



www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317

Online ISSN2717-2775



دانشگاه فرهنگستان
موسسه آموزش عالی فردوس
تهران - ایران

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

سال دوم | شماره ۵ | تابستان ۱۴۰۰



بررسی ترکیب بصری کتیبه‌های پنجره فولادی دوره تیموری موزه آستان قدس رضوی
سجرا اسکندری ثانی

مطالعه تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان در شام و اندلس
ابوالقاسم دادور | الهام اکبری

تبیین فرایند ادراک بصری در نگارگری با رویکرد به نظریه روان‌شناسی گشتالت (مطالعه
موردی: سه نگاره از مکتب هرات شاهنامه بایسنقری)
فرنوش شمیلی | جعفر محمدزاده | فاطمه غفوری‌فر

نقش سینما در آگاه‌سازی مخاطب از طرح‌واره‌های جفری پانگ بر مبنای تحلیل شخصیت
زن فیلم خفگی
افروز کشاویز | حسین اردلانی

تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی (موزه لس‌آنجلس)
مریم متفکر آزاد | محمد خزایی

مقایسه تطبیقی خلوت فردی تا جمعی در مسکن سنتی و معاصر
(نمونه موردی: خانه داروغه و خانه پدر و دختر مشهد)
سیده مریم مجتبوی | کیمیا اسدی







فصلنامه علمی فردوس هنر

زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال دوم، شماره ۵، تابستان ۱۴۰۰
شاپای چاپی: ۲۷۱۷-۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سرمدبیر: دکتر فاطمه کاتب
معاون سردبیر: دکتر داود شادلو
مدیر داخلی: مهندس سیده مریم مجتبوی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان

دکتر رجیعی عسکرزاده طریقه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)
دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده
با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی، دکتر سید حسین مجتبوی، دکتر محمدمهدی 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: ۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳
پست الکترونیکی:
ferdowsehonar@gmail.com - fhja.info@gmail.com
چاپ تداعی:
نشانی دفتر مرکزی: تهران، خیابان جمهوری، نرسیده به خیابان ظهیر الاسلام، کوچه مراغه‌ای، پلاک ۳۴-، تلفن: ۲۱۳۳۹۵۳۵۳۸.

• 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 ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.



Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts
Vol. 2 | No. 5 | Summer 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. Reza Ashrafzadeh

Professor, Islamic Azad University of Mashhad

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Seyed Mousa Dbadj

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

Dr. Reza Sepahvand

Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

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

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Ali Mashhadi

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

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

مطالعه تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان در شام و اندلس	۱۰
نقش سینما در آگاه‌سازی مخاطب از طرح‌واره‌های جفری یانگ بر مبنای تحلیل شخصیت زن فیلم خفگی	۳۲
بررسی ترکیب بصری کتیبه‌های پنجره فولادی دوره تیموری موزه آستان قدس رضوی	۴۸
تبیین فرایند ادراک بصری در نگارگری با رویکرد به نظریه روان‌شناسی گشتالت	۶۲
تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی	۸۸
مقایسه تطبیقی خلوت فردی تا جمعی در مسکن سنتی و معاصر	۱۰۶

Contents

A Study of Luxury in Umayyad Art in Damascus and Andalusia	11
The Role of Cinema in Informing the Audience about Jeffrey Young's Schemes Based on the Analysis of the Female Character in the Suffocation Movie	33
A study of the visual composition of the steel window inscriptions of the Timurid period of Astan Quds Razavi Museum	49
Explaining the Visual Perception Process in Herat School Painting with an Approach to Gestalt Psychology	63
Analysis of Visual Elements of Iranian Carpets in Video Reading Sheikh Safi Carpet	89
A Comparative Comparison of Individual to Collective Privacy in Traditional and Contemporary Housing	107

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی رami پذیرد 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 گردآوری‌شده (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 تیتروهای جداگانه 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 تیترو 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 مبسوط‌تر 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 انجام شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ شده 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، کوتاه‌نوشت‌ها 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 ذکر شده 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 استفاده شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشر شده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت شده 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 جمع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۳-۱. 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 بهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.
- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ 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 دوزبان 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 غیر علمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دوزبان 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 نسخه فارسی با قلم BNazanin ۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخه 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 ۳۰۰ 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 نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛
- ۶- جدول‌ها 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 آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل‌های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می‌شود 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 می‌شود 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 می‌شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل‌های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل‌های 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 فایل‌ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.
- فایل‌های درخواست شده
 - مشخصات نویسندگان
 - فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
 - نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامه نویسندگان برای انتشار اثر)
 - تصویر
 - جدول

پردیسی به رنگ «هنر» و بوی «دانش»

دو مفهوم «هنر» و «دانش» آن قدر در پیوند و ملازم یکدیگرند که به بیان حکیم توس: «هنر جوی و با مرد دانا نشین/چو خواهی که یابی ز بخت آفرین». هرگاه کسانی سنجه در دست در پی تفکیک و تمایز این دو مفهوم بوده‌اند به کلیاتی بسنده کرده‌اند از این دست که: هنر با دل و قلب مرتبط است و دانش با سر و مغز؛ یا این که هنر آفرینشگری است و دانش اکتشاف؛ یا هنر به احساس قوت می‌یابد و دانش به استدلال.

اما مگر نه این که هنرمند و دانش‌ورز در پی شناختن و شناساندن هستند؟ هر دو می‌خواهند دنیای پیرامون خود را بشناسند و بر پایه این شناخت، آفریده‌ای داشته باشند که درک و دریافتشان را بازتاب می‌دهد. هر دو سرگرم واکاوی جهان و بسط خلاقیت هستند. گیرم که یکی بیشتر بر واکاوی جهان درونی تمرکز می‌کند و دیگری بر بررسی جهان بیرونی؛ یکی بر کیفیت در خلاقیت تمرکز دارد و دیگری بر کمیت آن.

نقاش، موسیقیدان، پیکره‌ساز، شاعر و هر هنرمند دیگری با توان حسی و عاطفی خود به شناخت و آفرینشگری می‌پردازد و در آن سو نیز فیزیک‌دان، پزشک، ریاضی‌دان یا هر دانش‌ورز دیگری فعالیت ذهنی خود را به شناخت جهان و قوانین بیرونی و آفرینش توأمان ذهنی و عینی می‌پردازد.

مهم این است که با هر سنجه‌ای بخواهیم بر تمایز و مرزبندی بین این دو مفهوم تأکید کنیم، نمی‌توانیم از همراهی و پیوندشان سر باز زنیم که این دو مؤانستشان بیش از مخالفتشان است.

هنر و دانش هر دو از بطن زیست اجتماعی سر برمی‌آورند و هر دو تسهیل‌گر حیات بشرند. این دو مؤید و همراه یکدیگرند و قرابتشان با هم هنرمندانی خردورز و دانشمندانی هنرورز پدید می‌آورد که بخت‌یاری و بهبود را پیشکش بشر می‌کنند.

قرابت این دو پردیسی را پدید می‌آورد که بزمگاهی دل‌نشان و گلشنی جهلستان است و تا باد چنین بادا.

می‌ماند این درنگ که نظام آموزش عالی در کشور ما و دانشگاه‌ها و مؤسسه‌های آموزشی هنر تا چه حد در تقویت هر دو بال «هنر» و «دانش» کوشیده‌اند و تا چه اندازه در استوارسازی این پیوند کامیاب بوده‌اند؟

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

مطالعه تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان در شام و اندلس

ابوالقاسم دادور^{۱*}

۱. استاد و عضو هیئت علمی رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

الهام اکبری^{۲**}

دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۸/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۹
صفحه ۱-۳۱

چکیده

بیان مسئله: در متون تاریخی و فقهی به تغییر رویه حکومت‌داری در اسلام و گرایش آن از سادگی به سوی تجمل‌خواهی در دوران امویان بارها اشاره شده است و آثار هنری برجای مانده از امویان به صورت مجزا در مطالعاتی پیش‌ازاین مورد بررسی قرار گرفته‌اند ولیکن تا کنون پژوهشی که این آثار را در چشم‌اندازی کلی و از منظر شاخصه‌ای همچون «تجمل‌گرایی» مورد مطالعه قرار دهد انجام نشده است. **هدف:** با توجه به اینکه آثار هنری اسبابی هستند که بشر را در تماس بی‌واسطه با فرهنگ دوره‌های تاریخی قرار می‌دهند هدف از این مطالعه شناسایی جنبه‌های شاهانه و تجمل‌گرایانه حکومت امویان بر اساس آثار هنری آنان است. **سؤالات:** آثار تجمل‌گرایانه امویان کدام آثار هستند؟ و این آثار چگونه پاسخگوی اهداف مالکان خود بوده‌اند؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر از نوع بنیادین بوده و به روش توصیفی-تحلیلی صورت می‌پذیرد. در مرحله نخست متون تاریخی و دینی به روش تحلیل محتوایی مطالعه شده و سپس آثار هنری برجای مانده از امویان اعم از آثار معماری و آثار موزه‌ای به روش تحلیلی-توصیفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: بررسی‌ها نشان داد که روحیه تجمل‌پرستی امویان را می‌توان در دمشق و اندلس، از طریق آثار برجای مانده از آنها پی گرفت. این آثار گاه از طریق عظمت و بزرگی و هزینه‌هایی که مصروف آنها شده مثل مساجد همچون قبه‌الصخره و جامع دمشق و قرطبه و گاه از طریق نوع کارکرد آنها همچون کاخ‌ها و حمام‌های سلطنتی و یا به واسطه خطوط و نشانه‌های تصویری بکار رفته بر روی آنها، سلطنت‌طلبی و تجمل‌گرایی امویان را نمودار ساخته‌اند.

کلیدواژه‌ها: امویان، دمشق، اندلس، مساجد، کاخ‌ها، سفال اموی، ظروف عاجی.



* a.dadvar@alzahra.ac.ir

** e.akbari@alzahra.ac.ir

A Study of Luxury in Umayyad Art in Damascus and Andalusia

Abolghasem Dadvar*¹

1. Abolghasem Dadvar, professor of Archeology and History of Art Alzahra University, Tehran, Iran

Elham Akbari**²

2. Elham Akbari. Phd student. Comparative and analytical history of Islamic arts. Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 17/11/2021
Accepted: 29/1/2022
Page 11-31

Abstract

Mu'awiyah became the caliph in 41 AH after the Rashidun caliphs and initiated the Umayyad rule in Syria. Of course, the Umayyad dynasty began in 18 AH (during the Caliphate of Umar) in this part of the Islamic world and the Umayyad dynasty in Syria ended in 132 AH. The Umayyad dynasty was founded in 138 AH by one of their survivors, Abdul Rahman Dakhil, in Spain in 138 AH, and continued until 422 AH. The Umayyad rulers and caliphs of Spain, like their Syrian ancestors, sought to have fun.

With the beginning of the Umayyad dynasty after the Rashidun caliphs, the way of governing in Islamic civilization changed and moved away from the simplicity of life and equality and brotherhood that was in the beginning of Islam. Many historical books refer to the luxurious and monarchist nature of this family, which according to historical documents can be considered the legacy of their ancestors, Mu'awiyah, and some artworks that left from this period are also different from other periods in terms of luxury. Some of these works are so in conflict with the beliefs, religion and character of Islam that some scholars have called them blasphemous art that have never been repeated in the history of Islamic art. The Umayyad artefacts have been studied separately in previous studies, but so far no research has been done to study these works from the perspective of features such as "luxury".

Therefore, considering that artworks are tools that put human beings in direct contact with the culture of historical periods, the purpose of this study is to identify the royal aspects of Umayyad rule based on their artworks. Accordingly, the purpose of this study was to examine the works of art of the Umayyads in Syria and Andalusia in terms of displaying their luxurious aspects and to find out how and in what way these works met the goals of their rulers.

The questions that we want to answer are these: What are the most important works of Umayyad art? and What are the luxuries of the Umayyad dynasty? And how did

these works achieve the goals of their owners? In this article, to answer these questions, at the first stage, Historical and religious books were studied, and then their content was analyzed, In the second step, the Umayyad artworks, including Architectural structures and artworks kept in museums, were studied and analyzed. Studies show that the spirit of luxury of the Umayyad can be seen from Damascus to Andalus, through their surviving artworks.

The Umayyad dynasty is the period of the construction of huge and glorious mosques that have been used for a lot of money. These mosques are called royal mosques in art history books. Mosques such as the Dome of the Rock in Jerusalem, the Grand Mosque in Damascus and the Cordoba Mosque are examples of such mosques. Through those mosques, the Umayyads displayed the power and glory of their empire. The elements that were added to the mosques, such as the "minbar" (pulpit) and the "maqsoorah" and the "mihrab" (altar), are related to showing the position and authority of the Umayyad caliphs. In addition to mosques and their elements, royal palaces and baths have survived from the Umayyad period. The decorations inside these structures, including paintings and sculptures, all reflect the Umayyad luxury character. After the collapse of the Umayyad rule in Syria, their aristocratic character continued in Spain by their survivors. The construction of a magnificent mosque full of decorations in Cordoba demonstrates this. The construction of palaces in Spain continued so much that now the best Islamic palaces such as Madinah Al-Zahra and Al-Hamra are preserved in this land. Manifestations of Umayyad luxury can also be identified in their other works of art. The use of the word "king" to mean king on Spanish pottery and the presence of motifs such as portraits of musicians, singers, and dancers on works of art also reflects the way the Umayyad rulers lived and how they spent their leisure time. The presence of perfumers in the hands of the king and the presence of musicians next to them are all symbols of royalty and luxury.

Keywords: Umayyad, Damascus, Andalusia, mosques, palaces, Umayyad pottery.

References

Abdullah bin Muslim bin Qutayba (1958), *Imamate*

and Politics, Cairo: Chap Taha Muhammad Zaini

References:

Abedini, Abolfazl (2010), "From the Divine Government of the Prophet to the Inherited Reign of Mu'awiyah", *Afaq-e-Din Quarterly*, No. 1, pp. 68-49

Al-Maqri, Ahmad ibn Muhammad (1988), *the goodness of the fresh branch of Andalusia*, Muhaqqiq Ihsan Abbas, Beirut: Dar Sader

Ameri, Jafar Morteza (1980), *Al-Sahih: the biography of the Great Prophet*, Qom

Azraqi, Muhammad ibn Abdullah (1994), *The news of Mecca and its relics*, by the efforts of Rushdie Saleh, Mecca: Maktab al-Thaqafa

Balazuri, Abul-Hassan Ahmad ibn Yahya (1988), *Fotouh Al-Buldan*,

Brand, Barbara (1996), "The West of the Islamic World", *Surah Andisheh*, No. 70, pp. 95-83

Brand, Barbara (2004), *History of Islamic Art*, Translator: Mahnaz Afshar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies

Chelongar, Mohammad Ali and Asghari, Parvin (2013), "Social Consequences of Muslim Presence in Andalusia", *Quarterly Journal of Islamic History*, No. 56, pp. 152-127

Cresswell, Kiel Archibald Cambron (2014), *A Passage on Early Muslim Architecture*, Translated by Mehdi Golchin Erfani, Tehran: Matan

Diamand, S.M. (1986), *Handicrafts Guide*, Translator: Abdullah Faryar, Tehran: Elmi Farhangi

Dodds, J.D (1990), *Al Andalus: The art of the Islamic Spain*, New York: The Metropolitan Museum of Art

Ettinghausen, Richard and Grabar, Oleg (2015), *Islamic Art and Architecture, Vol.1*, Translator: Yaghoub Azhand, Tehran: Samt

Grabar, Oleg (2000), *The Formation of Islamic Art*, Translator: Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies

Helen Brand, Robert (2014), *Islamic Architecture: Form of Function and Meaning*, Translator: Baqer Ayatollahzadeh Shirazi, Tehran: Rozaneh

Hugh, John and Henry Martin (1989), *Stylistics of the Art of Architecture*, Translator: Parviz Varjavand, Tehran: Elmi Farhangi

Ibn A'tham Kufi, Mohammad Ibn Ali (1955), *Al-Futuh*, Translator: Ahmad Ibn Mostofi, edited by Gholamreza Tabatabai Majd, Tehran: Elmi

Farhangi

Ibn Faqih, Ahmad Ibn Muhammad (1995), Al-Boldan, correction: Yusuf Al-Hadi, Beirut: Alam Al-Kitab

Ibn Jawzi, Jamal al-Din Abd al-Rahman (1983), Zad al-Masir fi Elam al-Tafsir: Increased path in the science of interpretation, part five, third edition, Beirut: Islamic School

Ibn Khaldun, Abd al-Rahman (2003), Introduction by Ibn Khaldun, vol. 1, Translator: Mohammad Parvin Gonabadi, tenth edition, Tehran: Elmi Farhangi

Imamuddin, S.m (1981), Muslim Spain, Leiden, E.J, Brill

James, Devid (1974), Islamic Art, Hamyln publishing group limited

- Kohnel, Ernest (1969), Islamic Art, translated by Houshang Taheri, Without Place: Mashal e Azadi

- L.P. Harvey (2005), Muslims in Spain, 1500 to 1614, The University of Chicago Press

- Maghdasi, Abu Abdullah Muhammad bin Ahmad (1983), Ahsan Al-Tagaseem fi - - Ma`rifat Al-Aqalim, Translator: Alinaqi Waziri, Tehran: Authors and Translators Company

- Masoudi, Ali Ibn Hussein (2003), Murwj al- zhahab va maeadin aljawahir, Volume 1, Translator: Abolghasem Payende, Tehran: Elmi Farhangi

- Mohammad Ibn Umar Ibn Qutah (1991), History of the Conquest of Andalusia, Translator: Hamid Reza Sheikhi, Mashhad: Astan Quds

- Mohammadi Jurkuyeh, Ali (2002), "The defeat of Muslims in Andalusia, a great - lesson", Rawaq e Andisheh, No. 15, pages 87- 96

- Olague, Ignacio (1986), Seven Centuries of Ups and Downs of Islamic Civilization in Spain, Translator: Nasser Movffaghian, Tehran: Shabaviz

- Pin Saint, John (2000), Understanding Greek Mythology, Translator: Bajlan -Farrokhi, Tehran: Asateer

- Rice, David Talbot (1996), Islamic Art, Translator: Mah Malek Bahar, Tehran: Elmi Farhangi

- Samani, Seyyed Mahmoud and Khezri, Seyyed Ahmad Reza (2012), "Comparative study of the fields and stages of Umayyads gaining power after Islam", Quarterly - Journal of the History of Islamic Culture and Civilization, No. 9, Third Year, pp. 138-115

- Tabari, Mohammad Ibn Jarir (1975), History of Tabari, Volume 9, Translator: - Abolghasem Payende, Tehran: Asateer

Translation, Introduction and Note: Mohammad Tavakol, Tehran: Noghreh

Vaziri, Alinaghi (2008), General History of Illustrated Arts, Tehran: University of Tehran

Watt, Monontagmari (1980), Islamic Spain, Translator: Mohammad Ali Taleghani, Tehran: Book Translation and Publishing Company

Yaghoubi, Ahmad Ibn Ishaq (2003), Yaghoubi History, Translator: Mohammad Ebrahim Ayati, Tehran: Elmi Farhangi

Zahabi, Shams Al-Din Abu Abdullah (1405), Biography of the Nobles, Part 8, Investigator: A group of investigators under the supervision of Sheikh Shuaib Al-Arnaout, third edition: Al-Resala Foundation

Zamani, Abbas (undated), The Impact of Sassanid Art on Islamic Art, Tehran: General Directorate of Writing, Ministry of Culture and Arts

Zargari nejad, Gholam Hossein (2004), Imam Hussein Movement and Karbala Uprising, Tehran: Samt

Zarrin koob, Abd al-hossein (1983), Bamdad e Islam, Tehran: Amir kabir

مقدمه

با روی کار آمدن امویان پس از خلفای راشدین، نحوه حکومت‌داری در تمدن اسلامی تغییر و از آرمان‌های صدر اسلام همچون ساده‌زیستی و برابری و برادری فاصله گرفت؛ لذا از آن دوران می‌توان با عنوان دوران سلطنت امویان یاد کرد. در بسیاری از کتب فقهی و تاریخی به منش تجمّل‌خواهی و سلطنت‌طلبی این خاندان اشاره شده است که با توجه به روایات و اسناد تاریخی می‌توان آن را میراث اجداد آنها و از همه مهم‌تر معاویه دانست. در کنار این متون، آثاری نیز از این دوران برجامانده که می‌توانند در جایگاه شاهد، گواهی بر این امر باشند. برخی از این آثار چنان با عقاید و آیین و منش اسلام منافات دارند که برخی محققین آنها را هنری کفرآمیز لقب داده‌اند که هیچ‌گاه در تاریخ هنر اسلامی تکرار نشده‌اند. حتی برخی از عناصر شکل‌گرفته در معماری مساجد این دوره نیز بی‌ارتباط با خوی سلطنت‌طلبی امویان نیستند. براین اساس هدف این تحقیق بر این امر استوار بوده که آثار هنری دوران امویان را در شام و اندلس از منظر نمایش جنبه‌های تجمّل‌اتی آنها مورد بررسی قرار دهد و دریابد که این آثار چگونه و از چه طریقی پاسخگوی اهداف حاکمان خود بوده‌اند.

در این راستا در کنار مطالعه متون تاریخی موجود اعم از منابع دست‌اول و دست‌دوم، آثار هنری برجسته باقی‌مانده از این دوران نیز مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت که در میان متون دست‌اول به سخنان ابن خلدون بیش از دیگران ارجاع داده شده است چرا که وی در جایگاه یک تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس نه تنها آداب و سنن رایج در ادوار مختلف، از جمله سده‌های اولیه را بیان و تحلیل نموده، بلکه ویژگی‌های حکومت‌ها را نیز در اوج و افول آنها مورد نقد و بررسی قرار داده که از این منظر بسیار با مطالعات

صورت‌گرفته در این تحقیق هم‌راستا است. این مطالعه نشان داد، آنچه که در متون دینی و تاریخی در رابطه با امویان و خصلت‌های تجمّل‌گرایانه آنان آمده با آنچه که در قالب آثار هنری در دوره حکومت آنها پدیدار گشته، مطابق است.

پیشینه تحقیق

مطالعات در مورد امویان در دو گروه تاریخی و هنری بدین صورت انجام شده است. در مورد نحوه به حکومت رسیدن امویان، عابدینی (۱۳۸۹) طی یک مقاله با عنوان "از حکومت الهی پیامبر (ص) تا سلطنت موروثی معاویه" و سامانی و خضری (۱۳۹۱) تحت عنوان «بررسی تطبیقی زمینه‌ها و مراحل دستیابی امویان به قدرت پس از اسلام» ضمن اشاره به چگونگی به حکومت رسیدن امویان به سلطنتی بودن حکومت آنها هم اشاره کرده‌اند. بشیر و جانی‌پور (۱۳۸۸) هم شخصیت معاویه را در کلام امیرالمؤمنین و اکاوی کرده‌اند و چلونگر و اصغری (۱۳۹۳) «پیامدهای اجتماعی حضور مسلمانان در اندلس» را به بحث گذاشته‌اند. هیلن برنر (۱۳۹۳)، باربارا برنر (۱۳۷۵ و ۱۳۸۳) و اتینگهاوزن و گرابار (۱۳۹۴) نیز هریک در تحقیقات خود به معماری امویان پرداخته‌اند و واژه «مساجد سلطنتی» در این مقاله از ایشان وام‌گرفته شده است. رهبری، خسروی و محمدی (۱۳۹۵) هم در مقاله خود «سیری در تاریخ معماری اسلامی» ساخت کاخ‌های عظیم در دوره امویان را ناشی از تجمّل‌گرا بودن آنان می‌دانند. اخوت، لیلیان، زمانی (۱۳۸۹) هم در طی کتابی با عنوان «معماری و باغ‌سازی اسپانیا در دوران اسلامی» ضمن برشمردن کاخ‌ها و سازه‌های مسلمانان در اندلس به جلوه‌های تجمّل‌گرایانه این بناها هم اشاره کرده‌اند. گلیان (۱۳۸۹)، زهره تفضلی و عباس‌علی تفضلی (۱۳۸۷) و چلونگر و عباسی (۱۳۸۷) نیز هریک در مقالات خود بخشی از هنرهای ظریفه در اسپانیا اعم از سفالینه‌ها، منسوجات و

دمشق و توابع آن را به زیر فرمان داشت (بلاذری، ۱۳۶۷، ۲۰۳) و در زمان عثمان بواسطه فتوحات بسیاری، حوزه تحت نفوذ خود را بسیار گسترده تر کرد. از جمله فتوحات معاویه می‌توان به فتح ارمنیه، فتح قبرس، فتح جزیره رودس، فتح سقلیه و شکست قسطنطین اشاره کرد (همان، ۳۰۸-۲۸۶). بنی‌امیه در زمان عثمان نفوذ بسیار زیادی در حکومت و سیاست پیدا کردند چراکه وی بسیاری از عمال را معزول کرده و آن ولایات را به بنی‌امیه که پسران عم و خویشان او بودند سپرد (ابن‌اعثم، ۱۳۷۴، ۳۱۶) و در نهایت عثمان که خود فردی اشرافی، ولی با سابقه اسلامی بود با اقدامات خود حکومت اسلامی را قدم به قدم به سوی حاکمیت اشرافی قریش نزدیک کرده و عملاً او بود که نردبان و سکوی پرش معاویه برای رسیدن به حکومت را مهیا کرده بود (سامانی و خضری، ۱۳۹۱، ۱۲۸-۱۲۷). سخنان بنی‌امیه در محافل خصوصی‌شان نقش عثمان را در به سلطنت رسیدن بنی‌امیه هرچه بهتر آشکار می‌سازد: قدرت پس از تیم و عدی (قبیله‌های ابوبکر و عمر) از آن شما (بنی‌امیه) شد، پس آن را همچون گوی در میان خویش دست به دست کنید و پایه‌های آن را در بنی‌امیه استوار سازید که این قدرت (اسلام) جز نوعی سلطنت، چیزی نیست و از نظر من (ابوسفیان)، بهشت و جهنم معنایی ندارد... (عامری، ۱۴۰۰، ج ۴، ۳۷۰) و در نهایت معاویه بود که خلافت را به سلطنت موروثی تبدیل کرد (زرین‌کوب، ۱۳۶۲، ۱۱۷).

تجمل‌پرستی میراث به جای مانده از معاویه

جاه‌طلبی و سلطنت خواهی در میان امویان را می‌توان میراث اجداد آنها از جمله شخص معاویه دانست. آنچه که متون تاریخی و دینی بر آن گواهی می‌دهند، تجمل‌پرست بودن اوست که این امر هم بی‌ارتباط با تربیت اشرافی او نیست. چراکه بنی‌امیه و یا در نگاه کلان، قریش در پیش از اسلام هم از موقعیت اجتماعی بالایی برخوردار بوده‌اند (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۳۱۵) (ازرقی، ۱۴۱۵، ج ۱، ۱۱۵). خوی اشرافی معاویه همان هنگام که در شام بالباس پادشاهی و بالبهت و شکوه فراوان به ملاقات عُمر رفت به خوبی نمایان شد و همین امر موجب شد که عمر به وی خطاب کند که: ای معاویه آیا به روش کسریان گراییده‌ای؟ (ابن‌خلدون، ج ۱، ۳۸۹). معاویه نخستین کس در اسلام بود که نگهبانان و پاسبانان و دربانان گماشت و پرده‌ها آویخت و منشیان نصرانی استخدام کرد و از مقرری زکات گرفت و خود روی

ساخته‌های عاجی آنان را معرفی کرده‌اند. مطالعه پیش‌رو هر دو وجه تاریخی و هنری دوران امویان را به صورت موازی مورد مطالعه قرار داده و به دنبال مطابقت دادن میان آنچه که در متون تاریخی آمده با آنچه که در آثار هنری آنان ثبت شده بوده است.

روش تحقیق

در این مقاله برای پی‌بردن به ابعاد اشرافی‌گری امویان، ابتدا کتب تاریخی از جمله تاریخ یعقوبی، الفتوح، فتوح البلدان، مقدمه ابن‌خلدون و تاریخ طبری و غیره مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت و در کنار آنها مقالاتی نیز که مربوط به تاریخ امویان و معاویه است هم مطالعه شدند. در مرحله دوم از طریق کتب و مقالات مرتبط با تاریخ هنر امویان، کاتالوگ‌های منتشر شده و آثار محفوظ از این دوران در موزه‌هایی چون متروپولیتن، والترز و موزه باستان‌شناسی مادرید، آثار انتخاب و مورد بررسی و مطالعه قرار گرفتند و در نهایت نموده‌های تجمیل‌گرایانه در هر یک از آثار معرفی و بیان شده است.

امویان و حاکمیت اشرافی آنان بر سرزمین‌های اسلامی

بنی‌امیه از نسل امیه، اکبر بن شمس بن عبدمناف بن قصی هستند و نسبشان در جد سوم پیامبر (ص) یعنی عبدمناف با بنی‌هاشم به هم می‌رسند. ولیکن در متون تاریخی همواره از عداوت میان بنی‌هاشم و بنی‌امیه سخن رانده شده است و بر اسلام ستیزی بنی‌امیه تأکید شده است تا آنجا که برخی همچون ابن جوزی، واژه «الشجره الملعونه» را در سوره اسراء آیه ۶، اشاره به قوم بنی‌امیه می‌داند^۱ (ابن جوزی، ۱۴۰۳، ج ۵، ۵۴) و یا امیر مؤمنان علیه السلام با صراحت در باره بنی‌امیه می‌فرماید: «قَوَّالِذِی فَلَقَّ الْحَبَّةَ وَبَرَأ النَّسَمَةَ مَا أَشْلَمُوا وَ لَکِنْ اِشْتَسَلَمُوا وَ اَسْرُوا الْکُفْرَ فَلَمَّا وَجَدُوا اَعْوَاناً عَلَیْهِ اَظْهَرُوهُ» قسم به خدایی که دانه را شکافت و پدیده‌ها را آفرید، آنان اسلام را نپذیرفتند، بلکه به ظاهر تسلیم شدند و کفر خود را پنهان داشتند، آن‌گاه که یاورانی یافتند آن را آشکار ساختند (نهج البلاغه، نامه ۱۶). با گذشت زمان تاریخ بر این سخن صحه گذارد و در نهایت این معاویه بود که توانست با سیاست خود دودمان امویان را جایگزین خلافت راشدین کرده و بر کل سرزمین‌های اسلامی سلطه یابد. معاویه در زمان عُمر تمام

تخت نشست و مردم در زیردست او، دیوان خاتم را تأسیس کرد و دست به ساختمان زد و ساختمان گچ‌کاری کرد و مردم را در ساختنش بی‌مزد بکارگماشت و مال‌های مردم را مصادره کرد (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۶۶-۱۶۵) و از سعید بن مسیب نقل می‌کنند که گفته: خدا معاویه را چنین و چنان کند چه او نخستین کس است که این امر (حکومت‌داری) را به صورت پادشاهی بازگرداند (همانجا). از آنجاکه تن‌آسای از مقتضیات طبیعی کشورداری (پادشاهی) است و این عادات رفته‌رفته در نسل‌های تازه رسوخ می‌کند و آنان در فراخی معیشت و تجمل‌خواهی پرورش خواهند یافت و بدان خو خواهند گرفت (ابن‌خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۳۲۳) لذا می‌توان تجمل‌پرستی را میراث معاویه برای نسل‌های پس از او دانست و حاصل این جاه‌طلبی چیزی جز تجدید حیات اشرافیت عربی نبود (زرگری نژاد، ۱۳۸۳، ۵۵-۵۴).

حکومت امویان در شام و اندلس

معاویه بن ابی‌سفیان خلیفه اول امویان، در سال ۴۱ هجری مقام خلافت را پس از خلفای راشدین از آن خود ساخت و آغازگر حکومت امویان در شام شد. سرزمینی که وی از دوران خلافت عمر، در جایگاه والی شام در آن حضوری پر رنگ داشت و در واقع می‌توان گفت که خلافت بنی‌امیه در این بخش از جهان اسلام از سال ۱۸ هجری (دوران خلافت عمر) آغاز شده بود. چهارده تن در این خاندان خود را خلیفه مسلمین خواندند و دوران حکومت بنی‌امیه در شام در سال ۱۳۲ ق با شکست مروان بن محمد به پایان رسید.

حاکمیت امویان پس از سال ۱۳۲ هجری توسط یکی از بازماندگان آنها، "عبدالرحمن داخل" در سال ۱۳۸ هجری به اندلس رسید هرچند که از سال ۹۲ هجری مسلمانان در این سرزمین حضور داشتند^۲. عصر والیان (۹۲ ق-۱۳۸ ق)، دوره امویان اندلس (۱۳۸ ق-۴۲۲ ق)، عصر ملوک الطوائفی (۴۲۲ ق-۴۷۹ ق)، دوره مرابطون (۴۷۹ ق-۵۴۳ ق)، دوره موحدون (۵۴۳ ق-۶۳۲ ق) و خاندان بنی نصر (۶۳۲ ق-۸۹۷ ق) شش دوره حکمرانی مسلمانان در اسپانیا را شامل می‌شوند (چلونگر و اصغری، ۱۳۹۲، ۱۲۹). در تاریخ ۸۹۷ هجری با پیمان صلح ابوعبدالله محمد بن علی با فرناندوی پنجم، غرناطه و تمامی اندلس به تصرف مسیحیان درآمد و این‌گونه هشت قرن حکمرانی مسلمانان در اسپانیا پایان یافت^۳. امرا و خلفای اموی اسپانیا که در قرطبه (کوردوبا)

مستقر شده بودند، همانند نیاکان سوری خویش به دنبال عشرت‌طلبی و کامجویی بودند (برند، ۱۳۷۵، ۸۳) تا آنجا که برخی محققین مهم‌ترین آسیبی که گریبان‌گیر حکومت مسلمین در اندلس شد و موجب سقوط آنها گردید را تفرقه و فساد اخلاقی آنها دانسته‌اند (محمدی جورکویه، ۱۳۸۱، ۹۴).

تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان

در این بخش به بررسی آثاری همچون مساجد، قصرها، ظروف عاجی و سفالین و منسوجات، در جهت نشان دادن روحیه تجمل‌پرستی امویان پرداخته شده است. بررسی‌ها در دو بخش کلی معماری و هنرهای ظریفه صورت گرفته است. بخش معماری خود در دو شاخه معماری امویان در شام و اندلس ارائه شده است.

۱- معماری امویان (۱۳۲-۴۰ هجری) در شام و اطراف آن

در این بخش معماری امویان در سه بخش مورد مطالعه قرار گرفته است ۱- عناصر معماری مساجد اموی ۲- مساجد سلطنتی امویان ۳- کاخ‌ها و سازه‌های غیرمذهبی امویان (۱۳۲-۴۰ هجری) در شام و اطراف آن

عناصر معماری مساجد اموی

مساجد باشکوه و با عظمت امویان عناصری چون شبستان محوری، مقصوره، محراب و منبر را به معماری اسلامی معرفی نمود. برخی محققین این عناصر را در معماری مساجد امویان به کارکردهای سلطنتی آنها نسبت می‌دهند که اینک به‌مرور بیش‌ازپیش جنبه مذهبی پیدا کرده‌اند (اتینگ‌هاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۳۲) برای مثال سواره شبستان محوری مسجد دمشق و نیز همتایان آن را در بیت المقدس و مدینه را به آداب سلطنتی امویان نسبت داده و اشاره می‌کند که این ویژگی که اول بار در مساجد سلطنتی امویان ظاهر شده و بارها مورد تقلید قرار گرفته است از تأکید بر منطقه خاص حضور شاه منبعت شده و از تخت‌خانه قصر تقلید شده است (همان، ۳۰) و در تاریخ آمده، نخستین کسی که مقصوره را برگزیده معاویه بوده هنگامی که وی مورد سوءقصد قرار گرفته است و سپس خلفای دیگر در مقصوره نماز خوانده‌اند و این به‌منزله سنتی شده است برای باز شناختن سلطان از دیگر مردم در هنگام نماز و این‌گونه آداب و رسوم هنگامی پدید می‌آید

است و می‌تواند به‌عنوان یک ابزار سیاسی بکار گرفته شود (هیلن برنر، ۱۳۹۳، ۷۳). تبدیل ساختمان کلیساها به مساجد وجوه این پیام را روشن‌تر می‌سازد برای مثال مسجد جامع دمشق بر روی کلیسای یوحنا بنا شد و برای ساختن مسجدالاقصی در بیت‌المقدس از بعضی از قسمت‌های کلیسای ژوستینیان استفاده شد (کونل، ۱۳۴۷، ۱۴) در محل بنای مسجد حلب هم پیش‌تر کلیسایی منسوب به هلنا برپا بوده است (ابن‌شحنة، ۱۴۰۴ق، ۶۱-۶۲) و در کل مساجد سلطنتی امویان (از جمله قبه‌الصخره، مسجد جامع دمشق، مسجدالنبی و مسجدالاقصی) حامل پیام مبارزه‌طلبی آنها با عالی‌ترین کلیساهای مسیحیان گشت (هیلن برنر، ۱۳۹۳، ۷۳). این تحول تجمل‌گرایانه در معماری اموی در مقایسه با سادگی مساجدی که در سال‌های ابتدایی بعد از ظهور اسلام بنا شده‌اند بیش‌ازپیش نمایان می‌شود.^۴

از نخستین بناهایی که در دوره اموی و به دست عبدالملک ساخته شد، قبه‌الصخره در حرم شریف است. برخی معتقدند که این مسجد در هنگام فتح اورشلیم ساخته شده (جان هواگ و هانری مارتین، ۱۳۶۸، ۲۶) و (وزیری، ۱۳۸۷، ۲۱۴) ولی اغلب پژوهشگران تاریخ ساخت آن را زمان عبدالملک می‌دانند (رایس، ۱۳۷۵، ۷). (برنر، ۱۳۸۳، ۲۴). (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۲۰) و (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۲۳). عبدالملک مسجدی را بنا کرد که صفت اولین مسجد سلطنتی امویان را به خود اختصاص داده است. وی این مسجد را با اهداف سیاسی بنا کرد چراکه تلاش بسیار کرد تا مردم بجای کعبه و حجرالاسود (که آن هنگام در تصرف زبیریان بود)، صخره داخل این مسجد را طواف کنند و برای نیل به این هدف به حدیثی از پیامبر که می‌فرمایند: «بار سفر بسته نمی‌شود مگر به سه مسجد، مسجد، مسجد من (مسجدالنبی)، مسجدالحرام و مسجد بیت‌المقدس» تأکید داشت (یعقوبی، ج ۲، ۱۳۸۲، ۲۰۴-۲۰۵). قبه‌الصخره، جزء نخستین مساجد است که از سادگی مسجدهای نخستین فاصله گرفت. مقدسی هنگام توصیف گنبد قبه‌الصخره اظهار می‌دارد که همانند آن را در اسلام ندیده و در جهان شرک نیز نشنیده است (مقدسی، ۱۳۶۱، ج ۱، ۲۳۸). گنبد بزرگ و طلایی‌رنگ این بنا (حدود ۲۰ متر قطر و ۲۵ متر ارتفاع)، از ویژگی‌های منحصر به فرد این مسجد در زمان خود محسوب می‌شود. ابن‌فقیه که گنبد را در سال ۲۹۰ق دیده، آن را گنبدی سربی با روکش طلا وصف کرده

که دولت‌ها به مرحله عظمت و توانگری و تجمل‌خواهی می‌رسند مانند کلیه کیفیات جلال و شکوه پادشاهی (ابن‌خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۵۱۵-۵۱۴). یعقوبی هم ساخت مقصوره در مسجد را سال ۴۴ هجری و به دستور معاویه می‌داند (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۵۲). محراب هم اول بار در مساجد اموی ظاهر شده است (کونل، ۱۳۴۷، ۱۳) و بورکهارت در این باره می‌گوید: محراب به معنای دقیق کلمه جایگاهی مقدس نیست، چرا که التزام به وجودش در اجرای نماز وجود ندارد (بورکهارت، ۱۳۹۳، ۱۲) همو محراب را برگرفته از محراب کلیساها می‌داند (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۳۴) و برخی دیگر همچون اتینگهاوزن و گرابار معتقدند که علت استفاده از محراب در مساجد تأکید بر مقام جانشینی پیامبر که دارای معنای تلویحی خلافت و سلطنت است، بوده (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۳۱). از دیگر عناصر مساجد منبر است و ابن‌خلدون واژه منبر، سریر و تخت و کرسی را در کنار هم بکار برده و آن را این‌گونه وصف نموده که عبارت است از تخته چوب‌های برپا کرده با اریکه‌های برهم نهاده‌ای است که سلطان بر آن نشیند درحالی‌که بلندتر از اهل مجلس قرار می‌گیرد و در بلندی با آنان برابر نیست و این شیوه پادشاهان پیش از اسلام و دولت‌های غیرعربی بوده و دولت‌ها آن را به کار نمی‌برند مگر هنگامی که به مرحله عظمت و توانگری و تجمل‌خواهی برسند مانند کلیه شئون ابهت و جلال پادشاهی که در این مرحله پدید می‌آید و نخستین کسی که سریر را در اسلام بکار برده معاویه است و سپس دیگر پادشاهان اسلامی از او پیروی کردند (ابن‌خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۴۹۸-۴۹۷). برخی از مورخین هنر نیز منبر را آشکارا نماد نمایش اقتدار خلیفه می‌دانند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۳۱). یعقوبی اشاره می‌کند که معاویه در سال ۴۴ حج گزارد و همراه خویش منبری از شام آورد و آن را نزد در کعبه بنهاد و او نخستین کس بود که در مسجدالحرام منبر گذاشت (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۵۱) همچنین معاویه می‌خواست تا منبر رسول خدا (ص) را از مدینه به شام ببرد اما مردم مدینه دست به اعتراض زدند و از این کار ممانعت کردند (همان، ۱۷۴).

مساجد سلطنتی امویان

هیلن برنر اشاره می‌کند که بنیادهای امپراتوری اموی یک‌بار و برای همیشه این بنیان را گذاشت که مسجد بالقوه بیش از یک محل عبادت و کانون زندگی اجتماعی

و موقعیت هر مسجد در شهری که ساخته می‌شد، روشن می‌شود (هیلن برنر، ۱۳۹۳، ۶۸). در تاریخ آمده که چون معاویه به ولایت شام رسید خواست تا کلیسای یوحنا را به مسجد دمشق اضافه کند ولی منصرف شد و پس از آن عبدالملک هم کاری از پیش نبرد تا اینکه ولید خود کلنگی برداشت و دیوارهای کلیسا را خراب کرد و آن را به مسجد افزود (بلادری، ۱۳۶۷، ۱۸۱-۱۸۰). در مورد شکوه مسجد جامع دمشق همان بس که در تاریخ آمده که ولید بن عبدالملک عایدی چند سال سوریه و نیز بار ۱۸ کشتی طلا و نقره حمل شده از قبرس را علاوه بر ابزار و مکعب‌های موزائیکی که پادشاه رومی‌ها به عنوان هدیه فرستاده بود صرف آن کرده است (مقدسی، ۱۳۶۱، ش ۲۲۲). مسجد جامع دمشق همچون همتای پیشین خود، قبه الصخره، مملو از تزیینات موزائیکی است و کمتر درخت یا شهر معروف است که بر آن دیوارها نقاشی نشده باشد (مقدسی، ۱۳۶۱، ۲۲۱) (تصویر ۲). نتیجه هم‌نشینی شکوه و عظمت و ظرافت و زیبایی در این مسجد آن شده که در تاریخ از آن به عنوان یکی از بناهای زیبا و شگفتی‌آور جهان یاد شود (همان). از دیگر مساجدی که ولید بر شکوه آن افزود تا اقتدار خود را به نمایش بگذارد، بازسازی مسجد النبی بود. به گزارش طبری، وی برای بنای مسجد از قیصر روم استمداد کرد و او یک صد هزار مثقال طلا، یک صد کارگر ماهر و چهل بار موزاییک برای ولید فرستاد (طبری، ج ۹، ۱۳۵۳، ۴۵) و مقدسی الگوی آن را برگرفته از الگوی دمشق می‌داند (مقدسی، ۱۳۶۱، ۱۱۶). کار ساختمان مسجد از سال ۸۸ هجری آغاز و در سال ۹۱ هجری پایان یافت در این زمان، تزیین

است (ابن فقیه، ۱۴۱۶، ۱۵۱). مسجد مملو از تزیینات غنی موزاییکی است (تصویر ۱) که تأثیرات تزیینات ساسانی در آن مشهود است (رایس، ۱۳۷۵، ۱۱-۱۰) و (زمانی، بی تا، ۲۲). در سقف‌هایش چهار هزار تکه چوب و هفتصد تیر رخام و بر بام آن چهل و پنج هزار تکه سرب بکار رفته است (مقدسی، ۱۳۶۱، ج ۱، ۲۳۹). از دیگر تزیینات این بنا، استفاده از جواهراتی چون پلاک‌های سینه، گردن بند، سنجاق و گوشواره به صورت تصریع کاری در آن است. گرابار این جواهرات را نشانه‌های تقدس، ثروت، قدرت و حاکمیت می‌داند (گرابار، ۱۳۷۹، ۶۴-۶۳) و برخی دیگر این‌گونه تعبیر می‌کنند که آنها پیرایه‌های تشریفاتی شاهانی بودند که مغلوب اسلام شده بودند و همچون نشانه‌های افتخار از در دیوار عمارات خاص اسلامی آویزان بودند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۲۳). گرابار این احتمال را هم داده که این جواهرات در قبه الصخره شاید صرفاً نذری بوده باشند (گرابار، ۱۳۷۹، ۷۱). ویژگی‌های برشمرده شده از قبه الصخره، آن را یک سازه کاملاً تجملی و سلطنتی معرفی می‌کند تا آنجا که این احتمال داده شده که شاید آن در نظر امویان مفهوم یک پرستشگاه سلطنتی، با امعان نظر به مفهوم ضمنی سلیمانی از راه بازنمایی درختان بهشت‌گونه داشته است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۲۰).

ولید که جانشین پدرش عبدالملک شد کاملاً به نقش مؤثر معماری در تبلیغات واقف بود و برنامه ساختمانی ولید صرفاً ساخت بناهای کاربردی نبود بلکه آنها متضمن مفاهیم سیاسی و نمادین هم بودند که این امر مهم باتوجه به هزینه‌های اجرای آنها، سرعت عملیات ساختمانی



تصویر ۲: تصاویر کاخ‌ها و شهرها در تزیینات موزاییکی در مسجد جامع دمشق، دوران امویان شامی. مأخذ تصویر: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL:sy;Mon01;en

Figure 2: Images of palaces and cities in mosaic decorations in the Great Mosque of Damascus, the Umayyad period. Image source: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL:sy;Mon01;11;en



تصویر ۱: تصویر گلدان‌های ساسانی در تزیینات موزاییکی در قبه الصخره در بیت المقدس، دوران امویان شامی. مأخذ تصویر: <https://www.asriran.com>

Figure 1: Image of Sassanid vases in mosaic ornaments on the Dome of the Rock in Jerusalem, the Umayyad period. Image source: <https://www.asriran.com>



تصویر ۴: بخشی از نقاشی‌های دیوار حمام قصیر عمره در اردن، دوران امویان شامی. مأخذ تصویر: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL:jo;Mus01;51;en

Figure 4: Part of the wall paintings of the Qusayr al-Umrah bath in Jordan, during the Umayyad period. Image source: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL:jo;Mus01;51;en



تصویر ۳: سی و یک طرح کاملاً انتزاعی در کف حیاط مجموعه خربه المفجر، در اردن، دوران امویان شامی. مأخذ تصویر: <http://qodsna.com>

Figure 3: Thirty-one completely abstract designs on the floor of the courtyard of the Al-Mufjar Complex, in Jordan, during the Umayyad period. Image source: <http://qodsna.com>

(مسعودی، ج ۲، ۱۳۸۲، ۱۹۹) و ولید بن یزید هم که مشهور به شراب‌خواری و عیاشی است (همان، ۲۱۷). مطالعه شخصیت امیران اموی نشان می‌دهد که اغلب آنان دلبستگی و شیفتگی بسیار به می و پایکوبی و موسیقی داشته‌اند (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۲۸).

اغلب کاخ‌های امویان، در جایگاه سازه‌هایی تجمل‌گرایانه، در خارج از شهرها و در بیابان‌ها بنا شده است. برخی معتقدند چون شهرها در معرض سرایت انواع بیماری بوده، آنها از آنجا دوری می‌کردند (هاشتاین و دیلیس، ۱۳۸۹، ۶۰) و برخی سبب گزینش چنین مناطقی را مرتبط با خوی بیابان‌نشین بودن اعراب دانسته‌اند. شاید یکی دیگر از دلایل گزینش این مناطق را بتوان، تلاش آنها برای مخفی نگاه داشتن اعمال خود از چشم مسلمانان دانست. میل به کاخ‌سازی از زمان معاویه آغاز و تا نسل‌های پس از آن ادامه یافت. چنانچه در تاریخ آمده که روزی عبدالله بن عمر نزد معاویه رفت، معاویه گفت: ای ابو عبدالله، کاخ ما را چگونه می‌بینی؟ ابو عبدالله گفت: اگر از مال خدا باشد از خیانتکاران و اگر از مال خودت باشد از اسراف‌کاران هستی (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۶۶). علاوه بر معاویه، اغلب بزرگان و سردمداران هم عصر او نیز دارای قصرها و خانه‌های اشرافی بودند. سعد بن ابی وقاص قصری در ده میلی مدینه داشت و تا هنگام مرگ همانجا اقامت داشت (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۷۳). از جمله کاخ‌های مهم امویان که در بیابان‌های اردن واقع شده است می‌توان به قصر خزانه، القسطال، خربه المفجر، المشتی، قصیر عمره، الحلابت اشاره نمود. دو مجموعه به نام‌های الحیر شرقی و الحیر

مسجد به این صورت انجام گرفت: ستون‌های سنگی تراش‌خورده با روکش‌های فلزی، دیوارهای بلند و مزین به نقوش گچ‌کاری، کاشی‌کاری دیوارها، برپایی مقصوره‌ها، نقاشی سقف و تزیین آن با چوب ساج و جایگزینی بنایی مستحکم و سنگی به جای خانه‌های گلی رسول خدا (ص) و خلاصه اینکه مسجد پیامبر تبدیل به ساختمانی شد که تا آن زمان در جزیره العرب نظیر نداشت (جعفریان، ۱۳۷۹، ۲۶۳-۲۶۲).

کاخ‌ها و سازه‌های غیرمذهبی امویان (۱۳۲-۴۰ هجری) در شام و اطراف آن

دوره اموی چه در سوریه و اطراف آن و چه در اسپانیا در تاریخ اسلام به دلیل غنای شگفت‌انگیز هنر غیرمذهبی، غیرمعارف است. بورکهارت هنرهای پدیدآمده در دوره اموی را آشکارا کافرانه و دنیوی می‌داند و تأکید می‌کند که مانند آن در قلمرو اسلام هیچگاه دیگر تکرار نشده است و آثار هنری که زینت‌بخش کوشک‌های شکاری و کاخ‌های زمستانی امیران اموی بوده را سرمشق‌هایی از شرک می‌داند (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۲۸). در متون تاریخی بسیار به خوی و خصلت عشرت‌طلبانه این امیران اشاره شده است. برای مثال عثمان، کوفه را از ولید بن عقبه (از بنی‌امیه) به خاطر شراب‌خواری وی، باز ستاند (ابن اعثم، ۱۳۲۴، ۳۱۶ و ۳۳۱) و عبدالله بن عمر با یزید بن معاویه بیعت نکرد چرا که او با میمون‌ها و سگ‌ها بازی می‌کرد و شراب می‌نوشید و آشکارا فسق می‌کرد (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۶۰). داستان دلدادگی و هرزگی یزید دوم هم که زبان زد است

غربی هم در سوریه واقع شده‌اند. در برخی از این کاخ‌ها و یا مجموعه‌ها اطلاعات کتیبه‌ها به مبالغ هنگفتی که برای ساخت آنها صرف شده، اشاره شده است. مثلاً در کتیبه‌ای به سال ۱۰۷ هجری، در قصر الحیر شرقی (احتمالاً همان زیتونیه هشام) چنین اطلاعاتی آمده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۳۷). شکوه و عظمت این بناها همگی بیان‌کننده میزان ثروت و قدرت امپراتوری اموی است. حمام که اعراب آن را از اشکال عالی تجمل می‌دانستند اغلب مزین‌ترین بخش در این مجموعه‌ها را به خود اختصاص داده است و این‌خلدون بنیان‌نهادن حمام‌ها را منوط به تجمل‌خواهی و ناز و نعمت توانگری می‌داند (ابن‌خلدون، ج ۲، ۱۳۸۲، ۷۴۶). قصرهای اموی که به لحاظ اندازه و گنجینه متفاوت بودند طبق هنجارهای زمانه، قلعه و حمام را به جایگاه‌هایی برای زندگی اشرافی تبدیل کردند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۱). چنانچه اغلب سازه‌های به‌جامانده از آنها دارای حمام‌هایی سلطنتی هستند. برای مثال مهم‌ترین بخش قصر عمره، حمام آن است که به‌صورت تخت خانه‌ای با یک تالار سه‌بخشی باسیلیکایی، پشتخان و دو اتاق جانبی ساخته شده است و یا تماشایی‌ترین موزاییک‌ها در خربه المفجر در تالار حمام آن است که در آنجاسی و یک طرح کاملاً انتزاعی که همگی با مضامین کهن سروکار دارند را می‌توان مشاهده کرد (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۱-۴۰) (تصویر ۳).

از جمله تزیینات در این کاخ‌ها نقاشی‌هایی با مضامین بزم و طرب است که صحنه‌هایی از اوقات فراغت درباریان را به نمایش می‌گذارند. بورکهارت نقش‌های تاک که در آنها جانوران خیالی و راستین نگاشته شده‌اند را در قصر المشتی به‌گونه‌ای یادآور اندیشه و آیین دیونیسوسی (ایزد شراب و زراعت انگور)^۲ می‌داند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۱). تالار قصر عمره هم مملو از نقاشی‌هایی است که صحنه‌های عاشقانه، بازی‌های دریایی، شکار و رقصندگان و... را به تصویر کشیده است (تصویر ۴). قصر عمره یکی از نمونه‌های نادر هنری خصوصی و آمیزه‌ای از مضامین منابع گوناگون از ریخت‌شناسی شاهانه گرفته تا ذوق شخصی در وقایع محلی است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۵).

از دیگر تزیینات در این کاخ‌ها، پیکره‌ها هستند. برای مثال دیوارهای بنای عظیم قصر المشتی با مجسمه‌های فراوانی تزیین شده بوده (کونل، ۱۳۴۷: ۱۹) که قسمت اعظم آن امروزه در موزه برلین نگهداری می‌شود. در میان

این پیکره‌ها، چهار پیکره شاهی هم به چشم می‌خورد. پیکره خلیفه در دروازه خربه المفجر شاهی را همراه دو شیر نشان می‌دهد و در قصر عمره شاهی را می‌بینیم که بر تخت نشسته و ملازمی با مگس‌پران در یک طرف و ملازمی با لباس فاخر در طرف دیگر ایستاده است و یا در قصر الحیر غربی مردی تاج بر سر ایستاده است. به عاریت گرفتن مضامین شاهی در آثار هنری امویان با چند موضوع ارتباط دارد، یکی تقلید این مضامین از شرق آن‌هم از راه سلطنت‌های ایرانی که تحت سیطره مسلمانان درآمده بودند دوم اینکه آنها با اعمال امویان (سلطنت‌خواهی آنان) تطابق داشته است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۳). بخش عمده‌ای از پیکره‌ها در این کاخ‌ها، مجسمه‌های برهنه و نیمه برهنه رقاصان و نوازندگان و خنیاگران و خدمتگزاران هستند که به بهترین نحو و بی‌واسطه روحیه عشرت‌طلبی و تجمل‌خواهی صاحبان آنان را بر هر بیننده‌ای نمایان می‌سازند.

۲- معماری امویان (پس از سال ۱۳۸ هجری) در اندلس

نظام حکومتی امویان اندلس از نظام سالهای آخر حکومت بنی‌امیه در شام تقلید شده بود (اخوت، لیلیان، زمانی، ۱۳۸۹: ۲۷). لذا آنان فعالانه در پی خلق جایگزین‌هایی برای جبران ارزش‌های باشکوه از دست داده خویش در سوریه بودند. خلفای اموی اندلس به پیروی از اجداد شامی خود، جنبه‌های پیروزمندانه حکومتشان را در نمایش جلوه‌های معماری می‌دیدند. چنانچه مسجد قرطبه هیچگاه از سبک و طرح مسجد سوری دمشق عدول نکرد (کونل، ۱۳۴۷: ۱۶-۱۵) و یا مناره اموی مسجد قرطبه تجسد هوشیارانه‌ای از شیوه‌های اموی شامی است (هیلن برند، ۱۳۹۳: ۱۲۸). همچنین وجود قوس‌های دو طبقه و نعل اسبی شکل که از شاخصه‌های مسجد قرطبه است پیش از آن در مسجد جامع دمشق قابل مشاهده است. این تقلید و همانندی شاید تلاشی آگاهانه برای بیدار کردن افتخارات نابود شده امویان سوریه بوده است (همان، ۷۰) چنانچه می‌بینیم که عناصر معماری امویان شامی، در اسپانیا آنچنان ریشه دوانده که پس از تشکیل دولت جدید امویان در آنجا، ادامه فعالیت‌های هنری تضمین می‌گردد (کونل، ۱۳۴۷: ۱۲) تا آنجا که قرطبه در تضادی آگاهانه نسبت به بغداد احساس می‌کند که باید هنوز سه قرن تمام، سنت‌های دمشق را در هنر رعایت کند (همان).



تصویر ۶: بخشی از مدینه الزهرا، در اسپانیا، دوران امویان. مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 31)

Figure 6: Part of Al-Zahra Medina, in Spain, Umayyad period. Image source: (Dodds, 1992, 31)

درخواست کرده تا استاد مرقع کار برایش بفرستد (همان، ۱۲). محراب با چندین ردیف کتیبه که حاوی آیات قرآنی به خط کوفی است و نقوش اسلیمی درهم تنیده، بسیار بدیع و زیبا مزین شده است.

سنت ساختن کاخ و قصر هم پس از سقوط حکومت امویان در شام، در اندلس توسط بازماندگان اموی ادامه یافت. اسپانیا از لحاظ داشتن کاخ در جهان اسلام بی نظیر است و کاخ‌هایی را با بالاترین درجه اهمیت در خود حفظ کرده است که عبارت‌اند از مدینه الزهرا، الحمرا، الجعفریه در زاراگزا و الکازابا در سویل (هیلن برند، ۱۳۹۳، ۴۴۴). قدیمی‌ترین کاخ در اسپانیا که کوشکی در خارج از قرطبه است و احتمالاً توسط عبدالرحمن اول در بدو ورود به قرطبه برپا شده است منیه الرصافه نام داشته که یادآور شهر محبوب سوری پدر بزرگ خلیفه‌اش بود و از ویژگی‌های سوری این کاخ کوچک این بود که در اینجا باغ با گیاهان سوری آکنده بود و کاخ اصلی دیگر در قرطبه بود که دمشق نام داشت. گویا قرار بود که این وابستگی روحی به سوریه به عنوان ویژگی پایدار حاکمان اموی اسپانیا باقی بماند (همان). کاخ‌های اندلس کم و بیش مستقیماً از سوریه دوران اموی نشئت گرفته‌اند مثلاً کاخ الجعفریه در زاراگزا معماری‌اش شبیه به المشتی (کاخ دوران اموی در اردن) است (اخوت، لیلیان، زمانی، ۱۳۸۹، ۷۸).

