بسم الله الرحمن الرحيم

## شیوه‌نامه نگارش مقاله

## نشریــه علمی- ترویجی «پــژوهــش هنـــر»

۱. موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای مجله دیگری ارائه شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://ph.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۱. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دریافت از بخش "برای نویسندگان" و نیز صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. **متن مقاله:** در حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر)، در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ وTimes New Roman اندازه ۱۱ تنظیم گردد.
۱۴. کلیه صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشد.

- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. **شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):**

- در متن مقاله: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). **عنوان کتاب**. جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. **عنوان نشریه**. دوره یا سال(شماره نشریه)، شماره صفحه‌های مقاله در نشریه.
سند اینترنتی: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. *آدرس اینترنتی* به‌طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. مقالات فاقد شرایط مذکور، از فرایند بررسی خارج خواهند شد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

**دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر**
**دانشگاه هنر اصفهان**
**سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳**

**صاحب امتیاز:** دانشگاه هنر اصفهان
**مدیر مسئول:** فرهنگ مظفر
**سردبیر:** مهدی حسینی

**هیأت تحریریه** (به‌ترتیب حروف الفبا):
**پروین پرتویی**
دانشیار دانشگاه هنر تهران
**اصغر جوانی**
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
**عیسی حجت**
دانشیار دانشگاه هنر تهران
**مهدی حسینی**
استاد دانشگاه هنر تهران
**جلال‌الدین سلطان‌کاشفی**
دانشیار دانشگاه هنر تهران
**محمد مسعود**
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
**افسانه ناظری**
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
**علی یاران**
دانشیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

**مدیر اجرایی:** مهری قبادی

**طراح سرلوحه:** حمید فرهمند بروجنی
**طراح جلد:** افسانه ناظری
**گرافیست:** سام آزرم
**ویراستار فارسی:** بهاره عباسی‌عبدلی
**ویراستار انگلیسی:** احسان گل‌احمر
**صفحه‌آرا:** سمیه فارغ

قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال

**نشانی:** اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک۱۷، کدپستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**».
**تلفن:** ۰۳۱-۳۴۴۶۰۳۲۸, ۳۴۴۶۰۷۵۵
**نمابر:** ۰۳۱-۳۴۴۶۰۹۰۹
**E-mail:** p.honar@aui.ac.ir
**Website:** *http://ph.aui.ac.ir*
**ISSN:** 2345-3834

**داوران و همکاران این شماره**

دکتر کامران افشار مهاجر
دکتر فرشید ایروانی قدیم
دکتر محمدرضا بمانیان
دکتر محمدرضا پورجعفر
دکتر محسن جاوری
دکتر منصور حسامی
استاد مهدی حسینی
بدری حکیمیان
دکتر ایمان زکریایی‌کرمانی
دکتر صمد سامانیان
دکتر نادر شایگان‌فر
دکتر سودابه صالحی
دکتر احمد صالحی‌کاخکی
دکتر محمود طاووسی
دکتر مهرداد قیومی بیدهندی
دکتر حامد کامل‌نیا
ناصر نوروززاده چگینی
دکتر حسین یاوری

**همکار نشریه**
ناصر جعفرنیا

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

**نشریه «پژوهش هنر» بر اساس مجوز شماره ۳/۱۵۵۸۶۷ مورخ ۹۱/۰۷/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی است و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) به نشانی *www.sid.ir* و بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس *www.magiran.com* نمایه می‌شود.**

**پروانه انتشار نشریه «پژوهش‌هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۱ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده‌است.**

## فهرست


- **نگرشی بر چگونگی معناسازی در آثار هنر محیطی از خلال نشانه‌شناسی فرهنگی** ..... ۱
  محمدرضا شریف‌زاده، آسیه محمدیان
- **رفتارشناسی پیکره انسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی** .... ۱۵
  حمیدرضا محبی، غلامعلی حاتم، محمدتقی آشوری
- **بررسی رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب با تأکید بر هنر شک‌بافی** ..... ۳۳
  راضیه مختاری دهکردی، مجید اسدی فارسانی
- **اصول و اندیشه‌های اخلاقی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران اسلامی نمونه مورد مطالعه محرمیت و حریم خصوصی** ..... ۴۷
  محمدباقر ولی‌زاده اوغانی
- **بررسی تطبیقی سیر تحول ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دوره‌های تیموری و صفوی شهر مشهد** ..... ۶۱
  امیر سمیعی، سحر خدابخشی، محمدرضا بمانیان
- **تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس** ..... ۷۵
  سید ابوتراب احمدپناه، انسیه جباری
- **تأثیر نگارگری دوره صفویه بر سفالینه‌های همان دوره** ..... ۸۷
  مهدی حسینی، مرضیه علی‌پور
- **تحلیل نشانه‌شناختی چهار گفتمان تبلیغاتی از دیدگاه همترازی مطالعه روابط تقابلی برندهای کوکاکولا و پپسی، مک‌دونالد و برگرکینگ** ..... ۱۰۱
  سمیه مهریزی‌ثانی، حسنعلی پورمند
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۱۱/۱۳
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# نگرشی بر چگونگی معناسازی در آثار هنر محیطی از خلال نشانه‌شناسی فرهنگی

**محمدرضا شریف‌زاده* آسیه محمدیان****

## چکیده

امروزه بحران محیط زیست مشکلی است که دهکده جهانی با آن روبروست. آدمی در دنیایی زندگی‌می‌کند که نیاز توجه به محیط با رویکردی زیست محیطی و زیباشناسی روز به روز در آن بیشتر می‌شود. در این میان هنر محیطی که یکی از شاخه‌های هنر جدید است، سعی‌دارد با یاری‌جستن از تمامی شرایط محیط و نگرشی نو رابطه انسان با طبیعت را بررسی‌کند. با نگاهی دقیق‌تر به هنر محیطی و زیرشاخه‌های آن و هنرمندانی که به‌نوعی در این عرصه گام‌نهاده‌اند، ابعادی آشکار می‌شود که به همان اندازه‌ای که طبیعی‌اند، فرهنگی نیز هستند. چرا که تضادهای فرهنگی روزگار حاضر در بخش‌های مختلف جهان بیانگر آن است که مطالعه فرهنگ و نقش نظام‌های نشانه‌ای مختلف در حافظه جمعی تا چه اندازه مهم و جدی است. همچنین حاکی از آن است که یک اثر هنری به‌مثابه یک متن چطور دلالت و معناسازی می‌کند و ازخلال مفهوم و معناهای نهفته در لایه‌های زیرین آن مخاطبی فعال و دارای نقش در اثرش می‌گردد. بنابراین با توجه به نقش علم نشانه‌شناسی که در این میان سهم بسزایی را در معرفی فرهنگ‌ها و جهان امروز ایفامی‌کند و ازآنجا که در حوزه نشانه‌شناسی هیچ چیز خالی از نشانه نیست و از طرفی نیز درهم آمیختگی جهان نشانه و نانشانه موضوعی قابل تأمل است؛ در پژوهش حاضر، نشانه‌شناسی فرهنگی رابطه موجود بین فرهنگ، طبیعت و آثار هنر محیطی را بررسی می‌کند. شایان یادآوری است که بررسی نشانه‌ها در این آثار از طریق رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و لایه‌های زیرین معنایی اثر مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. روش تحقیق هم، شیوه توصیفی- تحلیلی است که بر اساس آن ضمن دیدن اشتراک‌هایی در استفاده از عناصر طبیعت ازقبیل سنگ و چوب و میرابودن آنها به تفاوت‌های بیانی و نوع بکارگیری عناصر و وجود بار معنایی فرهنگی– اجتماعی در زیر شاخه‌های هنر محیطی و آثار این هنرمندان می‌توان پی‌برد. درنهایت پس از بررسی‌های لازم چنین به‌دست آمد، این آثار که در طبیعت شکل‌می‌گیرند جزئی جداناپذیر از طبیعت و فرهنگ انسانی در مناطق مختلف یا فرهنگ‌های فراگیرتر هستند.

**کلیدواژگان**: هنر محیطی، زیست‌محیط، فرهنگ، نشانه، نشانه‌شناسی فرهنگی.

* استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز. asmohamadian@yahoo.com

## مقدمه

نشانه‌شناسی، علم مطالعه نشانه‌ها و به بیان دیگر مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره می‌نماید. پس نشانه‌شناسی آن مواردی را موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد که برای انسان معنادار و به نوعی دارای ابهام یا ایهام باشند. درواقع نشانه‌شناسی به آدمی می‌آموزد که در جهانی از نشانه‌ها زندگی می‌کند و هیچ راهی برای فهم امور جز از طریق نشانه‌ها و رمزگانی که این امور در آنها سازمان‌یافته‌اند، ندارد. بنابراین با نگاهی بر متن‌های هنری معاصر نیز که امروزه محصول تعامل و تقابل فرهنگ‌های بی‌شمار است اهمیت رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی صد چندان می‌شود.

بنا بر آنچه بیان‌شد، پرسش‌های قابل طرح در مقاله حاضر این است که از چه راهی می‌توان به رابطه بین هنر محیطی، آموزه‌های فرهنگی جامعه و بیان اثر هنری از طریق نشانه‌های فرهنگی و ایجاد معناها در زیرساخت آن رسید. دیگر اینکه، چگونه با شناخت و بررسی نشانه‌ها ازلحاظ تفاوت‌ها و وجه اشتراک آنها می‌توان به بیانی نو و تازه در آثار هنرمندان هنر محیطی دست‌یافت.

بنابراین لازم است برای آگاهی و بازشناخت تولید معنا در قالب تصویر و نوشتار برای نسل جدید هنرمندان و مشتاقان این حوزه، به‌گونه‌ای عمل‌شود تا از طریق نشانه‌های فرهنگی و شاخصه‌هایی که هنرمندان هنر محیطی از آنها به‌عنوان نشانه مدد می‌جویند، از دیدگاه مباحث نشانه‌شناسی مطالعه و بررسی‌شوند. شاید بتوان گفت که بدون این نشانه‌ها و شناخت آنها، آثار تنها در دلالت‌های صریحشان خلاصه می‌شوند. ازاین‌رو، نخست باید فهمید که در این آثار چه عناصر نشانه‌ای به‌کار رفته و این عناصر در همنشینی باهم چگونه آدمی را به لایه‌های زیرین معنایی اثر رهنمون می‌کنند. هنر محیطی در وهله نخست نوعی ارائه اثر در دل طبیعت به‌منظور ارتباط مستقیم و گسترده با مخاطب عام و توجه بیشتر به محیط‌زیست است چرا که مسائل مربوط به محیط زیست یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مباحثی است که مستقیماً مرگ و زندگی، سلامتی و بیماری و بطور کل زیست انسان‌ها را در کنترل دارد. این مسائل، به‌گونه‌ای یادآور این است که مرگ طبیعت درواقع مرگ انسان است چرا که انسان‌ها نیز جزئی جداناپذیر از چرخه طبعیت هستند. شایان یادآوری است که چالش‌های قرن بیست و یکم میلادی نظیر کثرت‌گرایی، بحران‌های زیست محیطیِ ناشی از رشد علوم و فناوری و تنوع فرهنگی غالباً قسمتی از مباحث پیرامون اجتماع هستند. همچنین ازآنجا که هنر محیطی از جهات مختلف روند رو به رشدی را طی‌کرده، باید توجه‌داشت که هدف صرفاً فرم‌گرایی نبوده بلکه دارای نگرشی فرهنگی با پیامدهای زیست محیطی و انسان‌دوستانه نیز هست. چرا که میان طبیعت و فرهنگ همواره تعاملی درجریان است و درحال حاضر نیز فرهنگ به‌عنوان یکی از موضوعات مورد بحث در نشانه‌شناسی دارای جایگاه و اهمیت ویژه‌ای است.از این رو پرداختن به این موضوع و فراهم‌آوردن زمینه‌های رشد فرهنگ، ضروری حس‌می‌شود و این مهم تاحدی می‌تواند از خلال آثار هنری صورت‌گیرد.

## پیشینه پژوهش

بنا بر خاص‌بودن موضوع مقاله و منابع بسیار کم ازقبیل پایان‌نامه و کتاب در این زمینه، به‌نظر می‌رسد مقاله حاضر یک پژوهش کاملاً نو و مفید باشد که توانسته از خلال معرفی نشانه‌شناسی و هنر محیطی به نشانه‌های فرهنگی و فرامرزی برخی نشانه‌ها بپردازد. با این حال منابعی نیز یافت می‌شوند که ارتباط اندکی با موضوع پژوهش حاضر دارند که به برخی از آنها اشاره شده‌است. *فرزان سجودی و گروه مترجمان* (۱۳۹۰) کتابی را باعنوان "نشانه‌شناسی فرهنگی" نگاشته‌اند. *امیرعلی نجومیان* (۱۳۸۹) نیز مجموعه مقالات "نقدهای ادبی- هنری" را تدوین کرده‌است.

*کستنر*[۱] و *والیس*[۲] (۲۰۰۳) کتابی باعنوان" هنر زمین و هنر محیطی"[۳] را نگاشته‌اند. آنها هنرمندان بسیاری را درزمینه هنر محیطی و هنر زمین معرفی و برخی از آثار آنها را نیز بررسی‌کرده‌اند. همچنین *هواردجی اسماگولا* (۱۳۸۱) در فصل آخر کتاب "گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری"[۴] که فرهاد غبرایی آن را ترجمه‌کرده به معرفی چند تن از هنرمندان هنر زمینی پرداخته‌است. *احمد نادعلیان* (۱۳۸۸) در مقاله‌ای باعنوان "تجلی آئین‌ها و نقش‌مایه‌های بدوی و شرقی در هنر زمین" هنر زمین و تأثیر نقش‌های بدوی را در آثار هنرمندان آنها بررسی کرده‌است. *شیما فروزان‌پور* (۱۳۸۸) در پایان‌نامه خود باعنوان "بررسی آثار و تفکر هنرمندان هنر زمینی" به رابطه بین هنرهای بدوی و هنر زمینی پرداخته‌است. *رضا قلعه* (۱۳۸۸) نیز پژوهشی باعنوان "نقش کهن الگوها و اساطیر در هنر محیطی" نگاشته‌است.

ازآنجا که تکثر اندیشه از ویژگی‌های خاص آثار هنری جدید است و هر مخاطب در رویارویی با اثر هنری بسته به ریشه‌ها و آمیزه‌های فرهنگی خود آن را بررسی می‌کند، نگارندگان این مقاله نیز لازم دیدند تا با شرح بیان آثار هنری و توصیف آنها درجهت شفاف‌تر شدن موضوع، گام‌بردارند و از

خلال آنها به تحلیل نشانه‌های فرهنگی آثار در فرهنگ‌های متفاوت با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی بپردازند. این امر، خصوصیتی است که این مقاله را متمایز از تحقیقات پیش از خود کرده‌است.

## روش پژوهش

شیوه پژوهش مقاله حاضر، توصیفی- تحلیلی (کیفی) است. چرا که درزمینه هنر بیشتر از این شیوه استفاده شده و اصولاً موضوع مطرح‌شده را نخست توصیف و سپس تبیین و تحلیل می‌کنند. روش گردآوری اطلاعات آن هم از نوع کتابخانه‌ای و اسنادی با بهره‌گیری از منابع مکتوب و سایت‌های اینترنتی معتبر است. شایان یادآوری است که رویکرد این مقاله نشانه‌شناسی فرهنگی است. نشانه‌شناسی فرهنگی نه از جهت موضوع بلکه با توجه به روش و بیشتر به دلیل برخورداری از نوعی نگرش خاص، متمایز از دیگر انواع نشانه‌شناسی‌ها است. این نوع از نشانه‌شناسی، متعلق به پارادایم نوینی است که در قالب مطالعات فرهنگی و مطالعات پسامدرنیسم قابل ارائه است و بنا بر تنوع و تکثر پیکره مطالعاتی درصدد دستیابی به نتایجی نسبی و موردی است.

## جایگاه نشانه‌های فرهنگی در آثار هنر محیطی

ازآنجا که انسان ذاتاً جستجوگر و عقل‌گرا آفریده‌شده، محیط پیرامونش را مملو از نشانه‌هایی می‌بیند که هر روزه با آنها سروکار دارد. بنابراین برای تمام عناصر و اتفاقات محیط اطرافش به‌دنبال پاسخ است. بررسی ارتباط این نشانه‌ها که بیشتر ریشه فرهنگی دارند، او را در رسیدن به پاسخ یاری می‌کنند. هنرمند نیز برای بیان دغدغه‌های هنری خود این نشانه‌ها و نگرش‌های فرهنگی- بومی را به خدمت گرفته و به آفرینش اثرش می‌پردازد. درواقع نشانه‌ها و ارتباط آنها، سرنخ‌هایی هستند که می‌توان در اینجا از آنها به‌عنوان راهنمایی برای رساندن مخاطب به بیان اثر نام‌برد. «جدال بین فرهنگ و طبیعت جدال تمام‌نشدنی تمام اعصار است. جدالی که بشر درپی غلبه بر طبیعت و کسب موقعیت‌های اقتصادی، کیفیت‌های زندگی را از خود سلب می‌نماید. اما بایدگفت هیچ فرهنگی بدون زندگی زیستی وجود ندارد و هر فرهنگی باید به‌منظور تعامل با جهان پیرامون، زندگی زیستی را از جهان نانشانه‌ای (طبیعت) دربرگیرد. فرایند نشانگی از تقسیم‌بندی فرهنگ– طبیعت نیز فراتر می‌رود چرا که دوگانه طبیعت- فرهنگ وجود ندارد بلکه هر دو آنها درهم تنیده‌اند و باعث وحدت عالم می‌شوند.» (سجودی و گروه مترجمان، ۱۳۹۰: ۲۷۰). «در نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ معنادار درمقابل طبیعت بی‌معنا مطرح می‌شود. طبیعت یعنی آنچه به انسان کاری ندارد. طبیعت به‌معنی چیزهایی است که انسانی‌نشده و برای انسان فاقد معناست. پس هر آنچه در زمین و بیرون از آن مورد توجه ما قرار بگیرد و ما بر روی آن اسمی بگذاریم، خارج از مفهوم طبیعت و داخل در مفهوم فرهنگ است. پس چیزی که برای یک نشانه‌شناس مرز طبیعت و فرهنگ را مشخص‌می‌کند، تعریف‌های بیولوژیکی نیست، نوع نگاه نشانه‌شناس است که ارتباط هر چیزی را با معناداری آن برای انسان می‌سنجد. یکی از عام‌ترین تعاریف علم نشانه‌شناسی از *امبرتواکو*[۵] است که می‌گوید: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمدادشود، سروکار دارد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰).

با این اوصاف، روشن است که یک اثر هنری بدون حضور نشانه‌ها شکل‌نمی‌گیرد و بنا بر اعتقاد نگارنده به‌نظر می‌آید یک هنرمند باید آگاهی لازم را از نقش نشانه‌ها داشته‌باشد. چرا که هنرمند به‌دنبال بیانی نو از یک موضوع است که عناصر آن مجموعه‌ای است از نشانه‌ها و این همنشینی نشانه‌هاست که به اثر مفهوم و معنا می‌بخشد. درواقع نشانه یک واحد معنادار است که به‌عنوان اشاره‌گر بر چیزی جز خودش تفسیر[۶] می‌شود. «نشانه‌ها در صورت‌های فیزیکی واژه‌ها، تصاویر، اصوات، کنش‌ها یا اشیا ظاهر می‌شوند. خودِ نشانه معنایی قائم به ذات ندارد و تنها در بافت دارای معنا می‌گردد. به‌بیان دیگر معنای نشانه به عناصر پیرامون آن وابستگی دارد.» (دینه‌سن، ۱۳۸۹: ۵۴) و از خلال همین نشانه‌هاست که آدمی می‌تواند به دلالت‌های صریح و دلالت‌های ضمنی اثر دست‌یابد. «دلالت‌های صریح همان چیزی است که به‌نظر می‌آید، حال آنکه دلالت‌های ضمنی فراتر از معنای صریح است. دنیای اجتماعی و فرهنگی نیز متشکل از مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است. نظام‌های نشانه‌ای، نظام‌هایی هستند که متشکل از قرار دادهای معنی‌دار در یک فرهنگ هستند.» (امامی‌فر، ۱۳۸۹ : ۷۶). بنابراین هنر محیطی از جنبش‌های هنری‌ایی است که رابطه‌ای مستقیم با نشانه‌های طبیعی دارد. درواقع هنرمند با بهره‌بردن از عناصر طبیعت مانند سنگ، خاک، آب و حتی عوامل جوی محیط مانند باد و آفتاب و... به آفرینش آثاری می‌پردازد که هرکدام از این عناصر طبیعی نیز با دلالت‌های صریح، خود نشانه‌اند و به‌دنبال نوع ارائه خاص آنها دلالت‌های ضمنی نیز شکل‌می‌گیرند که تقریباً مدیون فرهنگ و اعتقادات مردم هر منطقه و شرایط محیط‌اند. «اصطلاح هنر محیطی[۷] را بسیاری از صاحب‌نظران به‌صورت یک اصطلاح فراگیر به‌کار می‌برند، به‌گونه‌ای که اکوآرت[۸]، اکولوژیکال آرت[۹]، هنر زمین[۱۰]، هنر خاکی[۱۱]، اکوونشن[۱۲] و

هنر در طبیعت[۱۳] را زیر چتر خود می‌گیرد. هنر محیطی شامل دغدغه‌های بوم‌شناختی[۱۴] است که تعاریف متنوع و متغیری دارد.» (سیروس صبری، ۱۳۹۱: ۲۳). هنر محیطی در آکسفورد[۱۵]، فرمی هنری است که در آن هنرمندان فضایی سه‌بعدی را می‌آفرینند. این لغت‌نامه، نمونه‌های قدیمی‌ترِ این هنر را در آثار *کورت شویترز*[۱۶] و دکورهای پرجزئیاتِ نمایشگاه‌های دهه ۳۰م. هنرمندان سورئالیست پی‌می‌گیرد. اما هنر محیطی به‌عنوان یک جریان به‌شکل رسمی در اواخر دهه ۱۹۵۰م. آغاز و در دهه ۱۹۶۰م. شکوفامی‌شود. زمانی که بطور نزدیک با هپنینگ‌ها[۱۷] ارتباط می‌یابد. اصطلاحِ هنر محیطی در این دوره، گاهی اوقات به هنر زمین و چیزهایی ازاین دست اطلاق می‌شد. بر اساس شرایط قابل انتقاد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی سال‌های دهه ۱۹۶۰م. که مستقیماً اثرات مخربی را بر رابطهٔ بین فرهنگ و طبیعت گذاشت، هنرمندان با شروع نهضت هنر محیطی پیام‌های قاطعی را برای جامعه خود و جامعه جهانی بطور عام مطرح‌نمودند. «این هنرمندان در تکاپوی ارائه آثار هنری از عناصر و مواد طبیعی مانند زمین، سنگ و گیاه بهره‌برده‌اند و همواره کارهایشان را در محوطه‌های طبیعی برپا کرده‌اند.» (همان: ۳۲).

مطالبی که در بالا بیان شد، تنها چند مورد از تعاریف هنر محیطی بود. آنچه امروز حاصل تلاش هنرمندان این جنبش است، وجه زیست محیطی این آثار است که هرکدام ریشه در فرهنگی متفاوت دارند. لیکن زندگی انسان معاصر چنان با تکنولوژی گره‌خورده که گاه او به‌سبب نیازهای روزمره‌اش حقوق طبیعت را زیرپا می‌نهد تا در رفاه بیشتری که به اعتقاد نگارنده رفاهی کاذب است، باشد. برای همین تلاش نگارنده برآن بود تا پیش از پرداختن به رابطه هنر محیطی و نشانه‌های فرهنگی برای درک بهتر مطالب به گوشه‌هایی از تعاریف نشانه و نشانه‌شناسی اشاره‌شود. اما شواهد نشان می‌دهد که اگر هنر با نوآوری و قاعده‌شکنی خود پا به عرصه نشانه‌های طبیعت نمی‌نهاد، سمبلی خلق نمی‌شد و پیرو آن دلالت ضمنی هم معنا نمی‌گرفت. اینجاست که هنرمند هنر محیطی گاه با مدد از ریشه‌های فرهنگی خویش و گره‌زدن باورهای فرهنگی خود با عناصری امروزی، اثری را می‌آفرینند که ضمن دلالت‌های صریح بر هریک از عناصر، لایه‌های زیرینی را نیز بر مخاطب عرضه می‌دارد که مهم‌تر از خود عناصر هستند.

### چگونگی و ضرورت ساختار معنایی در آثار هنر محیطی

بنا بر اعتقاد نگارنده معنا و مفهوم، بار بیانی یک اثر را به‌دوش می‌کشد. در هنرهای تجسمی، هنرمند از عناصری مدد می‌جوید که درکنار دیگر عناصر بتوانند مفهومی را القا نمایند. این عناصر هریک خود نشانه‌هایی هستند با بار معنایی خاص که در بعضی موارد ریشه‌های فرهنگی- بومی مشترک و گاه متفاوت را در فرهنگ‌های گوناگون دارند. یک اثر هنر محیطی، نظام منسجمی از نشانه‌ها به‌شمار می‌رود که در تعامل و همنشینی با یکدیگر تولید معنا می‌کنند. هنرمند گاه با چیدمانی از عناصر که مجموعه‌ای از نشانه‌هاست، سخن را کوتاه می‌کند و به‌مثابه یک هایکو[۱۸]، مفهومی عمیق را به بیننده می‌رساند. در نتیجه از طریق شناخت همین نشانه‌هاست که مخاطب به ساختار معنایی آثار محیطی می‌تواند دست‌یابد. ازدیگر سو هنرمند نیز با تکیه بر فرهنگ و بافت اجتماعی درجات متفاوت معنایی را می‌آفرینند. زیرا مخاطب بسته‌به شرایط فرهنگی و اجتماعی که در آن قرار گرفته‌است به خوانش و تفسیر اثر می‌پردازد. بی‌شک ریشه‌های فرهنگی و نوع زندگی مردم هر منطقه باعث‌می‌شود از یک اثر، برداشت‌های متفاوت و مطابق با رشد فرهنگی هر شخص انجام‌شود.

### تقسیمات هنر محیطی و هنرهای مرتبط با آن

از هنرمندان این جنبش می‌توان به کسانی همچون *رابرت اسمیتسون*[۱۹]، *کریس درارى*[۲۰]، *کریستو*[۲۱] و *ژان کلود*[۲۲]، *ریچارد لانگ*[۲۳]، *الن سانفیست*[۲۴]، احمد نادعلیان، *کاترین میلر*[۲۵]، *اندی‌گلدزورثی*[۲۶]، *نیلز اودو*[۲۷] و *والتردماریا*[۲۸] اشاره‌نمود. هر کدام از این هنرمندان در یکی از شاخه‌های زیر به فعالیت پرداخته‌اند. البته ناگفته نماند که بعضی از این شاخه‌های هنری هم‌پوشانی نزدیکی باهم دارند که تمایزهای سختی بین آنها می‌توان یافت مانند هنر زمین و هنر خاکی.

- **اکولوژیکال آرت**: اصطلاحی برای توصیف هنری است که بر فرایندهای طبیعت تأکید می‌کند و نخستین‌بار سال ۱۹۶۸م. پدیدآمد. اکولوژیکال درواقع روابط متقابل ارگانیسم‌های زنده در یک محیط را شرح می‌دهد.
- **اکوآرت (هنر بوم‌شناختی)**: «یک اصطلاح جذاب‌تر و مخفف اکولوژیکال آرت است. اکوآرت به مسائل زیست محیطی حساس بوده و معمولاً متضمن همکاری هنرمند با دیگران و به‌بیان دیگر مشارکتی است. رویکرد بازیافت یا احیای محیط و طبیعت یکی از متداول‌ترین رویکردهای این شاخه محسوب می‌شود.» *(http://dictionary.com)*.
- **اکوونشن (هنر خلاقانه بوم‌شناختی)**: اصطلاح اکوونشن از ترکیب دو واژه زیست محیط[۲۹] و ابداع[۳۰] به‌وجود آمده و به گرایشی از هنر زیست محیط اشاره

می‌نماید که بیشتر هنرمند محور است. البته *سواسپید*[۳۱] این اصطلاح را سال ۲۰۰۲م. به‌کار برد. به‌نظر می‌رسد این اصطلاح بخشی از اکوآرت است و انگیزه هنرمند از کاربرد آن این است که در محیط زیست، بومی‌گرایی را جانشین چیزی کند که قبلاً وجود داشته است *(http://greenmuseum.org.access)*.

- **هنر ترمیمی**[۳۲]: یا هنر دوباره‌سازی به شاخه‌ای از هنر اطلاق می‌شود که بازیابی و دوباره‌سازی طبیعت آسیب‌دیده و اکوسیستم‌های صدمه‌خورده یا حتی آلوده را وجه همت خود قرار داده و می‌خواهد این محیط زیست تخریب‌شده و نیمه‌ویران را به حالت نخست و وضعیت پیش از تخریب آن بازگرداند. این هنر شکلی از هنر بوم‌شناختی یا اکوآرت است. کاترین میلر و *اگنس دنس*[۳۳] از هنرمندان این شاخه به‌شمار می‌روند.
- **هنر در طبیعت:** این اصطلاح بیشتر در اروپا استفاده شده و بیشتر به سبک نیلز اودو (تصویر۱) و اندی گلدزورثی بازمی‌گردد. هنر در طبیعت می‌کوشد تا از زیبایی انتزاعی و فرم‌های ناپایداری که در طبیعت وجود دارند، الهام‌گیرد و با کاربرد موادی طبیعی ازقبیل گلبرگ گل‌ها، گل، شاخه‌های کوچک و تکه‌های یخ اشکالی زیبا را بیافرینند.
- **هنر زمین**: هنر زمین یا خاک، به‌عنوان گرایشی جدید درپی جریان‌های هنری مینیمال[۳۴] و مفهومی[۳۵]در دهه ۱۹۶۰م. شکل‌گرفت. هنری که هنرمند را در تعاملی متعالی با سرشت و درونیات خود که بنا به فطرت درپی دستیابی به ماهیت وجودی در طبیعت است، قرار می‌داد. اما بسیاری از آثار هنر زمین با ورود به دهه ۷۰م. دچار تغیراتی شد.» (نادعلیان، ۱۳۸۸:۱). درواقع کستنر و والیس بودند که برای اولین‌بار در کتاب هنر محیطی و زمین پیشنهادکردند که بجای اصطلاح هنر زمین از هنر محیطی استفاده‌شود. چرا که نخست اصطلاح لندآرت به‌وجود آمد و بیشتر شامل طبیعت و خاک‌برداری بود. اولین نوآوران این جنبش ازقبیل ریچارد لانگ و *دنیس اوپنهایم*[۳۶] خطوط ساده و اشکال هندسی را با راه‌رفتن به جلو و عقب روی زمین، ایجادکردند (تیبرگین، ۱۳۷۸: ۲۵). کریستو و ژان کلود، *مایکل هایزر*[۳۷]، رابرت اسمیتسون (تصویر۲)، *والتر دماریا*[۳۸]و *ننسی هولت*[۳۹] از دیگر هنرمندان این حوزه هستند.
- **هنر خاکی:** آثار خاکی[۴۰] و هنر خاکی بیشتر زیرمجموعه‌های هنر زمین محسوب می‌شوند. این اصطلاح سال ۱۹۶۹م. رایج‌شد. هنر خاکی بسیاری از کارهایی ازاین دست را دربر می‌گیرد که خاک را از محیط بیرونی به فضای درون می‌آورند، اشکال بزرگی در مکان‌های دوردست در زمین حفر می‌کنند و سرانجام برپایی سازه‌های دست‌ساز سیمانی در بیابان است که در اصل از خود زمین به‌عنوان صحنه، مواد و بوم برای ایده‌های هنری مفهومی استفاده می‌کنند *(http://greenmuseum.org)*.

## بررسی برخی از عناصر طبیعت با توجه به نشانه‌شناسی فرهنگی در نمونه‌هایی از آثار هنر محیطی

دلالت‌های ضمنی به‌دست آمده در یک اثر نشأت گرفته از عناصر به‌کار برده‌شده در آن است. درواقع، همنشینی عناصر گوناگون درکنار هم و نوع ارائه آنهاست که گاه منجر به آفرینش سمبل‌هایی جدید می‌شوند. این خصیصه خود از برتری‌هایی است که یک هنرمند را خاص می‌نماید. «سمبل‌ها درواقع علائم یا رمزهای بصری هستند و به‌تنهایی دنیای وسیعی را تشکیل می‌دهند.» (داندیس، ۱۳۷۱: ۳۵).

بنابراین نقش نشانه‌ها و ریشه‌های فرهنگی آنها در شکل‌گیری آثار هنری بسیار حائز اهمیت است. چرا که هریک از این نشانه‌ها در دلالت صریح خود عناصری کاملاً ملموس و شناخته شده در تمامی جوامع و فرهنگ‌های

تصویر۱. نیلز اودو، بید آشیانه، جنگل مارچینس، فرانسه ۱۹۹۴م. *(www.morning-earth.org)*.

تصویر۲. اسکله حلزونی، اسمیتسون،۱۹۷۱ م. (لایلاخ، ۱۳۹۰: ۹۱).

متفاوت هستند. برای نمونه، سنگ عنصری است که بیشتر هنرمندان هنر محیطی از آن استفاده‌کرده‌اند. اولین استنباطی که از سنگ در ذهن آدمی به‌عنوان نشانه شکل می‌گیرد، این است که سنگ نشانه‌ای از طبیعت است. در زندگی انسان‌های نخستین همین سنگ بسته به نیاز آنها نقشی کاربردی داشته‌است. بدین شکل که انسان‌های کهن از آن به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تصاویر یا علائم روی دیواره غار، ایجاد سرپناهی مطمئن یا استفاده از سنگ چخماق برای روشن‌کردن آتش، شکار و ... بهره می‌برده‌اند. همچنین سنگ گاهی به‌عنوان ابزاری تفننی نیز به زندگی انسان وارد می‌شد. برای نمونه، پرتاب سنگ روی آب یا بازی هفت‌سنگ. حتی سنگ‌های تراش‌نخورده هم برای جوامع قدیم و بدوی از معنای نمادین والایی برخوردار بوده‌اند. سنگ‌های تراش‌نخورده و طبیعی بیشتر به‌منزله جایگاه ارواح یا خدایان انگاشته می‌شدند و در تمدن‌های نخستین از آنها برای سنگ گور، سنگ تعیین مرز یا اشیای گرانقدر مذهبی استفاده می‌کردند. این همه را می‌توان به‌مثابه شکل ابتدایی هنر پیکرتراشی دانست و درواقع نخستین کوشش برای این است که به سنگ قدرت بیانی بیش از آنچه طبیعت و تصادف به آن بخشیده، داده‌شود.

«از طرفی ارتباط با طبیعت درواقع سرلوحه باغ‌سازی ژاپنی قرار گرفته‌است. عناصر اصلی باغ‌سازی ژاپنی سنگ و آب و گیاه است. سنگ که مهم‌ترین آنهاست هرگز منظم و صاف نیست. سنگ عمودی نماد کوه، سنگ کوتاه و گرد نماد تپه، سنگ تیره و شکسته نماد آتش، سنگ صیقلی و صاف نماد آب و ... این نمادها گرچه خود محوری برای معرفی هستند اما با کیفیات خود هنری را ارائه می‌دهند که دربرگیرنده محیط طبیعی است.» (سیروس صبری، ۱۳۹۱: ۲۸۳) یا «چگونگی چیده‌شدن سنگ‌های تراش‌نخورده نیز نقش قابل توجهی در باغ‌های بسیار سامان‌یافته فرقه بودایی ذن ایفا می‌کرده‌اند. چیده‌شدن آنها اساس هندسی نداشت و احتمالاً تصادفی صورت گرفته‌است. درحقیقت این بیانگر معنویتی پاک است.» (یونگ، ۱۳۷۷: ۳۵۳).

با این همه ریشه فرهنگی- بومی سنگ که در تحقیق حاضر مراد است، چند وجه دارد؛ ریشه مذهبی و ریشه کاربردی- تزئینی. در ریشه مذهبی آن می‌توان به نمونه‌هایی چون غار حرا، سنگ حجرالاسود، رد پای امام رضا (ع) روی سنگی در قدمگاه نیشابور و بسیاری از سنگ‌های دارای ارزش‌های معنوی و مذهبی دیگر در نقاط مختلف اشاره‌نمود. در مورد ریشه‌های کاربردی- تزئینی هم می‌توان از جواهرسازی یادکرد.

در دیگر فرهنگ‌ها نیز سنگ از منزلتی خاص برخوردار است. برای نمونه، سنگ نزد سرخپوستان امریکای شمالی به‌عنوان نمادی از آفرینش انسان آورده‌شده که *ریچارد ارداز*[۴۱] و *آلفونسو اریتز*[۴۲] در کتاب "اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخپوستان آمریکا" به آن اشاره نموده‌اند (ارداز و اریتز، ۱۳۷۸: ۷۸-۷۱). با وجود اهمیت هریک از عناصر شکل‌دهنده طبیعت، بعضی از این عناصر به‌گونه‌ای در ذهن بشر نقش‌بسته‌اند که تصویر ذهنی انسان از طبیعت گویی وامدار این عناصر است که ازجمله آنها درخت است. درخت نیز جدای از دلالت صریح خود بر طبیعت به‌واسطه ریشه‌های فرهنگی متعددی که در جوامع دارد، دارای دلالت‌های خاصی است که بسته به نوع ریشه‌های اعتقادی، مذهبی، فرهنگی و بومی هر منطقه متفاوت جلوه‌می‌نماید. البته گاه این تفاوت‌ها کم و حتی در مواردی نیز به شباهت بدل‌شده‌اند که چند مورد از آنها برای آشنایی بیشتر خواننده در زیر آورده شده‌است.

«یکی از قدیمی‌ترین وجوه نمادین درخت، تجسم بخشی اصل زندگی و نیروی حیات و رشد در آن است. مقدس‌ترین درخت در میان اقوام گوناگون درخت زندگی است. در رویکردهای اسطوره‌ای، درخت زندگی درختی است که میوه آن باعث عمر جاودانی و بی‌مرگی می‌شود و در میانه جهان قرار دارد.» (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰: ۹۶). درخت که امروزه به‌عنوان نشانه‌ای برای هنرمندان هنر محیطی در آثارشان به‌کار می‌رود، پیش از این در کهن‌ترین اساطیر و کیش‌ها حضوری همه جانبه و فراگیر داشته‌است. درخت به‌دلیل تغییر دائمی خود، نماد زندگی است و با عروجش به‌سوی آسمان، مانند درخت *داوینچی*[۴۳]، مظهر قامت است. «ازسویی دیگر درخت نمادی است که وضعیت دوره‌ای تغییرات کیهانی را نیز نشان می‌دهد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۱۸۷).

همچنین «به اعتقاد پیروان بودا، درخت‌زندگی ده یا دوازده میوه خورشید شکل دارد که هریک بلافاصله، پس از دیگری ظاهرمی‌گردند. در ژاپن، درخت زندگی ساکات نام دارد و در تزئینات روی شاخه‌های پیچاپیچ درخت زندگی بیشترین نمود را دارد. در اعتقاد مسیحیان نیز، درخت زندگی سمبل جاودانگی و رستاخیز است. ... و در اسلام درخت مقدسی وجود دارد که نه در شرق قرار دارد و نه در غرب بلکه در مرکز هستی قرارگرفته و سمبل روشنگری و جاودانگی است. نور خداست که جهان را روشن می‌کند و این درخت اغلب درخت زیتون است.» (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰: ۹۷ و ۱۱۰).

## بررسی نشانه‌ها در آثار چند تن از هنرمندان هنر محیطی

استفاده از طبیعت برای آفرینش اثر هنری یا دست‌کم الهام‌گرفتن از آن روندی نوین نیست؛ نقاشی‌های کشف‌شده بر دیوار غارهای چندین صد هزار ساله همگی گواه درگیری همیشگی انسان با محیط پیرامونش است. نگارندگان در این بخش، آثار چند هنرمند از هنرمندان این جنبش هنری را برگزیده‌اند که ضمن وجه اشتراک در عناصر انتخاب‌شده ازسوی هنرمند، تفاوت در نگاه و نوع اجرای این آثار با توجه به دلالت‌های صریح و دلالت‌های ضمنی از طریق نشانه‌شناسی فرهنگی نیز، قابل بحث و بررسی است. این هنرمندان عبارتند از کریس درارى، ریچارد لانگ، الن سانفیست. کریس درارى از هنرمندانی است که حضور نشانه‌های نمادین یا سمبلیک در آثارش پررنگ است. وی در سریلانکا متولدشد و در مدرسه هنر کامبرول[۴۴] در لندن تحصیل‌کرد. نگاه او در آثارش به مواردی همچون مکان و زمینه، طبیعت و فرهنگ است. در لایه زیرین کارهای او رابطه‌ای بین اینکه چگونه انسان می‌تواند بر روی این کره خاکی زندگی‌کرده و همزمان از این کره خاکی نگهداری‌کند، به‌چشم می‌خورد(Drury,2012: 21). از آثار او می‌توان به چرخ جادو[۴۵]، قارچ‌های ابری[۴۶]، حفره کربن[۴۷]، اتاق‌های ابر[۴۸] و ... اشاره‌نمود. مجموعهٔ آثار کریس درارى که در طبیعت ایجاد شده‌است، شامل سازهٔ گنبدی شکل چوبی است که درون این گنبدها عناصری از سنگ و درخت قرار داده شده‌است (تصویرهای ۳، ۴ و ۶). نخستین دلالت صریح اثر مورد بحث، سازهٔ گنبدی شکل چوبی است که به‌جرأت می‌توان گفت در ذهن هر مخاطبی در اولین نگاه، تداعی‌گر مأمنی کوچک و ابتدایی است که یقیناً در همه فرهنگ‌ها با همین رویکرد کاربردی، ریشه‌ای فرهنگی- اجتماعی داشته‌است. همچنین به‌عنوان سرپناه یا مأمن در محیط‌های کوهستانی، جنگلی یا کویری در ساختاری شبیه ولی با تفاوت‌هایی اندک به واسطه شرایط اقلیمی و بومی هر منطقه از آن استفاده می‌شده‌است. با این حال در این اثر معماری که ریشه در تاریخ کهن زندگی بشری نیز دارد، بخشی است که نمی‌شود ساده از آن گذشت چرا که یادآور سازه‌های گنبدی بسیار بدوی اما مهندسی‌ساز دوران کهن است که بعدها با گذشت زمان، مواد و مصالح کلبه‌های گنبدی شکل از عناصر طبیعی مثل چوب خارج‌گردیدند و در قالب خشت و گل و ...که خود به‌نوعی مشتقات عناصر طبیعی بودند، ساخته‌شدند. امروزه چنین سازه‌هایی به‌دنبال رشد تکنولوژی دستخوش تغییراتی اساسی‌تر شده‌است که دیگر شاید نشود این مأمن‌ها را کلبه خواند. «درواقع انسان نخستین از یک‌سو دارای خوی طبیعت‌گرا است و ازدیگر سو درون‌گراست زیرا طبیعت در زندگی او سهمی ویژه دارد. درون‌گراست زیرا از آغاز پیدایش و شکل‌گیری، خویش را با ضرب‌آهنگ طبیعت دمساز کرده و در تقلید از آن به ساخت و پرداخت عناصر و نمادهایی که بتوان پیوند او را با طبیعت و پدیده‌های آن استوار سازد، برآمده است.» (بیابانی، ۱۳۶۹: ۹۳ و ۹۴).

در این بخش برای روشن‌تر شدن موضوع، تصویری از این نوع کلبه‌ها که حتی امروزه نیز در مناطق کویری ایران با نام کپر[۴۹] به‌عنوان محلی برای سکونت کاربرد دارد، آورده شده‌است (تصویر۵). آنچه در اثر درارى حس کنجکاوی را در بیننده برمی‌انگیزد و اثر را مفهومی‌تر جلوه‌گر می‌سازد، قرارگیری عناصر یا نشانه‌هایی از طبیعت درون این گنبدهاست که می‌تواند دلالت ضمنی اثر باشد و قابل تأمل‌بودن این نگاه هوشمندانه را یادآورشود. برای رسیدن به پاسخ، سؤال‌هایی قابل طرح است که چرا سنگ یا درخت که خود نیز درون یک سازه چوبی دیگر قرار دارند، داخل گنبد گذاشته شده‌اند. با این پرسش‌ها می‌توان دریافت که درحقیقت پای معنایی عمیق‌تر از دلالت صریح آن درمیان است. اما فصل مشترک عناصر داخل کلبه‌ها نشانه‌هایی بکر از طبیعت‌اند که اگر کلبه با همان رویکرد و کاربرد مأمن‌بودن آن پذیرفته‌شود، می‌توان‌گفت ارزش‌نهادن و حفاظت از این عنصرهای سنگ و درخت، دلالت ضمنی اثر است که معادل آن در فرهنگ‌ها و زندگی اجتماعی همه انسان‌ها مصداق‌دارد و ملموس است. برای‌نمونه، حفاظت از وسایل زندگی یا اموال و حتی حفاظت از خود انسان که از کلبه‌ها به‌عنوان پناهگاه استفاده می‌کرده‌اند، نشان از ارزش قائل‌شدن برای اشیا یا اشخاص داخل کلبه دربرابر خطرات و بلایای طبیعی و غیرطبیعی است. در دو اثر گنبدهای بید[۵۰] و Covered Cairn (تصویرهای ۳ و ۴) قطعات سنگ، داخل گنبد چوبی است که درواقع خود، بخش جدایی‌ناپذیر از طبیعت‌اند. گنبد چوبی که دلالت صریح بر یک سرپناه دارد آنگاه که عنصری چون سنگ داخل آن قرار داده می‌شود، فرم گنبد دلالت ضمنی به‌خود می‌گیرد و مأمنی برای حفظ ارزش‌ها می‌شود. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت این نوع از انتخاب و همنشینی عناصر درکنار هم به مخاطبانش چیزی را ورای دلالت صریح آن گوشزد می‌کند.

تبعیت و هماهنگی فرم گنبدها در محیط که خود از جنس چوب و عناصر طبیعی ساخته شده‌اند از دیگر ویژگی‌های بارز این اثر است. آن‌گونه که با وجود قالب‌بودن هندسه و زوایای تند در اجزای آن می‌بینیم که در کلیت، فرمی آرام و منطبق

بر محیط به‌خود گرفته‌است. از نگاه نگارندگان، این هندسه گویای نظم حاکم بر طبیعت است؛ هندسه‌ایی که متفاوت با معماری مدرن و امروزی است. در اثر کپسول زمان[۵۱] (تصویر۶) نیز، دو درخت در دو سازه گنبدی جداگانه قرار گرفته‌اند که هریک خود در توده‌ای از چوب به‌عنوان کپسول محصور شده‌اند و بر اثر طی زمان و رشد، درخت‌ها از گنبد بیرون‌زده و گویی در بالا بهم می‌رسند. ازآنجا که درخت در معنای عام، دالّ بر حیات‌گیتی، رشد و زایندگی و فرایندهای زایای مکرر آن و همچنین به‌معنای زندگی جاودانه و بی‌زوال و در نتیجه فناناپذیری است، هنرمند به‌خوبی از درخت که تقریباً در همه جوامع دارای ریشه فرهنگی است برای رسیدن به هدفش که همانا هم‌نوایی صمیمی با طبیعت و یگانه‌شدن با آن و درنهایت حفظ محیط زیست است، بهره گرفته‌است. آنچه در این مجموعه حائز اهمیت است دو بخش اثر، بخش میرا و ماندگار اثر است. برای نمونه در این اثر، بخش گنبد چوبی که ساخته و پرداخته دست هنرمند بوده میرا و بخش طبیعی اثر درخت و سنگ به‌واسطه ایجاد مأمن و حفاظت از آن، توانسته ماندگارشود. این پروسه‌ای است که به‌نظر می‌آید هدف اصلی آفرینش اثر باشد. از دیدگاه نگارندگان پژوهش حاضر، آنچه این اثر به مخاطب ارزانی‌می‌دارد: الف. احیای یک فرهنگ و ب. فرهنگ‌سازی است. احیای فرهنگ به این جهت که هنرمند با مدد از ریشه‌ای فرهنگی از کهن‌سازه‌های گنبدی و مشبک که به‌عنوان سرپناه به کار می‌روند و درخت که در اینجا نماد زندگی است، استفاده کرده‌است. فرهنگ سازی هم به این دلیل که در دلالت ضمنی اثر مخاطب را به حفظ محیط زیست تشویق و ترغیب کرده‌است.

در میان هنرمندان هنر جدید، ریچارد لانگ هنرمند انگلیسی که در کتاب "هنر زمین" نوشته *میشائیل لایلاخ*[۵۲] به‌عنوان هنرمند هنر زمین معرفی شده، با حداقل‌ها، آثاری خلق‌کرده که از مرزهای بین‌المللی نیز فراتررفته و با زبانی جهانی سخن‌می‌گوید. ریچارد لانگ متولد سال ۱۹۴۵م. در بریستول[۵۳] است. ویژگی مهم آثار این هنرمند آن است که وی چندان سکون طبیعت را آشفته نمی‌سازد و با آثار تجسمی ساخته شده در مکان‌های باز که با قدم‌ها یا چیدن سنگ‌ها و چوب‌ها ساخته شده‌اند، حداقل حضور خود را در آثارش بجای گذاشته‌است. وی دراین باره می‌نویسد «من سادگی راه‌رفتن را دوست‌دارم و طرفدار هنری هستم که در عرصه عمومی با حداقل‌ها و در مقیاس انسانی شکل‌می‌گیرد.» (لایلاخ، ۱۳۹۰: ۷۴). بر اساس گفته لانگ، می‌توان اذعان‌داشت که آثار او درواقع در تضاد با بیشتر هنرهای زمینی عظیم اجراشده در امریکا مانند "اسکله حلزونی" اسمیتسون است. حال آنکه نگارندگان با وجود مطرح‌بودن این هنرمند به‌عنوان هنرمند هنر زمین براین اعتقادند که به‌واسطه هم‌پوشانی‌هایی که در آثارش با هنر محیطی می‌توان‌دید، برخی از آثار وی را می‌توان در جنبش هنر محیطی مورد بررسی قرار داد. ازهیمن روست که در مقاله حاضر نشانه‌ها و ریشه‌های فرهنگی و همچنین جنبه‌های زیست محیطی یکی از آثار این هنرمند باعنوان "Tame buzzard line" بررسی شده‌است. اثر مورد بحث چیدمانی محیطی از سنگ‌هایی است که بطور منظم در یک خط روی زمین چیده شده‌اند که اگر کسی در مسیر این خط قرارگیرد، درمی‌یابدکه مسیر به یک درخت ختم‌می‌شود (تصویرهای۷ و ۸). باید اذعان‌داشت روش دقیق و حساب‌شده او در برخورد با طبیعت و همچنین سادگی ابزارهایش آثار پیچیده وی را متمایزمی‌کند. افزون‌بر ریشه‌های فرهنگی سنگ که به آنها پرداخته‌شد و مواردی همچون سنگ خود بازگوکننده و شاهد تاریخ است و نزدیک‌ترین پیوستگی ممکن را با فرایند زمین‌شناختی دارد سختی، اولین نمودی است که با شنیدن نام آن در ذهن هرکسی نقش‌می‌بندد. با این وجود ریچارد لانگ از این عنصر طبیعی برای بیان لطیف‌ترین احساس استفاده کرده‌است. این پارادوکس میان مفهوم و خود شیء نکته قابل تأملی است که از چشم این هنرمند دور نمانده و به آن پرداخته‌است. وی در اثر "Tame buzzard line"، دیدگان مخاطبش را سوار بر خطی می‌برد که نه‌تنها تشکیل‌شده از عنصری از طبیعت است بلکه به‌گونه‌ای مخاطب را به‌واسطه آن به نشانه دیگری از طبیعت، درخت می‌خواند که بی‌شک دلالت ضمنی بر دعوت به زیبایی و حفظ آن دارد. خط که خود از مهم‌ترین عناصر بصری حوزه هنرهای تجسمی است در اثر لانگ، فرمی کاملاً حجمی به‌خود گرفته‌است آن‌گونه که او توانسته به‌خوبی این عنصر بصری را در بسیاری از آثارش به‌خدمت گیرد و نمودی ملموس و جاودانه به آن بخشد. مسیری که لانگ آن را پدیدآورده، خود فضای بصری را به‌وجود آورده که شاید مخاطب در مواجه با آن، ناخودآگاه درکنار این خط شروع به گام برداشتن می‌کند. گویی وظیفه‌ای به او برای رسیدن به مکانی خاص محول شده‌است. نگارندگان بر این پندارند که ریچارد لانگ در مجموعه آثارش که با پدیدآوردن خط روی زمین شکل گرفته‌اند، زنده‌انگاری اشیا یا عناصر طبیعت را تاحد تقدس پیش‌برده و توجه مخاطبانش را به آنها به‌گونه‌ای دیگر معطوف داشته‌است. وی در اثر "Tame buzzard line"، درخت را مورد تأکید

قرار داده و در نوع خود، تقدس این عنصر حیاتی را با مکان‌های مقدسی که در قرون وسطی یا دیگر دوران‌ها که تا به امروز انسان‌هایی عمیق مسیری طولانی را برای رسیدن به آن و آرامش درونی می‌پیمودند، برابری بخشیده‌است. البته تقدس درخت ریشه‌های فرهنگی و اعتقادی بسیاری در بیشتر جوامع دارد. برای نمونه، درخت در دین اسلام جایگاه خاصی دارد و خداوند در قرآن در موارد بسیاری از درختان یادمی‌کند[۵۴].

در اوستا صدمه‌زدن به گیاهان و درختان گناه بزرگی است و زرتشت درخت‌کاری و آبادانی زمین را کرداری نیک می‌دانست. همچنین در "سفرنامه شاردن" و دیگر کتاب‌ها درختان نارون و شمشاد به‌عنوان درختان مقدس دانسته شده‌اند.

تصویر۳. Willow Domes, 2004 (*www.chrisdrury.co.uk*).

تصویر۴. Covered Cairn, 2012 (*www.chrisdrury.co.uk*).

تصویر۵. کپر (*http://delkhoun.blogfa.com*).

تصویر۶. Time Capsule, 2000 (*www. chrisdrury.co.uk*).

تصویر۷. Tame buzzard line (*www.richardlong.org*).

تصویر۸. Tame buzzard line (*www.richardlong.org*).

همین طور از درختان سرو و زیتون که همیشه سبز هستند به‌عنوان درختان بهشتی یاد شده‌است. درخت در فرهنگ ریچارد لانگ هم، از قداست خاصی برخوردار است. چنانکه بیش از ۱۰۰ سال است که ژاپن و انگلیس هر ساله بیست و پنجم اکتبر پیمان سبز خود را جشن‌می‌گیرند و از سال ۱۹۰۲م. به‌منظور ارتقای روابط دوستی بین این دو کشور، درخت بلوط که در انگلستان رشدمی‌کند در شهرداری‌های هر شهر ژاپن کاشته‌می‌شود. ازهمین رو گمان‌می‌رود لانگ در این اثر افزون‌بر وجه زیبایی‌شناختی اثر با زبانی نو مخاطبانش را به این زیبایی و همچنین حفظ درخت که همانا نمادی از طبیعت است، فرا می‌خواند. عنصری طبیعی که یکی از قدیمی‌ترین وجوه نمادین آن، تجسم‌بخشی اصل زندگی و نیروی حیات و رشد است. در رویکردهای اسطوره‌ای نیز از درخت زندگی، درختی که در میانه جهان قرار دارد، سخن به‌میان آمده‌است. این نوع نگرش‌ها خود لایه‌های زیرین یا دلالت ضمنی‌ایی است که با همه سادگی اجراهای ریچارد لانگ می‌توان در آثارش دید و بیان زیست محیطی نهفته در آثارش را آشکارساخت. در این میان، چوب یا شاخه‌ها که خود از مشتقات درخت در طبیعت‌اند برای هنرمندان بسیاری به‌سبب بافت و قابلیت‌های بیانی آن، ابزاری برای خلق اثر شده‌اند. گاه ممکن است در اثر هنری متریال نشانه‌ای از چیزی باشد مانند چوب که نشانه‌ای از طبیعت است اما نماد نباشد و نوع چینش و فرم ارائه شده با آن نمادین جلوه‌گر شود. برای نمونه، در اثر *هریت فیگن‌بام*[۵۵] به نام "فیلادلفیا پنتاگون"[۵۶] که از شاخه‌های پر پیچ و خم تشکیل شده‌است، چنین می‌نماید وی محیطی سرگرم کننده را توسط باغی از کنده درختان محاصره‌شده به‌وجود آورده‌است. تقریباً همه آثار هنری در یک حس مشترک‌اند و آن، کنایه‌ای است که هنگام درگیرشدن مستقیم هنر و طبیعت به‌وقوع می‌پیوندد (سیروس صبری، ۱۳۹۱: ۸۲).

درهمین راستا الن سانفیست هنرمند دیگری که خود یکی از نمایندگان جنبش اکولوژیکال آرت است، از زاویه‌ای دیگر به مقوله حفظ محیط زیست پرداخته‌است. اثر وی باعنوان "مجسمه زمان" چیدمانی است از چند قطعه سنگ که روی هم و به‌صورت عمودی قرار داده‌شده‌اند. نگارندگان، اثر سانفیست را که روایتی از زمین تا محیطی امروزی است، چینشی از نشانه‌ها می‌دانند که به‌شکلی رمزگونه در محیطی شهری نشسته و رنگ و رویی سمبلیک به‌خود گرفته‌است. ازدیگر سو، از نگاه او این اثر نمادی از طبیعت است که ریشه در اعماق زمین دارد؛ چیدمانی از سنگ‌ها که خود دارای دلالت‌های ضمنی زیادی هستند و پر از معنا و مفهوم‌اند. شاید بتوان‌گفت چیدن سنگ‌ها بر روی هم به‌عنوان یک ماده طبیعی آدمی را به طبیعت و همان کهن الگوهایی پیونددادده که برآمده از ناخودآگاه جمعی همه آدمیان است. هنرمند گویی در جست و جوی این الگوهای گم‌شده و پنهان در طبیعت همراه با نظمی بنیادی می‌گردد تا بتواند آنها را بار دیگر در هیأتی متفاوت به مخاطبان خود عرضه‌کرده و رابطه عمیق گذشتهٔ انسان با طبیعت را به آنها گوشزدکند. چینش چند قطعه سنگ روی هم در ساختاری عمودی و ساده در محیطی شهری و پر هیاهو و ازدهام مردم صنعت‌زده، درواقع منجر به تکثر اندیشه‌ای در ذهن مخاطبانش می‌شود که حاصل تفاوت فرهنگی و نگرش‌هاست. اما آنچه یکسان و یک‌صدا در ذهن هر بیننده این اثر است، معماری ساده و بدوی آن است که میان ساختمان‌هایی با معماری مدرن خودنمایی می‌کند و بی‌هیچ آلایشی انسان را به طبیعت و حفظ آن فرامی‌خواند.

از دیگر هنرمندان مدافع محیط زیست می‌توان به احمد نادعلیان اشاره‌نمود که او نیز از پیشینه فرهنگی و بومی خود در آثارش بسیار بهره‌برده و عناصری از طبیعت را بستر کار خود قرار داده‌است. همچنین با خلق نقوشی نمادین بر آنها به بیانی سمبلیک و دارای دلالت‌های بنیادین دست یافته‌است. در صخره نگاره‌های این هنرمند دلالت‌های صریحی چون زن (الهه)، آب، ماهی، ماه، سنگ و محیط (رودخانه) خودنمایی می‌کنند که هرکدام با وجود وجه اشتراک‌هایی با دیگر فرهنگ‌ها دارای ریشه‌ای عمیق در فرهنگ مردم ایران زمین هستند. این هنرمند توانسته ضمن پرداختن به بیان اثر فرهنگ ایران زمین را نیز به جهانیان معرفی‌کند. آنچه در اولین نگاه به این آثار جلب توجه می‌نماید وجود نشانه‌های سمبلیک در آنهاست. عناصری گزینش‌شده از طبیعت که در قالب تصویر و کنارهم قرارگرفتن آنها هنرمند به بیانی سمبلیک رسیده‌است. ضمن اینکه همنشینی آنها در یک اثر به اشکال و حالات متفاوت، آدمی را به دلالت‌های ضمنی اثر رهنمون می‌کند.

در آثاری که درباره آنها سخن رانده‌شد، وجود زن در این هیأت قطعاً در ذهن همه انسان‌های آشنا با فرهنگ، یادآور الهه‌ها خواهدبود و بس. چراکه الهه‌ها به‌خصوص الهه آب‌ها آناهیتا در همه جوامع، دارای پیشینه فرهنگی غنی و از جایگاه و مراتبی خاص برخوردار بوده‌است. برای روشن‌تر شدن این مطلب استناد به منبعی موثق ضرورت دارد. *میرچا الیاده*[۵۷] در کتاب خود "تصاویر و نمادها" این‌گونه بیان‌می‌کند که آب، یکی از عناصر چهارگانه حیات، سرد و مرطوب است و نمادی است از بینش و شهود، ضمیر ناخودآگاه و درنهایت

پدیدآورنده نیروهای رحم (قدرت باروری). نماد سحرآمیز آب، یک مثلث وارونه است که نشان‌دهنده جریان رو به پائین است. مثلث وارونه یکی از کهن‌ترین نمادهای زنانگی است. «آناهیتا یعنی آب‌های نیرومند بی‌آلایش، سرچشمه همه آب‌های روی زمین است. او منبع همه باروری‌هاست؛ نطفه همه نران را پاک می‌گرداند، رحم همه مادگان را تطهیر می‌کند و شیر را در پستان مادران پاک می‌سازد. ناهید (آناهیتا)، ایزد بانوی محبوب مردم در بسیاری از سرزمین‌ها شد. در ارمنستان، فرّه و زندگی ارمنستان، زندگی‌بخش، مادر همه خردها، خیرخواه همه نژاد بشر، دختر ارمزدای (اهوره مزدا) بزرگ و نیرومند توصیف شده‌است.» (هینلز، ۱۳۸۸: ۳۸ و ۳۹).

در الهه‌های نادعلیان همان‌طور که در تصویر۹ دیده‌می‌شود قسمت ناف زن و در تصویر۱۰ بالای سر و دستانش گودی کوچکی ایجادشده که آب در آن جمع می‌شود و پرنده‌های کوچک از آن آب سیراب می‌شوند.

نادعلیان خود این‌گونه می‌گوید که این آثار یادآور آناهیتا الهه آب و باروری هستند. این مطلب بیانگر این است که طبیعت برای هنرمند از تقدسی خاص برخوردار است و جدا از زیست انسان نیست. آناهیتا درواقع الهه بارندگی و رویش

تصویر۹. الهه، ایتالیا (*www.riverart.net*).

تصویر۱۰. الهه، ایران (*www.riverart.net*).

و زایندگی است که به اراده و تدبیرش باران فرومی‌آمد، رودها به جریان می‌آمدند، گیاهان می‌روئیدند و حیوانات و انسان‌ها زاد و ولد می‌کردند، رحمت آناهیتا شامل تمام موجودات زنده می‌شد و از این جهت یک ذات مقدس در بیشتر سرزمین‌ها بود. حال باید دید رودخانه، ملموس‌ترین نشانه طبیعت چگونه با الهه‌ها گره خورده‌است. ازآنجا که ایزد بانوی آب‌ها، آناهیتا نامیده‌می‌شود و آب، عنصر نخستین است که همه چیز از آن آفریده شده‌است؛ آناهیتا نمادی از باروری تلقی‌می‌شود. در این اثر هم بر سنگی در بستر رودخانه حجاری شده که هنگام خروشان‌شدن، رودخانه آن را در خود می‌گیرد.

ماهی و ماه نیز در این الهه‌ها هریک نشانه‌هایی هستند که افزون‌بر دلالت صریح خود دارای بیان‌های سمبلیک در اثر مذکور هستند. ماه از نمادهای مشترک است و معمولاً مظهر نیروی مؤنث و ایزدبانوی مادر است. «در برخی از قبایل آفریقایی و سرخ‌پوستی شمال آمریکا توتنی، مائوری، اقیانوسیه و ژاپنی ماه نماد اصل مذکر و بارورکننده است.» (کوپه، ۱۳۷۹: ۳۳۹).

در کتاب "اساطیر ایران باستان" نوشته *عرب گلپایگانی* بیان‌شده که ماه با آب پیوند نزدیک دارد (گلپایگانی، ۱۳۸۸: ۷۶). به‌نظر می‌رسد در این اثر نیز هنرمند با کنارهم قرار دادن آناهیتا و ماه و ماهی که نمادین بودن هریک به‌عنوان نشانه‌هایی که ریشه فرهنگی دارند، بررسی‌شد هنرمند برای بدعت در اثرش از آنها بهره برده‌است. دراین راستا، گزینش محیط برای خلق این اثر از مواردی است که خود نمودی از نشانه می‌تواند تلقی‌شود. چراکه الهه‌ها در فرهنگ‌ها به‌سبب ارزش معنوی و فرهنگی‌ایی که داشته‌اند در مکان‌هایی مقدس دیده می‌شدند. حال آیا آمدن این الهه‌ها در محیطی که گذرگاهی بیش نیست خود بار معنایی خاصی را به‌دوش نمی‌کشند.

یقیناً همین‌طور است. پس می‌توان محیط (طبیعت) را در تعامل با موضوع و نمادهای آمده در آن مهم و اساسی دید. دراین باره نگارندگان بر این اعتقادند چنانچه اثر مذکور از محیط برداشته‌شود و در محل تعریف‌شده برای الهه‌ها قرار داده‌شود، مخاطب تنها و تنها با یک تکرار روبروست نه اثر هنری جدید. گره‌خوردن این سنگ با محیط که نشانه‌ای از طبیعت است و روی آن اثر اجراشده از ویژگی‌های حائز اهمیت است که توانسته محیط و طبیعت را جزئی جدایی‌ناپذیر از این اثر و این ایده دانست. بنابراین هنرمند آنچه را در دنیای نشانه‌ها می‌تواند تحکیم‌دهنده اثرش باشد، کنارهم در ترکیبی خاص و همچنین محیطی خاص می‌آورد تا با بیانی نو و شاید نمادی نو به اندیشه‌اش بپردازد.

## نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر تلاش‌شد تا ضمن ارائه معرفی مختصری از علم نشانه‌شناسی رابطه آن با هنر محیطی و بررسی نشانه‌ها در برخی آثار محیطی با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و همچنین ساختار معنایی اثر ارزیابی‌شود و وجوه اشتراک و تمایزهای هریک مشخص‌گردند. در کنار اینها، اثرات ناشی از فرهنگ‌ها نیز در این آثار مورد بحث و بررسی قرارگیرند. بر این اساس نشانه‌ها، نقش مهم و بسزایی در فهم مخاطبان و رمزگشایی متون هنری ایفاکرده و تأثیر قابل توجهی نیز در برداشت ذهنی بیننده از اثر دارند. هنر محیطی به‌عنوان یک جنبش هنری ضمن پرداختن به اهداف زیست محیطی و انسانی خود در دل طبیعت به معرفی و تعامل فرهنگ‌ها نیز می‌پردازد. در هنر محیطی هنرمند با گزینش عناصری خاص از طبیعت و توجه به چگونگی همنشینی آنها در بستری مناسب، مخاطبش را در مسیری قرارمی‌دهد که برای تعاملی مثبت نیاز به رمزگشایی دارد. همچنین مخاطب با رجوع به ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی خود به لایه‌های زیرین اثر که همان دلالت‌های ضمنی هستند، دست‌می‌یابد. چراکه در این جنبش هنری تک‌تک گزینش‌های هنرمند از محیط برای خلق اثر، خود نشانه‌اند و وی از خلال همین نشانه‌هاست که می‌تواند به بیانی نو و خاص و گاه آفرینش سمبل‌هایی جدید درجهت اهدافش نائل‌آید. بنابراین بایدگفت نشانه‌های فرهنگی‌اند که آموزه‌های فرهنگی یک جامعه را به دیگر فرهنگ‌ها و جوامع بشری معرفی می‌نمایند. با این همه باید اقرارکرد که معرفی این آموزه‌ها نیازمند ابزار یا وسیله است. وسیله‌ای که دارای قابلیت‌ها و پتانسیل خاصی باشد که هنر یکی از آنهاست. دراین راستا به حضور برخی نشانه‌های فرهنگی در آثار هنر محیطی هنرمندان بنامی پرداخته‌شد که ضمن وجود تفاوت‌های بومی در نوع نگاه وجه اشتراک‌های بیانی این عناصر نیز بررسی‌گردید. درنهایت روشن‌شد که چیدمان‌های عناصر بصری محیط در تعامل با مخاطب خود فضای بصری و نگرشی سومی را به‌وجود می‌آورند که ریشه در فرهنگ‌ها دارند. آنچه به آثار این هنرمندان در مقایسه با هم رنگی دیگر و متفاوت می‌بخشد، بار معنایی متفاوتی است که در یک عنصر نهفته است و آن به‌سبب نوع به‌کارگیری دقیق عنصری در کنار عنصری دیگر است. برای نمونه، عنصر سنگ در اثر کریس دراری زیبایی همراه با مفهوم را در مخاطبش جان‌می‌بخشد چرا که او با قرار دادن سنگ درون گنبدی که در فرهنگ‌های گوناگون نمادی از مأمن است و ریشه کاربردی در زندگی بشر دارد، مخاطبش را به چالش و کنکاش در اثر می‌کشاند. این امر خود منجر به تکثر اندیشه‌ایی می‌شود که هریک زاده فرهنگ بومی و آگاهی مخاطب اثر است. ازطرفی همین عنصر سنگ در اثر نادعلیان به‌عنوان بستری برای نقش‌شدن سمبل‌هایی با ریشه فرهنگی غنی در محیط منظور می‌شود که توانسته فضایی نو با بیانی خاص را به محیط ببخشد.

