پژوهش
دانشگاه هنر اصفهان
دوفصلنامه علمی- ترویجی
سال دوم شماره سوم بهار و تابستان ۱۳۹۱

سنت سنی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوز وگداز ۱
(تحلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه)
اصغر جوانی
مرمت تابلوهای نقاشی در سده بیستم تحت تأثیر مفاهیم فلسفی و زیباشناختی ایتالیایی ۱۱
محسن قانونی، مهدی حسینی، حمید فرهمند بروجنی
بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه ۲۱
(با توجه به نمونه‌هایی از قرآن‌های مذهّب موزه ملی قرآن کریم تهران)
آرزو پایدارفرد، مهناز شایسته‌فر، حسن بلخاری قهی
بازخوانی نظام پوشاک ایرانی (با تأکید بر رویکرد پساساختگرایی بارت) ۳۷
مریم موسی سرخه
بازشناسی کارکرد آیینی سفال لعابدار بر اساس باورها و آیین‌های ایلام میانه ۴۷
رضا وحیدزاده، مظفر فرهادپور
تعیین مناسب‌ترین جهت تابش‌گیری برای حیاط مرکزی خانه‌های یزد ۶۱
(مطالعه موردی: خانه رسولیان یزد)
سمیه حسینی‌زاده مهرجردی
زیبایی‌شناسی تطبیقی مؤلفه‌های حس مکان و حس تعلق در فضای شهری ۷۱
محمد مسعود، نسیبی حجت، شهریار بانمیان

شیوه نامه نگارش مقاله نشـریـــه «پـژوهـش هنـــر»

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر از جمله: نوشتارهای علمی- پژوهشی، هنرهای تجسمی، معماری و شهرسازی، مرمت و طراحی صنعتی می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده باشند یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
۴. تایید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از نظر داوران با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. مجله در قبول، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، در سایر مجله‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (research papers) باشند. مقاله های مروری (review papers) از نویسندگان دارای مقاله‌های پژوهشی در صورتی پذیرفته می‌شوند که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.
۹. مجله از پذیرش گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامهٔ درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما – نویسنده همکار، همراه مقاله الزامیست. (قابل دانلود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه)
۱۱. یک نسخه کامل از مقاله و چکیده فارسی و لاتین در قطع A4 درمحیط Word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه«**پژوهش هنر**» به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲.مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی-پژوهشی به ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:
– **صفحه مشخصات نویسنده:**(صفحهٔ بدون شماره) شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان به همراه رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن، شماره دورنگار، پست الکترونیکی (نویسنده عهده‌دار مکاتبات در صورتی که غیر از نویسنده اول باشد باید به صورت کتبی توسط نویسندگان به دفتر مجله معرفی شود).
– **چکیده فارسی**، حداقل ۲۵۰ کلمه و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به تنهایی بیان کننده تمام مقاله و شامل بیان مسأله، سوال تحقیق، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد)با ذکر عنوان مقاله و کلید واژه (سه تا پنج کلمه)در یک صفحه مجزا تنظیم می گردد.
– **مقدمه:**شامل طرح موضوع (بیانگر مسأله پژوهش، فرضیه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله)، اهداف تحقیق، معرفی کلی مقاله می باشد.
– **پیشینه تحقیق**
– **روش تحقیق**
– **متن مقاله شامل** مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق
– **نتیجه تحقیق:** باید به گونه‌ای منطقی و مستدل(همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سوال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
– **تشکر و قدردانی** از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت نیاز).
– **پی‌نوشت‌ها:** شامل معادل‌های لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، که به ترتیب با شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
– **منابع** فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا بر حسب نام خانوادگی نویسنده.
– **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در انتهای مقاله پس از منابع میآید: الف: مشخصات نویسندگان ب- ترجمه کاملی از چکیده فارسی (حداقل ۴۰۰ و حداکثر در ۵۰۰ کلمه)
۱۳. **متن مقاله** (با فونت: فارسی B-Nazanin سایز ۱۲ و انگلیسی Times New Roman سایز ۱۱) حداکثر ۱۵ صفحه (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و کلیه تصاویر) یک رو (هر صفحه ۳۲ سطر) تنظیم گردد.
۱۴. **کلیهٔ صفحات به جز صفحه مشخصات نویسنده باید به ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.**
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصاویر، نمودارها و جدول‌ها با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg) و اشاره به منبع و تعیین محل آنها در مقاله حائز اهمیت می‌باشد.
- عنوان جداول در بالا و تصاویر در پایین آنها نوشته شود. منبع و مأخذ جداول و یا تصاویر در ذیل عنوان آنها باید ذکر شود.
۱۶. **شیوه درج منابع (فارسی و لاتین)**:
در متن مقاله به صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
در فهرست منابع پایان مقاله به صورت:
- کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده(سال انتشار). عنوان کتاب. جلد. نام مترجم یا مصحح. محل انتشار: نام ناشر.
- مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده(سال انتشار). عنوان مقاله. نام مجله. شماره مجله. شماره صفحه‌های مقاله در مجله.
- سند اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. از آدرس اینترنتی به طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.
۱۷. پس از پذیرفته شدن مقاله در ارزیابی اولیه و دریافت تأییدیه (E-mail) از دفتر نشریه، مؤلفین می‌توانند با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات:
۱- چهار نسخه از مقاله ۲- اصل نامه درخواست چاپ، خطاب به سردبیر نشریه «**پژوهش هنر**»۳- لوح فشرده(CD) حاوی‌فایل مقاله تنظیم شده (word و Pdf) را به آدرس دفتر نشریه ارسال نمایند.
۱۸. چنان‌چه مقاله‌ای خارج از ضوابط مورد نظر باشد، از فهرست موارد بررسی حذف خواهد شد.

نشانی: اصفهان، چهارباغ پایین، کوچه پردیس، پلاک۱۷، دانشگاه هنراصفهان، **معاونت پژوهشی**، دفتر نشریه «**پژوهش هنر**»
تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵-۴۴۶۰۳۲۸ فاکس: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹
Website: www.aui.ac.ir/research/nph E-mail: p.honar@aui.ac.ir

دو فصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان

سال دوم، شماره سوم ، بهار و تابستان ۱۳۹۱

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

هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا :
پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مرضیه پیراوی‌ونک
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
اصغر جوانی
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
صمد سامانیان
استادیار دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان

مدیر داخلی: مهندس رضا حسینی کِشتان

طراحی سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستار ادبی انگلیسی: احسان گل احمر
صفحه آرایی: فاطمه وزین
لیتوگرافی: آسمان چاپ: حافظ صحافی: سپاهان
تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه قیمت: ۵۰،۰۰۰ ریال

آدرس: اصفهان، چهارباغ پایین، حد فاصل چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷،
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**»
کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۳۲۸
فاکس: ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/research/p.honar

داوران این شماره:

دکتر مهرناز آزادی
دکتر محمدتقی آشوری
مهندس حسام اصلانی
دکتر محمد ایرانمنش
دکتر محمدرضا بمانیان
دکتر بهنام پدرام
دکتر مژگان جهان آرا
دکترعلیرضا خواجه گیر
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر محمد ضیمران
دکتر ناهید عبدی
دکتر حمید فرهمند بروجنی
دکتر ریما فیاض
دکتر مریم قاسمی
دکتر بهنام کامرانی
دکتر جواد مهدوی نژاد
دکتر صمد نجارپور

همکاران نشریه:
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد.
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 محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی می‌باشد و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی http: // www.ricest.ac.ir و پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

پروانه انتشار نشریه «پژوهش هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۱ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر گردیده است.

پژوهش

فهرست

- **سنت ستی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوزوگداز** اصغر جوانی ۱
- **مرمت تابلوهای نقاشی در سده بیستم تحت تاثیر مفاهیم فلسفی و زیباشناختی ایتالیایی**
محسن قانونی، مهدی حسینی، حمید فرهمند بروجنی ۱۱
- **بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه**
آرزو پایدارفرد، مهناز شایسته فر، حسن بلخاری قهی ۲۱
- **بازخوانی نظام پوشاک ایرانی (با تأکید بر رویکرد پساساخت‌گرایی بارت)** مریم مونسی سرخه ۳۷
- **بازشناسی کارکرد آیینی سفال لعابدار بر اساس باورها و آیین‌های ایلام میانه** رضا وحیدزاده، مظفر فرهادپور ۴۷
- **تعیین مناسب‌ترین جهت تابش‌گیری برای حیاط مرکزی خانه‌های یزد** سعیده حسینی‌زاده مهرجردی ۶۱
- **زیبایی‌شناسی تطبیقی مؤلفه‌های حس مکان و حس تعلق در فضای شهری**
محمد مسعود، عیسی حجت، شهریار ناسخیان ۷۱
- **چکیده انگلیسی مقالات** ۸۸

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۵/۱۲

سنت ستی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوزوگداز (تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه‌عباس دوم و اکبرشاه)

اصغر جوانی*

چکیده

در بعضی از دوره‌های تاریخی هند، زن هندو معتقد است اگر پس از مرگ شوهرش در آتش تدفین او خود را بسوزاند، «سَتی» شده است و با این عمل به الهه عشق و وفاداری نایل و مستقیم وارد بهشت می‌شود. در حدود سال ۱۰۱۰ هـ.ق. شهنشاه اکبر پادشاه هند به شاعر معروف ایرانی مقیم هند «محمدرضا خبوشانی» دستور منظوم‌ساختن عشق و وفاداری زنان هندو را در قلمرو «ستی» می‌دهد. این مثنوی درحدود سال ۱۰۶۰ هـ.ق. سه بار توسط هنرمندان عصر شاه‌عباس‌دوم مصور می‌شود. هم‌چنین، یک دیوارنگاره از انجام آیین ستی‌شدن بانوی جوان هندی با سبک نقاشی دو رگه هند و ایرانی در کاخ چهلستون اصفهان نقاشی می‌شود. پاسخ به اینکه آیا شهنشاه اکبر و شاه‌عباس‌دوم قصد داشته‌اند با تکیه بر مفهوم مشترک عشق، وفاداری و پاکدامنی زنان ایرانی و هند ازطریق شیوه‌های ادبی و تجسمی به استحکام روابط فرهنگی و سیاسی بپردازند؟ شیوه تحلیل موضوعی با تکیه بر اسناد تاریخی سنت ستی در فرهنگ هند، متن و نگاره مثنوی سوزوگداز و دیوارنگاره کاخ چهلستون راه‌گشای این مسئله است. این بررسی نشان می‌دهد با توجه به سفارش اکبرشاه برای منظوم‌ساختن سنت ستی به شاعر ایرانی، حمایت شاه‌عباس‌دوم برای مصورسازی آن مثنوی و دیوارنگاره ستی‌شدن بانوی جوان هندی با سبک نقاشی ایرانی هندی در یکی از کاخ‌های مهم سلطنتی در کنار دو موضوع عاشقانه (یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین) در فرهنگ ایران، آنها قصد داشته‌اند با یکسان‌سازی و نوسازی یک مضمون مشترک در فرهنگ دو ملت به شیوه‌های ادبی و تجسمی، به استحکام روابط فرهنگی و سیاسی بپردازند.

کلیدواژه‌ها: سنت ستی هند، دیوارنگاره کاخ چهلستون، مثنوی سوزوگداز، روابط فرهنگی، اکبرشاه و شاه‌عباس‌دوم.

* استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر اصفهان. a_javaniart@yahoo.com

مقدمه

زن هندو در دوران ودایی از آزادی زیادی نسبت به دوره‌های بعدی برخوردار بوده است. «او در انتخاب همسر، حضور در جشن‌های دینی، تحصیل علم، گفتگو در مباحث فلسفی و ازدواج مجدد پس از بیوه‌شدن آزاد بود. در عصر قهرمانی زن هندو اندکی از این آزادی را از دست می‌دهد به‌ویژه ازدواج مجدد و زندگی شرافتمندانه پس از بیوه شدن» (دورانت، ۱۳۶۵: ۴۶۵). این مشکل با عمل به سنت « سَتی[۱]» - سیتای [۲]باوفا، نمونه زن آرمانی رامایانا[۳]- یعنی سوزاندن خودش[۴] در آتش تدفین همسرش به الهه عشق و وفاداری مبدل می‌شود. به استناد متون تاریخی هند، گزارش سیاحان و تاریخ‌نویسان (ابن‌بطوطه و پیترو دلاواله) و منظومه شعرایی چون: خبوشانی، مجرم کشمیری، دیوارنگاره کاخ چهلستون در اوایل قرن یازدهم هجری، در دوران حاکمیت شهنشاه جلال‌الدین اکبر و سلطنت شاه‌عباس‌دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ ه.ق.) با تقویت روابط ایران و هند « شهنشاه اکبر به‌دلیل کهنگی و تکرار ملال‌آور داستان‌های عاشقانه‌ای هم‌چون: گل و بلبل، شمع و پروانه، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون» (عابدی، ۱۳۴۸: ۲۱). هوس نوکردن و هم‌ترازی سنت ستی هند را که سمبل عشق و وفاداری در بانوان هند است با زبان هنر – شعر و نقاشی – بیان می‌کند. بنابراین، به محمد خبوشانی، شاعر ایرانی مقیم هند، سفارش منظوم‌ساختن داستان سوزناک نوعروس ستی‌شده هندی را می‌دهد. از جانبی در ایران با حمایت شاه‌عباس‌دوم سه نسخه از مثنوی فوق با سبک نقاشی اصفهان مصور می‌شود و یک دیوارنگاره به‌سبک ایرانی و هندی در اتاق جنوب شرقی سالن اصلی کاخ چهلستون در مجاورت دو مضمون عاشقانه ایرانی (یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین) نقاشی می‌شود. به تصویر درآوردن این سه مضمون عاشقانه در دو فرهنگ ایران و هند در یک بنای سلطنتی و مؤثر در ساختار سیاسی حکومت ایران گویای این حقیقت است که شاه‌عباس‌دوم با توسل به چنین مضمون اساسی در عمق فرهنگی دو ملت جلوه‌ای از پیوند فرهنگی و سیاسی را مطرح می‌کند.

روش‌شناسی

روش این مطالعه مبتنی است بر چهارچوب متن‌خوانی به‌ویژه منابع تاریخی ناظر بر سنت ستی هند، مثنوی سوزوگداز خبوشانی، ستی‌نامه مجرم کشمیری و مواجهه با اصل دیوارنگاره آیین سنت ستی در کاخ چهلستون اصفهان با تأکید بر موارد زیر:

۱. هم‌طرازی: مضمون عشق و وفاداری در لایه‌های عمیق فرهنگی ایران و هند.

۲. تناسب چندگانه: پیش‌متنیت و پیرامتنیت[۵] در متنهای مختلف (دیوارنگاره آیین سنت سَتی در کاخ چهلستون، مثنوی سوزوگداز و نگارههای آن، ستی‌نامه مجرم کشمیری، دیوارنگاره خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا در کاخ چهلستون).

۳. هم‌جواری: نقاشی دو موضوع عاشقانه ایرانی (دیوارنگاره خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا) با نقاشی موضوع سنت سَتی هند در کاخ چهلستون.

۴. سبک نقاشی دو رگه[۶] (ایرانی و هندواروپایی).

۵. حمایت شاه‌عباس‌دوم (تصویرسازی سوزوگداز توسط نقاشان دربار و دیوارنگاره ستی در کاخ).

۶. هوس نوگرایی اکبرشاه: (خستگی و تکرار داستان‌های عاشقانه قدیمی).

سنت سَتی چیست؟

پس از عصر ودایی[۷]، « در عصر قهرمانی زن هندو اندکی آزادی خود را از دست می‌دهد. به‌ویژه ازدواج مجدد بیوه‌گان از رسم می‌افتد، حجاب، پرده‌نشینی و مستوری زن آغاز می‌شود» (دورانت، ۱۳۶۵: ۴۶۵). سنت سَتی سنتی است که « اگر شوهر زنی می‌مرد، زنش نیز با مرده شوهر خود را می‌سوزاند و این عمل را سَتی می‌گفتند (عابدی، ۱۳۴۸: ۱۷). رسمی که در عصر ودایی ناشناخته بود، افزایش یافت. اکنون نمونه زن آرمانی، پهلوان‌بانوی رامایانا یعنی «سیتای پاکدامن و وفادار بود» (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۱۲۲). او در هرگونه آزمون وفاداری و جرأت تا دم مرگ فروتنانه از شوهرش پیروی و فرمانبرداری می‌کرد (دورانت، ۱۳۶۵: ۴۶۵). زنی که سنت سَتی را انجام می‌دهد، بر این اعتقاد است که مستقیماً وارد بهشت می‌شود و تمام اجداد پیش از او از جهنم و عذاب نجات می‌یابند برای بسیاری از سنت‌گرایان این رسم هندی سمبل و نمودار وفاداری زنان است. به خصوص در نزد اهالی راجپوت در شمال هند، به‌علاوه برخی از هندوها باور دارند که عمل خودسوزی - سَتی - یک بیوه نشان از انقیاد و اطاعت روحی او نسبت به شوهرش است و به‌عنوان یک الهه مؤنث محسوب می‌شود بنابراین واژه هندی سَتی به‌معنی «زن خوب» در هند است که برگرفته از نام اولین بانویی است که عشق و وفاداری را پس از مرگ همسرش نشان داد، زنی که قادر است خود را قربانی کند با مردن به‌روش سَتی از همه جهت قابل تحسین است. « عده

زیادی از شعرای پارسی‌گوی[۸]، عشق و وفاداری زنان هندو را بسیار ستوده‌اند و سَتی‌شدن آنان را دلیل شوهرپرستی دانسته‌اند» (عابدی، ۱۳۴۸: ۱۶).

ابیات زیر در ادبیات فارسی حکایت از این موضوع دارد:

چون زن هندو کسی در عاشقی دیوانه نیست
سوختن بر شمع کشته کار هر پروانه نیست

(سبک هندی منسوب به صائب)

***

خسروا در عشقبازی کم ز هندو زن مباش
کز برای مرده سوزد زنـده جان خویش را

(امیرخسرو دهلوی)

محمدرضا خبوشانی

محمدرضا خبوشانی، معروف به نوعی، فرزند محمد خبوشانی است. پدر او شیخ‌محمد پیشه تجارت و سوداگری داشت و همواره بین هند و ایران و ممالک عثمانی در رفت و آمد و دادوستد بود. محمدرضا در کودکی همراه پدر به کاشان رفت و در این شهر به خدمت و صحبت محتشم کاشانی (فوت ۹۱۶ هـ.ق.) رسید و در شعر ترقی زیادی کرد و سپس به خراسان بازگشت (نهاوندی، ۱۹۲۴: ۶۳۵). نوعی یک‌بار هم به‌همراه پدر عازم هند شد و به گجرات نزد خواجه ابوالقاسم سیری رفت (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۸). او بعد از وفات پدر در طلب روزی عازم هند شد و در سال ۱۰۱۰ هـ.ق. به‌خدمت میرزا یوسف‌خان رضوی مشهدی رسید که در درگاه اکبرشاه (۹۶۳-۱۰۱۴ هـ.ق.) کورگانی مقامی داشت و در لاهور و کشمیر از ملازمان این امیر شد. وی در سال ۱۰۱۳ هـ.ق. به درگاه شاهزاده دانیال فرزند اکبرشاه در برهان‌پور راه یافت (امین‌احمد، ۱۳۷۸: ۸۳۴). نوعی «در سال ۱۰۱۹ هـ.ق. در سن ۴۹ سالگی در برهان پور درگذشت» (عابدی ، ۱۳۴۸ : ۱۰).

سَتی در سوزوگداز خبوشانی [۹]

سوزوگداز مثنوی عاشقانه‌ای[۱۰] است ناظر به سنت سَتی هند که توسط ملامحمد نوعی خبوشانی (فوت ۱۰۱۹ هـ.ق.) سروده شده است. او قبل از ورود به اصل داستان سَتی از پروردگار طلب نظر و درخواست می‌کند دلش را عندلیب آوازه گرداند.

الهـی خـنده‌ام را نـالـگی ده
سرشکم را جگر پر کالگی ده
دلم را عندلیب آوازه گـــردان
گل باغم به‌آتش تـازه گـردان

و پس از حمد حضرت رسالت محمد مصطفی(ص) بیان می‌کند که شهنشاه اکبر[۱۱] وی را به‌وسیله پیک خاص به‌حضور طلبید.

در آمد از درم هدهد سرشـتی
چه هدهد بلکه طاووس بهشتی
قضا فرمان شهنشـاه جوان‌بخت
فلک خرگاه ماه آسمان تخت

بنابر آنچه خبوشانی بیان می‌کند، شهنشاه اکبر از تکرار قصه‌های کهن مانند: گل و بلبل، شمع و پروانه، فرهاد و شیرین و لیلی و مجنون خسته و ملول شده بود.

نواهای کهـــن خاطر خراشیـــد
به صد ناخن جگـر را در تراشیـد
حدیث بلبل و پروانـــه تـــا چند
هوس در خواب این افسانه تا چند
کهن شد قصه فرهـاد و شیریـن
چو عیسی رفته در تقویـم یارین
بجز نامی ز لیلی در جهان نیست
بجز حرفی ز مجنون در میان نیست

او هوس قصه‌ها و نواهای تازه می‌کند و این هوس را در سنت سَتی هند می‌یابد، سنتی که در آن عشق و وفاداری زنان جانبازی به‌چشم می‌خورد که خود را نذر آتش می‌کنند و از نوعی[۱۲] درخواست می‌کند که موضوعی تازه و دردناک را به نظم درآورد.

خلاصه داستان

در عهد اکبر در لاهور دو عاشق و معشوق زندگی می‌کردند:

دو هنـدوزاده مشـرب فرشته
بشر خلقت ولی قدسی سرشته

چون تاب مفارقت یکدیگر نداشتند و مدت ده سال بر این منوال گذشت، پسر پدر را واداشت که مراسم عروسی او را برگزار کند. پدر نیز به خانواده دختر خبر داد تا تدارک جشن را ببینند. تدارک عروسی یک هفته طول کشید. بالاخره شب زفاف برپا شد ولی هیچ خبر نداشتند که لحظاتی بعد شادی و سرور تبدیل به غم می‌شود:

ز دل دور از طرب بیگانه می‌رفت
تو می‌گفتی به ماتم‌خانه می‌رفت

عروس‌وداماد و خانواده‌های آنها هنوز در راه بودند که خانه پوسیده‌ای فروریخت و داماد همان‌دم جان داد. سپس فریاد بلند شیون برخاست. بلافاصله پس از این حادثه، عروس برای سَتی (خودسوزی) آماده شد و گفت:

چرا تا زنـده‌ام شرمنـده باشم
که سوزد دلبر و من زنده باشم

شهنشاه اکبر از این واقعه حزن‌انگیز بسیار متأثر شد و اشک در چشمانش جاری شد. به‌منظور آزمایش «عروس»، دختر غم‌زده را فراخواند و به او گفت به‌جز اریکه سلطنتی تمام نعمت‌های جهان را مهیا می‌کند تا شاید از تصمیم خود بازگردد اما دختر از اراده خود بازنگشت و هم‌چنان مشتاق خودسوزی بود.

لبش جز گوهر آتش نمی‌گفت
به‌غیر سوختن چیزی نمی‌گفت

ناچار اکبر به فرزندش دانیال امر کرد همراه دختر برود و سَتی وی را با شکوه شاهانه انجام دهد. وقتی معشوق به جسد عاشق رسید، آن را بوسید و سپس هم‌آغوش او شد، خود را در آتش انداخت و خاکستر شد (عابدی، ۱۳۴۸: ۱۵-۱۹).

نسخه‌های مصور مثنوی سوزوگداز

مثنوی سوزوگداز نوعی که در سفینه‌ها و بیاض‌های متعدد نقل شده است، «از مهمترین آثار وی محسوب می‌شود و آن را می‌توان ستی‌نامه اول فارسی نامید» (عابدی، ۱۳۴۸: ۱۸). از این‌رو که استعاره عشق حقیقی را بسیار با سوز و گداز گفته و اولین ستی‌نامه فارسی است که به حمایت شاه عباس دوم به کرات در ایران مصور شده است. در حال حاضر «سه نسخه از این مثنوی مصور در دست می‌باشد» (آژند، ۱۳۵۸: ۱۲۰). این سه نسخه درحدود دهه ۱۰۶۰ ه.ق. در زمان شاه‌عباس‌دوم کتاب‌آرایی شده‌اند (همان، ۱۲۰). اولی با ده نگاره منسوب به محمدقاسم، دومی با دوازده نگاره به‌خط عبدالرشید[۱۳] و سومی با پنج نگاره به خط ابوتراب از شاگردان میرعماد[۱۴] (ریشارد، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در آخرین نگاره نسخه پاریس صحنه خودسوزی بانوی جوان در تل آتش تدفین همسرش مصور شده است که شاهزاده دانیال سوار بر اسب با انگشت تعجب بر دهان، ناظر بر عمل ستی دختر جوان است. سبک نقاشی این نگاره به سبک مرسوم عصر شاه‌عباس‌دوم یعنی مکتب اصفهان (رضاعباسی) و شاگردان و پیروان او است.

نگاره ستی در سوزوگداز

در نسخه مصور کتابخانه ملی پاریس که دارای پنج نگاره است، صحنه لحظه خودسوزی یا ستی‌شدن زن جوانی « در ورق هفده آخرین پرده نسخه و کمی بزرگ‌تر از دیگر نقاشی‌های آن» (ریشارد، ۱۳۸۳: ۳۲۰) مصور شده است. در این نگاره (تصویر ۱) لحظه خودسوزی بیوه جوانی دیده می‌شود که خود را به آتش می‌اندازد که شوهر ازدست‌رفته‌اش با لباس سفید در تل آتش قرار گرفته است و (بنابر توصیه اکبرشاه به فرزندش دانیال مبنی بر اینکه «مراسم ستی او را باشکوه شاهانه» (عابدی، ۱۳۴۸: ۱۵) انجام دهد)، دانیال سوار بر اسب و انگشت تعجب در دهان شاهد ستی‌شدن بیوه جوان است. در کتیبه بالا و پایین این نگاره، ابیات از متن مثنوی سوزوگداز آمده است که نشان می‌دهد بعد از وداع با شهنشاه با دیگران نیز وداع می‌کند و در آتش هم چون صرصر پای می‌کوبد.

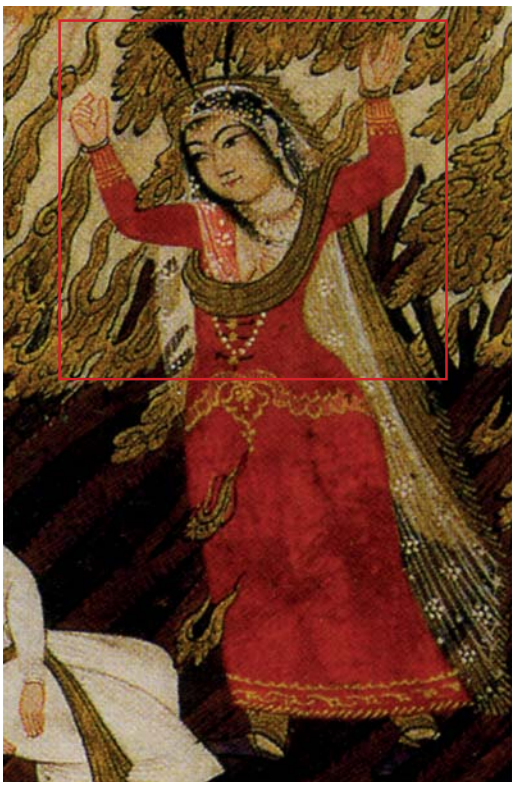
ز بعـد شه وداع یک به یک کـرد
دل و جان جهان کان نمک کـرد
همی رفـت و به تحـریـک زبانـی
ز غـم می‌سوخت بی‌آتـش جـهانی
چو موجافـکن شد آن طوفان خون‌ریز
لب از پان سرخ و چشم از سرمه خون‌ریز
درآمـد در میـان آتـش تیـز
چو یاقوتی شد انـدر آتش تیـز

****

چـنان مستانه در آتش نظـر کـرد
که از بدمستی‌اش آتش حذر کـرد
چنان شوق دل بی‌تاب گردیـد
که از گرمـش آتـش آب گردیـد
در آتش هم‌چو صـرصـر پای کوبان
غبار از خویش و دود از شعله رویان

سَتی‌نامه مجرم کشمیری

مجرم کشمیری (وفات ۱۲۷۳ هـ.ق.) در زمان پیری از شهر به کوهستان رفت و برکنار جویی خانقاهی را دید که خانه درویشی بزرگ، خدادان و مسکین‌نواز به‌نام شاه



تصویر ۱. مراسم ستی، نگاره آخر مثنوی سوزوگداز پاریس، ۲۵۵×۱۵۵ میلی‌متر، مکتب اصفهان، قرن یازدهم هجری، محل نگهداری کتابخانه ملی پاریس، شماره ۷۶۹، آبرنگ روی کاغذ (ریشارد،۱۳۸۳: ۲۲۰)

بهاءالدین نجم‌الدین بود. مجرم درحدود دو هفته با عارف صحبت کرد و او بیان می‌کند که در شهر زنی با شوهرش سَتی شده است و از مجرم می‌خواهد که این واقعه جان سوز و دل‌گداز را منظوم سازد (عابدی، ۱۳۴۸: ۲۸).

خلاصه داستان

کشمیری سَتی‌نامه خود را چنین شرح می‌دهد. جوان با استعداد و هنرمند کشمیری دراثر عارضه‌ای از دنیا می‌رود، اما زن زیبا و باوفایش همین‌که دریافت شوهرش به‌زودی در آتش سوزانده می‌شود، او نیز آماده شد تا در همان آتش سوخته شود، وی باکمال میل و خوشحالی به اطاق رفت. لباس کهنه خود را درآورد. لباس نو پوشید و سرتاپا آراسته بیرون آمد و با ناز و غمزه به‌سوی جسد شوهرش پیش رفت:

ز تن برکند رخت کهنه نو ساخت
به هر هفتی که می‌بایست پرداخت
چو شد آراستـه از فرق تا پا
برون آمـد بهـــار جلـوه پیدا

با میل و آرایش تمام بر بالین شوهر نشست و خطاب به همراهان گفت: من دیگر صبر ندارم، می‌خواهم هرچه زودتر خود را با شوهر محبوبم بسوزانم:

بسوزم با تن او جسم خـــود را
برافـــروزم چراغ اسم خـود را

مردم می‌خواستند وی را از این کار بازدارند. یکی گفت خودسوزی کاری بس مشکل است. پاسخ داد: اصل وصال همین است. دیگری گفت این طور جان دادن دیوانگی است. جواب داد: در عشق نیک‌بختی و فال نیک است.

یکی گفتش که خودسوزی محال است
بگفت این سوخـتن عین وصال است

پس از روانه‌شدن به‌سمت آتش تدفین چون دید که جوکی‌ها[۱۵] و سنیاسی‌ها[۱۶] طبل و نقاره می‌زنند و شوری عظیم برپاست، آنان را منع کرد و در حال شور و مستی این غزل را ترنم کرد (عابدی، ۱۳۴۸: ۹-۲۸):

در این شادی که سرعت پیش کار است
گـــر آزادی بود نقـاره بـــار است

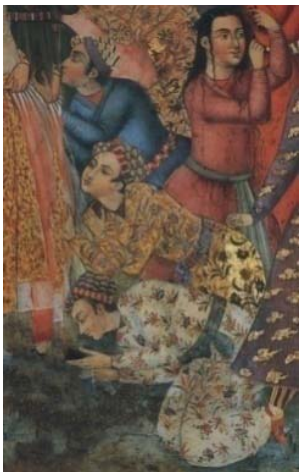
تصویر ۲. کاخ چهلستون، اتاق کوچک جنوبی، آمادگی بانوی جوان برای عمل سَتی، رنگ و روغن، ابعاد ۳۵۳×۳۹۱ سانتیمتر، دوران شاه‌عباس‌دوم، (مأخذ: آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۶)

تحلیل دیوارنگاره سَتی در کاخ چهلستون اصفهان

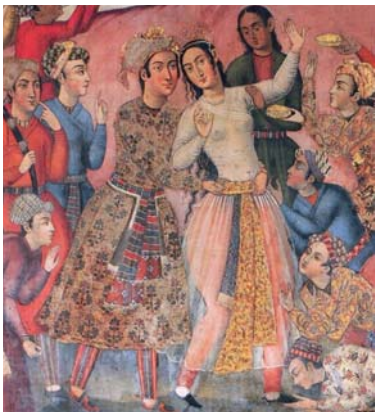
الف- روابط فرهنگی- هنری ایران و هند

روابط فرهنگی- هنری ایران و هند از دورانی جدی آشکار می‌شود «که همایون دومین پادشاه مغولی هند به دربار صفوی پناهنده می‌شود» (غروی، ۱۳۵۳: ۳۸). همایون که توسط شیرشاه از هند رانده شده بود، به‌مدت یک‌سال در دربار شاه تهماسب، جایی که گروهی از شاگردان کمال‌الدین بهزاد فعالیت داشتند، به‌سر برد. او در آنجا از دو نقاش مشهور (عبدالصمد شیرازی[۱۷] و میرسیدعلی فرزند میرمصور) دعوت به‌عمل آورد که به‌خدمت او درآیند. اما شاه‌تهماسب موافقت نکرد. این دو هنرمند می‌دانستند که اگر بتوانند به هند بروند، مورد توجه و احترام همایون قرار خواهند گرفت. چنین نیز شد و هردو به هند رفتند (همان: ۳۸). همایون در سال ۹۵۷ هـ.ق. به میرسیدعلی فرمان داد که تاریخچه وقایع زندگی حمزه عموی پیامبر[۱۸] را در دوازده مجلد به تصویر کشد. این اثر مشهور زیربنای مکتب نقاشی مغولی هند است که در زمان جلال‌الدین اکبر[۱۹] به‌پایان رسید. زیرا همایون کمی پس از آغاز این

تصویر ۳. بخشی از دیوارنگاره، جوکی‌ها و سیناسی‌ها درحال نواختن طبل و نقاره (مأخذ: همان)



تصویر ۴. بخشی از دیوارنگاره، ممانعت همراهان از انجام عمل سَتی(مأخذ: همان)



تصویر ۵. بخشی از دیوارنگاره، هسته نگاه یا مرکز دید، بانوی جوان با لباس سفید

تصویر۶. کاخ چهلستون، اتاق کوچک جنوب شرقی، یوسف و زلیخا، تمپرا روی گچ، ۱۷۷×۱۵۹ سانتیمتر (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۶)

اثر و یک‌سال بعد از فتح هند یعنی در سال ۹۶۴ هـ.ق. درگذشت. بنابراین، با همکاری درازمدت نقاشان ایرانی و هندی[۲۰] مکتب نقاشی مغولی هند در عصر همایون پا به عرصه وجود گذاشت. در دوران جلال‌الدین‌اکبرشاه رشد کرد و در زمان جهانگیرشاه [۲۱]به اوج شکوفایی رسید.

از جانبی دیگر، در سال ۱۰۲۲ هـ.ق. ویشنوداس[۲۲] از نامدارترین هنرمندان هندی‌الاصل که در ایران به بشنداس معروف است «برای تهیه چهره‌ای از شاه‌عباس اول و درباریان وی به ایران می‌آید و چند تصویر از شاه‌عباس می‌کشد» (ولش، ۱۳۸۵: ۹۶ و پاکباز، ۱۳۷۱: ۹۰) همانطور که در نیمه دوم قرن دهم هجری با همکاری و حمایت همایون نقاشی ایرانی و هندی پایه‌گذاری می‌شود. با حضور بشنداس و دیگر روابط ایران و هند و اروپایی[۲۳]در نیمه اول قرن یازدهم هجری سبک نقاشی ایرانی هند – دو رگه[۲۴]– مرسوم می‌شود که جلوه بارز آن در دیوارنگاره سَتی‌شدن بانوی هندی در کاخ چهلستون اصفهان (تصویر۲) در مجاورت دو موضوع عاشقانه ایرانی اجرا می‌شود (تصاویر ۶ و ۷).

تصویر ۷. کاخ چهلستون، اتاق کوچک جنوب شرقی، خسرو و شیرین، تمپرا روی گچ، ۱۷۷×۱۵۹ سانتیمتر (مأخذ: همان)

ب- تحلیل دیوارنگاره

درپی اوج روابط فرهنگی و هنری ایران و هند در زمان اکبرشاه و جهانگیرشاه (سلطان کاشفی، ۱۳۷۸: ۱۷) یک صحنه از داستان سَتی‌شدن بانوی جوان هندی در اتاق کوچک ضلع غربی سالن اصلی کاخ چهلستون اصفهان در مجاورت دو صحنه از داستان‌های عاشقانه ایران توسط نقاش ناشناس به‌سبک ایرانی و هند و اروپایی با تکنیک رنگ و روغن درحدود ۲۵۳×۳۹۱ سانتیمتر نقاشی شده است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۷) مأخذ تصویری این اثر منطبق با ویژگی‌های سنت سَتی در هند و به‌ویژه سَتی‌شدن بانوی

جوان هندی است که خبوشانی در مثنوی سوزوگداز به نظم درآورده است و شاه بهاءالدین نجم‌الدین همانند آن را برای شاعر معروف، مجرم کشمیری، نقل می‌کند و از او می‌خواهد آنرا منظوم سازد (عابدی، ۱۳۴۸: ۲۹). مدلول هریک از دال‌های موجود در متن نگاره مانند: بانوی جوان با لباس سفید و سرتاپا آراسته در سطح اول و مرکزدید (تصویر ۵)، جوکی‌ها و سیناسی‌ها که درحال نواختن طبل و نقاره هستند (تصویر ۳ و ۴) و شوری عظیم برپا کرده‌اند، همراهان بانوی جوان که درحال نصیحت و منصرف کردن او هستند و احتمالاً تصویر دانیال فرزند اکبرشاه که در سمت راست بانوی جوان ایستاده است، همان دال‌ها و نشانه‌هایی است که در متن مثنوی خبوشانی و مجرم کشمیری آمده است و به آنها اشاره شد. او یک مثنوی براساس یک رخداد واقعی با خیال شاعرانه خلق کرده است. نقاش نیز با ارجاع به متن خبوشانی در بافت روابط فرهنگی، دیوارنگاره کاخ چهلستون را خلق کرده است. سنت ستی محملی است در خلق آثار هنری با حمایت حاکمان برای پیوند روابط فرهنگی- سیاسی دو ملت. جدای واقعه تاریخی سنت سَتی در هند و گزارش‌های منظوم و منثور در بافت روابط نزدیک ایران و هند، هوس شخص حاکم وقت برای هم‌ترازی - موازی‌سازی - و حتی جایگزین‌کردن مضامین نو مثل عشق و وفاداری بانوان جانباز هندو با داستان‌های کهنی هم‌چون: شیرین‌و فرهاد و لیلی و مجنون را در تصویرسازی سوز وگداز و ترسیم آن بر دیوار بنای سلطنتی میسر می‌کند.

آرایه‌های دیوارنگاره مانند: شخصیت‌پردازی روایت، نقوش روی لباس‌ها و رنگ‌بندی آنها در دو متن کشمیری و خبوشانی نیامده است ولی بنابر اصل انطباق نگاره با موضوع سَتی بیشتر شخصیت‌پردازی‌ها، نقش‌و نگار و گزینه‌های رنگی متناسب با فرهنگ هندی است. دستارهایی که معروف به کلاه اکبرشاهی هستند و همین‌طور تل عظیم آتش در قسمت فوقانی نگاره ازجمله آرایه‌هایی است برای ارجاع به سنت سَتی در هند. آرایه‌های فوق مرتبط با موضوع اصلی نگاره نیستند اما می‌تواند مرتبط با زیبایی ذاتی اثر و هم‌سویی با یک محتوای هندی باشد. این دیوارنگاره به‌طور مستقیم تجسم‌بخشی از سنت ستی هند و به آن صحنه‌ای از واقعیت داستان ارجاع دارد که بانوی جوان با کمال میل لباس کهنه از تن درمی‌آورد و با لباس نو و هفت قلم آرایش نوای سوختن و به‌وصال‌رسیدن سر می‌دهد تا در آتش تدفین همسرش به الهه عشق مبدل شود.

نتیجه‌گیری

عشق و وفاداری زنان هند به‌ویژه در ایالت راجپوت شمالی به‌شیوه سوختن در آتش تدفین همسر تجلی می‌یابد که به این عمل «ستی» یا «زن خوب» گفته می‌شود. قربانی معتقد است با این عمل به الهه عشق مبدل و به بهشت وارد می‌شود. هم‌طرازی چنین مضمونی - یعنی عشق - در فرهنگ و ادبیات عرفانی ایران هم‌چون داستان یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین نیز آشکارا وجود دارد بنابراین براساس اسناد تاریخی ارائه‌شده و روش‌شناسی تحقیق همانطور که اکبرشاه هوس می‌کند خودسوزی زنان هند یا به‌عبارتی آیین ستی را که سمبل عشق و وفاداری است، منظوم کند و به شاعر معروف ایرانی مقیم هند این موضوع را سفارش می‌دهد. از جانبی دیگر، شاه‌عباس دوم درحدود سال‌های ۱۰۶۰ هـ.ق. سفارش تصویرسازی حداقل سه نسخه از این مثنوی عاشقانه را که یک ستی‌نامه است، می‌دهد. در همین راستا، سفارش نقاشی صحنه‌ای از مراسم ستی بانوی جوان هندی را در مهم‌ترین کاخ سلطنتی خود - یعنی چهلستون - که مرکز ساختار سیاسی حکومت است، به‌سبک نقاشی دو رگه – هند و ایرانی- می‌دهد. این دیوارنگاره در اتاق جنوب شرق سالن اصلی چهلستون در مجاورت دو مضمون عاشقانه در ادبیات عرفانی به‌سبک نقاشی ایرانی نقاشی می‌شود. بنابراین، سه موضوع همسان که نمودی از تن سوزان، دست‌بریدگان و کمال‌جویان عشق است، اثبات می‌کند که هر دو پادشاه به نیت استحکام روابط فرهنگی و سیاسی دو ملت بر محور یک موضوع مهم و واحد که در لایه‌های عمیق فرهنگ دو ملت اهمیت دارد، به‌شیوه ادبی و تجسمی در قلمرو نسخه‌نگاری و دیوارنگاری، آنها را در متن ساختار فرهنگی و سیاسی قرار می‌دهند.

پی‌نوشت

1. Sati

2. Sita

۳. سیتا، رامایانا (Sita Ramayana) در میان آتش گام می‌زند تا پاکی و وفاداری خود را اثبات کند و ستی همسر داکشا چنان از مرگ همسرش ناراحت شد که خود را روی توده هیزم آتشی که همسرش را می‌سوزاند انداخت. ستی یار و همنشین الهه شیوا بوده است.

۴. مراسم سَتی توسط دولت بریتانیا در سال ۱۸۲۹ میلادی ممنوع شد، اما همواره عمل سَتی در راهبان هندو دیده شده است.

۵. ژرار (Gerard Geneete) رابطه یک اثر با غیر خود را شناسایی و به پنج دسته: بینامتنیت، پیرامتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت و پیش متنیت تقسیم می‌کند. این پنج رابطه را می‌توان به دو دسته کلی یعنی رابطه دو اثر ادبی و هنری و رابطه یک اثر ادبی- هنری با اثر دیگر تقسیم کرد. براساس این تقسیم‌بندی پیرامتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت به‌رابطه دو اثر ادبی– هنری می‌پردازد و بینامتنیت و پیش‌متنیت به‌رابطه یک اثر ادبی– هنری با اثری دیگر می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۹۸).

۶. از قرن یازدهم هجری سبک نقاشی دو رگه (التقاطی) مقارن با آشنایی ایرانیان با هنر اروپا و نقاشی گورکانی هند آغاز شد: «این سبک حاوی برداشت‌های ناقصی از پرسپکتیو و برجسته‌نمایی و عناصر منظره‌نگاری اروپایی بود. هم‌چنین پرده‌نگاری رنگ‌وروغن و انواع دیوارنگاری – در شیوه‌های سنتی یا التقاطی – معمول شد، نقاشانی چون شیخ‌عباسی، بهرام سفرکش، محمد زمان، علیقلی جبادار هریک به‌روش خاص خود، عناصر هندی و اروپایی را در آثارشان وارد کردند، شیوه دورگه آنان توسط فرزندان و پیروانشان تا قرنی بعد ادامه یافت (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۷۹).

۷. براساس کیهان‌شناسی ودایی که عالم را به سه اقلیم آسمان، فضای میانه و زمین تقسیم نموده ا ست (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۲۵).

۸. منابع مختلف ازجمله: *نشتر عشق*، *عرفات‌العاشقین*، *ریاض‌الشعراء*، *مخزن‌الغرائب*، *شمس انجمن*، *سرو آزاد*، *نتایج‌الافکار*، *تذکره ید بیضاء* از شایستگی، سخنوری، جوانی، نزاکت طبیعت و علو همت و صفای ذهنی و خاطر او گفته‌اند.

۹. محمدرضا خبوشانی (وفات ۱۰۱۹ هـ .ق.) معروف به ملامحمد نوعی اهل خبوشان از روستاهای بیرجند در خراسان جنوبی است. امیرحسین عابدی به نقل از *عرفان‌العاشقین* اسم او را صفائی و مؤلف *مخزن‌القرائب* محمدرضا و وی را نبیره محمد خبوشانی می‌داند (عابدی، ۱۳۴۸: ۹).

۱۰. مثنوی *سوزوگداز* نخستین‌بار در سال ۱۲۸۴ م با *اکبرنامه* در لکنهو به‌چاپ رسید و سپس میرزا داود ایرانی و آنندا. ک. کوماراسوامی (Anand .k. Comaraswamy) سیلانی آن‌را به‌زبان انگلیسی ترجمه کرد.

۱۱. در عهد شهنشاه اکبر، نوعی به هندوستان آمد و نزد میرزامحمدیوسف‌خان اقامت گزید ولی بعداً پیش شاهزاده دانیال – فرزند جلال‌الدین‌اکبر - (۹۶۳-۱۰۱۴هـ .ق.) ماند (عابدی، ۱۳۴۸: ۹).

۱۲. خبوشانی در سال ۱۰۱۹ هـ.ق. در برهان‌پور هند درگذشت. دو نسخه مصور از مثنوی او شناخته شده است؛ یکی متعلق به کتابخانه ملی پاریس و دیگری در کتابخانه چستربیتی دابلین (آژند، ۱۳۸۵: ۷۸).

۱۳. نسخه اول و دوم در کتابخانه چستربیتی در دابلین به شماره‌های p.272, p268 در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود.

۱۴. نسخه سوم در کتابخانه ملی پاریس به‌شماره ۷۶۹ نگهداری می‌شود. مثنوی *سوزوگداز*: خط نستعلیق، پانزده سطر در صفحه دوستونی، جلد صحافی تمام‌تیماج سرخ‌رنگ با نشان سلطنتی، ۲۵۵×۱۵۵ میلی‌متر، اصفهان حدود ۱۰۴۰ هـ .ق.، شعبه شرقی کتابخانه ملی پاریس، تکلم فارسی، شماره ۷۶۹، نگاره ورق ۱۱۷.

15. Yogi

16. Sanyasi

۱۷. عبدالصمد مصور شیرازی، معروف به شیرین‌قلم، شیرازی‌الاصل مقیم تبریز، در *اکبرنامه* درمورد او چنین آمده است: در نقاشی نادره‌کار سحرآفرین خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم در سال ۹۵۶ ه.ق. به‌حکم همایون‌شاه سرپرست کارگاه نقاشی هند می‌شود و بدین‌ترتیب مکتب معروف هند و ایرانی پایه‌گذاری می‌شود. به‌مدت پنج سال در کابل و سپس قلعه‌کهنه [پوران‌قلعه در دهلی] در هندوستان با همکاری نقاشان ایرانی و هندی مشغول می‌شود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ۳۳۴).

۱۸. حمزه‌نامه توسط میرسیدعلی، عبدالصمد و شاگردان آنها به مدت پانزده سال طول کشید که تصاویر آن روی پارچه در ابعاد ۷۶×۷۰ سانتیمتر اجرا شده است. اکنون فقط ۱۵۲ تصویر از آن شناخته شده که در موزه‌های جهان پراکنده است (کریم‌زاده تبریز، ۱۳۷۶: ۳۳۴).

۱۹. پس از مرگ همایون، جلال‌الدین‌اکبر در سال ۹۶۳ هـ.ق. در سن ۲۱ سالگی جانشین پدر شد. او در زمان ولیعهدی شاگرد

عبدالصمد بود. او همچنین پایه‌گذار الهی بود، دینی مرکب از ادیان آن روزگار هند، احترام به آتش و خورشید از مبانی دین الهی اکبر بود. به‌دستور وی در مجالس شبانه آتش می‌افروختند و وی درکنار آن با عالمان ادیان گوناگون آن عهد بحث و تبادل نظر می‌کرد (غروی، ۱۳۵۳: ۳۱).

۲۰. اسامی بعضی از نقاشان ایرانی- هندی که به‌دستور جهانگیر در صفحه ۴۴ مرقع جهانگیر آمده است، عبارت است از: ابوالحسن فرزند آقا رضا معروف به جهانگیری، منوهر، بشنداس، کوردهن، دولت و آقا رضا (گدار، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

۲۱. جهانگیر نقاشی و خوشنویسی‌هایی که برایش به ارث مانده بود، در مرقع جهانگیر و مرقع گلشن جمع‌آوری نمود (گدار، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

22. Vishnudas

۲۳. نفوذ نقاشی فرنگی از راه گوا، بندر معروف پرتقال در جنوب غربی هند، به نقاشی مغولی این کشور سرایت می‌کند.

۲۴. چهار مجلس دیگر با سبک دو رگه در سالن اصلی کاخ چهلستون تصویر شده است: الف- مجلس پذیرایی شاه‌عباس‌اول از ولی محمدخان فرمانروای ترکستان که در سال ۱۰۲۰ هـ.ق. به‌منظور استرداد حکومت ازدست‌رفته خود به شاه صفوی پناهنده شد. ب- مجلس پذیرایی شاه‌عباس‌دوم از ندرمحمدخان فرمانروای ترکستان در اصفهان به‌منظور یاری‌گرفتن و استرداد حکومت ازدست رفته در سال ۱۰۵۶ هـ.ق. به شاه صفوی پناهنده شد. ۳- پذیرایی شاه‌تهماسب از همایون پادشاه هند در سال ۹۵۱ ه.ق. ج- جنگ بین شاه‌اسماعیل‌اول و شیبک‌خان ازبک در سال ۹۱۶ هـ.ق. که این چهار اثر نمادی است از قدرت‌نمایی چهارتن از حاکمان سلسله صفوی (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۵).

