

فردوس هنر

www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317

Online ISSN2717-2775

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

پیاپی ۱۳۸۹ | شماره ۲ | پاییز ۱۳۹۹



• تأثیر حضور شرکت زیگنر بر طرح، نقش و رنگ در قالی‌های ایران از دوره قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم
سحر ایلخان، محمدتقی آشوری

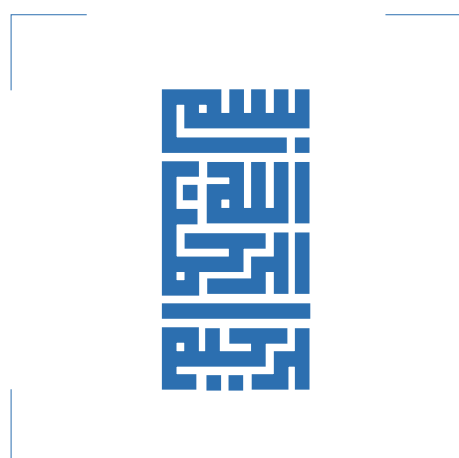
• مطالعه فرم و آرایه‌ها در آبریزهای دسته اناری سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری در خراسان بزرگ
زهرا رادهاجمالیان، مهدی صحرانگرد

• تحلیل فرایند کتاب‌آرایی نسخه هفت‌اورنگ جامی محفوظ در مجموعه قریر (معروف به جامی قریر)
زیب صفریان، سحر چنگیز

• بررسی عوامل مؤثر بر ایجاد و ارتقاء دلبستگی به مکان در کتابخانه‌های عمومی ایران
سیده مریم محتوی، مهسا نامدار فیض‌آبادی، حامد آزادیون

• بررسی تطبیقی تکنیک جووکار و خاتم‌کاری در صندوق قبر شاه اسماعیل اول صفوی
زیب مرادیان قوجه بگلو، ولی حوادتی آذر، امید شیخ بگلو

• تبیین مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی در محیط شهری (مطالعه موردی: اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی)
جواد تکنونام، شهریار شکریور، رضا افهمی



تأثیر حضور شرکت زیگلر بر کیفیت (طرح، نقش و رنگ) در قالی‌های ایران از دوره قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم	۱۰
مطالعه فرم و آرایه‌ها در آبریزهای دسته اناری سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری در خراسان بزرگ	۴۸
تحلیل فرایند کتاب‌آرایی نسخه هفت‌اورنگ جامی محفوظ در مجموعه فریر	۶۲
بررسی عوامل مؤثر بر ایجاد و ارتقاء دلبستگی به مکان در کتابخانه‌های عمومی ایران	۸۲
بررسی تطبیقی تکنیک جووک‌کاری و خاتم‌کاری در صندوق قبر شاه اسماعیل اول صفوی	۱۰۸
تبیین مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی در محیط شهری	۱۳۲

Contents

The Ziegler Company's influence on Persian carpets' patterns, designs and colors from late Qajar Era until the end of the World War the second	11
Study of forms and arrays in pomegranate ewers of the third to seventh centuries AH in Greater Khorasan	49
Analysis the process of book arts in the Haft Awrang Manuscript	63
Investigating the factors influencing the creation and promotion of place attachment in public libraries of Iran	83
A comparative study of Jovak and inlay's technique in the tomb of Shah Esmaeel Safavi	109
Explaining Design Method model of Cultural-Historical Infographic in Urban	133

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعه موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت‌شده 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 ذکرشده 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 به‌صورت 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 تیتروتنظیم 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 انجام‌شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شده مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در

پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقالهٔ 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 پیشینهٔ تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طورکلی 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 منافعی 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 صادقانهٔ نتایج تأثیر بگذارد.) **پی‌نوشت‌ها:** توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوته‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخهٔ فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوهٔ ارجاع‌دهی درونِ 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 ماخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۱-۳. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

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

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

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و 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.
- تیتَر جداول 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 پیش بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی 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).

۱-۴. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به‌صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.

- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.

- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.

- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.

- چکیده فارسی بیش از 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 (به‌جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبهٔ علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛

۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسندهٔ مسئول مقاله؛

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شمارهٔ مربوط نام‌گذاری و با فرمت PEG|و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به‌صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها حتماً به‌صورت 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 اندازهٔ ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانهٔ (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 درهرصورت 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 (درصورتی‌که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می‌شود علاوه بر نویسندهٔ 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 ذکرشده آماده شده باشند و به‌طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. درصورتی‌که 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 درخواست‌شده

• مشخصات نویسندگان

• فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)

• نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامهٔ نویسندگان برای انتشار اثر)

• تصویر

• جدول

به نام خدا

یکی از هدف‌های «فردوس هنر»، توسعه بنیان‌های نظری و ترویج شیوه‌های نوین آموزش هنر است. اگر تدریس و آموزش، در همه کارهای آموزش دادنی، هنر فرض شود، آموزش هنر، تجلی این هنر در «پرورش هنر» است. چون درآمیختگی کارور و کار در هیچ فعالیت دیگر بشری به‌قدر هنرمند و هنر به چشم نمی‌خورد، آموزش هنر، فقط به آموزش هنرمند محدود نیست؛ پرورش هنر با آموزش هنرمند یکی است.

نخستین پرده نمایش زندگی نوع بشر، «هنر» است آنجا که آفریدگار به سرپنجه یکتای هنرآفرینی خود، زیباترین هنرهای هستی را به دنیا می‌فرستد. هنر، بدون وجود این آفریده‌ها منحصر به آفرینش‌گر می‌بود. هرچند آفریدگار، هنر خود در آفریدن انسان به منزله زیباترین هنرهای خود را به رخ کشید اما همچنان بخشنده و مهربان، زیبایی را در انحصار خود نگرفت و قوهٔ فهم و خلق آن را به انسان نیز هدیه داد. آنچه به همراه آفرینش انسان به دنیا آمده است، قوهٔ این فهم و داشتن ثروت آفریدنِ آن است که خودکار و به پیروی از طبیعت، در وی تجلی پیدا نمی‌کرد. «قوه» فهم و خلق هنر، چونان هسته آماده شکفتن و ثمر دادنی است که جز در بستر آماده شده‌ای از خاک و آب و نور و هوا عقیم می‌ماند و اسارت در پوسته خود را تا قیامت بر دوش خسران خویش می‌کشد. انسان، با همه عظمت قوه آفرینش‌گری که در فطرتش نهفته است، بدون آموزش مؤثری که بتواند به شکوفا شدن هسته کمک کند، خسارت‌دیده‌ترین آفریده هستی خواهد بود. آموزش به وی در انسان شدن و آموزش هنر به زیباتر شدن این انسان شدن کمک می‌کند.

آموزش هنر، فقط آموختن نحوه خلق اثر هنری نیست که پیش از هر چیز آموختن چگونگی آفرینش خود و متجلی ساختن خویشتن به شکل و با نمودِ «اثر» است. هنرمند با خلق هر اثر، از نو آفریده می‌شود و به تکثیر خویشتن دست می‌زند؛ پروردگار فقط به هنرمند این موهبت و این رخصت را داده است. ازاین‌رو معلمِ هنر از طریق آموزش، در زیبایی آفرینش با آفریدگار هستی، همراهی می‌کند. آموزش هنر، به جز اثرگذاری بر خلق زیبایی، در فرایند خود، آثار بی‌شمار دیگری نیز به همراه دارد که برخی از آنها عبارت‌اند از: بهبود تفکر واگرا و توسعه خلاقیت، پرورش تخیل، رشد مهارت‌های حسی-حرکتی، بهبود مهارت‌های تصمیم‌گیری و حل مسئله، توسعه مهارت‌های اجتماعی، و برخورد صلح‌آمیز با جهان، با انسان و با طبیعت. فردوس هنر امیدوار است که بتواند در توسعه علمی آموزش هنر، به‌عنوان تنها فصلنامه تخصصی در ایران، مؤثر باشد.

سردبیر: محمدرضا آهنچیان

The Ziegler Company's influence on Persian carpets' patterns, designs and colors from late Qajar Era until the end of the World War the second

Sahar Ilkhan*¹

1.M. A. of Art Research, Department of Art Research, Tehran University of Art, Tehran, Iran

Dr. Muhammad Taghi Ashouri**²

2.Professor, Department of Art Research, Tehran University of Art, Tehran, Iran Mashhad, Iran

Received: 12/10/2020
Accepted: 10/2/2021
Page 11-47

Abstract:

During the Qajar Era (1789 - 1925), lots of transformative events took place in Iran, the effects of which could still be seen in the Iranian society. At the beginning of the Qajar Era, the situation of the carpet trade was not favorable and even many famous carpet weaving centers had lost their former prosperity. In the middle of the Qajar Era, the Persian carpet weaving industry reflourished, caused by many interacting factors.

This lucrative trade attracted foreign investors to the Persia. During the Gilded Era in America, the West showed an interest to invest directly in Persian rug production. Multinational corporations began extensive activities in this field. According to some experts, with establishing multinational companies, claimed to be merely for the carpet weaving's growth, The Western companies were following their colonial goals; an example of many privileges given to the Europeans, Russians and Americans by the Qajar kings.

These Western companies were benefited by carpet weaving technology which already existed in Persia (Iran) as well as low-priced local workers. Investing in several Iranian cities and due to their financial upper hand, they were able to employ many workers in both centralized and decentralized carpet weaving workshops.

These companies initially applied the indigenous technology but after mastering the techniques and learning the craft's skills, they started to make changes in the methods of carpet production which affected the craft both quantitatively and qualitatively. In some weaving centers, the efficacy was so severe that it totally changed the aesthetic principles of the region's rug weaving.

The pioneer was a British-Swiss company called Ziegler, which established its workshops chiefly in Sultanabad (Arak), Tabriz, Kerman, etc. The company started its activity in 1883. Its parallel interest was Persian opium cultivation. They learned the ropes from Tabrizi merchants who were expanding their workshops around Sultan-Abad at that time. So Ziegler and co., too, established their workshops there, followed by American companies, initiating a new type of designs in Sultan-Abad (nowadays called Arak).

The total structure and identity of Persian carpets have not changed in these productions. Ziegler went after its Western tastes, which was forming under the influence of artistic movements such as Art Nouveau. The new products enjoyed Persian patterns and motives but in different designs. The shapes mostly followed curvilinear designs but in a somehow

* Ilkhansahar@gmail.com
** Ashouri@art.ac.ir

تأثیر حضور شرکت زیگلر بر طرح، نقش و رنگ قالی‌های ایران از دوره قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم

سحر ایلخان^{۱*}

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

دکتر محمدتقی آشوری^{۲*}

۲. استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۷/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۲
صفحه ۱۰-۴۷

چکیده

بیان مسئله: در دوران طولانی صد و سی ساله حکومت قاجار تحولات و رویدادهای بسیاری در ایران رخ داد که آثار آن هنوز هم در جامعه دیده می‌شود. در میانه دوره قاجار تولید و تجارت فرش در ایران رواج یافت. این تجارت پرسود پای سرمایه‌گذاران خارجی را به عرصه تولید و تجارت فرش ایران باز کرد. شرکت‌های چندملیتی فعالیت‌های گسترده‌ای را در این زمینه آغاز کردند. از مشهورترین این شرکت‌ها زیگلر بود که در مناطق اراک، تبریز، کرمان و... فعالیت می‌کرد.

هدف: ورود شرکت‌های چندملیتی به اقتصاد فرش ایران سبب دگرگونی‌هایی در کمیت و کیفیت آن شده است. در برخی مناطق این دگرگونی‌ها بیشتر است چنان‌که اصول زیباشناسانه فرش منطقه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. تحقیق حاضر می‌کوشد به تجزیه و تحلیل طرح و نقش فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر در منطقه سلطان‌آباد (اراک) - که از مراکز اصلی فعالیت شرکت زیگلر بوده است - بپردازد.

سؤال تحقیق: سؤال‌های اصلی این مقاله عبارت‌اند از:

۱. ویژگی‌های کیفی فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر کدام‌اند؟
۲. مهم‌ترین تحولات در طرح و رنگ فرش‌های ایرانی با آغاز به کار شرکت زیگلر چگونه است؟
۳. آیا طرح و نقش جدید به فرش ایران اضافه شد؟

روش تحقیق: روش تحقیق این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و روش جمع‌آوری اطلاعات به صورت ترکیبی (میدانی و کتابخانه‌ای) می‌باشد و برای برخی بررسی‌های تاریخی به اسناد مراجعه شده است. داده‌ها به روش کیفی تجزیه و تحلیل شده‌اند.

نتیجه‌گیری: نتایج این تحقیق نشان می‌دهد طراحی فرش در تولیدات این شرکت از قید قوانین و اصول پیش از خود خارج شد؛ اما طرح و نقش جدیدی به فرش ایران اضافه نشد. تولیدات شرکت زیگلر با تغییر در تناسبات و شیوه سامان‌بندی نقوش مطابق با سلیقه بازارهای هدف تولید شد و تا امروز نیز در برخی فرش‌های ایران مورد استفاده دارد.

واژگان کلیدی: قالی‌بافی، دوره قاجار، شرکت زیگلر، طرح، نقش، رنگ.

* Ilkhansahar@gmail.com
** Ashouri@art.ac.ir



patterns, but the designs and compositions that have been changed as well as the palettes and favorable sizes.

Ziegler's designs enjoyed Persian patterns and motives but in different designs and with different proportions. In the long run, Ziegler's designs did not add anything new to the Persian carpets' patterns and designs. Only by changing the proportions and colors Ziegler managed to achieve a new style that became fashionable in the target markets for a while. The presence of multinational companies, like Ziegler, in the Iranian economy had some positive results, such as increasing foreign investments and growing the carpet production. Nevertheless, it degraded the quality and originality of Persian designs. The research's method: Analytical-descriptive method is used in this article. The data have been collected from both field and library. Historical texts have been also used as references. The method of analysis is qualitative. The results indicate that despite breaking the traditional rules, Ziegler designers could not introduce something new to the Persian carpets' world. Following the Western markets' temporary tastes, Ziegler designer made some changes in patterns' proportions and arrangements. Such innovations may still be seen occasionally, here and there, in new Persian products.

Keywords: Carpet weaving, Persian carpets, The Qajar Era, Ziegler Company, design, Pattern and color.

rectilinear way. The result was something similar to loom-drawings on graph papers which was a shake-up for that time.

Multinational corporations caused many designs, patterns, colors, and even textures to be forgotten. After the Ziegler's dissolution, the loom drawings remained in Arak's workshops and the style mingled with the previous traditions of the regions in which the company had used to produce carpets.

The present study tries to analyze the designs and patterns of carpets produced by Ziegler Company in Sultanabad (Arak) - which has been the center of Ziegler's activities. The main questions of this article are:

1. What are the characteristics of Ziegler carpets?
2. What innovations Ziegler made in Persian palettes and designs?
3. Did Ziegler give something new to the Persian carpet?

The study's results indicate the so-called Ziegler carpets have been designed with a new type of composition using patterns from various Iranian hand-woven pieces. Ziegler's designers used freely the various elements from different Iranian regions, making new compositions with them. At first glance, one may assume the Ziegler's designs as novel patterns with no relation to the traditional Persian designs. But with a more accurate look it would be apparent that the general forms of Persian patterns remained unchanged in these pieces. It is not the

مقدمه و بیان مسئله:

تا دوره صفوی داده دقتی از شیوه‌های تولید، طرح و نقش و اقتصاد و دادوستد فرش دستباف در دست نیست؛ مگر اشاره‌هایی در سفرنامه‌های جهانگردان و سفیران کشورهای غربی. از دوره صفوی به این سو با گسترش روابط بازرگانی و فرهنگی با اروپا، در نوشته‌های مستشرقین و سفرنامه‌های اروپاییان به نکته‌های در این باره برمی‌خوریم. گرچه این نوشته‌ها نیز منسجم نیستند و مختص فرش نیز نوشته نشده‌اند. پیشینه حضور فرش در بازارهای خارجی به همین دوران برمی‌گردد که به سبب توجه به تمامی وجوه و جنبه‌های کیفی قالی، از جمله طرح، نقش، رنگ و مواد اولیه، فرش ایران توانست به کشورهای اروپایی راه یابد و از آن زمان تاکنون با وجود فرازونشیب‌های مختلف در تولید و تجارت فرش، این محصول هنری همواره در ردیف اقلام عمده صادرات غیرنفتی ایران قرار داشته است. روندی که در دوره صفوی با پیوستن ایران به شبکه تجارت جهانی آغاز شده بود، در میانه دوره قاجار گسترش بیشتری پیدا کرد. در این دوران، صنعت فرش بافی علاوه بر ارزش صادراتی بستری برای سرمایه‌گذاری خارجی را نیز فراهم آورد و شرکت‌های چندملیتی فعال در حوزه اقتصادی ایران و خاورمیانه را به سمت خود فراخواند. از این رو شرکت‌های چندملیتی که پیش‌تر در دیگر عرصه‌های اقتصادی فعال بودند، قدم در تولید و تجارت فرش دستباف ایران نیز گذاشتند. شرکت انگلیسی-سویسی زیگلر از شناخته‌شده‌ترین این شرکت‌هاست که در سال ۱۸۷۸م (۱۲۵۶ش) در تبریز و سپس در اراک (سلطان‌آباد) تأسیس شد. حضور شرکت‌های بیگانه در سیاست و اقتصاد نابسامان دوره قاجار آثار کمی و کیفی بسیاری داشت. این تأثیرات در حوزه فرش دستباف در زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری قابل پیگیری و ارزیابی است. این تحقیق در پی آن است که ویژگی‌های کیفی (طرح، نقش و رنگ) فرش‌های

تولیدی شرکت زیگلر در استان مرکزی را بررسی و تأثیر این ویژگی‌ها را بر فرش ایران مطالعه کند؛ بنابراین تحقیق کنونی ساختار طرح‌های قالی‌های شرکت زیگلر را بررسی می‌کند، نقوش و رنگ‌های غالب را می‌شکافد و در پایان آن‌ها را دسته‌بندی و اصول و کیفیت‌های زیباشناسانه‌شان را تحلیل می‌کند. با این مقدمه سؤال‌های ذیل مطرح می‌شود:

۱. ویژگی‌های کیفی فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر کدام‌اند؟

۲. مهم‌ترین تحولات در طرح و رنگ فرش‌های ایرانی با آغاز به کار شرکت زیگلر چگونه است؟

۳. آیا طرح و نقش جدید به فرش ایران اضافه شد؟

بررسی چندوچون تأثیر حضور شرکت‌های چندملیتی به‌ویژه زیگلر بر کمیت و کیفیت فرش ایران در درازای زمان و از سویی تجزیه و تحلیل ویژگی‌های کیفی و زیباشناسانه فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر از مهم‌ترین ضرورت‌های انجام تحقیق حاضر است. با توجه به پیشینه تحقیق بیشتر آگاهی‌ها درباره تأثیر شرکت‌های چندملیتی بر فرش ایران دارای جنبه‌های کمی و اقتصادی است. تحقیق کنونی می‌کوشد به جنبه‌های کیفی فرش‌های تولیدی شرکت‌های چندملیتی و به‌ویژه زیگلر بپردازد و خلأ اطلاعاتی در این زمینه را پر کند.

روش تحقیق

روش انجام این تحقیق، به صورت توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به صورت ترکیبی (میدانی و کتابخانه‌ای) می‌باشد. غالب تصاویر مورد استفاده از طریق مراجعه به کتب فارسی و لاتین تهیه شده است و تعدادی دیگر نیز در مطالعات میدانی جمع‌آوری شده است. همچنین از منابع اینترنتی برای چند نمونه تصویر فرش استفاده شده است. تحلیل اطلاعات در این تحقیق به روش کیفی خواهد بود.

پیشینه تحقیق

بیشترین تمرکز پژوهشگران تاکنون بر روی معرفی و شناسایی شرکت‌های چندملیتی فعال در حوزه فرش دستباف ایران بوده‌است. رویکردهای ریشه‌شناسانه و بررسی سیر تحول طرح‌ها و نقوش و رنگ‌بندی‌های متفاوت در تولیدات شرکت زیگلر کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است.

سیسیل ادواردز (۱۳۶۸) در کتاب «قالی ایران» در بخش‌های مربوط به حوزه‌های قالی‌بافی تبریز، اراک و سایر مراکز مهم قالی‌بافی به نحوه ورود شرکت‌های چندملیتی در حوزه تولید و تجارت فرش دستباف ایران پرداخته است. او مدت ۵۰ سال در کار دادوستد قالی ایران بوده که سیزده سال آن را در ایران گذراند. ادواردز به تناسب کار خود این امکان را داشته است که در مدتی کوتاه از مراکز قالی‌بافی این کشور بازدید نماید. جمع‌آوری مطالب سیسیل ادواردز به سال ۱۹۸۴ برمی‌گردد و او این زمان را مقارن دوره‌ای می‌داند که هنر قالی‌بافی ایران از لحاظ طرح و رنگ و بافت و نیز حجم تولید به پایین‌ترین سطح خود تنزل پیدا کرده است. بحث شرکت‌های چندملیتی و تجارت فرش توسط اروپاییان و آمریکاییان در بخش معرفی قالی‌های تبریز، اراک، کرمان و اصفهان مطرح شده است.

پروان (۱۳۹۸) در کتاب خود با نام «تاریخ تجارت فرش ایران، عصر قاجار» تصویری از تجارت داخلی و خارجی فرش ایران در دوران قاجار را ترسیم کرده است. این کتاب در چهار فصل تنظیم شده است. در فصل اول نویسنده به ساختار تولید و تجارت فرش در دوران قاجار در ایران می‌پردازد. در فصل دوم به شرایطی که در بازار ایران و بازار بین‌المللی، به‌ویژه بازار اروپا رخ داد و باعث رونق در صادرات فرش ایران شد، را بررسی می‌کند. در این فصل فعالان عرصه تجارت فرش در ایران معرفی شده و در ادامه مبادی مختلف صادرات و قیمت فرش ایران در این دوران مورد بررسی قرار می‌گیرد. فصل سوم به مسائل مربوط به بازارهای جهانی فرش ایران پرداخته است. موضوعاتی که در بازارهای جهانی فرش در عصر قاجار در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته معرفی کشورهای متقاضی فرش دستباف ایران و میزان صادرات فرش به این کشورهاست. در فصل چهارم و پایانی نیز به سیاست‌های دولت قاجار در صنعت و تجارت فرش دستباف ایران پرداخته است. در این کتاب به بررسی طرح‌ها و نقوش فرش‌های این دوران پرداخته است. در مقاله پیش‌رو سعی دارد به بررسی سیر تحول نقوش، طرح‌ها

و رنگ‌های غالب در فرش‌های دوران قاجار پس از ورود شرکت‌های چندملیتی بپردازد؛ مطلبی که در این کتاب به آن هیچ اشاره‌ای نشده است.

صو اسرافیل (۱۳۷۲) در کتاب «غروب زرین فرش ساروق» به طور ویژه به فرش‌بافی منطقه اراک و معرفی مراکز قالی‌بافی این استان می‌پردازد. در مباحث کتاب اشاره‌هایی به حضور و نحوه فعالیت شرکت زیگلر در این استان می‌کند. مبحث اصلی کتاب پیرامون معرفی قالی‌های استان اراک و شیوه‌های تولید و رنگ‌رزی است. تصاویر کتاب به صورت میدانی تهیه شده و در موارد بسیاری تاریخ و نام و نشان مشخصی برای آن‌ها ذکر نگردیده است. نگارنده در جمع‌آوری تصاویر و شناخت فرش‌های تولیدی اراک از این کتاب بهره گرفته است.

حشمتی رضوی (۱۳۸۹) در کتاب «تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش بافی ایران)» در بررسی سیر تاریخی هنر قالی‌بافی ایران، بزرگ‌ترین ویژگی خاص فرش بافی دوران قاجار را ایجاد شرکت‌های چندملیتی می‌داند که برای فروش قالی ایران سرمایه‌گذاری هنگفتی به عمل آوردند. او بحث شرکت‌های چندملیتی را به طور مشخص در بخش مربوط به فرش بافی دوران قاجار مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسنده در بحث از این شرکت‌ها با جمع‌آوری مطالب و اسناد به صدمات رسیده از سوی این شرکت‌ها در اجتماع ایران دوران قاجار پرداخته است.

یارشاطر (۱۳۸۴) در کتاب «تاریخ و هنر فرش بافی در ایران (بر اساس دایره‌المعارف ایرانیکا)» مقاله‌هایی مربوط به ادوار پیاپی هنر قالی‌بافی ایران را نکرده است. دو مقاله از این کتاب که در معرفی هنر قالی‌بافی در دوران قاجار و صفوی است. مقاله فرش‌های دوران صفوی، نوشته «دانیل واکر» و مقاله دیگر، فرش‌های قاجار نوشته «آنت اتیک» است. آنت اتیک شرکت‌های چندملیتی فعال در تولید و صادرات فرش ایران در دوران قاجار را نام می‌برد و به طور خاص به فعالیت‌های شرکت زیگلر در آن سال‌ها می‌پردازد. نحوه عملکرد شرکت زیگلر و گستره فعالیت‌های تولیدی او از ابتدای تأسیس بیان شده است.

پروان و اتحادیه (۱۳۹۵) در مقاله «نقش دستگاه‌های دولتی عصر قاجار در صنعت و تجارت فرش ایران» منتشر شده در شماره ۱۴ نشریه «پژوهش‌های علوم تاریخی» به بررسی اقدامات دولت در زمینه صنعت فرش در عصر قاجاریه می‌پردازد. این پژوهش نشان می‌دهد دستگاه‌های دولتی عصر قاجاریه، به فراخور درخواست‌های فعالین این

عرصه، برنامه‌های از جمله مبارزه با رنگ‌های جوهری، حمایت از شرکت‌های خارجی، معرفی بین‌المللی فرش ایران و کمک به توسعه تجارت بین‌المللی را اجرا کردند. در مباحث مقاله، این موارد مورد شرح و بررسی قرار گرفته و به مقوله طرح و نقش در این دوران پرداخته است.

کشاووز (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی مؤلفه‌های مدیریتی تولید فرش با سرمایه خارجی در دوره قاجار (آسیب‌شناسی موردی مؤسسه بازرگانی زیگلر و شرکا)» که در اردیبهشت ۱۳۹۰ در نشریه فرش دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد منتشر شده با محوریت قرار دادن فعالیت‌های شرکت زیگلر به عنوان نخستین شرکت چندملیتی که در ایران به تولید و تجارت فرش اقدام کرده، به آسیب‌شناسی حضور این شرکت پرداخته است. در این مقاله به شرایط اقتصادی ایران در دوران قاجار می‌پردازد و عواملی را که سبب حضور سرمایه‌های خارجی در بخش تولید و تجارت فرش دستباف شده بود را مورد بررسی قرار می‌دهد. این مقاله ضمن بررسی فرش بافی دوران قاجار به موقعیت فرش ایرانی در میان سایر تولیدکنندگان دنیا نیز پرداخته است.

لعبت فرد و ثواقب (۱۳۹۵) در مقاله «عوامل مؤثر بر رشد صادرات فرش و پیامدهای اقتصادی آن در ایران قرن نوزدهم میلادی» منتشر شده در شماره ۷۸ مجله «تاریخ ایران» به بررسی تجارت فرش ایران در نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی (برابر با سیزدهم هجری) می‌پردازد. شرکت‌های چندملیتی و سرمایه‌گذاری خارجی را سبب رونق تولید و صادرات فرش در این دوران می‌داند. این پژوهش به منظور پاسخ به پرسش‌های زیر انجام شده است:

- چه عاملی سبب رشد تولید و صادرات فرش ایران در نیمه دوم قرن نوزدهم شد؟
- پیامدهای رشد تولید و صادرات فرش در اقتصاد ایران چه بود؟

هدف نگارنده از انجام این پژوهش نشان دادن چشم‌اندازی برای چگونگی برون‌رفت از سیطره اقتصاد نفتی و احیاء اقتصاد جایگزین به‌ویژه صنعت نفت در شرایط کنونی است.

ملکی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه دوره کارشناسی خود با نام «بررسی قالی‌های زیگلر» به بحث پیرامون شکل‌گیری و نحوه فعالیت شرکت زیگلر پرداخته است. این پژوهش، موشکافی ساختار و نقوش قالی‌های تولیدی شرکت زیگلر و تأثیرات آتی این تولیدات بر فرش ایران را مدنظر نداشته است.

پروان (۱۳۸۹) در پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد خود با نام «تاریخ تجارت فرش ایران (قاجار و پهلوی اول)» به راهنمایی منصوره اتحادیه در رشته ایران‌شناسی (گرایش تاریخ) دانشگاه شهید بهشتی انجام شده، به بررسی افت‌وخیزهای تجارت فرش ایران در دوران قاجار و پهلوی پرداخته است.

باتوجه به پیشینه تحقیق بیشتر آگاهی‌ها درباره تأثیر شرکت‌های چندملیتی بر فرش ایران دارای جنبه‌های کمی و اقتصادی است. تحقیق کنونی می‌کوشد به جنبه‌های کیفی (طرح، نقش و رنگ) فرش‌های تولیدی شرکت‌های زیگلر بپردازد و خلأ اطلاعاتی در این زمینه را پر کند.

بحث و تحلیل یافته‌ها

۱. فرش بافی در دوران قاجار

فرش بافی که در دوره صفوی تحت حمایت دربار بود با پایان آن دوره تا روی کار آمدن آغامحمدخان قاجار کمابیش متوقف شده و کارگاه‌های بزرگ شهری که به تقاضاهای اعیان و اشراف ایران و اروپا می‌پرداخت، تعطیل شده بود. در قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، تقاضای بازار اروپا برای فرش‌های شرقی روبه کاهش نهاد و بافندگان ماهر کارگاه‌های درباری پراکنده شدند. از آن زمان تا استقرار دولت قاجار فرش بافی به صورت حرفه‌ای روستایی درآمد و تولیدات در رفع نیاز بازارهای داخلی بود. در دوره فتحعلی‌شاه فعالیت‌های هنری گسترده و کارگاه‌ها و نگارخانه‌های سلطنتی دایر شدند و نقاشان بسیاری به خلق اثر پرداختند (تناولی، ۱۳۶۸، ص ۱۱). شاه قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در تهران گرد آورد و آنها را به کار نقاشی پرده‌های بزرگ‌اندازه برای نصب در کاخ‌های خود، گماشت. این پرده‌ها از ویژگی‌ها و ضوابط یک سبک رسمی جدید پیروی می‌کرد که عمده مشخصات آن عبارتند از: «ترکیب بندی متقارن و ایستابا عناصر افقی و عمودی و منحنی؛ سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه؛ تلفیق نقشمایه‌های تزئینی و تصویری؛ و رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم بخصوص قرمز.» (پاکباز، ۱۳۸۷، ص ۱۵۱). در این تابلوهای رنگ‌وروغن سبک زندگی باشکوه و مجلل درباری به نمایش درآمده است. در اغلب آن‌ها می‌توان نقوش قالی‌هایی را دید که از هر حیث پیرو ویژگی‌های این سبک رسمی جدید است و با طرح‌های بندی، ختایی یا اسلیمی، نقشمایه‌های گل و گیاهی درهم و دسته‌های گل سرخ (گل‌فرنگ) شکل گرفته‌اند.

در سال‌های نخست سلطنت ناصرالدین‌شاه تاریخ جدیدی



تصویر ۱: نقاشی فتحعلی شاه قاجار اثر مهرعلی نقاش، تاریخ: ۱۲۲۷-۱۲۲۸ ه.ق، محل نگهداری: موزه نگارستان تهران
Pic1: A portrait of Fath-Ali Shah Qajar by Mehr-Ali Naqqash 1850, Tehran's Negarestan Museum

در صنعت قالی‌بافی ایران گشوده می‌شود. گسترش قالی‌بافی پس از نیمه دوم قرن نوزدهم و پس از بیماری کرم ابریشم و بحران تولید پنبه و قائله جنگ تریاک روی می‌دهد. به‌واقع تولید فرش آخرین دستاویز قاجار برای ثبات است. در این دوران ترکیه بازاری برای فروش قالی‌های ایرانی به بازرگانان خارجی می‌شود (**آذریاد، رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۷۶**). با این رویداد تجار و بازرگانان تبریزی صنعت جدید قالی‌بافی ایران را پایه‌گذاری می‌کنند و احیای نوین قالی‌بافی در ۱۳۰۴ ه.ق/ ۱۸۸۵م. آغاز می‌شود (**ادواردز، ۱۳۶۸، ص ۷۰**). واقعه‌ای که تأثیر بسزایی در تحول اوضاع اقتصادی دولت و جلوگیری از سقوط سلسله قاجار داشت. ایجاد روابط فرهنگی و توجه هنرمندان غربی به هنرهای شرقی موجی جدید در علایق و دنیای پیرامون غربی‌ها افکند. از آثار نیک این روابط، بازگشت مجدد قالی‌های ایران در دکوراسیون‌ها و حتی بر نقاشی‌های هنرمندان غربی بود. اقبال دیگر فرش ایران در بازارهای اروپایی، افزایش قدرت خرید اروپاییان در دوران پس از انقلاب صنعتی بود. در این دوره در اروپا مردم صاحب خانه‌های بزرگ شدند و ترجیح می‌دادند به شیوه ثروتمندان زندگی کنند و خانه‌های خود را با قالی‌های ایرانی مزین کنند. فرش‌های شهری و روستایی ایران در دوره قاجار و هم‌زمان با توجه و تقاضای غربی‌ها تغییراتی را پذیرفت که

فعالیت‌های تولیدی و تجاری مراکز فرعی این شرکت‌ها تحت نظارت شرکت مادر است. کلیه امور مربوط به تأمین بودجه، امور حقوقی و اداری در آن کشور متمرکز است. این شرکت‌های فراملیتی هر جا که تولید ارزان و کارایی بیشتر باشد به سرمایه‌گذاری اقدام می‌کنند. بدیهی است، شرکت‌های چندملیتی کسب حداکثر سود برای شرکت مادر را در الویت اهداف خود قرار می‌دهد و سودآوری شرکت‌های تابعه می‌تواند در مرحله بعدی واقع شود. مسئله قابل بررسی بعد از معرفی و تعریف شرکت‌های چندملیتی، پرداختن به کشورهای میزبان این شرکت‌هاست. این شرکت در نواحی از جهان که امکان سودآوری بیشتر، نیروی کار ارزان و نبودن محدودیت‌های سیاسی باشد بعد از بررسی ابعادی همچون صنایع بومی این کشورها اقدام به تأسیس و راه‌اندازی کارخانه‌ها و مراکز تولیدی خود می‌کنند. حضور این شرکت‌ها مزایا و معایبی را برای کشورهای میزبان به همراه دارد. این شرکت‌ها ضمن ورود به بازارهای کشورهای میزبان صنعت و تکنولوژی خود را برای تولید آسان و بهره‌برداری سریع‌تر وارد می‌کنند. نیروی کار بومی را به خدمت می‌گیرند و کالاهای بومی را با قیمت ارزان‌تر تولید می‌کنند و در بازارهای

دنیا به فروش می‌رسانند. نکته تأمل برانگیز در این فرآیند، نحوه تولید و چگونگی استفاده از مواد اولیه بومی است. شرکت‌های چندملیتی در بدو ورود خود، عاملان داخلی را واسطه قرار می‌دهند. فعالیت شرکت‌های چندملیتی ساختارهای اقتصادی کشورهای در حال توسعه را تغییراتی می‌دهد. از جمله این تغییرات وابسته کردن شرکت‌های بومی به سرمایه‌های خارجی است. (**کاظمی، ۱۳۸۴، ص ۲۲ و ۲۰**).

۲. ورود شرکت‌های چندملیتی به حوزه فرش بافی
اوضاع نابسامان ایران در دوره قاجاریه، بستری مناسب برای تصاحب ساختار اقتصادی ایران به دست سایر کشورهای قدرتمند جهان را فراهم کرد. ایران در این زمان رفته‌رفته گام‌های وابستگی را طی کرد و قدرت انگلیس و روسیه روزبه‌روز بیشتر رخ نمود. این اوضاع راه را برای ورود و نفوذ شرکت‌های چندملیتی به ایران باز کرد. این شرکت‌ها و تجار غیرایرانی در مدتی کوتاه در بخش‌های مختلف اقتصادی و سیاسی ایران وارد شدند. مهم‌ترین شرکت‌های چندملیتی عبارت بودند از:
- زیگلر؛



تصویر ۲: قلعه حاج وکیل مربوط به اواخر دوره قاجار است که در شهر اراک و در تاریخ ۲۶ آبان ۱۳۷۵ با شماره ثبت ۱۷۷۱ به عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. بانی این بنا در اصل یک شرکت تجاری - انگلیسی (سویسی الاصل) به نام زیگلر بود که پس از انحلال، قسمتی از آن توسط یکی از متمولین شهر اراک به نام حاج محمد حسین میثمی وکیل خریداری شد و از آن پس به نام قلعه حاج وکیل شهرت یافت. (مأخذ: نگارنده).

Pic 2: The Haj Vakil castle is a late Qajar building in Arak built by Ziegler Company, then sold to Haj Mohammad-Hossain Meythami, an Araki notable (Source: the author)

- شرکت ایتالیایی- انگلیسی برادران کاستلی؛

- شرکت تجارت قالی مشرق‌زمین نیویورک که با سرمایه‌گذاری بین‌المللی انگلیس، ایتالیا، روسیه و آلمان تأسیس شد؛

- شرکت انگلیسی-یونانی فرش شرق لندن که با علامت اختصاری (O.C.M) در کرمان آغاز به کار کرد؛

- نمایندگان کمپانی‌های دیگری چون تاوشانچیان، عطیه و چند شرکت دیگر که به دادوستد فرش می‌پرداختند. (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷، ص ۲۴۲).

۳. شرکت زیگلر

نخستین تلاش‌ها برای سازمان دادن تولید فرش در ایران با سرمایه خارجی، از طریق مؤسسه تجاری زیگلر^۱ در منطقه سلطان‌آباد انجام گرفت. نام زیگلر امروزه به دنبال قالی‌های عتیقه و آنتیک در گوشه‌وکنار مجامع فرش شنیده می‌شود. شرکت انگلیسی -سویسی زیگلر در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایران به تولید قالی مشغول بود. فرش‌های تولیدی زیگلر در اندازه‌هایی جدید، با ایجاد تغییراتی در الگوهای رنگ و طرح وارد بازارهای جهان و به‌ویژه اروپا و آمریکا شد. اگرچه شرکت‌های چندملیتی دیگر نیز اقدام به سرمایه‌گذاری و تولید در فرش ایران پرداختند، اما شرکت زیگلر به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین تولیدکنندگان و صادرکنندگان غیرایرانی فرش‌های شرقی در طول این مدت‌زمان باقی‌ماند. این شرکت، دفاتر و اداره‌های خود را در شهر سلطان-آباد برپا کرد.

بافندگان منطقه سلطان‌آباد در قلعه زیگلر به کار بافت مشغول شدند. شرکت زیگلر به‌صورت ماهیانه و منظم دستمزدی را برای بافندگان مقرر می‌کرد که خود موجب آن شد که هزاران بافنده به خدمت کارگاه‌های زیگلر درآیند. بافندگان که تاکنون درآمد حاصل از بافت را پس از اتمام کار دریافت می‌کردند، اکنون از این شیوه دستمزد راضی بودند. کار بافت هر قالی ممکن بود چند ماه به طول انجامد ولی اکنون بافنده در حین کار دستمزد خود را به‌صورت ماهیانه دریافت می‌کرد. احمد سیف تأکید می‌کند که افزایش شماره دارهای فرش بافی و تغییر کیفی در مناسبات حاکم بین بافندگان و صاحبان کارگاه‌ها، تحولاتی منحصربه‌فرد بودند که در بخش فرش بافی اتفاق افتاد. شرکت زیگلر در تولید قالی‌های خود نکاتی از قبیل مقیاس و اندازه اتاق‌های غربی و مبلمان و دکوراسیون‌های آن‌ها را مدنظر قرار داد. شاید بتوان گفت این نخستین بار بود که سلايق کشورهای

صادرکننده در بخش صادرات مورد کنکاش و بررسی قرار گرفت. طراحی فرش‌های بافته شده توسط شرکت زیگلر دارای خصایص برجسته‌ای چون داشتن یک ترنج مرکزی و یا تکرار الگویی در تمامی متن قالی است. تکرار گل‌های بزرگ شاه‌عباسی و دسته‌گل‌هایی که به‌صورت یکپارچه سراسر متن قالی را می‌پوشاند گروه دیگری از طرح‌های تولیدی شرکت زیگلر را شامل می‌شود. اساساً در این طرح‌ها از شلوغی و انباشتگی نقوش پرهیز شده بود و نقش‌ها به صورتی باز در زمینه گسترده شدند.

۴. ورود شرکت زیگلر به حوزه قالی‌بافی اراک

رنگ‌بندی قالی‌های منطقه سلطان‌آباد یا اراک می‌تواند از دلایل توجه اروپاییان و آمریکاییان برای قالی‌های این منطقه باشد. قالی‌های اراک در وهله نخست به دلیل رنگ‌های آن در جهان شناخته شد. منابع تاریخی نشان می‌دهد شهر اراک تا اوایل قرن بیستم در رنگ‌ریزی با رنگ‌های گیاهی و شیوه چینش رنگ‌ها در سراسر قالی بسیار بی‌نظیر عمل کردند. بیشتر قالی‌های قدیمی ساروق با رنگ قرمز دوغی مشهور خود، فرش‌های فراهان با رنگ آبی پرزرق‌وبرق و فرش‌های مشک‌آباد با رنگ روناسی خود و پشم مرغوب، توانستند در زمان تولید بازارهای جهانی و امروزه موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی را زینت دهند. «در سال ۱۳۰۸ در اراک قریب به ۳۰ تجارت‌خانه خارجی وجود داشت که بیشتر آنان به تجارت فرش اشتغال داشتند. از جمله تجارت‌خانه‌های بزرگ‌تر و وسیع‌تر، تجارت‌خانه زیگلر بود که مرکز آن در منچستر از بلاد انگلستان و شعبه‌ای نیز در تهران داشت. این تجارت‌خانه قسمتی از فراورده‌های خود را به‌صورت فرش در شهرستان اراک تهیه می‌نمود... تجارت‌خانه مزبور مشتری تمامی قالی‌هایی است که در سلطان‌آباد شهر اراک بافته می‌شود و همه آن کارگران به خرج آن تجارت‌خانه کار می‌کنند» (صوراسرافیل، ۱۳۷۲، ص ۱۰). شرکت زیگلر در ربع قرن نوزدهم م، بازار بزرگی برای تولیدات قالی‌های ایرانی و فروش آنها در اروپا آمریکا فراهم کرد.

منطقه سلطان‌آباد (اراک فعلی) علاوه بر اینکه از تولیداتی باکیفیت بالا بهره‌مند بود، مکان مناسبی نیز برای برپاکردن کارگاه‌های بافندگی و مراکز تولیدی بود. این منطقه و شهرها و روستاهای اطراف آن چون ساروق، فراهان، لیلیان و... پس از تأسیس و حضور کمپانی‌های چندملیتی از شهرتی جهانی بخصوص در آمریکا برخوردار شدند. طرح قالی‌های این منطقه بر اساس سلیقه مصرف‌کنندگان خارجی تولید

1-Ziegler

می‌شد و به این نحو نوع جدیدی از تولیدات وارد بازارهای غربی شد. تولیدات قالی زیگلر در سلطان‌آباد با چند مشخصه خاص وارد بازار شدند. اولین و مهم‌ترین این ویژگی‌ها توجه به طراحی نقشه این قالی‌ها بود که مطابق سلیقه غربی‌ها طراحی شده بود. بر اساس گفته آنت اتینگ در شماره ۸۰ مجله هالی شرکت زیگلر گاهی طرح‌هایی از فروشندگان غربی که با سلیقه خریداران خود آشنا بودند می‌پذیرفت و در تولیدات خود از آن‌ها استفاده می‌کرد. ثانیاً شرکت زیگلر به برقراری امکانات رنگ‌ریزی مخصوص خود شرکت در سلطان‌آباد پرداخت. شرکت برای تأمین سریع الیاف موردنیاز بافنده‌ها، ناگزیر به استفاده از سیستم رنگ‌ریزی سریع بود. در این سیستم رنگ‌های شیمیایی جایگزین رنگ‌های گیاهی شد که هم از نظر هزینه به‌صرفه نبود و هم‌زمان زیادی برای آماده‌سازی نیاز داشت.

آنت اتینگ^۱ در سال ۱۹۹۵ مقاله‌ای تحت عنوان «نقشه فرش‌های شرکت زیگلر» در شماره ۸۰ مجله هالی^۲ منتشر کرد. در این مقاله گزارشی از مطالبی که نخستین رئیس شرکت زیگلر در سلطان‌آباد نوشته، ارائه شده است. اتینگ در مقاله خود به طور ویژه به طرح و نقش قالی‌های بافته‌شده شرکت زیگلر پرداخته است. او در معرفی مجموعه طرح‌های قالی زیگلر به این نکته اشاره می‌کند که واژه زیگلر در تجارت امروز برندی بر کیفیت و ساختار بافت است (Ittig, 1991, p17). حضور شرکت زیگلر در منطقه اراک، تأثیرات بی‌شماری بر طرح و رنگ سایر بافته‌های منطقه گذاشت. شرکت زیگلر با تمامی پوششی که برای تولیدات خود بکار برد نتوانست آن را منحصر به خط تولید خود سازد. این شرکت با استفاده از سیستم رنگ‌ریزی مستقل و جداگانه و ایجاد کارگاهی برای حضور بافندگان تلاش داشت تولیدات خود را محفوظ داشته و سایر تجار از آن استفاده نکنند. این نکته برای شرکت زیگلر تا آنجا اهمیت داشت که پشم‌های رنگ‌شده خود را به‌آسانی در دسترس بافندگان نمی‌گذاشت و فقط از بافندگانی استفاده می‌کرد که مورد اعتماد آن‌ها باشد. اگر بافندگان کار خود را صادقانه انجام می‌دادند پاداش می‌گرفتند و در غیر این صورت متحمل پرداخت جریمه بودند. در کتاب تاریخ اراک می‌خوانیم: «...تهیه نقشه و طرح و رنگ‌آمیزی را در خود تجارت‌خانه مزبور می‌نمودند. نقشه‌هایی را که زیگلر تهیه کرده بود و مطبوع دیگر تجارت‌خانه‌ها شد، به‌وسیله قالی‌باف‌ها آن نقشه‌ها را گرفته از روی آن فرش

تهیه می‌نمودند، مثلاً به قالی‌باف‌هایی که نقشه‌ای از تجارت‌خانه زیگلر داشت به قیمت گران‌تر فرشی داده و او را مکلف می‌کردند که با طرح و نقشه تجارتی زیگلر ببافد. تولیدکنندگان و تجار محلی از این موقعیت استفاده نمودند و با نقشه‌های تجارتی زیگلر فرش‌های خود را بافته به تجار آلمانی می‌فروختند» (دهگان، ۱۳۸۶، ص ۱۵۶).

به‌این ترتیب قالی‌هایی که در آن زمان با طرح و نقش و رنگ‌بندی شرکت زیگلر بافته شد، منحصر به تولیدات خود شرکت نبود. در آن زمان با دو گروه از قالی‌های زیگلر روبه‌رو بودیم. گروهی از قالی‌هایی که توسط خود شرکت و در کارگاه‌های زیگلر و توسط بافنده‌های استخدامی خودشان بافته می‌شد. گروه دیگر قالی‌هایی است که توسط بافندگان محلی هم‌زمان با شرکت زیگلر و با استفاده از طرح و نقشه آن‌ها بافته شده است. از این روست که تشخیص دقیق قالی‌های تولیدی شرکت زیگلر به گفته آنت اتینگ تقریباً غیرممکن است. از جمله راه‌های شناخت قالی‌های قدیم زیگلر، بافت ریزتر و ظریف‌تر آن است. دور از انتظار نیست که بافته‌های مستقیم و تحت نظارت شرکت زیگلر بافتی ریزتر داشته باشند و کیفیت الیاف رنگ‌شده آن مرغوب‌تر باشد. سرمایه افراد محلی و بافنده‌های خانگی احتمالاً آن قدر نبود که به تولید پشم رنگ‌شده مرغوب برسد. همچنین در آن زمان با ورود رنگ‌های شیمیایی، رنگ‌زخانه‌های محلی نیز به استفاده از آن ترغیب شده بودند. از آنجاکه رنگ‌رزان ایرانی به شیوه رنگ‌ریزی با مواد شیمیایی آشنا نبودند، صدماتی به‌مراتب سنگین‌تر به کیفیت قالی ایران وارد آمد. شرکت زیگلر برای تولیدات خود از الیافت پشم و پنبه استفاده کرده است. سندی در استفاده از ابرپشم در بافته‌های زیگلر وجود ندارد. در کتاب غروب زرین فرش ساروق، دوران رواج فرش‌های خاص منطقه را در چهار دوره زمانی مورد بررسی قرار می‌دهد. صوراسرافیل دوره اول را مربوط به دورانی می-داند که فرش اراک هنوز به‌عنوان یک کالای صادراتی و تجاری دستخوش تغییر و تحول نشده بود. او این دوران را از اواخر فتح‌علی-شاه (۱۲۱۲-۱۲۶۰ ه.ق) تا اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ه.ق) می‌داند (صوراسرافیل، ۱۳۸۹، ص ۲۸). در واقع امر دادوستد و صادرات فرش به اروپا در این دوران نیز بود، ولی اطلاعات کافی در این امر در دسترس نیست. «در واقع طبق اسناد و مدارک موجود به نظر می‌رسد در نیمه اول قرن سیزدهم ه.ق فرش همراه با

1-Annette
2-Hali

ابریشم و پنبه و شال از کالاهای عمده تجارت داخلی بوده است، در شرح وقایع از همان دوران نشان می‌دهد که بیشتر فرش‌هایی که از ایران صادر می‌شده، بدو آبه مقصد هندوستان، ترکیه و یا روسیه بوده است.» (اتیک، ۱۳۸۴، ص ۹۷) اگر این دوران را که صوراسرافیل به‌عنوان مرحله اول در بررسی طرح و نقش قالی‌های منطقه سلطان‌آباد قرار داده، مبنا قرار دهیم در حقیقت در دوران پیش از فعالیت کمپانی‌های خارجی در منطقه هستیم. بنا به گفته سیسیل ادواردز در سال ۱۸۸۳ م (حدود ۱۳۰۰ ه. ق و ۱۲۶۱ ه. ش) یکی از کارمندان شرکت زیگلر به نام اشتراوس^۱ به سلطان‌آباد رفت و ظرف مدت یکی دو سال دفتر و تأسیسات وسیعی برای تولید قالی ایجاد کرد. از زمان تأسیس این شرکت در سلطان‌آباد مرحله تازه‌ای در تولید، طرح، نقش، رنگ و رنگرزی و کلیه امور مرتبط به قالی‌بافی، ایجاد شد. شروع این دوران با استناد به کتاب صوراسرافیل مرحله دوم در تولید فرش منطقه سلطان‌آباد است. این دوران از اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه آغاز و تا اوایل پهلوی ادامه دارد. فرش‌های منطقه اراک و روستاهای هم‌جوار آن در این دوران تحت تأثیر طرح‌ها و نقوش و رنگ‌آمیزی اروپایی قرار می‌گیرد. بعد از جنگ جهانی اول و عقب‌نشینی کمپانی‌های اروپایی، فعالیت وسیع آمریکاییان در حوزه صادرات فرش آغاز می‌شود. در این دوره فرش‌ها از حالت بومی و سنتی خود خارج می‌شود که در ادامه مباحث به آن خواهیم پرداخت. مرحله سوم مربوط به سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ است. در این دوران با تأسیس شرکت سهامی فرش ایران روبرو هستیم. شرکت سهامی فرش ایران در سال ۱۳۱۴ ه. ش با هدف حمایت از فرش دستباف ایرانی و کنترل صادرات و بسیاری اهداف دیگر تشکیل شد. با تأسیس این شرکت تمامی اختیارات از شرکت‌های خارجی گرفته شد. یکی از برنامه‌های شرکت حفظ اصالت فرش-های مناطق مختلف ایران بود که بر این مبنا شعبه‌هایی در شهرهای دیگر تأسیس شد. مرحله چهارم از سال ۱۳۳۰ و تقریباً پس از پایان یافتن جنگ جهانی دوم بود. در این دوره به گفته صوراسرافیل دیگر از آن‌همه تنوع طرح‌های بومی و غنای رنگ‌های سنتی خبری نبود (صوراسرافیل، ۱۳۸۹، ص ۲۸).

۵. بررسی مشخصات کیفی (طرح، نقش و رنگ) قالی‌های تولیدی شرکت زیگلر

عوامل گوناگونی در سیر تحول و تطور نقوش مؤثر است. شرایط اقلیمی، موقعیت‌های شهری و نظام‌های حکومتی و

بسیاری عوامل دیگر. در این مورد مشخص که موضوع این پژوهش است، ورود شرکت‌های چندملیتی در بازار فرش ایران عاملی در دگرگونی ساختار و طرح و نقش فرش ایران بود. استقرار و فعالیت شرکت‌های چندملیتی در ایران و فعالیت گسترده‌ای که در بخش تولید و صادرات فرش ایران انجام دادند، موجب دگرگونی‌هایی در طراحی و شیوه‌های تولید فرش در ایران شد. این دگرگونی و تغییر سبک بر مبنای پسند زیباشناسانه بازارهای هدف آن شرکت‌ها شکل گرفت. «در ابتدای امر، قالی ساروق مطابق میل و خواست واردکنندگان نیویورک نبود، درحالی‌که بلافاصله پس از جنگ جهانی اول تنها بازار ثابت برای قالی‌های ظریف ایران را هم اینها تشکیل می‌دادند. ویژگی‌هایی که مردم آمریکا در مورد تهیه قالی‌های ساروق ضروری می‌دانستند (و هنوز هم می‌دانند) از این قرار بود: ۱. بافت سخت و محکم با پرهایی به طول ۱۲-۱۱ میلی‌متر که طاقت دو بار شسته شدن با مواد قلیایی را داشته باشد. ۲. طرح گل و بوته تمام متن قالی را بپوشاند. ۳. ۹۰ درصد متن با رنگ سرخ بافته شود.» (ادواردز، ۱۳۶۸، ص ۱۶۰). بنابراین قالیبافان ساروق با این دستورالعمل جدید شروع به تولید انبوه کردند. شرکت زیگلر در آغاز کار خود نقشه‌هایی را که مطابق سلیقه و خواست آن‌ها بود جمع‌آوری و به تولید آن‌ها می‌پرداختند. تولیدات اولیه آن‌ها همان طرح‌های رایج مناطق مختلف قالی‌بافی ایران بود. از آنجاکه تولیدات شرکت زیگلر در منطقه سلطان‌آباد بود، بیشتر طرح‌هایی که در آرشو این شرکت یافت شده مربوط به خود منطقه سلطان‌آباد است. پس از مدتی طراحان این شرکت با تلفیق و تلخیص طرح‌ها و نقوش ایرانی به سبکی جدید در تولیدات خود دست یافتند. نمونه‌ای از طرح‌های مربوط به آرشو کمپانی زیگلر از آقای حشمتی رضوی جمع‌آوری شده است. طرح‌هایی که در قالی‌های موسوم به زیگلر باقی‌مانده‌اند را می‌توان در تقسیم‌بندی‌های زیر معرفی کرد.

طرح‌های یک‌چهارم. ۱. لچک‌ترنج: نمونه‌های فراوانی از طرح لچک‌ترنج در میان تولیدات زیگلر وجود دارد. در این نمونه ساختار و ترکیبات کاملاً بومی و از سبک و سیاق تولیدات ایرانی است. فرم کلی لچک و ترنج و نحوه ترسیم گل‌های شاه‌عباسی و دسته‌های گل و غنچه با سنت‌های طراحی اراک هماهنگی دارد. فضاهای زمینه و لچک‌ترنج کاملاً پراست. تعداد حاشیه‌ها فرد و به ۵ قسمت تقسیم شده است. رنگ‌بندی غالب طرح سرمه‌ای و قرمز است که با

1-Oscar Strauss

تولیدات اراک همخوانی می‌کند. این نمونه از نقشه منصوب به شرکت زیگلر تاحد زیادی به الگوهای طراحی سنتی ایران پایبند است (تصویر ۳).



تصویر ۳: نقشه لچک‌ترنج، مجموعه خصوصی، آرشو کمپانی زیگلر (مآخذ: مجموعه شخصی حشمتی رضوی).

Pic 3: A loom-drawing with medallion design from Ziegler Company's archive (Source: Mr. Heshmati Razavi's private collection)

تصویر شماره ۴ نمونه دیگری از قالی زیگلر با نقشه لچک ترنج را نشان می‌دهد. فاصله گرفتن از الگوهای پیشین را در نحوه تقسیم‌بندی فضاهای لچک و ترنج و نیز در نحوه ترسیم نقوش می‌توان دید. ابعاد ترنج نسبت به ابعاد کلی فرش کوچک ترسیم شده است. در قسمت سرترنج از دو شاه‌عباسی بزرگ استفاده شده که از ویژگی‌های موردپسند تولیدات زیگلر است. نقوش زمینه درشت است. چرخش منظم در فضای زمینه برای قرارگرفتن نقوش بر روی آن طراحی نشده است. حرکت‌های مدور و چرخش‌ها به سمت نیمه هندسی مایل هستند. گویی طرح در فضای مابین شهری و روستایی سیر می‌کند. فرم‌ها انسجام گذشته را ندارند. واگیره‌های حاشیه کامل و دقیق مشابه هم نیست و

در گوشه‌ها یکدیگر را قطع می‌کنند. در طراحی سنتی و شهری گوشه حاشیه بر روی زاویه ۴۵ درجه طراحی می‌شود. نقوش حاشیه و نقوش طرح شده در متن فرش از الگوی یکسان و مشابه پیروی نمی‌کنند. نقوش در حاشیه کوچک و از ساختاری هندسی پیروی می‌کند در صورتیکه در متن، نقوش درشت و تمایل به فرم‌های گردان دارد. عدد حاشیه فرد و سه عدد است. زمینه روشن فرش با قالی تیره تلفیق شده است. تعداد رنگ‌ها شش عدد است.

تصویر شماره ۵ نمونه‌ای دیگر از طرح‌های یک‌چهارم شرکت زیگلر است. این طرح که چهارچوب اصلی آن لچک‌ترنج است، در واقع طرحی درختی است. درختان این طرح در چهارچوب ترنج و لچک‌ها به‌گونه‌ای ظریف و نیمه‌هندسی رشد کرده است. ترنج به‌صورت لوزی است و لچک‌ها از ساختاری مثلثی پیروی می‌کنند. در این نمونه‌های لچک‌ترنج نحوه ترسیم نقوش و چینش عناصر تغییراتی را پذیرفته اما ساختارهای کلی و قواعد طرح‌های منطقه همچنان باقی است. فضای خالی میان لچک و ترنج موجب بهتر دیده‌شدن درختان شده است. این طرح به‌صورت کف‌ساده است که نمونه‌های مشابه بسیاری از این طرح را می‌توان در قالی‌های زیگلر دید. دسته‌های گل و برگ نقوش قالی را تشکیل می‌دهند. گل‌های گرد بیشترین حضور را در پرکردن دسته‌گل‌ها دارند. نمایش نقوش به رنگی روشن بر روی زمینه‌ای کاملاً تیره، کنتراستی را ایجاد می‌کند که از یکنواختی طرح می‌کاهد. سه حاشیه پیرامون این طرح قرار دارد. قرمز و سرمه‌ای دور رنگ اصلی این طرح است. از لحاظ تیپ‌شناسی کار فضایی مابین طرح‌های روستایی و شهری را تداعی می‌کند. گویی طراح به‌قصد نقشه شهری را به سمت روستایی بودن و تمایل به هندسی کردن سوق می‌دهد. حاشیه صورتی ساده دارد و با نقش شاه‌عباسی تکرار می‌شود.

تصویر ۶ و ۷: تصاویر زیر دو نمونه از قالی‌های کف‌ساده زیگلر را نشان می‌دهد. در این تصاویر طرح خلوت‌تر و از رنگ‌های روشن استفاده شده است. ترنج فرمی لوزی دارد و لچک‌ها مثلثی هستند. اندازه لچک و ترنج نسبت به ابعاد کلی فرش کوچک است و بیشتر فضا بدون نقش است. ایجاد سطحی ساده و بدون طرح تقریباً در قالی‌های ایرانی سابقه نداشت. در تصویر سمت راست ترنج و لچک متفاوت طراحی شده و در تصویر سمت چپ لچک‌ها از همان نقشه ترنج پیروی می‌کند. گویی قانونی برای ترسیم وجود ندارد و این شباهت و تفاوت‌ها با توجه به سلیقه طراح

یا سفارش دهنده تعیین می‌شد. حاشیه این دو نمونه از پنج قسمت تشکیل شده که حاشیه بزرگ بیشترین این فضا را به خود اختصاص داده است. نقوش حاشیه تکرار متقارن یک واگیره است که در قسمت گوشه‌ها منظم نشده است. رنگ‌بندی آن محدود است و از سه‌الی چهار رنگ تشکیل می‌شود. دورنگ اصلی برای هرکدام وجود دارد که بیشتر فضاهای رنگی با این دو پر می‌شود. تصویر شماره ۸ نمونه‌ای از قالی لچک‌ترنج زیگلر است. ترنج همچنان فرم لوزی شکل خود را حفظ کرده است.

آن پیرامون متنی با نقوش منفصل و نیمه هندسی ترکیبی جدید است. رنگ‌ها ملایم و ترکیب رنگ محدود است؛ نکته‌ای که تقریباً در اکثر تولیدات زیگلر می‌توان دید. ۲. **قالی‌های موسوم به «ساروق آمریکایی»** : قالی‌های موسوم به «ساروق آمریکایی» یا «ساروق نقاشی شده» در اصل توسط شخصی به نام س. تیریکیان که رئیس شرکت تاوسهندچیان^۲ بود، تولید شد. تیریکیان به این برآیند رسیده بود که آمریکاییان قالی‌هایی که زمینه آن به‌صورت دسته‌دسته با نقش گل رز پر شده است را خوب می‌خرند.



تصویر ۴: قالی زیگلر با طرح لچک‌ترنج (مأخذ: عرسین، تولیدکننده)

Pic 4: A Ziegler carpet with medallion design (source: Mr. Arsin, producer)

لچک طرحی مستقل ندارد و تکرار یک‌چهارم ترنج است. نکته قابل‌توجه در این نمونه قالی، نقوش و عناصر زمینه است. نقوش به صورتی منفصل در متن پراکنده شده است. این نحوه چینش عناصر یادآور بافته‌های روستایی و عشایری ایران است. فضای خالی فرش زیاد است و این نکته تقریباً در قالی‌های شهری دیده نمی‌شود. سبک این فرش‌ها نیمه‌هندسی است. فرم‌ها ترکیبی از منحنی‌های نامنظم و خطوط شکسته است. حاشیه فرش از واگیره‌ای تشکیل شده که بیشتر در فرش‌های شهری کاربرد دارد. نقوش حاشیه کاملاً فرمی شهری و منظم دارند و قرار دادن

او بر اساس نظریات خود طرحی را در اختیار بافندگان اراک گذاشت. این دسته طرح‌ها از لحاظ ساختار خیلی ایرانی نبود ولی جذابیت خاص خود را داشت. ادواردز معتقد است که این طرح‌ها حتی بیشتر از آنچه خود تولیدکننده آن انتظار داشت موفق بود و مورد استقبال قرار گرفت. در قالی‌های ساروق آمریکایی از گره نامتقارن یا فارسی استفاده شده است. این قالی‌ها دوپوده هستند و کمی ضخیم و سنگین. تقریباً زمینه تمامی این قالی‌ها به‌وسیله گل‌های رز پر شده است. این دسته گل‌ها که شماری از آن‌ها آبی‌رنگ است، به‌صورت دسته‌گل‌های پراکنده و به‌اندازه‌ای متناسب با

1-S. Tyriakian
2-Taushandjian



تصویر ۵: فرش تولیدی شرکت زیگلر (مأخذ: مجموعه خصوصی)

Pic 5: A carpet produced by Ziegler Co. (source: private collection)

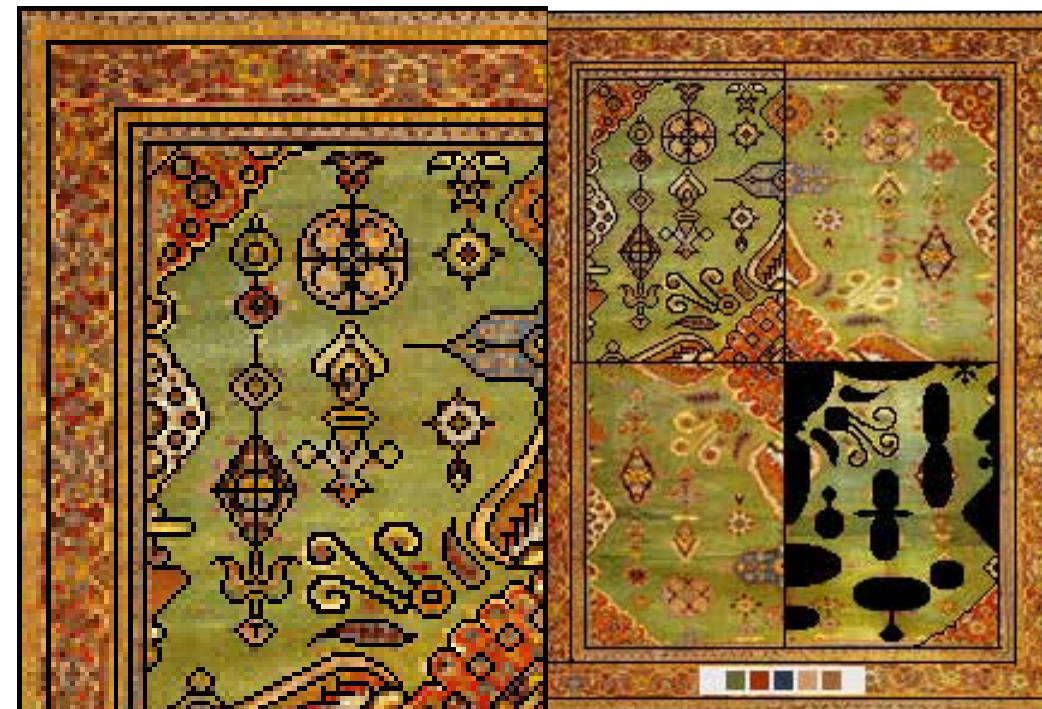


تصویر ۶ و ۷: دو نمونه قالی زیگلر با نقشه لچک‌ترنج

Pic 6 & 7: Two examples of Ziegler rugs with medallion design

بر روی زمینه تیره خودنمایی می‌کند. در این نمونه‌ها اغلب یک پس‌زمینه قرمز با حاشیه آبی یا پس‌زمینه آبی با حاشیه قرمز وجود دارد. رنگ‌های قرمز آن متنوع است و از عمق

ابعاد کلی قالی، طرح زمینه را پوشانده است. در بعضی از این قالی‌ها، ترنجی مرکزی و با ابعادی کوچک کار شده است. در قالی‌های ساروق آمریکایی، گل‌های رز با رنگ‌های روشن



تصویر ۸: قالی زیگلر با نقش لچک ترنج
Pic 8: A Ziegler rug with medallion design



تصویر ۹: نمونه‌ای از قالی ساروق-آمریکایی (مجموعه شخصی)
Pic 9: An example of American-Sarug rugs (private collection)

بسیار بدی برخوردارند. گمان می‌رود طرح‌های قالی‌های ساروق آمریکایی در طی قرن بیستم بسیار موردپسند و استقبال آمریکاییان بود. تقاضا برای این نوع قالی‌ها در طی سال‌های ۱۹۲۰ میلادی تا ۱۹۵۰ بسیار زیاد بود.

