطق روستایی به شمار می‌رود. در ادامه به بخشی از فعالیت‌های جمعی و همگرایانه در این حوزه اشاره می‌شود.

- «پیله‌چینی یاور pilə. Čini. yāvər»

تعاون در پرورش کرم ابریشم و چیدن و تمیز کردن «پیلهٔ ابریشم» (که به آن «کچ kəč» می‌گویند) از سنت‌های رایج در میان نوغان‌داران است.«پیله‌چینی یاور .pilə.čini yāvər» یکی از اشکال تعاون و یاوری که به «پیله واچینی .pilə-vâčini yāvər» نیز معروف است، به صورت گروهی با شرکت اهالی یک محله صورت می‌گیرد و زنان و دختران و مردان و حتی کودکان در آن شرکت می‌کنند. صاحب کار پیله‌ها را از تلمبار پایین می‌آورد و بقیه افراد اعم از مردان و زنان و کودکان در پیله چیدن کمک می‌کنند.

«سوزن‌زنی یاور» نوع دیگر از یاوری بین زنان توتون‌کار است. سوزن‌زنی پس از چیدن برگ توتون صورت می‌گیرد و مردان نیز در انجام آن نقش دارند. سوزن آلتی از مس است که به درازا و قطر میل کاموابافی و به رنگ سفید بوده که ابتدای آن تیز می‌باشد و در انتهای آن سوراخی تعبیه‌شده که «رشته» یا ریسمانی را ـ همچون نخ از سوزن خیاطی ـ از آن عبور می‌دهند، بعد سوزن را از ناحیهٔ دُم برگ می‌گذرانند و پس از پر شدن ظرفیت سوزن، با دست برگ‌ها را به ریسمانی که به انتهای سوزن آویخته است، انتقال می‌دهند.

- **یاوری در انار چینی**

چیدن انار به‌توسط زنان در کنار مردان در روستای «انبوه» یکی از جالب‌ترین و دیدنی‌ترین مراسم و جلوه‌های همیاری و تعاون سنتی در میان کوه‌نشینان عمارلوی گیلان است. «انبوه» روستایی کوهستانی است که در میان رودبار الموت و رودبار زیتون قرار دارد و رودخانهٔ شاهرود از کنار آن می‌گذرد. این روستا دارای باغ‌های انار و فندق و درختان گردو است. همه‌ساله در فاصلهٔ روزهای ۱۵ تا ۳۰ مهر مراسم «انار چینی» با نظم و ترتیبی خاص در آن برگزار می‌شود که یادآور ارزش و سنت‌های دوستی و مهربانی میان اهالی است. رسم است صبح بسیار زود که هنوز هوا روشن نشده است، اهالی «ایله‌جار» کنند و با الاغ و قاطر و اسب‌های خود درحالی‌که زنگوله‌هایشان به صدا درمی‌آید، از خانه‌های خود به طرف باغ‌های انار بیرون بزنند.

وقتی‌که هوا به روشنی گرایید، زنان و مردان روستای «انبوه» با چارپایان خود در انارستان جمع می‌شوند و انارها را می‌چینند و دستانی دیگر آن‌ها را در سبدها و کیسه‌ها کرده و بار چارپایان نموده و راهی بازار ده می‌کنند، تا به خریداران شهرها که از دور و نزدیک آمده‌اند، بفروشند. باز رسم است که تعداد زیادی انار به هر درخت بمانند. (جدای از رسم «دارپا» که در سراسر گیلان مرسوم است) این امر به خاطر کسانی است که باغ انار ندارند تا در صورت نیاز بیایند و انارها را بچینند و برای رفع نیاز خود بفروشند. پس از پایان

- **یاوری در چیدن چای/ «چایی‌چینی یاور ay-čini. yāvərč»**

یکی از اشکال یاوری و کمک‌های گسترده در میان زنان چای‌کار گیلان «چای‌چینی یاور» (یاوری در چیدن برگ چای) است. سنتی که در میان روستاییان چای‌کار در شرق گیلان ازجمله لاهیجان معمول است. یاوران طبق قراری که با هم می‌گذارند و قولی‌که به هم می‌دهند، در روزی معین باغ چای فرد مورد نظر را می‌چینند و به نوبت باغ‌های دیگر نیز برگ‌چینی می‌شود.

«اگر باغ‌داری عروس نشانده باشد (عقد کرده و هنوز به خانه نیاورده باشد). عروس عده‌ای از دوستان و بستگان خود را برای یاور دادن به خانوادهٔ داماد فرامی‌خواند. هنگام «قل ناهار qəl-Nāhār = غذای بین صبحانه و نهار» مادر داماد به باغ‌چای می‌آید و «قل ناهار» می‌آورد و عروس که قبلاً یک زنبیل دستی برگ چای پر آماده کرده است. روی آن چند برگ غنچه چای را راست می‌نشاند و به صورت شاخهٔ گل حلقه‌وار درست می‌کند و آن زنبیل چای را به مادر شوهر خود می‌دهد و مادر شوهر به آن نگاه می‌کند، پس آن برگ‌ها را درون زنبیل بزرگ چای می‌ریزد و به خانه می‌برد. پس از صرف نهار هدایایی به عروس و یاوران می‌دهد که به «باغ واشو bāq-vašu» (هدیهٔ باغ) معروف است» (عباسی گملی، ۱۳۸۰: یادداشت ۴).

- **یاوری در توتون‌کاری**

یکی از اشکال تعاون در گیلان یاوری در توتون‌کاری ازجمله در مناطق روستایی صومعه‌سرا است. مصادیق این یاوری عبارت‌اند از: «شیتل‌چینی یاور šiTil-čini. yāvər» که طی آن گروهی از زنان، بوته‌های توتون را با یاری هم از خزانه می‌کنند و به‌باغ توتون انتقال می‌دهند.«ویجین یاور» که کار دسته‌جمعی برای زدودن و پاک کردن خزانهٔ نشا از علف‌های ریز می‌باشد؛ و یاوری در هنگام کاشت که زدودن علف‌های هرز از بستر توتون در باغ برای رشد بیشتر آن می‌باشد.

یا محدوده‌های دایره‌ای را برای کاشت تخم خیـار و کـدو و هندوانـه و خربـزه آمـاده کرده و تخم ترب و شاهی می‌افشانند. در هر حال پیش از آن زمین شـخم زده بـا کـج بیـل ریز و هموار و گیاهان نامطلوب پاک می‌شود، کاری که بـه صـورت گروهـی و بـا کمـک دیگران انجام می‌گردد.این مراسم در مناطقی است که به صـورت سـنتی اراضـی را کشـت می‌کنند، در جاهـایی کـه از تراکتـور و ماشـین‌هـای تخـم بـرای تولیـد اسـتفاده مـی‌شـود و باغ‌داری مکانیزه شده از این سنت خبری نیست.

عکس ۲- یاوری زنان در برداشت حبوبات و صیفی‌جات باغ‌های لشت نشاء (عباسی،۱۳۸۱: ۲۳۰)

- **یاوری در کاشت کردن/ «کاشت‌کونی یاور، kāšt-kuni. yāvər»**

همکاری دسته‌جمعی در میان زنان باغ‌دار پس از رشد انواع بقـولات، بـادام، خربـزه و هندوانه و... نمونه‌ای دیگر از سنّت‌های یاوری‌ست.زنان چند خانواده طبق قرار قبلی، وجین زمین را آغاز کرده و باغ را از علف‌های هرز پاک می‌کند. به این عمل «کاشت‌کونی یاور» می‌گویند، این سنّت کم و بیش رایج است.

بعد تعدادی از زنان روستا که در ساختن کالبی تبحر داشته و به آنان «اوستا Ostā» یا «کالبی‌ساج kālbi, sāj» (کالبی‌ساز) می‌گفتند، گلوله‌ها را به صورت «کالبی» درمی‌آوردند و به کمک یاوران در پشت‌بام یا داخل کندوج و تلمبار می‌گذاشتند، تا پس از خشک شدن مورداستفاده قرار گیرند. پس از پایان کار، صاحب‌خانه از یاوران پذیرایی کرده و یاوران پس از تشت‌بازی «Təšt-bāzi» (کوبیدن روی تشت همراه با شادی) به خانه‌های خود می‌رفتند.در سال‌های اخیر به علل مختلف ازجمله استفاده از «کالبی‌های چوبی» و کاربرد برنج خشک‌کن بادی و برقی در کارخانه‌های برنج‌کوبی، این سنّت به فراموشی سپرده‌شده است.

۲- یاوری در باغداری

- باغ یاور bag.yāvər

یکی از اشکال تعاون سنتی در میان روستاییان گیلان «باغ یاور» است که در تولید غلات، حبوبات و صیفی‌جات و چای و توتون کاربرد دارد و به صورت‌های مختلف رایج است و بخشی از تولید آن بر عهدهٔ زنان است. در اینجا به چند نمونهٔ آن اشاره می‌کنیم:

- «بولوزنی یاور bulu - zəni» (یاوری در کج بیل زدن)

«بولوزنی یاور» نوعی کار گروهی در میان زنان باغ‌کار است. پس‌ازاین که مردان زمین را شخم زدند، زنان چند خانواده دور هم جمع شده و شخم‌ها را «بولو» می‌زنند. یعنی با «بولو bulu» (کج بیل) کلوخه‌های گِل را به قطعات کوچک‌تر تقسیم کرده و زمین را هموار می‌نمایند.

پس از بولوزنی، «چوزنی ču-zəni» (چوب زدن) را انجام داده، زمین را آماده به بذرپاشی می‌کنند، به این معنی که با چوب در فواصل کم زمین را سوراخ کرده و تخم گیاه مورد نظر را در توی آن می‌اندازند و با چوب روی آن خاک می‌ریزند.

نداشت و گروهی که در آبادی آن نقش داشتند در سهم آن مشترک می‌شوند و زمین به گروهی که در آن کار کرده تعلق می‌گیرد.

نحوهٔ کشت و داشت و برداشت به‌طور دسته‌جمعی انجام می‌گیرد و زنان نقش اصلی در آن دارند، آماده‌سازی و پرورش بوتهٔ برنج، نشا و وجین و درو و جمع‌آوری ازجمله کارهای مخصوص زنان است، محصول تولیدشده به‌طور مساوی بین اعضای گروه تقسیم می‌شود، به «ای جانایی بیجار»، «شیراکیتی کارکون širākiti-kārā. kun» (شرکتی کار کردن) نیز می‌گویند.

- **«کالبی‌ساجی یاور kālbi-sāji yāvər»**

یکی از سنت‌های مردمی در روستاهای گیلان «کالبی‌ساجی یاور» است که به وسیلهٔ زنان به صورت گروهی انجام می‌گیرد. کالبی kālbi «وسیله‌ای طبق مانند یا تشت مانندی است که دور آن برآمدگی دارد و از پهن گاو و دیگر احشام ساخته می‌شود.» از این وسیله استفاده‌های مختلف می‌شود و کاربردهای زیادی در کشاورزی دارد. شلتوک‌های خشک نشده را داخل آن ریخته در «فال‌خانه Fāl. Xanə» (گرمخانه، خشک‌کن) می‌گذاشتند تا خشک شده به «برنج دودی» تبدیل شود، یا برای پرورش کرم ابریشم از آن استفاده می‌کردند، به این معنی که کرم‌های ابریشم تازه از تخم بیرون آمده را در داخل آن می‌گذاشتند و برگ توت کوبیده را داخل آن می‌ریختند تا به حد کافی رشد کنند، سپس کرم‌های رشد یافته را به داخل «تلمبار» حمل می‌کردند.

کسی که می‌خواست کالبی بسازد، پهن‌های گاو و گوساله را در گوشه‌ای می‌انباشت. وقتی‌که پهن به‌اندازهٔ کافی جمع‌آوری می‌شد، زن خانواده یک روز قبل از ساختن کالبی زنان و دختران همسایه و محله را خبر می‌کرد و برای ساختن کالبی از آن‌ها کمک می‌گرفت. پهن‌های جمع‌آوری‌شده در حیاط خانه ریخته می‌شود و قبل از این‌که برای ساختن مورداستفاده قرار گیرد، یاوران پای برهنه آن را «لگدمال = لگدمج kəgəd. məj» می‌کردند تا کاملاً نرم و خمیرگونه شود، سپس آن را به اندازه‌های مختلف گلوله می‌کردند.

سبز» نامید و از دو کلمهٔ «جو = ju = شلتوک» و «کول = kul = گل» تشکیل‌شده است و به آن گل شلتوک هم می‌توان گفت.

برای «جوکول‌فاکشی» یک روز جلوتر دوستان و آشنایان را با خبر می‌سازند. یاوران طبق معمول به صاحب زمین «مبارک باد» گفته و به داخل شالی‌زار می‌روند و از لابه‌لای بوته‌های برنج خوشه‌های موردنظر را می‌چینند. وقتی خوشه‌ها به‌اندازهٔ کافی گردآوری شدند. صاحب مزرعه به اتفاقِ یاوران دانه‌ها را از خوشه می‌سازد. پس‌ازآن دانه‌ها را به کارخانه می‌برند و پوست آن را درمی‌آورند، تبدیل به «جوکول» می‌کنند (قبل از ایجاد کارخانه‌های برنج‌کوبی با دنگ‌دستی و یا به وسیلهٔ «آب دنگ āb.dang» که با آب کار می‌کرد و «پادنگ pādang» که با پا کار می‌کرد، صورت می‌گرفت).

جوکول را با کشمش و انجیر و دیگر تنقلات مخلوط کرده که به آن جوکول قندی می‌گویند و به عنوان سوغاتی برای بستگان به سایر مناطق می‌فرستند و قسمتی از جوکول را بین همسایگان و آشنایان تقسیم می‌کنند، «جوکول» از خوراکی‌های بسیار خوشمزه و خوش‌طعم است و خواستاران زیادی دارد.در سال‌های اخیر به دلیل اینکه آماده‌سازی آن وقت زیادی می‌برد و حوصله و سلیقه می‌خواهد، تولید آن به حداقل رسیده است، جوکول چون یک غذای تفنّنی است و برای بارآوری آن نیاز به نیروی انسانی زیادی است به مرور ایام از استقبال آن کاسته شده است.

- **«ای جانایی بیجار ijānai bijār» شالیزار مشترک**

یکی از اشکال تعاون سنتی، کشت زمین به صورت مشترک (اشتراکی) است، به این معنی که عده‌ای از روستاییان زمین مرده و غیرقابل استفاده را انتخاب می‌کنند و به‌طور گروهی آن را آباد می‌کنند. اگر این قطعه زمین انتخاب‌شده، در حاشیهٔ باغ‌ها قرار داشته و کم آب باشد به آن «لات Lāt» می‌گویند؛ و اگر در حاشیهٔ استخرها باشد، به آن چُئری čōri» می‌گویند. این زمین‌ها معمولاً جزو زمین‌های عمومی روستا بوده که مالک خاصی

می‌سازند و در روز معین به‌طور دسته‌جمعی برای خانوادهٔ داماد یاور می‌برند و در کار نشا یا وجین به آنان کمک می‌کنند» (عباسی گملی، ۱۳۸۰: یادداشت ۲).

هنگام کار از یاوران پذیرایی می‌کنند و پس از پایان کار از طرف مادر داماد یا خانوادهٔ او به عروس و دوستان او هدیه‌ای داده می‌شود. کار در شالی‌زار با آواز و سرودخوانی شروع‌شده و تا هنگام غروب ادامه می‌یابد. گئشه بیجار در شرق گیلان همان گئشه یاور غرب گیلان است، در روستاهای جلگه‌ای، موقع نشا کردن سبزینهٔ برنج (توم Tum) در بهار، پدر و مادر داماد، عروس خود را به مزرعهٔ برنج دعوت می‌کنند. عروس، یاور خبر می‌کند و با ساز و نقاره و تشت زدن، با آواز دسته‌جمعی به مزرعهٔداماد (یعنی پدر و مادر داماد) می‌روند. از طرف داماد به همهٔ یاورها یک قواره پارچه می‌دهند و برای عروس نیز هدیه‌ای تهیه می‌کنند. عروس و یاورها یک روز به پدر داماد کمک می‌کنند و صبحانه، ناهار و «ورچاشت [vərčāšt] (عصرانه) می‌خورند و می‌روند.» (پاینده، ۲۵۳۵: ۷۲). این مراسم با همهٔ تحولاتی که در شیوهٔ تولید به وجود آمده به حیات خود ادامه می‌دهد.

- **یاور دسته yāvər. dəstə (گروه یاور)**

در روستاهای گیلان یه سنت یاوری در کار برنج، «یاور دسته» می‌گویند. گروه‌های یاور زنان در هنگام کار سرودها و آوازهایی هنگام کار می‌خوانند که به «بجارکار خادن / بجار کاری خواندن» معروف است. گاه در میان زنان یاور یکی از زنان به عنوان سرآوازه‌خوان اشعاری را می‌خواند و دیگر زنان، اشعار را تکرار می‌کنند و به اصطلاح گیلکی «واگیر» می‌کنند.

