پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران

معرفی و مطالعه‌ی سفال «آبی و سفید» با نقش چهارباغ در مجموعه‌ی ارگ بم

اسدالله جودکی‌عزیزی
دانش‌آموخته‌ی دکترای باستان‌شناسی دوره‌ی اسلامی، دانشگاه مازندران
کارشناس پایگاه میراث جهانی بم و منظر فرهنگی آن
سید رسول موسوی‌حاجی *
دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران
seyyed_rasool@yahoo.com
افشین ابراهیمی
عضو هیأت علمی پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی و فرهنگی
* نویسنده‌ی مسئول

شناسه‌ی دیجیتال (DOI): 10.22084/nbsh.2018.8290.1367
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۲
(از ص ۲۲۳ تا ۲۳۹)

چکیده
سفال یکی از فراوان‌ترین و مهم‌ترین تولیدات صنعتی به‌شمار می‌رود که انسان توانسته عرضه نماید. غیر از برآوردن نیازهای مادی، گاه در جایگاه رسانه‌ای تصویری، اندیشه‌ی وی را نیز تبلیغ و اعلان نموده است. یکی از موضوعات همیشه‌پذیرفته‌ی پیرامون انسان به‌ویژه در آسیا، توجه به رُخ‌دادها و پدیده‌های طبیعی و به‌طور ویژه فضای سبز پیرامون است. علت این امر، بی‌تردید طبیعت تنگ‌دستی است که شرایط اقلیمی پیچیده‌ای برای حیات وی ایجاد کرده است؛ بنابراین کوتاه بودن فصل گُل و سبزه، باغ‌سازی و باغ‌پردازی را به دستینه‌ای آرمانی تبدیل کرد. یکی از مهم‌ترین شیوه‌های باغ‌پردازی ایرانی گونه‌ی «چهارباغ» است که در کتاب‌آرایی و قالیبافی نمونه‌های متعددی از آن شناسایی و مطالعه شده است. این آرایه در هنرهای کاربردی و به‌طور ویژه اشیاء سفالی به‌رغم استفاده‌ی پُردامنه، تنها در دوره‌ی پیش‌ازتاریخ و تاریخی، نمونه‌هایی از آن با اشاره‌ای کوتاه، معرفی شده است. برپایه‌ی همین ضرورت، پژوهش حاضر تلاش کرده تا این نقش را در پاره‌ای از یافته‌های سفالین «آبی و سفید» ارگ بم در دوره‌ی صفویه که گونه‌ی چهارباغ وجه غیر جایگزین در طراحی معماری منظر است، بررسی و مطالعه نماید. سؤال اصلی بر این موضوع تأکید دارد که آرایه‌ی سفالینه‌ها چه ارتباطی با نوع باغ‌پردازی دوره‌ی صفویه دارد. روش تحقیق در این پژوهش، تاریخی، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری یافته‌ها به دو شیوه‌ی اسنادی و میدانی صورت‌گرفته است. آن‌چه این تحقیق بدان دست‌یافته، گواهی می‌دهد که هنرمند سفالگر غیر از نشان دادن چهارباغ و اجزای آن، گاه به‌شیوه‌ای استادانه کوشک میانی آن‌را به‌صورت یک نه‌بخش که در ادبیات معماری به «هشت‌بهشت» معروف شده، نمایش دهد؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد همان‌طورکه استفاده از این نقش در دسته‌ای از قالی‌های دوره‌ی صفویه، نام «قالی چهارباغ» را برای آن مرسوم ساخت، می‌توان این‌گونه از سفال را به‌عنوان «آبی و سفید چهارباغی» در گونه‌شناسی سفال دوره‌ی اسلامی معرفی کرد.

کلیدواژگان: چهارباغ، هشت‌بهشت، قالی چهارباغ، سفال آبی و سفید، ارگ بم.

مقدمه

هر اثر هنری، همیشه بازتاب‌دهنده‌ی بخشی از افکار سازندگان بوده است. سفال به‌عنوان فراوان‌ترین شئ کاربردی-هنری به‌واسطه‌ی پراکنشی که بلافاصله پس از تولید یافته یکی از مهم‌ترین رسانه‌های تفکر نوع بشر شده است. به‌همین دلیل است که جنبه‌هایی از زندگی دنیوی یا ماورایی که ما بیشتر با عنوان کیهان‌شناسی سازندگان با آن برخورد می‌کنیم را به‌صورت‌هایی مختلف عرضه کرده است. یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های آرایشی آثار سفالین، بازتاب بخشی از طبیعتی‌ست که پیرامون محیط زندگی انسان وجود داشته است. هرچه عمر این رُخ‌دادها و پدیده‌های طبیعی کوتاه‌تر بوده، ارزشی افزون پیدا کرده و ممکن است، نسبتی ماورایی برای آن درنظر گرفته باشند. با بررسی نوع اقلیمی که کشور ایران نیز در آن قرار گرفته به‌آسانی متوجه چند ویژگی می‌شویم؛ کمبود بارندگی و بارش‌های نامنظم، تبخیر و تعرق، طولانی بودن فصل گرم و پایین بودن میزان آب در جریان‌های سطحی، زندگی انسان را در بسیاری از نقاط با مخاطرات جدی روبه‌رو کرده است. به‌همین علت به‌طرق مصنوعی سعی کرده از اثرات نامطلوب چنین اقلیمی بکاهد و به‌قاعده‌ی تأمین و تنظیم شرایط حیات در این وادی بکوشد. یکی از شایع‌ترین راه‌های تعدیل و تلطیف هوا، ایجاد فضای سبز است؛ این موضوع از چنان اهمیتی برخوردار شد که جایگاهی آرمانی در اندیشه‌ی انسان یافت و پیوسته تلاش کرد جنبه‌هایی از آن‌را در آرایش آثار هنری نمایش دهد. طبیعی‌ست که پس از فراهم ساختن شرایط حیات، با خوش‌ذوقی، به باغ‌پردازی نیز روی آورد؛ باغ‌هایی طرح در انداخته که با مضامین زیبایی‌شناختی و هنری دست‌مایه‌ی هنرمندان در پرداخت آثار هنری به‌ویژه در سفالگری، کتاب‌آرایی، نقش قالی‌ها، درون‌مایه‌ی شعر بسیاری از شعرا و موضوع مطالعات معماری منظر در پژوهش‌های اخیر شده است. چهارباغ، طرح تعالی یافته‌ی آن به‌شمار می‌رود و بارها مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. این طرح در آثار هنری نیز بازخورد قابل‌توجهی داشته است. قالی‌های معروف به چهارباغ، نگارگری برخی از کتاب‌ها و یافته‌های سفالی مهم‌ترین بوم‌رسانه‌ی این الگوی باغ‌پردازی و تصورات کیهان‌شناختی آن است. در آثار هنری، به‌ویژه در یافته‌های سفالی در پیش از اسلام و حتی پیش‌ازتاریخ به نمونه‌هایی از آن اشاره شده است. مطالعه‌ی این نگاره در قالی‌های چهارباغ و کتب مصور متعلق به دوره‌ی صفوی و پس از آن نیز کم‌وبیش در آثار برخی از پژوهشگران مورد توجه قرار گرفته است؛ اما در یافته‌های سفالی معرفی آن محدود به اشاره‌ای کوتاه است؛ به‌همین علت پژوهش پیش‌رو سعی دارد با معرفی و مطالعه‌ی نمونه‌هایی از آن در تعدادی از سفالینه‌های معروف به «آبی و سفید» دوره‌ی صفویه در مجموعه‌ی ارگ بم، به این مهم بپردازد. نوشتار حاضر، بنا دارد به دو پرسش اساسی در این زمینه پاسخ دهد: ۱. چه ارتباطی بین آرایه‌ی سفالینه‌ها و باغ‌پردازی دوره‌ی صفوی وجود دارد و آیا می‌توان آن‌را در گونه چهارباغ طبقه‌بندی کرد؟ ۲. نقش مرکزی آرایه‌ها چه‌شناختی از کوشک میانی چهارباغ‌ها به‌دست می‌دهد؟

در این پژوهش که براساس ماهیت، از نوع تحقیقات بنیادی و براساس روش‌تحقیق تاریخی-تحلیلی است، گردآوری داده‌ها به دو شیوه‌ی میدانی و اسنادی

(کتابخانه‌ای) صورت‌گرفته است. نتایج هر دسته از اسناد برای دست‌یابی به برآیندی قابل اعتمادتر با هم مطابقت داده شده و به این‌ترتیب، یافته‌ها مورد تفسیر و تحلیل قرار گرفته است. قالی‌ها و کتب مصور با نقش چهارباغ دوره‌ی صفوی و پس از آن، مبنای مقایسه است. نمونه‌های عینی چهارباغ‌های دوره‌ی صفوی و کوشک درون آن‌ها نیز، در بازشناسی آرایه‌ی سفالینه‌های مورد نظر منبع موثق و مورد استفاده‌ی این پژوهش است.