## پی‌نوشت

1- Kastner
2- Wallis
3- Land and Environmental Art
4- Currents: Contemporary Directions in the Visual Art
5- Umberto Eco
6- Interpretation
7- Environmental Art
8- Eco Art
9- Ecological Art
10- Land Art
11- Earth Art
12- Ecovention
13- Art in Nature
14- Ecological

15- Oxford
16- Kurt Schwitters
17- Happening
18- Haiku
19- Robert Smithson
20- Chris Drury
21- Christo
22- Janne Claude
23- Richard Long
24- Alan Sonfist
25- Kathryn Miller
26- Andy Golds Worthy
27- Nils- Udo
28- Walter De Maria
29- Ecology
30- Invention
31- Sue Spaid
32- Restoration Art
33- Agnes Dance
34- Minimal
35- Conceptual
36- Dennis Oppenheim
37- Michael Heizer
38- Walter De Maria
39- Nancy Holt
40- Earth Works
41- Richard Erdose
42- Alfonso Oritz
43- Da Vinci
44- Comberwell
45- Medicine-wheel
46- Clouds Mushroom
47- Carbon Sink
48- Cloud Chambers

۴۹- کپر، سازه‌ای مهندسی و معماری است که عمرش از یک سازه در شهر بیشتر است. ساخت هر کپر بین ۳۰۰ تا ۷۰۰ هزار تومان هزینه برمی‌دارد و عمرش نیز به ۲۵ الی ۳۰ سال هم می‌رسد (http://delkhoun.blogfa.com).

50- Willow Domes
51- Time Capsule
52- Michael Lailach
53- Bristol

۵۴- «الم تر کیف ضرب الله مثلاً کلمهٔ طیبهٔ کشجرهٔ طیبهٔ اصلها ثابت و فرعها فی السماء ... » در این آیه شریفه، خداوند عزیز کلمه طیبه را به درختی تنومند و پر برگ و بار تشبیه فرموده که دارای ریشه‌ای محکم و استوار است و شاخه‌های انبوه و فراوانش پهنه آسمان را فراگرفته که چون فصل باردهی آن فرا می‌رسد، میوه‌های بسیارش توجه هر شخص بیننده‌ای را به خود جلب‌کرده و به شگفتی می‌آورد (ابراهیم/۲۴)، (مکارم شیرازی و دیگران ۱۳۸۷).

55- Harriet Figenbaum
56- Philadelphia Pentagon
57- Mircea Eliade (1907-1986)

## منابع و مآخذ


- ارداز، ریچارد و اریتز، آلفونسو (۱۳۷۸). **اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخپوستان آمریکا**، ترجمه دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
- اسماگولا، هواردجی (۱۳۸۱). **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۱). **تصاویر و نمادها**، ترجمه محمد کاظم مهاجری، چاپ اول، تهران: کتاب پارسه.
- امامی‌فر، نظام‌الدین (۱۳۸۹). بررسی نشانه‌شناختی اعلان از ظهور انقلاب اسلامی ایران تا ۱۳۸۰، **فصلنامه علمی- پژوهشی نگره**، دانشگاه شاهد، سال پنجم، (۱۶)، ۸۹-۷۳.
- بیابانی، محمد (۱۳۶۹). **حماسه درخت گلبانو**، چاپ اول، تهران: مرکز.
- پورخالقی چترودی، مه‌دخت (۱۳۸۰). درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها، **مطالعات ایرانی**، مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال اول، (۱)، ۱۲۶-۸۹.
- تیبرگین، ژیل. ا. (۱۳۷۸). هنر زمینی، **پیام یونسکو**، (۳۱۹)، ۲۵- ۲۲.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- داندیس، دونیس. ا (۱۳۷۱). **مبادی سواد بصری**، ترجمه مسعود سپهر، چاپ دوم، تهران: سروش.
- دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۹). **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، ترجمه مظهر قهرمان، آبادان: پرسش.
- سجودی، فرزان و گروه مترجمان (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.
- _____. **نشانه‌شناسی فرهنگی**، تهران: علم.
- سیروس صبری، رضا (۱۳۹۱). **هنر محیطی، تأملی در عناصر معنی‌دهنده به منظر**، تهران: پیکره.
- شوالیه، ژان و گربران، الن (۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- عرب گلپایگانی، عصمت (۱۳۸۸). **اساطیر ایران باستان (جنگی از اسطوره‌ها و اعتقادات در ایران باستان)**، تهران: هیرمند.
- فروزان‌پور، شیما (۱۳۸۸). **بررسی آثار و تفکر هنرمندان هنر زمینی**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، نقاشی، تهران: دانشگاه هنر.
- قلعه، رضا (۱۳۸۸). **نقش کهن‌الگوها و اساطیر در هنر محیطی**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پژوهش هنر، تهران: پردیس هنرهای زیبا.
- کوپه، جی‌سی (۱۳۷۹). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- لایلاخ، میشائیل (۱۳۹۰). **هنر زمین**، ترجمه ساناز فرازی، چاپ اول، تهران: کتاب آبان.
- محمدیان، آسیه (۱۳۹۲). **بررسی هنر محیطی با رویکرد نشانه شناسی فرهنگی** (مورد مطالعه: احمد نادعلیان، کریس درای)، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
- مکارم شیرازی، ناصر و دیگران (۱۳۸۷). **تفسیر نمونه**، ج ۱۰، چاپ سی‌ام، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- نادعلیان، احمد (۱۳۸۸). **تجلی آئین‌ها و نقش‌مایه‌های بدوی و شرقی در هنر زمین**، معاونت پژوهشی دانشگاه شاهد، ۸۱۳/۶۰۶۴۱/۸۶۱۲.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۹). **نشانه‌های فرهنگی (مجموعه مقالات نقدهای ادبی- هنری)**، تهران: سخن.
- هینلز، جان (۱۳۸۸). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

- Drury,chris. (2012). Waves of Time. Art South Africa magazine, march 22, p 20-25.
- Kastner, J. & Wallis, B(2003). Land And Environmental Art , New York, Phaidon.
- *http://dictionary.com* (access date: 22/07/2013).
- *http://greenmuseum.org* (access date: 10/08/2013).
- *www.morning-earth.org* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۷ تیر ۱۳۹۲).
- *www.chrisdrury.co.uk* (access date: 10/08/2013).
- *http://delkhoun.blogfa.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۹ مرداد ۱۳۹۲).
- *www.richardlong.com* (access date: 03/10/2013).
- *www.riverart.net* (access date: 15/10/2013).

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۲/۲۲
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# رفتارشناسی پیکره انسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی*

حمیدرضا محبی** غلامعلی حاتم*** محمدتقی آشوری****



## چکیده

چهره و حالات انسانی منقوش بر آثار هنری، تمامی بیان و حالتی انسانی را در شکل و فرم خاصی القا می‌کنند. چگونگی نمایش مو، چشمان، بینی و لب‌ها و دهان درکنار حالت کلی چهره، دست‌ها و نحوه ایستادن یا نشستن و حرکت کلی بدن، همگی از این دست هستند. ازدیگر سو پیکره‌های انسانی در فرم هنریِ نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی، بازتاب اوضاع و احوال اجتماعی در لحظات خاص تاریخی‌شان هستند. بنا بر آنچه بیان‌شد، مطالعه تحلیلی- تطبیقی روند پیکرنگاری انسانی، بررسی اهمیت کاربری‌های نشانه‌ها و رمزهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی حالات و حرکات پیکره انسان در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی و بیان ویژگی‌ها و نشانه‌های بارز تصویری و زیبایی‌شناسی جامعه‌شناسانه آنها، اهدافی است که نگارنده در این گفتار به‌دنبال آنهاست.

بدین منظور در پژوهش حاضر بر اساس استدلال استقرایی، نخست داده‌های به‌دست آمده از مشاهدهٔ آثار و مدارک موجود تصویری از هنر ساسانی و مطالعات کتابخانه‌ای در تمامی حوزه‌های نظری یادشده، گردآوری گردید. سپس تمامی اطلاعات به‌دست آمده طبقه‌بندی و با روش تحلیل محتوا تجزیه و تحلیل‌شدند.

بررسی روند مسائل زیبائی‌شناختی در حالات و حرکات پیکره‌های انسانی نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی، پژوهشگر را با مجموعه‌ای از قرار دادها همراه با بیانی انتزاعی و عام که میل‌دارد پیکره انسانی را با تنوعی از خطوط کناره‌نما به سطح دوبعدی کشانده و کلیتی متقارن و پایدار به‌وجود آورد، روبرو می‌سازد. فرم حاصل از چنین ضوابطی، پیکره‌های هم‌ریخت با ویژگی‌هایی است که تمامی از یک الگو سرچشمه می‌گیرند. پیکره انسانی در چنین نگرشی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و رمزهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی گزینشی است. پایداری نشانه‌های گوناگون تصویری در پیکره انسانی هنر ساسانی افزون‌بر جنبه تداوم تاریخی، استمرار کارکردهای دلالتی آنها را نیز به‌دنبال داشته‌است. کاربری‌های رمزهای زیبائی‌شناسی و اجتماعی در دستگاه نشانه‌ای نظام اجتماعی یادشده به‌لحاظ استقرار، تثبیت و استحکام‌بخشی، از اهمیت فراوانی برخوردار است. نمایش پیکره شاه در حالات و حرکات دلالت‌یافته، به‌مثابه دستگاه نشانه‌ای تجلی ساسانیان، محور اصلی بسیاری از صحنه‌های نمایش داده‌شده در نقش برجسته‌های ساسانی است. درنتیجه موضوع‌های سیاسی، نظامی و دینی با تکیه بر تأییدات الهی و مبانی مشروعیت حکومت ساسانی، از عمده مسائل مورد توجه هنرمندان ساسانی در برپایی پیکره انسان بوده‌است.

**کلیدواژگان:** فرهنگ ساسانی، نقش برجسته‌های صخره‌ای، پیکره انسان، زیباشناسی هنر.

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از رساله دکتری حمیدرضا محبی باعنوان "پیکرنگاری انسان در دوران ساسانی و مقایسه آن با دوران صفوی" به‌راهنمایی دکتر غلامعلی حاتم و دکتر محمدتقی آشوری در دانشگاه هنر تهران است.

** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر، یزد. hr_mohebi2002@yahoo.com
*** استاد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه هنر تهران.
**** دانشیار، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه هنر تهران.

**مقدمه**

نقش برجسته صخره‌ای، از کهن‌ترین روش‌های بیان هنری در ایران غربی است که پیشینه آن به دوران پیش از آمدن اقوام آریایی برمی‌گردد. وجود نقش برجسته‌هایی همچون ایلامی، آنوبانی‌نی[۱] در سرپل ذهاب از لولوبی‌ها، داریوش اول هخامنشی در صخره بیستون و پارتی همگی بیانگر سنت دیرینه‌ای بر پایه تبلیغ سیاسی با مضامین دینی است.

جایگاه خدا یا خدایان بودنِ کوه‌ها، باوری قدیم است. دراین باره در "بُندهِش" چنین بیان‌شده است که «کوه البرز پیرامون جهان، کوه تیرگ میان جهان است.» (دادَگی، ۱۳۶۹: ۵۹). آثار و بقایای پرستش‌گاه‌ها در بلندای کوه‌ها و نقوش حجاری‌شده در سینه صخره‌ها، نشانگر قداست و احترام کوه‌های مقدس نزد ایرانیان باستان است. آنان نیروی حیات و برکت را از کوه می‌خواستند. انتخاب صخره‌های بلند کوه‌ها در برپایی نقوش، بر اساس بستر چنین فرهنگی بوده‌است. ساسانیان هم آن را گرفته و با مبانی فرهنگی خود و تأثیراتی که از فرهنگ‌های شرق و غرب گرفته‌بودند به‌عنوان سنتی کهن به هنر شاخص دوره ساسانی تبدیل‌می‌کرد. نقش برجسته‌های صخره‌ای به دلیل ماهیت پایداری و استحکام فنی، همیشه در معرض دید بوده‌اند آن‌چنان که هماهنگی با مبانی باورها و اعتقادات و آئین‌های کهن دینی در نمایش پیکره انسانی با محوریت شاه، به هنر رسمی ساسانی بدل‌گشت (لوکونین،۱۳۷۲ : ۷۶).

اوج کمیت نقش برجسته‌های صخره‌ای به دوران تکامل و تثبیت دولت ساسانی مربوط می‌شود. هنگامی که ساسانیان موقعیت خود را تثبیت‌شده و مستحکم یافتند، هدف و دلیل برپایی نقش برجسته‌های صخره‌ای ازمیان رفت و رواج این فرم هنری در دوره ساسانی (اواخر سده چهارم میلادی)، به‌سرآمد. واپسین نقش برجسته صخره‌ای ساسانیان، طاق بزرگ طاق‌بستان، زمانی برپاشد که دولت ساسانی در بحرانی فزاینده در مسیر زوال قرار گرفته‌بود. این خود دلیلی بر رویکرد دوباره به سنت‌های کهن در تظاهری شکوهمند شد.[۲]

در بیش از چهار قرن حکومت ساسانیان، تقریباً یک الگوی معین در پیکره‌های انسانیِ نقش‌برجسته‌های صخره‌ای دیده می‌شود. علت این امر را می‌توان در این نکته دانست که پایه و اساس نظری سلطنت با تمام ضعف‌ها و سستی‌هایی که بدان دچارگردید و تأثیرات شرقی و غربی، چندان تغییرنیافت و سنت‌های رایج به‌صورت قرار دادهای تعیین‌شده، همچنان به قوت خود باقی‌ماندند.

بنا بر آنچه بیان‌شد، نگارنده در این گفتار حالات و حرکات پیکره‌های انسانی را در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی با سیر تاریخی‌شان بررسی‌کرده و تلاش‌دارد تا تحلیلی زیباشناسی- جامعه‌شناختی از رفتار پیکره‌های یادشده درراستای رمزگشایی از کارکردهای اجتماعی آنان ارائه‌دهد.

**نحوه ایستادن**

بررسی سیر تاریخی نحوه ایستادن در پیکره‌های انسانیِ ساسانی، دربردارنده نکات بسیار جالبی از مطابقت با حوادث تاریخی آنهاست. در نخستین نقش برجسته ساسانی که خیزش اردشیر اول در چنگ‌اندازی به قدرت را آشکارا نمایش می‌دهد، پیکره ایستاده‌ای دیده‌نمی‌شود. همگی آنها درحال حرکت و نبرد هستند. سه جفت جنگاور در یک مبارزه درحالت سواره و تن به تن دربرابر یکدیگر زورآزمایی می کنند. اردشیر هم درپی اثبات و حقانیت خویش است؛ خاندانی دربرابر خاندانی دیگر. در دیگر نقش برجسته‌های اردشیراول، چنین تحرکی مشاهده نمی‌شود. گویی به قدرت رسیده و به مشروعیت خود رسیدگی‌می‌کند آن‌چنان که زمانی سوار بر اسب از اهورامزدا نشان شاهی را دریافت می‌کند و زمانی هم دربرابر او ایستاده است.

ازدیگر سو شاپور اول در نقش برجسته‌هایش همیشه سوار بر اسب دیده می‌شود. چه آنگاه که شرح پیروزی‌ها و افتخاراتش در غلبه بر رومیان را به‌نمایش می‌گذارد و چه آنجا که نشان شاهی را از دست اهورامزدا می‌ستاند. لیکن تنها پیکره‌ای که از وی برجا مانده، او را ایستاده و بلندقامت درحالی که دستان خود را به کمر زده و به نقطه‌ای خیره‌شده، نشان می‌دهد.[۳]

بهرام اول و اهورامزدا نیز، در هیأت سواره دیده‌می‌شوند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۶۶و ۱۶۷). با این تفاوت که بهرام دوم در نقش رستم، ایستاده میان گروهی از بزرگان که از سینه به بالا نشان داده‌شده‌اند، مشاهده می‌شود (تصویر ۱). قدری چرخش خفیف در محور بدن وی وجود دارد که با چرخش نیم‌رخ چهره‌اش هماهنگ و متعادل است. تأکید بر ستبری گردن و بازو و سینه در اطرافیان شاه هم دیده می‌شود. افزون‌بر اینکه چهره آنان، نیم‌رخ کامل بوده و همگی رو به سوی شاه دارند.

نحوه ایستادن بهرام دوم در نقش برجسته سرمشهد فارس در جدال با شیران، به‌گونه‌ای دیگر است. بهرام دوم، پای راست خود را به جلو گذاشته و قدری آن را خم‌کرده[۴] و درحالی که پای چپ را بطور ایستاده نگه‌داشته دست چپش را به‌سوی همسرش برده و با دست راست خنجر را در دل شیر فرو کرده‌است (تصویر۲). با توجه به موضوع نقش برجسته با تمام کوششی که هنرمند در تحرک‌بخشی به

پیکره از خود نشان‌داده، پیکره‌ای خشک با حرکتی مصنوعی به‌دست آمده که گویی تنها قصد بیان یک ایده‌آل ذهنی یا القای یک شایستگی قرار دادی را داشته‌است.

در نقش برجسته‌های *نرسی*،[۵] ایزدبانو آناهیتا (ناهید) از توجه بیشتری برخوردارمی‌شود و این اوست که نشان شاهی را در نمادهای گوناگون آن، اهدامی‌کند.[۶] در سه نقش برجسته موجود از نرسی، تااندازه‌ای تلاش‌شده تا جنسیت زنانه این ایزد بانو به انحای گوناگون نشان داده‌شود. به‌گونه‌ای که در این نقش برجسته‌ها نوع آرایش مو، جامه‌ای که بر تن دارند، حالت ایستادن و حرکت دستان و از همه مهم‌تر اندام زنانه است که از زیر لباس و چین و شکن‌های مواج آن آشکار گردیده‌است. لیکن با تمامی این نشانه‌ها، در نشان‌دادن هیکل‌های آنها روح مردانه‌ای پنهان است. چهار شانگی، ستبری سینه و گردن و بازوان و پاهای نیرومندی که تنومندی هیکل را استوارمی‌سازند، به بار مردانگی قوی اشاره‌می‌نمایند (تصویر۳).

در نقش برجسته تنگ قندیل،[۷] چهره سه‌چهارم رخ و گشادگی سینه و دستان نرسی تاحدود زیادی با فاصله‌ای کم میان وی و ایزد بانو آناهیتا (ناهید) قرارگرفته بطوری‌که در نمایش دست راستش، هنرمند حجار با مشکل فنی مواجه شده‌است. چرخشی نیز در بدن نرسی به‌وجود آمده تا سنگینی هیکل را روی پای راست انداخته و پای چپ قدری رهاگردد. این چرخش بدن را حالت دست به شمشیری وی، هماهنگ و موزون کرده‌است (تصویر۳).

نقش برجستهٔ بحث برانگیز موجود در محوطه طاق‌بستان، سه پیکره ایستاده را عرضه‌می‌دارد[۸] (تصویر۴). نکته جالب توجه در آن این است که تناسبات به‌کاررفته در آنها تاحدودی منطقی است. چهره‌ها سه‌چهارم رخ با حالت‌هایی طبیعی‌تر و بدن به‌صورت رایج جبهه‌ای با پاهای باز است. اندام‌ها قدری کشیده‌تر هستند و بااینکه تحرکی در آنها دیده‌نمی‌شود، به‌لحاظ چین و شکن ملایم‌تر و طبیعی‌ترِ لباس‌ها و نوارهای مواج آن‌چنان جسیم به‌نظر نمی‌آیند.

محور عمودی استواری پیکره‌های شاپور دوم و مِهر (میترا) آشکار و طبق سنت ساسانی است. لیکن درباره اردشیر دوم، قدری انحراف نسبت‌به دو پیکره دیگر و همچنین محدوده بیرونی نقش برجسته دیده می‌شود. درنتیجه، بااینکه شاپور سوم

تصویر۱. بهرام دوم میان بزرگان، نقش رستم، نیمه دوم سده سوم م. (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۳).

تصویر۲. بهرام دوم درحال کشتن شیران، سرمشهد فارس، سده سوم م. (Ferrier, 1986: 69).

تصویر۳. آناهیتا نیلوفر به‌دست و اهورامزدا حلقه به‌دست در دوطرف نرسی، تنگ قندیل فارس (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۹).

تصویر۴. اردشیر دوم، طاق‌بستان، سده چهارم م. (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۰۱).

هم قد و اندازه شاپور است ولی در سطحی پائین‌تر از وی نشان داده شده‌است. سنت رایج در نقش برجسته‌های ساسانی در سیطره کامل حاکمیتِ شاه بر تمامی صحنه است و هیچ چیز نباید بالاتر و برتر از وی نشان داده‌شود. این موضوع حتی در مواجهه با نمایش ایزدان نیز رعایت شده‌است. از این‌رو مشاهده می‌شود که در تمامی نقش برجسته‌های ساسانی با وجود تمام همسانی‌های میان شاه و اهورامزدا و سایر ایزدان درنهایت، این افسر شاهی است که در ترازی بالاتر از همهٔ پیکره‌ها قرار دارد و حتی گاه محدوده تصویر را نیز می‌گشاید و بیرون‌می‌زند. این موضوع، هنرمند را ناچارکرده تا به هر نحو که شده اردشیردوم را در موقعیتی پائین‌تر از شاپور دوم جای‌دهد و به‌زبانی دیگر، وضعیت ناپایدار و موقتی وی را گوشزدکند. شایان یادآوری است که دست به کمری شاپوردوم و نوار مواج پشت سر وی عدم تعادل به‌وجود آمده را جبران کرده‌است.

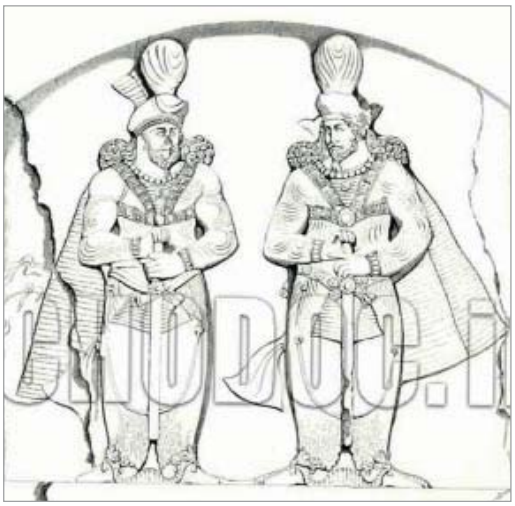
دست به کمری شاپوردوم در این نقش‌برجسته قدری تأمل‌برانگیز است. بجز پیکره شاپور اول در غار بیشاپور[۹]، چنین رفتاری در پیکرهای انسانی ساسانی دیده‌نمی‌شود. شاپوردوم در اینجا هیچ سلاحی با خود و بر خود ندارد و تنها با دست راستش نشان شاهی را به اردشیردوم اهدامی‌کند. چنانچه دست به کمر بودن نوعی عزم و تصمیم قاطع در اوج قدرت[۱۰] و انجام عملی تلقی‌شود و آن را با تصمیمی که شاپور دوم برای جانشینی موقت برادرش، اردشیردوم، تا زمانی که پسرش، شاپورسوم، به سن لازم برای دراختیار گرفتن قدرت شاهی می‌رسد، گرفت و با پیمانی که در این رابطه با برادرش بست منطبق‌شود؛ بهتر می‌توان درک‌کرد که این نقش برجسته حکم سندی برای مشروعیت اردشیردوم و همچنین به قدرت رسیدن شاپور سوم در وقتی مناسب است (فرای، ۱۳۶۷: ۱۶-۱۳).

در ادامه نقش برجسته بالا، پیکره‌های شاپور دوم و سوم در طاق کوچک طاق‌بستان وجود دارند. این دو پیکره ایستاده، پدر و پسر را دربرابر یکدیگر نشان می‌دهند (تصویر۵). در سمت راست، پیکره شاپور دوم درحالی که شمشیر خود را با حالتی ویژه دردست گرفته و با انگشت اشارهٔ دست چپ پسرش را نشانه رفته‌است. با این اشاره، حقانیت و مشروعیت شاهی شاپور سوم که پس از کناره‌گیری اردشیردوم به‌قدرت رسید، نشان‌داده و سبب می‌شود قرار دادی و رسمی بودن با نشانه‌های سیاسی‌اش آن را تاحد یک سند پائین‌آورد.

آخرین و شکوهمندترین اثر صخره‌ای ساسانیان، طاق بزرگ طاق‌بستان، دارای سه پیکره ایستاده درانتهای طاق است. این سه پیکره، تااندازه بسیاری از وضعیت نقش برجسته‌های معمول ساسانی خارج‌شده و جلوه سه مجسمه غول پیکر را یافته‌اند. تمامی این سه پیکره، به روش جبهه‌نمایی با چهره‌ای از روبرو برپا گردیده‌اند که ترکیبی بی‌سابقه در سنت ساسانی است. پاها با فاصله از یکدیگر قرارگرفته و کف پاها به‌دلیل برجستگی بسیار زیاد پیکره‌ها، امکان یافته‌اند تا رو به جلو قرارگیرند. به جامه‌های سنگین و مملو از تزئینات گرانبهای این سه تن آن‌قدر توجه‌شده که جایی برای نشان‌دادن قدرت جسمانی بازوان و سینه‌ها باقی نگذاشته‌اند (تصویر۶).

بررسی سیر نحوه ایستادن پیکره‌های انسانی ساسانی این نکته را آشکارمی‌سازد که این پیکره‌ها تمایل چندانی به حرکت ندارند و ترجیح‌می‌دهند در جای خود ساکن و ایستا باقی‌مانده و با این حالت، به انتقال پیام و معنای خویش بپردازند. میل به چنین حالتی آن‌چنان شدید است که افزون‌بر نمایش جبهه‌ای بدن، در نمایش کف پاها نیز سنت هخامنشی را کنارگذارده و آنها را نیز جبهه‌ای نشان‌داده‌اند. در این حالت آنها همچون ستونی استوار و پابرجا که کف پاها بر استحکام‌شان می‌افزاید، جلوه‌می‌کنند. مسعودی،[۱۱] ضمن اشاره به کتاب بزرگی که در شهر استخر سال ۳۰۳ هـ.ق. دیده‌است، می‌نویسد: «دراین کتاب بیست و هفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی ـ بیست و پنج مرد و دو زن ـ در آن بود و هریک را که به روز مرگ پیر بوده یا جوان با زیور و تاج و ریش و چهره تصویر کرده‌بودند [...] صورت پادشاهانی که به جنگ بودند ایستاده‌بود و پادشاهی که به کاری می‌پرداخت، نشسته‌بود.» (مسعودی، ۱۳۶۵: ۹۹).

آنچه مسعودی بدان اشاره‌می‌نماید، با تصویرهای برجامانده از داریوش هخامنشی کاملاً مطابقت‌دارد. در بیستون که حاصل



تصویر۵. نقوش درون طاق کوچک طاق‌بستان؛ شاپور سوم دربرابر پدرش شاپور دوم (ichodoc.ir).

یک سلسله نبردها و موفقیت‌های نظامی در سرکوب شورشیان است، وی با کمانی دردست ایستاده و در تخت‌جمشید که بار عام و رسیدگی به امور جاری امپراتوری است، بر تخت نشسته‌است.

## چگونگی نشستن پیکره‌ها

در نقش برجسته‌های صخره‌ای تنها دو تن از شاهان ساسانی نشسته در مرکز صحنه دیده‌می‌شوند. بهرام دوم در نقش بهرام فارس (تصویر۷) و شاپور دوم در بیشاپورِ فارس (تصویر۸). این درحالی است که در میان بزرگان و ملتزمان، شخصی نشسته مشاهده‌نمی‌شود.

در نقشِ بهرام دوم، وی با هیبتی عظیم بر سریری نشسته که اثری از آن دیده‌نمی‌شود. طرز نشستن او به‌گونه‌ای است که پاهایش به دو سوی مخالف بازشده و با سینه‌ای ستبر و روبه جلو، شمشیرش را بین دو پای گشوده‌اش قرار داده و با دو دست، بالا و بدنه دسته‌اش را محکم گرفته‌است. گشادگی پاها طوری است که فقط پنجه کف پاها بر زمین قرار دارد و پاشنه‌ها در هوا معلق مانده‌اند. انتهای نوک شمشیر نیز هم‌ردیف پاشنه‌هاست.

شاپوردوم نیز تقریباً طرز نشستن مشابهی با بهرام دوم دارد با این تفاوت که کف پاها بر زمین قرارگرفته و از پاشنه‌ها به هم چسبیده‌اند. شاپور در اینجا بر هر دستی شمشیری دارد؛ یکی را با دست چپ بین پاها قرار داده و دیگری را با دست راست بر زانوی خود نشانده‌است. این حالت، مشابه‌ی در نقوش ساسانی ندارد.[۱۲]

## آرایش سر و چهره

سر، یکی از مهم‌ترین اجزای پیکره انسان در هنر ساسانی است. در متون پهلوی، از دینیاری (آثرون و در نوشته‌های پهلوی آسرُون) به‌عنوان برترین طبقه از طبقات سه‌گانه به‌مثابه سر برای بدن، نامبرده شده‌است (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۴۵). از این‌رو در نمایش سر و چهره در پیکره‌های انسانی ساسانی نشانه‌های فراوانی از نمادهایی که در پیوند با ویژگی‌های طبقه یادشده است، دیده می‌شود. اهمیت این نماد و نشانه‌ها تا بدان جاست که به ابزاری مستند در رمزگشایی تاریخ و تحولات سیاسی و فرهنگی ساسانی بدل‌گشته‌اند (لوکونین،۱۳۷۲: ۳۸-۶).

همان‌گونه که در هنر پیش از ساسانی نشانه‌هایی از جنبه‌های فردی خطوط چهره پیکره‌های انسانی دیده‌نمی‌شود، در پیکرهای انسانی ساسانی نیز کمتر به جنبه‌های فردی شخصیت‌های منقوش پرداخته شده‌است. بنابراین «اصل و عمده، خطوط چهره تصویرشدگان نیست بلکه حالت آنان و

تصویر۶. طاق بزرگ طاق‌بستان، کرمانشاه، نقوش انتهای طاق (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۲).

تصویر۷. بهرام دوم میان بزرگان، نقش بهرام فارس، ربع آخر سده سوم م. (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۷۲).

تصویر۸. شاپور دوم، بخشی از سنگ نگاره، بیشاپور، سده چهارم م. (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۴).

جایگاه و کلاه و نشانه‌ها و درجه‌های آنان در نقش، عمده و حائز اهمیت است.» (همان).

نخستین شاه ساسانی، اردشیراول، در نمایش و نشان تصویری خویش به‌دنبال راهی تازه غیر از آنچه میان اشکانیان رواج‌داشت، بود و قصد داشت الگوهای تصویری‌اش با مقاصد سیاسی و مذهبی که کاملاً آگاهانه در تحقق آنها می‌کوشید، هماهنگ‌باشند.[۱۳]

به‌نظر می‌رسد کنارگذاردن اشکانیان و رویکرد سیاسی دولت جدید ساسانی، در چرخش کامل چهره‌های نیم‌رخ به طرف راست چرخیدهٔ سکه‌های اردشیر اول تجلی یافته‌است[۱۴] (تصویرهای۹و ۱۰). این چرخش به راست با ادعای دینی اردشیر به‌عنوان یک شخصیت روحانی که درپی احیا و گسترش راست‌کیشی زرتشتی است، مطابقت‌دارد. وی همچنین به‌دنبال ترکیب تازه‌ای از افسر، آرایش ریش، سبیل و موی سر بود تا بدیع و متفاوت از آنچه رایج‌بود به‌نظر آید تا نودولتی خود را با سنت‌های تازه‌ای که پایه‌ریزی می‌کرد، به‌اثبات رساند. اگر اردشیر اول بر سکه‌های بجا مانده‌اش با چهره‌های مختلف دیده می‌شود، حاصل کوششی است که وی در یافتن ترکیب مورد علاقه و مناسب موقعیت تازه‌اش کرده‌است.[۱۵]

پس از چرخش به راست چهره، «پوشانیدن آرایش گوی‌وار مُوی سر با پارچه‌ای حریر، محصور در پیشانی‌بند، در حکم یک آرایش ثابت برای دوران بعد درآمد.» (آلتهایم و استیل،۱۳۸۲: ۱۱۹).[۱۶] آرایش گوی‌وار مُوی سر در بیشتر نقوش شاهان ساسانی مشاهده و به‌عنوان یکی از نشانه‌های بارز این دوره هنری تلقی‌می‌شود. در نقش برجسته‌های صخره‌ای، این نوع آرایش موی آن‌چنان سِترگ جلوه‌گری دارند که اغلب محدوده تصویر نقش‌شده را شکسته و از آن خارج گردیده‌اند (تصویرهای۱۰و ۱۱).

درکنار آرایش گوی‌وار موی سر، نوارهای مواج نیز قراردارند. نوارها معمولاً روی حلقه دور پیشانی قرارمی‌گیرند و در پشت سر گره زده‌می‌شوند. نشانه‌های دیگری همچون هلال ماه، یک جفت بال، باز، شاخ‌های قوچ و کنگره‌ها را نیز می‌توان روی افسرهای شاهان ساسانی مشاهده‌کرد (تصویر۱۲). تمامی این نشانه‌ها، از نمادهای فرّ ایزدی است که بر سر شاه می‌نشست و به وی قدرت، شایستگی و مشروعیت فرمان‌روایی می‌بخشید.[۱۷] نوارها و دنباله‌هایِ متموج، تجسمی برای وزش باد و اهتزاز و جنبش‌اند و مفهومی از برقراری و آمادگی را همراه خود دارند. کنگره‌ها نشانی از سلسله کوه‌های بلند سربه فلک کشیده‌ای است که دسترسی بدان‌ها چندان سهل نبوده و منبع عظیمی از برکت و ایمنی‌اند.

نمایش افسر شاهی با تمامی نمادها و نشانه‌هایشان از نکات جالب و شگفت در عرصهٔ طراحی تعدادی از چهره‌های نیم‌رخ و سه‌چهارم رخ شاهان ساسانی است. آنچه برای هنرمند در نشان‌دادن افسر شاهی مقرر شده‌بود، نمایش آن از روبرو و نشان‌دادن عناصر آن در تقارن کامل بایکدیگر است (تصویر۱۲). لذا با اینکه چهره از نیم‌رخ یا سه‌چهارم رخ است (تصویر۱۳) ولی افسر شاهی از روبرو دیده‌می‌شود. در بعضی از آنها این نحوه طراحی به مسأله‌ای برای هنرمند تبدیل‌می‌شده که حل آن نیاز به زیرکی و مهارت بالای طراحی داشته‌است. برای نمونه، در تصویر ۱۴ شاه ساسانی با افسری از شاخ قوچ مشاهده می‌شود. بنا بر قاعدهٔ نیم‌رخ نمایی چهره تاج نیز باید از نیم‌رخ دیده‌شود لیکن این‌چنین نیست. بخش قرینه شاخ درسوی پنهان افسر، بطرز جالبی متقارن با بخشِ در معرض دید نیم‌رخ چهره نشان داده‌شده تا نمود کاملی از آن را به‌نمایش بگذارد. این کار با چنان ظرافتی صورت‌گرفته که تنها نگاهی جستجوگر می‌تواند متوجه این اعوجاج در تصویر بشود. این‌گونه حرکت‌های غیرواقع در نقوش ساسانی در سایر اجزا و عناصر دیگر نیز دیده‌می‌شود.

بخشی از مُوی سر شاهان ساسانی، به‌صورت توده‌ای انبوه و مجعد بر پشت و سر شانه‌هایشان ریخته‌است.[۱۸] در نقوش شاهان هخامنشی و اشکانی هم انبوه مُوهای بیرون‌زده از کلاه و دستار مشاهده می‌شود. در نقوش ساسانی این نمایشگری

تصویر۹. تعدادی از سکه‌های اشکانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۱۵).

تصویر۱۰. سکه با نقش اردشیر اول (هرمان، ۱۳۷۳: ۸۶).

تصویر۱۱. پیروزی شاپور اول بر امپراتوران روم، نقش رستم، نیمه دوم سده سوم م. (Ferrier, 1986: 11).

مُوها، با تأکید و جلوه بیشتری به‌کار می‌رود. جعدِ مُوها بازتر و درشت‌تر از دوره‌های قبل هستند و پرپشتی و انبوهی آنها سنگینی می‌کند. محاسن نیز با آرایش خاص و مجعد خود، چهره را وزین‌تر و حالت‌های زمینی را از آن دورمی‌سازند.

آرایش مُو یک امر فرهنگی و به‌نوعی تجلی نظم و سازمان‌پذیری اجتماعی انسان تلقی‌می‌شود.[۱۹] سبیل‌ها با آرایشی برمبنای تابیدگی، کشیدگی و مواجی نشان‌داده شده‌اند که گاه به دو سوی صورت متمایلند و گاه جهتی رو به بالا دارند. آنها بیشتر با انتهای تیزی حاصل از تابیدگی، برجسته و جدا از صورت، آرایش می‌یافته‌اند. کشیدگی و مواج‌بودن آنها در فراخی و گشادگی چهره مؤثر بوده و بر بار قدرتی آن می‌افزوده‌است (تصویر۱۳).

همان‌طور که اشاره‌شد، چهره اکثر پیکره‌های شاهان ساسانی غرق در انبوهی مُوی سر و صورت (محاسن) است. ایزدان و همراهان شاه نیز غالباً از چنین آرایشی برخوردارند ولی اشخاصی نیز دیده‌می‌شوند که نوع آرایش مُوی سر و صورتشان متفاوت است. برای نمونه، می‌توان به نقش کَرتیر[۲۰] در نقش برجسته‌ها اشاره‌نمود (تصویر۱۵). در چند نقشی که از وی برجای مانده، وی بدون محاسن ترسیم شده‌است. تفاوت‌هایی را نیز بین چگونگی آرایش مو و ریش در همراهان و ملازمان می‌توان ردیابی‌کرد. به‌نظر می‌رسد این موضوع بیانگر این نکته است که آرایش مُوی سر و چهره بر اساس مراتب طبقاتی، طبقات سه‌گانه عام اوستایی یا چهارگانه خاص ساسانی، انجام‌می‌شده و به‌عنوان نشانه‌ای در چهره برای تعیین جایگاه و منصب اجتماعی مردمان عمل می‌کرده‌است. بستن انتهای ریش و تزئین آن با نوارهای مواج آن‌گونه که در نقوش می‌توان‌دید، خاص شاهان و هنگامی است که به موفقیت‌ها و پیروزی‌هایی دست‌یافته و بر فرّ آنها افزوده می‌گشته‌است. در این میان، مقاماتِ دینی گویا به‌دلیل مسئولیت اجرای آداب دینی و تأکیدات فراوان احکام دینی زرتشتی بر پاکیزگیِ پدیده‌های مقدس به‌ویژه آتش، محاسن نداشته‌اند.

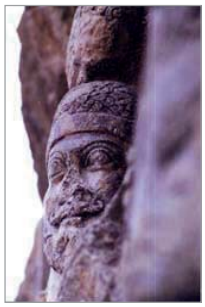
تمامی پیکره‌های زنان نقش برجسته‌های ساسانی دارای دستار و سربند هستند و موهای تابیده و مواج‌شان از زیر آنها بیرون آمده‌اند. تابیدگی و در مواقعی هم بافته بودنشان با توصیفاتی که از آناهیتا (ناهید) در متون دینی آورده‌شده، هماهنگی دارد. بلندی مُوی زنان نیز آن‌چنان اهمیت داشته‌است که کلمه خاصی که درباره مُوی زنان به‌کار می‌رفته و می‌رود، در معنای خود به بلندی آن هم اشاره دارد.[۲۱]

در نحوه آرایشِ مُوی سر و چهره پیکره‌های ساسانی، حالتی جنگ‌جویانه نیز مشاهده می‌شود. همچنین، با مقایسه مُوهای مجعد پیکره‌های هخامنشی با پیکره‌های ساسانی، می‌توان‌دریافت که روحیه جنگاوری و تهاجمی در دوران ساسانی از اعتبار و برجستگی بیشتری برخوردار بوده‌است. جعد مُویِ پیکره‌های هخامنشی به‌شدت منظم، هم‌اندازه و ایستا هستند درصورتی که جعد مُوی پیکره‌های ساسانی، درشت‌تر و جنبش و حرکت بیشتری (تموج و بادخوردگی) دارد آن‌چنان که درمجموع، حالتی پرتحرک و تهاجمی را نشان می‌دهند.[۲۲]

چهره‌های پیکرهای انسانی ساسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای، نیم‌رخ، سه‌چهارم رخ و تمام‌رخ (جبهه‌ای) هستند. نیم‌رخ چهره از سنت‌های کهن آسیای غربی است که حالت و ابهتی قدرت‌مدارانه و مدبرانه به سیمای انسانی می‌بخشید. پنهان‌ماندن بخشی از چهره یا بهتر گفته‌شود، نادیده کردن بخشی از سیمای انسانی و ارتباطی که با زمینه پیدایی آن در اینجا صخره کوه می‌یابد، نوعی ظهور و رازوارگی نیمه‌زمینی و نیمه‌آسمانی را تداعی می‌کرده‌است. در این حالت، برجستگی‌های اعضای صورت بهتر دیده‌می‌شوند؛ بینی کشیده و استخوانی، دهانی بسته و بطور غالب عاری از تبسم، گونه‌ای برآمده و چشمی گشاده و کشیده که تمام‌رخ به‌نظر می‌آید.

در حالت سه‌چهارم رخ، بخش مهمی از سیمای چهره برجسته‌می‌شود و بخش کمتری از سر در زمینه کار نادیده می‌ماند. این حالت از نمایش چهره، از جنبه‌های مادی و زمینی‌تری

تصویر۱۲. خسرو دوم در شکار، بشقاب زرین (گیرشمن،۱۳۷۰: ۲۱۲).



تصویر۱۳. اردشیـــردوم، طاق‌بستان (نگارنده).

تصویر۱۴.شاه‌ساسانی‌بشقاب‌سیمین (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۱۲).

تصویر۱۵. کَرتیر در نقش برجسته بهرام دوم در نقش رستم (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۰۵).

برخوردار است و هنرمند دست بازتری در حالت بخشیدن به سیمای پیکره دارد. چنین است که تبسم و گشاده‌رویی در تعدادی از چهره‌های پیکره‌های ساسانی واردمی‌شود (تصویر۱۳). سوی نگاه این گروه از پیکره‌ها، هم درجهت مقابلش و هم پیکره‌ای که درکنارش ایستاده است، می‌باشد. ضمن اینکه چنین روش چهره‌نمایی، با بدنی که به‌صورت جبهه‌ای نمایش داده می‌شود، هماهنگ‌تر و طبیعی‌تر به‌نظر می‌رسد و چرخش تاحدی غیرمعمول بدن را واقعی‌تر جلوه‌می‌دهد. هرچه ساسانیان به دوره میانی و پایانی خود نزدیک‌می‌شوند، چرخش چهره به‌سوی سه‌چهارم رخ‌نمایی و تمام‌رخ (جبهه‌ای) بیشترمی‌گردد.

در چهره تمام‌رخ، صورتی گشاده و قرص‌گونه با نگاهی عاری از حالتی به‌سمت مقابل دیده‌می‌شود. درابتدای دوره ساسانی، گویا این‌گونه نمایشِ چهره خاص پیکره‌های شاهان بوده‌است مانند نقش برجسته بهرام دوم و شاپور دوم در بیشاپور لیکن در آخرین اثر برجای مانده از طاق بزرگ طاق‌بستان، تمامی پیکره‌ها از روبرو نشان‌داده شده‌اند.

نکته آخر در مورد آرایش چهره، آویختن گوشواره به گوش است. در بیشتر نقوش شاهان ساسانی، گوشواره آنان که غالباً گویی اشک‌گونه هستند، از زیر انبوه مُوهای مجعد بیرون‌آمده‌اند. به‌احتمال فراوان این گوشواره‌ها از جنس مروارید بوده و افزون‌بر جنبه زیبایی، دارای معانی و مضامین رمزی در فرهنگ زرتشتی ساسانی نیز بوده‌اند. *مری بویس*[۲۳] به مروارید به‌عنوان یکی از نشانه‌های ایزدبانو آناهیتا و اَپَم نپات[۲۴] (فرزندآب‌ها) اشاره می‌نماید.[۲۵] *سودآور* هم این معنا را بسط‌داده و آن را نمودار فرّ نیز می‌داند.[۲۶]

گوشواره‌های حلقه‌ای که در گوش بعضی از اشخاص نقوش ساسانی دیده‌می‌شوند و به‌وفور در سربازان نقش‌شده بر تخت‌جمشید نیز به‌کار رفته‌اند، بیان دیگری از سرسپردگی، بندگی و گوش به فرمانی و اطاعت تا حد جان‌سپاری است.[۲۷] دراین باره در "فارسنامه" از *ابن‌بلخی* آورده‌شده که همه سپاه‌سالاران و طبقات لشگرِ ملوک فرس گوشوار بندگی در گوش کرده و هیچ‌کس جرأت‌نداشته بی‌گوشواره نزد شاه رود (ابن‌بلخی، ۱۳۱۳: ۳۴ و ۳۵).

### دست‌ها؛ توان عمل

دست و حالت‌های آن در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی افزون‌بر قرار دادی بودن دارای مضامین و دلالت‌های ضمنی قابل توجهی نیز هستند. حتی در بسیاری از نقوش، از نقاط کلیدی و تعیین‌کننده حد و حدود و شاخص در ترکیبات عناصر تصویری به‌شمار می‌روند. دستان پیکره‌ها هیچ‌گاه رهاشده و آزاد نیستند؛ هریک مشغول انجام آداب، ایما و اشارات و حالاتی است که بار معنایی نهفته‌ای را در خود دارند. این موضوع تا بدانجا اهمیت‌داشته که وظایف خاصی را برای دستان چپ و راست تعریف‌کرده و در نقوش صخره‌ای آشکارا بر آن تأکید کرده‌اند.

دست رابطه مستقیمی با فعل، عمل و مسئولیت دارد. تنها عضو پیکره‌های ساسانی که درحال انجام عملی و حرکتی است، چیزی را می‌دهد یا چیزی را می‌پذیرد، به چیزی تکیه‌می‌کند یا چیزی را حمل یا به آن نشانه‌می‌رود و در سکوت پیکره‌های دهان بسته آوا و صدایی را با خود دارند، دست است. دست، مجری فرامین سر است؛ میانه بدن واقع‌شده و نگهبان سر و پاست. در نوشته‌های پهلوی در مطابقت میان طبقات اجتماع با اندام‌های بدن انسان، طبقه رزمیار (ارتشتار) با دست همسان شده‌است (مجتبایی،۱۳۵۲: ۴۵). وظیفه این طبقه، جنگ و پاسبانی و آفتِ آن، سپاه دشمن است. برای ایمن‌بودن از این آفت بزرگ که هرلحظه ممکن است کشور را تهدیدکند، باید همیشه آماده و دست به سلاح بود. در تمامی پیکره‌های ساسانی، کمتر شاهی دیده می‌شود که دست به سلاح نباشد؛ یا دست به شمشیرِ بر کمر آویزان است، یا دست به شمشیرِ نهاده در بین پاهاست، یا دست به تیر و کمان دارد و درحال تیراندازی‌ست، یا دست به نیزه دارد و دشمن را از اسب به‌زیر می‌کشد و یا دست به نیزه و سپر در هیأت نظامی سواره (اسوار) آماده رزم است. پادشاه به‌عنوان یک جنگجوی بزرگ، همچون مهر (میترا)، «پیروزگری است که سلاحی کارساز دردست دارد.» (ورمازرن، ۱۳۸۳: ۱۸).

پیروزمندی حاصل دستانی به سلاح گرفته است؛ دستانی آورنده پیروزی. چنانچه «درنظر بیاوریم که یکی از معانی دست پیروزی است، ترکیب دست‌ـ آر می‌تواند به‌معنی آورنده پیروزی باشد که همانا خاصیت فرّ است.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۵). در نقش برجسته شاپور اول در بیشاپور فارس که برای بزرگداشت موفقیت‌های نظامی وی بر سه امپراتور روم برپاگردیده، تأییدات الهی به‌صورت فرشته‌ای که دستار بلندی را از آسمان برای او می‌آورد و شبیه نوارهای مواج به‌اهتزاز درآمده آویزان از افسر و جامه شاه است، نشان‌داده شده‌است (تصویر۱۶). طرح کلی نقش برجسته صخره‌ای یادشده دست را در معناهای صریح، ضمنی و اسطوره‌ای خود به‌وضوح عرضه‌می‌دارد. معنای صریح آن، چیزی است که در ظاهر دیده‌می‌شود؛ عضوی از بدن پیکره‌ها در حالت‌ها و موقعیت‌های انتخاب‌شده. در معنای ضمنی آن، دست به‌معنی پیروزی و غلبه بر دشمن به راه‌های مختلف، بازتاب‌می‌یابد.

در بالای نقش برجسته، فرشته دستار را با دست‌هایش می‌آورد که این خود یک بازی لفظی است و تأکید مضاعف بر معنی دست- آر دارد. به‌قرینه آن در پائین و سمت چپ، شاپور مچ دست امپراتور روم، والرین را به‌دست می‌فشرد که نماینده مفهوم دستگیری است یعنی تسلط و پیروزی بر خصم. (همان: ۱۶). فیلیپ عرب دربرابر هیبت شاهِ سواره به‌زانو درآمده و دست تضرع به‌سوی او درازکرده که بیانگر پذیرش ذلت‌بار صلح و غرامت‌های مربوط ازسوی وی است. یکی از بزرگان ایرانی نیز دستانش را به‌نشانهٔ شادمانی بر چنین موفقیت‌های عظیم نظامی و سیاسی، بلندکرده و برهم می‌زند.

در معنای اسطوره‌ای آن دست‌یابی به پیروزی‌های بزرگ دست‌گیری، تسلط بر دشمنان، به‌دست آوردن افتخارات تازه و افزونی لیاقت که از عمده وظایف جنگاوران و قهرمانان است، امری طبیعی و محتوم تلقی‌می‌شود. آنچه نقش برجسته بیان‌می‌کند با نشانه‌های ضمنی و رمزی خود که پیش از این بدان‌ها اشاره‌شد، بر بستر حوادث تاریخی شکل‌گرفته ولی شرح تاریخ نیست بلکه نوعی اسطوره‌سازی است. درواقع برپا دارندگان این اثر تلاش داشته‌اند تا زمان و مکان را از بیان خود دورسازند.

در بیشتر نقوش ساسانی، پیکره‌ها با دست راست حلقهٔ فرّ ایزدی یا دستار مواج را اهدا یا دریافت‌می‌کنند. برای به‌نمایش گذاردن این سنت ساسانی که ریشه در اعتقادات راست‌کیشی زرتشتی دارد، هنرمندان ساسانی با مشکلات عدیده‌ای در نحوه قرارگیری پیکره‌ها و ترکیب‌بندی متقارن آنها روبرو می‌شدند. برای نمونه در نقش برجسته بهرام دوم در نقش بهرام، هر چهار تنِ دو سوی شاه دست راست خود را بالا برده‌اند درنتیجه دستان دو نفر سمت راست شاه، به‌جلوی سینه آنها کشیده‌شده ولی دستان دو نفر سمت چپ شاه

تصویر۱۶. بخشی از نقش برجسته پیروزی شاپور اول بر امپراتوران روم در بیشاپور، نیمه دوم سده سوم م. (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۴).

به‌سوی خود بالا رفته‌اند. ازهمین رو هنرمند در نشان‌دادن آنها به‌لحاظ فنی با مشکلاتی روبرو بوده‌است (تصویر۷). در نمایش موجودات آسمانی نیز این سنت دنبال گردیده‌است: اهورامزدا تمامی حلقه‌های نشان‌دار خود (فرّ ایزدی) را با دست راست اهدامی‌کند و فرشته‌های قرینه طاق بزرگ طاق‌بستان نیز با دستانِ راست نشان‌ها را به‌اهتزار درآورده‌اند.

دستِ چپ پیکره انسانی در نقش برجسته‌های ساسانی بطور معمول برای گرفتن دستهٔ شمشیرِ بر کمرِ بسته به‌کار رفته‌است. این ویژگی، نقطه مقابل دست راست است که برای گرفتن و اهدای نشانِ سعادت الهی یا ادای احترام بلند شده و جملگی، پیوندی با نیروهای آسمانی و ایزدی دارند. دست چپ که دسته شمشیر را در خود دارد و دنباله شمشیر که به‌سوی پائین و زمین کشیده‌شده، با اعمال زمینی و وظایفی در دنیای مادی ارتباط پیدا می‌کند.

از سنت‌های کهن ایرانی که در پیکره‌های ساسانی نیز آورده‌شده، بستن کمر با کمربند از هر نوعی بود. شمشیر، خنجر و دشنه بر کمرِ بسته‌شده آویزان‌می‌شد و شخص با دستی که بر دسته سلاح داشت یا بر کمر می‌زد، می‌ایستاد یا راه‌می‌رفت. در فارسنامه ابن‌بلخی که یکی از قدیمی‌ترین آثار منثور زبان فارسی است و در آن بعضی از سنت‌های کهن محفوظ‌مانده، چنین آورده‌شده: «پیر و جوان و خُرد و بزرگ و چون درپیش پادشاه رفتندی عادت چنان بودی کی هریکی کمر بالای جامه بستندی و آن را کمربندگی خواندندی و هیچ‌کس زهره‌نداشتی کی بی‌گوشوار و کمربندگی در نزدیک پادشاه رفتی و رسم نبودی کی در مجلس پادشاه هیچ‌کس بنشستی البته نزد ملک دست در کمر زده بیستادندی.» (ابن‌بلخی، ۱۳۱۳: ۳۴ و ۳۵).

یکی از معانی کمربند، نوکر و ملازم است و کمربستن به‌معنی آماده جنگ شدن و کمربسته، آماده خدمت معنا شده‌است (معین، ۱۳۷۵: ۳۰۶۸). کمربند، نماد وابستگی و نشان دست‌نشاندگی و خدمت‌گزاری تلقی‌می‌شد و هیچ‌کس حق‌نداشت کمربند بر خویش نصب‌کند مگر اینکه از شاه آنها را گرفته‌باشد (کریستین سن، ۱۳۸۳: ۳۹۸). در نقش برجسته شاپور اول در بیشاپور فارس، صف‌های متوالی از این کمربستگان را که دست بر شمشیر در دو سوی شاه ایستاده و سرهایشان به‌سوی وی برگردانده‌شده، به‌وضوح دیده می‌شود.

در معدودی از نقوش ظروف فلزی، ملازمان دست‌نشانده شاه بدون اینکه سلاحی با خود داشته‌باشند، دستان خویش را برهم نهاده و به زیر سینه‌شان قرار داده‌اند.[۲۸] این دست برهم نهادن در ارتباط با چهره‌هایی که به‌سوی شاه برگشته‌اند،

بیانگر این نکته است که اینان بدون اجازه و خواست شاه دست به اقدامی نخواهندزد و فرمان‌بردار اویند.

انرژی متراکم و انباشته در نقوش دستان پیکره‌های انسانی ساسانی در گرفتن دستار، حلقه مرصع، دسته شمشیر، نیزه و دست دشمنانِ به‌اسارت درآمده و ... اموری است که بر آنها تأکیدشده و قابل توجه بوده‌اند. حالت این دستان بیانگر اعمال و وظایف تعیین‌شده ازسوی اهورامزدا است و بایستی قدرت‌مندانه نشان داده‌شوند.

در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی، حالت‌هایی از حرکات و اشارات انگشتان دست وجود دارد که می‌توانند تجلی زمزمه‌های خاموش باشند. ایما و اشارات حرکات دست و انگشتان در نظامی مبتنی‌بر آداب رفتاریِ تعریف‌شده بر اساس روابط به‌شدت طبقاتی، امری طبیعی تلقی‌می‌شد. آنچه در این میان بیشتر حائز اهمیت است، حرکات و اشاراتی است که جنبهٔ ستایش‌آمیز و مدح دارند.[۲۹]

اردشیر اول در نقش برجسته نقش رستم، انگشت سبابه دست چپ خود را دربرابر اهورامزدا بالا برده‌است. کَرتیر نیز در نقش پیروزی شاپور اول در نقش رستم به همان‌گونه ولی با دست راست، عمل نموده‌است (تصویر ۱۱). در نقش برجسته شاپور اول در بیشاپور، نقش برجسته‌های بهرام دوم در نقش رستم (تصویر ۱)، نقش بهرام (تصویر ۷) و شاپور دوم در بیشاپور نیز بزرگان و اسوارانِ بارگاه، انگشتانِ دستِ راست خود را به همان ترتیب با حالتی که بیانگر احترام و ستایش است، بالا برده‌اند. این کار با دقت قابل ملاحظه‌ای انجام شده‌است. این امر را با دقت بر کسانی که در سمت راست شاه قرار گرفته‌اند و از روی دست، حالت انگشتانشان دیده می‌شود، می‌توان‌دریافت. همچنین کسانی که در جانب چپ شاه ایستاده‌اند، از کف دست، حالت انگشتان آنها آشکار است.

در فرهنگ‌های فارسی همچون معین برای هریک از انگشتان شست و سبابه اسم و حالتی بیان‌شده؛ ابهام و اشاره.[۳۰] لیکن درباره سه انگشت بعدی تنها به اسم بسنده‌شده؛ انگشت میانه، انگشت کلیک (بِنصِر) و انگشت خرد (کالوج، خِنصِر). انگشت اشاره درمعنای شهادت (گواهی‌دادن) نیز به‌کار می‌رود (معین، ۱۳۷۵: ۳۸۹). ازاین روست که در شمایل پیامبران الهی این حالت از انگشتان دست به‌وفور دیده می‌شود. برای نمونه، اشاره مستقیم به آسمان و گواهی به یگانگی خداوند ازاین دست است. در نقوش صخره‌ای ساسانی هم این تعبیر می‌تواند پذیرفته‌گردد؛ گواهی‌دادن به حقانیت و مشروعیت شاه یا یکتایی اهورامزدا. در نقش برجسته‌های ساسانی، به‌دلیل اینکه قصد اشاره به شخص مرکز صحنه را دارند، انگشت اشاره قدری خمیدگی یافته و آن کشیدگی معمول اشاره‌رفتن را ندارد.

ازسوی دیگر، یکی از ترکیبات مصدری کلمه انگشت، انگشت‌گرفتن به‌معنای حساب‌کردن و شماره‌کردن است. یحیی *ذکاء* در پژوهشی اهمیت نقش انگشتان دست را در شمارش بررسی‌کرده و دراین باره به گزارش مفصلی که در "فرهنگ جهانگیری" آورده‌شده، استنادمی‌کند (ذکاء، ۱۳۷۷). *اینوسترانتسف*،[۳۱] محقق روسی نیز در تشریح نحوه تیراندازی با کمان ایرانیان به حالت و اسامی انگشتان برمی‌خورد و برای یافتن معنای آنها از فرهنگ‌های جهانگیری و رشیدی مددمی‌جوید (اینوسترانتسف، ۱۳۵۱: ۷۴).

افزون‌بر اینها سودآور با اشاره به نقش مُهرهای مورد اشارهٔ یحیی ذکاء، نقش دستارهای زیر انگشتان دست را بررسی‌کرده و آنان را نشانه‌های فرّه اِفزون معرفی‌می‌کند و می‌نویسد: «مراد از ترکیب این‌ها باهم، آرزوی فرّ است برای صاحب مُهر به‌میزان ۳۰ و ۱۰۰۰۰ مرتبه.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۶۸). در نقش برجسته‌های ساسانی، با توجه به محدودیت‌های مسائل فنی و حالت‌هایی که می‌باید هنرمند حجار برمبنای سنت و آداب رایج به‌نقش کشد، حالت انگشتان قدری با توضیحات مندرج در فرهنگ جهانگیری هم‌خوانی ندارد ولی این موضوع نمی‌تواند مانع ارتباط شمارش‌گری با معنای حالت انگشتان در نقش برجسته‌ها گردد.

با دقت بر چگونگی نشان‌دادن انگشتان در حالت یادشده، انحنای انگشت اشاره به‌سوی شاه است هرچند که با واقعیت نحوه ایستادن و حالت طبیعی دست که متناسب با آن است، مطابقت‌ندارد. به‌نظر می‌رسد هنرمندِ حجار، هم یک نشانه رایج برای طلب سعادت و موفقیت روزافزون را به‌کار برده و هم با خماندن انگشت اشاره (شهادت) به‌سمت شاه، بیان‌کرده که مقصود طلب و آرزوی فوق الذکر کیست.

شاپور اول با لشکرکشی‌های سراسر موفق خود به حد بالایی از فرّ ایزدی دست‌یافت. در نقش برجسته‌های پیروزی‌اش، ملتزمین رکابش فریاد فرّه شاه افزوده‌شد[۳۲] و جاودان باد این پیروزی را با دستان راست خود که با اشاره به مرکز اصلی صحنه همزمان و همراه گشته، در سکوت صخره‌ها هنوز برمی‌کشند. در نقش برجسته دارابگرد[۳۳] بزرگان و همراهان شاه، ساقه نیلوفری را لابه‌لای انگشتان میفشارند. حالت انگشتان، «نشانِ بیور[۳۴] یعنی عدد ۱۰۰۰۰ است که در فارسی معنای بسیار دارد و در ترکیب با نیلوفر بیانگر فرّ بسیار است برای شاپور.» (همان). در نقش برجسته یکی از سرستون‌های ساسانی محوطه طاق‌بستان نیز پیکره‌ای دیده‌می‌شود که انگشتان دست چپش را درحالت مذکور به‌نمایش گذارده‌است.

در پیکره‌های شاهان، این حالت از انگشتان در دست چپ و در پیکره‌های ملتزمان و بزرگان در دست راست

جلوه‌می‌کند. دست راست شاه بطور معمول درحال ستاندن دیهیم یا حلقه نشان فرّ ایزدی از اهورامزداست درنتیجه، انگشتان دست چپ وی حامل این حالت خاص شده‌اند. در جدول۱ معناهای صریح، ضمنی و اسطوره‌ای دست در پیکره‌های ساسانی به‌اختصار آورده شده‌است.

**پاها؛ توان ایستادگی**

پا افزون‌بر اینکه یکی از اعضای بدن است، به‌معنای قسمت سفلای هر چیزی نیز هست. پا نگهدارنده بدن و سبب استواری، استحکام و استقلال آن است.[۳۵] مطابق با نوشته‌های پهلوی طبقات پائین اجتماع شامل کشاورزان و دستورزان با قسمت انتهایی بدن شامل شکم و پاها، مقایسه‌شده‌اند و خاصیت این طبقه با توجه به خویش‌کاری آنها، باروری، سلامت و آسایش بیان شده‌است (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۴۵).

در نقوش صخره‌ای ساسانی، همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره‌شد، پاهای پیکره‌های انسانیِ ایستاده بطور عام در وضعیتی کشیده بدون هرگونه خمیدگی دیده‌می‌شوند. در تعدادی از نقوش نخستین ساسانی، تاحدودی تلاش‌شده تا حالت عضلانی پاها از زیر جامه و شلوار نمایانده‌شود. لیکن در آثاری که مربوط به اواخر ساسانی است، این تلاش بطور کامل کنار گذاشته‌شده و زیر شلوارهای گشاد و پرچین و شکن پنهان مانده‌اند. در این‌گونه نمایشِ پاهای یکپارچه تخت، به‌سختی می‌توان محل قرارگیری زانو را معین‌کرد حتی جامه‌های بلندی که تا بالای زانو کشیده شده‌اند نیز، در این امر کمکی‌نمی‌کنند. ولی در مورد امپراتوران روم، توجه و دقت در نمایش عضلات ماهیچه پاهای آنها برای نمونه در نقش برجسته شاپوراول در بیشاپور قابل مشاهده است. شایان یادآوری است که در تمامی نقوشی که با موضوعات نبرد یا پیروزی است دشمن را قوی بنیه و زورمند نشان‌می‌دادند تا چیره‌شدن بر وی به پیکره‌های نقوش اعتبار بیشتری بخشد. نکته دیگری را که باید درنظر داشت، تفاوت در نوع جامه و لباسی است که ایرانیان و رومیان برتن می‌کردند. جامه ایرانیان درزمان ساسانیان به‌گونه‌ای بوده که ذره‌ای از بدن آنان برهنه نبوده‌است (کریستین سن، ۱۳۸۳: ۴۸۸). درصورتی که رومیان شلوار به پا نمی‌کردند و بطور معمول دست‌ها و بازوان و پاها از بالای زانو به پائین، برهنه و قابل دیدن بودند. شلوارهای گشاد و پرچین به‌واقع فرصتی به هنرمند نمی‌داده تا عضلات قویِ پیکره را به‌نمایش گذارد.

پاهای پیکره‌های انسانیِ نقش برجسته‌های ساسانی، هیچ‌گاه درحال راه‌رفتن به‌نمایش گذارده نشده‌اند. تمامی، سر جای خود ایستاده و تمایلی هم در به‌حرکت درآوردن بدن به‌سو یا سمتی ندارند. تأکید در این زمینه تا آنجاست که چین و شکن شلوارهای گشاد نیز رو به سوی میان پاها است. همان‌طور که پیش از این گفته‌شد، این نکته به‌وضوح در نمایش کف پاها نیز دیده می‌شود. جهت هر کفِ پا به همان سمتی است که قرارگرفته و بیشتر از پاشنه به هم چسبیده‌اند حتی درحالت نشسته که پاها با فاصله از یکدیگر قرار گرفته‌اند.

در نقش برجسته اردشیراول در نقش رستم که سواره دربرابر اهورامزدای سواره ایستاده است، شلوارهای گشاد تا کف پاها را نیز پوشانده‌اند. حال آنکه کف پاها در سایر پیکره‌های سواره، از نوک پا به‌سوی زمین کشیده شده‌اند (تصویرهای۱۱و۱۶). کشیدگی کف پاها در سواره‌های نقش‌شده بر بشقاب‌های سیمین و زرین که جملگی درحال تاخت هستند، نیز دیده‌می‌شوند. هنرمند سعی‌کرده با این عمل، کشیدگی پاهایِ سوار، پاهای اسب و سایر عناصر عمودی صحنه را

جدول۱. دست و معناهای صریح، ضمنی و اسطوره‌ای آن در پیکره انسانی ساسانی

| معناهای صریح | معناهای ضمنی | معناهای اسطوره‌ای |
|---|---|---|
| دست به سلاح | آمادگی برای نبرد | پیروزگری که سلاح کارساز دردست دارد (مهر). |
| دستان آورنده | آورنده پیروزی | تأییدات الهی (فرّ ایزدی) |
| گرفتن مچ دست دشمن (دست‌گیری) | پیروزی بر سپاه دشمن | انجام خویش‌کاری (وظیفه) و افزونی فرّ |
| دست راست | عمل حکیمانه، برکت، رحمت و رأفت | راست‌کیشی دین بهی |
| دست چپ | سخت‌گیری و شدت عمل | مجری و نگهبان دستورات الهی |
| دست به کمر بودن | آماده جنگ و خدمت‌گزاری | پیمان تعهد |
| دستان برهم نهادن | اقدام به کاری نکردن | اطاعت |

(نگارندگان)

هماهنگ‌کند و بر حالت استواری ماجرا و درآنجا که اسبان به‌تاخت درگذرند، بر ستیزندگی و تهاجمی ماجرا بیافزاید. در چارچوب کلی صحنه‌ها این حالت از نشان‌دادن کفِ پاها، به اشاره‌ای می‌ماند که دشمن یا جانور ازپای درآمده، رفته‌است: «بر پا ایستادن» بر «از پای درآمده»[۳۶] (جدول۲). صراحت این بیان در بشقاب‌های فلزی که هدایای ارسالی به‌سوی دربار حاکمان و فرمان‌روایان سایر سرزمین‌ها بوده‌اند، تأکید دیگری بر جنبه تبلیغات سیاسی آثار هنری ساسانی دارد.

کفش‌های درخشان با بندهای زرین که درانتها به نوارهای مواج منتهی‌می‌شوند، به پای بیشتر پیکره‌های شاهان ساسانی قابل مشاهده است. تنها موردی از توصیفات ایزدان در متون زرتشتی که به کفش‌های آنان اشاره‌شده، درباره آناهیتا، الههٔ آب‌هاست: «آنگاه اردویسور ناهید به‌صورت دختر زیبایی بسیار برومند خوش‌اندام کمربند درمیان بستهٔ راست‌بالا، آزاده نژاد و شریف از قوزک پا به پائین کفش‌های درخشان پوشیده با بندهای زرین (آنها را) محکم بسته روان‌شد» (پورداوود، ۱۳۷۷: فقره ۶۴).

در نوشته‌های پهلوی نیز طبقه سوم از طبقات سه‌گانه به ایزد آناهیتا و در مطابقت با اندام انسانی، به شکم و پاها اختصاص یافته‌است.

جدول۲. دشمنان، مظاهر دروغ (ازپای افتادگان) در هیأت پیکره‌های مغلوب و ازپای درآمده

| | |
|---|---|
| | |
| اهریمن و اردوان پنجم زیر سم اسبان، فیروزآباد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۳۲). | امپراتور روم (گردین سوم)، بیشاپور (گیرشمن،۱۳۷۰: ۱۵۴). |
| | |
| جسد گردین سوم، بیشاپور (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۹). | دشمن یا اهریمن، طاق بستان (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰). |

(نگارندگان)

جدول۳. تبارشناسی پیکره‌های انسانی پیش از ساسانیان

| **الف. پیکره‌ها** | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |
| سفالینه سیلک، کاشان (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۷۶) | آنوبانی‌نی، سرپل ذهاب (Ferrier, 1986: 18) | خدای آب، ایلام (پرادا، ۱۳۵۷: ۸۱) | سنگ یادبود اونتاشگال[۳۹]، ایلام (پرادا، ۱۳۵۷: ۸۱) | جام سیمین، مارلیک (نگهبان، ۱۳۶۸: ۱۲۲) |
| | | | | |
| بخشی از لگام اسب، لرستان (پوپ و آکرمن،۱۳۸۷: ۲۷) | مرد مادی (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۸۴) | مرد پارسی (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۹۰) | شاهزاده اشکانی از معبد شمی[۴۰] (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۸۸) | |

ادامه جدول۳. تبارشناسی پیکره‌های انسانی پیش از ساسانیان

| ب. آرایش سر و چهره | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| سیلک<br>(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۷۶) | آنوبانی‌نی، سرپل ذهاب<br>(Ferrier, 1986: 18) | مفرغ لرستان<br>(پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۷) | مرد مفرغی، هزاره دوم ق.م.<br>(پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۶) |
| | | | |
| داریوش، بیستون<br>(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۳۶) | هخامنشی، تخت‌جمشید<br>(نگارندگان) | مردپارتی، شوش<br>(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۹۶) | |

(نگارندگان)

## نتیجه‌گیری

مطالب جدول۳، سیر تاریخی پیکره‌های انسانی را پیش از ساسانیان نشان می‌دهد. به‌نظر می‌رسد در روند تاریخی سیلک تا ساسانی، تمایل به تحرک پیکره‌ها کمتر و نشان‌دادن آنها به‌صورت توده‌های یکپارچه پرشکوه، بیشتر مورد توجه بوده‌است. اگر پیکره سیلک سلاح به دست و با پاهایی باز، آماده حرکت و نبرد است یا پاهای پیکره‌های مادی و هخامنشی هم‌راستا با شانه‌ها و چهره‌های نیم‌رخ رو به سویی دارند، در پیکره مفرغی شاهزاده پارتی و پیکره‌های ساسانی بطرز صریحی بر ماندن در جای خود اصرارمی‌ورزند. گیرشمن،[۳۷] این پیکره را نوعی رهاسازی از هنر یونانی- رومی و رویکردی به سنت‌های کهن به‌ویژه هنرهای سیلک و لرستان می‌داند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۷۸). بنابراین می‌توان آن را تجلی روحیه استقلال‌جوی ایرانی و رویکردش به سنت‌های کهن برای حفظ هویت ملی و شخصیت تاریخی‌اش برشمرد که در دوران ساسانی واقعیت سیاسی- اجتماعی می‌یابد.