جوکول‌فاکشی jukul-fakəši. yāvər

یکی از مراسم قبل از درو که زنان نقش اصلی در آن دارند، «جوکول‌فاکشی» جوکول کشیدن است. «جوکول» دانه‌های سبز و نارس برنج است که می‌توان آن را «برنج

«تیلیمبارا پوراکون Tilimbārā purā kun»

«انبارانا پوراکن anbārānā purā kun»

«مرغ و چیشیکا سیراکون morqo čišikā sirā kun»

«دوشمنده چوشما کوراکون dušməndə čušmā kurā kun»

(شاخه کن، برگ بزن / دور و اطرافت را سایه کن / به اندازهٔ ریسمان خوشه بزن / به اندازهٔ دانهٔ نخود دانه بزن / انبارها را پر کن / انبارها را انباشته ساز / مرغ و جوجه‌ها را سیر کن / چشم دشمن را کور کن)

پس از پایان این مراسم یاوران وقتی از مزرعه بالا می‌آیند، دست و پای خود را در آب کنار شالی‌زار می‌شویند و چادر کمربند «کمر چاشو kəmər. čāšo»، «کمردود kəmer dəvəd» خود را می‌گشایند، در داخل مزرعهٔ برنج تکان می‌دهند تأخیر و برکت در داخل مزرعه بماند. پس‌ازآن صاحب کار جلو و بقیه یاوران به دنبال او به طرف خانهٔ صاحب کار حرکت می‌کنند و با آوازها و سرودهای محلی به طرف انبار برنج می‌روند و هلهله سر می‌دهند و به صاحب شالی‌زار «مبارک باد» می‌گویند و یک نفر از یاوران ـ گاهی اوقات تازه عروس ـ که چند بوته سبز برنج در دست دارد، به صاحب کار می‌دهد و انعام دریافت می‌دارد. صاحب‌خانه از یاوران پذیرایی خوبی به‌عمل می‌آورد.

پس‌ازآن صاحب شالی‌زار شاخه‌ای از درخت توسکا یا نی سبز را می‌برد و در داخل مزرعه می‌کارد تا پایان کار مزرعه‌اش را به دیگران اعلام نماید. این رسم به صورت ضرب‌المثل درآمده است، می‌گویند: «فلانی خال بزه fələni. Xāl. bəze» یعنی شاخه نصب‌کرده و کارش را به پایان رسانده است (بشری، ۱۳۶۶: ۷).

- **عروس یاور/ گئشه یاور gēšə. yāvər**

«هنگام نشا و وجین خانوادهٔ عروس برای کمک به کار کشت به خانواده داماد یاور می‌دهند. یک روز جلوتر خانوادهٔ عروس، بستگان و آشنایان و دوستان عروس را با خبر

یاوران با یکدیگر هم صدا می‌شوند و فریاد بلندی می‌کشند:

«هو... hu هو... hu»

نفر اول می‌خواند:

«هوی... بیجار، اَن‌تی‌آب، آن تی‌دانه؛ «hoy… bijār, an ti āb an ti dānə»

«من خایم بشم بخانه، هو... man xāyəm bəšəm bə xānə, hu»

(ای شالی‌زار، این آبت، این دانه‌ات، من می‌خواهم به خانه بروم.)

یاوران با او هم صدا می‌شوند:

«هوی... هوی... hoy... hoy»

نفر اول می‌خواند:

«ویشه بزن باقلادانه؛ لیلیکی دانه višə bəzən bāqəlā dānə, liliki dānə »

«وا تره بیبینید داره جَ، اره جَ vā tərə. bibinən dārə jā arrə jā»

«عزبانه ره بوبو، قرضه ره بوبو azəbānə. Re, bubu, qərzərə bubu»

«مال و منال زندگی بوبو māl, ow, mənālə, zəndəgi bubu»

«هوی بیجار هوی بیجار hoy. Bijār. Hoy. bijār»

«من خایم بشم به خانه mən xāyəm bəšəm bə xānə»

«اَن تی آب، اَن تی دانه an ti ab, an ti dānə»

«خوشه بزن به اندازهٔ دانهٔ باقلا، به اندازه دانهٔ «لیلیکی» / بیایند ترا با دهره ببرند، با ارّه / برای عزب‌ها باش، برای قرض باش / مال و «منال» زندگی باش / ای شالی‌زار ـ ای شالی‌زار / من می‌خواهم به خانه بروم / این آب تو، این دانهٔ تو.»

در لیچای لشت‌نشا می‌خوانند:

«خال بوکون، چکه بوکون xāl bukun, čkkə bukun»

«تی پوشته ورا سایه بوکون ti puštə vəra sāyə bukun»

«اَتره هانی گوشه بوکون atərə hāni gušə bukun»

«نوخودهانی دانه بوکون nuxu hāni dānə bukun»

به‌طور دسته‌جمعی و با یاری هم کار را به اتمام می‌رسانند. در هنگام وجین که به‌طور دسته‌جمعی علف‌های هرز را درآورده و شالی‌زار را پاکیزه می‌سازند، با آواز و شادی روز را به ثبت می‌برند. در دهه‌های گذشته دسته‌های یاور از یک «ساز زن sāz.zən» (نوازنده سُرنا) دعوت می‌کردند تا هنگام کار برایشان ساز بنوازد، «سرخُون» (خواننده) ترانه‌ای شاد را می‌خواند و بقیه «ویگیر» یا «واگیر» (تکرار) می‌کنند، امروزه این سنت دیگر اجرا نمی‌گردد.

- **دُواره یاور duvārə-yāvər**

پس از وجین اول یک یا دو روز استراحت کرده، سپس «دُواره» (دوباره یا وجین دوم) شروع می‌شود. زنان شالی‌کار در وجین دوم نیز همچون نشا و وجین اول با هم قرار می‌گذارند که به صورت گروهی کار کنند.هنگام کار در شالی‌زار اگر کار کسی عقب‌افتاده باشد، زنان و دختران روستا برای کمک به او یاور می‌دهند. صاحب کار از یاوران پذیرایی به عمل می‌آورد. پایان وجین دوم با ترانه‌ها، مراسم و اعتقاداتی خاص همراه است.

هنگامی‌که یاوران به آخرین کار یا به «آخر کله axərə.kələ» (کرت آخر) می‌رسند، زن صاحب کار یا یکی از یاوران که نسبت به بقیه عاقل‌تر و معتمدتر است، سه بوتهٔ برنج را طوری به هم گره می‌زند که شبیه به انبار برنج «کوندوج kunduj» باشد، پس‌ازآن سه مشت آب روی آن می‌ریزد و با شالی‌زار سخن می‌گوید و سرود می‌خواند، گویی که شالی‌زار موجود زنده است و گوش و جان دارد و این سخنان و درد دل‌ها را می‌فهمد و درک می‌کند.این سرود در مناطق مختلف گیلان گوناگون اما بسیار به همدیگر شبیه است.

سرود «هُی بیجار hoy.bijār» در سراوان بخش سنگر این‌طور خوانده می‌شود:

سرخوان:

«بیجاری هو... بیجاری هو bijārayhu… bijārayhu…»

لای شالی‌زاران با روحیهٔ شاد به کار پرمشقت نشاء مشغول می‌شوند و نظر هر بیننده‌ای را در فصل بهار به خود جلب می‌کنند.

«کار دسته‌جمعی از نظر روحی، احساس خستگی را از وجودشان می‌زداید و شادابی و نشاط را در آنان زنده می‌نماید. زنان در طول زمان کار با آواز و خواندن ترانه‌های محلی، دقایق کار را سپری می‌سازند (موسوی،۱۴۰۲: یادداشت ۱۱). گاهی هنگام کار و یا وقت برگشت یاوران به خانه «سرخون sər-xon» (سر خوان، تک‌خوان یا سر خواننده) ترانه‌ای شاد را به آواز کشیده و بقیه با کوبیدن به پشت تشت یا رقصیدن و تکرار بندی از ترانه (ویگیر vigir یا واگیر) با او همراه می‌شوند. زنان یاور در طول کار معمولاً در سه نوبت صبح، ظهر و عصر، جهت تجدید قوا برای دقایقی در مزرعه برنج و یا در کنار آن بر زیر سایه، استراحت می‌کنند و پذیرایی می‌شوند. در گیلان به غذای بین صبحانه و ناهار قَیلَه ناهار (قَلَ ناهار) گفته می‌شود. غالباً غذای پذیرایی صبح یا همان قیله ناهار در مزرعه، همراه با برنج بوده است (فلاحتی، ۱۴۰۲: یادداشت ۱۲). در قیله ناهار معمولاًبرنج کته، اشبل (خاویار) ماهی و یا خورشت استفاده می‌شود. در پذیرایی ناهار نیز با برنج و خورشت از یاوران پذیرایی می‌شود. شربت و کیک و کلوچه و هندوانه و خربزه ازجمله خوردنی‌های یاوران در وقت استراحت عصر است. صاحب مزرعه مسئولیت پذیرایی روزانه را بر عهده دارد» (حقگوی، ۱۴۰۲: یادداشت ۱۰).

نشاسن یاور در مناطقی انجام می‌گیرد که کشت شالی‌زار به صورت سنتی است، در مناطق معدودی از گیلان که روش کشت به صورت مکانیزه و از ماشین نشاگر استفاده می‌شود، یاوری کاربرد ندارد و سنت‌های مربوط به نشاء منسوخ شده است.

- **ویجین یاور vijn-yāvər**

پس از پایان نشاء که معمولاً یک هفته تا ده روز طول می‌کشد زنان شالی‌کار چند روزی فرصت دارند که به نظافت خانه و بچه‌ها برسند، پس‌ازآن وجین اول آغاز می‌گردد. همان‌گونه که در هنگام نشا به‌طور دسته‌جمعی کار را به پایان برده‌اند، هنگام وجین نیز

جداسازی زوائد و اضافات، پاک شود. تعداد یاوران بستگی به حجم کار و نیز جمعیت محله و نیز جایگاه صاحب کار دارد.

زنان یاور پس از پایان کار، مجلس شادی و پایکوبی و رقص و آواز راه می‌اندازند. معمولاً در این نشست‌ها و بگو و بخندها، زنان پسردار، عروس‌های آیندهٔ خود را محک زده و انتخاب می‌کنند. برنج پاک‌کنی یاور (برنج دُجینی یاورbərənj-dojini yāvər) در اغلب روستاهای جلگه‌ای به حیات خود ادامه می‌دهد.

- **ایجاد خزانهٔ مشترک برنج**

یکی از سنت‌های تعاون در مناطق غرب گیلان ازجمله هشتپر تالش ، ایجاد خزانه‌های اشتراکی است. این کار با هدف کمک به دیگر کشاورزان جهت ذخیره‌سازی محصول انجام می‌شود. مدیریت بومی این خزانه بر عهده خود کشاورزان و بر پایه قول و قرارهایی است که با هم می‌گذارند. ساکنان یک محلی ۲۰ تا ۵۰ خانواری خزانه‌های خود را پهلوی هم و در زمینی خارج از برنج‌زارها، در کنار و یا در وسط محلّه که در ضمن از لحاظ آبیاری نیز آسان باشد، قرار می‌دهند.هر کشاورز بسته به مساحت برنج‌زارش یک یا چندین کرت مستطیلی شکل دارد. هر کرت خزانه ۳ متر در ۳ متر برای نشاء یک هکتار برنج‌زار کافی است. آماده‌سازی و پرورش بوته‌های شالی به عهدهٔ زنان است، که به‌طور دسته‌جمعی صورت می‌گیرد.

- **یاوری در نشاء/ نشاسن یاور Nəsācən.yāvər**

«نشاسن یاور» آن است که زنان چند خانواده، نشاء را به‌طور گروهی و با هم انجام می‌دهند. این یاوری طبق قراری که زنان با هم گذاشته‌اند و با گفتن «مبارک باد» به صاحب زمین آغاز می‌گردد.اگرچه تعاون و یاوری با رشد مناسبات جدید متحوّل شده، امّا این سنّت‌ها به صورت پراکنده به حیات خود ادامه می‌دهد. دسته‌های مختلف زنان که تعداد آنان گاه به بیش از ۳۰ نفر می‌رسد، پیش از طلوع آفتاب تا غروب خورشید، در میان‌گل و

در واقع فرارسیدن فصل کشت با فراوانی کار توأم است. بنابراین با فرارسیدن زمان کشت شالی‌زار و کار در باغ، چون فرصت برای تمیز کردن برنج (برنج دُجینی -bəranj dojini) نیست. قبل از فصل نشاء برنج خوراکی را تمیز می‌کنند و آماده می‌سازند تا در هنگام کشت از آن استفاده نمایند. این کار را زنان چند خانواده با مشارکت همدیگر و به‌طور دسته‌جمعی انجام می‌دهند.

تمیز کردن تخم شلتوک (تخم جو[1] Toxm.ə-jo) برای بذر هم به همین صورت انجام می‌گیرد. برای این کار معمولاً یک روز جلوتر زن صاحب‌خانه همسایگان و آشنایان و وابستگان را خبر می‌کند و از آنان کمک می‌گیرد. این اطلاع‌رسانی با حضور در جمع‌های زنانه و یا مهمانی‌ها و یا از طریق وسایل ارتباطی انجام می‌پذیرد. این کار غالباً با تعداد محدودی از زنان خانواده و فامیل و همسایگان قابل انجام است.گونی‌های برنج در روز موردنظر روی ایوان خانه پهن می‌شود. یاوران همراه با «تبجه Tabajə» (نوعی طبق چوبی) به کمک صاحب‌خانه آمده و به او این‌طور «مبارک باد» می‌گویند:

«تره موبارک بیبی Tərə-mubārək-bibi» (مبارکت باشد)،

«تی پسر، دختره عروسی خرج بوکونی

«Ti pəcər, doxtər.e.aruc.exərj bukuni

(عروسی پسر و دخترت خرج کنی)

«عروس باری ārus bāri«(عروس بیاوری)

«زیارت کربلا ـ مکه بیشی ziyārətə.kərbəlā.məkkə.biši«

(زیارت کربلا و مکه بروی)

برنج ابتدا در تبجه (طبق چوبی) ریخته می‌شود. مهم‌ترین ابزارهای مورداستفاده در این کار معمولاً تبجه یا همان طبق چوبی و یا سینی‌های برنجی، مسی یا روی بوده است. برنج روی طبق چوبی، ظرف مسی یا روی در اصطلاح گیلکی تَبَجه داده می‌شود تا ضمن

[1]- تخم جو همان دانه‌های شلتوک است که به آن جو هم می‌گویند.

بیجارکاری یاور (یاوری در کار کاشت برنج) با آغاز فصل کشت شروع می‌شود و تا پایان دروی برنج و حمل آن به «تلمبار / tiləmbār» یا «کوندوج/ kunduj» یا «کوروج/ juruj» (انبار برنج) ادامه می‌یابد (بشری، ۱۳۶۶: ۱).

«اطلاع‌رسانی در این زمینه گاه از طرف یکی از اعضای خانواده مثلاً دختر یا زن خانواده صورت می‌گیرد. زن صاحب‌کار یا همان «خانه خواه»، که پیش از این خود در مزارع دیگران یاوری داده به دیگر زنان یاور محله یا روستا اطلاع‌رسانی می‌کند. در مناطق روستایی با توجه به نزدیکی روابط و آشنایی ساکنان با یکدیگر اطلاع‌رسانی به‌سادگی انجام می‌شود. اما در پاره‌ای موارد بسته به موقعیت جغرافیایی منطقه و یا حجم کار و نیاز به تعداد بیشتری از نیروی انسانی، فرد خاصی که نقش واسطه‌ای را ایفا می‌کند اقدام به معرفی زنان جهت یاوری می‌نماید. به این فرد «سرپامج» و یا «سَروامَج» و یا در برخی مناطق «مَواشِر»(مُباشر) می‌گویند. سَروامَج تلاش می‌کند تا زنانی که توانایی یاوری دارند به صاحب کار معرفی کند. ملاک انتخاب و معرفی یاوران، صرفاً کیفیت و توانایی کار فرد است. در گذشته سنت یاوری در مزارع برنج بسیار پر رنگ بوده است و اغلب ساکنان روستاها و صاحبان زمین به نوبت در شالیزارهای یکدیگر حضور می‌یافتند و به صاحب زمین یاوری می‌دادند. اما با گذشت زمان این سنت بسیار کمرنگ شده است»(فلاحتی، ۱۴۰۲: یادداشت ۱۲؛ رشیدزاده،۱۴۰۲: یادداشت ۱۳)

- **همیاری و تعاون در پاک کردن برنج**

بهار فصل آغاز شالی‌کاری است، در بهار پرورش نوغان، کشت حبوبات و کشت برنج با هم انجام می‌شوند. در تقویم بومی از ۱۵ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت آماده‌سازی خزانه، تخم‌پاشی و پرورش توم یا بوته برنج است. از ۱۰ اردیبهشت نشاء تا اواخر اردیبهشت و از ۱۰ اردیبهشت تا پایان اردیبهشت وجین اول و از اوایل خرداد تا پایان خرداد وجین دوم است و درو هم از ۱۵ مرداد تا پایان شهریور انجام می‌شود.

۱- فرهنگ یاوری در شالی‌کاری

در این بخش به گوشه‌ای از ویژگی‌های جمع‌گرایانه و مشارکتی و تعاون و همیاری سنتی در میان زنان گیلانی اشاره خواهد شد.

عکس ۱- زنان گیلانی در حال نشاء در مزارع برنج منطقه لشت نشاء (عباسی، ۱۳۸۱: ۲۱۷)

- **بیجارکاری یاور bijar-kari yāvər (یاوری در شالی‌کاری)**

یاور و یاوردهی در میان شالی‌کاران گیلان در فصل کشت بر دو گونه است:

اول این‌که هرگاه بنا به دلایلی کار کسی عقب‌افتاده باشد، اهالی روستا جمع شده و از هر خانواده یک نفر به او یاور می‌دهد تا کار عقب‌افتاده او به پایان برسد. دوم این‌که گروه‌هایی از شالی‌کاران با هم قول و قرار می‌گذارند که در دوره‌های مختلف کشت و برداشت و کار در شالی‌زار «ای‌جایی ijāyi» (یک جایی = با هم) یعنی دسته‌جمعی کار کنند و به کشت بپردازند. هر دو عمل به نام «یاوریاوری» = yāvər-yāvər معروف است.