منابع

- آژند، یعقوب(۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب(۱۳۸۵). ققنوس‌وار در آتش. *گلستان هنر*، شماره ۱۳، ۱۱۸-۱۲۲.
- آقاجانی، حسین. جوانی، اصغر(۱۳۸۶). *دیوارنگاری عصر صفویه، کاخ چهلستون*. تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین(۱۳۷۹). *دایرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- ریشارد، فرانسیس(۱۳۸۳). *جلوه‌های هنر پارسی*. ترجمه ع. روح‌بخشان، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رازی، امین‌احمد(۱۳۷۸). *هفت‌اقلیم*. جلد ۲، تهران: سروش.
- دورانت، ویل(۱۳۶۷). *تاریخ تمدن*. مترجم احمد آرام، جلد اول، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
- ذکاء، یحیی. کری ولش(۱۳۷۳). *مینیاتورهای مکتب ایران و هند*. تهران: فرهنگسرا.
- ذکرگو، امیرحسین(۱۳۷۷). *اسرار اساطیر هند*. تهران: فکر روز.
- سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین(۱۳۸۷). نگاهی اجمالی به هنر نقاشی هند و اندیشه‌های عرفانی آن. *هنرنامه*، شماره ۲، تهران.
- عابدی، امیرحسین(۱۳۴۸). *سوزوگداز، ملانوعی خبوشانی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- غروی، مهدی(۱۳۵۳). جادوی رنگ. *هنر و مردم*، شماره‌های ۵۵-۱۴۵، تهران: وزرات فرهنگ و هنر.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی(۱۳۷۶). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. تهران: چاپخانه مروی.
- گدار، آندره. گدار، یدا و سیر و ماکسیم و ...(۱۳۶۷). *آثار ایران*. ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد: آستان قدس.
- نهاوندی، ملاعبدالباقی(۱۹۲۴). *مأثر رحیمی*. جلد ۳، کلکته.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۸). بینامتنیت نزد ژرار ژانت. *مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر تطبیقی*، شماره ۱۵، تهران: فرهنگستان هنر.
- ولش، آنتونی(۱۳۸۵). *شاه‌عباس و هنرهای اصفهان*. ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

- Babaie, Sussan(1994). *Shah Abbas II ,The conquest of Qandahar, The Chihil Sutun and its wall Painting*, Muqarnas,XI: an annual on Islamic Art and Architecture ,ed.Gulru Necipoglu,Leiden,E.J.Brill.PP.125-142.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۴/۳

مرمت تابلوهای نقاشی در سده بیستم تحت تاثیر مفاهیم فلسفی و زیباشناختی ایتالیایی*

محسن قانونی** مهدی حسینی*** حمید فرهمند بروجنی****

چکیده

مفاهیم بنیادین فلسفی و زیباشناختی همواره اثراتی مستقیم بر روند خلق یا برخورد با آثار هنری داشته است؛ به‌خصوص، مفاهیمی که در ارتباط با نگاهداشت و مرمت تابلوهای نقاشی است. از این‌رو بررسی تغییر مفاهیم فلسفی و زیباشناختی در ادوار مختلف تاریخ امری مهم و در این بین شناخت مفاهیم وابسته به سده بیستم، که منجر به ایجاد نوعی بینش جدید بر روند مرمت‌های تابلوهای نقاشی شده است، مهم می‌نمایاند. بر این مبنا، مفاهیم زیباشناختی جدید در حوزه مرمت نقاشی امری جدی و نیازمند بررسی ژرف می‌باشد. با بررسی مفاهیم مذکور، زیباشناختی جدید، مفاهیم نوینی را در جامعه مرمتی اروپا به‌همراه آورده است. مفاهیم فلسفی آلمانی به‌همراه مسایل زیباشناختی ایتالیایی، راه را برای شکل‌گیری تئوری مرمت نقاشی که مهم‌ترین آن توسط چزاره برندی[1] بیان شد، هموار ساخت. در این پژوهش سعی بر تشریح چگونگی شکل‌گیری مفاهیم مطروحه برندی و ارتباط آن با عملکرد کاری مرمت‌گران شده است. این بیان به‌نوعی تلاشی درجهت بیان مسایل زیباشناختی ایتالیایی مطروحه در مرمت نقاشی، در بستر عملی آن نیز هست. این بررسی در منابع موجود در بستری تاریخی و درپی یافتن ریشه فلسفی و زیباشناختی مبانی نظری معاصر در مرمت نقاشی و ارتباطی منطقی در این حوزه است. با بررسی سازواری نگره مرمت چزاره برندی در بین جوامع مرمتی به خصوص مبانی مربوط به تابلوهای نقاشی این دیدگاه که مبانی مطروحه وی دارای سازواری لازم با نیاز مرمتی روز است قابل دفاع بوده و می‌توان ریشه‌های توسعه نگاه برندی به مفهوم فوق را در این سده نیز مشاهده نمود.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم فلسفی، زیباشناختی، نگاه‌داشت و مرمت نقاشی، مبانی نظری مرمت، چزاره برندی.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مرمت آثار و اشیا فرهنگی و تاریخی باعنوان *زیبایی‌شناسی در مرمت تابلوهای نقاشی با تکیه بر تئوری مرمت چزاره برندی*، نگارش محسن قانونی دانشجوی دانشگاه هنر در سال ۱۳۹۰ است.

** کارشناسی ارشد مرمت آثار تاریخی و فرهنگی، تهران. Mohsen_ghanoni@yahoo.com
*** استاد، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
**** مربی، عضو هیأت علمی دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

با توجه به اینکه مفاهیم فلسفی و زیباشناختی سده بیستم تا حدودی مبتنی بر میراث سده قبل از خود است، می‌توان تداوم حضور پاره‌ای از مفاهیم سده نوزدهم را در سده بیستم مشاهده کرد. البته در سده بیستم رمانتیزم[۲] و تاریخ‌گرایی[۳] به پایان عمر خویش نزدیک می‌شود ولی تلاش متفکران این سده تحولات خاصی را در تاریخ هنر به‌وجود می‌آورد (یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۳۵). این تحولات خاص علاوه بر پیشرفت‌های علمی در تمام زمینه‌ها باعث توجه به عواطف و ارزش‌گذاری بر میراث فرهنگی و آثار هنری می‌شود و به خودویژگی[۴] آنها رأی می‌دهد. برای گذار از چگونگی تدوین نظریات و مفاهیم سده بیستم توسط متفکران، بررسی روند تشکیل مفاهیم فلسفی، از اهمیت فراوان برخوردار است. هم‌چنین رویکرد فلاسفه مهم‌ترین تأثیرات را بر شکل‌گیری و دسته‌بندی جدید مفاهیم مرمت نقاشی به‌وجود آورده است. از این-رو بررسی نظریات فلاسفه بزرگی چون نیچه[۵] و هایدگر[۶] و تأثیرپذیری متفکران ایتالیایی حوزه نگاهداشت آثار تاریخی مانند برندی از آنها، از یک‌سو، و بیان مفاهیم زیبایی‌شناسانه بندتو کروچه[۷] از سوی دیگر، به‌شکل‌گیری مفاهیمی نو در مبانی نظری مرمت آثار، به‌ویژه مرمت نقاشی، انجامیده است. این مفاهیم نو را می‌توان در بستر تاریخی مرمت‌های سده بیستم جستجو، و تأثیرپذیری محافل مرمتی از آنها را بررسی کرد.

روش تحقیق

این مقاله در بستر پژوهشی ـ توصیفی در منابع مرتبط به مبانی نظری در ارتباط با مرمت تابلوهای نقاشی به جمع‌آوری مطالب، مفاهیم و رویکردهای ارایه‌شده توسط متفکران این امر می‌پردازد و مفاهیم ویژه زیباشناختی را در بستر تاریخی مرمت عملی تابلوها بررسی می‌کند.

پیشینیه تحقیق

می‌توان موضوعات و منابع زیر را دارای بخش‌ها و قسمت‌هایی مرتبط با موضوع مقاله درنظر گرفت. قسمت‌هایی از کتاب تاریخ حفاظت معماری[۸] نوشته یوکا یوکیلهتو[۹](۱۳۸۷) به بررسی روند تاریخی شکل‌گیری مبانی نظری اشاره دارد که البته بیشتر در حوزه معماری ابنیه تاریخی است. همچنین دو مقاله "the restoration of the early Italian “primitives” during the 20th century: valuing art and its consequences" نوشته کاتلین هونیگر[۱۰](۱۹۹۹) و "some picture cleaning controversies: past and present" نوشته شِلدون کک[۱۱](۱۹۸۴) اشاره کرد می‌توان در آنها روند بررسی تاریخی مرمت‌های شکل‌گیری در سده بیستم را جستجو کرد. کتاب تئوری مرمت[۲۱] نوشته چزاره برندی نیز بازتاب‌دهنده تفکرات فلسفی او در مجموعه‌مقالاتی است که در حوزه‌های مختلف مرمت، به‌طور خاص مرمت، نوشته شده است.

فرایند خلاق در نگاه نیچه و هایدگر

عبارت «خدا مرده است»[۱۳] یا «ما او را کشته‌ایم»[۱۴] موضوع اصلی بسیاری از مباحث فلسفی فردریک ویلهلم نیچه است. او از خود واهمه‌ای حاصل از پدیدآمدن واکنش‌های پوچ‌گرایانه را نشان می‌دهد و به بازتعریف ارزش و بی‌اعتباری ارزش‌های مطلق و والا می‌پردازد و بهترین فرایند منجر به امحای ارزش‌های متعالی را همانا واژه پوچ‌گرایی می‌داند که به تجربه‌ای بی‌بدیل در تاریخ مغرب زمین بدل می‌شود (Heidegger, 1989: 183، یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۳۵). از سوی دیگر مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی معاصر نیچه، آرای او را تأیید می‌کند و به بسط تفکرات او می‌پردازد.

در تعریف هنر، نیچه کلی‌ترین فرم آن را به‌عنوان هرگونه فعالیت خلاق توسط انسان تعبیر می‌کند که به او هستی بنیادین اعطا می‌کند. او هنر را از حقیقت هم ارزشمندتر می‌داند و به‌نوعی آن را درمقابل مفاهیم پوچ‌گرایانه خود قرار می‌دهد (Heidegger, 1989: 86-162).

از سوی دیگر، مارتین هایدگر به بسط تفکرات و مفاهیم تکامل خلاق ادموند هوسرل[۱۵] می‌پردازد و در مقاله‌ای تحت عنوان منشاء اثر هنری[۱۶] بر تفاوت یک کار هنری با یک فرآورده متفاوت یا یک شیء عادی اشاره می‌کند. او بشر را دارای ظرفیتی خلاق می‌داند که ازسوی هنرمند منتج می‌شود و به‌محض خلق‌شدن عالمی را بنیان می‌نهد (Heidegger, 1980، شالومو، ۲۰۰۷: ۸۹-۹۲).

آنچه در پیامد بیان مفاهیم فرایند خلاق به چشم می‌خورد همانا توجه هایدگر و نیچه به این مفهوم است و این مفاهیم در مقوله نگاهداشت و مرمت کارهای هنری نیز بسط پیدا می‌کند. تبیین این نظریه با همین نام در قالب تئوری چزاره برندی اندیشمند سده بیستم در حوزه

مرمت قابل بررسی است. او با بسط تفکرات هایدگر و بیان فرایند خلاق در قالبی نو آن را والاتر از ارزش‌های فرهنگی می‌داند و به نوعی این پدیده را وارد مبانی فکری مرمت می‌کند (یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۶۳). در اینجا آنچه مهم به‌نظر می‌رسد، بررسی مفاهیم زیبایی‌شناسانه این سده تحت لوای تفکرات بندتو کروچه است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

مفاهیم فلسفی و زیباشناختی ایتالیایی

پیدایش رویکرد مدرن مرمت در ایتالیا، تاحد زیادی مدیون تلاش‌های بندتو کروچه است. وی فیلسوف، نویسنده، مورخ و سیاستمدار مکتب مضمون‌گرایانه[۱۷] در فلسفه زیباشناختی مدرن به‌حساب می‌آید. وی به‌ویژه در تکوین مفهوم مدرن تاریخ و نیز تاریخ‌نگاری نوین نقشی بسزا دارد و تاریخ را اصل منحصر به‌فرد میانجی در همه مراحل آگاهی بشر می‌داند. همین توجه به مفاهیم تاریخ‌گرایانه و البته رویکرد زیباشناختی به مرمت است که چهره‌های شاخص تحت لوای تفکر او را به‌سمت همین دو موضوع گرایش می‌دهد و به شکل‌گیری مکتبی انتقادی در مرمت توسط بزرگانی چون آرگان[۱۸]، پانه[۱۹]، پیکا[۲۰] و برندی می‌انجامد و بر تکوین اصول و مبانی نگاهداشت مدرن تأثیر می‌گذارد (Croce, 1989: 2، یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۴۶).

هم‌چنین، بیان مسایلی از قبیل جوهره هنر خالص درتقابل با احساسات به کروچه مَنِشی کلاسیک‌گرایانه داد تا در برابر رمانتیزم سده نوزدهمی قرار گیرد. از سوی دیگر مباحث تاریخ‌گرایانه او منجر به‌شکل‌گیری مفاهیم زیبایی‌شناسانه نوین در حوزه مرمت نقاشی می‌شود که به زیبایی‌شناسی مبتنی بر لذت[۲۱] که مبنای عملیات‌های مرمتی مبتنی بر نگاهی زیبایی‌شناسانه در سده نوزدهم است، خاتمه می‌دهد.

در سال های دهه ۳۰ میلادی تفکرات اندیشمندان ایتالیایی برای بیان مبانی نظری طرح‌شده توسط آنها به شکل‌گیری توصیه‌نامه‌های بین‌المللی و درنهایت تأسیس انستیتوی مرکزی مرمت رُم[۲۲] انجامید که درنتیجه تلاش‌های ویژه جولیو کارلو آرگان و چزاره برندی ایجاد شده بود (همان).

آرگان از برجسته‌ترین مورخان هنری ایتالیاست که درنهایت با رسیدن به پست شهرداری رُم توانست تفکرات خود را در راستای حمایت و صیانت از آثار هنریِ جامعه ایتالیا رسمیت بخشد. او فرایند مرمت را حاصل یک دید علمی و البته داشتن درک تاریخی و بررسی فلسفی اثر هنری می‌دانست و هدف مرمت را کشف دوباره متن اصلی اثر و خواناسازی دقیق آن می‌دانست. او با تقسیم‌بندی مرمت به دو گونه محافظه‌کارانه و هنری، دیدگاه خود را در جایگاه مدیر و معلمی بی‌بدیل درحمایت از تفکرات برندی و انستیتوی رُم ارایه و البته پایه‌گذار تحولات بعدی نگره مرمت شد (همان: ۲۴۷).[۳۲] از سوی دیگر، آنول دومنیکو پیکا هم‌عصر آرگان علاوه بر استناد تاریخ‌گرایانه در اثر هنری به‌دنبال جنبه‌های زیبایی‌شناسانه اثر هنری بود که این الزامات او در راستای دید علمی در فرهنگ حاصل می‌شد (Carbonara, 1976: 36).

یکی از دیگر چهره‌های تأثیرگذار بر روند تأکید بر ارزش‌های هنری و زیباشناختی اثر هنری در حوزه مرمت، پروفسور روبرتو پانه است. او علاوه بر تأکید بر بیان مفاهیم فوق، آن را در راستای پیروی از اصول علمی و عملی و تأثیرات مشخص می‌بیند و با مفهوم مرمت سبکی و دوباره‌سازی[۴۲] مخالفت می‌کند (Pane, 1948: 35، یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۳۵۰).

در پایان می‌توان به بسط تفکرات تمام اندیشمندان این سده در راستایی علمی و عملی در تبیین تئوری مرمت اشاره کرد که در شخصیت چزاره برندی به نقطه تکامل خود می‌رسد. برندی آن‌چنان ملغمه‌ای از مجموع تفکرات هم‌عصران خود ارایه می‌کند که راهنمای علمی و عملی مرمتگران دهه‌های بعد از خود می‌شود. آنچه در نگاه برندی در جایگاه یک متفکر جلوه‌گر است توجه به دو گونه متفاوت فلسفی و زیبایی‌شناختی در سده بیستم است. او از سویی خود را درگیر فرایند خلاق مطرح شده توسط هایدگر می‌کند و آن را به بهترین نحو ممکن در حوزه مرمت بسط می‌دهد؛ و از سوی دیگر مفاهیم زیبایی‌شناسانه و تاریخ‌گرایانه کروچه را هم‌چون دو بال برای مبانی مرمت خود درنظر می‌گیرد. البته آنچه در رویکردهای تاریخ‌گرایانه او مطرح می‌شود تمایل او به سمت تاریخ‌نگاری و فلسفه آلمانی است ولی نمی‌توان مفاهیم زیباشناختی او را در توجیه مبانی مرمت، از دیدگاه کروچه دور دانست (یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۵۱).

آنچه در تفکر اندیشمندان ایتالیایی سده بیستم به چشم می‌خورد، همانا توجه ویژه به مباحث تاریخ‌گرایانه و زیبایی‌شناسانه در مرمت است البته جنس مباحث زیباشناختی سده بیستم مبتنی بر احترام به اصالت‌مندی آثار و تمایز قسمت‌های مرمتی از اصل است که با مفاهیم

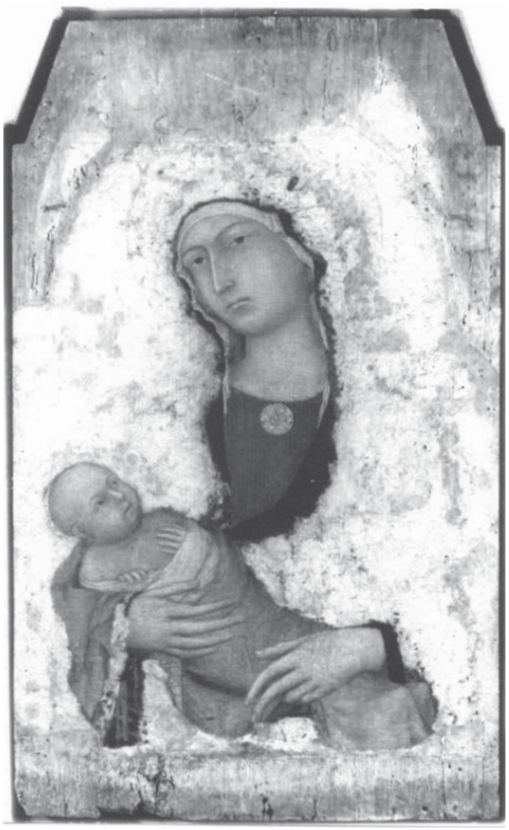
زیباشناختی مطرح‌شده در سده نوزدهم که مبتنی بر لذت است، در تضاد کامل است. تبیین دو مفهوم تاریخ‌گرایی و زیبایی‌شناسی و ارتباط آنها با مرمت در تفکرات چزاره برندی مبنای رویکردهای دانشگاهی در ایتالیا و کشورهای دیگر دنیاست که پذیرش یا عدم پذیرش آنها در این راستا قابل بررسی است.

چگونگی پرداختن به آرای زیباشناختی برندی در ایتالیا و امریکا

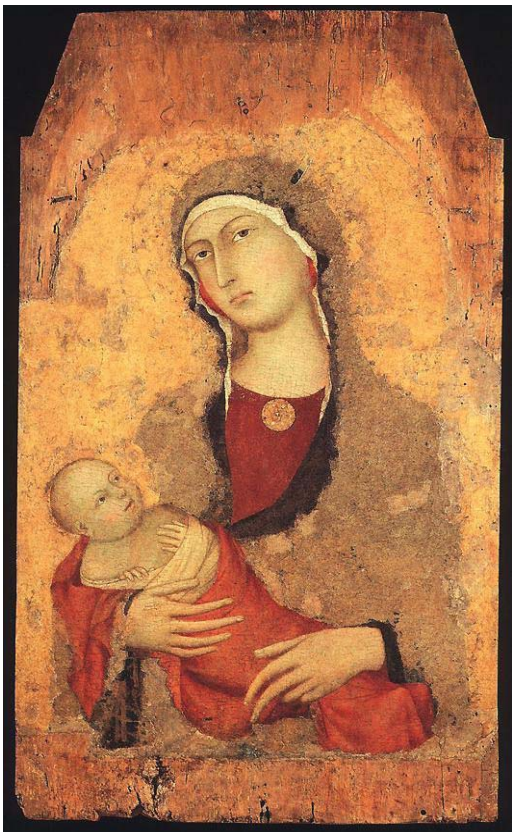
احترام به ماده اثر هنری و توجه به اصالت‌مندی آثار از یک سو، و بنیان مفاهیم زیبایی‌شناسانه در راستای درک بهتر بیننده از سوی دیگر، به ابداع روش‌های موزون‌سازی متأثر از تفکرات برندی منجر شد. او مرمت‌های شسته‌رفته به‌ظاهر زیبایی‌شناسانه سده نوزدهم[۲۵] را مطرود دانست و تکمیل قسمت‌های کمبود در آثار هنری را اقدامی غیر زیبایی‌شناسانه تلقی کرد (Brandi, 1963، Hoeniger, 1999: 149).

او در این رابطه مبانی نظری خاص خود را دارد و آن را در کتاب تئوری مرمت مطرح می‌کند. در این میان مهم این است که اصول مطرح‌شده توسط برندی و روش‌های موزون‌سازی رنگی توصیه شده او در دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی زیاد مورد توجه مرمت‌گران نبود و آنها در مرمت‌های خود به این‌ها توجه نمی‌کردند (Hoeniger, 1999: 150). حتی در این دهه‌ها، در مرمت‌های صورت‌گرفته در انستیتوی مرمت رم نیز که تحت تأثیر مستقیم دیدگاه‌های برندی بود لزوم استفاده از روش‌های موزون‌سازی رنگی به‌چشم نمی‌خورد. آنچه درمورد رویکرد فلسفی این دهه‌ها می‌توان مطرح کرد، همانا وجود نوعی حس ناب‌گرایی در آثار است، که اثر را در ساده‌ترین شکل آن و عاری از هرگونه اضافات و دخالت‌ها می‌پسندند (تصاویر ۱ و ۲).[۲۶]

این رویکرد در مبانی نظری به‌کاررفته در امریکا و در عملیات مرمتی آنها بیشتر به‌چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال نوعی ناب‌گرایی افراطی همراه با حس اصالت آثار در مرمت‌های پیل گالری[۲۷] امریکا تحت نظارت چارلز سیمور[۲۸] در دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۱ قابل ذکر است.



تصویر ۱. مریم مقدس و کودک، اثر سیمونه مارتینی، ۲۵-۱۳۲۰، تمپرا روی چوب، تصویر قبل از رنگ‌گذاری‌های ۱۹۷۰، سینا، (Hoeniger, 1999: 150)



تصویر ۲. همان اثر، وضعیت کنونی، (Hoeniger, 1999: 150)

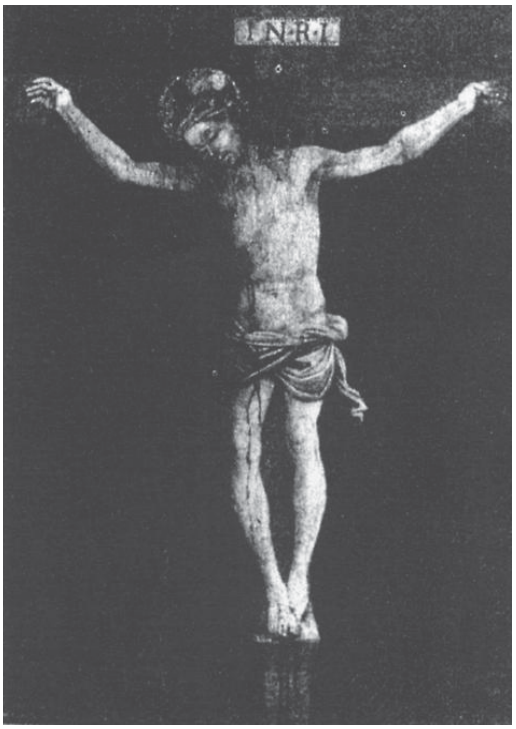
مبنای مرمت‌های صورت‌گرفته توسط این گالری برپایه دیدگاه‌های ناب‌گرایانه ایتالیایی اوگو پروکاچی[۲۹] مؤسس گروه مرمت موزه اونیتزی[۳۰] بود. پروکاچی تفکرات خاص و دیدگاه‌های افراطی شدیدی در راستای تمیزکاری تابلوهای نقاشی داشت و با تأکید بر اصالت‌مندی آثار معتقد به حذف تمام الحاقات سده‌های بعد از خلق اثر بود (Seymor, 1970، Baldini, 1978-81، Hoeniger, 1999: 150).

در این دهه مرمت‌های به‌ظاهر ناب‌گرایانه و مبتنی بر اصالت‌مندی آثار در پیل گالری صورت گرفت که مبنای رویکرد آن ارج نهادن به کیفیت‌های ذاتی اثر[۳۱] بود و بهترین راه را با تمیزکاری افراطی به‌منظور برگرداندن روح استادان نقاش به یک نقاشی می‌دانست. سیمور در این مورد می‌گوید:

«... جاروز[۳۲] هنوز زنده است. او می‌خواست به ما در قرن بیستم گوشزد کند که می‌توان اصالت اثر را با پاک کردن قسمت‌های دوباره‌سازی شده به آن باز گرداند. می‌توان اصالت یک اثر را با مشاهده بازمانده‌های اصیل یک نقاشی دنبال نمود» (Seymor, 1975: 35).

این دیدگاه افراطی برخلاف مفاهیم مطرح‌شده توسط دیگر اندیشمندان ایتالیایی به‌خصوص چزاره برندی قرار داشت. برندی در تقسیم‌بندی سیر تاریخی اثر آن را به سه دوره تقسیم می‌کند و یکی از این دوره‌ها را فرایندهایی می‌دانست که درطول زمان بر اثر گذشته بود تا به دست ما برسد و بر همین اساس آن را نیز دارای ارزش تاریخی قلمداد می‌کند (Brandi, 1963: 49).[۳۳] هم‌چنین برندی درحول تعریف‌های زیبایی‌شناسانه خود تنها زمانی حذف یک الحاق یا دوره تاریخی را در اثر جایز می‌شمرد که در آن تقلب تاریخی یا زیباشناختی صورت گرفته باشد (Brandi, 1996: 378).

از سوی دیگر دیدگاه اصالت‌گرایانه سیمور و همکارانش هیچ‌گونه دخالت رنگی در یک اثر را برنمی‌تافت و به‌دنبال روشی صادقانه، با رعایت اصل عدم دخالت در اثر هنری، بود. این صداقت برمبنای تعاریف برندی نوعی تمایل به اصیل‌بودن را ایجاد کرد که امروزه بسیاری از ابعاد مرمتی به‌ظاهر زیباشناختی گروه سیمور و تمیزکاری‌های بیش از حد آنها بسیار زمخت و تند به‌نظر می‌رسد (Hoeniger, 1999: 152). رویکرد آنها اولویت‌بخشی به بُعدِ تاریخی آثار نقاشی بود و این عدم توجه به مفاهیم زیبایی‌شناسانه مبتنی بر زیبایی اثر آشکارا در تعصبات آنان به‌چشم می‌خورد (همان: ۱۵۳)، (تصاویر ۳ تا ۶).



تصویر ۳. حضرت مسیح بر صلیب، کارگاه فیلیپینو لیپی، ۱۴۹۵، تمپرا روی چوب، پیل گالری، تصویر قبل از مرمت، (Hoeniger, 1999: 151)

تصویر ۴. همان اثر پس از مرمت‌های سال های ۶۲-۱۹۶۱، (Hoeniger, 1999: 151)

تصویر ۵. مریم مقدس و کودک، کارگاه جوانی بلینی، ۸۵-۱۴۷۵، رنگ‌وروغن روی چوب، پِیل گالری، تصویر قبل از مرمت، (Hoeniger, 1999: 152)

تصویر ۶. همان اثر پس از مرمت‌های سال‌های ۱۹۶۲ تا ۶۶، (Hoeniger, 1999: 152)

لازم به ذکر است که سیمور مبانی مرمتی خود را دارای نوعی بینش زیبایی‌شناسانه ناب‌گرایانه می‌دانست. این تقابل با دیدگاه‌های برندی و توجیه‌های وی مبتنی بر درنظرگرفتن دو عامل تاریخی و زیبایی‌شناسانه در روند مرمت‌ها زیاد دوام نیاورد و در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی نوعی بازاندیشی کلی در مبانی فکری حاکم بر دهه‌های ۵۰ و ۶۰ به‌وجود آورد (همان: ۱۵۴). در حالی‌که تمایل به مبانی فلسفی و زیباشناختی مبتنی بر اصالت‌مندی آثار کم‌کم جای خود را به مفاهیم تازه‌تر می‌داد، به‌سوی تفکرات برندی سوق داده می‌شد و گویی دهه‌های پایانی سده بیستم نفوذ گسترده برندی بر مرمت را بیش‌ازپیش نمایان می‌کرد. درراستای بازتعاریف روش‌های درمانی در دهه‌های پایانی سده بیستم تلاش بر ایجاد تعامل میان صداقت[۳۴]، با تکیه بر شرایط نقاشی و ضرورت[۳۵]، با احترام به بحث شمایل‌نگارانه و زیبایی‌شناسانه به‌چشم می‌خورد (همان). گستره پنهان‌کرده کمبودها، روش‌های موزون‌سازی، هماهنگ‌سازی‌ها و همچنین آزاداندیشی پهناورتر می‌شود و نوعی تعادل در روش‌های مرمتی به‌کار گرفته‌شده در این دهه‌ها به‌چشم می‌خورد که همگی برمبنای توجه به ارزش‌های زیباشناختی اثر هنری متجلی می‌شد (تصاویر ۷ و ۸).

مفاهیم زیباشناختی ایتالیایی به‌ویژه تفکرات چزاره برندی مبتنی بر توجه به اصالت‌مندی درکنار مهم‌شمردن جنبه‌های تاریخی آثار مفهومی است که اکنون هم در بیشتر محافل مرمتی دنیا مورد پذیرش است؛ به‌گونه‌ای که هنوز هم برای تیزبینی‌های خاص برندی در مسایل زیباشناختی جایگزین بهتر یا مناسب‌تری یافت نشده است. البته نمی‌توان نقش شاگردان مکتب برندی مانند پائولو مورا[۳۶]، لااورا اسبوردونی مورا[۳۷]، پل فیلیپو[۳۸] را در به روزرسانی و بسط و گسترش هرچه بیشتر تفکرات برندی نادیده گرفت. برای مثال، راه‌حل‌هایی که هرچند یک‌بار درICR [۳۹]بازتعریف می‌شود و سعی بر رواج اندیشه‌های برندی در حوزه مرمت نقاشی دارد.

تصویر ۷. داوید، اثر اوگلینو دی نریو، ۲۵-۱۳۲۴، تمپرای تخم‌مرغی روی چوب، نشنال گالری لندن، تصویر حین مرمت ۸۴-۱۹۸۳، (Hoeniger, 1999: 154)

تصویر ۸. همان اثر پس از مراحل مرمت ، (Hoeniger, 1999: 154)

نتیجه‌گیری

تأثیرگذاری مباحث فکری زیباشناختی برروند مرمت تابلوهای نقاشی امری است که از دیرباز تا امروز بر آرای مرمت‌گران و متفکران سده‌های مختلف سایه افکنده است. با پیدایش دیدگاه‌های نو در زمینه زیباشناختی در سده بیستم، به‌خصوص بازتعریف کروچه از تعریف هنر، قضاوت‌های هنری و رابطه زیبایی با تاریخ و جامعه‌شناسی، جرقه تفکراتی جدید در مرمت نقاشی برپایه زیباشناختی زده شد. از تعاریف زیبایی‌شناسانه آرگان و پانه تا تعاریف گسترده برندی همه سعی بر ایجاد قوانینی کاربردی و مشهود برمبنای نگره‌های نو دارند. با شدت‌گرفتن مفاهیم زیباشناختی در دهه‌های میانی سده بیستم گرایش به‌سمت «اصالت محوری مفاهیم» دیده می‌شود. نمونه‌های مفاهیم زیباشناختی صرف و ناب‌گرایانه مبتنی بر اصالت را می‌توان در مرمت‌های چارلز سیمور و گروه او در پیل گالری مشاهده کرد. آنها برای دست‌یابی به مفاهیم اصالت‌مندی آثار، حتی زیبایی بصری را به سمت زشتی و زمختی ظاهر تابلوهای نقاشی تفسیر می‌کردند.

بازتعریف برندی از این مفاهیم در دهه ۶۰ میلادی، کمی از شدت این موضوع کاسته و ارزش‌های تاریخی و زیباشناختی را به‌عنوان دو جنبه مرمت یادآور می‌شود. شاید برندی در بهترین حالت توانست اعتدال را به جامعه مرمت‌گران نقاشی بازگرداند. در آخرین دهه‌های سده بیستم تمرکز انستیتو مرمت رم و گروه شاگردان برندی مانند فیلیپو و مورا بر ایجاد مفاهیم کاربردی، سازواری نگره‌های برندی و بسط این نظریات در حوزه مرمت نقاشی بودند. این امر تا به امروز ادامه دارد و با توجه به حضور مخالفان آرای برندی و متهم‌ساختن‌اش به

تمایل به حفظ ظاهر آثار، زیباشناختی صرف و هم‌چنین عدم توجه به ماده سازنده اثر، شاگردان برندی سعی بر حل تمام این پرسش‌ها از میان متون وی دارند و به نوعی پذیرش کلی در بیان دیدگاه‌هایش هنوز هم در میان مرمت‌گران دیده می‌شود.

پی‌نوشت

۱- Cesare Brandi: متولد ۱۹۰۶ در سینای ایتالیا، مهم‌ترین نظریه‌پرداز مرمت در سده بیستم که به شرح و تفصیل مبانی نظری مرمت به خصوص آثار نقاشی به طور ویژه پرداخت. او اولین رییس انستیتوی مرکزی رم در سال های ۵۹-۱۹۳۹ بود. کتاب تئوری مرمت وی از مهم‌ترین منابع مبانی نظری مرمت به شمار می رود. او در سال ۱۹۸۸ فوت کرد.

2-. Romantism/Romanticism

3- Historicism

۴- Specificity: خودویژگی یا خودویژه‌بودن مفهومی فلسفی–زیباشناختی حاصل از ارزش‌گذاری روی میراث فرهنگی است. هر شیء هنری حاصل فرایندی خلاق و منتج از ذهن هنرمندِ اثر است. این ویژگی‌های خاص و منحصر به‌فرد، فقط در آن شیء پدیدار می‌شوند و نگاهداشت و مرمت همواره باید فرض خودویژه‌بودن هر شیء را درنظر داشته باشد و با توجه به آن روش‌های خود را اتخاذ کند.

5-. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)

6-. Martin Heidegger (1889-1976)

7- Benedetto Croce (۱۸٦٦ –۱۹۲٥)

8- A History of Architectural Conservation

9-. Jukka Jokilehto

10- Cathlean Hoeniger

11- Sheldon Keck

12- Teoria del restauro (1963)

13- Gott ist tot!

14- Wir haben ihn getotet!

15- Edmund Husserl (1859-1938)

۱۶- نوشته‌شده در سال‌های ۳۶-۱۹۳۵.

17- Contextualism

18- Giulio Carlo Argan (1909-1994)

19- R.Pane (1897-1987)

20- Agnoldomenico Pica

۲۱- Hedonistic Aesthetics: نوعی بینش فلسفی و زیبایی‌شناختی که به‌گفته کروچه به بیان و کارکرد لذت‌گرایی در هنر توجه دارد و در سده نوزدهم مبنای تفکرات زیبایی‌شناسانه قرار می‌گیرد (نگارنده).

22- Istituto Centrale del Restauro (ICR)

۲۳- قابل توجه است زمانی که آرگان به سمت شهردار رُم نایل شد، در سال ۱۹۳۹ انستیتوی مرکزی مرمت را تأسیس کرد و با به‌کارگیری چزاره برندی به‌عنوان مدیر آن پایه‌گزار تفکرات خود و او در حوزه حمایت و نگاه‌داشت از آثار هنری شد (نگارنده).

24- Repristo

۲۵- مانند مرمت‌های استفانو بالدینی در ایتالیا (نگارنده).

۲۶- برای مطالعه بیشتر در این زمینه نگاه کنید به پایان‌نامه کارشناسی ارشد محسن قانونی تحت عنوان *زیبایی‌شناسی در مرمت تابلوهای نقاشی با تکیه بر تئوری مرمت چزاره برندی*، نگارش ۱۳۹۰، دانشگاه هنر.

27- Yale Gallery

28- Charles Seymour (1885-1963)

29- Ugo Procacci (1905-1991)

30- Uffizi Gallery

۳۱- این توجه به کیفیت ذاتی اثر جدا از اتفاقی است که در بستر تاریخی که حتی در آن قرار داشته و به‌دست ما رسیده است، قرار دارد و آنها این بازه زمانی را دارای ارزش تاریخی و اصالت نمی‌دانند (نگارنده).

۳۲- کسی که بسیاری از نقاشی‌های ایتالیایی اولیه را در سده نوزدهم در مجموعه یال گردآوری کرده بود (نگارنده).

۳۳- برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به:(Time in relation to the works of art and restoration (Brandi, 1963

34- Honesty

35- Necessity

36- Paolo Mora

37- Laura Sbordoni Mora

38- Paul Philippot

39- Istituto Centrale del Restauro

منابع

- برندی، چزاره(۱۳۸۸). *تئوری مرمت*، پیروز حناچی، تهران: دانشگاه تهران.
- ریخته گران، محمد رضا(۱۳۸۴). *هنر از دیدگاه مارتین هیدگر، مجموعه فلسفه و حکمت ۸*، تهران: فرهنگستان هنر.
- شالومو، ژان ژاک(۱۳۸۶). *نگره های هنر*، حبیب الله آیت الهی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- کروچه، بندتو(۱۳۸۸). *کلیات زیبایی شناسی*، فواد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- گات و دیگران(۱۳۸۴). *دانشنامه زیبایی شناسی*، مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- یوکیلهتو، یوکا(۱۳۸۷). *تاریخ حفاظت معماری*، محمد حسن طالبیان و دیگران، نشر روزنه.

- Baldini, U(1978–81). *Teoria del restauro e unità di metodologia* (vol. I, 1988 4th edn; vol. II, 1983 2nd edn), Nardini Editore, Florence.
- Berenson, B(1996). *Aesthetics and history of visual arts*, in: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage, By: Price, A, the Getty conservation institute, Los Angeles, pp. 44-46
- Bomford, David(2005). *issues in the conservation of paintings*, Getty conservation institute, Los Angeles
- Bomford, D, et al(1990). *Art in the making: Italian painting before 1400*, London: National Gallery Publications, pp. 50, 51, 89.
- Brandi, C(1963). *il trattamento delle lacune e la Gestalt psycologie*, In Problems of the 19th and 20th centuries: Studies in Western art, vol. 4. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 146-51.
- Brandi, Cesare(2005). *Theory of restoration*, Nardini, Firenze
- Carbonara, G(1976). la reintegrazione dell'immagene, Bulzoni, Rome
- Conti, A(1988). *History of the restoration and conservation of works of art*, Elsevier
- Heidegger, M(1980). *Nietsche's wort-Got ist tot'*, pp. 205-64, Germany
- Hoeniger, Cathlean(summer, 1999). *the restoration of the early Italian "primitives" during the 20th century: valuing art and its consequences*, Journal of the American institute for conservation, vol. 38, no 2, pp. 144-161
- Keck, Sheldon(1984). *some picture cleaning controversies: past and present*, JIAC 1984, vol. 23, no 2, pp. 73-87
- Pane, R(1948). *'Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara'*, in Architettura e arti, figurative, Venice. Also in Pane, 1987: 23–37.
- Partridge, Wendy(2006). *philosophies and tastes in nineteenth century paintings conservation*, studying and conserving paintings, pp. 18-29
- Price, Nicholas Stanley et al(1996). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, the Getty conservation institute, Los Angeles

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۴/۲۰

بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه
(با توجه به نمونه‌هایی از قرآن‌های مُذَهَّب موزه ملی قرآن کریم تهران)*

آرزو پایدارفرد** مهناز شایسته فر*** حسن بلخاری قهی****

چکیده

رشد کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی بسیار متاثر از جایگاه قرآن کریم در اسلام بوده است (هرچند سهم میراث کتاب‌آرایی بازمانده از تمدن‌های پیش از اسلام و انتقال آن به تمدن اسلامی انکارناپذیر است). بنابراین در این مقاله، قرآن به عنوان سندی محکم برای بررسی زیبایی‌شناختی تزیینات انتخاب شده است و در این میان قرآن‌های دوره صفویه به جهت هماهنگی اصولی رنگ و نقش، کیفیت کاغذ، صحافی، تجلید و... قابلیت بررسی و تحلیل دارند چرا که بدون شناخت این عناصر نمی‌توان مفهوم جامعی از هنر قرآن آرایی ارایه داد.

هدف از بررسی تذهیب‌های قرآنی دوره صفویه، علاوه بر شناخت میزان تاثیرپذیری قرآن‌آرایی این دوره از سده‌های پیش از خود، شناسایی تزیینات نُسخه‌هایی از موزه ملی قرآن است که تا کنون پژوهشی درمورد آنها در قالب مقاله، کتاب و پایان نامه ارایه نشده است. بر این اساس از ۳۲ نسخه قرآنی دوره صفویه موزه ملی قرآن کریم (با توجه به محدودیت بازدید از مخزن)، زیبایی‌شناسی تزیینات ۶ نسخه قرآنی تالار اصلی موزه به شیوه توصیفی تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و نظرات نسخه‌شناسان ارزشمند کشور بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، تذهیب، قرآن، دوره صفویه، موزه ملی قرآن تهران

---

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان «زیبایی شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه تا اوایل قاجاریه (با توجه به نمونه هایی از موزه ملی قرآن تهران، موزه چهلستون و هنرهای تزیینی اصفهان)» می‌باشد که به راهنمایی خانم دکتر مهناز شایسته فر و مشاوره آقای دکتر حسن بلخاری قهی در تاریخ ۱۳۸۹/۸/۲۹ در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است.

** مربی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند (نویسنده مسئول). a_paydarfard@birjand.ac.ir , avat81ava@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
**** دانشیار، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

مقدمه

عشق و ایمان هنرمندان مسلمان ایرانی به قرآن مجید، هسته‌های نخستین باروری هنر خوشنویسی و تذهیب قرآنی را در سده‌های اولیه اسلامی آشکار ساخت و از این زمان به بعد خوشنویسی و تذهیب همگام با یکدیگر، جایگاه ارجمندی یافتند. « و بدین‌گونه قرآن را به صورت آیاتی روشنگر نازل کردیم و خداست که هر که را بخواهد راه می‌نماید»[1].

سوالات اساسی این پژوهش به ویژگی‌ها و جایگاه قرآن آرایی در دوره صفویه می‌پردازد. مهم‌ترین الگوهای زیبایی شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه چیست؟ چرا تذهیب‌های قرآنی این دوره از لحاظ کیفیت بکارگیری نقوش و رنگ‌ها شاخص هستند و سنتی برای مکتب‌های هنری پس از خود محسوب می‌شوند؟ در دوره صفویه کاتبان و مُذَهِّبان، جایگاه و امتیاز خاصی یافتند و قرآن‌آرایی، هماهنگ با فنون متنوع و ساختاری نمادین، تجلی یافت. تعداد نسخه‌ها و کیفیت منحصر به فرد تزیینات قرآن‌های دوره صفویه تحولی بزرگ در زیبایی‌شناسی هنر پدید آورد که نشان دهندهٔ خودآگاهی هنری عمیق و درک بهتر هنرهای سنتی در دوره صفویه نسبت به دوران ایلخانی و تیموری است (بنانی، ۱۵۴:۱۳۸۰) که هم‌چنان با تغییرات اندکی در دوره‌های بعد از خود نیز ادامه پیدا کرد.

در این مقاله پس از نگاه اجمالی به هنر در دورهٔ صفویه و جایگاه قرآن آرایی در این دوره به معرفی الگوهای زیبایی شناسی تزیینات در قرآن آرایی دورهٔ صفویه پرداخته می‌شود که عناصری چون تجلید، تزیینات صفحات افتتاحیه، کتیبه‌های سرسوره، شمسه‌ها و مُهره‌ای قرآنی را دربر دارد. شاهد مثالی از قرآن‌های مُذَهَّب دوره صفویه از موزه ملی قرآن کریم انتخاب شده است چرا که این موزه مجموعه منحصر به فردی است که تنها آثار قرآنی در آن نگهداری می‌شود و مدت زمان زیادی از بازگشایی آن نمی‌گذرد و اطلاعات کامل و جامعی درباره موزه و آثار قرآنی آن در دست نیست. لازم به ذکر است تمامی تصاویر توسط نگارنده از موزه ملی قرآن کریم تهران عکس‌برداری شده است.

هنر در دوره صفویه

دورهٔ موسوم به دوره صفویه (۹۰۷هـ .ق./۱۵۰۱م)، مقطعی در حدود ۱۲۵ ساله می‌باشد که عصر تجانس چشمگیر فرهنگی و نقطه کمال تاریخ پربار شهر اصفهان بوده است (ولش، ۱۳:۱۳۸۵). با روی کار آمدن حکومت صفویه، مذهب رسمی ایران به شیعه تغییر یافت. از بارزترین مسایلی که در هنرهای مُصوَّر عصر صفویه تاثیر واضحی داشت، وجود عنصر مَذهب بود و هنر صفویه در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که طبیعت و ماهیتی مذهبی داشتند، به این علت تزیینات قرآن در این دوره به حد کمال رسید و به‌شکل بسیار نفیس و کمیابی ارایه شد (شایسته‌فر، ۲۰۰:۱۳۸۷). حکومت صفویان هم‌چنین از سال (۹۴۷هـ .ق./۱۵۴۰م) ساختار هنری ایران را دگرگون ساخت. این حرکت تحت نظر شاه طهماسب، آغاز و در جریان تحولی ریشه‌دار توسط شاه عباس تکمیل شد (همان، ۲۰۲). تداوم و عمر طولانی این سلسله و استحکام جنبه‌های مذهبی و فرهنگی آن، موجب تقویت و تحکیم سنت هنری مکتب صفویه گردید، در این دوره بار دیگر محصولات و تولیدات هنری کاملاً ویژگی و مشخصه ایرانی یافت (اسکارچیا، ۱۳۸۳: مقدمه). آثار نقاشی، تذهیب، خوشنویسی و فلزکاری این دوره محصول چیره‌دستی صنعتگران و بذل عنایت هنرپروران ایرانی و تجلی سنتی اصیل است (ولش، ۱۳:۱۳۸۵).

ساختار هنر قرآن آرایی در دوره صفویه

در دوره صفویه و روزگار شاه عباس اول (۹۹۶هـ .ق./ ۱۵۸۷م) ، نقاشی (نگارگری، تذهیب و تشعیر) و خطاطی هم‌سنگ بودند به‌ویژه آنکه نخستین خوشنویس و تذهیب گر قرآن به حضرت علی(ع) منسوب بود (سوچک، ۲۵:۱۳۸۰). هنر این دوره دارای ظرافت‌های نهان در پشت رنگ‌ها و نورها بود که تنها در نگاه طولانی خود را می نمایاند. از جمله هنرهای پررونق دوره صفویه، هنر کتاب آرایی قرآنی بود که در سه سطح هنر قیمتی، یادمانی یا نفیس و هنر کاربردی (برای داد و ستد) عرضه می‌شد (همان،۱۳).

در دوره صفویان، فردیت و یکتایی در هنر هر چه بیشتر رشد پیدا کرد. آن صفت گمنامی که یکی از ویژگی‌های پیشین ایرانیان محسوب می‌شد، تقریباً کنار رفت؛ کتیبه‌های معماری رقم خوردند، نسخه‌های خطی و قرآن‌ها با نام خطاطان و مُذَهبان و نقاشان ثبت شدند، تفاوت میان سبک‌های هنرمندان آشکار شد. این رویکرد متفاوت علاوه بر ارزش دادن به سبک هنرمند، گرایش جدیدی در حامیان آثار پدید آورد که هویت هنری را بخش مهمی از یک اثر

برشمردند (همان،۲۵۰). شاردن[۲]، جهانگرد و مورخ فرانسوی هم عصر صفویان، در کتاب خویش با عنوان «سفرنامه شاردن» آورده است: «تعجب آور نبود که جماعت نقاشان و مُذَهِّبان در اصفهان اجماع داشتند و کارشان در ایران و فرنگستان و سایر ممالک شهرتی درخور داشت. حتی در بازار قیصریه (اصفهان) آثار نقاشان ایرانی و اروپایی خرید و فروش می‌شد و کتاب‌فروشان و صحافان، دکان‌های علی حده داشتند و در کتاب فروشی‌ها نسخه‌های مصور و مُذَهَّب به ویژه برای مشتریان هندی و فرنگی در دسترس بود» (به نقل از نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۳و۱۳۴). با این وصف تذهیب در اواخر سده نهم و اوایل سده دهم هجری به کمال رسید چرا که استفاده از طرح‌ها، نقش‌ها، رنگ‌های مناسب و هماهنگی نگاره‌ها با رنگ و ترکیب‌بندی موزون و چشم نواز در این دوره به اوج پختگی رسید (سوچک، ۳۴:۱۳۸۰). آنچه در دوره صفویه در تذهیب و تزیینات قرآن‌ها اهمیت داشت، وجود دو قلم بود. یک قلم نباتی که برای کتابت استفاده می‌شد و دیگر قلم حیوانی یا قلم مو که برای مذهِّبان و نقش‌بندان به‌کار می‌رفت. در این دوره، حسن خط، عبادت محسوب می‌شد که در زیبایی خوشنویسی و تذهیب، در کیفیت قلم‌ها و هم‌چنین توازن، ظرافت و تنزه فرم و نقش جلوه داشت (همان، ص۵۶).