در جهت عکس این موضوع، جامه‌های بر تن پوشیده پیکره‌های ماقبل ساسانی از چین و شکن‌های منظم و ایستا برخوردارند درحالی که چین و شکن‌های پیکره‌های ساسانی مواج و دارای دنباله‌های به‌اهتزار درآمده هستند. در تطابق آرایش سر و چهره آنها نیز نکته جالب توجه، اهمیت افسر شاهی هم به لحاظ کمیت اجزا و ابعاد و اندازه آن و هم جایگاه خاصی است که در ترکیب و نمایش پیکره‌ها دارند.

یکی از دغدغه‌های مهم و متداول در دوره ساسانی، مسأله مشروعیت سیاسی این سلسله بطور عام و به قدرت رسیدن هر یک از شاهان ساسانی بطور خاص بود. نشستن بر سریر قدرت نهادشاهی- آرمانی[۳۸] و حفظ انسجام همگانی ناشی از آن بر مبنای مبانی سیاسی و دینی ساسانی بنا به ضرورت، آنان را با دنیای خدایان و اساطیر پیوندمی‌داد و نقشی میانجی‌گرایانه و واسطه‌ای میان دنیای متعال آسمانی و جامعه زمینی، بدانان می‌بخشید. لیکن این موضوع هم در داخل جامعه ساسانی و هم از بیرون آن، مدام مورد تهدید قرارمی‌گرفت و حفظ شرایط موجود و تداوم یکپارچگی جامعه، ضرورت تقویت و تکرار مبانی وجودی آنان را تشدیدمی‌کرد. پیکره‌های شاهان ساسانی در نقش برجسته‌های تکرارشونده نوعی بازتاب نگرش پذیرش وضعیت موجود و نگرانی و تشویش از آسیب‌رسانی و تهدیدات عواملی در همان وضعیت است.

الگوپذیری هنرمندان ساسانی از اساطیر در طرح‌ریزی پیکرهای انسانی و قرارگیری آنان در جنب خدایان و موقعیت‌های پیروزمندانه، درراستای تحقق بخشیدن به تقویت و تحکیم این نگرش و گونه‌ای گریز از نگرانی‌هاست. شاه ساسانی در هیأتی مقدس، قهرمانانه و خارج از زمان فانی با مسئولیتی بزرگ در حفظ هر آنچه موجود و باور مشترک است، ظاهرمی‌شود. خدایان نیز با وی همراه‌می‌کنند تا چنین شیوه زندگی را تداوم‌بخشند، بقای نهادشاهی و وحدت خانوادگی قدرت را تضمین‌کنند و ترتیبی‌دهند که هیچ تغییری این امنیت را به‌خطر نیاندازد.

پیکره‌های انسانی به‌نمایش درآمده در نقش برجسته‌های ساسانی، کارکردی اجتماعی و سیاسی داشته‌اند. آنان را برپا می‌داشتند تا دیده‌شوند بااین‌وجود، زاویه دید برای بیننده یک سویه و تعیین‌شده است. همه آنچه بیننده باید بداند، به سطح آورده و در فضایی عاری از عمق، زمان و مکان، به‌نمایش گذاشته‌می‌شد. پیکره انسانی ساسانی باید تجلی آرمانی مقبولیت و تقدیر باشد.

پیکره انسانی در هنر ساسانی بر بستری چنین کارکردگرایانه شکل‌می‌یابد بنابراین بطور کامل قرار دادی و گزینشی است. قرار دادها که در ابتدای به قدرت رسیدن ساسانیان شکل‌می‌پذیرند و باور مشترک همگان می‌گردند، به الگویی تکرارشونده بدل‌می‌شوند تا در سراسر تاریخ بیش از چهار قرن ساسانی مورد استفاده قرارگیرند. هرچند تغییرات مختصری به‌واسطه تهدیدات و نگرانی‌ها در طول این تاریخ طولانی رخ‌می‌دهد، ولی الگوی اصلی تغییرناپذیر و ایستا تا پایان دوره ساسانی باقی‌می‌ماند.



**پی‌نوشت**

1- Anubanini

۲- برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به (هارپر، ۱۳۷۹).

۳- برای آگاهی بیشتر در مورد پیکره شاپور مراجعه‌شود به (سامی، ۱۳۴۴: ۱۶۱-۱۵۸؛ گیرشمن،۱۳۷۰: ۱۶۵-۱۶۲).

۴- پا پیش گذاشتن: اقدام‌کردن به امری (معین، ۱۳۷۵: ۶۳۸).

۵- نرسی (Naresh)، پس از درگیری‌های سیاسی فراوان که با برادرانش (هرمزاول و بهرام اول) و بهرام دوم و بهرام سوم داشت، طی یک شورش به‌قدرت رسید. بنابراین «می‌باید عمل خود را توجیه‌کند و مشروعیت سلطنت خود را به کرسی بنشاند [...] در (کتیبه) پایکولی نرسی می‌گوید که نهضت او به نام اهورامزدا و ایزدان و ناهید بود و خدایان او را فرّ و پادشاهی بخشیده‌بودند.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۸۰).

۶- برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به (سودآور، ۱۳۸۳: ۷۴-۷۰).

۷- برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به

Frye, R, “The Sasanian Relife at Tang-i Qandil” IRAN 12, 1974, pp. 188-190.

۸- تاکنون نظرات گوناگونی درباره این سه پیکره ارائه شده‌است. رایج‌ترین آنها، آن را مربوط به دوران اردشیر دوم می‌داند که نشان شاهی را از اهورامزدا می‌ستاند و مهر (متیرا) نیز شاهد این مراسم است. شخص افتاده زیر پای شاه را هم یک دشمن کشته‌شده می‌دانند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰). ج. ک. کویاجی با این نظر موافق‌نبوده و آن را به دوره اردشیر اول و پسرش شاپوراول مربوط دانسته که بر فراز سر اردوان پنجم، آخرین شاه اشکانی، ایستاده‌اند و یاور آنان در این نبرد، ایزد بهرام بوده که در پس پشت شاه ایستاده‌است (کویاجی، ۱۳۶۲: ۲۱۸-۱۹۸). ولی شاپور شهبازی تعبیری دیگر پیشنهاد کرده‌است مبتنی‌بر اینکه کل صحنه برای بزرگداشت پیروزی شاپور دوم در سمت راست بر یولیانوس بوده که به کمک برادرش در وسط، اردشیر دوم میسر شده‌بود و مهر سمت چپ، گواه و ناظر بر پیمانی است که بین دو برادر درباره ولایت‌عهدی اردشیر بسته شده‌بود.»

9- Shahbazi, 1985: 181-185

- سودآور، این نقش برجسته را مربوط به دوران شاپور دوم می‌داند و شخص وسط را اهورامزدا معرفی‌می‌کند (سودآور، ۱۳۸۳: ۵۶ و ۵۷). نگارنده نظر شاپور شهبازی را به مستندات تاریخی نزدیک‌تر دانسته و بر آن مبنا به نقش مذکور می‌نگرد.
- واقع در چند کیلومتری شهر باستانی بیشاپور از توابع شهرستان کازرون در استان فارس است.

۱۰- دست به کمر زدن: حالت آمری و فرماندهی و سروری به‌خود گرفتن است. دست به کمر داشتن: نخوت و غرورکردن (دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۴۸۵).

۱۱- ابوالحسن علی بن حسین مورخ بزرگ اوائل سده چهارم ه.ق. است. "مروج الذهب" و "التنبیه و الاشراف" از آثار اوست. وی سال ۳۴۵ تا ۳۴۶ هـ .ق. در فسطاط مصر وفات‌یافت (معین، ۱۳۷۵: ۱۹۷۷).

۱۲- در نقوش تالار صدستون در تخت‌جمشید، شاه هخامنشی در نبرد با جانوران ترکیبی با دستی خنجر در شکم جانور و با دستی دیگر خنجر بر فرق سر آن فرومی‌کند.

۱۳- فرانتس آلتهایم بارها به جنبه آگاهانه اقدامات اردشیراول اشاره‌نموده و وی را "نوآور آگاه" می‌نامد (آلتهایم و استیل، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

۱۴- بیشتر چهره‌های نقش‌شده بر سکه‌های اشکانی روی به سمت چپ دارند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۱۴ و ۱۱۵).

۱۵- اردشیر اول نخست خود را شاهان شاه ایران می‌نامد و بعد عبارت "چهره از ایزدان (دارد)" به سکه وی اضافه‌می‌شود. پس می‌باید این چهره ایزدی، با نشانه‌های ایزدی در معرض دید همگان قرارگیرد.

۱۶- درباره نحوه آرایش گوی‌وار موی سر مراجعه‌شود به (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۶۷).

۱۷- برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۴-۷).

۱۸- دانایی در معنای کهن آن توأم با قدرت جسمانی بوده‌است. همچنین اصطلاحات "درازمویان"، "گیسودراز" و "گیسو فروهشته" در اسناد مکتوب به‌دست آمده از تمدن‌های خاورمیانه نیز به‌کار رفته‌است (ویدگرن، ۱۳۷۸: ۶۲-۹).

۱۹- بنا بر گفته لوی استروس، گذر از طبیعت به فرهنگ (وایزمن، ۱۳۷۹: ۱۵۲).

20- Kartir

۲۱- گیس، موی بلند سر زنان را گویند. گیسو، موی بلند سر که از پشت گردن تجاوزکند. در دوران اسلامی به‌سبب آنکه علویان گیسو داشتند، در معنای سید و علوی نیز به‌کار رفته‌است (معین، ۱۳۷۵: ۳۵۱۰).

۲۲- دوران هخامنشی پس از کشورگشایی‌های اولیه و رسیدن به مرزهای امن با دنیای خود در آرامش بسرمی‌برد. ولی ساسانیان در تمامی دوران حاکمیت خویش در جنگ با شرق و غرب بسربردند و مدام تهدیدمی‌شدند یا تهدیدمی‌کردند. لذا وجود یک روحیه جنگجویی و حماسی را برا ی خویش ضروری می‌دانستند.

23- Mary Boyce (1920-2006)

24- Apam-Napat

۲۵- برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به

Boyce, M. “Apam-Napat” in Encyclopaedia Iranica, II, pp.148-150.

۲۶- «مرواریدی که در قعر دریا از رسوب املاح به دور یک نطفه مرکزی به‌وجود می‌آید و لولوءِ درخشان می‌شود، به‌واسطه همان نطفه‌ای که دربردارد، می‌تواند نماینده فرّی باشد که تجلیش از مهر بود. پس حلقه مروارید از دو جهت فرّه افزون است و به همین دلیل در جاهای گوناگون به‌کار رفته‌است: به‌صورت گردنبند مرد و زن یا برای تقسیمات دایره‌ای در پارچه و قاب‌های گچین و چون ناهید جانشین اَپم نپات شد و علائم او را به‌ارث برد، لاجرم مروارید هم ازجمله نمادهای او شد.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۶۵).

۲۷- حلقه به گوش: مطیع، فرمانبردار، برده، بنده. «من از حلقه درویشانم، بلکه حلقه به گوش ایشان»، گلستان سعدی (معین، ۱۳۷۵: ۱۳۶۹).

۲۸- دست روی دست گذاشتن: اقدام به کاری نکردن (فرهنگ معین)؛ دست روی هم: به نشانه فرمان‌برداری و بندگی؛ دست در آستین داشتن: فارغ بودن از کارها، معطل‌ماندن و موقوف‌کردن کار؛ دست برهم نهادن: قرار دست‌ها روی هم به نشانه ادب (دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۴۹۰).

۲۹- در دوران اسلامی این روحیه به‌صورت اشعاری که در رسا و مدح فرمان‌روایان سروده‌می‌شده، درآمد و حتی در قالب ادبی قصیده جای مهمی برای خود یافت. قابل توجه است که کلمه قصیده به‌معنی مقصود برگرفته از قصد به‌معنی توجه و روی‌کردن به کسی یا چیزی است (همایی، ۱۳۶۳: ۱۰۵).

۳۰- ترکیبات مصدری انگشت بیان‌کننده حالت‌های انسانی است. مانند: انگشت کشیدن (رسوایی‌کردن)، انگشت گذاشتن (انتخاب‌کردن آن)، انگشت گرفتن (حساب‌کردن، شماره‌کردن)، انگشت گزیدن (تأسف‌خوردن)، انگشت‌نمایی (شهرت) و ... (معین، ۱۳۷۵: ۳۹۰).

31- Konnstanntin Inostrantsev (1847-1941)

۳۲- خسرو دوم پس از بازیافت نیروی خود و سرکوب بهرام چوبینه، بر سکه‌های خود نگاشت: «فرّه خسرو افزوده‌شد» (دریایی، ۱۳۸۲: ۳۴ ).

۳۳- واقع در شهرستان داراب در استان فارس است.

۳۴- بیور: ده هزار، ده هزار عدد از چیزی. بیور اسب: صاحب ده هزار اسب، لقب ضحاک (عمید، ۱۳۵۴: ۳۰۱).

۳۵- روی پای خود ایستادن: مستقل بودن، به استقلال کارها را انجام‌دادن (معین، ۱۳۷۵: ۶۳۸).

۳۶- برای نمونه در نقش برجسته اردشیراول در نقش رستم، ازپای درآمده‌ها زیر سم اسب شاه، اردوان پنجم و به قرینه زیر سم اسب اهورامزدا، اهریمن به‌دلیل ماری که دور سرش نقش‌بسته، است. برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به:

Boyce M, Zoroastrians (1979). Their Religious Beliefs and Practices, London, p. 107.

37- Roman girshman (1895-1979)

۳۸- مفهوم نهادشاهی در فرهنگ ایران زمین به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزا، همان نظام فرهنگی است که ارزش می‌یابد. شاه آرمانی که میانجی و مجری دستورات اهورامزدا بر زمین است، در تقابل با نشانه‌های اهریمن بر زمین معنامی‌یابد. فعل وی در زمین، نبردی برای ازمیان برداشتن مظاهر اهریمنی است بنابراین در چارچوبه نبرد هزاره‌ای میان اهورامزدا و اهریمن، خیر و شرّ و نیکی و بدی قرار می‌گیرد. برای آگاهی بیشتر مراجعه‌شود به (طباطبایی، ۱۳۸۰).

39- Untash GAl

۴۰- واقع در شهرستان ایذه در استان خوزستان است.

## منابع و مآخذ


- آذری، علاءالدین (۱۳۵۳). **بحثی پیرامون زندگانی و فعالیت روحانیون عصر ساسانی؛ تاریخ و فرهنگ ایران در زمان ساسانیان**، تهران: اداره نگارش فرهنگ و هنر.
- آلتهایم، فرانتس و استیل، روت (۱۳۸۲). **تاریخ اقتصاد دولت ساسانی**، ترجمه هوشنگ صادقی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابن البلخی (۱۳۱۳). **فارسنامه**، به‌اهتمام سید جلال‌الدین طهرانی، تهران: مطبعه مهر طهران.
- ادی، ساموئل کندی (۱۳۴۷). **آئین شهریاری در شرق**، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اینوسترانتسف، کنستانتین (۱۳۵۱). **تحقیقاتی درباره ساسانیان**، ترجمه کاظم کاظم‌زاده، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بویس، مری (۱۳۷۴). **تاریخ کیش زرتشت، اوائل کار**، ترجمه همایون صنعتی‌زاده. تهران: توس.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۰). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**، چاپ دوم، تهران: زرین و سیمین.
- پرادا، ایدت (۱۳۵۷). **هنر ایران باستان**، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتور اپهام و آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**، ویراست سیروس پرهام، ج ۷، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). **یشت‌ها**، ج ۱، تهران: اساطیر.
- دادَگی، فَرنبَغ (۱۳۶۹). **بُندهِش**، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.
- دریایی، تورج (۱۳۸۲). **تاریخ و فرهنگ ساسانی**، ترجمه مهرداد قدرت دیزجی، تهران: ققنوس.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). **لغت‌نامه فارسی**، تهران: دانشگاه تهران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۷۷). اهمیت نقش انگشتان دست در شمارش و نوعی عمل ضرب اعداد با انگشت در تبریز، **ارجنامه ایرج**، به‌کوشش م. باقرزاده، تهران: توس.
- سامی، علی (۱۳۴۴). **تمدن ساسانی**، ج ۲، بی‌جا، بی‌نا.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳). **فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران**، هوستون: میرک.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۷). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳). **زوال اندیشه سیاسی در ایران: گفتاری در مبانی نظری انحطاط ایران**، چاپ چهارم، تهران: کویر.
- عمید، حسن (۱۳۵۹). **فرهنگ عمید: فرهنگ مفصل و مصور شامل کلیه واژه‌های فارسی و لغات عربی و اروپایی مصطلح در زبان فارسی و اصطلاحات علمی و ادبی**، تهران: امیرکبیر.
- فرای، ریچارد نلسون (۱۳۶۷). میتره (مهر) در باستان‌شناسی ایران، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق، **باستان‌شناسی و تاریخ**، سال دوم، (۲)، ۱۶-۱۳.
- کریستین سن، آرتور امانوئل (۱۳۸۳). **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه رشید یاسمی، تهران: نگاه.
- کویاجی، جهانگیر کوورجی (۱۳۶۲). **آئین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**، ترجمه جلیل دوستخواه، تهران: کتاب‌های جیبی.
- گیرشمن، رومن (۱۳۷۰). **هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی**، ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۱). **هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی**، ترجمه عیسی بهنام، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- لوکونین، ولادیمیر گریگورویچ (۱۳۷۲). **تمدن ایران ساسانی**، ترجمه عنایت‌الله رضا، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

- مجتبایی، فتح‌اله (۱۳۵۲). **شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان**، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین (۱۳۶۵). **التنبیه و الاشراف**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- معین، محمد (۱۳۶۳). **فرهنگ فارسی معین**، تهران: امیرکبیر.
- نگهبان، عزت الله (۱۳۶۸). **ظروف فلزی مارلیک**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- نعمانی، فرهاد (۱۳۵۸). **تکامل فئودالیسم در ایران**، ج ۱، تهران: خوارزمی.
- وایزمن، بوریس (۱۳۷۹). **لوی استروس: قدم اول**، طراح جودی گووز، ترجمه نورالدین رحمانیان، تهران: شیرازه.
- ورمازرن، مارتین (۱۳۸۳). **آئین میترا**، ترجمه بزرگ نادرزاد، چاپ پنجم، تهران: چشمه.
- ویدگرن، گئو (۱۳۷۸). **فئودالیسم در ایران باستان**، ترجمه هوشنگ صادقی، تهران: قطره.
- هارپر، پرودنس او (۱۳۷۹). **سیمینه‌های درباری ساسانیان؛ اوج‌های درخشان هنر ایران**، ویراست ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز، تهران: آگه.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). **تجدید هنر و تمدن در ایران باستان**، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- همایی، جلال الدین (۱۳۶۳). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، ج ۱، تهران: توس.
- هینلز، جان (۱۳۷۳). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ سوم، تهران: چشمه.



- Ackerman, P. (1958). Some Problems of Early Iconography: The Sasanian period. A Survey of Persian Art form Prehistoric Time to the Persent. Manafzadeh Group Tehran, Oexford, London/ Meiji- School/Tokyo. pp. 878-883.
- Allan, J. and Trever, C.(1958). The Coinage of The Sasanians. A Survey of Persian Art form Prehistoric Time to the Persent. Manafzadeh Group Tehran, Oexford, London/Meiji-School/ Tokyo. pp.816-830.
- Boyce, M. (1985). Apam-Napat. In: Encyclopaedia Iranica (Vol II): pp.148-150.
- Boyce, M. (1979). **Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices,** London :Routledge/ Kegan Paul.
- Ferrier, R.W. (1986). **The Arts of Persia.** New Haven & London: Yale University Press.
- Frye, R. N. (1974). The Sasanian Relief at Tang-i Qandil, IRAN, 12: pp. 188-190.
- Shahbazi, S. (1985). Studies in Sasanian Prosopography: The relief of Ardaser II at Taq-I Bustan. in Archeologische Miteilungen aus Iran, band 18, Berlin. 18. pp.181-185.
- *http://ichodoc.ir/flandin/gallery.htm* (access date: 2008/03/20).

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۲/۲۳
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# بررسی رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب با تأکید بر هنر شک‌بافی

**راضیه مختاری دهکردی* مجید اسدی فارسانی****



## چکیده

بررسی تحول پوشاک و تزئینات دوختی روی آن نه‌تنها از نظر تاریخ و هنر قابل اهمیت است بلکه از دید جامعه‌شناسی و نشانه‌شناسی نیز بسیار شایان توجه است. در این میان رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب از جایگاه قابل توجهی در هنرهای سنتی ایران برخورداراست. ازاین‌رو در مقاله پیش‌رو تلاش برآن شده تا ضمن معرفی رودوزی‌های سنتی، نقش‌مایه‌های شک‌بافی در پوشاک سنتی زنان میناب شناسایی و پیرو آن جایگاه شک‌بافی در پوشاک سنتی این منطقه، تبیین‌شود. درواقع نگارندگان در مقاله حاضر با به‌کارگیری روش تحقیق توصیفی- تحلیلی (آمیزه‌ای از تحلیل محتوای کمّی و کیفی) و گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و میدانی همراه با ابزار گردآوری اطلاعاتی ازقبیل فیش، کارت مشاهده، ضبط صوت، دوربین عکاسی و استفاده از رایانه رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب را بررسی‌کرده‌اند. پس از آن، نقش‌مایه‌های شک بافی را شناسایی و درپایان هم، کاربرد آنها را در پوشاک این زنان بیان و مشخص نموده‌اند. درنهایت، نتایج به‌دست آمده بیانگر این بود که هنرمندان این منطقه بر اساس نگاره‌های بومی و محلی و همچنین تأثیرپذیرفتن از عواملی مانند طبیعت به آفرینش نقش‌مایه‌های شک‌بافی همت گماشته‌اند. این نقش‌مایه‌ها را می‌توان در دو گروه طرح‌های شکسته (هندسی) و طرح‌های گردان (گل و بته) جای‌داد که برای لباس‌های سنتی زنان که شامل تن‌پوش، سرپوش و روبند است، از آنها استفاده می‌شود. ضمن اینکه نقوش هندسی در این نوع رودوزی بیشتر از دیگر نقش‌ها مورد استقبال قرار گرفته‌است.

**کلیدواژگان:** پوشاک، میناب، رودوزی، شک‌بافی، نقش‌مایه.

* مربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد. mokhtari_razieh@yahoo.com
* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

## مقدمه

انگیزه پدیدآمدن پوشاک ناشی از عوامل متعددی چون شرایط اقلیمی و آئینی است هرچند ظن غالب آن است که لباس درابتدا، برای زینت ایجاد شده‌است. پوشاک مانند هر وسیله دیگر زمانی که از دایره رفع نیازهای ابتدایی و اولیه خارج‌شد، با وجود نمود آئین و فرهنگ جامعه، حالتی تفننی به‌خود گرفت، وسیله هنرنمایی و ابراز سلیقه آدمی شد و بدین ترتیب، روی لباس‌ها نقوش تزئینی ظاهر گردید. رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب از نقوش ارزشمند تزئینی در شناخت فرهنگ و رسوم آن مردمان است. از مهم‌ترین بافته‌های مرسوم در لباس سنتی زنان میناب "شک‌بافی" است که از دیرباز تا به امروز مورد توجه هنرمندان آن مرز و بوم قرار گرفته‌است. اگرچه شک‌بافی از دست‌بافی‌های شهرستان میناب محسوب‌می‌شود لیکن به‌دلیل اینکه شک‌بافی پس از بافت روی لباس‌های سنتی زنان دوخته‌می‌شود؛ جزئی از تزئینات لباس‌ها قلمدادمی‌گردد. ازهمین رو در مقاله حاضر، شک‌بافی در زیرمجموعه رودوزی‌ها بررسی شده‌است. درواقع با گسترش جمعیت شهری و تغییرشرایط زندگی عصر کنونی، میل و گرایش به لباس‌های غیرسنتی رو به فزونی است و پیرو آن کاربرد رودوزی‌های سنتی روی لباس‌های زنان شهرستان میناب درقیاس با گذشته کاهش یافته‌است. بنا بر آنچه بیان‌شد، نگارندگان در مقاله حاضر ضمن بررسی و معرفی این رودوزی‌ها به شناسایی نقش‌مایه‌های شک‌بافی در پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب پرداخته‌اند تا از این طریق جایگاه شک‌بافی را در لباس‌های زنان این شهرستان تعیین‌کنند و به پرسش‌هایی که دراین راستا مطرح‌شده‌اند، پاسخ‌دهند. پرسش‌های مطرح‌شده بدین قرار است که رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب کدام است. مواد اولیه و ابزار شک‌بافی چیست. در شک‌بافی‌های شهرستان میناب از چه نقش‌مایه‌هایی استفاده شده‌است و درنهایت اینکه شک‌بافی در پوشاک سنتی شهرستان میناب از چه جایگاهی برخوردار است.

معرفی انواع رودوزی‌های پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب برای آشنایی با نحوه دوخت، آشنایی با ابزار و لوازم شک‌بافی، معرفی و شناسایی نقش‌مایه‌های اصلی شک‌بافی و چگونگی حضور آن در لباس‌های سنتی از اهدافی است که در این مقاله دنبال‌می‌شود. متأسفانه در دوران معاصر بسیاری از بافت‌های شک‌بافی که به‌عنوان نقش‌مایه‌های تزئینی بر پوشاک سنتی زنان ظاهرمی‌گردید، فراموش‌شده و برخی از آنها نیز رو به زوال است.

## پیشینه پژوهش

با نگاهی کلی به تحقیقات پیشین درزمینه موضوع مورد بررسی در پژوهش حاضر، چنین به‌دست می‌آید که شناسایی دقیقی در این حوزه انجام‌نشده که درپی آن مشکلاتی نیز پدید آمده‌است. از این‌رو انجام پژوهش‌هایی منسجم و کامل دراین راستا برای جلوگیری از فراموش‌شدن این رودوزی‌ها، امری ضروری است. بررسی‌های صورت‌گرفته در کتابخانه‌ها، آرشیو سازمان‌ها و ادارات در سطح استان هرمزگان و سایر نقاط کشور و هم‌چنین مراکز اینترنتی بیانگر این مطلب است که درزمینه رودوزی‌های سنتی شهرستان میناب هیچ‌گونه تحقیقی جامع و اختصاصی انجام نشده‌است. با این‌همه درباره انواع رودوزی به طرق گوناگون تحقیقات و تألیفات قابل توجهی صورت گرفته‌است. *یاوری*(۱۳۹۱) در کتاب "کارگاه هنر دستی (۲)" انواع رودوزی‌ها و بافته‌های مرسوم در ایران را معرفی و برخی از آنها همچون شک‌بافی را بطور خلاصه شناسایی کرده‌است. همچنین در کتاب "آشنایی با هنرهای سنتی ایران (۳)" (۱۳۹۰)، در فصل اول آن باعنوان آشنایی با رودوزی‌های سنتی ایران انواع آن را برشمرده‌است. همین محقق (۱۳۸۵) در مقاله‌ای باعنوان "مختصری درباره رودوزی‌ها در ایران و جهان"، رودوزی‌های ایران را بدون تقسیم‌بندی قابل تفکیکی بطور کاملاً خلاصه معرفی‌می‌کند. در این چند پژوهش اگرچه رودوزی‌ها معرفی و حتی در کتاب کارگاه هنر دستی (۲)، شک‌بافی به‌اجمال شناسایی‌شده لیکن پژوهشگر درخصوص جایگاه این هنر در شهرستان میناب توضیحی ارائه نداده‌است. *قاضیانی* (۱۳۸۸) در پژوهش خود باعنوان "فرهنگ مردم" خود از شصت و یک نوع رودوزی سنتی در ایران ازقبیل گلابتون دوزی و خوس‌دوزی که در شهرستان میناب رواج داشته‌اند، نام‌می‌برد. لیکن صرفاً به معرفی آنها بسنده‌می‌کند و ازاین‌رو، به خاستگاه‌های آن یا چگونگی بافت یا نقوش آنها هیچ اشاره‌ای ندارد. با این‌وجود، در بخش‌های تحقیقات انجام‌پذیرفته درخصوص رودوزی‌های شهرستان میناب و شک‌بافی این منطقه هیچ مطلبی به‌چشم نمی‌خورد و جای پژوهش در مورد این هنر ارزنده، خالی است.

## روش پژوهش

روش تحقیق به‌کار گرفته در پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی، آمیزه‌ای از تحلیل محتوای کمّی و کیفی است. جمع‌آوری اطلاعات آن هم به روش کتابخانه‌ای و میدانی و با بهره‌گیری از ابزار گردآوری اطلاعاتی ازقبیل فیش، کارت مشاهده، ضبط صوت، دوربین عکاسی و استفاده از رایانه انجام و از این طریق رودوزی‌های پوشاک سنتی

زنان شهرستان میناب بررسی شده‌است. سپس بیست و یک نمونه از نقش‌مایه‌های شک‌بافی که به روش تصادفی انتخاب شده‌اند مطالعه و بحث‌شده و درپایان، چگونگی حضور آنها در پوشاک سنتی زنان تشریح شده‌است.

## بررسی موقعیت جغرافیایی شهرستان میناب

شهرستان میناب در استان هرمزگان و حاشیه ساحلی دریای عمان واقع شده‌است (تصویر ۱). بنای این شهرستان را به *اردشیر بابکان* نسبت‌می‌دهند. *مارکو پولو*[۱] جهانگرد ونیزی که از راه خشکی به این شهر آمده و سپس به چین رفته از اسبان اصیلی که از این بندر به هندوستان فرستاده می‌شده‌اند، یاد کرده‌است. *ابن‌بطوطه* سیاح مراکشی که در اواسط سده هشتم ه.ق. هرمز را دیده‌است این جزیره را این‌گونه توصیف‌می‌کند: «شهر هرمز قدیم درکنار ساحل واقع‌شده و شهر تازه بر آن درمیان دریا قرار دارد و تنگه کوچکی به عرض سه فرسنگ، آن دو را از یکدیگر جدا ساخته‌است.» (اقتداری، ۱۳۴۵: ۱۱۴). نام هرمزِ کهنه مینا، مِنا، مناب و مینا و مینو و میناب بیان شده‌است (همان: ۵۸۹). شهر کهنه هرمز که همان میناب است کنار ساحل واقع و به‌نام مغستان مرسوم است. *آیاز* پانزدهمین پادشاه هرمز کهنه نخستین پادشاه شهر جدید هرمز گشت و اسم اصلی جزیره را به یادگار وطن قدیم خود به هرمز مبدل‌ساخت (ویلسن، ۱۳۴۸: ۱۱۹). از حوادث دیگر اینکه، در زمان سلطنت تیمور گورکانی در سال ۷۹۷ ه.ق.، امیرزاده محمد *سلطان* پسر امیر تیمور چون به حدود هرمز کهنه رسید، در آن نواحی هفت قلعه مثل تنگ زندان، شمیل، تزرک، مینا، منوجان و تازیان را گرفت که همگی آنها در این حمله غارت و تاراج شده‌اند. از بقایای تاریخی این شهر قلعه‌ای است که به نام قلعه‌های مینا، هزاره قلعه بی‌بی مینو و بی‌بی نازنین که دو خواهر بوده‌اند، موسوم است. بسیاری اسم میناب را برگرفته از بی مینو می‌دانند و جای قبر او را در همین قلعه می‌پندارند. بی نازینی اسم یکی از روستاهای میناب است. از بقایای تاریخی این شهر قلعه‌ای است که به نام‌های قلعه‌های مینا، هزاره قلعه بی‌بی مینو و بی‌بی نازنین که دو خواهر بوده‌اند، موسوم است. بسیاری اسم میناب را برگرفته از بی مینو می‌دانند و جای قبر او را در همین قلعه می‌پندارند. هم‌چنین، بی بی نازینی اسم یکی از روستاهای میناب است (همان: ۱۲۰). میناب تا اواخر دوره قاجار مرکز حکومت بوده و در اطراف آن بارو و خندقی وجود داشته‌است. در زمان محمدشاه قاجار همیشه ۱۰۰ سرباز مسلح در آن پاسداری می‌کرده‌اند (سعیدیان، ۱۳۶۹: ۱۲۱۸).

تصویر ۱. موقعیت شهرستان میناب (*www.mbhn.hums.ac*).

## انواع رودوزی در ایران

نساجی و تاریخ لباس و انواع دوخت‌ها موضوعاتی کاملاً مرتبط باهم هستند. بدین معنا که بطور مستقیم بر یکدیگر تأثیرمی‌گذارند و از همدیگر اثر می‌پذیرند. هرگاه در جامعه‌ای سنت و عادت استفاده از لباس‌های متنوع رواج داشته‌باشد به پشتوانه آن، صنعت نساجی رونق‌می‌گیرد. به همان وسعت هرگاه در جامعه‌ای پارچه‌های متنوع تولیدشود، مردمان به استفاده بیشتر از آن همراه با شیوه‌های مختلف دوختی ترغیب‌می‌شوند و خواه ناخواه تحولات و تغییراتی در وضع پوشاکشان و استفاده از تزئینات روی لباس به‌وجود می‌آید.

اصطلاح رودوزی یـا روکـاری به هنری گفته‌می شود که طی آن نقوش مختلف روی پارچه‌های بدون نقش ازطریق دوختن یا کشیدن قسمتی از نخ‌های تار و پود پارچه به‌وجود می‌آید (صبا اسفندیاری، ۱۳۷۹: ۴۰). هرچند زمان پیدایش رودوزی کـه درآغـاز بـرای تـزئین لبـاس بـوده‌است دقیقاً مشخص نیست لیکن اسناد و مدارک موجود و نمونـه‌هـای بـه‌دسـت آمـده بیانگر رواج رودوزی‌ها در دوران ایران باستان است (همان: ۴۲). رودوزی‌های سنتی ایرانی، آن دسته از هنرهای سنتی و صنایع دستی سرزمین ایران است که بر اساس آن، طرح‌ها و نقوش سنتی با استفاده از انواع سوزن، قلاب و نظایر آنها و بهره‌گیری از انواع نخ‌های رنگین یا فلزی روی پارچه دوخته‌می‌شود. گاه نیز طرح‌ها و نقوش با کشیدن بخشی از نخ‌های تار یا پود و تار و پود همراه با عملیات تکمیلی دیگر روی پارچه پدیدمی‌آید (یاوری، ۱۳۹۱: ۵۶).

رودوزی، هنری است با انواع و اقسام گوناگون که قرن‌هاست به‌عنوان رشته‌ای که بیشتر زنان و دختران در آن سهیم‌اند، شناخته شده‌است. بی‌شک این هنر در تمامی قاره‌ها و کشورهای جهان از پیشینه و سنت برخوردار است. رودوزی میان سرخ‌پوستان جایگاه والایی دارد. مردم قاره آفریقا و حتی قبایل شناخته شده و ناشناس آن قاره، این هنر را ارج‌می‌نهند. در قاره اقیانوسیه و کشورهایی همچون

استرالیا و زلاندنو نیز طرفداران بسیاری دارد. با این‌همه قاره آسیا مهد رودوزی است چرا که این هنر در کشورهایی چون هند، پاکستان، چین، ژاپن، کره جنوبی، کره شمالی، اندونزی و مالزی و طبعاً ایران، بسیار مورد توجه است. در قاره‌های اروپا و آمریکا نیز دست اندرکاران و دوستداران بسیاری دارد (همان: ۵۱).

رودوزی‌های ایرانی که به اشکال مختلف انجام‌می‌شوند یکی از گسترده‌ترین شاخه‌های هنرهای سنتی است که به‌جرأت می‌توان‌گفت تنوع و تعددی که در این رشته دیده می‌شود در هیچ‌یک از دیگر رشته‌های صنایع دستی وجود ندارد آن‌گونه که بیش از سایر گونه‌های صنایع دستی است.

درباره انواع رودوزی‌ها در ایران یاوری معتقد است که ۱۱۵ نوع رودوزی در ایران موجود است (همان: ۵۰) لیکن قاضیانی می‌گوید: «بطور کلی شصت و یک نوع رودوزی سنتی در ایران داریم: ۱. تسمه‌دوزی ۲. تفرشی‌دوزی ۳. چهل‌تکه‌دوزی ۴. خاتمی‌دوزی ۵. لنده‌دوزی ۶. خوس‌دوزی ۷. ده‌یک‌دوزی (برجسته‌دوزی) ۸. زرک‌دوزی ۹. زغره‌دوزی ۱۰. ستاره‌دوزی ۱۱.سرافی‌دوزی ۱۲.سرمه‌دوزی ۱۳.سُکمه‌دوزی ۱۴.چشمه‌دوزی ۱۵. درویش‌دوزی ۱۶. ژوردوزی ۱۷. خامه‌دوزی ۱۸. سیاه‌دوزی ۱۹. سوزن‌دوزی ترکمن (سیاه‌دوزی ترکمن) ۲۰. شرابه‌دوزی ۲۱.منگوله‌دوزی ۲۲.آویزه‌دوزی ۲۳.شمسه‌دوزی ۲۴.صدف‌دوزی ۲۵. قلاب‌دوزی رشت ۲۶. قیطان‌دوزی ۲۷. فیتیله‌دوزی ۲۸. مغزی‌دوزی ۲۹. یراق‌دوزی ۳۰. کتیبه‌دوزی ۳۱. کردی‌دوزی ۳۲. کم‌دوزی (کمان‌دوزی/کمه‌دوزی) ۳۳. زرتشتی‌دوزی ۳۴. گلابتون‌دوزی ۳۵. سوزن‌دوزی اصفهان ۳۶. گلدوزی ۳۷. گندمی‌دوزی ۳۸. لانه‌زنبوری‌دوزی ۳۹. مخمل‌دوزی ۴۰.مرصع‌دوزی(سنگ‌دوزی) ۴۱.مرواریددوزی ۴۲.مضاعف‌دوزی ۴۳. ملیله‌دوزی ۴۴. ممقان‌دوزی ۴۵. منجوق‌دوزی ۴۶. نقده‌دوزی ۴۷. نقش‌دوزی ۴۸. قلاب‌دوزی اصفهان ۴۹. نواردوزی ۵۰. آجیده‌دوزی (لایه‌دوزی) ۵۱. آینه‌دوزی ۵۲. بادله‌دوزی ۵۳. سوزن‌دوزی بلوچ ۵۴. پولک‌دوزی ۵۵. بلیش‌دوزی (قزاق‌دوزی) ۵۴. پته‌دوزی (سلسله‌دوزی) ۵۷. پولک‌دوزی ۵۸. پیله‌دوزی ۵۹. دانه‌دوزی ۶۰. سکه‌دوزی (اشرفی‌دوزی) ۶۱. پریواردوزی.» (قاضیانی، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

## انواع رودوزی‌های سنتی شهرستان میناب

با توجه به اینکه زنان جنوبی و میناب لباس محلی مخصوص خود را دارند و بیشتر این زنان هم خانه‌دار هستند بنابراین، در اوقات فراغت به رودوزی یا روکاری لباس چه برای خودشان و چه برای فروش می‌پردازند. انواع رودوزی‌های سنتی این شهرستان به‌قرار زیر است.

**- گلابتون دوزی**

گلابتون، طلایی است که از حدیده کشیده و به هیأت ریسمان‌های باریک ساخته‌باشند. گلابتون‌دوزی نوعی دوزندگی است که جنبه تزئینی دارد و در آن، نخ گلابتون به‌کار رفته‌باشد (معین، ۲۸۳۱: ۳۳۵۴). در دوران صفوی میزان طلا در نخ‌های گلابتون به دو تا سه و در بعضی زری‌ها به پنج درصد نیز می‌رسیده‌است. درحال حاضر، گلابتون‌دوزی با الیاف طلا به هیچ وجه در ایران رایج نیست و گلابتون دوزان بجای استفاده از نخ طلا، از نخ‌هایی که دارای روکش فلزی زرد یا سفید است و عمدتاً هم در کشور پاکستان تولید می‌شود، استفاده‌می‌کنند. آنها به کمک قلاب نقوش متنوعی را که بیشتر نیز ملهم از بینش و برداشت شخصی‌شان است روی پارچه می‌دوزند (صبا اسفندیاری، ۱۳۷۹: ۲۵۵). تولیدکنندگان اصلی مصنوعات گلابتون‌دوزی شده در استان هرمزگان بیشتر زنان و دختران خانه‌دار هستند. بطور کلی در شهرهای بندر لنگه، بندر عباس، میناب و اکثر نقاط روستایی شهرهای یادشده، کمتر خانواده‌ای را می‌توان‌یافت که زنان و دختران آن با هنر گلابتون‌دوزی آشنایی نداشته‌باشند. در کلیه مناطق استان هرمزگان و مخصوصاً میناب استفاده از شلوارهای زنانه با دمپایی زری‌دوزی شده مرسوم است. همچنین پیراهن‌های زنانه با سرآستین و پیش سینه و دور یقه گلابتون‌دوزی شده، رواج‌دارد (تصویر۲). افزون‌بر اینها در دوخت لبه پرده، دیوارکوب، پشتی، کوسن و ... نیز از گلابتون دوزی کاربرد دارد. مرسوم این است که تولیدکنندگان پس از گرفتن سفارش ابتدا پارچه را که معمولاً از جنس کرپ ناز و شالمز[۲] یا پلی‌استر[۳] و به رنگ‌های سبز، مشکی، زرد، آبی، فیروزه‌ای و نارنجی است برمبنای الگوی مورد درخواست مشتری بریده و سپس با کاربن‌های رنگی، نقش درخواستی سفارش‌دهنده را روی آن کپی‌می‌کنند (مشعری، ۱۳۹۰: ۳۹). با اینکه این نقش را گاهی خود مشتری ارائه‌می‌دهد لیکن بیشتر اوقات از میان طرح‌هایی که نزد هنرمندان موجود است، انتخاب‌می‌شود. در مرحله بعد پارچه را روی لبهٔ دایره‌ای چوبی که "کَم" یا "کمان" خوانده‌می‌شود و شبیه کارگاه‌های گلدوزی است، قرار داده و اطراف آن را با تسمه‌ای

تصویر۲. نمونه‌ای از گلابتون‌دوزی در پوشاک سنتی زنان و ابزار آن (*www.khanehdar.akairan.com*) .

چرمی یا زهواری چوبی که حالت دایره داشته و قطرش به‌وسیله یک پیچ کم و زیاد می‌شود، محکم‌می‌گردد. در این حالت پارچه از اطراف کشیده‌می‌شود تا همانند پوسته‌ای بر مساحت دایره چوبی قرارگیرد. سپس هنرمند به کمک سوزن‌های خاصی که دارای نوک برجسته و قلاب مانند است و اصطلاحاً "قلاب" نامیده‌می‌شود، کار گلابتون‌دوزی را آغازکرده و به‌وسیله قلاب و نخ‌های روکش فلزی که به رنگ‌های نقره‌ای یا طلایی است، عمل دوخت را انجام‌می‌دهد.

شیوه دوخت نیز بدین ترتیب است که هنرمند دست چپ خود را پشت پارچه قرار داده و قلاب را در دست راست نگه می‌دارد. آنگاه از روی کار، قلاب را به داخل پارچه فروبرده و با دست چپ، نخ را که یک سوی آن منتهی بر قرقره و سر دیگرش گره خورده‌است به نوک برجسته قلاب آویخته و آن را از پارچه بیرون‌می‌کشد. سپس دوباره به داخل پارچه فروبرده و عمل آویختن نخ به قلاب و بیرون کشیدن آن از پارچه را ادامه می‌دهد. بدین ترتیب، دوختی زنجیره‌ای شبیه آنچه در گلدوزی معمولی با سوزن پارچه ایجادمی‌شود، پدیدمی‌آید که اساس و بنیان کار گلابتون‌دوزی است.

بیشتر گلابتون‌دوزان به‌نسبت نوع نقشی که قصد دوختن آن را دارند از پولک‌های پلاستیکی کوچکی که دارای لعاب رنگین است، استفاده می‌کنند. در پایان کار هم، محصول گلابتون‌دوزی شده را روی سطح همواری قرارمی‌دهند و با وزنه‌ای شیشه‌ای یا نوعی گوش‌ماهی که صاف و صیقلی است بر آن می‌کوبند تا نقوش همسطح و هماهنگ شود.

روش‌های مختلف گلابتون‌دوزی متعدد است که این روش‌ها را می‌توان در دو دسته از یکدیگر متمایز ساخت.

- گلابتون‌دوزی‌هایی که در آن نخ طلایی مستقیماً زمینه اصلی را تزئین‌می‌دهد (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۴۵).
- گلابتون‌دوزی‌هایی که برای اتصال و نصب روبان، نوار، قیطان یا دانه منجوق و پولک روی زمینه اصلی است.

نقوشی که بیشتر در گلابتون‌دوزی مورد استفاده قرار می‌گیرد، عبارتند از پیچک ترنج، گل ساعتی، نقش محرابی، گل‌های اسلیمی، گل‌های ختایی، نقش بازوبندی، بته رومی، محرماتی یا ستونی، بته‌جقه‌ای، سروچه و گاهی تصویر افراد. از این نوع رودوزی معمولاً برای آرایش لباس‌ها، بقچه، سوزنی،[۴] کلاه‌ها، سمبوسه (در سرآستین‌ها)، کیسه پول، قاب شانه،[۵] سرمه‌دان، جای قیچی، قلمدان و جای قرآن استفاده می‌کردند (فرخ‌سرشت، ۱۳۷۲: ۱۰۸).

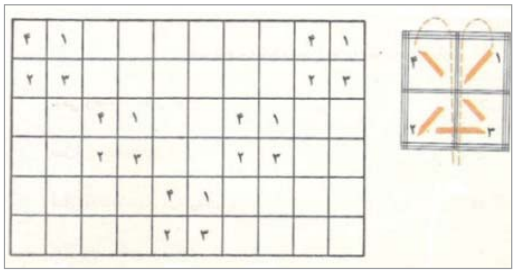
**- خوس‌دوزی**

خوس‌دوزی، هنری است که به کمک نوارهای نقره‌ای یا طلایی باریک روی پارچه توری ریزبافت تجلی‌می‌یابد و درنهایت روی پارچه، ستاره‌های فلزی دیده می‌شود. این نوع رودوزی‌ها برای تزئین مقنعه، جِلبیل یا چادر زنانه در پوشاک سنتی زنان میناب به‌کار می‌رود. پارچه مصرفی برای خوس‌دوزی معمولاً به رنگ سیاه است و به‌ندرت از رنگ‌های سفید، سبز و زرشکی استفاده‌می‌شود. نخ مورد استفاده در شک‌بافی، پنبه‌ای ۴/۲۰ تا ۶ لا و نوارهای باریک روکش‌دار به عرض یک میلی‌متر با رنگ‌های مختلف طلایی، سبز و قرمز است که این نوع نخ خوس نام‌دارد.

این هنر یکی از انواع رودوزی‌هایی است که شروع آن تاریخ مشخصی ندارد لیکن آنچه مسلم است اینکه چنین هنری در زمان صفویه در بندرعباس و بلوچستان از رونق بیشتری برخوردار بوده‌است. پس از دوره صفویه، برای پیشرفت این رودوزی قدم‌های مؤثری برداشته‌شده به‌گونه‌ای که این هنر به جالب‌ترین وجه نمودار شده‌است. نقوشی که بیشتر در خوس‌دوزی کاربرد دارد، نقوش ستارگان شش، هشت یا دوازده‌پر است. نوع نخی که در این نوع رودوزی از آن استفاده‌می‌شود، نخ نقده طلائی یا نقره‌ای است. در این هنر با توجه به ساده‌بودن طرح‌ها دیگر احتیاجی به طراحی و نقش‌اندازی روی پارچه نیست بلکه هنرمند با سلیقه و ذهن خود شروع به دوخت می‌کند. پشت و روی پارچه خوس‌دوزی شده، معمولاً یکنواخت بوده و از تلألؤ خاصی برخوردار است (جدول۱).

نحوه دوخت بدین‌گونه است که نخست یک قسمت از خوس را با قیچی از قرقره جداکرده سپس، لبه آن تکه از خوس را به‌صورت اریب قیچی‌کرده تا نوک آن باریک‌شود. بعد خوس را از روی تور در خانه شماره یک فروکرده و از خانه شماره دو بیرون‌آورده سپس از روی تور وارد خانه شماره سه و از خانه شماره چهار خارج کرده و دو سر ابتدا و انتهای خوس را از زیر خوس حدفاصل خانه‌های شماره دو و سه از روی پارچه عبور داده و کشیده می‌شود.

درنهایت آن را به‌صورت یک گره مرتب‌کرده و اضافه خوس با قیچی چیده می‌شود تا نقوش مورد نظر تکمیل گردد (صفا ایسینی،۱۳۸۹:۴۷)، (تصویر۳).



تصویر۳. نحوه دوخت خوس (مشعری، ۱۳۹۰: ۴۲).

**- بادله‌دوزی**

بادله‌دوزی، نوعی دوخت بر قسمت پائین شلوار بانوان است که ترکیبی از انواع سوزن‌دوزی‌ها است. این هنر در پاره‌ای از توابع استان هرمزگان که "تلی‌بافی" نیز نامیده می‌شود، عبارت است از به هم پیوستن چند نوع زری و "شَک" به‌گونه‌ای که شَک در وسط و زری‌های کوچک اطراف آن قرار می‌گیرد. زنان جوان میناب از بادله‌هایی که با شک‌بافی و گلابتون مزین‌شده و معمولاً به رنگ‌های شاد است، استفاده می‌کنند.

بادله که به‌شکل نوارهایی با پهنای ده سانتی‌متر تولید می‌شود، برای لبه‌های شلوار زنانه کاربرد دارد. شلوارهای بادله‌دوزی معمولاً مخصوص استفاده نوعروسان جنوبی است و گاهی نیز در مراسم عروسی، سایر زنان به‌عنوان پوشش از آن استفاده می‌کنند. این نوع شلوار دارای دکمه‌هایی با نخ ابریشمی است و با شیاری که در بغل پا دارد، باز و بسته می‌شود (مشعری، ۱۳۹۰: ۵۷)، (تصویر۴).

**بُرقَع**

در تعریف این پوشش چنین آورده شده که «برقع به ضم ب و فتح ق به‌معنی روبند، نقاب و تکه پارچه‌ای است که‌زنان با آن چهره خود را مـی‌پوشـانند.» (عمید، ۱۳۵۹: ۲۹۴). بانوان بنادر و جزایر خلیج فارس برای پوشاندن چهره خود از بیگانه از حجاب، نقاب یا برقع استفاده می‌کنند. منشاء اصلی برقع، یونان بوده و از آنجا به اسپانیا و سپس صحرای طوارق و بربر و کرانه‌های عربستان، عمان و بالاخره کرانه‌های شمالی دریای پارس انتقال یافته‌است (خطیبی‌زاده، ۲۶:۱۳۸۹).

تصویر۴. نمونه بادله‌دوزی روی شلوار *(www.khanehdar.akairan.com)*.

انجم‌روز در این‌باره می‌نویسد: «عادت زنان یونان بسیار قدیم این بوده‌است که چهره خود را به‌وسیله گوشه‌ای از روسری خود می‌پوشانده‌اند. بعضی از زنان یونانی در مناطق مختلف این کشور با یک نوع روبند مخصوص که در جزایر کویی‌وار کوس ساخته‌می‌شد روی خود را از دیگران پنهان می‌داشتند. برخی نیز از حجاب مخصوصی که در برابر روی خود قرارمی‌دادند و روبروی چشم، دو سوراخ داشته‌است، استفاده‌می‌کردند که همین برقع امروزی است.» (انجم‌روز، ۱۳۷۳: ۹و۱۰).

قبل از اسلام برقع در اسپانیا مورد استفاده زنان بوده آن‌چنان که جمعیتی به‌نام برقعین (نقاب‌افکنان) نیز در این کشور معروف بوده‌است. مهاجرت گروهی از مردم صحرا به نقاط مختلف عربستان، عمان و کرانه‌های دریای مکران[۶] سبب انتقال برقع به این نواحی گردیده‌است. برقع به‌مرور زمان به اشکال مختلفی ساخته که ازلحاظ برش و ساختمان به‌شرح زیر طبقه‌بندی شده‌است.

۱. برقع زنان بحرینی، قطری و کویتی که شکل یکسانی دارد.
۲. برقع زنان عرب امارات متحده عربی.
۳. برقع کرانه‌های عمان و مسقط[۷] که به برقع زنان عرب امارات متحده عربی شباهت بسیاری دارد.
۴. برقع زنان بلوچ کرانه‌های دریای عمان که به رنگ قرمز است.
۵. برقع زنان مینابی و بخش بیابان و بشاگرد[۸] (تصویر۵).
۶. برقع بانوان بندرعباس.
۷. برقع روستائیان بندرعباس در کشار،[۹] کلات[۱۰] و میناب.
۸. برقع زنان گاوبندی[۱۱] بجز مرکز گاوبندی، برچیر،[۱۲] به‌ده[۱۳] و کنارداز[۱۴] که نوک بلندی دارد.
۹. برقع زنان بنادر شیب کوه و جزایر مقابل آن همچون هندورابی،[۱۵] قشم و هرمز.

جدول۱. نقش‌مایه‌های مرسوم در خوس‌دوزی روی تور

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | |
| ستاره‌ای | گل شش‌پر | گل فرفره‌ای | گل کاکله‌ای | گل گوشواره‌ای | دبله |

(مشعری،۱۳۹۰: ۴۲)

در شهرستان میناب، برقع‌های رنگی و رودوزی شده مورد استقبال زنان قرار گرفته‌است. دختران جوان، زنان متأهل جوان و تازه عروسان از رنگ‌های قرمز، نارنجی و زرد، زنان متأهل مسن و بچه‌دار از رنگ‌های دور قاب مشکی استفاده‌می‌کنند. بطور کلی زنان پیر و مسن و بیوه برقع‌هایی با رنگ مشکی را برای پوشش انتخاب‌می‌کنند. به همین دلیل ساکنان منطقه میناب از روی رنگ و طرح برقع می‌توانند تشخیص‌دهند که خانمی که برقع بر چهره دارد، ازدواج‌کرده یا مجرد است یا حتی شوهر خود را ازدست داده‌است.

## شک‌بافی

معنی لغت شک در لغت‌نامه فارسی دهخدا این‌گونه آورده شده‌است: «شک . [ش َ] (اِ) (مأخوذ از زند و پازند) گمان و ظن و شبهه اما وجه تسمیه شک‌بافی و نام‌گذاری آن به‌درستی مشخص نیست. شک، نوعی نوار تزئینی است از جنس نخ پنبه‌ای که از آن برای تزئین لبه آستین، پیش سینه[۱۶]، لبه لباس‌ها، اطراف مقنعه و سجاده، سفره عقد و بقچه استفاده می‌شود. ولی عمده‌ترین مورد مصرف آن دمپای شلوارهای زنان در لباس‌های بندری است.» (دهخدا به‌نقل از یاوری، ۱۳۹۱: ۵۲).

شک به‌صورت نوارهایی بافته‌می‌شود که به‌نسبت نیاز مصرف‌کننده از شش میلی‌متر تا پنج سانتی‌متر پهنا دارد. این نوار به‌نام‌های زری یک‌فضله، زری دوفضله، شک عِین القمری، کله‌قندی، لب لبه‌ای، گل‌اشرفی ساده، سن‌المشار، قبر عاشقون، دال دالی، ده قالبه، مطابِقُ‌المک، خاتم‌بندی، عامل گردان، صحن و پیاله، قیچی لوزی، مرافعی، غولی، مُصنع چیزی، کله‌کجی و .... خوانده می‌شود (جدول۳). در این میان باریک‌ترین نوع بافت، زری یک‌فضله و پهن‌ترین آنها، شک مرافعی است.

مواد اولیه مورد مصرف شک‌بافی به چهار دسته تقسیم‌می‌شود که عبارت اند از پارچه، نخ، سوزن و سایر مواد کمکی که برای دوخت روی پارچه‌های گوناگون به‌کار گرفته‌می‌شوند. این پارچه‌ها انواع گوناگونی دارد که دوزندگان بر اثر تکرار و تجربه، نوع آن را برای انواع مختلف رودوزی مناسب تشخیص می‌دهند.

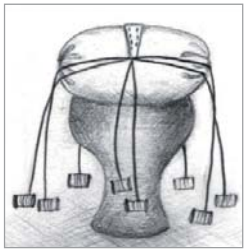
درحال حاضر در بعضی از مناطق استان هرمزگان بجای استفاده از نخ پنبه‌ای از کانواهایی با رنگ‌های سبز، قرمز، زرد، آبی، سیاه و سفید به‌دلیل استحکام و ثبات رنگ آن‌ها استفاده‌می‌شود. این نخ‌ها به‌دور قرقره‌هایی که در هر نوع از شک‌بافی تعدادشان متفاوت است، پیچیده‌می‌شوند (همان)، (تصویر۶).

چوغن از ابزار دیگر شک‌بافی است که نوعی هاون چوبی است که یک بالش کوچک پارچه‌ای روی آن قرار می‌گیرد. جنس این هاون گاهی چوب و گاهی سفال یا پلاستیک است که درواقع تکیه‌گاه بالش و پایه‌ای برای بافت نوار قلمداد می‌شود. بافنده شک‌بافی، بالشی از پارچه دوخته و درونش را با آرد، ماسه، آهک و گچ پر می‌کند و آن را روی چوغن قرار می‌دهد. در زمان‌های قدیم درون این بالشتک را با صدف‌های حلزونی شکل کوچک پر می‌کردند. به قرقره‌هایی که نخ مورد مصرف به‌دور آن پیچیده می‌شود "قالب" می‌گویند که این قالب یا قرقره به طرق مختلفی روی بالش قرار می‌گیرد. درواقع، سنگینی قرقره‌ها به قرارگرفتن صحیح آنها بر بالشتک کمک می‌کند (تصویر۷).

هنگام بافت نخ‌های کناری را دور انگشتان شست پیچیده و نخ وسط هم، با انگشتان اشاره و سوم گرفته‌می‌شود که به‌صورت ساده و گلیم بافت، بافته‌می‌شود. بدیهی است که متناسب با نوع طرح و اندازه پهنای بافت تعداد نخ‌ها کم و زیاد می‌گردد. اما قرارگرفتن نخ‌ها در جریان بافت ثابت است چنانکه خوس همواره بین نخ‌های دیگر قرار می‌گیرد. فن بافت، یکی زیر و یکی رو، به شیوه ساده و گلیم بافت است که نخ‌ها متناسب با نوع طرح به‌نوبت درهم تنیده‌می‌شوند. با این توضیح که نخ‌های خوس همواره با یکی از نخ‌ها بافته می‌شود بدین‌ترتیب، نواری زری‌بافت شکل‌می‌گیرد (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۵۱). تعداد قالب‌های نخ و قالب‌های خوس که برای بافت هر نوار درنظر گرفته می‌شود بر اساس

تصویر۵. برقع‌های رودوزی شده میناب *(www.persiangulfut.blogfa.com).*

تصویر۶. زنان میناب درحال شک‌بافی *(www.pogc.ir ).*



تصویر۷. چوغن که بالش روی آن قرار گرفته‌است (یاوری،۱۳۹۱: ۵۳).

نوع بافت، متفاوت است. در این بخش برای آشنایی با طریقه بافت این نوارها، بافت نوار دوفضله توضیح داده می‌شود که به‌شرح زیر است (جدول۲).

۱. برای تولید این نوار از شش قالب نخ و دو قالب خوس استفاده می‌شود. بدین‌گونه که نخست سر شش قالب نخ را به دو سر دو قالب خوس گره‌زده و سپس با سنجاق یا سوزن روی بالشتک شنی آن را محکم می‌گردانند (مرحله اول).

۲. پس از آن، قالب‌ها روی بالشتک دو تا دو تا تقسیم‌می‌شود. بدین ترتیب که دو تا قالب را به‌سمت چپ، دو قالب را به‌سمت راست، دو قالب نخ را پائین و دو قالب خوس را به پشت بالشتک هدایت‌می‌گردد. این کار برای ایجاد نظم در بافت و جلوگیری از گره‌خوردن نخ‌ها به‌دور هم صورت‌می‌گیرد. برای شروع کار، دو قالب نخ سمت راست بالشتک را با دو قالب نخ پائین بالشتک می‌بافند. درحقیقت با این کار کناره سمت راست نوار ایجادمی‌شود. در این حالت قالب‌های پائین بعد از بافت جای قالب‌های سمت راست را می گیرند. قالب‌های سمت راست نیز به پائین بالشتک مطابق حرکت فلش در تصویر اشاره‌شده منتقل‌می‌شوند. سپس بافت را محکم‌می‌کنند (مرحله دوم).

۳. بعد از اولین بافت، قالب‌های خوس را از پشتِ کار ابتدا یکی یکی از روی قالب‌های پائین و سپس از زیر آنها عبورمی‌دهند و بعد بجای خود پشت بالشتک، برمی‌گردانند (مرحله سوم).

۴. برای ادامه کار، از سمت چپ شروع‌می‌کنند بدین‌گونه که دو قالب نخ سمت چپ و دو قالب نخ پائین را برای ایجاد کناره سمت چپ نوار می بافند و مانند گذشته، قالب‌های چپ به پائین و قالب‌های نخ پائین به‌سمت چپ منتقل می‌شوند (مرحله چهارم).

۵. سپس نوبت بافت قالب‌های خوس می‌رسد. با این تفاوت که این‌بار خوس‌ها یکی یکی و برعکس مرحله پیش حرکت‌می‌کنند. این کار برای ایجاد توازن و اجرای صحیح بافت نوار انجام‌می‌شود (مرحله پنجم).

۶. دوباره تکرار بافت از سمت راست، سپس قالب‌های خوس و بعد از آن از سمت چپ ازسر گرفته‌می‌شود. به همین ترتیب کار ادامه پیدا می‌کند تا نوار در اندازه دلخواه به‌دست آید (مرحله ششم).

طول نوار به میزان مصرف نخ و خوس و اندازه آنها بستگی‌دارد. بیشتر زنان میناب و توابع آن با این بافت و نحوه استفاده آن به‌عنوان رودوزی تزئینی آشنایی‌دارند و برای مصارف شخصی یا برای کسب درآمد به تولید آن می‌پردازند. در ادامه نقوشی که در این هنر مورد استفاده قرارمی‌گیرند، معرفی‌می‌شوند.

## معرفی و شناسایی نقش‌مایه‌های شک‌بافی

بطور کلی طرح‌های رایج در نقش‌مایه‌های شک‌بافی لباس زنان شهرستان میناب را که بسیار متنوع است، می توان به دو نوع کاملاً متفاوت طرح شکسته (هندسی) و طرح‌های گردان (گل و بته) تقسیم‌بندی کرد.

طرح شکسته (هندسی)؛ به طرح‌هایی اطلاق‌می‌شود که از بهم پیوستن خطوط مستقیم و شکسته تشکیل شده‌است.

طرح‌های گردان (گل و بته)؛ طرح‌هایی است که از بهم پیوستن خطوط منحنی پدیدمی‌آید. این طرح‌ها کمتر در شک‌بافی مورد استفاده است.

طرح های گروه اول از سه خط مستقیم به‌شرح زیر ایجاد شده‌است.

**الف. خط افقی:** شامل یک ردیف گره که پهلو به پهلوی هم بسته‌می‌شود.

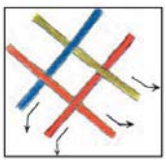
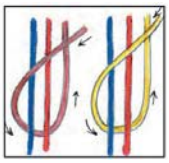
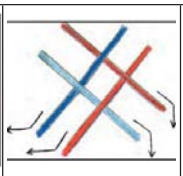
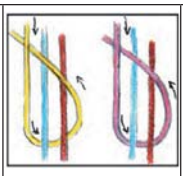
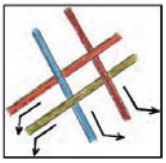
**ب. خط عمودی:** شامل یک ستون گره که بر روی یکدیگر بسته‌می‌شود.

**ج. خط اریب:** شامل یک ردیف گره که بطور مورب در کنار و بالای همدیگر بسته‌می‌شود و تشکیل زاویه‌های ۴۵ درجه را می‌دهد.

همچنین نقش‌مایه‌های عمده شک‌بافی که در پوشاک سنتی زنان شهرستان میناب کاربرددارند به‌قرار زیر است.

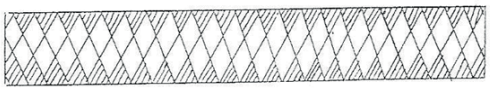
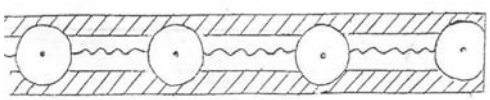
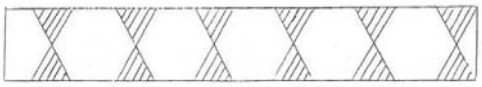
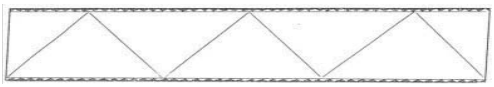
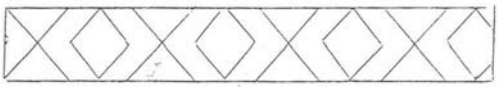
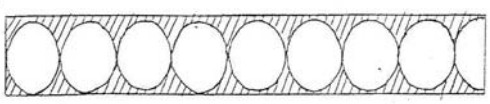
- **برگ موزی:** شبیه برگ درخت موز است. ازآنجاکه برگ موز از درختان برگ پهن مناطق گرم و مرطوب است

جدول۲. مراحل بافت نوار زری

| مرحله اول | مرحله دوم | مرحله سوم | مرحله چهارم | مرحله پنجم | مرحله ششم |
|---|---|---|---|---|---|
| |  |  |  |  |  |

(یاوری، ۱۳۹۱: ۵۴)

جدول۳. شناسایی نقش‌مایه‌های شک‌بافی شهرستان میناب

| | |
|---|---|
| **مطابق المُلک:** در این شک چون لوزی‌ها در چند ردیف بطور مرتب کنارهم قرار گرفته‌اند به نام مطابق الملک خوانده‌می‌شود یعنی مطابق، شبیه و مثل هم هستند. این شک با شانزده قالب و چهار خوس بافته‌می‌شود. |  |
| **قَبر عاشِقون:** این شکل از دوایر و مستطیل‌هایی تشکیل شده‌است که با طرح‌های متفاوتی بافته‌می‌شود. تنها فرم مستطیل که نشان‌دهنده قبر است در آن یکسان است و بجای فرم دایره نیز از اشکال متنوع دیگری استفاده‌می‌شود. دهان گشودهٔ قبر حزن‌انگیز است و نشان از آن دارد که عاشق دفن‌شده هنوزدل به دنیا دارد. این نقش بیشتر در تزئین لباس دختران جوان کاربرد دارد. |  |
| **خاتم بندی:** این نقش از یک ردیف شش ضلعی منظم تشکیل‌شده که وسط هرکدام نیز یک نقش ریز ستاره مانند قرار گرفته‌است (شش ضلعی کوچک‌تر). شاید دلیل نام‌گرفتن خاتم روی این نقش، وجود شش ضلعی و نقش ریز ستاره مانند باشد که در خاتم کاری نیز کاربرددارد و با شانزده قالب و دو خوس یا بیست و چهار قالب و چهار خوس بافته‌می‌شود. |  |
| **دال‌دالی:** این نوع شک چون شبیه حرف دال است معروف به دال‌دالی است که از چندین دال که به‌صورت موازی است، تشکیل شده‌است. | |
| **غازی:** این نوع شک از چندین بته‌جقه درکنار هم تشکیل‌شده و هرکدام از آنها به غازی که سرش را پائین‌آورده، تشبیه شده‌است. این شک با شانزده قالب و چهار خوس بافته‌می‌شود. | |
| **گل‌اشرفی قیچی:** این نوع شک از چندین ضربدر با دوایری در کنار آنها تشکیل شده‌است. ضربدرها به قیچی و دوایر به گل‌اشرفی تشبیه شده‌است. این شک با بیست و هشت قالب و چهار خوس بافته‌می‌شود. | |
| **سمبوسه‌ای: این نوع** شک وسط بادله قرار می‌گیرد که مخصوص شلوار زنان است. |  |
| **لوزی قیچی:** این نوع شک از ضربدر و لوزی تشکیل‌شده که ضربدرها به قیچی تشبیه شده‌است و با شانزده قالب و دو خوس یا بیست و چهار قالب و چهار خوس بافته‌می‌شود. |  |
| **گل‌اشرفی:** این نقش از یک ردیف متوالی شش ضلعی و یک صلیب در وسط آن تشکیل شده‌است. در این نوع بافته‌ها که نمی توان دوایر را ایجادکرد شش ضلعی همان مفهوم دایره را دارد. اشرفی نوعی سکه طلا است که در زمان قدیم رایج بوده‌است و زنان این منطقه از بهم پیوستن اشرفی‌ها برای خود گردنبند درست‌می‌کردند. این نقش، تداعی‌کننده همان گردنبند طلا است. به اشرفی بزرگ‌تری که وسط گردنبند و درست روی سینه قرارمی‌گرفت گل می‌گفتند که نام گل‌اشرفی نیز از گردنبندی با همین نام گرفته شده‌است. |  |

(نگارندگان)

که به علت نازکی و پهن برگی توسط باد از دوطرف تا مرکز برگ در جاهای مختلف پاره‌می‌شود، به این نقش نیز برگ موزی می‌گویند. البته این نام در مناطق مختلف استان فرق‌می‌کند (تصویر۸).

