

فردوس هنر

www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317
Online ISSN2717-2775

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

سال اول | شماره ۴ | بهار ۱۴۰۰



• تاریخ شفاهی بافت قالی روستایی و عشایری استان فارس
سیده اکرم اولیائی طبائی

• تحلیل بیان استعاره «واسازی» در پوستره‌های نوشتار-محور دهه ۹۰ (در
گالری طراحان آزاد)
مهسا تقوی | مجید حیدری

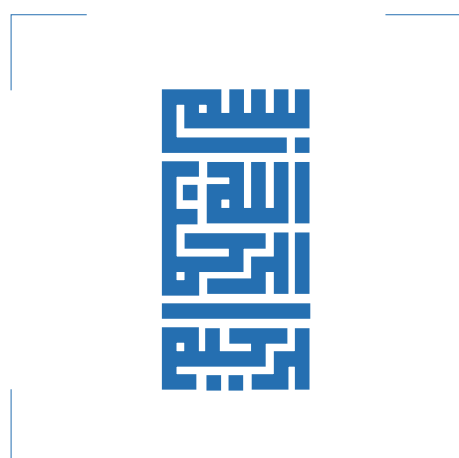
• بررسی رویکرد صوفیانه نگاره‌های جلوس شاهانه دربار سلطان حسین
بایقرا | فهیمه سراوانی

• مقایسه تطبیقی ویژگی‌های کالبدی جداره‌های شهری
(نمونه‌های موردی: راسته بالا و پایین خیابان مشهد و تربیت تبریز)
مریم طلایی | محمدصادق متولی حقیقی

• تحلیل اسطوره‌شناختی اثر شنیداری غم‌نومه فریدون به نویسندگی
پیمان قدیمی و آهنگ‌سازی حسین علیزاده
محمدرضا عزیزی

• معرفی الگوی بهره‌گیری از نقاشی قهوه‌خانه در طراحی محیط بازی رایانه‌ای
پریسا علیخانی | مهدی محمدزاده | بهروز مینایی بیدگلی







فصلنامه علمی فردوس هنر

دکتر بهروز محمودی بختیاری

دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

ویراستار فارسی: دکتر سعیده باباجانی محمدی
طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده
با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی، دکتر سید حسین مجتبیوی، دکتر محمد مهدی سرگلزهی، خانم سکینه قاسمی، آقای احسان ملکی.

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳، مؤسسه آموزش عالی فردوس
پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>
تلفن: ۰۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳
پست الکترونیکی:
ferdowsehonar@gmail.com
fhja.info@gmail.com

زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال اول، شماره ۴، بهار ۱۴۰۰
شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۳۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سر دبیر: دکتر محمد رضا آهنچیان
جانشین سر دبیر: دکتر داود شادلو
مدیر داخلی: مهندس سیده مریم مجتبیوی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سحر چنگیز
استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس
دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه ادبیات و هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر مجید حیدری
استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس
دکتر ابوالقاسم دادور
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر محمدرضا راشد محصل
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر طاهر رضازاده سراسکانرود
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران
دکتر جلال‌الدین سلطان کاشفی
استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقله
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر اصغر فهیمی‌فر
دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

- مقالات مندرج لزوماً نقطه نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.
- استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.
- پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.



Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts

Vol. 1 | No. 4 | Spring 2021

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Mohamad Reza Ahanchian

Deputy Editor: Dr. Davood Shadloo

Manager: Seyedeh Maryam Mojtavavi

Editorial Board:

Dr. Roghaye BDr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Abolghasem Dadvar

Professor, Alzahra University

Dr. Seyed mousa Dbadj

Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran

Dr. Mohammad Reza Rashed Mohasel

Professor, Shahid Chamran University of Ahvaz

Dr. Jalalodin Soltan Kashefi

Professor, Tehran University of Art

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

Associate Professor, Department of English Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)

Dr. Asghar Fahimi far

Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Behrouz Mahmoudi Bakhtiari

Associate Professor, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts,, University of Tehran

Dr. Ali Mashhadi

Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Tahir Rizazadeh

Assistant Professor, Islamic Azad University, Science and Research Branch

Dr. Javad Amin Khandaqi

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Dr. Sahar Changiz

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Dr. Majid Heidari

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Persian Text Editor: Dr. Saiedeh Babajani Mohammadi

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Special Thanks: Dr. Hashem Jalili Safarian, Dr. Hamid Tabatabaye, Dr. Seyed Hossein Mojtavavi, Dr. Muhamad Mahdi Sargolzei, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Ehsan Maleki.

Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad, Razavi Khorasan Province, Iran.

Website: <http://www.fhja.ir>

Phone: 00985137138011

Email: ferdowsehonar@gmail.com

فهرست

تاریخ شفاهی بافت قالی روستایی و عشایری استان فارس	۱۰
تحلیل بیان استعاری «واسازی» در پوستره‌های نوشتار-محور دهه ۹۰ (در گالری طراحان آزاد)	۲۶
بررسی رویکرد صوفیانه نگاره‌های جلوس شاهانه دربار سلطان حسین بایقرا	۴۶
مقایسه تطبیقی ویژگی‌های کالبدی جداره‌های شهری	۶۶
تحلیل اسطوره‌شناختی اثر شنیداری غمنومه فریدون به نویسندگی پیمان قدیمی و آهنگ‌سازی حسین علیزاده	۸۴
معرفی الگوی بهره‌گیری از نقاشی قهوه‌خانه در طراحی محیط بازی رایانه‌ای	۱۰۴

Contents

Oral History of Rural and Nomadic Carpet Weaving in Fars Province	11
Analysis of Metaphoric Expression of “Deconstruction” in Type-based Posters (Azad Art Gallery, Tehran, 1390s)	27
A Study of the Sufi Approach to the Paintings of the Royal Session of Sultan Hussein Bayqara	47
Comparative study on physical characteristics of Urban walls	67
Mythological analysis of A Requiem for Fereydoun written by Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh	85
Introducing the pattern of using Ghahve-Khane painting in designing a computer game environment	105

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعه موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت شده را - اغلب به وسیله سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های ذکر شده شود؛ درعین حال پرهیز از کلی‌گویی، دوری از تعصب به مسئله و مستدل بودن مطالب نیز باید مد نظر قرار گیرد.

- به‌طور خلاصه، عوامل زیر باعث عدم تأیید مقاله در مرحله نخست ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری / تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

ساختار مقالات علمی برای نشریه «فردوس هنر» باید مطابق شرایط زیر باشد، در غیر این صورت مورد بررسی قرار نخواهد گرفت (همه بخش‌ها ضروری است):

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطابی یا شعرگونه نباشد.

چکیده: خلاصه‌ای از مقاله است که طرح کلی، روش پژوهش و نتایج مقاله را بیان می‌کند. چکیده باید ساختارمند و به ترتیب دربرگیرنده این موارد به صورت تیتروار باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیه تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیده مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتماً در قالب تیتروار تنظیم شوند.

چکیده انگلیسی: مبسوط‌تر از چکیده فارسی و بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

واژگان کلیدی: نویسنده باید واژگان اصلی مرتبط با موضوع مقاله را در پایان چکیده با عنوان واژگان کلیدی بیان کند. واژگان کلیدی نباید صرفاً تکرار واژه‌های به‌کاررفته در عنوان مقاله باشد و باید بین ۴ تا ۶ واژه باشد که با ویرگول از یکدیگر جدا می‌شوند.

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط مسئله پژوهش، مبانی نظری، اهداف، سؤال‌ها و ضرورت و اهمیت پژوهش است.

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به‌ترتیب دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه و تحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینه تحقیق: در پیشینه تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شده مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین بیان شود.

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینه تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طور کلی نسبت نتایج پژوهش حاضر با پژوهش‌های مرتبط قبلی بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مقاله بررسی و دستیابی یا عدم دستیابی به اهداف پژوهش و دلایل رد یا اثبات فرضیه(ها) بیان می‌شود؛ در نتیجه‌گیری، مقدمه، ارجاع و دلیل آورده نمی‌شود.

تقدیر و تشکر: در بخش تقدیر و تشکر باید نام و عنوان افراد، گروه‌ها و مؤسساتی که به‌صورت مادی یا غیرمادی بر روند انجام پژوهش اثرگذار بوده و موجب پیشرفت آن شده‌اند ذکر شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان باید در پایان مقاله (پیش از فهرست منابع) عدم تعارض منافع خود را در انجام پژوهش بدین صورت اعلام کنند: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانه نتایج تأثیر بگذارد.)

پی‌نوشت‌ها: توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوه‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخه فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوه ارجاع‌دهی درون متن و دستورالعمل تنظیم منابع را می‌توانید در بخش راهنمای ارجاع‌دهی و تنظیم منابع در منوی راهنمای نویسندگان ببینید.

تذکر: فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌شوند. لازم است منابع و مأخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع‌شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۱-۳. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

به‌جز رعایت ساختار اصلی مقاله، موارد دیگری نیز وجود دارند که توجه به آن‌ها ضروری است و موجب افزایش دقت اثر و ارتقای کیفیت آن می‌شود. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: یک‌دستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یک‌دستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یک‌دست بودن روش ذکر تاریخ‌ها در سراسر مقاله (بدین معنی که همه تاریخ‌ها هجری شمسی یا هجری قمری یا میلادی باشند)، استفاده به‌جا و متناسب از تصویر، نمودار و جدول برای روشن‌تر شدن موضوع، رعایت اصول مجله، از جمله برای تنظیم تصاویر، نمودارها و جداول. نحوه تنظیم متعلقات متن (جدول، تصویر) و روش ارجاع‌دهی و تنظیم منابع را در ادامه ببینید.

متعلقات متن: در صورتی که بدنه مقاله شامل متعلقاتی مانند جدول، نمودار، تصویر و نقشه باشد، برای تنظیم این موارد لطفاً به دستورالعمل زیر توجه نمایید:

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسه ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.

• اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائه بهتر و گویایی مطالب

- کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتراژ جدول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود.

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

- روش ارجاع نویسی مقالات «فردوس هنر» درون‌متنی (APA) و داخل پرانتز است؛ نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحه یا صفحاتی که مطلب از آن برداشته شده است، باید در متن ذکر شود (نام خانوادگی، سال، شمارهٔ صفحه). برای منابع فارسی (تألیف یا ترجمه) حتماً نام نگارنده به فارسی و سال انتشار اثر به شمسی نوشته شود و برای منابع لاتین حتماً نام به انگلیسی و سال به میلادی نوشته شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و بر پایه روش زیر تنظیم شود:
- برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، ناشر.
- برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره یا سال، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله.
- برای مقاله الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام مقاله، نام نشریه الکترونیکی یا تارنما، تاریخ آخرین بازنگری، نشانی اینترنتی.
- کلیه فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

۴-۱. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.
- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin ۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):
 - ۱- عنوان مقاله؛
 - ۲- نام نویسندگان؛
 - ۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبه علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛
 - ۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسنده مسئول مقاله؛
 - ۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شماره مربوط نام گذاری و با فرمت PEG/ و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل های مجزا بارگذاری شوند؛
 - ۶- جدول ها حتماً به صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازه ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

- نویسندگان باید پس از آماده سازی فایل ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و در هر صورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].
- از نویسندگان محترم درخواست می شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکر شده آماده شده باشند و به طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. در صورتی که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.
- فایل های درخواست شده
 - مشخصات نویسندگان
 - فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
 - نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق نامه نویسندگان برای انتشار اثر)
 - تصویر
 - جدول

پردیس هنر

هنر پدیده‌ای ایستا و تک‌ساحتی نیست که به‌آسانی در بند تعاریف درآید و همگان را در یک اسلوب و قالب با خود همراه سازد؛ با این حال بی‌راه نیست اگر هنر را در یک ویژگی دارای چتری گسترده و فراگیر بپنداریم و آن این‌که چون حصنی حصین و دژی استوار هنرمند را در امن و امان نگاه می‌دارد. قبول که هر کس از طغّ خود یار هنر می‌شود و از این بازار متاع باب میل خود می‌جوید اما چه هنر را مقدس بپندارد و چه از هنر تقدّس‌زدایی کند، چه هنر را وسیله بدانند چه آن را هدف بینگارد، چه هنر را در تقابل با سیاست بخواهد و چه آن را در حمایت از سیاست فرض کند، چه دلبسته هنرهای زیبا باشد و چه دلباخته هنرهای کاربردی، چه به هنر برای هنر باور داشته باشد که آزاد و مستقل زیبایی و کمال خود را بجوید و چه هنر را برای مردم و در خدمت جامعه طلب کند که فایده و منفعتی در پی بیاورد، چه مدافع هنر متعهد باشد و چه نافی تعهد یا هر پسوند و پیشوند دیگری که به این پدیده بچسبد و... همین‌که به آفرینش اثر هنری می‌پردازد گویی رها از تنش‌ها و فشارها به وادی آرامش و قلعه‌ای تسخیرناپذیر وارد می‌شود که در احاطه خود اوست و حسی از امنیت و آسودگی برایش به ارمغان می‌آورد. گویی هنرمند با خلق اثر هنری قدم به پردیسی می‌نهد که چون باغ‌های افسانه‌ای و اساطیری سرشار از آرامش و آسایش، محیطی امن و مطلوب را برایش فراهم آورده است و جز این نیست که «گر تخت جویی هنر بایست».

اثر هنری از آن هنرمند است و او خود را در آن پیدا و بازآفرینی می‌کند. او در پی هنرآفرینی به باغ شخصی خود گام می‌نهد و باشندۀ پردیسی می‌شود که می‌تواند در سایه‌سار درختانش امن و آسایش را تجربه کند:

گرچه طبعم ز سایه بر خطر است سایبانم شمایل هنر است

خرسندیم که نامی درخور و هم‌راستا با چنین معنا و مفهومی بر پیشانی این نشریه نشسته است و خرسندتر از اینکه به یاری علاقه‌مندان هنر و پژوهشگران این عرصه، به شماره چهارم رسیده‌ایم. امید که نشریه «فردوس هنر» با همراهی اندیشه‌ورزان وادی هنر پیوسته و مستمر منتشر شود و باز هم در انتظار نوشته‌های علمی و یافته‌های پژوهشی شما هستیم.

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

تاریخ شفاهی بافت قالی روستایی و عشایری استان فارس^۱

سیده اکرم اولیائی طبائی*

۱. مربی و عضو هیئت علمی گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۱۶
صفحه ۱۰-۲۵

شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

چکیده

بیان مسئله: استان فارس یکی از مراکز مهم تولید فرش دستباف ایران است. بافت فرش در روستاها و عشایر این استان بخشی از ملزومات زندگی زنان را تشکیل می‌دهد. این تحقیق به روش تاریخ شفاهی فرایند تولید، پشم‌چینی و تهیه مواد اولیه، بافت و مرمت فرش فارس را روایت می‌کند. تاریخ شفاهی در واقع گفت‌وگویی قاعده‌مند و آگاهانه بین دو نفر درباره ابعادی از وقایع گذشته است که دارای اهمیت تاریخی است و برای تبدیل شدن به سند و ماندگاری آن ثبت و ضبط می‌شود. **هدف:** هدف این تحقیق دستیابی به اطلاعاتی است که بخش‌های پنهان موضوع پژوهش را به روش تاریخ شفاهی روشن کند. این تحقیق به روش کیفی و با ابزار مصاحبه نیمه‌ساختاریافته انجام شده. **سؤالات تحقیق:** در زیر صورت کلی سؤالات مصاحبه بیان شده است. مقتضی است با توجه نوع تحقیق (تاریخ شفاهی)، بر مبنای اینها سؤالاتی جزئی‌تر مطرح شدند.

- ۱- نحوه تهیه و تولید مواد اولیه برای بافت در گذشته و حال چگونه بود؟
- ۲- محل (مکان) و زمان تولید و بافت فرش (کارگاه‌های متمرکز و غیرمتمرکز، سال، ماه و روزها)
- ۳- نحوه انجام کار (چله‌کشی / چله‌دوانی) و عملیات تکمیلی (پایین‌کشی و پرداخت)
- ۴- نحوه مرمت کردن و برطرف کردن عیوب فرش

روش تحقیق: جامعه آماری تحقیق فعالان فرش دستباف فارس بودند. روش نمونه‌گیری به صورت گلوله برفی یا افزایشی و حجم نمونه بر اساس اشباع نظری ۳۳ نفر انتخاب شده است. **نتیجه تحقیق:** از مهم‌ترین نتایج تحقیق این است که مردان در جامعه عشایری و در فرایند تولید فرش، جز در چیدن پشم و فروش فرش کار چندانی نمی‌کردند و غالب کار تولید با بانوان بود از این رو خانواده‌ای که دختران بیشتری داشت از تولیدات و حتی سیاه‌چادر بزرگ‌تری نیز برخوردار می‌شد. آنها چون دائم در حال کوچ و سفر بودند، غالباً بافته‌هایشان به بیش از شش متر تجاوز نمی‌کرد که همان هم در اثر باز و بسته کردن‌های مکرر در هر مسیر منجر به گوشه‌دار شدن و سرکجی در بافته می‌شد. در ضمن خلاف ادعای موجود مبنی بر عدم وجود کارگاه متمرکز در فارس و شیراز می‌توان به کشف وجود برخی کارگاه‌های متمرکز بافت فرش در حدود ۱۰۰ سال پیش در شیراز نظیر کارگاه اردوبادی با مدیریت ابراهیم غربی اشاره کرد که به‌عنوان قدیمی‌ترین کارگاه متمرکز و با تعداد ۱۴۰-۱۵۰ دستگاه در شیراز مشغول به تولید و بافت فرش بهارلو بوده است و نیز پژوهش محققانی نظیر دکتر پرهام که به یازده تخته فرش بافته شده در کارگاهی که توسط دو خان قشقایی و حدود ۱۰۰ سال پیش دایر شده بود اشاره داشت که با چند دلیل دیگر موجود در متن منجر به رد ادعای مذکور می‌گردد.

واژگان کلیدی: تاریخ شفاهی، فرش دستباف، قالی عشایری، قالی روستایی، عشایر فارس.



۱- این مقاله برگرفته از طرح مطالعاتی «تاریخ شفاهی فرش دستباف روستایی و عشایری فارس» به سفارش مرکز ملی فرش ایران است.

Oral History of Rural and Nomadic Carpet Weaving in Fars Province

Seyede Akram Oliyaei Tabaei*¹

1. Instructor And Faculty Member of Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran

Received: 6/4/2021

Accepted: 28/7/2021

Page 11-25



Abstract

Fars province is one of the most important centers for producing handmade carpets in Iran. The handmade carpets of this province, according to the divisions in the nomadic sector, generally include the three Qashqai, Lor and Khamseh tribes. And Khamseh consists of five tribes: Arab, Baseri, Ina Lu, Baharlu and Nafar, which are scattered from north to south of the province in different urban and rural areas. This makes Fars province have a special place as one of the valuable regions of carpet weaving in Iran and exporter of carpets and rugs. The Carpet weaving in the villages and tribes of this province form part of the essentials of women's lives. Usually, the preparation of raw materials such as wool for weaving was provided by each family based on the number of livestock. And the better the family was financially and the more girls weaver, the bigger the black tent and the more weaves it naturally had. Since the nomads were constantly migrating and traveling, their weaves were small and did not exceed 6 meters for easier transportation. However, the same opening and closing of the frame and carpet during the migration, would also lead to skewing in the weaves. This research is aimed at discovering events and memories that occur in the process of production, wool, and the provision of raw materials, weave and restoration of Persian carpet by oral history. Oral history is in fact a consciously dialogue between two people about the dimensions of past events, both of which have historic significance and recorded to become a document and its durability. Oral history, as a research method from the beginning to the end, involves numerous, long, and timely stages. Which, if it meets its standards, will have tremendous results. According to the findings, the lack of attention to the oral history of hand-woven carpets in different regions of Iran has led to the isolation and non-transmission of science in this art-industry. And perhaps one of the reasons for the decline of carpet weaving and weavers turning to non-native patterns, was the lack of attention to oral history and carpet weaving history of each region and also the lack of attention to the experience and knowledge of weavers who had the largest share in producing this product. Therefore, recording oral history in any scientific field will create value and change in the existing tradition and establish scientific and cultural communication between generations. And its purpose is merely to record the lost historical documents, such as memories, experiences, and knowledge of people directly related to the topic in question. This process, in this research, was conducted through

interviewing and away from any interference with and application of the researcher's personal views, merely to record the memories of individuals. In this qualitative research, Semi-structured interview tool was interviewed with 33 factors of rural and nomadic carpet Fars. Sampling method was selected as snowball or incremental and sample size based on theoretical saturation. As it is claimed, in Fars province, weaving was done in a completely decentralized manner, and this has led to more creativity and variety in weaving. But in the research conducted by Dr. Parham, 11 100-year-old carpets have been found that have been woven in the form of a workshop that was set up by 2 Qashqai khans between Khangasht and Deh Bid Fars. Also, Ordobadi factory, managed by Mr. Ebrahim Gharbi, which produced 150-140 machines for the production of large cloth carpets and was established until 1310, along with several other reasons mentioned in the text, is evidence of the rejection of this claim. In the past, among the nomads, they used their weaves as much as possible, and whenever the capacity of the carpets decreased, they used it for other purposes. For example, a carpet with worn lint was either spread out on the side of the stove or used as a bag for the feed of smaller and weaker animals. If there was a problem during and after weaving for newer carpets, they would repair it with their own creativity and the like-mindedness of those around them, or eventually sell it. Later, about 50 years ago, reparings people in the Vakil market learned the art and repaired problematic carpets purchased from nomads.

Keywords:

Oral History, Handmade Carpets, Nomadic Rug , Rural rug, Fars Tribes.

References:

-Amiri. Razagh, (2012), parseh(History of fars, its

cities and villages), shiraz, navid shiraz.

-Bassam. Seyed jalaledin, farjoo. Mohammad hossien & zorriye Zahra. Seyed amir ahmad, (2004), The dream of heaven (The Art of Iranian Carpet Weaving), Volumes I and II, Tehran: Ta 14.

-Gholam Hosseini. Maryam, Assistant Professor: Kamran Afshar Mohajer, Consulting Professor: Mohsen Musharraf, (2010), Visual study of Persian Qashqai hand-woven patterns, Master Thesis / Faculty of Visual Arts, University of Arts.

-Hajivand. Behnam. (2003), Article on the reasons for the survival of ancient designs in Iranian nomadic carpets, Proceedings of the First National Seminar on Handmade Carpet Research, Iran Handmade Carpet Research Center, First Edition, Tehran.

-Joule. Tooraj, (2002), "Research in Iranian Carpets ", Tehran, Yasavoli.

-Kazemi. Mohsen, Khosro Beigi. Houshang, (2016), Oral History, Two Quarterly Quarterly of Oral History, Year 2 Issue 1 Consecutive Issue 3.

-Nasiri. Mohammad Javad, (2010), "The Eternal Legend of Iranian Carpet", first edition, Mashhad, Mirdashti Cultural Center.

-Niknafs. Shafiqeh, (2013), Oral History Methodology, Tehran, Documents Organization and National Library of the Islamic Republic of Iran, Deputy of Islamic Documents.

-Parham. Siroos, (1992), "Nomadic and rural handicrafts of Fars ", Volumes I and II, Tehran, Amirkabir.

-shops, linda. (2002). Oral history and the studt of communities: problems, paradoxes and possibilities. The Journal of American History ,Vol. 89, No. 2, History and September 11: A Special Issue (Sep., 2002) , pp. 588-598 (11 pages)

-Vansina, J. M. (1985). Oral tradition as history. Univ of Wisconsin Press

مقدمه و بیان مسئله:

دستبافته‌های استان فارس باتوجه به تقسیم‌بندی‌ها در بخش عشایری به صورت کلی شامل سه ایل قشقایی، لرو و خمسه می‌باشد و خمسه متشکل از پنج ایل: عرب، باصری، اینالو، بهارلو و نفر^۱ است که از شمال تا جنوب استان در مناطق مختلف شهری و روستایی پراکنده شده‌اند. این امر سبب می‌شود استان فارس به یکی از مناطق ارزشمند قالی‌بافی ایران و صادرکننده قالی و گبه، در جهان دارای جایگاه ویژه‌ای باشد.

بر اساس یافته‌های محقق، این احتمال می‌رود که کم‌توجهی به تاریخ شفاهی^۳ فرش دستباف مناطق مختلف در ایران، باعث منزوی ماندن و عدم انتقال بخشی از علوم در باب این هنر- صنعت بوده است و شاید یکی از دلایل افول فرش‌بافی و روی آوردن بافندگان به بافت نقوش غیربومی، عدم توجه به تاریخ شفاهی و پیشینه فرش‌بافی هر منطقه و نیز عدم توجه به تجربه و دانش بافندگانی بوده است که بیشترین سهم را در تولید این محصول داشته‌اند. به همین دلیل دانش تولیدشده در ایران کمتر توانسته است جریان‌ساز شود؛ لذا ثبت تاریخ شفاهی در هر زمینه علمی، باعث ارزش‌آفرینی و تغییر در سنت موجود و برقراری ارتباط علمی و فرهنگی بین نسل‌ها و درواقع ارتقاء قابلیت‌ها خواهد شد. تاریخ شفاهی، به‌عنوان یک روش پژوهشی از مرحله آغازین تا انتها، مراحل متعدد، طولانی و زمان‌بری را در برمی‌گیرد که در صورت رعایت استانداردهای آن، نتایج شگرفی در برخواهد داشت و هدف از آن صرفاً ثبت مستندات تاریخی از دست‌رفته مانند خاطرات، تجربه‌ها و دانش افرادی است که به طور مستقیم با موضوع موردنظر در ارتباط بوده‌اند.

روش تحقیق:

جامعه آماری، تعدادی از عوامل دست‌اندرکار در بافت فرش استان فارس در رده سنی ۱۰۰-۴۰ سال بوده‌اند و از آنجایی که یافتن افراد مسن با حافظه کارآمد و حوصله کافی برای نقل خاطرات کار دشواری بود لذا به نقل قول افراد میان‌سال از گفته‌های بزرگتران‌شان اکتفا گردید. روش نمونه‌گیری نیز به صورت گلوله برفی یا افزایشی بوده و حجم نمونه نیز بر اساس اشباع نظری با ۳۳ نفر^۴ از عوامل مرتبط با فرش دستباف روستایی و عشایری فارس اعم از (بافنده، تولیدکننده، صادرکننده، محقق و مدرس فرش) انتخاب شده است. این پژوهش با ابزار مصاحبه نیمه‌ساختاریافته همراه با ثبت مستندات صوتی و تصویری و به‌دوراز هرگونه دخل و تصرف و اعمال نظر شخصی پژوهشگر، صرفاً به‌منظور ثبت خاطرات اشخاص، انجام‌گرفته است. در این مقاله سعی شده به دسته‌بندی و تحلیل مصاحبه‌های صورت‌گرفته، پرداخته شود. به‌نحوی که پاسخ‌های هر سؤال که پیش‌تر از هر مصاحبه‌شونده ثبت شده بود اکنون تحلیل شده، و به صورت یک‌دست و منظم و با رعایت بازه زمانی ارائه می‌شوند.

پیشینه تحقیق:

فارس از قطب‌های تولیدکننده فرش دستباف بوده و هست و تحقیق و پژوهش پیرامون فرش این منطقه نیز به شیوه‌های مختلفی صورت‌گرفته است اما باتوجه به آنچه از مفهوم تاریخ شفاهی برداشت می‌شود، با وجود جذابیت‌های خاص خود پدیده‌ای تازه بوده و در قلمرو فرش کمتر بدان پرداخته شده است. در تعریف تاریخ شفاهی به عقیده لیندا شاپ (۲۰۰۲) در مقاله‌ای در مجله تاریخ امریکای نوین: تاریخ شفاهی اصطلاحی است که

به طرز عجیبی مبهم است و این اصطلاح، به مفاهیمی در تاریخ اشاره دارد؛ از واقعه‌نگاری سازمان یافته گرفته تا گفتگوهای غیررسمی درباره دوران گذشته در بین اعضای خانواده، همسایگان و همکاران؛ از همخوانی داستان‌های بیان شده درباره گذشته، تا مصاحبه‌های ضبط شده با افرادی که داستان مهمی برای گفتن دارند. وان سینا در سال (۱۹۸۵) در کتاب سنت شفاهی به عنوان تاریخ، سنت شفاهی را آن دسته از پیام‌های شفاهی متکی بر پیام‌های شفاهی گذشته که طی دست‌کم یک نسل به ما رسیده باشند، می‌داند. از دیدگاه وی سنت شفاهی، عبارت از کلیه مدارک لفظی و لغوی است که بیانگر ارتباط با گذشته است و به صورت شفاهی، سینه‌به‌سینه و از طریق زبان منتقل می‌گردد. همین‌طور شیوه‌نامه تاریخ شفاهی که در سال (۱۳۹۲) به منظور ثبت و اجرای تجربه‌های دیداری و شنیداری، در سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران تدوین شده است را می‌توان نام برد که البته پیش‌تر از این شیوه در رابطه با مستندسازی جنگ دفاع مقدس به کار گرفته شده بود. در مورد بافته‌های استان فارس نیز پرهام (۱۳۷۱) در کتاب دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس ضمن معرفی بافته‌های هر منطقه بیان می‌دارد که برخلاف تصور موجود، فرش فارس فاقد قالی‌های شهری است و در شیراز هیچ‌گونه قالی‌بافی وجود ندارد و ژوله در سال (۱۳۸۱) در کتاب پژوهش در فرش ایران، قالی فارس را به عنوان یک هنر، سنت عشایری و در وهله دوم روستایی و وابسته به ایلات و عشایر می‌داند. بصام و همکارانش (۱۳۸۳) در کتاب رویای بهشت نیز مناطقی چون مرودشت، داراب، فیروزآباد، قیر و کارزین، کازرون، فسا، آباده، شیراز و نیریزه را از جمله شهرهای مهم در امر فرش‌بافی استان فارس معرفی کرده‌اند و نصیری (۱۳۸۹) معتقد است: قالی و قالیچه‌های فارس بیشتر دو پوده بوده و تاروپود آن‌ها از جنس پشم است و گره به کاررفته در فرش‌های این استان بسته به ایل و طایفه متفاوت است که این موارد و این گستردگی تنوع منحصر به فردی را به فرش‌های منطقه فارس می‌بخشد.

لازم به ذکر است کتب و مقالات نسبتاً کافی در مورد فرش استان فارس توسط محققین وجود دارد که هر کدام به نحوی به توضیح و معرفی بخشی از شاهکار این مرزوبوم

می‌پردازند. منتهی آنچه در تاریخ شفاهی به دنبال آن هستیم ثبت وقایعی است که در فرایند تولید و در حاشیه بافت یک فرش در این ناحیه به آن پرداخته نشده و یا حداقل در جایی این گفته‌ها و خاطرات ثبت نگردیده است.

۱. ایل، عشایر و زندگی کوچ‌نشینی:

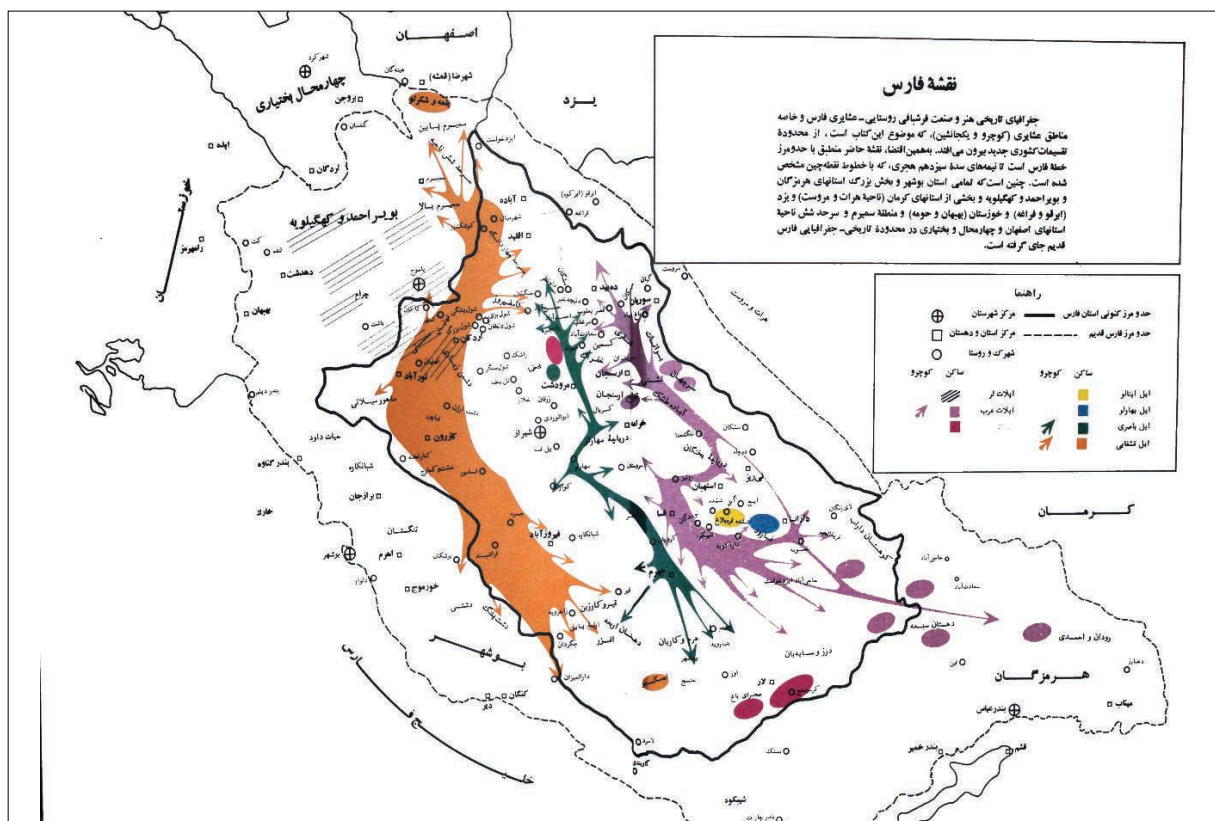
از گذشته استان فارس به عنوان یکی از مراکز اصلی مهد عشایر ایران شناخته می‌شده و وجود ایل و طایفه‌های بسیاری که با عناوین و نام‌های مختلف در آن شناخته شده‌اند، در مناطق معینی از این استان زندگی می‌کنند. ایلات فارس به گروه‌های زیر دسته‌بندی می‌شوند (تصویر شماره ۱).

۱. **ایل قشقایی:** این ایل مهم‌ترین و پرجمعیت‌ترین ایل عشایری استان فارس است که از شش طایفه دره شوری، شش بلوکی، عمله، فارسی‌مدان، کشکولی بزرگ و کشکولی کوچک تشکیل شده است. قلمرو بیلاق ایل قشقایی در نواحی شمالی استان و همچنین شهرستان‌های شهرضا و سمیرم از استان اصفهان است و قشلاق آن‌ها در نواحی جنوبی استان فارس شهرهایی مثل فیروزآباد، فرشبند و قیر و کارزین است.

۲. **ایل خمسه:** این ایل از نظر جمعیت، دومین ایل عشایری استان و شامل ایلات اینالو، باصری، بهارلو، عرب و نفر است. ایل عرب‌زبان شامل دو طایفه عرب جباره^۶ و عرب شیبانی، ایل فارسی‌زبان موسوم به باصری است و ایلات بهارلو، اینالو و نفر نیز ترک‌زبان می‌باشند. از ترکیب این پنج ایل، عشایر خمسه تشکیل می‌شود که حوزه قشلاق و بیلاق آن‌ها از جنوب آباده و مرودشت تا فسا و داراب گسترده است. ایل بهارلو هم در کناره‌های رود داراب اسکان یافته‌اند و زندگی می‌کردند.

۳. **ایل ممسنی:** ایل ممسنی شامل چهار طایفه بکش^۷، جاوید، دشمن زیاری و رستم است. بیلاق و قشلاق این ایل در محدوده شهرستان ممسنی^۸ و دهستان‌های اطراف آن است. در حال حاضر تعداد قابل توجهی از این افراد در شهر نورآباد ممسنی و اطراف آن ساکن شده‌اند.

۴. **طوایف مستقل:** علاوه بر ایل‌های قشقایی، خمسه و ممسنی طوایف مستقل دیگری نیز در استان فارس



تصویر شماره (۱): نقشه پراکندگی مناطق فرش بافی در استان فارس (پرهام، ۱۳۷۱)

کودکی در به دست آوردن مهارت تولید آن کوشیده است. این مورد نه به عنوان مسئله‌ای جنبی، بلکه به صورت یک وظیفه و روندی عادی از زندگی مطرح است. او همان طور که از کودکی زبان مادری، روش زندگی، باید‌ها و نبایدها، سنت‌ها و اعتقادات رایج می‌گرفته، به بافت قالی و نقوش و نشانه‌های آن نیز آشنا می‌شده است (حاجی‌وندی، ۱۳۸۲، ۱۰۹).

(۲) بافت فرش:

الف) نحوه تهیه و تولید مواد اولیه برای بافت در گذشته و حال

در گذشته عشایر فارس معمولاً از پشم دست‌ریس گوسفندان خود برای بافت استفاده می‌کردند و تهیه مواد اولیه برای بافت نیز بستگی به مسیر کوچ آن‌ها داشت. این مواد در برخی مواقع از پشم شترهایشان نیز تأمین می‌شد. حتی چله‌ها (تارها) نیز پشمی بوده آنها وابستگی به مکانی برای تأمین مواد اولیه نداشتند تا اینکه بعدها، متأثر از شهرها و روستاهای هم‌جوار از چله پنبه‌ای نیز بهره

سکونت دارند. مهم‌ترین آنها طوایف کوهمره سرخی، دشت ارژن و کوهمره نودان در اطراف شیراز و کازرون است. این طوایف مستقل عشایری در کنار فعالیت‌های دامداری به زراعت و باغداری نیز می‌پردازند (**امیری، ۱۳۹۱، ۱۰۸-۱۰۵**). استان فارس و به‌خصوص ایلات و عشایر آن، به‌عنوان یکی از مناطقی است که سابقه‌ای دیرین در فرش‌بافی دارد؛ به‌گونه‌ای که اکثر طایفه‌ها و ایلات و عشایر آن به این امر اشتغال دارند و چون دستبافته‌های ایرانی به‌عنوان شناسنامه و بخشی از هویت فرهنگی هنری ایرانی و تاریخ مصور حیات این قوم است که به زبان نقش و رنگ ثبت شده است، توجه و شیفتگی به این هنر را برمی‌انگیزد (**غلامحسینی، ۱۳۸۹، ۱**). فرش در خانه عشایری نشانه ثروت، نظم و شکوه چادرنشینی است و قالی قشنگ‌ترین و باشکوه‌ترین جلوه آن است. فرش نشانه توانایی فراهم‌آوردن امکانات زندگی از سوی مرد و نشانه درایت و کدبانوگری زن عشایری است. زن بافنده از کودکی در کنار دار افتاده قالی بزرگ شده است و از همان

بردند. این پشم‌ها یا به صورت خودرنگ و به رنگ‌های سفید، سبز (خاکستری / بور)، قهوه‌ای و مشکی در بافته استفاده می‌شد و یا آن‌ها را رنگریزی می‌کردند.

سهولت در کار به این رنگ‌زاهای روی آوردند. منتهی عشایر فارس به دلیل نوع زندگی کوچ‌نشینان کمی دیرتر به این رنگ‌ها گرایش آوردند و علت آن دسترسی به اکثر



تصویر شماره (۲ و ۳): کارگاه رنگریزی مرحوم عباس سیاحی در سلطان‌آباد (از مجموعه تصاویر موجود در کارگاه / نگارنده)

Figure 2&3: Dyeing workshop of the late Abbas Siyahi in Sultanabad (From the collection of pictures available in the workshop/ Writer)

نمونه رنگ‌زاهای گیاهی بود از این رو ضرورتی به استفاده از رنگ‌زای شیمیایی نداشتند. آنها همچنین اعتقاد داشتند که رنگ‌های طبیعی با گذشت زمان براق‌تر شده و بر ارزش فرش افزوده می‌شود. اما آن‌طور که گفته شده به مرور قشقای‌ها به دلیل علاقه‌مندی به استفاده از رنگ‌های شاد، با ورود رنگ‌های جوهری و بدون توجه به میزان جذب رنگ و دوام آن و بدون آشنایی با نحوه رنگریزی با جوهر و در نهایت انجام کار به همان شیوه رنگریزی گیاهی، از رنگ‌های جوهری استفاده کردند و رنگ‌زاهای گیاهی همچون خوشک^۱، **تصویر شماره (۴)** و پوست انار و پوست گردو در حد دسترس استفاده می‌شد. در آن زمان معمولاً رنگ‌زاهای شیمیایی از شهرضا، فیروزآباد، کازرون و شیراز تهیه می‌شد. چون رنگریزی پشم با برخی رنگ‌زاهای مثل نیل در خانه امکان‌پذیر نبود گاهی پشم‌ها به سپیدان برای رنگریزی فرستاده می‌شد. در سال‌های ۴۵-۴۰ حاج خلیل محمدی کشکولی، از تولیدکنندگانی بود که خود پشم‌های رنگی را به همراه دستور به بافندگان می‌داد، **تصویر شماره (۵)** و در اوایل دهه ۵۰ با تأسیس کارخانه پشم دانش در مشهد، پشم کارخانه‌ای وارد فرش عشایر فارس شد. ولی اکنون حدود ۲۰ سال است که این کارخانه بسته شده و پشم فقط به اسم دانش فروخته

عشایر به‌ویژه قشقای‌ها از زمانی که شروع به بافت کردند، به مزیت موی بز پی بردند و دانستند که موی بز مانع از ورود و جذب آب به داخل چادر می‌شود؛ بنابراین برای سیاه‌چادرها و پوشش سقف و دیوار و برخی چله‌های گلیم از موی بز استفاده کردند. عشایر برای بافت فرش‌های خاص (خان‌بافی‌ها)، پشم را تا حد امکان نازک می‌کردند و برای این منظور داخل ناخنشان را سوراخ کرده و الیاف پشم را موقع رسیدن از داخل سوراخ ناخن عبور می‌دادند. در فرش‌های بی‌بی‌باف نیز از پشم بهترین ناحیه بدن گوسفند استفاده می‌شد.

طایفه کشکولی از ایل قشقای، پیش‌تر از پودا بریشمی بنفش رنگی نیز در بافته‌هایش استفاده می‌نمود که آن را همچون پشم از بازار خریداری کرده و مانند پشم نیز رنگریزی می‌کرد اما چون سرپسین الیاف ابریشم را نمی‌گرفت، این رنگریزی ثبات نداشته و بافته رنگ پس می‌داد. در گذشته، در کارگاه رنگریزی آقای سیاحی در سلطان‌آباد، مواد رنگ‌زای گیاهی را خود از مناطق مختلف فارس جمع‌آوری می‌کردند ولی بعدها آن توسط ساکنان بومی تأمین گردید **تصویر شماره ۲ و ۳**.

از حدود ۱۵۰ سال پیش (دوره قاجار) با ورود رنگ‌زاهای شیمیایی یا جوهری، تولیدکنندگان فرش نیز به دلیل



تصویر شماره (۵): نمونه دستور یا الگوی بافته شده (نگارنده)

Figure5: Sample woven pattern (writer)

قبل از اتمام سال فعالیتشان را دوبرابر کرده و کار بافت را به اتمام برسانند تا بتوانند از فرصت زمان باقی مانده برای خانه تکانی استفاده کنند. اگر گاهی پشم در حین بافت کم می آمد، چنان چه در وسط کار بود، از همسایگان قرض می گرفتند ولی اگر در ابتدای کار بود، دستبافته شان را متناسب با پشم موجود انتخاب می کردند. در زیر روایت یکی از مصاحبه شوندگان از طایفه قشقایی درمورد فرایند تولید دستبافته هایشان آورده شده است.

برنامه کار بافت طایفه قشقایی از گذشته تا کنون: "از نیمه های اسفندماه پشم چینی آغاز شده و از ابتدای بهار تا بعد از نوروز پشم های چیده شده را می ریسیدند، سپس اولین بافته را در سائز ۱.۵ در ۷۵ (کناره) می بافتند. پس از بافت، کوچ به سمت سرحد داشتند، گاهی در اسفندماه و گاه در فروردین کوچ می کردند و این کوچ بسته به شرایط آب و هوایی و باران های بهاری فارس داشت. ۵۵ روز بعد از عید به مدت ۱۰ روز مجدد پشم چینی انجام می شد. حدوداً خردادماه بافت جاجیم در ابعاد نزدیک به ۱/۵ در ۲/۵ به مدت ۲۰ روز (شش درمه ۱۰ یا گچمه ۱۱ یا...) و تیرماه بافت قالیچه حدوداً ۲ متری که تا شهریور باید تمام



تصویر شماره (۴): گیاه خوشک یا مردار آغاجی (نگارنده)

Figure4: kheveshk plant / mordar Aghaji (writer)

می شود. ورود پشم های وارداتی نظیر مریئوس نیز بعد از انقلاب به ایران بود.

(ب) محل (مکان) و زمان تولید و بافت فرش (کارگاه های متمرکز و غیرمتمرکز، سال، ماه و روزها)

زمان بافت در گذشته باتوجه به شغل اصلی عشایر که دامداری و شغل اصلی روستاییان که کشاورزی بود، تعیین می شد. معمولاً پشم چینی دو بار در سال و در فصل بهار و پاییز انجام می گرفت ولی قشقایی ها و طایفه شش بلوکی پشم گوسفندانی را که تابحال نزاییده بودند در فصل بهار می چیدند و بقیه که زاییده بودند و لاغرتر شده بودند را بعد از سرحد و در تابستان می چیدند. سپس بافندگان بافته های یک سال خود را تخمین می زدند و مقدار پشم مورد نیازشان را از همان ابتدای کار کنار می گذاشتند. روستاییان در فصولی که کشاورزی نمی شد، بیشترین فعالیت بافندگی را داشتند اما زنان عشایر در هر چهار فصل به بافت مشغول بودند و اوج کارشان برای نخ ریزی، رنگ ریزی و بافت، فصل بهار و پاییز بود. آنها از پاییز تا بهار سال بعد فرصت داشتند که فقط بافندگی کنند، به همین علت اندازه فرش ها غالباً ۶ متر یا کوچک تر بود که با کمک ۳ بافنده کار بافت آن به اتمام می رسید. در صورت عدم تکمیل بافت، آنان مجبور بودند تا بافته را جمع کنند و در مقصد بعدی ادامه کار را ببافند. حتی در توقف های ۲-۳ روزه دار را پهن کرده و فرش می بافتند و همین باز بسته کردن ها موجب کجی فرش می شد. همه مواد اولیه برای بافت، در مهرماه هر سال آماده می شد و همه خانه ها در آن زمان چله کشی را شروع می کردند و سعی داشتند یک هفته

می‌شد. از نیمه‌های شهرپور تا ابتدای مهر کوچ به سمت گرمسیر و در مسیر کوچ رسیدن پشم‌های باقی‌مانده انجام می‌شد. هر سال ۱۵ مهر کار بافت شروع می‌شد و یک قالی با ابعاد ۳×۲٫۵ که به زبان محلی (التی قول) ۱۲ و یا ۲٫۵×۱ (بش قول) ۱۳ نام داشت را دار می‌کردند وقتی که بافت آن تمام می‌شد، به بافت جوال، کاه‌کش (تمچه) ۱۴، خورجین و... می‌پرداختند. بعد از پایان سال و دو ماه بعد از عید و در سرحد نیز بافت سیاه‌چادر و رسیدن موی بز انجام می‌شد. معمولاً برای بافت یک قالی ۶ متری دو نفر باهم کار می‌کردند. این قالی باید تا شب چله تمام می‌شد و با مابقی چله‌های روی همین دار، پشته، خورجین و یا... می‌بافتند. معمولاً هر خانواده که تعداد دختران بیشتری داشت سیاه‌چادر بزرگ‌تر و فرش‌های بیشتری داشت و این فرش‌ها باید کل سیاه‌چادر را می‌پوشاند.

زنان عشایر و روستا همیشه قبل از طلوع آفتاب بیدار شده و کار روزانه را آغاز می‌کردند. زیرا رسم بر این بود که زن نباید تا دیروقت بخوابد و با روشن شدن هوا به بافت می‌پرداختند و این کار تا غروب آفتاب ادامه داشت. محل بافت در روستاها معمولاً در ایوان و فضای باز بود. آن‌ها برای گرم کردن خود از منقل هیزم و آتش و پلاسی که روی قالی در حال بافت همیشه پهن بود استفاده می‌کردند. یک قالی ۱۸۰×۱۲۰ باید ۲۰ روزه بافته می‌شد. ظهرها با شنیدن صدای اذان، کار بافت متوقف می‌شد و بعد از اقامه نماز و صرف غذای حاضری یا از شب‌مانده (به دلیل اینکه پخت غذا وقت زیادی از بافته نگیرد)، مجدد تا مغرب شروع به بافت می‌کردند. (برای یک قالی ۲۴ متری معمولاً ۳۰ کیلو پشم نیاز بود).^{۱۵}

تولیدکنندگان فارس معتقد بودند: که وجود کارگاه متمرکز از خلاقیت بافندگان در بافت و نقشه‌گذاری کم می‌کرد. این در حالی است که دکتر سیروس پرهام در بین تحقیقاتشان به یک گروه (۱۱ عدد) از فرش‌های قشقایی رسیدند که کاملاً از نظر حاشیه با بقیه قشقایی‌ها متفاوت بودند و به حدود ۱۰۰ سال پیش مربوط می‌شد که با مشاهده نمونه‌های مشابه مشخص می‌شد احتمالاً مربوط به زمان تاج‌گذاری احمدشاه بوده است. به طوری که احتمال می‌رود در حدود خنگشت تا ده بید فارس، ۱ الی ۲ تا خان قشقایی در آنجا ساکن شده و کارگاهی ایجاد

کردند که به تولید آن فرش‌ها می‌پرداخت. همچنین کارخانه اردوبادی به‌عنوان قدیمی‌ترین کارگاه متمرکز به مدیریت ابراهیم غربی تا سال ۱۳۱۰ برقرار بوده است که با ۱۵۰-۱۴۰ دستگاه و ۵-۳ بافنده روی هرکدام کار می‌کرده و به تولید فرش بهارلو می‌پرداختند. گفته شده که فرش بهارلو در واقع در همین کارگاه اردوبادی تولید می‌شده است. تا سال ۱۳۳۱ نیز کارگاه خانگی حاج محمد رفوگر (پدر ابراهیم غربی) با ۴-۳ دار قالی ۱۲ و ۲۴ متری، توسط ۶ بافنده خانم و یک ناظر (ابتدا پسر جوانی به نام مرتضی و بعد خانم ایران غربی) در شیراز به کار تولید فرش مشغول بودند.

پیش از انقلاب بیشتر فرش‌های نو و کهنه تولید استان فارس، از روستای اکبرآباد تا آباده و مرودشت، صادر می‌شد. ولی بعد از انقلاب به غیراز گبه و قالی‌های کشکولی قشقایی که در فیروزآباد بافته می‌شدند، تولید چندانی اتفاق نیفتاد. در حدود سال‌های ۷۴-۷۳ نیز توسط حاج خلیل محمدی کشکولی کمپین‌هایی در اترکگاه زمستانی عشایر ایجاد شد و حدود ۱۵-۱۰ دختر جوان بافنده در آنجا به کار بافت فرش‌های بزرگ پارچه پرداختند. در سال‌های نزدیک‌تر، یک کارگاه تولیدی متمرکز نیز در شهرک صنعتی ملوس جان توسط آقای عرفان فرو و شریکش آقای نظیری ایجاد شده بود که به دلیل مشکلات مالی دوام نیاورد. ولی همسر آقای نظیری بعد از فوت ایشان این کارگاه را اداره کرده و تولیداتشان را به آلمان می‌فرستاد.

ج) نحوه انجام کار (چله‌کشی / چله دوانی) و عملیات تکمیلی (پایین‌کشی و پرداخت)

در روستاها و عشایر استان فارس، برای بافت فرش از دارهای چوبی که با میخ بر زمین کوبیده می‌شد استفاده می‌کردند. آن‌ها برای محکم کردن این دارها سرچای خود، چوب زیردار و سردار را با کمک بافتی خاص به میخ‌های کنارشان متصل کرده و در میان آن یک میله یا چوب قرار می‌دادند که اگر چله‌ها شل شدند، با چرخاندن میله، چله‌ها محکم شوند. همکاری در روستا و عشایر به صورت جهادی بود و کار چله دوانی با کمک زنان همسایه انجام می‌گرفت. بدین صورت که دونفری که کار چله‌کشی را بهتر از بقیه انجام می‌دادند (نه پر، نه تنک)، بدون دریافت دستمزد برای بقیه نیز چله‌کشی می‌کردند. چله‌کشی فرش‌ها به شیوه فارسی بوده و همه بافته‌ها کوچی

باید دوباره تابیده می‌شد. دستگاه‌های بافت جاجیم چهار گرده هستند و بافت آن نیاز به مهارت داشت و چون این زحمت به قیمت تمام شده آن نمی‌ارزید، بافندگان کم‌کم ترجیح دادند که گبه ببافند. پوده‌های مورد نیاز در بافت نیز شب به شب باید تابیده و ماسوره می‌شد و به صورت ۱۰-۲۰ ماسوره برای روز بعد دسته می‌شد که در حین بافت، وقت بافنده صرف این کار زایل نشود.

د) مکانیزم بافت و انواع فرش‌های استان فارس

دارهای استان فارس چوبی و از نوع افقی ثابت و یا سیار بودند که همین باز و بسته کردن فرش موجب کج شدن بافته‌ها می‌شد؛ بنابراین بافنده‌های عشایری طبیعتاً سعی می‌کردند که فرش‌هایی با ابعاد کوچک‌تر ببافند تا در هر توقف در سردسیر یا گرمسیر، بافت آن تمام شود. ولی در شهری باف‌ها مثل بوانات و خان بافی‌ها ابعاد ۹-۱۲-۱۵ و تا حتی ۱۸ متری هم بافته می‌شد. فرش‌های فارس بیشتر ایلیاتی و روستایی هستند و در بین ایلات تقریباً بیشترین فرشی که می‌توان گفت: بافت آن هنوز ادامه دارد، فرش طایفه کشکولی از ایل قشقایی است.

در قدیم شکل گره‌ها نامتقارن بوده و با دست بافته می‌شد و عشایر و روستاییان گره ترکی را نمی‌پسندیدند و معتقد بودند: که گره فارسی سرعت عمل بیشتری دارد ولی بعدها همان گره را با قلاب می‌زدند تا بافت سریع‌تر انجام شود.

با روی کار آمدن گبه‌های صادراتی، تولیدکنندگان به روستاها آمدند و روستاییان با دستمزدی کم، حاضر به بافت گبه صادراتی شدند که شیوه بافت آن لول بود و برای پود ضخیم از چند لای خامه در کنار هم استفاده می‌شد و برای پود نازک هم همان خامه را نیم‌تاب کرده و در بافت به کار می‌بردند. آنها از نخ به نام تب کو^{۱۷}، قبل از کوبیدن پود در هرج، برای اینکه پود راحت‌تر در بین چله‌ها بخوابد استفاده می‌کردند.

عمده محصولات و بافته‌های روستایی و عشایری فارس به شرح زیر است:

بافت ششه درمه (شیشه درمه)، اویی بافی، چرخ بافی (چرخ قدیم و چرخ جدید یا عربی بافی)، وارونه چین (دوره چین)^{۱۸}، قندان یا قندشکن دان (سفره قندشکن)، سفره آرد، بلدان^{۱۹}، نمکدان، جل اسب، خوابگاه (مفرش)^{۲۰}، کمد

داشتند. معمولاً تمام مراحل بافندگی اعم از چله‌کشی و نصب دار، تا بافت و پایین‌کشی توسط خانم‌ها انجام می‌شد و آقایان تنها در چیدن پشم و فروش فرش‌ها مشارکت داشتند. به عبارتی زنان، هم خودشان می‌چیدند، می‌شستند، دور پره (تصویر شماره ۷) می‌پیچاندند، رنگ می‌کردند و دور دار گلیم و جاجیم (تمدار)^{۱۶} می‌گذاشتند. ولی پشم‌چینی معمولاً توسط مردها انجام می‌شد ولی گاهی استثناء نیز وجود داشت. این عمل به صورت دستی و به وسیله قیچی یا دو عدد کارد انجام می‌شد و برای این کار مردان ایل به کمک هر خانواده می‌آمدند و هر روز پشم‌گوسفندان یک خانواده با مشارکت بقیه چیده می‌شد و در نهایت یکی از گوسفندان را قربانی کرده و در همان روز به مصرف خوراک می‌رساندند.

در بهار و پیش از چیدن پشم، گوسفندها را در رودخانه می‌شستند. سپس پشم‌ها را قیچی کرده و تبدیل به نخ می‌کردند و مجدداً آن را شسته و رنگ می‌کردند. برای شستن پشم و کلاف‌ها از ریشه گیاه چوغا که قلمی و سفیدرنگ بود استفاده می‌کردند بدین صورت که ابتدا آن را می‌کوبیدند و بعد به شکل پودر بر روی بند و نخ می‌پاشیدند. عملیات پشم‌ریسی نیز معمولاً عصرها انجام می‌گرفت و زنان دور هم جمع شده و به صورت رقابتی این کار را انجام می‌دادند. پس از اتمام ریسیدن، مجدداً این نخ‌ها را جفت



تصویر شماره (۶): پره یا کرمان (نگارنده)

Figure6: Pareh or Kerman (writer)

کرده و توسط پره (کرمان) به صورت کلاف دولا درمی‌آوردند (تصویر شماره ۶). معمولاً پشم‌های زیرتر برای چله و پشم‌های نرم‌تر و ظریف‌تر که ریس عالی و یکدست داشت به عنوان خامه، کلاف می‌شدند. سپس آن‌ها را شسته و رنگ می‌کردند. بعد از رنگ‌ریزی اگر دست‌بافته جاجیم بود،

ترکی (جامه‌دان)، جاجیم (یک رویه و دورویه)، خورجین، پشتی، گلیم یک رو و دورو، رند بافی، سوزنی، قالی درشت‌باف (یلمه)^۳، گبه گلیم، گبه دورو، کاه‌کش (جوال)، آب کش (اوکاش)، پلاس (پالاس)، سیاه‌چادر، چننه (تنچه)، جاقلیانی، کرباس (شله بافی)، تنگ شتر (بند).