پیشینه‌ی پژوهش

نخستین کسی که از نقش چهارباغ برروی سفالینه‌ها گزارشی ارائه کرده، هرتسفلد است. نقش یکی از ظروف دوره‌ی مفرغ (۲۰۰۰ سال قبل‌ازمیلاد) در سامره را دارای این ویژگی گفته است (Herzfeld, 1930). روی این ظرف جوی‌های متقاطعی است که چهار قطعه باغ را نشان می‌دهد و در هر قطعه یک درخت و یک پرنده نقش شده است (شکل ۱-الف). پوپ نیز نمونه‌هایی از آن‌را در ایران به پیش‌ازتاریخ نسبت داده است؛ نقش برخی از سفالینه‌های تخت‌جمشید را درختستان‌هایی دانسته که آبیاری شده و در داخل دایره‌ای نشان‌داده شده است و در پس این طرح، چهارباغ به نمایش درآمده است (پوپ، ۱۳۸۷ الف: ۱۶۷۱)؛ هم‌چنین یکی از سفال‌های شوش I (مس‌وسنگ جدید) را نشان‌داده که درختستان‌هایی را نشان می‌دهد (شکل ۱-ب) که حوض آبی را در خود محاط دارد (پوپ، ۱۳۸۷ ب: لوح۲-الف). در طبقه‌بندی نقوش سفال‌های سامره در دوره‌ی مس‌وسنگ (Tulane, 1947: 89; Fig. 281, 282) نقش دو ظرف با استانداردهای یک چهارباغ هماهنگ است (شکل ۱- ج و د). تقسیم چهاربخشی بدنه‌ی درونی ظرف که جوی‌ها و گذرهای متعامد به‌خوبی در آن آرایش شده، ویژگی برجسته‌ی این نگاره‌ها است. جریان آب با مواج نمودن خطوط میانی به‌خوبی نشان‌داده شده است. در هر ربع دایره نیز درختی به نشانه‌ی هر کرت از چهارباغ نقش شده است. نویسنده‌ای دیگر نقش چهاربخشی و چلیپایی یکی از آجرهای اتاق منقوش در باباجان‌تپه (نورآباد لرستان) متعلق به دوره‌ی ماد را نشانی از چهارباغ گفته است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۲۰؛ طرح ۲). پژوهشگرانی دیگر به سفال‌هایی با نقش چهارباغ از دوره‌ی هخامنشی اشاره کرده‌اند (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۱۳۷). ویلبر نیز وجود این طرح را برروی برخی از یافته‌های سفالی دوره‌ی ساسانی محرز دانسته است (ویلبر، ۱۳۴۸: ۱۹ و ۲۰)؛ بنابراین طبیعی است که در دوره‌های جدیدتر به‌ویژه سده‌های متأخر اسلامی با توجه به اهمیت جایگاه طرح چهارباغ در معماری منظر ایرانی و انعکاس آن در طرح قالی‌ها و کتاب‌آرایی، در آرایش یافته‌های سفالی نیز راه یافته باشد. اگرچه پژوهشی در این زمینه تاکنون انجام نشده، با توجه به نمونه‌هایی که هرتسفلد، ویلبر، پوپ، اردلان و چیت‌سازیان در ارتباط با این نقش آورده‌اند، در نگاهی عمومی و گذرا به سفالینه‌های شاخص، از سده‌های نخستین تا پایان قرون میانه‌ی دوره‌ی اسلامی و به‌طور ویژه در ظروف لعاب‌دار نقش چهارباغ را می‌توان دید[1]. پژوهش پیش‌رو نیز با درک این ضرورت به‌مطالعه و معرفی نمونه‌هایی از آن در دوره‌ی صفوی در منطقه‌ی بم (کرمان) پرداخته است.

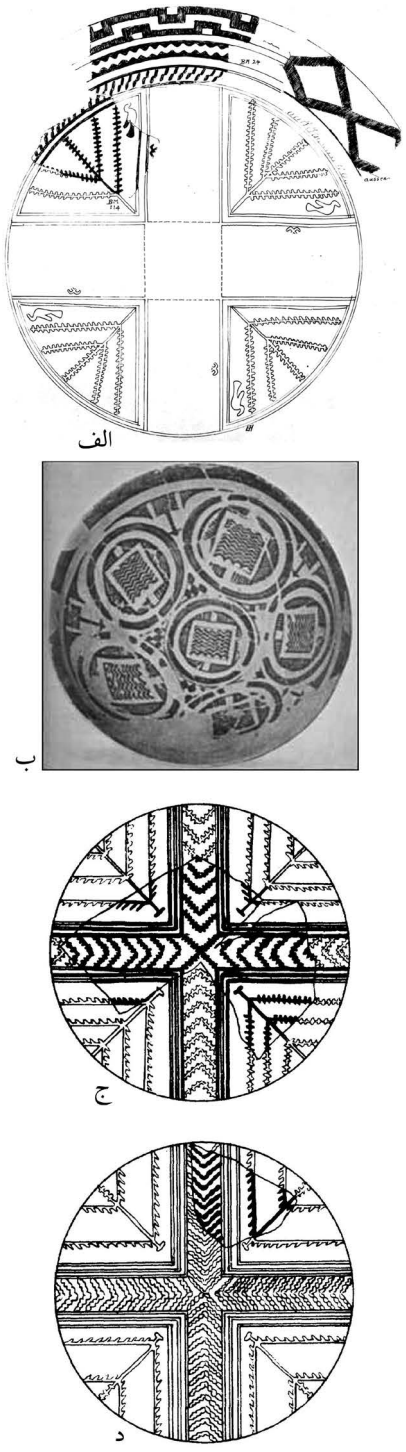
باغ‌سازی و اهمیت آن در دوره‌ی صفویه

دوره‌ی صفویه در سال ۹۰۷ هـ.ق. با تاج‌گذاری شاه‌اسماعیل آغاز و با حمله‌ی افغان‌ها در سال ۱۱۳۵ هـ.ق. پایان یافت. به‌نظر می‌رسد این‌زمان برهه‌ی خوبی برای انتقال تجربیات معماری -به‌ویژه در حوزه‌ی منظر- از سده‌های میانه‌ی اسلامی به دوره‌های متأخر است؛ شواهد نشان‌می‌دهد که در این نقش به‌خوبی عمل کرده‌اند و باغ‌ها و چهارباغ‌های زیادی توسط شاهان صفوی ساخته شده است. به‌جرأت می‌توان گفت در هیچ دوره‌ای به این قاعده در ساخت کوشک و باغ، حکومت و عوامل آن کوشا نبوده‌اند؛ شواهد آن در مرکز و شمال کشور به‌خوبی این موضوع را تأیید می‌کند. علاقه به‌ساخت باغ و باغ‌پردازی در این دوره چنان فراگیر می‌شود که هنرمندان نیز در آرایش ساخته‌های هنری خود از اسلافشان پیشی گرفتند؛ تا آن‌جاکه استفاده‌ی پُرتکرار از آرایه‌ی چهارباغ، گونه‌ای از قالی‌های این دوره با نام «قالی چهارباغ» معروف شده است و مورد توجه پژوهشگری چون ویلبر (۱۳۴۸: ۳۲) قرار گرفته است. پایتخت آخر صفویان، یعنی اصفهان، پیوسته مورد ستایش سیاحان بوده است. گزارش آنان از این شهر غرق در توصیف پروژه‌های بزرگ باغ‌سازی شاهان صفوی است[۲]. شاه بزرگ این سلسله، شاه عباس، با وجهی تبلیغاتی، ساخت باغی را سفارش داده که به‌نظر می‌رسد بزرگترین طرح این دوره است؛ «باغ هزارجریب» با اندازه‌ای شاهانه به‌خوبی وجه تبلیغاتی حکومت وی را برآورده است. این موضوع به‌روشنی از گزارش هیجان‌زده‌ی سیاحان فرنگی برمی‌آید[۳]. ثبات شرایط سیاسی، احیای راه‌های تجاری و تأمین امنیت آن به رشد و شکوفایی اقتصادی سراسر کشور انجامید. غیر از باغ‌های بزرگ و پُرتعداد اصفهان، شهرهایی چون ساری، اشرف‌البلاد (بهشهر)، کاشان، نطنز و قزوین نیز به باغ‌های بزرگی در این زمان آراسته شده‌است.

آرایه‌ی سفالینه‌ها و مقایسه‌ی آن با نمونه‌های همسان

ظروفی که این تزئین بر کف داخلی آن‌ها اجرا شده، کاسه‌های نسبتاً بزرگ و گاه بشقاب با تکنیک ساخت«آبی و سفید» است (شکل ۲ و ۳). همان‌گونه که از نام این گونه‌ی سفالی برمی‌آید، ویژگی ظاهری آن نقوشی در طیف رنگ آبی بر آستری قلیایی و سفید رنگ است؛ به‌طور معمول، لعاب شفافی پس از اجرای آرایه‌ها، بدنه‌ی داخلی و بیرونی ظرف را پوشانده است[۴].

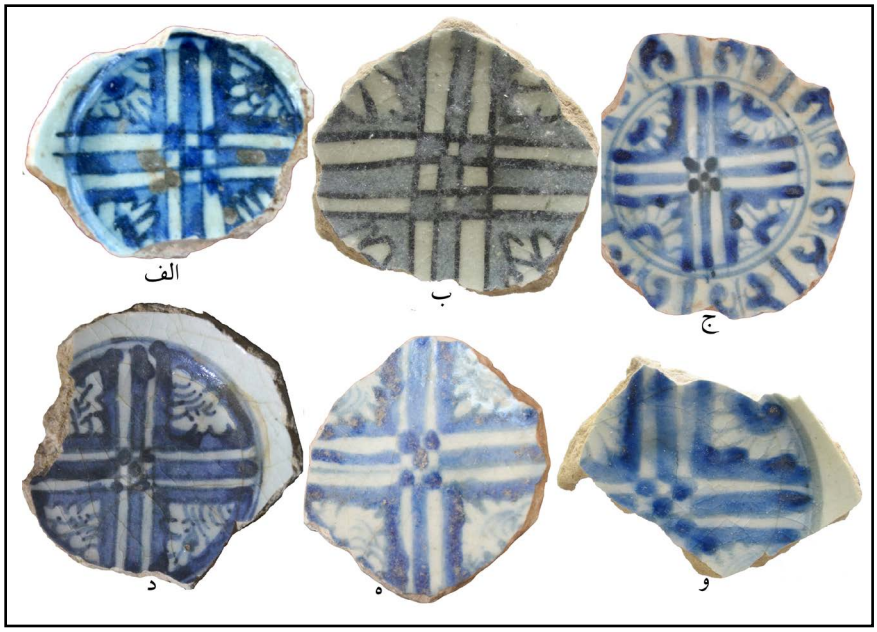
آرایه‌ها به‌طور کلی از چند ویژگی تبعیت می‌کند: ۱- نوارهای آبی و سفید موازی که به‌صورت شعاعی، دایره مشخص شده کف ظرف را چهار قسمت کرده و در مرکز برهم عمود شده‌اند. تعداد این نوارها از عدد یک تا چهار متغیر است؛ ۲- نقش گُل یا گُلبرگ‌هایی که به‌صورت قرینه از نوار دایره‌ی محیطی کف به داخل متمایل شده‌اند؛ ۳- تقسیم محیط کف ظرف به چهاربخش تقریباً مساوی و متقارن که به اقتضای شکل کف، هرکدام در یک ربع دایره نمایش داده شده است؛ و ۴- تأکید هنرمند بر مربعی نُه‌بخشی در مرکز برخی از این ظروف. نقش اخیر به گونه‌ای جانمایی شده که هم نوارهای چندگانه بر آن عمود شده‌اند و هم تقارن بخش‌های چهارگانه به‌واسطه‌ی آن بهتر برآمده است. هنرمند با نمایش آن در قلب طرح به‌گونه‌ای بر مرکزگرایی کلی



