صفحات ۱۲۹ - ۱۳۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.330145.666835

بازشناسی طراحی فرهنگ‌محور در منسوجات عصر آل‌بویه (با تأکید بر سه نمونه از پارچه‌های تدفینی)

فاطمه زاده‌عباس*[۱]، مهیار اسدی[۲]، سمیرا پناهی درچه[۳]

[۱] کارشناس ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] کارشناسی‌ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱)

چکیده

آل بویه از دیلمیان شیعهٔ زیدی، مدعی میراث داری ساسانیان بودند. دورهٔ ایشان، به واسطهٔ برخورداری از فرهنگی شیعی- ایرانی از مهم‌ترین اعصار تمدن اسلامی بود. آثار هنری آنها نمایانگر بازگشتی به هویت ملی- ایرانی در عین بهره‌گیری از مفاهیم اسلامی است. از شاخص ترین مصنوعات این دوره منسوجات‌اند که در تزئین آنها، نقوش برگرفته از ایران باستان در قالب مفاهیم دینی همراه آیات و نوشته های اسلامی استفاده شده و می توان به کاربرد خاص بعضی از نمونه ها در مراسم تدفین اشاره کرد که تا پیش از این کم‌تر بدان توجه شده است. این مقاله ضمن مطالعهٔ فرهنگ و عقاید حاکمِ مؤثر در دورهٔ آل بویه، با هدف تبیین زمینه ها و عوامل مؤثر بر چگونگی طراحی نقوش منسوجات این عصر، به مطالعهٔ تزئینات سه نمونه از پارچه های تدفینی محفوظ در موزه های کلیولند و ویکتوریا- آلبرت با استفاده از رویکرد طراحی فرهنگ‌محور پرداخته و به این سؤال پاسخ می دهد که عوامل مؤثر بر طراحی نقوش منسوجات تدفینی آل بویه کدام‌اند. روش پژوهشِ مقاله تفسیری-تاریخی بوده است. اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و سایت های معتبر گردآوری و به صورت کیفی تحلیل شده‌اند. نتایج حاکی از تأثیر هم کناری اعتقادات زرتشتی، اعتقادات شیعی و سنت های هنری دوران های ساسانی و اسلامی در شکل گیری تزئینات منسوجات و نکته مهم، توجه به کاربرد و کاربر در طراحی نوع تزئینات این منسوجات است.

واژه‌های کلیدی

طراحی فرهنگ محور، آل بویه، هنر آل بویه، منسوجات تدفینی، پارچه تابوت.

استناد: زاده‌عباس، فاطمه؛ اسدی، مهیار و پناهی درچه، سمیرا (۱۴۰۲)، بازشناسی طراحی فرهنگ‌محور در منسوجات عصر آل‌بویه (با تأکید بر سه نمونه از پارچه‌های تدفینی)، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۱۲۹-۱۳۸.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۶۳۲۲۴۴۶، E-mail: fateme.zadehabbas@gmail.com.

مقدمه

طراحی[1] بر دست‌ساخته‌های یک کشور تأثیر مستقیم دارد. در حقیقت این طراحی است که معرف هویت فرهنگی و ارزش‌های بومی ملت‌ها می‌باشد. به معنای دیگر، هر جامعه‌ای، تفکرات، روش زندگی خود و حتی الگوگیری از دیگر فرهنگ‌ها و تطبیق آن با جامعهٔ خود را در قالب طراحی، به سایر ملت‌ها ارائه می‌دهد. براین اساس، طراحی لزوما با هدف فرم‌بخشی به اشیا به کار نمی‌رود؛ بلکه فرآیندی است که در اثر آن، تغییرات اساسی در متن جامعه، تفکر و سبک زندگی به وجود می‌آورد. در واقع طراحی در عین حال که فرهنگ را تغییر می‌دهد، به آن شکل می‌بخشد (Moalosi, 2010: 2؛ به نقل از: Rözi, 2014). بدین صورت، اشیایی که براساس روایت‌ها و پیشینهٔ فرهنگی ملت خود طراحی می‌شوند، نه تنها تبدیل به مصنوعی معنادار شده، بلکه مسیر پیشرفت را در خلق مصنوعات جدید در پی افزایش تقاضا هموار می‌سازند و اگر از دریچهٔ تاریخی به این مهم نگاه شود، انبوهی از اطلاعات و یافته‌های پژوهشگران، با مطالعهٔ اشیا، آثار و نقوش آنها به دست آمده‌اند. بر این اساس، طراحی از یک عنصر تزئینی صرف فراتر می‌رود و تبدیل به عامل هویت‌بخشی برای ملت‌ها شده است. مطالعات و روش‌های مختلفی وجود دارند که چگونگی تلفیق فرهنگ و محصول را به طراحان نشان می دهند. چهارچوبی که بتواند بستر مناسبی برای پیوند طراحی و فرهنگ باشد، باید از سطح فعلی ادراک فرهنگ در طراحی فراتر برود. در باور فعلی، فرهنگ تنها با عناصر اصلی و محدود، نظیر نمادهای زیبایی شناسی چون فرم‌های ملی و رنگ‌های خاص آن فرهنگ شناخته می‌شود، درحالی که فرهنگ می‌تواند در عمق و مفهوم محصول گنجانده شود (انسانیت، رزاقی، ۱۳۹۵، ۷ به نقل از: Moalosi, Popovic, & Hicking-Hudson, 2010; Razzaghi, 2009). براین اساس، تأمل در مسیر فکری هنرمندان دوره‌های مختلف، به خصوص آنهایی که در مسیری برآمده از برخورد فرهنگ‌های مختلف بودند، می‌تواند راهگشای طراحان و هنرمندان جهان معاصر برای خلق محصولات و نمادهایی باشد که در تعامل با کاربر خود، بازخوردهای درخشانی را دریافت می‌کنند. خاورمیانه به علت موقعیت جغرافیایی کم‌نظیرش، شاهد پیوند فرهنگ‌های مختلف بوده است. این موضوع یکی از عوامل اثرگذار در به وجود آمدن تمدن‌هایی پیشتاز است که آثاری بدیع و ماندگار را بر جای گذاشتند. با اتکا بر آنچه که پیش‌تر بیان شد، این آثار تجلی‌گاه آن پیوند فرهنگی هستند. یکی از درخشان‌ترین دوره‌های خاورمیانه با شروع گسترش اسلام در این منطقه، عصر آل بویه است که طایفهٔ شیعیان زیدی اهلم دیلم بودند و در عین حال مدعی میراث‌داری تاج و تخت پادشاهان ساسانی. بدین جهت، در این عصر آثاری خلق می‌شوند که علاوه بر آن‌که نمایانگر بازگشت به هویت ملی ایرانی است، از مفاهیم و عناصر اسلامی، به خصوص تشیع نیز بهره برده‌اند.

از شاخص‌ترین مصنوعات این دوره، منسوجات‌اند که برای مصارف گوناگونی کاربرد داشته‌اند. یکی از این کاربردهای خاص آنها، در مراسم تدفین بوده که تا قبل از دوران آل بویه، در قلمروهای دیگر اسلامی، کم‌تر بدان توجه می‌شده است. نکتهٔ بارز و قابل توجه منسوجات تدفینی این عصر، تزئینات آنها است که نقوش متفاوت دوران پیش از اسلام در ترکیبی خاص با مفاهیم اسلامی جلوه می‌کنند. مورد استفاده قرار گرفتنِ این تزئینات که به صورت مشخص در راستای کاربرد آنها یعنی آیین‌های تدفین است، جزو ویژگی‌های نادر منسوجاتِ دوران آغازین اسلام در ایران است. این تحقیق در ابتدا، به بررسی پیشینهٔ موضوع مورد بحث می‌پردازد و در ادامه، پس از بیان روش پژوهش، مطالعهٔ رویکرد نظری مقاله را که طراحی فرهنگ‌محور[2] است مورد توجه قرار می‌دهد. در بخش بعدی، از دریچهٔ مطالعات تاریخی، به دوران آل بویه پرداخته که ضمن مطالعهٔ این عصر، مبانی فرهنگی جامعهٔ بوئیان بررسی می‌شود. بحث اصلی با معرفی سه نمونه پارچهٔ منتخب که جزء پارچه‌های تدفینی بوئیِ محفوظ در موزه‌های کلیولند و ویکتوریا آلبرت هستند آغاز می‌شود و با تجزیه و تحلیل نقوش و کتیبه‌های آنها براساس مدل معرفی شدهٔ رویکرد نظری پژوهش، ادامه پیدا می‌کند. در نهایت، با دست‌یافتن به عوامل مؤثر بر طراحی نقوش و کاربری منسوجات تدفینی آل بویه که هدف اصلی پژوهش است، نتایج حاصل شده بیان می‌شوند.

روش پژوهش

این پژوهش، روشی تحلیلی و تفسیری با تمرکز بر رویکرد طراحی فرهنگ‌محور را مدنظر قرار داده و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع موجود در کتابخانه‌ها (اسنادی) و سایت‌های معتبر صورت گرفته است. توجه به تجزیه و تحلیل کیفی نمونه‌های منتخب منطبق با رویکرد اصلی و نتایج حاصل شده از آن، نکتهٔ اصلی پژوهش است.