۳) مرمت فرش:

الف) چگونگی کاربرد فرش‌های مستعمل

دست بافته‌های عشایری به‌گونه‌ای بود که اگر نیاز به مرمت پیدا می‌کرد و در حد کجی یا شکم‌دار شدن و پارگی بود، آن را برای مرمت به شهر شیراز می‌فرستادند. گاهی نیز خود عشایر دست‌بافته‌هایشان را اگر قابلیت تعمیر داشت، اصلاح و مرمت می‌کردند و معمولاً وقتی متوجه آسیبی در فرش‌هایشان می‌شدند، سعی می‌کردند که هرچه زودتر آن را بفروشدند و یک نورا جایگزین آن می‌کردند. آن‌ها هیچ چیز را دور نمی‌ریختند؛ برخی، فرش‌های کهنه خود را تبدیل به کیسه‌هایی برای غذای دام می‌کردند و داخل آن را علوفه ریخته و به گردن دام‌های کوچک‌تر و ضعیف‌تر می‌آویختند و یا به کیسه‌هایی برای نگهداری بره‌های تازه متولد شده تبدیل می‌کردند و نیز فرش‌های کهنه با ارزش‌تر را در کنار و اطراف اجاق پهن می‌کردند.

ب) نحوه مرمت و برطرف کردن عیوب فرش

رفوگری عشایر به‌نوعی سرهم‌بندی کردن و وصله‌کاری بود که به اصطلاح خودشان به رفو ترکی معروف بود و هر کس بنا به سلیقه خود و یا با مشورت اطرافیان‌ش قسمت آسیب‌دیده را اصلاح می‌کرد.

کار مرمت فرش در فارس از حدود ۵۰-۴۰ سال پیش باب شد و پیشینه آن به رفوی لباس برمی‌گردد. در گذشته و از حدود ۴۰ سال پیش مردانی بودند که در میان طوایف به کار رفوی فرش می‌پرداختند. برای مثال: کاکاجان از طایفه کشکولی، محمدعلی بهرامی کشکولی، ناصر تیموری و دادرس ضیایی در کازرون.

مواد اولیه و پشم مورد نیاز برای مرمت نیز بدین صورت تأمین می‌شد که معمولاً بافنده‌ها مقداری پشم از اضافات فرش خود در حین بافت نگه می‌داشتند تا در صورت نیاز برای تعمیر از آن استفاده کنند. گاهی هم از جاجیم‌ها یا گلیم‌هایی که هم جنس و هم رنگ پشم فرش مورد

نظرشان بوده شکافته و خرج قسمت آسیب‌دیده می‌کردند. وقتی خریداران، فرش‌ها را از عشایر می‌خریدند، بین آن‌ها قالی‌هایی بود که نیاز به مرمت داشت که در شیراز به رفوگرانی مانند آقای مقدم، تهرانی و حاج رسول خلی می‌سپردند تا آنها را تعمیر کنند.

نتیجه‌گیری:

استان فارس و ایلات آن به‌عنوان یکی از مناطق شناخته شده در تولید فرش است. به طوری که اکثر مناطق روستایی و عشایر از گذشته به امر بافندگی و تولید فرش و فرآورده‌های کاربردی آن اشتغال داشتند و این کار به‌عنوان یک وظیفه بود که روند عادی از زندگی بانوان را شامل می‌شد. به طوری که بیشتر مراحل تولید یک فرش توسط بانوان صورت می‌گرفت، جز چیدن پشم و گاهی فروش فرش‌ها که آقایان انجام می‌دادند. معمولاً تهیه مواد اولیه نظیر پشم برای بافت توسط هر خانواده و بر اساس میزان دام آن‌ها تأمین می‌شد و هرچه خانواده‌ای وضع مالی بهتر و تعداد دختران بافنده بیشتری داشت، طبیعتاً از سیاه‌چادر بزرگ‌تر و بافته‌های بیشتری نیز بهره‌مند بود. کار چله‌کشی معمولاً توسط افرادی که از مهارت بالاتری در انجام آن برخوردار بودند صورت می‌گرفت و آنها در قبال انجام این کار چیزی دریافت نمی‌کردند در واقع می‌توان گفت: که بافت فرش در عشایر با تعامل همه و همکاری یکدیگر صورت می‌گرفت. آنها در همان فصل بهار که پشم‌چینی انجام می‌شد، میزان پشم مصرفی مورد نیاز یک سال هر خانواده نیز تخمین زده و برای بافت کنار می‌گذاشتند. از آن جایی که عشایر دائم در حال کوچ و سفر بودند، برای حمل و نقل راحت‌تر، بافته‌هایشان کوچک بود و از ۶ متر تجاوز نمی‌کرد. باین حال همین باز و بسته کردن چهارچوب دار و قالی در زمان کوچ، منجر به ایجاد کجی در بافته‌ها می‌شد. در مصاحبه‌های صورت‌گرفته و در برخی منابع این‌طور ادعا می‌شود که در استان فارس کار بافت به صورت کاملاً غیرمتمرکز انجام می‌گرفته و همین امر باعث ایجاد خلاقیت بیشتر و تنوع در بافته‌ها شده است. با وجود اینکه غالب بافته‌های استان فارس به صورت غیرمتمرکز بافته می‌شوند ولی در تحقیقات انجام‌گرفته توسط دکتر پرهام، ۱۱ عدد فرش با قدمت ۱۰۰ سال پیدا

برای علوفه دام‌های ضعیف‌تر استفاده می‌شد. اگر هم مشکلی در حین بافت و پس از آن برای فرش‌های نو تر به وجود می‌آمد، با خلاقیت خود و همفکری اطرافیان آن را سرهم‌بندی می‌کردند و یا نهایتاً آن را می‌فروختند. بعدها و در حدود ۵۰ سال پیش مرمت کارانی در بازار وکیل این فن را فراگرفتند و به ترمیم فرش‌های مشکل‌دار یا خریداری شده از عشایر پرداختند.

تقدیر و تشکر

در اینجا لازم است از تمامی افرادی که مشخصاتشان در جدول شماره (۱) آورده شده است بابت همکاری در جمع‌آوری اطلاعات این مقاله تشکر نمایم.

شدند که در حدفاصل خنگشت تا ده بید فارس، توسط ۲ خان قشقایی در کارگاهی که دایر شده بود، بافته شده‌اند. همچنین کارخانه اردوبادی با مدیریت آقای ابراهیم غربی که با تعداد ۱۵۰-۱۴۰ دستگاه به تولید قالی‌های بزرگ پارچه می‌پرداخت و تا سال ۱۳۱۰ برقرار بود، این موارد به همراه چند دلیل دیگر که در متن به آن‌ها اشاره شده، دلیلی است بر رد ادعای مذکور.

در گذشته و در بین عشایر، تا جایی که امکان داشت از بافته‌های خود استفاده می‌کردند و هرزمان که قابلیت فرش‌ها کاهش می‌یافت، آن را برای مصارفی دیگر به کار می‌بردند. برای مثال: زیراندازی که پرزه‌هایش ساییده شده بود را یا کنار اجاق پهن می‌کردند و یا به عنوان کیسه

پی‌نوشت‌ها:

2. Nafar

۳. تاریخ شفاهی (Oral History)، یکی از شیوه‌های پژوهش در تاریخ است که به شرح و شناسایی وقایع، رویدادها و حوادث تاریخی بر اساس دیدگاه‌ها، شنیده‌ها و عملکرد شاهدان، ناظران و فعالان آن ماجراها می‌پردازد. متون این تاریخ حتی در صورت مکتوب شدن، خصلتی گفتاری دارد. تاریخ شفاهی به معنای جمع‌آوری اطلاعات در مورد وقایع تاریخی از طریق

اسناد غیرمکتوب است. این رویکرد بر این نکته تأکید دارد که تاریخ تنها اسناد مکتوب و آنچه صاحبان قدرت ابراز می‌دارند نیست. روش اصلی جمع‌آوری اطلاعات در رویکرد تاریخ شفاهی مصاحبه با شرکت‌کنندگان در رویدادهای تاریخی و ضبط این مصاحبه‌ها است. البته می‌توان گفت در دوره‌های گذشته نیز همواره نوشتن تاریخ نیازمند استفاده از منابع شفاهی بوده است. بدین معنا که در هر برهه از تاریخ افرادی که اقدام به نوشتن و ثبت وقایع تاریخی نموده‌اند، بخشی از اطلاعات خود را از طریق پرس‌وجو از اشخاص و به طور شفاهی به دست آورده‌اند. به‌طور کلی تدوین تاریخ معاصر در هر دوره نیازمند بهره‌جویی از اطلاعات شفاهی است. زیرا برای ثبت تاریخ، رویدادی را که در واقعیت رخ داده و غیرمکتوب بوده است به‌صورت نوشته و مکتوب درمی‌آوریم. همچنان که بیهقی می‌نویسد: «و من که تاریخ پیشه گرفته‌ام التزام این قدر کرده‌ام که آنچه نویسم یا از معاینه من است یا از سماع مردم ثقه» (نیک‌نفس، ۱۳۹۲، ۸). به بیان دیگر تاریخ شفاهی روشی است علمی، از پژوهش‌های تاریخی مبتنی بر مصاحبه هدفمند و فعال که برای گردآوری داده‌ها و اطلاعات تاریخی، بر اساس موضوعی خاص که افرادی در آن واقعه یا رویداد حضور داشته‌اند، چه تأثیرگذار و چه تأثیر گرفته از رویداد بوده که در آن به‌جای تمرکز بر داده‌های مکتوب به خاطرات و شنیده‌های افراد تأکید دارد. همچنین این شیوه علمی پرکننده خلأ اسناد تاریخی است که نقش تکمیل‌کننده‌ای را ایفا می‌کند و به دلیل ماهیت میان‌رشته‌ای که دارد در تمام زمینه‌ها و رشته‌ها کاربرد داشته و اغلب مسائل تاریخی را با روش‌های دیگر مورد بررسی قرار می‌دهد و به بخش‌های ناگفته زندگی افراد توجه دارد. (کاظمی و خسرو بیگی، ۱۳۹۵، ۱۰).

۴. در جدول شماره (۱)، کد و مشخصات مصاحبه‌شوندگان و همچنین حیطه فعالیت ایشان در زمینه فرش آورده شده است

جدول شماره ۱: کد و مشخصات مصاحبه‌شوندگان

Code and details of the interviewees

ردیف	کد	نام مصاحبه‌شوندگان	نوع فعالیت در حیطه فرش	سال تولد	محل تولد
۱	۱۰۱	سیروس پرهام	پژوهشگر و نویسنده	۱۳۰۷	محله سنگ سیاه شیراز
۲	۱۰۲	ارژنگ ربیعی	مسئول آموزش توسعه و تحقیق کارمند صنایع دستی در سال ۶۷، از ۸۶ به بعد پژوهش و تألیف پژوهش‌ها از ۹۴.	-	-
۳	۱۰۳	سید مجتبی سجادی	فعال در حوزه صنایع دستی و مرمت فرش	۱۳۴۰	محله اصفهان شیراز
۴	۱۰۴	هادی اصلاحی	مدیرعامل اتحادیه تعاونی‌های فرش دستباف روستایی استان فارس	-	فیروزآباد
۵	۱۰۵	حمیدرضا ذوالانواری	تولیدکننده و صادرکننده فرش	۱۳۴۹	شیراز
۶	۱۰۶	محمود عرفان‌فر	تولیدکننده و صادرکننده فرش	-	شیراز
۷	۱۰۷	منوچهر حیدری	تولیدکننده و صادرکننده فرش	-	خسروشیرین آباد
۸	۱۰۸	بهنام محمدی کشکولی	تولیدکننده و صادرکننده فرش	۱۳۵۱	
۹	۱۰۹	آذر نکیسایی	تولیدکننده و صادرکننده فرش	۱۳۳۵	فیروزآباد
۱۰	۱۱۰	غلامرضا پایدار	رئیس اتحادیه صنف فروشندگان فرش دستباف	۱۳۴۲	شیراز
۱۱	۱۱۱	یدالله کرمی	فروشنده فرش	۱۳۴۱	نزدیکی‌های اقلید (رودخانه سفیق از توابع سرحد چهاردنگه) قشقایی (صفی خانی)

ردیف	کد	نام مصاحبه‌شوندگان	نوع فعالیت در حیطه فرش	سال تولد	محل تولد
۱۲	۱۱۲	شاهرخ خوش‌خو	فروشنده فرش، رفوگر	۱۳۵۴	شیراز
۱۳	۱۱۳	رسول کرهانی	تولیدکننده و صادرکننده فرش	۱۳۲۴	شیراز
۱۴	۱۱۴	قریبا نریمانی	بافنده	۱۳۵۷	شیراز / طایفه دره شوری تیره جیرانلو
۱۵	۱۱۵	آذر شمشیری	بافنده	۱۳۴۲	سمیرم، عشایر: طایفه قشقایی
۱۶	۱۱۶	مهناز شمشیری	بافنده	۱۳۵۲	سرحد آباده، عشایر: طایفه قشقایی
۱۷	۱۱۷	سروناز نگهداری	بافنده	حدوداً ۶۰ سال	حوالی بی‌بی حکیمه
۱۸	۱۱۸	مهنوش خسروی	بافنده	۱۳۴۷	گچساران، ترک قشقایی از طایفه دره شوری تیره قرخلو
۱۹	۱۱۹	شهربانو بهرامی کشکولی	بافنده	حدوداً ۶۸ سال	قشقایی: تیره کرمانی
۲۰	۱۲۰	لیلا بهرامی	بافنده	۱۳۵۲	فیروزآباد
۲۱	۱۲۱	عالم بهرامی	بافنده	-	ماهور نیل آباد (نوروزآباد) از ایل گشتاز کشکولی
۲۲	۱۲۲	فاطمه محمدی کشکولی	بافنده	۱۳۴۴	
۲۳	۱۲۳	قریس شهریار	بافنده و تولیدکننده	۱۳۲۶	-
۲۴	۱۲۴	سمن بریحانی	بافنده	-	کازرون: چهل چشمه عشایر کرد / کرونی
۲۵	۱۲۵	عطری حسنی	بافنده	۶۲ سال	کازرون: عشایر کرد
۲۶	۱۲۶	ماه سلطان تیموری	بافنده	حدوداً ۷۰ سال	کازرون از ایل قشقایی طایفه خیراطلو (دره شوری)
۲۷	۱۲۷	معصومه تیموری	بافنده	۱۳۶۳	خان زنیان، روستای خطیری / طایفه دره شوری
۲۸	۱۲۸	مصطفی فرمانی	رنگرز	۱۳۳۶	سلطان‌آباد
		سید رحمان عظیم‌زاده	رنگرز	۱۳۳۵	بغلان از کابل افغانستان
۲۹	۱۲۹	احمد رضا احمدی	مدرس دانشگاه، پژوهشگر، رنگرز و دکتری نساجی	۱۳۵۱	شیراز
۳۰	۱۳۰	ایران غربی	بافنده و رفوگر	۱۳۰۰	شیراز
۳۱	۱۳۱	رسول خلقی	رفوگر	۱۳۳۰	شیراز
۳۲	۱۳۲	عباس کاراندیش	رفوگر	۱۳۴۴	شیراز
۳۳	۱۳۳	محمد مهدی مقدم	رفوگر	۱۳۲۵	شیراز

5. Neyriz
6. Arabe jabare
7. Bakash
8. Mamasani

۹. Kheveshk / Mordar Aghaji: (مردار آغاجی) / برگ بویی زاگرس.
۱۰. Shesheh dermeh: دستبافته ایست شبیه گلیم که دورو چله کشی می شود.
۱۱. Gachmeh: از انواع بافت گلیم در استان فارس می باشد.
۱۲. Alte ghol: آلتیه قول (آلتی قولی) مقیاسی برای اندازه گیری فرش بوده است به معنی شش دست و هر دست حدود ۵۰ سانتی متر که معمولاً اندازه بین آرنج تا انگشت میانی یک دست را شامل می شد. مشابه آنچه در وجب گیری که با کف دست انجام می شود. در عشایر به فرش 3×2 آلتی قول گفته می شد.
۱۳. Besh ghol: مقیاس اندازه گیری به معنی پنج دست و فرش $2/5 \times 1/5$ را می گفتند.
۱۴. Tamche / Kah kash: (کاه کش) کیسه ای است برای نگهداری علوفه / چننه (تنچه).
۱۵. چنین چیزی در واقعیت امکان پذیر نیست. واقعیت این است که برای هر قالی یک متری با احتساب دورریز پشم در حین بافت، چیزی حدود بیشتر از ۳ کیلو پشم مصرف می شود و این مقدار پشم برای قالی ۲۴ متری در حدود ۷۲-۸۰ کیلو خواهد شد که این مقدار بستگی به اندازه گره و ارتفاع طول پرز نیز خواهد داشت.
۱۶. Tamdar: این اصطلاح زمانی که چله ها بر روی چهارچوب جهت چله کشی سوار می شود، بکار می رود. (دار کردن)
۱۷. Tab koo: (تب کو / تب کوب)، اصطلاح محلی و عامیانه واژه (ته کوب) می باشد. برای ساخت این نخ در قدیم، از پوست شکار کوهی مثل قوچ یا آهو استفاده می کردند و با آرد پوست آن را کاملاً سفید کرده و به صورت نوارهای باریکی درمی آوردند سپس یک ساعت هم در شیر می جوشانند و آنگاه استفاده می کردند. بعد از بافت هر رج و عبور پود ضخیم و نازک، تب کو را از بین چله ها عبور داده و به منظور بهتر خوابیده شدن رج، بر روی آن می کوبند و سپس آن را خارج کرده و رج بعد بافته می شود.
۱۸. Davreh chin: (وارونه چین) نوعی بافت گلیم است که از پشت بافته می شود.
۱۹. Baladan: دستبافته ایست مستطیل شکل برای نگهداری ابزار که آن را در داخل چادر یا اتاق آویزان می کردند.
۲۰. Mefrash: بافته ایست از جنس گلیم و جاجیم که به عنوان کمد یا رختخواب پیچ در عشایر و روستا کاربرد داشت.

21. Yalame

فهرست منابع و مآخذ

- امیری، رزاق، (۱۳۹۱)، پارسه (تاریخ فارس، شهرها و روستاهای آن)، انتشارات نوید شیراز، شیراز.
- بصام، سید جلال الدین، فرجو. محمدحسین و ذریه زهرا. سید امیراحمد، (۱۳۸۳)، "رؤیای بهشت (هنرقالی بافی ایران)"، جلد اول و دوم، تهران: تا ۱۴.
- پرهام، سیروس، (۱۳۷۱)، "دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس"، جلد اول و دوم، تهران، امیرکبیر.
- حاجی‌وند، بهنام، (۱۳۸۲)، مقاله دلایل ماندگاری نقوش کهن در فرش عشایری ایران، مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، چاپ اول، تهران.
- ژوله، تورج، (۱۳۸۱)، "پژوهشی در فرش ایران"، تهران، یساولی.
- غلامحسینی، مریم، استاد راهنما: کامران افشارمهاجر، استاد مشاور: محسن مشرف، (۱۳۸۹)، بررسی بصری نقوش دست‌بافته‌های قشقایی فارس، پایان‌نامه کارشناسی ارشد / دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر.
- کاظمی، محسن. خسروبیگی، هوشنگ، (۱۳۹۵)، تاریخ شفاهی، دوفصلنامه تاریخ شفاهی، سال ۲ شماره ۱ شماره پیاپی ۳.
- نصیری، محمدجواد، (۱۳۸۹)، "افسانه جاویدان فرش ایران"، چاپ اول، مشهد، فرهنگسرای میردشتی.
- نیک‌نفس، شفیقه، (۱۳۹۲)، شیوه‌نامه تاریخ شفاهی، تهران، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، معاونت اسناد اسلامی.
- Shops, linda. (2002). Oral history and the studt of communities: problems, paradoxes and possibilities. The Journal of American History ,Vol. 89, No. 2, History and September 11: A Special Issue (Sep., 2002), pp. 588-598 (11 pages)
- Vansina, J. M. (1985). *Oral tradition as history*. Univ of Wisconsin Press

تحلیل بیان استعاره «واسازی» در پوستره‌های نوشتار-محور دهه ۹۰ (در گالری طراحان آزاد)

مهسا تقوی^{۱*}

دکتر مجید حیدری^{۲**}

۱. کارشناس ارشد ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

۲. استادیار گروه گرافیک، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۳

صفحه ۴۵-۲۶

چکیده

بیان مسئله: استعاره در دهه‌های اخیر در زمینه‌های گوناگون از زبان و ادبیات گرفته تا فلسفه و زیبایی‌شناسی، مورد مطالعه قرار گرفته است. مطالعات استعاره تاکنون با رویکردهای مختلف معناشناسانه، شناختی، عملگرا و بدیع انجام شده‌اند. با این وجود پژوهش‌های اندکی به بررسی حضور انواع استعاره و بیان استعاره در رسانه‌های هنری مختلف پرداخته‌اند. پوستر به عنوان یکی از پرکاربردترین رسانه‌های هنری، از ابتدا شامل عناصر تصویری و نوشتاری بوده است. طراحان همواره این عناصر را به صورت مکمل در یک اثر به کار می‌بردند. اما نکته قابل توجه این است که طراحان معاصر به ویژه در دهه ۹۰، با حذف تصویر از پوستر و به کار بردن نوشتار به عنوان عنصر اصلی، بیشتر به طراحی پوستره‌های نوشتار-محور روی آورده‌اند. حضور نوشتار به عنوان سوژه اصلی در اثر را می‌توان از منظر انواع روابط استعاره‌ای که با مفهوم پوستر ایجاد می‌کند مورد مطالعه قرار داد. **هدف مقاله:** هدف از این مقاله تحلیل استعاره نوشتار فارسی و یافتن روابط استعاره‌ای میان نوشتار و دیگر عناصر تصویری از طریق تحلیل «بیان استعاره واسازی» در حروف‌نگاری پوستره‌های فارسی دهه ۹۰، به ویژه پوستره‌های نوشتار-محور گالری طراحان آزاد بوده است.

سؤال مقاله: استعاره واسازی چه بیان هنری در حروف‌نگاری پوستر می‌یابد؟
روش تحقیق: در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، اطلاعات و داده‌های مورد استفاده از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

نتیجه‌گیری: در نهایت نتایج حاصل از تحلیل آثار نشان داد که می‌توان «بیان استعاره واسازی» را به عنوان یک الگوی پرکاربرد توسط طراحان معاصر به شمار آورد. بیان استعاره واسازی موجب تغییر شکل نوشتار به نفع معنا و ایده اصلی اثر شده و نوشته را از ساختار اصلی و کلیشه‌ای خود خارج می‌کند. در واقع می‌توان شناسایی سوژه شدن حروف در طراحی نوشتار و ازهم‌پاشیدگی حروف در جریان بازنمایی مفاهیم دیگر را از مهم‌ترین نتایج مقاله حاضر به شمار آورد.

واژگان کلیدی: بیان استعاره، استعاره واسازی، حروف‌نگاری، نوشتار فارسی.



* mhsataghavi@gmail.com

** mjdheidary@gmail.com

Analysis of Metaphoric Expression of "Deconstruction" in Type-based Posters (Azad Art Gallery, Tehran, 1390s)

Mahsa Taghavi*¹

Dr. Majid Heidari**²

1. MA of Visual Communication, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran

2. Assistant Professor of Graphics Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 2/3/2021

Accepted: 14/8/2021

Page 27-45

Abstract

Statement of the Problem: Whenever we seek to express a novel concept or sentiment, i.e., to produce meaning (especially in a creative productions), we may encounter a semantic gap to establish artistic communication. In fact, we intend to express a concept or emotion, but we do not have the verbal or artistic (visual) possibilities. This means that we do not find a single word or object that is able to convey the intended connotation. It is in such circumstances that we need figurative devices such as similes, metaphors, or stories. They enable us to reach new semantic domains by accompanying, substituting, or combining existing concepts, or objects.

Recently, Metaphor has been studied in many fields such as language, literature, philosophy and aesthetics. Scholars have studied metaphor with semantic, cognitive, pragmatic and rhetoric approaches. However, there are few studies examining the role of metaphor and metaphoric expression in various art media. Poster design, as one of the most widely used art media, has always included two important elements, visual and textual elements. Designers have used these elements as complementary objects. But it is noteworthy that contemporary Iranian designers, especially in the last decade, 1390s, have realized the potentiality of type and typography in poster designing and therefore have used type and typography as nearly independent medium.

A comparative review of recent researches in 1370s-1390s, showed that designers' tendency to use type as the main element of a poster began almost in the mid-1370s and peaked in the 1390s. So, most of the posters designed in this period are based on type. Due to the fact that there is a wide variety of Iranian type-based posters, the ones which were designed for different events and exhibitions (in Azad Art Gallery) in the last decade have been selected to be analyzed.

Previous researches have studied 'typography' only on its form characteristics, but in the present study, the relation between form and content has been considered and the types of metaphorical expressions in poster typography (especially type-based posters) have been analyzed.

Through metaphoric analysis of nearly 500 posters, we have found different metaphoric expressions created by Iranian contemporary designers through the use of typography

to express the intended notion of the poster. Then, through comprehensive analysis of different metaphoric expressions we have found some common patterns, most importantly the metaphoric expression of deconstruction.

Metaphoric expression of “deconstruction” is the one in which the visual elements (type in particular) are conceptually reformed (redesigned) to express intended notion of the poster in novel and eye-catching ways. We have found that this metaphoric expression, deconstruction, in its different shapes or forms is the most common expression among all other metaphoric expressions we have noticed in the posters.

Purpose of the article: In this article, we did metaphorically analysis of Persian Type in Recent Iranian type-based poster designs to find metaphorical relations between type and other visual objects, with a focus on “Metaphorical Expression of Deconstruction”.

Conclusion: Data obtained from this study has proved that most posters designed by contemporary Iranian designers in 1390s used type and typography as a more significant visual element than images. Additionally, the most common metaphoric expression of type and typography, being used in the posters, is different expressions of the concept of “deconstruction”. ‘on the verge of deconstruction’, ‘fracture’, and ‘melting’ are all different figurative expressions of the concept of “deconstruction” or as we call it in this paper metaphoric expressions of deconstruction.

We have found three prevalent patterns in the metaphoric expressions. The first dominant pattern was “on the verge of deconstruction”, the designer makes changes in the traditional way of using type and writing. In this case, the ‘type’ deviates slightly from its standard form, but does not completely disintegrate, and the visual elements as intermediaries prevent their complete deconstruction. In the second found pattern, metaphorical expression of “fracture”, the ‘type’ loses its completeness or totality and finds a deformed shape. Therefore, the type is usually depicted in the form of three-dimensional and fragmented elements. In other words, one single word in the poster can presented in pieces of a broken glass or paper. In the last group, metaphorical expression of “melting”, the designer visually melts the text to represent the concepts in

the poster. In fact, the idea of letters or words being melted is an attempt to show the underlying idea of deconstruction.

Finally, based on the results of this study we can claim that the “metaphorical expression of deconstruction” can be considered as a widely used model by contemporary designers. In this type of metaphorical expression, the designer considers type as the main visual object and tries to make a connection by creating a conceptual relationship between the type and the main idea of the poster. The metaphorical expression of deconstruction transforms the type in favor of the intended concept and notion of the poster.

Keywords: Metaphorical Expression, Deconstruction Metaphor, Typography, Persian Type.

References

- AfzalTousi, Effat-Alsadat, (2006), Analyzing type (typography) changes in poster design, Honar-ha-ye-ziba, No 26.
- Ahmadpour, Nayr, Marathi, Mohsen, (2017), The study of the effect of visual metaphor on the scattering of meaning in the human body of Ardeshir Mohasses, Journal of Art University, No. 19.
- Black, Max, (1954), Metaphor, Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society
- Damirchilu, Hoda. Sojudi, Farzan. (2011), Semiotic analysis of Persian typography, Ketabmah-e Honar, No 152, 90-100.
- Davidson, Donald, (1978), What Metaphors Mean, critical Inquiry, Vol.5. No. 1. PP.31-47
- Pisklakov, Pavel, (2018), Design Principles For Typogarfic Posters: TRIZ-Based Approach to Generate New Ideas, International Multidiciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Art SGEM
- Forsey, Jane, (2004), Metaphor and Symbol in the Interpretation of Art, Journal of Continental Philosophy 8, no. 3
- Falsafi, Mohammad Kazem, (2011), A Study of Typography in the Three Decades of 1960 to the End of 1980, University of Arts, Master of Visual Communication, Mostafa Oji
- Hamidi, Bahram, (2013), Typographic developments in posters with an approach to postmodernism, Ketabmah-e Honar, No160, 89-92
- Homaei, Jalaluddin, (2010), Rhetoric and literary Terms, Tehran: Ahoora.
- Heidari, Majid, (2020), The Role of “BADI” in

Islamic-Iranian Aesthetics, Knowledge, No82/1
Shamisa, Sirus, (2004), Meanings and expression,
Ferdowsi Publishing.

Kovecses, Zoltan, (2015), Where Metaphors Come
From. Oxford University Press.

Kahvand, Maryam, (2018), a look at the
communication and social contexts of today
typography, Herfeh-Honarmand, No 68.

Lakoff, George. Johnson, Mark, (2018), Metaphors
we live by, translated by Jahanshah Mirzabeigi,
Tehran: Agah Publishing.

Maroufi, Ebrahim, (2006), studying typography
in Iranian posters (1996-2006), Ketabmah-e
Honar, No 99-100, 28-30.

Negro, Isabel. Sorm, Estor. Steen, Gerard, (2018),
General Image Understanding: Visual metaphor
identification.

Poorebrahim, Shirin, (2014), A study of verbal-
visual metaphors in some Persian-language
posters, No 11, 19-36.

Stone, Iynden, (2014), Metaphors for Abstract
Concepts. Studio Research.

مقدمه و بیان مسئله

هرگاه در پی بیان مفهوم و یا ذهنیاتی بدیع یا به عبارت دیگر در پی تولید معنا (به خصوص در تولیدات خلاقه) باشیم ممکن است با خلأی معنایی در جهت برقراری ارتباط هنری مواجه شویم. به عبارت دیگر قصد بیان مفهوم یا احساسی را داریم اما امکانات کلامی و یا هنری (تجسمی) آن در اختیار ما نیست. به این معنی که یک کلمه یا شیء خاص را نمی‌یابیم که آن معنا را به تنهایی منتقل کند. در چنین شرایطی است که از امکاناتی همچون تشبیه، استعاره و یا حتی داستان بهره می‌بریم که در واقع با هم‌نشینی، جانشینی و یا ترکیب عبارات، مفاهیم و یا چیزها سعی می‌کنیم به حیطه‌های جدید معنایی دست پیدا کنیم؛ بنابراین روابطی که بین دو طرف، دو چیز یا مفهوم برقرار می‌شود به ما کمک می‌کند به معناهایی جدید دست یابیم. استعاره یکی از این امکانات هنری است که در تولید معانی و مفاهیم جدید نقش مهمی دارد. این واقعیت که مطالعات استعاره توسط ارسطو آغاز شد، غیرقابل انکار است اما استعاره تا مدت‌ها فقط در حوزه زبان ادبی مورد استفاده و تحلیل قرار می‌گرفت و بعدها در سایر زمینه‌های ادبیات، فلسفه و حتی اخیراً در حوزه تصویر و زیبایی‌شناسی نیز بررسی شده است. مطالعات استعاره در حوزه زبان و ادبیات تاکنون با رویکردهای مختلف معناشناسانه، شناختی، عمل‌گرایانه و علم بدیع انجام شده است. با توجه به اینکه ماهیت کلی استعاره ایجاد ارتباط معنایی بین دو چیز یا مفهوم، اغلب در قالب جایگزینی است، می‌توان این‌گونه توضیح داد که این جایگزینی در زبان و ادبیات جایگزینی یک کلمه یا عبارت، با کلمه یا عبارت دیگر و در حوزه تصویر جایگزینی

یک تصویر با تصویری دیگر است.

استعاره می‌تواند با ایجاد انواع روابط و علایق از جمله هم‌نشینی، مجاورت و یا جایگزینی، به شکل‌گیری ارتباط معنایی بدیع بین دو کلمه یا مفهوم منجر شود. با توجه به این نکته هرگاه هنرمند به جای بیان مستقیم، با استفاده از روش‌های گوناگون و به‌ویژه از طریق جایگزینی معنایی و تصویری مقصود موردنظر خود را به صورت استعاری بیان کند، به آن «بیان استعاری» می‌گوییم. بیان استعاری می‌تواند به صورت‌های گوناگون در رسانه‌های هنری نمود پیدا کند. هنر معاصر بستر مناسبی برای جستجوی بیان و معناهای بدیع و ردیابی انواع بیان استعاری به شمار می‌رود.

مصادیق حضور استعاره را می‌توان در عناصر تصویری و در رسانه‌های مختلف هنری یافت. با در نظر گرفتن اینکه استعاره معمولاً در خدمت یک خلأ معنایی، ایجاد و یا بازنمایی یک مفهوم و ایده است، هر بیان استعاری یک سری از مفاهیم را بازنمایی می‌کند. در این پژوهش تاکید بر بیان‌های استعاری بود که بیشتر مفهوم «واسازی» را بازنمایی می‌کردند. «استعاره واسازی» یکی از انواع بیان استعاری است که در آن عناصر تصویری (نوشتار) به روش مفهومی برای بازنمایی معنا و مفاهیم اثر از قالب همیشگی خود خارج شده و دچار تغییر شکل می‌شوند. به نظر می‌رسد که حروف‌نگاری معاصر ایران از این بیان استعاری بیشتر استفاده کرده است. استفاده از بیان استعاری «واسازی» در طراحی نوشتار خود می‌تواند اشاره‌ای به رویکرد پست‌مدرن هنرمندان در دهه ۹۰ داشته باشد. نوشتار از دیرباز به عنوان یک عنصر تایپی (حروف‌نگاری) بالارزش، همیشه در چارچوب و اصول خاص خود در آثار

متعدد هنری به نمایش آثار پیشرو با گرایش نوین و رویکرد انتقادی پرداخت. علاوه بر نمایشگاه، برگزارکننده فعالیت‌های دیگری چون نمایش ویدئو، پرفورمنس و نمایشگاه‌های چندرسانه‌ای گروهی و انفرادی بوده است. پوستر این نمایشگاه‌ها توسط طراحان و استودیوهای مطرح به هر دو شیوه تصویر-محور و نوشتار-محور طراحی شده‌اند که در بخش تحلیل آثار، منتخبی از پوسترهای نوشتار-محور این نمایشگاه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.

تایپوگرافی در تحقیقات پیشین تنها بر اساس خصوصیات فرمی مطالعه شده، اما در پژوهش حاضر به رابطه میان فرم و محتوا توجه شده و انواع بیان استعاری در تایپوگرافی پوستر مورد تحلیل قرار گرفته است. طبق روش تحقیق این پژوهش، ابتدا هر پوستر بدون هیچ جهت‌گیری تحلیلی توصیف شده و سپس سعی شده این پوسترها با استفاده از مشخص کردن نوع بیان استعاری در رویکرد عملگرا تحلیل شوند. در این رویکرد زمینه استفاده هر بیان استعاری مورد توجه قرار می‌گیرد و استعاره نتیجه تنش بین معنای لفظی و هنری (استعاری) نبوده بلکه نتیجه برآمده از زمینه‌ای است که استعاره در آن به کار بسته شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مختلفی در رابطه با تایپوگرافی، نوشتار و رابطه آن با عناصر بصری (به‌خصوص در طراحی پوستر) و همچنین بررسی حضور استعاره در رسانه‌های هنری مختلف انجام شده که بازه زمانی (۱۳۸۵-۱۳۹۷) را در بر می‌گیرند. بیشتر این مطالعات به بررسی نحوه استفاده از تایپوگرافی در پوستر، به‌خصوص پوسترهای معاصر، پوستر فیلم و پوسترهای مربوط به رویدادهای فرهنگی می‌پردازند.

کهنود (۱۳۹۷)، در مقاله نگاهی به زمینه‌های ارتباطی و اجتماعی تایپوگرافی امروز، بیان می‌کند که مواجهه با عناصر تایپی به اشکال گوناگون نشان از حضور همیشگی تایپ در زندگی روزمره ما دارد. رفتارهای ارتباطی، سواد دیداری، سواد خواندن و نوشتن و حتی کیفیت بینایی

هنری مورد استفاده قرار می‌گرفته، اما امروزه هنرمندان ساختار کلیشه‌ای را برهم زده و نوشتار را از فرم (صرفاً نوشتاری) خارج کرده‌اند. طراحان اکنون از تایپ به عنوان ابژه‌ای تصویری با هویتی مستقل در اثر استفاده می‌کنند و معمولاً با واسازی حروف آن‌ها را در خدمت معنا قرار می‌دهند.

پوستر به عنوان یکی از پرکاربردترین رسانه‌های هنری که تأثیر بسیاری بر مخاطب می‌گذارد، از ابتدا شامل دو عنصر مهم تصویر و نوشتار بود که هر یک نقش مهمی را در تکمیل اثر ایفا می‌کردند. استفاده از این عناصر تصویری و نوشتاری در دوره‌های مختلف، به شیوه‌های گوناگون انجام می‌شد. مطالعه پوسترهای ایرانی در چند دهه اخیر نشان می‌دهد که اولویت طراح برای استفاده از تصویر یا نوشتار به عنوان عنصر اصلی، باتوجه به شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه دچار تغییر شده است. در نهایت نتیجه این بررسی‌ها نشان می‌دهد که از دهه هفتاد شمسی، اغلب پوسترها به صورت نوشتار-محور طراحی شده و به تدریج نوشتار به صورت یک عنصر مستقل از تصویر در آمده است. باتوجه به اینکه حروف نگاری باید در خدمت مفهوم (پوستر) باشد، تغییر شکل پیدا می‌کند تا در راستای ایده اصلی آن پوستر قرار بگیرد.

روش تحقیق

در این پژوهش سعی شده با استفاده از مبانی نظری تحلیل استعاری در رویکرد عملگرا الگوی کلی به نام بیان استعاری «واسازی» مورد مطالعه قرار بگیرد. بررسی پژوهش‌های پیشین و مقایسه پوسترها در دهه‌های ۷۰ تا ۹۰ شمسی نشان داد که تمایل طراحان برای استفاده از نوشتار به عنوان عنصر اصلی پوستر، تقریباً از میانه دهه ۷۰ آغاز شده و در دهه ۹۰ به اوج خود رسیده است به شکلی که بیشتر پوسترهای طراحی شده در این دهه مبتنی بر نوشتار هستند. باتوجه به گستردگی حیطه طراحی پوستر، پوسترهای نوشتار-محور گالری طراحان آزاد که در سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۸ طراحی شده‌اند، به عنوان جامعه آماری اصلی این پژوهش برگزیده شد. گالری طراحان آزاد در سال ۱۳۷۷ آغاز به کار کرد. این گالری از ابتدا با بهره‌مندی از رسانه‌های

و ذائقه دیداری افراد هم در ارتباط مستقیم با تایپوگرافی قرار دارد. نویسندگان در نهایت ادعا می‌کند که تایپوگرافی یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی عصر حاضر است و در عین اهمیت یافتن کارکرد نشانه‌های تصویری، اعم از لوگو، آیکون و همه علائم تصویری، به‌وسیله تأمین بخش مهمی از نیازهای ارتباطی افراد، به تمام سطوح زندگی گره‌خورده است.

احمدپور. مرانی (۱۳۹۶)، در مقاله مطالعه تأثیر استعاره تصویری بر پراکندگی معنا در پیکره‌های انسانی اردشیر محمص که به صورت کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تفسیری و تحلیل کیفی استقرایی انجام شده، ضمن تعریف استعاره بر اساس دیدگاه نوئل کرول و چارلز فورسویل، به بررسی پیکره‌های انسانی غیرمتعارف اردشیر محمص می‌پردازد. هدف از این پژوهش، مطالعه مسیر رسیدن به معنا در پیکره‌های محمص بر اساس تعاریف استعاره تصویری است. نویسندگان نتیجه می‌گیرند که پیکره‌های تلفیقی اردشیر محمص بر اساس تعاریف نوئل کرول از استعاره تصویری، نمونه‌های کاملی از ترکیب دو قلمرو غیر قابل تلفیق و بر اساس تعاریف فورسویل، آثار او به طور غیرمعمول در یک موجودیت واحد هستند که مستقیماً مخاطب را برای تفسیر خطاب قرار می‌دهند. استعاره‌های بصری موجود در آثار محمص، دارای ویژگی‌های خاص خود است که در اغلب موارد با فضایی سورئالیستی خلق می‌شوند.

پور ابراهیم (۱۳۹۳)، بررسی استعاره‌های کلامی-تصویری در چند پوستر مناسبتی زبان فارسی توضیح می‌دهد که؛ در صدد آنیم که بدانیم استعاره‌های کلامی-تصویری چگونه در پوسترهای زبان فارسی ظاهر می‌شوند؟ چگونه تصویر و متن موجود در پوسترهای مناسبتی به صورت استعاره چندوجهی با هم در تعامل هستند؟ و در آخر، استعاره‌های کلامی-تصویری چه نقشی در کاربرد شناختی در انتقال پیام پوسترها ایفا می‌کنند؟ استعاره‌های کلامی-تصویری به صورت مکمل، ولی با درجات مختلف، کار انتقال مفاهیم مناسبتی را انجام می‌دهند. هدف این تحقیق بررسی چند پوستر مناسبتی به زبان فارسی حاوی استعاره‌های چندوجهی است.

حمیدی (۱۳۹۲)، در مقاله تحولات تایپوگرافی در پوستر

با رویکردی بر پست‌مدرنیسم، بیان می‌کند که امروزه حروف‌نگاری دیگر صرفاً به‌عنوان شیوه‌ای برای بیان اطلاعات نیست و ویژگی‌های تصویری و ساختاری آن به شکل منفعل و محدود، به جنبه خاصی از زبان تصویری محدود نمی‌شود. امروزه زبان تصویری حروف در طراحی گرافیک همانند دیگر روش‌های بیان هنری متأثر از مفاهیم و رویکردهای متعددی است که در روش پست‌مدرن بیان و ویژگی‌های نامحدودی یافته است. آثار حروف‌نگاری امروزی می‌تواند مجموعه‌ای از حروف و کلمات باشد و در عین حال به معنای صریح و روشنی اشاره نداشته باشد. همچنین در این مقاله به نقش جنبش‌های هنری نظیر فوتوریسم، دستیل، باهوس و جنبش موج نو در تحولات ایجاد شده در تایپوگرافی اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که این موج تایپوگرافی جدید خصایص خشک و کلی تایپوگرافی مدرن را مورد تردید قرار داد و با رویکرد تازه‌ای به خلق آثار پرداخت. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره، قابلیت بیان احساسات فردی هنرمند بود که مورد توجه بسیاری از طراحان قرار گرفت.

دمیرچیلو. سجودی (۱۳۹۰)، در مقاله تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، پس از ذکر توضیحاتی در مورد دیدگاه‌های زبان‌شناسی در مورد رابطه گفتار و نوشتار، به ارائه تعاریفی از تایپوگرافی و کارکردهای معنایی آن می‌پردازد. سپس ارتباط میان دو حوزه نشانه‌شناسی و تایپوگرافی را بررسی کرده و پس از آن مواردی از آثار گرافیکی که تایپوگرافی در آن‌ها نقش مهمی را در انتقال معنا بر عهده دارد، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

امامی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه نشانه‌شناسی پوستر، بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دهه اخیر ایران، طراحی پوستر را از دهه ۴۰ تا ۸۰ مورد بررسی قرار داده که بخشی از داده‌های مورد استفاده از این بخش، از این پژوهش استخراج شد. امامی با بررسی پوسترهای طراحی شده در هر دهه، مشخص می‌کند که در هر زمان اولویت برای استفاده از عناصر تصویری و نوشتاری به چه صورت بوده است. جمع‌بندی حاصل از این پژوهش این‌طور نتیجه می‌دهد که خصوصیات پوسترهای هر دهه و روند تغییرات ساختاری در این پوسترها چه از نظر نوشتاری و چه تصویری به چه شکل بوده است.

پوستر (سبک اوهام) و در نهایت پست مدرنیسم، هر کدام چه نقشی در روند تحولات تایپوگرافی تا به امروز داشته اند. (Negro et.al (2018) در مقاله درک کلی تصویر:

شناسایی استعاره بصری، در باب شناسایی استعاره بصری در تصویر بحث می کنند. در این پژوهش بیان می شود که اولین قدم در این رویه درک عمومی از یک تصویر است. نگارنده موضوعاتی را مورد بررسی قرار می دهد که تحلیلگران هنگام نگاه کردن به یک تصویر با آن روبرو می شوند. پنج مرحله برای درک و توصیف تصویر در این مقاله نام برده و توضیح داده شده که شامل شناسایی واحد تصویر، انتخاب عناصر بصری، رابطه بین اشیا بصری، تفسیر تصویر و توضیحات تصویر است.

(Piklakov (2018) در مقاله اصول طراحی برای پوسترهای تایپوگرافیک، در سال ۲۰۱۸ که بر اساس (تئوری حل مسئله مبتکرانه) نوشته شده است، توضیح می دهد که TRIZ (تئوری حل مسئله مبتکرانه) رویکردی برای تولید راه حل های خلاقانه برای حل مسئله است که از سال ۱۹۴۶ توسط جنریک آلتشولر^۱ ایجاد شده است. این مقاله اصول طراحی مشخص شده ای را بر اساس رویکرد TRIZ توصیف و بیان می کند چگونه می توانید از این اصول برای تولید ایده های جدید، خصوصاً برای نمونه های تایپوگرافیک استفاده کنید. اصول مشخص شده همچنین نه تنها برای پوسترها بلکه برای سایر رسانه های هنری نیز تا حدی اعمال شود.

(Stone (2014) در استعاره برای مفاهیم انتزاعی، بیان می کند که استعاره یک ابزار ضروری برای تعامل مفهومی بین اثر بصری و بیننده است و به درک بهتر آن کمک می کند. استعاره موفق، نیاز به یک سخت گیری خردمندانه هم از جانب خالق و هم مفسر اثر دارد. استعاره دو چیز را با هم مقایسه نمی کند بلکه بیان می کند چیزی به جای چیز دیگری قرار گرفته است. تاریخ هنر نشان می دهد که هنرمندان بی شماری از استعاره برای پیوند بهتر دنیا فیزیکی و مفاهیم لمس ناپذیر و انتزاعی استفاده می کردند. با این وجود این نکته حائز اهمیت است که استعاره باید قابلیت انتقال معنا را داشته باشد. با توجه به

فلسفی (۱۳۹۰) در پایان نامه بررسی تایپوگرافی در سه دهه ۱۳۴۰ تا آخر ۱۳۶۰ خورشیدی، به روند تغییرات نوشتار در این سه دهه می پردازد. با توجه به نتایج به دست آمده از این گزارش می توان نتیجه گرفت که در ابتدای دهه چهل، سرعت بالا، پرکاربرد بودن، همچنین هزینه کمتر، از مزایای استفاده از حروف تایپی به جای حروف دست نویس و خوشنویسی شده بود. اما طراحان برای این منظور با چالش هایی نیز روبرو بودند که یکی از آن ها ارتباط با مخاطب بود. استفاده جدید از نوشتار در شکلی که تابه حال دیده نشده بود، ممکن بود واکنش منفی مخاطبان را به همراه داشته باشد، اما طراحان در ابتدا با احتیاط بسیار پا به این عرصه گذاشته و کم کم آن را گسترش دادند.

معروفی (۱۳۸۵)، در مقاله بررسی تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی (۱۳۷۰-۱۳۸۵)، با ذکر اینکه تایپوگرافی یکی از ابزارهای طراحی پوستر است، اظهار می کند که روند تغییرات تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی در بازه زمانی ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۵ به شکلی بوده که طراحان برای ایجاد جلوه های بدیع و خلاقانه در آثار تایپوگرافیک، ملزم به ایجاد تغییراتی در فونت های قدیمی بودند که قبلاً بنابر کاربردهای خاصی و بدون هرگونه شناخت از فرم حروف و دانش تایپوگرافی و حتی مهارت خوشنویسی طراحی شده بودند. معروفی در این مقاله ضمن توضیح تحولاتی که در زمینه بین المللی در رابطه با تایپوگرافی اتفاق افتاد، ورود این هنر به ایران را نیز مورد مطالعه قرار می دهد و به بررسی چالش های پیش روی طراحان در مواجهه با تایپوگرافی جدید می پردازد.

افضل طوسی (۱۳۸۵)، در مقاله بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر، به بررسی اهمیت نوشته در پوستر و تحولات آن طی صد سال اخیر می پردازد. در این پژوهش ادعا می شود که از ابتدایی ترین آثار چاپی تا اولین پوستر، نوشته همواره در پیوند با تصویر برای ارتباط بیشتر بین محتوا و پیام و گیرنده بوده است. طوسی توضیح می دهد که استفاده از نوشتار به عنوان یک عنصر جدید، در ابتدا در نقاشی های کوبیسم وارد شد. وی همچنین ادامه می دهد که جنبش هایی چون فوتوریسم، دادائیسم، هنر انتزاعی، باهاوس و سبک هایی چون آرت نوو و سایکودلیک

تعاریف لکاف و جانسون ساختار عادی مفهومی ماناشی از چیزی است که درک می‌کنیم و اینکه ارتباطات ما با دیگران به چه صورت است. استعاره‌ها برای اینکه در یک اثر هنری اثرگذار باشند باید قادر باشند هر چیز را به ایده‌هایی فراتر از واقعیت پیوند دهند. این کارکرد استعاره همیشه مورد بحث فلسفی بوده است.

Forsey (2004)، در مقاله‌ای تحت عنوان استعاره و نماد در تفسیر هنر، چنین تعریفی از استعاره به دست آورده است. زمانی که یک مفهوم از حوزه عرفی خود خارج می‌شود به یک مفهوم بیگانه و متفاوت تبدیل می‌شود. استعاره بین این دو یک تعامل معنایی و ارتباطی بین پدیده‌های نامرتب ایجاد می‌کند. اگر استعاره‌ها وابستگی معنایی بین عبارات یا کلمات ناپیوسته ایجاد کنند، در واقع ویژگی‌های جدید را برای عبارات استعاری تعریف می‌کند و باعث می‌شود ما درکی از مطلب به دست آوریم که تا پیش از این ممکن نبود. استعاره هیچگاه دو چیز را با هم مقایسه نمی‌کند بلکه کمک می‌کند درک ما از یک موضوع راحت‌تر انجام پذیرد.

از مرور پیشینه پژوهشی بر می‌آید که مطالعات اخیر در زمینه استعاره، هم در میان پژوهشگران ایرانی و هم خارجی، بیشتر در حوزه مطالعات ادبی و زبان‌شناسی بوده است. این مطالعات را می‌توان از نظر مبانی نظری بیشتر در دسته‌های شناختی، معناشناختی و به‌خصوص علم بدیع جستجو کرد. اما در حوزه استعاره، چندین پژوهش انجام شده که به حضور استعاره در رسانه‌های مختلف هنری اشاره کرده‌اند. «استعاره تصویری» عنوانی است که بیش از سایر عناوین مرتبط با استعاره در کنار آثار هنری مورد پژوهش قرار گرفته است. در باب نوشتار و تایپوگرافی نیز پژوهش‌هایی تحت عنوان بررسی حضور تایپوگرافی در پوستر انجام شده که در این مطالعات به بررسی نحوه استفاده از تایپوگرافی در پوستر، به‌خصوص پوسترهای معاصر، پوستر فیلم و پوسترهای مربوط به رویدادهای فرهنگی پرداخته‌اند. همچنین لازم به ذکر است تمام پژوهش‌هایی که در رابطه با نوشتار و تایپوگرافی در پوستر انجام شده، در رابطه با تغییرات فرمی و ظاهری نوشتار در ادوار مختلف و همچنین تأثیر اتفاقات و جنبش‌های داخلی و بین‌المللی در ایجاد تحولات تایپوگرافی در ایران

بوده و طرح موضوعاتی که به روابط استعاری نوشتار با دیگر عناصر تصویری اشاره کند، مورد غفلت قرار گرفته است.

بحث، مبانی نظری استعاره

در مطالعه استعاره می‌توان چندین رویکرد مختلف را برگزید اما در این پژوهش پس از مرور مختصر چهار رویکرد اصلی رویکرد عملگر برای تحلیل آثار اختیار می‌شود.

در بلاغت و علم بدیع فارسی، نظریه‌پردازان به بررسی آرایه‌های ادبی و استعاره پرداخته و با ذکر مثال‌هایی، انواع این آرایه‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. در مقابل زبان‌شناسان رویکرد معناشناختی^۱ استعاره را در حوزه معنایی مورد مطالعه قرار داده و به بررسی رابطه میان معنای لفظی و مجازی کلمات یا عبارات در قالب استعاره پرداختند. بلک^۲، مهم‌ترین نظریه‌پرداز این حوزه به توضیح سه دیدگاه مقایسه‌ای، جانشینی و تعاملی در استعاره می‌پردازد. لکاف و جانسون^۳، که با رویکرد شناختی^۴ به استعاره می‌نگرند، شرح می‌دهند که استعاره رابطه مستقیمی با شناخت و زمینه فرهنگی افراد دارد. اما در رویکرد عمل‌گرایانه^۵ افرادی چون دیویدسون^۶ و رورتی^۷، تغییر شکل معنایی کلمات از لفظی به مجازی و همچنین رابطه استعاره و شناخت را انکار کرده و اذعان می‌کنند که «نحوه استفاده استعاری» از کلمات اهمیت بیشتری نسبت به معنای استعاری آن کلمات دارد. لازم به ذکر است که پژوهشگرانی که از آن‌ها نام برده شد مهم‌ترین افرادی هستند که در هر رویکرد به مطالعه استعاره پرداخته‌اند. در بلاغت فارسی استعاره را می‌توان تحت عنوان عاریت خواستن تعریف کرد. در واقع «استعاره عبارت است از اینکه یکی از طرفین تشبیه را ذکر و دیگری را اراده کرده باشند. لفظ را مستعار و معنی مراد را مشبه یا مستعار له و مشبه به را مستعار منه و وجه شبه را جامع می‌گویند» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۵۲). شمیسا نیز در تعریف استعاره توضیح می‌دهد، کلمه استعاره که از ریشه استفعال می‌آید، هم می‌تواند ریشه در تشبیه داشته باشد و هم در مجاز. استعاره، مهم‌ترین نوع مجاز است که بر اساس علاقه مشابَهت استفاده می‌شود. از طرف دیگر، استعاره را نوعی تشبیه فشرده شده نیز می‌خوانند. در استعاره

ظاهر می‌شوند که در نظام مفهومی انسان حضور دارند.» (همان، ۱۲).

در ادامه مرور مختصری که به انواع رویکردها در استعاره انجام گرفت، می‌توان بیان کرد رویکرد عملگرایانی چون دیویدسون و رورتی که در این تحقیق مبنای تحلیل آثار قرار گرفته، به مسئله استعاره بر خلاف رویکرد معناشناختی و شناختی است. دیویدسون و رورتی نه تنها توصیف استعاره را در بررسی رابطه بین معنای لفظی و مجازی نمی‌دانند بلکه توضیح می‌دهند آن چه استعاره را می‌سازد در واقع نوع استفاده/استعاری از یک کلمه است. باید به بررسی این نکته پرداخت که گوینده هنگام استفاده استعاری از یک کلمه چه منظوری در ذهن داشته نه اینکه آن لغت دارای چه معنای استعاری در عبارت است. دیویدسون استعاره را در کنار معنای ابهام^{۱۳} بیان می‌کند و توضیح می‌دهد این عدم اطمینان ما از معنای یک کلمه است که باعث برداشت استعاری می‌شود.

در استعاره، برخی لغات دارای معانی اصلی یا جدید هستند و درک استعاره به عدم اطمینان ما در انتخاب یکی از این دو مفهوم بستگی دارد. اینکه این نظر می‌تواند درست باشد یا خیر امری دشوار است، ابهام در یک کلمه، در صورت وجود، به این دلیل است که کلمه در متن عادی به یک معنا و در متن استعاری به معنای چیز دیگری است. اما معمولاً در یک متن استعاری، در معنای لغت تردید می‌کنیم و تصمیم می‌گیریم که کدام یک از تفسیرهای استعاری را بپذیریم. به هر حال، تأثیر یک استعاره به عدم اطمینان در تفسیر متن استعاری بستگی دارد و می‌توان گفت استعاره این را مدیون ابهام است (Davidson, 1987:35).

در نهایت با توجه به توضیحاتی که در رابطه با رویکردهای مختلف در مطالعه استعاره داده شد، می‌توان از منظر رویکرد عمل‌گرایانه به تحلیل استعاری پوستره‌های نوشتار-محور پرداخت. دیویدسون توضیح می‌دهد که معنای استعاری کلمات در یک عبارت مهم نیست بلکه نوع بیان استعاری کلمات است که عبارت را به یک عبارت استعاری تبدیل می‌کند. وی همچنین به این نکته تأکید می‌کند که «استعاره‌ها اغلب باعث می‌شوند به مواردی از چیزهایی که قبلاً متوجه آن نشده‌ایم، توجه کنیم. بدون شک آن‌ها

یکی از طرفین تشبیه حذف می‌شود و در واقع می‌توان گفت تشبیه را تا حدی خلاصه می‌کنیم که فقط مشبه یا مشبه به از آن باقی بماند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۲).

