

非
同
尋
常





فصلنامه علمی فردوس هنر

زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال سوم، شماره ۸، بهار ۱۴۰۱
شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سردبیر: دکتر فاطمه کاتب
معاون سردبیر: دکتر الهه حسن‌خویی
مدیر داخلی: مهندس فاطمه جعفری

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

دکتر مهدخت پورخالقی چتروودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان

دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سید موسی دیباج

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقلیه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

دکتر سحر چنگیز
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

دکتر الهه حسن‌خویی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

دکتر سیده مریم مجتبیوی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده

با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی، دکتر سید حسین مجتبیوی، دکتر محمدمهدی سرگلزهی، دکتر داود شادلو، خانم سکینه قاسمی، آقای محسن منوچهری.

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳، مؤسسه آموزش عالی فردوس

پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>

تلفن: ۰۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳

پست الکترونیکی:

ferdowsehonar@gmail.com - fhja.info@gmail.com

• مقالات مندرج لزوماً نقطه نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.

• استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.



Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts
Vol. 3 | No. 8 | Spring 2022

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Fateme Kateb

Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei

Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:

Dr. Reza Ashrafzadeh

Professor, Islamic Azad University of Mashhad

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Reza Sepahvand

Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Ali Mashhadi

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

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Seyed Mousa Dbadj

Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities,

University of Tehran

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

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

Dr. Javad Amin Khandaghi

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

Dr. Sahar Changiz

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

Elahe Hasankhouei

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

Dr. Seyede Maryam Mojtabavi

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

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Special Thanks: Dr. Hashem Jalili Safarian, Dr. Hamid Tabatabaye, Dr. Seyed Hossein Mojtabavi, Dr. Muhamad Mahdi Sargolzehi, Dr Davood Shadlou, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Mohsen Manouchehri.

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

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

Phone: 00985137138011

Email: ferdowsehonar@gmail.com

فهرست

۱۰	ورود اپرا به ایران در کالبد شبیه‌خوان
۳۲	بازخوانی مفهوم ریزوم در آثار پیتر آیزنمنز منظر ژیل دلوز
۵۰	تحلیل ویژگی‌های بصری سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان
۷۲	خیمه‌های سلطنتی ایران و عثمانی، تأثیر- تثبیت و تداوم هنر صفوی تا قاجار
۱۰۶	اثربخشی موسیقی‌درمانی گروهی بر کاهش استرس ادراک‌شده در دوران قرنطینه‌ی کووید-۱۹
۱۱۸	واکوی ارتباط روایت تصویری و روایت داستانی در کتاب چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق)

Contents

«The Introduction of Opera to Iran in the Context of Shabihkhani»	11
Rereading Peter Eisenman's concept of rhizome in the context of Jill Deleuze's	33
Analyze the visual characteristics of prehistoric petroglyphs located in the Srawan Valley	51
The royal tents of Iran and the Ottoman Empire, the influence, consolidation, and continuation of Safavid to Qajar art.	73
The effectiveness of group music therapy on reducing perceived stress, during COVID-19 quarantine.	107
Analysis of the Relationship between Visual Narrative and Storytelling in the Lithographic Book “Nush Afarin Gohartaj” (1293 AH).	119

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی رامی‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعه موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت شده را - اغلب به وسیله سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری‌شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های 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 روش‌های گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان‌داری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

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

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

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

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

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

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح 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 به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد

بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه و تحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

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

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

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

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

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

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

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

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

۳-۱. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

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

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

جدول:

- جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از 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 حتی الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتراژ جدول به دوزبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

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

۴-۱. نحوهٔ ارائه مقاله

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

- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخه فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخه انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):
 - ۱- عنوان مقاله؛
 - ۲- نام نویسندگان؛
 - ۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبه علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛
 - ۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسنده مقاله؛
 - ۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شماره مربوط نام‌گذاری و با فرمت PEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛
 - ۶- جدول‌ها حتماً به صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازه ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

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

به نام هنرآفرین

ترا با هنر گوهر است و خرد روانت همی از تو رامش بزد
دانای توس «هنر» را در معنی فراخ تری از آن چه امروز می‌شناسیم
ستوده و ارج نهاده و کاردانی، توانمندی و شایستگی را نیز هنرمندی
دانسته است. بر این باورم که او خود هنرمندی کم‌مانند بود که
هنر را در هر دو معنای عام و خاص به کار بست. اگر از هنر سرایش
شاهنامه و سخنوری و تزیینی ماهرانه‌اش بگذریم، هنر امیدبخشی
و استوارسازی فرهنگ و تاریخ دیرسال ایران زمین در میان هجوم و
سلطه بیگانگان هنری دیگر است و کاری است کارستان.
فردوسی بزرگ رام و مطیع بیگانه و زبان و فرهنگ و هنجارهای
تحمیلی‌اش نشد. چنان دلبسته و شیدای فرهنگ و هویت تاریخی
این سرزمین بود که نوامیران بیگانه را جدی نگرفت و پاسداشت
مفاخر ملی و معارف فرهنگی ایران را بایسته دانست. او به جای
نالیدن و غرزدن و گریز، دست به کاری سترگ زد و بار سنگین به
نظم درآوردن شاهنامه را به شایستگی به سرمنزل مقصود رساند.
فرزانه توس که مرد هنر و خرد است، هر آن چه از اندرز و فرزاندگی
و حکمت شایسته و بایسته می‌دانست با نیاز زمانه خود در
هم آمیخت و با بیانی حماسی ماندگارش ساخت. همچون
میهن پرستی کارآزموده، در برابر تندباد بی‌مهری‌ها به هویت ایرانی
قد برافراشت و آهسته و پیوسته به رگم ناسازگاری‌ها و دشمنی‌ها
کارنامه فرهنگی این سرزمین را از پراکندگی و پریشانی رهایی
بخشید.

حکیم پارسی سران نشان داد که دانش و هنر می‌تواند نجات‌دهنده
باشد و با وجود کینه‌توزی‌ها و تنگناها، می‌توان کاخی بلند و
سربر آسمان سوده بنا نهاد که از باد و باران گزند نیابد؛ می‌توان
نیکوسیرتی و پاکدلی را ترویج کرد؛ می‌توان خردورزی و هنرمندی
را بسط داد؛ می‌توان اسیر و مطیع بیگانگان و هنجارهای تحمیلی
آنان نشد؛ می‌توان «امید» داشت و کاری کرد.

بر این گمانم که امروز نیز به رگم ناملايمات و دشواری‌ها و در
برابر انواع هجوم‌ها و یورش‌ها شایسته است که هنر و خرد را به
نیاز زمانه پیامیزیم و چه نیکوست اگر نهاد آموزش عالی چنین
زمان‌شناس و نیازسنج بتواند ایفای نقش کند.

بخت یار آن گروه از پژوهشگران و دانش‌ورزانی است که بخواهند
نگاه خردمندانه و اندیشه‌ورز خود را در این نشریه که به همت و
اراده «مؤسسه آموزش عالی فردوس» به شماره هشتم رسیده
است، ماندگار کنند.

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

ورود اپرا به ایران در کالبد شبیه‌خوانی

(بررسی نمونه معاصر آن در جنوب خراسان)

احسان مهدوی^{۱*}

۱. عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
مهسا تقوی^{۲**}

۲. مدرس گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵
صفحه ۳۱-۱۰

چکیده

بیان مسئله: شبیه‌خوانی تئاتری است که دیالوگ‌های آن به صورت آواز بیان می‌شوند. این نمایش در واقع شبیه‌ساز رویدادهایی تاریخی چون عاشورا است. رویارویی خیر و شر، وقایع جنگ و دلاوری‌های انسان‌های بزرگ (چه به لحاظ رزمی و چه تراژیک) همیشه از موضوعات اصلی شبیه‌خوانی بوده است. نمونه مشابه شبیه‌خوانی در اروپا بانام اپرا اجرا می‌شود. این دو نمایش با وجود تفاوت‌های اندک در محتوا و شیوه اجرایی، دارای شباهت‌های بسیاریند، به طوری که می‌توان ادعا کرد شبیه‌خوانی نمونه ایرانی نمایش اپرا است.

هدف پژوهش: در این پژوهش سعی شده تاریخچه کوتاهی از اشکال تعزیه و رویه تبدیل این مراسم به شبیه‌خوانی مورد مطالعه قرار گیرد و تأثیر ساخت «تکیه دولت» در رونق شبیه‌خوانی و خصوصیات اجرایی این نمایش بررسی شود. همچنین این ادعا که آیا می‌توان شبیه‌خوانی را نمود ایرانی نمایش اپرا به شمار آورد، مورد بررسی قرار گرفته است.

سؤال پژوهش: آیا اپرا در تکامل ساختاری شبیه‌خوانی تأثیرگذار بوده است؟ این نمایش چگونه در قالب یک نمایش ایرانی بروز پیدا کرده است؟

روش تحقیق: در این تحقیق از منابع کتابخانه‌ای، میدانی و مصاحبه استفاده شده است.

نتیجه‌گیری: مطالعه ویژگی‌های اجرایی و نمایشی شبیه‌خوانی و اپرا مشخص می‌کند شیوه اجرایی، دارا بودن محتوای دراماتیک و تراژیک و تأثیرگذاری عمیق بر تماشاگر (مخاطب از جمله ویژگی‌های کلیدی شبیه‌خوانی و اپرا به شمار می‌رود. آنچه شبیه‌خوانی را از این نمایش اروپایی متمایز کرده، جایگزینی برخی ویژگی‌های اجرایی و محتوایی با المان‌های ایرانی است. کیفیت اجرایی و محبوبیت شبیه‌خوانی در زمان قاجار (با ساخت تکیه دولت) این نمایش را به نوعی فستیوال سالانه بدل کرد. دسته‌های شبیه‌خوانی اهمیت این نمایش‌های سالانه را درک کرده و برای اجرای بهتر و تأثیرگذاری بیشتر به رقابت می‌پرداختند. پس از دوران قاجار، کیفیت اجرایی این نمایش تحت تأثیر عوامل بسیار رو به افول رفت و محبوبیت خود را از دست داد.

کلمات کلیدی: شبیه‌خوانی، تعزیه، نمایش، اپرا، تکیه دولت



■■■ Article Research Original

doi 0508 10.3/fhja.2023.561873.1139

«The Introduction of Opera to Iran in the Context of Shabihkhani»

(A Contemporary Example Study in South Khorasan)

Ehsan Mahdavi, Mahsa Taghavi^{1,2}

1.2. Ferdows Institute of Higher Education Mashhad Iran

Received: 16/09/2022

Accepted: 06/01/2023

Page 00-00



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: Ta'ziyeh is one of the religious ceremonies that take place annually during the month of Muharram in various cities, each with its local characteristics. Over the years, the manner of organizing and performing this ceremony has undergone significant changes. Today, this performance is held in halls, squares, and erected tents during the month of Muharram. The sound quality, set design, and execution are in no way comparable to the initial examples. However, the audience is still limited compared to previous years. The pinnacle of the grandeur of Ta'ziyeh ceremonies in Iran coincided with the performance of Shabihkhani during the Qajar period.

After Naser al-Din Shah's trip to Europe and his fascination with opera, upon his return to Iran, he ordered the construction of a building similar to an opera house in Tehran, known as "Tekye Dowlat." Tekye Dowlat was used to hold Ta'ziyeh ceremonies. The building accommodated nearly thousands of spectators (audience) every night.

Opera is a European theatrical performance that is staged in large and magnificent halls. The actors perform the script in the form of singing, accompanied by an orchestra. Opera is a combination of literature, music, performance, singing, stage design, and facial design. What distinguishes opera from theater is how singing and music are connected, the dramatic and tragic content, and its special performances in dedicated opera houses. Although Tekye Dowlat was influenced by opera, Iranian elements, and characteristics are visible in the execution and performance features of the ceremonies held in this building. Despite the similarities in performance style, dialogue, acting, stage, and other performance aspects between opera and Shabihkhani, it is essential to consider Shabihkhani as an Iranian manifestation of this Western theatrical performance.

During the forty nights of Muharram, each night, a group would perform Ta'ziyeh (Shabihkhani). This event resembled a theatrical festival held annually in Iran's largest amphitheater during the Qajar period, known as "Tekye Dowlat."

Although after the death of Naser al-Din Shah and the passage of time, the organization of events such as Shabihkhani declined and was even banned during the Pahlavi era, different groups dispersed across other cities in Iran and continued to perform this ceremony. Shabihkhani is still being held in many cities to this day.

Research Objective: This research aims to provide a brief history of the various forms of Ta'ziyeh and the process of transforming this ceremony into Shabihkhani. It also investigates the influence of the construction of "Tekye Dowlat" on the prosperity of Shabihkhani and its performance characteristics. Furthermore, it examines the claim of whether Shabihkhani can be considered an Iranian manifestation of opera.

Research Question: Has opera had an influential role in the structural evolution of Shabihkhani? How did this performance emerge as an Iranian theatrical production?

Research Methodology: The present study has been conducted using a descriptive-analytical method and relies on library sources, field reports, and interviews. The evolution of Ta'ziyeh performance (Shabihkhani) has been examined from its inception, the influential factors on its prosperity have been reviewed, and ultimately, contemporary samples have been studied through field observations to identify the similarities and differences.

Conclusion: Ta'ziyeh, as one of the Iranian theatrical rituals, has been held in Iran for a long time and has experienced many peaks and declines over the years. Naser al-Din Shah's strong interest in opera performances in Europe led him to experience the utmost grandeur of Ta'ziyeh (in the form of Shabihkhani) during the Qajar era. The construction of "Tekye Dowlat" upon Naser al-Din Shah's order and the organization of Shabihkhani ceremonies during the month of Muharram transformed this event into a kind of theatrical festival during the Qajar period. Shabihkhani is a type of Ta'ziyeh performance in which actors (role players) simulate the events of Ashura. This performance, based on storytelling, is performed in the form of singing accompanied by special instruments such as ney, karna, shipor, and santur, which is one of the reasons why Ta'ziyeh or Shabihkhani can be considered similar to opera.

In both of these performances, the text should be expressed in a way that conveys grief, sorrow, and anger to the audience in the best possible manner. The dramatic text is performed by actors in the form of singing accompanied by special instruments. One of the main differences between Ta'ziyeh and opera is that Ta'ziyeh can be performed in any space where a group can gather, while opera requires a dedicated hall and stage. With the passage of the glorious years of Ta'ziyeh (Shabihkhani) and the death of Naser al-Din Shah, the performance of this show gradually declined. Part of Tekye Dowlat was destroyed due to the heaviness of the crescent-shaped dome. The enthusiasm for holding Ta'ziyeh ceremonies decreased significantly due to distortions and opposition from scholars until the performance of this ceremony was completely banned by the order of Reza Shah in 1946. After that, Ta'ziyeh groups dispersed to different cities in the country. The Mireza group traveled to Khorasan, each settling in a different location and engaging in Shabihkhani performances in smaller cities and villages.

Over time, the performance style of Shabihkhani has changed due to the disappearance of original versions and structural changes, but other rituals and ceremonies have become associated with it. One of these rituals is "Nakhl Gardani," which is held in central cities, especially in southern Khorasan. Nakhl Gardani is a symbol of the procession of Imam Hussein's body, which is held during a special ceremony on the day of Ashura. The audience sits on the ground in one of the main squares, surrounding the performance area, and watches the Ta'ziyeh performance. At sunset and the end of the show, the Nakhl is returned to its original place.

In conclusion, Shabihkhani, which once had a resemblance to a theatrical festival and was held annually by various groups in Tekye Dowlat and other Tekyehs, is now much more limited but still accompanied by specific rituals and ceremonies related to each city and village. This remaining version of the performance, which is still being executed, is only a simple and small example of Shabihkhani and does not have the same magnificence and grandeur as in its peak years, but it continues on its path.

KeyWords: Shabihkhani, Tazieh, Play, Opera,

Tekye Dowlat

References:

- Agha Abbasi, Yadalallah. (1390). Special Perspective: Iranian Theater; Mourning and Lamentation in Iranian Culture and Literature; A Review of One of the Sources of Shabihkhani. *Ketab-e Sahne*, No. 3, 7-22.
- Agha Hasani, Mohsen, Rafiei, Amir Timur, Gharishi, Seyed Hassan, Javidi, Hamid Reza. (1399). Examining Opinions and Ideas on the Initial Emergence of Shabihkhani Performance Form. *Journal of Islamic and Iranian History*, No. 48, 19-42.
- Amini, Rahmat. (1387). Investigating the Mutual Effects of Religious Performances and Contemporary Theater in Iran. *Majaleh-ye Theater*, No. 41, 4-9.
- Azizi, Ali. (1387). Symbolism in Shabihkhani. *Majaleh-ye Theater*, No. 42-43, 98-115.
- Ebtahi, Seyed Ali Reza, Kamrani Far, Ahmad, Sharifiana, Maedeh. (1390). Tekye Dowbat and Its Applications. *Sokhan-e Tarikh*, No. 12, 63-80.
- Jamshidi Goharrizi, Mahdieh. (1389). Palm and Palm-Weaving in Yazd Province. *Ma'aref*, No. 151.
- Khan Mohammadzadeh, Zahra. (1392). The Structure of Tekye Dowlat. *Roshd-e Amoozesh-e Tarikh*, No. 52, 26-30.
- Nazar Bakht, Mohammad Hussein. (1387). Shabihkhani; Sacred Performance. Examining Some Characteristics of Sacred Shabihkhani Performance. *Theater*, 20-21.
- Nemattavousi, Maryam. (1393). Shabihkhani: From Ritual to Performance. *Faslnameh-e Mardom va Farhang*, No. 1, 173-178.
- Parker, Roger. (1994). *Illustrated History of Opera*. Oxford University Press
- Pahzuki, Shahab, Pourmand, Hasanali, Afhami, Reza. (1397). Perceptual Process in Shabihkhani: Based on Merleau-Ponty's Phenomenological Theory. *Kimiaye Honar*, No. 37, 46-65.
- Pourmand, Hasanali, Lazgi, Seyed Habibollah. (1387). Tekye Dowlat. *Ketab-e Mah-e Honar*, No. 124, 4-13.
- Piravi Vank, Marzieh, Niknafs, Aqdas. (1392). The Role of the Audience in the Preservation of Shabihkhani. *Motale'at-e Farhang - Ertebatat*, No. 24, 99-116.
- Soheili, Jamal al-Din, Mahajerpour, Nafiseh. (1394). Semiotics of Ta'ziyeh Performance Space. *Armaneshahr Architecture and Urbanism*, No. 15, 59-65.
- Yousefian Kanari, Mohammad Jafar. (1386). Phenomenology of Iranian Shabihkhani (Analyzing the Executive Tradition of Ta'ziyeh Signs). *Ketab-e Mah-e Honar*, No. 11-12, 44-51.

مقدمه و بیان مسئله

تعزیه یکی از مراسم مذهبی است که هر ساله در ماه محرم در شهرهای مختلف و با خصوصیات بومی همان شهر در حال برگزاری است. باگذشت سال‌ها نحوه برگزاری و اجرای این مراسم تغییر شکل زیادی داشته است. امروز این نمایش در سالن‌ها، میادین و خیمه‌های برپاشده در ماه محرم برگزار می‌شود. کیفیت صدا، ساخت دکور و اجرا به هیچ وجه با نمونه‌های اولیه قابل مقایسه نیست. با این حال مخاطب محدودی نسبت به سال‌ها قبل شامل می‌شود. در واقع اوج شکوه برگزاری مراسم تعزیه در ایران مصادف است با اجرای شبیه‌خوانی در زمان قاجار. اولین تعزیه در دوره دیلمیان (آل بویه) در بغداد شکل می‌گیرد. در زمان صفویه همراه با نقالی و یا به صورت حرکات صامت اجرا می‌شود تا اینکه در زمان قاجار، تحول بزرگی در شیوه اجرایی این مراسم رخ می‌دهد. پس از سفر ناصرالدین شاه به اروپا و شیفتگی او نسبت به نمایش «اپرا»، وی پس از بازگشت به ایران دستور ساخت بنایی شبیه به ساختمان اپرا در تهران می‌دهد که بانام «تکیه دولت» شناخته می‌شود. تکیه دولت برای برپایی مراسم تعزیه مورد استفاده قرار می‌گرفت. ساختمانی که هر شب نزدیک به چند هزار نفر تماشاگر (مخاطب) را در خود جای می‌داد.

اپرا نمایشی اروپایی است که در سالن‌های بزرگ و مجلل اجرا می‌شود. بازیگران متن نمایش را به صورت آواز و با همراهی یک گروه ارکستر اجرا می‌کنند. نمایش اپرا ترکیبی از ادبیات، موسیقی، اجرا، آواز، طراحی صحنه و طراحی چهره. آنچه باعث ایجاد تمایز میان نمایش اپرا و تئاتر می‌شود، نحوه ارتباط آواز و موسیقی، محتوای دراماتیک و تراژیک و اجرای ویژه آن در سالن‌های مخصوص به نام اپرا خانه است.

با اینکه ساختمان تکیه دولت متأثر از نمایش اپرا ساخته شده اما عناصر و ویژگی‌های ایرانی به وضوح در نحوه اجرا و ویژگی‌های نمایشی مراسم که در این بنا اجرا می‌شد قابل مشاهده است. با وجود تشابهاتی که در نحوه اجرا، کلام، بازی، صحنه و سایر نکات اجرایی بین نمایش اپرا و شبیه‌خوانی وجود دارد، این نکته بسیار حائز اهمیت است که می‌توان شبیه‌خوانی را نمود ایرانی این نمایش غربی دانست.

در چهل شب محرم، هر شب یک گروه به اجرای تعزیه (شبیه‌خوانی) می‌پرداخت. این رویداد شبیه به فستیوال نمایشی بود که سالانه در بزرگ‌ترین سالن آمفی‌تئاتر ایران در دوره قاجار یعنی «تکیه دولت» برگزار می‌شد. هر چند پس از مرگ ناصرالدین شاه و باگذشت زمان، برگزاری مراسم‌هایی چون شبیه‌خوانی رو به افول رفت و حتی در زمان پهلوی ممنوع شد، اما دسته‌های مختلف در سایر شهرهای ایران پراکنده شدند و به اجرای این مراسم ادامه دادند. به طوری که هنوز هم شبیه‌خوانی در بسیاری از شهرها در حال برگزاری است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، گزارشات میدانی و مصاحبه انجام شده است. سیر تکامل نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) از آغاز مورد بررسی قرار گرفته، عوامل مؤثر بر رونق آن مرور شده و در نهایت با مشاهدات میدانی نمونه‌های معاصر، وجوه تشابه و تمایز آن مورد مطالعه قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

نویسندگان و پژوهشگران ایرانی تاکنون درباره فرم نمایشی در تعزیه و شبیه‌خوانی نظرات مختلفی ارائه

دست یافته که مشخص می‌کند در بسیاری از این منابع میان تعزیه و تعزیت تفاوتی قائل نشدند و به خاطر عدم وجود تاریخ‌نگاری که به نگارش چگونگی مراسم تعزیه بپردازد، ریشه‌های این نمایش به مراسم عزاداری عاشورا مرتبط دانسته شده. وی همچنین بیان می‌کند اشکال اولیه هنر نمایش در دوره قاجار آشکار شده و مهم‌ترین عامل آن ارتباط با غرب بود. نویسنده در ادامه به چگونگی اجرای مراسم شبیه‌خوانی در ساختمان تکیه دولت اشاره می‌کند.

ابطحی و دیگران (۱۳۹۰)، در مقاله **تکیه دولت و کاربردهای آن**، اذعان می‌کنند که تعزیه پس از رسمی شدن آیین تشیع و به‌ویژه در دوره قاجار بسیار رواج یافت. در این زمان هر طبقه و صنف سعی در اجرای این مراسم و یا ساخت تکیه و وقف آن داشتند. در زمان حکومت ناصرالدین‌شاه تکیه دولت به همین منظور و پس از سفر وی به انگلستان توسط معماران و مهندسان در تهران ساخته شد. در این نوشتار به ساخت تکیه دولت، مشخصات فنی آن، چگونگی و زمان اجرای مراسم تعزیه و برخی دیگران از کاربردهای این بنا پرداخته شده است. یوسفیان کناری (۱۳۸۹)، در **فرا نشانه‌شناسی شبیه‌خوانی‌های ایرانی (تحلیلی بر سنت اجرایی نشانه‌های نمایشی تعزیه)**، به وجوه تمایز این نمایش مذهبی ایرانی با نمایش‌های غربی می‌پردازد. به نظر می‌رسد باوجود مشابهت‌های اجرایی تعزیه با مظاهر مدرن نمایش غرب، سازوکار نشانه‌های آن کاملاً سنتی‌اند. وی در انتها نتیجه می‌گیرد تعزیه به‌عنوان نمودی از نمایش‌های آیینی ایرانی بهره‌مند از ساختاری کاملاً منسجم است. نشانه‌های اجرایی تعزیه، اعم از اشخاص، ابزار صحنه یا دستورالعمل‌های تعزیه‌گردان در سطحی از سلطه معنای قدسی، به‌جای حفظ هرگونه خط روایی مشخصی می‌توانند تنها به سازوکار نمایشی‌شان ارجاع دهند. تعزیه از این رو واجد ساختار نمایشی و اجرایی کاملاً خودبسنده‌ای است که در عین مشابهت با اشکال تئاتری، همواره باید مجزا از آن‌ها ارزیابی شود.

آقا حسنی و دیگران (۱۳۹۹)، در مقاله **بررسی نظرات و آرا درباره نقطه آغازین پیدایش فرم نمایشی شبیه‌خوانی**، به مطالعه و جستجو نقطه شروع نمایش تعزیه در ادوار مختلف از صفویه تا قاجاریه می‌پردازند. نگارندگان بر اساس مطالب کتابخانه‌ای، مستندات و

کرده‌اند. از مرور این منابع این طور برمی‌آید که شیوه اجرایی، جزئیات نمایشی، نشانه‌شناسی، مخاطب‌شناسی و رمزاندیشی در نمایش تعزیه و شبیه‌خوانی از جمله مواردی هستند که در این میان به صورت مفصل مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. همچنین تاریخچه ساخت تکیه دولت به‌طور کامل بررسی شده است. تنها موارد اندکی به تأثیر ساخت بنای تکیه دولت در به اوج رسیدن شبیه‌خوانی در زمان قاجاریه می‌پردازد و تعداد معدودی از منابع به مقایسه این نمایش مذهبی ایرانی و نمونه‌های غربی چون نمایش اپرا اشاره می‌کنند. در ادامه مرور مختصری بر منابع ذکر شده خواهیم شد.

ناصر بخت (۱۳۸۷)، در مقاله **شبیه‌خوانی؛ نمایش مقدس**، پس از توضیح تاریخچه و منشأ نمایش تعزیه و شبیه‌خوانی به بررسی برخی از المان‌ها و ویژگی‌های نمایشی این مراسم می‌پردازد. مواردی اعم از صحنه نمایش، بازیگران (اولیا و اشقیاء)، صحنه‌آرایی، لباس، رنگ، کلام، آواز و نقش تماشاگر. وی در انتها اشاره می‌کند که نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی که با استفاده از شگردها و ویژگی‌های خاص اجرا می‌شود، نه تنها به علت هدف‌های فردی بلکه بنا بر محتوای رمزی‌اش، نمایشی مقدس به شمار می‌رود.

عزیزی (۱۳۸۷)، در مقاله **رمزاندیشی در شبیه‌خوانی**، به بررسی نقش صور خیال به‌ویژه عنصر رمز در خلق نمایش شبیه‌خوانی می‌پردازد. نگارنده عناوینی چون پیشینه تاریخی شبیه‌خوانی، گستره موضوعی، اصول ساختاری نمایش تعزیه، شیوه‌های اجرایی و ویژگی‌های نمایشی شبیه‌خوانی را مورد مطالعه قرار داده است. در نهایت توضیح می‌دهد از آنجایی که این‌گونه نمایش‌ها به مرور و به صورت سینه‌به‌سینه به نسل امروز منتقل شده، نقاط ضعف و در اندک مواردی تحریفاتی نیز بر آن وارد شده است.

محمدزاده (۱۳۹۲)، در مقاله **بنای تکیه دولت**، به‌طور مفصل به تاریخچه ساخت این بنا در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار اشاره می‌کند. از علل اولیه و تاریخ ساخت بنای تکیه دولت تا معماری، گنجایش و نقش آن در رواج تعزیه و شبیه‌خوانی به‌طور کامل در این پژوهش بررسی شده است.

دولت‌آبادی (۱۳۹۶)، در مقاله **تکیه دولت آغازگاه نمایش ایران**، توضیح می‌دهد پس از جستجو منابع بسیار در باب نقطه آغاز نمایش و تعزیه در ایران، به منابعی

شبیه‌خوانی

سفرنامه‌ها در دوران صفویه، زندیه و قاجاریه ادعای کنند که محتمل‌ترین فرضیه در این مورد آن است که تعزیه حاصل تحول و تکامل مراسم و آیین‌های سوگواری مذهبی است که از قرن‌های اول و دوم به‌ویژه چهارم قمری در ایران رایج بوده است. همچنین عده‌ای نقطه آغازین شروع شبیه‌خوانی را دوران صفویه می‌دانند.

شبیه‌خوانی شاخص‌ترین شکل نمایش مذهبی ایرانی است که ریشه در مراسم عزاداری شیعیان به‌ویژه تعزیه دارد. (ناصر بخت، ۱۳۸۷: ۱۵۶) تعزیه شکل تکامل‌یافته نمایش‌های آئینی ایرانی است. آئین‌های سوگواری همچون سوگ سیاوش، سوگ زریر، سوگ ایرج، انواع مویه‌گیل‌گمش برمرگ انکیدو، مویه زال برمرگ رستم، آئین‌های باران‌خواهی و آئین‌های مشابه... (آقا عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱) مشهورترین شبیه‌خوانی قبل از اسلام سیاوش خوانی یا سوگ سیاوش است.

شبیه‌خوانی در تمدن‌های تاریخی نیز وجود داشته است. در تمدن بابل «مرگ و رستاخیز تموز و ایشتر» در مصر «اوزیریس و ایزیس»^۱، «دموزی»^۲ در بین‌النهرین و «دیونی‌سوس»^۳ در یونان. (امینی، ۱۳۸۷: ۲)

با ظهور اسلام در ایران تا قرن سوم هجری ذکر واقعه کربلا توسط عباسیان (همچون ذکر نام مسیح که حدود سه قرن توسط رومیان منع شده بود) ممنوع شد. در دوره دیلمیان (آل بویه) که پایتخت آن شهر بغداد بود، اولین تعزیه شکل گرفت. با نوشته شدن کتاب «روضه‌الشهدا» توسط ملاحسین واعظ کاشفی شبیه‌خوانی شمایل ادبی‌تر به خود گرفت. واعظ کاشفی حزن و اندوه را در اثر خود بسیار تشدید کرد زیرا معتقد بود که باید به هر قیمتی تماشاگر را به خاطر این واقعه بزرگ گریاند.