- **کاش خیاری**[۱۷] **یا محرماتی:** این نقش‌مایه شبیه برش‌هایی از خربزه است. در این شک، خطوط بطور موازی نزدیک هم قرارگرفته‌اند. این نوع شک در لبه شلوار بادله، پیراهن زنانه و سرآستین مورد استفاده قرار می‌گیرد (تصویر۹).
- **کله‌قندی یک طرفه:** شبیه کوه یا کله‌قند است و چون یک طرفه است شبیه نصف لوزی یا یک مثلث متساوی الساقین است که با شانزده قالب و سه خوس بافته‌می‌شود. این نقش‌مایه نوعی دیگر از شک است که وسط بادله قرار می‌گیرد و مخصوص این‌گونه شلوار است (تصویر۱۰).
- **پرچمی:** از وسط نوار به‌صورت طولی به دو بخش بالایی و پائینی تقسیم‌شده و نقش تکرارشونده در هر دو بخش یک پله جلو و عقب است. شاید نوع حرکتی که در آن دیده‌می‌شود تداعی‌کننده اهتزاز پرچم باشد (تصویر۱۱).
- **نقش پولکی:** این نقش شبیه قرارگرفتن پولک ماهی درکنار یکدیگر است. جالب اینجاست که ردیف‌های منظم پولک طلا در آن بیشتر به‌کار رفته‌است. از این نمونه شک‌بافی نیز برای پاچه شلوار زنانه استفاده‌می‌شود که همه با قلاب و گلابتون و ضمناً چرخ خیاطی قابل اجراست (تصویر۱۲).
- **برگ نخلی:** که نام دیگر آن "تغ مغی" است به برگ درخت خرما شباهت‌دارد که خط وسط آن در اصطلاح محلی "مِهر" و برگ‌های مورب چسپیده به آن "پیش" نامیده‌می‌شوند. درخت نخل به‌دلیل این که نقش تعیین کننده‌ای در زندگی مردم جنوب دارد همواره مورد احترام و الهام بخش هنرمندان و صنعتگران این دیار بوده‌است (تصویر۱۳).
- **چشم ماهی:** این نقش به‌صورت یک دسته ماهی کاغذی[۱۸] که مخصوص دریای جنوب است، اجرامی‌شود. بدین‌شکل که ماهی‌ها در واقع تکمیل‌کننده یکدیگر هستند و در یک ستون بی‌انتها درحال حرکتند. با دقت بر بخش رنگی تصویرزیر، نقش ماهی به‌خوبی دیده‌می‌شود. این شک از حرف دال که شبیه سر ماهی و مربع کوچک که همانند چشم ماهی است، تشکیل شده‌است به‌گونه‌ای که در نگاه نخست، چشم ماهی را در ذهن بیننده تداعی‌می‌کند (تصویر۱۴).
- **کجوک:** اصطلاحاً به‌معنای کج‌بودن است و آن هم به‌دلیل داشتن زوایای تند و رفت و برگشت‌های سریعی است که سبب‌شده خط مرکزی این نقش، حالتی پر تحرک به تصویر آن بدهد. این نقش تقریباً از مثلث‌های متساوی الساقین تشکیل شده‌است (تصویر۱۵).
- **مقابلی:** این نقش از دو ردیف زیگزاگ پدیدآمده که بطور موازی روبروی هم قرارگرفته‌اند. محل تلاقی آنان نیز یک ردیف ستاره است (تصویر۱۶).
- **کمربند اوشین:** این نقش از ابتکارات جدید است و همان‌گونه که از نامش پیداست بنا بر تأثیر از سریال "سال‌های دور از خانه" به‌نام اوشین خوانده‌می‌شود. چنین نقشی تقریباً پر تفصیل‌تر و دارای حرکات خاص خود است (تصویر۱۷).
- **بند ساعتی:** این نقش از بند ساعت وستن واچ[۱۹] که در زمان قدیم برای عروس و دامادها در این منطقه خریداری‌می‌شد، الهام گرفته‌شده چرا که کاملاً تداعی‌کننده همان نوع بند ساعت است. ذهن خلاق و جویای مردم این دیار با کمترین اشاره آماده آفرینش اثری جدید است که برگرفته از اشیای روزمره و محیط پیرامون آنهاست (تصویر۱۸).
- **گل کله‌قندی حاشیه‌ای:** این نقش بیشتر در لبه‌های دستار به‌کار می‌رود که از مثلث‌های تو پر و تو خالی تشکیل شده‌است (تصویر۱۹).

## حضور نقوش شک‌بافی در پوشاک مردم شهرستان میناب

شکل پوشاک مردم جنوب و تنوع آنها همچون بلندی و کوتاهی آنها تابع وضعیت مخصوص منطقه‌ای است که زنان باتوجه به اعتدال هوا، گرمی یا سردی آن، نوع پوشاک خود را انتخاب‌می‌کنند و روی آن رودوزی را انجام‌می‌دهند. بیشترین کاربرد شک‌بافی، در پوشاک زنان شهرستان میناب است که از تن‌پوش، سرپوش، پاپوش، نوعی ماسک یا نقاب به‌نام برقع یا به لهجه محلی برکه و زیورآلات تشکیل شده‌است. استفاده از نقوش شک‌بافی در لباس‌های سنتی مردم میناب را بطور کلی می‌توان در سه گروه تن‌پوش، سرپوش و روبند جای‌داد.

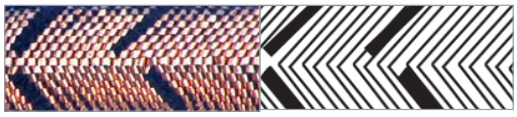
**- تن‌پوش**

**کَندوره:** لباس به‌نسبت تنگ تا روی زانو که پائین آن چاک دارد و دور چاک پائین لباس، شک‌بافی دیده می‌شود. معمولاً دور یقه و دور مچ آن نیز با انواع نوارها تزئین یا گلابتون‌دوزی می‌گردد (تصویر۲۰).

**گَوَن:** نام لباس‌هایی است که از ناحیه کمر چین‌خورده و آستین آنها تنگ‌می‌شود. در قسمت جلوی سینه، لبه آستین‌ها و لبه دامن، شک‌بافی می‌شود (تصویر ۲۱).

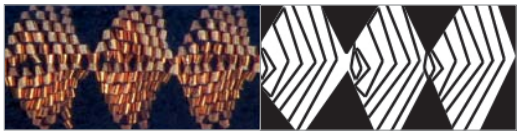
**جُمه:** این نوع لباس نیز از روی کمر چین‌می‌خورد که روی آن شک‌بافی می‌شود. همچنین آستین آن گشاد است که معمولاً بلوچ‌های ساکن میناب آن را می‌پوشند. شکل جمه شبیه پیراهن بلوچی است.

**لباس عروس مینابی:** در میناب رسم بر این است که عروس روز عقد لباس سبز می‌پوشد. اهل میناب این سبزی را نشانه سرسبزی و آبادانی زندگی می‌دانند که برگرفته از نوع معیشت این منطقه است که مبتنی‌بر کشاورزی و باغداری است. **در** لباس‌های عروس سبز رنگ نقش‌مایه‌هایی ازقبیل نقوش چشم ماهی، بند ساعتی، مقابلی و کله قندی حاشیه‌ای به‌کار می‌رود (تصویر ۲۲).

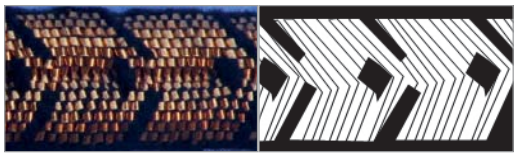


تصویر۸. نقش‌مایه برگ موزی (نگارندگان).

تصویر۱۰. نقش‌مایه کله قندی یک طرفه (نگارندگان).

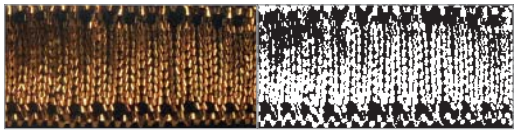


تصویر۱۲. نقش‌مایه نقش پولکی (نگارندگان).



تصویر۱۴. نقش‌مایه چشم ماهی (نگارندگان).

تصویر۱۶. نقش‌مایه مقابلی (نگارندگان).

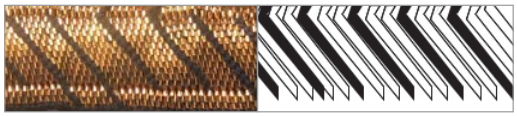


تصویر۱۸. نقش‌مایه بند ساعتی (نگارندگان).

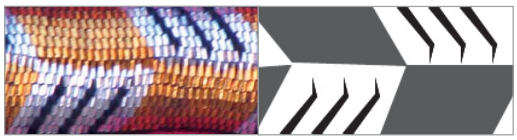
**تُنبان (شلوار):** یک نوع آن از پائین تا بالای مچ پا تنگ است که با زیپ یا دکمه و بندینک بسته‌می‌شود و روی قسمت تنگ آن انواع نقش‌مایه‌ها ازقبیل پولکی، مقابلی، پرچمی و کله قندی شک‌بافی می‌شوند.

**- سرپوش**

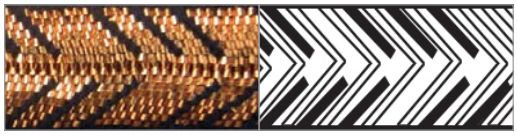
**لَچَک:** مانند کلاه کوچکی است که وسط سر می‌گذارند و با دو قیطان به زیر چانه بندمی‌شود. روی آن گلابتون دوزی و شک‌بافی شده‌است. درگذشته، زنان هنگام مراسم مختلف و همچنین عروسی‌ها آن را به سر می‌کردند و بنابر توانایی خانواده از سکه‌های طلا برای تزئین جلوی آن که بالای پیشانی قرارمی‌گرفت، استفاده‌می‌کردند. در قسمت وسط آن هم، وسط پیشانی بین دو ابرو، جواهری به‌شکل ماه یا سکه به‌کار می‌رفته‌است. معمولاً نقش‌مایه‌های



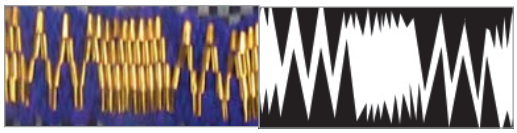
تصویر۹. نقش‌مایه قاچ خیاری (نگارندگان).



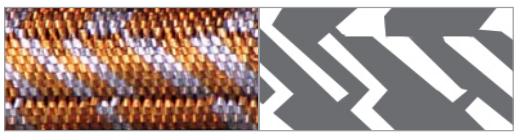
تصویر۱۱. نقش‌مایه نقش پرچمی (نگارندگان).



تصویر۱۳. نقش‌مایه برگ نخلی (نگارندگان).



تصویر۱۵. نقش‌مایه نقش کجوک (نگارندگان).



تصویر۱۷. نقش‌مایه کمربند اوشین (نگارندگان).

تصویر۱۹. نقش‌مایه گل کله قندی حاشیه‌ای (نگارندگان).

لوزی قیچی، دال‌دالی و گل‌اشرفی بیشترین کاربرد را در این نوع پوشاک داشته‌است (جدول۳).

**جِلبیل (جلویل):** جلبیل یک نوع پارچه توری سیاه رنگ به ابعاد تقریبی یک در دو متر است که دختران و زنان بندری در گذشته به‌عنوان روسری آن را روی لچک می‌پوشیدند و امروزه در منازل از آن استفاده‌می‌کنند.کُلیبی چی، گِروگی چی، جزیره‌ای، کَزین، دریا (تلنگ جادویی، سیکه‌ای و تن‌تن)، توری ابریشمی، ملافه‌ای (ملافه‌ای سبز، سرخ و خمری) و شیله کویتی از انواع جلبیل‌های مورد استفاده زنان بندری است. بیشتر جلبیل‌ها به رنگ مشکی و عمدتاً تـوری اسـت و گاهی روی آن بـا شک‌بافی تـزئین‌می‌شود. پائین شال با چپر که نواری است با نخ‌های رنگارنگ تزئین‌می‌گردد و به آن، گلابتون یا شک‌بافی با ریشه‌های بلند می‌دوزند. معمولاً در این نوع سرپوش از نقش‌مایه‌های ریزتر شک‌بافی استفاده‌می‌کنند (تصویر۲۳).

**لِیسی:** شال نخی نرم و از جنس وال است که به رنگ‌های روشن و شاد تهیه و در تابـستان از آن استفاده‌می‌شود. لیسی، شال نسبتاً بزرگی است که زنان هنگام کار یـا مهمـان‌داری بجای چادر از آن استفاده‌می‌کنند که به‌ندرت شک‌بافی در این سرپوش به‌کار می‌رود.

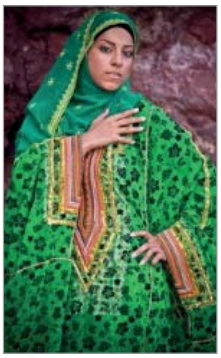
**اُرنی:** به‌شکل مستطیل بوده و جنس آن از تور یا پارچه حریر به رنگ‌های مختلف است. ارنی به‌عنوان روسری برای یک بانوی بندری کاربرددارد و نحوه بستن آن بدین طریق است که ابتدا آن را روی سر قرار داده و سپس دو کناره آن را زیر گلو با سنجاق به هم پیوندمی‌دهند و بدین ترتیب موهایشان را می‌پوشانند. برای زیبایی یک ارنی لبه پائینی آن را زردوزی یا سکه‌دوزی می‌کنند که بیشتر اوقات با گلابتون و گاهی با خوس نیز تزئینات یک ارنی کامل‌می‌گردد. فرق ارنی با جلبیل فقط در اندازه آن است، ارنی ابعادش بزرگ‌تر است. همچنین تزئینات به‌کار رفته در ارنی بسیار بیشتر از جلبیل است و به همین، دلیل بیشتر در جشن‌ها و عروسی از آن استفاده‌می‌شود (خطیبی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵). درواقع ارنی نوعی روسری است که از حریر سبز رنـگ تهیـه و رودوزی و شک‌بافی می‌شود و معمولاً برای سر عروس کاربرد دارد. نقش‌مایه‌های شک‌بافی در این نوع شال به علت کاربرد آنها نسبت‌به سایر سرپوش‌ها ظریف‌تر است.

**- روبند**

زنان میناب برای پوشـاندن چهـره خود از بیگانه از ماسک یا نقابی به‌نام برقع استفاده‌می‌کنند و آن را با انواع تزئیناتی ازقبیل شک‌بافی رودوزی می‌کنند. بطور عمده نقش‌مایه‌هایی که از بافت ظریف‌تری برخوردار هستند، در برقع‌ها به‌کار می‌روند. البته شایان یادآوری است که زنان میناب به‌ندرت از شک‌بافی برای تزئین برقع استفاده‌می‌کنند.

تصویر۲۰. پیراهن کندوره *(www.bia2dolab.blogfa.com).*

تصویر۲۱. پیراهن گون *(www.bia2dolab.blogfa.com).*



تصویر۲۲. لباس عروس مینابی (باستانی،۱۳۹۱: ۱۵).

تصویر۲۳. نمونه‌ای از جلبیل‌های مرسوم در شهرستان میناب *(www.negenmazavi.lxb.ir).*

## نتیجه‌گیری

رودوزی از هنرهای سنتی ایران با انواع و اقسام گوناگونی است که بی‌شک از سابقه‌ای طولانی برخوردار است. یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های رودوزی ایران، شهرستان میناب است. درواقع، رودوزی‌هایی همچون بادله‌دوزی، خوس‌دوزی، گلابتون‌دوزی و تزئینات بُرقَع و شک‌بافی را که از مهم‌ترین رودوزی‌های این منطقه محسوب‌می‌شوند، بطور عمده بانوان میناب آنها را انجام‌می‌دهند. با وجود اینکه هنر شک‌بافی از دست‌بافی‌های سنتی به‌شمار می‌رود لیکن درنهایت این هنر به‌عنوان نوعی رودوزی سنتی بر پوشاک زنان شهرستان میناب نقش‌می‌بندد و جلوه‌گر می‌گردد.

به‌جرأت می‌توان گفت که در زمینه این هنر هیچ‌گونه مطالعه جدی در ایران صورت نگرفته‌است. این امر بسیار باعث تأسف است چرا که این نقش‌مایه‌ها متأثر از نگاره‌های بومی و محلی شهرستان میناب است و از طریق پژوهش درباره آنها اطلاعات فرهنگی بسیار ارزشمندی را به‌لحاظ تأثیر عوامل بیرونی و اجتماعی می‌توان به‌دست آورد. برای نمونه، تأثیر عواملی ازقبیل طبیعت را در نام‌گذاری بسیاری از نقش‌مایه‌های شک‌بافی به‌وضوح می‌توان‌دید. نقش‌مایه‌هایی مانند چشم ماهی، برگ نخلی و برگ موزی که از طبیعت منتزع شده‌اند. ازدیگر سو، نقش‌مایه‌هایی چون کمربند اوشین یا بند ساعتی که متأثر از عوامل اجتماعی هستند.

از نقش‌مایه‌های شک‌بافی برای تزئین لبه آستین، دور یقه، جلوی سینه، لبه شلوار، دامن لباس‌های زنانه و اطراف مقنعه و سجاده استفاده می‌شود. مواد اولیه و ابزار مورد مصرف شک‌بافی به چهار دسته تقسیم می‌شود. پارچه؛ که بانوان هنرمند، مناسب‌بودن آن را تشخیص‌می‌دهند، نخ؛ مانندخوس‌های طلایی، سبز و قرمز یا کانواهای رنگی، سوزن و سایر مواد کمکی؛ نظیر چوغن و قرقره‌هایی که نخ به‌دور آنها پیچیده‌می‌شود. در شک‌بافی‌های شهرستان میناب از نقش‌مایه‌های متنوعی استفاده‌می‌شود که نگارندگان در این مقاله بیست و یک نمونه از آنها را شناسایی‌کردند. این نقش‌مایه‌ها عبارتند از: برگ موزی، کاش خیاری یا محرماتی، کله قندی یک طرفه، پرچمی، نقش پولکی، برگ نخلی، چشم ماهی، کجوک، مقابلی، کمربند اوشین، بند ساعتی، گل کله قندی حاشیه‌ای، مطابق المُلک، قَبر عاشِقون، خاتم بندی، دال‌دالی، غازی، گل‌اشرفی قیچی، سمبوسه‌ای، لوزی قیچی و گل‌اشرفی. بطور کلی این نقش‌مایه‌ها در دو گروه؛ طرح‌های شکسته (هندسی) و گردان (گل و بته) قابل بخش‌بندی هستند. از نقش‌مایه‌های گروه اول می‌توان به نقوش گل‌اشرفی، گل‌اشرفیِ قیچی، غازی و قَبر عاشِقون اشاره‌نمود. سایر نقوش هم به گروه دوم مربوط هستند. شک‌بافی در پوشاک سنتی شهرستان میناب از جایگاه بسیار مهم و ارزشمندی برخوردار بوده لیکن متأسفانه برخی از نقش‌مایه‌های آن رو به زوال است. استفاده از نقوش شک‌بافی در لباس‌های سنتی زنان میناب را بطور کلی می‌توان در سه گروه؛ تن‌پوش، سرپوش و روبند جای‌داد. درنهایت اینکه زنان هنرمند میناب از نقوش شک‌بافی برای تزئین تن‌پوش‌های سنتی ازقبیل کندوره، گون، جمه، تنبان (شلوار) و حتی لباس عروس‌های محلی استفاده و غالباً سرپوش‌هایی مانند لچک، اُرنی، لِیسی و جِلبیل را با نقش‌مایه‌های ظریف‌تری تزئین‌می‌کنند. ضمن اینکه برای برای روبندهایی مانند برقع کمتر شک‌بافی را به‌کار می‌برند.

## پی‌نوشت

1- Marco Polo
2- Shalmez
3- Polister

۴- سوزنی، بقچه‌ای است که در جهیزیه به دختران داده و معمولاً با نقوش تزئینی رودوزی می‌شود.
۵- قاب شانه، پوششی است که شانه در آن نگهداری می‌شود.
۶- نام باستانی دریای عمان، دریای مکران است که دریای عمان نام عربی آن است.
۷- شهرستان مسقط، به عربی: ولایهٔ مسقط، پایتخت کشور پادشاهی عمان و یکی از شهرستان‌های این کشور است.
۸- شهرستان بشاگرد یکی از شهرستان‌های استان هرمزگان واقع در ایران است.

۹- کشار، واقع در شمال جاده بندرعباس – بندرلنگه از طریق جاده شمالی است.
۱۰- کلات، روستای بزرگی از توابع بخش شیبکوه شهرستان بندر لنگه در استان هرمزگان واقع در جنوب ایران است.
۱۱- گاوبندی یا پارسیان شهری در استان هرمزگان که مرکز شهرستان پارسیان است.
۱۲- بوچیر، دهستانی از توابع بخش مرکزی شهرستان پارسیان در استان هرمزگان واقع در جنوب ایران است.
۱۳- بهده، از توابع شهرستان پارسیان استان هرمزگان مرکز دهستان مهرگان است.
۱۴- کناردان، روستای کوچکی از توابع بخش مرکزی شهرستان گاوبندی در استان هرمزگان واقع در جنوب ایران است. این روستا شش کیلومتری دهستان بهدشت واقع است.
۱۵- جزیره هِندورابی از توابع بخش کیش، شهرستان بندر لنگه استان هرمزگان واقع در جنوب ایران است.
۱۶- مردم مناطق جنوب به جلوی سینه، پیش سینه می‌گویند.
۱۷- در گویش محلی به خربزه خیار می‌گویند و حرف قاف در گویش محلی به کاف تبدیل شده‌است.
۱۸- در نواحی جنوب ایران به ماهی حلوا، ماهی کاغذی می‌گویند.

19- Westen Watch



## منابع و مآخذ


- اقتداری، احمد (۱۳۴۸). **آثار و شهرهای باستانی سواحل و جزائر خلیج فارس و دریای عمان**، چاپ اول، تهران: انجمن.
- انجم‌روز، عباس (۱۳۷۳). **خرماستان ایران**، چاپ اول، تهران: عروج.
- باستانی، فاطمه (۱۳۹۱). **بادله پوشان، تن‌پوش زنان و مردان هرمزگان**، تهران: مهرتاب.
- خطیبی‌زاده، محمد (۱۳۸۹). **پوشش مردم هرمزگان: پوشش زنان**، شیراز: ایلاف.
- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۶۹). **دایره المعارف سرزمین مردم ایران**، تهران: آرام.
- صبا اسفندیاری، منتخب (۱۳۷۹). **نگرشی بر روند سوزن‌دوزی سنتی ایران**، چاپ دوم، تهران: منتخب صبا.
- صفاایسینی، شایا (۱۳۸۹). **پوشاک زنان هرمزگان**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- فرخ سرشت، مهین (۱۳۷۲). **سوزن‌دوزی (صنایع دستی)**، تهران: فرهنگ.
- قاضیانی، فرحناز (۱۳۸۸). فرهنگ مردم، **نشریه فرهنگ و هنر**، پائیز و زمستان، (۳۱ و ۳۲)، ۱۲۰-۱۱۷.
- عمید، حسن (۱۳۵۹). **فرهنگ عمید: فرهنگ مفصل و مصور شامل کلیه واژه‌های فارسی و لغات عربی و اروپایی مصطلح در زبان فارسی و اصطلاحات علمی و ادبی**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- مشعری، حسین (۱۳۹۰). *آشنایی با نقوش صنایع دستی هرمزگان*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، هرمزگان: دانشگاه هرمزگان.
- معین، محمد (۱۳۸۲). **فرهنگ فارسی معین**، تهران: امیرکبیر.
- ویلسن، سر آرنولد تالبوت (۱۳۴۸). **تاریخ خلیج فارس**، ترجمه محمد سعیدی، تهران: علمی و فرهنگی.
- یاوری، حسین (۱۳۸۵). مختصری درباره رودوزی‌ها در ایران و جهان، **رشد آموزش هنر**، (۶)، ۵۳-۴۶.
- _____ (۱۳۹۱). **کارگاه هنر دستی (۲)**، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- یاوری، حسین و منصوری، آنیتا (۱۳۹۰). **آشنایی با هنرهای سنتی ایران (۳)**، تهران: آذر و سیمای دانش.

- *www.mbhn.hums.ac.ir* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۸ شهریور ۱۳۹۲)
- *www.khanehdar.akairan.com.ir* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۵ مـــرداد ۱۳۹۲)
- *www. persiangulfut.blogfa.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۶ مـــرداد ۱۳۹۲)
- *www.pogc.ir* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۹ شهریور ۱۳۹۲)
- *www.bia2dolab.blogfa.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۱ تـیـــر ۱۳۹۲)

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۶/۳۱
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# اصول و اندیشه‌های اخلاقی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران اسلامی نمونه مورد مطالعه محرمیت و حریم خصوصی

**محمدباقر ولی‌زاده اوغانی**

## چکیده

اخلاق به‌عنوان یکی از معیارها و شاخصه‌های شناخت ابعاد وجودی انسان، از دیرباز تأثیر زیادی بر ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران داشته‌است. محرمیت و حریم نیز که مفهومی اجتماعی است؛ ارزشی کلیدی اخلاقی و زیربنای توجه به شأن و منزلت انسانی است. این مفهوم به‌معنای حق افراد برای حمایت‌شدن دربرابر مداخلهٔ بی‌اجازه دیگران در زندگی افراد می‌باشد. بنا بر آنچه بیان‌شد هدف از نگاشتن تحقیق حاضر، تحلیل و بررسی ارزش‌های اخلاقی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران با تأکید بر محرمیت و حریم خصوصی است. روش تحقیق به‌کار گرفته در آن هم از نوع توصیفی- تحلیلی است. بدین منظور نخست از طریق شیوه‌های تحقیق کتابخانه‌ای، مفاهیم مرتبط با موضوع مورد بررسی از کتاب‌های برخی اندیشمندان، صاحب‌نظران، آیات و روایات اسلامی استخراج‌شده و سپس نقش محرمیت و حریم خصوصی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی بحث و تفسیر شده‌است. پس از بررسی‌های لازم نتایج به‌دست آمده بیانگر این است که محرمیت و حریم خصوصی نزد ایرانیان بسیار حائز اهمیت بوده و مردم در این مورد از آیات و روایات اسلامی الگو گرفته‌اند. ازطرف دیگر، محرمیت و حریم خصوصی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران نمود و تجلی خاصی یافته که به‌وضوح می‌توان آن را در ابعاد مختلف ساختار فضایی همچون ورودی، هشتی و حیاط مشاهده نمود.



**کلیدواژگان:** اخلاق، معماری، محرمیت و حریم خصوصی، خانه‌های سنتی.

* کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز. mbvalizadeh@yahoo.com

## مقدمه

مسکن از ریشه سکون به معنای نهفته و آرام، گرفته شده‌است. واژه سکونت نیز به معنای اقامت‌کردن و ماندن با آرامش است که واژه آرامش، آن را از ماندن و شب را به صبح رساندن صرف جدا می‌کند (هاشم‌پور و کی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۵). می‌توان گفت مسکن جایی است که در آن سکنی گزیده‌می‌شود تا به سکینه[۱] دست یافته‌شود (بهشتی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). بنابراین «خانه مکانی است که در آن فرد، ضمن حفاظت خود دربرابر عوامل آب و هوایی، می‌تواند از فشارها و محدودیت‌های جامعه به‌دور باشد. خانه مکانی است برای استراحت آدمی و آرامش ذهن.» (مرتضی، ۱۳۸۷: ۱۳۳و۱۳۴). این تعریف برای خانه، از بعد تأثیرات اخلاقی و انسانی دارای ارزش است هم‌چنان که در قرآن نیز بیان‌شده «خدا خانه‌هایتان را برای شما مایه آرامش و سکون قرار داده‌است.»[۲] (نحل/ ۸۰). چنین تعریفی ساخت خانه را بسیار پیچیده می‌کند. چراکه خانه را مایه تکامل و تعالی و آرامش انسان می‌داند و بدین ترتیب، تفاوت خانه با چهاردیواری خوابگاه و پناهگاه با وجود چنین تأثیرات انسان‌ساز و معنوی آشکار می‌شود. خانه که جزء میراث معماری ایرانی است دارای ویژگی‌های خاصی است و طوری شکل‌گرفته که هم نیازهای مادی و هم معنوی انسان را برطرف سازد.

خانه یکی از مباحث مهم در معماری سنتی ایرانیان است که از آغاز تولد تا پایان زندگی تمام خاطرات انسان‌ها در آن شکل می‌گیرد. خانه یک شیء یا ساختمان نیست بلکه مجموعه‌ای از شرایط است که خاطرات، آرزوها و وحشت‌ها، گذشته و حال را یک‌جا سامان می‌بخشد. خانه را نمی‌توان یک‌باره پدیدآورد، خانه از ابعاد زمان و تداوم برخوردار است و محصول تدریجی تطبیق خانوادگی و فردی با جهان است (پالاسما، ۱۳۸۹: ۱۱۷). بنا بر آنچه بیان‌شد، پرسش قابل طرح این است که چه نیروهایی در شکل‌گیری خانه‌های سنتی به‌کار گرفته‌شده که مایه آرامش انسان شده و نیازهای مادی و معنوی وی را یکجا سامان می‌دهند. در شکل‌گیری خانه‌های سنتی ایران عوامل و عناصر بسیاری نقش داشته‌است. یکی از عواملی که نقش تعیین‌کننده‌ای داشته، فرهنگ بوده‌است. به اعتقاد *راپاپورت*،[۳] فرهنگ شامل اعتقادات مذهبی، ساختار اجتماعی قبیله، خانواده، روش زندگی و شیوه ارتباطات اجتماعی افراد، نقش مؤثری در مسکن و سازمان تقسیمات فضایی آن داشته‌است (مسائلی، ۱۳۸۸: ۲۹). اخلاق نیز به‌عنوان یک عامل متأثر از فرهنگ حاکم بر جامعه، تأثیر بسیاری در شیوه زندگی و ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران گذاشته‌است. «اصول اخلاقی از جهان‌بینی، دین، اجتماع و فرهنگ جامعه تأثیرمی‌گیرد. ... ارزش‌های اخلاقی هر فرد مجموعه‌ای از اصول و ارزش‌هایی است که از عقاید، آداب یا فرهنگ اجتماع و خانواده نشأت می‌گیرد. این اصول و ارزش‌های اخلاقی جنبه آرمانی دارند و دستیابی و تحقق آنها در سایه تلاش و مراقبت حاصل می‌شود.» (فیض و بهادری‌نژاد، ۱۳۸۸و۱۳۸۹: ۱۲۵به‌نقل از: ظهور و خلج، ۱۳۸۹). «سرچشمه همه اخلاقیات اسلامی، قرآن و حدیث است که مسلمانان را به انجام خوبی‌ها و پرهیز از بدی‌ها ترغیب‌می‌کند.» (نصر، ۱۳۸۵: ۱۰۷). بنا بر اعتقاد راپاپورت در جوامع سنتی، خانه و شکل و سازمان و تقسیمات فضایی آن را قبل از آنکه اقلیم و مصالح و فناوری تعیین‌کنند، درک انسان از جهان و حیات و نیز فرهنگ آنان شامل اعتقادات مذهبی، ساختار قبیله و خانواده، سازمان اجتماعی، روش زندگی و شیوه ارتباطات اجتماعی افراد، تعیین می‌کرده‌است. (مسائلی، ۱۳۸۸: ۲۸و۲۹).

در ایران نیز ویژگی‌های اساسی فرهنگ بیش از هرجای دیگر در هنر این سرزمین بازتاب یافته و این هنر، خود طریق و وسیله‌ای برای انتقال از صورت به معنی است (نصر، بی‌تا: ۳۹). معماران سنتی طی قرن‌ها حرکت و تطور خویش روش‌ها، رسوم و آدابی یافته‌اند که از آن به‌عنوان شریعت می‌توان یادکرد. تکیه بر این شریعت را در زندگی معماران سنتی می‌توان به‌وضوح مشاهده نمود (ندیمی، ۱۳۷۵: ۲۱ و۲۲). به‌عبارتی «انسان سنتی برای زیستن در این جهان از اصولی پیروی‌می‌کند که ازسوی پروردگارش صادرشده و این اصول سازنده و پردازنده رفتار و کردار و هنجارهای اجتماعی انسان سنتی است.» (حجت، ۱۳۸۴: ۵۸). البته پیشینه اخلاق در ایران به تمدن ایران باستان و حتی بیش از ۳۰۰۰ سال قبل برمی‌گردد که با ظهور اسلام با جهش بزرگی همراه‌می‌شود (فرامرزی قراملکی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۶). با مطالعه و بررسی دقیق قرآن و احادیث می‌توان الگوها و اصولی را به‌عنوان طرح‌های ساخت و ساز و طراحی معماری استخراج‌کرد که این الگوها همواره درطول تاریخ به‌عنوان راهنمای معماران مسلمان به‌کار رفته و همچون یک شیوه زندگی اسلامی مطرح است (اخوت و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۴۷). بنابراین توجه به تأثیر نقش باورهای اسلامی و بررسی اصول و ارزش‌های اخلاقی برگرفته از آن در قالب کالبد معماری و شهرسازی بسیار اهمیت دارد. بر این اساس در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحقیق تحلیلی- توصیفی، نقش

محرمیت و حریم خصوصی و چگونگی تأثیر آن در شکل‌گیری ساختار فضایی خانه‌های سنتی مورد بحث و تفسیر قرار گرفته‌است. محرمیت و حریم خصوصی یکی از مؤلفه‌های اخلاق اسلامی است که به‌عنوان عاملی متأثر از فرهنگ، تأثیر زیادی در سبک زندگی و پیرو آن ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران داشته‌است.

محرمیت و حریم خصوصی، مفهومی اجتماعی و یکی از مؤلفه‌های اخلاقی است که در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران نمود یافته‌است. اما آیا در معماری حال حاضر ایرانی نیز به چنین قواعدی توجه‌می‌شود. به‌نظر می‌آید در شهرهای امروزی، توجه چندانی به معماری و ارزش‌های اخلاقی نمی‌شود و پایبندی به اصول اخلاقی در ساختار فضایی خانه‌ها کمرنگ‌تر از گذشته شده و با معیارهای درونی انسان چندان همخوانی ندارد. ازاین‌رو، بررسی محرمیت و نمود آن در ساختار فضایی خانه‌های ایران امری ضروری تلقی می‌شود.

بنابراین آنچه در این پژوهش اهمیت‌یافته، تحلیل و بررسی محرمیت و حریم خصوصی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران است که درپی پاسخگویی به چنین سؤالاتی است، مفهوم اخلاق و شاخص‌های آن در معماری خانه‌های سنتی ایران چیست. دیگر اینکه، در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران توجه به محرمیت و حریم خصوصی افراد چگونه نمود یافته‌است.

## پیشینه پژوهش

محرمیت و حریم خصوصی یکی از مؤلفه‌های اخلاق اسلامی است که بسیاری از اندیشمندان اسلامی با واژه‌هایی همچون عفت و حیا، حجاب، محرمیت و حریم خصوصی به آن در کتاب‌های اخلاق خود اشاره‌نموده‌اند (انصاریان، ۱۳۸۲: ۱۰۶؛ مطهری، ۱۳۶۷: ۲۸۶ و خمینی، ۱۳۷۸: ۱۳). برخی از محققین معماری و شهرسازی ایرانی نیز در آثار و تألیفات خویش، محرمیت و حریم خصوصی را به‌عنوان مؤلفه‌ای فرهنگی، اجتماعی و اخلاقی مورد تحلیل و تفسیر قرار داده‌اند که در جدول۱ بطور مختصر به برخی از آنها اشاره شده‌است.

## روش پژوهش

روش تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی است که با مرور، واکاوی و ترکیب سوابق مطالعاتی موجود در رابطه با موضوع مورد بررسی به‌کارگرفته شده‌است. برای انجام مطالعه، از شیوه‌های مرسوم جمع‌آوری اطلاعات اعم از اسنادی و میدانی بهره‌گیری شده‌است. در بخش مطالعات کتابخانه‌ای مبانی نظری موضوع مورد بحث بررسی‌شده و مفاهیم محرمیت و حریم خصوصی از کتاب‌های اندیشمندان، صاحب‌نظران و آیات و روایات اسلامی استخراج‌شده، سپس نمود آنها در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران، بحث و بررسی شده‌است (جدول۲).

## اخلاق

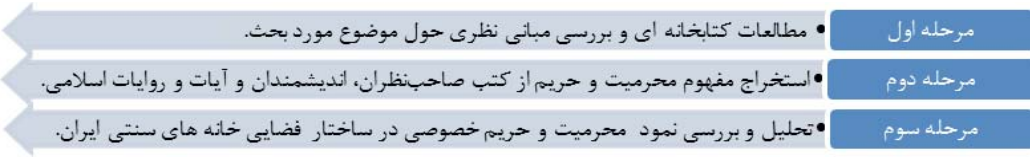
اخلاق یکی از قدیمی‌ترین دانش‌های بشری به‌شمار می‌آید. این علم، موضوعی را مطالعه‌می‌کند که همه مردم حتی آنها که با موضوع مزبور برخوردی ندارند، آن را می‌شناسند. شاید به‌دلیل همین آشنایی همگانی است که تعریف نظری کامل و دقیقی درباره اخلاق بیان نشده‌است. تعریف‌های گوناگونی برای اخلاق وجود دارد زیرا ملاک و معیار فعل اخلاقی در مکاتب و فرهنگ‌ها یکسان نیست و درباره آن تعاریف متعددی آورده شده‌است (جدول۳).

جدول۱. برخی از مطالعات انجام شده نویسندگان ایرانی درباره محرمیت و حریم خصوصی در توالی زمانی

| تاریخ | توضیحات |
|---|---|
| ۱۳۹۰ | در این پژوهش، محرمیت و حجاب در بافت قدیم شیراز بررسی شده‌است. مطالب آن مدعی است درون‌گرایی و حجاب که سالیان دراز در ساخت مسکن در این دیار نمود داشته، اکنون کنار گذاشته شده‌اند (منصوری، ۱۳۹۰). |
| ۱۳۸۹ | بخشی از این پژوهش به تحلیل منطقی موضوع حریم در فرهنگ اسلامی اختصاص‌دارد و تأثیر آن را بر شکل‌گیری خانه‌های محلات مسلمان‌نشین زرتشتیان و یهودیان کرمان بیان‌می‌کند (معماریان و دیگران، ۱۳۸۹). |
| ۱۳۸۹ | در این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحقیق تحلیلی- منطقی علم فقه و روش صدور آن شرح‌داده شده‌است. مطالب آن مدعی است که یکی از مهم‌ترین اصولی که نظام معماریِ سکونت‌گاه انسان سنتی را بنانهاده، ناشی از رعایت دستورات شریعت همچون قاعده فقهی "لاضرر" است که در حفظ حریم بصری شهروندان تأثیر مهمی دارد (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹). |
| ۱۳۸۸ | در قسمتی از این پژوهش، محرمیت و پوشاندن دید در مسکن سنتی یکی از مهم‌ترین اصولی دانسته‌شده که دین در رابطه با خانواده و روابط اجتماعی به آن توصیه‌کرده و معمار سنتی نیز بر اساس فطرت پاک خود و تکیه بر اصول دین به نمود آن در مسکن پرداخته‌است (مسائلی، ۱۳۸۸). |

(نگارنده)

جدول۲. توضیح موارد مرتبط با روش کار در متن پژوهش




(نگارنده)

جدول۳. معانی لغوی و اصطلاحی اخلاق از دیدگاه برخی پژوهشگران

| اندیشمندان | | مفهوم اخلاق |
|---|---|---|
| محمد معین | معانی لغوی | به‌معنی طبیعت درونی و سرشت درونی، تهذیب اخلاق یا تهذیب نفس است و یکی از شعب حکمت عملی، دانش بد و نیک خوی‌ها و تدبیر انسان است برای نفس خود (معین، ۱۳۸۵: ۱۷۴). |
| حسن انوری | | مجموعه عادت‌ها و رفتارهای فرهنگی پذیرفته‌شده میان مردم یک جامعه، ... وضع روحی و رفتاری شخص؛ رفتار؛ خلق و خوی، خوی‌های پسندیده؛ رفتار شایسته و پسندیده، ... شناخت و بررسی ارزش‌هایی مانند خوبی، بدی، حق و وظیفه؛ علم اخلاق (انوری، ۱۳۸۱: ۲۹۱). |
| احد فرامرزقراملکی و همکاران | معانی اصطلاحی | واژه اخلاق همانند دو واژه moral و Ethics، دو کاربرد متمایز دارد: گاهی اخلاق به‌معنای خلق و خوی، رفتار عادت‌شده و گاهی به‌معنای عادت و سجیه و Custom به‌کار می‌رود. معنای دیگر این واژه‌ها، دانشی است که از حسن و قبح و خوبی و بدی رفتار بحث‌می‌کند (فرامرزی قراملکی و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۱۶). |
| محمد تقی مصباح یزدی | | علم اخلاق عبارت است از دانشی که درباره انواع صفات خوب و بد و چگونگی اکتساب و به‌دست آوردن صفات خوب و زدودن صفات بد بحث می‌کند (مصباح یزدی، ۱۳۷۶: ۱۸). |
| مرتضی مطهری | | اخلاق عبارت است از یک سلسله خصلت‌ها و سجایا و ملکات اکتسابی که بشر آنها را به‌عنوان اصول اخلاقی می‌پذیرد. به‌عبارت دیگر قالبی برای انسان که روح انسان در آن کادر و طبق آن طرح و نقشه، ساخته‌می‌شود. درواقع اخلاق، چگونگی روح انسان است (مطهری، ۱۳۶۷: ۴۷). |

(نگارنده)

## اخلاق و معماری

اخلاق و پایبندی به اصول آن به‌عنوان یکی از معیارهای ابعاد وجودی انسانی از دیرباز تأثیر بسیاری بر خانه‌های سنتی ایران داشته‌است. «در گذشته آنچه در شکل‌دهی ساختار فضایی معماری سنتی ایران اسلامی بالاترین حد تأثیر را داشته شریعت اسلامی، علم فقه و اصول حاکم بر الگوهای رفتاری ارائه شده از سوی آن بوده‌است.» (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹: ۵۴). یکی از اصولی که شریعت اسلامی بر آن تأکید دارد، آراستگی به اخلاق نیک است. پیروی از اصول اخلاقی و انسانی و ایجاد فضایل درون انسان‌ها، در معماری سنتی از اهداف ایده‌آل تلقی‌می‌شده و بسیاری از حکیمان، عارفان و متألهان در ایجاد نظام ارزشی و اصول اخلاقی آن کوشیده‌اند (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲). در معماری سنتی، تربیت اخلاقی حین تربیت حرفه‌ای صورت می‌گرفت و فرد با همه اعمال زندگی همچون آموزش و عمل معماری رشد می‌کرد و صفات اخلاقی خود را شکل می‌داد. رشد معمار در تشکیلات صنفی به اخلاق و منش فردی او وابسته بود. اخلاق نه امری عرفی بلکه دینی و لازمه تقرب به خداوند تلقی می‌شد (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰: ۱۱۴و ۱۱۵). به‌بیان دیگر، جامه عمل پوشانیدن به اخلاق و ارزش‌های والای اسلام و زنده نگه‌داشتن آن نزد عامه مردم از آئین‌ها و فرهنگ جوانمردی در تاریخ این سرزمین است (ندیمی، ۱۳۷۵: ۱۱). «در معماری سنتی و میان بنایان مسلمان، شیوه‌نامه‌های معنوی و اخلاقی‌ای رایج‌بوده که به فتوت‌نامه مشهور بوده‌است. این آئین جوانمردی که خصوصیات اخلاقی مشاغل مختلف را تشکیل‌می‌داده، برگرفته از آیات قرآن و سخنان پیامبر (ص) و امامان علیه السلام و دیگر بزرگان دینی بوده و بنایان ازنظر اخلاقی ملزم به رعایت آن بوده‌اند و با حفظ این‌گونه شئونات، حرمت شغلی خود را پاس می‌داشتند.» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۴).

معمار سنتی که به فتوت‌نامه‌ها عمل‌می‌کرده و آراسته به اخلاق نیک بوده، با واردکردن پارامترهای خاصی همچون ارزش‌های روانشناسانه و مفاهیم اخلاقی، فضای معماری

متفاوتی را عرضه‌می‌داشته و معماری را به درجه بالایی از ارزش و غنا ارتقا می‌بخشید. معماری سنتی مرز مشترک اخلاق، معنویت و کار فنی است که محصول تعامل گرایش‌های دینی و انسانی است. معماری سنتی ایران پیام‌آور ارزش‌های اصیل ایرانی و اسلامی می‌باشد و در این رهگذر تنها بخش تاریخی معماری نیست که اهمیت دارد بلکه انتقال ارزش‌های متعالی گذشتگان ازطریق فرهنگ‌سازی نیز میسر است که متأسفانه در فضای ارزشی ما بی‌توجه مانده‌است. «رابطه معماری امروز ایران با انسان دیگر آن رابطه ارج‌نهادن و تکریم نیست بلکه به‌نوعی کنارآمدن و گاه به تحمل فضا توسط انسان بدل شده‌است.» (حجت، ۱۳۸۲: ۶۵). معماری سنتی ایران طوری شکل گرفته‌است که افزون‌بر نیازهای مادی به نیازهای معنوی ساکنان آن نیز توجه کامل‌داشته و به‌صورت خارق العاده‌ای نیازهای اعتقادی، اقتصادی و اجتماعی را مورد توجه قرار می‌داده‌است. شیوه و گونه هنر معماری ایران در گذشته به درون‌گرایی، پرهیز از بیهودگی، مردم‌منشی، خودبسندگی و معناگرایی توجه داشته‌است (پیرنیا، ۱۳۸۴: ۲۶). با نگاهی به ساختار شهرهای سنتی می‌توان دریافت که هر مداخله در آن برمبنای نیازهای شهروندان شکل می‌گرفته و آرایش معماری همواره به دست روش زندگی بوده‌است. معماری سنتی ایران ترکیبی از فرهنگ ایرانی- اسلامی بود و بنابراین رعایت موازین عمومی اخلاق ازقبیل صداقت، تعهد و ارزش‌ها درخصوص ساختار فضایی آن مورد توجه بود. آن‌گونه که یکی از با شکوه‌ترین مشخصه‌های معماری سنتی ایران، پایبندی معمار به اصول و اعتقادات اخلاقی‌اش به‌شمار می‌رفته‌است.

## محرمیت و حریم خصوصی

حریم خصوصی در مباحث حقوق شهروندی، بسیار مهم و اساسی بوده و یکی از ارزشمندترین مفاهیم اخلاقی است. حق بر حریم خصوصی از احترام ویژه‌ای برخوردار بوده و مربوط به بخشی از حیات شخصی و خانوادگی است که ارتباط تنگاتنگی با کرامت انسانی داشته و یکی از اصول سازمان بخش جامعه مدنی است. حریم که جمع آن حَرَم، احاریم و ... است با کلماتی مانند حرمت، احرام و حرام قرابت معنایی دارد (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹: ۴۵). «حریم خصوصی حق افراد برای خودداری از حمایت‌شدن دربرابر مداخله بی‌اجازه دیگران در امور و زندگی خود و خانواده‌شان است.» (نمک‌دوست، ۱۳۸۵: ۲۰۱). یکی از مهم‌ترین آموزه‌های اسلامی، حمایت از حریم خصوصی افراد و عدم مداخله در امور خصوصی دیگران است که این قضیه در شریعت مقدس اسلام در قالب توجه به حقوق و آزادی‌های دیگر نظیر حق مالکیت، مذموم‌بودن تجسس در مسائل خصوصی افراد و ... صورت پذیرفته‌است.

دین مبین اسلام برای حیثیت، کرامت و شخصیت انسان و همچنین حفظ اسرار مردم، ممنوعیت ورود به منزل و خلوت اشخاص و منع تجسس در امور دیگران، جایگاه ویژه‌ای قائل شده‌است. برای نمونه، در آیه‌های ۲۷و ۲۸ سوره نور[۴] و آیه ۱۲ سوره حجرات[۵] آشکارا به بارزترین مصداق حریم، خانه هر فرد اشاره شده‌است. حفظ حریم خصوصی افراد از نکات اخلاقی‌ای است که مورد توجه اهل بیت (ع) نیز بوده‌است. به‌عنوان مثال پیامبر اعظم (ص) تجسس در امور دیگران را امری منهی و مذموم دانسته که در رویه قضایی حفظ حریم خصوصی افراد در اصل ۲۲ قانون اساسی و دیگر قوانین برگرفته از مبانی شرعی و فقهی همچون اصل ۱۳۳ قانون مدنی، مورد توجه بوده‌است. در اصل ۲۲ حفظ آبرو و حیثیت، جان، مال، مسکن، حقوق و شغل اشخاص از تعرض پیش‌بینی شده‌است. درواقع در نظام جمهوری اسلامی، حریم خصوصی افراد مصون‌بوده و هیچ‌کس حق ورود به آن را ندارد. بطورکلی حریم خصوصی یک مفهوم سیال است که مفاهیمی چون آزادی اندیشه، خلوت و تنهایی در منزل، کنترل بر جسم خود و اطلاعات شخصی را در بر می‌گیرد. با توجه به مطالب بالا، محرمیت و حریم خصوصی به‌قدری مورد توجه است که در منابع مختلفی همچون کتاب‌های اندیشمندان اسلامی و آیات و روایات بر آن تأکیدشده که در جدول۴ برخی از آنها آورده شده‌است.

## بررسی نمود محرمیت و حریم خصوصی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی

واژه حریم با حرمت که به معنای منع است، قرابت معنایی داشته و هرگونه تعرض به آن ممنوع است. چرا که خانواده حرم است و حریم و خانه نیز به‌عنوان ظرفِ در برگیرنده خانواده بایستی حریم داشته باشد و این حریم، مشخص به حدودی است (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹: ۵۳). حریم خصوصی یک ارزش کلیدی و اخلاقی است که زیربنای توجه به شأن و منزلت انسانی است. بنا بر اعتقاد راپاپورت نیاز به حریم خصوصی و عمومی یکی از نیروهای تأثیرگذار اصلی بر شکل خانه است (معماریان- الف، ۱۳۸۹: ۳۸۵). به‌عبارتی دیگر «حریم چیزی است که خانه عادتاً به آن نیازدارد.» (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹: ۵۶). در خانه‌های ایرانی عموماً به موضوع حریم خصوصی توجه شده‌است و این موضوع از آنجا نشأت می‌گیرد که اسلام به

جدول۴. محرمیت و حریم خصوصی و مفهوم آن از دیدگاه برخی از محققین، صاحب‌نظران و آیات و روایات اسلامی

| | حریم‌خصوصی ازنظر... | حریم و حریم خصوصی |
|---|---|---|
| لغت‌نامه | علی‌اکبر دهخدا | بازداشتن از ...، بازداشت کرده و حرام کرده‌شده که مَس آن جایز نیست. چیزی که حرام باشد و دست بدان نتوان‌کرد. چیزی که آن را حمایت کنند و ... (دهخدا، ۱۳۷۷: ۸۹۰۴). |
| | محمد معین | جمع احرم و احاریم آنچه از پیرامون خانه و عملیاتی که بدان متعلق باشد. مکانی که حمایت و دفاع از آن واجب‌باشد (معین، ۱۳۸۵: ۹۷۳). |
| آیات و روایات | قرآن کریم | ای اهل ایمان، هرگز به هیچ خانه مگر خانه‌های خودتان تا با صاحبش انس و اجازه‌ندارید، واردنشوید و اگر کسی را نیافتید با زور واردنشوید تا اجازه‌یابید (نور/ ۲۷ و ۲۸). |
| | قرآن کریم | به منازل مردم تنها از در آنها واردشوید[۶] (بقره/ ۱۸۹). ... |
| | پیامبر اکرم (ص) | اجازه (برای ورود به منزل) باید سه بار گرفته‌شود و اگر اجازه داده‌شود (سپس واردشوید) در غیر این‌صورت بازگردید[۷] (اخوت و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۴۸). |
| | امام صادق (ع) | هرکس به منزل دیگری (به‌زور یا بدون اجازه) واردشود، خونش هدر است و چیزی به صاحب خانه واجب نیست (حرّ عاملی، تفصیل وسائل الشیعه، کتاب جهاد)[۸]. |
| صاحب‌نظران و اندیشمندان | امام خمینی (ره) | نباید با مردم طوری‌کرد که مردم در خانه‌هایشان مطمئن نباشند. در زندگی‌شان، در تجارتشان در کسب‌شان مطمئن نباشند. دولت اسلامی باید مردم را مطمئن‌کند در همه چیز، در سرمایه‌هایشان، در کسب‌شان، در کارخانه‌هایشان، در آرامش باشند (امام خمینی، ۱۳۸۵، ج۱۷: ۱۶۱و۱۶۲). |
| | باقر انصاری | یعنی حریم خصوصی، در قالب احاله به حقوق و آزادی‌های دیگر نظیر حق مالکیت، منع تجسس، اصل برائت، منع سوءظن و اشاعه فحشا و سبّ و هجو، قذف، نمیمه و غیبت و خیانت در امانت حمایت شده‌است (انصاری، ۱۳۸۶: ۶۵). |
| | حسن نمک‌دوست | حق احترام به زندگی خصوصی عبارت است از حق برخورداری از حریم خصوصی، حق زندگی‌کردن دور از انظار عمومی تاآنجا که شخص می‌خواهد (نمک‌دوست، ۱۳۸۵: ۲۰۴). ... |
| | | حق افراد برای خودداری از حمایت‌شدن دربرابر مداخله بی‌اجازه دیگران در امور و زندگی خود و خانواده‌شان است (همان: ۲۰۱). |
| | یوهانی پالاسما[۹] | هر فرد از شخصیتی خصوصی و اجتماعی برخوردار است که خانه قلمرو شخصیت نخست و واسطه حریم خصوصی و عمومی است (پالاسما، ۱۳۸۹: ۱۱۹). |
| قوانین | اصل ۲۲ قانون اساسی | حیثیت، جان، مال، حقوق، مسکن و شغل اشخاص از تعرض مصون است مگر در مواردی که قانون تجویزکند (ولی‌پور، ۱۳۸۸: ۴۰). |
| | ماده ۱۳۳ قانون مدنی | کسی نمی‌تواند از دیوار خانه خود به خانه همسایه در بازکند اگرچه دیوار ملک مختصی (مخصوص‌شده) او باشد لیکن می‌تواند از دیوار مختص خود روزنه یا شبکه بازکند و همسایه حق منع او را ندارد ولی همسایه هم می‌تواند جلوی روزنه و شبکه دیواربکشد یا پرده بیاویزد که مانع رؤیت شود (کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۹۷). |
| | ماده۱۲ اعلامیه جهانی حقوق بشر | احدی در زندگی خصوصی و امور خانوادگی و اقامت‌گاه یا مکاتبات شخصی خود نباید مورد مداخله‌های خودسرانه واقع‌شود ... و هرکس حق‌دارد درمقابل این‌گونه مداخلات و حملات مورد حمایت قانون قرارگیرد (مولیایی، ۱۳۶۹: ۲۰). |

(نگارنده)

مسلمانان دستور داده تا زندگی خصوصی خود را از دخالت عمومی جدا کنند. «در واقع حق مالکیت حریم خصوصی خانه یکی از حقوق اساسی در شریعت اسلامی است.» (اخوت و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۶۳). دراین باره *هشام مرتضی*[۱۰] معتقد است «اصل اساسی حفظ حریم خصوصی خانه در ارتباط با اصلی است که جداسازی حریم زندگی خصوصی فرد از انظار عموم را واجب می داند.» (مرتضی، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

حفظ حریم خصوصی تأثیر عمده‌ای روی معماری ایرانی به‌ویژه معماری خانه‌های سنتی داشته‌است. همه فضاهای خانه شامل حیاط، اتاق‌ها و ... حریم خصوصی انسان است که باید برای ورود به آن اجازه‌گرفت. «این حریم محدوده ویژه‌ای از زمان و مکان است که شخص، فارغ از قوانین و قالب‌های معین و مشخص رفتاری خاص اجتماع می‌تواند در آن، با خویشتن خویش خلوت‌کند و به احساسات فردی

خویش پاسخ گوید و نیازهای روانی خویش را برآورده سازد و اسلام نیز این حق را بر او محترم می‌شمارد و احترام آن را بر هر فرد مسلمان فرض می‌داند.» (معماریان و همکاران، ۱۳۸۹: ۷). «زندگی اجتماعی و خصوصی در جوامع اسلامی جدا از یکدیگر است و حتی در درون خانه‌ها هم میزان خلوت و آرامش را ساخت و ساز معماری تعیین می‌کند» (پیتربریج، ۱۳۸۰: ۱۸۴). به اعتقاد راپاپورت «مفهوم محرمیت همیشه بیشتر یا کاملاً به‌وسیله فرهنگ تعیین‌می‌شود و اثر زیادی بر شکل خانه دارد.» (راپاپورت، ۱۳۸۸: ۲۰۳). مقوله محرمیت را می‌توان در دو بعد در خانه ایرانی بررسی کرد. نخست آنکه افراد خانواده از دید اشخاص نامحرم (غیرخودی) مصون باشند. شاید این‌گونه بتوان ادعاکرد؛ برای خانواده ایرانی نتوان فضایی را که دیگران بدان مشرف هستند، خانه نامید. دوم ارتباط‌های صحیح فضاهای داخلی آن است به‌گونه‌ای که قلمرو اعضای خانواده به‌طریق مناسب ازهم تفکیک‌شود. با توجه به مطالب بالا، ازآنجا که خانه محل سکونت خانواده است و خانواده حریم دارد بنابراین تعرض به حریم خانواده مجاز نیست و حریم خصوصی هر فرد باید هم در منزل و هم در همسایگی وی حفظ گردد. این هدف در محیط سنتی که فضاها با سلسله مراتب[11] خاصی در عین یکپارچگی و نظم تدوین یافته‌بودند، با موفقیت حاصل‌می‌شد. بطور کلی می‌توان‌گفت آنچه در اشکال متفاوت استقرار بنا در زمین واحد مسکونی مشترک است، توجه به سلسله مراتب فضایی از محیط خصوصی و امن خانه به عرصه عمومی با درنظر گرفتن حریم‌های دیداری، شنوایی، امنیتی و روانی است (تابان و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۳). در خانه‌های سنتی ایران اسلامی برای جلوگیری از تعرض به حریم خانواده و افراد، سلسله مراتب و تمهیداتی اندیشیده و تعبیه‌شده که در زیر به آنها اشاره می‌شود.

**- ارتفاع و نمای بیرونی**

یکی از مهم‌ترین موضوعات معماری و شهرسازی اسلامی، تلاش در عدم ایجاد اشراف به خانه‌ها و جلوگیری از نقض حریم بصری آنهاست (علی‌آبادی و هاشمی طغرالجردی، ۱۳۸۹: ۷۳). در معماری سنتی همه بناها و خانه‌ها در یک راستا و هماهنگ احداث می‌شدند و این چنین خانه‌هایی مزاحمتی برای حریم بصری یکدیگر نداشتند (تصویر۱). بالکن‌ها و ایوان‌ها نیز به‌گونه‌ای ساخته می‌شدند که مشرف به پنجره خانه همسایه نباشند. در نمای بیرونی هم اعتقاد به محرمیت باعث شده‌بود، روزنی برای ارتباط با بیرون ایجادنشود (بمانیان و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۸؛ معماریان-ب، ۱۳۸۹: ۱۵). اگر هم روزنه‌ای ایجادمی‌شد، کوچک و مشبک و بالای خط دید عابران بود. معمار ایرانی در ایجاد ارتباط بین دنیای درون و برون بسیار حساس بوده و دقیق‌ترین ظرافت‌های معمارانه را برای گذر نور و دید فرد به داخل حریم خانه به‌کار می‌برده‌است. نمونه این ظرافت‌ها استفاده از انواع شبکه‌های مشبک چوبی، آجری یا گچی دربرابر پنجره‌هاست؛ با استفاده از این شبکه‌ها می‌شود خیابان را دید بدون اینکه بیننده دیده‌شود (تصویر۲).

**- ورودی**

در معماری سنتی ساختار ورودی مسکن به‌گونه‌ای طراحی شده‌است که مصداق آیه شریف حجاب[12] است (مسائلی، ۱۳۸۸: ۳۲). معمار سنتی با پوشاندن دید و ایجاد محرمیت در ورودی خانه، حرمت برای ساکنین آن ایجاد می‌کند و با انحراف دید در ورودی و نوع ورود از هشتی به دالان، خانه و ... حجاب و محرمیت را می‌آفریند. چنانکه معماران مسلمان اعتقاددارند که درهای خانه در واحد همسایگی نباید روبرو یا نزدیک یکدیگر بازشوند و باید فاصله‌ای بین آنها باشد تا از نگاهِ فرد مقابل در به درون خانه مقابل یا خانه‌های مجاور جلوگیری‌شود (اخوت و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۴۷). در خانه‌های سنتی معمولاً ورودی هر بنا با یک چرخش، فضای بیرونی را به داخل خانه ارتباط می‌دهد و در نتیجه همین چرخش، ارتباط بصری خارج به داخل بنا قطع می‌شود. در برخی بناها نیز ورودی مستقیم و بدون چرخش به حیاط راه دارد لیکن در این حالت نیز به‌دلیل توالی فضاهای روشن

تصویر۱. همسایگی در معماری سنتی ایران، بافت قدیمی یزد (نگارنده).

تصویر۲. باز شو رو به بیرون، بافت قدیم اصفهان (نگارنده).

و تاریک با ایجاد دالان‌های ورودی و محدودکردن زاویه دید با امتداد دادن این دالان‌ها، حریم بخش عمده‌ای از فضای داخلی حفظ می‌شود (محمودی و نیکقدم، ۱۳۸۶: ۲۴).

خانه‌های اسلامی معمولاً دارای یک در ورودی بودند لیکن در ثانوی دیگری هم، برای استفاده اهل حرم داشتند (پیتربریج، ۱۳۸۰: ۱۹۷) که یک ورودی از مسیر شاه‌کوچه برای ارتباط حیاط بیرونی و ورودی دیگر برای ارتباط با حیاط اندرونی بود. این باعث‌می‌شد که اهل حرم در رفت و آمد به خارج منزل از در پشتی (ورودی حیاط اندرونی) آمد و شد کنند و این اندیشه، اهل حرم را همواره از هر جهت راحت و ایمن می‌داشته‌است (زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۲). «بر تمامی درب‌های ورودی فضاهای مسکونی، کوبه‌ای برای مردان با صدای بم و حلقه‌ای با صدای زیر برای زنان تعبیه‌می‌گردید که یکی از راه‌حل‌های ایجاد حریم و اعلان آمادگی به میزبان درجهت رعایت دستورات شرع مقدس می‌باشد.» (معماریان- الف، ۱۳۸۹: ۳۹۴). متفاوت‌کردن نوع و صدا باعث‌می‌شد که با به صدا درآمدن هریک از این کوبه‌ها صاحب‌خانه مطلع‌می‌گردید که آیا زن پشت در است یا مرد. اگر زن بود، زن می‌رفت در را بازکند و اگر مرد بود، مرد می‌رفت و این‌چنین محرمیت حفظ‌می‌شد (تصویر۳).

**- هشتی**

هشتی، قسمت بیرون هشته‌خانه که به شکل‌های مختلف ساخته می‌شده‌است. فضای سرپوشیده متصل به کوچه و حیاط خانه، فضایی بعد از فضای ورودی که بیشتر بلافاصله پس از درگاه قرار می‌گیرد. در معماری سنتی، تنها جائی است که از منطقه بسته خانه بیرون می‌آید و ارتباط آن را با خارج تأمین می‌کند (تصویر۴). مهم‌ترین کارکرد هشتی، تقسیم مسیر ورودی به دو یا چند جهت و حفظ قسمتی از حریم خانه است (نیک‌بخت و سیدصدر، ۱۳۸۱: ۵۸۹)، (تصویر۵). نحوه ورود به خانه بایستی با حفظ حریم خصوصی زندگی سازگار بوده و تضمین‌کند که هیچ تجاوزی به حریم صورت نمی‌گیرد. معمار سنتی «با طراحی هشتی در ابتدای ورود، عرصه عمومی بیرون خانه را از عرصه خصوصی درون خانه با رعایت بسته‌بودن دید نامحرمان کاملاً مجزا می‌کند.» (مسائلی، ۱۳۸۸: ۳۲). به‌بیان دیگر با بازشدن در منزل، دید مستقیم به داخل فضای خصوصی وجود ندارد و این، اصل محرمیت است (بمانیان و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۸).

**- دالان**

در خانه‌های سنتی نحوه ورود به حیاط با دالانی پیچ در پیچ انجام می‌شد که این امر ناشی از اعتقاد به محرمیت بود و مانع دید مستقیم از ورودی به داخل حریم خصوصی می‌شد (بمانیان و همکاران، ۱۳۸۹: ۵۹). «محققین اسلامی اعتقاد دارند که دید و منظر بصری از بیرون خانه به سمت داخل بایستی با ایجاد یک راهروی عمیق بین بافت شهری و خانه ازبین رود.» (اخوت و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۰)، (تصویر۶).

**- میانسرا/حیاط**

خانه‌های سنتی بیشتر دارای دو حیاط به نام‌های اندرونی

تصویر ۴. پلان هشتی ورودی خانه حاج آقا علی، رفسنجان، کرمان (نگارنده).

تصویر۳. کاربرد کوبه و حلقه برای درب خانه، ورودی خانه حیدرزاده، تبریز (نگارنده).

تصویر ۵. هشتی، تقسیم مسیر ورودی به دو یا چند جهت (بمانیان و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۰).

تصویر۶. دالان از هشتی به حیاط بیرونی حاج آقا علی، رفسنجان، کرمان (نگارنده).

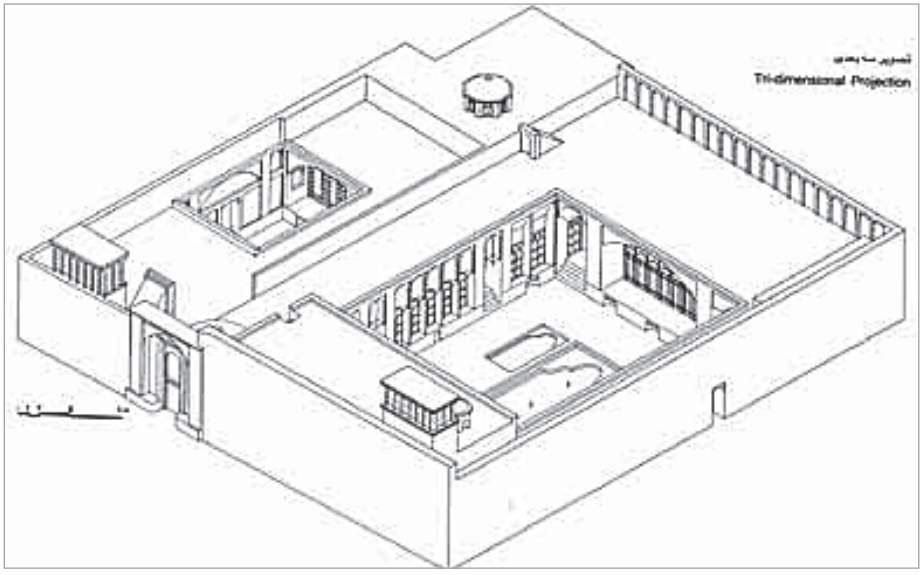
و بیرونی بوده‌اند. اندرونی عبارت از «خانه و حیاطی که عقب حیاط بیرونی ساخته شده و مخصوص سکونت زن و فرزند و سایر افراد خانواده صاحب‌خانه باشد.» (عمید، ۱۳۶۱: ۱۹۴). بیرونی «عمارت و حیاطی را گویند که وصل به عمارت اندرونی و مخصوص پذیرایی مهمانان مرد است.» (همان: ۲۹۹).

ارتباط حیاط بیرونی و اندرونی به‌گونه‌ای انجام می‌شد که هرکدام ورودی جداگانه‌ای داشتند. در قسمت بیرونی افراد و فامیل غیرمحرم مانند مهمانان زندگی می‌کردند و اهل حرم بدون ارتباط با آنها می‌توانستند از در دیگری از حیاط بیرون‌روند (زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۲). این امر هم باعث حفظ حرمت اهل حرم و هم مهمان می‌شد (تصویر۷).