در زمان شاه عباس اول (۹۹۵هـ.ق./۱۰۳۸م) تذهیب قرآن‌ها به شیوهٔ تیموری متداول بود و نَسخ به کار رفته در قرآن‌های این زمان دارای ویژگی‌های سبک هندی بود (خلیلی، ۱۲۵:۱۳۸۱). البته کامل‌ترین قرآن‌های مُذَهَّب دوره صفویه به دست شاهان و شاهزادگان بزرگ صفوی در بقعه شیخ صفی‌الدین (۷۳۵هـ.ق./۱۳۵۶م) در اردبیل جمع‌آوری شده است. فن کتاب‌آرایی و سبک تذهیب عصر صفویه به‌ویژه در تبریز و در زمان سلطنت شاه اسماعیل و شاه طهماسب و سلطان ابراهیم میرزا به اوج ترقی و پیشرفت رسید (رابینسون، ۱۹۷:۱۳۷۹). از دوره صفویه کمتر قرآنی بدون تزیین باقی مانده است چرا که تزیین در این دوره جزو اصلی زیبایی قرآن محسوب می‌شد. در دوران شاه سلیمان و فرزندش شاه سلطان حسین (۱۱۳۴ه/۱۷۵۵م) با احیای مجدد سنت قرآن‌نگاری، قالب‌های جدیدی از قرآن‌نگاری چون شیوهٔ ترجمه بین سطری به‌وجود آمد. حمایت دربار از مُذَهِّبان در دوره این دو پادشاه فزونی یافت و کتاب‌های مذهبی به تعداد زیاد همراه تزیین به‌وجود آمد (همان، ص۱۲۶).

معرفی نسخه های قرآنی مُذَهَّب سرسرای اصلی موزه ملی قرآن

موزه و نمایشگاه دایمی قرآن، جامع‌ترین موزه قرآنی کشور است که نسخه‌های خطی قرآن، ادعیه، دیوان حافظ، سعدی و ... و هم‌چنین قرآن‌های چاپ سنگی حدود ۲۰۰ قلم و چند تک برگ قرآنی مربوط به قرن ۴ و ۵ هجری در این مجموعه نگهداری می‌شود. از میان نسخه‌های قرآنی موجود در موزه ملی قرآن، سی و دو نسخه قرآنی مربوط به دوره صفویه موجود است که پنج نسخه از آن به ادعیه و مناجات اختصاص دارد. نه نسخه نقوش و تزیینات ندارد و تنها زیبایی‌شناسی تجلید این نسخه‌های قرآنی حایز اهمیت است. شش نسخه قرآنی مُذَهَّب دوره صفویه تالار اصلی موزه که در معرض نمایش قرار گرفته مدنظر بوده است. در جهت شناخت و مقایسه بهتر شش نسخه قرآنی مورد نظر، اطلاعات کلی نسخه‌ها که توسط موزه در اختیار قرار گرفته است شامل شماره ثبت، تاریخ کتابت، نام کاتب یا رقم او، قطع نسخه‌ها، نوع خط کتابت، ویژگی‌های مهم هر نسخه و ویژگی‌های تجلید نسخه‌ها در قالب جدول ارایه شده است (جدول شماره۱).

الگوهای شاخص تزیین در قرآن‌های دوره صفویه (با توجه به شش نسخه قرآنی موزه ملی قرآن)

شاخص‌ترین تزیینات قرآن‌های دوره صفویه که در مسیر تحول و کمال تزیینات قرآنی دوران پیش از خود است، با توجه به بخش‌های قرآنی، طبقه بندی شده است. هنر قرآن‌آرایی بر پایه دو بخش بیرونی (ظاهری) و درونی بنا شده است. الگوی بخش بیرونی، تجلید نام دارد که جزو الگوهای مهم زیبایی شناسی قرآن‌های عهد صفویه می‌باشد و عناصری چون عطف، شیرازه و تکنیک‌های هنرنمایی بر جلد و آستر بدرقه را شامل می‌شود. بخش درونی قرآن از سه قسمت تشکیل می‌شود. صفحات پیش از متن یا صفحات آغازین؛ قسمت دوم متن را شامل می‌شود؛ صفحات اختتامیه یا ختم قرآن، قسمت سوم می‌باشد. در صفحات آغازین از مهم‌ترین تزیینات، شمسه‌ای است که پیش از صفحات افتتاحیه[۳] بر مصحف قرآنی نقش می‌بندد[۴]. صفحات افتتاحیه بیشترین تزیینات قرآنی را در بردارد که الگوی اصلی زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن مربوط به صفحات افتتاحیه است. این صفحات از ۲ تا ۶ صفحه دارای تزیین است و شامل تزیینات پیشانی، سرلوح، کتیبه آغاز سوره و پایان صفحه، زرافشان مابین سطور، تزیینات

جدول ۱. معرفی ۶ نسخه قرآنی دوره صفویه موزه ملی قرآن کریم (مأخذ: نگارندگان)

	قرآن شماره ۱	قرآن شماره ۲	قرآن شماره ۳	قرآن شماره ۴	قرآن شماره ۵	قرآن شماره ۶
شماره ثبت در موزه	۱۵۱	۱۹۷	۲۲۱	۱۸۷	۲۲۰	۱۴۹
تاریخ کتابت نسخه قرآنی	۱۰۷۰هـ.ق.	۱۰۸۰ هـ.ق.	۱۰۹۲ هـق	۱۱۲۴ هـ.ق.	اواخر دوره صفویه	اواخر دوره صفویه
اندازه نسخه به سانتی‌متر	۴۸ X ۹۰	۲۰ X ۳۰,۳	۲۲,۲ X ۳۱,۱	۲۲ X ۳۶	۱۷,۲ X ۲۷,۸	۱۶,۸ X ۲۶,۳
کاتب	ابن محمد محسن یزدی	محمد ذاکر	رقم فقیر عبدالباقی روغنی	ابن عنایت الله شوشتری	رقم اضعف عبدالله ...	ناشناس
نوع خط	نسخ	نسخ و ثلث	قلم نسخ متمایل به ریحان عالی	نسخ	نسخ و ریحان عالی	نسخ
خوشنویسی سرسوره‌ها	رقاع زرین	رقاع جلی سفیدرنگ	رقاع زرین	رقاع شنجرف	رقاع سفید بر زمینه زر	رقاع لاجورد بر زر و بالعکس
ترجمه فارسی	ندارد	ندارد	نستعلیق	نستعلیق	ندارد	ندارد
جلد	لاکی	چرمی ضربی با زمینه تشعیر	چرمی مشکی باترنج و سرترنج	ضربی تیماج مشکی	لاکی گل و بوته‌دار	سوزنی بوم چرمی
عطف	چرم مشکی تعویض شده	سالم، بدون پل	مسطح، به رنگ ارغوانی	بدون پل و مسطح	چرم به رنگ شنجرف	بدون پل
شیرازه	سالم ومحکم بسته شده	سالم	سالم	سالم	آسیب‌دیدگی دارد	سالم و محکم
آستر بدرقه	لاکی با تزیینات گل و بوته‌دار	چرم سرخ رنگ بدون تزیین	چرم ساده، صفحه اول جدا شده	چرم قرمز رنگ بدون تزیین	از یک‌طرف کاملاً جدا شده	چرم قهوه‌ای با نقوش ترنج و سرترنج
اوراق افتتاح، مهر یا امضا	دعای ختم در ۵ سطر	دعای ختم، قلم سفیداب	دعای ختم قرآن و مهر آبی رنگ	دو دعا در ۹ سطر	-	دعای ختم در ۵ سطر زرین و لاجوردین

اشکال هندسی، گل و بوته‌های الوان، نشان پایان آیات و تزیینات حاشیه یا هامش هستند.

متن قرآن الگوهایی چون نشان صفحات، رِکابه، مجدول کمند اندازی[۵] و اشکالی حاوی شرح آیات را داراست. صفحات ختم قرآن نیز الگوی تزیینات دعای ختم قرآن، قالب ختم چند خط پایانی آیات قرآنی، مهر و دعا یا امضای کاتب را دارد. در جدول شماره۲ این تقسیم بندی و قرآن‌های دارای این تزیینات مشخص شده است. لازم به ذکر است به جهت ارتباط بسیار نزدیک تزیینات در بخش‌های قرآن در تحلیل تزیینات، عنوانی برای هر تزیین در نظر گرفته نشده و تنها عناوین کلی ذکر شده است.

جدول۲ . الگوهای شاخص تزیین در قرآن‌های دوره صفویه (با توجه به ۶ نسخه قرآنی موزه ملی قرآن) (مأخذ: نگارندگان)

			قرآن۱	۲	۳	۴	۵	۶
تزیینات بخش بیرونی(ظاهری) قرآن	تجلید	عطف	*	*	*	*	*	*
		شیرازه	*	*	*	*	*	*
		جلد	لاکی	چرمی ضربی	چرمی ضربی	چرمی ضربی	لاکی	چرمی سوزنی
		آستر بدرقه	ترنج	ساده	ساده	ساده	گل بوته	ساده
تزیینات درون(داخلی) قرآن	تزیینات صفحات آغازین (افتتاحیه)	سرلوح	تزیین	–	–	–	–	تزیین
		کتیبه	*	*	*	*	*	ایلخانی
		دندان موشی زرحل	*	–	*	*	*	–
		اشکال هندسی	*	*	*	*	*	*
		مجدول کمندانداری	*	*	*	*	*	*
		گل و بوته الوان	*	*	*	*	*	*
		نشان پایان آیات	*	*	*	*	*	*
		حاشیه(هامش)	*	*	*	*	*	–
	تزیینات متن	نشان صفحات	–	–	–	–	*	*
		رکابه	*	–	*	*	*	–
		مجدول کمندانداری	*	*	*	*	*	*
		اشکالی حاوی شرح آیات در حاشیه	–	–	سرو سرمه‌دان	سرمه‌دان مثلث‌دایره	–	–
	تزیینات صفحات پایانی (اختتامیه)	قالب آیات پایانی	مربع	مربع	مثلث وارونه	ساده	مربع	ساده
		تزیینات دعای ختم قرآن	گل و بوته	خطوط مورب	–	کتیبه زرین	کتیبه گل‌دار	کتیبه
		مُهر یا امضای کاتب	–	–	مُهر	مهر	امضا	مهر

تجلید

کتاب قرآن که برای کتابت و تذهیب آن، زمان و وقت زیادی صرف می‌شد برای حفاظت و تاکید بر زیبایی و ارزشمندی محتوی خویش نیاز به صحافی و ایجاد جلد زیبایی داشت تا در آن محفوظ گردد. تجلید که یکی از بخش‌های ضروری کتاب و کتاب‌سازی محسوب می‌شود در تمدن اسلامی به موازات دیگر فن های کتاب‌آرایی، رشد کرد. توجه مجلدان به درونمایه و موضوع کتاب و هم آگاهی و آشنایی آنان از خط و تذهیب و یا همکاری آنان با خوشنویسان و نقاشان و مُذَهِّبان سبب شد تا تجلد نسخه‌ها از جمله قرآن در دوره صفویه به عنوان مظهری ممتاز از خط و نقاشی و نموداری از طبیعت و ساختارهای آن باشد (رابینسون، ۲۲۴:۱۳۷۹).

از میان ۶ نسخه قرآنی موزه ملی قرآن تهران، دو قرآن شماره۱ (۱۰۷۰هـ.ق.) و۵ (اواخر قرن دهم) جلد لاکی[۶] دارد. قرآن‌های شماره ۲ (۱۰۸۰هـ.ق.)، شماره ۳ (۱۰۹۲هـ.ق.) و قرآن شماره ۴ (۱۱۲۴هـ.ق.) ، دارای جلدی چرمی است و با تکنیک ضربی مزین شده و در جلد چرمی قرآن شماره ۶ (اواخر دوره صفویه) تکنیک سوزنی استفاده شده است.

تکنیک جلد لاکی در اواخر دوره صفویه مرسوم شد و اوج آن به دوره قاجاریه می‌رسد. در دوره صفویه، صحافی چرمی تزیینی با تأثیرپذیری از روش‌های چینی، جای خود را به صحافی مقوایی با آرایش سنجیده نقاشی زیر لاکی داد که در اواخر دوره صفویه یکی از برجسته‌ترین و چشمگیرترین فنون تزیینی ایران شد (به‌ویژه تزیین گیاهی)(اسکارچیا، ۳:۱۳۸۴). این نوع جلد به‌وسیله تزیین گل و بوته‌ی طبیعت پردازانه روی مقوای خمیر کاغذ و پوشاندن با روغن جلا کار می‌شد و در مراکزی چون اصفهان و تبریز صفویه رواج داشت. در رشد این هنر، نقش تذهیب‌کاران دوره صفویه نسبت به صحافان بیشتر بود (یاری راد، ۲۲۷:۱۳۷۵).

تصویر ۱. جلد قرآن شماره۵، تکنیک لاکی، ۱۰۷۰ هـ.ق.، ۴۸ x ۹۰ سانتی‌متر، موزه ملی قرآن کریم تهران

تصویر ۲. جلد لاکی قرآن شماره۱، ۱۰۷۰ هـ.ق.، ۴۸ x ۹۰ سانتی‌متر، موزه ملی قرآن تهران

جلد لاکی که سرخ رنگ است معمولاً از ترنج مرکزی[۷] با گل و بوته‌های الوان استفاده می‌گردد. گاه دسته‌های گل و بوته‌ای در سراسر زمینه افشانده می‌شوند که در قرآن شماره ۱ (۱۰۸۰هـ.ق.) موزه ملی مشهود است (تصویر۱). در این تکنیک گل و برگ‌ها به شیوه طبیعت‌گرایانه بر مجلد نقش می‌بندد و کاربرد رنگ‌های قرمز، صورتی، زرد و سبز در این شیوه متداول است. در برخی نمونه‌ها برای زیبایی هر چه بیشتر، زمینه، زرافشان می‌شود هم‌چنین در ترنج میانی دسته‌ای از گل و بوته‌ها به شکل دسته‌ای طراحی می‌شود که به جلد قرآن جهت می‌دهد چرا که نوشته‌ای بر جلد قرآن کتابت نمی‌شود. در برخی نسخه‌ها زمینهٔ جلد لاکی، سراسر با الهام از برگ مو و خوشه‌های انگور تصویر شده است. انگور در فرهنگ اسلامی واسطه فیض الهی بر انسان‌هاست که این نماد با محتوای کلام الله مجید کاملاً منطبق است. در قرآن شماره ۱ (۱۰۷۰هـ.ق.) نمونه‌ای از تزیینات این جلد مشاهده می‌شود (تصویر۲).

در قرآن‌های شماره۲ (۱۰۸۰هـ.ق.)، ۳ (۱۰۹۲هـ.ق.) و قرآن شماره ۴ موزه ملی قرآن (۱۱۲۴هـ.ق.) از تکنیک ضربی بر روی جلد چرمی استفاده شده است. رنگ جلد چرمی، ارغوانی تیره یا تیماج مشکی است. در این روش جلدسازی نیز از ترنج، سرترنج و لچکی‌ها در ۴ طرف قاب زمینه استفاده می‌گردد و در جلدهای پرکارتر گاه تمام زمینه با تشعیر مزین می‌شود (تصویر۳). معرق سازی تجلید قرآن‌های دوره صفویه نخست به‌اصطلاح آن‌روز منبت در جلد خوانده می‌شد و روز به روز رشد کرد تا زمان شاه طهماسب به کمال رسید و روی جلد را ضربی طلاپوشی کرده و پشت آنرا معرق می‌ساختند. مولانا میرک اصفهانی در این تکنیک نوآوری کرد و روی جلد را به‌جای ضربی یا ضربی طلاپوش که دارای انواع نقوش اسلیمی، ختایی و یا تشعیر برجسته بود، بوم مشکی کرده تشعیر ساخت (منشی قمی، ۱۳۶۶:۳۹و۳۸).

قرآن شماره ۶ موزه ملی قرآن تهران (اواخر دوره صفویه)، تکنیک جلد سوزنی بر بوم چربی دارد. زمینه و حاشیه، زرافشان شده است و تزیینات درون ترنج و لچکی‌ها متناسب با تزیینات زمینه دیده می‌شود. از دوره صفویه جلدهای مدالی نیز رایج شدند که در قرن هشتم به شکل مدور یا کثیرالاضلاع بودند و در قرن دهم شکل نوک تیز به خود گرفتند (تصویر۴).

تصویر ۳. جلد سوزنی بوم چرمی، اواخر دوره صفویه، ۱۶۸ x ۲۶۳ میلی‌متر موزه ملی قرآن تهران

آستر بدرقه نسخه‌های قرآنی دوره صفویه

در جلدهایی که تکنیک لاکی دارند آستر بدرقه[۸] نیز لاکی و به رنگ شنجرف یا قهوه‌ای است که تزیینات لچک ترنج و ساقه‌های ختایی زرین دارد. در جلدهای چرمی، آستربدرقه نیز چرمی و با تزیینات ساده‌ای چون نوارهای هندسی زرین در حاشیه مزین شده است. برخی نسخه‌های این عهد نیز آستر بدرقه، کاملاً ساده و بدون تزیین رها شده است. نمونه‌ای از تزیینات آستر بدرقه با تکنیک لاکی در تصویر شماره ۴ متعلق به قرآن شماره ۵ مشاهده می‌شود (تصویر۴). در ۵ نسخه دیگر، آستر بدرقه به رنگ جلد و بدون تزیین می‌باشد.

عطف نیز در قرآن‌های مورد بررسی و سایر نسخه‌های قرآنی دوره صفویه بدون پل است و مشخصه جلدهای اسلامی را داراست.

صفحات افتتاحیه

سرلوح : در دورهٔ صفویه تزیینات معمولا در دو صفحهٔ آغازین قرآن در کمال زیبایی و به‌صورت تذهیب‌های پُرکار

تصویر ۴. درون جلد لاکی، نقش ترنجی، پایان قرن ۱۰ هجری، ابعاد نسخه ۱۷۲ x ۲۷۸، موزه ملی قرآن تهران

و مرصع نمود می‌یابد. در برخی قرآن‌های این عهد و از نمونه‌های مثالی، قرآن شماره ۱ دارای سرلوح است (تصویر ۵). در مابقی قرآن‌ها فضای اختصاص داده شده به سرلوح، دارای تزیینات حاشیه است. آغاز تزیینات با سرلوح است که در جدول شماره ۲ از قرآن‌های مورد بررسی، آن‌هایی که دارای سرلوح بوده‌اند آورده شده است. در بیشتر موارد سرلوح‌ها، تاجی شکل هستند و با تزیینات نیم ترنجی در مرکز و گل و بوته‌های الوان آرایش یافته‌اند که نمونه آن در صفحات افتتاحیه قرآن شماره ۱ دیده می‌شود.

در بیشتر قرآن‌های این دوران مجدول کمنداندازی در حد فاصل متن و حاشیه کشیده شده که به رنگ‌های مشکی، لاجورد، طلایی و قرمز جلوه می‌کند. دو جانب عمودی متن در صفحات افتتاحیه کتیبه قرار دارد. در کتیبه‌های سرسوره، خط رقاع و نوشتاری پیرامون مکی یا مدنی بودن سوره و تعداد آیات به رنگ شنجرف دیده می شود. کتیبه های سرسوره، بیشتر کادری مستطیل شکل به رنگ لاجورد است که قاب بازوبندی با تزیینات گل‌دار و به رنگ طلایی درون آن واقع شده‌اند. درون کتیبه‌ها نام سوره به رنگ شنجرف و گاه طلایی به قلم رقاع جلی، هم‌چنین مکی یا

تصویر ۵. ورق اول افتتاحیه نسخه قرآنی شماره ۱، ۱۰۷۰ هـ .ق.، ۴۸۰ x ۹۰۰ میلی‌متر، موزه ملی قرآن تهران

مدنی بودن سوره و تعداد آیات کتابت می‌شود که در جدول شماره ۳ تمامی کتیبه‌های نسخه‌های قرآنی مورد بررسی به تفکیک قدمت قرآن‌ها مشهود است. تفاوت میان کتیبه‌های مزین در صفحات افتتاحیه نسخه‌های قرآنی عهد صفویه اندک است و تنها تمایز، در مورد کیفیت رنگ‌های مورد استفاده در کتیبه‌ها و ظرافت گل و بوته‌ها مطرح است.

تصویر ۶. کتیبه پایان آیات صفحات افتتاحیه قرآن شماره ۴، سنه ۱۱۲۴ه.ق، ابعاد ۲۲۰ x ۳۶۰، موزه ملی قرآن

کتیبه پایان متن نیز به شیوه کتیبه سرسوره آرایش یافته است.

از ویژگی‌های دیگر تزیینات نسخه‌های قرآنی دوره صفویه استفاده از آیاتی است که به نزول قرآن به صورت وحی اشاره دارد و خطاطان و مذهبان همواره آن را برای کتیبه پایان آیات صفحات افتتاح قرآن برگزیدند. این آیات «لا یَمَسُّهُ اِلّا المُطَهَّرون» و «تَنزیلٌ مِن رَبِّ العالَمین» است[۹] (تصویر۶). واژهٔ «تنزیل» به معنای «فروفرستادن» بر چند امر دلالت دارد: قرآن محمل نزول وحی است، قرآن تجلی پر رمز و راز نامتناهی در متناهی است، قرآن چون تنزیل یافته پس عامل صعود برای بازگشت به مبدأ است (لینگز، ۷۴:۱۳۷۷). پنج نمونه از قرآن‌های مورد بررسی دارای کتیبه سرسوره و پایان آیات هستند که در سه نمونه از قرآن‌ها کادر میانی کتیبه‌ها به رنگ طلایی و بدون نوشته می‌باشد که در قرآن شماره ۱ مشاهده می‌شود (تصویر۵). در قرآن شماره ۶ الگوی تزیینات، مطابق با الگوی قرآن‌های دورهٔ ایلخانی است به‌شکلی که اوراق افتتاحیه از اشکال هندسی و منحنی متداخل تشکیل می‌شوند و سپس درون هر بخش تزیینات جای می‌گیرد که در نمونه قرآن شماره ۶ این ویژگی حفظ شده است (تصویر۷). انواع کتیبه سرسوره قرآن‌های مورد بحث در جدول شماره ۴ نمایش داده شده است.

قطع قرآن‌های دوره صفویه تا اوایل قاجاریه متفاوت و متنوع می‌باشد که در جدول شماره‌ی ۱ به‌طور دقیق اشاره شده است. در تذهیب های قرآنی دوره صفویه، تزیینات اسلیمی اندک به چشم می‌خورد که معمولاً در لچکی‌ها و یا ایجاد قاب‌ها با تزیینات محدود به چند رنگ سرنج، طلایی و سبز کار می‌شوند البته در نسخ نفیس و با تذهیب‌های ظریف و پرکار، تزیینات اسلیمی نیز با زیبایی هر چه تمام‌تر کار شده است. نسخه‌های قرآنی مذهّب این دوران اغلب، نیم ترنج‌های رو به بیرون دارند که از لبه خود قاب بیرون می‌زند و به آزاد شدن تذهیب از قید سه ضلع از چهار ضلعش کمک می‌کند. به این فرم در اصطلاح فنی، لچک نشان نیز گفته می‌شود. این شکل از میانه زمینه آغاز می‌شود و بخش مرکزی حاشیه را دربرمی‌گیرد. قرآن شمارهٔ ۵ (پایان قرن دهم) به آن اشاره شده است (تصویر ۸).

در نمونه های قرآنی مورد بررسی از طلا اندازی دندان‌موشی در فواصل آیات قرآنی استفاده شده است. این تزیین در صفحات افتتاحیه و ختم قرآن در میان آیات ربانی دیده می‌شود. بیشتر، متن قرآن به خط نسخ و ترجمه و شرح سوره‌های قرآن در سطح زیرین آیات به

خط نستعلیق و رنگ شنگرف است. خط رقاع در سرسوره‌ها و دعای ختم قرآن دیده می‌شود. خط نسخ و ثلث و رقاع از خطوط رایج کتابت قرآن در این دوره می‌باشد. تعداد سطور قرآن‌ها متفاوت است و معمولاً از یازده سطر بیشتر می‌باشد. از دوران قبل صفویه قرآن‌هایی موجود می‌باشد که تعداد سطور آنها ۱۲ و یا ۱۴ سطر است. احتمالاً علت این امر مقدس بودن و متبرک بودن این اعداد به نیت ۱۴ معصوم و ۱۲ امام است. بیشتر سوره‌های کتابت شده در صفحات افتتاحیه ۷ سطری هستند، این سنت کتابت قرآن به دوره صفویه انتقال می‌یابد و در هر شش نمونه نسخه قرآنی رعایت شده است.

از رنگ‌های مرسوم در تذهیب‌های قرآنی این دوران، به ترتیب اولویت، رنگ‌های طلایی، لاجورد، زرد، صورتی، آبی، سفید، سبز و فریسه(متمایل به بنفش) می‌باشد. رنگ بندی قرآن‌ها محدود به شش الی هفت رنگ شده اما شیوه کاربرد رنگ‌ها آن‌چنان با مهارت است که نسخه‌های قرآنی این دوران بسیار رنگین می‌نماید. از ویژگی‌های خاص تذهیب‌های صفوی، تیره شدن ته‌رنگ آبی (لاجورد)، افزایش چشمگیر کاربرد رنگ سرخ (شنگرف) و سایر رنگ‌هایی است که تا آن زمان رنگ‌های فرعی محسوب می‌شدند. در عصر صفویه تذهیب‌کاران قرآنی با کاستن از ابعاد و اشکال و افزودن زمینه طلایی و لاجورد به عنوان زمینه اصلی رنگ و وارد کردن رنگ‌های زرد و سفید به زمینه تذهیب موفق به ایجاد تغییراتی شدند و بر تنوع نقوش نیز افزودند (یاوری، ۳۳:۱۳۸۴). ترکیب لاجورد و طلایی در مجاورت یکدیگر در همه آثار قرآنی دوره صفویه دیده می‌شود. توازن و هماهنگی میان رنگ‌های لاجورد و طلایی در کنار سایر رنگ‌ها در قرآن شماره۱ (تصویر۵)، قرآن شماره۳ (تصویر۹)، قرآن شماره ۴ (تصویر۶)، قرآن شماره ۵ (تصویر۸) و ۶ (تصویر۷) مشهود است. تذهیب‌کاری با زر به‌وسیله هنرمندان دوره صفویه بسیار رشد کرد.

در دوره صفویه ساقه‌های اسلیمی تزیینات قرآن‌ها به هر چه باریک و مویین شدن تمایل داشتند و به صورت خطوط موج‌دار بدون حجم در می‌آمدند که درهم تافتگی و پرکاری آن‌ها نیز بیشتر از نسخ سده‌های پیشین است و تغییر دیگر حضور گل‌های کوچک چندپر با رنگ‌های مختلف نظیر سفید، قرمز و صورتی می‌باشد که به صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها حضور دارند. در قرآن‌های دوره صفویه سطح وسیعی از تزیینات به اسلیمی اختصاص داده نمی‌شد اما همان کاربرد محدود به شکل قاب با مهارت و رنگ‌بندی محکم و دلنشین ارایه می‌شد.

تصویر ۷. صفحه افتتاحیه قرآن شماره ۶، اواخر صفویه، ۱۶۸ x ۲۶۳ میلی‌متر، موزه ملی قرآن

تصویر ۸. نیم ترنج متصل به قاب‌های تزیینی متن در صفحات افتتاحیه قرآن شماره ۵، پایان قرن ۱۰ هجری، ابعاد نسخه ۱۷۲ x ۲۷۸، موزه ملی قرآن

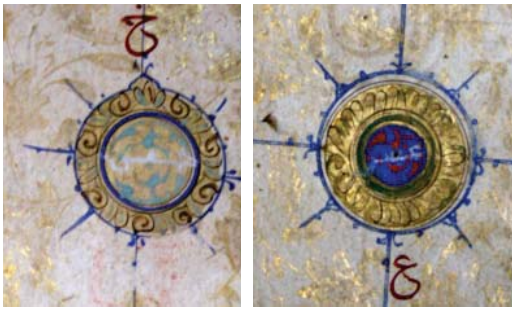
تصویر شماره۹. صفحه افتتاحیه نسخه قرآنی شماره ۳، ۱۰۹۲هـ.ق.، ۲۲۲ x ۳۱۱ میلی‌متر، موزه ملی قرآن کریم تهران

در قرآن شماره۱ موزه ملی (۱۰۷۰هـ.ق.)، اسلیمی که در مزین ساختن کتیبه‌ها نقش دارد، ساده، بدون تزیینات و به رنگ طلایی است. در قرآن شماره ۲ (۱۰۸۰هـ.ق.) از اسلیمی استفاده نشده است. اسلیمی در قرآن شماره۳ (۱۰۹۲هـ.ق.) به رنگ شنجرف بر زمینهٔ طلایی قاب نشسته است. در قرآن شماره ۴ (۱۱۲۴هـ.ق.)، اسلیمی‌ها به رنگ سفیداند. در قرآن شماره ۵ (پایان قرن دهم) نوع کاربرد اسلیمی متفاوت و اسلیمی از نوع ماری در فواصل لاجوردین حاشیه قرار گرفته است. در قرآن شماره ۶، اسلیمی‌ها در دو رنگ آبی و طلایی در ساخت قاب‌ها و لچک‌نشان نقش دارند و بسیار پرکار و زیبا تزیین یافته‌اند (تصویر ۱۰).

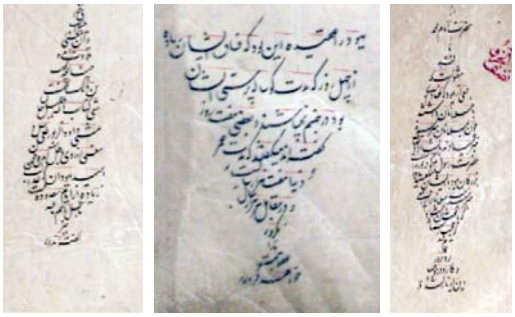
نشان پایان آیات، نشان صفحات

نشان پایان آیات، شمسه‌های زرحل با تزیینات ساده است. نشان صفحات نیز در فواصل متفاوتی نسبت به متن در حاشیه قرار می‌گیرد و برای نمایش جزء، حزب و نیم حزب کاربرد دارد. بیشتر نشان‌ها در قرآن‌های دوره صفویه با یک الگوی مشخص تزیین می‌یابند تنها در نسخه‌های نفیس‌تر، ظرافت نشان، بیشتر از سایر نسخه‌های قرآنی این عهد حفظ شده است(تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰. تزیینات اسلیمی، قرآنی شماره ۳، ۴ و ۵، موزه ملی قرآن کریم تهران



تصویر۱۱. نشان صفحات، قرآن شماره ۵، موزه ملی قرآن کریم تهران



تصویر ۱۲. شرح آیات بر حاشیه نسخه قرآنی شماره ۴، سنه ۱۱۲۴هـ.ق. (اواخر دوره صفویه)، ابعاد ۲۲۰ x ۳۶۰، موزه ملی قرآن کریم

حاشیه (هامش)[۱۰]

بسیاری از نسخه‌های خطی قرآنی دوره صفویه حاشیه بزرگی داشت که با تشعیر طلایی رنگ مزین می‌شده‌اند البته گاه برای تعارض از رنگ نقره‌ای نیز کمک گرفته می‌شد. در دوره صفویه به ترنج مرکزی اهمیت زیادی داده می‌شد (رابینسون، ۱۹۷:۱۳۷۹). درون حاشیه، گل و بوته‌های الوان با ساقه‌های باریک نقش شده است.

گاه حاشیه به دو بخش تقسیم می‌شود که تزیینات هر بخش متفاوت از بخش دیگر است اما هم‌آهنگی در به کار بردن رنگ‌ها در کنار تنوع نقوش، حاشیه قرآن را چون تزیینات متن مهم و تاثیرگذار جلوه می‌دهد. در قرآن شماره ۱، حاشیه سراسر تشعیر با مایه اصلی طلایی است. قرآن‌های شماره ۳، ۴ و ۵ علاوه بر تزیینات حاشیه، دارای شرفه‌های لاجوردین نیز هستند. در جدول شماره ۳ نمونه حاشیه قرآن‌های مورد بررسی در مجاورت یکدیگر آورده شده است (جدول۳).

در تعدادی از قرآن‌های دوره صفویه، شرح آیات در فرم‌های خاصی بر حاشیه کتابت می‌شود. در قرآن شماره۴، شرح آیات در فرم‌هایی چون سروی، گلدانی و سرمه‌دان در مرکز حاشیه مزین شده‌اند. (تصویر۱۲).

صفحات اختتامیه

یک یا دو ورق پایانی کتابت سوره‌های قرآنی است که با زرافشان ساختن لابه‌لای سطور خوشنویسی مزین می‌شود. در این اوراق، سوره پایانی قرآن و یا دعای ختم در قالب متفاوتی نسبت به سایر نوشتار ارایه می شود. در قرآن شماره ۲ دعای ختم قرآن به رنگ سفیداب و خط ثلث در چند خط پایانی اوراق ختم کتابت شده است. در قرآن شماره ۳، آخرین سوره قرآن در قالب مثلث وارونه طراحی و کتابت شده است. این فرم در برخی نسخه‌های قرآنی این عهد برای صفحات اختتامیه کاربرد دارد.

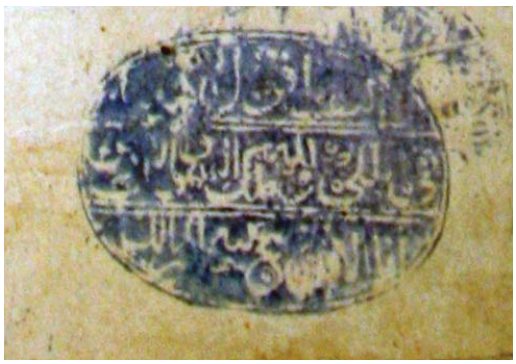
مُهرهای قرآنی دوره صفویه[۱۱]

در صفحات اختتامیه یا ختم نسخه های قرآنی دوره صفویه اسم کاتب، تاریخ کتابت و مُهر او یا صاحب قرآن بر قرآن حک می‌شده است. مهرهای قرآنی در دوره صفویه با خطوط نسخ، ثلث و نستعلیق مشخص می‌گردند و شامل مهرهایی با تزیینات ساده هستند. مهرها در فرم استوانه‌ای و اغلب بدون تذهیب هستند، هر چند نمونه مهرهای پرکار نیز در این عهد دیده می‌شود. اغلب مهرهای نفیس نسخه های خطی مهم دوره صفویه مربوط به پادشاهان و شاهزادگان است. یکی از ویژگی‌های مهم مهرهای دوره صفویه که تا قبل از این دوران سابقه نداشت، درج تاریخ در آن‌هاست. این مشخصه مهم امکان مطالعه درباره سلیقه و اعتقادات مردم آن روزگار و سیر تکاملی و سبک‌های هنری خط‌های مختلف به خصوص نستعلیق را فراهم می‌آورد.

جدول۳. انواع حاشیه مربوط به قرآن‌های دوره صفویه در شش نسخه قرآنی موزه ملی قرآن

ثبت	انواع حاشیه مربوط به دوره صفویه به ترتیب تاریخ نسخه‌ها
۱۵۱	
۱۹۷	
۲۲۱	
۱۸۷	
۲۲۰	
۱۴۹	-

ویژگی دیگر مهرهای صفویه شکل آن هاست. شکل مربع یا چند ضلعی مهرها در دوره ایلخانی را امیرنوروز وزیر غازان‌خان به شکل دایره درآورد و از آن به بعد تا آخر سلسله صفویه ارجح دانسته شد. از این رو مهرهای دوره صفویه بیشتر مدور، بیضی و گلابی شکل و اغلب غیر اضلاعی هستند[۱۲]. مهرهای تخم مرغ شکل(بیضوی)



تصویر۱۳. مهر اوراق ختم قرآن شماره۳، ۱۰۹۲هـ.ق.
موزه ملی قرآن تهران

از دوره صفویه به بعد در جلدسازی اسلامی رایج شد. این مهرها برای بستن ترنج نقش میانی جلد به‌کار می‌رفت که به آن، «مهر ترنج» می‌گفتند (یاری راد، ۲۲۴:۱۳۷۵). بیشتر مهرهای قرآنی دوره صفویه تا اوایل قاجاریه حاوی سجعی است به خط نستعلیق که پیامی معنوی و شیعی است؛ به همین علت شناخت کاتب که به جهت فروتنی و خاکساری از حکاکی نام خود بر مهر خودداری می‌کند کاری بس دشوار است. دو نمونه مهر در قرآن‌های شماره۳، مربوط به ۱۰۹۲ هـ.ق. (تصویر ۱۳) و قرآن شماره ۴، سال ۱۱۲۴هـ.ق. (تصویر ۱۴) حک شده است. هر دو مهر آبی رنگ و بیضوی هستند. عبارت حک شده درون مهر قابل خواندن نیست اما مهر قرآن شماره ۳ به خط نسخ و مهر قرآن شماره ۴ به خط نستعلیق می‌باشد. خوشنویسی هر دو مهر به شیوه منفی کتابت شده بدین صورت که زمینه، رنگ آبی تیره دارد و خوشنویسی با رنگ سفید مشخص شده است.

یکی از ویژگی‌های مهم هنر دوره صفویه که بر زیبایی‌شناسی نقوش و تزیینات قرآن‌های عهد صفویه تأثیر بسیاری داشته درخشندگی، جلا و نورانیت است. این نورانیت، آرامش و بی‌سایه‌ای که در تذهیب‌ها و سایر هنرهای این دوره مشاهده می‌شود، نورانیتی اشراقی به آثار هنری به ویژه تذهیب‌های قرآنی می‌دهد. دو عنصر اصیل تذهیب ایرانی، نور و رنگ، خاصیتی اکسیری و کیمیاگونه دارند. نور، تجلی حقیقت است در باطن سراسر نورانی عالم که در قرآن با «الله نورالسموات و الارض» تلألو می‌یابد و رنگ، با عدم تطبیق با واقعیت، روایت‌گر عالمی دیگر و جهانی زیباتر و فراتر است(بلخاری قهی، ۱۵۹:۱۳۸۶). رنگ‌های تذهیب گاه به طبیعت نزدیک و گاه از آن دور می‌شوند و در هر حال متأثر از جهش‌ها و درخشش‌های نورانی است که بر قلب هنرمند مسلمان می‌تابد (همان، ص۱۶۱). از این جهت رنگ طلایی تذهیب و شکل شمسه و ترنج مورد استفاده در قرآن‌های این عهد از چنین نوری سرچشمه دارد. حرکت، سرزندگی و سبکی از دیگر ویژگی‌های هنر تذهیب قرآنی دوره صفویه می‌باشد. در این مقوله تاکید بر صورت‌ها و شکل‌های کم حجم و پرهیز از اشکال سنگین است؛ چیزی که در معماری عهد صفویه نیز به چشم می خورد. سبک تذهیب صفویه بعد از سلسله صفویه نیز مورد استفاده قرار گرفت بدون این‌که طرح تازه‌ای به آن اضافه گردد (ذابح، ۱۳۸:۱۳۶۳).

تصویر۱۴. مهر اوراق ختم قرآن شماره ۴، ۱۱۲۴هـ.ق
موزه ملی قرآن تهران

نتیجه گیری

از مهم‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه که با توجه به شش نمونه تصویری از موزه ملی قرآن مربوط به ۱۰۷۰هـ.ق. تا اواخر دوره صفویه بررسی شد، تزیینات صفحات افتتاحیه شامل کتیبه‌های سرسوره، نشان پایان آیات و صفحات به شکل شمسه‌های زرین و رنگین، کادر حاوی متن قرآن، سرلوح و تزیینات حاشیه است. در مابقی صفحات تنها نشان صفحات، خطوط نسخ و به ندرت خط ثلث برای متن قرآن و به منظور ترجمه فارسی استفاده شده است. در دوره صفویه قطع قرآن‌ها متفاوت است. صفحات ختم قرآن

دارای نقش و نگار حاشیه و گاه مُهر کاتب است که به شکل کاملاً ساده با درج تاریخ بیشتر به خط نستعلیق در فرم استوانه‌ای یا بیضی شکل حک شده‌اند. شیوه رنگ‌گزینی در قرآن‌های دوره صفویه به وسیله تعادل و توازن میان دو رنگ اصلی طلایی و لاجورد برقرار شده است. مابقی رنگ‌های کاربردی شامل قرمز (شنجرف)، زرد، سبز، آبی و سفید هستند. سرسوره‌ها به خط رقاع سفید در داخل کتیبه‌هایی که به زیبایی تذهیب شدند، قرار گرفته‌اند در حالی‌که در داخل حاشیه‌های جانبی در صفحات، نقوش تزیینی برای نمایش پنج خط آیه ترسیم می‌شدند، این نوع صفحه آرایی متن و استفاده از کتیبه‌های باریک متشکل از رنگ طلایی و لاجورد در بسیاری نمونه‌های قرآن‌های صفویه وجود داشت.

تنوع و گوناگونی نقوش هم‌چنین کیفیت بالای رنگ در دست نوشته‌ها نشان‌دهنده شکوفایی قرآن‌نگاری در دوره صفویه بوده است که ریشه در پدیداری مجدد سفارش‌دهندگان و حامیان درباری داشته است (خلیلی، ۱۲۶:۱۳۸۱). به طور کلی ریزه‌کاری همراه با حفظ کیفیت نقش و رنگ، استفاده از تمام امکانات صفحه برای چیدمان نقوش و رنگ‌ها، تحریر و نظم در قرآن، زرافشان ساختن مابین سطور، ترجمهٔ فارسی به خط نستعلیق و رنگ شنجرف، استفاده از رنگ‌های پر صلابت و آرام، آرایش صفحات قرآنی در ارتباط با مفاهیم آیات به شکل تنزیهی (با تاکید بر کارکرد نور) از ویژگی‌های قرآن‌های دوره صفویه است.

هرچند کارکرد تزیینات قرآنی از سده‌های اولیه اسلامی مورد توجه بوده است و تکامل نقوش و تزیینات وابسته به قرآن در دوره‌های سلجوقی، ایلخانی و تیموری سیر قابل توجهی یافتند اما تذهیب‌های قرآنی دوره صفویه با تنوع بیشتر ترکیب‌بندی و پختگی هر چه تمام‌تر نقوش و رنگ‌ها شاخص شد.

پی نوشت

۱- وَکَذالِکَ انزلناهُ آیات بَیِّناتٍ و اِنَّ الله یَهدی من یُّرید» (حج/ ۱۶)

2- Jean Chardin(1643/1713)

3- Opening page

۴- این شمسه به رنگ طلایی و تزیینات اندک است و دعای آغاز قرآن در این شمسه کتابت می‌شود. شمسه آغازین به‌صورت جفت در دو لَت مقابل یکدیگر در میان صفحه جای دارند. شمسه‌های آغازین سنتی بود که در تعداد کمی از قرآن‌های اواخر دوره صفویه وجود داشت و اوج کاربرد آن به دورهٔ قاجاریه می‌رسد بنابراین به عنوان الگوی شاخص در تزیینات قرآن‌های عهد صفویه مطرح نمی‌شود.

5- Muitiple rule

6- Lacqur Binding

۷- معمولاً برای جلد قرآن از سرلوحه (ترنج مرکزی) استفاده می‌شد چرا که مرکز توجه بیننده و هم‌چنین مدخلی به سوی متن کتاب بود. سرلوح وظیفه داشت قدر و منزلت و ارزش معنوی کتاب قرآن را به‌وسیله نقوش و رنگ و تکنیک تجلید، آشکار سازد.

۸- به کاغذی گفته می‌شود که ضخیم‌تر و دو برابر اندازه کاغذهای کتاب است و نیمی از آن به درون جلد کتاب می‌چسبد. آستر بدرقه سبب اتصال صفحه‌های متن به جلد کتاب می‌شود. در گذشته برای زیبایی هرچه بیشتر کتاب، آستر بدرقه را افشان‌گری و یا به شکل ابر و باد رنگ‌آمیزی می‌کردند (حمیدرضا قلیچ خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، چاپ دوم، تهران، روزنه، ۱۳۸۸، ۱۸).

۹- «هرآینه این قرآنی است گرانقدر، در کتابی پوشیده (مکنون). که جز پاکان دست بر آن نزنند، نازل شده از جانب پروردگار جهانیان» (واقعه /۷۹ و ۸۰)

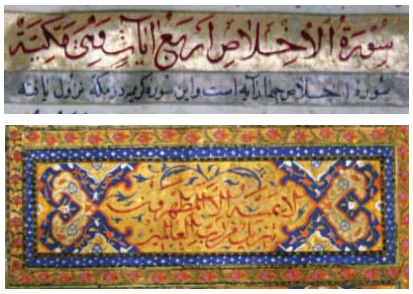
۱۰-margin : به کناره‌های سه گانه صفحات نسخه گفته می‌شود در برابر متن نسخه (حمیدرضا قلیچ خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، چاپ دوم، تهران، روزنه، ۴۱۷:۱۳۸۸).

۱۱- در قرآن مجید مترادف واژه مهر یعنی ختم(سه‌بار) و خاتم، مختوم، نختم(هر کدام یک‌بار) به کار رفته است. « بگو آیا می‌دانید که

اگر الله گوش و چشمان شما را باز ستاند و به دلهایتان مُهر نهد چه خدایی جز الله آنها را به شما باز می‌گرداند» انعام/۴۶، «محمد پدر هیچ یک از مردان شما نیست. او رسول خدا و خاتَم پیغمبران است» بقره/۷، « از شرابی مهر خورده، نوشانده می‌شوند، مُهر آن مشک است و پیش‌دستی‌کنندگان در آن بر یکدیگر پیشی می‌گیرند» مطففین/ ۲۵و۲۶ (در این آیات منظور از شرابی مهر خورده، شرابی خالص است که خلوص آن به‌وسیله مهر تأیید شده است. باده‌ای که مهر آن، مشک است اشاره دارد به این‌که هنگام آشامیدن آن، آخرین چیزی که درک می‌شود بوی مشک است). بر این اساس خاتم به هر دو صورت «خاتَم» و «خاتِم» تلفظ می‌شود که در معنای خاتَم اشاره به مهر دارد. به معنای چیزی است که با آن اسناد و نامه‌ها را مهر می‌کردند و منظور از خاتم النبیین بودن پیامبر اسلام این است که نبوت با او ختم شده و بعد از او دیگر نبوتی نخواهد بود و یا به طور واضح‌تر نامه نبوت به وسیله او مُهر شده است (دارای اعتبار شده است).