می‌کند. از نظر فرهادی، واره به معنای جامعه‌شناختی‌اش یک سازمان تعاونی (یاریگر) غیررسمی است که از کلیه مشخصات گروه‌های متشکل و سازمان‌یافته برخوردار است.

پژوهش‌های ودیعی (۱۳۴۸)، خسروی (۱۳۷۲)، فرهادی (۱۳۷۳)، (۱۳۸۰)، پاپلی یزدی (۱۳۷۷)، نیک خلق (۱۳۸۲) ازجمله مطالعاتی است که در زمینه ویژگی‌های مناطق روستایی در ایران صورت پذیرفته است و در آن به چگونگی فرهنگ حاکم بر روستاها و مشارکت و همیاری در حوزه فعالیت‌های مربوط به روستا پرداخته شده است.

در خصوص تعاون سنتی در گیلان، پژوهش‌های پراکنده برخی از محققان حوزه مطالعات فرهنگ بومی و محلی نظیر محمود پاینده لنگرودی (۲۵۳۵)، محمد بشرا (۱۳۶۶) و علی عبدلی (۱۳۶۹) و شایسته توجه می‌تواند باشد. اما فرهنگ تعاون سنتی در میان زنان، موضوعی است که کمتر مورد بررسی پژوهشگران قرار گرفته است. لذا در این پژوهش تلاش خواهد شد تا ضمن تمرکز بر موضوع زنان، فرهنگ تعاون همیاری سنتی در حوزه کشاورزی، دامداری و صنایع‌دستی، نوغان‌داری، باغداری، آیین‌ها و نمایش‌های سنتی موردمطالعه قرار گیرد؟

یافته‌ها

همان‌طور که بیان شد یکی از پرتکرارترین گزاره‌ها در باب ایرانیان، تک‌روی و عدم فرهنگ مشارکتی است. به‌طورکلی مشارکت اجتماعی، حوزه وسیعی از فعالیت‌ها مثل عضویت، همیاری و همکاری جمعی، فعالیت‌های فردی و جمعی افراد جامعه در انجمن‌ها و تشکل‌های دولتی و غیردولتی اعم از انجمن‌های علمی، مذهبی، اجتماعی، اقتصادی، شغلی، انجمن‌های محلی، منطقه‌ای و ملی، شرکت و همکاری در برگزاری مراسم و جلسات مختلف خیریه اعم از مجالس، اعیاد ملی- مذهبی و غیره را در برمی‌گیرد. یکی از وجوه فرهنگ مشارکتی و جمع گرایانه، تعاون و همیاری‌های سنتی در حوزه فعالیت‌های کشاورزی و دامداری و دیگر فعالیت‌های روستایی است که در سطح وسیعی در سنت و فرهنگ ایرانیان در طول قرن‌ها وجود داشته است.

منافع فردی در جامعه ایرانی در طول قرن‌ها حاکمیت استبدادی و در نتیجه عدم شکل‌گیری روحیه مشارکتی و ویژگی‌های مقوم پیشرفت در جامعه ایرانی است. این دست از مکتوبات ضمن پذیرش کلان روایت استبداد شرقی، استبداد را ویژگی شاخص جوامع شرقی ازجمله ایران می‌دانند و معتقدند انسان ایرانی نیز استبدادزده است و قرن‌ها حاکمیت استبداد از انسان ایرانی شخصیتی استبدادی و تکرو و خودمدار ساخته و این ویژگی‌های شخصیتی نیز موجب بازتولید این نوع از ساختار سیاسی شده است.

اما برخی دیگر از پژوهش‌های مردم‌شناختی به وجود روحیه مشارکتی و جمعی در تجربه زیسته جامعه ایرانی تأکید دارند. جواد صفی‌نژاد (۱۳۵۹)(۱۳۸۷) در مطالعات خویش به «بنه» ها به شیوه کشت و کار زراعت سنتی می‌پردازد. وی این اصطلاح به سازمان‌هایی اطلاق می‌دهد که در جهت تشریک مساعی فرآیند تولیدات کشاورزی فعالیت می‌کنند که پیش‌تر در کمیتی کثیر در جامعه روستایی و حومه شهرها و حتی در روستاهای حومه پایتخت قابل‌مشاهده بوده‌اند. وی شکل‌گیری این سازمان‌های اجتماعی را ناظر به مسائل و مشکلات فرآیند تولید کشاورزی در این منطقه می‌داند که همکاری اجتماعی را الزام‌آور می‌ساخته است.

مرتضی فرهادی (۱۳۷۴) و (۱۳۸۶ الف) ازجمله شاخص‌ترین مردم‌شناسانی است به نظریه یاریگری در فرهنگ ایرانی معتقد است. او در پژوهش‌های خود با رویکردی مردم‌شناختی به توصیف نقش مشارکتی زنان روستایی و ایلی در فعالیت‌های جمعی و همیارانه پرداخته است. وی با مطالعه بر روی سازمان‌های همکاری فرآیند تولیدی روستایی با سلسله همکاری‌های مواجه می‌شود که عبارت‌اند از: همکاری در بستن سد و بند، همکاری در حفر قنوات، لایروبی رودها و جوی‌ها، سازمان همکاری بنه، سازمان همکاری سنتی واره و سازمان همکاری سنتی مال.

وی معتقد است وجود سازمان تعاونی سنتی و کهن و غالباً زنانه‌ای به نام «واره» در جامعه ایران که بر پایه یک نوع همیاری سنتی و همگرایانه در حوزه‌های اقتصادی و اجتماعی است از وجود نشانه‌هایی از هویت جمع‌گرایانه جامعه ایرانی در تاریخ حکایت

شالی‌کاری که عمده‌ترین محصول کشاورز است، بلکه در باغداری (کشت چای و توتون و حبوبات)، دامداری و صنایع‌دستی نیز جریان دارد.

این مطالعه یک پژوهش توصیفی و تحلیلی است که در آن تلاش می‌شود تا با رویکرد مردم‌شناختی و با اتکا بر منابع کتابخانه‌ای و نیز تجربیات میدانی نگارنده، ضمن توجه به تجربه زیسته مردم گیلان ابعادی از فرهنگ همیاری و تعاون سنتی در میان زنان گیلان مورد بررسی قرار گیرد. بر این اساس این مقاله می‌کوشد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد:۱. چه شواهدی از وجود فرهنگ یاوری و تعاون سنتی در میان زنان گیلان وجود دارد؟۲. چه شواهدی دال بر وجود فرهنگ یاریگری و تعاون سنتی زنان گیلانی در حوزه کشاورزی، دامداری و دیگر مناسبات اقتصادی و اجتماعی وجود دارد؟ ۳. با اتکا بر تجربه زیسته زنان گیلانی، انگاره تک‌روی ایرانیان چگونه قابل تبیین است؟

بسیاری از تحلیلگران حوزه جامعه‌شناسی تاریخی به تحلیل هویت ایرانی پرداخته‌اند و از فقدان فرهنگ مشارکت در جامعه ایرانی سخن می‌گویند. بنابراین لازم است تا برای آزمون مدعای گفتمان تک‌روی ایرانیان، با نگاه به منابع حوزه مردم‌شناسی، هویت مشارکتی ایرانیان در زندگی روزمره مورد کنکاش قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

دسته‌ای از مطالعات انجام‌یافته در خصوص جامعه ایرانی بر خودمداری و تک‌روی ایرانیان تأکید داشته‌اند. لمبتون (۱۳۴۵) ضمن مطالعه‌ای در خصوص نظام کشاورزی و زراعت در ایران به ارائه نظریه تک‌روی ایرانیان پرداخته است. به دنبال آن نظریه تک‌روی یا عدم روحیه مشارکتی ایرانیان به طرز فراگیری اشاعه پیداکرده و مبنای تحلیل جامعه ایران قرارگرفته است.

شماری از پژوهشگران ایرانی همچون کاتوزیان (۱۳۹۲)، پیران (۱۳۸۴)، قاضی‌مرادی (۱۳۸۹)، سریع القلم (۱۳۸۰، ۱۳۸۶)، بسیاری دیگر به تکرار این ادعا پرداخته‌اند. فصل مشترک همه این پژوهش‌ها تأکید بر روحیه خودمدارانه و حاکمیت ارزش‌های معطوف به

مقدمه

تک‌روی و عدم روحیه جمع‌گرایی و مشارکتی ازجمله شاخص‌ترین ویژگی‌های خلقی است که به جامعه ایرانی نسبت داده می‌شود. از نظر بسیاری، این ویژگی به‌مثابه مسئله‌ای ذاتی که ریشه در تاریخ و جغرافیای ایران دارد یکی از مهم‌ترین عوامل رکود و عقب‌ماندگی جامعه ایرانی معرفی می‌شود.شمار قابل‌توجهی از پژوهشگران ایرانی همچون کاتوزیان (۱۳۷۲-۱۳۹۲)، پیران (۱۳۸۴)، قاضی‌مرادی (۱۳۸۹)، سریع‌القلم (۱۳۸۰، ۱۳۸۶)، نراقی (۱۳۸۰)، رضاقلی (۱۳۷۷ و ۱۳۷۳) و بسیاری دیگر به تکرار این گزاره‌های کلان در باب ایران و ایرانیان در طول تاریخ پرداخته‌اند. در این نگاه، قرن‌ها حاکمیت استبداد در تاریخ ایران منجر به نهادینه شدن فرهنگ استبدادی و خودمداری و تک‌روی در میان ایرانیان گردیده و این ویژگی عمومی جامعه ایرانی همواره در گذر زمان بازتولید شده و درنتیجه، مسیر رسیدن به توسعه و جامعه‌ای مطلوب و همگرا و مشارکت محور ناهموار به نظر می‌رسد.

به نظر می‌رسد این انگاره تاریخی و فرهنگی در باب ویژگی‌های فرهنگی ایرانیان چندان قابلیت انطباق با جامعه ایرانی ندارد چرا که تجربه تاریخی و اجتماعی مردمان ایران و به ویژه فرهنگ‌های محلی و بومی از وجود فرهنگ تعاون و همیاری سنتی در میان مردم و زیست اجتماعی آنان حکایت می‌کند. یکی از مصادیق فرهنگ مشارکتی و یاریگری که گزاره‌های عامی همچون خودمداری و تک‌روی ایرانی را موردتردید قرار می‌دهد، وجود فرهنگ تعاون و یاوری سنتی در میان زنان گیلانی است.

فرهنگ تعاون و یاوری در میان زنان گیلان، ریشه‌دارترین فرهنگ اصیل بومی می‌باشد، یاوری نه‌تنها در تولید و کار، بلکه جنبه‌های مختلف زندگی روستاییان را در برمی‌گیرد و روی تمام مناسبات اثر می‌گذارد. همگرایی و مشارکت زنان را در عرصهٔ اجتماعی فراهم می‌سازد و نقش زنان را پررنگ‌تر جلوه می‌دهد (عباسی، ۱۳۸۱: ۲۰). اشکال یاوری در میان زنان روستایی گیلان بسیار متنوع و گوناگون است و نه‌تنها در

دو فصلنامه علمی دانش‌های بومی ایران
دوره نهم، شماره ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ۳۱۵-۳۸۱
qjik.atu.ac.ir
DOI: doi.org/10.22054/qjik.2023.74229.1375

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۳/۱۸
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۴/۲۱
تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۵/۲۴
ISSN: 2345-6019
eISSN: 2538-2543

فرهنگ یاوری و تعاون سنتی زنان در گیلان

هوشنگ عباسی — پژوهشگر حوزه گیلان شناسی و کارشناسی ادبیات، دانشگاه تربیت معلم، رشت، ایران.

جواد نظری مقدم * — استادیار و عضو هیأت علمی پژوهشکده گیلان شناسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

چکیده

«تعاون» به عنوان یک مفهوم و پدیده اجتماعی، همیاری و همکاری متقابل انسان‌ها در یک کار مشترک یا یک هدف مشخص است. تعاون و همکاری متقابل انسان‌ها از بدو حیات بشر در همهٔ دوره‌های زندگی در تمام جوامع وجود داشته است. فرهنگ تعاون و یاوری در میان زنان گیلان، ریشه‌دارترین فرهنگ اصیل بومی می‌باشد، یاوری نه‌تنها در تولید و کار، بلکه جنبه‌های مختلف زندگی روستاییان را در برمی‌گیرد و روی تمام مناسبات اثر می‌گذارد و همگرایی و مشارکت زنان در عرصه اجتماعی را فراهم می‌سازد و نقش زنان را پررنگ‌تر جلوه می‌دهد. هدف از ارائهٔ این مروی تمام مبانی زندگی در آمیختگی پیدا کرده و اثر گذاشته است. این مطالعه یک پژوهش توصیفی و تحلیلی است که در آن تلاش شده است تا با رویکرد مردم‌شناختی ضمن توجه به تجربه زیسته مردم گیلان ابعادی از فرهنگ همیاری و تعاون سنتی در میان زنان گیلان مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که اشکال یاوری در میان زنان گیلان بسیار متنوع و گوناگون است و نه‌تنها در شالی‌کاری که عمده‌ترین محصول کشاورزی است، بلکه در باغداری (کشت چای و توتون و حبوبات) دامداری و صنایع‌دستی، نوغان‌داری، باغداری، آیین‌ها و نمایش‌های گروهی جریان داشته است.

واژه‌های کلیدی: یاوری، مشارکت، تعاون سنتی، زنان، گیلان

* نویسنده مسئول: j.moghaddam@guilan.ac.ir

existence of cooperative and collective spirit in the lived experience of Iranian society. JavadSafinejad (1359), MortezaFarhadi (1374) and (1386) are among the most prominent anthropologists who believe in the theory of help in Iranian culture. In their research, they have described the participatory role of rural and tribal women in collective and cooperative activities with an anthropological approach. The researches of Vadiei (1348), Khosravi (1372), Farhadi (1373), (1380), PapliYazdi (1377), NikKhalq (1382) are among the studies that have been carried out in the field of characteristics of rural areas in Iran and in it has been addressed to the way of the culture ruling the villages and participation and cooperation in the field of activities related to the village.

3. Methodology

This study is a descriptive and analytical research in which an anthropological approach and relying on library sources as well as the author's field experiences, while paying attention to the lived experience of the people of Guilan, aspects of the culture of cooperation and cooperation among the women of Guilan are investigated.

4. Conclusion

Examining production relations and other social relations in local communities in Iran shows that traditional cooperation has been one of the most prominent features of rural communities, especially in Guilan, throughout history. In the meantime, the role and presence of women and the manifestations of their cooperation and cooperative behavior seem colorful. Traditional cooperation is one of the social and collective approaches of Guilani women, which is of special importance in all life, especially in rice farming, sericulture, gardening and livestock farming and traditional rituals. The findings of this research, while raising doubts about the discourse of self-control and introversion of Iranians, are a confirmation of the results of researches that emphasize the existence of the spirit of convergence and collectivism among Iranians, especially in rural areas.Of course, it is clear that traditional cooperation, like any social phenomenon, undergoes transformation and change or appears in new forms with changes in the means of social production and construction. Yavari, like any other social phenomenon, is affected by political changes, technological growth and transformation in the production structure, in the past few decades, the form of Yavari has changed, part of it has become obsolete, but the other part continues its life in the collective life of the people of Guilan.

This study showed that characteristics such as convergence, collective and cooperative behaviors were one of the main characteristics of Guilani society. This characteristic has been reflected in many words, traditions, rituals and forms of work in the field of agriculture, animal husbandry, pastoralism and traditional rituals in Guilan.

Keywords: Helping, Participation, Traitional Cooperative, Women, Guilan

Semiannual Journal Of Indigenous Knowledge Iran
Volume 9, Issue 19, Spring & Summer 2023, 281-315
qjik.atu.ac.ir
DOI: doi.org/10.22054/qjik.2023.74229.1375

Original Reserch Accepted: 15/8/2023 Review: 12/7/2023 Received: 8/6/2023 ISSN: 2345-6019 eISSN: 2538-2543

Helping Culture and Traditional Cooperation of Women in Guilan

Hooshang Abbasi — Bachelor of Literature, TarbiatMoalem Rasht University, Rasht, Iran.

Javad Nazarimoghaddam * — Assistant professor, Institute of Guilan Studies, University of Guilan, Rasht, Iran.

1. Introduction

The culture of cooperation and helping among the women of Guilan is the most deep-rooted indigenous culture, helping not only in production and work, but also covers various aspects of villagers' lives and affects all relationships. It provides the integration and participation of women in the social arena and makes the role of women more prominent. The forms of helping among the rural women of Guilan are very diverse and not only in rice cultivation, which is the main crop of farmers, but also in horticulture (tea and tobacco cultivation and beans), animal husbandry and handicrafts are also going on. Many analysts in the field of historical sociology have analyzed Iranian identity and talk about the lack of participation culture in Iranian society. Therefore, it is necessary to investigate the Iranians' participatory identity in everyday life by looking at the sources of anthropology to test the claim of Iranians' monotonous discourse.

2. Literature Review

A group of studies conducted regarding the Iranian society have emphasized the self-control and single-mindedness of Iranians. Lambton (1345) while studying the agricultural system and agriculture in Iran, has presented the theory of Iranians' monotony. After that, the theory of individualism or the lack of cooperative spirit of Iranians has become widespread and has become the basis of the analysis of Iranian society. A number of Iranian researchers such as Katoozian (2013), Piran (2014), Qazi-Moradi (2014), Saree al-Qalam (2015, 2015), and many others have repeated this claim. The common denominator of all these researches is the emphasis on the self-righteous spirit and the rule of values aimed at individual interests in the Iranian society during the centuries of authoritarian rule and as a result, the lack of formation of the spirit of participation and the fundamental characteristics of progress in Iranian society.But some other anthropological researches emphasize the

Corresponding Author: j.moghaddam@guilan.ac.ir
How to Cite: Abbasi, H; Nazari Moghaddam, J. (2023). Helping culture and traditional cooperation of women in Guilan, *Semiannual Journal of Indigenous Knowledge Iran,*10(19), 281-315.