حیدری در مقاله «نقش علم بدیع در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی» توضیح می‌دهد که «می‌توان نقطه شروع نظریه‌پردازی در زیبایی‌شناسی را به جای جستجوی کلمات مربوط به هنر در متون حکمی و عرفانی، در متون مربوط به علم بدیع و دسته‌بندی و اصطلاح‌شناسی این علم جستجو کرد.» (حیدری، ۱۳۹۹: ۱۳۷). نویسنده بیان می‌کند که امروزه علم بدیع اهمیت ویژه‌ای در نظریات زیبایی‌شناسی پیدا کرده است که از دلایل آن می‌توان به «همبستگی و همنشینی موجود بین ادبیات با هنرهای بصری و معماری و دوم ابداع اصطلاحات بی‌شمار در علم بدیع در جهت ارزیابی هنر ادبیات» اشاره کرد (همان).

در رویکرد معناشناسانه، بلک در تعریف استعاره شرح می‌دهد زمانی که سخن از یک استعاره ساده است، در واقع ما به یک عبارت یا اصطلاح اشاره می‌کنیم که در آن برخی از کلمات به صورت استعاری و باقی به صورت غیر استعاری بیان شده‌اند. می‌توان کلمه‌ای که به صورت استعاری بیان شده را «کانون»^{۱۴} و باقی عبارت را «زمینه»^{۱۵} در نظر گرفت (Black, 1954: 275-276). بلک در توضیح استعاره سه دیدگاه جانشینی^{۱۶}، مقایسه‌ای^{۱۷} و در نهایت تعاملی^{۱۸} را توضیح می‌دهد.

در دیدگاه شناختی، لکاف و جانسون توضیح می‌دهند که «استعاره در زندگی روزمره ما نه تنها در زبان، بلکه در اندیشه و عمل نیز نفوذ دارد. ماهیت نظام مفهومی عادی ما که اندیشه و عمل‌مان مبتنی بر آن است، از بنیاد استعاری است. اگر در این گفته که نظام مفهومی ما استعاری است، حق با ما باشد، آن‌گاه نحوه تفکر ما، آنچه تجربه می‌کنیم و آنچه به صورت روزمره انجام می‌دهیم، عمدتاً استعاری است.» (لکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۹). لکاف همچنین توضیح می‌دهد «استعاره صرفاً مسئله واژه‌ها نیست. برعکس استدلال می‌کند که فرایندهای اندیشه انسان عمدتاً استعاری هستند. وقتی می‌گوییم نظام مفهومی انسان به طور استعاری سازمان می‌یابد و به زبان استعاری تعریف می‌شود، منظور ما همین است. استعاره‌ها دقیقاً به این دلیل در قالب عبارت‌های زبانی

قیاس‌ها و شباهت‌های غافلگیرکننده‌ای را مورد توجه ما قرار می‌دهند.» (Davidson, 1987: 47).

در انتها باید متذکر شد که پوستر به عنوان یک رسانه هنری پرکاربرد دارای دو گروه عناصر تصویری و نوشتاری است که هر یک از این دو گروه نقش ویژه‌ای را در تکمیل اثر ایفا می‌کنند. نکته حائز اهمیت این است که تا به حال عناصر تصویری و نوشتاری به صورت مکمل در کنار یکدیگر به کار برده می‌شدند اما بررسی‌های اخیر نشان می‌دهد که نوشتار نقش پررنگ‌تری در رسانه‌های هنری مخصوصاً پوستر دارد، زیرا خوانایی اثر با حذف نوشتار تا حد زیادی از بین می‌رود اما با حذف تصویر، لطمه‌ای به خوانایی کل اثر چه از نظر محتوایی و چه از نظر زیبایی‌شناسی وارد نمی‌شود.

بنابراین هنرمندان به تدریج نوشتار را به عنوان «عنصر تصویری» اصلی در طراحی پوستر در نظر گرفتند و آن را از قالب‌های کلیشه‌ای خارج کردند. این قالب‌های کلیشه‌ای در واقع فرم‌های نوشتاری هستند که به جهت استفاده زیاد برای مخاطب تکراری شده‌اند و می‌توان از آن‌ها با عنوان بیان استعاری مرده یاد کرد. در بیان استعاری مرده اثر از وجه خلاقانه و هنرمندانه خود فاصله گرفته و می‌توان گفت «نیروی هنری خود را از دست داده است.» (اسیمیش، 1370: 173). اکنون نوشتار به نفع معنا و مفهوم موجود در زمینه اثر دچار تغییر می‌شود. در رویکرد عملگرا توضیح داده شد که زمینه در ایجاد بیان استعاری از اهمیت زیادی برخوردار است. در حقیقت این زمینه است که به نحوه استفاده استعاری از عناصر در اثر جهت می‌بخشد.

تحلیل آثار

در بخش‌های قبلی گفته شد که استفاده از تایپ و نوشتار در دهه اخیر غالباً به انتخاب اول طراح تبدیل شده است. به این صورت که نوشتار دیگر به عنوان یک عنصر مکمل با تصویر همراه نشده و خود به عنوان یک عنصر مستقل دارای هویتی سوپروکتیو شده است. برای تحلیل استعاری به منظور ردیابی انواع روابط استعاری به ویژه بیان استعاری واسازی، پوسترهای (نوشتار-محور) طراحی شده در دهه اخیر (از سال ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷)^۴ را در چند مرحله مقایسه و دسته‌بندی کردیم. پوسترها بر اساس شباهت‌های

تصویری در بیان استعاری، در دسته‌های متفاوت قرار گرفتند.

بررسی روابط استعاری متمرکز بر واسازی در پوسترهای دهه اخیر نشان داد که تقسیم‌بندی سیر تحول رابطه نوشتار با دیگر عناصر تصویر از لحاظ بیان استعاری و انواع روابط موجود در آن را می‌توان به دو گروه «پیش از واسازی» و «پس از واسازی» تقسیم کرد. در دسته «پس از واسازی» ما شاهد زیرمجموعه‌ای از روابطی نظیر «در آستانه واسازی»، «شکستگی» و «ذوب شدن» هستیم. در این نوع از بیان استعاری طراح ظاهر نوشتار را با توجه به زمینه اثر به روش مفهومی و یا بازنمایانه تغییر می‌دهد و با استفاده از بیان استعاری واسازی سعی می‌کند نوشتار را در خدمت مفهوم پوستر قرار دهد. لازم به ذکر است برای هر یک از روابط استعاری واسازی، تعداد سه پوستر ابتدا از نظر زمینه و بافت و سپس از نظر استعاری تحلیل می‌شود.

بیان استعاری واسازی^۵

تا پیش از استفاده از بیان استعاری واسازی (واپاشی)^۶، طراحی‌ها بیشتر با رویکرد مدرن انجام می‌شد و طراح سعی می‌کرد نوشتار را از کلیشه‌های موجود خارج نکند. با نظر بر آنچه در نمونه پوسترهای دهه ۹۰ به چشم می‌خورد می‌توان تشخیص داد که نوشتار به شیوه‌های مختلف در حال خروج از فرم‌های سنتی است. در دسته موردنظر که رویکرد پست‌مدرن در حروف‌نگاری به شمار می‌رود، نوشتار در حال خروج از فرم‌های سنتی است و طراح دیگر اصول کلیشه‌ای را برای حروف‌نگاری به کار نمی‌برد. در این آثار نوشتار به سمت بازنمایی یک مفهوم جدید تغییر فرم دارد. روابط استعاری که واسازی در آن‌ها به چشم می‌خورد شامل انواع «در آستانه واسازی»، «شکستگی» و «ذوب شدن» است که هر یک از این روابط در ادامه توضیح داده می‌شود.

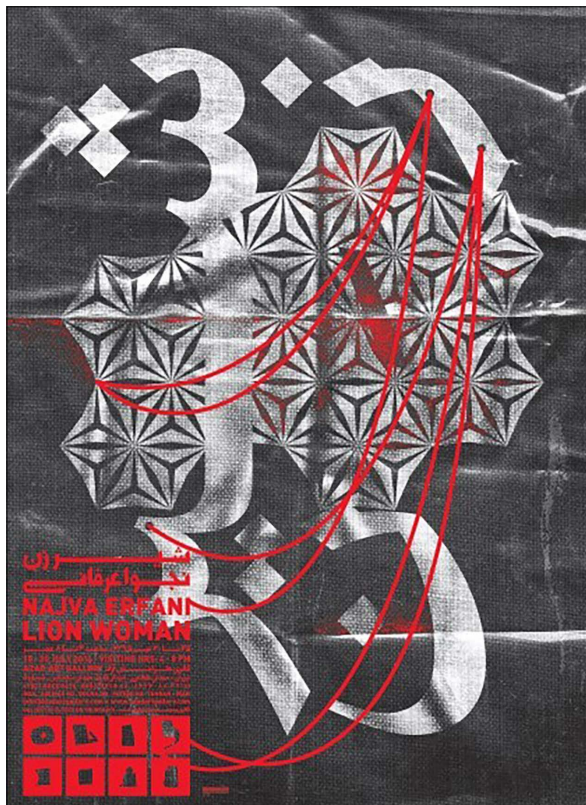
۱. در آستانه واسازی (واپاشی)

در گذشته طراحان می‌کوشیدند نوشتار را از ساختار و قالب اصلی خارج نکنند. با گذشت زمان و کلیشه‌شدن رویکردهای مدرن در طراحی نوشتار، طراحان کوشیدند با استفاده از انواع بیان استعاری واسازی، نوشتار را در خدمت مفهوم و ایده اصلی قرار دهند. در آثاری که نوشتار در آستانه

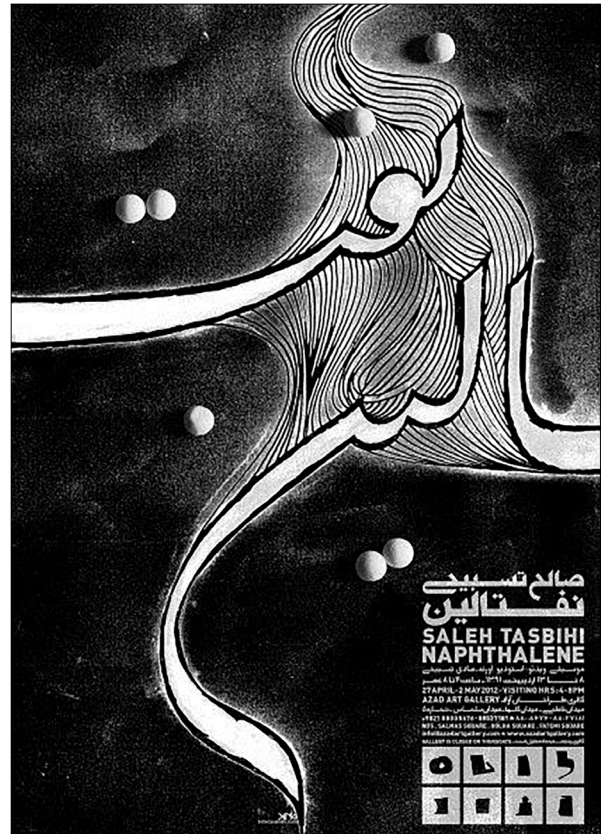
پوستر این نمایشگاه هم متناسب با فضای نمایشگاه طراحی شده است. پس زمینه مشکی دوده گرفته‌ای که دربردارنده چندین قرص نفتالین به جای نقطه‌های حروف نوشته شده و همچنین نوشته نفتالین است. علاوه بر این‌ها الگو خطی سیاه و سفیدی نیز در میانه نوشتار به چشم می‌خورد.

تحلیل استعاری اثر

نوشته نفتالین در **تصویر ۱** را می‌توان فرم دست‌نوشته‌ای از خط نستعلیق در نظر گرفت. این نوشته از میانه به دو نیم تقسیم شده و بر روی پس‌زمینه مشکی قرار گرفته است. طراح به صورت جزئی تغییراتی را در تناسب خط به وجود آورده است. نوشته سفید که بر روی پس‌زمینه تیره قرار گرفته به عنوان عنصر تصویری اصلی در اثر به کار برده شده و نوشتار تا حدی از ساختار اولیه خود فاصله گرفته است. در این نمونه، نوشتار به طور کامل دچار واسازی نشده بلکه در آستانه این اتفاق قرار دارد. الگو خطی



تصویر ۲: پوستر نمایشگاه شیر زن، طراح: مهدی قاسمی، ۱۳۹۵
(<http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)
Figure 2: Lion woman poster, design by Mehdi Ghasemi, 2016
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)



تصویر ۱: پوستر نمایشگاه نفتالین، طراح: بهراد جوان‌بخت، ۱۳۹۱
(<http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1391&p=3>)
Figure 1: Naphthalene poster, design by Behrad Javanbakht, 2012.
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1391&p=3>)

واسازی قرار دارد، ساختارشکنی تا حدی در حروف‌نگاری انجام شده اما حروف هنوز به کمک واسطه‌هایی به هم مرتبط هستند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «نفتالین» در سال ۱۳۹۱ توسط بهراد جوان‌بخت برای نمایشگاه صالح تسبیحی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل عکس‌های قدیمی سیاه و سفیدی است که به صورت رنگی چاپ شده‌اند. نحوه چاپ تصاویر و همین‌طور عناصر درون آن نشان از قدمت این تصاویر دارند. اغلب این عکس‌ها شامل تصویر افرادی است که سر آن‌ها به نوعی از تصویر حذف شده و اکثراً رو به دوربین در موقعیت‌های مختلف گرفته‌اند. استفاده از نام نفتالین نیز خود اشاره‌ای مستقیم به قدمت تصاویر و یادآوری خاطرات قدیمی دارد، اشاره به نفتالین میان لباس‌ها در بقچه‌ها و جعبه‌های قدیمی.

سیاه و سفید برای تکمیل فرم نوشتاری با اثر همراه شده و به نوعی برای ایجاد ارتباط میان دو بخش جدا شده نوشته به کار رفته است. در حقیقت نوشته برای بازنمایی مفاهیم موجود در نمایشگاه تغییر فرم داده و به معنای انتزاعی آن نزدیک شده است. در این رابطه می توان جهت و حالت خطوط سیاه و سفید را استعاره ای از رایحه تند نفتالین در نظر گرفت.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «شیرزن» در سال ۱۳۹۵ توسط مهدی قاسمی برای نمایشگاه نجوا عرفانی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تصویرسازی هایی با محوریت وضعیت زن در رفت و آمد میان موقعیت دیروز و امروز است. اغلب این تصاویر وضعیت بغرنج زن و سرنوشت وی را در قالب نقش های اسطوره ای به تصویر می کشند. این آثار اشاره به زن امروز در حال جنگ، در خاورمیانه داشته و اغلب این شخصیت ها در حالت مسخ شده و گاه به صورت نیمه حیوان تصویرسازی شده اند. طراح در این تصاویر از نقوش هندسی مختلف از دوره های تاریخی گوناگون برای تزئین الهه ها استفاده کرده است. در پوستر، کلمه «شیرزن» به صورت عمودی در دو خط نوشته شده و با نقوش هندسی پوشیده شده و به رنگ سفید بر روی پس زمینه تیره قرار گرفته است. پس زمینه یک کاغذ مشکی مشاهده می شود که خطوط شکسته نامنظمی بر روی آن آشکار است. بخشی از پس زمینه مشکی که زیر نقوش هندسی پنهان شده دارای رنگ دانه های قرمز رنگ بوده و دو بخش مختلف کلمه یعنی «شیر» و «زن» به واسطه خطوط قرمز رنگ به هم متصل شده اند.

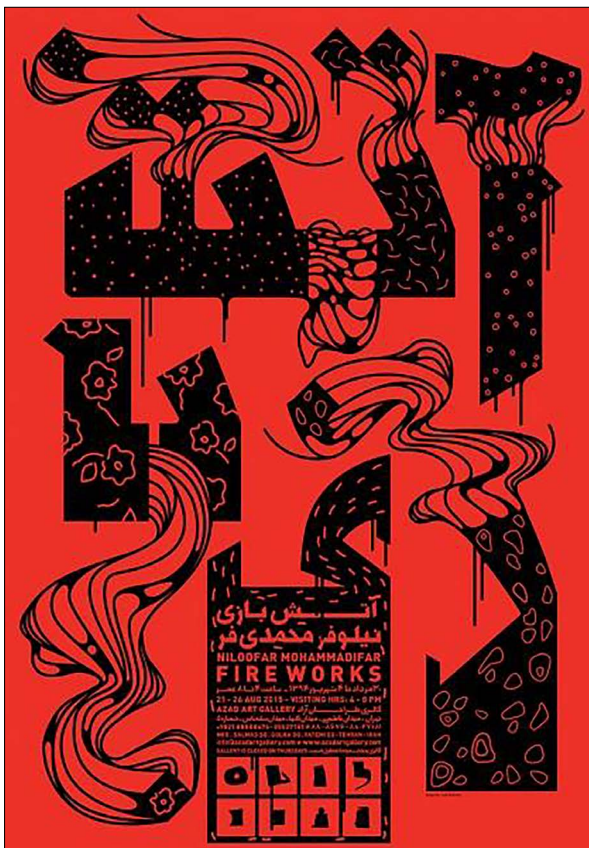
تحلیل استعاری اثر

نوشته «شیرزن» در تصویر ۲ به صورت عمودی نوشته شده که می توان آن را استعاره ای از قدرت و استحکام زن در این آثار در نظر گرفت. از قدیم کلمه «شیرزن» در لحن عامیانه به صورت پرحجم و کشیده بیان می شد، طراح با ایجاد فاصله تصویری میان حروف کلمه «زن» باعث ایجاد یک کشیدگی آوایی در هنگام خواندن آن شده که مجدد اشاره به مفهوم کلی آثار دارد. استفاده از رنگ قرمز برای نوشته های تکمیلی، خطوط متصل کننده و همچنین

لکه های واقع در پس زمینه را می توان بیانی استعاری از جنگ ها و نبردهای گذشته، حاضر و پیش روی زنان خاورمیانه دانست. نوشتار که به عنوان عنصر اصلی در این پوستر به کار رفته، تا حدی از فرم استاندارد خود فاصله گرفته است. ایجاد فاصله میان حروف «ز-ن» بیان استعاری مفهومی از ایده اصلی دارد. اما فواصل ایجاد شده همچنان به وسیله نقوش هندسی و خطوط قرمز رنگ به هم متصل هستند. این خطوط رنگی از یک سو ارتباط مستقیم با خطوط به کار رفته در تصویرسازی ها دارند و از سوی دیگر از واسازی کامل نوشتار جلوگیری کرده اند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «آتش بازی» توسط سام کشمیری در سال ۱۳۹۴ برای نمایشگاه مینیاتورهای نیلوفر محمدی فر طراحی شده است. این نمایشگاه شامل مینیاتورهایی امروزی از افرادی است که در حال لذت بردن از شادی های



تصویر ۳: پوستر نمایشگاه آتش بازی، طراح: سام کشمیری، ۱۳۹۴
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

Figure 3: Fireworks poster, design by Sam Keshmieri, 2015
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

می‌تواند مفهوم قطعه‌قطعه شدن شیشه، تکه شدن کاغذ، خرد شدن سنگ و سایر مفاهیم مرتبط را برای مخاطب القا کند.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «دیگرشهر» در سال ۱۳۹۲ توسط شهرداد چنگلواپی برای نمایشگاه احسان براتی طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تصاویری از بخش‌های قدیمی و روبرو به تخریب شهر است که به دلیل تعمیرات محصور شده‌اند. این تصاویر در حالی ثبت شده‌اند که گویی دیگر نشانه‌ای از حیات در این مناطق دیده نمی‌شود. پوستر نمایشگاه تصویری از یک قالب گچی سفیدرنگ است که نوشته دیگر شهر به صورت تکرار شده در آن قابل مشاهده است. نکته قابل توجه در طراحی نوشتار پوستر خرد شدن قالب گچی نوشتار است که نشان از محتوا و فضای کلی نمایشگاه، یعنی تخریب و فروپاشی دارد. این قالب نوشتاری سفیدرنگ

ساختگی هستند. این مینیاتورها در واقع خلق جهانی هستند که واقعیات زندگی انسان را در بر دارند و عناصری چون گل‌وگیاه دنیایی آرمانی و آرام را تصویر می‌کنند. در این تصاویر تعامل میان انسان‌ها به شکل جدیدی به تصویر کشیده شده است، چهره‌های دگرگون شده و اندام‌های کژریخت^{۱۷} نشان از یک توهّم و خیال پوچ دارند. در پوستر این نمایشگاه، عنوان «آتش‌بازی» به عنوان عنصر تصویری اصلی در نظر گرفته شده است. بخش‌هایی از این کلمه که به رنگ مشکی بر روی پس زمینه قرمز قرار گرفته، تا حدی دچار ازهم‌پاشیدگی شده و کلمه آتش به صورت برعکس نوشته شده است. بر روی بخش‌هایی از حروف، الگوهای تصویری به شکل گل دیده می‌شود که برگرفته از تصاویر گل‌وگیاه به کاررفته در آثار نمایشگاه است. همچنین خطوط نامنظم بخش‌های جدا شده حروف را به هم متصل می‌کند.

تحلیل استعاری اثر

حروف نوشته «آتش‌بازی» در تصویر ۳ به صورت پرو و در برخی قسمت‌ها، بدشکل نوشته شده است. این اغراق در اندازه و جابه‌جا بودن حروف می‌تواند اشاره‌ای به مفهوم غیرواقعی و فانتزی بودن در تصویرسازی‌های نمایشگاه داشته باشد. تصاویر گل‌وگیاه و فرم‌های فانتزی که در زمینه حروف به صورت منفی استفاده شده‌اند، اشاره مستقیمی به آثار و همچنین خروج از دنیای واقعی دارند. خطوط آزاد که از میانه حروف خارج شده‌اند را می‌توان بیان استعاری برای مفهوم توهّم و خروج از اصل و واقعیت در نظر گرفت. با اینکه حروف از هم جدا شده‌اند و بین حروف و نقطه‌ها فواصل نامنظمی ایجاد شده، اما خطوط به کاررفته، ارتباطی را از نظر بصری میان حروف ایجاد کرده و از واسازی کامل آن‌ها جلوگیری کرده‌اند. نوشته در این اثر در آستانه واسازی قرار دارد.

شکستگی

شکستگی در نوشتار به صورت‌های مختلف انجام می‌شود، شکستگی ممکن است در قطعات هندسی و یا نامنظم باشد. همچنین ممکن است طراح یک متریال خاص را برای نوشتار در نظر گرفته و شکستگی را بر روی صورت جدید حروف اعمال کند. بیان استعاری شکستگی



تصویر ۴: پوستر نمایشگاه دیگرشهر، طراح: شهرداد چنگلواپی، ۱۳۹۲ (مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)
Figure 3: The Other City Poster, design by Shahrzad Changalvayi, 2013
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)

که نوشتار به صورت منفی از آن خارج شده، بر روی پس زمینه تیره‌ای که شبیه به فلز است قرار گرفته است.

تحلیل استعاری اثر

نوشته «دیگر شهر» در تصویر ۴ که با خط نستعلیق نوشته شده و سپس به صورت منفی از قالب خارج شده، استعاره‌ای از گج و مصالح ساختمان‌هایی است که مدت‌ها بدون استفاده بوده و امروز تبدیل به بخشی از بافت فرسوده شهر شده‌اند. در این پوستر همچون نمونه‌های قبل، نوشتار خود به صورت عنصر تصویری اصلی دچار تغییر شده و از ماهیتی بدن‌مند برخوردار شده است. در این اثر نوشته «دیگر شهر» دچار شکستگی شده، نوشته‌ای که چندین بار تکرار شده و می‌تواند استعاره‌ای از تعداد زیاد ساختمان‌های در حال تخریب باشد. طراح از خط نستعلیق استفاده کرده است، خطی که دارای تشخص بوده و کمتر ساختارشکنی در نوشتار آن شده است. اما

در این اثر، صرفاً شمایی از خط نستعلیق دیده می‌شود و نوشتار از ساختار همیشگی خود فاصله گرفته است.

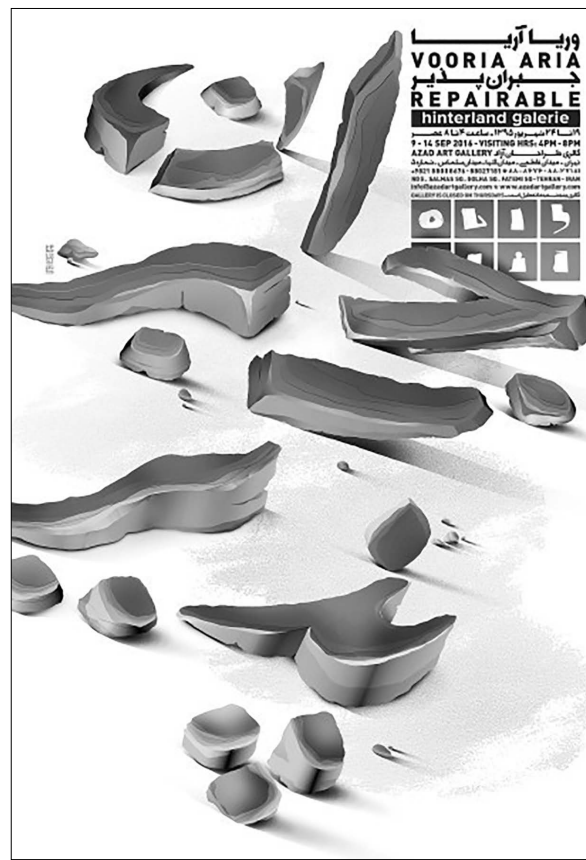
بافت و زمینه اثر

پوستر نمایشگاه «جبران پذیر» در سال ۱۳۹۵ توسط ایمان راد برای نمایشگاه وریا آریا طراحی شده است. اثر چیدمان آریا که متشکل از قطعات مختلف سنگ است در نتیجه تجربه زیسته هنرمند، از قبرهای سنتی در سنج که اغلب با سنگ ساخته می‌شدند، نشئت می‌گیرد. این سنگ‌ها بسیار شکننده هستند و خیلی زود دچار شکستگی می‌شوند. سنگ‌های چیده شده در اثر، بنابر تصمیم هنرمند، هر کدام به شکلی اتفاقی ترک خورده‌اند. هنرمند معتقد است که سنگ زمانی کامل است که در دل کوه قرار دارد و وقتی جابه‌جا می‌شود می‌شکند. ایمان راد در طراحی این پوستر نوشتار-محور که از حروف کلمه جبران‌پذیر استفاده کرده، سعی داشته تا هویت نوشتار را به سمت



تصویر ۶: پوستر نمایشگاه زیبا جادار مطمئن، طراح: ایمان راد، ۱۳۸۹
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1389&p=1>)

Figure 6: Beautiful, Spacious, Assured Poster, design by Iman Raad, 2010
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1389&p=1>)



تصویر ۵: پوستر نمایشگاه جبران پذیر، طراح: ایمان راد، ۱۳۹۵
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1395&p=2>)

Figure 5: Repairable Poster, design by Iman Raad, 2016
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1392&p=2>)

تحلیل استعاری اثر

در تصویر ۶ طراح برای نوشتن عنوان نمایشگاه در پوستر از فرم دست‌نویس استفاده کرده است. مهم‌ترین نکته‌ای که در طراحی نوشتار این پوستر به چشم می‌خورد، اغتشاش در خطوط رنگی و همچنین از هم‌گسیختگی‌هایی است که در کلمات ایجاد شده؛ در واقع کلمات در محور افقی دارای شکستگی‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را استعاره‌ای از تخریب تصاویر ماهواره‌ای با پارازیت دانست. طراح سعی داشته با ایجاد اختلال و واسازی حروف، نوشته را از نظر بصری به مفهوم نمایشگاه نزدیک کند. می‌توان گفت نوشتار در این اثر دارای واسازی کامل شده زیرا نه تنها کلمات از هم جدا نوشته شده‌اند، بلکه هر کلمه به صورت جداگانه نیز دچار از هم‌پاشیدگی شده است.

۲. ذوب شدن

ذوب شدن یکی از روش‌هایی است که طراح برای برهم زدن



تصویر ۷: پوستر نمایشگاه تن، طراحی هما دلورای، ۱۳۹۰
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1390>)

Figure 7: Body Poster, design by Homa Delvaray, 2011
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1390>)

ایده اصلی نمایشگاه تغییر دهد. نوشته جبران‌پذیر همچون یک سنگ قطعه‌قطعه شده و با رنگ خاکستری بر روی زمینه سفید قرار گرفته است. این قطعات به شکل نامنظم دچار شکستگی شده‌اند.

تحلیل استعاری اثر

نوشته «جبران‌پذیر» که در طراحی پوستر تصویر ۵ به‌کاررفته، اشاره به سنگ‌های مورد استفاده در اثر دارد. در این پوستر نوشتار به عنوان عنصر اصلی، به صورت سه‌بعدی به تصویر درآمده و خود دارای شکستگی شده است. تغییر ضخامت و اندازه در حروف نوشته را می‌توان استعاره‌ای از انواع مختلف سنگ‌های به‌کاررفته در نمایشگاه دانست. از آنجایی که نحوه چیدن سنگ‌ها در محل اصلی، یعنی قبرستان‌های سنندج و سپس در خود نمایشگاه دارای اهمیت بوده، طراح حروف شکسته شده را نیز با دقت و ترتیب مشخصی در پوستر جای‌گذاری کرده است. نوشتار در این اثر دچار واسازی کامل شده زیرا حروف به طور مشخصی دچار از هم‌پاشیدگی شده و هیچ خط ربط و عنصر ارتباطی میان آن‌ها به کار برده نشده است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «زیبا، جادار، مطمئن» توسط ایمان راد در سال ۱۳۸۹ برای نمایشگاه ساغر دئیری طراحی شده است. این نمایشگاه به فرهنگ رسانه‌ای و مدگرایی اشاره دارد. آثار این نمایشگاه نقش رسانه‌های امروزی و رسانه‌های تلویزیونی را در پوشش دختران به صورت اغراق‌آمیز تصویرسازی کرده است. ترکیب‌بندی تصاویر همچون ساختار تلویزیونی تخت، سریالی و چندپاره است. نکته قابل توجه در طراحی نوشتار پوستر این است که نوشته «زیبا، جادار، مطمئن» به صورت به هم‌ریخته و با رنگ مشکی نوشته شده و به صورت چندپاره روی پس‌زمینه سفید قرار گرفته است که اشاره به محتوا و ایده نمایشگاه دارد. نوشتار به کار برده شده در طراحی این پوستر که به صورت دست‌نویس نوشته شده، به شیوه خطی با مائیک مشکی تکمیل شده و تاکید بر ایجاد برخی خلل و بیرون‌زدگی خطوط از محدوده اصلی نوشته، توسط طراح به چشم می‌خورد.

ساختار نوشته از آن استفاده می‌کند. همچون نمونه‌های قبل، اعمال این خصیصه تصویری هم به صورت دوبعدی و هم سه‌بعدی انجام شده است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «تن» در سال ۱۳۹۰ توسط هما دلورای برای نمایشگاه فرهنگ گاوزن طراحی شده است. این نمایشگاه شامل تابلوهایی تماماً مشکی است که با جرم‌هایی به صورت مدور و حجیم پوشانده شده‌اند. با توجه به آنچه گاوزن در توضیح این اثر نوشته، این جرم‌های مشکی رنگ می‌توانند قیر به کار رفته در آسفالت خیابان باشند. برخی از حجم‌های مشکی رنگ دچار ازهم‌گسیختگی شده، گویی منفجر شده‌اند. طراحی پوستر این نمایشگاه که با حروف کلمه (BODY) نوشته شده است، شبیه به قفسه‌هایی است که دربردارنده این حروف به صورت جدا هستند. این حروف که به صورت سه‌بعدی در اثر تصویرسازی شده‌اند در حال ذوب شدن هستند. این ذوب شدن می‌تواند به حرارت قیر اشاره داشته باشد. کلیت پوستر با روش تصویرسازی و به صورت سیاه و سفید طراحی شده است.

تحلیل استعاری اثر

هما دلورای در طراحی نوشتار پوستر در **تصویر ۷**، کلمه تن (BODY) را با حروف بزرگ و به صورت سه‌بعدی طراحی کرده است. هر یک از حروف که به صورت جدا در بخشی از تصویر قرار دارند می‌توانند استعاره‌ای از افراد مختلف و به طور ویژه «تن»‌های مختلف باشند. در این اثر نوشتار به صورت ابژه اصلی دارای ماهیتی بدن‌مند شده و خود در حال ذوب شدن است. تغییر شکل نوشتار در این اثر بازنمایی از مفاهیم نمایشگاه است. نمایشگاهی که به ازبین‌رفتن، فروپاشی، مرگ، زخم و تن‌میرا اشاره دارد. ذوب شدن حروف کلمه، نوشتار را از حالت اصلی خود خارج کرده و طراح برای بازنمایی مفاهیم موردنظر تصمیم بر فروپاشی نوشتار از طریق ذوب شدن گرفته است.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «ای فسانه، خسانند آنان که فروبسته ره را به گلزار» در سال ۱۳۸۹ توسط فرهنگ فزونی برای نمایشگاه مانلی آگانی طراحی شده است. آگانی در این نمایشگاه با استفاده از رسانه ویدئو اثر خود را به نمایش گذاشته

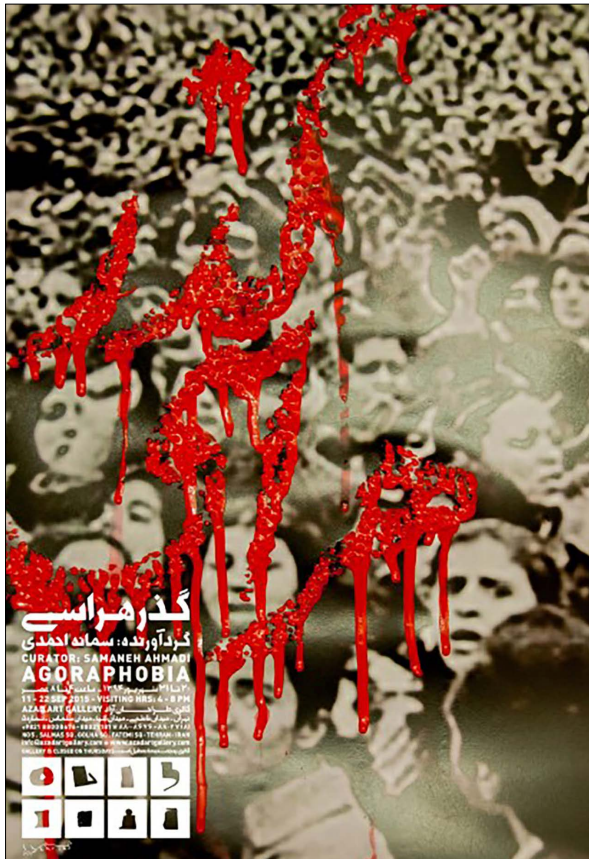
است. این اثر ویدئویی یک ویدئو سه کانالی است که توسط سه پروژکشن در گالری به نمایش درآمده. سانسور درونی و سرکوب خویش از مفاهیم اصلی این نمایشگاه هستند. در این تصاویر مرز میان من واقعی و دروغین کم‌رنگ می‌شود. تصویر پرتره خود هنرمند عنصر اصلی در هر ویدئو است که در وسط کادر قرار گرفته و الگوهای تصویری چون گل در بخش‌های مختلف تصویر به چشم می‌خورد. فزونی در طراحی پوستر، حروف عنوان نمایشگاه را به صورت جدا شده نوشته که برخی از این حروف در حال ذوب شدن هستند. همچنین از تصویر گل در تایپ برای نقطه‌گذاری حروف استفاده کرده که اشاره مستقیم به تصاویر نمایشگاه دارد. این نوشته به صورت سفید بر روی زمینه آبی سایان قرار دارد.

تحلیل استعاری اثر

در **تصویر ۸** برای طراحی نوشتار پوستر «ای فسانه، خسانند آنان که فروبسته ره را به گلزار» طراح از نوشتار به عنوان تنها عنصر تصویری و نوشتاری استفاده کرده است. نوشتار در این اثر به عنوان یک ابژه در نظر گرفته شده و سعی شده با ایجاد تغییرات بصری در فرم استاندارد نوشته، به مفهوم نمایشگاه نزدیک شود. حروف هر کلمه با فواصل منظم و نقطه حروف با تصویر گل و با فواصل نامنظم در صفحه قرار گرفته‌اند. این ایجاد فاصله در حروف و عناصر تصویری را می‌توان استعاره‌ای از مفهوم سردرگمی در نظر گرفت. همچنین ذوب شدن حروف را می‌توان بیانی مفهومی از فشار ناشی از سرکوب خود دانست.

زمینه و بافت اثر

پوستر نمایشگاه «گذرها سی» در سال ۱۳۹۴ توسط شهرزاد چنگلویی برای نمایشگاه سمانه احمدی طراحی شده است. احمدی به عنوان گرداننده نمایشگاه، آثاری را در رابطه با حضور اجتماعی زن در جامعه ایرانی در ادوار مختلف جمع‌آوری کرده است. این آثار در قالب رسانه‌های هنری مختلف از جمله طراحی و چاپ دیجیتال، ویدئو آرت، عکس دیجیتال، اکریلیک، رنگ روغن و چیدمان هستند. در تمام آثار مخالفت با حضور اجتماعی زنان، با نمادهای تصویری مختلف نشان داده شده است که مهم‌ترین آن‌ها اسیدپاشی به زنان در خیابان بوده است. چنگلویی برای طراحی پوستر



تصویر ۹: پوستر نمایشگاه گذرهراسی، طراح: شهرزاد چنگلواپی، ۱۳۹۴
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)
Figure 9: Agoraphobia Poster, design by Shahrzad Changalvayi, 2015
(Source: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1394&p=2>)

قرمز که برای نوشته به کار رفته، اشاره به خون و حملات انجام شده دارد. همچنین آب شدن یا ذوب شدن حروف را می‌توان استعاره‌ای از خود اسید، مفهوم ذوب شدن، از بین رفتن و جریحه دار شدن در نظر گرفت. طراح در این پوستر با ایجاد و اسازی در نوشته از طریق تغییر در بافت و شکل و همچنین آب کردن حروف، به خوبی توانسته نوشتار را از فرم استاندارد خود خارج کرده و به بازنمایی مفهومی مناسبی از ایده نمایشگاه دست یابد.

نتیجه‌گیری

مطالعه سیر تحول طراحی پوستر نشان می‌دهد که حروف‌نگاری در گذر زمان به مهم‌ترین عنصر در طراحی پوستر تبدیل شده است. در ابتدا نوشتار در جوار تصاویر و تصویرسازی‌ها در جهت کمک به خوانایی بیشتر اثر به کار برده می‌شد اما به تدریج در قالب حروف‌نگاری و با رعایت اصول خوشنویسی به عنوان عنصر تکمیل‌کننده تصویر



تصویر ۸: پوستر نمایشگاه ای فسانه چسبیده آنان که فرو بسته ره را به گلزار، طراح: فرهاد فرونی، ۱۳۸۹
(مأخذ: <http://azadart.gallery/fa/designproject.aspx?Y=1389&p=3>)
Figure 8: O Fable... Poster, design by Farhad Fozuni, 2010

این نمایشگاه از دو عنصر تصویر و نوشتار استفاده کرده و نوشتار را در قالب عنصر اصلی و در لایه اول به کار برده است. در پوستر تصویر قدیمی و سیاه و سفید از جمعیت زنان احتمالاً در حال راهپیمایی و اعتراض دیده می‌شود که با نوشته «گذرهراسی» پوشیده شده است. نوشته با رنگ قرمز نوشته شده، عکاسی شده و در نهایت در پوستر به کار رفته است. سعی شده بافت نوشته به بافت اسید نزدیک باشد و همین‌طور رنگ قرمز به کار رفته، در حال ریزش است.

تحلیل استعاری اثر

باتوجه به اینکه ایده اصلی نمایشگاه «گذرهراسی» حملات اسیدپاشی به زنان بوده، طراح سعی کرده با خارج کردن نوشته که به عنوان عنصر تصویری اصلی در پوستر به کار رفته، مفاهیم بیان شده در آثار را بازنمایی کند. بافت به کار رفته در نوشته را می‌توان استعاره‌ای از اسید و جلوه بصری که در برخورد با مواد ایجاد می‌کند دانست. رنگ

در طراحی پوستر استفاده شد. نوشتار و حروف‌نگاری در سال‌های بعد از ساختار اصولی خود فاصله گرفت و به تدریج به عنوان عنصر اصلی برای بیان ایده پوستر به کار رفت به طوری که طراحی پوستر نوشتار-محور به یک جریان غالب در دهه ۸۰ و به ویژه ۹۰ شمسی بدل شد. طراحی پوستر نوشتار-محور یکی از شیوه‌های طراحی پوستر است که در آن نوشتار و حروف‌نگاری مبنای اصلی طراحی پوستر به شمار می‌رود و طراح تلاش می‌کند با ایجاد روابط مفهومی میان طراحی نوشتار و ایده اصلی پوستر ارتباط ایجاد کند. «استعاره واسازی» را می‌توان یکی از مهم‌ترین روابط به کار برده شده در طراحی پوستر در چند دهه اخیر به شمار آورد.

بر اساس تحلیل داده‌های این تحقیق، شاهد این هستیم که در طراحی پوسترهای نوشتار-محور دهه ۹۰ شمسی نوشتار به نفع معنا و ایده اصلی اثر به اشکال مختلفی تغییر شکل داده است که غالباً می‌توان این تغییرات را زیرمجموعه‌ای از «بیان استعاره واسازی» صورت‌بندی کرد. از جمله این روابط استعاره و تغییر شکل‌ها می‌توان به انواع «در آستانه واسازی»، «شکستگی» و «ذوب‌شدگی» اشاره کرد.

در بیان استعاره «در آستانه واسازی» طراح به تدریج شروع به ایجاد تغییرات در شیوه استفاده سنتی از تایپ و نوشتار می‌کند. در این حالت نوشتار کمی از فرم استاندارد خود خارج می‌شود اما به طور کامل دچار ازهم‌گسیختگی نمی‌شود و عناصر تصویری به صورت واسطه‌هایی از واسازی کامل آن‌ها جلوگیری می‌کنند. در بیان استعاره «شکستگی»، نوشتار از نظر بصری به طور کامل دچار واسازی می‌شود. به این صورت که معمولاً نوشتار به

شکل عناصر سه‌بعدی و قطعه‌قطعه شده به تصویر در می‌آیند. این شکستگی‌ها از طرفی می‌تواند در ساختار خود نوشتار و به صورت سه‌بعدی انجام شود و از طرف دیگر سطوح دوطبقه که نوشتار بر روی آن پیاده شده را به صورت بریده نمایش دهد، مانند شکستن شیشه، تکه شدن کاغذ و غیره. در بیان استعاره «ذوب شدن» طراح برای بازنمایی مفاهیم موجود در پوستر نوشتار را به صورت دوطبقه و سه‌بعدی دچار ذوب‌شدگی می‌کند.

نوشتار و خط فارسی از ابتدا تحت اصول خوشنویسی طراحی و اجرا شده، اما امروزه طراحی حروف با انواع روابط، به ویژه بیان استعاره واسازی، نوشتار را به یک عنصر تصویری مستقل تبدیل کرده که می‌تواند به منظور بازنمایی مفاهیم گسترده‌تر، تغییر شکل دهد و به نوعی ازهم‌گسیختگی ذهنیت هنرمند امروزی را نمایان کند. بنابراین با توجه به تحقیق انجام شده می‌توان گفت که بیان استعاره واسازی یکی از الگوهای قابل تشخیص در حروف‌نگاری فارسی در طراحی پوستر دهه ۹۰ است. در این نوع بیان استعاره طراح به شکل‌های مختلف حروف را دچار واسازی کرده و آن‌ها را به عنوان یک موضوع طراحی می‌بیند. در حقیقت دو اتفاق مهم را در این بستر می‌توان ردیابی کرد، اول اینکه در حروف‌نگاری معاصر حروف و کلمات دارای ارزش سوبژکتیو و هنری شده‌اند و دوم طراحان به تدریج در ذهنیت خود از حروف به واسازی رسیده و در اکثر موارد به بیان‌های مختلف استعاره واسازی روی آورده‌اند.

پی‌نوشت

- 1- Semantic Approach to Metaphor
- 2- Max Black
- 3- George Lakoff –Mark Johnson
- 4- Cognitive Approach to Metaphor
- 5- Pragmatic Approach to Metaphor
- 6- Donald Davidson
- 7- Richard Rorty
- 8- Focus
- 9- Frame

- 10- Substitution view
- 11- Comparison view
- 12- Interaction Theory
- 13- Ambiguity

۱۴- برگرفته از وبسایت طراحان آزاد

15- Deconstruction Metaphor

۱۶- از مترادف‌های کلمه deconstruction می‌توان به واسازی، ساخت‌زدایی و ساختارشکنی اشاره کرد. همچنین نویسنده مترادف «واپاشی» را برای این نوع از بیان استعاره‌ای پیشنهاد می‌کند.

17- Deformed



شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

فهرست منابع و مآخذ

- افضل طوسی، عفت السادات، (۱۳۸۵)، بررسی تغییرات نوشته (حروف گذاری) در پوستر، هنرهای زیبا، شماره ۲۶.
- احمدپور، نیر، مراثی، محسن، (۱۳۹۶)، مطالعه تأثیر استعاره تصویری بر پراکندگی معنا در پیکره‌های انسانی اردشیر محمص، دوفصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۱۹.
- امامی، کیمیا، (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی پوستر (بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دهه اخیر ایران)، دانشگاه هنر، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دکتر فرزانه سجودی.
- پور ابراهیم، شیرین، (۱۳۹۳)، بررسی استعاره‌های کلامی-تصویری در چند پوستر مناسبتی زبان فارسی، پژوهش‌های زبان‌شناسی، شماره ۱۱ علمی پژوهشی، ۱۹-۳۶.
- دمیرچیلو، هدی، سجودی، فرزانه، (۱۳۹۰)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۲، ۹۰-۱۰۰.
- حمیدی، بهرام، (۱۳۹۲)، تحولات تایپوگرافی در پوستر با رویکردی بر پست‌مدرنیسم، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۰، ۸۹-۹۲.
- حیدری، مجید، (۱۳۹۹)، نقش «علم بدیع» در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، دوفصلنامه فلسفی شناخت، شماره ۸۲، ۱۳۵-۱۴۸.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، معانی‌وبیان، انتشارات فردوسی.
- فلسفی، محمدکاظم، (۱۳۹۰)، بررسی تایپوگرافی در سه دهه ۱۳۴۰ تا آخر ۱۳۶۰ خورشیدی، دانشگاه هنر، کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، مصطفی اوجی.
- لیکاف، جورج، جانسون، مارک، (۱۳۹۷)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- کهوند، مریم، (۱۳۹۷)، نگاهی به زمینه‌های ارتباطی و اجتماعی تایپوگرافی امروز، حرفه هنرمند، شماره ۶۸.
- معروفی، ابراهیم، (۱۳۸۵)، بررسی تایپوگرافی در پوسترهای ایرانی (۱۳۷۵-۱۳۸۵)، کتاب ماه هنر، شماره ۹۹ و ۱۰۰، ۲۸-۳۰.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.

- Black, Max, (1954), Metaphor, Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society.
- Emami, Kimia, (2012), Poster semiotics (review of the trend of poster changes during the last five decades in Iran), University of Art, Master of Art Research, Dr. Farzan Sojoudi.
- Davidson, Donald, (1978), What Metaphors Mean, critical Inquiry, Vol.5. No. 1. PP.31-47.
- Forsey, Jane, (2004), Metaphor and Symbol in the Interpretation of Art, Journal of Continental Philosophy 8, no. 3.
- Kovecses, Zoltan, (2015), Where Metaphors Come From. Oxford University Press.
- Negro, Isabel. Sorm, Estor. Steen, Gerard, (2018), General Image Understanding: Visual metaphor identification.
- Stone, Iynden, (2014), Metaphors for Abstract Concepts. Studio Research.
- Pisklakov, Pavel, (2018), Design Principles For Typographic Posters: TRIZ-Based Approach to Generate New Ideas, International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Art SGEM.

بررسی رویکرد صوفیانه نگاره‌های جلوس شاهانه دربار سلطان حسین بایقرا

فهیمة سراوانی*

۱. مربی و عضو هیئت علمی گروه مرمت آثار تاریخی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه زابل، زابل، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۶
صفحه ۴۶-۶۳

فردوس
شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

چکیده

بیان مسئله: در میان پادشاهان تیموری، سلطان حسین بایقرا (۸۷۳-۹۱۱ ق) یکی از واپسین حکمرانان این سلسله، در طول ۳۸ سال حکومتش، با ایجاد آرامش نسبی سبب شکوفایی هنر و علوم گردید و با حمایت‌های وزیر فرزانه‌اش؛ امیرعلی شیرنوازی باعث رونق شاخه‌های مختلف هنری شد. مسئله مورد توجه در این مقاله گرایش‌های عرفانی بر نگارگری در زمان حاکمیت وی می‌باشد.

هدف مقاله: هدف از این مطالعه چگونگی ظهور گرایش‌های عرفانی و شناسایی علل تأثیرپذیری آن در هنر نگارگری خصوصاً صحنه‌های جلوس شاهانه می‌باشد. **سؤال مقاله:** در این مقاله سعی می‌شود به این سؤالات پاسخ داده شود: ارتباط و نوع نگاه مذهبی شاه چه تأثیری از لحاظ موضوعی بر نگاره‌های آن عصر گذاشته؟ و آیا سیاست‌های مذهبی، بر شمایل شاه در صحنه‌های جلوس شاهانه تأثیرگذار بوده است؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر باتکیه بر روش توصیفی-تحلیلی به صورت کیفی و با بهره‌گیری از مستندات تاریخی و نگاره‌هایی که در آن شخص سلطان حسین بایقرا حضور یافته، سعی در نشان دادن تأثیر عرفان اسلامی بر نگاره‌های جلوس شاهانه دارد.

نتیجه‌گیری: سلطان حسین بایقرا به دلیل علاقه شخصی و هم به جهت سیاست‌های دربار، به عارفان و هنرمندان بالاخص نگارگران آزادی بیشتری بخشید. حضور و نقش عرفایی چون جامی در دربارش و تشکیل حلقه‌های فراوان با حضور عالمان و هنرمندان سبب ایجاد نگرش و تمایلاتی تازه در موضوعات انتخابی جهت مصورسازی کتاب گردید. بخشی از این تحولات را می‌توان در شمایل ظاهری شاه چه در پوشش چه در نوع جلوس، مشاهده کرد. حضور درویش‌مآبانه سلطان در صحنه‌های جلوس شاهانه از ویژگی بارز این نگاره‌هاست.

واژگان کلیدی: عرفان اسلامی، درویش، صوفی، نگارگری، مکتب هرات، جلوس شاهانه، سلطان حسین بایقرا.



* Fahimeh.saravani@uoz.ac.ir

A Study of the Sufi Approach to the Paintings of the Royal Session of Sultan Hussein Bayqara

Fahimeh Saravani*¹

1. Instructor And Faculty Member of Restoration of Historical Monuments Department, Faculty of Art and Architecture, University of Zabol, Zabol, Iran

Received: 6/4/2021
Accepted: 28/7/2021
Page 47-63

Abstract

Sultan Hussein Bāyqarā (1505-1468) was the last ruler of the Timurid dynasty. During the reign of 38 years, with the creation of relative calm, he caused the flourishing of arts and sciences. This was possible with the support of his wise minister, Amir Alishir Nava' that stimulated the various branches of art. Sultan Hussein Bāyqarā because of personal interest as well as the policies of his court gave more freedom to mystics and artists, especially painters. The presence of the mystics such as Jami in his court and the formation of many circles with attending of scholars and artists created new attitudes and interest in selected topics for illustrating the books. Part of this transformation can see in the appearance of king in both costumes and the style of royal coronation. Dervish-like presence of sultan at the scene of coronation is a main feature of these paintings. The present research base on a descriptive-analytical method and with using historical documentation study the paintings in which the person of Sultan Hussein Bāyqarā is present and try to show the influence of Islamic mysticism on the royal coronation paintings.

The purpose of this study is to find out how mystical issues arose and to identify this effect in the art of Persian painting, especially the scenes of royal sitting. Have mystical schools been able to influence art such as aspersation painting? How did mystical themes appear in the Persian paintings. The present study, based on a descriptive-analytical method in a qualitative manner and using historical documents and drawings in which Sultan Hussein Bayqara is present, tries to show the effect of Islamic mysticism on the drawings of the royal throne. Earlier, in the field of the relationship between the Timurid kings and mystics and the presence of mystical figures in the court of Sultan Hussein Bayqara, in numerous books and articles, speeches and quotations have been included and the religious policies and attitudes of Sultan Hussein Bayqara have been addressed. These historical documents are summarized by Hamideh Shahidi in an article entitled; The religious policy of Sultan Hussein Bayqara is included. Historians were also among those who rose to prominence during the reign of Sultan Hussein Bayqara. In the books left by him, there are references to the religious tendencies of the Shah. According to him, the ruling religion in Iran and the Shah himself was Sunni Hanafi Islam, but the religious interactions and actions of Sultan Hussein showed a tendency and attention to Shiism, as some consider him a Shiite.

But the question is, what effect did the connection and the type of religious view of the Shah have on the themes of that era? And have religious policies influenced the image of the king in the scenes of royal enthronement? Sultan Hussein Bayqara gave more freedom to mystics and artists, especially painters, due to his personal interest and also due to the court policies. The presence and role of mystics such as Jami in his court and the formation of many circles with the presence of scholars and artists caused new attitudes and tendencies in selected subjects to illustrate the book. Some of these developments can be seen in the appearance of the king, both in the cover and in the type of sitting. The presence of the Sultan's dervish in the scenes of the royal sitting is a prominent feature of these paintings

Keywords: Islamic mysticism, Dervish, Sufi, Persian painting, school of Herat, royal coronation, King Hussein Bāyqarā.

Resources

- Arthur Emanuel Christensen (1983). *Iran Dar Zaman-e Sassanian*, Tehran, Book World
- Amini Nejad, Ali (2015). *Introduction to the collection of Islamic mysticism*, Tehran: Imam Brend, Barbara (2005). *A Kingly Posture: Iconography of Sultan Husayn Bayqara*, The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand, University Press of Kansas
- Khomeini Educational and Research Institute Publications
- Azhand, Yaghoub (2008). *Herat School of Painting*. Tehran: Academy of Arts
- Dadashi. Iraj (2000), *The relationship between Islamic art and metaphysics*, Portal of the Humanities Society, No:46
- Dalrishi, Bashari and Mustafa Lal Shater (2014). *"Timurid music based on historical drawings and narrations"*, Historical Sciences Research, No. 2
- Dolatshah Samarkandi (1959). *Tazkereh Shoara*, Tehran, Kalaleh Khavar
- . Forouzanfar, Badi 'al-Zaman (1982), *the source of spiritual hadiths, third edition*, Tehran: Amirkabir Golombek.
- Llisa and Subtelny Maria (1992). *Timurid Art and Culture; Iran and Central Asia in the fifteenth Century*, Leiden, Brill
- Heidari, Ali and Nasser Dolatshah (2012), *"Manifestations of Sufism, Fatwa and Shiite Religion in Ancient and Zurkhaneh Sports of Iran"*, Bi-Quarterly Journal of Research in Sports Management and Motor Behavior, No. 4
- Iskandar beg (2016), *The Trkh-e lam-r-ye Abbs*, Tehran: Negah
- Khwandmir, Ghiasuddin bin Hammamuddin (1983). *Habib al-Siyar. By the efforts of Mohammad Dabir Siyaghi*. Tehran: Khayyam
- Rahimova and Polyakova (2002). *Iranian Painting and Literature, translated by Zohreh Feizi*, Tehran: Rozaneh
- Sadati Zarini, Sepideh (2008). *"Study of the influence of Islamic mysticism in the formation of the painting art of the Timurid and Tabriz Safavid schools"*. Analytical Research Quarterly, No. 7
- Subtelny, Maria (2007). *Timurid in transitions: Turko-persian politics and acculturation In Medieval ran*, Leiden, Brill
- Profitable, Abu al-Ala (2001). *Art about Iran. Translated by Nahid Shemirani*. Tehran: Carang
- Shahidi, Hamideh (2016). *"Religious Policy of Sultan Hussein Bayqara"*, Studies in the History of Islam, No. 29
- Safavi, Salman (1992). *Practical mysticism of Muslims*. Tehran: Publisher Sahib
- Matin, Peyman. (2007), *Iranian clothing*. Tehran, Cultural Research Office.
- Mirjafari, Hussein (2006). *History of political, social, economic and cultural developments in Iran during the Timurid and Turkmen periods*. Tehran: Samat.
- M.E.subtelny (1984) *"Scenes of from the literary life of Timurid Herat"*: studia Islamica in Honore Georgii-chaelis Wickens, papers in medieval studies (Toronto, university of Toronto).
- Zarrinkoob, Abdul Hussein (1998), *The Value of Sofia Heritage*, Tehran: Amirkabir.

مقدمه و بیان مسئله:

نگارگری هنری است که بستر رشد آن در کتاب آرایایی فراهم آمد. این هنر در ابتدا برای مصور نمودن کتب علمی و به مرور برای مصور ساختن سایر کتب مورد استفاده قرار گرفت. پس از استیلای مغولان رفته رفته نگارگری برای تصویرسازی کتاب‌های ادبی بکار گرفته شد. حمایت پادشاهان و درباریان از نگارگری باعث شد تا سلاطین آنان در انتخاب موضوع اهمیت پیدا کنند. نگارگری به عنوان درباری‌ترین هنر، بازتابی از وضعیت رفاهی، سیاسی و مذهبی هر عصر می‌باشد.