یکی از مهم‌ترین کاخ‌های امویان در اسپانیا مدینه الزهرا است (شهری با چندین کاخ) (تصویر ۶) که توسط عبدالرحمن سوم به سال ۳۲۴ هجری قمری کمی پس از آن که عنوان خلیفه را به خود داده بود ساخته شد و گویا این کاخ بازگو کننده آرزوها و اشتیاقات شاهانه او بوده است



تصویر ۵: محراب مسجد قرطبه، در اسپانیا، دوران امویان. مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 20)

Figure 5: Altar of the Cordoba Mosque, in Spain, Umayyad period. Image source: (Dodds, 1992, 20)

پس از ورود مسلمانان به اسپانیا، مساجد بسیاری در آنجا برپا شد ولیکن هیچکدام یارای برابری با مسجد قرطبه در شکوه و در تزیینات را ندارند. مسجد قرطبه در کنار دیگر مساجد سلطنتی امویان که پیش‌تر بدانها پرداخته شد نمایشگر شکوه و جلالت شاهانه است. چنانچه مسجد قرطبه به عنوان شاخص‌ترین و درخشان‌ترین بنای امویان در اسپانیا در طی چندین بار عریض شدن به چنان وسعتی در زمان فتح شهر بدست مسیحیان رسیده بود که می‌شد کلیسای کوچکی در مرکز آن ساخت (برند، ۱۳۷۵، ۸۷). شاخصه‌های معماری این مسجد زیبا عبارت است از شبستان‌های عریض، قوس‌های نعل اسبی (سبک مرکشی و عربی) و کنگره‌دار، تزیینات گچ‌بری، مقرنس کاری، طاق و محراب‌های نعل اسبی. تزیینات در اوج ظرافت در اینجا به نمایش درآمده‌اند. برای مثال منبر این مسجد از ۳۶ هزار قطعه عاج و چوب‌های نفیس و جواهرات و سنگ‌های قدیمی درست شده است که بامیخ‌های زرین به روی منبر نصب شده‌اند (اخوت، لیلیان، زمانی، ۱۳۸۹، ۴۳). بورکهارت، محراب این مسجد را یکی از باشکوه‌ترین بخش‌های آن می‌داند (بورکهارت، ۱۳۹۳، ۱۱) (تصویر ۵) که برای ساخت آن، حگم (خلیفه اموی) از امپراتور بیزانس



تصویر ۷: حیاط شیران در کاخ الحمراء، اسپانیا، دوران ناصریان، ۷۷۹ ق

Figure 7: Lions' courtyard in Alhambra Palace, Spain, Nasserite period, 779 AH

(هیلن برنزد، ۱۳۹۳، ۴۵۰). چنانچه وات، الحمراء را برتر از معبد پارتئون در یونان باستان دانسته است (وات، ۱۳۵۹، ۲۹). کونل این مجموعه را در کل به سه بخش تقسیم می‌کند که هر سه بخش با وجود شخص سلطان معنامی شود: بخشی که سلطان در آن احکام را صادر می‌کرده و تهنیت رعایای خویش را می‌پذیرفته (مشور)، بخشی با تالار تخت و تاج که مختص پذیرایی رسمی بوده (دیوان) و در نهایت قسمتی که اتاق‌های خصوصی سلطان در آنجا قرار داشته (کونل، ۱۳۴۷، ۱۶۶). نقاشی‌ها در سرسرای عدالت هم همگی شایسته دربار شاهی است (هیلن برنزد، ۱۳۹۳، ۴۵۵). کتیبه‌های الحمراء به خودی خود بیانگر افکار سازندگان آن هستند و سلطنت را به زبانی که پژواکی قرآنی و طنینی از فلسفه نظام جهانی دارد، می‌ستاید (همان، ۴۵۳).

(هیلن برنزد، ۱۳۹۳، ۴۴۴). کاخ‌های مدینه الزهرا در مجموع دارای ۴۳۱۳ ستون مرمرین، فواره‌های مفرغی مطلا و مرمر سبز مرصع به دوازده زمرد کبود فام مطلا به شکل حیوانات و پرندگان، درهای آبنوسی، ونوس مرمرین رومی و باغ‌هایی با فضا و منظره‌های بی رقیب بودند (همان). ذهبی در توصیف این شهر می‌نویسد:

«... ناصر بن محمد اموی (همان عبدالرحمن سوم)، این شهر را به صورت دایره ساخت و برای آن سی صد برج قرار داد؛ ایوان‌های آن از سنگ یک تکه بوده است. و این شهر را سه قسمت کرد؛ قسمتی که در کنار کوه بود به صورت قصر ساخت و قسمت دوم را محل سکونت غلامان و خدام که دوازده هزار نفر بودند و کمر بند طلا داشتند و هنگامی که او سوار بر مرکب می‌شد با او همراه می‌شدند، قرار داد و قسمت سوم باغ‌های زیر قصر بود که جایگاهی مشرف بر این باغ‌ها درست کرد و ستون‌های آن را با طلا پوشانید و با یاقوت و زمرد و لؤلؤ زینت کرد و کف آن را با مرمر نقش دار تزیین نمود و در مقابل آن، دریاچه‌ای دایره‌ای شکل درست کرد و آن را با جیوه پر کرد که نور از آن در جایگاه منعکس می‌شد.» (ذهبی، ۱۴۰۵، ج ۸، ۲۶۷). مقری ضمن توصیف اجزا قصر، مدینه الزهرا را قصری باشکوه و تجملی دانسته که همانند آن در جهان اسلام نیست (مقری، ۱۴۰۸، ۵۲۸).

ساختن کاخ‌های باشکوه، بعد از امویان همچنان در بین حاکمان مسلمان اسپانیا ادامه یافت تا آنجا که کامل‌ترین کاخ اسلامی حفاظت شده و بازمانده از سده‌های میانه را باید کاخ الحمراء بدانیم. قصر الحمراء در گرانادا، قصر-قلعه ناصری‌ها، یکی از باشکوه‌ترین قصرهای جهان اسلام محسوب می‌شود. فضاهای چهار ضلعی، ردیف ستون‌ها، استخرها و چشمه‌ها، تزیینات فراوان گچی و سفالکاری‌های بسیار، همگی آرامشی مجلل خلق کرده‌اند و شکل غالب معماری و تزیینات در این کاخ همگی ریشه اموی دارند (باربارا برنزد، ۱۳۷۵، ۸۸). بانی اصلی آن را می‌توان محمد پنجم دانست که که در دوران دوم سلطنت خود شاهکارهایی نظیر، حیاط شیران را در آنجا ساخت (۷۷۹ ق) (هیلن برنزد، ۱۳۹۳، ۴۵۱) (تصویر ۷). در واقع الحمراء لایه‌هایی است از اقامتگاه‌های متوالی سلطنتی و در شکل نهایی آن می‌تواند به عنوان آکروپولیس مغربی توصیف شود



تصویر ۹: کاسه سفالین، ش ۶۳۰۳۱، موزه باستان شناسی مادرید، به تاریخ ۳۶۶-۳۲۴ ق.، از تولیدات مدینه الزهرا در دوران خلفای اموی. مأخذ تصویر: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;2;en

Figure 9: Pottery bowl, No. 63031, Madrid Archaeological Museum, dated 364/324- AH, produced by Medina Al-Zahra during the Umayyad caliphate. Image source: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;2;en



تصویر ۸: کاسه سفالین، ش ۶۳۰۴۳، موزه باستان شناسی مادرید، ۳۶۶-۳۲۴ ق.، تولید شده در مدینه الزهرا در دوران خلفای اموی. مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 232)

Figure 8: Pottery bowl, No. 63043, Archaeological Museum of Madrid, 366/324- AH. Produced in Medina Al-Zahra during the Umayyad caliphate. Image source: (Dodds, 1992, 232)

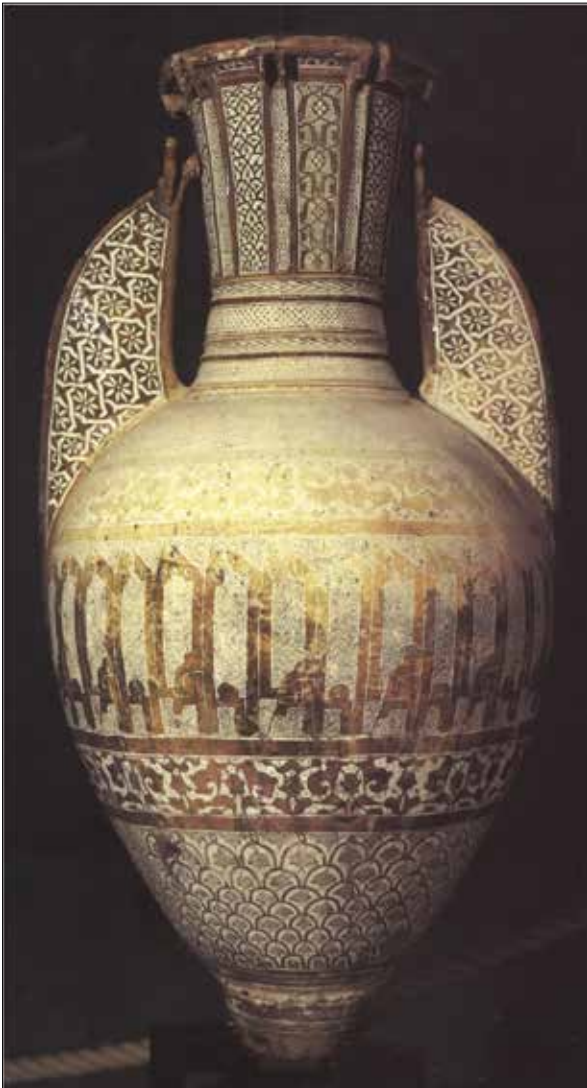
تجمل‌گرایی در هنرهای ظریفهٔ امویان

۱. بررسی خطوط نوشتاری بر روی آثار هنری امویان

از دورهٔ امویان شامی سفال چندانی باقی نمانده ولی بررسی سفالینه‌های اسپانیایی در جهت شناسایی نمادهای سلطنتی در این مطالعه قابل تأمل هستند. قدیمی‌تری سفال‌های اندلس را می‌توان به نیمه قرن چهارم هجری نسبت داد که یکی از تزیینات آنها استفاده از خط عربی به رنگ سبز و آبی و قهوه‌ای تیره بر روی آنهاست (دیامند، ۲۱۲، ۱۳۶۵). استفاده از خطوط نوشتاری بر روی سفالینه‌ها از دیرباز در تمدن اسلامی متداول بوده است که قدیم‌ترین، زیباترین و هنری‌ترین آنها متعلق به سفالینه‌های نیشابور در سده چهارم است. بر روی آنها گاه یک کلمه، یک عبارت دعایی برای صاحب ظرف، یک جمله قصار و یا بخشی از یک آیه با خطوط متنوعی از کوفی نقش بسته است (جباری، معصوم‌زاده، ۱۳۸۹). میان عبارات و کلمات بکار رفته بر روی سفالینه‌ها در سرزمین‌های غرب و شرق اسلامی، اشتراکاتی دیده می‌شود. برای مثال برند یکی از کلمات پرکاربرد را در تزیینات سفالینه‌های اسپانیایی را کلمه "برکه" می‌داند (برند، ۱۳۸۳، ۸۱۰). این کلمه به صورت مفرد و یا در

قالب یک عبارت دعایی در کنار واژه‌هایی چون "دائمه"، «کامله»... در آثار هنری تولید شده در اسپانیا دیده می‌شود (Dodds, 1992, 217, 219, 241, 274) و در شرق سرزمین‌های اسلامی همچون ایران، این کلمه به وفور و به همراه واژگانی چون "سرور" و "یمن" بر روی سفالینه‌ها بکار رفته است، (Victoria & Albert Museum, No. C. 47-1964) و (خلیلی، ۱۳۸۴، تصویر ۹۵) (قوچانی، ۱۳۶۴، تصاویر، ۵، ۱۱ و ۱۳۸).

یک واژه دیگر که بر روی سفالینه‌های اندلس دیده می‌شود، واژه «الملک» به معنای پادشاه و پادشاهی است. در متون تاریخی به گرایش امویان به لقب پادشاه اشاره شده است. یعقوبی در این باره بیان می‌کند که معاویه خود را اولین پادشاه می‌دانست (یعقوبی، ۱۳۸۲، ۱۶۶) و از حکومت خود با عنوان «ملک» و «پادشاهی» تعبیر می‌کرد (همان، ۱۵۸). اهمیت این واژه در میان امویان تا بدان جا است که یکی از زمینه‌های پیدایش سلطنت موروثی در میان امویان را هم می‌توان استقبال از عنوان "پادشاه" به جای خلیفه دانست (عابدینی، ۱۳۸۹، ۶۲). برخی هم این واژه را ارمغان پیروزی مسلمانان بر رودریک پادشاه اسپانیایی^۷ می‌دانند و معتقدند این شکست موجب شده که عنوان ایرانی «شاه» به عنوان سایه خدا در روی زمین برای خلفای اموی بکار برده شود (اتینگ‌هاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۴۳). استفاده از این کلمه «الملک» بر روی سفالینه‌های برجامانده در اسپانیا را می‌توان مؤید نقل‌های تاریخی در



تصویر ۱۰: گلدان بزرگ الحمرا، ش ۵۲۲۹، پالمو، قرن هفتم هجری، دوره ناصری، مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 354)

Figure 10: Alhambra vase, No. 5229, Palermo, 7th century AH, Nasserite period. Image source: (Dodds, 1992, 354)

خدای یکتا که از هر چه بر او شریک پندارند منزه و (از آنچه در وهم و خیال و عقل اندیشند) می‌رست (ترجمه الهی قمشه‌ای). با توجه به اینکه متن کتیبه‌های مساجد اغلب با اهداف خاص سیاسی انتخاب می‌شده‌اند این امر دور از ذهن نخواهد بود. مثلاً کتیبه‌های قبه الصخره همه در بردارنده آیاتی است که بیانگر پیروزی اسلام بر مسیحیت است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۲۳). قبه الصخره با داشتن کتیبه‌ای کوفی به طول ۲۴۰ متر (کرسول، ۱۳۹۳، ۳۴) را باید اولین مسجدی دانست که امویان در آن با گزینش آیاتی خاص، اهداف سیاسی خود را مکتوب نموده‌اند. استفاده از واژه‌هایی مترادف با "الملک" مثل "السلطان" بر روی آثار هنری تولید شده در غرب سرزمین‌های اسلامی را شاید

این باره دانست. یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های بجا مانده، کاسه‌ای سفالین از تولیدات مدینه الزهرا در دوران خلفای اموی است که به شماره ۶۳۰۳۱، در موزه باستان‌شناسی مادرید محفوظ و متعلق به تاریخ ۳۶۶-۳۲۴ قمری است (تصویر ۸). یکی از تزیینات این ظرف تکرار واژه «الملک» در مرکز آن است. دیگر پژوهشگران هم استفاده از این واژه را در این ظرف، مرتبط با نمایش قدرت و اقتدار امویان می‌دانند (Dodds, 1992, 232).

کاسه سفالین دیگری هم از این گروه از ظروف، به شماره ۶۳۰۴۳، در موزه باستان‌شناسی مادرید به تاریخ ۳۶۶-۳۲۴ هجری که آن هم در مدینه الزهرا تولید شده است، محفوظ است. در این نمونه هم واژه «الملک» این بار کمی دورتر از مرکز ظرف و در نزدیکی حاشیه کتابت شده است (تصویر ۹). در سفالینه‌های شرقی هم این واژه بکار برده شده است ولی با این تفاوت که در آنها «الملک» اغلب در ترکیب با کلمه «الله» دیده می‌شود «المک الله»، (شماره‌های ۳۸/۴۰/۱۱۸ و ۴۰/۱۷۰/۹۳ در موزه متروپولیتن و (Wilkinson, 1973, Chapter 3, No. 22). تزیین با کلمه "الملک" آن هم به صورت منفرد پس از امویان نه تنها از بین نرفت بلکه به بهترین شکل خود در گلدان‌های بزرگ الحمرا (ش ۵۲۲۹، پالمو، قرن هفتم هجری، دوره ناصری) که در دوره ناصری تولید شده‌اند تداوم یافته است. تکرار واژه «الملک» به خط کوفی به زیبایی هرچه تمام بر روی بدنه یکی از این گلدان‌ها تکرار شده است (Dodds, 1992, 354) (تصویر ۱۰). اندازه بزرگ این گلدان‌ها و کلمات بکار رفته در آنها به بهترین نحو نمایشگر شکوه و عظمت یک حکومت سلطنتی است. در گلدانی مشابه، کلماتی چون «غبطه»، «عافیه» و «برکه» جایگزین «الملک» شده‌اند (Dodds, 1992, 356-57).

شاید انتخاب آیه ۲۳ سوره حشر برای یکی از کتیبه‌های محراب الحمرا هم بی‌ارتباط با نمایش سلطنت نباشد. در این آیه کلمه "الملک" این گونه آمده: "هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ" معنای آیه بدین قرار است: اوست خدای یکتایی که غیر او خدایی نیست، سلطان مقتدر عالم، پاک از هر نقص و آلائش، منزه از هر عیب و ناشایست، ایمنی بخش دل‌های هراسان، نگهبان جهان و جهانیان، غالب و قاهر بر همه خلقتان، با جبروت و عظمت، بزرگوار و برتر (از حد فکرت)، زهی منزه و پاک

است و یا به کارگاه‌های دیبا بافی گفته می‌شده و یا برای پارچه‌های زربفت استفاده می‌شده است (همتی گلیان، ۱۳۸۹، ۱۰۵-۱۰۴). از امویان شام چهار قطعه ابریشم بجا مانده است. این قطعات همگی دارای کتیبه‌های زربفتی هستند که محل تولید آنها را افریقیه (تونس) و حامی آن رامروان اموی ثبت کرده‌اند (اتینگ‌هاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۵۱). پارچه دیگری هم به نام مروان موجود است که بر پایه کتیبه آن کهن‌ترین محصول باقیمانده از کارخانه نساجی به نام طراز است. (همانجا). در یک قطعه پارچه بجا مانده از دوره اموی اسپانیا هم کتیبه‌ای به نام خلفه هشام دیده می‌شود. این محصول که "حجاب هشام" نامیده شده متعلق به تاریخ (۳۳۶ تا ۳۳۹ ق) است که اینک در آکادمی تاریخ مادرید نگهداری می‌شود. در سوزن دوزی‌های ابریشمی این پارچه پزندگانی در در اشکال هشت ظلعی جای داده شده‌اند و کتیبه‌ها در دو سمت آنها قرار گرفته‌اند. کتیبه حاوی عبارات دعایی در حق خلیفه است (Dodds, 1992, 225) (تصویر ۱۲).

علاوه بر کتیبه‌های روی منسوجات، استفاده از پارچه‌های فاخر و نفیس توسط درباریان و تولیدات انبوهی از منسوجات نفیس هم به نوبه خود نشان تجمل پرستی در یک حکومت است (ابن خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۵۱). در متون تاریخی آمده که در حکومت عبدالرحمن دوم پوشش لباس حریر حاشیه‌دار در دربار امویان معمول شده و لباس‌هایی از جنس حریر بافته شده با نخ‌های طلا و نقره و حاشیه دوزی شده با سنگ‌های قیمتی در بین طبقه

بتوان از جمله میراث برجامانده از امویان دانست. چنانچه در آثار برجامانده از دوره ناصریان (اوایل قرن هفتم تا پایان قرن نهم، ۸۹۷ ق) واژه «السلطان» بارها بکار برده شده است. در یک پوشش سر بانوان متعلق به دوره ناصریان (Dodds, 1992, 336) و یا بر روی یک تکه پارچه (شماره ۱۸، ۳۱، مترو پولیتن، اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی) که از تولیدات دوره ناصری است، جمله «عز لمولانا السلطان» تکرار شده است (تصویر ۱۱). همین جمله در یک قاب زرین فام سفالی هم دیده می‌شود (Dodds, 1992, 360).

در تمدن اسلامی استفاده از خطوط نوشتاری بر روی منسوجات در دربارها هم از نمودهای تجملاتی است. بر اساس گفته ابن خلدون اولین خلیفه‌ای که لباس پادشاهی برتن کرده معاویه است (ابن خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۳۸۹) و همو اشاره می‌کند که دیگر از علائم شکوه و عظمت پادشاه و سلطان و شیوه‌هایی که در دولت‌ها متداول است این است که نام‌ها یا نشان‌هایی را که ویژه آنهاست در پارچه‌هایی از جنس پرنیان یا دیبا و یا ابریشم می‌نگارند و پادشاهان اسلام نام‌های خود را با کلمات دیگری که از فال یا درود و دعا حکایت می‌کند می‌نویسند و خانه‌هایی را که در کاخ‌های خود برای بافتن این گونه پارچه‌ها اختصاص داده بودند طراز خانه می‌نامیدند (ابن خلدون، ج ۱، ۱۳۸۲، ۵۱۰). طراز در تاریخ هنر اسلامی معانی مختلفی را در برمی‌گیرد از جمله اینکه به جامه‌های پر نقش و نگاری اطلاق می‌شود که غالباً برای حکمرانان و صاحب منصبان بافته می‌شده



تصویر ۱۲: تکه پارچه‌ای حاوی عبارت دعایی در حق خلیفه مشهور به «حجاب هشام» (شماره ۲۹۲، آکادمی مادرید، تاریخ ۳۳۶ تا ۳۳۹ ق). مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 225)

Figure 12: A piece of cloth containing the phrase «Prayer for the Caliph», known as «Hisham Hijab» (No. 292, Academy of Madrid, History (336339- AH)). Image source: (Dodds, 1992, 225)



تصویر ۱۱: استفاده از واژه «سلطان» در یک تکه پارچه منسوب به اسپانیا (شماره ۱۸، ۳۱، موزه مترو پولیتن، اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم). مأخذ تصویر: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447048>

Figure 11: Using the word «sultan» on a piece of cloth attributed to Spain (No. 18.31, Metropolitan Museum, late fourteenth and early fifteenth centuries). Image source: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447048>

بررسی نمادها و نشانه‌های تجمل پرستی بر روی آثار هنری امویان

غنا (آوازه‌خوانی و موسیقی) در اجتماع هنگامی متداول می‌شود که عمران بشری ترقی کند و از حد نیازهای ضروری درگذرد و به مرحله شهرنشینی و آنگاه امور تجملی و تفریحی برسد و تنها کسانی که از همه جهات زندگی در رفاه و آسایش اند در جستجوی آن اند (ابن خلدون، ۱۳۸۲، ۸۵۱). میل به شعر و موسیقی و آواز در میان اغلب خلفای اموی مرسوم بوده است. ولید بن یزید اول کس بود که آوازه‌خوان‌ها را از شهرها پیش وی فرستادند و با مطربان نشست و شراب‌خواری و عیاشی و موسیقی را رواج داد (مسعودی، ج ۲، ۱۳۸۲، ۲۱۷). علاقه او به شعر و آواز تا بدان جا بود که قبای خود را از تن بیرون و به رسم جلال و عزت به ابن عایشه اهدا کرد. ابن عایشه پیش از این همان شعر را برای پدر ولید هم خوانده و وی را نیز به طرب آورده بود، از این قرار ولید طربناک شدن از این شعر را از پدرش به ارث برده بود (مسعودی، ج ۲، ۱۳۸۲، ۲۱۹). امویان تصاویر مربوط به مراسم بزم و رقص و آوازه‌خوانی خود را بر روی آثار هنری خود به نمایش گذاشته‌اند. تصاویر نوازندگان در حال نواختن و

حاکم و اطرافیان وی بسیار رواج داشته است و همچنین آوازه شهر المریه در تمام سرزمین‌های مسلمان نشین به سبب زیبایی دیباها و منسوجاتش پخش شده است (وجدان، بی‌تا، ۲۱۶) و یا می‌بینیم که مسلمانان اسپانیا از سده چهارم هجری در سطح وسیعی به پرورش کرم ابریشم روی آورده‌اند و طرازهای نفیس و زیبایی را به مناطق اسلامی و غرب مسیحی صادر نموده‌اند (محمد حسن، ۳۸۹). از نظر میزان تولید چنین منسوجات تجملاتی در اسپانیا همین بس که آورده شده که در میان شهرهایی که در آن بافندگی رونق داشته، المریه به داشتن بیش از هشتصد ماشین پارچه‌بافی برای بافتن جامه‌های ابریشمین و پوشش نفیس و یک هزار ماشین برای تولید پارچه‌های زربفت شکوهمند مباحثات می‌کرده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۱۸۹).



تصویر ۱۴: عطردان، شماره ۳/۷۷۲، موزه باستان شناسی اسپانیا، متعلق به دوران خلفای اموی، مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 213)

Figure 2: Images of palaces and cities in mosaic decorations in the Great Mosque of Damascus, the Umayyad period. Image source: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;sy;Mon01;11;en



تصویر ۱۳: تصویر نمادهای سلطنتی (عود نواز و عطردان، بادبزن) بر روی جعبه جواهرات مغیره، شماره ۴۰۶۸، موزه لوور، تاریخ ۳۵۷ ق. مأخذ تصویر: (Dodds, 1992, 197)

Figure 13: Image of royal symbols (incense player and perfumer, hand fan) on Moghireh jewelry box, No. 4068, Louvre Museum, date 357 AH. Image source: (Dodds, 1992, 197)

جدول ۱: تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان
Table 1: Luxury in Umayyad works of art

جدول ۱: تجمل‌گرایی در آثار هنری امویان			
Table 1: Luxury in Umayyad works of art			
ویژگی‌ها	نمونه‌ها	نمادهای تجملاتی	
صرف هزینه هنگفت (عایدی چند سال سوریه و نیز بار ۱۸ کشتی طلا و نقره حمل شده از قبرس برای ساخت مسجد جامع دمشق)، به‌کارگیری سازه‌های عظیم (گنبد بزرگ و مطلاکاری شده در قبه‌الصخره)، مملو از تزیینات غنی موزاییکی، ترصیع کاری با استفاده از جواهراتی چون پلاک‌های سینه، گردن‌بند، سنجاق و گوشواره، استفاده از تزیینات وافر (ستون‌های سنگی تراش خورده با روکش‌های فلزی، دیوارهای بلند و مزین به نقوش گچ‌کاری، کاشی‌کاری دیوارها، برپایی مقصوره‌ها، نقاشی سقف و تزیین آن با چوب ساج)	قبه‌الصخره، مسجد جامع دمشق، مسجدالنبی	مساجد سلطنتی امویان شامی	تجمل‌گرایی در معماری امویان شامی و اندلسی
مساحت زیاد مسجد، عظمت بنا، تزیینات اسراف کارانه (برای مثال منبر این مسجد از ۳۶ هزار قطعه عاج و چوب‌های نفیس و جواهرات و سنگ‌های قدیمی درست شده است که با میخ‌های زرین به روی منبر نصب شده‌اند)	مسجد قرطبه	مساجد سلطنتی امویان اندلس	
صرف مبالغ هنگفت برای ساخت آنها، شکوه و عظمت بناها، داشتن حمام‌های سلطنتی، استفاده از نقاشی‌هایی با مضامین بزم و طرب، استفاده از پیکره‌های شاهی و مجسمه‌های برهنه	قصر خزانه، القسطل، خربه‌المفجر، المشتی، قصیر عمره، الحلابت، الحیر شرقی و غربی	کاخ‌های امویان شامی	
گسترده بودن بناها، بکارگیری تزیینات بی‌شمار از جمله ستون‌های مرمرین، فواره‌های مفرغی مطلا و مرمر سبز مرصع به دوازده زمرد کبودفام مطلا به شکل حیوانات و پرندگان، درهای آبنوسی، ونوس مرمرین رومی و باغ‌هایی با فضا و منظره‌های بی‌رقیب، استخرها و چشمه‌ها، تزیینات فراوان گچی و سفالکاریهای بسیار	منیه الرصافه، کاخ دمشق، مدینه الزهرا، الحمرا، الجعفریه در زاراگزا و الکاذا با در سویل	کاخ‌های امویان اندلس	
تأکید بر منطقه خاص حضور شاه، منبعث شده از تخت خانه قصر	شبستان محوری	عناصر معماری	
تمتایز ساختن خلیفه از دیگران و حفظ جان او	مقصوره		
برگرفته از محراب کلیساها، تأکید بر مقام جانشینی پیامبر	محراب		
نماد اقتدار خلیفه	منبر		
ساخت و بکارگیری پیکره‌های شاهی و مجسمه‌های برهنه و نیمه برهنه رقاصان و نوازندگان و خنیاگران و خدمتگزاران در درون کاخ‌ها	پیکره‌ها در کاخ‌های خربه‌المفجر، قصیر عمره و الحیر غربی	مجسمه‌سازی	تجمل‌گرایی در آثار ظریفه امویان
استفاده از کلمه "الملک" (به معنای پادشاه) بر روی آثار سفالی دوره اموی و تصاویر نوازندگان در حال نواختن و آلات موسیقی بر روی آنها	بشقاب‌های سفالین	سفال‌گری	
راه اندازی طرازخانه‌ها، استفاده خلفا از پارچه‌های ابریشمین و زبفت و حریر به همراه حاشیه دوزی‌هایی با نخ‌های طلا و نقره و سنگ‌های قیمتی	پارچه‌های نفیس	نساجی	
گران قیمت بودن ظروف، بکارگیری نمادهای تکرار شده شاهانه بر روی این جعبه‌ها اعم از: تصویر پادشاهان بر تخت نشسته، خنیاگران، سوارکاران، بادبزن، عودنواز، عطردان‌ها و مجالس طرب.	جعبه‌های جواهرات	ساخته‌های عاجی	

آلات موسیقی بر روی ظروف سفالین در اسپانیا (James, 1974, 75) و (وجدان، بی.تا، ۲۱۴) و (Dodds, 1992, 232) دیده می‌شوند.

علاوه بر سفالینه‌ها، یکی از آثار برجسته هنری در اندلس، تولید جعبه‌های جواهرات از جنس عاج است که تزیینات به بهترین نحو بر روی آنها کنده‌کاری شده است. در کنار شاهانه بودن خود این ظروف، نمادهای نقش بسته بر روی آنها نیز برخی از جلوه‌های سلطنتی را به نمایش می‌گذارند. تصویر روی برخی از این جعبه‌ها، تصویر پادشاهان بر تخت نشسته، خنیاگران و سوارکاران است. برخی صحنه‌های بزم و برخی صحنه‌های شکار را به نمایش می‌گذارند. چنانچه می‌توان گفت که در تمام این مناظر چیزی دیده نمی‌شود که القاکننده تصویری مقدس باشد (اولاگوئه، ۱۳۶۵، ۳۹۸).

یکی از این جعبه‌ها که در موزه لوور پاریس به تاریخ ۳۵۷ هـ. / ۹۶۷ م نگهداری می‌شود، برای «مغیره» فرزند جوان عبد الرحمان سوم ساخته شده است در اینجا، نخستین جلوه چرخه مضامین سلطنتی اسپانیا در عاج‌کاری پدیدار شده است. در یکی از شمشه‌ها خود شاه با عطری در دست ظاهر شده است؛ او در ملازمت حامل بادبزن و عودنواز نشسته درحالی‌که قوش‌چیان در خارج از چهارچوب شمشه ایستاده‌اند (تصویر ۱۳) و از دیگر نقش‌مایه‌هایی که نشان مقام سلطنت دارند، شیران پایین صفه سریر و آرایش متقارن شیران در حال حمله به یک وزاب در شمشه دوم است (اتینگ‌هاوزن و گرابار، ۱۳۹۴، ۱۸۵، Dodds, 1992, 197). جالب اینکه عطردان‌هایی مشابه آنچه که در اینجا به عنوان نمادی از سلطنت در دست خلیفه است، از دوره خلفای اموی در اسپانیا به دست آمده است (شماره ۳، ۷۲۲، موزه باستان‌شناسی، اسپانیا، مربوط به دوران خلفای اموی) (Dodds, 1992, 213) (تصویر ۱۴). همچنین در یک صندوقچه مستطیل شکل که برای عبد الملک، فرزند المنصور که منصب حاجب داشته ساخته شده است و هم اکنون محفوظ در موزه ناوازا در پامپلونا است صحنه‌هایی از اوقات فراغت شاهزادگان را شبیه جعبه مغیره می‌توان دید (Dodds, 1992, 199-200). در جعبه دیگری هم به تاریخ ۳۵۹ هجری در موزه ویکتوریا و آلبرت، شاهد مناظر دربار و مجلس طرب و شکار هستیم. (Imamuddin, 1981, 180) آنچه که در سطور پیشین ذکر آن گذشت آثار هنری امویان بر اساس دو گروه معماری و هنرهای ظریفه در قالب یک

جدول مدون گردیده است (نک: جدول ۱).

نتیجه‌گیری

با تأسیس حکومت امویان به دست معاویه، نحوه حکومت‌داری در تمدن اسلامی از سادگی و برابری در دوران خلفای راشدین فاصله گرفت و به سمت سلطنتی شدن و تجمل‌خواهی حرکت کرد. یکی از عوامل موفقیت امویان در به دست آوردن قدرت، شخص عثمان بود که با اقدامات خود حکومت اسلامی را قدم به قدم به سوی حاکمیت اشرافی قریش نزدیک کرد. بانی و بنیان‌گذار سلطنت طلبی در میان امویان را بی شک می‌توان معاویه دانست و حاصل آن چیزی جز تجدید حیات اشرافیت عربی نبود. حاکمیت امویان از سال ۴۰ هجری تا سال ۱۳۲ هجری در شام و پس از آن تا سال ۴۲۲ هجری در اندلس برپا بود. دوره امویان، دوران ساخت مساجد پر شکوهی است که در تاریخ هنر با عنوان مساجد سلطنتی از آنها یاد می‌شود که مبالغه صرف شده برای ساخت آنها مؤید این امر است. مساجدی که علاوه بر کارکرد اجتماعی دارای کارکردهای سیاسی و تبلیغاتی و تجملاتی بوده‌اند. ساخت آنها بر روی کلیساهای مسیحی و برتری آنها از منظر بزرگی و تزیینات، از جمله راهکارهای سیاسی بنی‌امیه بوده برای نمایش قدرت و شکوه امپراتوری خود، که مسجد قبه الصخره در بیت المقدس، مسجد جامع دمشق و مسجد قرطبه در اندلس از جمله مساجد سلطنتی امویان هستند. در دوره امویان عناصری به معماری مساجد اضافه شد که آنها نیز بی‌ارتباط با نمایش جایگاه و اقتدار خلفای اموی نیستند. برای مثال شبستان محوری در جهت تأکید بر منطقه خاص شاه و به تقلید از تخت خانه قصرها و مقصوره، برای باز شناختن سلطان از دیگر مردم در هنگام نماز در مساجد ساخته شده‌اند. محراب هم در مساجد در جهت تأکید بر مقام جانشینی پیامبر که دارای معنای تلویحی خلافت و سلطنت است تعبیه شد و منبر ساخته شد تا جایگاهی باشد تا خلیفه بالاتر از اهل مجلس بر آن نشیند. علاوه بر مساجد و عناصر آنها، از دوران امویان کاخ و قصرها و حمام‌های سلطنتی نیز باقی‌مانده است. تزیینات در داخل این سازه‌ها از جمله نقاشی‌ها و پیکره‌ها همگی نشان‌دهنده روحیه عشرت‌طلبی و تجمل‌خواهی صاحبان اموی آنها هستند. پس از فروپاشی حکومت امویان در شام، خلق و خوی اشرافی آنها توسط بازماندگان آنها در

روی سفالینه‌های اسپانیایی و وجود نقوشی چون تصویر نوازندگان، خنیاگران، آوازه‌خوانان و رقصندگان بر روی آثار هنری هم بی‌هر واسطه‌ای نمایشگر نحوه زندگی حاکمان اموی و چگونگی گذراندن اوقات فراغت آنها است. وجود عطردان در دست سلطان، بادبزن در دست ملازم و حضور عود نوازی در کنار آنها همگی نمادهای سلطنتی و تجملاتی‌ای هستند که ما را در تماس با فرهنگ رایج در میان صاحبان قدرت قرار می‌دهند.

اسپانیا ادامه یافت. ساخت مسجدی عظیم و مملو از تزیینات در قرطبه آن‌هم با الگوهایی برگرفته از مسجد جامع دمشق حکایت از این پیروی دارد و از طرفی ساخت کاخ‌ها و قصرها در اسپانیا چنان تداوم یافت که در حال حاضر بهترین کاخ‌های اسلامی همچون مدینه الزهرا و الحمراء در این سرزمین محفوظ است. افزون بر معماری و عناصر وابسته به آن، نموده‌های تجمل‌گرایی امویان را در دیگر آثار هنری آنان نیز می‌توان شناسایی نمود. استفاده از واژه «الملک» به معنای پادشاه و قلمرو پادشاهی بر

فهرست منابع و مآخذ:

- ابن اعثم کوفی، محمد بن علی (۱۳۷۴ ش)، الفتوح، مترجم: احمد بن مستوفی، به تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: علمی فرهنگی.
- ابن جوزی، جمال الدین عبدالرحمن (۱۴۰۳ ق)، زاد المسیر فی علم التفسیر، الجزء الخامس، الطبعة الثالثة، بیروت: المکتب الاسلامی.
- ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۸۲)، مقدمه ابن خلدون، ج ۱، مترجم: محمّد پروین گنابادی، چاپ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن فقیه، احمد بن محمد (۱۴۱۶ ق)، البلدان، تصحیح: یوسف الهادی، بیروت: عالم الکتب.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابار، الگ (۱۳۹۴)، هنر و معماری اسلامی (۱)، مترجم: یعقوب آژند، تهران: سمت.
- ازرقی، محمد بن عبدالله (۱۴۱۵ ق)، اخبار مکه وما جاء فیها من الآثار، به کوشش رشدی صالح، مکه: مکتبه الثقافه.
- اولاگوئه، ایگناسیو (۱۳۶۵)، هفت قرن فراز و نشیب تمدن اسلامی در اسپانیا، مترجم: ناصر موفقیان، تهران: شباهیز برند، باربارا (۱۳۷۵)، «غرب عالم اسلام»، سوره‌اندیشه، شماره ۷۰، صفحات ۹۵-۸۳.
- برند، باربارا (۱۳۸۳)، تاریخ هنر اسلامی، مترجم: مهناز افشار، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بلادری، ابوالحسن احمد بن یحیی (۱۳۶۷)، فتوح البلدان، ترجمه، مقدمه و تحشیه: محمد توکل، تهران: نقره.
- بین سنت، جان (۱۳۷۹)، شناخت اساطیر یونان، مترجم: باجلان فرخی (م.ح)، تهران: اساطیر.

چلونگر، محمد علی و اصغری، پروین (۱۳۹۲)، "پیامدهای اجتماعی حضور مسلمانان در آندلس"، فصلنامه تاریخ اسلام، شماره ۵۶، صفحات ۱۵۲ - ۱۲۷.

دیامند، س.م (۱۳۶۵)، راهنمای صنایع دستی، مترجم: عبدالله فریار، تهران: علمی فرهنگی.
ذهبی، شمس الدین ابوعبدالله (۱۴۰۵)، سیر اعلام النبلاء، ج ۸، محقق: مجموعه من المحققین بإشراف الشیخ شعیب الأرناؤط، الطبعة الثالثة: مؤسسه الرساله.

رایس، دیوید تالبوت (۱۳۷۵)، هنر اسلامی، مترجم: ماه ملک بهار، تهران: علمی فرهنگی.

زرگری نژاد، غلامحسین (۱۳۸۳)، نهضت امام حسین و قیام کربلا، تهران: سمت.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲)، بامداد اسلام، تهران: امیرکبیر.

زمانی، عباس (بی تا)، تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

سامانی، سید محمود و خضری، سید احمد رضا (۱۳۹۱)، "بررسی تطبیقی زمینه ها و مراحل دستیابی امویان به قدرت پس از اسلام"، فصلنامه علمی- پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۹، سال سوم، صفحات ۱۳۸ - ۱۱۵.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۵۳)، تاریخ طبری، ج ۹، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.

عابدینی، ابوالفضل (۱۳۸۹)، "از حکومت الهی پیامبر (ص) تا سلطنت موروئی معاویه"، فصلنامه آفاق دین، شماره ۱، صفحات ۴۹ - ۶۸.

عامری، جعفر مرتضی (۱۴۰۰ ق)، الصحیح من سیره النبی الاعظم، قم.

عبدالله بن مسلم ابن قتیبه (۱۳۷۸ ق)، الامامة والسیاسة،، قاهره: چاپ طه محمد زینی.

کرسول، کیل آرچیبالد کمبرون (۱۳۹۳)، گذری بر معماری متقدم مسلمانان، مترجم: مهدی گلچین عرفانی، انتشارات متن، تهران.

کونل، ارنست (۱۳۴۷)، هنر اسلامی، مترجم: هوشنگ طاهری، بی جا: مشعل آزادی.

گرایار، اولگ (۱۳۷۹)، شکل گیری هنر اسلامی، مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

محمد بن عمر ابن قوطه (۱۳۶۹)، تاریخ فتح اندلس، مترجم: حمیدرضا شیخی، مشهد: آستان قدس.

محمدی جورکویه، علی (۱۳۸۱)، «شکست مسلمین در اندلس، عبرتی بزرگ»، رواق اندیشه، شماره ۱۵، ناشر: سازمان صدا و سیما، صفحات ۸۷ تا ۹۶.

مسعودی، علی بن حسین (۱۳۸۲)، مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج ۱، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم، مترجم: علینقی وزیری، تهران: شرکت مولفان و مترجمان.

المقری، احمد بن محمد (۱۴۰۸ ق)، نفح الطیب من غصن الأندلس الرطیب، محقق احسان عباس، بیروت: دارصادر وات، منونتگمری (۱۳۵۹)، اسپانیای اسلامی، مترجم: محمد علی طالقانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

وزیری، علینقی (۱۳۸۷)، تاریخ عمومی هنرهای مصور، تهران: دانشگاه تهران.

هوک، جان و هانری مارتن (۱۳۶۸)، سبک شناسی هنر معماری، مترجم: پرویز ورجاوند، تهران: علمی فرهنگی.

هیلن برند، روبرت (۱۳۹۳)، معماری اسلامی: شکل کارکرد و معنی، مترجم: باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.

یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۳۸۲)، تاریخ یعقوبی، مترجم: محمد ابراهیم آیتی، تهران: علمی فرهنگی.

James, Devid (1974), *Islamic Art*, Hamyln publishing group limited.

Dodds, J.D (1990), *Al Andalus: The art of the Islamic Spain*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

- Imamuddin, S.m (1981), *Muslim Spain*, Leiden, E.J, Brill.

- L.P. Harvey (2005), *Muslims in Spain, 1500 to 1614*, The University of Chicago Press.

پی‌نوشت‌ها

۱. پیامبر گرامی در خواب دید که گروهی بر فراز منبر او نشسته‌اند و این خواب موجب ناراحتی حضرت شد و در این قضیه آیه شریفه «وَالشَّجَرَةُ الْمَلْعُونَةُ فِي الْقُرْآنِ» نازل شد.
۲. اسپانیا در سال ۹۲ق، در پی شکست رودریک از سپاه مسلمانان با فرماندهی طارق بن زیاد به تصرف مسلمانان درآمد (محمد بن عمر ابن قوطه، ۱۳۶۹، ۳۴).
۳. در این تاریخ حضور مسلمانان به یک باره از این منطقه محو نشده است. چنانچه آخرین اخراج دسته جمعی مسلمانان از این منطقه، بین سالهای ۱۴-۱۶۰۹ میلادی صورت گرفته است (برای اطلاعات بیش‌تر نک: L.P. Harvey, 2005).
۴. برای آشنایی با مساجد اولیه در اسلام. نک: کتاب آثار اسلامی مکه و مدینه (جعفریان، ۱۳۷۹).
۵. نصب جواهرات در اینجا شاید با رسم نگهداری جواهرات گرانبها در کعبه بی ارتباط نباشد چرا که رسم هدیه دادن به کعبه از پیش از اسلام مرسوم بوده (ابن خلدون، ج ۲، ۱۳۸۲، ۶۹۷) و پس از اسلام نیز تا به امروز تداوم یافته است. برای مثال در تاریخ آمده که موسی بن نصیر با غنایم نفیسی از فتح اندلس نزد ولید بازگشت. از جمله آن غنایم، سفره‌ای جواهرنشان بود که ولید دستور داد آن را پاره کنند و جواهر آن سفره و تاجها و دیگر اشیای قیمتی را به مکه فرستاد تا در خانه خدا نگهداری شود (ابن قتیبه، ۱۳۸۷، ج ۲، ص ۶۹-۶۸).
۶. دیونیسوس یا دیونیزوس نام ایزدی در اساطیر یونان است. او ایزد شراب، زراعت انگور، قداست می، ناظر بر جشن‌های مقدس و حاصلخیزی طبیعت است و پرستش او با مراسمی پرزرق و برق همراه بود و آن نوعی وعده‌رهای محسوب می‌شد. او همچنین ایزد شهوت است (جان پین سنت، ۱۳۷۹، ۸۹-۸۱).
۷. رودریک آخرین پادشاه ویزگوت‌ها بود که در سال ۹۲ هجری و در دوره ولید از مسلمانان به فرماندهی طارق بن زیاد شکست خورد.
۸. یادآور می‌شود که یکی از پرکاربردترین جملات در دوره ناصری "لا غالب الا الله" است که می‌توان آن را برچسبی برای آثار هنری تولید شده در آن دوران دانست (Dodds, 1992, 276, 370, 391). همچنین لقب "سلطان" در آثار هنری تولید شده در مصر هم به فراوانی بکار رفته است. برای مثال بر روی یک سینی (۹۱/۶۰۵، متروپولیتن، اوایل قرن هشتم)، ساخت قاهره که برای یکی از سلاطین رسولیان در یمن تهیه شده است این واژه را می‌بینیم. طبق کتیبه آن، سینی برای سلطان رسول المعیاد حزب الدین داود بن یوسف (متولد ۱۲۹۶-۱۳۲۱)، معاصر سلطان مملوک النصیر محمد بن قلاوون (۱۲۹۴-۱۳۴۱) تهیه شده است. شاید یکی از مشهورترین آثاری که واژه «سلطان» بر روی آن جلوه‌گری می‌کند لگن سلطان قایتبای باشد (۹۱/۵۶۵، متروپولیتن، اوایل قرن ۱۵ میلادی، اوایل قرن نهم هجری).

نقش سینما در آگاه‌سازی مخاطب از طرح‌واره‌های جفری یانگ بر مبنای تحلیل شخصیت زن فیلم خفگی

افروز کشاورز^{۱*}

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه سینما مؤسسه آموزش عالی
روزپهان، ساری، ایران

حسین اردلانی (نویسنده مسئول)^{۲**}

۲. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی،
همدان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۹
صفحه ۴۷-۳۲

چکیده

بیان مسئله: طرح‌واره الگو یا طرحی است که در حوزه روان‌شناسی و سلامت روان، مطرح شده است. همه طرح‌واره‌ها منفی نبوده و طرح‌واره‌های مثبت نیز وجود دارند. مشکل زمانی به وجود می‌آید که طرح‌واره‌ای موجب ناکارآمدی و اختلال در زندگی انسان گردد. یکی از این طرح‌واره‌ها، طرح‌واره رهاشدگی است که به واسطه اتفاقات رخ داده در دوران کودکی و در نهاد خانواده، شکل گرفته است. در این پژوهش با توصیف طرح‌واره‌های جفری یانگ، تحلیل و بررسی کاراکتر صحرا مشرقی در فیلم سینمایی خفگی انجام شده است.

هدف، سؤال یا فرضیه تحقیق: در این مقاله، تحلیل روان‌شناسانه کاراکتر زن فیلم خفگی از دیدگاه طرح‌واره رهاشدگی جفری یانگ با هدف پاسخ به این پرسش که آیا می‌توان کاراکتر زن فیلم خفگی را بر مبنای نظریه طرح‌واره بررسی کرد، انجام شده است و سپس به مقوله سینما و نقش آن در شناخت طرح‌واره‌ها پرداخته شده است. پرسش‌های اصلی این پژوهش این است که چگونه سینما می‌تواند نقش مهمی در آگاه‌سازی مخاطب بر سلامت روان خود از منظر شناخت طرح‌واره ایفا کند و همچنین نقش همذات‌پنداری مخاطب با کاراکترها در شناخت طرح‌واره‌ها چگونه است.

روش تحقیق: روش تحقیق به صورت توصیفی و تحلیلی و روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای، مروری و مشاهده مستقیم فیلم بوده است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل نشان داد که مخاطب می‌تواند با دیدن شخصیت فیلم که در این طرح‌واره‌ها گرفتار است، با همذات‌پنداری و یافتن ارتباط میان مشکلات روحی خود و کاراکترهای فیلم، به آن‌ها واقف شده و به دنبال راهی برای قطع این چرخه معیوب گردد؛ بنابراین نقش سینما در نشان دادن طرح‌واره‌ها مؤثر بوده است.

کلید واژگان: سینما، فیلم خفگی، نقد روان‌شناسانه، طرح‌واره رهاشدگی، جفری یانگ.



* afrozkesavarz@yahoo.com

**h.ardalani@iauh.ac.ir

The Role of Cinema in Informing the Audience about Jeffrey Young's Schemes Based on the Analysis of the Female Character in the Suffocation Movie

Afroz Keshavarz *¹

1. Phd Student in Art Research, Master of Department of Cinema, Rouzbahan University, Sari, Iran.

Hossein Ardalani**²

2. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Received: 8/10/2021
Accepted: 29/1/2022
Page 33-47

Abstract

This article tries to psychologically analyze the female character in the Suffocation movie from the perspective of Jeffrey Young's abandonment schema. The pattern of abandonment is shaped by what happened in childhood. This article deals with the category of cinema and its role in recognizing schemas with the aim of answering the question of whether the female character of the Suffocation movie can be studied on the basis of schema theory. In this research, an attempt has been made to analyze and critique the character of the Sahra Mashreghi in the movie by describing Jeffrey Young's schemas. The method of collecting library information is to review and watch the movie directly. The main questions of this research are how cinema can play an important role in awaring the audience about their mental health in terms of schema cognition? What is the role of the audience's identification with the characters in recognizing the schemas? The results show that the audience can see the character of the film who is caught in these schemas, identify with them and find a connection between their mental problems and the characters of the film, and look for a way to cut this The cycle becomes flawed. Therefore, the role of cinema in showing schemas can be very effective. Throughout his life, man is constantly grappling with various psychological issues and, without knowing it, institutionalizes them within himself as childhood perceptions of society, parents, family, and other environments in which he grows up. Human personality disorders have different symptoms. Such as anxiety, depression, addiction, overeating, insomnia, fear, etc. Humans can change their lives with small changes in their social interactions as well as personal and social relationships. One of the most important ways to understand human neuropathy is through schema, which psychologists Jeffrey Young and Janet Clossco use instead of the term life trap. Jeffrey Young is a faculty member in psychiatry, the founder and director of the New York Center for Cognitive Therapy, which raises the issue of schema-based therapy. He believes that childhood plays a very important and significant role in human

life, as well as the development and formation of his personality. In fact, the experiences that occur in childhood for a person, both positively and negatively, can be the reason for expressing his reactions and answers to problems. It is as if the patterns, patterns, and behaviors that occurred in childhood are repeated throughout the stages of life, and this vicious cycle will not fail unless man becomes aware of this repetitive vicious cycle and consciously recognizes it, and with the help of the psyche. The therapist or by using his own exercises to end or modify the sequential process. In this article, first, the issue of schemas is raised with the aim of informing cinema and the audience about issues and problems that create traps in human life in childhood and are repeated in adulthood, and Jeffrey Young calls them schemas or traps. He remembers the events of life, events that constantly repeat themselves and do not stop. This article tries to examine the release trap seen in the character of the Eastern Desert in the film *Suffocation*, and also raises the question of whether the audience who is caught in this release trap, with Does watching this movie realize your problem and take action to fix it? Basically, does cinema have the ability to play an important role in informing the audience about its mental health? How much does the family put the issue of child mental health awareness at the top of the child's upbringing and development? How effective is cinema in this awareness? Is the role and position of the audience's identification with the film characters effective in recognizing and informing the family to prevent or recognize and treat schemas? The method of library research is direct review and observation in a descriptive and analytical manner. In fact, the key concept of schema therapy is to identify early maladaptive schemas that are always constant throughout life. The basis of schemas is based on the principle of cognitive coordination, in which human beings explain situations and issues in order to prove and perpetuate their views in order to confirm their schemas. This article deals with the category of cinema and its role in recognizing schemas in order to answer the question of whether the female character of the film *Suffocation* can be studied on the basis of schema theory. In this research, an attempt has been made to analyze and critique the character of the Eastern Desert

in the movie *Suffocation* by describing Jeffrey Young's schemas.

Key Words: Cinema, Suffocation Movie, Psychological Criticism, Abandonment Schema, Jeffrey Young.

References:

- Andrew, Dudley (2000), The major film theories, Masoud Madani, first edition, Tehran, Rahrovan Poyesh publisher.
- Rahph, Stephenson, debry, John.R (2010), The art of cinema, parviz davaee, fifth edition, Tehran, Amirkabir publisher.
- Esslin, Martin (2004), The field of drama, mohammad shahba, second edition, Tehran, Hermes publisher.
- Pudovkin, Vsevolod (2011), Film Technique and Film Acting, Hasan Afshar, fifth edition, Tehran, Markaz publisher.
- D.Katz, steven (2011), Film Directing: Cinematic Motion, Mohammad gozarabadi, Second Edition, Tehran, Farabi cinema foundation.
- Sharff, Stefan (2004), The elements of cinema, Toward a Theory of kinesthetic impact, Mohammad Shahba, Fereidon, khamenepour, second edition, Tehran, Hermes publisher.
- Wallace, Martin (2008), Narrative theories, Mohammad shahba, second edition, Tehran, Hemes publisher.
- Mulvey, Laura (2010), visual pleasure and narrative cinema, Arghanoon Quarterly, 23, mohammadi fattah, first edition, Tehran, Printing and Publishing Organization.
- Maky, Ebrahim (2010), Introduction to screenwriting and autopsy of a screenplay, sixth edition, Tehran, soroush publisher.
- S. Klosko, Janet, Young, Jeffrey (2020), Reinventing Your Life, gholami. Alireza, gholami, mohammad reza, first edition, Tehran, Atisa publisher.

Articles:

- Saidnia, Zeinab Makvandi, Behnam, The effectiveness of schema therapy on early maladaptive schemas and conflict resolution patterns in married women referring to counseling centers, Quarterly Journal of Women and Culture. Tenth Year, No. 37, 1397, pp. 113-99.
- Sohrabi, Faramarz, Third Wave Psychotherapy: The Origin of the Present and the Perspective with Special Emphasis on Schema Therapy, Quarterly Journal of Clinical Psychology Studies Special

Issue, Fifth Year, No. 18, 2015, pp. 14-1.

- Shahroudi, Fatemeh, Psychological Critique of the main female character in the film Rag Khoab 1396 from the perspective of Jeffrey Young, Schema of Women in Culture and Art, Volume 11, Number 2, 1398, pp. 249-233.
- Shahamat, Fatemeh, Predicting General Health Symptoms (Physicalization, Anxiety and Depression) Based on Early maladaptive Schemas, Journal of Tabriz University, Fifth Year, No. 20, 2010, pp. 128-107.
- Sayadi, Gona, Golmohammadian, Mohsen, Rashidi, Alireza, The effectiveness of treatment scheme on the feeling of inferiority of adolescent girls in divorced families, seventh year, No. 1, 1396, pp. 89-100.
- Tabatabaei Barzaki, Saeed, Sohrabi, Faramarz, Karimi Zarchi, Mehdi, The effectiveness of teaching experimental schema therapy techniques on the schemas of depressed people, Quarterly Journal of Counseling and Psychotherapy, Volume 3, Number 11, 2012, pp. 86-75.
- Karami, Jahangir, Azami, Yousef, Jalalvand, Mohammad, Darabi, Afsaneh, Rastgoo, Nahid, The effectiveness of schema-based cognitive group therapy on reducing nurses' job stress, Sadra Journal of Medical Sciences, Volume 4, Number 4, 2016, pp. 230.
- Masahebi, Elham, Amiriyamjad, Mojtaba,

- Ghamari, Mohammad, Bazazian, Saeedeh, Development of a model for predicting love trauma syndrome in students based on personality traits, early maladaptive schemas and the quality of attachment relationships, Iranian Journal of Psychiatry and Clinical Psychology, Volume Twenty Fifth, No. 1, 1398, pp. 55-42.
- Nazari, Fatemeh, Kakavand, Alireza, Mashhadieh Farahani, Queen, The relationship between early maladaptive schemas with mothers' parenting styles and their children's external disorders, Quarterly Journal of Applied Psychology, Year 9, No. 2, 2015, pp. 135-115.
- Nofaresti, Azam, Akbari Zardkhaneh, Saeed, Comparison of early maladaptive schemas in sex offenders and normal individuals, Journal of Knowledge and Research in Applied Psychology, Volume 14, Number 2, 2013, pp. 129-120.
- Honardoost, Narges, A report of several books in the field of schema therapy, Quarterly Journal of Clinical Psychology Studies Special Issue, Fifth Year, No. 18, 2015, pp. 180-167.
- Yarmohammadi-Vasel, Mosayeb, Borjali, Ahmad, Golzari, Mahmoud, Delavar, Ali, Evaluation of the effectiveness of schema therapy plan on improving recurrent major depressive disorder, Quarterly Journal of Counseling Culture and Psychotherapy, Third Year, No. 12, 2012, pp. 48-21 .

مقدمه

انسان در طول زندگی خود همواره با مسائل روحی و روانی مختلفی دست و پنجه نرم می‌کند و بی‌آنکه بداند آن‌ها را در درون خود به صورت دریافت‌هایی در دوران کودکی از جامعه، والدین، خانواده و سایر محیط‌هایی که در آن رشد و پرورش می‌یابد، نهادینه می‌کند. به عنوان مثال، برخی از انسان‌ها احساس می‌کنند که از سوی عزیزترین افراد زندگی خود آن‌طور که باید حمایت نمی‌شوند و افراد نزدیک زندگی‌شان به آن‌ها هیچ علاقه‌ای ندارند. برخی دیگر از انسان‌ها فکر می‌کنند که فقط آدم‌های بی‌عاطفه و سرد در مسیر زندگی‌شان قرار می‌گیرند. برخی دیگر دائماً در حال قیاس خود با دیگران بوده و با وجود اینکه فردی موفق و تأثیرگذار در جامعه هستند، احساس بی‌ارزش بودن می‌کنند. دسته‌ای دیگر، افرادی هستند که خیال می‌کنند برای محبوب بودن و دوست داشته شدن از سوی سایر افراد، لازم است که همه نیازهای دیگران را برآورده کنند و نیازهای خود را در نظر نمی‌گیرند. اولویت زندگی این دسته از انسان‌ها، خواسته‌های دیگران است. برخی دیگر از انسان‌ها در طول شبانه‌روز، همیشه نگران بوده و منتظر اتفاق‌های ناگوار و لاعلاج هستند. تمامی این مواردی که توصیف شد، الگوهای ثابت رفتاری هستند که از آن‌ها تحت عنوان طرح‌واره یاد می‌شود و ریشه آن‌ها را باید در کودکی افراد جست (یانگ، کلوسکو، ۱۳۹۹: ۱۹-۱۲).

بنابراین می‌توان گفت که یکی از روش‌های مهم جهت شناخت مسائل روان‌رنجوری انسان، طرح‌واره است که روان‌شناسانی چون جفری یانگ و جان

کلوسکو به جای آن از عبارت تله زندگی استفاده می‌کنند. «اصطلاح طرح‌واره را اولین بار آدلر^۱ در سال ۱۹۲۹ به کار برد» (هندوست، ۱۳۹۴: ۱۷۸). جفری یانگ^۳ عضو هیئت علمی روان‌پزشکی، بنیان‌گذار و سرپرست مرکز شناخت درمانی نیویورک است که مسئله درمان مبتنی بر طرح‌واره را مطرح نموده است. او اعتقاد دارد که دوران کودکی نقش بسیار مهم و قابل توجهی در زندگی انسان، و همچنین رشد و شکل‌گیری شخصیت وی دارد و این تجربیات کودکی، زمینه‌ساز گرفتار شدن در تله‌هایی می‌شوند که گاه در تمام عمر و توان رهایی از آن‌ها را وجود ندارد.

در واقع تجربیاتی که در کودکی برای انسان چه به صورت مثبت چه به صورت منفی رخ می‌دهد، می‌تواند دلیل ابراز واکنش‌ها و پاسخ‌های وی به مسائل باشد. گویی که الگوها، طرح‌ها و رفتارهایی که در کودکی اتفاق افتاده، در تمامی مراحل زندگی تکرار می‌شود و این چرخه معیوب از کار نمی‌افتد مگر اینکه انسان به این دور باطل تکرار شونده آگاه شده و آگاهانه آن را بشناسد و با کمک روان‌درمانگر و یا با استفاده از تمرین‌های خاص خود به روند تسلسل وار آن خاتمه دهد و یا آن را تعدیل کند. «واژه طرح‌واره از نخستین دهه‌های قرن بیستم به متون روان‌شناسی راه یافت» (سهرابی، ۱۳۹۴: ۷) و «الگو یا طرحی است که از کودکی آغاز و در طول زندگی تکرار می‌شود» (شاهرودی، ۱۳۹۸: ۲۳۴).