پیشینه پژوهش

زمینه‌ای که پژوهش بر آن بنا شده و سبب تمایز آن با سایر پژوهش‌های این حوزه می‌شود، استفاده از رویکرد طراحی فرهنگ‌محور در مطالعهٔ منسوجات تدفینی آل بویه است که پژوهشی تطبیقی محسوب می‌گردد. بر این اساس پیشینه‌ای که به طور مشخص با این مقصود صورت گرفته باشد، یافت نشد. با این حال، برخی از منابع موجود در دو حوزهٔ طراحی‌صنعتی و تاریخ منسوجات که ذکر خواهند شد، می‌توانند راه‌گشای دستیابی به هدفِ پژوهندگان این مقاله باشند. در حوزهٔ منسوجات اسلامی از جمله مهم‌ترین منابع در دسترس، «نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی» به قلم زهره روح‌فر (۱۳۸۰) و همچنین اثری مهم از پاتریشیا بیکر (۱۳۸۵) با عنوان *منسوجات اسلامی* هستند، که به مطالعه و بررسی سبک‌ها و تزئینات بر جای مانده از منسوجات دوره‌های اسلامی پرداخته‌اند. از آن روی که نگاه و رویکرد تاریخی نیز مد نظر نویسندگان این مقاله می‌باشد، این دو اثر در مطالعهٔ منسوجات دوران آل بویه، قابل توجه هستند. در مقاله‌ای از فتحی و فربود (۱۳۸۸)، تحت عنوان «سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری در منسوجات آل بویه و سلجوقی»، در مطالعهٔ نقوش منتخب دوران آل بویه، علاوه بر آن‌که آن‌ها را دارای ظرافت بیشتری در طراحی نسبت به دوران قبل دانسته و در ادامه با اشاره به دوران سلجوقی، آن دوره را عصر پیچیده‌تر شدن نقوش و ترکیب‌بندی‌های سنتی هنری آل بویه دانسته‌اند، به این نکته اشاره دارد که نقوش دوران آل بویه، ماحصل پیوند مضامین اسلامی و تداوم هنر ساسانی است. در ادامهٔ اشاره به پژوهش‌های مهمی که در شکل‌گیری بستر این مطالعه قابل توجه هستند، ضرورت است به مقالهٔ مهمی از علیرضا اژدری و همکاران (۱۳۸۹)

با عنوان «به سوی راهکاری برای طراحی فرهنگ‌محور» اشاره شود. این پژوهش به ارائه مدلی در رویکرد طراحی فرهنگ‌محور پرداخته است. در این مطالعه (که در ادامهٔ پژوهش به مدل ارائه شده توسط نویسندگان آن اشاره خواهد شد) علت ظهور یک پدیده در چهار لایه بررسی شده است. آزمایشاتی که مقالهٔ اژدری و همکاران بیان شده است، بر پایهٔ درک ضرورت گرایش به فرهنگ در طراحی صورت گرفته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

طراحی فرهنگ‌محور

رویکرد به کار رفته در این پژوهش، یکی از نگرش‌های مهم طراحی صنعتی برای استفاده در طراحی محصولاتی است که ویژگی‌های بومی جامعه هدف را در خود دارد و از سوی دیگر جهت ایجاد بستری مناسب برای تعامل بهتر با کاربران هدف است. این مقاله سعی دارد تا از این رویکرد در مطالعهٔ منسوجات و همچنین طراحی نقوش آنها نیز بهره ببرد.جهان امروز با وسعت گستردهٔ خود، در سایهٔ پیشرفت تکنولوژی و ارتباطات وسیع، میراث‌دار زمینه‌ای پنهان از سنت‌ها و فرهنگ‌های مختلف گذشته است. این سنت‌ها و فرهنگ‌ها، با نیازها و ارزش‌های جدید که اقتضای ورود به عصر پسامدرن است، مواجه می‌شوند. در این موقعیت، انسانِ این دوران، که طالب تکامل است و میل به دستیابی به زندگی پیشرفته‌تر و نوین‌تر نسبت به گذشتهٔ خود را دارد، با پذیرش فرهنگ یا فرهنگ‌های جدید، در کشاکشی میان باورهای پیشین خود و ارزش‌های نوین پدید آمده در جامعه قرار می‌گیرد و این مسئله، او را دچار سردرگمی در هویت حقیقی‌اش می‌کند. به نظر می‌رسد، مؤثرترین راه برای ایجاد ثبات بین فرهنگ جدید و فرهنگ گذشته که منتهی به بازبخشی هویت به انسان دوران پسامدرن می‌گردد، تأکید بر طرح‌ریزی فرهنگی نوین با تکیه و بهره‌گیری از منابع غنی فرهنگی گذشتهٔ است. از این جهت، تمامی آنچه که در محیط پیرامون انسان هست و او همواره با آن‌ها ارتباط دارد، شامل فرم‌ها، نمادها و نحوهٔ به کارگیری اشیا، اصلی‌ترین تأثیر را در این هدف مهم دارد. کلید این مسیر، توجه ویژه به رویکرد طراحی فرهنگ‌محور در شکل‌بخشی به محیط زندگی انسان است. برای استفاده از این رویکرد، مدل‌های مختلفی بیان شده است. یکی از این مدل‌ها، توسط لین[۳] ارائه شده که به مطالعهٔ زمینه‌های فرهنگی تایوان می‌پردازد. این مدل به صورت کلی سه فاز اصلی دارد: مدل مفهومی[۴]، روش پژوهش[۵] و فرآیند طراحی[۶]. مدل مفهومی، بر روی چگونگی استخراج ویژگی‌های فرهنگیِ اشیای فرهنگی و انتقال این شاخصه‌ها به یک طراحی مدل برای طراحی محصولات فرهنگی تمرکز می‌کند. فاز دوم، یا روش پژوهش دارای سه بخشِ شناخت هویت، تفسیر و پیاده‌سازی، می‌باشد. در نهایت، فاز سوم، فرآیند طراحی است که خود از چهار قدم تشکیل می‌شود: پژوهش (تنظیم سناریو)، تعامل (گفتن داستان)، گسترش (نوشتن متن) و اجرا (طراحی یک محصول). از نکات مهم مدل لین، استفاده از سناریونویسی و داستان‌نویسی، برای استخراج ویژگی‌های فرهنگی و مشاهدهٔ زمینه و محیط‌های فرهنگی و اجتماعی‌ای است که محصول در آن شکل گرفته و قرار است برای آن طراحی شود. در واقع در این مدل، به شناسایی نیازهای کاربر و محیط فرهنگی پرداخته است (Line, 2007). مدل موآلوسی[۷]، که در بافت فرهنگی منطقهٔ بوتساوانا[۸] مورد مطالعه قرار گرفته است. به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود. فاز اول، استخراج ویژگی‌های سنتی اجتماعی- فرهنگی از داستان‌های محلی[۹] در کنار منابع معاصر است. اما فاز دوم در پی یافتن این پاسخ است که شاخصه‌های اجتماعی و فرهنگی به چه صورت می‌توانند با فرآیند طراحی انسان‌محور ادغام شوند. به همین علت در این مطالعه، ویژگی‌های اجتماعی- فرهنگی بسیار با ارزش هستند، زیرا عاملی می‌شوند برای تنظیم رفتار جامعه در زمینهٔ تعیین شده (R. Moalosi, V. Popo-vic, A. Hicking-Hudson, 2010). مدل سوم بر پایهٔ روش آینده‌پژوهی سی.ال. ای که نوعی روش انتقادی است بنا شده.[۱۰] در این الگو که توسط اژدری و همکاران مورد آزمایش قرار گرفته، پژوهندگان، در دو فاز آن را شرح می‌دهند. فاز نخست چهار لایه را مطرح می‌کنند: لایهٔ اول داده‌هایی که بدیهی و قابل تفسیر است مورد تحلیل قرار می‌گیرند. این داده‌ها معرف دیدگاه رسمی و پذیرفته شده از واقعیت است و ویژگی‌های ظاهریِ هدف اصلی استخراج می‌شوند. لایه دوم، دیدگاه‌های اجتماعی است که عوامل دخیل در شکل‌گیری یک پدیده، شامل عوامل فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و تاریخی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. لایهٔ سوم مسائل مربوط به جهان بینی و ایدئولوژی است. در این سطح، ارزش‌های معنوی و اعتقادی، همچنین، عادات و باورهای فرهنگی و رسوم سنتی، شناخته می‌شود. لایهٔ چهارم، که آخرین و عمیق‌ترین لایه است، به دیدگاه‌های اسطوره‌ای و حماسی می‌پردازد. فاز دوم، مرحلهٔ اجرا براساس مطالعات انجام شده است که به طراحی محصول می‌پردازد. مشخصهٔ مهم این مدل، نگرش ژرف‌تر به لایه‌های عمیق فرهنگی است که در راستایی بازنمایی ارزش‌های فرهنگی- اجتماعی، بسیار کارآمد و مؤثر است و باعث ارتباط عمیقی با کاربران است. در واقع، محصولی که به این روش طراحی می‌شود، تأثیرش به صورت ناخودآگاه بر کاربر پدیدار می‌شود (اژدری و همکاران، ۱۳۸۹). مدل‌هایی که بیان شد، در طول تاریخ طراحی فرهنگ‌محور، به صورت ناخودآگاه در آثار خلق شده توسط هنرمندان وجود داشته است. به خصوص در جهان اسلام که فرهنگ‌های مختلف تحت لوای یک فرهنگ اصلی، جمع شدند. از این رو در جهان معاصر، همانطور که پیش‌تر ذکر شد، لازم است هنرمندان و طراحان، برای ایجاد ارتباطی بهتر میان آثار خود و کاربران، به صورت عمیق‌تر جامعهٔ هدف را از نظر فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و غیره، مورد مطالعه قرار بدهند. بر اساس هدفی که این مقاله در پی آن است، پژوهندگان با استفاده از مدل پیشنهادی اژدری و همکاران، به تحلیل مسیر فکری هنرمند عصر بوییان در طراحی نقوش منسوجات تدفینی این دوره می‌پردازند.