رنگی متفاوتی بهره می‌برد. این ترکیب رنگ تقریباً در تمامی قالی‌های موسوم به ساروق آمریکایی دیده می‌شود. امروزه نیز از این قالی‌های ساروق در آمریکا استفاده می‌شود. اما بر اساس گفته‌های موجود بعضی از آن‌ها از بافت و رنگ آمیزی

از تجزیه و تحلیل قالی‌های لچک ترنج زیگلر را می‌توان با ویژگی‌های زیر تقسیم‌بندی کرد:

- ترنج‌ها ساختاری لوزی دارند (تصویر ۱۰)؛

- لچک‌ها مثلثی شکل هستند؛

- فضاهای میانی طرح با دسته‌های گل و غنچه پر می‌شود؛

- در ترسیم اندازه‌های لچک و ترنج مبانی و مبادی زیباشناسانه طراحی سنتی ایران لحاظ نشده است؛

- در ترسیم شکل لچک و ترنج مبانی و مبادی زیباشناسانه طراحی سنتی ایران لحاظ نشده است. (طراح با توجه به سلیقه و نظر شخصی طرح لچک و ترنج را یکسان یا متفاوت طراحی کرده و در این زمینه قوانینی تعیین نشده بود)؛

- اهمیت به وجود و ایجاد فضاهای خالی. (این نکته کاملاً با اصول هنرهای سنتی ایرانی در تضاد است. در مبانی زیباشناسی هنر ایرانی پرهیز از فضای خالی وجود دارد. در بسیاری از نمونه‌های لچک ترنج فضای زمینه بدون نقش و به اصطلاح کف ساده است. در سایر نقشه‌های لچک ترنجی

نیز فضای زمینه با نقوش درشت و به نحوی ترسیم شده که رنگ زمینه کاملاً خودنمایی می‌کند)؛

- سرلچک و سرترنج عنصری مهم و ضروری تلقی نشده است؛

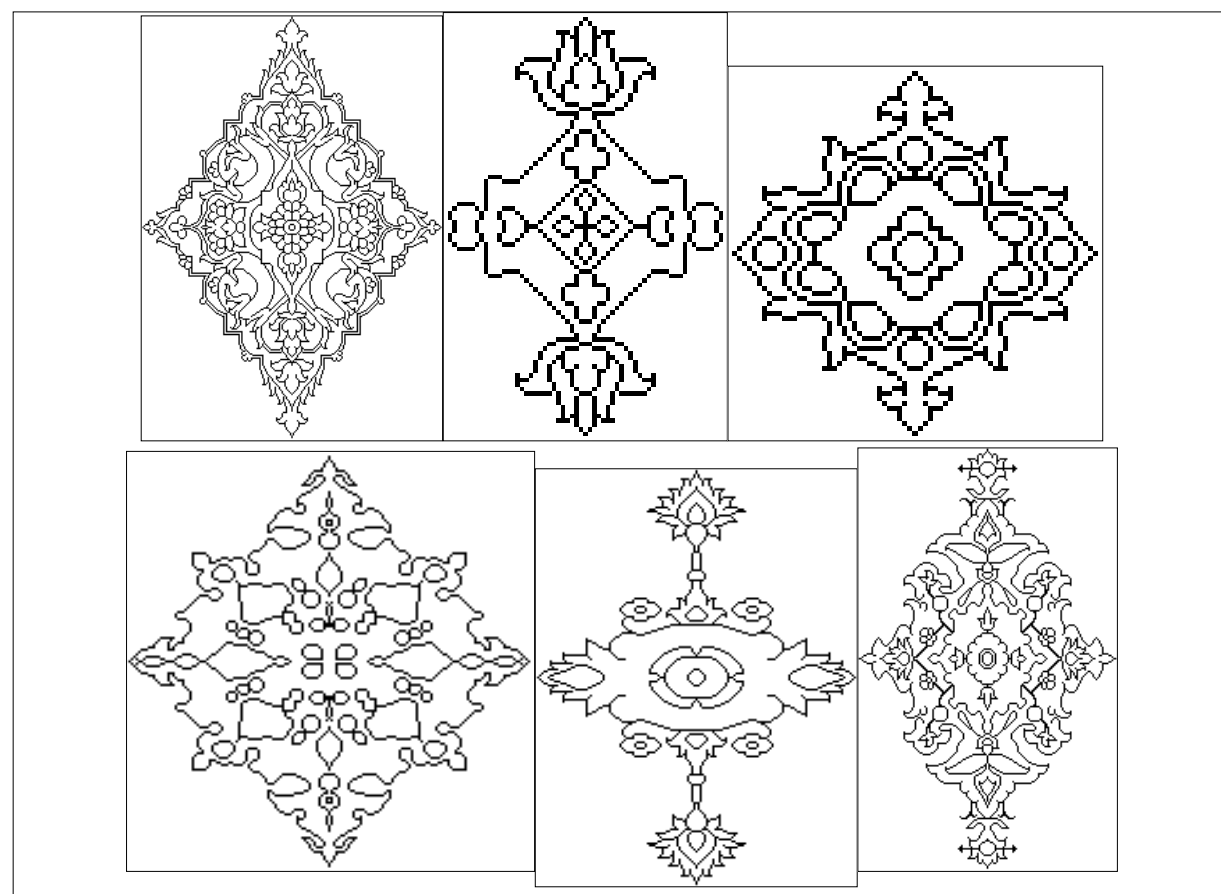
- استفاده از گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در زمینه فرش از ویژگی‌های خاص قالی زیگلر است؛

- عناصر و نقوش زمینه اندازه‌ای درشت دارند؛

- اسپیرال‌ها و نقوش گردان قالی‌های زیگلر فرمی نیمه‌هندسی دارند و از سبکی مابین فرش‌های شهری و روستایی پیروی می‌کنند؛

- تعداد حاشیه‌ها فرد است و معمولاً سه و یا پنج حاشیه طراحی می‌شود؛

- تناسبات حاشیه‌ها عوض شده است و قانونی ثابت برای نسبت حاشیه و زمینه وجود ندارد. (عرض حاشیه پهن عموماً حدود سه برابر حاشیه کوچک است. در قالی زیگلر این نسبت رعایت نشده است. اندازه حاشیه اصلی بسیار بزرگ‌تر از حاشیه‌های فرعی است و تقریباً حاشیه کوچک وجود ندارد و تنها نوارهای تزینی باریکی اطراف حاشیه اصلی



تصویر ۱۰: طراحی خطی از ترنج قالی‌های زیگلر (نگارنده)
Pic 10: A Ziegler medallion's outline drawing

را گرفته است):

- عدم تناسب نقوش حاشیه با نقوش مرکزی قالی. این عدم تناسب حتی در میان نقوش لچک و ترنج و زمینه هم دیده می‌شود؛

- فضایی برای ساده‌باف وجود ندارد یا اگر هست بسیار کوچک است؛

- تکرار حاشیه‌ها بر اساس اصول تقارن و تکرار است؛

- گوشه‌سازی دقیقی در حاشیه اکثر قالی‌های زیگلر انجام نشده و مانند فرش‌های روستایی نقوش حاشیه در گوشه فرش به هم می‌رسند و گاهی درهم فرو می‌روند؛

- تعداد رنگ‌ها بین چهار تا شش عدد است؛

- استفاده زیاد از رنگ سورمه‌ای و قرمز؛

- تنوع رنگی قرمز بسیار زیاد است که از دلایل آن می‌توان استفاده از رنگ‌های جوهری است.

طرح‌های واگیره‌ای: بیشترین نمونه قالی‌های موسوم به زیگلر را طرح‌های واگیره‌ای تشکیل می‌دهند. در این نمونه‌ها یک مربع و یا مستطیلی از زمینه انتخاب می‌شود و نقوش بر روی آن چیده می‌شود. این واگیره انتخاب شده در سراسر زمینه تکرار می‌شود و متن را می‌پوشاند. این نمونه‌ها نیز تا حد زیادی همان ویژگی‌های قالی لچک‌ترنج را دارد. تصویر (۱۱) نمونه‌ای از قالی‌های زیگلر با طرح واگیره‌ای است. دقت در این طرح و جزئیات آن نشان می‌دهد تا حد بسیار زیادی از همان ویژگی‌های قالی‌های لچک‌ترنج پیروی می‌کند. استفاده از گل‌های درشت شاه‌عباسی ویژگی تقریباً ثابت طرح‌های زیگلر است. واگیره‌ها تکراری منظم ندارند و گویی طرح در تکرار خود ناگهان به حاشیه رسیده است. نقش واگیره با وجود داشتن گردشی اسپرالی نتوانسته اتصالی بین نقوش ایجاد کند. نقوش طرح شده در یک واگیره، به صورتی منفصل پیرامون اسپرال قرار گرفته‌اند. الگوی حاشیه از فرش‌های سنتی ایران گرفته شده ولی در نحوه اجرا تغییراتی را پذیرفته است. گوشه سازی در حاشیه انجام نشده است. تعداد رنگ‌ها محدود است و از پنج رنگ تجاوز نمی‌کند.

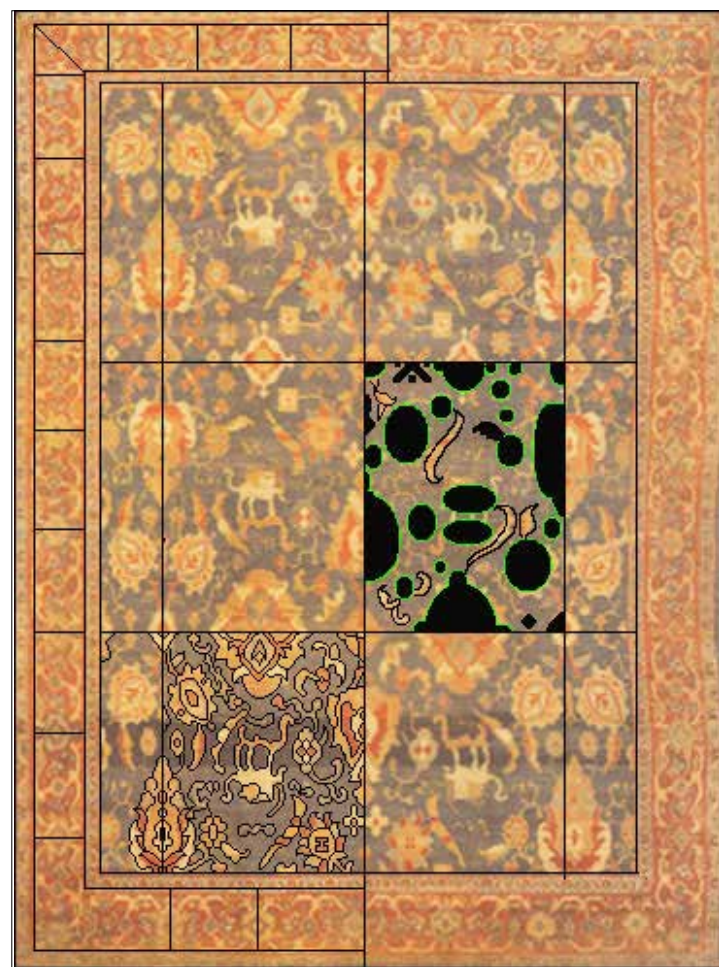


تصویر ۱۱: نقشه لچک‌ترنج، مجموعه خصوصی، آرشیو کمپانی زیگلر (مأخذ: مجموعه شخصی حشمتی رضوی).

Pic 3: A loom-drawing with medallion design from Ziegler Company's archive (Source: Mr. Heshmati Razavi's private collection)

تصویر شماره ۱۲ نمونه‌ای دیگر از قالی‌های زیگلر با طرح واگیره‌ای است. واگیره این طرح شش بار به صورت کامل در زمینه تکرار شده است. اتصال واگیره زمینه به حاشیه در قسمت طولی از نظم خاص پیروی نمی‌کند و نقوش ناگهان قطع می‌شود. نقوش در سطح واگیره و در نگاه کلی در سطح زمینه به صورتی منفصل پخش شده است. در این نحوه طراحی گویی نقوش و ترکیبات روستایی و عشایری در فضای منظم طرح‌های شهری محبوس و ملزم به تکرار شده‌اند.

در میان نقوش این طرح، علاوه بر گل‌های شاه‌عباسی بزرگ نقش یک حیوان که گویی شتر است و سایه آن به صورتی معکوس دیده می‌شود. گل‌های شاه‌عباسی بزرگ و کوچک در کنار هم قرار گرفته‌اند. جهت گل‌ها و حرکت نقوش به یک سمت خاص نیست و تقریباً می‌توان گفت



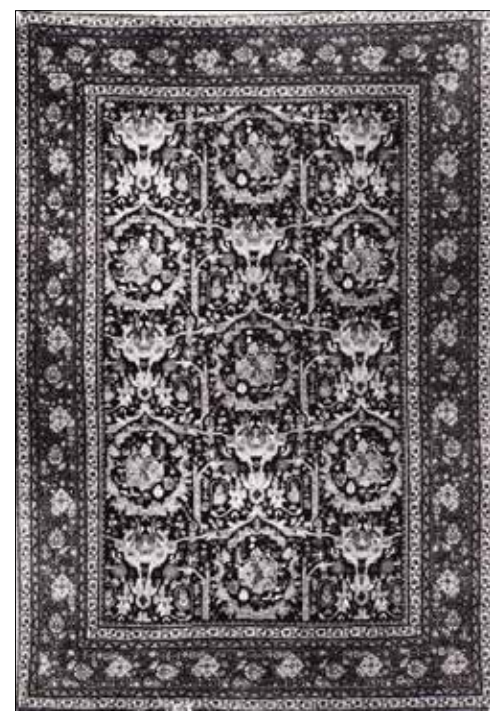
تصویر ۱۲: قالی زیگلر با نقشه واگیره‌ای و یک نمونه از دورگیری واگیره نقشه که توسط نگارنده انجام شده است.

Pic 12: A Ziegler rug with vagireh design and an outline drawing done by the author



تصویر ۱۳ و ۱۴: قالی زیگلر با طرح واگیره‌ای (مأخذ: عرسین، تولیدکننده)

Pic 13 & 14: A Ziegler rug with vagireh design (source: Mr. Arsin, a rug-producer)

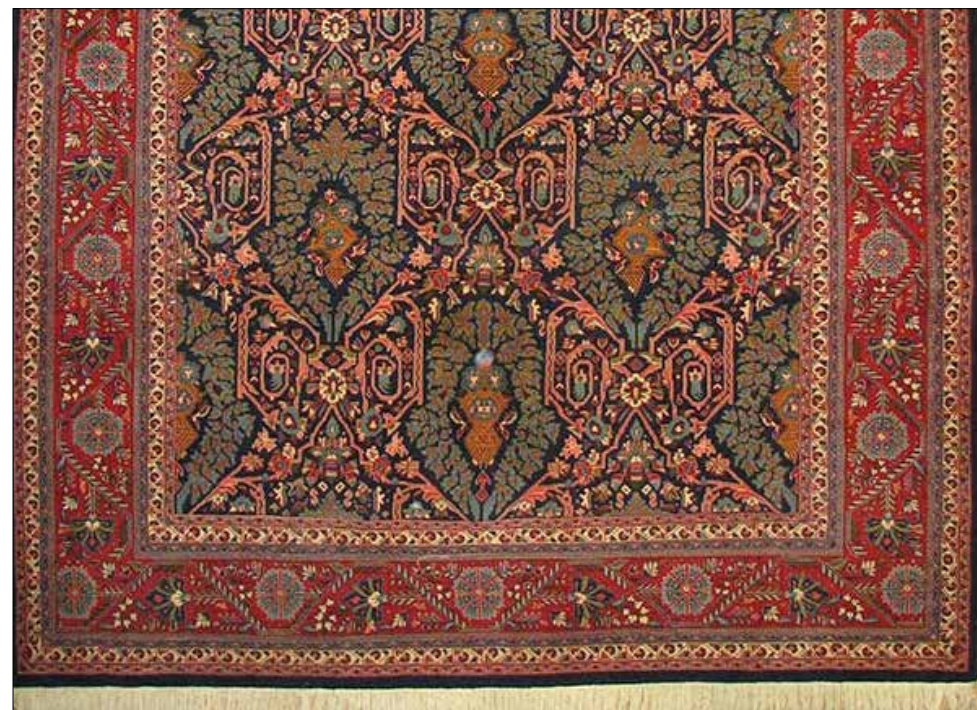


تصویر ۱۵: (سمت راست): قالی ساروق، نقش مستوفی (صوراسرافیل، ص ۴۶)

تصویر ۱۶: (سمت چپ) (۱۶): ساروق، نقش مستوفی

Pic 15: A Saruq rug with Mustaufi design

Pic 16: A Saruq rug with Mustaufi design



تصویر ۱۷: قالی زیگلر با طرح واگیره‌ای و نقش گل فرنگ مستوفی

Pic 17: A Ziegler rug with vagireh design and Mustaufi golfarang pattern

چشم در نقوش متوقف است. برخلاف نقوش درشت زمینه، حاشیه اصلی از واگیره‌ای نسبتاً کوچک تشکیل شده که به استثنای قسمت گوشه تکراری منظم دارد. گوشه‌سازی عموماً در حاشیه‌های قالی زیگلر انجام نمی‌شد. تعداد

رنگ‌های این طرح چهار عدد است که از لحاظ رنگ‌بندی با سایر نمونه‌ها مشابهت دارد.

دو نمونه تصویر شماره ۱۳ و ۱۴ ساختاری واگیره‌ای دارند. در این ترکیب‌بندی‌ها به خوبی می‌توان زیبایی‌شناسی فرش‌های زیگلر را شناخت. تصویر سمت راست (شماره ۱۳) تکرار واگیره‌ای از نقوش پراعوجاج است. نقوش از نظم خارج شده و گویی نقشه صورتی ذهنی بافت دارد. تصویر سمت چپ (شماره ۱۴) مجموعه‌ای از گل‌های درشت شاه‌عباسی است که در دل هم جای گرفته‌اند. این سنت استفاده از گل‌های درشت شاه‌عباسی و تکرار آن به صورت واگیره‌ای در کنار سایر ریزنقش‌ها را در فرش‌های کلاسیک تبریز نیز می‌توان دید. تکرار واگیره این طرح به صورت یک‌چهارم است. این طرح هفته حاشیه دارد که یکی اصلی و شش عدد دیگر حاشیه‌های فرعی هستند که به صورت سه‌تایی در بالا و پایین حاشیه اصلی قرار گرفته‌اند. نمونه‌ای دیگر از طرح‌های واگیره‌ای، با نام گل فرنگ مستوفی در دوره قاجار و در زمان فعالیت شرکت‌های چندملیتی رایج شد. این طرح در استان اراک و احتمالاً توسط شرکت زیگلر بافته شد. در این طرح‌ها نقوش اسلیمی و گل فرنگ فرمی پنج‌ضلعی را ایجاد می‌کنند. ترسیم نقوش اسلیمی و ترکیب آن با گل‌های فرنگ به شکل زیر، ترکیبی جدید در هنر قالی‌بافی ایران بود. نمونه‌های مشابه عناصر این طرح در قالی‌های فراهان دیده می‌شود.

نتایج کلی از بررسی قالی‌های زیگلر با طرح واگیره‌ای را می‌توان با ویژگی‌های زیر تقسیم‌بندی کرد:

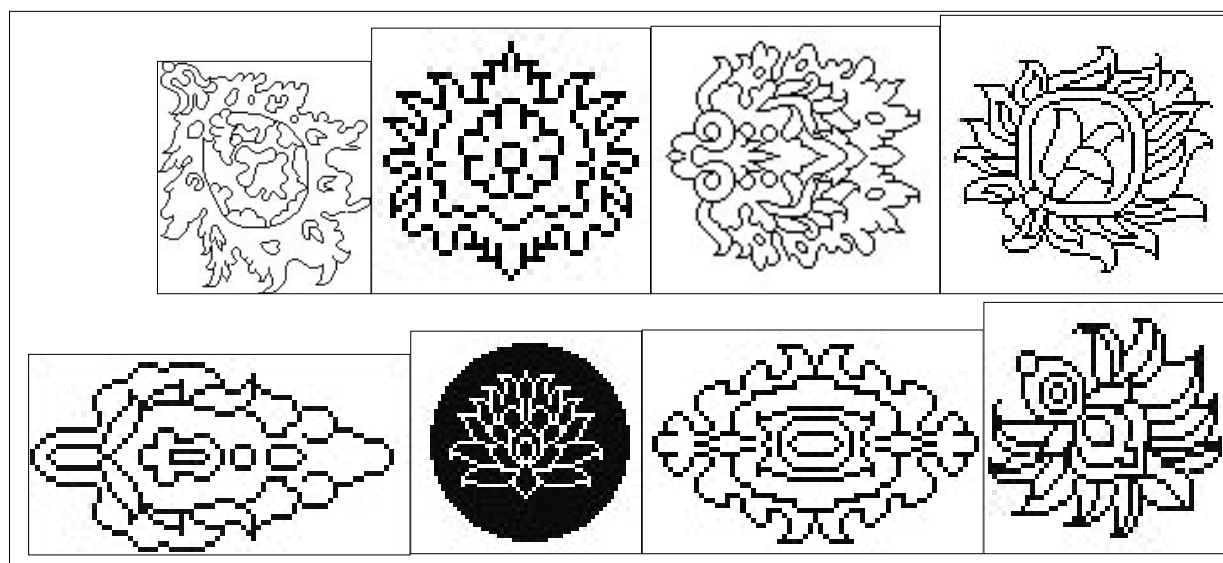
- بیشترین فراوانی در میان قالی‌های زیگلر در این دسته قرار می‌گیرد.

- ترکیبات واگیره‌ای در تکرار خود ساختاری لوزی شکل را تشکیل می‌دهند.

- واگیره‌های قالی‌های زیگلر اندازه مشخصی ندارند. واگیره‌ها گاه به اندازه یک چهارم متن قالی می‌شود و گاه یک واحد کوچک است. (واگیره بسیار بزرگ تا پیش از فرش‌هایی که توسط شرکت‌های چندملیتی طراحی شد، در طراحی فرش‌های ایرانی چندان مرسوم نبوده است). - استفاده از گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در واگیره‌ها بسیار دیده می‌شود.

- قرینه‌سازی و محاسبات دقیقی در واگیره‌ها وجود ندارد. به گونه‌ای که تکرار این واگیره‌ها در نقاط متصل به حاشیه منظم نیست و ناگهان در میانه نقش قطع می‌شود. - گاهی تکرار واگیره‌ها در ترکیب با ترنج یا لچک طراحی می‌شود و یا خود این تکرار به نحوی است که فرمی ترنجی و یا لچک‌مانند را می‌سازند.

- اهمیت به ایجاد فضای خالی در نقوش واگیره‌ها. - نقوش نسبت به اندازه طبیعی خود بزرگ‌تر شده‌اند. - نقوش تکرارشونده در اکثر نمونه‌های واگیره‌ای به صورتی منفصل طراحی شده‌اند. - حاشیه نسبت به اندازه استاندارد خود بزرگ شده و فضای زمینه کاهش یافته است. - تعداد حاشیه‌ها فرد و معمولاً سه یا پنج عدد است. - حاشیه اصلی بسیار بزرگ شده و حاشیه‌های کوچک



تصویر ۱۸: طرح‌های خطی از نقش گل شاه‌عباسی در قالی‌های زیگلر (مأخذ: نگارنده)

Pic 18: Outline drawings of the Ziegler's Shah Abbasi motif (source: author)



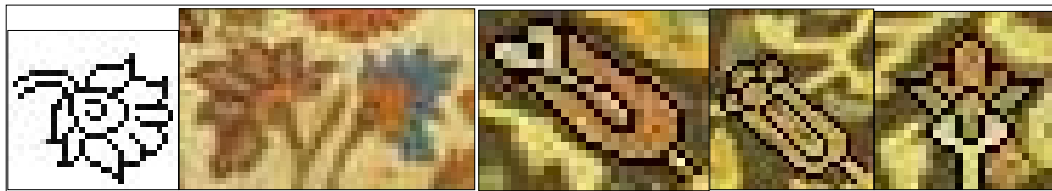
تصویر ۲۰: نقش گل‌های گرد درقالی‌های زیگلر (مأخذ: نگارنده)

Pic 20: Round floral motifs in Ziegler rugs (source: author)



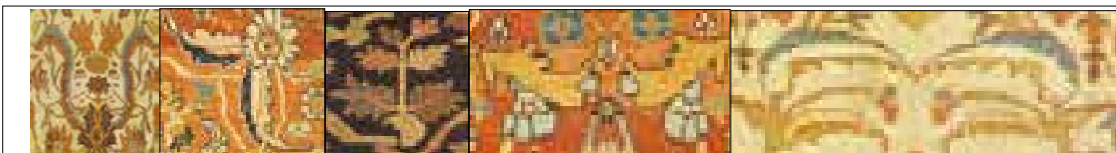
تصویر ۱۹: نقش گل شاه‌عباسی درقالی‌های زیگلر (مأخذ: نگارنده)

Pic 19: Shah Abbasi motifs in Ziegler rugs (source: author)



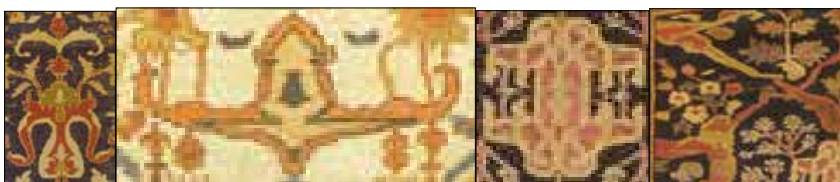
تصویر ۲۱: نقش غنچه در قالی‌های زیگلر (مأخذ: نگارنده)

Pic 21: Bud and blossom motifs in Ziegler rugs (source: author)



تصویر ۲۲: نقش برگ در قالی‌های زیگلر

Pic 22: Leaf motifs in Ziegler rugs



تصویر ۲۳: نقش اسلیمی در قالی‌های زیگلر (مأخذ: نگارنده)

Pic 23: Eslimi (Arabesque) motifs in Ziegler rugs (source: author)

تقریباً حذف و نوارهای باریک منقوش پیرامون آن را گرفته است.

- محاسبات ریاضی در تکرار واگیره‌های قالی‌های زیگلر رعایت نشده است. با وجود اینکه اصول طرح‌های واگیره‌ای برمبنای تکرار و تقارن است اما در نمونه‌های زیگلر به‌گونه‌ای است که قسمت بالا و پایین طرح و سمت چپ و راست با یکدیگر قرینه نیست.

- در بیشتر نمونه‌های واگیره‌ای گوشه‌سازی در حاشیه انجام نشده است.

- رنگ‌ها محدود است. تنوع رنگی کاهش یافته زیرا سراسر زمینه توسط یک واگیره تکرار شده است.

- در قالی‌های زیگلر رنگ‌ها به سمت یک‌نواخت شدن و کاهش کنتراست رنگی حرکت می‌کند.

نقوش مورد استفاده در قالی‌های زیگلر

۱. نقش گل شاه‌عباسی

نقش گل شاه‌عباسی در قالی‌های زیگلر بسیار متداول و موردپسند آن‌ها بود. این نقش در ابعاد و اندازه‌های مختلف و به صورت‌های متنوع در قالی‌های زیگلر کار شده است.

مختلف استفاده شده و حتی به فرم‌های جدیدتر نیز درآمده است. نمونه‌های متنوعی از کاربرد این نقش در تصاویر زیر آمده است.

۳. نقش غنچه

غنچه در قالی‌های اراک هم‌پای نقش گل گرد به صورت دسته‌ای و خوشه‌ای طراحی می‌شد. در نمونه‌های قالی زیگلر از این نقش استفاده‌اندکی شده است که از دلایل آن می‌توان به ابعاد کوچک آن اشاره کرد. در طرح‌های زیگلر نقوش صورتی درشت دارند و نقش ریز کاربرد اندکی دارد.

۴. نقش برگ

برگ‌های کنگره‌ای با سبکی جدید در طرح‌های قالی زیگلر دیده می‌شود. کنگره‌ای این برگ‌ها بدون فرم و با ابعاد مختلفی طرح‌گردیده است.

۵. نقش اسلیمی

اسلیمی در طرح‌های قالی زیگلر نمودی فراوان دارد. نمونه‌های متنوعی از قاب‌بندی اسلیمی با سبکی جدید و فرم‌دهی غیرمعمول در قالی‌های زیگلر دیده می‌شود. بیان ویژگی‌های کیفی (طرح و نقش و رنگ) قالی‌های زیگلر

- بیشترین فراوانی طرح‌های شرکت زیگلر در دسته‌ی طرح‌های واگیره‌ای قرار می‌گیرد.

- در طراحی گروهی از قالی‌های تولید شده شرکت زیگلر تعادلی ظریف میان طراحی پیچیده فرش شهری و خودانگیزختگی و پویایی فرش بافی روستایی دیده می‌شود. طراحی قالی‌های زیگلر متکی بر سطح است.

- فرش‌های شرکت زیگلر همچون نمونه‌های روستایی و عشایری از طراحی تک سطحی بهره برده است. سطوح به‌کاررفته در این قالی‌ها تک‌تراز هستند. بدین معنی که نقوش به‌تنهایی در متن و زمینه استقلال داشته و به‌سادگی قابل تفکیک و حتی جایگزینی هستند.

- تمرکز در نحوه‌ی چینش عناصر و نقوش فرش وجود ندارد و تأکید بر ایجاد فضای خالی است.

- ترنج‌های قالی‌های شرکت زیگلر ساختاری لوزی‌شکل دارند. ترکیبات واگیره‌ای نیز در تکرار به ساختاری لوزی‌شکل می‌رسند.

- طراحی شرکت زیگلر تغییراتی در اندازه‌ی لچک و ترنج، نقوش و عناصر قالی‌های خود ایجاد کرد. در طرح‌های واگیره‌ای نیز اندازه‌ی مشخصی برای واگیره وجود ندارد. گاهی این واگیره به‌اندازه‌ی یک چهارم فرش می‌شود.

- نقشه‌ی قالی‌های زیگلر از هندسه و ریاضیاتی مشخص پیروی نمی‌کنند.

- در نقشه‌های واگیره‌ای قرینه‌سازی و محاسباتی در نحوه‌ی چینش واگیره‌ها و نقوش وجود ندارد و نقوش در نقاط متصل به حاشیه ناگهان قطع می‌شود.

- در قالی‌های زیگلر نقوش نسبت به اندازه طبیعی خود بزرگ‌تر شده‌اند.

- استفاده از گل‌های شاه‌عباسی درشت از ویژگی‌های طرح‌های قالی زیگلر است.

- . طرح‌ها و نقوش قالی‌های زیگلر با فرم‌های نیمه هندسی ترسیم می‌شوند.

- تعداد حاشیه‌ها فرد است و معمولاً سه یا پنج حاشیه دارند.

- حاشیه از اندازه‌ی طبیعی خود بزرگ‌تر شده و فضای بیشتری از متن را اشغال می‌کند.

- تقسیمات حاشیه‌ها عوض شده است. حاشیه کوچک از بین رفته و پیرامون حاشیه بزرگ رانوارهای باریک تزیین شده گرفته است.

- عدم هماهنگی و تناسب نقوش حاشیه با نقوش میانی قالی وجود دارد.

- در بیشتر نمونه‌ها فضایی برای سایه‌بان وجود ندارد.

- نقوش حاشیه بر اساس اصول تکرار و تقارن است.

- با وجود نظم که در تکرار و تقارن واگیره‌های حاشیه وجود دارد ولی در قسمت گوشه این نظم به هم می‌ریزد و نقوش به صورتی بی‌نظم و بدون گوشه‌سازی باهم ترکیب می‌شوند.

- تعداد رنگ‌ها محدود و از دورنگ شروع می‌شود و از شش رنگ تجاوز نمی‌کند.

- تنوع رنگی کاهش یافته است.

- در قالی‌های زیگلر کنتراست رنگی کاهش یافته و به سمت یک‌نواخت شدن رنگی حرکت می‌کنند.

بررسی نقاط افتراق طرح و نقش و رنگ قالی‌های

زیگلر با سنت‌های فرش بافی ایران

در مقایسه‌ی قالی‌های شرکت زیگلر با فرش‌های ایرانی و به‌طور ویژه قالی‌های منطقه اراک به سبکی جدید در طراحی فرش ایران می‌رسیم. در این سبک جدید که حاصل حضور و فعالیت شرکت‌های چندملیتی است، ساختارهای سنتی هنر ایران با توجه به سلیقه بازارهای غربی تغییر فرم می‌یابد. نقاط افتراق و اشتراک قالی‌های زیگلر با فرش‌های بافته‌شده در منطقه اراک را از منظر زیبایی‌شناسی ایرانی بیان می‌کنیم.

الف) اندازه

این تناسبات شامل تناسب طرح و نقش به ابعاد کلی فرش، تناسب کلی طرح و نقش نسبت به یکدیگر و نسبت حاشیه به زمینه و ... است.

۱. تغییر در ابعاد کلی فرش

ازجمله مشکلاتی که فرش‌های ایرانی برای صادرات به بازارهای غربی داشت بحث مقیاس و اندازه آن بود. شرکت زیگلر در تولیدات خود اندازه اتاق‌ها و منازل بازارهای هدف را مبنا قرار داد و مطابق با آن به تولید پرداخت. فرش‌های ایرانی ابعادی نسبتاً بزرگ داشتند و برای منازل غربی‌ها مناسب نبود. پس تغییر در ابعاد کلی فرش یکی از نخستین مؤلفه‌های قالی‌های زیگلر بود.

درسند شماره ۴۱/۱۰ مورخه ۱۷ دی‌ماه ۱۳۰۸ آمده است: «اندازه و قطع قالی خود یک سبب عمده برای فروش آن در خارجه است. قالی‌هایی که برای حمل به خارجه بافته می‌شوند باید مطابق میل و احتیاج خارجی‌ان از حیث طول و عرض معین بافته شده باشند نه به قطع و اندازه‌های غیرمتناسب که به درد آن‌ها نخورد و رفع احتیاج آن‌ها را ننماید. راجع به قطع و اندازه قالی سلیقه آمریکایی‌ها با

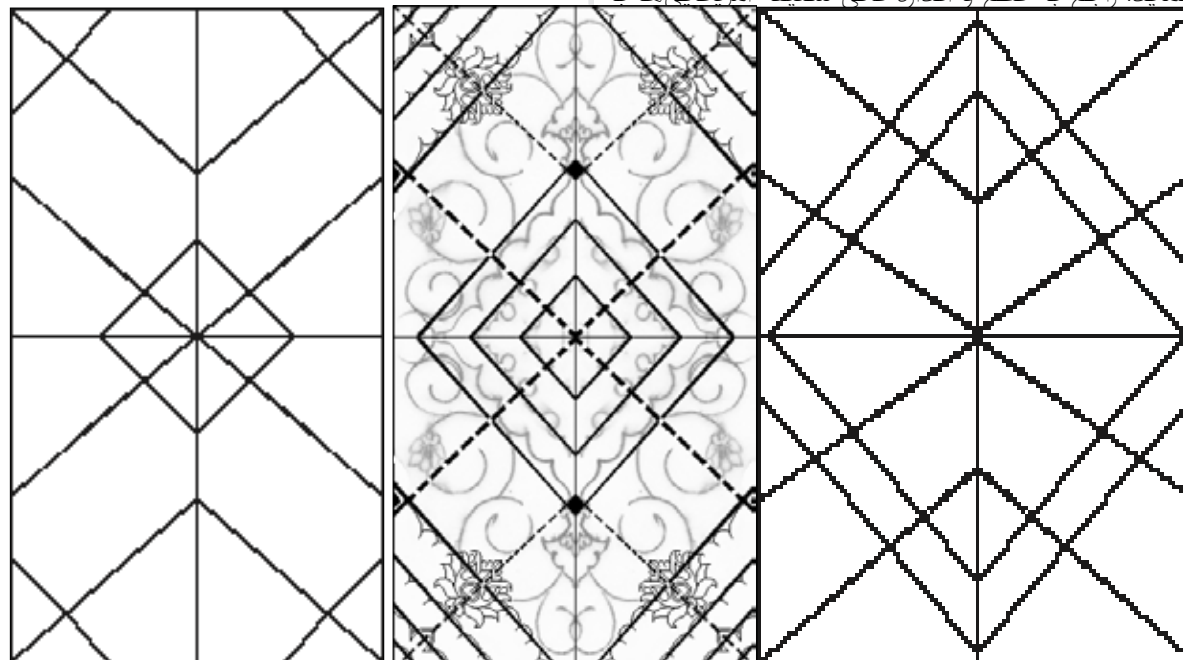
اروپاییان متفاوت است. قالی‌هایی که برای حمل به آمریکا بافته می‌شود باید به طول و عرض ذیل باشد:

طول	عرض
۳ فوت	۲ و نیم فوت
۴	۳
۵	۳ الی ۳ و نیم
۶	۲
۷	۲ و نیم
۸	۵
۹	۵ الی ۵ و نیم

تصویر ۲۴: مأخذ: (اسنادی از صنعت فرش ایران، ۱۳۸۶، ص ۱۳۳)

Pic 24: Source: some documents of Iran's carpet industry

لیکن قالی‌های بزرگ قطع به‌ندرت طالب دارد مگر فوق‌العاده خوب و از معایب بری باشد که گاهگاهی خریدار پیدا می‌نماید» (اسنادی از صنعت فرش ایران، ۱۳۸۶،



تصویر ۲۵: نحوه سامان‌بندی لچک و ترنج نسبت به ابعاد کلی زمینه را در طراحی سنتی فرش‌های شهری ایران نشان می‌دهد. مأخذ: نگارنده

تصویر ۲۶: نحوه سامان‌بندی لچک و ترنج در قالی زیگلر است. در این تصویر می‌بینیم که اندازه لچک و ترنج نسبت به ابعاد کلی فرش، بزرگ ترسیم شده است. مأخذ: نگارنده

تصویر ۲۷: نحوه سامان‌بندی لچک و ترنج در قالی زیگلر است. در این تصویر می‌بینیم که اندازه لچک و ترنج نسبت به ابعاد کلی فرش، کوچک ترسیم شده است. مأخذ: نگارنده

Pic 25: The proportion of medallion and corners in a traditional Persian design (the author)

Pic 26: The proportion of medallion and corners in a Ziegler design (the author)

Pic 27: The proportion of medallion and corners in a Ziegler design (the author)

ص ۱۳۳). در ادامه نیز گزارشی از میزان صادرات فرش ایران از طریق استانبول آورده شده که در آن‌ها اندازه قالی‌های ساروق تازه‌بافت را یک‌ذری و دو ذری اعلام می‌کند.

۲. تغییر در ابعاد و اندازه لچک‌ترنج نسبت به زمینه

تناسبات لچک و ترنج در قالی‌های زیگلر از تنوع بسیار برخوردار است. ضوابطی در تعیین اندازه لچک و ترنج نسبت به فضای زمینه و نسبت به یکدیگر وجود دارد. در سنت طراحی فرش، این نحوه سامان‌بندی و محورهای اصلی فرش را پیش از طراحی می‌کشند. از جمله تغییراتی که در طرح‌های زیگلر ایجاد شد، تغییر سامان‌بندی و محورهای زیبایی‌شناختی موجود در سنت طراحی فرش ایران بود. طرح‌های زیگلر در ترسیم فرم لچک و ترنج نسبت و مقیاسی مشخص نداشت. نمونه طرح‌های به‌جای‌مانده نشان می‌دهد این ابعاد نسبت به میزان استاندارد آن در دیدگاه زیبایی‌شناسی ایرانی یا بزرگ‌تر شده یا کوچک‌تر. در تصاویر زیر نحوه سامان‌بندی طرح لچک‌ترنج در قالی‌های

سنتی ایران با سبک شهری مقایسه با لچک‌ترنج زیگلر مورد مقایسه قرار گرفته است.

۳. تغییر در تناسبات طرح‌های واگیره‌ای

اصول طرح‌های واگیره‌ای بر تقارن و تکرار است. در قالی‌های زیگلر واگیره‌های تکرارشونده بزرگ می‌شوند و گاه تا یک‌چهارم متن فرش را در برمی‌گیرند. در طراحی به شیوه اصولی تکرار واگیره‌ها به‌نوعی است که در قسمت‌های منتهی به حاشیه منظم است. در این قالی‌ها الگوی تکرار با توجه به اندازه فرش از پیش تعیین می‌شود و واگیره در این واحد طراحی و تکرار می‌شود. در قالی‌های زیگلر واگیره‌ها بدون توجه به ابعاد فرش طراحی شده و نقوش در محل اتصال به حاشیه ناگهان می‌شکند. تصویر زیر نمونه‌ای از قالی زیگلر با طرح واگیره‌ای است (تصویر ۲۸ و ۲۹).

۴. تغییر در ابعاد و اندازه حاشیه نسبت به متن و حاشیه‌ها نسبت به هم

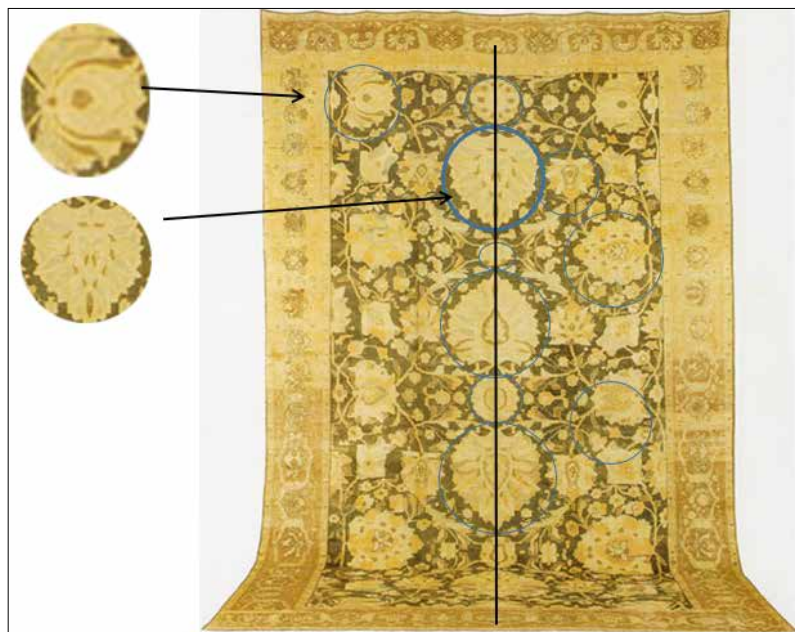
اندازه حاشیه نسبت به متن در طراحی سنتی ایران مقیاس



تصویر ۲۸: نمونه‌ای از نقشه واگیره‌ای در قالی زیگلر. در این تصویر مشخص شده که اندازه واگیره متناسب با اندازه قالی نیست. احتمال دارد که از این تکرار برای سازه‌های مختلف استفاده می‌شد. در طراحی به شیوه سنتی برای هر سایز واگیره مشخص اندازه‌گیری می‌شود که در سراسر متن به صورت یکنواخت تکرار شود.

مأخذ: همه تصویر به‌صورت میدانی و نمایش تکرار توسط نگارنده

Pic 28: A disproportionate vagireh in a Ziegler design (the author)



تصویر ۳۱: نمونه‌ای از قالی زیگلر را نشان می‌دهد. در این تصویر گل‌های شاه‌عباسی در ابعادی وسیع ترسیم شده‌اند و نقش غالب این طرح را تشکیل می‌دهند.

Pic 31: Shah Abbasi motif in a Ziegler design

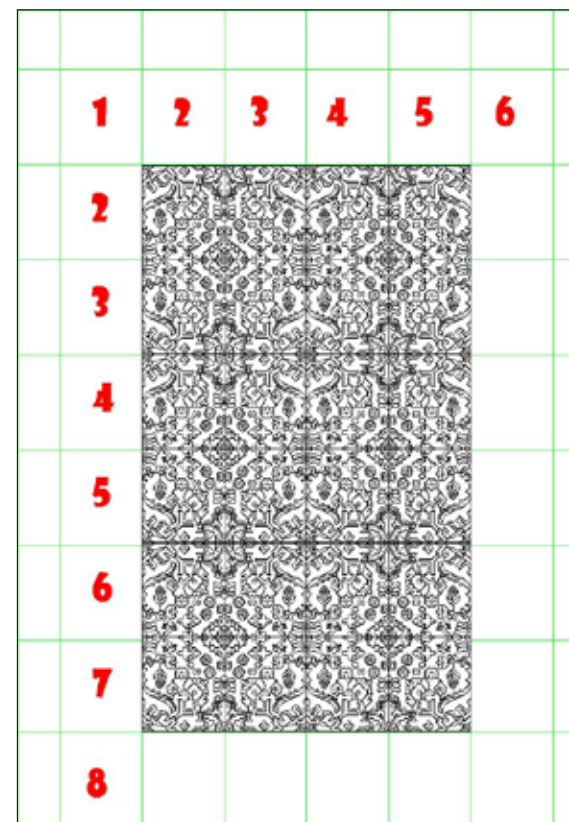
مربوط به حاشیه اصلی بزرگ شده و حاشیه کوچک تقریباً از بین رفته‌است. در پیرامون حاشیه اصلی نوارهایی مزین با عرضی اندک قرار گرفته‌است. تعداد این حاشیه‌ها معمولاً سه یا پنج عدد است که یک حاشیه بزرگ در وسط و یک یا دو نوار تزئین‌شده در اطراف آن وجود دارد. در (تصویر ۳۰)

و محاسباتی دقیق دارد. در قالی‌های زیگلر این نسبت تغییر می‌کند و در برخی نمونه‌ها از فضای زمینه می‌گیرد و بزرگ می‌شود. بنابراین یک تغییر در حاشیه مربوط به بزرگ شدن ابعاد کل حاشیه نسبت به متن است و تغییر دیگر در نحوه تقسیم‌بندی حاشیه‌هاست. در قالی‌های زیگلر فضای



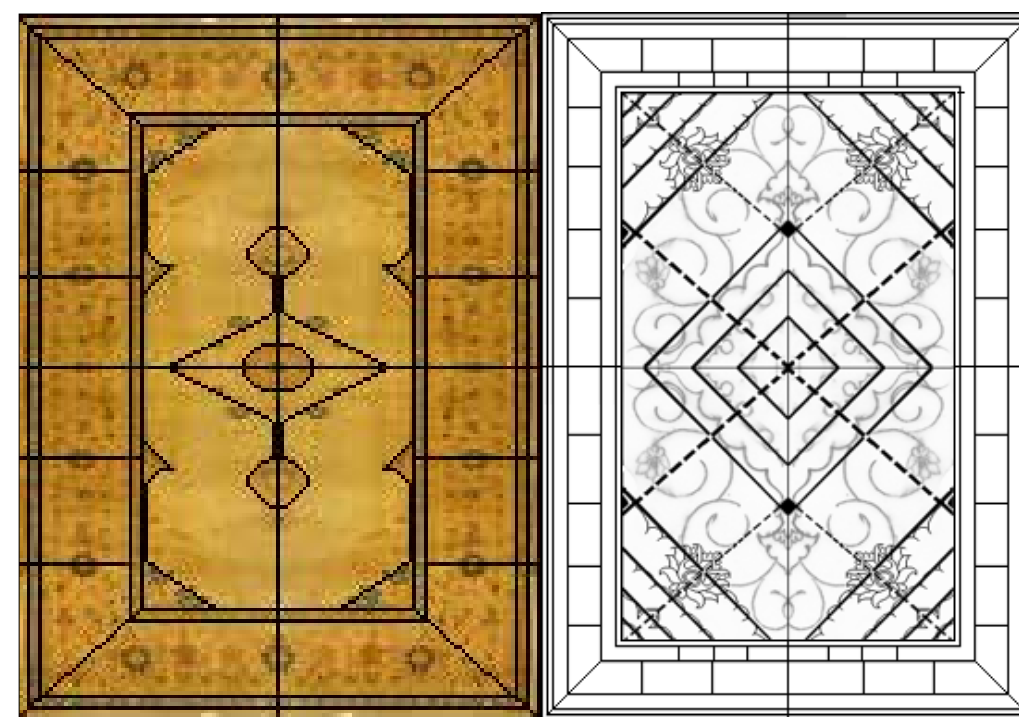
تصویر ۳۲: ساختار تک‌سطحی در قالی‌های زیگلر

Pic 32: Level structure of Ziegler designs



تصویر ۲۹: طرح خطی از فرش قدیمی اراک با نقشه واگیره‌ای، ۲/۵×۳/۵، طرح خرچنگی (مأخذ: صوراسرافیل، ۱۳۷۲، ص ۱۲۸)
در این تصویر که توسط نگارنده تهیه شده نشان می‌دهد که واگیره برای ساینز مشخصی طراحی و تعداد تکرارها و نقوش منتهی به حاشیه منظم است. (مأخذ: نگارنده)

Pic 29: Outline drawing of an Arak's old school design with a proportional vagireh (the author)



تصویر ۳۰: طراحی خطی از نمونه قالی زیگلر در قیاس با قالی قدیم اراک
تصویر سمت راست: نحوه سامان‌بندی حاشیه نسبت به زمینه و حاشیه‌ها نسبت به یکدیگر در یک قالی قدیم اراک نشان داده شده است.
تصویر سمت چپ: نحوه سامان‌بندی حاشیه نسبت به زمینه و حاشیه‌ها نسبت به یکدیگر در یک قالی زیگلر نشان داده شده است.

Pic 30: A comparison between a Ziegler design (left) and an old school Arak's (right)

نحوه تقسیم‌بندی حاشیه و نسبت آن با زمینه در دو قالی قدیم اراک و قالی زیگلر مورد مقایسه قرار گرفته است.

۵. تغییر در اندازه نقوش

یکی از عوامل مهم در طرح متن فرش، تناسب نقوش با طرح کلی و یکپارچگی و پراکندگی صحیح آن‌ها در کل طرح است. یکی از ویژگی‌های مهم طرح و نقش قالی زیگلر بزرگ شدن نقوش و تغییر در اندازه معمول آن‌هاست. در طرح‌های قالی زیگلر، هر نقش سطح وسیع رنگی است که حتی می‌تواند فرمی همچون لچک و ترنج بسازد. در این نمونه قالی زیگلر (تصویر ۳۱)، طرح متکی بر سطح است و از این نظر با قالی‌های شهری ایران متفاوت است. در قالی‌های شهری عمدتاً طرح‌ها متکی بر خط هستند. بدین معنی که نقوش در اندازه‌هایی کوچک و ترکیبات چندلایه با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

۶. ساختار چندلایه در طرح و نقش

بخش‌بندی طرح به ساختارهایی یک یا چندسطحی از ویژگی‌های قابل‌بررسی در طرح و نقش فرش دستیافته است. از این دیدگاه می‌بایست فرش‌های شهری را از فرش‌های عشایر و روستاباف جدا کنیم. سطوح به‌کاررفته در فرش‌های عشایری و روستایی تک‌ترازند یعنی در این طرح‌ها نقوش به‌تنهایی در متن و زمینه فرش، خودایستایی

داشته و به‌آسانی از دیگر نقوش جدا می‌شوند و به همین روی می‌توان جایگزینی نقوش را در متن فرش انجام داد. در این فرش‌ها پوشانندگی و درهم‌آمیختگی نقوش انجام نمی‌شود.

فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر از ساختاری شهری در تولید استفاده می‌کرد اما ماهیت عشایری و روستایی را در طرح و نقش خود نمایش می‌داد. تولیدات این شرکت به صورتی متمرکز و در کارگاه‌های خود شرکت و با نقشه‌های ازپیش‌طراحی‌شده، تولید می‌شد. این شیوه تولید مخصوص تولیدات شهری است. علاوه بر شیوه تولید ساختار کلی طرح نیز ماهیت شهری آن‌ها را نمایش می‌دهد. تصویر زیر نمونه‌ای از قالی زیگلر است که ساختار تک‌تراز آن و قابلیت و تفکیک و جایگزینی نقوش در آن با دایره‌های سفید نمایش داده شده است تصویر (۳۲).

۷. اهمیت در ایجاد فضای خالی

از دیگر نقاط افتراق قالی‌های زیگلر با سنت‌های فرش‌بافی منطقه و اساساً با هنرهای سنتی ایران تأکید بر ایجاد فضای خالی است. در هنرهای سنتی ایرانی تلاش هنرمند در پرهیز از ایجاد فضای خالی و بدون نقش است. سطح فضایی برای نقش‌آفرینی است. برخلاف این تفکر تولیدات زیگلر سطح را جلوه‌گاه رنگ می‌داند و حتی با بزرگ کردن نقش،



تصویر ۳۳: تصاویر بالا نشان‌دهنده اهمیت به ایجاد فضای خالی در ترکیبات قالی‌های زیگلر است

Pic 33: The importance of blank spaces between patterns in Ziegler designs



تصویر ۳۴: قالی زیگلر، نمایش عدم وجود ارتباط میان نقوش و ترکیبات حاشیه و متن در قالی زیگلر

Pic 34: Incoherence in a Ziegler design

متن فرش گرفته شده است و گاه به صورتی مستقل و جدا از متن در حاشیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این دو صورت ارتباط و تأثیر متن و حاشیه نسبت به یکدیگر متمایز است. نکته مهم حفظ تشابه و استفاده از فرم‌ها و ساختارهایی یکسان است. در قالی‌های زیگلر نحوه فرم‌دهی به حاشیه بر مبنای اصول طراحی فرش ایران و بر اساس تکرار و تقارن است. اما نحوه ارتباط و پیوند نقوش متن و حاشیه متفاوت از ساختارها و اصولی است که در بالا ذکر شد. نقوش مورد استفاده در متن و حاشیه قالی‌های زیگلر گاه از هیچ‌گونه تشابه فرمی پیروی نمی‌کنند. گویی چندان تفاوتی نمی‌کند که کدام حاشیه را برای زمینه طراحی شده برگزیند (تصویر ۳۴).

سطح می‌آفریند. در تمامی نمونه‌های قالی زیگلر فضای خالی در زمینه اهمیتی بسیار داشته تا جایی که قالی‌های با زمینه خالی و بدون نقش بافتند. تصاویر (۳۲) دو نمونه از قالی زیگلر را نشان می‌دهد. مطابق نمونه می‌بینیم فضایی که خالی و بدون نقش است، تقریباً برابر و یا حتی بیشتر از فضای منقوش است.

۸. پیوند میان حاشیه و متن در طرح فرش

یکی از بنیادهایی که زیبایی‌شناسی فرش ایرانی را پی می‌ریزد، پیوند میان حاشیه و متن فرش است. این پیوند و هماهنگی دربرگیرنده پیشی و پسی دیداری، کشش و گیرش، شمار ساخت‌مایه‌ها، جهت ساخت‌مایه‌ها، اندازه و جنبش ساخت‌مایه‌هاست. گاهی نقوش حاشیه از نقوش

۹. اندازه نقوش حاشیه

در گروهی از قالی‌های زیگلر اندازه نقوش متن و حاشیه هماهنگ نیست؛ بدین معنی که گاه نقوش حاشیه با اندازه بزرگ‌تر و یا کوچک‌تری به نسبت نقوش متن طرح می‌شود. در فرش‌های سنتی ایران این هماهنگی به طور کامل حفظ می‌شود و نوعی هم‌پوشانی نقوش و یکی شدن عناصر طرح



تصویر ۳۵: نمایش نسبت اندازه نقوش حاشیه به متن در قالی‌های زیگلر
Pic 35: Marginal motifs' proportion in a Ziegler rug

به وجود می‌آید. سه تصویر شماره (۳۵) نمونه‌هایی از قالی زیگلر است که در آن‌ها هماهنگی میان اندازه نقوش حاشیه و متن وجود ندارد. تصویر اول سمت راست، نقوش حاشیه با نسبت بسیار کوچک‌تری نسبت به نقوش متن طرح شده است. تصویر دوم و سوم صورتی عکس نمونه نخست

دارد و در آن نقوش حاشیه با نسبتی چندبرابر نقوش زمینه طراحی شده است.

۱۰. عدم رعایت گوشه‌سازی در نقوش حاشیه

حاشیه‌های قالی‌های تولیدشده با سنت فرش بافی شرکت زیگلر بر مبنای تقارن و تکرار و نظم شهری است. با توجه به اینکه تمامی این بافته‌ها نقشه‌ای از پیش تعیین شده



تصویر ۳۶: عدم رعایت گوشه‌سازی در نقوش حاشیه قالی‌های زیگلر
Pic 36: Incorrect edge-making in a Ziegler rug

رنگی تأثیر می‌گذارد. به صورتی که از طریق همین مبادلات تراکم‌های رنگی، می‌توانیم دوری و نزدیکی رنگ‌ها نسبت به هم، گرمی و سردی آن‌ها، طریقه متعادل قرار گرفتن آن‌ها در کل پهنه فرش و یا سنگینی و سبکی آن‌ها و... را دریافت نماییم. مبادله میان تراکم‌های رنگی موجب تأثیر در میزان ادراکات بصری است. قالی‌های زیگلر از تراکم رنگی یکنواختی در قالی‌های خود بهره می‌برد. کنتراست رنگی بسیار کم است و در مواردی تشخیص پالت رنگ بسیار دشوار می‌شود.

تعادل درخشش و پرهیز از شدت رنگی: در فرش ایرانی به کارگیری رنگ‌ها در حالت متعادل، ملایم و لطیف صورت می‌گیرد. یکی از دلایل این تعادل رنگی استفاده از رنگ‌های گیاهی است. تولیدات شرکت زیگلر در تلاش بود تا با استفاده از رنگ‌های جوهری این تعادل رنگی را ایجاد کند اما طرح‌ها در مواردی به سمت یک رنگ شدن پیش رفت تا تعادل شدن.

زیبایی رنگ در فرش از چند دیدگاه بررسی می‌شود:

خود را از دست می‌دهند. قالی‌های روستایی و عشایری ایران و به ویژه بافته‌های ذهنی این مردمان از این ویژگی بهره‌مند است. در اینجا باره دیگر با ترکیبی از اصول و مبادی طراحی قالی‌های شهری و روستایی مواجه هستیم (تصویر ۳۶).

۱۱- رنگ‌بندی

شرکت زیگلر در تولیدات خود تغییراتی در شیوه رنگ‌گذاری و رنگ‌بندی قالی‌های سنتی ایران ایجاد کرد که به شرح زیر است:

خلوت رنگی: قالی‌های سنتی ایران کمتر در طیف رنگی محدود به سه یا پنج رنگ بافته می‌شوند. در رنگ قالی‌های زیگلر خلوت رنگی اصلی نسبتاً ثابت است که تقریباً تمامی نمونه‌های یافت شده از آن پیروی کرده‌اند. تمایل به استفاده محدود از طیف‌های رنگی ویژگی خاص قالی‌های زیگلر است. تعداد رنگ‌ها معمولاً از سه رنگ شروع و از شش رنگ تجاوز نمی‌کند.

مبادله میان تراکم‌های رنگی: هر رنگی با ویژگی‌های بیانی، حرکتی و خصوصیات خاص خود، بر دیگر محدوده‌های

الف) پاس داشتن هنجارهای نظری مبانی رنگ در کار
ب) روش رنگ آمیزی گیاهی یا شیمیایی
ج) سازه‌های پیوسته به جغرافیای بافت
در قالی‌های زیگلر جغرافیای بافت کاملاً مفهوم خود را از دست می‌دهد. رنگ‌ها شیمیایی یا جوهری شده و تنالیت‌هایی جدید وارد فرش‌های منطقه اراک و حتی کل فرش بافی ایران می‌شود. برای نمونه دیگر در منطقه اراک با یک مایه رنگی قرمز مواجه نیستیم بلکه در هر نمونه از قالی‌ها می‌توان رنگ قرمزی جدید را دید. جغرافیای بافت خاصیت خود را از دست می‌دهد زیرا دیگر رنگ‌ها خاص منطقه نیستند و هر رنگی در هر شهری قابلیت تولید داشت. از لحاظ زیبایی‌شناسی دیدگاهی غربی وارد رنگ‌بندی فرش‌های ایران می‌شود که تأثیرات آن امروزه در کل مناطق فرش بافی ایران دیده می‌شود.

تأثیرات حضور شرکت زیگلر در بخش طرح و نقش و رنگ قالی ایران مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفت. این شرکت اصول طراحی و تولید خود را کاملاً بر پایه سنت‌های فرش بافی ایران و به طور ویژه منطقه‌ای که در آن به تولید پرداخت، بنا نهاد. او بر پایه این سنت و با توجه به سلیقه و پسند بازارهای غربی شروع به تغییر و دگرگونی در ترکیبات نقشه‌های ایرانی زد. ساختار و هویت فرش ایران در این تولیدات دگرگون نشده و تنها می‌توان ورود یک سبک و ساختار جدید را در این تولیدات جست.

شرکت‌های چندملیتی در دو دهه آخر دوره قاجار سرمایه‌گذاری‌های وسیعی را در امر تجارت فرش ایران انجام دادند. این شرکت‌ها به مرور در تمام قسمت‌های مربوط به تولید و تجارت فرش ایران وارد شدند و کم‌کم عنان این فعالیت‌ها را از دست دولت ایران ربودند. با روی کار آمدن سلسله پهلوی تلاش‌هایی در جهت سروسامان دادن به اوضاع فرش و نیز بهبود شرایط بافندگان و نیز کیفیت تولیدات انجام شد. حشمتی رضوی بزرگ‌ترین خصلت دوران پهلوی در زمینه فرش دستباف را، دولتی کردن آن می‌داند. او می‌نویسد: «در اجرای این سیاست شرکت‌های چندملیتی در آغاز قرن جدید هریک پس از چندی برچیده شدند و سازمان خاصی در سال ۱۳۰۹ به نام «مؤسسه قالی ایران» تشکیل شد» (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹، ص ۲۹۳). این مؤسسه اولین نهاد تشکیلاتی فرش در ایران بود. پس از انحلال مؤسسه قالی ایران، دولت مصوبه تأسیس شرکت سهامی فرش را تصویب نمود. هیئت وزرا در جلسه ۲۰ دی‌ماه ۱۳۱۴ اعلام کرد که از تاریخ اول بهمن‌ماه ۱۳۱۴ کلیه حقوق

مربوط به صادرات فرش، از هر نوع شرکتی به شرکت فرش واگذار شود. این شرکت با هدف تولید و ترویج قالی بافی، حمایت از قالی بافان، تهیه مواد اولیه استاندارد، اشاعه و احیای طرح‌ها و نقوش اصیل فرش ایران و ایجاد امکانات آموزشی در شهرها و روستاها تشکیل شد.

در بهمن‌ماه سال ۱۳۱۴ با تأسیس شرکت سهامی فرش ایران، تجارت فرش ایران در انحصار دولت درآمد و فعالیت کمپانی‌های خارجی مخصوصاً کمپانی شرق از طریق انتقال و واگذاری کلیه تأسیسات آن به شرکت سهامی فرش ایران کاهش یافته و به تدریج متوقف شد. بعدها بر اثر اعتراض تجار ایرانی موضوع انحصار منتفی شده و شرکت فرش نیز چنان‌که در اساس‌نامه آن مقرر شده است، به‌عنوان یک بخش دولتی به کار ترویج صنعت فرش و تولید و تجارت در این کار پرداخته است. (نشریه داخلی شرکت سهامی

فرش ایران، ۱۳۵۸)

اگرچه کمپانی تولیدکنندگان قالی شرق، به‌عنوان اولین و بزرگ‌ترین شرکت خارجی حاضر در عرصه تولید و صادرات فرش ایران نقش مهمی را حتی در بخش قابل ملاحظه‌ای از تاریخ معاصر فرش ایران داشته است اما هیچ‌گاه نمی‌توان از تأثیر و حضور شرکت‌هایی نظیر شرکت ایتالیایی برادران نیروکواستلی و یا شرکت قدرتمند زیگلر به‌سادگی گذشت. شرکت زیگلر طی نزدیک به پنج دهه فعالیت مستمر اما انحصاری در حوزه بافندگی سلطان‌آباد (اراک فعلی) به تولید انبوهی از فرش‌های روستایی پرداخت که امروزه از نظر کیفیت و مرغوبیت مواد اولیه و طرح‌های زیبا، نماینده گروهی از بهترین فرش‌های روستایی مرکز ایران در اوایل این قرن است و واژه زیگلر در ادبیات فرش‌شناسی ایران، یادآور فرش‌هایی شاخص با ویژگی‌های منحصر به فرد است.

(ژوله، ۱۳۹۲، ص ۶۱)

ژوله معتقد است شرکت زیگلر با گردآوری عده‌ای از بهترین طراحان سلطان‌آباد، در کنار شرکت‌های خارجی دیگر، تحولی عظیم در تغییر شیوه‌های فرش روستایی اراک پدید آورد.

شرکت زیگلر پس از پایان جنگ جهانی دچار کمبود سرمایه و مشکلات مالی شد. بسیاری از بنیادهای زیگلر توسط نیروهای روس و آلمان غارت شد. مشکل دیگر در ناامن بودن جاده‌های ایران بیان شده که راهزنی و غارت اموال در جاده‌ها اوضاع را وخیم‌تر می‌کرد. در سال ۱۹۱۰ فعالیت‌های زیگلر به دلیل از دست دادن مقدار زیادی از دارایی‌های خود روبه‌زوال رفت و به حدی رسید که شرکت



تصویر ۳۷: نمونه‌ای از آرم شرکت زیگلر
Pic 37: The Ziegler emblem



تصویر ۳۸: نمایی از بازار فرش شهر اراک (مأخذ: نگارنده)
Pic 38: Arak's carpet bazar (the author)

بیشترین حضور تأثیرات شرکت زیگلر را می‌توان در فرش‌های صادراتی ایران مشاهده کرد. از جمله تولیدکنندگانی که با این دیدگاه و برای بازار آمریکا در شهر نیشابور تولید می‌کند؛ آقای عرسین است. تصاویر زیر نمونه‌هایی از تولیدات شرکت عرسین برای صادرات است که از الگوهای قالی‌های زیگلر بهره فراوان برده است. تولیداتی از این دست به طور آشکار تأثیرات حضور شرکت زیگلر را در فرش ایران تا زمان حاضر نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

دوره قاجار، بستری پرفرازونشیب و نقطه عطفی در هنر قالی بافی ایران بود. حضور شرکت‌های چندملیتی در بخش‌های تولیدی و صادراتی فرش، علی‌رغم تمامی

تصمیم به جمع‌آوری و بستن دفاتر خود در ایران نمود. اوایل سال ۱۹۳۰ بحران اقتصادی غرب را فراگرفت، و درخواست غرب برای فرش‌های شرقی به ناگهان پس از سقوط وال استریت در سال ۱۹۲۹ کاهش یافت. همچنین بحران اقتصادی جهانی باعث شد تا زیگلر در سال ۱۹۳۲ تصمیم خود را برای بستن این شرکت بگیرد. در نهایت شرکت در سال ۱۹۳۴ (۱۳۱۲ ه.ش.) منحل شد.

بعد از برچیده شدن شرکت زیگلر، طرح و نقشه‌های این شرکت همچنان در دست بافندگان شهر اراک باقی ماند و به احتمال زیاد با سنت‌های پیشین ترکیب شده و طرح‌هایی برای بافت مهیا شد که حاصل دوره‌های پیشین قالی بافی منطقه بود.



تصویر ۳۹: نمونه‌ای از نقشه‌های امروز اراک که به صورت میدانی توسط نگارنده از قالیبافان تهیه شده است. (مأخذ: نگارنده)
Pic 39: An example of contemporary Arak loom-drawings (the author)



تصویر ۴۰: نقشه‌ای که توسط یکی از قالیبافان در حال بافت بود. ساینز: قالیچه. (مأخذ: نگارنده)
Pic 40: A loom drawing for area rug (the author)

مشکلاتی که به بار آورد نظامی جدید را در هنر- صنعت قالی ایران موجب شد. این پژوهش با هدف آسیب‌شناسی حضور شرکت زیگلر در بخش کیفی (طرح و نقش و رنگ) قالی‌های ایران نگاشته شده و در تلاش برای پاسخ به سؤالات زیر بود:

۱. ویژگی‌های کیفی فرش‌های تولیدی شرکت زیگلر کدام‌اند؟
۲. مهم‌ترین تحولات در طرح و رنگ فرش‌های ایرانی با

آغاز به کار شرکت زیگلر چگونه است؟

۳. آیا طرح و نقش جدید به فرش ایران اضافه شد؟

نتایج بررسی روی قالی‌های موسوم به زیگلرنشان می‌دهد که این تولیدات با مبنا قرار دادن نقوش دستبافته‌های ایران به ترکیبی جدید دست‌یافت. طراحان شرکت زیگلر نقوش و عناصر مورد استفاده در قالی‌های مناطق مختلف ایران را مطابق خواست و سلیقه خود در ترکیباتی جدید به‌کار بردند. در نگاه نخست این تولیدات



تصویر ۴۱: نمونه‌ای از فرش‌های صادراتی شرکت عرسین که کاملاً تأثیرات تولیدات شرکت زیگلر را نشان می‌دهد. (مأخذ: نگارنده)
Pic 41: An example of exportable Arsin's products which are under the influence of Ziegler designs

جدید سنت‌های طراحی و رنگ‌بندی قالی‌های ایران شکسته‌شده واصلت‌های بومی خود را ازدست‌داده‌است. اما بررسی و مقایسه این تولیدات و دقت بر نقوش آنها نشان می‌دهد که نقوش و ترکیبات کلی دگرگون نشده است. بلکه ساختارها شکسته شده و نقوش در ترکیباتی جدید با تغییر در اندازه و رنگ نمایش داده شده است. ویژگی دیگر در این دگرگونی تلاش در جهت نمایش ذهنی‌یاف بودن قالی‌های زیگلر بود. شرکت زیگلر مطابق خواست بازارهای هدف تناسبات کلی موجود در نقش و رنگ قالی‌های ایران را تغییر داد. در نهایت طرح‌های شرکت زیگلر چیز جدید به طرح و نقش فرش ایران وارد نکرد و تنها با تغییر در تناسبات و رنگ‌بندی نقوش سنتی به سبکی جدید دست‌یافت که باب پسند بازارهای هدف شد.