جفری یانگ معتقد است که انسان باید در درجه اول ویژگی‌های تله‌های زندگی را بشناسد. از نظری «تله‌های زندگی الگوهای هستند که ریشه در گذشته دارند، الگوهای کهنه‌ای که بیشتر ما آن‌ها را از کودکی تا بزرگسالی

در این مقاله سعی شده است که تله رهاشدگی که نمود آن را در کاراکتر صحرا مشرقی در فیلم خفگی دیده می شود، مورد بررسی قرار بگیرد و این مسئله نیز مطرح می شود که آیا مخاطبی که خود در این تله رهاشدگی گرفتار شده است، با دیدن این فیلم به مشکل خود پی می برد و اساساً سینما این قابلیت را دارد که نقش مهمی در آگاه سازی مخاطب بر سلامت روان خود ایفا کند؟ چه اندازه سینما در این آگاه سازی مؤثر است؟ آیا نقش و جایگاه همذات پنداری مخاطب با شخصیت های فیلم در شناخت و آگاه سازی خانواده برای جلوگیری و یا شناخت و درمان طرحواره ها مؤثر است؟

هدف پژوهش:

هدف از این پژوهش آگاه سازی سینما و مخاطب به مسائل و مشکلاتی است که در کودکی در زندگی انسان تله هایی را ایجاد می کند که در بزرگسالی همان ها تکرار می شوند. جفری یانگ به آن ها طرحواره یا تله های زندگی می گوید و از آن ها به عنوان اتفاق هایی یاد می کند که مدام خود را تکرار می کنند و متوقف نمی شوند. این پژوهش برای آگاه سازی فیلم ساز و همچنین مخاطب فیلم سینمایی است و همچنین می تواند نوعی وساطت فعال در ادبیات سواد رسانه ای یا نوعی ارائه خوانش در نقد هنری و ادبیات باشد. مخاطبی که با دیدن شخصیت فیلم که در یک یا تعدادی از این طرحواره ها گرفتار است با همذات پنداری و قرار دادن خود به جای کاراکتر فیلم و پیدا کردن شباهت ها و تفاوت ها در مشکلات روانی بین خود و کاراکترهای فیلم، به مشکلات خود پی می برد و آگاهی پیدا می کند و به دنبال راه کاری برای قطع این چرخه می گردد. همچنین والدین نیز می توانند با دیدن این گونه فیلم ها طرحواره ها را شناخته و در تربیت فرزند خود روشی درست به کار ببرند.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی بوده که با مشاهده مستقیم فیلم و بررسی رویکرد طرحواره ها، به تجزیه و تحلیل کاراکتر زن فیلم خفگی به صورت کیفی می پردازد. شیوه گردآوری مطالب کتابخانه ای و مروری است. در ابتدای پژوهش با ارجاع و استناد به متون روان شناختی، چپستی طرحواره ها از دیدگاه جفری یانگ

با خود حمل می کنیم. تله های زندگی خود مخرب هستند. تله های زندگی برای بقا می جنگند» (یانگ، کلو سکو، ۱۳۹۹: ۳۳). افرادی که به واسطه تجربه های کودکی شان در دام طرحواره ها می افتند در بزرگسالی مدام همان شرایط را برای خود تکرار کرده و می سازند و با انتخاب افراد و موقعیت ها و شرایط نادرست دوباره همان شرایط را برای خود به وجود می آورند و همان شرایطی را که در کودکی به آن ها آسیب رسانیده و صدمه زده را برای خود خلق می کنند. همین مسئله بسیار مهم است که باعث می شود تله های زندگی به خودی خود از بین نروند. در واقع تله های زندگی مدام در حال تلاش برای حفظ بقای خود هستند. آن ها به جنبه های مختلفی از زندگی انسان از جمله زندگی عاطفی، شغلی و غیره آسیب وارد می کنند و باعث می شوند که انسان به درستی نتواند انتخاب کرده و تصمیم بگیرد و در دام تسلسل گرفتار می ماند. در مورد نحوه ایجاد تله های زندگی می توان ادعان نمود که برخی از ویژگی های رفتاری ارثی و ذاتی است مانند «خلق و خو و ویژگی های عاطفی و رفتاری» (یانگ، کلو سکو، ۱۳۹۹: ۳۴) اما در بیشتر مواقع «خانواده و محیط زندگی ما بیشترین تأثیر را در شکل گیری اخلاق ما دارند» (یانگ، کلو سکو، ۱۳۹۹: ۳۵).

فیلم خفگی به نویسندگی و کارگردانی فریدون جیرانی محصول سال ۱۳۹۵ سینمای ایران است و داستان آن در مورد سرپرست تیمارستانی به نام صحرا مشرقی و مردی به نام مسعود سازگار است که همسرش نسیم را به واسطه حملات عصبی در تیمارستان بستری نموده است. صحرا مشرقی تنها زندگی می کند و خانواده ای ندارد، در دوران کودکی، پدرش خانواده را ترک کرده و مادرش دوباره ازدواج می کند. او خود را انسانی بی پناه می داند و از تنهایی هراس دارد و به دنبال شخصی است که فقط به او توجه کرده و برای آنکه احساس بی کسی و تنهایی نکند، به مسعود سازگار وابسته می شود. «کسی که در دام این تله افتاده است، از نظر روحی و عاطفی همیشه احساس تنهایی و بی کسی می کند» (یانگ، کلو سکو، ۱۳۹۹: ۸۳) و انسان را به مرحله ای می رساند که «دیگر قدرت تفکر و اندیشیدن نداشته باشد» (یانگ، کلو سکو، ۱۳۹۹: ۸۰).

با مشاهده فیلم و بررسی ویژگی های کاراکتر صحرا مشرقی، نمودهایی از طرحواره رهاشدگی نمایان می گردد. چرا که قصه زندگی این کاراکتر، بیانگر عناصری است که مسبب ایجاد این طرحواره در شخصیت انسان می شود؛ بنابراین

تبیین شده و سپس شخصیت زن فیلم موردنظر، بر مبنای کنش‌ها و دیالوگ‌های منطبق بر طرح‌واره رهاشدگی تحلیل می‌گردد.

پیشینه تحقیق

در بررسی‌های انجام‌شده تحقیقاتی که صرفاً به مسئله تحلیل فیلم با هدف آگاه‌سازی مخاطب بپردازد، یافت نشد. مقالات یافت‌شده بیشتر بسیار تخصصی در حوزه درمان بوده و طرح‌واره‌ها را در درمان بیماری‌ها و مشکلات رفتاری از جمله طلاق، اعتیاد و غیره به کار برده‌اند. مثلاً مقاله «اثربخشی طرح‌واره‌درمانی بر طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و الگوهای حل تعارض در زنان متأهل مراجعه‌کننده به مراکز مشاوره» که هدف از آن تعیین میزان اثربخشی آموزش مبتنی بر طرح‌واره‌درمانی بر طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه در زنان متأهل مراجعه‌کننده به مراکز مشاوره شهر اهواز است. یافته‌های طرح پژوهشی که با ابزار اندازه‌گیری پرسش‌نامه طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه یانگ بود، نشان داد که طرح‌واره‌درمانی بر کاهش طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه اثربخش است (سعیدنیا، مکوندی، ۱۳۹۷). مقاله دیگر با عنوان «پیش‌بینی نشانه‌های سلامت عمومی، جسمانی سازی، اضطراب و افسردگی بر اساس طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه» با هدف پیش‌بینی علائم سلامت روان با استفاده از طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه است. به این منظور دو پرسش‌نامه مبتنی بر طرح‌واره جفری یانگ و پرسش‌نامه سلامت روان بر ۱۵۹ دانشجوی دانشگاه فردوسی مشهد اجرا گردید. نتایج بیانگر رابطه معنادار طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و علائم سه‌گانه جسمانی سازی، اضطراب و افسردگی بود. (شهامت، ۱۳۸۹).

همچنین مقالات دیگر تحت عنوان «بررسی اثربخشی گروه‌درمانی شناختی طرح‌واره محور بر کاهش استرس شغلی پرستاران» (کرمی و همکاران، ۱۳۹۵)، «مقایسه طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه در مجرمان جنسی و افراد عادی» (نوفرستی، اکبری‌زردخانه، ۱۳۹۳)، «تدوین مدلی برای پیش‌بینی نشانگان ضربه عشقی در دانشجویان بر اساس ویژگی‌های شخصیتی، طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و کیفیت روابط دلبستگی» (مصاحبی و همکاران، ۱۳۹۸) و ... بسیار تخصصی به مسائل درمان می‌پردازند. همچنین مقاله فاطمه شاهرودی (۱۳۹۸) با عنوان «نقد روان‌شناختی شخصیت اصلی زن فیلم رگ خواب ۱۳۹۶ از دیدگاه طرح‌واره

جفری یانگ» است که چگونگی حوادث زندگی کاراکتر زن را بر مبنای طرح‌واره جفری یانگ تبیین و تحلیل نموده است.

چارچوب نظری:

در چارچوب نظری ابتدا طرح‌واره رهاشدگی و ویژگی‌های آن تبیین می‌گردد و سپس با توصیف اینکه سینما چیست و چگونه می‌تواند مفاهیم موردنظر فیلمساز را به مخاطب انتقال دهد، به تحلیل کاراکتر صحرامشرقی در فیلم خفگی از دیدگاه طرح‌واره رهاشدگی و چگونگی نمود مفاهیم روان‌شناختی حوزه مذکور در فیلم موردنظر می‌پردازد.

الف) طرح‌واره رهاشدگی:

واژه طرح‌واره در حوزه‌های مختلفی به‌طور کلی به‌عنوان ساختار چارچوب و قالب در نظر گرفته می‌شود. آنچه که در این مقاله مدنظر است واژه طرح‌واره در حوزه روان‌شناسی و سلامت روان است. به‌عنوان مثال در حوزه شناخت رشد، «طرح‌واره را به‌صورت قالبی در نظر می‌گیرند که بر اساس واقعیت یا تجربه شکل می‌گیرد تا به افراد کمک کند تجارب خود را تبیین کنند. علاوه بر این ادراک از طریق طرح‌واره واسطه‌مندی می‌شود و پاسخ‌های افراد نیز توسط طرح‌واره جهت پیدا می‌کند و به عبارت دیگر طرح کلی از عناصر برجسته یک واقعه را طرح‌واره می‌گویند» (هندوست، ۱۳۹۴: ۱۷۴). از طرفی جفری یانگ برای طرح‌واره‌ها ویژگی‌هایی در نظر می‌گیرد و در آن‌ها را در چارچوب خاصی دسته‌بندی می‌نماید. طرح‌واره‌های جفری یانگ «الگوها یا درون‌مایه‌های عمیق و فراگیری هستند، از خاطرات، هیجان‌ها و احساسات بدنی تشکیل شده‌اند، در دوران کودکی یا نوجوانی شکل گرفته‌اند، در مسیر زندگی تداوم دارند، درباره خود و رابطه با دیگران هستند و در عین حال به شدت ناکارآمدند؛ بنابراین رفتارها از طرح‌واره‌ها نشئت می‌گیرند ولی بخشی از طرح‌واره‌ها محسوب نمی‌شوند. هدف طرح‌واره‌درمانی بهبود در طرح‌واره‌هاست» (همان). وی معتقد است که طرح‌واره‌های اولیه مرتبط با علایم آسیب‌شناسی روانی بسیار زیاد هستند. «هرکدام از طرح‌واره‌های اولیه مرتبط است. در پژوهش‌ها عنوان شده است طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه مکانیسم ناکارآمدی هستند که به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم به پریشانی روان‌شناختی می‌انجامند» (شهامت، ۱۳۸۹: ۱۱۰).

در واقع مفهوم اصلی و کلیدی طرح‌واره‌درمانی شناخت طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه است که همیشه در طول زندگی ثابت هستند. «طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه مفهوم کلیدی طرح‌واره‌درمانی است. طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه به عقاید عمیقاً منفی درباره خود، دیگران و جهان اشاره دارد که ممکن است در طی اولین سال‌های زندگی به وجود بیاید. در واقع طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه در طول زندگی ثابت و پابرجا هستند و اساس ساخت‌های شناختی فرد را تشکیل می‌دهند» (سهرابی، ۱۳۹۴: ۸). شناخت طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه گام نخست در طرح‌واره‌درمانی است و با تعدیل و تغییر باورهای انسان سبب رفع و حل تعارضات و افزایش مثبت‌اندیشی و سلامت روان می‌گردد. به عنوان مثال سعید نیا و مکوندی با به کارگیری طرح‌واره‌درمانی و انجام پژوهش بر زنان می‌گویند که زنان مورد مطالعاتی با انجام گفتگوی خیالی با افرادی که سبب ایجاد طرح‌واره‌های آن‌ها شده‌اند توانستند تعارضات را حل کنند (سعید نیا، مکوندی، ۱۳۹۷). این طرح‌واره‌ها دارای خصوصیات و ویژگی‌هایی هستند که در دوران کودکی و نوجوانی شکل گرفته‌اند و «در مسیر زندگی تداوم دارند، درباره خود و در رابطه با دیگران هستند و به شدت ناکارآمدند» (هندوست، ۱۳۹۴: ۱۷۵).

طرح‌واره‌ها ساختارهایی برای بازیافت آن‌چه که به صورت کلی و اطلاعات و باورها در حافظه انسان ذخیره و ثبت شده است هستند. درون‌مایه و محتوای هر طرح‌واره از طریق زندگی فردی، تجربه‌های فردی، دوران کودکی، اتفاقات خوب یا بد فردی شکل گرفته و سپس مورد استفاده قرار می‌گیرد و انسان از طریق آن‌ها تجربه‌هایش را طبقه‌بندی و ارزیابی و تفسیر می‌نماید. «طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه الگوهای هیجانی شناختی خود آسیب‌رسانی هستند که در ابتدای رشد و تحول در ذهن شکل می‌گیرند و در مسیر زندگی تکرار می‌شوند. طرح‌واره‌ها و راه‌های ناکارآمدی که بیماران از طریق آن‌ها یاد می‌گیرند با دیگران کنار بیایند، اغلب زیربنای نشانه‌های مزمن اختلالاتی مثل افسردگی به شمار می‌روند. در واقع در طرح‌واره‌درمانی تغییر از این جهت اهمیت پیدا می‌کند که به نوعی تغییر سبک زندگی است» (طباطبایی، برزکی، سهرابی، کریمی زارچی، ۱۳۹۱: ۷۷) همچنین «طرح‌واره‌درمانی بر عمیق‌ترین سطح شناخت تاکید می‌کند، از این رو به دنبال آن است که هسته مرکزی مشکل را اصلاح نماید» (صیادی، گل محمدیان، رشیدی،

آنچه که در مبحث طرح‌واره‌ها مطرح می‌شود، روش عملکرد والدین در ایجاد و شکل‌گیری طرح‌واره‌های اساسی انسان است. در واقع «عملکرد والدین سبب ایجاد و گسترش مدل‌هایی در درون سازمان شناختی فرد به نام طرح‌واره می‌شود» (شهامت، ۱۳۸۹: ۱۰۸). مکانیسم عملکرد طرح‌واره‌ها بدین صورت است که اطلاعاتی را در حافظه و مغز انسان برنامه‌ریزی کرده و به آن‌ها شکل قابل قبول و مطلوبی می‌بخشد. «طرح‌واره‌ها سازمان‌بندی اطلاعات وارده را به صورت مجموعه معلوماتی که خود نمونه‌های مشخص آن طرح‌واره به حساب می‌آیند، جهت می‌بخشند و این خصوصیت نشان‌دهنده پردازش هدفمند از طریق دخالت دادن حافظه فعال است؛ بنابراین طرح‌واره‌ها ساختار اطلاعات را در حافظه سازمان می‌دهند و برای آنکه اطلاعات بتواند به درستی درک شود، شکل مطلوبی به آن می‌بخشند و نشان می‌دهند که کجا و چگونه باید به دنبال این اطلاعات رفت» (یارمحمدی و اصل و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۳).

عملکرد والدین در شکل‌گیری رفتارها و افکار کودکان مؤثر است و ریشه بسیاری از اختلالات و مشکلات روانی را می‌توان در خانواده‌ها جستجو کرده و ریشه‌یابی و حل و فصل نمود. مهم‌ترین نقش تأثیرگذار در میان اعضای خانواده نقش مادر است که به عنوان اولین شخصی است که با کودک در ارتباط بوده و «ویژگی‌های شخصیتی مادر او را به سمت انتخاب روش ویژه فرزندپروری هدایت می‌کند. طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه، خاطرات، هیجان‌ها و احساس‌های بدنی و شناخت‌واره‌هایی هستند که با جنبه‌های مخرب تجارب دوران کودکی افراد گره خورده‌اند و به شیوه‌ای سازمان یافته در سرتاسر زندگی در قالب الگوهای تکرار می‌شوند» (نظری، کاکاوند، مشهدی‌فراهانی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). طرح‌واره‌ها در اثر شرایط و موقعیت‌های اشتباه دوران کودکی، در دوران بزرگسالی خود را تکرار می‌کنند و به بسیاری از جنبه‌های زندگی انسان‌ها آسیب می‌رسانند و باعث می‌شود انسان‌ها شرایطی را که شبیه به گذشته خود است را تکرار کنند. «طرح‌واره بازنمایی انتزاعی خصوصیات متمایزکننده یک واقعه است» (طباطبایی، برزکی، سهرابی، کریمی زارچی، ۱۳۹۱: ۷۷) و همچنین «مفروضه‌ها یا قوانین زیربنایی هستند که افکار و رفتارهای فرد را تحت کنترل خود درمی‌آورند» (سهرابی، ۱۳۹۴: ۱۰).

۱۳۹۶: ۹۱). «طرح‌واره‌درمانی بر تغییر و تعدیل طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه تاکید می‌کند. طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه، قدیمی‌ترین و عمیق‌ترین مؤلفه‌های شناختی، باورها و احساسات غیرشرطی درباره خودمان هستند و از تعامل خلق و خوی فطری کودک با تجارب ناکارآمد او با والدین، خواهرها، برادرها و همسالان در طی سال‌های اولیه زندگی به وجود می‌آید» (صبادی، گل محمدیان، رشیدی، ۱۳۹۶: ۹۱). همان‌طور که اشاره شد، الگوهای ثابت رفتاری با نام طرح‌واره یا به عبارتی تله‌های زندگی دسته‌بندی می‌شوند. جفری یانگ پس از تقسیم‌بندی و بررسی آن‌ها به یازده مورد اشاره می‌کند و با شناخت آن‌ها مشکلات بیماران را به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم می‌کند.

تقسیم‌بندی طرح‌واره‌های یازده‌گانه جفری یانگ بدین صورت است: «امنیت: ۱- رهاشدگی، ۲- بی‌اعتمادی، برقراری ارتباط با دیگران: ۳- محرومیت هیجانی، ۴- طرد اجتماعی. استقلال: ۵- وابستگی، ۶- آسیب‌پذیری، عزت‌نفس: ۷- نقص، ۸- شکست، ابراز وجود: ۹- اطاعت، ۱۰- معیارهای سخت‌گیرانه. پذیرش محدودیت‌های واقع‌بینانه: ۱۱- استحقاق» (یانگ، کلو سوکو، ۱۳۹۹: ۴۷) وی معتقد است «این طرح‌واره‌ها که وی از آن‌ها به عنوان یک چارچوب مرجع یاد می‌کند ساختارهای پایدار و بادوامی هستند که به مثابه عدسی‌هایی بر ادراک فرد از جهان خود و دیگران اثر می‌گذارد. این طرح‌واره‌ها در طی تجارب اوان کودکی شکل گرفته که بیشتر در کودکی نقش یک تروما را داشته‌اند و پاسخ فرد به رخدادهای محیطی را کنترل می‌کنند. منشأ این طرح‌واره‌ها نیازهای هیجانی اصلی شامل پنج حیطه: ۱- دل‌بستگی امن به دیگران، ۲- خودمختاری، رقابت و احساس هویت، ۳- آزادی بیان نیازها و هیجانات، ۴- بازی و خودانگیخته بودن، ۵- محدودیت‌های معقول و خودکنترلی تجارب اولیه زندگی، ناکامی در ارضای نیازهای اولیه، ارضای بیش از حد و همانندسازی با رفتار نادرست والدین و مزاج هیجانی کودک (مجموعه ویژگی‌های خلقی کودک که ذاتی هستند و متمایزکننده شخصیت اولیه کودک) است» (شهامت، ۱۳۸۹: ۱۰۹) و همچنین از «خاطرات، هیجان‌ها، افکار و احساس‌های بدنی تشکیل شده‌اند که طی دوران کودکی یا نوجوانی پدید می‌آیند و در طول زندگی پیچیده‌تر می‌شوند. طرح‌واره‌ها در ابتدا حالت سازگارانده دارند و بازنمایی‌های نسبتاً دقیقی از محیط دوران کودکی به وجود می‌آورند. اما همچنان که کودک رشد می‌کند،

حالت ناسازگارانه پیدا می‌کنند» (سهرابی، ۱۳۹۴: ۷). یکی از طرح‌واره‌های مهمی که جفری یانگ به آن اشاره می‌کند، طرح‌واره رهاشدگی است. افرادی که در طرح‌واره رهاشدگی گرفتار هستند، همیشه در ترس آن هستند که کسانی را که دوست دارند به نوعی از دست بدهند و یا ترک شوند. آن‌ها می‌ترسند که تنها و بی‌پناه بمانند و برای آنکه مانع از این اتفاق شوند، به طور افراط‌گونه‌ای به عزیزانشان وابسته می‌شوند. زیرا دائماً بر این تصور هستند که ترک خواهند شد.

ب) سینما:

طرح فیلم‌نامه نقطه شروع برنامه‌ریزی برای ساخت یک فیلم است که کارگردان ابتدا به تحلیل فیلم‌نامه و داستان و سپس تحلیل شخصیت‌ها و رشد و حرکت آن‌ها می‌پردازد. تحلیل شخصیت برای آثاری که هدفشان بیان مسائل روان‌رنجوری و مشکلات متعاقب آن‌ها در روند زندگی شخصی و اجتماعی کاراکترها است، بسیار حائز اهمیت است. «درواقع بیش از یک نوع تحلیل وجود دارد، از جمله تحلیل فیلم‌نامه برای بازیگران، تحلیل فیلم‌نامه برای طرح بصری فیلم و تحلیل فیلم‌نامه به منظور برنامه‌ریزی تولید» (دی. کاتز، ۱۳۸۹: ۲۸۲) که دو تحلیل اول توسط فیلم‌ساز انجام می‌شود. برای بررسی و تحلیل داستان فیلم و شخصیت‌های فیلم‌نامه باید به ساختمان فیلم‌نامه توجه کرد. اگر بخواهیم که کار نویسنده را تقسیم‌بندی کنیم به سه طرح خام («مضمون، رویداد و بیان سینمایی» (پودوفکین، ۱۳۸۹: ۳۳) می‌رسیم.

مضمون سینمایی می‌تواند بسیار ساده و یا پیچیده، اقتباسی از آثار ادبی و یا برگرفته از مسائل روانی و یا رویدادهای اجتماعی و غیره باشد. هرآنچه که نوشته می‌شود در قالب سینما تجسم پیدا کرده و مرئی می‌شود و به بیان کلی‌تر محتوای فکری است که نمایان می‌گردد. این جان‌بخشی به محتوای فکری همان مسئله‌ای است که سینماگر می‌تواند به عنوان برگ برنده‌ای در جان‌بخشیدن و بزرگ‌نمایی کردن مسئله روان‌رنجوری رو کرده و با ایجاد حس همذات‌پنداری با کاراکترها در مخاطب، نقش مهمی در آگاه‌سازی و شناخت ایفا نماید. استیونسن نیز معتقد است که فیلم بیش از هر هنر دیگری به مخاطب احساس واقعی بودن می‌بخشد و آن به دلایل بازآفرینی حرکت، بازآفرینی عینی با قاطعیت علمی و

بوده و بخش طولانی از زندگی انسان از کودکی تا بزرگسالی را در برمی‌گیرند. همان‌طور که جفری یانگ می‌گوید «طرح‌واره الگوی ثابت و درازمدتی است که در دوران کودکی به وجود آمده و تا زندگی بزرگسالی نیز ادامه یافته است. ما از طریق این طرح‌واره‌ها به جهان نگاه می‌کنیم. طرح‌واره‌ها، باورها و احساسات مهمی در مورد خود و محیط هستند که افراد آن‌ها را بدون چون و چرا پذیرفته‌اند. آن‌ها خود تداوم بخشند و در برابر تغییر مقاومت زیادی نشان می‌دهند. معمولاً این طرح‌واره‌ها به غیر از بافت درمانی در جای دیگری تغییر نمی‌کنند» (یارمحمدی واصل و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۷).

مخاطب رفتار کاراکترها، کنش‌ها و واکنش‌های آن‌ها را درک کرده و واکنش‌هایش نیز بستگی به واکنش‌های کاراکترها دارد. هرآنچه که می‌بیند را با ذهن درک می‌کند و می‌پذیرد و در برخی موارد نیز همذات‌پنداری می‌کند و خود را به جای کاراکترها می‌گذارد و بر این عقیده است که اگر وی به جای آن‌ها بود چگونه رفتار می‌کرد و چه راهکاری را در پیش می‌گرفت. همان‌طور که فیلم‌ساز در هر لحظه انتخاب می‌کند که مخاطب به چه چیزی از قاب تصویر نگاه کند، او نیز انتخاب می‌کند که کاراکترها چه طرح‌واره‌هایی را به نمایش بگذارند. همچنین وی مختار است که در جایگاه کارگردان برای تجزیه و تحلیل واقعیت همان‌طور که مارتین اسلین می‌گوید، از سه روش احتمالی تحلیل منطقی و توصیفی صرف، تحلیل روان‌شناختی از درون فیلم و تحلیل روان‌شناختی از زاویه دید تماشاگر که یا خواسته خود تماشاگر است و یا خواسته خود کارگردان (اسلین، ۱۳۸۲: ۵۵) استفاده کند. از طرفی تأثیر مستقیم سینما بر حواس انسان امری مهم محسوب می‌شود و «سینما به عنوان واقعیت می‌تواند اثر شدیدی بر حواس ما باقی بگذارد» (استیونس، دبری، ۱۳۸۸: ۲۳۲) و همین مسئله در پذیرش و درک مخاطب از طرح‌واره‌های کاراکترها و تعمیم آن‌ها به وضعیت موجود خود بسیار حائز اهمیت و کمک‌کننده و بعضاً راهبردی و کاربردی است. «این حقیقت که سینما تصویر نسبتاً کاملی از دنیا به دست می‌دهد، باعث شده است که این هنر را کامل (جامع) بدانند و حتی سبب شده که افراد تصور کنند کمال هنری در این است که هرچه بیشتر و بیشتر به واقعیت کامل مادی نزدیک شویم» (استیونس، دبری، ۱۳۸۸: ۳۳). والاس مارتین در کتاب نظریه‌های روایت می‌گوید «اگر آگاهانه یا ناآگاهانه باور

اصالت و تأثیر شدید واقعی بودن و حضور داشتن مخاطب در درون آن است، چراکه فیلم در زمان حال جریان دارد و تماشاگر را مجذوب می‌کند (استیونس، دبری، ۱۳۸۸: ۲۳۶). مخاطب که در جریان فیلم قرار می‌گیرد خود را در جای شخصیت‌ها گذاشته و همذات‌پنداری می‌کند و می‌تواند مشکلات و مسائل خود را در آینه بازیگری در قاب سینما ببیند. او با دیدن کاراکتر فیلم، خود را می‌بیند پس بر خود واقف شده و به آگاهی می‌رسد؛ بنابراین اگر فیلم‌ساز با رویکردی علمی و هدف و به مسئله طرح‌واره بپردازد، بسیار می‌تواند موفق عمل کند چراکه مخاطب خود را در جای بازیگر می‌بیند و تشابهات رفتاری و تله‌های موجود را رصد می‌کند و آگاه می‌شود و چه بسا که برای توقف چرخه معیوب طرح‌واره اقدامی بنماید. فیلم قدرتی دارد که مخاطب بیشتری را به خود جلب می‌کند. سینما از تصاویر مادی و ملموس و تجسمی تشکیل شده است. همان‌طور که الکساندر استروک می‌گوید «دوربین در مقام قلم» (استیونس، دبری، ۱۳۸۸: ۲۳۹) است و بیانگر ایده‌هاست. ایده‌ها می‌توانند در کنار مسئله روان‌درمانی قرار بگیرند و صرفاً برای ایجاد لذت نباشند.

درک این مسئله که سینما چیست و جایگاه آن کجاست و این‌که چگونه از نظریات مختلف روان‌شناسی بهره می‌گیرد، بسیار حائز اهمیت است. سینما یک سیستم بازنمایی پیچیده و پیشرفته است که علاوه بر ایجاد لذت در بیننده می‌تواند آموزنده و آگاهی‌بخش نیز باشد و همان‌طور که «شماری از لذات ممکن را عرضه می‌کند» (مالوی، ۱۳۸۸: ۷۴)، می‌تواند راه‌گشا و کارگشا نیز باشد. آنچه این‌جا مطرح می‌شود رویکرد و رویه مدنظر کارگردان و سازنده فیلم است که اولاً خود تا چه میزان به مسائل روان‌شناسانه آگاهی دارند و دوم این‌که آیا این امر را بر خود واجب می‌دانند که برای بالا بردن سطح آگاهی جامعه از شناخت سلامت روان و پرورش و تربیت کودک فیلمی بسازند؟ نظریه‌پردازان بسیاری در خصوص اینکه سینما چیست و چه ویژگی‌هایی دارد، نظرات مختلفی را بیان نمودند. از میان آن‌ها مالوی معتقد است که «سینما در طول تاریخ توهمی از واقعیت را پدید آورده» (همان، ۷۸) لذا همین مسئله ایجاد توهم واقعیت، می‌تواند مخاطبی را که در طرح‌واره گرفتار شده است را آگاه نموده تا با دیدن موارد مشابه بین خود و کاراکتر موردنظر، به مسئله و مشکل روان و طرح‌واره‌های خود پی ببرد. طرح‌واره‌هایی که ثابت

داشته باشیم که داستانی واقعاً رخ داده است، به شکلی دیگر جذب آن می‌شویم» (مارتین، ۱۳۸۶: ۳۷).

مراحل ساخت یک فیلم «بسته به محتوا و نحوه ارائه‌اش، کم‌وبیش به همان ترتیب یکی پس از دیگری واقع می‌شود و در بستر خود پیش می‌رود تا پس از عبور از بوته آزمایش صحت یا سقم خود را به اثبات برساند» (مکی، ۱۳۸۸: ۶۲). فیلم‌ساز می‌تواند به مثابه یک روان‌درمانگر عمل کند و هوشمندانه به سراغ مسائلی برود که در روان‌شناسی موج سوم نیز به آن پرداخته می‌شود. مسئله شناخت طرح‌واره می‌تواند دست‌مایه‌ای غنی برای ساخت فیلم باشد. فیلم‌ساز «با شناختی که بر اثر مشاهده در واقعیات دنیای خارج و محسوسات عینی و همچنین با تحقیقی مقدماتی که در اطراف مسئله یا دست‌مایه‌ای برای فیلم‌ساز حاصل می‌شود، کم‌کم فرضیه‌ای در ذهن او شکل می‌گیرد که باید با تحقیقاتی جامع‌تر کامل شود و به عنوان اصلی مسلم جزو معتقدات او درآید تا اثبات آن در طول فیلم، به صورت ابلاغ پیام فیلم‌ساز وظیفه اصلی او را تشکیل دهد» (همان). وظیفه‌ای که می‌تواند در کنار امر روان‌درمانی بسیار مؤثر و کمک‌کننده باشد. فیلم‌ساز باید ابتدا ناپهنجاری روانی را شناخته و بر آن واقف شود و به اصطلاح بار آن را بر دوش کشیده و دست به خلق و آفرینش هنری بزند. همچنین می‌تواند در رسیدن به این هدف مهم و ارزشمند از همکاری و راهنمایی‌های روان‌درمانگر حوزه طرح‌واره نیز بهره‌بردار تا هنر و درمان در کنار هم به درستی مسیر تعالی خود را طی کنند. مخاطب با دیدن فیلم غرق در داستان می‌شود و درگیر مسائل و مشکلات روانی و طرح‌واره شده و همذات‌پنداری صورت می‌گیرد. فیلم‌ساز و روان‌درمانگر می‌توانند از این ویژگی مخاطب سینما استفاده بهینه کرده و هم داستان را پیش ببرند و هم آگاه‌سازی کنند. توهّم در داستان فیلم به دو صورت ایجاد می‌شود: «یا مؤلف چنان عمل می‌کند که انکار چنین چیزی وجود ندارد و در نتیجه کتاب واقع‌گرا، ناتورالیستی، یا صرفاً وفادار به زندگی نامیده می‌شود؛ یا این‌که می‌تواند بر همین انگار که همواره مهم‌ترین انگیزه نهانی‌اش محسوب می‌شود، تاکید نماید و در این صورت اثرش خیال، تخیل، یا ذهنیت نام می‌گیرد» (مارتین، ۱۳۸۶: ۲۵). پس دو نوع روایت مطرح می‌شود: یکی آنکه مواد کارش را از مسائل روز و زندگی روزانه انسان و مشکلات و مصائب و بیماری‌های روانی و در مجموع واقعیت زندگی

برمی‌گیرد که موضوع مدنظر این مقاله نیز همین مبحث است و دوم آن است که مجموعه‌ای از حروف و اشکال و فرم و خیال و تخیل است.

هنرمندانی که نحو سینمایی را به کار می‌گیرند، می‌توانند از طریق آن‌ها پیام‌های روایتی مربوط به خود را بیان کنند. این پیام‌ها می‌توانند به هر سمت و سویی جهت‌گیری کنند. به عنوان مثال پیام‌های روان‌شناسانه و یا آگاه‌سازی مخاطب از مسائل و مشکلات روانی که موضوع اصلی این مقاله نیز است؛ بنابراین هنرمند فیلم‌ساز با دست‌داشتن مدیوم سینما می‌تواند هم اطلاعاتی آسان فهم، سرگرم‌کننده و بعضاً بی‌ارزش را به مخاطب خود ارائه کند و هم می‌تواند معانی بیشتر و آگاهی علمی‌تری از مقوله سلامت روان برای مخاطب خود بیان کند. فیلم‌ساز همه این اثرات را «با استفاده از نحو مناسب پدید می‌آورد» (شارف، ۱۳۸۲: ۲۳).

هوگو مانستربرگ^۴ فیلسوفی آلمان‌گروئوکانتی است که «فتو پلی؛ بررسی روان‌شناسانه را در سال ۱۹۴۶» (اندرو، ۱۳۸۷: ۳۷) نوشت و در آن به روان‌شناسی سینما پرداخت. «از نظر مانستربرگ تجربه غرق شدن تماشاگر در داستان فیلم ثابت می‌کند که سینما هنر است، دارای غایت هنری است و روان‌شناسی سینمایی مانستربرگ به سوی این زیبایی‌شناسی گام برمی‌دارد. وقتی مانستربرگ از روان‌شناسی به زیبایی‌شناسی می‌پردازد، به پیروی از کانت روش تحلیلی متفاوتی به کار می‌گیرد. روان‌شناسی بخشی از اندیشه علمی است. روان‌شناسی جوانبی از آنچه کانت آن را عرصه پدیداری می‌نامد، توضیح می‌دهد. این عرصه همان دنیای تجربیات حسی است که در آن اشیاء از طریق زمان، مکان و علت و معلولی به هم مرتبط می‌شوند» (همان: ۴۶-۴۷) او سینما را یک شیء قابل تجربه می‌داند و آن را با ذهن مخاطب مرتبط می‌کند. مخاطب با فیلم ارتباط روانی برقرار می‌کند. ذهن مخاطب هر لحظه با دیدن پیام‌هایی دریافت می‌کند و پیام‌ها را در ذهن تداعی می‌کند. «روان‌شناسی نشان می‌دهد چگونه شیء خارجی، شیء داخلی و ذهنی را به وجود می‌آورد که درحقیقت همان سینما است» (همان: ۴۷).

ج) بررسی و ارزیابی طرح‌واره رهاشدگی در کاراکتر صحرا

مشرقی:

داستان فیلم خفگی (۱۳۹۵) درمورد سرپرست تیمارستانی

است که به آن‌ها طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه می‌گویند» (طباطبائی برزکی و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۷).

طرح‌واره رهاشدگی در خانواده‌ای به وجود می‌آید که در آن کودک هیچ احساس امنیتی ندارد و در ذهن کودک چیزی به عنوان فقدان و ازدست‌دادن شکل می‌گیرد. «حوادث تلخی مثل اعتیاد والدین، طلاق‌ها، انواع سوءاستفاده‌ها چه جسمی و چه جنسی، بی‌خیالی و غفلت والدین و بسیاری دیگر از رفتارها همگی جزئی از این ماجرا هستند» (یانگ، کلوُسکو، ۱۳۹۹: ۸۱). همان‌طور که صحرامشرقی در سکانسی از فیلم به گذشته خود و دوران کودکی‌اش و به مسئله طلاق والدینش و ازدواج مجدد مادر و آزارهای ناپدری‌اش اشاره می‌کند و خاطراتش را برای دوستش زهره تعریف می‌کند، کاملاً وقایع مسبب ایجاد طرح‌واره رهاشدگی و ترس و دلهره ترک شدن و تنهایی را به خوبی آشکار می‌نماید. رویدادهای منفی کودکی از جمله آزار و اذیت توسط خانواده سبب ایجاد مسائل روانی شدیدی می‌شود که می‌تواند در شکل‌گیری اختلالات روانی تأثیر بگذارد.

«طرح‌واره به علاوه رویدادهای منفی زندگی، باعث ناراحتی‌های روان‌شناختی شدیدتری می‌شود؛ بنابراین طرح‌واره‌های ناکارآمد اولیه و تجارب منفی زندگی هر یک به طور مستقل در اختلالات روان‌شناختی دخیل هستند» (یارمحمدی واصل و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۵). افرادی که طرح‌واره رهاشدگی دارند در مقابل از دست‌دادن کسانی که دوست می‌دارند دچار دلهره و اضطراب هستند و اگر کوچک‌ترین نشانه‌ای از جدایی مشاهده کنند بسیار نگران شده و آسیب می‌بینند. توجه به این موضوع آن قدر برایشان دشوار است که حاضر هستند تن به هر رابطه‌ای داده و هرکاری را انجام دهند و «فقط برای آنکه احساس تنهایی و بی‌کسی نکنند به هرکسی پناه می‌آورند و به شدت هم وابسته می‌شوند» (یانگ، کلوُسکو، ۱۳۹۹: ۸۳). همین اتفاق برای صحرامشرقی نیز می‌افتد. وی برای رفع حس تنهایی‌اش به مسعود پناه می‌برد و حتی دست به قتل نسیم می‌زند. می‌توان گفت «به‌طور کلی همه چیز به شرایط کودکی انسان برمی‌گردد و به نحوه رشد و تربیت او و تجربیاتی که به واسطه پدر و مادرش کسب کرده است» (همان).

پرسش‌نامه زیر که با هدف کشف طرح‌واره رهاشدگی تنظیم شده، پرسش‌نامه مطرح‌شده جفری یانگ و ژانت

به نام صحرامشرقی و مردی به نام مسعود است که همسرش نسیم را به واسطه حملات عصبی در آن تیمارستان بستری نموده است. صحرامشرقی تنها زندگی می‌کند و خانواده‌ای ندارد، در دوران کودکی، پدرش خانواده را ترک کرده و مادرش دوباره ازدواج می‌کند. در بخش‌هایی از فیلم به این مسئله اشاره می‌شود که مادرش به او هیچ توجهی نداشته و ناپدری او را آزار و اذیت می‌نموده است. همین نکته نشانگر شکل‌گیری تله رهاشدگی در کودکی وی است. در واقع تجارب اولیه زندگی است که روند شکل‌گیری طرح‌واره‌ها را تسریع می‌نماید. «اولین دسته از تجارب اولیه زندگی ناکامی ناگوار نیازها هستند. این حالت وقتی اتفاق می‌افتد که کودک تجارب خوشایندی را تجربه نکند. طرح‌واره‌هایی مانند محرومیت هیجانی یا رهاشدگی به دلیل نقص در محیط به وجود می‌آیند. در محیط زندگی چنین کودکی ثبات، درک شدن یا عشق وجود ندارد» (هنردوست، ۱۳۹۴: ۱۷۶). در واقع اتفاقات و وقایع و تجربیاتی سبب ایجاد طرح‌واره رهاشدگی و به دنبال آن ایجاد احساس تنهایی می‌شود. انسانی که در این طرح‌واره گیر افتاده است همیشه خود را تنها می‌بیند و فکر می‌کند کسانی را که دوست دارد یا با مرگ از دست خواهد داد و یا این که به نوعی او را ترک خواهند کرد. «تجربه مرگ و طلاق والدین در کودکی باعث می‌شود این تله در افراد به وجود بیاید» (یانگ، کلوُسکو، ۱۳۹۹: ۷۹).

صحرامشرقی دختری تنهاست که در آرزوی یافتن مردی است که از او مراقبت کند، او را دوست بدارد و تنهایش نگذارد. احساس تنهایی و رها شدن از طرف مادر همواره با اوست و حتی برای رسیدن به این هدف به پیشنهاد دوستش که خود نیز گرفتار همین طرح‌واره است، به دیدار سیروس پیرومردی ۶۸ ساله و پول‌دار می‌رود؛ بنابراین طرح‌واره ناسازگار اولیه رهاشدگی در صحرامشرقی که به سبب رویدادهای منفی در کودکی وی رخ داده است، سبب جذب شدن وی به مسعود (شوهر نسیم) در تیمارستان می‌گردد و ترس از دست‌دادن مسعود، وی را حتی تا مرز قتل نسیم می‌کشاند؛ بنابراین «برخی از این طرح‌واره‌ها به‌ویژه آن‌ها که عمدتاً در نتیجه تجارب ناگوار دوران کودکی شکل می‌گیرند، ممکن است هسته اصلی اختلال شخصیت، مشکلات منش شناختی خفیف‌تر و بسیاری از اختلالات مزمن محور یک قرار گیرند. یانگ برای بررسی دقیق‌تر این ایده مجموعه‌ای از طرح‌واره‌ها را مشخص کرده

کلوسکو است (همان: ۷۷-۷۸) که برای پاسخ به سؤالات آن، فرد باید کل زندگی‌اش را در نظر بگیرد و حوادثی را که در طول زندگی‌اش گذشته و حتی از خاطرش رفته، اما حس و حال آن‌ها برایش باقی مانده است نیز در پاسخ به این پرسش‌ها دخیل هستند؛ بنابراین برای بررسی کاراکتر صحرا مشرقی تنها می‌شود به دیالوگ‌ها، رفتارها و حال و هوای روحی او همان‌طور که در فیلم خفگی به تصویر کشیده شده است، استناد کرد. به همین دلیل، برخی از پرسش‌ها در این جدول بدون پاسخ باقی خواهند ماند چرا که در طول فیلم به آن مقولات اشاره‌ای نشده است. برخی از اشارات نیز غیرمستقیم بوده و حاصل برداشت نگارنده از محتوای فیلم است. رتبه‌بندی پاسخ‌ها به صورت: صددرصد مخالف، تقریباً مخالف، تقریباً موافق، به صورت:

کمی موافق، بیشتر موافق، و صددرصد موافق است و برای محاسبه نمره کلی امتیازات، سؤالات از یک تاده با هم جمع می‌شوند. توضیح رتبه‌بندی امتیازها به این شکل است: مجموع اعداد بین ۱۹-۱۰: این طرح‌واره به احتمال زیاد شکل نگرفته است. مجموع اعداد بین ۲۹-۲۰: ممکن است فرد در معرض خطر این طرح‌واره باشد. مجموع اعداد بین ۳۹-۳۰: این طرح‌واره تقریباً به زندگی فرد آسیب وارد کرده است. مجموع اعداد بین ۴۹-۴۰: این طرح‌واره در زندگی فرد وجود دارد. مجموع اعداد بین ۵۰-۶۰: این طرح‌واره فرد را به شدت درگیر کرده و اصلی‌ترین تله زندگی فرد به شمار می‌رود.

پرسش‌ها	صددرصد مخالف ۱	تقریباً مخالف ۲	تقریباً موافق ۳	کمی موافق ۴	بیشتر موافق ۵	صددرصد موافق ۶	در طول فیلم اشاره‌ای نشده است
از فکر ترک شدن از سوی کسی که به او علاقه دارم وحشت دارم						این فکر کاملاً در رفتار و کنش‌های صحرا مشرقی مشهود است، مخصوصاً از زمانی که با مسعود عقد می‌کند، برای ازدست ندادن وی، گزارش پزشکی را دست‌کاری می‌کند و سپس دست به قتل می‌زند	
برای این‌که کسی مرا تنها نگذارد به او وابسته می‌شوم						وابستگی به زهره (همسایه) و وابستگی به مسعود	
هیچ‌کس از من حمایت نخواهد کرد						صحرا مشرقی در چند سکانس صراحتاً بیان می‌کند: «عشق کجا بود، این روزها کسی عاشق نمی‌شود. من به حال خودم گریه می‌کنم... مادرم من را ول کرد تا با ناپدری‌ام زندگی کند» در سکانسی دیگر به مسئله آزار و اذیت از جانب ناپدری در دوران کودکی‌اش اشاره می‌کند که باعث شکل‌گیری ترس از تنهایی و تاریکی وی شده است.	
جذب افرادی فراری از تعهد می‌شوم						عاشق مسعود سازگار (شوهر نسیم) شد و با وی عقد کرد.	
هیچ‌کس مرا برای همیشه نمی‌خواهد						مشرقی به طور ضمنی در داستان اشاره می‌کند که هیچ مردی در زندگی‌اش نبوده است و او خواستنی نیست. در دیالوگی صراحتاً بیان می‌کند که: «من دختری دست‌وپا چلفتی هستم. دوست‌پسرم کجا بود»	

از دور شدن افراد نزدیک زندگی ام وحشت دارم						صحرا مشرقی از تنهایی و تاریکی وحشت زده می شود، از تنها ماندن و رها شدن از جانب مسعود می ترسد
همیشه خودم درصدد دور کردن افراد مورد علاقه ام برمی آیم. می ترسم آن هم اول مرا ترک کنند						*
افراد صمیمی با من بسیار بی ثبات هستند یک بار مرا می خواهند و بار دیگر نه						*
خیلی زود به دیگران وابسته می شوم						وابستگی به زهره و وابستگی به مسعود
می دانم که عاقبت تنها خواهم ماند						صحرا مشرقی فکر می کند که تنها می ماند، و برای تنها ماندن و داشتن سقفی بالای سر و همسر، به دیدار سیروس (پیرمردی ۶۸ ساله و متأهل) می رود، صحرا در سکانشی به زهره درباره آرزوهایش که از نظرش محال است صحبت می کند: «دوست داشتم عاشق می شدم... ازدواج می کردم... دوست داشتم با عشق زندگی کنم» او احساس تنها ماندن دارد.

سینمایی است. پرسش اولیه مطرح شده پژوهش درباره قابلیت و نقش سینما در آگاه سازی مخاطب بر سلامت روان خود از منظر شناخت طرحواره به این نتیجه منجر شد که مخاطب گرفتار در طرحواره، با دیدن شخصیت فیلم که در این طرحواره ها گرفتار است، با مشاهده کاراکتر و همذات پنداری کردن و قراردادن خود به جای کاراکتر فیلم، می تواند به تشابهات میان مشکلات روحی خود و کاراکترهای فیلم پی ببرد و به دنبال راهی برای قطع این چرخه معیوب از طریق درمان روان درمانگر باشد. پرسش مطرح شده دیگر در این پژوهش درباره نقش خانواده ها و میزان آگاهی آن ها در تربیت و رشد فرزندان از منظر طرحواره است که آیا خانواده ها از طرحواره ها آگاهی دارند و آیا سینما در این آگاهی سازی برای تربیت کودک مؤثر است یا خیر. پاسخ به این سؤال در این پژوهش بدین صورت ارزیابی می گردد که سینما می تواند با نشان دادن گونه های مختلف شخصیت های درگیر طرحواره، والدین را با انواع طرحواره ها آشنا سازد چرا که آموزش از طریق داستان و قصه و دیدن فیلم بسیار موفق عمل می کند؛ برای مثال با دیدن فیلم خفگی و کاراکتر صحرا مشرقی می توان با طرحواره رهاشدگی آشنا شد. بررسی و ارزیابی

بر مبنای آنچه که در فیلم به آن اشاره شد، مجموع سؤالات پاسخ داده شده ۸ عدد است که حاصل جمع نمره آن عدد ۴۸ است؛ بنابراین بدون در نظر گرفتن ۳ سؤال باقی مانده نیز می توان به این نتیجه رسید که این طرحواره در زندگی شخصیت صحرا مشرقی وجود دارد.

نتیجه گیری:

نتایج حاصل نشان می دهد که مخاطب می تواند با دیدن کاراکتر فیلم که در این طرحواره ها گرفتار است، با همذات پنداری و یافتن ارتباط میان مشکلات روحی خود و کاراکترهای فیلم، به آن ها آگاه شده و به دنبال راهی برای قطع این چرخه معیوب گردد؛ بنابراین سینما می تواند نقشی مؤثر در نشان دادن طرحواره ها داشته باشد. در این مقاله ابتدا مسئله طرحواره با هدف آگاه سازی سینما و مخاطب به مسائل و مشکلاتی مطرح می شود که در دوران کودکی در زندگی انسان تله هایی را ایجاد می کنند و در بزرگسالی تکرار می شوند و جفری یانگ از آن ها با عنوان طرحواره یا تله های زندگی یاد می کند، اتفاق هایی که مدام خود را تکرار می کنند و متوقف نمی شوند. این پژوهش برای آگاه سازی فیلم ساز و همچنین مخاطب فیلم

طرح‌واره رهاشدگی در کاراکتر صحرا مشرقی بدین صورت نمود پیدا می‌کند که از فکر ترک شدن از سوی کسی که به او علاقه‌مند است، وحشت دارد. این مسئله در دیالوگ‌ها و کنش‌های مشرقی نمایان است. وی برای این که تنها نماند، به افراد وابسته می‌شود، همان‌طور که در فیلم دیده می‌شود، به‌خاطر این نوع وابستگی بیمارگونه، دست به قتل می‌زند. این‌گونه رفتارها پیامدهای طرح‌واره رهاشدگی است. همان‌طور که در فیلم صحرا مشرقی صراحتاً بیان می‌کند که در کودکی از سوی پدر ترک شده و با مادر و ناپدری‌اش زندگی کرده و مادرش به او توجهی نداشته و از سوی ناپدری مورد آزار و اذیت قرار گرفته است؛ بنابراین این حس که او دوست داشتنی نیست و اینکه همیشه ترک خواهد شد در او نهادینه می‌شود. پس برای دوست داشته شدن و ترک نشدن دست به انجام هر کاری می‌زند. تمامی داستان صحرا مشرقی حول محور اتفاقات رخ داده در کودکی وی می‌چرخد، بنابراین می‌توان گفت که والدین با شناخت و آگاهی و افق دید روشن می‌توانند از روش‌های مطرح شده در روان‌شناسی طرح‌واره کمک بگیرند، زیرا بخش اعظم شکل‌گیری طرح‌واره مربوط به مسائل و اتفاقات کودکی انسان است که تحت‌تأثیر رفتارهای درست یا نادرست والدین شکل می‌گیرد. همچنین والدین می‌توانند با دیدن این‌گونه فیلم‌ها به این سطح از درک و آگاهی برسند که طرح‌واره‌ها را شناسایی کرده و در رشد و تربیت فرزند خود روشی درست به کار ببندند. پرسش بعدی در مورد نقش همذات‌پنداری مخاطب (چه در جایگاه والدین در جهت رفتار با کودک و چه در جایگاه انسان گرفتار در طرح‌واره) و کاراکتر است که آیا

نقش و جایگاه همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌های فیلم در شناخت و آگاه‌سازی خانواده برای جلوگیری و یا شناخت و درمان طرح‌واره‌ها مؤثر است؟ پاسخی که در این پژوهش به آن داده می‌شود، بر مبنای توانایی قدرتی است که ساختار فیلم و سینما دارای آن است. این که سینما اساساً به دلیل ویژگی‌های بصری و دراماتیک خود یکی از مهم‌ترین هنرها در جهت ارائه مفاهیم در قالب داستان و قصه عمل می‌کند، خود نیز پاسخگوی این پرسش است. نقش سینما در نشان دادن طرح‌واره‌ها بسیار کاربردی است. سینما می‌تواند در این حوزه بسیار قدرتمند عمل کند و گام‌های اولیه شناخت مسائل و مشکلات روانی و روحی انسان را طی کرده و باقی مسیر را به روان‌درمانگر بسپارد؛ بنابراین سینما می‌تواند با نشان دادن کاراکترهایی مانند "صحرا مشرقی" که در طرح‌واره گرفتار هستند، مخاطب را از وجود چنین مشکلاتی آگاه سازد و نشان دهد که روابط و اتفاقاتی که در کودکی انسان می‌افتد، چقدر در شکل‌گیری روابط بزرگسالی و مشکلات احتمالی روانی آن‌ها دخیل است. سینما و خلق کاراکترها و نمایش آن‌ها می‌تواند هم مخاطبی را که در طرح‌واره گرفتار شده را از وجود چنین مشکلی آگاه سازد که به دنبال راهی برای درمان رفته و از چرخه معیوب طرح‌واره بیرون آید و هم می‌تواند نقش خانواده را در ایجاد و شکل‌گیری طرح‌واره‌ها در کودک مشخص کرده و آگاه‌سازی کند. درواقع سینما به‌خاطر قدرت و امکاناتی که دارد، می‌تواند در کنار روان‌درمانی بسیار توانمند عمل کند. نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

- آندرو، دادلی، (۱۳۷۸)، تئوری‌های اساسی فیلم، مسعود مدنی، چاپ اول، تهران، انتشارات رهروان پویش.
- استیونسون، رالف، دبری، ژ. ر.، (۱۳۸۸)، هنر سینما، پرویز دویلی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- اسلین، مارتین، (۱۳۸۲)، دنیای درام، محمد شهباء، چاپ دوم، تهران، نشر هرمس.
- پودوفکین، ف. ا.، (۱۳۸۹)، فن سینما و بازیگری در سینما، حسن افشار، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز.
- دی. کاتز، استیون، (۱۳۸۹)، نما به نما: جلد دوم: نمای متحرک، محمد گذر آبادی، چاپ دوم، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- شارف، استفان، (۱۳۸۲)، عناصر سینما: درباره نظریه تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی، محمد شهباء، فریدون خامنه‌پور، چاپ

دوم، تهران، نشر هرمس.

- مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، محمد شهباز، چاپ دوم، تهران، نشر هرمس.

- مالوی، لورا، (۱۳۸۸)، نظریه فیلم: مجموعه مقالات: لذت بصری و سینمایی روایی، فصلنامه ارغنون ۲۳، فتاح محمدی، چاپ اول، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

- مکی، ابراهیم، (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر فیلم نامه نویسی و کالبدشکافی یک فیلم نامه، چاپ ششم، تهران، انتشارات سروش.

- بانگ، جفری، کلووسکو، ژانت، (۱۳۹۹)، زندگی خود را دوباره بیافرینید، علیرضا غلامی، محمدرضا غلامی، چاپ اول، تهران، انتشارات آتیس.

مقالات:

- سعیدنیا، زینب، مکوندی، بهنام، اثربخشی طرح‌واره‌درمانی بر طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و الگوهای حل تعارض در زنان متأهل مراجعه‌کننده به مراکز مشاوره، فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ. سال دهم، شماره ۳۷، ۱۳۹۷، صص ۹۹-۱۱۳.

- سهرابی، فرامرز، روان‌درمانی‌های موج سوم: خاستگاه حال و چشم‌انداز با تأکید ویژه بر طرح‌واره درمانی، فصلنامه مطالعات روان‌شناسی بالینی ویژه‌نامه، سال پنجم، شماره ۱۸، ۱۳۹۴، صص ۱-۱۴.

- شاهرودی، فاطمه، نقد روان‌شناختی شخصیت اصلی زن فیلم رگ خواب ۱۳۹۶ از دیدگاه طرح‌واره جفری بانگ، زن در فرهنگ و هنر، دوره یازدهم، شماره ۲، ۱۳۹۸، صص ۲۴۹-۲۳۳.

- شهامت، فاطمه، پیش‌بینی نشانه‌های سلامت عمومی (جسمی‌سازی، اضطراب و افسردگی) بر اساس طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه، فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه تبریز، سال پنجم، شماره ۲۰، ۱۳۸۹، صص ۱۲۸-۱۰۷.

- صیادی، گونا، گل محمدیان، محسن، رشیدی، علیرضا، اثربخش طرح‌واره‌درمانی بر احساس حقارت دختران نوجوان خانواده‌های طلاق، سال هفتم، شماره ۱، ۱۳۹۶، صص ۸۹-۱۰۰.

- طباطبایی‌برزکی، سعید، سهرابی، فرامرز، کریمی‌زارچی، مهدی، اثربخشی آموزش تکنیک‌های تجربی طرح‌واره‌درمانی بر روی طرح‌واره‌های افراد افسرده، فصلنامه فرهنگ مشاوره و روان‌درمانی، سال سوم، شماره ۱۱، ۱۳۹۱، صص ۸۶-۷۵.

- کرمی، جهانگیر، اعظمی، یوسف، جلالوند، محمد، دارابی، افسانه، راست‌گو، ناهید، بررسی اثربخشی گروه‌درمانی شناختی طرح‌واره محور بر کاهش استرس شغلی پرستاران، مجله علوم پزشکی صدر، دوره چهارم، شماره ۴، ۱۳۹۵، صص ۲۳۰-۲۲۱.

- مصاحبی، الهام، امیری‌مجد، مجتبی، قمری، محمد، بزازیان، سعیده، تدوین مدلی برای پیش‌بینی نشانگان ضربه عشقی در دانشجویان بر اساس ویژگی‌های شخصیتی، طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و کیفیت روابط دلبستگی، مجله روانپزشکی و روان‌شناسی بالینی ایران، دوره بیست و پنجم، شماره ۱، ۱۳۹۸، صص ۵۵-۴۲.

- نظری، فاطمه، کاکاوند، علیرضا، مشهدی‌فراهانی، ملکه، رابطه طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه با شیوه‌های فرزند پروری مادران و اختلال‌های بیرونی شده فرزندانشان، فصلنامه روان‌شناسی کاربردی، سال نهم، شماره ۲، ۱۳۹۴، صص ۱۳۵-۱۱۵.

- نوفرستی، اعظم، اکبری زردخانه، سعید، مقایسه طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه در مجرمان جنسی و افراد عادی، نشریه دانش و پژوهش در روان‌شناسی کاربردی، دوره چهاردهم، شماره ۲، ۱۳۹۲، صص ۱۲۹-۱۲۰.

- هندی‌دوست، نرگس، گزارشی از چند کتاب در زمینه طرح‌واره‌درمانی، فصلنامه مطالعات روان‌شناسی بالینی ویژه‌نامه، سال پنجم، شماره ۱۸، ۱۳۹۴، صص ۱۸۰-۱۶۷.

- یارمحمدی‌واصل، مسیب، برجعلی، احمد، گلزاری، محمود، دلاور، علی، بررسی اثربخشی طرح‌واره درمانی بر بهبود اختلال افسردگی اساسی عودکننده، فصلنامه فرهنگ مشاوره و روان‌درمانی، سال سوم، شماره ۱۲، ۱۳۹۱، صص ۴۸-۲۱.