۱۲- مهرهای دوره تیموری و صفویه به جهت استفاده بیشتر نسبت به سایر دوره‌ها از یشم با رنگ‌های متنوع سفید تا سبز از مهرهای پیش از این سلسله متمایزند. سنگ یشم احتمالا به جهت روابط حسنه از هند و چین آورده می‌شده است (محمد جواد جدی، مهر و حکاکی در ایران، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، ۹۳و۱۴۳)

جدول۴. انواع کتیبه سرسوره مربوط به دوره صفویه در شش نسخه قرآنی موزه ملی قرآن تهران (مأخذ: نگارندگان)

شماره ثبت	انواع کتیبه سرسوره متعلق به دوره صفویه	شماره ثبت	انواع کتیبه سرسوره متعلق به دوره صفویه
۱۵۱		۱۸۷	
۱۹۷		۲۲۰	
۲۲۱		۱۴۹	

منابع

- قرآن کریم.
- اسکارچیا، روبرتو(۱۳۸۴)، *هنر صفوی، زند و قاجار*، ترجمه دکتر یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: مولی.
- بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۶)، *حکمت، هنر و زیبایی، مجموعه مقالات*، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- بنانی، امین و دیگران(۱۳۸۰)، *صفویان*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پایدارفرد، آرزو، *زیبایی‌شناسی تزیینات نسخه‌های قرآنی دوره صفویه تا اوایل قاجاریه* (موزه ملی قرآن تهران، موزه چهل ستون و هنرهای تزیینی اصفهان)، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی، راهنما : دکتر مهناز شایسته فر، دانشگاه تربیت مدرس، پاییز ۱۳۸۹.
- جدی، محمد جواد(۱۳۸۷)، *مهر و حکاکی در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
- خلیلی، ناصر(۱۳۸۱)، *کمال آراستگی- قرآن‌نویسی تا قرن سیزدهم هجری قمری*، تهران: کارنگ.
- ذابح، ابوالفضل(۱۳۶۳)، طلایی، شنگرف و سبز زنگاری، *فصلنامه* هنر، شماره ۶، ۱۱۸-۱۲۰.
- رابینسون، ب.و(۱۳۷۹)، *نقاشی ایران در دوره قاجار، به نقل از اتینگهاوزن و دیگران*، اوج‌های درخشان هنر ایران، تهران، آگاه.
- سوچک، پوگاخپلوا و دیگران(۱۳۸۰)، *هنر و ادب ایران*، ترجمه دکتر یعقوب آژند، چاپ دو، تهران، مولی.
- شایسته فر، مهناز(۱۳۸۷)، *شاهکار نگارگری عصر صفویه (بررسی موضوعی نسخه احسن الکبار)*، آیینه میراث، شماره۴۲، ۲۰۰-۲۲۶.
- قلیچ خانی، حمیدرضا، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، چاپ دو، تهران: روزنه، ۱۳۸۸.
- لینگز، مارتین(۱۳۷۷) *هنر خط و تذهیب قرآنی*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.
- منشی قمی، قاضی احمد(۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- موسوی، لیلا، (۱۳۸۸)، *آشنایی با موزه ملی قرآن کریم*، فصلنامه رشد آموزش قرآن، شماره ۲۷، ۳۵- ۳۸.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۶)، *حراج‌های هنری با نگاهی به اقتصاد هنر در عهد صفوی*، ماهنامه پژوهشی خبری آینه خیال، شماره۳، ۱۳۳-۱۳۴.
- ولش، آنتونی(۱۳۸۵)، *شاه عباس و هنرهای اصفهان*، ترجمه احمد رضا بقا، تهران: فرهنگستان هنر.
- یاری راد، احد، *بررسی صفحه‌آرایی در نسخ خطی بجامانده از قدیم*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، راهنما: حبیب الله آیت اللهی، دانشگاه تربیت مدرس، بهار ۱۳۷۵ .
- یاوری، حسین(۱۳۸۴)، *تجلی نور در هنرهای سنتی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۴/۴

بازخوانی نظام پوشاک ایرانی
(با تأکید بر رویکرد پساساختارگرایی بارت)

مریم مونسی سرخه*

چکیده

پوشاک یکی از ضروریات بشر بوده و با حضور مادی و فکری خود به‌عنوان نوعی ابزار ارتباطی قوی عمل می‌کند. نظام پوشاک، با توسعه جوامع، شکل‌گیری عقاید، فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی دستخوش تغییراتی قرار گرفت و دارای نقش فرهنگی و معانی نمادین شد. در تبیین معانی آن، می‌توان ارزش‌های خاص فرهنگی هر ملتی را در بافت‌های گوناگون اجتماعی مشاهده کرد. بدین ترتیب امکان تکثیر معنا در نظام پوشاک با وجود خوانش‌های متفاوت مخاطبان در جریان گفتمان‌های متعدد فراهم می‌گردد. هدف اصلی این مقاله بیان عوامل مؤثر در معناسازی لباس - به‌مفهوم عام - می‌باشد که تحت تأثیر پدیده‌های جهانی‌سازی، فرهنگ، مذهب، نهادهای اجتماعی، رسانه، اقتصاد و سیاست است. بدین منظور با بررسی برخی از کتاب‌های نشانه‌شناسی و نظرات مطروحه پیرامون نظام پوشاک، عوامل مؤثر در انتخاب لباس از جنبه فردی و اجتماعی ارایه می‌گردد. پرسش اساسی، چگونگی درک پوشاک توسط مخاطب در بافت‌های متعدد اجتماعی و با توجه به تجربیات شخصی اوست. بنابراین نگارنده، مفهوم لباس را (به‌ویژه لباس ایرانی) به‌مثابه متنی در نظر گرفته که دارای یک فرمِ بیانی واحد نیست و معنای آن تحت عوامل گوناگون متغیر می‌شود که این نظر، هم‌سو با مفهوم تکثر معنا در رویکرد پساساختگرایان (به‌ویژه رولان بارت) است. نتایج حاصله نشان می‌دهد که شکل‌های متعدد البسه توسط صنعت مد، معانی متعدد را رقم می‌زند. هم‌چنین ایدئولوژی شخصی و گفتمان دینی جامعه نیز سبب معناسازی در لباس می‌گردد. البته نقش نهادهای فرهنگی و آموزشی در جامعه و نیز قدرت اقتصادی و سیاسی نیز از جمله عوامل مؤثر در معناسازی البسه می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: نظام پوشاک، پساساختگرا، رولان بارت، چندمعنایی، گفتمان فرهنگی.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. Maryam_mounesi@ut.ac.ir

مقدمه

نظام پوشاک بیانگر اندیشه‌های فلسفی و فعالیت‌های بشر و ابزار مهمی درجهت شناخت ژرفای سرشت افراد است. به سبب تنوع فرهنگی نژادها و اقوام، البسه متعددی در میان قومیت‌ها و ملل متداول است. درضمن مذاهب، آداب و رسوم ویژه و عوامل جغرافیایی نیز باعث تولید انواعی از پوشاک می‌شوند که بیانگر بخشی از هویت آنهاست. در تبیین نظام پوشاک از دید پساساختگرایان، معانی در جریان گفتمان‌های اجتماعی بروز می‌کنند. بنابراین این نظام صاحب معانی متکثر است و علاوه بر آن ساخت معنا توسط افراد در جوامع همواره جریان دارد. لذا پوشاک علاوه بر صورت تحول‌پذیر و متنوع خود، در جریانی از تجربیات افراد، قراردادهای پیشین و مناسبات نوین، پیوسته در مسیر تأویل‌های متعدد است. بدین ترتیب نظام پوشاک به‌عنوان متنی در نظر گرفته می‌شود که تحت تأثیر گفتمان‌های متفاوت فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... توسط هر مخاطب می‌تواند تحلیل شود. برای اثبات این موضوع، به نظرات پساساختگرایان از جمله بارت[1] تأکید می‌شود. تحلیل‌هایی که از دل ساختگرایی برمی‌خیزد و حضور معنی واحد برای یک فرم هنری را منتفی می‌داند. البته نظام پوشاک را می‌توان ازلحاظ تاریخی، قومی، شغلی، ساختار فرم، نقش پارچه، رنگ و ... به نظام‌های کوچک‌تری تقسیم کرد اما در بررسی این نوشتار، منظور مفهومِ عامِ پوشاک است و مفاهیم خاص و جزیی‌تر مد نظر نیست.

هدف این مقاله در تحلیل نظام پوشاک، نمایش حضور چندمعنایی در خوانش البسه و در پی پاسخ به این سؤال است که با فرض این نکته که درک مفاهیم در نظام پوشاک تحت تأثیر گفتمان‌های متعدد قرار می‌گیرد، حال هر مخاطب در رویارویی با این نظام، با توجه به بافت‌های متعدد اجتماعی و فرهنگی جامعه و با تجربیات شخصی خویش چه برداشتی از البسه خواهد داشت؟ بدین ترتیب، به‌طور مستقیم به منشأ پیدایی یا چگونگی تداوم نظام پوشاک در جوامع پرداخته نمی‌شود بلکه نگارنده مفهوم نظام پوشاک را به‌معنای عام و کلی مد نظر دارد. در این راستا با توجه به عقاید پساساختگرایان، عوامل مؤثر بر تعدد معانی در لباس، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مفهوم متن و بازخوانی آن

از دید پساساختارگرایان متن درون زبان است و فقط درجریان گفتمان وجود پیدا می‌کند. بدین ترتیب متن هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود بلکه معنای مدلول را برای همیشه به تعویق می‌اندازد. بدین صورت که دال را به ایده‌ای بدل می‌کند، مجدداً دال جدیدی می‌سازد و این روند دائماً ادامه می‌یابد. بنابراین متن تحت سیطره زبان، مرکزگریز و بدون انسداد می‌باشد (حقیقی، ۱۳۷۴: ۱۸۲). در این راستا، رولان بارت متن را متکثر می‌داند و این صرفاً به معنای وجودِ معانی متعدد نیست بلکه امکان تکثیر معنا را فراهم می‌کند. به نظر او متن هیچ‌گاه اصیل نبوده و همیشه معنای خود را از متونِ پیشین، که به غیاب رانده شده‌اند، دریافت می‌کند. در آنها تکثیر می‌شود و ازطریق آنها هستی می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۲۴). به‌عقیده بارت، قلمرو دال در متن است و از راه نشانه می‌توان به متن نزدیک شد و آن را تجربه کرد (حقیقی، ۱۳۷۴: ۱۸۲).

با تأیید این مطلب، بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن نیز آثار هنری را فراتر از گفتار یا سخن فردی می‌داند. به‌نظر او آثار هنری، نه‌فقط مجموعه‌ای از نشانه‌ها (که هریک بنا به قراردادی ازپیش تعیین‌شده مدلول‌هایی در ذهن مخاطب می‌سازند)، بل مجموعه‌ای از قراردادهای جدیدند. آگاهی به این نشانه‌ها (یعنی شناخت معانی قراردادی و معانی تازه) در حکم کشف مناسبات راستین میان اثر و مخاطب آن است. هر مدلول در ذهن مخاطب «مورد تأویلی» است. از این رو مخاطب همواره با تأویل‌های گوناگون از هر اثر رویاروست. یافتن دلالت معنایی نشانه‌های اثر هنری با شناختِ مناسبات درونی نشانه‌ها میسر می‌شود (احمدی، ۱۳۷۵: ۷).

به عقیده ساختارگرایان، موضوعات با ساختارهای زبانی‌ای تولید می‌شوند که همواره از قبل موجودند. گفته‌های یک شخص، زیر سیطرهٔ زبان است و زبان موضوع حقیقی تحلیل ساختارگرایان است. پساساختارگرایان در انتقاد از ساختارگرایی، مفهوم «فاعل گوینده»[2] یا «فاعل در فرایند»[3] را مطرح می‌سازند. آنها به‌جای آنکه زبان را نظامی غیرشخصی به‌شمار آورند، آن را در پیوند دایم با سایر نظام‌ها و به‌ویژه با فرایندهای ذهنی می‌بینند. بدین ترتیب مفهوم «زبان در کارکرد»[4] در اصطلاح «سخن» خلاصه شده است. بنابراین بیشتر نیروی پساساختگرایی مصروف بررسی تحولات مستمر و مداوم دال می‌شود، زیرا

هر دالی در رابطه با دال‌های دیگر، زنجیره‌ها و جریان‌های متقاطعی از معنا را تشکیل می‌دهد و ملزومات منظم و به‌قاعده مدلول را به چالش می‌کشد[۵] (همان: ۱۶۱). از نگاه پساساختگرایان، متن کانون وفور معنا تلقی شده و امکان خوانش‌های متفاوت را فراهم می‌آورد. از دید پساساختگرایان واقعیت بیرون از زبان و در حکم چیزی اصیل وجود ندارد بلکه مفهومی برساخته و زبانی و درنتیجه پویا، ناایستا و دگرگون‌شونده است. پس معنا نیز پیوسته در سَیَلان است و به تعویق می‌افتد (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). در مقاله حاضر جهت تحلیل نظام پوشاک، دوره پساساختارگرایی بارت مورد تأکید است.

ساختارشکنی متون

اگر متن یک ساختار به شمار آورده شود، بنابراین می‌تواند درمعرض ساخت‌شکنی قرار گیرد. یعنی فرایند و شرایط ساخته‌شدن آن از سخن‌های موجود تحلیل شود. هدف از ساخت‌شکنی متن، بررسی فرایند تولید آن است نه تجربه خصوصی مؤلف و مصالح و ترتیب آنها در اثر. متن به مقوله‌ای متکثر و گشوده در مقابل بازخوانی تبدیل می‌شود که خواننده می‌تواند در آن به تولید معنا بپردازد (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۳۸). از نظر ماشری[۶]، هدف نقد آن نیست که به جستجوی وحدت اثر بپردازد بلکه تکثر معانی اجتماعی، ناتمامی‌ها و حذف‌ها را به نمایش می‌گذارد و مهم‌تر از آن، تناقضات متن را نشان می‌دهد. در این راستا متن به‌طور ضمنی، ایدئولوژی خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد. متن در درون خود حاوی نقد ارزش‌های خویش است، به این معنا که مستعد فرایند جدیدی از تولید معنا توسط خواننده است و در این فرایند می‌تواند معرفتی نسبت به مرزهای بازنمایی ایدئولوژیک عرضه دارد. به‌گونه‌ای، ساخت‌شکن‌کردن متن گشودن آن است و حذف سانسور (همان: ۱۴۴). به‌نظر دریدا[۷]، دیگر نمی‌توان دالی را با یک معنا و دالی که درنهایت، ضرورت وجود یک مدلول متعالی (خدا، انسان، ذهن و ...) را ایجاب کند که همه حقیقت‌ها را بتوان به آن ارجاع داد، درک کرد (همان: ۱۷۷). معانی در میان متن، ایدئولوژی و خواننده در گردش‌اند و کار نقد آزادکردن مفاهیم است (همان: ۱۸۵). مدت‌ها احساس بر آن بود که اثر ادبی مولود زندگی خلاق مؤلف است و ذات او را بیان می‌کند اما پساساختارگرایان سعی کردند به ما بقبولانند که مؤلف مرده است و سخن ادبی بازگویندهٔ حقیقت نیست (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۴).

دوره پساساختارگرایی بارت

به‌نظر بارت، مناسبات میان زبان و تفکر است که دشواری به چالش کشیدن شعور متعارف را آشکار می‌کند. زبان تنها نظام دلالتی نیست. تصاویر، اشاره‌ها، رفتارهای اجتماعی و البسه جملگی بار معنایی دارند و عناصری از قلمرو نمادین محسوب می‌شوند: زبان صرفاً، انعطاف‌پذیرترین و پیچیده‌ترین نظام دلالتی است. اندیشه نیز بدون قلمرو نمادها غیرقابل درک است. معنا از نظام‌های موجود تولید می‌شود (بلزی، ۱۳۷۹: ۶۷). به نظر او ذهنیت مؤلف از زبان ساخته شده و صرفاً فرهنگ لغتی است که واژگان آن، فقط ازطریق واژه‌های دیگر قابل تبیین است. قایل شدن به وجود یک مؤلف برای متن، به منزله تحمیل نوعی محدودیت بر آن، تخصیص مدلولی نهایی به آن و بستن متن هنری است. در تکثیر متن، چیزی کشف رمز نمی‌شود بلکه همه چیز گره‌گشایی می‌شود. نوشتار بلاوقفه معنا تولید می‌کند و لذا متضمن نوعی آزادکردن نظام‌یافته معناست[۸] (همان: ۱۷۴-۱۷۵).

بارت دو نوع متن «واقع‌گرا»[۹] و «پیشرو»[۱۰] را متمایز می‌کند و عقیده دارد که متن واقع‌گرا خواننده را در مقام مصرف‌کننده در نظر می‌گیرد. حال آنکه متن پیشرو خواننده را به یک تولیدکننده تبدیل می‌کند (همان: ۱۳۹). شیوه نگارش بارت نشان می‌دهد که او متن خواندنی را تحقیر می‌کند. در همین راستا، لوتمان[۱۱] نیز معنای متن را محدود به مادهٔ درونی آن نمی‌داند بلکه آن را در رابطه با نظام‌های معنایی گسترده‌تر مانند سایر متون، قواعد و هنجارهای ادبیات و جامعه جای می‌دهد. هم‌چنین به نظر او معنا نسبت به «افق انتظارات» خواننده سنجیده می‌شود. این خواننده است که با بهره‌گیری از «قواعد دریافتی» معیّنی که در اختیار دارد یکی از عناصر اثر را به‌عنوان نوعی «تمهید» مشخص می‌کند و تمهید صرفاً نوعی ویژگی درونی نیست بلکه خصوصیتی است که از طریق قاعده‌ای مشخص و در مقابل زمینه بافتی معیّنی درک می‌شود (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۲). هیچ‌یک از عناصر متن بر دیگری ترجیح ندارد و هریک می‌تواند فقط ورود به متن باشد. پس متن خواندنی تقریباً فاقد تکثر است و متن نوشتنیِ کاملاً متکثر وجود ندارد. متن خواندنی نوعی کالای مصرفی است. حال آنکه متن متکثر بنا به هویت چندصدایی خود، تولید معانی را می‌طلبد (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۳۹). بارت در کتاب مقالات انتقادی، خواننده یا منتقد را از نقش مصرف‌کننده به هیأت تولیدکننده درمی‌آورد. به‌نظر

او همه متن‌های ادبی از متون دیگر بافته شده‌اند، نه به مفهوم مرسوم آن که نشانه‌هایی از تأثیر متون پیشین را داشته باشند، بلکه در این مفهوم ریشه‌ای‌تر که هر واژه، عبارت یا قطعه بازآفرینی نوشته‌های دیگری است که مقدم یا محاط بر هر اثر منفرد است. چیزی به‌نام اصالت متن یا نخستین اثر ادبی وجود ندارد. کلیه آثار میان‌متنی‌اند. بارت متن را نه یک ساختار بلکه فرایندی با انتهای باز می‌داند و این نقد است که عمل ساختاری کردن را انجام می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۸۹-۱۹۰). در تأیید سخنان او، هانس روبرت یاس[۱۲] نیز اثر ادبی را قائم به‌ذات نمی‌داند و معتقد است که اثر در هر دوره به مخاطبان چهره‌ای یکسان نمی‌نماید. این روندی است که تفاوت تفسیری (هرمنوتیکی) میان شیوه‌های فهم اثر در گذشته و حال را برحسب زمینه‌های ادبی و تاریخی برجسته می‌کند (بلزی، ۱۳۷۹: ۵۴). وولفگانگ آیزر[۱۳] مفهوم خواننده مستتری را مطرح می‌کند که به‌وسیله متن ساخته می‌شود. بنابراین درک متن به شعور خواننده برگردانده می‌شود (همان: ۵۵).

بارت پساساختارگرا و نظام پوشاک

روش کار بارت درمورد تمامی سویه‌های زندگی اجتماعی- فرهنگی کاراست. تعیّن‌ها و دلالت‌های ارزشی که نویسنده مطرح می‌کند لزوماً با آنچه خواننده دریافت می‌کند یکی نیستند. درمواردی (مانند جایی‌که خواننده با متنی به زبان بیگانه روبروست) این ارتباط مطلقاً برقرار نمی‌شود. رابطه فرستنده و گیرنده با ارزش‌ها و دلالت‌ها زیر تأثیر تأویل (شامل تجربه‌های فردی، کارکرد نیروهای اجتماعی و تبلیغات و پیش‌فرض‌های سیاسی، اخلاقی، دینی و ...) آنهاست (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۲۴). بارت می‌افزاید: «معنایی وجود ندارد اما رؤیای دست‌یابی به آن وجود دارد. امروز نویسنده به این یا آن دلیل نمی‌نویسد بلکه فقط به‌دلیل نیاز به معنا می‌نویسد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۳۷). وی در عناصر نشانه‌شناسی می‌نویسد: «نشانه مانند مدل خود از یک دال و یک مدلول تشکیل شده است و اجتماع با اهدافی دلالتی، آنها را از مسیر اصلی‌شان منحرف کرده و کارکردی معنایی به آنها بخشیده است». به‌عنوان مثال پوشاک برای پوشاندن بدن است و غذا برای تغذیه؛ در حالی که همین‌ها به کار دلالت نیز می‌آیند. نوع خاصی از پوشاک، مدلی از اتومبیل، یک بشقاب غذای تزیین شده، یک ادای حرکتی، یک فیلم، گونه‌ای موسیقی، تصویری تبلیغاتی، نوعی مبلمان، این‌ها در ظاهر چیزهایی نامتجانس هستند ولی بارت میان آنها وجه مشترکی می‌بیند: آنها دست‌کم همگی نشانه هستند. بارت در مقاله «پخت‌وپز معنا» اشاره می‌کند که نوع لباس، وضع مالی و طبقه اجتماعی کسی که آن را پوشیده بیان می‌کند. بحث بارت این است که فرهنگ دائماً موضوعات و ارزش‌های مصنوعی، ساختگی و بالاتر از همه، ایدئولوژیک خود را چنان عرضه می‌کند که گویی تشکیک‌ناپذیر و طبیعی‌اند. بارت همچنین معتقد به وجود نشانه‌های مرتبه دوم است که در نظام لباس نیز این امر صادق است (بارت، ۱۳۷۵: ۱۱-۱۲).

به‌نظر بارت، صنعت مد سعی دارد ظاهر معصومانه‌ای از خود نشان دهد و در راستای بالابردن سرعت مصرف عمل کند. در غیر این صورت، مردم مشکلی با پوشیدن درازمدت لباس‌ها ندارند. فرسوده شدن لباس‌ها، معمولاً زمان زیادی می‌برد اما نظام مد آمده است تا سرعت مصرف را بالا ببرد، افراد (مخصوصاً زنان) را به سیستم سالانه‌ای پایبند کند که مصرفی شوند. به استدلال بارت، عباراتی که در مدها به‌کار می‌روند از یک ضابطه تبعیت می‌کنند که هر جزء آن امکان تغییر دارد و می‌تواند جایگزین شود. مثلاً دامن با بلوز کامل/ دامن با بلوز نیمه/ دامن با بلوز جین/ دامن با بلوز نازک که در این فرمول اجزایی کاملاً قابل تکرار است. این فرمول قابلیت گسترش دارد. بر این اساس، نظام مد برحسب تغییرات سالانه متغیر است. معلوم است که لباس‌ها هر ساله همان‌اند، اما عوامل متغیر آنها (چه بلند باشند چه کوتاه، چه پیلی‌دار و چه خمره‌ای، چه با زیپ بسته شوند چه با دکمه) به نظام مد اجازه می‌دهند پیام‌های خود را با عناصری ساده بازآفرینی و باززایی کند. نظام مد نظامی است که براساس تصمیمات معدودی رایزن و مشاور بنا شده است، براساس هم‌ارزی‌ها و آمیزش‌ها مناسبات اختیاری را همچون مناسباتی اجباری و طبیعی یا به‌عنوان نوعی قانون گریزناپذیر به نمایش می‌گذارد. همچنان که بارت می‌نویسد: «پیداست که مد مستبد است و نشانه‌های آن خودسر، بنابراین باید نشانه خود را به واقعیتی طبیعی یا قانون عقلانی مبدل کند». لباس مدشده درسطح ارتباط ازطریق لباس‌های مربوط به مراسم گوناگون زبان است. گفتار در نظام پوشش، همه پدیده‌های مربوط به ساخت بی‌قاعده یا فردی پوشش است. زبان مد لباس از گروهی صادر می‌شود که تصمیم‌ها را می‌گیرند و زیرکانه و دقیق رمز را می‌سازند. درست است که شیوه پوشش از سنت‌ها اخذ می‌شود؛ اما سنت، حداقل در زمان ما، از نظر زمانی بر نظام پوشش مقدم است و لباس‌های امروزی را صنعت

ازپیش ساخته‌شده تولید می‌کند (بارت، ۱۳۷۰: ۳۶-۳۷). نظام پوشاک درنهایت استوار به قرارداد است. این نظام با معنابخشی به اجزاء انواع را می‌آفریند و درنتیجه امکان جانشینی را فراهم می‌آورد. پوشاک یکی از ابزار ارتباطی است که هم حضوری مادی دارد که هرروزه به چشم می‌آید و هم حضوری فکری (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۲۰-۲۲۱).

اما چه نیازی به‌وجود نوشتار در مجلات مد هست؟ بارت در مقاله «نظریه بیان تصاویر» از یک آگهی تبلیغاتی یاد کرده است: تصویر فنجانی قهوه که بخار از آن برمی‌خیزد، این تصویر به‌تنهایی رسانندهٔ معناست، اما شرحی هم در کنارش نوشته شده است: «تازه، طبیعی، خوش طعم»، این نوشته (که تکرار معناست) چه ضرورتی دارد؟ بارت می‌گوید: «زبان یعنی قدرت». هرچه هم که نوشته‌های مجلات مد ساده به‌نظر آیند، باز معنا را تحکیم می‌کنند اما از سویه کارکردی یا تبلیغاتی، دست کم سه‌گونه زبان فرعی دارد: ۱- زبان تبلیغی برای ثروتمندان روشن می‌کند که لباس از چه نوع پارچه و چه موادی ساخته شده است. ۲- زبان تبلیغی برای کارگران روشن می‌کند که بهای آن کم است و دوامش زیاد. ۳- زبان تبلیغی برای طبقه متوسط که بیانگر کارکرد ویژهٔ آن است (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۲۲).

چندمعنابودن پوشاک در بستر جامعه ایرانی

پدیده‌هایی چون پوشاک را نمی‌توان از زندگی اجتماعی جدا کرد و باید به آن در بافت اجتماعی توجه کرد. براساس دیدگاه پساساختگرایان به استفاده از چندین مدلول و معنا برای هر جزئی تأکید می‌شود. نظام پوششی در ساختارهای اجتماعی وجود دارند، حقیقت می‌یابند و توسط استفاده‌کنندگان با قواعد گوناگون عرضه می‌شوند. بهتر است چگونگی گزینش مصرف‌کنندگان پوشاک را تحلیل کنیم. به یقین، تحولات البسه موجود در جامعه یکی از دلایلِ انتخاب‌های متعدد افراد است. بدین ترتیب می‌باید چگونگی وضعیت قرارگیری و قاعدهٔ معنایی را تاحدودی بررسی کرد. از نگاه پساساختگرایان، هر متنی چون البسه، کانون وفور معناست و توسط هر فردی می‌تواند دارای خوانشی متفاوت از سایرین باشد. درنتیجه، این نظام کاملاً پویا و متغیر و معنا دائماً در حال سَیَلان است و پیوسته دگرگون می‌شود. البته شرایط حاکم در هر جامعه‌ای و نوع فرهنگ، نشانه‌هایی را از هر نظامی برای مخاطبان معنادار می‌سازد ولی پذیرش و استفادهٔ آن توسط افراد صورت می‌گیرد. بنابراین معانی در هر زمان، مکان و در هر قومیتی قابل تغییر است. بدین ترتیب بخشی از ارزش‌های مورد قبولِ هرکس در قالب فرم لباس ظهور می‌یابد. معانی با توجه به دیدگاه افراد دائماً در گردش هستند و تنها در مناسبات نشانه‌ای درونِ نظام قابل شناخت‌اند.

در ادامه سعی بر آن است تا نشانه‌های موجود در نظام پوشاک ایرانی که جزیی از هویت اوست، بیان شود. قابل تذکر است که این نشانه‌ها در بافت قومی و فرهنگی بررسی شود و چه‌بسا در نگاه سایرین معانی دیگری یابد. البته دشواری قضیه مربوط به چگونگی شکل‌گیری و پیدایش آن نیز هست و شبکه گسترده و نامحدودِ عناصرِ آن و تبادل آنها، سبب می‌شود تا هرگز نتوان ساختار واحد و معنای یگانه‌ای را ارایه داد.

در فرهنگ و اقوام مختلف ایرانی، سبک‌های گوناگون پوششی حضور دارد که معمولاً نوع ترکیب‌بندی آنها و قواعد پوششی در هر قوم، زبان آشنای مردم است. این نوع قاعده در بافتِ آن قوم رایج شده است و معنا دارد. در هر قومیت و فرهنگی، زبان لباس همان قواعد ساختاری و ترکیب‌بندی آن است که ازلحاظ فرم مورد نقد و تحلیل قرار می‌گیرد و حتی محتوای تاریخی‌اش بررسی می‌شود. در سویی دیگر می‌توان ارتباط فرم لباس را با ایدئولوژی حاکم بر مردم بیان داشت. نوع تفکرات هر جامعه‌ای مبیّن ایجاد نوعی خاص از نظام‌های شکلی پوشاک است.

باختین[۱۴] اشاره دارد که یک صدای تنها ممکن است وحدت و تمامیت را القا کند اما گفته همواره (و تا اندازه‌ای ناخودآگاه) مجموعه‌ای از معانی را تولید می‌کند که از کنش متقابل اجتماعی (گفت وشنود) نشأت می‌گیرد (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۹). به بیانی می‌توان تعبیر کرد که یک نوع خاص از پوشاک، در صورتی که تنها متعلق به یک فرد باشد و در جامعه عمومیت نداشته باشد، می‌تواند وحدت و استقلال فردی باشد ولی زمانی که به‌صورت مد ظاهر می‌شود و جمع کثیری را در بر می‌گیرد، از کنش‌های اجتماعی هم متأثر و دارای معانی متعدد می‌شود. در زمانی که نوعِ پوشش به‌صورت گسترده‌ای جلوه‌گری می‌کند، علاوه بر داشتن معنای فردیِ صاحبِ لباس، وحدت و یکپارچگی جمعی می‌یابد و تنها موضوع، بیان مؤلف (صاحب لباس) نیست. موکاروفسکی[۱۵] مفهوم فرمالیستی «آشنایی‌زدایی» را مطرح می‌کند. استدلال او به «کارکرد زیبایی‌شناسی» است که مقوله‌ای دائماً در حال تغییر است و امری صلب و منسجم نیست. یک شیء می‌تواند دارای چندین کارکرد باشد: (یک کلیسا می‌تواند محل پرستش و در عین حال یک اثر هنری باشد). مدها

به ویژه نشانه‌هایی پیچیده‌اند و می‌توانند کارکردهای اجتماعی، سیاسی، جنسی و زیبایی‌شناختی داشته باشند. محیط عرصه «هنر» همواره در حال تغییر است و به‌گونه‌ای پویا به ساختار جامعه وابسته است (سلدن، ۱۳۸۴: ۶۳). تحولات اجتماعی موجب شده که بعضی مصنوعاتی که زمانی عمدتاً کارکردی غیرزیبایی‌شناختی داشته‌اند، اکنون در درجه اول آثاری هنری به‌شمار آیند (همان: ۶۳-۶۴). پس ارزش زیبایی‌شناختی برای یک منسوج و لباس را می‌توان یک عمل اجتماعی دانست و در تحلیل نهایی در ایدئولوژی‌های غالب جامعه بررسی کرد. بدین طریق می‌توان برایش کارکرد مذهبی، سیاسی، اجتماعی و ... قایل شد. مثلاً کارکرد تسبیح در جایگاه مذهبی آن، در زیبایی‌شناسی لباس وارد شده و دارای جنبه‌های زیبایی‌شناختی شده است. به همین ترتیب می‌توان برای رنگ‌ها در البسه معانی متفاوتی قایل شد. رنگ جزء مهمی از لباس است که می‌تواند تداعی معنا داشته باشد. مثلاً رنگی که همیشه دارای جنبه‌های روانی مثبت بوده و در انواع خاصی از پوشاک به‌کار می‌رفته است می‌تواند در دوره‌ای تداعی‌کننده قشری از جامعه با انتظارات متفاوتی باشد که نیاز به بحث جداگانه‌ای دارد. به‌هر صورت، با در نظر داشتن موارد ذکر شده، می‌توان عوامل مؤثر بر تکثیر معنای لباس به‌ویژه در جامعه ایرانی را بررسی کرد:

۱. پدیده جهانی‌سازی و لباس

هم‌اینک پروژه جهانی‌سازی به‌دست غرب مخاطرات فراوانی درپی داشته است. با توجه به بحث فرهنگ در جوامع می‌توان به تنوع و غنای گفتارها و اندیشه‌های مردمی و محلی که در پست‌مدرنیسم مطرح می‌شود، توجه داشت. بدین‌ترتیب، فرهنگ از یک ملت و کشور رها می‌شود و به محدوده دیگری گام می‌نهد. بنابراین می‌توان جهان را یک واحد دانست و در درون آن به تکثر دست یافت. البته این کثرت به‌معنای برهم‌نهادن فرهنگ‌ها نیست بلکه مستلزم بازبودن هر فرهنگ به‌روی دیگر فرهنگ‌هاست. هر فرهنگی برای حفظ هرچه بهتر هویت ملی خود به روابط نوینی با سایر فرهنگ‌های جهان نیازمند است. در این میان نوعی ارتباط فرهنگی رخ می‌دهد که به‌معنای ازدست‌دادن فرهنگ اصیل هر کشور نیست. هر فرهنگی همواره برای بقای حیات خویش به فرهنگ جهانی ارجاع می‌کند و کارکردهای خود را تنظیم می‌کند (کاشفی، ۱۳۸۰: ۲۸). فرایند جهانی‌شدن بستر و زمینه مناسبی برای خاص‌گرایی‌های فرهنگی فراهم می‌سازد و به‌همین سبب هرچه فرایند جهانی شدن پرشتاب‌تر می‌شود، خاص‌گرایی‌های فرهنگی نیز گسترده‌تر می‌شوند. این فرایند با بازسازی فضا و زمان، نفوذپذیرساختن مرزها و تخریب فضاهای فرهنگی-اجتماعی نسبتاً بسته، هویت‌سازی سنتی را بسیار دشوار و حتی ناممکن می‌کند. بنابراین، نوعی بحران هویت و معنا شکل می‌گیرد که عبور از آن مستلزم بازسازی هویت است. به قول مرحوم علامه محمدتقی جعفری[۱۶] در پدیده فرهنگ، این انسان است که از شرایط محیطی، پدیده‌های تاریخی، آرمان‌های مطلق و نسبی، برداشتش از جهان‌بینی، موقعیتش در تاریخ و از کوشش‌هایش برای هماهنگ ساختن اصول ثابت و رویدادهای متغیر، فرهنگی برای خود پدید می‌آورد و با آن زندگی می‌کند (سروش، ۱۳۶۰: ۳۰۰). در این راستا صنایع پوشاک و نساجی ازجمله اساسی‌ترین نمودهای مخالفت با جامعه سنتی مطرح و نویدبخش حضور تفکرات تجددطلبانه می‌شود. بدین‌ترتیب با گسترش شبکه‌های ارتباطی، قدرت، ثروت و اطلاعات این فرایند افزایش می‌یابد و همچنین سنت‌های رایج در جامعه و نهادهای اجتماعی، دینی و گفتمان‌های مسلط هم دیگر توان رقابت با آن را ندارند و به‌نوعی با تغییر درصورت ظاهری البسه، معنا و مفهوم آن نیز با توجه به گفتمان‌های غیر تغییر می‌یابد. خاطرنشان می‌شود که ممکن است حتی مفهوم این گفتمان‌ها برای مصرف‌کنندهٔ لباس قابل درک نباشد و در نهایت سبب تغییر اصالت فرهنگی شود. این نکته، همان حضور تعدد معانی در گفتمان‌هاست که پساساختگرایان هم به آن پرداختند.

۲. نقش فرهنگ در لباس

تأثیرات فرهنگی درروند تحولات پوشاک قابل تحلیل است. « فرهنگ مجموعه‌ای از عادات، رسوم، رفتارها و مهارت‌ها، دانش‌ها، قواعد، موازین، ممنوعیت‌ها، راهبردها، اعتقادات، ایده‌ها و ارزش‌هاست که از نسلی به نسل دیگر تداوم می‌یابد و اینها در هر فرد بازتولید می‌شوند و مولد و احیاکنندهٔ پیچیدگی‌های اجتماعی هستند» (مورن، ۱۳۸۰: ۴۴). «همه افراد جامعه برای زیستن صحیح و انسانی، ملزم به یادگیری فرهنگ یا شیوه عمومی زندگی در جامعه هستند. پوشاک نیز جزء فرهنگ هر جامعه محسوب می‌شود. این فرهنگ در جوامع انسانی با اشکالی متفاوت نیازهای انسانی را رفع می‌کند. لیکن چگونگی برخورد با این نیازها، استفاده از الگوها و شیوه‌های هر

جامعه است که شکل متفاوتی به فرهنگ‌های گوناگون می‌دهد. این الگوها تحت تأثیر شرایط اجتماعی، تاریخی، سیاسی و اقتصادی هر جامعه شکل خاصی به خود می‌گیرد. مثلاً لباس پوشیدن که علاوه بر تفاوت در جوامع مختلف حتی در یک جامعه بخصوص نیز اَشکال خاص به‌خود می‌گیرد مانند لباس‌های عشایری در جامعه ایران. عوامل متعددی در دگرگونی فرهنگی جامعه نقش ایفا می‌کنند. در دوران مدرن، تکنولوژی باعث بروز تغییرات فرهنگی شده است. البته بخشی از فرهنگ به‌صورت تدریجی تغییر می‌کند چرا که سنت‌ها، باورها و اعتقادات مردم بسیار ارزشمند هستند و به‌سادگی قابل تغییر نیستند. آداب اجتماعی هم مانع از بروز برخی رفتارها از سوی اشخاص می‌شود. در دوران ما مسئله رعایت حجاب در ملل اسلامی در مقایسه با ملل دیگر وجود دارد. هرچند که حجاب درگذشته در اغلب جوامع وجود داشت و برخلاف تصور غالب، این پدیده توسط اسلام به‌وجود نیامده است. چنان چه جرجی زیدان[۱۷] شرق‌شناس معروف می‌نویسد: «اگر مقصود از حجاب پوشاندن تن و بدن است، این وضع قبل از اسلام و حتی پیش از ظهور دین مسیح هم بوده و دیانت مسیح هم تغییری در آن نداده و تا آخر قرون وسطی در اروپا معمول بوده و آثار آن هنوز در اروپا باقی‌مانده است. لذا دین اسلام احکام دستوری قوی (فقه)، نسبت به سایر مذاهب یا ملل در این باب صادر می‌کند و برخی ملل اسلامی به‌عنوان هنجاری اجتماعی بر آن تأکید می‌ورزند» (صداقتی‌فرد، ۱۳۸۴: ۱۶-۱۸و ۶۷-۷۴ و ۱۰۳-۱۰۷). بدین ترتیب می‌توان حضور مفاهیم متعدد در پوشاک را با توجه به مباحث فرهنگی و با توجه به عوامل مختلف (تکنولوژی، هنجارهای اجتماعی، تجددطلبی و ...) بیان داشت.

۳. کارکردهای دینی در لباس

دین یکی از مؤلفه‌های اساسی در فرهنگ محسوب می‌شود اما به‌دلیل اهمیت آن، جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. کارکردهای دینی در جامعه شامل: رفع نیازهای معنوی انسان‌ها، معنابخشی به زندگی افراد جامعه، کنترل اجتماع با پشتیبانی از هنجارهای اخلاقی، همبستگی اجتماع ازطریق مناسک وحدت‌آفرین، تسکین روحیات و حمایت روانی دربرابر مصائب زندگی است. با بررسی بیشتر می‌توان کارکردهای دینی را در ساختار و اجزای لباس بیان کرد. به‌عنوان نمونه:

۱. نقوش انتزاعی‌شده که طیِ سالیان با تغییرات اندک دارای مفاهیم قدسی شده‌اند. مثلاً نقوش پارچه البسه طبقه روحانی در کلیسای ارامنه را می‌توان برشمرد. ۲. نقوش اسلیمی، ۳. حرکت رو به تعالی و وحدت‌گونه چلیپا، ۴. نقوش خلاقانه بته‌جقه ۵. اَشکال نمادین ماندالاهاست. در شرحی مختصر از موارد فوق: چلیپا نماد گرایش به بالا بردن مرکز انسان و ایمانش به‌سوی حوزه روحانی است که کاربرد آن را بر البسه مقام کشیش می‌توان دید. بر این مبنا عدد چهار نمونه اعلای عدد مقدس شناخته می‌شود. علاوه بر آن، نقش بته‌جقه را در میان ایرانیان به نشانه رشد و رویش در البسه می‌توان مشاهده کرد که خلاصه شده‌ای از فرم سرو است. دیگر نقش اسلیمی است که مفهوم کمال‌گرایی را در حرکت خود به‌سوی بالا دربردارد. تکرار این نماد تزیینی مقدس، حاکی از رهایی از عالم اسفل است (فروغی، ۱۳۶۶: ۳۸). تیتوس بورکهارت[۱۸] ریتم اسلیمی را همان کلام قرآن و تداوم آن را مانع از استذکار فردی می‌داند. پوشانندگی آن یادآور رمزگری حجاب است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۵). علاوه بر آن، رنگ‌ها نیز می‌توانند گویای خصایل دینی باشند. برای نمونه رنگ سبز در لباس تعزیه مسلمانان ایرانی، نشان تبار پیامبران و امامان است. علاوه بر آن در فرهنگ ایران سبز مظهر زندگی و سرسبزی نیز هست. بنابراین نقوش، فرم‌ها، اعداد و رنگ‌ها در پوشاک و سایر هنرها هرکدام مفهومی نمادین هستند که در هر سرزمین و مذهبی معنا می‌یابند و بامرور زمان دارای تعدد معانی می‌شوند.

۴. نقش نهادهای اجتماعی بر لباس

نهادها اغلب به‌صورت مستقل و جداگانه بررسی می‌شوند و این به‌دلیل پیچیدگی معنایی آنهاست. البته قابل ذکر است که نهادها به‌طور مستقل عمل نمی‌کنند و روابط تنگاتنگ متقابلی میان آنها وجود دارد. مثلاً مناسبات درون خانواده متأثر از نهاد اقتصاد، مذهب، آموزش و حتی سیاست است یا آموزش و پرورش تحت تأثیر نهاد خانواده و اقتصاد می‌باشد (صداقتی‌فرد، ۱۳۸۴: ۱۶۹). با توجه به نفوذ فرهنگ اصیل و فرهنگ بیگانه در نهادها، مقاومت یا عدم مقاومت ایشان درجریان دگرگون‌سازی فرهنگ و عادات اجتماعی، پوشاک هم دستخوش این تغییرات قرار می‌گیرد. در این جریان، استعمار و اشاعه فرهنگ بیگانه برای هر کشور، هجومیِ از معانی را با تغییر در نشانه‌ها سبب می‌شود که عموماً درجهت تخریب نظام‌های اجتماعی بسته و محدود است.

۵. نقش رسانه‌های جمعی بر لباس

همواره مردم در جوامع در تولید، مبادله اطلاعات و معناسازی آن حضور داشتند؛ چه در ابتدایی‌ترین گونه

ارتباطات و چه در تحولاتِ ارتباطیِ مدرنِ امروزی. تولید و گسترش اطلاعات از ضروریات اساسی زندگی بشر است و رسانه‌ها (به‌صورت دیداری، نوشتاری، صوتی و ...) همواره عهده‌دار این مسئولیت بوده‌اند. البته در رسانه‌ها، پیام‌ها گاه به‌صورت آشکار و گاه نمادین عرضه می‌شوند. پیام‌های نمادین، در بافت‌های متعدد اجتماعی، دلالت‌های متعدد معنایند. شاید قدرت رسانه در همین مفهوم‌سازی‌های دلالتی باشد. بنابراین رسانه به‌عنوان یک قدرت ارتباط جمعی می‌تواند جنبه مهمی از روند مدسازی جامعه، هم‌چنین رمزسازی‌ها و رمزخوانی‌های متعدد البسه را فراهم کند تا سبب تحولات فکری و بنیادینی در اذهان جامعه هدف خود شود. هرچند تفسیر استدلالی از پیام‌های رسانه‌ای حتی در میان گیرندگان در یک جامعه، بنا بر خصایل فردی ایشان متفاوت است. «به‌نظر بارت حتی در زمانی که فیلمی در سینما می‌بینید تمامی اجزا مملو از نشانه‌ها هستند. نوع موها، لهجه، لباس، خانه و ...، همه کارکردی نشانه‌ای دارند که در پیوستگی با داستان، در مقابل دوربین، تحلیل می‌شوند. توسط موها، لباس و اداهای خاص بازیگر دلالت بر ماجرایی عرضه می‌شود و این‌ها خود می‌توانند زایا باشند و زبانی خاص برای ارائه مطالب هستند» (بارت، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۶). به‌دنبال هر نشانه، نشانه‌های خاص دیگری بروز می‌کنند و تمامی این عوامل درجریان ساختاری مد نقش عمده‌ای دارند. این عوامل به‌ویژه از دیدگاه پوششی، نوعی عرضه تبلیغاتی است. البته شیوه‌های لباس‌پوشیدن علاوه بر تأثیرپذیری‌ها از جامعه بیرونی، نوعی از دریافت شخصیت درونی و یا دست‌کم جنبه‌هایی از شخصیت افراد است.

۶. نقش اقتصاد بر لباس

عرصه اقتصادی، نظام‌های اجتماعی خاص تولید، مبادله، توزیع و مصرف کالا و خدمات را دربرمی‌گیرد. از آنجایی که لباس بزرگترین نیاز اجتماعی انسان است و بشر هرگز نمی‌تواند از تهیه، تولید و مصرف آن اجتناب ورزد، صنایع مرتبط با آن بسیار حایز اهمیت شناخته شده‌اند. گرایش به کالاهای خارجی و عدم حمایت از صنایع داخلی، سبب بروز سبک‌های جدید پوششی در اجتماع می‌شود که از جنبه‌های گوناگون می‌تواند معانی همسو یا بعضاً نامتجانس فرهنگی را سبب شود. از آنجایی که اقتصاد خود عاملی قدرتمند در عرصه فعالیت اجتماعی بشر است، پیشرفت یا ضعف آن از جنبه‌های داخلی کشور سبب اقتدار یا کاهش توانمندی‌های جوامع در صنایع داخلی و در میان صنایع خارجی می‌شود. در ضمن، قدرت اقتصادی در خارج از کشور آن‌قدر برجسته است که جوامع برای فروش مطلوب کالاهای خود و افزایش بهره‌وری، گاه کشوری را هدف قرار می‌دهند و با تضعیف تولید داخلی آن و تنوع و ارزانی صنایع خود، به‌نوعی سبب استعمار آن می‌شوند. بسیاری از اهداف استعماری کشورها با افزایش قدرت اقتصادی و سپس تسخیر فرهنگی رخ می‌دهد. بدین ترتیب، افزایش قدرت اقتصاد در نوع لباس به‌عنوان یک کالای اساسی نیز بسیار مطرح است. هم‌چنین، تأثیرات اقتصادی در موقعیت افراد از لحاظ قدرت، منزلت اجتماعی، سطح تحصیلات و جایگاه شغلی فرد نیز کارآمد هستند که باعث ارتقاء احترام اجتماعی برای اشخاص و حتی چگونگی تعیین سطح پوشش ایشان می‌شود و برای ایجاد تغییر در هر بستری باید زمینه‌های متعددی فراهم شود.

۷. نقش سیاست بر لباس

قدرت سیاسی (اهمیت آن در شکل‌دهی و ایجاد تغییرات در تفکرات مردم) یکی از اَشکال بسیار نیرومند در ایجاد، تغییر یا تحکیم بسیاری از ساختارهای اجتماعی است. بدین‌جهت تأثیرات سیاسی می‌تواند در بروز شکل خاصی از لباس/ پوشش یا تغییر و تبدیل آن بسیار قدرتمند ظاهر شود. از آنجایی که تغییر ظاهری لباس‌های مرسوم و متداول، در بسیاری از موارد، نمودی از قدرت و بینش استعماری کشورهای بیگانه است، علاوه بر دگرگونی‌های ظاهری می‌توان شاهد تفاوت‌های دیدگاهی و منش باطنی و احیاناً هویت‌زدایی فرهنگی بود. سیاست و حکومت بنا بر کارکرد حفظ نظم، برقراری قانون، ایجاد عدالت، رفاه اجتماعی، تأمین امنیت داخلی و خارجی، اداره امور کشور به‌لحاظ اجرایی، سیاست داخلی و خارجی، روابط بین‌الملل، برنامه‌ریزی و آینده‌نگری برای کشور و جامعه باید دارای صفات نمادینی باشد که یونیفورم نظامی قابل مثال است. البته بحث از لباس‌های متحدالشکل و پذیرفته‌شده در گروه‌های اجتماعی، جنبه‌ای از سیاست درون‌گروهی است اما درمعنای عام و گسترده‌تر می‌توان نقش سیاست را در تغییر شکل، نوع و رنگ البسه در گرایشات خاص سیاسی افراد و معناسازی‌های متعدد دید. برای وضوح مطلب می‌توان سیاست یکسان‌سازی پوشش مردان و کشف حجاب بانوان در دوران رضاشاه را در ایران مثال زد که در راستای تلاش برای چهره‌سازی جدیدی در جامعه ایران صورت گرفت. اسنادی[۱۹] موجود است که تغییر فرم ظاهری مردم را اصلی قدرتمند و سیاسی مطرح می‌کند به این خواسته که با مدرن‌سازی ظاهر شاید بتوانند سنت‌گرایی‌های ایرانیان را از میان بردارند.

نتیجه‌گیری

از نگاه پساساختارگرایان، معناسازی متن در جریان گفتمان صورت می‌پذیرد. بنابراین اگر نظام پوشاک درمعنای عام آن، نه در موقعیت‌های تاریخی، ساختارهای فرمی، شغلی و ... به‌عنوانِ متنی مد نظر باشد، تحت تأثیر گفتمان‌های متعدد دارای مفاهیم گوناگون می‌شود. لذا هر مخاطب در رویارویی با نظام پوشاک، با توجه به بافت اجتماعی، فرهنگی و تجربیات خود، خوانش متفاوتی از آن دارد. هدف این مقاله آن است که عوامل مؤثر بر این تکثر معانی در پوشاک به‌ویژه در لباس ایرانی را بازشناسی کند. بدین‌ترتیب با بیان مؤلفه‌های متعدد دریافت می‌شود که معنای متن دایماً در گردش و بدون انسداد است. این همان نکته‌ای است که پساساختگرایان، به‌ویژه رولان بارت، به آن اذعان دارند. بدین‌ترتیب به‌طور مختصر این عوامل بیان می‌شود:

۱. حضور شکل‌های متعدد البسه سبب درک و دریافت‌های متعدد معنا توسط مخاطب می‌شوند.
۲. صنعت مد پوشاک دایماً با تغییر اجزای البسه درپی بازآفرینی معانی متعدد است.
۳. ایدئولوژی و ارزش‌های مورد قبول هرکس به‌عنوان یک محتوای فکری و معنایی در لباس او حضور دارد.
۴. هویت البسه در بافت‌های قومی و اجتماعی مطرح می‌شود و درنهایت با توجه به تأویل‌های متعدد هرگز نمی‌توان به ساختار و معنای یگانه‌ای رسید.
۵. تأثیرات گوناگون فرهنگی در میان اقوام یک کشور یا کشورهای مختلف به دلایل اجتماعی، جغرافیایی، سنن، آداب و رسوم، نوع شغل، دین و ...، سبب تغییرات پوششی می‌شود که خود باعث ادراک معنایی خاص می‌شود.
۶. نقش دین و کارکردهای نظام‌های مذهبی در ساختار شکلی، نقش پارچه و تزیینات البسه، سبب همسویی و گاهی تمایزات افراد از یکدیگر می‌شود.
۷. تأثیر نهادهای اجتماعی به‌ویژه خانواده و نهادهای آموزشی در اشاعه یا مقابله با اَشکال لباس‌های غیر و گسترش معانی آنها، بسیار ویژه و مهم است.
۸. رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی در شکل‌دهی به نوعی خاص از زیباشناختی و معنایابی فرهنگ خودی و غیر، نقش بسزایی دارند.
۹. قدرت اقتصادی، جایگاه اجتماعی و منزلت شغلی در انتخاب ساختارهای شکلی لباس و معنابخشی به آن بسیار کارآمد هستند.
۱۰. سیاست‌گذاری‌های دستگاه‌های حاکم (عوامل سیاسی) در بررسی عوامل تأثیرگذار بر پوشاک و ساختار مفهومی آن مؤثرند.

پی‌نوشت

۱- Roland Barthes (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، نویسنده، فیلسوف و نشانه‌شناس فرانسوی و از خلاق‌ترین و درخشان‌ترین متفکران معاصر. درجه *صفر نوشتار* (درونمایه «کشف دلالت معنایی زبان» و «دانستن شیوه معنابخشیدن به نشانه‌هاست»)، *اسطوره‌شناسی‌ها*، *عناصر نشانه‌شناسی*، *نظام رسم پوشاک*، *لذت متن*، *رولان بارت*، *s/z*، *نقد و حقیقت*، *درباره راسین*، *اسطوره امروز* ازجمله کتاب‌های اوست. *مرگ مؤلف* (۱۹۶۸) و *از اثر به متن* (۱۹۷۱) امروزه در کنار هم نماینده اوج رویکرد پساساختارگرایانه هستند.