آنچه امروزه از آن به‌عنوان شبیه‌خوانی یاد می‌شود، در واقع نمایشی سنتی است که در آن افراد با پوشیدن لباس‌هایی مخصوص در نقش اولیا و اشقیا در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و با زبان شعر، وقایع مربوط به کربلا را شبیه‌سازی می‌کنند. (آقاحسنی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲) و به همین دلیل این اجرا، «تعزیه» نام‌گرفته است (نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۳: ۱۷۴) (مضمون شبیه‌خوانی رویارویی دو

نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی و نور و ظلمت است.) (ناصر بخت، ۱۳۸۷: ۱۵۷)

راجع به آغاز این مراسم نظرات گوناگونی داده شده و از مجموعه این آرامی‌توان استنباط کرد که مراسم سوگواری عاشورا برای اولین بار در قرن چهارم با فرمان معزالدوله دیلمی رسمیت یافت. از آن پس هر ساله به نحوی برگزار شد. در زمان صفوی رونق و گسترش بیشتری یافت و شکل نمایشی گرفت تا اینکه پس از قرن‌ها، شبیه‌خوانی از دل آن بیرون آمد. اجرایی نمایشی که بسیاری از عناصر خویش را از پدیده‌هایی چون «نوحه‌سرایی»، «روضه‌خوانی»، «شبیه‌سازی»، «شمایل گردانی»، «دسته‌گردانی» و «نقالی» وام گرفته است. این نمایش بعدها در زمان قاجاریه اوج شکوه و اقتدار رسید چنان‌که نخستین تماشاخانه عمومی ایران «تکیه دولت»، در مقیاسی عظیم برای آن ساخته شد. (همان)

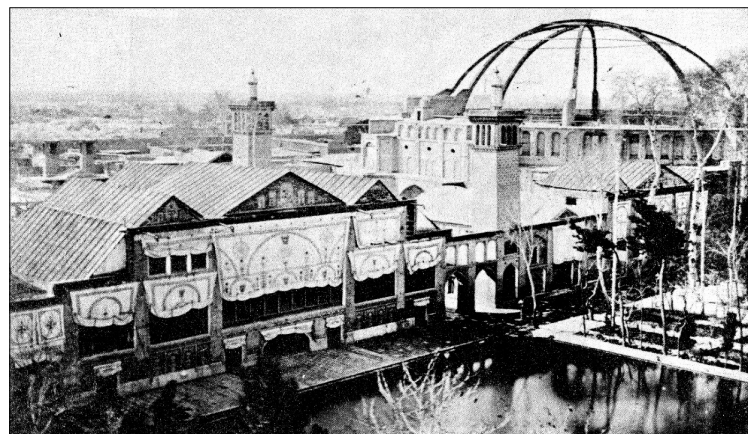
شبیه‌خوانی در واقع نوعی «نمایش روایی» است که از سه عنصر «موسیقی»، «کلام» و «بازیگری» (نقش‌پوشی) تشکیل شده است. (پیراوی ونک، نیک نفس، ۱۳۹۲: ۱۰۰) یکی از خصوصیات شبیه‌خوانی این است که مخاطب سنتی در نسبتی خاص با آن قرار می‌گیرد و این ویژگی در برداشت و فهم مخاطب از آن نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. از طرفی این نمایش بدون همراهی مخاطبانی که درک درست و ارتباط مستقیمی با محتوای شبیه‌خوانی نداشته باشند معنایی در بر نخواهد داشت. در واقع مخاطب این نمایش با تماشاگر صرف تفاوت دارد. منظور از مخاطب کسی است که با شبیه‌خوانی، ارتباط وجودی داشته و به دلیل قرارگیری در متن سنت دارای پیش‌فهمی صحیح از آن بوده و در نتیجه به فهم شبیه‌خوانی دست می‌یابد. (پیراوی ونک، نیک نفس، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

تکیه دولت

در ابتدا نمایش و تعزیه‌ها اغلب در حسینیه‌ها، تکایا و یا در میادینی که مکان مناسبی جهت اجرای مجلس تعزیه، حرکت اسب‌ها و فضای کافی جهت نشستن مستمعین و عزاداران فراهم می‌بود، اجرا می‌شد. (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۰۱) «تکیه» فضایی محوری که وسط آن سکویی گرد یا چهارگوش ساخته شده بود و کار صحنه نمایش را می‌کرد. در اطراف سکو غرفه‌ها و طاق‌هایی وجود داشت که پوشیده از پارچه بوده و برای تماشای تعزیه از آن استفاده

بزرگ برگزار می‌شد و گنجایش تماشاگر زیادی را داشت، موجب شیفتگی او نسبت به این نمایش شد بنابراین همت به تقویت نمونه ایرانی این هنر (تعزیه) گمارد. وی پس از بازگشت به ایران در سال ۱۲۸۳ یا ۱۲۸۴ ه. ق به دوستعلی خان معیرالممالک دستور داد در کنار کاخ شمس‌العماره تکیه بزرگ و وسیعی بنا کند. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۷) تکیه دولت در نهایت به بزرگ‌ترین آمفی‌تئاتر ایران در دوره قاجاریه تبدیل شد. (پورمند، لزگی، ۱۳۸۷: ۵)

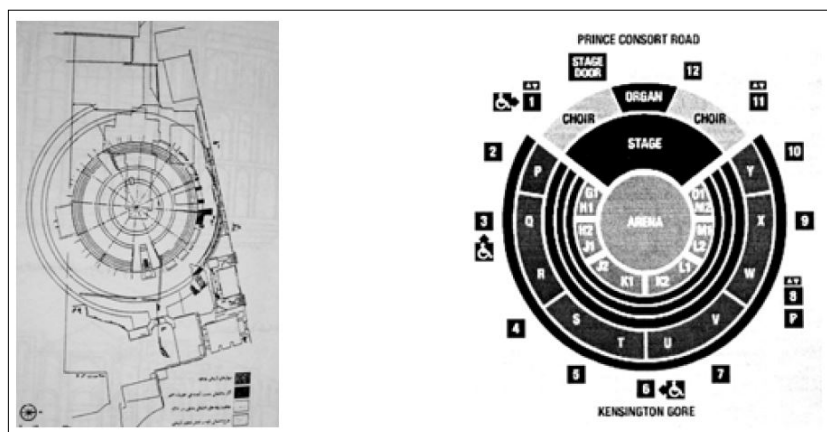
می‌کردند. در دوره قاجار تکاپای زیادی ساخته شد که از آن میان می‌توان به تکیه «حیات شاهی»، تکیه «باغ بسته بیک»، تکیه «نوروزخان»، تکیه «عباس‌آباد»، تکیه «پهلوان»، تکیه «رضاقلی‌خان» تکیه «سرپولک» و مهم‌تر از همه «تکیه دولت» اشاره کرد. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۷) شبیه‌خانی با ساخت «تکیه دولت» به اوج درخشش و شکوه خود رسید. (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۰۱) ناصرالدین‌شاه به اروپا سفر کرد و به مشاهده تئاترهای اروپایی نائل آمد. تماشای نمایش‌های اپرا که در سالن‌های



تصویر ۱. تکیه دولت، منظره بیرونی از شمس‌العماره (غفاری، ۱۳۷۵: ۱۶۴)
Figure 1. Exterior View of Tekyeh Dowlat from Shams-ol-Emareh

امیرکبیر و بعضی انبارهای قدیمی و کهنه ارگ راکه در ضلع جنوبی کاخ گلستان بود به این امر اختصاص دهد. هزینه بنای تکیه دولت در حدود ۱۵۰ هزار تومان شد. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۶۶) این سازه با اقتباس از معماری ساختمان کنسرت «آلبرت هال» ساخته شد.

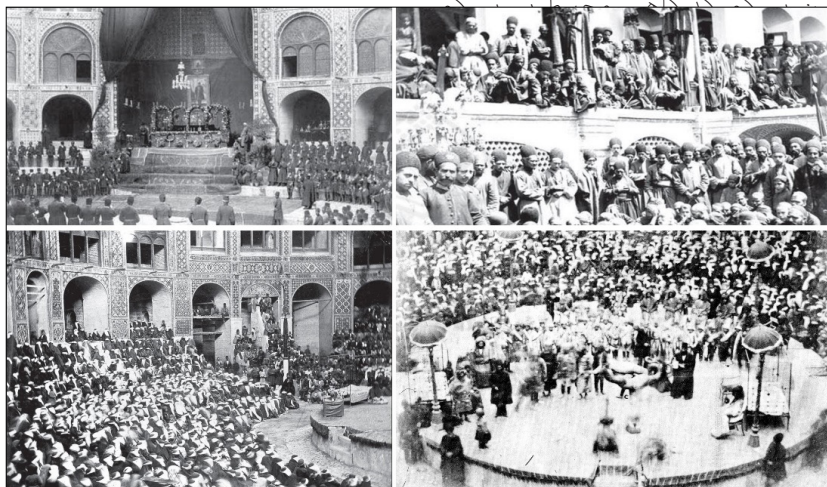
معیرالممالک دستور داشت تکیه‌ای با ظرفیت حداقل بیست هزار نفر بنا کند. وی به دلایل امنیتی رفت‌وآمد شاه و اهل حرم به محل تعزیه، الزام داشت این تکیه را در مجاورت ارگ سلطنتی احداث کند؛ بنابراین ناچار شد قسمتی از زندان دولتی، سیاه‌چال و عمارت مسکونی



تصویر ۲. پلان ساختمان آلبرت هال - پلان تکیه دولت (پورمند، لزگی، ۱۳۸۷: ۷)
Figure 2. Albert Hall Building Plan- Tekyeh Dowlat Building Plan

به عنوان جای اسب تازی و جنگ و جدال، غرفه‌ای هم سطح زمین به عنوان رختکن برای بازیگران، محوطه‌ای محیط بر گذرگاه برای تماشاگران زن و کودک و نهایتاً غرفه‌ها و طاق‌نمایی گرداگرد تکیه، در یک تا سه طبقه برای تماشاگران مرد می‌شد. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۹) جلوی غرفه‌های طبقه پایین چندین ردیف پله قرار داشت که از آن‌ها در یک سمت برای نشستن تماشاگران و به خصوص زنان و در سوی دیگر برای چیدن چلچراغ‌های پایه‌دار، لاله‌ها، شمعدان‌ها، چراغ‌ها و گذاشتن آئینه‌ها و تابلوهای مذهبی استفاده می‌کردند. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۰)

ارتفاع تقریبی این بنا ۲۴ متر، عرض آن حدوداً ۳۴ متر و قطر بنا حدود ۶ متر بود. از خارج به صورت منشوری هشت ضلعی و از داخل به شکل استوانه‌ای کامل طراحی شده بود. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۶۷) از علل دایره‌وار بودن این بنا شیوه چرخشی اجرای تعزیه و نقالی در ایران و همچنین فلسفه وحدت در اسلام بوده است. سقف مدور آن متشکل از هشت هلال از جنس چوب بود که با اتصالات آهنی به هم متصل شده بودند. نمای داخلی آن تماماً از آجر و با کاشی‌های معرق و غیر معرق تزئین شده بود. ساختمان شامل سکویی در وسط، دوردیف پلکان دو یا سه تایی در طرفین که گذرگاه تماشاگران

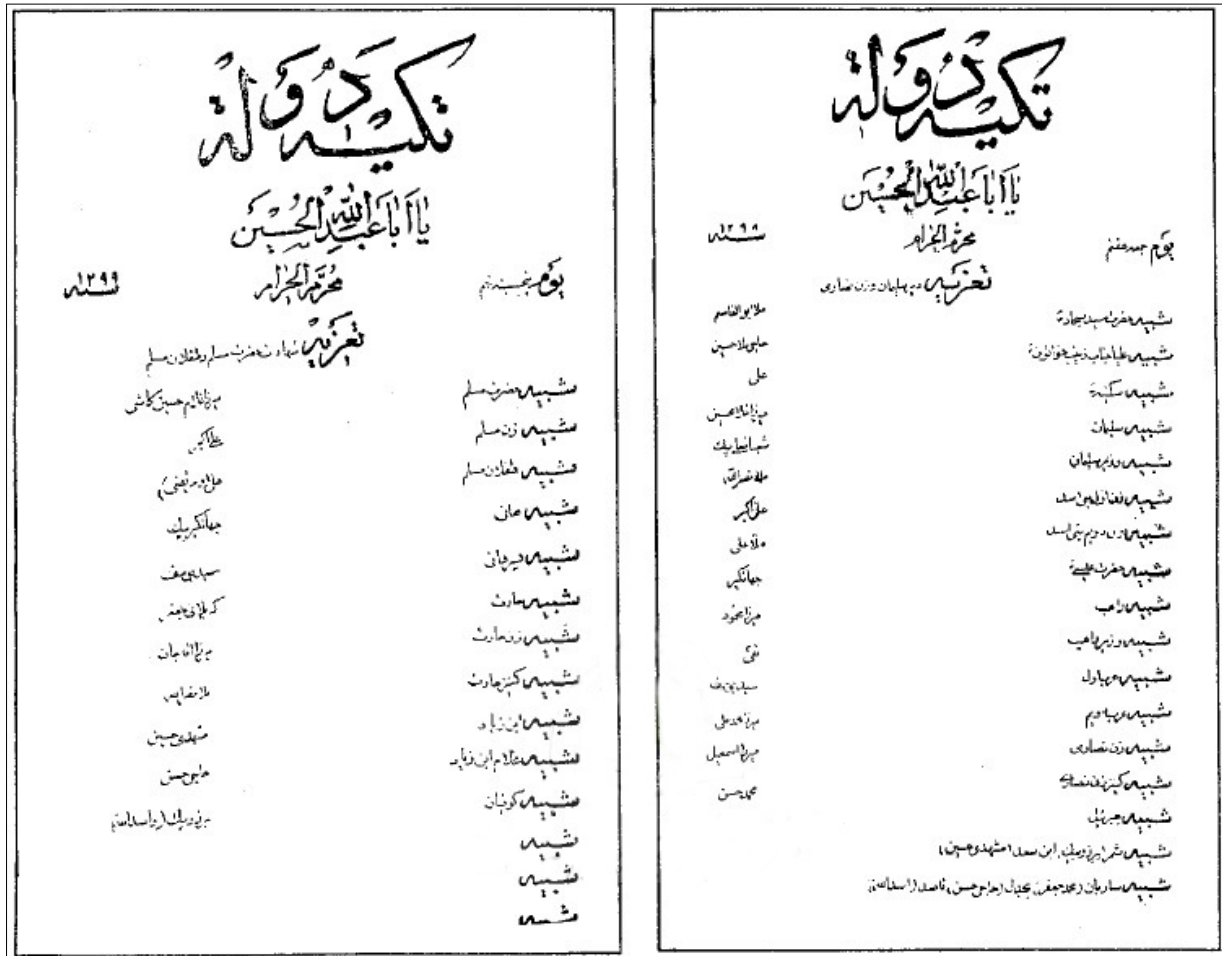


تصویر ۳. نمای داخلی تکیه دولت در زمان اجرای تعزیه

Figure 3. Interior view of Tekyeh Dowlat While Ta'zieh is Performing

رنگارنگ و چلچراغ تزئین می‌کردند. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۰) برنامه‌های تعزیه در اعلان‌هایی روی دیوار زده می‌شد و شیوه تعزیه‌خوانی با مراسم و تشریفات خاص همراه بود. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۷) در تکیه دولت هر ۴۰ شب، تعزیه توسط گروه‌های مختلف اجرا می‌شد. گفته‌اند در زمان اجرا خیابان‌های تهران کاملاً خلوت می‌شد چراکه همه مردم برای تماشای نمایش به تکیه دولت که در آن زمان از سراسر تهران قابل رؤیت بوده می‌آمدند.

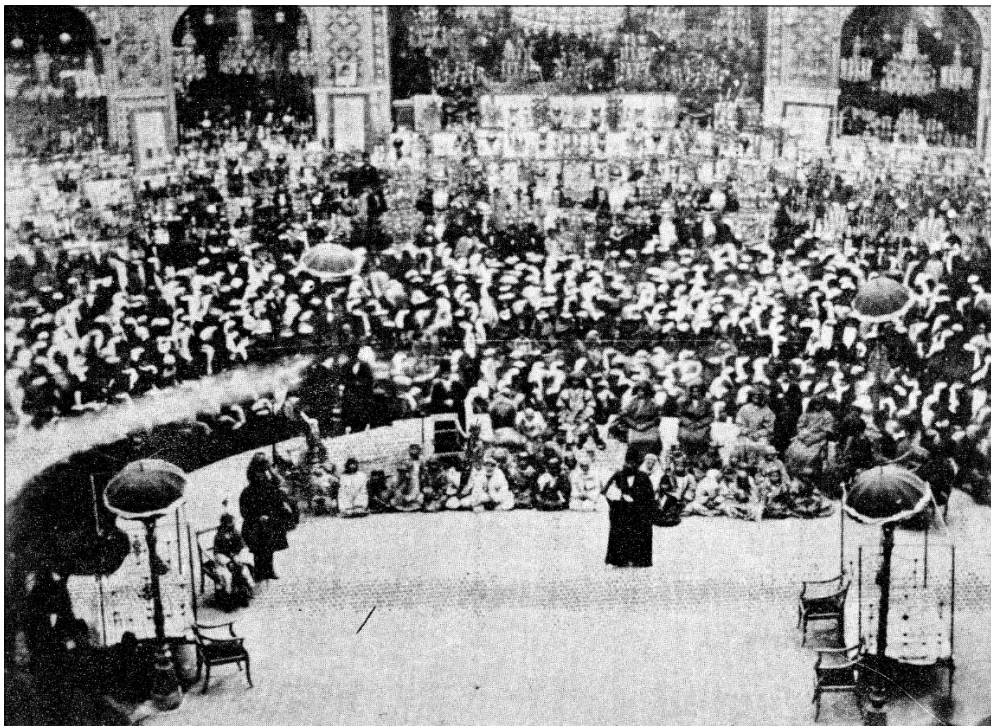
در زمان قاجار شبیه‌خوانی زیر نظر ارگ سلطنتی و دربار بود و تعزیه‌گردان آن معین‌البکا و ناظم‌البکا خوانده می‌شد. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۷) تکیه دولت در اواخر ذی‌الحجه، چند روز مانده به اول محرم برای تعزیه آماده می‌شد. نائب‌النظاره دربار (سرپرست امور تشریفات) با همکاری ناظم‌البکا و کارکنان «نظارت خانه» تکیه را آماده می‌کردند. ابتدا چادر بر سقف می‌کشیدند و تکیه را جاروب و تمیز می‌کردند. آنگاه پارچه‌های سیاه بر دیوار و جرز طاق‌نما می‌آویختند و سپس جایگاه شاه را با قالی و پارچه‌های



تصویر ۴. اعلان دست نویس ویژه برنامه شبیه خوانی
Figure 4. Handwritten poster for Shabihkhani

هنگام تعزیه در شب همه چل چراغ‌ها و لاله‌ها روشن و با بیش از پنج هزار شمع روشنائی تکیه دولت ناشی می‌شد. همچنین تیرک‌های چوبی به شکل فانوس قرار داشت که در بالای آن چهار چراغ‌گاز (که بعداً به چراغ برق تبدیل شد) نصب شده بود و به این سبب که نور مانع تماشای افراد غرفه‌هایی بالایی نشود، چهار چتر بالای آن بسته بودند. در صدر تکیه، منبر بزرگ بیست پله‌ای و یکپارچه از سنگ مرمر نصب شده بود که پیش از شروع مراسم از آن برای شرح مصائب توسط روضه‌خوان‌ها استفاده می‌شد. گرداگرد تخت نمایش، راهی برای حرکت دسته‌ها، سوارها، شترها، درشکه‌ها، اسب‌ها و ورود و گردش صفوف دیگر ساخته بودند. در وسط تکیه سکویی به بلندی یک متر ساخته شده بود که به آن تخت می‌گفتند و بازیگران و شبیه‌خوانان از پله‌هایی که در چهار طرف آن بود، بر بالای سکو حاضر شده و نقش خود را اجرا می‌کردند. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۶۹)

هنگام تعزیه در شب همه چل چراغ‌ها و لاله‌ها روشن و با بیش از پنج هزار شمع روشنائی تکیه دولت ناشی می‌شد. همچنین تیرک‌های چوبی به شکل فانوس قرار داشت که در بالای آن چهار چراغ‌گاز (که بعداً به چراغ برق تبدیل شد) نصب شده بود و به این سبب که نور مانع تماشای افراد غرفه‌هایی بالایی نشود، چهار چتر بالای آن بسته بودند. در صدر تکیه، منبر بزرگ بیست پله‌ای و یکپارچه از سنگ مرمر نصب شده بود که پیش از شروع مراسم از آن برای



تصویر ۵. نمای داخلی تکیه دولت

Figure 5. Interior view of Tekyeh Dowlat

این نمایش اروپایی و المان‌های اجرایی و نمایشی آن، به ماکمک می‌کند شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نمایش را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار دهیم.

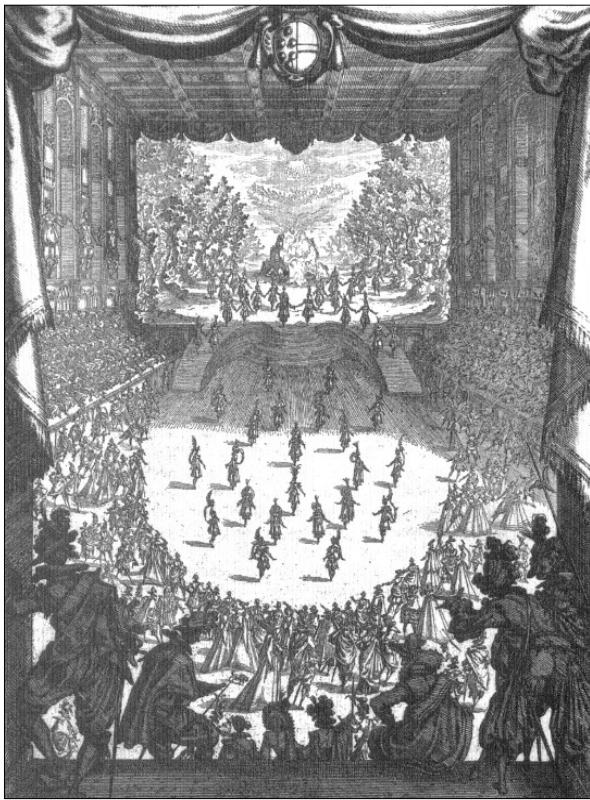
در تاریخ موسیقی تعداد کمی از ژانرهای موسیقی وجود دارند که بتوان نحوه اجرای آن‌ها را به نمایش اپرا مرتبط دانست. اولین بار در اواسط ۱۵۹۰ در فلورانس، ایتالیا، اولین درام‌های موسیقی برای آهنگسازی بر روی صحنه نمایش ساخته شدند و زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در تولد و رشد این نمایش تأثیر به‌سزایی داشت. البته موسیقی مدت‌ها قبل از اپرا در تئاتر استفاده می‌شد اما آنچه این نوع اجرا و موسیقی را از دیگران متمایز کرد پیوند بافت سیاسی و اجتماعی با تئاتر و نیاز به تأکید برخی رویدادهای مهم در شمال ایتالیا بود. در قرن پانزدهم و شانزدهم، موسیقی نقش مهمی در نمایش شکوه و عظمت دربار داشت. تولد یک وارث، عروسی یک شاهزاده، مرگ یک دوک، همگی از لحظات کلیدی در زندگی درباری بودند و نیاز به ارائه‌ای شکوهمند از این وقایع و رویدادها، موجب پیوند هرچه بیشتر موسیقی و نمایش در اولین نمونه‌های اپرا در اروپا شد. (Parker, 1994:2)

با ترور ناصرالدین شاه مخالفت‌هایی از جانب فقها در مورد نحوه و موضوع تعزیه صورت گرفت. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۲) همچنین در زمان مظفرالدین شاه یک طبقه از تکیه دولت بر اثر سنگینی گنبد هلالی شکل آن تخریب شد. در آن زمان چون سقف گنبدی شکل سنگینی می‌کرد، لذا به طبقه سوم آسیب رساند. آنگاه سقف را با تیرک‌های فلزی تعویض و طبقه سوم را تخریب کردند. (خان محمدزاده، ۱۳۹۲: ۲۹)

اوضاع سیاسی- اجتماعی دوران مظفری، تجددمآبی و مشروطه‌خواهی و رواج تدریجی نمایش و تئاتر و سرگرمی‌های تازه در ایران، موجب شد تعزیه و شبیه‌خوانی جایگاه و بخشی از مخاطبان خود را از دست بدهد. این موج رفته‌رفته ادامه پیدا کرد تا اینکه در نهایت در سال ۱۳۲۵ شمسی رضاشاه دستور ممنوعیت تعزیه را صادر کرد. (ابطحی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۲)

تاریخچه اپرا

با توجه مرز باریکی که میان اپرا و مراسم شبیه‌خوانی در ایران وجود دارد، مرور توضیحات کوتاهی درباره تاریخچه



تصویر ۶. نقاشی شده توسط جولیبو پارگینی. نمایش اوفیزی، نمونه‌ای از اولین اپراهای اجرا شده در ایتالیا (Parker, 1994:2)

Figure 6. Design by Giulio Parigi. Uffizi Theatre, Typical of Baroque Theatres

سالن اجرای نمایش اپرا ساختمانی بسیار بزرگ‌تر از تئاتر است. به همین دلیل به سالن‌های بزرگ و مجلی که در انواع نمایش اپرا و باله انجام می‌شود، اپرا خانه^۸ گفته می‌شود.



تصویر ۷. ساختمان آلبرت هال، انگلستان
Figure 7. Albert Hall Building, England

در زمان رنسانس، ژانرهای مختلفی اعم از تراژدی، کمدی و کلاسیک برای آکادمی هنری و دربار در دسترس بود. با توجه به جایگاه شناخته شده موسیقی در صحنه کلاسیک، آهنگسازان اجازه داشتند از موسیقی معروف دوران باستان در ساخت قطعه‌های جدید استفاده کنند. این امر باعث شد موسیقی به ابزاری قدرتمند در اجرای نمایش بدل شود. همان‌طور که طبق گفته برناردینو دانیلو^۴، «در میان اجرای نمایشنامه، برای اینکه صحنه خالی نماند، موسیقی و متن اجرایی باهم ترکیب می‌شوند.» (Parker, 1994:3)

آنچه ما به عنوان اپرایی شناسیم اولین بار در فلورانس با همکاری افرادی چون جاکوپو پری^۵ و کلودیو مونتیه وردی^۶ به وجود آمد.

بزرگان فلورانس همچون بسیاری از گذشتگان ارجاع به اسطوره‌های کلاسیک را به عنوان نوعی منبع الهام در نظر می‌آوردند. نمایش آپولو و اورفئوس^۷، به عنوان یکی از اولین نمونه‌های اجرای اپرا، حائز اهمیت است. در این اجرا، قهرمانان نمایش در عوض صحبت کردن آواز می‌خوانند. استفاده از شعر به جای نثر و آواز به جای گفتار، زبان محاوره خدایان را می‌ساخت. استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای و جوه دیگری جز سرگرمی به نمایش اپرا اضافه کردند. به همین دلیل پری تلاش می‌کرد سبکی از موسیقی را ابداع کند که با الزامات و بیان واضح دراماتیک هم‌راستا باشد و در عین حال انسجام ساختاری یک قطعه موسیقی را هم حفظ کند. (Parker, 1994:9)

اجرای نمایش اپرا به همین منوال رشد کرد و در دیگر کشورهای اروپایی از جمله فرانسه و انگلستان و بعدها در سراسر اروپا گسترش یافت؛ اما آنچه برای این پژوهش حائز اهمیت است نحوه اجرا و ویژگی‌های نمایشی است که در ادامه به صورت مختصر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نحوه اجرا و ویژگی‌های نمایشی اپرا

نمایش اپرا مجموعه‌ای است موسیقی، آواز، ادبیات، بازیگری، طراحی صحنه، طراحی لباس، طراحی چهره و اجرا. صحنه اپرا معمولاً از صحنه تئاتر بزرگ‌تر بوده و نیاز است برای هر پرده آن دکور و تزئینات ویژه طراحی و نصب شود. صحنه‌آرایی نمونه‌های اولیه اپرا در ایتالیا غالباً با هدف القای حس عظمت و تأکید بر تجملات معماری باروک بود. همچنین تأکید بر اهمیت شخصیت‌ها در حین اجرا و یا رویدادهای مهم نمایش با نورپردازی سالن همراه می‌شود.

می‌شوند را مرور می‌کنیم.

نحوه اجرا و ویژگی‌های نمایشی شبیه‌خوانی

ابتدا در دسته‌های عزاداری، افراد نشانه‌ها و علم‌هایی را که بی‌شبهت به افزارهای جنگی نبود با خود حمل می‌کردند. به مرور بر تعداد این نشانه‌ها افزوده شد و پس از مدتی افرادی با لباسی شبیه به شهدای کربلا در این گروه‌ها ظهور یافتند که به صورت صامت از مقابل تماشاگران می‌گذشتند. گاهی اوقات یک راوی شرح وقایع عاشورا را بیان می‌داشت. (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۰۰) رفته‌رفته و با ظهور شبیه‌خوانی تفاوت‌هایی در شیوه اجرا به وجود آمد. در این شیوه نمایشی (در مقایسه با تئاتر امروزی) صدا بیش از هر چیز اهمیت دارد. از دیگر تفاوت‌های آن می‌توان به عدم شخصیت‌پردازی و همچنین طولانی بودن یک نقش برای یک نفر (حتی به اندازه یک عمر) اشاره کرد؛ که البته این خصوصیات را در اپرا نیز شاهد هستیم.