پی‌نوشت‌ها

- 1 schema
- 2 adler
- 3 Jeffrey Young
- 4 Hugo munsterberg

بررسی ترکیب بصری کتیبه‌های پنجره فولادی دوره تیموری موزه آستان قدس رضوی

سحراسکندری ثانی*

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی. مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۶/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۹
صفحه ۶۸-۶۱

چکیده

بیان مسئله: در طول سده‌های مختلف در دوران اسلامی، به دلیل کاربرد و موارد استفاده فلزکاری به یکی از مهم‌ترین هنرها درمی‌آید. همچنین باتوجه به جایگاه والای حرم امام رضا به عنوان یکی از مراکز مهم مذهبی در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. یکی از آثار مربوط به دوره تیموری پنجره فولادی در موزه آستان قدس رضوی است. در این پژوهش بر روی یکی از این چندین پنجره فولادی از نظر بصری از جمله: تعادل، تناسب و تراکم و فشردگی تمرکز شده است و طرح‌های اسلیمی، ختایی و خط جهت شناخت ویژگی‌های این اثر مطالعه انجام گردیده است.

هدف مقاله: تمرکز بر روی ویژگی‌های بصری به قصد شناخت بیشتر آرایه‌های گیاهی و هندسی در ساخت پنجره فولادی در دوران تیموری است.

سؤال پژوهش: پنجره فولادی مورد مطالعه دارای چه ویژگی‌های بصری است؟

روش تحقیق: روش انجام این تحقیق توصیفی تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات لازم بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده اثر مورد نظر بوده است. تحلیل محتوا در یک اثر، به توصیف عینی و کیفی پیام‌های حاصل از آن به صورت نظام‌دار بر اساس مشخصه‌های خاصی از مضمون می‌پردازد و هدف آن نتیجه‌گیری از محتوای یک متن در ارتباط با جنبه‌هایی از واقعیت اجتماعی است. این تحقیق حاصل تطبیق اطلاعات به دست آمده از مضمون کتیبه‌ها پنجره فولادی حاضر در موزه آستان قدس است.

نتیجه‌گیری: یکی از آثار مربوط به دوره تیموری پنجره فولادی است که توسط شاهرخ فرزند تیمور به حرم امام رضا پیشکش شده است. در این مقاله به بررسی و معرفی ویژگی‌های زیبایی‌شناسی خط نگاره‌های این پنجره پرداخته شده و مورد تحلیل قرار گرفته است. مسائل متفاوتی از جمله تناسب، تعادل، آهنگ بصری، ترکیب‌بندی‌ها و فضای مثبت و منفی مورد بررسی قرار گرفته است. هنرمند در این کتیبه‌ها برای استواری و بیان ظرافت‌ها از عوامل بصری متعددی بهره جسته که در ادامه به بیان تفصیل آن پرداخته می‌شود.

اصول زیبایی‌شناسی فلزکاری دوران تیموری توانسته بر وحدت و جاذبه بصری در این رشته هنری افزوده و به افزایش کیفیت هنری در این زمینه کمک کرده است.

کلیدواژه‌ها: دوره تیموری، هنر فلزکاری، قلم ثلث، فرم و محتوا، ترکیب بصری، پنجره فولادی.



A study of the visual composition of the steel window inscriptions of the Timurid period of Astan Quds Razavi Museum

Sahar Eskandari Sani *¹

1. M. A. of Islamic Art, Ferdows institute of higher education, Mashhad, Iran

Received: 30/7/2021
Accepted: 29/1/2022
Page 49-61



شماره پنجم
تابستان ۱۴۰۰

Abstract

The holy shrine of Imam Reza maintains precious works in its treasury as one of the main religious centres in Iran. The libraries and museums of Astan Quds Razavi have paid a lot of attention to the presentation of these artworks. The treasures of libraries and the Astan Quds Razavi Museum are among the supreme centres considered by artists and researchers in Islamic studies. It preserves the most valuable artworks such as calligraphy, painting, book decoration, and handicrafts. Keeping and protecting these decorative motifs, as essential elements in Iranian art, has always been a part of Astan Quds Razavi's vital responsibilities. Art has been monopolized by religion, since the arrival of Islam in Iran. Mosques and religious sites soon became one of the main bases for artists. Khorasan is a vast land that has played a key role in political, social, and cultural developments and producing works of art in different historical periods. Mashhad was one of the important cities in producing these valuable works during Timur and his children. Islamic metalworks has always been considered by archaeologists and artists as one of the most prominent branches of Islamic art. Metalworking has found a high position in Iran from the past to the present. The art of metalworking was discovered in Khorasan and western Iran in the 7th and 8th centuries AH. The flourishing of metalworking art after the Mongol invasion emerged from western Iran in the early 7th century AH and gradually penetrated the Persian region of western Khorasan.

After the collapse of the Sassanid government and the beginning of the Islamic era, the only art that could continue its way without interruption was the art of metalworking. The art of metalworking quickly gained popularity due to its many properties. Gradually, humans realized the many capabilities of metal, such as its strength and durability. So as a very practical tool, artists decided to make use of it in the form of art. Also, due to the strength of the metal, it was considered a complete source by researchers and archaeologists. It became one of the most reliable evidence for the formation and evolution of the artworks in different historical periods. In the meantime, the art of Timurid metalworking with all its delicacies, motifs, decorations, and Islamic inscriptions had been considered so precious. This period in terms of the artistic developments that took place in it, is recognized a very significant era in Iranian art history because art had a unique technical structure, thought, and worldview.

The research on the artistic value of artworks can be examined based on the visual composition of the designs. One of the works related to the Timurid period is a steel window presented to the shrine of Imam Reza by Shahrokh, son of Timur. In addition to the plant and geometric arrays in the mentioned window, its embossed line works were also examined visually. Principles of aesthetics of metalwork during the Timurid period

have increased the unity and visual appeal in this field of art. They have helped to increase the quality of art in this field.

The calligraphy found its prominent place among artists and people from the very beginning due to the recording of the divine word. After metal working artists realized the decorative nature of Arabic calligraphy, they tried to use calligraphy in creating their works. Examining the visual composition from the perspective of rhythm, fit, and balance of calligraphy with all plant and geometric arrays in this steel window's composition can help us aesthetically understand the artistic aspects of works of art in the Timurid times. Combinations are proportions, concepts, and definitions that add to the work's visual appeal in most visual arts. In terms of aesthetics, decorations and patterns of steel windows contribute to the positive and negative spaces of the lines. This article studies the permanent companionship between the illumination and divine revelation in the aesthetic features of the calligraphy, and analyses the window. Various issues such as fit, balance, visual tone, compositions, and positive and negative space are also examined. Shapes take on a different form visually from the space they occupy, Shapes have different types visually from the space they occupy, and due to the visual forces caused by the shape, they acquire a particular conceptual context., they acquire a separate meaning. In these inscriptions, the artist used various visual factors to strengthen and express the subtleties; including Islamic and Khatai motifs, lines such as Naskh and Nastaliq, and special gilding techniques described in detail below.

Keywords: Timurid period, Metalworking art, Thuluth, Form and Content, Visual composition, Steel window.

References:

- Alamzadeh, Bozorg, 2016, Razavi Encyclopedia, Tehran, Publication of the need for the Martyr and Veterans Foundation.
- Ashrafi Nasri, Jahangir, 2013, History of Iranian Literature and Art, Tehran, Arun Publications.
- Blair, Sheila, Bloom, Jonathan, 2011, Islamic Art and Architecture, Yaghoub Azand, Tehran. Side Publications.
- Chamankhah, Abdolrasoul, 2001, The Wisdom of Calligraphy, Shiraz, Navid Shiraz Publications.
- Dehkhoda, Ali Akbar, 1998, Dehkhoda Dictionary, Tehran.
- Ehsaei, Mohammad Taghi, 1989, 7,000 years of metalworking in Iran, Tehran, Scientific and Cultural Publishing Company.
- Ettinghausen Richard, Graber, Walg, 2005, Islamic Art and Architecture, Yaghoub Azhand, Tehran, Samat Publications.
- Faeq, Tohidi, 2007, Basics of Arts: Metalworking, Painting, Pottery, Textures and Textiles, Architecture, Calligraphy and Books, Tehran, Samira Publications.
- Fazaeli, Habibollah, 1972, Atlas of Line, Isfahan, Journal of the National Association of Isfahan.
- Freeh, R.W., 1995, About Iranian Arts, Parviz Marzban, Tehran, Offset Company Collection.
- Ghelichkhani, Hamidreza, 1994, Dictionary of Calligraphy and Terms of Calligraphy and Related Arts, Tehran, Scientific and Cultural Publishing House.
- Hage Dorn, Ante, 2016, Art in Islamic Lands, translated by Ardeshir Ishraqi, Tehran, Rozaneh Publications.
- Haidar Abadian Shahram, 2008, Introduction of two examples of objects of the Timurid period in the National Museum of Yerevan, Armenia, Archaeologist Message, Volume 5, Number 9, from pages 23-27.
- Hyderabadian, Shahram, Abbasifard, Farnaz, 2009, the Art of Islamic Metalworking, Tehran, Sobhan Noor Publications.
- Rafiei, Amir Teymour, 2007, A Look at the Economic Situation of Greater Khorasan in the Timurid Era, Journal of History, Volume 2, Number 6, pp. 61-84.
- Sahragard, Mehdi, Ebadi, Mohsen and others, 2012, Artistic masterpieces in Astan Quds Razavi Volume 1, Mashhad, Astan Quds Razavi Publishing Institute.
- Samadi, Habibollah, 2005, Astan Quds Museum Guide, Mashhad, Astan Quds Razavi Publishing House.
- Shayestehfar, Mahnaz, 2005, Shiite Elements in Teymourian and Safavid Painting and Inscription, Tehran, Institute of Islamic Art Studies.
- Sherato, Umberto, Grubeh, Ernst, 1997, History of Iranian Art 9 Ilkhanid and Timurid Art, translated by Yaghoub Azhand, Tehran, Farabi Press.
- Zanganeh, Ebrahim, 2009, Mashhad, Mashhad, Khatereh Publications.

مقدمه

در عصر مفرغ و سپس آهن، سفال هنوز برتری خود را نسبت به آهن از دست نداده اما به تدریج انسان‌ها به قابلیت‌های مختلف فلز از جمله گداز، سختی و استحکام و دوام پی برده به طوری که در ساخت برخی از وسایل مانند ادوات جنگی و ظروف فلز را جایگزین استخوان، عاج و ... می‌کند. در بررسی‌های تاریخی نیز اشیاء فلزی نقش بسزایی را ایفا می‌کنند، برخلاف اسناد کاغذی و کتابخانه‌ها که اگر حتی از آسیب جنگ‌ها در امان بمانند در صورت عدم نگهداری مناسب امکان از بین رفتن آن‌ها وجود دارد. اشیاء فلزی می‌تواند به عنوان مهم‌ترین مدرک در پژوهش‌های علمی به علت ثبات، دوام، عدم شکل‌پذیری و شکستن و باقی‌ماندن به صورت اولیه مورد استفاده قرار گیرد (حیدرآبادیان، عباسی‌فرد، ۱۳۸۸، ۱۰).

هنر فلزکاری در خراسان و غرب ایران در قرن‌های ۷ و ۸ هجری آغاز شکوفایی هنر فلزکاری پس از حمله مغول از اوایل قرن ۷ هجری از غرب ایران پدیدار گشت و به تدریج به خطه فارس و غرب خراسان نفوذ یافت.

استناد ما در این دوران بیشتر بر پایه اشیاء مسی، مفرغی و برنجی این دوران مانند پایه‌های چراغ، مشعل، هاون و مشربه و سایر آثار هنری است که از فلزکاران این سده به جای مانده است. در این دوران به کار بردن کتیبه‌های عربی بر روی اشیاء فلزی رایج بوده است. پس از به قدرت رسیدن تیموریان و تشویق فلزکاران هنر خاص فلزکاری دوره تیموری پدیدار گردید. در عصر شاهرخ و بایسنقر و شاهزادگان و امیران تیموری هنر فلزکاری رونق

و حیات دوره سلجوقی را باز یافت و فلزکاران توانستند در هرات مرکز خراسان اشیاء مختلف را از مس، برنج، مفرغ و آهن و فولاد در ساخت ظروف و اسلحه سرد، نقره‌کوبی و طلاکوبی نمایند (احسائی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). ویژگی و مؤلفه‌های هنرهای تجسمی دوره تیموری ایران و آسیای میانه در قرن نهم ه. / پانزدهم م. هنرهای تجسمی سایر مناطق از قبیل ترکیه و هند مسلمان را نیز فراگرفت و در این مناطق سبک بین‌المللی تیموری را به وجود آورد. از ویژگی‌های این سبک نقوش اسلیمی و گیاهی در بین کتیبه‌های به جامانده است که موجب پیشبرد و بالندگی یک سبک مستقل عثمانی در قرن دهم ه. / شانزدهم م. تأثیری قاطع داشت. در این مقاله سعی شده است بر روی نقوش و تزیینات پنجره فولادی به بررسی زیبایی بصری و ترکیب‌بندی آن مورد مطالعه قرار گیرد. از منظر ترکیب‌بندی در فضای مثبت و منفی و حس تعادل و تناسب بررسی گردد. تا به اطلاعات دقیق‌تری از هنرمندان و سبک آنان در دوره تیموری به دست بیاوریم.

پیشینه تحقیق

با جستجو و مطالعه کتاب‌های متعدد در این زمینه کاوش به عمل آمد که درست است که به صورت موردی از این پنجره نامبرده شده است اما تا به حال در هیچ کتابی به بررسی و توضیحات تفصیلی در این مورد پرداخته نشده است. از جمله کتاب هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران محمد احسائی و یاکتاب راهنمای موزه که به بیان و معرفی این پنجره و کتیبه‌های این پنجره پرداخته است.

اما ضرورت انجام این تحقیق بیان هدفمند و گسترده در زمینه زیبایی‌شناسی و ویژگی‌های ظاهری این کتیبه است.

فلزکاری در عهد تیموری

حکومت ایلخانی از سال ۱۳۳۵ م. / ۷۳۶ ق. به دولت‌های کوچک منطقه‌ای تقسیم شد اما در پایان قرن ۱۴ م. ۸۰ ق. تیمورلنگ (۱۴۰۵-۱۳۷۰ م. / ۸۰۸-۷۷۲ ق.) به تأسیس دوباره حکومتی مغولی توفیق یافت. او از سال ۱۳۸۰ م. / ۷۸۲ ق. به بعد سرزمین‌های شرقی را منقاد خود ساخت، در ۱۳۹۸ م. / ۸۰۱ ق. پیروزمندانه تادهلی پیش رفت، و در آغاز قرن ۱۵ / ۹ ق. گرجستان، آناطولی، شام و عراق را به تسخیر خویش در آورد. آثار هنری به یغما رفته و هنرمندان تسخیر شده را به تختگاه تیمور - سمرقند - بردند. معماری و هنری که آنجا نضج گرفت بیشتر در راستای نمایش قدرت فرمانروا بود. تیمور خود را فرمانروایی مقرون به ادب و حامی هنر نشان می‌داد. جانشینان او نیز با اینکه تنها حکمرانی محلی بودند موجب ارتقای هنرها شدند. در اینجا بایستی یاد کرد از فرزند تیمور - شاهرخ (۴۷-۱۴۰۵ م. / ۵۱۰-۸۰۸ ق.) که در دربارش هرات یکی از مهم‌ترین مکتب‌های نگارگری ایرانی پدید آمد، و فرزند شاهرخ - بایسنقر میرزا (۳۳-۱۴۲۰ م. / ۳۷-۸۲۳ ق.) که ماهرترین هنرمندان و خوشنویسان در دربار وی مشغول به کار بودند و در آن دوران هنرهای مختلفی به وجود آمد از جمله ظرف برنجی با ترصیع طلا و نقره را می‌توان اشاره کرد. علاقه وافر دربار به شعر و شاعری و خوشنویسی در کارگاه‌های تبریز، هرات و سمرقند باعث به وجود آمدن سبکی یکپارچه در قرن ۱۵ م. ۹۰ ق. شد. (هاگه دورن، ۲۸: ۱۳۹۴-۳۲). آخرین فرمانروای تیموری، سلطان حسین بایقرا بوده که پس از او با پیدایش دولت صفوی، حکومت تیموری در ایران به پایان رسید و سرانجام شاه اسماعیل صفوی در سال (۹۰۷ ه. ق.) سلسله صفوی را تأسیس کرد (نصری اشرفی، ۱۳۹۲: ۹۲).

پس از سقوط دولت ساسانی تنها فلزکاری است که توانسته راه خود را بدون وقفه ادامه دهد و به عنوان نخستین و معتبرترین مدرک برای شکل‌گیری هنر اسلامی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. وجود نام، شخصیت‌های تاریخی، سیاسی و نیز امضای هنرمندان فلزکار و ترصیع^۱ کار و ذکر تاریخ بر روی اشیاء مبین اهمیت فلزکاری است.

صنعت فلزکاری همانند یک سلسله زنجیر

به هم پیوسته هنر سنتی ایران پیش از اسلام را به دوران اسلامی پیوند داده است. از مقایسه و تطبیق این اشیاء فلزی هم عصر دیگر ف، ارتباط و نفوذ هنری ممالک را با یکدیگر می‌توان سنجید و بررسی نمود که آن را اصطلاحاً گونه‌شناسی^۲ می‌نامند (حیدرآبادیان، عباسی فرد، ۱۱: ۱۳۸۸). در دوران اسلامی آثار فلزی نسبت به سایر آثار هنری بیشتر است. برنج و مفرغ از رایج‌ترین مواد فلزی بوده است. البته ظروف سیمین با قطعه‌ای طلا یا سیاه‌قلم نیز برجای مانده است. نقش برجسته بیشتر به وسیله قلم‌زنی^۳ روی قالب‌ها حاصل می‌شد. (اتینگ‌هاوزن، گرابر، ۴۹۴: ۱۳۸۴). نقوش تزئینی که بر روی اشیاء مختلف فلزی حک شده‌اند از بهترین کتاب‌مدون در مورد آداب و رسوم، عقاید مذهبی، چگونگی برگزاری جشن‌ها، مراسم مذهبی، تشریفاتی و نیز طریقه شکار و جنگیدن است. با دقت در عمل فلزکاران می‌توان به بسیاری از امور در گذشته همچون آرایش، تزئین سرو طرز لباس پوشیدن افراد و طبقات مختلف واقف شد (حیدرآبادیان، عباسی فرد، ۱۲: ۱۳۸۸).

طبقه‌بندی اشیاء فلزی در دوران اسلامی: در دوره اسلامی و ادوار ماقبل آن از انواع متفاوتی از اشیاء با فلزات مختلف ساخته می‌شد. معمولاً فرم و شکل اشیاء متناسب با نیاز انسان طراحی می‌شد و نوع فلز متناسب با مصرف‌شی انتخاب می‌شد، به‌طور کلی اشیاء ساخته شده در دوران اسلامی از لحاظ کاربرد به ۶ گروه اصلی تقسیم می‌شوند: گروه اول: اشیایی که برای استفاده خانگی و مذهبی ساخته می‌شدند و آلیاژهای آن برنز و برنج بود. به عنوان مثال: (۱) وسایل روشنایی (۲) عطردان‌ها (۳) آئینه‌ها (۴) قلمدان‌ها (۵) انواع جعبه‌ها و صندوق‌ها (۶) آفتابه‌ها و کوزه‌ها (۷) کاسه‌ها، فنجان‌ها و لیوان‌ها.

گروه دوم: شامل درها و پنجره‌ها و متعلقات آن‌ها که عبارت بودند از: چکش‌های درب، قفل، کلیدها و شبکه پنجره‌ها. در ساخت این گروه از فلزات مختلف و مقاومی مثل آهن و برنز استفاده می‌شد. گروه سوم: شامل آلات و ابزار علمی که بسته به نوع استفاده از فلزات مختلف ساخته می‌شد. گروه چهارم: تجهیزات جنگی که عموماً از فلزات سخت و مقاومی مثل آهن و فولاد ساخته می‌شد و شامل شمشیر، خنجر، قمه، سرنیزه، پیکان، گرز، زره، تبر، چماق، سپر و... می‌شد. گروه پنجم: اشیاء تزئینی که با فلزات گران‌بها مثل طلا و نقره در ساخت زینت‌آلات و جواهرسازی استفاده می‌شد. گروه ششم: که اشیایی

بود گرچه فقط اندک تعدادی پراکنده از آن گونه اشیاء که ظاهراً سده هشتم را به نیمه دوم سده نهم مرتبط می سازند شناسایی شده و همچنین از توصیف دربارهٔ امیر تیمور به خوبی معلوم می گردد که اشیاء گران بهایی از جنس طلا و فلزات گران بها برای پذیرفتن رسولان خارجی که از آن همه غنا و تجمل بیکران مدارک ملموس به جا نمانده است. سلیقه عموم نیز محافظه کار یا ایستا بوده است زیرا دارای شکل های پابرجایی هستند که از سده هفتم به بعد تغییر قابل ذکری نیافته بودند (فریه، ۱۳۷۴: ۳۶۱). نوع متفاوت دیگری از فلزکاری دوره تیموری در الواح تزیینی مشبک کاری شده برای آذین بندی^۴ درها (مثل درب مسجد احمد یسی در ترکستان)، صندوق چوبی و سایر اثاث خانه به کار رفته است.

سیر تحولات خراسان در عهد جانشینان تیمور

خراسان مرکب از دو کلمه خور یعنی آفتاب و آسان کننده تشکیل شده او به معنی طلوع یا مطلع الشمس است. این واقعیت در ادوار مختلف تاریخی محفوظ مانده و در دوره تیموریان نیز با همین تعبیر به کار رفته است. با این تفاوت که زمچی اسفراینی، مورخ دوره تیمور، کلمه آسان را به معنی جانی گرفته که به عبارتی می توان گفت، خراسان: شرق آفتاب است (دست پاک، ۱۳۹۰: ۴۱).

آنچه در خراسان عهد شاهرخ و حسین بایقرا بر خلاف سایر مناطق ایران، بیش از هر چیزی آشکار می نمود ثبات نسبی بود که آنها با روش کشورداری خود و سایر سیاست های آن نظیر آبادانی و امنیت در شهرها و راهها پدید آوردند و توانستند در سایه این آرامش و ثبات از کلیه نیروهای کارآمد، فعال و درستکار جهت اداره آن بهره گیرند و تشکیلاتی پدید آوردند که آنها را قادر ساخت بر ایالت وسیعی چون خراسان حکمرانی کنند (همان، ۷۶). شاهرخ جانشین شایسته تیمور توانست ۴۳ سال بخش اعظم این امپراتوری را حفظ و حراست کند. تراکم ثروتی که تیمور در سمرقند فراهم ساخت، فروکش کردن جنگ های خانگی در ایران، برقراری امنیت در سراسر ایران دوران تیمور و شاهرخ موجب شد تا راه های تجاری امن و آسوده گردد (رفیعی، ۱۳۸۶: ۱). در دوره حکومت تیمور آثار هنری همسران و وابستگان درجه اول شاه بودند، اما در دوره شاهرخ و پس از آن این دایره وسیع تر شد و به همسر وزیران و والیان مناطق دیگر نیز گسترش یافت (صحرارگر، ۱۳۹۱: ۱).

هستند که از دوره هخامنشی به بعد با فلزات گران بها و مختلفی مثل طلا، نقره و مس و ... ضرب می شد و در دوران اسلامی نیز ضرب آن ها ادامه داشت. در دوره های اسلامی شیوه های مختلفی برای تزیین اشیاء به کار می رفت که متداول ترین آنها عبارت بود از: مهر کردن، کنده کاری، قلم زنی و حکاکی، تکنیک هایی بودند که در دوران قبل از اسلام به ویژه دوره ساسانی بودند و ادامه تکنیک ها فنون رایج در آن زمان هستند (توحیدی، ۱۳۸۶: ۴۲-۴۹).

در عصر ایلخانی و تیموری (۷۷۱-۹۱۲ هـ. ق. / ۱۳۷۰-۱۵۰۴ م.) هنر به علت تشویق سران این دو خاندان ترقی و گستردگی چشمگیری یافت و در مرز شاهکارهای جهانی قرار گرفت (اتینگهاوزن، ۱۳۸۲: ۱۶۳). فلزکاران ایرانی در این زمان توانستند ظروف بزرگ فلزی را از مفرغ ریخته تا در مساجد و بقاع و اماکن متبرکه مورد استفاده همگان برای آشامیدن قرار گیرد. اشیاء فلزی دوره تیموری، از دیدگاه هنر فلزکاری جز درخشان ترین نمونه های هنری جهان محسوب می شوند که بر اساس انواع تکنیک های اجرا شده بر آن ها می توان مجموعه از فنون هنری را مشاهد کرد و به طور حتم فن مرصع کاری نقره مخصوصاً در دوره تیموری بر گروهی از ظروف خاص این دوره که دسته ای ازدها گونه دارند، بسیار رایج بوده است. از طرفی وجود کتیبه های اسلامی بر این گونه اشیاء اطلاعات بسیار مفیدی در خصوص تمرکز یا پراکندگی ساخت این نوع آثار در اختیار قرار می دهند، و مهم تر از آن به عنوان نمونه اشیایی محسوب می شوند که کهن ترین نسخه از اشعار شاعران بزرگی چون حافظ بر روی آن ثبت شده است (حیدر آبادیان، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۳). تیموری یکی از مقتدرترین پادشاهان جهان بود که توانسته بود یکی از بزرگ ترین امپراتوری های تاریخ را گرد هم آورد. با اینکه وی سنی بود اما برای تمامی گروه های مذهبی ارزش قایل بود و به عقاید شیعه نیز احترام می گذاشت تیمور با هر حمله ای که انجام می داد صنعتگران، هنرمندان و فرقه های مختلف مذهبی را به سرزمین مادری خود (پایتخت او) سمرقند می آورد. هر چند این امپراتوری بیش از ۳۶ سال دوام نیاورد و تنها قایم به شخص خود تیمور بود. از زمان سلطنت تیمور نسخه مصوری باقی نمانده اما چند شی برجای مانده ترکستان نشان دهنده حمایت او از هنرهای دیگر به اندازه معماری است (رفیعی، ۱۳۸۶: ۱).

طلاکوبی و نقره کوبی بر مفرغ و برنج و قلع از میان نرفته

در قرن نهم هجری (۸۲۱ ه.ق) به دنبال کوشش‌های فراوان شاهرخ تیموری و همسرش به آبادانی شهر مشهد به عنوان مرکز شیعه پرداختند. از جمله این اقدامات به ایجاد بنای جدید در دوره شاهرخ به دست امیر خواجه (ساخت برج و باروهای دومین حصار) و به ویژه ساخت مسجد گوهرشاد توسط گوهرشاد آغا نخستین مسجد شهر در سمت قبله حرم که صحن جنوبی آستانه مبارک را تشکیل می‌دهد، معمار این بنا قوام الدین شیرازی بوده است: احداث مدارس بالاسر (مدرسه فیروز شاهی؛ به اهتمام احتمال اجلال الدین فیروزه شاه) مدرسه پریزاد (بانی این مدرسه پریزاد خانم گنیز گوهرشاد)، مدرسه دودر و رواق‌های دار السیاده و دار الحفاظه و بنای حکومتی چهارباغ و نیز هدایت آب چشمه گیلان به مشهد که توسط امیرعلی شیرنوایی، وزیر دانشمند سلطان حسین بایقرا صورت گرفته و همچنین صحن تیموری و صحن عتیق و اساس ایوان طلائع از اقدامات مهم عصر تیموری به شمار می‌آید (زنگنه، ۱۳۸۸: ۶۷).

کتیبه‌های پنجره فولاد

در جهان اسلام خوشنویسی به علت ثبت کلام خدا (الله) مهم‌ترین جایگاه هنری را داشته و با وجود هم‌زمان بودن خوشنویسی و نقاشی: خوشنویسی در مرتبه بالاتری قرار داشت. خوشنویسی بستری بر بیان مستقیم عرفان و الوهیت برگرفته از نوشتار فراهم می‌سازد. خوشنویسی به عنوان عنصر تزئینی در معماری جهان اسلام بشمار می‌رود چنانچه در نگارگری به عنوان عنصر اصلی و حتی مهم‌تر از نگاره به شمار می‌رفت. در مساجد جایگاه مشخصی برای خوشنویسی در نظر گرفته می‌شد و این محل شامل فضای خارجی، ورودی مساجد، مناره‌ها و ساقه گنبد، فضای داخلی، محراب، محل قبله، ساقه داخلی و نقطه مرکزی گنبد و ... بود. قلم رایج در کتیبه نگاری کوفی بود که پس از سده دوازدهم / ششم، اقلام شکسته از جمله ثلث جانشین آن شد (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۹۰-۹۵). امروزه برای ثبت و ماندگار کردن یادبودها، از جمله بر روی سنگ قبر و سنگ سوگ و سر در بناها، به کار می‌رود. تنها کاربرد کتیبه نگاری که از گذشته تا امروز همچنان باقیمانده و جانشینی مقبول برای آن پیدا نشده، بر روی سنگ قبرها است (سادات، فانی، ۱۳۹۲: ۸۵۱).

هنرمندان فلزکار در دوران اسلامی، خیلی زود به خاصیت

تزئینی خط عربی پی برده و از آن به عنوان یک عامل تزئینی بر روی اشیاء فلزی استفاده کردند. گذشته از جنبه‌های هنری و تزئینی خطوط که بر اشیاء ظروف فلزی در ادوار مختلف اسلامی دیده می‌شوند، این کتیبه‌ها از جهت مذهبی و تاریخی نیز حایز اهمیت بسیاری دارند. امضای استاد کاران فلزکار و تزئین کاران و رقم‌نویسان و خوشنویسان روی فلز در کمتر مدارک تاریخی به جز این اشیاء دیده می‌شوند، بنابراین از دیدگاه بررسی و پژوهش هنر دارای ارزش هنری بسیار بالایی هستند. سفارش دهندگان اشیاء اسامی اماکن و مراکز ساخت ظروف، همچنین تاریخ ساخت شی، همگی می‌توانند کمک مؤثری در بررسی‌های باستان‌شناسی نیز داشته باشند. ادعیه و آیات قرآنی که متضمن خیروبرکت و یمن برای صاحبان شی بوده، به نحو شایسته‌ای زینت بخش اشیاء فلزی بوده‌اند.

کتیبه‌های بناهای ایران و ماوراءالنهر در سده‌های نخست دوران اسلامی، کتیبه‌ها را بر حسب مضمون به دو گروه تاریخی و غیرتاریخی تقسیم کرده است که کتیبه‌های تاریخی خود انواع احداثیه، وقفیه، احام و قوانین، تدفینی، یادگاری، و رقم معماران را در بر می‌گیرد. در قرون اولیه اسلام قلم کوفی به تنهایی و به صورت کتیبه‌های ساده زینت بخش اشیاء بود، اما مدتی بعد با تحول و تکامل خط عربی، همراه با خطوط دیگر از جمله قلم ثلث و به گونه‌های تزئینی دیگری مثل کوفی معقد (گره دار)، کوفی مشبک، کوفی مزین، و کوفی موشح و ... به کار رفت. متن کتیبه‌های مذهبی غالباً آیات قرآن، احادیث معصومین، نام‌ها و صفات پروردگار، نام پیامبر (ص) و امامان شیعه (ع) و اشعاری در ستایش پروردگار و مدح بزرگان دین به زبان فارسی یا عربی است. اما متن کتیبه‌های شمار چشمگیری از آنها در بناهای دوران اسلامی به جامانده و غالباً به شرح مرمت و بازسازی ابنیه اختصاص یافته‌اند، ترکیبی از متن دو نوع کتیبه پی شگفته آمده است (صحراگرد، ۱۳۶۱: ۷۲). قلم نسخ از قرن پنجم هجری همراه قلم کوفی روی اشیاء فلزی ظاهر می‌شود و از قرن هفتم به بعد به کلی جای قلم کوفی را می‌گیرد تا اینکه در قرن هشتم قلم ثلث نیز متداول می‌شود.

تزئینی‌ترین شیوه قلم کوفی اسلامی که از جمله مهم‌ترین و کامل‌ترین و زیباترین نوع قلم تزئینی است و فقط روی نمونه‌های فلزی می‌توان آن را دید کتیبه‌های قلم تزئینات حیوانی و انسانی است، به این صورت که انتهای

این اثر ارزشمند در دولنگه به وسیله میله‌های فولادی به صورت مشبک اجرا شده، میله‌های فولادی فوق اشکال هندسی منظمی (گره پنج) را به وجود آورده است. همچنین بر روی درب کتیبه‌های زرینی که اندکی محو گردیده به قلم زیبای ثلث برجسته نوشته شده است. دورتادور دولت به قلم ثلث و به وسیله طلا درود و صلوات بر پیامبر و امامان معصوم نوشته و در فاصله صلوات‌ها عبارت القدره الله تکرار شده است.

دومین پنجره که تا اوایل انقلاب اسلامی در حرم بود به دلایل فرسایشی مسئولین تصمیم گرفتند که آن را نیز به موزه منتقل کنند. سومین پنجره را که اوایل انقلاب اسلامی ساختند جایگزین پنجره دوم کردند. اما غیر از پنجره فولاد اصلی در صحن انقلاب، پنج پنجره فولاد دیگر نیز وجود دارد که معروف‌ترین و جدیدترین آن به ترتیب پنجره فولاد صحن جمهوری و پنجره فولاد رواق دار الحجه است.

در این قسمت دو کتیبه با قلم ثلث به صورت برجسته با این مضمون نوشته شده است: «امر بعمارۃ هذا البنجره من خاص ماله السلطان الاعظم مالک الرقاب الامم معز الدنیا و الدین شاهرخ بهادر خلد الله ملکه».

«فرمان داده شد به ساختن این پنجره از دارایی مخصوص سلطان بزرگ، مالک جان مات‌ها، عزیز در دنیا و دین، شاهرخ بهادر جاودان باشد حکومتش» (تصویر ۲). این کتیبه از نوع کتیبه واقف است و عبارت است از لوحی دو سطری که در قالب مستطیل است. این کتیبه در قسمت فوقانی در بر روی فولاد به شیوه طلاکوبی است. در کتیبه مذکور با استفاده از الف و ل و حروف گرد مانند ض و ن ایجاد آهنگ بصری متناوب کرده است که علاوه بر ایجاد تعادل باعث ایجاد یک ترکیب بندی عمودی شده در شکل ظاهری خطوط این کتیبه در دو سطر نوشته شده‌اند که خطوط سطر اول نوشته شده‌اند که نقاط خطوط سطر اول لوزی شکل و نقاط سطر دوم گرد هستند.

نکته حایز اهمیت این است که تعدادی از حروف سطر اول با بافت‌های کشیده در بالای کتیبه ایجاد تعادل بصری کرده است. در سطر دوم خطوط گرد کشیده‌ای نیز به چشم می‌خورد. فضاهای خالی این کتیبه به وسیله اعراب و علایم پر شده‌اند. به طور کلی نوشته سطر اول روی نوشته سطر دوم آمده است. این کتیبه در قاب قسمت بالایی درآمده است. در انتهای این کتیبه حرف ک به وسیله کادر شکسته

حروف به جای اشکال نباتی به انسان و یا حیوان یا پرنده درآمده است، این شیوه خوشنویسی مخصوص فلزات دوره سلجوقی در قرن پنجم و ششم هجری است.

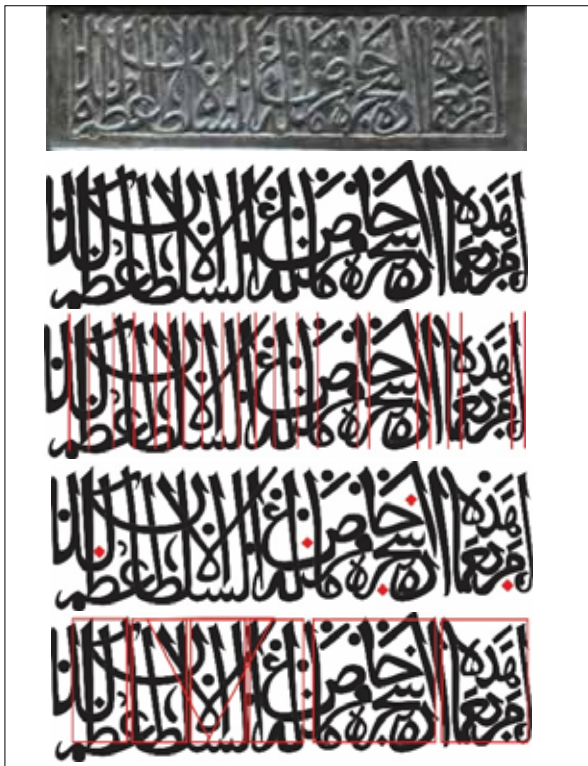
ملاحسین فیض کاشانی که حکیم، فیلسوف، عارف، و شاعر بود، ساخت پنجره فولاد را برای کسانی که به هر دلیلی نمی‌توانند وارد حرم شوند را پیشنهاد داد تا بتوانند در نزدیک‌ترین مکان به ضریح بایستند؛ بنابراین پنجره فولادی در محلی که مشرف به ضریح مطهر بود نصب شد که بعدها به پنجره فولادی معروف شد. یکی از اولین پنجره‌های فولاد نصب شده در حرم که توسط شاهرخ تیموری از فولاد زرکوب و به قلم ثلث ساخته شده است که در حال حاضر این پنجره در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود و متن این کتیبه‌ها به ترتیب به شرح زیر است. «امر بعمارۃ هذا البنجره من خاص ماله السلطان الاعظم مالک الرقاب الامم معز الدنیا و الدین شاهرخ بهادر خلد الله ملکه».

«فرمان داده شد به ساختن این پنجره از دارایی مخصوص سلطان بزرگ، مالک جان مات‌ها، عزیز در دنیا و دین، شاهرخ بهادر جاودان باشد حکومتش». کتیبه دیگری نظیر کتیبه‌های بالا در پایین در بدن تفصیل دیده می‌شود.

اعزالمولانا السلطان المعظم مالک الرقاب الامم سلطان السلاطین العرب و العجم فی تمت (تمت فی) شهر محرم من سنه سبع عشر و ثمانمائه عمل استاد شیخ علی خودگر بخارائی عمل استادان کوفتگر مولانا شمس طبسی و استاد محمود کوفتگر و استاد (با) سعادت و شرافت خواجه حسین زاهد». در میان ترنج کوچک که در بالا و پایین کتیبه سمت راست در قرار دارد نوشته شده «عمل حاجی محمد بن علی حافظ اسفراینی فی شهر محرم سنه سبع عشر و ثمانائه».

پنجره مذکور به سال ۹۸۴ توسط محمد بیک ترکمانان تعمیر و مرمت گردیده است. اندازه: بلندی ۵۶ پهنای ۷۲/۵ سانتیمتر. کتیبه پایین «افاض علی کافه العالمین بره و عدله و احسانه از مال ایالت دستگاه محمد بیک موصولو ترکمان به تجدید مرمت یافت این پنجره مبارکه به اضافه آلات برنجی در تاریخ شهر جمادی الاخر سنه اربع و ثمانین و تسعمانه من الهجره کتیبه حسن رضا بن حاجی محمود الخادم» (صمدی، ۱۳۳۵: ۳۱-۳۳).

ابعاد این پنجره فولادی ۱۲۶X۱۰۰ سانتیمتر است.



تصویر شماره ۲. کتیبه قسمت بالا سمت راست پنجره فولادی
(ماخذ: نگارنده)

Figure 2. Inscription at the top right of the steel window
(Source: Author)



تصویر شماره ۱. پنجره فولادی در موزه حرم مطهر رضوی
(ماخذ: نگارنده)

Figure 1. A steel window in the Museum of the Holy Shrine of Razavi
(Source: Author)

متن این کتیبه معرف هنرمندان و سازندگان این پنجره است. پیوستگی و انسجام حرف گرد و وجود الف‌های کوتاهی که به چشم می‌خورد و از الف‌های کشیده‌ای که از جمله ویژگی‌های بارز قلم ثلث است، خبری نیست باعث ایجاد فشردگی و ترکیب‌بندی افقی شده است. حروف این کتیبه به صورت افقی، عمودی و در بعضی از قسمت‌ها اریب شکل است.

در برخی از فضاهای خالی کتیبه هنرمند بنا به تناسب فضای موجود برخی از قسمت‌های حروف را بلند یا کوتاه نوشته تا در فضای مورد نظر جای گیرد که خود این امر موجب شده که با تکرار برخی از حروف و آهنگ‌های بصری متناوب چشم بیننده به بالا کشیده شود و هنرمند برای ایجاد تعادل و تناسب و گردش یکنواخت بصری از علایمی همچون نقطه، اعراب و... استفاده نموده است و همچنین در این کتیبه برای پیوند شکل نوشته‌ها و فضاهای منفی و پرکردن آن‌ها از اشکال هندسی نیز بهره برده است و قلم را تکمیل نموده که خود نشان‌دهنده این است، قلم ثلث ادامه قلم کوفی است.

شده است. در ادامه این قسمت (تصویر ۳) ادامه کتیبه در کادر مستطیل شکل دیگری آمده است که از ویژگی‌های یکسانی برخوردار است. در این قسمت کتیبه که در سمت چپ درآمده است نیز ترکیب‌بندی‌های مستطیل و مثلثی استفاده شده است و نقاط نیز در سطر اول لوزی سطر دوم به صورت دایره هستند اما نکته جالب توجه در این کتیبه استفاده از تزییناتی که در قلم کوفی رایج بوده است نیز به چشم می‌خورد.

کتیبه دیگری نظیر کتیبه‌های بالا در پایین در بدن تفصیل دیده می‌شود.

اعزالمولانا السلطان المعظم مالک الرقاب الامم سلطان السلاطین العرب و العجم فی تمت (تمت فی) شهر محرم من سنه سبع عشر و ثمانمائه عمل استاد شیخ علی خودگر بخارائی عمل استادان کوفتگر مولانا شمس طبسی و استاد محمود کوفتگر و استاد (با) سعادت و شرافت خواجه حسین زاهد.

این کتیبه نیز از نوع کتیبه واقف که در دو طبقه مجزا که هر کدام در دو کرسی بر روی فولاد طلاکوبی شده است.

(حلیمی، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

در دوره سلجوقی قلمی که در معماری استفاده می‌شد عموماً کوفی ساده بود اما از عهد تیموری و به‌خصوص صفوی فضاهای معماری که با کاشی پوشیده شده با سایر خطوط از جمله ثلث بر روی فولاد به شیوه طلاکوب انجام شده است.

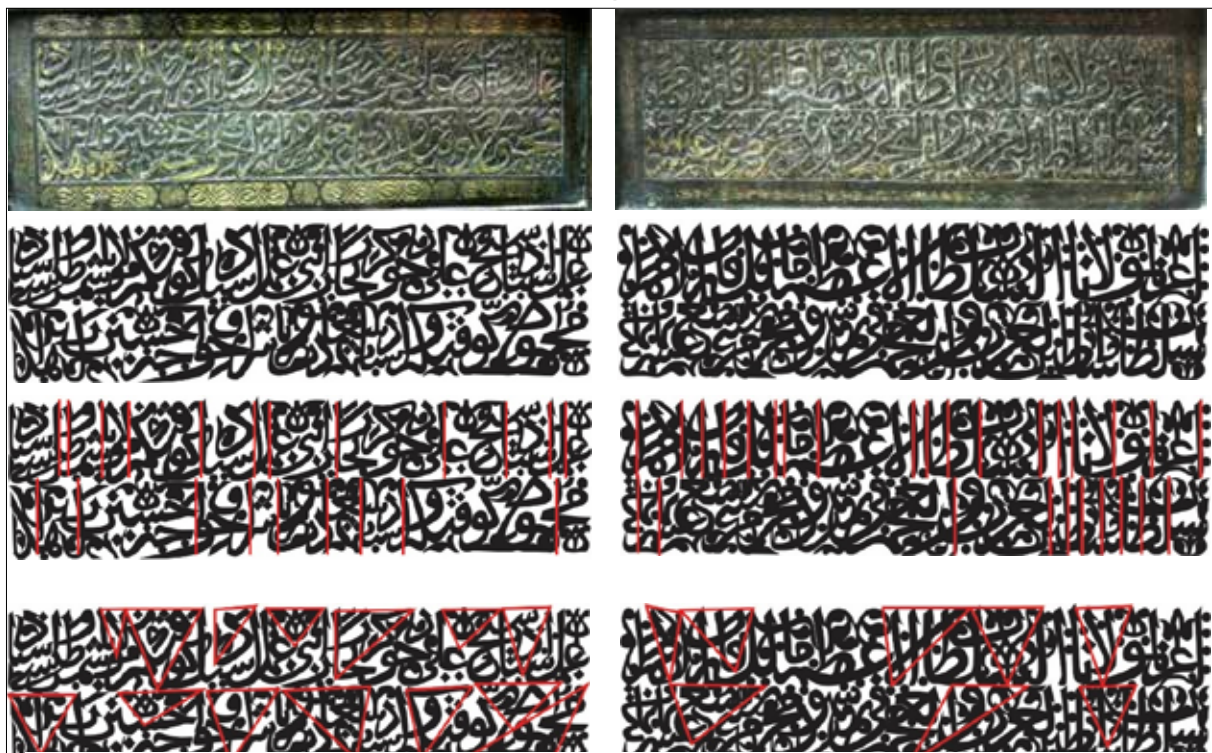
ویژگی بارز این حروف دور و حرکت‌های مدور است که در بعضی برخی از قسمت‌ها حروف را به هم پیوند زده و موجب مشکل خواننده شدن باری بیننده را به وجود آورده است.

در دورتادور این کتیبه از تزیینات هندسی و اسلیمی که در تصویر آمده است به‌صورت زرا اندود استفاده شده است که متأسفانه با گذر زمان بسیاری از آن از بین رفته است. تزیین مثلثی ترتیبی در دو طرف و به‌صورت عمودی آمده است و تزیین اسلیمی به‌صورت افقی در یک نوار تکرار شده و دو طرف آن نیز دو دایره که از مثلث‌هایی



تصویر شماره ۳. کتیبه قسمت بالا سمت چپ پنجره فولادی
(ماخذ: نگارنده)

Figure 2. Inscription at the top right of the steel window
(Source: Author)

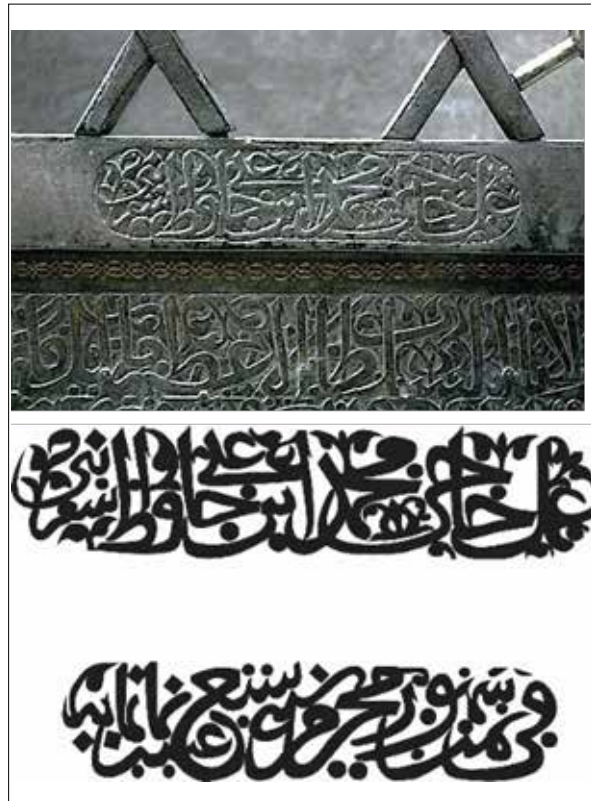


تصویر شماره ۴. کتیبه پایین درب پنجره فولادی مشابه با کتیبه بالا در سمت راست و چپ (ماخذ: نگارنده)

Figure 4. The inscription at the bottom of the steel window door is similar to the inscription at the top left and right (Source: Author)

تشکیل شده و هرکدام با آهنگ بصری به سمت مرکز کوچک می‌شوند با چهار مثلث در اطرافش به چشم می‌خورد. نقوش تزیینات افقی تقریباً همان گل‌هایی

ترکیب و استفاده از نقوش اسلیمی و تزیینی و تکرار آن در فضای مثبت و منفی از نکات قابل توجه در نقش آفرینی هنر سنتی یا ایرانی است که در برجسته‌کاری، کاشی‌کاری، نقش پارچه و تزیینات در معماری مورد توجه طراحان است



تصویر شماره ۵. کتیبه در میان ترنج کوچک در بالا و پایین کتیبه سمت راست پایین (ماخذ: نگارنده)

Figure 5. Small bergamot at the top and bottom of the suitable bottom inscription (Source: Author)

هستند که برخی از حروف کتیبه به آن ختم می‌شدند. خط نگاره‌های این کتیبه به صورت افقی، عمودی و در برخی از قسمت آن اریب شکل است. در برخی از فضاها هنرمند به تناسب فضای موجود برخی از قسمت‌های حروف را بلند یا کوتاه نوشته تا در فضای مورد نظر جای گیرد که خود این امر موجب شده که با تکرار و آهنگ بصری به سمت بالا کشیده شود و هنرمند برای ایجاد تعادل و تناسب و همچنین یکدست ساختن نوشته‌ها از علائم خطی مثل نقطه، اعراب و... استفاده نموده است. در این کتیبه هنرمند برای پیوند شکل نوشته و فضاهای منفی و پرکردن آنها از اشکال و نقوش اسلیمی به صورت برگ بهره جسته است که قبلاً در قلم کوفی به صورت بارز نمایان بوده است که این خود نشان‌دهنده نمود قلم کوفی در قلم ثلث است.

ترکیب و استفاده از نقوش اسلیمی و تزیینی و تکرار آن در فضای مثبت و منفی از نکات قابل توجه در آفرینش هنر اسلامی است که در برجسته‌کاری، کاشی‌کاری، نقش پارچه و تزیینات در معماری مورد توجه است (همان).

از دیگر ویژگی‌های ظاهری این کتیبه تداخل حروف در یکدیگر و استفاده از کشیدگی حروف مانند ح، تنوع استفاده

از نقاط و استفاده از اعراب و علائم برای پرکردن فضاهای منفی و همچنین به کار بردن حروف کشیده‌ای مثل ه و ر علاوه بر ایجاد آهنگ بصری متناوب: ترکیب بندی اریب را نیز به وجود آورده که این ویژگی در طبقه اول این کتیبه به صورت بارز نمایان است.

در ادامه برخی از حروف و پیوستگی و در یک راستا بودن آن در سطر اول باعث ایجاد خط فرضی بین دو طبقه شده است و مجزا نمودن دو سطر شده است.

در میان ترنج کوچک که در بالا و پایین کتیبه سمت راست در قرار دارد نوشته شده «عمل حاجی محمد بن علی حافظ اسفراینی فی شهر محرم سنه سبع عشر و تمانئه» (تصویر ۵).

این کتیبه‌های کوچک نیز به قلم ثلث می‌باشند که به وسیله گل‌های اسلیمی تزیین شده‌اند. دارای ویژگی‌های همسان آن دو کتیبه قبل است با این تفاوت که حروف و نقاط و اعراب‌گذاری‌ها ایجاد توهم بصری و شکل بیضی ماندنی را به وجود آورده‌اند. نقاط حروف هم دایره شکل و هم لوزی مانند هستند. ترکیب بندی کتیبه عمل حاجی محمد بن علی حافظ اسفراینی به خاطر وجود الف و لام‌های کشیده بیشتر عمودی است، اما ترکیب بندی کتیبه فی شهر محرم سنه سبع عشر و تمانئه به خاطر وجود حرفی همچون در بیشتر به صورت مورب است که باعث ایجاد آهنگ بصری موزون شده است.

پنجره مذکور به سال ۹۸۴ توسط محمد بیک ترکمانان تعمیر و مرمت گردیده است. اندازه: بلندی ۵۶ پهنای ۷۲/۵ سانتیمتر.

کتیبه پایین «افاض علی کافه العالمین بره و عدله و احسانه از مال ایالت دستگاه محمد بیک موصولو ترکمان به تجدید مرمت یافت این پنجره مبارکه به اضافه آلات برنجی در تاریخ شهر جمادی الاخر سنه اربع و تمانین و تسعمانه من الهجرة کتیبه حسن رضا بن حاجی محمود الخادم» (صمدی، ۱۳۳۵: ۳۱-۳۳).

این کتیبه در قسمت گُم پنجره در پایین آمده است که از نوع کتیبه واقف و الحاقات بعد از مرمت است. این کتیبه نیز به قلم ثلث و دارای طبقات کاملاً مجزا است که به وسیله خطی از یکدیگر جدا شده‌اند. این کتیبه به



تصویر شماره ۶. کتیبه اضافه شده در سال ۹۸۴ در قسمت گُم پنجره (ماخذ: نگارنده)

Figure 6. The inscription was added in 984 in the lower part of the window (Source: Author)

می‌شوند و برای پرکردن فضاهای خالی از اعراب، حمزه و یا نقاط حروف استفاده شده که باتوجه به فضای موجود گسترش و شکل گرفته است.

آهنگ بصری که در اثر تکرار و ضربه‌های عمودی و بلند این حروف ایجاد شده القاکننده عظمت و بزرگی است. انتهای حروف به صورت پیچیده بارها شده (ارسال) یا به صورت قوس‌ها و دایره‌های گود هستند و به دنباله‌ها ورشته‌های باریک و نازک (تشمیرات) ختم می‌شوند.

برای گذاشتن اعراب از قلم نازک‌تری استفاده شده است، این کتیبه با قلم ثلث جلی بدون عناصر تزینی و در دو سطر مجزا بر روی فولاد به شیوه طلاکوبی در دوران و دستگاه محمد بیگ موصولو ترکمانان شکل گرفته است که از بافت و شکل و ترکیب یکنواختی از کلمات: فرم‌های عمودی و افقی و ترکیب‌های موربی را به وجود آورده که موجب ایجاد شکلی موزون گردیده است.

نقاط استفاده شده در این کتیبه به اشکال و ترکیب‌های متنوعی بر اساس فضای موجود هستند که موجب زیبایی و ترکیب‌بندی‌های مثلثی و افقی و مورب شده است.

بر خلاف کتیبه‌های دیگر پنجره مزین به تزیینات و

نوعی الهام بخش کتیبه‌های ثلث در دوران صفوی است. با این تفاوت که در کتیبه‌های دوران صفوی خط میانی دوطبقه برگشت انتهایی حرفی مانندی می‌باشد. اما در این کتیبه خطی میان دوطبقه ایجاد دو کادر مستطیل به صورت مجزا نموده است و انسجام حروف گرد و فشردگی کلمات در این کتیبه نیز ایجاد ترکیب‌بندی بصری نموده است. از جمله صفات بارز بصری این کتیبه نیز وجود کشیدگی انتهایی و برگشت حرفی همچون: ر، ه، د، ع، ح، م در سطر پایین موجب ایجاد آهنگ بصری متناوب و در قسمت‌هایی نیز موجب ترکیب‌بندی مورب نیز میکند. در این ترکیب‌بندی با استفاده از حروف ریتم بسیار زیبا و آهنگ بصری که دارای ارزش هنری است جلوه میکند. خوانده شدن کلمات و حروف این قلم برای بیننده بعد از کمی تأمل دور از ذهن نیست و چه بسا به نسبت سایر اقلام ثلث ساده‌تر باشد که با آرایش و ترکیب‌بندی حروف در فضای مثبت و منفی صورت پذیرفته است. در کتیبه مزبور کلمات اغلب به صورت مجزا هستند و کمتر روی هم سوار هستند که این خود دلیل دیگری بر وضوح و خواندن آسان کتیبه است: حلقه‌ها و گره‌ها باز و در بعضی از قسمت‌ها بسته

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی از جمله هنرهای است که تا به امروز در مورد روند شکل‌گیری و سیر و تحول آن تحقیقات بسیاری صورت گرفته است. چه بسا هنرمندان شرقی و غربی که سالیان سال به بررسی این هنر پرداخته‌اند و هنوز به تمام جنبه‌های زیبایی و عرفانی آن دست نیافته‌اند.

حرم امام رضا نیز دربردارنده بسیاری از این هنرها است که در ادوار مختلف تاریخی شکل گرفته است و یا مورد مرمت قرار گرفته است. بنابراین دارای موضوعات و زمینه‌های مختلف و قابلیت‌های فراوانی برای مطالعه و تحقیق بیشتر است. در این مقاله به بررسی یکی از چندین پنجره فولاد و نحوه ترکیب‌بندی، تعادل، تناسب، تراکم و فشردگی موجود در کتیبه‌ها پرداخته شده است. منطق تراکم و فشردگی عناصر تزئینی به صورت یک امر پژوهش شده و عالمانه در همه هنرهای اسلامی مورد توجه هنرمندان بوده به خصوص در معماری و تزیینات مربوط به مکان‌های مذهبی که شامل، هندسی، گیاهی و خط نوشته‌ها یا ترکیبی از آن‌ها مکرراً ابداع شده است. الکساندر پایا دوپولو^۵ نیز به آن تاکید کرده است و به عنوان یک اصل مهم زیبایی‌شناسی هنر اسلامی محسوب می‌شود و همه هنرها شامل معماری و تزیینات آن در نقاشی، مینیاتور و تذهیب در رشته‌های صنایع دستی و سایر هنرهای سنتی اسلامی رعایت می‌گردد.

عناصر تزئینی هستند: در این کتیبه هیچ‌گونه تزئینی وجود ندارد و تنها از اعراب و علائم برای پرکردن فضاهای خالی کلمات استفاده است. در برخی از قسمت‌های کتیبه کلمات از کادر خارج شدند و موجب شکسته شدن کادر و زیبایی فزون‌تر آن شده‌اند.

در دورتادور ۴ کتیبه اول در القدره الله و سلام و درود بر ائمه و پیامبران و امام به صورت زرکوب نگاشته شده است. اما متأسفانه بسیاری از قسمت‌های آن از بین رفته است. نکته مهمی را که این‌گونه تزیینات برای ما متذکر می‌شود T جنبه مذهبی و مفهوم کلمات و عشق و علاقه هنرمندان به نوشتن نام‌ها و اسامی مقدس الهی همچون الله و ... برای بیان عظمت و قدرت و بزرگی خداوند است و یا شاید به عنوان یک رسم و سنت در روزگاران قدیم در میان هنرمندان به خصوص شیعیان رواج داشته است و بیشتر در معماری اسلامی و تزیینات در بناها مذهبی، برای ارزش‌ها و باورهای دینی و مذهبی به کار می‌رفته است.

خط به خودی خود به دلیل وابسته بودن به کلام و وحی الهی دارای جنبه معنوی و ارزش روحانی است: بنابراین هیچ جا و مکانی مناسب‌تر از مکان‌های مذهبی نیست که بتواند حضور و نمایش الهی را نشان دهد.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- نوشته‌ای که بر سر در ورودی دیوار ابنیه (کاخ‌ها، مساجد، اماکن متبرکه و غیره) یا بر بدنه کوه به خطوط مختلف نویسنده. کتیبه inscription نوشتاری بر روی ماده‌ای بادوام. فن و هنر ساخت کتیبه را کتیبه‌نگاری گویند.
- ۲- در لغت به معنای جواهر نشان دادن است. به همین دلیل تاج جواهر نشان را مرصع گویند.
- ۳- گونه‌شناسی یا شناخت ویژگی هر یک از اشیا است. شاخه مطالعه گونه‌هاست و دارای تقسیم‌بندی‌های متعدد است از جمله: زبان‌شناسی، زیست‌شناسی، روان‌شناسی، باستان‌شناسی، خداشناسی و برنامه‌ریزی شهری و معماری است.
- ۴- قلم‌زنی: نقوش و تزیینات دلخواه به صورت نیم برجسته بر سطح اشیا فلزی ظاهر می‌شود. طریقه انجام این روش به این صورت است که حاشیه دور اشکال نقوش مورد لزوم را با قلم‌های فلزی و به کمک ضربات چکش کمی گود می‌سازند تا طرح‌های تزئینی در سطح صاف شی فلزی صورت نیم برجسته ظاهر گردد. این روش بیشتر روی فلزاتی که جنس نرم‌تر از مفرغ دارند مانند برنج به کار رفته است.
- ۵- زینت و آرایش کردن دکان‌ها و بازارها در ایام جشن و شادمانی.