- قبادیان، وحید. (۱۳۸۳)، *معماری در دارالخلافه ناصری: سنت و تجدد در معماری معاصر تهران*. تهران: مهندسین مشاور معماری سفید.
- کاشیان، حسین. (۱۳۶۲)، *کمال‌الملک*، تهران: انتشارات ارشاد اسلامی. چاپ دوم.
- معیرالممالک، دوستعلی‌خان. (۱۳۶۱)، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، تهران: نشر تاریخ ایران، چاپ اول.
- کیان، مریم. (۱۳۸۹)، «کاشی‌کاری شمس‌العماره»، *فصلنامه اثر*، بهار، شماره ۴۸، ۹۸ -۷۹.
- مفید، حسین و رئیس زاده، مهناز. (۱۳۸۵)، *ماجراهای معماری سنتی ایران و خاطرات استاد حسین لر زاده*، تهران: انتشارات مولی.

منابع اینترنتی:

https://donya-e-eqtesad.com/3853875
http://www.arc-tab-89.blogfa.com/post/23
https://artang.ir

مصاحبه‌ها:

- پور فرزانه، محمد. مدرس خیالی نگاری یا نقاشی قهوه‌خانه‌ای، متولد ۱۳۳۹ و کارشناس رشته نقاشی.
- حاجیان‌پور، علی. گچ‌بر و مرمتگر گچ‌بری بناهای تاریخی، متولد ۱۳۱۹ در روستای اسلام‌آباد از توابع همدان، شاگرد استاد حاج عباس عشقی است.
- میرمنگره، اردشیر کارشناس معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و ناقد آثار هنری، متولد سال ۱۳۵۲ در اندیمشک و کارشناسی ارشد از دانشگاه تهران.

استناد به این مقاله: کیان اصل، مریم . (۱۴۰۲). کاشی نگاره های نقاشی رنگ روغن با نقوش فرنگی در بنای شمس العماره، دو فصلنامه *دانش های بومی ایران* ، ۱۰(۱۹)، ۲۷۹-۲۵۱.

Indigenous Knowledge Iran Semiannual Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ORCID
Maryam KianAsl http://orcid.org/0000-0001-5393-7241

منابع

- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان. (۱۳۶۳)، *الماثر و الاثار* به کوشش: ایرج افشار، تهران: اساطیر، چاپ اول.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان. (۱۳۶۳)، *دوره روزنامه شرف و شرافت*، با مقدمه و فهارس: جواد صفی نژاد، تهران: انتشارات یساولی.
- بانی مسعود، امیر. (۱۳۸۸)، *معماری معاصر ایران در تکاپوی بین سنت و مدرنیته*. تهران: هنرمعماری قرن، چاپ دوم.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰)، *دائرةالمعارف* هنر، تهران: فرهنگ معاصر، چاپ دهم.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- چمنی، ژاله. (۱۳۹۳)، فن‌شناسی و آسیب‌شناسی نقاشی‌های روی لعاب کاشی در اتاق شمالی طبقه دوم کاخ شمس‌العماره برای طرح حفاظت، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشکده معماری و هنر دانشگاه هنر.
- حسین‌آبادی، علیرضا. (۱۳۹۴)، بررسی ساختاری، فرآیندهای فرسایش و ارائه طرح حفاظت و مرمت کاشی نگاری‌های (منسوب به لایه چینی) بنای شمس‌العماره کاخ گلستان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.
- رایت، دنیس. (۱۳۸۵)، *ایرانیان در میان انگلیسی‌ها*، ترجمه: کریم امامی، تهران: موسسه نشر فروزان روز.
- سیف، هادی. (۱۳۷۶)، *نقاشی روی کاشی*، تهران: سروش.
- سیف، هادی. (۱۳۷۹)، *نقاشی روی گچ*، تهران: سروش.
- صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل و خلیل زاده مقدم، مریم. (۱۳۹۱)، «رویکرد منظره پردازانه در آثار کمال‌الملک»، *کتاب ماه هنر* مردادماه، شماره ۱۶۷: ۱۱۸– ۱۲۵.

گرایش به نقاشی رنگ روغن روی بسترهای متفاوت بـه سـبک فرنگـی‌سـازی نیـز بـه طرز افراطی رواج یافته بود. نقاشی رنگ روغن روی در و پنجره، و حتی سقف‌های چوبی، ازاره‌ها، ستون‌های سنگی، سقف و دیوارهـای گچـی، مـدالیون‌هـای کوچـک و بـزرگ از جنس شیشه و آینه، و بوم‌هایی از پارچه کتان و چرم به صورت تابلو، نیز اجرا می‌شـد ولـی نقاشی روی کاشی لعاب‌دار ابداع جدیدی بود که تا آن زمان اجرانشده بود. تقریباً هر بسـتر جامدی قابلیت اجرای نقاشی رنگ روغن را دارد ولی برخی اجسام بـه دلیـل داشـتن بافـت متخلل، عامل ماندگاری نقاشی در آنها تقویت می‌شود.

کاشی لعاب‌دار (بدنه و لعاب) به سبب پخته شدن در درجه حرارت معـین، بـه حالـت نیمه شیشه‌ای درآمده و با این‌که در برابر سـاییدگی، فشـار و ضـربه مکـانیکی بسـیار مقـاوم است ولی جذب آب بسیار کمی دارد. هر تزیینی که روی سطح صاف و بدون بافت کاشی اجرا شود، به‌مرورزمـان در شـرایط آب و هـوایی مرطـوب و اصـطکاک بـا افـراد و اشـیای مختلف، سطح آن کدر و مواد رنگی به شکل پودر فرو خواهد ریخـت و ایـن نشـان‌دهنـده عدم انتخاب درست برای این شیوه تزیینی در ازاره اتاق‌های شمس‌العماره است.

اجرای نقاشی رنگ روغن روی کاشی به دلیل تنوع در نقوش و سرعت اجرای آن و کاهش هزینه‌ها با وجود شاگردانی که در نقاشخانه سلطنتی کار می‌کردند و یا نقاشـان غیـر درباری که با رکود کاری مواجه بودند و پیشنهادهـای کـاری را بـا روی بـاز مـی‌پذیرفتنـد، موردتوجه قرارگرفت و این روش در تمامی اتاق‌های شـمس‌العمـاره اجـرا شـد. اسـتفاده از پودر آلیاژ برنج برای ایجاد جلای طلایی روی گچ‌بری درز کاشـی‌هـا نیـز دلیلـی دیگـر بـر تمایل به کاهش هزینه‌ها در تزیینات شمس‌العماره است. البته دلیل منحصربه‌فرد بودن روش نقاشی رنگ روغن روی کاشی‌های شمس‌العماره، خـود نشـان‌دهنـده ناکارآمـد بـودن ایـن روش بوده است.

سپاسگزاری

این تحقیق در سال ۱۳۹۰ انجـام شـده و لازم اسـت از همکـاری صـمیمانه مـوزه‌داران کاخ گلستان و به ویژه خانم دکتر منصوره آزادواری که امکان بازدیـد از طبقـات مختلـف شمس‌العماره را فراهم کردند و آقای اردشیر میرمنگره تشکر و تقدیر به عمل آید.

داشته است. او به دلیل ذوق وافر به نقاشی، طرح هایی را برای اجرا روی گچ و کاشی ارائه داده است. جالب‌ترین ویژگی نقاشی‌های روی گچ استاد علی نقاش که در واقع نشانه کار نقاش محسوب می‌شد طراحی و پیاده کردن طرح‌ها در اندازه کاشی‌ها بود؛ به‌گونه‌ای که تا لمس نقاشی روی گچ، گمان می بردید که با یک مجلس نقاشی روی کاشی روبرو هستید (سیف، ۵۲:۱۳۷۹-۵۵).

شباهت‌هایی چون انتخاب نوع رنگ‌ها، جسمیت رنگ‌ها، روش رنگ‌گذاری و حتی موضوع نقاشی‌ها بر این ادعا صحه می گذارد. برخی از محققین معتقدند به دلیل شباهت زیاد میان قاب‌بندی و رشته‌های گل و بته و حتی شکل سبدها با نقوش حاشیه‌های گچ‌بری اروپایی، به‌احتمال‌زیاد نقاش این کاشی‌ها، نقاشان روی گچ بودند. نقاشان روی کاشی در دوره قاجار وابسته و پیرو هنر و طراحی سنتی بودند ولی گچ برها به طرف نقاشی اروپایی سوق پیدا کردند و آن را در ایران رواج دادند» (میرمنگره، ۹۱/۷/۱۵: یادداشت ۳).

تنوع در اجرا نشان از وجود چند نقاش و احتمالاً به‌کارگماری وردستان نقاش دارد. تعداد زیاد کاشی در ابعاد و اندازه یکسان برای ازاره‌های پنج اتاق و تالار، نیاز به نقاشان زیادی داشت و احتمال به‌کارگیری شاگردان نقاشخانه دولتی (تأسیس ۱۲۷۸ ه.ق) که در کاخ گلستان مستقر بودند و مدارس هنری آن دوران را تقویت می‌کند؛ زیرا نقاشان بازاری به‌ندرت به اجرای کپی از نقاشی‌های کلاسیک اروپا تمایل نشان می‌دادند.

نتیجه‌گیری

معیرالممالک ساخت شمس‌العماره را در ابتدا بدون اتکا بر بودجه دولتی در مدت دو سال به اتمام رساند. او برای انجام تزییناتی که متناسب با معماری کارت‌پستالی شمس‌العماره باشد از اساتیدی در رشته‌های نقاشی، حجاری، گچ‌بری و آینه‌کاری و کاشی‌ساز دعوت به عمل آورد. اجرای همه این تزیینات مستلزم داشتن سرمایه و زمان کافی و در اختیار داشتن هنرمندانی بود که بتوانند او را در تزیین بنا یاری رسانند. ناصرالدین‌شاه به سفر رفته بود و با مراجعت او، مراسم رونمایی از شمس‌العماره باید انجام می‌شد.

شاه اتاق مخصوصی برای نقاشخانه در عمارت بادگیر تعیین کرد که کمال الملک هر روز به آنجا می رفت و برای شاه نقاشی می کرد و مواجب مرسومی هم برای او مقرر کرده بود (صادقپور، ۱۰:۱۳۹۱). از دیگر استادانی که می توان نقاشی های رنگ روغن را به آنان نسبت داد، کاشی نگاران هستند. چرا که «آنان در ایام رونق نقاشی روی کاشی در حکومت ناصرالدین شاه قاجار، به تهران که مرکز پرکششی برای جلب و جذب بسیاری از هنرمندان سنتی (ازجمله کاشی نگاران چیره‌دست و توانمند) بود مهاجرت کردند.

بسا هنرمندان باسابقه و صاحب تجربه ای که ناگزیر به ترک دیار خود شده و به شوق عرضه ذوق و استعداد هنری خود راهی پایتخت شدند. یکی از هنرمندان کاشی نگار برجسته استاد علیرضاست که در خیابان باب همایون کاشی پزخانه داشت. کاشی هایی با نقش گل و بته و یا گل و مرغ در مجموعه کاخ گلستان که امضای او را دارد به نقوش این کاشی ها، شباهت دارد. از دیگر از نقاشان احتمالی می توان مرحوم استاد علیرضا قوللرآقاسی را نام برد. استاد علیرضا در کنار نقاشی مجالس شاهنامه، هنر کاشی نگاری را هم رها نمی کند و وارد جرگه کاشی نگاران کاخ گلستان شده بود. او به تدریج سرشناس تر از بقیه کاشی نگاران شد و لقب نقاش باشی را به خود اختصاص داد» (سیف، ۴۲:۱۳۷۶).

گروه دیگری که احتمال دارد نقاش کاشی های رنگ روغن اتاق های شمس العماره باشند، گچ نگاران هستند. با مقایسه این کاشی ها با گچ نگاره ها هم دوره آن شباهت های زیادی وجود دارد و احتمال این که که مجریان این کاشی ها گچ نگاران بوده‌اند را تقویت می کند. این نوع نقاشی ها را می توان در دیوارنگاره‌های خانه‌های تاریخی کاشان مشاهده کرد. در اواخر دوره قاجار نقاشان ثابت نقاش خانه‌های پایتخت همیشه با مزد و مواجبی ناچیز سرگرم کار بودند و به عبارت دیگر زندگی و روزگارشان از راه نقاشی می گذشت. بسیاری از این نقاشان در گچ نگاری نیز صاحب تجربه بودند. در دوره های رکود کاری، آنان ناچار به انجام سفارش هایی چون کشیدن پرده درویش، نقاشی پشت شیشه و دیگر رشته‌های هنر نقاشی می شدند.

فقط نقاشان نبودند که کار گچ نگاری هم می کردند، استاد علی که حرفه اصلی او کاشی پزی بود، سهم عمده‌ای در رواج و رونق نقاشی روی گچ در بناهای سنتی تهران

پس از صنیع الملک، شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا رفتند که علی‌اکبر خان مزین‌الدوله و عبدالمطلب مستشار از این جمله بودند. مزین‌الدوله در مدرسه هنرهای زیبای پاریس آموزش دید. پس از بازگشت به ایران در سال ۱۲۸۵ ه.ق مدتی به ناصرالدین‌شاه درس فرانسه و نقاشی می‌داد. همین زمان، کار تدریس نقاشی در دارالفنون را آغاز کرد. مزین الدوله که در شیوه رنگ روغن مهارت یافته بود، عمدتاً به نقاشی منظره و گل می‌پرداخت ولی در چهره‌نگاری به شیوه پرداز نیز دستی داشت (همان).

موضوعات اجتماعی و چهره‌نگاری بزرگان سیاسی و بناهای اروپایی و چشم‌اندازها بسیار مرسوم شد و از این حرکت در مدارس دولتی نقاشی و چاپ حمایت می‌شد. در اواخر دوره قاجار منظره‌سازی در آبرنگ‌های محمود خان صبا و آثار اولیه کمال‌الملک آغاز شد ولی آنچه به نام هنر نقاشی جدید توسط کمال‌الملک و شاگردانش از روش آکادمیک یا واقع گرایی اروپا تقلید شد و به ایران آمد، حرکتی اجتناب ناپذیر بود. به هر حال نقاشی ایرانی ارتباط خود را با سنت‌های نگارگری گذشته خود قطع کرد و به شناخت طبیعت و تأثیرات نور بر رنگ‌ها بهره برد (صادق پور، ۱۱۸:۱۳۹۱).

برخی از استادکاران مرمت کار و موزه‌داران کاخ گلستان از پیشکسوتان خود شنیده‌اند که کاشی‌های رنگ روغن، کار استاد کمال‌الملک و شاگردانش بوده که در کارگاه نقاشی خصوصی او در خیابان ناصرخسرو انجام‌شده است (کیان، ۹۵:۱۳۸۹).

«احتمال این‌که نقاش کاشی‌های شمس‌العماره عمل کمال‌الملک باشد بعید به نظر می‌رسد؛ با توجه به این‌که موضوعات نقاشی‌های کمال‌الملک اغلب سبک واقع‌گرا و طبیعت‌گرا با محتوایی مردم‌شناسی است و یا گاهی موضوعات مناظر کاخ‌ها، چشم‌اندازهای اطراف تهران، بغداد و یا کاشان را نقاشی کرده و به‌ندرت طبیعت بیجان و نقاشی سفارشی است، او این امور کارها را درشان خود نمی‌دید. به خصوص آن‌که کمال‌الملک، کپی از کارت‌پستال در پرونده کاری خود ندارد و حضور دائمی او در کاخ گلستان شمس‌العماره نمی‌تواند دلیل انجام نقاشی‌های روی کاشی‌ها باشد»(میرمنگره، ۹۱/۷/۱۵: یادداشت ۲).

۷- درخت‌ها بسیار طبیعت‌گراتر از سایر موضوعات است و از نظر شکل و رنگ بسیار متنوع اجرا شده‌اند و جهت تابش نور در چشم‌اندازها رعایت شده و می‌توان سایه‌ها را در آن مشاهده کرد (عکس‌های ۲۰ تا ۲۲).

عکس‌های ۲۰ تا ۲۲- چند نوع درخت و بنا در نقاشی کاشی‌ها، (پژوهشگر، ۱۳۹۰)

نقاشان احتمالی نقاشی‌های رنگ روغن روی کاشی

نقاشی دوره قاجار، نقاشی دوره آمیختگی تمایلات، عناصر و بیان ایرانی با گرایش‌های هنر غربی است. تأثیرپذیری نقاشی قرن دوازدهم و سیزدهم ه.ق ایران از نقاشی اروپایی در سیر صعودی در طول دوره قاجار ادامه دارد (کاشیان، ۱۳۶۳:۱).

محمود خان ملک‌الشعرا هنرمندی خود آموخته و درباری بود و اغلب به بازنمایی دقیق از ساختمان‌ها، خیابان‌ها و ویرانه‌های تاریخی و نقاشی از چشم‌اندازهای شهری می‌پرداخت. از او عکس‌های دقیق و مستندی از کاخ‌های سلطنتی باقی مانده است (پاکباز، ۱۶۲:۱۳۸۳). در همین اوان نقاش درباری دیگری به نام استاد بهرام کرمانشاهی به اجرای نقاشی روی بوم و گچ، فعالیت داشت. برخی آثار به روش رنگ روغن روی بوم در موزه کاخ گلستان در معرض دید تماشاگران است.