حکومت سلطان حسین بایقرا توانست با برقراری آرامشی نسبی به سبب حمایت‌های وزیرش امیرعلی شیرنوایی بستری مناسب را برای رشد علوم، فنون و صنایع مختلف فراهم سازد. در زمان سلطنت سلطان حسین بایقرا، نگارگران احترام ویژه‌ای یافتند و هرات به مرکز بزرگ علم و ادب و فرهنگ و پایگاه بلامنازع نهضت‌های هنری فرهنگی تبدیل شد و بهترین هنرمندان، سخنوران و حتی عارفان در این دوره به رشد و تعالی دست یافتند.

پیش از این در زمینه ارتباط پادشاهان تیموری با عرفا و حضور شخصیت‌های عرفانی در دربار سلطان حسین بایقرا، در کتاب‌ها و مقالات متعدد، سخنان و نقل قول‌هایی درج گردیده است و به سیاست‌ها و نگرش مذهبی سلطان حسین بایقرا پرداخته‌اند که بخشی از این مستندات تاریخی را به طور خلاصه، حمیده شهیدی در مقاله‌ای تحت عنوان: سیاست مذهبی سلطان حسین بایقرا، گنجانده است. تاریخ‌نویسان هم از جمله افرادی بودند که در زمان سلطان حسین بایقرا منزلت پیدا کردند. در کتب بجا مانده از ایشان اشاراتی به گرایش‌های مذهبی شاه شده است. دین حاکم در ایران و شخص شاه به گفته ایشان اسلام سنی حنفی بوده است اما تعاملات مذهبی و اقدامات سلطان حسین حاکمی از تمایل و توجه به تشیع داشته، چنان که برخی وی را شیعه می‌دانند.

پیش از ورود به این مبحث باید توجه داشت که عرفان اسلامی به لفظ صوفی و تصوف اختصاص یافته است بدان معنا که عرفان اسلامی را تصوف و شخص عارف را صوفی می‌نامند. ارائه تعریفی واضح و مبرهن در

باب تصوف به دلیل تغییر و تحولات آن در ادوار مختلف امری دشوار است و تعاریف متعددی از واژه تصوف موجود است از جمله آنها تعریف **(معروف کرخی، ۲۰۱۵: ۵۰۱ ق)** است که می‌گوید: «تصوف، گرفتن و یافتن حقایق هستی و دل بریدن از دنیای مردم است». تصوف یا عرفان در نزد مسلمانان در واقع ترکیبی از فلسفه و مذهب می‌باشد که به‌زعم پیروانش راه وصول حق منحصر بدان است و متکی به سیر تفکر و مشاهداتی است که موجب وجد می‌شود و در نهایت به نحو اسرار آمیزی انسان را به خدا متصل می‌کند **(فروزانفر، ۱۳۶۱: ۷۳)**.

سه دیدگاه در مورد ریشه لغوی صوفی وجود دارد از جمله اینکه صوفی ریشه کلمه سوف یا سوفیا به معنی دوستدار دانش و حکمت است. برخی نیز این عبارت را به قوم بنی صوفیه قبیله‌ای از عرب نسبت داده‌اند. افراد این قبیله در زمان جاهلیت خادم خانه خدا بوده و به عبادت و ریاضت شهرت داشتند. نظر سوم که از دیدگاه برخی محققان محتمل‌تر به نظر می‌رسد این است که؛ لفظ صوفی برگرفته از «صوف» به معنی پشم می‌باشد. چون اغلب صوفیان لباسی از پشم به تن می‌کردند به صوفی به معنی پشمینه‌پوش شهرت یافتند.

تعریف «عارف» به طور طبیعی تعریف عرفان نیز خواهد بود و این واژه همچون تصوف تعاریف بسیار دارد از جمله تعریفی از ملا عبدالرزاق کاشانی است: «عارف کسی است که خداوند، ذات، صفت، اسما و افعال خود را به وی نشان داده است بنابراین معرفت (و عرفان) حالی است که از پی شهود برمی‌آید». واژه عرفان در برخی اطلاقات خود به هر دو جنبه عملی و معرفتی اشاره دارد. بر خلاف واژه تصوف که هرچند در ابتدا به معنای مطلق میراث عرفانی کاربرد داشته اما کم‌کم با غلبه جنبه عملی به‌کاررفته است و در همین راستا به‌تدریج در عرفان عملی در سلسله‌ها و فرقه‌ها ظهور یافت **(امینی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۲۲-۳۲)**. اما به‌طور کلی از میان معارف اسلامی آن معرفتی که به طور خاص به موضوع سیروس‌سلوک روحانی انسان و مبارزه با هوای نفسانی و وصول وی به مقام فناء فی الله و بقاء بالله می‌پردازد، عرفان است که خود به دو بخش تقسیم می‌شود، عرفان نظری که اساس آن اعتقاد و امکان ادراک حقیقت از طریق علم حضوری و اتحاد عاقل و معقول است

و عرفان عملی؛ ترک رسوم و آداب ظاهری و تمسک به زهد و ریاضت و گرایش به عالم درون می‌باشد **(صفوی، ۱۳۷۱: ۲۷-۲۸)**.

نگاره‌های جلوس شاهانه هم در واقع آن دسته از نگاره‌ها را در بر می‌گیرد که در آن صحنه‌ای رسمی از شاه یا شاهزاده در میان درباریان در فضای داخلی یا خارجی از کاخ، درحالی‌که بر کرسی خلافت جلوس کرده است، به تصویر درآید. در این گونه آثار عموماً شاه در حال تاج‌گذاری یا رسیدگی به امور مملکتی، دادرسی و قضاوت یا در حال دیدار از یک شخصیت خاص، یا غیره است.

سلطان حسین بایقرا و عرفان

سلطان حسین بایقرا آخرین پادشاه دوره تیموریان از سال ۸۷۳ - ۹۱۱ ق. / ۱۴۶۹ - ۱۵۰۶ م. نزدیک به ۳۸ سال فرمانروایی کرد. قلمرو حکومتی تیموریان، در عهد وی به آخرین حد خود رسید و محدوده خراسان بزرگ را در بر می‌گرفت. حیطة حکومتی او از شرق به بلخ، از غرب به بسطام و دامغان، از شمال به خوارزم و از جنوب به قندهار و سیستان محدود می‌شد. بیشتر مورخان و تذکره‌نویسان از سلطان حسین به‌عنوان پادشاهی علم دوست یاد کرده‌اند. علت مقبولیت این سلطان، رونق فرهنگی است که در عصر او ایجاد شد. هرات پایتخت حکومتی سلطان حسین در زمان او به مرکز درخشان علم و ادب و هنر تبدیل شد **(Brend, 2006: 45)**. حکومت تیموریان برای حفظ خود نیاز به مشروعیت داشت که از طرق مختلف در تأمین آن تلاش می‌کرد. یکی از این راه‌ها تمسک به عنصر مذهب بود. آنان برای مشروعیت دادن به حکومت، خود را حامی شریعت معرفی می‌کردند و سلطان حسین بایقرا نیز از این امر مستثنی نبود. او هم «بسطا شریعت پروری مبسوط گردانید» و همگان را به رعایت احکام اسلامی ملزم می‌کرد و حتی دستوری صادر کرد که طبق آن، اعضای خاندان سلطنتی نیز از این امر، بدون هیچ ملاحظه‌ای برایشان حد شرعی مقرر شود. سلطان، هفته‌ای دو بار علمای مذهبی را به دربار دعوت می‌کرد و آنان طبق قوانین اسلام، گاهی شب تا صبح درباره امور مهم شرعی و فقهی بحث می‌کردند تا به نتیجه‌ای برسند. سلطان حسین احترام ویژه‌ای برای صوفیان قائل بود و حتی با اخلاص و روی

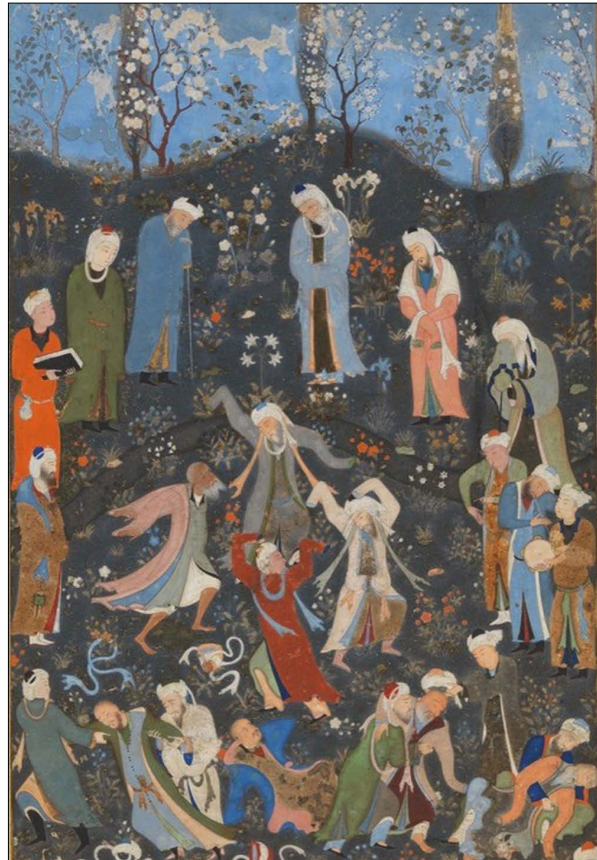
اتصال صاحب‌مقام با انبیاء و اولیا است (اسکندر بیک ترکمان، ۱۳۶۴: ۱۲۹) و از همه مهم‌تر فضایی است که این هنرمندان در آن مشغول به کار بودند. دربار پادشاهان تیموری جایگاه خوبی برای عرفا و هنرمندان بود، (به دلیل دادوستد فکری این افراد با یکدیگر، گاه به وساطت وزرا و امرا و گاه بدون وساطت) به این ترتیب اندیشه‌ها بدون دشواری با یکدیگر در تبادیل بود و کششی خاص در مجامع آن‌ها نسبت به معرفت ایجاد می‌کرد. از مهم‌ترین این ارتباط‌ها که روی یکی از مشهورترین وزرا دوره تیموری تأثیر گذاشته است، ارتباط امیرعلی شیرنوی و جامی عارف مطرح دوره تیموری است. خواندمیر در حبیب‌السیر روی این ارتباط تأکید می‌کند و می‌نویسد: میان جناب مولوی و امیر نظام‌الدین علی شیر قاعده مودت و ارادت وجود داشت لاجرم در اکثر تصانیف منظوم و منصور خویش مدح و ثنای آن امیر نیکو کیش را بر لوح بیان نگاشت. از طرفی امیرعلی شیر خود حامی بزرگ آثار هنری بود و کارگاه بزرگی به راه انداخته و هنرمندان بسیاری در آن جا مشغول به کار بودند که بسیاری را خود وی به منصب هنری رسانده بود به همین دلیل ارتباط میان او و جامی، سبب نفوذ اندیشه‌های عارفانه وی در تفکرات علی شیر شد چنان که در این نقل قول نیز آمده، این اندیشه‌ها در نوشتن او تأثیر داشته است و در حقیقت بر روی هنرمندانی که زیر نظری و با حمایت او کار می‌کردند تأثیر مستقیم گذاشته است. بهزاد که به حمایت امیر علی شیر به مقام والای هنری دست یافته بود از این تفکرات و ارتباطات عرفانی تأثیر گرفته است، زیرا زمانی که خواندمیر از اعتقادات بهزاد سخن می‌گوید لفظ صافی اعتقاد را به کار برده که این درواقع اشاره به همان صوفی‌مشربی وی دارد: استاد کمال‌الدین بهزاد مظهر بدایع صور است و مظهر نوادر هنر قلم‌مانی رقمش ناسخ آثار مصوران عالم... و جناب استادی به یمن تربیت و حسن رعایت امیر نظام‌الدین علی شیر به این مرتبه ترقی نمود و حضرت خاقان منصور را نیز آن جناب التفات و عنایت بسیار بود و حالا نیز آن نادرالعصر صافی اعتقاد منظور نظر مرحمت سلاطین است (Golombek, Subtelny, 1992: 71).

درعین حال این مورخ از هنرمندان صوفی مشرب دیگر

نیاز، به زیارت مزار عارفانی چون خواجه عبدالله انصاری در «گازرگاه» می‌رفت. خواندمیر از بنای چندین خانقاه در زمان سلطان حسین در هرات خبر داده است؛ از جمله خانقاه سلطانی، خانقاه سرپل انجیل، خانقاه درکنار بیشتر این خانقاه‌ها مدارسی نیز بنا می‌شد؛ این نکته نشان می‌دهد که خانقاه‌ها و مدارس از کانون‌های عمده تعلیم و تربیت بودند. در میان صوفیان و عرفای این دوران، اختلاف عقیده زیادی مشاهده می‌شود. مهم‌ترین و بانفوذترین فرقه صوفیانه در ولایات خراسان و ماوراءالنهر، طریقت نقشبندیه است که به تسنن منسوب بودند. در میان طریقت‌های صوفی وابسته به شیعه که در این زمان در خراسان فعالیت داشتند، می‌توان از «نوربخشیه» نام برد. قراین تاریخی نشان می‌دهد که مشایخ خاندان نوربخشیه مورد تکریم سلطان حسین قرار می‌گرفتند. همان گونه که ذکر شد، مذهب رسمی دوره تیموریان، مذهب حنفی بود. با این حال، دوستی و ارادت به اهل بیت در میان آنها رواج داشت؛ این امر به‌ویژه در دوره سلطان حسین بایقرا نمود بیشتری داشت. بنا بر نوشته خوافی، وی سادات سبزواری که در تشیع اثنی عشری شهره بودند، مورد تکریم خاص خود قرار می‌داد. وجه سلطان به مشایخ مسالک شیعی و سادات شیعه اثنی عشری باعث شده بود که برخی از محققان، قاطعانه سلطان حسین بایقرا را پیرو مذهب تشیع بدانند (Ibid, 85).

تأثیر تفکرات عرفانی در زندگی هنرمندان دوره تیموری

در کتب تاریخی دوران تیموری و صفوی، مورخان زیادی به این نکته اشاره کرده‌اند که همواره ارتباط نزدیکی میان عرفا و متصوفه و حلقه‌های آن‌ها با هنرمندان، اعم از شاعر، نویسنده، نگارگر و مذهب بوده است و بدین ترتیب بسیاری از این هنرمندان در زندگی، شیوه درویشی را برگزیده‌اند. از آن جمله اسکندر بیک ترکمان، تاریخ‌نویس مطرح، در جای‌جای تاریخ عالم‌آرای عباسی، زمانی که از علما و فضلا و حکیمان صحبت به میان آورده، واژه مولانا، حضرت و میر را از برای تکریم آن‌ها، مشایخ و سادات به کار برده است. در آن دوره بر این باور بودند که انتساب به خانواده سادات امری مهم است و آن هم به واسطه



تصویر شماره ۱: «سماع درویشان»، منسوب به بهزاد (کنبی، ۱۳۷۷: ۱۷۸)
Picture No. 1: "Sama_e Daravish" attributed to Behzad (Canby, 2005: 178)

نیز نام می برد. قاضی احمد نیز در گلستان هنر، وصف حال تعدادی از هنرمندان درویش مسلک را بیان کرده است: مولانا عبدالله شیرازی در تذهیب و ترکیب سرلوح‌ها و شمشه‌ها ید بیضا داشت... وی مدت بیست سال تمام در کتابخانه شاهزاده بهرام مقام سلطان ابراهیم میرزا خدمت نموده... بعد از ارتحال آن حضرت ترک ملازمت کرده به مشهد مقدس رفته ساکن گردید و آخر فراش حرم محترم آن امام عالم که فارغ از ویژگی‌های زمان، مکان و فضای طبیعت بوده، گردید.

تفکر غالب در آن زمان کوششی برای تجسم پرسپکتیو نگرش انسانی نیست. تکرار مضامین و صورت‌ها تصویری برای وصول به مبدأ ذات است و هنرمند در این مضامین از الگوی ازلی بهره گرفته، به نحوی که هنر در دست یک هنرمند عارف، نوعی عبادت است؛ لذا با دریافت اینکه خداوند در تجلیات بی حد خویش مستور بوده و با ارائه هماهنگی و توازن موجود در طبیعت که نشئت گرفته از

تکثر در وحدت است، هنر را به وجود می آورد (داداشی، نسبت هنر و مابعدالطبیعه: ۱۱۶).

تأثیر گرایش‌های عرفانی دربار سلطان حسین بایقرا و باز نمود آن در نگارگری

در نگارگری عموماً سیمای سلطان و شیوه‌های ترسیم آن، به طور قابل ملاحظه‌ای تغییرناپذیر و دائمی مانده و معمولاً از چارچوب و معیار متداول فراتر نرفته است (رحیمووا و پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۵۶). نگاره‌های جلوس شاهانه، با تصویری که از شاه ارائه می‌کرد، به نوعی تبلیغی برای قدرت و دیانت وی در دربار محسوب می‌شد و به عنوان یک سند برای آیندگان به جای می‌ماند، در واقع نگاره‌ای است از آنچه که یک پادشاه باید باشد نه ضرورتاً آنچه هست. نحوه جلوس پادشاه به ویژه در صحنه‌های رسمی و درباری، طبیعتاً در راستای تأثیرگذاری بیشتر بر حضار و با عظمت نشان دادن وی، با حساسیت طراحی شده است.

در بررسی نگاره‌های جلوس شاهانه عصر سلطان حسین بایقرا با دو دسته کلی مواجه هستیم. اول نگاره‌های که در آن پادشاه یک شخصیت ادبی و تاریخی است و دوم نگاره‌هایی که شاه به تصویر کشیده شده شخص سلطان حسین بایقرا است. ابتدا به اختصار به نگاره‌های دسته اول خواهیم پرداخت. نگاره کفن پوشیدن خسرو یکی از نگاره‌های کتاب نظامی می‌باشد که در این عصر جهت مصورسازی با اقبال زیادی مواجه شد. داستان این گونه آغاز می‌گردد که خسرو به منظور شکار بیرون می‌رود و شب، هنگام بازگشت به خانه زارعی وارد می‌شود و به اموال او صدمه می‌زند و موجب آزار و اذیت مردم می‌شود، خبر چنان‌که خبر این حادثه را به هرمز پدر خسرو می‌دهند که پسرش شب گذشته بی رسمی نموده، در نتیجه هرمز برای تنبیه او اسب و چنگ نواز و تخت و غلامش را به صاحبخانه می‌بخشد. خسرو که به اشتباه خود پی برده است برای پوزش خواهی به همراه جمعی از بزرگان و پیران به حضور پادشاه می‌آید؛ در حالی که موی تراشیده و کفن پوشیده و شمشیر برداشته است ((M.E.subtelny, ۱۹۸۴: ۱۳).

چنان‌که مشاهده می‌گردد، نوع جلوس هرمز شاه به شیوه آثار عصر شاه‌رخ و به تقلید از شخصیت تیمور است. در این نگاره‌ها عموماً شاه یک پای خود را جمع کرده



تصویر شماره ۲: «نگاره کفن پوشیدن خسرو»، منسوب به بهزاد (کنبی، ۱۳۷۷: ۱۷۸)
Picture No. 2: "Khosrow wearing a shroud" attributed to Behzad (Canby 2005: 178)



تصویر ۳: «دو کشتی گیر»، گلستان سعدی، هرات ۸۹۱ ه.ق، (سوداوار ۱۳۸۰: ۱۰۴)
Picture 3: "Two wrestlers", Golestan Saadi, Herat 891 AH (Soodavar 2001: 104)

رنگ سبز و کمربندی به رنگ مشکی به تن دارد که لباس زیرین رانه به طور کامل اما پوشانده و بر جلوه لباس افزوده است و تاجی به سر دارد شبیه آنچه عموماً در نگاره‌ها بر

است، گفته می‌شود که تیمور به دلیل نقصی که در پای خود داشت هنگام نشستن پای خود را جمع کرده تا این جراحت نهان بماند. هرمز جامه‌ای بلند و آستین کوتاه به

سرتیمور یا شاهان نگاره‌های عصر شاه‌رخ متداول بوده است و احتمالاً مشابه تاج تیمور بوده است. می‌توان اذعان نمود که در نگاره‌های دوره تیموری شخصیت یک پادشاه آرمانی از لحاظ بصری وام‌گرفته از شمایل ظاهر مؤسس این سلسله یعنی تیمور بوده است.

درخت پر شکوفه‌ای که در بالای تصویر بزرگان و پیران وساطت کننده نقش شده نشان دهنده مقام این افراد است. درختچه یا بوته‌ای که در بالای تصویر خسرو وجود دارد بازگوکننده آغاز کار و ورود او به جرگه صوفیان و نیز جوانی اوست. درخت سرو نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است و از نظر جامی به معنای انسان کامل که همان حضرت محمد (ص) می‌باشد. عبارت یا مفتاح الابواب که در کتیبه ورودی بنا نقش شده نشان دهنده ورود این جوان به جرگه صوفیان می‌باشد. رنگ سفید کفن خسرو، رنگ پاکی و خلوص و رنگ روح بی‌آلایش و آماده صعود و فراز

خانقاه‌ها و معابد با ترکیه نفس خود را برای مقابله با نفس آماده می‌کردند و پهلوانان نیز در زورخانه‌ها با تقویت قوای جسمانی آماده مبارزه با دشمن بیرونی و درونی می‌شدند (Arthur.E.1944: 56). در بعضی از تصاویر جلوس شاهانه، شاهی بدون مشخص بودن هویت آن، به تصویر درآمده تا حکایت یا داستانی به کمک او در نگاره نقل گردد. به طور مثال در نگاره "دوکشتی‌گیر" پادشاهی که بر تخت نشسته مشخص نمی‌باشد. در این نگاره پادشاه زیر سایبانی جلوس کرده و شخصی که در سمت راست و نزدیک وی ایستاده احتمالاً وزیر وی می‌باشد که دستار بر سر دارد. در میان درباریان شخصی با تاج و لباسی با آستین‌های بلند، همچون لباس صوفیان، دیده می‌شود که به احتمال زیاد شاهزاده (نایب السلطنه) باشد. شاه تاج بر سر گذارده، یک پایش را جمع کرده و لباسی که آستین‌های آن به رنگ سبز می‌باشد، پوشیده است. احتمال دارد



تصویر ۴: (تولد یک شاهزاده)، هرات ۸۸۴ ه.ق، منسوب به بهزاد، (سودآور، ۱۳۸۰: ۹۹).

Picture 4: "The Birth of a Prince", Herat 884 AH, attributed to Behzad, (Soodavar 2001: 99)

آمدن برزندان تن خاکی است. کشتی‌گرفتن یکی از جلوه‌های فتوت و نماد مبارزه بین صفات حمیده و اخلاق ذمیمه بوده است. عرفان و تصوف پس از ظهور اسلام بر جریان‌های فکری زورخانه‌ها و آیین پهلوانی تأثیر بسیار گذاشت. در حقیقت صوفیان در

رنگ لباس رونیز به‌مرور تیره شده باشد به همین دلیل تشخیص دقیق آن امکان‌پذیر نیست. وجود صحنه‌های کشتی‌گرفتن در نگاره‌ها یکی از دلایل رواج آیین‌های صوفیان میان مردم می‌باشد. این ورزش چنان میان مردم رواج پیدا کرده که به نگاره‌ها نیز راه یافته است. دلیل نیمه

انوشیروان به تصویر کشیده است.

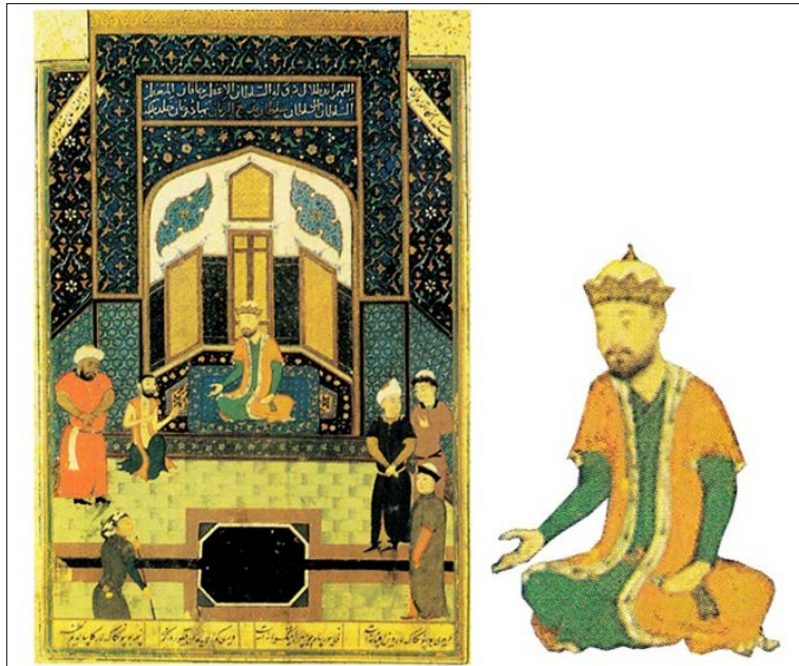
شاه در ایوان بنایی چون مسجد نشسته و طبق حکایت با پادشاهی دیگر گرم گفتگو است پادشاهی با ظاهری نامتعارف که نیمه برهنه و با تواضع و خضوع زانو زده است و می‌خواهد به حلقه درویشان درآید. چنین عناوین و مضامینی نشان از تحول در شمایل ظاهری شاه و موضوعات آثار نگارگری در این عصر دارد. به یک باره شخصیت آرمانی و غیرقابل دسترس پادشاهان، در نگاره‌ها رنگ و بوی دیانت و خشوع می‌گیرد و سلطان، بزرگی خویش را و امدار پیروی از آیین مذهبی و سر تعظیم فرود آوردن در مقابل مقدسات می‌داند.

در نگاره «اسکندر و معتکف» نیز با آنکه نام پادشاهی که به تصویر آمده اسکندر می‌باشد اما شباهت فراوانی به سیمای سلطان حسین بایقرا (در نگاره‌هایی که از او به جای مانده) دارد. در این نگاره شاه شبانگاه در کوهستان ظاهر شده تا درویشی را ملاقات نماید. او روبه روی درویش نیمه برهنه، دوزانو در مقابل غار حضور یافته در حالی که جمعی از درباریان وی را همراهی کرده‌اند. در این اثر شاه لباسی سبزرنگ پوشیده و دستار بر سر دارد و بدون حتی یک زیرانداز با تواضع روی زمین نشسته است و با پیر درون غار به صحبت مشغول است.

برخی از تصاویر جلوس شاهانه نیز به ثبت رویدادهایی از زندگی سلطان حسین بایقرا پرداخته است. یکی از صحنه‌های نادر جلوس شاهانه، مراسم تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا، با توصیف بصری جزئیات آن است که توسط میرخواند نیز وصف گردیده و تا حد زیادی نگاره گزارش میرخواند در کلیات به هم نزدیک‌اند. در این نگاره که «تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا» نام دارد. در مرکز تصویر، تختی زرین قرار گرفته است و روی آن متکایی قرار دارد که بر آن عبارت «لا اله الا الله» زردوزی شده است. برای رساندن مفهوم «ظل الله» یا سایه خدا بر زمین (در دوره تیموری، شاهان خود را محق این عنوان می‌دانسته‌اند) شاه پایین عبارت «لا اله الا الله» روی زمین نشسته در حالی که لباسی سبزرنگ پوشیده و دستار بر سر گذارده است و قرآن در دست دارد و شخصی روبه رویش نشسته که به گفته ابوالعلائی سودآور، احتمالاً قاضی قطب‌الدین احمد باشد که در حال خواندن شرح قوانین شریعت در باب

برهنه بودن کشتی‌گیران علاوه بر شباهت با آیین مهر متأثر از عیاران و علاقه شدید آنها به حضرت سیدالشهدا بوده که در جنگ‌ها لباس نمی‌پوشیدند. زنان و کودکان در آیین و مناسک مربوط به زورخانه حضور نداشتند و تنها مردان به بلوغ رسیده می‌توانستند در این مناسک حضور یابند (حیدری، دولت‌شاه، ۶۳) که در این نگاره هم می‌توان مشاهده نمود که از حضور زنان و پسران نابالغ خبری نیست. حضور شخص شاه در کنار افرادی سالخورده، (شخص نزدیک به شاه که لباس سبز تیره به تن دارد و تداعی‌کننده شخصیت امیرعلی شیرنوازی است) به عنوان ناظر در کنار شاهزادگان و درباریان نشان از حمایت و تأیید این آیین‌ها از جانب دربار است. صحنه‌های جلوس شاهانه‌ای که زیر نظر دربار سلطان حسین بایقرا خلق شده‌اند، گاه متعلق به یک شخصیت تاریخی مانند تیمور یا سایر پادشاهان اعصار گذشته است که در این گونه آثار، نگارگر سنت‌های متداول گذشته را ادامه داده و سعی نموده جلال و شکوه سلطنت یک سلطان آرمانی را به نمایش بگذارد و گاه پادشاه یک شخصیت اسطوره‌ای است که در این گونه نگاره‌ها هنرمند در پاره‌ای اوقات به سنت‌ها پایبند بوده و گاهی همچون نگاره «تولد یک شاهزاده» تحت تأثیر شرایط و نگرش غالب بوده است. شاید اگر به نام نگاره اشاره‌ای نشود مخاطب گمان می‌برد که چند عارف گرد پیر طریقتی نشسته‌اند.

شخصیتی که در مرکز تصویر نشسته یزدگرد پادشاه ساسانی است که فرزندش بهرام را به نعمان پادشاه عربستان می‌سپارد. در این نگاره از تاج و تخت خبری نیست. یزدگرد لباسی سبزرنگ (رنگ سادات) با آستین‌های بلند برتن دارد. همانند لباس‌هایی که در صحنه «سماع درویشان» بر تن برخی صوفیان است. در برخی نگاره‌ها نیز مانند نگاره «پذیرایی انوشیروان از شاهی که دوست داشت درویش شود» مطابق نام اثر، پادشاه باید انوشیروان باشد اما طبق کتیبه‌ای که بر بالای بنا دیده می‌شود در آن برای دوام حکومت سلطان بدیع‌الزمان دعا شده است. کتاب خطی امیرعلی شیرنوازی به دستور بدیع‌الزمان فرزند سلطان حسین بایقرا مصور شده است. به همین دلیل احتمالاً نگارگر چهره بدیع‌الزمان را که حامی مالی اثر بوده است را به جای



تصویر ۵: «پذیرایی از شاه‌ی که دوست داشت درویش شود»، کتاب خطی امیرعلی شیرنوازی، هرات ۸۹۰ ه.ق، اثر قاسم بن علی (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۶)
Picture 5: "Reception of the king who wanted to be a dervish", Amir Alishirnavae's manuscript, Herat 890 AH, by Qasem son of Ali (Soodavar, 2001: 176)



تصویر ۶: «اسکندر و معتکف»، خمسه نظامی، هرات (آزند، ۱۳۸۷: ۴۰۶)
Picture 6: "Alexander and Motakaf", Khamseh Nezami, Herat (Azhand, 2008: 406)

در نگاره موجود است (تاج پادشاه در سمت راست نگاره در دست صاحب منصبی است) گویی نگارگر قصد داشته بی میلی شاه را به زرق و برق سلطنت بیان نماید.

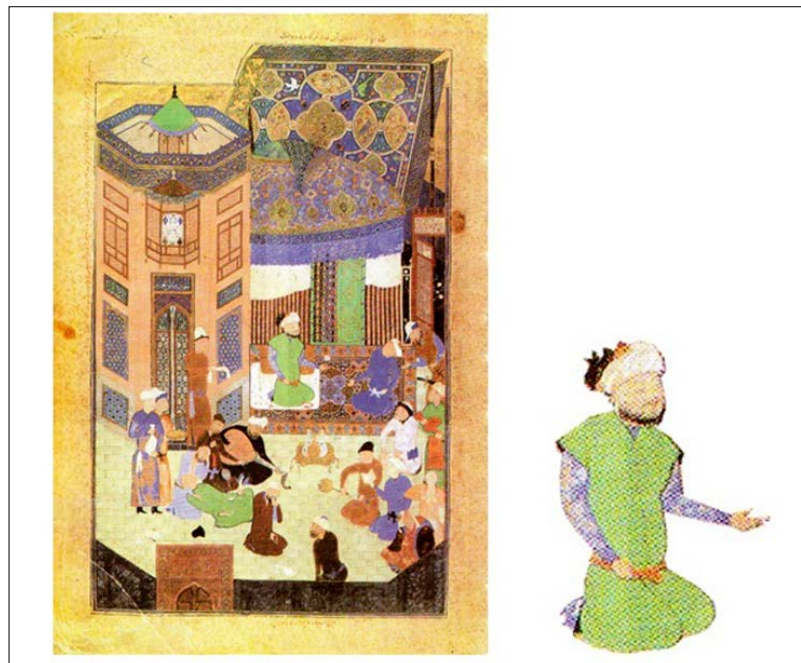
سلطنت است. فرزند سلطان حسین بایقرا نیز با تاج و لباسی روشن در کنار وی نشسته است. با آنکه این نگاره، توصیف مجلس تاج‌گذاری است و با آنکه تاج و تخت نیز



تصویر ۷: «تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا»، هرات ۸۷۳ ه.ق، منسوب به منصور (سودآور ۱۳۸۰: ۸۷)
Picture 7: "Coronation of Sultan Hussein Bayqara", Herat 873 AH, attributed to Mansour (Soodavar 2001: 87)

فاصله ایجاد نموده است. برخی از شنوندگان در این نگاره، از آوای موسیقی واله و شیدا شده‌اند، یکی از هوش‌رفته و دیگری جامه چاک می‌دهد که به مجلس سماع درویشان اشاره دارد، یکی از آیین‌هایی صوفیان که شاه شخصاً در آن حضور پیدا کرده

در نگاره «جشنی در دربار سلطان حسین میرزا» سلطان حسین با لباسی سبز و دستار (همانند نگاره‌های پیشین) در مجلس اجرای موسیقی به تصویر درآمده است. با حرکتی هوشمندانه توسط نگارگر، با یک قالیچه میان مجلس موسیقی، محل پذیرایی با شراب و سلطان حسین



تصویر ۸: «جشن دربار سلطان حسین بهزاد»، سرلوحه کتاب بوستان، هرات ۸۹۳ ه.ق (کنبی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)
Picture 8: "Celebration of the court of Sultan Hossein Behzad", the title of the book Bustan, Herat 893 AH (Canby, 2005: 176)

چگونگی تأثیر گرایش‌های عرفانی در نگاره‌های تیموری:

شاید برای تشریح تمامی راه‌های تأثیرگذار بر روی ورود عرفان و چگونگی تأثیر آن بر روی دربار و هنرمندان، نیاز به پژوهشی گسترده و مجزا باشد اما در این بخش سعی می‌گردد عوامل مهم به اختصار بیان شود.

۱. ادبیات

از آنجاکه نگارگری در کنار ادبیات به بلوغ رسیده است نمی‌توان نقش ادبیات را در رشد و تعالی آن نادیده گرفت. با ظهور شاعران بزرگی همچون سعدی، حافظ و مولانا در قرن‌های ۷ و ۸ هجری قمری تحولی شگرف در عرصه ادبیات روی داد و به یک باره معنا و فن ادبی هم‌زمان تعالی گرفت و این بستر، بسیاری از هنردوستان را به ذوق آورده و به سمت شعر و شاعری سوق داده بود.

به دلیل علاقه‌مندی فرمانروایان تیموری، مطالعات و مباحث دینی در این دوره رواج بسیار یافت و مساجد و مدارس و مکاتب و خانقاه‌های بسیاری در سراسر کشور ساخته شد که توسط علمای دینی اداره می‌شد. همین امر باعث رونق مباحث و علوم دینی گردید. خلاصه آنکه علم مستقل از مذهب وجود نداشت (میرجعفری،

۱۳۸۵: ۱۶۶). بدیهی است که در چنین شرایطی کمیت آثار و متون دینی افزایش می‌یابد و تأثیر خود را بر روی سایر جریان‌های فکری و هنری خواهد گذارد. شاید به جرئت بتوان ادعا کرد در کمتر دوره‌ای این تعداد از شاعران و گویندگان فارسی‌زبان می‌زیسته‌اند. در این زمان سرودن شعر فقط به شاعران نامی محدود نمی‌شد، بلکه گروه‌های مختلفی اعم از شاهان و شاهزادگان و وزیران و هنرمندان دستی در شعر داشتند. برخی از هنرمندان چند هنری بودند و به نحوی با ادب پارسی سروکار داشتند. اصطلاحات عرفانی به شدت در اشعار و آثار صاحبان ذوق و ادب این دوره وارد شد. در قرن نهم و دهم هجری کمتر شاعر و یا هنرمندی را می‌بینیم که از ذوق عرفانی بی‌بهره مانده باشد و جلوه‌هایی از آن در آثارش دیده نشود. جامی با توجه به ارتباط صمیمانه‌ای که به عنوان نماینده فرقه نقشبندی با دربار هرات به‌ویژه امیرعلی شیرنوازی داشت، همچنین بنا به مقام علمی و ادبی خود، تأثیر فراوانی بر طرز تفکر درباریان و هنرمندانی که به آنان



تصویر ۹: «سلطان حسین بایقرا»، رقعہ نگاری، اثر بهزاد (کنبی، ۱۳۷۷: ۱۹۰)

Picture 9: "Sultan Hossein Bayqara", Raqqa painting, by Behzad (Canby 2005: 190)

است و ناظر مراسم می‌باشد تا تأییدی باشد از جانب دربار و شاه بر این گونه مراسم‌ها.

حتی در رقعہ به جای مانده از پرتره سلطان حسین بایقرا که بهزاد آن را کشیده است باز هم می‌بینیم که وی از گذاشتن تاج یا نشستن بر روی تخت حذر کرده است. بهزاد یکی از نگارگران واقع‌گرای نقاشی ایران به حساب می‌آید که اولین بار موضوعات جدیدی را به نگارگری وارد کرد از جمله زندگی روزمره مردم. وی به جزئیات لباس شاه پرداخته است و با آنکه نقاش رنگی بکار نبرده است احتمال می‌دهیم لباس رویی شاه سبزرنگ و عمامه‌اش سفید باشد. اشاره به جزئیات بی‌شمار این نگاره‌ها در این مجال نمی‌گنجد و سعی بر آن بوده تا از لحاظ موضوعی و دگرگونی صحنه‌های جلوس بالاخص شخص شاه در این تصاویر به اختصار صحبت شود.

نشست (آژند، ۱۳۸۷: ۲۳۲-۲۲۵).

۲. درباره هندوستان سلطان حسین بایقرا

پیش از به سلطنت رسیدن سلطان حسین بایقرا و در آشفتگی‌های سیاسی آن زمان، برخی از گروه‌های مذهبی از جمله طریقت‌های صوفیگری قدرت سیاسی قابل ملاحظه‌ای به دست آوردند. در نیمه دوم سده نهم هجری به نوعی تشیع و تصوف در هم آمیخت و تمایز میان برخی از مذاهب سنی و تشیع تا حدود زیادی از میان برخاست (همان، ۲۱۹). پایگاه مردمی این طریقت‌ها باعث گردید تا تیموریان برای کسب قدرت بیشتر، از آنها پشتیبانی کرده و زمینه فعالیت و سلطه سیاسی آنها را فراهم آوردند. اینکه در برخی از نگاره‌های این دوره به اهمیت عابدان و صوفیان تاکید می‌شود و حاکمان در دل غارها و کوه‌ها به دیدار آنها می‌روند نشانگر قدرت سیاسی این افراد است. در زمان حکومت سلطان حسین بایقرا هنرمندان از آزادی فکری زیادی بهره می‌بردند و به فرقه‌های تصوف می‌پیوستند و بسیار اتفاق می‌افتد که هنر خود را در خدمت عقاید صوفیانه بکار می‌گرفتند (Subtelny, Maria, 2007: 21).

در دوره تیموری مذهب رسمی حکومت، تسنن حنفی بود؛ اما با وجود اعتقاد رسمی به مذهب تسنن، گاه با تشیع و نمایندگان آن همراهی می‌کردند. در زمان سلطان حسین بایقرا بر خلاف عصر خلافت تیمور که بر طریقت‌ها نفوذ و سلطه داشت، متکی بر حمایت شیوخ و طریقت‌های آنها بود. تشیع یکی از عوامل مهم اعتراضات اجتماعی و سیاسی بود، به همین دلیل از زمان شاهرخ به بعد همواره آنان را پاس می‌داشتند و به نهادهای مذهبی مرتبط به آن رسیدگی می‌کردند. سلطان حسین بایقرا به دین‌داری تظاهر می‌کرد و برای جلب حمایت علمای مذهبی، دستوراتی چون منع ریش تراشی و شراب‌خواری صادر می‌کرد در حالی که خود شراب می‌نوشید (شهیدی، ۱۳۹۵: ۶۵-۶۸).

ورود جزئیات زندگی روزمره در نگاره‌های این دوره باعث گردید تا رویکرد و گرایش‌های سیاسی و زندگی مذهبی مردم نیز که پیش از آن وجود نداشت در آثار مشاهده شود. تاروپود مذهب به خصوص تشیع و تصوف با ایجاد نوعی افکار عمومی مذهبی، درباره با جامعه پیوند داده بود.

خدمت می‌کردند گذاشت (دلریش و شاطری، ۱۳۹۳: ۷۱).

جلوگیری از افراط‌گری‌های رایج در ادوار گذشته، ترویج آزادگی و فکر، نشر اسلام در زمانی که فتوحات مسلمانان توفیقی نداشت؛ مثل فرقه نقشبندی در ترویج اسلام در هند و مالزی، ترویج روح برادری و برابری در میان مسلمانان از جمله خدمات تصوف به جامعه اسلامی بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۶۲). از فرقه‌های صوفیه که ارتباط با حکام را جایز می‌دانستند، فرقه نقشبندی است که این کار را به صلاح رعیت و پادشاه می‌دانستند. نفوذ صوفیه را در زندگی روزانه از خانه تا بازار می‌توان در شیوع استفاده از تسبیح، ورزش‌های باستانی و زورخانه‌ها و آداب لوطی‌گری به وضوح مشاهده کرد.

بدیهی است که اکثر آثار ادبی این دوره یا به مسائل عرفانی پرداخته یا از اصطلاحات عرفانی رایج استفاده نموده است. در واقع رواج و کاربرد اصطلاحات عرفانی در این دوره حتی اگر در معنای حقیقی بکار نرفته باشد تأثیر خود را بر روی نگاره‌هایی که این اشعار را مصور نموده گذارده است و بر زبان تصویری نگاره‌ها الفاظ جدیدی افزوده است. از طرفی دین‌داری ظاهری پادشاهان تیموری و حمایت آنان از عالمان دین و فقها، بر تألیف و تدوین آثار مذهبی تأثیرگذار بود. زیرا نویسندگان را به خلق آثار این‌چنینی تشویق می‌نمود (بارتولد، ۱۳۳۶: ۷۲).

در سطوح مختلف نگارگری این دوره می‌توان درجه‌ای از تأثیر تصوف را مشاهده نمود. بیش از هر چیز در این دوره متون صوفیانه کتاب‌آرایی گردید. نگاره‌هایی که در آن شخصیت عارفان و صوفیان به تصویر کشیده شده مانند، «خواجه عبدالله انصاری و چهار مرید او»، «شیخ عراقی» نشان‌دهنده ارزش و اعتبار صوفیان و عارفان در دربار سلطان حسین بایقرا و بازتاب علاقه وی به عارفان و سالکان طریقت صوفیانه است. در این دوره مفاهیمی چون عشق لاهوتی و فنا در راه خدا از مفاهیم مهم عارفانه بود که جای موضوعات حماسی شاهنامه را گرفت و شاهنامه دیگر موضوع اصلی نقاشی نبود بلکه خمسه نظامی، شعر تعلیمی و اخلاقی سعدی و نوایی و تمثیلات عرفانی عطار و جامی کتابت و نگارگری می‌شد. این نوع ادبیات ماهیت مرگ، فرق بین شاه و گدا را از بین می‌برد. از این رو در نقاشی برای نخستین بار درویش با شاه برابر

از این رو هنرمندان مضامین روزمره را از دیدگاه عارفانه و با چشم هنرمندانه می‌نگریست و مفاهیم و معانی مطلوب خود را در ترکیب‌بندی‌ها و نشانه‌ها و نمادهای آن جای می‌دادند (آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

سلطان حسین بایقرا شخصاً از حامیان هنر و ادب بود. هرات در روزگار او یکی از کانون‌های تجمع هنرمندان، ادیبان، مشاهیر، عرفا و شعرا گردید. به تعبیر دولتشاه سمرقندی «این خسرو نامدار همواره بر اعتلای اعلام دین و رواج شریعت متین مایل اوست و کار علما [ی] اسلام به دور دولت او به رونق و مذهب و معاش غربا و فقر مرتب» (سمرقندی، ۱۳۳۸: ۴۰۲). همچنین خواندمیر می‌نویسد: «پوشیده نماند که در زمان خاقان منصور از طبقه فضلا و اهل هنر و طایفه شعرا و مردم دانشور در دارالسلطنه هرات و سایر ولایات جمع کثیر متوطن بودند و در سایه تربیت و رعایت آن حضرت به فراغت می‌غنودند» (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۴-۳۶۳). با این حمایت‌ها بود که شکوفایی کم‌نظیری در قلمرو هنر و ادب به ثمر نشست. در این دوره برگزاری مجالس هنری در خانه‌های اعیان و اشراف دربار سلطان حسین بایقرا و میرعلی شیرنوایی بود. این مجالس بیشتر حول محور هنر و ادب می‌چرخید و در آنها آثار هنرمندان و شاعران مورد نقد قرار می‌گرفت. این مجالس گاه غیررسمی و در منزل و دربار برگزار می‌شد و گاهی به صورت رسمی و با عنوان "مجلس عالی" تشکیل می‌گردید (آژند، ۱۳۸۷: ۱۸۴). آنچه در طرز نگرش هنرهای تصویری بی‌تأثیر نبوده، همگامی تشیع و تصوف است. تشیع در دوره تیموریان از فرصت‌هایی که در جامعه دوره مغولی به دست آورد به‌خوبی بهره گرفت. حتی برخی اقدامات شیعه پسند از طرف سلاطین تیموری زمینه را برای ترویج تشیع ایجاد می‌نمود. به طور مثال سلطان حسین بایقرا که در شعر حسینی تخلص می‌کرد، برای مدتی از مذهب سنت و جماعت دست کشید و بر منبرها نام دوازده امام خواند (همان: ۱۸۵). در این دوره بازار طریقت‌های صوفیانه گرم بود عرفان وحدت وجودی ابن عربی در بین شماری از اندیشمندان صوفی مسلک نفوذ کرده بود. حروفیه، بکتاشیه، نعمت‌اللهیه، نوربخشیه و بالاتر از همه نقشبندیه هر کدام هواداران خاص خود را داشتند و اعتقاد شدید سلاطین و شاهزادگان تیموری به مشایخ صوفیه،

فضا را برای رواج تصوف مساعد می‌کرد. همکاری شریعت و طریقت موجب شد تا شماری از مشایخ متصوفه در شمار متصدیان امور شرعی درآیند.

۳. حامیان هنر

حمایت شخصیت‌های برجسته تیموری از فعالیت‌های هنری و فرهنگی رابطه‌ای مستقیم با اهداف سیاسی حکومت داشت. هر حاکمی افرادی را برای حمایت از امور هنری و ادبی می‌گماشت، آنان نیز هزینه‌های سنگینی را در این راه خرج می‌کردند و این کار نمادی از قدرت، اقتدار و مشروعیت آنان نزد رقبای و رعایا محسوب می‌شد. دربار سلطان حسین بایقرا به سبب اعتبار اقتصادی توانست به اعتبار فرهنگی دست یابد. در دربار وی صدها فرهیخته گردآمده بودند و به قول دولتشاه سمرقندی «هر جا گوش کنی زمزمه شاعریست و هر جا نظر کنی لطیفی و ظریفی و ناظریست» (سمرقندی، ۱۳۳۸: ۹).

با آنکه سلطان حسین بایقرا به هنر و ادب ارج می‌نهاد و هرات را به کانون فکری و فرهنگی تبدیل ساخته بود اما بی‌شک اگر جاذبه شخصیتی و تلاش‌های امیرعلی شیر نبود او هرگز موفق به این کار با ابعاد خارق‌العاده نمی‌شد. امیرعلی شیرنوایی (۸۸۴-۹۰۶ ه.ق، هرات) یکی از برجسته‌ترین حامیان هنر در زمان سلطنت سلطان حسین بایقرا محسوب می‌شود. وی ایام زندگی خود را به تجرد زیست و از پذیرفتن مقام و منصب پرهیز کرد و بیشتر عمر را با اهل فضل و دانش و هنر گذراند. نوایی از جمله کسانی بود که از ابتدای حکومت سلطان حسین بایقرا تا هنگام مرگ با احترام در کنار وی بود. امیرعلی شیرنوایی در کرم و احسان و هنرپروری شهره بود و بیشتر عواید املاک خود را در راه خیرات و تشویق ارباب هنر و ایجاد آثار عام‌المنفعه صرف می‌کرد. او در شعر فارسی و ترکی آثار متعددی دارد. او را بنیان‌گذار واقعی ادبیات ترکی جغتایی دانسته‌اند.

امیر شیخ احمد سهیلی معروف به شیخ سهیلی از امیران و شاعران دوره سلطان حسین بایقرا و پس از علی شیرنوایی دومین چهره برجسته دربار به شمار می‌رفت که به حمایت از هنرمندان می‌پرداخت. وی در مجالس هنری این دوره بارها مشارکت داشت و خود نیز از برگزارکنندگان این‌گونه مجالس بود.

داد باعث گردید تا برخی دیدگاه‌ها، مضامین و اصطلاحات عرفانی، از طریق مصور نمودن این آثار، به نگارگری راه یابد. به دلیل حمایت اشخاص ادیب و عارف مسلک از هنرهای همچون کتاب‌آرایی، زمینه این تأثیرگذاری بیشتر گردید. اغتشاشات داخلی و یا نگرانی از بروز رخداد‌های این‌چنینی، باعث گردید سلطان حسین بایقرا برخی از گروه‌های مذهبی از جمله تصوف را ارج‌و‌قرب دهد و آنها صاحب قدرت سیاسی قابل‌ملاحظه‌ای گردیدند. این توجه و احترام‌گاه چنان بود که این شُبه‌را به وجود می‌آورد که وی به مذهب تشیع گرایش دارد یا تغییر مذهب داده است. این نوع نگاه سبب نگرشی جدید شد و سیاست‌های درباری را در زمان وی تغییر داد. سلطان حسین به دین‌داری تظاهر کرده و جهت جلب نظر علمای مذهبی دستوراتی مطابق میل ایشان صادر می‌کرد. این رویکرد جدید بر روی هنرمندان درباری و نوع موضع‌گیری‌شان تأثیر گذارد و سبب بهره‌بردن از موضوعات جدید در نگارگری؛ مثل زندگی روزمره مردم و اشاره به گرایش‌های مذهبی آنان و برخی مضامین جدید دینی گردید. برگزاری حلقه‌های متعدد ادبی در دربار و یا خانه اشراف‌زادگان و حامیان هنر، با حضور علما، سخنوران، درباریان و هنرمندان نیز باعث ورود برخی اصطلاحات جدید عرفانی در حوزه نگارگری شد. در این جلسات که گاه به نقد آثار هنرمندان نیز می‌پرداختند نوع نگاه و عقاید علما می‌توانست به طور مستقیم بر هنرمند تأثیرگذار باشد و در خلق یک اثر هنری و یا انتخاب موضوعی خاص جهت مصورسازی دخیل گردد.

علاوه بر ورود موضوعات جدید به نگاره‌ها، این‌گونه گرایش‌های دربار، بر روی شیوه پوشش و جلوس شاه نیز تأثیرگذار بود. نگاره‌های جلوس شاهانه که زیر نظر دربار شاه سلطان حسین مصور می‌شد را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: نگاره‌هایی که در آن شاه یک شخصیت ادبی-تاریخی است و بیشتر برای به تصویر کشیدنش از سنت‌های پیشین نگارگری و الگوبرداری از شخصیت آرمانی تیمور در نگاره‌ها پیروی کرده است. بدین ترتیب که وی عموماً لباسی دوتکه به تن دارد که رنگ یکی از آنها سبز است و تاج بر سر گذارده، بر تخت جلوس کرده درحالی‌که که یکی از پاهایش را جمع کرده است. دسته

از دیگر حامیان هنری می‌توان به خواجه قوام‌الدین نظام‌الملک وزیر هنرپرور و ادب‌دوست سلطان حسین بایقرا، خواجه مجدالدین محمد خوافی، خواجه شهاب‌الدین عبدالله مروارید، امیرشجاع‌الدین برندق و عبدالرحمن جامی اشاره نمود. جامی بیشتر در عالم شعر و شاعری شهرت داشت و متعلق به خانواده‌ای ثروتمند بود و رهبری طریقت نقشبندی را در هرات به عهده داشت. طبیعی است که برگزاری مجالس هنری با حضور چنین شخصیت‌هایی، بر روی آثار هنری بی‌تأثیر نبوده است. اکثر این شخصیت‌ها دستی در شعر داشته یا پیرو یکی از شاخه‌های تصوف بوده‌اند و عقیده و نظر آنان نزد هنرمندان ارج نهاده می‌شد و سلايقشان در آثار لحاظ می‌گردید.

نتیجه‌گیری

رشد و افول نگارگری در ادوار مختلف به میزان بسیار زیادی وابسته به شرایط دربار و حامیان این هنر بوده است و بستر فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جامعه نقش به‌سزایی در آثار خلق شده بر جای گذاشته است. به طور خلاصه جهان‌بینی هر اثر بازتابی از تفکرات غالب مذهبی و فرهنگی بر دربار و حامیان هنر بوده است که البته به‌واسطه آنکه نگارگری تا قرن‌ها در خدمت کتاب‌آرایی بوده، نقش ادبیات را در این مهم نمی‌توان نادیده گرفت. حتی این اختلاف را می‌توان در مکتبی واحد چون هرات و در زمامداری‌های افراد مختلف نیز مشاهده نمود. در نگاره‌های پیش از حکومت حسین بایقرا، تجمل، شکوه، زرق‌وبرق نمادی از یک قدرت برتر و دارای صلاحیت بود. اما این معیارها در عصر سلطان حسین بایقرا جای خود را با تواضع و درویش‌مسلکی عوض نمود. این معیارها دوامی نداشته و در مکتب تبریز صفوی مجدد به همان شیوه پیش، حتی مجلل‌تر تغییر نمود.

در زمان حاکمیت سلطان حسین بایقرا عوامل متعددی باعث گردید تا برخی موضوعات و مضامین عرفانی برای اولین بار یا پررنگ‌تر از گذشته در نگارگری ظاهر گردند. از علل تأثیر عرفان بر نگاره‌های این دوره می‌توان به موارد متعددی از جمله ادبیات اشاره نمود. تحولی که در معنا و فن ادبی در قرن‌های ۷ و ۸ هجری رخ

دوم نگاره‌هایی است که شاه، شخص سلطان حسین بایقرا است. در این تصاویر شاه لباس رویی‌اش سبزرنگ می‌باشد و عمامه به سر گذاشته و بر زمین جلوس کرده است این نوع شمایل و پوششش با رقعہ به جامانده از وی که بهزاد کشیده است نیز همخوانی دارد. خلاصه آنکه از تأثیرات عرفان بر صحنه‌های جلوس شاهانه در دوره دوم شکوفایی نگارگری در عصر تیموری؛ یعنی در زمان حاکمیت سلطان حسین بایقرا می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

- بالارفتن کمیت آثار نگارگری با موضوعات مربوط به عرفان
- عدم استفاده از تاج، تخت و عناصر تجمل
- حضور درویشان و موضوعات مربوط به آنان در نگاره‌ها
- نشستن شاه و گداری به روی هم
- رفتن شاه برای دیدار از درویشان به عنوان یکی از امور شاهانه
- استفاده از بناها یا معماری مذهبی به جای کاخ در نگاره‌ها
- پوشیدن لباس سبز توسط شاه و غیره.

منابع و مآخذ:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). مکتب نگارگری هرات. تهران: فرهنگستان هنر.
- امینی نژاد، علی (۱۳۹۴). آشنایی با مجموعه عرفان اسلامی، تهران: انتشارات مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).
- کنبی، شیدا (۱۳۷۷). دوازده رخ. ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.
- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۶۱). مأخذ احادیث معنوی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- حیدری، علی و ناصر دولتشاه (۱۳۹۱). "جلوه‌های تصوف، فتوت و مذهب تشیع در ورزش باستانی و زورخانه‌ای ایران"، دوفصلنامه پژوهش در مدیریت ورزشی و رفتار حرکتی، شماره ۴.
- اسکندر بیک منشی (۱۳۹۵). تاریخ عالم‌آرای عباسی، تهران: نشر نگاه
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین (۱۳۶۲). حبیب‌السیر. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: خیام.
- داداشی، ایرج (۱۳۷۹). نسبت هنر اسلامی و مابعدالطبیعه، پرتال جامعه علوم انسانی، شماره ۴۶.
- دلریش، بشری و مصطفی لعل شاطر (۱۳۹۳). "موسیقی عصر تیموری باتکیه‌پرنگاره‌ها و روایات تاریخی"، پژوهش‌های علوم تاریخی، شماره ۲.
- دولتشاه سمرقندی (۱۳۳۸). تذکره الشعرا، تهران، کلاله خاور.
- رحیمووا و پولیاکووا (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). ارزش میراث صوفیه، تهران: امیرکبیر.
- ساداتی زرینی، سپیده (تابستان ۱۳۸۷). "بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب تیموری و تبریز صفوی". فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، شماره ۷.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران. ترجمه ناهید شمیرانی. تهران: کارنگ.
- شهیدی، حمیده (۱۳۹۵). "سیاست مذهبی سلطان حسین بایقرا"، مطالعات تاریخ اسلام، شماره ۲۹.
- صفوی، سلمان (۱۳۷۱). عرفان عملی مسلمین. تهران: ناشر صاحب اثر.
- متین، پیمان. (۱۳۸۶). پوشاک ایرانیان. تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- میرجعفری، حسین (۱۳۸۵). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان. تهران: سمت.