تصویر ۸. یکی از گروه‌های شبیه‌خوانی در تکیه دولت

Figure 8. "Shabihkhani" members in Tekyeh Dowlat

تعزیه بهره‌مند از زبانی به شدت اجرایی^۳ است. اولیا، اشقیا، موافق‌خوانان، مخالف‌خوانان، رنگ‌ها و نمادها همگی مؤلفه‌هایی هستند که در قالب نظامی واحد و یکپارچه تحت عنوان شبیه‌خوانی ایرانی انتظام می‌یابد. (یوسفیان کناری، ۱۳۸۶: ۴۶) کلیه پرچم‌ها، علم‌ها، کتل‌ها و بیرق‌های

اپرا اساساً نمایشی مبتنی بر موسیقی حماسی و آواز است و به سه بخش اصلی تقسیم می‌شود. بخش اول، اوورتور^۴ یا پیش‌درآمد که مقدمه‌ای برای شروع اپراست و نوازندگان به‌تنهایی نمایش را با اجرای قطعه‌ای موسیقی آغاز می‌کنند. اپرا معمولاً به یک هیئت ارکستر بزرگ احتیاج دارند که غالباً تعداد افراد آن از پنجاه نفر بیشتر است و رهبر ارکستر اپرا نحوه اجرای نوازندگان و بازیگران صحنه را هدایت و هماهنگ می‌کند. ارکستر اپرا از چهار خانواده ساز مختلف تشکیل شده است.

۱- سازهای زهی که شامل تعداد زیادی ویولن، ویولن سل و چنگ می‌شود.

۲- سازهای بادی چوبی که عمدتاً از چوب ساخته می‌شوند. به جز فلوت که فلزی است. سازهایی چون نی، کلارینت، باسون و گاهی ساکسیفون.

۳- سازهای بادی برنجی که شامل سازهای بادی می‌شود که از برنج ساخته شده‌اند. مثل هورن، ترومپت و ترومبون

۴- سازهای کوبه‌ای که بیشتر در لحظات حماسی نمایش از آن‌ها استفاده می‌شود. شامل طبل، سنج، تنبور و زنگ است.

بخش دوم نمایش اپرا که به آریا^۵ معروف است، قسمت اصلی اپرا به شمار می‌رود. بعد از اتمام «اوورتور» پرده نمایش بالا می‌رود، بازیگران روی صحنه می‌آیند، با آواز به اجرای نمایش می‌پردازند و با موسیقی همراه می‌شوند. بازیگران بنا بر نقشی که اجرا می‌کنند طراحی لباس و چهره ویژه خود را دارند که آن‌ها را از نظر ظاهری از دیگر بازیگران متمایز می‌کند. اپرا در چند پرده اجرا می‌شود. پس از اجرای قسمت، پرده نمایش پایین می‌آید، دکور و تزئینات صحنه در صورت لزوم جابه‌جا می‌شوند، بازیگران جایگزین می‌شوند و پرده بعدی آغاز می‌شود. صدای بازیگران و خوانندگان اپرا باید در عین زیبایی، رسا هم باشد تا تماشاگرانی که در ردیف‌های دورتر از صحنه اجرا نشسته‌اند، قادر باشند صدای نمایش را به خوبی بشنوند. بخش رسیتاتیف^۶ نوعی از فن بیان و مکالمه آوازی است که گاهی بدون همراهی ارکستر اجرا می‌شود. این قسمت از نمایش می‌تواند میان دو پرده و یا دو آریا انجام شود.

برای مقایسه بهتر ویژگی‌های نمایشی اپرا و شبیه‌خوانی، در ادامه نکات مهمی که در اجرای مراسم شبیه‌خوانی انجام

یکی دیگر از نمادهای قوی مورد استفاده در مراسم تعزیه و شبیه خوانی «رنگ» است. رنگ سبز، سفید و آبی نمادی از روحانیت است. حضرت ابوالفضل (ع) با ردای سبزرنگ و علم سبز به دست - به نشانه علمداری - پر سبز بر کلاه خود استوار کرده و کمربندی سبزرنگ بر کمر بسته و نماد عینی قداست و سیادت است. (یوسفیان کناری، ۱۳۸۶: ۴۹) رنگ سرخ نماد شقاوت و مختص اشقیاست. شمر پیراهنی سرخ در بر و شالی سرخ فام بر کمر و سرپندی قرمز در مغفر خویش با پری ابلق یا سرخ بر کلاه خودش دارد و نماد مجسم خون و خونریزی و شقاوت است. رنگ زرد مخصوص افرادی است که در بین مسیر سعادت و شقاوت حیران و سرگردان مانده اند، مانند حر ریاحی که از فرق تا به پا به رنگ زرد پوشیده است. (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۰۴) در گذشته، در تکاپایی که دارای سقف بودند نظیر تکیه دولت یا تعزیه‌هایی که زیر چادر اجرا می‌شدند، معمولاً برای نشان دادن حضور فرد مهم نظیر امام حسین (ع) در وسط صحنه، گوشه‌ای از چادر را باز می‌گذاشتند تا از طریق نورپردازی طبیعی که در وسط صحنه ایجاد می‌شد، نشان دهند فرد مهمی اکنون بر روی صحنه است. (سهیلی، مهاجرپور، ۱۳۹۴: ۶۷)



تصویر ۹. تکیه دولت (اثر کمال الملک)
Figure 9. Tekyeh Dowlat By Kamal-Ol-Molk.

سیاه و رنگین بخشی از فضا سازی دکوراتیو نمایش شبیه خوانی را تشکیل می‌دهد. شبیه خوانان به دو گروه اصلی موافق خوان و مخالف خوان (اولیا و اشقیا) تقسیم می‌شوند. مقتل نویس، نویسنده نسخه و متن نمایش؛ بچه خوان، کسی که به جای طفلان مسلم می‌خواند و زینب خوان، بازیگر مرد جوانی است که در نقش حضرت زینب بازی می‌کند. کارگردان یا تعزیه گردان معین البکا نامیده می‌شود. در دوران ناصرالدین شاه معین الکاهیا به سه دسته تقسیم می‌شدند: میرغم، میرماتم و میر عزا. کلام شبیه خوانان و آگاهی و تسلط آنان بر دستگاه‌های موسیقی آوازی و شیوه‌های سخنوری ضمن تقویت و تحکیم فضای شیوه پردازانه شبیه خوانی، در تثبیت الگوهای نمایشی و شناخت و ادراک نقش‌های شبیه خوانی بسیار مؤثر بود. به عنوان مثال اولیا خوانان نسخه شبیه خوانی را آهنگین، تراژیک و بر اساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی - که از جنبه زیبایی شناسی برخوردار است و به آن «تحریر کردن» می‌گویند - ادا کرده و اشقیا خوانان اشعار را به صورت خشن و با اغراق بیان می‌کردند. - که در فرهنگ نمایش سنتی ایران به آن اُشْتَلُم خوانی گفته می‌شود. تمایز در شکل و ضرباهنگ کلام، شناسایی نقش‌ها را حتی برای کسانی که با زبان شبیه خوانی آشنا نیستند، آسان می‌کند. (پازوکی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۶) در دوره ناصرالدین شاه بازیگران برای شناخت آواز و دستگاه‌های موسیقی ایرانی نزد استادان موسیقی دوره آموزشی می‌دیدند.

موسیقی در تعزیه و شبیه خوانی به وسیله سه دسته ساز نواخته می‌شد. ۱) شیپور (ترومپت)، مخصوص سروصدای مابین صحنه‌ها (۲) سنج صدای صحنه‌های رزم و شمشیربازی (۳) نی برای صحنه‌های سوزناک و غمگین (همچون صحنه شکنجه امام و یارانش) (۴) دهل در هنگام تعویض صحنه‌ها، (۵) کرنا برای جنگ و گردآوری جمعیت و (۶) بوق برای جمع‌آوری مردم و تقطیع و تعویض صحنه‌ها به کار می‌رفت.

شعر نیز در تعزیه دارای ویژگی‌های متفاوتی است. از جمله آن‌که اشعار فاقد قوت ادبی هستند. دلیل این ضعف، سروده شدن آن توسط شاعران غیر حرفه‌ای است. با این حال اشعار از قدرت دراماتیک بالایی برخوردارند. از خصوصیات مهم شبیه خوانی، فی البداهه بودن آن توسط بازیگران است. (البته گاهی اوقات و آن هم توسط بازیگرانی که سال‌هاست با نقش خود زندگی کرده‌اند.)

با بررسی وجوه مختلف نمایش شبیه‌خوانی، متوجه می‌شویم که علاوه بر بیان، شعر، دکور، انتخاب رنگ و نورپردازی، این مراسم دارای وجوه نمایشی دیگری نیز هست که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

۱- ساختاری مبتنی بر روایت: شکل‌گیری تدریجی نمایش تعزیه برای بزرگداشت و بازسازی واقعه کربلا بوده است. تعزیه‌خوانان در جای‌جای تعزیه، مراسم را با شیوه روایتگری پیش می‌بردند. بدون شک علت این امر در وهله اول منع شرعی بود که برای به تصویر کشیدن و تجسم قدیسن در دین اسلام وارد شده است. در مرتبه بعدی اعتقاد به قدسی بودن شخصیت‌های اصلی موجب فاصله‌گذاری بین نقش و نقش‌پوش می‌شده است. به همین علت کلیت نمایش حول اصل اساسی «روایتگری» شکل می‌گرفت.

۲- تقابل خیر و شر: این مراسم همانند بسیاری از نمایش‌ها و مراسمات آئینی دیگر در کل حاصل تقابل دو نیروی خیر و شر (با جانب‌داری از نیروی خیر) است. در شبیه‌خوانی، خیر و شر در لباس اولیا و اشقیای یا موافق‌خوان و مخالف‌خوان ظاهر می‌شدند که این مرزبندی هم در انتخاب لباس و هم در نوع بیان اشعار، رنگ، حرکات و غیره کاملاً رعایت می‌شد.

۳- استفاده از نماد در نوع حرکت: یک دور زدن به دور سکو نماد از جایی به جایی رفتن و چند دور زدن نشانه‌ای از شهری به شهری رفتن بود.

۴- استفاده از کلام منظوم
۵- حضور فعال مخاطب در کنار شبیه‌خوانان: مرز بین تماشاگر (مخاطب) و شبیه‌خوان در جای‌جای نمایش درنور دیده می‌شد. مخاطب نمایش از طریق دم‌گرفتن‌ها، صلوات‌ها، نوحه‌ها، سینه‌زدن‌ها، دعا کردن‌ها و حتی نذر نوزادان برای شرکت در نمایش به‌عنوان علی‌اصغر یا در سنین بالاتر برای نقش‌های کودکان اهل بیت یک زمینه یا آرایش صوتی و بصری تحریک‌کننده به وجود می‌آورد که خود تحت تأثیر رویدادهای روی صحنه بود. (عزیزی، ۱۳۸۷: ۱۰۴)

شبیه‌خوانی در خراسان^{۱۳}

با تعطیلی تکیه دولت، گروه‌های تعزیه انسجام خود را از دست دادند و به دوره‌گردی در سراسر ایران روی آوردند و حتی در بعضی شهرها مستقر شدند. گروه میرعزا به سمت

خراسان عزیمت کردند.

میرزای شاهرودی که سال‌ها به دوره‌گردی در خراسان مشغول بود در روستای «مهوید» (روستای کوهستانی در جنوب خراسان، بین شهرستان گناباد و فردوس امروزی و محل بسیاری از حوادث شاهنامه) با دختری ازدواج کرد و همان‌جا ماندگار شد. وی نام خود را به میرزای مهویدی تغییر داد. گروه او پس از چند سال به روستای «باغ سیاه» (از روستاهای کویری در همان حوالی) کوچ کردند و امروزه میراث میرزا در همین مکان اجرا می‌شود.

حاجی عبدالله از تعزیه‌گردانان دوره‌گرد تکیه دولت بوده است. وی با ورود به روستای «نوخاب» (روستایی کویری در همان حوالی) و با دیدن حوصله زیاد اهالی در همان مکان مستقر می‌شود. تعزیه وی ۸۰ مجلس داشته است. این نسخ پس از وی به حاجی بابا، سپس به ابوتراب، پس از آن ملاحسن و در نهایت شیخ حسین رشید دست‌به‌دست منتقل شده است. شیخ حسین رشید چون شخصی مطمئن برای دستیابی این نسخه‌ها نمی‌یابد. آن‌ها را در منزل خود دفن کرده و پس از چندی از دنیا می‌رود. آنچه امروز از این نسل باقیمانده تنها حفظیات بازیگران دوره شیخ حسین رشید است.



تصویر ۱۰. نمونه نسخه دست‌نویس تعزیه (شبیه‌خوانی)
Figure 10. Handwritten Lyrics of Shabihkhani

همراه با مراسم و آئینی به نام «نخل گردانی» اجرا می‌شود. نخل گردانی در واقع مراسمی باشکوه است که مردم برخی از مناطق کشور، به عنوان تشییع پیکر امام حسین (ع) در روز عاشورا برگزار می‌کنند. این مراسم بیشتر در شهرها و روستاهای اطراف منطقه کویر مرکزی ایران رواج دارد، از جمله شهرهای جنوب خراسان، سمنان، دامغان، خمین، نواحی قم، کاشان، ایبانه، خورو بیابانک، زواره، اردستان و نائین؛ که البته بیشترین و معروف‌ترین نخل‌های ایران در استان یزد دیده می‌شوند.

نخل در واقع به معنای درخت خرما است اما گفته می‌شود که در روایات و باورهای مردم، پیکر امام حسین (ع)، بر روی شاخه‌های درخت خرما به سمت محل دفن حمل شده است.

حاجی میر حاجی از کارگردانان ثروتمند تکیه دولت بود. وی به روستای «شهر» (روستایی کویری و دارای سابقه تاریخی زیاد در همان حوالی) کوچ کرده و ماندگار می‌شود. وی تعزیه را با وسایل مجهز و لباس‌های گران قیمت و جواهرات اجرا می‌کرده است. این تعزیه پس از وی به امین‌التجار، سپس به یداللهی و سرانجام (امروز) به یعقوبی می‌رسد.

خان مظفر نیز که معین‌البکای مشهوری بود به روستای «دلویی» می‌رود و مستقر می‌شود. او از اصفهان و شیراز بازیگران خود را (که در تکیه دولت برای او کار می‌کردند) دعوت می‌کرد. مظفر ۱۰ روز تعزیه خود را اجرا می‌کرد. امروزه این میراث به آقای عباسعلی غلامزاده رسیده، او از معدود کسانی است که به اصلاح نسخ همت گمارده است.

مراسم تعزیه و شبیه‌خوانی معاصر در جنوب خراسان،



تصویر ۱۱. روستای شهر، ظهر عاشورا، تعزیه خوانی (محل نمایش پیش از شروع اجرا)، ۱۳۸۵ (ماخذ: نگارنده)

Figure 11. Shahr Village. Ashura 2010, Before Shabihkhani Starts, Taken by Writer



تصویر ۱۲. روستای شهر، تعزیه خوانی، ظهر عاشورا، ۱۳۸۵ (ماخذ: نگارنده)^{۱۴}

Figure 12. Shahr Village. Ashura 2010 Taken by Writer

طبق رسوم منطقه، مراسم نخل گردانی در دو بخش برگزار می‌شود. ۱) نخل آرایایی یا نخل بندی. ۲) نخل گردانی یا نخل برداری. «آراستن نخل، بسته به کوچک و بزرگ بودن آن، مقدار لوازم، زیورهای تزئینی، نوع و شکل آدین بندی یک تا چند روز طول می‌کشد. نخل‌های بزرگ را چندروزه و معمولاً از پنجم تا نهم محرم، سیاه‌پوش و آدین بندی می‌کنند»^{۱۴}

خنجر، دشنه، سپر، کلاه خود، تعدادی فانوس، چراغ لاله یا شمع بزرگ، تعدادی بیرق کوچک، نظر قربانی، چهل بسم الله و چند شمایل از امامان از دیگر زیورهای نخل است.» (جمشیدی گوهرریزی، ۱۳۸۹)

برای بستن نخل، نخست همه سطح آن را با پارچه‌های سیاه، سبز، طاق شال و ترمه می‌پوشانند. این پوشش، به خصوص در دو سمت پیشانی و عقب با شاخه‌های گل، شمشاد، آینه و زیورهای گوناگون تزیین می‌شود. شمشیر،



تصویر ۱۳. نخل گردانی در روستای شهر، ظهر عاشورا، ۱۳۸۵ (ماخذ: نگارنده)
Figure 13. 'Nakhl Gardani', Shahr Village, Ashura, 2010, Taken Br writer

به‌طور معمول نخل سیاه‌پوش را در روز عاشورا بلند می‌کنند و با آداب خاصی به سمت محل برگزاری تعزیه حمل می‌کنند. نخل در تمام گذرگاه‌ها، خیابان‌های اصلی و میادین شهر یا روستا گردانده می‌شود. داخل حسینه‌ها یا میدان‌ها نخل را چند بار با فاصله زمانی متفاوت و در هر بار، یک تاسه بار در طول و عرض یا گرداگرد حسینه و میدان حرکت داده و می‌گردانند. تصویر ۱۱ مربوط به گرداندن نخل در یکی از میادین روستای «شهر» است.



تصویر ۱۴. روستای شهر، تعزیه خوانی، ظهر عاشورا، ۱۳۸۵ (ماخذ: نگارنده)
Figure 14. Shahr Village, Shabihkhani, 2010. Taken By writer



تصویر ۱۵. گروه اولیاخوانان و اشقباخوانان در شبیه خوانی. روستای خوانی. شهر. ۱۳۸۵ (ماخذ: نگارنده)

Figure 15. Shabihkhani members, Shahr Village, 2010. Taken by writer

میدان آمده و اجرای شبیه خوانی را آغاز می کنند. تماشاگران گرداگرد میدان روی زمین نشسته و نمایش را تماشا می کنند.^{۱۵}

پس از رسیدن به محل اجرای تعزیه، نخل ها زمین گذاشته شده و نمایش آغاز می شود. موافق خوانان و مخالف خوانان به همراه دیگر بازیگران (نقش پوشان) به



تصویر ۱۶. بازیگر نقش شمر. شبیه خوانی در روستای شهر. (ماخذ: نگارنده).^{۱۶}

Figure 16. The actor who plays "Shemr", Shahr Village, Taken by writer

ساختاری و محتوایی ایرانی است که پس از ورود این نمایش در زمان قاجار، جایگزین عناصر اروپایی شده است. پس از دستور ممنوعیت اجرای تعزیه و پخش شدن گروه های شبیه خوانی در نقاط مختلف ایران، برخی آیین ها و عناصر بومی ویژه همان منطقه به شبیه خوانی اضافه و موجب تشخیص یافتن هر یک از این اجراها نسبت به دیگری شد. لازم به ذکر است که در مقابل، بسیاری از عناصر اجرایی حذف یا جایگزین شدند و برخی نکات غیر مستند محتوای شبیه خوانی و تعزیه را در طی سالیان دچار تحول کردند.

حوالی غروب پس از پایان تعزیه، نخل ها طی مراسمی به محل دائمی خود برگردانده می شوند تا سال های بعد دوباره برای نمایش و شبیه خوانی مورد استفاده قرار بگیرد.

جمع بندی مباحث

آن طور که از مرور توضیحات قبل برمی آید، با وجود تفاوت هایی که در شیوه اجرا شبیه خوانی و اپرا وجود دارد، این دو مراسم آن قدر دارای شباهت اند که می توان ادعا کرد شبیه خوانی نمود بارز نمایش اپرا در ایران است. آنچه شبیه خوانی را از اپرا متمایز کرده، المان ها و ویژگی های

وجوه شباهت و تفاوت میان شبیه‌خوانی و اپرا (و به‌طور ویژه شبیه‌خوانی معاصر در خراسان) در جدول شماره ۱ به‌صورت مدون آورده شده است.

جدول ۱. مقایسه شیوه اجرایی و نمایشی اپرا، شبیه‌خوانی و نمونه معاصر در جنوب خراسان. (مآخذ: نگارنده)

Table 1. Comparison between Opera, Shabihkhani and exaples in South Khorasan

شبه‌خوانی در خراسان	شبه‌خوانی	اپرا	
	*	*	سالن اجرا مخصوص
	*	*	صحنه نمایش
	*	*	طراحی صحنه
*	*	*	اکسسوار
*	*	*	طراحی لباس
		*	طراحی چهره
	*	*	نورپردازی
*	*		استفاده از حیوانات
*	*	*	روایتگری
*	*	*	شبیه‌سازی وقایع تاریخی
*	*	*	وجه ترازیک
*	*	*	نشانه‌شناسی
	*	*	حرکات نمایشی
*	*	*	تقابل خیر و شر
	*	*	مادام‌العمر بودن نقش برای بازیگر
*	*	*	برقراری دیالوگ
*	*	*	آواز
	*	*	فن بیان
	*	*	ارکستر
	*		شناخت دستگاه‌های موسیقی
		*	شناخت موسیقی کلاسیک
*	*	*	آلات موسیقی
*	*	*	سازهای بادی
		*	سازهای زهی
*	*	*	سازهای کوبه‌ای
*	*	*	میزان محبوبیت در نظر مخاطب

نتیجه‌گیری

تعزیه به‌عنوان یکی از آیین‌های نمایشی ایرانی، از دیرباز در ایران برگزار می‌شده و در طول سال‌ها با اوج و فرودهای زیادی همراه بوده است. علاقه شدید ناصرالدین‌شاه قاجار به نمایش «اُپرا» در اروپا موجب شد تعزیه (در قالب شبیه‌خوانی) نهایت شکوه خود را در زمان قاجار تجربه کند. ساخته شدن «تکیه دولت» با دستور ناصرالدین‌شاه و برگزاری مجالس شبیه‌خوانی در ماه محرم موجب شد برگزاری این مراسم در دوران قاجار به‌نوعی فستیوال نمایشی تبدیل شود. شبیه‌خوانی نوعی از تعزیه‌خوانی است که در آن بازیگران (نقش پوشان) به شبیه‌سازی وقایع عاشورامی پردازند. این نمایش که مبتنی بر روایتگری است به‌صورت آواز و با همراهی سازهایی چون نی، کرنا، شیپور و سنج اجرا می‌شود و این یکی از علت‌هایی است که می‌توان نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی را به اپرا شبیه دانست.

در هر دو این اجراها متن باید به‌گونه‌ای بیان شود که حزن، اندوه و خشم را به بهترین شکل به تماشاگر (مخاطب) منتقل کند. متن نمایشی توسط بازیگران به‌صورت آواز و با همراهی سازهای ویژه اجرا می‌شود. یکی از تفاوت‌های اصلی تعزیه و اپرا در این است که تعزیه را می‌توان در هر محوطه‌ای که عده‌ای بتوانند گرد هم آیند، اجرا کرد اما اپرا احتیاج به تالار و صحنه مخصوص دارد. با عبور از سال‌های شکوه تعزیه (شبیه‌خوانی) و مرگ ناصرالدین‌شاه، اجرای این نمایش رفته‌رفته رو به افول رفت. بخشی از تکیه دولت به علت سنگینی گنبد هلالی شکل تخریب شد. شور برگزاری مراسم تعزیه به علت ورود تحریفات و مخالفت علما به‌مراتب کم‌تر شد تا اینکه اجرای این مراسم در سال ۱۳۲۵ به دستور رضاشاه به‌کل

تعطیل شد. پس از آن گروه‌های تعزیه‌خوانی در شهرهای مختلف کشور پراکنده شدند. گروه میرعزا به سمت خراسان عزیمت کرده، هرکدام در محلی مستقر شدند و به اجرای شبیه‌خوانی در شهرها و روستاهای کوچک‌تر مشغول شدند.

شیوه اجرایی شبیه‌خوانی باگذشت زمان، از بین رفتن نسخه‌های اصلی و تغییر ساختار به‌مرور زمان تغییر کرد اما آیین‌ها و مراسم دیگری با شبیه‌خوانی همراه شد. آیینی چون نخل‌گردانی که در شهرهای مناطق مرکزی به‌ویژه جنوب خراسان برگزار می‌شود. نخل‌گردانی در واقع نمادی از تشییع پیکر امام حسین است که در روز عاشورا طی مراسم خاصی برگزار می‌شود. تماشاگران در یکی از میادین اصلی گرداگرد محیط نمایشی روی زمین می‌نشینند و اجرای تعزیه را تماشا می‌کنند. در حوالی غروب و با اتمام نمایش، نخل‌ها دوباره به محل اصلی برگردانده می‌شوند. در نهایت، شبیه‌خوانی که روزگاری رویکردی شبیه به یک فستیوال نمایشی داشت و هر ساله توسط گروه‌های مختلف در تکیه دولت و دیگر تکایا برگزار می‌شد، امروز بسیار محدودتر اما همچنان همراه با آیین و مراسم ویژه مربوط به هر شهر و روستا در حال برگزاری است. این نسخه از نمایش که باقیمانده و در حال اجرا است، تنها نمونه ساده و کوچکی از شبیه‌خوانی است و شباهتی به عظمت و شکوه تعزیه و شبیه‌خوانی در سال‌های اوج خود ندارد اما همچنان به مسیر خود ادامه می‌دهد.^{۱۷}

قدرانی

با سپاس از همکاری استاد عباسعلی غلامزاده و منصور مهدی زاده؛ که فیلم، عکس و هرگونه اطلاعات لازم را در اختیارمان گذاشتند.

- امینی، رحمت. (۱۳۸۷). بررسی تأثیرات متقابل نمایش‌های مذهبی و تئاتر معاصر ایران. *مجله تئاتر*. شماره ۴۱. ۴-۹.
- ابطحی، سید علی‌رضا، کامرانی فر، احمد، شریفیانا، مائده. (۱۳۹۰). تکیه دولت و کاربردهای آن. *نشریه سخن تاریخ*. شماره ۱۲. ۶۳-۸۰.
- آقا عباسی، یدالله. (۱۳۹۰). نگاه ویژه: تئاتر ایرانی؛ سوگ و زاری در فرهنگ و ادبیات ایران؛ نظری بر یکی از منابع شبیه‌خوانی. *کتاب صحنه*. شماره ۳. ۲۲-۷.
- آقا حسنی، محسن، رفیعی، امیر تیمور، قریشی، سید حسن، جدیدی، حمیدرضا. (۱۳۹۹). بررسی نظرات و آرا درباره نقطه آغازین پیدایش فرم نمایشی شبیه‌خوانی. *فصلنامه تاریخ اسلام و ایران*. شماره ۴۸. ۱۹-۴۲.
- پازوکی، شهاب، پورمند، حسنعلی، افهمی، رضا. (۱۳۹۷). خوانش فرایند ادراک در شبیه‌خوانی؛ با تکیه بر نظریه پدیدارشناسانه مرلو-پونتتی. *کیمیای هنر*. شماره ۳۷. ۴۶-۶۵.
- پورمند، حسن علی، لزگی، سید حبیب‌الله. (۱۳۸۷). تکیه دولت. *کتاب ماه هنر*. شماره ۱۲۴. ۴-۱۳.
- پیروای ونک، مرضیه، نیک نفس، اقدس. (۱۳۹۲). نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی. *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*. شماره ۲۴. ۹۹-۱۱۶.
- جمشیدی گوهرریزی، مهدیه. (۱۳۸۹). نخل و نخل گردانی در استان یزد. *معرفت*. شماره ۱۵۱.
- خان محمدزاده، زهرا. (۱۳۹۲). بنای تکیه دولت. *رشد آموزش تاریخ*. شماره ۵۲. ۲۶-۳۰.
- سهیلی، جمال‌الدین، مهاجرپور، نفیسه. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی فضای نمایش تعزیه. *معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*. شماره ۱۵. ۵۹-۶۵.
- عزیزی، علی. (۱۳۸۷). رمزاندیشی در شبیه‌خوانی. *مجله تئاتر*. شماره ۴۲. ۴۳-۹۸. ۱۱۵.
- ناصر بخت، محمدحسین. (۱۳۸۷). شبیه‌خوانی؛ نمایش مقدس. بررسی برخی ویژگی‌های نمایش مقدس شبیه‌خوانی. *تئاتر*. ۲۰-۲۱.
- نعمت طاوسی، مریم. (۱۳۹۳). شبیه‌خوانی: از آیین تا نمایش. *فصلنامه مردم و فرهنگ*. شماره ۱. ۱۷۳-۱۷۸.
- یوسفیان کناری، محمدجعفر. (۱۳۸۶). فرا نشانه‌شناسی شبیه‌خوانی‌های ایرانی (تحلیلی بر سنت اجرایی نشانه‌های تعزیه). *کتاب ماه هنر*. شماره ۱۱-۱۱۲. ۴۴-۵۱.
- Parker, Roger. (1994). *Illustrated History of Opera*. Oxford University Press

- 1- Isis and Osiris
- 2- Demuzid
- 3- Dionysus
- 4- Bernardino Daniello
- 5- Jacopo Peri
- 6- Claudio Monteverdi
- 7- Apollo and Orpheus
- 8- opera house
- 9- Overture
- 10- Aria
- 11- Recitatif
- 12- performative



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

۱۳- توضیحات این بخش از طریق بازدید میدانی، مصاحبه و استفاده از منابع تصویری بومی در سال ۱۳۸۵، گناباد جمع‌آوری شده است.

۱۴-

۱۵- چهره افراد معصوم همواره می‌بایست پوشیده باشد.

۱۶- فردی که در تصویر ۱۶ مشاهده می‌شود، یکی از قدیمی‌ترین نقش‌پوشان تعزیه در نقش «شمر» است.

۱۷- هرچند نمونه بررسی شده و نتایج حاصل از آن را نمی‌توان به شیوه برگزاری شبیه‌خوانی معاصر در سراسر ایران تعمیم داد، اما بسیاری معتقدند کیفیت اجرایی این مراسم در طول زمان رو به افول رفته و حتی تحریف شده است.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



بازخوانی مفهوم ریزوم در آثار پیترایزمن از منظر ژیل دلوز

نمونه موردی: مجموعه فرهنگی گالیستا

حسین اردلانی* (نویسنده مسئول)

۱. دانشیار، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی،

همدان، ایران

بنت‌الهدی نامداری**

۲. دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

سارا جلالیان***

۳. استادیار، گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۲۰

صفحه ۳۲-۴۹

چکیده

بیان مسئله: ژیل دلوز یکی از مهمترین فیلسوفان تجربه‌گرا و پسا ساختارگرای معاصر است که نظریاتش درباره هنر حائز اهمیت است. یکی از ارکان اصلی تفکر پست‌مدرنیست دوری از مرکزیت یا مرکزگرایی است، چیزی که در نوع تفکر ریزوم گونه‌ی دلوز نیز به آن اشاره دارد. از دیدگاه دلوز، ریزوم نمایانگر وضعیت نمادین پسامدرنیسم است.