2- Speaking subject

3- Subject in process

4- Language in use

۵- تأکید می‌شود که این رویکرد درمورد برخی از پساساختارگرایان به‌ویژه رولان بارت صدق می‌کند.

۶- Pierre Macherey، کتاب *نظریه‌ای درباب تولید ادبی* در سال ۱۹۶۶.

۷- (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسه و پدیدآورنده ساختارشکنی با نظریه‌های تأثیرگزار در فلسفه پست‌مدرن و نقد ادبی.

۸- به نظر نگارنده هر متن هنری مانند نظام پوشاک نیز می‌تواند دربرابر گفتمان‌های متعدد، بازخوانیِ مجدد شود و نمی‌توان معنای ثابتی را در هر زمان و مکان برای آن درنظر گرفت.

۹- متن خواندنی یا قابل خواندن

۱۰- متن نوشتنی یا قابل نوشتن

۱۱-البته این سخنانِ لوتمان، در ارتباط با شعر است که می‌توان به سایر مسایل هم ارتباط داد.

۱۲- Hans Robert Jauss، نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی دریافت آلمانی، او یکی از واضعان برجسته نظریه «دریافت» است که به نقد معطوف به خواننده بُعدی تاریخی داده است.

۱۳- Wolfgang Iser، از چهره‌های برجسته مکتب کنستانس نظریه دریافت آلمانی و کتاب مهم او «نظریه‌ای درباب واکنش زیبایی‌شناسی» در سال ۱۹۷۸ است.

۱۴- میخاییل باختین از جمله مؤلفان مکتب باختین است.

۱۵- مفهوم فرمالیستی آشنایی‌زدایی را به‌مفهوم نظام‌یافته‌تر به پیش‌زمینه آوردن بسط داد و آن را انحراف ارادی زیبایی‌شناسانه اجزای زبانی تعریف کرد.

۱۶- (۱۳۰۲-۱۳۷۷ هـ .ش.) فیلسوف اسلامی و مولوی‌شناس برجسته معاصر. از آثار وی *رسال فقهی*، *حقوق جهانی بشر از دیدگاه اسلام و غرب*، *الرضاع* و ... است.

۱۷- (۱۲۷۸-۱۳۳۲ هـ .ق.)، ادیب، مورخ و روزنامه‌نگار لبنانی مسیحی.

۱۸- متفکر پروتستان‌مذهب سوئیسی- آلمانی (متولد ۱۹۰۸ در فلورانس و متوفی ۱۹۸۴ در لوزان سوئیس)، در فلسفه، ماوراءالطبیعه، معرفت‌الوجود، شناخت سنن دینی (هندوئیزم، بودیسم، تصوف، تائوئیسم، مسیحیت و اسلام)، هنرهای سنتی، کیمیاگری و رمزشناسی از صاحب‌نظران بنام و منادیِ حکمتِ خالده Sophia Perennis است. تألیف عمده بورکهارت درزمینه هنر، کتاب *هنر مقدس* است. آخرین تألیف مهم وی *هنر اسلامی* است.

۱۹- برای مطالعه بیشتر به کتاب *سیاست و لباس* (*گزیده اسناد متحدالشکل‌شدن البسه ۱۳۰۷- ۱۳۱۸*) به‌کوشش سیدمحمدحسین منظورالاجداد (۱۳۸۰)، نشر سازمان اسناد ملی ایران، چاپ اول، تهران مراجعه شود.

منابع

- احمدی، بابک(۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- ایگلتون، تری(۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۷۵). *اسطوره امروز*، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۸۴). *بارت و سینما*، ترجمه مازیار اسلامی، چاپ اول، تهران: نشر گام نو.
- بارت، رولان(۱۳۷۰). *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمه مجید مجیدی، چاپ اول، تهران: نشر الهدی.
- بلزی، کاترین(۱۳۷۹). *عمل نقد*، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
- پورجعفر، محمدرضا. موسوی‌لر، اشرف(۱۳۸۱). *بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ "اسلیمی" نماد تقدس، وحدت و زیبایی*، فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، سال ۱۲، شماره ۴۳ ، ۱۸۴-۲۰۷.
- حقیقی، مانی(۱۳۷۴). *سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- سروش، عبدالکریم(۱۳۶۰). *یادنامه استاد مطهری (کتاب اول)*، چاپ اول، تهران: نشر آموزش انقلاب اسلامی.
- سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر(۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: نشر طرح نو.
- صداقتی‌فرد، مجتبی(۱۳۸۴). *جامعه‌شناسی (کلیات، مفاهیم، پیشینه)*، چاپ اول، تهران: نشر ارسباران.
- کاشفی، محمدرضا(۱۳۸۰). *فرهنگ و مسیحیت در غرب*، چاپ اول، تهران: نشر مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۴/۲۱

بازشناسی کارکرد آیینی سفال لعابدار بر اساس باورها و آیین‌های ایلام میانه

رضا وحیدزاده* مظفر فرهادپور**

چکیده

بررسی چگونگی ظهور سفال لعابدار در دوران ایلام میانه با توجه به تأثیر آن بر سنت پیوسته تزیین معماری سرزمین ایران از ضرورتی ویژه برخوردار است. شناخت ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی مرتبط با کارکردهای آیینی این آثار کمتر موضوع مطالعه مستقلی بوده و در مقاله حاضر مورد پرسش قرار گرفته است. این پژوهش با هدف تبیین رابطه میان سفال لعابدار، سنت‌های اعتقادی و حیات اجتماعی مردمان این دوران انجام شده است. فرضیه اصلی پژوهش این بوده است که واکاوی بقایای مادی ایلام میانه و مرور متون برجای‌مانده از این دوره در مورد تزیینات سفالی لعابدار می‌تواند زمینه مناسبی برای بررسی نقش سفال لعابدار در باورهای ایلامی، سیر تحول فنی تولید و در نهایت تحلیل تاریخی- هنری آن فراهم کند. برای این منظور ضمن بررسی اسناد زبان‌شناختی مربوط به دوره ایلامی و انطباق آنها بر گزارشات کاوش‌های باستان‌شناسی و همچنین مشاهده و مستندسازی تصویری آثار ایلامی در موزه‌های مختلف تصویر جامع‌تری از روند تکوین سفال لعابدار ایلامی و هویت فرهنگی خاص آن ارایه شده است. این مطالعه نشان‌دهنده قابلیت ویژه این آثار در معنابخشی به فضای معابد و بناهای یادمانی است که ریشه در نگرش خاص آفرینندگان آنها نسبت به خواص مواد و مصالح دارد. تحلیل زبان‌شناسی کتیبه‌های اونتاش نپیریشا و جانشینانش نشان‌دهنده باور به آثاری از حیات در سفالینه‌های لعابدار است و پادشاهانی همچون شیلهاک_ اینشوشیناک از آن در ثبت تصویری بی‌زوال از خاندان خود بهره برده‌اند. از سوی دیگر، اختصاص کاربرد سفال لعابدار به تزیین معابد اینشوشیناک و الهگان دستیار وی که در نظر ایلامیان، جهان پس از مرگ را اداره می‌کردند، بیانگر جنبه دیگری از کارکرد ویژه آیینی این آثار است. بازشناسی کارکردهای نمادین و آیینی این آثار نیازمند ارزیابی اثر هنری در گستره‌ای وسیع‌تر و پیچیده‌تر از محدوده تلقی امروزین ازهنرهای کاربردی و تزیینات معمارانه است.

کلیدواژه‌ها: ایلام، آیین‌های ایلامی، سفال، لعاب، پیکره

* دانشجوی دکتری مرمت، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.(نویسنده مسئول). rezavahidzade@yahoo.com
**کارشناس‌ارشد معماری، پایگاه میراث جهانی چغازنبیل.

مقدمه

مطالعه ارزش‌های آیینی و اجتماعی آثار هنری سوای اهمیت تاریخ‌نگارانه، نقش بسیار مهمی در شناخت و تفسیر آنها دارد. این امر به‌ویژه در مورد آثاری که به نوعی با سنت‌های فراموش‌شده یا درحال فراموشی وابستگی داشته باشد، اهمیت می‌یابد. بدون توجه به این اصل هر نوع تفسیری از اثر ممکن است به مداخله‌ای جبران‌ناپذیر در محتوای آن به ویژه در روند حفظ و نگهداری بی‌انجامد. فناوری ساخت سفال لعابدار در دوره ایلام میانه همچون فرصت ویژه‌ای برای ایجاد بیان هنری مستقل به‌کار گرفته شد. به‌رغم ظهور ناگهانی این پدیده، نوعی دقت و توانایی فنی تحسین‌برانگیز در تولید آثار این دوره مشاهده می‌شود که حکایت از ارزش ویژه و معانی عمیق ناشی از حضور آنها در فضای معماری دارد. کاربرد تزیینات سفالی لعابدار در معماری ایلامی تا ظهور هخامنشیان تداوم یافت (Amiet, ۱۹۶۷:۲۸-۴۰) و سپس در سراسر تاریخ معماری ایران به صورت کمابیش پیوسته‌ای در قالب کاربرد کاشی تداوم یافت. به‌رغم به‌دست‌آمدن نمونه‌های فراوان از بقایای تزیینات وابسته به معماری ایلامی از جنس سفال و به‌ویژه سفال لعابدار کمتر مطالعه‌ای برای شناخت تأثیر فرهنگی این آثار بر حیات معنوی و اجتماعی ایلامیان انجام شده است. این در حالی است که شناخت و حفاظت از این آثار بدون درک معنای آنها در متن تمدن ایلامی ممکن نخواهد بود. شناخت این ارزش‌ها می‌تواند در بازنگری داوری‌های زیبایی‌شناسی معاصر به‌ویژه در مورد هنرهای بومی نیز مؤثر باشد که از مبانی مستقل از جریان‌های غالب (و به اصطلاح پیشرو) در هنر معاصر برخوردارند. در این پژوهش چند پرسش پایه مطرح شده و سپس با توجه به این پرسش‌ها به طراحی ساختار پژوهش اقدام شده است: با توجه به نوآوری‌های شاخص انجام‌شده در تهیه سفالینه‌های لعابدار در میان ایلامیان چگونه می‌توان طرز تلقی ایشان را از کارکردهای فرهنگی این آثار به‌عنوان نمونه‌ای از اثر هنری این دوره به‌دست آورد؟ آیا می‌توان جایگاهی برای این آثار در ادبیات مکتوب این دوره یافت؟ این جایگاه چیست و آیا قابل مقایسه با طرز تلقی امروزین از هنرهای کاربردی مشابه همچون کاشیکاری است؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در مورد سفال ایلامی را به طور خلاصه در قالب مقولات زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف- گزارش کاوش‌های باستان‌شناسی مربوط به یافته شدن این آثار (گیرشمن، ۱۳۷۳ و Mecquenem,1943)

ب- خوانش کتیبه‌های منقور بر سطح پاره‌ای از این آثار (استو،۱۳۷۵ : ۱۵۰ و Grillot & Vallat,1984:21-30)

ج- ارایه طرح‌های حفاظت، بازسازی و نمایش موزه‌ای (Amiet,1976:13-28 و Lambert,1978:3-27 و Harper,1992)

د- مطالعه دستاوردهای فن‌شناختی این دوران (Vahidzadeh,2010:59-63 و Heim,1992b:202)

ه-پژوهش‌های معدودی نیز در مورد ارزش‌های شکلی یا محتوایی این آثار انجام شده که در غالب آنها آثار به صورت موردی و نه طولی (ارتباط پدیده‌ها در طی زمان) مطالعه شده‌اند (Amiet,1967, & Spycket,1988:149-156).

در پژوهش حاضر کلیه منابع فوق‌الذکر برای رسیدن به تحلیلی جامع‌تر مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله بررسی اسناد زبان‌شناختی مربوط به سفال لعابدار دوره ایلامی، جستجوی شواهد قابل انطباق در گزارشات باستان‌شناسی و همچنین یافته‌های مربوط به تمدن ایلام در موزه‌های مختلف و در نهایت ارایه تصویری جامع‌تر از پدیده سفال لعابدار این دوره بوده است. منظور از اسناد زبان‌شناختی کلیه خوانش‌های موجود از کتیبه‌های مربوط به حوزه حکم‌فرمایی پادشاهان ایلام میانه است. به رغم محدودیت ناشی از حجم اندک مطالب منتشر شده در این زمینه، از آنجا که توجه خاصی به موضوع تزیینات لعابدار در همین حجم اندک متون نشان داده شده و به ویژه آنکه بخشی از این متون کتیبه‌های منقور بر روی خود آجرها و مجسمه‌های سفالی لعابدار بوده‌اند، امکانات ویژه‌ای برای مقایسه محتوای این متون و بقایای مادی معماری این دوره شامل مستندات مربوط به موقعیت تزیینات سفالی در بافت سکونت‌گاه‌ها و مراکز آیینی ایلامی وجود داشت. هم‌چنین سیر تحول ساختار فیزیکی و فنون تولید آثار سفالی لعابدار مربوط به مقاطع مختلف این دوران در مقایسه با یکدیگر بررسی گردید. از آنجا که تغییر در شکل آثار در موارد زیادی ناشی از تحول کارکرد و نگرش عمومی نسبت به آنها بود تلاش شد تا حد امکان شواهد تایید چنین دگرگونی‌هایی در متون مکتوب نیز مشخص شوند.

سفال در معابد ایلامی

ایلامیان در نگاه همسایگان خود، مردمانی پیچیده و حتی مرموز بودند.[1]سرزمین ایلام به عنوان یک واحد سیاسی مستقل (نگهبان،۱۳۷۲: ۴۷۶-۴۷۷ و Ghirshman, 1966:50) از دو بخش کوهستان و دشت تشکیل شده بود که ساکنان آنها دارای عقاید متفاوت و گاه رقیب بودند. با این حال در مقاطع حساس تاریخی این مردمان علیه دشمنان خارجی متحد عمل می‌کردند(کارتر،۱۳۷۲: ۵۳-۵۵ و پاتس، ۱۳۸۵: ۱۳-۱۸). بنای شهر دور- اونتاش[2](محوطه تاریخی چغازنبیل)در نیمه دوم هزاره دوم ق.م. به‌دست اونتاش-نپیریشا[3] نقطه عطفی در حیات این سرزمین محسوب می‌شد که سرانجام موفق به غلبه بر رقیب دیرینه خود - بین النهرین - شده بود (نگهبان،۱۳۷۲: ۲۵-۲۸). نظام آیینی پیچیده حاکم بر معابد این شهر نشانگر تلاش اونتاش-نپیریشا در برپایی ساختار آیینی است که مستقل از شوش کهن بتواند خدایان مورد احترام دشت و کوهستان را به تساوی در خود جای دهد (پاتس ۱۳۸۵: ۳۲۴-۳۲۵). برای این منظور وی به صورت‌های بیانی جدیدی برای متجلی ساختن این عصر شکوهمند در طراحی شهری و ایجاد فضای معمارانه نیاز داشت. ظهور ناگهانی سفال لعابدار در این مقطع گشایشی ویژه برای دستیابی به چنین هدفی محسوب می‌شد.

تفکیکی که در جهان مدرن میان حوزه‌های آیینی و غیر آیینی مرسوم شده و به دوپاره‌شدن حیات معنوی و مادی انسان انجامیده است، درحیات پیش از تاریخی و ابتدای دوران تاریخی جایگاهی نداشت. این امر به آن معنا است که هریک از بخش‌های زندگی روزانه انسان، ابزارهای تولید انبوه و کلیه وجوه اقتصادی و صنعتی معیشت او در ذیل فعالیت‌های آیینی قرار می‌گرفت و امری مستقل محسوب نمی‌شد. به‌عنوان مثال همان‌طورکه در معابد بین‌النهرینی علاوه بر انجام آیین‌ها، مجموعه‌های اقتصادی و صنعتی وسیعی وجود داشته (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۳۹) در معابد محوطه چغازنبیل نیز کارگاه‌هایی برای تولید سفال‌هایی با اشکال و ابعاد مشابه (کوزه‌ها و جام‌ها) وجود داشت که در بیشتر موارد کاربردی یک‌بارمصرف داشته و باید برای استفاده‌های بعدی تجدید می‌شدند (گیرشمن، ۱۳۷۵: ۵۴). آثاری از وجود این کارگاه‌ها نظیر کوره یا اجاق و تجهیزات مربوط به نظام تولید انبوه این سفال‌ها به‌طور عمده در جوار معابد پیدا شده است (همان: ۴۷). سوای این ارتباط کلی و عمومی باید به نقش محوری و مرکزیت دست‌ساخته‌های سفالی به‌ویژه سفال لعابدار در مراسم آیینی و مناسک ایلامی اشاره شود. فعالیت‌های صناعی مرتبط با یک مرکز آیینی ممکن است درطول زمان دگرگون یا حتی به کلی حذف شود بدون اینکه تغییری بنیادی در وضع آیین به‌وجود آید. اما یک آیین بدون مناسک مذهبی و نظام عبادت خود نمی‌تواند وجود داشته باشد. درحقیقت، روح سنت برای متجلی شدن به ظرفی از جنس رفتارهای آیینی احتیاج دارد و با قطع تعهد پیروان نسبت به انجام مناسک، یک آیین به تدریج متروک می‌شود. شواهد محدودی از چگونگی برگزاری آیین‌های ایلامی - چه در قالب آثار مادی نظیر وسایل انجام مراسم و هم‌چنین کتیبه‌ها و مکتوبات مربوط به این آیین‌ها - در دست است. با این همه اگر به همین اندک بازمانده‌ها و یافته‌های موجود هم مراجعه شود، میزان اشاره به سفال و روش‌های سفالگری در آنها در قیاس با سایر مفاهیم تعجب‌برانگیز است: «من اونتاش-نپیریشا از آجرهای طلایی،نقره‌ای، فیروزه‌ای و مرمرفام این کوکونوم[4] (معبد اعلی) را ساختم. آن را به خدایان نپیریشا و اینشوشیناک، صاحبان مکان مقدس، هدیه کردم. هر آن کس که ویران کند آجرهای آن را، آنها را بردارد و به سرزمین دیگری ببرد ... باشد که نفرین خدایان نپیریشا، اینشوشیناک و کریریشا، صاحبان مکان مقدس شامل حال اوگردد ...» (گیرشمن، ۱۳۷۳: ۵۴-۵۵ و استو، ۱۳۷۵: ۱۶۴-۱۶۵). اشاره به سنگ‌ها و فلزات قیمتی جهت دسته‌بندی آجرها در این متن جالب توجه است. در دوران‌های پیش از کاربرد لعاب بسیاری از تزیینات معماری از سنگ‌های گران قیمت ساخته می‌شد، صنعت لعاب سازی توانست از موادی کم‌بها که بیش از هر ماده‌ای دیگر در اختیار آدمی بود، یعنی گل و خاک، آثاری با درخشندگی و شدت رنگی بیشتر از سنگ‌های بی‌اندازه گران‌قیمت، همچون لاجورد، پدید آورد (پرادا،۱۳۵۷: ۸۶). این کیمیا به‌خودی خود دارای نوعی ارزش بود و حفاظت از رموز آن درطول تاریخ برای سازندگان آن نوعی عمل به تکلیف و نه‌فقط حفظ اسرار شغلی و صنفی تلقی می‌شده است چنان‌که ابوالقاسم[5] در دستور معروف کاشیگری خود آن را شاخه‌ای از کیمیا می داند (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۳۸).

نگهبانان معابد

یکی از مسایل جالب توجه در بررسی جایگاه اشیاء سفالین درمعابد ایلامی، مسئله موجودات نگهبان است

که چه به‌صورت پیکره و چه به‌صورت تابلوهای سفالی از آجرهای نقش‌برجسته در ورودی معابد و فضاهای مقدس قرار می‌گرفته است. از زمان سلطنت پوزور_ینشوشیناک[۶]، بنیان‌گزار نیمه‌افسانه‌ای پادشاهی ایلام، پیکره‌هایی از حیوانات و موجودات اساطیری نگهبانی دروازه‌های معابد را عهده‌دار بودند. این امر طی چند قرن به‌صورت یک سنت در شوش و چغازنبیل ادامه یافت. این پیکره‌ها نه به‌عنوان عناصر صرفاً تزیینی و کاربردی (ابزاری) آن‌چنان که ما امروزه از مفهوم «کاربرد» استفاده می‌کنیم، بلکه همچون عناصر دارای کارکرد در نظام باورمندی ایلامی ایفای نقش می‌کردند. پیکره نه فقط یک نماد بلکه تجلی فعل نگهبانی معنوی از معبد نیز هست(گیرشمن، ۱۳۷۳: ۶۹-۷۰). سمبولیسم به‌کاررفته در این آثار به‌حدی قوی بود که درحقیقت نوعی انرژی و نیروی لازم برای دفاع از معبد دربرابر شرارت‌ها را تأمین می‌کرد. تأثیر آنها به‌حدی قوی بود که آشوربانیپال[۷] با نوعی نفرت آمیخته به ترس از اقدام خود در نابودکردن این پیکره‌ها یاد می‌کند: «هیولاهای شدو[۸] و لاماسوها[۹] که نگهبانان معابد بودند بدون استثناء از میان برداشته شدند. من گاوهای غضبناک دروازه‌ها را ازجا برکندم» (گیرشمن، ۱۳۷۵: ۳۲). او می‌توانست این پیکره‌ها را به یغما برد و در سرزمین خود به‌نمایش بگذارد اما کارکرد معنوی این پیکره‌ها حتی درنظر دشمن قدرتمند ایلامی‌ها هم آنقدر واضح بوده و بر وجه زیباشناسی آنها برتری داشته که او فقط با نابودکردن آنها می‌توانسته است خویشتن را از تأثیرات شوم اقدام به تصرف معابد ایلامی رهایی بخشد(گیرشمن، ۱۳۷۳: ۶۸-۷۰). توجه به حیوانات به عنوان نمادی از نگهبانی دروازه‌ها در آشور هم معمول بود و نمونه آن را می‌توان در ترسیم بزهای نگهبان بر ساختارهای مربوط به دوران شلمانزر[۱۰] سوم مشاهده کرد. با این‌حال هنرمند آشوری در طراحی این آثار بیشتر جنبه‌های تزیینی را مد نظر داشته و حتی بسیاری از قواعد اولیه نمادگرایی را برای رسیدن به ترکیب‌بندی مناسب هنری کنار گذاشته است (Reade, 1963: 46).

روند ساخت و پیشرفت فنی در تولید این آثار را می‌توان در نمونه‌های زیر دنبال کرد: پس از اولین نمونه‌های ساخته شده از سنگ در دوران حکومت پوزور-اینشوشیناک و چند قرن فقدان اطلاعات به‌طور ناگهانی پیکره‌های سفالی شیرهای نگهبان شوش سربرآوردند. رولاند دمکنم[۱۱] در ادامه کاوش‌های خود در شهر شاهی شوش به خاک‌برداری یک تپه کوچک به‌ارتفاع ۱۵متر در زاویه جنوب‌غربی این تپه اقدام کرد که آن را در گزارش خود «گمانه یک» نامید (Mecquenem,1943:41). او به بقایای کف‌فرش یک معبد رسید که بر ویرانه‌های یک ساختار خشتی بنا شده بود. در فاصله ده متری شرق این ساختارها به ردیفی از قطعات شکسته مربوط به پیکره چهار شیر سفالین برخورد کرد. یکی از آنها در برابر پایه‌ای ۰/۵ متری از خشت خام به دست آمد که ظاهراً از فراز آن سقوط کرده بود (Spycket, 1988:149). ادامه حفاری‌ها به کشف تعداد بیشتری از این پیکره‌ها در اطراف معبد منجر شد. متأسفانه این تمام اطلاعاتی است که درمورد نحوه قرارگیری و ارتباط این پیکره‌ها با معماری معبد ایلامی متعلق به اوایل هزاره

تصویر ۱. نمایش نمونه‌ای از شیرهای سفالی شوش در ویترین موزه لوور در کنار ده‌ها شیء ایلامی دیگر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲: سمت راست: شیر سفالی نگهبان به‌دست‌آمده از شوش، موزه ملی ایران سمت چپ بالا و پایین: قطعاتی متعلق به پیکره‌ای مشابه، موزه لوور، Sb6602 (Spycket,1988:151)

دوم ق.م. که وظیفه نگهبانی از آن را برعهده داشته‌اند، در دست داریم. مجموعه قطعاتی که طی این حفاری‌ها پیدا شده‌اند، درحقیقت به شش پیکره تعلق دارند که دوبه‌دو حالتی متشابه دارند و درحقیقت سه جفت شیر را به نمایش می‌گذارند. از این مجموعه یک عدد در موزه ملی ایران (شماره اثر در موزه ۵۳۶) و پنج عدد دیگر در موزه لوور نگهداری می‌شود.

دمکنم ضمن توصیف این آثار نکات جالبی را درمورد فنون تولید آنها آشکار می‌کند: «یکی از این شیرها روی زمین نشسته است و به دو دست جلویی خود تکیه دارد. به‌همین دلیل، در اندازه دست‌های جلویی حیوان اغراق شده است تا پیکره ایستایی بیشتری داشته باشد. تنه حیوان و دست‌هایش استوانه‌های توخالی سفالی هستند که ظاهراً در ابتدا به‌صورت جداگانه پخته شده‌اند، سپس این اندام‌ها کنار هم قرار داده شده، با روکشی از کاهگل آنها را به‌هم متصل کرده و دوباره پخته‌اند. در همین مرحله از کار با قرار دادن تکه‌های کاهگل روی حفره بالای بدن و روی پاها سر و چنگال‌های حیوان را شکل داده‌اند. یال حیوان ازطریق قراردادن فتیله‌های گلی روی سر و شیاردادن آنها ایجاد شده است. شکل‌دادن پاهای حیوان با استفاده از دو قطعه گل جدا ازهم و نیز کوتاهی

تصویر۳. نمایش موزه‌ای پیکره گاونر، نگهبان ورودی شمال‌شرقی ذیقورات پس از مرمت توسط تانیا گیرشمن (Ghirshman, 1959) (مأخذ: نگارندگان)

دم آن موجب شده است که تنه آن بلندتر به نظر برسد. در نهایت، یال شیر با رنگ سیاه تزیین شده و کشیدن رنگ قرمز روی پوزه و دهان آن حالت وحشت و خطر ناشی از حضور آن را تشدید کرده است» (Mecquenem,1943:54 و Spycket, 1988:151). درحین کاوش‌های انجام‌شده در پای ذیقورات[۱۲] و همچنین در معابد کوچک‌تر موجود در محوطه حصار اول چغازنبیل نیز بقایای چندین پیکره از حیوانات نگهبان به‌دست آمد. گیرشمن معتقد است که این حیوانات به خدایی متعلق می‌باشد که به‌نوعی حفاظت از معابد را برعهده داشته است (گیرشمن، ۱۳۷۳: ۷۰). در پای دروازه شمال شرقی ذیقورات بقایای پیکره یک گاو نر به‌دست آمد. بر پشت این گاو کتیبه‌ای مشاهده می‌شود. استو[۱۳] معتقد است که این متن قبل از پخت لعاب حکاکی شده است زیرا حباب‌های ناشی از پخت لعاب سطح کتیبه را تحت تأثیر قر ار داده‌اند.

تصاویر۴ و ۵. نمونه‌های دیگر از پیکره‌های گاو به‌دست آمده از چغازنبیل در ابعاد و طرح‌های متفاوت، موزه لوور (مأخذ: نگارندگان)

مضمون کتیبه به شرح زیر است« من اونتاش نپیریشا پسر هومبان نومنا[۱۴] شاه انشان و شوش یک گاو نر را از گل پخته لعاب‌خورده، آنچه شاهان قدیم نکرده‌اند، ساختم و در مکان مقدس فرشتگان نگهبان محل گذاشتم و به اینشوشیناک خدایی که به مکان مقدس اقتدار معنوی داد، هدیه کردم. زندگی طولانی به‌دست آوردم، سلامتی من [حاصل است] به‌نحوی که ... برای تبارم نخواهم داشت. به‌همین دلیل است که آن را ساختم به اینشوشیناک اهدا کردم. باشد که او اعمال مرا بپذیرد» (استو، ۱۳۷۵: ۱۵۰). محتوای بخش اول این کتیبه بسیار مهم است زیرا اونتاش نپیریشا ادعا می‌کند که پیش از او تزیینات سفالی لعابدار تولید نشده بود. اگرچه از هزاره چهارم ق.م شواهدی از کاربرد پوشش شیشه‌ای روی پاره‌ای تزیینات ظریف ایلامی وجود داشت (Heim, 1992b:202) لیکن تولید انبوه بدل چینی و کاربرد لعاب بر سطح آثار گلی پخته تا زمان سلطنت او (اواسط هزاره دوم) به تأخیر افتاد. در این دوران صنعت تولید سفال لعابدار به چنان نقطه اوجی رسید که به‌ظهور واژه‌های فنی برای تزیینات متنوع ساخته‌شده از این دست در چغازنبیل منجر شد: کلمه ایلامی mushi به معنی سفال لعابدار، upkumia به‌معنی آجر لعابدار (Ibid, 202-207) و Ligi (معادل اصطلاح اکدی Šikatu) به معنی کاشی‌های تزیینی از این جمله‌اند (استو، ۱۳۷۵: ۱۶۴-۱۷۰). در این زمان در خارج از چغازنبیل تنها در نقاط معدودی کاربرد لعاب روی بدنه‌های سفالین تجربه شده و آجرهای لعابدار اصلاً به‌دست نیامده است. این امر باعث شده تا عده‌ای از محققان احتمال رفت وآمد کاروان‌ها ولو به‌طور جزیی و ارتباط مستقیم دریایی ما بین ایلام و مصر را در دست‌یابی ایلامیان به فرمول‌های لعاب و شیشه از نظر دور ندارند (پرادا، ۱۳۵۷: ۸۶).

درمقابل هریک از ورودی‌های ذیقورات یک جفت از این حیوانات مطابق سنتی ایلامی قرار داشته‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۳: ۲۳۲، لوح ۳۵). با این وجود قطعات مربوط به هیچ‌کدام از آنها به اندازه پیکره گاو نر سالم باقی نمانده بود. تمامی پیکره‌های مورد اشاره، بدنه هایی از جنس گل پخته داشتند که لایه‌ای از لعاب سطح آنها را پوشانده بود. ابعاد این پیکره‌ها با توجه به فضای معماری که در آن قرار می گرفته متفاوت انتخاب می‌شده است. گاه ابعاد طبیعی یک گاو را داشته، مثل گاوهای ورودی ذیقورات و گاه همچون پیکره‌های قرارگرفته در ورودی معبد «ایم و شالا» در نصف ابعاد طبیعی اجرا شده است (گیرشمن، ۱۳۷۵: ۳۲۸، لوح ۱۴).گاونر در بیشتر مذاهب آسیای غربی نشانه الهه طوفان بوده است، نام این خدا در مذهب ایلام به طور دقیق مشخص نیست اما با ایدئوگرام "IM"(ایم) مشخص می‌شود. به‌نظر می‌رسد که حضور این حیوان در دروازه ذیقورات و همچنین در معبد الهه"ایم" به نوعی بر نقش خدای طوفان در حفاظت از ذیقورات دلالت داشته باشد (گیرشمن، ۱۳۷۵: ۳۲).

بیژن حیدری‌زاده که تلاش‌هایی را برای مرمت یکی از این پیکره‌ها انجام داده، معتقد است: «بررسی قطعات شکسته نشان می دهد که تکنیک ساخت پیکره بسیار پیشرفته بوده است. ابتدا استخوان‌بندی پیکره با مفتول‌هایی گلی آماده و پخته می‌شده، سپس همانند پیکره شیرهای سفالی شوش پوششی از کاهگل روی این آرماتور قرار گرفته و شکل داده می‌شده است. با انجام پخت در این مرحله بدنه پیکره شکل می‌گرفته است. درنهایت، لعابی فیروزه‌ای بر سطح پیکره کشیده می شود و با تکمیل سومین مرحله پخت پیکره شکل نهایی خود را باز می‌یابد» (مصاحبه با نگارندگان، ۸۹/۱۱/۲).

تصویر۶ . آجرهای قالبی معبد اینشوشیناک (پرستشگاه بیرونی) در شوش، قرن دوازدهم ق.م.، بلندی ۱/۳۷ متر موزه لوور(مأخذ: نگارندگان)

تصویر۷. پیکره شیر، گل پخته لعابدار، جنوب شرقی معبد اینشوشیناک، دوران ایلام‌نو، قرن هشتم یا هفتم ق.م.، ارتفاع ۶۵cm ، طول ۱۳۶cm، موزه لوور (مأخذ: نگارندگان)

درکنار این پیکره ها باید از شیوه به تصویرکشیدن نگهبانان معابد ازطریق نقش‌برجسته‌های آجری نیز سخن گفت. نقش‌برجسته‌های آجری بدون لعاب در کاوش‌های شهر شاهی و همچنین بخش شرقی آپادانا یافته شدند. این آجرهای قالبی که بسیاری از آنها بعدها از محل اصلی خود به دیواره یک کانال آب منتقل شده بودند، به احتمال قوی در نمای ساختمانی متعلق به دوران ایلام میانی به‌کار رفته بودند که به طور جزیی در اوایل قرن بیستم توسط دمکنم در تپه آپادانا مورد کاوش قرار گرفت (Harper, 1992: 141). بر سطح بخشی از این آجرها نام یکی از سلاطین مقتدر ایلامی قرن دوازدهم ق.م.، شیلهاک_ اینشوشیناک[۱۵] درج شده است. در این کتیبه، پادشاه ایلامی از بازسازی و مرمت نیایشگاه خارجی وقف‌شده به خدای حامی شوش، اینشوشیناک، سخن می‌گوید (Grillot, 1983: 14-15).

آنچه اکنون از این پیکره باقی‌مانده نشان‌دهنده شخصی است که دست‌های خود را به حال تقاضا و التماس بلند کرده و براین‌اساس ظاهراً متعلق به خدای بین‌النهرینی لاما[۱۶] یا معادل ایلامی آن است که محافظ و شفیع انسان ها دربرابر خدایان بزرگ‌تر است (Harper,1992: 143).

با این وجود، به سبب فرسودگی شدید و کمبود بعضی قسمت های مهم این تابلو نمی‌توان با قطعیت در مورد موضوع و شخصیت تصویرشده در آن اظهار نظر کرد. این پیکره هوشمندانه چنان تصویر شده که حالت خم شدن سر به جلو را که از شاخصه‌های پیکره‌های عابدان در دوران ایلام میانی است، القا می‌کند. در هزاره اول ق.م. چهره لاما (لاماسو) در فرهنگ بین‌النهرینی دچار تغییراتی شد و به‌صورت گاونر با سر انسان درآمد (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ت۴۵۲). تصویر تمام‌رخ یک عابد و یک گاو - مرد با کلاهی شاخدار که درخت یا چهارچوب دروازه‌ای را نگه داشته است، از موضوعات رایج در خاورمیانه طی هزاره دوم ق.م. بوده است (نمای معبد کر- ایندش[۱۷] نک: مجیدزاده، ۱۳۸۰: ت۴۰۲-۴۰۳). نقوش مشابه این نمونه‌ها در اندازه‌های کوچک‌تر روی مهرها و پلاک‌های تزیینی بارها در سوریه و بین‌النهرین تکرار شده‌اند (Harper,1992:144). براین اساس، می‌توان وجود تصاویر مشابه بر آجرهای قالبی بدون لعاب شوش را نیز بازتابی از موجودات ماوراءالطبیعی محافظ پرستشگاه بیرونی دانست که بر وجودشان در متن کتیبه‌ها تأکید شده‌است.

شواهد بر جای مانده حاکی از آن است که کاربرد سفالینه‌های لعابدار در تزیین معابد و بناهای یادمانی مدتی پس از ویرانی شوش به‌دست آشوربانیپال (۶۳۹-۶۴۰ ق.م) احیا شد و در دوران پیش هخامنشی نیز که طی آن شوش بخشی از امپراتوری بابلی نو محسوب می‌شد، تداوم یافت. مشخص کردن اثرات فرهنگ‌های گوناگون در این آثار هنری کار ساده‌ای نیست، با این‌همه به‌نظر می‌رسد با ساخت‌وسازهای انجام‌شده توسط شوتروک_ نهونته[۱۸] دوم تولد دیگری برای هنر ایلامی پس از یک دوره سکوت و نازایی (طی قرون هشتم تا دوازدهم ق.م.) اتفاق افتاد. حضور مجموعه‌آجرهای لعابدار درکنار پیکره شکوهمند شیر بزرگ معبد اینشوشیناک می‌تواند تصویری از شکوه و عظمت معماری دوران ایلام نو را دراختیار ما قرار دهد. این تزیینات در نهایت به‌عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده مجموعه نوظهور و بی‌نظیری که در مقیاس به مراتب عظیم‌تر در قرن ششم ق.م. به اراده دولت پارسی بنیاد نهاده شد، به‌کار گرفته شدند (Amiet, 1967:30-46). در ساخت پیکره شیر از ابتکارات جالبی بهره‌برداری شده است. هنرمند ایلامی در این مورد هم توده درونی پیکره را از مواد از پیش آماده‌شده، شکل داده است. برای این منظور ابتدا حجم کلی بدن شیر با استفاده از آجر و ملات گل ساخته شده است. سپس با اندود کاهگل ظریف‌تری نسبت به شکل‌دادن جزییات بدن شیر اقدام شده است. کل این مجموعه به‌طرز شگفت‌آوری حرارت دیده و سپس با لعاب سبز- آبی پوشانده شده است. ظاهراً پخت در دمای مناسبی انجام نشده زیرا لعاب به‌حالت شیشه‌ای خود نرسیده است (آمیه، ۱۳۷۲: ت ۱۲۰).

شمایل‌نگاری

زائران معابد ایلامی با عبوراز میان پیکره‌های سفالی نگهبان در فضای عمومی معبد وارد محدوده‌ای اختصاصی می شدند. در کتیبه های ایلامی به این فضا با عنوان نیایشگاه درونی اشاره شده که داخل آن شمایل هایی از سفال لعابدار وجود داشته است. مهم ترین نمونه از چنین ساختارهایی در انتهای جنوب غربی تپه آکروپل شوش مشاهده شده است. در این ساختمان مقادیر قابل توجهی از تزیینات سفالی لعابدار و آجرهای بدون لعاب با نقوش برجسته از موجودات اساطیری به‌دست آمده است (Harper, 1992:125). احتمالاً سفالینه های لعابدار راهروها و دیوارهای بلند و ضخیم داخلی این مجموعه را تزیین می‌کرده و آجرهای بدون لعاب در نمای بیرونی نیایشگاه به کار می رفته است (Morgan et al.,1900:197-98). بقایای چوب سوخته در اتاق‌های بزرگ ستوندار این نیایشگاه مشاهده شده است. در محل این ساختمان دو لوح سنگی به‌دست آمده است که به شیلهاک - اینشوشیناک تعلق داشته است. در این الواح از بنای یک پرستشگاه بیرونی[۱۹] و یک نمازخانه داخلی[۲۰] برای اینشوشیناک سخن گفته شده است. آجرهای نقش برجسته لعابدار در محل این نمازخانه به‌دست آمده که تصاویری از اعضای خاندان سلطنتی را باز می‌نموده است (Amiet, 1976:17 و Lambert,1978:3-27).

این نمازخانه مخصوص انجام بخش‌های ویژه از مراسم تدفین سلطنتی بوده که به‌شکل عام‌تری در پرستشگاه بیرونی انجام می‌شده است (Grillot,1983:22-23). بقایای چوب‌های سوخته که درکنار ستون‌ها به‌دست‌آمده، احتمالاً به نمادهایی از بیشه‌های مقدس خدای اینشوشیناک مربوط بوده که شیلهاک - اینشوشیناک در لوح خود از آنها نام برده است. این بیشه‌ها در پرستش اینشوشیناک (و مراسم تدفین که با حضور این خدا مرتبط بود) مورد توجه قرار می‌گرفته‌اند (Heim,1992a:123-127). معابد دارای نمازخانه‌های داخلی در یک متن مربوط به سلطنت اونتاش نپیریشا، سه کتیبه از شیلهاک اینشوشیناک و یک متن از هوتلودوش - اینشوشیناک نیز مورد اشاره قرار گرفته‌اند (Grillot, 1983:13-15). در هریک از نیایشگاه های بیرونی یک نمازخانه داخلی وجود داشته که در آن تصاویری از شاه و خاندانش (اعم از افراد مرده و زنده آن) و لاماسوها قرار می‌گرفته است تا جسم و روح آنها در کنف حمایت خدایان قرار بگیرد. در این نمازخانه‌ها پیکره خدای صاحب معبد نصب نشده اما اشیاء و علایم ویژه‌ای وجود داشته که حضور او را به طور نمادین تأیید می‌کرده است. وجود نشانه های خدای بزرگ پادشاهی ایلام «نپیریشا» در این نمازخانه‌ها تأکیدی بر اختصاص داشتن آنها به اعضای خانواده سلطنتی بوده است.

در آجرنوشته‌های مربوط به دور- اونتاش (چغازنبیل) آجرهای لعابدار با بدنه گل رسی با کلمه upat مشخص شده که با عبارات hussip (رنگی) یا lansitip (طلایی) همراه شده است (استو، ۱۳۷۵: ۳۴-۳۵). در این متون عبارات (upat hussip/ lansitip) با نشانه جمع جاندار به یک طبقه آجری رنگین در فراز ذیقورات اشاره داشته است. احتمالاً تزیینات لعابدار در نمای بیرونی این طبقه تصاویری از شخصیت‌های برجسته، موجودات مقدس یا مراسم قربانی را بازمی‌نموده که اونتاش-نپیریشا براساس یک سنت ایلامی آنها را به‌عنوان موجودات دارای روح در نظر داشته است (Grillot, 1983: 20 و استو، ۱۳۷۵ :۳۵). براساس همین سنت بود که مدتی بعد کوتیر- نهونته[۲۱] و شیلهاک- اینشوشیناک تصاویری از شخصیت‌های حکومتی را با آجرهای لعابدار و قالبی با بدنه‌ای از خمیره سیلیسی (کاشی جسمی) برای یک نیایشگاه درونی تهیه کرده‌اند (مجیدزاده، ۱۳۷۰ :۱۴۷، ت ۶۸). اولین شواهد کاربرد آجرهای لعابدار سیلیسی به دوران شوتروک - نهونته (۱۱۹۰-۱۱۵۵ ق.م.) مربوط است. وی خود را در یکی از آجرنوشته ها مبتکر تکنیکی جدید (upat aktippa) در فراوری آجر معرفی کرده است. عبارت (akti) معرف بدنه‌های خمیر سنگی است که با نام آجرهای ماسه‌ای (سیلیسی) نیز شناخته شده است (استو، ۱۳۷۵:۳۴ و Grillot,1983:21). از دوران حکومت جانشین او، کوتیر ـ نهونته هیچ سندی به‌دست نیامده که به «آجر سیلیسی» اشاره داشته باشد. تنها یک قطعه آجر لعابدار با نقش برجسته از بالاتنه یک انسان به دست آمده که عبارت «پیکره کوتیر_نهونته» بر سطح آن نگاشته شده است. ممکن است که این عبارت به‌دستور خود او یا بعدها به واسطه برادر و جانشین او - شیلهاک اینشوشیناک - نگاشته شده باشد(Grillot, 1983:21). این آجر بخشی از مجموعه تصاویر خاندان سلطنتی بوده که بر دیوار معبد نصب می‌شده است.

شیلهاک - اینشوشیناک درمورد این تصاویر چنین می‌گوید: «من شیلهاک - اینشوشیناک فرزند شوتروک - نهونته شاه انزان و شوش هستم. کوتیر نهونته پیکره‌هایی از آجر

تصویر ۸ . جزییات بازچینی بقایای نقش‌برجسته آجری لعابدار پادشاه ایلامی شیلهاک اینشوشیناک (شماره ثبت آجرها Sb703, Sb11405-6, Sb11413-5, Sb11422) و ملکه نهونته_ اوتو[۲۲] (Sb701, Sb724T Sb760, Sb11408-9, Sb11412, Sb11418, Sb11422) به‌دست‌آمده از نمازخانه داخلی شوش در موزه لوور (تصویر از علی زلقی)

را آماده کرده بود، اما وی به‌طور ناگهانی درگذشت و آنها را نزد من گذاشت. من در اینجا برای اینشوشیناک معبدی بنا کردم و این پیکره‌ها را در آن جای دادم. نیایشگاه را ساختم و وقف اینشوشیناک کردم. اینشوشیناک ای خدای من! به اعمالم که برای رضای توست برکت بده!» (Grillot, 1983:14). وی در جای دیگری می‌گوید:«نیایشگاه با خشت ساخته شده بود و درطول زمان فرسایش یافته بود آن را ... و سپس با آجر بازسازی کردم» (Grillot,1983:15). با مراجعه به متون فوق‌الذکر مشاهده می‌شود که شیلهاک-اینشوشیناک کوشش‌های نیمه تمام و نافرجام پدر و برادرش در ساخت و تعمیر بعضی بناهای مقدس در شوش را به نتیجه رسانیده است. می‌توان تصور کرد که او آجرهای لعابداری را که آن دو بدون تصمیم مشخصی در مورد محل قرارگیری سفارش داده بودند، بعدها با معماری معبد منطبق کرده است.

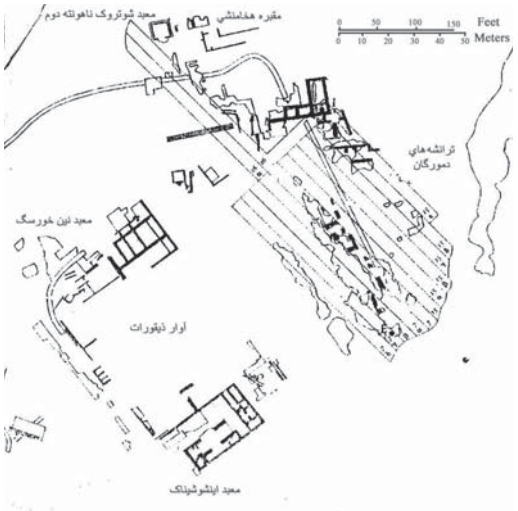
در دوران شیلهاک - اینشوشیناک آجر لعابدار مصالحی نوظهور محسوب می‌شد که با وسواس به‌کار می‌رفته است. کاربرد تزیینات لعابدار به خدای اینشوشیناک (Grillot et Vallat,1984:21) و گاه الهگان دستیار وی - به‌ویژه ایشنی‌کاراب[۲۳] - اختصاص داشته که در نظر ایلامیان زندگی پس از مرگ آنها را اداره می‌کرده‌اند (Heim, 1992b: 202-203).

ریشه‌های این سنت به دوران اونتاش - نپیریشا باز می‌گشت که در محوطه چغازنبیل از میخ‌های تزیینی لعابدار برای بناهای متعلق به اینشوشیناک استفاده کرد در حالی‌که به نپیریشا (گال) خدای بزرگ و اصلی ایلام میخ‌های سفالی بدون لعاب را تقدیم کرد. اینشوشیناک نه تنها به همراه نپیریشا نیایشگاه مخصوصی در فراز ذیقورات را در اختیار داشت بلکه همچنین نیایشگاهی پنهان در بخش‌های زیرین ذیقورات نیز وقف وی شده بود (گیرشمن، ۱۳۷۳:ب۴۳-۴۲). دامنه کاربرد تزیینات لعابدار به‌مرور افزایش پیدا کرد به‌طوری‌که هوتلودوش-اینشوشیناک در یک کتیبه اظهار می‌دارد که بازسازی کوکونوم (معبد اعلی) را با آجرهای لعابدار و رنگین انجام می‌دهد و به‌صراحت عنوان می‌کند که پادشاهان قبل از او چنین کاری را انجام نداده بودند (Vallat, 1978: 98, 19-24, 31-36). با این وجود کاربرد لعاب وابسته به تزیین بناهای مذهبی ایلامی ها باقی ماند و تاکنون نمونه ای از کاربرد لعاب برای پوشش دادن ظروف و ابزارهای سفالی ایلام میانه مشاهده نشده است. در دوران هلوتش - اینشوشیناک (۶۹۸-۶۹۳ ق.م) از پادشاهان ایلام نو آجرهای سیلیسی را uhna به‌معنی سنگ می‌نامیدند. این تغییر زبانی می‌تواند نشان از نوعی تغییر در فن ساخت باشد (Heim, 1992b:202). امروزه نیز چنین بدنه‌هایی را خمیر سنگی (سنگینه) می‌نامند. طی این دوران و درکنار تزیینات بزرگ وابسته به معماری تولید اشیاء کوچک ازقبیل ظروف و پیکرک‌ها نیز از جنس خمیر

سنگ انجام می‌شده است. از آنجا که ظروف لعابدار دارای خاصیت تراوایی کمتری نسبت به سفالینه‌ها بوده‌اند، برای نگهداری مایعات در درازمدت - سفر آخرت - مفیدتر به نظر می‌رسیدند و از این جهت بیش از ظروف سفالی برای نذورات و اشیاء تدفینی به‌کار می‌رفتند. در قطعاتی از متون به‌دست‌آمده از مقابر ایلامی شرق آپادانا به تشنگی و علاقه فرد مرده به مایعات و التماس او به ایشنی‌کاراب و لگمال[۲۴] (خدایان جهان زیر خاک و واسطه میان مردگان و اینشوشیناک) اشاره شده است (Heim, 1992b:203).

یکی از نکات جالب مربوط به هنر لعاب‌سازی ایلامی همین تداوم کاربرد و استفاده از خمیر سنگ در طی هزاره اول ق.م. است. در این زمان بیشتر تمدن‌های همجوار همچون بابل و آشور از بدنه‌های سفالی برای اجرای تزیینات لعابدار استفاده می‌کردند(Reade,1963:38-40). دوران ایلام نو شاهد ابتکارات تازه‌ای در هنر لعاب‌سازی نیز بود که از آن جمله می‌توان به تولید وسیع آثاری با لعاب چندرنگی و کاربرد لعاب مشکی برای تفکیک رنگ‌های مختلف لعاب هم، اشاره کرد (Heim, 1992b:203 و Amiet, 1967:27-51).