- Amini Nejad, Ali (2015). *Introduction to the collection of Islamic mysticism*, Tehran: Imam Brend, Barbara(2005). *A Kingly Posture: Iconography of Sultan Husayn Bayqara*, The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand, University Press of Kansas Khomeini Educational and Research Institute Publications
- Golombek.Llisa and Subtelny Maria(1992). *Timurid Art and Culture; Iran and Central Asia in the fifteenth Century*, Leiden, Brill
- M.E.subtelny(1984) "*Scenes of from the literary life of Timurid Herat*": studia Islamica in Honore Georgii-chaelis Wickens, papers in medieval studies(Toronto, university of Toronto).
- Subtelny, Maria(2007). *Timurid in transitions: Turko-persian politics and acculturation In Medieval ran*, Leiden, Brill

مقایسه تطبیقی ویژگی‌های کالبدی جداره‌های شهری

(نمونه‌های موردی: راسته بالا و پایین خیابان مشهد و تربیت تبریز)

مریم طلایی*

محمد هادی متولی حقیقی**

۱. استادیار و عضو هیات علمی گروه معماری موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۱۸
صفحه ۶۶-۸۵

شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

چکیده

بیان مسئله: در ایران امروز با توجه به عدم هماهنگی جداره‌ها، مسئله نماهای شهری و نقش آنها در راستای هویت بخشی به کالبد شهر بسیار پررنگ شده است. از آنجایی که این نماها نقشی اساسی در انتقال فرهنگ مردم شهر و تقویت سیمای شهری ایفا می‌کنند، بررسی ویژگی‌های آنها و تدوین اصول طراحی بر مبنای آن امری مهم می‌نماید. در این بین بررسی و شناخت جداره‌های تاریخی در هر دوره که بخشی جدایی ناپذیر از حافظه شهر، فرهنگ و هویت آن می‌باشند و واکاوی مؤلفه‌های مؤثر بر طراحی آنها ما را هر چه بیشتر در تحقق این امر یاری می‌رساند.

هدف مقاله: تحقیق حاضر با فرض وجود شاخص‌های کالبدی مشترک میان جداره‌های دو خیابان با بیشینه اهمیت تاریخی از دوره‌های تاریخی قاجار و پهلوی، به دنبال یافتن اصول طراحی مشترک میان آنها بوده، تا بدین وسیله بتواند راهگشای تدوین الگوهایی هماهنگ برای حفظ تداوم هویت تاریخی جداره‌های شهری برای ساخت وسازهای آینده باشد.

روش تحقیق: بدین منظور با استفاده از روش تحقیق تحلیلی-توصیفی، اکتشافی و با روش مقایسه‌ای و نیز بر اساس مطالعات میدانی به صورت مشاهده مستقیم و حضور نگارندگان در بالا و پایین خیابان مشهد و نیز تربیت تبریز به همراه مطالعات کتابخانه‌ای به بررسی تطبیقی جداره‌های تاریخی مذکور که به ترتیب متعلق به اواخر دوره قاجار (اوایل پهلوی) و پهلوی اول می‌باشند، پرداخته، وجوه افتراق و اشتراک آنها را شناخته و ویژگی‌های کالبدی آنها را تبیین می‌نماید.

نتیجه‌گیری: چنین نتیجه می‌شود که نماهای این دو جداره از منظر خط زمین، شکل و زمینه، عرض قطعات، کنسول، روزنه‌ها، تقسیمات افقی و عمودی، الحاقات، علائم و تابلوها شباهت‌های بسیاری با یکدیگر داشته اما تفاوت کلی آنها در خط آسمان، مصالح، تفاوت در ارتفاع ساختمان‌ها و بالاخص تزئیناتشان می‌باشد.

کلید واژگان: جداره‌های شهری، ویژگی‌های کالبدی، بالا و پایین خیابان، خیابان تربیت، هویت منظر شهری.



Comparative study on physical characteristics of Urban walls

(Cases studies: Bala and Paein Khiaban street, Mashhad as well as Tarbiat, Tabriz)

Maryam Talaei*¹

Hadi Motevali Haghighi**²

1. Assistant Professor of Architecture Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

2. MA of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 26/4/2021

Accepted: 9/9/2021

Page 67-85

Abstract

Statement of the problem: Nowadays, In Iran, due to the lack of coordination between the walls, the issue of urban facades and their role in identifying the body of the city has become very critical. Since these views play a key role in transmitting the culture of the people and strengthening the urban image, examining their features and developing design principles based on it is important. In the meantime, examining and recognizing the historical walls in each period, which are an integral part of the city's memory, culture, and identity, and the analysis of the components affecting their design are some of the things that help us achieve this objective as much as possible. What is considered as an important and influential factor in the city and its appearance are urban walls, and this is what is happening today, especially in contemporary Iran, due to the visual disturbance of the appearance of cities and the lack of unity and coordination in them. It is regarded as a critical challenge to be addressed. Urban Landscape was first proposed by Thomas Sharp in 1948 in his Oxford study. But the visual encounter with the urban landscape in John Nash's work at the beginning of the 19th century was seen in the Olive work at the end of the 19th century. The philosophy of modern urban theory is entirely dependent on Gordon Cologne's theory. Gordon Cullen believes that the urban landscape can not only be understood technically but also requires aesthetic sensitivity. Although attention to the urban landscape is mainly a visual phenomenon, at the same time it evokes memories, reminds experiences, and creates emotional reactions.

Urban walls can be a factor in the unity and identity of the city and affect the perception of the audience. Urban facades can express the culture of the city and be the link between man, his culture, and the urban body, so examining and recognizing the historical walls of the city, which are an integral part of the historical memory of cities, is very important in preserving values. Culture is also the restoration of the identity of contemporary cities. In this regard, the present study examines the physical characteristics of the walls of the two historical periods in Iran to recognize the commonalities and differences between them and understand the design characteristics of urban walls of that time.

Aim: Understanding the indicators and characteristics used in the design of historic streets leads us to formulate the principles of designing the current urban walls, which is a continuation of the historical identity of our cities. In this study, the Bala and Paein Khiaban streets of Mashhad, which was formed during the Safavid period and at the end of the Qajar period) early Pahlavi, (the facade of this wall has become registered

as cultural heritage ,as well as the Tarbiat St. in Tabri ,belongs to the first Pahlavi era ,have been studied .The purpose of reviewing and comparing these two historical walls is to gain an understanding of the differences between the two periods in the construction of urban walls and also to achieve the commonalities of these walls to find a model for building and designing contemporary urban walls .Having a model and recognizing the characteristics of valuable historical buildings ,especially urban walls ,which are the first layers of people's encounter with the city and understanding its identity ,can sometimes be considered important to identify contemporary constructions.

According to the studies conducted so far ,no comparative comparison has been made between the urban walls of the Qajar and Pahlavi periods, but there are research projects that have compiled information ,document the urban walls and analyzed them .It is assumed that between these two streets with the necessary historical background in the two historical periods ,some common principles and indicators can be evaluated in the continuity of the identity of the current cities.

Research Methods: To achieve this goal, the present study uses the physical characteristics of the facade, which includes sky and earth lines, background and shape, divisions and dominant lines, the width of parts, height, console, openings, color, the texture of materials and decorations. It is also an appendix and marks, evaluates the mentioned walls, and thus explains the physical characteristics of each by mentioning the common features and their differences. For this purpose, using analytical-descriptive, exploratory research method and also based on field studies in the form of direct observation and the presence of authors at the top and bottom of Mashhad Street and Tarbiat in Tabriz along with library studies, comparative study of the mentioned historical walls, this paper deals with the late Qajar period (Ayah Pahlavi) and the first Pahlavi period, recognizes the aspects of their differentiation and commonality, and explains their physical characteristics.

Conclusion: It is concluded that the views of these two walls from the perspective of the ground line, shape and background, width of parts, consoles, openings, horizontal and vertical divisions, extensions, signs, and panels have

many similarities with each other, but their general difference is in the skyline, the materials differences in the height of the buildings and especially their decorations.

Key words: Urban walls, Physical characteristics, Bala and Paein Khiaban, Tarbiat Street, Identity of urban landscape

References:

- Abbaszadeh, Shahab, and Soda Tamri (2012). "Study and analysis of effective components on improving the spatial qualities of sidewalks in order to increase the level of social interactions of the case study, training axes and Valiasr Tabriz". *Journal of Urban Studies*, (4), 95- 104.
- Afifi, Vahide. Talaei, Maryam (2014), *Considering the Urban Elevation of Mashhad, based on Ornamentations, Materail and Teqniques*. in collaboration with the Institute of Higher Education of Mashhad Secrets and the Cultural Heritage and Tourism Organization of Khorasan Razavi.
- Afshar Naderi, Kamran. (2008), "Facade in Iranian Architecture", *Memar*, No. 51.
- Archive of National Library and Archieves of Islamic Republic of Iran.
- Amanat, Abbas (2004). *Pivot of the unuiverse: Nasir al - din Shah Qajar and the Iranian monarchy 1831 - 1896*, translated by Hassan Kamshad, Karnameh, Mehregan, Tehran.
- Bani Massoud, Amir (2012). *Contemporary Iranian Architecture*, Century Architecture Publications, Tehran.
- Baurnes, Alex (1987). *Baurnes Travelogue: Travel to Iran during the reign of Fath Ali Shah Qajar*, translated by Hassan Soltanifar, Astan Quds Razavi Publications, Mashhad.
- Bemanian, Mohammad Reza, Mo'meni, Kourosh and Sultanzadeh, Hossein (2011). " Study of Innovations and Developments, Decorating and Tiling Designs Case study: Masjid-Madreseh OF Qajar ", *Negareh*, No. 18, pp. 35-47.
- Bemanian, Mohammad Reza, Momeni, Kourosh and Sultanzadeh, Hossein (2011). " Comparative Study of Tiling Patterns in two Isfahan's Mosques-Schools: " Madrese Chaharbagh" and " Masjed-seyyed ", *Comparative Studies of Art*, No. 2, 1-15.

- Carmona, Matthew. Heath, Tim and Tisdell, Tanzacastion (2009), *Public places urban spaces the dimensions of urban design*, translated by Fariba Gharaei, Tehran, University of the Arts.
- Deilmann H, et al.)1987(Deilmann, H., Bickenabach, G. and Pfeiffer, H.; "Living in Cities", Zurich .
- Farokhi, Maryam (2010), "The role of pedestrian axes in the sustainable development of cities, a case study of Tarbiat sidewalk in Tabriz", *Proceedings of the first conference on sustainable urban development in Iran*, Tehran.
- Ghobadian, Vahid (2004). *Architecture of Tehran during Naseredin Shah period*, Tehran, Pashtun Publishing.
- Goodarzi, Morteza, (2009). *Mirror of Imagination*, Surah Mehr Publications, Tehran.
- Jadid al-Islam, Mohammad Ali, and Farshad Abrishami (2012). *Old Tabriz*, Abrishamifar Publications, Tabriz.
- Khosravi, Mohammad Baqher (1998). "Iranian Architecture in the Qajar Period", *Art Quarterly, Tehran Center for Art Studies and Research*, No. 36.
- Kiyani, Mostafa (2004), *Architecture of the First Pahlavi Period*, Tehran, Institute of Contemporary Iranian History Studies Publications.
- Kreimer, A, Arnold, M & Carlin, A (2003). *Building Safer Cities: The Future of Disaster Risk*, Disaster Risk Management Series – No.3.
- Lang, John (2007). *Urban design: a typology of procedures and products*, translated by Seyed Hossein Bahreini, Tehran, University of Tehran Press.
- Mashhadizadeh Dehaghani, Nasser (1994), *An analysis of urban planning characteristics in Iran*, Tehran, University of Science and Technology Publications.
- McGregor Gore, c. (1987). *Narrative of a Journey through the province of Khorasan on the N.W. Frontier of Afghanistan in 1875*, translated by Majid Mehdizadeh, Astan Quds Cultural Deputy, Mashhad.
- Modarres Razavi, Mohammad Taghi and others (2007), *Mashhad at the beginning of the fourteenth solar century (known as the Shahpour School)*, edited and explained by Mehdi Seyedi. Mashhad: Pen song.
- M. Scarce, J (1979). Function and decoration in Qajar Tilework, in *Islam in the Balkans, Persian Art and Culture of the 18th and 19th centuries*, ed. Jennifer M. Scarce (Edinburgh: Royal Scottish Museum, 75–86.
- Naghizadeh, Mohammad, Zamani, Bahador and Karami, Islam (2010). *Cultural considerations in shaping urban landscapes based on the structure of Iranian urban landscapes in the Islamic era*, Hoviatshahr, No. 7, 61-74.
- Pakzad, Jahanshah (2003), " Phenomenology of Residential Building Façade and the Evolution Process of its Expectations", *Honar-ha-ye-Ziba*, No. 14, 91-102.
- Rezvani, Alireza, (2005), *In Search of Mashhad Urban Identity*, Ministry of Housing and Urban Development, Tehran.
- Safamanesh, Kamran, Rashtchian, Yaghoub and Manadizadeh, Behrooz (1997). "Historical evolution of the urban passage of the passage in the city of Tabriz", *Goftegoo Magazine*, No. 18, 73-86.
- 28. Seyedi, Mehdi (1999). *History of Mashhad from the beginning to the Constitution*, Jami Publications, Tehran.
- Shahri, Jafar (2004). *Old Tehran*, Moin, Tehran.
- Soltanzadeh, Hossein (1390). *An Introduction to the History of the City and Urbanization in Iran, from the Ancient Period to 1986*, Amir Kabir Publishing Institute, Tehran.
- Tabatabai, Malek (2011). *Urban facades and their roles in environmental quality*, Armanshahr Publications, Tehran.
- Zamani, Bahador, Aghajani Refah, Mehri, Khamenehzadeh, Hananeh and Abbasgholizadeh, Hakimeh (2008). *Research study plan for organizing the historical-cultural axis of education. District 8 Municipality of Tabriz in collaboration with the Research Center for Restoration of Historic Buildings and Textures*, Tabriz University of Islamic Arts.

مقدمه و بیان مسئله

روند روبه رشد شهرنشینی و گسترش سریع شهرها در چند دهه اخیر این اندیشه را قوت بخشیده که شهر و مؤلفه‌های مربوط به آن جزء لاینفک زندگی بشر امروزی است. گسترش شهرنشینی در جهان در چنان ابعادی است که حتی اگر بخواهیم هم نمی‌توانیم مانع گسترش یا نفی این سبک زیستن باشیم (Kreimer & et al, 2003:103). آنچه که در این بین از عوامل مهم و تأثیرگذار در شهر و سیمای آن محسوب می‌شود جداره‌های شهری است و این همان چیزی است که امروزه بالاخص در ایران معاصر به دلیل اغتشاش بصری نمای شهرها و نبود وحدت و هماهنگی در آن‌ها از مسائل حیاتی محسوب می‌شود. منظر شهری برای بار اول توسط توماس شارپ در ۱۹۴۸ در مطالعات آکسفورد مطرح شد. اما برخورد بصری با منظر شهری در کار جان ناش در ابتدای قرن ۱۹ در کار ریتز در انتهای قرن ۱۹ دیده شد. فلسفه تئوری مدرن منظر شهری کاملاً با نظریه گوردون کالن وابسته است. گوردون کالن معتقد است که منظر شهری نمی‌تواند تنها به شیوه‌ای تکنیکی درک شود، بلکه نیازمند وجود حساسیتی زیباشناختی است. گرچه عمدتاً توجه به منظر شهری پدیده‌ای بصری است، اما در عین حال خاطرات را برمی‌انگیزاند، تجارب را یادآوری می‌کند و واکنش‌هایی احساسی را به وجود می‌آورد (کارمونا، تیم، تیسدل، ۱۳۸۸). جداره‌های شهری می‌توانند عامل وحدت و هویت‌بخش به شهر محسوب شده و ادراک مخاطبین را تحت تأثیر قرار دهند. نماهای شهری می‌توانند بیانگر فرهنگ شهر بوده و رابط میان انسان، فرهنگ او و کالبد شهری باشند، لذا بررسی و شناخت جداره‌های تاریخی

شهر که بخشی جدایی‌ناپذیر از حافظه تاریخی شهرها می‌باشند از موارد بسیار مهم در راستای حفظ ارزش‌ها، فرهنگ و نیز بازیابی هویت شهرهای معاصر محسوب می‌شود. در این راستا تحقیق حاضر به بررسی ویژگی‌های کالبدی جداره‌های دو دوره تاریخی (به لحاظ زمانی دارای اشتراک) در ایران می‌پردازد تا بدین وسیله وجوه اشتراک و افتراق آنها را شناخته و مشخصه طراحی جداره‌های شهری آن دوران را درک نمایند. درک شاخص‌های به کاررفته در طراحی خیابان‌های تاریخی ما را به تدوین اصول طراحی جداره‌های شهری کنونی که تداوم‌بخش هویت تاریخی شهرهای ما است رهنمون می‌سازد. در این پژوهش، راسته بالا و پایین خیابان مشهد که در زمان صفوی شکل گرفته و در اواخر دوره قاجار (اوایل پهلوی) نمای این جداره به صورت کنونی درآمده و هم‌اکنون ثبت میراث فرهنگی گردیده‌اند، و نیز راسته خیابان تربیت تبریز که مربوط به دوره پهلوی اول می‌باشد، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. جداره این دو خیابان از نظر زمانی در دوره‌های نزدیک به یکدیگر شکل گرفته‌اند. هدف از بررسی و مقایسه این دو جداره تاریخی فهم وجوه اشتراق این دو دوره، در ساخت جداره‌های شهری و همچنین دستیابی به وجوه اشتراک این جداره‌ها به منظور یافتن الگویی برای ساخت و طراحی جداره‌های شهری معاصر می‌باشد. داشتن الگو و شناخت ویژگی‌های بناهای ارزشمند تاریخی به خصوص جداره‌های شهری که اولین لایه‌های برخورد مردم با شهر و درک هویت آن می‌باشند، می‌تواند گامی مهم در راستای هویت‌بخشی به ساخت‌وسازهای معاصر تلقی شود. به منظور تحقق این هدف، تحقیق حاضر با بهره‌گیری از شاخصه‌های کالبدی نما که شامل خط

مورد مطالعه قرار داده است. مقاله‌های بررسی نوآوری و تحولات تزئینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار و بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجد مدرسه چهارباغ و سید اصفهان از دکتر بمانیان و همکاران (۱۳۹۰) که به بررسی تزئینات دوره قاجار و ویژگی آنها با محوریت کاشی‌کاری‌های آن دوره پرداخته‌اند و نیز کتاب آینه خیال، از مرتضی گودرزی (۱۳۸۸) که توانسته ویژگی‌های معماری و تزئینات دوره قاجاریه را مورد مذاقه قرار داده و با بررسی نمونه‌های موردی به طبقه‌بندی آنها بپردازد. در این بین شهرهای دیگری نیز که در این دوران شاهد گسترش شهرنشینی و شکل‌گیری خیابان‌های شهری بوده‌اند، مانند خیابان امام خمینی یزد، لاله‌زار تهران، خیابان باب همایون در تهران و... نیز بسیار حائز اهمیت‌اند و امید است که در طرح‌های آتی به آنها نیز پرداخته شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ابتدا با استفاده از روش تحقیق تحلیلی-توصیفی، اکتشافی و نیز با روش مقایسه‌ای و براساس مطالعات میدانی به صورت مشاهده مستقیم و حضور نگارندگان در بالا و پایین خیابان مشهد و نیز تربیت تبریز که به عنوان خیابان‌های شاخص در دو دوره تاریخی متفاوت و نزدیک به هم از لحاظ زمانی محسوب می‌شوند و بناهای آنها ثبت میراث فرهنگی می‌باشد، به همراه مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. از این رو در ابتدا با توجه به مستندات در دست از جداره‌های ثبت شده در میراث فرهنگی از راسته بالا و پایین خیابان مشهد و نیز راسته تربیت تبریز تلاش شد تا ابعاد مختلف ویژگی‌ها کالبدی آنها در طی مقایسه‌ای تطبیقی مورد بررسی قرار گیرد. هرچند که وضعیت موجود دو جداره برای چنین تحقیقی بستر مناسبی را به دلیلی وجود آشفتگی و اغتشاش موجود فراهم نمی‌آورد، با این حال باتکیه بر برداشت‌ها، نقشه‌ها و مستندات این جداره‌ها که در سازمان میراث فرهنگی دو استان خراسان رضوی و نیز آذربایجان شرقی و با همکاری دفتر پژوهش‌های دانشگاه هنر اسلامی تبریز موجود بود و نیز با رجوع به منابع کتابخانه‌ای و نیز آرشیو قدیمی تصاویر، اهداف مورد نظر این پژوهش تأمین گردید.

آسمان و زمین، زمینه و شکل، تقسیمات و خطوط غالب نما، عرض قطعات، ارتفاع، کنسول، روزنه‌ها، رنگ، بافت مصالح و تزئینات و نیز الحاقات و علائم می‌باشد، به ارزیابی جداره‌های مذکور پرداخته و بدین ترتیب با ذکر ویژگی‌های مشترک و نیز تفاوت آنها، شاخصه‌های کالبدی هریک را تبیین می‌نماید.

چارچوب نظری و پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های به عمل آمده تا کنون مقایسه‌ای تطبیقی میان جداره‌های شهری دوره قاجار و پهلوی صورت نگرفته است، ولیکن طرح‌های پژوهشی‌ای وجود دارند که به تدوین اطلاعات، برداشت جداره‌ها و بررسی آنها پرداخته‌اند. فرض بر این است که میان این دو خیابان با پیشینه تاریخی لازم در دو دوره تاریخی، اصول و شاخص‌های مشترکی وجود دارد که می‌تواند در تداوم هویت منظر شهرهای کنونی مورد ارزیابی قرار گیرد. از میان تحقیقات صورت گرفته در زمینه جداره‌های تاریخی می‌توان به طرح پژوهشی "بدنه‌سازی محور تاریخی-فرهنگی خیابان تربیت" که در مرکز تحقیقات و پژوهش دانشگاه هنر اسلامی تبریز (زمانی و همکاران، ۱۳۸۷) به انجام رسیده و نیز طرح پژوهشی با نام "بررسی پوسته‌ها و جداره‌های تاریخی شهر مشهد از منظر تزئینات، مصالح و تکنیک‌های ساخت آنها" که با همکاری سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی انجام گرفته است اشاره کرد (عفیفی و طلایی، ۱۳۹۳). این دو طرح محک اصلی این پژوهش می‌باشند. در عین حال کتاب‌ها و مقالات زیادی نیز وجود دارند که از ابعاد متفاوت تاریخ، معماری و شهرسازی دوره قاجار و نیز تاریخ شهرسازی و خیابان را در ایران مورد مذاقه قرار داده‌اند. در این بین می‌تواند برخی از این موارد را برشمرد؛ معماری دارالخلافه ناصری از دکتر قبادیان (۱۳۸۳)، در این کتاب عواملی که معماری تهران در دوره سلطنت ناصرالدین شاه متأثر از آنها بوده است مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته و مسئله گذر از سنت به مدرنیته در آن دوران تبیین گشته است. تاریخ مختصر شهر و شهرنشینی در ایران به قلم دکتر سلطان زاده (۱۳۹۰) که با نگاهی تاریخی، به طبقه‌بندی و ارائه تعریف جامعی از فضاهای شهری در بافت‌های تاریخی ایران پرداخته و روند تحولات شهر و شهرنشینی را در ایران

تبیین شاخص‌های جداره‌های شهری

به گفته جان لنگ، کیفیتی که از شهر برداشت می‌شود، بیش از هر چیزی بستگی به کیفیت خیابان‌های آن دارد (لنگ ۱۳۸۶: ۱۳). در این بین نمای جداره‌های شهری از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند، چراکه علاوه بر آن که به بازنمایی فرهنگ مردم شهر می‌شوند (نقی‌زاده و دیگران، ۱۳۸۹) در عین حال چهاروظیفه عمده را به عهده دارد که عبارت‌اند

از: وظیفه حفاظتی در برابر تهدیدهای بیرونی، رابط درون و برون، بیان کردن عملکرد ساختمان و هویت صاحب آن و نیز به عنوان جزئی از کل شهری (پاکزاد، ۱۳۸۲). در تعریف جداره باید گفت که آنها سطوح عمودی تعریف‌کننده یک معبرند. جداره یا بدنه فضا، بخش اصلی کالبدی یک فضا را تشکیل می‌دهد در حقیقت این عنصر کیفیت یک فضای وابسته را مشخص می‌کند و به آن



نمودار ۱، شاخص‌های اهداف عملکردی و فعالیتی ادراک محیطی و کالبدی، منبع: نگارندگان با استناد به طباطبایی، ۱۳۹۰

Figure 1, Indicators of functional and activity objectives of environmental and physical perception, Source: Authors according to Tabatabai, 2011

اهمیت دوره قاجار به دلیل آغاز تقابل سنت و مدرنیته در ایران است. در این دوره تحولات اساسی در کلیه شئون زندگی ایرانیان و بالطبع معماری روی داد که در این میان منابع تاریخی، عدم توجه به علوم جدید در ابتدای دوره قاجار و ارتباط فزاینده ایران و غرب را به عنوان ریشه‌های این تحول مورد توجه قرار می‌دهند (بمانیان و دیگران، ۱۳۹۰) و (Scarce: 1979). در اثر رابطه تحولات فرهنگی و دانش‌های جدید با هنر و معماری قاجار در اثر این روابط، تحولات فرهنگی و دانش‌های جدیدی در ایران شکل گرفت که تأثیر مستقیمی بر هنر و معماری دوره قاجار گذاشت که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به اختراع و ورود فن عکاسی، ورود و کاربرد فراوان تمبر در مراسلات پستی، ورود کارت پستال‌های اروپایی به ایران اشاره نمود) بمانیان، مؤمنی، سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۹ و ۴۰. در این بین در حیطه طراحی شهری نیز تحولات عظیمی شکل گرفت؛ ناصرالدین‌شاه در سال ۱۸۳ میلادی (۱۲۵۲ شمسی) به تشویق صدراعظم خود میرزا حسین‌خان سپهسالار به فرنگ می‌رود، در آنجا به‌ویژه در پاریس استقبال شایانی از وی می‌شود و با مراسم باشکوهی در شانزله‌لیزه، ورود او را گرامی می‌دارند (امانت، ۱۳۸۳: ۵۵۶). این مراسم چنان در وی اثر نهاد که در بازگشت در صدد «تشکیل شانزله‌لیزه‌ای در پایتخت برآمد» (شهری، ۱۳۸۳: ۲۷۶) و بدین ترتیب خیابان لاله‌زار تهران به وجود آمده و معماری خیابانی که پیش از این در ایران وجود نداشت در دوره قاجاریه با الهام از سبک معماری اروپایی و به‌ویژه فرانسوی شکل می‌گیرد که از مهم‌ترین دلایل آن ورود اتومبیل به ایران در این دوره است. خیابان‌هایی که در این دوره جنبه عملکردی داشته‌اند عبارت‌اند از بدنه‌هایی به ارتفاع دوتا سه طبقه که روی کرده به سمت خیابان، ردیف مغازه‌ها در طبقه همکف و ساختمان‌های مسکونی در طبقات بالا، حضور ویتترین مغازه‌ها و تابلوی تبلیغاتی آنها، بالکن‌ها و پنجره‌های پیش آمده، قوس‌هایی که به صورت طاق نما در سرتاسر طول خیابان دیده می‌شوند، پیاده‌روها، جوی‌های کوچک و یک ردیف درخت و باغچه در حاشیه خیابان‌ها و در آخر حضور بعضی از عملکردهای عمده‌تر در جداره آنها با عقب‌نشینی و جلوآمدگی (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۳۴). در این بین در شهرهای دیگر ایران نیز مانند تبریز،

مفهوم محیطی می‌بخشد. جداره، همواره یک سطح بسته یا وجهی از یک بنا نیست جداره ممکن است: یک سطح عمودی پیوسته بدون بازشو باشد. یک سطح عمودی با تعدادی بازشو باشد و یا تنها یک سری عناصر عمودی (ستون یا درخت) با تعدادی، یعنی سطح شفاف با امکان ارتباط بصری (چه ارتباط فضایی امکان‌پذیر باشد، چه نباشد) باشد (طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱). در این بین نما فصل مشترک بین جداره‌های ساختمان با فضای عمومی می‌باشد که صرفاً سطح نیست، بلکه متناسب با فرم ساختمان می‌تواند عناصر حجمی کم‌وبیش برجسته‌ای را شامل شود (افشار نادری، ۱۳۸۷: ۵). نما به عنوان عنصر مستقل معماری زمانی مطرح شد که تأکید بر جهت خاص و حرکت در بنا از طریق تغییر تناسبات و روابط فضایی اهمیت یافت (Deilmann et al, 1987: 23). در مطالعه جداره‌های شهری می‌توان آنها را در چند جنبه، مورد بررسی قرار داد: الف؛ از نظر اجزاء جداره و سازماندهی این اجزاء در رابطه با اهداف کلی و ادراک محیطی ب؛ از نظر همخوانی جداره با نیازهای، فعالیت‌ها و رفتارهای شهروندان و ج؛ از نظر قانونمندی‌های مربوط به ساخت و نگهداری جداره شهری در رابطه با اهداف حفظ تداوم فرهنگی و انواع بهره‌برداری (طباطبایی، ۱۳۹۰). هر کدام از این اهداف به عوامل مختلفی تقسیم می‌شوند که عوامل اهداف عملکردی و فعالیتی ادراک محیطی و کالبدی در نمودار ۱ قابل مشاهده است.

معماری و طراحی شهری در دوره پهلوی و قاجار

در اواخر دوره قاجار، سیر تدریجی گذر از سنت به مدرن سرعت بیشتری گرفت. در مرحله نخست کسانی که در صدد یافتن علل عقب‌ماندگی در برابر اروپا و درمان این ضعف‌ها برآمدند اعضای وزارت امور خارجه بودند، کسانی که به خارج سفر کرده و یا در خارج از مملکت به سر می‌بردند و نیز بازرگانانی که به تجارت خارجی مشغول بودند به گسترش افکار جدید پیوستند (کیانی، ۱۳۸۳). در پی اندیشه‌های جدید نیاز به نوسازی و نوگرایی شکل گرفت و نمادهای اروپایی و بالاخص شیوه شهرنشینی و بالطبع آن، طراحی شهری و معماری اروپایی بدون بررسی بستر و زمینه‌های فرهنگی این مرزوبوم وارد ایران شد.

تربیت در تبریز

با روی کار آمدن حکومت پهلوی در آغاز سده چهارده هجری، در تبریز نیز همانند با دیگر شهرهای مهم کشور، اقداماتی در جهت تغییر سیمای کالبدی آن از یک شهر سنتی به شهری امروزی واقع گشت. از نخستین اقدام صورت گرفته در این زمینه، احداث خیابان‌های عریض



تصویر ۲. پیاده‌گذر تربیت در زمان احداث. مأخذ: جدیدالاسلام، ۶۵: ۱۳۹۱

Figure 2: Tarbiat pedestrian at the time of construction. Source: Jadid al-Islam, 2012: 65.

و مستقیم اتومبیل‌رو بود که به‌عنوان مظهر تجدد و پیشرفت، مورد استقبال مردم قرار می‌گرفت. نخستین خیابان احداث شده در تبریز، خیابان پهلوی بود که در فاصله سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۰۰ به دستور عبدالله‌خان طهماسبی فرمانده لشکر آذربایجان احداث گشت. این خیابان که پس از انقلاب به نام خیابان امام خمینی (ره) نام‌گذاری شد، به‌عنوان مسیر ارتباطی میان جاده تهران - تبریز و تبریز - مراغه، از حوالی چهارراه منصور تا میدان گونگان‌باشی کشیده شد (صفامنش و دیگران، ۱۳۷۶). بعد از خیابان پهلوی خیابان‌های متعددی از جمله فردوسی و تربیت نیز شکل گرفتند (تصویر ۱ و ۲).

خیابان تربیت محور پیاده‌تربیت در قلب شهر و درون بافت تاریخی قرار دارد و هسته مرکزی شهر را از خیابان امام خمینی (ره) (خیابان اصلی شهر) به بازار تبریز پیوند می‌دهد. مهم‌ترین مراکز پیرامون این محور میدان ساعت (که عمارت قدیمی شهرداری تبریز در آن واقع است) و بازار تبریز است (فرخی، ۱۳۸۹). خیابان تربیت بخشی از مسیر راه تجاری ابریشم بوده که از تبریز می‌گذشته است. بناهای دو سمت این خیابان، بناهای قدیمی و

مشهد و یزد و سایر شهرها اقداماتی از این دست انجام شد و حضور خیابان از ویژگی‌های شاخص شهری گردید. بعد از دوره قاجار، در دوره پهلوی خیابان، مهم‌ترین نماد واقعیت عمده شهرسازی رضاشاهی محسوب می‌شود و این چیزی نیست مگر یک تمهید نظامی برای دستیابی به بیشترین نظم و قدرت در مراسم سان و رژه، لازم است



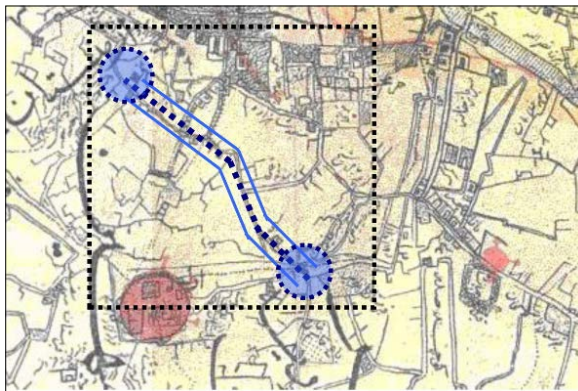
تصویر ۱. خیابان فردوسی در مورخه ۱۳۰۸ / ۲ / ۷. مأخذ: آرشیو تصاویر سازمان مرکز اسناد ملی ایران

Picture No. 1. Ferdowsi Street, 1929. Source: Image Archive of National library and Arcieves of I.R. Iran.

که یا سربازان در یک میدان وسیع عمل کنند و یا در یک خیابان طولانی و مستقیم خط منحرف نشده رژه نظامی به نمایش قدرت کمک زیادی می‌کرد و هنگی که با این صلابت در حرکت باشد، چنین می‌نمایند که می‌تواند حتی دیوار سخت را بدون از دست دادن چیزی فرو ریزد؛ و این دقیقاً همان اعتقادی بود که رضاشاه به طور جد مایل بود به توده مردم القاء کند (بانی مسعود، ۱۳۹۱). بدین شکل در سال ۱۳۱۱ تخریب باروی تهران آغاز شد و تا ۱۳۱۶ باروها و دروازه‌های دارالخلافت ناصری کاملاً از میان برداشته شد. دهه‌های پایانی ۱۳۰۰ نقطه تحول عظیمی در شهرسازی ایران است و در سال ۱۳۴۰ اولین طرح جامع کشور برای شهر تهران تصویب می‌شود.

در جست‌وجوی شهری نو و در رد تمامی تجارب پیشین مظاهر شهر مدرن را به تقلید از شهرهای اروپایی ترسیم می‌شود. آنچه که در تحولات شهرسازی آن دوره حائز اهمیت است واژه "تجدید" است، از این نگاه در آغاز خیابان‌ها مظهر تجدید بودند اما در طرح جامع ۱۳۴۵ در دوره پهلوی، بزرگراه‌ها این بار را به دوش کشیدند (مشهدی زاده دهقانی، ۱۳۷۳).

دوره حکومت پیشه‌وری - رئیس حکومت خودمختار آذربایجان - عملیات آسفالت این معبر - همچون کثیری از معابر تبریز - انجام شد. تا قبل از این دوره، یعنی سال ۱۳۲۵ شمسی، محور عبوری تربیت، به صورت مسیر خاکی بود. دوره چهارم، اقدامات صورت گرفته پس از انقلاب و تغییرات ساختاری محور، تبدیل کاربری سواره به کاربری



تصویر ۴. گذر قدیمی حدفاصل دروازه نوبر و دیگ باشی،
مأخذ: زمانی و دیگران، ۱۳۸۷

Figure: 4 The old passage between Nobar Gate and Dig Bashi.
Source: Zamani et al.2008,.

پیاده که مهم‌ترین اقدامات در زمینه زیباسازی در این برهه شکل گرفت (سال ۱۳۷۴) اما در سال ۱۳۸۳ این راسته دستخوش تغییرات اساسی گردید که بعضاً باعث تخریب منظر شهری تاریخی آن گردید مانند نصب تابلوهای تبلیغاتی، برداشتن نیمکت‌ها، به کارگیری مصالح جدید در بدنه‌های تاریخی و ...

بالا و پایین خیابان مشهد

شاه اسماعیل صفوی در ادامه فتوحاتش به خراسان آمد و پس از تسلط بر هرات و مشهد فرزند یک ساله‌اش تهماسب میرزا را به حاکمیت خراسان به مرکزیت هرات و مشهد منصوب کرد. مهم‌ترین واقعه کالبدی مشهد تا سلطنت شاه عباس، احداث باروی شهر توسط شاه تهماسب بود که به دلیل حملات مکرر ازبک‌ها در زمان حکومت وی، دستور احداث آن را در حدود سال ۹۳۵ قمری صادر نمود و این بارو چهار دروازه داشت به نام‌های نوغان، سراب، عیدگاه و میرعلی آمویه و مسافت این بارو باعث تحریف و تفکیک محلاتی در درون و بیرون بارو شد (رضوانی، ۱۳۸۴). در زمان شاه عباس صفوی اقدامات مهمی در این شهر صورت گرفت که از این

دارای معماری خاصی هستند که به سیمای خیابان حالتی سنتی و باارزش می‌بخشند (عباس‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۹۵). چگونگی شکل‌گیری این خیابان و عوامل تأثیرگذار بر سیر تحول تاریخی آن را می‌توان در قالب مراحل زیر برشمرد (صفامنش و دیگران، ۱۳۷۶) و (زمانی و دیگران، ۱۳۸۷):
۱- دوره نخست، شکل‌گیری خیابان تربیت: در فاصله



تصویر ۳. موقعیت معبر قدیمی حدفاصل دروازه نوبر و دیگ باشی،
مأخذ: زمانی و دیگران، ۱۳۸۷

Figure: 3 Location of the old passage between Nobar and Dig Bashi gates, Source: Zamani et al.2008, .

سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۱۰ طبق برنامه‌ای از جانب محمدعلی تربیت به نام خیابان تربیت شهردار وقت تبریز، گذر حدفاصل دروازه نوبر و دیگ باشی (تصاویر ۳ و ۴) تعریض گشت و خیابانی جدید ایجاد شد که حتی بدنه‌های مشرف به آن نیز مطابق با اصول آن زمان ساختمان دوطبقه در برگرفته واحدهای تجاری در همکف و واحدهای دفتری - خدماتی در طبقه بالا، نماسازی شدند بود.

۲- دوره دوم، شکل‌گیری خیابان فردوسی و انفصال خیابان تربیت (شکل‌گیری تربیت بزرگ و کوچک)؛ پس از احداث نخستین خیابان در تبریز با نام خیابان پهلوی در فاصله سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۰۰، اقدامات وسیعی در زمینه خیابان‌کشی در تبریز شکل گرفت و در بین سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۱۰، گذر حدفاصل ارگ علی‌شاه [باغ ملت] و بازار، تحت عنوان خیابان فردوسی احداث گشت و از میان خیابان تربیت که تقریباً هم‌زمان با آن شکل گرفته بود می‌گذشت.

۳- دوره سوم، سیر تغییر و تحولات محور تربیت (بزرگ و کوچک) تا قبل از انقلاب؛ در سال ۱۳۲۶ مقارن با

قرارند؛ گسترش صحن عتیق، بازسازی مقبره خواجه ربیع و احداث خیابان (پایین خیابان و بالا خیابان) مشهد بوده است. احداث خیابان مشهد پس از خیابان‌های هرات و قزوین، سومین تجربه خیابان‌سازی در ایران بود. در سال ۱۰۱۶ قمری دستور ساخت آن صادر شد و تا سال ۱۰۲۳ قمری احداث آن به طول انجامید. جهت این خیابان شمال غربی به جنوب شرقی بود و دروازه پایین خیابان و بالا خیابان هم در دو طرف آن احداث گردید (همان). خیابان نادری «بالا خیابان» این خیابان را نیز به همراه پایین خیابان شاه عباس صفوی احداث کرده است و چون مقبره نادرشاه افشار در انتهای آن قرار دارد به نام وی خوانده می‌شود. مدارس نواب و باقریه که از مدارس معمولاً قدیمی هستند در قسمت راست این خیابان قرار گرفته است. در سمت چپ کاروان‌سرای بزرگ تجاری ملک است که از نظر سبک ساختمان بسیار جالب و محله چهارباغ پس از کاروان‌سرای ملک است. انتهای خیابان به چهارراهی می‌رسد به نام چهارراه نادری که مقبره نادر و روبه‌روی آن باغ توین واقع است. شکل گرفتن «بست بالا خیابان» و «بست پایین خیابان» با عناصر متشکله‌ای که از نظر ارتباط با محورهای اصلی ورودی به هسته قدیمی شهر و پیوند با بافت منطقه اطراف،

اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت. نمای ظاهری بست‌ها که در آغاز آجری بود، در اواخر عهد احمدشاه قاجار مزین به کاشی‌کاری شد. نکته جالب توجه این بود که ورود مأمورین دولتی بالباس رسمی و سلاح و ورود غیرمسلمانان به این مناطق ممنوع بوده. این دو محوطه مکان‌هایی برای بست‌نشینی بودند (سیدی، ۱۳۷۸: ۳۴۰). اگرچه شهر مشهد در زمان قاجار تحول و توسعه قابل‌توجهی نداشته، لیکن اطلاعات جامعی از وضعیت اجتماعی-کالبدی این ایام در دست است. این اطلاعات از منابع مکتوبی که توسط دولتمردان و مسافران ایرانی یا سیاحان، جاسوسان و مستشاران انگلیسی، در سفر به مناطقی از ایران و شهر مشهد تنظیم شده است و نه تنها شرایط آن دوران را از دیدگاه آنها معرفی می‌کند، بلکه اطلاعات با ارزشی از سال‌های قبل نیز در اختیار می‌گذارد. در چهل سال اخیر حکومت قاجار در ایران، شاهد حوادث سیاسی و اجتماعی متعددی چون زلزله سال ۱۳۱۱ قمری، ترور ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۳ قمری، وقوع انقلاب مشروطه در سال ۱۳۲۴ قمری (۱۲۵۸م) و به توپ بستن حرم مطهر توسط روس‌ها در سال ۱۳۳۰ قمری هستیم که زمینه‌ساز حکومت پهلوی و شروع دوران نوسازی و مدرنیته در ایران و مشهد است. در ارتباط با خیابان مشهد در سفرنامه بارنز



تصویر ۵: نقشه مشهد. مأخذ: مک‌گره‌گور، ۱۳۶۶. راسته بالا و پایین خیابان در تصویر به وسیله خط نقطه‌چین مشخص شده است که این راسته در بالا به دروازه بالا خیابان و در پایین به دروازه پایین خیابان می‌رسد.

Figure 5: Mashhad map. Source: McGregor. 1987, The axis of Bala and Paein Khiaban Streets is indicated by a dotted line reaching the gate of Bala khiaban and that of Paein Khaiban.



تصویر ۶: نام بنا و تصویر هر یک از بناهای به ثبت رسیده از بالا و پایین خیابان مشهد. مأخذ: عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳

Figure 6: The name and image of each registered buildings located in Bala and Paiein Khashaban. Source: Afifi and Talaei, 2014

در حال حاضر در راسته بالا و پایین خیابان مشهد، هفت جداره در بالا خیابان ۷ و ۸ جداره در پایین خیابان به ثبت میراث فرهنگی رسیده‌اند. بنا به گفته مسئولین میراث فرهنگی و گردشگری خراسان رضوی یکی از دلایل اصلی ثبت این جداره‌ها جلوگیری از تخریب آنها و نیز عدم امکان تعریض این دو خیابان تاریخی می‌باشد، از این رو در شهر مشهد بناهای ارزشمند بسیاری وجود داشته که امروزه بسیاری از آنها از بین رفته‌اند. این بناها اغلب با نام مالک کنونی‌شان به ثبت رسیده‌اند، چرا که از مالکین سابق آنها اطلاعات درستی در دسترس نیست. در خصوص نوع کاربری هر یک از این بناها در گذشته اطلاعات دقیق ثبتی موجود نمی‌باشد، ولیکن در حال حاضر غالب این بناها در طبقه همکف به کاربری تجاری تبدیل شده و در طبقه بالا دارای کاربری مسکونی و یا تجاری و یا گاه فاقد کاربری می‌باشد. نام و تصویر جداره در تصویر ۶ قابل مشاهده است.

بحث و نتیجه‌گیری

بحث

با معرفی جداره‌های مورد بحث، راسته بالا خیابان و پایین خیابان مشهد و نیز راسته تربیت تبریز، اکنون به بررسی هر یک از این جداره‌ها با محوریت شاخصه‌های طراحی کالبدی می‌پردازیم که مقایسه تصویری نتایج حاصله در جدول ۲ قابل مشاهده است.

آمده است: «خیابانی که در آن قدم گذاشتیم عریض و زیبا بود و از وسط آن نهر آبی می‌گذشت که دو طرف در زیر سایه درختان قرار داشت و گنبد باشکوه و مناره طلاپوش حرم امام رضا (ع) چشم‌انداز انتهایی این خیابان را تشکیل می‌داد» (بارنز، ۱۳۶۶: ۵۷).

احداث خیابان مدور و عریض به دور ساختمان‌های حرم در دو مرحله، خیابان فلکه شمالی در سال ۱۳۰۸ شمسی و خیابان فلکه جنوبی در سال ۱۳۰۹ شمسی، به دلیل ایجاد تسهیلات لازم ارتباطی وسایل نقلیه در بالا خیابان و پایین خیابان احداث گردید. این اقدام علاوه بر اینکه مشکل ارتباط را حل کرد، منجر به ایجاد ساختمان‌های دو طبقه زیبایی در محیط این فلکه شد (مدرس رضوی و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۸). محورهای ارتباطی «خیابان طبرسی» و «خیابان تهران» (خیابان امام رضا فعلی) نیز در سال‌های ۱۳۰۹ و ۱۳۱۱ شمسی به این خیابان - فلکه مرتبط شدند و پیوند حرم مطهر را با چهار جهت شهر برقرار کردند. محله نوغان از محلات پرجمعیت شهر بود و تا این زمان دارای معبری نبود که آن را با محلات دیگر شهر مرتبط سازد و راه عبور وسایل حمل و نقل را به آسانی فراهم کند که با احداث خیابان طبرسی - نام آن به دلیل قرارگیری «مقبره شیخ طبرسی» در جنب این خیابان انتخاب شده بود - مرتفع گردید. به این ترتیب محله نوغان به دو بخش شرقی و غربی تقسیم شد (همان، ۲۹).



تصویر ۷: خط آسمان، بخشی از جداره‌های بالا و پایین خیابان مشهد (بالا)، خطوط ترسیم شده نشان‌دهنده خط آسمان جداره می‌باشند که مشخصاً نمایانگر خط آسمانی صاف هستند. خط آسمان غیریکنواخت جداره راسته تربیت تبریز (پایین)، خطوط ترسیم شده نشان‌دهنده خط آسمان جداره مذکور هستند که بیانگر خط آسمانی ناصاف می‌باشند. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷، عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 7: Skyline, parts of Bala Khiaban's and Paiein Khiaban's urban wall (above), the drawn lines represent the skyline of the urban wall, which clearly represents the smooth skyline. Uneven skyline of Tarbiat street, Tabriz (bottom). The drawn lines represent the skyline of the urban wall, which indicate a rough skyline. Source: Authors according to Zamani et al., 2008, Afifi and Talaei, 2014.



تصویر ۸: خط زمین در بالا و پایین خیابان مشهد (بالا) و راسته تربیت تبریز (پایین) صاف می‌باشد. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷، عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 8: The groundline of Bala and Paiein Khiaban, Mashhad (top) and Tarbiat, Tabriz (bottom) are even. Source: Authors according to Zamani et al., 2008, Afifi and Talaei, 2014.



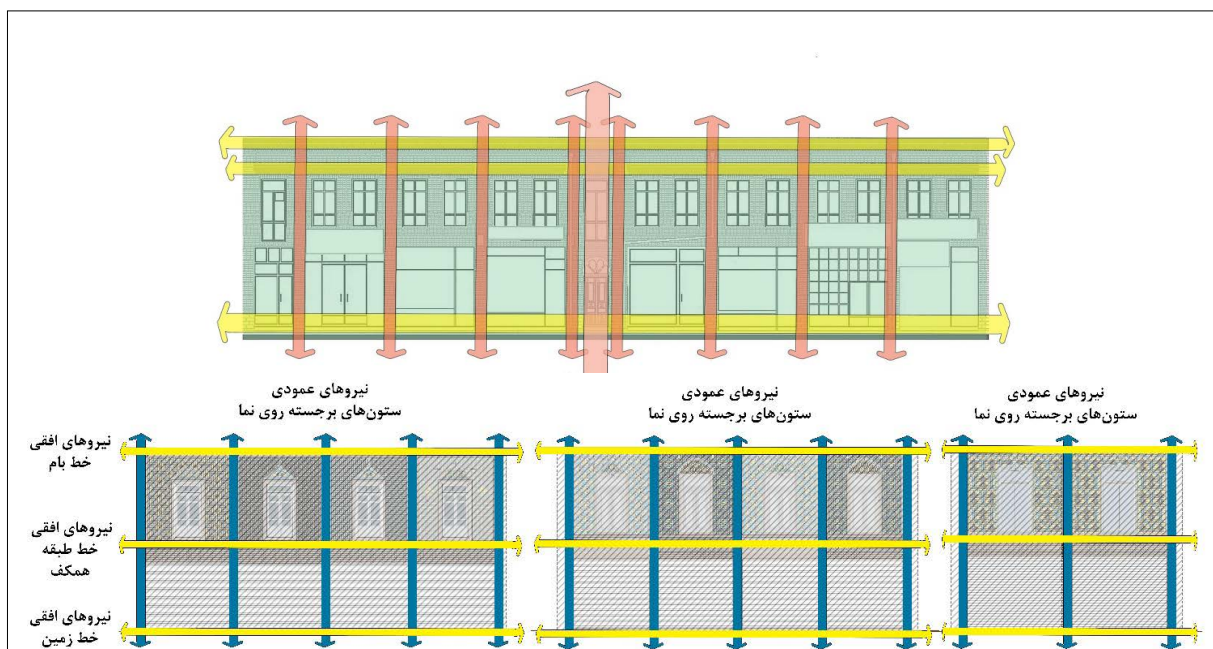
تصویر ۹: (بالا: تربیت) و (پایین: بالا و پایین خیابان): تحلیل شکل و زمینه جداره‌های دو راسته بالا و پایین خیابان و تربیت، شکل‌های نما در حالت متعادل با در هر دو جداره می‌باشند و احساسی مابین عدم محصوریت و محصوریت را به مخاطب القاء می‌کنند. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷، عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 9: (Above: Tarbiat) and (below: Bala and Paiein Khiaban street): Analysis of the shape and background of the Bala and Paiein Khiaban's urban wall and that of Tarbiat, the shapes of facade are in a balanced position in both urban walls. They induce feelings of enclosed and none-enclosed space to the audiences. Source: Source: Authors according to Zamani et al., 2008, Afifi and Talaei, 2014.

مشهد که به ثبت میراث فرهنگی رسیده و مربوط به دوره مورد بررسی است، با هر کاربری، یکسان و دوطبقه بوده و علی رغم اختلاف جزئی در ارتفاع هریک با دیگری در مجموع دارای خط آسمانی صاف می باشد (تصویر ۷).

۲- خط زمین و خط ساختمان جداره: خط زمین محل برخورد نمای شهری با زمین است و خط ساختمان به میزان پیش آمدگی یا عقب نشینی از جداره می باشد که گاهی برای ایجاد تنوع، تأکید و یا بر حسب کاربری ساختمان تعریف می شود. در هر دو جداره مورد بررسی در مقاله، خط زمین صاف بوده (تصویر ۸) و شامل خط زمین های شیب دار و پلکانی نمی باشد. در ارتباط با خط ساختمان باید ذکر شود که در هر دو جداره مذکور خط ساختمان غالباً صاف بوده و پیش آمدگی و یا عقب رفتگی ای در آن دیده نمی شود. تنها در خیابان تربیت عقب رفتگی کوچکی در سر در ورود به بازار و ورودی کوچه وجود دارد. سایر موارد شامل برجستگی ستون ها در جداره است که در بخش تقسیمات نما بررسی می شوند و زیرمجموعه این بحث

۱- خط آسمان: جایی که جداره به لحاظ بصری به آسمان می رسد را لبه برخورد آسمان یا خط بام نامیده می شود که از عناصر بسیار مهم در سیمای خیابان به شمار می رود. هر دو راسته مذکور ارتفاع ساختمان ها دوطبقه می باشند، ولیکن تفاوتی در عین تساوی تعداد طبقات، در خط آسمان آنها مشهود است. از آنجایی که غالب ساختمان های دو خیابان تخریب شده و جداره های معدودی در حال حاضر ثبت میراث فرهنگی می باشند، لذا تبیین دقیق چگونگی خط آسمان آنها در گذشته امر دشواری است آنچه که از سیمای ظاهری امروز بالا و پایین خیابان مشهد و تربت تبریز مشاهده می شود خط آسمانی ناصاف است. باین حال آنچه از شواهد حال حاضر بر می آید نشان دهنده این است که خط بام بناهای تاریخی هر دو جداره صاف می باشد ولیکن در خط آسمان تربیت گاهی بنایی با ایجاد رخ بامی بلندتر از سایر بناها حضور خود را در خط آسمان پررنگ تر می نماید. حضور مسجد در این راسته با ارتفاع کوتاه تر از سایر بناها باعث شکسته شدن خط بام می شود. این در حالی است که تعداد طبقات نماهای بالا و پایین خیابان



تصویر ۱۰. تقسیم بندی نما در جداره بالا و پایین خیابان و تربیت (بالا، بالا و پایین خیابان) و (پایین، تربیت). این تصاویر نشان می دهند که تقسیمات جداره های مذکور در جهت عمودی به صورت دهانه های عمودی متعدد صورت گرفته که هر بخش توسط ستون های بیرون زده در سطح نما از دیگری متمایز است. این تقسیمات عمدتاً متساوی هستند به جز در برخی موارد که بخش هایی بزرگ تر یا کوچک تر از سایر بخش ها ظاهر می شوند. در جهت افقی نیز این جداره ها به دو بخش تقسیم می شوند. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷، عفیفی و طلایی، ۱۳۹۳.

Figure 10. Division of the facade in Bala and Paein Khiabab and Tarbiat (Above: Bala and Paein Khiabab street) and (below, Tarbiat). These images show that the divisions of the mentioned urban walls are in the vertical direction in the form of multiple vertical openings, each part of which is different from the other by the protruding columns on the facade surface. These divisions are mostly equal, except in some cases where some parts appear larger or smaller than other parts. In the horizontal direction, these urban walls are divided into two parts. Source: Authors according to Zamani et al., 2008, Afifi and Talaei, 2014.



تصویر ۱۱: تفکیک سطح و عرض قطعات در راسته بالا و پایین خیابان مشهد. همان طور که در تصویر مشاهده می‌گردد، عرض نما در جداره اندازه‌های مختلفی را شامل می‌شود، به عنوان مثال نما با تقسیمات عمودی یک بخشی، دوبخشی و حتی شش بخشی. منبع: نگارندگان با استناد به عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 11: Separation of surface and width of façade sections in Bala 'and Paein Khiaban 'urban walls. As it can be seen in the picture, the width of the facade through the urban wall includes different dimentions ,for example ,one building facade is devided into two ,three or even six sections .Source :Authors according to Afifi and Talaei2014 ,

نمی‌باشند. تبریز در دوطبقه خود دارای روزه است. در هر دو این



تصویر ۱۲: تفکیک سطح و عرض قطعات در راسته تربیت تبریز. همان طور که در تصویر مشاهده می‌گردد، نما در طول جداره به عرض‌های متفاوتی تقسیم شده که هر نما نیز خود شامل تقسیماتی با تناسب متفاوت می‌باشد. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷.

Figure 12: Separation of surface and width of façade sections in Tarbiat street, Tabriz. As it can be seen, the facade is divided into different widths along the urban wall, and each facade itself includes divisions with different proportions. Source: Authors according to Zamani et al., 2008.



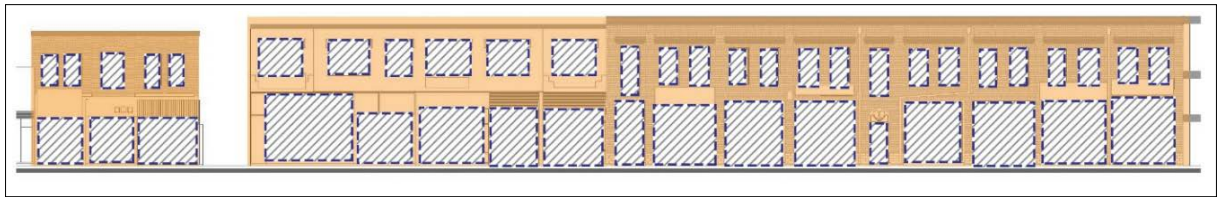
تصویر ۱۳: بازشوهای بخشی از جداره راسته بالا و پایین خیابان. فرم کلی پنجره‌ها، مستطیلی بوده و به طور متقارن در نما به کاررفته است، اگرچه برخی نماها متقارن نبوده و بالتبع قرارگیری پنجره‌ها نیز متقارن نمی‌باشد. طبقه همکف نیز در جداره به کاربری تجاری اختصاص داده شده است و دارای بازشو با ابعاد و تناسب مختلف می‌باشد. منبع: نگارندگان با استناد به عقیقی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 13: Parts of Bala and Paein Khiaban's fenestrations. The general shape of the windows is rectangular and is appllied symmetrically on the facade, although some facades are not symmetrical and consequently the placement of the windows is not symmetrical. The ground floor is also dedicated to commercial use and has fenestrations with different dimensions and proportions. Source: Authors according to Afifi and Talaei, 2014.