هدف مقاله: هدف از این پژوهش بازخوانی مفهوم ریزوم در آثار معماری پیترایزمن می‌باشد. پیترایزمن در اثر خود به دلیل ویژگی‌های معمارانه، موقعیت خاص شهری و عملکرد؛ از اشکال منحنی‌وار و ضد سلسله‌مراتب عمودی، بدون درجه‌بندی و بی مرکز بهره جسته است که بیانگر ریزوم می‌باشد. با توجه به نمودارهای بصری ارائه‌شده در پژوهش حاضر، مفهوم ریزوم در ساختمان فرهنگی گالیسیا دیده می‌شود. این مفهوم در بنا نه تنها، متمرکز نیست بلکه به صورت پراکنده و افقی وجود دارد و باعث نوآوری و ایجاد اثری خلاقانه شده است.

سؤال مقاله: در راستای این پژوهش این سوالات مطرح بوده که در مجموعه فرهنگی گالیستای پیترایزمن خوانش دلوزی ریزوم وجود دارد؟ چگونه می‌توان مصداق‌های مفهوم ریزوم از منظر فلسفه پسا ساختارگرایی را در آثار آیزمن جست و جو کرد؟

روش تحقیق: رویکرد این پژوهش کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی می‌باشد؛ که در آن محقق در مرحله اول به تشریح و تبیین ریزوم و ریزوم از نگاه دلوز و آثار پیترایزمن و ساختمان فرهنگی گالیسیا پرداخته و در مرحله دوم با توجه به یافته‌های تحقیق حرکت نیروها در فرم معماری ساختمان از منظر ژیل دلوز تحلیل نموده است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد، دوری از مرکزگرایی (ریزوم) در ساختمان کاملاً صدق می‌کند و قسمت‌هایی که باعث شکل‌گیری حجم می‌شود با نیروی قوی‌تر و قسمت‌هایی که تأثیر کمتری در کار دارد به صورت خط نازک و خط‌چین نشان داده شده و نیز خط‌های افقی و نرم و انعطاف‌پذیر موجود در ساختمان که بیانگر سیالیت و حرکت است به خوبی نمایانگر مفهوم ریزوم در این بنا می‌باشد.

واژگان کلیدی: ریزوم، ژیل دلوز، پیترایزمن، مجموعه فرهنگی گالیستا.



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2023.544946.1110

Rereading Peter Eisenman's concept of rhizome in the context of Jill Deleuze's

case study: Galista Cultural Collection

Hossein Ardalani*¹

1. Associate professor, Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Bentolhoda Namdari**²

2. PhD Student, Department Of Art and Architecture, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.

Sara Jalalian**³

3. Assistant Professor. Department of Architecture. Hamedan Branch. Islamic Azad University. Hamedan. Iran

Received: 15/12/2021

Accepted: 10/01/2023

Page 00-00

Abstract

Problem Statement: Gilles Deleuze is a prominent contemporary experiential and post-structuralist philosopher whose theories have significant implications in the realm of art. One of the key aspects of postmodern thinking is the rejection of centrality or centrism, which is also explored in Deleuze's rhizomatic thinking. From Deleuze's perspective, the rhizome symbolizes the symbolic state of postmodernism.

Objective: This research aims to revisit the concept of rhizome in the works of architect Peter Eisenman. Eisenman has employed curved and non-hierarchical, non-graded, and decentralized forms in his work, driven by architectural characteristics, specific urban contexts, and functionality that signify rhizome. Through visual diagrams presented in this study, the concept of rhizome can be observed in the Galicia Cultural Center. This concept is not only non-centralized in structure but also exists in a scattered and horizontal manner, fostering innovation and the creation of creative work.

Research Question: In line with this research, the following questions have been raised: Is there a Deleuzian reading of the concept of rhizome in Peter Eisenman's cultural collection? How can we find examples of the concept of rhizome from the perspective of poststructuralist philosophy in Eisenman's works?

Research Method: This study employs a qualitative and descriptive-analytical approach based on library and field studies. The first stage involves analyzing and explaining Deleuze's rhizome and rhizomatic perspective, as well as examining the works of Peter Eisenman and the cultural structure of Galicia. In the second stage, the researcher analyzes the movement of forces in the architectural form based on Gilles Deleuze's findings.

Conclusion: The research results indicate a consistent deviation from centrality (rhizome) in the structure. Parts that contribute to the formation of volume are represented by stronger forces, while parts with less influence are depicted as thin and dotted lines. The presence of horizontal, soft, and flexible lines in the structure signifies fluidity and

movement, effectively representing the concept of rhizome in the building.

Rhizomatic thinking, derived from Deleuze's philosophical perspective on the world, finds expression through soft architectural spaces. Deleuze's ontology, which encompasses rhizomatic concepts and ideas, opens up a realm of wonder and unpredictability. Unlike the metaphysics of power-action, connections and linkages in this perspective are indeterminate, making it impossible to definitively predict the consequences of connections and how the world will evolve. This perspective has diverse implications in fields such as philosophy, science, art, ethics, and politics, avoiding the sacrifice of one actor for another. In science, neither humans dominate objects, nor objects dominate humans. In technology, neither artifacts dominate humans, nor humans dominate artifacts. In ethics, no human or non-human exercises dominion and control over another being. Beings are agents, actors, or mediators that interact and mutually transform each other in every encounter and interaction, rather than some being merely active and transformative while others remain passive.

Considering the movement of forces in the Galicia Cultural Center, it can be concluded that the deviation from centrality (rhizome) in the structure is fully consistent. Parts contributing to the formation of volume are represented by stronger forces, while parts with less influence are depicted as thin and dotted lines. The horizontal, soft, and flexible lines in the structure signify fluidity and movement, effectively embodying the concept of rhizome from Gilles Deleuze's perspective. Architecture, which aims to create spaces for human life and activity, is a small part of the world and reflects it. Thus, it can demonstrate all the intended structure's characteristics from functional, structural, aesthetic, environmental, social, cultural, and other aspects, interacting with each other. In this context, soft spaces and multiple, flexible surfaces and volumes are suitable responses, and Eisenman, with Deleuze's rhizomatic thinking, has provided an appropriate response to this challenge. Every artistic event can have a reflection in thought, and every new thought brings forth fresh artistic ideas.

Keywords: Rhizome, Gilles Deleuze, Peter Eisenman, Galicia Cultural Center.

References:

- Ardalani, H., (2017). Post-Structuralism in Gilles Deleuze's Philosophy of Art: Interpretation of Francis Bacon's Paintings. Hamedan: *Islamic Azad University Publications*, Hamedan branch.
- Bani Massoud, A., (2006). *Postmodernity and Architectural Currents in Contemporary Western Architecture*. Nashrakhak.
- Bayne, S. (2004). *Smoothness and Striation in Digital Learning Spaces*. University of Edinburgh, United Kingdom, V1, No.2.
- Dast Gheib, A., (2006). *Gilles Deleuze and His Philosophy*. Cultural Cosmos, No.2.
- Deleuze, G., (2013). *Nietzsche*. Translated by Dr. Parviz Homayounpou. Tehran: Qatre Publishing.
- Deleuze, G., Guattari, Félix (1987). *A Thousand Plateaus*. Translated by Massumi, Brian. University of Minnesota Press.
- Ghobadian, V., (2013). *Basics and Concepts in Contemporary Western Architecture*. Cultural Research Office, Tehran, 2nd edition.
- Jafari, E., (2014). *The Role of Rhizome in Creating a Soft and Flexible Space in Architecture*.
- Jackson, M. (Year unknown). *Diagram of the Fold: The Actuality of Virtual Architecture*. School of Art & Design, Auckland University of Technology. Retrieved from ifib_uni_klsruhe.de/ueb/fibt.
- Khairollahi, M., (2012). *Imaginary Hand Drawings in the Architectural Design Process*. City Identity, Vol. 14, Year 7, p.41.
- Krissel, M. (Year unknown). *Gilles Deleuze: The Architecture of Space and the Fold*. Retrieved from krisselstudio.com/000-docs/2/research.
- Kumar, A., (1999). *Not Going With The Flow: The Politics of Deleuzian Aesthetics*. St Martin Press.
- Nejad Ebrahimi, S., (1391). *Investigating Folding Architecture in Traditional Iranian Markets*.
- Rashidian, ., (2014). *Postmodern Culture*. Tehran: Ney Publishing.
- Ward, E., Ngwenyama, O. (Year unknown). *Towards a Design Attitude for Information Architecture*. Ryerson University. Retrieved from www.delivery.acm/org/101145/1170000/1166342/p78/eagen.
- Williams, J., (Year unknown). *Ontology of Deleuze, Eisenman, and Creativity*. Translated by Mohammad Reza Isshad. Architecture and Culture Magazine, No.17.
- Young-Waha, L., Sang-Ho, L., Soyon, K. (Year unknown). *A Study on the Concept of "Fold" in*

Contemporary Architecture. Retrieved from www.space-yonsei.com/common/resh/pdf/tra01_6.
Zimran, M., (2013). *Gilles Deleuze and the*

Philosophy of Transformation and Interpretation.
Book of the Month of Literature and Philosophy.



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

مقدمه

اصطلاح ریزوم^۱ اصطلاحی است که توسط ژیل دلوژ فیلسوف پسا ساختارگرای فرانسوی از زیست شناسی وارد فلسفه شده است؛ که تداعی کننده اندیشه افقی است.^۲ ژیل دلوژ (دلوژ، ۱۹۸۳: ۱۷۸) که مفهوم ریزوم (حرکت افقی) را وارد فلسفه نمود، وی با اصطلاح ریزوم یک مفهوم فلسفی ساخت و با مطرح کردن نظرات فلسفی خود، مبانی فکری فلسفه غربی را متحول کرده و دانش نوین را تحت تاثیر قرار داد. دلوژ^۳ و گتاری^۴ اصطلاحات ریزوم و درخت را برای تبیین مقوله تفکر در فلسفه معاصر به کار بردند؛ آن‌ها معتقد بودند که تفکر در قرون گذشته درختوار و عمودی بوده و سلسله مراتب مشخص داشته اما تفکر در جهان معاصر ریزومی و افقی است. امروزه با گسترش ارتباطات و شبکه‌های اجتماعی تفکر و کنش‌های اجتماعی، افقی، ریزومسان و درهم‌تنیده شده است. دلوژ، جهان را مجموعه‌ای از عناصر مختلف در کنار یکدیگر و در حال شدن می‌داند (کتاب فلات). انسان عصر مدرن با همه تغییراتی که تجربه کرده هنوز در چارچوب درختی و عمودی زندگی می‌کند و تحت سیطره گفتمان‌ها و گزاره‌های قدرت قرار داشت. «شدن» در دیدگاه دلوژ و گتاری نقش محوری دارد، از منظر آن‌ها شدن نفی وحدت و همانندی است، شدن نشان دهنده کوچ، سیلان، گسست و تغییر است. شدن بیش از همه چیز به تفاوت شباهت دارد. آن‌ها برای تبیین فلسفه «شدن» از ریزوم کمک می‌گیرند. اگر درخت نمادی برای تاریخ فلسفه باشد که ریشه‌های آن را در خاک مدرن

افکنده باشد ریزوم به فلسفه «شدن» تعلق دارد. فهرست «شدن‌ها» بی پایان است که می‌توان به شدید شدن، زن شدن، حیوان شدن و محسوس شدن اشاره کرد. شدن مورد علاقه دلوژ و گتاری اقلیت شدن است (سجادی و ایمان زاده، ۱۳۹۱: ۵۷). به همین دلیل علوم مختلف را تحت تاثیر قرار داد. رشد گیاه ریزوم فاقد مکانیزم است. بی مکان و بدون رویه‌ای خاص و مشخص، همچون زندگی کولی‌وار یا ایلیاتی که بی مرز و فاقد محدوده است. این نوع رشد باعث بوجود آوردن هزاران سطح صاف در حال تغییر و صیوریت می‌شود. امبرتو اکو^۵، در کتاب نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان بیان می‌کند؛ که درک تمام مناسبات میان مدل‌ها یا به بیان دقیق‌تر، از قوس پیرس به عنوان موارد تاویلی نشانه‌ها، ناممکن است. زیرا معناشناسی دانشنامه‌ای که مجموعه‌ی مناسبات درونی تاویل نشانه‌هاست ناشناختی است و الگوی مناسبات نشانه‌ها نه درخت بلکه ریزوم است. اکو تاکید کرد که مقصودش از ریزوم دقیقاً معنایی است که دلوژ و گتاری به کار برده‌اند و در آن نقاط و موقعیت‌های نا اشکار و مناسبات معمولاً نادیدنی میان خطوط، اشکار هستند. کولی وارگی در زبان و کلمات نیز وجود دارد. بار معنایی کلمات فارغ از معناهای محدود هر لحظه در صیوریت معنا قرار دارد (امبرتو اکو، ۲۰۱۲: ۲۱۵).

مبانی نظری

طراحی معماری، کیفیت و خروجی نهایی آن، به دانش

1- Rhizome

۲- «زمین ساقه» برگردان مناسبی برای Rhizome ریزوم است. «ریشه‌وار» که دانه‌المعارف دکتر مصاحب به کار برده، چندان دقیق نیست. خرده ریشه، ریشه جوش و پا جوش... را هم کشاورزان بکار می‌برند ولی منظورشان دقیقاً ریزوم نیست.

3- Deleuze

4- Guattari

5- Umberto Eco

محتوایی طراحی و استفاده از آن در تفکر خلاق و ایسته است. همچنین معماری هنری ذاتی است و بر توانایی آفرینش گری و تصور معمار متکی می‌باشد (خیراللهی، ۱۳۹۲: ۷۱). معماری روش بیان در حیطه ساخت کالبد انسان گرایانه و ابزاری برای بیان نیازهای انسان در محیط است (عبدالله پور، سهیلی، ۱۳۹۶: ۷۰). معماری حرکت است، همان‌گونه که زندگی ایلیاتی و کوچ‌گرا، ایستایی و توقف و تمرکز را بر نمی‌تابد، تفکر ریزومی نیز مخالف تمرکز و تحمیل انتظام و محدوده‌گذاری است. پس می‌توان بیان کرد که معماری از این منظر در ارتباط با ریزوم می‌باشد. در حقیقت، «دلوز» درصدد تبیین ناپایداری اندیشه و معنا و دگرگونی لحظه به لحظه آن‌هاست. «دلوز» مدعی است که به وسعت جهان‌های بی‌شماری که وجود دارد، شیوه‌های متفاوت اندیشه و ادراک نیز در کار است! ریزوم در بنا به صورت متمرکز نیست بلکه به صورت تکثیرشده وجود دارد. با ورود مفهوم ریزوم در زمانی که معماری پست‌مدرن و به‌ویژه معماری ساختارشنک؛ معماری مدرن و مفاهیم آن را به زیر سؤال می‌بردند، پاسخی مناسب در این زمینه مطرح نمود. به این ترتیب طراحی و معماری با فرم‌های نرم و منحنی به کمک قرار دادن سطوح و احجام متفاوت در کنار یکدیگر فضای نرم و منعطفی را ایجاد می‌کند. از جمله معماری‌هایی که می‌توان در آن حرکت فرم‌های نرم و منحنی را مشاهده کرد، شهر فرهنگی گالیسیا اثر پیتر آیزنمن است. این بنا پر از نشانه‌های خاصی است که هیچ‌کدام شمارا به‌طور مستقیم به یاد معماری خاصی نمی‌اندازد. از طرف دیگر با توجه به این که رابطه دوسویه بین شهر فرهنگی گالیسیا و مخاطبان برقرارشده به صورت منفعل تبدیل به کنش می‌شود. از سوی دیگر به نظر می‌رسد متن در بنا چند پهنه شده است. پس می‌توان بیان کرد که شهر فرهنگی گالیسیا یک بنای پسا ساختارگرایی است و لذا در این پژوهش می‌توان به بازخوانی مفهوم ریزوم در آن پرداخت. مقاله مورد مطالعه به لحاظ رویکرد، کیفی و نوع تحقیق، توصیفی-تحلیلی است که به صورت کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده است. اطلاعات کتابخانه‌ای شامل کتاب‌ها، مقالات و سایت‌های اینترنتی است. لذا ابتدا از طریق این مطالعات به ارائه چارچوب نظری که عبارت‌اند از مفاهیم ریزوم، ریزوم از منظر دلوز است، می‌پردازد.

سپس به صورت کتابخانه‌ای، مرکز فرهنگی گالیسیا اثر پیتر آیزنمن معرفی و در نهایت با تکیه بر روش کیفی، با ماهیت توصیفی-تحلیلی، به بازخوانی و تحلیل مفهوم ریزوم از دیدگاه دلوز در این اثر پرداخته می‌شود. در ادامه بعد از پیشینه پژوهش به ارائه مفاهیمی خواهیم پرداخت که برای بازخوانی مفهوم ریزوم در آثار پیتر آیزنمن از منظر ژیل دلوز بسیار مهم هستند و ما را برای رسیدن به اهداف پژوهش یاری می‌دهند.

پیشینه پژوهش

رامین نیا در مقاله‌ای را با عنوان «رویکرد ریزوماتیک و درختی: دو شیوه متفاوت در آفرینش و خوانش آثار ادبی» (۱۳۹۴) به بررسی دو اصطلاح «معرفت‌شناختی درختی» و «ریزومی» که از تعبیر مهم دلوز و گناری هستند، می‌پردازد. وی آفرینش و خوانش آثار ادبی و تفاوت‌های آن‌ها را تبیین می‌کند. اهمیت این پژوهش در کار بست مفاهیم فلسفی رویکرد درختی و رویکرد ریزوماتیک در پژوهش‌های ادبی است. نقد ادبی برای نشان دادن ساحت‌های متفاوت و تشریح مقوله‌های ادبی، بسیار به چنین مفاهیمی نیازمند است؛ اما مباحث این مقاله کلی است و مربوط به آفرینش و خوانش آثار ادبی است و داستان و شخصیت را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. نتایج این مطالعه فلسفه‌ی دلوز را معرفت‌شناختی درختی و ریزومی نشان می‌دهد که در مطالعه‌ی حاضر بسیار حائز اهمیت است.

«ایمان زاده» به بررسی مبانی معرفت‌شناختی «دلوز» پرداخته و دلالت‌های تربیتی آن را بر اساس معرفت‌شناسی «صدرایی» نقد کرده است. وی به عناصری از رویکرد «صدرایی» اشاره کرده که در تقابل با رویکرد «دلوز» هستند، اما دلالت‌های تربیتی مطرح‌شده معطوف به برنامه‌ی درسی آموزش و پرورش رسمی است. این پژوهش عناصری از رویکرد «صدرایی» در تقابل با اندیشه «دلوز» را برمی‌شمارد (۱۳۸۸). نتایج مطالعه‌ی ایمان زاده در پژوهش حاضر حائز اهمیت است چراکه: نشان می‌دهد: دلوز نگاهی نوبه معرفت و دانش را مطرح کند؛ دیدگاهی که در برابر رویکرد درختی به معرفت قرار گرفته و همه نظام‌های معرفتی گوناگون مبتنی بر رویکرد درختی به معرفت را به چالش فرامی‌خواند (باقری نژاد، ۱۳۸۸). این پژوهش روشن

می‌کند که: دلوز معتقد است نظام‌های درختی دارای خصلتی خطی، سلسله‌مراتبی، ایستا و عمودی هستند و از برش‌ها و تقسیم‌بندی‌ها و خط‌مشی بین امور حکایت می‌کند. تفکر درختی همان «تفکر بودن» است، حال آنکه تفکر ریزومی «تفکر شدن» است. شدن و سیورورتی متکثر، غیرخطی، در جهات متفاوت و مرتبط با خطوط دیگر و بدون مرزبندی‌های تفکر درختی، تفکر ریزوماتیک می‌تواند فضاها و خطوط تفکر درختی را در هم بشکند و آن را در شبکه‌ای از امور متقابل از نو سامان دهد. تفکر ریزوماتیک تفکری است که نقطه پایانش، آغاز راه تازه‌ای است و یا به عبارت صحیح‌تر نمی‌توان برای آن آغاز و انجامی متصور شد. در رویکرد ریزوماتیک، اندیشه سامان و قراری ندارد و کولی وار برای یافتن سرزمین‌های جدید بدون طرح و نقشه قبلی دائم در حرکت است (دلوز، ترجمه گلستان، ۱۳۷۴: ۲۴۸).

حق وردی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل و نقد رویکرد ریزوماتیک بر اساس فلسفه اشراق» به مقایسه دیدگاه‌های تربیتی آن دو پرداخته و معتقد است تربیت ریزوماتیک و تربیت بر اساس فلسفه اشراق هر دو بازنمایی در یادگیری را رد می‌کنند، از ساختارهای خشک در آموزش و پرورش انتقاد می‌کنند و به دنبال درونی کردن فرآیند آموزش و پرورش هستند، اما تربیت ریزوماتیک با ویژگی‌هایی که دارد بسیاری از مؤلفه‌های تربیت اشراقی را به چالش می‌کشد. در تربیت اشراقی، هدف غایی، مشخص و نزدیکی به نورالانوار (خداوند) است که این امر در تقابل با اندیشه‌های دلوز است.

«سجادی و باقری نژاد» چالش‌های رویکرد پست‌مدرن «دلوز» را برای معرفت‌شناسی اسلامی بررسی کرده و نتیجه می‌گیرند که رویکرد «دلوز» برآمده از هستی‌شناسی متکثری است که در تعارض و تقابل با هستی‌شناسی اسلامی قرار دارد (۱۳۹۰). «حق وردی» به مقایسه رویکرد «دلوز» با فلسفه اشراق پرداخته و ضمن برشمردن اشتراکات، از تضادهای هدف غایی تربیت اشراقی با اندیشه‌های «دلوز» بحث کرده است (۱۳۹۰). «رامین نیا» پیامدهای گفتمان درختی و گفتمان ریزوماتیک در آفرینش و خوانش اثر ادبی را مورد توجه قرار داده است. گفتمان

درختی مرکزگرا و قلمرو-محور است. در مقابل، گفتمان ریزوماتیک برهم زنده نظم پایگانی^۱ ساختار اندیشه‌ورزی بوده و اثر ادبی را چنان مجموعه‌ای گرده آمده ارائه می‌کند که در خوانش آن به جای جست‌وجوی فهم و معنای یگانه اثر و دلالتی خاص، کارکردها و پیوندها پی گرفته می‌شود (۱۳۹۴). «صالحی» دلالت‌های اندیشه ریزوماتیک «دلوز» را در پرورش تفکر خلاق مطالعه کرده است (۱۳۹۵).

«زمانی جمشیدی و شریف‌زاده» هستی‌شناسی «دلوز» و «لاتور»^۲ را با توجه به قرابت آرای آن‌ها به صورت تطبیقی بررسی کردند. «دلوز» و «لاتور» در فضای فکری مشترکی نظریه‌پردازی کرده و هستی‌شناسی آن‌ها غیرذات‌گرایانه و نسبت‌گرایانه بوده که سیورورت و دگرگونی جهان رامبتنی بر اتصالات ریزوماتیک و پیوندهای شبکه‌ای نامتعیین ارائه می‌کند (۱۳۹۶).

«احمدآبادی آرانی، فرج‌الهی و عبدالله‌یار» پرورش تفکر افقی و خلاق در مدارس و ارائه مدل‌های یادگیری خلاقانه را بررسی کرده و مدل ریزومی را به عنوان مدل نوآورانه برای نظام آموزشی پیشنهاد کردند (۱۳۹۶). «هنسون» درباره ارتباط بین معرفت‌شناسی، سازمان‌دهی اجتماعی و سازمان‌دهی دانش بحث کرده و در خلال بحث از نظم فرهنگی و هستی‌شناسی، به تصور ریزومی به عنوان رویکردی نوین در هستی‌شناسی اشاره می‌کند (نسون، ۲۰۱۳: ۱۲۵).

به نظر می‌رسد میان دالت‌های اندیشه ریزوماتیک ژیل دلوز و آثار آیزمن، می‌توان نسبت‌های مشترکی را یافت؛ بنابراین با به‌کارگیری اندیشه ریزوماتیک ژیل دلوز، چگونه می‌توان مفهوم ریزوم را بازخوانی نمود؟ و این دغدغه اصلی است که؛ این پژوهش، در پی بررسی و واکاوی آن می‌باشد. در این راستا این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این سؤالات است. ۱) مفاهیم اصلی اندیشه ریزوماتیک ژیل دلوز چیست؟ ۲) مهم‌ترین دالت‌های اندیشه ریزوماتیک ژیل دلوز با نظر به بازخوانی مفهوم ریزوم در مجموعه گالیستاچه می‌تواند باشد؟

مفاهیم و تعاریف

مفهوم ریزوم: ریزوم یا زمین‌ساقه از لغت یونانی rhízōma به معنای «توده ریشه» (Oxford, 2019) به ساقه

1- hierarchical discipline
2- Latour

به‌قاعده گذاری و طبقه‌بندی مفاهیم پرداخته‌اند. «عجیب است که چگونه درخت توانست بر واقعیت غربی و کل اندیشه غربی، از گیاه‌شناسی گرفته تا کالبدشناسی و شناخت‌شناسی^۲، الهیات، هستی‌شناسی و بر سرتاسر فلسفه مستولی شود: ریشه مدار، بنیان، ریشه‌ها و مبنا و شالوده‌ها» (دلوز، ۱۹۹۴: ۲۴۵).

«دلوز» از هر نوع معرفت‌شناسی که تفکر را به اصل مبدأ و ریشه بازگرداند، روی‌گردان بوده و بازگشت به اصل و ریشه (اصول موضوعه، آرچه^۳) را نمودی از اندیشه‌ورزی درختی می‌نامد که بر ساحت اندیشه مدرن سیطره یافته است. نمونه بارز این تفکر معرفت‌شناسی «دکارتی» است، که نمونه‌ای از تفکر خردگرایانه عصر مدرن به شمار می‌رود (زمانی جمشیدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۶۵). تفکر خردگرایانه عصر مدرن مسائل جدید و غیرمنتظره‌ای را وارد دنیای بشر نمود که از حل آن‌ها عاجز شدند. مسائلی نظیر مشکلات زیست‌محیطی در اواخر قرن ۲۰ که در جهت حل این مشکلات پارادایم‌های جدیدی مطرح گردید. «دلوز» در مقابل تفکر درخت «دکارتی» (استعاره درخت دانش) بر اندیشه ریزومی تأکید ورزیده و همه نظام‌های معرفتی مبتنی بر تصور درختی از معرفت را به چالش فرامی‌خواند. در نظر وی «عمل فلسفه باید مبتنی باشد بر نظم بخشیدن به مفاهیم درون ماندگار^۴ در یک سطح؛ مفاهیمی که فی‌نفسه افقی هستند» (دلوز، ۱۹۹۴: ۳۸). بر این‌قرار اندیشیدن، سیلان دائمی بازسازی اندیشه است و در رابطه‌ای افقی و گفتمانی ریزومیک منجر به پویایی و حرکت می‌شود، بی‌آنکه نقطه عزیمتی به مثابه فرجام و تکامل یافتگی بر آن متصور باشد. ریزوم دارای اتصالات و پیوندهای شبکه‌ای پرشمار بوده و صحبت از اول و آخر، بالا و پایین، سطح و عمق، سلسله‌مراتب و یا دیگر مفاهیمی که به مثابه تمایل یک ساختار و توپولوژی بر آن باشد، ممکن نخواهد بود (زمانی جمشیدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۳۵). «دلوز» هستی و اجزای آن را همواره در حال «شدن» می‌بیند (بلنتاین^۵، ۲۰۰۷: ۱۸۶). تفکر درختی از نوع «بودن» و تفکر ریزومی از نوع «شدن» است. نمی‌توان برای ریزوم نقطه آغاز و انجالی متصور شد. هر نقطه به مثابه آغاز

زیرزمینی بعضی از گیاهان گفته می‌شود که معمولاً به وضع افقی قرار گرفته و بخشی از آن در زیرزمین و بخشی دیگر خارج از خاک قرار دارند. ریزوم دارای ساقه‌های خزنده افقی بوده و اگر بخشی از ریزوم را قطع کنیم یا به قطعات کوچک‌تر تقسیم کنیم، این گیاه از بین نمی‌رود، بلکه از همان‌جا در زیرخاک گسترش یافته و جوانه‌های تازه ایجاد می‌کند؛ بنابراین، هر قطعه از ریزوم خود قادر به تکثیر و تولید یک گیاه جدید است. ریزوم برخلاف ریشه‌های اصلی در جهات گوناگون رشد کرده و هر نقطه از آن می‌تواند به نقاط دیگر متصل شده و امکان ایجاد شبکه‌ای بی‌پایان از ارتباط‌های ممکن را فراهم کند. «دلوز» اصطلاح ریزوم را در مقابل درخت به کار می‌برد. درخت دارای ریشه‌ای عمودی بوده و ریشه‌های آن غالباً در یک جهت و روبه پایین رشد کرده و همگی از ریشه اصلی نشأت می‌گیرند. ریشه درخت نیز همانند خود درخت در بیرون از خاک که دارای تنه اصلی، ساقه‌ها و شاخه‌های اصلی و فرعی بوده و سپس، به برگ‌ها منتهی می‌شود، خصلتی سلسله‌مراتبی و عمودی دارد. «دلوز» با استعاره ریزوم بین دو نوع فضا و درواقع، بین دو نوع رویکرد و شیوه تفکر، یعنی رویکرد درختی و ریزومی تمایز می‌گذارد!