▲ شکل ۱. آرایه‌ی چهارباغ بر سفالینه‌های پیش‌ازتاریخ: الف. عراق، سامره، مفرغ (Herzfeld, 1930: 33)؛ ب. ایران، شوش I، مس‌وسنگ جدید (پوپ، ۱۳۸۷ ب: لوح ۲. الف)؛ ج و د. عراق، سامره، مس‌وسنگ جدید (Tulane, 1947: 89; Fig. 281, 282).

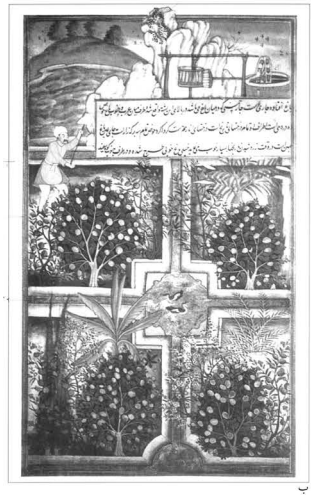
آرایه نیز تأکید کرده است. این نقش گاه با خطوط منظم حدود بخش‌های نُه‌گانه‌ی آن مشخص شده (شکل ۳-الف و ب) و گاه با استفاده از نوک قلم‌مو یا شئ‌ای مشابه پنج‌لکه نقش شده و تقسیمات نُه‌بخشی آن‌را به‌خوبی نمایانده است (شکل ۳-ج تا و). ویژگی مهم این آرایه، همسان بودن مربعات میانی چهارضلع بیرونی با رنگ زمینه است و نوارهای آبی رنگ، در مرکز ظرف با آن‌ها به تلاقی رسیده است.

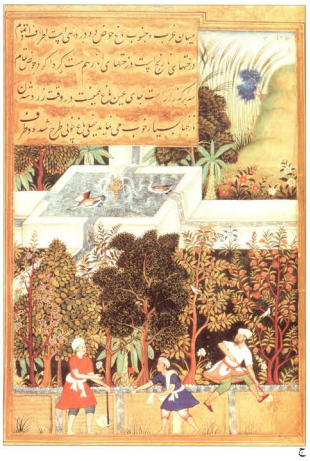
◄ شکل ۲. آرایه‌ی چهارباغ بر کف داخلی برخی از بشقاب‌ها و کاسه‌های «آبی و سفید»، دوره‌ی صفوی، مجموعه ارگ بم (نگارندگان، ۱۳۹۵).



◄ شکل ۳. آرایه‌ی چهارباغ و مربع نُه‌بخشی مرکز آن (هشت‌بهشت) بر کف داخلی برخی از بشقاب‌ها و کاسه‌های «آبی و سفید»، دوره‌ی صفوی، مجموعه ارگ بم (نگارندگان، ۱۳۹۵).

الف


ب


ج

▲ شکل ۴. آرایه‌ی چهارباغ در نگارگری؛ الف. تمثیلی از بهشت برین با نقش چهارباغ، هنرمند با نمایش حوض کوثر در مرکز چهارباغچه به‌خوبی طرحی از یک چهارباغ در انداخته است (خوانساری و همکاران، ۱۳۸۳: ۷۳)؛ ب. مینیاتور، باغ وفاداری از کتاب *بابر*، قرن ۱۶ می. (همان: ۵۳)؛ ج. مینیاتوری از باغ وفاداری، کتاب *بابر* (همان).

اگر چه پیش از این دوره علاقه‌ی هنرمندان به‌طراحی مناظر با تصویر گُل و گیاهانی در بازنمایی باغ، جایگاه خوبی یافته است، به‌هر روی در دوره‌ی صفوی باغ‌پردازی ایرانی در هیأت آرایه‌ای مشخص بیش از پیش به دست‌ساخته‌های هنری راه پیدا کرد. نقش چهارباغ با کمترین تفاوت در جلد یا صفحات برخی از کتب مصور (شکل ۴) و قالی‌ها (شکل ۵ و ۶) استفاده شده است؛ بنابراین بازیافت و کارکرد نقوش خلاصه‌شده‌ی آرایه‌ی سفالینه‌ها در مقایسه با نقش قالی‌های چهارباغ و برخی از نگاره‌ها در نگارگری ایرانی بهتر میسر می‌شود. اگرچه در برخی از قالی‌ها با بهره‌گیری از «نقشه»های مناسب در پیش‌تولید، هنرمند به آفرینش اثری جاودانه موفق شده است؛ انعطاف بوم کاغذی و آزادی دست هنرمند کتاب‌آرا، گاه در کیفیت نمایش مناظر، مایه‌ی اختلاف چهارباغ در این دو بوم است. در ترکیب رنگ‌ها و هم‌خوان کردن مناظر با نمونه‌های عینی، نمایش انواع درخت‌ها، پرداختن به جزئیات در تصویرسازی الگوی چهارباغ و تحرک برخی از نقش‌مایه‌ها، شگفتی آفریده است. اگر نمونه‌ی «باغ وفاداری» کتاب *بابر*، یک مورد ویژه شمرده شود (شکل ۴-ج)، چهارباغ در کتاب‌آرایی و آرایش قالی‌ها از یک استاندارد پیروی کرده است. هنرمند در نمونه‌ی کتاب *بابر*، با شیوه‌ای که کمتر تصویرگران کتب و دیگر آثار هنری دوره‌های اسلامی ایران و حتی پیش‌تر در انجام آن موفق بوده‌اند، عمل کرده است. تصویرسازی از منظری سه‌بُعدی، ارزش کار این هنرمند را دو چندان کرده است.

چهارباغ و اجزای آن در قالی‌ها و کتب در یک چهارچوب مقبول به‌نمایش دو بُعد از تصویرسازی محدود شده است. هنرمند کرت‌های چهارگانه، حوض پخش‌آب، گردشگاه و آب‌گذرها را از دید بالا تصویر کرده و دیگر اجزا: ماهی‌های شناور در حوض و آب‌گذرها، درختان، جانوران، گل‌ها و سبزه‌زارها را از نمای روبه‌رو نشان‌داده است (شکل ۴ و ۵). نمایش درختان به دو صورت است؛ تصویری نزدیک به واقعیت از درخت و گل (شکل ۴ و ۵) یا نقشی خلاصه شده (شکل ۶). درختان بر عرصه‌ی چهارباغ عمود شده‌اند (شکل ۴ و ۵) یا به‌حالت افتاده به‌گوشه‌ای از آبگیر مرکز وصل شده‌اند (شکل ۶) و به این‌ترتیب، باغچه‌های چهارگانه نمایش‌داده شده است. حالت عمودی، شیوه‌ای ابتدایی از عمق و بُعد در تصویرسازی است و هنرمند چندان در آن موفق نبوده است. ویژگی مهم آرایه‌ی قالی‌ها و کتاب‌ها، تحرک پایدار برخی از اجزاء چهارباغ است. جریان آب در حوض و آب‌گذرها در الگویی واحد، با موج‌های کوتاه و بلند نمایش‌داده شده است و گاه هنرمند با کف‌آلود نمایش‌دادن آب و جنبش شاخه‌های درخت و نیزارها، تحرک تصویر را به‌نهایت رسانده است (شکل ۴- ب و ج). تناسبات تصویرسازی در هر دو بوم ناهم‌خوان است؛ ولی آن‌چه بیننده را به‌منظور هنرمند کتاب‌آرا و قالی‌باف، در نمایش چهارباغ متوجه می‌سازد، چند ویژگی کلی‌ست (شکل ۷-الف): ۱- تصویر روشن حوضی در مرکز که چهار آب‌گذر از آن خارج شده و عمودبر محورهای چهارگانه‌ی حوض به چهارسو در جریان است. ماهیان شناور، محور و سمت جریان آب را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ ۲- برآمدن مسیرهای گردش و نظرگاه مستقیم؛ ۳- تفکیک آگاهانه‌ی محیط پیرامون آب‌گذرها و حوض پخش‌آب در چهاربخش و در اندازه‌های تقریباً برابر؛ و ۴- نمایش درختان، گل‌ها، گیاهان و پرندگان

در هرکدام از بخش‌های چهارگانه باتوجه به‌موقعیت گردشگاه‌ها و آب‌گذرها. این خصوصیات به‌طورعمومی با ویژگی‌های منحصر به چهارباغ که عموم پژوهشگران به آن اعتقاد دارند[۵]، هماهنگ است و با نمونه‌های عینی آن هم‌خوان است؛ گفتنی‌ست که گاه اثر هنرمندانه‌ی قالی‌بافان و کتاب‌آرایان به‌نوعی تداعی‌گر خیابان‌های چهارباغ نیز هست که پیش‌تر نمونه‌ی عینی آن در خیابان چهارباغ صفوی اصفهان تجلی یافته است (شکل ۶). با این وصف، بخشی از این آرایه‌ها با موضوع مورد اشاره‌ی این نوشتار هم‌خوانی دارد و مبنای مقایسه قرار گرفته است.