۵- قلمگیری برای موضوعات مناظر و چشم‌اندازها، گاهی با رنگ مشکی و گاهی با رنگ‌های تیره تراست. اجرای این تفاوت‌ها در روش‌ها و شیوه‌های اجرای کار دلیلی بر تعدد نقاشانی که در اجرای این تزیینات حضور داشته‌اند. (عکس ۱۸)

عکس ۱۸- چشم‌اندازی از یک کلبه روستایی اروپایی، (پژوهشگر،۱۳۹۰)

۶- در طبقه دوم سبک طبیعت پردازی واقع گرایی با استفاده از رنگ گذاری‌های رعایت شده است (۱۹ و ۲۰).

عکس‌های ۱۹ و ۲۰- نقاشی رنگ روغن از کاخ‌ها و بناهای اروپایی، (پژوهشگر،۱۳۹۰)

عکس‌های ۱۳ و ۱۴- نقوش شاخ فراوانی در کاشی‌های ازاره طبقه دوم، (پژوهشگر، ۱۳۹۰)

۴- گل‌ها و برگ‌هایی که از سبد میوه‌ها و دسته‌های گل به بیرون خزیده، هرچه از هسته متراکم دور می‌شوند، ظریف‌تر و پراکنده‌تر می‌شوند. جهت تابش نور در موضوعات سبدهای میوه و دسته‌های گل دیده نمی‌شود و از رنگ‌های تیره برای عمق نمایی و برجسته کردن حجم‌ها استفاده شده و در برخی قاب‌ها درخشندگی و خلوص رنگ‌ها بر عوامل دیگر ارجحیت دارد. (عکس‌های ۱۵ تا ۱۷)

عکس‌های ۱۵ تا ۱۷- کاشی‌نگاره دسته گل، (پژوهشگر،۱۳۹۰)

موضوع و روش اجرای نقوش کاشی‌ها:

نقاشی های رنگ روغن روی کاشی‌ها شامل چند موضوع اصلی است: انواع سبد میوه، قاب گل و مرغ، دسته گل، دورنمای ساختمان‌ها و چشم‌انداز رودخانه‌ها از این جمله هستند.

۱- در ترکیب نقوش سبدهای میوه‌ها از چند نوع میوه مانند زردآلو، هلو، انگور، گلابی و سیب استفاده‌شده است. سبدهای میوه با گل های کوچک تزیین شده است. اغلب نقش میوه‌ها، قلم‌گیری شده‌اند. برای ایجاد حجم در میوه‌ها در طبقه دوم از سایه روشن‌های ملایم استفاده‌شده ولی در برخی طبقات، هاشورهای پهن به‌کاررفته است.

۲- شکل سبدها متنوع و از الگوهای اروپایی برداشت‌شده است. گاهی زاویه دید نقاش از پایین بوده و کف سبد دیده می‌شود (عکس ۱۲).

۳- بعضی سبدها به صورت قیفی شکل ترسیم شده‌اند. نمونه این سبدهای قیفی شکل که نماد شاخ نعمت و فراوانی[۱] است. در دیوارنگاره‌های دیگر بناهای دوره قاجار که متأثر از سبک اروپایی است، این نقش بسیار استفاده‌شده است (عکس‌های ۱۳ و ۱۴). این آرایه باستانی و اسطوره‌ای، در پی شیوع جریان فرهنگی جدید، دوباره در هنر و معماری دوره قاجار ظاهر می‌شود.

عکس ۱۲- سبد میوه معلق، (پژوهشگر، ۱۳۹۰)

[۱]- شاخ نعمت (cornucopia)

عکس ۱۰- نمایی از گوشه ازاره اتاق طبقه سوم با قاب‌بندی‌های برجسته (پژوهشگر، ۱۳۹۰)

۴- کاشی‌های ازاره طبقه چهارم:

در اتاق بخش جنوبی همان روش کار را با رنگ‌های محدودتر، کمرنگ‌تر و قلم گیری‌های پهن دارد. این رنگ‌گذاری غیرماهرانه بوده و افراط در استفاده از رنگ طلایی مشهود است. (عکس ۱۱)

عکس ۱۱- نمایی از گوشه ازاره اتاق طبقه چهار (نگارنده، ۱۳۹۰)

رنگ‌های تونالیته آبی و خاکستری و گاهی رنگ‌های سرد استفاده‌شده است. روش نقاشی روی گچ به صورت تک رنگ در ابنیه سنتی قاجاری مرسوم بود. قاب‌بندی‌های دور متن‌های نقاشی سالم‌تر مانده است و زمینه‌های آن‌ها به رنگ‌های لاکی، سبز و لاجوردی است. برجستگی‌های این قاب‌ها پوششی از رنگ طلایی داشته که به‌مرورزمان تیره شده و قهوه‌ای به نظر می‌آید. (عکس‌های ۹ و ۱۰)

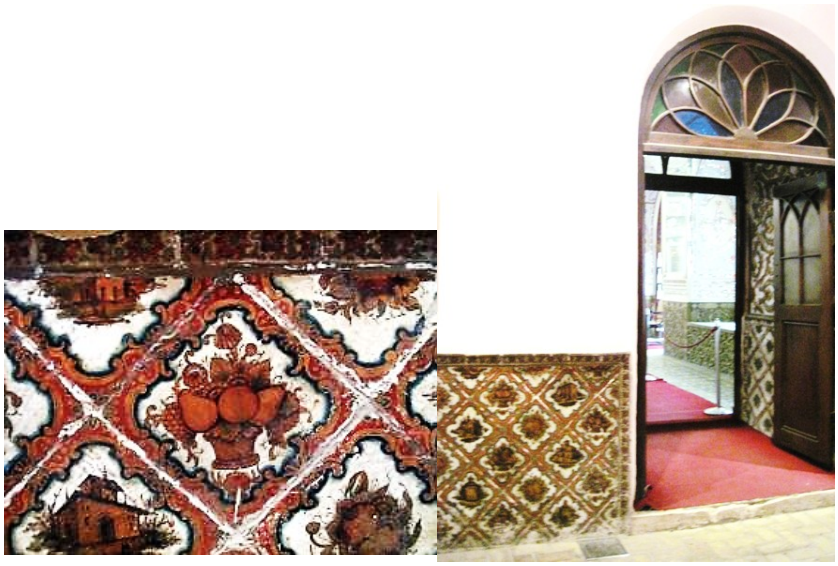
عکس ۹-کاشی‌های رنگ روغن بالاخان سمت جنوبی طبقه سوم، (پژوهشگر،۱۳۹۰)

عکس‌های ۶ و ۷-کاشی‌های رنگ روغن اتاق بخش جنوبی طبقه دوم، (پژوهشگر،۱۳۹۱)

عکس ۸- کاشی‌های رنگ روغن بخش شمالی طبقه دوم، (پژوهشگر،۱۳۹۰)

۳- کاشی‌های ازاره اتاق طبقه سوم:

در اتاق بخش جنوبی طبقه سوم این عمارت، نقاشی‌های چشم‌اندازها از تنوع کمتری برخوردارند ولی در بالاخان طرف دیگر، سبدهای میوه، نقوش گل و مرغ و دسته‌های گل به زیبایی کاشی‌های طبقه دوم است. رنگ‌آمیزی مناظر اغلب به صورت تک رنگ و یا



عکس‌های ۴ و ۵- نقاشی رنگ روغن و لایه‌چینی میان کاشی‌ها در اتاق شمالی طبقه اول (پژوهشگر، ۱۳۹۱)

۲- کاشی‌های ازاره طبقه دوم:

کاشی ازاره دو اتاق که به صورت شمالی و جنوبی نسبت به هم روی یک تراس در طبقه دوم قرار دارند، از نظر تنوع رنگی و موضوع نقوش کاشی‌ها از سایر اتاق‌های شمس‌العماره متمایز و برتر هستند. کاشی‌هایی که در مجاورت پنجره‌ها و درها قرار دارند آسیب بیشتری نسبت به کاشی‌های دیگر دیده‌اند. قاب‌بندی‌های این کاشی‌ها ریخته شده و فقط قلم‌گیری‌های طرح که احتمالاً از کتیرا استفاده‌شده بوده برجای خود باقی‌مانده است. نقاشی‌های رنگ روغن هم در یک وضعیت هستند با این تفاوت که در کاشی‌های اتاق شمالی از موضوعات چشم‌انداز استفاده نشده است. (عکس‌های ۶ تا ۸)

تعجیل معیرالممالک برای اتمام عمارت و رونمایی از آن در مقابل شاه، هنرمندان را برای به‌کارگیری روش‌های اجرایی جدید که زمان کمتری را می‌طلبید، ترغیب کرد. این تعجیل به یک ابداع انجامید. با آنکه از قرون اولیه اسلامی نقاشی روی خشت با لعاب رنگی که در کوره پخته و تثبیت می‌شد، رواج داشت ولی تولید این کاشی‌نگاره‌ها بسیار زمان‌بر بود، از همین رو بدعتی جدید عرضه شد و آن نقاشی رنگ روغن روی کاشی بود.

انتخاب خشت لعاب‌دار به عنوان بوم با سطحی صاف و صیقلی برای نقاشی رنگ روغن، بسیار بحث‌برانگیز است. در واقع این روشی ابداعی با عنایت به زوال‌پذیری نقاشی رنگ روغن در ارتباط با اثاثیه و افراد، این نقاشی‌ها از نظر سایش و ریزش رنگ، بوم مناسبی برای نقاشی و پوشش دیوارهای ازاره نبود و وضعیت کنونی آن حکایت از این موضوع دارد. با وجود نوآوری در روش تزیین کاشی برای ازاره‌های، این روش غیراصولی بوده و محکوم به فراموشی است.

۱-کاشی‌های ازاره اتاق طبقه اول:

در بخش شمالی تالار طبقه اول، اتاقی با ازاره‌های پیش‌آمده که به شیوه نقاشی رنگ روغن و اغلب با رنگ قهوه‌ای، مشکی و رنگ‌هایی با جلای فلزی طلایی[1] نقاشی شده است. برای ایجاد بعدنمایی در نقاشی‌ها از قلم‌گیری مشکی و هاشور زنی استفاده‌شده است و رنگ‌ها تنوع چندانی ندارد و رنگ قرمز و طلایی عمده‌ترین رنگی است که در این طبقه مشاهده می‌شود (عکس‌های ۴ و ۵).

---

[1]- «نظر به لعاب‌دار بودن سطوح کاشی در اجرای تزئینات به صورت نقش افزوده و برجسته، نتایج مطالعات علت جلا و رنگ مطلای موجود در میان لایه های این تزئینات را وجود ذرات ترکیبی فلز مس و روی نشان داد که می توان آن را ذرات آلیاژ درخشنده برنج قلمداد کرد. این تزئینات به صورت لایه لایه و با روش‌های عملیات گرمایی و حرارتی و ضمناً با استفاده از پودر ذرات عناصر فلزی اجراشده و احتمال استفاده از روش لایه چسبانی ورقه‌های فلزی کاملاً مردود است.» (حسین‌آبادی،۱۳۹۴)

عدم موضع نگاری[1] یا جای نگاری در این چشم‌اندازها دلیل بر نقصان آنها نیست. «موضع نگاری در نقاشی به معنای بازنمایی دقیق ویژگی‌های طبیعی و ساختمانی یک مکان معین است و غالباً اطلاعات دقیقی را از یک محل به دست می‌دهد و از همین رو، چون نقاش منظره نگاراست، مقاصد زیباشناختی را دنبال نمی‌کند» (پاکباز، ۱۳۹۰:۵۵۰).

عکس‌های این چشم‌اندازها با نقاشی‌های کلاسیک اروپا مورد مقایسه قرار گرفت. از نظر ترکیب‌بندی چشم‌اندازها، بیش‌ترین شباهت به کار کلود لرن[2] نقاش فرانسوی را دارد. او در منظره‌سازی استاد بود و در اوج شهرت یک مجموعه از نقاشی‌های خود را به چاپ رسانده بود. (همان)(عکس ۳)

عکس ۳- (کلود لورین تاریخ خلق اثر: سال ۱۶۳۹ میلادی، https://artang.ir/ ۱۳ مرداد ۱۴۰۲)

[1] - Topography

[2] - کلود لرن (لورین)، (Claude Lorraine) یا کلود ژله، یکی از منظره نگاران نوآور سده هفدهم به شمار می‌آید. او در ناحیه لرن فرانسه متولد شد و در نوجوانی به رم رفت و در کارگاه نقاشی مشغول به کار شد و به تدریج در منظره سازی به استادی رسید. او در اوج شهرت مجموعه آثار خود را به چاپ رساند تا از جعل آثارش جلوگیری کند. او طرح‌های بسیاری از سپیده‌دم و شامگاهان در خارج از کارگاه کشید (پاکباز،۱۳۹۰:۴۱۸).

معرفی کاشی‌نگاره رنگ روغن:

کاشی‌نگاره‌های رنگ روغن کاخ شمس‌العماره شامل ازاره‌های ۵ اتاق در طبقات مختلف است ارتفاع این ازاره‌ها حدود ۱۰۳ سانتی‌متر، از کف تا لبه برجستگی زیرین طاقچه‌هاست. کاشی‌های نقاشی رنگ روغن به صورت لوزی نصب‌شده‌اند و ابعاد آن‌ها ۲۴ در ۲۴ سانتی‌متر با لعاب مات (اپک) سفید است. در محل تلاقی کاشی‌ها، طرح چلیپایی با لایه نازک گچی به صورت لایه‌چینی برجسته اجراشده و با رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و لاجوردی رنگ‌آمیزی شده است.

با تطبیق نتایج حاصل از تجزیه شیمیایی مواد، «رنگدانه‌های شناسایی‌شده شامل: رنگدانه آبی از ترکیب آبی پروس و درصد کمی لاجورد، رنگدانه سبز تیره و روشن از زنگار مس، رنگدانه قرمز روشن و تیره از اخرا، رنگدانه قهوه‌ای روشن از سفید سرب (سفیداب شیخ)، همچنین بسترسازی نقاشی به وسیله همان سفیداب سرب (رنگ زمینه) صورت گرفته است. وجود روغن در ماده بست رنگ (چسب سریشم) رنگ روغن بودن نقاشی‌ها را تأیید می‌کند.» بوم‌هایی که از ترکیب چسب‌دار استفاده‌شده باعث استحکام بیشتری نسبت به ترکیب‌های روغن‌دار است؛ زیرا روغن فاصله‌ای بین رنگ نقاشی و بستر ایجاد می‌کند و در طی زمان زودتر تخریب می‌شوند و همین موضوع ترجیح استفاده از بوم‌های چسب‌دار نسبت به روغنی را تأیید می‌کند (چمنی، ۱۳۹۳: چکیده).

موضوع نقاشی‌ها شامل، دسته‌های گل و سبدهای میوه، نقوش گل و مرغ و عکس‌هایی از چشم‌اندازهای اروپایی مانند قصرها، برج‌ها، رودخانه‌ها، کلبه و کلیساها می‌شود. در طرح حاشیه‌ها از نقوش ختایی، گل‌های چندپر و پروانه‌ای، برگ درخت مو و خوشه‌های انگور، بوته‌های گل که به صورت تکثیر قرینه انتقالی اجرا شده‌اند نیز استفاده شده است (کیان، ۹۴:۱۳۸۹).

نقاشان قاجاری همواره آثاری را که کپی می‌کردند را به سلیقه خویش تغییر می‌دادند. در نقوش این تابلوهای مینیاتوری، نمی‌توان مکان چشم‌اندازها را شناسایی کرد. به هر حال

عکس ۲- نقاشی آبرنگ شمس‌العماره، عمل محمود خان صبا (ملک‌الشعرا) به تاریخ ۱۲۸۵ ه.ق، محل نگهداری کاخ گلستان.

در شمس‌العماره تنها نام معمار ذکرشده و نام دیگر هنرمندان و مرمت کاران به‌ندرت و شاید فقط در گزارش‌های مرمتی به میان آمده باشند. در خاطرات استاد لر زاده آمده است که «شمس‌العماره بناهای ناصری که نقشه آن را معیرالممالک داده و در سال‌های اخیر تعمیر شده است. کاشی‌های هفت رنگی خشتی آن عمارت به وسیله میرزا حسین ایلیا، کاشی‌پز اصفهانی آماده و نصب شد. کاشی‌پزی ایلیا در بازارچه نو اصفهان واقع است» (مفید، ۷۹:۱۳۸۵). این کاشی‌های هفت رنگی اغلب برای پوشش دیوارهای بیرونی و کفپوش تالارها و اتاق‌ها استفاده‌شده است.

حاجیان پور که از اساتید هنرگچبری و یکی از مرمتگران کاخ شمس‌العماره هستند در سال ۱۳۵۱ ه.ش به هنگام مرمت گچ‌بری‌های طبقات فوقانی کاخ، با برداشتن قطعه‌ای از گچ‌بری، کاغذ کهنه تاشده‌ای را در پشت آن یافتند که حاوی طرح خطی گچ‌بری موردنظر بوده، بدون آن‌که استاد نام خود را در روی آن قید کرده باشد که بعد از انجام مرمت، کاغذ را در جای قبلی خود قرار داده بودند (حاجیان‌پور،۹۱/۷/۱: یادداشت ۱).

اتاق‌ها و بالاخان‌های عالی مزین دارد که همه آیینه‌کاری و حجاری سنگ مرمر ممتاز منبت شده و مبل‌های ممتاز و نفایس گران‌بها و بساط‌های عدیم‌النظیر و پرده‌های اساتید فرنگ و غیره دارد و بنایی که ازهر جهت به این آراستگی و رفعت و خوش‌منظری و شکوه کمتر در عالم دیده و شنیده‌شده است» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ش ۲۷).