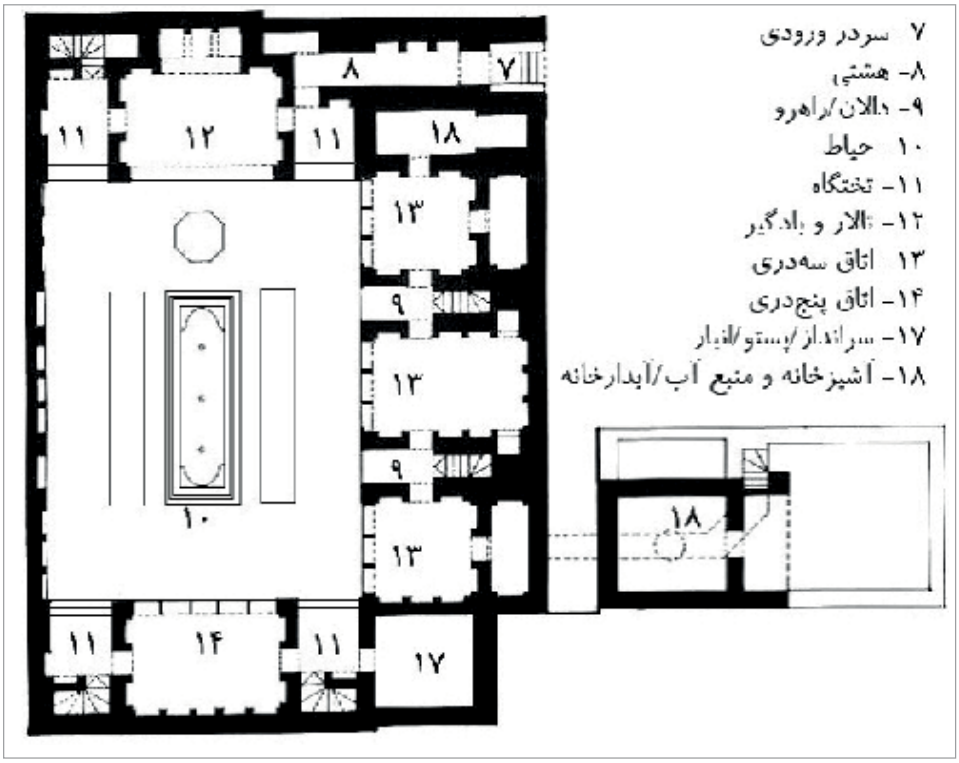
تحقق مفهوم اندرونی و بیرونی که با آداب زندگی یک خانواده مسلمان هماهنگی دارد، پاسخی معمارانه به خواست فطری ساکنان که همان حجاب‌داشتن و محفوظ‌ماندن از دید نامحرمان می‌باشد، است (مسائلی، ۱۳۸۸: ۳۲). دراین باره *گای پیتربریج*[۱۳] معتقد است «حجاب بیان‌کننده بعضی از کارکردهای خلوت و درون‌گرایی[۱۴] بود که در معماری بومی اسلامی مجسم شده‌بود.» (پیتربریج، ۱۳۸۰: ۱۹۶). درون‌گرایی در جستجوی حفظ حریم محیطی است که در آن شرایط کالبدی با پشتوانهٔ تفکر، تعمق و عبادت برای رسیدن به اصل خویش و یافتن طمأنینه خاطر و آرامش اصیل در درون، به نظمی موزون و متعالی رسیده‌است (داراب، ۱۳۸۷: ۹۷). *اردلان* در کتاب حس وحدت چنین می‌گوید: «درست هم‌چنان که زندگی خانوادگی با دوایر هم‌مرکز حریم‌های انفرادی‌اش خارج از دیدگاه عموم است، خانه حیاط‌دار نیز خود را از چشم جهان بیرون پنهان و حرمت آن دایره درونی را پاس می‌دارد. این حیاط خود واسطه‌ای است تا جهت معنوی و هویت خصوصی خانواده معین‌شود.» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۷۳). «به اعتقاد موریس[۱۵] هدف از ساختن خانه حیاط‌دار حفظ محرمیت عرصه خصوصی به هر شکل ممکن بوده‌است.» (نقی‌زاده و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۸).

**- فضاهای داخل خانه؛ اتاق‌ها**

در خانه‌های سنتی نیاز به محرمیت به‌صورت فضاهای مرتبط، پیوسته به محدوده یا قلمروهای مجزا از یکدیگر تأمین شده‌است. محرمیت در داخل خانه به‌نوعی با سازماندهی و نحوه چیدمان فضاها در داخل خانه در ارتباط است. در خانه‌های سنتی ایران ساختار فضایی به‌شکلی بود که موضوع محرمیت در دو بعد عرصه عمومی و خصوصی رعایت می‌شد. در حوزه عمومی، وجود فضایی برای پذیرش و پذیرایی از مهمان ضروری است و هرگونه دسترسی سمعی و بصری میان فضای مهمان‌خانه و اتاق‌های اصلی خصوصی خانواده مانند اتاق‌های خواب و ... باید کاملاً حفظ‌شود. این الزام از طریق سیستم گردش انتقالی یا دوگانه، دو ورودی یکی برای مهمان و دیگری برای اهل حرم، بین حوزه‌های عمومی و خصوصی تحقق می‌یابد. آشپزخانه نیز به‌عنوان مهم‌ترین فضای خانه باید از چشم نامحرم دور نگه داشته می‌شد چرا که زنان خانواده بیشتر وقت خود را در آن سپری می‌کردند. آشپزخانه معمولاً توسط یک راهرو باریک به اتاق مهمان دسترسی داشت (مرتضی، ۱۳۸۷: ۱۵۹)، (تصویر۸).




تصویر۷. تفکیک حیاط به بیرونی و اندرونی (بمانیان و همکاران، ۱۳۸۹: ۶۰).




تصویر۸. آرایش اتاق‌های گوناگون درکنار یکدیگر، خانه‌ای سنتی در یزد (قزلباش و ابوالضیاء، ۱۳۶۴: ۹۵).

## نتیجه‌گیری

شریعت اسلامی بر پایه قرآن و سنت، برخی از اصول و مؤلفه‌های اخلاقی‌ای را وضع‌کرده که باعث تسهیل سبک و روش زندگی مسلمانان شده‌است. این اصول و الگوها درکنار هم، ساختار کلی نشانه‌ها و نمادهای فضایی را که در ارتباط با روش زندگی اسلامی در خانه‌های سنتی هستند، شکل می‌دهند. یکی از این اصول و مؤلفه‌های اخلاقی توجه به محرمیت و حریم خصوصی است که در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران به‌نحو ملموسی نمایان می‌شود. ازهمین رو در این مقاله، نمود محرمیت و حریم خصوصی با هدف تحلیل جایگاه محرمیت و حریم خصوصی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اخلاق اسلامی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران بررسی شده‌است. همچنین، تطبیق ارزش‌های محرمیت و حریم از منظر عقاید اندیشمندان، صاحب‌نظران و آیات و روایات اسلامی با فضای خانه‌های سنتی ایران، از دیگر اهداف این تحقیق به‌شمار می‌رود.

درنهایت یافته‌های به‌دست آمده از بررسی‌ها نشان می‌دهد که توجه‌به محرمیت و حریم خصوصی از دیرباز نزد ایرانیان جایگاه ویژه‌ای داشته و مردمان ایران زمین در این خصوص از آیات قرآنی، روایات اسلامی و دیگر منابع موجود الگو گرفته‌اند. ازطرف دیگر، محرمیت و حریم خصوصی در معماری فضای خانه‌های سنتی ایران نمود و تجلی خاصی یافته‌است که به‌وضوح می‌توان در ابعاد مختلف ساختار فضایی همچون ورودی، هشتی، حیاط و اتاق‌ها آن را دید. بنابراین می‌توان نمود و تجلی مفهوم محرمیت و حریم خصوصی را در ساختار فضایی خانه‌های سنتی بطور خلاصه در قالب جدول ارائه‌داد (جدول۵).

بنابراین می‌توان‌گفت خانه سنتی در یک کلام، تجلی اخلاق است و مکانی است که در آن ارزش‌های مورد احترام جامعه مسلمین تجلی و نمودیافته‌اند. معمار سنتی نیز که آراسته به فضایلی اخلاقی است، مدام به حفظ ارزش‌ها و اصول اخلاقی و رعایت آنها اصرار می‌ورزد. بنابراین بی‌تردید باید اذعان‌داشت که رعایت این اصول که به‌عنوان یک هویت مستقل و میراث گرانبها برای معماری ایرانی مطرح است، به‌عنوان الگویی مناسب می‌تواند برای ساختن بناهای جدید و طبعاً دست‌یافتن به آسایش بیشتر در عصر حاضر از آن استفاده‌شود.

جدول۵. نمود و تجلی مفهوم محرمیت و حریم خصوصی در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران

| ساختار فضایی | نمود و تجلی مفهوم محرمیت و حریم خصوصی |
|---|---|
| نمای بیرونی | - اشراف‌نداشتن مستقیم و غیرمستقیم خانه‌ها با یکدیگر<br>- احداث همه بناها و خانه‌ها در یک راستا و با ارتفاع هماهنگ برای جلوگیری از نقض حریم بصری یکدیگر<br>- اشراف‌نداشتن بالکن‌ها و ایوان‌ها به پنجره خانه همسایه<br>- نبود روزنی به بیرون درِ نمای بیرونی با توجه به اعتقاد به اصل محرمیت<br>- استفاده از روزنه‌های مشبک چوبی، آجری یا گچی دربرابر پنجره‌ها و قرارگیری آنها بالای خط دید عابران که با استفاده از این شبکه‌ها می‌شود خیابان را دید بدون اینکه بیننده دیده‌شود |
| ورودی | - ورودی مسکن، مصداق آیه شریف حجاب<br>- ایجاد حرمت برای ساکنین با پوشاندن دید و ایجاد محرمیت در ورودی خانه<br>- عدم قرارگیری درهای خانه روبرو یا نزدیک یکدیگر و ایجاد فاصله‌ای بین آنها برای جلوگیری از دید به درون خانه مقابل یا خانه‌های مجاور<br>- قطع ارتباط بصری خارج به داخل بنا با چرخش در ورود<br>- محدودکردن زاویه دید با امتداد دادن دالان‌ها و توالی فضاهای روشن و تاریک در آنها<br>- وجود دو در ورودی؛ یک ورودی از مسیر شاه‌کوچه برای ارتباط حیاط بیرونی و ورودی دیگر برای ارتباط با حیاط اندرونی برای رفت و آمد اهل حرم<br>- متفاوت‌کردن نوع و صدای کوبه در برای زنان با صدای زیر و مردان با صدای بم برای ایجاد حریم و اعلان آمادگی به میزبان برای رعایت محرمیت |
| هشتی | - تقسیم مسیر ورودی به دو یا چند جهت و حفظ قسمتی از حریم خانه<br>- مجزاکردن عرصه عمومی بیرون خانه از عرصه خصوصی درون خانه با رعایت بسته‌بودن دید نامحرمان در هشتی<br>- عدم وجود دید مستقیم به داخل فضای خصوصی با توجه به اصل محرمیت |
| دالان | - ازبین بردن دید و منظر بصری از بیرون خانه به سمت داخل با ایجاد یک راهروی عمیق؛ دالانی پیچ در پیچ بین بافت شهری و خانه.<br>- نحوه ورود به‌صورت غیرمستقیم با ایجاد دالان<br>- اعتقاد به محرمیت و مانع دید مستقیم از ورودی به داخل حریم خصوصی |
| میانسرا/حیاط | - ایجاد حجاب و محرمیت از طریق تفکیک بیرون و درون<br>- حفظ حرمت اهل حرم از طریق شکل‌گیری دو حیاط به نام اندرونی برای اهل حرم و بیرونی برای افراد و فامیل غیرمحرم مانند مهمانان.<br>- حجاب‌داشتن و محفوظ‌ماندن از دید نامحرمان با ایجاد ورودی جداگانه برای حیاط بیرونی و اندرونی<br>- جداسازی حریم زندگی خصوصی فرد از انظار عمومی و مصون‌ماندن افراد خانواده از دید اشخاص نامحرم (غیرخودی)<br>- تحقق مفهوم اندرونی و بیرونی، پاسخی معمارانه به خواست فطری ساکنان<br>- ایجاد درون‌گرایی در خانه برای ایجاد حجاب و محرمیت و حفظ حریم برای رسیدن انسان به اصل خویش و یافتن طمأنینه خاطر و آرامش و پاسخ به نیازهای مادی و روانی<br>- ساختن خانه به‌صورت حیاط‌دار برای حفظ محرمیت عرصه خصوصی |
| فضای داخلی؛ اتاق‌ها | - توجه به شأن و منزلت انسانی در خانه<br>- مجزاکردن کاربری‌ها در داخل خانه به‌گونه‌ای که قلمرو اعضای خانواده به‌طریق مناسب ازهم تفکیک‌شوند<br>- همه فضاهای خانه، حریم خصوصی انسان است و باید برای ورود به آن اجازه‌گرفت<br>- ایجاد محرمیت در داخل خانه با سازماندهی و نحوه چیدمان فضاها<br>- وجود فضایی برای پذیرایی از مهمانان و غریبه‌ها<br>- عدم دسترسی سمعی و بصری میان فضای مهمان‌خانه و اتاق‌های اصلی خصوصی خانواده مانند اتاق‌های خواب<br>- دوربودن آشپزخانه از چشم نامحرمان<br>- دسترسی آشپزخانه به اتاق مهمان توسط یک راهرو باریک |

(نگارنده)

## پی‌نوشت

۱- واژه‌ای قرآنی به‌معنای آرامش است. قرآن، خانه را مایه آرامش انسان و عطیه‌ای الهی برای انسان می‌داند. «خدا خانه‌هایتان را جای آرامشتان قرار داد.» (نحل/ ۸۰). برای آگاهی بیشتر در این زمینه مراجعه‌شود به:
هاشم‌پور، پریسا؛ محمدعلی کی‌نژاد (۱۳۹۱). ارتقای کیفی خانه با عنصر خیرخواهی، فصلنامه مسکن و محیط روستا، (۱۴)، ۱۵.

۲- وَ اللَّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَناً وَ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتاً

3- Amos Rapoport

۴- «يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لَا تَدْخُلُواْ بُيُوتًا غَيرَ بُيُوتِكُمْ حَتىَ تَسْتَأْنِسُواْ وَ تُسَلِّمُواْ عَلىَ أَهْلِهَا ذَالِكُمْ خَيرٌ لَّكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ* فَإِن لمْ تجَدُواْ فِيهَا أَحَدًا فَلَا تَدْخُلُوهَا حَتىَ يُؤْذَنَ لَكُمْ وَ إِن قِيلَ لَكُمُ ارْجِعُواْ فَارْجِعُواْ هُوَ أَزْكىَ لَكُمْ وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ»: ای اهل ایمان، هرگز به هیچ خانه مگر خانه‌های خودتان تا با صاحبش انس و اجازه‌ندارید واردنشوید و (چون رخصت‌یافته و داخل‌شوید) به اهل آن خانه نخست سلام‌کنید که این (ورود با اجازه و تحیت، برای حسن معاشرت و ادب انسانیت) شما را بسی بهتر است، باشد که متذکرشوید* اگر خانه‌ای بود خالی از کس منه پای در آن به صرف هوس و اگر کسی را نیافتید باز واردنشوید تا اجازه‌یابید و چون (به خانه‌ای درآمدید و) گفتند: برگردید، به‌زودی بازگردید که این برای تنزیه و پاکی شما بهتر است و خدا به هرچه می‌کنید داناست(نور/ ۲۷ و ۲۸).

۵- «يا اَيُّهَا الَّذينَ آمَنوُا اجْتَنِبُوا كَثيراً مِّنَ الظَّنِّ إنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إثْمٌ وَلاتَجَسَّسُوا وَلايَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضاً أيُحِبُّ أحَدُكُمْ أنْ يَأكُلَ لَحْمَ أخِيهِ مَيْتاً فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللهَ إنَّ اللهَ تَوَّابُ رَّحِيمٌ»: ای کسانی که ایمان آورده‌اید! از بسیاری از گمان‌ها دوری‌کنید؛ زیرا بعضی گمان‌ها گناه است (و درکار دیگران) تجسس نکنید و بعضی از شما دیگری را غیبت نکند، آیا هیچ‌یک از شما دوست‌دارد که گوشت برادر مرده خود را بخورد! پس آن را ناپسند می‌دانید و از خداوند پرواکنید، همانا خداوند توبه‌پذیر مهربان است (حجرات/۱۲).

۶- «وَ أتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أبْوابِها».

۷- حرّ عاملی، وسائل الشیعه، جلد۱۴، ص ۱۴۱ و تفسیر نمونه، جلد۱۴، ص ۴۳۱.

۸- حّر عاملی، «تفصیل وسائل الشیعه، کتاب جهاد به‌نقل در حریم خصوصی (آزادی فکر)» (*http://www.farsnews.com*)

9- Juhani Pallasmaa

10- Mortada Hisham

۱۱- سلسله مراتب یکی از اصول اساسی به‌کار رفته در هنرهای سنتی است. ابعاد متنوع و گوناگون سلسله مراتب نظیر سلسله مراتب فرمی، عملکردی، فضایی و بصری در ابنیه سنتی اکثر نقاط جهان به‌وضوح قابل شناسایی است. در خانه‌های سنتی ایران نیز توجه به محرمیت و حفظ حریم خصوصی موجب‌گردیده تا خانه ایرانی طوری ساخته‌شود که نوعی تقسیم‌بندی فضایی ازنظر عملکرد در آن ایجادگردد که در معماری، سلسله مراتب فضایی نام گرفته‌است. برای آگاهی بیشتر در این زمینه مراجعه‌شود به:
صاحب محمدیان، منصور (۱۳۸۶). سلسله مراتب محرمیت در مساجد ایرانی، هنرهای زیبا، (۲۹): ۶۱-۵۹.

۱۲- «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلا أَنْ يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ إِنَاهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنْكُمْ وَاللَّهُ لا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ وَمَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلا أَنْ تَنْكِحُوا أَزْوَاجَهُ مِنْ بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيمًا»: ای کسانی که ایمان آورده‌اید! در خانه‌های پیامبر داخل‌نشوید مگر به شما برای صرف غذا اجازه داده‌شود، درحالی که (قبل از موعد نیاید ) و در انتظار وقت غذا ننشینید؛ اما هنگامی که دعوت‌شدید داخل‌شوید و وقتی غذاخوردید پراکنده‌شوید و (بعد از صرف غذا) به بحث و صحبت ننشینید. این عمل، پیامبر را ناراحت می‌نماید، ولی از شما شرم می‌کند و (چیزی نمی‌گوید). اما خداوند از (بیان) حق شرم ندارد و هنگامی که چیزی از وسایل زندگی را (به‌عنوان عاریت) از آنان (همسران پیامبر) می‌خواهید از پشت پرده بخواهید. این کار برای پاکی دل‌های شما و آنها بهتر است! و شما حق ندارید رسول خدا را آزاردهید و نه هرگز همسران او را بعد از او به همسری خود درآورید که این کار نزد خدا بزرگ است. (احزاب/۵۳).

13- Guy T Petherbridge

۱۴- درون‌گرایی با تعبیر کالبدی رایج آن، فضای بسته حول یک فضای باز مرکز، تنها یک راه حل برای یک مفهوم کلی‌تر و دید کلان‌تر اسلام به محیط کالبدی به‌عنوان بستر ظهور جامعه اسلامی است. درون‌گرایی یکی از ویژگی‌های معماری ایرانی است. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: ناری قمی، مسعود، (۱۳۸۹)، «مطالعه‌ای معناشناختی در باب مفهوم درونگرایی در شهر اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی، شماره(۴۳): ۶۹-۸۱ و پیرنیا، ۱۳۸۴.

15- James Morris.

## منابع و مآخذ


- قرآن کریم (۱۳۸۵). ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب (ع).
- اخوت، هانیه؛ الماسی‌فر، نینا و بمانیان، محمدرضا (۱۳۸۹). **معماری و شهرسازی سنتی در کشورهای اسلامی**، تهران: هله و طحان.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰). **حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی**، ترجمه حمید شاهرخ، چاپ اول، اصفهان: خاک.
- انصاری، باقر (۱۳۸۶). **حقوق حریم خصوصی**، چاپ اول، تهران: سازمان تدوین و تألیف کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- انوری، حسن (۱۳۸۱). **فرهنگ بزرگ سخن**، چاپ اول، ج ۱، تهران: سخن.
- انصاریان، حسین (۱۳۸۲). **زیبائی‌های اخلاقی**، قم: دُرّ العرفان.
- بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۶). خانه و فرهنگ ایرانی، **آبادی**، (۵۵)، ۱۲۳-۱۲۰.
- بمانیان، محمدرضا؛ غلامی‌رستم، نسیم و رحمت‌پناه، جنت (۱۳۸۹). عناصر هویت‌ساز در معماری خانه‌های ایرانی، نمونه موردی خانه رسولیان یزد، **دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی**، (۱۳)، ۶۸-۵۵.
- پالاسما، یوهانی (۱۳۸۹). پدیدارشناسی مفهوم خانه در نقاشی، معماری و سینما (هویت، حریم خصوصی و مأوا)، ترجمه امیر مجد، **نشریه صنعت سینما**، (۹۷)، ۱۲۱-۱۱۶.
- پیتربریج، گای (۱۳۸۰). **معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)**، ویراست جرج میشل، تهران: انتشارات مولی.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۴). **سبک‌شناسی معماری ایران**، چاپ چهارم، تهران: سروش دانش.
- تابان، محسن؛ وثیق، بهزاد و کشتکار قلاتی، احمدرضا (۱۳۸۷). طراحی مسکونی پایدار با بهره‌گیری از پتانسیل همپوشانی مرز فضاهای عمومی و خصوصی، **فصلنامه مدیریت شهری**، (۲۱)، ۱۰۰-۹۱.
- حجت، عیسی (۱۳۸۲). آموزش معماری و بی‌ارزشی ارزش‌ها، **هنرهای زیبا**، (۱۴)، ۷۰-۶۳.
- _____ (۱۳۸۴). هویت انسان‌ساز، انسان هویت‌پرداز (تأملی در رابطه هویت و معماری)، **هنرهای زیبا**، (۲۴)، ۶۲-۵۵.
- خان‌محمدی، علی‌اکبر (۱۳۷۱). فتوت‌نامه بنایان، **صفه**، سال دوم، (۵)، ۱۵-۱۰.
- خمینی، روح‌الله (۱۳۸۵). **صحیفه امام**، ج۱۷، تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (قدس سره).
- _____ (۱۳۷۸). **اخلاق و تهذیب روحانیت از دیدگاه امام خمینی (قدس سره)**، قم: تسنیم.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه فارسی**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- دیبا، داراب (۱۳۸۷). الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری، **فصلنامه معماری و فرهنگ**، (۱)، ۱۰۶-۹۷.
- راپاپورت، آموس (۱۳۸۸). **انسان‌شناسی مسکن**، ترجمه خسرو افضلیان، چاپ اول، تهران: حرفه هنرمند.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۹۰). آموزه‌های معماری ایرانی و ساختمان‌سازی مسکونی از دوره قاجار تا امروز، **فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی**، (۳)، ۱۰-۱.
- صاحب محمدیان، منصور (۱۳۸۶). سلسله مراتب محرمیت در مساجد ایرانی، **هنرهای زیبا**، (۲۹)، ۶۱-۵۹.
- علی‌آبادی، محمد و هاشمی طغرالجردی، مجید (۱۳۸۹). ضرورت رویکردی نو در تدوین قوانین و مقررات معماری اسلامی (تأملی بر تأثیر قاعده فقهی لاضرر بر مواد مربوط به حریم بصری در قانون مدنی ایران)، **انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران**، (۱)، ۷۵-۶۷.
- _____. **اخلاق کاربردی در ایران و اسلام**، به‌کوشش احد فرامرز قراملکی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- عمید، حسن (۱۳۶۱). **فرهنگ عمید: فرهنگ مفصل و مصور شامل کلیه واژه‌های فارسی و لغات عربی و اروپایی مصطلح در زبان فارسی و اصطلاحات علمی و ادبی**، چاپ بیست و یکم، تهران: ابن سینا.
- فرامرزی قراملکی، احد و همکاران (۱۳۸۸). **اخلاق حرفه‌ای در تمدن ایران و اسلام**، چاپ دوم، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- فیض، مهدی و بهادری‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸و۱۳۸۹). جایگاه اخلاق مهندسی در شایستگی‌های حرفه‌ای مهندسان، **راهبرد فرهنگ**، (۸ و ۹)، ۱۴۷-۱۱۵.
- قزلباش، محمدرضا و ابوالضیاء، فرهاد (۱۳۶۴). **الفبای کالبد خانه سنتی یزد**، تهران: وزارت برنامه و بودجه.

- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۰). **گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر**، تهران: علمی و فرهنگی.
- کاتوزیان، ناصر (۱۳۹۱). **قانون مدنی در نظم حقوقی کنونی**، چاپ سی و چهارم، تهران: میزان.
- محمودی، محمدمهدی و نیکقدم، نیلوفر (۱۳۸۶). خانه وارث خاطرات نسل‌ها، **آبادی**، (۵۵)، ۲۹- ۲۴.
- مرتضی، هشام (۱۳۸۷). **اصول سنتی ساخت و ساز در اسلام**، ترجمه ابوالفضل مشکینی و کیومرث حبیبی، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- مسائلی، صدیقه (۱۳۸۸). نقشه پنهان به‌مثابه دست‌آورد باورهای دینی در مسکن سنتی کویری ایران، **هنرهای زیبا**، (۳۷)، ۳۸-۲۷.
- مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۷۶). **فلسفه اخلاق**، تهران: اطلاعات.
- مطهری، مرتضی (۱۳۶۷). **فلسفه اخلاق**، تهران: صدرا.
- معماریان- الف، غلامحسین (۱۳۸۹)، **سیری در مبانی نظری معماری**، چاپ چهارم، تهران: سروش دانش.
- معماریان- ب، غلامحسین (۱۳۸۹)، **معماری ایرانی**، چاپ دوم، تهران: سروش دانش.
- معماریان، غلامحسین؛ هاشمی طغرالجردی، مجید و کمالی‌پور، حسام (۱۳۸۹). تأثیر فرهنگ دینی بر شکل‌گیری خانه: مقایسه تطبیقی خانه در محله مسلمانان، زرتشتیان و یهودیان کرمان، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**، دوره سوم، (۲)، ۲۵-۱.
- معین، محمد (۱۳۸۵). **فرهنگ فارسی معین**، به‌اهتمام: عزیزاله علی‌زاده و محمود نامنی، ج ۱، چاپ اول، تهران: نامن.
- منصوری، علی (۱۳۹۰). حجاب و پوشیدگی در شهرسازی ایرانی- اسلامی، نمونه پژوهش میدانی؛ بافت قدیم شهر شیراز، **فصلنامه مسکن و محیط روستا**، دوره ۲۹، (۱۳۰)، ۴۹-۳۸.
- موسوی، سیدرضی (۱۳۹۰). هنر اسلامی در آئینه فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه چیت‌سازان، **دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی**، (۱۵)، ۳۴-۲۱.
- مولیایی، محمدمسعود (۱۳۶۹). **اعلامیه جهانی حقوق بشر به روایت تصاویر**، بی‌جا: مؤلف.
- نایبی، بتول (فرشته)؛ فاطمه، کاتب؛ مهرانگیز، مظاهری و بهروز، بیرشک (۱۳۸۶)، تأثیر نور فضاهای داخلی بر کیفیت زندگی و رفتارهای اخلاقی انسان، **فصلنامه اخلاق در علوم و فناوری**، سال دوم، (۳و۴): ۷۲-۶۵.
- ندیمی، هادی (۱۳۷۵). آئین جوانمردی و طریقت معماران؛ سیری در فتوت‌نامه‌های معماران و بنایان و حرف وابسته، **صفه**، (۲۱ و ۲۲)، ۲۱-۶.
- نصر، حسین (بی‌تا). **ایران پل فیروزه**، وزارت اطلاعات و جهانگردی.
- _____ (۱۳۸۵). **اسلام، مذهب، تاریخ و تمدن**، ترجمه عباس گیلوری، چاپ اول، تهران: دبیزش و روزبهان.
- نقی‌زاده، محمد؛ زمانی، بهادر و کرمی، اسلام (۱۳۸۹). ملاحظات فرهنگی در شکل‌دهی به نماهای شهری با تکیه بر ساختار نماهای شهری ایرانی در دوران اسلامی، **هویت شهر**، سال پنجم، (۷)، ۷۴-۶۱.
- نمک‌دوست، حسن (۱۳۸۵). اخلاق حرفه‌ای، حریم خصوصی و حق دسترسی به اطلاعات، **رسانه**، سال هفدهم، (۲)، ۲۳۲-۱۹۷.
- نیک‌بخت، محسن و سیدصدر، سیدابوالقاسم (۱۳۸۱). **دایره المعارف معماری و شهرسازی (مصور)**، تهران: آزاده.
- ولی‌پور، ابراهیم (۱۳۸۸). **مجموعه قوانین با آخرین مصوبات و اصلاحات قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران**، زیر نظر علیرضا رضانیا، تهران: کتاب مهربان نشر.
- هاشم‌پور، پریسا و محمدعلی کی‌نژاد (۱۳۹۱). ارتقای کیفی خانه با عنصر خیرخواهی، **فصلنامه مسکن و محیط روستا**، (۱۴)، ۲۸-۱۳.
- *http://www.farsnews.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۸ آبان ۱۳۹۱)

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۱۰/۰۷
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# بررسی تطبیقی سیر تحول ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دوره‌های تیموری و صفوی شهر مشهد

**امیر سمیعی* سحر خدابخشی** محمدرضا بمانیان*****

## چکیده



شرق ایران به‌ویژه خراسان از سده‌های نخست اسلامی، همواره به‌عنوان یک کانون مهم علمی به‌حساب می‌آمده است. بیشتر صاحب‌نظران دراین باره معتقدند که مدرسه در خراسان شکل‌گرفته و از آنجا گسترش یافته‌است. در این میان مشهد با توجه به وجود مرقد حضرت رضا (ع)، بین شهرهای استان خراسان از اعتبار خاصی برخوردار شده و حکومت‌ها در دوران مختلف، مدارس متعددی در آنجا ساخته‌اند. بنا بر آنچه بیان‌شد، اهداف تحقیق حاضر بدین قرار است که با بهره‌گیری از روش تحقیق تاریخی- توصیفی و روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، ساختار و نقش‌مایه‌های تزئینی مدارس در دو دوره تاریخی تیموری و صفوی شناخته و بررسی‌شوند. از این رهگذر، نگارندگان معماری این دو دوره را از منظر مدرسه‌سازی بررسی‌کرده تا به شناختی از روند تحول ساختار و تزئینات مدارس تیموری و صفوی در این شهر دست‌یابند.

اصول ساختار و نقش‌مایه‌های تزئینی درراستای تحولات معماری مدارس، از قدیم به جدید همواره در طراحی ساختمان مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این روند رو به رشد از دوره تیموری به صفوی در عامل هندسه و تناسبات، از مربع به مستطیل گرایش‌می‌یابد. از نظر ساختاری نیز توفیق و برتری از مدارس چهار ایوانه به سمت دو ایوانه است. ازلحاظ تزئینات هم محتوای کتیبه‌ها در هر دو دوره با مضامین دینی عجین بوده‌اند. بنابراین سؤال تحقیق بدین قرار است که دریابیم سیر تحولات و تکامل در دوره‌های تاریخی تیموری و صفوی و اصول کلی حاکم بر معماری مدارس قدیم شهر مشهد در این دو دوره چگونه بوده‌است.

درنهایت بررسی مطالعه مدارس این دو دوره بیانگر این مطلب بود که میزان پشتیبانی مالی بانیان بر ابعاد و اندازه‌های بنا، شیوه ساختمان، مصالح، ظرفیت جادهی طلاب و تزئینات به‌کار رفته در مدارس تأثیرگذار بوده‌است.

**کلیدواژگان:** مدرسه، تیموری، صفوی، ساختار، مشهد.

* مربی، دانشکده معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خمین. Samiei@iaukhomein.ac.ir
** مربی، دانشکده معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خمین.
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

## مقدمه

شرق ایران به‌ویژه خراسان در سده‌های نخست اسلامی همواره به‌عنوان یک کانون مهم علمی محسوب می‌شده‌است. بیشتر صاحب‌نظران دراین باره معتقدند که مدرسه در خراسان شکل‌گرفته و از آنجا به سایر نقاط گسترش یافته‌است. (هیلن براند، ۱۳۸۰: ۴۰۹).

ازدیگر سو، شهر مشهد با توجه به وجود مرقد مطهر حضرت رضا (ع) و نیز مرقد هارون الرشید به یکی از مهم‌ترین شهرهای خراسان بدل‌گشته و مدارس متعددی در آن ایجاد گردیده‌است. بنا بر گواهی تاریخِ همزمان با بنای این شهر، مدرسه نیز در آن تأسیس شده‌است. هرچند درنتیجه تحولات سیاسی و بلاهای طبیعی که بر این شهر واردآمده، بسیاری از این مدارس نابود شده‌اند. نظربه اینکه مدارس به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین بناهای عمومی در بافت شهرهای کهن به‌شمار می‌روند در پژوهش حاضر نیز مدارس دوره تیموری و صفوی در شهر مشهد از دیدگاه ساختار و تزئینات آنها بررسی شده‌اند. ضمن اینکه به‌دلیل گسترش و توجه به مفاهیم و آموزه‌های علمی و دینی در دو دوره یادشده، مدارس نمودی متمایز و پررنگ در این شهر داشته‌اند. به‌گونه‌ای که از دوره تیموری به‌عنوان دوران طلایی مدارس ایرانی یادمی‌شود و همچنین در هیچ عصری همانند دوران صفویه، مدرسه در شهر مشهد ساخته نشده‌است که این امر ازنظر کمّی و کیفی قابل تأمل است. بنا بر آنچه بیان‌شد، پرسش این تحقیق به‌دنبال دریافت این نکته است که اصول کلی معماری مدارس در طول هر دوره به چه گونه‌ای بوده و تابعیت مدارس در دو دوره یادشده به هم مرتبط بوده یا کاملاً جدا ازهم بوده‌است. هدف از انجام این پژوهش نیز، شناخت مدارس دوره‌های صفویه و تیموری، فهم اهمیت تاریخ و تأثیرگذاری هر دوره بر دوره پس از خود، شناخت روند تحول ساختار و تزئین معماری در این دو دوره تاریخی و درک روابط معماری بین این دو دوره به‌گونه‌ای نزدیک و قابل برداشت است.

## پیشینه پژوهش

تحول در نگاه به مدارس در دوره جدید باعث فراموش‌کردن مدارس حوزه‌های علمیه قدیم شده‌است. بنابراین پژوهش‌های چندانی درباره آنها انجام‌نشده یا اگر هم تحقیقی صورت‌گرفته با رویکردی دینی بوده‌است. *کاظمی* (۱۳۹۰) در مقاله‌ای باعنوان «بازشناسی پیوند مدرسه علمیه و مصلا در معماری مدرسه مصلای یزد»، معماری مدارس را ناشی از تفکراتی می‌داند که ریشه در تبیین الگوهای معماری اسلامی داشته است. *خزائی* (۱۳۸۸) نیز در مقاله‌ای باعنوان «ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دوره تیموری در خطه خراسان»، به این نتیجه رسیده‌است که مدارس در دوره تیموری روند تکاملی داشته و چهار مدرسه بالاسر، پریزاد، دودر و غیاثیه خرگرد دارای اشتراکاتی همچون چهار ایوانه بودن، تعداد طبقات، حجره‌ها و شکل صحن دارند. ازلحاظ تزئینات و نقش‌مایه نیز در این مدارس روندی پیشرفته دیده می‌شود.

در این زمینه، بررسی‌های *هیلن براند*[1] (۱۳۸۰) همچون «معماری اسلامی»به‌گونه‌ای در مدارس جهان اسلام انجام گردیده‌است که جهان‌بینی اسلامی را توصیف و معماری مدارس و نحوه تأثیرات بناهای مختلف را شرح‌می‌دهد. با نگاهی بر پژوهش‌های صورت‌گرفته چنین به‌دست می‌آید که ابعاد نوآورانه تحقیق حاضر دربردارنده مقایسه تطبیقی بین دو دوره صفویه و تیموری و بازکردن دوره زمانی از یک دوره به دو دوره و نیز شناسایی فرایند تکمیلی در یک منطقه ولی در زمان‌های متفاوت با حاکمان، سیاست‌ها و وجوه مختلف فکری و اعتقادی است. ضمن اینکه رویکرد نوین این مقاله باعث روشن‌شدن بیشتر چگونگی تحول مدارس درطول زمان می‌گردد.

## روش پژوهش

در پژوهش حاضر تلاش برآن است تا با بهره‌گیری از روش تحقیق تاریخی- تحلیلی، پس از بررسی تاریخچه مختصر و درعین حال جامعی از روند نمونه‌گیری و توسعه مدارس پس از اسلام، تاریخچه مدارس در دو دوره تاریخی تیموری و صفوی در شهر مشهد بررسی‌شود. در ادامه پس از معرفی اجمالی این مدارس، ساختار و تزئینات آنها طی یک پژوهش تاریخی مورد بررسی تطبیقی قرارمی‌گیرند و موارد شباهت و تفاوت آنها در قالب جدول بازگومی‌گردد (جدول‌های ۵-۱). درواقع در این بررسی تطبیقی به‌گونه‌ای سعی‌شده تا با مقایسه مدارس این دو دوره کیفیت و چگونگی اصول حاکم بر معماری و تزئینات مدارس دریافت‌شود.

## تاریخچه مدارس شهر مشهد در دوره های تیموری و صفوی

### معرفی مدارس

بطور کلی در دوره تیموری چهار مدرسه و در دوره صفوی ده مدرسه در مشهد ساخته‌شد. متأسفانه بیشتر مدارس ساخته شده به‌دلیل گسترش حریم حرم حضرت رضا (ع) و خیابان کشی‌های اطراف آن درزمان پهلوی اول (۱۳۰۷ه.ش.)، پهلوی دوم (۱۳۵۴ه.ش.) و سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی به‌دلیل بی‌تدبیری، عدم احساس مسئولیت نسبت به آثار ارزشمند ملی و میراث فرهنگی

و همچنین به بهانه افزایش فضاهای اماکن متبرکه حرم مطهر بطور کلی تخریب‌گردیدند. در جدول۲، مدارس دو دوره صفوی و تیموری معرفی شده‌اند.

همان‌طور که در قسمت بالا بیان‌شد، بسیاری از مدارس ساخته شده در دوران تیموری و صفوی تخریب‌شده و مدارک و مستندات کافی برای تحلیل آنها دردست نیست. بنابراین در بررسی نمونه‌ها، تنها نه مورد که شامل سه مدرسه دوره تیموری (پریزاد، دودر و بالاسر) و شش مدرسه دوره صفوی (خیرات خان، میرزا جعفر، عباسقلی خان، حاج حسن، پائین پا و نواب) بررسی شده‌است. نقشه پراکندگی مدارس در بافت قدیم شهر مشهد که *ژانیرف*[۲] آن را سال ۱۸۵۷م. نقشه‌برداری کرده بیانگر این مطلب است که تمام این مدارس در نزدیکی یا مجاورت حرم مطهر واقع‌بوده‌اند و تجمع آنها در این مرکزیت شهری قابل تأمل است (تصویر۱).

**- مدرسه پریزاد**

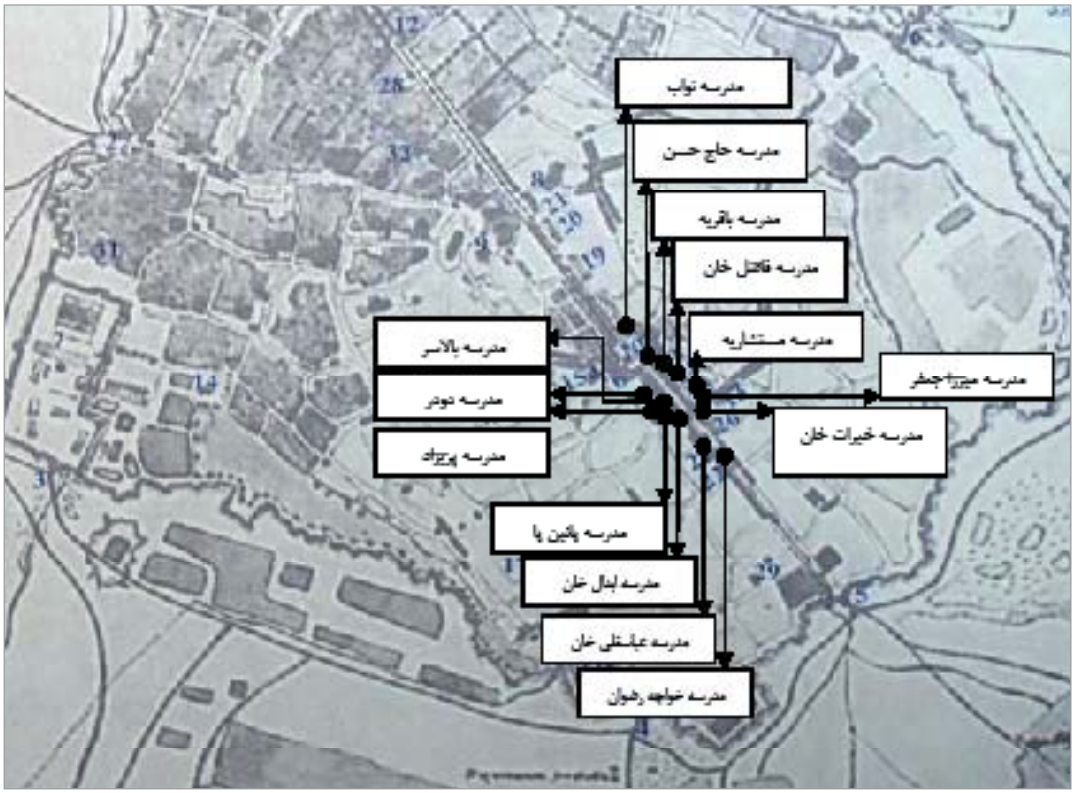
این مدرسه به سبک مدارس چهار ایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۱ در ۱۰ متر و تعداد ۲۷ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن عبارتند از یک سهم از ارگ نیشابور و شش دربند مغازه که متصل به مدرسه است (فاضل، ۱۳۵۰، ۱۴۵۳). مدرسه پریزاد هم اکنون به‌عنوان محلی برای پرسش و پاسخ سؤالات شرعی در مجموعه حرم مطهر است (تصویرهای۲ و ۳).

**- مدرسه دودر**

این مدرسه با مساحتی حدود ۶۰۰ متر مربع به سبک مدارس چهار ایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۲۰ در ۲۰ متر و تعداد ۳۲ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن شامل ۱۲دربند مغازه مجاور مدرسه است (اوکین، ۱۳۸۶: ۵۶؛ فاضل، ۱۳۵۰: ۱۶۶۳و ۱۶۶۸) که بین ۸۰ تا ۱۱۸ نفر طلبه داشته‌است (پسندیده و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۶). مدرسه دودر هم‌اکنون به‌عنوان دارالقرآن در مجموعه حرم مطهر دایر است (تصویرهای۴ و ۵).

**- مدرسه بالاسر**

این مدرسه با مساحتی حدود ۲۸۷,۵ متر مربع به سبک مدارس چهارایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۱۲ در ۱۳,۲۰ متر و تعداد ۲۵ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن شامل ۳ دربند مغازه مجاور مدرسه و حدود ۷۰ نفر طلبه داشته‌است (فاضل، ۱۳۵۱: ۴۲). متاسفانه مدرسه بالاسر در توسعه حریم حرم حضرت رضا (ع) در سال ۱۳۶۶ه.ش. تخریب و قسمتی از رواق دارالولایه گردید (تصویر۶).




تصویر۱. نقشه موقعیت قرارگیری مدارس و تجمع آنها در مجاورت حرم مطهر، سال ۱۸۵۷ م. (مهریار، ۱۳۷۸: ۱۴۴).

**- مدرسه خیرات خان**

این مدرسه با مساحتی حدود ۱۲۸۸ متر مربع به سبک مدارس دو ایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۱۸ در ۳۶ متر و تعداد ۶۵ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن شامل ۱۶ دربند مغازه مجاور مدرسه و ۶ اتاق در پشت مدرسه که به‌عنوان مسافرخانه از آن استفاده می‌شده‌است (پسندیده و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۴۵). این مدرسه حدود ۱۹۵ نفر طلبه داشته‌است (فاضل، ۱۳۵۱: ۲۸۴و ۲۸۵). مدرسه خیرات خان اواخر سال ۱۳۵۸ه.ش. همراه با مدرسه میرزا جعفر به‌کلی تخریب و دوباره تجدید بنا گردیدند. از سال ۱۳۶۳ه.ش. هم به نام دانشگاه علوم اسلامی رضوی تغییر نام یافت (عطاردی، ۱۳۷۶: ۶۵۰)، (تصویر۷).

**- مدرسه میرزا جعفر**

این مدرسه که باشکوه‌ترین مدرسه دوره صفوی در شهر مشهد است؛ با مساحتی حدود ۲۹۶۴ متر مربع به سبک مدارس دو ایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۳۸ در ۵۷ متر و تعداد ۵۵ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن شامل بازارچه نقیب و منازل و حمامی است که جنب آن قرار دارد (باقری، ۱۳۸۰، ۱۴۵ و ۱۴۶؛ فاضل، ۱۳۵۰: ۱۷۷۶ و ۱۷۷۷) و حدود ۳۰۰ نفر طلبه داشته‌است (فاضل، ۱۳۵۰: ۱۷۷۷). این مدرسه در اواخر سال ۱۳۵۸ه.ش. همراه با مدرسه خیرات خان تخریب و دوباره تجدید بنا گردید و از سال ۱۳۶۳ه.ش. به نام دانشگاه علوم اسلامی رضوی تغییر نام یافت (عطاردی، ۱۳۷۶: ۳۷۵و ۳۷۶)، (تصویرهای۸ و ۹).

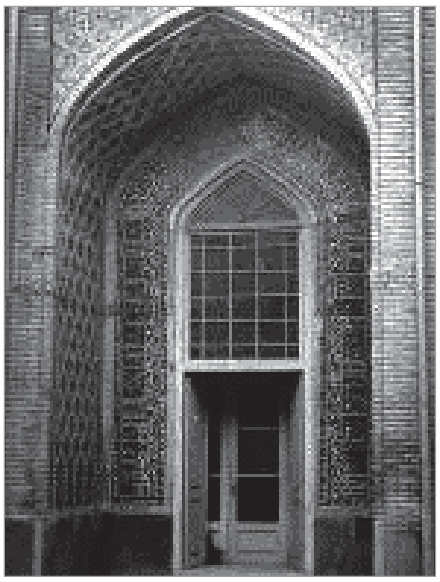
**- مدرسه عباسقلی خان**

این مدرسه با مساحت ۵۷۶ متر مربع به سبک مدارس چهار ایوانه در دو طبقه با حیاطی به ابعاد ۱۶ در ۲۴ متر و تعداد ۱۰۴ حجره با ابعاد ۲,۵ در ۳ متر ساخته شده‌است (ملازاده، ۱۳۸۱: ۱۰۳ و ۱۰۴). تنها قسمتی از موقوفات آن شامل حمام، بازارچه عباسقلی خان، مغازه‌ها، پاساژها،

جدول۱. بررسی تاریخچه مدارس در شهر مشهد

| تاریخچه مدارس در شهر مشهد | |
|---|---|
| **دوره تاریخی** | **توضیحات** |
| **دوره تیموریان** | توس، شهری علمی با فرهیختگان بسیاری همچون ابوالقاسم فردوسی، ابومحمد غزالی و خواجه نصیرالدین طوسی بود. شکوفایی علمی توس که رشد و توسعه علوم را در شهر مشهد تحت تاثیر خود قرار داده‌بود تا قبل از حمله مغول و تیمور ادامه‌داشت. پس از آن این شهر دچار تخریب و ویرانی شده، مردم آن قتل عام گردیده و کسانی که باقی ماندند به شهر مشهد که از حمله در امان مانده‌بودند؛ مهاجرت‌کردند. این مسأله باعث رشد و پیشرفت سریع مشهد که تا پیش از آن در سایه علمی و فرهنگی شهر توس قرارداشت، گردید و توس رونق و شکوه خود را برای همیشه ازدست‌داد (پسندیده و دیگران، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۴). توجه ویژه اعقاب تیمور و بطور اخص شاهرخ و همسرش گوهرشاد به آبادانی و عمران در خطه خراسان و شهر مشهد باعث‌شد تا آثار شاخص و ماندگاری از معماری این دوره برجای ماند. در این میان، ساخت و احداث مدارس از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌است (متولی حقیقی، ۱۳۸۴: ۱۶). بطوری که از این دوره به‌عنوان دوران طلایی مدارس ایرانی نام‌برده شده‌است (هیلن براند، ۱۳۸۰: ۲۸۷). احداث مدارسی همچون دودر، پریزاد، بالاسر و سید میرزا از نمونه‌های درخشان مدرسه‌سازی این دوران در شهر مشهد است (آقا ملایی، ۱۳۸۴: ۱۲۶). |
| **دوره صفویان** | ازآنجا که صفویان به حمایت همه جانبه تشیع پرداخته‌بودند توجه و حمایت آنها نسبت به رشد و توسعه شهر مشهد افزوده‌شد به‌گونه‌ای که بزرگ‌ترین و پر رونق‌ترین مدارس این شهر مربوط به این دوران است. در هیچ عصری همانند این دوران مدرسه‌ای در این شهر ساخته‌نشد که ازنظر کمّی و کیفی قابل تأمل باشد. احداث ده مدرسه در این دوران به‌دست خاندان سلطنتی، صاحب منصبان، تاجران، عالمان و سایر افراد نیک‌اندیش مؤید این مطلب که عبارتند از: مدارس نواب، حاج حسن، باقریه، فاضل‌خان، پائین پا، میرزا جعفر، خیراتخان، ابدال‌خان، عباسقلی خان و ملا تاج (پسندیده و دیگران، ۱۳۸۵: ۵۵ و ۵۶؛ آقا ملایی، ۱۳۸۴: ۱۲۷). درحقیقت نیمه دوم سده یازدهم ه. ق. را می‌توان نقطه عطف مدارس شهر مشهد ازنظر فزونی دانشمندان و رشد و توسعه علوم دانست بطوری که مدارس این شهر همانند مدارس اصفهان و نجف در ردیف مهم‌ترین حوزه‌های مدارس دینی قرارگرفت (خامنه‌ای، ۱۳۶۵: ۱۴). با اختصاص‌دادن موقوفات متعدد به مدارس و تأمین حقوق مکفی برای طلاب و مدرسین همچنین توجه ویژه شاهان صفوی به علما، مهاجرت بسیاری از علما همچون شیخ بهایی و شیخ حرّ عاملی به ایران و مشهد را فراهم‌ساخت که باعث رونق بیش از پیش مدارس این شهر گردید (متولی حقیقی، ۱۳۸۴: ۱۷). آن‌چنان که *اعتمادالسلطنه* در "مطلع الشمس" به این موضوع صراحتاً اشاره می‌نماید که بجز اصفهان، مدارس هیچ شهری به رونق و شکوه مدارس مشهد نیست (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۵۴۳). |

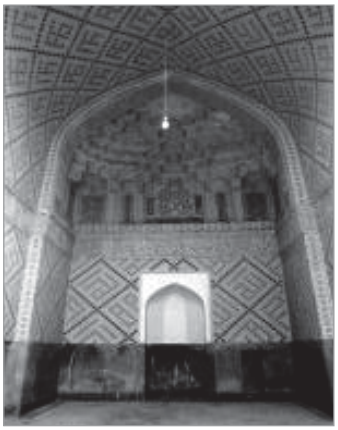
(نگارندگان)



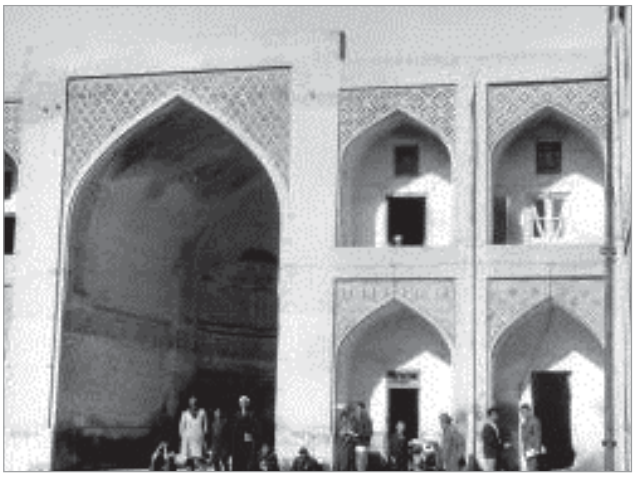
تصویر۲. ایوان شمالی مدرسه پریزاد (*www.islamic-rf.net*).

تصویر۳. ایوان غربی مدرسه پریزاد (*www.islamic-rf.net*).

تصویر۴. تزئینات ایوان جنوبی مدرسه دودر
(حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۳۴).



تصویر۵. نمای جنوبی مدرسه دودر
(حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۲).



تصویر۶. نمای داخلی مدرسه بالاسر
(*www.islamic-rf.net*).

تصویر۷. ایوان ورودی مدرسه خیرات خان
(*www.islamic-rf.net*).

جدول۲. بررسی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی در مشهد

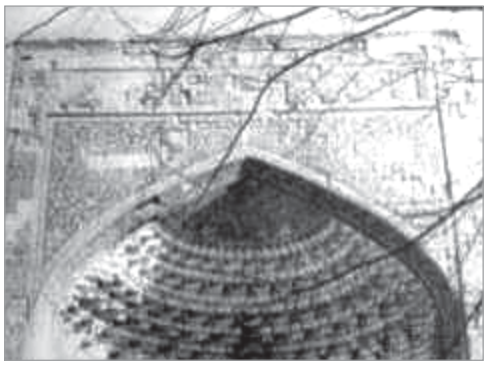
| نام مدرسه | دوره ساخت | سال ساخت | بانی | موقعیت قرارگیری | | شماره اثر در فهرست آثار ملی | وضعیت کنونی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | گذشته | حال | | |
| پریزاد | تیموری | ۸۲۳- ۸۲۱ه.ق. | پریزاد خانم ندیمه گوهرشاد | ضلع شرقی بازار زنجیر و همجوار با مدرسه بالاسر، دارالسیاده | مجموعه اماکن مطهر حرم، ضلع جنوبی رواق دارالولایه | ۳۳۳ ۱۳۱۸/۱۱/۲۰ | مرمت و تغییر کاربری آن به‌دست آستان قدس رضوی |
| دودر (یوسفیه) | تیموری | ۸۴۳ه.ق. | امیر غیاث‌الدین یوسف خواجه بهادر از امرای خراسان | ضلع غربی بازار زنجیر، روبروی مدرسه پریزاد | مجموعه اماکن حرم، شرق صحن جمهوری | ۳۰۱ ۱۳۱۶/۶/۲۹ | مرمت و تغییر کاربری آن به‌دست آستان قدس رضوی |
| مدرسه حبیبیه | تیموری | ۹۱۱ه.ق. | نامعلوم | جنوب شرق شهر فردوس، محوطه باستانی تون | شهر فردوس | ۱۳۲۱ ۱۳۵۵/۱۰/۶ | تخریب بر اثر زلزله |
| مدرسه علیا | تیموری | ۹۳۰ه.ق. | نامعلوم | جنوب شرق شهر فردوس، محوطه باستانی تون | شهر فردوس | ۱۳۲۱ ۱۳۵۵/۱۰/۶ | تخریب بر اثر زلزله |
| بالاسر (شاهرخی) | تیموری | دقیقاً مشخص نیست | شاهرخ تیموری | ضلع شرقی بازار زنجیر و همجوار با صحن عتیق، مدرسه پریزاد و مسجد بالاسر | تخریب شده‌است | ۳۳۴ ۱۳۱۸/۱۱/۲۰ | تخریب و بازسازی در قالب کاربری جدید (رواق دارالولایه) به‌دست آستان قدس رضوی |
| مستشاریه | تیموری | مشخص نیست | سیدمیرزا یکی از بزرگان دوره شاهرخ تیموری | شمال غربی صحن عتیق و همجوار با مدرسه میرزا جعفر | تخریب شده‌است | به ثبت نرسیده‌است | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۵۴- ۱۳۵۲ه.ش. برای اجرای طرح توسعه حرم |
| خیرات خان | صفوی | ۱۰۵۷ه.ق. | خیرات خان یکی از امرا و بزرگان عصر صفوی | حاشیه شمالی بست پائین خیابان، روبروی صحن نو | حاشیه شمالی بست شیخ حرّ عاملی | ۳۳۳ ۱۳۱۸/۱۱/۲۰ | تخریب، تجمیع و بازسازی مجدد به‌دست آستان قدس با همان معماری قدیم |
| میرزا جعفر | صفوی | ۱۰۵۹ه.ق. | میرزاجعفر سروقدی یکی از تاجران بزرگ مشهدی | ضلع شمالی صحن عتیق | ضلع شمالی صحن انقلاب | به ثبت نرسیده است | تخریب، تجمیع و بازسازی مجدد به‌دست آستان قدس با همان معماری قدیم |
| فاضل خان | صفوی | ۱۰۷۵ه.ق. | تونی (فاضل خان) و با همت برادر وی ملاعبدالله تونی | حاشیه جنوبی بالا خیابان و در مجاورت بست بالا خیابان | تخریب شده‌است | به ثبت نرسیده است | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۱۰- ۱۳۰۷ه.ش. برای احداث فلکه حضرت، موزه و صحن پهلوی |
| عباسقلی خان | صفوی | ۱۰۸۳ه.ق. | عباسقلی خان بیگلر بیگی خراسان | حاشیه جنوبی پائین خیابان | حاشیه جنوبی خیابان نواب صفوی | ۱۶۱۷ ۱۳۵۷/۴/۲۴ | به همان وضع و صورت قدیم اداره‌می‌شود |
| باقریه (سمیعیه) | صفوی | ۱۰۸۳ه.ق. | با حمایت مالی ملاسمیع و به‌سفارش ملامحمد باقر سبزواری | حاشیه شمالی بالاخیابان | تخریب شده‌است | ۱۰۸۸ ۱۳۵۴/۵/۸ | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۵۴-۱۳۵۲ه.ش. برای اجرای طرح توسعه حرم |

ادامه جدول۲. بررسی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی در مشهد

| نام مدرسه | دوره ساخت | سال ساخت | بانی | موقعیت قرارگیری | | شماره اثر در فهرست آثار ملی | وضعیت کنونی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | گذشته | حال | | |
| نواب (صالحیه) | صفوی | ۱۰۸۶ه.ق. | میرزا ابوصالح رضوی (نوه شاه عباس کبیر) | حاشیه شمالی بالاخیابان | حاشیه شمالی خیابان شیرازی | ۱۶۱۵ ۱۳۵۷/۴/۲۶ | تخریب، تجمیع و بازسازی مجدد به‌دست آستان‌قدس با همان معماری قدیم |
| سعدیه (پایین پا) | صفوی | ۱۰۸۷ه.ق. | سعدالدین محمد وزیر کل خراسان | قسمت شرقی بقعه امام رضا (ع) (پائین‌پا) | تخریب شده‌است | به ثبت نرسیده‌است | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۷ ه.ش. برای احداث فلکه حضرت، موزه و صحن پهلوی |
| حاج حسن (بهزادیه) | صفوی | ۱۰۹۰ه.ق. | ملک بهزاد از بزرگان زمان شاه سلیمان | حاشیه شمالی بالا خیابان، جنب مدرسه باقریه | تخریب شده‌است | به ثبت نرسیده‌است | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۵۴-۱۳۵۲ه.ش. برای اجرای طرح توسعه حرم |
| خواجه رضوان | صفوی | ۱۰۹۶ه.ق. | خواجه رضوان یکی از بزرگان و اعیان آن دوره مشهد | محله گود حسام‌الدین، شمال کاروانسرای خلق نیک | تخریب شده‌است | به ثبت نرسیده‌است | تخریب بنای مدرسه در سال‌های ۱۳۵۴-۱۳۵۲ه.ش. برای اجرای طرح توسعه حرم |

(نگارندگان)

تصویر۸. نمای داخلی مدرسه میرزا جعفر (پسندیده، ۱۳۸۵: ۴۹۰).



تصویر۹. ایوان جنوبی مدرسه میرزا جعفر (پسندیده، ۱۳۸۵: ۴۹۱).

منازل مجاور و زمین‌های بسیاری در تربت جام و هرات افغانستان است. این مدرسه حدود ۲۵۰ نفر طلبه داشته‌است (فاضل، ۱۳۵۱: ۶۷۷ و ۶۷۸). مدرسه عباسقلی خان تنها مدرسه به‌یادگار مانده از دوران صفوی است که خوشبختانه تاحدود زیادی به همان صورت اولیه خود باقی‌مانده و اکنون نیز به همان گونه سنتی اداره‌می‌شود (تصویرهای۱۰ و ۱۱).

**- مدرسه نواب (صالحیه)**

این مدرسه با مساحت ۲۷۰۰ متر مربع به سبک مدارس دو ایوانه در دو طبقه با حیاطی به مساحت ۱۱۴۷ متر مربع و تعداد ۷۶ حجره ساخته شده‌است. موقوفات آن شامل ۱۲ باب مغازه متصل به مدرسه و چندین زمین زراعی در اطراف مشهد و شهرهای دیگر است. به‌گونه‌ای که این مدرسه از نظر تعداد موقوفات بیشترین رتبه را در سطح سایر مدارس مشهد دارد. همچنین حدود ۱۲۵ نفر طلبه داشته‌است (فاضل، ۱۳۵۱: ۶۷۷ و ۶۷۸). مدرسه نواب سال ۱۳۶۸ه.ش. بطور کامل تخریب و دوباره تجدید بنا گردید (مولوی، ۱۳۶۲: ۱۲). درحال حاضر از آن به‌عنوان یکی از مدارس علمیه مشهد استفاده‌می‌شود (تصویر۱۲).

جدول۳. بررسی مدارس ازلحاظ ساختاری

| دوره بنا | نام مدرسه | سبک معماری | | تعداد | | هندسه و تناسبات | | | | | پلان |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | دو ایوانه | چهارایوانه | حجره | طلبه | مساحت | | | حیاط | | |
| | | | | | | کل | زیربنا | مساحت حیاط | تصویر | ابعاد (متر) | |
| تیموری | پریزاد | | | ۲۷ | - | ۲۰۰ | ۹۰ | ۱۱۰ | مربع | ۱۱*۱۰ | |
| | دودر | | | ۳۲ | ۸۰ | ۶۰۰ | ۲۰۰ | ۴۰۰ | مربع | ۲۰*۲۰ | |
| | بالاسر | | | ۲۵ | ۷۰ | ۲۸۷ | ۱۲۹ | ۱۵۸ | مربع | ۱۳*۱۲ | |
| صفوی | خیرات خان | | | ۶۵ | ۱۹۵ | ۱۲۸۸ | ۶۴۰ | ۶۴۸ | مستطیل | ۱۸*۳۶ | |
| | میرزا جعفر | | | ۵۵ | ۳۰۰ | ۲۹۶۴ | ۷۹۸ | ۲۱۶۶ | مستطیل | ۵۷*۳۸ | |
| | عباسقلی خان | | | ۱۰۴ | ۲۵۰ | ۵۷۶ | ۱۹۲ | ۳۸۴ | مستطیل | ۱۶*۲۴ | |
| | نواب | | | ۷۶ | ۱۲۵ | ۲۷۸۳ | ۶۵۱ | ۱۱۴۷ | مستطیل | ۳۷*۳۰ | |

(نگارندگان)

**- مدرسه سعدیه (پائین پا)**

این مدرسه به سبک مدارس چهار ایوانه در دو طبقه با حیاطی مستطیل شکل و تعداد ۴۵ حجره ساخته شده که هر کدام شامل یک ایوان و اتاق پشتی بوده‌است (ملازاده، ۱۳۸۱: ۹۴). یک باب حمام، کاروانسرا، مغازه، تیمچه و سرا که همگی در مجاورت بنا بوده‌اند از موقوفات آن هستند و حدود ۵۰ نفر طلبه داشته‌است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۵۱۳). این بنا از نخستین مدارسی است که حد فاصل سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۱۰ه.ش. بطور کامل تخریب و بجای آن موزه مرکزی آستان قدس و قسمتی از صحن فعلی امام ساخته‌شد (تصویر۱۳).

**- مدرسه حاج حسن (بهزادیه)**

این مدرسه معروف به مدرسه حاج حسن خان است که سال ۱۰۹۰-۱۰۸۵ه.ق. به‌دستور ملک بهزاد خام معاصر شاه سلیمان صفوی ساخته شده‌است. مدرسه حاج حسن با مساحتی حدود ۷۵۳ متر مربع به سبک مدارس دو ایوانه در دو طبقه با حیاطی مستطیل شکل و تعداد ۲۸ حجره بنا شده‌است. موقوفات آن شامل ۱ باب مسافرخانه در بازار سنگ تراش‌ها، ۱۶ دربند مغازه مجاور مدرسه، مسافرخانه و یک آب انبار است. همچنین ۸۰ طلبه در آن مشغول تحصیل بوده‌اند (ملازاده، ۱۳۸۱: ۹۳؛ فاضل، ۱۳۵۱: ۷۴۱-۷۴۰). این مدرسه نیز درجریان طرح گسترش حریم حرم حضرت رضا (ع) همزمان با مدرسه باقریه سال ۱۳۵۴ه.ش. بطور کامل تخریب‌شد.

## تحلیل نمونه‌ها

### ویژگی‌های ساختاری، مفهومی، عملکردی، تزئیناتی

در مقاله حاضر تلاش برآن است تا با توجه به چهار وجه ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی بطور کلی وجوه تمایز مدارس این دو دوره ازلحاظ ویژگی‌های ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی در جدول۴ بررسی‌شوند.

همچنین وجوه اشتراک مدارس این دو دوره ازلحاظ ویژگی‌های ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی در جدول۵، بررسی شده‌اند.

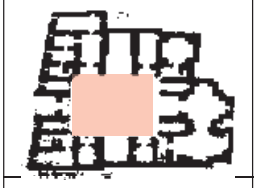
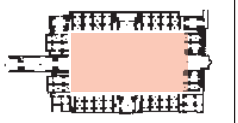
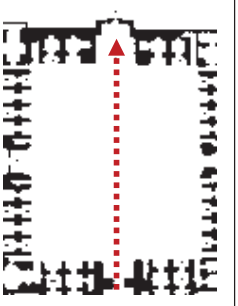
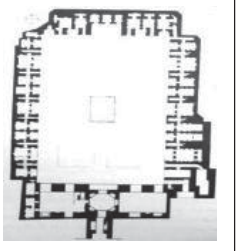
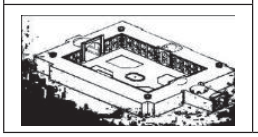
تصویر۱۰. نمای غرفه مدرسه عباسقلی خان (حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۳۹).

تصویر۱۱. نمای حیاط مدرسه عباسقلی خان (حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۳۹).