نتایج کلی این پژوهش را می‌توان به‌صورت فهرست‌وار به شرح زیر بیان کرد:

- نگاه شرکت‌های چندملیتی و به طور خاص شرکت زیگلر به فرش‌های ایران، نگاهی گزینشی بود.
- این شرکت‌ها چندان به سنت‌های قالی‌بافی ایران پایبند نبودند. تولیدات این شرکت ترکیبی از نقوش، رنگ‌بندی و ساختار فرش‌های مناطق مختلف ایران بود.
- تولیدکنندگان زیگلر، زیبایی‌شناسی فرش‌های ایران را در راستای اهداف زیباشناسانه خود تغییر دادند.
- شرکت زیگلر بازار و سلیقه خریداران غربی را مبنای حرکت و جستجو در طرح و نقش قالی ایران قرارداد.
- طرح‌ها متناسب با رج‌شمار قالی تهیه نمی‌شد. یک طرح در چندین رج‌شمار تولید می‌شد. در این فرایند دو اتفاق می‌افتد: فضای زمینه و مابین نقوش بسیار خالی می‌شود یا طرح در رج‌شمار پایین فرم‌های خود را از دست می‌دهد.
- نقوش قالی‌های زیگلر برگرفته از نقوش اصیل ایرانی است. در نقوش ایرانی فرم‌ها مشخص و معین است ولی در قالی‌های زیگلر دفرمه شده و تغییر شکل یافته‌اند.

- نقوش قالی‌های زیگلر نوعی را غلط‌بافی عمدی را نمایش می‌دهند. این تولیدات تلاش دارد که نوعی ذهنی‌بافی را در آثار خود نمایش دهد.
- بیشترین نوآوری در زمینهٔ تولیدات قالی زیگلر مربوط به تغییر تناسبات و نسبت‌های مشخص در سنت‌های قالی‌بافی ایران بود.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

- شرکت زیگلر در تولیدات خود سبکی جدید را در طرح و نقش قالی ایران به‌جای گذاشت.
- سلیقه بازارهای هدفِ ایران همواره مسیر این تولیدات را پی می‌گیرد و بسیاری از فرش‌هایی که امروزه برای صادرات بافته می‌شوند همچنان از اصول زیباشناسانهٔ قالی‌های زیگلر پیروی می‌کنند.
- از دیگر فعالیت‌های شرکت زیگلر در زمینه طرح و نقش، انتقال نقشه‌های سنتی یک منطقه به منطقه‌ای دیگر و ترکیبی از طرح‌ها و نقوش قالی‌های مناطق مختلف بود.
- قالی‌ها زیگلر با رنگ‌های محدود و کنتراست کم تولید می‌شد.
- رنگ‌های کدر و از رمق افتاده جایگزین رنگ‌های شفاف و با اصالت شدند.

تولیدکنندگان زیگلر با شناخت و بررسی کامل از فرش‌های تمامی مناطق ایران، تولیداتی را روانه بازار کردند که در ظاهر کاملاً ویژه و منحصر به خود آنها بود. تیزبینی و دقت آنان باعث شد گلچینی از دست‌بافته‌های ایرانی که باب‌طبع خریداران خارجی بود، در یک مجموعه جمع شود. متأسفانه امروز از طرح و نقش و رنگ و ویژگی‌های فنی فرش‌های برخی مناطق تاپیش از ورود شرکت‌های بیگانه آگاهی اندکی داریم. پس از ورود شرکت‌های چندملیتی بسیاری از طرح‌ها، نقوش، رنگ‌ها و حتی شیوه‌های بافت به دست فراموشی سپرده شد و تنها آن‌هایی به‌جای ماندند که بازاری در غرب و اروپا داشتند. از سویی کشورهای غربی به دنبال بازاری برای کالای خود نیز بودند؛ بنابراین به واردکردن کالاهای خود و تحمیل آن به اقتصاد کشور پرداختند. نتیجهٔ این رویداد ورود رنگ‌های مصنوعی و رنگ‌رزی نهاده‌های تولید با این مواد است که به کاهش کیفیت فرش ایران و بدنامی آن در بازارهای جهانی انجامید. در اصطلاح به این رنگ‌های شیمیایی، جوهری می‌گویند که از برجسته‌ترین موارد تنزل فرش ایران به‌شمار می‌رود. اگرچه حضور شرکت‌های چندملیتی به اقتصاد ایران چه در زمینهٔ داخلی و چه خارجی ویژگی‌های مثبتی هم به همراه داشت و سبب کارآفرینی شد و سرمایه‌گذاری خارجی را افزایش داد اما حضور آن‌ها با آنکه به رونق و توسعهٔ کمی قالی‌بافی ایران انجامید اما از کیفیت آن کاست.

فهرست منابع

- ادواردز، سیسیل، سال ۱۳۶۸، قالی ایران، ترجمه مهین دخت صبا، تهران. انتشارات انجمن دوستداران کتاب،
- اتیک، آنت، ۱۳۸۳، «فرش‌های دوران قاجاریه»، دایرةالمعارف ایرانیکا، به سرویراستاری احسان یارشاطر، ترجمه ر.لعلی خُمسه، تهران، انتشارات نیلوفر.
- اسنادی از صنعت فرش ایران، مرکز اسناد ریاست جمهوری، جلد اول
- صوراسرافیل، شیرین، ۱۳۷۲، غروب زرین فرش ساروق، تهران، ناشر: شیرین صوراسرافیل، چاپ اول.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله، ۱۳۸۹، تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش بافی ایران)، تهران، انتشارات سمت، چاپ دوم.
- تناولی، پرویز، ۱۳۶۸، قالیچه‌های تصویری ایران، تهران، انتشارات سروش.
- دهگان، ابراهیم، ۱۳۸۶، تاریخ اراک، تهران، انتشارات زرین و سیمین.
- حصوری، علی، ۱۳۸۱، مبانی طراحی سنتی در ایران، تهران، نشر چشمه.
- آذریاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل‌الله، ۱۳۷۶، فرش نامه ایران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم.
- ژوله، تورج، ۱۳۸۱، پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی، چاپ اول.
- ژوله، تورج، ۱۳۹۲، شناخت فرش (برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری)، تهران، انتشارات یساولی.
- پاکباز، رویین، ۱۳۸۵، دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- عیسوی، چارلز، ۱۳۶۹، تاریخ اقتصادی ایران، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران، نشر گستره، چاپ دوم.
- رادریگز، چارلز، ۱۳۸۰، مدیریت در عرصه بین المللی، ترجمه شمس السادات زاهدی و حسن دانایی‌فر، صفار و اشراقی، تهران، چاپ اول.
- سیف، احمد، ۱۳۷۳، اقتصاد ایران در قرن نوزدهم، تهران، نشر چشمه.
- ویلهم، فلور، ۱۳۶۶، جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار، ترجمه دکتر ابوالقاسم سری، تهران، انتشارات توس.

مقاله‌ها

- اتیک، آنت، «نقشه فرش‌های شرکت زیگلر»، مجله هالی، شماره ۸۰، ۱۹۹۱.
- کشاورز، حسام، «بررسی مؤلفه‌های مدیریتی تولید فرش با سرمایهٔ خارجی در دوره قاجار (آسیب‌شناسی موردی مؤسسه بازرگانی زیگلر و شرکا) ، همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اردیبهشت ۱۳۹۰.
- کاظمی، بابک، «نقدی بر شرکت‌های چندملیتی»، نشریه اقتصاد، شماره ۸۰۷۹، بهمن و اسفند ۱۳۸۴
- اتحادیه، منصوره، پروان، رسول، تحولات تجارت فرش دست‌باف ایران در دورهٔ قاجاریه، نشریهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ، سال دوم، شمارهٔ پنجم، پاییز ۱۳۵۹.
- بررسی مسائل مربوط به هنر- صنعت فرش ایران و شرکت سهامی، نشریه داخلی شرکت سهامی فرش ایران، تهران، ۱۳۵۷.

پایان‌نامه‌ها

- ملکی، کیمیا، «بررسی فرش‌های مشهور به زیگلر»، کارشناسی فرش، دانشگاه هنر تهران، ۱۳۹۰
- پروان، رسول، «تاریخ تجارت فرش ایران (قاجاریه و پهلوی اول)»، کارشناسی ارشد ایران‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۹

Davis, Keith; 2004 .Human Relations in Business, USA, New York, McGraw Hill. Ian Bennett, 2004 rugs and carpets of the word, Greenwich edition, London. Ford, P.R.J., *Oriental carpet design: A guide to traditional motifs, patterns and symbols*, London: Thames and Hudson.

مطالعه فرم و آرایه‌ها در آبریزهای دسته اناری سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری در خراسان بزرگ

زهرا زاده‌ایمانیان^{۱*}

۱. کارشناس ارشد هنر اسلامی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

دکتر مهدی صحراگرد^{۲*}

۲. استادیار گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۸/۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲۴
صفحه ۶۱-۴۸

Study of forms and arrays in pomegranate ewers of the third to seventh centuries AH in Greater Khorasan

Zahra Zadeimanian^{*1}

1. MA of Islamic Art, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran

Dr. Mehdi Sahragard^{**2}

2. Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University Mashhad branch, Mashhad, Iran

Received: 29/10/2020
Accepted: 13/1/2021
Page 49-61

Abstract:

Cleanliness and purity has been one of the basic principles of Iranian life in ancient and Islamic culture. For this reason, several objects and utensils have been made for this purpose, one of which is a container for storing and consuming water for washing, and its types have been called ewers. These vessels have been made of different materials in historical periods, including pottery and metal, but in the meantime, due to the strength of metal drains, more examples of them have been left. It can be said that the oldest historical period from which the remaining metal ewers can be studied and considered both in terms of number and stylistic features is the Seljuk period. During this period, there was a special style in making metal utensils, including ewers, which is known as Khorasan school. Since in general the ewers can be considered as two main parts of the body and neck and the existence of other parts, such as the base, handle and neck is variable in them, these differences and on the other hand the existence of different decorations on They can be effective in dividing them. A group of metal ewers of Khorasan school in the Seljuk period, which are decorated with fruits and pomegranate seeds can be considered as a separate group in ewers of this period. This research is carried out with the aim of determining the ponds after examining the ewers of these ponds, in addition to using the form of pomegranate fruit and its seeds in decoration, in other decorations as well as in the form of body, neck, What other formal and decorative commonalities do the handle and the base have in common, so that a specific structure in form and decoration can be defined for this group of ewers?

The question is, what are the similarities and differences between pomegranate-decorated ewers, in addition to using pomegranate for decoration, in the form and decorations of the body, neck, handle and base?

This research has been done by descriptive-analytical method that library and field methods have been used to collect information. Finally, after observing all these works, their form and decorations have been analyzed.

چکیده

بیان مسئله: پاکیزگی و طهارت یکی از اصول اساسی زندگی ایرانیان در فرهنگ اسلامی بوده که به این منظور ظروفی برای نگهداری و مصرف آب ساخته شده و انواع آن را آبریز نامیده‌اند. یکی از ادواری که آبریزهای فلزی به‌جامانده از آن قابل بررسی و تأمل است، مکتب خراسان در دوره سلجوقی است. در گروهی از آبریزهای این دوره، عنصری شبیه به انار در بالای دسته است که به نظر می‌رسد علاوه بر این ویژگی بقیه عناصر آن دارای وجوه مشترکی باشد. در نتیجه مسئله اصلی این تحقیق شناخت ویژگی‌های مشترک آبریزهای دسته اناری مکتب خراسان است.

هدف مقاله: این پژوهش با تمرکز بر آبریزهای دسته اناری، قصد دارد به شناخت ویژگی‌های فرم و آرایه‌های آنها بپردازد.

سؤال پژوهش: آبریزهای دسته اناری مکتب خراسان دارای چه ویژگی‌های مشترکی در صورت و آرایه‌ها هستند؟

روش تحقیق: این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته که برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و میدانی استفاده شده است. در نهایت پس از مشاهده کلیه این آثار، فرم و تزئینات آنها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری: نتیجه تحقیق نشان می‌دهد تمام آبریزهای دسته اناری با فرم و ساختاری مشابه، گردنی استوانه‌ای بر روی بدنه‌ای خمیده‌ای شکل دارند که انار به‌صورت حجمی سه‌بعدی در بالای دسته و برجستگی‌های دانه‌ای شکل روی دسته، نماد دانه‌های داخل میوه انار است. همچنین بررسی رابطه انار با کاربرد این ظروف، به دو فرضیه منجر شد: نخست اینکه نقش انار در ارتباط با آب (کاربرد) و زن (کاربر این ظروف) حامل مفهوم باروری و حیات است؛ مفهومی که از گذشته نیز در ادیان و آداب و رسوم کهن ایران بوده است. دوم آنکه ممکن است نقش انار همچون بسیاری از نقوش به ارث رسیده از فرهنگ عصر ساسانی به‌عنوان عنصری تزئینی در این ظروف به‌کاررفته و فاقد هرگونه مفهوم خاصی است.

کلید واژگان: فرم و آرایه‌ها، آبریز، دسته اناری، مکتب خراسان.

* zahra.zadeimanian@gmail.com
** md.sahragard@gmail.com

* zahra.zadeimanian@gmail.com
** md.sahragard@gmail.com

bedding), Glory of Art, No. 14. 45-64.
 - Moghadam, Nasrin (2018). A study on the relationship between the form and function of ancient Iranian vessels. Pazhuhesh-e Honar. No. 4. 133-140.
 - Moqbeli, Anahita and Nowruzi, Mahnaz (1397). Formal analysis of the pottery straits of Kashan Seljuk period in the Metropolitan Museum with a structuralist semiotic approach. Theoretical Principles of visual arts. Issue 6. 45 - 56
 - Nasr Esfahani, Zahra and Ilbeigi, Maryam(2016). Mythical Trees in Legends of the Military Weekly. Mytho- mystic literature. No. 44. 215 - 238
 - Pope, Arthur Upham (2008). Masterpieces of Persian art. Translation: Parviz Natel Khanlari. Tehran: Scientific and cultural publications. fourth edition.
 - Quchani, Abdullah and Shirazi, Baqer (1988). A Study of the Historical Inscriptions of the Natanz Complex and the Nain Mosque, Athar, Nos. 26 and 27.132-142.
 -Rashed mohasel.Reza(2009). Human Prayers in Relation to Nature, Paz, 7 .145-158.
 - Saffaran, Elias and Kamrani, Nejad Sirjani,

Maryam (2018). Contrast (role of mountain goat and tree) on Shah Firooz Sirjan hill with soapstone dishes of Jiroft civilization. Research in Arts and Humanities. No. 12. 13- 24.
 - Salehi Kakhki, Ahmad and Sedighiyan, Hossein and Montazer Zohori, Majid (2013). Investigation of the production of blue and white pottery in Iran during different Islamic periods. Pazhuhesh-e Honar. Third year. 1 - 13
 - Shams, Amir (2000). A Look at Signs and Symbols in Ancient Iran, Honar-ha-ye tajassomi, No. 8. 194-209
 - Vashghani Farahani, Ibrahim (2016). Analysis of Kiomers myth based on Jung's psychological theory, Persian language and literature, No. 80. 273-300.
 - Warner, Rex (2007). Encyclopedia of World Mythology. Translated by Dr. Abolghasem Ismaili-Pour. Tehran: Myth. First Edition.
 - Zabihullah Zadeh Samakoush, Mohammad Reza and Khazaei, Mohammad(2006). Metal volumes of the early Islamic period. Islamic Art Studies. number 4. 85 to 102.
Key words: Forms and Arrays, Watershed, Pomegranate Bunch, Khorasan School.

After examining the pomegranate ewers, it can be concluded that these ewers have a cylindrical neck on a jar-shaped body with a prominent ring at the junction of the two sections. In pomegranate-decorated ewers, the shape of the body jars is the same in all of them and there is little difference in their diameter change. In this group of ewers, the neck is equal to or greater than the height of the body and the diameter of the neck decreases from top to bottom, the size of which varies in each sample. In the categories of all samples of this group of ewers, ergonomic curvature is used for better grip, which has a different form of curvature of the handle. The height of the base in these ewers is adjusted to fit the shape of the body and neck and for better standing.

Regarding the decorations, the pomegranate fruit has a three-dimensional volume in a static position on top of them, with a slight difference in their position with respect to the vertical line, the slope of which reaches a maximum of 20 degrees with the straight line. On their bunches, there are grain-shaped protrusions that symbolize the seeds inside the pomegranate fruit and their number varies between 4 and 8.

After examining the neck and body decorations, it was found that in all of them, the neck is divided into three horizontal sections with lines, and plant decorations and inscriptions can be seen in them. The inscription decorations are worked in two parts, upper and lower, and in the middle part of the decorations. The face of the vertical lines is used. The body also includes plant, animal and inscription decorations - the inscription decorations are mostly seen on the shoulder.

Also, the study of the relationship between pomegranate and the use of these dishes, considering the historical background of this element in Iranian image culture, led to two hypotheses: First, the role of pomegranate in relation to water (use) and woman (user of these dishes) carries the concept of fertility and life: A concept that has long been in the ancient religions and customs of Iran. Secondly, the role of pomegranate, like many motifs inherited from the culture of the Sassanid era, may have been used as a decorative element in these dishes and lacks any special meaning.

References

- Adelzadeh, Parvaneh and Pashaei Fakhri, Kamran(2015). A study of pomegranate in mythology and its reflection in Persian literature. Stylistics of Persian poetry and prose (Spring of Literature). Serial number 27. 361 - 374
 - Allan, James Wilson (1982). Nishapur: Metalwork of the early Islamic period. Translation: Hadi Bokaian. Tehran: Marandiz Publications. First Edition
 - Ayatollahi, Habibaullah and Pakyari, Sara (2003). Metalworking from Khorasan school to the Mongol era. Visual Arts Studies. Issue 20. 138 - 148
 - Bahmani, Pardis and Mortezaei, Seyed Reza (2012). Introducing style in ancient Iranian products. A case study of household utensils of the first to fifth centuries AH. Glory of Art. No. 34. 5 - 13
 - Cooper, Jane (2012). Culture of Ritual Symbols, translated by Roghayeh Behzadi, Tehran: Scientific.
 - Dadvar, Abolghasem (2014). Plant and animal motifs and symbols in the pottery of the Islamic period of Iran. Negarineh Islamic Art. Issue 4. 4 -18.
 - Dehkhoda, Ali Akbar (1998). Dehkhoda dictionary. Tehran: Institute of Printing and Publishing, University of Tehran. second edition
 - Irvani, Nasrin (2015). Recognition and analysis of form in Iranian ceramic vessels from Seljuk to the end of the patriarchy. Masters. Supervisor: Samad Samanian.
 - Keshmiri, Maryam (2015). A study of the background of the role of pomegranate flowers in Iranian art from ancient times to the Seljuk era. Pazhuhesh-e Honar. 10: 5. 11 - 24
 - Majidi Khameneh, Farideh (2000). Fruits of Paradise in the Quran: Pomegranate. Golestan Quran. No. 39. 27- 29
 - MOLAVI, Jala ad-din Mohammad balkhi (2006). Generalities of Shams Tabrizi. Tehran: Beigi. second edition
 - Melikian-Chirvani, Assadullah Souren (1982). Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries. Victoria and Albert Museum Catalogue. London HMSO 1982.
 - Mobini, Mahtab and Azadeh Shafei (2015). The role of mythical and sacred plants in Sassanid art (with emphasis on reliefs, metalwork and

مقدمه و بیان مسئله

آبریز یا آبری، به مجموعه ظروفی گفته می‌شود که برای نگهداری آب جهت شستشو و گاه شرب استفاده می‌شود و معرب آن ابریق است (دهخدا، ذیل آبریز). به سبب اهمیت آب نزد ایرانیان در پیش از اسلام، و همچنین ضرورت طهارت و وضو ساختن برای عبادت در دوران اسلامی، آبریز وسیله‌ای کاربردی و بسیار مهم در زندگی ایرانیان بوده است. از این روانواع متنوعی از آن با فرم و جنس متفاوت در طی تاریخ ساخته شده که شماری از آنها، به‌ویژه آبریزهای فلزی، تاکنون باقی‌مانده است. شمار قابل توجهی از آبریزهای فلزی سده‌های آغازین اسلام تا پیش از حمله مغول در دست است که می‌تواند به منزله نمونه‌هایی ارزنده از کاربرد هنرهای صناعی در زندگی ایرانیان را به نمایش بگذارد. گروهی از این آبریزها وجه مشخصه برجسته‌ای دارد به این ترتیب که بالای دسته هریک از آنها گلی شبیه به گل انار به‌صورت حجمی ساخته شده و برجستگی‌هایی همچون دانه‌های انار بر روی دسته نقش بسته است. بررسی آبریزهایی این چنین،

محور اصلی این تحقیق است. چرا که به نظر می‌رسد این ویژگی، ویژگی مشترک بین آثاری است که احتمالاً اشتراکات سبک شناسانه دیگری نیز دارند. بدین ترتیب مسأله این تحقیق چیست و ویژگی‌های مشترک آبریزهای دسته اناری دوره سلجوقی در صورت و آرایه‌هاست. چرا که به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت مفهومی انار در فرهنگ پیش از اسلام ایران ضمن ردگیری تأثیرات هنر پیش از اسلام بر هنر دوران اسلامی در صورت وجود اشتراکات قابل تامل بتوان این گروه از آثار را متعلق به منطقه، فرقه مذهبی، یا حتی هنرمندی خاص دانست.

برای یافتن پاسخ این سؤال در آغاز تمامی نمونه‌های موجود از این آبریزها که اطلاعات و تصاویرشان در پایگاه‌های اینترنتی، موزه‌ها و کتب مربوط هست بررسی و سپس مطابق با اصول مطالعات فرم‌شناسانه فرم و آرایه‌های این ظروف شناسایی می‌شود. استخراج ویژگی‌های مشترک آنها به‌منظور تبیین صفات یکی از سبک‌های مکتب خراسان در ساخت ظروف فلزی مرحله نهایی این تحقیق است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی صورت‌گرفته که برای گردآوری اطلاعات مربوط به کلیات فلزکاری مکتب خراسان و اطلاعات پایه آثار از روش کتابخانه‌ای با ابزار فیش برداری و برای تحلیل صفات سبک شناسانه آثار از روش میدانی با ابزار مشاهده استفاده شده است. در نهایت اطلاعات گردآوری شده به روش استدلال استقرایی تحلیل خواهد شد تا بدین ترتیب بتوان از طریق بررسی چند اثر به صدور حکمی کلی در باب فلزکاری دوره سلجوقی رسید.

پیشینه

در خصوص انواع ظروف فلزی ادوار مختلف در ایران و همچنین تنگ‌ها و آبریزهای غیرفلزی دوران پیش از مغولان، تحقیقات مختلفی صورت‌گرفته است که برخی بر جنبه‌های فرم و برخی به کاربرد و مفاهیم نقوش تأکید شده است. نزدیک‌ترین تحقیقات به حیث دوره تاریخی و مسئله تحقیق عبارت است از:

مقبلی و نوروزی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فرمی تنگ‌های سفالین دوره سلجوقی کاشان در موزه متروپولیتن با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا» به بررسی فرمی چندین تنگ با رویکرد نشانه‌شناسی پرداخته‌اند. آنان تمرکز بیشتر خود را بر روی تنگ ماک‌ی قرار داده و به بررسی عواملی چون فرم، رنگ، بافت، فضاهای مثبت و منفی و نقوش این تنگ پرداخته‌اند.

ایروانی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «شناخت و تحلیل فرم در ابریق‌های سرامیکی ایران از سلجوقی تا پایان ایلخانی» انواع مختلف ابریق‌های سرامیکی به تفکیک فرم را در طول این دوره ارزیابی نموده و در نهایت با نتیجه اینکه ابریق‌های سرامیکی این دوره‌ها با یکدیگر پیوند فرمی داشته‌اند به پایان رسانده است.

دادور (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران»، پس از بررسی نمادهای گیاهی سرو، نخل، گل رز، گل چندپرو حیوانات شیر، اسب، بز، گاو، شتر، طاووس و ماهی بر روی سفال‌ها، به این نتیجه رسیده است که نقوش در کنار آرمان‌های مذهبی و سیاسی مردم دچار تحول گردیده است. این نمادها گاهی برای استعانت از قوای طبیعت کاربرد داشته و برخی نماد خوش‌یمن بودن را به همراه داشته‌اند.

مقدم (۱۳۹۲) در مقاله «پژوهشی درباره ارتباط فرم و

عملکرد ظروف باستانی ایران به بررسی ظروف سفالی، شیشه‌ای، فلزی و چوبی دوران قبل از اسلام پرداخته است. وی با تأکید بر ارتباط فرم ظروف با وضعیت جسمی (دست) انسان به دسته‌بندی انواع ظروف از لحاظ ارگونومی دسته و دستگیره پرداخته است. ظروف دسته‌دار با ایجاد زائده در قسمت‌هایی از دسته موجب چنگش بهتر می‌گردد. در ظروف بدون دسته نیز ایجاد بافت بر روی سطح ظرف و یا ایجاد شیارها و انحناهایی موجب راحتی انسان در استفاده از آنها می‌شود. در واقع هر ظرف با توجه به کاربری ویژه خود به پدیدارشدن فرمی خاص در آن رسیده است که تأییدکننده جمله فرم تابع عملکرد می‌باشد.

بهمنی و مرتضایی (۱۳۹۱) در مقاله «معرفی سبک در محصولات کهن ایران» ظروف خانگی دوران اولیه اسلامی به لحاظ آنالیز گشتالت و عناصر ماکرو و میکرو مورد تحلیل قرار داده‌اند. در این مقاله پس از بررسی فرمی ظروف در این دوره به تفکیک و طبقه‌بندی آنها پرداخته‌اند. استفاده از تزئینات هندسی و گیاهی و جانوری به‌گونه‌ای نمادین و رمزگونه در این ظروف بسیار قابل مشاهده است. بررسی تزئینات و فرم در این ظروف نوعی الهام از طبیعت و ارتباط با جهان قدسی رادر هنگام طراحی و ساخت به ذهن متبادر می‌سازد.

فلزکاری مکتب خراسان و آبریزهای دسته اناری

استان خراسان در دوره ساسانی یکی از مراکز عمده فلزکاری بوده که اشیا فلزی پس از اسلام در این منطقه شباهت قابل توجهی با نمونه‌های پیش از اسلام دارند. پس از برافتادن بنی‌امیه و شروع حکمرانی سامانیان، با گذشت چهار قرن از استیلای مسلمانان بر ایران، هنر فلزکاری در منطقه خراسان پیشرفت کرد و مکتب فلزکاری خراسان را به وجود آورد (Melikiam-Chirvani, 1982). از مهم‌ترین تغییرات فلزکاری در دوره اسلامی جایگزین شدن مفرغ و برنج به جای طلا و نقره بود. این تغییر در فن و شکل و طرح نیز در منطقه خراسان، موجب پدیدآمدن فلزکاری با چهره‌ای خاص شد که آن را مکتب خراسان نامیدند. از جمله این ویژگی‌ها، جایگزینی طرح‌های کوچک و متراکم به جای نقوش منفرد دوره ساسانی بود. همچنین قرارگرفتن پیچک‌ها و خط‌نوشته‌هایی در تقسیمات مشهور به بازوبندی از ویژگی‌های فلزکاری این مکتب است. استفاده از گیس‌باف‌ها و برگ‌های مو علاوه بر پیچک‌ها در تزئینات آنها دیده می‌شود (آیت‌اللهی و پاکیار، ۱۳۸۲: ۱۴۱-۱۴۰). آبریزهای مورد بحث این نوشتار در مجموع هفت فقره

است که در کاتالوگ موزه‌ها و منابع تحقیقی همگی به سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری منسوب شده‌اند که در ذیل مکتب خراسان قرار می‌گیرند. از آنجاکه طبق نظریه مارشاک، سنت مفرغ‌کاری ایران بین قرن سوم تا نهم هجری قمری، با وجود توسعه در تزئینات، از لحاظ شکل تغییری نیافت، شکل این نوع ظروف و تصاویر آنها نیز قدیمی هستند (**آلن، ۱۳۹۲: ۴۸**). محققان محل تولید این آثار را نیز کم‌وبیش حدس زده‌اند؛ از آسیای مرکزی تا خراسان و یک فقره مشخصاً منسوب به نیشابور دانسته شده است. اما دلایل این انتساب‌ها چندان روشن نیست. از این‌رو فعلاً درباره محل ساخت این آثار نمی‌توان با قطعیت اظهار نظر کرد تا اینکه شواهد محکم‌تری پیدا شود. با این حال به‌منظور کشف ویژگی‌های مشترک این آثار لازم است اجزای آن‌ها به‌طور مجزا بررسی گردد.

گردن: در تمامی این آبریزها گردن دارای خطوط مستقیم و بدون هیچ‌گونه انحنایی است که در بیشتر موارد با کاهش اندکی قطر همراه است و ارتفاع گردن در این نوع آبریزها بیشتر و یا برابر ارتفاع بدنه است. در تمامی موارد گردن با برجستگی رینگ مانندی به بدنه متصل می‌شود که این برجستگی قطری متفاوت، اما نزدیک به هم دارند. این آبریزها همگی فاقد چرنه مجزا هستند، زیرا بلندی گردن خود تا حدی وظیفه چرنه را ایفا می‌کند. فقط در بالای دهانه با انحنایی اندک برآمدگی‌ای جهت هدایت آب ایجاد شده است که در واقع همان برآمدگی حکم چرنه را ایفا می‌کند (**جدول شماره ۱**). در این نمونه‌ها، ارتفاع گردن به سه قسمت تقسیم شده است که این تقسیم در برخی با ایجاد خطوطی به شیوه جُنده‌کاری است و در برخی با ایجاد برجستگی و فرورفتگی انجام شده است. در فواصل این تقسیم‌بندی، در یک مورد بدون تزئین (ردیف ۴) و در بقیه تزئین وجود دارد. این تزئینات در نمونه‌ی ردیف‌های ۱، ۳، ۴ و ۶ کتیبه و نقوش گیاهی است که کتیبه صرفاً در نوار بالایی و پایینی به‌کاررفته است و در تمامی موارد تزئینات قسمت میانی به‌صورت نوارهای عمودی واکیره‌ای از نقوش گیاهی است (**جدول شماره ۲**).

بدنه و پایه: در تمامی نمونه‌ها، بدنه با فرمی خمراهی و مشابیه یکدیگرند و تنها اندکی در تغییرات قطری با یکدیگر متفاوت هستند. این تفاوت در ارتفاع پایه‌ها که متناسب با فرم بدنه و گردن بوده و با هدف ایستایی

بهتر شکل گرفته‌اند نیز دیده می‌شود. انحنا ی پایه آبریزها به‌رغم کوتاه بودن از انحنا ی کلی بدنه پیروی می‌کند و در مجموع شکلی یکپارچه را به وجود آورده که آسیب‌پذیری پایه را کاهش و ایستایی را افزایش می‌دهد (**جدول شماره ۱**). بدنه‌های خمراهی این آبریزها مانند گردن، در موارد ردیف‌های ۳، ۵ و ۶ بدون تزئین و در ردیف‌های ۱، ۲، ۴، ۷ دارای تزئین بوده که این تزئینات که به‌صورت افقی بر روی بدنه شکل گرفته‌اند، شامل نقوش حیوانی، گیاهی و کتیبه هستند. نقوش گیاهی با نقش انگورهای عربی در بخش‌های مختلف دیده می‌شود، در صورتی‌که نقوش حیوانی در نیمه پایینی بدنه و کتیبه بر روی شانه آبریزها کار شده است. نقوش حیوانی در ردیف ۱ و ۲ وجود دارد که در ردیف ۱ شامل سگ شکاری، خرگوش و شیر و در ردیف ۲ شامل گربه‌سانان است (**جدول شماره ۲**).

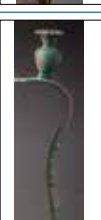
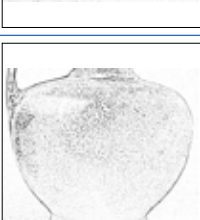
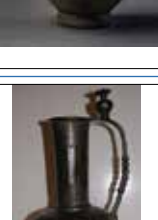
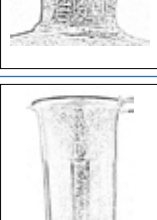
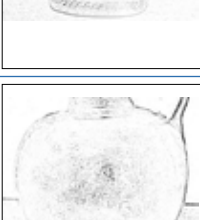
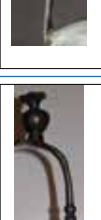
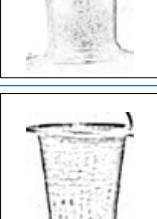
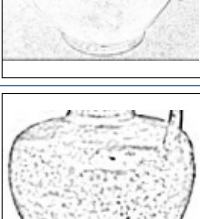
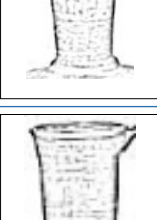
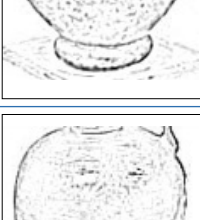
دسته: در تمام نمونه‌ها دسته از لبه دهانه آغاز شده و بر روی شانه بدنه ختم می‌شود و دارای انحنایی برای چنگش بهتر است که این انحنا در پنج فقره به سمت بیرون و صرفاً در یک نمونه به سمت داخل است. گل انار درست بالای دسته به‌صورت عمودی و ایستا و نزدیک به دهانه آبریز قرار گرفته است که در یک مورد در ردیف ۲، انار با زاویه ۲۰ درجه نسبت به خط قائم قرار دارد. به نظر می‌رسد محل قرارگیری گل انار طوری در نظر گرفته شده که برای مهار بهتر آبریز هنگام استفاده بتوان انگشت شست را مانند تکیه‌گاه پشت آن قرار داد تا ظرف در هنگام استفاده نلغزد. فرم انار در هر شش اثر بسیار به هم شبیه است و هر انار مانند فرم کلی ظرف دارای سه بخش اصلی است: نوک برگچه‌ای، بدنه مدور، و پایه کوتاه. این شباهت طوری است که گویی فرم کلی آبریز را نیز با الهام از آن انار ساخته‌اند. از سویی جهت چنگش بهتر آبریز، بر روی دسته برجستگی‌هایی کار شده است که برای هماهنگی با میوه انار به‌صورت دانه‌های انار بوده و تعداد آنها بین ۴ تا ۸ عدد می‌باشد (**جدول شماره ۱**). اینکه این عنصر که بر روی گروهی از آبریزها ساخته شده چه معنایی می‌تواند داشته باشد مساله‌ای است که باید از طریق بررسی سابقه‌ی مفاهیم آن در نزد ایرانیان بدان رسید.

پیشینه انار نزد ایرانیان

میوه انار عموماً در میان مردم ایران و سرزمین‌های اطراف میوه‌ای مقدس بوده و از آن در مراسم و آیین‌های مختلفی از

جدول شماره ۱. بررسی فرمی آبریزهای اناری

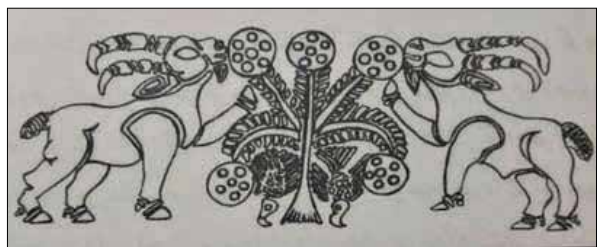
Table No. 1. Fermi study of pomegranate catchments

	معرفی اثر	آبریز	گردن	بدنه	دسته	توضیحات
۱	آبریز برنزی خراسان بزرگ (نیشابور) ۱۱م موزه متروپلیتن (URL:1)					کاهش ناچیز قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رینگی برجسته/ بدنه خمراهی با تغییر قطر/ پایه کوتاه/ ارتفاع گردن تقریباً برابر بدنه/ دسته با قوس ۸/ دانه انار بر روی دسته کاملاً به‌صورت کروی، گل انار ایستا و بدون شیب
۲	آبریز برنزی خراسان بزرگ ۱۱-۱۳م Barakatgallery JB.1349 (URL:2)					کاهش قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه به‌صورت ممتد و بدون رینگ/ بدنه خمراهی با تغییر قطر/ پایه نسبتاً بلند/ ارتفاع گردن تقریباً برابر بدنه/ دسته با قوس ۸/ دانه انار روی دسته با برجستگی زیاد. شیب حدود ۲۰درجه گل انار
۳	آبریز برنزی خراسان بزرگ ۹-۱۰م Barakatgallery JB.1490 (URL:3)					کاهش قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رینگی با برجستگی کم/ بدنه خمراهی با تغییر قطر/ ارتفاع گردن بیشتر از بدنه/ در نتیجه پایه بلندتر برای تعادل بصری/ دسته با قوس ۸/ دانه انار بر روی دسته با برجستگی متوسط. شیب حدود ۱۰درجه گل انار
۴	آبریزی برنزی خراسان بزرگ ۹-۱۰م Barakatgallery JB.1221 (URL:4)					کاهش قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رینگی با برجستگی کم/ بدنه خمراهی با تغییر قطر/ ارتفاع گردن بیشتر از بدنه/ در نتیجه پایه بلندتر برای تعادل بصری/ دسته بدون قوس ۴/ دانه انار بر روی دسته با برجستگی کم/ گل انار ایستا و بدون شیب
۵	آبریز برنزی خراسان بزرگ ۱۱-۱۲م موزه متروپلیتن (URL:5)					کاهش قطر بسیار کم از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رینگی با برجستگی کم/ بدنه خمراهی با تغییر قطر/ پایه کوتاه/ ارتفاع گردن تقریباً برابر بدنه/ دسته با قوس ارگونومیک/ ۵/ دانه انار بر روی دسته کاملاً به‌صورت کروی/ گل انار ایستا و بدون شیب
۶	آبریزی برنزی خراسان بزرگ ۱۲م. بنهامس (15apr2010, lot203) (URL:6)					کاهش قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رنکی با برجستگی کم/ بدنه‌ی خمراهی با تغییر قطر/ ارتفاع گردن بیشتر از بدنه/ دسته با قوس بسیار کم ۶/ دانه انار روی دسته کاملاً به‌صورت کروی/ گل انار ایستا و بدون شیب
۷	آبریز برنزی خراسان بزرگ ۱۱-۱۲م موزه ویکتوریا و آلبرت (Y:URL)					کاهش قطر از بالا به پایین گردن/ اتصال به بدنه با رینگی با برجستگی کم/ بدنه‌ی خمراهی (بالا و پایین قرینه)/ ارتفاع گردن تقریباً برابر بدنه/ دسته با قوس بسیار کم ۵/ دانه انار روی دسته کاملاً به‌صورت کروی/ گل انار ایستا و بدون شیب/ در انتهای پایین دسته زائده‌ای به شکل سر حیوان وجود دارد.

جدول شماره ۲. بررسی تزئینات آبریزهای اناری

Table 2. Investigation of pomegranate catchments

تزئین روی گردن	تزئین روی بدنه
	
	
	
	
	
	
	



تصویر شماره ۱. درخت بامیوه انار بر روی ظروف تمدن جیرفت، مأخذ: (صفران و کامرانی نژاد سیرجانی، ۱۳۹۷: ۲۰)

Picture No. 1. Tree with pomegranate fruit on the dishes of Jiroft civilization

Source: (Saffaran and Kamrani Nejad Sirjani, 1397: 20)



تصویر شماره ۲. نقش انار در میان برگ‌های متقارن، گچ‌بری‌های کاخ تیسفون، نیویورک: موزه متروپلیتن. مأخذ: (URL: 8)

Picture No. 2. The role of pomegranate among the symmetrical leaves, the beds of Ctesiphon Palace, New York: Metropolitan Museum Source: (URL: 8)

دوم سدهٔ چهارم هجری (حدود ۳۸۹ق)، از بناهای مشهور دورهٔ آل بویه است که آرایه‌های معماری‌اش ترکیبی دلنشین از سنت‌های بصری قبل از اسلام همراه با کتیبه‌های کوفی تزئینی از آیات قرآن و صلوات بر پیامبر (ص) و خاندانش است **(قوچانی و شیرازی، ۱۳۶۷: ۱۳۵)**. در کنار این نقش عناصری همچون نقش برگ گنگری و تاک انگور نیز به‌وفور استفاده شده که همگی ریشه در نقوش دوره ساسانی دارد **(نک: مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۱۳۹۴)**؛ **(تصویر ۳)**.

پس از اسلام نیز نمونه‌هایی از آن را در تزئین ظروف سفالی می‌توان مشاهده کرد. در بشقاب منسوب به سدهٔ

جمله مراسم پیوند زناشویی، و شب یلدا استفاده می‌شد و خوردن آن به‌طوری‌که هیچ دانه‌ای از آن باقی نماند در احادیث و روایات مستحب شمرده شده است **(مجیدی‌خامنه، ۱۳۷۹: ۲۷-۲۸)**. این میوه نزد ایرانیان به سبب دانه‌های فراوانش نماد باروری، تجدید حیات، و حاصل‌خیزی دانسته می‌شد **(کوپر، ۱۳۹۱: ۴۳)** از انار در قرآن نیز به‌منزلهٔ یکی از میوه‌های بهشتی سخن رفته است. **(قرآن انعام: ۹۹ و ۱۴۱؛ الرحمن، آیه ۶۷)**. همچنین نام انار در تورات و انجیل نیز آمده است **(عادل‌زاده، پاشایی فخری، ۱۳۹۴: ۳۶۳-۳۶۴)**. زرتشتیان از شاخه انار به‌صورت برشم (دسته‌ای به هم‌بسته از شاخه گیاهان) به نشانهٔ سپاس از گیاهان در کنار آتش استفاده می‌کرده‌اند **(راشد محصل، ۱۳۸۸: ۱۴۸)**؛ بنابراین انار در فرهنگ اسلامی ایران علاوه بر استمرار سنت‌های کهن ایرانی، از مأخذی دینی نیز بهره‌مند است.

انار در میان عوام نیز کاربردی آیینی داشته است. از آن رو که نشانه باروری بود آن را به مناسبت پیوند زناشویی بر سر سفره می‌گذاشتند. همچنین ایرانیان گاه شاخه‌ای از انار را بر سر سفره نوروز می‌گذاشتند **(عادل‌زاده، پاشایی فخری، ۱۳۹۴: ۳۶۶)**. در نتیجهٔ اهمیت این میوه نزد ایرانیان، نقش مایه آن نیز در هنرها کاربرد یافته است. به‌ویژه نقش گل یا شکوفهٔ انار در هنرهای تزئینی کاربردی چشمگیر داشته است **(کشمیری، ۱۳۹۴: ۱۲)** که کهن‌ترین نمود آن در جیرفت، قدیمی‌ترین تمدن جهان مشاهده می‌شود. در یکی از نقوش نقرشده بر ظروف سنگ صابونی جیرفت نقشی از یک درخت انار نقش بسته و دوز به‌صورت متقارن در اطرافش قرار گرفته‌اند **(تصویر ۱)**. نقش یک درخت همراه با دو حیوان، به‌ویژه بز، نقش درخت زندگی به شمار می‌رود که در فرهنگ قدیم ایران و بین‌النهرین جایگاهی دینی و اسطوره‌ای دارد **(مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۷)**.

همچنین شکوفه انار در میان دو برگ در مهرها و گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی نیز به‌کاررفته که نمونه‌ای از آن نقشی در گچ‌بری‌های کاخ تیسفون، محفوظ در موزه متروپلیتن است؛ نقشی که به نظر می‌رسد بعداً منشأ گل شاه‌عباسی شده است **(تصویر ۲)**.

این نقش پس از اسلام نیز کاربرد داشت که نمونه‌ای از آن در گچ‌بری لچکی پیش‌طاق ورودی گنبدخانهٔ مسجد جامع نایین است. مسجد جامع نایین منسوب به نیمهٔ

سوم و چهارم هجری نقش انار در میان برگچه‌هایی ساده شده قرار گرفته که به نظر می‌رسد صورت ساده‌شدهٔ نقش انار در میان برگ کنگر دورهٔ ساسانی باشد که پیش‌تر بررسی شد **(تصویر ۴)**. در ظروف سفالین سدهٔ پنجم و ششم نیز از این نقش کم‌وبیش استفاده شده است. برای نمونه در آبریزی منسوب به دوره سلجوقی این نقش در اندازه‌ای نسبتاً بزرگ بر روی بدنه با لعاب قهوه‌ای رنگ پنج مرتبه تکرار شده است. درون این نقش نقطه‌های ریز هاشورمانندی است که به دانه‌های انار شباهت دارد و بر وجه مفهوم تکثیر و باروری این نقش تأکید می‌کند.



تصویر شماره ۳. نقش انار در تزئینات مسجد جامع نائین، مأخذ: (نگارندگان)

Picture No. 3. The role of pomegranate in the decoration of Nain Mosque
Source: (Authors)

پس از اسلام نیز نمونه‌هایی از آن را در تزئین ظروف سفالی می‌توان مشاهده کرد. در بشقاب منسوب به سدهٔ سوم و چهارم هجری نقش انار در میان برگچه‌هایی ساده شده قرار گرفته که به نظر می‌رسد صورت ساده‌شدهٔ نقش انار در میان برگ کنگر دورهٔ ساسانی باشد که پیش‌تر بررسی شد **(تصویر ۴)**. در ظروف سفالین سدهٔ پنجم و ششم نیز از این نقش کم‌وبیش استفاده شده است. برای نمونه در آبریزی منسوب به دوره سلجوقی این نقش در اندازه‌ای نسبتاً بزرگ بر روی بدنه با لعاب قهوه‌ای رنگ پنج مرتبه تکرار شده است. درون این نقش نقطه‌های ریز هاشورمانندی است که به دانه‌های انار شباهت دارد و بر وجه مفهوم تکثیر و باروری این نقش تأکید می‌کند.

این نقش در میان نقوش اسلیمی‌مانندی قرار گرفته که به نظر می‌رسد صرفاً نقش پرکنندهٔ فضای خالی اطراف

انار را دارند. همچنین همانند آبریزهای فلزی این نوشتار، فرم کلی این ظرف نیز بی‌شباهت به شکل انار نیست. **(تصویر ۵)**.



تصویر شماره ۴. نقش انار بر روی بشقاب سفالین لعاب‌دار با تزئین آبی و سفید کبالتی، شوش، قرن ۳-۴ هجری قمری، پاریس؛ موزه لوور
مأخذ: (صالحی کاخکی و دیگران، ۱۳۹۲: ۳)
Figure 4. Pomegranate pattern on glazed pottery plate decorated with cobalt blue and white, Susa, 34-th century AH. Paris: Louvre Museum
Source: (Salehi Kakhki et al., 2013: 3)



تصویر شماره ۵. نقش انار بر روی آبریز سفالی، قرن ۱۲-۱۳ میلادی / قرن ۶ و ۷ هجری قمری، برلین؛ موزه استالین، مأخذ: (URL: 9)

Picture number 5 The role of pomegranate on a clay pot, 13th-12th century AD / 6th and 7th centuries AH, Berlin: Stalin Museum
References: (URL: 9)

از انار در ادبیات فارسی سده‌های پنجم و ششم نیز سخن رفته است. برای نمونه نظامی گنجوی (۵۳۵-۶۱۲ ق) در افسانه‌گنبد زرد از انار پخته و نیخته به‌عنوان نماد زن جوان و زن پیر استفاده کرده است؛ نارکز ناردانه گردد پر/ پخته، لعل و نیخته باشد در **(نصر اصفهانی، ایل بیگی، ۱۳۹۵: ۲۲۲)**. پیوند انسان و گیاه در اساطیر قدیم ایران رایج بوده است. از جمله زایش مهر از گل نیلوفر **(شمس، ۱۳۷۹: ۲۰۶)** یا حیات یافتن مش و مشیانه (زن و مرد نخستین) از دو گیاه **(واشقانی فراهانی، ۱۳۹۵: ۲۸۱)**. در شعر نظامی نیز این پیوند میان زن و انار ضمن رجوع به این کهن‌الگوی مشهور می‌تواند در ارتباط میان این دو پدیده در مفهوم باروری استفاده شده باشد.

همچنین در برخی اشعار از شراب انار نیز یاد شده است.

خمار درد سرت از شراب مرگ شناس

مده شراب بنفشه بهل شراب انار

(مولوی، ۱۳۸۵: ۳۲۵، ۱۵)

البته گمان نمی‌رود این مفهوم با ساخت شراب مقدس هوم با استفاده از شاخه‌های انار که نزد مردمان عصر باستان عملی مقدس بود، ارتباط داشته باشد. اما به‌رحال شاید بشود این امر را به منزله یک کهن‌الگو در این اشارات ادبی مؤثر دانست.

در پایان پس از بررسی آثار و شواهد موجود در خصوص مفاهیم انار و دلایل کاربرد آن در آبریزهای این نوشتار دو نظریه می‌توان ارائه کرد:

- ارتباط انار با مفهوم باروری و حیات: دیدیم یکی از مفاهیم اصلی انار در دوران پیش از اسلام و دوران اسلامی ویژگی باروری آن است. زیرا تعداد دانه‌های انار که بلافاصله پس از گشودن آن رخ می‌نماید حسی از تکثیر و استعداد باروری را القا می‌کند. به‌ویژه اینکه در برخی آبریزهای بررسی شده، دانه‌های انار نیز بر روی دسته نقش بسته و بر این ویژگی مفهومی انار تأکید می‌کند. حتی در نمونه سفالی از سدهٔ ششم نیز نقش انار همراه با دانه‌های درونش بازنمایی شده بود. اما ارتباط این مفهوم با ظرف در ارتباط باروری و آب تکمیل می‌شود. استعداد دانه‌ها همراه با آب به باروری و تکثیر منجر می‌شود؛ آن هم در سرزمینی که همواره با کمبود آب مواجه است. در نتیجه درج این نقش بر روی ظرف آب بی‌ارتباط با مفهوم باروری و استمرار حیات نیست. به‌علاوه در اشعار سدهٔ ششم دیدیم این مفهوم با زن نیز پیوند می‌خورد. آبریزها نیز بیش از هرجا درون خانه‌ها کاربرد دارد و استفاده‌کنندگان عمدهٔ آنها

بانوان بوده‌اند. در نتیجه ترکیبی سه وجهی از این مفهوم (باروری)، کارکرد (ارتباط با آب) و کاربرد (زن) پدید می‌آید که همگی القاکننده مفهوم باروری و استمرار حیات هستند. - کارکرد تزئینی این نقش فارغ از هرگونه مفهوم: همان طور که دیدیم این نقش همانند بسیاری از نقوش دیگر از دوران قبل از اسلام به فرهنگ اسلامی منتقل شده و در طول زمان به‌تدریج جنبه تزئینی‌اش بر جنبه مفهومی‌اش غالب شده است. این قاعده صرفاً به انار محدود نیست و درباره بسیاری از نقوش ارث رسیده از دوره ساسانی صدق می‌کند. در واقع هنرمندان مسلمان در موارد بسیاری از نقوش ساسانی بدون توجه به مفاهیم‌شان استفاده کرده‌اند. نمونه‌ای از آن استفاده از نقش تاک انگور در تذهیب قرآن‌های کوفی و ستون‌های مسجد جامع نایین است. این نقش در پیوند با شراب مستی‌بخش به‌منزلهٔ قوه حیات والوهیت در نزد مهرپرستان به شمار می‌رفته است **(وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹)**. در نتیجه گستردگی استفاده از نقش انار در انواع ظروف و کاربردهای یادشده می‌تواند مؤید جنبه تزئینی آن تلقی شود.

نتیجه‌گیری

یکی از عوامل اصلی در چگونگی شکل‌گیری حجم یک شی، کاربرد آن است که شرایط فرهنگی و اجتماعی محیط بر آن نیز به این عوامل افزوده می‌شود. در سده‌های نخستین عصر اسلامی در کنار دیگر پیشرفت‌های هنری، فلزکاری نیز پیشرفت قابل ملاحظه‌ای داشت. فلزی که بیش از سایر فلزات برای ساخت ظروف به‌کار گرفته شده برنز بود که در ساخت ظروف کاربردی از جمله آبریزها استفاده می‌شده است. در این نوشتار یک گروه از آبریزهای این دوره، آبریزهای دسته‌اناری که در بالای دسته‌شان میوه انار و بر روی دسته، دانه‌های انار قرار نقش بسته، از نظر فرم بررسی شد. از مقایسهٔ فرم این آبریزها با یکدیگر، مشخص می‌شود که در ساخت این آبریزها از شیوه فرمی مشابهی استفاده شده است و تنها تفاوت در جزئیات است. به‌طوری‌که گردن در تمامی آنها به‌صورت استوانه‌ای و با اندک شیبی از سمت بالا به‌پایین بر روی بدنه‌ای خمره‌ای شکل قرار گرفته است.

همچنین در تزئینات نیز این آبریزها از یک شیوه کلی پیروی می‌کنند که در گردن‌های دارای تزئین، ارتفاع گردن به سه بخش تنظیم شده که از مفاهیم گیاهی و کتیبه در آنها استفاده شده است و کتیبه در دو بخش بالایی و پایینی و در بخش میانی تزئینات به‌صورت قائم به چشم

می‌خورد. همچنین در بدنه‌های دارای تزئین، تزئینات به‌صورت نوارهای افقی بوده و در صورت استفاده از کتیبه، بر روی شانه آبریز کار شده است.

در نتیجه شباهت ویژگی‌های فرمی در شکل کلی ظرف، دسته، گردن و حتی تناسبات کلی ظرف به همراه فرم انار بر بالای دسته، در این گروه از آبریزها نشان می‌دهد که این آثار به گمان فراوان محصول یک منطقه در یک دوره خاص است. با این حال درباره محل دقیق تولید آنها فعلاً اظهار نظری نمی‌توان کرد. البته اگر نظر آن دسته از محققان و فهرست‌نویسانی که برخی از این آثار را به خراسان منسوب کرده‌اند بپذیریم، آنگاه این شیوه‌رامی‌توان یکی از سبک‌های خاص خراسانی در تولید آبریزهای سده‌های چهارم تا ششم هجری به شمار آورد.

اما درباره رابطه انار با کارکرد این ظروف دو نظریه می‌توان مطرح کرد: نخست آنکه انار به منزله مظهر باروری

در تکمیل با آب، زندگی‌بخش و مایه حیات، تلقی می‌شده است. در نتیجه درج آن بر روی آبریز معنا پیدا می‌کند. به‌ویژه آنکه در اشعار همین دوره نیز انار را با زن، مظهر باروری نسل بشر، نیز مرتبط دانسته‌اند و اگر این آبریزها را برای مصارف خانگی فرض کنیم، بدین ترتیب سه وجه نقش (انار)، کارکرد (آبریز)، و کاربر ظرف (زن) در ارتباط مفهومی قرار می‌گیرند.

فرضیه دوم آن است که این عنصر را صرفاً یک نقش تزئینی بدانیم که همراه با نقوش بسیار دیگری از گیاهان از دوره ساسانی به فرهنگ تصویری دوران اسلامی ایران وارد شده و شاید برای مسلمانان جز کارکرد تزئینی وجه معنایی خاصی نداشته باشد. در این صورت انار صرفاً به سبب آنکه در فرهنگ تصویری ایران غنی شده و دارای فرمی انتزاعی و متناسب با فرم کلی آبریز بوده در این آثار استفاده شده است.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

فهرست منابع

آلن، جیمز ویلسن (۱۳۹۲). **نیشابور، فلزکاری در اوایل دوره اسلامی**. ترجمه: هادی بکائیان. تهران: انتشارات مرنديز. چاپ اول.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله و پاکبازی، سارا (۱۳۸۲). فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول. **مطالعات هنرهای تجسمی**. شماره ۲۰. زمستان ۱۳۸۲. صفحه ۱۳۸ تا ۱۴۸.

ایروانی، نسرين (۱۳۹۴). **شناخت و تحلیل فرم در ابريق‌های سرامیکی ایران از سلجوقی تا پایان ایلخانی**. کارشناسی ارشد. استاد راهنما: صمد سامانیان.

بهمنی، پردیس و مرتضایی، سیدرضا (۱۳۹۱). معرفی سبک در محصولات کهن ایران. بررسی موردی ظروف خانگی قرون اول تا پنجم هجری. **جلوه هنر**. شماره ۳۴. بهار و تابستان ۱۳۹۱. صفحه ۵ تا ۱۳

دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۳). نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران. **نگارینه هنر اسلامی**. شماره ۴. زمستان ۱۳۹۳. صفحه ۴ تا ۱۸.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). **لغت نامه دهخدا**. تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم.

راشد محصل، رضا (۱۳۸۸). نیایش‌های انسان در پیوند با طبیعت، **پاژ**. ش ۷ (پاییز و زمستان ۱۳۸۸)، صفحه ۱۴۵ تا ۱۵۸.

شمس، امیر (۱۳۷۹). نگاهی به نشان‌ها و نمادها در ایران باستان، **هنرهای تجسمی**، شماره ۸، صفحه ۱۹۴ تا ۲۰۹.

صالحی کاخکی، احمد و صدیقیان، حسین و منتظر ظهوری، مجید (۱۳۹۲). بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی. **پژوهش هنر**. شماره پنجم. بهار و تابستان ۱۳۹۲. سال سوم. صفحه ۱ تا ۱۳.

صفاران، الیاس و کامرانی‌نژاد سیرجانی، مریم (۱۳۹۷). تقابل (نقش بزکوهی و درخت) بر روی تپه شاه فیروز سیرجان با ظروف سنگ صابونی تمدن جیرفت. **پژوهش در هنر و علوم انسانی**. شماره ۱۲. آبان ۱۳۹۷. صفحه ۱۳ تا ۲۴.

عادل‌زاده، پروانه و پاشایی فخری، کامران. بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی. **سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**. شماره پیاپی ۲۷. بهار (۱۳۹۴). صفحه ۳۶۱ تا ۳۷۴.

قوچانی، عبدالله و شیرازی، باقر (۱۳۶۷). بررسی کتیبه‌های تاریخی مجموعه نطنز و مسجد جامع نایین، **اثر**، شماره ۲۶ و ۲۷ (اردیبهشت و خرداد ۱۳۶۷)، صفحه ۱۳۲ تا ۱۴۲.

کشمیری، مریم (۱۳۹۴). بررسی پیشینه نقش گل اناری در هنر ایران از دوران باستان تا عصر سلجوقی. **پژوهش هنر**. شماره ۱۰. پاییز و زمستان ۱۳۹۴. سال پنجم. صفحه ۱۱ تا ۲۴.

کوپر، جین (۱۳۹۱). **فرهنگ نمادهای آیینی**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی.

مبینی، مهتاب و آزاده شافعی (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)، **جلوه هنر**. شماره ۱۴ (پاییز و زمستان)، صفحه ۴۵ تا ۶۴.

مجیدی خامنه، فریده (۱۳۷۹). میوه‌های بهشتی در قرآن: انار. **گلستان قرآن**. شماره ۳۹. آذر ۱۳۷۹. صفحه ۲۷ تا ۲۹.

مقبلی، آناهیتا و نوروزی، مهناز (۱۳۹۷). تحلیل فرمی تنگ‌های سفالین دوره سلجوقی کاشان در موزه متروپولیتن با رویکرد نشانه‌شناسی ساختارگرا. **مبانی نظری هنرهای تجسمی**. شماره ۶. پاییز و زمستان ۱۳۹۷. صفحه ۴۵ تا ۵۶.

مقدم، نسرين (۱۳۹۲). پژوهشی درباره ارتباط فرم و عملکرد ظروف باستانی ایران. **پژوهش هنر**. شماره ۴. زمستان ۱۳۹۲. صفحه ۱۳۳ تا ۱۴۰.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۵). **کلیات شمس تبریزی**. تهران: بیگی. چاپ دوم.

نصر اصفهانی، زهرا و ایل بیگی، مریم (۱۳۹۵). درختان اساطیری در افسانه‌های هفت‌پیکر نظامی. **ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. شماره ۴۴. پاییز ۱۳۹۵. صفحه ۲۱۵ تا ۲۳۸.

وارنر، رکس (۱۳۸۶). **دانشنامه اساطیر جهان**. ترجمه دکتر ابوالقاسم اسماعیلی‌پور. تهران: اسطوره. چاپ اول.

واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۹۵). تحلیل اسطوره کیومرث بر اساس نظریه روان‌شناختی یونگ، **زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۸۰ (بهار و تابستان ۱۳۹۵)، صفحه ۲۷۳ تا ۳۰۰.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren (1982). *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries. Victoria and Albert Museum Catalogue*. London HMSO 1982.

URL1. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449450>

URL2. <http://store.barakatgallery.com/product/bronze-ewer-with-pomegranate-finial-2/>

URL3. <http://store.barakatgallery.com/product/bronze-ewer-with-pomegranate-finial-3/>

URL4. <http://store.barakatgallery.com/product/bronze-ewer-with-pomegranate-finial/>

URL5. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448675>

URL6. <https://www.bonhams.com/auctions/17823/lot/203/>

URL7. <http://collections.vam.ac.uk/item/O76847/ewer-unknown/>

URL8. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322648>

URL9. <https://artsandculture.google.com/asset/pot-unknown/HAGbStmOhlpNQg>

Article Research Original

10.30508/fhja.2020.128613.1010

Analysis the process of book arts in the Haft Awrang Manuscript

(Freer Jami) in Freer gallery

Dr. Zeynab Safarian^{*1}

1. Lecturer at Tabriz islamic art university, Tabriz, Iran

Dr. Sahar Changiz^{**2}

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

Received: 4/6/2020
Accepted: 14/9/2020
Page 63-81

Abstract:

Haft Awrang (Seven Thrones) is one of the most important works of Persian literature and is written by Abdolrahman Jami Which includes seven Masnavi and has composed from 1468 to 1485. There are an illustrated manuscript of this book that preserved in the Freer Gallery of art in Washington, D.C. this manuscript is known as both Sultan Ibrahim Mirza's Haft awrang and the Freer Jami. This valuable manuscript is one of the masterpieces of Safavid dynasty in Mashhad school of painting that produced with the support of Sultan Ibrahim Mirza nephew of Shah Tahmasp safavid. Mashhad Painting School flourished with support of Abolfath Sultan Ibrahim Mirza. He was the son of Bahram Mirza and the grandson of Shah Isma'il Safavi. Shah Tahmasp appointed Ebrahim Mirza as the ruler of Khorasan. This valuable manuscript wrote in Mashhad from 1556-1566 /963-972 AH. This work consists of more than three hundred pages with the decorated margins. The text is written in nasta'liq script by six of the most prominent calligraphers of that period. It has twenty-eight paintings that executed by famous artists such as Sheikh Mohammad, Sultan Mohammad Khandan, and Mirza Ali, son of Sultan Mohammad Tabrizi, Muzaffar Ali Agha and Aqa Mirk. Moheb Ali was in charge of the library and was responsible for providing the necessary items, including two different paper. The awareness of the process and order of decorations in royal manuscripts such as this manuscripts is important for today's research. In this study, we try to answer the following

* zeynab.safarian@gmail.com
** sahar.changiz.artscholar@gmail.com

مقاله پژوهشی

10.30508/fhja.2020.128613.1010

تحلیل فرایند کتاب‌آرایی نسخه هفت‌اورنگ جامی محفوظ در مجموعه فریر

(معروف به جامی فریر)

دکتر زینب صفریان^{*۱}

۱. دکتری هنر اسلامی، مدرس دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران

دکتر سحر چنگیز^{*۲}

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

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۳/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۴
صفحه ۸۱-۶۲

چکیده

بیان مسئله: نسخه مصور هفت‌اورنگ سلطان ابراهیم میرزا معروف به جامی فریر محفوظ در گالری فریر^۱ یکی از شاهکارهای مکتب نگارگری مشهد در عصر صفوی است. این اثر در زمان حکمرانی سلطان ابراهیم میرزا، برادرزاده شاه تهماسب صفوی تهیه شد و فرایند تهیه آن با برنامه‌ریزی دقیق در طول نه سال در سه شهر مختلف صورت گرفت. مسئله مورد توجه در این مقاله، مطالعه مراحل کتاب‌آرایی و تحلیل تزیینات داخلی در این نسخه مصور است.

هدف: هدف از این مطالعه بررسی فرایند کتاب‌آرایی این نسخه خطی است که می‌تواند منجر به آگاهی از ترتیب و مراحل اجرای کتاب‌آرایی در نسخه‌های خطی آن دوران گردد.

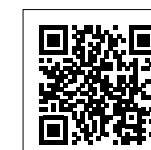
سؤال: در این مقاله تلاش می‌شود تا به این سؤالات پاسخ داده شود: مراحل کتاب‌آرایی این اثر خطی به چه صورت بوده و از چه نوع تزییناتی جهت آراستن نسخه جامی فریر استفاده شده است؟

روش تحقیق: روش انجام این تحقیق توصیفی-تحلیلی است و در تدوین مباحث نظری صورت گرفته از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی برای دسترسی به اطلاعات مورد نیاز استفاده شده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که مراحل کتاب‌آرایی با نظارت رئیس کتابخانه صورت گرفته است و در مرحله نخست، آماده‌سازی برگه‌ها (رنگی و ساده) و سپس جدول‌کشی و ستون‌بندی آنها صورت گرفته است. تعداد ابیات در هر صفحه با توجه به مسطر بندی از پیش تعیین شده و هریک از عناصر تزیینی علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناسی، کارکردی نمادین و مفهومی نیز داشته‌اند.

واژگان کلیدی: هفت‌اورنگ، سلطان ابراهیم میرزا، تزیینات کتاب‌آرایی، مکتب نگارگری مشهد.

* zeynab.safarian@gmail.com
** sahar.changiz.artscholar@gmail.com



Simpson, Marianna Shreve (1997), Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran. New Haven, Yale University press.
Simpson, Mariana Shero. (1997). Iranian poetry and painting, support of art in Iran. Translated by Abdolali Barati, Farzad Kiani. (2003), Tehran: Nasim Danesh (in Persian).

Simpson, Marianna Shreve (1982), The Production and Patronage of the Haft Awrang by Jami in the Freer Gallery of Art, *Ars Orientalis*, 13: 93-119.
Soudavar, Abolala (2000), the age of Mohammadi, *Muqarnas*, 17: 35-72
Yahya Zoka. (2000). "Art of Paper-Cutting in Iran". Tehran: Forouzan Rooz (In Persian). <http://www.asia.si.edu> (accessd January 6, 2015).

questions: what kind of decoration used in Freer Jami? What steps has been done and how? The results point out that each of decorative elements in this manuscript in addition to aesthetic function also had practical function. For example, headings were as an introduction to the literary text. Colophons provided valuable information about time, place, calligrapher, and sponsored names. Even the location of the illuminated panels that decorated verses had been done for a specific purpose. Their function is to introduce the presence of painting pages or colophons. The widest area for decoration in Islamic manuscripts, after the headings, are the margins around the texts and paintings. From the beginning of the fifteen century, the margins often decorated with golden designs and in various ways. Most of leaves in the Freer Jami have marginal decorations, which executed as the last stage of the illustration program. Most of the marginal motifs are floral that painted in gold. There are Animal figures in margins of some paintings. These marginal paintings have conceptual functions that related to the main painting. For example marginal animal motifs on some paintings show the combating of animals that indirectly related to the internal conflict in the middle paintings. These motifs probably have also symbolic meanings. Rubric or colorful titles are one of the most common decorative forms in Islamic manuscripts that convey the message of the text separately. Freer Jami has more than 750 decorative colorful titles. The number of them in each Masnavi and their location in the writing space completely depend on the text of each Masnavi. The three Masnavi are short and mostly educational texts that have more colorful titles. The other four Masnavi are in the form of interconnected narratives and stories written in longer sections. Therefore, they have less colorful titles. Each colorful title consists of one to four lines (sometimes more) that are placed inside a rectangular frame and extend along the two central columns of the text. Study of the decorative program of Freer Jami shows that in the first step, after preparing the sheets, the ruling the tables and writing the text

and colophons and illuminating the verses were done respectively. The colorful titles, headings, and marginal drawings, as well as paintings, were executed after attaching the text sheets to the marginal sheets. In fact, any decorative items has both the aesthetic role and practical function in this manuscript. The production this manuscript during the nine years indicates the precise and detailed planning and flexibility of implementing decorative program in three cities by several calligraphers, painters, illuminators. It seems that the artists involved in this project had individual independence and in the performance of their works, in addition to following the common style of that period, had personal styles. Method of this study is descriptive – analysis and to access the information library and database resources is used.