یک معمار ایرانی به نام «محمد کاشی» وظیفه ساخت عمارت شمس‌العماره را بر عهده گرفت. ساخت این عمارت در حدود ۱۶۳ سال قبل به وسیله معماران و استادکاران آن زمان به مدت دو سال (۱۲۸۴- ۱۲۸۲ ه.ق) به طول می‌انجامد. ارتفاع این بنا بدون حساب کلاه فرنگی ۲۵ متر و با کلاه فرنگی ۳۰ متر است و تا آن زمان در تهران چنین بنای بزرگی احداث نشده بود و از داخل کلاه فرنگی تمامی تهران قابل‌مشاهده بود. از طبقات پایین شمس‌العماره برای تشریفات و مهمانی‌ها استفاده می‌شد و طبقات بالایی بیشتر جنبه تفرج‌گاه داشت (همان).

نفوذ معماری اروپا در ساختمان‌ها و خیابان‌های شهر هویدا بود. حتی قبل از آن‌که شاه راه سفر در پیش گیرد، این گرایش آغازشده بود. ساخت بناهایی با پلکان ورودی در وسط سرسرا که از پاگرد به دو شاخه در جهت مقابل یکدیگر بالا می‌رفتند، متأثر از معماری کشور روسیه بود و در دوره ناصری در ایران مرسوم شده بود (بانی، ۱۱۷:۱۳۸۸). در شمس‌العماره نیز به تبعیت از معماری اروپایی، ورودی اصلی از طریق پله‌های وسیعی که جلوی ایوان قرار داشت بنا شد، این ورودی بعدها برچیده شد و به جای آن کاشی‌نگاره دسته موزیکچی نصب شد. (عکس ۲)

بخش کارگاهی و که نتیجه بلافصل و پیامد برنامه‌ها و اقدامات نادرست اقتصادی و سیاسی در دوره قاجار بود. (https://donya-e-eqtesad.com/منابع درآمدی دولت ها در دوره قاجار/شماره روزنامه: ۵۴۱۸/ تاریخ چاپ: ۰۱/۱۳/۱۴۰۱- شماره خبر: ۳۸۵۳۸۷۵ /گروه: تاریخ و اقتصاد).

در بازگشت به ایران خواستار ایجاد ساختمان‌هایی به سبک فرنگ شدند. آن‌ها با خود عکس‌ها و کارت‌پستال‌هایی از بناهای غربی به ایران آوردند و از معمارباشی‌های ایران خواستند که ساختمان‌هایی شبیه آن‌ها بسازند. این معماران که اطلاعی از چگونگی ساخت این شکل از بناها نداشتند، آن‌ها را با مصالح و روش‌های معماری سنتی ایران ساختند و تزیین کردند. این دوران را می‌توان سرآغاز معماری کارت‌پستالی در ایران دانست» (قبادیان، ۱۳۸۳:۳۰).

معمارانی چون استاد علی‌محمد خان صانعی و استاد معمار باشی، بناهای خود را با استفاده از کارت‌پستال‌هایی از نقاشی کلاسیک و عکس ساختمان‌های اروپایی می‌ساختند. شاید اتکای معماران به مدارک دست دومی چون کارت‌پستال و نقاشی و فقدان هر نوع آموزش رسمی به ایجاد فرم‌های جدیدی انجامید که شباهتی دور با آنها دارند.[۱]

«شمس‌العماره یکی از ساختمان‌های متأثر از نوگرایی بود که در ارگ سلطنتی تهران برپا شد. در شماره ۲۷ روزنامه شرف مربوط به ۱۳۰۲ ه.ق درباره این کاخ آمده است که «عمارت مبارکه رفیع البنای شمس العماره که نظیر عمارات سلطنتی بسیار خوب فرنگستان است و در مناعت و متانت بنا و شکوه منظر و بداعت وضع اول بنای سلطنتی ایران است در سال یک هزار و دویست و هشتادوچهار بر حسب امر شاهنشاه و مباشرت و مواظبت مرحوم نظام الدوله دوستعلی خان معیرالممالک با مخارج و مصارف گزاف دولت در سمت شرقی باغ سلطنتی همایونی (که طرف دیگر آن به ابتدای خیابان ناصری ارتباط دارد) احداث شد.[۲] این بنا مشتمل بر شش مرتبه (با احتساب زیرزمین و کلاه فرنگی‌ها) است و تالارها،

---

[۱] - بخشی از مصاحبه مرحوم میرمیران راجع به معماری قاجار به نگارش سعید توتونچی (http://www.arc-tab-89.blogfa.com/post/23 وبلاگ دانشجویان کارشناسی ارشد معماری ۸۵، برگرفته از روزنامه ایران).

[۲] – در دوره قاجار و به ویژه دوران مظفرالدین‌شاه یکی از مشکلات اصلی دولت، منابع درآمد و البته هزینه‌های شاه و دولت بود در این دوره، دولت از نظر مسائل مالی، شرایط نابسامانی را پشت سر گذاشت مسائلی از قبیل اسراف بیش از حد شاه و حرم‌سرای او، سفرهای غیرضروری داخلی و خارجی شاه، سوءاستفاده از درآمدها، حقوق گمرکی، مالیات ها، فروش مناصب دولتی، عدم حضور مدیران با کفایت و دلسوز در عرصه اداری و حکومتی ایران؛ در کنار اوضاع نابسامان مردم، وضعیت نامطلوب بخش کشاورزی، وضعیت بسیار آشفته صنایع بومی و شیوه تولید شهری و

تاریخچه ساخت شمس‌العماره:

یافته‌ها نشان می‌دهد که ناصرالدین‌شاه، اولین پادشاه ایرانی بود که در سال ۱۲۵۲ ه. ش به اروپا سفر کرد (رایت، ۲۴۳:۱۳۸۵). او در سفر اروپا با مشاهده ساختمان‌های بلند و عکس‌های آن‌ها علاقمند به ساخت بناهایی مثل آنها شد و دستور ساخت بناهایی را در تهران به سبک رنسانس صادر کرد. (عکس ۱)

عکس ۱- نمای بیرونی کاخ شمس‌العماره (پژوهشگر،۱۳۹۱)

«ورود معماری غرب از زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه با تغییرات محتوایی در معماری تهران به وقوع پیوست. تا پیش از این تاریخ معماری در ایران همواره از سنت الگو می‌گرفت. با حرکت از جهان شرق قدم به جهان سوم، در بسیاری از زمینه‌ها فرهنگ غرب را منبع الهام خود قرار دادیم، در این رابطه کاخ‌ها و بناهای حکومتی اولین آثاری بودند که تحت تأثیر معماری مدرن قرار گرفتند. در طی دوران سفرکردگان به فرنگ به بعد از مشاهده ساختمان‌های آن دیار، آن فرم‌ها را به عنوان نمادی از تجدد، جالب‌توجه یافتند و

سال‌های حکومت ناصرالدین‌شاه بروز بیشتری می‌یابد. رویین پاکباز در کتاب دائره‌المعارف هنر ذیل مدخل نقاشی ایرانی، به دوره تکوین شیوه‌های التقاطی از سده یازدهم تا سیزدهم اشاره دارد. او درباره این تغییر قالب می‌نویسد:

«در سراسر این دوره دویست‌ساله، نقاشی سنتی در روند اقتباس از طبیعت‌گرایی اروپایی به قالب‌های تازه‌ای دست می‌یابد. سرآغاز این دوره مقارن است با برقراری ارتباط با غرب و آشنایی ایرانیان با هنر اروپایی که به پیدایی جنبش فرنگی‌سازی می‌انجامد. این آشنایی محتملا از چند طریق حاصل می‌شود: آثار هنری اروپایی واردشده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی و ضرورت تحول نقاشی در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن روزگار و نیز سابقه رویکرد واقع‌گرایانه نگارگران پیشین، دست زدن به این تجربه جدید را ایجاب می‌کرد. فرنگی‌سازی موضوعات جدیدی چون گل و مرغ، چهره‌پردازی، منظره و غیره را به نقاشی ایرانی وارد کرد؛ همچنین نقاشی رنگ روغن بر دیوار، روی بوم و نقاشی لاکی، روی قلمدان، جعبه آینه و غیره رایج شد. با این حال در تمامی این قالب‌های نوپدید، نشانه‌ای از سنت دیرین تزیین و ظرافت‌کاری، پابرجا ماند» (پاکباز، ۵۷۷:۱۳۹۰).

همان‌طور که در این کتاب بر رواج نقاشی رنگ روغن در قالب‌ها و بستر جدید اشاره شده است در تزیین عمارت‌های درون مجموعه کاخ گلستان، نقاشی رنگ روغن روی درها و پنجره‌ها و حتی سقف چوبی برخی تالارها، ازاره‌ها و ستون‌های سنگی، دیوارها و سقف گچی، مدالیون‌های کوچک و بزرگ شیشه و آینه‌ای، و بوم‌هایی از پارچه کتان و چرم به صورت تابلو، نیز مرسوم بود. روش فرنگی‌سازی نیز در اجرای نقاشی‌ها مورداستفاده قرار می‌گرفت ولی از سوی دیگر نشانه‌هایی از ایرانی‌سازی نیز در حاشیه‌سازی و قاب‌بندی با نقوش اسلیمی و ختایی وجود دارد.پاکباز اصطلاح فرنگی‌سازی را برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی به‌کار برده است. نگارگران فرنگی ساز به‌طور سطحی، از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی موضوعات و نقشمایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند.

همچنین به بررسی کاشی‌های شمس‌العماره پرداخته که نتیجه آن عدم وجود طلا در نقوش برجسته میان کاشی‌های رنگ روغن است و جلای طلایی که در آثار مشاهده می‌شود مربوط به آلیاژ برنج است. در این بررسی به نظر می‌رسد یا قابل‌دسترس بودن مواد که هزینه زیادی برای سفارش‌دهنده به همراه نداشته باشد، موردنظر بوده و یا کاربرد آلیاژ برنج برای نقاش، رنگ مطلوب‌تر و ثابت‌تری را در نقوش برجسته میان کاشی‌نگاره‌ها ایجاد می‌کرده است. (حسین‌آبادی، ۱۳۹۴: نتیجه‌گیری)

در کتاب «معماری در دارالخلافه ناصری» مسائل و عوامل مؤثر بر معماری تهران در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه تجزیه و تحلیل شده است. در این تحلیل‌ها به دو مقوله سنت و نوگرایی و گذار از جهان سنت به جهان مدرن توجه شده و شمس‌العماره هم از بناهایی است که موردمطالعه قرار گرفته است؛ ولی هیچ اشاره‌ای به تزیینات به‌کاررفته در بنا و کاشی ازاره‌ها نشده است. (۱۳۸۳)

منبع تاریخی دیگری که به چگونگی احداث شمس‌العماره اشاره دارد کتاب «یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه» است که توسط نوه دختری ناصرالدین‌شاه به نام دوستعلی خان معیرالممالک نگاشته شده است. (۱۳۶۱) و به صورت بسیار اجمالی به چگونگی احداث بنا پرداخته است و یا درباره این‌که شاه در ایوان بزرگ طبقه اول شمس‌العماره جلوس کرده و به شاهزادگان عیدی می‌داد، شرحی نگاشته است ولی درباره تزیینات ازاره اتاق‌ها، توضیحاتی ارائه نکرده است.

مبانی نظری

موضوع و شیوه‌های اجرای نقاشی‌های روغنی روی کاشی‌های لعاب‌دار ازاره در بنای شمس‌العماره، شامل مناظر و چشم‌اندازها، طبیعت بیجان از سبدهای گل و میوه و یا دسته‌های گل است که در دوره ناصرالدین‌شاه رایج شد. ولی این بدین معنا نیست که در دوره قاجار تمام شیوه‌های سنتی به کنار نهاده می‌شوند و سبک‌های نقاشی غربی جای آن را می‌گیرند. بلکه این یک جریان تاریخ هنری است که از قرون قبل آغازشده و در طی

از طریق اسناد، مدارک و مشاهدات میدانی و انجام مصاحبه با افراد متخصص در این زمینه جمع‌آوری شده است. شروع این پژوهش پاییز ۱۳۹۰ آغاز شد تا مقاله‌ای برای همایش ملی کاخ گلستان ارائه شود ولی به دلیل عدم یافتن داده‌های قابل استناد، انجام نشد.

در جمع‌آوری اطلاعات میدانی، نمی‌توان سهم مصاحبه با اساتیدی همچون استاد علی حاجیان پور را که در دوران پهلوی در مرمت کاخ شمس‌العماره نقش داشته‌اند را نادیده گرفت. مصاحبه با محمد پورفرزانه و اردشیر میرمنگره که شناخت وسیعی در خصوص نقاشی دوره قاجار دارند و تحلیل‌های آنان از سبک هنرمندان آن دوره، مورداستفاده در این تحقیق بوده است. گفت‌وشنودهایی که با کارشناسان و موزه‌داران کاخ گلستان صورت گرفته، در انتقال شفاهی دانش‌ها و مهارت‌های مرمت‌کاران و کارشناسان خبره (مرتبط با بازسازی کاخ گلستان)، سودبخش بوده‌اند و ما را در بازنگری اطلاعات یاری رسانده است.

پیشینه

به دلیل در معرض دید نبودن این کاشی‌ها، توجه پژوهشگران برای تحقیق روی این روش تزیینی جلب نشده و بنابراین در انجام این پژوهش با منابع کمی روبرو بودیم ولی از میان تحقیقات انجام شده، دانشجویان رشته مرمت بیشترین سهم را داشته‌اند. که از این میان می‌توان به دو پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد اشاره کرد.

چمنی ضمن آنالیز مواد رنگی نقاشی‌ها، بر وجود روغن در این نقاشی‌های روی کاشی ازاره‌ها اشاره‌کرده که به دلیل خشک و جدا شدن چسب از بستر کاشی، ماندگاری چندانی نخواهد داشت و اعلام داشته که در شرایط آب و هوایی کاخ گلستان، این تخریب در طی زمان تداوم خواهد داشت. در این تحقیق به دلیل رویکرد آسیب‌شناسی و فن‌شناسی و نگاه مرمتی، به دلایل استفاده از این روش، سبک‌های به‌کاررفته و هنرمندان آن اشاره نشده است (چمنی، ۱۳۹۳: چکیده).

مقدمه

شاخص‌ترین بنای ساخته‌شده در ارگ حکومتی تهران در دوره ناصری، کاخ شمس‌العماره است. کار احداث این ساختمان در سال ۱۲۸۲ ه.ق به دستور ناصرالدین‌شاه آغاز و پس از دو سال به پایان رسید. معیرالممالک که ساخت این کاخ را پذیرفته بود، نهایت تلاش خود را برای چشم‌گیر شدن و متفاوت بودن این کاخ در میان سایر عمارت‌های ارگ حکومتی انجام داد. یکی از اقدامات منحصربه‌فرد در این کاخ، اجرای روش نقاشی رنگ روغن روی کاشی برای تزیین ازاره اتاق‌ها در تمامی طبقات بود. ولی نتیجه اجرای این شیوه بدیع و زیبا، در طول زمان حاکی از عدم انتخاب مناسب آن است. حتی با وجود این‌که طبقات بالای شمس‌العماره برای عموم بسته بوده و تردد چندانی در این اتاق‌ها وجود نداشته ولی تزیینات این کاشی‌ها، آسیب بیشتری نسبت به کاشی‌های هفت رنگی دیده‌اند.

نقاشی رنگ روغن روی کاشی، روشی است که با سایر روش‌های کاشی‌نگاری سنتی و صنعتی تفاوت دارد و به لحاظ روش تولید و موضوع، در هنرهای وابسته به بناهای تاریخی ایران، منحصربه‌فرد و قابل‌بررسی است. به‌کارگیری شیوه نقاشی رنگ روغن برای تزیین آثار منقول و غیرمنقول در تمامی دوره قاجار رواج داشت و هنرمندان درباری نسبت به عدم استحکام و مقاومت این شیوه در برابر شرایط فیزیکی و شیمیایی محیط اطراف آگاهی لازم را داشتند پس چگونه این روش را برای تزیین ازاره‌های کاشی انتخاب کردند؟ در این مقاله سعی بر آن است ضمن معرفی این روش تزیینی، علل به‌کارگیری آن نیز در بنای شمس‌العماره موردبررسی قرار گیرد.

روش‌شناسی

بخشی از این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و مقایسه‌ای با هدف شناسایی، ثبت و مقایسه این روش در فهرست تزیینات وابسته به معماری انجام شده است. نگارنده با رویکرد فن‌شناسی به بررسی نقوش و روش اجرا در این کاشی‌ها پرداخته است. منابع مطالعاتی آن

دو فصلنامه علمی دانش‌های بومی ایران
دوره نهم، شماره ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ۲۷۹-۲۵۱
qjik.atu.ac.ir
DOI: doi.org/10.22054/qjik.2023.75311.1390

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۵/۲۵ تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۷/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۲
ISSN: 2345-6019 eISSN: 2538-2543

کاشی‌نگاره‌های نقاشی رنگ روغن با نقوش فرنگی در بنای شمس‌العماره

مریم کیان اصل * عضو هیئت‌علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

چکیده

کاخ شمس‌العماره به عنوان اولین بنای مرتفع و پنج طبقه تهران در سال ۱۲۸۲ ه.ق به دستور ناصرالدین‌شاه و به تقلید از بناهای اروپایی، توسط معیرالممالک در مدت ۲ سال ساخته شد. ساخت و تزیینات آن متأثر از جنبش فرنگی‌سازی در ایران بوده است. ازآنجاکه نقاشی رنگ روغن اغلب بر روی سطوح بافت‌دار مرسوم بود، به‌کارگیری این روش روی کاشی لعاب‌دار تا آن زمان انجام نشده بود. در این مقاله این روش منحصربه‌فرد که در پنج فضای خصوصی در چهار طبقه شمس‌العماره اجرا شده، بررسی می‌شود. پرسش اصلی این پژوهش این است که علل به‌کارگیری نقاشی رنگ روغن روی کاشی‌های لعاب‌دار در این بنا چیست؟ این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته و جمع‌آوری داده‌ها به صورت میدانی و کتابخانه‌ای است. برخی پژوهشگران هنر دوره قاجار اذعان دارند که نقاشی‌هایی با موضوع چشم‌اندازها، اغلب کپی از آثار نقاشی کلاسیک هنرمندان اروپایی است. یافته‌ها نشان می‌دهد متغیرهای انتخاب شیوه نقاشی رنگ روغن، نتیجه تغییر رویکردهای هنرمندان نسبت به نقاشی ایرانی است، شیوه آسان، قابل‌دسترس بودن مواد و مصالح و تمایل به غرب‌گرایی که کاملاً به شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران وابسته بود، از جمله این متغیرهاست.