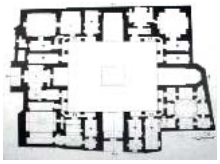
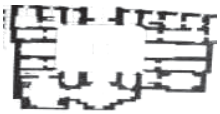
تصویر۱۲. نمای حیاط مدرسه نواب (صالحیه)، *(www.islamic-rf.net).*

تصویر۱۳. نمای حیاط مدرسه سعدیه (پائین پا)، *(www.islamic-rf.net).*

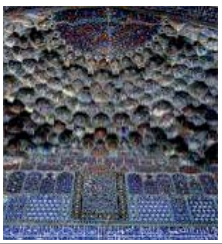
جدول۴. بررسی وجوه تمایز ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی

| | وجه تمایز | دوره | توضیح | تحلیل | تصویر |
|---|---|---|---|---|---|
| ساختاری | هندسه | تیموری | شکل هندسی حیاط مربع شکل است | این مهم نشأت‌گرفته از سبک معماری دوره تیموری (شیوه آذری) است. همچنان که مسجد گوهرشاد مشهد، مدرسه غیاثیه خرگرد خواف و مدارس الغبیک، شیردر و طلاکاری مسجد جامع تیموری در سمرقند و مدارس الغبیک و میرعرب در بخارا همگی به شیوه آذری در دوره تیموری ساخته شده‌اند. بااینکه هندسه کلی سایت آنها مستطیل شکل است ولی دارای حیاط مربع شکل هستند. |  |
| | | صفوی | شکل هندسی حیاط به‌تبعیت از شکل هندسی سایت، مستطیل شکل است | |  |
| | محورهای پلان | تیموری | پلان با راستا و محور نامحسوس شرقی–غربی | ازآنجایی که مدارس دوره تیموری در امتداد بازار قدیم شهر که راستای شمالی–جنوبی داشت، شکل گرفته‌بودند بطور نامحسوسی امتداد شرقی–غربی در پلان این مدارس حس می‌شود که ناشی از ورودی مدرسه نسبت‌به معبر (بازار) است. درحالی که تمامی مدارس دوره صفوی درراستای خیابان تاریخی شهر که راستای شرقی- غربی داشته‌است، احداث شده‌اند. درنتیجه محور شمالی- جنوبی در این مدارس کاملاً محسوس است که ناشی از جهت‌گیری ورودی مدرسه نسبت‌به معبر (خیابان) است. | |
| | | صفوی | پلان با راستا و محور محسوس شمالی- جنوبی | |  |
| | ابعاد | تیموری | ابعاد و تناسبات کوچک‌تر و پیرو آن تعداد حجره و طلبه‌کمتر است | این مهم به‌دلیل ارتباط و مجاورت این مدارس با حرم مطهر است. براین اساس که زمین‌های مجاور حرم ازنظر ارزش‌گذاری مرغوب‌تر از زمین‌های دیگر در سطح شهر بوده‌اند. بنابراین مدارس دوره تیموری که در مجاورت حرم واقع شده‌اند متراژ کمتری نسبت‌به مدارس دوره صفوی که درپی ارائه شکوه و عظمت تشیع و قدرت حاکمه بوده‌اند؛ دارند و قطعات تفکیکی آنها کوچک‌تر است. | |
| | | صفوی | ابعاد و تناسبات ۲ یا ۳ هزار متر مربعی و تعداد حجره و طلبه بیشتر است | |  |
| | توده و فضا | تیموری | تفوق و برتری با توده | این مهم حاکی از آن است که نقش حیاط به‌عنوان فضای مرکزی تقسیم‌کننده و ارتباط‌دهنده مسیرها که کلیه فضاهای اصلی گرداگرد آن انتظام یافته‌است و نیز فراهم‌آوردن محیطی دلگشا برای طلبه‌ها در دوره صفوی پررنگ‌تر شده‌است. آن‌گونه که حتی به‌صورت چهارباغ آراسته می شده‌است. | |
| | | صفوی | تفوق و برتری با فضا | |  |

ادامه جدول۴. بررسی وجوه تمایز ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی

| | وجه تمایز | دوره | توضیح | تحلیل | تصویر |
|---|---|---|---|---|---|
| ساختاری | ارتباطات فضایی | تیموری | کارکرد اصلی ایوانچه‌ها، کارکردی ارتباطی است | ارتباط حجره‌های طبقه فوقانی در مدارس تیموری از طریق ایوانچه‌های جلوی حجره‌ها میسر شده‌است. حال آنکه ارتباط حجره‌های طبقه فوقانی مدارس صفوی از طریق دالان‌های احداث‌شده پشت حجره‌ها امکان‌پذیر می‌گردید. به همین دلیل فضای پستوها از حجره‌های این مدارس حذف شده‌است (صفا، ۱۳۶۶: ۲۳). | |
| | | صفوی | ایوانچه‌ها در طبقه همکف، دارای جنبه ارتباطی بوده ولی در طبقه فوقانی به‌منظور حفظ تعادل بنا ازنظر ریتم و تقارن، احداث شده‌اند. | | |
| | سبک | تیموری | سبک معماری چهارایوانه | شیوه معماری آذری |  |
| | | صفوی | سبک معماری دوایوانه | شیوه معماری اصفهانی |  |
| مفهومی | حس فضایی | تیموری | درعین زیبایی، بسیار خودمانی و ساده و محکم طراحی شده‌است | این مهم افزون‌بر تزئینات از ابعاد این مدارس نیز نشأت گرفته‌است | |
| | | صفوی | در مقایسه با مدارس تیموری بیشتر درپی نمایش قدرت و شکوه و عظمت هستند | | |
| عملکردی | کاربری | تیموری | دارای دو کاربری بوده‌اند: مدرسه و مقبره. بدین معنا که ازطرفی محل آموزش علوم دینی و ازطرفی مقبره و آرامگاه خانوادگی بانی مدرسه که معمولاً از امرای تیموری بوده، قرار گرفته‌اند | مدرسه دودر دارای چهار گنبد در چهارگوشه پلان خود بوده که زیر هر گنبد، یک قبر وجود داشته‌است. حال آنکه تنها نمونه از مدارس صفوی که کاربری مقبره نیز دارد؛ مدرسه میرزا جعفر است که آرامگاه خانوادگی بانی مدرسه و شخصیت‌هایی علمی همچون شیخ حرّ عاملی و حجه الاسلام ملامحمدباقر سبزواری است. ضمن اینکه مقبره در سردابی در زیرزمین مدرسه قسمت جنوبی آن قرار دارد که جایگاه و نمود شاخصی ندارد | |
| | | صفوی | تنها کاربری مدرسه داشته‌اند | | |

ادامه جدول۴. بررسی وجوه تمایز ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی

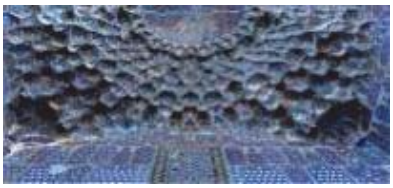
| | وجه تمایز | دوره | توضیح | تحلیل | تصویر |
|---|---|---|---|---|---|
| تزئینات | نقش‌ها و موتیف‌ها | تیموری | نقوش تزئینی عبارتند از انواع گره شامل مربع، لوزی، طبل، اختر و ترنج که متأثر از شیوه معماری آذری است. همچنین کتیبه‌های کوفی معقلی و کوفی بنایی نیز در آن دیده می‌شود | با توجه به اینکه تقریبا تمام مدارس در دوره‌های بعدی دستخوش تغییرات و مرمت شده‌اند؛ نمی‌توان نظر قطعی درخصوص تزئینات آنها ارائه‌داد. لیکن آنچه مشهود است این است که تزئینات این مدارس به‌ترتیب اهمیت عبارتند از کاشی‌کاری معرق، معقلی، مقرنس‌کاری، رسمی‌بندی، گچبری، نقاشی و خطاطی که به دو شیوه آذری و اصفهانی کارشده‌اند | |
| | | صفوی | نقوش تزئینی عبارتند از انواع موتیف‌های گیاهی شامل نقوش اسلیمی، ختایی و گل‌های شاه عباسی که متأثر از شیوه معماری اصفهانی است | |  |

(نگارندگان)

جدول۵. بررسی وجوه اشتراک ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی

| | وجوه اشتراک | تحلیل | تصویر |
|---|---|---|---|
| ساختاری | توجه به زمینه | ارتباط و مجاورت به حرم مطهر در هر دو دوره تاریخیِ مورد بررسی حائز اهمیت بوده‌است. این ویژگی به‌صورت ایجاد دو ورودی که یکی اصلی و دیگری فرعی و برای دسترسی اختصاصی طلاب به حرم مطهر یا به‌صورت استفاده از دید و منظر به گنبد و گلدسته در فضای داخلی و حیاط مدارس، نمود یافته‌است (خسروجردی، ۱۳۷۷: ۴۵) | |
| | درون‌گرایی | رعایت اصل درون‌گرایی در طراحی ساختمان مدارس در هر دو دوره مشهود است بطوری که بین فضاهای داخلی مدرسه کوچک‌ترین ارتباطی ازنظر نمایی با محیط خارج آن وجود ندارد. بجز مدرسه نواب که در ضلع جنوبی این مدرسه با بهره‌گیری از فضای موجود حجره‌های دیگری پدیدآمده‌اند که ایوانچه آنها رو به بالا خیابان (معبر اصلی مجاور مدرسه) است | |
| | تقارن | تأکید بر تقارن در عناصر ساختمانی و فضاسازی مدارس در هر دو دوره به‌چشم می‌خورد | |

ادامه جدول۵. بررسی وجوه اشتراک ساختاری، مفهومی، عملکردی و تزئیناتی مدارس دوره‌های تیموری و صفوی

| | وجوه اشتراک | تحلیل | تصویر |
|---|---|---|---|
| مفهومی | نقش بانی | میزان پشتیبانی مالی بانیان بر ابعاد و اندازه‌های بنا، شیوه ساختمان، مصالح، ظرفیت جادهی طلاب و تزئینات به‌کار رفته در مدارس کاملاً تاثیرگذار بوده‌است | |
| عملکردی | حیاط | کارکرد اصلی حیاط در مدارس هر دو دوره به‌عنوان فضای مرکزی تقسیم‌کننده و ارتباط‌دهنده مسیرها است که کلیه فضاهای اصلی گرداگرد آن انتظام یافته‌است. همچنین درراستای فراهم‌آوردن محیطی دلگشا برای طلاب از حیاط که بیشتر به‌صورت چهارباغ معروف ایرانی آراسته گردیده‌بود، استفاده شده‌است. | |
| تزئینات | موقعیت و میزان تزئینات | در مدارس هر دو دوره بیشترین عناصر تزئین و نماسازی پرکار در قسمت پیش‌طاق ورودی واقع شده‌است. در این زمینه می‌توان به کتیبه تاریخدار سنگی که عموماً به خط ثلث است، اشاره‌نمود |  |

(نگارندگان)

## نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست آمده از بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش بیانگر این است که در معماری مدارس قدیم مشهد از اصولی کلی پیروی‌شده که طی هر دوره بطور تدریجی متحول و تکمیل گردیده‌است. این اصول درراستای تحولات معماری مدارس از قدیم به جدید همواره در طراحی ساختمان‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این روند رو به رشد از دوره تیموری به صفوی در دو شیوه آذری و اصفهانی دنبال‌شد و در عامل هندسه و تناسبات از مربع به مستطیل گرایش داشته‌است. همچنین ازنظر ساختاری نیز توفق و برتری از مدارس چهارایوانه به دوایوانه می‌یابد. ازلحاظ تزئینات نیز محتوای کتیبه‌ها در هر دو دوره بهره‌گیری از مضامین دینی بر اساس مذهب رایج حکومت رواج داشته‌است. تیموریان سنی و صفویان شیعه مذهب بوده‌اند بنابراین نوع مضامین مذهبی هم در هر دوره تفاوت‌دارد. از دیگر دستاوردهای مطالعه مدارس این است که میزان پشتیبانی مالی بانیان بر ابعاد و اندازه‌های بنا، شیوه ساختمان، مصالح، ظرفیت جادهی طلاب و تزئینات به‌کار رفته در مدارس تأثیرگذار بوده‌است. به‌نظر می‌رسد درنهایت پیشنهاد نگارندگان این است که اگر پژوهش‌های آتی در ادامه بررسی‌های صورت‌گرفته درباره مدارس سنتی به‌ویژه مطالعه تطبیقی آنها در دوره‌های مختلف تا رسیدن به دوره معاصر و بررسی مدارس از جنبه‌های معنایی باشد، می‌توانند در روند طراحی معماری مدارس و نیز روند آموزشی به‌خصوص آموزش‌های مذهبی امروز کاملاً موثر باشند

## پی‌نوشت

1- Hillenbrand, Robert
2- Elbrus Janirov

## منابع و مآخذ


- آقا ملایی، ایرج (۱۳۸۴). **تاریخچه آموزش و پرورش نوین مشهد و اداره کل خراسان**، مشهد: مرندیز.
- اداره کل اوقاف خراسان، اداره اوقاف و امور خیریه ناحیه یک مشهد، کلاسه شماره (۵۰ م) وقف‌نامه مدرسه خواجه رضوان.
- اعتماد السلطنه، محمدحسن خان (۱۳۶۲). **مطلع الشمس**، تهران: آبان.
- اوکین، برنارد (۱۳۸۶). **معماری تیموری در خراسان**، ترجمه علی آخشینی، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- باقری، ابراهیم (۱۳۸۰). *بررسی و تحلیل مدارس صفوی در مشهد*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات، تهران: دانشگاه تهران.
- پسندیده، محمود و دیگران (۱۳۸۵). **حوزه علمیه خراسان، بنیاد پژوهش‌های اسلامی**، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۹). **گنجنامه فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مدارس)**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۶۵). **گزارشی از سابقه تاریخی و اوضاع کنونی حوزه علمیه مشهد**، مشهد: آستان قدس رضوی.
- خزائی، محمد (۱۳۸۸). ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دوره تیموری در خطه خراسان، **مطالعات هنر اسلامی**، (۱۱)، ۷۸-۵۹.
- خسروجردی، معظم (۱۳۷۷). *مطالعه و معرفی باستان‌شناختی مدارس تیموری در خراسان*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۶). آموزشگاه‌های ایران اسلامی و سازمان آنها، **آموزش و پرورش**، سال یازدهم، (۵ و ۶)، ۴۲-۲۲.
- عطاردی، عزیزاله (۱۳۷۶). **فرهنگ خراسان**، ج ۲، چاپ اول، تهران: عطارد.
- فاضل، محمود (۱۳۵۰). مدارس قدیم مشهد، **وحید**، (۹۷ و ۹۸)، ۱۶۶۸-۱۶۶۱و ۱۴۵۳-۱۴۵۰.
- _____. مدارس قدیم مشهد (مدرسه میرزا جعفر)، **وحید**، (۹۹)، ۱۷۷۷-۱۷۷۳.
- _____ (۱۳۵۱). مدارس قدیم مشهد (مدرسه بالاسر)، **وحید**، (۱۰۰)، ۴۲-۴۰.
- _____. مدارس قدیم مشهد، **وحید**، (۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶ و ۱۰۹)، ۲۸۸-۲۸۳؛ ۶۷۹-۶۷۵ ؛ ۷۴۳-۷۳۸ و ۱۱۳۲-۱۱۲۸.
- کاظمی، سیدمحمد (۱۳۹۰). بازشناسی پیوند مدرسه علمیه و مصلا در معماری مدرسه مصلای یزد، **مطالعات شهر ایرانی- اسلامی**، (۴)، ۹۹-۸۹.
- متولی حقیقی، یوسف (۱۳۸۴). **تاریخچه آموزش و پرورش نوین خراسان از آغاز تا انقلاب اسلامی**، مشهد: مرندیز.
- ملازاده، کاظم (۱۳۸۱). **دایره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی (مدارس و بناهای مذهبی)**، تهران: سوره مهر.
- مهریار، محمد (۱۳۷۸). **اسناد تصویری شهرهای ایرانی در دوره قاجار**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هیلن براند، رابرت (۱۳۸۰). **معماری اسلامی**، ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.
- مولوی، عبدالحمید (۱۳۶۲). مدرسه قدیمه دینی نواب، **نامه آستان قدس**، سال ششم، (۲ و ۳)، ۱۸-۱۱.

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۷/۱۷
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس

**سید ابوتراب احمدپناه* انسیه جباری****

## چکیده



الگوی کنشی و مربع معناشناسی، دو دستاورد شیوه ساختارگرایی در مطالعات ادبی هستند که یکی با هدف نمایان‌ساختن انگیزه رفتار و تفکر شخصیت‌های اصلی داستان و دیگری با پرداختن به روابط ساختاریِ پنهان و نهفته‌ای که معنا را تولید می‌کنند، به تجزیه و تحلیل اثر پرداخته و به‌تدریج چگونگی ساختار بصری آن را نمایان‌می‌سازند. بنا بر آنچه بیان‌شد، در مقاله پیش‌رو تلاش شده‌است تا با تکیه بر نظریه تقابل‌های مربع معناشناسی و ارائه الگوی کنشی *گرمس* که خود، یکی از اندیشمندان ساختگرای مکتب نشانه– معناشناسی پاریس است، چگونگی ظاهرشدن معنی در متن نگاره "بارگاه کیومرث" از شاهنامه شاه تهماسبی که به دست *سلطان محمد* نقش‌گردیده، بررسی‌شود. به‌دنبال آن به این پرسش‌ها نیز پاسخ داده‌شود که چگونه می‌توان آثار نگارگری ایران را به‌مثابه متن با بهره‌گیری از شیوه رویکرد ساختارگرایانه تحلیل‌کرد و دیگر اینکه، آیا ساختار کلی این اثر بر الگوهای ثابت گرمس در ارتباط با تقابل‌های معنایی و مدل کنشی، قابل انطباق است. اگرچه برای انجام این پژوهش از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بهره گرفته‌شده و اطلاعات آن نیز به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده‌است اما تفحص در میان نقوشِ خود نگاره، بهترین منبع برای دستیابی به یافته‌های جدید پژوهش بوده‌است. دراین میان، ضمن معرفی نظریه گرمس در مورد چگونگی شکل‌گیری معنی بر اساس قطب‌های متضاد، سه مورد از اساسی‌ترین قطب‌ها؛ تقابل فرهنگ و طبیعت، زندگی و مرگ و ثابت و متغیر (سکون و حرکت) نیز در نگاره یادشده معرفی و بررسی شده‌اند. سپس نمونه‌هایی روشن و عینی از هنرمندی سلطان محمد در ترسیم نگاره بارگاه کیومرث برمبنای الگوی کنشی گرمس ارائه‌می‌شود. درواقع تحلیل این اثر بر اساس مدل گرمس، هم پیوستگی اجزا و ساختار محکم این شاهکار هنری سده دهم ه.ق. را بیش از پیش آشکارمی‌کند و هم بازگوکننده توانایی این الگو در شناخت ساختار و نظام آثار کهن نگارگری ایرانی است چنانکه نگارگر با آفرینش تضادها و تناقض‌های موجود و تلاش در جهت یکسان‌سازی آنها خود به خود برای پیوند عالم لاهوتی و ناسوتی و بیان مفاهیم عمیق عرفانی گام برداشته‌است.

**کلیدواژگان:** نگاره بارگاه کیومرث، سلطان محمد، گرمس، قطب‌های متضاد، الگوی کنشی.

---

* استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام‌نور، تهران. jabbari.ensieh@yahoo.com

**مقدمه**

آثار نگارگری ایرانی سرشار از رموز و معانی نهفته‌ای هستندکه طی سالیان متمادی با وجود تفسیرها و تفحص بسیار در برگ‌برگ نگاره‌هایشان، همچنان حامل بار معنایی و جنبه‌های کشف‌نشدهٔ بسیاری می‌باشند. ازهمین روست که تلاش پژوهشگران در این زمینه برآن است تا به کشف معانی پنهان آنها بپردازند. دراین میان، تحلیل ساختارهای معنایی اثر به صورت‌های مختلف به‌منظور شناسایی و گشودن راه‌هایی نو برای درک و تفسیر معانی پنهان این نمونه‌های بی‌بدیل، بسیار مؤثر خواهدبود. بنا بر آنچه بیان‌شد هدف از نگارش مقاله حاضر، تطبیق دادن تصویر روایِی نمونه‌ای متعالی از نگارگری ایرانی با بهره‌گیری از روشِ تحلیلی گرمس[1] است. گرمس، یکی از اندیشمندانی است که با تکیه بر ساختار روایت و عبور از لایه‌های سطحی اثر توانست قدم بر لایه‌های ژرف و عمیق متن نهاده و ارتباط میان داده‌های معنایی اثر را کشف‌کند. بدین‌ترتیب در این پژوهش با نگاهی بر اصول و مبانی زیبایی‌شناسی به‌کار رفته در نگاره بارگاه کیومرث بر مبنای تفکر ساختارگرایانهٔ اندیشمندانی همچون گرمس، این نگاره ارزشمند دوره صفوی تحلیل شده‌است. تلاش نگارندگان نیز درجهت جستجوی پاسخی بر این پرسش خواهدبود که چگونه می‌توان با بهره‌گیری از روش‌های به‌کار رفته در نقد معاصر همانند الگوی کنشی گرمس و مربع معناشناسی، پیوند میان نقوش سنتی و آموزه‌های عرفانی به‌کار رفته در این نگاره را درک‌کرد.

درواقع، آنچه بر ضرورت انجام چنین تحقیقی تأکید می‌ورزد، مسیری است که نگارندگان در طی انجام پژوهش آن را برگزیده‌اند. چرا که درکنار شیوه‌های سنت‌گرایانه، تحلیل نگاره‌ها و توجه به مفاهیم عمیق عرفانی که نگارگر ایرانی همواره تحت تأثیر آنها به ترسیم عالمی مثالی پرداخته‌است، نظریه‌های جدید نیز قابلیت انطباق و تفسیر را با تصویرها دارند. ازدیگر سو، نگاره‌های کهن ایرانی نیز با شیوه‌های نوین نقد در دنیا قابل تأویل‌اند.

نگارندگان در این مقاله با علم بر این موضوع که نگارگر، فیلسوف یا نظریه‌پرداز نیست بلکه انسانی اندیشمند است که بنا بر شرایط جامعه و تحت تأثیر کهن‌الگوهای برجای مانده از سنت‌های پیشین، به بیان تصویری مثالی[2] از جهان راستین می‌پردازد، در جستجوی تحقق فرضیه خویش هستند. این فرضیه عبارت است از اینکه برمبنای تفکیک کنشگرهای این روایت تصویری و تأکید بر تقابل‌های موجود در آن با توجه به نظریه ساختارگرایان سال ۱۹۶۰م. همچون گرمس، می‌توان پیوند میان عالم لاهوتی و ناسوتی و وجود مفاهیم عمیق عرفانی را در عناصر این نگاره یافت.

ازاین‌رو نخست، نگاره بارگاه کیومرث سلطان محمد، نظریه مربع معناشناسی و همچنین مدل کنشی گرمس معرفی و سپس، نگاره برمبنای این نظریه‌های نوین تحلیل خواهدشد.

**پیشینه پژوهش**

ازآنجا که هر تحقیق علمی بر پایه‌های پژوهشی و مطالعات پیش از خود استوار است، نگارندگان در جمع‌آوری و مطالعه مرتبط‌ترین دستاوردهای پژوهشگران قبلی، تلاش بسیار داشته‌اند. درواقع پژوهش‌های انجام‌گرفته در ارتباط با تحقیق پیش‌رو را می‌توان به دو دسته بخش‌بندی کرد.

۱. پژوهش‌هایی که به توصیف و تحلیل نگاره بارگاه کیومرث پرداخته‌اند.

۲. پژوهش‌هایی که هنگام نقد و تحلیل یک اثر هنری نظرات ساختارگرایان را نیز بیان‌کرده و الگوهای تحلیلی گرمس را هم به‌کار برده‌اند.

پژوهش‌های گروه اول خود شامل دو بخش هستند؛ الف. پژوهش‌هایی که در سیر توصیف و تحلیل نگارگری ایرانی به‌ویژه در دوران صفوی، "شاهنامه تهماسبی" را بررسی‌کرده و به نگاره بارگاه کیومرث نیز اشاراتی داشته‌اند. برای نمونه، *کری ولش* (۱۳۸۹) در کتاب "نقاشی ایرانی (نسخه نگاره‌های عهد صفوی)" حین معرفی نگاره‌های مکتب تبریز دوران صفوی، به داستان نگاره یادشده و ترکیب‌بندی کلی اثر به‌اختصار اشاره نموده‌است.

ب. پژوهش‌هایی که مستقیماً نگاره بارگاه کیومرث را بررسی‌کرده‌اند. بهترین منبع در این زمینه، مقاله‌های نگاشته‌شده در ایران است. *فرید* (۱۳۸۹)، در مقاله "بررسی یک اثر از سلطان محمد (بارگاه کیومرث)" این نگاره را ازجهت نمادها، ترکیب‌بندی و وفاداری نگارگر به متن ادبی فردوسی واکاوی کرده‌است. *مقبلی* (۱۳۸۶) در مقاله رساله دکتری خود باعنوان "تحول تخیل در شاهنامه نگارگری (در منتخبی از نگاره‌های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی با تکیه بر عناصر بصری) "، نگاره بارگاه کیومرث را از نگاه عارفان اسلامی و وجود عالم مثال بررسی کرده‌است. وی همچنین بر نگاه تخیلی روایتگر که نمونه‌های نوعی را جایگزین بازنمایی صرف از طبیعت و مضمون داستان می‌کند، تأکیدمی‌ورزد.

پژوهش‌های گروه دوم به نظرات گرمس اشاره‌می‌نمایند که خود به بخش‌های مختلفی تقسیم‌می‌شوند. بینِ مرتبط‌ترین این بخش‌ها، تعدادی بر الگوی کنشی روایت تأکیدداشته و

شماری نیز الگوی مربع معناشناسی آن را بازگو می‌کنند. در مقاله حاضر به‌دلیل وجود ترجمه‌هایی از منابع خارجی، اشاراتی چند به یکی از بخش‌های آثار گرمس همچون "ساختار معناشناسی"[۳](۱۹۶۶) شده که در آن ضمن معرفی آثار نگاشته‌شده وی، نظراتش نیز در رابطه با "پی‌رفت" و "الگوی کنشی" توضیح‌داده شده‌است. در بقیه موارد، تلاش‌شده تا از مقاله‌های ترجمه‌شده داخلی استفاده‌شود. در این بین، *احمدی* (۱۳۹۰) در کتاب "ساختار و تأویل متن" و *بابک‌معین* (۱۳۸۳) در مقاله‌ای باعنوان "سیر زایشی معنا" توضیحی جامع از ساختارهای معنایی ژرف ارائه‌داده و سیر تفکر گرمس را یکی ازلحاظ الگوی کنشی روایت و دیگری مربع معناشناسی تحلیل کرده‌اند. همچنین *فخری* (۱۳۸۸) در "عاشقانه‌ای برای گاو" که نقدی ساختارگرایانه بر یک اثر سینمایی بر اساس دیدگاه گرمس است و *عباسی* (۱۳۸۸) در مقاله "کنش‌های روایی بر اساس روش گرمس" به تحلیل ساختاریِ یک نمونه اثر با بهره‌گیری از نظرات گرمس پرداخته‌اند که هریک از آنها در بازگشایی و چگونگی بهره‌گیری از نظری تحلیلی و نقدی نو در آثار، بسیار راهگشا است. شاید از بهترین منابع نگاشته‌شده در این زمینه بتوان به مجموعه مقالات *فرزان سجودی* (۱۳۹۰) باعنوان "نشانه‌شناسی کاربردی" اشاره‌نمود که اگرچه در آن مستقیماً به موضوع مورد بحث این مقاله پرداخته‌نشده ولی خوانش آن برای درک بهتر نشانه‌شناسی کمک شایانی خواهدکرد. وی همچنین در مقاله‌ای باعنوان "لیلی و مجنون و نقدِ نقد ساختارگرایی" (۱۳۸۱)، نمونه‌ای عینی از یک اثر را تحلیل‌کرده که به بسط نظریه به سایر آثار و حوزه‌ها کمک‌می‌کند. مسلم است که سایر منابع استفاده شده هریک درخور تأمل هستند لیکن به‌دلیل گنجایش محدود این مقاله و جلوگیری از اطاله کلام در این بخش، تنها به ذکر نام آنها در بخش منابع بسنده شده‌است.

اگرچه در ارتباط با نگاره‌های ایرانی و تحلیل نسخه‌های خطی به‌ویژه نگاره مورد بررسی، بسیار نگاشته‌شده اما این پژوهش بیشتر ازحیث چگونگی انتخاب روش تحقیق تا موضوع دارای اعتبار است. چرا که نشان می‌دهد که می‌توان با نگاه از طریق رویکردهای نقد جدید در ارتباط با نگاره‌های ایرانیِ کارشده در صدها سال پیش به درک ماهیت فکری، احساس و خلاقیت هنرمندان پایه‌گذار آنها نزدیک‌شد.

## روش پژوهش

برای بررسی نگاره‌ای از شاهنامه بی‌بدیل شاه تهماسبی نخست با توجه به اسناد، داده‌ها و منابع کتابخانه‌ای الگوی مربع معنی‌شناسی گرمس و مدل کنشی وی بر اساس سه دسته زوج تقابلی معرفی‌گشته و سپس این نگاره با روشی مبتنی‌بر مشاهده، تحلیل و تعمق دقیق و برمبنای اندیشه مشاهده‌گر با الگوی توصیف‌شده مطابقت داده‌شد و معانی نهفته در نگاره، ماهیت و روح هنری اثر، تجزیه و تحلیل شده‌اند. بنابراین حین بیان ارتباط تقابلی میان عناصر قرارگرفته در الگوی گرمس، چگونگی اجزا و فرم‌های به‌کار رفته در این اثر هنری بازنگری گردیده و به‌نوعی ریخت‌شناسی[۴] این نگاره منحصر به فرد شاهنامه تهماسبی، بررسی شده‌است.

## الگوی کنشی گرمس

شیوه ساختارگرایی در مطالعات ادبی، متأثر از مبانی و مفاهیم بنیادی زبانشناسی ساختگرا است که *فردینان دوسوسور*،[۵] زبانشناس سوئیسی آن را مطرح‌کرد (سجودی، ۱۳۸۱ :۲۶) و سپس، گرمس آن را دنبال‌کرد. گرمس از ساختارگرایان و نظریه‌پردازان نشانه- معناشناسی است که با مطالعه ساختارهای معنا در سطحی گسترده توانست در سال ۱۹۶۰م. فرضیه مدل کنشی را ارائه‌دهد.

همان‌طور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست برای شناخت معنای یک متن نیز باید معنای واژگان و قاعده‌های دستور داستان را فراگرفت (احمدی، ۱۳۸۰ :۱۶۲). «گرمس کوشید تا دستور زبان داستان را بیابد... وی سه دسته از تقابل‌های دوگانه‌ای را پیشنهادکرد که بنا به قاعده‌های معناشناسیک شکل‌می‌گیرند.» (Greimas ,1966: 200-208). هر داستان از تعدادی پی‌رفت و هر پی‌رفت از تعدادی الگوها که گرمس آنها را الگوی کنش[۶] نامیده، تشکیل شده‌است. در این الگوی کنشی که چگونگی جایگاه شخصیت‌ها در انتقال درونمایه و پیام داستان، نقشی اساسی می‌یافت، با هدف نمایان‌ساختن انگیزه رفتار و الگوی اندیشه و تفکر شخصیت‌های اصلی طرح‌شد و تأکیدش بر کنشگران داستان بود که درجهت خواسته مشترکی گام برمی‌دارند. از این‌رو گرمس کوشید تا بر اساس الگوی کنش‌ها اساس و قاعده ظهور رخدادها را در داستان بیابد. شش کنشگر (شخصیت) وی که به صورت سه دسته زوج تقابلی بیان می‌شوند در نمودار زیر نشان داده شده‌اند (تصویر ۱).

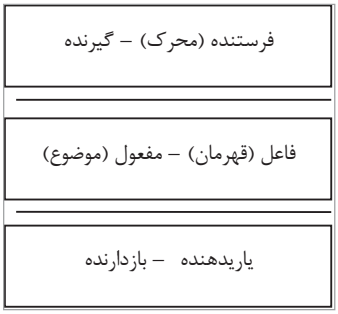
در هر روایت، فرستنده‌ای در نقش محرک وجود دارد که فاعل را به سمت و سوی مفعول هدایت می‌کند. در این مسیر، نیروهایی فاعل را در رسیدن به هدف یاری‌کرده یا مانع رسیدن وی می‌گردند. جستجوی فاعل سبب فعال‌شدن کنشگرهای دیگر شده و درحقیقت نیروی کشش هدف و

جستجو و کوشش فاعل، عامل اساسی در شکل‌گیری داستان و حوادث آن می‌شود و همین تقابل، روابط و مناسباتی را میان شخصیت‌ها به وجود می‌آورد. ازطرفی گاه یک روایت فاقد یک کنشگر بوده یا اینکه چندین الگوی کنشی در یک شخصیت تحقق پیدا می‌کند. همچنین کنشگران در یک اثر لزوماً انسان و حتی شخصیت‌های محسوس داستان نیستند بلکه ممکن است فرد، گروه یا واژه‌های مجرد و انتزاعی باشند. «این نظام ساختارگرای گرمس سیاهه کاملی از مناسبات انسانی را گرد می‌آورد که چنانچه در برخورد با استراتژی‌های یک متن به‌کار گرفته شوند، به تحلیلگر اجازه می‌دهند امکانات ناگفته را کشف‌کند.» (شوبکلایی و روحانی، ۱۳۹۱ :۹۲).

## مربع معناشناسی گرمس

یکی از بحث‌های بنیادی در معناشناسی روایت، مربوط به مربع معناشناسی است. مبحث معناشناسی که زبان را مجموعه‌ای از ساختارهای معنایی به‌حساب می‌آورد و روابط ساختاری پنهان و نهفته‌ای که معنا را تولید می‌کنند بررسی می‌نماید خود به معناشناسی بنیادی و روایتی اشاره‌دارد.

«در معناشناسی بنیادی که ساختارِ زیربنایی گفتمان محسوب‌می‌شود به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی ارزش فردی برمی‌خوریم که گرمس این مقوله‌ها را که در ارتباط تضادی بایکدیگر قراردارند، مقوله مرگ و زندگی می‌داند.» (بابک معین، ۱۳۸۳: ۱۱۷). درواقع گرمس معتقد است که آدمی اساساً با قرار دادن جهان در ساختاری از قطب‌های متضاد[۷]، معانی را می‌سازد؛ شب را با روز، سیاه را با سفید و



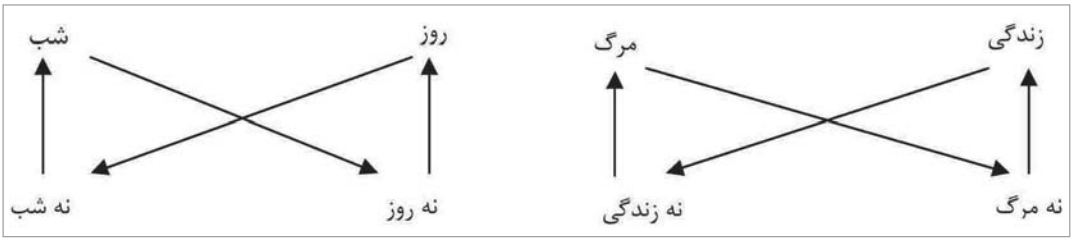

تصویر۱.زوج‌های تقابلی برگرفته‌ازمدل کنشی گرمس (نگارندگان).

برعکس. وی دراین باره می‌گوید که ما تفاوت‌ها را درمی‌یابیم و به برکت همین دریافت، جهان دربرابر ما حادث‌می‌شود (فخری، ۱۳۸۸: ۱۳۸). لیکن در مقوله‌های متضاد، پذیرش یک عنصر با قبول دیگری همراه است همچون پذیرش روز که با ایمان به وجود شب همراه است یا پذیرش مرگ که وجود زندگی را قطعی می‌سازد. به غیر از این ارتباط تضادی، دو ارتباط دیگر نیز وجود دارند یکی ارتباط تناقضی که میان یک مقوله با نفی خودِ آن استوار است، مانند روز- نه روز، شب- نه شب و دیگری ارتباط ایجابی که قبول یک مقوله، نفی تضاد آن را ایجاب می‌کند، مانند روز- نه شب، شب- نه روز. ازدیگر سو «برای رفتن از یک متضاد به متضاد دیگر، نمی‌توان مسیری مستقیم را طی‌کرد بلکه ابتدا باید مقوله‌ای نقض‌شود و سپس به متضاد دیگر رسید.» (بابک معین، ۱۳۸۳: ۱۱۸) و بدین‌ترتیب مربع معناشناسی شکل‌می‌گیرد (تصویر۲). مربعی که درواقع با حرکت میان تقابل‌های مطرح‌شده در روایت و رسیدن به کلیت معنایی به تجزیه و تحلیل ساختارهای ژرف می‌پردازد و به‌تدریج، چگونگی ساختار بصری اثر را نمایان‌می‌سازد.

## نگاره بارگاه کیومرث در شاهنامه تهماسبی

کیومرث نخستین پادشاه افسانه‌ای ایران است که بارگاه خویش را بر بلندای کوه برپا ساخت و حکومتی سراسر با امنیت و صفا برقرارکرد. «تا اینکه اهریمن دیو بر او رشک‌ورزید و آن جهان بی‌آلایش را با پلیدی و شر آکند، فرشته‌ای به‌نام سروش، کیومرث را به مرگ پورش (سیامک) زنهارداد ولی سیامک در جنگ با دیو سیاه، پور اهریمن، کشته‌شد.» (کری ولش، ۱۳۸۹ :۳۱). فرزندش هوشنگ برای خونخواهی پدر به جنگ دیو رفت و او را کشت. این نگاره بی‌نظیر را سلطان محمد از هنرمندان برجسته عهد صفوی به‌عنوان برگی از شاهنامه نفیس شاه تهماسبی در اوایل دوران صفوی با تلفیقی از شیوه‌های غرب و شرق ایران در مکتب تبریز صفوی به‌تصویر کشیده‌است (تصویر۳).

سلطان محمد در این اثر، احتمالاً شاه تهماسب را در هیأت کیومرث در بالاترین مرتبه و مرکزیت اثر جای داده‌است. بقیه فیگورها به‌ترتیب در طرفین تصویر با حرکتی دورانی



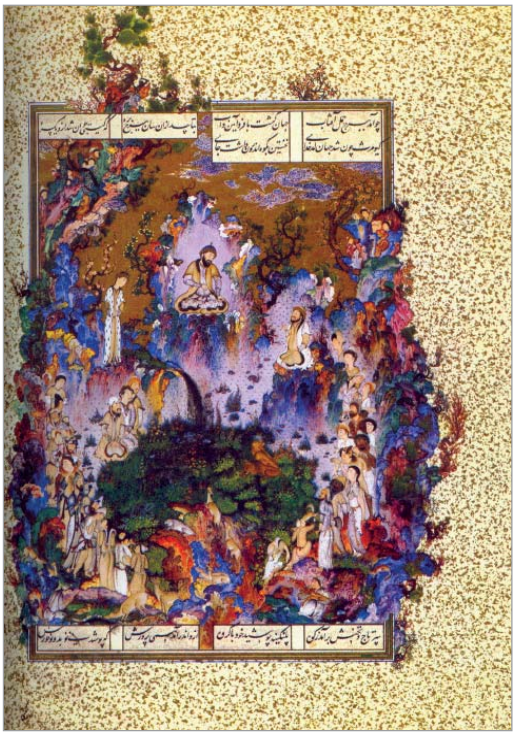

تصویر۲. زوج‌های تقابلی مربع معناشناسی گرمس (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

و منحنی‌وار اطراف صخره‌های سرشار از رنگ قرار داده شده‌اند.«در این تعدد افراد، سه شخصیت جایگاهی خاص دارند و از دیگر افراد قابل تشخیص هستند که بی‌شک می‌بایست افراد خاص این درگاه باشند.» (فرید، ۱۳۸۹: ۳۸). سه شخصیت محوری با توجه به اشعار فردوسی، کیومرث در میانه تصویر، سیامک نشسته در سمت راست وی و هوشنگ (یا به تفسیری فرشته سروش)[۸] ایستاده در سمت چپ کیومرث هستند. در این اثر، رنگ‌های درخشان آبی لاجوردی، سبز تیره، بنفش روشن، نارنجی و طلایی تمامی مجلس را غرق نور و رنگ کرده‌اند و هنرمند با ایجاد چنین فضایی بیانی ملکوتی، بهشتی و ماورایی به اثر خود داده‌است.

## تحلیل نگاره بارگاه کیومرث بر اساس الگوی تقابل سه‌گانه کنشگرها

داستان به‌نقل از فردوسی با ابیاتی آغاز می‌شود که به معرفی کیومرث و جهان آرمانی سراسر صلح و صفای پیرامون وی می‌پردازد. کیومرث در نقش فاعل است و همه کنش‌های داستان بر محور تصمیم او می‌گردد.

سلطان محمد، سه بیت زیر را که در وصف کنشگر کلیدی روایت است در بالاترین بخش نگاره، در چهار کتیبه قرار داده‌است. ابیات خود به‌نوعی در تطابق با نگاره، نشانه‌های کلامی را با نشانه‌های تصویری پیوند می‌زنند.



تصویر۳. بارگاه کیومرث، شاهنامه شاه تهماسبی (کری ولش، ۱۳۸۹: ۳۰).

چـو آمد به بـرج حمَـل آفتاب  جهـان گشت با فرّ و آئیـن و تـاب
کیـومرث شد بر جهان کدخدای  نخستین به کوه اندرون ساخت جای
بتـابیـد ز انسـان ز بـرج بـره  کـه گیتـی دوان‌گشـت ازو یکسـره

(فردوسی، ۱۳۷۵ :۳)

همچنین دو بیت آورده‌شده در کتیبه‌های پائینی نگاره نیز در وصف کیومرث بوده و همچون خود عناصر نگاره، تسلسل معنایی را در کل اثر باعث می‌گردند.

سر تخت و بختش برآمد ز کوه  پلنگینـه پوشیـد خـود با گـروه
ازو انـدر آمـد همـی پـرورش  که پوشیـدنـی نه بـدو نه خـورش

(همان)

در این روایت، کیومرث (فاعل) کسی است که میهمانی را برگزار می‌کند و در طلب مفعول؛ شکست اهریمن است. اهریمن در این فضای ملکوتی جایگاهی ندارد و تنها برمبنای نشانه‌های کلامیِ آورده‌شده در متن می‌توان به حضورش پی‌برد. لیکن فاعل در بالای نگاره و تقریباً در مرکز نیمه بالایی اثر جای‌گرفته و به‌نوعی شاخص‌ترین بخش تابلو به وی اختصاص‌داده شده‌است. ازطرفی برگزاری میهمانی، خود به گونه‌ای مفعول و خواسته فاعل، کیومرث است. چنانکه گردش سر و حرکت دست این کنشگر نگاره را به‌سمت سیامک و حرکت درکل فضای میهمانی معطوف می‌کند. همچنین سلطان محمد با استادی تمام اتصال میان فاعل و مفعول را با دنبال‌کردن حرکات کیومرث در فضایی حلزونی شکل و رنگ‌بندی متمایز صخره‌ها اطراف فاعل و کلیه میهمانان به‌نمایش گزارده‌است. در اینجا عاملی که محرک و برانگیزاننده فاعل است، خواست کیومرث می‌باشد. درواقع خواست کیومرث برای برپایی جهانی سرشار از صلح و آرامش سبب می‌شود که تصمیم بر نابودی اهریمن گیرد و شجاعت فرزندش سیامک به‌عنوان دومین فرستنده، این خواسته متعالی را به‌منصه ظهور می‌گذارد. از دیگر سو خود کیومرث به‌عنوان کنشگری گیرنده، میهمانی را برگزار می‌کند و به سیامک اجازه نبرد می‌دهد. سیامک نیز به‌عنوان دومین گیرنده، پیام کیومرث را مبنی‌بر ایجاد جهانی سراسر پاکی و به‌دور از هرگونه پلیدی دریافت‌کرده و خود را برای نبرد آماده‌می‌کند. ارتباط میان فرستنده و گیرنده در این اثر با تلاقی امتداد نگاه این دو کنشگر و همچنین اشاراتی که نقاش میان آن دو با دست رد و بدل می‌کند، به‌نمایش گزارده شده‌است (تصویر۴).

در نگاره سلطان محمد، تصویری قرینه سیامک و در سمت دیگر کیومرث واقع شده‌است که به‌نظر می‌رسد با توجه به اشعار فردوسی، فرشته سروش باشد.

سروش (فرشته نیکی) که کیومرث را بر کشته‌شدن سیامک در نبرد با اهریمن آگاه می‌کند، در جایگاه عاملی بازدارنده قرار دارد چرا که با پیشگویی این عمل نافرجام، امکان انصراف کیومرث را از شرکت فرزندش در این نبرد فراهم می‌کند. این کنشگر بازدارنده به‌عنوان نشانه‌ای کلامی در شعر فردوسی این‌چنین توصیف شده‌است.

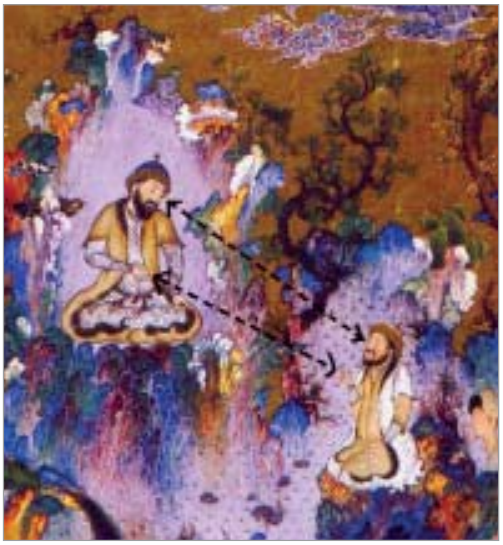
یکایک بیامد خجسته سروش  بسان پری پلنگینه پوش
بگفتش بر از این سخن بر بشر  که دشمن چه سازد همی با پسر
(همان)

همچنین ازطرفی می‌توان احتمال‌داد که هدف سلطان محمد در ترسیم جوان ایستاده، به‌تصویر کشیدن هوشنگ فرزند سیامک بوده که همچون کیومرث تاج شاهی بر سر دارد و در آینده‌ای نه‌چندان دور به کین‌خواهی پدر برخاسته و اهریمن را شکست می‌دهد. شکوفه‌های بالای سر وی که نشان از جوانی و نوید پیروزی آینده اوست احتمالاً برمبنای چنین نگرشی به‌تصویر درآمده‌اند.

سلطان محمد، این مهم‌ترین کنشگرهای نگاره را در ترکیب‌بندی‌ای مثلثی در جایگاهی قرار داده‌است که دو حرکت منحنی‌وار (اسپیرال) تشکیل‌دهنده نگاره، از این مثلث عبور می‌کنند (تصویر۵).

در این نگاره، تمامی میهمانان شرکت‌کننده در مجلس با چهره‌هایی سیاه و سفید، کودک و بزرگسال با هر قوم و مسلکی به‌عنوان عاملی یاری‌رساننده، کیومرث را در برگزاری بهتر این میهمانی یاری می‌کنند.

حضور شیران در میانه تصویر که خود پادشاه حیوانات هستند بر پادشاهی کیومرث تأکیدکرده و حرکت سایر حیوانات



تصویر۴. ارتباط تصویری میان کنشگر فرستنده با گیرنده (کری ولش، ۱۳۸۹: ۳۰).

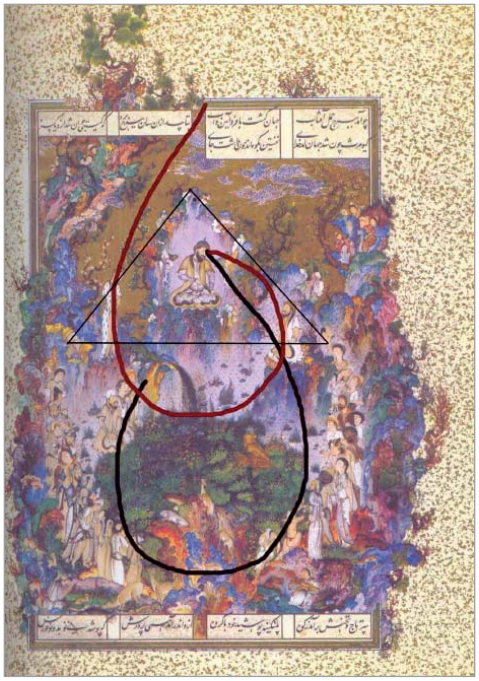
همچون آهوان در میانه اثر، میمون‌ها بر درختان خارج از کادر، نهر جاری در پای کیومرث و صخره‌های استحاله‌یافته به موجودات زنده، در حیات‌بخشی به اثر و گردش چشم در میانه میهمانی تأثیرگذارند. در این اثر رنگ نیز به‌عنوان یک عنصر بیانی، عاملی یاری‌رساننده و نویدبخش برقراری صلح و پایداری است.

درواقع سلطان محمد در بیان مفاهیم نه‌تنها از موجودات بشری استفاده‌کرده بلکه حیوانات، نباتات، ابرهای مواج آسمان و حتی صخره‌ها را هم در جایگاه موجودات جاندار و ذی‌شعور قرار داده‌است چرا که دارای کنش‌های طبیعی هستند و در زمره موجودات بشری قرار می‌گیرند (تصویر۶).

## تحلیل نگاره بارگاه کیومرث بر اساس مربع معناشناسی گرمس

در تفسیر نگاره بارگاه کیومرث بر اساس نظریه‌های گرمس، نخست باید قطب‌های متضاد را یافت و مشخص‌کرد که تعامل و تقابل این قطب‌ها چگونه روند روایت را کنترل‌می‌کنند. بدین منظور، در این نگاره ارتباطی تقابلی- تضادی بین مقوله‌ای معنایی- بنیادی، در سه شکل از یک نوع تقابل (نوع منفی)، قابل بررسی است؛ تضاد فرهنگ- طبیعت، ثابت— متغیر و مرگ- زندگی.

مسلماً حضور این تقابل و تمایزها، خود معنا را تولید می‌کنند و روند کلی داستان را شکل می‌دهند.



تصویر۵. جای‌گیری کنشگران اصلی روایت در ترکیب‌بندی مثلثی (کری ولش، ۱۳۸۹: ۳۰).

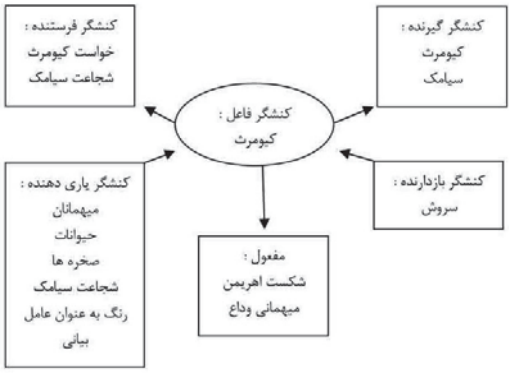
**- تقابل فرهنگ و طبیعت**

یکی از اصلی‌ترین قطب‌های متضاد حاضر در اثر مورد بررسی، فرهنگ- طبیعت است. برای بررسی این تقابل، دو مقوله فرهنگی‌سازی طبیعت و طبیعی‌سازی فرهنگ ارزیابی و هنگام بررسی آنها، دو عنصر فرهنگ و طبیعت نیز توضیح‌داده خواهندشد.

## طبیعی‌سازی فرهنگ

نظام طبیعت، عناصری همچون آسمان، ابرها، درختان، صخره‌ها، جویبار، جانوران و هرآنچه را از دخل و تصرف انسان به‌دور مانده‌است، دربرمی‌گیرد. ازطرفی دیگر فرهنگ، انسان و تمامی پدیده‌هایی است که توسط وی فراهم آمده‌باشد.

در نگاره بارگاه کیومرث، کیومرث نخستین شاه افسانه‌ای ایران بر فراز مجلس در مشخص‌ترین جایگاه تصویر بر تختگاه نشسته است و اطراف وی را مهمانان با چهره‌ها و ملیت‌های متفاوت حلقه‌زده‌اند. تمامی دعوت‌شدگان در مجلس به دور از هرگونه ملزوماتی نظیر سلاح، یراق و سایر تزئینات که نشانه فرهنگی است، ترسیم شده‌اند و این‌چنین انسانی که در این نگاره نشان از فرهنگ دارد با لباسی پلنگ‌سان در جایگاه نقض فرهنگ، به‌نوعی از دنیای متمدن و فرهنگ خویش دورشده و هیبتی نزدیک به طبیعت یافته‌است. درواقع نگارگر، لباس که مقوله‌ای فرهنگی و ساخته دست انسان و




تصویر۶. نمایش الگوی کنشی نگاره بارگاه کیومرث (نگارندگان).

به‌منظور هدفی مشخص است را به سمت و سوی یکی‌شدن با جانوران درجهت پیوند با طبیعت لایزال و رهایی وی از تعلقات دنیایی سوق‌می‌دهد.

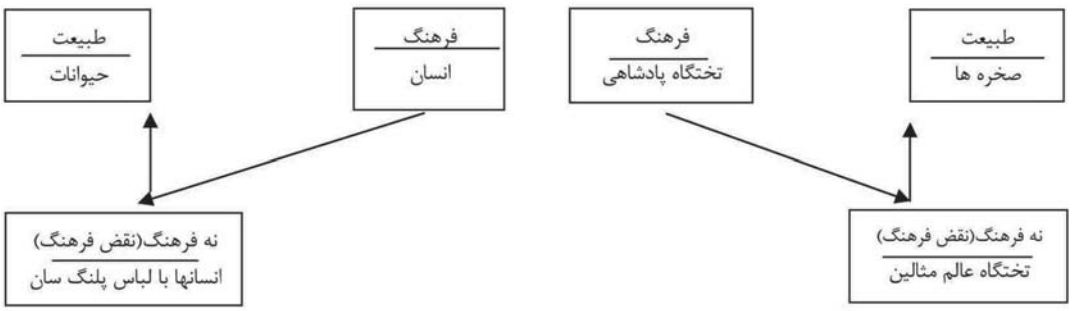
عنصر دیگری که در این نگاره مقوله‌ای فرهنگی است و جایگاهی مهم نیز در نگاره دارد، تختگاه پادشاهی کیومرث است. «تخت کیومرث صخره‌ای سبک‌بال، هزار رنگ و هزار نقش و درحال عروج به آسمان است. نه‌تنها صخره متصاعد است که به‌نظر می‌آید همه ذرات نگاره منتظر گسستن بند ظریفی که آنان را به زمین وصل‌کرده هستند تا بتوانند همراه با بهشتی که در آن واقع شده‌اند، به آسمان صعود کنند.» (مقبلی، ۱۳۸۶: ۱۲).

درواقع تخت کیومرث که بنا بر تخت‌گاه‌های نگاره‌های پیشین و به‌دلیل قرارگرفتن در مقوله فرهنگی انتظارمی‌رود عنصری جامد، سنگین و با تزئینات و یراق فراوان همراه باشد، گویا صخره‌ها را در دل خویش ذوب‌کرده و هنرمند از طبیعت استحاله‌یافته، تختگاهی از عالم مثال بنا می‌کند. حضور این تختگاه باشکوه و معلق در فضا که خود از مشخصه‌های نگارگری سده دهم ه.ق. و عامل پیوند عالم لاهوتی و ناسوتی و رجوع به عرفان اسلامی است، نمادی فرهنگی را در طبیعت لایزال پروردگار مستحیل می‌گرداند (تصویر۷).

## فرهنگی‌سازی طبیعت

نظام فرهنگ در این اثر نه‌تنها انسان را که هرچه به‌نحوی به‌دست وی تهیه‌شده یا بدعتی که توسط وی گزارده‌شده، شامل می‌شود. در مقوله طبیعت، شاید صخره‌ها یکی از جامع‌ترین اشکال آن را در نگاره به‌نمایش گذارند و استحاله صخره‌ها به چهره‌های انسانی، شاید برجسته‌ترین مضمون تلفیق فرهنگ و طبیعت به‌شمار رود.

ازدیگر سو جانوران به‌عنوان عنصری از طبیعت، بخشی از نگاره را به‌خود اختصاص داده‌اند. در این بین شیران میانه تصویر، به پادشاهی اشاره‌داشته و کنایه‌ای بر به‌تخت نشستن کیومرث دارند (تصویر۸).




تصویر۷. .نمایش زوج‌های تقابلی فرهنگ- طبیعت (طبیعی‌سازی فرهنگ) در نگاره مورد بررسی (نگارندگان).

**- تقابل ثابت- متغیر (حرکت و سکون)**

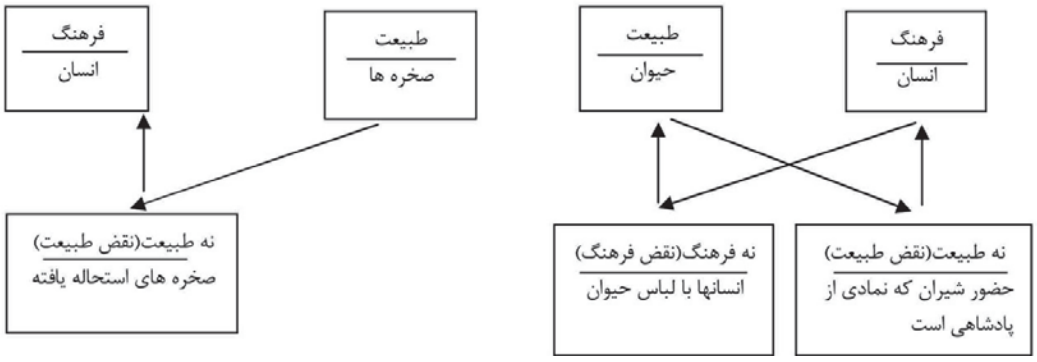
ثابت و متغیر، نخستین جداسازی ای است که ادراک و فهم آدمی از جهان انجام‌می‌دهد. به لطف این تمایز اصلی بین آنچه ثابت و آنچه متحول است، می‌توان به هرآنچه جهان معنایی انسان را می‌سازد، معنابخشید. همان چیزی که *یلمسلف*[۹] و به‌دنبال آن نشانه- معناشناسان آن را سطح درونی[۱۰] می‌نامند (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۱۸). درواقع هر روایتی برمبنای دو اصل ثابت و متغیر شکل‌می‌گیرد. ثابت، از آن جهت که موضوع درباره شخصیتی مشخص و واحد شکل می‌یابد و متغیر ازآن‌رو که در سیر روایی داستان، موضوعی تا به انتها دنبال‌می‌شود.

در نگاره بارگاه کیومرث، صخره‌ها به‌عنوان عنصر ثابت اثر در نظام طبیعت با رنگ‌های فیروزه‌ای، زمردین، ارغوانی و اخرایی سرتا سر نگاره را پوشانده‌اند. به‌بیانی دیگر، رنگ‌های درخشان و جواهرگون اثیری که نگارگر برای صخره‌ها به‌کار برده‌است، جهانی اساطیری را به‌تصویر می‌کشند که دربرابر رنگ‌آمیزی واقع‌گرای حیوانات و گیاهان در میانه مجلس، تقابلی مادی– معنوی را نشان می‌دهند. لیکن جانوران تصویرشده در نگاره همچون شیران و آهوان، نشان از عناصری پویا دارند. عناصری که نه‌تنها در خود نگاره درحال حرکتند بلکه بنا بر چگونگی جای‌گیری‌شان در کل اثر، به پویایی نگاره و حرکت چشم در تمامی مجلس یاری می‌رسانند. با این همه صخره‌ها که خود نمایانگر سکون و ثبات هستند و نشان از عناصری تسخیرناپذیر دارند، در جای‌جای نگاره از هدف مشخص خود جداشده و تبدیل به چهره حیـــوانات می‌شوند. درواقع این نوع تغییر که به‌عنوان یک تغییر منفی تلقی‌می‌شود، جایگاه صخره‌ها را از مقوله ثبات به نقض ثبات تغییر می‌دهد (تصویر۹).

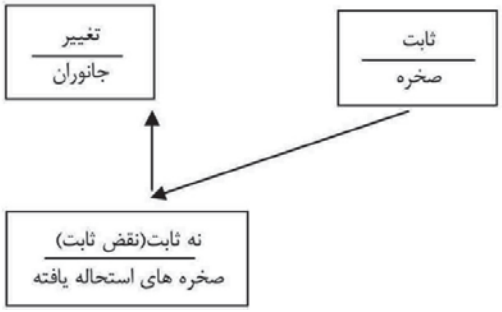
**تقابل مرگ و زندگی**

ارتباط تقابلی- تضادی دیگری که جنبه فردی داشته و در مقوله مربع معناشناسی گرمس می‌گنجد، تقابل دو قطب مرگ و زندگی است. سلطان محمد در نگاره بارگاه کیومرث، زندگی را به زیبایی تمام به‌تصویر می‌کشد آن‌گونه که نه‌تنها فضای سراسر رنگ گیاهان سرسبز، رود نقره‌ای میان صخره‌ها و درختان پرشکوه بلکه بی‌کرانگی آسمان با عبور صخره‌ها و درختان از فراز تصویر و آسمان سراسر نور و درخشندگی، به القای حس زندگی در نگاره یاری‌می رسانند. ازطرفی معنای مرگ و زندگی در این اثر، شاید با روایت این تصویر از زبان فردوسی بیشتر نمود می‌یابد.

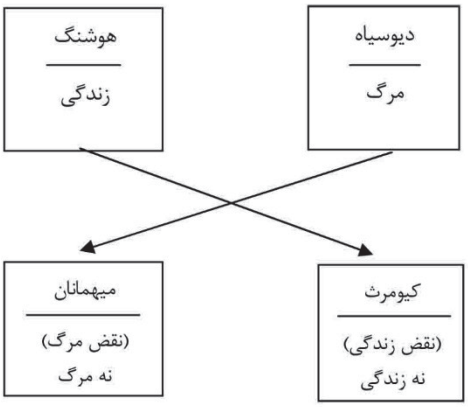
کیومرث که در بالاترین نقطه تصویر بر تخت نشسته‌است، از طریق سروش از مرگ فرزند خویش آگاه‌گشته و کنار تخت کیومرث، هوشنگ فرزند سیامک، ایستاده‌است. در این روایت، دیو سیاه که به دستور اهریمن بر کشتن سیامک گمارده شده‌است ازنظر معنای ضمنی به مرگ اشاره دارد که البته تنها در اشعار فردوسی به این داستان پرداخته شده‌است. در میان تمامی انسان‌هایی که به زندگی اشاره می‌نمایند؛ هوشنگ جوان با لباسی سپید، ایستاده درکنار تخت و با تاج پادشاهی بر سر، بیشترین معنای زندگی را القا می‌کند. بین این دو قطب، مقولهٔ معنایی دیگری بنا بر روایت داستان به‌تصویرکشیده شده‌است که می‌تواند نقض زندگی باشد. به‌دیگر بیان، کیومرث که توسط فرشته سروش به مرگ فرزندش زنهار داده شده‌است و با وجود آگاهی از فرجام کار نبرد، میهمانی وداع را برگزار می‌کند، در این جایگاه قرار گرفته‌است. میهمانان دعوت‌شده در مراسم که از دلیل برگزاری این مجلس بی‌خبرند و به‌نوعی جدای از دغدغه وداع پدر با پسر اطراف نگاره به‌تصویر درآمده‌اند، در جایگاه نقـــض مرگ (نه مرگ) واقـــع مـــی‌گردند (تصویر۱۰).




تصویر۸. نمایش زوج‌های تقابلی فرهنگ- طبیعت (فرهنگی‌سازی طبیعت) در نگاره مورد بررسی (نگارندگان).




تصویر۹. نمایش زوج‌های تقابلی متغیر- ثابت در نگاره مورد بررسی (نگارندگان).




تصویر۱۰. نمایش زوج‌های تقابلی زندگی- مرگ در نگاره مورد بررسی (نگارندگان).

## نتیجه‌گیری



در مقاله پیش‌رو مشاهده‌گردید که مدل الگوی کنشی و مربع معنی‌شناسی به‌عنوان یک نظریه جدید تحلیلی گرمس از اندیشمندان ساخت‌گرای مکتب نشانه- معناشناسی پاریس، توانایی انطباق با یکی از ماندگارترین نگاره‌های آثار نگارگری ایرانی باعنوان بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد از شاهنامه شاه تهماسبی را به‌مثابه یک متن، داراست. اگرچه این نگاره به شیوه سنت‌گرایانه بارها تحلیل و تفسیرشده اما تطابق الگوی تقابل‌های گرمس با عناصر این اثر، شکل‌گیری نگاره سلطان محمد را بر اساس ساختارهای ثابت روایت بیان کرده‌است. این موضوع نشان می‌دهد که نقاش چگونه از امکانات صوری بیان برای هم‌سویی با متن و واکاوی گوشه‌های پنهان این گنجینهٔ گسترده، بهره‌می‌گیرد. درواقع ازآنجا که ساختارهای جهانیِ ثابتی، نظام گفتمان‌ها را تعیین می‌کنند و روایت‌ها خود از ساختارهایی ثابت شکل گرفته‌اند، با قرار دادن هر اثر روایی در جایگاه متن می‌توان الگوی معناشناسی گرمس را به‌عنوان ابزاری برای تجزیه و تحلیل آن قرار داد. همچنین با بررسی و تقطیع متن و ربط سطوح مختلف آن می‌توان کلیت معنایی اثر را کشف‌کرد چنانکه در نگاره‌ای که سلطان محمد آن را آفریده، نگارگر یکی از بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی، ارتباط تضادی و به‌دنبال آن سایر ارتباطات همچون تناقضی و ایجابی را به‌کار می‌برد. افزون‌بر قطب‌های فرهنگ و طبیعت، زندگی و مرگ و ثابت و متغیر که در این تحقیق به‌تفصیل بررسی شدند، می‌توان به موارد دیگری همچون سرد- گرم (رنگ‌ها) و مادی- معنوی (ناسوتی- لاهوتی) نیز اشاره‌نمود. بطوری که نگارگر با آفرینش تضادها و تناقض‌های موجود و تلاش برای یکسان‌سازی آنها خود به خود درجهت بیان مفاهیم عمیق عرفانی گام برداشته‌است. چنانچه دو گفتمان طبیعت و فرهنگ که در صخره‌های مرجانی‌شکل نگاره، حالتی یکپارچه به‌خود گرفته و در جایگاه تختگاه و حتی انسان قرارمی‌گیرند، در القای حس اساطیری داستان و بیان حکمت خسروانی شاهنامه نیز کمک شایانی می‌کنند.

افزون‌بر این قطب‌های متضاد که به‌عنوان جزئی از روساخت‌های اثر، معانی را می‌سازند در سطح زیربنای متن، نگاره در قالب الگوی کنشی بر اساس سه دسته زوج تقابلی قابل بررسی است. آن‌گونه که نگارگر کنشگرها را برمبنای عملکرد شخصیت‌ها در نگاره به طریقی قرار داده‌است که بیننده در مسیر حرکت میان تقابل‌ها تمامی نگاره را دور می‌زند و ضمن سیر کلی روایت در یک اثر واحد که از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است، به مهم‌ترین کنشگرهای روایت (کیومرث، سیامک و هوشنگ) نیز می‌پردازد.

درنهایت نگارگر با نزدیک‌کردن طبیعت و فرهنگ، زندگی و مرگ و تغییر و سکون به یکدیگر سعی در پیوند عالم لاهوتی و ناسوتی داشته و به زیباترین بیان، مفاهیم عمیق عرفانی را بازگویه می‌کند. ازطرفی در این مسیر کلیه عناصر و نشانه‌های قرار داده‌شده توسط نگارگر درخلال نگاره نه در مقام تزئین صرف، بلکه یاری‌رساننده معانی نهفته در اثر و تکمیل‌کننده سیر روایی داستانند.

در این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه مربع معناشناسی و مدل کنشی گرمس، ساختار تصویری یک اثر و به تبع، محتوای آن بررسی شده‌است. این امر، نشان‌دهنده آن است که در پژوهش‌های آتی با استفاده از سایر نقدهای نو همچون نظریه نشانه‌شناسی و رمزگان *رولان بارت*[11] که در آن نه به ساختار متن که به ساخت‌مندی اثر می‌پردازد و همچنین بر اساس تقابل‌های دوتایی *لویی استروس*[12] می‌توان آثار تصویری ادبی ایران را در چارچوبی نظری و با روش‌های نقد جدید نیز مورد بررسی قرار داد. البته مسلم است که ثبت الگویی ثابت و قرار دادن چارچوبی قطعی بر نگاره‌های ایرانی که فراتر از روش‌های علمی و قرار دادهای صوری جدید به‌تصویر درآمده‌اند، امکان‌پذیر نخواهدبود بلکه این نظرات تنها راه باریکی هستند که برخی حلقه‌های گمشده معنایی را پیش روی پژوهشگران آشکار می‌سازند.

## پی‌نوشت

1- AlgirdasJulienGreimas

۲- فضا در مینیاتور ایرانی درواقع نمودار فضای ملکوتی و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است.... فضای مینیاتور، فضای عالم مثال است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵).

3- Semantique Stractural

۴- ریخت‌شناسی به چگونگی اجزا و فرم‌های به‌کار برده‌شده در هر اثر هنری می‌پردازد (جوانی، ۱۳۹۰: ۲۸).

5- Ferdinand de Saussure

6- Actant

7- Binary opposithon

۸- بنابر گفته کری ولش، شخص ایستاده بر تخته سنگ در سمت چپ کیومرث، فرشته‌ای به‌نام سروش است که کیومرث را به مرگ پورش زنهار می‌دهد (کری ولش، ۱۳۸۹: ۳۱). ازطرفی با توجه به تحلیل کلی نگاره که در متن مقاله نیز آورده شده‌است شخص ایستاده درکنار کیومرث، هوشنگ، پسر سیامک نیز می‌تواند باشد. بنابراین در این مقاله هر دو احتمال درنظر گرفته‌شده و نگاره از هر دو زاویه بررسی شده‌است.

9- Louis Hjelmslev (1899-1965)

10- Eplan du Contenu

11- Roland Barthes

12- Claude Lévi-Strauss

## منابع و مآخذ


- احمدی، بابک (۱۳۹۰). **ساختار و تأویل متن**، چاپ سیزدهم، تهران: مرکز.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۸۳). **سیر زایشی معنا**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۰). **بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۱). لیلی و مجنون و نقد ساختارگرایی، **بایا**، دوره دوم، (۱۵)، ۳۰-۲۶.
- _____ (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). **مطالعه نشانه معناشناسی در فرایند گفتمانی آفیش‌های تبلیغاتی**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- شوبکلایی، علی‌اکبر و روحانی، مسعود (۱۳۹۱). تحلیل داستان شیخ صنعان منطق الطیر عطار بر اساس نظریه کنشی گرمس، **گوهر گویا**، سال ششم، (۲)، ۱۱۲-۸۹.
- عباسی، علی (۱۳۸۸). کنش‌های روایی بر اساس روش گرمس: مطالعه موردی دو اثر، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، سال سوم، (۱۳)، ۱۳۵-۱۱۵.
- فخری، محسن (۱۳۸۸). عاشقانه‌ای برای گاو (نقدی ساختارگرایانه بر اساس دیدگاه گرمس)، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، سال سوم، (۱۳)، ۱۵۰-۱۳۶.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵). **شاهنامه فردوسی**، تصحیح محمد عباسی، چاپ پنجم، تهران: فخر رازی.
- فرید، امیر (۱۳۸۹). بررسی یک اثر از سلطان محمد (بارگاه کیومرث)، **کتاب ماه هنر**، (۱۴۸)، ۳۹-۳۴.
- کری ولش، استوارت (۱۳۸۹). **نقاشی ایرانی (نسخه نگاره‌های عهد صفوی)**، ترجمه احمدرضا تقاء، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- مقبلی، آناهیتا (۱۳۸۶). تحول تخیل در شاهنامه نگاری (در منتخبی از نگاره‌های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی با تکیه بر عناصر بصری). **رهپویه هنر**، دوره دوم (۴)، ۱۷-۵.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، **فصلنامه هنر**، (۲۶)، ۷۹-۸۶.

- Greimas ,A. J. (1966). **Semantique Stracturale**. Paris: Presses universitaires de France.

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۷/۲۷
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# تأثیر نگارگری دوره صفویه بر سفالینه‌های همان دوره*

**مهدی حسینی** مرضیه علی‌پور*****

## چکیده



سفالینه‌های ایران ارتباط بسیار نزدیکی با زندگی مردم داشته و به‌دلیل تنوع شکل در تمام زمینه‌های مختلف، کاربرد نامحدودی یافته‌اند. آنها همچنین ازلحاظ زیبایی‌شناختی نیز حائز اهمیت هستند و به‌عنوان سندی فراگیر از هنر دوره‌های مختلف ایران قلمداد می‌شوند. ازهمین رو در پژوهش حاضر به مطالعه نقوش آثار سفالی که در دوره صفویه طراحی‌شده‌اند، از منظر نگاره‌های مکتب‌های تبریز و اصفهان پرداخته شده‌است. در این تحقیق، محصولات سفالین سده‌های دهم تا دوازدهم ه.ق. بررسی و ویژگی‌های بارز نگارگری مکتب‌های تبریز و اصفهان و تأثیر آنها بر روند طراحی آثار سفالین مطالعه شده‌است. در ادامه تعدادی از محصولات سفالی بر اساس موضوعات حاکم بر نگارگری دوره صفویه مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. بنا بر آنچه بیان‌شد، پرسش این پژوهش بدین قرار است که تا چه اندازه تحولات موجود در نگارگری دوران صفویه بر سفالینه‌های آن بازتاب داشته‌اند. روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده تطبیقی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن منابع کتابخانه‌ای، وب‌سایت موزه‌های جهان و مجموعه‌های خصوصی است. در نهایت، نتایج حاصل از بررسی‌ها بیانگر این بود که تغییرات ایجاد شده در هریک از مکتب‌های نگارگری عصر صفوی، تحولات منحصر به فردی را در طراحی سفالینه‌های این دوره داشته آن‌گونه که قلمرو تزئینات آنها را تحت تأثیر قرار داده‌اند. ضمن اینکه *کمال‌الدین بهزاد* و *رضا عباسی* به‌عنوان تأثیرگذارترین افراد مکتب نگارگری تبریز و اصفهان و همچنین گسترش روابط ایران با سایر ملل موجب تغییرات تکنیکی و مفهومی در اجرای نقوش آثار سفالین بوده‌اند.

**کلیدواژگان:** صفویه، مکتب تبریز، مکتب اصفهان، سفال، نگارگری.

---

*مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مرضیه علی‌پور باعنوان "تأثیر نگارگری بر سفال دوره صفویه" به‌راهنمایی استاد مهدی حسینی در دانشگاه هنر تهران است.