Key words: Haft Awrang, Sultan Ibrahim Mirza, Mashhad Painting School, Decoration Process, The art of book.

References

Afshar, Iraj (2002). Colophon position in manuscript, *Baharestan letter*, 1: 5, 39-100 (In Persian)
Fadavi, Seyed Mohammad (2007), *Illustration in the Safavid and Qajar eras*, Tehran: University of Tehran (in Persian).
Fazaeli, Habibollah. (1983), *Atlas-e-Chat* (Calligraphy Atlas), Isfahan: Mashal, (in Persian).
Helen Brand, Robert. (2009). *Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings*, translated by Seyed Davood Tabatabai, Tehran: Academy of Arts (in Persian).
Pakseresht, Morteza. (2000). *Calligraphy in the service of writing the Holy Quran*, Tehran: Qadyani Publications (in Persian).
Qomi, Qazi Monshi Ahmad. (1993). *Golestan-e Honar*, Tehran: Bonyad Farhang-e Iran (in Persian).
Porter, Yves (2010). *Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th centuries*, translated by. Zeynab Rajabi, Tehran: MATN Publication (in Persian).
Safa, Zabihullah (1992). *Iran Literary History*, Tehran: Ferdows Publications (in Persian).

مقدمه و بیان مسئله

مکتب نگارگری مشهد، یکی از مکاتب نگارگری عصر صفوی است که تحت حمایت و حکمرانی سلطان ابراهیم میرزا شکوفا شد. ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا فرزند بهرام میرزا و نوه شاه اسماعیل صفوی که از کودکی مورد توجه شاه‌طهماسب بود و از سوی او به فرمانروایی خراسان منصوب گشت^۱، پس از مرگ شاه‌طهماسب به دستور شاه اسماعیل دوم به قتل رسید. کتاب ارزشمند هفت‌اورنگ جامی^۲ مهم‌ترین اثر کتابخانه-کارگاه^۳ ابراهیم میرزا است که در مشهد از سال ۹۶۳-۹۷۲ ه.ق. (به مدت نه سال) کتابت و مصور شده است. این اثر مشتمل بر بیش از سیصد صفحه با حاشیه‌های تشعیر شده و به خط نستعلیق است که توسط شش نفر از برجسته‌ترین خوشنویسان آن عصر به نام‌های؛ رستم علی، شاه محمود نیشابوری، محب علی، مالک دیلمی، عیشی بن عسرتی و سلطان محمد خندان کتابت شده است و دارای بیست و هشت نگاره از آثار هنرمندانی چون شیخ محمد^۴، سلطان محمد خندان، میرزا علی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفر علی آقا و آقامیرک است و همچنین^۵ نه سرلوح تذهیب شده و نه انجامه دارد. محب علی در مقام کتابدار یا سرپرست کتابخانه مسئول تدارک تمامی مواد لازم شامل دو نمونه کاغذ متفاوت و انتخاب و نظارت بر کار کارکنان کتابخانه بوده است.

آنچه مربوط به هنر کتاب‌آرایی می‌شود: هنرها و تزییناتی است که در درون و بیرون کتاب به کار برده می‌شوند؛ صحافی و جلدسازی علاوه بر حفاظت صفحات، نقشی زیباسازی بیرونی نسخه خطی را داشته و اقدامات و هنرهایی چون بوم‌سازی، مسطربندی، جدول‌کشی، خوشنویسی، تذهیب، تشعیر و نگارگری علاوه بر ظاهر بیرونی اثر، مرتبط با زیباسازی درونی نسخه هستند. این مقاله هم‌زمان با تحلیل تزیینات درونی نسخه خطی مزبور به بررسی ترتیب و توالی مراحل آماده‌سازی یک نسخه خطی قرن دهمی -که خود می‌تواند به آگاهی در مورد تهیه نسخه‌های خطی آن دوران نیز منجر گردد- می‌پردازد. میزان پیچیدگی تزیینات در نسخه هفت‌اورنگ جامی -معروف به فریر- به برنامه‌ریزی دقیق و موجز و همکاری و هماهنگی قابل‌ملاحظه‌ای نیاز داشته و برنامه مصورسازی - نه تنها نوع و شکل تزیینات بلکه جایگاه آنها- از پیش تعیین شده بوده است. هدف از انجام این تحقیق بررسی فرایند کتاب‌آرایی و توجه به هر یک از تزیینات کتاب‌آرایی در این نسخه خطی است. مقاله حاضر درصدد پاسخگویی به سؤالات زیر است: روند و مراحل انجام کار به چه شکل بوده است؟ و از چه نوع تزییناتی جهت آراستن نسخه جامی فریر استفاده شده است؟

روش تحقیق

مورد مطالعاتی این پژوهش، نسخه هفت‌اورنگ جامی محفوظ در گالری فریر -معروف به جامی فریر- است. به‌منظور بررسی تزیینات و روند اجرای آن از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده و شیوه گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی بوده است.

پیشینه تحقیق

از جمله پژوهش‌های صورت‌گرفته در مورد نسخه‌ی هفت‌اورنگ سلطان ابراهیم میرزا کتابی با همین نام نوشته ماریانا شرو سیمپسون^۶ است که به دلیل دسترسی مستقیم به این نسخه، اطلاعات دقیقی در زمینه کتاب‌آرایی آن ارائه کرده است. بیشتر تحقیقات صورت‌گرفته در این حوزه، هر یک از عناصر تزیینی را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داده‌اند و پژوهش جامعی به زبان فارسی که تمام عناصر تزیینی و کتاب‌آرایی و روند اجرای آنها را با جزئیات شرح دهد، کمتر صورت‌گرفته است. از منابع فارسی در مورد این نسخه خطی (به ترتیب زمانی) می‌توان به موارد پیش‌رو اشاره کرد: مقاله‌ی هفت‌اورنگ جامی به روایت تصویر (۱۳۸۵) نوشته‌ی مهدی حسینی که به بررسی نگاره‌های هفت‌اورنگ پرداخته، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد مهدی لونی (۱۳۹۳) با عنوان مطالعه‌ی تطبیقی نگاره‌های نسخه‌های بوستان سعدی اثر کمال الدین بهزاد با هفت‌اورنگ جامی با تأکید بر شاخصه‌های بصری، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد اعظم رضائی برزانی (۱۳۹۳) با عنوان تجزیه و تحلیل نگاره‌های شیخ محمد در مثنوی یوسف و زلیخای جامی، مقاله‌ی مهنوش غفوریان (۱۳۹۵) با عنوان تحلیل و بررسی تصاویر نسخه‌ی خطی مصور هفت‌اورنگ جامی (موجود در مخزن مخطوطات کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی) که در سال ۹۷۷ ه.ق. کتابت شده، مقاله‌ی پژوهشی برآراییه‌های هندسی موجود در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا در پژوهشنامه‌ی خراسان بزرگ (۱۳۹۶، ش ۲۸) و مقاله‌ی تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا در نشریه‌ی باغ نظر (۱۳۹۷، ش ۶۹) نوشته‌ی مریم عظیمی‌نژاد که به بررسی فرم و رنگ و محل قرارگیری تذهیب در نگاره‌های این نسخه پرداخته و همچنین معرفی و تحلیل نقوش انبیه در نگاره‌های منظومه‌ی یوسف و زلیخا از نسخه‌ی هفت‌اورنگ جامی مکتب مشهد، نوشته‌ی آذر جهان‌یار در فصلنامه‌ی نگره (۱۳۹۶، ش ۴۴) که تقریباً موارد یکسانی را بررسی کرده‌اند. تحقیقات صورت‌گرفته در

باب این نسخه در بیشتر موارد ویژگی‌های بصری هر یک از نگاره‌ها و یا عوامل اجتماعی آن دوره‌ی تاریخی را مورد بررسی قرار داده‌اند. براین اساس به نظر می‌رسد بررسی جامع این نسخه می‌تواند اطلاعات دقیق‌تری در زمینه‌ی مراحل و روند اجرای کتاب‌آرایی در اختیار محققان قرار دهد.

۱. بوم‌سازی، کاغذسازی و مسطربندی نسخه جامی فریر

نسخه هفت‌اورنگ فریر شامل ۳۶ برگه در اندازه ۳۴×۲۳ سانتی‌متر و ۲۸ نگاره تمام صفحه است و احتمالاً دو برگ دیباچه مذهب، پیش از متن اصلی قرار داشته است. باتوجه‌به اینکه استفاده از مسطربندی در کتاب‌آرایی دیرین، علاوه بر خوشنویسان برای مذهب‌بان نیز کارآمد و مفید بوده و دارا بودن الگوی هندسی مشخص در سطح نوشتار، وضعیت هر یک از عناصر بصری را نسبت به تمامی بخش‌های صفحه تعیین می‌کرده (Simpson, 1997, 40-41)، بررسی جایگاه مسطربندی در نسخ خطی، امکان فهم طرح و نقشه کتاب -و گاهی مذهب- را برای مخاطب و پژوهش‌گر فراهم می‌آورد. بر این اساس در نسخه فریر به‌منظور تعیین گرید پایه از مسطربندی استفاده شده که شامل بیست و یک خط افقی و چهار ستون است و این الگو به طور یکسان در تمام این نسخه به کار گرفته شده است.

هر صفحه دارای متن شامل دو قطعه کاغذ -کاغذ نازک تک‌لایه کرمی رنگ در وسط، برای نگارش متن و کاغذ ضخیم دو لایه رنگی برای حاشیه- بوده است؛ به طوری که ابتدا متن، روی کاغذ تک‌لایه نازک توسط خوشنویسان مختلف کتابت می‌شده و سپس به کادر پهنی که حاشیه اثر را تشکیل می‌دهد، الصاق شده است. کاغذ حاشیه شامل کاغذهای دو لایه رنگی -به رنگ‌های زرد، قهوه‌ای، سبز و سه رنگ مایه آبی- می‌شد. به گفته سیمپسون: «کاغذ تک‌لایه کرمی رنگ برای کتابت متن، از قبل با طلا، افشان شده و با ابزار مهره‌کشی یا سنگ صافی مانند عقیق، صیقلی و براق شده و سپس پنجره‌ای برای کاغذ متن -تقریباً در مرکز تمام کاغذهای رنگی- بریده می‌شده است». مشابَهت و یکسانی کاغذهای متن و حاشیه در سرتاسر این نسخه نشان می‌دهد که همه آنها با هم و احتمالاً از پیش و به طور خاص برای این نسخه تهیه شده‌اند و زمانی که خوشنویسان نگارش متن مثنوی‌ها را به پایان می‌رسانند، اتصال کاغذ متن به حاشیه صورت می‌گرفته است. با قرارگرفتن کاغذ متن در میان کاغذ حاشیه رنگی ضخیم، صفحات زوج و فرد شکل‌گرفته و در مرحله بعد، مجموعه‌ای از جداول رنگی ترسیم شده تا اتصال میان متن

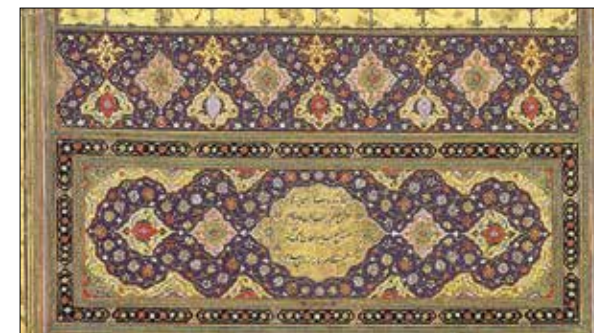
و حاشیه را ببوشاند. در چند نمونه از صفحات این نسخه در بخش‌هایی که جدول اضافه نشده، محل اتصال کاغذ متن به حاشیه به‌وضوح قابل مشاهده است و خطوط جدول بر روی لبه کاغذ حاشیه ترسیم شده است. در این نسخه، سیستم جدول‌کشی صفحات دارای متن نسبت به برگه‌های دارای نگاره، یکپارچه‌تر است (ibid, ۴۲).

۲. سرلوح‌های آغازین مثنوی جامی فریر

در گلچین‌های ادبی گذشته -که مجموعه‌ای از آثار منظوم و یا منثور را در برمی‌گرفت- برای جداسازی هر بخش از دیگری، تزییناتی به نام سرلوح -که حکم جداکننده برای هر بخش داشتند- طراحی می‌شد. سرلوح‌های مذهب عناصری تزیینی هستند که نقش پیش‌درآمد و مقدمه بصری برای متن ادبی پیروی خود، بازی می‌کنند. نسخه فریر هشت سرلوح در برگه‌های 140b, 84b, 70b, 47b, 182b, 273b, 225b, 200b دارد که گرچه هیچ‌کدام از آنها شبیه یکدیگر نیستند، اما از ترکیب‌بندی یکسانی پیروی کرده‌اند. در صفحات دارای سرلوح وفاداری به ساختار گرید پایه همانند صفحات متن مشاهده می‌شود؛ یعنی سرلوح‌ها نیز در صفحاتی با گرید بیست و یک سطری و چهارستونی ترسیم شده‌اند. عناصر تزیینی داخل سرلوح‌ها با ستون‌های متن و ستون‌های جداکننده در پایین، هم‌تراز هستند. تمام هشت سرلوح -به جز یک استثنا، برگه 200b (تصویر ۱) که تک مستطیلی است- از دو مستطیل درهم ادغام‌شده و به همراه نقوش متقارن طراحی شده و مستطیل بزرگ‌تر دارای کتیبه طلایی در

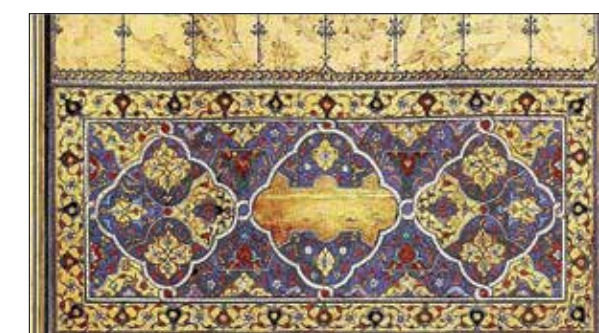
مرکز است که با نقوش هندسی و گیاهی تزیین شده است. کتیبه‌های داخل سرلوح‌ها با اشکال متنوع، برای نوشتن عنوان مثنوی‌ها در نظر گرفته شده بودند، اما فقط کتیبه ۸۴b دارای متن است (تصویر ۲).

قسمت فوقانی سرلوح‌ها صاف (مانند برگه‌های 84b, 70b) و یا نقش تاج مرکزی (مانند برگه‌های 273b, 225b, 182b, 140b, 47b) (تصاویر ۳، ۴، ۵، ۶، ۷) دارند. در هر دو فرم صاف یا نقش تاج مرکزی، شرفه‌های آبی لاجوردی -در اندازه‌های مختلف- در قسمت فوقانی نقش بسته‌اند (تصویر ۸). تمامی سرلوح‌ها نیز بر روی کاغذ نازک متن و هم بر روی کاغذ ضخیم حاشیه ترسیم شده‌اند که این عمل، نشان‌دهنده عملی تذهیب پس از تکمیل شدن تمام برگه‌ها و اتصال آن‌ها به یکدیگر است. صفحات دارای سرلوح، همانند صفحات متن، مجموعه‌ای از جداول رنگی دارند که نقاط اتصال برگه‌های متن و حاشیه را پنهان می‌سازند. این جداول در طرفین و بالای سرلوح‌ها ادامه یافته، دو قاب موازی را تشکیل داده و بازویی مورب در حاشیه بالایی خاتمه یافته‌اند. جداول و شرفه‌های لاجوردی در بالای سرلوح‌ها نشان می‌دهند سرلوح‌های مثنوی پس از ترسیم تشعیرها ترسیم شده‌اند. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد سرلوح‌های جامی فریر، تزیینات متنوع از جمله نقوش هندسی و گیاهی است (ibid, ۵۲). سرلوح دفتر اول مثنوی سلسله‌الذهب احتمالاً در اواخر قرن هجدهم یا اوایل قرن نوزدهم جایگزین شده زیرا تذهیب‌های این سرلوح ویژگی تذهیب‌های دوره قاجار را دارد (تصویر ۹) (ibid, ۳۹).



تصویر ۲: سرلوح یوسف و زلیخا، خوشنویس محب علی، ۹۶۴، ۸۴b، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Picture 2: Masnavi heading of Yusuf u Zulaikha, copied by Muhibb Ali, 9641557/ folio 84b, Freer Gallery



تصویر ۱: سرلوح مثنوی تحفه الاحرار، خوشنویس رستم علی، ۹۶۳، ۲۰۰b، مأخذ: (ibid, 51)

Figure 1: Masnavi heading of Tuhfat al-ahrar, copied by Rustam Ali, 9631556/ folio 200b, (ibid, 51)



تصویر ۳: سرلوح سلسله‌الذهب، دفتر دوم، خوشنویس مالک دیلمی، ۹۶۴، ۴۷b، مأخذ: (همان)

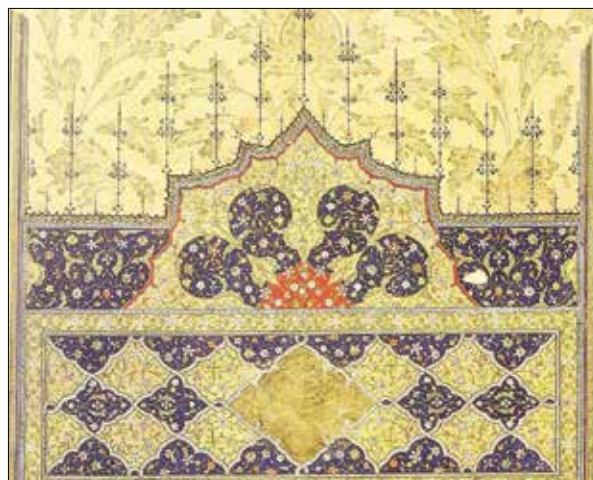
Figure 3: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, second dafter, copied by Malik al- Daylami, 9641557/ folio 47b, Freer Gallery



تصویر ۵: سرلوح مثنوی لیلی و مجنون، محب علی، ۹۷۲، ۲۲۵b، مأخذ: (همان)
Figure 5: Masnavi heading of Layli u Majnun, copied by Muhibb Ali, 9721565/ folio 225b, Freer Gallery



تصویر ۷: سرلوح خردنامه اسکندری، ۹۶۳، ۲۷۳b، مأخذ: (https://asia.si.edu)
Figure 7: Masnavi heading of khiradname-I iskandari 963/ 1556, folio 273b, Freer Gallery



تصویر ۴: سرلوح مثنوی سبحة‌الابرار، خوشنویس شاه محمود نیشابوری، ۹۶۳، ۱۴۰b، مأخذ: (همان)

Figure 4: Left side, Masnavi heading of Subha al-abrar, copied by Shah- Mahmud al-Nishapuri, 9631556/ folio 140b, Freer Gallery



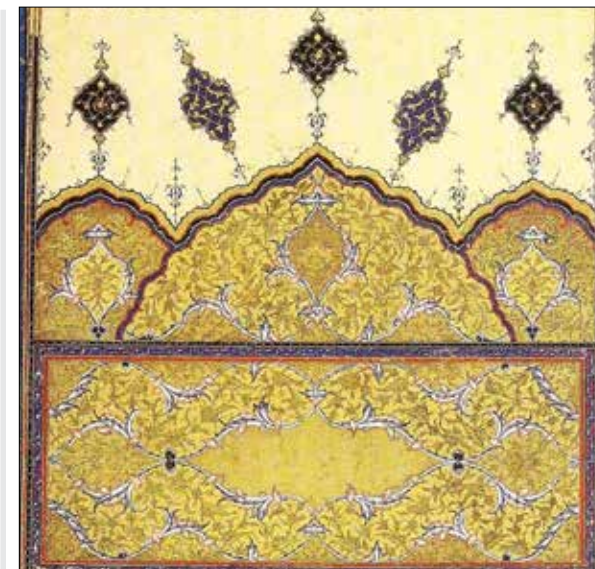
تصویر ۶: سرلوح سلامان و ایسال، عیسی بن عسرتی، ۹۶۸، ۱۸۲b، مأخذ: (Simpson, 1997, 52)

Figure 6: Left side, Masnavi heading of Salaman u Absal, copied by Eyshi ibn Ishrati, 9681560/ folio 182b (ibid, 52)



تصویر ۸: سرلوح سلسله‌الذهب، دفتر سوم، خوشنویس مالک دیلمی، ۷۰b، مأخذ: (همان)

Figure 8: Left side, Masnavi heading of silsilat al-dhahab, third dafter, copied by Malik al- Daylami, folio 70b, Freer Gallery



تصویر ۹: سلسله الذهب، دفتر اول، خوشنویس مالک دیلمی، ۹۷۹ ه.ق.، 1b، مأخذ: (Simpson, 1997, 39)

Figure 9: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, first daftar, copied by Malik al- Daylami, 979, folio 1b (ibid, 39)

۳. انجامه‌ها

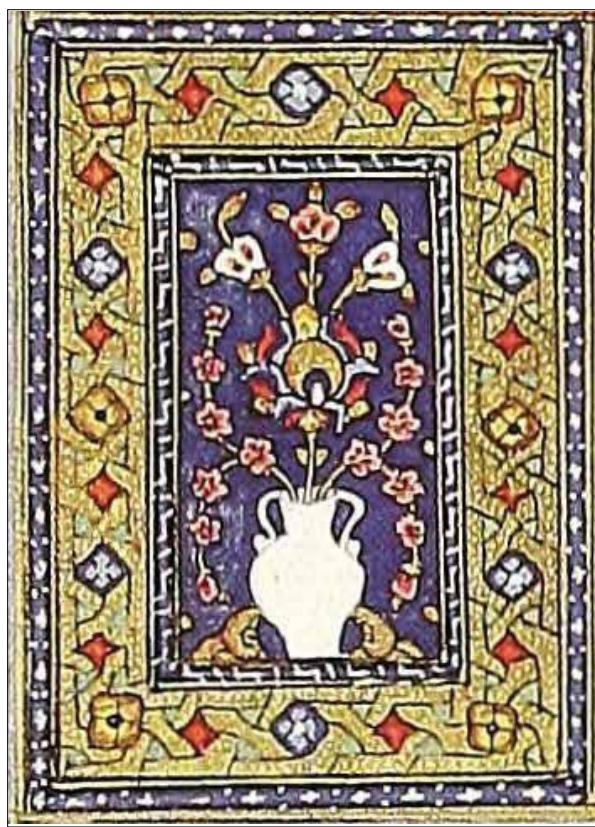
مهم‌ترین بخشی یک نسخه خطی که کاتب می‌توانسته در آن به‌نوعی خود را معرفی کرده و سندی از نسخه‌پردازی خود به‌جا بگذارد تا از این طریق آیندگان پی به زمان کتابت و اطلاعات دیگر نسخه ببرند، انجامه است (افشار، ۱۳۸۱، ۳۹). کیفیت و کمیت انجامه شامل شکل ظاهری، محل قرارگیری، میزان حجم نوشته، آرایه‌ها و تزیینات اطراف، جدول‌کشی، نوع خط، نام کاتب، محل و تاریخ کتابت، مواردی هستند که در خوانشِ بصری انجامه‌ها در کتاب‌آرایی کهن، قابل‌توجه است. انجامه‌ها در نسخه مزبور به نحو قابل‌ملاحظه‌ای در قطع، اندازه، شکل و تزیینات، متفاوت هستند و تنها ویژگی مشترک آنها، ترسیم جدولی با خط طلایی میان دو خط تحریرِ مشکی است که قاب مشخصی - به اندازه دو ستون میانی - سطحی برای نوشتار در پیرامون انجامه‌ها ایجاد کرده است. انجامه‌های هر مثنوی ویژگی خاص خود را دارند و بخشی مهمی از برنامه تزیینی این نسخه به شمار می‌آیند.

در خصوص حضور تزیین در انجامه‌ها یا عدم پرداخت به آن، توجه به موارد پیش‌رو قابل اهمیت است: سه انجامه برگه‌های 139a, 199a, 224b با قاب‌های ساده و عدم حضور تزیین برای آن‌ها - باوجود فضای خالی زیاد اطراف هر انجامه - (تصاویر ۲، ۳ و ۳ در جدول ۱ - Simp-son, 1997, 62) و در مقابل: پنج انجامه دیگر (69b, 83a, 181a, 46a, 272a) که آخرین سطرهای صفحه را پرکرده

و با نقوش هندسی و گیاهی - که شامل فضای پیرامون متن انجامه می‌شود - مزین گشته‌اند. در برگه‌های ۶۹b و ۸۳b (تصاویر ۴ و ۵ در جدول ۱) متن، درون خطوط محیطی طلایی رنگ محصور شده و قاب بیرونی با گل‌های رنگارنگ، شبیه به نقوش تزیینی عناوین، تزیین شده است. همچنین در هر پنج انجامه مزین، پیرامون قاب اصلی متن، مجموعه‌ای هماهنگ از قاب‌های تزیینی در اندازه و شکل‌های مختلف طراحی شده است؛ از جمله در طرفین انجامه برگه ۲۷۲a، یک جفت گلدان سفید (تصویر ۱۰)، ترسیم شده که گل شاه‌عباسی بزرگی - دارای سه ساقه طلایی و غنچه‌های سفید و صورتی - همراه با چهار ساقه پُر از گل‌های پنج پَر صورتی از درون گلدان‌ها بیرون زده است (تصویر ۶ در جدول ۱). این نقش که در طراحی سنتی ایران به نقشی گلدانی معروف است و در طراحی نقوش فرش و تزیینات وابسته به معماری اسلامی ایران نقشی پُر تکرار است، به گفته سیمپسون «در میان تزیینات جامی فریر نقشی منحصربه‌فرد است» (ibid, 52).

استقلال و فردگرایی تزیین انجامه‌ها در انتهای سه دفتر سلسله الذهب (برگ‌های 38b, 69b, 46a) بهتر مشاهده می‌شود. در انجامه دفتر اول (تصویر ۷ در جدول ۱) و دفتر سوم مثنوی سلسله الذهب (تصویر ۵ در جدول ۱)، نام مالک دیلمی به عنوان کاتب آمده است؛ اما در انجامه دفتر دوم (تصویر ۴ در جدول ۱) نام کاتب ذکر نشده است. این احتمال وجود دارد که کاتب دفتر دوم مانند دفاتر اول و سوم، مالک دیلمی بوده که عمل کتابت را در مشهد انجام داده است. چهارمین انجامه در انتهای مثنوی یوسف و زلیخا (دوازدهم ماه رجب، سال ۹۶۴ ه.ق.) توسط محب‌علی کتابدار در مشهد امضا شده و پنجمین انجامه در پایان مثنوی شبخه‌الابرار تحت حمایت همان جامی به امضای شاه‌محمود نیشابوری در مشهد (اول ماه ذی‌الحجه، سال ۹۶۳ ه.ق.)، به اتمام رسیده است (تصویر ۸ در جدول ۱). ششمین انجامه - که بسیار کوتاه است - مربوط به سلامان و آبسال بوده و توسط عیشی بن عسرتی کتابت شده است؛ این انجامه نشان می‌دهد که این مثنوی در سال ۹۶۸ ه.ق. به پایان رسیده است. هفتمین انجامه مربوط به تحفه‌الاحرار است و نشان می‌دهد که کتابت این مثنوی را رستم علی (اول ماه شوال، سال ۹۶۳ ه.ق.) به اتمام رسانده است. هشتمین و آخرین انجامه در انتهای مثنوی لیلی و مجنون آمده است و نشان می‌دهد که محب‌علی کتابت آن را در هرات (اول ماه شوال، سال

۹۷۲ ه.ق.)، به پایان رسانده است. در واقع نام محب‌علی به عنوان رئیس کتابخانه در انتهای آخرین مثنوی گواه این حقیقت است که کتابت این اثر به دستور سلطان ابراهیم میرزا انجام گرفته است (ibid, 30).



تصویر ۱۰: گلدان‌های سفید انجامه برگه 272 a، مأخذ: (ibid, 63)

Figure 10: White vases at the colophon of folio 272 a

اطلاعات موجود در انجامه‌ها نشان می‌دهد کتابت و نگارش شش مثنوی نخست جامی فریر به عهده‌ی پنج خوشنویس - مالک دیلمی، محب‌علی، شاه‌محمود نیشابوری، عیشی بن عسرتی و رستم علی - بوده و در بازه‌ی زمانی بیش از نه سال (۹۷۲ - ۹۶۳ ه.ق.) به دستور سلطان ابراهیم میرزا تهیه شده است. همچنین انجامه‌های جامی فریر انعطاف‌پذیری در تهیه‌ی این نسخه را نشان می‌دهند - شاخصه‌ای که در نسخه‌های دیگر این دوره نیز به خوبی قابل مشاهده است - یعنی مثنوی‌ها در سه شهر مختلف کتابت شده‌اند و فرایند تهیه‌ی این نسخه - حداقل مرحله‌ی کتابت متن - در میان سه شهر انجام شده است. در پنج انجامه برگه‌های 272a, 181a, 139a, 83b, 46a، توضیحات جامعی چون شهری که مثنوی در آن نوشته شده و نام جامی نسخه وجود دارد. علت نگارش این نسخه در سه شهر مختلف را می‌توان مسئولیت‌های متعدد

خوشنویسان آن دانست. چنانکه در اطلس خط آمده است: «شاهزاده‌ی صفوی ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا در آغاز شهرت مالک دیلمی، وی را نزد خود خواند و مالک در کتابخانه‌ی آن شاهزاده‌ی هنرپرور به کتابت و تعلیم خط مشغول شد. در سال ۹۶۴ ه.ق. که سلطان ابراهیم میرزا به مشهد رفت مالک نیز همراه او بود و پس از یک سال و نیم اقامت در مشهد چون شاه‌طهماسب عمارت دولت خانه‌ی قزوین را به اتمام رسانیده بود، مالک را برای نوشتن کتیبه‌های عمارت احضار کرد و سلطان ابراهیم میرزا، مالک را روانه‌ی قزوین کرد. وی در آنجا به کتیبه‌نگاری پرداخت و در ایوان چهل‌ستون قزوین، غزلی از حافظ را نوشت» (فضائی، ۱۳۶۲، ۴۸۴).

علاوه بر انجامه‌ها که اطلاعات دقیقی چون نام جامی، کاتب، تاریخ کتابت، محل کتابت را فراهم می‌سازند، در داخل نگاره‌ها نیز می‌توان نوع خاصی از مستندنگاری را مشاهده نمود. برای مثال در کتیبه‌های تزیینی معماری در سه نگاره 162a, 132a, 38b، نام جامی نسخه هفت‌اورنگ - سلطان ابراهیم میرزا - آمده است^۸ یا در پایین کتیبه برگه 84b - که مربوط به سرلوح مثنوی یوسف و زلیخا است - نوار سبزرنگی به ارتفاع حدود یک میلی‌متر ترسیم شده که درون آن - میان دو علامت ضربدر - نام عبدالله شیرازی به‌عنوان مذهب نوشته شده است (عبدالله شیرازی از خوشنویسان جامی فریر، هنرمند شناخته‌شده دوره صفوی است که به نظر می‌رسد علاقه شدیدی به مخفی نگاه داشتن امضای خود داشته است) (تصویر ۱۱ الف و ب). از آنجا که کتیبه مذکور، تنها کتیبه جامی فریر است که نام هنرمندی به‌غیر از خوشنویسان را ثبت کرده، سند مهمی در این نسخه محسوب می‌شود (ibid, 34).

۴. عناوین رنگی^۹

عناوین رنگی یکی از پرکاربردترین اشکال تزیینی در نسخ خطی هستند که می‌توانند به طور مستقل پیام اصلی متن را نیز انتقال دهند. جامی فریر دارای بیش از ۷۵۰ عنوان رنگی تزیینی است که تعداد آنها در هر مثنوی و موقعیت قرارگیری آنها در فضای نوشتار، کاملاً به متن هر مثنوی بستگی دارد؛ به طوری که سه مثنوی سلسله‌الذهب، سبحة‌الابرار، تحفه‌الاحرار با متن‌های کوتاه و عمدتاً تعلیمی، دارای عناوین رنگی بیشتری نسبت به چهار مثنوی یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون، سلامان و آبسال و خردنامه اسکندری - با روایت‌ها و داستان‌های متوالی و پیوسته با بخش‌های طولانی‌تر - هستند.

۴	برگه 69b، انجامة سلسله الذهب، دفتر دوم، مأخذ: (Simpson, 1997, 28)		مالک دیلمی	تزیینات حاشیه‌ای وزمین تزیین شده	مشخص نیست	۹۶۴
۵	برگه 83b، انجامة سلسله الذهب، دفتر سوم، مأخذ: https://asia.si.edu)		مالک دیلمی	تزیینات حاشیه‌ای وزمین ساده	مشهد	۹۶۶
۶	برگه 272a، انجامة لیلی و مجنون، مأخذ: (Simp- son, 1997, 63)		محب علی	تزیینات حاشیه‌ای وزمین ساده	هرات	۹۷۲
۷	برگه 46a، انجامة سلسله الذهب، دفتر اول مأخذ: (ibid, 62)		مالک دیلمی	تزیینات حاشیه‌ای وزمین ساده	مشهد	۹۶۳
۸	برگه 181a، انجامة سیحه الابرار، مأخذ: https://asia.si.edu)		شاه محمود نیشابوری	تزیینات حاشیه‌ای وزمین ساده	مشهد	ذیالحجه ۹۶۳



تصویر ۱۱ الف: سمت راست سرلوح مثنوی یوسف و زلیخا، هفت‌اوزنگ جامی، ۹۶۴، مأخذ: (34 ibid.)

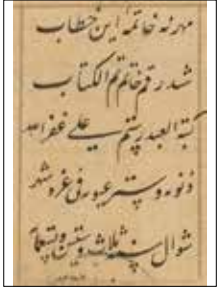
Figure 11a: Right side, Masnavi heading of Yusuf u Zulaykha, 9641557/ (ibid34)

ب: سمت چپ جزئیات سرلوح مثنوی یوسف و زلیخا، با امضای مذهب (ذهب عبدالله شیرازی)، مأخذ: (34 ibid.)

Figure 11b: Left side, details of the heading of Yusuf u Zulaykha, "Illuminated by Abdullah al-Shirazi" (ibid34)

جدول ۱: تفکیک اطلاعات موجود در انجامة هشت مثنوی جامی فریر، مأخذ: نگارندگان

Table 1: Information of the eight- Masnavi in Freer Jami (Source: Authors)

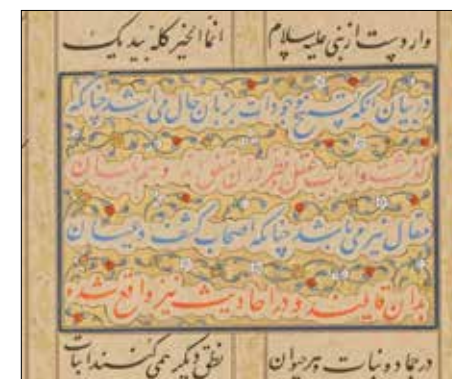
شماره تصاویر	نام مثنوی	تصویر	جزئیات عناصر نوشتاری و تزیینی انجامة‌ها	نام کاتب	نوع عناصر تزیینی	محل نگارش	تاریخ اتمام کار
۱	برگه 139a، انجامة یوسف و زلیخا، مأخذ: https://asia.si.edu)			محب علی	بدون تزیین	مشهد	رجب ۹۶۴
۲	برگه 199a، انجامة سلامان و ابسال، مأخذ: (همان)			عیشی بن عشرتی	بدون تزیین	مشخص نیست	۹۶۸
۳	برگه 224a، انجامة تحفه الاحرار مأخذ: (همان)			رستم علی	بدون تزیین	مشخص نیست	شوال ۹۶۳

هر عنوان رنگی شامل یک تا چهار سطر -و گاهی بیشتر- است که درون قاب مستطیل شکلی قرار گرفته و در طول دو ستون مرکزی متن امتداد یافته‌اند. اگر چه عناوین رنگی از نظر ارتفاع متنوع هستند اما عرض آنها به طور استاندارد شامل دو ستون است. عناوین با مرکب‌های رنگی نوشته شده و با وجود اینکه دو رنگ آبی روشن و نارنجی غالب است، اما رنگ‌مایه‌های صورتی و سبز نیز به طور مکرر استفاده شده است (ibid, 54). پیرامون هر سطر از عناوین رنگی، خطی محیطی به شکل ابر دنداندار (معروف به دندان‌موشی) ترسیم شده که با رنگ‌های آبی تیره یا طلایی تمام نواحی بیرونی قاب ابری شکل را پر کرده است. از دیگر موضوعات مربوط به عناوین رنگی، نقاط کوچکی است که در زمینه طلایی با ابزاری شبیه به شنبه ایجاد شده تا با القای بافت در سطح زمینه طلایی‌رنگ، خصوصیت انعکاسی طلا را تقویت کند. در هر دو عناوین طلایی و آبی، زمینه با گل‌های پنج پر و غنچه‌هایی در شکل‌ها، اندازه و رنگ‌های مختلف بر ساقه‌های باریک نقش بسته است. ناتمام ماندنِ تزیین برخی از عناوین رنگی، نشان از تزیین این عناوین، پس از ترسیم ستون‌های جداکننده و نگارش متن دارد (ibid, 54-55).

دو نوع عنوان رنگی مذهب در این نسخه شناسایی شده که تمایز اصلی این دو نوع در اندازه عرض متن‌ها است؛ برای مثال متن در عناوین نوع نخست، کل عرض قاب را فراگرفته است (تصویر ۱۲). عناوین رنگی نوع دوم، دارای سه بخش هستند، قاب میانی که عنوان رنگی در آن قرار دارد و دو قاب باریک تزیینی که در دو طرف متن عنوان قرار گرفته است (تصویر ۱۳). این عناوین در قسمت میانی

صفحه قرار دارند و شکل آنها به تعداد سطرهای عنوان بستگی دارد. بخش مرکزی عناوین نوع دوم همانند نوع اول با گل‌هایی بر زمینه آبی تیره یا طلایی تزیین شده‌اند. بخش‌های جانبی نیز پس زمینه طلایی یا آبی تیره دارند که با بخش مرکزی متفاوت هستند. باین وجود، تزیین بخش‌های جانبی نسبت به تذهیب بخش مرکزی، مشخص و برجسته‌تر است و شامل نمایش وسیعی از نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی و صورت‌نگاری است. این قسمت‌ها با نقوش ستاره، زیگزاگ، سُر انسان و گلبرگ‌های پنج‌پر -که به‌ندرت تکراری هستند- تزیین شده است (تصویر ۱۴). جامی فریر شامل تقریباً ۳۵۰ عنوان رنگی منحصربه‌فرد از نوع دوم است. روی‌هم‌رفته می‌توان گفت عناوین رنگی علاوه بر شکل، عرض مشخص و استاندارد و مرکب رنگی استفاده شده، در طرح کلی و عناصر تزیینی نیز به یکدیگر شباهت دارند.

تنوع منحصر به فرد عناوین رنگی نوع دوم در بخش پایینی نگاره پیر فرزانه و ملامت جوان خام (برگه ۱۰a) مشاهده می‌شود. یک نوار افقی لاجوردی دو سطر متن عنوان را از هم جدا کرده است و دو نوار عمودی لاجوردی تزیین شده با پیچک‌های گیاهی دو طرف عنوان قرار گرفته‌اند. متن با مرکب قرمز و آبی نوشته شده و با خطوط دنداندار از زمینه جدا شده و زمینه با رنگ طلایی و نقوش گیاهی پوشیده شده است. نمای کلی نوارهای افقی و عمودی لاجوردی، نقشی شبیه حرف H انگلیسی ایجاد کرده است (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۲. عنوان رنگی نوع اول، سلسله‌الذهب، دفتر اول، برگه 15a مأخذ: (ibid, 55)

Figure 12. Right side, rubric type A, silsilat al-dhahab, First daftar, folio 15a (Source: ibid, 55)



تصویر ۱۳. سمت چپ عنوان نوع دوم، سلسله‌الذهب، دفتر دوم، برگه 53b مأخذ: (ibid, 22)
Figure 13: Left side, rubric type B, silsilat al-dhahab, second daftar, folio 53b (ibid, 22)



تصویر ۱۴. بخشی از تصویر متن تحفه الاحرار، برگه ۱۵a مأخذ (ibid, 275)
Figure 14: Tuhfat al-ahrar, folio 15a (ibid, 275)



تصویر ۱۵. بخشی از نگاره پیر فرزانه و ملامت جوان خام، سلسله‌الذهب، برگه 10a مأخذ: (ibid, 71)

Figure 15: The Wise Old Man Chides a Foolish Youth, silsilat al-dhahab, folio 10 a (ibid, 71)

۵. تذهیب ابیات

نگارش و تزیین ابیات در ۴۶ برگه جامی فریر به‌صورت مورب از راست به چپ و برعکس بوده و طول هر سطر مورب برابر با سه سطر افقی است. از کارکردهای این اشعار مورب مُزین -که پیش از صفحات دارای نگاره یا انجامه قرار گرفته‌اند (ibid, 43)- اعلام کردن حضور نگاره‌ها یا انجامه‌ها بوده و تنوع و کثرت نقوش، ترکیب‌بندی و رنگ آن‌ها در سرتاسر نسخه حیرت‌انگیز است. در این اثر کاغذهای متن به رنگ کرم بوده و با طلا افشان شده که تأثیر کاربرد آزادانه طلا، با رنگ‌های مختلف کاغذ حاشیه تقویت شده است. با وجود برنامه دقیق در طراحی و اجرای بخش‌های مختلف اثر، تنوع ایجاد شده در بعضی موارد به دلیل کثرت هنرمندان، اجتناب‌ناپذیر بوده است. به طور مثال اگرچه سرلوح یکی از مثنوی‌ها به وسیله عبدالله شیرازی^{۱۰} امضا شده، اما - به دلیل صحبت‌های پیشین مبنی بر تنوع تزیینات - این امکان که این مذهب به‌تنهایی مسئولیت تمام برنامه تزیینی این نسخه را برعهده داشته، تقریباً نزدیک به صفر است و با توجه به سبک متنوع کار، می‌توان چنین پنداشت که در تذهیب این نسخه تعداد زیادی از هنرمندان بسیار ماهر مشارکت داشته‌اند (ibid, 48).

ترکیب‌بندی ابیات مذهب در سطور مورب اغلب به‌تناوب، مجموعه ۷ شکل عمودی یا زیگزاگ‌هایی در طول

سطح نوشتار ایجاد کرده‌اند. هر مصرع مورب در هر جهتی که باشد درون قاب مربع شکلی قرار دارد و با ستون‌های جداکننده و خط طلایی نازک، بین دو خط نازک مشکی قرار گرفته و در زاویه مقابل هر مربع، در بالا و پایین مصرع مورب، مثلث‌های قائم‌الزاویه‌ای به زیبایی مُزین گشته‌اند. از این رو، هر سطر یعنی چهار مصرع مورب نوشته‌شده چهار جفت لچکی مثلث‌مانند تشکیل داده و نوارهای سفید و رنگی به همراه خط مشکی و گاهی اوقات سفید، تمامی لچکی‌ها را قاب کرده است. زمینه این لچکی‌ها با رنگ‌های ارغوانی و آبی روشن رنگ‌آمیزی شده و با نقوش رنگارنگ هندسی، گیاهی و انسانی تزیین شده‌اند. تنوع نقوش این لچکی‌ها با نقوشی که در بخش‌های جانبی عناوین رنگی نوع دوم اجرا شده قابل‌مقایسه است و با وجود تفاوت طرح‌ها در این دو نمونه، درست مانند تذهیب‌های عنوان رنگی نوع دوم این لچکی‌ها نیز دارای ترکیب‌بندی‌های منحصربه‌فردی هستند و تذهیب آن‌ها به‌ندرت در بخش‌های مختلف نسخه تکرار شده است. گاهی اوقات در طول چندین سطر -آن‌چنان‌که در برگه 99a قابل‌مشاهده است- شاهد نمایش ابیات مورب و لچکی‌های تذهیب شده هستیم که در جهات مختلف و یا حتی در طول دو صفحه مقابل هم گسترش یافته‌اند (تصویر ۱۶).



تصویر ۹: سلسله الذهب، دفتر اول، خوشنویس مالک ديلمی، ۹۷۹ ه.ق.، 1b، مأخذ: (Simpson, 1997, 39)

Figure 9: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, first daftar, copied by Malik al- Daylami, 979, folio 1b (ibid, 39)

۶. تشعیر و حاشیه‌ها

یکی از حیرت‌انگیزترین ویژگی‌های نسخ خطی ایرانی دقتِ موجود در صفحه‌آرایی آنها است. اهمیت چنین دقتی در نسخِ مصور به‌ویژه در موازنهٔ بین میزان فضای سفید و عناصر متنی روی سطح صفحه بیشتر آشکار شده و در سنجش ارزش زیبایی‌شناسانهٔ نسخهٔ مصور، امری تعیین‌کننده است. یکی از عوامل مؤثر در توازن، محل قرارگیری متن و نسبت آن با حاشیه‌های صفحه است (هیلن برند، ۱۳۸۸، ۲۹۳). حاشیه‌ها پس از برگ‌های آغازین وسیع‌ترین عرصه برای تذهیب و تزیین در یک نسخهٔ اسلامی محسوب می‌شوند که از آغاز قرن نهم ه.ق. غالباً با نقوش طلائی و با شیوه‌های مختلف تزیین شده‌اند. در نسخهٔ موردی بحث، بیشتر تزیینات حاشیه‌ای عمدتاً نقش‌مایه‌های گیاهی طلائی هستند که در مراحل آخر برنامهٔ مصورسازی اجرا شده‌اند. سبک طراحی گل و برگ‌ها در حاشیه‌های این نسخه یادآور «سبک ساز»^{۱۱} در ترکیهٔ عثمانی

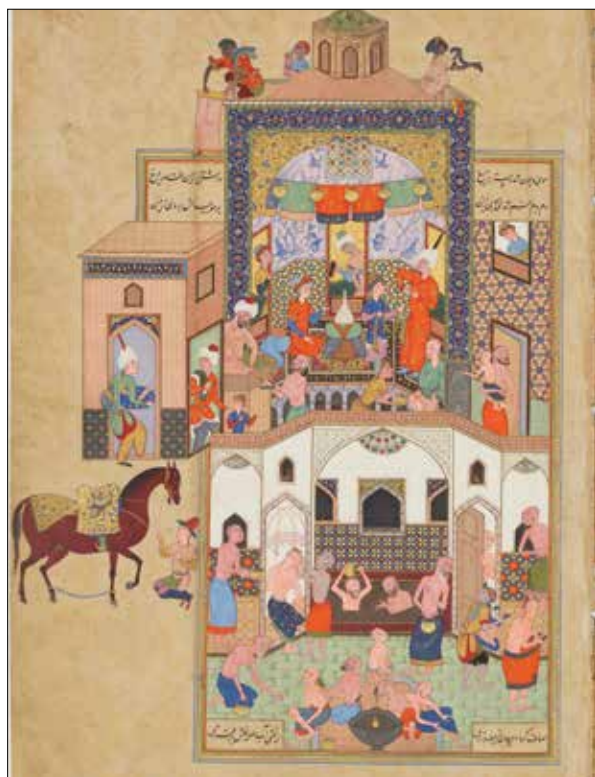
(شناخته شده با برگ‌های بلند و شکسته) است. از آنجا که سبک‌ساز، الهام‌گرفته شده از هنر ایران قرن نهم ه.ق. است، شباهت‌ها در این نسخه ملموس بوده با این تفاوت که قلم‌گیری نقوش در جامی فریر فاقد ضخامت متداول در سبک‌ساز است. بخشی از این نرمی و لطافت در ترسیم شاخ‌وبرگ حاشیه‌های جامی فریر به دلیل استفادهٔ زیاد از طلا بوده است (Simpson, 1997, 67-9).

در این اثر تمام برگه‌ها به استثنای برگهٔ ناتمام a ۲۵۳، دارای تزیینات حاشیه‌ای در اطراف نگاره و متن هستند. بیشترین نقوش طلائی، مانند گل‌های شاه‌عباسی بزرگ، ساقه‌ها، برگ‌ها، شاخه‌ها و گل‌های کوچک در صفحات دارای متن ترسیم شده‌اند. شیوهٔ اجرای تزییناتِ حاشیه‌ای در بخش‌هایی از نگاره‌ها که وارد حاشیه شده‌اند، تفاوت دارد. در برگ 59a (تصویر ۱۷) عناصر گیاهی اطراف انسان‌ها و بنای معماری به‌صورت فرورفته و بیرون آمده طراحی شده است. به طور مثال: شاخهٔ پُر برگی بین سر اسب و «مهرتر منتظر» در بیرون از حمام لغزیده و شاخهٔ پُر برگی بین دو غلام سیاه در قسمت بالا به‌پایین آمده است (ibid, 74). حاشیه‌های تزیینی در صفحات دارای متن بر روی کاغذهای رنگی اجرا شده‌اند، اما در ۲۳ نگاره تزیینات حاشیه‌ای بر کاغذ کرم رنگ نقش بسته‌اند. این تزیینات حاشیه‌ای شامل شش گل ختایی قلبی شکل بزرگ است که به ساقه‌های باریک و منحنی و برگ‌هایی در اندازه‌های مختلف متصل شده و به‌طور مساوی در بالا و گوشه‌ها و کنار و پایین حاشیه‌ها قرار گرفته‌اند. در حاشیهٔ بالا و پایین، یک شکوفه تقریباً در قسمت میانی متن قرار دارد. در حاشیه‌های سمت راست و چپ دو شکوفه، یکی رو به بیرون و دیگری روبه‌داخل قرار گرفته است. سومین جفت از شکوفه‌ها به‌صورت اریب در گوشه‌های بیرونی بالا و پایین متن قرار گرفته‌اند. ساقه‌ها و برگ‌ها روبه‌روی یکدیگر و در فواصل منظم در اطراف حاشیه‌ها رشد کرده‌اند و گل‌های کوچک محل تقاطع‌ها را مشخص کرده‌اند. در تزیین حاشیه‌های چند برگ از جامی فریر از «صنعت عکس»^{۱۲} استفاده شده است. این طرح‌ها شامل قرقاول‌های دم‌دراز در حالت‌های مختلف و در میان گل‌های شاه‌عباسی، گل‌های پنج پر، ساقه‌ها و برگ‌ها است که با رنگ صورتی ترسیم و با رنگ طلائی دورگیری شده‌اند (تصویر ۱۸).

حاشیه‌ها در نگاره‌های این نسخه نیز با نقوش مختلف گیاهی و حیوانی نقش شده است. در واقع بیست و هشت نگارهٔ هفت‌اوزنگ جامی نمایندهٔ سنت نقاشی کلاسیک ایران می‌باشد، سنتی که در نیمه دوم قرن هشتم ه.ق. شکل گرفت

و در سرتاسر قرن نهم به کمال رسید. در نگارهٔ حضرت یوسف و شبانی‌گله^{۱۳} (تصویر ۱۹) حاشیه‌ها با نقشی حیوانات واقعی و خیالی -که در چشم‌انداز طبیعی در حال حمله به یکدیگرند- مزین شده است؛ این نگاره یکی از دو نگارهٔ دارای چنین حاشیه‌های جانوری است. در حاشیهٔ این اثر، چشم‌انداز طبیعی، ماهرانه و دقیق ترسیم شده و سه درنا و یک عقاب در حال پرواز میان ابرهای گردهار در حاشیهٔ بالا ترسیم شده است. در حاشیهٔ بیرونی، یک جفت شیر آتشبار^{۱۴} در اطراف تنهٔ بلند درخت انار خیال‌انگیزی حلقه‌زده و پلنگ خال‌خالی، گوزنِ نری را زیر درختِ پر شکوفه در گوشهٔ پایین سمت راست به چنگ گرفته است. سایر چهارپایان این حاشیه با تصویر شیر آتشبار دیگری با شاخ و کفل‌های شعله‌ور -که از زیر درخت بیدی این منظره را با دقت تماشا کرده و به صحنهٔ درگیری از گوشهٔ پایین سمت چپ نگاه می‌کند- تکمیل می‌شوند (ibid 133-130).

از جمله عناصر بصری موجود در حاشیهٔ صفحات (عمدتاً فرد) «رکابه»^{۱۵} ها یا کلمات راهنما هستند که نخستین یا دومین کلمهٔ شروع صفحهٔ بعد از خود را نشان می‌دهند. رکابه‌ها به‌صورت مورب نوشته شده و در پایین و سمت چپ صفحه قابل مشاهده‌اند؛ در برخی نگاره‌ها که در صفحات



تصویر ۱۷. نگارهٔ درویش و برگرفتن موی معشوق از کف حمام، برگه‌۵۹a، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 17. The Dervish picks up His beloved's Hair from the Hammam Floor, folio 59a, Freer Gallery

فرد قرار دارند نیز رکابه‌ای در حاشیهٔ پایینی نوشته شده است (ibid, 44). محل قرارگیری رکابه‌ها در حاشیه و درون قاب، به‌گونه‌ای است که از خوانایی آن‌ها در حاشیهٔ تزیینی اطمینان حاصل شود؛ این جای‌گیری نشان می‌دهد رکابه‌ها پیش از تزیین حاشیه‌ها نوشته شده‌اند (تصویر ۲۰).

نگارهٔ دیگر، برگهٔ 291a، از قصه‌های مثنوی خردنامه است که خسروپرویز و شیرین را در حال معامله با مرد ماهیگیر نشان می‌دهد (تصویر ۲۱). در حاشیه‌های این نگاره نیز همانند حاشیه‌های نگارهٔ حضرت یوسف و شبانی‌گله، حیوانات در حال تعقیب و گریز هستند و تشعیر و نقوش حیوانی ترسیم‌شده در این نگاره نوعی غوغای درونی در افراد درون نگاره را نشان می‌دهد. هدف خاصی در ترسیم این‌گونه نقوش در حاشیه‌ها دنبال می‌شده و ترسیم آنها با چنین دقت و ظرافتی و توجه به جزئیات جهت القای مفهومی نمادین به کار می‌رفته است. به‌طور کلی می‌توان گفت اجرای طرح‌های حاشیه‌ای، آخرین مرحله از اجرای مصورسازی صفحات دارای نگاره بوده است. درحالی‌که عناصری چون ستون‌های جداکنندهٔ متن و لچکی‌های مُذهّبِ ابیات و انجامة‌ها می‌توانستند قبل از متن، تزیین شده و به برگه‌های حاشیه متصل شده باشند و عناصر دیگری مانند سرلوح‌های مثنوی، عناوین رنگی، جداول و حاشیه‌ها فقط می‌توانستند پس از شکل‌گیری تمام برگه‌ها، تزیین شده باشند. از این نظم و ترتیب می‌توان دریافت که تزیین این نسخه فرایندی طولانی بوده و به برنامه‌ریزی پیشرفته‌ای نیاز داشته است (ibid, 47-48).





تصویر ۱۸. نگارهٔ پیر فرزانه و ملامت جوان خام، برگه 10a، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 18. The Wise Old Man Chides a Foolish Youth, folio 10a. Freer Gallery



تصویر ۲۰: رکابه، بخشی از حاشیه نگارهٔ عرب که از مهمانانش درخواست پول می‌کند، برگهٔ 169b، مأخذ: (ibid,73)

Figure 20: The catchword, The Arab Berates His Guests for Attempting to Pay Him for His Hospitality, folio. 169b (ibid, 73)



تصویر ۱۹: نگارهٔ یوسف و زلیخا، برگهٔ 110a، مأخذ: (همان)

Figure 19: Yusuf u Zulaykha, folio 110a, Freer Gallery

نتیجه‌گیری

بررسی مراحل برنامه‌ریزی کتاب‌آرایی نسخهٔ جامی فریر نشان می‌دهد، پس از آماده‌سازی برگه‌ها (بوم‌سازی)، جدول‌کشی ستون‌ها صورت می‌گرفته و پس از نگارش متن، در ادامه تذهیب ابیات و انجامة‌ها انجام شده و سپس تزیین عناوین رنگی، سرلوح و تشعیر و نگاره‌ها پس از اتصال برگه‌های متن به برگه‌های حاشیه انجام می‌شده است. هر یک از عناصر تزیینی در نسخهٔ جامی فریر به صورت حساب‌شده و دقیق به کار برده شده مثلاً سرلوح‌ها همچون مقدمه و پیش‌درآمدی بصری برای ورود به متن ادبی محسوب می‌شدند و به نوعی دربارهٔ آنچه در ادامهٔ متن قرار بود بیاید آگاهی می‌دادند. انجامة‌ها نیز سند مکتوبی محسوب می‌شوند که در مورد زمان، مکان، خوشنویس و نام حامی اطلاعات با ارزشی را ارائه می‌دهند. محل قرارگیری ابیاتِ مُذهب حساب شده بوده و به منظور معرفی حضور نگاره‌ها و انجامة‌ها صورت می‌گرفته و عناوین رنگی که در مثنوی‌های کوتاه و تعلیمی بیشتر حضور داشتند نکات اصلی داستان یا حکایات را برجسته‌تر مینمودند. تشعیرها علاوه بر تزیین حاشیه‌ها



تصویر ۲۱. نگارهٔ خسرو پرویز و شیرین در معامله با مرد ماهیگیر، برگهٔ 291a، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 21. Khusrw Parviz and Shirin deal with a fisherman, folio 291a, Freer Gallery

پی‌نوشت

1- Freer Gallery of Art , Smithsonian Institution, Washington, D.C

۲- طبق آنچه در کتاب شرفنامه آمده، ابراهیم میرزا در سال ۹۶۳ ه.ق. از سوی شاه طهماسب به حکومت مشهد منصوب شد و در همان سال با دختر شاه طهماسب ازدواج کرد؛ در همین سال است که بخش‌هایی از هفت اورنگ نوشته شد (Simpson, ۱۹۸۲, ۹۹).

۳- نورالدین عبدالرحمن ابن نظام الدین احمد ابن محمد متخلص به جامی در سال ۸۱۷ ه.ق. در خرجرد جام از توابع خراسان متولد شد. وی بعدها همراه پدرش به سمرقند و هرات رفت و در آن دیار به کسب علم و ادب پرداخت. سپس به سیر و سلوک مشغول و از بزرگان طریقت شد. او نزد سلطان حسین میرزا بایقرا و وزیر فاضل او امیر علیشیر نوایی تقریبی خاص داشت. او در محرم ۸۹۸ ه.ق. وفات کرد و در هرات با احترام فراوان به خاک سپرده شد. از جامی بیش از چهل اثر و

تألیف سودمند و گرانبها به جای مانده است از جامی بیش از چهل اثر و تألیف سودمند و گرانبها به جای مانده است. معروفترین آثار او عبارت از هفت مثنوی به نام «هفت اورنگ» است (صفا، ۱۳۷۱، ج. ۴: ۵۱۴).

۴- مفهوم «کتابخانه» -ای که هفت اورنگ فریر در آن تهیه شده- در مطلبی از ماریا سیمپسون مورد توجه قرار گرفته است. وی در این باره می‌گوید: «در گذشته کتابخانه به عنوان بخشی از فضای دربار در نظر گرفته شده و با تغییر محل دربار، جابه‌جایی شد. در نسخه‌ی هفت اورنگ اما تصویر متفاوتی از رابطه‌ی جغرافیایی میان یک حامی درباری و هنرمندانی که اثری را برای کتابخانه‌ی او تهیه کرده‌اند، ایجاد شده است؛ به‌طور مثال دو نفر از خوشنویسان جامی فریر متن‌های خود را در قزوین و هرات - طی سالهای ۹۶۶ تا ۹۷۲ ه.ق. - به اتمام رساندند، در حالی که در طی این سالها ابراهیم میرزا هنوز حاکم مشهد بوده و در آن شهر مستقر بوده است (Simpson, ۱۹۸۲، ۹۹).

۵- به گفته‌ی ایو پورتر، شیخ محمد در کتابخانه‌ی سلطان ابراهیم میرزا در مشهد کار می‌کرد و مواجب می‌گرفت (پورتر، ۱۳۸۹، ۲۲).

6- Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran

۷- لازم به ذکر است علاوه بر جامی فریر، نسخه‌ی دیگری از هفت اورنگ جامی در موزه‌ی توپ قاپوسرای استانبول نگهداری می‌شود که نه تنها در انجامه‌ی آن نام محب علی کاتب دیده می‌شود بلکه سرلوح‌هایی شبیه جامی فریر دارد و این چنین به نظر می‌رسد که احتمالاً در آن زمان چند نسخه از یک اثر تهیه -شده است.

۸- به موجب هشت بار تکرار اسم سلطان ابراهیم میرزا در این نسخه -پنج بار در انجامه‌ها و سه بار در نگاره‌ها- اهمیت حضور وی در تهیه‌ی این نسخه بیشتر مشخص می‌شود. این درحالی است که نام شاه طهماسب در شاهنامه‌ی مصور معروف او (شاهنامه‌ی طهماسبی) تنها دو بار ذکر شده است (Simpson, ۱۹۸۲، ۹۹).

9- Rubric

۱۰- عبدالله مذهب شیرازی تذهیب‌کار و نقاش در سال دهم ه.ق. بوده و در کار خود استاد کم‌مانندی بوده است. در کتاب گلستان هنر آمده است: «مولانا عبدالله شیرازی در تذهیب و ترتیب سرلوح‌ها و شمشه‌ها پد بیضا داشت رنگ و روغن را کسی بهتر از او کار نمی‌کرد وی مدت بیست سال تمام در کتابخانه‌ی شاهزاده بهرام مقام سلطان ابراهیم میرزا خدمت نموده و از مخصوصان و معتمدان آن شاهزاده عالمیان گردید. بعد از رحلت آن اعلیحضرت ترک ملازمت کرد و به مشهد مقدس رفته ساکن گردید» (قمی، ۱۳۷۲، ۱۴۸).

11- Style Saz

۱۲- صنعت عکس را در عهد شاه طهماسب، مولانا کپک هروی نقاش ابداع کرد. مصور هر تصویری که می‌خواست از پرنده و گل و گیاه بر روی کاغذی به قطع و اندازه حاشیه کتاب طرح افکنده و با نوعی شفره که مانند ابزار برنده صحافان معرق کار بوده آن نقش را از آن کاغذ بریده و در آورده و آنگاه کاغذ نقش در آورده را بر روی حاشیه نهاده و هر رنگی که مناسب و در خور می‌نمود افشان می‌کرد، سپس ورق کاغذ را از روی حاشیه برداشته می‌گذاشت تا خشک گردد و آنگاه مذهب یا مصور با طلا دور نقوش که عکس آن بر حاشیه افتاده بود تحریر کرده و قلم‌گیری می‌کرد (قمی، ۱۳۷۲: ۴۳).

۱۳- سودآور معتقد است که نگاره‌ی چوپانی حضرت یوسف اثر نگارگر معروف «محمدی» است. وی از نگارگران معروف دوره‌ی صفویه بوده و در تهیه‌ی این نسخه نقش داشته است (Soudavar, ۲۰۰۰، ۵۷).

14- Qilin

۱۵- رکابه: در واقع تسلسل موضوع را به عهده دارد و همچنین شماره‌ی صفحات را مشخص می‌کند (پاک سرشت، ۱۳۷۹: ۴۲۹).

منابع

پورتر، ایو. (۱۳۸۹). آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی، ترجمه زینب رجبی، تهران: نشر متن افشار، ایرج. (۱۳۸۱). مقامه انجامه در نسخه، نامه بهارستان، سال سوم، شماره ۱، دفتر ۵، ۳۹-۱۰۰. پاک سرشت، مرتضی. (۱۳۷۹). خوشنویسی در خدمت کتابت قرآن مجید، تهران: انتشارات قدیانی. ذکاء، یحیی. (۱۳۷۹). هنر کاغذبری در ایران (قطاعی)، مجموعه هنر. تهران: فروزان روز. سیمپسون، ماریانا شرو. (۱۹۹۷). شعرو نقاشی ایرانی، حمایت هنر در ایران. ترجمه عبدالعلی براتی، فرزاد کیانی. ۱۳۸۲، تهران: نسیم دانش. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات فردوس. فدوی، سید محمد. (۱۳۸۶)، تصویر سازی در عصر صفویه و قاجاری، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول. فضائی، حبیب الله. (۱۳۶۲). اطلس خط تحقیق در خطوط اسلامی، انتشارات مشعل، اصفهان، چاپ دوم. منشی قمی، قاضی میر احمد. (۱۳۷۲). گلستان هنر، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. هیلن برند، رابرت. (۱۳۸۸). زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داود طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

Afshar, Iraj (2002).Colophon position in manuscript, Baharestan letter, 1: 5, 39-100 (In Persian) Fadavi, Seyed Mohammad (2007), Illustration in the Safavid and Qajar eras, Tehran: University of Tehran (In Persian). Fazaeli, Habibollah. (1983), Atlas-e-Chat (Calligraphy Atlas), Isfahan: Mashal, (In Persian). Helen Brand, Robert. (2009). Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings, translated by Seyed Davood Tabatabai, Tehran: Academy of Arts (In Persian). Pakseresht, Morteza. (2000). Calligraphy in the service of writing the Holy Quran, Tehran: Qadyani Publications (In Persian) Qomi, Qazi Monshi Ahmad. (1993). Golestan-e Honar, Tehran: Bonyad Farhang-e Iran (In Persian). Porter, Yves (2010). Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th centuries, translated by. Zeynab Rajabi, Tehran: MATN Publication (In Persian) Safa, Zabihullah (1992). Iran Literary History, Tehran: Ferdows Publications (In Persian). Simpson, Marianna Shreve (1997), Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran. New Haven, Yale University press. Simpson, Mariana Shero. (1997). Iranian poetry and painting, support of art in Iran. Translated by Abdolali Barati, Farzad Kiani. (2003), Tehran: Nasim Danesh (In Persian). Simpson, Marianna Shreve (1982), The Production and Patronage of the Haft Awrang by Jami in the Freer Gallery of Art, Ars Orientalis, 13: 93-119 Soudavar, Abolala (2000), the age of Mohammadi, Muqarnas, 17:35-72 Yahya Zoka. (2000). «Art of Paper-Cutting in Iran». Tehran: Forouzan Rooz (In Persian). <http://www.asia.si.edu> (accessd January 6, 2015).

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع‌ی برای ایشان وجود نداشته است.

بررسی عوامل مؤثر بر ایجاد و ارتقاء دلبستگی به مکان در کتابخانه‌های عمومی ایران

سیده مریم مجتبوی^{۱*}

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

مهسا نامدار فیض آبادی^{۲*}

۲. کارشناس معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

حامد آزادیون^{۳***}

۳. کارشناس معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۳/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۸/۱۰
صفحه ۸۲-۱۰۷

Received: 31/05/2020
Accepted: 31/10/2020
Page 83-107

چکیده

بیان مسئله: در روند توسعه شهرها با کمبود فضاهای عمومی مواجه هستیم و با افزایش روند فردگرایی در جامعه، نیاز به مکان‌هایی برای تعاملات اجتماعی و گردهمایی به شدت احساس می‌شود. مکان سوم، یکی از انواع فضاهای عمومی است که می‌تواند موجب دلبستگی به مکان گردد. کتابخانه عمومی به عنوان یک مکان سوم باید به گونه‌ای طراحی شود که به عنوان بستر مناسب و ظرفی اجتماعی، زمینه حضور شهروندان را فراهم نموده، موجب تشویق آنها به مطالعه شود و در مخاطبین دلبستگی ایجاد نماید. از پیامدهای توجه نکردن به این موضوع می‌توان به کاهش میزان استفاده از کتابخانه‌ها، کاهش نقش اجتماعی آنها، از بین رفتن حس دلبستگی و جدایی افراد اشاره نمود؛ بنابراین نگاه به کتابخانه به عنوان یک مکان برای تعامل اجتماعی، پاسخ به نیاز جامعه امروز است.

هدف مقاله: این پژوهش با هدف دستیابی به مؤلفه‌های مؤثر در ایجاد دلبستگی در کتابخانه‌های عمومی به انجام رسیده است. در این راستا پاسخگویی به سه پرسش اساسی زیر مورد نظر بوده است:

سؤال پژوهش: چه عواملی موجب دلبستگی به مکان در فضاهای عمومی می‌شود؟ کدام متغیرها تأثیرگذاری بیشتری در ایجاد دلبستگی به مکان در نمونه مورد بررسی دارند؟ و راهکارهای طراحی کتابخانه به عنوان مکان سوم به نحوی که در مخاطبین دلبستگی ایجاد کند، کدام‌اند؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر از نوع کاربردی است و روش تحقیق در این نوشتار، بر اساس روش کیفی و کمی می‌باشد و بر استدلال منطقی استوار است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات به منظور دستیابی به مبانی نظری تحقیق، مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی است و مؤلفه‌ها از میان متون استخراج شده‌اند. در ادامه به بررسی و تحلیل دلبستگی به مکان در چهار کتابخانه موفق ایران، چون باغ کتاب تهران، کتابخانه ملی ایران، کتابخانه جندی شاپورو کتابخانه قلم پرداخته شده است. در نهایت میزان تأثیرگذاری مؤلفه‌ها در نمونه باغ کتاب، از طریق پرسش‌نامه مورد سنجش قرار گرفته و از روش‌های انعطاف‌پذیری مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفتند و راهکارهایی برای طراحی کتابخانه به عنوان مکان سوم با رویکرد ایجاد دلبستگی به مکان در کاربران ارائه شده است.