آل بویه

در اواسط قرن دهم میلادی قدرت در ایران به شرح زیر تقسیم شد: سامانیان بر شمال شرقی کشور، زیاریان بر منطقه خزر، آل بویه بر بخش بزرگی از فلات ایران ، فارس ، کرمان و عراق و همچنین به طور غیر رسمی بر بغداد مسلط شدند. در اواخر سال ۱۰۰۰م.، اغتشاشات جدی که غرب ایران را درگیر کرده بود، برطرف و زبان فارسی به زبان های ادبی کشور تبدیل شده بود و گروه هایی از شاعران و دانشمندان در دربار آل بویه و دیگر مراکز فرهنگی رفت و آمد می کردند. در همان زمان جریانات مذهبی متعدد آن دوره از طریق ایرانیان سنی در شرق و بین النهرین که سنی مذهب نیز بود گسترش یافت و به سمت اعتقاد شیعه متمایل شد (God-ard, 1965, 239). بوییان از دیلمیان جنوب دریای خزر بودند. سلسلهٔ آنها، حدود ۱۲۰ سال (۳۲۰- ۴۵۴ ه.ق)، بر ایران حکومت کرد. از نظر

دینی، آنها پیرو اصول و عقاید امامیه بودند و مذهب‌شان تشیع بود. دوران آل بویه جزو مهم‌ترین اعصار زیربنایی تمدن ایرانی- اسلامی است. آثار هنری بسیار به جامانده از این دوران، نشانگر آن است که ایرانیان مجددا به هویت ملی خود، دست یافتند. در حقیقت، سنت‌های هنری گذشته با شرایط جدید، پس از تجربه‌های فراوان، تطبیق یافت (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴، ۳۰۴- ۳۰۷). با این وجود، تغییر ناگهانی در آثار هنری این دوران نسبت به دوران ساسانی، حادث نشد. در عوض با قوت تمام، پیرو شیوه‌های کهن و بسیار شبیه به آثار دوران ساسانی بود. به صورتی که تمیز دادن اشیای این دو دوره، تنها با جانشینی نوشته‌های عربی با نوشته‌های ساسانی میسر می‌شود (ایمان‌پور و همکاران، ۱۳۹۲، ۲۳؛ به نقل از زمانی، ۲۵۳۵).

منسوجات آل‌بویه

دراواخر ۱۹۲۰م.شوق پژوهشگرانهٔ نوظهوری بر اثر کشف ابریشمینه‌های مصور، اما شناسایی‌ناپذیر، و ورود آن یافته‌ها به کشورهای اروپایی بیدار شد و اندیشه‌ها را به بحث و اختلاف نظر کشاند، که هنوز هم پس از ۱۰۰ سال ادامه دارد. در سال ۱۹۲۵م.، در طی کاوش‌های زیرزمینی مقابر قرون وسطایی ری[11]، در کنار بقایای اجساد بر جای مانده، تابوت‌های چوبی به همراه منسوجات یافت شدند. این منسوجات ابریشمی، که به احتمال زیاد ازآن مسیر وارد بازارهای غربی شده‌اند شامل جامه‌ها، کفن‌ها و نیز طاقه‌های بزرگ پارچه مزین به نوشته‌های تدفینی و دینی براساس آیین‌های شیعی دیلمیان بودند که برای پوشش تابوت استفاده می‌شدند. با وجود آنکه اجساد یافت شده شناسایی نشدند، اما کتیبه‌های پارچه‌ها، نام یکی از فرمانروایان آل بویه، یعنی بهاءالدوله را نشان می‌دهند (۳۷۹- ۴۰۳ ه.ق) بر این اساس، محققان با اطمینان بیشتری، برخی از این منسوجات را به دورهٔ دیلمیان منسوب دانستند. بافت و طراحی منسوجات، در دوران آل بویه رونق فراوانی یافت، به نحوی که پارچه‌بافی، نماد رشد هنری ایران در میان سایر هنرها گردید (پیگولوسکایا، ۱۳۶۳، ۲۹۰-۲۹۲). حاکمان آل بویه با اهمیت دادن به خلعت‌های ابریشمی نفیس به عنوان کالای بازرگانی در کنار استفاده از آن به عنوان پاداش و هدیه، مهر تاییدی بر حمایت خود از این هنر زدند. اهمیت دیگر پارچه را می‌توان در آداب و رسوم و تجملات یافت. حکام و درباریان، لباس خود را از پارچه‌های نفیس انتخاب می‌کردند. همچنین بافته‌های مجلل این زمان، زینت‌بخش کاخ‌ها نیز بود (اشپولر، ۱۳۷۹، ۴۱۴-۴۱۵). از مراکز عمده‌ای که در دوران آل بویه به بافندگی منسوجات مشغول بودند می‌توان به مرو و نیشابور اشاره کرد (دیماند، ۱۳۸۳، ۲۴۳). ری نیز یکی از معروف‌ترین این مراکز بود که به علت مرکزیتش در تجارت انواع پارچه و تولیدات پوشیدنی و در بافت پارچهٔ ابریشمی دو روی «مُنَیِّر رازی» که از برجسته‌ترین پارچه‌ها به‌شمار می‌رفت، شهرت یافته بود (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۵۵- ۵۹). بازار ری بنابر قول مورخان عرب، بزرگ‌ترین بازار در قلمرو دیالمه به شمار می‌آمد که در آن «خَز اَبریشمی» از شوش، «رَدا» و جامهٔ بلند زنان از فارس، «عَبا و روپوش» از اصفهان، پارچه «حَفاء» از نیشابور، پارچه نخی «مُلحَم» از مرو، ابریشمینهٔ زردوزی شده به نام «سَقلاطون» از بغداد، «زَربَفت»ها از روم شرقی (بیزانس)، از چین ابریشمینه‌های گل‌برجسته به نام «لُمپاس» و از روسیه «خز و پوست» وارد می‌شد. همچنین ارمنستان قالی‌های خود را صادر می‌کرد و داد و ستد پارچه‌های نخی و کتانی وارد شده از فرنگ، توسط بازرگانان شهر ری که اکثر آنها را یهودیان تشکیل می‌دادند، رایج بود (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۷). از سوی دیگر، مغولستان صادرات منسوجات خود به دربار ایران را افزایش داد (چیت‌ساز، ۱۳۷۹، ۲۵۲). جامه‌ها، کفن‌ها و طاقه‌های پارچه مزین به نوشته‌های تدفینی و دینی، مطابق عقاید شیعی آل بویه، از شهر ری به دست آمده‌اند که جهت پوشاندن تابوت استفاده می‌شدند. این مسئله، حاکی از این امر است که سفارش پارچه‌های مخصوص از جانب حکام و بزرگان آن زمان و هدیه دادن آن‌ها، رواج داشته است (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۵-۳۰). در بسیاری از منسوجات این دوران، چون تافته، مِتقال یا لُمپاس (ابریشم گل‌برجسته)، نقوشی مانند عقاب، بزهای کوهی، شیر، فیل، پیکره‌های آدمی در حال شکار و طاووس، پیچیده‌تر طراحی می‌شده‌اند که سبب افزایش غنای تزئینات شده است. استفاده از قاب مدور و قرار دادن نقوش در آن، از مهم‌ترین مشخصه‌های منسوجات اوایل دورهٔ اسلامی است. این امر ادامهٔ سنت ترکیب‌بندی در پارچه‌های ساسانی را نشان می‌داد و درعین حال، نقوش منسوجات آل بویه، ریشه در اساطیر ایران دارند (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۳۵- ۴۲). اما پارچه‌های این دوران نسبت به دوران ساسانی از نقوش و جزئیات بیشتری بهره‌مند بودند. فضای منفی کم‌تر و تک نقش‌های مجزا که درون قاب یا به تنهایی گسترده شده‌اند، در تعدادی از نمونه‌های دوران آل بویه، وجود دارد. پیچیدگی این نقوش، حد فاصلی است میان نقوش دوران ساسانی و دوران سلجوقی (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴، ۳۵). نکتهٔ قابل توجه دیگر، طرح مکمل موجود در بین قاب‌های مدور است که معمولا شامل چهارجفت یا تک پرنده یا حیوان است که حول نقطه‌ای مرکزی طراحی شده‌اند. بخش‌هایی که به برگ نخل مزین است، این نقوش را از یکدیگر جدا کرده‌اند. این موضوع در بسیاری از منسوجات آل بویه به چشم می‌خورد. با این حال، در مواردی، حیوانِ چهارتایی به عنوان نقش اصلی و محاط در این قاب‌های مدور و یا همگن با نقش اصلی مشاهده می‌گردد. پارچه‌های ابریشم، زری و نشان‌دار، از منسوجاتی بودند که در زمان وفات یکی از بزرگان، وی را در آن می‌گذاشتند. نام محل بافت این پارچه‌ها معمولا در حاشیه‌شان بود. منسوجات زری‌ای که از قبرهای شهر ری کشف شده‌اند و به دوران دیالمه تعلق دارند، حامل نقوشی از پرندگان هستند. از سوی دیگر، در نقاره‌خانه کاوش‌هایی به عمل آمده که نتایج حاصل شده، منسوجات گران‌قیمتی را با هدف پوشاندن تابوت و یا روپوش مردگان و کفن، نشان می‌دهند. علاوه بر آنها، فرشی از نوع گلیم نیز کشف شده است. کلماتی که پارچه‌ها را تزئین کرده‌اند، کلماتی مانند «العفو و الرحمه» را شامل می‌شوند که با خط کوفی بافته شده‌اند. نوشته‌های منسوجات معمولا بر روی زمینهٔ ساده در کنار اشکال تجریدی، به شکل حاشیهٔ باریک و یا در داخل ترنج‌ها به همراه نقش‌های حیوانات و پرنده‌ها قرار دارند (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۲-۶۳). منسوجات آل بویه، عدم ممنوعیت کاربرد پارچه‌های مصورِ مزین به متون دینی (یا بدون آن) را نشان می‌دهند. با این حال، برند اعتقاد دارد که استفادهٔ اولیهٔ این منسوجات جهت پوشاک بوده است (برند، ۱۳۸۳، ۹۴). با نگاهی اجمالی این نکته روشن است که هنرمندان آل بویه تنها به تقلید عین به عین از نقوش دورهٔ ساسانی نپرداخته‌اند، بلکه مضمون و اصول و مبانی هنر ایرانی را در قالب‌هایی ظریف‌تر و نفیس‌تر اجرا کرده‌اند. این توان هنری در کنار علاقه و تعصب ایرانی بودن در احیاء رسوم هنری ساسانی دوباره زنده می‌شود (شایسته‌فر و موسی‌لر، ۱۳۸۲، ۲۸).