رویکرد ریزومی:

رویکرد ریزومی درواقع از نگاه منتقدانه «دلوز» به سنت فلسفی نشأت می‌گیرد. به باور «دلوز»، سنت فلسفی تصور جزمی و استعلایی را مبنای تفکر تلقی کرده و به بیان دیگر، اندیشه و یا آنچه پیشاپیش اندیشیده شده را به عنوان سرمشق شناخت و دستیابی به حقیقت ارائه می‌کند؛ حال آنکه «دلوز» از اندیشیدن سخن می‌راند و به معرفت قالب‌بندی شده‌ای که تاریخ فلسفه پیش روی فیلسوف قرار داده، می‌تازد. در نظر «دلوز» وجه تجویزی فلسفه غرب در همه ابعاد معرفت‌شناسی و در ساحت‌های مختلف اندیشه، هنر، اخلاق و سیاست، گفتمان عمودی و درخت پیشاپیش بنمایه دانش را بر پایه استعلایی و ریشه متافیزیکی استوار کرده است که بانظم ساختاری و مدلی درختگون، شجره‌نامه‌ای و عمودی

1- Gough 2006,1

2- gnosiology

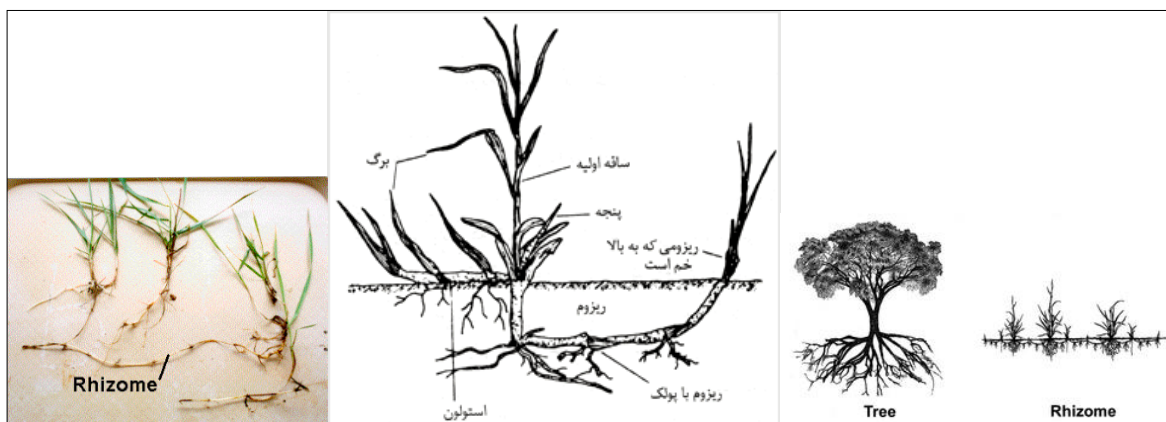
3- arche

4- immanent

5- Ballantyne

طریق فضا- زمان فشرده شده و بر پایه مجموعه حرکتی که از برخوردهایی با خارج تشکیل شده اند، دانست همان طور که بیان شد، فلسفه همواره به درختی تشبیه شده که ریشه اش را متافیزیک در زمین تشکیل داده و تنه آن به صورت علم و شاخه هایش، شاخه های مختلف دانش محسوب می شود؛ بنابراین دلوز برای واژگونی این سلسله مراتب که ریشه در لوگوس یونانی و خردگرایی استعلایی دارد، از مفهومی تازه به صورت الگوی گیاهی به نام «ریزوم» کمک گرفت. ریزوم (شکل ۱) که گیاهی است که ساقه اش به طور افقی در خاک رشد می کند و برگ های آن خارج از خاک است و به تعبیر دلوز بی ریشه است، با قطع بخشی از ساقه آن، گیاه از بین نمی رود بلکه از همان بخش گسترش می یابد «شدن» آن تابع قاعده خاصی نیست (ضمیران، ۱۳۸۳).

است و ریزوم تابع هیچ الگوی ساختاری یا زایشی نیست (باقری نژاد، ۱۳۸۸: ۴۸). استعاره ریزوم به خوبی ایده «دلوز» از تفاوت، شدن و کثرت را نشان می دهد. «ریزوم نه آغاز دارد، نه پایان، همیشه در میانه است، بین چیزها، بینا هستی، میان پرده درخت، رابطه فرزند است، اما ریزوم اتحاد یا وصلت است، رابطه بی نظیری از اتحاد». به این ترتیب تفکر هستی شناسی ژیل دلوز بر تفکرات سنتی غربی افلاطون غلبه کرد. وی خرد مدرن را به زیر سؤال برد. در مقابل ارزش قائل شدن افلاطون به جهان به عنوان عنصر ماندگار و تغییرناپذیر که قادر به تجزیه شدن به عناصر دیگری است، دلوز آن را به عنوان چیزی که همیشه در حال تغییر (در حال شدن) است و محلی برای زندگی پدیده های گوناگون وابسته به یکدیگر بیان کرد. وی عالم را به عنوان کالبدی از سطوح بی نهایت که از



شکل (۱): نمونه ریزوم گیاهی، منبع: ویستا

Figure(1): sample of plant rhizome, Source: vesta

رخ می دهد. از آنجاکه برخلاف سیستم های مرکزگرا، ریزوم یک سیستم بی مرکز، بدون درجه بندی و سلسله مراتب است. اندیشه افقی- که نیچه در دوران مدرن آن را باب کرد- در کارهای دلوز، جایگاه خاص دارد. این اندیشه، عمدتاً، طبق هنجارها و مفاهیم خاص خود عمل می کند. به نظر دلوز، فیلسوفی که می اندیشد، خود را از تاریخ فلسفه جدا می کند. در اصل، اندیشه افقی، اندیشه عمودی سلسله مراتب دیوان سالارانه ای روزمره را- اندیشه ای که متضمن استحکام بخشیدن به هویت هاست- دور می زند

بنا به تعریف دلوز و گاتاری یک ریزوم، به عنوان ساقه زیرزمینی همراه با برآمدگی ها و حبابه و متفاوت باریشه ها و رادیکال ها می باشد. نمونه ویژگی های ریزوم نه تنها در زبان که در طبیعت و رشته های مختلف (بیولوژی، سیاسی، اقتصادی و ...) وجود دارد. به عنوان مثال بعضی حیوانات نیز در پشت خود برآمدگی هایی به شکل ریزوم دارند. ریزوم ها دارای فرم های مختلفی از گسترش سطحی در همه جهات تا برآمدگی ها و غدد دارند. در روش ریزوماتیک آنالیز اثرها از طریق عدم تمرکز و پراکندن و تفسیر ابعاد و ویژگی ها

خاصی دارد و او در مقاله مهم خود، به نام اندیشه‌ی ایلپاتی، سعی در تفهیم این مطلب دارد. تفکر ایلپاتی، ریشه در اندیشه‌های نیچه دارد. دلوز خود در این مورد می‌نویسد: «تمام این نام‌های خاص که در متون نیچه درآمد و شد، هستند، نه مدول‌اند و نه دال. در واقع نوعی ایلپاتی‌گری، نوعی جابه‌جا شدن مکرر شدت‌ها؛ شدت‌های مختلفی که توسط این نامه‌ای خاص مشخص شده‌اند؛ شدت‌هایی که در عین گذر کردن بر پیکری منفرد، همواره در یکدیگر تداخل می‌کنند». ایلپاتی در هیچ جاساکن نیست. او مدام در کوچ و گردش است. از این رو، همه جای زمین برای وی یکسان است. او مانند ریزوم، همواره در جهات مختلف سیر می‌کند و جایگاه ثابتی ندارد. او مانند ریزوم بسیار شکننده است، از این رو، مدام خردتر و کوچک‌تر می‌شود. برای تفکر ایلپاتی‌گری همه ساحات‌های هستی یکسان است. هستی‌شناسی دلوزی، در اقلیم‌های متفاوت وجود دارد و سرگردان است. هنوز در یک قلمرو به خوبی ساکن نشده که خود را از آن برمی‌کند و به قلمروهای دیگر سرک می‌کشد. او هیچ قلمروی را برای سکونت همیشگی اختیار نمی‌کند؛ بنابراین، هویت وی هیچ‌گاه بر اساس مفاهیم واحد و ثابت تعریف نمی‌شود. او هویتی مرکزگریز و سیال دارد و بر این اساس او همواره بی‌وطن است (امیر بانی مسعود، ۱۳۸۶: ۳۸).

برای حذف قدرت یگانه و مرکزی همچون ریزوم ما با مرگ مؤلف روبرو می‌شویم. چیزی که فوکو از بکت این‌گونه نقل می‌کند: کسی گفته است که: چه اهمیت دارد که چه کسی سخن می‌گوید؟ مخاطبان نیز در روند خلق معنا یا خلق اثر دنباله‌رو کار مؤلف هستند. در نتیجه خلق تنها از آن مؤلف نیست. فارغ از معنای مؤلف، نحوه برخورد او با اثر و فلسفه و اندیشه است. برای گریز از ساختار و مرکز باید همیشه در حرکت بود، البته حرکتی افقی و نه عمودی. محور عمودی تبلور امر تثبیت‌شده و نسبتاً بی‌تغییر است، حال آنکه محور افقی اندیشه همیشه در حرکت است. برای ایستادن یک فرم عمودی، پایه‌های مستحکم، ثابت و بدون حرکت نیاز است؛ اما در فرم‌های افقی استحکام و تعادل مهم نیست. تعادل فقط با ایستایی در وضعیت ماندن برقرار می‌شود، اما در عدم تعادل نوعی سیالیت و حرکت وجود دارد که با وجود ارتباط خواهد داشت. با این ایده آمبروس در مورد تفکر ریزوم گونه می‌گوید: یک شبکه گیاهی از تفکر که به جای

ولی با آن در تقابل قرار نمی‌گیرد. دلوز می‌گوید: «تفاوت و تکرار در دوران معاصر، جای این‌همانی «هویت» و بازنمایی را گرفته است. در واقع، تفاوت و تکرار، شاخصه‌های حرکت به سوی اندیشه‌ای هستند که بازنمایی نمی‌کند و از بیخ و بن افقی است» (امیر بانی مسعود، ۱۳۸۶: ۳۷). ریزوم مجموعه‌ای از اتصالات مولد بدون هیچ مرکز یا بنیانی را شکل می‌دهد. دلوز در بحث دال و مدلول به ریشه تمرکز می‌کند و نه به تنه؛ یعنی تفکر دلوز در جغرافیای پست‌مدرن نهفته است. دلوز همچون دریدا معتقد است که هر دالی می‌تواند مدلول مشخصی همچون ساختارگراها نداشته باشد. بلکه بی‌نهایت مدلول‌های درهم‌تنیده شده داشته باشد. به همین دلیل می‌توانیم بگوییم که هیچ مفهومی وجود ندارد که یک مؤلفه داشته باشد. حتی اولین مفهوم که می‌تواند فلسفه با آن آغاز شود.

او به ریشه می‌اندیشد همچون درختی که ریشه‌اش در قسمتی است که قابل ردیابی و تشخیص دقیق نیست. او مفاهیم را کاملاً به‌طور فیزیکی درک می‌کند و از ایده‌های آرمانی و مفاهیم تجریدی سرباز می‌زند (اردلانی، ۶۵). دلوز رابطه دال و مدلول سوسوری را رد می‌کند. به عقیده او، هیچ دالی به تنهایی مبنای حقیقت نیست، چیزی خارجی به دال‌ها معنا نمی‌بخشد، بلکه منطق تازه‌ای لازم است که آن‌ها در خود، معنا یابند؛ این معنای درونی گسست، از اشکال فعل بودن است. اگر وابستگی یا تعلق به بودن را از عناصر زبانی حذف کنیم، زمان حاضر را کنار گذاشته‌ایم و هر واژه به جای بیانگری چیزی دیگر، در خود معنا می‌یابد. فلسفه دلوز با پیش کشیدن مفاهیمی چون تکرار، تفاوت و شدن، زمینه‌ی گونه‌ی هستی‌شناسی متکثر را فراهم ساخته است؛ بنابراین، فیلسوف دلوزی، متفکری است که ایلپاتی (کولی وار) در ابعاد گوناگون حیات و هستی درگشت و گذار است.

او در هیچ حدومرزی متوقف نمی‌شود و همواره در ساحات‌های مختلف فکری در گردش است. (امیر بانی مسعود، ۱۳۸۶: ۳۸)

رشد گیاه ریزوم فاقد مکانیزم، بدون مکان و بدون رویه‌ای خاص و مشخص است، همچون زندگی کولی وار یا ایلپاتی که بی‌مرز و فاقد محدوده است. کولی وارگی در زبان و کلمات نیز وجود دارد (اردلانی، ۶۵)؛ چراکه این نوع رشد باعث به وجود آوردن هزاران سطح صاف در حال تغییر می‌شود. تفکر ایلپاتی‌گری در کارهای دلوز، جایگاه

درختوارگی، ریشه واره است. تفکر ریزوماتیک خود را از ایماژهای از پیش موجود تفکر آزاد می‌سازد. این ایماژهای از پیش موجود، واقعی هستند و ایماژهای جدید که پس از رهایی ساخته می‌شوند ایماژهای تفکر مجازی هستند (اردلانی، ۱۳۹۷: ۶۶).

دلوز و گاتاری در کتاب «فلات‌های هزارگانه» ویژگی‌هایی را به شرح زیر برای ریزوم تعریف کردند: (دستغیب، عبدالعل، ۱۳۸۶).

- قانون ارتباط و همگونی: بر این اساس یک نقطه از ریزوم می‌تواند ارتباطش را به وجود و همگونی خطوط گسترش دهد. این امر متفاوت از درخت یا ریشه است که نقطه‌ای را در آن طرح می‌ریزند و نظمی را تثبیت می‌کنند. - قانون چندگانگی یا تعدد: یک ریزوم تعدد تابعی ندارد و متعدد است. در ریزوم درجه‌ها و موقعیت‌ها آن‌گونه که در یک ساختمان، درخت یا ریشه هستند، وجود ندارند. بلکه فقط خطوط اند. حتی واحد اندازه‌گیری موجود نیست بلکه تنها «تعدد» قابل اندازه‌گیری است. همچنین در آن وحدتی وجود ندارد که مبنا قرار گیرد و در ماده تقسیم شود؛ زیرا وحدت همیشه در یک بعد خالی اضافه بر آنچه سیستم دارد، عمل می‌کند. در حالیکه یک ریزوم به عنوان عنصر چندگانه هیچ‌وقت بعد اضافی ندارد.

- قانون شکست: اگر یک ریزوم از یک نقطه مشخص بشکند، مجدداً از یکی از خطوط قدیمی خود یا خطی جدید شروع می‌شود. ریزوم برخلاف ساختار که با مجموعه‌ای از نقاط و موقعیت‌های مکانی تعریف می‌شود، تنها از خطوط تشکیل می‌شود؛ که خطوط تقسیم و چینه‌بندی به عنوان ابعاد آن و خط پرواز به عنوان بعد نهایی که بعد از تعدد دچار تغییر و تحول در طبیعتش می‌شود را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب زمانی که ریزوم دچار شکست

می‌شود، خطوط تقسیم به خطوط پرواز تبدیل می‌شود. این خطوط نباید با خطوط درختوار که تنها ارتباطی بین نقاط و موقعیت‌های مکانی می‌باشند، اشتباه گرفته شوند.

- قانون نقشه‌کشی و عکس‌برگردان: بر اساس این قانون ریزوم پیرو هیچ مدل ساختاری و محور، تکوینی نیست، از آنجاکه یک محور تکوینی پایه وحدتی است که مراحل گوناگون بر اساس آن پایه‌ریزی می‌شوند؛ ریزوم از این لحاظ کاملاً متفاوت است و به صورت یک رد نیست بلکه؛ به صورت یک نقشه است. تفاوت بین نقشه و رد این است که نقشه در جهت آزمایشی با واقعیت است. به عبارتی نقشه خود بخشی از ریزوم است. به طوری که باز است و در همه ابعادش قابل ارتباط می‌باشد. همچنین جدانشدنی و قابل برگردان است. به گونه‌ای که یک اثر هنری می‌تواند، محل سیاست یا درمان باشد. علاوه بر آن «یک نقشه»، راه‌های ورودی متعددی (از مهم‌ترین ویژگی‌های ریزوم) در مقایسه با «رد»، دارد. در حالیکه «رد»، «نقشه» را به یک تصویر تبدیل می‌کند، مشابه آنکه ریزوم به ریشه‌ها و رادیکال‌ها تبدیل می‌گردد. همچنین برخلاف «نقشه»، «رد»، ریزوم را سازمان‌بندی کرده و تنها خودش را تولید می‌کند. به این ترتیب، «رد» تنها قادر به دوباره‌سازی بن بست‌ها، سدها، ریشه‌های بدوی و نقاط ساختاری نقشه‌ها و ریزوم‌ها می‌باشد. در نتیجه برخلاف درخت که حاصل تولیدمثل است، ریزوم مورد تولید دوباره نیست و ضد تبار است، نه تولید دوباره خارجی مانند تصویر درخت و نه داخلی مانند ساختمان درخت دارد. همچنین برخلاف «ردها»، ریزوم راجع به یک «نقشه» است که باید تولید شود، نقشه‌ای که قابل جداسازی و اتصال با راه‌های ورودی و خروجی متعدد و خطوط پرواز می‌باشد (قبادیان، ۱۳۸۳).

جدول (۱): دالت‌های فلسفه ریزوماتیک ذیل دلوز در گالیسیا، منبع: نگارنده

Table(1):Deleuzes philosophy of rhizomatic philosophy in Asllists,Source: Authors

مجموعه فرهنگی گالیسیا	قوانین ریزوماتیک دلوز
حرکت نیروها در مجموعه	رشد
ساختار، پیکره، محوطه	ارتباط و همگونی
همگرایی فرم	چندگانگی یا تعدد
سطوح توپوگرافی	شکست
مدل‌سازی	نقشه‌کشی و عکس‌برگردان

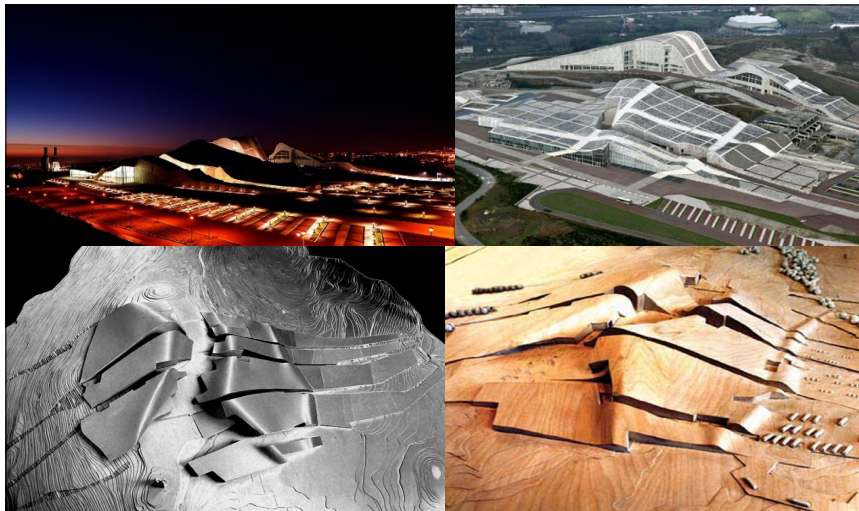
بزرگانی چون میشل فوکو، رولان بارت و لیوتار از او تأثیر پذیرفته‌اند و معتقد هستند. دهه ۱۹۷۰ دهه سیطره دلوز بر محافل روشنفکری فرانسه بود و میشل فوکو قرن بیستم را قرن دلوزی می‌نامد (سمتسکی، ۲۰۰۳: ۲۱۱)؛ و به این اعتقاد است که شاید قرن‌ها طول بکشد تا دیدگاه‌های دلوز جایگاه واقعی خود را میان فیلسوفان دیگر پیدا کند. آرا و اندیشه‌های وی تحت تأثیر نیچه بود و بر نیرو استوار است (سجادی، ایمان زاده، ۱۳۹۱: ۵۷). از مفاهیمی که از سوی وی ارائه شده می‌توان به مفهوم ریزوم اشاره کرد. **پیتر آیزنمن و شهر فرهنگی گالیسیا:** پیتر آیزنمن یکی از معماران و نظریه‌پردازان مشهور قرن بیستم آمریکا است. پیتر آیزنمن متولد ۱۱ آگوست سال ۱۹۳۲ در (New Jersey، Newark) می‌باشد. این معمار در زمینه دیکانستراکشن فعالیت کرده و جزو گروه ۵ نفره (آیزنمن، چارلز گواتمی، جان هیداک، ریچارد میر و میشل گریوز) است. او مدرک لیسانس معماری خود را از دانشگاه کرنل، مدرک فوق‌لیسانس خود را از دانشگاه کلمبیا و دکترای خود را از دانشگاه کمبریج دریافت کرد. وی چهره‌ای پرهیاهو و جنجالی در معماری محسوب می‌شود. تئوری‌های وی متأثر از افکار فردریش نیچه، مارتین هایدگر، نوام چامسکی، ژاک لاکان، ژان بودریار و ژاک دریدا می‌باشند. پیتر آیزنمن از معدود معمارانی است که در طراحی خود رابطه تنگاتنگی با فلسفه داشته و شاید محور اصلی طراحی وی ساختار فلسفی به حساب آید. مفاهیم معماری که آیزنمن از آن‌ها سخن می‌گوید، در طرح‌ها و بناهای او به آسانی قابل مشاهده نیستند. طرح‌های او به نظر می‌رسد که مثل جامعه، خودش به تنهایی در یک حالت پدیداری ثابت یا حرکت و جنبش در یک پیش‌گرایی به سوی یک جریان جدلی از تضاد و فعل و انفعال پایه‌ریزی شده باشد. در این مقاله ابتدا پیتر آیزنمن را معرفی کرده و ابعاد مختلف اندیشه‌هایش مورد بررسی قرار گرفته و این نتیجه به دست آمده که معماری آیزنمن می‌کوشد تا در سایه تحریک تخیل، تصور و پذیرش نامتعارف‌ها به خلق مکانی جدید دست یابد و معماری را به فلسفه نزدیک نماید (زین العابدین، ۱۳۹۵). آیزنمن، معماری را همگرایی فرم، خواسته طرح، عملکرد، سازه و تکنیک می‌داند. آیزنمن فرم را به دو گونه ژنریک (عام) و خاص دسته‌بندی می‌کند. فرم‌های عام، هندسه افلاطونی دارند، اشکالی در سه بعد؛ در مقابل فرم‌های خاص آرایش فیزیکی و واقعی معماری هستند که

با توجه به قوانین مذکور، جمع‌بندی ویژگی‌های ریزوم را به شرح ذیل می‌توان بیان کرد؛ برخلاف درخت‌ها یا ریشه‌هایشان، ریزوم هر نقطه‌ای را به هر نقطه دیگری متصل می‌کند در حالیکه صفات مشخصه آن؛ دارای ویژگی یکسانی نیستند. ریزوم را نمی‌توان به عنوان واحد یگانه و یا مرکب بیان کرد، زیرا یگانه نیست؛ که دوگانه، سه‌گانه، چهارگانه و ... شود و ماده مرکبی نیست که از یک واحد یگانه به وجود آمده باشد؛ یا به آن (یک واحد) اضافه شده باشد. ریزوم نه از واحدها بلکه از حرکت ابعاد به جهات مختلف ایجاد می‌شود و اگرچه نقطه شروع و پایانی ندارد، همیشه نقطه میانی دارد که از آن رشد و گسترش می‌یابد. بعدی تشکیل می‌دهد که همیشه از آن یک واحد کمتر است. ریزوم تعددهای خطی دارد و در این زمان با کاهش بعد، طبیعتش هم تغییر می‌کند. حرکت ریزوم افقی است و همواره ستون‌های سلسله‌مراتب را در هم می‌ریزد).

ژیل دلوز: ژیل دلوز در سال ۱۹۲۵ میلادی در فرانسه متولد شد. بین سال‌های ۱۹۴۴ و ۱۹۴۸ میلادی در سوربن به خواندن فلسفه مشغول بود. پس از اخذ لیسانس فلسفه، بین سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۵۷ میلادی، در مدارس فرانسه به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۶۹ میلادی، به مقام استادی فلسفه رسید. به درخواست میشل فوکو، در دانشگاه لیون، فلسفه درس داد و در همان سال، از رساله دکتری خود با عنوان «تفاوت و تمایز» و «اسپینوزا و مسئله بیان» دفاع کرد. او آثار برجسته‌ای در زمینه‌های مختلف، از جمله فلسفه، هنر و ادبیات خلق کرده است. دلوز با همکاری فیلیکس گتاری، آثار ارزنده‌ای را درباره‌ی نظام نشانه‌ها، منطق معنا و اهمیت نما در سینما، به رشته تحریر درآورده است. اندیشه‌های کانت، اسپینوزا، برگسون و به خصوص نیچه، جایگاه خاصی در آرای این متفکر برجسته فرانسوی دارند. راست است که او اعتقادی به نظام استاد و شاگردی نداشت، ولی نتوانست خود را از دام این نگرش رها سازد و به حق می‌توان گفت که شاگرد راستین نیچه بود. از میان نوشته‌های ژیل دلوز می‌توان به این کتاب‌ها اشاره کرد: نیچه و فلسفه (۱۹۶۲)، مارسل پروست و نشانه‌ها (۱۹۶۴)، تمایز و تکرار (۱۹۶۹)، ضد ادیپ - سرمایه‌داری و شیزوفرنیک (۱۹۷۲)، هزار فلات (۱۹۸۰)، فولد، لایپ نیتس و باروک (۱۹۸۸)، (امیر بانی مسعود، ۱۳۸۶، ص ۳۵). گستردگی و جامعیت اندیشه‌های فلسفی و معرفت‌شناختی ژیل دلوز آن قدر زیاد است که

برای درک مناسب حجم، آیزمن مفهوم حرکت (شارش) و تجربه (فضایی) را مطرح می‌کند. تلاش آیزمن این است که بیان کند نظام معماری باید هم‌زمان هم از شرایط بیرونی و هم از خواسته‌های عملکردی درونی منتج باشد. پیتر آیزمن عمدتاً به‌عنوان معمار فلسفه‌پرداز شناخته شده است که نشانه‌شناسی پسامدرن را در معماری‌های ساخته شده متبلور می‌کند. در این طرح پیشنهادی، او به زبانی مبتنی بر فلسفه، رابطه میان فرم و زمینه طراحی را دگرگون می‌کند. او ادراک ساختمان را به‌مثابه یک اثر هنری، فرمال و دارای شکل، در بستریک زمینه‌ی خنثی و بی‌تأثیر انفی می‌کند و شهرسازی «فرم در فرم» را به‌جای «فرم در زمینه» مطرح می‌کند.

در میزان پاسخگویی به عملکرد یا خواسته طرح سنجیده می‌شوند (عیدی‌زاده، ۱۳۸۸). در معماری پیدایش فرم‌های خاص از در نظر گرفتن همه این شرایط حاصل می‌شود. هیچ ساختمانی تعبیری صرفاً افلاطونی از فرم نیست، بلکه برآمده از عملکرد و خواسته طرح است. فرم در این معنا هم‌زمان هم خاص و هم عام است. فرم‌های خاص را نمی‌توان به‌تنهایی خوب یا بد شمرد؛ فرم‌های خاص بر هیچ تعبیر و تفسیر ذهنی از زیبایی، سبک و یا سلیقه به‌طور مطلق منطبق نیستند و با آنچه آیزمن از آن به‌عنوان خمیرمایه و ماهیت ساختمان یاد می‌کند، مرتبط می‌شود (سجادی، ۱۳۸۹). فرم بر اساس معیار ساختار و تکنیک ارزیابی می‌شود. ساختار همانند استخوان‌ها و شریان‌ها است و تکنیک به‌مثابه مفصل‌ها و پیوندها.



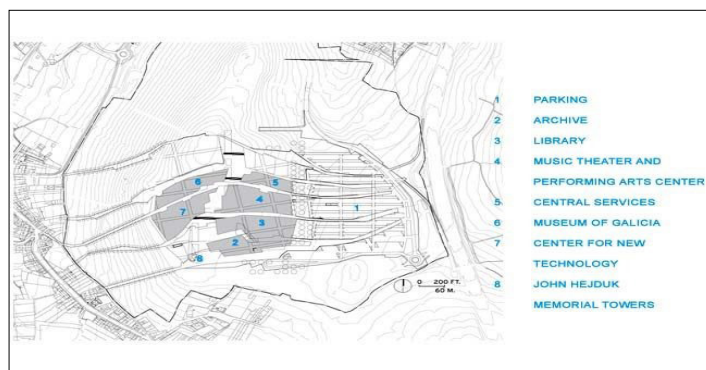
شکل (۲): مرکز فرهنگی گالیسیا، پیتر آیزمن، منبع: www.andishenab110.ba.comlogf

Figure(2): Galicia Cultural Center, Peter Eisenman, Source: www.andishenab110.ba.comlogf

داده شده است که توپوگرافی این دامنه‌ی کوه، مجاز به تحریف به دو سطح هندسی می‌باشد؛ بدین گونه، سطوح توپوگرافی قدیم و جدید این ناحیه، از طریق ماتریکسی نوین، به‌گونه‌ای به‌طور هم‌زمان دیده خواهند شد که تابه‌حال دیده نشده‌اند.

این پروژه که مجموعه‌ای است از کتابخانه‌ها، آرشيوها، موزه‌ها، سالن‌های کنسرت و گالری‌ها. یکی از آخرین ساختمان‌های نسل سازه‌های فرهنگی اروپایی و بیانی باشکوه از مقصودهای مادام معماری است.

شهر فرهنگی گالیسیا، پروژه ایست عظیم از پیتر آیزمن که بر فراز شهر سانتیاگو د کومپوستلا جلوه‌گر گشته است. این مرکز فرهنگی بر روی تپه کوچکی مشرف بر سانتیاگو د کامپوستلا، در بخش گالیسیا در شمال غربی اسپانیا واقع شده است. این طراحی بر اساس انطباق با سه مجموعه اطلاعات از سایت صورت گرفته است. اول اینکه، طراحی شهری مرکز قرون وسطایی سانتیاگو، بر روی توپوگرافی سایتی در دامنه‌ی کوه مشرف بر شهر قرار گرفته است. در مرحله دوم، یک شبکه‌ی مدرن دکارتی، مسیرهای قرون وسطایی را پوشش داده است و سوم اینکه، با استفاده از نرم‌افزارهای مدل‌سازی کامپیوتری، تشخیص



شکل (۳): پلان شهر فرهنگی گالیسیا، منبع: www.andishenab110.blogfa.com
Figure(3): Galicia Cultural City, , Source: www.andishenab110.ba.comlogf

بازخوانی شهر فرهنگی گالیسیا

بازخوانی شهر فرهنگی گالیسیا با مفهوم ریزوم از دیدگاه دلوز:

این مرکز فرهنگی بر روی تپه کوچکی مشرف بر سانتیاگو د کامپوستلا، در بخش گالیسیا در شمال غربی اسپانیا واقع شده است. این طراحی بر اساس انطباق با سه مجموعه اطلاعات از سایت صورت گرفته است. اول اینکه، طراحی شهری مرکز قرون وسطایی سانتیاگو، بر روی توپوگرافی سایتی در دامنه‌ی کوه مشرف بر شهر قرار گرفته است. در مرحله دوم، یک شبکه‌ی مدرن دکارتی، مسیرهای قرون وسطایی را پوشش داده است. و سوم اینکه، با استفاده از نرم افزارهای مدل سازی کامپیوتری، تشخیص داده شده است که توپوگرافی این دامنه‌ی کوه، مجاز به تحریف به دو سطح هندسی می باشد؛ بدین گونه، سطوح توپوگرافی قدیم و جدید این ناحیه، از طریق ماتریکسی نوین، به گونه‌ای به طور هم زمان دیده خواهند شد که تابه حال دیده نشده اند. در کنار احساس تنوع و ارتباط میان ساختمان‌ها آیزنمن ساختمان‌های شهر فرهنگی گالیسیا را زوج زوج می بیند. موزه‌ی تاریخ با مرکز تکنولوژی‌های جدید، کتابخانه با آرشیو نشریات؛ و سالن تئاتر موزیکال با ساختمان خدمات مرکزی و مدیریت. دورتادور محیط شهر فرهنگی گالیسیا را جنگل مصنوعی پوشش می دهد. محیط پوشیده از گونه‌های مختلف گیاهان محلی که جنبه‌ی بازسازی طبیعت منطقه را دارد. فضای نرم در معماری مرکز فرهنگی گالیسیا (شکل ۳)، در اثر تغییر شکل در دو وجه سطح و حجم ایجاد شده است. این تغییر شکل‌ها هم در عنصری تکی و هم در عناصر متفاوت و چندگانه رخ داده است. تغییر شکل سطحی با

حرکت نیروها در معماری: برای تجسم بخشیدن به امور غیر عینی، معمار باید دست به بازی خلاقانه بزند. با این بازی او می‌تواند نیرو را به تصویر درآورد. نیروهایی که در برخورد با پیکره ساختمان ایجاد و احساس می‌شوند. نیروهای موج در هنر از نگاه دلوز به سه نوع تقسیم می‌شوند. ژیل دلوز به سه نیرو در آثار هنری توجه دارد. اول نیروهای منقبض کننده: نیروهایی که حرکت از ساختار به درون پیکره را ارائه می‌دهند و برعکس آن نیروهای منبسط کننده که معرف حرکت از پیکره به ساختار مادی هستند. دوم نیروهای جفت شده که می‌کوشند نیروهای کژسان و منزوی را در سطوح خود ایجاد کنند و سوم نیروی فضای سه لته‌ای هستند. دلوز سه عنصر پایه را در آثار هنری مورد بررسی قرار داده است. ساختار مادی پیکره (ساختمان) و محوطه‌ی دورگیری شده یا همان خط شکل ساز.