طرح واضح باغ‌پردازی در کتاب‌های مصور و قالی‌های چهارباغ، بهترین راهنما در عملکرد هریک از اجزای نقوش سفالینه‌ها است و از این رهگذر، آسان‌تر به‌منظور هنرمند سفالگر می‌توان دست‌یافت. نوارهای چندگانه و عمودبرهم یادآور خطوط سه‌گانه‌ی آرایه‌ی کتاب‌ها و قالی‌ها است که در مرکز طرح، متعامد است و به چهارسمت طرح امتداد یافته‌اند؛ درواقع آب‌گذرها و گردشگاه‌های طرح به‌شمار می‌روند. تقسیمات چهارگانه‌ی کف ظرف شبیه باغچه‌ها و کرت‌های قالی‌ها و کتاب‌ها است و به‌نظر می‌رسد هنرمند به این‌طریق منظور خود از چهارباغ را در طرح کلی به‌نمایش گذاشته است. گُل‌ها یا گلبرگ‌های متقارن درون تقسیمات، تأکیدی بر این موضوع به‌شمار می‌رود و با چهار درخت متقارن اطراف حوض پخش‌آب آرایه‌ی قالی‌ها و کتب قابل‌مقایسه است. این آرایه‌ها را اگر با باغ فین کاشان مقایسه کنیم به‌آسانی می‌توان این جزئیات را در باغ ایرانی دریافت (شکل ۷ و ۹-الف). در آرایش سفالینه‌ها به‌واسطه‌ی محدود بودن بوم‌نگاره، هنرمند سفالگر به خلاصه کردن باغچه‌ی پُر درخت، پُرگل و جانوران گوناگون قالی‌ها و کتاب‌ها به‌نمایش تنها یک گُل یا گلبرگ مجبور شده است. رنگ‌های گوناگون قالی‌ها و کتاب‌ها به تصویرسازی آسان‌تر اجزای چهارباغ کمک کرده است. درختان، گل‌ها، گیاهان، جانوران، آب و جریان آن با رنگ‌های نزدیک به واقعیت نشان‌داده شده است؛ ولی اقتضای تکنیک ساخت سفال که رنگ‌پردازی طرح را در دو رنگ آبی و سفید محدود کرده، مانع از توفیق بیشتر سفالگر بم در این زمینه شده است. به‌رغم این محدودیت، نتیجه‌ی تلاش آنان و هنرمندان قالی‌باف و کتاب‌آرا در یک مرتبه طبقه‌بندی می‌شود و به‌نظر می‌رسد در چارچوب قابل تصور از چهارباغ جای می‌گیرد.

مربع نُه‌بخشی مرکز برخی از ظروف، نَه در چهارباغ قالی‌ها مشابه آن دیده می‌شود و نَه در کتب مصور، مانند آن‌را می‌توان یافت (شکل ۳ و ۸- الف)؛ حال، اگر به معماری برخی از کوشک‌های دوره‌ی صفوی و پیش و پس از آن رجوع کنیم، می‌توان در این مورد به نتیجه‌ای بهتر دست‌یافت. برخی از کوشک‌های این دوره که گاه به‌عنوان عمارت مرکزی چهارباغ‌ها استفاده شده‌اند، طرحی نُه‌قسمتی با گنبدخانه‌ای مرکزی، چهار ایوان برونگرا و اتاق‌هایی در پیرامون دارند. این نوع کوشک‌ها که طرحشان پیشینه‌ای کهن در معماری ایرانی دارد، نامشان در سده‌های متأخر دوره‌ی اسلامی «هشت‌بهشت[۶]» بوده است. وجود نمونه‌ای منحصر به‌خود از این الگوی معماری متعلق به دوره‌ی صفوی در صفه‌ی حاکم‌نشین مجموعه‌ی ارگ بم (کلایس، ۱۳۸۷: ۶۹) به‌خوبی، شناخت سفالگران بم را از طرح متعارف این نوع کوشک‌ها تضمین

شکل ۵. آرایه‌ی چهارباغ در برخی از قالی‌ها: الف. قالیچه‌ی محرابی چهارباغ، موزه آستان قدس رضوی، سده‌ی ۱۱ هـ.ق. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۱۰)؛ ب. قالی منظره‌ی باغ از هریس (شمال‌غرب ایران)، موزه‌ی وین، سده‌ی ۱۰ هـ.ق. (همانجا)؛ ج. قالی چهارباغ کردستان، سده‌ی ۱۲ هـ.ق.، موزه هنرهای اسلامی برلین (همان: ۱۱۴)؛ د. قالی با نقش چهارباغ از شمال‌غرب ایران، سده‌ی ۱۲ هـ.ق.، موزه‌ی فرش تهران (همان: ۱۱۵). ◄

می‌کند. این عمارت که نام آن «چهارفصل» است، بی‌گمان منبع الهام قابل‌توجهی برای این طرح به‌شمار می‌رود (شکل ۸) و به‌نظر می‌رسد هنرمند سفالگر بم، با شناختی که از کوشک‌های نُه‌بخشی به‌واسطه‌ی آن به‌دست آورده، آگاهانه و به‌صورت شماتیک به بازنمایی الگوی کوشک پرداخته است.

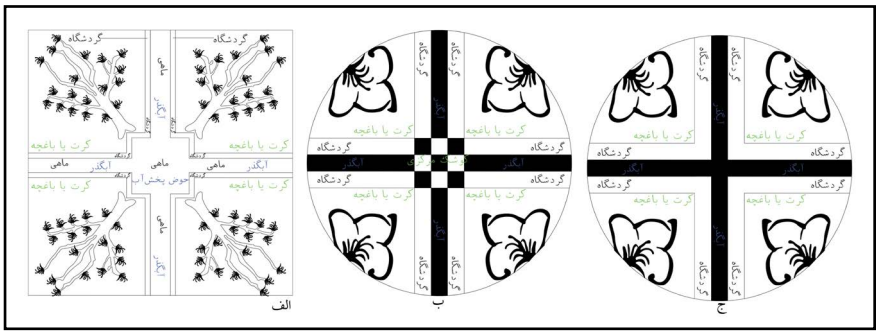
پراکندگی جغرافیایی کوشک‌های هشت‌بهشت به‌طرز قابل‌توجهی وسیع است؛ آسیای صغیر (کوشک چینیلی، عثمانی)، ایران (کوشک باغ جهان‌نما در شیراز، آل‌مظفر و هشت‌بهشت ترکمانان در تبریز)، آسیای میانه (کوشک نمکدان و خانقاه صدالدین ارمنی، تیموری) و شبه‌قاره‌ی هند (ممتاز محل در تاج‌محل، مقبره‌ی همایون، مقبره‌ی روشن‌آرا در دهلی، تودارمل بارداری و هدامحل در فاتح‌پور سیکری، گورکانیان هند) در سده‌های متأخر دوره‌ی اسلامی و به‌طور معمول در معماری گونه‌ی تشریفاتی

الف ب ج د

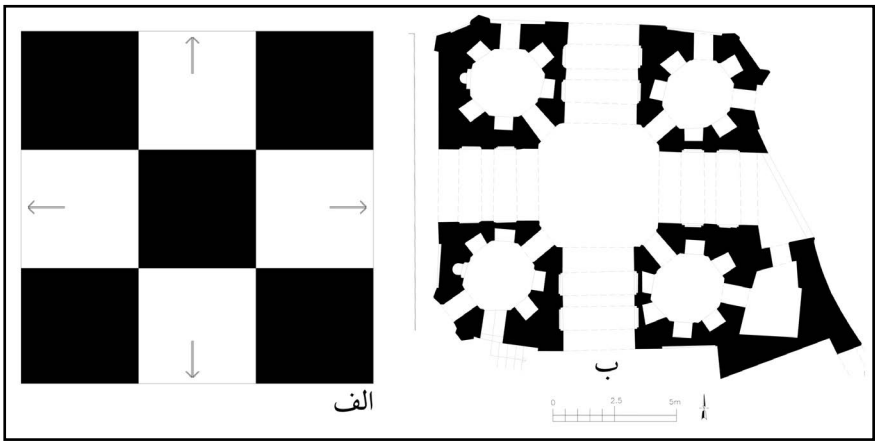
▲ **شکل ۶. آرایه‌ی چهارباغ در برخی از قالی‌ها: الف. قالی باغی کردستان، سده‌ی ۱۲ هـ.ق.، مجموعه‌ی لرد ابرکنوی (همانجا)؛ ب. قالی طرح باغی، کرمان، سده‌ی ۱۱ هـ.ق. (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۴)؛ ج. قالی با نقش چهارباغ، کردستان، سده‌ی ۱۲ هـ.ق. (زارعی، ۱۳۹۰: ۴۹)؛ د. قالی چهارباغ، سده‌ی ۱۲ هـ.ق.، موزه هنری متروپولیتن (شاهچراغی، ۱۳۹۴: شکل۱۲).**

با زبان و فرهنگی مشترک نمونه‌های متعددی از آن‌را پرورانده‌اند. در دوره‌ی صفویه و آن‌چه با آرایه‌ی مرکزی سفالینه‌های بم قابل‌مقایسه است، در طرح «چهل‌ستون» قزوین، «هشت‌بهشت» اصفهان، «کوشک باغ‌فین» کاشان، عمارت «باغ‌چشمه» بهشهر و عمارت «چهارفصل» ارگ بم دیده می‌شود (شکل ۹).