یافته‌ها و بحث: منسوجات تدفینی

جامه‌ها، کفن‌ها و طاقه‌های پارچه مکشوفه از شهر ری با نوشته‌های تدفینی و دینی که ریشه در اعتقادات شیعی آل بویه دارند، به‌عنوان پوششی برای تابوت استفاده می‌شده‌اند. همانطور که در مقدمه آمد، در این پژوهش به بررسی و تحلیل سه نمونه منتخب از این پارچه‌ها پرداخته می‌شود.

نمونه ۱- قطعه‌ای از پارچه تابوت با نقش دو فرشته متقارن

نمونه اول مورد بحث این مقاله، پارچه‌ای است متشکل از دو رنگ تیره و روشن لاجوردی و نقوش زرد که به صورت متضاد در کنار یکدیگر در دو قطعه پارچه دو رو که از نظر کیفیت و الیاف با پارچه‌های دو روی دیگر مطابقت دارند. همچنین طرح‌های شاخ و برگ پهن آن‌ها قابل‌مقایسه با پارچه‌های دو روی دیگر است. این خصوصیات مربوط به یک قطعه پارچهٔ ابریشمی که در حال حاضر بخشی از آن در مجموعهٔ خانم ویلیام. اچ. مور است و بخش دیگر در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود، است (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۲۳۲۵/۵)، این پارچه به منظور کفن و یا پوشاندن سنگ‌قبر کاربرد داشته که نسبت به دیگر پارچه‌های کشف‌شده از ری موضوعی کاملاً متفاوت دارد. نقش آن از افسانه‌های زرتشتی مایه گرفته است (تصویر ۱)، بدین‌صورت که داخل مدالیون‌های اشک مانند، دو انسان

تصاویر ۱ (تصاویر بالا و پایین)- قطعه‌ای از پارچه تابوت، ابریشم با نقش دو فرشته متقارن در دو طرف درخت زندگی، رنگ آبی و نیلی، محل بافت: ری، اواخر سدهٔ ۴ ه.ق محل نگهداری: مجموعه خانم ویلیام اچ. مور و موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن. مأخذ: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۲۳۲۴/۵)

متفکر درحالی‌که دستشان را زیر چانه گذاشته‌اند، در دو طرف درخت، به‌صورت متقارن، نشسته‌اند. چشمهٔ زندگی در جلوی آن‌ها است که سبب روییدن درخت زندگی گردیده. فضای خالی اطراف، در درون ترنجی با نقش‌مایه‌های گیاهی و گل‌وبوته و اسلیمی، زینت‌بخش زمینهٔ اثر است. بیت شعری از کعب بن زهیر بر حاشیهٔ ترنج نقش بسته است: «کُلُّ إبْنِهِ إسْنی وَ إنْ تالَتْ سَلامَهُ یا مَنْ عَلی، عِلَتِهِ الْهُدبَاءِ مَحْمولْ؛ هر انسانی از زنی است و هراندازه سالم و قوی باشد، روزی درون تابوت قرار خواهد گرفت.»

نمونه ۲- قطعه‌ای از پارچه تابوت با نقش دو طاووس متقارن

نمونهٔ دوم، قطعه‌ای از پارچهٔ تابوت از جنس لُمپاس ابریشم است که در اندازه ۲۱×۲۳/۵ سانتی‌متر از اوایل سدهٔ ۵ ه.ق و به رنگ بنفش و زرد از دوران آل بویه به‌دست‌آمده است. نقوش آن، دو طاووس را نشان می‌دهد که به‌صورت انتزاعی و روبه‌روی یکدیگر داخل یک لوزی و یک مدالیون دایره قرارگرفته‌اند. در بین آن‌ها نقش درخت زندگی مشاهده می‌شود که دو شیر را در زیر چنگال‌هایشان گرفته‌اند. در درون مدالیون دایره، نقش دو شیر در دو طرف درخت زندگی دیده می‌شود. در این قطعه پارچه و در بالای مدالیون، کتیبه‌ای با خط کوفی با این مضمون: «عِز و اِقبال لِلصاحِب ابی سعید یحیی بن زیاد: عزت و اقبال برای صاحب ابی سعید یحیی فرزند زیاد» دیده می‌شود که با دایره‌ای محاط شده است. در کنار آن دو بز بالدار و همچنین درخت زندگی دیگری که با دو نقش شیر احاطه شده، در زمینهٔ پارچه وجود دارد (تصویر ۲).

نمونه ۳- قطعه‌ای از پارچه تابوت با نقش دو بز متقارن

مورد سوم، قطعه‌ای از پارچه تابوت از جنس ابریشم است که در اندازه ۶۶×۷۸/۱ سانتی‌متر است، متعلق به اواخر سدهٔ ۴ ه.ق از دوران آل بویه به‌دست‌آمده است. نقوش روی این پارچه، دو قوچ یا بز را نشان می‌دهد که در دو طرف درخت زندگی قرارگرفته‌اند. در زیر درخت، چشمهٔ آبی در حال جوشیدن است. به‌صورت کلی این نقوش در داخل یک مدالیون دایره مانند بافته شده‌اند که در دایرهٔ اول نقوش بز و درخت زندگی دیده می‌شود و دور مدالیون، چهارده بز در حال گردش‌اند. زمینهٔ پارچه ساده است و مدالیون‌ها در سطح پارچه چیده شده‌اند. در اطراف مدالیون

تصویر ۲- قطعه‌ای از پارچه تابوت، لمپاس ابریشم، دو طاووس متقارن در دو طرف درخت زندگی، محل بافت: ایران، اوایل سده ۵ ق دوره آل‌بویه، سایز: ۲۱×۲۳/۵ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزه کلیولند، مأخذ: (Mackie, 2015, 151)

دیگری خطوط خط کوفی دیده می‌شود (تصویر ۳).

تحلیل

براساس آنچه در مبحث رویکرد نظری پژوهش بیان شد، مدل مورداستفادهٔ اژدری و همکاران برای طراحی فرهنگ‌محور، در دو فاز اصلی مطالعه و طراحی، اجرا می‌شود؛ اما مهم‌ترین فاز، بخش مطالعه است که در چهار لایه، انجام می‌پذیرد. اکنون، با توجه به این مدل، به مطالعه و تحلیل سه نمونهٔ منتخب منسوجات تدفینی پرداخته می‌شود.