۳- زمینه و شکل: زمینه در جداره به جنبه‌های عمومی معماری، رنگ و تکرار اجزاء و عناصر کالبدی اطلاق می‌شود. زمینه عامل وحدت و هویت بخش به معماری می‌شود. زمینه در حقیقت محیطی است که اشیاء در آن ظاهر می‌شوند در این بین شکل معمولاً اشغال گر بخشی از زمینه بوده و از جهت زمان حدوث، بعد از آن تصور می‌شود. هر دو جداره بالا و پایین خیابان مشهد و تربیت

جداره‌ها از آنجایی که زمینه و شکل در حالت متعادل خود و نه غالب بودن یکی بر دیگری می‌باشد، رابطه بین درون و برون بنا بین بسته بودن و عدم پوشیدگی و محرمیت می‌باشد (تصویر ۹).

۴- تقسیمات و خطوط غالب نما: هر دو جداره‌های بالا و پایین خیابان و تربیت دوطبقه بوده (به استثناء مسجدی که در خیابان تربیت وجود دارد) و هر بنا در خط افق به دو بخش



تصویر ۱۴: بازشوهای بخشی از جداره راسته تربیت. فرم کلی بازشوها در این جداره مستطیلی بوده و در تقسیمات نما به طور متقارن به کار رفته است. طبقه همکف جداره تربیت نیز به کاربری تجاری اختصاص داده شده است و دارای بازشو با ابعاد و تناسبات مختلف می باشد. منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷.

Figure 14: Parts of Tarbiat streets' fenestrations. The general form of the fenestrations in this urban wall is rectangular and is used symmetrically in the facade. The ground floor of the Tarbiat is also dedicated to commercial use and has a fenestration with different dimensions and proportions. Source: Authors according to Zamani et al., 2008.

بالایی و پایینی تقسیم می شوند که پیوستگی خطوط افقی تقسیم کننده نام به آن تحرک بصری می بخشد. از آنجایی که در بخش پایینی در هر دو جداره مذکور کاربری تجاری وجود دارد ارتباطی قوی با مخاطب برقرار کرده و نسبت به حضور بی تفاوت نبوده و مقیاس انسانی را رعایت کرده است. در راسته بالا و پایین خیابان با کاربرد تزئینات در بخش بالایی این تمایز شاخص تر شده است. تقسیمات عمودی هر یک از جداره ها توسط ستون های برجسته نما شاخص شده است که بعضاً در بالا و پایین خیابان این ستون ها دارای سر

ستون های برجسته و کاشی کاری می باشد (تصویر ۱۰).
۵- عرض قطعات: در هر دو جداره قطعات با اندازه عرضی متفاوتی وجود دارد. هر چند که ستون های نما و تقسیمات عرضی در هر تک نمای ساختمان های جداره تقسیمات نسبتاً مساوی در آنها پدید می آورند، ولیکن در کلیت جداره ها ما شاهد تقسیمات یکنواخت در عرض قطعات نیستیم. به عنوان مثال در راسته بالا خیابان مشهد جداره خانه حسینی دوطبقه بوده که با ستون های برجسته سطح نما به شش بخش تقسیم شده است در حالی که خانه غفاریان دارای دوطبقه و یک بخش در طول نما می باشد (تصاویر ۱۱ و ۱۲).
۶- ارتفاع و حجم توده: در هیچ یک از جداره های مورد بررسی

۷- کنسول در جداره: در هر دو جداره به جزء در نقاطی که دارای تراس کوچکی در نما می باشد، کنسولی جود ندارد.

۸- روزه ها: در جداره های مذکور بازو پنجره ها در طبقه بالایی و درب مغازه ها و ورود به ساختمان در بخش پایینی نما وجود دارد. در نمای هر ساختمان از آنجایی که با ستون های برجسته با صورت عمودی تقسیم بندی شده است، پنجره ای در بالا و بازشویی در پایین برای بخش تجاری وجود دارد و تقریباً هیچ بخشی از نما نیست که دارای بازشو نباشد. نکته حائز اهمیت در حضور بازشوها در جداره ها، ایجاد قرینگی در غالب نماها و به تبع آن ایجاد تعادل در نما و آرامش بصری است. در این بین شکل کلی هندسی روزه ها غالباً مستطیلی می باشد که این مسئله به هماهنگی نما می افزاید (تصویر ۱۳ و ۱۴).

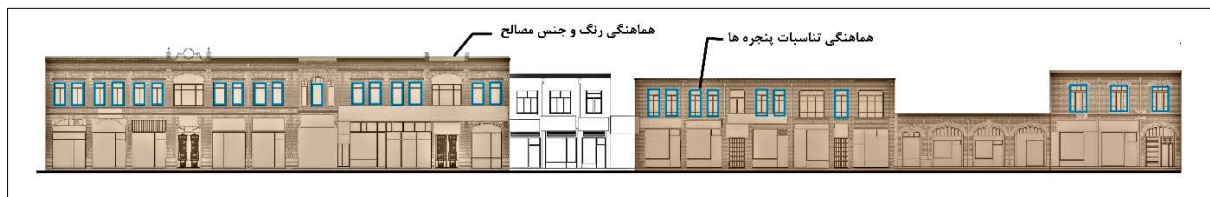
۹- رنگ، بافت مصالح و تزئینات: هر دو جداره بالا و پایین خیابان و تربیت به دلیل یکنواختی مصالح دارای هماهنگی می باشند در هر دو جداره مصالح غالب آجر است که رنگ

تصویر ۱۵: بخشی از جداره بالا خیابان که در آن هماهنگی در تقسیم بندی سطوح، مقیاس، جنس و رنگ مصالح و تزئینات نما مشاهده می شود. منبع: نگارندگان با استناد به عفی و طلائی، ۱۳۹۳.



تصویر ۱۵: بخشی از جداره بالا خیابان که در آن هماهنگی در تقسیم بندی سطوح، مقیاس، جنس و رنگ مصالح و تزئینات نما مشاهده می شود. منبع: نگارندگان با استناد به عفی و طلائی، ۱۳۹۳.

Figure 15: Part of Bala Khiaban street where coordination is observed in the divisions of surfaces, scale, material, their color and facade ornamentations. Source: Authors according to Afifi and Talaei, 2014.



تصویر ۱۶: بخشی از جداره محور تربیت، هماهنگی در جنس و رنگ مصالح، تناسب، ارتفاع و تعداد طبقات، منبع: نگارندگان با استناد به زمانی و همکاران، ۱۳۸۷.
Figure 16: Part of Tarbiat street, coordination in material and their colors, proportions, height and number of floors. Source: Authors according to Zamani et al., 2008.

به کار گرفته شده است، بلکه عمده تزیینات آن به آجرکاری محدود می‌شود (تصویر ۱۵ و ۱۶).

۱۰- الحاقات، علائم و تابلوها در جداره: آنچه که در حال حاضر از جداره‌های تاریخی مورد بحث به چشم می‌خورد اغتشاش بصری شدید است که بر اثر نصب تابلوها، علائم و الحاقات به آنها به وجود آمده است تا جایی که بعضاً شناخت این بدنه‌های بالارزش تاریخی را دشوار می‌نماید. در حقیقت اطلاعاتی دقیق از نصب تابلوها و علائم در گذشته بالاخص در دوره قاجاریه مشهود در دست نیست، زیرا که اولین تصاویر منتشر شده از این شهر و محله‌های قدیم آن مربوط به دوره پهلوی اول می‌باشد، اما در مجموع با توجه به تصاویر موجود از زمان پهلوی اول می‌توان مشاهده کرد که در این جداره‌ها آنها سایه‌بان مغازه‌ها از عمده الحاقات به جداره‌های شهری است و تابلوها بر خلاف سیمای امروزی شهر خودنمایی نمی‌کنند.

۱۱- تفکیک سطح و پیچ در جداره: از آنجایی که سطوحی که مقابل یک تقاطع وجود دارند و یا سطوحی که باعث تمرکز مخاطب به خود می‌شوند از اهمیت زیادی برخوردارند، نحوه مواجهه با آنها نیز باید با تاکید روی سطوح همراه باشد. در خیابان‌های مذکور بعضاً به دلیل تخریب‌های صورت گرفته ساختمان‌های جدید جایگزین ساختمان‌های قدیم شده‌اند، ولیکن از باقی ساختمان‌ها در سر پیچ‌ها و تفکیک سطوح می‌توان چنین نتیجه گرفت که گاه‌ها در سرپیچ ساختمان‌ها پخ خورده‌اند ولیکن تغییری برای تأکید به لحاظ رنگ و تغییر مصالح و یا تأکید با ارتفاع بیشتر، تغییر در خط آسمان در آنها صورت نگرفته، این مسئله شامل هر دو خیابان مورد بررسی می‌باشد.

نتیجه‌گیری

نمای جداره‌های شهری از مهم‌ترین عوامل در ایجاد سیمای مطلوب برای شهر می‌باشند و نقش مؤثری در ادراک شهروندان از شهر دارند. از ابعاد حائز اهمیت جداره‌های

آجر نیز خود دلیل دیگری بر هماهنگی میان نماهای این دو جداره است و از آنجایی که مصالح و رنگ نقش اساسی در ایجاد وحدت بین بخش‌های مختلف جداره دارد لذا این نقش به‌خوبی در نماهای این دو خیابان شکل گرفته است. اما تفاوت اساسی بین جداره‌های مورد بررسی در تزییناتی است که در آنها به‌کاررفته است. در جداره بالا و پایین خیابان عمده تزیینات در بخش بالایی نما به‌کاررفته و همان‌طور که بخش نخست ذکر گردید کاشی‌کاری‌ها در دوره قاجار به بدنه اضافه شده‌اند. نوع تزیینات به لحاظ نوع گره‌چینی، نوع کاشی‌کاری و رنگ متفاوت است، با این حال با استفاده از تقسیمات عمودی یکپارچگی لازم بین این بخش‌ها به وجود آمده است و در مجموع علی‌رغم تفاوت‌هایی که گاه در بخش‌های متفاوت نما وجود دارد، هر بخش دارای تقارن محوری است. نوع تزیینات سطح جداره‌ها تلفیق آجر و کاشی (معقلی) و معرق بوده و نوع تزیینات کتیبه پنجره‌ها نیز کاشی‌کاری معرق است که گاه شکل کلی کتیبه‌ها در یک جداره در هر قسمت با دیگری متفاوت است که این عدم هماهنگی در جداره‌های یک نما نشان از ویژگی‌های معماری دوره تاریخی قاجار می‌باشد. رنگ غالب کاشی‌کاری جداره‌ها زرد، آبی فیروزه‌ای و آبی لاجوردی می‌باشد که در کنار آنها رنگ قهوه‌ای و مشکی و صورتی دیده می‌شود که در این بین استفاده زیاد از رنگ زرد و به‌کاربردن رنگ‌های نامأنوسی مانند صورتی و تعدد نوع تزیینات از نظر رنگ و طرح هندسی در جداره یک نما در کنار یکدیگر نشان از سبک و سیاق تزیینات معماری قاجار است. حمیل‌بندی تزیینات سطح نما و پنجره‌ها کاشی فیروزه‌ای است و ستون‌های برجسته در سطح نما فاقد تزیینات کاشی‌کاری است مگر در قسمت سر ستون‌ها که کاشی در کنار آجر استفاده شده است. از سویی دیگر در جداره تربیت تبریز کاشی‌کاری به‌ندرت در سطح نما به چشم می‌خورد و اغلب در بالای سر در و یا بخش کوچکی از کتیبه پنجره‌ها

نمی‌گردد، مگر بعضاً عقب‌رفتگی کوچکی که به‌عنوان مثال در ورود به راسته بازار قدیمی در خیابان تربیت مشاهده می‌شود. یکی از نقاط مشترک جداره‌های بالا و پایین خیابان و تربیت تبریز تقسیم‌بندی آنها توسط ستون‌های بیرون‌زده‌ای است که در سطح نمایشان وجود دارد و آن را به بخش‌های تقریباً مساوی در راستای عمودی تقسیم‌بندی می‌کند و این در عین تقسیم‌بندی افقی نام به دو بخش بالایی و پایینی می‌باشد. در هر تقسیم‌بندی عمودی در بخش بالایی پنجره‌های تعبیه‌شده (گاهی دو پنجره کنار هم در تربیت) و در بخش پایینی آن بازشویی برای کاربری تجاری وجود دارد. شکل پنجره‌ها غالباً مستطیلی بوده و در ارتباط متعادل با زمینه نما قرار می‌گیرند که احساسی مابین محصوریت و عدم محصوریت برای مخاطب به وجود می‌آورند. از عمده تفاوت‌هایی که در این دو خیابان وجود دارد وجود تزئیناتی است که در جداره‌ها به‌کاررفته است. راسته بالا و پایین خیابان مشهد در بخش بالایی خود دارای تزئینات کاشی‌کاری معرق و معلق می‌باشند و رنگ‌های مختلف کاشی به آنها هویت خاص خود را بخشیده است درحالی‌که در راسته تربیت عمده تزئینات به‌کار گرفته شده آجرکاری است که برخلاف جداره‌های مشهد نقش پررنگی در ایجاد هویت نما بازی نمی‌کنند و بعضی از ساختمان‌ها نیز فاقد تزئین می‌باشند. در ارتباط با عرض قطعات قانون خاصی در هر دو جداره مشاهده نشد و هر بنا بر حسب زمین در اختیار خود و کاربری دارای عرض متفاوتی از دیگری می‌باشد و از یک تقسیم‌بندی در نما در راستای عمودی تا گاهی ۸ خط تقسیم در جداره‌ها مشاهده می‌شود. در زمینه علائم و الحاقات نمی‌توان به‌درستی راجع به آنها اظهارنظر کرد، چراکه بالاخص از دوره قاجاریه مشهد تصاویر دقیقی در دست نیست ولیکن با توجه به تصاویر موجود از دوره‌های بعد می‌توان گمان برد که احتمالاً مهم‌ترین الحاقات در نما سایه‌بان مغازه‌ها بوده و تابلوها همانند سیمای امروزی این جداره‌ها خودنمایی نمی‌کنند (جدول ۲).

در این بین، تحقیقات آتی می‌توانند باتکیه بر اطلاعات به‌دست‌آمده از این پژوهش به شناخت ابعاد مشترک ادوار گذشته در ساخت جداره‌های شهری و ویژگی‌های شاخص کالبدی آنها دست پیدا کرده و نتایج مذکور را دست‌مایه ارائه الگوهای نوینی جهت کاربرد در طراحی

شهری هویت بخشی به منظر شهر می‌باشد این مهم به این دلیل است که جداره‌های شهری از اولین لایه‌های برخورد مردم با شهر هستند؛ لذا بررسی و ارزیابی ویژگی جداره‌های شهری تاریخی، مجالی است برای درک شاخص‌های طراحی آنها و تداوم آن شاخص‌ها در جداره‌های معاصر. در این مقاله مقایسه‌ای تطبیقی میان جداره‌های شهری در دو دوره تاریخی در ایران و در دو شهر مشهد و تبریز صورت گرفته است. انتخاب این دو محور شهری به دلیل اهمیت بیشینه هر یک در دوره تاریخی خود و حال حاضر شهرهای مذکور است. جداره‌های بالا و پایین خیابان مشهد که ستون فقرات این شهر را در دوره قاجار و اوایل پهلوی داشته و نیز خیابان تربیت تبریز که از محورهای مهم دوره پهلوی اول محسوب می‌شوند. هرچند که امروزه بسیاری از ساختمان‌های تاریخی این دو راسته خیابان تخریب شده‌اند و آنچه که به چشم می‌آید در بسیاری نقاط جداره‌هایی است که در دهه‌های اخیر به این خیابان‌ها افزوده شده و متأسفانه منظر شهری را به دلیل عدم رعایت اصول یکسان و هماهنگی میان جداره‌ها مغشوش کرده است. محک این پژوهش بر مبنای جداره‌هایی است که متعلق به دوره‌های تاریخی قاجار و پهلوی می‌باشد. هر دو جداره مذکور بر مبنای اصول طراحی و ارزیابی کالبدی نامورد بررسی قرار گرفته و چنین نتیجه می‌شود که هر دو آنها علی‌رغم شباهت‌هایی که در ظاهر با هم از نظر دارند، تفاوت‌هایی را نیز در خود می‌پروراند. ساختمان‌های هر دو خیابان غالباً دو طبقه‌اند هرچند که در راسته تربیت ما شاهد تفاوت در تعداد طبقات هستیم از این حیث که بعضاً ساختمان‌های یک طبقه و یا دو طبقه با ارتفاع کوتاه‌تر از سایر نماها در آنها مشاهده می‌شود. این در حالی است که در خیابان‌های اصلی مشهد ما شاهد یکنواختی ارتفاع طبقات ساختمان هستیم و درحالی‌که هر دو این خیابان‌های دارای خط بام صاف و لبه برخورد صاف با آسمان هستند ولیکن خط آسمان جداره تربیت بنا به دلایل ذکر شده ناصاف بوده و در طول خود شامل تغییرات متعدد می‌باشد. در هر دو جداره مورد بررسی در این مجال، توده ساختمان مستطیلی بوده و خط ساختمان به جز در مواردی که کنسول کوچکی در طبقه بالایی ایجاد شده است در سطح نما صاف می‌باشد همچنین جلوآمدگی و عقب‌رفتگی محسوسی در هیچ‌یک از این دو جداره مشاهده

جدول ۲. بررسی شاخصه‌های کالبدی راسته بالا و پایین خیابان مشهد و تربیت تبریز، مأخذ: نگارندگان

Table 1: Investigation of physical characteristics of Bala Khiaban and Paen Khiaban street, Mashhad and Tarbiat street, Tabriz, Source: Authors

نشی و تفکیک سطح	تقسیمات و خطوط غالب نما	عرض قطعات	شکل و زمینه	خط زمین و خط ساختمان جداره	خط آسمان
بالا و پایین خیابان					
تربیت					
	الحاقت، علائم و تابلوها	رنگ، بافت و تزئینات	روزنه های جداره	کنسول در جداره	ارتفاع و حجم توده در جداره
بالا خیابان					
تربیت					

تقدیر و تشکر

از سرکار خانم دکتر مریم مجتبوی بابت انجام اصلاحات نهایی مقاله و همچنین مهندس سمیه رضایی بابت همکاری در ترسیم برخی تصاویر نهایت سپاسگزاری را داریم.

جداره‌های معاصر نمایند. بدین شکل با حفظ تداوم ویژگی‌های کالبدی جداره‌های شهری در طول تاریخ به عنوان بخشی از هویت منظر شهر، می‌توان درک مخاطب را از پیشینه و سبقت تاریخی خود ارتقاء داده و هویت بخشی از دست‌رفته او را در قالب منظر شهری زنده گردانید.

فهرست منابع و مأخذ

- آرشیو تصاویر سازمان مرکز اسناد ملی.
- افشار نادری، کامران (۱۳۸۷)، «نماد معماری ایران»، مجله معمار، شماره ۵۱.
- امانت، عباس (۱۳۸۳)، *قبله عالم، ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران (۱۲۴۷ - ۱۳۱۳)*، ترجمه حسن کامشاد، کارنامه، مهرگان، تهران.
- بارنز، الکس (۱۳۶۶)، *سفرنامه بارنز: سفر به ایران در عهد فتحعلی شاه قاجار*، ترجمه حسن سلطانی فر، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.
- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۱)، *معماری معاصر ایران*، انتشارات هنر معماری قرن، تهران.
- بمانیان، محمدرضا، مؤمنی، کورش و سلطان زاده، حسین (۱۳۹۰)، «بررسی نوآوری و تحولات تزئینات و نقوش کاشی کاری مسجد - مدرسه‌های دوره قاجار»، نگر، شماره ۱۸، ص ۳۵-۴۷.
- بمانیان، محمدرضا، مؤمنی، کورش و سلطان زاده، حسین (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی نقوش کاشی کاری دو مسجد مدرسه چهارباغ و سید اصفهان»، *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۱، ۱۵-۱۰۲.
- پاکزاد، جهان‌شاه (۱۳۸۲)، «پدیدارشناسی نمای ساختمان‌های مسکونی و سیر تکوینی توقعات از آن»، *هنرهای زیبا*، شماره ۹۱، ۱۰۲-۱۰۴.

- جدیدالاسلام، محمدعلی، و فرشاد ابریشمی (۱۳۹۱). تبریز قدیم، تصاویری از یک قرن پیش، انتشارات ابریشمی فر، تبریز.
- خسروی، محمدباقر (۱۳۷۷). «معماری ایران در دوره قاجار»، فصلنامه هنر، تهران مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، شماره ۳۶.
- رضوانی، علیرضا، (۱۳۸۴)، در جست و جوی هویت شهری مشهد، نشر وزارت مسکن و شهرسازی، تهران.
- زمانی، بهادر، آقاجانی رفاه، مهری، خامنه زاده، حنا و عباسقلی زاده، حکیمه (۱۳۸۷). طرح مطالعاتی پژوهشی ساماندهی محور تاریخی فرهنگی تربیت. شهرداری منطقه ۸ تبریز با همکاری مرکز تحقیقات مرمت بناها و بافت‌های تاریخی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- سلطانزاده، حسین (۱۳۹۰). مقدمه‌ای بر تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران، از دوره باستان تا ۱۳۶۵ ه. ش، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
- سیدی، مهدی (۱۳۷۸). تاریخ شهر مشهد از آغاز تا مشروطه، انتشارات جامی، تهران.
- شهری، جعفر (۱۳۸۳). طهران قدیم، معین، تهران.
- صفامنش، کامران، رشتچیان، یعقوب و منادی زاده، بهروز (۱۳۷۶). «سیر تحول تاریخی بلوک شهری پاساژ در شهر تبریز»، مجله گفتگو، شماره ۱۸، ۷۳-۸۶.
- طباطبایی، ملک (۱۳۹۰). جداره‌های شهری و نقش آنها در فضاهای شهری، انتشارات آرمانشهر، تهران.
- عباسزاده، شهاب، و سودا تمری (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های تأثیرگذار بر بهبود کیفیات فضایی پیاده‌راه‌ها به منظور افزایش سطح تعاملات اجتماعی مطالعه موردی، محوره‌های تربیت و ولیعصر تبریز»، فصلنامه مطالعات شهری، (۴)، ۹۵-۱۰۴.
- عفیفی، وحیده. طلایی، مریم (۱۳۹۳)، بررسی پوسته‌ها و جداره‌های تاریخی شهر مشهد از منظر تزئینات، مصالح و تکنیک‌های ساخت آنها، با همکاری مؤسسه آموزش عالی اسرار مشهد و سازمان میراث فرهنگی و گردشگری خراسان رضوی.
- فرخی، مریم (۱۳۸۹)، «نقش محوره‌های پیاده در توسعه پایدار شهرها، نمونه موردی پیاده‌راه تربیت تبریز»، مجموعه مقالات منتخب اولین همایش توسعه شهری پایدار در ایران، تهران.
- قبادیان، وحید (۱۳۸۳). معماری در دارالخلافة ناصری (سنت و تجدد در معماری معاصر ایران)، تهران، نشر پشتون.
- کارمونا، متیو. هیت، تیم و تیسدل، تنزاکواستیون (۱۳۸۸)، مکان‌های عمومی- فضاهای شهری، ترجمه: فریبا قرایی، تهران، دانشگاه هنر.
- کیانی، مصطفی (۱۳۸۳)، معماری دوره پهلوی اول، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۸). آینه خیال، انتشارات سوره مهر، تهران.
- لنگ، جان (۱۳۸۶). طراحی شهری: گونه‌شناسی رویه‌ها و محصولات، ترجمه سید حسین بحرینی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- مدرس رضوی، محمدتقی و دیگران (۱۳۸۶)، مشهد در آغاز قرن چهارده خورشیدی (مشهور به گزارش مکتب شاهپور)، تصحیح و توضیح مهدی سیدی. مشهد: آهنگ قلم.
- مشهدی زاده دهقانی، ناصر (۱۳۷۳)، تحلیلی از ویژگی‌های برنامه‌ریزی شهری در ایران، تهران، انتشارات دانشگاه علم و صنعت.
- نقی‌زاده، محمد، زمانی، بهادر و کرمی، اسلام (۱۳۸۹). ملاحظات فرهنگی در شکل‌دهی به نماهای شهری باتکیه بر ساختار نماهای شهری ایرانی در دوران اسلامی، هویت شهر، شماره ۶۱، ۷-۷۴.
- مک‌گره‌گور، سی. ام. (۱۳۶۶). شرح سفری به ایالت خراسان، ترجمه مجید مهدی‌زاده، معاونت فرهنگی آستان قدس، مشهد.

- Deilmann H, et al (1983) Deilmann, H., Bickenbach, G. and Pfeiffer, H.; "Living in Cities", Zurich .
- Kreimer, A, Arnold, M & Carlin, A (2003). *Building Safer Cities: The Future of Disaster Risk*, Disaster Risk Management Series – No.3
- M. Scarce, J (1979). *Function and decoration in Qajar Tilework, in Islam in the Balkans, Persian Art and Culture of the 18th and 19th centuries*, ed. Jennifer M. Scarce (Edinburgh: Royal Scottish Museum, 75-86).

تحلیل اسطوره‌شناختی اثر شنیداری غمنومه فریدون به نویسندگی پیمان قدیمی و آهنگ‌سازی حسین علیزاده

محمدرضا عزیزی*

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۶
صفحه ۸۴-۱۳۳

چکیده

بیان مسئله: اسطوره‌ها به عنوان نظامی بینامتنی در تولید آثار ادبی و هنری نقش بزرگی ایفا می‌کنند. در مقاله حاضر سازه‌ها و عناصر ساختاری داستان در اثر غمنومه فریدون با تاکید بر قرابت‌های معنایی با برخی اساطیر ایرانی نظیر فریدون و ضحاک، سیاوش و نیز اسطوره-خدایان باروری و قهرمان در کنار روند ملودی‌پردازی و تنظیم موسیقایی اثر بر اساس مفاهیم اسطوره و موسیقی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند.

هدف تحقیق: هدف از انجام این تحقیق کشف چگونگی نمود عناصر اسطوره‌ای در اثر غمنومه فریدون بود.

سؤال تحقیق: عناصر اسطوره‌ای در اثر غمنومه فریدون به عنوان یک اثر روایی-موسیقایی چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با اساطیر ایرانی دارد؟

روش تحقیق: از منظر هدف؛ کاربردی و از منظر روش انجام؛ به صورت توصیفی-تحلیلی بوده و مطالب نیز به شیوه گردآوری کتابخانه‌ای به دست آمده‌اند.

نتیجه‌گیری: در اثر غمنومه فریدون عناصر اسطوره‌ای مطرح شده نمود پیدا کرده‌اند و موسیقی نیز باتکیه بر مفاهیم این عناصر به درک هرچه بهتر فضای اثر کمک شایانی می‌نماید. غمنومه فریدون به نوعی با روزگار معاصر پدیدآورندگانش همسو بوده و در این روایت، فریدون به عنوان قهرمان در این اثر معرفی شده که در جهت اعتراض به نابسامانی‌های موجود به استقبال مرگ می‌رود تا نمونه‌ای از قهرمان باروری باشد که با مرگش امید، کنش‌گری و خودآگاهی اجتماعی را به ارمغان آورده است.

واژگان کلیدی: اسطوره‌شناسی، روایت اسطوره‌ای، غمنومه فریدون، پیمان قدیمی، حسین علیزاده.



Mythological analysis of A Requiem for Fereydoun written by Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh

Mohammad Reza Azizi*¹

1. Ph.D. Student in Art studies, Tehran Science and research branch of Islamic Azad university,
Tehran, Iran

Received: 18/6/2021

Accepted: 17/8/2021

Page 85-103



شماره چهارم
بهار ۱۴۰۰

Abstract

In the culture of nations and peoples, there are countless myths and legends, the basic similarities of which can be found in some works of art. Myth should be considered as a Minoan story, the origin of which is usually unknown, and the description of an action, belief, institution or phenomenon is beyond that at least part of it is taken from traditions and narrations and linked to religious rituals and beliefs. It is inseparable. In myth, events are narrated from the earliest times, in other words, how everything comes into being and continues to exist. The characters of the myth are supernatural beings and have always been possessed by an aura of holiness, its positive heroes. Myth sometimes seems to narrate historical events, but what is important in these narratives is not its historical accuracy, but the concept that the description of these stories contains for their believers, and also because it expresses man's views about himself, the world and the Creator. It does matter. Some theorists of myth in their definitions have referred to the narration of myths that many contemporary narratives and stories can be analyzed in order to obtain the mysteries in the text of the work based on myth. What has been studied in this research is somehow based on two dimensions of music and narration. Fereydoun's sad audio play, directed by Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh, is a work that tells an almost contemporary storyline in a province in which "laughter" is the main theme in society, in which "Fereydoun" as the protagonist in It stands against oppression. At the beginning of the encounter with this work, a myth in ancient Iran called "Fereydoun and Zahak" is engraved in the mind of the audience, as if it has intertextual references to this myth. In that story, too, "Fereydoun" is the hero and they protest against the oppression of "Zahak". In Fereydoun, however, the subject is pursued in a different way and we see many metamorphoses related to Iranian myths and theories related to mythical narrations in this work. So that the victory in this work, unlike the story of Shahnameh about "Fereydoun", occurs with the death of the hero as a myth of fertility and is somehow related to the myth of "Siavash". The music in this work also helps to better understand the narrative-musical process of the story by using Iranian instruments and musical atmospheres with Western instruments, as well as relying on the Iranian instrumental line. Myths play an important role in the production of literary and artistic works as

an intertextual system. In the present article, the structures and structural elements of the story by A Requiem for Fereydoun with emphasis on semantic similarities with some Iranian myths such as Fereydoun and Zahak, Siavash and also the myth-gods of fertility and hero along with the process of melody-composition and musical arrangement of the work They have been analyzed based on the concepts of myth and music. Perhaps A Requiem for Fereydoun can also be considered as one of the narrations in which the author presents the events side by side and presents them in a way that engages the audience in belief and thought. The arrangement of the pieces of the narrative is such that the result of the work depicts a socio-political as well as a national description of the society and the days of the author and similar times. The purpose of this study was to answer the fundamental and important question of how the mythical elements in A Requiem for Fereydoun were presented as a narrative-musical work and what is the relationship between this work and Iranian mythology. Method of conducting research from the perspective of purpose; Practical and from the point of view of method; It is descriptive-analytical and the materials are obtained by collecting libraries. In the end, we came to the conclusion that in the work of A Requiem for Fereydoun, In any case, without considering music as a dynamic element of individual, social and cultural life, self-awareness and understanding of society's identity becomes impossible. As we have seen, in the parts where there is a need to convey a sad and mournful atmosphere, the role of the states of instruments or songs such as Shoor, Dashti and Homayoun has been used, and in expressing advice and invitation to hope and Activism in society has used fourfold, threefold and new. Melodic repetitions and rhythmic periods are also noteworthy in order to convey the meaning of the myth and accompany it. Victory in this work, unlike the story of Shahnameh about "Fereydoun", occurs with the death of the hero as a myth of fertility and is somehow related to the myth of "Siavash". This is where the protagonist lives in the contemporary time, and the audience of the work also leaves the calendar time and the narrative-musical myth of the story finds its existence in the present

Keywords: Mythology, Mythical Narrative, A

Requiem for Fereydoun, Peyman Ghadimi, Hossein Alizadeh.

References:

- Azadehfar, Mohammad Reza, 1397, General Music Information, Sixth Edition, Tehran: Publication.
- Amoozgar, Jaleh, 1399, Mythological History of Iran, 20th Edition, Tehran: Research Institute for Humanities Research and Development.
- Amini, Mohammad Reza, 2002, Analysis of the heroic myth in the story of Zahak and Fereydoun based on Jung's theory, Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University, Volume 17, Issue 2, pp. 65-53.
- Alizadeh, Hossein; Ghadimi, Peyman, 2017, Ghamnoomeh Fereydoun, Tehran: Young.
- Brotherhood, Ahmad, 1371, Grammar of the story, Isfahan: Farda.
- Ismailpour Motlagh, Abu al-Qasim, 1379, Myth, Art, Literature 10, Spring Poetry Art Magazine, No. 28, pp. 6-15.
- Bolkhari Ghahi, Hasan, 2010, The Wisdom of Art and Beauty, Third Edition, Tehran: Islamic Culture.
- Bahar, Mehrdad, 2002, From Myth to History, Tehran: Cheshmeh.
- Bahar, Mehrdad, 2008, A Study of Iranian Mythology (Part 1 and Part 2), Tehran: Agah.
- Strauss, Levi; Sattari, Jalal, 1386, Myth and Music, Magham Magazine, August, September and October, No. 41, pp. 8-11.
- Eliade, Mircea, 2006, Treatise on the History of Religions, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.
- Jung, Carl Gustav, 1359, Man and His Symbols, translated by Aboutaleb Saremi, second edition, Tehran: Paya
- IraniSefat, Zahra, 2011, Art Criticism, Tehran: Mehr Sobhan.
- Taslimi, Ali; Nikoei, Alireza; Bakhshi, Ekhtiyar, 2005, A Mythological Look at the Story of Zahak and Fereydoun Based on the Analysis of Its Structural Elements, Journal of the Faculty of Literature and Humanities of Mashhad (Research Science), Vol. 150, pp. 176-157.
- Tolan, Michael, 2007, A Critical-Linguistic Introduction to Narration, translated by Abolfazl Horri, Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Khaleghi, Rohollah, 2011, A Review of Iranian Music, Sixth Edition, Tehran: Rahravan Pooyesh.
- Khatami, Mahmoud, 2014, A Philosophical

- Introduction to Iranian Art, Second Edition, Tehran: Academy of Arts.
- Davoudi Moghadam, Farideh, 2015, Analysis of the Mythical Narrative of Arash Kamangir's System, *Literary Research*, Vol. 32, pp. 149-127.
- Rezayati, Muharram; Barakat, Behzad; Jalalvand, Majid, 2014, The Myth of Death and Regeneration in Suvshun and Klider, *Journal of Literary Research*, Vol. 27, pp. 9-40.
- Shamloo, Ahmad, 2013, *The Story of a Man Who Had No Lips*, Sixth Edition, Tehran: House of Literature.
- Shahin, Shahnaz, 2003, The place of repetition and the need for rewriting, *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, Volume 46, Number 189, p. 133 = 146.
- Shahrnazdar, Mohsen, 2005, Interview with Hossein Alizadeh about Iranian music, Tehran: Nashrni.
- Ferdowsi, Abolghasem, 1363, *Shahnameh*, edited by Jules Moll, third edition, Tehran: Pocket books.
- Camus, Albert, 2008, *Rebel*, translated by Mahasti Bahraini, Tehran: Niloufar.
- Krup, Alexander, 1998, *An Introduction to Mythology; World of Mythology 1*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Center.
- Karazi, Mir Jalaluddin, 1993, *Dream - Epic - Myth*, Tehran: Center.
- Cope, Lawrence, 2005, *Myth*, translated by Mohammad Dehghani, Tehran: Scientific and cultural.
- Fraser, James George, 2007, *The Golden Branch (Research in Magic and Religion)*, translated by Kazem Firoozmand, Tehran: Agah.
- Meskoob, Shahrokh, 1398, *An Introduction to Iranian Mythology*, Third Edition, Tehran: Farhang Javid.
- Nourani, Mohsen; Esmaili, Ahmad Reza, 1397, Analysis of Literary and Philosophical Foundations in Wagner Operas, *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, Volume 23, Issue 1, pp. 34-25.
- VahedDoust, Mahvash, 2010, *Scientific Approaches to Mythology*, Tehran: Soroush.
- Herman, David, 2014, *Fundamental Elements in Narrative Theories*, translated by Hossein Safi Pirlojeh, Tehran: New Publication.
- Yahagi, Mohammad Jafar, 1996, *Culture of Myths and Fiction Publications in Persian Literature*, Second Edition, Tehran: Soroush.

مقدمه و بیان مسئله

در فرهنگ اقوام و ملل، اسطوره‌ها و افسانه‌های بی‌شماری وجود دارند که شباهت‌های اساسی آن‌ها را می‌توان در برخی از آثار هنری جستجو کرد. برخی از نظریه‌پردازان اسطوره، در تعاریف‌شان به روایت اسطوره‌ای اشاره نموده‌اند که می‌توان بسیاری از روایات و داستان‌های معاصر را هم در جهت اخذ رموز موجود در متن اثر بر اساس اسطوره تحلیل و بررسی نمود. آنچه که در این تحقیق مورد مطالعه قرار گرفته به نوعی بر دو بُعد موسیقی و روایت استوار است. اثر شنیداری غم‌نومه فریدون به کارگردانی پیمان قدیمی و موسیقی حسین علیزاده، اثری است که سیر داستانی تقریباً معاصری را در یک ولایت روایت می‌کند که «خنده» در جامعه موضوع اصلی آن است و در آن «فریدون» به عنوان قهرمان داستان در برابر ظلم و ستم می‌ایستد. در ابتدای مواجهه با این اثر، اسطوره‌ای در ایران باستان به نام «فریدون و ضحاک» در ذهن مخاطب نقش می‌بندد و گویی ارجاعات بینامتنی به این اسطوره دارد. در آن داستان هم «فریدون» قهرمان است و در برابر ظلم و ستم «ضحاک» به اعتراض دست می‌زند. در غم‌نومه فریدون اما، موضوع به شکل دیگری دنبال گشته و دگردیسی‌های فراوانی را در ارتباط با اسطوره‌های ایرانی و نظریات مرتبط با روایات اسطوره‌ای در این اثر شاهد هستیم. به طوری که پیروزی در این اثر، برخلاف داستان شاهنامه در باب «فریدون»، با مرگ قهرمان به عنوان اسطوره باروری رخ می‌دهد و به نوعی به اسطوره «سیاوش» ارتباط پیدا می‌کند. موسیقی در این اثر نیز با استفاده از سازهای ایرانی و فزاسازی‌های موسیقایی با سازهای غربی، همچنین باتکیه بر ردیف دستگاهی ایران

به درک بهتر روند روایی-موسیقایی داستان کمک شایانی می‌نماید.

در این تحقیق، درصدد آن هستیم که پس از اشاره به معانی اسطوره و اساطیر ایران و نگاهی به نظریات مختلف و قابل اتکا در این مبحث، به تبیین برخی عناصر مهم اسطوره‌ای در راستای تحلیل و تطبیق‌شان با عناصر اسطوره‌ای و روایی غم‌نومه فریدون بپردازیم. هدف از انجام این تحقیق پاسخ به این پرسش اساسی و مهم بود که عناصر اسطوره‌ای در اثر شنیداری-روایی غم‌نومه فریدون چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با شخصیت‌های اساطیر ایران دارد؟

روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی است. در این تحقیق با توجه به وجود اصل بینامتنیت در روایات اسطوره‌ای و نیز نقش موسیقی در انتقال پیام درونی داستان در آثار شنیداری-روایی، به تحلیل عناصر اسطوره‌ای با تاکید بر اساطیر ایرانی پرداخته و با استفاده از نقطه نظرات اسطوره‌شناسانی چون استروس، بارت، آموزگار، مخبر و بهار به صورت بندی عناصر اخذ شده در اثر غم‌نومه فریدون با رویکردی تحلیلی و تطبیقی پرداختیم. روش گردآوری اطلاعات در این تحقیق نیز، به صورت کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینه تحقیق

پیش از هر چیز اثر غم‌نومه فریدون به طور کامل شنیده شد و نقدها و نظرات مرتبط با این اثر مورد مطالعه قرار گرفتند. در حوزه اسطوره‌شناسی در ابتدا به بررسی و مطالعه کتاب‌ها و منابع مکتوب نظریه‌پردازان ایرانی و خارجی اقدام نموده و با مراجعه به کتبی از نویسندگانی چون ژاله

الگوهای مختلف و مرتبط و نگاه چندوجهی از دیدگاه‌های مختلف و مکمل هم چگونه می‌تواند در روشن کردن جنبه‌های تاریک اسطوره کمک کند.

حسن بلخاری قهی در مقاله‌ای تحت عنوان «نسبت میان اسطوره، فلسفه و موسیقی» در کتاب حکمت هنر و زیبایی که توسط نشر فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسیده، به بررسی ارتباط میان موسیقی و اسطوره پرداخته نقش اسطوره‌های یونانی چون موزها و آپولون در نظریات فلاسفه‌ای چون فیثاغورث و افلاطون، در تبیین آرای فلسفی‌شان را مهم تلقی نموده است.

آرش کامور در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نقش و اهمیت اسطوره در موسیقی دستگاهی ایران» که زیر نظر محمود بالنده در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۹۱ به انجام رسیده به بررسی تعاریف مختلفی از اسطوره و ارتباط آن با موسیقی ایرانی پرداخته و به دوروش میدانی (مصاحبه) و کتابخانه‌ای توانسته به نتایجی دست یابد از جمله که بسیاری از اسامی گوشه‌ها در موسیقی ایرانی برگرفته از اسطوره‌ها و آیین‌های باستانی ایران است علاوه بر این، موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان در بسیاری از آثار خود از افسانه‌ها و اسطوره‌ها الهام گرفته‌اند.

اسطوره

در تعریف واژه اسطوره، با آنکه بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند اما تعریف دقیق، واضح و روشنی وجود ندارد. برخی این واژه را به معنای افسانه و تاریخ کاذب گرفته‌اند، یعنی به معنای داستانی درباره رویدادی در گذشته که ما آن را نادرست بدانیم. وقتی می‌گوییم فلان واقعه، اساطیری است معنی‌اش این است که آن واقعه هرگز روی نداده است. ولی اسطوره در حکمت الهی معنایی دیگر دارد و عبارت است از وسیله ضبط رموز دینی و نشان دادن حقایق نادیدنی به شکل چیزهای دیدنی. واژه اسطوره را برداشتی از لغت یونانی (Myth) می‌دانند که در آثار هومر به معنای گفتار، نطق، کلام آمده است که به مرور به معنای قصه حیوانات (Fable) به‌کاررفته است (کزازی، ۱۳۷۲: ۱). برخی دیگر واژه اسطوره را در لغت با واژه historical (به معنای روایت و تاریخ) هم ریشه دانسته‌اند (کراپ، ۱۳۷۷:

آموزگار، مهرداد بهار، عباس مخبر و نیز لوی استروس، رولان بارت، میرچا الیاده و جورج فریزر به اخذ مفاهیم مهمی در راستای شناخت اسطوره، روش‌های تحلیل و تبیین مفاهیم مهم در اسطوره‌های ایرانی و البته ارتباط هنر - خصوصاً موسیقی - با اسطوره و روایت پرداختیم. کتبی چون مبانی اسطوره‌شناسی نوشته عباس مخبر، تاریخ اساطیری ایران به قلم ژاله آموزگار، از اسطوره تا تاریخ و پژوهشی بر اساطیر ایران به قلم مهرداد بهار و فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی نوشته محمدجعفر یاحقی مورد مطالعه قرار گرفتند که به نظریات اسطوره‌شناسی و نیز تبیین مفاهیم کلی از این منابع پرداختیم، شاهرخ مسکوب هم در کتاب درآمدی بر اساطیر ایران در میان ایزدان اقوام ایرانی، «ویو» به پهلوی «وای» را تنها ایزدی می‌داند که «دوئنی» در او وجود دارد و در ذات خود دوگانه است و از نیکی و بدی هر دو نَسب دارد؛ «وای وه» (وای خوب) و «وای وت» (وای بد). در باب اسطوره و موسیقی نیز مقالاتی در کتاب حکمت، هنر و زیبایی نوشته حسن بلخاری قهی مورد مطالعه کلی قرار گرفت. سایر پژوهش‌های مرتبط با موضوع تحقیق به شرح ذیل مورد بررسی قرار گرفتند:

محمدرضا امینی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ» در سال ۱۳۸۱ در مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، شماره دوم (پیاپی ۳۴) به بررسی ارتباط اسطوره قهرمان در روایت فریدون و ضحاک بر اساس نظریات ناخودآگاهی یونگ پرداخته و به این نتیجه رسیده که ضحاک و فریدون به‌عنوان تجلی‌های مختلف یک روان واحد و مراحل رشد آن به سمت فرآیند فردیت‌یابی و خودآگاهی رسیده‌اند و با استفاده از این شیوه می‌توان درک بهتری از اسطوره‌های ایران به‌دست آورد.

علی تسلیمی، علیرضا نیکویی و اختیار بخشی در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی بر داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل عناصر ساختاری آن» که در فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۵۰ در پاییز سال ۱۳۸۴ به چاپ رسیده، به بررسی عناصر اسطوره‌شناختی در داستان فریدون و ضحاک پرداخته‌اند و به این نتایج دست یافته‌اند که بررسی تطبیقی عناصر بر

۱. در یونانی (Mythos) به معنی شرح، خبر و قصه آمده که با واژه انگلیسی (Mouth) به معنای دهان، بیان و روایت از یک ریشه است و در مقابل (Logos) به معنی کلام جدی و مستدل قرار می‌گیرد و در کاربردهای متداول، به معنی ایدئولوژی خیالی، دروغ شایع و قهرمان بی‌مانند به‌کار گرفته می‌شود (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۶).

ژاله آموزگار در فرهنگ عامه و در برخی فرهنگ‌ها، اسطوره را آنچه خیالی و غیرواقعی است و جنبه افسانه‌ای محض دارد، معنی می‌کند. اما اسطوره را باید داستانی و سرگذشتی مینوی دانست که معمولاً اصل آن معلوم نیست و شرح عمل، عقیده، نهاد یا پدیده‌ای طبیعی است به صورت فراسویی که دست‌کم بخشی از آن از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته شده و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. در اسطوره، وقایع از دوران اولیه نقل می‌شود به عبارت دیگر سخن از این است که چگونه هر چیزی پدید می‌آید و به هستی خود ادامه می‌دهد. شخصیت‌های اسطوره را موجوداتی مافوق طبیعی تشکیل می‌دهند و همواره هاله‌ای از تقدس، قهرمان‌های مثبت آن را گرفته است. اسطوره گاهی به‌ظاهر حوادث تاریخی را روایت می‌کند اما آنچه در این روایت‌ها مهم است صحت تاریخی آن نیست بلکه مفهومی است که شرح این داستان‌ها برای معتقدان آنها در بردارد و همچنین از این جهت که دیدگاه‌های آدمی را نسبت به خویشتن و جهان و آفریدگار بیان می‌کند دارای اهمیت است. «اسطوره واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با ناتوانی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیرمترقبه» (آموزگار، ۱۳۹۹: ۳ و ۴).

عباس مخبر نیز اسطوره را آن دسته از افسانه‌های سنتی می‌داند که بنیان دینی دارند و آفرینش جهان و ساکنان آن را توضیح می‌دهند. مضمون این قصه‌ها آفرینش جهان و چگونگی به سامان درآمدن آن است و هم راوی و هم مخاطب، این قبیل قصه‌ها را واقعی تلقی می‌کنند. شخصیت‌های اصلی اسطوره‌ها معمولاً خدایان، الهه‌ها یا قهرمانان ماوراءالطبیعی‌اند. این شخصیت‌ها در یک سلسله ماجراجویی و جدال با نیروهای شر می‌جنگند و خورشید، ماه، آب و آتش و انسان‌ها را آزاد می‌کنند (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۲).

اسطوره، روایت، موسیقی

اسطوره و هنر را دوروی یک سکه دانسته‌اند و در خاستگاه و هدف مشترک ذکر کرده‌اند و تفاوت و جدایی این دو را در نحوه بیان می‌دانند: «اسطوره، خلاقیت وجدان جمعی است و عامل پیدایی اثر هنری، آفرینش فردی، حال آنکه در غایت و هدف، هر دو، به جامعه و فرهنگ تعلق دارند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۵). بیان اسطوره‌ای همچون گونه‌های کهن می‌تواند متافیزیکی و سمبلیک و واقعیت‌گریز باشد. «قربان اسطوره و هنر بیش از آن است که در وهله اول به نظر می‌رسد. هر دوی این عرصه‌ها نظام‌هایی نمادین‌اند که از زبان به عنوان تنها مصالح کار خود بهره می‌گیرند. هر دو فاقد مرجع مشخصی در واقعیت و بر بال تخیل سوارند و در نهایت هر دو به تفاریق از سرچشمه ناخودآگاه انسان سیراب می‌شوند» (مخبر، ۱۳۹۸: ۱۷۸).

حضور اسطوره در موسیقی، حضوری به قدمت تاریخ است؛ زیرا دست‌کم در لفظ و واژه، موسیقی با اسطوره آغاز می‌شود و به همین دلیل تبارشناسی لفظی آن، هم به رمزگشایی ماهیت موسیقی کمک می‌رساند و هم در این جهان اسطوره‌گرا ما را به شناخت اسطوره‌هایی نزدیک می‌کند که به یک عبارت بنیان جهان و جهان‌نگری انسان غربی و شرقی‌اند (بلخاری قهی، ۱۳۸۹: ۱۱۸). همچنان که می‌دانیم لفظ موسیقی معرب واژه (Music) است که خود مأخوذ از (Muses) یا ۹ الهه شعر و رقص و آواز و موسیقی یونانی‌اند. تأمل بر این واژه که ناگزیر به کشف جایگاه میوزها در اسطوره‌های یونانی و تأثیر آن بر فرهنگ غربی می‌انجامد، ما را در شناخت بهتر موسیقی کمک خواهد رساند. موزها فرزندان زئوس و منه‌موزین بودند. منه‌موزین خود فرزند گایا و اورانوس بود و در بینش اسطوره‌ای رب‌النوع حافظه و ذکر محسوب می‌شد.

در فرهنگ‌های اولیه و قدیمی جوهر همه اشیاء و طبیعت در اصل جوهری صوتی بوده است. در اساطیر، صدای ساحر خواننده انعکاسی است از آسمان و او قادر بوده با این صدا با خدایان و طبیعت ارتباط برقرار کند. در این فرهنگ‌ها خلقت همواره با عنصری صوتی همراه است. با پیشرفت تمدن، موسیقی جوهر نظام کیهانی و خلقت گردید و نقش عنصر متعادل‌کننده بین زمین و آسمان را پیدا کرد (اسماعیل پور مطلق، ۱۳۷۹: ۷). از دید

نوشته شده می‌توانیم آن را به عنوان یک کلیت دریا بیم و معنا را از دل آن بیرون بکشیم» (نقل از مخبر، ۱۳۹۸: ۵۱). «استروس بر این نکته تاکید دارد که اسطوره و موسیقی، هر دو از یک سرچشمه واحد یعنی زبان ریشه گرفته‌اند. شناخت ساختار موسیقی به فهم موسیقی‌یابی نزدیک است. از نظر او، اپراهای واگنر سرچشمه تحلیل ساختارگرا از اسطوره است... آثار واگنر نشان می‌دهند که او از راه ساختار موسیقی به شناخت ساختار اساطیر دست یافته بود» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰: ۱۳۱). «تشابه اسطوره و موسیقی در همین نکته نهفته است. موسیقی و اسطوره هر کدام فاقد یکی از عناصر زبان هستند. آن‌ها از زبان جدا شده و هریک به راهی متفاوت رفته‌اند. موسیقی، سوییۀ آوایی زبان و اسطوره، سوییۀ معنایی آن را ادامه داده‌اند» (همان). آنچه که در آثار واگنر نیز در جهت پناه بردن به ادبیات کهن و اسطوره‌ای در ساخت آثار موسیقایی‌اش قابل دریافت است (نک نورانی و اسماعیلی، ۱۳۹۷: ۲۸-۳۰) در این حوزه «آنچه مورد نظر است، تنها یادبود رخ داده‌های اسطوره‌ای نیست، بلکه انجام دوباره آن است. قهرمان اسطوره هستی پیدامی‌کند. درواقع فرد با آن‌ها هم‌دوره می‌شود؛ گویی فرد دیگر در زمان تقویمی زندگی نمی‌کند. بلکه در زمان آغازین، زمانی که حادثه نخستین بار رخ داده است، می‌زید» (واحد دوست، ۱۳۸۹: ۶۳).

از دید بعضی از روایت‌شناسان نیز، مانند رولان بارت^۱، «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشری اعم از داستان و نمایش و اسطوره و تاریخ و... دیده می‌شود و در یک کلام جامعه بدون روایت وجود ندارد. این ژانر، به اشکال گوناگونی بیان می‌شود و می‌تواند طبیعتی ایستایا پویا داشته باشد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). مایکل تولان نیز، مختصر و مفید روایت [اسطوره‌ای] را این‌طور تعریف می‌کند: «توالی ملموسی از حوادث که به صورت غیر تصادفی در کنار هم آمده و نوعاً مستلزم وجود انسان، شبه‌انسان و دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما از تجربه آنها درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). به بیان دیگر، «روایت از راهکارهای اولیه بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است؛ راهکاری که در تقابل با تشریح

هزیود^۲، منه‌موزین به انسان حافظه عطا کرد درحالی‌که دخترانش به انسان فراموشی و رنج بخشیدند (همان). موزها برادری به نام آپولون (که مادرش منه‌موزین نیست و همسر دیگر زئوس به نام لتو است) داشتند که در اساطیر یونانی مترادف چنگ یا موسیقی است که لقب «آپولون موزانت»^۳ یعنی «آپولون، رهبر موزهای ۹ گانه» را دریافت نمود و او را حامی تمام هنرها و سمبل و مظهر خورشید و روشنایی تمدن بخش قرار داد. روایت‌های اسطوره‌ای در فلسفه و حکمت یونانی به دست حکما و فلاسفه بزرگ بازتولید گشتند. هنگامی که با نام بزرگی چون فیثاغورث (۵۶۹ ق.م) مواجه می‌شویم و زندگی او را در هاله‌ای از حضور این اسطوره‌ها و تأثیر مستقیم آن‌ها بر دانش موسیقایی او می‌بینیم، ناگزیریم اسطوره‌شناسی در باب موسیقی را رکنی از ارکان فلسفه موسیقی نیز بشماریم. فیثاغورث، فیلسوف نام‌آور جزیره ساموس بر روی پای خود علامتی طلایی داشت که از دیدگاه مریدانش پیوند او با آپولون را اثبات و او را تا حد مقام فرزندی آپولون ارتقا داد (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۹: ۱۱۹ و ۱۲۰).

در باب ارتباط روایات اسطوره‌ای با فرم قطعه موسیقی می‌توان اشاره نمود که به عقیده لوی استروس «خوانش اسطوره و درک آن در قالب یک متن نوشتاری و درک اسطوره مانند یک رشته پیوسته ناممکن است. به همین دلیل اگر اسطوره را مانند رمان یا یک مقاله روزنامه خط به خط بخوانیم، چیزی دستگیرمان نخواهد شد، چون باید آن را به عنوان یک کل درک و کشف کنیم. معنای پایه‌ای اسطوره با توالی رویدادها منتقل نمی‌شود، بلکه با بسته‌ای از رویدادها منتقل می‌شود، حتی اگر این رویدادها در لحظات و روایت‌های مختلف داستان ظاهر شوند؛ بنابراین باید اسطوره را همان‌طور بخوانیم که یک نت موسیقی را می‌خوانیم، نه به صورت خط به خط، بلکه به صورتی که کل صفحه را بفهمیم و بدانیم که خط اولی که بالای صفحه نوشته شده فقط در صورتی معنا خواهد داشت که آن را به عنوان بخشی از آنچه در خطوط دوم، سوم و غیره نوشته شده است بخوانیم... فقط با قرائت اسطوره به عنوان یک قطعه موسیقی که روی خط‌های حامل یکی پس از دیگری

1- Hesiod
2- Apollon Musagete
3- Roland Barthes (1915 – 1980)

علمی قوانین عام قرار دارد و نه در جایگاهی پایین‌تر از آن» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴).

با این تفاسیر، شاید بتوان غم‌نومه فریدون را نیز در زمره روایت‌هایی به‌شمار آورد که در آن نویسنده با کنار هم چیدن حوادث، آن‌ها را به‌گونه‌ای ارائه می‌دهد که مخاطب را در عقیده و اندیشه با خود همراه کند. چینش قطعات روایت به‌گونه‌ای است که برآمد اثر، شرحی اجتماعی-سیاسی و نیز ملی از جامعه و روزگار نویسنده و روزگاران مشابه با آن را ترسیم می‌کند. به عبارت دیگر، «زبان، نشانه‌ها و داده‌ها متن را به شکل خطوط پی‌درپی به نمایش درمی‌آورد و نه تنها فقط حروف، کلمات، جمله‌ها و سایر موارد متن را به صورت زنجیرهای متصل کنار هم می‌چیند، بلکه ادراک اطلاعات متن را نیز ذره‌ذره به خورد خواننده می‌دهد، حتی وقتی اطلاعات به صورت هم‌زمان ارائه می‌شوند» (پری، ۱۹۷۹ نقل از داودی‌مقدم، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

فهم رابطه میان زبان، اسطوره و موسیقی، فقط با اصل و مبدأ قرار دادن زبان میسر است. در این صورت معلوم می‌شود که اسطوره از زبان سرچشمه می‌گیرد ولی در مسیرهای مختلف توسعه می‌یابد. موسیقی، صوت را به عنوان موضوع، گسترش می‌بخشد و صوت، قبلاً در زبان هست و اسطوره، معنا را می‌گستراند که آن نیز پیش‌تر در زبان وجود دارد. فردینان دوسوسور نیز ثابت کرده که زبان دارای دو ساحت تفکیک‌ناپذیر صوت و معناست؛ از سویی صوت است که معنایی دارد و از سوی دیگر، هیچ معنایی بدون صوتی که بیان‌گر آن است یافت نمی‌شود. در موسیقی صوت غلبه دارد و در اسطوره، معنی (استروس و ستاری، ۱۳۸۶: ۱۱). بنابراین شاید بتوان به بدنه قابل توجه از یک روایت موسیقایی بر پایه اسطوره در بررسی اثر مورد نظر دست یافت که روند روایی و هنری آن بر اساس تعاریفی که ذکر شد نیز قابل تحلیل باشد و لذا در حین تحلیل این اثر، تفکیک چند عنصر مهم موجود در روایت غم‌نومه فریدون و تناسبات این روایت موسیقایی ایرانی با اساطیر ایران نیز دارای اهمیت می‌نماید.