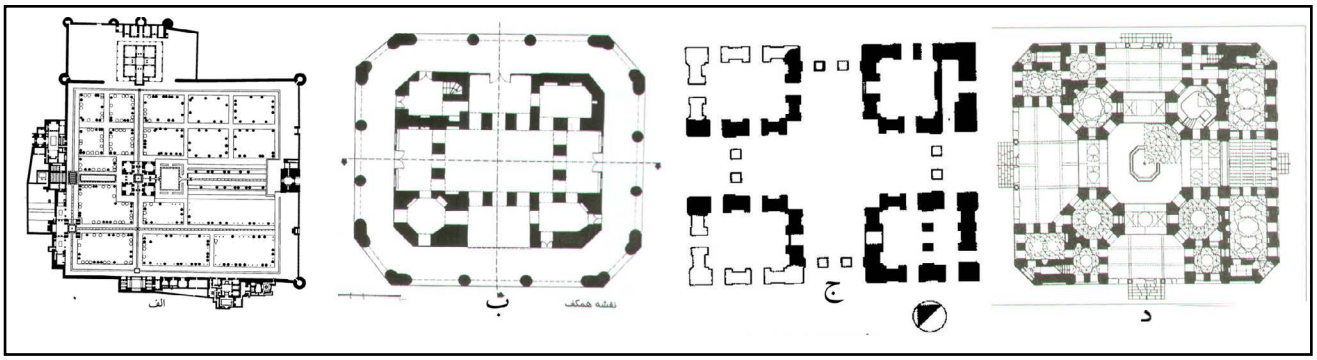
به‌نظر می‌رسد موقعیت ممتاز سیاسی نمونه‌ی چهارفصل بم باعث‌شده که هنرمند سفالگر در پذیرش الگوی تکامل‌یافته‌ی آن تردید نکند؛ با این‌وصف، طراحان این هشت‌بهشت و هم هنرمندان سفالگر منطقه در دوره صفوی با شناخت کاملی از نحوه‌ی ساخت کوشک و چهارباغ به طراحی منظور خود پرداخته‌اند. همان‌طورکه در دست ساخته و پرداخته‌ی آنان دیده می‌شود، این مهم با کمترین تفاوت تقلید شده است. هنرمند سفالگر به‌صورت ساده و مختصر تصویری از یک چهارباغ و کوشک



شکل ۷. الگوی چهارباغ و اجزای آن بر آثار هنری: الف. نقش عمومی قالی‌های چهارباغ؛ ب. آرایه‌ی برخی از سفالینه‌های مجموعه‌ی ارگ بم (نگارندگان، ۱۳۹۵). ◄



شکل ۸. الف. طرح نُه‌بخشی در کف داخلی برخی از ظروف آبی و سفید ارگ بم (نگارندگان، ۱۳۹۵). ب. عمارت نُه‌بخشی (هشت‌بهشت) چهارفصل در حاکم‌نشین ارگ بم، صفوی (جودکی عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۶). ◄



▲ شکل ۹. کوشک‌های موسوم به هشت‌بهشت در معماری دوره‌ی صفوی در ایران: الف. مجموعه‌ی باغ‌فین و کوشک مرکزی آن در کاشان (سازمان میراث‌فرهنگی، ۱۳۸۲: ۳۴)؛ ب. عمارت عالی‌قاپو قزوین (نعیما، ۱۳۸۵: ۲۸۳)؛ ج. کوشک باغ‌چشمه اشرف‌البلاد/ بهشهر (رضایی‌چراتی،۱۳۸۳: ۳۲۰)؛ د. عمارت هشت‌بهشت اصفهان (نعیما، ۱۳۸۵: ۷۶).

مرکزی آن‌را به‌دست داده است. این درواقع ساده‌ترین شکل در بازنمایی تصور هنرمند سفالگر از یک چهارباغ و کوشک مرکزی آن است.

اگرچه سفالگر در نشان‌دادن آب‌گذرها و درختان باغ‌ها و تنوع رنگ، کمتر از هنرمندان دیگر آثار هنری خلاقیت داشته، ولی در نشان‌دادن کوشک مرکزی و الگوی ساخت آن خرق عادت نموده و پیش‌روتر عمل کرده است. تأکید نقش سفالینه‌های بم بر پلان و الگوی ساخت این کوشک‌ها نکته‌ی قابل‌توجهی در معماری ایرانی است. برخلاف تصوری که هیأت این کوشک‌ها را در عدد هشت معنا و تفسیر کرده (باربارو و همکاران، ۱۳۸۱: ۴۱۶-۴۱۴)، هنرمند سفالگر تقسیم نُه‌بخشی آن‌را یادآور شده است؛ اگرچه نام برخی از آن‌ها «هشت‌بهشت» شده، با توجه به گزارشاتی که (ر. ک. به: پاراگراف آخر کیهان‌شناسی) پیش‌تر از متون کهن در ارتباط با نام‌گذاری برخی از چهارباغ‌ها به‌دست داده‌اند و در ادامه می‌آید، تردیدی نیست که وجه نام این

نوع کوشک‌ها از باغ‌پردازی بهشت‌آیین پیرامون است، نَه در تقسیمات هشت‌گانه‌ی کوشک که جهانگرد ونیزی در وصف نمونه‌ی تبریز به آن اشاره کرده است.

این نحوه‌ی آرایش سفالینه‌ها و دیگر نمونه‌های مشابه از وجهی دیگر قابل‌تأمل هستند؛ این نقوش جایگزین خوبی برای موتیف‌های وارداتی و چینی است و ملاک تفکیک مناسبی برای انواع تولیدات داخلی از نمونه‌های وارداتی به‌شمار می‌رود؛ چراکه عموم پژوهشگران، به‌طور معمول در شناسایی و معرفی ظروف آبی و سفید تولید داخل و تشخیص آن از ظروف وارداتی دچار چالش می‌شوند.

کیهان‌شناسی و خاستگاه طرح چهارباغ

غیر از جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناختی این الگوی باغ‌پردازی، بنیان‌های کیهان‌شناختی نیز در رونق و رواج آن مؤثر دانسته شده است (پوپ، ۱۳۸۷ الف: ۱۶۷۱ سکویل‌وست، ۱۳۳۶: ۴۰۳). در نزد ایرانیان یا به گفته‌ی پوپ: «شاعر پیشه‌ترین مردمان»؛ باغ، منظره‌ای همیشگی دارد و صحنه‌ی داستان‌های «هزار و یک شب» است؛ باغ منبع تشبیه‌های دوست داشتنی و آشنا است. به‌همین علت پیوسته، معشوق با سرو، یاسمن یا گُل سرخ سنجیده شده است. اهمیت باغ‌پردازی تا آن‌جا است که گاه دفاتر شعر و آثار ادبی «گلستان» یا «بوستان» خوانده شده است؛ یا ممکن است الحان و مقام‌هایی از موسیقی به باغ تقدیم شود (پوپ، ۱۳۸۷ الف: ۱۶۶۹). خاستگاه این طرح غیر از نیازهای طبیعی که پیش‌تر از کیفیت آن گذشتیم، در کیهان‌شناختی مردمی بنیاد دارد که در سرزمین ایران و جغرافیای پیرامون آن سکنا گزیده‌اند.

در آسیا، اندیشه‌ی کیهان‌شناختی کهنی وجود دارد که جهان را متشکل از چهارجوی می‌داند و به تمامی ادیان نیز راه یافته است (پوپ، ۱۳۸۷ الف: ۱۶۷۱). این جهان‌بینی جهان را در چهاربخش توصیف می‌کند که تپه‌ی کوچکی به‌مثابه‌ی مرکز کیهان در میان آن قرار دارد. این نکته به باغ ایرانی نیز راه یافته و وجود کلاه‌فرنگی یا کوشکی در بالای تپه، تصویرسازی این جهان‌بینی است (همان: ۱۶۷۳). کتاب *پیدایش انجیل*، بهشتی متصور است که نهری در آن جاری بوده تا باغ عدن را سیراب کند و از آن‌جا به چهار شعبه تقسیم شده: یکی «پیزون»، دومی «جیحون»، سومی «هیدکل» و چهارمی «فرات» نام دارد (سکویل‌وست، ۱۳۳۶: ۴۰۳). چهارباغ و تقسیمات آن‌را نماد تربیعات چهارگانه‌ی عالم گفته‌اند (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۱۳۷). کیهان‌شناسی اسلامی، رنگ و بویی روشن‌تر به آن‌چه پیش‌تر گفته شده، داده است؛ قرآن کتاب آسمانی دین اسلام است و تعالیم آن هنرمندان، معماران، شعرا، نویسندگان، فلاسفه و... را در ارائه‌ی اثر خویش در چارچوبی مشخص راهنمایی کرده است. در تعالیم اسلامی «بهشت»، هشت مقام دارد: جنت خلد، دارالسلام، دارالقرار، جنت عدن، جنه‌الماوی، جنه‌النعیم، علیین و فردوس (عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۳).