لایهٔ اول: داده‌های بدیهی و قابل تفسیر

از ابتدای تاریخ، منسوجات، مصنوعاتی بودند که همواره در قالب مصارف گوناگونی چون پوشاک و جامه‌ها، زیراندازها، تزئینات، بسته‌بندی و از جمله در مراسم تدفین، به‌کار رفته‌اند. ازاین‌رو جنس و نقوش آن بسته به اینکه کاربر آن چه کسی است، بسیار مهم و قابل توجه بوده است. در جوامع به طور کلی سه طبقهٔ امیران و فرمانروایان، عالمان و مردم عادی وجود داشتند و از این رو محصولاتی که مورد برای استفادهٔ هرکدام از طبقات آن جامعه بوده است، به خصوص منسوجات، به صورت‌های متفاوتی عرضه می‌شده است. منسوجات تدفینی که برای امیران به کار می‌رفته است، معمولا از جنس‌های گران‌بهایی چون ابریشم بافته می‌شده و نقوش و کتیبه‌های به‌کاررفته بر روی آن به‌صورت باشکوه و به نحوی که علو مقام را برای شخص متوفی نشان بدهند، طراحی می‌شده‌اند. هر سه نمونهٔ معرفی‌شده، برای تابوت بزرگان دوران آل بویه، از جنس ابریشم بافته شده. نقوش روی آن شامل درخت زندگی، چشمه زندگی، فرشته‌های باستانی، طاووس، شیر، بز و نقوش گیاهی و اسلیمی است. استفاده از مدالیون‌های دایره و اشک مانند نیز در آن مشاهده می‌شود.

لایهٔ دوم: دیدگاه‌های موجود در جامعهٔ آل‌بویه در برپایی مراسم سوگواری

در دوران آل بویه، به صورت کلی دو نوع مراسم سوگواری اصلی وجود داشت: مراسم سوگواری امام حسین (ع) و مراسم تدفین برای افراد جامعه. برپایی مجلس‌های عزاداری امام حسین (ع) در این دوران بنابر روایت تاریخ، از یک سو بر اساس مذهب شیعیِ بوییان بود و از سوی دیگر با یک هدف خاص، یعنی مخالفت با حاکمیت وقت (عباسیان)، انجام می‌پذیرفت. با این حال بعد از به‌روی کارآمدن دولت آل بویه، براساس فضایی اجتماعی و دینی که بوییان برپا کرده بودند؛ نوعی تسامح دینی برای جلوگیری از آشوب در شهرها برپا شد. از این روی اهل سنت نیز به برپایی مراسم سوگواری خود دست زدند. اما مراسم تدفین، ریشه در خاستگاه بوییان دارد. این مراسم در سه سطح جامعه انجام می‌گرفت. مهم‌ترین آن برای علما و دانشمندان بود که صورت بسیار خاص برگزار می‌شد علت این موضوع، به‌وجودآمدن فضای فرهنگی و اجتماعی مناسب بود که در طول حکومت بوییان، به خصوص دوران عضدالدوله در جامعه به وجود آمده بود. همچنین برگزاری مراسم تدفین در شهرهای مختلف، به صورت‌های متفاوت برگزار می‌شد و آداب و سنن مربوط به خود را داشت. در عین حال، سنت‌هایی که در مراسم افراد مختلف جامعه اجرا می‌شد نیز متفاوت بود. سنت‌هایی چون لباس سیاه بر تن کردن، دریدن جامه، شرکت کردن به صورت پا برهنه در مراسم عزاداری، تعطیلی کارهای روزمره و غیره، از نمونه‌های آن به شمار می‌رفت.

تصویر ۳- قطعه‌ای از پارچه تابوت، ابریشم، دو بز متقارن در دو طرف درخت زندگی داخل مدالیون دایره، محل بافت: ایران یا عراق، اواخر سده ۴ ه.ق دوره آل‌بویه، سایز: ۶۶×۷۸/۱ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزه کلیولند.
مأخذ: (Handbook of Cleveland Museum of Art, 1978, 272)

لایهٔ سوم: مسائل اعتقادی و بازنمود آن در طراحی منسوجات تدفینی

آل بویه از کرانه‌های دریای خزر برخاستند که هنوز آیین‌های کهن ایرانی رایج بود. پدر علی[۱۲] (خلیفهٔ بویهی، ملقب به عمادالدوله و پسر ارشد ابوشجاع بویه) با اینکه مسلمان شده بود اما پدربزرگش همچنان زرتشتی باقی مانده بود (فرای، ۱۳۶۳، ۲۲۸) ازاین‌روی بوییان به فرهنگ و سنت ایرانی همرا با توجه به فرهنگ شیعی پایبند بودند. در هنر نیز همانند آیین‌های یاد شده در لایهٔ دوم، آدابی وجود داشت. از سنت‌های متداول به کار رفته در طراحی نقوش پارچه دوران آل بویه، به خصوص منسوجات تدفینی، می‌توان به استفاده از خط عربی، نقوش گیاهی و مدالیون‌ها اشاره کرد. دورانی که با ادغام دو فرهنگ مواجه می‌شود، خط و زبان از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. آثار باقی‌مانده از سدهٔ پنجم هجری، چون برج‌های اردکان و لاجیم، با کتیبه‌های دو زبانهٔ عربی و پهلوی بر جای مانده‌اند که نمودار آن است حتی تا این هنگام در کرانه‌های دریای خزر بودند کسانی که می‌توانستند پهلوی بخوانند. از سوی دیگر، در زمانی که معزالدوله بر بغداد مسلط شد، عربی تکلم نمی‌کرد. ولی بعدها بوییان بدان پایه از علم رسیدند که به عربی شعر می‌سرودند. در جامعهٔ آن روز که عربی زبان غالب بود، رواج فرهنگ کهن ایرانی، فقط از طریق زبان عربی میسر می‌شد و در نتیجه کوششی به عمل آمد تا پهلوی و عربی و آیین زرتشت و اسلام را در کنار هم نگاه دارند (فرای، ۱۳۶۳، ۲۲۸-۲۲۹). همانطور که پیش‌تر ذکر شد، سنت استفاده از کتیبه (به خط عربی با پهلوی) در آثار این دوران مشهود است که با هدف پیوند فرهنگ ایرانی اسلامی بوده است. خط کوفی، در هر سه نمونهٔ منتخب مورد استفاده قرار گرفته است. در پارچهٔ اول (تصویر ۱) یک بیت شعر با این مضمون نوشته شده: «كُلُّ إبْنِهِ إسْنی وَ إنْ تالَتْ سَلامَهُ یا مَنْ عَلی، عِلَتِهِ الْهُدبَاءِ مَحْمولْ؛ هر انسانی از زنی است، و هر اندازه سالم و قوی باشد، روزی درون تابوت قرار خواهد گرفت.» این بیت، حتمی بودن مرگ را یادآور است. در نمونهٔ دوم (تصویر ۲) کتیبه‌ای با خط کوفی در مدالیون دایره‌ای قرار دارد: «عِز و اِقبال لِصاحِب ابی سعید یحیی بن زیاد: عزت و اقبال برای صاحب ابی سعید یحیی فرزند زیاد»

برخلاف نمونهٔ اول، این بیت آرزوی ارجمندی و بزرگی را برای فرد متوفی دارد. پارچهٔ سوم (تصویر ۳) نیز کتیبه‌ای به خط کوفی طرح شده اما متن آن به صورت واضح مشخص نیست. نقوش گیاهی یکی دیگر از سنت‌هایی است که از دوران باستان، مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این نقوش، در دوران اسلامی، بسیار رواج پیدا کردند به نحوی که تمام محصولات اعم از سفالینه‌ها، منسوجات و غیره، مزین به این نقوش بوده‌اند. نقش‌مایه‌های گیاهی چون ترنج، که در نمونهٔ اول (تصویر ۱) طرح شده، یادآور تصاویر مانوی است. از سوی دیگر تزئینات گیاهی پیچکی جهت پر کردن فضا و تزیین کردن سطوح بین نقوش اصلی استفاده می‌شده است. در نهایت، نقش‌مایه‌های اصلی منسوجات منتخب، محاط در الگویی هستند که به فرم‌های اشک و دایره طراحی شده‌اند. فرم مدالیون پارچهٔ اول (تصویر ۱)، اشک‌مانند، در نمونهٔ دوم و سوم (تصاویر ۲ و ۳) دایره است. این فرم حاکی از آن است که شکل دایره یا شمسه، تبرک داشته و سوی دیگر اهمیت نقش درونی خود را با تأیید می‌رساند. قراردادن نقوش درون یک مدالیون، سنتی است که از دوران باستان به یادگار مانده است. در حقیقت جایگاهی است برای مهم‌شمردن نقوشی که درون آن به تصویر درآمده‌اند.