تصویر ۹. شوش و موقعیت ساختارهای باستانی در آن
(Harper, 1992:map.xvii)



تصویر ۱۰. موقعیت ساختارهای باستانی به‌دست‌آمده در آکروپل
(Heim, 1992 a:124, fig.41)

نتیجه گیری

در سرزمین ایلام تولید و کاربرد اشیاء و آثار لعابدار در ارتباط تنگاتنگ با نگرش مردم این سرزمین نسبت به حیات پایدار قرار داشته است. ویژگی‌هایی نظیر عدم تراوایی شیشه و ظروف لعابدار در ایجاد چنین نگرشی مؤثر بوده است. در عین حال نباید موضوع شباهت این آثار با جواهرات گران‌بها را از یاد برد. دانش فنی تولید تزیینات لعابدار در دوران ایلام میانه هنوز در اوایل راه خود قرار داشته و تهیه آن به‌راحتی انجام نمی‌گرفته است. از این رو پادشاهان ایلام میانه بخش عمده‌ای از کتیبه‌های خود را به توضیح در مورد نحوه ساخت آنها و نقش خویش در ارتقای این صنعت اختصاص داده‌اند. مصالح لعابدار به دلیل همین نوظهور بودن و دشواری‌های تولید، بادقت و وسواس خاصی به‌کاررفته و صرفاً به بعضی از ساختارهای مذهبی تعلق داشته‌اند. همین امر به‌مرور زمان به آنها شخصیت معنوی ویژه‌ای اعطا کرده است. این نوع عناصر به طور مشخصی درجهت تبلیغ و ارتقای مقام خدای اینشوشیناک به‌کار گرفته شدند و حتی از آنها در تزیین معابد متعلق به سایر خدایان مقتدر ایلامی نیز استفاده نشده است. این امر سوای جنبه‌های سیاسی که شاهان ایلام در تثبیت موقعیت شهر شوش دنبال می‌کرده‌اند، با

شخصیت مرموز این خدا نیز ارتباط دارد. اینشوشیناک داور روز جزا محسوب می‌شده و نقش اصلی را در تأمین سعادت یا شوم‌بختی مردگان ایفا می‌کرده است. اعتقاد عمیق ایلامیان به‌نوعی از حیات پس از مرگ سبب شده است که بیشتر تلاش‌های خود را صرف تأمین سعادت اخروی خویش کنند. از این‌رو شاخص‌ترین دستاورد خود را وقف داور روز جزا و دستیاران او کرده‌اند. شاهان ایلامی نیز از آجرهای لعابدار برای بخشیدن تجسمی ملموس و زوال‌ناپذیر به افراد مؤثر در سرنوشت حکومت خود بهره‌برداری کردند. گویی به این نحو حیات جاودان آنان را تضمین می‌کردند. شیلهاک اینشوشیناک با به‌تصویرکشیدن خاندان سلطنتی، نه‌تنها پدر و برادر خویش را دراوج شکوه و اقتدار تثبیت می‌کند بلکه به نوعی به دنبال ثبت تصویری بی‌زوال از خود و همسرش نیز بوده است. همین امر سبب شده که در تفکر ایلامی برای عناصر تزیینی لعابدار نوعی حیات نمادین قایل شده و شمایل‌ها و ساختارهایی از جنس این مصالح را صاحب نوعی زندگی نمادین فرض کرده‌اند. تحلیل زبان‌شناسی صحت این امر را در کتیبه‌های اونتاش نپیریشا و جانشینانش که از عناصر لعابدار با نشانه جمع جاندار سخن می‌گویند و کاربرد استعاره میان فرشتگان و گل پخته لعابدار تأیید می‌کند (Grillot,1983:22 و استو، ۱۳۷۵: ۱۵۰).

ذکر این نکته در خاتمه این مقاله ضروری است که شمایل‌نگاری به ندرت به حوزه خدایان اصلی ایلام وارد شده و در این حوزه نمادگرایی پیچیده‌تری مد نظر بوده است. آشوربانیپال بعد از ویران کردن شوش با لحن حاکی از شگفتی اشاره می‌کند که «ذیقورات با آجرهای لعابدار سبز- آبی‌اش ویران و مقابر شاهان قدیم و جدید غارت شد. اینشوشیناک خدای مرموزی که همواره پنهان بود، از معبد بیرون آورده و آواره شد.بیشه‌های مخفی که بر غریبه‌ها پوشیده بود، سوزانده و تجلیات رازآمیزشان درهم کوبیده و تحقیر شد» (Heim, 1992 a: 126). هنوز به‌درستی مشخص نیست که سلطان مقتدر آشور چه چیزی را در معبد مشاهده کرده و با چه تصوری از خدای شوش مواجه شده بوده است. این در حالی است که ترسیم خدای آشور بر آجرهای لعابدار امری رایج بوده است (Reade, 1963:44).

براساس این یافته‌ها می‌توان نتیجه گرفت که در تمدن ایلام اشیاء سفالی لعابدار با برعهده گرفتن مجموعه‌ای کارکردها فضای مساعدی را فراهم می‌کردند تا فرد با تمرکز بیشتر از پوسته ظاهری آیین بگذرد و به محتوای درونی آن نفوذ کند؛ کارکردهایی نظیر خلق فضایی امن برای وفاداران و بیم‌دهنده برای دشمنان، تذکر اعمال نیک بزرگان ازدست‌رفته با استفاده از پیکره‌های آنان و همچنین برخی کارکردهای جادویی در تثبیت نوعی از حیات برای محصولات هنری که تفکر مدرن مجالی برای تصور آن هم باقی نمی‌گذارد. پدیدآمدن مفهوم شیء هنری محض در دوران مدرن روی دیگری از سکه تفکر ابزارمندانه انسان امروزین است. این تفکر مناسبتی با تفکر کارکردگرایانه هنر سنتی ندارد. اگرچه چنین تلقی از کارکرد در تمدن‌های سنتی پدیده نوظهوری نیست، ریشه‌یابی آن در تمدن بسیار کهنسال ایلامی و به‌ویژه بازشناسی جایگاه فنون سفالگری در گذشته کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

تشکر و قدردانی

نگارش این مقاله برپایه دریافت نگارندگان از درس‌گفتارهای استاد محمود بینای مطلق درخصوص سمبولیسم جوامع سنتی شکل گرفته است. نگارندگان مایل‌اند نهایت مراتب سپاسگزاری خود را نسبت به سرکار خانم امید هوتن مسئول سالن کتیبه‌ها و سرکار خانم عظیمه گلستان‌نژاد سرپرست کتابخانه پایگاه چغازنبیل به سبب تأمین منابع کتابخانه‌ای مورد نیاز برای انجام این تحقیق، سرکار خانم مهناز عبدالله‌خان گرجی به‌جهت همکاری در مطالعه اشیاء موزه ملی و به‌ویژه جناب آقای علی زلقی به‌جهت همکاری در تصحیح متن و تکمیل عکس‌برداری از اشیاء موزه لوور اعلام کنند.

پی‌نوشت

۱.گیرشمن در این مورد می‌گوید:
Les Babyloniens considéraient l'élam comme un pays de sorcières et de créations démoniques (Ghirshman, 1966:50).
«بابلی‌ها سرزمین ایلام را کشور جادوگران و آفرینندگان شر می‌دانستند» (عیناً از فرانسه نقل شد زیرا ترجمه‌های موجود خالی از اشکال نیست).

2. Dur-Untash
3. Untash-Napirisha
4. Kukunum

۵. ابوالقاسم کاشانی مورخ دوره ایلخانی از خاندان هنرمند ابوطاهر نویسنده عرایس الجواهر و لوامع الاطایب (اواخر سده ۷ یا اوایل سده ۸ ه.ق.)

6.Puzur-Inshushinak
7.Ashurbanipal
8. Shedu
9. Lamasu
10. Shalmaneser
11.Roland de Mecquenem

۱۲. واژه ذیقورات (Ziqqurat) که گاه به صورت زیگورات (Ziggurat) هم نوشته می شود، مشتق از ریشه اکدی ذَقَرَ (zaqaru) به معنی بر آمدن و بالا شدن، برای اشاره به معابد بلند و مطبق بین‌النهرین و ایلام به کار می‌رفته است.

13.M. J. Steve
14.Humban-Numena
15.Shilhak-Inshushinak
16. Lama
17.Kara-Inadash
18. Shuytruk-Nahhunte
19.Kumpum kiduia
20.Suhter
21.Kutir-Nahhunte
22.Nahhunte-Utu
23. Ishni-Karab
23.Lagamal (Lagamar)

منابع

- آمیه، پیر(۱۳۷۲).*تاریخ عیلام*. ترجمه شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.
- استو، ماری ژوزف(۱۳۷۵).*چغازنبیل*.ترجمه اصغر کریمی،جلد سوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- پاتس، دانیل(۱۳۸۵).*باستان‌شناسی ایلام*.ترجمه زهرا بایستی، تهران: سمت.
- پرادا، ادیت(۱۳۵۷).*هنر ایران باستان*. ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- کارتر، الیزابت(۱۳۷۲).«بنای ایلام میانی در انشان(تل ملیان)». *باستان‌شناسی و تاریخ*، ترجمه کامیار عبدی،شماره پیاپی ۱۳ و ۱۴.
_کاشانی، ابوالقاسم(۱۳۸۶).*عرایس‌الجواهر و نفائس‌الاطایب*. به‌کوشش ایرج افشار، تهران: المعی.
- گیرشمن، رومن(۱۳۷۳).*چغازنبیل*. ترجمه اصغر کریمی، جلد اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- گیرشمن، رومن(۱۳۷۵).*چغازنبیل*.ترجمه اصغر کریمی،جلد دوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- مجیدزاده، یوسف(۱۳۷۰).*تاریخ و تمدن ایلام*.تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مجیدزاده، یوسف(۱۳۸۰).*تاریخ و تمدن بین‌النهرین*. جلد سوم،تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- نگهبان، عزت‌الله(۱۳۷۲).*حفاری هفت‌تپه دشت خوزستان*.تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- Amiet, Pierre(1967).Eléments émaillés du décor architecturale neo_élamite, Syria 44, pp.27-51.
- Amiet, Pierre(1976).Disjecta membra Aelamica: Le décor architectural en brique émaillés à Suse, Arts Asiatiques 32, pp.13-28.
- Ghirshman, Roman(1959). Campagne de Fouilles a Tchoga Zanbil, Arts Asiatiques 6.
- Ghirshman, Roman(1966). Tchogha Zanbil (Dur-Untash), Vol. 1 (Ziggurat), Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthier.
- Grillot, Francoise(1983). Le Suhter royal de Suse, Iranica Antiqua, Vol. XVIII, pp. 1-23.
- Grillot, Francoise, Vallat, Francois(1984). Dedicace de Silhak-Insusinak a Kiririsa, Iranica Antiqua, Vol. XIX, pp.21-30.
- Harper, Prudence O(1992).Brick relief with bull-man, palm tree and frontal figure, Aruz, J./Happer, P.O./ Tallon, F. (Eds.), in «The Royal city of Susa», New York: Metropolitan Museum of Art.
- Heim, Suzanne(1992a). Royal and Religious Structures and Their Decoration, Aruz, J./Happer, P.O./ Tallon, F. (Eds.), in «The Royal city of Susa»,New York: Metropolitan Museum of Art.
- Heim, Suzanne (1992b).The Glazed Objects and the Elamite Glaze Industry,Aruz, J. /Happer, P.O./ Tallon, F. (Eds.), in "The Royal city of Susa", New York: Metropolitan Museum of Art.
- Lambert, Maurice(1978).Disjecta membra Aelamica II, Arts Asiatiques, pp.3-27.
- Mecquenem, Roland de(1943). Fouilles de Suse, 1933-1939, MDP 29, Paris:Librairie Orientaliste Paul Geuthier.
- Morgan, Jacques de/Jequier, Gustave/Lampre, G(1900).MDP I, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthier.
- Reade, J.E(1963). A glazed-brick panel from Nimrud, Iraq 25, pp.38-47.
- Spycket, Agnés (1988).Lions en Terre Cuite de Suse, Iranica Antiqua, Vol. XXIII, pp. 149-156.
- Vahidzadeh, Reza(2010). *Technical study on Pottery findings of excavations at Haft Tappeh*, In Vorbericht der archäologischen Ausgrabungen der Kampagnen 2005-2007 in Haft Tappeh (Iran), Mofidi, B., Prechel, Doris & Vahidzadeh, Reza, Münster: Agenda, pp.59-63
- Vallat, Francois(1978).Une brique elamite de Hutelutush-Inshushinak, DAFI 8, Paris: Librairie Orienta liste Paul Geuthier.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۴/۱۱

تعیین مناسب‌ترین جهت تابش‌گیری برای حیاط مرکزی[1] خانه‌های یزد
(مطالعه موردی: خانه رسولیان یزد)

سعیده حسینی‌زاده مهرجردی*

چکیده

از معایب خانه‌های جدید در یزد، عدم تأمین آسایش انسان براساس طبیعت وهستی کویراست. ازطرفی تأمین آسایش ساکنان با بهره‌گیری بهینه از انرژی‌های طبیعی ازمحاسن خانه‌های سنتی این شهر است. تحلیل و بررسی چگونگی بهره‌گیری ازطبیعت دراین خانه‌ها، جهت برقرارسازی تعادل بین طبیعت درونی و بیرونی کویرنشینان و یافتن الگوی مناسب برنامه‌ریزی و طراحی در اقلیم این منطقه، نه‌تنها مؤثر بلکه ضروری است. در تعالیم اسلامی قرابتی خاص بین انسان و طبیعت وجود دارد، چرا که ماده اولیه خلقت انسان از طبیعت گرفته شده است[2] (طوفان،۱۳۸۵: ۷۳)، ازاین‌رو در اقلیم کویری یزد (طبیعت) انتخاب بهترین زاویه برای تابش‌گیری فضاها و حیاط (برای انسان)، یکی از راهکارها و الگوهای مناسب طراحی است.

در این مقاله روش تحقیق به‌صورت تاریخی- تحلیلی و توصیفی براساس مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. لذا ضمن معرفی خانه رسولیان به‌عنوان مطالعه موردی، جهت‌گیری مناسب حیاط براساس دریافت بهینه تابش درفصول مختلف سال تعریف شده است. با ترسیم نقاب سایه بازشوهای اطراف حیاط و انطباق آنها با تقویم نیاز به آفتاب و سایه شهر یزد، فرضیه‌های تحقیق مورد سنجش قرارگرفته و به تعیین بهترین کارکرد بازشوی فضاها با توجه به نوع تابش‌گیری در فصول سرد و گرم سال دست یافته است. نتایج نشان می‌دهد بهترین جهت حیاط ۳۷/۵ درجه جنوب غربی است.

کلیدواژه‌ها:جهت تابش‌گیری، حیاط مرکزی، بازشو، سازمان‌دهی مرکزی، خانه‌های سنتی یزد

* مربی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، ایران. archisad@pnu.ac.ir

مقدمه

تعامل انسان در مسیرحرکت تاریخی خود با طبیعتی که چون مظروف او را در برگرفته از دیر باز مورد توجه پژوهشگران، معماران، شهرسازان، سازندگان، برنامه‌ریزان و محققان بسیاری بوده است. او در زمان حال با نگاه به گذشته روبه‌سوی آینده ره می‌پیماید و در این میان استفاده از تجارب و اندوخته‌های علمی و تجربی گذشتگان شرط عقل است. ازاین‌رو در مقاله حاضر سعی شده است گوشه‌ای از این گنجنامه‌های گرانبهای تاریخی که دربافت تاریخی شهر یزد واقع است، موردبررسی قرارگیرد.

بنا به تعبیر قرآن «سکنی گزیدن» یعنی «به آرامش رسیدن»[۳]، از سویی آرامش باید با آسایش ساختار فیزیک بدن انسان نیز همراه باشد. در تمام خانه‌های سنتی یزد معمولاًچندین نسل درکنار یکدیگر با آرامش سکونت داشتند. از این‌رو امکان جستجوی راهکارهای مناسب - با توجه به عدم تغییر کارکرد خانه برای مدت‌های مدید- دراین خانه‌ها از جمله خانه رسولیان وجود دارد. یکی از این اقدامات اساسی جلوگیری از بیش‌گرمایی یا عدم آسایش ساکنان در فضای داخلی و ممانعت از تابش خورشید به داخل در تابستان و اجازه ورود اشعه خورشید و گرمایش فضای داخل در زمستان است (صابری و همکاران،۱۳۸۱: ۱۸۰).

در این تحقیق با انتخاب هشت جهت‌گیری متفاوت که یکی از آن‌ها جهت‌گیری موجود حیاط مذکور بود، نقاب سایه بازشو و پنجره تک‌تک فضاهای سازمان‌یافته برگرد حیاط ترسیم و با «تقویم نیاز به آفتاب و سایه شهر یزد»[۴] مطابقت شد. در ادامه ساعات کارکرد صحیح بازشوها درمواقع نیاز به آفتاب و سایه، در زمان‌هایی که از فضاها استفاده می‌شد استخراج و با طرح رابطه‌ای درصد کارایی بازشوها تعیین و درنهایت بهترین جهت‌گیری از بین هشت مورد انتخابی ارایه شد. لازم به ذکر است که آزمون فرضیه در دو مرحله انجام شد که در ادامه به آن اشاره می‌کنیم.

چهارچوب نظری

هرچند برخی از محققان عوامل فرهنگی را عامل اصلی شکل‌دهنده انواع حیاط در خانه‌های سنتی دانسته‌اند، نقش پدیده‌های جغرافیایی و محیطی در شکل‌گیری فضاهای باز و حیاط خانه‌ها کمابیش آشکار است (سلطان‌زاده،۱۳۹۰: ۶۹). بافت تاریخی و متراکم شهر یزد نیز در بستر اقلیم کویری، درنگاه پرنده، بسان ساختاری همیشه پر است که فضاهای خالی که عمده‌ترین‌شان همان حیاط خانه است درون آن بسیارمنظم و حساب‌شده کنده شده، به‌گونه‌ای که فضاهای اصلی را برگرد خود به‌خوبی سازمان داده است. ازمهم‌ترین عوامل سازمان‌دهنده، کشیدگی یک‌نواخت این حیاط‌ها در جهت طولی است.

این مقاله که با دیدی نقادانه به معماری حیاط یکی از این خانه‌ها و جهت‌گیری موجود آن رویکرد تحلیلی خود را دنبال می‌کند، پاسخ‌گوی این سؤال نیز هست که حیاط این خانه با جهت‌گیری موجود چه تأثیراتی بر معماری خانه داشته است؟ و آیا با شیوه معیشت ساکنان اصلی خانه، نوع فضاها، نحوه بهره‌برداری از آنها و نوع سازماندهی فضایی موجود، با درنظرگرفتن ویژگی‌های طبیعت بیرونی ساکنان هم‌ساز بوده است؟ یا به‌عبارتی دیگر مناسب‌ترین جهت برای تابش‌گیری حیاط خانه رسولیان و حیاط خانه‌های مشابه در بافت کدام است؟

بر این اساس با پاسخی اولیه به سؤال تحقیق که در بالا به آن اشاره شد، براین مبنا که: «جهت‌گیری موجود حیاط رسولیان بیشترین انطباق مواقع کارکرد صحیح بازشوها با زمان‌های استفاده از فضاها را تأمین می‌کند»، به آزمون این فرضیه پرداخته شد.

پیشینه تحقیق

همان‌طور که قبلاً ذکر شد بین جهت‌گیری این حیاط با حیاط بیشتر خانه‌های موجود در بافت تاریخی یزد شباهتی وجود داردکه در صورت تداوم تحقیق با انتخاب موارد مشابه در بافت، نتیجه تحقیق قابل تعمیم خواهد بود که این اعتبار بیرونی تحقیق را افزایش می‌دهد. در مورد خانه‌های دارای حیاط مرکزی (خانه‌های سنتی) در اقلیم گرم و خشک ایران مطالعاتی صورت گرفته و کتبی نگاشته شده[۵] که برخی به‌طور مستقیم مورد استفاده نگارنده قرار گرفته و مطالعه برخی دیگر روش پژوهش را برای محقق مستدل گردانیده است. از جمله تحقیقات مرحوم پیرنیا بر معماری سنتی ایران به‌ویژه یزد، در یکی از این نوشته‌ها وی جهت قرارگیری خانه‌های (رون) یزد را که از مسائل مهم شهرسازی می‌داند، رون راسته (جهت شمال شرق- جنوب غرب) معرفی می‌کند (پیرنیا و همکاران،۱۳۸۶: ۱۵۵). فرقانی با مطالعه روی این حیاط‌ها؛ جهت‌گیری مربوطه را از جنوب تا جنوب شرق معرفی کرده (فرقانی و همکاران،۱۳۸۹: ۴۸) و غفاری نیز این جهت‌گیری را رو به قبله تعیین کرده است (غفاری،۱۳۷۳: ۳۰). اما در هیچ‌کدام جهت‌گیری با زاویه مشخصی برای این خانه با توجه به

نوع سازمان‌دهی‌شان معرفی نشده و اساساً مطالعه خاصی در این زمینه روی خانه‌ای در یزد انجام نگرفته است.[۶] در ضمن، در این پژوهش از برخی کیفیات ویژه حیاط‌های مرکزی جهت معرفی مناسب‌ترین جهت‌گیری استفاده شده که در سایر منابع و تحقیقات مشابه از آنها بهره‌برداری نشده، لذا از جهاتی پژوهش حاضر ضمن استفاده از نتایج دیگر تحقیق‌ها وپژوهش‌ها از تازگی برخوردار است.

روش تحقیق

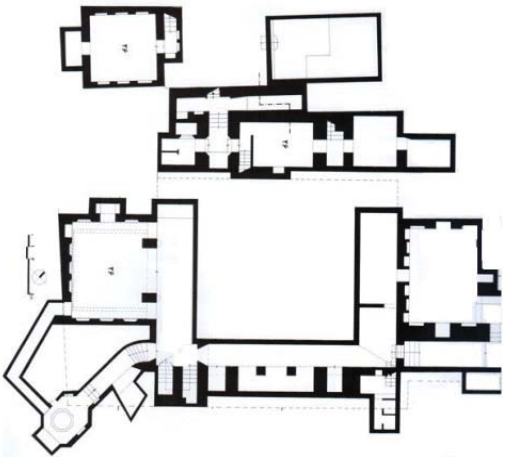
به طور کلی روش تحقیق در این پژوهش به شکل توصیفی و تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات، مشاهدات و بررسی‌های میدانی است و برخی اطلاعات ازطریق اسنادی جمع‌آوری شده‌اند.

معرفی خانه رسولیان

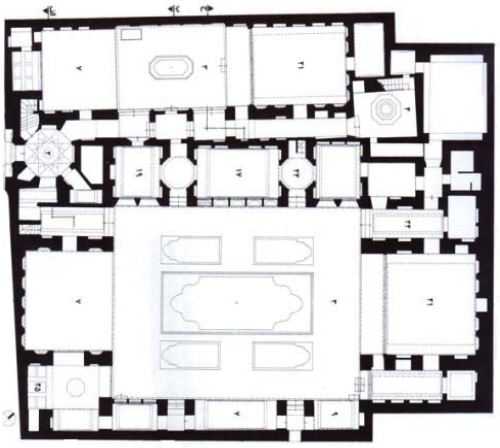
این خانه که متعلق به جد خاندان رسولیان[۷] است، درسال ۱۲۸۳هـ.ش. توسط استاد محمدحسن محمدرحیم احداث شده است (حاجی قاسمی،۱۳۸۳: ۴۰). این خانه دستگاه ورودی کاملی داردکه از دوسوی این دستگاه به کوچه و حیاط اصلی راه دارد. از آنجا که این پژوهش روی حیاط اصلی این خانه انجام شده است، مختصری در مورد عناصر مرتبط با این حیاط توضیحاتی آورده خواهد شد.

حیاط اصلی خانه را فضاهایی یک‌طبقه احاطه کرده‌اند ولی جبهه جنوب‌غربی آن مرتفع‌تر (معادل دوطبقه) از سه جبهه هم‌ارتفاع دیگر (معادل یک‌طبقه) است (حاجی قاسمی،۱۳۸۳: ۴۰). ایوان فراخ و بزرگی در مرکز جنوب غرب باعث اعتبار بیشتر نمای این جبهه شده است. در مرکز جبهه شمال شرق ایوان کم‌عمقی است که در پس آن اتاق ارسی با سایبانی برای آن قرار دارد (تصاویر۱ و ۲). جبهه جنوب‌شرق حیاط به فضاهای نیم‌باز وکم‌عمق – جز یک سه‌دری در گوشه جنوبی - اختصاص دارد. ضلع رو به روی آن یک پنج‌دری درمیانه و دو اتاق در طرفین آن واقع است و در بین پنج‌دری و هر یک از اتاق‌های کناری راهرو ورودی قرار دارد. اتاق‌ها نیز ازطریق راهروهایی با یکدیگر ارتباط دارند. این حیاط در قسمت شمال‌شرق مجموعه خانه قرار دارد (تصاویر۳ و ۴) و در آن بادگیر برفراز اتاقی در جنوب‌شرق ایوان واقع بوده که به حوضخانه معروف است.

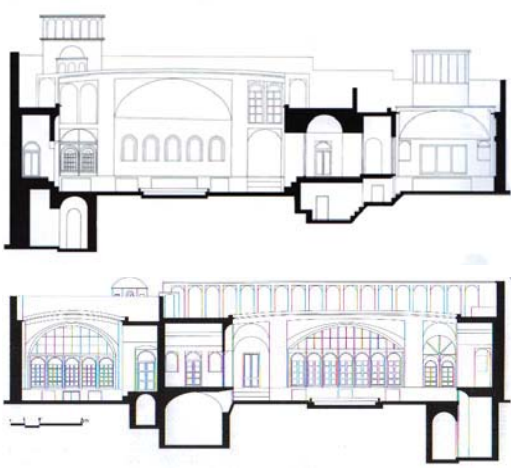
هرکدام از فضاهای مستقل پیرامون حیاط اندرونی (حیاط اصلی) برحسب نحوه و میزان برخورداری از نورخورشید درفصول خاصی از سال بیشترین کارکرد را داشتند.



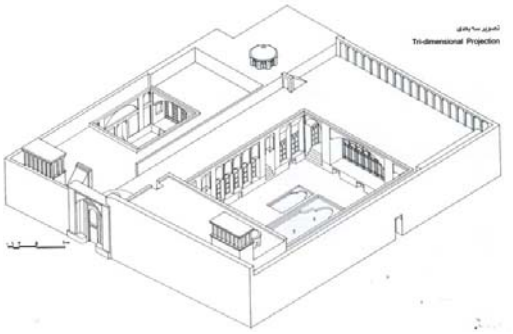
تصویر ۱. پلان زیرزمین خانه رسولیان (حاج قاسمی،۱۳۸۳، ۴۴)



تصویر۲. پلان هم‌کف خانه رسولیان (حاجی قاسمی، ۱۳۸۳، ۴۲)



تصویر ۳ و ۴. دو برش طولی ازحیاط (بالا: دید به‌سمت تالار، پایین: دید به سمت ارسی)، (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳، ۴۲و۴۴)



تصویر۵. پرسپکتیو از دید پرنده به سمت حیاط مرکزی (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳، ۴۸)

برای نمونه، فضاهای جبهه جنوبی مناسب فصول گرم سال و فضاهای جبهه شمالی مناسب فصول سرد سال بودند. نکته حایز اهمیت دراین پژوهش این است که این حیاط اندرونی، یک حیاط داخلی یا حیاط مرکزی است (تصویر۵) که جبهه‌های شمالی تابش جنوب و جبهه‌های جنوبی نور شمال را دریافت خواهند کرد. در معماری اقلیم گرم و خشک، از آنجا که وجود خورشید یکی از مؤلفه های اصلی طراحی حیاط بوده است، شاید بتوان گفت در ساختار حیاط مرکزی شرایط محیطی اصلی ترین عامل شکل‌دهنده باشد (فرقانی و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۷). لذا توجه به شرایط محیطی که از ویژگی‌های اصلی طراحی حیاط خانه‌های سنتی یزد نیز است، ابزار سنجش و آزمون فرضیه را در پژوهش حاضر معلوم می‌کند.

با توجه به آنچه آمد، از دید این مقاله تعریف واژه‌های کلیدی بر این اساس است:

۱. منظور از جهت‌گیری حیاط، کشیدگی آن بر اساس جهات جغرافیایی (راستای شمال‌شرقی - جنوب‌غربی) از سمت هفت‌دری به سمت تالار است (تصویر۱و۲).

۲. منظور از کارکرد صحیح پنجره یا بازشو، مجموع ساعات کارکرد صحیح پنجره در دو زمان مختلف زیر است:

الف. ساعاتی از مواقع نیاز به «سایه» که پنجره هیچ‌گونه تابشی دریافت نمی‌کند (فصل گرم).

ب. ساعاتی از مواقع نیاز به «آفتاب» که پنجره تحت تابش مستقیم آفتاب است (فصل سرد).

۳. مراد از زمان‌های استفاده از فضا، زمان‌هایی از سال است که در زندگی ساکنان اصلی خانه مورد استفاده بوده است.

۴. منظور از جهت‌گیری مناسب، جهت‌گیری است که تابش مطلوب را ازطریق بازشوها در مواقع کارکرد بازشوها و موقع استفاده از فضاها دریافت دارد.

تأثیر سازمان‌دهی فضاها بر تابش‌گیری مطلوب آنها

لازم به ذکر است که چگونگی سازمان دهی فضاها پیرامون حیاط در این پژوهش ثابت فرض شده و تنها عنصر متغیر در این زمینه جهت‌گیری پلان است که با تغییر هر جهت، صرفاً جهت‌گیری هر فضا نسبت به شمال جغرافیایی تغییر خواهد کرد که این خود میزان تابش‌گیری فضا را تحت تأثیر قرار خواهد داد.

آزمون مرحله اول:

با توجه به فرضیه اول پژوهش و با توجه به این‌که جهت‌گیری موجود حیاط رسولیان ۳۷ درجه غربی است، لذا این راستا نخستین جهت‌گیری از هشت جهت انتخابی برای آزمون فرضیه بود. هفت جهت‌گیری دیگر نیز هرکدام با چرخش ۴۵ درجه نسبت به جهت موجود (جهت قبله) و نسبت به یکدیگر انتخاب شدند. این جهت ها شامل: شمال (جهت۱)، شمال شرق(جهت۲)، شرق(جهت۳)، جنوب شرق(جهت۴)، جنوب(جهت۵)، جنوب غرب (جهت۶)، شمال غرب (جهت۷) و غرب (جهت۸) است.

در ادامه مراحل زیر برای کسب داده‌های اولیه طی شد:

۱-۲) نقاب سایه بازشوهای تک تک فضاها ترسیم شد (تصاویر ۵ و۶ و ۷: برای نمونه).

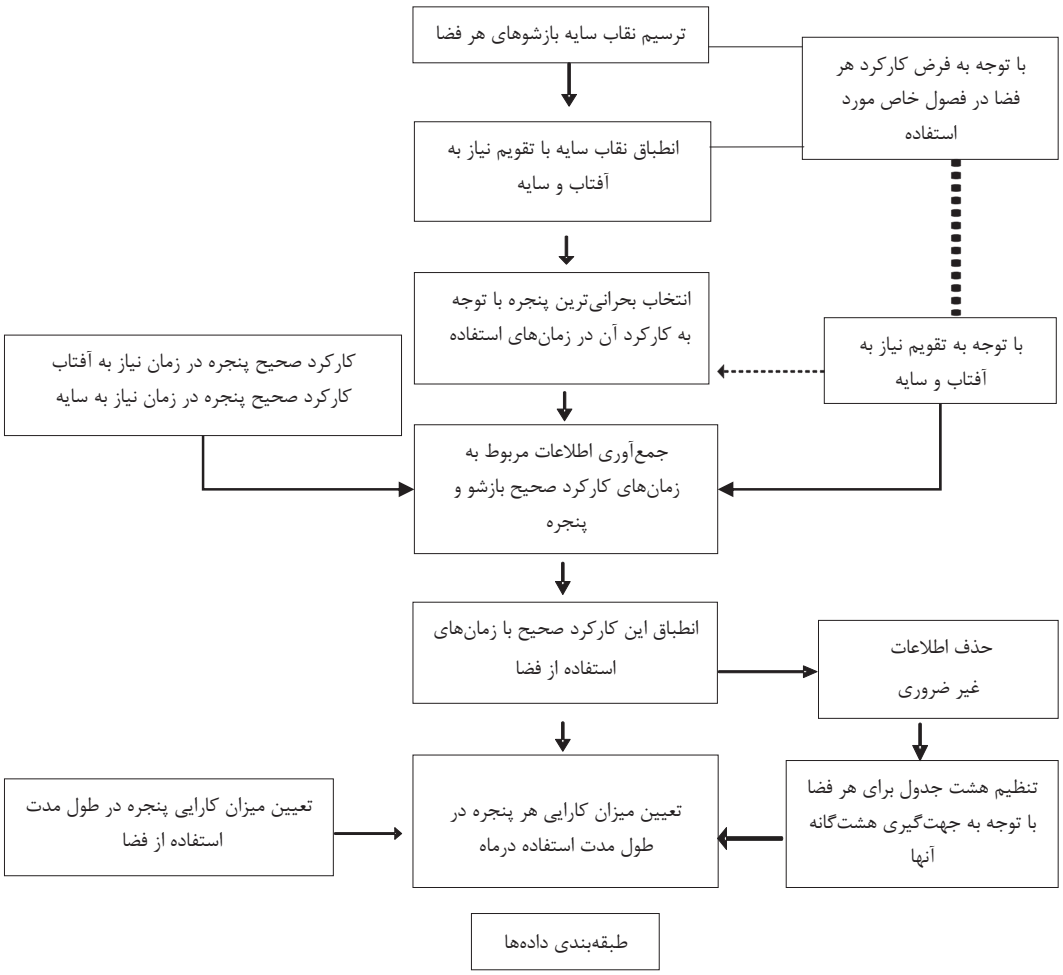
۲-۲) این نقاب سایه‌ها با تقویم نیاز به آفتاب و سایه یزد (برای هر هشت‌جهت انتخابی) مورد انطباق قرار گرفت.

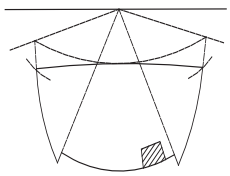
۳-۲) ساعات کارکرد صحیح پنجره‌ها در مواقعی که فضاها مورد استفاده قرار می‌گیرند و نیاز به آفتاب یا سایه دارند، استخراج شد.

۴-۲) درصد کارایی پنجره‌ها و بازشوها با فرمول (و جدول ۱و۲ و۳) محاسبه شد.

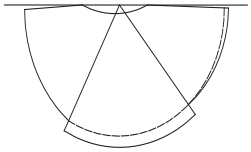
جمع‌بندی حاصل از ترسیم نقاب سایه‌ها به‌عنوان داده‌های آماده تحلیل برای هر نقاب سایه به‌طور مجزا در جداولی (جدول۲ و۳برای نمونه) محاسبه شد که در این جداول سهمی از داده‌ها مربوط به ساعات کارکرد صحیح پنجره‌ها در طول روز و در فصول مختلف سال می‌شود. لذا برای هرکدام از بازشوها در هرکدام از هشت جهت انتخابی چنین جداولی تعریف شد و پس از آن داده‌های جداول مورد تحلیل و نتیجه‌گیری قرار گرفت.

جدول ۱. دیاگرام مرحله اول آزمون (مأخذ: نگارنده براساس مراحل آزمون)

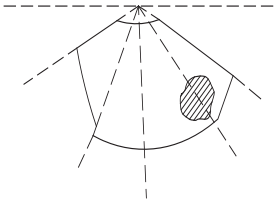




تصویر ۶. نقاب سایه پنجره هفت‌دری (مأخذ: نگارنده براساس رازجویان، ۱۳۶۷، ۱۵۰)



تصویر ۷. نقاب سایه‌گشودگی تالار (مأخذ: نگارنده براساس رازجویان، ۱۳۶۷، ۱۵۰)



تصویر ۸. نقاب سایه یکی از پنجره‌های پنج‌دری (مأخذ: نگارنده براساس رازجویان،۱۳۶۷، ۱۵۰)

پس از آن، جدول مقایسه میزان کارایی همه فضاها (جدول۴) با توجه به جهت‌گیری‌های حیاط تنظیم و بدین ترتیب میزان کارایی‌های به‌دست آمده درجه‌بندی و از بین آنها جهت‌گیری‌های نمونه با بیشترین درصد کارایی و بهترین حالت انتخاب و مناسب‌ترین جهت‌گیری با توجه به تعاریف اولیه از بین هشت جهت‌گیری فوق انتخاب شد.

جدول۲. تعیین کارکرد صحیح بازشوی هفت دری، رو به جنوب غرب (جهت۶)(مآخذ: نگارنده براساس ۲-۲)

ماه	ساعات کارکرد صحیح پنجره در زمان نیاز به سایه در طول روز[۸]	ساعات کارکرد صحیح پنجره در زمان نیاز به آفتاب در طول روز[۹]	مدت زمان کارکرد صحیح پنجره در هرروز[۱۰]
تیر			
مرداد			
شهریور			
مهر	۱۰ : ۱۰–۱۲ : ۱۰ ۱۸ – ۱۷ : ۵۰	--	۲ : ۵۵
آبان	--	۱۲ : ۳۰ – ۱۱ : ۳۰ ۱۷ : ۱۰ – ۱۶	۲ : ۱۰
آذر	--	۱۶ : ۲۰ – ۱۰ : ۴۰	۵: ۴۰
دی	--	۱۶ : ۱۰ – ۱۰ : ۳۰ ۱۶ : ۲۰ – ۱۰ : ۴۰	۵ : ۴۰
بهمن	--	۱۶ : ۲۰ – ۱۰ : ۴۰	۵: ۴۰
اسفند	--	۱۷ : ۱۰ – ۲۰ : ۱۱	۵ : ۵۰
فروردین	--	--	--
اردیبهشت			
خرداد			

مدت زمان کارکرد صحیح پنجره در زمان‌های استفاده در طول سال برحسب ساعت: (۲۷:۵۵)
میزان کارایی پنجره در زمان‌های استفاده برحسب درصد: (٪ ۳۶/۳)

جدول۳. تعیین کارکرد صحیح بازشوی پنج دری، رو به شمال (جهت۱)(مآخذ: نگارنده براساس ۲-۲)

ماه	ساعات کارکرد صحیح پنجره در زمان نیاز به سایه در طول روز	ساعات کارکرد صحیح پنجره در زمان نیاز به آفتاب در طول روز	مدت زمان کارکرد صحیح پنجره در هرروز
تیر			
مرداد			
شهریور			
مهر	۱۸– ۱۰	--	۸
آبان	۱۶ – ۱۲ : ۳۰	--	۳ : ۳۰
آذر	--	--	--
دی	--	--	--
بهمن	--	--	--
اسفند	--	--	--
فروردین	۱۷ – ۱۲	--	۵
اردیبهشت			
خرداد			

مدت زمان کارکرد صحیح پنجره در زمان‌های استفاده درطول سال برحسب ساعت: (۱۶:۳۰)
میزان کارایی پنجره در زمان‌های استفاده برحسب درصد: (۲۱/۵٪)

جدول۴. درصد انطباق مواقع کارکرد صحیح بازشوی فضاها با زمان استفاده از فضا در جهت‌گیری‌های تعیین‌شده برای حیاط (مآخذ: نگارنده)

نام فضا / جهت‌گیری حیاط	شمال(۱)	شمال شرق(۲)	شرق(۳)	جنوب شرق(۴)	جنوب(۵)	جنوب غرب(۶)	غرب(۷)	شمال غرب(۸)
هفت دری	۳۶/۳	۴۹/۵	۶۸/۸●	۲۱/۵	۱۹	۲۳/۶	۵۰	۲۵/۸
پنج دری	۴۲/۷	۲۷/۸	۲۱/۵	۱۷/۶	۲۸/۹	۱۹/۷	۲۱/۵	۴۸/۲
حوض خانه	۸۹/۶	۸۷/۹	۵۹/۶	۸۹/۶	۷۰	۷۵/۵	۶۰	۶۷/۵
تالار	۶۷/۹	۵۸/۹	۴۷	۴۷/۷	۵۶	۵۱/۹	۳۸	۶۰/۴
دو دری(۱)	۵۹/۲	۴۳/۹	۵۰/۱	۳۶/۸	۵۹/۲	۳۵/۱	۴۹/۴	۷۰
دو دری(۲)	۷۲/۹	۶۵/۱	۴۸/۵	۲۳/۴	۳۱/۶	۴۷/۸	۵۰/۱	۵۵/۹

* اعدادی که با رنگ مشخص شده‌اند، بیشترین درصد انطباق مواقع کارکرد صحیح پنجره یا بازشوی فضاها با زمان استفاده از فضاها درجهت‌گیری‌های مختلف حیاط را نشان می‌دهند.

آزمون مرحله دوم:

پس از اتمام مرحله اول و تحلیل داده‌های آن جهت افزایش ضریب دقت، از آنجا که هرچه تعدادجهت های نمونه بیشتر باشد، اطلاعات حاصله ارزش بیشتری خواهد داشت، بین دو جهتی که بالاترین میزان کارایی ها را داشتند (جهت غرب و جنوب‌غرب) دوجهت‌گیری نمونه دیگر انتخاب و درست مطابق مرحله اول، مرحله دوم آزمون روی آن انجام شد.

در ادامه با توجه به کارکرد فعلی این خانه جهت برنامه‌ریزی برای استفاده از فضاها، ساعات پیشنهادی کارکرد فضاها با استفاده از نتایج حاصله تحقیق در جدولی مطابق جدول ۵ ارایه شد.

جدول ۵. برنامه‌ریزی پیشنهادی برای زمان‌بندی استفاده از فضاهای مختلف در جهت‌گیری موجود (جنوب غربی) برای سال تحصیلی دانشکده معماری (مآخذ: نگارنده)

ماه / نام فضا	هفت‌دری	تالار	حوضخانه	پنج‌دری	دودری (۱)	دودری(۲)
تیر*	۱۵-۱۹	۱۱-۱۹	۵-۱۹	۵-۶:۴۰ ۱۱:۳۰-۱۹	۵-۵:۵۰ ۱۱:۲۰-۱۹	۵-۸:۴۰ ۹-۱۱:۲۰
مرداد*	۵:۱۵-۱۸:۴۵	۵:۱۵-۶:۱۵ ۱۰:۴۵ -۱۸:۴۵	۵:۱۵-۱۸:۴۵	۵:۱۵-۶:۳۰ ۱۱:۴۰-۱۸:۴۵	۵:۱۵-۶ ۱۱:۳۰-۱۸:۴۵	۵:۱۵-۸:۳۰ ۱۱:۴۰-۱۸:۴۵
شهریور*	۸-۱۳:۲۰ ۱۷-۱۸:۳۰	۱۰:۱۵-۱۸:۳۰ ۶:۳۰-۸	۸-۱۸:۳۰	۶:۳۰-۸ ۱۲-۱۸:۳۰	۶:۲۰-۸ ۱۲-۱۸:۳۰	۱۲:۱۵-۱۸:۳۰
مهر	۱۰:۱۰-۱۲:۱۰ ۱۷:۵۰-۱۸	۱۰-۱۸ ۷:۱۵-۹:۳۰	۱۰-۱۸	۷:۱۰-۱۰ ۱۲-۱۸	۶:۴۵-۱۰ ۱۲-۱۸	۸:۱۵-۱۰ ۱۲:۳۰-۱۸
آبان	۱۱:۳۰-۱۲:۳۰ ۱۶-۱۷:۱۰	۱۲:۳۰-۱۶ ۸:۱۵-۸:۴۵	۱۲:۳۰-۱۶	۸:۲۰-۱۲ ۱۲-۱۶	۷:۳۰-۱۰:۵۰ ۱۲:۳۰-۱۶	۸-۱۲:۴۵ ۱۳:۴۵-۱۶
آذر	۱۰:۴۰-۱۶:۲۰	--	--	۹:۱۰-۱۲	۸:۳۰-۹:۳۰	۸:۳۰-۱۲:۴۵
دی	۱۰:۴۰-۱۶:۲۰	--	--	۹:۳۰-۱۱:۳۰	--	۹-۱۲:۵۰
بهمن	۱۰:۴۰-۱۶:۲۰	--	--	۹:۱۰-۱۲	۸:۳۰-۹:۳۰	۸:۳۵-۱۲:۴۵
اسفند	۱۱:۲۰-۱۷:۱۰	۸:۱۵-۸:۴۵	--	۸:۱۰-۱۲	۷:۳۰-۱۰:۵۰	۸-۱۲:۴۵
فروردین	--	۱۲-۱۸ ۷:۱۵-۹:۳۰	--	۷:۱۰-۱۲ ۱۲-۱۷	۶:۵۵-۱۲ ۱۲-۱۷	۸:۱۵-۱۲ ۱۲:۳۰-۱۷
اردیبهشت	۹-۱۳:۳۰ ۱۷-۱۸:۳۰	۱۰:۱۵-۱۸:۳۰ ۶:۳۰-۹	۹-۱۸:۳۰	۶:۳۰-۹ ۱۲-۱۸:۳۰	۶:۳۰-۹ ۱۲-۱۸:۳۰	۱۲:۱۵-۱۸:۳۰
خرداد	۶:۱۵-۱۸:۴۵	۱۰:۴۵-۱۸:۴۵	۶:۱۵-۱۸:۱۵	۱۰:۳۰-۱۸:۴۵	۱۱:۴۵-۱۸:۴۵	۶:۱۵-۸:۳۰ ۱۱:۴۵-۱۸:۴۵

* به دلیل این‌که برای پیشنهاد زمان بندی فوق سال تحصیلی به عنوان پیش فرض در نظر گرفته شده، این سه ماه (تعطیلات تابستان) در تحلیل داده‌ها حذف شده است .

نتیجه‌گیری

تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده نشان می‌دهد جهت‌گیری جنوب غرب با زاویه ۳۷/۵ درجه از جنوب به‌سمت غرب مناسب‌ترین جهت‌گیری با شرایط در نظر گرفته شده است. در این جهت‌گیری حدود ٪۵۰ از فضاهای اطراف حیاط که در تحقیق آمده بهترین کارکرد را از نظر آفتاب‌گیری در مواقع سرد و سایه‌دار بودن در مواقع گرم سال را دارند که به نسبت سایر جهت‌ها بهترین جواب را به پرسش تحقیق داده است.لازم به ذکر است که این جهت‌گیری به جهت‌گیری موجود حیاط نزدیک است.

اما در راستای استفاده از فضاهای حیاط رسولیان به‌عنوان دانشکده معماری به‌نظر می‌رسد درصورت برنامه ریزی مناسب برای تمام فضاها در زمان‌هایی که از فضاها استفاده حتمی می‌شود، می‌توان بهترین کارایی را از این مکان گرفت. لذا می‌توان با توجه به بیشترین کارایی فضا از نظر تابش‌گیری برای فصول مورد استفاده از دانشکده نوعی برنامه‌ریزی درسی مناسب ارایه داد. بدیهی است توجه به این امر، اقدامی است درجهت کاهش مصرف انرژی برای گرمایش و سرمایش فضاها. هم‌چنین برای بهینه‌سازی هریک از فضاها در جهت‌گیری موجود به‌خصوص برای فضاهایی که کارایی لازم را ازنظر نحوه و میزان تابش‌گیری ندارند، با اصلاح نقاب سایه بازشوها با توجه به نمودار نیاز به آفتاب و سایه می‌توان به کارایی لازم رسید. البته باید درنظر داشت حالت ایده‌آل برای پیشبرد این پژوهش آن است که بدون در نظر گرفتن نحوه عملکرد فضاها و نوع استفاده از آنها، برای بررسی عملکرد صحیح پنجره‌ها، نوعی جهت‌گیری معرفی شود که در هر حال در مواقع سرد سال بهترین آفتاب‌گیری و درمواقع گرم سال بیشترین سایه را داشته باشد (جدول۵).

پی‌نوشت

1- Courtyard

۲- وَ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ (ما انسان را از گل خشکیده‌ای (هم‌چون سفال) که از گل بدبوی (تیره رنگی) گرفته شده بود، آفریدیم. حجر/۲۶) .

۳- وَاللهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَناً وَ ... (و خدا برای شما از خانه‌هایتان محلّ سکونت (و آرامش) قرار داد و...نحل/۸۰).

۴- نک: رازجویان، محمود(۱۳۷۰). «تقویم نیاز به آفتاب و سایه». *دوفصلنامه صفه*، شماره۲ یا سال اول، (۱)، ۵۲-۶۸.

۵- تألیفات دکتر محمود رازجویان و مهندس مرتضی کسمایی و سایرین درباب مطالعات اقلیمی و طراحی اقلیمی و نیز دیگر منابعی که نگارنده از نتایج آن بهره برده و در فهرست منابع آمده است.

۶- برحسب جستجویی که نگارنده در سایت سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران به آدرس : http://www.nlai.ir و برخی دیگر از بانک‌های اطلاعاتی ازجمله http:// www.magiran.com و http://www.sid.ir انجام داده است.

۷- در حال حاضر این بنا از طریق وقف در اختیار دانشگاه یزد قرار گرفته و به عنوان دانشکده معماری دانشگاه یزد از آن بهره‌برداری می‌شود.

۸-اعداد مندرج در این ستون نمایش‌دهنده ساعاتی از روز است که در فصل مورد نظر فضا نیاز به سایه دارد و پنجره نیز تابشی دریافت نمی‌کند (کارکرد صحیح پنجره یا بازشو).

۹-اعداد مندرج در این ستون نمایش‌دهنده ساعاتی از روز است که در فصل مورد نظر فضا نیاز به آفتاب دارد و پنجره هم تحت تابشی مناسب است (کارکرد صحیح پنجره یا بازشو).

۱۰-اعداد مندرج در این ستون نمایش‌دهنده مجموع ساعاتی است که بازشو یا پنجره کارکرد صحیحی درطول روزهای هر فصل داشته است.