در قرآن مجید و در سوره‌ی مبارکه‌ی الرحمن، وجود چهارباغ با چهارجو نوید داده شده است؛ مختصات و پاره‌ای از ویژگی‌های آن‌ها نیز آمده است (جودکی‌عزیزی و موسوی‌حاجی، ۱۳۹۴: ۹۸). در آیه‌ی ۱۵ سوره‌ی مبارکه‌ی محمد، نیز به‌صراحت

وجود چهارجوی در بهشت موعود مورد اشاره قرارگرفته است: «مَثَلُ الْجَنَّه یِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاء غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّه یٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَه یٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاء حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءهُمْ[۷]». پیامبر گرامی اسلام ﷺ نیز در معراج خویش و در آسمان هفتم، در ریشه‌ی سدره‌المنتهی که شاخه‌ای از آن، بر بهشت سایه افکنده، این چهارجوی را دیده‌اند؛ جوی شیر، جوی عسل، جوی آب و جویی از شراب (بیهقی، ۱۳۶۱: ۱۰۷ و ۱۰۸). این بنیاد چنان گیرا و پذیرفته بود که تعدادی از ادبا و برخی از معماران مناظر به تمثیل از آن، آثار و استاندارد طرح آرمانی خویش را در هشت روضه یا هشت فصل تدوین کردند و گاه در روضه‌ی هشتم با طرح چهارباغ آن‌را به کمال رسانده‌اند (جودکی‌عزیزی و موسوی‌حاجی، ۱۳۹۴: ۹۸ و ۹۹). از آن‌جا که یکی از ملزومات طرح‌های چهارباغی وجود چهارجوی است، در منابع ادبی نیز می‌توان در هیأت استعاره یا تشبیهی ادبی به شواهد دیگری دست‌یافت:

عقل را آستین به خون در غرق
سر بریـن آستان همی‌یابم
پنج حس را میان هشت بهشت
چار جوی روان همی‌یابم
(عطار، ۱۳۸۴: ۷۹۳)

بزم چو هشت باغ بین باده چهار جوی دان
خاصه که ساز عاشقان حور لقای نو زند
(خاقانی شروانی، ۱۳۸۲: ۴۵۹)

چارجوی هشت خلد است این‌که در مدحش مرا
از ره کلک و بنان طبع و جنان افشانده اند
(همان: ۱۱۰)

این شواهد نشان می‌دهد که گرایش بیش از پیش کارفرمایان، طراحان و سازندگان معماری مناظر به طرح چهارباغ‌ها، به‌ویژه از سده‌های میانه به‌بعد، برگرفته از چنین نگرشی است. در برخی از گزارش‌های تاریخی تعدادی از چهارباغ‌ها با نام «هشت‌بهشت» گزارش شده‌اند (جودکی‌عزیزی و موسوی‌حاجی، ۱۳۹۴: ۱۰۱)؛ اگرچه این نام، گاه به -کوشک میانی چهارباغ‌ها- اطلاق شده، تردیدی نیست که وجه‌تسمیه و هم رونق آن متأثر از این جهان‌بینی اسلامی است. با این اعتبار، شعرا، عرفا، طراحان و معماران مناظر و هم دسته‌ای از هنرمندان، هرکدام به زبان و بیانی ویژه‌ی خود به تبیین و اعلام این جهان‌بینی پرداخته‌اند که پدیده‌های جهان عینی و فرودست را نماد و تمثیلی از جهان فرادست و ملزومات آن دانسته است.

نتیجه‌گیری

باغ و باغ‌پردازی به‌واسطه‌ی محدودیت‌های اقلیمی، همیشه موردتوجه طراحان در معماری مناظر بوده است. این دستینه‌ها غیر از تعدیل اثرات هوای گرم و خشک و عواید اقتصادی حاصل از آن، کارآمدی آن در برآمدن جنبه‌های زیبایی‌شناختی

در معماری منظر، از پشتوانه‌ی کیهان‌شناختی مهمی برخوردار است. زیباترین و کامل‌ترین طرح باغ، گونه‌ی چهارباغ است که پیشینه‌ی آن در آثار هنری به دوره‌ی پیش‌از تاریخ باز می‌گردد و نخستین شواهد معمارانه‌ی آن به دوره‌ی هخامنشی نسبت داده شده است. در دوره‌های بعد، به‌ویژه ساسانی، سده‌های نخستین، میانه و متأخر دوره‌ی اسلامی نیز این نوع باغ‌پردازی با پذیرش قابل‌توجهی روبه‌رو شده است.

تقسیم چهاربخشی جهان و جاری بودن چهار رودخانه در آن، در تصورات کیهان‌شناسی آسیای کهن، ازجمله خاستگاه‌های طرح چهارباغ گفته شده است. هشت مقام بهشتِ بشارت داده شده در قرآن مجید و تصور قدما از طرح چهارباغی آن در دوره‌ی اسلامی نیز رونق و پایداری این گونه‌ی باغ‌پردازی را تضمین کرده است. به‌همین دلیل برخی از چهارباغ‌ها و گاه کوشک میانی آن‌ها، «هشت‌بهشت» نامیده شده است. این موضوع به آرایش برخی از دست‌ساخته‌های هنری نیز راه یافته است و مهم‌ترین آن، گونه‌ای قالی با نام «قالی چهارباغ»، برخی از آرایه کتاب‌های مصور و دسته‌ای از سفالینه‌های آبی و سفید در بم کرمان است. بنابراین همانطور که باغ و ظرافت‌های آن به اشکال مختلف در هیأت صنایع ادبی به دیوان شعرا راه‌یافته و گاه در مایه‌ها، «الحان» یا «گوشه»ها بخشی از موسیقی ایرانی را شکل‌داده، در هنرهای کاربردی نیز جایگاه ویژه‌ای یافته است. درواقع هرکس به زبان خویش در کنار بازنمایی زیبایی و ظرافت موصوفی، تصورات کیهانی را در چهارچوب یک اثر هنری یا دفتر شعر به تصویرکشیده است.

باغ‌پردازی ایرانی در سه بوم: قالی، کتاب و سفال، با اندکی تفاوت به رسانه‌ی خوبی برای بازنمایی این اندیشه تبدیل شده است. مایه‌های اختلافِ این نقش در این سه بوم، چندان ساختاری نیست، بلکه به‌نحوه‌ی اجرا، وسعت بوم، اقتضای تکنیک ساخت و اندازه‌ی آزادیِ دست هنرمند در اجرای برخی از جزییات ارتباط دارد. باغ‌های چهارگانه در تلاش هنرمند سفالگر به‌واسطه‌ی سطح محدود بوم و اقتضای تکنیک آبی و سفید سفال با نقش یک گُل یا گُلبرگ و در دو رنگ آبی و سفید خلاصه شده است. در نمایش جزئیات بیشتر به‌ویژه گوناگونی رنگ، چندان توفیقی نیافته است. تمام ارکان چهارباغ به‌صورت شماتیک (استلیزه) در تلاش وی نمایان است. به‌نظر می‌رسد در آرایه‌ی سفالینه‌ها، کوشک مرکزی به‌صورت یک نُه‌بخش نشان‌داده شده است. این نوع کوشک‌ها پیشینه‌ای در آپادانا‌های هخامنشی دارد و استفاده از آن در دوره‌ی ساسانی به‌صورت چهارتاقی در مرکز چهارباغ‌ها تداوم‌یافته و در سده‌های نخستین اسلامی با عنوان مشخص نُه‌گنبد، همچنان مورد استفاده قرار گرفته است. در سده‌های متأخر با نام هشت‌بهشت، با طرح چهارباغ‌ها به‌هماهنگی کامل رسیده و به استاندارد مشخصی برای عمارت مرکزی بسیاری از چهارباغ‌ها تبدیل شده است. این طرح با پذیرش قابل‌توجهی در سراسر سرزمین‌های شرق جهان اسلام و با تأثیرپذیری از معماری ایرانی با حداقل اختلاف مورد پذیرش قرار گرفته است.

پیش‌تر نمایی از کوشک‌ها و کاخ‌ها در دیگر آثار هنری دوره‌ی صفوی و پیش از آن، به‌ویژه در برخی از کتاب‌های مصور نیز نشان‌داده شده است؛ ولی در اثر هنری سفالگران بم، الگوی ساخت به‌روشنی دیده می‌شود. این موضوع نوآوری هنرمندان

بم است و اثر ایشان در بازشناسی الگوی ساخت برخی از کوشک‌های این دوره، جدای از جنبه‌های زیبایی‌شناختی، منبع خوبی فراهم کرده است. این آرایه در کنار نماها و مناظر سه‌بُعدی کوشک‌ها و کاخ‌ها در کتب مصور، شناخت کامل‌تری از این نوع آثار به‌دست داده است. این آرایه باتوجه به تکرار نقش‌مایه‌های چینی در تزیین آبی و سفیدهای تولید داخل و دشواری تفکیک سفال محلی از نمونه‌های وارداتی، وجه تمایز مهمی به‌شمار می‌رود. به‌نظر می‌رسد می‌توان عنوان «آبی و سفید چهارباغی» را در مطالعه و معرفی این گونه‌ی سفالی پیشنهاد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه، می‌توان به کاسه‌هایی از سده‌های سوم و چهارم هجری، پیدا شده در ایران، ماوراءالنهر و شمال افریقا (گروبه، ۱۳۸۴: ۳۹ ش ۲۸، ۸۷ ش۹۰ و ۹۷ ش۱۰۸؛ قوچانی، ۱۳۶۴: ۱۳۷ ش ۵۸؛ کیانی، ۱۳۵۷: ۱۸۶؛ پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷پ: ۵۵۹ ش الف، ۵۸۰ ش ب) و در سده‌های میانه به تعدادی کاسه مکشوف در ایران متعلق به سده‌های هفتم و هشتم هجری (پوپ و آکرمن، ۱۳۷۸پ: ۶۹۵ ش الف و کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۵۱) اشاره کرد.

۲. بسیاری از سیاحان اروپایی که در دوره‌ی صفوی اصفهان را دیده‌اند، گاه شرح قانع‌کننده‌ای از باغات و کوشک‌های این شهر ارائه کرده‌اند. ر. ک. به: *سفرنامه‌ی سانسون* نوشته‌ی مارتین سانسون، *سفرنامه‌ی کمپفر (در دربار شاهان ایران)* نوشته انگلبرت کمپفر، *سفرنامه‌ی دولاواله* نوشته‌ی پیترو دولاواله، *سفرنامه‌ی شاردن* نوشته‌ی ژان شاردن و *سفرنامه کاری* نوشته‌ی جووانی فرانچسکو جملی کاری.