نتیجه‌گیری: در این پژوهش مشخص شد که شش بعد کالبدی، اجتماعی، عملکردی، معنایی، احساسی، فردی و زمانی در ایجاد و ارتقا دلبستگی به مکان در کتابخانه‌های عمومی تأثیرگذارند. نتایج این پژوهش بر اهمیت مؤلفه‌های احساسی و کالبدی با بالاترین ضریب همبستگی با حس دلبستگی به مکان تأکید می‌کند. براین اساس از میان شاخص‌های مؤلفه احساسی، شاخص «رضایت‌مندی» و از میان شاخص‌های مؤلفه کالبدی، شاخص «راحتی» بیشترین تأثیر را بر حس دلبستگی به مکان دارند. در پایان مقاله، راهکارهای عملی در زمینه طراحی کتابخانه بر مبنای ویژگی‌های مکان سوم و با تأکید بر افزایش دلبستگی به مکان ارائه شده است.

واژگان کلیدی: دلبستگی به مکان، فضاهای عمومی، کتابخانه، مکان سوم.

Investigating the factors influencing the creation and promotion of place attachment in public libraries of Iran

Seyede Maryam Mojtavavi^{*1}

1. Department of Architecture, Ferdows institute of higher education, Mashhad, Iran.

Mahsa Namdar^{**2}

2. Department of Architecture, Ferdows institute of higher education, Mashhad, Iran.

Hamed Azadiun^{***3}

3. Department of Architecture, Ferdows institute of higher education, Mashhad, Iran.

Abstract:

Human beings are social creatures and they have to attend public and informal spaces for the meeting of their needs. This is while we are faced with the shortage of the public spaces in the course of the cities' development and there is felt a need for places for social interaction and gathering with the ascent in the society's individualization trend.

Third place is a general term for various kinds of the public spaces that host the regular, voluntary and informal assemblies away from the work and home areas. The third place is a space enabling the meeting and conversation with friends, neighbors, coworkers and even strangers. The individuals with various age and gender properties can satisfy their required wants and perform their needed activities through presence in these social spaces. The third place possesses the potential for the creation of opportunities in line with the individuals' gathering around and establishment of social relations and it can set the ground for the development of a sense of attachment.

The human beings' need for the affectionate interaction with the place where in they live and/or, in other words, attachment to the place is amongst the most important aspects of the human-place relationship that has to be taken into account by the urban architects, designers and planners. Attachment to a place is the point at which the contextual elements, activities and mental concepts of the place intersect. This sense of attachment causes the transformation of space to a place with certain sensory and behavioral attributes for the individuals.

Library is a sort of public space and, as clearly understood from its definition, the public spaces should be the ground of the citizens and users' use and collective communication and they have to be able to contribute to the increase in the opportunities of the social interaction. Thus, a public urban space like a library should induce the trait "attachment to the place". Due to the communication with the various individuals of the society, libraries play a particular role in the promotion of science and enhancement of the culture of book and book-reading.

As a third place, a public library should be designed in such a way that it can set the ground for the citizens' presence as the proper social locus and container and encourage them to study and create a sense of attachment in the attendants. Amongst the outcomes of this issue's negligence, the reduction in the amount of the libraries' use and reduction in their social roles, vanishing of the sense of attachment and individuals' separation can be pointed out. Therefore, approaching

M. and Ercolani, A.P. (1999), Multidimensional Environment quality and neighborhood attachment, *Urban Environment*, 19, pp. 331-352.

-Brown, B.B. and Werner, C.M. (1985), Social cohesiveness, territoriality and holiday decorations, *Environment and Behavior*, 27, pp 539-565.

- Brown, B. B., & Perkins, D. D (1992), Disruptions in place attachment. In I. Altman, & S. M. Low (Eds.) , *Human behavior and environments: Advances in theory and research*, Place attachment, Vol. 12, pp. 279- 304, Plenum Press, New York.

- Carmona, M., Freeman, J., Rose, S., & Woolley, Helen. (2004). *The Value of Public Space: How High Quality Parks and Public Spaces Create Economic, Social and Environmental Value*.

- Daneshmand, Ali Mohammad, (2018), A study of the sociability of public libraries, *Journal of Architecture*, Second Year, No. 8.

Daneshpour, Seyed Abdolhadi, Sepehri Moghadam, Mansour, Charkhchian, Maryam, (2009), Explain the model of attachment to place and examining its various elements and dimensions, *Journal of Fine Arts*, No. 38.

-Hanks, L., Zhang, L., & Line, N. (2020). Perceived similarity in third places: Understanding the effect of place attachment. *International Journal of Hospitality Management*, 86, 102455.

- Hashas, M. (2003), 'Residents' Attachment to New Urbanist versus Conventional Suburban Developments', PhD dissertation in Community and Environmental design, North Carolina State University.

- Hashemnezhad , H., Yazdanfar, A. & Heidari, A. (2013). Comparison the Concepts of Sense of Place and Attachment to Place in Architectural Studies, *Malaysian Journal of Society and Space*, 9(1), 117- 107.

- Hernandez, B. (2001), Place Attachment: Conceptual and empirical questions. *Journal of Environmental Psychology*, No. 18, PP. 5 – 29.

-Hidalgo, M. C. & Hernandez, B. (2001), Place attachment: Conceptual and empirical questions, *Journal of environmental Psychology*, 21, pp. 273-281.

- Khanizadeh, Shahriyar, (2013), Library design in Iran and the world (principles and foundations of architecture and interior design of libraries

from classical to contemporary) , the publication of the architectural art of the century.

- Lewicka, Maria (2009) What makes neighborhood different from home and city? Effects of place scale in place attachment, *Journal of Environmental Psychology*, xxx, pp.1-17.

-Low, S.M. and Altman, I. (1992), Place attachment: a conceptual inquiry, In Low, S.M. and Altman, I. (Eds.) *Place Attachment*, New York, Plenum Press, pp. 12, 1-12.

- Madanipour, Ali, Nourian, Farshad, (2012), public and private spaces of the city, published by Urban Planning and Processing Company.

- Masoumi, Masihollah, Mir Khatib, Asma, (2017), Investigating the effect of open spaces of residential complex in creating a sense of attachment to the place (Case study: residential complex of six hundred units in Mashhad), *Geographical Research Quarterly*, Volume 32, Number 3.

-Mehta, V., & Bosson, J. K. (2010). Third places and the social life of streets. *Journal of Environment and Behavior*, 42, 779-805.

- Montgomery, J, (2006), *Community Strengthening through urban sociability*, urban cultures Ltd.

-Naeemi, Mohammad Reza, Habibi, Milad, (2019), A Study of the Application of Critical Regionalism and Deconstructivism Approaches in the Design of Two Public Projects in Tehran (Case Study: National Library, Tehran Book Garden), 3rd International Congress of Contemporary Civil Engineering, Architecture and Urban Planning, Tehran.

-Nokarizi, Nahid and Farbod, Sara, (2015), Strategies for increasing social interactions in the library in the direction of social sustainability, *International Conference on New Achievements in Architecture and Urban Management*.

- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Washington: Marlowe & Company.

- Raymond, C. M., Brown, G., & Weber, D. (2010). The measurement of place attachment: Personal, community, and environmental connections. *Journal of Environmental Psychology*, 30(4), 422-434.

-Relph, E. (1976), *Place and place lessness*, London, Pion Limited.

the library as a place for the social interaction has come about for responding to the needs of the today's society. The present study aims at achieving the indicators effective in the creation of attachment to the public libraries.

In line with this, efforts will be made for finding answers to the following three essential questions: what factors cause attachment to the place in the public spaces? What variables exert a larger deal of effect on the creation of attachment to place in the studied case? What are the solutions for designing libraries as the third place in such a way that a sense of attachment can be provoked in the attendants?

The present study is an applied research which has been carried out based on a qualitative and quantitative study method. The study has been drawn on logical reasoning. The method of gathering information for the achievement of the study's theoretical foundation is the library and documentary research and the indicators have been extracted from inside the texts. In this study and in the first step, concepts like third place, attachment to place, attachment to public libraries as the first of the society's public spaces and legality governing the designing of the libraries have been scrutinized for the achievement of the study's theoretical foundations; then, the attachment to place has been analyzed and investigated in four successful library in Iran, namely Tehran's garden of books, Iran's national Library, Jondi Shapour Library and Pen Library.

In the end, the extent of the indicators' influence on the sample "garden of books" has been assessed through questionnaires based on flexible method following which the indicators were extracted within the format of diagrams. Next, solutions have been offered for designing libraries as the third places with an approach to sense of attachment to place in the users.

It was made clear in this study that six aspects, namely contextual, social, functional, semantic, sensory, individual and temporal, have effects on the creation and enhancement of attachment to place in the public libraries. The results of this study emphasize on the importance of the sensory and contextual indicators with the highest coefficient of correlation with the sense of attachment to place. Based thereon, amongst

the indices of the indicator "sensory aspect", "satisfaction" and, amongst the indices of the indicator "contextual aspect", "comfortability and convenience" have the highest effect on the sense of attachment to the place. In the end of the article, practical solutions have been offered for the designing of the library based on the attributes of the third place and with an emphasis on the increase in the attachment to the place.

In the end, the designing solutions have been offered with the format of six aspects, namely contextual, social, functional, semantic, sensory and temporal, and 25 indicators. Therefore, the application of these solutions in the designing and redesigning of the public spaces like public libraries enables the transformation of these spaces into third places that can create a sense of spatial attachment in the attendants. This means that the higher the sense of attachment to the public spaces citywide such as libraries in the individuals and attendants, the more frequent would be their voluntary presence in the intended spaces. Thus, sense of attachment to a place is a significant factor when designing an environment.

Keywords: attachment to place, public spaces, libraries, third place.

References:

- Alexander, Laura A. (2008), *Meaning of Place: Exploring long-term resident's attachment to the physical environment in Northern New Hampshire*, Antioch University New England.

- Ali Mardani, Massoud, Mahdinejad, Jamal-edin, Afhami, Talieh, (2015), Qualitative growth of urban space in order to promote social interactions (case study of Ahmadabad St., Mashhad), *Journal of Applied Arts*, Volume 4

- Andishmand, Ali Mohammad, (2018), A study of the sociability of public libraries, *Architecture*, No. 8.

- Anton, C.E. & Lawrence, C. (2014) Home is where the heart is: The effect of place of residence on place attachment and community participation, *Journal of Environment Psychology*, 40.

-Arvin, Mahmoud, (2018), Assessment the effects of spatial attachment on social resilience in the cities, *Quarterly Journal of Urban Research and Planning*, No. 38.

- Bonaiuto, M, Aiello, A, Perugini, M, Bonnes,

E. S. Geller (Eds.) , Environmental Psychology: Directions and perspectives, New York, Praeger, pp.119-251.

-Stedman, R. C. (2003), is it really a social construction: The contribution of physical environment to Sense of place, Society and Natural Resources, Number 16.

- Taghavi Sangdehi, Seyed Mahmoud and Torkashvand, Abbas, (2014), The role of third urban places in improving social interactions, the first national conference in search of the city of tomorrow and the exploration of concepts and examples in the Islamic-Iranian city, Tehran.

- Tibaldes, F. (2003). Citizen-oriented city, (Mohammad Ahmadi-Nejad. Trans.). Tehran: Khak Press, 1th Publish.

-Tuan, Y.F. (1977), Space and place: The perspective of experience, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Tuan, Y. F (1979), Space and place: humanistic perspective, In: Philosophy in Geography, pp. 387-427, S. Gale and G. Olson (Eds). D. Reidel, Dordrecht.

- Waxman, L. (2006). The Coffee Shop: Social and Physical Factors Influencing Place Attachment. Interior Design, 31(3), 35-53.

- Zamiri, Mahsa, Zamiri, Mohammad Reza, (2015), third place, 3rd International Conference on Applied Research in Civil Engineering, Architecture and Urban Management, Tehran, Khajeh Nasir al-Din Tusi University of Technology.

- www.arel.ir

- www.nlai.ir

- www.iranmall.com

- Riley, R (1992), Attachment to the ordinary landscape, In I. Altman and S. Low (Eds.) , Place attachment, Plenum Press, New York.

- Rubinstein, R. L & Parmelee, P. A (1992), Attachment to place and representation of life course by the elderly, Plenum Press, New York. -Sajjadzadeh, Hassan, (2013), The role of place attachment in identifying urban squares (Case study: Hamadan Tomb Square), Bagh-e Nazar, Volume 10, Number 25.

-Scannell, Leila and Robert Gifford (2010), The relations between natural and civic place attachment and pro-environmental behavior, Journal of Environmental Psychology 30(3).

- Siavashpour, Bahram, Abrun, Ali Asghar, Mousavi, Seyede Mahsa, (2019), Approaches to the design of public spaces of urban socialization taken from the characteristics of the third place, Journal of Urban Studies and Urban Research, Volume 2, Number 4.

-Sadeghi, Fereshteh, Roya, Daneshgar Moghadam, Golrokh, Dejdard, Omid, (2012), Investigating the relationship between physical design in residential complexes and sense of attachment to space among residents (Case study: Imam Khomeini and Imam Reza residential complexes in Hamedan), Urban Management Quarterly, No. 30.

-Sarrafzadeh, Maryam, Mohammadi Monfared, Robab, Azar Sogholi, Mohammad, (2017), Libraries as a place for social interaction, Scientific Communication Monthly, No. 2, Volume 42.

-Shumaker, S.A., and Taylor, R.B. (1983), Toward a clarification if people-place relationships: A model of attachment to place, In N. R. Feimer and

مقدمه

تحولات اجتماعی و فرهنگی و به‌ویژه تحولات فناورانه چند دهه اخیر، نوعی نگاه جدیدی را نسبت به نقش و جایگاه کتابخانه و عملکرد آن ایجاد کرده است. امروزه، همگام با تحولات فناوری و دگرگونی‌های روزافزون، نهادهای اجتماعی، برای حفظ و بقای خود، به استفاده از شیوه‌های نوین و راهکارهای مؤثرتر نیاز دارند؛ بنابراین ضروری است که کتابخانه‌ها به شکلی کارآمد، خدماتی را که افراد جامعه خواهان آن هستند را فراهم سازند؛ بنابراین کتابخانه‌ها زمانی می‌توانند عملکرد موفقی داشته باشند که خدمات مناسبی بر پایه انتظارات و نیازهای مراجعین خود ارائه دهند و موجب دلبستگی کاربران به فضا شوند. ذکر این نکته حائز اهمیت است که معماری کتابخانه‌های عمومی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر میزان رضایت و دلبستگی مراجعان است.

از سال ۲۰۰۰ به دنبال نظریه اولدنبرگ^۱ کتابخانه نوعی مکان سوم است، بنابراین باید بستر استفاده و ارتباط جمعی شهروندان و کاربران باشد و بتواند به افزایش فرصت تعامل اجتماعی کمک نماید. علاوه بر آن کتابخانه‌ها به دلیل ارتباط با افراد مختلف جامعه، نقش ویژه‌ای را در ترویج علم و ارتقای فرهنگ کتاب و کتاب‌خوانی دارا هستند. طراحی کتابخانه‌ها به‌عنوان فضاهای عمومی، برای تشویق افراد به مطالعه و کمک به توسعه علمی و فرهنگی در جامعه باید به‌گونه‌ای باشند که زمینه‌های

لازم را در جهت افزایش میزان بهره‌گیری برای تمامی اقشار جامعه را فراهم سازند.

از جمله اهداف این پژوهش دستیابی به عواملی است که می‌تواند افراد گوناگون را تحت تأثیر خود قرار دهد و باعث جذب تمامی اقشار با هر رده سنی و جنسیتی شوند، نیازهای آن‌ها را برآورده سازد و گونه‌ای دلبستگی در آنها ایجاد کند. در این راستا پاسخگویی به سه پرسش اساسی زیر مورد نظر بوده است:

- چه عواملی موجب دلبستگی به مکان در فضاهای عمومی می‌شود؟

- کدام متغیرها، تأثیرگذاری بیشتری در ایجاد دلبستگی به مکان در نمونه مورد بررسی دارند؟

- راهکارهای طراحی کتابخانه به‌نحوی که در مخاطبین دلبستگی ایجاد کند، کدام‌اند؟

برای رسیدن به پاسخ سؤالات، ضمن مرور نظریه‌ها و رویکردهای دلبستگی به مکان در رابطه با مکان‌های سوم نظیر کتابخانه‌های عمومی، چندین کتابخانه موفق در سراسر جهان و ایران مورد بررسی قرار گرفت. سپس میزان تأثیرگذاری مؤلفه‌ها در نمونه باغ کتاب، از طریق پرسش‌نامه مورد سنجش قرار گرفت و در نهایت راهکارهایی برای ایجاد دلبستگی به مکان در مجموعه‌های فرهنگی نظیر کتابخانه‌های شهری ارائه شده است.

از پیامدهای توجه نکردن به طراحی کتابخانه‌ها می‌توان به کاهش میزان استفاده از کتابخانه، کاهش

نقش اجتماعی کتابخانه‌های عمومی و... می‌باشد. یکی از عوامل کم بودن تعاملات اجتماعی در کتابخانه‌های عمومی نبود امکان بحث و گفتگو در فضای داخل و محوطه کتابخانه‌هاست که این امر مانع ایجاد شبکه‌های اجتماعی و فعالیت‌های داوطلبانه می‌شود؛ بنابراین دستیابی به راه‌های حفظ بقای کتابخانه‌ها به‌عنوان یک مکان سوم و بستری برای تعاملات اجتماعی، امری ضروری به نظر می‌رسد.

روش تحقیق

روش تحقیق این نوشتار، روش کیفی و کمی می‌باشد. بخش کیفی پژوهش به تفسیر شرایط می‌پردازد و بر نقش محققان به‌منزله عنصری حیاتی در نتیجه حاصل از تحقیق تأکید خاص دارد. شیوه جمع‌آوری اطلاعات در این بخش، مطالعه کتاب‌ها، مقالات، اسناد و منابع چاپی، تصویری و اینترنتی به‌منظور دستیابی به مبانی نظری و استفاده از تجربیات سایر محققین و نیز درک مسئله می‌باشد که با جستجو در کتابخانه‌ها، پایگاه‌های اطلاعاتی، وب‌سایت‌ها، مشاوره‌ها و... حاصل شده و مؤلفه‌ها از میان متون استخراج شده‌اند. جهت دستیابی به مبانی نظری تحقیق، مفاهیمی چون مکان سوم، دلبستگی به مکان، دلبستگی به کتابخانه‌های عمومی به‌مثابه اولین فضای عمومی جامعه و قانون‌مندی‌های حاکم بر طراحی کتابخانه‌ها تدقیق شده و سپس به استخراج مؤلفه‌ها در قالب نموداری پرداخته شده است. در ادامه به بررسی و تحلیل دلبستگی به مکان در چهار کتابخانه موفق ایران، چون باغ‌کتاب تهران، کتابخانه ملی ایران، کتابخانه جندی‌شاپور و کتابخانه قلم پرداخته

شده است. در نهایت داده‌ها از روش‌های انعطاف‌پذیری مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفتند و راهکارهایی برای طراحی کتابخانه به‌عنوان مکان سوم با رویکرد ایجاد دلبستگی به مکان در کاربران ارائه شده است.

در بخش کمی به سنجش مؤلفه‌ها و مدل مفهومی در یکی از نمونه‌های موردی پژوهش پرداخته شده است. ابزار گردآوری داده‌ها پرسش‌نامه‌ای با ۲۷ پرسش اصلی است که با احتساب بخش‌های فرعی، شامل ۳۵ پرسش بسته و یک پرسش باز است. پرسش‌ها (گویه‌ها) در شش بخش اصلی به سنجش مؤلفه‌های دلبستگی به مکان در مجموعه باغ کتاب پرداخته است. برای اطمینان از روایی پرسش‌نامه‌ها از نظرات کارشناسان و استادان دو حوزه کتابداری و معماری استفاده شد که نظرات آن‌ها در پرسش‌های پرسش‌نامه اعمال گردید. همچنین پایایی پرسش‌های هم طیف، در هر بخش به‌صورت جداگانه و به کمک ضریب آلفای کرونباخ محاسبه گردید و در **جدول ۱** قابل مشاهده است. آلفای کرونباخ بخش‌های اصلی پرسش‌نامه در مجموع نشان‌دهنده پایایی مناسب ابزار گردآوری داده‌هاست. برای تعیین تعداد نمونه‌های آماری، از فرمول انتخاب حجم نمونه با جامعه نامحدود و متغیر کیفی استفاده شد و عدد ۹۶ به دست آمد. نگارندگان برای دقیق‌تر شدن نتایج تحقیق، حجم نمونه را به ۱۰۶ افزایش دادند. لازم به ذکر است پرسش‌نامه‌ها به‌صورت تصادفی بین مراجعه‌کنندگان به مجموعه باغ کتاب توزیع شده است و محاسبه و تحلیل داده‌ها و استنتاج‌های آماری به کمک نرم‌افزار SPSS 26 انجام شده است.

جدول شماره ۱: موضوع پرسش‌های پرسش‌نامه و آلفای کرونباخ هر گروه (منبع: نگارندگان) Table 1: Subject Questionnaire Questions and Cronbach's Alpha for each group (Source: Authors)				
ردیف	موضوع کلی پرسش‌ها	تعداد گویه‌ها	شماره گویه‌ها	آلفای کرونباخ
۱	مؤلفه‌های کالبدی	۷	۱۵ تا ۹	۰٫۸۸۰
۲	مؤلفه‌های اجتماعی	۷	۲۲ تا ۱۶	۰٫۸۵۱
۳	مؤلفه‌های عملکردی	۴	۲۶ تا ۲۳	۰٫۸۲۳
۴	مؤلفه‌های معنایی	۲	۲۸ تا ۲۷	۰٫۸۶۸
۵	مؤلفه‌های احساسی	۴	۳۲ تا ۲۹	۰٫۸۴۷
۶	مؤلفه‌های زمانی	۲	۳۴ تا ۳۳	
	مجموع	۲۶	۳۴ تا ۹	

پیشینه تحقیق

تحقیق حاضر از سه مفهوم کلی دلبستگی به مکان، مکان سوم و کتابخانه‌های عمومی تشکیل شده است. در خصوص دلبستگی به مکان هیدالگو^۱ و هرماندز^۲ (۲۰۰۱) تعریفی را برای دلبستگی به مکان آورده‌اند: «یک پیوند احساسی بین افراد در یک محیط خاص»، شوماخر و تیلور نیز معتقدند که دلبستگی به مکان: «پیوند احساسی مثبت، بین شخص با مکان خاص است که ویژگی اصلی آن تمایل شخص به حفظ ارتباط نزدیک با چنین مکانی می‌باشد»، (Alexander, 2008: 8). مطالعات دانشپور نشان می‌دهد: هرچه میزان دلبستگی افراد نسبت به مکان افزایش یابد، میزان پاسخگویی آن‌ها به مشارکت در حفظ و نگهداری آن نیز افزایش می‌یابد (**دانشپور و همکاران: ۱۳۸۸**). مطالعات صورت‌گرفته در زمینه دلبستگی به مکان بر عوامل گوناگونی اشاره داشته‌اند که می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

مطالعاتی که به عامل زمان اشاره داشته‌اند: (Low & Altman, 1992: 1-12 و Bonaiuto et al, 1999: 152-172). مطالعاتی که به ویژگی‌های فردی کاربران اشاره دارند و نشان می‌دهند میزان دلبستگی از فردی به فرد دیگر متفاوت است (Tuan, 1977). نتایج پژوهش ریموند و همکاران (۲۰۱۰) با هدف سنجش دلبستگی به مکان، وابستگی فردی، جمعی و محیطی نشان می‌دهد، مخاطبین دلبستگی‌هایی را با توجه به جنبه‌های طبیعی و فیزیکی منطقه و همین‌طور جنبه‌های مردمی و اجتماعی در خود احساس می‌کنند. خلاصه‌ای از مطالعات مرتبط با ادبیات دلبستگی به مکان در **جدول ۲** آمده است.

مکان سوم مفهوم نسبتاً جدیدی است که در دهه ۹۰ مطرح شده تنها طی چند سال اخیر وارد جامعه شهرسازی کشورمان شده است و همچنان بسیاری با این مفهوم آشنا نیستند، بنابراین منابع و پژوهش‌های اندکی را می‌توان داخل ایران یافت که به این مفهوم و مشخصاً به در ارتباط آن با مفاهیم اجتماعی پرداخته باشد. اصطلاح مکان سوم که اولین بار توسط ری اولدنبرگ جامعه‌شناس آمریکایی در کتاب «مکان خوبِ عالی» به کار رفت، به‌عنوان مکانی برای پناه بردن از خانه و کار لقب گرفت. مکانی که امکان دیدار و مراوده با دوستان، همسایگان، همکاران و حتی غریبه‌ها را فراهم می‌آورد و باعث افزایش دلبستگی مردم به هم

می‌شود و تعاملات اجتماعی و حس تعلق به مکان را نزد مردم افزایش می‌دهند (Oldenburg, 1999). در ادامه محققانی پژوهش‌های خود را در زمینه مکان سوم ادامه دادند، از جمله: تقوی و ترکاشوند در مقاله‌ای با عنوان «نقش مکان‌های سوم شهری در بهبود تعاملات اجتماعی» به معرفی مکان‌های سوم در شهر و بیان ویژگی‌های آنها پرداخته‌اند (**تقوی سنگدهی و ترکاشوند، ۱۳۹۳**). همچنین متا و بوسن، (۲۰۱۰) در مقاله‌ای با عنوان «مکان‌های سوم و زندگی اجتماعی خیابان‌ها» به بررسی ویژگی‌های مؤثر مکان سوم در ایجاد تعاملات اجتماعی پرداخته‌اند.

کتابخانه‌های نوعی فضاهای عمومی هستند و اهمیت آنها در همه جوامع به‌خوبی شناخته شده است. از جمله تحقیقات انجام شده در ارتباط با کتابخانه به‌عنوان بستری برای تعاملات اجتماعی می‌توان به (**اندیشمند، ۱۳۹۷**) اشاره کرد که در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اجتماع‌پذیر بودن کتابخانه‌های عمومی»، به اثرگذاری اجتماعی کتابخانه‌ها اشاره نموده و به مقوله اجتماع‌پذیری در کتابخانه‌ها پرداخته است. همچنین نوکاریزی و فرید (۱۳۹۴) و صراف‌زاده و همکاران، (۱۳۹۶) راهکارهای برای افزایش تعاملات اجتماعی در کتابخانه ارائه داده‌اند.

تعداد پژوهش‌هایی که دلبستگی مکان را در ارتباط با کتابخانه به‌عنوان مکان سوم بررسی می‌کنند، بسیار اندک هستند. اما از میان همین تعداد اندک نیز نگارندگان پژوهشی که مؤلفه‌های دلبستگی به مکان در آن تحلیل و راهکارهایی جهت طراحی ارائه شده باشد، نیافتند و اکثر تحقیقات به بررسی و سنجش میزان دلبستگی به مکان پرداخته‌اند. درحالی‌که نیاز به انجام چنین پژوهشی در جوامع امروزی که در آن شبکه‌ها و رسانه‌های اجتماعی ارتباط حضوری را به حداقل رسانده‌اند و به‌خصوص در جامعه ما که با کمبود فضاهای جمعی به‌عنوان بستری برای تعاملات اجتماعی روبه‌رو هستیم، احساس می‌شود.

مبانی نظری

فضای عمومی

فضاهای عمومی مهم‌ترین بخش شهرها و محیط‌های شهری هستند. در چنین عرصه‌هایی بیشترین تماس، ارتباط و تعامل بین انسان‌ها رخ می‌دهد. این عرصه‌ها تمام بخش‌های بافت شهری را که مردم به آن دسترسی فیزیکی

جدول ۲: مرور مؤلفه‌های دلبستگی به مکان از دید پژوهشگران و محققین (منبع: نگارندگان) Table 2: Review of components of place attachment from the perspective of researchers and researchers (Source: Authors)			
پژوهشگران	مؤلفه‌ها	پژوهشگران	مؤلفه‌ها
Anton & Lawrence, 2014	دسترسی به کتابخانه، ایمنی، زیبایی، عناصر طبیعی، میلمان و تجهیزات، امکانات	Hidalgo & Hernandez, 2001	امنیت و راحتی، آرامش، خاطره انگیزی
Stedman, 2003	رضایتمندی، پاسخگویی به نیازها، هویت‌مندی، خاطره انگیزی، میزان تحصیلات، ابعاد کالبدی، دسترسی به کتابخانه، ایمنی، زیبایی، عناصر طبیعی، میلمان و تجهیزات، امکانات	Brown & Werner, 1985	مشارکت مردم، تعاملات اجتماعی، سن، جنسیت، وضعیت تأهل، میزان تحصیلات، شغل، ایمنی، زیبایی عناصر طبیعی، امکانات، میلمان و تجهیزات
Shumaker & Taylor, 1983	تعامل عاطفی، پاسخگویی به نیازها، مدت اقامت در هر بار مراجعه، جمعیت اجتماعی، همگن بودن کاربران و مخاطبین، حریم شخصی، فضاهای جمعی، دسترسی به کتابخانه، ایمنی، زیبایی، عناصر طبیعی، میلمان و تجهیزات امکانات	Tuan, 1977	مشارکت مردم، امنیت و راحتی، تعاملات اجتماعی، حمایت اجتماعی، همگن بودن کاربران و مخاطبین، حریم شخصی، فضای جمعی، مدت عضویت در کتابخانه، مدت اقامت در هر بار مراجعه
Low & Altman, 1992	امنیت و راحتی، حمایت اجتماعی، تعاملات اجتماعی، همگن بودن کاربران و مخاطبین، حریم شخصی، فضای جمعی	Waxman, 2006	میلمان و دکور جذاب، بوی خوب، میلمان راحت، تمیزی، نور مناسب، تعاملات اجتماعی، اعتماد و احترام، حمایت اجتماعی
Relph, 1976	تعاملات اجتماعی، تنوع فعالیتی، هویت‌مندی، خاطره انگیزی، مدت عضویت در کتابخانه، آسایش اقلیمی محیطی	Bonaiuto, 1999	مشارکت مردم، امنیت و راحتی، تعاملات اجتماعی، حمایت اجتماعی، همگن بودن کاربران و مخاطبین، حریم شخصی، فضای جمعی، سن، جنسیت، وضعیت تأهل، میزان تحصیلات، شغل
دانشپور و دیگران، ۱۳۸۸	آرامش - تعامل عاطفی - تنوعی فعالیتی - پاسخگویی به نیازها - آسایش اقلیمی محیطی - چیدمان کارآمد - خاطره انگیزی	۱۳۸۸	چرخچیان،
Lewicka, 2009	سن - میزان تحصیلات	Scannell & Gifford 2010	تعلق خاطر

مکان سوم^۵

مکان سوم نه خانه است نه محل کار، بلکه مکانی است میان این دو برای ملاقات با دوستان، استراحت و جایی برای خوردن و نوشیدن بدون فشار و استرس. اولدنبرگ مکان سوم را این‌گونه تعریف می‌کند: مکان‌های سوم، مکان‌هایی هستند که مردم می‌توانند در آنجا در کنار یکدیگر جمع شده و با هم ارتباط برقرار می‌کنند. در مقابل مکان اول (خانه) و مکان دوم (محل کار)، مکان سوم به مردم اجازه می‌دهد که در کنار یکدیگر بوده و از گفتگو کردن و در کنار هم بودن لذت ببرند گوشه خیابان‌ها، کافی‌نت‌ها، قهوه‌خانه‌ها، کتابخانه‌ها و دیگر مکان‌های سوم به‌عنوان قالب اجتماعات سرزنده و اساس حضور پر رنگ مردم هستند (ضمیری، ۱۳۹۴: ۳).

تعاملات اجتماعی جزئی از ماهیت انسان‌هاست، و مردم برای ایجاد این تعاملات به مکان‌هایی جهت گذراندن ساعاتی لذت‌بخش، بدون داشتن هدفی خاص و مشخص که زمینه را برای معنا بخشیدن به زندگی غیررسمی و ترمیم زندگی رسمی و خانوادگی ایجاد می‌کند، نیاز دارند. مکان سوم پتانسیل ایجاد فرصت‌هایی برای در کنار هم قرارگرفتن افراد و برقراری روابط اجتماعی را دارد (سیاوش پور و دیگران، ۱۳۹۸: ۳).

کتابخانه به‌عنوان مکان سوم

از سال ۲۰۰۰ به بعد کتابخانه به‌عنوان یک مکان سوم مطرح شد. در واقع مفهوم کتابخانه به‌عنوان مکان برمی‌گردد به اثر اولدنبرگ جامعه‌شناس آمریکایی که ایده مکان سوم را مطرح کرد.

کتابخانه‌ها می‌توانند با ایجاد فضایی دوستانه جهت تبادل و گفت‌وگو حس آرامش و لذت از مکان را در کاربران خود ایجاد کرده و یکی از مکان‌های سوم مورد اشاره اولدنبرگ باشند. کتابخانه می‌تواند جایی برای گردهمایی‌های غیررسمی و رسمی افراد، دوست-یابی و آشنایی افراد با یکدیگر، تفریح و گذراندن اوقات فراغت، بحث و گفتگوهای علمی، برای جامعه‌پذیری، گپ و گفت، مطالعه گروهی دانش‌آموزان، جلسات گروهی اجتماعی، سخنرانی نویسندگان کتاب‌های برگزیده، به‌عنوان محیطی امن برای نوجوانان، مکانی برای خواندن داستان برای کودکان، برای خوانش گروهی، برای جلسات جمع‌خوانی نوسوادان و... مورد استفاده قرار گیرد، برای ایفا کردن چنین نقش‌هایی نیاز است که کتابخانه فضاهایی همچون بوفه، زمین‌های بازی کودکان، اتاق‌های نشست، کلاس‌های آموزشی و اتاق کنفرانس داشته باشد. در عصری که شبکه‌های اجتماعی مروج فردگرایی و ارتباطات مجازی هستند و ارتباطات واقعی به حداقل خود رسیده است، کتابخانه‌ها می‌توانند با فراهم آوردن فضایی برای دیدارهای حضوری افراد، نقش مکان سوم را در جامعه ایفا کنند (صراف‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۳) و بستری برای ارتقای زندگی اجتماعی باشند. مفهوم زندگی اجتماعی بسیار وسیع‌تر از فضاها یا مکان‌های عمومی در شهر است و بر مجموعه‌ای از روابط اجتماعی دلالت دارد. ملاقات کردن، سلام و احوالپرسی، بحث در مورد وقایع و مسائل روز بخشی از رفتارها در زندگی اجتماعی به شمار می‌روند (مونتگومری، ۲۰۰۶: ۲). بنابراین کتابخانه‌ها به‌عنوان مکان سوم می‌توانند نقش پررنگی در زندگی اجتماعی مردم

داشته باشند، پذیرای گروه‌های مختلف اجتماعی باشند و فضای مناسب برای تعامل آنان با یکدیگر ایجاد کنند.

دلبستگی مکانی

در لغت‌نامه دهخدا از دلبستگی به معنای محبت، رغبت، دوستی، مودت، عشق و گرایش خاطر یاد می‌شود. دلبستگی به مکان به‌عنوان یک مفهوم، رابطه و نقطه اتصال بین مردم و مکان‌هاست (سجادزاده، ۱۳۹۲). امروزه مفهوم دلبستگی به مکان، نقش مهمی را در مطالعات روان‌شناسی محیط بازی می‌کند. دلبستگی به مکان، زنجیره‌ای میان افراد و محیط‌های معنادار است. دلبستگی به مکان، فرهنگ‌ها، دوستان، غربه‌هایی که مفهوم مشترکی با مکان دارند به یکدیگر پیوند می‌دهد (Hanks, Zhang & Line, 2020: 1).

دلبستگی به مکان رابطه عاطفی فرد با مکان است که ریشه در خصوصیات و تجارب گذشته فرد دارد. مکان باید بتواند پاسخگو نیازها و انتظارات انسان باشد و ظرفیت‌های پاسخگویی به این نیازها و انتظارات را داشته باشد. دلبستگی به مکان بر اساس تعامل شناختی، عاطفی و عملکردی بین افراد، گروه‌ها و مکان کالبدی اجتماعی در طول زمان شکل می‌گیرد (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۵۴). بر اساس نظریه هشاس، دلبستگی فرایندی از رضایت‌مندی می‌باشد که با مرتفع شدن نیازها و توقعات از تجارب افراد به وجود می‌آید و به بقا و پایداری توسعه و علاقه (شامل مراقبت، توجه، حمایت) و احساس امنیت و راحتی می‌انجامد. نیازها و توقعات کنونی نیز از تجارب قبلی با ترکیب عوامل اجتماعی و حسی و شناختی و رفتاری به‌علاوه تفکر خود شخص حاصل می‌شود (Hashas, 2003).

دلبستگی به مکان برخاسته از فعالیت‌ها و تعاملات بین «انسان و مکان» و «انسان و انسان» در یک مکان خاص است. وجود و سطح بالای دلبستگی به یک مکان، سبب اهمیت آن مکان برای فرد و افزایش مشارکت و افزایش سطح تعاملات اجتماعی شهروندان می‌شود (آروین، ۱۳۹۷: ۸۸).

عوامل مؤثر به دلبستگی مکانی در مکان سوم

به دلیل محوریت موضوع دلبستگی به مکان در این پژوهش، شناسایی شاخص‌ها و عوامل تأثیرگذار در این موضوع لازم می‌باشد. برای بررسی شاخص‌های مختلف دلبستگی به مکان نظریات متنوعی موجود است. از نظر برخی از محققین به طور کل دلبستگی به مکان

ناشی از تعامل افراد با مکان، معانی و ویژگی‌های مرتبط محیطی که فرد را راغب به ماندن در آن می‌کند است. براین اساس عواملی که در دلبستگی به مکان برخی تأثیر می‌گذارند به سه دسته عوامل احساسی، معنایی و عملکردی تقسیم می‌شوند (سجادزاده، ۱۳۹۲: ۷۰). دیگر عوامل تأثیرگذار در موضوع دلبستگی مکان را در سه دسته عوامل: توانایی پاسخگویی مکان به نیازهای فرد، تأثیرات حسی در رابطه با مکان و میزان تجارب قبلی فرد از مکان دسته‌بندی می‌کنند. در کل بررسی مطالعات در این زمینه به عوامل مختلفی در این رابطه اشاره می‌کنند که می‌توان به نقش عوامل فرهنگی، اجتماعی و فردی، عوامل کالبدی، به کمک عوامل زمینه‌ای، عامل زمان و عوامل فعالیتی و تعاملی اشاره کرد (Hashemnezhad et al, 2013).

عوامل کالبدی: نقش بعد کالبدی مکان بر دلبستگی به مکان؛ اشاره مستقیم به وجود تسهیلات و خدمات، نوع ساماندهی، نحوه دسترسی، ترکیب هندسی و تزئینات دارد (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۵۵).

عوامل اجتماعی: اصولاً روان‌شناسی محیط نه تنها با بعد کالبدی مکان بلکه با بعد اجتماعی مکان نیز سروکار دارد. ارتباط مثبت بین فرد و مکان کالبدی و احساس رضایت روحی او، با ارتباطات اجتماعی موجود در مکان در رابطه است. چنان‌که کسب تجارب و برقراری تعاملات اجتماعی که برای فرد در مکان اتفاق می‌افتد، امکان معنا بخشیدن به آن را برای وی میسر می‌نماید (دانشپور و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۲).

عوامل عملکردی: یکی از مؤثرترین ویژگی‌های مکان که در ارتقای دلبستگی افراد به آن مکان نقش دارد. فعالیت‌ها و تعاملات بین انسان - مکان است (Rub-istain & Parmelee, 1992; Relph, 1976; Low & Altman, 1992). در واقع این امر ریشه در نحوه تعامل افراد با مکان کالبدی و اجتماعی در قالب تعاملات شناختی، رفتاری، عاطفی و معنایی دارد که نتیجه آن دلبستگی به مکان است؛ به این ترتیب که نوع فعالیت‌های موجود در مکان، سبب کسب معنا از مکان می‌گردد و کسب معنا، خود زمینه‌ساز دلبستگی به مکان است (Relph, 1976; Brown, 1992; Low & Altman, 1992). مطالعات نشان می‌دهد دلبستگی به مکان با وجود رویدادها و مراسم دوره ای یا فعالیت‌های مداوم و حاکم بر مکان تقویت می‌گردد (Low & Altman, 1992: 7).

معنایی: مفهوم دلبستگی به مکان در قلمرو و تداعی معانی مربوط به جنبه‌های روان‌شناسی و ادراکی تجربه محیطی است و در این محدوده دلبستگی به مکان به عنوان نقطه اتصال فرد و محیط تعریف می‌شود (Herandez, 2001: 121). مطالعات «استدمن» نشان می‌دهد که معانی نمادین مکان نقش مهم در دلبستگی به مکان ایجاد می‌کند (Stedman, 2003: 682).

احساسی: یکی از ویژگی‌های اصلی دلبستگی به مکان روابط احساسی نزدیک با مکان است. به این ترتیب دلبستگی به مکان پیوندی مؤثر و ماندگار را با مکان‌هایی که مردم از آن استفاده می‌کنند برقرار کرده و در آنجاست که آن‌ها احساس آرامش بیشتری دارند (معصومی و میرخطیب، ۱۳۹۶: ۵۶).

عوامل فردی: میزان دلبستگی به مکان از فردی به فرد دیگر متفاوت است (Tuan, 1979, 399). افراد بر اساس ترجیحات آگاهانه‌ای که ناشی از خصوصیات و ویژگی‌های فردی آنها است. مکان‌ها را انتخاب می‌کنند و به آن دلبسته می‌شوند. فردیت فرد در جهت‌گیری اجتماعی و نحوه توسعه ارتباطات اجتماعی وی دارای اهمیت است (Rilcy, 1992: 19).

عامل زمان: در روند شکل‌گیری دلبستگی به مکان عامل زمان نیز دخالت دارد. طول مدت آشنایی افراد با یک مکان، میزان استفاده از آن و طول مدت سکونت در آن عاملی است که گاه بدون توجه به سایر ابعاد سبب بروز دلبستگی به مکان در افراد و گروه‌ها می‌گردد (صادقی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۵۵).

باتوجه به مطالعات انجام شده در رابطه با حس دلبستگی به مکان، چارچوب نظری پژوهش به صورت زیر ارائه می‌شود (تصویر ۱).

نمونه‌های موردی

انتخاب اولیه کتابخانه‌ها، بر اساس بررسی ویژگی‌های مختلف (مانند: مساحت، وجود فضاهای متنوع کارکردی، کالبد طراحی شده برای کاربری کتابخانه، تعداد منابع، تعداد اعضا و میزان رضایت‌مندی مخاطبین) در کتابخانه‌های عمومی شهرهای بزرگ ایران می‌باشد. در **جدول ۳**، اسامی ۱۰ کتابخانه برتر ایران را مشاهده می‌نمایید. در نهایت از بین نمونه‌های یافت شده، ۴ تا از کتابخانه‌هایی که در مسابقات متفاوت ملی و بین‌المللی حائز رتبه شده‌اند به عنوان نمونه‌های موردی پژوهش حاضر انتخاب شده‌اند.



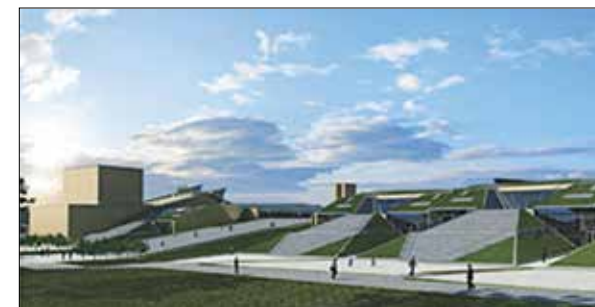
تصویر ۱: مدل مفهومی عوامل مؤثر در دلبستگی به مکان در مکان سوم، (منبع: نگارندگان)

Figure 1: Conceptual model of factors affecting place attachment in the third place, (Source: Authors)

جدول ۳: فهرست کتابخانه‌های برتر شهرهای بزرگ ایران، (منبع: نگارندگان)

Table 3: List of top libraries in major cities of Iran, (Source: Authors)

ردیف	عنوان کتابخانه	شهر	سال	معمار	زیربنا (مترمربع)	برنده جایزه
۱	کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران	تهران	۱۳۴۳	بهمن پاک نیا	۱۸,۶۰۰	----
۲	کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه شیراز	شیراز	۱۳۵۴	محمد رضا مقتدر	۸,۴۰۰	----
۳	کتابخانه آستان قدس حرم مطهر رضوی		۱۳۷۳	مدارک مستندی وجود ندارد	۲۸,۸۰۰	----
۴	کتابخانه مرکزی و مرکز اطلاع‌رسانی شهرداری اصفهان	اصفهان	۱۳۸۱	محمد رضا قانع‌ای و علی شیخ الاسلام	۱۲,۰۰۰	----
۵	کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران	تهران	۱۳۸۳	یوسف شریعت‌زاده	۹۷,۰۰۰	برگزیده در سومین دوره جایزه کتابخانه سبز ایفلا، ۲۰۱۸
۶	کتابخانه علم و صنعت	تهران	۱۳۸۷	فرهاد احمدی	۱۲,۰۰۰	----
۷	کتابخانه قلم	مشهد	۱۳۹۳	احسان درری جبروتی و محمد کلاته آهنی	۶,۷۰۰	برگزیده سوم ساختمان‌های چند عملکردی، بنیاد جایزه معماری ایران
۸	باغ کتاب تهران	تهران	۱۳۹۶	سام طهرانچی	۶۵,۰۰۰	رتبه اول جایزه در گروه ساختمان‌های معماری ۱۳۹۶، رتبه دوم جایزه معماری آسیا در گروه ساختمان‌های عمومی، برلین ۲۰۱۷
۹	کتابخانه مرکزی امام خمینی مشهد	مشهد	۱۳۹۷			----
۱۰	کتابخانه جندی‌شاپور	تهران	۱۳۹۸	مدارک مستندی وجود ندارد	۳,۳۰۰	در سال ۲۰۱۷ جایزه برترین مال جهان را از نظر ابعاد و فضاهای خدماتی، فرهنگی و تفریحی دریافت کرد



تصویر ۲: نمای خارجی باغ کتاب تهران (منبع: www.arel.ir)
Picture 2: Exterior view of Tehran Book Garden
(Source: www.arel.ir)



تصویر ۳: فضای داخلی باغ کتاب تهران (منبع: www.irna.ir)
Picture 3: Interior of Tehran Book Garden
(Source: www.irna.ir)

جدول ۴: مهم‌ترین مؤلفه‌های کیفی مجموعه باغ کتاب با رویکرد دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 4: The most important qualitative components of the Book Garden Complex with a place attachment approach (Source: Authors)	
مؤلفه	ملاحظات طراحی
استفاده از عناصر طبیعی	حضور پهنه گسترده نور (پنجره‌های سرتاسری، نورگیرهای سقفی) استفاده از بام سبز (پوشیده شدن سراسر بام باغ کتاب با بیش از ۲ هکتار فضای سبز) استفاده از فضای سبز در داخل ساختمان
همه‌شمول بودن فضا	اتاق بازی مادر و کودک (فضایی برای آرامش کودکان) مرکز آموزش باغ کتاب (وجود شش فضای متفاوت بر اساس هر گروه سنی)
توجه به فضاهای تجمع انسانی	وجود فضاهایی جهت تعاملات اجتماعی و انجام کارهای گروهی
تنوع عملکردی	کافه بازی (فضایی مناسب برای گذراندن وقت، همراه با نوشیدنی سردوگرم) فروشگاه محصولات هنری (فضایی برای بازدید و خرید محصولات هنری) کافه رستوران (فضایی برای ناهار خوردن افراد مجموعه) کافی‌شاپ (فضایی برای نوشیدن و تعامل و گفتگو) باشگاه همکاران (فضایی برای مطالعه فردی و گروهی و جهت انجام پروژه‌های دانشجویی) سینما
انعطاف‌پذیری	به اقتضای عوامل مختلف قابلیت تغییر چیدمان فضا به سرعت و سهولت وجود دارد.
خاطره انگیزی	وجود مجسمه‌های نوستالژیک که یادآور خاطرات کارتون‌های دوران کودکی است.
غناي حسی	پخش نوای موسیقی در فضای ورودی
فضا و کالبد به مثابه کلاس درس	باغ علم کودک (۴ داستان در مورد: بدن، شهر، خانه، کره زمین و فضا در فرایندی بازی محور) باغ علم نوجوان (گردش علمی در بزرگ‌ترین شهر بازی)، سرزمین فکر بازی (فضایی علمی و تفریحی جهت انجام بازی‌هایی که به تقویت هوش و خلاقیت می‌انجامد).

باغ کتاب تهران

باغ کتاب تهران، بنایی عظیم و از پروژه‌های عمومی واقع در اراضی عباس‌آباد است. این پروژه با زیربنای ۶۵ هزار مترمربع همانند آسمان خراشی خوابیده بر سطح زمین است. حجم این ساختمان در ضلع شرقی از ترکیب

ورودی‌ها و پلکان‌های منتهی به بام و سطوح چمن شده با زوایای تیز و شکسته شکل گرفته است (تصویر ۲). نمای غربی بنا دیواری شیشه‌ای است که با زاویه و به صورت قطری بر روی زمین می‌نشیند. نماهای شمالی و جنوبی ساختمان دو دماغه شیشه‌ای با زوایای تیز و خطوط

کتابخانه ملی ایران

ساختمان کتابخانه ملی ایران نگه‌دارنده کلیه آثار نوشتاری، دیداری، شنیداری یا به عبارتی، کلیه آثار فکری و فرهنگی کشور است که در اسفند ۱۳۸۳ افتتاح و مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. طراحی ساختمان با ارجاع به معماری قبل و بعد از اسلام انجام شده است. توجه به عوامل اقلیمی، فرهنگ و سابقه تاریخی کشور و پرهیز از تقلید جز معیارهای اصلی طراحی بوده است. زمین محل احداث با وسعتی در حدود ۶۲۰۰ مترمربع در اراضی عباس‌آباد قرار دارد (خانی‌زاد، ۱۳۸۹: ۱۸۸).

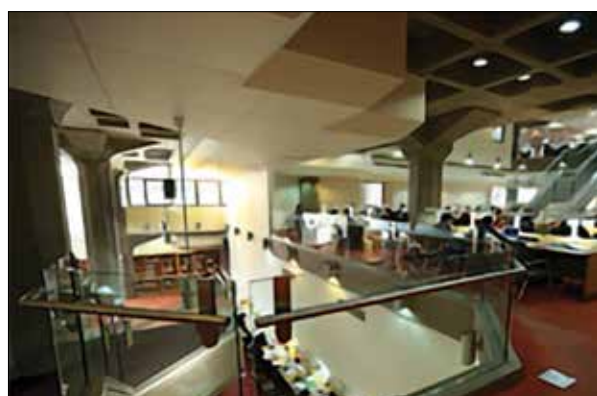
کتابخانه ملی، بنایی هشت طبقه می‌باشد که به علت شیب زمین، چهارطبقه اول جناح شمالی در قسمت فوقانی، زیرزمین واقع شده است و در جنوب همه طبقات بر روی سطح زمین قرار دارند (نعیمی و حبیبی، ۱۳۹۸: ۹). ساختمان با استفاده هم‌زمان از مصالح و تکنولوژی مدرن همچون بتن در کنار مصالح محلی چون آجر سعی در به تعادل رساندن امر محلی و امر جهانی داشته است (تصویر ۴). همسویی بنا با محیط (باتوجه به زمینه جغرافیایی، آب‌وهوا، نور و توپوگرافی)، ایجاد فضای سبز در شاه‌نشین‌های طبقات در حجم و استفاده از نور روز و همسویی با طبیعت از دیگر ویژگی‌های بارز این پروژه می‌باشد. نورگیرها علاوه بر اینکه منظره‌هایی از آسمان را نشان می‌دهند چنان طراحی شده‌اند که در دمای بالای تابستان تهران مشکلی ایجاد نمی‌کند. بازشوهای بنا و شاه‌نشین‌های دورتادور، هوا را نیز علاوه بر نور در ساختمان به گردش درمی‌آورند (تصویر ۵). عنصر آب در محوطه کتابخانه ملی، یادآور معماری سنتی باغ ایرانی است که در آن روحیه آرامش و بازتاب نور بسیار زیاد

مورب‌اند که در سمت جنوبی از زمین بلند شده و به روی پیلوت قرار دارد. باغ کتاب تهران بدون بازگشت به گذشته، با استفاده از عناصر تاریخی و با استفاده از زوایای تیز و خطوط قطری، گوشه‌های غیرکاربردی، آشکار بودن تأسیسات، دسترسی عمومی به بام، انفصال و عدم یکپارچگی در طرح، رعایت نکردن تناسبات رایج و عدم تقارن‌گویی تمام سنت‌های تاریخ معماری را در نقطه‌ای متزلزل قرار داده و به جای توجه به ارزش‌های رایج معماری به ارزش‌های در حاشیه مانده، پرداخته است (نعیمی و حبیبی، ۱۳۹۸: ۸ و ۹).

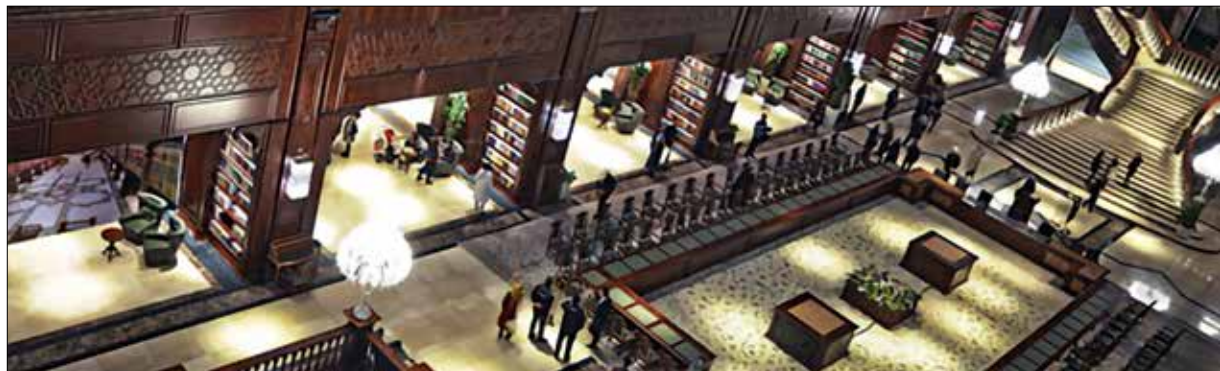
معماری داخلی باغ کتاب به صورت روباز و شفاف طراحی شده و کوشیده شده عناصر موجود در فضا کاملاً پویا و انعطاف‌پذیر باشند تا به اقتضای عوامل مختلف به سرعت و سهولت چیدمان فضا تغییر یابد (تصویر ۳). این مجموعه چندمنظوره، فضایی برای تبادل، گفتگو با محوریت مطالعه ایجاد نموده و توانسته لقب یکی از بزرگ‌ترین مراکز فروش کتاب در جهان را به خود اختصاص دهد. این مجموعه در چند ساختمان بسیار بزرگ خلاصه می‌شود که هر ساختمان به رده سنی و به موضوعات متفاوتی اختصاص یافته است. سالن‌های مجموعه باغ کتاب تهران شامل: نمایشگاه‌های متعدد، پارک علم و فناوری کودکان، گالری‌های هنری، سالن تئاتر، سینما، استودیوی پخش تلویزیونی، کافی‌شاپ و رستوران می‌باشد. ساختمان باغ کتاب در پنج طبقه بین سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۶ به اجرا رسیده است و از ۱۳ بلوک مجزا و نیمه مجزا تشکیل شده است (www.arel.ir). جمع‌بندی مؤلفه‌ها و ملاحظات طراحی مجموعه باغ کتاب مطابق جدول ۳ معرفی می‌گردد.



تصویر ۴: نمای خارجی کتابخانه ملی (منبع: www.nlai.ir)
Figure 4: Exterior view of the National Library
(Source: www.nlai.ir)



تصویر ۵: فضای داخلی کتابخانه ملی (منبع: www.nlai.ir)
Figure 5: Interior of the National Library
(Source: www.nlai.ir)



تصویر ۶: فضای داخلی کتابخانه جندی‌شاپور (منبع: www.iranmall.com)
Figure 6: Interior of Jundishapur Library (Source: www.iranmall.com)

کتابخانه در میان مرکز تجاری ایران مال این‌گونه بیان شده است که افراد مختلف خانواده با سلاقی و نیازهای متنوع پس از مراجعه به مجموعه ایران مال، بتوانند از فضا لذت ببرند و به نیازهای خود پاسخ دهند (www.iranma.com). جمع‌بندی مؤلفه‌ها و ملاحظات طراحی کتابخانه جندی‌شاپور مطابق **جدول ۵** معرفی می‌گردد.

کتابخانه قلم

کتابخانه عمومی قلم در خیابان آخوند خراسانی مشهد، یک کتابخانه خیرساز است که وقف مردم شده است (**تصویر ۶**). این مرکز فرهنگی در پنج طبقه با سبک معماری بوم‌گرا طراحی شده و معماری متفاوت و زیبایی دارد که هر انسان علاقه‌مند به فرهنگ را به حضور در آن ترغیب می‌کند (**تصویر ۷**). طراح و ناظر این مجموعه، دکتر احسان جبروتی می‌باشد. یکی از ایده‌های پروژه، تعریف فضایی استحال شده از دو حیاط مرکزی است که با یکدیگر زاویه دارند (**تصویر ۸**). زاویه یکی بر مبنای رون قالب منطقه تعیین شده که شعاعی از بارگاه امام‌رضا (ع) است و دیگری بر مبنای جهت خیابان و زاویه تابش خورشید تعریف شده است



تصویر ۸: نمای خارجی کتابخانه قلم (منبع: www.setavin.com)
Figure 7: Exterior view of the Pen Library (Source: www.setavin.ir)



تصویر ۷: نمای خارجی کتابخانه قلم (منبع: www.setavin.com)
Figure 7: Exterior view of the Pen Library (Source: www.setavin.ir)

است (**نعمی و حبیبی، ۱۳۹۸: ۱۰**). جمع‌بندی مؤلفه‌ها و ملاحظات طراحی کتابخانه ملی مطابق **جدول ۴** معرفی می‌گردد.

کتابخانه جندی‌شاپور

ایران مال یا بازار بزرگ ایران در منطقه ۲۲ و بین تهران و کرج، در زمینی به مساحت ۳۱۷ هزار مترمربع ساخته شده است و در سال ۲۰۱۷ جایزه برترین مال جهان را از نظر ابعاد و فضاهای خدماتی، فرهنگی و تفریحی دریافت کرده است. کتابخانه بازار بزرگ ایران یا جندی‌شاپور با مساحتی برابر ۳۳۰۰ مترمربع، قلب فرهنگی مجموعه بزرگ ایران مال است. این کتابخانه شامل، ۶۷ هزار جلد کتاب است که می‌توان گفت بعد از کتابخانه ملی بزرگ‌ترین مرجع کتاب در ایران است. کتابخانه جندی‌شاپور در طبقه دوم ایران مال قرار دارد و برای اینکه معماری کتابخانه تداعی‌گر بافت متنوع و دانش جهانی باشد، از ترکیب معماری گوتیک و ایرانی استفاده شده است تا بتواند مخاطبین بیشتری را جذب نماید. ورودی برای این کتابخانه رایگان است و قرار است در آینده فضایی به کودکان اختصاص یابد. دلیل ساخت

جدول ۵: مهم‌ترین مؤلفه‌های کیفی کتابخانه ملی با رویکرد دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 5: The most important qualitative components of the National Library with a place attachment approach (Source: Authors)	
مؤلفه	ملاحظات طراحی
زمینه‌گرایی	طراحی فرم با توجه به زمینه جغرافیای و ویژگی‌های محیطی، هماهنگی با توپوگرافی استفاده از مصالح بومی و محلی مثل آجر
استفاده از عناصر طبیعی	بهره‌گیری از نور طبیعی در تمامی طبقات، تعبیه نورگیری‌های سقفی (نورگیر کنترل شده از بالا)، تهویه و گردش هوا به واسطه بازشوها و شاه‌نشین‌های دورتادور، حضور عنصر آب در محوطه (یادآور معماری سنتی باغ ایرانی)
آرامش و راحتی	وجود نور طبیعی کافی در فضاهای داخلی، استفاده از عنصر آب (صدای آب - بازتاب نور در آب)
چیدمان داخلی	بر اساس نیازهای کالبدی سامان‌یافته
آسایش اقلیمی	حفاظت پنجره‌های غربی با شاخ برگ درختان (ادیت نشدن افراد توسط نور غرب) استفاده از پنجره‌های کوچک در اقلیم با تابستان‌های گرم و زمستان‌های سرد
انعطاف‌پذیری	حذف عناصر ثابت مانند دیوارهای برشی منعطف بودن طرح در مقابل تغییرات احتمالی فضا در آینده

جدول ۶: مهم‌ترین مؤلفه‌های کیفی کتابخانه جندی‌شاپور با رویکرد دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 6: The most important qualitative components of Jundishapur library with place attachment approach (Source: Authors)	
مؤلفه	ملاحظات طراحی
استفاده از عناصر طبیعی	استفاده از نورگیرهای سقفی تزئینات چوبی در قفسه‌ها، مبلمان، دیوار و سقف (تماشا این تزئینات خستگی را از بین می‌برد)
تنوع عملکردی	فضای استراحت (جهت آرامش یافتن)، بخش کافه (فضای مناسبی برای استراحت و قرار ملاقات) فضای ساخت (آموزش غیرمستقیم)، فضایی جهت گفتگو و تعاملات قفسه‌های چوبی بلند دارد و میز صندلی‌های راحتی برای مطالعه کتاب
مبلمان متنوع	مبلمان تک‌نفره (ایجاد حریم شخصی)، مبلمان چندنفره (تشویق به انجام کارهای گروهی) مبلمان راحت جهت استراحت و مطالعه با رنگ سبز
دید و منظر مطلوب	سقف شیشه‌ای خارق‌العاده انعطاف‌پذیر است و بازنگ زرد خود نور را به داخل دعوت می‌کند
مصالح و بافت متنوع	دیوار و سقف از جنس چوب مکانی برای آرامش و ایجاد مطالعه
هویت‌مندی	شیشه‌های رنگی به همراه طرح اسلیمی در نمای غربی کتابخانه که حسی شورانگیز از اصالت ایرانی را به درون کتابخانه می‌پراکند شرق این کتابخانه پلکانی قرار دارد برگرفته از معماری ایرانی

(www.setavin.com). جمع‌بندی مؤلفه‌ها و ملاحظات طراحی کتابخانه قلم مطابق **جدول ۶** معرفی می‌گردد.

تحلیل یافته‌ها

تحلیل داده‌ها در راستای آمار توصیفی نشان می‌دهد از ۱۰۶ نفر شرکت‌کننده در مطالعه، ۶۴ نفر (۶۰٫۴ درصد) زن و ۴۲ نفر (۳۹٫۶ درصد) مرد هستند. همچنین در این مطالعه ۶۶ نفر (۶۲٫۳ درصد) مجرد و ۴۰ نفر (۳۷٫۷ درصد) متأهل هستند. ۴ نفر (۳٫۸ درصد) در گروه سنی زیر ۲۰ سال، ۶۷ نفر (۶۳٫۲ درصد) در گروه سنی ۲۰ تا ۳۰ سال، ۳۳ نفر (۳۱٫۱ درصد) در گروه سنی ۳۰ تا ۴۰ سال و ۲ نفر (۱٫۹ درصد) در گروه سنی بالای ۴۰ سال قرار دارند. نتایج نشان می‌دهد ۲ نفر (۱٫۹ درصد) در مقطع تحصیلی دبیرستان، ۲ نفر (۱٫۹ درصد) در مقطع کاردانی، ۶۴ نفر (۶۰٫۴ درصد) در مقطع کارشناسی، ۳۲ نفر (۳۰٫۲ درصد) در مقطع کارشناسی ارشد و ۶ نفر (۵٫۷ درصد) در مقطع دکتری و بالاتر قرار داشتند. شغل مراجعین در این پژوهش، ۴۸ نفر (۴۵٫۳ درصد) دانشجو، ۲ نفر (۱٫۹ درصد) شاغل در بخش دولتی، ۳۲ نفر (۳۰٫۲ درصد) شاغل در بخش خصوصی و ۲۴ نفر (۲۲٫۶ درصد) شغل آزاد داشتند. در این مطالعه مشخص شد نحوه حضور مراجعین در مجموعه باغ کتاب، ۱۹ نفر (۱۷٫۹ درصد) به‌تنهایی، ۱۵ نفر (۱۴٫۲ درصد) دونفری با همسر، ۱۱ نفر (۱۰٫۴ درصد) با خانواده و ۶۱ نفر (۵۷٫۵ درصد) به‌صورت جمعی و به همراه دوستان می‌باشد.

تحلیل داده‌ها در راستای سنجش مؤلفه‌های دلبستگی به مکان (**تصویر ۱**)، با استفاده از آمار استنباطی ارائه می‌شود. **جدول ۸** نشان می‌دهد که در مورد «مؤلفه کالبدی»، به ترتیب متغیرهای زیبایی، راحتی، ایمنی، امکانات، مبلمان و تجهیزات، دسترسی و عناصر طبیعی بیشترین تأثیر را در ایجاد دلبستگی به مکان در مجموعه باغ کتاب، داشته‌اند. **جدول ۹** نشان می‌دهد که در مورد «مؤلفه اجتماعی»، به ترتیب متغیرهای امنیت، وجود فضای جمعی، وجود تعاملات اجتماعی، پشتیبانی و حمایت اجتماعی، مشارکت‌پذیری، وجود حریم شخصی و همگن بودن مراجعین بیشترین تأثیر را در ایجاد دلبستگی به مکان در مجموعه باغ کتاب، داشته‌اند.

باتوجه به **جدول ۱۳** (sig) کمتر از ۰٫۰۵ است؛ بنابراین رابطه بین متغیرهای مستقل کالبدی، اجتماعی، عملکردی، معنایی و احساسی و متغیر وابسته دلبستگی به مکان معنادار است. برای آزمون تأثیر متغیرهای

کالبدی، اجتماعی، عملکردی، معنایی و احساسی بر حس دلبستگی به مکان از آزمون رگرسیون استفاده شده است. نتایج این آزمون نشان می‌دهد مؤلفه‌های احساسی و کالبدی با بالاترین ضریب، با حس دلبستگی به مکان همبستگی دارند.

در **جدول ۱۴** سطح معناداری (sig) برای چهار متغیر کالبدی، اجتماعی، عملکردی و احساسی، کمتر از ۰٫۰۵ و برای متغیر معنایی سطح معناداری (sig) بیشتر از ۰٫۰۵ است؛ بنابراین تأثیر متغیرهای مستقل کالبدی، اجتماعی، عملکردی و احساسی بر متغیر وابسته حس دلبستگی به مکان معنادار است ولی تأثیر متغیر مستقل معنایی بر متغیر وابسته حس دلبستگی به مکان معنادار نیست. ضریب تعیین (**R Square**) نیز نشان می‌دهد که حدود ۷۱ درصد تغییرات متغیر وابسته (حس دلبستگی به مکان) تحت تأثیر مؤلفه‌های کالبدی، اجتماعی، عملکردی و احساسی است. از میان مؤلفه‌ها بیشترین تأثیر مربوط به مؤلفه احساسی و سپس کالبدی می‌باشد و ۶۸ درصد تغییرات متغیر دلبستگی به مکان تحت تأثیر این دو مؤلفه می‌باشد.