11- Ancient city of Iran

12- Traditional housing in Yazd

منابع

- پیرنیا، محمد کریم(۱۳۸۶). *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، تدوین غلامحسین معماریان،تهران:سروش دانش.
- حاجی قاسمی،کامبیز(۱۳۸۳). *خانه‌های یزد(گنج‌نامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران؛ ج۱۴)*، تهران : روزنه.
- رازجویان، محمود(۱۳۶۷). *آسایش بوسیله‌ی معماری همساز با اقلیم*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- رازجویان، محمود(۱۳۷۰). *تقویم نیاز به آفتاب و سایه، دوفصلنامه صفه*، شماره۲ یا سال اول، (۱)، ۵۲-۶۸ .
- سلطان زاده، حسین(۱۳۹۰). *نقش جغرافیا در شکل‌گیری انواع حیاط در خانه‌های سنتی ایران، فصلنامه پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، شماره ۷۵ یا سال چهل و سوم، (۱)، ۶۹-۸۶.
- صابری، امید. صانعی، پریسا(۱۳۸۱). *معماری با حداقل انرژی*، تهران: نگاه شرقی سبز.
- طوفان، سحر(۱۳۸۵). *بازشناسی نقش آب در حیاط خانه‌های سنتی ایران، فصل‌نامه باغ نظر*، شماره ششم یا سال دوم، (۲)، ۷۲-۸۱.
- غفاری سده، علی(۱۳۷۳). *سازمان‌های فضایی در معماری شهرهای سنتی ایران*، دو فصلنامه صفه، شماره ۱۵و ۱۶یا سال چهارم، ۲۶-۳۷.
- فرقانی، دنیا. شیبانی، مهدی(۱۳۸۹). *نقش حیاط مرکزی در شکل‌گیری خانه‌های سنتی کاشان، دو ماهنامه تفکر معماری*، شماره۲۳ یا سال ششم، (۵)، ۴۶-۵۱.
- قرآن کریم، ترجمه الهی قمشه‌ای(۱۳۸۹). تهران: انتشارات حافظ نوین.

برای مطالعه بیشتر:

- کسمایی، مرتضی(۱۳۸۲). *اقلیم و معماری*، ویراست دوم، اصفهان: خاک.
- نوری، محمد. قاسم زاده، مرضیه(۱۳۸۷). *ارایه دستورالعمل‌های طراحی مسکن هم‌ساز با اقلیم یزد*، یزد: دانشگاه پیام نور.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۳/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۵/۲۱

زیبایی‌شناسی تطبیقی مؤلفه‌های حس مکان و حس تعلّق در فضای شهری*

دکتر محمد مسعود** دکتر عیسی حجت*** شهریار ناسخیان****

چکیده

این پژوهش که هدف آن زیباسازی و ارتقاء مطلوبیت فضای شهری ازطریق القاء مفاهیم رفتاری- عاطفی است، سعی در بازآفرینی دانش مرتبط با مفاهیم هنر اصیل و بومی شهرسازی ازطریق مقایسه نظریه‌های گوناگون در علوم رفتاری، روانشناسی و طراحی شهری دارد. در این نگاه تأثیر دو مؤلفه حس مکان و حس تعلق که باعث زیبایی بخشیدن به محیط شهری می‌شوند، در فرضیه مطرح می‌شود.

به‌نظر می‌رسد آنچه امروزه به‌عنوان الگوهایی برای زیباسازی محیط‌های شهری بیان می‌شوند، برگرفته از خصلت تنوع‌طلبی انسان‌هاست. اما مسئله اینجاست که آیا می‌توان صرفاً با تنوع کالبدی به زیبایی کامل فضا دست یافت؟ و آیا مؤلفه‌های رفتاری می‌توانند نقشی در زیباسازی محیط شهری ایفا کنند؟ سخن ما در این مقاله اهمیت‌دادن و دانستن جایگاه زیبایی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در شکل‌گیری فرایند شهرسازی است. مدل اتخاذ شده در روش تحقیقی این پژوهش مدل تطبیقی- مقایسه‌ای است که برمبنای روش فراتحلیل که نوعی مرور آثار مکتوب است، صورت گرفته و بر تفاهم و تقابل نظریه‌های مختلف براساس یافته‌های پژوهشگران در حوزه‌های مختلف علوم مرتبط با طراحی شهری استوار است. جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش به‌روش پیمایشی بسته و به‌صورت سیستماتیک از یک جامعه آماری ۹۷ نفره از ساکنان محلهٔ جلفای اصفهان انجام شده است.

این مطالعه باور دارد که ازطریق القاء مفاهیمی هم‌چون شخصیت و کمال بافت و از طریق اعمال راهکارهای کیفی هم‌چون تقویت رابطه این‌همانی بین انسان و محیط زندگی او، نمایش نمادهای بیانگر هویت محله‌ای و درنهایت زنده‌کردن باورها، تعلقات و خاطرات جمعی ساکنان می‌توان به درک زیبایی‌های بیشتر بافت رسید. نتایج این پژوهش مؤید آن است که زیبایی و مؤلفه‌های برگرفته از آن را نمی‌توان هم‌چون سایر کیفیات با عبارات و جملات تعریف کرد بلکه باید توسط ادراکات حضوری و رفتاری دریافت شود. این مؤلفه‌ها به‌طور عمده از نوع نیازهای فطری انسانی است که از جنس عواطف‌اند و در جان و روان انسان‌ها تأثیر می‌گذارند.

کلیدواژه‌ها: زیبایی، زیبایی‌شناسی تطبیقی، حس مکان، حس تعلق.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری شهریار ناسخیان با عنوان بهسازی برای ماندگاری بافت قدیم اصفهان ازطریق بررسی مؤلفه‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی به راهنمایی آقای دکتر محمد مسعود و آقای دکتر عیسی حجت در دانشگاه هنر اصفهان است.

** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
*** دانشیار،، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه تهران.
**** مربی، دانشکده حفاظت و مرمت دانشگاه هنراصفهان(نویسنده مسئول). s.nasekhian@ aui.ac.ir

مقدمه

معماری طی دوره‌های مختلف سبک‌های گوناگونی پیدا کرده که این تنوع سبک‌ها تبلوری از خصلت انسان است. تنوع مُخل زیبایی یا مغایر با آن نیست، اما به تصور برخی با برهم زدن تناسبات یک اثر می‌توان به زیبایی جدیدی دست یافت. این اشتباه بزرگی است که مدرنیسم مرتکب شده است، پایه فکری آنان در تجربیات جهانی بدین ترتیب است که می‌گویند این بنا زیباست، حالا چه کنیم که یک بنای دیگر متفاوت با این بنا بسازیم؟ بدون توجه به این‌که صرف ایجاد تفاوت زیبایی به وجود نمی‌آورد.

اما نباید فراموش کرد که خداوند همه‌چیز این جهان را در منتهای زیبایی آفریده است و ما به عنوان انسان و بندگانی که این توفیق را یافته‌ایم که فطرت زیباشناس و زیبادوست داشته باشیم، موظف‌ایم این زیبایی را حفظ و آن را در تمام ابعاد جاری کنیم. بنا به سخنان حسین الهی قمشه‌ای (۱۳۸۹: ۱۴۹) معماری از فطرت ما سرچشمه می‌گیرد و در واقع بیان احساسات ما نسبت به یک بنا است. او معتقد است بازگشت و تقویت رفتارهای فطری انسان هم‌چون تعلقات، باورها، سنت‌ها، وابستگی‌ها و دلبستگی‌های انسان به‌عنوان اصول اخلاقی می‌تواند در زیباسازی فضای بافت یاری‌رسان باشد.

هدف در این مطالعه بررسی ساختار مفاهیم زیبایی است و با عنایت به این‌که مؤلفه‌های برگرفته از زیبایی باعث ارتقای کیفی فضای شهری می‌شوند، به آن‌ها پرداخته خواهد شد. در این میان نظرات ایده‌پردازان مختلف درگروه‌هایی هم‌چون پدیدارشناسان، رفتارشناسان، روان‌شناسان محیط و هنرمندان در قالب تفاوت‌ها، تقابل‌ها و تفاهم‌ها ذکر و با یکدیگر مقایسه می‌شود.

فرضیه پژوهش

افزایش دو مؤلفه حس مکان و حس تعلق در حوزه مباحث علوم رفتاری و روانشناسی محیط روح زیبایی را به فضای شهری القاء می‌کند.

سؤال پژوهش

چگونه ممکن است مفاهیم رفتارشناختی و مؤلفه‌های برگرفته از آن در زیبایی فضای شهری نقشی داشته باشد؟

پارامترهای حس مکان و حس تعلق چگونه سبب زیباشدن هرچه بیشتر یک محیط شهری می‌شود؟

هدف پژوهش

زیباسازی و ارتقاء مطلوبیت فضای شهری ازطریق القاء مفاهیم رفتاری- عاطفی.

روش تحقیق

راهکارهای مطالعاتی که در چهارچوب نظری این تحقیق مطرح می‌شود، از جنس مطالعات کیفی است. از یک طرف رویکردهای نظری- تاریخی در بخش پیشینهٔ پژوهش و از طرف دیگر رویکردهای تشریحی- توصیفی که در بخش ادبیات پژوهش مطرح شده، جهت اتخاذ مدل پژوهشی این مطالعه در نظر گرفته شده است. مدلی که در این پژوهش پیشنهاد می‌شود، تطبیقی- مقایسه‌ای[1] است که به تعریف، تبیین و ارایه دلایل انتخاب این متد تحقیقی می‌پردازیم.

تحقیق کیفی در این پژوهش ماهیتی چندروشی دارد که شامل رویکردی تفسیری- طبیعت‌گرا به موضوع بحث مورد نظر است. به این معنا که در گام اول، پدیده‌ها را در شرایط طبیعی خود مطالعه کرده و در گام دوم فهم یا تفسیر پدیده‌ها از نظر معانی مورد نظر مردم مدنظر قرار می‌گیرد (Denzin&Lincoln, 1998: 3).

با توجه به میان‌رشته‌ای[2] بودن مفاهیم و مطالب مندرج در این مطالعه، روش تحقیقیِ اتخاذشده نوعی مرور آثار مکتوب[3] است که به همراه آزمون فرضیه[4] به ترکیبی نظام‌یافته از اشکال و نتایج پژوهش‌های مختلف درمورد موضوعی خاص می‌پردازد. به‌عبارت دیگر، در این روش پژوهشگران یافته‌های خود را براساس یافته‌های دیگر محققان استوار می‌کنند و تحلیل یافته‌های پژوهش‌های مختلف می‌تواند به‌نوبه خود پیش‌نیاز نظریه‌سازی قرار گیرد. روایی این روش بستگی به دقت در انتخاب متون، انتخاب مطالعات مرتبط و مناسب، استنباط مفاهیم و گزاره‌ها، تحلیل یافته‌ها، طبقه‌بندی و نتیجه‌گیری حاصل از انسجام تحلیل مجدد یافته‌ها دارد (ریتزر، ۱۳۷۴: ۶۲۵). درضمن، کلیه طبقه‌بندی یافته‌ها و تحلیل آن‌ها در نرم‌افزار SPSS پردازش می‌شود و در آن به قیاس‌های منطقی- استنتاجی استناد می‌شود.

تعریف و تبیین مدل تطبیقی

به‌اعتقاد کندل هدف مطالعات تطبیقی آن است که ما بتوانیم با بررسی دیگر حوزه‌های علمی سیستم دانش خود را اصلاح و بازآفرینی کنیم و از اهداف دیگرِ آن می‌توان به تصمیم‌گیری و ارایه دستورالعمل‌هایی در سطح ملی و

منطقه‌ای اشاره کرد. اولریخ تچلر[۵] نیز معتقد است که یک پژوهش تطبیقی بیشترین فایده‌رسانی و بازدهی را در از بین‌بردن استدلال‌های انتزاعی و ذهنی مبتنی بر تجربیات دارد (نورشاهی به‌نقل از فرجاد، ۱۳۸۹: ۳).

از انواع مدل‌های تطبیقی می‌توان به مدل‌های ترازیابی[۶] و مقایسه‌ای[۷] اشاره کرد که مروری کوتاه بر این دو روش می‌تواند متد تحقیقی ما را در این مطالعه روشن کند.

ترازیابی ازجمله روش‌های مطالعات تطبیقی است که با عنوان الگوبرداری قیاسی یا هم‌سنجشی از آن یاد می‌شود (نور شاهی به نقل از یاراحمدی خراسانی، ۱۳۸۹: ۲). این روش درحقیقت به مقایسه و ارزیابی خود با دیگران به‌منظور کشف تجربیات مناسب‌تر و جبران فاصله موجود می‌پردازد. تدابیری که در این روش اتخاذ می‌شود، با مبنا و تراز قراردادن یک مفهوم و یک دانش به‌عنوان استخوان‌بندی و الگو جهت جمع‌آوری داده‌ها برای اثبات فرضیه صورت می‌گیرد و مابقی حوزه‌های دانشی با آن قیاس و به تعبیر دیگر با دانش مبنا تراز می‌شوند (نورشاهی به‌نقل از فرجاد، ۱۳۸۹: ۱).

از دیگر روش‌های استفاده‌شده در مدل تطبیقی پژوهش‌ها روش مقایسه‌ای است که در این روش به‌طور کلی جمع‌آوری اطلاعات و تنها مقایسه تجزیه و تحلیل داده‌ها شایع است. از این روش پژوهشی عموماً در مباحث علوم اجتماعی و تربیتی با مضامین و مفاهیم کمّی و کیفی استفاده می‌شود. لازم به ذکر است که ویژگی بارز این روش بنا به اعتقاد نسرین نورشاهی (۱۳۸۹: ۲) مقایسه نقاط مشترک و غیرمشترک چند حوزهٔ علمی است که می‌توانند تحت عنوان تفاوت و تفاهم ایده‌ها نتایجی منطقی را به پژوهشگر ارایه دهد. اما روشی که در این مطالعه اتخاذ شده است، ترکیبی از روش‌های الگوبرداری و مطالعهٔ مقایسه‌ای است که از این به‌بعد از آن به‌عنوان مدل تطبیقی- مقایسه‌ای یاد می‌شود. درحقیقت، روش این تحقیق الگوبرداری صرف یا مقایسهٔ تنها نیست بلکه ترکیبی[۸] است از این دو روش که در راستای انتظارات پژوهش می‌توان از آن استفاده کرد.

گفته می‌شود فلسفهٔ پژوهش‌های تطبیقی- مقایسه‌ای با گسترش و ترکیب حوزه‌های علوم مختلف بین‌رشته‌ای اهمیت ویژه‌ای یافته است و محققان بهترین روش در مفاهیم کیفی را این روش می‌دانند (دین‌پرست، ۱۳۸۸: ۷).

زیبایی‌شناسی تطبیقی- مقایسه‌ای

در زیبایی‌شناسی هدف این است که تفکر زیبایی‌شناسانه و دستاوردهای هنرمندانهٔ فرهنگ‌ها و حوزه‌های دانشی مختلف در کنار تفکر و دستاوردهای بومی و سنتی خود بررسی شود، با این رویکرد که مبانی آگاهی خود را از فلسفه و هنر در حوزهٔ طراحی شهری وسعت بخشیم. اما در نظر محققان دیگری که در سوی دیگر این طیف قراردارند، زیبایی‌شناسی تطبیقی- مقایسه‌ای باید سنن زیبایی‌شناسی دیگر را نیز در بررسی خود وارد کند تا از آنها چیزهایی بیاموزد و بدین‌سان مفروضات فرهنگ خود و نیز تحولات بینش‌ها و رویکردهای جدید به حوزهٔ کلی زیبایی‌شناسی را از نو بررسی کند و تجربهٔ دانشی دیار خود را سامان دهد یا ارتقاء بخشد. در یک مطالعه تطبیقی- مقایسه‌ای جدا از دشواری‌های فراوانی که در استخراج دقیق متون و مفاهیم پیچیدهٔ آنها نهفته است، با مشکلات تأویلی یا تفسیری چندی نیز دست به گریبان هستیم. مهم‌ترین این مشکلات این است که اندیشه و هنر زیبایی‌شناسانهٔ فرهنگ‌های دیگر را چگونه وارد حوزهٔ کاری خود کنیم که از یک‌سو آن فرهنگ‌ها را خام‌دستانه با فرهنگ و هنر خود همسان نکنیم و از سوی دیگر آن‌ها را چنان از فرهنگ خود بیگانه نسازیم که کار تطبیق چند فرهنگ صرفاً نوعی کنجکاوی به امور غریب یا دانش روز جهانی جلوه کند (دویچ، ۱۳۸۸: ۲۲۱).

در یک کلام و به‌طور خلاصه می‌توان گفت هدف زیبایی‌شناسی تطبیقی- مقایسه‌ای و مطرح ساختن آن به‌عنوان مدل تحقیقی در این مطالعه، آموزش و نمایش مفاهیم زیبایی سنتی/ بومی کشور خودمان در مقایسه با دیگر سنت‌ها و فرهنگ‌هاست که با محورقراردادن و معاصرسازی الگوهای اصیل و بومی سنت و فرهنگ خودمان صورت پذیرد.

مروری بر مفهوم زیبایی

در فرهنگ معین، زیبایی به «حالت و کیفیت» تعریف شده است: «زیبایی نظم و هماهنگی‌ای است که همراه عظمت و پاکی در شیء وجود دارد و عقل، تخیل و تمایلات عالی انسان را تحریک می‌کند». در زبان عربی، جمال به زیبایی فراوان ناشی از ترکیب بجا و متناسب چند چیز در حداقل ممکن می‌گویند و حُسن علاوه بر دلپسندی بر نیکی هم دلالت دارد (معین، ۱۳۶۲: ۵۵۹). در یونان باستان زیبایی «کالون» خوانده می‌شد و در نظر فیلسوفان آن عصر صفتی بود که در درون انسان سرور و رضامندی ایجاد می‌کرد و به‌قول افلاطون یکی از مفاهیم سه‌گانه‌ای به‌شمار می‌رفت که احکام ارزشی به آن‌ها منسوب بود و عبارت بودند از: زیبایی، حق، خیر (صلیبا، ۱۳۶۶: ۴۸).

در واژه شناسی انگلیسی زیبایی یعنی«beauty» که ریشه لاتین آن«bellus»، به‌معنای «زیبا»، مشتق از «beelle» به‌معنای «زن زیبا» است و در فرهنگ لغات وبستر (۱۹۸۳: ۹۸) چنین تعریف شده است: «ویژگی چیزها، آواها، احساس‌ها یا مفاهیم عقلانی و مانند آن که با کمال شکل به‌دست آمده است و از آمیزش هماهنگ عناصر گوناگون، احساس آدمی را به درجات بالایی خشنود می‌کند یا برمی‌انگیزد».

در مقایسهٔ چهار تعبیر ذکرشده فوق آنچه در نگاه سنتی خود شاهد هستیم نیکی، دلپسندی و ادراک صحیح و شایسته از رابطه انسان و محیط اوست که باید درنهایت هماهنگی و از جنس احکام ارزشی نمایش داده شود تا به کمال خود برسد و برای انسان خوشنودی را به ارمغان آورد ولیکن در نگاه غربی به این واژه رضایت‌مندی و سرور و کمال فرم است که در زیبایی محیط مؤثر قلمداد می‌شود.

هنر و زیبایی

هنر علم است، به این دلیل که راه آگاهی مبتنی بر تفکر را که هدف غایی‌اش شناخت زیبایی الهی است، می‌گشاید و علم هنر است مادام که به‌سوی وحدت معطوف است و در این صورت توازن و هماهنگی را القا می‌کند و این دو بی‌تردید به علم زیبایی می‌بخشند (طباطبائی، ۱۳۸۱: ۲۳). این تعریف از هنر و علم را می‌توان منطبق بر دیدگاه ایرانی دانست که به علم شهرسازی به‌عنوان یک هنر و در عین حال به هنر شهرسازی به‌عنوان یک علم می‌نگریستند. اما اساساً در فرهنگ شرقی، آداب و مناسک، راه رسیدن به تعالی و کشف حقیقت را هموار می‌کنند و اگر این آداب توسط افراد آشنا یا غیر آشنا به‌طور شایسته بجا آورده نشوند، حقیقتی که پیش چشم ظاهر می‌شود، معوج و ناموزون خواهد بود. اثر هنری نیز چنان چه بدون رعایت آداب شکل گیرد، قادر به نمایش جلوه‌های شایسته حقیقت نخواهد بود و در نتیجه جلوه‌ها ناشایست و زشت خواهند بود. پس غیر بومی بودن[۹] در ساحت هنر شرقی زشتی و اعوجاج را در تجلی در پی دارد (ذکرگو، ۱۳۸۵: ۷۱).

در تفکر سنتی ما، هنرمند باید صورت حقیقت را بشناسد و شکل یا قالب حقیقت را درک کند و از آنجا که یکی از نتایج مترتب بر هنرها تجلی زیبایی است، فضای حاصل از ظهور هنر باید جلوه‌گاه زیبایی باشد، چون اصلی‌ترین جلوه زیبایی یا خیر، زیبایی معنوی و کیفی است (ضیمران، ۱۳۸۴: ۳۹). و این حقیقت همان اصلی‌ترین حلقه‌ای است که در هنرهای معماری و شهرسازی ما فراموش شده است که تحت عنوان ایزوتریسم[۱۰] زیبایی از آن یاد می‌شود. در این ارتباط بورکهارت می‌نویسد: جوهر هنر زیبایی است و زیبایی بیش از آنکه به شرایط عینی و فیزیکی یک شیء زیبا یا جلوه بیرونی آن مربوط باشد، به نفس زیبایی یا جنبه درونی در شیء زیبا باز می‌گردد. بنا به نظر او هنر دینی به زیبایی‌های ظاهری[۱۱] بسنده نمی‌کند، بلکه با گذار از آن به‌سوی مرحله عالی‌تر زیبایی که زیبایی معنوی است، سیر می‌کند، لذا زیبایی آن از نوعی معرفت و حکمت معنوی برخوردار است که در هنرهای غیر دینی یافت نمی‌شود (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۱). درحقیقت هدف هنر دینی زیباساختن همه وجوه محیط زندگی انسان است. اثر هنری هرچه در مقابل نظم حاکم بر هستی مطیع‌تر باشد، زیباتر است زیرا زیبایی هستی را بیشتر منعکس می‌کند و بزرگ‌ترین درسی که هنر دینی و سنتی به ما می‌آموزد، این است که زیبایی از معیارهای حقیقت است (طباطبائی، ۱۳۸۱: ۲۲) و به‌قول ندیم(۴۷:۱۳۸۰) زیبایی بهای حقیقت است، حقیقتی که جاودانگی و ماندگاری را در ذات خود به همراه دارد .

در تعالیم اسلامی هنر باید بتواند فضای مناسبی برای رشد و کمال انسان فراهم کند؛ هنر باید واجد معنایی باشد که معنویت حیات را به ذهن متبادر نماید؛ هنر باید معنادار بودن حیات را متذکر شود و در واقع به آگاهی و علم و معرفت منجر شود؛ هنر باید چگونگی زیستن را نیز به انسان تعلیم نماید؛ هنر باید زیبایی و حسن و تعادل و سایر قوانین حاکم بر عالم وجود را که مخلوق خداوند هستند و از طریق علم شناخته می‌شوند در تولیدات انسانی به کار بندد؛ هنر باید جاودانه‌ها و جاودانگی‌ها را تذکر دهد؛ هنر باید از ایجاد غفلت در انسان جلوگیری کند و به دنبال ساختن انسان و تأثیر دایمی بر او باشد، نه اینکه آثار موقتی را به‌وجود آورد که به‌محض قطع ارتباط با هنر، اثرات مثبت و سازنده آن نیز از بین برود؛ هنر باید بتواند روح ناآرام انسان را که مدام در پی اصل خویش است، آرام کند و در واقع باید بتواند با زیبایی خود روح انسان را به ماندن در کالبد مادی تشویق و ترغیب نماید (نقی‌زاده و امین‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۵). این همان نگاه هایی است که اصالتاً معمار ایرانی در خلق فضا خود را به آن مکلف می‌دانسته است.

اما در نگاه فلسفهٔ مدرن سه دیدگاه در ارتباط با هنر و مؤلفه‌های زیبایی آن وجود دارند که نگاهی کاملاً مادی و

احساسی را که از جنس متفاوتی از تعالیم اسلامی هستند، در آنها شاهد هستیم که عبارت‌اند از:
الف. هنر ناشی از غریزه‌بازی است (اسپنسر و گروس).
ب. هنر ناشی از غریزه و لذت جنسی است (فروید و داروین).
پ. هنر ناشی از غریزه جمال‌دوستی و زینت‌خواهی است (کانت و هگل)، (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۴).

هنرمند مدرن در باور خود به این راز آگاه شده که هر چیز آشنا غیر زیبایی‌شناسانه است و بنا به حکم فرمالیست‌ها هنر آنجا آغاز می‌شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم، جدا شویم و به دنیایی ناشناخته گام بگذاریم. هنر مدرن آشکارا گرایش به‌سوی سادگی افراطی داشت و البته می‌توانیم ادعا کنیم که در بیشتر آثار هنری مدرن، قاعده ابهام بود که حکم نهایی را صادر می‌کرد. هنر مدرن نشان می‌دهد که تداوم مفهوم‌سازی ویران‌گر است و اگر قرار است که هنر با حقیقت پیوند یابد، باید ما از گستره زیبایی به قلمرو تازه‌ای گام نهیم که آدورنو آن را «والایی»[۱۲] می‌نامد. او معتقد است «هنر شاید آنجا به اصالت دست یابد که خود را به‌طور کامل از مفهوم اصالت رها کند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۰)، در صورتی که در یک کلام هنر سنتی اصالت را همه وجود انسان می‌پندارد و رهایی از آن یعنی رهایی از انسانیت که در این‌صورت پیامد آن غفلت از حقایق درونی انسان است و درنتیجه منجر به دوری از زیبایی حقیقی می‌شود.

پیشینه و ادبیات موضوع

این بخش به توصیف ویژگی‌های دو کلیدواژه مقاله تحت عناوین «حس مکان» و «حس تعلق» در حوزه مباحث علوم رفتاری و روان‌شناسی محیط می‌پردازد و تلاش می‌شود عناوین مذکور به‌عنوان مؤلفه‌هایی از زیبایی مطرح شده و با ارایه نظریه‌ها و تجربیاتی در این باب به زیبایی بافت در مقوله فضای شهری برسد.

حس مکان

در مقدمه این مبحث باید اذعان داشت که رویکردی اساسی در حوزه‌های فکری پدیدارشناسی و روانشناسی در تعریف حس مکان و تعلق خاطر به آن وجود دارد. در این دیدگاه حس مکان به معنای ویژگی‌های غیر مادی مکان و با مفهومی نزدیک به روح مکان می‌باشد (عینی‌فر، ۱۳۸۷). شولتز[۱۳] در پدیدارشناسی مکان را فضایی عجین‌شده با خاطره‌ها و تجربه‌ها و حالات روحی در انسان تعریف می‌کند. از نظر وی «مکان محلی برای باشیدن انسان‌هاست» (شولتز، ۱۳۸۸: ۱۴). درحقیقت پدیدارشناسان مکان‌های پایدار را شرط لازم برای زندگی انسان می‌دانند، درنتیجه مکان‌هایی که تاکنون ماندگار بوده‌اند، شرایط لازم برای زندگی را داشته‌اند و در این صورت است که زیبا تلقی می‌شوند.

به اعتقاد یی‌فوتوآن[۱۴] حس مکان به نوعی فاصله بین شخص و مکان اشاره دارد، چنان‌چه به شخص امکان می‌دهد به ارزش مکان پی‌ببرد (توآن، ۱۳۸۴: ۱۲۶). رلف[۱۵] در کتاب مکان و بی‌مکانی اظهار می‌دارد: معنای اصلی ماهیت مکان از موقعیت خاص ساکنان محل و تجربیات ظاهری و فیزیکی برنمی‌خیزد، بلکه تمام این موارد از ویژگی‌های حیاتی یک مکان است. رلف مکان را تلفیق فضا با خاطره و رویدادها می‌داند و حس مکان را چیزی فراتر از آن و پیوسته با گذشته می‌داند (Salvesen، 2002: 54)، استیون مور[۱۶] نیز ویژگی‌های مکان را در جبری‌ترین حالت موقعیت محل می‌داند و در تجریدی‌ترین حالت آن حس مکان تعریف می‌کند (مور، ۱۳۸۴: ۹۱)، که این حس در تجریدی‌ترین حالت آن به محیط کیفیت می‌بخشد که از نگاه وی این کیفیت همان سرزندگی محیط یا زیبایی تعبیر می‌شود.

اما مشخصاً در نگاه شهرسازی بومی ایرانی مـردم چیزی فراتر از خصوصیات فیزیکی مکان را تجربه می‌کنند و می‌توانند پیوسته خود را با روح مکان[۱۷] یا حس مکان احساس کنند. بر این مبنا حبیبی (۱۳۷۸) نیز مکان‌های بافت قدیم را ذاتاً پایگاه‌های معنایی می‌داند که در طول زندگی براساس رویدادها شکل گرفته‌اند. در این راستا فلامکی حس مکان را همان محفل رابطه‌های کالبدی همسایگی‌ها و همجواری‌ها برمبنای شناخت رفتارهای فضایی ساکنان و افراد بومی بافت‌ها می‌داند (فلامکی، ۱۳۸۷: ۷۸) و نشان‌دهنده این مطلب است که ایرانیان از دیرباز نگاهی روان‌شناختی به فرایند شکل‌گیری ساختار مکانی محله‌ها داشتند.

محمدصادق فلاحت بر این باور است که انسان‌ها به تجربه حسی، عاطفی و معنوی خاص نسبت به محیط زندگی نیاز دارند، این نیازها از طریق نوعی تعامل صمیمی و « این‌همانی[۱۸]» با مکانی که در آن سکونت دارند، قابل تحقق است که به آن روح یا حس مکان می‌گویند (فلاحت، ۱۳۸۵: ۵۹). او حس مکان را به کاتالیزوری تشبیه می‌کند که باعث تبدیل شدن یک محیط به یک مکان می‌شود.

جان پانتر طراحی فضای شهری برمبنای حس مکان را حاصل انطباق سه لایه مختلف فضای کالبدی، فعالیت‌ها

و معنایی که کاربران از فضا دارند می‌داند ولی در مدل صرفاً مکانی دیوید کانتر[۱۹] تصورات و خیالات انسانی به‌جای لایه معنا قرار می‌گیرند که به اعتقاد وی ماندگاری و پایداری بافت را تضمین می‌کنند (گلکار، ۱۳۸۰: ۶۵). کوین لینچ [۲۰] در نگاهی متفاوت درباب کیفی‌کردن فضا یا به‌عبارتی زیباشدن آن، ارزش مکانی هرگونه فضایی در شهر را بسته به میزان رضایتی که برای فرد ساکن در آن فراهم می‌آورد، می‌داند (کالن، ۱۳۷۷). مفهوم مکان در روانشناسی محیط به‌عنوان فضایی که دارای معناست، مفهومی بنیادین پیدا می‌کند که پیوند با آن شرط انسانیت انسان است (Tuan,1976). در این صورت انسانی که در استفاده از جوهره مکان به آرامش روحی رسیده باشد، پایداری فضا برای او تضمین می‌شود. روانشناسی محیط تعامل عاطفی بین انسان و مکان را تحت عنوان «حس مکان» مورد مطالعه قرار داده است تا علاوه بر دستیابی به حس رضایت بیشتر از محل سکونت، حس تعلق، دلبستگی به فضا، امنیت، هویت و اصالت را در انسان تقویت کند. اغلب محققان رفتارشناس مانند جیولیانی[۲۱] حس مکان را به عنوان مفهومی چندوجهی که مبیّن پیوند افراد و مکان‌های با اهمیت برای آن‌هاست، توصیف می‌کنند (Giuliani,2003 : 137).

واژه حس مکان به تأثیر عاطفی یک مکان اشاره دارد که افراد به لحاظ حسی و فرهنگی به آن جذب می‌شوند و مبیّن ارتباطی نمادین با مکان است که با دادن معانی عاطفی مشترک فرهنگی، توسط افراد به مکانی خاص یا یک سرزمین شکل می‌گیرد و به معنای نحوه ادراک گروه یا فرد از مکان و نحوه ارتباط وی با آن می‌باشد (آلتمن، ۱۳۸۲). بیشتر روان‌شناسان محیطی در تعریف حس مکان به فرایند ایجاد دلبستگی اشاره دارند و پدیدارشناسان براساس نتیجه دلبستگی آن را تعریف می‌کنند. از نگاه پدیدارشناسان حس مکان به معنای مرتبط‌شدن با مکان به واسطه درک نمادها و فعالیت‌های روزمره است. این حس می‌تواند در مکان زندگی فرد به‌وجود آید و با گذر زمان عمق و گسترش یابد. آنها می‌گویند مکان یک مفهوم انتزاعی و ذهنی نیست، بلکه اولین قرارگاه ارتباط مستقیم با جهان و محل زیستن انسان است، به‌همین دلیل سرشار از معنا، واقعیت‌های کالبدی و تجربه‌های انسانی بوده و رابطه عمیقی با انسان برقرار می‌کند (Relph,1976 : 45). هیومن در رفتارشناسی به‌صراحت حس مکان را «درگیری عاطفی با مکان» می‌نامد (Hummon,1992). از این دیدگاه انسان‌ها به تجربه حسی، عاطفی و معنوی خاص نسبت به محیط زندگی نیاز دارند تا بتوانند به حس مکان نایل شوند. این مفهوم از یکسو ریشه در تمایلات درونی و تجربه‌های ذهنی هم‌چون خاطره، سنت، تاریخ، فرهنگ، اجتماع و ... دارد و از سویی دیگر متأثر از زمینه‌هایی عینی و بیرونی در محیط مانند طرح، منظره، بو، صدا و نیز فعالیت است که نشان‌دهندهٔ مفهومی پیچیده از پیوندهای انسان با محیط می‌باشد که در اثر انطباق و استفاده انسان از مکان به‌وجود می‌آید.

هویت مکان

مفهوم هویت زمانی که در ارتباط با مکان به‌کار گرفته می‌شود به‌معنای مشخصه‌هایی از مکان است که باعث تمایز آن از دیگر مکان‌ها و تداوم آن درطول زمان می‌شود که به آن هویت مکان گفته می‌شود (Lewika,2008: 54). از سویی دیگر رلف برپایه مطالعات لینچ، هویت مکان را از یک طرف تشخص یا تمایز مکانی می‌داند و از طرف دیگر هویت مکان را تصویر ذهنی، تجارب، تفکرات، خاطرات و احساسات بی‌واسطه از آنچه هست و باید باشد می‌پندارد (Relph,1976: 45).

روانشناسان معتقدند که کلاً افراد در صورتی با یک مکان ارتباط برقرار می‌کنند که مکان به آنها کمک کند که بدانند کیستند، به‌همین دلیل است که واژه هویت مکان، زمانی که توسط روان‌شناسان به‌کار گرفته شود، به منظور مشخصه‌ای از انسان است.

مشارکت دادن افراد در تصمیم‌گیری برای فضا و تعیین مسئولیت بر آنها نیز می‌تواند در تقویت هویت مکان مؤثر باشد.

در نگاه ایرانیان ماهیت و هویت هر فضا بر پایه رویدادهای انسانی که در آن و با آن رخ داده است، شکل می‌گیرد و فضا با آن رویدادها، «این‌همانی» پیدا می‌کند (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۱۷) و از منظر سنتی ایرانیان این‌چنین استنباط می‌شود که مرتبه وجودی هر انسان کیفیت و هویت فضای اطراف او را تعریف می‌کند. هویت در زمینه تقویت احساس این‌همانی با محیط نمود پیدا می‌کند و درعین‌حال وحدت جامعه را خدشه‌دار نمی‌کند، جامعه را مقلد جلوه نمی‌دهد، استقلال جامعه را تقویت می‌کند، مقوم ارزش‌های فرهنگی است و تداوم تاریخ ملی را فراهم می‌سازد. لیکن از نظر انسان‌ها هرچقدر مؤلفه‌های هویتی فضا با مؤلفه‌های آنها هماهنگ و همسان باشند و با مشاهده و درون فضا قرارگرفتن احساس این‌همانی بیش‌تری با فضا بنمایند، آن فضا واجد هویت است (نقی‌زاده، ۱۳۸۳: ۲۱).

درحقیقت می‌توان پنداشت علت این که انسان ها با عناصر و فضاهایی خاص احساس این‌همانی می‌کنند و آنها را جلوه‌ای از هویت خویش می‌پندارند، آن است که ارزش‌های مورد نظر خویش را در آن آثار و فضاها متجلی می‌یابند.

از نقطه نظر شولتز هویت بشر و هویت مکان لازم و ملزوم یکدیگرند و داشتن مکانی مشترک به‌معنای داشتن هویت مشترک، یعنی متعلق به یک گروه بودن است (شولتز،۱۳۸۲: ۱۲۶). در این ارتباط روان‌شناسان محیط بر این عقیده‌اند که تقویت پیوندهای عاطفی با مکان در فایق‌آمدن بر بحران هویت عصر حاضر و زیبایی‌بخشیدن به آن نقش اساسی دارد و در این جهانِ دایماً در حال تغییر، به انسان حس پایداری می‌بخشد (Hay,1998). درواقع، هرچقدر زندگی انسان سیار و بی‌ثبات باشد، پیوند انسان با آن مکان در هر شرایط متزلزل خواهد بود و نه‌تنها وجود پیوند عاطفی بین انسان و مکان امری بدیهی است بلکه اهمیت آن در کیفیت‌بخشیدن به حیات انسانی، خواه مثبت یا منفی قابل توجه است و نه‌تنها بر زندگی شخصی و فردی تأثیرگذار است بلکه در وجود کل اجتماعات انسانی مؤثر است. شاید حتی بتوان گفت که احساس وابستگی، اجتماع، اتحاد یا اختلاف، بیزاری و عداوت بین انسان‌ها در هر صورت جنبه مکانی دارد.

حس تعلّق

در واژه‌شناسی لغتنامه دهخدا تعلّق خاطر را علاقه داشتن، عشق به چیزی داشتن و میل به کسی داشتن معنی می‌کند و از نظر ابن خلدون (۱۳۵۹: ۷۲) تعلّق خاطرداشتن را معادل تعصب تعریف می‌کند.

حس تعلّق که به‌منظور بهره‌مندی و تداوم حضور انسان در مکان نقش مهمی ایفا می‌کند به‌گونه‌ای به پیوند فرد با بافت منجر می‌شود، در این صورت انسان خود را جزیی از بافت می‌داند و براساس تجربه‌های خود از نشانه‌ها، معانی، عملکردها و شخصیت، نقشی برای بافت در ذهن خود متصور می‌سازد، این نقش نزد او منحصر به‌فرد بوده و درنتیجه مکان برای او مهم و قابل احترام می‌شود. در این حالت است که می‌توان در دمیدن روح تازه به بافت از آن بهره جست و فضا را کیفیت بخشید و زیبایی آن را درک کرد. در کل باید در نظر داشت که اعلی‌ترین مرحله رابطه انسان و فضا، حس تعهّد و تعلّق شخص نسبت به فضاست. این حس از دو عامل مؤثر فضا و انسان به‌صورت توأمان ساخته شده و تغییرات هرکدام در میزان تعلّق مؤثر است.

در حوزه روانشناسی و براساس نظریه گشتالت ما میل داریم واحدهای بصری نزدیک به هم را روی سطح تصویر یکی ببینیم. به‌همین منظور تجدید خاطرات و ایجاد تعلّق، به‌نوعی حس تقرب[۲۲] را که یکی از ابعاد نظریه گشتالت است، در زیبایی یک بافت تداعی می‌کند. در این ارتباط، نگاه بومی ما در حوزه شهرسازی با همین رویکرد است و به‌قول پاکزاد: ما می‌خواهیم با حفظ خاطره‌های گذشته در حال زندگی کنیم و برای آینده خویش تدابیری بیندیشیم. ما خواستار اصالت، امنیت و خواهان زندگی در محیط هایی هستیم که در عین راحتی و انسانی بودن، دارای عناصر و اجزای زیبایی نیز باشد (پاکزاد، ۱۳۷۵: ۴۵).

از نگاه پدیدارشناسان در علوم رفتاری ازبین‌رفتن حس تعلق، جدایی افراد از یکدیگر و کمبود تعاملات اجتماعی نتیجه دید مدرن به فضاست؛ چنان‌چه به گفته شولتز بسیاری از مردم احساس می‌کنند که زندگی آنها « بی‌معنا» است و از «خود بیگانه» شده‌اند. کاهش میزان تعلق انسان به فضا منجر به تغییر در بنیان‌های روابط انسانی می‌شود و در صورت ادامه این روند، انسان صورت مدنی خود را از دست خواهد داد (شولتز، ۱۳۸۱: ۲۵) و چنین برداشت می‌شود که قدرت تشخیص نشانه‌ها و نمادهای یک مکان اغلب کوچک‌ترین و کم‌ترین پیش‌نیاز برای پرورش حس تعلّق و وابستگی در یک اجتماع است که می‌تواند زمینه‌ساز محیطی زیبا در یک بافت شود. ولی امروزه در نگاه شهرسازی معاصر رابطه انسان و فضا به انگاره‌ای مادی تقلیل یافته است و فضاهای عمومی تنها به مثابه فضایی برای تردد و حمل‌و نقل و نه جز این تنزل یافته‌اند و با این تعریف برخی بر این باورند که انسان ادراک خود را از فضاهای گذشته از دست داده است، لذا دقت و بازنگری در رابطه انسان و فضا می‌تواند به راهکارهای ارتقای کیفیت این رابطه منجر شود که این خود به زیبا بودن هرچه بیشتر فضاها می‌افزاید (توسلی و بنیادی، ۱۳۸۶).

مبانی نظری پژوهش
رفتارشناسی زیبایی

رفتار و تجربه زیباشناختی نیاز به درک و آگاهی مردم از فضاهای شهری دارد، یک‌چنین آگاهی و شناختی هنگامی به بهترین شکل خود تحقق می‌یابد که مردم به‌طور فعالانه در تصمیم‌گیری مربوط به شهر مشارکت می‌کند و به‌عبارت دیگر جنبه مردمی پیدا کند که این خود نگاه سنتی از درک زیبایی و رفتار آن در بافت توسط معماران قدیم محسوب می‌شد.

در دیدگاه سنتی ما زیبایی حقیقی که ازطریق شهود و از جهان معنویات نشأت می‌گیرد، نگاهی کیفی به زیبایی

را در دستور کار هنرهای خود قرار می‌دهد. در این ارتباط با حفظ یا اضافه کردن معانی سمبلیک به زیبایی فرمال فضاهای شهری می‌توان ساختار آن را تثبیت کرد و هرچه بتوان به نیازهای روحی و معنوی انسان توجه بیشتری نمود و درخصوص انسانی‌شدن فضا و کیفی‌کردن آن برای رسیدن به زیبایی‌های معقول (نه محسوس) گام برداشت، ارزش‌های زیباشناختی از دیدگاه سنتی پایدارتر خواهند بود و ماندگار و بادوام متجلی می‌شوند.

سخن ما بیانگر این مطلب است که با تکیه بر فرایند مفهوم حس مکان و بررسی عوامل مکانی مؤثر بر تعامل بین انسان و مکان به مشخصه‌های اجتماعی-کالبدی که قابلیت برقراری پیوند مثبت با انسان دارند، برمی‌خوریم که می‌توان آن را به‌عنوان مفهومی زیباشناسانه در طراحی شهری ارایه کرد. درضمن، این مطالعه حس تعلق در ادبیات سنتی طراحی بافت را نتیجهٔ فضایی مطلوب می‌داند و ارتقای آن را درنهایت منجر به افزایش کیفیت زندگی استفاده‌کنندگان از فضا میداند که به خودی خود در زیبایی فضا تأثیرگذار خواهد بود.

مقایسه تطبیقی مبانی زیبایی فضای شهری در دو تفکر سنتی و مدرن

آنچه مسلم است هنر و زیبایی در روزگار باستان چه در شرق و چه در غرب انکشاف حقیقت بوده است و هرچه ذهنیت شهرساز و معمار با تخیلات و تعلقات روحی و ذهنی شهروندان به فضا همراهی بیشتری داشته باشد، در ایجاد بافت زنده و جاودانه‌کردن آن به توفیق بیشتری دست می‌یابد. لازمه دست‌یابی به این هدف در طراحی شهری ادراک صحیح از فضاست و این منوط به کسب تجربه در فضا است. این تجربه با شناخت صحیح از فعالیت‌ها و ویژگی‌های سوژه معاصر، حضور اجتماعی او و همراهی با او کسب می‌شود. بافت قدیم شهری دارای خصلتی است که باید شناخته شود؛ زیرا مبیّن صفات و خصوصیات اصلی وجود بشری است. بشر بدون شناخت خود و هویتش نمی‌تواند شهر را بشناسد و برای آن طرح‌ریزی کند ولی اگر منظور از جستجوی هویت فقط همین باشد که بخواهیم ثابت کنیم که گذشته‌ای داریم، خواسته‌ای ابتدایی است که مشخصاً در حوزه طراحی بومی ما جایگاهی ندارد. طرح‌ها و فعالیت‌هایی که صرفاً یادآوری گذشته را دنبال کرده‌اند و در قالب سبک فرانوگرا مطرح شده‌اند، اغلب وجه‌های نوستالژیک دارد و فاقد غنا و انرژی لازم برای زیبایی و حیات شهری است.

دیدگاه این مطالعه بیان کنندهٔ آن است که هرگاه هنرمند در ساحت ادبی، فرهنگی و سنتی ادیان سیر کند، صورت‌های مناسب اثر هنری به او نمایان خواهد شد و مؤلفه‌های زیبایی آن از جنس مفاهیم شهودی و متافیزیکی خواهد بود و از آنجا که یکی از نتایج مترتب بر هنرها تجلی زیبایی است، فضای حاصل از ظهور هنر باید جلوه‌گاه زیبایی باشد لذا در تفکر سنتی اصلی‌ترین جلوه زیبایی یا خیر، زیبایی معنوی و کیفی در یک بافت شهری است که می‌تواند دوام و قوام آن را نیز تقویت کند و به باور ما تجربهٔ زیبایی‌شناسی در غرب نشان می‌دهد که زیبایی در محیط‌های شهری به‌طور عمده بر پایه روابط انتزاعی شکل‌ها، فضاها و عناصری که آنها را لذت‌بخش و خوشایند می‌سازند هم‌چون ریتم، سایه‌روشن و رنگ و ...تعریف می‌شوند.

اما با جمع‌بندی دیدگاه‌های زیبایی از منظر اسلامی می‌توان این‌گونه برداشت کرد که زیبایی وجودی است حقیقی که در عالم ماده با صورت‌های مادی به‌وسیله حواس و در عالم معقول با صفات مفهومی به‌وسیله عقل و در عالم ملکوت به‌وسیله دل توصیف می‌شود. آن‌چه می‌توان استنتاج کرد این است که در نگاه سنتی اساس زیبایی در مفاهیم طراحی صداقت اثر است و نباید جلوه‌ای دروغین و حالتی کاذب در انسان ایجاد کند. حالتی که انسان در یک فضا دارد، باید با کالبد آن بنا سازگار و هماهنگ باشد. تناقض در روح فضا اگرچه ممکن است در آغاز عجیب و جالب بنماید؛ چیزی ماندگار نیست و اساساً برمبنای طراحی بومی ما نیست، لذا می‌توان گفت هرچه صداقت در رفتار و کالبد فضا ملموس‌تر باشد، بافت می‌تواند زیباتر تداعی شود.

در نگرش‌های سنتی به زیبایی رگه‌هایی از حقیقت وجود دارد. در این دیدگاه اعتقاد بر آن است که ادراک عمومیِ جذب‌شده در خدمت فعالیت عملی- اخلاقی قرار می‌گیرد تا آن اثر زیبا جلوه کند. آشکارا از نگاه دینی و به تعبیر قرآن می‌توان این مطلب را استنباط کرد که زیبایی برای آفرینش یک اثر هنری در چهار مؤلفه هویدا می‌شود که در فضای بافت توسط معماران سنتی این چهار مؤلفه ملاک عمل قرار می‌گرفته است:

۱ـ در مناسبت (فسوی)[۲۳] در نسبت و مقیاس، سامان‌بخشی به فضا براساس شایستگی‌ها و بایستگی‌ها (مردم‌واری).

۲ـ در اتقان و استحکام (اتقن کل شی)[۲۴] در نیارش و ایستایی بافت (رسیدن به کمال بافت).
۳- در اندازه و نظم (خلقنا بقدر)[۲۵] در تناسب و هماهنگی (خودبسندگی).
۴ـ در هدایت (خلق ثم هدی)[۲۶] باعث هدایت مردم و پرهیز از آشفتگی و گمراهی آنان (پرهیز از بیهودگی) .

از طرف دیگر باید توجه داشته باشیم که انسان سرگردان فقط می‌تواند یک بافت بی‌ریشه و بی‌هویت را پدید آورد که برمبنای طرح‌های زیباشناختی جدید و در قالب مدها و سبک‌های زودگذر، آمد و شد می‌کنند و در صورتی که خاطرات جمعی، نشانه‌ها، سنتها و آداب اقوام مختلف را در خود حفظ ننماید و برای آنها ارزش قایل نشود، فضای بافت زشت و بی‌روح تلقی شود و در آنها زیبایی جایگاهی ندارد.

بدیهی است معماری که می‌خواهد فضا خلق کند باید متوجه باشد که مکـان و زمانی که قرار است در این فضای خلق‌شده جاری و سپـری شود، بر انسان‌ها چه اثـری گذاشته و می‌گذارد. برای انسان‌بودن باید در جهانی زیست که سرشار از مکان‌هایی باشد که در ذهن جایگاهی شاخص دارند و برای انسان‌بودن باید متعلق به یک مکان بود و آن را به نیکی شناخت. از آنجایی که معماران سنتی ما براساس سنت و هویت جمعی می‌ساختند بافت شهرهای سنتی هم‌شکل و هم‌زبان بوده‌اند و در نقطه مقابل آن چون معماران عصر جدید هریک بنا بر سلیقه و هویت شخصی خویش می‌سازند بافت شهرهای شکل گرفته جدید نیز ناهم‌شکل شده‌اند که گویای تکثر اندیشه و سلیقه آنان است. ما بر این باوریم که خلق فضای شهری آن‌گاه از جنس خلاقیت است و زیباست که جدید، زادهٔ موجود و مکمل آن باشد و آنگاه از جنس بدعت است که جدید جایگزین موجود و متضاد آن باشد که این خود نوعی پارادوکس مفهومی است که اعوجاج را در فضا جاری می‌کند.