۳. باغ هزار جریب، بزرگترین باغ دوره‌ی صفوی است. این باغ در زمان شاه عباس بزرگ ساخته شده و به‌همین علت «عباس‌آباد» نیز خوانده شده است. گویا قریب به ۵۰۰ فواره در حوض‌ها و آبراهه‌های این باغ وجود داشته است. کاخ جهان‌نما در قسمت بالای باغ قرار داشته و غیر از آن در تقاطع تمامی پیاده‌راه‌ها کلاه‌فرنگی با یک حوض وجود داشته است. آب این باغ با سه کانال از زاینده‌رود تأمین شده و در هرگوشه از دیوارهای باغ، برج و کبوترخانه‌ای وجود داشته است. اندازه‌ی بزرگ این باغ بارها توسط سیاحان فرنگی با مقیاس‌های مختلف گزارش شده است. در *سفرنامه‌ی کمپفر*، پهنا و درازای آن ۱۳۰۰ در ضرب ۱۳۰۰ قدم آمده و توماس هربرت، محیط چهاردیواری آن‌را ۳ مایل (۴۸۲۸ متر) گزارش کرده است. به‌نظر می‌رسد باغ هزار جریب غیر از انواع درختان میوه، محل نگه‌داری حیوانات وحشی نیز بوده است. در *سفرنامه‌ی کاری* گزارشی در این موضوع آمده است. این باغ بزرگ در زمان ورود دیولافوا به اصفهان، کاملاً متروک و مخروب بوده است. یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخی دوره‌ی صفوی که در باغ هزارجریب اتفاق افتاده، خلع شاه طهماسب دوم از سلطنت است. برای آگاهی بیشتر از باغ هزارجریب ر. ک. به: *سفرنامه کاری* نوشته‌ی جملی کاری، *در دربار شاهان ایران* نوشته‌ی انگلبرت کمپفر و *سفرنامه‌ی شاردن* نوشته‌ی ژان شاردن.

۴. «ساخت این سفال برای نخستین‌بار هم‌زمان با ورود ظروف چینی آبی و سفید به دنیای اسلام، در نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم میلادی است. به‌نظر بسیاری از محققین این سفال، از دوره‌ی ایلخانی در ایران روج پیدا می‌کند؛ ولی برخی دیگر، قدمت ساخت این سفال را قرون اولیه‌ی اسلام (قرن‌های سوم و چهارم هجری) می‌دانند که نوعی از آن معروف به «نقاشی زیر لعاب کبالت» و متشکل از لعاب نخودی و نقوش لاجوردی است... محققان رنگ‌های آبی این‌دسته از ظروف را از ماده‌ی کبالت دانسته‌اند. در دوره‌ی مینگ (Ming) کبالت و هم‌چنین شیوه‌های تولید لعاب را ایرانیان و اعراب به چین وارد کردند و به‌همین دلیل چینی‌سازان چین، کبالت استفاده شده در ظروف آبی سفید را «آبی محمدی» می‌نامیدند. رنگ‌های حاصل از اکسید کبالت در این دوره اکثراً شامل رنگ‌های آبی روشن و درخشان، آبی تیره، آبی مایل به خاکستری و گاه مایل به سیاه است» (محمدی‌فر و بلمکی، ۱۳۸۷: ۹۸). سفال آبی و سفید، دیرزمانی ازجمله محصولات صنعتی وارداتی ایران از چین به‌شمار رفته است. بروز ناملایمات سیاسی بین دو کشور به قطع روابط و به‌تبع آن محدود شدن صادرات این‌گونه سفال به ایران گشت. پس از آن سفال آبی و سفید در رقابت با نمونه‌های چینی در شهرهای مهمی به تولید محلی رسید. تولید این نوع ظروف تا دوره‌ی قاجاریه نیز تداوم یافته، با این تفاوت که رنگ آبی در نمونه‌های متأخر به لاجوردی گرایده است. گلمبک، کرمان، مشهد، یزد و شیراز را از مهم‌ترین مراکز تولید این گونه‌ی سفالی در دوره‌ی صفوی گفته است (گلمبک، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

۵. پژوهشگرانی آغاز استفاده از واژه‌ی چهارباغ را به دوره‌ی تیموری نسبت داده‌اند (هنرفر، ۱۳۴۹: ۲؛ سابتنلی، ۱۳۸۷: ۲۰). محققی دیگر با تکیه‌بر رواج پلان چهارایوانی در مساجد، مدارس و کاروانسراها در دوره‌ی سلجوقی، این زمان را پیدایش واژه‌ی چهارباغ در ادبیات معماری دانسته است (اصانلو، ۱۳۸۶: ۵۲ و ۵۳). به‌هر روی، پیشینه‌ی این گونه‌ی باغ‌پردازی دست‌کم به اواسط هزاره‌ی اول قبل‌ازمیلاد و دوره‌ی هخامنشی برمی‌گردد و جایگاه ادبی آن در معماری منظر سده‌های پنجم و ششم یا نهم هجری با موقعیت زمانی و کارکردی این واژه چندان هماهنگ نیست؛ تا آن‌جا که گفته‌های متون کهن به این نوشتار کمک می‌کند، دیرینگی این واژه دست‌کم به سده‌ی چهارم هجری باز می‌گردد (نرشخی، ۱۳۶۳: ۳۸). بسیاری از پژوهشگران تعاریفی از این واژه ارائه کرده‌اند که در نگاهی کلی می‌توان همه را در تصویرسازی این نوع باغ‌پردازی پذیرفت. در تعریف ایشان می‌توان، باغچه‌های چهارگانه و گذرها و آب‌گذرهای متعامد و گاه وجود کوشک میانی را استاندارد طرح یک چهارباغ برشمرد. گذشته از تبیین دقیق چهارباغ و ملزومات آن در *منشور ارشادالزراعه* (ابونصری هروی، ۱۳۴۶: ۲۸۲-۲۸۰)، پاره‌ای از این تعاریف چنین است: «باغ‌های چهارگانه‌ای در کنارهم که با خیابان‌ها از هم جدا شوند یا در پیرامون عمارتی باشند. دو رشته خیابان موازی یکدیگر که در دو طرف دارای درخت‌کاری بوده و در وسط به‌وسیله‌ی یک رشته پیاده‌رو یا گردشگاه از هم جدا باشند» (*لغت‌نامه دهخدا*، نرم‌افزار).

«نقشه‌ی باغ ایرانی از تعدادی خطوط و محورهای اصلی تشکیل شده که بیشتر باغ را به چهاربخش تقسیم می‌کند، به‌طوری‌که کوشک در میان آن قرار دارد و سپس هربخش به قسمت‌های کوچکتری تقسیم می‌شود. این شیوه‌ی کار ریشه در فرهنگ گذشته بسیار دور ما دارد. تقسیم فضا به چهاربخش به‌مناسبت چهارعنصر مقدس، معمول بوده است. آب، آتش، خاک، باد.» (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۲۲۱). «امروزه باغ ایرانی را غالباً چنین تصور می‌کنند: مستطیلی با دو محور متعامد که در محل تلاقی‌شان معمولاً کوشکی ساخته‌اند؛ ورودی اصلی آن‌را معمولاً روی یکی از دو رأس محور بلندتر و بخش‌های خدماتی‌اش را متصل به دیوارهای بیرونی ساخته‌اند؛ و درون آن فضایی شطرنجی ایجاد کرده‌اند، پُر از درخت و جوی. معمولاً هرجا چنین هیأتی بیابیم، آن‌جا را باغ ایرانی می‌نامیم و بر اثر آن، هنگامی که در باغ ایرانی حاضر شویم، بیش از هرچیز همین انضباط و هیأت را می‌بینیم و درک می‌کنیم.» (بهشتی، ۱۳۸۷: ۱۰). «ویژگی‌های اصلی چهارباغ بدان صورت است که در *ارشادالزراعه* وصف شده از این قرار است: باغ باید در دیوارهایی محصور باشد که جویی به عرض ۱ ذرع در امتداد این دیوار دورتادور باغ کشیده‌اند و...» (سابتلنی، ۱۳۸۷: ۲۰). لطیف ابولقاسمی در این‌باره گفته: «باغ ایرانی از ترکیب ساده و موزون، رابطه‌ی صحیح و استوار، سلسله مراتب حساب شده، منطق عقلانی، نظام هندسی مشخص، آسه‌بندی‌های منظم، خطوط عمود برهم، تخت کرت‌های چهارگوش، تقسیمات متعادل، گذرگاه‌های مستقیم با هدف که به گاه نیاز به گشادگی فضایی می‌آمیزند، شبکه‌ی مترنم جهت‌دار آب که در فضاهای باز و پوشیده وسعت‌یافته... تشکیل‌یافته است کرت‌ها براساس: نظم منطقی، وسعت و گستردگی هماهنگ، رعایت جهات جغرافیایی و مشخصات محیطی، استفاده بهینه از آفتاب، پایداری در برابر باد، رویارویی با بیشینه و کمینه‌ی حرارت، راحتی داشت و فراوانی برداشت، تأمین محیط آرام و مصفا، ایجاد تنوع مطبوع، و برقراری زیبایی پویا، افراز می‌شوند. چه پُر ارزش میان‌کرت که بر محور اصلی و آسه‌میانی، برابر عمارت و کوشک (و به تفاوت پیش‌پای درآیگاه) قرار دارد و در قلب باغ است. بخشی از میان‌کرت، که فراروی ایوان یا ستاوند کوچک است، اختصاص به گلستان دارد. و یا تبدیل به استخر می‌شود که سر استخری برآن مشرف است» (عمرانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۰۰ و ۲۰۱). ویلبر در بیان علت نام‌گذاری پاره‌ای از قالی‌ها با نام چهارباغ، بهره‌داشتن از این ویژگی دانسته است: انعکاس تقسیم عادی باغ به چهار قسمت، وی این تقسیم‌بندی‌ها را به محورهای اصلی و فرعی ارتباط داده است (ویلبر، ۱۳۴۸: ۳۲). اگرچه برخی از نویسندگان در شرح ویژگی‌های چهارباغ به جزءگویی روی آورده و دسته‌ای دیگر گاه با گزارشی شاعرانه به پاره‌ای از خصایص بنیادی این نوع باغ‌سازی پرداخته‌اند، طرح و تصویر کلی تقریباً یکی است و با توجه به این معیارها بهتر و آسان‌تر می‌توان آثار هنرمندان کتاب‌آرا، قالی‌باف و در نوبت آخر سفالگر را با این‌گونه‌ی باغ‌پردازی سنجید و به‌منظور ایشان در آرایش دست‌ساخته‌ها پی‌برد.