تبیین مفاهیم اسطوره‌ای

در اینجا لازم است به شرح و معرفی برخی از شخصیت‌های

مهم در اساطیر ایرانی و صورت‌بندی برخی عناصر لازم برداریم. گرچه اشاره به همه این اساطیر و خاستگاه‌ها و تعاریفشان در این مجال نمی‌گنجد، بد نیست که در این بخش به معرفی چند شخصیت در اسطوره‌های ایران که به‌طور ضمنی یا مستقیم در اثر غم‌نومه فریدون به آن‌ها اشاره شده است، در جهت تحلیل هرچه بهتر این اثر برداریم.

ژاله آموزگار ویژگی مهم اساطیر ایران را ثنویت آن می‌داند (آموزگار، ۱۳۹۹: ۶) و ضمن بیان منابع مهم جهت دسترسی به اساطیر ایرانی؛ مانند منابع هندی، اوستایی، مانوی، پهلوی به منابع فارسی و عربی چون خدای‌نامه‌ها و نیز شاهنامه فردوسی اشاره می‌نماید (نک. همان: ۱۰-۶). اولین نامی که در مواجهه با اثر غم‌نومه فریدون با آن برخورد می‌کنیم «فریدون»، شخصیت قهرمان در اساطیر ایرانی که نوعی شخصیت نیمه‌خدایی داشته و لقب اژدهاگش را به او داده‌اند. فریدون کسی است که بر «ضحاک» غالب می‌شود ولی او را نمی‌کشد و دربندش می‌کند. در متن‌های پهلوی، فریدون با دیوان مازندر پیکار کرده و آنان را به شکل سنگ درمی‌آورد. در شاهنامه نیز، فریدون از نژاد جمشید است پدرش نیز از قربانیان ضحاک. او به کمک مادرش فرانک دور از چشم ضحاک در بیشه‌ای رشد می‌کند تا زمانی که «کاوه» با مردمان به سوی فریدون می‌روند و او را به نبرد با ضحاک می‌کشانند. او چرم پاره کاوه را با پرنیان و زرو گوهر می‌آراید و آن را «درفش کاویانی» نام می‌نهد و به کین‌خواهی برمی‌خیزد. وی سرانجام به دستور اورمزد ضحاک را نمی‌کشد و با بندی از چرم شیر او را در غاری در ماموند زندانی می‌کند. فریدون نماد شجاعت و دادخواهی و به‌روزی در اساطیر ایرانی است (همان: ۶۵-۶۳).

در اینجا لازم است به شرحی از «ضحاک» در اساطیر ایرانی با رجوع به شاهنامه فردوسی برداریم. ضحاک یا اژی‌دهاک که در آن «اژی» به معنی اژدها یا مار بزرگ و «دهاک» نام خاص است که به صورت ضحاک درمی‌آید. در اوستا او شخصیت دیوی دارد که از فریدون شکست می‌خورد و کسی است که در صدد خاموش کردن شعله آتش است. در ادبیات پهلوی نیز او نمونه کامل یک ستمگر است که

اکومن (اکه‌منه) که نماد بداندیشی و آشتی‌ناپذیری و پیام‌آور اهریمن است (همان: ۴۱) جستجو کرد. اسطورهٔ خشم (اِشْمَه) هم دیوی است که پیام‌آور اهریمن است و نماد خشم و ناامیدی و غم است (همان: ۴۴). در باب خنده و شادی که نماد اهورامزدا شناخته می‌شوند، و ظاهراً موضوع اصلی داستان غم‌نومهٔ فریدون نیز خنده و شادی نیز هست، ایزد بَغ را به‌عنوان نماد شادی و خوشی می‌توان نام برد (همان: ۳۹) و البته در ارتباط با موضوع عشق؛ ناهید (آناهید) نیز صفت نیرومندی، زیبایی و خردمندی را دارد و الههٔ عشق و باروری در اساطیر ایران هم شناخته می‌شود (همان: ۲۶).

مبحث دیگری که اشاره به آن ضروری به نظر می‌رسد؛ اسطوره باروری است. جیمز جرج فریزر در شاخهٔ زرین، اسطورهٔ باروری را کلید همهٔ نظام‌های اسطوره‌ای دانسته است (نک کوپ، ۱۳۸۴: ۵۱). رویش و سرسبزی گیاهان در فصل بهار، پژمردگی و مرگ در پایان تابستان و رویش مجدد آنها در آغاز سال، برای انسان اسطوره‌ای منبع الهام بود. تولد، زندگی و مرگ انسان نیز از نظر انسان اسطوره‌ای بی‌شباهت به این چرخهٔ دگرگونی طبیعت نبود؛ همان روندی که گیاه سبز را به سوی مرگ و پژمردگی می‌راند و دوباره در فصل بهار زنده می‌گرداند، می‌توانست در مورد انسان نیز صادق باشد. بنابراین انسان اسطوره‌ای «مراسمی ساخت و جادویی به کار برد تا باران ببارد، خورشید بتابد، حیوانات زاد و ولد کنند و میوه‌ها به بار آیند. انسان‌ها... فکر می‌کردند که با اجرای آیین‌های جادویی خاصی می‌توانند خدایی را که منشأ زندگی بوده است، در مبارزه با نیروی مخالف که منشأ مرگ بوده است، یاری دهند. تصور می‌کردند که می‌توانند نیروهای ازدست‌رفته‌اش را دوباره بازگردانند و حتی از مرگ به زندگی‌اش بازآورند» (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۵۸). قهرمان در آیین اسطورهٔ باروری درواقع خدایی بود که چون گیاه در فصل بهار می‌روید و در فصل سوزان تابستان می‌مرد و نماد چرخهٔ زایش و باروری و مرگ و تولد دوباره در تقویم و فرهنگ و آیین کشاورزی به‌شمار می‌آمد. در این داستان‌ها مرگ، شهادت، به آتش فرورفتن و به جایی تبعیدشدن یا به زندان تاریک افتادن، همه جانشین و نماد پنهان شدن

به ایران می‌تازد و برجای جمشید می‌نشیند، ولی در نهایت از فریدون شکست می‌خورد. در شاهنامه نیز ضحاک، به کمک اهریمن پدر خود را که حاکم عادل بوده از میان برمی‌دارد و به حکومت جمشید پایان می‌دهد. اهریمن برای پاداش از او می‌خواهد تا بر دوش اش بوسه بزند که بر اثر این بوسه دو مار بر دوش ضحاک می‌روید و غذای این مارها نیز مغز جوانان مملکت است. ضحاک در اساطیر ایرانی نماد ستمگری و ظلم و استبداد است (همان: ۶۲ و ۶۳). داستان ضحاک و فریدون، از لحاظ اجتماعی نیز اهمیت فراوانی دارد.

از عنوان «غم‌نومه» در اثر قابل بحث نیز به نظر می‌رسد که به‌نوعی با یک روایت غمناک یا «سوگ‌نامه» مواجه هستیم. گویی که در برخی از روایات اساطیری قهرمان و شخصیتی که نماد شادی و آزادی و عشق است کشته می‌شود و مرگ او سوگ اجتماعی عظیمی به‌همراه دارد. یکی از عناصر مورد طرح اساطیر ایرانی در این رابطه، مرگ «سیاوش» است که بنابر روایت شاهنامه، سیاوش که توسط رستم پرورش یافته و به دربار کیکاووس آورده شده، با دلبستگی سودابه، همسر کیکاووس، مخالفت می‌کند تا سودابه به فکر انتقام از وی باشد. در ادامه به سیاوش تهمت ناپاکی می‌زنند و سیاوش برای اثبات بی‌گناهی‌تن به جنگ آتش می‌دهد و از آن پیروزمند خارج می‌شود. او که در دربار افراسیاب با فرنگیس، دختر افراسیاب، ازدواج کرده بود به طرز ناجوانمردانه‌ای توسط افراسیاب سربریده می‌شود و در محلی که خون سیاوش ریخته گیاهی به‌نام خون سیاوشان یا پر سیاوشان می‌روید. سیاوش نماد عشق، پاکی و مرگ ناجوانمردانه در اساطیر ایران است (همان: ۷۹-۷۷). به اعتقاد مهرداد بهار، سیاوش پسر کیکاووس در حماسهٔ ملی ایران نیز قهرمان-خدای نباتی و نوعی ایزد بارور کننده است: «سیاوش درواقع یک ایزد نباتی است که وقتی کشته می‌شود، از خورش برگ سیاوشان سبز می‌شود» (بهار، ۱۳۸۱: ۲۶۴).

در اساطیر ایران، همواره بدی در برابر نیکی قرار داشته است. عناصر بدی، ظلم و غم را که نماد اهریمن‌اند، می‌توان در اساطیر ایرانی مثل ساوول (سروَه) که شهریاری بد و ظلم را مجسم می‌کند (آموزگار، ۱۳۹۹: ۴۲) و نیز در

و از هستی رهیدن دانه گشت هاست و بازگشت از جهان مردگان، از آتش برون آمدن، از تبعید یا زندان رها شدن و به فرمانروایی و قدرت رسیدن نیز جانشین بازرویدن و باروری مجدد گردیده است (بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۸). به اعتقاد مهرداد بهار، اسطوره سیاوش نیز قهرمان- خدای نباتی و ایزد بارور کننده است: «سیاوش در واقع یک ایزد نباتی است که وقتی کشته می شود، از خورش برگ سیاوشان سبز میشود» (بهار، ۱۳۸۱: ۲۶۴).

آنچه که در این بخش شایان اهمیت است، مبحث تکرار و نمایان شدن اصل «بینامتنیت» است، «هر متنی را مجموعه ای از نقل قول ها تشکیل می دهد که از جذب کردن متنی دیگر و تغییر شکل دادن آن به وجود می آید» (کریستو، ۱۹۹۶: ۴۵ به نقل از شاهین، ۱۳۸۲: ۱۳۹). این نوع بازنویسی متن، که در داستان های اساطیری نمایان است، به عنوان اساس هرگونه نوشتار تلقی می گردد و آن را می توان آغازگر هرگونه آفرینش ادبی دانست؛ «الگوی ادبیات، ادبیات است» (دوروی، ۲۰۰۱: ۵۴ به نقل از همان). در موسیقی نیز شاهد تکرار نغمات و الفاظ شعری هستیم که موجب پیدایش آهنگ کلام در متن می گردد؛ «تکرار به طرز گریزناپذیری به متن انسجام می بخشد و تنها ابزار مناسبی است که در توصیف و تحلیل متن به کار می آید» (سوهامی، ۱۹۹۵: ۵۰ به نقل از همان). بنابراین، هنر و ادبیات، بازنویسی را می طلبند و اقتباس از یک گفتار، خاطره ادبیات قدیم را برای خوانندگان ادبیات جدید زنده می کنند. نویسندگان با بازنویسی آن ها به همراه ارائه نظریات تازه و بدیع، جلوه های مبهم و پیچیده گذشتگان را آشکار کرده و به فراخور اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه خود، تغییراتی در آن ها اعمال می کند (شاهین، ۱۳۸۲: ۱۴۰) و اسطوره ها باعث شکوفایی خیال پردازی نویسنده شده اند (همان، ۱۳۹). حال باتکیه بر مطالب گفته شده، به تحلیل اثر غم نومه فریدون می پردازیم.

تحلیل غم نومه فریدون

غم نومه فریدون روایتی محاوره و موزون به سبک و سیاق

قصه های کوچه از یک آبادی است که در آن خندیدن ممنوع می شود. در پی این رویداد فریدون جوان خنده روی آبادی به دلیل عشقش به لبخندهای معشوقه خود «هیچا» به اعتراض می ایستد و بر علیه «آمیز قشم شَم»، حاکم مستبد در این روایت، قیام می کند. این اثر ترکیبی موزون از موسیقی و نمایش است که در هفت فصل به اجرا و ضبط رسیده است (نک. علیزاده و قدیمی، ۱۳۹۶). نویسنده این اثر پیمان قدیمی^۱ است و آهنگ سازی این اثر را حسین علیزاده^۲ (متولد ۱۹۵۰) برعهده داشته است. در کار آهنگ سازی و ساخت اثر هنری، نوعی الهام اسطوره ای نیز وجود دارد که در بیان اثر هنری می توان به آن اشاره کرد (نک. مخبر، ۱۳۹۸: ۱۷۹). علیزاده خود به صراحت بر امکان بیان صریح در موسیقی نسبت به سایر هنرها با توجه به انتزاع آن تأکید می کند و این انتزاع را یکی از خصوصیات همه هنرها می داند که هر نگاهی به زندگی از دید هنر، در نهایت به این حالت انتزاعی منجر می شود (شهرنازدار، ۱۳۸۴: ۵۰). به این ترتیب می توان ماهیتی تصویری نیز برای آثار علیزاده قائل بود. یعنی صدا، معادل تصویری نیز پیدا کرده یا لاقبل با این ذهنیت شکل گرفته است. وی می گوید: «همیشه قبل از اینکه صدا بشنوم، تصویر می بینم و بعد آن را به صورت تبدیل می کنم» (همان، ۱۲۰).

از میان نویسندگانی که معتقدند در اسطوره های روایی و قهرمانی هم دوره های رشد فردی و هم نمود هویت اجتماعی را می توان دید، جوزف ال هندرسون^۳ را می توان نام برد که یونگ^۴ به نقل از او می گوید: «به نظر من، [اسطوره] قهرمان هم برای فرد که می کوشد شخصیت خود را کشف و محرز کند دارای معنی است و هم برای جامعه ای که به همان اندازه محتاج تثبیت هویت اجتماعی خویش است» (یونگ، ۱۳۵۹: ۱۶۸)؛ بنابراین، غم نومه فریدون می تواند نمودی از هویت اجتماعی دوره نویسنده آن و شاید به زعم نگارنده، بیانی از دوران معاصر کشورمان را نیز در برگیرد (قک. امینی، ۱۳۸۱: ۵۷).

بدیهی است که در تحلیل این اثر، باید با انعطافی

۱- نویسنده و کارگردان معاصر ایرانی.

۲- موسیقی دان معاصر ایرانی.

3- Joseph L. Henderson (1903-2007)

4- Carl Gustav Jung (1875-1961)

جنازه‌های مردها رو دوش مادر اشون
پیرها کمر شکستن کمون شده قداشون»
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

فضای سوگ‌آلود و غم‌انگیز سردی در اثر به چشم می‌خورد که مقدمه داستان را آغاز می‌کند. در این بخش موسیقی ارکسترالِ علیزاده به یک لایه غمناک تبدیل گشته و به بیان غم اجتماعی مردم این داستان می‌پردازد. در ادامه نیز می‌آید:

«یه وقتی بود تو این ده دلا پر از امید بود
پیرهن آسمونش تنگ شبها هم سفید بود
رسم و مرام مردمش یه رنگی بود، یه رنگی
هرکی مثل خودش بود نه رنگی بود نه رنگی»
(همان).

حسرت روزهای خوش گذشته و سردی و غم و درد و اندوهی که گویی فروز اهریمن و دیوهای پلیدی چون ساوول و اکومن که پیش‌تر شرحشان رفت، دلیل این ماجراست:

«آوخ از اون باغ و بهار و مستی
آوخ از اون شبای می‌پرستی
آوخ از اون شبا که تا سر صبح
پای چراغ آسمون نشستیم
آوخ از داش‌های مست میدون
آوخ از اون نعره آق فریدون
آوخ از اون جیک جیک خیس گنجشک
لای تـرانه‌های صبح بارون
آوخ از اون خنده خوب «هیچا»
آوخ از اون پرسه کوچه مردا» (همان).

موسیقی در این بخش با تک‌نوازی کمانچه در چهارگاه همراه شده که به نوعی امید و ناامیدی توأمان را در ساختار خود بیان می‌کند. «چهارگاه در مراسم رثا و مصیبت‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها و در شرح فراق کاربرد و

از سوی تحلیلگر در جهت ارتباط فضاهای مختلف اثر با عناصر اسطوره‌ای همراه باشد؛ چرا که اسطوره قلمرو نمادهاست و به زبان پیچیده و چندسویه با ما سخن می‌گوید و به رمززدایی برای کشف و آشکارسازی نهفته‌هایش نیاز فراوان دارد (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۲). فصل اول اثر با مقدمه ساز شورانگیز در دستگاه شور، روی یک دور تکرار شونده آغاز می‌گردد. صدای راوی می‌آید و می‌خواند:

«یتل متل یه قصه، یه قصه از رو غصه
یتل متل فریدون، خونه‌ش کجا؟ تو میدون
قصه ما دروغ نیست دیس کباب و دوغ نیست
قصه ما راسته دوری نون و ماسته»
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

در همین ابتدای این اثر شباهت فراوانی در راستی و درستی داستان، البته با بیانی کوچه‌بازاری، با آغاز داستان فریدون در شاهنامه وجود دارد؛ راستی‌ای که در جهت خودآگاهی و کسب معرفتی در داستان نهان است. در شاهنامه آمده:

«تو این را دروغ و فسانه مدان
به یک‌سان روش در زمانه مدان»
(فردوسی، ج ۱، ۱۳۶۳: ۹).

در ادامه نیز با همراهی موسیقی ارکسترال، این شعر توسط راوی خوانده می‌شود که:

«کلاغ پر شکسته توک درخت نشسته
بازم خبر آورده یه مرد دیگه مرده
چه دلخوشی؟ نمونده خوشی رو غم سوزونده
از اون همه ستاره حالا سیاهی مونده
زخم‌های دلمه بسته رو گرده مون نشسته
هرکی بخنده می‌گن یا دیوونه است یا مسته
سکوت سرد کشتار هوا تو لک زمین هار
هرکی بخنده انگار بایست بره توک دار

ظهور دارد؛ چنان‌که اثر مصیبت‌نامه‌ها و احزان مذهبی و فراق‌نامه‌های عشقی را در این دستگاه می‌خوانند» (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۵).

در انتهای فصل اول، شعر زیر صراحتاً موضوع اصلی داستان که درد اجتماعی مردم ولایتی است که در داستان هست، را بیان می‌کند:

«قصه غصه این ولایته
درد آبادی و این رعیته
قصه فریدون و آمیزقشم
قصه مرگ خوشی
تو چنگ غم»
(غم‌نومه فریدون، فصل اول).

فصل دوم اثر، با فضای موسیقایی در دستگاه سه‌گاه آغاز می‌شود که به معرفی شخصیت «فریدون» می‌پردازد:

«یکی بود یکی نبود زیر این طاق کبود
توی آبادی ما یه مردی بود چه مردی
که دردی داشت تو سینه‌اش
همیشه تنه‌ها می‌نشست
وقتی که بغضش می‌گرفت
پسته خندون رو دیدی
انگاری که اون رو دیدی»
(غم‌نومه فریدون، فصل دوم).

در اینجا فریدون، قهرمان داستان و نماد یک منجی در جامعه این قصه است و این نحوه معرفی به نوعی ما را به یاد فریدون شاهنامه می‌اندازد که شجاعت و تنهایی و مردانگی از نشانه‌های شاخصش بود:

«خجسته فریدون ز مادر بزد
جهان را یکی دیگر آمد نهاد
جهان را چو باران به بایستگی
روان را چو دانش به شایستگی
بسر بر همی گشت گردان سپهر

شده رام با آفریدون سپهر
همان گاوگش نام پرمایه بود
زگاو و را برترین پایه بود»
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۴۰).

در ادامه این بخش، شخصیت «هیچا» معرفی می‌گردد که معشوقه فریدون داستان است و با تعاریفی که از او می‌شود، نشاط و شادی و عشق و خنده از او می‌تراود و اینجا نیز شاهد قرابتی معنایی بین «هیچا» ایزد ناهید- ایزد عشق و باروری ایرانی- هستیم. در پایان این فصل هم به شخصیت ضحاک‌گونه داستان به نام «آمیزقشم» هم اشاره‌ای کوتاه می‌رود که چون به «هیچا» نرسیده و توسط فریدون و خنده‌های اهالی روستا از او دور شده، از این ولایت نفرت دارد و در صدد اشاعه غم و ممنوعیت خنده در این ولایت برمی‌آید (رک غم‌نومه فریدون، فصل دوم).

در فصل سوم، صدای زوزه باد در یک صبح سرد آغازکننده داستان است. موسیقی در این بخش با متر چهارضربی و فضایی مه‌آلود با فضا سازی چندلایه تمیک و هم‌خوانی در محدوده صدایی بم آغاز می‌شود. ورود «آمیزقشم» نماد رنج و درد و سوگ، با این شعر در رعب و وحشت ملودی‌های دستگاه چهارگاه اعلام می‌شود:

«یه صبح سرد پاییزی میون چندتا تبریزی
باد مثل سگ دویید و زوزه کشید
برگای باغ رو جویید و زوزه کشید
روز سیه از اون دورها
یه مرد چاق و قلچماغ شکم پاتیل و سردماغ
گردن کلفت و بدنگر کله کچل، پاپاخ به سر
با قبق قلمبه عین یه تیکه دُمبه
نشسته بود ترک خرش ملازم‌ها دور و برش
تو کوجه‌ها جار می‌زدن
رو در و دیوار می‌زدن هوار هوار
آی آدمای بیرون از خونه‌ها
آمیزقشم شم اومده خوف جهنم اومده
بالا پاشین بلندشین هرچی ایشون می‌گن شین»

۱- دستگاه یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هر یک از آن‌ها اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۷: ۸۶).

«همان، فصل سوم».

ضحاک داستان در اینجا، همان «آمیزقشم ششم» است که این گونه ورودش باترس و ناامیدی و وحشت اعلام می شود:

«تالاب تالاب غم اومد آمیزقشم ششم اومد» (همان).

غم آمد، اهریمن آمد، خنده رخت برپست و شادی ممنوع شد: آمیزقشم در اینجا فریاد می زند:

«هیچکی نبایست بخنده خوشی باید بگنده
خنده و منده کشکه خدای بنده کشکه
از این به بعد حکم همه دست آمیزقشم شمه
هرکی که ایمون نیاره آخرتش جهنمه» (همان).

قربانیت این بخش را نیز مجدداً می توان در شاهنامه یافت که در شرحی از ضحاک آمده:

«چو ضحاک شد بر جهان شهریار
برو سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز
برآمد برین روزگار دراز
نهان گشت کردار فرزنانگان
پراگنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز
به نیکی نرفتی سخن جز به راز
دو پاکیزه از خانه جمشید
برون آوردند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو دختر بدند
سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز
دگر پاکدامن به نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان
بران اژدهافشن سپردندشان

بپروردشان از ره جادویی
بیاموختشان کژی و بدخویی
ندانست جز کژی آموختن
جز از کشتن و غارت و سوختن»
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۳۵).

در اینجا است که فریدون همچون قهرمان عصیانگر، در برابر آمیزقشم می ایستد و بلند می خندد و به تمسخر او می پردازد. مردم ترسیده و حتی کدخدای ولایت هم به چاپلوسی آمیزقشم می پردازد:

«هوار و خیـرمقدم اومد آمیزقشم ششم
از اون به بعد تو این ده هیچکی خوشی ندیده
انگاری مرغ خنده از رو لبا پریده»
(غم نومه فریدون، فصل سوم).

موسیقی غمگین، با سوز خاصی در دستگاه همایون که ساختار این دستگاه ایرانی سوز و سوگ خاصی دارد (نک. خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹)، شعر زیر را همراهی می کند که:

«حالا همه اسیر شدن
با دسته بسته پیر شدن
آبادی ویرونه شده
کدخدا دیوونه شده» (همان).

این فضای غم آلود، به نوعی یادآور شرح فردوسی از حال و روز دوران فریدون در شاهنامه هم هست:

«فراوان نبود آن زمان پرورش
که کمتر بود از گشتنی ها خورش
جز از رُستنی ها نخوردند چیز
زهرچه از زمین سرب آورد نیز
پس اهرمن بدگنیش رای کرد
بدل کشتن جانور جای کرد»
(فردوسی، ۱۳۶۳: ۳۱).

با ورود سازهای بادی، فضای ترس و وحشت، هم‌نوازی سازهای کوبه‌ای و سنج‌های جنگی، ورود سیاه‌پوشان اهریمنی آمیز قشَم اعلام می‌شود و از این حرکت با «غم‌نومه خوانی» نام برده می‌شود. عزادار و قتل و کشتار رونق گرفته و ستم به اوج خود می‌رسد و مردم ولایت سوگوار این ظلم هستند:

«تو دالونا پرسه مرگ

تو هر عزا از آسمون

خون می‌زنه مثل تگرگ

وقتی لب‌ها رو دوختن پروانه‌ها رو سوختن

رخت عزا خریدن ساز و صدا فروختن»

(غم‌نومه فریدون، فصل سوم).

موسیقی این بخش به نوعی دعوت به همراهی مردمی است و از هم‌خوانی‌های گروه آوازی استفاده شده است. بیانی است از اینکه «هیچا» هم دیگر نمی‌خندد و ناامید شده و گویی در اینجا ایزد خنده و شادی مغلوب توطئه‌های اهریمنی گشته و به سان جنگ اهورامزدا و اهریمن، سیاهی بر سپیدی غلبه نموده است (نک. آموزگار، ۱۳۹۱: ۵۱).

در آغاز فصل چهارم، خنده و شادی برای لحظاتی هم که شده از طریق گاریچی‌های خنده وارد ولایت می‌شود. «آبادی آی آزادی» سر می‌دهند و موسیقی با متر دوضربی و سرعت بالا وارد می‌شود:

«آی آدمای خسته پشت درها نشسته

پاشین درها رو وا کنین هم‌دیگه رو صدا کنین

برقصین و شادی کنین کیف خدادادی کنین

گاری‌چی‌ها خنده دارن عیش برارنده دارن»

(غم‌نومه فریدون، فصل چهارم).

اما پاسخی از هیچ‌کس بر نمی‌خیزد و تنها فریدون است که به آن‌ها می‌پیوندد. اشاره تلویحی در این قسمت به «حسین‌قلی»، همان مردی که لب نداشت در داستان‌های ایرانی (رک. شاملو، ۱۳۹۲)، که تنها کسی است که قصد خنده دارد ولی لبی برای خندیدن ندارد. با ورودش در بیات

اصفهان آواز سر می‌دهد:

«گاری‌چیا دستم به دومن شما

والله که من خنده

دارم نگاه به آینه‌ده دارم

اما برای خنده‌ها چون شما لب ندارم

لب ندارین ام‌ونتی

بهم بدین چند ساعتی؟

باهاش برم شادی کنم،

کیف خدادادی کنم» (همان).

فریدون در پاسخ با او همدلی می‌کند و می‌گوید که ما همه باهم باشیم. موسیقی در دستگاه نوا که خود دارای لحنی نصیحت‌آمیز است (نک. خالقی، ۱۳۹۰: ۱۴۹) وارد می‌شود، هم‌آوایان از زبان فریدون می‌خوانند:

«خنده که لب نمی‌خواد، اصل و نسب نمی‌خواد

بایست ساده بخندی بار غم رو ببندی» (همان).

خنده‌های فریدون در برابر غم و اندوهی که جامعه را فراگرفته یادآور بخش «اخلاقی» اسطوره‌های ایرانی است. وقتی بُن و ریشه عالم امکان و عالم وجود دو گوهر باشد ضرورتاً یکی نیک و یکی بد است. اگر هر دو نیک یا هر دو بد باشند، با یکدیگر این همان^۱ هستند و وحدت^۲ دارند در بود و نمود و در ذات و ظهور، یک چیز می‌شوند. محض قبول "دو بُن" قبول تضاد و مقابله آن‌ها با یکدیگر است: اگر یکی نور باشد دیگری تاریکی است و اگر یکی نیک باشد دیگری بدی است. پس اساطیر ایران ذاتاً "اخلاقی" است؛ یعنی شالوده و ساخت عالم امکان و عالم وجود در اساطیر ایران به نحوی است که ضرورتاً به مفهوم و دریافتی اخلاقی می‌انجامد. اخلاق، نتیجه چنان تصویری از هستی است (مسکوب، ۱۳۹۸: ۶۵).

در ادامه، کدخدا به مانند پیام‌آور اهریمنی آمیز قشَم سر می‌رسد و دستور بازداشت فریدون را صادر می‌کند و او را به زندان می‌برند و سیاه‌پوش‌ها گاریچی‌ها را از شهر

1- Identique
2- Unity

شبهات دارد. در آنجا مقاومت آشکار و ایستادگی بی‌باکانه یوسف (قهرمان داستان) در برابر بیگانگان، سبب می‌شود انگلیسی‌ها کمر به قتل او ببندند و سرانجام یوسف در این منازعه کشته می‌شود. اما آرمان یوسف میان نزدیکان و مردم پخش می‌شود و آنها را آگاه و عزمشان را برای مقاومت بیشتر جزم می‌کند. (رضایتی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۹).

در فصل ششم، آمیزش دستور اعدام فریدون را صادر می‌کند و «میرغضب» برای این اقدام مأمور می‌شود. میرغضب از سوابق اعدام‌های خود برای فریدون می‌گوید و از تمامی قهرمانان ایرانی که در راه عدالت‌خواهی و درستی جان‌شان را فدا کرده‌اند نام می‌برد؛ اسامی‌ای چون سیاوش، حلاج و شیخ اشراق را در این میان می‌شنویم که یادآور عناصر اسطوره‌ای ایرانی است و نشان از آگاهی نویسنده اثر از شخصیت‌های اسطوره‌ای و داستان‌های کهن ایرانی دارد (غم‌نومه فریدون، فصل ششم).

اما در فصل هفتم است که شبانه فریدون را به دار می‌آویزند. حتی در این لحظات هم از خنده دست نداشته و یاد عشقش «هیچا» با وی بود. نامه فریدون به دست هیچا می‌رسد که:

«سلام هیچا»

نگاه کن کوه دردم
گمون دارم که پیش‌ت برنگردم
که من فردا خروس خون سربدارم
می‌رم بالا که خورشید رو ببینم
(همان، فصل هفتم).

موسیقی در این قسمت با فواصل هارمونیک سازهای زهی پوشش داده می‌شود. در ادامه نامه از دلایل این رشادت قهرمانانه و نصیحتی در جهت خودآگاهی اجتماعی صحبت به میان آمده:

«نگاه آبادی بی‌خنده‌مون رو
نگاه کن رو درخت‌ها رد خون رو
اگه مرده‌های این ده
دست تودست شن
تموم مردمونش دل پرست شن
بلند شن خنده‌شونو پس بگیرن

بیرون می‌کنند و این تلاش برای رواج خنده نیز با سرکوب مواجه می‌گردد. خواننده در فضای سرد و غم‌آلود دشتی با همراهی سازهای زهی (نک. همان: ۱۴۳) آواز سر می‌دهد:

«نه دود از کومه‌ای برخاست در ده
نه چوپانی به صحرا دم به نی داد
نه گل رویید نه زنبور پر زد
نه مرغ کدخدا برداشت فریاد
به هیچ ارابه‌ای اسبی نبستند
کسی خویشی نبرد از ده به مزرع
سگ گله به عوعو در نیومد»
(غم‌نومه فریدون، فصل چهارم).

در این بخش، غم و سیاهی بر جامعه چیره شده و کسی به فریاد کسی نمی‌رسد. مرغ خنده جایش را به بوف کور داده و فریدون هم در بند آمیزش گرفتار است تا در فصل پنجم، محاکمه فریدون را می‌شنویم. فریدون هم که «سرش بالا و خندون» جواب می‌دهد که قرار نیست از موضع خود عقب‌نشینی کند. با خنده‌های فراوان پاسخ می‌دهد که تن به ذلت نمی‌دهد و با وجود آمیزش نمی‌تواند به زندگی بی‌شرافت در آن جامعه تن نمی‌دهد. موسیقی با ساز قانون و صدای باران همراهی می‌کند و لحنی حماسی به صدای فریدون داده است (غم‌نومه فریدون، فصل پنجم).

این ایستادگی فریدون و تن ندان به ذلت در برابر آمیزش، یادآور بخش «حماسی» اساطیر ایران و جنگ ناگزیر نیکی و بدی است. اگر هستی‌داری دورپشه و شالوده متضاد و متقابل یعنی «نیک و بد» و «روشن و تاریک» باشد، جنگ میان آن دو مقدر و ناگزیر است و گریزی از جنگ نیست، زیرا اگر اهورامزدا، اهریمن را بپذیرد یا حتی به خود واگذارد، دیگر نمی‌تواند «نور» و «خیر محض» باشد و خود نیز اهریمن می‌شود. عکس آن نیز در مورد اهریمن صادق است. همچنان که از آغاز به اهورامزدا حمله می‌برد و خواستار نابودی اوست (مسکوب، ۱۳۹۸: ۶۵). پس اساطیر ایران ضرورتاً «حماسی» نیز هست. این تصور از ساخت عالم وجود، به‌ناچار با پیدایش و درگیر شدن جنگ توأم است (همان). در این قسمت نوعی دگردیسی اسطوره‌ای رخ می‌دهد. قهرمان داستان این بار به‌نوعی به اسطوره «سووشون»

همه از بوی شادی مست مست شن
بازم و یرونه مون آبادی میشه
چراغ کومه هامون
شادی میشه» (همان).

علیزاده در این قسمت برای موسیقی، فضای مارش عزا و سوگواری را با سازهای تمبک، سنج، کمانچه و نی تنظیم کرده و خواننده، با آوازی در آواز دشتی متن نامه فریدون به هیچا را می خواند:

«نبینم دل هراسون باشه هیچا
سیاه پوش فریدون باشه هیچا
کلید قفل آبادی رولب های توعه هیچا
سرود صبح آزادی رولب های توعه هیچا
بخند هیچا که دنیا مون یه جای بهتری باشه
که با خنده ات طلسم قصه مون وا شه» (همان).

موسیقی لایلی سوگواری در این قسمت مجدداً با توجه به هدف «تکرار» برای انتقال معنی پخش می شود. هیچا اما بنابه درخواست فریدون، رخت عزا را از سر برداشت و سراغ گنجه رفته و پیرهن گل بنفشه تن کرد و با دستمال و شال آبی به میان جماعت رفت و در آن میان بلند بلند خندید و بنابر متن داستان کلید شادی را در میان غصه چرخاند (همان). موسیقی هم در این بخش ریتمی شاد به خود گرفته و ساز تار علیزاده با سازهای کوبه ای، رنگ و بویی رقص برانگیز و شادی به فضای داستان می دهد.

داستان در اینجا با تکرار موسیقی آغازین به اتمام می رسد. در این بخش، چنانچه اشاره شد، دگردیسی ای در قهرمان داستان رخ می دهد که به نوعی می توان آن را قهرمان اسطوره باروری دانست که با مرگش باعث خود آگاهی و کسب هویت اجتماعی در آبادی شان گشت و مردم توانستند خواسته های مهم شان (با موضوع شادی در این داستان) را مجدداً باز پس گیرند. با اینکه در روایت اسطوره ای شاهنامه، فریدون بر ضحاک پیروز می گردد و اورا زندانی می کند (ق ک فردوسی، ۱۳۶۳، ضحاک و فریدون)، در این روایت اما؛ فریدون با مرگش به پیروزی می رسد.

عصیان و طغیان محوری ترین کنشی است که در روایات اسطوره ای ایران رخ می دهد و رمان در دامنه کنش عصیان گسترده می شود. عصیان یکی از وضعیت های مرزی است که انسان در آن از هستی اصیل خود آگاه می شود. به باور آلبر کامو عصیان با «نه» آغاز می شود. عصیانگر کسی است که روی برمی گرداند و مانند فریدون در این روایت «نه» می گوید (کامو، ۱۳۸۷: ۲۴-۲۳). به عبارت دیگر، عصیانگر «در تقابل با نظامی که او را سرکوب می کند، حقی را قرار می دهد که بنابر آن، نباید فراتر از آنچه می تواند بپذیرد، سرکوب شود» (همان: ۲۴). از این رو، عصیان مقدمه ای بر خود آگاهی است؛ «آگاهی همراه با عصیان پدیدار می شود» (همان: ۲۵). انسان در هر طغیانی ناگهان از بخشی از حقایق وجودی سرکوب شده خود آگاه می شود و آن را درک و تأیید می کند و از متجاوز می خواهد آن حقیقت را در او ببیند و حرمت بگذارد و به رسمیت بشناسد و اگر بنا باشد از حرمت منحصر به فرد محروم شود، آخرین مرحله زوال، یعنی مرگ را می پذیرد (همان: ۲۷).

مرگ قهرمان در این روایات چون مرگ قهرمان اسطوره باروری، تولدی دوباره است. قهرمان خدای گیاهی چون گیاه که در فصل پاییز می پژمرد و برگ ها و دانه های آن در دشت و دمن برای زایش دوباره پراکنده می گردد، بار دیگر به زندگی برمی گردد. «او منبع حیات و سرچشمه زندگی بی مرگ و منشأی است که انسان بدان می گراید و روی می آورد، زیرا دیدگاهش، امید به بی مرگ بودن و فنا پذیری را بر حق جلوه می دهد» (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۷۰). مرگ فریدون در غم نومه فریدون نیز آغازی دوباره است. او هر چند به ظاهر می میرد، اما شور زندگی از خون اوست که می جوشد و مرگ شجاعانه آنها در خاطره جامعه زنده می ماند و در پایان منجر به کنش گیری اجتماعی می گردد.

قهرمان در این روایت چون قهرمان اسطوره باروری، با افتخار و آگاهانه مرگ را می پذیرد و با عزمی راسخ به استقبالش می رود. فریدون در این روایت شنیداری، از آنجاکه شرافتش را به زندگی مرجع می داند، گزینه مرگ با عزت را برمیگزیند. مرگ دیگر خواهانه و آگاهانه قهرمان هر چند فضایی تراژیک بر داستان حاکم می کند، همان گونه که مرگ قهرمان اسطوره باوری و نیز تراژدی، نابودی و شکست نیست، بلکه زمینه های تحول فکری و روحی و روانی، به

امید، کنش‌گری و خودآگاهی اجتماعی را به ارمغان آورده و شباهت خاصی با روایت سووشون نیز دارد. موسیقی در غم‌نومه فریدون با بهره‌گیری از عناصر مهم اسطوره‌ای در تکیه به ردیف موسیقی دستگاهی ایران با حالات خاص و منحصر به فردش، مؤثر واقع شده است. به هر روی بدون در نظر گرفتن موسیقی به عنوان یک عنصر پویای حیات فردی، اجتماعی و فرهنگی، خودآگاهی و دریافت هویت جامعه به امری محال بدل می‌گردد. چنانچه که دیدیم، در بخش‌هایی که نیاز به انتقال فضای غم‌انگیز و سوگ‌آلود وجود داشته، از نقش حالات دستگاه‌ها یا آوازهایی چون شور، دشتی و همایون استفاده شده، و در بیان نصایح و دعوت به امید و کنش‌گری در جامعه، از چهارگاه، سه‌گاه و نوا استفاده شده است. تکرارهای ملودیک و دوره‌های ریتمیک نیز در جهت انتقال معنی اسطوره‌ای و همراهی با اثرشایان توجه است. همچنین حضور هر دو صفت بارز اخلاقی و حماسی اسطوره‌های ایرانی به وضوح در این اثر نمود پیدا می‌کند و نشانه‌های واضح مبارزه نیکی و بدی و اخلاقی بودن این مبارزه به مخاطب منتقل می‌گردد. در همان ابتدای مواجهه با این اثر، اسطوره‌ای در ایران باستان به نام «فریدون و ضحاک» در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. در آن داستان هم «فریدون» قهرمان است و در برابر ظلم و ستم «ضحاک» به اعتراض دست می‌زند. در غم‌نومه فریدون اما، موضوع به شکل دیگری دنبال گشته و دگردیسی‌های فراوانی را در ارتباط با اسطوره‌های ایرانی و نظریات مرتبط با روایات اسطوره‌ای در این اثر شاهد هستیم. به طوری که پیروزی در این اثر، برخلاف داستان شاهنامه در باب «فریدون»، با مرگ قهرمان به عنوان اسطوره باروری رخ می‌دهد و به نوعی به اسطوره «سیاوش» ارتباط پیدا می‌کند. اینجاست که قهرمان، در زمان معاصر می‌زید و مخاطب اثر نیز از زمان تقویمی خارج شده و اسطوره‌روایی-موسیقایی داستان، هستی خود را در زمان حال بازمی‌یابد.

1- Catharsis.

قول ارسطو کاتارسیس^۱ را برای تماشاگران فراهم خواهد آورد، مرگ آن‌ها نیز جامعه را متحول و بسترهای هماهنگی و همدلی و اتحاد را در جریان‌های اجتماعی، سیاسی و طبقات و لایه‌های جامعه فراهم خواهد نمود و شکست و مرگ ظاهری آن‌ها، طلوع پیروزی خواهد بود. «باور اساسی در پس این گونه مرگ و رستاخیز این بود که چنین مرگی، هرچند اندوه‌بار و سوگ‌آور، می‌توانست سبب گشایش، گستردگی و نیرو گرفتن بیش از پیش آن امری در آینده شود که خدای قهرمان‌میرنده یا شهیدشونده، حافظ و حامی آن بوده و به سبب آن جان باخته بود» (بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۹).

نتیجه‌گیری

اسطوره در ایران بخش عمده تاریخ کهن ایران را تشکیل داده است. به شهادت شاهنامه حکیم فردوسی، در باور ایرانیان از چنان استحکام و قوامی برخوردار بوده است که جزء لاینفک فرهنگ ایرانی است، گرچه امروز به دلایل عدیده‌ای این منابع، کم‌رنگ شده است اما از روزه‌ها و دریچه‌هایی چون فرهنگ و هنر می‌توان اسطوره را رصد کرد که نگارنده در این مقاله بر آن بوده تا با بهره‌گیری از یک روایت موسیقایی، جایگاه و اهمیت اسطوره - خصوصاً اساطیر ایرانی - را مورد مطالعه قرار دهد.

هدف از انجام این تحقیق پاسخ به این پرسش اساسی و مهم بود که عناصر اسطوره‌ای در اثر غم‌نومه فریدون به عنوان یک اثر روایی-موسیقایی چگونه نمود پیدا کرده‌اند و این اثر چه قرابت‌هایی با اساطیر ایرانی دارد. دیدیم که عناصر اسطوره‌ای مطرح‌شده، در بطن اثر غم‌نومه فریدون نمود پیدا کرده‌اند و موسیقی نیز با تکیه بر مفاهیم این عناصر به درک هرچه بهتر فضای اثر کمک شایانی می‌نماید. این اثر به نوعی با روزگار معاصر پدیدآورندگان نیز همسو بوده و در این روایت، فریدون به عنوان قهرمان در این اثر معرفی شده که در جهت اعتراض به نابسامانی‌های موجود به استقبال مرگ می‌رود تا نمونه‌ای از قهرمان باروری باشد که با مرگش

منابع و مآخذ

- آزاده‌فر، محمدرضا، ۱۳۹۷، اطلاعات عمومی موسیقی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- آموزگار، ژاله، ۱۳۹۹، تاریخ اساطیری ایران، چاپ بیستم، تهران: پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- اخوت، احمد، ۱۳۷۱، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم، ۱۳۷۹، اسطوره، هنر، ادبیات ۱۰، مجله هنر شعر بهار، شماره ۲۸، ص ۶-۱۵.
- استروس، لوی: ستاری، جلال، ۱۳۸۶، اسطوره و موسیقی، مجله مقام موسیقایی، دوره مرداد و شهریور و مهر، شماره ۴۱، ص ۸-۱۱.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۵، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- امینی، محمدرضا، ۱۳۸۱، تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۱۷، ش ۲، ص ۶۵-۵۳.
- ایرانی صفت، زهرا، ۱۳۹۰، نقد هنری، تهران: مهر سبحان.
- بلخاری قهی، حسن، ۱۳۸۹، حکمت هنر و زیبایی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ اسلامی.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۱، از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۷، پژوهشی بر اساطیر ایران (پاره نخست و پاره دویم)، تهران: آگه.
- پورداوود، ابراهیم، ۱۳۸۴، گات‌ها کهن‌ترین بخش اوستا، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
- تسلیمی، علی؛ نیکویی، علیرضا؛ بخشی، اختیار، ۱۳۸۴، نگاهی اسطوره‌شناختی بر داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل عناصر ساختاری آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی پژوهشی)، ش ۱۵۰، ص ۱۷۶-۱۵۷.
- تولان، مایکل، ۱۳۸۶، درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حسین‌زاده، حمزه، ۱۳۸۴، ضحاک از اسطوره تا واقعیت، تهران: ترنند.
- خالقی، روح‌الله، ۱۳۹۰، نظری به موسیقی ایرانی، چاپ ششم، تهران: رهروان پویش.
- خاتمی، محمود، ۱۳۹۳، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- داودی‌مقدم، فریده، ۱۳۹۴، تحلیل روایت اسطوره‌ای منظومه آرش کمانگیر، ادب پژوهی، ش ۳۲، ص ۱۴۹-۱۲۷.
- رضایتی کیشه‌خاله، محرم؛ برکت، بهزاد؛ جلاله‌وند؛ مجید. (۱۳۹۳)، اسطوره مرگ و باززایی در سووشون و کلیدر، نشریه ادب پژوهی، ش ۲۷، ص ۹-۴۰.
- شاملو، احمد، ۱۳۹۲، قصه مردی که لب نداشت، چاپ ششم، تهران: خانه ادبیات.
- شاهین، شهناز، ۱۳۸۲، جایگاه تکرار و لزوم بازنویسی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۴۶، ش ۱۸۹، ص ۱۳۳-۱۴۶.
- شهرنازدار، محسن، ۱۳۸۴، گفت‌وگو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران، تهران: نشر نی.

- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۶۳، شاهنامه، به تصحیحی ژول مول، چاپ سوم، تهران: کتاب‌های جیبی.
- کامو، آلبر، ۱۳۸۷، عصیانگر، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: نیلوفر.
- کراپ، الکساندر، ۱۳۷۷، درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ جهان اسطوره‌شناسی ۱، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۷۲، رؤیا - حماسه - اسطوره، تهران: مرکز.
- کوپ، لارنس، ۱۳۸۴، اسطوره، ترجمه محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- گریمال، پیر، ۱۳۷۶، اسطوره‌های خاورمیانه، ترجمه مجتبی عبدالله نژاد، مشهد: ترانه.
- فریزر، جیمز جرج، ۱۳۸۶، شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- علیزاده، حسین؛ قدیمی، پیمان، ۱۳۹۶، غم‌نومه فریدون، تهران: جوان.
- مسکوب، شاهرخ، ۱۳۹۸، درآمدی به اساطیر ایران، چاپ سوم، تهران: فرهنگ جاوید.
- نورانی، محسن؛ اسماعیلی، احمدرضا، ۱۳۹۷، واکاوی بنیان‌های ادبی و فلسفی در اپراهای واگنر، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۳، ش ۱، ص ۳۴-۲۵.
- واحد دوست، مهوش، ۱۳۸۹، رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی، تهران: سروش.
- هرمن، دیوید، ۱۳۹۳، عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی پیرلوجه، تهران: گام نو.
- یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۷۵، فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی، چاپ دوم، تهران: سروش.
- یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۵۹، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ دوم، تهران: پایا.

معرفی الگوی بهره‌گیری از نقاشی قهوه‌خانه در طراحی محیط بازی رایانه‌ای

پرپسا علیخانی*

دکتر مهدی محمدزاده (نویسنده مسئول) **

دکتر بهروز مینایی بیدگلی ***

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

۲. استاد، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

۳. دانشیار، دانشکده مهندسی کامپیوتر، دانشگاه علم و صنعت، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۶
صفحه ۱۰-۱۴

چکیده

بیان مسئله: در میان صنایع مرتبط با وسایل سرگرم‌کننده برای جامعه، صنعت بازی‌های رایانه‌ای روند پرشتابی داشته است. کودکان، نوجوانان و تمامی افراد خانواده به تناسب سن و علایق خود زمان بسیاری را صرف این بازی‌ها می‌کنند. باتوجه به اینکه در نقاشی قهوه‌خانه مخاطب نقش مهمی در شکل‌گیری نقاشی دارد، به مخاطب آموزش داده می‌شود و داستان‌ها برگرفته از اساطیر ملی هستند، استفاده از آن در طراحی بازی رایانه‌ای که رسانه‌ای متکی به مخاطب و روایت است، موفق به نظر می‌رسد.

هدف: پژوهش حاضر تلاش برای طراحی یک الگو در جهت استفاده از مفاهیم نقاشی قهوه‌خانه شامل بینش، مضمون و تمهیدات بصری در طراحی فضا برای انواع ژانرهای بازی است.

سؤالات: محققان در این پژوهش شامل ۱. نقاشی قهوه‌خانه چه ویژگی‌های شاخصی در بینش، مضمون و تمهیدات تجسمی دارد؟ ۲. از کدام یک از این ویژگی‌ها می‌توان برای ساخت فضای بازی‌های رایانه‌ای بهره برد؟

روش: این مطالعه به روش دلفی انجام شده است. بدین منظور ۴۹ پرسش‌نامه در میان متخصصان حوزه طراحی بازی و آشنا به نقاشی قهوه‌خانه توزیع شد که تنها ۱۶ تن حاضر به همکاری شدند. نظرات این افراد به وسیله پرسش‌نامه محقق ساخته، جمع‌آوری شد. متخصصان می‌بایست با مطالعه دو مفهوم بازی و نقاشی قهوه‌خانه، در صورت موافق بودن با ارتباط این دو مفهوم، فارغ از میزان این ارتباط اقدام به انتخاب نمایند. در ادامه تعداد این توافقات شمارش و میانگین هر ردیف و ستون محاسبه شد.

یافته‌ها: نظرات متخصصان برای استفاده از این نقاشی‌ها در طراحی بازی همگرایی دارد.

نتیجه‌گیری: مطالعه نشان می‌دهد که استفاده از بینش این نقاشی در ژانرهای استراتژی، ماجراجویی و اکشن ماجراجویی موفق‌تر خواهد بود همین‌طور استفاده از مضامین این نقاشی در ژانرهای ماجراجویی، اکشن، اکشن ماجراجویی و نقش‌آفرینی به خوبی عمل خواهد کرد. در حوزه طراحی فضای بازی، استفاده از تمهیدات بصری این نقاشی برای طراحی محیط بازی چندان موفق نخواهد بود.

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، نقاشی قهوه‌خانه، بازی تلفن همراه، طراحی الگو، گرافیک بازی، طراحی گرافیک بازی.



Introducing the pattern of using Ghahve-Khane painting in designing a computer game environment

Parisa Alikhani*¹

Dr. Mehdi Mohammadzade (Author)**²

Dr. Behrooz Minaei***³

1. PhD student in Islamic Arts, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

2. Professor, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

3. Associate Professor, Faculty of Computer Engineering, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

Received: 13/6/2021
Accepted: 17/8/2021
Page 105-120



Abstract

What is the Problem? Among the entertainment-related industries for the society, the computer game industry has had a rapid trend. Children, teens, and the whole family spend a lot of time playing these games according to their age and interests, and the industry market has seen billions of dollars in revenue in recent years. Germany, China and the United States have a large share of this market. In Asia, countries such as Japan and India have achieved great success in this field, but what is the share of national and traditional arts in the graphic design of these games? Given that in Ghahve-Khane painting, the audience plays an important role in shaping the painting, the audience is educated and the stories are taken from national myths, its use in the design of computer games that rely on the media to the audience and the narrator, it seems successful. The purpose of this study is to try to design a pattern to use the concepts of Ghahve-Khane painting, including insight, content and visual arrangements in designing space for a variety of game genres. Researchers' questions in this research include 1. What are the characteristic features of Ghahve-Khane painting in vision, content and visual arrangements? 2. Which of these features can be used to create a computer game space? Is. Researchers have hypothesized that narration and storytelling in this painting, the use of national myths, education and audience participation are the strengths of this painting for designing gameplay and play, and then symbolic, perspective and coloring. The presence of text symbols seems to be useful for graphic design of the game. Method: This study was conducted by Delphi policy-making and numerical method. For this purpose, 49 questionnaires were distributed among experts in the field of game design and familiar with Ghahve-Khane painting, of which only 16 people were willing to cooperate and participate in this research. All specialists are active members of the National Iranian Game Foundation. The opinions of these people were collected by a researcher-made questionnaire. Specialists should study the two concepts of play and Ghahve-Khane painting, if they agree with the relationship between these two concepts, regardless of the extent of this relationship to choose. Then the number of these agreements was counted and the average of each row and column was calculated. After calculating the average of the comments, once again, the results were provided to the experts to review and review, and after final confirmation, the

results were published in the table. Findings: Expert opinions on the use of these drawings in game design are converging. Conclusion: The study shows that using the insight of this painting in the genres of strategy, adventure and action-adventure will be more successful, but not so suitable for the genres of sports, simulation and role-making. Also, using the themes of this painting in the genres of adventure, action, action adventure and role-playing will work well. It will not be successful in the genres of sports, simulation and strategy. In the field of game space design, using the visual arrangements of this painting to design the game environment will not be very successful. Interviewees do not quite agree with its use of visual arrangements in a realistic style, but in their view it would be more effective to use it in abstract and fantasy backs. Also, in terms of visual space layout, this painting is not considered very suitable for computer games. In this study, using the opinion of sixteen experts, the use of Ghahve-Khane painting in terms of insight, content in different game genres was examined and leveled, and then the use of visual Ghahve-Khane painting techniques to design the play space was measured. Currently, due to the lack of stronger resources, the model presented in this study can be used to design the game, but this must be done according to the limitations stated in this model. In other words, this study shows that in some cases there is a lot of agreement among experts, which makes it possible to make that design recommendation with more confidence and power, but in some cases due to disagreement of experts or reasons. Paradoxically, it is necessary to design more carefully and pay more attention to them in future studies. For example, in the design of ambient light or the use of visual arrangements for Ghahve-Khane painting in the design of the menu and introduction page, there is a great deal of disagreement, which can be partly due to the lack of field studies in this field and the theoretical knowledge of designers in He considered one of the two areas of painting and play to be related, which has led to the incompatibility of most experts. Another issue that may have caused this controversy is the lack of familiarity with the concepts of painting and the differences in the perceptions of experts on the concepts presented. Regardless of the cause of these differences, it is

important to note that they are less reliable than other fields. Of course, this does not mean that the findings of these areas are invalid, but only highlights the need for further studies.

Keywords: Iranian painting, Ghahve-Khane painting, mobile game, pattern design, game graphics, game graphic design.

Reference:

- Ahmadrash, R. Daneshmehr, H. Gholami, A. (2013). Representation of the Middle East in computer games, a case study of the Call of Duty game 4. Iranian Association for Cultural Studies and Communication. No. 33. pp. 163-182.
- Akhundi, Z. Afhami, R. (2017). Intertextual reading of pilgrimage photography relations in Holy Mashhad with Ghahvekhane painting. Journal of Islamic Industrial Arts. No. 1. pp. 1-10.
- Alexander, C. (2008). Template language: Cities. Translation: Reza Karbalaei Nouri, first edition, Tehran: Urban Planning and Architecture Studies and Research Center Publications.
- Alexander, Christopher (2007). Architecture and the secret of immortality: the timeless way of building. Translation: Mehrdad Qayyumi Bidhendi, Tehran: Shahid Beheshti University Publishing Center.
- Azamzadeh, M. (2013). General Dictionary of Art. Tehran: Azar Danesh Publications.
- Barati, N. (2018). Features of illustration in making and producing computer games for the Iranian market (with emphasis on the products of the nineties). Supervisor of the theoretical section: Kiarash Zandi. Tehran: Soure University.
- Friedman, Asaf. (2014). The Role of Virtual Design in Game Design. Game and culture. Vol. 10. No. 3. Pp: 291-305.
- Gue, Dawei. Chung, Jeanhun. (2019). A Study of Digital Convergence and Integration Contents Utilizing Ink Painting Technique. Journal of Digital Convergence. Vol. 17. No. 9. Pp: 391-397.
- Hakim, A. Dadvr, A. (2016). A Comparative Study of Religious Narrative in GhahveKhane and Gothic Painting. Negare. No. 47. pp. 94-112.
- Hossein Abadi, Z. Mohammadpour, M. (2016). A Study of the Visual Symbols of Shiite Art in GhahveKhane Painting. Quarterly of Shushtar college of Art. Chamran University. The fifth period. No, 9. Pp. 35-50.
- Hübscher C, Pauwels S, Roth S, Bargas Avila J, Opwis K. (2011). "The organization of interaction

design pattern languages alongside the design process". *Interacting with Computers*. 1-32.

Jones, J., & Hunter, D. (1995). Qualitative research: Consensus methods for medical and health services research. *British Medical Journal*, 311, 376-380.

Linstone, H. A., & Turoff, M. (1975). *The Delphi Method: Techniques and applications*. Reading, Mass: Addison-Wesley Educational Publishers Inc.

Mir Mustafa, H. (2008). *Painting in Ghahv-e-Khane*. Tehran: Kosar Publications.

Nani, B. (2011). Perception, action and empathy in theater. *Afshari translation*. No. 5. pp. 133-144

Nasri Ashrafi, J. Shirzadi Ahudashti, A. (2009). *History of Iranian Art*. Tehran: Narvan Publications.

Pakbaz, R. (2000). *Iranian painting from long ago to today*. First Edition. Tehran: Narestan.

Pedram, Behnam & Hosseini, Mahdi. (2017). "The Importance of Painting in Qajar Dynasty Based on the Sociology Point of View". *Tehran, History Culture and Art Research*. pp: 985-998.