لایهٔ چهارم: مسائل حماسی و اسطوره‌ای و بازنمود آن در طراحی منسوجات تدفینی

عقایدی چون حتمی‌بودن مرگ، جاودانگی در جهان اخروی، تبرک و ناگزیری مرگ، از جمله مفاهیمی بود که در آن‌ها نگرش‌های ایرانی-اسلامی در هم آمیخته شد. بر این اساس، در کنار کتیبه‌هایی به خط کوفی، نقوشی که در منسوجات تدفینی طراحی شدند، به این مسائل از هر دو نگاه ایرانی و اسلامی توجه می‌کنند. اولین نقش که در بین هر سه نمونه مشترک است، درخت زندگی است که در پارچهٔ اول (تصویر ۱) بین دو نقش‌مایهٔ انسانی قرار گرفته است. در دومی (تصویر ۲) بین دو طاووس نقش شده و در نمونهٔ سوم بین نقش‌مایهٔ دو بز (تصویر ۳). درخت زندگی از جمله نقوشی است که در انواع هنر ایرانی وجود دارد. اولین بار احتمالا در بین‌النهرین ظاهر شده و سپس به ایران منتقل شده است، و در این بین مفهوم آن نیز به فرهنگ جدید تغییر یافته است (هال، ۱۳۸۰، ۲۹۰). براساس عقیدهٔ ایرانیان، این درخت نمادی از جاودانگی، شاه، حکومت و سلطنت است (پورخالقی، ۱۳۸۱، ۱۱۶). در باورهای دینی ایران باستان، سرو نیز جلوه‌ای از درخت زندگی است که نقش‌مایه‌های آن به صورت مکرر به کار می‌رفته است. این درخت در باورها اساطیری ایران از مقامی ارزنده و نمادین برخوردار است و رمزی از جاودانگی و حیات محسوب می‌شود؛ بدان صورت که سیمرغ پرندهٔ اساطیری ایران، بر روی آن آشیانه دارد (هیلنز، ۱۳۸۲، ۴۱). همچنین در عقاید اسلامی، به درخت طوبی مشهور است. درختی که شاخه‌های متعددی از آن منتشر شده و نمادی از برکت و جاودانگی ابدی است (صادق‌پور فیروزآبادی، ۱۳۹۵، ۱۰۷). اما آنچه که در این‌جا قابل توجه است، قرارگرفتن نقشمایهٔ درخت زندگی در بین دو نقش دیگر است. این موضوع رمزی از نیروی مقدس و درون‌مایه‌ای است که ریشه در بین‌النهرین دارد و توسط ایرانی‌ها و اعراب به شرق دور برد شده است؛ برای چیدن از این درخت باید با هیولاهای آن جنگید (دوبوکور، ۱۳۷۳، ۱۱۳). در نمونهٔ اول (تصویر ۱)، دو نقش‌مایهٔ انسانی در دو طرف آن طراحی شده‌اند. سرهای هر دو حالت خمیده‌ای دارد که به دست‌هایشان تکیه داده شده و غرق در خیال خود هستند.

آنچه که بینش ایرانی بیان می‌دارد، این دو انسان، شاید نمادی از دو فرشتهٔ هورتات و اَمَرتات (خرداد و مرداد) هستند که وظیفهٔ آسمانی خود را در نگهبانی سرو که نشانی از سپَنتامینو[۱۳] است، انجام می‌دهند (پوپ، ۱۳۸۰، ۱۰۰). در آیین زرتشت این اعتقاد وجود دارد که در راس نیروهای نیکی، اَهورامَزدا[۱۴] قرار دارد. در کنار او و در درجهٔ پایین‌تر، سپنتامینو است. پس از آن، امشاسپَندان را جلوه‌های او می‌دانند و این نامیرایان یا فرشته‌های مقدس شماره‌های آنها شش‌تاست. دو موجود هورتات و اَمَرتات «تندرستی» و «بی‌مرگی» که کاملاً به هم وابسته‌اند و باهم ظاهر می‌شوند. از مقام خدایی انتظار لطف و مرحمت می‌رود و بعد از یزشی[۱۵] که به شایستگی به جای آورده می‌شود، توقع پاداشی هست. پیش‌کش‌هایی چون آب و گیاهان به مقام خدایی تقدیم می‌شود. این دو عنصر (آب و گیاه)[۱۶] قلمروی خاص هورتات و اَمَرتات خواهد بود (موله، ۱۳۵۶، ۵۱-۵۲). اما در پارچهٔ دوم (تصویر ۲)، درخت زندگی در میان دو طاووس قرار دارد. طاووس از جمله نقش‌مایه‌هایی است که در کنار نقش درخت، از جایگاه مهمی در هنر ایران برخوردار است. در فرهنگ اسلامی نیز طاووس به مثابه مرغ بهشتی، مورد توجه بوده است (خزائی، ۱۳۸۶، ۸). معانی سمبلیک طاووس عبارتند از: پادشاهی، رستاخیز، تجمل، تکبر، شکوه و جلال، خودبینی، زندگی توام با عشق، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، شان و مقام، شهرت، غرور دنیوی، فناناپذیری و موردستایش همگان واقع شدن (شیخی نارانی، ۱۳۸۹، ۲۸-۲۹). دو بز در دو سوی درخت زندگی، نقش‌مایهٔ سومین پارچه را تشکیل می‌دهند (تصویر ۳). این نقش، جزو رایج‌ترین نقش‌مایه‌های هنر خاور باستان به شمار می‌رود. بز حیوان پر زور و قدرتمندی است که از دیرباز، مظهری از قدرت محسوب می‌شده و همواره جلوداری رمه را بر عهده داشته است و بزکوهی بدان سبب که در بلندای کوهستان منزل دارد و شاخ‌هایش چونان هلال ماه است، مورد ستایش قرار می‌گرفته است. بدین روی، او را در ارتباط با باران و باروری دانسته‌اند. در آثار بر جای مانده از فرهنگ ایرانی، این حیوان، گاه به شکل پازن و کَل با شاخ‌های تیز و خمیده و بلند، گاه به گونهٔ بز اهلی با شاخ‌های کوتاه و هم‌راستا و گاه به‌سان قوچ یا گوسفندِ وحشی با شاخ‌های خمیده و پیچان به تصویر درآمده است (طاهری، ۱۳۹۶، ۱۶۳). بز آسمانی همچنین نماد دهمین برج در آبامگرد آسمانی جدی (بزغاله) است. این برج را به سان بزی زانو زده و گاه با دُمی چون ماهی تصویر می‌کنند (همان، ۱۶۶). دو نقشمایهٔ دیگر به همراه نقوشی که بیان شده مورد استفاده قرار گرفته‌اند و در پارچه‌های اول و دوم (تصاویر ۱ و ۲) مشاهده می‌شود. در نمونهٔ اول، دو جوان و درخت، در پای آبگیری قرار دارند. آبگیر در نگرش اسطوره‌ای به آبگیر کیهانی و یا چشمهٔ زندگی تعبیر می‌شود. در پارچهٔ دوم، نقش مهم شیر جلوه می‌یابد که یکی در کنار درخت زندگی نشسته است و دیگری در درون مدالیون در حال گرفت‌وگیر و شکار است. شیر یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوها در میان ایرانیان به شمار می‌آید. در ایران شیر همواره در کنار پادشاه بوده است. به صورت نمادی سلطنتی درآمده و نشانه‌ای شد از شجاعت و قدرت (همان، ۱۳۱). شیری که در حال شکار است، نیز یکی دیگر از تصاویر مهمی است که در دوران باستان به خصوص در دوران هخامنشیان[۱۷] اهمیت داشته است. با توجه به آنچه که بیان شد، استفاده از نقش‌مایهٔ درخت زندگی از یک جهت مقام والای وفات یافته را در دنیا نشان می‌دهد و از طرف دیگر نشانی از اعتقاد بر جاودانگی انسان در جهان

اخروی دارد. بنابر عقیدهٔ مسلمانان که انسان در جهان دیگر زنده‌تر از این جهان فانی است و زندگی جاوید خود را براساس اعمال خود در این دنیای فانی می‌سازد، این درخت، حاکی از زندگی جاویدان انسان‌هایی است که در این دنیا نیکو زیسته‌اند و اعمال خیر برای خود اندوخته‌اند و نه تنها در آن جهان بلکه در این جهان نیز جاودانه و پر برکت‌اند. این معانی زمانی پررنگ‌تر و قدرتمندتر جلوه می‌یابند که درخت زندگی در کنار نقش‌مایه‌های دیگری به تصویر در می‌آیند. برای نمونه، زمانی که درخت زندگی در میان دو انسان و در کنار آبگیر کیهانی قرار می‌گیرد، آن روح مقدس و جاودانگی ابدی را جلوه‌گر است. یا آنکه در کنار طاووس مظهری از ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان هستند و بز در مجاورت درخت زندگی، نیروی قدرتمند و مقدسی را یادآور است که همواره بشر آن را ستایش می‌کرده است. تمامی این مفاهیم تقدیس جهان پس از مرگ و دنیایی را نشان می‌دهد که برای انسان همواره در طول تاریخ ناپیدا بوده است و قضاوت پاداش و یا مجازات آن کس را که بدان‌جا راهی می‌شود، براساس اعمال وی در این دنیا انجام می‌دهند که آیا او به پیروزی و شکوه رسیده و آرامش نصیبش گردیده است و یا در عذاب بی‌پایانی جاودانه است و هیچ‌گاه به بهشت برین نخواهد رسید. در ادامهٔ مطلب، مشخصات کلی، ظاهری، کاربرد، نقوش و کتیبه‌های روی پارچه‌ها در جدول (۱) و نقش‌مایه‌های به کار رفته در پارچه‌ها در جدول (۲)، با هدف، تحلیل و جمع‌بندی به تفکیک، گردآوری شده است.