منابع و مآخذ:

- اتینگهاوزن ریچارد، گرابر، والگ، ۱۳۸۴، هنر و معماری اسلامی، یعقوب آژند، تهران، انتشارات سمت.
- احسائی، محمد تقی، ۱۳۶۸، هفت هزار سال فلزکاری در ایران، تهران، چاپخانه شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- اشرفی نصری، جهانگیر، ۱۳۹۲، تاریخ ادبیات و هنر ایران، تهران، انتشارات آرون.
- بلر، شیلا، بلوم، جانانان، ۱۳۹۰، هنر و معماری اسلامی، یعقوب آژند، تهران، انتشارات سمت.
- چمن خواه، عبدالرسول، ۱۳۸۰، حکمت هنر خوشنویسی، شیراز، انتشارات نوید شیراز
- حیدرآبادیان شهرام، ۱۳۸۷، معرفی دو نمونه از اشیاء دوره تیموری موجود در موزه ملی ایروان ارمنستان، پیام باستان شناس، دوره پنج، شماره ۹، از صفحه ۲۳-۲۷.
- حیدرآبادیان، شهرام، عباسی فرد، فرناز، ۱۳۸۸، هنر فلزکاری اسلامی، تهران، انتشارات سبحان نور.
- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۷، لغت نامه دهخدا، تهران.
- رفیعی، امیر تیمور، ۱۳۸۶، سیری در اوضاع اقتصادی خراسان بزرگ در عهد تیموری، نشریه تاریخ، دوره دوم، شماره شش، از صفحه ۶۱-۸۴.
- زنگنه: ابراهیم، ۱۳۸۸، مشهد بزرگ، مشهد، انتشارات خاطره.
- شایسته فر، مهناز، ۱۳۸۴، عناصر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شراتو، امبرتو، گروبه، ارنست، ۱۳۷۶، تاریخ هنر ایران ۹ هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه یعقوب آژند، تهران، چاپ فارابی.
- صحراگرد، مهدی، عبادی، محسن و دیگران، ۱۳۹۱، شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی جلد ۱، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- صمدی، حبیب الله، ۱۳۸۴، راهنمای موزه آستان قدس، مشهد، چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- عالمزاده، بزرگ، ۱۳۹۴، دانشنامه رضوی، تهران، نشر شاهد وابسته به بنیاد شهید و ایثارگران.
- فائق، توحیدی، ۱۳۸۶، مبانی هنرهای: فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافت ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت، تهران، انتشارات سمیرا.
- فریه، ر. دبلیو، ۱۳۷۴ درباره هنرهای ایران، پرویز مرزبان، تهران، مجموعه شرکت افست.
- فضائی، حبیب الله، ۱۳۵۰، اطلس خط، اصفهان، نشریه انجمن ملی اصفهان.
- قلیچ خانی، حمیدرضا، ۱۳۷۳، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران، چاپخانه انتشارات علمی و فرهنگی.
- هاگه دورن، آنته، ۱۳۹۴، هنر در سرزمین های اسلامی، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران، انتشارات روزنه.

تبیین فرایند ادراک بصری در نگارگری با رویکرد به نظریه روان‌شناسی گشتالت

(مطالعه موردی: سه نگاره از مکتب هرات شاهنامه بایسنقری)

فرنوش شمیلی^{۱*}

۱. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

جعفر محمدزاده^{۲**}

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

فاطمه غفوری‌فر^{۳***}

۳. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۵/۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۹
صفحه ۶۲-۸۷

چکیده

بیان مسئله: گشتالت یک نظریه روان‌شناسی است که چگونگی ادراک بصری توسط مغز انسان را توضیح می‌دهد. در حقیقت ذهن در نگاه نخست به جای درک جزء به جزء یک تصویر در صدد است که یک کلیت از آن ارائه دهد. قوانین پراگماتیک از اصول گشتالت و ادراک دیداری است که یکی از بهترین شیوه‌های مطالعاتی برای پژوهش حوزه کتاب‌آرایی است. قانون پراگماتیک از هشت اصل برخوردار است که می‌توان از آن در هنر نگارگری بهره برد. هنر نگارگری یکی از بهترین تصویرگری‌هایی است که قابلیت‌های بصری و روان‌شناختی هوشمندی را می‌توان مورد بررسی قرار داد.

هدف مقاله: پژوهش پیش‌رو ضمن معرفی قابلیت‌های روان‌شناسی گشتالت در تحلیل عناصر تصویری، به بررسی سه نگاره منتخب از نگارگری مکتب هرات از شاهنامه بایسنقری پرداخته و سپس چگونگی ادراک و شناخت الگوهای بصری در اجزاء نگاره‌ها را با بهره‌گیری از قوانین گشتالت مورد تشریح قرار می‌دهد.

روش پژوهش/سؤالات پژوهش: شیوه مطالعاتی پژوهش به صورت توصیفی - تحلیلی بوده و اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده است. این پژوهش در جهت پاسخ به دو سؤال اساسی انجام یافته است: قوانین و اصول ادراک بصری روان‌شناسان گشتالت، تا چه میزان در تحلیل عناصر بصری موجود در نگاره‌های منتخب می‌تواند کاربرد داشته باشد؟ عملکرد قوانین پراگماتیک در نگاره‌های منتخب از مکتب هرات چگونه است؟

نتیجه‌گیری: استنتاج پژوهش حاضر از نظریه گشتالت بیان می‌کند که این نگره، درباره ادراک دیداری، معنای الگوی بصری و چگونگی عمل ارگانیک انسان در دیدن و سازماندهی بصری، نتایج ارزنده‌ای ارائه کرده است که باعث دریافت دقیق ویژگی‌های شناختی در ساختار فرمی نگاره‌ها می‌گردد.

کلیدواژگان: روان‌شناسی گشتالت، ادراک بصری، نگارگری، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات.



*f.shamili@tabriziau.ac.ir
** jmahamadzadeh72@gmail.com
*** fghafuorifar@gmail.com

Explaining the Visual Perception Process in Herat School Painting with an Approach to Gestalt Psychology

(Case Study: Three Paintings from Baysanghar Shahnameh)

Farnoosh Shamili *¹

1. Assistant Professor of Visual Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

Jafar Mohamadzadeh *²

2. M. A. of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Fatemeh Ghafoorifar ***³

3. M. A. of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Received: 30/7/2021

Accepted: 29/1/2022

Page 63-87

Abstract

Problem statement: A psychological theory of how visual perception by the human brain explains. In fact, the mind at first glance, instead of understanding the details of a picture, is a percentage that presents a whole. Pergnan's law is one of the principles of Gestalt and visual perception, which is one of the best study methods for research in the field of book design. Pergnan's law is one of the eight principles that can be used in the art of painting. The art of painting is one of the best illustrations in which intelligent visual and psychological capabilities can be examined.

Objective: The present study, while introducing the capabilities of Gestalt psychology in the analysis of visual elements, examines three selected paintings from the Herat school from the Shahnameh of Baysanghari and then explains how to perceive and recognize visual patterns in the components using Gestalt laws.

Research Method / Questions: In this research, qualitative research method has been used. Therefore, according to the paintings of the Herat period, from the illustrated copies of this period, the Shahnameh of Baysanghari and its three paintings with structural themes (architecture, war and hunting), as the main features for applying Gestalt patterns, visual analysis Done. The most important thing in this research is the study of Gestalt laws in other image sources that are cited in the research process. Therefore, in order to do this, in addition to studying library resources, Internet resources have also been used. It can be said that the present research is descriptive-analytical. The approach of the present study is based on structuralism. Research study methods are descriptive-analytical and information has been collected using library and Internet resources. This research has been done in response to two basic questions: The rules and principles of visual perception

Roshd Publishing

Ayatollah, Habibollah (2002), Basics of color and its application, Tehran: Samat.

Behrens, Roy r. 2004. art, design and gestalt theory, Rom: Leonardo

Dantis, Donis.A (2016), Fundamentals of Visual Literacy, Translator: Masoud Sepehr, Tehran: Soroush

Dewey, and A. Bentley(1949), "interaction and Transaction", in knowing and the Known, Beacon Press, PP. 103-108.

Fadwa, Sayed Mohammad Shaed Modab, Atefeh (2014), A Comparative Study of Shigeo Fukuda Posters and the Method of Creating Visual Error, Journal of Fine Arts-Visual Arts, Volume 19, Number 1, pp. 37-48

Faith, Goddess. Fahimifar, Asghar (2016), A Study of the Coordination of Tehran Murals with the Urban Environment (Gestalt Psychology), Negreh Magazine, No. 37, pp. 87-101

Ghaffari, Fatemeh Poor Abdullah, Mahsa Poor Saeed Firoozi, Eliad (2015), The role of architecture in creating healthy cities and happy cities by observing the principles of Gestalt. National Conference on Architecture, Urban Planning, Tourism and Sustainable Development, Qazvin: May 2015.

Gholami Rostam, Nasim. Bemanian, Mohammad Reza Ansari, Mojtaba 1394. Gestalt in designing Iranian garden plan. Jelveh Honar, No. 13: Spring and Summer 2015. From 63 to 72.

Hergengan, Elson (2003), Learning Theories, Translator: Ali Akbar Seif, Tehran: Doran Publishing.

Irvani, Mahmoud Khodapnahi, Mohammad Karim (2011), Psychology of Emotion and Perception. Tehran: Samat Publishing.

Judith Wilde, Richard Wilde (2009), Visual Literacy, Translator: Nazrim Mir Sheikh, Tehran: Aban Publishing

Kargar, Mohammad Reza and Sarikhani, Majid. 2011. Book Design in Islamic Civilization, Tehran: Publication.

Klini Mamqani, Nasser. Sayed Arabi, Hadi Naser al-Islami, Hossein (2013), The study of the degree of adaptation to the surfaces and movement of the human eye in image perception based on Gestalt psychology. Art and Architecture, Fine Arts - Visual Arts: Winter 2013, Volume 18 - Number 4, from 75 to 84.

of Gestalt psychologists, to what extent can it be used in the analysis of visual elements in selected images? What is the function of Pergnance rules in selected paintings from Herat school?

Conclusion: The conclusion of the present study from Gestalt theory states that this view, about visual perception, the meaning of visual pattern and how the human organism acts in seeing and visually organizing, the desired results are presented that make the characteristic clear. Cognitive aspects in the formal structure of drawings. A qualitative study of the Gestalt laws in the drawings requires the presentation of quantitative results in the form of tables and graphs that help us to recognize the presence of these rules in the drawings. Since the field of study in this research is to identify the visual features hidden in the components of the drawings, first the theoretical issues of Gestalt theory and then the modeling of visual examples from the principle of Gestalt law and context have been studied. But the main focus of the present study is analysis and inferences that are the result of visual studies based on Gestalt principles and their adaptation in three drawings of Baysanghari Shahnameh which narrates three different topics (architecture, war and hunting). , Are shown in the form of percentage tables and graphs and the result of the analysis is distributed with the criterion of selecting the number of images. Therefore, according to these results, the strongest application of the Gestalt principle has its own form and context. Visual studies based on Gestalt principles and their adaptation in three drawings of Baysanghari Shahnameh, which narrates three different topics (architecture, war and hunting), are shown in the form of percentage tables and graphs and the result of the analysis is measured. Select the number of images distributed.

Keywords: Gestalt Psychology, Visual Perception, Painting, Shahnameh Baysanghari, Herat School

References:

Afshar Mohajer, Kamran (2009), Application of Gestalt Theory of Visual Perception in Textbook Layout, Journal of Fine Arts, Visual Arts, No. 40, pp. 33-40

Arnheim, Rudolph (2012), Art and Visual Perception, translated by Majid Akhgar, Tehran: Samat Publications.

Atkinson, Rita L. et al. (2005), Hilgard Psychology, Translator: Mohammad Naghi Braheni, Tehran:

Urban Heritage and Sustainable Development.
Send feedback

Shamili, Farnoosh (2015), The effect of education on visual memory of students of visual arts and traditional arts (using Andre Rey test), PhD thesis, Instructor: Dr. Fatemeh Kateb, Al-Zahra University.

Shamili, Farnoosh Ghafourifar, Fatemeh (1397), A Study of the Quranic Title of the Qajar Religion with Registration Number 3089 from the Central Library of Tabriz Based on the Principles of Form and Background of Gestalt Psychological Theory, Journal of Studies and Communication, Volume 20, Number 47, pp. 225-264.

Shapoorian, Reza (2007), General Principles of Gestalt Psychology, Tehran: Roshd Publications.
Side panels

Taikundi, Pegah. Ashouri, Mohammad Ali (1396), Principles of Gestalt School of Psychology in Graphic Design, (agerin.ir).

Wallschaeger, (1992), Charles, Basic Visual, Concepts and Principles for Artists, Architects, and Designers New York: Mc Graw.

Mohammadzadeh, Jafar (2017), Presenting a painting based on the rules and principles of visual perception of Gestalt psychologists in Herat school drawings, Master Thesis, Supervisor: Dr. Farnoush Shamili, Tabriz University of Islamic Arts.

More about this source textSource text required for additional translation information

Mozaffari, Alireza Toloui Azar Abdullah. Farmani, Nasser (2016), A Study of Hafez Ghazals from the Perspective of Gestalt Psychology. Linguistic Research in Foreign Languages, Volume 6, Number 1. Spring and Summer 2016, 5 to 29.

Niroumand, Mohammad Hossein (2013), Audience Management, Eye, Tehran: Mirdashti Cultural Center.

Rezazadeh, Taher (2008), The Application of Gestalt Theory in Art and Design, Journal of Imagination Mirror, Vol. 9, pp. 71-86.

Salehi Kia, Maryam. Shateri, Mitra. Ahmadi, Abbas Ali (2015), The Excellency of Timurid Painting in the Shahnameh of Baysanghari. National Conference on Islamic Architecture,

مقدمه:

نگارگری ایرانی علاوه بر تصویر کوچک شده اشیاء و یا صرفاً تصویرگری روایات و تزئینات، وابسته به تأثیرات بصری و عوامل متعددی است همچون حضور روابط و ضوابطی پیچیده و پیشرفته میان عناصر و اجزاء تشکیل دهنده آن از فرم‌ها و رنگ‌ها، مبتنی بر نظم، تعادل، توازن و هماهنگی است که سازمانی واحد و کامل را در کل ارائه می‌نماید. نگارگری ایرانی واجد چنان ویژگی‌هایی است که در شکل‌گیری رویکردهای نوین هنری، در جهان معاصر کارگر افتاده است. با دانش بر اینکه "تصاویر داستانی تنها وقتی به مقام هنر می‌رسند که تحت تأثیر ملاحظات فرمی باشند"، (اوکویرک ۱ و کایتون ۲، ۱۳۹۰: ۳۷). می‌توان اذعان کرد، فرم و مناسبات آن، اصول انتظام بصری و تمهیدات ساختاری لازم و نیز توانمندی هنرمند را در آفرینش اثری ارزشمند به منصه ظهور می‌گذارند و صرف خلق عناصر تصویری وافی به مقصود نخواهد بود. هنر نگارگری ایرانی همچون هر نظام بصری دیگری در عرصه هنرها، مستلزم ادراکی متناسب از جانب بیننده است و نیز لازمه ادراک عمیق‌تر آن کنش متقابل میان اجزای به‌نمایش درآمده در آن و ویژگی‌ها و ساخت‌بندی ذهنی نگرنده است. یک نگاره، یک شکل یا هیئتی کلی است که نمی‌توان آن را مانند مجموعه‌ای از عناصر پهلوی هم دانست. زیرا کیفیتی دارد که در هیچ کدام از عناصر تشکیل دهنده آن وجود ندارد. این شکل کلی دارای قوانین و قواعد سازمان‌یابی

ادراکی است که اساس نظریه ادراک را در مکتب گشتالت تبیین می‌کند. اصول انتظام بصری و مبانی روان‌شناسی گشتالت در حوزه نگارگری، شایسته و بایسته بررسی است. در این پژوهش سعی بر آن است که این امر با استعانت از روش‌های تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی و مساعدت از مفاهیم شناخته شده عرصه هنر صورت پذیرد. اینکه رابطه اصول بصری و گزینش ساختار کلی در آثار نقاشی ایرانی چگونه بوده است، مسئله‌ای است که این پژوهش با تحلیل چند نمونه منتخب از آثار شاهنامه بایسنقری در مکتب هرات، سعی در تبیین آن دارد و هدف آن است که در این رابطه اهمیت نقش بسترهای مطالعاتی روان‌شناسی گشتالت، در جایگاه یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های الگومند معاصر، در شکل‌گیری نگاره تبیین گردد.

بررسی عناصر و جزئیات نگارگری که نهایتاً در یک کلیت واحد بیان می‌شود، با موضوعیت مطالعه بصری نگارگری، در یک الگوی از پیش تعیین شده جهت رسیدن به نتایج قابل استناد از لحاظ علمی، از جمله اهدافی است که در این پژوهش مورد توجه قرار می‌گیرد. به بیان دیگر این پژوهش، ضمن مطالعه و واکاوی قانون شکل و زمینه گشتالت و اصول ادراک بصری روان‌شناسی گشتالت در نگاره‌های منتخب مکتب هرات (شاهنامه بایسنقری)، تحلیل انطباق اصول. قوانین پراگماتیک در نگاره‌های مکتب هرات (شاهنامه بایسنقری) به بررسی وجود میزان قابل توجهی از الگوهای بصری گشتالت در جزئیات نگاره‌ها

پیشینه تحقیق:

باتوجه به تحقیقات صورت گرفته مطالعه موردی و خاصی در حوزه نگارگری و بررسی قوانین گشتالت در این حوزه یافت نشده است و مطالعات میان رشته ای کتاب آرای و روان شناسی موضوع جدیدی است که به لحاظ محتوایی از اهمیت بیشتری برخوردار است. در حوزه معماری، مقاله ای با نام نقش معمار در ایجاد شهرهای سالم و شهرهای شاد با رعایت اصول گشتالت، از غفاری و همکاران. (۱۳۹۴). گشتالت در طراحی پلان باغ ایرانی، از غلامی رستم و همکاران (۱۳۹۳). کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی، از رضازاده (۱۳۸۷) انجام شده است، در حوزه ادبیات، مقاله ای تحت عنوان، بررسی غزل های حافظ از منظر روان شناسی گشتالت، از مظفری و همکاران (۱۳۹۵) به رشته تحریر درآمده است، می توان در حوزه گشتالت نیز به مقالاتی مانند: بررسی میزان انطباق جهت سطوح و حرکت چشم انسان در درک تصویر بر اساس روان شناسی گشتالت، از کلینی ممقانی و همکاران (۱۳۹۲) و نیز مقاله ای تحت عنوان بررسی هماهنگی نقاشی دیواری های تهران با محیط شهری (با رویکرد روان شناسی گشتالت)، از ایمانی و فهیمی فر (۱۳۹۵)، اشاره کرد که همه جستارهایی در شناخت ابعاد مبانی قوانین گشتالت هستند. آر نه ایم (۱۳۹۱) در کتاب «هنر و ادراک بصری» به نظریات روان شناسان گشتالت در زمینه ادراک بصری پرداخته است، او در این کتاب به

می پردازد؛ لذا پژوهش حاضر دو سؤال اساسی را شامل می شود: عملکرد قوانین پراگماتیک در نگاره های منتخب چگونه است؟ و میزان بهره برداری از قوانین پراگماتیک در چه سطحی است؟

روش پژوهش:

در این پژوهش از روش تحقیقات کیفی استفاده شده است؛ لذا با توجه بر آثار نگارگری دوره هرات، از نسخه های مصور این دوره، شاهنامه بایسنقری و سه نگاره آن با موضوعات ساختاری (معماری، جنگ و شکار)، به عنوان شاخصه های اصلی، جهت تطبیق الگوهای گشتالتی، تحلیل بصری صورت می پذیرد. بیشترین اهمیت در این پژوهش بررسی قوانین گشتالت در سایر منابع تصویری است که در روند انجام پژوهش مورد استناد قرار می گیرد؛ لذا برای انجام این کار، علاوه بر مطالعه منابع کتابخانه ای از منابع اینترنتی نیز استفاده شده است. می توان گفت تحقیق حاضر از نوع توصیفی - تحلیلی است. رویکرد پژوهش حاضر بر مبنای ساختار شناسانه صورت گرفته است.

نمودار ۱ فرایند مطالعاتی مقاله ذکر شده است.



نمودار ۱: چهارچوب مطالعاتی تحقیقات پیش رو (مأخذ: نگارندگان)

Figure 1: Study Framework for Upcoming Research (Source: Authors)

جزئیاتی در مورد اصول و روش‌های ادراک آثار هنری اشاره کرده است که در این پژوهش بسیار مورد توجه بوده و مورد استفاده قرار خواهد گرفت. در حوزه کتاب‌آرایی می‌توان مقاله با عنوان بررسی سرلوح قرآنی مذهب قاجاری به شماره ثبت ۳۰۸۹ از کتابخانه مرکزی تبریز بر اساس اصول شکل و زمینه نظریه روان‌شناسانه گشتالت (۱۳۹۸) به نویسندگی شمیلی و غفوری‌فر را ذکر نمود.

مبانی نظری پژوهش:

گشتالت:

واژه گشتالت اولین بار در علم روان‌شناسی مطرح شده و توسط گروهی از روان‌شناسان آلمانی در سال ۱۹۲۰ به جهت شناخت و توصیف چگونگی درک اطلاعات بصری توسط انسان‌ها و فرایندهای مربوط به آن ایجاد گردیده است. در آستانه قرن بیستم، ماکس ورتهایمر آلمانی با الهام از آموزه‌های فلسفی و روان‌شناسی پیشینیان، تئوری جدیدی را مطرح کرد که بعدها به نام «گشتالت»، به مفهوم «یک کلیت وحدت یافته»، معروف شد (شمیلی، ۱۳۹۴). اما نظریه گشتالت اولین بار توسط رادلف آر نه‌ایم، روان‌شناس و فیلسوف آمریکایی، برای مطالعه هنر به کار گرفته شد. وی در مقاله «نظریه فرم» در سال ۱۹۲۳ اصول اولیه گشتالت را این‌گونه بیان کرد: گشتالت‌های مختلف بر اساس تمایلات ذاتی ما به گروه‌بندی وابسته به هم (فروبستگی) دیدن عناصری که شبیه به هم هستند (گروه‌بندی مشابهت) عناصری که نزدیک به هم هستند (گروه‌بندی مجاورت) یا آن‌هایی که دارای صرفه‌جویی ساختاری‌اند (تداوم خوب) ایجاد می‌شود (Behrens: 2004, 67). گشتالت به معناهای کل، شکل و فرم ترجمه می‌شوند و بر اساس این تئوری کل بزرگ‌تر از مجموع اعضاست این جمله به این معنا است که با وجود اینکه هر قسمت خاص دارای معنای ویژه خود است ساختار کل می‌تواند به آن معنای کامل ببخشد. این توضیح به این معناست که ذهن ما به طور خودبه‌خودی سعی دارد تا داده‌های بصری را ساده کرده و به عنوان نتیجه معنای کل جایگزین بخش‌های مجزا کند. در حالی که بخش‌های مجزا می‌توانند

دربگیرنده معانی کاملاً متفاوتی باشند. طبق این نظریه کل چیزی فراتر از مجموع اجزای آن است. برای مثال ما با گوش فرادادن به نت‌های مجزای یک ارکستر سمفونی قادر به درک تجربه گوش دادن به خود آن نیستیم و در حقیقت موسیقی حاصل از ارکستر چیزی فراتر از مجموع نت‌های مختلفی است که توسط نوازندگان مختلف اجرا می‌شود. آهنگ دارای یک کیفیت منحصر به فرد ترکیبی است که با مجموع قسمت‌های آن متفاوت است (هرگنهان، ۱۳۸۲: ۲۸۷).

فرایند ادراک:

نظریه کنش متقابل: نظریه کنش متقابل بر نقش تجربی ادراک تاکید دارد و رابطه‌ای پویا بین فرد و محیط را مبنای تحلیل قرار می‌دهد. در این نظریه، ادراک، کنشی متقابل محسوب می‌شود که در آن محیط، مشاهده‌گر و ادراک به یکدیگر وابستگی متقابل دارند. ویلیام ایتلسون فرایند را این‌گونه تعریف می‌کند: «ادراک، بخشی از فرایند زندگی است که به وسیله آن هر یک از ما، از دیدگاهی نظری خاص، برای خود جهانی را تصور می‌کنیم که در آن نیازهای ما ارضا می‌شود». مبانی فکری این موضع‌گیری در فلسفه کنش متقابل آدلبرت آمس^۱ روان‌شناس و جرج مید^۲ جامعه‌شناس وجود دارد (Dewey and Bentley, 1949). گشتالت^۳، مکتب روان‌شناسی است که با فرایندهای ادراک سروکار دارد. این تئوری بر این باور است که تمام ادراکات بصری انسان در اشکال سازماندهی شده‌اند.

قانون پراگماتیک^۴

در نظریه روان‌شناسی گشتالت قانونی وجود دارد به نام، قانون پراگماتیک که مطابق آن نام خوب به ساخت‌ها و سازمان‌های روانی خاصی اطلاق می‌شود که با اوضاع و احوال حاکم وفق داشته باشند. در زمینه معنای یک اثر بصری کلمه خوب واژه روشن و گویایی نیست، برای آنکه کلمه با تعریفی را دقیق‌تر به کار برده باشیم بهتر است به جای آن بگوییم: از نظر عاطفی کمتر تحریک‌کننده، یا ساده‌تر و بدون پیچیدگی که همه آن‌ها به وسیله نوعی قرینه‌سازی به وجود آمده‌اند. طرح‌هایی که تعادل در آن

1- Adelbert Ames

2- George Mead

۳- جهت مطالعه بیشتر می‌توان به کتاب (اصول کلی روان‌شناسی گشتالت - رضا شاپوریان، انتشارات رشد) مراجعه کرد.

4- The law of Pragnanz



نمودار ۳: قوانین گشتالت و تعاریف مرتبط با آن (محمدزاده، ۱۳۹۶: ۶۶)

Figure 3: Gestalt laws and related definitions (Mohammadzadeh, 1396: 66)

بدین ترتیب که در وهله اول طرح شیء مورد نظر، ادراک می شود (شیء جدا از زمینه ای که در آن است، قرار دارد). در وهله دوم متوجه شکل آن می گردیم، و بالاخره در وهله سوم زمینه ای را که شیء در آن قرار دارد درک می کنیم. این مراحل به حدی با سرعت در ذهن صورت می گیرد که گویی هم زمان اتفاق می افتد؛ به عبارت دیگر، ادراک آدمی همیشه بر اساس طرح، شکل و زمینه که دارای نظم خاصی است، سازمان می یابد و اگر این سه عنصر وجود نداشته باشند، درک صحیح و روشنی از اشیاء و امور صورت نمی گیرد (ایروانی، ۱۳۹۰: ۱۴۱). لذا فضای حیاتی که با حواس خود با آن ارتباط برقرار می کنیم از دو قسمت تشکیل شده است: قسمتی که مشخص است برجسته است و خصوصیت شی بودن را دارد که می توان آن را نقش نامید و دیگری اشیاء و پدیده هایی که به کلی در محیط ادراکی ما مستهلک شده اند و در حکم زمینه اند و به طور کلی تفاوت گذاشتن بین نقش و زمینه بستگی به سیستم ادراکی ما دارد و بهترین شاهد جهت اثبات این

از طریق محور مرکزی برقرار می شود، نه فقط آسان فهم تر هستند بلکه اجرای آن نیز نسبتاً سهل است، زیرا برای ایجاد موازنه در آن ها از فرمولی بس ساده استفاده می شود (داندیس، ۱۳۸۷: ۵۹). در مکتب گشتالت قانون پراگنانس از اهمیت بالایی برخوردار است. اندام های حسی از



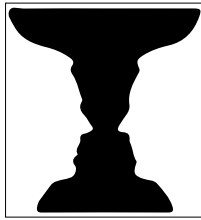
نمودار ۲: نموده های اصلی گشتالت تحت نفوذ پراگنانس طبق نظر داندیس (محمدزاده، ۱۳۹۶: ۲۴)

Figure 2: The main manifestations of Gestalt under the influence of Pragnance according to Dandis (Mohammadzadeh, 1396: 24)

گشتالت های موجود در محیط ادراکی متأثر می شوند و به صورت محرک های گوناگون (احساس های مجرد ساده) به مغز منتقل می شوند و مغز طبق قانون پراگنانس سعی می کند که به تجربه ما از دنیای خارج (که حاصل تأثیر متقابل میدان های نیروی مغز و محرک های حسی وارد شده است) شکل دهد. به عبارتی این قانون مطرح می کند که فعالیت های مغز همیشه به صورتی ساده و منظم و سازمان یافته توزیع می شود (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۴). قانون پراگنانس در نمودار شماره دو و تعاریفی از قوانین گشتالت در نمودار شماره ۳ قابل مشاهده است.

قانون شکل و زمینه:

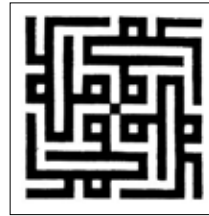
تصویری که بر شبکیه چشم می افتد، مجموعه ای است از قطعه هایی با خصوصیات متفاوت. دستگاه ادراکی ما این قطعه ها را به صورت چند شیء مجزا که بر یک زمینه قرار گرفته اند، سازمان می دهد (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۲۹۵). در این سازمان یابی مراحل به سرعت طی می شود؛



تصویر ۲: گلدان وارون پذیر، نمونه‌ای از وارون پذیری شکل و زمینه است (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۲۹۴).

Figure 2: Invertible vase is an example of invertibility of shape and background (Atkinson, 2005: 294).

شده است. با اندکی تأمل در نمونه‌های خط بنایی به اهمیت فضاهای بینابین و فواصل میان حروف می‌توان پی برد. خط بنایی شکلی ساده از خط کوفی است که با حذف دور از آن ایجاد شده است. از وجوه مشخصه این خط تناسب و هماهنگی قانونمند سواد و بیاض (خطوط کلمات و خطوط زمینه) است. در نوعی از این خط موسوم به مشکل یا متداخل علاوه بر نظم و توازن دقیق میان خطوط زمینه و کلمات، سواد و بیاض آن هر دو خوانده می‌شود (شهیدی، ۱۳۸۸: ۵۸). فضاهای مثبت و منفی بر یکدیگر تسلط ندارند و با دیدن یکی اجباراً دیگری را نیز باید مشاهده نمود. این علامت دارای قابلیت برگشت پذیری است. سیاه به سمت جلو می‌آید و سفید عقب می‌ماند و بار دیگر سفید جلو می‌آید و مشکی عقب می‌نشیند (فدوی، ۱۳۹۳: ۳۹). یکی از راه‌های مطالعه ویژگی‌های شکل و زمینه برای روان‌شناسان گشتالت، ملاحظه الگوی تصویری بود که به وسیله روان‌شناس دانمارکی بنام ادگار روبین^۱ (۱۹۱۵) ارائه شد. «در گلدان روبین، مثبت و منفی بودن قسمت‌های شکل با یکدیگر تعویض می‌شوند و بستگی به آن دارد که به گلدان توجه کنیم یا به دو نیم‌رخ که روبه‌روی یکدیگرند. تعیین آنکه کدام را اول می‌بینیم بسیار دشوار است. در حقیقت می‌توان گفت که هر دو را با هم می‌بینیم». از این رو، شکل و زمینه رابطه تنگاتنگی با هم دارند (عاشوری، ۱۳۹۵: ۲۳). این شکل به نام طرح شکل - زمینه قابل برگشت نامیده شده است. زیرا در این شکل می‌توان دو چهره سیاه‌رنگ را که به هم می‌نگرند، در جلوی یک زمینه سفیدرنگ دید یا گلدان سفیدرنگ را در جلوی زمینه سیاه‌رنگ مشاهده کرد (داندیس، ۱۳۸۷: ۱۲۹). شهر هرات از دیرباز کانون تپنده فرهنگی و هنر ایران به شمار می‌آمده است. سبک نگارگری رایج در دوره



تصویر ۱: خط کوفی بنایی متداخل متشکل از دو کلمه محمد و علی (شهیدی، ۱۳۸۸: ۵۸)

Image 1: Kufic script of an overlapping building consisting of two words Mohammad and Ali (Shahidi, 2009: 58)

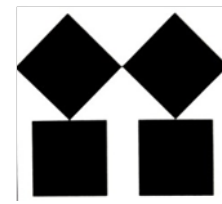
موضوع اشکال دوهویتی "روبین" است. در این اشکال نقش و زمینه به علت خصوصیات و امکانات مشابه، به طور دائم جای خود را عوض می‌کنند (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۵۶). درواقع قانون شکل و زمینه گشتالت می‌گوید، اگر محرکی، دو یا چند بخش مجزا داشته باشد، معمولاً قسمتی از آن را شکل و بقیه آن را زمینه می‌بینیم. بخش‌هایی که به‌عنوان شکل دیده می‌شوند، همان اشیای مورد توجه ما هستند. این بخش‌ها منسجم‌تر از زمینه و در جلوی آن دیده می‌شوند. این ابتدایی‌ترین نوع سازمان‌دهی ادراکی است (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۲۹۵). شکل و زمینه از اصول مهم سازمان‌دهی ادراک محسوب می‌شود. وقتی تصویری را می‌بینیم، معمولاً شکل‌های اصلی نقش، و گستره‌ای که شکل بر آن دیده می‌شود، زمینه نامیده می‌شود. شاید بتوان زمینه را همان تصویر ایجاد شده در شبکه دانست که عمدتاً بر سلول‌های استوانه‌ای منعکس می‌شود و نقش همان تصویری است که بر لکه زرد منطبق می‌شود. پس آن چه که هنگام دیدن به‌عنوان موضوع اصلی روی آن تمرکز می‌کنیم شکل و آن چه که در پیرامون شکل قرار دارد زمینه نام دارد (نیرومند، ۱۳۹۲: ۴۰). به بیان دیگر شکل را، فضای مثبت و زمینه را، فضای منفی نیز می‌گویند. هنگامی که فضای منفی اهمیتی همچون شکل می‌یابد و توجه بیننده را به خود جلب می‌کند، تمرکز در دیدن فضای مثبت و منفی دچار اختلال و سردرگمی می‌شود. خانم داندیس می‌نویسد: «ابهام در یک کلام، منظور اصلی ترکیب‌بندی را گنگ و نامفهوم می‌سازد و فهم معنا را دشوار می‌کند. این نوع بیان که از نظر فضایی فاقد معناست، القای منظور اصلی را ناممکن می‌کند. ایجاد این وضع مبهم از نظر قواعد اصولی بصری نیز غلط است» (همان، ۴۱). در حوزه هنرهای اسلامی نیز در رابطه با قانون شکل و زمینه آثار فراوانی خلق



(ج)



(ب)



(الف)

تصاویر ۳: مجموعه نمونه‌های بصری از نقش و زمینه الف): ایپ کوک پو بو کو. ب): کوبی کالی .. ج): یومی هیو^۳ (وایلد، ۱۳۸۸: ۱۹-۸۵)

Images 3: A set of visual examples of the role and background a): Ip Kook Po Bo Koo. B): Kobe Kali .. c) Yumi Hugh (Wilde, 2009: 1985-)

دهنده‌ی تبحر و آگاهی سرشار هنرمندان است. نگارگران باتوجه به ماهیت حماسی اثر، در ترسیم صحنه‌های مختلف به ویژه شکار و میدان نبرد، از عالم واقع فراتر رفته و عالمی فرازمینی را ترسیم نموده‌اند. بناها اغلب به صورت دو طبقه نمایش داده شده‌اند و چندین صحنه در آن‌ها قابل رویت است و با تزئینات کاشی‌کاری لاجوردی رنگ که تزئینی غالب در معماری تیموری بوده است، آراسته شده‌اند (صالحی کیا و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۸).

این اصل به تصویر عمق می‌دهد، و به عنوان قاعده بنیادی ای در اکثر طراحی‌ها در نظر گرفته می‌شود. تصویر به شکل اشاره دارد و حتی نوشته به عنوان تصویر در نظر گرفته می‌شود. تصویر - زمینه زمانی می‌تواند به صورت خلاقانه مورد استفاده قرار بگیرد که تصویر زمینه هم‌زمان هر دو اشکال قابل تمیز باشند. اصل بنیادین ادراک بصری است که ما را در خواندن یک ساختار تصویرپردازی شده یاری می‌رساند. خوانش یک تصویر باتوجه به تضاد میان شکل و زمینه است که ممکن می‌شود (تایکندی، ۱۳۹۵: ۳۵). در یک تصویرپردازی، آنچه قابل تشخیص است و بیش تر به آن پرداخته می‌شود شکل، و مابقی زمینه نام دارد. به عبارتی دیگر آنچه توجه ما را بیش تر جلب می‌کند شکل و غیر از آن، زمینه است.

مطالعه نگارگری مکتب هرات^۳ و شاهنامه بایسنقری:

شهر هرات از دیرباز کانون تپنده فرهنگی و هنر ایران

فرمانروایی تیموریان، به سبب شکل‌گیری، رشد و توسعه در این شهر، مکتب نگارگری هرات خوانده می‌شود که یکی از شاخص‌ترین مکتب‌های نگارگری ایران است و آثار پرشمار و ارزنده‌ای از آن امروزه به جامانده است. این مکتب (هرات)، در دوره فرمانروایی شاهرخ شکل گرفته و در دوره پسرش بایسنقر میرزا به اوج شکوفایی رسید. هرچند پس از آن، به علت آشفتگی اوضاع سیاسی و هرج و مرج‌های ناشی از آن، دچار رکود گردید. با آغاز فرمانروایی سلطان حسین بایقرا و به دنبال پشتیبانی او از هنر نگارگری، این مکتب دوباره توانست به روزهای اوج خود نزدیک شود. «اوج نوآوری‌های نقاشی این مکتب در کارهای کمال الدین بهزاد و در نگاره‌های نسخه شاهنامه بایسنقری (۸۳۷-۸۰۲ ه.ق)، بوستان سعدی (۸۵۳ ه.ق)، و نسخهٔ خمسۀ نظامی (۸۹۹ ه.ق) است (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۱۵). در دوره تیموری نسخه‌های پر شماری از شاهنامه فردوسی تهیه شده و شاخص‌ترین آن، شاهنامه بایسنقری است. این اثر در قطع رحلی است و ۷۰۰ صفحه و ۲۲ نگاره دارد و با سفارش و پشتیبانی شاهزاده‌ی هنرمند و هندوست تیموری، بایسنقر میرزا و در کتابخانه‌ی هرات پدید آمده و یکی از برترین آثار نگارگری مکتب هرات به شمار می‌رود. خوشنویس آن جعفر تبریزی ملقب به جعفر بایسنقری است که ریاست کتابخانه‌ی هرات را نیز بر عهده داشته است. در مورد نگارگر یا نگارگران این اثر نمی‌توان با قطعیت از هنرمندی نام برد. صفحه‌آرایی و شیوه تقسیم فضاها در سطحی عالی اجرا شده است و این نشان

1- Koby Cauly

2- Youmi Heo

۳- :بازیل گری در بررسی ویژگی‌های سبک هراتی، اهمیت خاصی به تأثیر متقابل تصاویر بر یکدیگر می‌دهد که با اشارات معنی‌دار جان گرفته‌اند. او خاطرنشان می‌کند که این سرزندگی و تحرک، کاملاً مغایر با خشکی و بی‌رویی چهره‌ها در نگارگری‌های مکتب جلایری است. همچنین، صحنه‌ها با قرار گرفتن خط افق در نزدیک لبه بالایی، عمق بیشتری یافته‌اند. زمینه‌های فیروزه‌ای متمایل به آبی و سبز، رنگ‌های عمده در این نگارگری‌ها هستند. به‌طور کلی در مکتب هرات استفاده از رنگ‌های درخشان، دقت در جزئیات، وحدت در ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی چشمگیر افراد در پیکره‌های انسانی بسیار مشهود است (آیت‌اللهی و غلام حسینی، ۱۳۸۲: ۵۲).

جدول ۱: نمونه‌های مطالعاتی بصری
Table 1: Samples of visual studies

تصویرهای منتخب	(نگاره الف)	(نگاره ب)	(نگاره ج)
شناسنامه اثر	مجلس شانزدهم شاهنامه بایسنغری با عنوان کشتن اسفندیار ارجاسب را/ اسفندیار در قلعه ارجاسب. اثر امیر خلیل (مانی ثانی). ۸۱۰ ه.ق. مکتب هرات. کاخ موزه گلستان (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴: ۶۱) Isfendiya'r'n Ercasp Kalesin'e Girmesi: Baysungur Sehnamesi, Timurlu donemi, Herat, 1430	جنگ دوازده رخ/ شاهنامه بایسنغری. صحنه جنگ ایران (کیخسرو) با توران (افراسیاب). احتمالاً اثر میر خلیل / ۸۱۰ ه.ق. مکتب هرات. کاخ موزه گلستان. "Bayasanghori Shāhnāme" was made in 1430 for Prince Bayasanghor (1399-1433-), the (grandson of the legendary Central Asian leader Timur (1336-1405-).	کشتن گرگ‌ها توسط اسفندیار/ اسفندیار در حال کشتن گرگ‌ها. اثر امیر خلیل (مانی ثانی). شاهنامه بایسنغری / سال احتمالاً ۸۱۰ ه.ق. مکتب هرات. کاخ موزه گلستان. Isfandiyyar slashing at a wolf, from a Shahnameh of Firdausi. Timurid, Herat, 1430. Page 38×26cm

تهیه شده و شاخص‌ترین آن، شاهنامه بایسنغری است. این اثر در قطع رحلی است و ۷۰۰ صفحه و ۲۲ نگاره دارد و با سفارش و پشتیبانی شاهزاده‌ی هنرمند و هنردوست تیموری، بایسنقر میرزاو در کتابخانه‌ی هرات پدید آمده و یکی از برترین آثار نگارگری مکتب هرات به شمار می‌رود. خوشنویس آن جعفر تبریزی ملقب به جعفر بایسنغری است که ریاست کتابخانه‌ی هرات را نیز بر عهده داشته است. در مورد نگارگر یا نگارگران این اثر نمی‌توان با قطعیت از هنرمندی نام برد. صفحه‌آرایی و شیوه تقسیم فضاها در سطحی عالی اجرا شده است و این نشان دهنده‌ی تبحر و آگاهی سرشار هنرمندان است. نگارگران باتوجه به ماهیت حماسی اثر، در ترسیم صحنه‌های مختلف به ویژه شکار و میدان نبرد، از عالم واقع فراتر رفته و عالمی فرازمینی را ترسیم نموده‌اند. بناها اغلب به صورت دو طبقه نمایش داده شده‌اند و چندین صحنه در آن‌ها قابل رویت است و با تزئینات کاشی‌کاری لاجوردی رنگ که

به شمار می‌آمده است. سبک نگارگری رایج در دوره فرمانروایی تیموریان، به سبب شکل‌گیری، رشد و توسعه در این شهر، مکتب نگارگری هرات خوانده می‌شود که یکی از شاخص‌ترین مکتب‌های نگارگری ایران است و آثار پرشمار و ارزنده‌ای از آن امروزه به جامانده است. این مکتب (هرات)، در دوره فرمانروایی شاهرخ شکل گرفته و در دوره پسرش بایسنقر میرزا به اوج شکوفایی رسید. هرچند پس از آن، به علت آشفتگی اوضاع سیاسی و هرج و مرج‌های ناشی از آن، دچار رکود گردید. با آغاز فرمانروایی سلطان حسین بایقرا و به دنبال پشتیبانی او از هنر نگارگری، این مکتب دوباره توانست به روزهای اوج خود نزدیک شود. «اوج نوآوری‌های نقاشی این مکتب در کارهای کمال‌الدین بهزاد و در نگاره‌های نسخه شاهنامه بایسنغری (۸۳۷-۸۰۲ ه.ق)، بوستان سعدی (۸۵۳ ه.ق)، و نسخه خمسۀ نظامی (۸۹۹ ه.ق) است (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۱۵). در دوره تیموری نسخه‌های پر شماری از شاهنامه فردوسی

(شاپوریان، ۱۳۸۶، ۹۷). خوانش یک تصویر باتوجه به تضاد میان شکل و زمینه است که ممکن می شود (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۶).

نقش دارای اجزا است و گشتالت مخصوص به خود را دارد و نسبت به زمینه محدود و کوچک تر است، در نتیجه نقش برجسته به نظر می رسد و زمینه در پس نقش آن قرار گرفته است (شاپوریان، ۱۳۸۶، ۹۷). خوانش یک تصویر باتوجه به تضاد میان شکل و زمینه است که ممکن می شود (Troschianko et, 2009, al). نقش ها معمولاً اشیا یا مدارکی اند که یا از نظر فیزیکی بزرگترند و یا حرکت و جا به جایی محسوس تر و ادراک پذیرتری دارند و یا به سبب رنگ یا مکان قرارگیری شان توجه بیشتری را به خود جلب می کنند. بنابراین باقی شکل ها یا مدارکاتی را که هم زمان در اطراف آن ها قرار دارد کم رنگ کرده، به عقب می رانند و به زمینه تبدیل می کنند (افشار مهاجر، ۱۳۸۸، ۴۴). روابط میان شکل و زمینه با استفاده از خطای باصره می تواند در راستای ایجاد وحدت، تاکید و جلب توجه مخاطب، قابلیت های زیادی از خود به نمایش بگذارد. در یک ترکیب بندی بصری اشکال بر روی یکدیگر تأثیر می گذارند، هر جزء بر دیگر اجزاء تأثیر گذاشته و با آن رابطه برقرار می کند (ایمانی و فهیمی فر، ۱۳۹۵، ۹۰). در این روابط، نقش معمولاً به گونه ای جلوه می کند که دارای حد و مرز است، ولی زمینه چنین نیست (Zakia, 2002, 3).

تفاوت های شکل و زمینه:

ادگار روپین، روان شناس ادراک در سال ۱۹۲۱ م تحقیقات اولیه مهمی در مورد شناخت تصویر و زمینه و روابط بین آن ها انجام داده است. او به هفت تفاوت بین تصویر و زمینه اشاره کرده است که در اینجا می آوریم:

- ۱- تصویر دارای شکل و زمینه فاقد شکل و فرم است.
- ۲- زمینه پشت تصویر این حس را به مخاطب منتقل می کند که در حال گسترش یافتن است.
- ۳- تصاویر، فرم و یا شکلی را به نمایش می گذارند در صورتی که زمینه این چنین نیست و ممکن است به صورت آبستره باشد.
- ۴- رنگ تصویر نسبت به رنگ زمینه توجه بیش تری را به خود جلب می کند.
- ۵- مخاطب زمینه را در فاصله ای دور تر و تصویر را در فاصله ای نزدیک تر درک می کند، اگرچه به طور آشکار هر دو

ترئینی غالب در معماری تیموری بوده است، آراسته شده اند (صالحی کیا و همکاران، ۱۳۹۴، ۱۸).

معرفی نمونه های مطالعاتی، بررسی و تشریح آن ها:

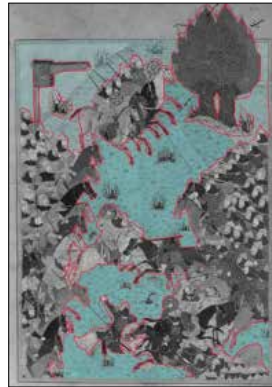
در این بخش از مقاله، با اتکاء بر قانون شکل و زمینه گشتالت، سه نگاره منتخب از مکتب هرات را با نگاهی تحلیل گرانه مورد مطالعه قرار خواهیم داد، تا به روابط بصری موجود در ترکیبات هندسی، طبیعت، فیگور و سایر عناصر در حوزه قانون شکل و زمینه گشتالت بپردازیم. نگاره الف تحت عنوان «مجلس شانزدهم شاهنامه بایسنغری با عنوان کشتن اسفندیار ارجاسب را» اثر امیر خلیل (مانی ثانی)، است. نگاره ب، با عنوان «جنگ دوازده رخ، صحنه جنگ ایران (کیخسرو) با توران (افراسیاب) احتمالاً اثر امیر خلیل (مانی ثانی)» و نگاره ج با نام «کشتن گرگ ها توسط اسفندیار / اسفندیار در حال کشتن گرگ ها اثر امیر خلیل (مانی ثانی)» است. سه اثر منتخب از مجموعه نگاره های شاهنامه بایسنغری به صورت آثار گزینشی با سه موضوع متفاوت معماری، جنگ و شکار، مورد بررسی قرار می گیرد. از این رو ابتدا با استفاده از نرم افزار، بخش ها و ترکیبات کوچک تر نگاره را به صورت مستقل جدا کرده ایم؛ هر یک از این کادرها دارای هویتی متقن و ترکیبی مستقل، در عین هماهنگی با کل است؛ لذا ما با بررسی هر یک از این قسمت ها به شناخت روابط حاکم در نظام اصول طراحی نگاره در گستره ی قوانین گشتالت به عنوان شاخصه ی مطالعاتی می پردازیم.

قانون شکل (نقش) و زمینه:

هر اثر هنری با صورت محسوس خود انکشافی از آن حقیقت مطلق است که در عالم تجلی یافته است. هنرمند با پدید آوردن اثر هنری، حقیقت صورت را در قالب بیانی خویش تحقق می بخشد. پرداختن به ویژگی های فرمی، بدون بررسی صورت و نقش در قاب و زمینه ایجاد آن امکان پذیر نخواهد بود. مهم ترین ویژگی اصل شکل و زمینه، ارتباط (ترادف) و کنشی (تضاد یا تقابل) است که از لحاظ بصری بین این دو برقرار می شود. نقش دارای اجزا است و گشتالت مخصوص به خود را دارد و نسبت به زمینه محدود و کوچک تر است، در نتیجه نقش برجسته به نظر می رسد و زمینه در پس نقش آن قرار گرفته است



تصویر ۴: (نگاره الف) زمینه با رنگ سبز از نقش جدا شده است (مأخذ: نگارندگان)
Figure 4: (Figure A) The background is separated from the role in green (Source: Authors)



تصویر ۵: (نگاره ب) زمینه به رنگ آبی مشخص شده است (مأخذ: نگارندگان)
Figure 5: (Figure B) The background is highlighted in blue (Source: Authors)



تصویر ۶: (نگاره ج) زمینه با رنگ سبز از نقش متمایز می‌شود (مأخذ: نگارندگان)
Figure 6: (Figure C) The background is distinguished by the green color of the role (Source: Authors)

وجود زمینه معنایی ندارد، و زمینه بدون نقش، صفحه خالی‌ای است که نوشته و مفهومی ندارد؛ لذا زمینه در هر اثر هنری متنی است که نقش بر روی آن بیان می‌شود، درواقع اهمیت رابطه این دو به قدر اهمیت نوشته و معنای آن است.

در تصویر ۴، نقش که به صورت سیاه و سفید مشخص شده است و این به خاطر تنوع زیاد نقش است، بخش عظیمی از کل نگاره را در برمی‌گیرد و زمینه در حداقل کاربرد خود مطرح می‌شود. اما در تصویر ۵ و تصویر ۶، نقش تقریباً برابر با کل زمینه مورد توجه قرار گرفته است و از این بابت تعادل و توازن بین نقش و زمینه حفظ شده است؛ بنابراین، با توجه به این که نگاره‌ها، هر یک نماینده فضای معماری، جنگ و شکار هستند، می‌توان ادعا کرد که در نگاره‌های با فضای معماری، نسبت به فضای جنگ و شکار، نقش، بیشتر از زمینه کاربرد دارد.

نقش و زمینه از لحاظ اولویت ایجاد، نسبت به یکدیگر تقدم ندارند؛ اما در برخی موارد، جایی که نقش در بستر زمینه خود را نشان می‌دهد، ایجاد نقش به صورت فرمی

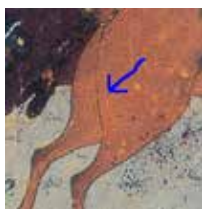
در یک فاصله قرار گرفته‌اند.

۶- تصویر بیش‌تر از زمینه برجسته و جذاب است و به آسانی در حافظه پایدار می‌ماند.

۷- مرز بین تصویر و زمینه به عنوان خط دور شناخته می‌شود و به هر دو اختصاص دارد، در صورتی که به نظر می‌رسد خط دور مختص تصویر است (Wallschaeger, 1992, 361).

برای درک بهتر روابط شکل و زمینه، ابتدا در هر تصویر، کل نگاره و سپس عناصر، به صورت جزئی از تصویر و قاب بندی شده، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. لذا در آخر تحلیل هر یک از موارد، نمودار درصد حضور هر اصل در سه نگاره، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روان‌شناسان مکتب گشتالت عقیده دارند که انسان اشیاء را بیشتر به صورت یک کل درک می‌نماید تا به صورت اجزاء منفرد از هم؛ بنابراین هر شکلی که ما می‌بینیم چیزی بیش از مجموعه اجزای مجزا است (شمیلی، ۱۳۹۴: ۴۹). دستیابی به بهترین ترکیب در آثار هنری که به صورت مجموعه‌ای از نقش‌ها در کنار یکدیگر هستند، بدون



تصویر ۷: (نگاره الف)



تصویر ۸: (نگاره الف)



تصویر ۹: (نگاره ب)

تکنیک قلم‌گیری، مرز میان رنگ‌ها جدا شده و جزئیات نقش را می‌توان از زمینه متمایز کرد (مأخذ: نگارندگان)



(ج)



(ب)



(الف)

مجموعه تصاویر ۱۰: (نگاره الف) نقش و زمینه با کارکرد تزئینی (مأخذ: نگارندگان)

Picture set 10: (Figure A) Role and background with decorative function (Source: Authors)

است، و این مهم‌ترین شاخصه هنر ایرانی در فضای معماری است. در تصویر ۱۰ (ج) زمینه، علاوه بر اینکه باعث نمود و تمایز نقش می‌شود، خود نیز دارای فرم و نقش شده است. نکته حائز اهمیت در این نمونه‌ها این است که رنگ نقش نسبت به رنگ زمینه توجه بیش‌تری را به خود جلب می‌کند و با اینکه هر دو در یک سطح قرار دارند نقش، برجسته‌تر از زمینه جلوه می‌کند.

در تصویر ۱۱، نوشته‌ها نقوشی هستند که در زمینه کرم رنگ کتیبه، معنا پیدا کرده و نیز باعث هویت بخشی به کادر خالی یک سطح تخت شده است. این بدین معنی است که روابط شکل و زمینه عامل تمایز و تعریف جایگاه هر دو در یک قاب است؛ لذا نقش کتیبه نیز در این تصویر با حضور آن در زمینه قابلیت خوانش پیدا می‌کند.

برای آگاهی از مکان اشیاء در محیط، پیش از هر چیز باید آن اشیاء را از یکدیگر و نیز از زمینه‌شان جدا کرد. اگر چنین کنیم، دستگاه ادراکی می‌تواند جایگاه آن اشیاء را در هر کادر تعریف و نیز فاصله و الگوی حرکتی آن‌ها را تعیین کند. تصویری که بر شبکیه چشم می‌افتد، مجموعه‌ای از اجزا با خصوصیات ظاهری فرم و رنگ‌های مختلف است. دستگاه ادراکی ما این اجزا را به صورت چند شیء قابل تفکیک که بر یک زمینه قرار گرفته‌اند، سازمان می‌دهد (شمیلی، ۱۳۹۴، ۹۷). این نوع سازمان‌دهی مورد توجه فراوان

نمایان می‌گردد. چنان که در نمونه‌های تصاویر بالا مشاهده می‌شود، سطح رنگی روی لباس‌ها و نیز بدن اسب، به صورت تخت است (زمینه). جدا نمودن عناصر و جزئیات، از این سطح رنگی تخت و ایجاد فرم لباس، با قلم‌گیری ممکن می‌شود؛ لذا با استفاده از این تکنیک، نقش روی زمینه ایجاد می‌گردد.

مجموعه تصاویر شماره ۱۰، کارکرد نقش به طور گسترده نسبت به زمینه را بیان می‌کند؛ در واقع زمینه سطحی است که نقش خود را در آن معرفی می‌کند؛ بنابراین ارتباط میان نقش و زمینه بسیار مهم و حساس است چرا که در صورت مغایرت، منجر به عدم ارتباط خواهد شد؛ چنان که مشاهده می‌شود، نقش دارای اجزاء است؛ درحالی که اجزاء زمینه چنان در هم استحاله یافته‌اند که به چشم نمی‌آیند. این ساده‌ترین نوع کاربرد قانون شکن (نقش) و زمینه است.

در آثار نگارگری ایرانی توجه به جایگاه انسان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ لذا از تزئینات فاخری در لباس‌های انسانی استفاده شده است. در تصویر ۱۰ (الف) نقش بر روی لباس، عاملی برای تزئین بوده و باعث برجسته شدن نقش بر روی زمینه گردیده است. در تصویر ۱۰ (ب) نیز زمینه، بستری است برای تزئینات اسلامی در نگارگری با فضای معماری که از لحاظ نقش دارای جزئیات پیچیده‌ای

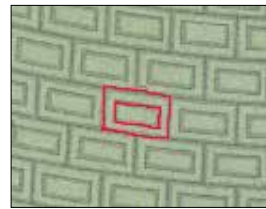


تصویر ۱۱: (نگاره ج) قرارگیری عناصر نوشتاری به عنوان شکل بر روی زمینه طلا (مأخذ: نگارندگان)

Figure 11: (Figure C) Placement of written elements as a shape on a gold background (Source: Authors)



(ب)



(الف)

تصویر ۱۲: (نگاره الف)، قرارگیری آجرها بر روی زمینه خاکستری رنگ، قرارگیری پرنده بر روی زمینه آجری (مأخذ: نگارندگان)

Figure 12: (Figure A), placing bricks on a gray background, placing a bird on a brick background (Source: Authors)

هم تصویر شده‌اند. درواقع، نقش، برای حفظ کلیت خود، از عامل تمایز استفاده نمی‌کند تا به صورت مستقل و برجسته، از زمینه جدا شود.

لازم به ذکر است مفهوم فاصله و فضای ادراکی در علوم چون ریاضی، فیزیک و روان‌شناسی با ابعادی متفاوت بررسی می‌شود. فضای مورد بحث در روان‌شناسی

روان‌شناسان گشتالت قرار گرفته است. در تصاویر ۱۲ (الف) و تصویر ۱۲ (ب)، عناصر نقش یک بار به صورت پرنده قابل تفکیک است و می‌تواند از زمینه‌ای با بافت تکراری، جدا شود (تصویر ۱۲ (ب) و یک بار هم خود همان زمینه با بافت تکراری، دارای نقش قابل تمایز یعنی مستطیل‌های دو قاب است که در این صورت زمینه سطح رنگی خاکستری



(ب)



(الف)

مجموعه تصاویر ۱۳: (نگاره ج)، قرارگیری درختان به عنوان نقش و عنصر متحرک، پیش‌رو، نزدیک‌تر و زمینه به عنوان عنصری ثابت و غیر متحرک و با رنگی خنثی نمایان شده است (مأخذ: نگارندگان)

Picture set 13: (Figure C), the position of the trees as a moving and moving element and element, leading, closer and the background as a fixed and non-moving element with a neutral color is shown (Source: Authors)

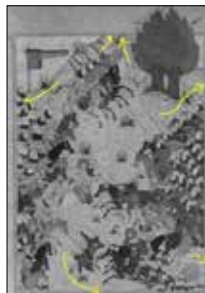
و هنر، فضای ادراکی است که اشیاء را (اعم از جاندار و بی‌جان) نسبت به خود و نسبت به هم در جا و مکانی معین ادراک می‌کنیم. هماهنگی نظام حسی - حرکتی، نقش اول را در یکپارچه کردن داده‌های متفاوت دارد. زمانی این هماهنگی شکل نهایی خود را پیدا می‌کند که فضای تجسمی به عنوان چهارچوب مرجع ادراکی، شکل گرفته باشد. اعضای حسی در هر مقابله و برخورد با این چهارچوب مرجع، مقداری اطلاعات درباره روابط فضایی موجود میان اشیاء برای ما فراهم می‌سازد که با توجه به عضو حسی گیرنده این اطلاعات کم‌وبیش محدود است (ایروانی: ۱۶۱). این مسئله در نگارگری ایرانی تحت قانون پرسپکتیو مطرح می‌شود که فاقد کاربرد این قانون است. اما آنچه در

خواهد بود؛ بنابراین، روابط شکل و زمینه قابلیت جداسازی به مراحل مختلف، از لحاظ سازمان‌دهی را دارد.