در **جدول ۱۵** ارتباط میان مؤلفه‌های احساسی از جمله آرامش، تعامل عاطفی، تعلق خاطر و رضایتمندی با میزان دلبستگی به مکان در باغ کتاب تهران مورد بررسی قرار گرفت. آنچه از نتایج مشخص است، این است که میان تمام پارامترها با میزان دلبستگی به مکان رابطه معناداری وجود دارد. این امر موید آن است که افراد مراجعه‌کننده به مجموعه باغ کتاب این ویژگی‌ها را به‌عنوان عامل دلبستگی به مکان مورد توجه قرار داده‌اند و از میان تمام متغیرها، متغیر «رضایتمندی» بالاترین ضریب را دارد، بنابراین این ویژگی توانسته است بیشترین میزان دلبستگی به مکان را در بین مراجعین ایجاد نماید. در **جدول ۱۶** نیز ارتباط میان مؤلفه‌های کالبدی از جمله دسترسی، راحتی، ایمنی، زیبایی، عناصر طبیعی، مبلمان و تجهیزات و امکانات مورد بررسی قرار گرفته است و نتایج نشان می‌دهد که میان تمام مؤلفه‌های کالبدی با میزان دلبستگی به مکان رابطه معناداری وجود دارد و از میان تمام متغیرها، متغیر «راحتی» بالاترین ضریب را دارد.

نتیجه‌گیری

کتابخانه‌های عمومی جزء محدود فضاها «عمومی» هستند که در فضای شهری باقی‌مانده‌اند. واژه عمومی در اینجا دلالت ضمنی بر مفهوم مردم‌سالاری داشته و به مفاهیمی چون

جدول ۷: مهم‌ترین مؤلفه‌های کیفی کتابخانه قلم با رویکرد دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 7: The most important qualitative components of the Ghalam library with a place attachment approach (Source: Authors)	
مؤلفه	ملاحظات طراحی
دسترسی	حجم نسبت به خیابان عقب‌نشینی نموده، ضمن ایجاد ورودی دعوت‌کننده، پله‌ها در ورودی مجموعه آمفی‌تئاتری روبار را شکل می‌دهد، دسترسی به حیاط طبقه مثبت یک را فراهم می‌کند، نور را برای لابی هم کف و لابی منفی یک تأمین می‌کند. حس سلسله‌مراتب را نیز القا می‌کند.
استفاده از عناصر طبیعی	وجود نورگیرهای سقفی (تأمین نور و دید لابی از شکاف پله‌ها)، وجود نورگیرهای گنبدی بالای سقف کتابخانه، وجود فضای سبز در سالن‌ها و راهروها
تنوع عملکردی	اتاق‌های مطالعه انفرادی و شخصی، تالار بانوان و آقایان ویژه دانشجویان و دانش‌آموزان به‌صورت مجزا، تالار محققان ویژه دانشجویان تحصیلات تکمیلی (طبقه سوم)، سالن برای برگزاری همایش‌ها، نشست‌های علمی و آموزشی و بخش فیلم، کلاس‌ها و کارگاه‌ها برای استادان و دانشجویان، فروشگاه کتاب، کافی‌نت، مهدکودک و سالن بازی برای کودکان، بوفه و کافی‌شاپ.
امکانات و تجهیزات	سیستم گرمایشی و سرمایشی مناسب، روشنایی مناسب خدمات ویژه مانند فراهم ساختن کیف و کمد برای اعضا
انعطاف‌پذیری	استفاده از دیوارهای جمع‌شونده و تبدیل نمازخانه به سالن چندمنظوره جهت برگزاری مراسم مختلف
زیبایی	ترکیب رنگ آرامش‌بخش کتابخانه، استفاده از آینه‌کاری جهت تزئین جداره‌ها
حریم شخصی	وجود اتاق‌های انفرادی شخصی
هویت‌مندی	ایجاد دو حیاط و چرخش آنها بر اساس رون قالب منطقه. ایجاد آسانسور با تأکید بر استفاده از ایده‌های معماری ایرانی با روایت جدید، قرارگیری آسانسورهایی که از نظر مفهومی و کارکردی یادآور بادگیر ایرانی می‌باشند. پله‌ای که دورتادور آسانسور می‌چرخد برگرفته از پله‌های استفاده شده در مناره‌ها می‌باشد. استفاده از طرح اسلیمی در بخشی از جداره‌های نما.

جدول ۸: توزیع فراوانی و درصد تأثیر متغیرهای مربوط به مؤلفه کالبدی بر دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 8: Frequency distribution and percentage of effect of variables related to Physical component on place attachment (Source: Authors)							
مؤلفه	مؤلفه کالبدی						
متغیر	دسترسی	راحتی	ایمنی	زیبایی	عناصر طبیعی	مبلمان و تجهیزات	امکانات
میانگین وزنی	۳٫۶۹	۴٫۱۳	۳٫۹۹	۴٫۱۸	۳٫۵۲	۳٫۸۱	۳٫۸۲
انحراف از معیار	۰٫۹۵۰	۰٫۸۲۹	۰٫۸۱۱	۰٫۷۴۱	۰٫۹۶۸	۰٫۸۴۱	۰٫۹۳۴

جدول ۹: توزیع فراوانی و درصد تأثیر متغیرهای مربوط به مؤلفه اجتماعی بر دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 8: Frequency distribution and percentage of influence of variables related to social component on place attachment (Source: Authors)							
مؤلفه	مؤلفه اجتماعی						
متغیر	امنیت	تعاملات اجتماعی	پشتیبانی و حمایت اجتماعی	مشارکت‌پذیری	همگن بودن مخاطبین	حریم شخصی	فضای جمعی
میانگین وزنی	۳٫۸۰	۳٫۶۱	۳٫۴۲	۳٫۲۷	۳٫۱۸	۳٫۲۴	۳٫۶۷
انحراف از معیار	۰٫۹۵۰	۰٫۹۷۲	۱٫۰۷۷	۰٫۹۲۱	۰٫۹۷۴	۰٫۸۹۰	۰٫۹۰۲

جدول ۱۰: توزیع فراوانی و درصد تأثیر متغیرهای مربوط به مؤلفه عملکردی بر دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 10: Frequency distribution and percentage of effect of variables related to functional component on attachment to place (Source: Authors)				
مؤلفه	مؤلفه عملکردی			
متغیر	تنوع فعالیتی	پاسخگویی به نیازها	آسایش اقلیمی	چیدمان کارآمد
میانگین وزنی	۳٫۶۵	۳٫۹۶	۴٫۰۲	۳٫۹۲
انحراف از معیار	۱٫۱۴۷	۰٫۸۷۲	۰٫۸۳۹	۰٫۸۴۷

جدول ۱۱: توزیع فراوانی و درصد تأثیر متغیرهای مربوط به مؤلفه معنایی بر دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 10: Frequency distribution and percentage of the impact of variables related to the semantic component on attachment to place (Source: Authors)		
مؤلفه	مؤلفه معنایی	
متغیر	خاطره انگیزی	هویت‌مندی
میانگین وزنی	۴٫۱۹	۳٫۵۲
انحراف از معیار	۰٫۹۱۷	۱٫۰۰۷

جدول ۱۲: توزیع فراوانی و درصد تأثیر متغیرهای مربوط به مؤلفه احساسی بر دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 11: Frequency distribution and percentage of effect of variables related to emotional component on attachment to place (Source: Authors)				
مؤلفه	مؤلفه احساسی			
متغیر	آرامش	تعامل عاطفی	تعلق خاطر	رضایت‌مندی
میانگین وزنی	۳٫۵۹	۳٫۲۵	۳٫۸۴	۴٫۰۵
انحراف از معیار	۱٫۰۴۰	۱٫۲۱۷	۱٫۰۰۶	۰٫۷۷۳

جدول ۱۳: تأثیر مؤلفه‌های کالبدی، اجتماعی، عملکردی، معنایی و احساسی بر حس دلبستگی به مکان در مجموعه باغ کتاب تهران (منبع: نگارندگان) Table 13: The effect of physical, social, functional, semantic and emotional components on the sense of attachment to place in Tehran Book Garden (Source: Authors)							
متغیر	مؤلفه کالبدی	مؤلفه اجتماعی	مؤلفه عملکردی	مؤلفه معنایی	مؤلفه احساسی	دلبستگی به مکان	
مؤلفه کالبدی	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۱	۰٫۷۸۱** ۰٫۰۰۰	۰٫۶۹۲** ۰٫۰۰۰	۰٫۶۷۸** ۰٫۰۰۰	۰٫۷۵۹** ۰٫۰۰۰	
مؤلفه اجتماعی	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۰٫۷۸۱** ۰٫۰۰۰	۱	۰٫۷۶۳** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۵۴** ۰٫۰۰۰	۰٫۶۳۶** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۶۸** ۰٫۰۰۰
مؤلفه عملکردی	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۰٫۶۹۲** ۰٫۰۰۰	۰٫۷۶۳** ۰٫۰۰۰	۱	۰٫۶۲۱** ۰٫۰۰۰	۰٫۴۹۰** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۷۷** ۰٫۰۰۰
مؤلفه معنایی	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۰٫۶۷۸** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۵۴** ۰٫۰۰۰	۰٫۶۲۱** ۰٫۰۰۰	۱	۰٫۷۴۰** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۸۶** ۰٫۰۰۰
مؤلفه احساسی	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۰٫۷۵۱** ۰٫۰۰۰	۰٫۶۳۶** ۰٫۰۰۰	۰٫۴۹۰** ۰٫۰۰۰	۰٫۷۴۰** ۰٫۰۰۰	۱	۰٫۷۹۴** ۰٫۰۰۰
دلبستگی به مکان	Spearman correlation (Sig(2-tailed	۰٫۷۵۹** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۶۸** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۷۷** ۰٫۰۰۰	۰٫۵۸۶** ۰٫۰۰۰	۰٫۷۹۴** ۰٫۰۰۰	۱

جدول ۱۴: جدول آزمون رگرسیون (منبع: نگارندگان) Table 14: Regression test table					
متغیر مستقل	ضرایب غیراستاندارد		ضرایب استاندارد شده	t	Sig
	B	Std. Error	Beta		
مؤلفه کالبدی	۰٫۴۲۰	۰٫۱۲۵	۰٫۳۰۳	۳٫۳۴۹	۰٫۰۰۱
مؤلفه اجتماعی	-۰٫۳۵۵	۰٫۱۱۷	-۰٫۲۸۰	-۳٫۰۳۹	۰٫۰۰۳
مؤلفه عملکردی	۰٫۳۸۹	۰٫۱۰۷	۰٫۳۳۰	۳٫۶۱۹	۰٫۰۰۰
مؤلفه معنایی	-۰٫۲۷۰	۰٫۰۹۸	-۰٫۲۲۸	-۲٫۷۳۸	۰٫۰۰۷
مؤلفه احساسی	۰٫۸۱۲	۰٫۰۹۴	۰٫۷۵۳	۸٫۶۷۲	۰٫۰۰۰

جدول ۱۵: رابطه بین دلبستگی به مکان و مؤلفه‌های احساسی (منبع: نگارندگان) Table 15: Relationship between place attachment and emotional components (Source: Authors)				
عوامل مؤثر بر دلبستگی مکان	مؤلفه احساسی			
	آرامش	تعامل عاطفی	تعلق خاطر	رضایت‌مندی
ضریب اسپیرمن	**۰٫۵۷۵	**۰٫۶۱۷	**۰٫۶۰۰	**۰٫۷۲۶
معناداری	۰٫۰۰۰	۰٫۰۰۰	۰٫۰۰۰	۰٫۰۰۰

جدول ۱۶: رابطه بین دلبستگی به مکان و مؤلفه‌های کالبدی (منبع: نگارندگان) Table 16: Relationship between place attachment and physical components (Source: Authors)						
عوامل مؤثر بر دلبستگی مکان	مؤلفه کالبدی					
	دسترسی	راحتی	ایمنی	زیبایی	عناصر طبیعی	میلان و تجهیزات
ضریب اسپیرمن	**۰/۳۹۶	**۰/۶۹۱	**۰/۴۲۲	**۰/۶۵۶	**۰/۶۸۵	**۰/۴۴۱
معناداری	۰/۰۰۰	۰/۰۰۰	۰/۰۰۰	۰/۰۰۰	۰/۰۰۰	۰/۰۰۰

قابل دسترسی، مشارکتی و فراگیر (همه قشرها) اشاره دارد. فضای عمومی در چنین دیدگاهی تنها به محیط‌های باز شهری محدود نمی‌شود، بلکه مؤسساتی که در آن شهروندان فارغ از سن، جنس و طبقه اجتماعی امکان تعامل و گفتگوی مؤثر با یکدیگر داشته باشند، رانیز شامل می‌شود. فضاهای عمومی باید به گونه‌ای طراحی شوند که پاسخگوی نیازهای متنوع گروه‌های مختلف سنی باشند فضاهای عمومی این امکان را به مردم می‌دهند که نسل‌های مختلف با هم حضور داشته باشند. این پیوند اجتماعی است که با زمینه‌سازی ایجاد خاطرات جمعی و ایجاد عاطفه نسبت به محیط در افراد، آن‌ها را دلبسته به مکان می‌کند؛ بنابراین کتابخانه به عنوان فضای عمومی شهری در صورتی موفق است که بتواند بستر مناسبی برای استفاده و ارتباط جمعی شهروندان باشد، تجربه حیات شهری را غنی سازد و بتواند شهروندان را دلبسته خود کند. مقوله دلبستگی به مکانیکی از مؤلفه‌های ترغیب‌کننده مراجعه افراد به کتابخانه‌های عمومی به عنوان یک مکان سوم است. دلبستگی کاربران به فضا می‌تواند موجب حضور پرنگ‌تر کاربران در کتابخانه و رشد و شکوفایی آنها شود. علاوه بر آن موقعیت‌هایی برای فعالیت‌های جمعی فراهم نموده و سرانه مطالعه به صورت گروهی و فردی را افزایش می‌دهد.

باتوجه به اهمیت حس دلبستگی به مکان در فضاهای عمومی همچون مکان سوم، در این مقاله به بررسی و سنجش حس دلبستگی به مکان و متغیرهای اثرگذار بر آن در نمونه موردی باغ کتاب پرداخته شد. ابتدا بر مبنای پژوهش‌های موجود، معیارهای اصلی سازنده حس دلبستگی به مکان در فضاهای عمومی بررسی شد و در نهایت مدلی مفهومی جهت ارزیابی حس دلبستگی به مکان استخراج شد. جهت آزمون مدل مفهومی، نمونه باغ کتاب (به عنوان بزرگ‌ترین و متنوع‌ترین مرکز فرهنگی مرتبط با کتاب) از میان کتابخانه‌های عمومی ایران انتخاب و به وسیله پرسش‌نامه میزان حس دلبستگی آنان استخراج شد. تحلیل داده‌های حاصل از

برداشت میدانی به کمک روش کیفی صورت گرفت. نتایج این پژوهش بر اهمیت مؤلفه‌های احساسی و کالبدی با بالاترین ضریب همبستگی با حس دلبستگی به مکان تأکید می‌کند. براین اساس از میان شاخص‌های مؤلفه احساسی، شاخص «رضایت‌مندی» و از میان شاخص‌های مؤلفه کالبدی، شاخص «راحتی» بیشترین تأثیر را بر حس دلبستگی به مکان دارند. بر اساس نتایج به دست آمده از یافته‌های توصیفی، بیشترین میانگین به دست آمده با ۴/۱۹ مربوط به شاخص «خاطره انگیزی» از مؤلفه معنایی و کمترین میانگین ۳/۱۸ مربوط به شاخص «همگن بودن مخاطبین» از مؤلفه اجتماعی بوده است. همچنین میانگین دلبستگی به مکان در بین مراجعین ۳/۸۴ می‌باشد که نشان دهنده میزان بالای سطح دلبستگی به مکان می‌باشد. در نهایت این تحقیق بیان می‌دارد حس دلبستگی به مکان از طریق افزایش کیفیت مؤلفه‌های احساسی و کالبدی افزایش می‌یابد. در این جستار بر مبنای شش بعد کالبدی، اجتماعی، عملکردی، معنایی، احساسی، فردی و زمانی، راهکارهای عملی در زمینه طراحی کتابخانه بر مبنای ویژگی‌های مکان سوم و با تأکید بر افزایش دلبستگی به مکان ارائه شده است (جدول ۱۷ و ۱۸).

پیشنهاده‌ها

باتوجه به نتایج به دست آمده از بررسی و تحلیل متون و بررسی نمونه‌های موردی مبانی نظری موجود، عوامل دلبستگی به مکان در قالب مؤلفه‌ها و معیارها دسته‌بندی گردیده و در نهایت به رهیافت‌های طراحی اشاره شده است. در صورتی که رهیافت‌های طراحی در مجموعه‌های فرهنگی از جمله کتابخانه‌های عمومی اجرا شوند، می‌تواند منجر به دلبستگی مکانی بین مخاطبین گردد (جدول ۱۷ و ۱۸).

جدول ۱۷: رهیافت‌های طراحی (کالبدی و اجتماعی) کتابخانه به عنوان مکان سوم در راستای افزایش دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان) Table 17: Design approaches (physical and social) of the library as a third place in order to increase attachment to the place (Source: Authors)			
ابعاد	مؤلفه	معیار	رهیافت
کالبدی	دسترسی	دسترسی سواره	وجود پارکینگ کافی، کارایی حمل و نقل همگانی
		دسترسی پیاده	رویت پذیری ساختمان کتابخانه از فاصله دور، عدم وجود موانع بصری در اطراف ساختمان کتابخانه جهت حفظ نفوذپذیری بصری
	ایمنی	پیاده محور بودن	عدم ورود ماشین به داخل سایت و فضاهای جمعی، قرارگیری مسیر حرکتی سواره در مکانی به دور از مکان‌های تجمع، پیش‌بینی امکان قدم‌زدن و نشستن در فضا
		حفاظت در مقابل آلودگی هوا	استفاده از پوشش گیاهی در محوطه جهت کاهش آلودگی هوا
	راحتی	تأمین تسهیلات رفاهی	تأمین مکان‌های مناسب برای نشستن و مطالعه، گفت‌و شنود، خوردن و آشامیدن، وجود کاربری‌های متنوع، وجود تجهیزات کافی مانند: نور کافی، سطل زباله، کمد
		زیباسازی محیط اطراف و پیرامون	زیباسازی چشم‌انداز، ایجاد تناسب و هماهنگی میان عناصر مختلف محیط، توجه به جزئیات مختلف و قابل درک، تأمین منظر مناسب با استفاده از پوشش گیاهی
	عناصر طبیعی	استفاده از نور طبیعی	بهره‌گیری از پنجره‌های عریض در جبهه شمال و جنوب، استفاده از نورگیر سقفی، ایجاد روشنایی کافی برای مطالعه
		استفاده از درختان و پوشش گیاهی	حضور فضای سبز در داخل ساختمان، ایجاد بام سبز، استفاده از گیاهان بومی در محوطه، استفاده از گیاهان همیشه سبز در محوطه
		استفاده از عنصر آب	طراحی آبراه در محوطه به نحوی که مزاحم کاربران نباشد، ایجاد امکان شنیدن صدای آب
	میلان و تجهیزات	فراهم نمودن بستری مناسب برای حضور مخاطبین و کارکنان	به کارگیری میلان‌های مناسب گروه‌های جمعی، ایجاد میزهای اجتماعی و انفرادی، در نظر گرفتن میلان راحت و صمیمی در کنار میلان رسمی، در نظر گرفتن آبخوری، سطل زباله
اجتماعی	امکانات	تأمین نیازهای کارکنان و مراجعه‌کنندگان در هنگام حضور	ایجاد فروشگاه‌ها یا کاربری فرهنگی، خدماتی و بهداشتی، ایجاد بستر مناسب برای فعالیت‌های متنوع، وجود تجهیزات و امکانات کافی
	امنیت	جلوگیری از جرم پذیر بودن فضا	عدم وجود فضاهای کور، ایجاد امکان نظارت اجتماعی بر فضاها، نورپردازی مناسب در شب
		سهولت حضور افراد کم‌توان	طراحی رمپ، بالابر و آسانسور در کنار پله‌ها، رعایت استانداردهای فضایی برای عبور و مرور ویلچر، خوانایی و وضوح مسیرهای حرکتی
	تعاملات اجتماعی	امکان تعاملات اجتماعی تصادفی	ایجاد پاتوق‌های جمعی، ایجاد فضاهای جمعی خصوصی و نیمه خصوصی، طراحی میلان با محوریت تعاملات روزمره در سایت
	حمایت اجتماعی و پشتیبانی	حمایت کاربران توسط کارمندان	ایجاد فضاهای خدماتی، جهت رفع نیاز کاربران
		حمایت کاربران توسط کاربران	ایجاد فضاهایی جهت انجام کارهای گروهی و تعاملات اجتماعی
	مشارکت‌پذیری	امکان مشارکت در فعالیت‌ها	نگهداری فضاهای سبز کتابخانه توسط کاربران، برگزاری رویدادهای فرهنگی و اجتماعی در فضاهای جمعی به کمک کاربران کتابخانه
	همگن بودن مخاطبین	ایجاد صمیمیت بین افراد	ایجاد میزهای اجتماعی و دسته جمعی، ایجاد جو صمیمی
	حریم شخصی	رعایت حقوق فردی	تأمین مکان‌های خصوصی فردی، تأمین کمدهای شخصی، فضاهای استراحت خصوصی
	فضای جمعی	بهبود بخشیدن به فضاهای جمعی	ایجاد میلان و فضاهای جمعی، جداسازی فضاهای جمعی از باقی فضاها

(جدول ۱۸: رهیافتهای طراحی (عملکردی - معنایی - احساسی - زمانی) کتابخانه به عنوان مکان سوم در راستای افزایش دلبستگی به مکان (منبع: نگارندگان Table 18: Design approaches (functional-semantic-emotional-temporal) of the library as a third place in order to increase attachment to the place (Source: Authors))			
ابعاد	مؤلفه	معیار	رهیافت
عملکردی	تنوع فعالیتی	ایجاد فعالیت‌های گوناگون متناسب با اقشار متنوع	برگزاری نشست کتاب‌خوان، جلسات جمع‌خوانی، آموزش نقاشی، رونمایی کتاب و برگزاری سلسله‌های نقد کتاب با حضور استادان برجسته
	پاسخگویی به نیازها	ارتباط با کاربران و پاسخ به نیازهای ایجادشده در مکان	وجود بسترهای چند عملکردی و قابل تجهیز، ایجاد فضای ارتباطی نزدیک میان کارکنان و کاربران، وجود مکان‌هایی برای گردهمایی و خلوت
	آسایش اقلیمی	برخورد داری از سایه و آفتاب مناسب	استفاده از سایبان‌های موقت و دائم، استفاده از پوشش گیاهی متناسب با اقلیم در محوطه برای گستری در تابستان
	چیدمان کارآمد مبلمان	تعدیل رطوبت و دما	کمک به جریان یافتن نسیم، پرهیز از به‌کاربردن مصالحی که مانع تبادل رطوبت هستند، پرهیز از به‌کاربردن مصالح جذب‌کننده و نگاه دارنده حرارت
		عدم وجود موانع در مسیر حرکتی	رعایت استانداردها در فاصله بین مبلمان
معنایی	خاطره انگیزی	تأمین فضای شخصی	طراحی مبلمان تک نفره برای لم دادن، استراحت و مطالعه با حفظ حریم شخصی
		تأمین فضا جمعی	طراحی مبلمان برای انجام کارهای گروهی و دورهمی‌های اجتماعی با ظرفیت‌های متنوع
	خاطره انگیزی	امکان خاطره انگیزی برای مخاطبین	ایجاد و ساخت المان‌های معنایی، استفاده از عناصر طبیعی در محیط، استفاده از موسیقی در محیط‌های جمعی
	هویت‌مندی	هویت دادن به طراحی	استفاده و به‌کارگیری از معماری اصیل ایرانی، ایجاد المان‌های مرتبط با فرهنگ و ساختار ایرانی، استفاده از مصالح بوم آورد
	آرامش	ایجاد آرامش خاطر برای مخاطبین	تأمین فضای آرام برای مخاطبین، استفاده از متريال های عایق صدا، استفاده از سیستم‌های گرمایش و سرمایش بی‌صدا
احساسی	تعامل عاطفی	ایجاد احساس خو گرفتن و عادت کردن در مخاطبین	تخصیص میز مطالعه و کمد مشخص برای کاربران همیشگی، استفاده از عناصر تداعی‌کننده خاطرات مثبت جمعی، برگزاری مراسمی که موجب مانایی خاطره برای افراد می‌شود.
		ایجاد احساس خوب از فضا	وجود تجهیزات و خدمات کافی، خلق فضایی که در مراجعین حس آشناپنداری ایجاد کند.
	تعلق خاطر	مشارکت کاربر در فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی	استفاده از کاربران در طراحی فضا و برگزاری رویدادها، طراحی فضاهایی جهت برگزاری نمایشگاه‌های هنری، طراحی فضاهای متنوع کوچک برای جمع‌شدن و گپ زدن کوتاه.
		ایجاد حس تعلق خاطر در فضا	طراحی آب‌نما، طراحی فضاهایی برای مکالمه دونفره، طراحی مکان‌هایی برای ایجاد انجمن‌های محلی، طراحی یادمان‌ها، استفاده از مصالح بوم آورد، مبلمان ساده و قابل استفاده برای تمامی کاربران
	رضایتمندی	ایجاد حس رضایتمندی به مخاطبین	خلق فضاهای متناسب با خواسته مخاطبین، ایجاد رابطه نزدیک مخاطب با کارکنان، خوانایی ورودی ساختمان، کافی بودن مساحت فیزیکی، نور طبیعی، امکان استفاده معلولین از ساختمان، حذف صداهاى مزاحم در محیط، درنظرگرفتن فضاهای خدماتی رفاهی در کتابخانه، نحوه محوطه‌سازی و استفاده از فضای باز
زمانی	افزایش مدت اقامت در هر بار مراجعه	تأمین نیازهای متنوع مراجعین	ایجاد کاربری‌های متنوع، استفاده از مبلمان متنوع، افزایش ساعات کاری مجموعه
		تأمین شرایط آسایش	استفاده از نور طبیعی روز، تهویه مطبوع، بوی خوب، ایجاد فضای بسته، نیمه‌باز و باز
		خاطره انگیزی فضا	برگزاری رویدادهای مختلف، استفاده از المان‌های نوستالژیک، استفاده از گیاهان خاص بومی

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعى برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مآخذ:

- آروین، محمود، 1397، ارزیابی اثرات دلبستگی مکانی بر میزان تاب‌آوری اجتماعی در شهرها، فصلنامه پژوهش و برنامه‌ریزی شهری، شماره ۳۸.
- اندیشمند، علی‌محمد، 1397، بررسی اجتماع‌پذیر بودن کتابخانه‌های عمومی، معماری شناسی، شماره ۸.
- تقوی سنجدهی، سیدمحمود و عباس ترکاشوند، 1393، نقش مکان‌های سوم شهری در بهبود تعاملات اجتماعی، اولین همایش ملی در جستجوی شهر فردا و اکاوی مفاهیم و مصادیق در شهر اسلامی - ایرانی، تهران
- خانی زاده، شهریار، 1392، طراحی کتابخانه در ایران و جهان (اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی کتابخانه‌ها از کلاسیک تا معاصر)، نشر هنر معماری قرن.
- دانشپور، سید عبدالهادی، سپهری مقدم، منصور، چرخچیان، مریم، 1388، تبیین مدل دلبستگی به مکان و بررسی عناصر و ابعاد مختلف آن، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۸.
- دانشمند، علی‌محمد، 1397، بررسی اجتماع‌پذیر بودن کتابخانه‌های عمومی، مجله معماری شناسی، سال دوم، شماره ۸.
- سجاد زاده، حسن، 1392، نقش دلبستگی به مکان در هویت‌بخشی به میدان‌های شهری (نمونه موردی: میدان آرامگاه شهر همدان)، باغ نظر، سال ۱۰، شماره ۲۵.
- سیاوش پور، بهرام، آبرون، علی اصغر، موسوی، سیده مهسا، 1398، رهیافت‌های طراحی فضاهای عمومی اجتماع‌پذیری شهری برگرفته شده از ویژگی مکان سوم، فصلنامه علمی تخصصی مطالعات شهری و پژوهش‌های شهری، سال ۲، شماره ۴.
- صادقی فرشته، رؤیا، دانشگر مقدم، گل رخ، دژدار، امید، 1391، بررسی رابطه طرح کالبدی در مجتمع‌های مسکونی و حس دلبستگی به مکان در بین ساکنین (مطالعه نمونه موردی: مجتمع‌های مسکونی امام خمینی و امام رضا در همدان)، فصلنامه مدیریت شهری، شماره ۳۰.
- صراف‌زاده، مریم، محمدی منفرد، ریاب، عزار سقلی، محمد، 1396، کتابخانه‌ها به عنوان مکانی برای تعامل اجتماعی، ماهنامه ارتباط علمی، شماره ۲، دوره ۴۲.
- ضمیری، مهسا، ضمیری، محمدرضا، 1394، مکان سوم، سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری، تهران، دانشگاه صنعتی خواجه‌نصیرالدین طوسی.
- علی مردانی، مسعود، مهدی‌نژاد، جمال‌الدین، افهمی، طلیعه، 1394، رشد کیفی فضای شهری به‌منظور ارتقا تعاملات اجتماعی (نمونه موردی خیابان احمدآباد مشهد)، نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، دوره چهارم.
- مدنی پور، علی، نوریان، فرشاد، 1391، فضاهای عمومی و خصوصی شهر، نشر شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- معصومی، مسیح‌الله، میرخطیب، اسما، 1396، بررسی تأثیر فضاهای باز مجتمع مسکونی در ایجاد حس دلبستگی به مکان (نمونه موردی: مجتمع مسکونی ششصد دستگاه در شهر مشهد)، فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، سال ۳۲، شماره ۳.

of attachment to place, In N. R. Feimer and E. S. Geller (Eds.) , Environmental Psychology: Directions and perspectives, New York, Praeger, pp.119-251.

-Stedman, R. C. (2003), Is it really a social construction? The contribution of physical environment to Sense of place, Society and Natural Resources, 16, pp.971-685.

- Tibaltes, F. (2003). Citizen-oriented city, (Mohammad Ahmadi-Nejad. Trans.). Tehran: Khak Press, 1th Publish.

-Tuan, Y.F. (1977), Space and place: The perspective of experience, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Tuan, Y. F (1979), Space and place: humanistic perspective, In: Philosophy in Geography, pp. 387-427, S. Gale and G. Olson (Eds). D. Reidel, Dordrecht.

- Waxman, L. (2006). The Coffee Shop: Social and Physical Factors Influencing Place Attachment. Interior Design, 31(3), 35-53.

- www.arel.ir

- www.nlai.ir

- www.iranmall.com

1- Oldenburg

2- Hidalgo

3- Hernandez

4- Carmona

5- Third Place

6- Stedman

پی‌نوشت‌ها:

- نعیمی، محمدرضا، حبیبی، میلاد، 1398، بررسی تطبیق رویکردهای منطقه‌گرایی انتقادی و دیکانستراکتیویسم در طراحی دو پروژه عمومی شهر تهران (نمونه موردی: کتابخانه ملی، پردیس باغ کتاب تهران)، سومین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی معاصر، تهران.

- نوکاریزی ناهید و فرید سارا، 1394، راهکارهایی برای افزایش تعاملات اجتماعی در کتابخانه در راستای پایداری اجتماعی، کنفرانس بین‌المللی دستاوردهای نوین در عمران معماری و مدیریت شهری.

- Alexander, Laura A. (2008), Meaning of Place: Exploring long-term resident's attachment to the physical environmental in Northern New Hampshire, Antioch University New England.

- Anton, C.E. & Lawrence, C. (2014) Home is where the heart is: The effect of place of residence on place attachment and community participation, Journal of Environment Psychology, 40.

- Bonaiuto, M., Aiello, A., Perugini, M., Bonnes, M. and Ercolani. A.P. (1999), Multidimensional Environmrnt quality and neighbourhood attachment, Urban Environment, 19, pp. 331-352.

-Brown, B.B. and Werner, C.M. (1985), Social cohesiveness, territoriality and holiday decorations, Environment and Behavior, 27, pp 539-565.

- Brown, B. B, & Perkins, D. D (1992), Disruptions in place attachment. In I. Altman, & S. M. Low (Eds.) , Human behavior and environments: Advances in theory and research, Place attachment, Vol. 12, pp. 279- 304, Plenum Press, New York.

- Carmona, M., Freeman, J., Rose, S., & Woolley, Helen. (2004). The Value of Public Space: How High Quality Parks and Public Spaces Create Economic, Social and Environmental Value.

- Hanks, L., Zhang, L., & Line, N. (2020). Perceived similarity in third places: Understanding the effect of place attachment. International Journal of Hospitality Management, 86, 102455.

- Hashas, M. (2003), 'Residents' Attachment to New Urbanist versus Conventional Suburban Developments', PhD dissertation in Community and Environmental design, North Carolina State University.

- Hashemnezhad , H., Yazdanfar, A. & Heidari, A. (2013). Comparison the Concepts of Sense of Place and Attachment to Place in Architectural Studies, Malaysian Journal of Society and Space ,9(1), 117- 107.

- Hernandez, B. (2001), Place Attachment: Conceptual and empirical questions. Journal of Environmental Psychology, No. 18, PP. 5 – 29.

-Hidalgo, M. C. & Hernandez, B. (2001), Place attachment: Conceptual and empirical questions, Journal of environmental Psychology, 21, pp. 273-281.

- Lewicka, Maria (2009) What makes neighborhood different from home and city? Effects of place scale in place attachment, Journal of Environmental Psychology, xxx, pp.1-17.

-Low, S.M. and Altman, I. (1992), Place attachment: a conceptual inquiry, In Low, S.M. and Altman, I. (Eds.) Place Attachment, New York, Plenum Press, pp. 12, 1-12.

- Mehta, V.,& Bosson, J. K. (2010).Third places and the social life of streets. Journal of Environment and Behavior, 42, 779-805.

- Montgomery, J, (2006), Community Strengthening through urban sociability, urban cultures Ltd.

- Oldenburg, R. (1999). The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community. Washington: Marlowe & Company.

- Raymond, C. M., Brown, G., & Weber, D. (2010). The measurement of place attachment: Personal, community, and environmental connections. Journal of Environmental Psychology, 30(4), 422-434.

-Relph, E. (1976), Place and place lessness, London, Pion Limited.

- Riley, R (1992), Attachment to the ordinary landscape, In I. Altman and S. Low (Eds.) , Place attachment, Plenum Press, New York.

- Rubinstein, R. L & Parmelee, P. A (1992), Attachment to place and representation of life course by the elderly, Plenum Press, New York.

-Scannell, Leila and Robert Gifford (2010), The relations between natural and civic place attachment and pro-environmental behavior, Journal of Environmental Psychology 30(3).

-Shumaker, S.A., and Taylor, R.B. (1983), Toward a clarification if people-place relationships: A model

A comparative study of Jovak and inlay's technique in the tomb of Shah Esmaeel Safavi

Zeynab Moradian Gojehbaglo*¹

1. M. A. of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Islamic Art University, Tabriz, IranVali Javadi Azar**²

2. Instructor and Faculty Member, Faculty of Islamic Arts, Islamic Art University, Tabriz, IranOmid Shikhabglo***³

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

Received: 27/10/2020
Accepted: 10/2/2021
Page 109-131

Abstract:

The shrine of Sheikh Safi al-Din Ardabili is one of the magnificent monuments left from the patriarchal and Timurid eras, which is one of the most important museum and historical collections in Iran. This collection contains museums of different art disciplines. Among the manifestations of art and beauty are very valuable wooden works that have been executed with a variety of executive techniques, including Inlay and Jovak. The tomb of Shah Ismail Safavid, the founder of the Shiite national government of Iran, is located in a part of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, which was built during the reign of Shah Abbas I with special architectural arrays and decorations. The tomb of King Ismail is also one of the most exquisite wooden works in which various execution techniques can be seen. This very beautiful box that is on his grave is decorated with various artistic techniques such as: mosaic, embossing, embroidery, knitting, inlay, wood painting, jovak decoration ... are observed. The present study investigates and adapts the themes and how to perform the jovak and inlay technique in the mentioned tomb fund.

Inlay artists create regular polygons by combining colored wood, metal, and bone. inlay is the generator of knots and in principle, inlay can be called a kind of king knot. Inlaying is done by cutting, polishing the raw materials and putting them together according to a geometric design by gluing and tying them with thread. Finally, it forms the inlay frame. After framing, the cutting is done. Obtain a layer from the cross section of the stem. But Jovak is a work of art made entirely of wood, to which no materials are added until the end of the work, and various geometric shapes are used in it, and in addition to the procedure, in addition to the work procedure, it is also used in the main coil. In addition to the type of materials used, these two techniques are different in terms of performance variety, dimensions, etc., while in most studies conducted on this tombstone, no mention has been made of this technique. For this reason, this study tries to study these two techniques on the tomb of Shah Ismail according to the definitions

* Z.moradian@tabriziau.ac.ir
** javadiazar@tabriziau.ac.ir
*** o_baglo@tabriziau.ac.ir

بررسی تطبیقی تکنیک جووک کاری و خاتم کاری در صندوق قبر شاه اسماعیل اول صفوی

زینب مرادیان قوجه بگلو*^۱

۱. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

ولی جوادی آذر*^۲

۲. عضو هیئت علمی رشته هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

امید شیخ بگلو**^۳

۳. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۸/۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۷/۲۲
صفحه ۱۰۸-۱۳۱

چکیده:

بیان مسئله: آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی از بناهای باشکوه به‌جامانده، دوران ایلخانی و تیموری است که یکی از مجموعه‌های مهم موزه‌ای و تاریخی ایران می‌باشد. این مجموعه موزه‌ای رشته‌های مختلف هنری را در خود داراست. از جلوه‌های هنر و زیبایی، آثار چوبی بسیار باارزشی است که با انواع متنوعی از فنون اجرایی از جمله خاتم و جووک اجرا شده‌اند. صندوق قبر شاه اسماعیل نیز یکی از نفیس‌ترین آثار چوبی است که فنون اجرایی مختلفی در آن مشاهده می‌شود. پژوهش حاضر به بررسی و تطبیق نقش‌مایه‌ها و نحوه اجرای تکنیک جووک و خاتم در صندوق قبر مذکور می‌پردازد.

هدف مقاله: این پژوهش معرفی و تطبیق نقش‌مایه‌ها و روش ساخت خاتم و جووک باتوجه به صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی بوده، تا از این طریق به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین این دو تکنیک دست یافت.

سؤال مقاله: چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بین نقش‌مایه‌ها و روش ساخت خاتم و جووک بر روی این صندوق وجود دارد؟

روش تحقیق: برای انجام این پژوهش روش تحقیق به‌صورت توصیفی- تحلیلی نقوش خاتم و جووک بوده و پژوهش از نوع تحقیقات کیفی با رویکرد تطبیقی می‌باشد. بخش اصلی این پروژه بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی مشاهده نقوش و عکاسی صورت‌گرفته است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاکی از آن است که این نقوش به لحاظ طرح به یکدیگر شباهت داشته و تا حدودی به هم نزدیک هستند ولی در نوع قامه‌بندی و تنوع اشکال به‌کاررفته در جووک به‌مراتب بیشتر از خاتم می‌باشد. آثار تاریخی به‌جامانده از دوره‌های مختلف این مسئله را بیان می‌دارد که نمونه آن در صندوق قبر شاه اسماعیل مشاهده می‌شود که خاتم‌ها اکثراً به روش گل‌بندی اجرا شده‌اند ولی برای تکنیک جووک محدودیتی در اجرا و نقش وجود ندارد. تکنیک جووک به لحاظ کارکرد نسبت به خاتم علاوه بر رویه کار، در گره‌چینی‌ها نیز با دقت بسیار بالا انجام شده که تاکنون نمونه شبیه به آن نیز دیده نشده است.

واژگان کلیدی: صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی، خاتم‌کاری، جووک، قامه‌بندی، روش ساخت.

* Z.moradian@tabriziau.ac.ir
** javadiazar@tabriziau.ac.ir
*** o_baglo@tabriziau.ac.ir



University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Kianmehr, Ghobad. 1386. Handicraft workshop (wood), Tehran, Iran Textbook Publishing Company.
- Khierollahi, Mozghan. 1388. Sheikh Safi-ud-Din Ardabili's wooden tomb tombs: Recognition of sign, art and content. Master, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Mesbahi, Shokoofeh. 1388. A Lost of Safavid Art and Architecture by Sheikh Safi al-Din Ardabili: The Reconstruction of the Door in Aali Qapo and the Restoration of its Decorations, First Edition, Tehran.
- Moradian Qojeh Baglo, Zeynab. 1395. Design and execution of Quran box jokes, based on the samples in the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, BS, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Moin, Mohammad. 1371. Farhang-e Farsi (Medium, Volume One), Eighth Edition, Tehran, Sepehr.
- Nouri Nejad, Nazanin. 1397. Documenting the Art of Joking, Bi-Quarterly of Iranian Ecology, Fourth Year, No.
- Rabiee, Arjang. 1390. Persian art over time, first edition, Shiraz, Navid Shiraz.
- Rajabi Asl. Definitions of the techniques used in the tomb with emphasis on Jovak Technique. 11:45 , 1395/5/17.
- Rajabi Musa Asl. 1381. Role and color, first edition, Ardabil, Sheikh Safi al-Din Ardabili.
- Rozei talab, Gholamreza and Jalali, Nahid. 1382. Inlay Art, edited by Zahra Rahnava, first edition, Tehran, Samat
- Safari, Baba. 1353. Ardabil through history,

Ardabil, Islamic Azad University
- Salahi, Maryam. 1394. Design and construction of a wooden table based on the decorations of the wooden tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili and Shah Ismail Safavid, Master, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Sohrabi Nasirabadi, Mahin and hogoogifard, Somayeh. 1393. Jokes for the Restoration of Forgotten Art International Conference on Engineering, Art and Environment, Poland.
- Syed Akhlaqi, Parisa. 1389. Small Encyclopedia of Iranian Handicrafts, Second Edition, Tehran, Ode..Shaghlabadi, Hajar. 1387. The art of inlay making, Tehran, Jamal Honar
- Shahbari Fard, Maryam. 1394. Introduction to ancient handicrafts of Fars, Shiraz, Navid Shiraz.
- Tajvidi, Zahra. 1393. Treasure of Khatam designs, first edition, Tehran, Mirdashti Cultural Center.
- Yousefi, Hassan. 1384. Archeology and art history of Sheikh Safi al-Din Ardabili, Ardabil, Nik Amuz.
- Yousefi, Hassan, Tavousi, Mahmoud and Queen, Golmaghanizadeh. 2009. Proceedings of the First National Conference on Shiite Arts from the Safavid Era to the Present (with Emphasis on the Position of Ardabil in the Evolution of Shiite Wisdom, Mysticism, Art and Architecture), Ardabil, Ardabil Cultural Heritage Organization, 233.
- Zumrashidi, Hussein. 1365. Chinese knot in Islamic architecture and handicrafts, first edition, Tehran, University Publishing Center.

and the type of work method of inlay and Jovak. Also, in Jovak technique, the variety of patterns and regular geometric shapes has been much more than inlay, and that inlay technique can be considered as a subset of Jovak technique. The research method is descriptive-analytical inlay and Jovak designs and the research is a qualitative research with a comparative approach. The main part of this project is based on library and field studies, observation of patterns and photography. These techniques, which are now forgotten art, the authors try to preserve this Iranian-Islamic art with the aim of identifying these techniques and introducing them in the contemporary era, to achieve which we first analyze the patterns and Then they are matched with each other. In this article, by comparing the designs of inlay and Jovak, the question will be answered to what extent the designs of these two techniques are different or similar to each other. The question raised in this research is what are the differences and similarities between the themes and the method of making inlay and Jovak on this box. The results indicate that these designs are similar in terms of design and are somewhat close to each other, but in the type of framing and variety of shapes used in the jug is much more than inlay. Historical relics from different periods show this example, an example of which can be seen in the tomb of Shah Ismail that the inlays are mostly done by flower-cutting method, but there is a limitation in the execution of the Jovak technique. And there is no role. It should also be noted that more than 30% of the decorations of this fund are made up of inlay and Jovak. The use of geometric patterns and framing in the construction method has been the similarities of these two techniques. The technique of jovak in the type of framing and its executive forms (use of rectangle, hexagon, hexagonal, etc. in working jovak) is much more varied.... You can see the variety of shapes in them.

Keywords: wooden grave box of Shah Isma'il I Safav , inlay, jovak, construction method, motif.

References:

- Arab, Samira and Gholam Ali, Hatem. 1394. Innovation in the art of inlay work in the Safavid and Qajar periods, the first international conference on innovation and research in art

and humanities, Istanbul, Mobin Cultural Ambassadors Institute.
- Beigi, Hassan. 1363. A Review of Iranian Handicrafts, Tehran, Phoenix.
- Brave Nouri, Niko. 1394. Wood and Iranian Wood Arts, Tehran, Al-Zahra University.
- Davazdah Emami, Mehdi and Kianmehr, Ghobad. 1396. Comparative typology of non-triangular inlay, new period, year9. , consecutive numbers 17 , 19.
- Davazdah Emami, Mehdi, Kianmehr, Ghobad and Bina Motlagh, Saeed. 1394. A Study of the Practical Impact of Shiite Mysticism on Traditional Art A Case Study of the Formation of Square inlay Art from the Eighth Century AH, Sociology of Art and Literature, No 13.16.
- Dehkhoda, Ali Akbar. 1377. Dehkhoda Dictionary, Second Edition, Volume 3, Tehran, Tehran University Press.
- Ekin, Bernad in collaboration with Abbas and Iman R. Abdolfattah. 2012. Islamic Museums in Kiro, New York, Library.
- Entezari Shoghabadi, Hajar and the nutcracker, Habibollah. 1381. Inlaying workshop, first edition, Tehran, Farid Publications.
- Esfandiari, kooh nour, 1383. Manifestation of geometric patterns in traditional Iranian works, first edition, Mashhad, Noor Hekmat.
- Foroughi, happiness. 1391. Handicrafts and Tourism, Sheikh Baha'i University.
- Ghaffari, Abbas and Salahi, Maryam. 1397. Research on the main origins of the tomb of Sheikh Safi and Shah Ismail I Safavid, Negreh Quarterly, No 46.
- Golmaghanizadeh, Malekeh and Kianmehr, Ghobad and others. 1383. The aesthetic values of woodcarving in Iran during the reign of Shah Abbas, Tahmasb Safavid, Journal of Fine Arts, No 133.20.
- Helen Brand, Robert. 1386. Islamic Architecture, Translator: Ardeshir Ishraqi, Tehran, Rozaneh
- Heil,lady(mary). 1978. Glimpses of life and manners in persia, second edition arno press, new York.
- Hogoogifard, somayeh. 1389. Jovak of reviving forgotten art, Master Thesis, Al-Zahra.
- Iranian Industrial, Haleh. 1391. Design and execution of wooden lights in the interior of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili based on its wooden works, M.Sc., Iran, Tabriz. Tabriz

مقدمه و بیان مسئله

مزار شاه اسماعیل صفوی بنیان‌گذار دولت ملی - شیعی ایران در بخشی از بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی قرار دارد که در زمان شاه عباس اول با آرایه‌های معماری و تزیینات خاص ساخته شده است. صندوق بسیار زیبایی بر روی قبر ایشان وجود دارد که با تکنیک‌های مختلف هنری مثل: منبت، معرق، خاتم، مشبک، جووک، نقاشی روی چوب و ... مزین گشته است. اما تکنیک خاتم و جووک موجود بر روی این صندوق مورد بحث است. هنرمندان خاتم‌ساز با کنار هم قراردادن چوب‌های رنگی، فلز و استخوان، چندضلعی‌های منظم خلق می‌کنند. خاتم مولد گره است و در اصل خاتم را می‌توان نوعی شاه‌گره نامید. خاتم‌سازی از برش، پرداخت مواد اولیه و کنار هم چیدن آن‌ها بر اساس یک طرح هندسی به‌وسیله چسب و بستن آن‌ها با نخ انجام می‌گیرد و در آخر تشکیل قلمه خاتم را می‌دهد بعد از قلمه‌بندی، برش لایه‌ای از سطح مقطع قلمه حاصل شود. اما جووک‌کاری هنری است تماماً از چوب که تا پایان کار هیچ موادی به آن اضافه نمی‌شود و از اشکال هندسی متنوعی در آن استفاده می‌شود و نسبت به خاتم علاوه بر روبه کار در کلاف اصلی هم به کار می‌رود. این دو تکنیک علاوه بر جنس مواد مورد استفاده از لحاظ تنوع اجرایی، ابعاد و ... متفاوت از هم بوده درحالی‌که در اکثر مطالعات صورت‌گرفته روی این صندوق قبر هیچ‌گونه اشاره‌ای به این تکنیک نشده است. به همین سبب این پژوهش سعی دارد باتوجه‌به تعاریف و نوع روش کار خاتم و جووک به مطالعه این دو تکنیک بر روی صندوق قبر شاه اسماعیل بپردازد. همچنین در تکنیک جووک تنوع نقوش

و اشکال هندسی منتظم به‌مراتب بیشتر از خاتم بوده است و این‌که تکنیک خاتم را می‌توان زیرمجموعه تکنیک جووک دانست. سؤال اصلی پژوهش، بررسی تفاوت و شباهت‌های نقش‌ها و روش ساخت بین خاتم و جووک در صندوق قبر شاه اسماعیل می‌باشد. این تکنیک‌ها که امروزه جز هنرهای ازیادرفته است نگارندگان سعی در حفظ این رشته هنری ایرانی - اسلامی با هدف شناسایی این تکنیک‌ها و معرفی آن در عصر معاصر می‌باشند که برای رسیدن به آن ابتدا به تجزیه و تحلیل نقوش و سپس به تطبیق آنها با یکدیگر پرداخته شده است. در این مقاله، با مقایسه نقوش خاتم و جووک، به این پرسش پاسخ داده خواهد شد که تا چه اندازه نقوش این دو تکنیک با یکدیگر تفاوت و یا شباهت دارند.

پیشینه

در کتاب روزی‌طلب و جلالی (۱۳۸۲) با عنوان «هنر خاتم»، در مورد تاریخچه خاتم در جهان، ایران و خاتم‌های سه ضلعی تا چندضلعی (جووک)، نحوه ساخت و انواع مواد و مصالح به‌کاررفته در آن را مورد بررسی قرار داده‌اند.

نمونه موردی از جووک‌کاری در پایان‌نامه زینب مرادیان در کارشناسی (۱۳۹۵) با عنوان «طراحی و اجرای جووک‌کاری جعبه قرآن بر اساس نمونه‌های موجود در بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی» مطالعه تخصصی در زمینه تکنیک جووک بر روی آثار چوبی بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی به‌عمل آمده است. همچنین در پایان‌نامه کارشناسی ارشد هاله صنعتی ایرانی (۱۳۹۱) با عنوان «طراحی و اجرای لایتینگ‌های چوبی بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی بر اساس آثار چوبی» چند مورد از جووک‌های به‌کاررفته بر

روی آثار چوبی بقعه اشاره شده است. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مریم صلاحی (۱۳۹۳) با عنوان «طراحی و ساخت میز عسلی (جلو‌مبلی) با ایده‌یابی از تزیینات دو صندوق قبر شیخ صفی‌الدین و شاه اسماعیل» نوع تکنیک‌های به‌کاررفته بر روی آثار (صندوق قبر شیخ صفی‌الدین و شاه اسماعیل) و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن‌ها تحقیقاتی انجام‌گرفته است. سمیه حقوقی فرد (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به‌عنوان «جووک‌کاری احیای هنر ازیادرفته» تعریف و تاریخچه جووک را بیان نموده است. در مقاله مهدی دوازده امامی و قباد کیان‌مهر (۱۳۹۶) «گونه‌شناسی خاتم غیر مثلث» به تنوع خاتم غیر مثلث و انواع آن که تاکنون با خاتم معرفی شده‌اند، در یک دسته‌بندی آن‌ها را از هم تفکیک نموده‌اند. مهدی دوازده امامی، قباد کیان‌مهر و سعید بینای مطلق (۱۳۹۴) «مطالعه تأثیر عملی عرفان شیعی در هنر سنتی مطالعه موردی شکل‌گیری هنر خاتم مربع از قرن هشتم ه.ق» تاریخچه خاتم و چند نمونه از آثار چوبی که با تکنیک خاتم مربع کار شده را بیان کرده‌اند. مقاله نازنین نوری نژاد (۱۳۹۷) «مستند سازی هنر جوک سازی» با هدف مستند سازی به معرفی این هنر و تنها هنرمند آن در شهر شیراز پرداخته است. مقاله عباس غفاری و مریم صلاحی (۱۳۹۷) با عنوان «پژوهشی در خاستگاه اصلی صندوق قبر شیخ صفی و شاه اسماعیل اول صفوی» درباره خاستگاه و ماهیت اصلی این دو صندوق و همچنین فنون اجرایی آن که ایرانی بوده، پژوهشی انجام داده‌اند. با این تفاوت که در مقاله حاضر به نحوه اجرا و شبیه بودن دو تکنیک جووک و خاتم و مجزا کردن نقوش اجرایی پرداخته شده است.

این پژوهش نگاه دقیق به نوع نقش‌مایه‌ها و همچنین مطالعه بر روی فنون اجرایی می‌باشد که بعضاً در برخی منابع دو تکنیک جووک و خاتم را با عنوان «خاتم» معرفی کرده‌اند. این دو روش کار به‌خاطر نوع ظرافت در اجرا بر روی این صندوق و همچنین ناشناخته ماندن تکنیک جووک که مطالعات تخصصی بر روی آن، مخصوصاً در نوع نقش‌های اجرایی که بر روی آثار بوده، صورت نگرفته است، و این به‌عنوان ضرورت پژوهش حاضر بوده که به‌صورت تخصصی در مورد نقوش، نحوه اجرا و تفاوت‌های اساسی این تکنیک‌ها به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به بحث و پژوهش پرداخته است.

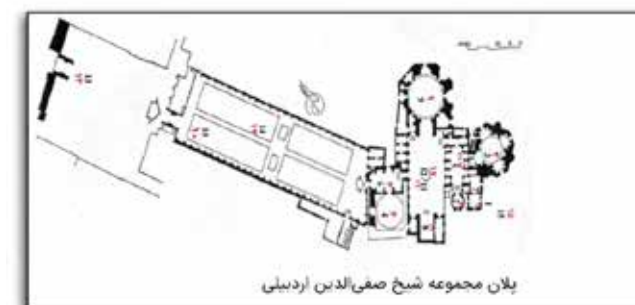
روش تحقیق

روش کلی تحقیق در این پژوهش، به‌صورت توصیفی-

تحلیلی بوده و پژوهش از نوع تحقیقات کیفی با رویکردی تطبیقی می‌باشد و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی از طریق عکاسی از بقعه و مصاحبه می‌باشد. بعد از تهیه تصاویر و طرح خطی به‌صورت دستی و با استفاده از نرم‌افزار کورل و فتوشاپ ترسیم گردیده و توصیف نقوش و تکنیک‌ها به‌صورت مکتوب و تصویری ارائه شده است.

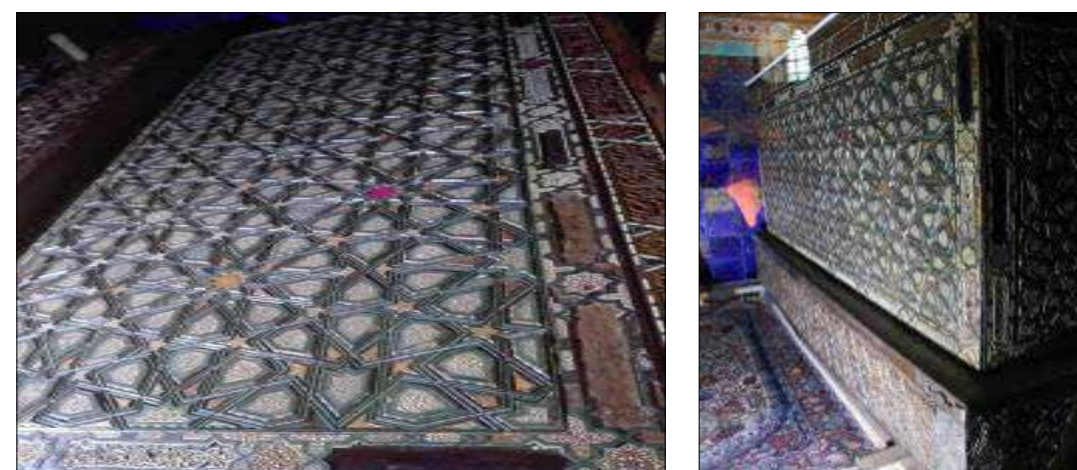
صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

اتاق کوچک و تاریکی که در قسمت چپ شاه‌نشین قندیل‌خانه قرار گرفته مربوط به مقبره شاه اسماعیل است (شکل ۱). این اتاق در ابعاد ۲۷۰ سانتی‌متر طول و ۲۴۰ سانتی‌متر عرض، می‌باشد (صفری، ۱۳۵۳:۲۳۸) که تزیینات متنوعی را داراست و بام آن را گنبدی تشکیل می‌دهد زیر این گنبد صندوق قبر شاه اسماعیل قرار گرفته است. این صندوق نیز از دو مکعب مستطیل روی هم قرار گرفته تشکیل شده است که ابعاد صندوق پایینی ۴۱*۹۸*۲۱۵ سانتی‌متر و مکعب مستطیل بالایی نیز ۹۹*۸۵*۲۰۳ سانتی‌متر می‌باشد (تصویر ۱). همچنین در چند منبع مختلف این صندوق را اهدایی از طرف همایون شاه دانسته‌اند ولی نقوش تزیینات به‌کاررفته بر روی آن با نقوش صندوق قبر شیخ صفی و مجموعه بقعه هماهنگی بیشتری دارد برای همین در مقاله غفاری و صلاحی به این موضوع تأکید بیشتری شده است (غفاری و صلاحی، ۱۳۹۷:۸۰). این صندوق از اشکال هندسی با گره‌های متفاوت و از جنس عاج و استخوان فیروزه‌ای رنگ پوشیده شده است (مصباحی، ۱۳۸۸:۲۲). در مورد چوب به‌کاررفته در این صندوق نظرات متفاوتی وجود دارد. مشبک‌های سفید از استخوان شتر و نوع چوب‌های به‌کاررفته در صندوق چنار، شمشاد و گلابی می‌باشد (کیان‌مهر، ۱۳۸۳:۱۳۳). شیل چوب این صندوق را صندل با تزیینات عاج می‌داند (شیل، ۱۹۷۸:۳۲۷). از نظر لارنس لاکهارت نیز چوب آن از صندل می‌باشد. همچنین گلریز خاتم چوب حاشیه فوقانی صندوق را چوب ساج می‌داند (خیراللهی، ۱۳۸۸:۷۶). هیلن برنزد نیز معتقد است که چوب‌های این صندوق از صندل^۲، آبنوس و استخوان سبزرنگ می‌باشد (هیلن برنزد، ۱۳۸۶:۱۳۰). نگارندگان نیز چوب استفاده شده در کلاف اصلی کار را ساج دانسته و قسمت تزیینات زه‌کشی از آبنوس استفاده شده است. به دلیل نبودن فضای کافی، همچنین نور مناسب و عدم عکاسی با فلش باعث شده تا به این تصاویر بسنده شود.



شکل ۱: پلان بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی

Fig 1: The plan of Sheikh Safi Al-Din Ardabili's Tomb



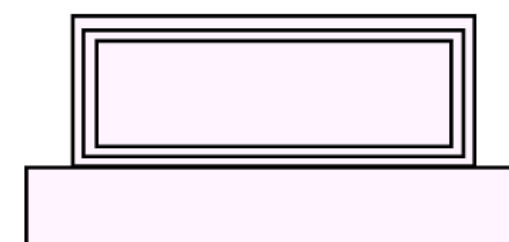
(آرشیو نگارندگان) تصویر ۱: بدنه صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

(The Main Framework of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive: ۱ Pic



تصویر ۲: پایه صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

(The leg of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive: ۲ Pic



شکل ۲: طرح خطی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

(Linear design of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive: ۲ Fig

تاریخچه ساخت خاتم و جووک

چون در اکثر موارد بیان شده در مورد تاریخ این تکنیک‌ها با عنوان خاتم بیان گشته برای همین تاریخچه هر دو تکنیک یکی است و تاریخچه اختصاصی برای جووک‌کاری وجود ندارد. آثار چوبی به جا مانده از دوره‌های مختلف نشانگر قدمت و اصالت این رشته می‌باشد که با تکنیک‌هایی مختلفی چون دروگری، منبت، کنده‌کاری، مشبک منبت، نقاشی روی چوب، خاتم‌کاری، جووک‌کاری و ... بوده که در این مقاله خاتم‌کاری و جووک‌کاری مورد بررسی قرار می‌گیرد. در حالت کلی دو نوع خاتم با نام‌های، خاتم مثلث و خاتم مربع و تکنیک جووک با اشکال متنوع دیده شده است. درباره مخترع و مبتکر این تکنیک‌ها، بین خاتم‌کاران و هنرمندان نظریات متفاوتی وجود دارد و به درستی معلوم نیست که اول بار خاتم را چه کسی و در کجا بوجود آورده است **(سید اخلاقی، ۱۳۸۹)**. چند نمونه از خاتم‌های اولیه مربوط به سده‌های اول و دوم هجری که بر روی آثاری از کشورهای مختلف مثل: چین، ترکیه، مصر، سوریه و ... دیده شده است **(شغل آبادی و مهره کش، ۱۳۸۱: ۱۳)**. تیموریان گورکان قصر رُیایی خود را به نام دلگشا در سمرقند را با درهای خاتم تزیین می‌کردند. بعدها آرامگاه خود تیمور را در سال ۸۰۷ هجری با همین نوع درها تزیین کردند **(فروغی، ۱۳۹۱: ۱۵۳)**. همچنین نمونه‌ای از صندوق خاتم‌کاری شده برای نگهداری قرآن کاری از هنرمندان ترکیه بوده که در قرن دهم هجری به دستور سلطان بایزید ساخته شده است. در تزیین آن از چوب آبنوس، عاج و برنج استفاده شده که این اثر در حال حاضر در موزه آثار ترک و اسلامی، در استانبول نگهداری می‌شود و تاریخ ساخت آن سده هشتم هجری ذکر شده است **(روزی‌طلب، ۱۳۸۲: ۳۰)**. جعبه قرآن چوبی دیگر با تزیینات خاتم که با چوب‌های



تصویر ۳: جعبه قرآن چوبی مربوط به زمان «السلطان شعبان» (اکین و همکاران، ۱۴۹۰: ۲۰۱۲)

Fig 3: Wooden Quran Box dating back to "Sultan Sha'aban" times (Ekin et al., 149: 2012)

آبنوس، عاج و قلع مربوط به زمان سلطان شعبان در دوره مملوکیان **(۱۳۶۹)**، در قاهره می‌باشد **(تصویر ۳) (اکین و همکاران، ۱۴۹۰: ۲۰۱۲)**. اما استاد گلریز خاتم پیشینه خاتم‌سازی ایران را به شکل امروزی به قبل از دوره صفوی می‌داند **(کوه نور، ۱۳۸۳: ۷۳)**.

همچنین گونه‌ای از خاتم که تاکنون با نام خاتم مربع شناخته شده ساخت آن به مراتب راحت‌تر از خاتم مثلث است ولی متخصصین این هنر بر این عقیده‌اند که خاتم مربع سابقه‌ای دیرینه‌تر از خاتم مثلث دارد **(شجاع نوری، ۱۳۹۴: ۱۴۴)**. قبل از اسلام نیز این روش وجود داشته که در آن از چوب یک رنگ استفاده می‌شد و آن را در ابعاد ۴ میلی‌متری برش می‌دادند و در طرح‌های مختلف آن را روی صفحه‌ای چوبی با چسب یا میخ نصب می‌کردند یک نمونه آن منبر مسجد جامع عتیق شیراز است که بیش از هزار سال قدمت دارد که شاید بتوان آن را نمونه‌ای از جووک‌کاری دانست **(سهرابی و حقوقی فرد، ۱۳۹۳)**. در مورد تکنیک جووک نیز که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده، شاید یکی از دلایل آن این باشد که آن را به عنوان هنر تزیینی و الحاقی برای سایر هنرهای چوبی مانند معرق، منبت، خاتم و ... به شمار آورده‌اند **(شجاع نوری، ۱۳۹۴: ۱۳۴)**. نمونه‌های چوبی که با این تکنیک در کشورهای مختلف وجود دارد و متخصصین این هنر به نوعی هرکدام از کشورها را جز اولین کشورهای پیدایش این هنر (خاتم‌کاری) دانسته‌اند **(شغل آبادی و مهره کش، ۱۳۸۴: ۱۲)**. اما باتوجه به تعاریف و اشکال به کاررفته در آن‌ها باتوجه به توضیحات منابع فرم، نقش و ابعاد سطوح موجود در آثار، نشان‌دهنده تکنیک جووک می‌باشد چون تکنیک خاتم زیرمجموعه تکنیک جووک بوده و قدمت بیشتری از خاتم دارد و به خاطر اشکال هندسی استفاده شده در آن‌ها با نام خاتم معرفی شده‌اند و از آنجایی که در مورد این تکنیک تحقیقات خاصی صورت نگرفته لذا تصاویر کتاب‌ها و آثار تاریخی ریشه و قدمت این تکنیک‌ها را مشخص می‌کند. تکنیک خاتم اغلب با سطوح مثلثی بوده ولی بقیه اشکال هندسی در تکنیک جووک استفاده می‌شود. نمونه آثار تاریخی موجود در موزه‌ها پیشینه و تاریخ هنر جووک را نشان می‌دهد که این تکنیک قبل از خاتم بوده است. تکنیک جووک به خاطر نوع اشکال، فرم‌ها، ابعاد و نوع قامه‌بندی به نوع مراحل ابتدایی از تکنیک خاتم شبیه می‌باشد. درحالی که خاتم از دوره ایلخانی، تیموری شکل گرفته تا اینکه در دوره صفویه به اوج خود رسیده است و تکنیک جووک از زمان

جدول ۱: مراحل مختلف درست کردن خاتم (آرشیو نگارندگان)

Table 1: Different steps of making inlay (Researchers' archive)

			
۱- مثلث های آماده	۲- ساب زدن مثلث ها	۳- چسب زدن مثلث	۴- بستن پره
			
۵- ساب دادن پره ها	۶- شش پیچی	۷- شش آماده	۸- گل بندی
			
۹- ساب داده گل آماده	۱۰- ساخت تو گلو	۱۱- اضافه کردن لایه فلزی	۱۲- ساب دادن تو گلو
			
۱۳- اضافه کردن تو گلو	۱۴- درست کردن لوز	۱۵- لایه گذاری لوز	۱۶- لوز آماده
			
۱۷- اندازه زدن قامة	۱۸- برش قامة	۱۹- بستن سرچسبان شیب دار	۲۰- اووه ۳ گذاری قامة
			
۲۱- چسب زدن چوب و قامة	۲۲- بستن قامة	۲۳- پرس کردن قامة	۲۴- ساب دادن قامة
			
۲۵- قامة آماده	۲۶- لایه کردن قامة	۲۷- ورق های خاتم	۲۸- انواع خاتم

در جدول فوق تمامی قسمت های ساخت خاتم به روش گل بندی از مراحل ابتدایی آن از جمله ساب دادن، بستن پره، آماده کردن شش و... تا آخرین مرحله آن لایه کردن و ورق کردن خاتم آورده شده است. اکثر تصاویر این جدول به غیر از تصویر ۲۸، از کتاب شغل آبادی (۱۳۸۷) تهیه شده است.

پیدایش تاکنون با اشکال متنوع و به صورت الحاقی در کنار سایر هنرها به کار رفته است.

معنای لغوی خاتم، این واژه در لغت نامه معین چنین بیان شده است: اشیایی مثل قاب عکس، جای قلم، و مانند آن که بر روی عاج، استخوان، فلز و چوب زینت کاری، نقش و نگار شده باشد (معین، ۱۳۷۱: ۱۳۸۴) و خاتم کاری شغل و عمل خاتم کار، خاتم بندی (همان، ۱۳۷۱) معنا شده است. در لغت نامه دهخدا، نیز به واژه خاتم ساز چنین اشاره شده است: آنکه پاره های استخوان را در چوب با نقش و نگار بنشانند. خاتم سازی عمل خاتم ساز را گویند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۹۲۶۶). همچنین بیگی در مقاله خود خاتم را هنر آراستن سطح اشیاء به طریقی شبیه موزاییک با مثلث های کوچک چوبی، استخوانی یا فلزی با طرح های گوناگون است که به صورت اشکال هندسی منتظم اند (بیگی، ۱۳۶۳: ۶۵). خاتم ترکیبی است از چند ضلعی های

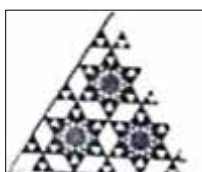
نقش مورد نظر رسید و با لایه کردن مقطعی آن، لایه های مشابه به دست آورد (کیان مهر، ۱۳۸۶: ۶). مراحل مختلف درست کردن خاتم در جدول ۱ آورده شده است. فرایند ساخت خاتم در جدول آورده شده است.