جدول ۱- مشخصات کلی، ظاهری، کاربرد و نقوش و کتیبه‌ها.

ردیف	مشخصات کلی	مشخصات ظاهری	کاربرد	نقشمایه‌ها و کتیبه‌ها
نمونه ۱	تاریخ: اوایل قرن ۴ ه.ق محل بافت: ری محل نگهداری: مجموعه خانم ویلیام اچ. مور و موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن	جنس: ابریشم دو رو رنگ: زمینه لاجوردی تیره و نقوش زرد رنگ دارای نقوش الهام گرفته از افسانه‌های زردتشتی	پوشش تابوت و سنگ قبر	نقوش: مدالیون اشک مانند، پیکرهای دو فرشته با هالهٔ دورسر، درخت زندگی، چشمه زندگی، نقوش گیاهی، گل و بوته اسلیمی کتیبه: یک بیت شعر از کعب بن زهیر با مضمون: «کُلُّ اِبْنِهِ اِبْنی وَ اِنْ تالَتْ سَلامُهُ یا مَنْ عَلی، عِلَتِهِ الْهُدَباءِ مَحْمولْ»
نمونه ۲	تاریخ: اوایل قرن ۵ ه.ق محل بافت: ایران محل نگهداری: موزهٔ کلیولند	جنس: لمپاس ابریشم رنگ: بنفش و زرد	پوشش قبر	نقوش: مدالیون لوزی و دایره، دو طاووس انتزاعی، درخت زندگی، دو شیر، دو بز بالدار کتیبه: «عِز و اِقبال لِلصاحِبِ ابی سعید یحیی بن زیاد» (به خط کوفی)
نمونه ۳	اوایل قرن ۴ ه.ق محل بافت: ایران یا عراق محل نگهداری: موزهٔ کلیولند	جنس: ابریشم	پوشش قبر	مدالیون دایره، ۶ بز با شاخ کوچک، ۴ بز با شاخ خمیده، ۴ بز با شاخ بزرگ و کشیده و ۲ بز اصلی، درخت زندگی، چشمه آب کتیبه‌ای به خط کوفی

جدول ۲- مفاهیم نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در نمونه‌های مورد مطالعه.

ردیف	نقش‌مایه	مفهوم	تصاویر
۱	مدالیون	قاب و جایگاهی برای نقوش، به تائیدرساندن نقش‌های درون خود * تصویر: نمونه مدالیون دایره	
۲	درخت زندگی	روح مقدس، حیات جاودانه، زن و همهٔ نمادهای زنانگی و مادری * تصویر: درخت زندگی در میان دو طاووس	
۳	چشمه زندگی	آبگیر کیهانی، نگهداری از درخت زندگی	
۴	رشته‌ها (هورتات و امرتات)	فرشته کهن‌الگوی آب و فرشته گیاهان، تندرستی و بی‌مرگی	
۵	طاووس	مرغ بهشتی، رستاخیز، فناناپذیری طاووس‌هایی که در دو طرف درخت تصویر شده‌اند، نمادی از ثنویت و آن طبیعت دوگانهٔ انسانی هستند. هم‌چنین حفاظت از درخت زندگی در مقابل مار و غلبه اهریمن را نشان می‌دهند.	

۶	شیر	شجاعت و قدرت	
۷	بز	قدرت، باران، باروری بز بالدار: نماد دهمین برج در آبامُگرد آسمانی جُدَی شاخ‌ها: تداعی‌کنندهٔ نیروهای مافوق‌طبیعی، پادشاهی و سلطنت، فراوانی، قدرت و پیروزی، گله‌ها، زاو ولد و محصول هستند.	
۸	نقوش گیاهی	تزئین و پرکردن فضا	

نتیجه

این مقاله رویکرد طراحی فرهنگ‌محور را که در طراحی صنعتی برای استفاده در طراحی محصولاتی مناسب با جامعهٔ هدف پیشنهاد می‌شود، به کار بست. مدلی که استفاده شد، مدل پیشنهادی اژدری و همکاران است که براساس روش آینده‌پژوهی سی. ال. ای، ارائه شده بود. در این روش، به تعمق در لایه‌های سازندهٔ صورت مسئله کمک می‌کند. مسئلهٔ اصلی در این مقاله، یافتن عوامل اثرگذار بر طراحی نقوشی بود که هنرمند برای منسوجات تدفینی منتخب مورد استفاده قرار داده بود. در ابتدا سه نمونه معرفی شدند. سپس با استفاده از رویکرد اصلی پژوهش، نمونه‌های منتخب در چهار لایه مطالعه شدند. در لایهٔ اول، به داده‌ها از دیدگاه کلی در ارتباط به منسوجات در طول تاریخ پرداخته شد. در لایهٔ دوم، زمینه‌های اجتماعی مراسم تدفین و عزاداری موجود به‌خصوص در دوران آل بویه بیان شد. لایهٔ سوم، شرح جهان‌بینی و ایدئولوژی بود. در این سطح، سنت‌های تدفین شرح داده شدند و سپس، به سنت‌هایی پرداخته شد که به صورت کلی در طراحی نقوش منسوجات به کار می‌رفته است و به طور خاص بر منسوجات تدفینی نقش بسته شده‌اند. این سنت‌ها شامل استفاده از نقوش گیاهی و کتیبه‌های عربی و مدالیون‌ها است. در سطح چهارم، دیدگاه‌های اسطوره‌ای و حماسی در ارتباط با مرگ براساس نقوش منسوجات نزد بوئیان بیان شد. نتایج حاصل شده حاکی از وجود پیشینه و دیدگاه قدرتمندی است که در دوران آل بویه بر نه تنها در تجمیع نگرش‌های ایرانی-اسلامی، بلکه در فنون مختلف خاصه هنر، حاکم بوده است. بر این اساس، در پاسخ به پرسش تحقیق می‌توان این‌گونه گفت که اعتقادات زرتشتی، نقوش بازمانده از دوران ساسانی، نقوش دوران اسلامی و اعتقادات شیعی دیلمیان در شکل‌گیری نقوش این منسوجات نقش ایفاء کرده‌اند. بیشتر پارچه‌های به دست‌آمده از دوران آل‌بویه متشکل از جامه‌ها، کفن‌ها و طاقه‌های پارچه که حاوی کتیبه‌هایی در باب مرگ و جهان آخرت است، بر پایهٔ عقاید شیعی بوئیان بوده و به‌عنوان پوشش تابوت استفاده می‌شده. این امر نشان‌دهندهٔ کاربرد اصلی این منسوجات است. نقوش به کاررفته در طراحی نمونه‌های مورد مطالعه شامل درخت زندگی، چشمه‌زندگی، فرشته‌های هورتات و امرتات، طاووس، شیر، بز و نقوش گیاهی بوده که درون قابی به شکل مدالیون محصور شده‌اند و برخاسته از فرهنگ ایران عصر ساسانی هستند. همچنین با توجه به تجزیه‌وتحلیل نقوش به‌کاررفته در این پارچه‌ها و متن کتیبه‌های کوفی به‌کاررفته در آن‌ها، می‌توان به یقین اثبات کرد که این پارچه‌ها برای مراسم تدفین و دعا برای متوفی و احتمالاً سلطانی که قرار است درون تابوت قرار بگیرد، سفارش داده می‌شده است. در نهایت می‌توان گفت که هنرمند بویه‌ای، در ترکیب هوشمندانه‌ای از نقوش که برآمده از متن فرهنگ اسلامی و فرهنگ و نگرش باستانی ایران ساسانی است، نمادهایی را خلق کرده که به صورت برجسته‌ای در تعامل با کاربر خود، تجربه‌ای را برای وی تداعی کند که نه تنها در پی آن است، بلکه ملموس‌تر از همیشه برای او تجلی می‌کند. استفاده از این روش در کاوش نگرش‌ها و دیدگاه‌های هنرمندان طول تاریخ تنها روش موجود نیست. بسیاری از روش‌های دیگری که در طراحی صنعتی کاربرد دارند، چون طراحی احساس‌گرا که به مطالعهٔ شناخت کاربر از محصول و عمق این ارتباط احساسی می‌پردازد، می‌تواند در مورد تمام مصنوعات و نقوشی که در تاریخ خلق شده‌اند به‌کاررفته و راه‌گشای بررسی این آثار از دریچهٔ متفاوتی باشند که شاید به نتایج متمایز و تازه ای بیانجامد.