از طرفی با آنکه نقش و زمینه در یک سطح قرار می‌گیرند، نقش معمولاً نزدیک‌تر به بیننده جلوه می‌کند و نمی‌توان نقش و زمینه را هم‌زمان دید، بلکه دیدن آن‌ها به صورت پشت سرهم است. از آنجایی که نقش دارای اجزاء است، یک گشتالت یا کلیت به حساب می‌آید؛ ولی زمینه گشتالت ندارد (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۷). در تصویر شماره ۱۳ چنان که مشاهده می‌شود، نقش که با خطوط راهنما جدا شده است، تحت عنوان شاخ و برگ درخت، از یک الگوی کلی روی می‌کنند؛ با اینکه دو درخت مجزا از هم هستند، (دو تنه دارند) اما در یک کلیت و بدون تمایز نسبت به



(نگاره ج)



(نگاره ب)



(نگاره الف):

مجموعه تصاویر ۱۴: قرارگیری جهت نقش‌ها بر روی زمینه

عامل تمایز و برجستگی نقوش شده و در تعاملی بصری و ریتمیک، به کمک زمینه، عنصر اهمیت خود را بیشتر نمایان می‌سازد؛ زمینه به عنوان بستر و متن نقش‌ها، ویژگی غیرقابل انکار در تأکیدات بصری است. از نمونه‌های کاربرد مناسب شکل و زمینه به صورت ریتمیک، نقوش مکرر پاهای اسب در کنار یکدیگر است.

روان‌شناسی مطرح است، نگاه علمی به درک بصری انسان از فضا است که در گروه نشانه‌های یک چشمی با نام خطای دید پونزو^۱ بحث می‌شود.

یکی از مواردی که ادگار روبین عنوان می‌کند، قابلیت گسترش یافتن در زمینه است. این در حالی است که نقش تنها و به صورت مستقل و نیز کامل، قابل تشخیص



(ب)



(الف)

مجموعه تصاویر ۱۵: قرارگیری صورت‌ها و کلاه‌ها به صورت نقش و زمینه

این نقش که تا حدودی شبه نقوش هم پوشان در آثار بصری است، با به وجود آوردن طرح تکراری، عامل بعد و ریتم و نهایتاً حرکت در عناصر می‌گردد. در نمونه‌های گرافیکی، پیش‌تر مثالی از پوستر نقش و زمینه آورده شد. تصاویر بالا در واقع بیان مشابهی از همان طرح در ویژگی‌های فرمی نگارگری است که شکل ایجاد شده توسط گرگ‌ها در زمینه (که با رنگ دیگر نشان داده شده است)، تداعی گر همان طرح گرگی است که به عنوان نقش حضور دارد. به بیان دیگر خطوط کناری گرگ‌ها باعث ایجاد نقش دیگری از گرگ شده است. در نمونه دیگری نیز از فرم انتخابی زمینه برای ایجاد نقش

از زمینه است. نمونه این مورد را می‌توان در ساختار کل نگاره، با توان بیشتری ملاحظه کرد.

گاهی عامل تمایز شکل و زمینه، رنگ مورد استفاده در یک تصویر است. در دو نمونه زیر صورت فیگورهای انسانی به یک رنگ است، اما کلاه جنگی سربازان در یک تصویر متفاوت با رنگ لباس‌هایشان است؛ لذا در مجموعه تصاویر الف ۱۵ صورت‌های کلاه‌دار با هم به عنوان نقش و در ب صورت فیگورها، به عنوان نقش مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ لذا رنگ می‌تواند در تشخیص جایگاه شکل و زمینه اهمیت ویژه‌ای داشته باشد.

در نقوش حیوانی نیز کاربرد نقش بر روی زمینه



الف) بخشی از نگاره منتخب
مجموعه تصاویر ۱۶: ریتم حاصل از پاهای اسب، باعث ایجاد نقوش تکراری در زمینه می‌شود و این شبه به طرح‌های هم پوشان و تکراری در آثار موریس اشرو
ج): Fukuda, ۲۰۰۵
ب) (لوچر، ۱۹۹۵: ۱۶۳)
پوستره‌های شیک‌نو فوکودا است



تصویر ۱۸: تداعی نمایش طرح اسب به صورت فرم بصری

تصویر ۱۷: استفاده از زمینه برای ایجاد فرمی برگرفته از نقش (گرگ)

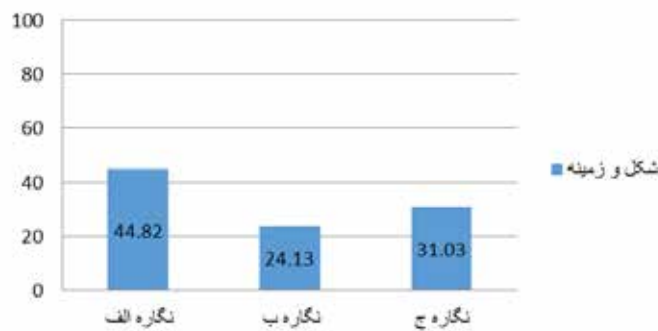
خطای دید پونزو

اسب که گویی پشت سرهم تکرار می‌شوند، استفاده شده است این نقوش اگرچه به صورت عمدی در آثار در خطای دید پونزو، هراندازه شیء از چشم ما دور شود

جدول ۲: بررسی کمی و کیفی نگاره‌ها طبق ارزیابی بصری (نگارنده)					
اصل نگاره	موضوع نگاره			تعداد تصاویر از هر نگاره	انطباق کیفی هر مقاله
	معماری	جنگل	شکار		
الف	*			۱۳	زیاد
ب		*		۷	کم
ج			*	۹	متوسط

تصویر آن روی شبکه کوچک‌تر می‌شود. مکانیسم‌های ادراکی، این کاهش تدریجی اندازه ظاهری شیء را شاخصی برای فاصله آن با چشم، تصور می‌کنند. بدین ترتیب است که دور نمای چند خط راست همگرا، خطوطی موازی یکدیگر تفسیر می‌شوند؛ از این روست که وقتی موازی با طول برابر بین دو خط متقارب رسم شود، خطوط افقی هر چه به نقطه تقارب نزدیک‌تر باشند طولی‌تر به نظر می‌رسد. این ویژگی در نگارگری ایرانی فاقد بعد نمایی است که نهایتاً دو خط متقارب به هم نمی‌رسند و به همین دلیل نقشی که در پلان اول وجود دارد، هم اندازه با نقشی است که در آخرین پلان تصویر مشاهده می‌شود.

نگارگری تحقق‌نیافته است، اما ما امروزه با بررسی چنین شکل‌هایی می‌توانیم در طراحی پوسترها و سایر طرح‌ها از آن‌ها بهره‌جوییم. در پایان تحلیل بصری تصاویر، جهت ارائه آمار دقیق از کاربرد اصل شکل و زمینه در هر سه نگاره، نموداری از میزان درصدی و نیز جدول بررسی عناصر و جزئیات، مورد استفاده قرار می‌گیرد. باتوجه به مطالعات صورت‌گرفته شده از قانون نقش و زمینه گشتالت، در نمودار شماره ۴ توزیع فراوانی و میزان به‌کارگیری نقش و زمینه در سه اثر منتخب از شاهنامه بایسنقری قابل ملاحظه است.



نمودار ۴: میزان انطباق (تصاویر) اصل قانون شکل و زمینه با رویکرد روان‌شناسی گشتالت در سه نگاره (محمدزاده، ۱۳۹۶: ۷۹)

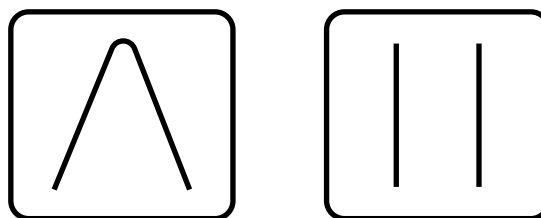
Figure 4: The degree of compliance (images) of the principle of the law of form and context with the Gestalt psychology approach in three images (Mohammadzadeh, 1396: 79)

راست می‌شود. در واقع زمینه با خطوط کناری که غالباً به صورت قلم‌گیری است، از نقش جدا شده و خود زمینه نیز دارای فرم منحصر به فردی می‌شود که از لحاظ بصری دارای اهمیت بوده و در بیان ویژگی نقش، تأثیر بسزایی دارد. در تصویر ۱۶ (الف) نیز زمینه‌ای که باعث شکل‌گیری نقش می‌شود، خود دارای فرمی مستقل است که در بعضی مواقع به عنوان نقش می‌تواند حضور یابد و این ویژگی منحصر به فرد قانون نقش و زمینه است.

اصل تقارن

باتوجه به قانون تقارن یک فرم تمایل به تقارن، تعادل و تناسب دارد. بسیاری از خطاهای باصره هندسی نمایانگر این قانون هستند. علاوه بر این، اشاره به این نکته نیز دارای اهمیت است که اگر عناصر شکل دارای چیدمان متقارن باشند، به احتمال زیاد به صورت گروه‌بندی

اگر شیئی به تدریج از جلو چشم ما دور شود و یا جسمی در مقابل دیدگان ما تغییر مکان دهد، با وجود تغییرات هندسی تصاویر آن‌ها در سطح شبکیه، همواره آن‌ها را به شکل اصلی می‌بینیم (ایروانی، ۱۳۹۰: ۱۸۲). وقتی فاصله ما از شیء بیشتر می‌شود، معمولاً فکر نمی‌کنیم که شیء کوچک‌تر شده است. شکل زیر رابطه هندسی اندازه فیزیکی شیء را با اندازه تصویر آن بر شبکیه نشان می‌دهد. پیکان‌های الف و ب نمودار دو شیء هم‌اندازه‌اند، اما فاصله الف از چشم دوبرابر فاصله ب است و در نتیجه، تصویر شبکیه‌ای الف تقریباً نصف تصویر شبکیه‌ای ب است. پیکان ج نمودار شیئی کوچک‌تر از الف است، اما چون محل آن به چشم نزدیک‌تر است، تصویر شبکیه‌ای به اندازه الف ایجاد کرده است (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۳۳۵). در این دو نمونه از شاهنامه بایسنقری، می‌توان اهمیت زمینه را در بیان فرمی نقش‌ها از لحاظ بصری مورد توجه



(ب) ادراک فاصله در دید انسان

(الف) ادراک فاصله در نگارگری

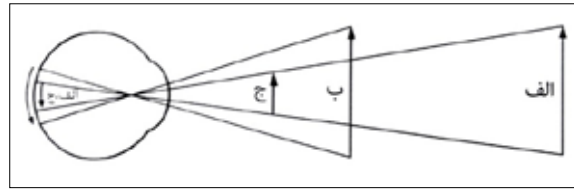
تصویر ۱۸: الگوی شناختی دید پونزو (محمدزاده، ۱۳۹۶)

Figure 18: Cognitive pattern of Ponzo's vision (Mohammadzadeh, 2017)

شده‌ای به نظر می‌رسند و محدوده‌های متقارن زمینه نیز تمایل دارند که خود را به صورت شکل به نمایش گذارند.

قرار داد. در تصویر ۱۶ (ب) که زمینه به صورت تقارنی از طرح به کاررفته باعث تمایز نقش سواره از طاق منقوش سمت

1- Symmetry



تصویر ۱۹: اندازه تصویر شبکیه‌ای (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۳۳۵)

Figure 19: Retinal image size (Atkinson, 2005: 335)



(ب)



(الف)

تصویر ۲۰: (نگاره الف) نقش‌ها با خطوط کناری (قلم‌گیری)، از زمینه جدا می‌شوند.
(نگاره ب) زمینه با فرمی متفاوت عامل تعریف و تمایز نقش می‌شود (محمدزاده، ۱۳۹۶)

Figure 20: (Figure A) The patterns are separated from the background by side lines (engraving).

(Figure b) The background with a different form is the factor of definition and differentiation of the role (Mohammadzadeh, 1396)

نگاره‌ها را نشان می‌دهد؛ چنان که دیده می‌شود، نوع کاربرد اصل تقارن در هر سه نگاره متفاوت بوده و از الگوهای مختلفی حکایت می‌کند. در مجموعه تصاویر ۲۱ الف، تقارن به صورت کادرهای دایره‌واری است که به سمت موضوع اصلی نگاره در حال حرکت است. در نگاره ب، با دو نوع از ترکیب متقارن روبرو هستیم که یکی به صورت ضربدری و دیگری به صورت موازی ترکیب‌بندی شده است، و در نگاره ج، از تقارنی به شکل زیگزال استفاده شده که در حرکت رو به سمت بالای کادر در شکل‌گرگ‌ها و اسب، کاملاً مشهود است. لازم به ذکر است جهت سهولت در بررسی عناصر و جزئیات، با استفاده از نرم‌افزار، تصاویر به صورت تک‌رنگ ارائه شده است.

تقارن، اصلی است که نه تنها در کل نگاره بلکه در اکثر عناصر و جزئیات مورد استفاده قرار گرفته است. چشم پس از تعیین محور عمودی برای تکمیل تعادل به سراغ پایه یا خط مرجع افقی می‌رود. تقارن در معماری و بناها، تزئینات هندسی و گیاهی در قسمت‌های مختلف، طبیعت‌پردازی و نیز رعایت تقارن در فیگورها، از جمله موارد حضور این قانون در نگاره‌ها است. در تصاویر زیر نمونه‌هایی از بیان تقارن در ترکیب عناصر را مشاهده می‌کنیم.

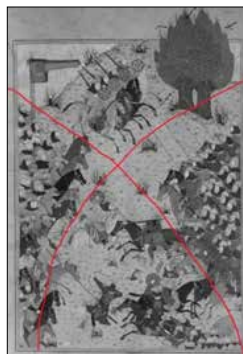
در تصویر ۲۲ تقارن، به عنوان مهم‌ترین شاخصه

در واقع تقارن یکی از اصول اساسی زیباشناسی و یکی از مشخصات اصلی ذهن آدمی است. براساس قانون تقارن ذهن آدمی اشکال را به صورت متقارن بهتر درک می‌کند (کوهلر، ۱۳۹۳: ۲۵۴) و سعی دارد آن‌ها را حول یک نقطه - یا خط - مرکزی شکل دهد. از نظر ادراکی، ما تمایل داریم تا اشیاء را به بخش‌هایی متقارن تقسیم کنیم؛ بنابراین هنگامی که دو عنصر متقارن با یکدیگر ارتباط ندارند، ذهن آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد، تا طرحی منسجم ایجاد کند (مور، ۱۹۹۳: ۱۴۳). در نمونه‌های زیر، نگاره‌ها را از لحاظ تقارن در ترکیب‌بندی کلی مورد بررسی قرار می‌دهیم. حضور این اصل در اکثر نگاره‌ها به صورت‌های مختلف، مشاهده می‌شود. توزیع متناسب و متقارن عناصر در ترکیب کلی اثر نقش اساسی ایفا می‌کند؛ وزن یا اهمیت شکل‌ها با سادگی و نظم آن‌ها نسبتی عکس دارد. هر چه شکلی پیچیده‌تر، بی‌ثبات‌تر و نامنظم‌تر باشد، فشار بصری موجود در آن نیز افزایش می‌یابد و در نتیجه چشم را بیشتر به سوی خود جلب می‌کند (داندیس، ۱۳۸۹: ۵۹)؛ لذا کاربست ترکیب‌های متقارن با نظام بصری پیچیده در نگارگری، فشار بصری و در نهایت عامل جلب توجه می‌شود.

خطوط دورگیری قرمز، تقسیمات متقارن بصری در



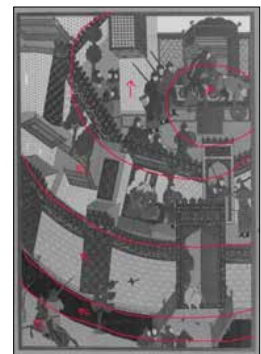
(نگاره ج)



(نگاره ب)

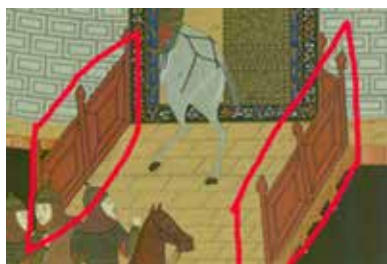


(نگاره ب)

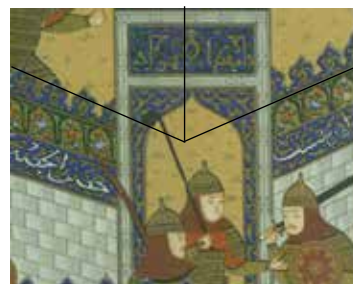


(نگاره الف)

مجموع تصاویر ۲۱: انواع تقارن هندسی در ترکیب بندی کلی نگاره ها



تصویر ۲۳: (نگاره الف)



تصویر ۲۲: (نگاره الف)

می‌کند. در نمونه‌های بالا تقارن مورد استفاده، با تقسیمات عناصر مختلف موجود در نگاره‌ها از قبیل درخت، بوته، صخره، کتیبه و سایر تزئینات هندسی و گیاهی (ختایی و سلیمی) پیچیده صورت گرفته است؛ بنابراین تقارن به عنوان عاملی که باعث می‌شود هیئت کلی یک نگاره از انتظام هندسی قابل ادراک راحت‌تری برخوردار باشد، اصل حائز اهمیتی است که در روان‌شناسی گشتالت مورد توجه قرار می‌گیرد.

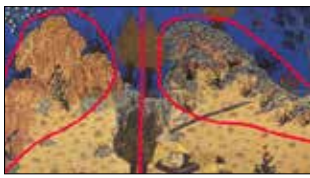
ارتباط در عناصری که به صورت بصری به هم مرتبط هستند، بیشتر درک می‌شود تا عناصری که این ارتباط بصری را ندارند. در میان تمام اصولی که ارتباط بین اشیاء را تبیین می‌کنند، روابط بین عناصر، قوی‌ترین عامل محسوب می‌شود. ما عناصر یک تصویر را زمانی مرتبط و متصل ادراک می‌کنیم که چشم به طور ناخودآگاه مسیر حرکت پیوسته‌ای را متصور شود. ایجاد توهم حرکت در یک

معماری در عناصر مختلف حضور یافته و باعث تعادل بصری در اجزاء نگاره می‌شود. استفاده از طاق متقارن جناغی به عنوان محور خط تقارن، باعث توازن در ترکیب بندی شده است. در تصویر ۳-۴۰ نیز دو تخته چوبی روی پل، به صورت کاملاً متقارن و متوازن مورد توجه نگارگر بوده است.

با قراردادن خطوط راهنما (دورگیری با رنگ قرمز)، به راحتی می‌توان مقدار مساحتی را که برای هر عنصر بصری از لحاظ تقارن نسبی در یک نگاره کافی است، مشخص کرد. از آنجایی که تقارن، نقش مهمی در ادراک بصری مخاطب و تمایلات او در باهم دیدن تصاویر دارد، بازیابی و شناخت عناصر متقارن در نگاره‌ها، به کیفیتی عمیق‌تر در دریافت‌های مخاطب منجر می‌شود.

عمل چشم، جریانی پایان‌ناپذیر در جهت برقرار کردن تعادل نسبی است و این تعادل با اصل تقارن معنا پیدا

۱- گونه‌ای از انواع طاق‌ها که به شکل تیزه دار در معماری سبک رازی مرسوم شده است.



تصویر ۲۵: (نگاره ج)



تصویر ۲۷: (نگاره ج)



تصویر ۲۴: (نگاره ج)



تصویر ۲۶: (نگاره ج)

حرکت استروبوسکوپی^۱

ما هنگامی شیء را متحرک ادراک می‌کنیم که تصویر آن روی شبکه‌ی جابه‌جا شود؛ گاهی نیز با وجود اینکه چیزی روی شبکه‌ی حرکت نمی‌کند، باز آدمی ادراک حرکت می‌کند. این پدیده را ورتایمر به سال ۱۹۱۲ در مطالعاتش راجع به حرکت استروبوسکوپی به اثبات رساند (اتکینسون، ۱۳۸۴: ۳۳). مثال ساده‌ی این نوع حرکت را می‌توان در دو لامپی که کنار هم قرار دارند و به فاصله‌ی چند هزارم ثانیه خاموش و روشن می‌شوند، مشاهده کرد (تصویر ۳). در این شرایط

شکل ثابت و بی‌حرکت به مراتب دشوارتر از موارد متحرک است (داندیس، ۱۳۸۹: ۹۹). برای جابه‌جایی مؤثر در محیط، نه تنها محل اشیاء ثابت بلکه مسیر اشیاء متحرک را نیز باید بشناسیم (شمیلی، ۱۳۹۴: ۱۳۱). نمایش حرکت در هنر تجسمی با تکرار و توالی یک شکل یا یک حالت به وجود می‌آید و معمولاً نمایشگر نوعی ریتم (ضرب‌آهنگ) است. در همین حال اشکال کشیده عمودی و افقی و خطوط مداوم و جهت‌دار و نیز تکرار آنها به دلیل هدایت نگاه از سمتی به سمت دیگر می‌توانند بیانگر حرکت بصری



تصویر ۲۹: (نگاره ب)



تصویر ۲۸: (نگاره الف)

به نظر می‌رسد که لامپ واحدی از جایی به جای دیگر حرکت کرده است؛ حرکتی که قابل تمیز از حرکت واقعی نیست (همان، ۳۳).

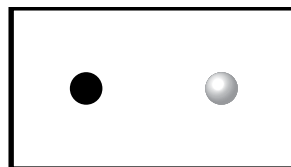
کاربرد جایگاه این الگو (حرکت استروبوسکوپی) در نگاره‌ها، در ترکیب کلی و اجزاء تصویر به صورت یکجا، می‌تواند در پلان‌های پشت سرهمی که روایتگری موضوع خاصی را عنوان می‌کند، حضور داشته باشد. معمولاً در نگارگری ایرانی، نقطه آغاز موضوع از پایین‌ترین قسمت کادر آغاز شده و سرانجام در بالاترین قسمت آن پایان

باشند. حرکت به معنای تغییر و جابه‌جایی در مکان و زمان است. اما این معنا بیشتر به حرکت مکانیکی اطلاق می‌شود. در حالی که حرکت، معنایی عمومی‌تر و عمیق‌تر نیز دارد و آن جست‌وجوی روابط تحریک‌کننده در ایجاد مسیر حرکتی بین عناصر یک تصویر است. به بیان دیگر، ادراک روابط بصری در میان اجزاء یک تصویر توسط چشم، تبیین اصل عنصر متصل به عنوان یکی از اصول شناختی گشتالت محسوب می‌شود.

حرکتی پیوسته و مداوم، مسیر دید ما را جهت می‌دهد تا شکل به صورت تکامل یافته و سرانجام یافته ادراک شود. در تصویر ۳۴، صخره‌های منحنی‌واری را نشان می‌دهد که از الگوی حرکتی پیوسته‌ای تشکیل شده است و فرایند عملکرد چشم در برابر عناصر متصل را به خوبی بیان می‌کند. تصویر ۳۵ نیز، با فرم‌های بصری درهم‌تنیده و بغرنج اما جهت‌دار، تداعی حرکتی مداوم از سربازانی است که در حال نزاع هستند. در واقع، جهات ادراکی چشم به سمت‌های مختلف محرک‌ها، اصل عنصر متصل در روان‌شناسی گشتالت را تداعی می‌کند.

به‌طور کلی در توصیف هر شکل، برشمردن ویژگی‌های آن کافی نیست، بلکه به رابطه بین ویژگی‌ها نیز باید توجه شود (شمیلی، ۱۳۹۴: ۸۲). روان‌شناسان گشتالت، وقتی سال‌ها پیش اظهار داشتند که «کل بزرگ‌تر از اجزای آن است» همین رابطه بین ویژگی‌ها را در نظر داشتند. در

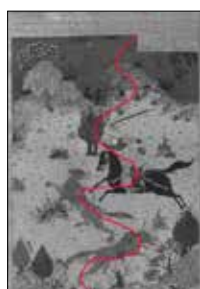
می‌یابد؛ بنابراین ادراک حرکتی بیننده مسیر متصلی را دنبال می‌کند که در نهایت به آخرین پلان منتهی می‌شود. در تصویر ۳۱ مسیر حرکتی نگاره جهت‌های مختلفی از پلان‌ها را نشان می‌دهد که روایت کشته‌شدن ارجاسب به دست اسفندیار را بیان می‌کند. در تصویر ۳۲، ادراک حرکتی برای اتصال عناصر بر اساس موضوع آن که جنگ میان دو لشکر ... را تصویرگری می‌کند، در نهایت به دو درخت کنار هم اشاره می‌کند که می‌تواند نشانی از هدف نگارگر در بیان صلح باشد. در تصویر ۳۳ نیز عناصر نگاره با ریتم خاصی به سمت بالا حرکت کرده و گویی به کتیبه‌ای که موضوع نگاره را بیان می‌کند، اشاره کرده است. لازم به ذکر است، این استنتاج از تحلیل اصل عنصر متصل، صرفاً استدلالی برای تبیین فرایند ادراک حرکتی است که در روان‌شناسی گشتالت قابلیت مصداق می‌یابد.



تصویر ۳۰: دریافت ادراکی (مأخذ: نگارندگان)

بخش تحلیل اصل عنصر متصل، شناخت ادراکی در کل تصویر بهتر قابل تبیین است تا اجزا کوچک‌تری که مصداق آن می‌تواند باشد؛ در واقع برای جست‌وجوی روابط این اصل، شکل کلی نگاره مسیر حرکتی ادراک را قوی‌تر نشان می‌دهد. باین حال در تصویر ۳۶، نشانه‌های ادراک عنصر متصل، به صورت حجم‌های هندسی متداخل که حرکتی شکسته و زاویه‌دار ایجاد می‌کنند، دریافت می‌شود. گاهی نیز ممکن است عناصر متصل در حرکت خود باعث

حرکت به عنوان یکی از مظاهر و مبانی بصری در هنر کاربردهای فراوانی دارد. وقتی چشم تجربه‌های قبلی خود را در ادراک فضای یک تصویر به کار می‌گیرد، قطعاً ناگزیر است به حرکت اشیاء در برابر شبکه نیز حساس باشد. اگر شیئی به تدریج در جلوی چشم ما تغییر مکان دهد با وجود تغییرات هندسی، تصاویر آن‌ها در سطح شبکه، همواره به شکل اصلی دیده می‌شود (ایروانی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)؛ و از آنجایی که به دنبال روابط بصری در اجزاء کلی هستیم،



تصویر ۳۳: (نگاره ج)



تصویر ۳۲: (نگاره ب)



تصویر ۳۱: (نگاره الف)



تصویر ۳۵: (نگاره ب)



تصویر ۳۴: (نگاره ج)

شناخت ویژگی‌های ساختاری حاصل از ادراکات بصری را در تحلیل قاعده‌مند و اصولی نگاره‌ها ممکن می‌کند. در واقع در این پژوهش و در پی پاسخ به سؤالات تحقیق، نگاره‌ها، بر اساس مفاهیم و قوانین گشتالت چون شکل و زمینه، طبق تعریف گشتالت، اصول شناختی در بازایی

ایجاد ریتم و تکرار یکسان شود که در این صورت حرکت ادراکی چشم به صورت هارمونیک^۱ و خطی خواهد بود. تصویر ۳۷ نمونه‌ای از ایجاد ریتم خطی با اشکال تکراری است که اصل عنصر متصل را به خوبی بیان می‌کند. در این بخش نیز با توجه به تحلیل نگاره‌ها بر اساس



تصویر ۳۷: (نگاره ب)



تصویر ۳۶: (نگاره الف)

عناصر جزئی برای رسیدن به کلیت است، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

قوانین گشتالت افزون بر اینکه تبیینی برای ادراک آدمی به شمار می‌روند، در گستره ملاحظات بصری نیز ویژگی‌هایی را معرفی می‌کنند که جمع آن‌ها در یک اثر می‌تواند باعث ارتقای کیفیت زیباشناختی آن اثر شود و ما تجمع این کیفیات را در کلیت نگاره‌های مورد مطالعه به نیکی می‌یابیم. نکته قابل تأمل اینکه، نگاره‌های منتخب در جایگاه تحلیل، به طور نسبی تمام قوانین گشتالتی را برآورد می‌کنند و این نشان می‌دهد که نگارگری ایرانی توانسته است کلیتی ایجاد کند که اجزای آن تا سطح برترین نمونه‌های بصری ارتقا یابد. طوری که در دوران متأخر قابل بیان در چهارچوب نظریه جدید گشتالت است. مطالعه کیفی مربوط به قوانین گشتالت در نگاره‌ها

اصل عنصر متصل آماری از نتایج به دست آمده به صورت جدول و نمودار توزیع بصری این اصل در هر نگاره، ارائه می‌گردد.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی به عنوان هنری کاملاً ایرانی ویژگی‌هایی دارد که آن را از سایر آثار تصویری متمایز می‌کند. عدم وجود پرسپکتیو، دید موازی، فضاسازی چند ساحتی و همچنین چند ساحتی بودن نگاره، روش خاصی را برای بیان در حوزه بصری میسر کرده است. نگاره‌های دوره تیموری به سبب بهره‌مندی از قلم شیوا و منحصربه‌فرد اساتید مکتب هرات، از اهمیت ویژه‌ای به لحاظ ساختاری و شیوه‌های فرمی برخوردار است. از این رو، مطالعاتی که در حوزه روان‌شناسی فرم با نظریه گشتالت مطرح شده است،

جدول ۳: بررسی کمی و کیفی نگاره‌ها طبق ارزیابی بصری (نگارنده)					
اصل نگاره	موضوع نگاره			تعداد تصاویر از هر نگاره	انطباق کیفی هر مقاله
	معماری	جنگل	شکار		
الف	*			۲	متوسط
ب		*		۳	زیاد
ج			*	۲	متوسط

جنگ و شکار) است، به صورت جدول‌ها و نمودارهای درصدی نشان داده شده و نتیجه حاصل از تحلیل‌ها با معیار گزینش تعداد تصاویر، توزیع شده است؛ بنابراین، طبق این نتایج، بیش‌ترین قوی‌ترین میزان کاربرد اصل گشتالت را، شکل و زمینه به خود اختصاص داده است. مطالعات بصری بر اساس اصول گشتالت و انطباق آن‌ها در سه نگاره از شاهنامه بایسنقری که روایتگر سه موضوع متفاوت (معماری، جنگ و شکار) است، به صورت جدول‌ها و نمودارهای درصدی نشان داده شده و نتیجه حاصل از تحلیل‌ها با معیار گزینش تعداد تصاویر، توزیع شده است.

مستلزم ارائه نتایج کمی به صورت جداول و نمودارهایی است که ما را در بازشناخت میزان حضور این قوانین در نگاره‌ها را یاری می‌دهد. از آنجایی که بستر مطالعاتی در این پژوهش، شناخت ویژگی‌های بصری پنهان در اجزاء نگاره‌ها است، ابتدا مباحث تئوریک نظریه گشتالت و سپس الگوپذیری نمونه‌های بصری از اصل قانون شکل و زمینه گشتالت، مورد بررسی قرار گرفته است. اما محور اصلی پژوهش حاضر را، تحلیل‌ها و استنتاج‌هایی تشکیل می‌دهد که در نتیجه مطالعات بصری بر اساس اصول گشتالت و انطباق آن‌ها در سه نگاره از شاهنامه بایسنقری که روایتگر سه موضوع متفاوت (معماری،

منابع و مأخذ:

- اتکینسون، ریتا ال و همکاران (۱۳۸۴)، زمینه روان‌شناسی هیلگارد، مترجم: محمدنقی براهنی، تهران: نشر رشد
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۸)، کاربرد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه‌آرایی کتاب‌های درسی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۴۰، صص ۳۳-۴۰
- ایروانی، محمود، خداپناهی، محمدکریم (۱۳۹۰)، روان‌شناسی احساس و ادراک، تهران: نشر سمت.
- ایمانی، الهه، فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۵)، بررسی هماهنگی نقاشی دیواری‌های تهران با محیط شهری (بارویکرد روان‌شناسی گشتالت)، نشریه نگره، شماره ۳۷، صص ۸۷-۱۰۱
- آر نه‌ایم، رودلف (۱۳۹۱)، هنر و ادراک بصری، ترجمه مجید اخگر، تهران: انتشارات سمت.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۱)، مبانی رنگ و کاربرد آن، تهران: سمت.
- تایکندی، پگاه، عاشوری، محمد علی (۱۳۹۶)، اصول مکتب روان‌شناسی گشتالت در طراحی گرافیک، (agerin.ir).
- جودیت وایلد، ریچارد وایلد (۱۳۸۸)، سواد بصری، مترجم: نازمریم شیخها، تهران: نشر آبان
- دانتیس، دونیس. (۱۳۹۵)، مبانی سواد بصری، مترجم: مسعود سپهر، تهران: سروش
- رضازاده، طاهر (۱۳۸۷)، کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی، مجله آیین خيال، ش ۹، صص ۷۱-۸۶.
- شاپوریان، رضا (۱۳۸۶)، اصول کلی روان‌شناسی گشتالت، تهران: انتشارات رشد.
- شمیلی، فرنوش (۱۳۹۴)، بررسی تأثیر آموزش بر حافظه‌ی بصری هنرجویان هنرهای تجسمی و هنرهای سنتی (با استفاده از آزمون آندره‌ری)، پایان‌نامه دکترای تخصصی، استاد راهنما: دکتر فاطمه کاتب، دانشگاه الزهرا
- شمیلی، فرنوش، غفوری‌فر، فاطمه (۱۳۹۷)، بررسی سرلوح قرآنی مذهب قاجاری به شماره ثبت ۳۰۸۹ از کتابخانه مرکزی تبریز بر اساس اصول شکل و زمینه نظریه روان‌شناسانه گشتالت، نشریه مطالعات و ارتباطات، دوره ۲۰، شماره ۴۷، صص ۲۲۵-۲۶۴.
- صالحی کیا، مریم، شاطری، میترا، احمدی، عباسعلی (۱۳۹۴)، تعالی هنر نگارگری تیموری در شاهنامه بایسنقری، کنفرانس ملی معماری اسلامی، میراث شهری و توسعه پایدار.
- غفاری، فاطمه، پور عبدالله، مهسا، پور سعید فیروزی، الیاد (۱۳۹۴)، نقش معماری در ایجاد شهرهای سالم و شهرهای شاد با رعایت اصول گشتالت، همایش ملی معماری شهرسازی عمران و گردشگری توسعه پایدار، قزوین: اردیبهشت ۱۳۹۴.
- غلامی رستم، نسیم، بمانیان، محمدرضا، انصاری، مجتبی. ۱۳۹۴. گشتالت در طراحی پلان باغ ایرانی. جلوه هنر، شماره ۱۳: بهار و تابستان ۱۳۹۴. از ۶۳ تا ۷۲.
- فدوی، سید محمد، شید مؤدب، عاطفه (۱۳۹۳)، مطالعه تطبیقی پوستره‌های شیگتو فوکودا و روش ایجاد خطای دید،

نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۱، صص ۳۷-۴۸

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید. ۱۳۹۰. کتاب آرایه در تمدن اسلامی، تهران: نشر سمت.

کلینی ممقانی، ناصر. سید عربی، هادی. ناصرالاسلامی، حسین (۱۳۹۲)، بررسی میزان انطباق جهت سطوح و حرکت چشم انسان در درک تصویر بر اساس روان شناسی گشتالت. هنر و معماری، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی: زمستان ۱۳۹۲، دوره هجدهم- شماره ۴، از ۷۵ تا ۸۴.

محمدزاده، جعفر (۱۳۹۶)، ارائه یک اثر نگارگری بر اساس قوانین و اصول ادراک بصری روان شناسان گشتالت در نگاره های مکتب هرات، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: دکتر فرنوش شمیلی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

مظفری، علیرضا. طلوعی آذر عبدالله. فرمانی، ناصر (۱۳۹۵)، بررسی غزل های حافظ از منظر روان شناسی گشتالت. پژوهش های زبان شناختی در زبان های خارجی، دوره ۶، شماره ۱. بهار و تابستان ۱۳۹۵، ۵ تا ۲۹.

نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۲)، مدیریت مخاطب، چشم، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

هرگنهان، السون (۱۳۸۲)، نظریه های یادگیری، مترجم: علی اکبر سیف، تهران: نشر دوران.

تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی

(موزه لس آنجلس)

مریم متفکر آزاد*

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه

هنر اسلامی تبریز، ایران

محمد خزایی (نویسنده مسئول)**

۲. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۴
صفحه ۸۸-۱۰۵

چکیده

بیان مسئله: قالی ایرانی با زبان هنری و تصویری به عنوان تجلیگاه عناصر بصری و نمادین جلوه نموده است. وجود مفاهیم نمادین در قالب عناصر بصری در قالی ایرانی ریشه در فرهنگ ایرانی - اسلامی دارد، از جمله نموده‌های بارز آن قالی شیخ صفی متعلق به دوران صفویه است. این قالی را می‌توان یکی از نمونه‌های بارز کاربرد عناصر بصری و نمادین در هنر قالی ایرانی دانست. این اثر نفیس به عنوان مجموعه‌ای ارزشمند از نقش‌مایه‌ها و موتیف‌هایی با مفاهیم ایرانی - اسلامی است. این پژوهش به خوانش تصویری و بررسی عناصر بصری یکی از دو نمونه قالی شیخ صفی (نمونه موجود در موزه شهر لس آنجلس) پرداخته است.

هدف مقاله: هدف از این پژوهش شناخت و معرفی عناصر تصویری و نقش‌مایه‌های قالی ایرانی - اسلامی با توجه به شاهکارهای هنری موجود و روشن ساختن مفاهیم نمادین آنها بوده که پایه و اساس هنر تصویری اسلامی - ایرانی را آشکار می‌سازد.

سؤال مقاله: در راستای این پژوهش این سؤالات مطرح بوده که قالی ایرانی تا چه اندازه به عنوان یکی از قالب‌های هنری عناصر و نقش‌مایه‌های نمادین ایرانی - اسلامی را انتقال داده است؟ ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی دارای چه بنیان‌هایی هستند؟

روش تحقیق: این تحقیق از نظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر هدف توصیفی - تحلیلی بوده. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد، ساختار این قالی برگرفته از مفهوم بهشت مینوی و باغ مینوی اسلامی - ایرانی است. وجود عناصری بصری چون لچک، ترنج و شمسه مرکزی یا همان ترنج و قندیل هرکدام نشانی از بار معنایی نمادین موجود در این قالی است. کاربرد نقش‌مایه‌ها با ابعاد زیبایی‌شناختی در ظاهر و ساختار قالی به همراه مفاهیم خاص از جمله ویژگی‌های این قالی نفیس است.

واژگان کلیدی: قالی، شیخ صفی، صفویه، نقوش نمادین.



* M.motafakker@tabriziau.ac.ir

**Khazaiem@modares.ac.ir

Analysis of Visual Elements of Iranian Carpets in Video Reading Sheikh Safi Carpet

(Los Angeles Museum)

Maryam Motafakker azad *¹

Ph.D. Candidate in Islamic Art, Faculty Member of Tabriz Islamic Art University, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Dr. Mohammad Khazaei (Author) **²

Associate Professor, Department of Graphics (visual communication), Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 18/5/2021
Accepted: 15/8/2021
Page 89-105

Abstract:

Iranian rug has been manifested with artistic and visual language as a representation of visual and symbolic elements. Presence of symbolic concepts in the form of visual elements in the Iranian rug is rooted in Iranian-Islamic culture, including the prominent manifestations of Sheikh Safi rug belonging to the Safavid era. During this period, a number of exquisite rugs in the history of Iranian rug weaving have been woven such as Sheikh Safi Ardebili rug, which was one of the examples of bergamot rugs. This rug is one of the valuable rugs of Safavid history and belongs to the northwest of Iran. This artistic masterpiece like other expensive Safavid art works (especially rug weaving) is a clear representation of the ideological, intellectual and spiritual situations of that time in addition to its artistic and aesthetic value. Symbolic designs and motifs have been used in this rug that express the values, messages, and valuable meanings of the Safavid era. Sheikh Safi Ardebili rug was one of the important documents in the history of Iranian-Islamic culture and art, since the existence of symbolic visual motifs used in this rug with deep mental and intellectual support indicates the thinking and way of life of the people of the Safavid era as one of the brilliant periods of Iranian art. This rug can be considered as one of the prominent examples of using visual and symbolic elements in Iranian rug waving art. This exquisite work is a valuable collection of motifs with Iranian-Islamic concepts. In order to percept the symbolic concepts used in Iranian-Islamic arts, especially Iranian rugs, a visual reading of the visual elements of one of the two samples of Sheikh Safi Ardebili rugs (the sample in the Los Angeles City Museum) has been performed in this research. In this regard, due to the reference and artistic source of the motifs and visual elements of this rug, it has been tried to find out the original concepts of Iranian-

Islamic art by studying these motifs and the basic concepts behind their formation.

Goals: The goal of this research was to identify and introduce the visual elements and motifs of Iranian-Islamic rugs according to the existing artistic masterpieces and to clarify their symbolic concepts that reveal the basis of Islamic-Iranian visual art. In this research, by examining the valuable sample of Sheikh Safi rug in the Los Angeles Museum from the Safavid era, it has been tried to introduce and study the visual elements of the motifs of this rug. In this way, we can recognize the deep intellectual support of the Iranian rug motifs that have appeared in the form of symbolic motifs.

Questions: In line with this research, the following questions have been raised: to what extent has Iranian rug, as one of the artistic forms, conveyed Iranian-Islamic symbolic elements and motifs? What are the foundations of the visual and symbolic features of Sheikh Safi rug motifs?

Research Method: This research is a historical research in terms of time and it is descriptive-analytical in terms of purpose. The method of collecting information is documentary.

Conclusion: The results showed that the growth, creativity and creation of golden examples of art works in the Safavid era, which was also the peak of Iranian rug weaving, was due to social, religious conditions and innovative views in the field of art. Presence of artistic masterpieces in various fields, including the rug itself, has testified the rise of the arts in this period. Sheikh Safi rug has a flexible and bergamot design and the structure of the text and margins, which is manifested with a coherent structure of visual elements along with the symbolic concept of the garden of eternal paradise and a manifestation of unity in multiplicity. By studying the symbolic concepts of Sheikh Safi rug motifs and their combinations way in a structure that is based on the concept of paradise gardens in Islam, it can be found that the selection of patterns and visual elements used in this rug is conscious and in line with cultural infrastructure and a Safavid ritual. The structure of this rug is derived from the concept of Minoan paradise and Iranian-Islamic Minoan garden, because the motifs of Iranian rugs indicate a transcendental world. The use of motifs with aesthetic dimensions in the appearance

and structure of the rug along with special and symbolic concepts are among the features of this exquisite rug. In such a way that visual elements including elastic, bergamot and central sun or the same bergamot and candlestick are manifested in a coherent combination with their symbolic semantic load. The unique structure of the designs in this rug can be considered as the composition and unity of the designs around the axis of the bergamot, which can be achieved by using balance and bergamot maps (bergamot, elastics, and margins) in combination with other elements. The Islamic patterns movement along with the motifs of Laleh Abbasi has created a single combination around the axis of the central bergamot with a chandelier, which is a clear manifestation of unity in the multiplicity and garden of Iranian-Islamic art. The structure of the rug is visible with flowers, buds, leaves and stems as khatai motifs along with a spiral structure moving in combination with the margins that depict the uniqueness of God and express the concept of unity in plurality. Presence of a pair of chandeliers in this rug is another prominent feature of this work because chandelier motif is rooted in the importance of the concept of light in Iranian-Islamic art. The chandelier can be considered as a symbol of a means that passes the material light through the knots and heavenly patterns, so that what is seen is more similar to spiritual light. In examining the visual elements, the proportionate of the patterns in combination with the brilliant color scheme is more visible. In this rug, the design and color in a harmonious combination with each other and with a suitable arrangement in each part have caused the eyes to rotate throughout the work and have appeared to convey a single concept.

Keywords: rug, Sheikh Safi, Safavid, symbolic designs.

References:

- Azarpad, Hassan, (1993), Heshmati Razi, Fazlollah, Farshnameh Iran, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research.
- Espanani, Mohammad Ali, (2008), Safavid carpet from the perspective of innovation in design and role, Quarterly Journal of Iranian Carpet Scientific Association, No. 9
- Eskandarpour Khorami, Parviz, (2001), Khatai Flowers, Printing and Publishing Organization of

the Ministry of Islamic Guidance, Tehran, third edition.

Eskandarpour Khorami, Parviz (2004), Islamic and signs, published by the Ministry of Culture and Islamic Guidance, Tehran.

Adoraz, S., (1989), Iranian rug, translated by Mahin Dokht Saba, Farhangsara Publishing House, Tehran.

Afrazizadeh, Seyed Feizollah, Rad, Parisa, (2017), Shamseh, the symbol of light and unity in Islamic art, Quarterly Journal of Strategic Studies of Humanities and Islamic Sciences, First Year, No. 7.

Afshar, Iraj, (1997), An Inquiry into the History of Iranian Art (Collection of Art Articles Based on Index) by: Mohammad Abdoli, Razieh Garkani, Jamal Honar Publishing Institute - Article 33, Samsari, Mohammad, The Importance of Horses and Its Decorations in Ancient Persia.

Boyleston, Nicholas, (2008), Kumarasumami and the Interpretation of Symbols, translated by Mohtabi Safipour, Journal of the Academy of Arts, No. 9.

Chitsazian, Amir Hossein, (2001), A Study of the Reasons for the Continuity and Prosperity of Iranian Carpet Weaving in the Islamic Era, Proceedings of the First Conference on Islamic Art in Iran, by Mohammad Khazaei, Institute of Islamic Art Studies, Tehran.

Chitsazian, Amir Hossein, (2006), Symbolism and its Impact on Iranian Carpets, Goljam, No. 4-5, pp. 37-56.

Heshmati Razi, Fazlollah, (2016), History of Carpet (Evolution of Carpet Weaving in Iran), Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samat), Tehran.

Khazaei, Mohammad, (2001), Symbolism in Islamic Art: A Symbolic Interpretation of Patterns in Iranian Art, Proceedings of the First Conference of Islamic Arts in Iran, by Mohammad Khazaei, Institute of Islamic Art Studies, Tehran.

Khajeh Ahmad Attari, Alireza, Ashouri Mohammad Taghi, Arbabi, Bijan, Keshavarz Afshar, Mehdi, (2015), The discourse of the garden on the Safavid carpet, Goljam, No. 28.

Dimand, S, M, (1379), Weavings and carpets of

the Safavid era, the brilliant peaks of Iranian art, Richard Ettinghausen and Ali Yarshater, translated by Hormoz Abdollahi and Rouin Pakbaz, Agha Publishing, Tehran.

W. Fariyeh, (1374), Iranian Arts, translated by Parviz Marzban, Farzan, Tehran.

Roemer, H.R. (2001) The Rise of the Safavids, History of Iran during the Safavid Period, Cambridge University Research, translated by Yaghoub Azhand, Tehran, Jami.

Jouleh, Touraj, (2012), Carpet Recognition: Some Theoretical Foundations and Intellectual Infrastructures, Tehran, Yasavoli.

Jouleh, Touraj., (2002), Research in Iranian Carpets, Tehran, Yasavoli.

Saei, Ali, (2007), Iranian weaving and weaving from ancient times, Institute of Humanities and Cultural Studies - History Review, No. 4, Year 5, pp. 37-68.

Shafiei, Fatemeh, Fazeli, Alireza, Azadi, Mohammad Javad, (2014), A Study of the Manifestation of the Code of Light in Islamic Architecture (Based on Suhrawardi's Enlightenment View of Light and Emphasis on the Indices of Islamic Mosques), Journal of Islamic Art Painting, No. 3.

Kazempour, Mehdi, Mohammadzadeh, Mehdi, (1396), A comparative study of Shiite symbolic motifs of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili with the Yazd Grand Mosque, Nagreh, No. 44, pp. 84-97.

Connell, Ernst, (1976), Islamic Art, translated by Houshang Taheri, Tehran, Toos Publications.

Mirzaei, Abdullah, Arefpour, Fatemeh, (2014), Some Theoretical Foundations and Intellectual Infrastructures in Carpet Recognition with Emphasis on the Safavid Dynasty and Carpet Weaving Developments, Art Book Critique Quarterly, First Year, No. 3 and 4, pp. 131-150.

Walker, Daniel, (2005), Carpets of the Safavid Era - Iranica Encyclopedia - Edited by Ehsan Yarshater - Translation: R. Lali Khamseh, Tehran, Niloufar.

Yarshater, Ehsan, (2005), History and Art of Carpet Weaving in Iran - Based on Iranica Encyclopedia, Translation: R. Lali Khamseh, Niloufar Publications, Golshan Printing.

مقدمه و بیان مسئله:

هنرهای ایرانی - اسلامی با مفاهیم نمادین همواره پیوستگی و هماهنگی در عناصر بصری و تصویری را به نمایش می‌گذارد. نقش‌مایه‌های بصری نمادین گویای مفاهیم ارزشمندی از فرهنگ ایرانی - اسلامی بوده که در طول تاریخ در شاهکارهای هنری گوناگون نمایان شده‌اند. قالی ایرانی یکی از قدیمی‌ترین هنرهای سنتی ایرانی - اسلامی با زبان نمادین، مفاهیم و آرمان‌های ایرانی - اسلامی را نمایان می‌سازد. وجود شاهکارهای بزرگ هنری از ادوار درخشان هنر قالی نمود بارز عناصر بصری با مفاهیمی بوده که از فرهنگ ایرانی - اسلامی نشأت گرفته‌اند. به عبارتی آثار هنری ادوار درخشان هنری ایرانی به عنوان سندی تاریخی همواره راهگشای شناخت زبان و بیان هنر ایرانی بوده‌اند. قالی ایرانی به دلیل سابقه طولانی و همچنین تنوع نقش‌مایه‌ها نمود بارزی از مفاهیم نابی بوده که در ادوار مختلف با نقش‌مایه‌های متنوع و بن‌مایه مشترک گویای هنر اصیل ایرانی - اسلامی بوده است. در این پژوهش جهت پی‌بردن به مفاهیم نمادین به‌کاررفته در هنرهای و به‌ویژه قالی‌های ایرانی به مطالعه و خوانش تصویری عناصر بصری یکی از شاهکارهای بزرگ هنری دوران صفویه یعنی یکی از دو قالی شیخ صفی اردبیلی پرداخته شده است. قالی شیخ صفی اردبیلی به عنوان یکی از اسناد مهم تاریخ فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی بوده؛ چرا که وجود نقش‌مایه‌های بصری نمادین به‌کاررفته در این قالی با پشتوانه ذهنی و فکری عمیق از تفکر و نحوه زندگی مردمان دوران صفویه به عنوان یکی از ادوار درخشان هنری ایرانی حکایت دارد. در دوران صفویان به دلیل وجود شرایط و ویژگی‌هایی چون رواج و گسترش رسمی مذهب تشیع و ساختاری اجتماعی و سیاسی منسجم و برقراری روابط تجاری داخلی و خارجی شاهد رشد و بالندگی هنرها بوده‌ایم. قالی نیز به عنوان یکی

از هنرهای سنتی در کنار سایر هنرها در این دوران رشد و نمو یافته و شاهکار بزرگی چون قالی شیخ صفی تولید شده‌اند. در این راستا به دلیل مرجع و منبع بودن نقش‌مایه و عناصر بصری این قالی با مطالعه این نقش‌مایه‌ها و مفاهیم بنیادین پشتوانه شکل‌گیری آنها سعی در رسیدن به مفاهیم اصیل هنر ایرانی - اسلامی داریم. هدف معرفی و تحلیل مفاهیم نمادین عناصر بصری به‌کاررفته در شاهکارهای بزرگ هنری چون قالی شیخ صفی بوده که پشتوانه عظیم فکری داشته که در قالب نقوش جلوه نموده و باقی‌مانده‌اند. مطالعه و تحلیل نقش‌مایه‌های بصری نمادین در قالی ایرانی با وجود نمونه‌های ارزشمند کمک شایانی در جهت رسیدن به بنیان‌های فکری هنر ایرانی - اسلامی می‌نماید.

روش تحقیق:

این تحقیق از نظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر هدف توصیفی - تحلیلی انجام است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

مبانی نظری:

مطالعه و پژوهش هنرهای سنتی ایرانی - اسلامی همواره نیاز ضروری در شناخت هنرهای معاصر است. به عبارتی جهت درک و مطالعه پیرامون هنرهای سنتی معاصر، می‌توان با آشنایی با عناصر بصری نمادین و نقش‌مایه‌ها، گام بزرگی را در جهت شناخت آنها برداشت. قالی از جمله مهم‌ترین هنرهای ایرانی - اسلامی است که به دلیل داشتن پشتوانه مفهومی همواره نمود بارز روح زمان و فرهنگ ناب ایرانی - اسلامی بوده است. قالی ایرانی با بار معنایی عمیق خود در دوران صفویه (به عنوان یکی از ادوار درخشان هنر اسلامی - ایرانی) همگام با مفاهیم ارزشمند موجود در فرهنگ صفوی رشد و نمود یافت که از جمله درخشان‌ترین نمودهای آن را

مطالعه پیرامون آن انجام داده است. محمدعلی اسپنانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش معتقد است قرن دهم و یازدهم هجری مقارن با تجدید حیات شوکت و عظمت هنر ایرانی است که در پرتو این تحول هنر فرش به منزلتی عالی دست یافته و موجب ایجاد الگوهایی اصیل و ترکیباتی نو شده است. در این مقاله با انگیزه تبیین نوآورانه طرح و نقش فرش عصر طلایی به ارائه قراین و شواهدی در این زمینه پرداخته شده است. علاوه بر مطالب و مقاله‌های ذکر شده کتب و مقالات بسیاری در زمینه فرش بافی ایرانی وجود داشته که مطالعه پیرامون آنها می‌تواند کمک شایانی در جهت شناخت قالی ایرانی نماید. این پژوهش سعی بر آن دارد با مطالعه نمونه ارزشمندی از آثار و شاهکارهای بزرگ یکی از ادوار درخشان هنر قالیبافی ایرانی یعنی دوران صفویه، به مطالعه در عناصر بصری و نقش‌مایه‌ها و نمادهای مفهومی به‌کاررفته در قالی ایرانی - اسلامی بپردازد.

ویژگی‌های قالی‌های دوران صفویه:

جهت شناخت فرهنگ و هنر هر دوره‌ای آشنایی با شرایط اجتماعی و شرایط فرهنگی حاکم بر آن ادوار اهمیت بسزایی دارد. باتوجه به وجود و تاکید منابع مختلف موجود در کتب، سفرنامه‌ها و مقالات تاریخی و... دوران صفویه نقطه عطفی در هنر و فرهنگ ایرانی - اسلامی به شمار می‌رود. هنر دوران صفویه را از ابعاد مختلف می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد. در یک تقسیم‌بندی می‌توان گفت از مهم‌ترین ویژگی‌های بنیادین حکومت صفوی رواج و گسترش رسمی مذهب تشیع و ساختاری اجتماعی و سیاسی منسجم و برقراری روابط تجاری داخلی و خارجی موجب رشد و بالندگی هنرها بوده است (رویمیر، ۱۳۸۰: ۹). علاوه بر وجود شرایط اجتماعی و پیرامونی مناسب برای هنرها در دوران صفوی، ویژگی بارز هنرهای این دوران را باید در نگاه نو به هنرها دانست. خلاقیت و آفرینش نمونه‌های طلایی هنری در این دوران در سایه وجود نگاه نوآورانه در عرصه هنرها بوده است. وجود شاهکارهای هنری در زمینه‌های مختلف خود گواهی بر اعتلای هنرها در این دوران داشته است. به‌عنوان نمونه در زمینه فرش بافی آن چه باعث رونق و ماندگاری صدها نمونه قالی‌بافته شده از زمان صفویه تا به امروز است ... ایجاد ثبات سیاسی در کشور، علاقه شدید پادشاهان صفوی به هنرهای سنتی به‌ویژه قالی‌بافی،

می‌توان قالی شیخ صفی دانست. این پژوهش به مطالعه قالی شیخ صفی یکی از ارزشمندترین نمونه‌های قالی دوران صفویه به‌عنوان سندی تاریخی پرداخته است. وجود عناصر بصری و نقش‌مایه‌های نمادین این شاهکار بزرگ دوران صفویه حاکی از تأثیرات تمدن و فرهنگ اصیل اسلامی - ایرانی دارد.

در راستای این پژوهش جهت رسیدن به مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی نیاز به شناخت مفاهیم رایج هنر ایران در دوران صفویه است؛ بنابراین در مرحله نخست ذکر مبانی نظری و بنیان‌های اصلی در این راستا کمک شایانی در جهت شناخت مفاهیم نمادین این شاهکار بزرگ هنر قالیبافی اسلامی - ایرانی دارد. در راستای شناخت مبانی نظری علاوه بر آشنایی با مفاهیم رایج در فرهنگ و هنر و به‌ویژه قالی دوران صفویه، شناخت مفاهیم ناب پشتوانه این نقش‌مایه‌ها کمک شایانی می‌نماید؛ بنابراین در این مجال به بررسی ویژگی‌های قالی‌های دوران صفویه، بررسی موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های موجود در قالی شیخ صفی و همچنین بررسی مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی پرداخته خواهد شد.

پیشینه تحقیق:

مطالعات گوناگونی پیرامون عناصر بصری و مفاهیم نمادین قالیبافی ایرانی - اسلامی توسط پژوهشگران هنر اسلامی صورت پذیرفته است. در راستای مطالعه پیرامون قالی‌های دوران صفوی و به‌ویژه شاهکار بزرگ این دوران یعنی قالی شیخ صفی که این قالی نمود بارز و سند مهمی از هنر قالی ایرانی است، در این راستا مطالعه کتب و مقالات راهگشای این پژوهش خواهد بود. کتاب شناخت فرش (۱۳۹۱)، به بررسی برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری هنر و تاریخ قالی بافی ایران پرداخته و به معرفی شصت تخته قالی نفیس و زیبا اختصاص داده شده است. «پیشینه فرش‌شناسی در جهان، شناختی از اولین برخوردهای علمی پژوهشگران خارجی هنر ایران با فرش‌های ایرانی به دست داده است و همچنین سبک و مکتب در دانش فرش‌شناسی» نام دارد که به تبیین این دو اصطلاح و تعاریف آن‌ها از نگاه فرش‌شناسی پرداخته است. چیت‌سازیان (۱۳۸۵) در مقاله‌ای تحت عنوان نمادگرایی و تأثیر آن بر فرش ایران به معرفی مبانی نظری نمادگرایی در فرش و ساختار آن پرداخته و برای نخستین بار طبقه‌بندی و دسته‌بندی مناسبی جهت

توجه خاص به ارتقای کیفیت بافت، دسترسی مطلوب به مواد اولیه مرغوب و مهم‌تر از همه، حمایت بی‌دریغ از هنرمندان و بازرگانان فرش که حتی بعدها نیز کمتر سابقه داشته است، وابسته است (میرزایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۴۴). باتوجه به آنچه در منابع تاریخی ذکر گردیده است، اوج هنر فرش بافی ایران و کمال زیبایی در فرش ایرانی را باید دوران حکومت صفویان دانست. حشمتی رضی در تاریخ فرش با اشاره به دوران صفویه ذکر می‌نماید که رواج قالیبافی و بروز نمونه‌های درخشان از هنر قالیبافی در زمان پادشاهان صفوی به‌ویژه شاه اسماعیل (۹۰۷-۹۳۰ ق) در تبریز و شاه تهماسب (۹۳۰-۹۸۴ ق) در قزوین و همچنین شاه عباس (۹۹۶-۱۰۳۸ ق) در اصفهان بیشتر از سایرین بوده است (حشمتی رضی، ۱۳۹۵: ۱۸۳). در منابع آمده است که شاه اسماعیل با حمایت از هنرمندان در تبریز، این شهر را به مرکز هنری و فرهنگی تبدیل نمود به نحوی که کارگاه‌های بافت قالی در آن شهر دایر نمود. همچنین در دوران شاه تهماسب قالی‌بافی به اعلی درجه خود رسید و قالی‌های نفیس بافته شدند (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷). در دوران شاه تهماسب صفوی تعدادی از قالی‌های نفیس و مشهور تاریخ قالیبافی ایرانی چون قالی شیخ صفی اردبیلی بافته شد. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که آثار هنری نفیس باقی‌مانده از صفویان (به‌ویژه قالی‌بافی) گویای این امر است که هنرهای این دوران علاوه بر ارزش زیبایی‌شناسانه، نمود بارز شرایط عقیدتی و فکری و معنوی آن دوران بوده‌اند. استفاده از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های نمادین که به شکلی می‌توانست مرجع و دارای ارزش‌ها، پیام‌ها، معانی ارزشمند صفویان بوده خود گواهی بر این مدعاست. ارنست کونل عصر کلاسیک فرش بافی ایرانی را قرن دهم هجری دانسته چرا که معتقد است در این دوره در کارگاه‌های دولتی نوعی تکامل در روند تولیدات قالی در ابعاد مختلف از لحاظ ظرافت طرح غنای رنگ و دقت در بافت هستیم که در هیچ کجای دیگر نمی‌توان نظیر آن را دید (کونل، ۱۳۵۵: ۱۹۱). چرا که در دوران صفویه بوده است که موقعیت فرش بافی در ایران را از یک حرفه ایلاتی و روستایی به یک صنعت ملی ارتقاء دادند. از دیگر ویژگی‌های قالی‌های این دوران که موجب ایجاد آثار هنری نفیس شده است؛ وجود تحرک و پویایی در آنها است. «فضای فرش‌های قرون دهم و یازدهم هجری قمری فضایی ساکن نبوده است؛ چرا که جهان آن روز شاهد رنسانسی در اروپا و مصادف با آن در ایران بوده است و

در آن شرایط که ایران اسلامی بار دیگر عظمت و شکوه گذشته خود را بازیافته بود، طبعاً تحول لازم، بلکه واجب می‌نمود» (اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۷). این تحول به‌وضوح در عناصر بصری، نقش‌مایه‌ها و موتیف‌های قالی‌های صفوی دیده می‌شود. باتوجه به شاهکارهای هنری به‌عنوان سند تاریخی جهت بررسی این عناصر بصری می‌توان گفت که ریشه هنر قالیبافی و نقش‌مایه‌های موجود در قالی‌های این دوران را در مفاهیم نمادین و منابعی دانست که بن‌مایه این نقوش و قالی‌ها را تشکیل داده‌اند. از جمله علل ذکر دوران صفوی به‌عنوان دوران طلایی هنرها؛ وجود شاهکارهای هنری نفیس در هنرهای این دوران و به‌ویژه قالیبافی آن باتوجه به شرایط اجتماعی و به‌ویژه ثبات سیاسی و اجتماعی بوده که باتوجه به این نمونه‌های ارزشمند تقسیم‌بندی طرح‌ها و عناصر بصری قالی‌های این دوران انجام گرفته است. مهم‌ترین نقشه قالی‌های این عصر نقشه‌هایی بوده‌اند که ترنجی گرد یا بیضوی شکل در وسط داشته و ترنج وسط را نقش‌ها و گل‌های کوچکی که گل شاه‌عباسی نامیده شده، در برگرفته است و در چهار گوشه قالی (لچکی‌ها) در هر طرف یک چهارم از ترنج وسط قرار گرفته‌اند. نمونه برجسته و ممتاز این نوع قالی که ملاک سنجش سایر قالی‌ها بوده، قالی شیخ صفی یا معروف اردبیل بوده است (ساعی، ۱۳۸۶: ۳۹). قالی شیخ صفی و قالی‌هایی که امروزه به نام فرش‌های نفیس ایران در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی جهان نگهداری می‌شود، نشان از مهارت استادان در طرح و بافت فرش دارد و ثمره تلاش و همفکری ارزشمند طراحان، رنگ‌رزان و بافندگان دوره صفویه است (آذریاد، ۱۳۷۲: ۱۴).