** استاد، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
*** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران. marziealipoor@yahoo.com

## مقدمه

نگارگری به‌دلیل تأثیر بنیادینی که بر تمامی آثار تجسمی دارد، در تحقیقات حوزه هنرهای ایرانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. گستره وسیع آن زمانی معین می‌گردد که هنرمندان آن را به هنر کاربردی تبدیل و در آفرینش آثار هنری به‌عنوان عنصر تزئینی از آن بهره برده‌اند. همانند ذوق‌آزمایی نگارگران بر بدنه پخته سفال به‌عنوان جایگزین بوم نقاشی که می‌تواند بسیار جذاب و هیجان‌انگیز باشد چرا که گل رس مقاومتی دارد که نیروی تخیل هنرمند این مقاومت را درهم می‌شکند و تجلی‌گاه خلاقیت و ابداع هنری بشر می‌شود. بنابراین بهترین آثار سفالی افزون‌بر کاربرد عملی ازلحاظ زیبایی‌شناختی نیز درخور توجه‌اند. اگرچه پیشینه آثار نقاشی موجود در غارهای نقاط مختلف دنیا به‌ویژه جنوب اروپا، به دوران پارینه جدید و فراپارینه سنگی که حداقل بیست هزار سال پیش از ابداع سفال[۱] است، می‌رسد با این همه *ویل دورانت*[۲] آغاز هنر نقاشی را از هنگام نقش‌اندازی بر روی سفال می‌داند. «هنگامی که کوزه‌گر بر روی ظروف ساخته خود نقوش رنگین ترسیم می‌کرد، درواقع هنر نقاشی را به‌وجود آورد. چه در نزد ملل نخستین، هنر نقاشی هنر خاصی به‌شمار نمی‌رفت بلکه از متعلقات کوزه‌گری و مجسمه‌سازی به‌شمار می‌رفت.» (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۲۷). هیچ تمدن کهنی همانند تمدن ایران در ساخت سفالینه‌ها از طرح‌های غنی و تزئینی شیوه‌های محلی و مکتبی بهره نبرده‌است و سابقه آن به دوران نوسنگی[۳] بازمی‌گردد. سفالگران از مضامینی طبیعی همچون کوه، نهر آب، حیوانات شکاری؛ کل، بز، گوزن و پرندگان؛ درنا، لک لک، باز، قوش برای طراحی آثار خود استفاده می‌کرده‌اند. ازآنجا که نقش‌مایه یک اثر هنری می‌تواند سرچشمه اندیشه‌ای هنرمندانه باشد یا هدفی که هنرمند را به‌سوی انجام اثر خود رهنمون می‌گرداند؛ بررسی نقش‌مایه‌ها در دوره‌های مختلف، واجد بررسی چند جانبه هستند. بنابراین هدف از انجام این پژوهش تأثیر هنر نگارگری بر هنر سفالگری دوره صفویه است. نخستین و مهم‌ترین مرحله سفالگری، طراحی شکل و نقوش سفالینه است که در ادوار مختلف می‌تواند نمایانگر دانش، معرفت و باورهای اعتقادی سفالگر بوده و در نتیجه ترجمان پیام وی را بازتاب دهد.

از این‌رو در تحقیق حاضر با بررسی انواع سفال‌های طراحی‌شده طی عصر صفوی، چگونگی روند تأثیر هنر نگارگری بر سفالینه‌های این دوره نیز بررسی‌می‌شود چرا که طی حدود ۲/۵ قرن حکومت صفوی، تغییراتی اساسی در هنر نگارگری مشاهده می‌شود. درواقع مطالب این پژوهش به‌صورت خاص بر تأثیرپذیری نقوش سفالینه‌ها از نگاره‌های مکتب‌های تبریز و اصفهان تمرکز دارند که به‌عنوان جریانی تاثیرگذار در سایر حوزه‌های هنری زمان خود نیز نمود و تجلی‌یافتند. صرف نظر از بررسی پیشرفت‌های تکنیکی چه از لحاظ شیوه ساخت و تزئین سفالینه‌ها که به‌صورت چشمگیری موجب رشد کمّی آنها در دوره صفوی شده، در تحقیق پیش‌رو عوامل بصری سفالینه‌ها که نقوش روی سفال‌ها درطول مدت ۲۵۰ سال حکومت صفویه دربر می‌گیرد، مطالعه شده‌است. همچنین به بررسی این نکته پرداخته می‌شود که طی این دوره چگونه ارزش‌های زیبایی‌شناسانه با توجه به تغییرات ایجادشده در مکتب‌های نگارگری دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده‌اند. در طراحی سفالینه‌ها، همواره عواملی مانند خلاقیت، شیوه نگارگری و توجه به تقاضای جامعه وجود دارند. درواقع این تقاضا، بر اساس شرایط فرهنگی- هنری حاکم بر جامعه شکل‌می‌گیرد و ازآنجا که نگارگری به‌عنوان اساس طراحی آثار هنری مطرح است و از خلاقیت و نوآوری هنرمندان نشأت‌گرفته و در آثار تجسمی تبلور می‌یابد، تعیین‌کننده این شرایط است. بعد تزئینی اشیای کاربردی به انحای گوناگون از سبک و شیوه نگاره‌های هر دوره پیروی می‌کند و بایستی در ادوار مختلف تغییرکند. این امر متضمن آگاهی و تعامل میان حوزه‌های متنوع هنر و هنرمندان است که این موضوع در عصر صفوی کاملاً آشکار است. مطالعه تزئینات سفالینه‌های عصر صفوی مشخص خواهد نمود که تزئینات آنها از چه نقوشی تشکیل شده‌اند و چه موضوعاتی بر آنها حاکم است. بنابراین پرسش‌های قابل طرح در این پژوهش بدین قرار است که نحوه تأثیر تحولات نگارگری عصر صفویه بر نقوش سفالینه‌های این دوره چگونه بوده‌است. دیگر اینکه با جایگزینی سفالینه‌ها بجای بوم نقاشی، نگارگران تاچه حدی توانستند نقوش کاربردی در نگارگری را روی سفال‌ها اجرا کنند.

## پیشینه پژوهش

تحقیقات مرتبط با موضوع پژوهش حاضر شامل موارد بدین شرح است. *اعتصام* (۱۳۴۶) در رساله باعنوان "تحقیق درباره نقوش برروی ظروف سفالی"، پیشینه سفال در ایران و سپس طرز ساخت سفالینه‌های زرد طلایی دوران سلجوقی به‌ویژه توسط خاندان آل‌طاهر در کاشان را بررسی کرده‌است. *اکبری* (۱۳۷۵) در رساله باعنوان "پیشینه نقوش بر روی سفالینه‌های ایران (به‌ویژه نقوش انسانی در ادوار اسلامی)" به بررسی نقوش و وضعیت هنر سفالگری از آغاز پیدایش آن

تا دوره قاجار با تأکید بر مفاهیم نقوش انسانی سفالینه‌های عصر اسلامی پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که سفال یکی از برجسته‌ترین مظاهر هنر دینی است و از سمبل‌های ملی به‌شمار می‌رود. *صدری* (۱۳۷۸) در رساله با عنوان "سیر تحول هنر نگارگری در ایران با تأکید بر هنر نگارگری عصر صفوی و تأثیرات متقابل آن با تمدن‌های هم عصر"، تاریخچه هنر نقاشی از قبل از اسلام تا دوران صفوی را مورد بررسی قرار داده‌است. تأکید این نویسنده بر مکاتب رایج عصر صفوی و هنرمندان این رشته هنری است که طی بررسی آثار آنها به این نتیجه می‌رسد که موضوع اصالت هنر، نگارگری دوران صفوی و تأثیراتی است که آن از سایر تمدن‌ها پذیرفته یا متقابلاً بر آنها تأثیرگذار بوده‌است. *جوانی* (۱۳۸۳) در رساله باعنوان "مکتب نقاشی اصفهان (پایه و اصول)" عوامل مؤثر در شکل‌گیری نقاشی مکتب اصفهان را در عصر شاه عباس اول با توجه به قلمرو ساختار فکری و هنری آن که ناشی از نهاد اندیشه و سیاست است، مطالعه کرده‌است. وی دراین راستا به این نتیجه دست می‌یابد که اندیشمندان مکتب فلسفی و متعالیه اصفهان در شکل‌گیری نگارگری این مکتب نقش بسزایی داشته‌اند.

بطور کلی پژوهش‌های مختلفی درارتباط با سفالگری و نگارگری عصر صفوی به‌صورت جداگانه مطرح‌شده ولی تحقیقی با این موضوع که هر دو حوزه سفالگری و نگارگری را دربرگیرد، انجام نشده‌است. ازهمین رو، در تحقیق حاضر انعکاس تحولات موجود در نگارگری دوران صفویه به‌ویژه نگارگری مکتب‌های تبریز و اصفهان روی سفالینه‌ها بررسی شده‌است. همچنین ضمن مطالعه پیوند میان ساختار و عناصر تصویربا نقوش روی سفال‌ها، نقوش تعدادی از آثار سفالی و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر نیز باهم قیاس‌شده‌اند.

## روش پژوهش

اساس انجام این تحقیق بر روش تطبیقی- تحلیلی استوار است که می‌تواند وجوه اشتراک نقوش موجود در نگارگری و سفالگری را برجسته‌تر نماید. بدین منظور نخست، ویژگی‌های مکتب‌های نگارگری تبریز و اصفهان و صنعت سفالگری دوره صفویه بررسی‌شده تا خصوصیات و میزان تأثیرگذاری مکتب‌های نگارگری بر آثار سفالی دوره صفویه به‌راحتی قابل مطالعه باشد. در ادامه برای پژوهش بیشتر، نقوش تعدادی از سفالینه‌ها با نگاره‌های این دوره تجزیه و تحلیل‌شده‌اند. به‌دلیل دسترسی نداشتن به آثار سفالی و نگاره‌های این دوره از منابع کتابخانه‌ای، وب‌سایت‌های موزه‌های جهان و مجموعه‌های خصوصی استفاده شده‌است.

## مکتب نگارگری تبریز

مکتب نگارگری تبریز در دوره صفویه بر پایه دستاوردهای هنری سبک پرمایه و خیال پردازانه دربار ترکمنان تبریز، آرمان‌های طبیعت‌گرایانه بهزاد در هرات و سبک شیراز (دوره پیر بداق آق قویونلو و سلطان خلیل) شکل‌گرفت. با حضور بهزاد در تبریز تحولات چشمگیری در این مکتب رخ‌داد. از این‌رو، سه مرحله اساسی در پیشرفت نگارگری تبریز صفوی قابل شناسایی است. ۱. دو دهه اول سده دهم ه.ق.؛ مرحله پیش از بهزاد و زمان تسلط سنت محلی نگارگری مرتبط با سبک متقدم در کارگاه تبریز است. ۲. دهه بیست و آغاز دهه سی؛ دوره انتقال دانسته می‌شود که همزمان با ورود استادان هرات به ریاست بهزاد و ترکیب پیچیده سنت‌های محلی با دستاوردهای مکتب بهزاد است. ۳. شکل‌گیری مکتب جدید صفویه در دهه‌های سی و چهل که دوران شکوفایی نگارگری صفویه تبریز است. از ویژگی‌های مکتب نگارگری تبریز می‌توان به موارد زیر اشاره‌نمود.

در مکتب نگارگری تبریز سنت فضاسازی مفهومی به قوت خود پابرجاست و فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود. به‌سبب کثرت روابط و تعدد وقایع، ساختار فضای نگاره‌ها پیچیده‌تر شده و در نظامی جدید و استعاره‌آمیز مجال بروز و ظهور یافته‌اند. این ساختار دارای ترازهای متعدد، از پائین به بالا و اطراف گسترش‌یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته‌است و به‌سبب جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به‌نظر می‌آیند. بر این اساس، فضا هم دو بعدی است و هم عمق دارد و درعین ناپیوستگی، یکپارچه است. در نگاره‌ها، جریان عمومی به انسان و محیط پیرامونش توجه‌دارد. همچنین تلاش برای انعکاس گستردگی و کمال حیات بشری در آنها بروز یافته‌است. درواقع با الحاق عناصر بی‌شمار به نگاره‌ها، تمام فضای کاغذ برای نمایش محیط زندگی و امور روزمره به‌کار رفته و اجزای جدید در فضای نگاره که نشان‌دهنده شیوه زندگی آن دوره است، به‌نمایش گذاشته شده‌است. ارتباط میان پیکره‌ها و دنیای اطرافشان و همچنین توجه به واقعی‌بودن فضای نگاره با نمایش پویایی و تحرک آنها برقرار گردیده‌است. بنابراین دگرگونی در تلقی شخصیت‌ها، روح‌بخشی به آنها، مرتبط‌سازی‌شان با فضای پیرامون و ارائه محیطی به‌مراتب واقعی‌تر به‌وجود آمده‌است. زیرا افزون‌بر تصویر انسان، فضا و شرایط اطراف وی نیز به‌تصویرکشیده شده‌است. معمولاً شخصیت‌ها در احاطه مناظر و ساختمان‌ها طبیعی طراحی‌می‌شدند و اندازه و ابعاد عناصر مختلف تصویر باهم متناسب و هماهنگ بودند

که این دستاورد دوره طولانی تکامل نگارگری است. به‌تدریج با توجه به انسان و جنبه‌های مختلف حیات وی، حرکات پیکره‌های انسانی نزدیک به واقعیت می‌گردند و حالات و سکناتش تنوعی بی‌نظیری می‌یابند. سهولت و آزادی نقش‌ها در نگاره‌ها و تکامل اصالت آنها، در این دوره از نگارگری پدیدمی‌آید و ترکیب‌بندی‌های مکتب تبریز پویا و زنده‌تر می‌شود. در نگاره‌های مکتب تبریز هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. نظام پر استعاره نگارگری تبریز با وجود داشتن تزئینات شکوهمند، کاربرد سخاوتمندانه رنگ‌های شاد، تحرک باطنی و غنای عاطفی سبب‌شده تا از برتری خاصی برخوردار باشد. در این نگاره‌ها امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند اما گویی ناظری آگاه همه چیز را در آن واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چند ساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان‌می دهد. با کاهش حمایت شاه تهماسب از هنرها و انتقال پایتخت به قزوین، نگارگری به درون لایه‌های مختلف جامعه نفوذکرد و کارگاه‌های خصوصی نگارگران شکل‌گرفت و به‌تدریج سلیقه عمومی مردم در ترسیم نگاره‌ها به‌کار رفت. البته نکته شایان توجه این است که نگارگری مکتب قزوین ادامه سبک نگارگری مکتب تبریز است لیکن تغییرات اندکی در ترسیم چهره‌ها و مناظر و نحوه ارائه نگاره‌ها رخ داده‌است. زیرا سفارش نسخه‌های خطی مصور کاهش و رقعه‌نگاری افزایش‌یافت. بر این اساس، نگارگری مکتب قزوین را بایستی دوران گذار از نگارگری مکتب تبریز به مکتب اصفهان دانست بدین دلیل که این مکتب مصادف با نیمه سده دهم ه.ق. که مکتب تبریز به اوج کمال خود رسیده، شروع شده‌است.

### مکتب نگارگری اصفهان

در مکتب نگارگری اصفهان تحولاتی اساسی در نگارگری و طراحی ایران به‌وجود آمد و هنرمندان آزادی عمل بیشتری یافتند. خصوصیات مکتب نگارگری اصفهان بر اساس معیارهای بنیادی رضا عباسی شکل‌گرفت. درواقع، تحولی که در پایان سده دهم ه.ق. در فضای نگارگری ایرانی شروع شده‌بود با آثار دهه پایانی عمر رضا عباسی (۱۰۴۴-۱۰۳۴ ه.ق.) به نقطه اوج و کمال خود می‌رسد. در زمان شاه عباس، بر اثر امنیت بی‌سابقه و زمینه‌های رونق تجارت خارجی کم‌کم تأثیرات نقاشی اروپایی بر نگارگری ایران (مکتب اصفهان) آغازشد. دراین باره *آژند* معتقد است که رضا عباسی هرگز نکوشید از اسلوب‌های سایه‌پردازی و پرسپکتیو نقاشی غرب استفاده‌کند. خط در اسلوب قلم‌گیری با استفاده از قلم مو و مرکب از ارزش‌های سبک اوست که با شدت و ضعف در خطوط به‌خوبی توانسته حجم پیکره‌ها، بافت البسه و دیگر عناصر را با آن به‌نمایش گذارد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۱). پس از وی، به‌تدریج برخی از شاگردان رضا عباسی در اثر حمایت دربار، علائق شخصی و زمینه‌های موجود مرتبط با آن زمان به شیوه‌ای دیگر گرایش یافتند به‌گونه‌ای که سبک غالب در این دوره متأثر از شیوه‌های اروپایی بود. بر این اساس، ساختار هنری مکتب اصفهان بازتاب ساختار فکری موجود در عصر شاه عباس اول بر عوامل و عناصر صوری و ظاهری است. از ویژگی‌های نگارگری مکتب اصفهان موارد زیر را می‌توان برشمرد.

در اوائل سده یازدهم ه.ق، هنر نگارگری تا اندازه‌ای مستقل از حمایت دربار و کمتر از قبل اشرافی بود و محتوا، بخش مهمی از معنای یک تصویر شد. لیکن در اواخر این قرن این اهمیت تنزل‌یافت چرا که به موازات کاهش تولید نسخ خطی، تولید آثاری که محتوای برجسته و مهمی داشتند نیز کم‌شد. پیوند نگارگری و ادبیات سست‌گردید و نگارگر وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامون خویش را به‌صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت‌می‌کرد. در همه نگاره‌ها نقش و حالات جدید و صورت‌های بسیار متنوع به‌وجود آمد؛ در مجلس نگاری‌ها تعداد انسان‌ها معدود، بزرگ‌تر از اندازه متعارف، شخصیت‌ها در ترکیب‌بندی هیچ ارتباطی با مناظر نداشتند و از آن تبعیت نمی‌کردند و منظره تنها به‌عنوان نقش زمینه وجودداشت. به‌دلیل اینکه همه عناصر بزرگ شده‌بود، ضرورت‌داشت که قاب نگاره محدودتر شود در نتیجه، قسمتی از بعضی عناصر حذف‌می‌شد ولی تناسبات در اندام، توجه به حجم‌پردازی، نور و سایه رعایت‌می‌شد. این امر نشان از زمینی‌شدن نگاره‌های این دوره دارد. بنا بر عقیده رهنورد، هنرمندان به نمایش حرکت پیکره‌ها بر اساس توجه به زیبایی‌شناختی قالب اسلیمی‌های مواج و پیچ و خمدار در پیوند با کل عناصر موضوعات، علاقه‌داشتند و طراحی‌های پر پیچ و تاب که تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق داشت، بروزنمود (رهنورد، ۱۳۸۸: ۱۱۶). پیروان رضا عباسی به پیروی از وی پیکره‌های کهن، میان و جوان سال هرگروه را با مفهوم متفاوتی ترسیم‌می‌کردند و با وجود ظهور روحیه تازه‌ای از اصالت دلپذیر در نگاره‌ها، این آثار هنری بسیار بی‌روح شده‌اند. در مکتب نگارگری اصفهان گرایش به واقع‌گرایی به‌دلیل کاربرد عقل و حدود آن با تکیه بر آثار و سبک نقاشی اروپایی ولی به شیوه‌ای کاملاً متفاوت، ایجادشد. پیامد این نوع نگرش فردگرایی،

جهانی‌شدن فرهنگ و هنر است. در نگاره‌های این مکتب انسان جزء کوچکی از مجموعهٔ نگاره نیست بلکه کل صفحه را اشغال می‌کند. در مکتب نگارگری اصفهان بیان عالم واسط با گرایش رو به سوی عالم محسوس است. برخلاف عالم مثال در نگارگری دوره قبل که عالم آن رو به سوی عالم معنویت محض، گرایش‌داشت.

## صنعت سفالگری ایران در دوره صفویه

بر اساس مطالعات انجام‌شده، فراورده‌های هنری و صنعتی عصر صفویه را می‌توان به سه دوره آغازین؛ خلق ابداعات و احیای هنری، میانی؛ همزمان با حکومت شاه عباس اول که دوره پختگی و بالندگی این ابداعات است و سال‌های انقراض دولت صفوی مرتبط دانست. از زیباترین هنرهای صناعی دوره صفویه که ازلحاظ شکل، تکنیک و تزئین دارای تنوع وسیعی بوده و به رشد و توسعه‌ای بی‌بدیل دست‌یافت، هنر سفالگری است. بنا بر نظر *فریه*،[۴] رسمیت مذهب شیعه و برنامه‌ریزی کلان شاه عباس درواقع به ایجاد این رنسانس واقعی درزمینه سفال کمک شایانی کرده‌بود (Fehervari, 1973: 134). وجود ریشه‌های عمیق سنت‌های هنری و مذهبی بین سفالگران ایرانی که تا آن زمان صرفاً به جنبه‌های هنری سوای جنبه‌های تجاری می‌پرداختند، آنها را برآن داشت تا با نظر به انواع سفال‌های وارداتی از کشورهای اروپایی، خاور دور و عثمانی برای ایجاد ارتباط بین سنت‌های ایرانی و سفال‌های وارداتی تلاش‌کنند. همچنین با توجه به سلیقه مصرف‌کنندگان این ظروف به‌نوعی در کنترل بازار و درعین حال بازتاب‌دادن زمینه‌های هنری و نقش‌مایه‌های اعتقادی که نسبت‌به آنها ادای دین می‌کردند، اهتمام‌ورزند. درحالی که رسم نقوش در این دوره ظریف‌تر می‌شد، روش فنی ساخت سفال نیز تاحد کمال پیشرفت می‌کرد. از انواع محصولات سفالین دوره صفویه می‌توان به ظروف آبی و سفید با لعاب یکرنگ و تکرنگ با نقش برجسته، رنگارنگ زیرلعاب، زرین‌فام، سلادون[۵]، گامبرون[۶]، کوباچه[۷]، مینایی و کاشی‌سازی اشاره‌نمود. شایان یادآوری است که در تحقیق حاضر از میان این ظروف تنها آثار سفالینی که در تزئین آنها نگاره‌های دوره صفویه به‌کار رفته، بررسی شده‌است.

## انواع محصولات سفالین دوره صفویه

### - ظروف آبی و سفید

بر اساس تحقیقات *گیرشمن*[۸] نمونه‌هایی از ظروف سفالین با تزئیناتی به رنگ‌های کمیاب آبی تیره روی زمینه مایل به آبی، از دوران پارت‌ها و ساسانیان از شوش به‌دست آمده که اثبات‌می‌کند مبدأ اصلی ابداع روش تزئینات آبی روی زمینه سفید، ایران بوده‌است. درواقع، دوران عباسیان را می‌توان دوره تجدید حیات این روش فنی دانست که چینی‌ها در این تجدید حیات سهم بسزایی داشته‌اند زیرا در این زمان، سفالینه‌های لعابدار چینی که به سرزمین عراق صادرمی‌شدند به ایران نیز، راه‌یافتند. چنانچه این‌گونه ظروف در قرن سوم ه.ق. هم، در ایران تولیدمی‌شده که نوعی سفال با نقاشی زیرلعاب کبالت و شامل لعاب نخودی و نقوش لاجوردی بوده‌است. پس از آن با ورود ظروف آبی و سفید چینی طی سده‌های سوم تا پنجم ه.ق. اختلاف چندانی در سبک، نقوش و ساخت این نوع تزئین در ایران پدیدار نشده‌است. لیکن توسعه و گسترش سفالینه‌های آبی و سفید از دوره ایلخانی آغازشد. در عصر تیموری نیز سفالگران چینی به ایران دعوت‌شدند تا به صنعتگران تیموری به‌ویژه سفالگران کرمانی برخی از شیوه‌های جدید ساخت ظروف چینی را آموزش دهند (Fehervari, 1973: 276). سپس شاه عباس اول بنا بر علاقه حاکمان و اشراف صفوی به جمع‌آوری پورسلین‌های[۹] چینی برای قطع تجارت چینی توسط کمپانی هلند از خاک ایران، جمعی از استادان چینی را همراه با خانواده‌هایشان به ایران فراخواند تا به سفالگران ایرانی صنعت چینی‌سازی را آموزش‌دهند. بنابراین سفالگران ایرانی ضمن آشنایی با نقوش و تزئینات ظروف ساخت چین، بعضی از طرح‌های تزئینی آنان را نیز اقتباس‌کردند. بر این اساس، ایران در تولید ظروف آبی و سفید به اوج شکوفایی خویش دست‌یافت. در این میان کمپانی هند شرقی به‌عنوان رابط تجاری با واردات ظروف چینی به خاور میانه و اروپا، کالاهای ایرانی مانند سفال را نیز به شرق آفریقا و اروپا صادر می‌کرد (Ibid: 15). ایرانیان در ساخت آبی و سفیدهایی با نقوش زیرلعاب معمولاً از دو نوع لعاب شفاف و نیمه شفاف استفاده می‌کردند. در لعاب‌های شفاف اکسید سرب و در نیمه شفاف‌ها اکسید قلع را بیشتر به‌کار می‌بردند. ضمن اینکه رنگ آبی هر دو نوع از کبالت بود (روح‌فر، ۱۳۸۱: ۵۱). همچنین رنگ آبی این ظروف متمایل به ارغوانی و بسیار مرغوب بوده‌است (سیوری، ۱۳۶۷: ۱۲۹). تزئینات این ظروف را به سه دسته زیر می‌توان تقسیم‌بندی نمود.

۱. ظروفی با تزئینات اقتباس‌شده از موضوعات چینی.
۲. ظروفی با تزئینات کاملاً ایرانی؛ به‌کارگیری نگاره‌های مکتب‌های تبریز و اصفهان.
۳. ظروفی با تزئینات ترکیبی از موضوعات ایرانی و چینی.

با اینکه مهم‌ترین مراکز تولید ظروف آبی و سفید عصر صفوی، کرمان و مشهد بودند لیکن سایر مراکز همچون تبریز، یزد، اصفهان و نیشابور نیز به تولید آنها می‌پرداختند.

**- ظروف تکرنگ نقش برجسته**

این‌گونه ظروف تکرنگ با نقوش ساده، برجسته و لعاب سبز بر پس‌زمینه‌ای ساده است که زیبایی خاصی را به‌وجود آورده‌اند. در این ظروف هیچ قابی نقوش را ازهم جدانکرده بلکه لعاب درخشان‌شان این طرح‌های تخیلی را ازهم متمایز و به آنها روح بخشیده‌است. بیشتر این ظروف به‌شکل قمقمه و بطری به رنگ انواع سبز روشن، تیره، زمردی و درخشان و برخی به رنگ قهوه‌ای یا زرد که لعاب براق آنها را پوشانده‌است در سده دهم ه.ق. ساخته شده‌اند.

**- ظروف رنگارنگ زیرلعاب**

ساخت این نوع ظروف از اواخر دوره سلجوقی (سده‌های ششم و هفتم ه.ق.) آغاز شده‌است. در این‌گونه سفال از خمیر شیشه یا خاک چینی برای تزئین استفاده می‌شده و طراحی نقوش را بیشتر نگارگران نسخ خطی بر عهده داشتند (توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۷۹). در مراکزی همچون کرمان این ظروف بسیار تولید می‌شدند که به نام سفال با تزئینات زیرلعابی رنگارنگ کرمان نیز شهرت‌یافته‌اند. بنابراین ظروف رنگارنگ زیرلعاب را می‌توان به‌دلیل نوع تزئینات و تکنیک اجرای آنها، زیر مجموعه انواع کوباچه رنگارنگ قرار داد. مراکز عمده ساخت این ظروف کرمان (غبیرا، قلعه‌دختر)، مشهد و ساوه است.

**- ظروف زرین‌فام**

ساخت این نوع سفال در سده ششم ه.ق. در ایران آغاز و در قرن هفتم ه.ق. به اوج شکوفایی رسیده‌بود. لعاب زرین‌فام نوعی لعاب براق با جلای فلزی بود که درخشش طلاگونه داشت. اگرچه به نظر فریه شیوه ساخت این نوع سفال در قرن هشتم ه.ق. کاملاً ازبین رفته‌است (Fehervari, 1973: 289) با این همه، نمونه‌هایی از کاشی و سنگ قبرهای زرین‌فام دوره تیموری باقی مانده‌است (واتسون، ۱۳۸۲: ۲۵۰). بنابراین بعید به‌نظر می‌رسد که به‌دلیل عدم وجود ظروف زرین‌فام از دوره تیموری، ساخت این نوع ظروف در قرن هشتم ه.ق. متوقف شده‌باشد. در عصر صفوی تولید ظروف زرین‌فام به‌صورتی بسیار ظریف، نازک و با بدنه‌ای کاملاً سفید و متراکم رواج بیشتری یافت که ازلحاظ ظرافت به‌قدری نازک بودند که تقریباً نیمه شفاف به‌نظر می‌رسیدند. مراکز ساخت آن نیز کاشان، اصفهان، کرمان، شیراز و تبریز بودند.

**- ظروف کوباچه**

ساخت این نوع ظروف از دوره تیموری آغاز و در عهد صفوی به اوج شکوفایی خود دست یافته‌است. بنا بر عقیده روح انگیز، نمونه‌ای از این ظروف به‌شکل بشقاب پایه‌دار با تزئینات رنگارنگ از ربع رشیدی (احتمالاً قرن هفتم ه.ق.) کشف شده‌است که نشان‌دهنده قدمت ساخت این نوع ظروف است. لیکن تولید انبوه آنها از قرن نهم ه.ق. آغاز شده‌است (روح انگیز، بی‌تا: ۲). ظروف کوباچه را ازلحاظ نوع تزئینات و زمان ساخت می‌توان به دو گروه کلی زیر تقسیم‌بندی کرد.

۱. نوع متقدم (نیمه دوم قرن نهم تا ربع قرن دهم ه.ق.): سفالینه‌هایی دارای نقوش سیاه بر زمینه فیروزه‌ای یا سبز رنگ با زیرلعاب شفاف هستند که به دو گروه سیاه قلم و قلم سبز معروفند. کوباچه‌های نوع متقدم مزین به نوارهای تزئینی و نقوش گیاهی همچون برگ، ساقه و گل به‌ویژه گل‌های پرپر و گل نیلوفر وسط ظرف و نیز طرح‌های خطی، هندسی و گاهی کتیبه فارسی در حاشیه هستند (هیلن برند، ۱۳۸۶: ۲۱۸).

۲. نوع متأخر (قرن‌های دهم و یازدهم ه.ق.): سفالینه‌هایی مزین به نقوش الوان که با لعاب شفاف پوشانده شده‌اند. شیوه تزئین این نوع کوباچه‌ها متأثر از سفال‌های مینایی و نقاشی‌شده روی لعاب است. دسته‌ای از این ظروف با نقوش گیاهی همچون نقوش پیچان، خوشه‌ها، برگ‌ها و گل‌های پرپر شاه‌عباسی) و هندسی همانند بخش‌های ترنج‌گونه لوزی شکل، خانه‌های شش ضلعی و لانه زنبوری که درون آنها لکه‌ها و نقطه‌های رنگارنگ است مزین‌شده‌اند. گاهی نیز نقوش فلس مانند تأثیرات احتمالی نقوش چینی بر بدنه خارجی برخی از آنها مشاهده می‌شود. بیشتر نگاره‌های نوع متأخر از مکتب نگارگری اصفهان به‌ویژه مکتب رضا عباسی الهام گرفته‌اند (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۴۷). دلیل اینکه برخی از محققین، نواحی شمال غربی ایران به‌ویژه تبریز را از مراکز تولید این نوع سفالینه معرفی‌کرده‌اند، پیوند هنری این سفال با مکتب تبریز است. ضمن اینکه ریزه‌کاری‌های روزمره، نقوش گیاهی، حیوانی (پرندگان) و پیکره‌های انسانی موجود در نگاره‌های این مکتب در آنها کاملاً مشهود است و بدین ترتیب از طرح‌های چینی رهایی یافته‌اند.

**- کاشی‌سازی**

در عهد شاه عباس بار دیگر کاشی‌سازی برای ایجاد نقشی درخشان بر سطوح بناها در برنامه‌های عمرانی به‌ویژه ساختن مسجد شاه و میدان نقش جهان قرارگرفت. بنابراین مراکز تولید سفال، ساخت کاشی را نیز در دستور کار خود قرار دادند. این کاشی‌ها بطور عمده به دو نوع کاشی کامل و موزائیک (معرق) تقسیم می‌شدند. با تکامل کاشی معرق در دوران صفوی، کاشی مینا کمتر استفاده شد و پس از آن به‌تدریج کاشی‌های هفت رنگ وارد بازار شدند. از این‌رو بر

اساس کاربرد سریع و تولید ارزان‌تر، کاشی کامل (هفت رنگ) جایگزین کاشی موزائیک (معرق) شد. کاشی هفت رنگ برای پوشش مساجد، مدارس و سایر بناها به‌ویژه ازاره‌ها[۱۰] و اسپَرها[۱۱] به‌دلیل زیبایی بیشتر به‌کار می‌رفت. هرچند همچنان کاشی معرق برای تزئین بناها همچون تزئین خوشنویسی‌ها و داخل گنبدها کاربرد داشت (سیوری، ۱۳۶۷: ۱۴۴). از سایر روش‌های تزئین کاشی‌ها در عصر صفوی می‌توان به شیوه کورداسکا[۱۲] اشاره‌نمود که جایگزین موزائیک‌های تزئینی بناها شد و در دیوارها و کلاه فرنگی‌های وسط قصرها به‌کار می‌رفت. از مراکز تولید کاشی مشهد، اصفهان، یزد، کرمان، کاشان، نائین و تبریز را می‌توان نام‌برد.

## بررسی تحلیلی ـ تطبیقی آثار سفالین دوره صفویه

### - کوزه قلیان آبی و سفید با نقش جوانی بر روی درخت

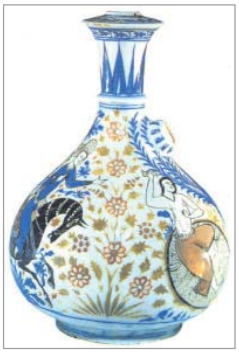
سطح تخت این سفالینه با نقش جوانی روی درخت آراسته شده‌است. درحالی که جوان به‌صورت نیمه‌نشسته با دست چپ بر دو بالش زیر دستش تکیه داده، پرنده‌ای درحال نغمه‌سرایی بر دست راست وی نشسته‌است. احتمالاً سفال‌نگار ایده این طرح را از نگارهٔ دو جوان بر روی درخت اقتباس کرده‌است چرا که نوع درخت، شکل بالش‌های زیردست، حالت نشستن جوان، چهره و پوشش وی در هر دو اثر مشابه یکدیگر است. لیکن در نگاره دو نفر وجود دارد که شاید آفریننده سفال به‌دلیل کمبود سطح طراحی روی سفال، یک نفر را حذف کرده‌است. وی همچنین با ابتکار عمل و متناسب با زمینه نگاره، قرارگرفتن جوان بر درخت چنار، از نقش پرنده روی دست جوان و سطوح جانبی کوزه استفاده‌کرده تا هماهنگی لازم را ایجادکند. زیرا در دو طرف طرح اصلی خارج از قاب اطراف جوان، پرندگانی درحال پرواز یا طاووسی ایستاده بر صخره مشاهده می‌شود. رعایت بیشتر بخش‌های نگاره هنگام اجرای آن روی سفال نشان از دقت عمل آفریننده سفال دارد. شایان یادآوری است که نقش اصلی نگاره درون ترنج لوزی شکل نقاشی‌شده ولی بخاطر کوچکی محیط این سفال نقش اصلی درون نیم ترنج و به‌حالت نقوش محراب‌گونه اجرا شده‌است. همچنین هنرمند برای نمایش بلندی شاخه درخت از نقوش ابرگونهٔ برگرفته از ظروف کراک[۱۳] و پرندگان درحال پرواز در سطوح بالایی بهره‌برده و با کاربرد رنگ‌های محدود (طیف رنگی آبی)، از عهده اجرای نقش بر روی سفال برآمده‌است (تصویرهای ۱و۲).

### - کوزه قلیان رنگارنگ زیرلعاب با نقش خسرو آبتنی شیرین را نظاره می‌کند

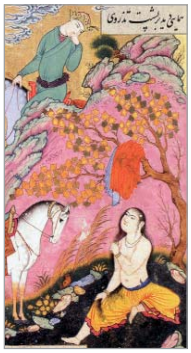
این ظرف با چهار رنگ سفید، آبی، نارنجی و مشکی به زیبایی موضوع نگاره را به‌نمایش می‌گذارد. در این سفالینه رنگارنگ سعی‌شده با الهام از نگاره خسرو آبتنی شیرین را نظاره‌می‌کند[۱۴] نحوه استقرار و حالت افراد حفظ‌شود. بدین ترتیب که ترسیم خسرو پشت سر شیرین نمایانگر نگاه دزدانه وی به آبتنی شیرین است یا پوشش شیرین و محل نشستن وی که بیشتر به‌صورت پرچینی گرد در نگاره‌ها به‌تصویر درآمده، رعایت شده‌است. هنرمند زمینه خالی اثر را با نقوش گیاهی مانند بوته‌های نارنجی گل همانند سایر سفال‌های رنگارنگ ساخت کرمان پوشانده‌است تا محل رویداد این موضوع که در طبیعت رخ‌داده تااندازه‌ای متصور گردد. در گردن این کوزه نقوش برگ مانندی به‌صورت عمودی رسم‌شده و سپس دو ردیف نوار زنجیره‌ای شکل در لبه بالایی و پائینی آن طراحی‌شده تا تعادل رنگی آن حفظ‌شود (تصویرهای ۳ و۴).

تصویر ۱. کوزه قلیان آبی و سفید، سده یازدهم ه.ق.
(کنبی، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

تصویر۲. نگاره دو جوان بر روی درخت، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.
(Robinson, 1976: 116).



تصویر ۳. کوزه قلیان رنگارنگ زیرلعابی، سده یازدهم ه.ق.
(کنبی، ۱۳۸۶: ۱۴۳).



تصویر۴. نگاره خسرو آبتنی شیرین را نظاره‌می‌کند، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.
(Canby, 1996: 124).

**- بطری زرین‌فام با نقش طاووس**

این صراحی دارای نقش منظره با نقوش گیاهی و حیوانی (طاووس) به‌صورت زرین‌فام است که در نیمه دوم قرن یازدهم ه.ق. تزیین شده‌است. احتمالاً هنرمند این نقوش گیاهی و حیوانی را از تذهیب نگاره سلطان سنجر و پیرزن از خمسه نظامی موجود در نسخه شاه تهماسب، مکتب تبریز در قرن دهم ه.ق. اقتباس کرده‌است. زیرا بر اساس طرح این بطری که نقشی شش بخشی است امکان‌دارد هنرمند برای نمایش طاووس روی ظرف برای ایجاد هماهنگی با شکل بطری، نقش پرنده را به‌صورت عمودی اجراکرده و برای توجیه طرح خود، طاووس را درحالت خوردن آب از رود طراحی کرده‌باشد. همچنین زمینه سفید اثر را نیز با نقوش گیاهی پوشانده تا منظره طبیعی به‌نظر آید. شاید آب‌خوردن طاووس کنایه از کاربرد بطری هم باشد. بخش‌های بدون نقش نیز با آبی تیره رنگ‌آمیزی شده تا نقوش طلایی بعد از پوشش با لعابِ شفاف و بی‌رنگ، بیشتر جلوه‌نمایی کنند و بر زیبایی‌اش افزوده‌شود. با توجه به نقش طاووس و نوع نقاشی زرین‌فام احتمالاً این بطری جنبه تشریفاتی داشته چرا که نقش طاووس با سلطنت مرتبط است. یا بنا برعقیده ایرانیان باستان طاووس مرغ ناهید، ایزد بانوی آب است و بخاطر نوشیدن آب حیات عمر جاویدان دارد و حالت تقدس یافته‌است. این پرنده در آئین اسلام نیز مرغ بهشتی خطاب می‌شود بهشتی که منتهای آمال خداپرستان است (تصویرهای ۵ و۶).

**- بشقاب کوباچه با نقش هارپی (پرنده– مرد)**

این بشقاب لبه‌تخت سفالی دارای نقوش گیاهی و حیوانی است و بر اساس نحوه تزئینات از انواع کوباچه‌های رنگارنگ زیرلعابی متأخر به‌شمار می‌رود. نقش اصلی این ظرف پرنده‌ـ مرد است که مشابه نقوش پرنده‌ـ زن معروف به هارپی‌ها است که اطراف آن را نقوش گیاهی مانند گل شاه عباسی و سایر گل‌های چندپر با رنگ‌های متنوع فراگرفته است. همچنین، لبهٔ تخت بشقاب را با گل‌های پنج پر قرمز و زرد رنگ تزئین کرده‌اند. نقش بدن پرندهٔ تلفیقی این ظرف به احتمال زیاد از نگاره سیمرغ در قرن یازدهم ه.ق. اقتباس شده‌است. دلیل احتمالی تأثیر این نگاره بر این ظرف سفالین، حالت نشستن پرنده روی صخره و نقش بال‌ها است که هنرمند هنگام اجرای نقش روی ظرف تغییراتی را بنا برشیوه نگارگری معاصر در آن ایجاد کرده‌است. برای نمونه، با توجه به چهره نگاره‌های این دوران، تاج صفوی را به دستار بدل‌کرده یا بال و دم پرنده را همانند طاووس ترسیم‌کرده تا حالت تقدس به آن بدهد. چرا که نزد ایرانیان باستان و مسلمان، طاووس پرنده‌ای مقدس و بهشتی است و برخی نیز معتقدند که نقش طاووس نماد سلطنت است. بر اساس باورهای قدیمی، این صورت پرندهٔ تلفیقی با مفاهیم برکت و باروری مرتبط است و حضور آن درکنار درخت کیهانی انتزاعی، به این موضوع قوت بخشیده‌است. نکته حائز اهمیت این که در هر دوره حالت چهره این پرندگان مشابه حاکمان آن دوران ترسیم می‌شده‌است. مانند سفالینه‌های لعابدار زرین‌فامی که در قرن هفتم ه.ق. ساخته شده و چهره پرنده‌ـ مردها مانند پادشاهان این عصر، هاله تقدس به دور سرشان دارند یا در عصر صفوی آنها تاج یا دستار صفوی بر سر دارند. نکته قابل تأمل این است که دقیقاً چهره کاربردی در این بشقاب، در بشقاب کوباچه دیگری نیز وجود دارد که متعلق به کوباچه‌های رنگارنگ متأخر است که در اجرای آنها از تک چهره‌های نگاره‌های رضا عباسی یا شاگردانش استفاده می‌شده‌است. احتمال‌دارد تک چهره موجود در بشقاب مورد نظر از دیوارنگاره موجود در کاخ عالی قاپو الهام گرفته شده‌باشد که در هر دو بشقاب به‌کار رفته‌است. زیرا حالت چهره و پارچه‌ای که از میان دستار رد شده و لباس گل‌دار مرد در هر دوی آنها (تک چهره و پرنده‌ـ مرد) دیده می‌شود. بنابراین می‌توان احتمال دیگری را نیز مطرح‌نمود که طراح نقوش بشقاب دارای تزئین هارپی، نقش تلفیقی از چهره موجود در بشقاب کوباچه زیر و نقش هارپی درون نگاره سیمرغ را ضمن تغییراتی که در بالا به آنها اشاره‌شد، بر بشقاب مورد بحث اجرا کرده‌است (تصویرهای ۱۰-۷).

**- قمقمه با نقش برجسته مادر و فرزند**

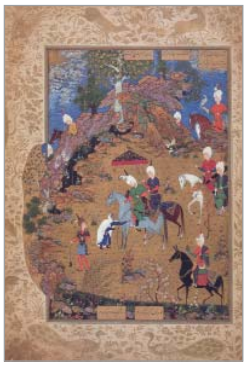
قمقمه سفالی با دهانه فلزی را بر اساس رنگ سبز و شیوه ایجاد نقش در گروه سفالینه‌هایی با نقش برجسته طبقه‌بندی کرده‌اند. احتمالاً هنرمند در اجرای این نقش از نگاره "خیمه زنی بیابان‌گردان خمسه تهماسبی" اثر منسوب به *میرسید علی* در قرن دهم ه.ق. بهره گرفته‌است. زیرا نوع پوشش و حالت مادر و فرزند این موضوع را به‌اثبات می‌رساند. البته به‌دلیل سطح ناکافی قمقمه، پیکره مادر به‌صورت نیم‌تنه و فرزند بجای خوابیده به حالت ایستاده تصویر شده‌است. همچنین برای نمایش مکان آنها، چادر نشیمن‌شان به‌صورت قابی دو جداره در اطراف آنها ترسیم شده‌است. لیکن عده‌ای بر این باورند که احتمالاً هدف ترسیم‌کننده نقش برجسته این سفال، حضرت مریم (س) و عیسی (ع) است که از این نگاره‌ها الهام گرفته‌است. البته نگاره سوم به‌واسطه عدم شیرخواری کودک از این بحث

خارج‌می‌شود و نگاره دوم همچنان در ردیف احتمالات باقی‌می‌ماند. نکته‌ای که احتمال الهام از نگاره دوم را از نیز رد می‌کند، نبود هاله مقدس به دور سر مادر و فرزند است که در نگاره مورد نظر وجود دارد ولی در این نقش برجسته دیده نمی‌شود. چرا که در نگاره‌های این دوره برای نمایش تقدس پیکره انسانی مانند امامان و انبیا از این هاله بهره گرفته‌می‌شد. ضمن اینکه ایجاد آن به‌صورت نقش برجسته برای تأکید بر تقدس این نگاره با توجه به اهمیت این شخصیت‌ها برای هنرمندان آن دوره که نقوش ظریف و ریزتری را روی آثار سفالی و فلزی اجرامی‌کردند، سهل و راحت بوده‌است. دلیل دیگر، تاریخ اخیرتر نگاره دوم نسبت‌به نگاره اول است. اگر هم نقش این سفال از نگاره دوم گرفته شده‌باشد بازهم منبع الهام آن نگاره میر سیدعلی است که پیش‌تر از آن در تاریخ ۹۴۹-۹۴۶ ه.ق. ترسیم شده‌است. همچنین دو نگارگر بعد از میر سیدعلی نیز به پیروی از وی سه پیکره را در یک محیط ترسیم‌کرده‌اند. یکی مادر و فرزندی است که نظاره‌گری آنها را مشاهده‌می‌کند. فضای دو نگاره بعدی بجای چادر، کوهی است که نظاره‌کننده از حریم خصوصی آنها دورترشده و به‌لحاظ اهمیت کمتر در پس زمینه قرار گرفته‌است ولی حضرت مریم و عیسی (ع) در پیش زمینه قراردارند. حتی در نگاره سوم که در مکتب اصفهان طراحی‌شده پرسپکتیو در آن رعایت‌شده و فرد سوم کوچک‌تر است. احتمال نسبت این نقش برجسته به حضرت مریم و عیسی (ع) به شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوره بنا بر مراودات با اروپائیان و حضور مسیحیان نیز، می‌تواند تصورشود (تصویرهای ۱۴-۱۱).

**- کاشی‌کاری با نقش مجلس بزم**

این کاشی‌کاری در یکی از کاخ‌های اصفهان اواخر قرن دهم یا اوائل قرن یازدهم ه.ق. اجرا شده‌است زیرا بیشتر برای تزئین کاخ‌ها از موضوعات تغزلی، بزمی و صحنه شکار استفاده می‌شده‌است. البته با توجه به اینکه برای آراستن کدام تالار است کاربرد موضوعات متفاوت بود. احتمالاً برای اجرای این کاشی نگاره، هنرمند خالق اثر از دو نگاره استفاده‌کرده و با توجه به مهارت و مطالعات خویش تغییراتی را نیز بر آن اعمال کرده‌است. نگاره اول جوان خوش سر و وضع اثر میریوسف است و نگاره دوم دیوارنگاره بانوی لمیده در کاخ چهل ستون اصفهان است که هر دو در مکتب اصفهان و قرن یادهم ه.ق. اجرا شده‌اند. از نکاتی که بر امکان الهام‌بخشی این دو نگاره تأکید دارد حالت نشستن بانوی درون صحنه است که تقریباً به‌حالت خوابیده است و پاهایش به‌سمت

تصویر ۵. بطری زرین‌فام با نقش طاووس، نیمه دوم سده یازدهم ه.ق.، موزه لوور (Sims, 2002: 216).

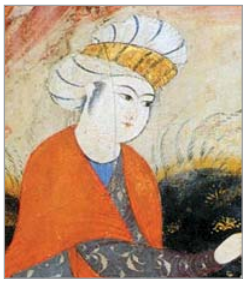


تصویر ۶. نگاره سلطان سنجر و پیرزن، مکتب تبریز، سده دهم ه.ق. (Sims, 2002: 216).

تصویر۷. بشقاب کوباچه با نقش هارپی، اواخر قرن دهم یا یازدهم ه.ق (Robinson, 1976: 270).

تصویر ۸. نگاره سیمرغ، مکتب اصفهان، قرن یازدهم ه.ق. (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

تصویر۹. بشقاب کوباچه با نقش تک چهره، سده یازدهم ه.ق.، موزه صدرالدین آقاخان (آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶: ۹۲).



تصویر۱۰. دیوارنگاره کاخ چهل ستون، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.، (آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶ :۹۲).

تصویر ۱۱. قمقمه با نقش برجسته مادر و فرزند، سده یازدهم ه.ق. (Loukonine, 2003: 200).

بالاست. همچنین حال تعارف‌کردن نوشیدنی است که در دیوارنگاره شخصی وجود ندارد و به‌نظر می‌رسد فردی که مدل نگاره شده، حالت تعارف به شخصی دیگر را گرفته‌است. کاشی‌نگار برای این که مجلس بزمی را طراحی‌کند بنا بر اوضاع اجتماعی موجود در آن دوره اصفهان که مراودات اروپائیان با ایرانیان بیشتر شده‌بود، از نگاره اول استفاده کرده‌است. همچنین برای اینکه پوشش این بانو با مرد درون مجلس هماهنگ باشد، نوع پوشش و آرایش بانوی درون الگوی خود را نیز تغییر داده‌است. برای ایجاد تناسب در مجلس بزم، حین اجرای کاشی‌نگاره بانوی درون نگاره را برعکس کرده‌است؛ بجای ترسیم وی از چپ به راست در کاشی‌نگاری او را از راست به چپ کشیده‌است تا حالت تعارف به مرد را بتواند اعمال و سایر بخش‌های نگاره را تاحد ممکن هنگام اجرا رعایت کند. برای نمونه تکیه‌گاه پیکره بانوی دیوارنگاره، تپه پشت سر و جام‌های موجود درآن با تغییر اندکی همچنان وجود دارند. درواقع بجای اینکه جام‌ها پشت بانوی درون دیوارنگاره باشند، جلوی وی هستند. تنها بر روی صخره پشت سر وی و پیش زمینه کاشی‌نگاره گل و بوته‌هایی اضافه‌شده تا به آن حالت طرب و شادی را بیافزاید. همچنین هنرمند کاشی‌نگار تغییراتی را در نگارهٔ مرد جام در دست ایجاد کرده بدین ترتیب که صورت وی را به‌سمت بانو برگردانده و بجای جام درون نگاره، شالی درحال تقدیم به بانو در دست مرد کشیده‌است. آن‌گونه که حالت چهره مرد درون کاشی‌نگاره شاد است. رنگ‌های این کاشی‌نگاره بر اساس رنگ‌های کاربردی روی کاشی‌ها انتخاب گشته‌است و هنرمند سعی‌کرده تاحد ممکن ترکیب‌بندی زیبایی را ایجاد نماید (تصویرهای ۱۷-۱۵).

تصویر۱۲. نگاره خیمه‌زنی بیابان‌گردان، سده دهم ه.ق. (آژند، ۱۳۸۸: ۱۳۵).

تصویر۱۳. نگاره مریم مقدس و عیسی کودک، مکتب قزوین، سده دهم ه.ق.
(Farhad, 2009: 110).

تصویر۱۴. نگاره مریم مقدس و عیسی کودک، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.
(Sims, 2002: 300).

تصویر۱۵. کاشی‌کاری با نقش مجلس بزم، سده یازدهم ه.ق.
(داودی، ۱۳۸۲: ۶۵).

تصویر۱۶. نگاره جوان خوش سر و وضع، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.
(کنبی، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

تصویر۱۷. دیوارنگاره بانوی لمیده، مکتب اصفهان، سده یازدهم ه.ق.
(آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶: ۶۰).

## نتیجه‌گیری

مطالعه سفالینه‌های دوره صفویه، برخی از ویژگی‌های مشترک آنها را به‌صورت چشمگیری مشخص‌می‌نماید. یکی از این ویژگی‌ها، نقوش روی سفالینه‌هاست که می‌توان پایه و اساس آنها را در هنر نگارگری آن دوران جستجوکرد. سفالگران صفوی با بهره‌گیری از دستاوردهای مکتب‌های هنری به‌ویژه مکتب نگارگری تبریز و اصفهان سعی در بازنمایی هنر سفالگری به‌کمک نقش‌مایه‌های نگارگری داشته‌اند. تأثیر مکتب نگارگری هرات به سرپرستی کمال الدین بهزاد و شکوفایی مکاتب نگارگری صفویه در سایه امنیت سیاسی- اجتماعی، سبب‌شد تا فصل جدیدی درزمینه هنرهای تجسمی ایران گشوده‌شود. در دوران اوج مکتب نگارگری تبریز نقوش کاربردی بر سفالینه‌ها به‌صورت نقش‌مایه‌هایی نظیر فرم‌های گوناگون و کوچک گل‌های تزئینی، درختان پرشکوفه و نقوش واقع‌گرای حیوانی و انسانی در حالات متنوع که همگی از موضوعات نگارگری الهام گرفته‌بودند، ظاهرشدند. لیکن با شکوفایی مکتب نگارگری اصفهان و تمایل وافر به تصویر انسان، استفاده از تک چهره‌ها بجای نقوش تزئینی کوچک در آثار سفالی گسترش‌یافت. بیشتر نقوش انسانی از سبک استادان معروفی مانند رضا عباسی تأثیر پذیرفته‌اند. همچنین از نگاره‌هایی با موضوعاتی مربوط به زندگی روزمره انسانی مانند صحنه‌های مادر و فرزند، شکار، بزم (جشن و شادی)، تغزلی (عاشقانه)، شاهزادگان در لباس‌های فاخر و دستار بزرگ، تک چهره‌هایی میان گل‌ها و موضوعاتی از منظومه‌های شاعران همچون داستان‌های لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، الهام گرفته‌اند. این نوع نگاره‌ها بر سطوح کاشی‌های لعاب‌دار به‌ویژه کاخ‌ها نیز دیده‌می‌شوند. ویژگی‌های شیوه‌شناختی و نقش‌مایه‌ای در مجموعه‌های نگارگری شده به مقیاس متفاوت بر کاشی‌نگاره‌ها و سفالینه‌ها بنا بر شکل‌های خمیده گردن و بدنه ظروف سفالین انطباق یافته‌اند. آن‌گونه که در نگاره‌های مکتب اصفهان وجوه ناسوتی در نظر متبادر می‌شوند، انسان بر عالم فائق آمده‌است و سایر اجزای آنها در احاطه شخصیت‌ها هستند. ولی در مکتب تبریز انسان جزئی از عالم وجود است بنابراین تمام اجزا و عناصر درون صحنه به یک اندازه به‌نمایش درمی‌آیند. این ویژگی‌ها دقیقاً در تزئینات محصولات سفالی بازتاب‌یافته‌اند. برتری جزئیات هنر نگارگری صفویه موجب والایی هنر سفالگری این دوره نیست بلکه هماهنگی آشکار میان طرح، پوشش، نقش و رنگ سفالینه‌هاست که در جلوه‌ای یگانه باهم ترکیب‌شده‌اند. بر این اساس، سفالگران در آفرینش عالی‌ترین نمونه‌ها هرگز از این تعادل تخطی نکرده و در برجسته‌ترین آثارشان به تکاملی دست یافته‌اند که هدف آن هنر است. اکثراً نگاره‌ها بر سطوح تخت یا مدور و دارای عمق اجرا شده‌اند. چرا که فرم‌های مدور و دارای عمق آثار سفالی مانند کاسه، دوری یا بشقاب پیش روی هنرمند بستری را فراهم‌می‌کنند که حرکت قلم نقاش را برای طراحی با خود همسو می‌سازند و به ایجاد نقوشی زیبا و رنگارنگ در فرم‌ها پیوند می‌زنند. در قسمت‌های خمیده و باریک مانند گردن و دسته سفالینه‌ها به‌دلیل کمبود سطح بیشتر از نقوش انتزاعی، گیاهی و هندسی بهره برده‌اند.

با گسترش صنعت پیچیده و فزاینده سفال‌سازی، سفالگر لزوماً خود طراح و تزئین‌کننده نبوده بلکه با وجود بسیاری از سفالینه‌های رقم‌دار پیداست که ذوق آزمایی نگارگر بر بدنه پخته سفال به‌عنوان جایگزینی برای بوم نقاشی بسیار جذاب و هیجان‌انگیز بوده‌است. احتمالاً افول کتاب‌آرایی و حمایت دربار نیز در این امر دخالت داشته‌است. هرچند تنوع رنگ‌های کاربردی در نگاره‌ها بسیار گسترده‌تر از طیف رنگی محدود قابل استفاده در طراحی سفالینه‌ها بود ولی هنرمندان خلاق به‌خوبی از عهده اجرای نقوش روی آثار سفالی برآمده‌اند. در هنر سفالگری نیز هنرمندان و سفالگران این دوره افزون‌بر ادامه سنت و شیوه‌های سفالگری گذشته، تحول تازه‌ای را با برخورداری از تأثیر سفال‌سازی چین، عثمانی و اروپایی به‌وجود آوردند. به‌عنوان نمونه کم‌کم نقوش ظریف روی ظروف چینی آبی و سفید با شیوه هنرمندان ایرانی درآمیخت و هنرمندان ایرانی با ابتکار عمل خلاق خود، رنگ و اصالتی ایرانی به آنها بخشیدند. به‌گونه‌ای که با نقاشی‌های چینیِ همزمانِ خود به‌کلی تفاوت‌داشتند. زیرا ظروف آبی و سفید این دوره از سه نوع تزئینات؛ نقوش کاملاً چینی، کاملاً ایرانی و تلفیقی از نقوش ایرانی و چینی برخوردارند. همچنین در برخی از آنها برای مشخص‌تر کردن نقوش از رنگ سیاه همراه با نقاشی زیرلعابی آبی و سفید استفاده شده‌است. لیکن ظروف زرین‌فام صفوی، با نقوش کاملاً ایرانی مانند نقوش گیاهی و حیوانی که بیشتر هم از تذهیب حاشیه نگاره‌های مکتب تبریز اقتباس‌شده‌اند، تزئین یافته‌اند. ضمن اینکه دامنه رنگ سایه‌های زرین‌فام رولعابی از مسی پررنگ تا سرخ لعل‌فام متغیر گشت.

طی مدت طولانی حکومت صفوی، ظروف کوباچه نیز تحولات اساسی یافتند که عمده تغییرات آنها در نوع نقوش است. نقاشی سفالینه‌ها، ترکیب‌بندی ظریف‌تری یافت و نوع جدیدتری از سفالینه‌های کوباچه با نقاشی زیرلعاب رنگی رنگارنگ و گاهی با زمینه لعاب رنگی صورتی رایج‌شد. بنا بر مطالعات، در طول زمانی که اصول مکتب نگارگری تبریز بر نگاره‌های ایران حاکم بوده و در امتداد سبک تزئینات پیش از عهد صفویه، برای آرایش این ظروف بیشتر از نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی استفاده می‌شده‌است. اما با ظهور مکتب اصفهان، از تک چهره‌ها با حاشیه نقوش گیاهی بهره برده‌اند و همچنین جلوه‌های هفت رنگ با درخشش کمتر ولی خوشایندتر از همتاهای عثمانی، به‌دست آمده‌اند. در این ظروف، پیکر جوانان زیبا و زنان خرامان همراه با نقوش روان و آزاد در پیرامون‌شان به‌چشم می‌خورند.

نکته شایان توجه، نوع نقوش برجسته روی ظروف تکرنگ است که در آنها نیز همانند سایر محصولات سفالی از موضوعات نگاره‌های مکاتب نگارگری صفویه پیروی‌کرده‌اند و هنرمندان با دقت و ظرافت نقوش را روی قالب‌ها ایجاد و سپس بر سفالینه‌ها قالب زده‌اند. اما در هیچ گروه از آثار سفالین همانند کاشی نگاره‌های لعاب‌دار تمام ریزه‌کاری‌های نگاره‌ها را اعمال نکرده اند زیرا سطح صاف و گسترده آنها همانند بوم نقاشی عمل‌کرده و هنرمندان به‌راحتی طرح مورد نظر را بنا بر کاربری آن مکان اجراکرده‌اند. بر این اساس، اگر نقوش روی بدنه بدون لعاب کاشی بود به‌صورت نقاشی هفت رنگ سیاه، قهوه‌ای، قرمز، زرد، سفید، لاجوردی و فیروزه‌ای گاه نارنجی، سبز، بنفش و آبی، اجرا می‌گشتند و چنانچه روی بدنه لعاب‌دار بود آن نقاشی رولعابی یا مینایی انجام‌می‌شد. بنابراین میزان تأثیر مکتب نگارگری اصفهان بر تزئینات موجود بر کاشی‌کاری نسبت‌به مکتب نگارگری تبریز بیشتر مشهود است ولی نقوش سایر آثار سفالی بیشتر از نگاره‌های مکتب تبریز تأثیر پذیرفته‌اند. بر اساس بررسی‌ها، احتمالاً میزان تأثیر نگاره‌های مکتب تبریز بر آثار سفالین دوره صفویه بیش از نگاره‌های مکتب اصفهان بوده‌است. ظاهراً سه گروه از آثار سفالی این دوره افزون‌بر رعایت دقیق نقوش نگاره‌ها، از رنگ‌آمیزی آنها نیز پیروی کرده‌اند. این سه گروه شامل ظروف کوباچه، ظروف رنگارنگ زیرلعاب که می‌توانند زیرمجموعه کوباچه‌ها قرارگیرند و کاشی‌های لعاب‌دار است.

**پی‌نوشت**

۱- سفال، گل پخته‌شده است که درصورت داشتن لعاب، سرامیک نامیده‌می‌شود. ریشه لغت سرامیک به‌زبان یونانی، کراموس (گل پخته) است که بعدها به سرامیک تغییر یافته‌است.

2- William James Durant (1885-1981)

3- Neolethic

4- Ronald W. Ferrier

5- Celadon

6- Gambron

7- Kobachi

8- Roman Ghrishman

9- Porcelain (چینی سخت)

۱۰- ازاره: به آن قسمت از دیوار اتاق یا ایوان گویند که از کف طاقچه تا روی زمین باشد. همچنین سنگی که پیرامون ساختمان و پای دیوار نصب‌می‌شود نیز، سنگ مثنی یا سنگ ازاره ساختمان خوانده‌می‌شود.

۱۱- اِسپَر (پیشانی): قسمتی قائم و بدون پنجره است که میان سرستون و لبه بام قرار گرفته‌است. اسپر زیر طُرّه قرار می‌گیرد که برای تزئین آن، نوار و ابزار افقی پُرنقش و نگاری روی ستون زده‌می‌شود. به اسپر، بالا ستون و روسوار هم گفته شده‌است.

۱۲- شیوه کورداسکا (Cuerdaseca): روشی اسپانیایی در تزئین کاشی‌هاست که رنگ‌ها را با حاشیه‌های مومی از یکدیگر جدامی‌کنند تا حین پخت بهم نیامیزند و یک حالت جدایی بین رنگ‌ها مشاهده‌شود.

13- Krakk

۱۴- دیوارنگاره خسرو و شیرین در اتاق کوچک جنوب شرقی کاخ چهلستون نیز وجود دارد (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۴). احتمال اینکه سفال‌نگار از این دیوارنگاره الهام گرفته‌باشد، ضعیف است زیرا در دیوارنگاره، لیلی دامن قرمز رنگ به تن دارد ولی در نگاره خسرو آبتنی شیرین را نظاره‌می‌کند، شلوار زرد رنگ به پا دارد که بیشتر به نقش شیرین روی کوزه تشابه‌دارد.

**منابع و مآخذ**


- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). **مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد**، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر (۱۳۸۶). **دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان**، تهران: فرهنگستان هنر.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**، ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز، تهران: آگه.
- اعتصام، فرخنده (۱۳۴۶). *تحقیق درباره نقوش برروی ظروف سفالی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات، تهران: دانشگاه تهران.
- اکبری، فاطمه (۱۳۷۵). *پیشینه نقوش برروی سفالینه‌های ایران (به‌ویژه نقوش انسانی در ادوار اسلامی)*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبای، تهران: دانشگاه تهران.
- تجویدی، زهرا (بی‌تا). **سفالگری سنتی در ایران**، تهران: سازمان صنایع دستی ایران.
- توحیدی، فائق (۱۳۷۹). **فن و هنر سفالگری**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- جوانی، اصغر (۱۳۸۳). *مکتب نقاشی اصفهان (پایه و اصول)*، رساله دکتری، پژوهش هنر، تهران: دانشگاه هنر.
- داودی، نادر (۱۳۸۲). **آثار ایران در موزه متروپولیتن**، تهران: اداره کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- روح انگیز، لاله (بی‌تا). گزارش کاوش‌های ربع رشیدی تبریز، **سمینار یک‌روزه ارائه دستاوردهای فعالیت‌های میدانی باستان‌شناسی دوره اسلامی**، پژوهشکده باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۲۷-۲۴.
- روح‌فر، زهره (۱۳۸۱). تجزیه لعاب سفید و آبی بر اساس آزمایش پیکسی، **باستان‌شناسی و تاریخ**، (۲)، ۲۱-۹.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۸). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (نگارگری)**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- سیوری، راجر (۱۳۶۷). **ایران عصر صفوی**، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۷۵). **تاریخ نگارگری در ایران**، تهران: حوزه هنری.
- شهدادی، جهانگیر (۱۳۸۴). **گل و مرغ**، تهران: کتاب خورشید.
- صدری، زهرا (۱۳۷۸). *سیر تحول هنر نگارگری در ایران با تأکید بر هنر نگارگری عصر صفوی و تأثیرات متقابل آن با تمدن‌های هم‌عصر*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، باستان‌شناسی و تاریخ هنر، تهران: دانشگاه تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۶). **عصر طلایی هنر ایران**، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- لارنس، بینیون؛ ویلکینسون، ج. و. س. و گری، بازیل (۱۳۶۷). **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- واتسون، الیور (۱۳۸۲). **سفال زرین‌فام ایرانی**، ترجمه شکوه ذاکری، تهران: سروش.
- هیلن برند، رابرت (۱۳۸۶). **هنر و معماری اسلامی**، ترجمه اردشیر اشرافی، تهران: روزنه.

- Canby, R. Sheila (1996). *The Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan*, London: Azimuth Editions.
- Farhad, Massumeh (2009). **Falanah**, The United Kingdom, First Published.
- Loukonine, Vladimir & Ivan, Anatoli (2003). **Persian Art, Lost Treasures**, London: Book Sales.
- Robinson, B. W. (1976). **Persian and Mughal Arts of the Book**, Rothschild and Binney Collection, London and Bradford
- Sims, Eleanor. Morshak, Boris I. Grube, Ernst J (2002). **Peerless Images** *(Persian Painting and It's Sources)*, Library of Congress Cataloging in Publication Data
- *www.akdn.org/museum* (access date: 21/02/2013).
- *www.mini-site.louvre.fr/trois-empires/en/ceramiques-safavides.php* (access date: 16/11/2012).
- Fehervari, Geza (1973). **Pottery of Safavid and Qajar periods in Iran** (a Comprehensive Study based on the Barlow Collection), London, Faber & Faber

دریافت مقاله:۱۳۹۲/۰۷/۰۹
پذیرش مقاله:۱۳۹۲/۱۲/۰۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

# تحلیل نشانه‌شناختی چهار گفتمان تبلیغاتی از دیدگاه همترازی

## مطالعه روابط تقابلی برندهای کوکاکولا و پپسی، مک‌دونالد و برگرکینگ

**سمیه مهریزی‌ثانی* حسنعلی پورمند****



**چکیده**

در پژوهش حاضر از طریق شیوه نشانه‌شناسی و بر پایه نظریه همترازی به تحلیل ساختاری آگهی‌های تجاری برندهای کوکاکولا و پپسی، مک‌دونالد و برگرکینگ پرداخته‌شده و سیر شکل‌گیری هویت آنها مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. با این پیش‌فرض، راهبردهای تبلیغاتیِ رقابتی میان هر جفت نام تجاری رقیب و همتراز نیز به‌مثابه نظام‌های جانشینی تقابل‌های دوتایی ارزیابی شده‌اند.

روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده در این پژوهش توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات آن هم با بهره‌گیری از شیوه کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده‌است. نمونه‌گیری پژوهش بر اساس نمونه‌گیری هدفمند و غیرتصادفی از فهرست صد نام تجاری برتر جهانی در سال ۲۰۱۰م.، صورت گرفته‌است. هدف آن نیز، مطالعه عوامل مؤثر بر شناسایی چیستی محصول و ارتباط فرم و معنای آنهاست. بنا بر آنچه بیان‌شد، پرسش قابل طرح این است که عوامل موفقیت در تجارت بین‌المللی دو رقیب همتراز کدام است و روابط تقابلی میان نام‌های تجاری همتراز چگونه ساخته‌می‌شوند. مطالعات کتابخانه‌ای در نشانه‌شناسی محصول همراه با بررسی‌های میدانی منجر به شناخت عوامل مؤثر بر ادراک مخاطب، طبقه‌بندی نشانه‌ها در معنی‌شناسی محصول و تدوین جدول نشانه‌شناسی همتراز به‌صورت دو به دو برای هر دسته از نام تجاری‌های مورد مطالعه گردید.

با مطالعه روابط تقابلی برندهای کوکاکولا و پپسی، مک‌دونالد و برگرکینگ به دلالت‌های معنایی نظام نشانه‌ای مورد استفاده در تبلیغات آنها پی برده‌شد. همچنین مشخص‌گردید که روش تبلیغاتی همتراز سبب موفقیت نام‌های تجاری رقیب درکنار هم با حفظ هویت منحصر به فرد آنها بوده‌است. این نتایج می‌تواند راهنمای شرکت‌های داخلی باشد که می‌خواهند با بهره‌گیری از شیوه تبلیغات همترازی، سهم بازار خود را افزایش‌داده و وارد رقابت در عرصه جهانی شوند.