۶. پیش‌تر مقاله‌ای توسط نگارندگان منتشر شد که در آن ویژگی‌های معماری کوشک‌های هشت‌بهشت براساس شواهد معماری موجود معرفی شده و علت نام‌گذاری آن‌ها بر پایه‌ی متون دینی و منابع ادبی به تفصیل بحث شده است. کتاب‌شناسی این مقاله در فهرست منابع آمده است.

۸. مثل بهشتی که به پرهیزگاران وعده داده شده [چون باغی است که] در آن نهرهایی است از آبی که [رنگ و بو و طعمش] برنگشته و جوی‌هایی از شیری که مزه‌اش دگرگون نشود و رودهایی از باده‌ای که برای نوشندگان لذتی است و جویبارهایی از انگبین ناب و در آن‌جا از هر گونه میوه برای آنان [فراهم] است و [از همه بالاتر] آمرزش پروردگار آن‌هاست [آیا چنین کسی در چنین باغی دل‌انگیز] مانند کسی است که جاودانه در آتش است و آبی جوشان به خوردشان داده می‌شود [تا] روده‌هایشان را از هم فرو پاشد.

کتابنامه

- قرآن کریم.
- ابونصری‌هروی، قاسم بن یوسف، ۱۳۴۶، *ارشاد الزراعه*، به‌اهتمام: محمد مشیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- اردلان، نادر، و بختیار، لاله، ۱۳۷۹، *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمه‌ی حمید شاهرخ، اصفهان: نشرخاک.
- اصانلو، حسن، ۱۳۸۶، «باغ‌های ایرانی و چهارباغ»، مجله‌ی *یادمان*، شماره‌ی ۴۷، صص: ۵۵-۵۲.
- باربارو، جوزوفا، کنتارینی، آمبرتو، زنو، کاترینو، للو، آنجو، و دالساندی، ونچنتو، ۱۳۸۱، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه‌ی منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.
- بهشتی، سید محمد، ۱۳۸۷، «جهان باغ ایرانی»، فصلنامه‌ی *گلستان هنر*، شماره‌ی ۱۲، صص: ۱۵-۷.
- بیهقی، احمدبن حسین، ۱۳۶۱، *دلایل النبوه*، تحقیق: محمود مهدوی دامغانی، جلد ۲، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور، و آکرمن، فیلیس، ۱۳۸۷ الف، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی نجف

دریابندری، جلد ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور، و آکرمن، فیلیس، ۱۳۸۷ب، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی نجف دریابندری، جلد ۷ و ۸، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور، و آکرمن، فیلیس، ۱۳۸۷ پ، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی نجف دریابندری، جلد ۹ و ۱۰، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- چیت‌سازیان، امیرحسین، ۱۳۸۸، «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایانه معماری و فرش ایران»، فصلنامه‌ی *گلجام*، شماره‌ی ۱۲، صص: ۱۲۲-۹۹.
- جودکی‌عزیزی، اسدالله، صارمی نائینی، داوود، و ابراهیمی، افشین، ۱۳۹۳، *مربع نُه‌بخشی و نُه‌گنبد در معماری (با تأکید بر معماری ایران و سرزمین‌های هم‌جوار)*، تهران؛ گنجینه هنر.
- جودکی‌عزیزی، اسدالله، و موسوی‌حاجی، سید رسول، ۱۳۹۴، «پژوهشی در الگوی هشت‌بهشت در دو حوزه ادبیات و معماری»، مجله‌ی *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال ششم، شماره‌ی ۴، صص: ۱۱۵-۹۳.
- خاقانی، افضل‌الدّین بدیل بن علی، ۱۳۸۲، *دیوان خاقانی شیروانی*، تهران: انتشارات زوار.
- خوانساری، مهدی، مقتدر، محمدرضا، و یاوری، مینوش، ۱۳۸۳، *باغ ایرانی بازتابی از بهشت*، ترجمه‌ی مهندسین مشاور آران، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.
- دانشدوست، یعقوب، ۱۳۶۹، «باغ ایرانی»، فصلنامه‌ی *اثر*، شماره‌ی ۱۸ و ۱۹، صص: ۲۲۴-۲۱۴.
- دهخدا، علی‌اکبر، نرم‌افزار *لغت‌نامه دهخدا*.
- رضایی‌چراتی، بهرام، ۱۳۸۳، «کوشک باغ‌های صفوی اشرف‌البلاد: طرح مرمت و باززنده‌سازی کوشک باغ چشمه عمارت بهشهر»، مجله‌ی *اثر*، شماره‌ی ۳۶ و ۳۷، صص: ۳۲۲-۳۱۸.
- زارعی، محمدابراهیم، ۱۳۹۰، «بازتاب نقش چهارباغ در قالی‌های باغ در غرب ایران با تأکید بر نمونه‌هایی از استان کردستان»، مجله‌ی *گلجام*، شماره‌ی ۱۹، صص: ۵۹-۴۳.
- سابتلنی، ماریا اوا، ۱۳۸۷، «باغ ایرانی: واقعیت و خیال»، ترجمه‌ی داوود طباطبایی، نشریه‌ی *گلستان هنر*، شماره‌ی ۱۲، صص: ۲۹-۱۶.
- سازمان میراث‌فرهنگی، ۱۳۸۲، «نقش عجب، مجموعه‌ی نقشه‌های بناهای تاریخی ایران»، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور (پژوهشگاه) و مرکز اسناد و مدارک میراث‌فرهنگی.
- سکویل‌وست، ویکتوریا، ۱۳۳۶، «باغ‌های ایرانی»، از کتاب *میراث ایران*: تألیف سیزده‌تن از خاورشناسان، ترجمه‌ی احمدبیرشک و همکاران، زیر نظر ا. ج. آربری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- شاهچراغی، آزاده، ۱۳۹۴، «چهارباغ یا چارباغ»، مجله‌ی *منظر*، شماره‌ی ۳۰، صص: ۱۳-۶.

- عابددوست، حسین، و کاظم‌پور، زیبا، ۱۳۸۸، «صورت‌های متنوع در درخت زندگی بر روی فرش‌های ایرانی»، فصلنامه‌ی *گلجام*، شماره‌ی ۱۲، صص: ۱۳۹-۱۲۳.
- عطار، محمدبن ابراهیم، ۱۳۸۴، *دیوان عطار*، تصحیح و تنظیم: تقی تفضلی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عطار، محمدبن ابراهیم، ۱۳۸۶، *مختارنامه (مجموعه رباعیات عطار)*، محقق: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
- عمرانی‌پور، علی، ۱۳۸۳، *هنر و معماری اسلامی ایران*، یادنامه‌ی دکتر لطیف ابوالقاسمی، تهران: انتشارات سازمان عمران و بهسازی شهری.
- قوچانی، عبدالله، ۱۳۶۴، *کتیبه‌های سفال نیشابور*، تهران: اداره کل موزه‌ها.
- کریمی، فاطمه، و کیانی، محمدیوسف، ۱۳۶۴، *هنر سفالگری دوره‌ی اسلامی ایران*، تهران: مرکز باستان‌شناسی.
- کلایس، ولفرام، ۱۳۸۷، «کاخ‌های صفوی» ترجمه‌ی احسان طهماسبی، مجله‌ی *گلستان هنر*، شماره‌ی ۱۱، صص: ۷۳-۶۸.
- کیانی، محمدیوسف، ۱۳۵۷، *سفال ایرانی، بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست‌وزیری*، تهران: انتشارات نخست‌وزیری.
- گروبه، ارنست، ۱۳۸۴، *سفال اسلامی*، گردآوری: ناصر د. خلیلی، ترجمه‌ی فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.
- گلمبک، لیزا، ۱۳۸۵، «صنعت سفال صفویه کرمان»، ترجمه‌ی فریبا کرمانی، مجله‌ی *اثر*، شماره‌ی ۴۰و۴۱، صص: ۱۶۷-۱۵۰.
- محمدی‌فر، یعقوب، و بلمکی، بهزاد، ۱۳۸۷، «هنر سفالگری در دوره‌ی صفویه، بررسی تکنیک و نقش‌مایه‌های هنری»، نشریه‌ی *هنرهای زیبا*، شماره‌ی ۳۵، صص: ۱۰۲-۹۳.
- نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر، ۱۳۶۳، *تاریخ بخارا*، تهران: انتشارات توس.
- نعیما، غلامرضا، ۱۳۸۵، باغ*های ایرانی*، تهران: انتشارات پیام.
- هنرفر، لطف‌الله، ۱۳۴۹، «چهارباغ اصفهان»، نشریه‌ی *هنر و مردم*، شماره‌ی ۹۶ و ۹۷، صص: ۱۴-۲.
- ویلبر، دونالد، ۱۳۴۸، *باغ‌های ایرانی و کوشک‌های آن*، ترجمه‌ی مهین‌دخت صبا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- Herzfeld, E.,1930, *Die vorgeschichtlichen Topfereien von Samarra*, Berlin.
- Tulane, E., 1947, "Appendix, Outline of The System Used In Classifying The Samarran Motifs, New Chalcolithic Material of Samarran Type and Its Implications: A Report on ChalcolithicMaterial of the Samarran Type Found at Baghouz on the Euphrates, and a Reconsideration ofthe Samarran Material in General (Especially the Painted Pottery)", In the Light of This NewMaterial, Robert, J. Braidwood, Linda S. Braidwood, Edna Tulane, Ann L. Perkins, *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1944), 47-72.