۱- ساختار مادی: اولین نیروهای تنش‌زا در اثر از ساختار مادی آغاز می‌شود و به سمت پیکره می‌رود. ساختار مادی به فضای پیرامون یک پیکره نیز گفته می‌شود.

۲- پیکره: ساختار مادی همچون یک سطح ظاهر می‌گردد، سطحی منحنی و کماندار که همچون یک استوانه محوطه دورگیری شده را به محاصره درمی‌آورد. در واقع اشاره به خط افق و سطوح دارد.

۳- محوطه دورگیری شده یا خط شکل ساز: حرکت میانی، تلاش برای گریز از نیروی منقبض شده است. این حرکت تلاش می‌کند تا مخالف جهت اول گام بردارد، یعنی حرکت از پیکره به ساختار مادی.

تغییرات می‌تواند در قالب زمان و بدون نقاط مرجع ثابت و یا جنبش‌هایی خارج از نظم و تکرار معماری سنتی، باشد. به این ترتیب راه‌های جدیدی در طراحی معماری در اثر رابطه معماری با محیط ساختمان و سایت، به دست می‌آیند. در معماری این بنا با توجه به مفهوم ریزوم هیچ اندیشه‌ای برتر از دیگری نیست، همه چیز افقی است. پیچیدگی‌ها و گوناگونی‌های مختلف به صورت نرم و انعطاف‌پذیر در هم آمیخته‌اند. به گونه‌ای که نه تفاوت‌ها از بین می‌رود و نه پدیده یکپارچه‌ای ایجاد شده است.

تغییر در شکل سطوح منجر به ایجاد دو شکل مختلف منحنی وار و چندگانه شده است. اشکال منحنی وار در این بنا بیشتر از چندگانه به چشم می‌خورند. همچنین تغییر شکل حجمی از طریق چرخش، پیچش، بافتن، روی هم قرار گرفتن، پوشیده شدن و خم شدن ایجاد گردیده است. عنصری تکی معمولاً به صورت چندگانه و عنصرهای چندتایی به شکل اشکال منحنی وار ایجاد شده‌اند. ریزوم در معماری این اثر به عنوان عامل بالقوه‌ای از حرکات خالص و تفاوت‌ها تعبیر می‌شود، این حرکات‌ها یا



شکل (۴): مرکز فرهنگی گالیسیا، پیتر ایزنمن، منبع: www.andishenab110.blogfa.com

Figure(4): Galicia Cultural Center, Peter Eisenman, Source: www.andishenab110.ba.comlogf

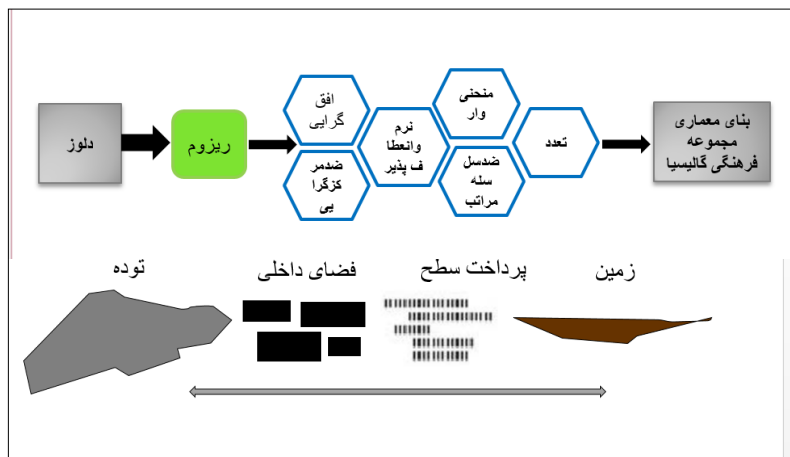


شکل (۵): نمایش خطوط افقی موجود در مرکز فرهنگی گالیسیا، منبع: www.andishenab110.blogfa.com

Figure(5): Showing horizontal Lines in Galicia Cultural Center, Source: www.andishenab110.ba.comlogf

منجر به ایجاد تعادلی همه‌جانبه شده است. این لایه‌ها در عین اینکه هر یک خصوصیات خود را حفظ کردند، ولی با توجه به شرایط موجود در سایت، به حالت نرم و انعطاف‌پذیر، به صورت افقی و بدون هیچ‌گونه ارجحیتی در بین عوامل موجود در سایت قرار گرفتند. با توجه به تصویر ۵، می‌توان این روند شکل‌گیری معماری بر اساس نظریه دلوژ (ریزوم) را در دیاگرام زیر دنبال کرد:

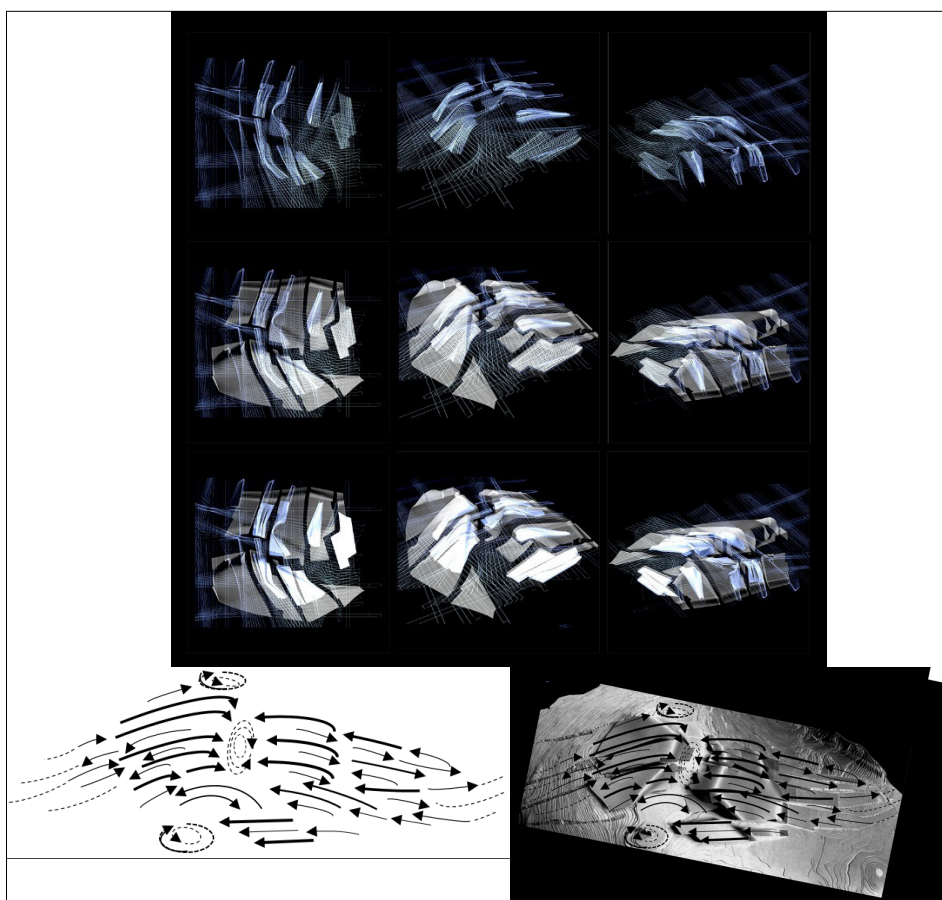
خط‌های افقی و نرم و انعطاف‌پذیر موجود در سایت (تصویر ۵) به خوبی نمایانگر مفهوم ریزوم در این بنا می‌باشد. می‌توان ادعا کرد که به‌کارگیری افقی‌گرایی چون ابزاری در اختیار هنرمند است تا به وسیله آن وحدت و هم‌جواری را تبیین نماید. همان‌طوری که در معماری مرکز فرهنگی می‌بینیم، کشیدگی در جهت افقی، هماهنگی ساده‌ای میان بنا، زمین و محیط پیرامون برقرار می‌کند که در ترکیب با هم



شکل (۶): ارتباط افقی دلوزی ریزوم عناصر، منبع: نگارندگان

Figure(6): Deleuzes horizontal connection of the rhizomo of elements, Source: Authors

نیرو خود یک امر سیال است، سیورورتمند و ناپایدار است. نیروها در این بنا به صورت افقی هستند که در بعضی نقاط برآمده، منبسط و در قسمت نقاطی که به سمت پایین رفته منقبض است که باعث شده بنا به صورت یکنواخت نباشد.



شکل (۷): بررسی نیروها در ساختمان گالیسیا، منبع: نگارندگان

Figure(7): Checking the troops in the Galicia building, Source: Authors



شکل (۸): بررسی ۳ عنصر پایه از دیدگاه دلوز در ساختمان گالیسیا، منبع: نگارندگان

Figure(8):Examining 3 basic elements form Deleuzes point of view in the building of Galicia, Source: Authors



شکل (۹): بی‌کرانگی و بی‌نهایتی در هم‌نشینی آسمان و زمین، منبع: www.andishenab110.blogfa.com

Figure(9):Infinity and infinity in the coexistence of heaven and earth, Source: www.andishenab110.blogfa.com

انسان در سلطه اشیاء است و نه اشیاء در سلطه انسان، در تکنولوژی نه مصنوعات در سلطه انسان هستند و نه انسان در سلطه مصنوعات، در اخلاق نیز هیچ انسانی یا هیچ غیرانسانی به نفسه در سلطه و کنترل هیچ موجود دیگری نیست، موجودات عبارت‌اند از کنشگران، ماشین‌های میلگر، یا واسطه‌هایی که باهم در تعامل‌اند و در هر مواجهه و تعاملی همدیگر را تغییر می‌دهند نه اینکه برخی موجودات فعال و تغییردهنده و برخی دیگر منفعل و تغییرکننده صرف باشند.

با توجه به حرکت نیروها در مرکز فرهنگی گالیسیا می‌توان گفت که دوری از مرکزگرایی (ریزوم) در ساختمان کاملاً صدق می‌کند و قسمت‌هایی که باعث شکل‌گیری حجم می‌شود با نیروی قوی‌تر و قسمت‌هایی که تأثیر کمتری در کار دارد به صورت خطوط نازک و خط‌چین نشان داده شده و نیز خط‌های افقی و نرم و انعطاف‌پذیر موجود در ساختمان که بیانگر سیالیت و حرکت است به خوبی نمایانگر مفهوم ریزوم در مجموعه فرهنگی گالیستا از منظر ژیل دلوز می‌باشد. معماری نیز که هدف از آن ایجاد فضاهایی برای زندگی و فعالیت انسان در جهان مذکور می‌باشد، به صورت جزء کوچکی از دنیا و به مانند آن است. به این ترتیب می‌تواند تمامی ویژگی‌های ساختمان مورد نظر را از جنبه‌های عملکردی، ساختاری، زیبایی، شرایط محیطی، اجتماعی، فرهنگی و... در کنار یکدیگر و در تعامل باهم نشان دهد. در این میان فضای نرم و سطوح و اجسام چندگانه و منعطف پاسخی مناسب می‌باشند که آیزمن

به‌طور کلی می‌توان ویژگی‌های مهم تغییر شکل اجسام این بنا را به دو بخش منحنی وار و چندگانه تقسیم کرد. شکل منحنی وار، به صورت تجسم ساده عناصر متفاوت، به کمک خطوط منحنی شناخته و مشخص شده است. به طوری که تفاوت‌های فردی را در غالب یک حجم شکلی به صورت منعطف نشان داده و اشکال چندگانه با شاخه‌های مختلف، به کمک تفاوت‌های ظاهری‌شان هر یک خود را از بقیه متمایز کرده‌اند. این تراش‌های چندگانه ناشی از نیروهای خارجی می‌باشند که در محل ارتباط با نیروهای داخلی به صورتی شاخص مشاهده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

تفکر ریزوم که نمودی از دیدگاه فلسفی دلوز نسبت به جهان بود، توانست به کمک فضاهای نرم نمودی معمارانه یابد. هستی‌شناسی دلوز که خود مونتاژی ریزوماتیک یا شبکه‌ای از مفاهیم و ایده‌ها است، برای امری نو، شگفتی و پیش‌بینی‌ناپذیری جایی باز می‌کند. برخلاف متافیزیک قوه-فعل، در اینجا اتصالات و پیوندها نامتعین‌اند و نمی‌توان از پیش قاطعانه گفت که اتصالات چه نتیجه‌ای در بر خواهد داشت و جهان چگونه و در چه مسیری سیلان و شدن خویش را ادامه خواهد داد. این نوع نگاه می‌تواند پیامدهایی متفاوت‌تر و به نظر ما مطلوب‌تر- در زمینه‌هایی چون فلسفه، علم، هنر، اخلاق و سیاست به‌جای بگذارد. این هستی‌شناسی در هیچ ساحتی برخی کنشگران را در پای برخی دیگر قربانی نمی‌کند. در علم نه

با تفکر ریزورمی دلوز توانست پاسخ مناسبی بر این دعا باشد. هر رویدادی در هنرمی تواند بازخوردی در اندیشه داشته باشد و هر اندیشه جدیدی، ایده‌های هنری تازه‌ای به بار می‌آورد.

فهرست منابع و مآخذ:

اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). پساساختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوز. تفسیر نقاشی‌های فرانسویس بیکن. انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان،
بانی مسعود، امیر. (۱۳۸۶). پست‌مدرنیته و معماری بررسی جریان‌های فکری معماری معاصر غرب، نشر خاک.
دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). ژیل دلوز و فلسفه او. کیهان فرهنگی شماره ۲.
دلوز، ژیل. نیچه، ترجمه دکتر پرویز همایون پور، (۱۳۹۳)، تهران، نشر قطره.
ضمیران، محمد. (۱۳۸۳). ژیل دلوز و فلسفه دگرگونی و تباین، کتاب ماه ادبیات و فلسفه.
خیراللهی، مهران. (۱۳۹۲). دست‌نگاره‌های خیالی در فرایند طراحی معماری. هویت شهر. شماره ۱۴. سال ۷. ص ۷۱.
قبادیان، وحید. (۱۳۸۳). مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران، چاپ دوم.
نژاد ابراهیمی، احد، (۱۳۹۱). بررسی نمود معماری فولدینگ در بازارهای سنتی ایرانی.
ویلیامز، جیمز. هستی‌شناسی دلوز، آیزنمن و خلاقیت ترجمه محمدرضا ارشاد، مجله معماری و فرهنگ، شماره ۱۷.

Young-Wha L, Sang-Ho L, Soyon K. A Study on the Concept of "Fold" in Contemporary Architecture; www.space-yonsei.com/common/resh/pdf/tra01_6.

Ward E, Ngwenyama O. Towards a Design Attitude for Information Architecture. Ryerson University; www.delivery.acm/org/101145/1170000/1166342/p78/eagen

Deleuze G, Guattari F. A thousand Plateaus. tr.Massumi,Brian ,University of Minnesota Press , 1987.

Jackson M. Diagram of the Fold, the actuality of virtual architecture. School of Art&Design Awckland University of technology; ifib_uni_kalsruhe.de/ueb/fibt.

Krissel M. GILLES DELEUZE, the architecture of space and the fold; Krisselstudio.com/000-docs/2/research.

Kumar A. Not Going With The Flow: The Politics of Deleuzean Aesthetics. St Martin Press, 1999.

Bayne S. Smoothness and Striation in Digital Learning Spaces. University of Edinburg, United Kingdom, V1, No2, 2004.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



تحلیل ویژگی‌های بصری سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان

مسعود رستگار^{۱*}

۱. مربی گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران

پری گرگیج^{۲**}

۲. گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

محمدرضا نوروزی^{۳***}

۳. مربی گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۷/۰۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴
صفحه ۵۰-۷۱

چکیده

بیان مسئله: منطقه بلوچستان، در جنوب شرقی ایران، به‌عنوان یکی از مناطق بسیار مهم در زمینه هنر سنگ‌نگاری پیشاتاریخی شناخته می‌شود. با این حال، بررسی دقیق و میدانی این منطقه در مقایسه با دیگر نقاط ایران و جهان کمتر بوده است. از این رو به نظر می‌رسد، مطالعه آثار کشف‌شده در این منطقه می‌تواند شرایطی را برای بازسازی محیط طبیعی و فرهنگی انسان در گذشته فراهم آورد. پژوهش حاضر نیز درصدد است در تحلیل بصری سنگ‌نگاره‌هایی است که از دره نگاران (به‌عنوان یکی از توابع سراوان) به‌دست آمده‌اند و بررسی ویژگی‌های بصری این آثار را در برمی‌گیرد.

ضرورت مسئله: هنر سنگ‌نگاری یکی از شاخه‌های مهم هنرهای تجسمی است و بیشترین سابقه را در میان سایر هنرهای شناخته‌شده دارد. این هنر نه تنها نمایانگر نخستین بروز بیانات هنری و ذائقه زیبایی‌شناختی اجداد انسانی در دوران دور از دسترس است، بلکه یکی از رایج‌ترین راه‌های بیان پیام‌ها و فرهنگ انسانی نیز به شمار می‌رود، لذا مطالعه این آثار به ما اطلاعات ارزشمندی از نگرش‌ها و ارزش‌های اجتماعی اجدادمان در گذشته ارائه می‌دهد، زیرا آن‌ها باورها و ارزش‌های خود را در محل سکونت خود و گاهی در وسایل زندگی خود (مانند سفال، سنگ‌نگاری، سنجاق‌ها و...) تصویرسازی و حکاکی می‌کردند.

هدف پژوهش: هدف اصلی این پژوهش، تحلیل ویژگی‌های بصری سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان است. با بررسی دقیق این آثار، قصد داریم تا به توضیح و تحلیل جزئی‌تری از جنبه‌های بصری و هنری این سنگ‌نگاره‌ها بپردازیم.

سؤال پژوهش: سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان از چه ویژگی‌های بصری برخوردارند؟ در این بخش از پژوهش، قصد بررسی و تحلیل ویژگی‌های بصری این آثار بپردازیم و بازتاب هنر و ابعاد بصری در آن‌ها را بررسی کنیم.

روش پژوهش: در این پژوهش، روش توصیفی تحلیلی برای بررسی سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان انتخاب شده است. برای جمع‌آوری داده‌ها، از مطالعات کتابخانه‌ای استفاده شده است و همچنین تصاویر مرتبط از منابع اینترنتی استخراج شده است. همچنین، نمونه‌گیری به‌صورت تصادفی ساده از میان سنگ‌نگاره‌های دره‌نگاران سراوان انجام گرفته است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از بررسی‌های صورت گرفته در این پژوهش نشان می‌دهد که سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی دره نگاران در سراوان از لحاظ بصری و هنری از ویژگی‌های جالبی برخوردارند. این آثار با حرکت و پویایی خاصی به تصویر کشیده شده‌اند. اگرچه نقوش آن‌ها به‌ظاهر ساده می‌باشند، اما شیوه ترسیم و تخت نقوش باعث می‌شود تا حس حرکت درونی در تصاویر به بیننده القا شود. خطوط منحنی بدن حیوانات و انسان‌ها به شکل زیبا و با جزئیاتی در این آثار به تصویر کشیده شده‌اند. این نتایج نشان می‌دهد که دره نگاران در سراوان یک مرجع مهم برای هنر پیشاتاریخی و سنگ‌نگاره‌هاست و تمرکز بر تحلیل بصری سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی «دره نگاران» در سراوان، به ما کمک می‌کند تا بهترین نحوه بازسازی و حفظ این آثار مهم را در نظر بگیریم و درک بهتری از هنر پیشاتاریخی و فرهنگ آن دوران به دست آوریم.

کلمات کلیدی: هنر پیشاتاریخی، هنر صخره‌ای، دره نگاران، سراوان



Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2023.1988172.1152

Analyze the visual characteristics of prehistoric petroglyphs located in the Srawan Valley

Masoud Rostgar *¹

1. Instructor, Department Of Visualization, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran
Pari Gorgij **²

2. Master's student, Department Of Visualization, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Mohammad Reza Norouzi **³

3. Instructor, Department Of Visualization, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 23/01/2023

Accepted: 14/05/2023

Page 00-00



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: Petroglyphs can be considered as the first reflection of human thought on stone canvases that carry messages from past social and natural history. These works can be seen in all regions of the world, and the reason for this is the availability of its raw material, which includes scraping tools and slates, which are abundant in nature.

Balochistan is an incredibly significant region for prehistoric rock art, yet it has received significantly less attention than other areas of Iran and the world. However, studying the discovered works in this province can provide valuable insights into human cultural and environmental conditions in the past. Therefore, this article aims to conduct a detailed examination of the visual features of prehistoric rock art in the “Dar-e Negaran” valley (from the suburbs of Saravan).

Necessity Of Research: Rock art is a specific example of a world art that has the longest history among other known arts in the world. This art is one of the most important branches of visual arts. Because it not only shows the first known manifestations of the artistic and aesthetic sensibility of the distant human ancestors in many parts of the world, but it is one of the most common ways of expressing messages and human culture. Petroglyphs can be considered as the first reflection of human thought on stone canvases that carry messages from past social and natural history. Our ancestors depicted and engraved their beliefs, ideas and sanctities in their habitats and sometimes on their life utensils and accessories (pottery, stone carvings, brooches). These motifs and images express various messages that artistic engravers and painters have conceptualized in such a way that today those motifs and images speak to their connoisseurs and experts and connoisseurs feel pleasure next to them. These art creations existed in the past of most nations of the world.

Objective: The primary objective of this research is to analyze the visual features of prehistoric rock art in “Dar-e Negaran” in Saravan, leaving no stone unturned.

Research Question: What are the distinctive visual features of prehistoric rock art in “Dar-e Negaran” in Saravan?

Research Method: A descriptive-analytical method has been adopted for this research. Data collection is done through rigorous library studies, and internet sources are used to collect high-quality images. The sampling method used in this article is simple random sampling from among the rock art of “Dar-e Negaran” in Saravan, ensuring complete accuracy in the findings. The collected data is then analyzed using qualitative and quantitative methods to identify patterns, themes, and trends in the rock art.

Conclusion: The results of the mentioned studies indicate that these petroglyphs possess an unparalleled visual attractiveness and dynamism. Although the patterns have a simple and unadorned structure, the depiction of figures engaged in conflict and equestrian activities creates a sense of internal movement within the images that captivates the viewer. The canvas upon which these patterns are engraved consists of smooth surfaces of the rocks in this valley, and a very thin and uniform layer of the rock surface has been completely removed to create each of the patterns. The precision of the strikes is such that the curving lines of animal or human bodies are accurately represented, and any inaccuracies resulting from imprecision are not noticeable to the eye. In many scenes, lines are drawn between the figures, seemingly to create a connection between them or to visually convey their movement or sound. However, it is not possible to make definitive conclusions in this regard.

The images depicted in these petroglyphs primarily include humans on horseback, humans on foot with bows and arrows, as well as animal figures such as mountain goats, dogs, cows, and also unidentified (possibly mythological) creatures. It appears that the purpose of creating these patterns was to present a form of simple narrative (possibly for future generations). Furthermore, the depictions of combat techniques and domestication of animals in these patterns are beautifully portrayed, making them truly exceptional in their own right.

Finally, it should be noted that the limitations of the research include a lack of reliable and effective research resources in the field of rock art in Iran, especially regarding the remaining works in the historical region of Saravan. This necessitates further extensive and diverse research in this

area.

Keywords: Prehistoric art, rock art, Dar-e Negaran, Saravan.

References

- Badnari, R. J. (1377). The First Movements of Creation. UNESCO Magazine, 29(335).
- Dehvari, M. S. (1384). Saravan: A Glance at the Past. Tehran: Andisheh Khalagh Publishing.
- Farahmakin, G. (1372). Archaeology in Central Asia (S. Malek Shahmirzadi, Trans.). Tehran: Institute of Printing and Publishing of the Ministry of Foreign Affairs.
- Farhadi, M. (1389). Collection of Articles on the First and Second Humanistic Symposium: Shadow Engravings, Prehistoric Art in Markazi Province. Tehran: Academy of Arts Publications.
- Heritage Experts Report. (1385).
- Moradi, H. Soltani, M., & Sarhaddi Dadian, H. (1400). Saravan Rock Carvings. Tehran: Pol Firoozeh Publications.
- Pitman, E. (1383). Homonid: A History of the World from Millions of Years Ago to Today (M. Noorbakhsh, Trans). Tehran: Niloufar.
- Pourdavoud, I. (1365). Ancient Iran’s Culture. Tehran: University of Tehran Publications.
- Pouya, A. (1398). Innovations of the Rock Carvings in Hamadan Province and Qorveh County (Master’s thesis, University of Mohaghegh Ardabili, Iran).
- Qasimi, H. (1395). Rock Art and Engravings in Iran. Cultural Heritage, 13(158), Khordad.
- Qasimi, T. (1395). A Review of Rock Art. Journal of Archaeology, 3(2).
- Sajjadi, M. (1374). Baluchistan. Tehran: Samt Publications.
- Soltani, M. (1389). Analysis of Symbolism and Chronology of Stone Engravings in Ghasr-e Qand Nikshahr (Master’s thesis, University of Sistan and Baluchestan, Iran).
- Vahdati, A. A. (1389). Rock Platforms: Report on the Study of Two Rock Art Collections in North Khorasan Province. Birjand: Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism Organization of North Khorasan Province.
- Vahdati, M. (1389). The Role of Rock Art in the Context of Archaeological Phenomena and Aesthetics. Iranian Art and Architecture, 14, 43-58.
- Zakeri, A., & Jamaran, A. (30). History of Art in Iran. Tehran: Ney Publications.

مقدمه و بیان مسئله

هنر صخره‌ای یکی از چهارراه‌های پیشاتاریخی و تاریخی آفرینش‌های مادی درزمینه برهم‌کنش انسان و طبیعت است که پیوندگاه پدیده‌های باستان شناختی و زیبایی‌شناسی نیز به شمار می‌رود. سنگ‌نگاره‌ها نقوشی هستند که به کمک ابزاری تیز یا ملکم مانند تلزو قلوه‌سنگ به شیوه‌های مختلف مانند حک کردن، خراش دادن، ضربه زدن و کوبیدن و انواع شیوه‌های دیگر بر سینه صخره‌هایی که سطح آن‌ها بر اثر رسوب گرفتگی تیره شده‌اند و مناسب نقش اندازی است، ایجاد می‌شوند. (وحدتی، ۱۳۸۹: ۱۴). پژوهش روی سنگ‌نگاره‌ها و آثار مرتبط با هنر صخره‌ای موضوع جدیدی در دانش باستان‌شناسی به شمار نمی‌رود؛ اما به نسبت تعداد و گستره پراکنش جغرافیایی این پدیده‌ها در پهنه گوناگون فلات ایران، این حوزه پژوهشی در میان بسیاری از پژوهشگران هنرهای بصری در ایران موضوعی غریب و نه‌چندان جذاب بوده و به نظر نمی‌رسد هنوز آن‌طور که شایسته است مورد مطالعه و بررسی واقع شده باشد. به‌ویژه آن‌که این آثار در مناطقی همانند بلوچستان متمرکز بوده‌اند که پای باستان‌شناسان کمتر به آنجا باز شده است و بنابراین تحلیل ویژگی‌های بصری آثار مذکور در همین راستا اهمیت می‌یابد. لذا به جهت مورد اهمیت بودن مؤلفه‌های بصری این سنگ‌نگاره‌ها ضرورت دارد که در خصوص ویژگی‌های بصری آن مذاقه شده و به تحلیل آن پرداخته شود.

سنگ‌نگاره‌های منطقه دره نگاران در سراوان که صحنه‌های رزم و شکار با تیرکمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بزکوهی و سگ را نشان می‌دهند، از جمله قدیمی‌ترین آثار تصویری یافته شده در ایران به شمار می‌آیند. بیشتر این نقاشی‌ها به شیوه‌ای ساده و ابتدایی بر روی سطوح صخره‌ها حکاکی شده‌اند. حیوانات در

این سنگ‌نگاره‌ها عموماً پهلو نما ولی انسان‌ها گهگاه روبرو نما هستند. صراحتی اغراق‌آمیز در نمایش پیکرها و حرکات به چشم می‌خورد. همین صراحت، به‌رغم عدم انسجام طرح‌ها، باعث شده است که موضوع جنگ و شکار به روشنی بیان شود. قدمت این سنگ‌نگاره‌ها هنوز به‌طور دقیق معلوم نشده است و احتمالاً همگی به یک دوران تعلق ندارند؛ ولی به احتمال قوی انگیزه ترسیم آن‌ها با اعتقادات جادویی مردمان شکارچی این منطقه ارتباط داشته است.

لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤال خواهد بود که سنگ‌نگاره‌های پیشاتاریخی دره نگاران در سراوان از چه ویژگی‌هایی برخوردارند و چه مضامینی را بازتاب می‌دهند؟ در این راستا، به وجوه گوناگون هنر سنگ‌نگاری در دوران پیشاتاریخی ایران پرداخته می‌شود و ویژگی‌های متمایز آن‌ها در شیوه تصویرگری به بحث گذاشته می‌شود.

روش پژوهش

تحلیل داده‌های این پژوهش به شیوه توصیفی و مبتنی بر رویکردی کیفی انجام می‌شود. به این صورت که ابتدا به توصیف ویژگی‌های بصری تصاویر به صورت کلی و جداگانه پرداخته می‌شود و در ادامه ویژگی‌های بیانی مشترک میان تصاویر و مضامینی که هر یک بازتاب می‌دهند به بحث گذاشته می‌شود.

تحلیل بصری عموماً عوامل فرمی اثر مانند رنگ، خط، بافت و اندازه را خطاب قرار داده و گاهی تحلیل دیداری را در حد تحلیل فرمی معرفی می‌کند. گاهی نیز توصیف‌های فرمی بر حسب اطلاعات تاریخی مطرح می‌شوند و همچنین ممکن است، تفسیرهایی از معانی ممکن اثر هنری، به همراه تحلیل فرمی ارائه گردند.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه سنگ‌نگاره‌های ایران بسیار محدود به نظر می‌رسند و در میان منابع فارسی زبان موجود، پژوهشی که به بررسی سنگ‌نگاره‌های سیستان و بلوچستان اختصاص یافته باشد به چشم نمی‌خورد. برخی پژوهش‌هایی که در باب سنگ‌نگاره‌ها در ایران به انجام رسیده‌اند و با بخش‌هایی از پژوهش پیش رو مرتبط انگاشته می‌شوند در اینجا مورد بررسی قرار می‌گیرند. سلطانی، مجتبی (۱۳۸۹). تحلیل شمایل‌نگاری و گاه‌نگاری سنگ‌نگاره‌های قصر قند نیک شهر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

در این پایان‌نامه آمده است که بلوچستان از جمله مناطق بسیار غنی این هنر بدوی در ایران است که در بخش‌هایی مانند سراوان، سرباز و خاش مجموعه‌های فراوانی از آن‌ها شناسایی شده است. مطالعه هر یک از این مجموعه‌ها می‌تواند در شناخت تاریخ هنر، تاریخ اجتماعی و فرهنگی، مذهبی، جانورشناسی و بوم‌شناسی منطقه مؤثر واقع شود. بخش قصر قند نیک شهر یکی از مناطق بسیار مهم بلوچستان از نظر هنر صخره‌ای است که در جریان یک بررسی باستان‌شناختی تعداد یازده مجموعه سنگ‌نگاره از آن در امتداد رودخانه کاجو شناسایی گردید. پس از ثبت و مستند نگاری این مجموعه‌ها که با روش‌های متداول در باستان‌شناسی صورت گرفت، مشخص گردید که نقوش قصر قند با دو روش ضربه‌های مستقیم و ایجاد خراش به صورت اسبک بر سطح سنگ ایجاد شده‌اند. این نقوش از نظر نقش‌مایه به سه دسته انسانی، جانوری و هندسی تقسیم و از نظر موضوع نقش به گروه‌های فرعی تقسیم می‌گردند که در این پژوهش همراه با تصاویر و طرح، پس از توصیف، تحلیل شده‌اند. مطالعه نقوش صخره‌ای قصر قند نشان داد که سنگ‌نگاره‌های مذکور در بردارنده مشابهت‌های فراوانی با چنین آثاری از دیگر نقاط ایران است. این مسئله می‌تواند ناشی از ارتباطات فرهنگی و مشابهت‌های زیستی و اجتماعی منطقه بلوچستان با دیگر نواحی ایران تلقی گردد اما در عین حال تفاوت‌هایی میان نقوش منطقه قصر قند با سایر نقاط ایران مشاهده می‌شود که می‌توان با استناد به آن‌ها نوعی مرزبندی منطقه‌ای و فرهنگی میان سنگ‌نگاره‌های بلوچستان با سایر نقاط ایران ترسیم کرد.

- اسکندری پویا، محمد (۱۳۹۸). نویافته‌های سنگ‌نگاره‌های استان همدان و شهرستان قروه کردستان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی. در این پایان‌نامه نیز آمده است که قدمت سنگ‌نگاره‌ها در ایران زیاد بوده و تقریباً در بیشتر جاهایی که شرایط زیست‌محیطی مناسب برای زندگی بشر از نظر شکار و دامداری مناسب بود است. بروز احساسات و هنر مردمان این مکان‌ها خود را در قالب این نوع هنر زیبا نشان داده است. بیشتر سنگ‌نگاره‌های ایران نیز همانند دیگر مناطق جهان به صورت کنده و به روش کوبه‌ای جسم سخت بر روی سنگ کشیده شده‌اند و از نظر تنوع نقوش نیز بیشتر نقوش حیوانی مانند بز، گوزن و انواع سگ‌سانان که به صورت تک نقش یا روایتی بدون اهمیت به ترکیب‌بندی ایجاد شده‌اند و در مناطقی مانند بیرجند، سیستان و بلوچستان، خراسان، لرستان، اراک، گلپایگان و همدان دیده می‌شوند و تاکنون بررسی‌ها و پژوهش‌های زیادی از طرف باستان‌شناسان و پژوهشگران نامی در این مورد صورت گرفته است.

- قسیمی، طاهر (۱۳۹۵). سیری بر هنر صخره‌ای، فصلنامه باستان‌شناسی، دوره سوم، شماره ۲. در این نوشتار سعی شده است به مفاهیم کلی نقوش صخره‌ای، تاریخچه پژوهش‌های انجام‌شده، روش‌های مستند نگاری و تاریخ‌گذاری آن‌ها و دورنمای پژوهشی آینده پرداخته شود. نتایج این پژوهش نشان داده است که غالب نقوش در نواحی گوناگون ایران از لحاظ موضوع و سبک دارای شباهت‌های بسیاری با آثار روی اشیاء (مثلاً نقوش روی سفالینه‌ها) در دوره‌های گوناگون زمانی مانند مس‌سنگی، مفرغ، آهن و تاریخی و اسلامی است. به‌طور کلی میل به وجود آوردن این‌گونه آثار در ایران از محدوده زمانی هولوسن به بعد (از حدود ۱۲۰۰۰ سال پیش به بعد) بیشتر بوده است.

بحث

سنگ‌نگاره‌ها را می‌توان نخستین بازتاب اندیشه بشری بر بوم‌های سنگی دانست که حامل پیام‌هایی از تاریخ اجتماعی و طبیعی گذشته است. این آثار در همه مناطق دنیای دیده می‌شوند و دلیل آن در دسترس بودن ماده اولیه آن که شامل ابزار خراش و تخته‌سنگی است

پتروگلیف یا کنده‌کاری اطلاق می‌شود؛ اما در حالت سوم به عوارض و برجستگی‌های سطوح سنگی طبیعی که به نحوی به دست انسان تغییر یافته ژئوگلیف گفته می‌شود. از قدیمی‌ترین دوره‌هایی که هنر صخره‌ای در آن خلق شده دوره پلیستوسن پایانی است، اما گسترش و توسعه آن عمدتاً در آغاز هولوسن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را با تحولات اقلیمی در این دوره و توسعه مکان‌های سکونت در محیطی بیرون از غار هم‌زمان دانست (همان: ۲۶-۲۷). هنر صخره‌ای، نمونه‌ای مشخص از یک هنر جهانی است که بیشترین سابقه را بین هنرهای شناخته‌شده دیگر دنیا داراست. این هنر از جمله مهم‌ترین شاخه‌های هنرهای تجسمی است. زیرا نه تنها نخستین جلوه‌های شناخته‌شده از حساسیت هنری و زیباشناختی اجداد دور انسان را در بسیاری از نقاط جهان به نمایش می‌گذارد، بلکه یکی از رایج‌ترین شیوه‌های بیان پیام‌ها و فرهنگ انسان است (فرامکین، ۱۳۷۲: ۱۶).

اولین نمونه‌های هنر صخره‌ای متعلق به دوره پارینه‌سنگی در خاورمیانه و اروپاست. نمایش پیکر در محیط به صورت شکل‌های طبیعی تعدیل یافته برای نخستین بار در فلسطین (بین ۲۵۰ تا ۳۰ هزار سال قبل) پدیدار شده و سپس در سیبری و اروپای مرکزی مشاهده می‌شود (۳۰ تا ۲۵ هزار سال قبل). تا حدود ۳۰ هزار سال پیش، هنر صخره‌ای شامل آثار پیچیده انگشت بر سطوح غار در استرالیا و اروپا و خطوط محیطی دست انسان در فرانسه می‌شد. به تدریج تصویرهای دوبعدی در اروپا پدیدار شدند که کهن‌ترین نمونه آن در غارهای فرانسه قرار گرفته و حدود ۳۲ هزار سال قدمت دارد. تا حدود بیست هزار سال قبل که در مقیاس تاریخ بشر نسبتاً اخیر به حساب می‌آید، فرهنگ‌ها به‌طور درخور توجهی شروع به تغییر کردند. در اروپای غربی، مردمان دوران پارینه‌سنگی جدید، سنت‌های پیچیده‌ای در هنر تصویرهای حجمی برای استفاده زینتی یا آئینی ابداع کردند و حدود پانزده هزار سال پیش این سنت تصویرگری انسان، شاهکارهای شکوهمندی را در غارهای آلتامیرا (اسپانیا) و لاسکو (فرانسه) آفریده بود. این زمان در اصل زمان آفرینش ظریف‌ترین هنر صخره‌ای با چند رنگ مختلف است که با دست‌های توانای هنرمندان استاد، نقاشی شده یا شکل گرفته است. از انتهای عصر یخبندان به بعد، یعنی حدود ۱۰ هزار سال قبل، هنر صخره‌ای در خارج از غارها پدیدار می‌شود و ما بیشتر، سنگ‌نگاره‌های

که به‌وفور در طبیعت وجود دارد. مطالعه سنگ‌نگاره‌ها از آنجایی که باورها و شیوه زندگی انسان در گذشته را در برمی‌گیرد، در مطالعات هنر و علوم انسانی حائز اهمیت است (پوردوود، ۱۳۶۵: ۲۶).

سنگ‌نگاره‌ها گونه‌ای از هنر صخره‌ای هستند که دارای گستره جغرافیایی وسیعی در دنیا بوده و از نظر زمانی نیز از نوسنگی جدید تا قرون معاصر را در برمی‌گیرند. این هنر از اولین گونه‌های شناخته‌شده هنر انسانی است که برخی از آن‌ها در دنیا مطالعه و تاریخ‌گذاری دقیق شده‌اند. استفاده از سطح سنگ‌ها و صخره‌ها به‌عنوان بستری مناسب برای ثبت هنر، اندیشه و باور، پس از دوران پارینه‌سنگی تا دوره‌های نوسنگی، عصر مفرغ و حتی سده‌های اخیر ادامه داشته است؛ ولی از دوره مفرغ و دوران تاریخی است که ایجاد گونه‌ای دیگر از نقوش صخره‌ای، یعنی نقش برجسته‌ها رواج می‌یابد. باید دقت کرد که شیوه ایجاد سنگ‌نگاره‌های بدوی از دوره پارینه‌سنگی تا عصر حاضر با پشتوانه فرهنگی و مادی جوامعی ایجاد شده‌اند که نوعی زندگی ابتدایی و ساده داشته و به همین دلیل این آثار جلوه‌های عمومی و ساده دارند که ایجاد آن‌ها از عهده هر شخصی ممکن است برآید. با توجه به همین نکات است که مردم‌شناسان فارغ از قدمت نقوش، به آن‌ها و مفاهیم پنهان در پس آن‌ها می‌اندیشند (پیتمن، ۱۳۸۳: ۲۹-۳۰).

برخی از پژوهشگران بر این باورند که نگارگری بر روی سنگ یا به عبارتی هنر صخره‌ای یکی از قدیمی‌ترین آثار هنری انسان است و معتقدند که بشر پیش از آن‌که نگارش را اختراع کند با نقاشی اهداف و احساسات خود را بیان کرده است. گستردگی هنر صخره‌ای به حدی زیاد است که تاکنون بیش از ۷۰ هزار مکان هنر صخره‌ای در سراسر این کره خاکی شناسایی شده که حاوی صدها میلیون تصویر و نشانه است (قسیمی، ۱۳۹۵: ۲۶).

برای هنر سنگی یا آنچه بیشتر در دنیا به‌عنوان هنر صخره‌ای شناخته‌شده تعریف ثابتی وجود ندارد، به‌طوری‌که می‌توان تمام نقوش، نمادها و یا عوارضی را که انسان با اهداف گوناگون روی سطح سنگ ایجاد کرده، هنر صخره‌ای نامید. هنر صخره‌ای سه حالت دارد: یا حاصل یک فرآیند افزایشی است، یعنی انسان برای خلق اثر به سطح سنگ، ماده رنگی را اضافه می‌کند که آن را «نقاشی صخره‌ای» می‌خوانند و یا این‌که یک فرآیند کاهش‌ی است یعنی بخش‌هایی از سطح سنگ برداشته می‌شود که به آن

کنده شده را مشاهده می‌کنیم (بدناریک، ۱۳۷۷: ۴-۱۰). آثار بسیار متنوع و فوق‌العاده جالبی از هنر صخره‌ای و سنگ‌نگاره‌ها در سرتاسر ایران شناسایی شده است. برای مثال: بیرجند (لاخ مزار)، خراسان (نهبندان)، یزد (ارنان)، سیستان و بلوچستان (نیک شهر و سراوان)، اصفهان (غرقاب و کوچری گلپایگان و ویست خوانسار)، لرستان (همیان کوه‌دشت)، خمه الیگودرز، میهد بروجرد، اراک (ابراهیم آباد، بساول کمیجان، احمد آباد خنداب و خمین)، همدان (دره شهرستان الوند، دره گنج‌نامه، مهرآباد و خوشیجان ملایر)، کرمان (میمند و شاه فیروز)، آذربایجان شرقی (ارسباران)، کردستان (دهگلان و سارال)، تهران (روستای دولت‌آباد شهریار، کوه کفتربلو (قم)). (گزارش ثبتی کارشناسان میراث فرهنگی، ۱۳۸۵).

سال‌یابی سنگ‌نگاره‌های ایران از دیدگاه صاحب‌نظران متفاوت است. به نظر تعدادی از آنان قدمت بعضی از سنگ‌نگاره‌های ایران به پنج تا چهل هزار سال هم می‌رسد، این سال‌یابی‌ها اکثراً از طریق کارکردهای مقایسه‌ای بوده و از رویکردهای علمی نوین (ریز فرسایش و رادیوکربن) کمتر بهره‌گیری شده است (فرهادی، ۱۳۷۴: ۱۵).

نقوشی که بر دیواره سنگی کوه‌ها و دره‌ها دیده می‌شود؛ برای زیست‌شناسان، تاریخ‌دانان، جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان، باستان‌شناسان، نمادشناسان، دوستداران اسطوره‌های تاریخ فرهنگی، تاریخ زبان و هنرهای تاریخی و تزئینی، بسیار جالب و حائز اهمیت هستند؛ این‌که چرا تقریباً ۹۰ درصد نقوش سنگ‌نگاره‌های ایران بز کوهی است، قسمت اصلی آن به اسطوره‌ها، فرهنگ، دین و اعتقادات مردم باستان ایران زمین مربوط می‌شود.

در بررسی نقوش صخره‌ای ایران یکی از موانع اصلی، نبود امکانات آزمایشگاهی برای گام‌نگاری مطلق است که باعث ارائه نشدن یک چارچوب زمانی مشخص و کامل برای این حوزه از پژوهش‌های باستان‌شناختی است. بنابراین دانسته‌های اندک ما درباره نقوش صخره‌ای ایران بیشتر توصیفی و گاه‌نگاری آن‌ها به صورت نسبی و بر پایه شواهد مبهم مقایسه سبک‌شناسی فنی و یا مواد فرهنگی است. در نتیجه، به دلیل نبود یک چارچوب زمانی مطمئن، دانش ما از توالی زمانی و تغییرات سبکی این هنر در ایران بسیار اندک و ناچیز است. به بیانی روشن‌تر، تاریخ و نقطه

آغازین هنر صخره‌ای در ایران بسیار مبهم و نامشخص است و مدارک و شواهد علمی که بتوان بر اساس آن شروع این هنر را در ایران به دوره پارینه‌سنگی نسبت داد تا به حال به دست نیامده است. این در حالی است که قدمت این قبیل آثار در برخی از کشورهای جهان بیشتر به دوران پارینه‌سنگی جدید می‌رسد (قسیمی، ۱۳۹۵: ۳۵).

بلوچستان سرزمینی کوهستانی است که با زنجیره کوه‌های بلند و کوتاهی پوشیده شده است. بلندترین نقطه بلوچستان کوه تفتان است، در حالی که پست‌ترین قسمت‌های آن در کنار باتلاق جزموریان قرار دارد (سجادی، ۱۳۷۴: ۳۹). منطقه سیستان و بلوچستان با توجه به موقعیت جغرافیایی، از یک طرف تحت تأثیر جریان‌های جوی متعدد مانند جریان بادی شبه‌قاره هند و به تبع آن باران‌های موسمی اقیانوس هند است و از طرف دیگر تحت تأثیر فشار زیاد عرض‌های متوسط قرار دارد که گرمای شدید مهم‌ترین پدیده مشهود اقلیمی آن است. در وضعیت هواشناسی این منطقه بادهای شدید موسمی، طوفان‌شن، رگبارهای سیل‌آسا، رطوبت زیاد و مه صبحگاهی پدیده‌ای قابل توجه است (همان).

«ناهوک» یکی از دهستان‌های شهرستان سراوان استان سیستان و بلوچستان ایران است. این دهستان در بخش مرکزی شامل دوروستای کوچک‌تر به نام‌های «کویک» در قسمت جنوبی و «کوشکوک» در بخش شمالی است که در میان این دوروستا باغ‌ها و نخیلالات قرار دارند و جوی آبی از میان باغات از سمت غرب به شرق روستا تا زمین‌های کشاورزی جریان دارد. این روستا در میان دره‌ای قرار گرفته که در قسمت مرکزی دره رودخانه فصلی نسبتاً بزرگی قرار دارد و به هنگام بارندگی پر از آب می‌شود و منازل مسکونی و زمین‌های کشاورزی و باغات در کوهپایه قرار گرفته‌اند. این روستا از خوش آب و هواترین روستاهای سراوان است و مسافران زیادی به خصوص در فصل تابستان از این روستا بازدید می‌کنند. علاوه بر سنگ‌نگاره‌های دره نگاران در نزدیکی این دهستان، از دیگر آثار تاریخی می‌توان به قلعه‌ای اشاره کرد که در میان باغات قرار دارد و در قدیم محل سکونت حاکمان بوده و در اطراف آن محل زندگی مردم عادی بوده است (گزارشات ثبتی کارشناسان میراث فرهنگی، ۱۳۸۵).

در حدود ۳۶ کیلومتری شمال غربی روستای ناهوک و حدود ۷۰ کیلومتری شهر سراوان در انتهای دشت وسیع



تصویر ۱- نمایی از دره نگاران (ماخذ: dana.ir)

Picture 1- A view of Darehnagaran (source: dana.ir)

درون دره نگاران چشمه آبی وجود دارد که عموماً در اکثر دره‌های رشته‌کوه سیاهان می‌توان نمونه‌هایی از آن‌ها را دید. منطقه ناهوک به دلیل کوهستانی بودن برای پرورش دام به خصوص گوسفند بسیار مناسب است و هنوز در منطقه عشایر زیادی زندگی می‌کنند. در کنار دره نگاران نیز چند خانوار عشایر زندگی می‌کنند که علاوه بر دامداری، کشاورزی محدودی نیز دارند. درباره دره نگاران به قطعیت می‌توان گفت که این مکان، موزه‌ای است پنهان شده در لابه‌لای صخره‌ها (مرادی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۰۹-۱۱۰).

دهانه ورودی دره نگاران رو به شمال است و هر چه به درون دره پیشروی کنیم از عرض آن کمتر می‌شود. طول آن قسمت از دره که داری تراکم سنگ‌نگاره بوده و به راحتی مشاهده می‌شود، کمتر از یک کیلومتر است. پس از آن دره بسیار تنگ و از میزان نقوش کاسته می‌شود. هنگامی که به آرامی از طول دره عبور می‌کنیم سرمان در جستجوی نقوش جدید به هر سو می‌چرخد و انگار از دالانی با دیوارهای بلند می‌گذریم که تابلوهای بزرگی به آن آویخته شده است. برخی از مجموعه‌ها به خاطر ابعاد بزرگ و تراکم زیاد نقوش از دور خودنمایی می‌کنند؛ ولی گاه در پس سنگی کوچک در ارتفاع ۱۵ متری از کف دره یک نقش پنهان شده که در نوع خود کم‌نظیر است.

دره نگاران دارای سنگ‌نگاره‌های بسیار زیادی است و از نظر تعداد نقوش بزرگ‌ترین مجموعه‌ای است که در مساحت نسبتاً کم تاکنون در بلوچستان شناسایی شده است؛ باین وجود آنچه درباره این دره مشخص است و می‌توان به عنوان یک ویژگی از آن یاد کرد، تکرار موضوعاتی است که در اغلب صحنه‌ها با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم. هر چند کیفیت و اجرای صحنه‌ها با یکدیگر متفاوت‌اند، برخی از نقوش به قدری ظریف ایجاد شده که می‌توان ادعا

آبرفتی سردشت ناهوک در میان دره‌های پر آب و باصفا مجموعه‌ای کم‌نظیر و شاید بی‌نظیر از نقش و نگارکننده بر روی سینه سنگ‌ها و صخره‌ها به چشم می‌خورد که شاید از نظر تعداد و تراکم نقوش در یک محدوده کوچک (که به بیش از هزاران نقش می‌رسد) بتوان آن را «بزرگ‌ترین مجموعه معرفی و شناخته‌شده سنگ‌نگاره در ایران» معرفی نمود.

این دره را باید در واقع نگارخانه‌ای زیبا و جالب توجه از نگارگران هزاران سال گذشته دانست. نقوش دره نگاران را می‌توان در سه دوره قدیم و میانه و جدید مورد مطالعه قرار داد. سنگ‌نگاره‌های دره نگاران که بیشتر نقوش انسانی و حیوانی را شامل می‌شوند، کهن‌ترین نقوش آن متعلق به هزاره‌های چهارم تا هشتم قبل از میلاد ولی عمده نقوش آن متعلق به دوره میانه آن، یعنی هزارتا هزار و پانصد سال قبل از میلاد می‌باشد. از مهم‌ترین نقوش آن می‌توان به نقوش انسانی به دو صورت بالباس یا بدون لباس (ملبس یا برهنه) و نقوش حیواناتی همانند اسب، خرو وحشی، قوچ، کل و بز، جبیر، مار، گاو کوهاندار، شتر دو کوهانه، سگ، گرگ، روباه، گاو میش، یوزپلنگ و پلنگ و غیره نام برد (گزارش‌های ثبتی کارشناسان میراث فرهنگی، ۱۳۸۵).

بازترین ویژگی دره نگاران سنگ‌نگاره‌هایی است که در نوع خود بی‌نظیر است. این دره در بخش شمالی رشته‌کوه سیاهان واقع شده است. به صورت مستقیم و روی نقشه مسافت چندانی میان این دره تا دشت سراوان وجود ندارد، ولی به دلیل وجود رشته‌کوه سیاهان که بین دشت سراوان و دشت جالق قرار گرفته است، برای دستیابی به این سنگ‌نگاره‌ها باید رشته‌کوه سیاهان را دور زد و از محل بریدگی واقع در جنوب شرقی آن وارد دشت هم‌جوار شد. این دره جزو دهستان ناهوک از بخش جالق محسوب می‌شود که از نظر محیطی مشابه سایر نقاط سراوان بوده و مهم‌ترین ویژگی آن رشته‌کوه‌های صخره‌ای به هم پیوسته‌ای با پوشش گیاهی تنک و اراضی ریگزار است (تصویر ۱).

را گرفته به نقش دیگری متصل می‌شوند، به‌وفور در دره نگاران وجود دارد (تصویر ۳).



تصویر ۳- نقوش قسمت ورودی دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 3- Patterns at the entrance of Derenagaran valley (source: tripyar.com)

با توجه به تکرار شدن این‌گونه خط‌های متصل‌کننده در دره نگاران، به نظر می‌رسد هنرمند سعی کرده با ایجاد خطوط اضافی امتداد مسیر یک تیر یا نیزه تا هدف نهایی را ترسیم کند. هرچند در این باره نمی‌توان نشانی از آلات جنگ یا شکار پیدا کرد (تصویر ۴).



تصویر ۴- خطوط اتصال میان پیکره‌ها در نقوش دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 4- Connecting lines between the figures in Darehnegaran motifs (source: tripyar.com)

در فاصله کمی از سنگ‌نگاره فوق، یکی از سالم‌ترین صحنه‌های شناسایی شده در دره نگاران واقع شده است. بیشتر سنگ‌نگاره‌های این منطقه به دلیل فرسایش

کرد نگارنده آن‌ها در حد آفرینش یک اثر هنری دقت و ظرافت به خرج داده است.

بستری که نقوش روی آن‌ها پیاده شده سطح سختی است که بدون ابزارهای سنگی و فلزی انجام‌پذیر نیست و برای ایجاد هر کدام از نقوش و صحنه‌ها لایه بسیار نازکی از سطح سنگ به‌طور کامل و یکنواخت برداشته شده است. دقت ضربات به‌گونه‌ای است که خطوط منحنی بدن حیوان با انسان به‌خوبی کشیده شده و خارج از حریم نقش نیز هیچ ضربه‌ای که ناشی از بی‌دقتی باشد وجود ندارد (تصویر ۲).



تصویر ۲- تراکم نقوش صخره‌ای در دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 2- The density of rock motifs in Derenagaran (source: tripyar.com)

در طول دره نگاران حداقل ۵۰ سنگ‌نگاره مجزا شناسایی شده است که برخی از آن‌ها از تعداد زیادی نقش و در فضایی به ابعاد ۴x۵ متر و برخی تنها از یک نقش منفرد تشکیل شده‌اند. شرح تمام سنگ‌نگاره‌ها به دلیل تکراری بودن نقوش و به طبع تکراری شدن متن برای خواننده ملال‌آور خواهد بود و به همین دلیل، تنها مجموعه‌های بزرگ و برخی نقوش منفرد در این فصل از پژوهش شرح داده می‌شوند.

با ورود به این دره نخستین سنگ‌نگاره روی صخره‌های کم‌ارتفاع قبل از ورودی دره قابل مشاهده است و اوج تراکم آن‌ها درون خود دره قرار دارد. این صحنه متشکل از چهار نقش انسان سوار بر اسب، دو حیوان (سگ و گاو) و انسان پیاده کمان به دست است. سه عدد از اسب‌سواران که از نظر شکل ظاهری مشابه هم هستند به‌وسیله خطوطی از روی بازو و کتف به هم متصل شده‌اند. این‌گونه نقوش که با خطی منشعب از روی بازو یا دستی که افسار اسب

(تصویر ۴)، انسان‌های سواره بیشترین تعداد نقوش را به خود اختصاص داده‌اند و به وسیله خطوط ممتد به هم مرتبط شده‌اند. از میان نقش موجود در این صحنه، حدود ۹ نقش متعلق به انسان کماندار است. در پایین‌ترین بخش صحنه در سمت چپ، چند نقش روی هم ایجاد شده‌اند که با تفکیک آن‌ها می‌توان فهمید که حیوانی شبیه به خرس (?) بر روی پشت اسب و سوار آن حمله ور شده و یک انسان با کمان در حال شکار آن است. این تصویر به دلیل اینکه احتمالاً برای اولین بار خرس را نقش کرده و همچنین تاکنون نمونه مشابه آن در منطقه سراوان مشاهده نشده، بر اهمیت صحنه افزوده است (تصویر ۷).

طبیعی سنگ‌ها ترک برداشته یا بخشی از آن‌ها فروریخته‌اند. از طرف دیگر در سال‌های اخیر روی بسیاری از آن‌ها یادگاری‌هایی حک شده که چهره صحنه اصلی را مخدوش کرده‌اند؛ اما احتمالاً این صحنه به دلیل قرار گرفتن در ارتفاع بیشتری نسبت به سطح و قرار نگرفتن در دره اصلی (دور از چشم بودن) از تخریب‌های انسانی در امان مانده و دچار فرسایش طبیعی نیز نشده است. این سنگ‌نگاره صحنه کاملی از جنگ و شکار است که نقوش به صورت فشرده در سطحی به ابعاد ۱۲۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر ایجاد شده‌اند (تصاویر ۵ و ۶). صحنه از دو ترکیب انسان‌های سوار بر اسب و انسان‌های پیاده کمان به دست تشکیل شده است که مشابه سنگ‌نگاره قبلی



تصویر ۵- صحنه جنگ در نقوش دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 5- The battle scene in Darehnagaran motifs (source: tripyar.com)



تصویر ۶- بخشی از صحنه جنگ در نقوش دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 6- Part of the battle scene in Darehnagaran motifs (source: alef.ir)



تصویر ۷- نقش موجودی شبیه به خرس در گوشه پایین صحنه جنگ در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 7- The figure of a bear-like creature in the lower corner of the battle scene in Derenagaran (source: alef.ir)

نقش انسانی است که در مرکز صحنه قرار دارد و دستان خود را بالا برده است. این گونه تصویر کردن انسان به دلیل نشان دادن انگشتان پا و دست در نوع خود کم نظیر است (تصاویر ۸ و ۹).