قیاس‌های منطقی و فرجام پژوهش

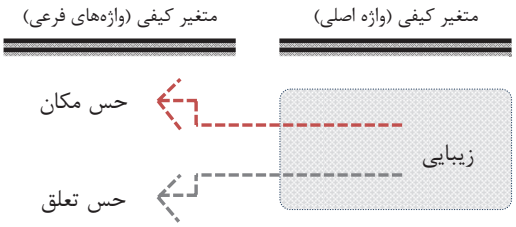
راهکارهای مطالعاتی که در چهارچوب ساختاری- نظری پژوهش مطرح شد از جنس مطالعات کیفی و با تدابیر توصیفی- تبیینی[۲۷] است. لذا در این بخش به مطالعات کیفی و قیاس‌های منطقی- استنتاجی با رویکردهای علمی- عملی خواهیم پرداخت که در حقیقت نوعی تحلیل محتوایی و نتیجه‌گیری پژوهش است.

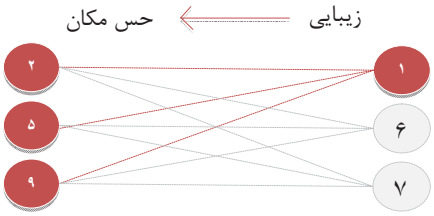
تحلیل‌های آماری

چنان‌چه در چکیده نیز توضیح داده شد، بررسی و آزمون بر روی یک نمونهٔ موردی جهت اثبات فرضیه لازم به‌نظر می‌رسد. لذا چنان‌چه در تصویر شماره یک ملاحظه می‌شود، در این تحقیق ساکنان محلهٔ جلفا جامعه آماری را تشکیل می‌دهند. در این جامعه جهت گردآوری داده‌ها از روش نمونه‌گیری سیستماتیک به صورت بلوک‌های مسکونی یک در میان (K=2) استفاده شده است.

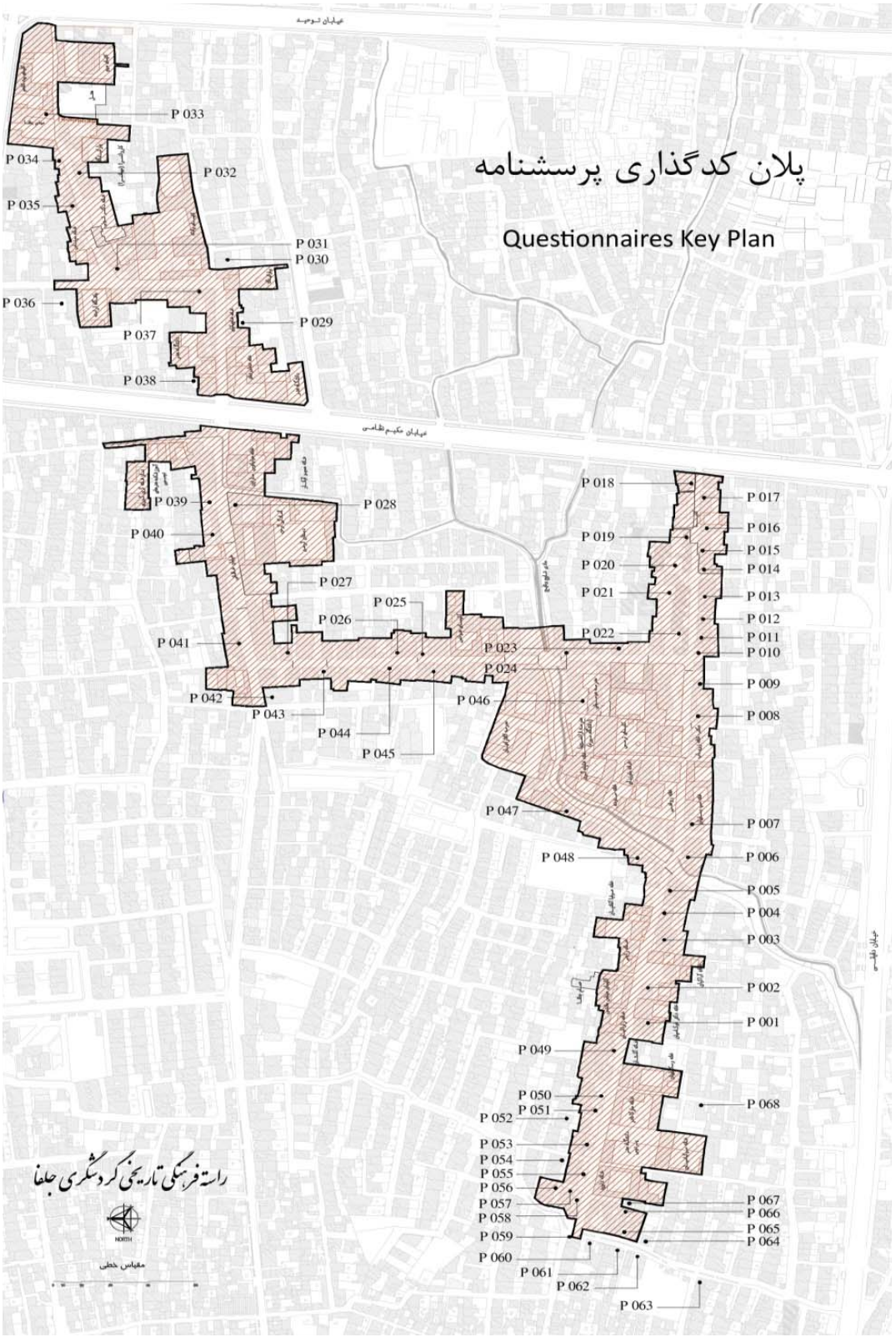
جمع‌آوری اطلاعات به‌روش پیمایشی و طبق نقشه پهنه‌بندی از محور فرهنگی، تاریخی، گردشگری جلفا صورت گرفته است. کوشیده‌ایم ارایه پرسشنامه در این پژوهش ابزاری کارآمد برای رسیدن به اهداف و اثبات مؤلفه‌های فرضیه باشد. این پرسشنامه به‌روش بسته و از پرسش‌هایی که مبیّن کلیدواژه‌های فرضیه هستند، طراحی شده است تا پاسخ‌دهندگان بتوانند به‌صورت هدفمند یاری‌رسان اثبات فرضیه مطالعه باشند.

کلیه نتایج این پژوهش از نرم‌افزار SPSS ۱۸ استخراج شده است و بررسی این نتایج در دو بخش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته است. در بخش توصیفی با استفاده از جداول فراوانی اقدام به خلاصه‌سازی مشاهدات شد. به عبارتی دیگر، در این بخش نتایج خام آماری حاصل از تک‌تک سؤالات پرسشنامه بررسی می‌شود و در بخش آمار تحلیلی با استفاده از جداول توافقی[۲۸] و آزمون‌های کای دو[۲۹] (χ^2) ، آزمون دقیق فیشر[۳۰] و ضریب کرامر[۳۱] اقدام به





دیاگرام ۱. نحوهٔ برخورد واژه‌ها در SPSS جهت آماده‌سازی معناداری آزمون فرضیه (مأخذ: نگارنده)



تصویر۱. محور فرهنگی، تاریخی و گردشگری جلفا، پلان کدگذاری پرسشنامه (سازمان بهسازی و نوسازی شهرداری اصفهان، ۱۳۸۷)

آزمون فرضیه کرده‌ایم.[۳۲] دیاگرام شماره یک نحوهٔ بررسی جامعه آماری و نحوه تقاطع متغیرها جهت آزمون فرضیه را به‌طور خلاصه بین می‌کند.

بررسی سؤالات پرسشنامه

در این بخش از پژوهش به تنظیم و ارایه نُه سوال پرسشنامه پرداختیم که هریک مبیّن یکی از کلیدواژه‌های پژوهش هستند:

۱. آیا محله شما به‌عنوان نشانه یا نماد خاصی معروف است؟ (زیبایی)
۲. آیا شما به محله خود دلبستگی دارید؟ (حس مکان)
۳. آیا شما کماکان خاطرات خود را با دیدن محله قدیم خود حس می‌کنید؟ (حس تعلق)
۴. آیا با اهالی محله خود احساس صمیمیت می‌کنید؟ (حس تعلق)
۵. آیا مراسم خاصی در محله شما وجود دارد؟ (حس مکان)
۶. آیا کوچه ها و گذرهای قدیمی محلهٔ شما زیباتر و دلنشین‌تر از دیگر محلات می‌کند؟ (زیبایی)
۷. آیا اصالت ساکنان باعث زیبایی محله می‌شود؟ (زیبایی)
۸. چه مدت یک‌بار همسایه‌های خود را می‌بینید؟ (حس تعلق)
۹. آیا حاضرید خانه‌ای با همین شرایط فعلی در محلات دیگر به شما داده شود؟ (حس مکان)

در تحلیل سؤالات پرسشنامه و آماده‌سازی بستر آزمون فرضیه تلاش شده است با محوریت متغیر زیبایی و تقاطع آن با متغیرهای حس مکان و حس تعلق در نرم‌افزار SPSS به انباشته‌ای از تقاطع متغیرها رسید. سپس با بررسی معناداری تک‌تک این تقاطع‌ها به کیفیت ارتباط متغیرهای این پرسشنامه دست پیداکرد. در جداول پیش‌رو نحوه روابط متغیرهای کیفی ماخوذ از SPSS نمایش داده می‌شود.

بررسی فرضیات – رابطه دو متغیر زیبایی و حس مکان

چنان‌چه در جدول شماره دو مشاهده می‌شود با توجه به اینکه در خروجی‌های SPSS ضرایب کای دو و فیشر کمتر از ۰/۱ استخراج شده است، لذا فرض اولیه رد شده تلقی می‌شود و فرض جایگزین که همان رابطه بین دو مؤلفه زیبایی و حس مکان است با شدت زیاد (ضریب کرامر ۰/۲۲۸)[۳۳] اثبات می‌شود.

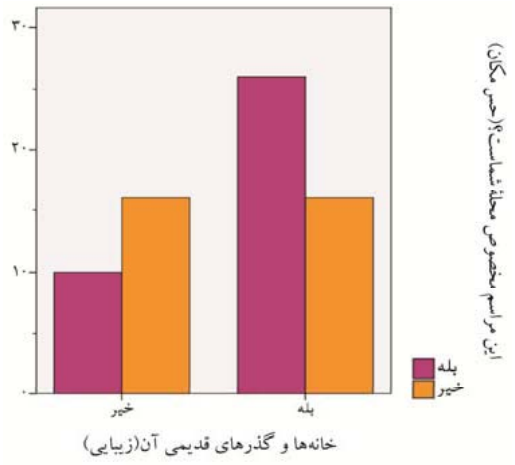
تحلیل این آمار براساس جدول ۱ بدین ترتیب است که ۶۱/۹ درصد افرادی که در پرسشنامه معتقد بودند که وجود خانه‌ها و گذرهای قدیمی برای آنها زیبایی‌آفرین است، به این مطلب نیز باور داشتند که برخی آداب و رسوم و مراسم تنها مخصوص محله جلفاست. این بدین معناست که در محلهٔ جلفا افرادی که خانه‌ها و گذرهای قدیمی را زیبا می‌پندارند، معتقد به مفهوم حس مکان هستند و با توجه به وجود دلبستگی به محلهٔ خود آن را خاطره‌انگیز می‌شمرند و نسبت به آن احساس مسئولیت می‌کنند و این‌گونه گذرها برای آنها دلنشین تلقی می‌شود و به عبارت دیگر حس دلبستگی نسبت به مکان در آنها زیاد است و در این صورت است که می‌تواند منجر به درک بیشتر و بهتر زیبایی‌های بافت شود.

جدول ۱. جدول توافقی دو مؤلفه زیبایی و حس مکان در SPSS (مأخذ: نگارنده)

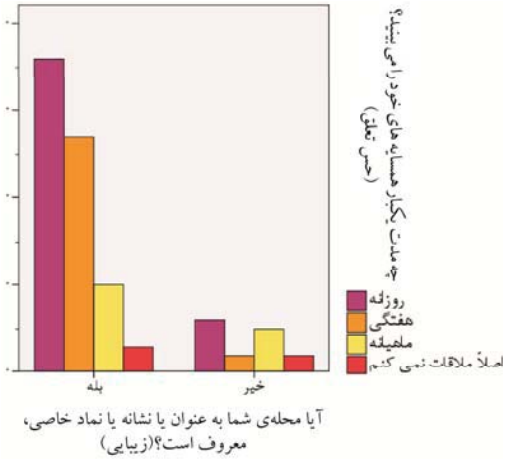
جدول توافقی / Crosstab			این مراسم مخصوص محله‌ی شماست؟ (حس مکان)		Total
			بله	خیر	
خانه‌ها و گذرهای قدیمی آن (زیبایی)	خیر	تعداد / Count	۱۰	۱۶	۲۶
		٪ within خانه ها و گذرهای قدیمی آن	۳۸.۵٪	۶۱.۵٪	۱۰۰.۰٪
	بله	تعداد / Count	۲۶	۱۶	۴۲
		٪ within خانه ها و گذرهای قدیمی آن	۶۱.۹٪	۳۸.۱٪	۱۰۰.۰٪

جدول ۲. بررسی آمار تحلیلی آزمون‌های فرضیه (رابطهٔ دو مؤلفه زیبایی و حس مکان در SPSS) (مأخذ: نگارنده)

Chi-Square Tests آزمون کای دو		Asymp. Sig. (2-sided) مقدار احتمال تقریبی
Chi-Square	ضریب کای دو	۰/۰۶۰
Fisher's Exact Test	آزمون دقیق فیشر	۰/۰۸۱
Cramer's Value	ضریب کرامر	۰/۲۲۸



تصویر۲. نمودار رابطه دو مؤلفه زیبایی و حس مکان (مأخذ: نگارنده)



تصویر۳. نمودار رابطه دو مؤلفه زیبایی و حس تعلق (مأخذ: نگارنده)

جدول ۳. جدول توافقی دو مؤلفه زیبایی و حس تعلق در SPSS (مأخذ: نگارنده)

Crosstab / جدول توافقی			چه مدت یکبار همسایه های خود را می بینید؟ (حس تعلق)				Total
			روزانه	هفتگی	ماهانه	اصلاً ملاقات نمی‌کنم	
آیا محله ی شما به عنوان یا نشانه یا نماد خاصی، معروف است؟ (زیبایی)	بله	Count / تعداد	۳۶	۲۷	۱۰	۳	۷۶
		% within آیا محله‌ی شما به عنوان یا نشانه یا نماد خاصی، معروف است؟	۴۷.۴٪	۳۵.۵٪	۱۳.۲٪	۳.۹٪	۱۰۰.۰٪
	خیر	Count / تعداد	۶	۲	۵	۲	۱۵
		% within آیا محله‌ی شما به عنوان یا نشانه یا نماد خاصی، معروف است؟	۴۰.۰٪	۱۳.۳٪	۳۳.۳٪	۱۳.۳٪	۱۰۰.۰٪

بررسی فرضیات – رابطه دو متغیر زیبایی و حس تعلق

چنان‌چه در جدول ۴ مشاهده می‌شود، با توجه به اینکه در خروجی‌های SPSS ضرایب کای دو و فیشر کمتر از ۰/۱ استخراج شده است، فرض اولیه رد شده تلقی می‌شود و فرض جایگزین که همان رابطه بین دو مؤلفه زیبایی و حس تعلق است، با شدت زیاد (ضریب کرامر ۰/۲۸۱) اثبات می‌شود.

جدول ۴. بررسی آمار تحلیلی آزمون‌های فرضیه (رابطه دو مؤلفه زیبایی و حس تعلق در SPSS) (مأخذ: نگارنده)

Chi-Square Tests آزمون کای دو		Asymp. Sig. (2-sided) مقدار احتمال تقریبی
Chi-Square	ضریب کای دو	۰/۰۶۶
Fisher's Exact Test	آزمون دقیق فیشر	۰/۰۸۵
Cramer's Value	ضریب کرامر	۰/۲۸۱

راهکارهای عملی

برداشت کلی حاصل از ادبیات و آمار اخذ شده این پژوهش نشان می‌دهد که بی‌شک درک زیبایی‌های عینی و ذهنی از بافت حاصل ارتباطات درونی، تعلقات، خاطرات و تصورات انسان ساکن در آن و ویژگی‌های محیطی آن است. بحران هویت امروز و مورد سؤال قرارگرفتن هویت مکان و به‌تبع آن از بین‌رفتن حس مکان در بافته‌ای شهری نشأت‌گرفته از نسیان ارزش‌های معمارانه است. درواقع ما به‌جای «یافتن» هویت الهی خویش درپی «بافتن» هویت خویش هستیم. از این روی معمار امروز ما در امر خلق فضای شهری با عنایت به‌مقوله زیبایی و درک زیبایی‌ها در آن می‌باید وحدت‌گرایی را جایگزین کثرت‌گرایی کند و با استعانت از همراهی و همدلی با مردم به زیباسازی فضا ورود کند.

لذا بر این اساس می‌توان یافته‌های پژوهش را به ترتیب

ذیل بیان داشت و برای افزایش دو مفهوم کیفیت‌بخش حس مکان و حس تعلق که برای ساکنان یک محله به خلق تصورات زیبا از بافت منجر می‌شود، می‌توان عوامل ذیل را برشمرد:

- زنده‌کردن باورها و تعلقات تاریخی شهر (سرزندگی شهری به‌واسطه تداوم تاریخی آن)
- پیوستگی در کیفیات فضایی و پرهیز از تغییرات یک‌باره (عدم انهدام مفهوم حس مکان در بافت).
- پیش گیری از جابجایی‌ها و مهاجرت های درون شهری (افزایش مفهوم حس مکان با تأکید بر انسجام رفتار با کالبد).
- افزایش ماندگاری فضا به‌واسطه افزایش انگیزه اقامت و تقویت حس تعلق در آن (تقویت مفهوم تعلق خاطر ساکنان).
- تداوم زبان سمبلیک متعارف در بافت (توجه به ادبیات زندگی و تعلقات متداول و رایج در بافت).
- افزایش حس تعلق ازطریق القای حس مالکیت ساکنان و ارایه تدابیر ثبتی ازطریق ایجاد حساسیت بر روح مالکیت (رسیدن به روح مکان ازطریق افزایش حس تعلق).
- افزایش مفهوم حس مکان به واسطه اهمیت‌دادن به ویژگی های مکانی، طبیعی و جغرافیایی هر محله (اهمیت به خصلت‌های مکانی بافت تحت عنوان گوهر و ارزش‌های محیط شهری).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش قصد ما با هم‌سنجشی در معیارهای زیبایی‌شناختی سنتی خود گذشته‌گرایی و بازگشت به گذشته نیست بلکه به نظر ما بررسی تجربیات و دیدگاه‌های گذشته برای یافتن افق‌های آینده یک امکان است. دیدگاه طرح‌شده در فرضیه این پژوهش روش‌های نو درانداختن در فضای شهری نیست بلکه مفاهیمی همچون حس تعلق و حس مکان در محیط‌های شهری، بازخوانی و بازآفرینی پارادایم‌های گذشته شهرهای قدیم است که از جنس ساختارهای رفتاری و روانی ساکنان یک بافت است. ما در سنت خلاقیت محیط‌های شهری خود نه خواهان افراط و تفریط هستیم و نه خواهان التقاط و بدعت، آنچه ما خواهانیم آرامش و زیبایی است که هرکس می‌تواند درحقیقت درون خود بدون هیچ دغدغه‌ای به آن دست پیدا کند.

حال با استعانت از موارد ذکر شده فوق که راهکارهای کلی زیباسازی روان‌شناختی فضاهای شهری است می‌توان به راهکارهای عملی جهت نمایش زیبایی‌های بافت جلفا اشاره کرد:

- آشنایی معماران با شیوه‌های زیستی و آداب و رسوم محله جلفا خصوصاً ارامنه ساکن آنجا که دلبستگی قبلی و قلبی نسبت به محیط و مکان محله خود دارند.
- استفاده از مفهوم صمیمیت‌ها در تدابیر بهسازی به‌جای استفاده از مفاهیم زندگی به‌سبک صنعتی.
- حساسیت بر خرید و فروش و حتی اجاره فضاهای با کاربری مسکونی و خدماتی در محله جلفا ازطریق اعمال قوانین تملیکی و تملکی و سیاستگذاری‌های ثبتی جهت افزایش رابطه تعلقی میان اهالی محله.
- ارایه امتیازات و تسهیلات حقوقی به اهالی برای تشویق آنها به‌اقامت‌گزیدن طولانی‌مدت در محله.
- بازیافت مراسم بومی و برقراری آداب و رسوم در مراکز محله به‌واسطه زنده نگاه‌داشتن هویت مکانی و تجدید خاطرات و تعلقات و بازآفرینی روح محیط جلفا.

در واقع، در این تحقیق روشن می‌شود که الگوپذیری زیبایی از منظر سنتی اساساً موضوعیتی فطری دارد اما این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که زیبایی و مؤلفه‌های برگرفته از آن را هم‌چون سایر کیفیات نمی‌توان با عبارات و جملات تعریف کرد بلکه باید توسط ادراکات حضوری و رفتاری که در این پژوهش نیز طرح شده‌اند دریافت شوند. این مؤلفه‌ها عمدتاً از جنس عواطف‌اند و در جان و روان انسان‌ها تأثیر می‌گذارند .

امیدواریم معماران امروز ما بتوانند با خردورزی خود زیبایی را که گنج و موهبتی مخفی است[۳۴] و نزد آدمیان به ودیعه سپرده شده است، از سر جان و دل برای مطلوبیت فضاهای شهری به‌کار گیرند.

پی‌نوشت

1- Accommodative Comparative Model
2- Mid Range / Interdisciplinary
3- Meta-Analysis Method
4- Test of Hypothesis
۵- اولریخ تچلر پژوهشگر در مطالعات تطبیقی و استاد دانشگاه کاسل آلمان
6- Benchmarking
7- Comparative Method
8- Bricolage
9- Informality
۱۰- Esoterism- ایزوتریسم، لایه درونی زیبایی، طریقت دین (بینای مطلق ،۱۳۸۰)
۱۱-Exoterism - اگزوتریسم، لایه بیرونی زیبایی، شریعت زیبایی (بینای مطلق ،۱۳۸۰)
12- Sublime
13- Christian Norberg Schulz
14- Yi-Fu Tuan
15- Relph Edward
16- Stephen Moore
17- Genius Loci./ Spirit of Place
۱۸- Identical، شولتز می‌گوید این‌همان‌سازی عینی آشنا شدن با یک محیط خاص، این‌همان‌سازی پایه حس تعلق‌داشتن انسان به محیط است و درحقیقت این‌همان‌سازی، همان خصوصیات محیط عینی است که معمولاً در دوران کودکی بسط می‌یابد (شولتز، ۱۳۸۸).
19- David Canter
20- Kevin Lynch
21- M.V. Giuliani
۲۲- Proximity اصل تقرب: ما میل داریم واحدهای بصری نزدیک به هم را روی سطح تصویر یکی ببینیم. تجدید و زنده‌کردن خاطره‌ها و ایجاد حس تعلق نوعی حس تقرب را در نظریه گشتالت تداعی می‌کند.
۲۳- الَّذِی خَلَقَ فَسوَّی (اعلی، آیهٔ ۲)، *تفسیر المیزان*، جلد ۲۰، ص ۴۳۷.
۲۴- وَتَرَی الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِیَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِی أَتْقَنَ کُلَّ شَیْءٍ إِنَّهُ خَبِیرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ (نمل، آیهٔ ۸۸)، *تفسیر المیزان*، جلد ۱۵، ص ۵۷۵.
۲۵- إِنّا کُلّ شَیْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ (قمر، آیهٔ ۴۹)، *تفسیر المیزان*، جلد ۱۹، ۱۴۰.
۲۶- قَالَ رَبّنَا الّذِی أَعْطی کلّ شیءٍ خَلْقَهُ ثمّ هَدَی (طه، آیه ۵۰)، *تفسیر المیزان*، جلد ۱۴، ۲۳۱.
27- Descriptive-Explanatory Tactics
28- Crosstabs
29- Chi Square
30- Fisher Exact Test
31-Cramer’s Value
۳۲- در صورتی‌که بتوان فرض اولیه (H0) را که درحقیقت عدم ارتباط بین دو متغیر (کلیدواژه‌ها و مؤلفه زیبایی‌شناختی مندرج در فرضیه پژوهش و طرح‌شده در پرسشنامه) است رد کرد، در این صورت می‌توان ارتباط بین آن دو متغیر را به‌عنوان جایگزین (H1) که اساساً همان فرضیه تحقیق است، اثبات‌شده تلقی کرد. علم آمار این حالت را در صورتی که مقدار احتمال (p-value) کمتر از ۰/۱ (به‌عنوان خطای آماری) قرار گرفته باشد، اثبات فرضیه (فرضیه جایگزین) می‌داند (هومن،۱۳۸۰).
sig.(P-Value) ≤ ۰،۱ → Reject H0→ Accept H۱ ..... فرضیه مطالعه اثبات شده است
sig.(P-Value) > ۰،۱ → Accept H0 ..... فرضیه مطالعه رد شده است
۳۳- در صورتی که ضریب کرامر (Cramer’s Value) نزدیک به عدد ۱ باشد، می‌توان شدت بین دو متغیر را قطعی دانست (هومن،۱۳۸۰).

۳۴ - حدیث قدسی"کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکل اعرف" من گنجی پنهان بودم، خواستم شناخته شوم، آفرینش را آفریدم تا شناخته شوم. بیانگر این مطلب است که ایرانیان از دیرباز در نگاه اسلامی خود معتقد بودند که بین زیبایی، عشق و هنر جدایی نیست. با این استدلال که کنت کنزاً: این زیبایی است، احببت ان اعرف: این عشق است و خلقت الخلق: خلاقیت هنری است (بینای مطلق، ۱۳۸۵).

منابع

- آریان‌پور، امیرحسین(۱۳۵۴). *فرهنگ پیشرو*. تهران: نشر جهان‌رایانه.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن(۱۳۵۹). *مقدمهٔ تاریخ ابن‌خلدون*. مترجم گنابادی، جلد۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
- احمدی، بابک(۱۳۸۸). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*. چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز.
- الهی قمشه‌ای، حسین(۱۳۸۹). *فطرت انسانی و فهم زیبایی فضا. مجله نما*، شماره ۱۷۹-۱۸۰.
- بورکهارت، تیتوس(۱۳۷۶). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. مترجم جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- بینای مطلق، محمود(۱۳۸۰). *مجموعه‌کلاس‌های شناخت‌شناسی*. گروه دکتری دانشگاه هنر اصفهان.
- بینای مطلق، محمود (۱۳۸۵). *نظم و راز*. تهران: انتشارات هرمس.
- پاکزاد، جهانشاه(۱۳۷۵). *هویت و این‌همانی با فضا*. مجله صفه، شماره‌های ۲۱ و ۲۲.
- پاکزاد، جهانشاه(۱۳۸۰). *اصول و ضوابط طراحی فضاهای شهری*. تهران: مرکز مطالعات شهرسازی و معماری.
- پاکزاد، جهانشاه(۱۳۸۶). *سیر اندیشه‌ها در شهرسازی، از کمیت تا کیفیت*. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی.
- پرتوی، پروین(۱۳۸۲). *مکان و بی‌مکانی رویکردی پدیدارشناسانه. نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۱۴.
- توان، ییفو (۱۳۸۴). *تقابل اصالت و حس مکان. مجله خیال*، شماره ۱۶.
- دویچ، الیوت(۱۳۸۴). *زیبایی‌شناسی تطبیقی. مجله فرهنگ و هنر*، مترجم جواد علافچی، شماره ۱۳.
- دینپرست، منوچهر(۱۳۸۸). *روزنامهٔ تهران امروز*. شمارهٔ هجدهم مهر.
- ذکرگو، امیرحسین(۱۳۸۵). *مفهوم فرم و درجات کمال هنری در آراء کوماراسوامی. مجله خیال*، شماره ۱۸، تهران: فرهنگستان هنر.
- ریتزر، جرج(۱۳۷۴). *نظریه جامعه‌شناسی در دنیای معاصر*. مترجم محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.
- شولتز، کریستیان نوربرگ(۱۳۸۸). *روح مکان، به‌سوی پدیدارشناسی معماری*. مترجم شیرازی. نشر رخداد نو.
- شولتز، کریستیان نوربرگ(۱۳۸۲). *گزینه‌ای از معماری: معنا و مکان*. مترجم ویدا نوروز برازجانی، نشر جان جهان.
- صلیبا، جمیل(۱۳۶۶). *فرهنگ اصطلاحات فلسفی*. مترجم منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران.
- ضیمران، محمد(۱۳۸۴). *فلسفه هنر ارسطو. (مجموعه مقالات فلسفه و حکمت)*. تهران: فرهنگستان هنر.
- طباطبایی، علاءالدین(۱۳۸۱). *سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان. مجله خیال*، شماره ۳، تهران: فرهنگستان هنر.
- فلاحت، محمدصادق(۱۳۸۵). *مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن. نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۲۶.
- فلامکی، محمدمنصور(۱۳۸۷). *نظریه‌ای بر منشور مرمت شهری*. تهران: مرکز تحقیقات و مطالعات مسکن و شهرسازی.
- گلکار، کوروش(۱۳۸۰). *مؤلفه‌های سازندهٔ کیفیت طراحی شهری. مجله صفه*، شماره ۳۲.
- معین، محمد(۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- مور، استیون (۱۳۸۴). *فناوری مکان و نظریه نامدرن. فصلنامه خیال*، مترجم ف، فردانش، شماره ۱۵، تهران: فرهنگستان هنر.
- ندیمی، هادی(۱۳۸۰). *بهای حقیقت*. مدخلی در زیبایی شناسی معماری اسلامی. *مجله صفه*، شماره ۳۲.
- نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۸۷). *درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی*. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی.
- نقی‌زاده، محمد و بهناز امین‌زاده(۱۳۸۲). *مفهوم و مراتب فضای کیفی. مجله خیال*، شماره ۸، تهران: فرهنگستان هنر.
- نقی‌زاده، محمد(۱۳۸۳). *معنای نشانه‌ها جان جلوه‌های هنری. مجله خیال*، شماره ۱۲، تهران: فرهنگستان هنر.
- نورشاهی، نسرین(۱۳۸۹). *تاریخچه و جایگاه مطالعات تطبیقی*. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- وبستر، مریام(۱۳۶۲). *فرهنگ لغات آمریکایی مریام*. تهران: انتشارات ارغوان.
- هومن، حیدرعلی(۱۳۸۰). *تحلیل داده‌های چندمتغیری در پروژه‌های رفتاری*. تهران: نشر پارسا.

- Denzin, N. & Lincoln, Y(1998). Strategies for Qualitative Inquiry. **JAP Research**, p. 3.
- Giuliani, M.V(2003). *Theory of Attachment and Place Attachment.* **J.E.P**, p. 137.
- Hay, R.(1998). *Sense Of Place In Developmental Context*. **EPJ**, Canada, p. 5-29.
- Hummon, D(1992). **Community Attachment: Local Sentiment & Sense of Place**. USA.
- Kyle, G.T. et al(2004)**.** *Effect of Involvement and Place Attachment*. **Leisure J**., pp. 209-231.
- Lewika, M(2008)**.** *Place Attachment,Place Identity and Place Memory***. JEP**, p. 54.
- Moore, R. L. & Graefe, A. R(1994). *Attachments to Recreation Settings.* **L.S**, pp. 17-31.
- Proshansky, H. M(1978). **The City and Self-Identity Environment and Behavior**. pp. 147-169.
- Relph, Edward(1976)**. Place and place iessness**. Pion limited, London, p. 45.
- Salvesen, David(2002)**. The Making Of Place**. New York, p. 54.
- Tuan, Yi-Fu(1981). **Space and Placethe Perspective of Experience**. Minnesota Press, p. 126.Twigger,
- R. & Uzzell, D(1996). *Place and Identity processes*. **EPJ**, p. 220.

راهنمای اشتراک دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر

در صورت تمایل به اشتراک دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر، پس از تکمیل فرم اشتراک، بهای اشتراک را بر اساس تعداد نسخه‌های درخواستی نشریه به شماره حساب تمرکز درآمد اختصاصی دانشگاه هنر اصفهان ۲۱۷۷۲۶۰۲۳۲۰۰۰ بانک ملی، شعبه اصفهان (کد ۳۰۰۱) واریز و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی نشریه ارسال فرمایید.

- قیمت هر شماره: ۵۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال دوم(شماره ۳-۴): دو شماره ۱۰۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال دوم(شماره ۳-۴) برای اساتید و دانشجویان: دو شماره ۸۰۰۰۰ ریال (ارسال کپی کارت شناسایی دانشگاهی و یا معرفی‌نامه معتبر الزامی است.)

نشانی نشریه: اصفهان- خیابان چهارباغ پایین- حد فاصل میدان شهدا و چهارراه تختی- کوچه پردیس- پلاک ۱۷- دانشگاه هنر اصفهان- حوزه معاونت پژوهشی- دفتر نشریه « پژوهش هنر».

کد پستی: ۳۳۶۶۱- ۸۱۴۸۶ **تلفن:** ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵ و ۰۳۱۱-۴۴۰۳۲۸ **نمابر:** ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹

Website: www.aui.ac.ir/research/nph E-mail: p.honar@aui.ac.ir

---

فرم اشتراک

دو فصلنامه « **پژوهش هنر** »

لطفاً در این قسمت چیزی ننویسید.
کد اشتراک : .....

نام موسسه یا شرکت .....

نام و نام خانوادگی ..... میزان تحصیلات ..... رشته تحصیلی..... شغل: .....

اشتراک از شماره ..... تا ..... تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه

نشانی: .....

.....

.....کد پستی: ..... صندوق پستی: .....

تلفن تماس: ..... نمابر: ..... آدرس الکترونیکی: .....

شماره فیش بانکی: ..... نام بانک و شعبه: ..... مبلغ: .....

تاریخ

امضاء متقاضی

Reception Date: 2011/6/6
Admission Date: 2012/8/11

Comparative Aesthetics of Place Attachment and Sense of Attachment Factors in Urban Space

Mohammad Masoud* **Eisa Hojjat**** **Shahriar Nasekhian*****

Abstract

This research aims to beautify and improve the quality of urban space through suggesting behavioral-emotional concepts. It seems that today's patterns for beautifying urban space are derived from man's desire for variety. However, the question seems to be "Is it possible to achive complete space beauty only via constructional or formal variety?" "Could behavioral elements contribute to urban aesthetics?" This research tries to revive the knowledge of original and local art of town planning through comparing different theories in behavioral sciences, psychology and urban designing.

In this view, the two factors of place attachment and sense of attachment are considered as effective in beautifying urban sapces.

Research model in this essay is contrastive-comparative based on meta-analysis method. Closed systematic survey questionarie provides our data in this research. In this study, we are trying to investigate the status of aesthetic values in the formation of town planning process. This research claims that beauties of the context can be perceived much better through suggesting concepts like personality as well as applying qualitative strategies such as strengthening identifying relation between human being and his environment.

Keywords: aesthetic, comparative aesthetics, place attachment, sense of attachment

* Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
** Associate Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, University of Tehran, Tehran, Iran.
*** Lecturer, Faculty of Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
s.nasekhian@ aui.ac.ir

Reception Date: 2012/1/17
Admission Date: 2012/7/1

Determining the Most Appropriate Measures of Radiation in the Central Courtyard of Yazd Houses
(Case study of Rasulian House)

Saideh Hoseinyzadeh Mehrjardi*

Abstract

By focusing on house designs in ancient Iran, this article tries to study eco-design houses.

For many years, comfort and climate (with active and passive solar) were the basic characters of house design in Yazd (100 years ago and before). Therefore, this research intends to study these houses. The research results will be suitable for researchers in other fields such as architecture, urban design and planning.

One of these ancient houses in Yazd is Rasulain House which is studied in this research. The main research question is how we can demonstrate eco-design in the context of modern Iranian architecture.The courtyard of this house is studied with regard to one or two surrounding story spaces around the courtyard and its solar orientation. Then,eight orientations (i.e. N, N.E, E, S.E, S, S.W, W, N.W; with angle 45°) are selected and the data is analyzed and finally the best solar orientation is identified. The results show that 37/5° to South-West is the best orientation for the courtyard.

Keywords: measure of radiation, central courtyard, central organization, traditional house of Yazd

* Educator, Art & Media Department, Payame Noor University, Islamic Republic of Iran.
archisad@pnu.ac.ir(archi.hoseinyzade@ymail.com)

Reception Date: 2011/5/21
Admission Date: 2011/7/11

Re-Identification of the Cultural Function of Glazed Ceramics in the Context of the Middle Elamite Beliefs and Rituals

Reza Vahidzadeh* **Mozafar Farhadpoor** **

Abstract

The emerging of glazed ceramic technology in middle Elamite period provided an opportunity for reaching a special artistic language which resulted in a continuous tradition of architectural decoration in Iran. Understanding the true nature of these works of art requires serious study of the social life and traditions of their creators.This paper aims to provide a new field for historical and artistic analysis of Elamite pottery, especially glazed ceramic and its technical evolution while studying its place in the context of prehistoric ritual ceremonies through literature and material remains.Comparing the Elamite literature with the evidences of the ceramic figures locating in the temples and monumental complexes shows a profound belief in the ability of these objects in supporting and conceptualizing the architectural space, which is rooted in the epistemological approach of their creators towards the knowledge of materials. Linguistic analysis of the Untash-Napirisha's inscriptions indicates the Elamite beliefs in the presence of the essence of life in glazed ceramics which is used by Shilhak-Inshushinak in strengthening an immortal picture of the royal family. On the other hand, the fact that the application of glazed ceramics was limited only to decoration of temples of Inshishushinak and his assisting goddesses in managing the afterlife journey indicates their function in the Elamite traditional practices. Interpreting the traditional function and semiotics of these cultural relics would require a broader and more sophisticated definition of the terms "applied arts" and "architectural decorations" than what is currently intended to be.

Keywords: Elam, Elamite traditions, ceramic, glaze, statue

* PhD. Candidate, Faculty of Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
rezavahidzade@yahoo.com

** M.A., Director of Chogha Zanbil World Heritage Site.

Reception Date: 2011/8/22
Admission Date: 2011/6/24

Rereading of Iranian Clothing System with Post-Structuralist Approach of Barthes

Maryam Mounesi Sorkheh*

Abstract

Clothing has been one of the essential necessities of human being and it is a powerful communicative tool. Due to the cultural diversity of different nations and races, different sorts of dresses are prevalent in various nations and people. In addition, differen treligions cause the development of various dresses which represent a part of their identity. Clothing system is provided by the expansion of societies, formation of beliefs, different social and cultural activities. In this paper, we try to express that clothing system has passed different transformations and accepted cultural rule and symbolic meanings. In explaining its meanings, the specific cultural values of each and every nation can be observed in different social contexts. Therefore, the possibility of meaning multiplication in clothing system is provided, in spite of different readings of audiences in various discourses.The main goal of this paper is to express the factors active in the meaning-formation of clothes –in general- which are under the influence of phenomena like globalization, culture, religion, social organizations, media, economy and politics. The fundamental question is how different audiences apprehend clothing in different contexts and with regard to their personal experiences. Hence, the author has considered the concept of clothing (in particular, Iranian dress) as a text which lacks a single expressive form and its meaning varies under different factors and this view is in conformity with the concept of multiplication of meaning in poststructuralist approaches (especially Barthes' approach). According to poststructuralist viewpoint, every text is created inside its discourse and so never stops. In this regard, Barthes equates clothing system with a text which takes different meanings in different social and cultural discourses. Thus, the emergence of different sorts of clothing causes the expansion of meaning. Moreover, the clothing fashion industry itself is in search of recreation of different meanings in this area. The acceptable values for every individual as well as personal ideology and religious discourse cause different types of meanings. Different kinds of religious, occupational and customary effects cause clothing transformations. The role of social organizations, including family and educational institutions, which act to expand the local or foreign culture, is also very important in this regard. The economical power of individuals and social forces is also effective in meaningfulness of clothing. Policy of Iranian government is also effective in developing special kinds of clothing and related meanings.

Keywords: clothing system, poststructuralism, Roland Barthes, polysemy, cultural discourse

* PhD. Candidate, Department of Art Studies, Faculty of Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
maryam_mounesi@ut.ac.ir

Reception Date: 2012/3/10
Admission Date: 2012/7/10

An Aesthetic Analysis of Decorations of Safavid Qurans
(Regarding a number of illuminated Qurans in National Museum of Quran in Tehran)

Arezoo Paydarfard* **Mahnaz Shayestefar**** **Hassan Bolkhari Ghehi*****

Abstract

The development of book decoration in Islamic civilization was mainly under the influence of the Holy Quran's position in Islam (however, there was undoubtedly the heritage of book decoration remained of pre-Islamic civilizations and transferred to Islamic civilization). Thus, in this article the Quran has been selected as an authentic document for aesthetic analysis of decorations and in this regard the Safavid Qurans can be studied due to the harmony of color and pattern, quality of paper, binding etc and it is clear that a comprehensive analysis of the art of Quran decoration cannot be proposed without studying such elements.

The aim of investigating Quranic illuminations of Safavid period is not only gaining knowledge about the influence of past centuries on Quranic decorations of this period but also recognizing the decorations of some manuscripts of National Museum of Quran which have not been studied before. In this regard, of 32 Safavid Quranic manuscripts in National Museum of Quran (due to the restrictions of visiting the archive) 6 manuscripts of the main hall of the museum were selected and the aesthetics of their decorations was studied by applying the descriptive-analytic method as well as using the ideas of great palaeographs of the country.

Keywords: Aesthetics; illumination; the Quran; Safavid period; National Museum of Quran in Tehran

* MA and member of scientific board, Art Faculty, University of Birjand, Birjand, Iran.
** Associate Professor, Dept. Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
*** Associate Professor, Dept. Art Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Reception Date: 2012/2/22
Admission Date: 2012/6/23

Restoration of 20th Century Easel Paintings under the Influence of Italian Aesthetic and Philosophical Concepts

Mohsen Ghanooni* Mehdi Hosseini Hamid Farahmand Boroujeni*****

Abstract

Basic concepts of philosophy and aesthetics have usually influenced the process of creation or dealing with artistic work, especially those concepts which deal with conservation and restoration of easel paintings. Therefore, investigating the alteration of these concepts in 20th century, which led to the development of a new view in restoration of easel paintings, is an important issue. On this basis, the formation of new aesthetic concepts in the easel paintings field is a serious issue which needs in-depth researches. New aesthetics presented new concepts in European societies of restoration. German philosophy besides modern aesthetics of Italy simplified the formation of restoration theory of paintings by Cesare Brandi. This research tries to study the formation of Brandi's theory in a historical and scientific context. By referring to historical context, this study is looking for philosophical background of contemporary theory of painting restoration and a logical connection in this area. Till now, theory of painting restoration by Cesare Brandi in the international conservation societies is acceptable and extendable.

Keywords: philosophical concepts, aesthetic, painting restoration & conservation, theoretical basis of restoration, Cesare Brandi

* M.A., Library, Museum & Document Center of Iran Parliament, Tehran, Iran. Mohsen_ghanooni@yahoo.com
** Professor, Dept. Visual Arts, Art University of Tehran, Tehran, Iran. Hosseini@art.ac.ir
*** Lecturer, Dept. Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. H.farahmand@aui.ac.ir

Reception Date: 2012/3/8
Admission Date: 2012/8/2

Indian Sati Tradition in the Chehelsotoun Palace Wall Painting and *Suz o Godaz Mathnavi*

(The manifestation of cultural relationship between Iran and India in Shah Abbas II and Akbar Shah era)

Asghar Javani*

Abstract

In some parts of the history of India it has been reported that the Indian woman believed she would become Sati if she burned herself in the fire of her husband after his death. She believed that, through this, the widow would have turned into the goddess of love and would enter heaven. In year 1010 Hijri, Akbar, the king of India, ordered the Iranian poet "Mohammadreza Khoboshani" who resided in India to convert the love and loyalty of the Indian widow in Sati ceremony into a poem. His poetry became pictorial 3 times around 1060 Hijri by artists of Shah Abbas II's era. Also a wall painting was made illustrating Sati ceremony in "Indo-Iranian" hybrid style in Isfahan Chehelsotoun Palace. To answer the question whether the Iranian Shah Abbas II and the Indian Shah Akbar intended to stabilize political and cultural relations between the two countries through relying on the common definition of love, loyalty and virtue of the Iranian and Indian women in their literature and art, the analyzing method by referring to historical documents of Sati tradition in India and the poetry and wall paintings of Chehelsotoun Palace can help finding ananswer. The present research shows that regarding Shah Akbar's order to the Iranian poet for composing a poem describing Sati tradition and Shah Abbas's support for picturing the story in Indo-Iranian style besides two other romantic themes "Joseph and Zuleikha; Khosrow and Shirin" and locating it in one of the major palaces of the king, they intended to establish integration between common themes in the two countries in order to stabilize their political and cultural relations.

Keywords: Sati tradition, wall paintings, Chehelsotoun Palace, cultural relations, Shah Akbar, Shah Abbas II, *Suz o Godaz* Mathnavi

* Assistant Professor, Faculty of Visual Art, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

پژوهش

Contents

- **Indian Sati Tradition in the Chehelsotoun Palace Wall Painting and SuzoGodazMathnavi**
  (The manifestation of cultural relationship between Iran and India in Shah Abbas II and Akbar Shah era)
  AsgharJavani **1**

- **Restoration of 20th Century Easel Paintings under the Influence of Italian Aesthetic and Philosophical Concepts** Mohsen Ghanooni, Mehdi Hosseini, Hamid Farahmand Boroujeni **11**

- **An Aesthetic Analysis of Decorations of Safavid Qurans (Regarding a number of illuminated Qurans in National Museum of Quran in Tehran)** Arezoo Paydar fard, Mahnaz Shayeste far, Hassan Bolkhari Ghehi **21**

- **Rereading of Iranian Clothing System with Post-Structuralist Approach of Barthes**
  Maryam MounesiSorkheh **37**

- **Re-Identification of the Cultural Function of Glazed Ceramics in the Context of the Middle Elamite Beliefs and Rituals**
  Reza Vahidzadeh, Mozafar Farhadpoor **47**

- **Determining the Most Appropriate Measures of Radiation in the Central Courtyard ofYazd Houses**
  (Case study ofRasulian House)
  SaidehHoseinyzadehMehrjardi **61**

- **Comparative Aesthetics of Place Attachment and Sense of Attachment Factors in Urban Space**
  Mohammad Masoud, Eisa Hojjat, Shahriar Nasekhian **71**

Scientific journal Of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

Art studies

Vol.2.No.3.Spring & Summer 2012

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar
Editor- in-chief: Dr. Mehdi Hossieni

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
Assis. Professor, Art University of Tehran
Marziyeh Piravi vanak
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Samad Samaniyan
Assis. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin SoltanKashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran

General Editor: Reza Hosseini Keshtan

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapouriyan
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Fatemeh Vazin

Address: No. 17, Pardis Alley, Chahar baqh -e-paeen St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research
P.O.BOX: 81486-33661
Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-311) 4460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Websiat: www.aui.ac.ir/research/nph

Reviewers:

- MehrnazAzadi(Ph.D)
- Mohammad TaqhiAshouri(Ph.D)
- HesamAslani(M.A)
- Mohammad Iranmanesh(Ph.D)
- MohmmadReza Bemanian(Ph.D)
- BehnamPedram(Ph.D)
- MozhganJahanara(Ph.D)
- AlirezaKhajegir(Ph.D)
- EimanZakariaeiKermani(Ph.D)
- Ahmad SalehiKakhky(Ph.D)
- Mohammad Zymaran(Ph.D)
- NahidAbdi(Ph.D)
- Hamid FarahmnadBoroojeni(Ph.D)
- Rima Fayaz(Ph.D)
- Maryam Qhasemi(Ph.D)
- BehnamKamrani(Ph.D)
- JavadMahdavinejad(Ph.D)
- SamadNajarpoor(Ph.D)

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi,Naser Jafarnia

Note:

The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers. This journal is indexed and Abstracted in http: // www.ricest.ac.ir

No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal includes subjects as scientific-research, visual arts, architecture and Urban Design, Industrial Design, and interdieiplinary researchs.

in the name of God

Instructions for Contributors

The biannualjournal of *Art Studies* accepts and publishes papers invisual arts, architecture & urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields as well as all related 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 variousauthenticreferences have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For the first evaluation,the paper manuscript (abstract and fulltext) and a letter to the editorial board of journalare necessary.

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 placed at the end of paper in the same format and not exceed 500 words.

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 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, translator's name, location, publisher.

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

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

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 of it.

All illustrations must be numbered in the order in 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 inan attached folder including all necessary parts, with subject part named "UPA".

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

Postal Address: Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, ChaharBaghPaeen St. Isfahan, Iran.
Art University of Isfahan

Postal code: 8148633661
E-mail:p.honar@aui.ac.ir
Phone: (+98311)4460755-4460328
Fax: (+98311)4460909

www.aui.ac.ir/research/nph

دانشگاه هنر اصفهان

Scientific journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 2 - No. 3 Spring & Summer 2012

Indian Sati Tradition on The Chehelsotoun Palace wall Painting and Suz o Godaz Mathnavi (The manifestation of cultural relationship between Iran and India in Shah Abbas II and Akbar Shah era) 1
Asghar Javani

Restoration of 20th Century Easel Paintings under the Influence of Italian Aesthetic and Philosophical Concepts 11
Mohsen Ghasooni, Mehdi Hosseini, Hamid Farahmand Boroujeni

An Aesthetic Analysis of Decorations of Safavid Qurans (Regarding a number of illuminated Qurans in National Museum of Quran in Tehran) 21
Arezoo Paydarfard, Mahnaz Shayestefar, Hassan Bolkhari Ghehi

Reading of Iranian Clothing System with Post-Structuralist Approach of Barthes 37
Maryam Mounesi Sorkheh

Re-Identification of the Cultural Function of Glazed Ceramics in the Context of the Middle Elamite Beliefs and Rituals 47
Reza Vahidzadeh, Mozafar Farhadpoor

Determining the Most Appropriate Measures of Radiation in the Central Courtyard of Yazd Houses (Case study of Rasulian House) 61
Saideh Hoseinyzadeh Mehrjardi

Comparative Aesthetic of Place Attachment and Sense of Attachment Factors in Urban Space 71
Mohammad Masoud, Eisa Hojjat, Shahriar Nasekhian