واژه‌های کلیدی: نقاشی رنگ روغن، جنبش فرنگی‌سازی، نقاشی کارت‌پستالی، کاشی نگاره، شمس‌العماره.

* نویسنده مسئول: m.kian@richt.ir

Ol-Emareh. Of course, the reason for the uniqueness of the oil paint method on Shams Ol-Emareh tiles is the lack of popularity of this method in other buildings.

Acknowledgments
We would like to express our gratitude and appreciation for the sincere cooperation of the curators of Golestan Palace, especially Dr. MansourehAzadvari, who made it possible to visit the different floors of Shams-Ol-Emareh, and MrArdeshir Mir mongereh.

Keywords: Oil Painting, Transformation FarangiSazi, Postcard Painting, Patterned Tile, Shams-Ol-Emareh.

3. Methodology:

The method of this research is descriptive, analytical and comparative. It aims to identify and register a list of arts related to architectural decorations. With a critical approach, the researcher has investigated the patterns and the way of execution in these tiles.

The images of these tiles were compared with classical European paintings. In terms of the composition of landscapes, the most similar to the work of "Claude Lorraine", the French landscape painter, who published a collection of his paintings.One of these motifs was funnel-shaped baskets with flowers and fruits inside.

4. Methodology:

It is a mythological and ancient Greek symbol, with the theme of abundance and prosperity, which is often in the form of a large horn filled with fruits and vegetables, flowers and plants, dried fruits and other foods, which follows the "Frangi-sazi" Movement in Iran again in art and architecture. In the Qajar period, almost any solid substrate is capable of performing oil painting, but some objects have a porous texture, increasing the durability of the painting on them. To create a bond between the adhesive and the tile, it is necessary that the surfaces of the two materials come into physical contact.

This physical connection between the oil paint and the tile glaze did not occur despite the presence of the adhesive agent. Any decoration that is applied on the smooth and slippery surface of the tile loose colored materials and then turn into powder over time, in humid air and friction with people and objects. This gradual loss of colors shows the lack of correct choice of oil painting method to decorate the plinth tiles of Shams-Ol-Emareh rooms.

5. Conclusion:

It looks like that the oil paintings on a tileswere executed by the students of the royal painting studio and with the cooperation of plaster painters who were facing work stagnation. Due to the great similarity between the plaster motifs such as flower and bate bands, the shape of the baskets, the framing and the borders of the European style plaster, it increases the possibility of the cooperation of the plaster painters. Imitation in the form of mural painting from European paintings on plaster surfaces was popular among the group of artists.

Most likely, some of the painters of these tiles were plaster painters who imitated European paintings and popularized them in the murals. The examples of these funnel-shaped baskets, which symbolize the horn of blessing and abundance are evident in the plastering of other buildings of the Qajar period, which are influenced by the European style.

The use of brass alloy powder to create a golden polish on the plaster of the tile seam is another reason for tendency to reduce the cost in the decoration of Shams

Semiannual Journal Of Indigenous Knowledge Iran
Volume 9, Issue 19, Spring & Summer 2023, 251-279
qjik.atu.ac.ir
DOI: doi.org/10.22054/qjik.2023.75311.1390

ATU PRESS

Original Reserch Accepted: 24/10/2023 Review: 25/9/2023 Received: 16/8/2023 ISSN: 2345-6019 eISSN: 2538-2543

Oil Painting Tiles with Motifs in the Building of Shams-Ol-Emareh

Maryam KianAsl *

A faculty member of Research institute of Cultural Heritage and tourism.

1. Introduction

MoayyerOlMamalek built a five-story mansion inspired by postcards of European buildings for Naseraddin Shah and named it Shams-ol-Emareh. He invited masters in the fields of painting, sculpture, plastering, mirror work, tile making and carpentry to make decorations that fit this structure.The execution plan of all these decorations required enough capital and time and a group of artists who could help him in decorating the building.

Oil painting on doors and windows, wooden and plaster ceilings, stone columns, plinths and walls, small and large glass or mirror medals, linen and leather canvases were also executed as panels, but painting on glazed tiles were a new invention that had not been implemented until then.

2. Literature Review:

Tiles with oil paint decorations in the rooms of the Shams-Ol-Emareh building have attracted the attention of few researchers, but there are two specialized studies on this topic which are related to two master's theses. Chamani, while analyzing the colored materials of these paintings, confirms points to the presence of oil on the plinth tiles, which will not last long due to drying and separation of the adhesive from the tile substrate, and mentions that under the atmospheric conditions of Golestan Palace, this destruction will continue over time (Chamani, 2013: abstract).

In the next thesis, HosseinAbadi examined the metal elements in these tiles, the result of which is the absence of gold in the reliefs among the oil-painted tiles, and the golden polish seen in the works was related to the brass alloy. In this study, it seems that the use of materials that did not cost much for the customer was desired, and by using brass alloy, a more favorable and stable color was created for the relief motifs between the tiles (HosseinAbadi, 2014: Conclusion).

Corresponding Author: m.kian@richt.ir

How to Cite: Kian Asl, M.(2023). Oil painting tiles with motifs In the building of Shams-Ol-Emareh, *Semiannual Journal of Indigenous Knowledge Iran*,10(19), 251-279.

- وثوقی، محمدباقر. (۱۳۸۴)، *تاریخ خلیج‌فارس و ممالک هم‌جوار*، تهران: سمت.
- وثوقی، محمدباقر. (۱۳۸۰)، *تاریخ مهاجرت اقوام در خلیج‌فارس*، شیراز: دانشنامه فارس.
- وثوقی، محمدباقر. (۱۳۹۰)، *علل و عوامل جابه‌جایی کانون‌های تجاری خلیج‌فارس*، تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.
- میرزامحمد، علی‌رضا. (بی‌تا)، *اسانید الخلیج الفارسی*، بی‌جا: دارالرائد العربی.

مقالات

- پرهون، حسن. (۱۳۹۰)، «نقش و اهمیت سه بندر مهروبان، سینیز و جنابه در ساحل خلیج‌فارس»، *پژوهشنامه خلیج‌فارس(دفتر اول و دوم)*، به کوشش عبدالرسول خیراندیش و مجتبی تبریزنیا، تهران: خانه کتاب.
- خلیفه، مجتبی. (۱۳۸۷)، «تجارت دریایی خلیج‌فارس در سده‌های میانه به روایت ناظر چینی»، *تاریخ روابط خارجی*، سال دهم، شماره ۳۶: ۱- ۱۹.
- خمسه، هایده، یارولی، زهرا. (۱۳۹۵)، «*اوج و افول بندر باستانی سیراف با نگاهی بر یافته‌های باستان‌شناسی*»، *پیام باستان‌شناس*، بهار و تابستان، شماره ۲۵: ۱۱۱-۱۱۹.
- ریکس، توماس. (۱۳۵۰)، «*دریانوردی در خلیج‌فارس و رابطه با آفریقای شرقی، از قرون نهم تا قرن دوازدهم*»، *فرهنگ ایران‌زمین*، شماره ۱۸: ۴۰۳-۴۱۹.
- طاهری،محمود. (۱۳۹۱۹، «دریانوردی»، *دانشنامه جهان اسلام*، ج ۱۷.
- عرب، عباس. (۱۳۸۹)، «*تجارت کیش در قرون ششم و هفتم هجری قمری*»، *مجله پژوهش در تاریخ*، سال اول، شماره ۱: ۳۸ — ۵۱.
- Whitehouse, David. (1970), "Siraf: A Medieval Port on the Persian Gulf", *World Archaeology*, 2 (2/2), 141-158.

استناد به این مقاله: مزینانی، سیدعلی و مزینانی، سیدمحمدرضا. (۱۴۰۲). فرهنگ و فنون دریانوردی مردمان بوشهر در قرون ۳ تا ۸ ه.ق، دو فصلنامه *دانش‌های بومی ایران* ، ۱۰(۱۹)، ۲۵۰-۲۱۳.

Indigenous Knowledge Iran Semiannual Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

- شیرازی، احمد ابن ابی الخیر زرکوب.(۱۳۸۹)،*شیراز نامه*،تصحیح: محمدجواد جدی و احسان شکر الهی، تهران:موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری.
- طبری، محمد بن جریر. (۱۹۶۷)، *تاریخ الامم و الملوک*، مصحح: ابوالفضل ابراهیم، بیروت: دارالترات.
- طوسی، محمد بم محمود بن احمد. (۱۳۹۱)، *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*، تصحیح: منوچهر ستوده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قزوینی، زکریا بن محمد. (۱۹۹۸)، *آثار البلاد و اخبار العباد*، بیروت: دارصادر.
- قاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن محمد. (۱۳۴۵)، *تاریخ الجایتو*، تصحیح: مهین همبلی، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- کاوتس، پتاک، رالف، رودریش. (۱۳۸۳)، *هرمز در منابع یوآن و مینگ*، ترجمه: مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مستوفی، حمدالله. (۱۳۸۹)، *نزهه القلوب*، تصحیح: گای لسترنج، تهران: اساطیر.
- مقدسی، محمد بن احمد. (۱۹۶۷)، *احسن التقاسیم فی المعرفه الاقالیم*، لیدن: بریل.
- مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۹۰)، *مروج الذهب و المعادن الجوهر*، ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- همدانی، محمد ابن محمود. (۱۳۹۸)، *عجایب‌نامه*، تصحیح: جعفر مدرس صادقی، تهران: انتشارات مرکز.
- ویلتس، دوراکه. (۱۳۵۳)، *سفیران پاپ به دربار خانان مغول*، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات خوارزمی.

پژوهش‌ها:

- اقتداری، احمد. (۱۳۴۸)، *آثار شهرهای باستانی سواحل و جزایر خلیج‌فارس و دریای عمان*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- برودل، فرنان. (۱۳۷۲)، *سرمایه‌داری و حیات مادی ۱۴۰۰-۱۸۰۰*، ترجمه: بهزاد باشی، تهران: نی.
- سمسار، محمدحسن.(بی‌تا)، *جغرافیای تاریخی سیراف*، تهران: انجمن آثار ملی.
- ساندرز، ج، ج. (۱۳۶۳)، *تاریخ فتوحات مغول*، ترجمه: ابوالقاسم حالت، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- زیمل، گئورگ. (۱۴۰۱)، *فلسفه پول*، ترجمه: صالح نجفی و جواد گنجی، تهران: مرکز.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۴)، *مسائل محوری در نظریه اجتماعی*، ترجمه: محمد رضایی، تهران: سعاد.

منابع

- ابن حوقل. (۱۳۴۵)، *صوره الارض*، جعفر شعار، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن حوقل. (۱۹۹۲)، *صوره الارض*، بیروت: منشورات دارمکتبه الحیاه.
- اصطخری، ابواسحق ابراهیم. (۱۳۹۷)، *مسالک و الممالک*، ایرج اقشار، تهران: بنیاد موقوفات افشار.
- ابن مسکویه، ابوعلی. (۱۳۷۹)، *تجارب الامم*،ترجمه:علی‌نقی منزوی، تهران: انتشارات توس.
- ابن‌بطوطه. (۱۳۷۶)، *سفرنامه*، ترجمه: محمدعلی موحد، تهران: انتشارت آگه.
- ابن رسته، احمد بن عمر. (۱۹۶۷)، *الاعلاق النفیسه*، لیدن: بریل.
- بی نا. (۱۳۸۳)، *حدود العالم من المشرق الی المغرب*، میرحسین شاه، تهران: دانشگاه الزهرا.
- ابن ماجد، شهاب‌الدین. (۱۳۷۲)، *کتاب الفوائد فی الاصول علم البحر و القواعد*، ترجمه: احمد اقتداری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ابن مجاور، یوسف بن یعقوب. (۱۹۹۶)، *تاریخ المستبصر*، حسن محمد، قاهره: مکتبه التفاقه الدینیه.
- ابن بکران، محمد بن نجیب. (۱۳۴۲)، *جهان نامه*، ترجمه: امین ریاحی، تهران: کتابخانه ابن‌سینا.
- ابن بلخی. (۱۳۸۵)، *فارسنامه*،گای لسترنج و رینولد الین نیکلسون، تهران: اساطیر.
- ادریسی، محمد بن محمد. (۱۴۰۹)، *نزهه المشتاق فی اختراق الآفاق*، بیروت: عالم الکتب.
- اقبال، عباس. (۱۳۶۵)، *تاریخ مغول*، تهران: انتشارات سپهر.
- بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۵۲)، *تحدید نهایات الاماکن لتصحیح مسافات المساکن*، ترجمه: احمد آرام، تهران: دانشگاه تهران.
- حمیری، محمد بن عبدالمعنم. (۱۹۸۴)، *الروض فی خبر الاقطار*، ترجمه: احسان عباس، بیروت: کتبه لبنان تاشرون.
- خوافی، شهاب‌الدین عبدالله. (۱۳۷۵)، *جغرافیای حافظ ابرو*، تصحیح: صادق سجادی، تهران: میراث مکتوب.
- رامهرمزی، شهریار. (۱۳۴۸)، *عجایب هند*، تصحیح: محمد ملک‌زاده، تهران: انتشارات بنیادفرهنگ ایران.
- سیرافی، ابوزید حسن، سلیمان. (۱۳۸۱)، *اخبار الصین و الهند*، ترجمه: حسین قره چانلو، تهران: انتشارات اساطیر.
- شیرازی، وصاف. (۱۳۴۶)، *تحریر تاریخ وصاف*، ترجمه: محمدابراهیم آیتی، تهران: انتشارت بنیاد فرهنگ ایران.

دانش این فن نیز تقریباً در انحصار غواصان کیش، خارک و بحرین بود. در مقوله «کشتی‌سازی» عدم توجه به آن در منابع باعث می‌شود فقط اشاراتی کلی به کرجی، سکان، دکل و انبار در لابه‌لای منابع موجود باشد، اشاراتی که آن‌قدر کافی هستند تا در مورد وجود صنعت بومی کشتی‌سازی در سواحل بوشهر مطمئن باشیم و درعین‌حال آن‌قدر گویا نیستند تا با اتکا برآنها چارچوب دانش کشتی‌سازی مردم بوشهر را ترسیم کنیم.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Seyyed Ali Mazinani http://orcid.org/0000-0002-6919-4339

Seyyed Mohammad-Reza Mazinani http://orcid.org/0000-0001-5010-3372

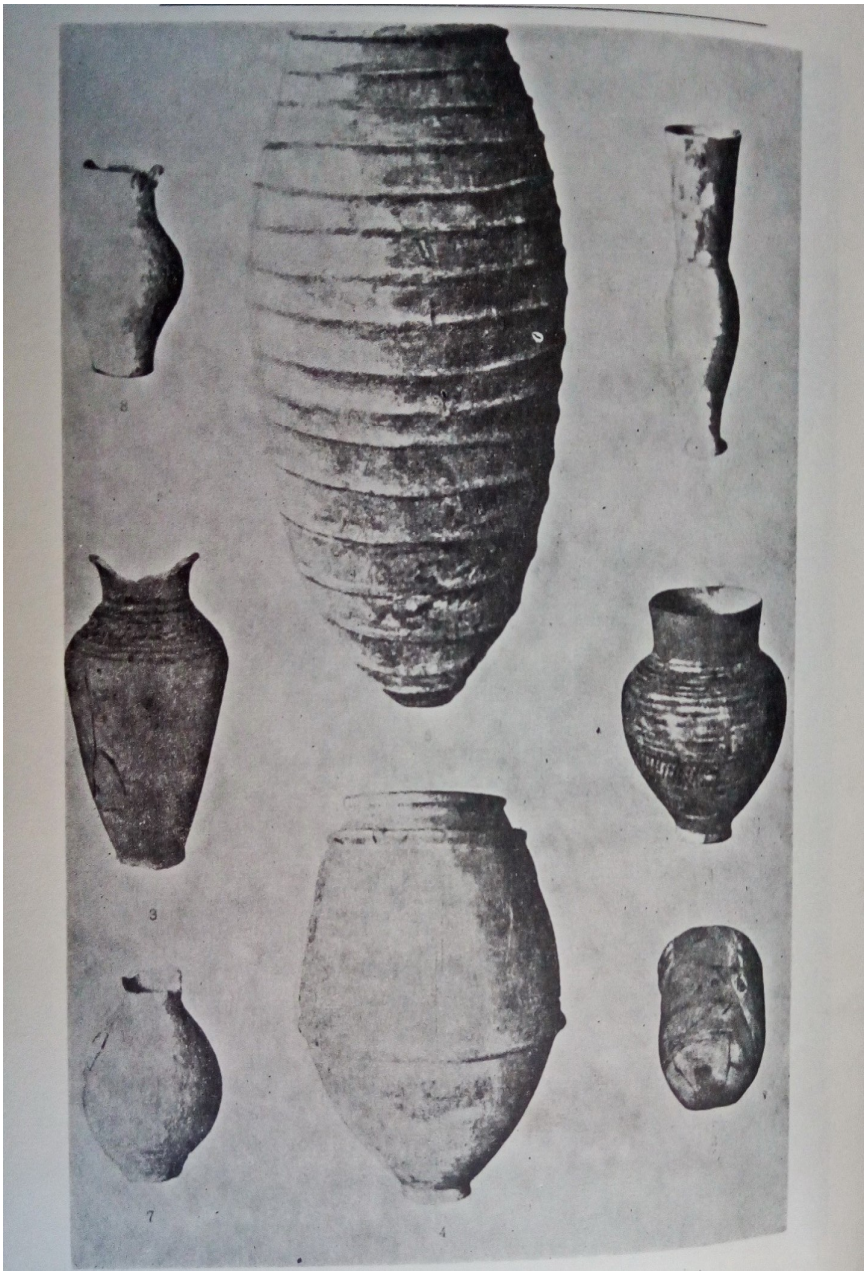
نتیجه‌گیری

تاریخ‌نگاری در کشور ما را شاید بتوان اساساً زمین‌پایه دانست که به نواحی ساحلی و ساحل‌نشینان تنها در حاشیه خود می‌پردازد. طبق داده‌های گردآوری‌شده در این بررسی به‌وضوح می‌توان دید که در ساحل بوشهر یک چرخه کامل سیاست، فرهنگ، اقتصاد و دانش و حتی خلق‌وخوی دریاپایه حاکم بوده است. چنان‌که گفته شد مشکل اصلی در بررسی و ثبت ابعاد مختلف این چرخه آنجا است که عمده دانش خلق‌شده توسط آن «ضمنی» است و کمتر به سطح «گفتمانی» برکشیده شده.