Salingaros, Nikos A. (2000). *The Structure of Pattern Languages*. *Architectural Research Quarterly*, Division of Mathematics University of Texas at San Antonio San Antonio, 1-20.

Salehi, S. (2018). *Investigating the reflection of national identity in the illustration of scientific-educational computer games for primary school children*. Supervisor of the theoretical section: Morteza Afshari. Master of Illustration. Tehran: Shahed University.

Sarikhani, M. (No Date). *GhahveKhane painting in the Qajar period*. *Eternal Heritage*. No. 50. pp.

114-120

Shayestehfar, M. (2009). Reflection of the Ashura incident in the tomb of the four kings and its adaptation to the GhahveKhane painting. *Cultural Research Letter*. No. 43. pp. 45-70.

Soltani, M. Mansoori, A. Farzin, A. (2011). Matching the role of pattern and experience-based concepts in architectural space. *Bagh-e Nazar*, Volume 9, No. 21, pp. 14-3.

Taqwa, L. (2010). GhahveKhane narration and painting - how it is formed and interacts. *The growth of art education*. No. 25. pp. 10-14.

West, B J, Deering, B. (1995). "The Lure of Modern Science". *World Scientific*, Singapore.

Yan, Xian. (2016). *Research on the Design of Game Character with the Chinese Traditional Culture Characteristics*. *International Journal of Business and Social Science*. Vol. 7. No. 4. Pp: 260-264.

Zafarian Rigaki, H. Omidvari, S. Noqsan Mohammadi, M. (2015). *Rereading the pattern in traditional architecture*. *National Conference on Architecture, Civil Engineering and Physical Development*.

Zarei, K. Shamloo, Gh. HamidiManesh, T. (2016). Explain the effective role of GhahveKhane in the formation of GhahveKhane painting. *Archaeological studies of gamers*. No. 5. Second year. Pp. 143-159.

<https://virgool.io/GameWorld/>

<https://www.techopedia.com/definition/24261/mobile-game/>

<http://097531.blogfa.com/post/21/>

<https://www.eghtesadonline.com/n/1Lde/>

<https://www.mordorintelligence.com/>

مقدمه و بیان مسئله

نقاشی قهوه‌خانه، یکی از سنت‌های ارزشمند هنری است که در دوسده گذشته نمود عینی یافته است. خاستگاه و زمینه‌ساز آن، سنت قصه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و تعزیه‌خوانی در ایران بوده است و این در حالی است که پیشینه‌اش به قرن‌ها پیش از پدید آمدن قهوه‌خانه می‌رسد (پاکباز، ۱۳۷۹). این هنر، اساساً هنری است روایی و به سیر داستان یا حماسه در فضای تصویری اهمیت زیادی می‌دهد. علاوه‌بر آن نقاشی قهوه‌خانه یک نوع نقاشی ذهنی و متکی بر احساس و برداشت‌های هنرمند عامیانه از حماسه‌های ملی و مذهبی ایرانیان است. در این هنر، کم‌وبیش عمق‌نمایی وجود دارد، باین‌حال هندسه مناظر و مریا در آن رعایت نمی‌شود و فضا بر اساس موضوع و شخصیت و روایت برنامه‌ریزی شده و از پرسپکتیو مقامی در ترکیب‌بندی آن استفاده می‌شود (همان). آثار این مکتب نقاشی به دلیل عامیانه بودن بیان و زبان بصری آن، با طیف گسترده‌ای از افراد جامعه ارتباط برقرار می‌کرده است. بینش و مضمون به‌عنوان دو فاکتور مهم در نقاشی قهوه‌خانه مبتنی بر گفتمان جامعه، توجه به روایتگری، اساطیر ملی، آشکارسازی حقیقت، صراحت و سادگی هستند و تمهیدات تجسمی نیز بر این اساس پایه‌ریزی می‌شوند.

امروزه یکی از حوزه‌های عمومی که از بیان و زبان تصویری برای جلب مخاطبان به صورت گسترده استفاده می‌کند، حوزه بازی‌های رایانه‌ای است. بر اساس آمارهای ارائه شده ارزش بازار بازی‌های ویدئویی در سال ۲۰۲۰ بیش از ۹۰ میلیارد دلار بوده است. این صنعت ۴۰ ساله، تاکنون توانسته که فروش خود را در یک سال راتا ۱۱۰ میلیارد دلار ارتقا دهد. آلمان، چین و آمریکا در این صنعت پیش‌تاز

هستند (اقتصاد آنلاین، ۱۳۹۷). باتوجه به قدرت گرافیکی و موتورهای بازی کشورهای پیشرفته در این عرصه، به نظر می‌رسد که برای ورود به این میدان، استفاده از فرهنگ بصری غنی ایرانی عاقلانه و هوشمندانه‌تر است. امروزه گرافیک و فضا در اکثر بازی‌های رایانه‌ای در ایران متأثر از عناصر غیرایرانی است. در این صورت چه وجه تمایزی میان یک بازی رایانه‌ای تولید شده توسط تفکر شرقی و غربی وجود خواهد داشت؟

سؤالات ما در این پژوهش این است که ۱. نقاشی قهوه‌خانه چه ویژگی‌های شاخصی در بینش، مضمون و تمهیدات تجسمی دارد؟ ۲. از کدام یک از این ویژگی‌ها می‌توان برای ساخت فضای بازی‌های رایانه‌ای بهره برد؟

پیشینه پژوهش

گو و چانگ (۲۰۱۹). در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تلفیق دیجیتال و محتوای یکپارچه استفاده شده در تکنیک نقاشی مرکب»، به بررسی ویژگی‌ها و معایب نقاشی مرکب پرداخته‌اند. ترسیم واضح اجسام نزدیک، ترسیم تار برای اجسام دور، استفاده از رنگ‌های ظریف و تمرکز بر مفهوم هنری از ویژگی‌های مثبت آن و فقدان حس واقعیت، فقدان اثر نور و سایه از ویژگی‌های منفی آن است. آنان توضیح می‌دهند که هنرمند می‌خواهد طبیعت را از چشم خود نشان دهد تا از چشم دیگران و در انتها نتیجه‌گیری می‌کند که سبک مرکب سه‌بعدی به راحتی انجام نمی‌شود اما به‌عنوان یک صنعت برای تولید محتوا که هنوز باید توسعه یابد، ارزش تحقیق دارد. انیمیشن مرکب سه‌بعدی راهی برای حفظ فرهنگ آسیایی است بنابراین برای انسان مدرن، اثر درمانی دارد و هرگز ارزش تاریخی خود را از دست نخواهد داد. همین‌طور امیدوار هستند که ارزش

تصویرسازی بازی‌های رایانه‌ای آموزشی کودکان دبستانی» با بررسی ۵ شرکت سازنده بازی و مطالعه ۱۱۸ نمونه از ساخته‌های این شرکت‌ها به این نتیجه رسیده است که به علت آشنایی کودکان با فرهنگ غربی و استقبال آنان از تولیدات این فرهنگ‌ها؛ بازار خوبی برای بازی‌هایی با گرافیک و هویت غربی فراهم شده است لذا شرکت‌ها و سازندگان بازی نیز تولیدات خود را بر این تمایلات منطبق می‌کنند و هیچ تلاشی در جهت تولید بازی با هویت ایرانی صورت نمی‌گیرد.

نوآوری پژوهش حاضر در توجه به جنبه‌های گرافیکی و طراحی فضای بازی رایانه‌ای است که در پژوهش‌های داخلی مغفول می‌باشد. همین‌طور توجه به یکی از غنی‌ترین و مردمی‌ترین مکاتب نقاشی در قرون اخیر در ساخت بازی رایانه‌ای، به عنوان یکی از رسانه‌هایی که مخاطب را کاملاً با خود درگیر می‌کند، خود می‌تواند انتخابی بسیار هوشمندانه در موفقیت یک بازی باشد.

روش پژوهش

ارائه الگو در حوزه تحقیقات کاربردی قرار دارد. در فاز اول، مطالعات نظری در جهت کشف شاخص‌ها در نقاشی قهوه‌خانه صورت گرفت. در مرحله بعدی روش دلفی به منظور جمع‌آوری داده‌ها اتخاذ شد. از این روش در نبود داده‌ها و پژوهش‌های پیشین و متقن علمی، وجود اطلاعات علمی متعارض و در مواجهه با موضوعات بسیار پیچیده یا بسیار گسترده استفاده می‌شود (جونز و هانتز، ۱۹۹۵). بنابراین در این پژوهش، پس از کشف شاخص‌ها از دو حوزه بازی و نقاشی قهوه‌خانه، از متخصصان این دو حوزه درخواست شد تا به پرسش‌نامه طراحی شده پاسخ دهند. از میان ۴۹ پرسش‌نامه ارسال شده، تنها ۱۶ نفر اعلام آمادگی در هر دو حوزه و اقدام به پاسخ نمودند. پس از مرحله نخست، دوباره پرسش‌ها تکرار و نتایج مرحله قبل نیز به متخصصان اعلام شد تا میزان موافقت یا عدم موافقت با نتایج و نظرات خود را اعلام نمایند. در نهایت این کار باعث ایجاد همگرایی در نظرات متخصصان شده و فرض می‌شود که این همگرایی - به قول لینستون - به واقعیتی که در دنیای خارج وجود دارد، نزدیک‌تر است و می‌تواند مبنای تصمیم‌گیری باشد (لینستون و توروف،

تجاری استفاده از مرکب در ساخت گرافیک بازی بسیار بالا خواهد بود.

یان، خیان. (۲۰۱۶). در مقاله‌ای با عنوان «تحقیقی درباره طراحی شخصیت بازی با خصوصیات فرهنگ سنتی چینی»، به این موضوع می‌پردازد که فرهنگ سنتی چین، تحولات زمانی و مکانی زیادی را تجربه کرده است و با مدل‌سازی تصویری غنی و معنای عمیق، تأثیر بسزایی در رشد شخصیت بازی مدرن چین و همین‌طور آشنایی جامعه مدرن با هنر سنتی چین دارد. وی ادامه می‌دهد که هر کشوری فرهنگ سنتی خاص خود را دارد و در جامعه متنوع امروز، چگونگی کشف عناصر فرهنگ سنتی و ادغام آنها در بازی، همان چیزی است که طراح بازی باید در نظر بگیرد تا به یک کاراکتر چشمگیر دست یابد.

فریدمن، آسف. (۲۰۱۵). در مقاله‌ای با عنوان «نقش طراحی بصری در طراحی بازی» توضیح می‌دهد که نظریه نشانه‌شناسی یک نیروی محرک در طراحی بازی است. این عناصر مجموعه عوامل بصری یک بازی را توضیح می‌دهند و با آن امکان شناسایی شجره‌نامه بازی فراهم می‌شود؛ بنابراین تصویر به فرد اجازه می‌دهد تا سیستم مرجع فرهنگی را ایجاد کند. وی ادامه می‌دهد که یک بازی موفق، نه تنها به یک گیم‌پلی خوب احتیاج دارد، بلکه باید مهارت بصری را نیز حفظ کند تا احتمال موفقیت داشته باشد.

براتی (۱۳۹۷). در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «ویژگی‌های تصویرسازی در ساخت و تولید بازی‌های رایانه‌ای برای بازار ایران با تأکید بر سال‌های ۹۰ شمسی» به این نتیجه رسیده است که شخصیت‌سازی در بازی‌های ایرانی نسبت به سایر کشورهای هم‌سطح بهتر بوده اما هنوز نسبت به کشورهای قدرتمند در این عرصه، دارای نقاط ضعف در ساختار طراحی و ایجاد تحرک در شخصیت‌ها هستند. فضا اکثراً متأثر از فرهنگ و ادبیات ایرانی است ولی رفتار شخصیت‌ها را نمی‌توان کاملاً مرتبط با ایران دانست. بازی‌ها به لحاظ ابعاد و عناصر بومی ایرانی در چهره‌پردازی، پوشش و آرایه‌ها، فضا سازی و معماری به‌دوراز هویت ایرانی بوده و اکثراً متأثر از یک نمونه خارجی است.

صالحی (۱۳۹۷). در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در دانشگاه شاهد با عنوان «بررسی بازتاب هویت ملی در

۱۹۷۵). جدول ۱، تخصص هرکدام از پاسخ‌دهندگان و فراوانی ایشان را نشان می‌دهد.

این نویسنده در کتاب دیگر خود، چنین می‌گوید که «الگو بیانگر معضل یا مسئله‌ای است که در محیط اطراف به تکرار رخ می‌دهد و هسته راه‌حل آن مسئله را مطرح

جدول ۱: جدول فراوانی پاسخ‌دهندگان و تخصص ایشان.

Table 1: Frequency table of respondents and their expertise.

ردیف	پاسخ‌دهنده	میزان آشنایی با طراحی بازی	ردیف	پاسخ‌دهنده	میزان آشنایی با طراحی بازی
۱	دانشیار و دکترای علوم کامپیوتر	۵	۷	دانشیار و دکترای پژوهش هنر، آشنا با حوزه بازی	۴
۲	استادیار و دکترای فناوری اطلاعات	۵	۸	استادیار و دکترای معماری، آشنا به حوزه بازی	۵
۳	کارشناسی ارشد طراحی بازی	۵	۹	دانشجوی دکترای پژوهش هنر و دارای کارشناسی کامپیوتر	۴
۴	دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک	۴	۱۰	دانشجوی دکترای ارتباطات و دارای لیسانس مولتی مدیا	۵
۵	کارشناسی ارشد پژوهش هنر و گیم	۴	۱۱	کارشناسی ارشد طراحی بازی	۵
۶	دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی	۳	۱۲	کارشناسی طراحی صنعتی و گیم	۵

چهارچوب نظری

الگو و کاربرد آن در طراحی

کریستوفر الکساندر^۱ معمار، نظریه‌پرداز و پدر جنبش زبان الگویی، چنین تعریفی را از الگو ارائه می‌کند. «الگو در آن واحد هم شی است که در عالم حادث می‌شود و قاعده‌ای است که به ما می‌گوید چگونه آن شی را به وجود آوریم و چه وقت باید آن را به وجود آوریم. هم روند است و هم شی، هم وصف چیز زنده‌ای است و هم وصف روندی که آن چیز را ایجاد می‌کند.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۲۱۵).

می‌کند، به گونه‌ای که می‌توان این راه‌حل را بدون تکرار یک شیوه، میلیون‌ها بار به کار گرفت» (الکساندر، ۱۳۸۷: ۶). دارند و فینلی^۲ (۲۰۰۶)، نیز الگو را این گونه تعریف می‌کنند: الگو، شرح یک راه‌حل غیرمستقیم است، برای یک مشکل یا مسئله‌ای که به دفعات در یک زمینه مشخص بروز می‌نماید (هابسچر^۳ و همکاران، ۲۰۱۱: ۲).

در بعضی منابع نیز این تعریف به شیوه متفاوتی بیان شده است که در صورت دقت، به رابطه تنگاتنگ آنها می‌توان پی برد. «الگو، توجه و دلالت بر تجربیات و

1- Christopher Alexander

2- Finlay & Dearden

3- Christian Hubscher

طراحی. وی ادامه می‌دهد که الگوها به صورت تجربی و از روی مشاهدات استنتاج می‌شوند و با تئوری‌های علمی فرق می‌کنند زیرا که در تئوری‌های علمی اصول اولیه‌ای وجود دارند که راه‌حل‌ها از روی آن‌ها مشتق می‌شوند. با وجود اینکه الگوهای کشف شده مبنایی پدیده‌شناسانه به وجود می‌آورند که تئوری‌های علمی می‌توانند از طریق آن پرورش یافته و رشد کنند (سالینگروس، ۲۰۰۰: ۱۱).

درینگ و وست^۱ نیز اضافه می‌کنند که گاهی اوقات الگوها شاید تنها یک حدس عالمانه باشند. در این صورت برای اینکه به عنوان یک الگو شناخته شوند باید به شیوه‌ای علمی انتقادهای شدید و موشکافانه‌ای را پشت سر گذارند. اگرچه الگوها ابتدایی‌تر از علوم هستند ولی در واقع از علوم بسیار گسترده‌تر می‌باشند. یک الگو شاید محل برخورد دو مکانیزم علمی مختلف باشد. هنوز هم بسیاری از الگوها توجیه علمی خاصی ندارند، سایر الگوهای هم که از نظر علمی توجیه شده‌اند در مقایسه با سادگی خود الگوها توضیحات بسیار زیاد و پیچیده‌ای دارند (درینگ و وست، ۱۹۹۵). نگارندگان در بررسی منابع متعدد و مختلف در حوزه‌های وابسته به مفهوم الگو، به

پیش‌دانسته‌های بشری و تأکید بر فرایندهایی است که نمونه‌ها و آثار گذشته و موجود را به منظور تولید آثار پیش‌رو مورد مطالعه قرار می‌دهد» (سلطانی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴).

الکساندر می‌گوید؛ وقتی کسی با کار طراحی مواجه می‌شود، فرصت ندارد که فکر کردن به آن را از هیچ آغاز کند. او به عمل نیاز دارد و باید به سرعت عمل کند. از این رو آنچه می‌کند، تماماً تحت سیطره زبان الگویی است که در آن لحظه در ذهن دارد. البته زبان الگو، به تبع افزایش تجربه شخص، در ذهن او پیوسته در تکامل است اما در آن لحظه خاصی که باید طراحی به وجود آورد، تماماً بر زبان الگویی اتکا دارد که تا آن لحظه در ذهن خود اندوخته است. عمل طراحی او، چه ساده باشد و چه خیلی پیچیده، یکسره از الگوهای که در آن لحظه در ذهن دارد و میزان توانایی‌اش در ترکیب این الگوها برای به وجود آوردن طرحی تازه تبعیت می‌کند. الگوها آن چیزهایی هستند که همواره در یک زمینه مشخص تکرار می‌شوند و در ذهن انسان‌ها اندوخته می‌شوند. علت این تکرار از این واقعیت برمی‌آید که همه مردم زبانی مشترک دارند و هریک از آن‌ها وقتی چیزی می‌سازند، همین زبان عمومی را به کار می‌برند (الکساندر، ۱۳۸۶: ۳۴).

جدول ۲: تأثیر الگو بر طراحی در منابع متعدد Table 2: The effect of pattern on design in multiple sources	
متغیر وابسته	متغیر مستقل
- ارتباط مؤثر بین مخاطب و طرح (الکساندر، ۱۳۸۶؛ الکساندر، ۱۳۸۷؛ سالینگروس، ۲۰۰۰؛ ظفریان و همکاران، ۱۳۹۴) - خلاقیت (الکساندر، ۱۳۸۶؛ الکساندر، ۱۳۸۷؛ ظفریان و همکاران، ۱۳۹۴) - حل مسائل و پیچیدگی‌های طراحی (سالینگروس، ۲۰۰۰؛ الکساندر، ۱۳۸۶؛ الکساندر، ۱۳۸۷) - کیفیت مطلوب طراحی (سلطانی و همکاران، ۱۳۹۱؛ ظفریان و همکاران، ۱۳۹۴) - ماندگاری آثار گذشتگان (ظفریان و همکاران، ۱۳۹۴)	الگو

این نتیجه رسیدند که الگو، بر موارد متعددی در طراحی مؤثر خواهد بود. برخی از این موارد دارای اثر مستقیم و ویژه و برخی دیگر به شکل جانبی تأثیر می‌گیرند؛ لذا با توجه به اهمیت و ارزش هر کدام، متغیرها را در **جدول ۲** دسته‌بندی شده است.

پس از معرفی الگو باید بدانیم که نقاشی قهوه‌خانه دارای چه ویژگی‌هایی است تا بتوانیم در ادامه با بررسی نیازهای گرافیکی یک بازی رایانه‌ای و ظرفیت‌های نقاشی

ثبت الگو

سالینگروس نیز در مورد نحوه دستیابی به الگوها این‌گونه مطرح می‌کند که الگوها هیچ‌گاه ابداع نمی‌شوند و خلاقیت در زمینه کشف الگوها معطوف به تحقیقات و مشاهدات علمی است. اگرچه شاید بتوان برای ترکیب الگوها و مرتب ساختن آن‌ها با هم راه‌های جدید یافت ولی این خلاقیت تنها منحصر به محصولات است که از استعمال زبان الگوها به دست می‌آیند نه از فرایند

قهوه‌خانه به ارائه الگو پردازیم.

نقاشی قهوه‌خانه

نقاشی قهوه‌خانه‌ای اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ و روغنی با مضامین رزمی، مذهبی و بزمی که توسط نقاشان عامیانه و خارج از جریان رسمی نقاشی در نیمه دوم حاکمیت قاجارها در ایران پدیدار گشت (شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۴۷). پاکباز در مورد نقاشی قهوه‌خانه‌ای چنین می‌نویسد: «نقاشی قهوه‌خانه، با جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌نדיده پدید می‌آید و بارزترین جلوه‌هایش را در عصر پهلوی نشان می‌دهد.» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۹). این نقاشی واکنشی بود از سوی نقاشان مردمی که معتقد بودند، می‌توانند از اعتبار ملی و مذهبی گذشته بهره‌مند گردند و به بیان جدیدی در هنرهای تصویری دست یافتند؛ لذا این نقاشی‌ها دارای منشأ دینی یا ملی (رزمی، بزمی و حماسی) است (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۳۰). «این‌گونه از نقاشی آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز اینها) بود. داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآنی و حکایت‌های عامیانه، موضوع اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش، این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می‌داشت، به تصویر می‌کشید» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰). باید دقت کرد که روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه بر مبنای روایت ادبی و تاریخی مدون، بلکه بر مبنای روایت شفاهی عامیانه استوار است؛ بنابراین نه تنها موضوعات و روایت‌های این نقاشی‌ها برای مخاطبان عمومی آشنا بودند، بلکه زبان بصری و بیان هنری آنها نیز برای عموم مردم قابل خوانش و فهم بوده است.

مطالعات حوزه صنعت بازی

مطالعات آکادمیک صنعت بازی در دو دهه اخیر رشد قابل‌توجهی داشته است. اسپین آرسیث از سال ۱۹۹۰م. متون الکترونیکی را به‌مثابه مطالعه سیستم‌های سایبرنتیک پیشنهاد داد و فرامتن‌ها که تنها یک بُعد از متون سایبرنتیک است را سایبرتکست نامید. وی سایبرتکست‌ها را یک جهان-بازی یا بازی-جهان در نظر می‌گیرد که مجموعه زیادی از نشانه‌ها را تولید می‌کند و دارای محیط چند کاربری متن-محور هستند. او در ادامه مطالعات خود، ابعاد هفت‌گانه تحلیل بازی‌ها را پیشنهاد می‌کند که شامل بُعد هستی‌شناسی، بُعد زیبایی‌شناختی، بُعد جامعه‌شناختی/کلینیکی، بُعد سودمندگرایی، بُعد اکتشافی، بُعد انتقادی و بُعد اثباتی است. بُعد زیبایی‌شناختی شامل مطالعه بازی‌ها به‌عنوان یک هنر، تاریخ و تحولات آن و توجه به عناصر بصری پیشنهاد شده است (احمدرش و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۶۶-۱۶۷).

طراحی هنری بازی

ساخت بازی سه بخش اصلی دارد. بخش طراحی روند بازی^۱، بخش طراحی فنی و بخش طراحی هنری. هرآنچه مربوط به ظاهر بازی است در بخش طراحی هنری بازی جای می‌گیرد. تصمیم‌گیری در مورد پالت رنگ، طراحی شخصیت‌ها، طراحی کانسپت‌ها یا طرح مفهومی در این بخش انجام می‌شود. سبک گرافیکی یک بازی ویدئویی از مهم‌ترین موارد در توسعه بازی است. سبک بصری یک بازی اغلب نقش مهمی در تجربه بازی بازیکن دارد و این یکی از مواردی است که بازی را جالب و سرگرم‌کننده می‌کند (تافت^۲، ۱۹۹۰). هنر مفهومی^۳، یا کشیدن طرح‌های مفهومی بازی، طراحی آبجکت‌ها و کاراکترهای سه‌بعدی، طراحی محیط بازی، بافت‌گذاری، طراحی نور و افکت‌های تصویری و طراحی رابط کاربری^۴ از جمله بخش‌های مهم در طراحی گرافیک بازی هستند (virgool.io). اگرچه ثابت شده است که گرافیک جذاب به بازیکنان کمک می‌کند تا علاقه و هیجان خود را نسبت به بازی حفظ کند (رونی^۵،

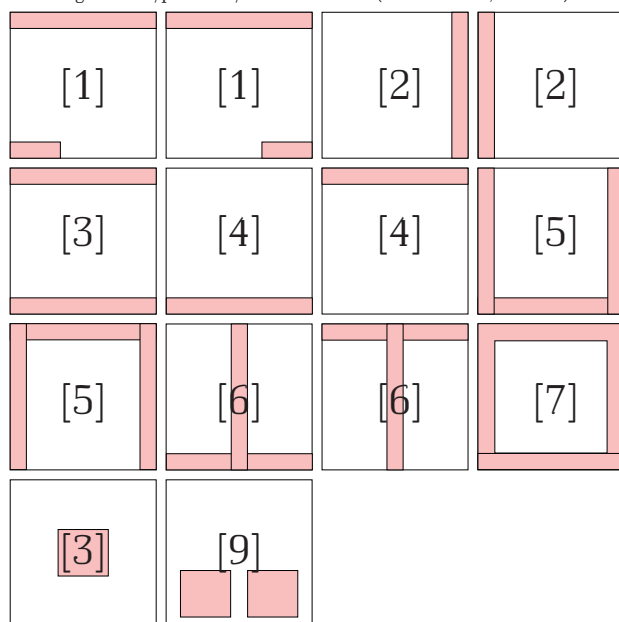
- 1- GamePlay
- 2- Tufte
- 3- Concept Art
- 4- UI (User Interface Design)
- 5- Rooney

جدول ۳: مقایسه ویژگی‌های سه سبک اصلی طراحی گرافیک بازی. Table 3: Characteristics of the three main styles of game graphic design.		
انتزاعی	فانتزی	واقع‌گرایانه
۱- خلاصه و مختصر در بیان گرافیکی ۲- قدرت دادن به مغز مخاطب برای تصویرسازی ۳- قابل اجرا در بازی موبایل ۴- مناسب برای محدودیت‌های سخت‌افزاری و اقتصادی ۵- نداشتن صرفه اقتصادی در فروش ۶- امکان استفاده از فضای ساده پس‌زمینه به عنوان محیط بازی ۷- محدودیت بصری	۱- نمایش قدرتمند اشخاص و اشیاء ۲- برجسته نشان دادن ویژگی‌های مهم ۳- تنوع گسترده در نمایش هنری ۴- جذابیت بازی برای کودکان در مقایسه با سبک رئال ۵- موفق در جلب توجه بازیکن به گیم‌پلی و غوطه‌وری ۶- نامحدود و بی‌زمان در مقابل تغییرات سلاقی گرافیکی ۷- انعطاف‌پذیرترین و متنوع‌ترین سبک در میان این سه سبک	۱- قدرت در نشان دادن داستان پردازی ۲- جذاب و پرفروش ۳- مناسب برای بازی‌های ویدیویی و کامپیوتری ۴- روند دشوار ساخت و طراحی ۵- این سبک شامل دو زیرمجموعه مهم تلویزیون‌گرایی و توهم‌گرایی است

(وایت، ۱۹۹۰). رنگ در طراحی گرافیک کاربردهای بسیاری دارد، از جمله برای برجسته‌گذاری، تأکید، مکان‌یابی، تجزیه و تحلیل، شناسایی، یکسان‌سازی و سرعت حرکت. رنگ توجه را به خود جلب می‌کند و هر آنچه در صفحه رنگی باشد؛ ابتدا مورد توجه قرار می‌گیرد.

تصویر ۱: انواع چیدمان برای موبایل (لی و هی، ۲۰۱۳: ۹).

Figure 1: Types of layouts for mobile (Lee and Hee, 2013: 9).



چیدمان: چیدمان باید بتواند توجه بازیکنان را به بازی جلب کند. این امر می‌تواند با طراحی صفحات ابتدایی

(۲۰۱۲)، این گیم‌پلی و مکانیک بازی است که به‌طور کلی تجربه بازی یک بازیکن و در نهایت موفقیت بازی را دیکته می‌کند (ماسوچ و رابر، ۲۰۰۵). بنابراین برای طراحان گرافیک، ضروری است که یک سبک گرافیکی را انتخاب کنند که از گیم‌پلی پشتیبانی کند، متناسب با تنظیمات باشد و جایی که بازی به راحتی روی پلتفرم مورد نظر خود اجرا می‌شود.

سبک: بسیاری از محققان بازی مانند جاروین^۱ (۲۰۰۹)؛ مک‌لوهین^۲ و همکاران، (۲۰۱۰) و همچنین اسمیت^۳ و همکاران (۲۰۱۵: ۱۴۲). سه دسته مجزا از سبک‌های گرافیکی را یافته‌اند که سال‌ها بر صنعت بازی مسلط شده‌اند. این سبک‌ها شامل انتزاعی، فانتزی و واقع‌بینانه هستند. ویژگی‌های این سبک‌ها در **جدول ۳** آمده است. در کنار سبک، توجه به سه فاکتور تایپوگرافی، رنگ و چیدمان در طراحی یک بازی بسیار مهم است.

تایپوگرافی: مخاطبان هدف، عامل اصلی تأثیرگذار بر انتخاب تایپوگرافی هستند. توجه داشت که قالب، نوع چاپ و نوع طرح، بر اساس مخاطبان هدف متفاوت است. سایر ملاحظات اصلی مربوط به طراحی مربوط به تصمیمات تایپوگرافی، خوانایی است. خوانایی را عوامل مختلفی تعیین می‌کنند. از جمله اندازه تایپ، طول خط، فاصله بین خطوط، اندازه صفحه، نوع کاغذ، نوع تونر/ جوهر، دشواری زبان و سازمان.

رنگ: مانند تایپوگرافی، رنگ توانایی بیان عظیمی را دارد

1- Järvinen

2- McLaughlin, Smith & Brown

3- Egenfeldt-Nielsen, Smith & Tosca

4- Lee, Rhee

قسمت به بخش دیگر، به راحتی انجام شود و از گم شدن بازی کننده جلوگیری نماید. در تصویر انواع چیدمان برای تلفن همراه دسته بندی شده است.

یافته ها

جالب، استفاده از سیگنال هایی مانند دراپ کپ برای اعلام بخش های ابتدایی یا افزودن خط تیره های رنگی به دست آید. طرح پنجره بازیکنان را دعوت می کند تا به بازی نگاه کنند یا قدم در بازی بگذارند. چیدمان ها باید از یک

جدول ۴: ویژگی های خاص نقاشی قهوه خانه (نگارندگان).

Table 4: Special features of Ghahve Khane painting (authors).

نقاشی قهوه خانه	ویژگی ها	مفهوم کلی	مفاهیمی که می توان از آن در طراحی بازی استفاده کرد
بینش	یک ضرورت اجتماعی بر اساس گفتمان موجود در جامعه برای شکل گیری آن وجود داشته است.	پرداختن به مشکلات جامعه	۱. تاکید بر گفتمان اجتماعی
	قهوه خانه مرکز فعالیت اقتصادی طبقات محروم و محل رفع مسائل کار و کارگری، اکثر مسائل جامعه در آنجا مطرح و حل و فصل می شد، محل نقالی، مشاعره و سخنوری، محل بستن قرارداد میان کارگر و کارفرما.	قهوه خانه محل اجتماع عامه مردم	۲. توجه به اساطیر، سنت ها و عقاید جامعه
	حضور فعال مخاطب در طراحی و شکل دهی به معناها و روایت ها (آخوندی و افهمی، ۱۳۹۶: ۴). تخیل ثانویه (نانی، ۱۳۹۱: ۱۴۰-۱۴۱). روایت گری و در نتیجه هم ذات پنداری مخاطب (آخوندی و افهمی، ۱۳۹۶: ۴).	حضور فعال مخاطب	۳. نقش فعال مخاطب در اجرا
	سنت ها، باورها، عقاید دینی و فرهنگ جمعی. مرتبط و متأثر از قصه گوئی و نقالی، وابسته به اجتماع در قهوه خانه (جمع حاضر در قهوه خانه، روشنفکر و اهل تفکر نیز بوده اند).	تابع سلايق و ذوق مخاطب	
	نفی فردیت هنرمند، حضور عنصر خیال و نگاه متفاوت آن به عالم، تجلی صورتهای مثالی و رسیدن به معنا.	ادامه سنت هنری ایران	
کارکرد تعلیمی	دخالت مستقیم نظر نقال یا مرشد در رسم تصاویر (تقوی، ۱۳۹۱: ۱۲).	شیوه استاد-شاگردی	۴. توجه به هنر عامیانه در طراحی
	نقاشی مذهبی؛ سابقه نقاشی عامیانه مذهبی به عهد صفویه و گسترش تشیع مربوط است (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰).	ذات و حقیقت قدسی	
	حفظ و اشاعه هنر مردمی و مذهبی (اعظم زاده، ۱۳۹۲: ۱۳۰). جریانی در جهت اعتراض مردم به شرایط نابسامان زمانه با بازگشت به اسطوره های مذهبی و ملی (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۱۸).	آموزش مخاطب	۵. آموزش مخاطب
کارکرد دینی	شکل گیری بر اساس نیازهای آرمانی، جانب داری از نیروهای خیر (زارعی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۴۹ و ۱۵۱).		
توجه به شمایل ها (Pedram & Hosseini, ۲۰۱۷: ۹۹). تصاویر خیالی و نمادپردازی؛ پایبندی به نقوش سنتی (اعظم زاده، ۱۳۹۲: ۱۳۰). حالت آیینی و آرمانی شمایل ها (حکیم و دادور، ۱۳۹۷: ۹۹).		پایبندی به هنر ملی و سنتی	۶. نمادپردازی ۷. متأثر از هنر ملی

نقاشی قهوه‌خانه	ویژگی‌ها	مفهوم کلی	مفاهیمی که می‌توان از آن در طراحی بازی استفاده کرد
مضمون	اسطوره ملی و تغزلی، مضامین مذهبی و فرهنگ عامه (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲؛ چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵؛ پاکباز، ۱۳۷۹).	اسطوره و دین	۱. توجه به داستان‌های ملی و مذهبی
	تولد جنبش مشروطه، بیداری افکار عامه، رشد و تعالی اندیشه‌های آزادی‌خواه، نقش داستان‌های حماسی و مبارزات آزادی‌خواهانه.	آشکارسازی حقیقت	۲. آشکارسازی حقیقت و آزادی‌خواهی
	سادگی بیان (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲؛ ۱۳۰)، ترکیب روایی متداوم، صراحت در بیان موضوع (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۹۹ و ۱۰۳)، ترکیب رسانه‌های مختلف (متن زبانی، نوشتاری و گفتاری و متن نمایشی، حالات و حرکات نقال، تن صدا و متن تصویری)، وابستگی به روایات مکتوب و شفاهی (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۱۰۴)، شماره‌گذاری پلان‌ها و توالی آنها به جهت بازگو کردن روایت، توجه به سیر داستان یا حماسه در فضای تصویری.	توجه به روایت	۳. روایت‌گری (قصه‌گویی، نقالی و سخنوری) ۴. صراحت و سادگی در بیان ۵. ترکیب روایی متداوم
تمهیدات تجسمی	کادربندی قالب‌گونه،		۱. کادر قالب‌گونه
	ترکیب‌بندی حلزونی در ادامه سنت نگارگری ایرانی، و در مواردی ترکیب‌بندی منتشر.		۲. ترکیب‌بندی حلزونی و منتشر
	شرح مقامی (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۱۰۱)، پرسپکتیو خاص (تقوی، ۱۳۹۱؛ ۱۲)، عدم پرداخت به آناتومی و ژرف‌نمایی (نصری و شیرزادی، ۱۳۸۸؛ ۱۴۶۸).		۳. پرسپکتیو مقامی
	ترکیب فشرده (تقوی، ۱۳۹۱؛ ۱۲)، نداشتن فضای خالی در نقاشی.		۴. فضای فشرده
	نمادپردازی رنگی در الگوی بصری تکرار یکنواخت و درخشندگی رنگی (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۱۰۴)، بیان نمادین رنگ‌ها (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵؛ ۴۰)، بهره‌گیری از فن رنگ‌وروغن (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲؛ ۱۳۰).		۵. رنگ‌پردازی نمادین
	هم‌مکانی، ایجاد حس حرکت مجازی (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۹۹).		۶. هم‌مکانی و حرکت مجازی
	مستمر هم‌زمان (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۹۸)، مستمر غیرهم‌زمان (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۱۰۱).		۷. هم‌زمانی
خط و نوشتار	حضور نشانه‌های نوشتاری (حکیم و دادور، ۱۳۹۷؛ ۱۰۴)، نستعلیق، نستعلیق دست‌نویس، ثلث، نسخ.		۱. حضور نشانه‌های نوشتاری ۲. استفاده از خوشنویسی

از نقاشی قهوه‌خانه در طراحی فضای بازی باید ببینیم که مفاهیم پایه‌ای بینش و مضمون در نقاشی قهوه‌خانه چیست؟ و این مفاهیم برای کدام یک از ژانرها مناسب‌تر هستند؟ لازم به ذکر است؛ علی‌رغم اینکه ژانر در مطالعات بازی دارای اهمیت بسیار زیادی است اما هنوز برسر تعداد و انواع آنها اجماعی صورت نگرفته است. ژانرهای انتخاب

از آنجایی که نقاشی قهوه‌خانه، در ادامه و متأثر از سنت هنری نقاشی ایران با ویژگی‌های خاص آن است و درگیری مخاطب در روایت و فضای نقاشی بسیار مهم است، استفاده از آن برای طراحی فضای بازی، مناسب به نظر می‌رسد. مقصود نگارنده از فضا، طراحی زمینه، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی است. برای طراحی الگویی در جهت استفاده

در ادامه بر سبک بازی و طراحی محیط اثرگذار خواهد بود لذا در ابتدا به ارتباط میان این دو پرداخته شد. باتوجه به اینکه مخاطب در تمامی ژانرها بسیار فعالانه اقدام به تصمیم‌گیری و بازی خواهد کرد (هرچند این تصمیمات از پیش تعیین و پیش‌بینی شده و تنها به شکل ظاهری مخاطب مختار است)، این ویژگی در نقاشی قهوه‌خانه کاملاً با ویژگی ذاتی بازی‌ها در نقش‌آفرینی مخاطب، هم‌راستا است.

بر اساس این نظرسنجی، تاکید برگفتمان اجتماعی در ژانرهای تیراندازی، استراتژی و نقش‌آفرینی شانس بیشتری خواهد داشت و در ژانر ورزشی و شبیه‌سازی چندان موفق نخواهد بود. از دیدگاه متخصصان توجه به اساطیر، سنت‌ها و عقاید جامعه در ژانرهای شبیه‌سازی،

شده در این مقاله به عنوان مهم‌ترین ژانرهای سال ۲۰۲۰ از مقاله‌ای با عنوان "Making sense of genre: The logic of video game genre organization" منتشر شده در همین سال در فصلنامه Games and culture برداشته شده است. برای حصول نتیجه، در ابتدا، نقاشی قهوه‌خانه به دقت از منابع مکتوب و تصویری مطالعه و شاخصه‌های آن از سه حوزه بینش، مضمون و تمهیدات تجسمی استخراج شد. مفاهیم کلی بررسی و مفهومی که بتوان از آن برای طراحی بازی استفاده کرد، انتخاب و دسته‌بندی شد. در ادامه و بر اساس مبانی نظری برای طراحی فضای بازی، ابتدا باید بدانیم که هر کدام از ژانرها، با چه مضامین و بینش‌هایی تناسب بیشتری دارند. برای حصول نتیجه، **جدول ۵ و ۶** طراحی شده است.

جدول ۵: بررسی میزان تناسب بینش در نقاشی قهوه‌خانه با انواع مختلف ژانر بازی
Table 5: Assessing the appropriateness of insight in Ghahve Khane painting with different types of game genres

مفهوم ژانر	تاکید برگفتمان اجتماعی	توجه به اساطیر، سنت‌ها و عقاید جامعه	توجه به هنر عامیانه در طراحی	نمادپردازی	متأثر از هنر ملی	میانگین
استراتژی	۱۲	۱۳	۱۱	۱۵	۱۴	۸۱٫۲۵
اکشن	۱۰	۱۵	۸	۱۱	۸	۶۵
اکشن ماجراجویی	۱۱	۱۲	۱۲	۱۳	۱۱	۷۳٫۷۵
تیراندازی	۱۳	۱۴	۵	۹	۹	۶۲٫۵
شبیه‌سازی	۳	۹	۱۳	۶	۱۱	۵۲٫۵
ماجراجویی	۹	۱۶	۱۳	۱۴	۱۰	۷۷٫۵
نقش‌آفرینی	۱۲	۱۴	۵	۹	۷	۵۸٫۷۵
ورزشی	۰	۹	۶	۱	۳	۲۳٫۷۵
میانگین	۴۸٫۶۱	۷۰٫۸۳	۵۰٫۶۹	۵۴٫۱۶	۵۰٫۶۹	

ماجراجویی و اکشن ماجراجویی، شانس بیشتری برای موفقیت خواهند داشت و در ژانرهای شبیه‌سازی و ورزشی به کمترین میزان خود خواهد رسید. توجه به هنر عامیانه در طراحی نیز در ژانرهای شبیه‌سازی، ماجراجویی و اکشن ماجراجویی بهترین نتیجه را خواهد داشت و در ژانر نقش‌آفرینی چندان موفق نخواهد بود. از دیدگاه

لازم به ذکر است که مؤلفه آموزش مخاطب و نقش فعال مخاطب در اجرا دو مؤلفه‌ای که پیش‌ازین در مطالعات متعددی مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته و در این مطالعه برای جلوگیری از دوباره‌کاری از پرسش‌نامه حذف شده‌اند. باید توجه داشت که بینش و مضامین موجود در نقاشی قهوه‌خانه با انتخاب ژانر بازی مرتبط خواهند بود که

قهوه‌خانه و قابلیت‌های هر کدام از ژانرها و انتخاب ژانرهای متناسب‌تر برای این نوع نقاشی، برای شناخت میزان تناسب ویژگی‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه با خصوصیات ویژه طراحی گرافیک بازی ابتدا باید تفکیک می‌شد که ارتباط میان هر کدام از مفاهیم تا چه اندازه است؟

باید دقت نماییم که انتخاب سبک مناسب به دنبال خود، نوع بافت‌گذاری، طراحی نور و افکت‌های تصویری را خواهد داشت. کادربندی قاب‌گونه، ترکیب‌بندی حلزونی، پرسپکتیو مقامی، فضای فشرده، هم‌زمانی و هم‌مکانی و حرکت مجازی مربوط به بخش چیدمان؛ استفاده از

متخصصان، ژانر استراتژی و ماجراجویی بیشترین قابلیت را برای نمادپردازی دارند و ژانر ورزشی قابلیت چندانی در این زمینه ندارد. در تأثیر از هنر ملی می‌توان به ژانر استراتژی، اکشن ماجراجویی و شبیه‌سازی توجه کرد و ژانر ورزشی از دیدگاه متخصصان قدرت زیادی در این زمینه ندارد. با توجه به مطالعات انجام شده، ژانر استراتژی، ماجراجویی و اکشن ماجراجویی شانس بیشتری برای موفقیت متأثر از بینش نقاشی قهوه‌خانه دارند. در مقابل به ترتیب توجه به اساطیر، سنت‌ها و عقاید جامعه، نمادپردازی، توجه به هنر عامیانه در طراحی، متأثر از هنر ملی و تأکید برگفتمان

جدول ۶: بررسی میزان تناسب مضمون در نقاشی قهوه‌خانه با انواع مختلف ژانر بازی

Table 6: Examining the degree of thematic appropriateness in Ghahve Khane painting with different types of game genres

میانگین	ترکیب روایی متداوم	صراحت و سادگی در بیان	روایت‌گری (قصه‌گویی، نقالی و سخنوری)	آشکار سازی حقیقت و آزادی‌خواهی	توجه به داستان‌های ملی و مذهبی	مفهوم ژانر
۵۰	۳	۲	۹	۱۱	۱۵	استراتژی
۶۵	۹	۷	۸	۱۲	۱۶	اکشن
۶۲٫۵	۸	۰	۱۱	۱۶	۱۵	اکشن ماجراجویی
۵۶٫۲۵	۱۰	۸	۳	۱۳	۱۱	تیراندازی
۳۵	۷	۸	۲	۹	۲	شبیه‌سازی
۸۰	۱۳	۳	۱۶	۱۶	۱۶	ماجرای
۶۲٫۵	۴	۶	۱۶	۱۱	۱۳	نقش‌آفرینی
۳۷٫۵	۱	۷	۸	۲	۱۲	ورزشی
	۳۷٫۵	۲۸٫۴۷	۵۰٫۶۹	۶۲٫۵	۶۹٫۴۴	میانگین

خوشنویسی و حضور نشانه‌های نوشتاری مربوط به بخش تایپوگرافی و رنگ‌پردازی نمادین در بخش رنگ است. این موارد در **جدول ۷** بررسی می‌شود.

مطابق **جدول ۷**، استفاده از نشانه‌های نوشتاری، رنگ‌پردازی نمادین و فضای فشرده در طراحی فضای بازی موفق عمل خواهد کرد اما به‌طور کلی استفاده از این نقاشی در طراحی فضای بازی پریسک خواهد بود چرا که چندان استفاده از آنها از دیدگاه متخصصان، مناسب به

اجتماعی باید در طراحی بازی مورد توجه قرار گیرد. توجه به داستان‌های ملی و مذهبی، بیشترین شانس را برای موفقیت در طراحی بازی به سبک نقاشی قهوه‌خانه در میان تمام ژانرها دارد و در این میان ژانر اکشن کاملاً از شانس بالایی برخوردار است. در مقابل ژانر ماجراجویی، میزان مطابقت بیشتری با مضامین موجود در نقاشی قهوه‌خانه دارد و ژانر ورزشی شانس زیادی برای موفقیت ندارد. پس از بررسی میزان تناسب هر کدام از مفاهیم نقاشی

نظر نمی‌رسد. به لحاظ رنگ‌پردازی و تایپوگرافی مشکل بیشتری دست به طراحی زد و در مطالعات بعدی با توجه

جدول ۷: میزان تناسب ویژگی‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه و گرافیک بازی
Table 7: The proportion of visual features of Ghahve Khanepainting and game graphics

میانگین	رنگ‌پردازی نمادین	استفاده از خوشنویسی	حضور نشانه‌های نوشتاری	هم‌مکانی و حرکت مجازی	هم‌زمانی	فضای فشرده	پرسپکتیو مقامی	ترکیب‌بندی حلزونی و منتشر	کادربندی قاب‌گونه	تمهیدات تجسمی گرافیک بازی
۳۸٫۱۹	۹	۳	۱۰	۶	۲	۷	۷	۶	۵	سبک انتزاعی
۳۷٫۵	۱۰	۸	۶	۳	۲	۸	۸	۶	۳	سبک فانتزی
۲۷٫۷	۳	۹	۶	۲	۱	۱۰	۶	۲	۱	سبک واقع‌گرایانه
۲۵				۲	۲	۵	۷	۶	۲	چیدمان
۶۸٫۷۵	۱۱									رنگ
۵۰		۷	۹							تایپوگرافی
	۵۰	۴۲٫۱۸	۴۸٫۴۳	۲۰٫۳۱	۱۰٫۹۳	۴۶٫۸۷	۴۳٫۷۵	۳۱٫۲۵	۱۷٫۱۸	میانگین

بیشتری به آنها پرداخت. برای مثال در طراحی نور محیط یا استفاده از تمهیدات بصری نقاشی قهوه‌خانه در طراحی منو و صفحه معرفی، اختلاف نظر زیادی وجود دارد که آن را تا حدی می‌توان به کمبود مطالعات میدانی در این زمینه و دانش نظری طراحان در یکی از دو حوزه نقاشی و بازی مرتبط دانست که به ناهماهنگی بیشتر متخصصان انجامیده است. مسئله دیگری که ممکن است باعث این اختلاف نظرها شده، عدم آشنایی کافی با مفاهیم نقاشی و تفاوت برداشت متخصصان از مفاهیم ارائه شده است. فارغ از علت این تفاوت‌ها، مهم این است که میزان اتکاپذیری آنها کمتر از سایر زمینه‌ها می‌باشد. البته این مسئله به معنای بی‌اعتبار بودن یافته‌های این حوزه‌ها نیست، بلکه فقط ضرورت مطالعات بعدی را برجسته‌تر می‌کند.

این پژوهش همانند سایر مطالعات انجام شده با روش دلفی، محدودیت‌هایی داشته است که برای مثال می‌توان به نحوه انتخاب متخصصان، تمایل احتمالی محققان به تحمیل نظرات خود و احتمال تفاوت برداشت متخصصان از مفاهیم اشاره کرد. در این پژوهش تلاش شد تا از برجسته‌ترین متخصصان این حوزه

چندانی وجود نخواهد داشت اما تناسب میان چیدمان با قواعد چیدمان برای بازی و مشکلات انتخاب سبک برای طراح به وجود خواهد آمد. هرچند درصد میانگین سبک انتزاعی بیشتر از سایرین است اما به نظر می‌رسد استفاده از آن در سبک فانتزی نیز بلامانع خواهد بود.

بحث

در این مطالعه با استفاده از نظر شانزده متخصص، استفاده از نقاشی قهوه‌خانه به لحاظ بینش، مضمون در ژانرهای مختلف بازی بررسی و سطح‌بندی و در ادامه استفاده از تمهیدات بصری نقاشی قهوه‌خانه برای طراحی فضای بازی سنجیده شد. در حال حاضر، به دلیل نداشتن منابع قوی‌تری می‌توان از الگوی ارائه شده در این پژوهش در جهت طراحی بازی استفاده کرد اما این کار باید با توجه به محدودیت‌های اعلام شده در این الگو انجام شود. به بیان دیگر، این مطالعه نشان می‌دهد در برخی موارد بین متخصصان توافق زیادی وجود دارد که باعث می‌شود با اطمینان و قدرت بیشتری بتوان آن توصیه را برای طراحی مطرح کرد ولی در برخی موارد به دلیل اختلاف نظر متخصصان یا مطرح شدن دلایل متناقض، باید با احتیاط

استفاده شود، هرچند که به دلیل وجود محدودیت‌های زمانی، مکانی و هماهنگی و همین‌طور مقارن شدن این مطالعات با قرنطینه بیماری کرونا، امکان استفاده از برخی صاحب‌نظران برجسته فراهم نشد. پیشنهاد می‌شود برای پژوهش‌های آتی بر موضوعات زیر توجه گردد.

۱- توجه به طراحی سبک بازی رایانه‌ای متأثر از نگارگری ایرانی.

۲- توجه به طراحی کاراکتر در بازی رایانه‌ای بر اساس نگارگری ایرانی.

۳- توجه به طراحی رابط کاربری بازی رایانه‌ای بر اساس هندسه نقوش.

سپاسگزاری

بدین وسیله از راهنمایی‌های ارزنده آقای دکتر محسن مرآئی در امر روش‌شناسی، تشکر و قدردانی می‌نمایم.

منابع و مآخذ

- آخوندی، زهرا. افهمی، رضا. (۱۳۹۶). خوانش بینامتنی مناسبات عکاسی زیارتی در مشهد مقدس با نقاشی قهوه‌خانه. دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی. سال دوم. شماره ۱. صص ۱-۱۰.
- احمدرش، رشید. دانش‌مهر، حسین. غلامی، احمد. (۱۳۹۲). بازنمایی خاورمیانه در بازی‌های رایانه‌ای، مطالعه موردی بازی ندای وظیفه ۴. انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال ۹. شماره ۳۳. صص ۱۶۳-۱۸۲.
- اعظم‌زاده، محمد. (۱۳۹۲). واژه‌نامه عمومی هنر. تهران: انتشارات سیمای دانش آذر.
- الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۷). زبان الگو: شهرها. ترجمه: رضا کربلایی نوری، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۶). معماری و راز جاودانگی: راه بی‌زمان ساختن. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- براتی، نازنین. (۱۳۹۷). ویژگی‌های تصویرسازی در ساخت و تولید بازی‌های رایانه‌ای برای بازار ایران (با تاکید تولیدات سال‌های نود شمسی). استاد راهنمای بخش نظری: کیارش زندی. کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه سوره.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. چاپ اول. تهران: نارستان.
- تقوی، لیلا. (۱۳۹۰). نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای-چگونگی شکل‌گیری و تعامل. رشد آموزش هنر. شماره ۲۵. صص ۱۰-۱۴.
- حسین‌آبادی، زهرا. محمدپور، مرصیه. (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. دوفصلنامه

دانشکده هنر شوستر. دانشگاه شهید چمران اهواز. دوره پنجم. شماره نهم. صص ۳۵-۵۰.

حکیم، اعظم. دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی روایت پردازی دینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک. نگره. شماره ۴۷. صص ۹۴-۱۱۲.

زارعی، کریم. شاملو، غلامرضا. حمیدی‌منش، تقی. (۱۳۹۷). تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای. مطالعات باستان‌شناسی پارسه. شماره ۵. سال دوم. صص ۱۴۳-۱۵۹.

ساربخانی، مجید. (بی‌تا). نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار. میراث جاودان. سال سیزدهم. شماره ۵۰. صص ۱۱۴-۱۲۰.

سلطانی، مهرداد؛ منصوری، امیر و فرزین، احمدعلی. (۱۳۹۱). تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری. باغ نظر. دوره ۹، شماره ۲۱، صص ۱۴-۳.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۹). انعکاس حادثه عاشورا در بقعه چهار پادشاه و تطبیق آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای. نامه پژوهش فرهنگی. شماره ۴۳. صص ۴۵-۷۰.

صالحی، سپیده. (۱۳۹۷). بررسی بازتاب هویت ملی در تصویرسازی بازی‌های رایانه‌ای علمی-آموزشی کودکان دبستانی. استاد راهنمای بخش نظری: مرتضی افشاری. کارشناسی ارشد تصویرسازی. تهران: دانشگاه شاهد.

ظفریان ریگی، حسین؛ امیدواری، سمیه و نقصان محمدی، محمدرضا (۱۳۹۴). بازخوانی الگو در معماری سنتی. کنفرانس ملی معماری، عمران و توسعه کالبدی.

میرمصطفی، حسین. (۱۳۸۷). نقاشی در قهوه‌خانه. تهران: انتشارات سیمای کوثر.

نصری اشرفی، جهانگیر. شیرزادی‌آهودشتی، عباس. (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران. تهران: انتشارات نارون.

نانی، بنس. (۱۳۹۱). ادراک، گنش و هم‌ذات‌پنداری در تئاتر. ترجمه افشاری. کتاب صحنه. شماره ۵. صص ۱۳۳-۱۴۴.

Friedman, Asaf. (2014). The Role of Virtual Design in Game Design. Game and culture. Vol. 10. No. 3. Pp: 291-305.

Gue, Dawei. Chung, Jeanhun. (2019). A Study of Digital Convergence and Integration Contents Utilizing Ink Painting Technique. Journal of Digital Convergence. Vol. 17. No. 9. Pp: 391-397.

Hübscher C, Pauwels S, Roth S, Bargas Avila J, Opwis K. (2011). "The organization of interaction design pattern languages alongside the design process". Interacting with Computers. 1-32.

Jones, J., & Hunter, D. (1995). Qualitative research: Consensus methods for medical and health services research. British Medical Journal, 311, 376-380.

Linstone, H. A., & Turoff, M. (1975). The Delphi Method: Techniques and applications. Reading, Mass: Addison-Wesley Educational Publishers Inc.

Pedram, Behnam & Hosseini, Mahdi. (2017). "The Importance of Painting in Qajar Dynasty Based on the Sociology Point of View". Tehran, History Culture and Art Research. pp: 985-998.

Salingaros, Nikos A. (2000). The Structure of Pattern Languages. Architectural Research Quarterly, Division of Mathematics University of Texas at San Antonio San Antonio, 1-20.

West, B J, Deering, B. (1995). "The Lure of Modern Science". World Scientific, Singapore.

Yan, Xian. (2016). Research on the Design of Game Character with the Chinese Traditional Culture Characteristics. International Journal of Business and Social Science. Vol. 7. No. 4. Pp: 260-264.

<https://virgool.io/GameWorld> / بازیابی شده در تاریخ ۱۹ آبان ۱۳۹۸

<https://www.techopedia.com/definition/24261/mobile-game> / بازیابی شده در تاریخ ۱۹ آبان ۱۳۹۸

<http://097531.blogfa.com/post/21> / بازیابی شده در تاریخ ۲۹ تیر ۱۴۰۰

<https://www.eghtesadonline.com/n/1Lde> / بازیابی شده در تاریخ ۲۹ تیر ۱۴۰۰

<https://www.mordorintelligence.com> / بازیابی شده در تاریخ ۲۹ تیر ۱۴۰۰



Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



دانشگاه فرهنگستان
موسسه آموزش عالی فردوس
تهران، ایران

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 1 | No. 4 | Spring 2021

- Oral History of Rural and Nomadic Carpet Weaving in Fars Province
Seyedeh Akram Oliyaei Tabaei
- Analysis of Metaphoric Expression of “Deconstruction” in
Type-based Posters (Azad Art Gallery, Tehran, 1390s)
Mahsa Taghavi | Majid Heidari
- A Study of the Sufi Approach to the Paintings of the Royal Session of
Sultan Hussein Bayqara
Fahimeh Saravani
- Comparative study on physical characteristics of Urban walls (Cases
studies: Bala and Paein Khiaban street, Mashhad as well as Tarbiat, Tabriz)
Maryam Talaei | Hadi Motevali Haghighi
- Mythological analysis of A Requiem for Fereydoun written by
Peyman Ghadimi and composed by Hossein Alizadeh
Mohammad Reza Azizi
- Introducing the Pattern of Using Ghahve-Khane Painting in Design-
ing a Computer Game Environment
Parisa Alikhani | Mehdi Mohammadzade | Behrooz Minaei