قالی شیخ صفی یک جفت بوده که لنگه موجود در موزه ویکتوریا آلبرت لندن را کمپانی زیگلر به موزه فروخت. از لنگه دیگر، بخشی از متن و حاشیه‌اش به مصرف تعمیر لنگه موجود در موزه رسید و بقیه به تصرف برادران دووین درآمد (حشمتی رضی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). لنگه دوم قالی شیخ صفی که در موزه کونتلی لس‌آنجلس نگهداری می‌شود، از نظر مساحت کمتر از لنگه اول بود؛ چرا که از حاشیه‌های این قالی برای مرمت قطعه دیگر استفاده شده است. در سایت موزه لس‌آنجلس علاوه بر قرار دادن تصویر این قالی نفیس توضیحاتی نیز در مورد آن ذکر گردیده است: در میان معروف‌ترین آثار جهان، فرش اردبیل و همتای آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، محصولاتی هستند که از شکوفایی هنرها، به‌ویژه نساجی و کتاب، تحت حاکمیت

قالی شیخ صفی - اردبیل: Ardabil carpet

Ardabil Carpet

Maqsud Kashani

Iran, possibly Tabriz, Islamic; Safavid, dated 153940- (A.H. 946)

Textiles; carpets

Wool knotted pile on silk plain weave foundation

283 x 157 12/ in. (718.82 x 400.05 cm)

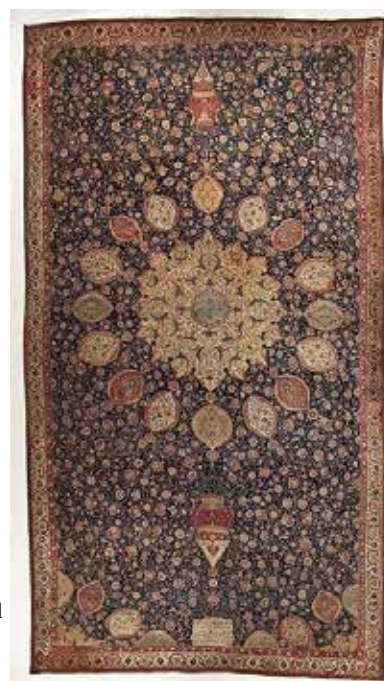
Gift of J. Paul Getty (53.50.2)

ایران، احتمالاً تبریز، اسلامی؛ صفوی، تاریخ ۱۵۳۹-۴۰ (۹۴۶. A.H)

منسوجات؛ فرش

۲۸۳ x ۱۵۷ x ۱۲/۱۲ اینچ (۷۱۸٫۸۲ x ۴۰۰٫۰۵ سانتی متر)

هدیه جی. پل گتی (۵۳/۵۰/۲) در حال حاضر در نمای عمومی نیست. (سایت موزه لس آنجلس)



تصویر ۱: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، طرح لچک و ترنج مرکزی با ۱۶ کلاله و قندیل

Image 1: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), central medallion and corner design with 16 stigmas and chandeliers

مربوط به شمال غرب ایران است. این قالی از جمله قالی‌های



تصویر ۲: قالی شیخ صفی، موزه ویکتوریا آلبرت لندن، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، طرح لچک و ترنج مرکزی

Image 2: Sheikh Safi rug, Victoria Albert Museum, London, central medallion and corner design

صفویان ایران است. سایت اردبیل در شمال غربی ایران به این حاکمان شیعه مقدس بود ... هر دو نسخه از فرش امضا شده و در اوایل سلطنت شاه تهماسب ... و احتمالاً در تبریز ساخته شده است، محل تولید نساجی سلطنتی (۱۵۲۴-۱۵۷۸). این فرش حاوی ۳۵۰۰۰۰۰۰ گره است و احتمالاً هشت تا ده کارگر بیش از سه سال طول کشید. طراحی ظریف فرش با مدام بزرگ مرکزی غالب است که کار تبریز است ... شانزده کلاله شمسه طلای خورشید مرکزی را احاطه کرده و یک جفت قندیل در محور عمودی قرار دارد ... (سایت موزه لس آنجلس)

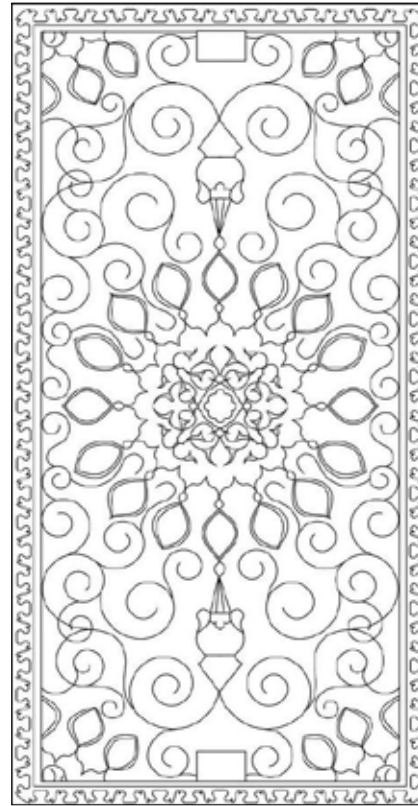
ویژگی‌های قالی شیخ صفی:

باتوجه به وجود شاهکارهای هنری چون قالی شیخ صفی و ... از دوران صفویه، می‌توان گفت نقشه و بافت ظریف‌ترین قالی‌هایی ایرانی در دوران حکومت شاه اسماعیل و شاه تهماسب صفوی کشیده شده‌اند. به نحوی که طراحان و بافندگان هیچ کشوری در طراحی دقیق و بیان تخیلات شاعرانه و در بافت ظریف به پای قالی‌باغان و طراحان عهد صفویه نمی‌رسند (افشار، ۱۳۷۶: ۳۳۳). از میان سه نمونه قالی باقی‌مانده از دوران صفویه که دارای تاریخ در کتیبه و تاریخ‌دار بوده‌اند، با ارزش‌ترین و نفیس‌ترین آنها قالی اردبیل معروف به قالی شیخ صفی بوده است. قالی شیخ صفی اردبیل از نمونه فرش‌های ترنج‌داری تصویر بوده که



تصویر ۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی با ۱۶ کلاله و دو قندیل

image 4: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), Central medallion with 16 stigmas and two chandeliers



تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی

Image 3: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), Design and Linear Analysis

منظر ابعاد جای کافی برای مفروش کردن این قالی نداشته است. از طرفی دیگر در کتیبه‌ای که از حافظ شیرازی آمده تناسب ابیات بیشتر به حرم امام رضا (ع) مرتبط می‌شود. موریس دیماندر در زمینه سبک فرش‌ها با قاطعیت اشاره می‌کند: کلیه فرش‌های ترنج‌دار ایللی حکومت صفویان را می‌توان به شمال غربی ایران، نسبت داد، مخصوصاً به تبریز که مرکز مهم هنر در آن دوران به شمار می‌رفته است... شاه تهماسب شخصاً به فنون بافت فرش بسیار علاقه نشان می‌داده و خود نیز به جزئیات کار رنگریزی، طراح و بافت آشنا بوده و شخصاً نقشه چند فرش را طراحی کرده است. علاوه بر آن دیماندر مدعی است، فرش‌های اردبیل که در دوران حکمرانی او بافته شده‌اند، حاصل کارگاه‌های تبریز هستند؛ بنابراین به احتمال زیاد در شهر تبریز کارگاه‌های فرش بافی وجود داشته است (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۲). قالی شیخ صفی را از نظر طرح، نقشه و محل بافت متعلق به شمال غرب ایران دانسته‌اند. یارشاطر به ویژگی‌های فرش‌های ترنج‌دار شمال غرب ایران اشاره نموده و ذکر می‌نماید: این گروه شامل حدوداً ۳۰ تخته فرش است که بیشتر آنها پرز پشمی

نفیس تاریخ‌دار و پرکارترین قالی دوران صفویه به تاریخ بافت (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی) بوده است. در این قالی در کتیبه بیت‌ی از شعر یکی از شعرای بزرگ ایرانی یعنی حافظ شیرازی و نام بافته این اثر یعنی «مقصود کاشانی» آورده شده است. تارپود این اثر نفیس از ابریشم و پرز پشمی بوده که با گره (غیر متقارن) فارسی بافته شده است. ابعاد این اثر ۵۳۴* ۱۰۲۸ سانتی‌متر و با رج‌شمار ۴۵ بافته شده است. حشمتی رضی آورده است، به دلیل اینکه گره این قالی غیر متقارن و فارسی بوده و همچنین بافته آن مقصود کاشانی است، این احتمال که محل بافت آن کاشان باشد تقویت می‌یابد. نظرات مختلفی برای مکانی که این اثر جهت قرارگیری در آنجا بافته شده وجود دارد: این جفت تخته فرش ترنج‌دار مدت‌های مدیدی تصور می‌شد برای آرامگاه جد صفویان در اردبیل بافته شده‌اند؛ اما بررسی فرش‌ها و اندازه‌گیری اتاق‌های آرامگاه به خوبی نشان می‌دهد که فرش‌ها در واقع از حرم امام رضا در مشهد به دست آمده است (والکر، ۱۳۸۴: ۷۸). این نظریه حاکی از آن است که این قالی برای حرم مطهر امام رضا (ع) بافته شده؛ چرا که مقبره شیخ صفی‌الدین از

عمیقی به همراه دارد. در واقع هنر سنتی بر محور عقلانیت، ژرف اندیشی و معنویت استوار است (بویلستون، ۱۳۸۷: ۸۴).

عناصر بصری قالی شیخ صفی:

قالی شیخ صفی با ساختاری منسجم از عناصر بصری به همراه مفهوم نمادین باغ بهشت ازلی و نمودی از وحدت در کثرت متجلی شده است. با مطالعه مفاهیم نمادین نقش مایه‌های قالی شیخ صفی در بستر فرهنگی دوره صفوی و شیوه ترکیب آنها در ساختاری که مبتنی بر باغ‌های بهشتی یا پردیس‌های موعود در دین مبین اسلام است، می‌توان دریافت که گزینش نقوش و ترکیب عناصر بصری به کاررفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه صفوی بوده است.

ترکیب عناصر بصری در این قالی ... چنین می‌نماید که ترنج شانزده پر با شانزده کلاله بیضی شکل که شعاع سان به گردش قرار گرفته‌اند، با دو قندیل بیرون رسته از دو کلاله زیرین و زیرین آن، در فضای بالای زمینه‌ای به رنگ سرمه‌ای و با نقش اسلیمی‌هایی شاخ و برگ‌اش، آویزان مانده است. این است ترکیب بندی سنجیده‌ای از شاخه‌های موج در هم تابیده که هر یک از دیگری بیرون می‌روید و در خطوطی گردان به گسترش خود ادامه می‌دهد. نفوذ نگارگری چینی در اجرای برگ نخلی‌ها و شکوفه‌های نیلوفر افشان بر زمینه؛ و نیز نوارهای ابرچینی که حاشیه قاب زمینه رامزین ساخته، نمایان است (دبلیو، ۱۳۷۴: ۱۱۹).

قالی شیخ صفی با طرح لچک و ترنج و ساختار متن و حاشیه بوده، آنچه که ام. اس. دیماند از اجزای قالی صفوی ذکر نموده در این قالی دیده می‌شود؛ وی شرح مفصلی از اجزای قالی‌های صفوی در طرح و نقش ارائه کرده که این ویژگی‌ها را به وضوح می‌توان در شاهکارهای قالی بافی این عصر چون فرش شیخ صفی مشاهده کرد: در کل قالی‌های عصر صفوی دو قسمت متمایز متن و حاشیه دیده می‌شود. دورتادور حاشیه را قاب‌های باریک‌تری احاطه کرده‌اند. از آن رو که قالی‌های پشم بافت را بیشتر برای پوشاندن کف اتاق و تالار به کار می‌بردند، قرینه‌سازی موزون مطلوب‌ترین رابطه ترکیب بندی بود و بدین سان، دیدگاه تماشاگر در نظر گرفته می‌شد و به او امکان می‌داد که طرح را از هر طرف قالی روبه‌بالا ببیند. اسلیمی و ختایی نقش مایه‌های اصلی در تزئین قالی ایرانی هستند. معمولاً چند نوع ختایی (پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه دار) و اسلیمی (ساقه‌های پیچان گلدار و



تصویر ۵: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ق. / ۱۵۳۹ میلادی)، ساختار متن متشکل از گردش ختایی با گل شاه عباسی

Image 5: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), text structure consisting of Khatai circle with Shah Abbasi flower

دارد و ... طرح‌های ترنج مرکزی در پیرامون خود، چند کلاله اغلب شانزده کلاله) ... به نظر می‌رسد این فرش‌ها در آخرین سال‌های آغازین قرن یازدهم ه. ق (۱۷ م) بافته شده باشند ... این گروه را معمولاً به شمال غرب ایران نسبت می‌دهند. علت آن شباهت قابل ملاحظه با فرش‌های ترنج دار دیگر از جمله فرش اردبیل است که معمولاً به شمال غربی ایران مربوط می‌دانند (همان، ۷۷-۷۸).

به دلیل تنوع عناصر بصری و گوناگونی طرح و نقش قالی ایرانی، نمونه ارزشمندی چون قالی شیخ صفی را از ابعاد معنایی و عناصر بصری که بر پایه مفاهیم نمادین شکل گرفته‌اند، می‌توان مورد مطالعه قرار داد؛ چرا که در هنرهای سنتی و تزئینی و به ویژه قالی ایران، کشف اندیشه و باورهای اسطوره‌ای مبنای نقشه‌ها و طرح‌ها، اهمیت بسزایی دارد. سخن گفتن به زبان نمادها در قالب عناصر و نقش مایه‌های بصری در هنر و فرهنگ ایرانی سابقه طولانی داشته و زبان هنرهای ایرانی- اسلامی به ویژه قالی را تشکیل می‌دهد. بویلستون سه ویژگی هنر سنتی را ذکر نموده و می‌افزاید: فرش دستباف ایرانی سراسر نماد است و شکل‌ها و فرم‌ها در پس ظاهر زیبای خود معنای



تصویر ۶: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، یک چهارم قالی؛ تصویر آنالیز خطی و تصویر آنالیز رنگی

image 6: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), a quarter of the carpet: linear analysis image and color analysis image

داخل به بیرون و برعکس حرکت نموده و (ترنج، لچک‌ها، و حواشی) در این راستا و در رفت‌وآمد به تعادل و وحدت می‌رسد. ترکیب عناصر غالب چون حرکت اسلیمی‌ها و به همراه نقش‌مایه‌های گل لاله عباسی ترکیبی واحد حول محور ترنج مرکزی با قندیل ایجاد نموده است. این رامی‌توان نمود بارز وحدت در کثرت در هنرهای اسلامی دانست و نمودی از باغ مثالی هنر ایرانی- اسلامی است. طرح لچک ترنج قالی شیخ صفی دارای نقش شمسه یا ترنج بوده که از اسلیمی‌ها و کلاله‌هایی همانند شعاع خورشید تشکیل شده است. شمسه به عنوان نقطه مرکزی بوده که هستی و همه عناصر ظهور و بلوغ خود را از آنجا آغاز می‌کنند. شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان‌که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همان‌طور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد. (الله نور السموات و الارض). نور: ۶۴. (کاظم‌پور، ۱۳۹۶: ۸۸). در این قالی تمامی متن و حواشی فرش با نقوش گل و برگ و ترنج زینت یافته. وسط فرش ۱۶ ترنج اطراف یک شمسه را

شاخه‌های خمیده) در هم بافته می‌شوند. گل‌ها و برگ‌ها در جهت ساقه‌ها نظم می‌یابند و به طور قرینه در سراسر سطح پخش می‌شوند ... علاوه بر ختایی، ابرهای موج‌دار نیز- که جز اساسی‌ترین عهد صفوی شد- از چین آمد (دیماند، ۱۳۷۹: ۲۹۳).

قالی شیخ صفی با زیبایی عناصر بصری به همراه مفاهیم نمادین به عنوان قالی لچک ترنج‌دار به همراه قندیل و کلاله و حاشیه‌ها بوده که موجب گردیده آن را به عنوان شاهکاری از فرش‌های ترنج‌دار دوران صفویه محسوب نمایند. این قالی و نمونه قالی‌های لچک ترنج‌دار را می‌توان با عنوان نقشه یا طرح با محوریت مرکزی نیز نامید

در نقشه‌های لچک ترنج، ترنجی در مرکز متن (زمینه- بوم) قرار دارد، و ربع آن ترنج در هر یک از گوشه‌های متن (به نام لچک) منعکس است و معروف‌ترین نمونه قالی ذکر این‌گونه فرش‌ها، فرش مشهور اردبیل است (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۳۴).

ساختار بی‌نظیر نقوش در این قالی از ترکیب‌بندی و وحدت نقوش حول محور ترنج با بار معنایی آن حاصل شده که با استفاده از نقشه لچک و ترنج چشم بیننده از فضای



تصویر ۸: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ق.ه/ ۱۵۳۹ میلادی)، کلاله متصل به ترنج و لچک قالی

image 8: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), stigma attached to the medallion and corner of the rug



تصویر ۷: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ق.ه/ ۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی به همراه گردش اسلیمی

image 7: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), Central medallion with Islimi Tour

وحدت در کثرت را می‌توان در ترنج مرکز آن دید که نمودار خورشید و به عنوان منبع نیرو و آفریننده بهشت پر گل و گیاه تداعی شده است و زمینه پرکار و از گل و برگ پر شده و نمودار باغ فردوس است. استفاده از طرح قندیل آویزان در بالا و پایین قالی می‌نماید که آن فرش را برای مکان مقدسی بافته‌اند. زمینه فرش سورمه‌ای و گل‌ها و غنچه‌ها با رنگ‌های گوناگون روی زمینه به شکل برجسته به نظر می‌آید (ساعی، ۱۳۸۶: ۳۹). بنابراین ساختار قالی شیخ صفی نمودی از جهانی مثالی بوده‌اند که عناصر در چینی نمادین مفهومی از باغ بهشت که همواره در هنر قالی ایرانیان نمود یافته بیان می‌شود. از جمله مهم‌ترین مضامین موردعلاقه ایرانیان مفهوم باغ فردوس بوده، چرا که در تمامی نمونه‌های قالی‌های ایرانی به‌ویژه قالی‌های صفوی تنوع و شکوه مفهوم باغ بهشت دیده می‌شود؛ به عبارتی قالی ایرانی بازتاب بیرونی مفهوم نمادین بهشت ازلی بوده و طرح بهشت سیروس‌لوک در جهت رسیدن به وصال حق تعالی است. هنرمندان قالی‌باف صفوی در خلق آثار، خود را در ساحتی آرمانی و مقدس می‌دانستند و اندیشه خود را در دریافت حقیقت در مکانی بهشت‌آسا متمرکز می‌کردند. قالی شیخ صفی را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از قالی ایرانی دانست که در آن طرح باغ بهشت به صورت بازنمایی غیرمستقیم (نقوش انتزاعی و تجریدی) تصویری

زینت داده‌اند که از دو ترنج مرکزی در بالا و پایین، دو قندیل آویخته شده است.

نکته مهم در این نقش‌مایه تداعی‌کننده مفهوم نور و روشنائی که اصلی‌ترین و ملموس‌ترین نماد الهی در حکمت اشراق است. تنوع در تعداد اضلاع آن نیز گویای تنوع حیات و بازگوکننده عناصر مختلف است که همه هستی خود را از آن به دست آورده‌اند (افرازی زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۴). در طراحی فرش ایران، گونه‌ای از سمبولیسم اسلامی با ریشه‌های عرفانی حضور دارد و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی‌های هنر تزیینی ناب مشاهده می‌گردد. هنر انتزاعی در طراحی قالی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند و جای نقش انسان را نگاره‌های اسلیمی و گیاهی و انتزاعی دیگر می‌گیرد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۰: ۱۰۶). مجموعه‌ای از عناصر بصری قالی شیخ صفی به عنوان نمونه ارزشمند قالی ایرانی برگرفته از مبانی هنرهای ایرانی- اسلامی است؛ چرا که هنرمندان مسلمان علاوه بر ابداع نقش‌های نمادین مطابق با فرهنگ اسلامی، بسیاری از نقش‌های نمادین ایران باستان مثل قرص خورشید (شمسه)، سیمرغ، اژدها، طاووس و ... را تعدیل و با هماهنگ ساختن آنها با جهان‌بینی اسلامی، این نقش‌ها را دوباره احیا نمودند. بعضی از نمادهای هنر ایران قبل از اسلام هم بدون تغییر به دوره اسلامی انتقال پیدا کرد (خزایی، ۱۳۸۰: ۱۳۱).



تصویر ۹: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ق.ه/ ۱۵۳۹ میلادی)، متن قالی گردش ختایی و گل شاه عباسی با قندیل
image 9: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), the text of Shah Abbasi Khatayi rug and Gol with a lamp

از باغ بهشت ازلی بوده است؛ چرا که در قالی ایرانی گاه به شیوه‌های مستقیم که بازنمایی باغ و عناصر آن در فرش‌ها به صورتی واقعی و آشکار فضایی از باغ ایرانی به تصویر درمی‌آید و در شیوه غیرمستقیم باغ ایرانی در ساختاری از نقوش گیاهان و گل‌ها و گاه نقوشی انتزاعی و تجربیدی در قالب طرح‌هایی متنوع، بازنمایی شده است (خواجه احمد عطاری و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷-۱۶).

معانی نمادین عناصر بصری قالی شیخ صفی رامی‌توان در جهت مفهوم ازلی باغ بهشت تفسیر نمود، ادواردز در قالی ایرانی از ترنج به عنوان حوضی نام‌برده و ذکر می‌نماید: حوضی که تزئینات جانوری و گیاهی درون و یا اطراف آن نمایانگر فضای فردوس و مجسم‌کننده نعمات آن است. بدیهی است که استمرار کاربرد این نقش در ذهن پویا و خلاق تولیدکننده، به مرور زمان منجر به ایجاد تغییرات جزئی یا کلی به تناسب اجزای طرح و بازنمود زیبایی آن گردیده و چنین استنباط شده است که محدود نمودن فضای متن به یک ترنج، باعث منقسم شدن تدریجی یک ترنج و سرانجام به چهار ربع ترنج شده و هر ربع ترنج در فضای سه گوشه یا لچکی کنج‌های متن جای گرفته است.

الگوی اولیه این طرح مفهومی فردوس را که به جایگاه اسطوره‌ای حیات دینی در قلمرو وجدان آدمی بستگی دارد، از نقش گلستانی دانند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۵۶). آنچه که بر زیبایی گردش داخل طرح فرش شیخ صفی همانند سایر

فرش‌های ایرانی افزوده در کنار گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها، گل‌های ختایی و لاله عباسی‌های زیبای ایرانی هستند.

نقوش ختایی که مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها بوده و بر روی یک ساختار حلزونی‌شکل در حال حرکت هستند، بیانگر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دید بیننده را به مرکز نقش هدایت نموده که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است. پرویز اسکندری‌پور در مقدمه کتاب اسلیمی و نشان‌ها درباره آرایه‌های ختایی و اسلیمی پیچان ارجاع به همان تفسیر فرامادی داده که خطوط اسلیمی و ختایی در عالم هنر اسلامی را نماد حرکتی از خداوند به سوی روح آدمی و عروج روح به خداوند می‌داند و ذکر می‌نماید که این نقوش درهم‌تنیده تصویری از عالم فلکی و عالم بی‌انتها بوده و معتقد است که هنرمند مسلمان عالم اکبر را در عالم اصغر صفحه خویش صورتی دیگر داد و به واسطه دوایری که نظام چرخشی فلکی را در قاعده خود دارد، به زمین کشید و این حرکت مداوم آسمانی را در صورت‌های زمینی رسم نموده است (اسکندری‌پور، ۱۳۸۳: ۴۳).

گل لاله عباسی در حقیقت همان نرگس است که از تکرار دو دایره دو برگ به وجود می‌آید. البته در میان نرگس با لاله عباسی حد واسطی از گل‌های پروانه‌ای نیز وجود دارند. گل لاله عباسی به دلیل دارا بودن تمامی خصایص گل‌ها و قابلیت پذیرش هر نوع تحولی، منعطف‌ترین گل در بین گل‌های ختایی است. این گل به همین جهت از نظر شکل ظاهری نیز زیباتر از همه گل‌ها جلوه می‌کند (اسکندری‌پور، ۱۳۸۰: ۴۰).

در داخل متن و در سر ترنج‌های قالی شیخ صفی از نقش‌مایه قندیل استفاده شده است. این نقش‌مایه نمادین همواره یکی از نقوش پرکاربرد در هنرهای سنتی ایرانی و به ویژه قالیبافی بوده است. سر ترنج در متن قالی ایرانی موجب ارتباط متن و شمس مرکزی و یا همان ترنج بوده است. سر ترنج در قالی شیخ صفی به صورت دو گلدان قندیل مانند نمایانده شده است. وجود ترنج در قالی ایرانی با ساختارهای گوناگون، اسلیمی، ختایی و یا ترکیبی از آنها استفاده می‌شود. در قالی شیخ صفی نیز ترنج با خطوط اسلیمی کار شده و با کلاله‌هایی در اطراف و دو سر ترنج قندیلی نمایان شده است.

کامل بوده و چنان که در منابع ذکر گردیده دومین قالی که مورد بحث این پژوهش است، دارای حاشیه کوچکی است که علت آن را استفاده از حاشیه‌های این قالی جهت ترمیم حاشیه‌های قالی اول است. قالی شیخ صفی نمونه اول داری چهار حاشیه بوده که باتوجه به استفاده از دومین نمونه جهت ترمیم نمونه اول در نمونه مورد مطالعه این پژوهش که در موزه لس آنجلس نگهداری می‌شود دو حاشیه وجود دارد که در متن حاشیه از ترکیب اسلیمی ماری و گردش ختایی استفاده شده است. متن حاشیه بزرگ‌تر به رنگ کرم بوده و متن حاشیه دوم روناسی است. چینش و قرار گرفتن منظم رنگ‌ها در دو حاشیه موجب هماهنگی بیشتر آنها با متن و سایر اجزاء قالی شده است.

در بین دو لچک این قالی، قاب مستطیل شکلی وجود دارد که کتیبه نامیده شده که در این کتیبه ابیاتی از حافظ شیرازی به همراه سنه و رقم بافنده ذکر گردیده است:

جز آستان توام در جهان پناهی نیست
سر مرا به جز این در حواله گاهی نیست

عمل عبد درگاه قدسی جایگاه، مقصود کاشانی به سال ۹۴۶ هجری قمری

رنگ قالی شیخ صفی:

تمامی عناصر به‌کاررفته در هنرها و به‌ویژه قالببافی ایرانی علاوه بر زیبایی ظاهری دارای معانی باطنی بوده؛ رنگ نیز از جمله مهم‌ترین ابزار بیان هنری بوده که در هنر قالی ایرانی به همراه سایر عناصر بصری به خوبی جلوه نموده و بیانگر معانی عمیق نمادین بوده است. باتوجه به معانی باطنی عمیقی که ریشه در باطنی فرازمینی داشته و شکل‌دهنده ساختار قالی‌های ایرانی بوده، استفاده از رنگ‌ها نیز تلاشی برای پدیدار ساختن انوار الهی است که نشانی از مظهریت نور دارند، رنگ‌های



تصویر ۱۰: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، قندیل متصل به ترنج مرکزی

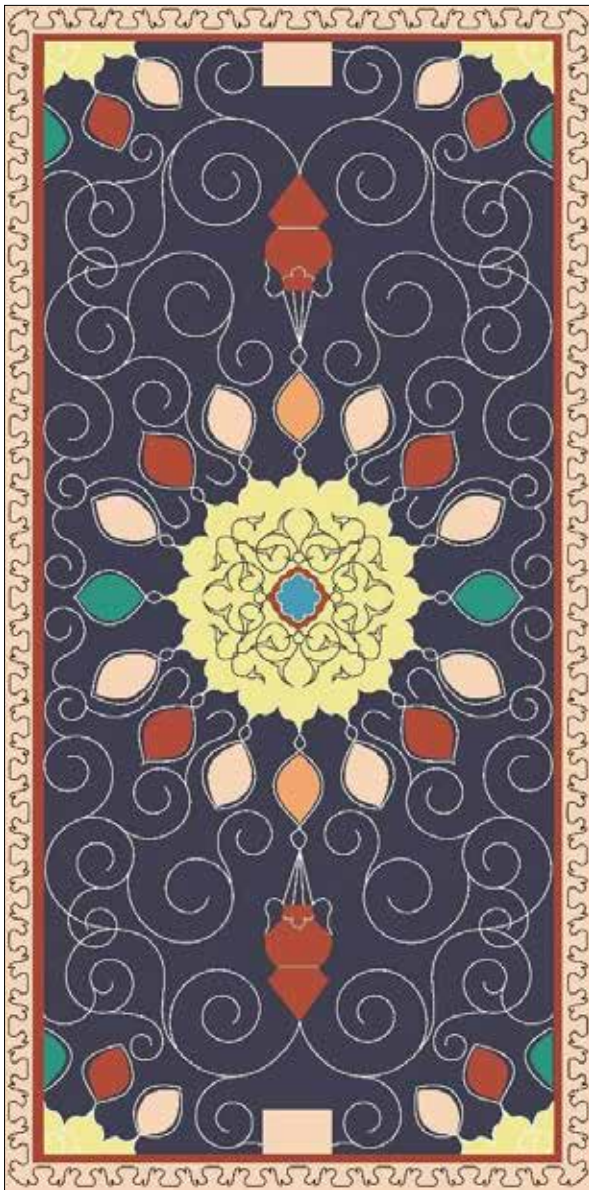
image 10: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), lamp attached to the central medallion

از جمله علل زیبایی بی‌نظیر قالی شیخ صفی ترکیب تمامی عناصر و چیدمان متن و حاشیه در کنار یکدیگر است؛ به عبارتی حاشیه‌های قالی شیخ صفی بر زیبایی متن آن افزوده است. از نظر هنر قالببافی ایرانی حاشیه به‌عنوان یکی از اجزاء اصلی قالی بوده که موجب جلوه‌گری بیشتر زمینه و متن می‌شود؛ چرا که فقدان حاشیه موجب انحراف نظر بیننده از طرح اصلی خواهد شد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۴). از دو قالی شیخ صفی یکی از آنها دارای حاشیه



تصویر ۱۱: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)، حاشیه با اسلیمی و ختایی

image 11: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), border with Islimi and Khatai



تصویر ۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)،
آنالیز رنگی

image13: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), color analysis

مناسب اسلیمی‌ها و ختایی‌ها به همراه ترکیب مناسب با رنگ‌های اصیل ایرانی که ویژگی مشترک بین تمامی هنرهای ایرانی هستند، در کل اثر به گردش درمی‌آید. هماهنگی و گردش رنگی بین بخش‌های مختلف قالی به‌ویژه دو بخش متن و حاشیه‌ها با کمک گرفتن از ترنج مرکزی و لچکی‌ها موجب انسجام و تنوع در کل قالی گردیده است. گزینش قرارگیری سنجیده رنگ سورمه‌ای و قرمز موجود در قندیل، کلاله‌های اطراف ترنج، همچنین لچکی و درگل‌های لاله عباسی متن قالی نمایان هستند.



تصویر ۱۲: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی)،
کتابخانه قالی

image 12: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), rug Inscription

درخشان و پرتلاألویی که جلوه‌گر گذر از چارچوب قالب مادی شده‌اند. رنگ‌ها در مؤنستی شگفت‌انگیز با اشکال و نقوش، در تکراری نمادین، بدون بیان عاطفی آشکار مجموعه‌ای هماهنگ و هم‌نوا را به وجود آورده‌اند که عالمی پراز اسرار را می‌گشایند که تماشاگر راز است (شفیعی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۳).

رنگ در قالی ایرانی مهم‌ترین عنصر در نمایان ساختن طرح منحصر به فرد قالی ایرانی و نشانگر هویت قالی است. رنگ‌آمیزی قالی‌ها ملایم و از به‌کار بردن رنگ‌های بسیار تند و زننده و چشمگیر که مغایر با روح ملایم و شاعرانه ایرانی است، پرهیز کرده‌اند، لیکن در عین حال ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی رنگ‌های عمیق و مؤثری به کار برده‌است که نه افراط در رنگ‌آمیزی تند و زننده کرده و نه صفا و جلا آرامش و ملایمت خاص هنر ایرانی فراموش گردیده است (ساعی، ۱۳۸۶: ۳۹).

ویژگی بارز قالی شیخ صفی به عنوان شاهکار قالی ایرانی، تناسب و هماهنگی بین طرح و رنگ بوده است؛ به عبارتی طرح و رنگ در ساختاری هماهنگ و مناسب کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. هماهنگی بین دو عنصر طرح و رنگ در این اثر با قرارگیری به جا و مناسب رنگ‌ها در هر بخش و تکرار آنها موجب گردش رنگی چشم در کل قالی گردیده است. انتخاب و گزینش رنگی مناسب با توجه به مکان قرارگیری عناصر بصری و همچنین پختگی و غنای رنگی از جمله ویژگی‌های رنگی این قالی ارزشمند هستند. نگاه بیننده با کمک ساختار و ترکیب سنجیده و قرارگیری

مهم‌ترین ویژگی قالی ایرانی- اسلامی دانست؛ به‌نحوی که هنرمندان قالبیاف همانند سایر هنرمندان وجود و نگاه خود را از جهان مادی پیرامون خود که جهان کثرت بوده، دور کرده و به درون و باطن خود که نمودی از وجود حق تعالی است، توجه دارند و در همین مسیر بوده که وحدت شکل می‌گیرد؛ از این رو نقوش قالی نیز به‌عنوان دری به عالم فرامادی همان پردیس و بهشت ازلی است، بنابراین تمامی عناصر متنوع تصویری قالی ایرانی با استفاده از زبان نمادین رخ نموده است. همان‌طور که در قالی شیخ صفی به‌عنوان نمونه بارز قالی ایرانی دیده می‌شود، قراردادن سطوح متعدد در قالی که از شمس و خورشید مرکزی تشعشع می‌یابد، روشن‌گر همان تنوع باغی است که مثالی ازلی از باروری و فراوانی در بهشت ازلی است. با توجه به ساختار قالی شیخ صفی می‌توان مضمون باغ و بهشت ازلی را دریافت نمود. در مرکز قالی از ساختار قالی‌های لچک و ترنج استفاده شده که دارای ترنج مرکزی بوده و نمودار خورشید و منبع آفرینش بهشت و گل‌ها است. زمینه قالی پرکار و از گل و برگ پر شده و گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها، گل‌های ختایی و لاله‌عباسی‌های در کنار هم نمایی از بهشت ازلی را بازگو نموده و نمودار باغ فردوس است. در متن این قالی مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها با عنوان نقوش ختایی بر روی یک ساختار حلزونی شکل در حال حرکت هستند، بیانگر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دیده بیننده را به مرکز نقش که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است، هدایت می‌نمایند. وجود یک جفت قندیل در این قالی از دیگر ویژگی‌های بارز این اثر بوده؛ چرا که این نقش مایه از جمله مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هنر ایرانی- اسلامی است که ریشه در اهمیت مفهوم نور در هنر ایرانی- اسلامی دارد. قندیل نماد وسیله‌ای است تا نور مادی را از گره‌ها و اسلیم‌های بهشتی بگذرانند، تا آنچه به چشم می‌آید به نور معنوی شباهت بیشتری داشته باشد. تمامی عناصر بصری مورد استفاده در این قالی در ترکیبی هماهنگ در جهت انتقال مفهومی واحد جلوه نموده‌اند.



تصویر ۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق. / ۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی

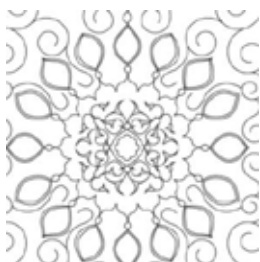
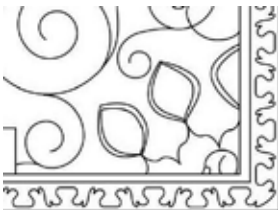
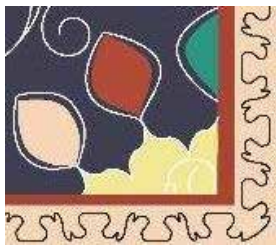
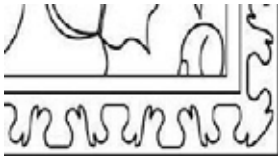
image 14: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), corner color rotation and rug border

نتیجه‌گیری:

تحلیل بصری و خوانش تصویری از جمله روش‌های دستیابی به درون‌مایه و ویژگی‌های بنیادین عناصر بصری قالی ایرانی است. آثار بزرگی چون قالی شیخ صفی اردبیلی به‌عنوان اسناد مهم تاریخی- هنری می‌تواند زبان نقش‌مایه‌های نمادین و نشانه‌های هنری رایج در قالبیافی ایرانی- اسلامی باشد. از آنجاکه اثر هنری را می‌توان نوعی یادآوری و تذکر دانست؛ بنابراین وجود نقش‌مایه‌ها و عناصر بصری که ریشه در آداب و رسوم گذشتگان دارد، یادآور فرهنگ ایرانی- اسلامی است.

در این پژوهش با بررسی نمونه ارزشمند قالی شیخ صفی موجود در موزه لس‌آنجلس از دوران صفویه سعی شده است تا به معرفی و بررسی عناصر بصری نقش‌مایه‌های این قالی پی برد؛ تا از این طریق بتوان پشتوانه فکری عمیق نقش‌مایه‌های قالبیافی ایرانی را شناخت. نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های تصویری در قالی ایرانی همانند سایر هنرها سخن از جهانی فرامادی داشته که در بینش هنرمندان این سرزمین نقش بسته و تاکنون ادامه داشته است. اعتقاد به جهانی آرمانی و باغ بهشت ابدی را می‌توان یکی از

جدول عناصر بصری و نقش مایه های قالی شیخ صفی:

طرح خطی	طرح	رنگ	عناصر بصری	ساختار قالی
				متن Text
تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی) طرح و آنالیز خطی	تصویر ۹: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۶۴ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، متن قالی گردش ختایی و گل شاه عباسی با قندیل	تصویر ۶: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، یک چهارم قالی؛ تصویر آنالیز خطی و تصویر آنالیز رنگی	تصویر ۵: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی) ساختار متن متشکل از گردش ختایی با گل شاه عباسی	
				ترنج Medallion
تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی	تصویر ۷: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی به همراه گردش اسلیمی	تصویر ۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر ۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی با ۱۶ اکالاه و دو قندیل	جایگاه نقش
				لچک Corner
تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی	تصویر ۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	تصویر ۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر ۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	جایگاه نقش
				حاشیه Border
تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی	تصویر ۱۱: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، حاشیه با اسلیمی و ختایی	تصویر ۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر ۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	جایگاه نقش

فهرست منابع و مآخذ:

- آذریاد، حسن، (۱۳۷۲)، حشمتی رضی، فضل الله، فرش نامه ایران، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- اسپانی، محمد علی، (۱۳۸۷)، فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۹.
- اسکندریور خرمی، پرویز، (۱۳۸۰)، گلهای ختایی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران، چاپ سوم.
- اسکندریور خرمی، پرویز (۱۳۸۳)، اسلیمی و نشان‌ها، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- ادوراز، س، (۱۳۶۸)، قالی ایران، ترجمه: مهین دخت صبا، انتشارت فرهنگسرا، تهران.
- افزازی زاده، سید فیض اله، راد، پریسا، (۱۳۹۶)، شمسه نماد نور و وحدانیت در هنر اسلامی، فصلنامه پژوهشنامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، سال اول، شماره ۷.
- افشار، ایرج، (۱۳۷۶)، جستاری در تاریخ هنر ایران (مجموعه مقالات هنر بر اساس فهرست) به اهتمام: محمد عبدلی، راضیه گرکنی، مؤسسه انتشاراتی جمال هنر-مقاله سی و سوم، سمساری، محمد، اهمیت اسب و تزئینات آن در ایران باستان.
- بویستون، نیکلاس، (۱۳۸۷)، کوماراسومامی و تفسیر نمادها، ترجمه: محبتی صفی پور، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۹.
- چیت سزایان، امیر حسین، (۱۳۸۰)، بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش بافی ایران در دوران اسلامی، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی در ایران، با اهتمام محمد خزایی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- چیت سزایان، امیر حسین، (۱۳۸۵)، نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران، گلجام، شماره ۴-۵، ص ۳۷-۵۶.
- حشمتی رضی، فضل الله، (۱۳۹۵)، تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش بافی ایران)، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.
- خزایی، محمد، (۱۳۸۰)، نمادگرایی در هنر اسلامی: تاویل نمادین نقوش در هنر ایران، مجموعه مقالات اولین همایش هنرهای اسلامی در ایران، به اهتمام محمد خزایی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- خواجه احمد عطاری، علیرضا، آشوری محمد تقی، اربابی، بیژن، کشاورز افشار، مهدی، (۱۳۹۴)، گفتمان باغ در فرش صفوی، گلجام، شماره ۲۸.
- دیماند، اس، ام، (۱۳۷۹)، بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی، اوج‌های درخشان هنر ایران، ریچارد اتینگهاوزن و علی یارشاطر، ترجمه: هرمز عبد الهی و رویین پاکباز، نشر آگه، تهران.
- ر. دبلیو. فریه، (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه: پرویز مرزبان، فرزانه، تهران.
- رویمیر، ه. ر. (۱۳۸۰)، برآمدن صفویان، تاریخ ایران دوران صفویان، پژوهش دانشگاه کمبریج، ترجمه یعقوب آژند، تهران، جامی.
- ژوله، تورج، (۱۳۹۱)، شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری، تهران، یساولی.
- ژوله، تورج، (۱۳۸۱)، پژوهشی در فرش ایران، تهران، یساولی.
- ساعی، علی، (۱۳۸۶)، بافندگی و بافته‌های ایرانی از دوران کهن، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی- بررسی تاریخی، شماره ۴، سال ۵، صص ۳۷-۶۸.
- شفیعی، فاطمه، فاضلی، علیرضا، آزادی، محمد جواد، (۱۳۹۳)، بررسی تجلی رمز نور در معماری اسلامی (بر مبنای نگاه اشراقی سهروردی به نور و تأکید بر شاخصهای مساجد اسلامی)، فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره سوم.
- کاظم پور، مهدی، محمد زاده، مهدی، (۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی با مسجد جامع یزد، نگره، شماره ۴۴، صص ۸۴-۹۷.
- کونل، ارنست، (۱۳۵۵)، هنر اسلامی، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات توس.
- میرزایی، عبدالله، عارف پور، فاطمه، (۱۳۹۳)، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری در شناخت فرش با تأکید بر سلسله صفوی و تحولات قالی بافی، فصلنامه نقد کتاب هنر، سال اول، شماره ۳ و ۴، صص ۱۳۱-۱۵۰.
- والکر، دانیل، (۱۳۸۴)، فرش‌های دوران صفوی- دایره المعارف ایرانیکا- ویراستاری احسان یارشاطر- ترجمه: ر. لعلی خمسه، تهران، نیلوفر.
- یارشاطر، احسان، (۱۳۸۴)، تاریخ و هنر فرش بافی در ایران- براساس دایره المعارف ایرانیکا، ترجمه: ر. لعلی خمسه، انتشارات نیلوفر، چاپ گلشن.

مقایسه تطبیقی خلوت فردی تا جمعی در مسکن سنتی و معاصر

(نمونه موردی: خانه داروغه و خانه پدر و دختر مشهد)

سیده مریم مجتبوی*

۱. عضو هیئت علمی گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

کیمیا اسدی**

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۱
صفحه ۱۰۶-۱۳۳

چکیده

بیان مسئله: خلوت از مهم‌ترین ویژگی‌های یک خانه مطلوب و از نیازهای اساسی افراد در فضای مسکونی است و به معنای فرایندی است که در آن، بشر می‌تواند به تجربه خویشتن‌نگری دست یابد و دامنه ارتباطی خود با سایرین را تنظیم کند. با توجه به اینکه انسان نیازمند فضاهایی با خلوت فردی و خلوت جمعی است، بنابراین لازم است تعدادی از فضاها خلوت فردی را تأمین نموده و موجب آرامش انسان شوند و تعدادی از فضاها نیز خلوت جمعی را جهت ارتباط و تعامل با سایر افراد خانواده تأمین نمایند. **اهمیت و ضرورت انجام تحقیق:** در صورت عدم توجه هم‌زمان به خلوت فردی و خلوت جمعی، نیازهای انسان به طور کامل تأمین نمی‌شود و فضای خانه به محیطی ناکارآمد تبدیل خواهد شد؛ لذا شناخت و بررسی نحوه دستیابی به طیف خلوت در نمونه‌های موفق و به‌کارگیری آنها در جهت ایجاد تعادل میان خلوت فردی و جمعی امری ضروری است.

اهداف مقاله: هدف این مقاله شناخت طیف خلوت در فضای مسکونی و بررسی و مقایسه تطبیقی خلوت فردی تا جمعی در مسکن سنتی و معاصر است.

سؤال پژوهش: جهت دستیابی به اهداف پژوهش، این پرسش‌ها مطرح است: جهت تأمین نیازهای انسان به چه طیفی از خلوت در فضای مسکونی نیاز است؟ خلوت فردی تا جمعی در خانه‌های سنتی و خانه‌های معاصر چگونه تحقق یافته است؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت کاربردی و از حیث روش، کیفی است. در گام اول با بررسی مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی، مدل مفهومی پژوهش استخراج شده است و در گام دوم از طریق مطالعات میدانی به مقایسه تطبیقی خلوت فردی تا جمعی در نمونه‌ای از دو گروه خانه‌های سنتی (خانه داروغه) و خانه‌های معاصر ایران (خانه پدر و دختر) پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج نشان می‌دهد در خانه‌های سنتی از جمله خانه داروغه بیشتر به خلوت جمعی و در خانه‌های معاصر از جمله خانه پدر و دختر بیشتر به خلوت فردی توجه شده است.

کلمات کلیدی: خانه سنتی، خانه معاصر، خلوت فردی، خلوت جمعی، خانه داروغه، خانه پدر و دختر.



* Mojtabavi_m@yahoo.com
** asadi.kimia98@gmail.com

A Comparative Comparison of Individual to Collective Privacy in Traditional and Contemporary Housing

«Case Study: Darogheh House and Father and Daughter House in Mashhad»

Seyedeh Maryam Mojtavavi ^{**1}

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

Kimia Asadi ^{**2}

Architecture department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 18/5/2021

Accepted: 23/8/2021

Page 107-123

Abstract:

Statement of Problem: Privacy is one of the most important features of a desirable home and one of the basic needs of people in a residential space and means a process during which a person achieves regulation of how he interacts with others and experiences self-esteem. The comfort of the family and the possibility of proper communication of its members with each other and even with other relatives, requires privacy in housing; Because housing means a place where peace and tranquility flow, requires a kind of solitude. Due to the fact that human beings need spaces with individual privacy and collective solitude, so it is necessary for a number of spaces to provide individual privacy and bring peace to human beings, and a number of spaces also provide collective privacy for communication and interaction with other family members.

Importance and necessity of conducting research: If both individual and collective privacy are not considered at the same time, human needs will not be fully met and the home space will become an inefficient environment. Therefore, it is necessary to know and study how to achieve the range of privacy in successful examples and use them to create a balance between individual and collective privacy.

Aims of the article: The purpose of this article is to identify the range of privacy in residential space and to study and compare comparative individual to collective privacy in traditional and contemporary housing.

Research Question: In order to achieve the objectives of the research, the following questions are asked: What range of privacy is needed in a residential space to meet human needs? How is individual to collective solitude realized in traditional and contemporary homes?

Research Method: According to the subject, the present research is practical in nature and qualitative in terms of method. In the first step, it has been used through library and documentary studies to reach the theoretical foundations and study the research background. The authors first traced the lexical roots of housing and privacy and examined the theories related to each, then analyzed the content of the concept of privacy in housing and obtained a conceptual model of the research. In the second step, through field studies, case studies are examined and the realization of individual privacy and collective privacy in a sample of two groups of traditional houses (Darogheh house) and contemporary Iranian houses (father and daughter house). Has been studied. In the third step, through inferential analysis, privacy is compared in case samples and the obtained

* Mojtavavi_m@yahoo.com

** asadi.kimia98@gmail.com

data are classified and presented in a table.

Conclusion: In the first step of this study, the spectrum of privacy in traditional and contemporary residential space has been studied

and the findings show: on one side of the spectrum of privacy, individual privacy and on the other hand, collective privacy. While both belong to the same nature. Paying attention to one aspect of privacy alone creates spaces in which family members will either lose their privacy due to the lack of individual privacy or due to the lack of collective privacy necessary for social interactions and They do not have to be together. According to the issues raised in traditional houses, each member of the family was not assigned a private room, and due to the way the space was designed, the number of openings and entrances in each room was high, and this reduced and eliminated Going into solitude is personal; Also, in contemporary houses, with the disappearance of some spaces and also the personalization of spaces, collective solitude is eliminated and there is no tendency to gather together in a collective space. In the next step, through field studies, case studies (drug house and father and daughter house) are examined and the realization of individual and collective privacy in a sample of two groups of traditional houses and contemporary houses in Iran is studied. Is located. Analyzes show in the case study of a traditional house (drug house); The crypt has too much solitude, which leads to isolation, loneliness and boredom in this space; The kitchen and bathroom have a personal privacy that creates a personal space and a specific territory; The mezzanine, the winter solstice, the windbreak, and the window sill have a collective privacy that promotes interpersonal relationships with other family members and self-evaluation among others; The vestibule and the front have lost privacy, which creates a sense of congestion, aggression, and encroachment on the privacy of others. In the case of a contemporary house (father and daughter house); The warehouse has more privacy than needed, which leads to isolation, loneliness and boredom; The bedroom, the parents' room, and the bathroom have individual privacy that creates a border-area, personal independence, and personal space; The courtyard, kitchen and reception have a collective privacy that expands relationships with other

family members; The hallway and the entrance filter have lost privacy, which causes congestion, encroachment and invasion on the privacy of family members.

key words: Traditional house, contemporary house, individual privacy, collective privacy, pharmacy house, father and daughter house.

References

- Altman, Irwin. (2003), *The environment and social behavior: privacy, personal space , territory croeding*, Translated by Ali Namazian, Shahid Beheshti University Press, Tehran.
- Arjomand, Mahmoud; Khani, Somayeh, (2012), *The role of privacy in the architecture of the Iranian house*, Journal of Studies On Iranian-Islamic City, Volume 2, Number 7.
- Amini, Neda; Norouziannpour, Hirbod, (2014), *Privacy and Confidentiality Recognizing the differences and similarities of these two concepts in architecture and urban planning*, Journal of Studies On Iranian-Islamic City, No. 15.
- Ahri,Zahra;Habibi,SeyedMohsen;Khosrokhavar, Farhad; Arjmandnia, Asghar, (1988), *Minimum Housing*, Tehran: Building and Housing Research Center of the Ministry of Housing and Urban Development.
- Bani Massoud, Amir, (2001), *Contemporary Iranian Architecture*, Honar-e Memari Publication.
- Bemanian, Mohammad Reza; Zandi, Muslim, (1396), *Iranian housing and lifestyle*, Avvaloakhar publications.
- Beheshti, Seyed Mohammad, (2007), *Iranian House and Culture*, Abadi Quarterly, No. 55.
- Biranvand, Leila, (2016), *Manifestation of the concept of privacy in Iranian homes*, Rah-e Doktora Publications.
- Bigdeli, Hamed; Bagheri, Mohammad; Asadi, Farrokh, (1397), *The study of the role of privacy in the architecture of traditional houses*, Journal of Memarishenasi, Volume 1, Number 4.
- Bates, A. (1964), *Privacy- A useful concept? Social forces*, Vol. 42, 432.
- Becker, F. d. (1973). *Study of spatial markers. Journal of personality and Social Psychology*. 26 (3), 439-445.
- Chermayeff, Serge Ivan; Alexander, Christopher, (1997), *Community and privacy towards a new architecture of humanitm*, translated by Manouchehr Mozini, Institute of Publishing and Printing, University of Tehran.

- Chapin, F. S. (1951). Some housing factors related to mental hygiene. *Journal of Social Issues*, 7, 164-171.
- Farkhoyar, Hossein, (2013), *One Hundred Houses One Hundred Plans (Architectural features of old houses in historical contexts (hot and dry climate))*, Islamic Azad University, Kashan Branch.
- Forgus, Joseph, (1947), *Interpersonal behaviour: The psychology of social interaction*, translated by Khashayar Beigi and Mehrdad Firooz Bakht, 1994, Abjad, Tehran.
- Ghasemzadeh, Masoud, (2010), The Basic Position of Rooms in Housing Design, *Honar-ha-ye-Ziba, Memari-va-Shahrsazi*, Volume 2, Issue 41, 5-20.
- Ghobadian, Vahid, (2010), *Climatic study of traditional Iranian buildings*, University of Tehran Publishing Institute.
- Gifford, Robert, (1999a), *Psychology of Residential Environments*, translated by Vahid Ghobadian, *Journal of Architecture and Culture*, No. 2.
- Gifford, Robert, (1378b), *Privacy (secrecy)*, translated by Akbar Sardari Zanouz, *Journal of Architecture and Culture*, No. 8.
- Hojjat, Mehdi, (2008), *a collection of speeches about the house*, Naghsh Jahan Art Research Center.
- Ismaili, Seyedeh Nahid; Shakoori, Reza, (2015), *A Study of the Cultural Identity of Housing in Mashhad in Case Study: Historical House (Darogheh) and (Amiri)*, Third International Conference on Applied Research in Civil Engineering, Architecture and Urban Planning.
- Ittelson, W. h., Proshansky, H. M., & Rivlin, L. G. (1970). A study of bedroom use on two psychiatric wards. *Hospital and Community Psychiatry*, 21 (6), 177-180.
- Jurard, S. M. (1966), An exploratory study of body accessibility. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 5, 221-231.
- Khoshfar, Gholamreza, (1996), *The application of social indicators in housing development*, *Journal of Housing and Revolution*.
- Khosravian, A. (June 15, 2021). Personal interview.
- Khamenehzadeh, Hannaneh, (2017), *An Introduction to the Concept of Privacy and How it is Realized in the House Life-World1 Comparative Study in Pre-modern and Modern Iranian Houses*, Bagh-e Nazar Magazine, Fourteenth Year, No. 49.
- Lang, Jan, (2015), *Creating architectural theory: the role of behavioral*, translated by Alireza Einifar, University of Tehran Press.
- Marcus, Claire Cooper, (2003), *The House as a Symbol of the Self*, translated by Ahad Aliqlian, *Khiyal Quarterly*, No. 5.
- Masaali, Sedigheh, (2008), *Hidden map as an achievement of religious beliefs in traditional Iranian desert housing*, *Journal of Fine Arts*, No. 37, 27-38.
- Miyawaki, Mayumi, (1997), *Ten Questions from Eight Architects*, translated by Judet et al. Consulting Engineers, Khak Publishing.
- Moore, Charles. (1974), *The Place of House*, USA, University of California Press, California.
- Norberg-Shulz, Christian, (2005), *The concept of dwelling: on the way to figurative architecture*, Translated by Mahmoud Amiri Arrahmadiye, Tehran: Agah Publishing.
- Nasiri, Negar, (2009), *A comparative study on the conception of privacy in the Iranian Introverted House and the Western Extrovert House*, *Journal of Fine Arts*, No. 39.
- Pirnia, Mohammad Karim, (2008), *Iranian Architecture*, Soroush Danesh Publications.
- Rapoport, Amos, (2005), *The meaning of the built environment: An approach in non-verbal communication*, translated by Farah Habib, Pardazesh and Urban Planning Company Publications.
- Rapoport, Amos. (1972), *Some perspectives on human use and organization of space*. Paper presented at Australian association of social anthropologists, Melbourne, Australia.
- Schwarz, D. (1968). The social psychology of privacy. *American Journal of Sociology*, 73, 741-752.
- Shils, E. (1966), *Privacy: Its constitution and vicissitudes*. *Law and Contemporary Problems*, 31, 281-305.
- Simmel, G. (1950): *The Secret and the Secret Society*. In: Wolff, K. H. (Ed.), *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press of Glencoe, 307-376.
- Taraghi, Mohammad ali, (1981), *Khayyam Arabic-Persian Culture*, Khayyam Bookstore Publisher, ninth edition, Tehran.
- The Holy Quran, *Surah An-Nahl*, verse 40 and verse 80.
- Westin, A. (1970), *A privacy and freedom*, New York: Atheneum.