**کلیدواژگان:** نقد نشانه‌شناسی، نظریه همترازی، کوکاکولا، پپسی، مک‌دونالد و برگرکینگ.

---

* دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. s.mehrizi@gmail.com
** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

## مقدمه

نشانه‌شناسی[۱] برگرفته از واژه‌ای یونانی به‌معنی مطالعه نشانه‌ها و نمادها است. برخی از نشانه‌شناسان آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند که «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد. علم نشانه‌شناسی به بررسی زندگی نشانه‌ها می‌پردازد.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴)، «نشانه‌شناسی به چگونگی آفرینش معنا و نه چیستی معنای آفریده‌شده می‌پردازد.» (معینی علمداری، ۱۳۸۰: ۵۰) و «نشانه‌شناسی دانش درک معانی است.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۴).

این علم، به‌عنوان شاخه‌ای از مکتب ساختارگرایی نه‌تنها شامل مطالعه مواردی است که در مکالمات روزمره نشانه نامیده می‌شود بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره می‌نماید. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به‌صورت کلمات، تصاویر، اصوات و اشیا ظاهر شوند. از این‌رو نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ها را بطور مجزا مطالعه کرده بلکه آن را به‌عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای همانند یک رسانه بررسی کرده‌اند. آنها به‌دنبال پاسخ به این پرسش هستند که معناها چگونه ساخته شده و واقعیت‌ها چگونه بازنمایی می‌شوند.

ازسوی دیگر تحولات سال‌های اخیر، همزمان با گسترش فناوری ارتباطات سبب‌شده تا بازار جهانی با عرضه طیف وسیعی از نام‌های تجاری همتراز و رقیب روبرو شود. در این میان تبلیغات تجاری، به ابزار مهم ارتباطی بدل‌شده‌اند. این ابزارهای ارتباطی به‌عنوان واسطه و انتقال‌دهنده پیام، دو سوی اقتصاد (عرضه و تقاضا) را به‌یکدیگر متصل می‌کنند (ولز و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۲-۵).

در نتیجه یکی از شیوه‌های مطالعه راهبردهای موفق تبلیغاتیِ نام‌های تجاری برتر که دریچه‌هایی را به‌سوی تغییر و تحولِ می‌گشاید، بررسی راهبردهای تبلیغاتی به شیوه همترازی است. تبلیغات همترازی یکی از مهم‌ترین روابط تقابلی حاکم بر تبلیغات میان نام‌های تجاری رقیب و همسطح است.

با این پیش‌فرض، پرسش‌هایی که نگارندگان در پی پاسخ به آنها بوده‌اند، به این شرح است که عوامل موفقیت در تجارت بین‌المللی دو نام تجاری رقیب و همتراز کدام است و روابط تقابلی میان نام‌های تجاری همتراز چگونه ساخته می‌شود.

برای انجام این پژوهش از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بهره گرفته شده و اطلاعات آن هم به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده‌است. فرضیه این است که مطالعه عوامل مؤثر بر شناسایی محصول از طریق شناخت زبان اشیا و به‌کارگیری آن در تبلیغات، ممکن است. این امر برای موفقیت در تجارت بین‌المللی و تداوم هویت یکپارچه نام تجاری، ضروری است.

آنچه به‌عنوان هدف در مقاله حاضر دنبال می‌شود، مطالعه عوامل مؤثر بر شناسایی چیستی محصول و ارتباط فرم و معنای آنهاست. بدین منظور، نشانه‌ها و ساختارهای همتراز در تبلیغات مربوط به چند نام تجاری جهانی بررسی‌شدند تا مشخص‌شود چگونه نشانه‌ها را برای اهداف خاص خود، ایجاد و بازیابی می‌کنند. با مطالعه روابط تقابلی نام‌های تجاری "کوکاکولا[۲]" و "پپسی[۳]"، "مک‌دونالد[۴]" و "برگرکینگ[۵]" به دلالت‌های معنایی نظام نشانه‌ای مورد استفاده در تبلیغات پی‌برده شد. دلیل موفقیت و پیشرفت آنها را نیز می‌توان در همین رقابت متضاد- متکامل دانست.

اهمیت شناخت راهبردهای تبلیغات همترازی که در خود مفاهیم ارزشی، اجتماعی و هویتی یک نام تجاری را در برابر نام تجاری رقیب و همسطح تبیین می‌نمایند، ضرورت انجام این تحقیق را روشن می‌سازد. نمونه‌گیری پژوهش حاضر بر اساس نمونه‌گیری هدفمند و غیرتصادفی از فهرست صد نام تجاری برتر جهانی در سال ۲۰۱۰م.، صورت گرفته‌است.

## پیشینه پژوهش

پیشینه کاربرد نشانه‌شناسی در تبلیغات تجاری به دهه ۱۹۶۰م. بازمی‌گردد. در آن زمان، مدیران تبلیغات و بازاریابی این شاخه از علم زبانشناسی را جهت تجزیه و تحلیل بازار، ایجاد شرایط بهتر فروش و بررسی نقاط ضعف تبلیغات یک کالا در رقابت با کالاهای دیگر، به‌کار گرفتند. برای نمونه، *ژان مری فلوش*[۶] با ارائه مربع معناشناسی بازار لباس زیر مردانه به بخش تولید کارخانه، خصوصیات محصولات رقیب را ترسیم کرد. از این طریق، اطلاعات همه جانبه‌ای را در مورد وضعیت فضای رقابتی دراختیار مدیران قرار داد. وی در رئوس این مربع، چهار ارزش کلی؛ ارزش زندگی، کاربردی، غیرکاربردی و غیرزندگی را که بر بازار این محصول حاکم بود، جای‌داد. ترسیم مربع یادشده، این امکان را فراهم‌آورد تا شرکت بتواند بازار کالای مورد نظر را در چارچوب محورها و ارزش‌های کلی بررسی‌کرده و عوامل انگیزه‌ساز خرید را تقسیم‌بندی کند.

در پژوهشی دیگر باعنوان "نشانه‌شناسی و تبلیغات" از *بابک‌معین* (۱۳۸۵)، چند گفتمان تبلیغاتی از دیدگاه *آلن ژیرداس گریماس*[۷] با بهره‌گیری از نظریه "سیر زایشی معنا"[۸]، نقد نشانه‌شناسی شده‌اند (بابک‌معین، ۱۳۸۵: ۱۰۳-۹۲). بر پایه چارچوب نظری پژوهش بابک‌معین، نگارندگان در این مقاله، نود و هشت آگهی مربوط به نام تجاری "لی‌وایز"[۹] را از سال ۱۹۹۵م. تا سال ۲۰۱۰م. بررسی کردند که نتایج زیر را در پی داشت.

- ساختارهای زیرین و انتزاعی در تبلیغات مربوط به نام تجاری لی‌وایز، در برگیرنده مفاهیم ارزشی هستند که تضمین‌کننده هویت این نام تجاری درطول زمان بوده و در خاطر مصرف‌کنندگان باقی می‌مانند. ارزش‌هایی ازقبیل آزادی، نیروی سرشار جوانی، سرکشی، لجام گسیختگی و نافرمانی در این سطح قرار دارند.

- سطح روایی، ارزش‌های انتزاعی مطرح‌شده در سطح زیرین را در قالب‌های روایی به سطح رویه نزدیک‌تر می‌سازد. در دنیای لی‌وایز، قهرمان بر اثر یک عامل مسبب که ممکن است حس آزادی‌طلبی باشد به فروشگاه رفته و شلوار لی‌وایز را به‌عنوان موضوعی ارزشی می‌خرد.

- در سطح رویه، داده‌های پیشین به‌صورتی ملموس آشکارشده و نمودی تصویری یافته‌اند. قهرمان که تجسم ارزش‌های مطرح‌شده در سطح زیرین بود، هویت عینی و معین یافته و در ظرف زمانی و مکانی معلوم قرار می‌گیرد. قهرمان می‌تواند جنسیت زن یا مرد داشته‌باشد، جوانی ورزشکار از یکی از ایالت‌های آمریکا یا اهل پاریس، جوان دهه‌پنجاه یا جوان مدرن امروزی، سوار بر اسب یا موتورسواری حرفه‌ای باشد. این تصاویر صوری، وظیفه تجسم ارزش‌های نام تجاری را با توجه به زمان، سلیقه جامعه، عادات خرید، شرایط اجتماعی و فرهنگی مخاطبان برعهده دارند. آنچه در سطح رویه متن به‌صورت واقعیت‌های عینی و ملموس در آگهی‌های لی‌وایز متجلی‌گشته، بدین شرح است که نقش اصلی را جوان‌های لی‌وایز پوشی ایفا می‌کنند که دارای اندام قوی و جذاب بوده و لی‌وایز بخشی جدایی‌ناپذیر از تن و وجود آنها شده‌است. ایشان یادآور جوان‌های دهه ۱۹۵۰م. آمریکا هستند. سرشار از انرژی، سوار بر موتور یا نشسته بر اسب که با پوشیدن شلوارهای لی‌وایز نگاه‌ها را به‌خود معطوف می‌کنند.

بر اساس این اصول کلی که در خود مفاهیم ارزشی، اجتماعی و هویتی یک نام تجاری را دربر گرفته و درطول زمان بطور ثابت در خاطر مشتریان باقی می‌مانند، می‌توان به ایده‌ها و راهبردهای تبلیغاتی جدید دست‌یافت. همان‌طور که در تصویرهای۷-۱ مشاهده می‌شود، در دنیای لی‌وایز این قهرمانان و اعمال آنها هستند که هربار به‌نحوی منشاء ارزش‌هایی نظیر طبیعی‌بودن، آزادی، جوانی، سرکشی و نیرومندی می‌شوند. از این‌رو اعلان‌های تبلیغاتی لی‌وایز می‌توانند متنوع باشند چرا که هربار قهرمان لی‌وایز پوش، به شیوه‌ای نو حس آزادی‌خواهی، جوانی و سرکشی را متجلی می‌نماید.

## معرفی نظریه همترازی

نظریه همترازی، یکی از شیوه‌های تحلیل نشانه‌شناسانه ساختارهای تبلیغاتی است. نظریه‌پردازان ساختارگرا زوج دالّ‌ها را به‌عنوان بخشی از ژرف‌ساخت یا ساختار پنهان متون درنظر می‌گیرند. چنین پیوندی در برخی از متون و رمزگان با یکدیگر همتراز می‌شود به‌طوری که رابطه‌ای عمودی به رابطه‌ای افقی میان یک‌جفت اضافه‌می‌شود مانند مرد- ذهن، زن- بدن. طبق نظر *سیلورمن* هر رمزگان فرهنگی،

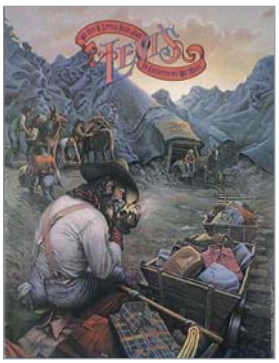
تصویر۱. اعلان فروشگاهی، ۸۶/۴×۲۳۸/۸ سانتی‌متر، سال ۱۹۵۰م. (dpvintageposters.com).

تصویر۲. اعلان فروشگاهی، ۳۶×۱۳۰ سانتی‌متر، سال ۲۰۰۸م. (dpvintageposters.com).

تصویر۳. اعلان فروشگاهی، ۸۶/۴×۲۳۸/۸ سانتی‌متر، سال ۱۹۵۰م. (dpvintageposters.com).

تصویر۴. اعلان فروشگاهی، ۵۴×۴۰ سانتی‌متر، سال ۱۹۸۱م. (dpvintageposters.com).

تصویر۵. اعلان فروشگاهی، ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر، سال ۲۰۰۹ م. (dpvintageposters.com).



تصویر۶. اعلان فروشگاهی، ۳۰×۲۴ سانتی‌متر، سال ۱۹۷۰م. (dpvintageposters.com).

تصویر۷. اعلان فروشگاهی، ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر، سال ۲۰۰۹م. (dpvintageposters.com).

یک نظام مفهومی است که بر اساس تقابل‌ها و تعادل‌های کلیدی شکل گرفته‌است. چنانکه اصطلاحی مثل زن درتقابل با اصطلاحی مثل مرد معنا پیدا می‌کند و به همین ترتیب، هر اصطلاح در دسته‌ای از نسبت‌های نمادین قرار می‌گیرد.

این مفهوم را می‌توان در بحث‌های *کلود لوی استروس*[۱۰] در مورد روابط قیاسی که نظام‌های معنایی را در داخل فرهنگ‌ها تولید می‌کنند، نیز یافت. استروس برخی تقابل‌های دوتایی اصلی را به‌عنوان جنبه‌های نامتغیر یا جهانِ ذهن انسان می‌داند که فراتر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کنند (لوی استروس، ۱۳۸۵: ۲۱). مطالعات همزمانی او در مورد فرایندهای فرهنگی منفرد به‌عنوان بخشی از نظام تمایزها و تقابل‌هایی که نشانگر رابطه بنیادی طبیعت و فرهنگ هستند، معنا می‌یابند. از دیدگاه استروس، تقابل‌های دوتایی شکل‌دهنده نظام‌های دسته‌بندی هستند. درحالی که اسطوره‌ها نشان‌دهنده فعالیتی رؤیاگونه برای حل مسائل پیچیده و تناقض‌های بنیادی درون یک فرهنگ هستند که در شکل تقابل‌های دوتایی نمود یافته‌اند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۶۲). پیداست که تقابل‌های مهمی مانند مرد- زن و چپ- راست، تبدیل به نمادی از خوبی و بدی و مجاز و ممنوع شده‌اند.

این اندیشمند بحث می‌کند که تفکر مبتنی‌بر قیاس در یک فرهنگ منجربه تقابل‌هایی مانند خوردنی- نخوردنی می‌شود که بطور استعاری شبیه تمایز میان دیگر تقابل‌ها مانند بومی- غریبه است (لوی استروس، ۱۳۸۵: ۲۱). بدین ترتیب نظام‌های دسته‌بندی فرهنگی، تمایزهای درون اجتماع را در مقایسه با تمایزهای ادراک‌شده در جهان طبیعت رمزگشایی می‌کنند. در نتیجه، این نظام‌های اسطوره‌ای و وجوه بازنمایی آنها به تثبیت همانندی‌های میان وضعیت‌های طبیعی و اجتماعی کمک‌کرده یا به بیان دقیق‌تر، برابری دلالت‌های متباین را در سطوح مختلف ممکن می‌سازند (همان: ۹۳).

با وجود اینکه روش تحلیلی همترازی به‌صورت همزمانی باقی‌ماند و شامل مطالعات تاریخی نشد اما دریچه‌هایی را به‌سوی تغییر و تحول گشود. چرا که تقابل‌ها، تثبیت‌شده نیستند و ساختارها قابل تغییرند. در نتیجه نیازی نیست که به چنین چارچوب‌هایی صرفاً از دیدگاه همزمانی نگریسته‌شود. بلکه با ایجاد یک تقابل دوتایی می‌توان ساختارها را دستخوش تغییر و تحول کرد.

با این پیش‌فرض، جنبش‌های زیبایی‌شناسی را نیز می‌توان به‌مثابه نظام‌های جانشینی تقابل‌ها بررسی‌کرد. دراین راستا می‌توان هر جنبش هنری را از طریق تمرکز بر آنچه مورد علاقه‌اش است، مشخص‌ساخت. برای نمونه، احساس‌گرایی[۱۱] متمایل به‌سمت مؤلف و واقع‌گرایی[۱۲]، متمایل به‌سمت جهان است. این تقابل‌ها محدوده امکانات قابل دسترسی برای هر جنبش را تعیین می‌کنند. بر اساس این نظریه می‌توان رمزگان شیوه احساس‌گرایی و واقع‌گرایی را تعریف‌کرد؛ بیان- ابزار، احساس- تفکر، شهود- استدلال، دریافت ناگهانی- ژرف‌اندیشی، اشتیاق- حسابگری، الهام- تلاش، انگیزه- نیت، ناخودآگاه- خودآگاه، خلق- ساختن، اصیل- قرار دادی، آفرینش- تقلید، تخیل- یادگیری، پویش- نظم، صداقت- واقعیت، طبیعی- مصنوعی و زنده- مکانیکی.

## تحلیل ساختاری تبلیغات تجاری چهار نام تجاری رقیب

اثر تقابل‌های دوتایی در تبلیغات تجاری شامل نشان‌واره‌ها، تبلیغات اینترنتی و اعلان‌ها نیز قابل پی‌گیری است. با بهره‌گیری از نظریه همترازی می‌توان به تحلیل ساختاری آگهی‌های تجاری پرداخته و سیر شکل‌گیری هویتی آنها را نقد و بررسی‌کرد. دراین راستا، نگارندگان تبلیغات تجاری چهار نام تجاری آمریکایی رقیب را با گستره جهانی دو به دو ارزیابی‌کردند.

**- نام‌های تجاری کوکاکولا و پپسی**

دو شرکت عرضه‌کننده نوشابه‌های گازدار غیرالکلی کوکاکولا و پپسی به‌عنوان دو شرکت رقیب در یک سطح با تأکید بر نشان‌واره[۱۳]، اعلان[۱۴] و تبلیغات اینترنتی با هدف ارائه شاهد مثالی از شیوه همترازی، بررسی‌شدند (جدول ۱). سپس تفاوت‌ها و تقابل‌هایشان بر اساس مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی ارائه شدند. معمولاً ارزش برند دربرابر سایر برندهای همتراز به‌صورت غیرمستقیم تبلیغ می‌شود و کمتر تبلیغاتی را می‌توان مشاهده نمود که بطور مستقیم درتقابل با برند رقیب باشد. لیکن کوکاکولا و پپسی به‌عنوان دو رقیب همتراز در بازار نوشابه‌های گازدار، بی‌هیچ واسطه‌ای محصول رقیب را نمایش می‌دهند.

فرمول ساخت کوکاکولا را نخستین‌بار سال ۱۸۸۶م. *جان پمبرتون*[۱۵] داروساز آمریکایی، به‌صورت یک نوشیدنی در شرکت مواد شیمیایی شخصی‌اش ابداع‌کرد. وی نوشابه‌ای غیرالکلی بر پایه کوکا تولید کرد و نام آن را کوکاکولا گذاشت. این نوشابه ترکیبی از شربت شکر به‌عنوان جایگزین شراب همراه مخلوطی از هفت طعم‌دهنده طبیعی بود که به‌عنوان دارویی مقوی و نشاط‌آور تبلیغ می‌شد. زمانی که پمبرتون این نوشیدنی را تولید کرد، به‌عنوان دارویی برای سردرد از آن استفاده می‌شد (Bodden, 2008: 6-9). فروش کوکاکولا در داروخانه‌ها به‌رغم اعتیادآور بودن از روزی شش لیوان فراترنمی‌رفت. پمبرتون، امتیاز نوشابه‌اش را به یک کارآفرین محلی به‌نام *آزا کندلر*[۱۶] واگذارکرد(Eldred, 2008: 3) . کندلر سال ۱۹۸۲م. بطور

رسمی شرکت کوکاکولا را تأسیس‌کرد و یک سال بعد این نام تجاری را به‌ثبت رساند. با گسترش برنامه‌های تجاری در سال ۱۸۹۵ م.، نوشابه‌های بطری‌شده در بیشتر ایالات آمریکا به‌فروش رسید (Bodden, 2008: 6-10).

بر اساس اعلام مؤسسه "اینتربرند[۱۷]" سال ۲۰۱۳م. کوکاکولا با ارزش سهامی معادل ۷۹,۲۱۳ میلیون دلار و ۲ درصد رشد نسبت‌به سال گذشته به‌عنوان سومین برند تجاری برتردنیا، شناخته شد (Interbrand, 2013:1) که تاکنون با حفظ فرمول قدیمی محصولش در بیشتر کشورهای جهان عرضه می‌گردد (Eldred, 2008: 3-8). هر روز بیش از یک بیلیون کوکاکولا در جهان تولید می‌شود (Bodden, 2008: 5).

درمقابل، شرکت پپسی را سال ۱۸۹۸م. داروساز جوانی به‌نام *کیلب برادهام*[۱۸]، در کارولینای شمالی بنیان‌گذاری کرد. اختراع او ترکیبی از عصاره مغز کولا، وانیل و مقادیر اندکی از روغن‌ها با هدف درمان ناراحتی معده بود. نام پپسی از اصطلاح پزشکی دیس‌پپسی[۱۹] به‌معنای سوءهاضمه گرفته‌شد که گویای سهل‌الهضم و گوارابودن این نوشیدنی بود. این محصول با استقبال خریداران روبرو گشت. با افزایش فروش آن سال ۱۹۰۲م.، شرکت پپسی کولا راه‌اندازی شد. این نخستین بار بود که یک محصول به عوض معرفی ویژگی‌ها و مشخصات خود، توسط ویژگی و شرایط زندگی مصرف‌کنندگان آن تعریف می‌شد (Stoddard, 2011: 9-22). با ادامه رشد این شرکت در سال ۲۰۱۳م.، پپسی با ارزش سهامی معادل ۱۷,۸۹۲ میلیون دلار و ۸ درصد رشد نسبت‌به سال گذشته به‌عنوان هفتمین برند تجاری برتر جهان شناخته شد (Interbrand, 2013:1).

این دو شرکت از بدو تأسیس در تقابل و رقابت نزدیک قرارگرفتند. پیشگامی کوکاکولا، موفقیت‌های پی‌درپی پپسی را قابل قبول می‌سازد. شرکت کوکاکولا اواخر سال ۱۹۹۰م. بیش از ۵۰ درصد سهم بازار را در صنعت نوشابه‌سازی به‌دست آورد درحالی که پپسی به‌عنوان اصلی‌ترین رقیب کوکاکولا، ۱۵ تا ۲۰ درصد بازار را دراختیار داشت. راهبرد پپسی اخذ تخفیف، لوازم جانبی و نوشابه مجانی به عمده‌فروشان بود (Eldred, 2008: 9-14). پپسی تا دهه‌پنجاه بر این باور بود که بهترین راه رقابت با کوکاکولا استفاده از عامل قیمت است. این امر سبب شد تا پپسی موقعیت کوکای آشپزخانه را به‌دست آورد که به‌نظر می‌آمد بهترین گزینه دربرابر شعار تبلیغاتی اصل جنس کوکاکولا باشد.

در یکی از تبلیغ‌های پپسی، پسر بچه‌ای نمایش داده می‌شود که برای خرید نوشابه به دستگاه فروش خودکار نوشابه مراجعه می‌کند. ابتدا با واردکردن دو سکه، دو قوطی کوکاکولا خریداری می‌کند و سپس، آن دو را به‌عنوان پایه‌هایی قرار می‌دهد تا دستان خود را به طبقه پپسی برساند. درپایان، قوطی‌های کوکاکولا همچون زباله‌ای روی زمین باقی می‌مانند و پسر بچه شادمان، همراه با قوطی پپسی از کادر خارج می‌شود. در پوستری با مفهوم مشابه این تبلیغ باعنوان "حتی طوفان و برف نمی‌تواند مانع از خریدن پپسی توسط مردم شود!"، دو دستگاه فروش خودکار در فضایی برفی قرار دارد که فقط مسیر منتهی به دستگاه پپسی در اثر رفت و آمد خریداران باز شده‌است (Rahayel, 2013: 1)، (تصویر۸).

همچنین آگهی تجاری همتراز دیگری که *بروکس*[۲۰] آن را طراحی‌کرده، نشان می‌دهد که پپسی، شنل قرمزی با لوگوی کوکاکولا برتن دارد. این تبلیغ با جمله "برای شما یک هالوین ترسناک را آرزو می‌کنیم[۲۱]"، نمایش‌داده شده‌است. درتقابل با این تبلیغ، کوکاکولا جمله "همه دوست‌دارند شبیه قهرمان‌ها باشند[۲۲]" را به‌کار برد (Rahayel, 2013: 1)، (تصویر۹).

اول آپریل سال ۲۰۱۰ م.، پپسی تبلیغ دیگری را تحت عنوان "ما عاشق کوکاکولا هستیم"[۲۳] بر زمینه‌ای آبی که نماد پپسی است، منتشرساخت. سپس آن را به‌عنوان دروغ اول آپریل مطرح‌کرد (Mazur, 2013:1)، (تصویر۱۰).

از زاویه‌ای دیگر با بررسی نشان‌واره کوکاکولا می‌توان پی‌برد که نشانه‌ای نوشتاری با حروفی روان است که راحتی زندگی آمریکایی را تداعی می‌کند. این امر نیز، درتقابل با نشان‌واره تصویری- نوشتاری پپسی قرار دارد که با حروف رایانه‌ای برخوردار از لبه‌های منحنی، طراحی شده‌است. رنگ قرمز به‌کار رفته در نشان‌واره کوکاکولا، نمادی از شادی و جوانی است. لیکن در سال ۱۹۴۱م.، پپسی برای حمایت از تلاش‌های آمریکا در جنگ جهانی دوم، رنگ بطری‌های خود را به قرمز، سفید و آبی تغییرداد(Stoddard, 2011: 11). اکنون نشان‌واره پپسی با ترکیب رنگ‌های قرمز، سفید و آبی محدود در دایره است. رنگ ویژه کوکاکولا در طراحی نشان‌واره، تبلیغات فضای مجازی و اعلان‌ها، قرمز است. درمقابل پپسی در سال‌های جنگ جهانی و پشتیبانی از آمریکا، ترکیب رنگ‌های آبی، سفید و قرمز را که نمادی از پرچم آمریکا است، برای خود برگزید. از این‌رو همواره رنگ آبی، رنگ غالب تجاری پپسی بوده و با رنگ ویژه کوکاکولا قرمز، درتضاد است.

کوکاکولا با تأکید بر ملی‌گرایی و عنوان نخستین نام تجاری مطرح در آمریکا، درپی تقویت ارتباط بیشتر با مصرف‌کنندگان است. بطوری که یکی از نمادهای فرهنگ ایالات متحده به‌شمار می‌رود. دراین راستا افزون‌بر تبلیغ در دنیای واقعی، در فضای مجازی نیز به فعالیت پرداخته‌است. برای نمونه در رقابت با رقیب همتراز خود، صفحه‌ای را در رسانه‌های اجتماعی مجازی ایجاد کرده‌است. درمقابل این

فعالیت‌ها، پپسی گروه‌هایی حامی را برای پشتیبانی از محصولات خلاقانه و پیشرو خود تشکیل داده‌است.

همان‌طور که در نمونه اعلان‌های تبلیغاتی کوکاکولا متجلی است به مصرف‌کنندگان وعده برخورداری از لذت جوانی و رفع خستگی را می‌دهد. در اعلان‌های کوکاکولا بیشتر بانوان و جوانان هدف قرار داده‌شدند. این اعلان‌ها افرادی بانشاط را به‌نمایش می‌گذارند که از نوشیدن کوکاکولا لذت‌برده و آن را راه‌حلی برای رفع خستگی کارهای روزمره می‌دانند.

ازدیگر سو، تبلیغات پپسی متضاد- متکامل با کوکاکولا است. در سال ۱۹۵۸م.، پپسی بر هویت نام تجاری‌اش متمرکز شد. شعار جهانی "خوش‌مشرب باشید، پپسی بنوشید[۲۴]"با تأکید بر هیجان جوانی، اولین شعاری بود که جوانان را مخاطب خود قرار داد. سپس شعارهای دیگری در تأکید بر هیجان جوانی ساخته‌شد که این ایده را به‌عنوان یک طرز تفکر مطرح می‌نمود. این شعارها درتقابل با اهداف کوکاکولا که مخاطبان را به شادی و هیجان دعوت می‌کرد، قرار داشت چرا که هویت مخاطبان و نام تجاری را هدف قرار می‌داد. در سال ۱۹۵۸م.، شعار پپسی این بود "خوش‌مشرب باش، پپسی بنوش". سال ۱۹۶۳م. بنا بر افزایش توجه به کودکان و خانواده‌ها، شعار "نوجوانان نسل پپسی" انتخاب‌شد (Ibid:16). سال ۱۹۷۳م. به سفارش شرکت پپسی آهنگی باعنوان "به پپسی‌نوش‌ها بپیوندید و آزادی را احساس کنید"، تهیه‌شد. در این گزاره، افزون‌بر اینکه هویت فردی با آزادی تعریف می‌شد، معیار این هویت را نیز نوشیدن پپسی بیان می‌کرد. تأکید بر این هویت را می‌توان در میان سال‌های ۱۹۸۲-۱۹۷۹ با شعار "پپسی به زندگی مزه می‌ده" پی‌گرفت (دانسی، ۱۳۸۸: ۱۸۰-۱۷۸).

در طراحی وبگاه کوکاکولا تداوم راهبرد ملی‌گرایی و کلاسیک بودن قابل مشاهده است. استفاده از رنگ قرمز کوکاکولا درمقابل رنگ آبی پپسی در طراحی وبگاه قرار می‌گیرد. همچنین تصویرهای سیاه و سفید با طراحی کلاسیک دربرابر طراحی شاد و مدرن پپسی نشان‌داده شده‌است. شخصیت‌های تاریخی که بطری قدیمی کوکا را در دست دارند، درمقابل بازیگران و خوانندگان پاپ که درحال رقص و اجرای موزیک پپسی می‌نوشند، قرار می‌گیرند.

**- نام‌های تجاری مک‌دونالد و برگرکینگ**

مطابق مطالب جدول۲، تبلیغات تجاری رستوران تهیه غذای سریع (فست‌فود)[۲۵] مک‌دونالد که دارای ۱۰۵۰۰ شعبه در ۵۰ کشور جهان است با رقیب همتراز خود برگرکینگ مقایسه و تمایزات و تقابل‌های آنها ارائه شده‌است. مک‌دونالد، بزرگ‌ترین رستوران زنجیره‌ای جهان است که با بیش از ۳۳،۰۰۰ شعبه در ۱۱۹ کشور، روزانه به ۶۴ میلیون مشتری سرویس می‌دهد. این شرکت را سال ۱۹۵۵م. تاجری به‌نام *ری کراک*[۲۶] بنیان‌نهاد و دفتر مرکزی آن را در آمریکا قرار دارد. تصمیم ری کراک به استفاده از سیستم خدمات‌رسانی سریع در سال ۱۹۴۸ م.، پایه شکل‌گیری رستوران‌های فست فود را رقم‌زد (Kroc, 2013:1). سال ۲۰۱۳م. مک‌دونالد با ارزش سهامی معادل ۴۱،۹۹۲ میلیون دلار و ۵ درصد رشد نسبت به سال گذشته، به‌عنوان هفتمین برند تجاری برتر در دنیا شناخته شد (Interbrand, 2013:1).

سال ۱۹۵۲م.، دو شریک به نام‌های *کرامر*[۲۷] و *برنس*[۲۸]، با دیدن موفقیت رستوران مک‌دونالد و خرید دستگاه کباب‌پز، رستوران فست فود برگرکینگ را تأسیس‌کردند. بدین ترتیب اولین شعبه رقیب اصلی مک‌دونالد در شهر میامی واقع در ایالت کالیفرنیا، آغاز به‌کار کرد .(Smith, 2011:65-71)

سال ۱۹۶۱م. مک‌دونالد نام و لوگوی تجاری خود را که به‌شکل قوس‌های طلایی بود، ثبت‌کرد. شکل خاص و ترکیب رنگ زرد و قرمز استفاده شده در لوگوی مک‌دونالد، یکی از دلایل جذب کودکان است. نشان‌واره تجاری غذای سریع مک‌دونالد، نشان‌واره‌ای تک‌حرفی متشکل از حرف نخست نام تجاری این شرکت است (جدول۲). این نشان‌واره با رنگ زرد درخشان روی زمینه قرمز قرار دارد. ترکیب این دو رنگ افزون‌بر جلب توجه رهگذران، ترکیب اشتهاآوری را نیز ایجاد کرده‌است. بر این اساس، کمان‌های طلایی مک‌دونالد با نمادگرایی اسطوره‌ای عجین‌شده و رهگذران را به خود فرا می‌خواند تا از آن میان پیروزمندانه قدم برداشته و به بهشتی از نظم، پاکیزگی، مهمان‌نوازی و کار جدی وارد شوند. مک‌دونالد استانداردسازی را از فهرست غذا تا لباس کارکنان به‌کار می‌برد. با ایجاد چنین انگاره‌ای در سراسر جهان، هر رهگذر خسته و گرسنه‌ای را به سوی خود فرا می‌خواند. درمقابل نشان‌واره برگرکینگ شامل متن کامل نام تجاری همراه با تصویری انتزاعی‌شده از نان همبرگر به‌عنوان تولید اصلی این رستوران زنجیره‌ای است. این نام با حروف درشت و گوشت‌آلود که یادآور تصویر ذهنی از همبرگر است در میان دو نان گرد قرار داده شده‌است. کمانی به رنگ آبی، این اتصال را مستحکم‌تر نموده‌است.

رستوران‌های زنجیره‌ای مک‌دونالد نمونه برجسته‌ای از فرهنگ آمریکایی را در سراسر جهان به‌نمایش می‌گذارند. ساختار اصلی تبلیغات مک‌دونالد بر تولید انبوه، دستور العمل‌های یکسان تهیه مواد غذایی، ظاهر جذاب، سرعت، زمان‌بندی منظم، قیمت ارزان و برخورداری از تخفیف ویژه

تأکید دارد. مک‌دونالد مغذی‌ترین غذا را تولید نمی‌کند اما می‌تواند در زمانی کوتاه با هزینه‌ای اندک نیاز مشتریان را تأمین کند. اگر در سنت کهن بسیاری از کشورها تهیه غذایی سنتی و مغذی ده‌ها ساعت زمان می‌برد، مک‌دونالد در زمانی کوتاه ساندویچی را برای طبقه متوسط آماده می‌کند که خوردن آن بیش از چند دقیقه به‌طول نمی‌انجامد. در این اعلان‌ها نشان داده می‌شود که افراد به چند دلیل به رستوران‌های مک‌دونالد می‌روند تا غذایی ارزان قیمت و سریع را در محیطی دلپسند و برخوردار از خدمات رفاهی ویژه همچون اینترنت بی‌سیم[۲۹] تناول کنند.

ازدیگر سو تأکید اصلی برگرکینگ، ارائه همبرگرهایی است که به‌دلیل پخت متفاوت آنها که بدون استفاده از روغن است؛ بزرگ‌تر، کم کالری‌تر و سالم‌تر از همبرگرهای مک‌دونالد هستند. نام تجاری برگرکینگ، کارکردی بیش از شناسایی محصولش دارد. این نام برای ایجاد دلالت معنای ضمنی برای محصول ساخته شده‌است. این نامگذاری افزون‌بر آنکه به مصرف‌کننده اجازه می‌دهد تا محصول مورد نظرش را انتخاب‌کند در سطح معنای ضمنی نیز، تصویری را ایجاد می‌کند که فراتر از کارکرد ساده شناساننده آن است. این نام به محصول، فوق برتری و اشرافیت می‌دهد. تأکید بر جنبه تصویری این نام تجاری در اعلان‌ها و تبلیغات اینترنتی برگرکینگ با تأکید بر استفاده از تصویر پادشاهی که تاج بر سر دارد، نمایان است. درمقابل، مک‌دونالد نیز از شخصیت دلقک فقیری استفاده می‌کند که لباس‌های زرد و قرمز بر تن دارد. نام تجاری مک‌دونالد دارای ریشه‌های عمیقی در آمریکا بوده که یادآوری رکود اقتصادی است.

در تبلیغات جدید، مک‌دونالد بر تنوع محصولات و گسترش خدمات با ایجاد کافه و فروشگاه‌های عرضه بستنی تأکید دارد. مک‌دونالد از راهبرد سرویس‌های ارائه سریع و شعبه‌های متعدد -بیش از ۳۴۰۰۰ رستوران در سطح جهانی- همراه با قیمت‌گذاری ارزان‌تر برای مشتریان متوسط استفاده می‌کند. ارائه منو و غذایی ساده با کیفیت یکسان و هماهنگ در هزاران شعبه، تعیین معیار و استاندارد برای تمام جنبه‌های عملیاتی و نظارت بر ارائه خدمات و پاکیزگی محیط و ایجاد صمیمیت و تبلیغات برای خانواده‌ها و کودکان از دیگر راهبردهای ویژه مک‌دونالد است (Ibid: ۳۲۵). برگرکینگ نیز بر مواردی همچون عرضه تک‌محصولی همبرگر، گسترش رستوران خود در سراسر جهان و امکان سفارشی‌کردن ساندویچ‌هایش توسط مشتریان اصرار می‌ورزد. از ویژگی‌های مثبت این برند، طبخ بدون روغن آن است که نسبت به مک‌دونالد مزیت مهمی تلقی می‌شود.

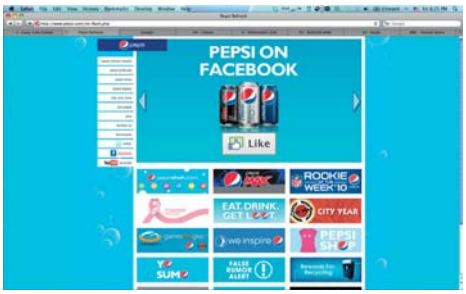
مک‌دونالد در تبلیغات اینترنتی با راه‌اندازی بخش ویژه کودکان در وبگاه اصلی، ارائه بازی‌های برخط[۳۰]، استفاده از رنگ‌های جذاب و متنوع‌تر همراه با منوی مخصوص کودکان و ارائه غذای سبک به کودکان به‌عنوان مشتریان جدید، توجه بیشتری به آنها دارد. از طرفی دیگر راهبرد برگرکینگ در تبلیغات اینترنتی، افزایش آگاهی مخاطبان، اطلاع‌رسانی و بهبود موقعیت میان مصرف‌کنندگان جوان است. فضای رنگی قرمز در تمامی صفحات وبگاه مک‌دونالد دیده می‌شود. حال آنکه مخاطب با سیطره فضای آبی رنگ در وبگاه برگرکینگ مواجه است.

تصویر۸. سال ۲۰۱۰، تبلیغ پپسی درمقابل کوکاکولا باعنوان "مردم در هر شرایطی پپسی می‌خرند" (Rahayel, 2013: 1).

تصویر۹. سال ۲۰۱۲، تبلیغ پپسی درمقابل کوکاکولا باعنوان "برای شما یک هالوین ترسناک را آرزومی‌کنیم" (Rahayel, 2013: 1).

تصویر۱۰. اول آپریل سال ۲۰۱۰، تبلیغ پپسی در مقابل کوکاکولا باعنوان "ما عاشق کوکاکولا هستیم" (Mazur, 2013: 1).

جدول ۱. مقایسه تبلیغات تجاری کوکاکولا و پپسی؛ نشانواره، وبگاه و اعلان

| | کوکاکولا | پپسی |
|---|---|---|
| نوع شرکت | سهامی عام | سهامی عام |
| فعالیت | تولید نوشابه | تولید نوشابه |
| تأسیس | آمریکا، ۱۸۸۶م. | آمریکا، ۱۸۹۳م. |
| بنیان‌گذار | جان استیپ پنبرتون | کیلب برادهم |
| شعبه مرکزی | آتلانتا، مرکز ایالت جورجیا آمریکا | کارولینای شمالی، آمریکا |
| محصولات | نوشابه‌های گازدار غیرالکلی؛ ساده و رژیمی | نوشابه‌های گازدار غیرالکلی؛ ساده، رژیمی، کریستال، لیمویی، آبی، طلایی و ماکس |
| وبگاه | |  |
| اعلان | | |
| رتبه میان صد برند برتر سال‌های ۲۰۰۶-۲۰۱۰ | ۱<br>۱<br>۱<br>۱<br>۱ | ۲۳<br>۲۳<br>۲۶<br>۲۶<br>۲۲ |
| شعار اصلی | خوش‌طعم و شادابی آفرین، بازکردن شادی | نوشابه بزرگ‌تر با مزه بهتر، خوش مشرب باشید، پپسی بنوشید |
| ساختار | نوشتاری؛ خط دست‌نویس روان و آزاد | تصویری– نوشتاری؛ فونت منظم کامپیوتری اما برخوردار از لبه‌های منحنی |
| رنگ | تک‌رنگ؛ قرمز، رنگ غالب در تبلیغات قرمز | چند رنگ؛ قرمز، سفید و آبی، رنگ غالب در تبلیغات آبی |
| شکل | رنگ زمینه و نشان‌واره به‌صورت متضاد؛ نشان‌واره قرمز روی سفید یا نشان‌واره سفید روی زمینه قرمز | دایره به‌عنوان نشانه‌ای از درب قوطی و حاوی رنگ‌های نمادین پرچم آمریکا، نشان‌واره سه رنگ روی زمینه‌ی آبی |
| اصول | ملی‌گرایی، تأکید بر نشاط‌آوری، شهوت، لذت، رفع خستگی، راحتی و آزادی زندگی آمریکایی | تأکید بر هویت برند، هیجان جوانی، خواص درمانی، طعم بهتر، ارزانی و نمادی از پرچم آمریکا |
| مزیت رقابتی | اولین بودن | طعم بهتر و جدید بودن |

(نگارندگان)

جدول۲. مقایسه تبلیغات تجاری مک‌دونالد و برگرکینگ؛ نشانواره، وبگاه و اعلان

| | مک‌دونالد | برگرکینگ |
|---|---|---|
| **نوع شرکت** | سهامی عام | سهامی عام |
| **فعالیت** | مواد غذایی | مواد غذایی |
| **تأسیس** | پانزدهم مه ۱۹۴۰م. در کالیفرنیا | ۱۹۵۴م. در فلوریدا |
| **بنیان‌گذار** | رونالد مک‌دونالد | رونالد مک‌لامورد و دیوید ادگرتون |
| **شعبه مرکزی** | اواک بروک، ایلی‌نوی، آمریکا | فانتین بلو، میامی فلوریدا، آمریکا |
| **محصولات** | فست‌فود؛ همبرگر، سیب‌زمینی، مرغ، سالاد، دسر و صبحانه | فست‌فود؛ بیشتر همبرگر، سیب‌زمینی، سالاد، دسر و صبحانه |
| **وبگاه** | | |
| **اعلان** | | |
| رتبه میان صد برند برتر سال‌های ۲۰۰۶-۲۰۱۰ | ۶ | – |
| | ۶ | ۹۳ |
| | ۸ | – |
| | ۸ | – |
| | ۹ | – |
| **شعار اصلی** | من به آن عشق می‌ورزم | همبرگر را به سلیقه خودت بخور |
| **ساختار** | سادگی، تک‌عنصری، نوشتارمحور، خطوط منحنی پیوسته، رنگ روشن درخشان بر زمینه‌ای تیره‌تر | شلوغی، چند عنصری، تصویرمحور، ترکیبی از تصویر و متن، نشان‌واره بر زمینه‌ای بی‌رنگ |
| **رنگ** | رنگ‌های گرم، زرد و قرمز | ترکیب رنگ‌های گرم و سرد، زرد، قرمز و آبی |
| **شکل** | تک‌حرف، حرف نخست نام تجاری | ترکیب تصویرسازی و کلمات، تصویری انتزاعی از همبرگر همراه با نام کامل تجاری آن |
| **اصول** | محیط راحت، سادگی، سرعت، قیمت ارزان، غذای فراوان و شعب متعدد | قیمت به‌نسبت ارزان، تأکید بر انواع برگرها، کیفیت بالاتر و همبرگرهای بزرگ‌تر |
| **مزیت رقابتی** | دسترس‌پذیری و ارزانی | سالم بودن |

(نگارندگان)

## نتیجه‌گیری

امروزه تکثیر و تنوع در محصولات سبب بروز اشکال در شناسایی محصولاتی مشابه با نام‌های تجاری مختلف شده‌است. در نتیجه رقابت شرکت‌ها نیازمند متمایزشدن هویت آنها است. تأکید بر تمایز یک برند نسبت به رقیبانش، راهبرد مهمی در تبلیغات آینده است که ضرورت‌دارد به‌کار برده‌شود. به همین دلیل است که برندها بیش از گذشته با استفاده از تبلیغات همترازی که شامل مقایسه ویژگی‌های برتر است، به‌رقابت با یکدیگر می‌پردازند. تبلیغات مقایسه‌ای همتراز می‌توانند امری بیش از تخریب رقیب باشند. با استفاده از مقایسه محصول در تبلیغات می‌توان توجه و طرفداری مخاطبان را به‌سوی خود کشاند.

نمود اصلی هویت یک شرکت را می‌توان در علامت تجاری آن دید. این هویت و چارچوب در سایر رسانه‌های تبلیغاتی همانند اعلان‌ها و تبلیغات اینترنتی نیز تداوم می‌یابد. در این میان نشانه‌شناسی، رویکردی است که به دلالت معنا پرداخته و چگونگی ظاهرشدنش را در یک گفتمان دنبال می‌کند. درواقع، آگهی‌های تبلیغاتی فضای مناسبی را برای تجزیه و تحلیل‌های نشانه‌شناسی به‌وجود می‌آورند. در مباحث نشانه‌شناسی مدرن که در حوزه تبلیغاتی انجام می‌شود خود کالا نیز، در حکم یک کالا- نشانه درنظر گرفته می‌شود.

بنا بر آنچه گفته‌شد، در پژوهش حاضر که چهار نام تجاری کوکاکولا و پپسی؛ مک‌دونالد و برگرکینگ بررسی شدند درعین متفاوت‌بودن محصولات تولیدی و راهبردهای تبلیغاتی آنها، دارای هدفی واحدی بوده و با مصرف در کشورهای مختلف، اهداف جهانی‌سازی را دنبال می‌کنند. مطالعه تبلیغات نام‌های تجاری یادشده با تأکید بر نشان‌واره، اعلان و تبلیغات اینترنتی و بررسی تقابل‌های همتراز آنها با رقبای همسطح خود می‌تواند راهنمای شرکت‌های نوپایی داخلی باشد. دلیل موفقیت و پیشرفت آنها را نیز می‌توان در همین رقابت متضاد- متکامل به شیوه همترازی دانست. نتایج به‌دست آمده از بررسی این چهار برند در جدول‌های ۱و ۲ آورده شده‌است.

## پی‌نوشت

1- Semiology
2- Coca-Cola
3- Pepsi
4- McDonald’s
5- Burger King’s
6- Jean Marie Flosh
7- Alex Richard Grimas
۸- «سیر زایشی معنا» در حوزه کلامی به چگونگی تبلور معنا از زیرساخت متن به روساخت می‌پردازد؛ دراین راستا برای آنکه معنا بتواند در روساخت متن ظاهر شود باید سیری را از ژرف‌ساخت به روساخت طی نماید (Klin Kenberg, 1996, P.139).
۹- جین آبی به عنوان یکی از مهم‌ترین تولیدات صنعت پوشاک آمریکا در سال ۱۸۷۳م. توسط *ژاکوب دیویس*(Jacob Davis) و *لوی استروس* (Levi Strauss) اختراع‌شد. این دو مهاجر با استفاده از پارچه کتانی، قیطان و نوعی پرچ فلزی، مردمی‌ترین محصول پوشاک را ساختند. درواقع لوی استراوس تصمیم به تهیه نوعی پارچه به اصطلاح چرک‌تاب برای تولید جلیقه ویژه کار گرفت. وی با کمک ژاکوب دیویس که خیاط بود تصمیم خود را عملی ساخت و بدین ترتیب، جین لی‌وایز پا به عرصه وجود گذاشت. به زودی شلوار، کت و پیراهن آن هم به بازار آمد و از محدوده لباس کار خارج و عمومی شد. بدین شکل لی‌وایز که به‌عنوان نمادی از زندگی آمریکایی درآمده بود، در نیمه دوم سده بیستم میلادی در سراسر جهان رواج‌یافت.
10- Claude Lévi- Strauss (1908-2009)
11- Romanticism
12- Realism
13- Logo
14- Poster
15- John Pemberton

16- Asa Candler
17- Interbrand
18- Caleb Davis Bradham (1867–1934)
19- Dyspepsia
20- Brussels
21- We wish you a scary Halloween!
22- Everybody wants to be a hero!
23- We Love Coca-Cola
24- Drink Pepsi, Be Sociable
25- Fast Food
26- Ray Kroc
27- Keith J. Kramer
28- Matthew Burns
29- Wi-Fi
30- Online



**منابع و مآخذ**


- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی و تبلیغات، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، (۱)، ۱۰۳-۹۲.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- دانسی، مارسل (۱۳۸۸). **نشانه‌شناسی رسانه‌ها**، ترجمه گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: چاپار.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). **درآمدی بر معناشناسی**، تهران: سوره مهر.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- لوی استروس، کلود (۱۳۸۵)، **اسطوره و معنا**، ترجمه شهرام خسروی، تهران: مرکز.
- معینی علمداری، جهانگیر (۱۳۸۰). **موانع نشانه‌شناختی گفتگوی تمدن‌ها**، تهران: هرمس.
- ولز، ویلیام؛ برنت، جان و موریارتی، ساندرا (۱۳۸۳). **تبلیغات تجاری: اصول و شیوه‌های عمل**، ترجمه سینا قربانلو، تهران: مبلغان.

- Bodden, Valerie (2008). **The Story of Coca- Cola,** United States of America: Creative Education.
- Bodden, Valerie (2008). **Story of Coca- Cola**, United States of America: Creative Education.
- Eldred, J. Murray (2008). **The Emperors of Coca Cola**, New York: Lulu.Com.
- Interbrand, **Best Global Brands 2013**, Available in: *www.interbrand.com* (access date: 2013/01/09).
- Kroc, Ray, **Our History**, Available in: *www.mcdonalds.com* (access date: 2013/04/12).
- Mazur, Steven, **Of course not, you are a creative marketer!**, *Available in: designpm.com/blo*g (access date: 2013/11/05).
- Rahayel, Anthony. (2013). **The Constant Battle between Pepsi and Coke– Even on Halloween**, Available In: nogarlicnoonions.com/the-constant-battle-between-pepsi-and-coke-even-on-halloween (access date: 2013/11/02).
- Smith, Andrew F. (2012). **Fast Food and Junk Food: An Encyclopedia of What We Love to Eat,** United States of America: ABC-CLIO-LLC.
- Stoddard, Bob (2011). **Encyclopedia of Pepsi- Cola Collectibles**, Krause Publications, New York.

Received: 2013/10/31
Accepted: 2014/02/26



# Semiotic Analysis of Four Advertising Discourses from the Viewpoint of Alignment (the study of opposing relations of the brands Coca Cola and Pepsi, McDonalds and Burger King)

**Somayeh Mehrizi Sani* Hasanali Pourmand****

## Abstract

Via semiotic method and based on alignment theory, this study aims to provide a structural analysis of commercial ads of the brands Coca Cola and Pepsi as well as McDonalds and Berger King, and investigate the formation of their identity. Based on such presupposition, the competitive advertising strategies between each pair of opposing and aligned brands are also evaluated as paradigmatic systems of binary oppositions.

The method used in this paper is descriptive-analytic. The data was collected using the library and field methods. Sampling has been done through targeted and non-random sampling from a list of one hundred best global brands in 2010. The objective of this paper is to explore the factors influencing the identification of products and the relationship between form and meaning in them. Accordingly, the following questions can be raised: which factors can lead to the success of aligned brands in international trade and how opposing relations are built between aligned brands. Library studies of product semiotics along with field studies lead to the recognition of influential factors on the perception of addressee, classification of signs in the semantics of product and the table of aligned semiotics in the pair form for each class of under-studied brands.

Via studying opposing relations between such brands the semantic implications of sign system used in their ads were found out. It was also found out that aligned advertising method can result in the pairing of rival brands while maintaining their unique identity. Such results can guide domestic companies which like to increase their share in the market and enter the arena of global competition by using aligned advertising method.

**Keywords:** semiotic criticism, theory of alignment, Coca-Cola, Pepsi, McDonalds, Burger King

*Ph.D., Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran *s.mehrizi@gmail.com*
**Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 4, No. 7, Spring & Summer 2014



Received: 2013/11/18
Accepted: 2014/02/26

# The Influence of Safavid Painting on the Ceramics of the Same Period

**Mehdi Hosseini* Marzieh Alipour****

## Abstract

Iranian ceramics have close relation with the life of people and are of unlimited usage due to the variety of form in all contexts. They are also of significance with regard to aesthetic aspect and considered as a comprehensive document of different eras of Iranian art. Thus, this study aims to explore the motifs of ceramic works of Safavid period from the perspective of Tabriz and Isfahan schools. Indeed, in this study, the ceramics of 10-12th centuries (A.H) are investigated and the prominent features of Tabriz and Isfahan schools of painting and their influence on the design process of ceramic works are explored. Then, a number of ceramic works are analyzed according to dominant themes of painting in that era. The question raised in this study is to what extent the changes present in Safavid painting have been reflected in its ceramics. The method used in this study is comparative-analytic and the data has been gathered via library sources as well as the websites of world museums and private collections. Finally, the results of this study show that the changes created in each school of painting in Safavid era have caused unique transformations in the designing of this era's ceramics so that the domain of their decorations has been influenced. Meanwhile, Kamal al-Din Behzad and Reza Abbassi as the most influential figures of Tabriz and Isfahan schools of painting and development of Iran's relation with other countries caused technical and conceptual changes in the performance of ceramics' motifs.

**Keywords:** Safavid, Tabriz School, Isfahan School, ceramic, painting

*Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran, Iran
**M.A., Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran, Iran *marziealipoor@yahoo.com*

Received: 2013/11/08
Accepted: 2014/02/26



# The Analysis of the Miniature "The Court of Kiumars" by Sultan Mohammad based on Greimas's Functional Pattern and Semantic Square

**Abutorab Ahmadpanah* Ensieh Jabbari****

## Abstract

The functional pattern and semantic square are both outcomes of structuralism in literary studies which analyze the work and gradually reveal the visual structure of it in order to reveal the motivation behind the main characters' deeds and thoughts and the hidden structural connections which produce meaning. Accordingly, this paper tries to assess the quality of meaning appearance in the miniature work "The Court of Kiumars", a masterpiece of Iranian miniature from Shah Tahmasb Shahnameh painted by Sultan Mohammad, concerning the oppositions of semantic square theory and presenting the functional theory by Greimas who is one of the thinkers of structuralism in semantics and semiotics in Paris. Further, the paper attempts to answer two questions: How can Iranian Miniature be analyzed by means of Structuralist approach? Is the general structure of this work applicable to the fixed patterns of Greimas concerning semantic oppositions and functional model?

Although the research method used to conduct this study is descriptive-analytic and the information has been collected through library and field research, studying the very figures of the miniature itself has provided the best source to attain novel findings of the research.

Meanwhile, while introducing Greimas's theory of the quality of formation of meaning based on opposite poles, three of the most basic poles including the contrast between culture and nature, life and death, and the one between constant and changing (repose and movement) have been studied in the aforementioned miniature. Then, some clear and concrete instances of Sultan Mohammad's artistry in drawing the miniature of the court of Kiumars have been presented based on Greimas's functional pattern. In fact, analyzing this work according to Greimas model reveals the firm structure and connection between the components of this work of the 10th century (A.H). It also shows the potentials of this model in recognizing the structure and order of ancient Iranian miniatures as the drawer has naturally attempted to link the divine and material worlds and state the profound mystical notions by creating the existing contradictions and oppositions and trying to assimilate them.

**Keywords:** Greimas, opposite poles, Sultan Mohammad, the functional pattern, the miniature of the court of Kiumars

*Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
**MA, Faculty of Art and Architecture, Payam-e-Nour University, Tehran, Iran *jabbari.ensieh@yahoo.com*

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 4, No. 7, Spring & Summer 2014



Received: 2013/12/28
Accepted: 2014/02/26

# Comparative Study of the Evolution of Structure and Motifs of Timurid and Safavid Schools in Mashhad

**Amir Samiei* Sahar Khodabakhshi** Mohammadreza Bemanian*****

## Abstract

The eastern part of Iran, especially Khorasan, has been always considered as an important scientific center from the early Islamic centuries. Most scholars believe that school has been formed and developed in and from Khorasan. Considering the presence of Imam Reza (PBUH) shrine in Mashhad, this city has gained special status among the cities of Khorasan province and governments have built various schools there in different periods. Accordingly, this research aims to identify and investigate the structure and decorative motifs of schools in the historical periods of Timurid and Safavid via historical-descriptive method and using library and field data. Through this, the authors have studied the architecture of these two periods regarding school-constructing in order to recognize the changes of structure and decorations in Timurid and Safavid schools of this city.

The principles of structure and decorative motifs have been always used in the design of building in line with transformations of schools' architecture. Such growing process from Timurid to Safavid in the element of geometry and proportions moves from square to rectangle. Regarding structure, the trend is from four-veranda schools to two-veranda ones. With regard to decorations, the content of epigraphs in the two periods was tied with religious themes. Thus, this study tries to find the course of transformations and evolution in Timurid and Safavid periods and the general principles governing the architecture of old schools of Mashhad in the two eras.

Finally, the investigation of schools in the two periods shows that the amount of financial support of patrons have influenced the size of building, method of construction, materials, capacity for accommodating the students and the decorations used in the schools.

**Keywords:** school, Timurid, Safavid, structure, Mashhad

*Lecturer, Islamic Azad University of Khomein, Iran *Samiei@iaukhomein.ac.ir*
**Lecturer, Islamic Azad University of Khomein, Iran
***Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2013/09/22
Accepted: 2014/02/26



# Moral Thoughts and Principles in the Spatial Structure of Iranian Traditional Houses

**(case study of confidentiality and privacy)**

**Mohammadbaqer Valizadeh Oqani***

## Abstract

As one of the criteria and indicators for understanding existential aspects of human, ethics has had a great influence on the spatial structure of the Iranian traditional houses for a long time. Confidentiality and privacy which is a social concept are key moral values and the basis of attention to human dignity and esteem, and mean people's right to be supported against others' unallowable intervention in their lives. The purpose of this study is to analyze and evaluate the moral values in the spatial structure of the Iranian traditional houses focusing on the "confidentiality and privacy". The method of the study is descriptive-analytic. First, through library research techniques, the concepts related to this issue were derived from several books of scholars, thinkers and Islamic verses and traditions, and then the role of confidentiality and privacy in the spatial structure of the Iranian traditional houses has been discussed and interpreted. The results of the study show that confidentiality and privacy are very important issues among Iranians and people have used Islamic verses and traditions as their model in this special field. On the other hand, confidentiality and privacy in the spatial structure of Iranian traditional houses have special manifestation that can be clearly seen in different aspects of spatial structure including awning, entrance and vestibule.

**Keywords:** ethics, architecture, confidentiality and privacy, traditional houses

*M.A. student, Faculty of Architecture, Islamic Azad University of Tabriz, Iran *mbvalizadeh@yahoo.com*

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 4, No. 7, Spring & Summer 2014



Received: 2013/05/13
Accepted: 2014/02/26

# The Study of Women Traditional Clothing's Embroideries of Minab City Emphasizing on Shakbafy Art

**Razieh Mokhtari Dehkordi*, Majid Asadi Farsani****

## Abstract

Study of the evolution of clothing and decorations on it is important not only in terms of history and art but also from the perspective of sociology and semiotics. Embroideries of women traditional clothing of Minab city have a great place in Iranian handicrafts. Therefore, this paper has attempted to introduce the traditional embroideries to recognize Shakbafy motives on traditional clothing of Minabian women and thus identify the place of Shakbafy in traditional clothing. In fact, the authors have studied Shakbafy in traditional clothing of Minabian women using descriptive-analytical method (a combination of qualitative and quantitative content analysis) and collecting data via library and field methods by a number of tools such as fisch, observing card, tape recorder, camera and computer. After that, the motifs of Shakbafy have been identified and the application of them has been specified in the women clothing. Finally, the results show that Shakbafy motifs have been inspired and created according to regional paintings and been influenced by several elements such as nature. These motifs can be divided into two groups: geometric designs and rotating designs (flowers and plants) which are used for women traditional clothing including garment, cap and mask. In addition, geometric motifs in this kind of embroidery have been welcomed more than other motifs.

**Keywords**: clothing, Minab embroidery, Shakbafy, motif

* Lecturer, Faculty of Architecture,Islamic Azad University of Yazd, Iran *mokhtari_razieh@yahoo.com*
** Ph.D. Candidate, Faculty of Fine Art, Art University of Tehran, Iran

Received: 2013/05/12
Accepted: 2014/02/26



# The Behaviour of Human Figures in Sassanid Rock Reliefs

**Hamidreza Mohebi* Gholamali Hatam** Mohamadtaghi Ashouri*****

## Abstract

The human face and gestures inscribed on artistic works all suggest humane state in a special form and shape. The quality of displaying hair, eyes, nose, lips, mouth along with the general state of the face, hands, posture and gesture are all of this kind. On the other hand, human figures in the artistic form of Sassanid rock reliefs reflect the social conditions in their particular historical moments. Accordingly, analytic-comparative study of human iconography, investigating the significance of using social and aesthetic signs and codes of human states and gestures in Sassanid rock reliefs and stating their visual and aesthetic features and signs are the objectives pursued in this article.

Based on inductive reasoning, first, the data was gathered from observing available pictorial works and documents of Sassanid art and library studies in all mentioned theoretical domains. Then, all data was classified and analyzed using content analysis method. Exploring the aesthetic issues in the states and gestures of human figures of Sassanid rock reliefs confronts the researcher with a set of conventions with abstract and general expression which tend to propel the human figure with a variety of edge lines to the two-dimensional surface and create a symmetrical and stable totality. The form resulted from such conventions is isomorphous figures with features which all originate from a single pattern. Human figure in such an attitude is a collection of selective aesthetic and social signs and codes. The stability of various visual signs in human figures of Sassanid art has led to the continuity of their signifying functions besides historical continuity.

The functions of aesthetic and social codes in the sign system of mentioned social system is very important regarding establishment, stability and consolidation. Representing the figure of king in signifying gestures, as the sign system of Sassanids manifestation, is the main pivot of many displayed scenes in Sassanid reliefs. Thus, political, military and religious issues with emphasis on divine justifications and foundations of Sassanid government's legitimacy are amongst the major issues considered by Sassanid artists in creating human figures.

**Keywords**: Sassanid culture, rock reliefs, human figure, aesthetics of art

*Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Yazd, Iran *hr_mohebi2002@yahoo.com*
**Professor, Faculty of Fine Art, Art University of Tehran, Iran
***Associate Professor, Faculty of Fine Art, Art University of Tehran, Iran

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 4, No. 7, Spring & Summer 2014



Received: 2014/02/02
Accepted: 2014/02/26

# Looking at Meaning-Creation in Environmental Art through Cultural Semiotics

**Mohammadreza Sharifzadeh* Asiyeh Mohammadian****

## Abstract

These days, the global village faces with environmental crisis. Therefore, we are living in a world with an increasing need to pay attention to the surroundings through an environmental and aesthetic lens. Meanwhile, environmental art, as a new branch of art, attempts to view the relation between human beings and nature in a new light and with the help of all surrounding situations. With a deeper look at environmental art, its branches and artists who are active in this field, some new aspects will be revealed which are natural and, at the same time, cultural because nowadays cultural oppositions are indicative of the importance of studying culture and the role of various semiotic systems in collective memory. Moreover, it implies how a work of art, as a text, signifies and creates meaning and the artist creates an active, role-playing audience from among the implicit meanings and concepts hidden in layers deep down the work. Therefore, regarding the role played by semiotics in introducing today's cultures and world, and since there is nothing empty of sign in semiotics, and also because the mixture of sign and non-sign worlds is worth thinking, in this study cultural semiotics deals with the relation between culture, nature and environmental works of art. Furthermore, this study aims to investigate the signs and deep layers of meaning through a cultural semiotic approach in each work. This is a descriptive-analytic study on the basis of which, while viewing some common points in applying the natural elements such as stone, wood, etc. in the environmental works of art and their mortality, it is possible to explore the expressive differences and how the elements are used in the subclasses of environmental art and the works of these artists. Furthermore, it can be concluded that these works, taking shape in the environment, are inseparable part of nature and human culture in different regions or more comprehensive cultures.

**Keywords:** environmental art, ecology, culture, sign, cultural semiotics

*Assistant Professor, School of Art and Architecture, Islamic Azad University (Central Tehran branch), Iran
**M.A., School of Art and Architecture, Islamic Azad University (Central Tehran branch), Iran
*smohamadian@yahoo.com*

## Contents


- **Looking at Meaning-Creation in Environmental Art through Cultural Semiotics** ..... 1
  Mohammadreza Sharifzadeh, Asiyeh Mohammadian
- **The Behaviour of Human Figures in Sassanid Rock Reliefs**
  Hamidreza Mohebi, Gholamali Hatam, Mohamadtaghi Ashouri ... 15
- **The Study of Women Traditional Clothing's Embroideries of Minab City Emphasizing on Shakbafy Art** ..... 33
  Razieh Mokhtari Dehkordi, Majid Asadi Farsani
- **Moral Thoughts and Principles in the Spatial Structure of Iranian Traditional Houses (case study of confidentiality and privacy)** ..... 47
  Mohammadbaqer Valizadeh Oqani
- **Comparative Study of the Evolution of Structure and Motifs of Timurid and Safavid Schools in Mashhad** ..... 61
  Amir Samiei, Sahar Khodabakhshi, Mohammadreza Bemanian
- **The Analysis of the Miniature "The Court of Kiumars" by Sultan Mohammad based on Greimas's Functional Pattern and Semantic Square** ..... 75
  Abutorab Ahmadpanah, Ensieh Jabbari
- **The Influence of Safavid Painting on the Ceramics of the Same Period** ..... 87
  Mehdi Hosseini, Marzieh Alipour
- **Semiotic Analysis of Four Advertising Discourses from the Viewpoint of Alignment (the study of opposing relations of the brands Coca Cola and Pepsi, McDonalds and Burger King)** ..... 101
  Somayeh Mehrizi Sani, Hasanali Pourmand

**Scientific Journal of**
**Pazhuhesh-e Honar (Biannual)**
**Research of Art**

Vol. 4, No. 7, Spring & Summer 2014

**Concessionaire:** Art University of Isfahan
**Editor-in-charge**: Farhang Mozaffar (Assoc. Prof.)
**Editor-in-chief**: Mehdi Hosseini (Professor)

**Editorial Board (**in alphabetical order**)**

**Eisa Hojjat**
Assoc. Professor, Pardis of fine Arts, Tehran University
**Mehdi Hosseini**
Professor, Art University of Tehran
**Asqhar Javani**
Assis. Professor, Art University of Isfahan
**Mohammad Masoud**
Assis. Professor, Art University of Isfahan
**Afsaneh Nazeri**
Assis. Professor, Art University of Isfahan
**Parvin Partovi**
Assoc. Professor, Art University of Tehran
**Jalaledin Soltan Kashefi**
Assoc. Professor, Art University of Tehran
**Ali Yaran**
Assoc. Professor, Ministry of Science, Research and Technology

**Coordinator:** Mehri Qobadi

**Logo type:** Hamid Farahmnad Boroojeni
**Cover designing:** Afsaneh Nazeri
**Graphic designer:** Sam Azarm
**Persian editor:** Bahare Abasi Abdoli
**English editor:** Ehsan Golahmar
**Layout:** Somayeh Faregh

**Address:** Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, Chahar Bagh Paeen St. Isfahan, Iran. Art University of Isfahan

**Postal code:** 8148633661
**Phone:** (+9831) 34460755-34460328
**Fax:** (+9831) 34460909
**E-mail:** p.honar@aui.ac.ir
**Website:** *http://ph.aui.ac.ir*
**ISSN:** 2345-3834

**Referees and Contributors**

- Kamran Afshar Mohajer (Ph.D.)
- Mohammadreza Bemanian (Ph.D.)
- Badri Hakimian (M.A.)
- Mansour Hesami (Ph.D.)
- Mehdi Hosseini (Prof.)
- Farshid Iravani Qadim (Ph.D.)
- Mohsen Javeri (Ph.D)
- Hamed Kamelnia (Ph.D.)
- Naser Norouzzade Chegini (M.A.)
- Mohammadreza Pourjafar (Ph.D.)
- Mehrdad Qayyoomi Bidhendi (Ph.D.)
- Soudabeh Salehi (Ph.D.)
- Ahmad Salehi Kakhki (Ph.D.)
- Samad Samanian (Ph.D.)
- Nader Shaygan Far (Ph.D.)
- Mahmood Tavousi (Ph.D.)
- Hossein Yavari (Ph.D.)
- Iman Zakariaee Kermani (Ph.D.)

**Executive Coordinator**
Naser Jafarnia

**Note:**

- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal is indexed and abstracted in the following databases:
- Islamic World Science Citation Database (ISC) (***www.ricest.ac.ir***)
- Scientific Information Database (***www.sid.ir***)
- ***www.magiran.com***

The subjects of articles include researches in the fields of Visual Arts, Architecture and Urban Design, Restoration, Industrial Design, and interdisciplinary researches.

# *Instructions for Contributors*

**Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar (Biannual)**

The biannual journal of *Research of Art* accepts and publishes papers in visual arts, architecture and urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields as well as all related interdisciplinary subjects.

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors(s). Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For submitting the article, go to the website of the journal (*http://ph.aui.ac.ir*) and register your article.

The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

### *Preparation of Manuscript*

#### *Cover Page*

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include: title (which should be brief and emphasize the subject), the names of author(s), scientific affiliation and corresponding author(s)' address (postal address, phone and fax numbers and e-mail).

#### *Abstract*

Abstract, written in a separate page and in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be a complete translation of Persian abstract and be placed at the end of paper in the same format.

#### *Keywords*

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They should include words that best describe the topic.

#### *Introduction*

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

#### *Research methodology*

#### *Paper's main body*

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

#### *Conclusion*

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question(s) in a logical way.

#### *Acknowledgement (optional)*

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

#### *Endnotes*

Endnotes (including foreign words, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

#### *References*

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:

- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:

Books: author's surname, author's name (year of publication). **book title**. Volume. translator's name, city name: publisher.

Papers: author's surname, author's name (year of publication). paper title. **journal's title**. volume (number), page number(s).

Electronic documents: author's surname, author's name (date). Title of document.Full *electronic address*. Access date.

In English references, instead of author(s) name, the first letter(s) of his/her name and middle name is mentioned.

#### *Illustrations, figures and tables*

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication and page number which must be placed at the bottom left of it.

All illustrations must be numbered in the order to which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

#### *Submission*

The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin (downloadable from the site), size 12 for Persian version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.

The paper manuscripts must be sent to journal email address in an attached folder including all necessary parts, with subject part named "NEW".

If the received paper manuscript doesn't follow the instruction, the journal has the right to reject it.

For more information about extensive writing method of the journal please visit our website.

*In The Name Of God*