این چرخهٔ دریاپایه در خلال متن این بررسی در قالب شش مقوله اصلی موردمطالعه قرار گرفت. ذیل مقوله «خلق‌وخوی مردم بوشهر» تمایزی میان فضای شهری و فضای روستای در مناطق ساحلی برقرار کردیم و روح حاکم بر شهرهای ساحل بوشهر را به تصویر کشیدیم. در مقوله «دریا شناسی» مشاهده کردیم که بدنه موجود دانش بومی و عمدتاً ضمنی میان دریای پارس و دیگر دریاها به‌وضوح تمایز می‌گذاشت و رفتار سطحی و عوارض زیرسطحی هر دو پهنه دریایی را جداگانه شناسایی و دسته‌بندی می‌کرد. مقوله «دریانوردی و دریانوردان» روشن ساخت که برای دریانورد بود اصل اول «تجربه» فراوان دریاروی روی آب‌های مختلف بود، بعدازآن دریانورد بودن «روحیه» خاصی می‌طلبید که دارندگان این روحیه به‌وضوح میان دیگران برجسته و متمایز بودند. در فرهنگ دریانوردی بوشهر برای تشخیص و سنجش «تجربه» و «روحیه» یک دریانورد ملاک‌های ضمنی گوناگونی وجود داشت.

«کالا شناسی دریایی» به عنوان مقوله بعدی موردبررسی،دقیقاً دانشی بود که داشتن و نداشتن آن حد فاصل سودمند بودن یا خسارت‌بار بودن یک سفر دریایی بود. تجارت پرسود در سواحل دریای پارس، دریای جُمحُمه، دریای لاوری، دریای هرکند، دریای کلاه‌بار، دریای سلاهَط، دریای صَنجی و دریای قُلزُم به دانشی قبلی از کالاهای موجود در این مناطق و کالاهای موردنیاز این مناطق نیاز داشت. در مورد «صید مروارید» نه‌تنها دو کانون از سه کانون مهم آن در جهان متمدن آن زمان در دریای پارس قرار داشتند بلکه

عکس ۵- اشیای باستانی کشف‌شده از منطقه ریشهر بندر بوشهر، محفوظ در موزه لوور پاریس (اقتداری، ۱۳۴۸: ۱۸۸)



عکس ۴- اشیای باستانی کشف‌شده از منطقه ریشهر بندر بوشهر، محفوظ در موزه لوور پاریس (اقتداری، ۱۳۸۴: ۱۸۵)

کشتی‌ها ممکن بود در مقصد مدت‌های مدیدی، حتی چند سال، به جهت دریافت خدمات تعمیراتی معطل بمانند (سیرافی، ۱۳۸۱: ۵۶). بر ما دانسته نیست که این تعلل ناشی از نبود سرمایه جهت پرداخت دستمزد استادکاران بوده یا اختلافات فنی کشتی‌ها که مثلاً تعمیر کشتی‌های خلیج‌فارس را برای استادکاران چینی در خانفو غیرممکن می‌کرده. این را می‌دانیم که اختلاف فنی قطعاً وجود داشته است چون کشتی‌های چینی بسیار بزرگ‌تر از کشتی‌های خلیج‌فارس بوده‌اند به طوری که گذر از تنگه هرمز با توجه به عوارض زیر آب برای آنها خالی از خطر نبوده است و در سطح خلیج‌فارس هم تنها در سیراف یا برخی سواحل عمان که عمق مناسب داشته‌اند پهلوگیری برای آنها ممکن بوده است (همان: ۵۷). از مختصات فنی ناوگان‌های جنگی هم اطلاعات خاصی به دست ما نرسیده، تنها این را می‌دانیم که در طول نبرد ملوک هرمز با اتابکان زنگی فارس بر سر جزیره کیش کشتی‌های جنگی در نبردهای دریایی از آتش به عنوان ابزاری برای نابود کردن هم بهره بردند اما اینکه چگونه این آتش را در کشتی برپا می‌کرده‌اند و آن را به کشتی دشمن منتقل می‌نمودند هم باز برای ما دانسته نیست (قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۴۴).

بخش آن جمعیت ۱۲۰۰ نفره بر عرشه سبا سوار بوده‌اند، مثلاً شاید ۶۰۰ نفر، رقمی که برای کشتی‌های امروزی هم بسیار چشمگیر است. به‌هرروی اهمیت این سه کشتی آن‌قدر بوده که غرق شدن آنها و از دست رفتن ناوبانان، تجار و مال‌التجاره روی عرشه آنها یکی از علل انحطاط کلی سیراف شد.

در کشتی‌ها به لحاظ فنی کرجی‌هایی تعبیه می‌شده است که ظرفیت آنها را ۱۵ نفر (رامهرمزی، ۱۳۴۸: ۶۹-۶۸) تا ۳۳ نفر (همان: ۱۳۴) هم ذکر کرده‌اند و برای اداره کرجی‌ها هم مأموری به نام «کرجی بان» وجود داشته است (همان: ۳۴). برخی کشتی‌ها تا شش لنگر هم دارا بوده‌اند (همان: ۷۰). باید دید که تناسب لنگرها به حجم کشتی در دریانوردی آن زمان چگونه سنجیده می‌شد. اگر فرض بگیریم برای هر ۲۰ متر از طول کشتی دو لنگر در دو طرف کشتی موردنیاز بوده آیا می‌توانیم کشتی دارای ۶ لنگر را یکی کشتی ۶۰ متری تصور کنیم؟! هرچند در منابع از حرمت و حساسیت سکان‌داری کشتی صحبت شده است (بیرونی، ۱۳۵۲، ج ۲: ۱۱؛ رامهرمزی، ۱۳۴۸: ۶۹-۶۸) اما جایی اشاره‌ای به نوع سکان‌ها و ابعاد فنی آنها مشاهده نمی‌کنیم.

اشاراتی به دیده‌بان کشتی و بادبان‌های آن داریم (رامهرمزی، ۱۳۴۸: ۱۷) اما باز هم به انواع بادبان‌ها و ابعاد فنی آنها اشاره‌ای نشده است. با وجود صحبت‌های مکرر از مال‌التجاره کشتی‌ها ما باز هم اشاره به نوع انبار سازی کالاها و ظرفیت بارگیری کشتی‌ها نداریم. تنها در یک مورد برای ما روشن می‌شود که وجود عدل‌های ۵۰۰ منی کالا (۱,۵ تنی) در کشتی‌ها خیلی طبیعی بوده است و باران و طوفان می‌توانسته حجم این عدل‌ها را به سه برابر یعنی ۱۵۰۰ من (۴,۵ تن) افزایش دهد (همان: ۱۳۴) امری که در مواقع وقوع توفان پیامدهای خطرناکی برای کشتی داشت. به کرات برای کشتی‌ها پیش می‌آمد که در سفرهای طولانی مورد هجوم و ضربه حیوانات عظیم‌الجثه دریایی قرار بگیرند (همان: ۱۲-۱۱) یا به خاطر حفظ کشتی در نوسانات امواج طوفانی تجهیزات آن مثل بادبان و لنگر را قطع نموده و به دریا اندازند (رامهرمزی، همان: ۴۹).

عرب بوده به آتش کشیده بودند. در قرن چهارم ه. لشکرکشی معروف امیر احمد معزالدوله بویه‌ای بار دیگر نشانگر وجود ظرفیت‌های کشتی‌سازی در سیراف است. معزالدوله در سال ۳۵۵ ق. که برای در هم کوبیدن بنادر عمان حرکت می‌کرد دستور داد یکصد فروند «شذا» برای او ساخته شود تا نیروهای وی را از سیراف به ساحل عمان انتقال دهند (ابن مسکویه، ۱۳۷۹، ج ۶: ۲۷۱-۲۷۰؛ وثوقی، ۱۳۸۰: ۷۸). اینجا هم ما در مورد مختصات فنی «شذا» اطلاعی در اختیار نداریم.

در مورد این صنعت کشتی‌سازی، مقدسی روشن می‌کند که بیشتر خدمه کشتی‌ها و نیروهای کشتی‌سازی در خلیج‌فارس ایرانی بوده‌اند (ریکس، ۱۳۵۰: ۴۰۹؛ وثوقی، ۱۳۸۰: ۷۲). این اجماع میان مورخین و باستان شناسان وجود دارد که در سیراف باید صنایع کشتی‌سازی مستقر بوده باشد. (خمسه، یارولی، ۱۳۹۵: ۱۱۲؛ Whitehouse, 1970, 143).

کشتی‌های سیرافی را از چوب ساجی می‌ساخته‌اند که از آفریقای شرقی، هند، برمه و اندونزی تهیه می‌شده است. این چوب مقاومت بسیار بالایی، حتی تا ۲۰۰ سال، در برابر آب‌خوردگی داشت و سازه‌هایی دریایی برآمده از آن می‌توانست تا ۴۰۰ نفر ظرفیت داشته باشد (سمسار، بی‌تا: ۲۰۷). کشتی‌های سیرافی را می‌توان خزانه‌های سلطنتی شناور دانست، گزارش‌شده که در سال ۹۰۸ م. محمود بن المعاویه مروانی، تنها در یک کشتی ۳۰ هزار دینار مال‌التجاره داشته که بر اثر غرق شدن کشتی آن را از دست داده است (ریکس، ۱۳۵۰: ۴۰۹).

اما کشتی مروانی تنها یک خزانه سلطنتی شناور کوچک بوده. کشتی سبا به ناخدایی عبدالله بن جنید یکی از این موارد بود، اشاره‌شده که در سال ۳۰۶ ق. این کشتی به همراه دو کشتی دیگر جمعاً ۱۲۰۰ ملوان و تاجر را بر عرشه در سفرهای دریایی حمل می‌کرده است؛ «این سه کشتی از کشتی‌های بزرگ و معروف بود و ناخدایان آنها نیز مشهور و در فن دریانوردی دارای مقام و منزلت بلند بودند»(رامهرمزی، ۱۳۴۸: ۱۳۳). منبع به‌طور مستقیم اشاره‌ای به مختصات کشتی سبا نمی‌کند اما با توجه به آن‌که در میان سه کشتی فقط کشتی سبا به نام مورد اشاره قرار گرفته می‌توان حدس زد که احتمالاً بزرگ‌ترین

نیاورد و مدام با افت سرمایه مواجه شود درحالی‌که این موضوع به غواص ارتباطی نداشت و وی دستمزد خود را دریافت می‌کرد. از سوی دیگر هم در برخی اوقات خروجی صید می‌توانست یکی دو مروارید بیشتر نباشد اما همان یکی دو مورد چنان ارزشی داشته باشند که تاجر آنها را به دربار خلیفه عباسی هارون‌الرشید ارائه کرده و برای دو مروارید جمعاً ۱۱۰ هزار درهم دریافت دارد (همان: ۱۱۰–۱۰۸).

کشتی‌سازی در سواحل بوشهر

تقریباً با اطمینان می‌توان گفت که صحبت از کشتی‌سازی و ابعاد فنی کشتی‌ها در همه منابع با کم توجهی عجیبی مواجه است. البته اساساً توجه به موضوعات فنی و مهندسی در تمامیت منابع قرون یک تا ده اسلامی جز اولویت‌ها نبوده است و تعداد منابع باقی مانده در این حوزه در تمام جهان اسلام شاید به تعداد انگشتان یک دست نرسد.[۱] فرهنگ کشتی‌سازی سواحل بوشهر نیز استثنایی بر این قاعده نیست. به زحمت باید در میان خطوط منابع یا حتی سفیدی میان خطوط آنها به دنبال داده‌هایی در مورد کشتی‌ها و کشتی‌سازی بود. برای ۵ قرن نخست هجری حداقل سه مرکز کشتی‌سازی بر ساحل بوشهر را می‌شناسیم. یک مَهرُوبان که بیش از عنوان ساخت و تعمیر کشتی جزییاتی در مورد آن نداریم (پرهون، ۱۳۹۰: ۱۳۶) و دو دیگر سیراف و گناوه.

در زمان شورش صاحب زنج در بصره، در دهه ۲۵۰ ه.ق.، ابو احمد موفق، برادر خلیفه وقت، برای محاصره شورشیان مأمورانی به سیراف و گناوه اعزام کرد تا کشتی‌های بیشتری ساخته شوند احتمالاً به منظور محاصره دریایی شورشیان بصره (طبری، ۱۹۶۷، ج ۹: ۵۸۶). باید دانست که شورشیان هم قبلاً ناوگان کشتی رانی بصره را که متعلق به اشراف

---

[۱]– بدون تردید شمار مهندسین و عالمان رشته‌های فنی در تاریخ ایران و اسلام بسیار بوده اما تنها شمار محدودی از آنها نشانه‌ها، رسالات و کتبی از خود باقی گذاشته‌اند، افرادی مانند ابوبکر کرجی (قرن پنجم ق.)، محمد و احمد و حسن پسران موسی بن شاکر خراسانی (قرن سوم ق.) و جمعیت اخوان‌الصفا (قرن چهارم ق.). ن.ک: مهدی فرشاد، *تاریخ مهندسی در ایران*، تهران: بلخ، ۱۳۷۶.

عملیات صید هم فصل مشخصی از سال داشت و تنها از ماه‌های نیسان تا ایلول (اردیبهشت تا مرداد) میسر بود (مسعودی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۱۴۷-۱۴۶). حرفه غواصی مروارید اغلب در میان خانواده‌ها یا طوایف خاصی موروثی بود چنان‌که در روزگار طلایی کیش در قرن هفتم اعراب بنی‌سفاف در جزیره بدنه اصلی صیادان مروارید را تشکیل می‌دادند و برای اشراف ایرانی ولایت فارس که تجارت مروارید را در دست داشتند کار می‌کردند (ابن‌بطوطه، ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۳۹).

در قرن هفتم ق. از تمام محصول صیدشده مروارید یک‌پنجم به سلطان تعلق داشت و بقیه را تجار خرید و فروش می‌کردند. تجار هم اغلب صید غواصان را پیش‌خرید کرده بودند و غواصان، که مزد خود را پیش پیش گرفته بودند، باید در فصل صید در ازای دین خود برای تجار صید می‌کردند (همان: ۳۴۰). البته در مواردی هم یک تاجر در ازای پرداخت نقدی گروهی از غواصان را استخدام می‌کرد که برای او طی مدت معینی مثلاً ۶۰ روز تمام به صید بپردازند و قرارداد تا اذان مغرب روز پایانی برقرار بوده و غواصان تا آن لحظه موظف به جستجو جهت یافتن مروارید برای صاحب سرمایه بودند (رامهرمزی، ۱۳۴۸: ۱۱۰).

مشخصاً با توجه به تخصص لازم برای صید، پرورش یک صیاد مروارید نیازمند برخی ویژگی جسمانی خدادادی مثل ظرفیت ریه‌ها و در کنار آن آموزش‌های مستمر بوده است تا یک صیاد به مهارت‌های لازم دست یابد. با وجود این پیچیدگی فرایند کسب مهارت در صید و صدالبته خطرات بیشمار غواصی در اعماق می‌توان گفت که درآمدهای این حرفه با سختی‌های آن به هیچ وجه همخوانی نداشت.

مسئله جایی سخت‌تر می‌شد که زمان صید به فصول مشخصی از سال محدود بود اما هزینه‌های زندگی در تمام سال جریان داشت. پس برای غواصان راهی نمی‌ماند مگر پیش‌فروش کردن خدمات خود برای مقطع مشخص صید سالانه. البته به قطعیت نمی‌توان گفت که این موضوع به ضرر غواصان بوده است چرا که کیفیت صید به هیچ وجه تضمین‌شده نبود. یک تاجر ممکن بود در چندین فصل صید، مروارید گران بهایی به دست