شیوه درست کردن خاتم به کار رفته در قسمت بدنه صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

اولین حاشیه از قسمت بدنه که دور تا دور صندوق به عرض ۳ سانتی متر بوده با گره شش و تکه با تکنیک گره چینی به روش آلت و لقط اجرا شده است (خیر اللهی، ۱۳۸۸: ۸۸) (تصویر ۴). درون آلت شش کشیده و شش ضلعی به ترتیب کتیبه و طرح گیاهی روی آن ها به صورت کنده کاری دیده می شود. در قسمت تکه ها (تصویر ۵) نیز خاتم شش با مرکزیت شش ضلعی منتظم به رنگ سبز مورد استفاده قرار گرفته است (صلاحی، ۱۳۹۳: ۵۸). در ردیف سوم از جدول ۲ آورده شده است.



تصویر ۴: بخشی از حاشیه اول صندوق قبر شاه اسماعیل گره شش و تکه (آرشیو نگارندگان)



شکل ۳: طرح خطی خاتم به کار رفته در آلت تکه حاشیه اول (آرشیو نگارندگان)

Fig 3: Linear design of inlay used in the motif of the first fringe (Researchers' archive)



تصویر ۵: نمونه خاتم به کار رفته در آلت تکه حاشیه اول (آرشیو نگارندگان)
Pic 5: Sample of inlay used in the motif of the first fringe (Researchers' archive)

حاشیه دوم، از قسمت بدنه صندوق که دور تا دور هر ضلع به صورت مستطیل کشیده شده با گره «هشت و چهار لنگه جفت هشت» به روش آلت و لقط زه کشی صورت گرفته، آلت های به وجود آمده: هشت، هشت کشیده، بازوبندی و دوزنقه می باشد. در گره چینی این بخش سرتاسر از خاتم با مرکزیت استخوان سبز شده با زنگار مس شش ضلعی منتظم و مثلث های برنجی و سیاه

منظم با تعداد اضلاع متفاوت که با استفاده از مواد اولیه گوناگون در رنگ های مختلف تشکیل می شود. خاتم از هنرهای دستی دقیق و پرکار است که تولید و ساخت آن احتیاج به دقت و حوصله زیاد دارد. چند ضلعی هایی که در خاتم سازی به کار می آید پنج، شش، هشت یا ده ضلعی است (سید اخلاقی، ۱۳۸۹). چسباندن منشورهای چوبی و غیر چوبی از پهلوی، به نحوی که بتوان در رأس آن به

۱- تکه: مثلث های بین دو شش را گویند.



تصویر ۶: بخشی از حاشیه دوم صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 6: Part of the second fringe of Shah Ismail I's Burial Box) Researchers' archive(



تصویر ۷: بخشی از خاتم حاشیه دوم در زه‌کشی‌ها (آرشیو نگارندگان)

Pic 7: Part of the inlay used in the second fringe of drainings
) Researchers' archive(



شکل ۴: طرح خطی خاتم حاشیه دوم در زه‌کشی‌ها (آرشیو نگارندگان)
Fig 4: Linear design of inlay used in the second fringe of drainings
) Researchers' archive(

در متن بدنه صندوق گره «ده تند»، گره چینی به شکل آلت و لقط کار شده است (تصویر ۱۲). آلت‌های شمسه ده؛ ترنج، شش بندی، پنج (ستاره)، ترقه و دانه بلوط می‌باشد (تصویر ۸). «دور تعدادی از لقط‌ها پوشیده از نوار

(آبنوس) در اطراف شش می‌باشد (صنعتی، ۱۳۹۱: ۳۹) (تصویر ۶). در قسمت تکه‌ها نیز استخوان و آبنوس به شکل پرک استفاده شده است که با یک زه سبزرنگ که احتمالاً چوب رنگ شده باشد در کنار حاشیه خاتم قرار



تصویر ۸: بخشی از متن قسمت جلویی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)

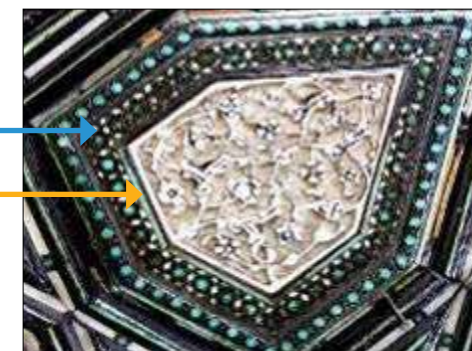
Pic 8: Part of the text written on the front of Shah Ismail I's Burial Box) Researchers' archive(



شکل ۵: طرح خطی درونی حاشیه خاتم دور آلت‌های متن (آرشیو نگارندگان)
Fig 5: Internal linear design of the inlay fringe around the motifs of the text) Researchers' archive(



شکل ۶: طرح خطی بیرونی حاشیه خاتم دور آلت‌ها متن (آرشیو نگارندگان)
Fig 6: External linear design of the inlay fringe around the motifs of the text) Researchers' archive(



تصویر ۹: دو نوع خاتم دور آلت برگ چناری (آرشیو نگارندگان)
Pic 9: 2 types of inlay around plane tree motif
(Researchers' archive)

خاتم شش می‌باشد که در بعضی لقط‌ها دولایه خاتم و در بعضی یک‌لایه خاتم با طرح متفاوت کار شده است. هر

گرفته است. ردیف ۹ از جدول شماره ۲ به آن اشاره شده است (تصویر ۷).

نوار خاتم با یک اووه در بالا و یک اووه در پایین از جنس استخوان یا عاج سفید یا سبزرنگ مشاهده می‌شود که با لایه‌های بسیار ظریف و نازک فلزی به لقط‌ها اتصال یافته‌اند. خاتم‌های شش در این بخش معمولاً دارای هسته مرکزی سبزرنگ شش ضلعی منتظم هستند که مثلث‌ها به این هسته اتصال یافته و تشکیل ستاره‌های شش پر را داده‌اند. مثلث‌ها از سیم‌های برنجی طلایی‌رنگ و استخوان یا عاج سبزرنگ می‌باشند. (صنعتی ایرانی، ۱۳۹۱: ۴۴) (تصویر ۹) خاتم‌های این بخش در ردیف ۵ و ۹ جدول شماره ۲ قرار دارد و روی آلت‌ها نیز در بعضی جاها



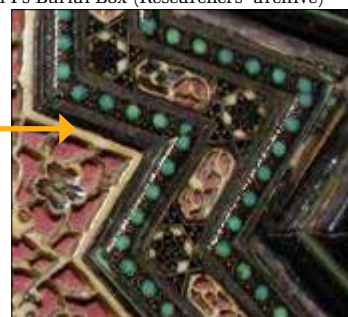
تصویر ۱۰: بخشی از شمسه دوازده قسمت شرقی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 10: Part of Shamsa No. 12 of the eastern side of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



شکل ۷: طرح خطی خاتم‌های شمسه دوازده در قسمت شرقی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Fig 7: Inlay used in Shamsa No. 12 of the eastern side of Shah Ismail I's Burial Box linear design) Researchers' archive(



تصویر ۱۱: خاتم‌های شمسه دوازده در قسمت شرقی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 11: Inlay used in Shamsa No. 12 of the eastern side of Shah Ismail I's Burial Box) Researchers' archive(

شمسه هشت تند، شش بندی، پنج (ستاره)، ترقه، و دو سلی می‌باشد. گره به‌کاررفته در متن نیز «ده تند» می‌باشد که آلاتی چون شمسه ده، شش تند، ترنج، پنج (ستاره)، دانه بلوط و ترقه را تشکیل داده است (تصویر ۱۵). روی لقط‌ها با یک ردیف خاتم در کناره‌ها به‌صورت حاشیه جایگزین شده و مرکز آن‌ها با طرح‌های اسلیمی و گل و برگ‌های ختایی در زمینه لاجوردی نقاشی شده است که اکنون در قسمت‌های مرکزی تعداد کمی از این نقاشی‌ها

یک ردیف و گاهی دور ردیف خاتم قرار گرفته ولی در ضلع پشتی صندوق که به علت فضای کم از دسترس دورمانده و تصاویری از آن جهت تاکنون دیده نشده است که در این ضلع کناره‌ها و روی بعضی آلت‌ها از خاتم شش پر که به شیوه گل‌بندی اجرا شده، استفاده گردیده است. گره «هشت و دوازده تند» به شیوه گره چینی آلت و لقط در دو وجه شرقی و غربی صندوق اجرا شده (تصویر ۱۰) و شامل آلاتی چون: شمسه دوازده، شمسه هشت،



تصویر ۱۵: بخش فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)
Pic 15: The upper part of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۱۶: خاتم‌های به‌کاررفته در روی آلت‌های قسمت فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)
Pic 16: Inlays used on the motifs of upper part of the Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۱۷: قسمت جلویی پایه صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)
Pic 17: Front part of the leg of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۱۸: لقط پنج خاتم‌کاری شده، در مکعب مستطیل پایینی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)



تصویر ۱۹: حاشیه خاتم‌کاری شده شمسه ده، در مکعب مستطیل پایینی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)
Pic 19: Inlaid fringe of Shamsa No. 10 in the lower rectangular cube of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)

اسماعیل صفوی

گره «ده تند» دورتادور پایه صندوق با تکنیک گره چینی آلت و لقط اجرا شده است. آلات به‌دست آمده آن: شمسه ده، ترنج، پنج، دانه بلوط، ترقه و شش بندی می‌باشد (تصویر ۱۷). در روی لقط‌ها در حاشیه اطراف، یک زوار باریک قهوه‌ای رنگ که به‌عنوان اووه برای صفحات خاتم

باقی‌مانده است و در بقیه قسمت‌ها فقط به‌صورت لکه‌ای از لا‌جوردی‌ها دیده می‌شود. همه لقط‌ها در این قسمت پخ خورده‌اند و روی آن‌ها ورق طلا استفاده شده و که آن‌ها رانیز با رنگ قهوه‌ای گل و برگ‌های ختایی قلمگیری شده است (تصویر ۱۶).

خاتم به‌کاررفته در قسمت پایه صندوق قبر شاه

جدول ۲: انواع خاتم‌های موجود بر روی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)
Table 2: Types of inlays used on Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)

ردیف	محل استفاده شده	نام گره	تصویر نمونه جووک	طرح خطی
۱	پایه	ترنج		
۲	پایه	شش یا برگ چناری		
۳	حاشیه اول بدنه صندوق	تکه		
۴	پایه	پنج (ستاره)		
۵	بدنه، پایه و بخش فوقانی	شمسه هشت و حاشیه وسطی دور آلت‌ها و شمسه ده		
۶	بدنه	شش یا برگ چناری		
۷	بدنه	پنج (ستاره)		
۸	بدنه	ترقه		

۹	بدنه و حاشیه دوم از بدنه	حاشیه اول دور آلت‌ها و دور شمسه‌های حاشیه دوم		
۱۰	پایه	نیم شمسه ده		
۱۱	بدنه	شمسه دوازده		
۱۲	بدنه	کناره‌های آلت‌ها		
۱۳	بدنه	قسمت بالایی برگ چناری		

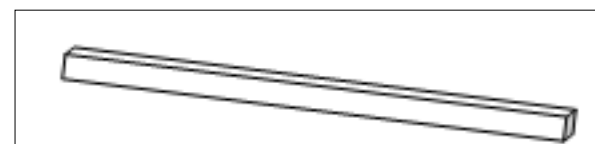
می‌باشد کار گذاشته شده است صفحات خاتم نیز در کنار زوار باریکی از استخوان سبز شده قرار گرفته‌اند. به‌طورکلی در تمام انواع خاتم در این صندوق، اووه‌هایی از چوب یا استخوان استفاده شده است و یک‌لایه نازک فلزی (معمولاً برنج) نیز در کنار اووه قرار داده شده است.

جووک

در لغت‌نامه دهخدا از جوک کردن یا جوکوب کردن به معنای ریزه‌ریزه ساختن چیزی به مقدار جو نام‌برده شده است **(سهرابی و حقوقی فرد، ۱۳۹۳)**. اولین آثار چوبی با تکنیک جووک مشاهده شده که تدریجاً در دوره‌های بعد و در شکل‌های تکامل یافته تبدیل به معرق و خاتم شده‌اند **(شهبازی، ۱۳۹۴: ۵۰)**. یکی از رشته‌های صنایع‌دستی تزیینی - کاربردی ایران «جووک‌کاری» می‌باشد که سال‌های متمادی است در آباده تولید می‌شود و آثار به‌جای‌مانده از دوره‌های تاریخی روی درها، منبرها، صندوق قبرها و ... موید قدمت این هنر است. از لحاظ اجرا شبیه به خاتم است، احتمالاً قدمت این دو یکی باشد. گاهی از جووک مانند خاتم به‌عنوان روکش استفاده می‌شود؛ عمدتاً تکنیک جووک تولید آثار حجمی با استفاده از چوب‌های رنگی مثل: گردو، عناب، نارنج، فوفل، توت و ... است و گاه با ابزار خراطی شکل داده شود. اغلب نقوش جووک از طرح‌های هندسی ساده تا پیچیده و همچنین نقوش شطرنجی می‌باشد **(شهبازی، ۱۳۹۴: ۵۰)**. تعاریف گوناگونی در مورد جووک ارائه

شده که گاهی آن را با نام‌های حکاکی، کنده‌کاری، جازنی و ... بیان نموده‌اند **(نوری نژاد، ۱۳۹۷: ۱۴۰)**.

خاتم مربع: اصطلاح خاتم مربع (جووک) شیوه ابتدایی از این هنر در زمان گسترش روابط ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری از چین به ایران منتقل شده است **(دوازده امامی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶)**. زمینه شطرنجی اکثراً با تکنیک جووک، کار می‌شود که بعضاً آن را با نام خاتم مربع بیان کرده‌اند. همچنین اصطلاحاتی مانند رویه‌کوبی، خاتم لایه‌ای، خاتم مربع تصویری، نوارچینی و ... کلماتی هستند که برای تکنیک جووک به کار می‌گیرند ولی جووک‌کاری؛ تمامی این واژگان را در برمی‌گیرد. این تکنیک هم در حاشیه کار و هم در متن اجرا می‌شود. اصطلاح جویی که در کتاب گنجینه نقوش خاتم نگرشی بر ترسیم نقوش از «زهره تجویدی» آمده که: جویی عبارت است از منشوری که مقطع آن لوزی و اندازه آن به‌اندازه دو مثلث باشد **(تجویدی، ۱۳۹۳: ۲۴) (شکل ۸)**. نحوه اجرا و قامه‌بندی جووک یا به‌اصطلاح خاتم مربع در جدول شماره ۳ به ترتیب آورده شده است.



شکل ۸: ترسیم خطی جووک مربع یا جویی (آرشیو نگارندگان)
Fig 8: Linear design of square Javaks (Researchers' archive)

شیوه درست‌کردن جووک‌های به‌کاررفته در قسمت بدنه صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

خارجی‌ترین حاشیه **(تصویر ۲۰)** از قسمت بدنه که دور تا دور صندوق کشیده شده با گره شش و تکه با تکنیک گره چینی به روش آلت و لقط اجرا شده است. البته گره چینی‌های این بخش با تکنیک جووک و با گره شش و تکه اجرا گشته، طرح خطی آن را در جدول ۴ مشاهده می‌شود **(مرادیان، ۱۳۹۵: ۳۴)**.

جدول ۳: مراحل مختلف درست‌کردن جووک (آرشیو نگارندگان)
Table 3: Different steps of making Javaks (Researchers' archive)

			
۱- آماده‌سازی چوب	۲- تهیه چوب رنگی	۳- برش لایه	۴- چسب زدن لایه‌ها
			
۵- پرس کردن لایه‌ها	۶- آماده‌سازی قامه لایه‌ها	۷- ورق کردن لایه‌ها	۸- چیدن ورق‌های آماده شده
			
۹- چسب زدن قامه جووک	۱۰- پرس کردن قامه جووک	۱۱- نمونه جووک آماده شده	۱۲- انواع جووک‌ها

مراحل آماده‌سازی (یکسان‌سازی ضخامت چوب‌ها)، برش چوب‌ها، بستن قامه لایه‌ها، ورق کردن لایه‌ها، چسب کاری، قامه‌بندی طرح موردنظر و در نهایت پرس کردن آن‌ها در جدول بالا که از مراحل جووک‌کاری (خاتم مربع) بوده توسط نگارنده تهیه شده است.



تصویر ۲۰: بخشی از حاشیه اول صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)
Pic 20: Part of the first fringe of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



شکل ۹: نمونه جووک مربع در زه‌کشی حاشیه اول (آرشیو نگارندگان)
Fig 9: Sample of square Javaks in the draining of the first fringe (Researchers' archive)



تصویر ۲۱: نمونه جووک مربع در زه‌کشی حاشیه اول (آرشیو نگارندگان)
Pic 21: Sample of square Javaks in the draining of the first fringe (Researchers' archive)

شده است (تصویر ۲۳).

در قسمت متن بدنه صندوق گره «ده تند»، به روش گره چینی آلت و لقط اجرا شده (تصویر ۲۴) که در گره چینی این بخش نیز جووک کاری دیده می شود در بین زوارهای سیاه رنگ، یک زوار که با جووک مربع و استخوان اجرا شده، وجود دارد که این نوع جووک در سه سمت شمالی، جنوبی و غربی دیده می شود. علاوه بر این در کنار آلت ها که به صورت پخ خورده وجود دارد که روی آن ها نیز از جووک پوشیده شده است که با استخوان و جووک نوع شش ضلعی اجرا شده است استخوان آن به صورت شش کشیده در بین جووک قرار دارد. همچنین در مرکز لقاط به وجود آمده مشبک کاری و یا کنده کاری



تصویر ۲۴: بخشی از متن قسمت جلویی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)

Pic 24: Part of the text written on the front side of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۱۱: طرح خطی جووک در کناره آلت ها (آرشیو نگارندگان)

Pic 11: Linear design of the Javak on the sides of motifs (Researchers' archive)



شکل ۱۲: طرح خطی جووک در زه کشی متن (آرشیو نگارندگان)

Fig 12: Linear design of the Javak in text draining (Researchers' archive)



تصویر ۱۳: بخشی از گره چینی دوازده قسمت جنوبی (پشتی) صندوق قبر شاه اسماعیل با تکنیک جووک (آرشیو نگارندگان)

Pic 13: Part of the Girih tiles in the 12 southern parts (on the back) of Shah Ismail I's Burial Box with Javak technique (Researchers' archive)



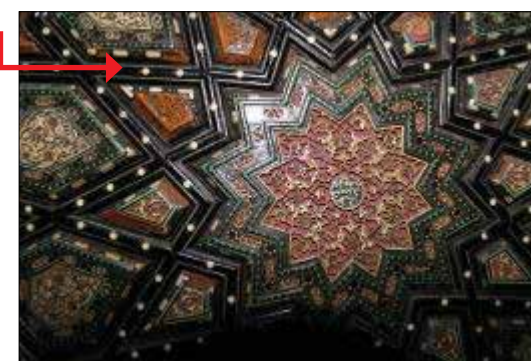
شکل ۱۴: بخشی از گره چینی دوازده قسمت جنوبی (پشتی) صندوق قبر شاه اسماعیل با تکنیک جووک (آرشیو نگارندگان)

Fig 14: Part of the Girih tiles in the 12 southern parts (on the back) of Shah Ismail I's Burial Box with Javak technique (Researchers' archive)



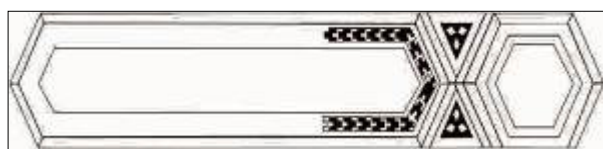
تصویر ۲۵: دو نوع جووک در زه کشی متن و کناره آلت ها (آرشیو نگارندگان)

Pic 25: 2 types of Javak in text draining and sides of motifs (Researchers' archive)



تصویر ۲۶: بخشی از شمسه دوازده قسمت شرقی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 26: Part of the Shamsa on the 12 eastern parts of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



شکل ۱۵: بخشی از جووک کاری های قسمت فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Fig 15: Part of Javak works on the upper side of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



شکل ۱۶: طرح خطی حاشیه جووک کاری شده در قسمت فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Fig 16: Linear design of the Javak on the upper side of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)

با «گره شش و تکه»، و با گره چینی به روش آلت و لقط و با تزئینات جووک و خاتم اجرا شده است (تصویر ۲۸). آلت های شش ضلعی و شش کشیده و تکه می باشد که بر روی شش کشیده با دورنگ سیاه احتمالاً (آبنوس) و سفید (عاج یا استخوان) جووک کاری از نوع زلفک به کار رفته است و در شش ضلعی نیز بر روی آن یک حاشیه از خاتم و مرکز آن با نقاشی پوشیده شده که البته لکه های رنگ برجای مانده است و در تکه ها نیز جووک به شکل لوز با دورنگ سیاه و سفید جایگزین شده است (شکل ۱۵). تمامی جووک های موجود بر روی صندوق در جدول شماره



تصویر ۳۰: مکعب مستطیل پایینی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 30: Lower rectangular cube of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۲۸: نمونه ای از جووک کاری های قسمت فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 28: A sample of Javak works on the upper side of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)



تصویر ۲۹: نمای فوقانی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان)

Pic 29: Top view of Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)

بر روی عاج (استخوان) با طرح های اسلیمی و یا ختایی انجام گرفته است. در متن تمامی ضلع ها از تکنیک جووک در زه کشی ها و قسمت پخ خورده آلت ها استفاده شده است (تصویر ۲۵).

در دو وجه شرقی و غربی صندوق گره «هشت و دوازده تند» به شیوه گره چینی آلت و لقط با تکنیک جووک اجرا شده (تصویر ۲۶) البته در گره چینی های قسمت شرقی نوع جووک استفاده شده متفاوت تر از بقیه قسمت ها است بدین ترتیب که در بین زوارهای سیاه رنگ یک زوار سیاه رنگ دیگر که درون آن با گره «هشت و چهار لنگه جفت هشت» کار شده که فقط در آلت هشت که درون آن با یک هشت ضلعی از عاج (استخوان) قرار دارد و خود آلت هشت و جفت هشت با یک نوار باریک نقره روی این آلت کشیده شده است (تصویر ۲۷) (رجبی اصل، ۱۳۸۱: ۶۵).

قسمت فوقانی صندوق شامل یک حاشیه و یک متن بوده که گره «هشت تند» با تکنیک گره چینی آلت و لقط با زوارهای رنگی انجام گرفته است. در بین حاشیه خارجی و متن یک ردیف حاشیه باریک تقریباً در حدود ۱۲ سانتی متر

۱- زلفک: نوعی طرح حاشیه که با تکنیک جووک اجرا می شود و قامه آن با دورنگ چوب بسته می شود.

جدول ۴: انواع جووک کاری‌های موجود بر روی صندوق قبر شاه اسماعیل (آرشیو نگارندگان) Table 4: Types of Javak works on Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)				
ردیف	محل استفاده شده	نام گره	تصویر نمونه جووک	طرح خطی
۱	متن ضلع شرقی در بدنه	شمسه هشت		
۲	کتیبه اول بدنه	شش و تکه		
۳	متن ضلع شمالی در بدنه	ده تند		
۴	حاشیه قسمت فوقانی	شش و تکه		
۵	حاشیه دوم در ضلع شرقی و غربی بدنه	شمسه هشت		
۶	حاشیه دوم از بدنه	هشت و چهارلنگه جفت هشت		
۷	متن تمامی ضلع‌ها در بدنه	شش و تکه		

۴ آورده شده است. دورتادور پایه صندوق با گره «ده تند» به روش گره چینی آلت و لقط با زوارهای رنگی اجرا شده است (تصویر ۳۰). تمامی آلت‌های این قسمت با حاشیه خاتم و درون آلت‌ها نیز با منبت‌کاری پر شده و قسمت پایه صندوق عاری از جووک‌کاری می‌باشد.

تطبیق تکنیک جووک و خاتم بر روی صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

بر اساس مطالعات صورت‌گرفته در این پژوهش تفاوت‌ها و تشابهات تکنیک خاتم و جووک در صندوق قبر شاه اسماعیل در جدول ۵ و ۶ دسته‌بندی و ارائه شده است

شباهت‌های بین این دو تکنیک در بیشتر موارد به دلیل ظریف بودن خاتم یا جووک باعث شده که به اشتباه یکی خوانده شوند.

نتیجه‌گیری

باتوجه به بررسی‌های صورت‌گرفته در مسیر پژوهش مشاهده می‌شود که صندوق قبر شاه اسماعیل یکی از شاهکارهای هنرهای صناعی چوب عصر صفوی می‌باشد که ۹ تکنیک چوبی (درودگری، گره چینی، معرق، مشبک، مشبک منبت، کنده‌کاری، خاتم، جووک و نقاشی روی چوب) روی آن اجرا شده است. تمامی تکنیک‌های مذکور با دقت و ظرافت بالا و هماهنگی لازم صورت‌گرفته‌اند. اما

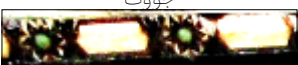
جدول ۵: تفاوت‌ها و شباهت‌های تکنیک خاتم و جووک (آرشیو نگارندگان)

Table 5: Similarities and differences between inlay and Javak (Researchers' archive)

ردیف	موارد بررسی شده	تکنیک خاتم	تکنیک جووک
۱	روش کار	به صورت قامه‌بندی	به صورت قامه‌بندی
۲	مواد مورد استفاده	انواع چوب رنگی - فلز - استخوان عاج	انواع چوب رنگی و استخوان
۳	رنگ	تنوع رنگی زیاد	سه الی چهار رنگ
۴	ابعاد	در اندازه‌های ریز	در اندازه‌های ریزودرشت
۵	نوع قامه‌بندی	به صورت نواری	در اشکال مختلف
۶	اشکال مورد استفاده	اکثراً مثلث متوازی‌الاضلاع و متوازی‌الساقین - پنج و شش ضلعی و لوزی	در اشکال مختلف
۷	نوع اجرا	روی کار	روی کار و گاهی به عنوان کلاف اصلی
۸	نوع نقش	محدود	متنوع

جدول ۶: جدول تطبیقی جووک و خاتم صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی (آرشیو نگارندگان)

Table 6: Comparative Table of inlay and Javak on Shah Ismail I's Burial Box (Researchers' archive)

ردیف	محل قرارگیری	استفاده شده به عنوان	جووک	خاتم	نقش
۱	متن بدنه صندوق و پایه صندوق	داخل لقط		*	
۲	متن بدنه صندوق	حاشیه لقط	*	*	 
۳	در قسمت حاشیه بدنه صندوق	کتیبه	*		
۴	در قسمت فوقانی	استفاده شده به عنوان گره	*		
۵	متن بدنه صندوق	گره چینی (زه‌کشی)	*		

دراین بین دو تکنیک خاتم و جووک کار شده روی این اثر به لحاظ نقوش هندسی به کاررفته در هر دو تکنیک باعث شده که همه قسمت‌هایی که تکنیک جووک دارند با تکنیک خاتم معرفی شوند و این دلیل باعث ناشناخته ماندن جووک‌های به کاررفته بر روی این صندوق باشد. همچنین لازم به یادآوری است که بیش از ۳۰ درصد تزیینات این صندوق را خاتم و جووک تشکیل می‌دهد. استفاده از نقوش هندسی و قامه‌بندی در روش ساخت از شباهت‌های این دو تکنیک بوده است. تکنیک جووک در نوع قامه‌بندی و اشکال اجرایی در آن (استفاده از مستطیل، شش ضلعی، شش کشیده و ... در جووک‌کاری) به مراتب از تنوع بیشتری برخوردار است اشکالی مثل شمسه با کتیبه علی یا نقش شش و تکه یا هشت و ... می‌توان تنوع اشکال را در آن‌ها دید. همچنین اندازه و ابعاد و نیز محل استفاده شده این تکنیک تفاوت کار را نشان می‌دهد. در تکنیک خاتم به دلیل به کارگیری مثلث در قامه‌بندی تنوع اشکال زیاد دیده نمی‌شود ولی در جووک‌کاری نسبت به نقش اشکال در برخی موارد کشیده شده و یا با زوایای مختلف و اشکال مختلف قامه بسته شده‌اند و در نوع

قامه‌بندی‌ها و شیوه ساخت نیز متفاوت از هم هستند نسبت به طرح و نقش خاص که در جووک‌کاری وجود دارد از قبیل (شمسه کتیبه علی) که به همان حالت شمسه قامه اجرا شده اما در خاتم‌کاری عمدتاً به شکل لوز قامه‌بندی صورت می‌گیرد. مواد و مصالح مورد استفاده در جووک‌کاری بیشتر از چوب‌های رنگی (دو یا سه نوع رنگ) بوده ولی در خاتم‌کاری علاوه بر چوب‌های رنگی یا رنگ‌آمیزی شده (برای داشتن تنوع رنگی زیاد) از عاج (استخوان) و فلز نیز استفاده می‌شود. هر دو تکنیک مذکور در همه بخش‌های صندوق اجرا شده به‌غیراز جووک‌کاری که در پایه وجود ندارد و در اکثر گره چینی‌های کار شده روی این صندوق جووک به کاررفته است که تاکنون نمونه شبیه و یا نزدیک به آن نیز دیده نشده است. اکثر جووک‌ها بر روی بدنه صندوق کار شده و قسمت پایه عاری از جووک می‌باشد. خاتم‌های استفاده شده بر روی این صندوق، از نوع گل‌بندی بوده که در ابعاد خیلی ریز با دقت زیادی اجرا شده که اوج این شیوه کار در دوره صفوی می‌باشد و نمونه بارز آن صندوق قبر شاه اسماعیل (بدنه و پایه صندوق) بوده است.

پی‌نوشت:

- لارنس لاکهارت: مورخ، محقق و ایران‌شناس بریتانیایی است که در قرن بیستم به مدت سی سال به طور مرتب به ایران رفت‌وآمد کرد و از آثار او می‌توان به نادرشاه و فروپاشی صفویه را نام برد.
- صن‌دل: یکی از درختان خوشبویی که در نپال، هند، استرالیا و ... یافت می‌شود، صن‌دل نام دارد که در نجاری و تزیینات کارهای چوبی از آن استفاده می‌شود.
- اووه: به لایه‌های چوبی که به‌منظور حفاظت از خاتم در حاشیه خاتم قرار می‌گیرد، گفته می‌شود.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع برای ایشان وجود نداشته است.

منابع:

- اسفندیاری، کوه نور. (۱۳۸۳). جلوه‌گری نقوش هندسی در آثار سنتی ایران، چاپ اول، مشهد، نور حکمت.
- اکین، برناد با همکاری عباس و ایمان ر- عبدالفتاح. (۲۰۱۲). موزه‌های اسلامی در کیرو، نیویورک، دارالکتب.
- انتظاری شغل آبادی، هاجرو مهره کش، حبیب‌الله. (۱۳۸۱). کارگاه خاتم‌سازی، چاپ اول، تهران، انتشارات فرید.
- بیگی، حسن. (۱۳۶۳). مروری بر صنایع‌دستی ایران، تهران، ققنوس.
- تجویدی، زهرا. (۱۳۹۳). گنجینه نقوش خاتم، چاپ اول، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
- حقوقی فرد، سمیه. (۱۳۸۹). جوک کاری احیای هنر از یادرفته، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.
- ربیعی، ارژنگ. (۱۳۹۰). هنر فارس در گذر زمان، چاپ اول، شیراز، نوید شیراز.
- خیراللهی، مژگان. ۱۳۸۸. صندوق قبرهای چوبی بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی: شناخت طرح، فن و محتوی. کارشناسی ارشد، ایران، تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر اسلامی.
- دوازده‌امامی، مهدی و کیان‌مهر، قباد. (۱۳۹۶)، گونه‌شناسی تطبیقی خاتم غیر مثلث، دوره جدید، سال ۹، شماره پیاپی ۱۹، ۱۷.
- دوازده‌امامی، مهدی، کیان‌مهر، قباد و بینای مطلق، سعید. (۱۳۹۴). مطالعه تأثیر عملی عرفان شیعی در هنر سنتی مطالعه موردی شکل‌گیری هنر خاتم مربع از قرن هشتم ق، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱۳، ۱۶. رجبی اصل، ۱۳۹۵، تعاریفی از تکنیک‌های بکاررفته در بقعه با تأکید بر تکنیک جووک. ۱۱:۴۵، ۱۳۹۵/۵/۱۷.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا، چاپ دوم، جلد سوم، تهران، انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رجبی اصل، موسی. (۱۳۸۱). نقش و رنگ، چاپ اول، اردبیل، شیخ صفی‌الدین اردبیلی.
- روزی‌طلب، غلامرضا و جلالی، ناهید. (۱۳۸۲). هنر خاتم، ویرایش زهرا رهنورد، چاپ اول، تهران، سمت.
- زمرشیدی، حسین. (۱۳۶۵). گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- سهرابی نصیرآبادی، مهین و حقوقی فرد، سمیه. (۱۳۹۳). جوک کاری احیای هنر از یادرفته کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط‌زیست، لهستان.
- سید اخلاقی، پریسا. (۱۳۸۹). دانش‌نامه کوچک صنایع‌دستی ایران، چاپ دوم، تهران، قصیده.
- شغل آبادی، هاجر. (۱۳۸۷). هنر خاتم‌سازی، تهران، جمال هنر.
- شجاع نوری، نیکو. (۱۳۹۴). چوب و هنرهای چوبی ایران، تهران، دانشگاه الزهرا.
- شهبازی فرد، مریم. (۱۳۹۴). آشنایی با صنایع‌دستی کهن فارس، شیراز، نوید شیراز.
- صفری، بابا. (۱۳۵۳). اردبیل در گذر تاریخ، اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی.
- صلاحی، مریم. ۱۳۹۴. طراحی و ساخت میز چوبی بر اساس تزیینات صندوق قبر چوبی شیخ صفی‌الدین اردبیلی و شاه اسماعیل صفوی، کارشناسی ارشد، ایران، تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر اسلامی.
- صنعتی ایرانی، هاله. ۱۳۹۱. طراحی و اجرای لایتنگ‌های چوبی در فضاهای داخلی بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی بر اساس آثار چوبی آن، کارشناسی ارشد، ایران، تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر اسلامی.
- عرب، سمیرا و غلامعلی، حاتم. (۱۳۹۴). نوآوری در هنر خاتم‌کاری دوره صفویه و قاجار، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و

- Hogoogifard, somayeh. 1389. Jovak of reviving forgotten art, Master Thesis, Al-Zahra.
- Iranian Industrial, Haleh. 1391. Design and execution of wooden lights in the interior of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili based on its wooden works, M.Sc., Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Kianmehr, Ghobad. 1386. Handicraft workshop (wood), Tehran, Iran Textbook Publishing Company.
- Khierollahi, Mozgan. 1388. Sheikh Safi-ud-Din Ardabili's wooden tomb tombs: Recognition of sign, art and content. Master, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Mesbahi, Shokoofeh. 1388. A Lost of Safavid Art and Architecture by Sheikh Safi al-Din Ardabili: The Reconstruction of the Door in Aali Qapo and the Restoration of its Decorations, First Edition, Tehran.
- Moradian Qojeh Baglo, Zeynab. 1395. Design and execution of Quran box jokes, based on the samples in the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, BS, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Moin, Mohammad. 1371. Farhang-e Farsi (Medium, Volume One), Eighth Edition, Tehran, Sepehr.
- Nouri Nejad, Nazanin. 1397. Documenting the Art of Joking, Bi-Quarterly of Iranian Ecology, Fourth Year, No.
- Rabiee, Arjang. 1390. Persian art over time, first edition, Shiraz, Navid Shiraz.
- Rajabi Asl. Definitions of the techniques used in the tomb with emphasis on Jovak Technique. 11:45 , 1395/5/17.
- Rajabi Musa Asl. 1381. Role and color, first edition, Ardabil, Sheikh Safi al-Din Ardabili.
- Rozei talab, Gholamreza and Jalali, Nahid. 1382. Inlay Art, edited by Zahra Rahnavard, first edition, Tehran, Samat
- Safari, Baba. 1353. Ardabil through history, Ardabil, Islamic Azad University
- Salahi, Maryam. 1394. Design and construction of a wooden table based on the decorations of the wooden tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili and Shah Ismail Safavid, Master, Iran, Tabriz. Tabriz University of Islamic Art, Faculty of Islamic Art.
- Sohrabi Nasirabadi, Mahin and hogoogifard, Somayeh. 1393. Jokes for the Restoration of Forgotten Art International Conference on Engineering, Art and Environment, Poland.
- Syed Akhlaqi, Parisa. 1389. Small Encyclopedia of Iranian Handicrafts, Second Edition, Tehran, Ode.. Shaghlabadi, Hajar. 1387. The art of inlay making, Tehran, Jamal Honar
- Shahbari Fard, Maryam. 1394. Introduction to ancient handicrafts of Fars, Shiraz, Navid Shiraz.
- Tajvidi, Zahra. 1393. Treasure of Khatam designs, first edition, Tehran, Mirdashti Cultural Center.
- Yousefi, Hassan. 1384. Archeology and art history of Sheikh Safi al-Din Ardabili, Ardabil, Nik Amuz.
- Yousefi, Hassan, Tavousi, Mahmoud and Queen, Golmaghanizadeh. 2009. Proceedings of the First National Conference on Shiite Arts from the Safavid Era to the Present (with Emphasis on the Position of Ardabil in the Evolution of Shiite Wisdom, Mysticism, Art and Architecture), Ardabil, Ardabil Cultural Heritage Organization, 233.
- Zumrashidi, Hussein. 1365. Chinese knot in Islamic architecture and handicrafts, first edition, Tehran, University Publishing Center.

- تحقیق در هنر و علوم انسانی، استانبول، مؤسسه سفیران فرهنگی مبین.
- غفاری، عباس و صلاحی، مریم. (۱۳۹۷). پژوهشی در خاستگاه اصلی صندوق قبر شیخ صفی و شاه اسماعیل اول صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۴۶.
- فروغی، شادی. (۱۳۹۱). صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه شیخ بهایی.
- کیان مهر، قباد. (۱۳۸۶). کارگاه صنایع دستی (چوب)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران. گلمغانی زاده، ملکه و کیان مهر، قباد و دیگران. (۱۳۸۳). ارزش های زیبایی شناسی منبت کاری در ایران در دوران شاه عباس طهماسب صفوی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۰، ۱۳۳.
- مصباحی، شکوفه. (۱۳۸۸). گمشده ای از هنر و معماری صفویه مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی: طرح بازسازی سردر عالی قاپو و احیای تزئینات آن، چاپ اول، تهران، رسانه پرداز.
- مرادیان قوجه بگلو، زینب. ۱۳۹۵. طراحی و اجرای جووک کاری جعبه قرآن، بر اساس نمونه های موجود در بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی، کارشناسی، ایران، تبریز. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر اسلامی.
- معین، محمد. (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی (متوسط، جلد اول)، چاپ هشتم، تهران، سپهر.
- نوری نژاد، نازنین. (۱۳۹۷). مستندسازی هنر جوک سازی، دوفصلنامه دانش های بوم ایران، سال چهارم، شماره ۷.
- هلین برند، روبرت. (۱۳۸۶). معماری اسلامی، مترجم: اردشیر اشراقی، تهران، روزنه.
- یوسفی، حسن. (۱۳۸۴). باستان شناسی و تاریخ هنر شیخ صفی الدین اردبیلی، اردبیل، نیک آموز.
- یوسفی، حسن، طاووسی، محمود و ملکه، گلمغانی زاده. (۱۳۸۸)، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی هنرهای شیعی از عهد صفوی تا به امروز (با تأکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی)، اردبیل، سازمان میراث فرهنگی اردبیل، ۲۳۳.

References:

- Arab, Samira and Gholam Ali, Hatem. 1394. Innovation in the art of inlay work in the Safavid and Qajar periods, the first international conference on innovation and research in art and humanities, Istanbul, Mobin Cultural Ambassadors Institute.
- Beigi, Hassan. 1363. A Review of Iranian Handicrafts, Tehran, Phoenix.
- Brave Nouri, Niko. 1394. Wood and Iranian Wood Arts, Tehran, Al-Zahra University.
- Davazdah Emami, Mehdi and Kianmehr, Ghobad. 1396. Comparative typology of non-triangular inlay, new period, year9. , consecutive numbers 17 , 19.
- Davazdah Emami, Mehdi, Kianmehr, Ghobad and Bina Motlagh, Saeed. 1394. A Study of the Practical Impact of Shiite Mysticism on Traditional Art A Case Study of the Formation of Square inlay Art from the Eighth Century AH, Sociology of Art and Literature, No 13.16.
- Dehkhoda, Ali Akbar. 1377. Dehkhoda Dictionary, Second Edition, Volume 3, Tehran, Tehran University Press.
- Ekin, Bernad in collaboration with Abbas and Iman R. Abdolfattah. 2012. Islamic Museums in Kiro, New York, Library.
- Entezari Shoghabadi, Hajar and the nutcracker, Habibollah. 1381. Inlaying workshop, first edition, Tehran, Farid Publications.
- Esfandiari, kooh nour, 1383. Manifestation of geometric patterns in traditional Iranian works, first edition, Mashhad, Noor Hekmat.
- Foroughi, happiness. 1391. Handicrafts and Tourism, Sheikh Baha'i University.
- Ghaffari, Abbas and Salahi, Maryam. 1397. Research on the main origins of the tomb of Sheikh Safi and Shah Ismail I Safavid, Negreh Quarterly, No 46.
- Golmaghanizadeh, Malekeh and Kianmehr, Ghobad and others. 1383. The aesthetic values of woodcarving in Iran during the reign of Shah Abbas, Tahmasb Safavid, Journal of Fine Arts, No 133.20.
- Helen Brand, Robert. 1386. Islamic Architecture, Translator: Ardeshir Ishraqi, Tehran, Rozaneh
- Heil,lady(mary). 1978. Glimpses of life and manners in persia, second edition arno press, new York.

Explaining Design Method model of Cultural-Historical Infographic in Urban

Environment(Case study: Kheshty Dome Building of Infographic)

Dr. Javad Nekonam^{*1}

1.Assistant Professor, Farhangian University of Khorasan Razavi

Dr. Shahryar shokrepour^{**2}

2. Assistant Professor of Islamic Fine Arts, Tabriz Islamic Art University

Dr. Reza afhami^{***3}

3. Associate Professor, Faculty of Architecture and Urban Development, Tabriz Islamic Art University

Received: 0/7/2020
Accepted: 18/11/2020
Page 133-151

Abstract:

Part of graphic art that deals with informathion design and visualization of data is called Infographic. The present study intends to use the traditional elements to design infographics in urban environments. For this purpose, we present a design methodology. There are several ways to design. The present article aims to design a cultural-historical infographic model using a rotating strategy design method. The main issue of the present research is whether in the model of the design of infographics, the elements of traditional art can be used in such a way that both the function of information in the infographics, and in its visual aspect, consistent with the culture of visual and artistic Traditional is the land of Iran. The premise of the present study is that traditional arts are the perfect solution for localization and identification of infographics. The general objectives of the present research are to use the capacity of traditional arts in the infographic expression of cultural messages and to shape the cultural-historical identity of the city. The second objective is to provide a conceptual model for designing cultural-historical infographics appropriate to the historical context of contemporary cities of Iran. Finally, the conceptual model of research with the case study approach has been tested in the real environment and has been generalized to the Kheshty Dome. The research method is descriptive-analytical and survey method. The most important findings of the present research show that using the elements of visual art of traditional art can create an aspect of cultural-historical identity for modern infographics. On the other hand, due to the cultural and native features of the historical regions, it is possible to design infographics appropriate to the historical context of contemporary cities of Iran. The main questions that the following question seeks to answer: First, can traditional arts be used to design infographics in the context and historical context of contemporary cities of Iran that are consistent with the cultural and

تبیین مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی-تاریخی در محیط شهری

(مطالعه موردی: اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی)

دکتر جواد نکونام^{*۱}

۱. استادیار دانشگاه فرهنگیان، مشهد، ایران

دکتر شهریار شکرپور^{*۲}

۲. استادیار دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

دکتر رضا افهمی^{*۳*}

۳. دانشیار دانشکده هنر و معماری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۴/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۸/۲۶
صفحه ۱۳۲-۱۵۱

چکیده

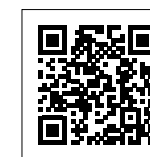
بخشی از هنر گرافیک که به طراحی اطلاعات می پردازد اینفوگرافیک نام دارد. پژوهش حاضر سعی دارد با بهره گیری از عناصر هنر سنتی، به طراحی اینفوگرافیک ها در محیط شهری، هویت ببخشد. بدین منظور به ارائه یک مدل روش طراحی پرداخته است.

بیان مسئله: مسئله اصلی پژوهش حاضر این است که چگونه می توان در ارائه مدل روش طراحی اینفوگرافیک ها، از عناصر هنر سنتی چنان بهره برد که هم کارکرد اطلاع رسانی در اینفوگرافیک ها را تأمین کند و هم در بعد بصری خود، منطبق بر فرهنگ تصویری و هنر سنتی سرزمین ایران باشد. **هدف:** هدف کلی این جستار، طراحی یک مدل مفهومی است که بر اساس آن برای طراحی و هویت بخشی به اینفوگرافیک ها در محیط شهری، از عناصر بصری هنر سنتی بهره برداری شود. در نهایت مدل مفهومی پژوهش با رویکرد مطالعه موردی، در محیط واقعی مورد آزمون قرار گرفته و به بنای گنبد خشتی تعمیم یافته است.

فرضیه: فرض نخست اینکه با استفاده از عناصر تصویری، شیوه بیانی و بصری سازی داده ها در آثار هنر سنتی، می توان برای اینفوگرافیک های مدرن، جنبه هویت فرهنگی - تاریخی و بومی به وجود آورد. بنا بر فرض دوم، باتوجه به ابعاد و ویژگی های فرهنگی و بومی مناطق تاریخی می توان اینفوگرافیک هایی متناسب با بافت های تاریخی شهرهای مختلف ایران در دوره معاصر طراحی نمود.

روش تحقیق: روش تحقیق از نوع توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری داده ها پیمایشی است. **نتایج:** یافته های پژوهش نشان می دهد می توان با استفاده از عناصر تصویری هنر سنتی، برای اینفوگرافیک های مدرن، جنبه هویت فرهنگی - تاریخی به وجود آورد و باتوجه به ویژگی های فرهنگی و بومی مناطق تاریخی می توان اینفوگرافیک هایی متناسب با بافت تاریخی شهرهای معاصر ایران طراحی نمود.

کلید واژگان: روش طراحی، اینفوگرافیک، هنرهای سنتی، هویت فرهنگی - تاریخی، گنبد خشتی.



و شکل دهی به هویت فرهنگی - تاریخی شهر است و هدف دوم ارائه مدل مفهومی برای طراحی اینفوگرافیک های فرهنگی - تاریخی متناسب با بافت تاریخی شهرهای معاصر ایران است.

مهم ترین سؤالاتی که جستار پیش رو در صدد پاسخ به آنهاست: نخست اینکه آیا می توان از هنرهای سنتی برای طراحی اینفوگرافیک هایی در محدوده و بافت تاریخی شهرهای معاصر ایران بهره برد که بر هویت فرهنگی و تاریخی شهر انطباق داشته باشد؟ دوم اینکه چگونه می توان مدل اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی پژوهش حاضر را برای استفاده در بافت تاریخی هر شهر، توسعه و تعمیم بخشید؟

در پاسخ به سؤالات پژوهش دو فرضیه مطرح می شود. فرض نخست اینکه با استفاده از عناصر تصویری، شیوه بیانی و بصری سازی داده ها در آثار هنر سنتی، می توان برای اینفوگرافیک های مدرن، جنبه هویت فرهنگی - تاریخی و بومی به وجود آورد. بنا بر فرض دوم، باتوجه به ابعاد و ویژگی های فرهنگی و بومی مناطق تاریخی می توان اینفوگرافیک هایی متناسب با بافت های تاریخی شهرهای مختلف ایران در دوره معاصر طراحی نمود. در راستای فرضیات، مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی مبتنی بر ادبیات پژوهش در پنج مرحله طراحی شده و پس از تأیید خبرگان^۲ روش دلفی به عنوان مدل نهایی تحقیق عرضه می شود. جهت آزمون مدل مذکور، با رویکرد مطالعه موردی؛ اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی واقع در بافت تاریخی (منطقه ثامن) شهر مشهد طراحی شده است.

مقدمه و بیان مسئله

بیشترین دریافت انسان از محیط پیرامونی، به کمک قوه بینایی صورت می گیرد و مغز آدمی علاقه زیادی به تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت تصویری دارد. چنانکه رودولف آرنهایم^۱ معتقد است تصویر نه تنها ابزاری برای نمایش اطلاعات است بلکه طریقه ای برای تحلیل و تعقل اطلاعات نیز هست. بر اساس این نظریه، پردازش اطلاعات در مغز از نوع تصویری است که در خلق و خوانش آثار گرافیکی نقش اساسی دارند بنابراین اینفوگرافیک ها که با هدف بصری سازی و تعقل اطلاعات شکل گرفته اند، می توانند نقش مهمی در ارتباطات انسان معاصر ایفا کند. از ضرورت های پژوهش حاضر معرفی این ابزار قدرتمند ارتباطی عصر جدید، برای دیداری سازی داده ها در قالب هنرهای سنتی است تا جهت انتقال معنا و ایجاد هویت فرهنگی - تاریخی در محیط شهری مؤثر واقع شود. راهکار بهره گیری از هنر سنتی به این دلیل است که هنرهای سنتی بخشی از میراث فرهنگی و تجلی هویت فرهنگی و تاریخی قوم ایرانی و محملی برای انتقال هنجارها و ارزش های فرهنگی است. براین اساس هویت بخشی به اینفوگرافیک ها در پژوهش حاضر، متکی بر تشابه نشانه های گرافیکی به عناصر و سبک بصری هنرهای سنتی است به گونه ای که تجلی عینی فرهنگ بصری ایرانی - اسلامی باشد. طراحی اینفوگرافیک با چنین مختصاتی را اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی نام نهاده ایم.

از اهداف کلی پژوهش حاضر، بهره گیری از ظرفیت هنرهای سنتی در بیان اینفوگرافیکی پیام های فرهنگی

historical identity of the city? Second, how can we develop and generalize the cultural-historical infographic model of the present research for use in the historical context of each city? In response to research questions, two hypotheses are raised. The first assumption is that by using visual elements, the way of expressing and visualizing data in the works of traditional art, it is possible to create a cultural-historical and native identity aspect for modern infographics. According to the second hypothesis, with regard to the cultural and native features of the historical regions, infographics adapted to the historical context of different cities of Iran in the contemporary period can be designed.

In order to test these hypotheses, the model of cultural-historical information-graphic design based on the literature of research is designed in five stages and after confirmation of the experts as the final model of the research will be presented. In order to test the model, with the approach of the case study; Infographic of the Kheshty Dome located in the historical context (Samen area) of Mashhad city.

Keywords: Design method, Infographics, Traditional Arts, Cultural-Historical Identity, Kheshty Dome.

Reference

- Ashna, Hesamuddin and Mohammad Reza Rouhani (2010), Iranian Cultural Identity from Theoretical Approaches to Fundamental Components, Cultural Research Quarterly, Vol. 4, pp. 157-184. (in Persian)
- A. Dandis, Donis (1989), Principles of Visual Literacy, translated by Massoud Sepehr, first edition, Tehran: Soroush. (in Persian)
- A r n h e i m , R u d o l f (2 0 0 4) , V i s u a l , Thinking, Brekleley, University of California Press, p.p345. - Alcaniz et al, (2014), Visualization and Engineering Design Graphics

with Augmented Reality, Second Edition: Schroff Development Corporation, ISBN 978-1-58503-905-0.

- Blockbashi, Ali (1374). Kelk Magazine, Culture: Culturalization or Cultural Alienation, No. 71 and 72, pp. 76-68. (in Persian)

- Cairo, Alberto (1394). Informative Graphics 2: Interactive Visualization of Information in the Press, translated by Ahmad Ashrafi and Maryam Salimi, Tehran: Soroush. (in Persian)

-Horn, Robert E.(2000), information design: emergence of a new profession, publisher: jacobsen.

- Islam Doost, Maryam (2016). “The Impact of Tehran Metro Environmental Graphics on Culture and Identity”, Fine Arts-Visual Arts (Fine Arts), Volume 21, Number 1, pp. 51-37. (in Persian)

-Javani, Asghar et al. (2017). “Representative approaches in graphic design”, Bagh-e Nazar, Volume 14, Number 50, pp. 52-45. (in Persian)

- Jones, John Christopher (2011), Design Methods, translated by Farshid Sarmast, Tehran: University Publishing Center. (in Persian)

- Mortezaei, Reza (2002), Approaches in urban furniture design, Tehran: Publication of the Organization of Municipalities. (in Persian)

- Miri, Mehdi; Sidi, Mehdi; Student, Jacob; Nikjoo, Susan. (2001), Brick Dome of Mashhad (Tomb of Amir Sultan Ghiasuddin Mohammad Ibn ... Musa Ibn Ja'far (AS)), Jurisprudence and Principles: Endowment of Immortal Heritage, No. 35 and 36, pp. 149-162. (in Persian)

- Shayestehfar, Mahnaz (2006), The application of decorative values of Islamic art on urban elements and its impact on cultural and social development, Tehran Municipality Beautification Organization. (in Persian) - Smiciklas, Mark, (2012), Infographic power: using images to communicate and attract the audience, first printing: united states of America.

پیشینه پژوهش

گمان می‌رود بر اساس مطالعاتی که انجام شد مطالبی با عنوان تحقیق حاضر به‌صورت مستقیم وجود ندارد. اما برای بهره‌گیری از پیشینه در بحث این تحقیق، از مطالب مرتبط با جستار حاضر چون اینفوگرافیک، هویت فرهنگی - تاریخی، محیط شهری و هنر سنتی بهره‌برداری شده است. در این قسمت مروری بر پژوهش‌های مرتبط به انجام رسیده و به تفکیک از جدید به قدیم درج شده است.

جوانی و همکاران در پژوهشی با عنوان رویکردهای بازنمایانه در طراحی گرافیک می‌نویسد: «بازنمایی در گرافیک از جنبه‌های گوناگونی قابل‌بررسی است... نخستین بازنمایی، از جنبه کارکردهای گرافیک می‌باشد که با هدف اطلاع‌رسانی، هویت‌نمایی و تبلیغات است» (جوانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۶).

اسلام‌دوست در مقاله‌ای با عنوان تأثیر گرافیک محیطی متری تهران بر فرهنگ و هویت می‌نویسد: «هویت‌بخشی به فضای شهری در جهت معرفی فرهنگ و هنر هر سرزمین از کارکردهای مطلوب هنر گرافیک است. این عناصر در محیط‌های عمومی شهر به نمایش درمی‌آیند و در ایجاد حس تعلق مخاطبان به محیط مؤثر به نظر می‌رسند» (اسلام‌دوست، ۱۳۹۵: ۴۹). نقی‌زاده در مقاله‌ای با عنوان هویت شهر و کمال بخشی به بافت تاریخی آن (مطالعه موردی: مشهد مقدس) می‌نویسد: «برای احراز هویت شهر و تقویت آن، توجه به هدایت، آموزش محیط، بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌ها، تداوم تاریخی بافت و اینکه خصوصیت تاریخی آن چه بوده است ضروری است» (نقی‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۵). مارک اسمی کلس^۳ کتابی را با عنوان قدرت اینفوگرافیک: استفاده از تصاویر برای برقراری ارتباط و جذب مخاطبتألیف نمود. وی در این کتاب به پیشینه تاریخی اینفوگرافیک اشاره می‌کند؛ به‌گونه‌ای که حضور اطلاعات تصویری شده از عهد انسان غارنشین تا خط هیروگلیف (تصویرنگاشت) و سپس در عهد رنسانس در آثار لئوناردو داوینچی و ادامه آن تا قرن ۲۰ و در قالب شکل‌گیری نقشه‌ها و نمودارهای آماری و گرافیکی را بررسی نموده است (Smiciklas, 2012: 18-22).

شاپسته‌فر در پژوهشی با عنوان کاربرد ارزش‌های تزیینی هنر اسلامی بر عناصر شهری و تأثیر آن بر توسعه فرهنگی و اجتماعی معتقد است می‌توان برای ایجاد

جریانی اصیل و هویت‌ساز دوباره به هنر گذشته رجوع کرد و آن را در مظاهر زندگی اجتماعی بازتابی گسترده بخشید... از نتایج آن انتقال اصول فرهنگی ایران به نسل‌های بعدی و هویت‌بخشی به زندگی شهر امروز است (شاپسته‌فر، ۱۳۸۵).

ا.داندیس، دونیس^۴ در کتاب مبادی سواد بصری معتقد است پیام‌های بصری به سه طریق، بازنمایی، انتزاعی و نمادین بیان می‌شوند (ا.د.داندیس، ۱۳۶۸: ۱۰۳). چنانکه در پیشینه پژوهش مشهود است اینفوگرافیک به‌عنوان یک روش مطالعه مدرن، کمتر در ایران مطالعه و بومی‌سازی شده است. به باور نگارندگان، اینفوگرافیک به‌عنوان رسانه‌ای که می‌تواند وارد محیط شهری شود؛ ظرفیت هویت‌بخشی و تشخیص بخشی به نماها و فضاهای شهری و به‌تبع آن مخاطبان را دارد، مشروط بر اینکه این هویت تعریف مشخصی داشته باشد. در جستار حاضر این هویت از نوع فرهنگی - تاریخی تعریف شده است. پژوهش حاضر به‌منظور پر کردن این خلا هویتی، در صدد ارائه مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی در محیط شهری است.

مبانی نظری

کایرو، آلبرتو^۵ در نظریه‌ای در کتاب گرافیک اطلاع‌رسان ۲: بصری‌سازی تعاملی اطلاعات در مطبوعات به طور خلاصه درباره طراحی اینفوگرافیک چنین می‌نویسد: در بصری‌سازی تعاملی اطلاعات، طراحی اینفوگرافیک از حاکمیت هم‌زمان دو دیدگاه در کنار یکدیگر برخوردار است: نخست دیدگاه زیبایی‌شناختی و دوم دیدگاه تحلیلی؛ بنابراین اینفوگرافیک‌ها از ماهیتی ترکیبی و دوبعدی برخوردارند که شامل بصری‌سازی زیبایی‌شناختی و بصری‌سازی تحلیلی می‌شود. بصری‌سازی زیبایی‌شناختی (تصویر محور) متکی بر ظاهر اثر و همواره در خدمت جذابیت، وضوح و زیبایی اثر قرار می‌گیرد و کاری هم‌زمان تزیینی و خبری محسوب می‌شود. اما بصری‌سازی تحلیلی (متن محور) به‌طور گسترده از گرافیک‌ها به‌عنوان ابزار برقراری ارتباط، کاوشگری و تحلیل استفاده می‌کنند... کایرو این دو رویه را به‌عنوان ایدئولوژی‌هایی می‌پذیرد که از آنها برای هدایت و سازمان‌دهی بخش‌های اینفوگرافیک رسانه‌ها و نیز انتخاب روش تهیه و انتشار آثار گرافیکی استفاده می‌شود. ترکیب دو دیدگاه تحلیلی و دیدگاه زیبایی‌شناختی با یکدیگر موجب نوآوری و موفقیت در عرصه بصری‌سازی

اطلاعات خواهد بود (کایرو، ۱۳۹۴: ۳۰-۳۲). بر اساس نظریه دیگری از رودولف آرنهایم در کتاب "تفکر بصری"، تصویر نه‌تنها ابزاری برای نمایش اطلاعات است بلکه طریقه‌ای برای تحلیل و تعقل اطلاعات نیز هست. بر اساس این نظریه، پردازش اطلاعات در مغز از نوع تصویری است که در خلق و خوانش آثار گرافیکی نقش اساسی دارند (Arnheim, 2004). در طراحی مدل اینفوگرافیکی پژوهش سعی شده که منطبق بر نظریه بصری‌سازی تعاملی اطلاعات، کار بصری‌سازی اطلاعات با روش دریافت و پردازش داده‌ها توسط مغز همخوانی داشته باشند تا ضمن برخورداری از رویکرد زیبایی‌شناختی و تحلیلی، زمان لازم برای درک اینفوگرافیک نیز کاهش یابد.

روش‌شناسی

روش تحقیق پژوهش حاضر از نوع توصیفی - تحلیلی و پیمایشی می‌باشد. پژوهش حاضر جهت گردآوری داده‌ها و اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، پایگاه‌های اطلاعاتی و شیوه‌میدانی استفاده نموده است. در گام نخست به روش توصیفی و تحلیلی، مؤلفه‌های ضروری مبتنی بر ادبیات پژوهش، برای طراحی مدل اینفوگرافیک فرهنگی و تاریخی استخراج می‌شوند. در گام بعدی شیوه‌میدانی و پیمایشی آغاز می‌شود. در این مرحله بر اساس روش تحقیق دلفی، مدل پیشنهادی و مؤلفه‌های آن، به کمک پرسش‌نامه دلفی، مورد نظرسنجی از تعداد ۱۵ نفر از خبرگان قرار می‌گیرد. خبرگان در بخش تحقیق دلفی صاحب‌نظران در حوزه هنر سنتی، هنر گرافیک، اینفوگرافیک و طراحی شهری می‌باشند که به شیوه موردی و غیرتصادفی انتخاب شده‌اند. پس از نظرسنجی، استخراج و طبقه‌بندی داده‌ها، به کمک نرم‌افزار SPSS صورت گرفته و سپس مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. هر بخش از مؤلفه‌ها که به تأیید خبرگان برسد به این معناست که بخشی از مدل تحقیق تأیید شده است. مؤلفه‌هایی از مدل پیشنهادی که به تأیید خبرگان نرسید مجدداً اصلاح شده و مورد نظرسنجی دوباره و چندباره از همان خبرگان نخستین قرار گرفته‌اند. در نهایت، تأیید تمامی مؤلفه‌ها به معنی تأیید مدل نهایی پژوهش است.

اینفوگرافیک چیست؟

اینفوگرافیک، بیان دیداری چکیده یک موضوع یا مطلب به شکل عکس، نمودار و اتصالات است. عده‌ای اینفوگرافیک را نوعی نقشه مفهومی می‌دانند که از این

طریق ارتباط بین مفاهیم به زبان ساده‌تر و به شکل بصری نمایش داده می‌شود. به عبارت دیگر اینفوگرافیک نگاره متن به شکل تصویر است.

واژه اینفوگرافیک که با عنوان‌هایی چون گرافیک خبر، گرافیک اطلاع‌رسان، داده نما و اطلاع‌نگاشت^۶ نیز شهرت دارد؛ هرچند عمری طولانی در جهان دارد؛ اما عمری کوتاه و مختصر در گرافیک و مطبوعات ایران دارد. در دنیایی که سرعت ادراک آن با سرعت درک نمایش بصری اطلاعات هماهنگ‌تر است، استفاده از اینفوگرافیک‌ها می‌تواند به مخاطب کمک کند تا جهان پیچیده اطراف خود را بهتر تحلیل و درک کند (سلیمی، ۱۳۹۴). «پدر دیداری‌سازی داده‌ها به شیوه امروزی را ادوارد تافتی^۷ آماردان و مجسمه‌ساز اهل ایالات متحده آمریکا می‌دانند. در سال ۱۹۷۵ میلادی او با برگزاری چند سمینار و نگارش چند کتاب در زمینه طراحی اطلاعات، از پیش‌گامان اینفوگرافیک‌ها و دیداری‌سازی داده‌ها محسوب می‌شود. اوج محبوبیت اینفوگرافیک به دهه ۱۹۹۰ بازمی‌گردد، زمانی که سازمان‌های خبری به اهمیت ارتباط بصری با مخاطبان خود پی بردند... از سال ۲۰۰۰ میلادی به بعد با گسترش روزافزون اینترنت و رسانه‌های مجازی، اینفوگرافیک‌ها به‌صورت گسترده‌ای در فضای وب استفاده می‌شوند. استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای باعث شد تا اینفوگرافیک‌ها با سرعت بیشتر و تکنیک‌های گوناگونی طراحی شوند» (Smiciklas, 2012: 23).

در دوران معاصر از اینفوگرافیک‌ها می‌توان در حوزه‌های گوناگونی از جمله به‌عنوان ابزارهای خبری و اطلاع‌رسانی، فرهنگ‌سازی، گرافیک تبلیغاتی، گرافیک محیطی، روزنامه‌ها و نشریات، سایت‌های اینترنتی، مراکز آموزشی یادگیری و آموزش بهره برد. دامنه اینفوگرافیک‌ها بسیار گسترده است و بر مبنای شیوه اجرا و نمایش به شش گروه از قبیل ایستا یا دوبعدی، سه‌بعدی یا حجمی، متحرک یا پویانمایی، تعاملی، چندرسانه‌ای و برخط تقسیم می‌شوند (کایرو، ۱۳۹۴: ۹). پژوهش حاضر به علت وسعت موضوع، تنها بر اینفوگرافیک ایستا و دوبعدی که با تکنیک چاپ اجرا می‌شود تمرکز می‌یابد و از نظر محتوا نیز تنها محتوای فرهنگی - تاریخی را موردتوجه قرار می‌دهد.

روش طراحی

روش طراحی دارای اشکال مختلفی است و به فرایندی گفته می‌شود که در آن مسئله و راه‌حل به همراه یکدیگر شکل

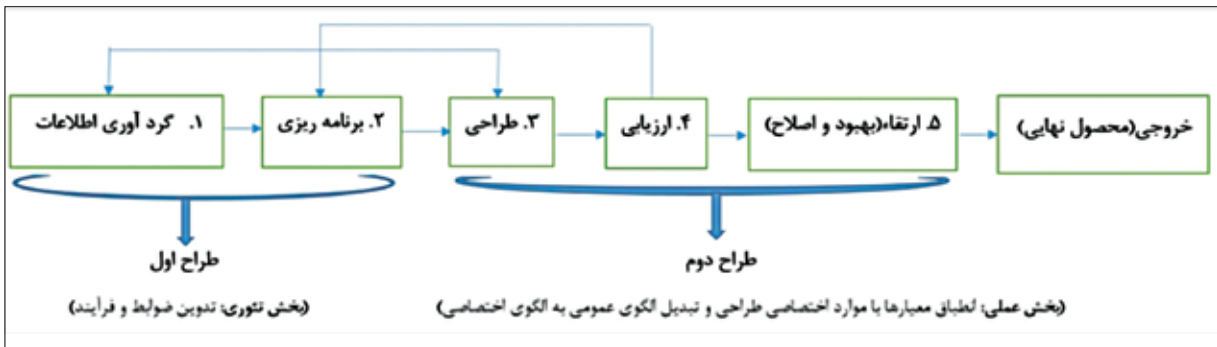


Figure 1: General model of design method with rotational strategy (Source: Authors)

می‌گیرند. بر اساس اینکه مسئله پژوهش چیست؛ روش عمومی طراحی تبدیل به روشی اختصاصی می‌شود. پژوهش حاضر برای طراحی مدل موردنظر خود، از روش طراحی با راهبرد چرخشی بهره می‌برد. در این راهبرد اگر لازم باشد مرحله مقدماتی‌تر، پس از شناخته شدن خروجی یک مرحله بعدی، تکرار می‌شود (**جونز، ۱۳۹۰: ۷۱**). مدل عمومی روش طراحی پژوهش شامل پنج بخش است: بخش اول و دوم مدل، مرحله نظری و تئوری را شکل می‌دهد که توسط طراح اول شکل می‌گیرد. وظیفه طراح اول تدوین ضوابط و فرایند کار طراحی است. بخش سوم تا پنجم مدل، مرحله عملیاتی و میدانی است که توسط طراح دوم انجام می‌شود. وظیفه طراح دوم انطباق معیارها با موارد اختصاصی طراحی و تبدیل الگوی عمومی به الگوی اختصاصی می‌باشد. در نهایت نتیجه و محصول نهایی شکل می‌گیرد (**نمودار شماره ۱**).

مدل اختصاصی پیشنهادی مبتنی بر ادبیات پژوهش

مدل عمومی روش طراحی باتوجه به مسئله پژوهش تبدیل به روشی اختصاصی برای طراحی اینفوگرافیک فرهنگی و تاریخی در محیط شهری شده است. مدل مذکور پنج مرحله دارد که مؤلفه‌های آن در ادامه در قالب جداولی ارائه شده است.