مقدمه

خانه، مکانی است که اولین تجربه‌های بی‌واسطه با فضا، در انزوا و جمع در آن صورت می‌گیرد. بی‌تردید بسیاری از انسان‌ها در زندگی روزانه خود، گاهی نیاز به تنها بودن را احساس می‌کنند تا به آرامش جسمی و روحی خود بپردازند و پاسخ به این نیاز را در محیطی به نام خانه جستجو می‌کنند. "خلوت" از مهم‌ترین ویژگی‌های یک خانه مطلوب است. وجود خلوت در محیط زندگی، می‌تواند به ایجاد زمینه مناسب در ابعاد فردی و اجتماعی بیانجامد. انسان‌ها پاسخ نیاز به خلوت را در خانه و محیط زندگی خود جستجو می‌کنند. گاهی به تنها بودن نیاز دارند تا شرایط دستیابی به آرامش روحی و جسمی آن‌ها تأمین گردد؛ و گاهی نیازمند ارتباط با سایر هم‌نوعان خود هستند زیرا بشر به صورت بالقوه، موجودی اجتماعی است؛ بنابراین خلوت مکانیسمی برای تعیین حدود روابط میان فرد و سایرین به شمار می‌رود و هدف غایی آن ایجاد تعادل در روابط مابین انسان‌ها است.

مهم‌ترین نیاز هر فرد به خانه حفظ «خود» است که می‌تواند با مفهوم «بقا» مرتبط باشد. حفظ خود شامل حفظ فرد (به صورت فیزیکی) و مقابله با خطرات انسانی و طبیعی و همچنین حفظ دنیای ذهنی فرد است. در این مفهوم، خانه مکانی برای: «خلوت با خود و دیگران، بی‌تعرض غیر» به شمار می‌رود (حائری مازندرانی، ۱۳۸۸: ۴۹). در عصر معاصر، کوچک شدن فضای خانه، دسترسی به خلوت را دچار مشکل کرده است؛ درحالی‌که خانه مفهومی ورای پناهگاه دارد و بایستی قادر به پاسخگویی کلیه نیازهای شخصی هر فرد باشد؛ بنابراین جهت تأمین این نیاز، شناخت معنای خلوت در خانه، امری ضروری است.

تاکنون تحقیقات زیادی در زمینه خلوت، خلوت

فردی و خلوت جمعی در خانه‌های سنتی و معاصر ایرانی صورت گرفته است. اما در تحقیقات محدودی به بررسی این دو نمونه به صورت هم‌زمان پرداخته شده است. از این رو در این مقاله با انتخاب دو نمونه خانه سنتی ایرانی (خانه داروغه) و خانه معاصر ایرانی (خانه پدر و دختر) به بررسی تطبیقی جایگاه خلوت در هر کدام پرداخته شده است. اهداف این مقاله دستیابی به طیف‌های خلوت و چگونگی نشان دادن خلوت در مسکن سنتی و معاصر است. از این رو این پژوهش بحث خود را در پاسخ به این پرسش طرح می‌نماید که «خلوت چه طیف‌هایی دارد؟» و «خلوت در مسکن سنتی و معاصر چگونه خود را نشان می‌دهد؟». برای این اساس، این پژوهش انواع خلوت را در مسکن سنتی و مسکن معاصر تحلیل و نتایج حاصل از آن را بررسی می‌کند.

پیشینه تحقیق

محققین زیادی، موضوع خلوت و نیاز به آن را بررسی کرده‌اند. در ادبیات ایرانی، خانه از ارکان اساسی حیات جامعه ایرانی است، اما اثرات فرهنگی آن، از سوی معماران و محققین به صورت محدود مطالعه شده است. پیرنیا اظهار می‌کند، که: «خانه مکانی است که ساکنین آن احساس ناراحتی نکنند. اندرون خانه باید تنوع زیادی داشته باشد، تا موجب ایجاد احساس خستگی نشود» (بمانیان و زندی، ۱۳۹۶). از دیدگاه باشلار، خانه دارای دو قسمت اساسی است: فضای محصور درون و فضای باز بیرون. فضای خصوصی درون، صرفاً برای افراد دعوت شده به خانه یا ساکنین آن نمایان می‌شود و فضای عمومی بیرون، برای نمایش خانه به سایرین است (کوپر، ۱۳۸۲). چرمایف و الکساندر، در کتاب عرصه‌های زندگی جمعی و زندگی خصوصی بیان نموده‌اند که با ورود فناوری‌های

خود را باز یابد و آنچه که در ازدحام جامعه، دچار اختلال شده را ترمیم نماید (نصیری، ۱۳۸۸: ۴۴).

روش پژوهش

باتوجه به موضوع، تحقیق حاضر به لحاظ ماهیت، کاربردی و از حیث روش، کیفی است. درگام اول از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی جهت رسیدن به مبانی نظری و بررسی پیشینه تحقیق استفاده شده است. نگارندگان ابتدا به ریشه‌یابی لغوی مسکن و خلوت و بررسی نظریه‌های مربوط به هرکدام پرداخته، سپس مطالب پیرامون مفهوم خلوت در مسکن را تحلیل نموده و به مدل مفهومی پژوهش دست یافتند. درگام دوم از طریق مطالعات میدانی به بررسی نمونه‌های موردی پرداخته شده و تحقق خلوت فردی و خلوت جمعی در نمونه‌ای از دو گروه خانه‌های سنتی (خانه داروغه) و خانه‌های معاصر ایران (خانه پدر و دختر) مورد مطالعه قرار گرفته است. دلیل انتخاب دو نمونه مذکور، وجود قابلیت دسترسی و بازدید و وجود طیف خلوت در هر دو نمونه است. در گام سوم، از طریق تحلیل استنتاجی به مقایسه خلوت در نمونه‌های موردی پرداخته شده و داده‌های به دست آمده طبقه‌بندی و در جدولی ارائه شده‌اند (نمودار شماره ۱).

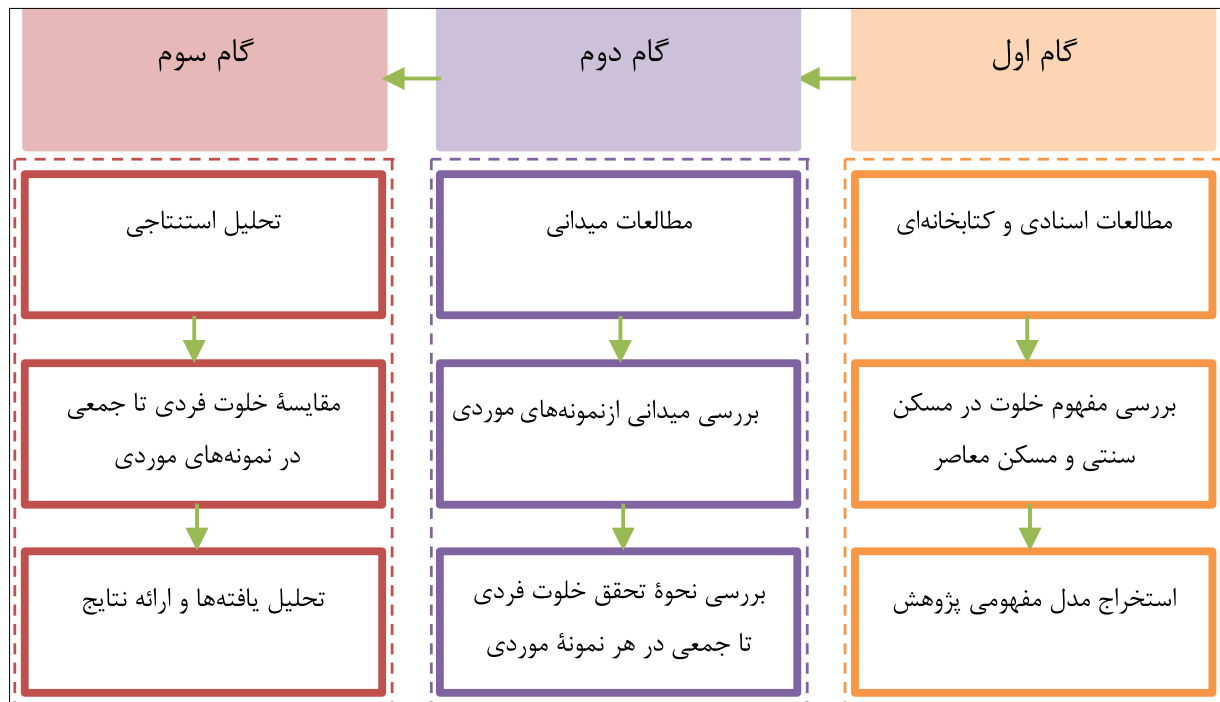
مبانی نظری

خانه

مسکن از گونه‌های اولیه و اصلی معماری است. خانه از لحاظ لغوی، به معنی محل زندگی، استراحت و آرامش بوده و مکانی است که انسان برای نخستین بار در آن مستقر شده است. غالباً فرد یا گروهی از افراد که خانواده را تشکیل می‌دهند در خانه زندگی می‌کنند. از میان تمام فضاهای پیرامون فرد در جامعه، خانه خصوصی‌ترین و نزدیک‌ترین مکان به وی محسوب می‌شود که انسان در آن از امنیت و حریم شخصی برخوردار است. ساکنین خانه، به طور روزمره بر آن تأثیر می‌گذارند و از آن تأثیر می‌پذیرد (بمانیان و زندگی، ۱۳۹۶).

با مراجعه به احساس خود در مورد خانه، می‌توان گفت که در شرایط فعلی افراد از تمام هیجانات و شلوغی‌های پیرامون خود فرار کرده و در ملجأ خانه آرامش می‌یابند و انرژی خود را درون آن بازیابی می‌کنند. فرد با قرارگیری در

جدید به زندگی روزانه انسان‌ها و آمدن مدرنیته، خلوت و آرامش افراد به خطر افتاده است و سعی نموده‌اند تا راهکارهایی جدید برای کسب مجدد آرامش و خلوت در حیات انسان‌ها معرفی نمایند (چرمایف و الکساندر، ۱۳۷۶). بنابراین، خلوت در رابطه بین فرد و گروه با مابقی افراد جامعه موضوعی قابل اهمیت است. راپاپورت (۱۹۷۷) خلوت را توانایی افراد برای کنترل تعامل اجتماعی، حق انتخاب و امکان تعامل اجتماعی دلخواه تعریف کرده است (لنگ، ۱۳۹۴: ۱۶۵). از این رو، خلوت موضوع مهمی است که بر رابطه افراد با سایرین تأثیر می‌گذارد. وستین (۱۹۷۰) در تعریف خود از خلوت آن را به چهار دسته (تنهایی، قرابت و نزدیکی، گمنامی، خودداری یا توداری) طبقه‌بندی نموده است (آلتمن، ۱۳۸۲: ۲۳). خامنه‌زاده در پژوهشی با عنوان «مفهوم خلوت و چگونگی تحقق آن در زیست-جهان خانه ایرانی مطالعه تطبیقی آن در خانه ایرانی ماقبل مدرن و خانه مدرن ایرانی» بیان نموده است که «در بسیاری از موارد، برخورد تک‌بعدی با ماهیت طیف گونه خلوت در هریک از این دو گروه خانه‌ها، به حذف بخشی از قلمروها منجر شده است. همین امر سبب شده تا هویت فردی و جمعی ساکنان خانه، در هریک از این خانه‌ها بیشتر بروز یابند؛ لذا به منظور تأمین همه نیازها و ایجاد تعادل بین این دو، توجه به طیف خلوت بایستی مورد توجه قرار گیرد» (خامنه‌زاده، ۱۳۹۶: ۳۱). حامد بیگدلی و همکاران در پژوهشی با عنوان «بررسی نقش خلوت در معماری خانه‌های سنتی» معتقدند که «طراحان باید با استفاده از تکنیک و معماری پلان‌های قدیمی و بهره‌گیری از آنها را در خانه‌های عصر حاضر جهت بهبود کیفیت زندگی و رسیدن به آرامش نسبی استفاده‌کنندگان تلاش کنند، چرا که خانه محلی برای رسیدن به آرامش و گرفتن انرژی دوباره است و این آرامش می‌تواند در زندگی اجتماعی و روابط ما با دیگران تأثیر بسزایی داشته باشد» (بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۷). نصیری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی معنای خلوت در خانه درون‌گرایی ایرانی و خانه برون‌گرایی غربی» اظهار داشته است: خلوت در خانه و حفظ حریم آن، مفهومی فطری بوده و در ذات بشر نهفته است. انسان برای حریم خصوصی خود، حرمت قائل است و از آن با استفاده از تمهیداتی متفاوت همچون دیواری محکم، پرچینی ساده یا حاشیه‌ای سبز از گیاهان محافظت می‌کند. انسان با احترام به حریم شخصی خود، می‌تواند هویت و شخصیت



نمودار شماره ۱: روند انجام پژوهش تحقیق. مأخذ: نگارندگان

Figure 1: Research process. Source: Authors

جدول شماره ۱: تعریف خانه از نظر محققین. مأخذ: نگارندگان

Table 1: Definition of home by researchers. References: Authors

منبع	تعریف خانه	پژوهشگران
پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۵۴	خانه جایی که ساکنان آن احساس ناراحتی نکنند و اندرون خانه یا جایی که زن و بچه زندگی می‌کنند می‌بایست تنوع زیادی داشته باشد تا خستگی احساس نشود.	پیرنیا
سوره نحل، آیه ۸۰	از میان فضاهای پیرامونی، خانه بلافاصله‌ترین فضای مرتبط به آدمی است. به طور روزمره بر او تأثیر می‌گذارد. اولین فضایی است که آدمی احساس تعلق فضایی را در آن تجربه می‌کند و مجموع حواس پنج‌گانه دائماً سرتاسر آن را طی می‌کند و در مدت کوتاهی بدان خومی‌گیرند. خانه مکانی است که اولین تجربه‌های بی‌واسطه با فضا در آنرا و جمع صورت می‌گیرد و خلوت با خود، با همسر و فرزندان، با دوست و دیگران همه‌وهمه بی‌تعرض غیر در آن ممکن می‌گردد.	حائری
مسائلی، ۱۳۸۷	مسکن سنتی همانند انسان سنتی دارای یک صورت ظاهری و یک سیرت باطنی است.	مسائلی
اهری، ۱۳۶۷	در کل مسکن به عنوان یک فضای فیزیکی و به عنوان سرپناه، نیاز اولیه و اساسی خانوار به حساب می‌آید. در این سرپناه، برخی از نیازهای اولیه خانوار یا فرد تأمین می‌شود؛ مانند خواب، خوراک، استراحت، حفاظت در برابر شرایط جوی و خلاصه شرایط زیست در مقابل طبیعت.	اهری
مور، ۱۹۷۴	^۱ خانه مرکز جهان است برای ساکنانش و برای محله‌اش شاخص‌ترین بنا در تحکیم مکان.	مور
گیفورد، ۱۳۷۸ ^۳	^۲ این ماهیت حقیقی یک کاشانه است - آن یک مکان صلح است - سرپناهی نه فقط در مقابل شداید، بلکه در مقابل ترس، شک و جدایی. اگر چنین نباشد، یک کاشانه نیست، بلکه فقط بخشی از یک جهان خارج است که شما بر بالایش سقف زده‌اید.	راسکین
شولتز، ۱۳۸۴	^۴ خانه مکانی است که وقوع زندگی روزمره را در خود گرفته، جایی که انسان هویت فردی خویش را باز می‌یابد.	شولتز
خوشفر، ۱۳۷۵	مسکن فضای اجتماعی، کالبدی، مکان و زمینه سازگاری فرد با اجتماع پیرامون را فراهم می‌سازد.	خوشفر
میاواکی، ۱۳۷۶ ^۵	^۵ خانه شخصی را می‌توان به عنوان فضایی سه بعدی که خانواده‌ای متشکل از تعداد معینی از افراد دربر گرفته است دانست. بدیهی است که باید ارتباط مستقیمی میان زندگی درونی بشر و فضایی که مبنای کنش‌های عینی زندگی روزمره اوست، وجود داشته باشد.	تادائو آندو

جدول شماره ۲: تعریف خلوت از نظر محققین. مأخذ: نگارندگان Table 2: Definition of privacy from the perspective of researchers. References: Authors			
منبع	مفهوم خلوت	سال	نظریه پرداز
Schwarz, 1968	چیزی غیر از گوشه گیری از جمع و تمایل به انزوا.	۱۹۶۸	اسوارتس
Westin, 1970	حق تصمیم گیری فرد در مورد اینکه چه نکاتی درباره شخصیتش و تحت چه شرایطی بهتر است به دیگران منتقل شود.	۱۹۷۰	وستین
فرگاس، ۱۹۴۷	مفهوم نسبتاً پیچیده؛ به کارگیری در چهار معنای متفاوت: آزادی در انتخاب انزوا، آزادی در داشتن صمیمیتی بدون مزاحمت بین خود و افراد منتخب، آزادی برای بی نام ماندن در بین دیگران و آزادی برای محفوظ بودن از طریق مضایقه اطلاعات درباره خود.	۱۹۴۷	فرگاس
Simmel, 1950	کنترل محرک های دریافتی از دیگران، میزان اطلاعات و فاصله افراد از یکدیگر.	۱۹۵۰	زیمل
Chapin, 1951	ارزش تنها ماندن و آسودگی از فشار حضور دیگران.	۱۹۵۱	چاپین
Bates, 1964	این احساس فرد که دیگران باید از آنچه برای او مهم است جدا و دور باشند، و در ضمن اذعان به اینکه دیگران نیز حقی از آن چیز دارند.	۱۹۶۴	بیتس
Jurard, 1966	نتیجه تمایل فرد به پنهان نگاه داشتن تجربیات گذشته و زمان حال خود و اهدافش برای آینده ... تمایل به معما بودن برای دیگران، یا حالتی که بیشتر معمول است، تمایل به کنترل نظر باور دیگران در مورد خود.	۱۹۶۶	ژورارد
Shils, 1966	نظارت بر انتقال اطلاعات از فرد به فرد، فرد به گروه، گروه به گروه، یا گروه به فرد.	۱۹۶۶	شیلز
Ittelson, Proshansky & Rivlin, 1970	رسیدن و آزادی انتخاب و تعیین اهداف لازم برای نظارت بر اینکه در مورد خود چه اطلاعاتی را انتقال دهیم.	۱۹۷۰	ایتلسون، پروشانسکی، ریولین
Rapoport, 1972	توانایی نظارت بر تعامل، در اختیار داشتن حق انتخاب و تمهیدات و سازوکارهای لازم برای جلوگیری از تعامل ناخواسته و دستیابی به رابطه مطلوب.	۱۹۷۲	راپاپورت
Becker, 1973	خلوت، محدوده ای از محیط طبیعی یا مصنوع است که به عنوان قلمرو تعیین شده باشد.	۱۹۷۳	بکر
آلتمن، ۱۳۸۲: ۲۲	دوری و نزدیکی فرد به دیگران و آزادی انتخاب در مورد رابطه با دیگران.	۲۰۰۱	آلتمن

درون خانه پیدا می کند. وقتی شخصی درون خانه است، باید قادر باشد همه آن نایافتنی های بیرون از خویش را در خانه بیابد. سکون و آرامش، هدف و صفت وجودی خانه در تفکر و فرهنگ اسلامی است، چنان که در آیه ۸۰ سوره نحل می خوانیم: «پروردگار، خانه های تان را برای شما مایه آرامش و راحت قرار داد» (وَاللّٰهُ جَعَلَ لَكُم مِّنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا). واژه مسکن، بر وزن مفعول از ریشه عربی سکن، و اسم مکان است. مفهوم این واژه، سکون و آرامش است و در اصطلاح به مکانی که انسان در آن زندگی می کند، می گویند (بهشتی، ۱۳۸۶). در جدول شماره ۱، تعریف خانه از دیدگاه محققین مختلف این حوزه ارائه شده است.

خانه، امکان می یابد تا خود را باز یابد. در واقع، خانه مکان اولیه برای تجربه بی واسطه با فضا چه در تنهایی و چه در جمع است و امکان ارتباط و خلوت با خود و اعضای خانواده از جمله خلوت با همسر و فرزندان، با والدین، با خواهر و برادر و با دیگران، بدون وجود و تعرض اشخاص دیگری درون خانه فراهم می شود (ارژمند و خانی، ۱۳۹۱: ۲۷). از نظر پیرنیا، درون خانه باید بسیار متنوع باشد، چرا که خانواده در آن زندگی می کنند و نباید درون آن احساس خستگی یا ناراحتی داشته باشند (پیرنیا، ۱۳۸۷). راپاپورت، خانه را چنین تعریف می کند: «خانه مرکز جهان است برای ساکنانش و برای محله اش شاخص ترین بنا در تحکیم مکان» (راپاپورت، ۱۳۷۶: ۲۴). انسان خود و حقیقت خود را

تعریف خلوت

در لغت‌نامه‌های فرهنگ آریان‌پور، فرهنگ معین، فرهنگ جامع دهخدا، فرهنگ عمید، فرهنگ نوین و دانشنامه بریتانیکا، کلمات ذیل به‌عنوان مترادف برای واژه خلوت، بیان شده‌اند: تنهایی، تنها نشستن، تنهایی گزیدن، انزوا، مجموعه‌ای از مخالفت با نفس و ریاضت‌ها به‌صورت کاستن از خواب و غذا و روزه‌داری و کم سخن‌گفتن؛ تداوم ذکر خدا و قطع ارتباط با دیگران و نفی خواطر و سخن‌گفتن با خدا آن‌گونه که برای غیر جایی نباشد (امینی و نوروزیان‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۰). در برخی از شاخه‌های علوم انسانی، برای مثال جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، حقوق و معماری، انسان‌شناسی و روان‌شناسی، مفهوم «خلوت» استفاده و مورد بررسی قرار گرفته است. آلتمن معتقد است: «خلوت را می‌توان نظارت انتخابی بر رابطه فرد یا گروه با سایرین» تعریف شود. اشخاص گاهی در ارتباطات خود، خواستار جداشدن از سایرین هستند، و برخی اوقات نیز، خواهان داشتن ارتباط و پیوند با سایرین هستند. تأمین خلوت فرایندی است که طی آن، فرد بین داشتن و نداشتن ارتباط با دیگران، تعادل برقرار می‌سازد (آلتمن، ۱۳۸۲: ۲۲). خلوت به معنی خود را از سایرین و محیط پیرامونی آزاد ساختن است (ترقی، ۱۳۵۹: ۱۷۶). وستین معتقد است «خلوت باعث تأمین استقلال فردی و کمک به خودآزایی می‌شود و از این طریق ارتباطات را محدود نموده و از آن‌ها محافظت می‌کند» (لنگ، ۱۳۹۴: ۱۶۶). بنابراین، خلوت از جهت رابطه فرد و گروه و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، دارای اهمیت است. برخی اوقات شخص و گروه به «بودن در کنار سایرین» و برخی اوقات نیز «به جدا ماندن از بقیه» نیاز دارند. در جدول شماره ۲، تعریف خلوت از دیدگاه محققین و نظریه‌پردازان این حوزه تعریف شده است.

انواع خلوت

در مفهوم خانه، برای دو حد نهایی طیف خلوت می‌توان به «خلوت شخصی» و «خلوت گروهی» اشاره نمود. جهت دستیابی به حالت ایدئال خلوت بایستی میزان خلوت مطلوب و خلوت کسب شده، با هم برابر باشند. بیشتر بودن خلوت به‌دست‌آمده از خلوت مطلوب، به معنای قطع ارتباط شخص با سایرین است و به کسالت، تنهایی یا انزوای اجتماعی منجر می‌شود. اما اگر میزان خلوت به‌دست‌آمده از خلوت مطلوب کمتر باشد، یعنی فرد دارای

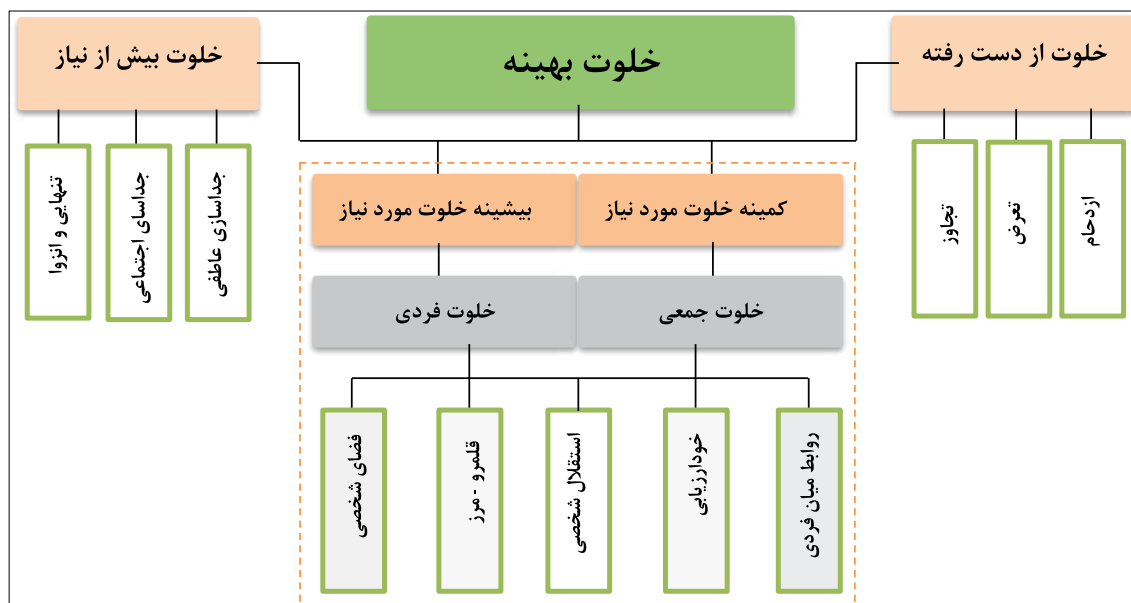
روابط اجتماعی زیادی است و دچار ازدحام است (بیرانوند، ۱۳۹۵). باتوجه به این نتایج می‌توان گفت که خلوت شامل طیف بهینه‌ای مابین انزوا و ازدحام است که خلوت کمتر از میزان مطلوب به ازدحام و خلوت بیشتر از آن به‌تنهایی می‌انجامد. از نظر وستین، خلوت در ۴ گروه دسته‌بندی می‌شود و قابل تجزیه و تحلیل است. بر اساس دیدگاه وستین، اولین نوع خلوت «تنهایی» است که فرد به‌تنهایی و در انزوا و دور از سایرین در خلوت خویش قرار می‌گیرد. دومین نوع «نزدیکی و محرمیت» است که در این حالت، جمع کوچکی از انسان‌ها (مثل یک زن و شوهر) از سایرین جدا می‌شوند تا تنها باشند. نوع سوم «گمنامی» است، یعنی فرد درون جمع قرار دارد، اما کسی او را نمی‌شناسد. از این‌رو در جمع، تنها حضور فیزیکی داشته و به دلیل تعامل سطحی با دیگران در گمنامی قرار دارد و به خلوتش لطمه‌ای وارد نمی‌شود. «توداری یا خودداری» چهارمین حالت خلوت از نظر وستین است که مانعی روحی در مقابل مزاحمت‌ها و دخالت‌های ناخواسته ایجاد می‌کند (وستین، ۱۹۷۰: ۳۲). یعنی در این حالت فرد برطبق خواست خود، سایرین را از زندگی خویش دور نگه می‌دارد (آلتمن، ۱۳۸۲: ۲۳).

خلوت فردی

این مقوله هم‌جهت با هدف اساسی خلوت می‌کوشد تا هویت فردی را تحقق بخشد. هویت فردی، بر توانایی فرد در تعیین و تعریف محدودیت‌ها و مرزهای پیرامون خود متکی است. در واقع توانایی یا شکست در نظارت بر مرز میان فرد با سایرین از فاکتورهای اساسی در دستیابی به هویت فردی بوده، زیرا انسان می‌تواند باتوجه به تعاملش با سایرین، به اطلاعات مهمی درباره خود و فردیتش دست یابد. از این‌رو، یکی از عملکردهای اساسی خلوت، نظارت بر حد میان خود و دیگران است و کمک می‌کند، اساسی‌ترین هدف خلوت برآورده شود. فضای شخصی می‌تواند، با هدف دستیابی به خلوت مطلوب و نظارت بر تعامل میان فردی استفاده شود. فضای شخصی، اغلب به‌صورت فاصله فیزیکی فرد با دیگران تعریف می‌شود (همان، ۶۱).

خلوت جمعی

این کارکرد در تعیین راهبردها و برنامه‌های فرد برای رابطه



نمودار شماره ۲: مدل مفهومی پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Figure 2: Conceptual model of research. References: Authors

ویژگی هستند (حجت، ۱۳۸۷). به طور خاص در معماری تمدن اسلامی، شاهد ایجاد مکان‌هایی با هدف تأمین خلوت درون بناهایی مانند مدرسه، خانقاه یا مسجد هستیم. در برخی از این بناها، مکان‌هایی همچون «گوشه»، «خلوت‌خانه» یا «زاویه» مشاهده می‌شود که افراد سالک و خلوت‌گزیده در آنجا به عبادت‌های خاص خود از جمله چله‌نشینی و اعتکاف می‌پردازند. خانه نیز بایستی فضاهایی را در اختیار انسان قرار دهد که فرد بتواند با خود خلوت کند و به عبادت و مراقبه و تفکر در باب خویشتن بپردازد. این امر در صورتی امکان‌پذیر است که فضای مسکونی اجازه چنین کاری را هم از لحاظ فضا (وجود گوشه یا زاویه در اتاق گوشوار یا «بالاخانه») و هم از لحاظ امکان تحقق، فراهم آورد (ارژمند و خانی، ۱۳۹۱: ۳۵). خانه‌های سنتی ایرانی، غالباً به صورت محصور و بسته طراحی شده‌اند و در آنها فضاهایی جهت خلوت خصوصی افراد و همچنین ارتباط فرد با سایرین در نظر گرفته شده است. اتاق‌ها پیرامون حیاط قرار داشتند و دسترسی آن‌ها از طریق ارتباط غیرمستقیم و به واسطه پله‌ها و راهروها با حیاط برقرار بود (فرخ‌پار، ۱۳۹۲). سردر ورودی، هشتی، دالان و حیاط در خانه‌های سنتی ایرانی موجب ایجاد سلسله‌مراتب در حین ورود به خانه (از بیرون به درون) می‌شوند. در این خانه‌ها، طراحی فضای ورودی بسیار حائز اهمیت است، زیرا از ورود ناگهانی افراد به خانه جلوگیری نموده، تادید مستقیم از بیرون به درون خانه وجود نداشته باشد (بانی مسعود، ۱۳۸۰: ۱۱۵).

با دیگران و ارزیابی ارتباط شخص با سایرین، دارای جایگاه برجسته‌ای است. یکی از نمونه‌های ارتباط متقابل فرد با دیگران، در روابط شغلی افراد ظاهر می‌گردد. از نظر شوارتز (۱۹۶۸) خلوت می‌تواند به تداوم ارتباط رئیس و کارکنان کمک کند. مدیران و مسئولین بالادستی، عمدتاً حق تجاوز به خلوت کارکنان را دارند، اما عکس این امر صادق نیست. نوع روابطی که فرد با دیگران دارد، یکی از عملکردهای اساسی خلوت است. در واقع سازوکارهای خلوت، بر روابط متقابل فرد با دیگران نظارت داشته و باعث گسترش روابط با سایرین و طرح برنامه و نقشه در ارتباط با دیگران می‌شود (همان: ۵۹).

خلوت در هر لحظه از زمان، حالت بهینه‌ای دارد. به عبارت دیگر، درجه‌ای بهینه از دسترس بودن مطلوب فرد برای تعامل او با دیگران وجود دارد. انحراف از آن به تعامل بیشتر یا کمتر از حد فرد با دیگران می‌انجامد و حالتی نامطلوب ایجاد می‌کند (همان: ۱۴).

مدل مفهومی پژوهش، شامل طیف خلوت، از خلوت جمعی تا فردی (خلوت از دست‌رفته، خلوت کمینه، خلوت بیشینه، خلوت بیش از نیاز) در نمودار شماره ۲ آمده است.

خلوت در معماری سنتی

خانه باید امکانی فراهم آورد که فرد در آن رابطه‌ی درستی با خود برقرار کند، اما متأسفانه اغلب خانه‌های امروزی فاقد چنین

جدول شماره ۳: بررسی تطبیق خلوت فردی تا جمعی در خانه‌های سنتی و معاصر. منبع: نگارندگان
Table 3: A study of the application of individual to collective privacy in traditional and contemporary homes. Source: Authors

وضعیت خلوت	انواع قلمرو	انواع اتاق در نمونه موردی سنتی	سیر خلوت در نمونه سنتی	انواع اتاق در نمونه موردی معاصر	سیر خلوت در نمونه معاصر
برخوردار از خلوت فردی	قلمرو خصوصی	پستو (اتاقی بدون روزن دارای جامه‌دان و گنجی)	فضای شخصی	اتاق خواب	فضای شخصی
		گوشوار (بالا خانه‌های دو طرف تالار، فضایی با ارتفاع کم با کاربری خواب، کار، خلوت و کتابخانه)	روابط میان فردی	اتاق خواب	فضای شخصی
		اتاق سه‌دری (اتاق خواب خانه)	فضای شخصی	اتاق خواب	فضای شخصی
		---	---	اتاق کار	فضای شخصی
		اتاق انبار (محل نگهداری وسایل)	انزوا	انباری	انزوا
برخوردار از خلوت جمعی	قلمرو نیمه خصوصی	اتاق پنج‌دری (اتاق مهمان و دارای شاه‌نشین بوده است)	روابط میان فردی	نشیمن	روابط میان فردی
	قلمرو نیمه عمومی	مطبخ (آشپزخانه فعلی خانه)	فضای شخصی	آشپزخانه	روابط میان فردی
		اتاق هفت دری (اتاق پذیرایی مهمان)	روابط میان فردی	پذیرایی	روابط میان فردی
		میان‌سرا (بخش روباز خانه که اتاق‌های گوناگون در گرداگرد آن ساخته شده و رو به آن باز می‌شده‌اند)	روابط میان فردی	حیات	روابط میان فردی
		ایوان (فصل مشترک بین دو فضای باز و بسته)	روابط میان فردی	بالکن	روابط میان فردی
		هشتی ورودی (فضای میانجی درون و بیرون ساختمان)	ازدحام	ورودی خانه	ازدحام
		پیشگاه (در برابر سردر قرار دارد و دارای دو سکو است)	ازدحام	---	---

ایجاد می‌کنند؛ بنابراین می‌توان اظهار نمود که خلوت جمعی در خانه‌های ماقبل مدرن بسیار حائز اهمیت بوده، اما فرصت و امکان ایجاد خلوت شخصی برای اعضای خانواده، در این خانه‌ها نادیده گرفته شده است. از منظر گیفورد «تنها بودن در یک فضای نوعی خلوت به شمار می‌آید» (گیفورد، ۱۳۷۸: ۷۰) و در صورت عدم توجه به آن در طولانی مدت به از بین رفتن هویت فردی یا عزت نفس منجر شود (آلتن، ۱۳۸۲: ۶۱).

خلوت در معماری معاصر

«خلوت فردی» موضوعی است که در معماری معاصر

۲۸۹. هنگامی که ساکنان خانه به‌دور از جهان بیرون، دور هم جمع می‌شوند «خلوت جمعی» ایجاد می‌شود. گیفورد تأکید می‌کند که «همنشینی نیز نوعی از روند خلوت‌گزینی است» (گیفورد، ۱۳۷۸: ۷۰). در حیات خانه‌های سنتی، خلوت جمعی از طریق گرد هم زیستن چند خانواده که اغلب با یکدیگر نسبت خانوادگی داشتند یا اعضای یک خانواده با هم، محقق می‌شد. در این خلوت، انسان‌ها با افراد بیرون از خانه، بیگانه اما با افراد درون خانه، محرم هستند. علاوه بر حیات، فضاهایی همچون ایوان، تالار نیز مکانی برای جمع شدن افراد خانواده بوده‌اند و برای اعضای خانه قلمرویی جهت تحقق «کاراکتر جمعی»

است (بانی مسعود، ۱۳۸۰: ۲۸۹). کوپرمارکوس در پژوهشی با عنوان «خانه نماد خویشتن» بعد روان شناختی خانه و قلمرو گرینی را در طراحی داخلی یکی از مجتمع های شهری تحلیل نموده است: «طراحی اتاق خواب به عنوان بخش خصوصی ساختمان، به نحوی گیر و گیر و شخصی انجام شده، طوری که در مخاطب حس تعلق ایجاد می نماید. درحالی که طراحی اتاق نشیمن به عنوان قلمرو جمعی برای شخصیت های متفاوت آرایش ساده ای داشت، زیرا در نظر گرفتن نیاز و سلیقه چند نفر با خویشتن متفاوت بسیار دشوار است (مارکوس، ۱۳۸۲: ۹۴). در فضای جمعی خانه به دلیل حضور افراد مختلف، ظهور و شکوفایی خویشتن افراد مشکل است و هویت افراد صرفاً در فضای فردی آن ها می تواند بروز یابد (خامنه زاده، ۱۳۹۶: ۳۸). در جدول شماره ۳ خلوت فردی تا جمعی در خانه های سنتی و معاصر به صورت تطبیقی مورد مقایسه قرار گرفته اند.

نمونه موردی: خانه داروغه مشهد

به فرمان یوسف خان هراتی (داروغه مشهد)، خانه داروغه در اواخر دوره قاجار به صورت دو اشکوب همکف و اول ساخته شده است (تصویر شماره ۱). خانه داروغه از نظر فرم و شکل معماری به شیوه مرسوم خانه های تاریخی ایران (سه طرف ساخت) بنا شده است عناصر معماری این بنا، به خصوص تزئینات و طرح تراس پله های دوطرفه از معماری روسی الگوبرداری شده است. در سال ۱۳۸۱ این اثر، به عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسید (اسماعیلی و شکوری، ۱۳۹۴: ۷). در ابتدای ورودی این خانه پیشگاه قرار دارد. در مقابل سردر، دو



تصویر ۲: میان سرا و نمائ دو اشکوبه خانه داروغه. مأخذ: مریم مجتبوی، ۱۳۹۹.
Figure 2: The mezzanine and the view of the two floors of the drug house. Source: Maryam Mojtavavi, 1399.

خانه های ایرانی با تقلید از تحولات معماری مدرن غربی، اهمیت و تحقق یافته است. در این دوره به هریک از اعضای خانواده، فضاهای فردی اختصاص یافته و این امر موجب ارتقاء هویت فردی شده است. اما با یکپارچه سازی فضاهای خلوت جمعی، تنوع و قوام آن ها از بین رفته است و در معماری معاصر، فضاهایی همچون پذیرایی، اتاق نشیمن و حتی آشپزخانه، به عنوان یک اتاق یا فضای خصوصی از جداسازی و تفکیک لازم برخوردار نیستند (قاسم زاده، ۱۳۸۹: ۷). بعد از جنگ جهانی دوم در دنیای غرب، فضاهای عمومی و خصوصی به هم نزدیک تر شدند؛ بنابراین فضاهای واسط بین فضای بیرون و درون خانه، یا همان فضاهای بینابینی در خانه ها از بین رفته است. از طرفی، با طراحی اتاق های شخصی برای هر فرد، جداسازی اتاق فرزندان از پدر و مادر و سپس جدایی اتاق های فرزندان از یکدیگر، بین افراد خانواده نیز مرزی ایجاد شده است؛ بنابراین گرچه در این نوع معماری، فضای بینابینی از بین رفته و سالن پذیرایی و مهمان خانه و حتی آشپزخانه به هم نزدیک شده و حتی درهم ادغام شده اند، اما فضای خصوصی افراد خانواده به صورت فردی مدنظر قرار گرفته



تصویر ۱: پیشگاه و سکوی پاخره. مأخذ: کیمیا اسدی، ۱۴۰۰.
Figure 1: Front and foot platform. Source: Kimia Asadi, 1400.



تصویر ۴: مطبخ. مأخذ: کیمیا اسدی، ۱۴۰۰.
Figure 4: Kitchen. Source: Kimia Asadi, 1400.



تصویر ۳: زمستان نشین. مأخذ: مریم مجتبوی، ۱۳۹۹.
Figure 3: Winter dwelling. Source: Maryam Mojtavavi, 1399.

و نمی‌توان به یکباره وارد اندرون خانه شد. هشتی این خانه به صورت چهارگوش و بعد از پیشگاه قرار دارد. پس از فضای هشتی، بخش روباز و بی آسمانه خانه یعنی میان سرا واقع است که در میان سرا جای داشته و اتاق‌های گوناگون پیرامون آن قرار گرفته و رو به آن باز می‌شده‌اند (همان: ۱۳) (تصویر شماره ۲).

زمستان نشین (تصویر شماره ۳) و مطبخ در جبهه شرقی این خانه واقع شده‌اند و با توجه به اینکه آفتاب مایل زمستان به آن می‌تابد، از گرمای بیشتری برخوردار است (قبادیان، ۱۳۸۹). در فرهنگ دهخدا مطبخ به معنای جای پختن، آشپزخانه و جایی که در آن طعام طبخ می‌کنند یاد شده است (لغت‌نامه دهخدا) (تصویر شماره ۴).

جبهه شمالی مخصوص خدمات و رفت و آمد خدمه بوده و دارای فضاهایی مثل آب‌انبار است (تصویر شماره ۵). در جبهه غربی این بنا اتاق پنج‌دري و اتاق بادگیر جای گرفته که اتاق

سکو در دو طرف پیشگاه خانه، تحت عنوان پاخره قرار دارند. اگر کسی، صرفاً با صاحب خانه کار داشت و لزومی به ورود به خانه نبود، در همان مکان پیشگاه می‌نشست و برخی اوقات نیز از سکوها برای سوار شدن به پشت چهارپایان استفاده می‌کردند (پیرنیا، ۱۳۸۷) (تصویر شماره ۱).

پس از پیشگاه هشتی قرار دارد. هشتی، فضایی مابین بیرون و درون خانه است، زیرا فضای درون خانه حریم دارد



تصویر ۵: آب‌انبار. مأخذ: مریم مجتبوی، ۱۳۹۹.
Figure 5: Water storage. Source: Maryam Mojtavavi, 1399.



تصویر ۶: پنج‌دري. مأخذ: کیمیا اسدی، ۱۴۰۰.
Figure 6: Panjdari. Source: Kimia Asadi, 1400.



تصویر شماره ۸: حیاط مرکزی واقع در پروژه.. مآخذ: افشین خسرویان، ۱۳۹۸.

Figure 8: The central courtyard of the project.

References: Afshin Khosravian, 1398.



تصویر ۹: حیاط مرکزی واقع در پروژه.. مآخذ: افشین خسرویان، ۱۳۹۸.

Figure 9: Central courtyard located in the project.

References: Afshin Khosravian, 1398.

در خصوص شناسایی طیف خلوت فردی تا خلوت جمعی، ابتدا مدل مفهومی این پژوهش تدوین گشت. سپس در گام بعدی نحوه شکل‌گیری خلوت فردی تا خلوت جمعی در خانه‌های سنتی و معاصر مورد بررسی قرار گرفت و در گام آخر



تصویر ۷: نمای کلی خانه پدر و دختر. مآخذ: افشین خسرویان، ۱۳۹۸.

Figure 7: Overview of father and daughter house

References: Afshin Khosravian, 1398.

پنج‌دری به عنوان اتاق نشیمن یا مهمان‌خانه مورد استفاده قرار می‌گرفته است (پیرنیا، ۱۳۸۷) (تصویر شماره ۶).

خانه پدر و دختر:

این خانه در سال ۱۳۹۸ در زمینی به مساحت ۵۰۰ مترمربع و در دو طبقه ساخته شده است (تصویر شماره ۷). نیاز کارفرما در این پروژه به یک واحد مسکونی دوبلکس ساده بوده است که قابلیت تفکیک ملایمی با فرزند دختر ایشان را در آینده داشته باشد و طبقه فوقانی به فرزندوی اختصاص یابد. علاوه بر خانه دو طبقه، یک حیاط مرکزی دوبلکس حال و هوای پروژه را بهتر نموده است (تصویر شماره ۹). این دو حیاط از طریق یک پله کم عرض و صمیمی فضای باز همسایگی مناسبی را برای پدر و دختر ایجاد نموده‌اند (تصویر شماره ۸) (۱). خسرویان، مصاحبه شخصی، ۱۵ خرداد ۱۴۰۰.

یافته‌های پژوهش

با توجه به اهداف تحقیق و مطالعات اسنادی صورت گرفته

نیز، بر مبنای مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های انجام شده به بررسی تطبیقی انواع خلوت (خلوت بیش از نیاز، خلوت فردی، خلوت جمعی و خلوت ازدست‌رفته) در نمونه‌های مورد بررسی (خانه داروغه و خانه پدر و دختر)، پرداخته شد که نتایج این تحلیل‌ها در قالب جدول شماره ۴ ارائه شده است.

تحلیل‌ها نشان می‌دهد، در خانه‌های سنتی ایرانی فضاهای متنوعی جهت حضور اعضای خانواده در کنار یکدیگر یا انجام یک فعالیت در جمع سایر افراد وجود داشته است، وجود این فضاها به گسترش روابط میان فردی و همچنین خودارزیابی افراد کمک می‌کند. ویژگی‌ها و خصوصیات این فضاها از جمله: ابعاد، محل استقرار و حتی تعداد بازشوهای آن‌ها نشان‌دهنده آن است که این فضاها جهت فعالیت‌های جمعی طراحی شده‌اند؛ در مقابل، در این خانه‌ها تعداد فضاهایی که مختص به خلوت فردی اعضای خانه باشد، بسیار اندک است. در سوی دیگر در خانه‌های معاصر، تنوع فضاهای جمعی کاهش یافته و این فضاها در بسیاری موارد حذف یا در هم ادغام شده‌اند؛ اما در مقابل، در اغلب این خانه‌ها موضوع اختصاص فضا برای خلوت فردی افراد خانواده به خوبی مورد توجه قرار گرفته است که این وجود این فضاها به داشتن قلمرو و مرز شخصی افراد و استقلال شخصی آن‌ها کمک می‌کند. می‌توان به عنوان مثال به اتاق والدین و اتاق‌های مجزای فرزندان اشاره نمود.

نتیجه‌گیری

در گام اول این پژوهش به مطالعه و بررسی طیف خلوت در فضای مسکونی سنتی و معاصر پرداخته شده است و یافته‌ها نشان می‌دهد: هر فرد در زندگی خود نیازمند وجود قلمرو شخصی برای دستیابی به آرامش و امنیت است. در علم روان‌شناسی محیط، خلوت فقط به معنی تنها بودن نیست، بلکه فرایندی است که در طی آن فرد رابطه خود را با فرد یا جمعی از افراد تنظیم می‌کند. در واقع می‌توان خلوت را مکانیزم نظارت بر فواصل بین شخصی نامید. خلوت مطلوب، برقراری تعادل در میزان و نحوه ارتباط با دیگران است و در حد فاصل انزوای اجتماعی (خلوت بیش از خلوت مطلوب) و ازدحام (خلوت کسب شده کمتر از خلوت مطلوب) قرار دارد؛ بنابراین در یک سوی طیف خلوت، خلوت فردی و در سوی دیگر آن خلوت جمعی قرار دارد در حالی که هر دو متعلق به یک ماهیت واحد هستند. توجه به یکی از

جنبه‌های خلوت به تنهایی فضاهایی را به وجود می‌آورد که اعضای خانواده یا به علت عدم وجود خلوت فردی، حریم شخصی خود را از دست خواهند داد و یا به علت عدم وجود خلوت جمعی شرایط لازم برای تعاملات اجتماعی و دور هم بودن را ندارند. با توجه به مباحث مطرح شده در خانه‌های سنتی به هر فرد از اعضای خانواده، اتاقی شخصی اختصاص داده نمی‌شد و به دلیل نحوه طراحی فضا، تعداد بازشوها و ورودی‌های هر اتاق زیاد بوده و این موضوع موجب کاهش و از بین رفتن خلوت فردی می‌شده است؛ همچنین در خانه‌های معاصر با از بین رفتن بعضی از فضاها و همچنین شخصی‌سازی فضاها خلوت جمعی از بین رفته و گرایش به جمع شدن دور هم در فضای جمعی وجود ندارد.

در گام بعد از طریق مطالعات میدانی به بررسی نمونه‌های موردی (خانه داروغه و خانه پدر و دختر) پرداخته شده و تحقق خلوت فردی و خلوت جمعی در نمونه‌ای از دو گروه خانه‌های سنتی و خانه‌های معاصر ایران مورد مطالعه قرار گرفته است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد در نمونه موردی خانه سنتی (خانه داروغه)؛ سرداب دارای خلوت بیش از نیاز است که باعث به وجود آمدن انزوا، تنهایی و بی‌حوصلگی در این فضای می‌شود؛ مطبخ و سرویس بهداشتی دارای خلوت فردی هستند که باعث به وجود آمدن فضایی شخصی و قلمرو مشخص است؛ میان‌سرا، زمستان‌نشین، بادگیر و پنج‌دري دارای خلوت جمعی هستند که باعث گسترش روابط میان فردی با دیگر اعضای خانواده و ارزیابی خود در جمع دیگران می‌شود؛ هشتی و پیشگاه دارای خلوت ازدست‌رفته هستند که باعث به وجود آمدن حس ازدحام، تعرض و تجاوز به خلوت سایرین می‌شود. در نمونه موردی خانه معاصر (خانه پدر و دختر)؛ انبار دارای خلوت بیش از نیاز است که باعث به وجود آمدن انزوا، تنهایی و بی‌حوصلگی می‌شود؛ اتاق خواب، اتاق والدین و سرویس بهداشتی دارای خلوت فردی هستند که باعث به وجود آمدن قلمرو-مرز، استقلال شخصی و فضای شخصی است؛ حیاط، آشپزخانه و پذیرایی دارای خلوت جمعی که باعث گسترش روابط با سایر اعضای خانواده می‌شود؛ راهرو و فیلتر ورودی دارای خلوت ازدست‌رفته هستند که باعث ازدحام، تجاوز و تعرض به خلوت اعضای خانواده می‌شود.

جدول شماره ۴: یافته‌های پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

Table 4: Research Findings. Source: Authors.

انواع خلوت	فضا در خانه سنتی	سیر خلوت	پلان خانه سنتی	فضا در خانه معاصر	سیر خلوت	پلان در خانه معاصر
خلوت بیش از نیاز	سرداب: استفاده به عنوان انبار	انزوا		انبار: محلی برای نگهداری وسایل	انزوا	
خلوت فردی	مطبخ: محلی برای پخت و پز توسط خدمه	فضای شخصی		اتاق خواب: به علت داشتن مخاطب مخصوص به خود	فضای شخصی	
	-----	----	-----	اتاق مستر: به علت داشتن مخاطب مخصوص و وجود سرویس بهداشتی در این اتاق	فضای شخصی	
	سرویس بهداشتی: جهت حفظ حریم شخصی افراد خانواده	قلمرو-مرز		سرویس بهداشتی: جهت حفظ حریم شخصی افراد خانواده	قلمرو-مرز	
	میان سرا: به علت ارتباط دادن فضاها با یکدیگر و سرسبز بودن	روابط میان فردی		حیات: به علت سرسبز بودن و فضایی برای اجتماعات خانوادگی	روابط میان فردی	
خلوت جمعی	زمستان نشین: به علت خصوصیتی مانند آفتاب گیر بودن، کوتاه بودن سقف‌ها، وجود شومینه	روابط میان فردی		آشپزخانه: محلی برای پخت و پز و صرف غذا در خانواده امروزی	روابط میان فردی	
	بادگیر (اتاق خواب): انتقال هوای گرم از طریق مکش به بیرون و جایگزین کردن هوای مطبوع و خنک	روابط میان فردی		-----	----	-----
	پنج‌دری: محل پذیرایی مهمانان و دید به حیاط	روابط میان فردی		پذیرایی: محل پذیرایی از مهمانان	روابط میان فردی	
	هشتی: به علت میاجی بودن بیرون و درون خانه	ازدحام		راهرو: ارتباط دهنده فضاهای خانه	ازدحام	
خلوت از دست رفته	پیشگاه: به علت وجود فضای استراحت برای عابرین	ازدحام		فیلترورودی: محل مکث مهمانان و اعضای خانواده و دارای کفش کن	ازدحام	

- 1-Moore
- 2-John Ruskin
- 3-Robert Gifford
- 4- Norberg-Shulz, Christian
- 5-Tadao Ando
- 6- Miyawaki
- 7- Schwartz
- 8- Westin
- 9- Forgas Joseph
- 10- Simmel
- 11- Chapin
- 12- Bates
- 13- Jourard
- 14- Shils
- 15- Ittelson, Proshansky, Rivlin
- 16- Rapoport
- 17- Becker
- 18- Altman

منابع

- آلتمن، ایروین، (۱۳۸۲)، محیط و رفتار اجتماعی: خلوت، فضای شخصی، قلمرو و ازدحام، ترجمه علی نمازیان، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.
- ارژمند، محمود؛ خانی، سمیه، (۱۳۹۱)، نقش خلوت در معماری خانه ایرانی، فصلنامه شهر ایرانی اسلامی، دوره ۲، شماره ۷.
- اسماعیلی، سیده ناهید؛ شکوری، رضا، (۱۳۹۴)، بررسی هویت فرهنگی مسکن در مشهد در دو نمونه موردی: خانه تاریخی (داروغه) و (امیری)، سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری.
- امینی، ندا؛ نوروزیان‌پور، هیرید، (۱۳۹۳)، خلوت و محرمیت شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو مفهوم در معماری و شهرسازی، فصلنامه شهر ایرانی اسلامی، شماره ۱۵.
- اهری، زهرا؛ حبیبی، سید محسن؛ خسرو خاور، فرهاد؛ ارجمندنیا، اصغر، (۱۳۶۷)، مسکن حد اقل، تهران: مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن وزارت مسکن و شهرسازی.
- بانی مسعود، امیر، (۱۳۸۰)، معماری معاصر ایران، نشر هنر معماری قرن.
- بمانیان، محمدرضا؛ زندی، مسلم، (۱۳۹۶)، مسکن ایرانی و سبک زندگی، انتشارات اول و آخر.
- بهشتی، سید محمد، (۱۳۸۶)، خانه و فرهنگ ایرانی، فصلنامه آبادی، شماره ۵۵.
- بیرانوند، لیلا، (۱۳۹۵)، تجلی مفهوم خلوت در خانه‌های ایرانی، انتشارات راه دکتري.
- بیگدلی، حامد؛ باقری، محمد؛ اسدی، فرخ، (۱۳۹۷)، بررسی نقش خلوت در معماری خانه‌های سنتی، فصلنامه معماری‌شناسی، دوره ۱، شماره ۴.
- پیرنیا، محمد کریم، (۱۳۸۷)، معماری ایرانی، انتشارات سروش دانش.
- حجت، مهدی، (۱۳۸۷)، مجموعه گفتارهایی درباره خانه، مرکز هنر پژوهی نقش جهان.
- چرمایف، سرچ؛ الکساندر، کریستوفر، (۱۳۷۶)، عرصه‌های زندگی جمعی و زندگی خصوصی: به جانب یک معماری انسانی، ترجمه منوچهر مزینی، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

خامنه زاده، حنا، (۱۳۹۶)، مفهوم خلوت و چگونگی تحقق آن در زیست-جهان خانه ایرانی مطالعه تطبیقی آن در خانه ایرانی ماقبل مدرن و خانه مدرن ایرانی، مجله باغ نظر، سال چهاردهم، شماره ۴۹.

خسروی، افشین، (۱۴۰۰ خرداد)، مصاحبه شخصی.

خوشفر، غلامرضا، (۱۳۷۵)، کاربرد شاخص های اجتماعی در توسعه مسکن، نشریه مسکن و انقلاب.

راپاپورت، آموس، (۱۳۸۴)، معنی محیط ساخته شده: رویکردی در ارتباط غیرکلامی، ترجمه فرح حبیب، انتشارات شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری.

شولتز، کریستین، نوربرگ، (۱۳۸۴)، مفهوم سکونت به سوی معماری تمثیلی، ترجمه امیریاراحمدی، تهران: نشر آگه.

فرخیار، حسین، (۱۳۹۲)، صد خانه صد پلان (ویژگی های معماری خانه های قدیمی در بافت های تاریخی (اقلیم گرم و خشک))، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان.

فرگاس، جوزف، (۱۹۴۷)، روانشناسی تعامل اجتماعی: رفتار میان فردی، ترجمه خشایار بیگی و مهرداد فیروز بخت، ۱۳۷۳، ابجد، تهران.

قاسم زاده، مسعود، (۱۳۸۹)، جایگاه پایه ای اتاق در طراحی مسکن، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۱.

قبادیان، وحید، (۱۳۸۹)، بررسی اقلیمی ابنیه سنتی ایران، موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

قرآن کریم، سوره نحل، آیه ۴۰ و آیه ۸۰.

گیفورد، رابرت، (۱۳۷۸ الف)، روانشناسی محیط های مسکونی، ترجمه وحید قبادیان، نشریه معماری و فرهنگ، شماره ۲.

گیفورد، رابرت، (۱۳۷۸ ب)، حریم خصوصی (نهان خواهی)، ترجمه اکبر سرداری زوز، نشریه معماری و فرهنگ، شماره ۸.

لنگ، جان، (۱۳۹۴)، آفرینش نظریه معماری (نقش علوم رفتاری در طراحی محیط)، ترجمه علیرضا عینی فر، انتشارات دانشگاه تهران.

مارکوس، کلر کوپر، (۱۳۸۲)، خانه به مثابه نماد خویشتن، ترجمه احد علیقلیان، فصلنامه خیال، شماره ۵.

مسائلی، صدیقه، (۱۳۸۷)، نقشه پنهان به مثابه دست آورد باورهای دینی در مسکن سنتی کویری ایران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۷، ۲۷-۳۸.

میاواکی، مایومی، (۱۳۷۶)، ده پرسش از هشت معمار، ترجمه مهندسین مشاور جودت و همکاران، نشر خاک.

ترقی، محمدعلی، (۱۳۵۹)، فرهنگ خیام عربی-فارسی، ناشر کتابفروشی خیام، چاپ نهم، تهران.

نصیری، نگار، (۱۳۸۸)، مطالعه تطبیقی مفهوم خلوت در خانه درونگرایی ایرانی و خانه برونگرایی غربی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۹.

- Bates, A. (1964), *Privacy- A useful concept? Social forces*, Vol. 42, 432.
- Becker, F. d. (1973). *Study of spatial markers. Journal of personality and Social Psychology*. 26 (3), 439-445.
- Chapin, F. S. (1951). Some housing factors related to mental hygiene. *Journal of Social Issues*, 7, 164-171.
- Ittelson, W. h., Proshansky, H. M., & Rivlin, L. G. (1970). A study of bedroom use on two psychiatric wards. *Hospital and Community Psychiatry*, 21 (6), 177-180.
- Jurard, S. M. (1966), An exploratory study of body accessibility. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 5, 221-231.
- Moore, Charles. (1974), *The Place of House*, USA, University of California Press, California.
- Rapoport, A. (1972), *Some perspectives on human use and organization of space*. Paper presented at Australian association of social anthropologists, Melbourne, Australia.
- Schwarz, D. (1968). The social psychology of privacy. *American Journal of Sociology*, 73, 741-752.
- Shils, E. (1966), *Privacy: Its constitution and vicissitudes*. Law and Contemporary Problems, 31, 281-305.
- Simmel, G. (1950): *The Secret and the Secret Society*. In: Wolff, K. H. (Ed.), *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press of Glencoe, 307-376.
- Westin, A. (1970), *A privacy and freedom*, New York: Atheneum.



Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



انستیتو علمی و پژوهشی
فردوس خوارزمی مشهد

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 2 | No. 5 | Summer 2021

A Study of the Visual Composition of the Steel Window Inscriptions of the Timurid Period of Astan Quds Razavi Museum
Sahar Eskandari Sani

A Study of Luxury in Umayyad Art in Damascus and Andalusia
Abolghasem Dadvar | Elham Akbari

Explaining the Visual Perception Process in Herat School Painting with an Approach to Gestalt Psychology
(Case Study: Three Paintings from Baysanghar Shahnameh)
Farnoosh Shamili | Jafar Mohamadzadeh | Fatemeh Ghafoorifar

The Role of Cinema in Informing the Audience about Jeffrey Young's Schemes Based on the Analysis of the Female Character in the Suffocation Movie
Afruz Keshavarz | Hossein Ardalani

Analysis of Visual Elements of Iranian Carpets in Video Reading Sheikh Safi Carpet
(Los Angeles Museum)
Maryam Motafakker azad | Mohammad Khazaei

A Comparative Comparison of Individual to Collective Privacy in Traditional and Contemporary Housing
(Case Study: Darogheh House and Father and Daughter House in Mashhad)
Seyedeh Maryam Mojtavavi | Kimia Asadi