پی‌نوشت‌ها

1. Design.
2. Cultural-Oriented Design.
3. Lin.
4. Conceptual Model.
5. Research Method.
6. Design Process.
7. Moalosi.
۸. Botsawana: جمهوری بوتساوانا، کشوری واقع در آفریقای جنوبی.
9. Folktales.
۱۰. CLA (Casual Layered Analysis): روش آینده‌پژوهی انتقادی که توسط سهیل عنایت‌الله، آینده‌پژوه معاصر در دههٔ ۹۰ ارائه شد.
۱۱. شهر باستانی در جنوب تهران.
۱۲. یکی از سه برادر از خاندان آل بویه که ابتدا در سپاه مردویج بن زیار فرماندهی را بر عهده داشت. بعد از قتل مرداویج در اصفهان، همراه دو برادر دیگرش به فتوحات ادامه داد. دو برادر دیگر (احمد و حسن) از او تبعیت می‌کردند.
۱۳. روح مقدس در آیین زرتشتی.
۱۴. خدای توانا و آفرینندهٔ همهٔ چیزها در آیین زرتشتی.
۱۵. عبادت، پرستش.
۱۶. حکمای ایران قدیم، معتقد بودند بر اینکه آب در دنیان ملکوت یک فرشتهٔ

کهن‌الگو (صاحب صَنم) دارد ، این فرشته خرداد و در زبان اوستایی هورتات نامیده می‌شود. گیاهان نیز فرشته‌ای دارند که او ار اَمرداد و در زبان اوستایی امرتات می‌نامند.

۱۷. نقوش به‌کاررفته در تخت‌جمشید گواه بر جایگاه مهم شیر در اعتقادات باستانی است.

فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار (۱۳۸۴)، *هنر و معماری اسلامی*، ج. ۱، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سخن.

اژدری، علیرضا و همکاران (۱۳۸۹)، به سوی راهکاری برای طراحی فرهنگ محور، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره ۴۲، ۵۷- ۶۵.

اشپولر، برتولد (۱۳۷۹)، *تاریخ مغول در ایران* (سیاست حکومت و فرهنگ دوره ایلخانان)، ترجمه محمود میرآفتاب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

انسانیت، لیلا؛ رزاقی، محمد (۱۳۹۵)، مبلمان؛ مترجمان خاموش هویت فرهنگی کشور، دستاورد، شماره ۳۵، ۶-۱۳.

ایمان پور، محمدتقی و همکاران (۱۳۹۱)، بازتاب هنر و اندیشۀساسانیان در هنر عهد آل بویه: هنر معماری و فلزکاری، *تاریخ‌نامۀ ایران بعد از اسلام*، شماره ۵، ۲۱-۵۳.

برند، باربارا (۱۳۸۳)، *هنر اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، مؤسسه: مطالعات هنر اسلامی.

بیکر، پاتریشا (۱۳۸۵)، *منسوجات اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

پوپ، آرتور (۱۳۸۰)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتور؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران از دیرباز تا امروز*، ج ۵، ترجمه سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.

پورخالقی، مه‌دخت (۱۳۸۱)، درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها، *مطالعات ایرانی*، ۱(۱)، ۸۹-۱۲۶.

پیگلوسکایا، ن و همکاران (۱۳۶۳)، *تاریخ ایران (از دوران باستان تا پایان سدۀ هجدهم میلادی)*، ترجمه کریم کشاورز، تهران: انتشارات پیام.

چیت ساز، محمدرضا (۱۳۷۹)، *تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حملۀ مغول*، تهران: سمت.

خزائی، محمد (۱۳۸۶)، نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران، *کتاب ماه هنر*، ۳(۵)، ۶-۱۲.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳)، *رمزهای زنده جهان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳)، *راهنمای صنایع دستی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.

روح‌فر، زهره (۱۳۸۰)، *نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی*، تهران: سمت.

شایسته‌فر، مهناز؛ موسوی‌لر، اشرف (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی نگاره‌های منسوجات ساسانی و آل بویه قرن ۴ ه‍.ق/۱۰م. از نظر مبانی هنرهای ایرانی اسلامی، *جلوه هنر*، شماره ۲۲، ۱۶-۵۳.

شیخی‌نارانی، هانیه (۱۳۸۹)، نشانه شناسی پرنده، طاووس، *نقش‌مایه*، ۳(۵)، ۲۴- ۷۲.

صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل(۱۳۹۶)، تحلیل و بازشناسی نمادگرایانۀ نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه، *هنرهای زیبا*، ۲۲(۲)، ۱۰۳-۱۱۶.

طاهری، سید صدرالدین (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: شورآفرین.

فتحی، لیدا؛ فربود، فریناز (۱۳۸۸)، سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل بویه و سلجوقی، *نگره*، شماره ۲۱، ۴۱-۵۲.

فرای، ریچارد نلسون (۱۳۶۳)، *عصر زرین فرهنگ ایران*، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش.

فریه ر.، دبیلیو (۱۳۷۴)، *دربارۀ هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

موله، ماریژان (۱۳۶۵)، *ایران باستان*، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: دانشگاه تهران.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ مصور.

هیلنز، جان (۱۳۸۲)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر سرچشمه.

Godard A. (1965), *The Art of Iran, translated from French by Michael Heron*, Fredrick a. Praeger publishers

Lin R., Sun M., Chang Y., Chan Y., Hsieh Y., Huang Y.,(2007), *Designing "Culture" into Modern Product, A Case Study of Cultural Product Design*, Conference Paper.

Mackie, Louise W. (2015), *Symbols of Power*: Luxury Textile from Islam Land, 7th- 21st Century, Cleveland; New Haven: Cleveland Museum of Art; Yale University Press. Reproduced: p. 152, Mentioned.

Moalosi R., Popovic V., Hickling-Hudson A. (2010), Cultural-orientated product design, *International Journal of Technology and Design Education*.

The Cleveland Museum of Art (1978), *Handbook of the Cleveland Museum of Art*, OH: The Cleveland Museum of Art, Reproduced.

Honar-Ha-Ye Ziba: Honar-Ha-Ye Tajassomi
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.330145.666835

Recognition of Cultural-Ooriented Design in the Textiles of the Buyids Era (Emphasizing Three Examples of Funerary Fabrics)

Fatemeh Zadeh Abbas*[1], Mahyar Asadi[2], Samira Panahi Dorche[3]

[1]Master of Art History of Islamic World, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Painting and Sculpture School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3]Master of Art History of Islamic World, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 30 Nov 2021; Accepted: 23 Aug 2022)

The Middle East has been the place of various cultural ties. One of the most brilliant of these ages is the era of Al-Buyid. The Buyids was a tribe of Daylaman of Zaidi Shiites who claimed to be descendants of the Sassanids. This period, due to its Shiite-Iranian culture, is one of the most important eras of Islamic civilization. During this period, the Arabic language alongside the Persian language became the literary language of the country and the greats of art and literature came and went to court. Mu'izz al-Dawla did not speak Arabic when capturing Baghdad. But later the Buyids came to the masters of science that they wrote poetry in Arabic. The reign of Azud al-Dawla was an era of prosperity and progress for the Buyids. The artworks of the Buyid period represent a return to the Iranian national identity while using Islamic concepts. However, there was no sudden change in the works of this period compared to the Sassanid period, and despite the Islamic standards and identity, they strongly followed the ancient methods, especially the Sassanids. One of the most prominent artifacts of this period are textiles, which are decorated with motifs taken from ancient Iran in the form of religious concepts along with Islamic verses and writings, and we can mention the special use of some of them in funeral ceremonies. It had received less attention before. This article aims to identify the factors influencing the emergence of this particular application in Buyids' textiles while studying the prevailing and influential culture and beliefs in this period, to study the designs and inscriptions of three examples of burial fabrics preserved in Cleveland and Victoria and Albert Museums addresses the question of what are the cultural factors influencing the design and use of Buyids' burial textiles? The main approach of this research for the analysis of selected textiles is culture-based design. The model used in the culture-based design is based on the model proposed by Dr. Ajdari and his teammates, which studies a phenomenon in four levels of obvious and interpretable data, views in society, ideology, and mythological attitudes. This model is based on the futures research method; CLA.The research method used in this article is interpretive-historical and the information is collected from library sources and reputable sites and finally analyzed qualitatively. The results show that the Zoroastrian beliefs, the surviving motifs of the Sassanid era, the motifs of the Islamic era, and the Shiite beliefs of Daylams have played a role in how the motifs of these textiles were formed. The Patterns such as the tree of life, angels, peacock, lion, etc., originate from the culture of Sassanid Iran, which has adapted to Islamic concepts. This combination is cleverly used in a way that leads to the creation of symbols that interact with the user Associate the familiar with the user. It is significant that the designer designed these fabrics according to their subject, with related designs and writings (death), and then woven and used them.

Keywords
Culture-Oriented Design, Culture, Al-Buyid Art, Al-Buyid Textiles, Coffin Fabric.

Citation: Zadeh Abbas, Fatemeh; Asadi, Mahyar and Panahi Dorche, Samira (2023). Recognition of Cultural-Ooriented Design in the Textiles of the Buyids Era (Emphasizing Three Examples of Funerary Fabrics), *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 129-138. (*in Persian*)

*Corresponding Author: Tel: (+98-919) 6322446, E-mail: fateme.zadehabbas@gmail.com