مرحله اول: گردآوری اطلاعات

مرحله نخست، مرحله گردآوری اطلاعات است. این مرحله به این سؤال اساسی پاسخ می‌دهد که در یک محیط شهری کدام عناصر قابلیت و ارزش اینفوگرافیک شدن دارند؟ در پاسخ باید گفت اطلاعات در دو بخش کلی شامل اطلاعات محیط فیزیکی و ملموس و اطلاعات محیط معنوی و غیرملموس، قابل طبقه‌بندی

و اینفوگرافیک شدن هستند. اطلاعات محیط فیزیکی در محدوده بافت تاریخی و انتخاب بناهای شاخص تاریخی خلاصه می‌شوند. این اطلاعات حول سه محور ارزش‌های تاریخی و معمارانه بنا، تزیینات اختصاصی بنا که انواع تزیینات هنر سنتی را در برمی‌گیرد و ویژگی‌های شاخص بنا مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. اطلاعات محیط معنوی بر ارزش‌های فرهنگی محیط تمرکز می‌یابد این اطلاعات شامل شخصیت و هویت، خاطرات جمعی، سرمایه اجتماعی و آداب و رسوم می‌باشند. بنابراین نگارندگان با عنایت به اینکه هویت فرهنگی دو سویه عینی و ذهنی دارد؛ هویت عینی و ملموس در سیما و کالبد شهر، به‌ویژه بافت تاریخی نمود دارد و هویت ذهنی و معنوی و غیرملموس در رفتار و شخصیت شهروندان جریان دارد (**آشنا و روحانی، ۱۳۸۹: ۱۷۶-۱۷۷**)؛ سعی نموده در این مرحله به گردآوری اطلاعاتی از شهر بپردازد که از قابلیت و ارزش اینفوگرافیک شدن در راستای هویت بخشی برخوردار باشند.

مرحله دوم: برنامه‌ریزی

مرحله دوم، مرحله برنامه‌ریزی است. این مرحله به سه سؤال اساسی پاسخ می‌دهد: اینکه از مجموعه اطلاعات گردآوری شده در مرحله نخست، چه اطلاعاتی بررسی و ارائه شوند (انتخاب)؛ کدام اطلاعات گزینش و تقویت شوند (ارجحیت)، کدام اطلاعات کنار گذاشته شوند (حذف). در این مرحله اطلاعات سازماندهی می‌شوند. در نهایت حکم و دستورالعمل صادر می‌شود و یک برنامه جامع تصمیم‌گیری برای طراحی حاصل می‌شود. با عنایت به اینکه در مرحله برنامه‌ریزی رسیدن به یک نظام جامع تصمیم‌گیری برای طراحی اینفوگرافیک موردنظر بوده است؛ لذا ابتدا دامنه پژوهش محدود می‌شود. در این

جدول ۱: مرحله برنامه‌ریزی: شاخص‌های انتخاب و ارجحیت اطلاعات (مأخذ: نگارندگان) (Table 1: Planning Stage: Information Selection and Preference Indices (Source: Authors	
انتخاب: چه اطلاعاتی بررسی و ارائه شوند؟	ارجحیت: چه اطلاعاتی گزینش و تقویت شوند؟
۱. محدوده بافت تاریخی شهر شناسایی می‌شود.	۱. تمرکز بر میراث فیزیکی و بناهای تاریخی در محدوده بافت تاریخی
۲. محیط معنوی (میراث معنوی) و محیط مادی (میراث مادی و ملموس) در محدوده بافت تاریخی مورد مطالعه قرار می‌گیرند	۲. انتخاب شناخته‌شده‌ترین و شاخص‌ترین بناها به لحاظ تاریخی و اقبال عمومی
۳. میراث معنوی چون رویدادهای تاریخی و فرهنگی شاخص این محدوده بررسی و ثبت می‌شوند.	۳. توجه به ارزش‌های تاریخی بنای مذکور مثل ارزش ملی و منطقه‌ای و فرا ملی
۴. ارزش‌های فرهنگی محدوده چون هویت، خاطرات جمعی، آداب و رسوم و... مطالعه و ثبت می‌شوند.	۴. توجه به ارزش‌های معمارانه بنا چون پلان، نقشه، دوره، کارکرد و...
۵. میراث ملموس و مادی چون بناهای تاریخی محدوده تاریخی مورد مطالعه قرار می‌گیرند.	۵. توجه به تزیینات اختصاصی بومی بنا چون هنرهای سنتی کاشی‌نگاره، گچ‌نگاره، آجرکاری، کتیبه‌های خوشنویسی
۶. از میان بناها، شناخته‌شده‌ترین و شاخص‌ترین به لحاظ تاریخی و اقبال عمومی انتخاب می‌شوند.	۶. توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد و اختصاصی بنا چون اطلاعات از دست‌رفته، مدفن فرد خاص، رویداد تاریخی، تخریب و مرمت و...
۷. از میان بناهای منتخب، بنایی که شناسه فرهنگی شهر است انتخاب می‌شود.	۷. عناصر محیطی مؤثر بر اینفوگرافیک بنا چون رنگ‌ها، سرعت دید، محل نصب و...
۸. ارزش‌های تاریخی بنای مذکور مثل ارزش ملی، منطقه‌ای و یا فراملی مطالعه می‌شود.	۸. ارائه زنجیره اطلاعاتی بنا به صورت گاه‌شمار و سیر زمانی
۹. ارزش‌های معمارانه بنا چون پلان، نقشه، دوره، کارکرد و ... بررسی می‌شود.	۹. استفاده از یک واحد زمانی معین در عرضه سیر زمانی
۱۰. تزیینات اختصاصی بومی بنا چون هنرهای سنتی کاشی‌نگاره، گچ‌نگاره، آجرکاری، کتیبه‌های خوشنویسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.	۱۰. توجه به زنجیره ارتباطی بنا با محیط پیرامون و عناصر محیطی و سیر تحول
۱۱. نقش، فرم، رنگ و سبک بصری هنرهای سنتی بنا مورد مطالعه و شناسایی قرار می‌گیرد.	۱۱. توجه به کیفیت دسته‌بندی مناسب محتوایی در کل اثر
۱۲. ویژگی‌های منحصربه‌فرد و اختصاصی بنا چون اطلاعات از دست‌رفته، مدفن فرد خاص، رویداد تاریخی، تخریب و مرمت و... مورد مطالعه قرار می‌گیرد.	۱۲. توجه به جامع‌ومانع بودن محتوای اثر
۱۳. ارتباط بنا با دیگر عوامل محیطی مورد بررسی قرار می‌گیرد.	۱۳. توجه توأمان به بعد ارتباطی - تحلیلی و بعد زیبایی‌شناسانه اثر

راستا، تنها بر گردآوری اطلاعات محیط فیزیکی و ملموس در بافت تاریخی شهر با موضوع بناهای تاریخی، تمرکز یافته و بحث میراث معنوی از حوصله این مقاله خارج است. این طراحی هر اینفوگرافیک نیازمند یک مضمون است. این مضمون می‌تواند اینفوگرافیک یک خیابان، یک واقعه فرهنگی - تاریخی و یا یک بنای تاریخی باشد. پژوهش حاضر برای طراحی اینفوگرافیک، موضوع بناهای تاریخی را برگزیده است.

جدول شماره ۱ شاخص‌های بخش انتخاب اطلاعات

و بخش ارجحیت اطلاعات در مرحله برنامه‌ریزی را در قالب یک جدول نشان می‌دهد. در بخش انتخاب اطلاعات اینکه اطلاعات ضروری و مورد نیاز کدام‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در بخش ارجحیت اطلاعات اینکه چه اطلاعاتی باید گزینش و تقویت شوند، مورد بررسی قرار گرفته و ثبت شده‌اند. در میان مؤلفه‌های مرحله برنامه‌ریزی مدل پژوهش، توجه به تزیینات اختصاصی بومی بنا و هنرهای سنتی چون کاشی‌نگاره، گچ‌نگاره، آجرکاری، کتیبه‌های خوشنویسی مورد توجه قرار گرفته است. چنانکه قبلاً

نیز ذکر شد هنرهای سنتی بخشی از میراث فرهنگی و تجلی هویت فرهنگی و تاریخی قوم ایرانی است. هنرهای سنتی محملی برای انتقال هنجارها و ارزش‌های فرهنگی است. در هنر و فرهنگ سنتی ایران می‌توان آرایه‌ها، نقوش و رنگ‌های مأنوس و آشنا را یافت. «استفاده از فرم‌های مأنوس و خوشایند مردم هر شهر و کاربرد آن در طراحی فضای شهر به شکل‌گیری بافت غنی از فرهنگ کمک می‌کند» (مرتضایی، ۱۳۸۱: ۲۲۶)؛ بنابراین با ترکیب و هماهنگ نمودن ابزار مدرنی چون اینفوگرافیک‌ها با محتوای آرایه‌های هنر سنتی، می‌توان محیطی با هویت اصیل فرهنگی در شهر به وجود آورد.

مرحله سوم: طراحی

مرحله سوم مرحله طراحی است. شخص طراح به عنوان طراح دوم، بر اساس اطلاعات تدوین شده که در قالب

یک نظام برنامه‌ریزی سازمان‌یافته است، شروع به طراحی می‌کند. طراح، اطلاعات را شناسایی می‌کند، آنها را ارزش‌گذاری می‌کند، بر محیط انطباق داده و سپس گرافیکی می‌کند. در واقع مهم‌ترین کار طراح، انطباق مدل طراحی اینفوگرافیک بر محیط است. مبتنی بر مبانی نظری تحقیق و نظریه بصری‌سازی تعاملی اطلاعات کایرو، طراح جهت طراحی مدل اینفوگرافیک هم‌زمان از دو رویکرد تحلیلی و زیبایی‌شناختی بهره می‌برد.

مرحله چهارم: ارزیابی

مرحله چهارم مرحله ارزیابی است. پس از انجام طراحی نوبت به ارزیابی اثر اینفوگرافیک بر اساس سه مرحله نخست یعنی گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی می‌باشد. در این مرحله چک لیستی تهیه می‌شود که به این سؤال ما پاسخ می‌دهد که در مراحل گردآوری

جدول ۲: مرحله ارزیابی؛ شاخص‌های ارزیابی در مراحل گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی (مأخذ: نگارندگان) (Table 2: Evaluation stage; Evaluation indicators in the stages of data collection, planning and design (Source: Authors		
شاخص‌های ارزیابی اطلاعات	شاخص‌های ارزیابی برنامه‌ریزی	شاخص‌های ارزیابی طراحی
۱. میزان کشش و قابلیت موضوع برای تبدیل شدن به اینفوگرافیک چقدر است؟	۱. آیا سازمان اطلاعات برای طراحی اینفوگرافیک به‌درستی تعریف شده است؟	۱. آیا طراح به‌درستی مدل اینفوگرافیک را با محیط تطبیق داده است؟
۲. آیا استخراج اطلاعات ضروری با موفقیت صورت گرفت؟	۲. آیا مرحله برنامه‌ریزی یک نظام برای تصمیم‌گیری در مورد حذف یا حفظ اطلاعات رافراهم آورده است؟	۲. قالب ارائه ایستا و تکنیک اجرایی چاپ برای اثر اینفوگرافیک به‌درستی انتخاب شده است؟
۳. آیا اطلاعات محیط فیزیکی (میراث ملموس) و محیط معنوی (میراث غیرملموس) به‌درستی گردآوری شده‌اند؟	۳. آیا سازمان دهی اطلاعات از دسته‌بندی‌های دقیق برخوردار است؟	۳. محیط، ابعاد و ارتفاع نصب استند به‌خوبی تعریف شده و با سرعت حرکت و زاویه دید مخاطب هماهنگ است؟
۴. آیا عناصر محیط مادی قابلیت لازم برای اینفوگرافیک شدن را دارد؟	۴. آیا اطلاعات منتخب به‌درستی گزینش و تقویت شده‌اند؟	۴. آیا از عناصر هنر سنتی در طراحی داده‌های بصری اینفوگرافیک استفاده شده است؟
۵. آیا مؤلفه‌های محیط معنوی (ارزش‌های فرهنگی) از ظرفیت لازم برای اینفوگرافیک شدن برخوردار است؟	۵. اطلاعات بر چه اساسی غیرضروری تشخیص داده شده و کنار گذاشته شدند؟	۵. آیا نسبت معناداری میان داده‌های متنی و داده‌های بصری وجود دارد؟
۶. آیا مؤلفه‌های تعریف شده بیانگر ارزش تاریخی بنا است؟	۶. آیا مرحله برنامه‌ریزی در نهایت توانسته منجر به صدور حکم و دستورالعمل مشخص برای تصمیم‌گیری شود؟	۶. آیا استند و طرح اینفوگرافیک به‌خوبی قابلیت جذب مخاطب را دارد؟
۷. آیا تزیینات اختصاصی ظرفیت اینفوگرافیک شدن را دارند؟	۷. آیا طراح بر اساس سازمان اطلاعاتی تعریف شده می‌تواند اینفوگرافیک فرهنگی- تاریخی طراحی نماید؟	۷. اثر دارای زیبایی و جذابیت بصری و سخنگویی مناسب در اشکال است؟
۸. آیا ویژگی‌های خاص بنا کامل و گویا تعریف شده‌اند؟	۸. آیا نظام برنامه‌ریزی در راستای موضوع و هدف گام برداشته است؟	۸. اثر اینفوگرافیک از شفافیت و توان کافی در انتقال پیام برخوردار است؟
۹. محتوای گردآوری شده چه میزان از قابلیت ارتباطی و تحلیلی برخوردار است؟	۹. آیا نظام برنامه‌ریزی به صحت و دقت اطلاعات توجه نموده است؟	۹. شکل و فرم و رنگ استند با محیط پیرامون هماهنگی دارد؟
۱۰. محتوای گردآوری شده چه میزان دارای فهم‌پذیری و قابلیت درک است؟	۱۰. آیا نظام برنامه‌ریزی به نوآوری، تولیدی و روزآمد بودن اثر توجه نموده است؟	۱۰. اثر چه میزان دارای صحت و دقت کافی در ارائه محتوا و بهره‌گیری از منابع معتبر است؟

اطلاعات، برنامه‌ریزی و در نهایت طراحی اثر اینفوگرافیک، بر اساس موضوع و هدف پژوهش، چقدر موفق بوده‌ایم. بدین منظور مؤلفه‌های مدل پیشنهادی به‌صورت چک لیستی در سه بخش گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. چک لیست موردنظر در مرحله ارزیابی، طی جدول شماره ۲ به‌صورت مبسوط آورده شده است و شاخص‌های ارزیابی در مراحل گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی مشخص شده است.

در مرحله ارزیابی طراحی اینفوگرافیک به مؤلفه‌هایی چون جامع، مختصر و توان کافی اطلاعات در انتقال پیام اشاره شده است. موضوع دیگری که در طراحی مدل اینفوگرافیک مدنظر بوده توجه به طراحی اطلاعات است. طراحی اطلاعات همواره به معنی طراحی بصری نیست بلکه قسمتی از طراحی اطلاعات مربوط به تهیه متن‌هایی با بالاترین سطح تأثیرگذاری است که به درک و یادسپاری پیام توسط مخاطب سرعت می‌بخشد (Horn,2000:15-33). داده‌های متنی در مدل حاضر از طراحی اطلاعات برخوردارند یعنی ارزش‌گذاری می‌شوند به‌گونه‌ای که تا حد ممکن جامع، مختصر، مفید و مؤثر بر مخاطب باشند.

مرحله پنجم: ارتقاء (بهبود و اصلاح)

مرحله پنجم مرحله ارتقاء است. فرایند طراحی مدل، پس از ارزیابی، مجدداً به طراح بازمی‌گردد تا اصلاحات لازم صورت پذیرد و مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی، بهبود و ارتقاء یابد. در این مرحله بر اساس نظر خبرگان تحقیق دلفی فرایندهای گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی، اصلاح و بهبود می‌یابد. در نهایت نتیجه یا همان محصول نهایی شکل می‌گیرد.

مطالعه مدل مفهومی پژوهش به روش دلفی

پس از آنکه مؤلفه‌های مدل پیشنهادی پژوهش ارائه شد با استفاده از روش تحقیق دلفی و به کمک پرسش‌نامه مورد نظرسنجی قرار گرفته تا نواقص آن برطرف شده و به تأیید خبرگان برسد. این نظرسنجی به‌صورت کیفی و طی دو مرحله از خبرگان صورت‌گرفته است.

نظرسنجی از خبرگان به روش دلفی

نظرسنجی از خبرگان دلفی نیازمند طراحی پرسش‌نامه است. نگارندگان باتوجه‌به مدل پنج‌مرحله‌ای روش طراحی، پرسش‌نامه‌ای در پنج بخش طراحی نموده و در هر بخش مؤلفه‌ها و سؤالات متناسبی تعریف شده

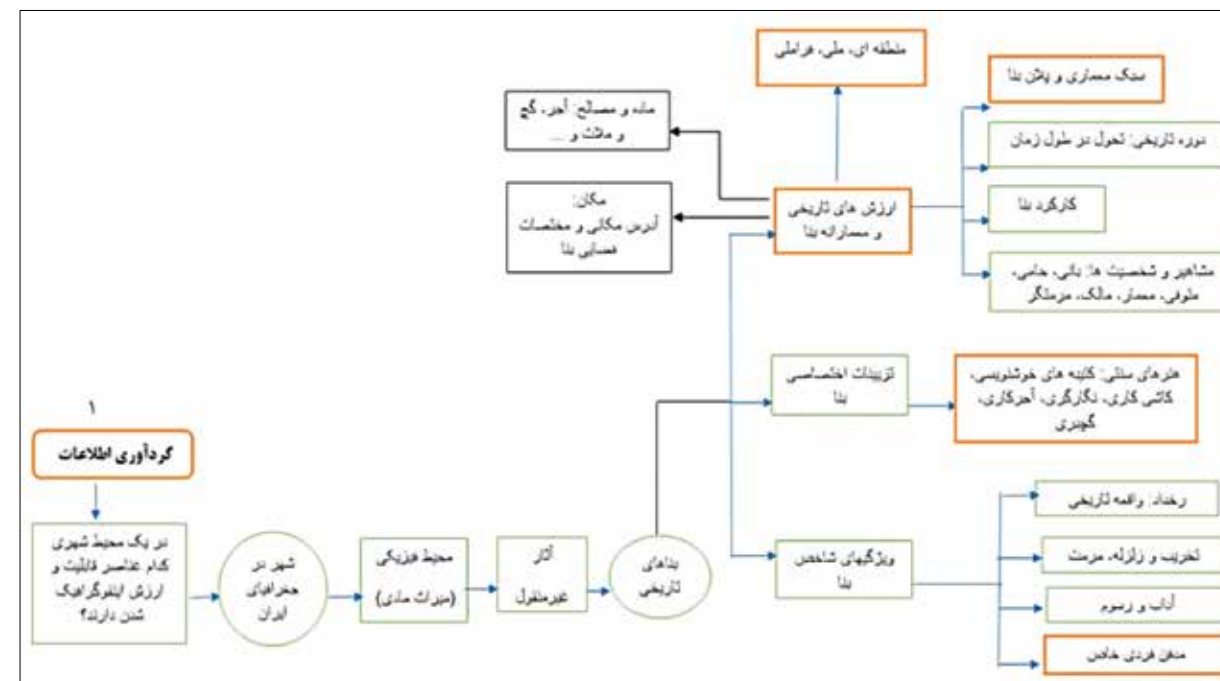
و موردنظر سنجی قرار گرفته است. مؤلفه‌های مدل پیشنهادی که به‌عنوان مدل اول دلفی نامیده شده است توسط پرسش‌نامه نخستین مورد نظرسنجی قرار گرفته است. پس از جمع‌آوری نظر خبرگان دلفی، مؤلفه‌های مدل اصلاح شده و به‌عنوان مدل دوم دلفی و به کمک پرسش‌نامه دوم مورد نظرسنجی مجدد از همان صاحب‌نظران قبلی قرار گرفته است. مدل دوم پس از اصلاح دوباره، در نهایت به‌عنوان مدل نهایی پژوهش ارائه می‌شود. بر اساس این مدل، اینفوگرافیک از بناهای تاریخی طراحی می‌شود.

نتایج تحقیق دلفی

برای افزایش اعتبار یافته‌های تحقیق دلفی، معیاری دقیق از درصدی را که به‌عنوان اجماع مورد پذیرش نگارندگان قرار خواهد گرفت تعریف شده است. هرچند در خصوص درصد مورد قبول در رسیدن به اجماع و وحدت نظر در پاسخ‌ها، رویه ثابتی وجود ندارد و معمولاً، یکسانی در بین ۵۱ درصد تا ۱۰۰ درصد پاسخ‌ها، به‌عنوان اجماع تلقی می‌شود، ولی پژوهش حاضر، توافق بر ۷۵ درصد امتیاز برای هر مؤلفه به‌عنوان مبنای اجماع، تأکید دارد. یعنی هر مؤلفه باید از ۵ امتیاز، عدد ۳/۷۵ را کسب کند که این عدد در پژوهش حاضر عدد ۴ در نظر گرفته شده است. تعداد مؤلفه‌های پرسش‌نامه تحقیق دلفی ۶۳ مؤلفه می‌باشد. این مؤلفه‌ها همچون قطعات یک پازل هستند که تأیید هر کدام از آنها توسط خبرگان، به معنای تأیید بخشی از مدل پژوهش است. پس از تحلیل پرسش‌نامه اول دلفی، کلیه مؤلفه‌هایی که میانگین آنها زیر ۴ و یا انحراف معیار بالای یک دارند استخراج شده تا مورد اصلاح و بهبود قرار گیرند. تعداد این مؤلفه‌ها ۱۷ مورد بود که مجدداً مورد بازبینی و اصلاح قرار گرفته و دوباره در قالب پرسش‌نامه دوم جهت نظرسنجی برای خبرگان ارسال شدند. این مؤلفه‌ها در مرحله دوم، میانگین بالای ۴ و یا انحراف معیار کمتر از یک را کسب کردند. براین اساس کلیه مؤلفه‌های طراحی مدل پیشنهادی پژوهش، در نهایت به تأیید خبرگان رسیده و زمینه برای شکل‌گیری مدل مفهومی نهایی مهیا گشته است.

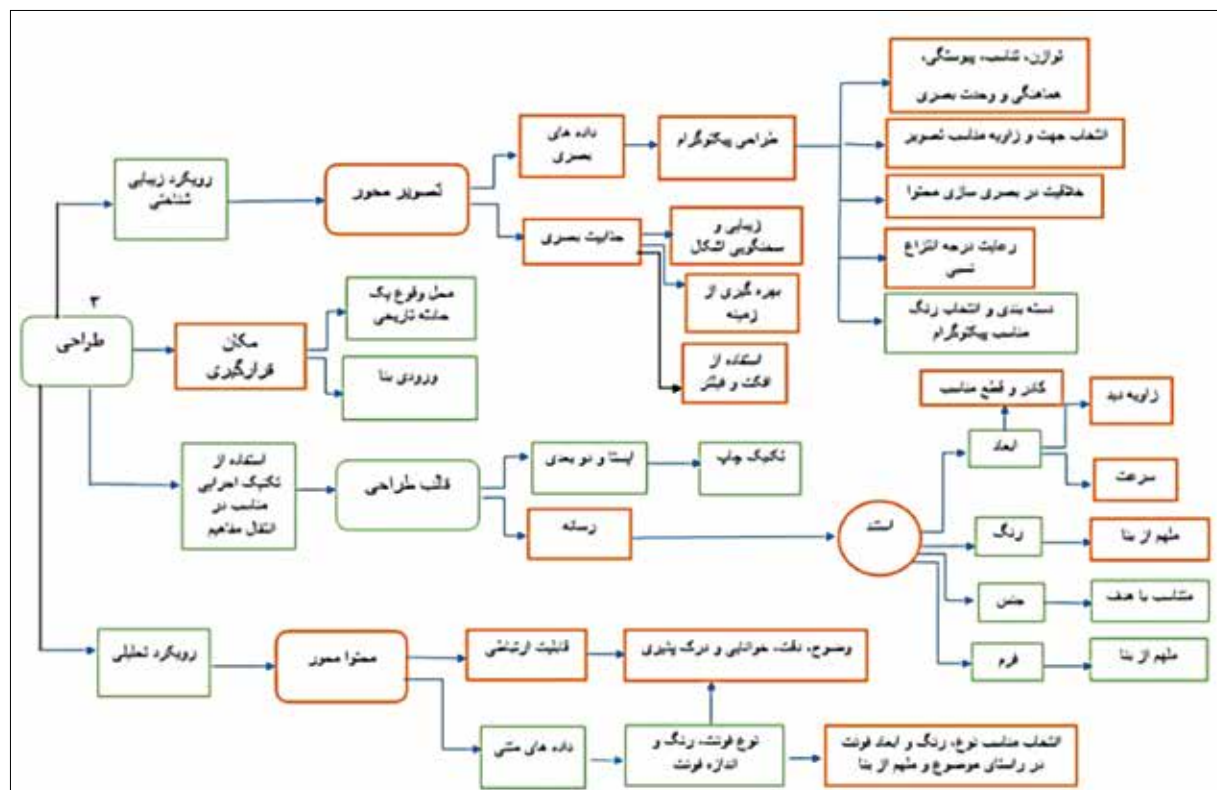
مدل مفهومی نهایی پژوهش منطبق بر تحقیق دلفی

در این قسمت از پژوهش پس از تلاش فراوان و بر اساس نتایج حاصل از تحقیق دلفی، مؤلفه‌های مدل



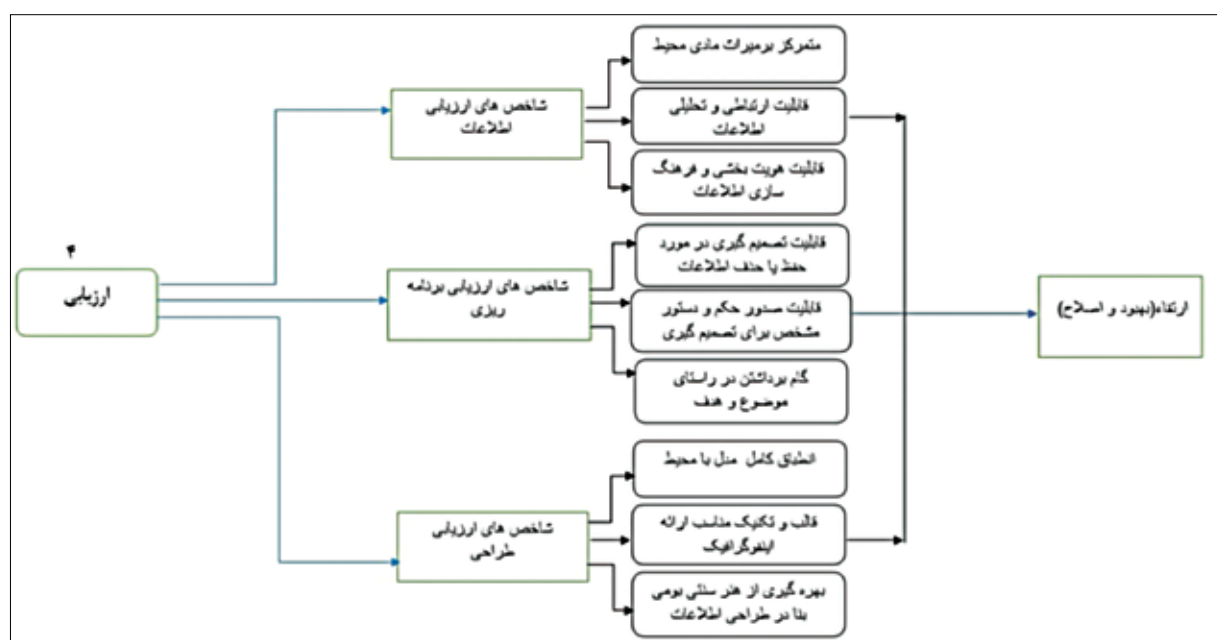
نمودار ۲: مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی- تاریخی منطبق بر تحقیق دلفی؛ مرحله اول (ماخذ: نگارندگان)

Figure 2: Conceptual model of cultural-historical infographic design method in accordance with Delphi research; First stage (Source: Authors)



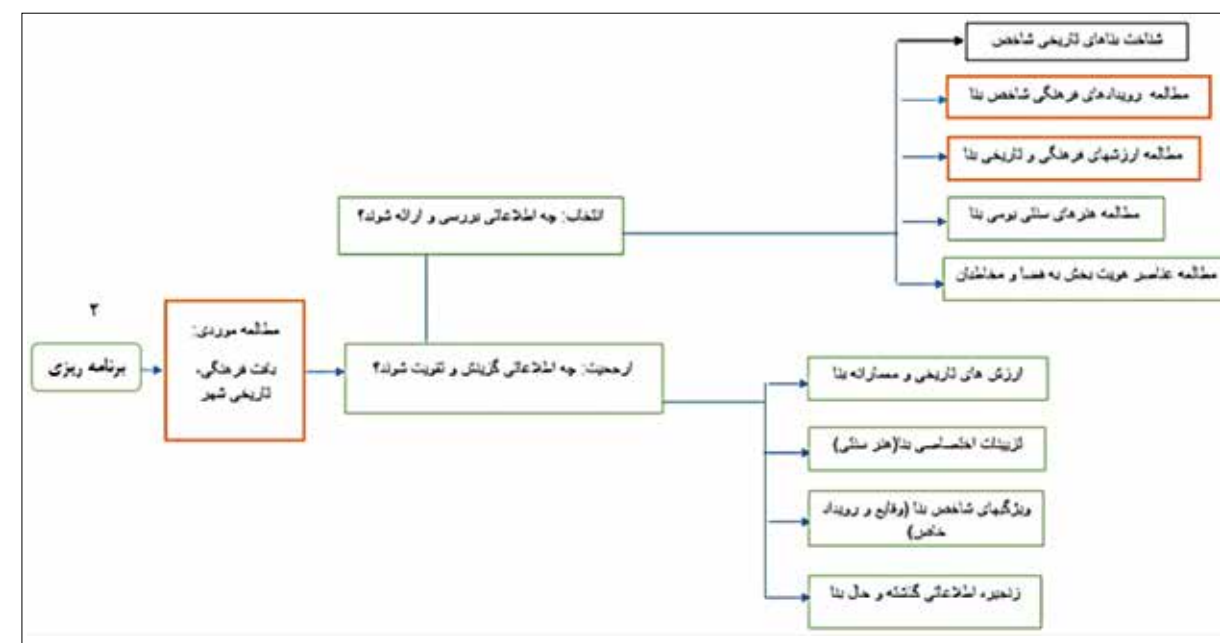
نمودار ۴: مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی- تاریخی منطبق بر تحقیق دلفی؛ مرحله سوم (ماخذ: نگارندگان)

Figure 4: Conceptual model of cultural-historical infographic design method in accordance with Delphi research; Step Three (Source: Authors)



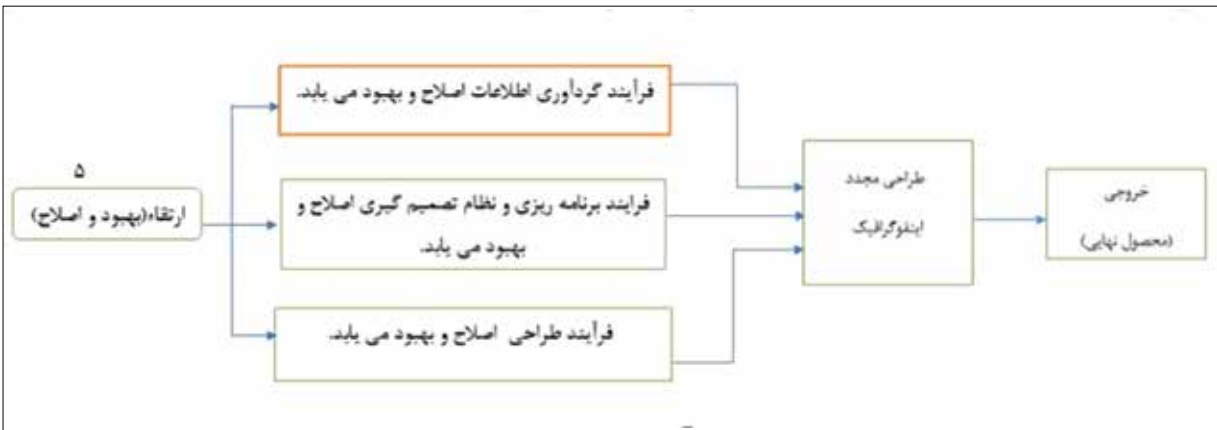
نمودار ۵: مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی- تاریخی منطبق بر تحقیق دلفی؛ مرحله چهارم (ماخذ: نگارندگان)

Figure 5: Conceptual model of cultural-historical infographic design method in accordance with Delphi research; Step 4 (Source: Authors)



نمودار ۳: مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی- تاریخی منطبق بر تحقیق دلفی؛ مرحله دوم (ماخذ: نگارندگان)

Figure 3: Conceptual model of cultural-historical infographic design method in accordance with Delphi research; Step Two (Source: Authors)



نمودار ۶: مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی منطبق بر تحقیق دلفی؛ مرحله پنجم (مأخذ: نگارندگان)

Figure 6: Conceptual model of cultural-historical infographic design method in accordance with Delphi research; Step 5 (Source: Authors)

مدل، محدود و مختصر شده و برای ارزیابی هر مرحله تنها سه مؤلفه کلیدی انتخاب شده است (**نمودار ۵**).

در این مرحله نسبت به مؤلفه‌های مدل پیشنهادی، تفاوتی رخ نداده است. فرایند طراحی مدل بر اساس راهبرد چرخشی خود، پس از ارزیابی، مجدداً به طراح بازمی‌گردد تا اصلاحات لازم صورت پذیرد و مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی، بهبود و ارتقاء یابد. در نهایت محصول نهایی شکل می‌گیرد (**نمودار ۶**).

تعمیم مدل مفهومی پژوهش به بافت تاریخی شهر مشهد

پس از تدوین مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی، جهت آزمون فرضیه پژوهش، مدل مذکور در محیط واقعی مورد تعمیم قرار می‌گیرد. برای این منظور منطقه ثامن در شهر مشهد که بافت تاریخی شهر را در محدوده پیرامونی حرم امام رضا (ع) در برمی‌گیرد به عنوان پیکره مطالعاتی انتخاب شده است. طراحی اینفوگرافیک در محیط شهری نیازمند یک مضمون است که می‌تواند معرفی یک خیابان، یک بنا و یا به یک واقعه تاریخی باشد. مدل حاضر به طراحی اینفوگرافیک با مضمون بنای گنبد خشتی در محدوده مطالعاتی پرداخته است.

معرفی بنای گنبد خشتی

بنای گنبد خشتی، در ابتدای خیابان طبرسی در کوچه‌ای به نام گنبد خشتی و در مجاورت کوچه سیاه آب مشهد قرار دارد. این بنا به سبب خشتی بودن به نام گنبد خشتی شناخته می‌شود. گنبد خشتی مدفن امیر سلطان غیاث‌الدین محمد از اعیان امام موسی بن جعفر (ع) است. وی از نقبای سادات مشهور موسوی شهر

پیشنهادی اصلاح و بهبود یافته و مدل مفهومی روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی در فضای شهری شکل گرفته است. مدل مذکور از مهم‌ترین یافته‌های پژوهش حاضر محسوب می‌شود و در پنج مرحله در قالب نمودارها، فرایند روش طراحی اینفوگرافیک را به صورت گام به گام تشریح می‌کند (**نمودارهای ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱**).

در مرحله گردآوری اطلاعات، نسبت به مؤلفه‌های مدل پیشنهادی، دامنه اطلاعات گردآوری شده محدود شده است. گردآوری اطلاعات در این مرحله صرفاً بر مؤلفه‌های میراث مادی در فضای شهری متمرکز شده است (**نمودار ۲**).

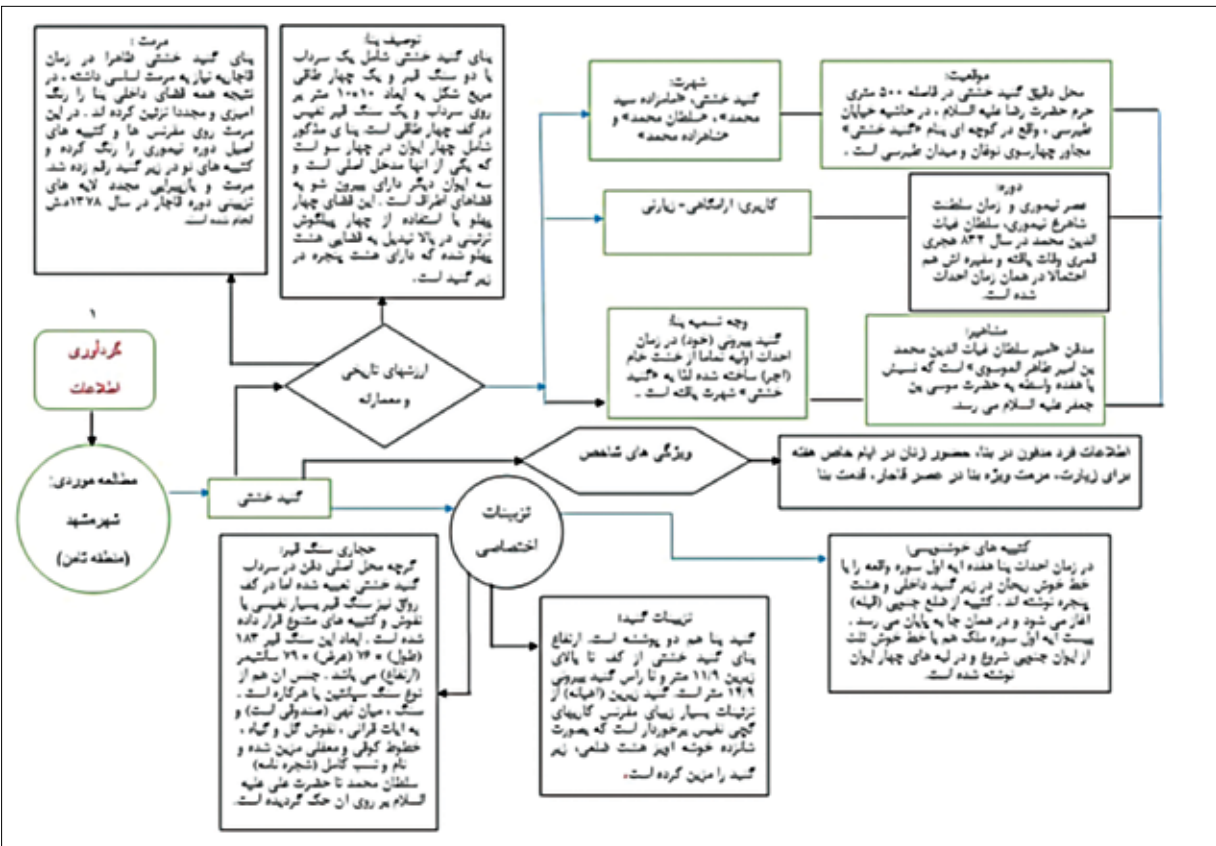
در مرحله برنامه‌ریزی، نسبت به مؤلفه‌های مدل پیشنهادی، چهارچوب دقیق اطلاعات منتخب و اینکه دقیقاً ارجحیت با کدام اطلاعات باید باشد، مشخص شده است. منطبق بر این مرحله اطلاعات سازماندهی می‌شوند و حکم صادر می‌شود. در این مرحله قلمرو مورد مطالعه به دلیل گستردگی فضای شهری، صرفاً به بافت تاریخی هر شهر محدود شده است (**نمودار ۳**).

در مرحله طراحی نسبت به مؤلفه‌های مدل پیشنهادی، تفاوت چندانی رخ نداده است. این مرحله چنانکه ذکر شد ضمن ارائه مکان قرارگیری و تکنیک اجرایی مناسب، بر اساس رویکرد زیبایی‌شناختی خود، صرفاً بر زیبایی بصری و جذابیت داده‌های گرافیکی در طراحی پیکتوگرام متمرکز است و مبتنی بر رویکرد تحلیلی، بر محتوای متنی، نوع فونت و قابلیت ارتباطی و توضیح پذیری اثر توجه ویژه دارد (**نمودار ۴**). در مرحله ارزیابی، نسبت به مؤلفه‌های مدل پیشنهادی، دامنه گسترده شاخص‌های ارزیابی در مراحل گردآوری اطلاعات، برنامه‌ریزی و طراحی



تصویر ۱: گنبد خشتی، مدفن امیر سلطان غیاث‌الدین محمد، دوره تیموری، مشهد، خیابان طبرسی (مأخذ: نگارندگان)

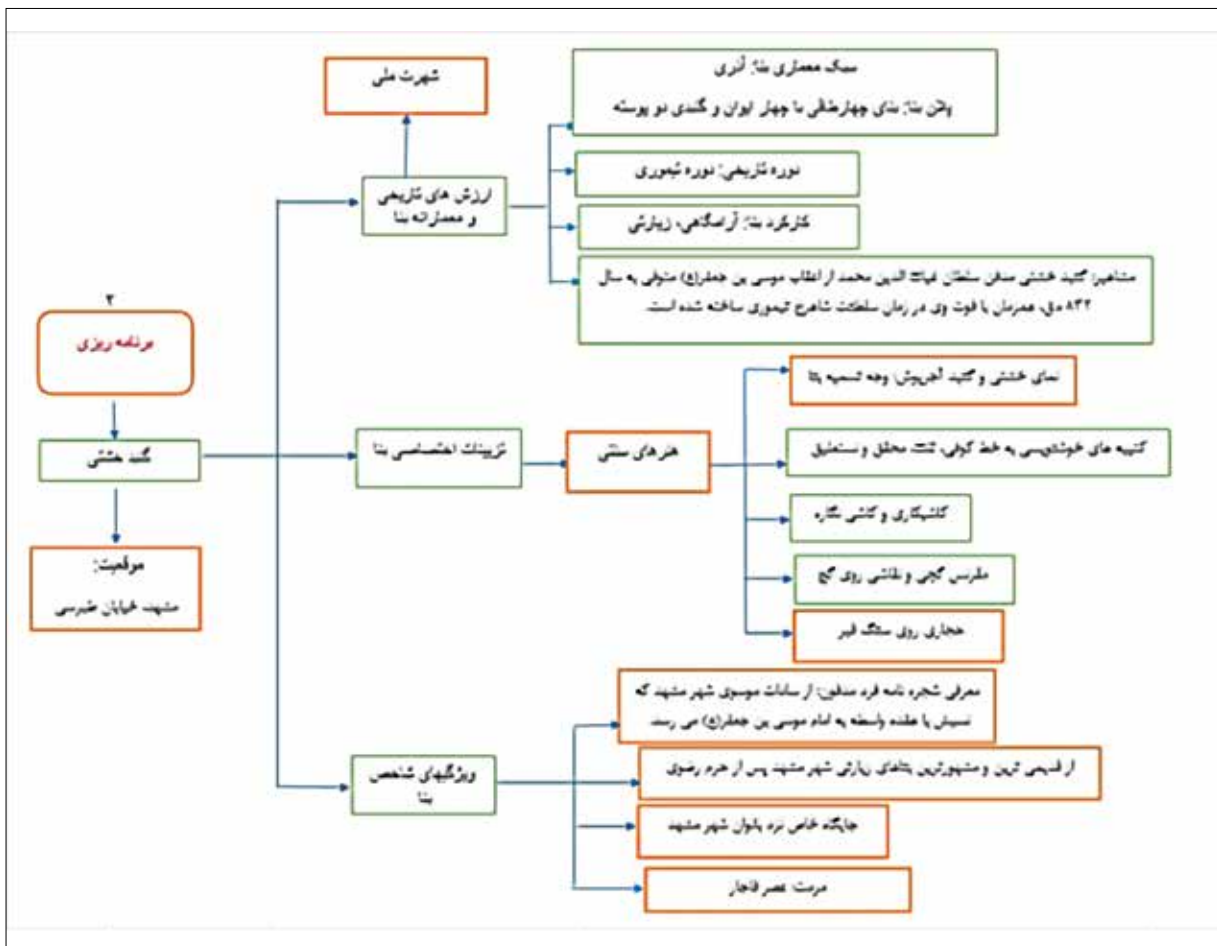
Image 1: Brick Dome, Tomb of Amir Sultan Ghiasuddin Mohammad, Timurid Period, Mashhad, Tabarsi St. (Source: Authors)



نمودار ۷: تعمیم مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی به شهر مشهد؛ منطقه ثامن: گنبد خشتی، مرحله گردآوری اطلاعات (مأخذ اطلاعات بنا: میری،

مهدی و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۴۹-۱۶۲)

Figure 7: Generalization of cultural-historical infographic design method model to Mashhad; Samen area: brick dome, information gathering stage (Building information sources: Miri, Mehdi et al., 2001: 149 162-)



نمودار ۸: تعمیم مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی به شهر مشهد؛ منطقه ثامن، گنبد خشتی؛ مرحله برنامه ریزی (مأخذ: نگارندگان)

Figure 8: Generalization of the model of cultural-historical infographic design method to the city of Mashhad; Samen area, brick dome: planning stage

دانشنامه تاریخ معماری ایران شهر، ۱۳۹۳).

اینفوگرافیک بنای خشتی

طراحی اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی برابر مدل مفهومی پژوهش شامل پنج مرحله است. در مرحله نخست، گردآوری اطلاعات، کلیه اطلاعات ملموس بنای مذکور که ارزش و قابلیت اینفوگرافیک شدن دارند، به طور گسترده استخراج شده و مورد مطالعه و دسته بندی قرار گرفته اند (نمودار ۷).

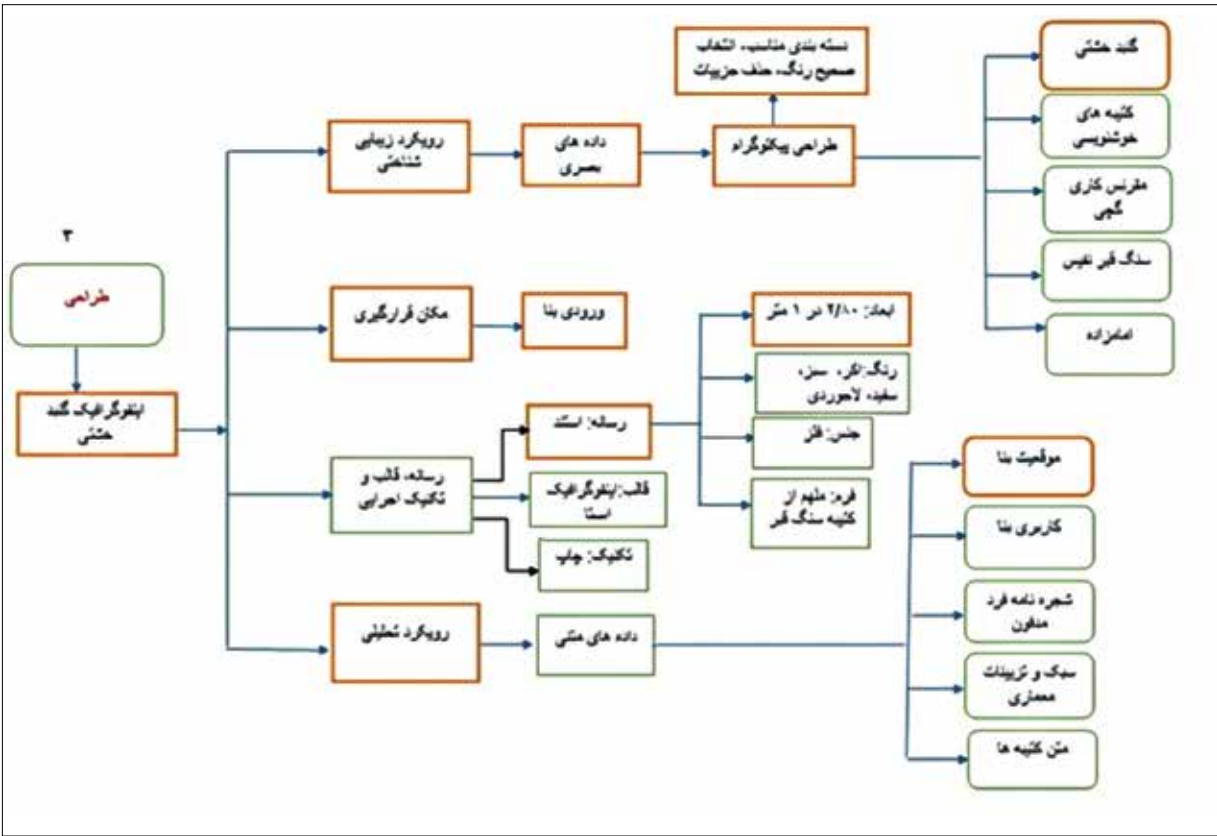
در مرحله دوم، برنامه ریزی، از مجموعه اطلاعات گردآوری شده در مرحله نخست، اطلاعات ضروری بنای گنبد خشتی، در سه محور اصلی ارزش های تاریخی و معمارانه، تزئینات اختصاصی و ویژگی های شاخص، انتخاب، خلاصه و طبقه بندی شده اند (نمودار ۸).

در مرحله سوم، طراحی، دقیقاً اطلاعات کلیدی بنای گنبد خشتی، شامل داده های بصری و داده های متنی

که باید توسط طراح، بصری شوند مشخص شده است. همچنین مکان قرارگیری، قالب ارائه، فرم استند، ابعاد و رنگ های مورد نظر دقیقاً مشخص شده است (نمودار ۹). در مرحله چهارم، ارزیابی، از میان مؤلفه هایی ارزیابی که مدل نهایی پژوهش ارائه می دهد مهم ترین شاخص هایی که طراح دوم به صورت عملیاتی در طراحی اطلاعات و بصری سازی داده ها به آنها نیاز دارد آورده شده است (نمودار ۱۰).

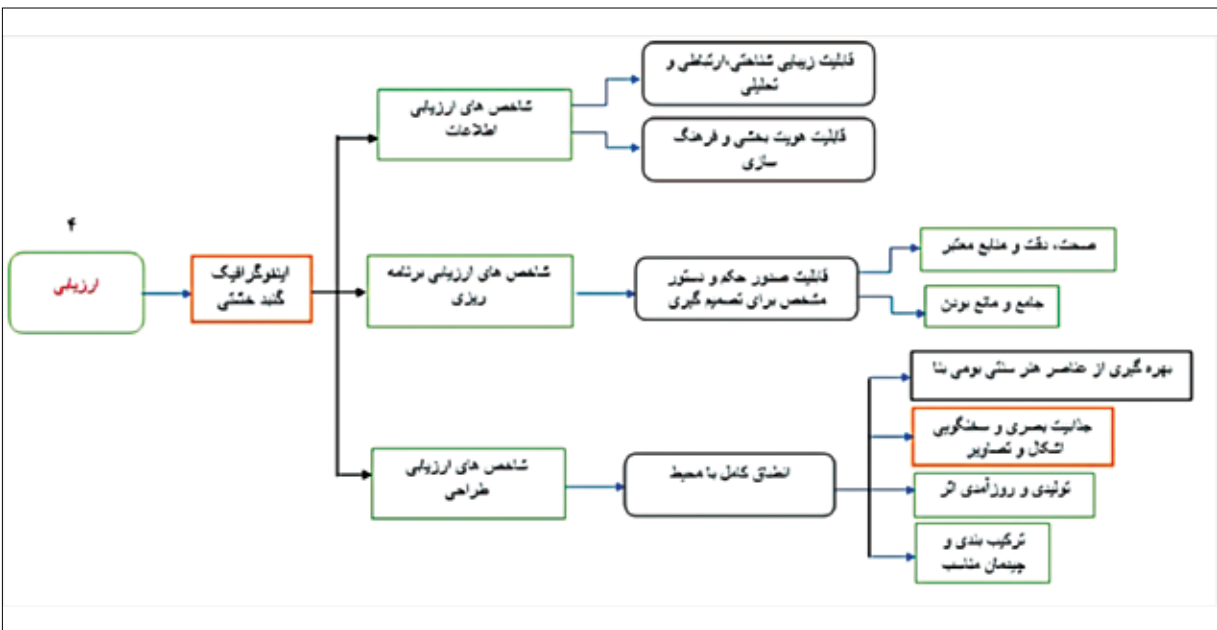
در مرحله پنجم، ارتقاء، پس از ارزیابی مراحل گردآوری اطلاعات، برنامه ریزی و طراحی اینفوگرافیک بنا، فرایندهای مذکور، چندین مرتبه توسط نگارندگان به عنوان طراح اول و توسط هنرمند اینفوگرافیکست به عنوان طراح دوم، مورد بازبینی و اصلاح قرار گرفت تا زمینه برای شکل گیری محصول نهایی حاصل شد. (نمودار ۱۱).

توصیف رابطه اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی با



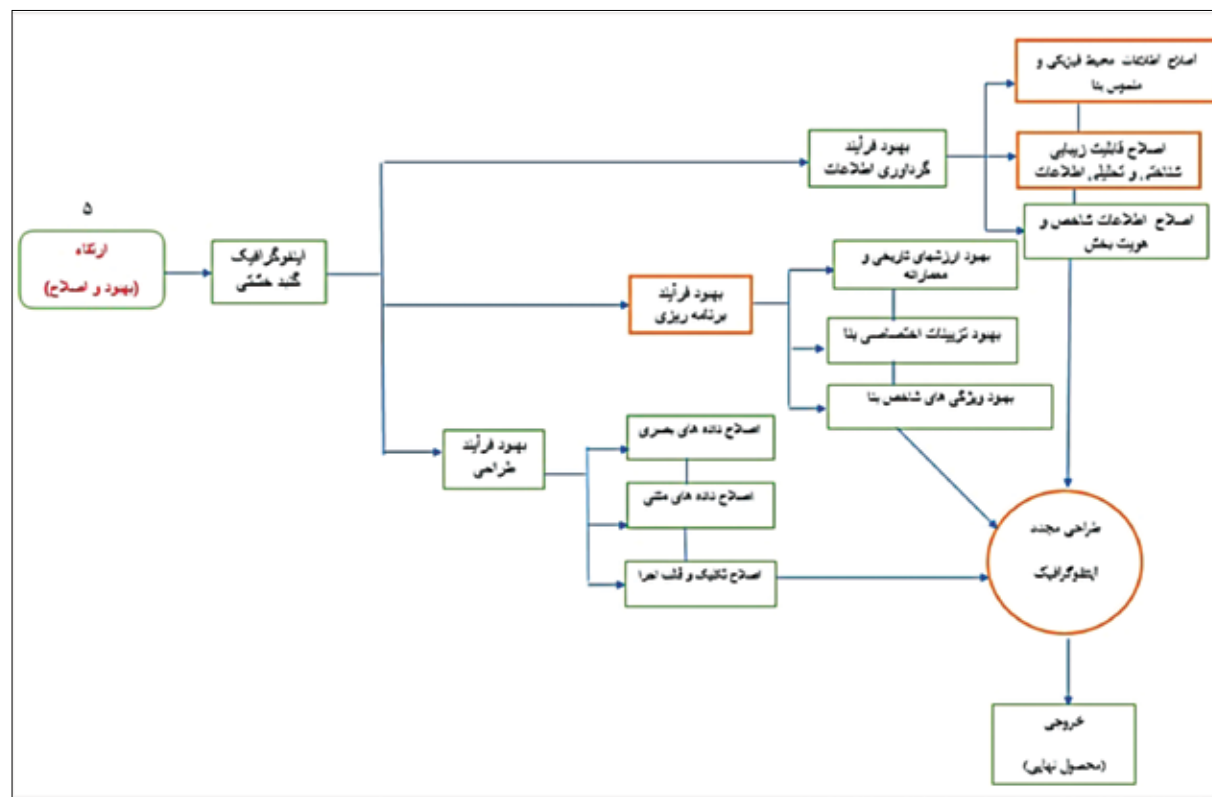
نمودار ۹: تعمیم مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی به شهر مشهد؛ منطقه ثامن، گنبد خشتی؛ مرحله طراحی (مأخذ: نگارندگان)

Figure 9: Generalization of cultural-historical infographic design method model to Mashhad; Samen area, brick dome: design stage



نمودار ۱۰: تعمیم مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی به شهر مشهد؛ منطقه ثامن، گنبد خشتی؛ مرحله ارزیابی (مأخذ: نگارندگان)

Figure 10: Generalization of the model of cultural-historical infographic design method to the city of Mashhad; Samen area, brick dome: evaluation stage



نمودار ۱۱: تعمیم مدل روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی به شهر مشهد؛ منطقه ثامن، گنبد خشتی؛ مرحله ارتقاء (مأخذ: نگارندگان)
Figure 11: Generalization of cultural-historical infographic design method model to Mashhad; Samen area, brick dome: upgrade stage

مدل پژوهش

پس از انطباق کامل اطلاعات بنای گنبد خشتی بر مدل مفهومی پژوهش، در نهایت نتیجه یا محصول نهایی، یعنی اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی، شکل می‌گیرد (**تصویر ۱**). طراحی اینفوگرافیک بنای مذکور برابر مدل پژوهش، به ترتیب دارای چهار قسمت اصلی می‌باشد. بخش نخست، معرفی عنوان اینفوگرافیک است که در سرلوح جای می‌گیرد. فرم استند در قسمت سرلوح، برگرفته از نقش محرابی حک شده بر روی سنگ‌قبر بنای گنبد خشتی است. پنجره سرلوح برگرفته از فرم هشت پنجره زیر گنبد، طراحی شده است. فونت خوشنویسی سرلوح به خط ثلث که عنوان اینفوگرافیک را تعیین می‌کند برگرفته از کتیبه‌های خوشنویسی بناست. بخش دوم به معرفی ارزش‌های تاریخی بنا می‌پردازد و ضمن بیان اطلاعات متنی مرتبط، از آیکون‌هایی چون نقشه مشهد، سردیس سلطان شاهرخ تیموری بانی بنا، برش عرضی بنا و تصویر ایزومتریک از فضای

کلی گنبد خشتی، بهره برده است. بخش سوم به معرفی تزیینات اختصاصی بنا می‌پردازد و ضمن ارائه اطلاعات متنی مربوطه، از آیکون‌هایی چون گنبد آجریوش که وجه تسمیه بنا را می‌سازد، آیکون سرو به عنوان شجره‌نامه فرد مدفون، آیکون کتیبه‌های خوشنویسی با فونت کوفی، ثلث، محقق و نستعلیق و آیکون مقرنس گچی زیر گنبد بهره می‌برد. بخش ویژگی‌های شاخص ضمن ارائه متن مرتبط، شامل آیکون زنان زائر که از اهمیت بنا نزد بانوان حکایت دارد، آیکون ساعت شنی که اشاره به قدمت زیارتی بنا بعد از حرم مطهر رضوی دارد، آیکون ۱۷ که اشاره به فرد مدفون و اتصال نسبت او با ۱۷ واسطه به امام موسی کاظم (ع) دارد و آیکون نقش هندسه زیر گنبد، اشاره به نقاشی‌های روی مقرنس گچی در زیر گنبد خشتی دارد که در دوره قاجار مرمت شده‌اند. ابعاد این اثر در ۲/۸۰ متری باشد و عمده رنگ‌های به کار گرفته در آن با الهام رنگ‌های هنر سنتی بومی بنا شامل اکر، سبز، سفید و لاجوردی می‌باشد. اینفوگرافیک

۱- تصویر ایزومتریک: رایج‌ترین نوع تصویرسازی گرافیکی در علوم فنی-مهندسی است و به مجموعه روش‌هایی، برای رسم اجسام سه بعدی در فضای دو بعدی گفته می‌شود (Alcaniz et al, 2014: 98-102).



تصویر ۲: اینفوگرافیک بنای گنبد خشتی منطبق بر مدل مفهومی پژوهش (مأخذ: نگارندگان)

Figure 2: Infographic of a brick dome according to the conceptual model of the research (References: Authors)

بنای گنبد خشتی از نوع دوبعدی و ایستا است و با تکنیک چاپ ارائه و بر روی استند از جنس فلز عرضه می‌شود. کادر اثر با رعایت ملاحظات، عمودی در نظر گرفته شده است اول اینکه با جاگیری کمتر در محل نصب شود، دوم اینکه خود حجابی در برابر دیده شدن بنا نباشد و سوم اینکه از مسافتی

دورتر قابل رویت باشد.

محل نصب این استند، با دو هدف، در بیرون از بنا و نزدیک به درب ورودی پیشنهاد می‌گردد. هدف نخست اینکه، این اینفوگرافیک با معرفی تصویری بنا به مخاطب، باتوجه به ابعاد و رنگ و لعابی که دارد قدرت جذب مخاطب و ایجاد انگیزه لازم در او، برای بازدید از بنا را فراهم می‌کند و ضمن ارائه اطلاعات فرهنگی و تاریخی محیط بنا و تسهیل فهم آن برای مخاطب، قادر است در او نوعی احساس تعلق و هویت ایجاد نماید؛ بنابراین این نمونه گرافیکی می‌تواند جایگزین مناسبی برای شناسه متنی بنا باشد که از سوی سازمان میراث فرهنگی معمولاً در بیرون یا مدخل ورودی بنا نصب می‌شود. هدف دوم اینکه، نصب این نمونه اینفوگرافیکی در فضای بیرونی بنا می‌تواند برگرافیک محیطی فضای پیرامونی بنا که دقیقاً بافت تاریخی شهر مشهد و اطراف حرم مطهر رضوی نیز هست اثرگذار باشد و به فضا نیز هویت ببخشد. به کارگیری عناصر هنر سنتی در طراحی این نمونه اینفوگرافیکی، می‌تواند یک اثر گرافیک محیطی موفق را بسازد که کاملاً از جنس محیط پیرامونی خود است و بر فضا انطباق دارد.

نتیجه‌گیری

اینفوگرافیک یک روش مطالعاتی مدرن است که به ارائه اطلاعات به شیوه بصری، ساده، صریح، تحلیلی، منطقی و زیباشناسانه می‌پردازد. پژوهش حاضر در صدد برآمد که این روش مطالعاتی را بومی‌سازی کند؛ چرا که شناخت و از آن خودسازی روش‌ها و رویکردهای نوین مانند رویکرد اینفوگرافیک برای آگاهی از دانش روز و همین‌طور ارجاع به سنت‌ها و ارزش‌های گذشته امری ضروری است. نگارندگان برای این منظور مفهوم هویت را با الهام از عناصر بصری هنر سنتی، در طراحی اینفوگرافیک وارد نموده‌اند. از همین رهگذر به ارائه مدلی آموزشی با عنوان روش طراحی اینفوگرافیک فرهنگی - تاریخی پرداخته شده است. این مدل در طی ۵ مرحله و مبتنی بر ادبیات پژوهش ارائه شده است. هر مرحله دارای شاخص‌ها و مؤلفه‌های خاص خود است. مدل مذکور در مجموع حدود ۶۳ حکم و دستورالعمل دارد که به روش و تکنیک دلفی در دو مرحله مورد نظرسنجی از خبرگان قرار گرفته است به طوری که در نهایت تمامی مؤلفه‌ها اصلاح شده و میانگین بالای ۴ و یا انحراف معیار کمتر از ۱ را کسب کرده‌اند. مدل پیشنهادی پس از بهبود، به عنوان مدل نهایی پژوهش عرضه شده است. نتایج تحقیق دلفی

نشان می‌دهد می‌توان با استفاده از عناصر تصویری هنر سنتی، برای اینفوگرافیک‌های مدرن، جنبه هویت فرهنگی - تاریخی به وجود آورد. از دیگر سو باتوجه‌به ابعاد و ویژگی‌های فرهنگی و بومی مناطق تاریخی می‌توان اینفوگرافیک‌هایی متناسب با بافت‌های تاریخی شهرهای معاصر ایران طراحی نمود. مبتنی برمدل پژوهش، می‌توان در محدوده بافت تاریخی هر شهر، به طراحی اینفوگرافیک با موضوع بناهای تاریخی پرداخت. در کنار هر بنای تاریخی معمولاً یک شناسه متنی وجود دارد که به معرفی بنا می‌پردازد. شناسه مذکور، می‌تواند با یک شناسه تصویری و اینفوگرافیکی جایگزین شود به‌طوری‌که بنا را در یک نگاه، سریع، ساده و هویت‌مند به مخاطب معرفی می‌کند؛

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

- Rudolf Julius Arnheim
- خبرگان منتخب روش دلفی، تعداد ۱۵ نفر از اساتید در رشته‌های گرافیک، اینفوگرافیک، هنرهای سنتی و طراحی شهری بوده‌اند.
- Mark Smiciklas
- Donis A. Dondis
- Alberto cairo
- فرهنگستان زبان و ادب فارسی که یکی از چهار فرهنگستان ایران است برای معادل سازی واژه "»*information graphics*" واژه «اطلاع‌نگاشت» را مصوب کرده است.منبع: گروه واژه‌گزینی(۱۳۹۰)، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، دفتر هشتم، فرهنگ واژه‌های مصوب فرهنگستان، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- Edward tufte

فهرست منابع و مآخذ:

- آشنا، حسام‌الدین و محمدرضا روحانی (۱۳۸۹)، **هویت فرهنگی ایرانیان از رویکردهای نظری تا مؤلفه‌های بنیادی**، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، ش ۴، صص ۱۵۷-۱۸۴.
- ا.داندیس، دونیس (۱۳۶۸)، **مبایذی سواد بصری**، ترجمه: مسعود سپهر، چاپ اول، تهران: سروش.
- اسلام‌دوست، مریم (۱۳۹۵)، «تأثیر گرافیک محیطی متروی تهران بر فرهنگ و هویت»، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۵۱-۳۷.
- بلوکباشی، علی (۱۳۷۴)، مجله کلک، **فرهنگ: فرهنگ زدگی یا با خودبیگانگی فرهنگی**، شماره ۷۱ و ۷۲، صص ۷۶-۶۸.
- جوانی، اصغر و همکاران (۱۳۹۶)، **رویکردهای بازنمایانه در طراحی گرافیک ***، باغ نظر، سال ۱۴، شماره ۵۰، صص ۵۲-۴۵.
- جونز، جان کریستوفر (۱۳۹۰)، **روش‌های طراحی**، ترجمه فرشید سرمست، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۵)، **کاربرد ارزش‌های تزئینی هنر اسلامی بر عناصر شهری و تأثیر آن بر توسعه فرهنگی و اجتماعی**، سازمان زیباسازی شهرداری تهران.
- کایرو، آلبرتو (۱۳۹۴)، **گرافیک اطلاع‌رسان ۲: بصری‌سازی تعاملی اطلاعات در مطبوعات**، ترجمه احمد اشرفی و مریم سلیمی، تهران: سروش.
- مرتضایی، رضا (۱۳۸۱)، **رهیافت‌هایی در طراحی مبلمان شهری**، تهران: نشر سازمان شهرداری‌های کشور.
- میری، مهدی؛ سیدی، مهدی؛ دانش‌دوست، یعقوب؛ نیک جو، سوسن. (۱۳۸۰)، **گنبد خشتی مشهد(مقبره/امیر سلطان غیاث‌الدین محمد بن موسی بن جعفر(ع))**، فقه و اصول: وقف میراث جاویدان، شماره ۳۵ و ۳۶، صص ۱۴۹ تا ۱۶۲.

- Arnheim,Rudolf(2004), *Visual, Thinking*,Brekleley, University of California Press, p.p345.
- Alcaniz et al,(2014), *Visualization and Engineering Design Graphics with Augmented Reality*, Second Edition: Schroff Development Corporation, ISBN 978-1-58503-905-0.
- Horn, Robert E. (2000), *information design: emergence of a new profession*, publisher: jacobsen.
- Smiciklas, Mark, (2012), *Infographic power: using images to communicate and attract the audience*, first printing: united states of America.



Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



فردوس
فردوس

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 2 | No. 2 | Fall 2020

- The Ziegler Company's Influence on Persian carpets' patterns, designs and colors from late Qajar Era until the end of the World War the second
Sahar Ilkhan; MohammadTaghi Ashori
- Study of forms and arrays in pomegranate watersheds of the third to seventh centuries AH in Greater Khorasan
Zahra Zadeimanian; Mahdi Sahragard
- Analysis the process of book arts in the Haft Awrang Manuscript (Freer Jami) in Freer gallery
Zeynab Safarian; Sahar Changiz
- Investigating the factors influencing the creation and promotion of place attachment in public libraries of Iran
Seyedeh Maryam Mojtavavi; Mahsa Namdar Feiz Abadi; Hamed Azadiun
- A Comparative study of Jovak and Inlay's technique in the tomb of Shah Esmaeel Safavi
Zeynab Moradian; Gojehbaglo; Vali Javadi Azar; Omid Shikhabglo
- Explaining Design Method model of Cultural-Historical Infographic in Urban Environment
(Case study: Kheshty Dome Building of Infographic)
Javad Nekoum; Shahryar Shokrepour; Reza Afhami