سومین صحنه مجزای دره نگاران که در ابتدای دره و روی صخره‌های شرق دره ایجاد شده‌اند، شامل نقوش انسان اسب‌سوار، انسان پیاده کماندار و بدون کمان و نقوش حیوانی از قبیل بزکوهی است. نکته ویژه این صحنه درباره



تصویر ۹- نقوش انسانی با دستهای باز در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 9- Human motifs with open hands in Derenagaran (source: alef.ir)



تصویر ۸- طرح آنالیز شده نقش انسان با دستان باز در دره نگاران (ماخذ: نگارنده)

Picture 8- The analyzed design of the role of man with open hands in Darnegaran (source: author)

اجزای مختلف بدن آن به خوبی رعایت شده است. در اطراف نقش مذکور چند انسان باکمان، چوبدستی و وسایل دیگر در حال حمله به آن هستند. اهمیت این صحنه در بزرگ‌تر تصویر کردن نقش اسب است (تصاویر ۱۰ و ۱۱)

سنگ‌نگاره بعدی که در اینجا به آن پرداخته می‌شود حاوی صحنه‌ای بسیار جالب و نادر از شکار احتمالی یک اسب است که به دلیل فرسایش طبیعی دچار تخریب شده؛ ولی با بازسازی نقش در طرح می‌توان کلیت آن را دریافت کرد. در مرکزیت صحنه یک اسب با ابعادی بسیار بزرگ‌تر از سایرین نقش شده و در تصویر کردن این حیوان تناسب



تصویر ۱۱- آنالیز خطی صحنه شکار اسب در دره نگاران (ماخذ: نگارنده)

Picture 11- Linear analysis of the horse hunting scene in Derenagaran valley (source: author)



تصویر ۱۰- صحنه شکار اسب در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 10- Horse hunting scene in Derenagaran valley (source: alef.ir)

مشاهده می‌شود و بالاترین قسمت صحنه یک سوارکار و دو نقش حیوانی عجیب و ناشناس حک شده است (تصویر ۱۳). دو حیوان اخیر (با بدنی گرد، پاهایی کوتاه، پوزه‌های لاغر و دم بلند) موجوداتی ناشناخته هستند که نمی‌توان درباره ماهیت آن‌ها سخن گفت و به‌غیر از این صحنه در سنگ‌نگاره دیگری نیز مشاهده می‌شوند تا آنجایی که تاکنون درباره بلوچستان و سراوان تحقیق شده، واقع‌گرایی و نقش کردن حیواناتی که می‌توان نمونه‌های آن‌ها را در طبیعت بلوچستان جستجو کرد، از ویژگی‌های هنر صخره‌ای این منطقه است؛ ولی درباره این دو نقش چنین نیست.

سنگ‌نگاره دیگر با ۶ نقش در مرکز و بدنه شرقی دره، بر سطح سنگی در پایین‌ترین بخش صخره و نزدیک به بستر آبراهه مرکز دره تصویر شده است (تصویر ۱۲). مردم محلی با احداث آبراهه‌هایی در طول دره آب چشمه موجود در آن را تا اراضی و باغات کشاورزی خود هدایت کرده‌اند که باعث رسوب گرفتن و مدفون شدن بخشی از این سنگ‌نگاره شده است و لعاب غلیظ سفیدرنگی روی بخش‌هایی از نقوش را پوشانده است. با این وجود می‌توان حدس زد این صحنه از سه بخش تشکیل شده است. در پایین‌ترین قسمت صحنه نقش انسانی سوار بر اسب تصویر شده که کودکی را در پشت سر خود نگاه داشته است. بالاتر از این نقش، تصویر نادر تیراندازی به گاوی کوهان‌دار



تصویر ۱۳- طرح بازسازی شده نقش قسمت شرقی دره نگاران (ماخذ: نگارنده)

Picture 13- The reconstructed plan of the eastern part of Negaran valley (source: Negarandeh)



تصویر ۱۲- نقوش انسانی در بدنه شرقی دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 12- Human motifs in the eastern body of Derehnegaran (source: alef.ir)

از نظر موضوعی این سنگ‌نگاره از الگو و سبک‌های رایج در دره نگاران پیروی می‌کند؛ ولی آنچه به اهمیت آن افزوده است بزرگی صحنه و تراکم نقوش است که نمای بسیار زیبایی از هنر صخره‌ای این دره را به وجود آورده است (تصویر ۱۴).

بزرگ‌ترین سنگ‌نگاره دره نگاران دقیقاً رو به روی سنگ‌نگاره قبلی (تصویر ۱۲) قرار دارد. این سنگ‌نگاره بر سطح بخشی از صخره کم ارتفاع و جدا مانده از کوه اصلی و در مساحتی به ابعاد ۷۰۵ متر ایجاد شده است. این سنگ‌نگاره از چهار بخش کنار هم تشکیل شده است.



تصویر ۱۴- نقش سوارکاران و کمان‌داران در صخره میانی دره نگاران (ماخذ: wikimedia.org)

Picture 14- The role of horsemen and archers in the middle rock of Derenagaran valley (source: wikimedia.org)

اندام جنسی اسب نر در ابعادی بزرگ‌تر از تناسب بدنی حیوان از دیگر شاخصه‌های این نقش محسوب می‌شود (تصویر ۱۵). در بالاترین بخش این صحنه دو نقش صلیب شکسته^۱ (سواستیکا) مشاهده می‌شود (تصویر ۱۶).

در اینجا نیز انسان‌های سوار بر اسب و کمانداران پیاده تصویر شده‌اند و چیز جدید و متفاوتی را در مقایسه با نمونه‌هایی که ذکر آن رفت به ما ارائه نمی‌دهد. نقش انسان اسب‌سوار بالغ بر ۴۰ درصد نقوش این صحنه را به خود اختصاص داده که یا در حال مبارزه هستند یا این‌که از روی اسب، حیوانی را شکار می‌کنند. نشان دادن



تصویر ۱۵- نقش مبارزه انسان اسب سوار و انسان پیاده در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 15- The role of the horseman and the footman in Darnegaran (source: alef.ir)



تصویر ۱۶- نقش صلیب شکسته در قسمت فوقانی صخره در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 16- The sign of the broken cross on the upper part of the rock in Derenagaran (source: alef.ir)

بیشتر نقوش این صحنه را سوارکارانی مشابه سایر سنگ‌نگاره‌های دره نگاران تشکیل می‌دهد و تنها در یک نمونه که تیراندازی روی اسب را نشان می‌دهد (پایین‌ترین قسمت صحنه)، منحصراً در این صحنه وجود دارد. از دیگر حیوانات باید به نقش بز کوهی اشاره کرد که بسیار زیبا و بادقت حک شده است (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷- نقش قوچ کوهی در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 17- The image of a mountain ram in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)

و جالب این که امتداد مسیر تیرنشان داده شده است و به نوعی در یک صحنه حالات مختلف کشیدن و پرتاب تیر از کمان (کشیدن زه کمان، رها کردن آن و اصابت به هدف) ترسیم شده است. موضوع دوم، شکار پلنگ توسط انسان سوار بر اسب است. نگارنده این صحنه برای منتقل کردن منظور خود تنها با نقش کردن چند خال درون بدن مثلثی شکل حیوان نوع آن را نیز مشخص کرده است. سومین موضوع، صحنه شکار بز کوهی با تیرکمان را نشان می دهد. شکار بز کوهی موضوعی است که بی شک در تمام نقاط ایران و به روش سنگ نگاره مشاهده می شود.

نکته ضروری دیگر درباره این مجموعه آسیب هایی است که بر اثر فرسایش طبیعی بر آن وارد شده است. تفاوت دمای شب و روز که در مناطق کویری و خشک مانند بلوچستان رخ می دهد، به مرور زمان باعث ایجاد ترک هایی در سطح سنگ می شود و در نهایت با عمیق تر شدن شکاف، بخش هایی از سنگ فرومی ریزد. صحنه نقش بسته بر صخره جانبی این بخش که کوچک ترین صحنه این مجموعه است که از سه موضوع مختلف در کنار هم شکل گرفته است (تصاویر ۱۸ و ۱۹). در یک بخش، دو انسان در حال جنگ با تیرکمان هستند



تصویر ۱۸- صحنه جنگ دو کمان دار، شکار پلنگ و شکار بز کوهی بر صخره در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 19- The scene of a battle between two archers, hunting a leopard and hunting an antelope on a rock in Derenagaran valley (source: alef.ir)



تصویر ۱۹- طرح آنالیز خطی نگاره قبلی (ماخذ: نگارنده)

Figure 18- The linear analysis plan of the previous diagram (source: the author)

تا آن ها را در خدمت زندگی هموارتر به کار گیرد و حیوانات بر اساس خصلت های ذاتی متفاوت تن به زندگی با آدمی یا گریز از او دادند، اما همواره حضور این موجودات در زندگی بشر محسوس بوده و هست. انسان گاه آن ها را شکار می کرد، گوشتشان را می خورد و پوستشان را لباس می کرد، از آن ها کار می کشید، سواری می گرفت، شبانه

همان طور که در تصاویر نیز مشاهده می شود، «حیوانات از نخستین همراهان و هم زیستان بشر هستند که در عین تخصص و تنوع باهم، به یکدیگر نیازمندند. جانوران همواره برای آدمی سبب شگفتی و الگوهای زنده زندگی بودند و آدمی پیوسته نیم نگاهی به آنان و نگاهی به خود داشت و در مقایسه دائمی خود را برتر از آن ها می یافت و می کوشید

(ذاکری و جماران، ۱۳۹۰: ۳۰).

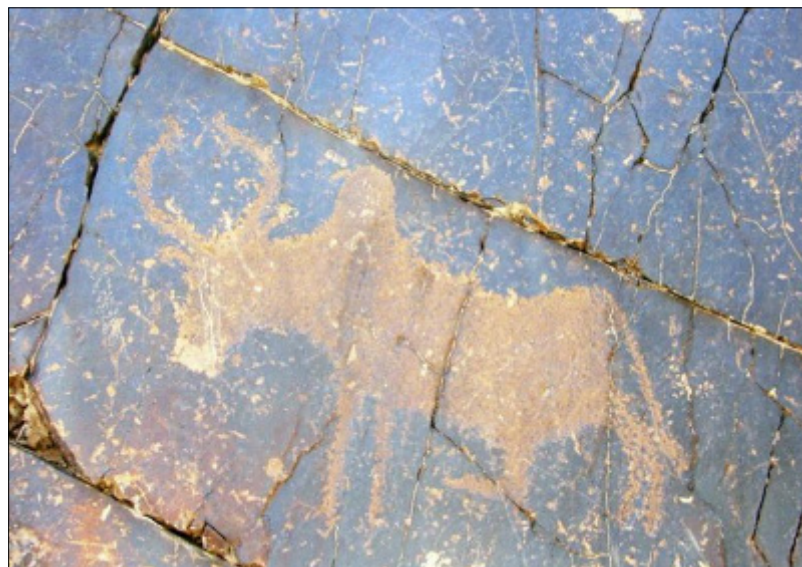
به نظر می‌رسد نقوش حیوانی بیشترین تعداد را در میان نقوش سنگ‌نگاره‌های دره نگاران به خود اختصاص داده‌اند. نقش بز کوهی، قوچ (تصویر ۲۰)، اسب، خر وحشی، شتر، گاو (تصویر ۲۱)، حیوانی شبیه خوک وحشی (تصویر ۲۲)، گربه‌سانان و سگ‌سانان و مار از جمله نقوش حیوانی موجود در سنگ‌نگاره‌های سراوان است که در این میان نقش بز، بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است و این می‌تواند ناشی از احترام و اهمیت خاصی باشد که بز در جای جای ایران برای مردم داشته است.

قصه‌هایی می‌ساخت و برای فرزندانش خود تعریف می‌نمود و در قدرت حیوانات مبالغه می‌کرد تا قدرت خود را در غلبه بر او به نمایش بگذارد. در آغاز تصاویر آن‌ها را بر صخره‌ها و دیوار غارها حک می‌کرد نه برای آفرینش هنری، بلکه تا مقصود خود را به هم نوعش بیان دارد. از چوب و سنگ پیکره‌هایی از حیوانات می‌تراشید. بر پارچه‌ها، فرش‌ها و خیمه‌ها تصاویر آن‌ها را رسم می‌کرد. گاه تصاویری که رسم می‌نمود مانند توضیحات قصه‌ها واقعی نبودند، آن تصاویر بیش از آن‌که نشانه‌های عظمت و بزرگی حیوانات باشد، حکایت از تخیل خلاق آفریننده آن‌ها داشت»



تصویر ۲۰- نقش قوچ کوهی در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 20- The role of the mountain ram in the petroglyphs of Derenagaran (source: tripyar.com)



تصویر ۲۱- نقش گاو در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 21- The role of the cow in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)



تصویر ۲۲- نقش حیوانی شبیه خوک وحشی در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 22- The image of an animal similar to a wild pig in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)

و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۶). نمونه‌ای از نقوش حاوی بز کوهی در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران مشاهده می‌شود که با توجه به تفاوت‌های سبک ترسیم آن‌ها نسبت به سایر نقوش بز کوهی، احتمالاً به دوران بعدتر تعلق داشته باشند (تصویر ۲۳). این نقش، تداوم اهمیت بز کوهی و جلوه نمادین آن را در ادوار مختلف تاریخ ایران به خوبی نشان می‌دهد.

«در اهمیت نقش بز کوهی می‌توان چنین بیان نمود که طرح‌های ترسیم‌شده توسط ایرانیان به خصوص نقش حیوان ملی ایران بز کوهی روح سادگی را القامی‌کند. هر یک از اقوام باستانی بز کوهی را مظهر یکی از عناصر مفید در طبیعت در نظر می‌گرفتند. انسان اولیه همواره در وحشت می‌زیست و از شیاطین می‌هراسید و نیرویی می‌خواست تا از او دفاع نماید به همین دلیل به طلسم و افسون و حتی تا سر حد پرستش آنان پیش می‌رفت» (علوی ناهوکی



تصویر ۲۳- نقش بز کوهی با شاخ‌های بلند در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 23- The image of an antelope with long horns in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)

را به تصویر کشیده و با اغراق در تناسبات، صحنه‌ای بسیار هیجان‌انگیز را به نمایش گذاشته است. در این تصویر یک مرد مبارز با کمان به دهان جانور گول‌پیکر حمله برده است. انسانی دیگر در قسمت پایین تر انگار که در حال کوفتن گرز بر پای گول است. یک گاو نر قسمت زیر

علاوه بر نقوش حیوانی که ذکر آن رفت، در دره نگاران بایک تصویر استثنایی و منحصر به فرد از یک حیوان گول‌پیکر مواجه هستیم که ظاهری شبیه اسب شاخ‌دار دارد. به نظر می‌رسد هنرمند پیشاتاریخی در این سنگ‌نگاره داستان مبارزه انسان‌ها با جانوری در ابعاد بسیار بزرگ‌تر از انسان

شکم گول را با شاخ‌هایش مورد حمله قرار داده است و دو حیوان دیگر نیز (احتمالاً یکی بز و دیگری سگ باشد) در زیر پای جانور گول آسا ترسیم شده‌اند (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴- نقش مبارزه انسان‌ها با جانوری گول پیکر در دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 24- The role of humans fighting with a giant animal in Dernegaran (source: alef.ir)

دست گرفته و با دست دیگرش انگار می‌خواهد سنگی را به سمت او بکوبد. این صحنه حیرت‌انگیز -همچون یک عکس- لحظه‌ای را به ثبت رسانده که تصور و پیش‌بینی لحظه بعدی (شکست گول به دست انسان‌ها) را ممکن می‌سازد. گول اگرچه سرپا و در حال مبارزه به تصویر درآمده، اما حالت دو انسان دیگر به خوبی نشان می‌دهد که درایت آن‌ها در همکاری و شیوه مبارزه می‌تواند موجودی قوی‌تر و عظیم‌تر از انسان را از پای درآورده و شکست دهد. لذا می‌توان گفت برخلاف بسیاری از نقوش سنگی پیشاتاریخی که لحظه پس از پیروزی انسان بر دشمنان اهریمنی را به ثبت رسانیده‌اند، در اینجا با تصویری از چگونگی پیروزی انسان‌ها مواجه هستیم. در نتیجه علاوه بر این که احتمالاً این نقش در اشاره به روایتی اسطوره‌ای تصویر شده است، کارکرد دیگری را نیز می‌توان برای آن متصور بود و آن این که این نقش همچون یک دستورالعمل بصری شیوه‌های مبارزه را به نسل‌های منتقل می‌سازد.

از این نقش چنین برمی‌آید که نوعی روایت اساطیری را در قالبی تصویری شبه نمایش گذاشته است. نکته حائز اهمیت در این مبارزه همراهی حیواناتی نظیر گاو نر، بز کوهی و سگ با انسان است که انگار همگی با شجاعتی ستایش برانگیز به جنگ دشمنی مشترک شتافته‌اند. مبارزه انسان با موجودی گول آسا در یک نمونه دیگر از سنگ‌نگاره‌های دره نگاران به نحو متفاوتی بازتاب یافته است. بر این قطعه سنگ حدود یک متری که در ته دره قرار گرفته سه نقش انسانی به تصویر درآمده‌اند (تصویر ۲۵). یکی که تقریباً ابعادی دو برابر دو فیگور دیگر دارد احتمالاً همچون حیوان عظیم‌الجثه که در تصویر قبل به آن اشاره شد، موجودی گول آسا باشد که دو انسان دیگر را به جنگ واداشته است. این تصویر به زیبایی هرچه تمام‌تر صحنه یک نزاع را به نمایش گذاشته است. انسان سمت چپ در حال دورخیز کردن برای پرتاب نیزه است. حالت ترسیم پاها و دستان او که نیزه را برای پرتابی قوی عقب برده است به خوبی شدت عمل او را نشان می‌دهد. انسان دیگر نیز سپری را در برابر دشمن گول پیکر در

سنگ‌نگاره‌های دره نگاران ابزاری چون شمشیر، تیر و کمان و نیزه قابل مشاهده می‌باشند که بیشتر تصاویر مربوط به کمان است که علاوه بر گویا بودن استفاده از این ابزار در شکار می‌توان به قدرت بازوان و آدمیان آن زمان نیز اشاره نمود (تصاویر ۲۶).

از دیگر نقوشی که دارای بسامد نسبتاً بالایی در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران می‌باشند ابزارآلات هستند. این عکس‌های ماقبل تاریخی، آدم را با ابزارهایش، هیئت و شمایل و ژست‌هایش، شکارها و شکارگاه‌هایش باهم نشان می‌دهند. در این سنگ‌نگاره‌ها نیز ابزار و ابزاری ساز و شیوه استفاده از ابزار، باهم تصویر شده‌اند.



تصویر ۲۵- دو انسان در حال مبارزه با موجودی غول پیکر در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 25- Two people fighting with a giant creature in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)



تصویر ۲۶- نقش انسان کمان‌دار در سنگ‌نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: alef.ir)

Picture 26- The role of a man with a bow in the petroglyphs of Derenagaran (source: alef.ir)



تصویر ۲۸- طرح آنالیز خطی صحنه سوارکاران در سنگ نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: نگارنده)

Picture 28- The linear analysis plan of the horsemen scene in the petroglyphs of Derenagaran valley (source: author)

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از بررسی‌های مذکور نشان می‌دهد که این سنگ‌نگاره‌ها به لحاظ بصری از جذابیت و پویایی کم‌نظیری برخوردارند. به طوری که نقوش اگرچه ساختار ساده و بی‌پیرایشی دارند، اما ترسیم فیگورهای در حال نزاع و سوارکاری باعث شده نوعی حرکت درونی در تصاویر بجا مانده در دره نگاران به بیننده القا گردد. بستری که این نقوش روی آن‌ها حکاکی شده‌اند سطوح صاف صخره‌های این دره است و برای ایجاد هر کدام از نقوش لایه بسیار نازکی از سطح سنگ به طور کامل و یکنواخت برداشته شده است. دقت ضربات به گونه‌ای است که خطوط منحنی بدن حیوان یا انسان به خوبی به تصویر درآمده و خارج از حریم نقش نیز ضرب‌های که ناشی از بی‌دقتی باشد به چشم نمی‌خورد. در بسیاری از صحنه‌ها، خطوطی بین فیگورها کشیده شده که به نظر می‌رسد در جهت ایجاد ارتباط بین آن‌ها ایجاد شده است و یا این که هنرمند سعی داشته از طریق این خطوط حرکت یا صدای آن‌ها را جلوه‌ای تصویری ببخشد. هر چند در این باره نمی‌توان با قطعیت نظر داد.

انسان اسب‌سوار، انسان پیاده کماندار و بدون کمان و نقوش حیوانی از قبیل بز کوهی، سگ، گاو و همچنین موجوداتی ناشناخته (احتمالاً اساطیری) عمده تصاویر

سنگ‌نگاره دیگری که در اینجا به آن پرداخته می‌شود را باید «صحنه سواران» نامید؛ چرا که به طور فشرده سوارکارانی را در کنار هم و با حالاتی مشابه نشان می‌دهد. تنوع نقوش و پرداختن به موضوعات مختلف، ولی تکراری، صحنه را از حالت یکنواخت و سکون رهنانیده است و نوعی آمیختگی میان سکون و تحرک پدید آورده است. در بالاترین قسمت این صحنه قوچ کوهی مجدداً تکرار شده است؛ ولی سایر نقوش جنگ و شکار را در کنار هم به نمایش گذاشته‌اند (تصویر ۲۷).



تصویر ۲۷- نقش سوارکاران در سنگ نگاره‌های دره نگاران (ماخذ: tripyar.com)

Picture 27- The role of horsemen in Darehnagaran petroglyphs (source: tripyar.com)

نشان دادن اندام جنسی اسب‌های نر با اندازه‌ای بزرگ‌تر از تناسب سایر اجزای بدن، شاید حکایت از قدرت و تکثیر پذیر بودن آن‌ها دارد. از سویی دیگر حالات مختلفی که به دست‌های سوار آن‌ها داده شده است و همچنین وجود اندکی انحنا در پاها و بدن حیوان می‌تواند نقش را از سکون رها کند و تحرکی متناسب با چابکی اسب‌ها به آن‌ها ببخشد. از آنجایی که در هیچ‌کدام از سنگ‌نگاره‌ها پرسپکتیو رعایت نشده برای جبران نبود عمق در صحنه، انسان‌ها و حیوانات تنها در یک جهت خاص نقش نشده‌اند و حتی در برخی نمونه‌ها فاصله لازم میان آن‌ها رعایت شده است. طرح آنالیز خطی این صحنه در ادامه قابل مشاهده است (تصویر ۲۸).

در نهایت به عنوان محدودیت‌های پژوهش می‌توان به کمبود شدید منابع پژوهشی معتبر و کارآمد پیرامون هنر صخره‌ای در ایران و به ویژه آثار برج مانده در منطقه تاریخی سراوان اشاره کرد که جا دارد تحقیقات گسترده‌تر و متنوع‌تری به بررسی آن‌ها اختصاص یابد.

موجود در این سنگ‌نگاره‌ها را شامل می‌گردد و به نظر می‌رسد هدف از ایجاد این نقوش ارائه نوعی روایت داستانی ساده (احتمالاً برای نسل‌های بعدی) بوده است. همچنین این در این نقوش فنون مبارزه و اهلی کردن حیوانات نیز به زیبایی تصویر شده است که در نوع خود کم‌نظیر است.



منابع و مآخذ

اسکندری پویا، محمد (۱۳۹۸). نو یافته‌های سنگ‌نگاره‌های استان همدان و شهرستان قروه کردستان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی.

بدناریک، رابرت جی (۱۳۷۷). نخستین جنبش‌های آفرینش، مجله پیام یونسکو، سال ۲۹، شماره ۳۳۵.

پورد اوود، ابراهیم (۱۳۶۵). فرهنگ ایران باستان، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پیتمن، اریک (۱۳۸۳). آدم زمینی: تاریخچه جهان از میلیون‌ها سال پیش تا امروز (معصومه نوربخش، مترجم). تهران: نیلوفر.

ذاکری، اکبر؛ جماران، عباس. (۳۰). تاریخچه هنر ایران. تهران: انتشارات نی.

سجادی، محمد. (۱۳۷۴). بلوچستان. تهران: انتشارات سمت.

سلطانی، مجتبی (۱۳۸۹). تحلیل شمال‌نگاری و گاه‌نگاری سنگ‌نگاره‌های قصر قند نیک شهر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

فرامکین، گراگوار (۱۳۷۲). باستان‌شناسی در آسیای مرکزی، ترجمه صادق ملک شهمیرزادی، تهران: موسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.

فرهادی، مرتضی (۱۳۸۹). مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی انسان‌شناسی هنر، سایه‌نگاری‌های سنگی بی چشم، هنر پیشاتاریخی در استان مرکزی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

قسیمی، طاهر (۱۳۹۵). سیری بر هنر صخره‌ای، فصلنامه باستان‌شناسی، دوره سوم، شماره ۲.

قسیمی، حسین (۱۳۹۵). نقوش و نگارگری‌های صخره‌ای در ایران. میراث فرهنگی، ماهنامه میراث فرهنگی ایران، سال سیزدهم، شماره ۱۵۸، خرداد.

گزارش ثبتی کارشناسان میراث فرهنگی. (۱۳۸۵).

مرادی، حسین؛ سلطانی، مجتبی؛ سرحدی دادیان، حسین (۱۴۰۰). سنگ‌نگاره‌های سراوان، تهران: انتشارات پل فیروزه.

وحدتی، علی‌اکبر (۱۳۸۹). بوم‌های سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخره‌ای در استان خراسان شمالی (جربیت و نرگسلوی علیا). بیرجند: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی.

وحدتی، مهدی. (۱۳۸۹). نقش هنر صخره‌ای در پیوندگاه پدیده‌های باستان‌شناختی و زیبایی‌شناسی هنر و معماری ایرانی ۱۴: ۴۳-۵۸.

پی‌نوشت‌ها

۱- این نقش با این‌که سابقه بسیار زیادی در فرهنگ‌های باستانی منطقه از هزاره چهارم پیش از میلاد داشته و در میان سنگ‌نگاره‌های سایر نقاط بلوچستان و ایران نیز مشاهده شده، با این حال نمی‌توان به طور دقیق درباره مفهوم آن سخن گفت.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



خیمه‌های سلطنتی ایران و عثمانی، تأثیر- تثبیت و تداوم هنر صفوی تا قاجار

مریم فدایی تهرانی*

۱. مریم فدایی تهرانی، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

فاطمه کاتب**

۲. فاطمه کاتب، استاد دانشکده هنر دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۳/۳۰
صفحه ۷۲-۱۰۵

چکیده:

بیان مسئله: بر اساس شواهد تاریخی، الگوبرداری هنر عثمانی از ایران یک سابقه طولانی داشته و یکی از مصادیق آن خیمه‌های سلطنتی است که به لحاظ شکل، تزئینات و ساختار، نمادی از شکوه و قدرت سلاطین ایران و عثمانی محسوب می‌شوند. تاکنون تعداد زیادی از مطالعات درباره تأثیر هنر صفوی بر عثمانی انجام شده است و این مقاله سعی دارد با استفاده از خیمه‌های سلطنتی عثمانی، ادامه این تأثیرپذیری را از هنر صفوی تا قاجار مورد بررسی قرار دهد.

هدف پژوهش: هدف از این پژوهش، شناخت عناصر هنری خیمه‌های سلطنتی عثمانی است که نشانگر تأثیر، تثبیت و تداوم هنر ایران (صفوی - قاجار) بر هنر عثمانی می‌باشد. **سؤالات پژوهش:** سؤالات این پژوهش عبارت‌اند از: تشابه و تمایز خیمه‌های سلطنتی عثمانی و صفوی-قاجار چیست؟ کدام ویژگی‌ها خیمه‌های عثمانی تحت تأثیر هنر صفوی و قاجار قرار می‌گیرند؟

روش پژوهش: در این تحقیق، از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده شده است. داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای، وبسایت‌ها، موزه‌ها و جامعه آماری آثار کاخ‌موزه گلستان تهران، کاخ توپکاپی و موزه نظامی استانبول، قطعات نگارگری و برخی خیمه‌های موزه‌های خارجی گردآوری شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج تحقیق نشان می‌دهد که الگوهای مشترکی در خیمه‌های عثمانی به‌کاررفته است و رایج‌ترین آن‌ها تحت تأثیر سبک صفوی قرار گرفته است که تا دوره قاجار ادامه یافته است. خیمه‌های عثمانی در ساختار و تزئینات خود بر اساس سبک‌های مربوط به قرن‌های ۱۰ تا ۱۳ هجری قمری در ایران طراحی شده‌اند و در روش‌های تزئین و اجرا مشابه سبک صفوی هستند؛ اما به دلیل نبود ظرافت و نوآوری در نقش و تزئین متمایز از دوره قاجار هستند.

کلیدواژه: خیمه، خیمه سلطنتی، خیمه عثمانی، خیمه صفوی، خیمه قاجار.



Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2023.546039.1115

The royal tents of Iran and the Ottoman Empire, the influence, consolidation, and continuation of Safavid to Qajar art.

Maryam Fadaei Tehrani *1

1. Art Research, Faculty of Art, Al-Zahra University

Fatemeh Kateb **2

2. Professor of Art, Faculty of Art, Al-Zahra University

Received: 02/01/2022

Accepted: 20/06/2023

Page 00-00



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: Based on historical evidence, Ottoman art has a long history of borrowing from Iran, and one of its manifestations is the royal tents that are considered a symbol of the grandeur and power of the Iranian and Ottoman sultans in terms of their shape, decorations, and structure. Royal tents are distinct from ordinary tents and black tents, and they are among the most beautiful functional objects that incorporate a significant portion of decorative elements and artistic features, such as various weavings and stitches in their fabrics. In ancient times, royal tents symbolized the wealth and power of kings and, in terms of the variety of roles, designs, and intricate decorations, they reflected a kind of cultural interaction and sharing that has existed between neighboring lands since ancient times. A prominent example of these cultural and artistic interactions can be seen in the Ottoman royal tents, which, due to their specific characteristics, were influenced by the decorative styles of the Safavid period. This article addresses the need to introduce a few existing examples of tents in museums that, due to their immense size, cannot be displayed and are stored in repositories. By using Ottoman royal tents, it explores the continuation of this influence from the Safavid to the Qajar era.

Objective: This research aims to understand the artistic elements of Ottoman royal tents that indicate the influence, consolidation, and continuity of Iranian art (Safavid-Qajar) on Ottoman art.

Research Questions: The research questions are as follows: What are the similarities and differences between Ottoman royal tents and Safavid-Qajar tents? Which features of Ottoman tents are influenced by Safavid and Qajar art?

Research Method: This research utilizes a descriptive-analytical research method. The data is collected from library sources, websites, museums, and the statistical community of the artworks in the Golestan Palace Museum in Tehran, Topkap Palace, and the Military Museum in Istanbul, as well as some decorative pieces and tents from foreign museums.

Conclusion: The Ottoman period has had the greatest cultural and artistic influence from the Safavid period in Iran, and it seems that this artistic achievement has continued to the Qajar period. Ottoman royal tents reflect the advancement of artistic industries and are rich in decorative elements and construction techniques, indicating the spirit and artistic enthusiasm of the craftsmen who had a significant role in the foundation of decorative art and textile weaving in Asia. Although the Ottoman Empire's conflicts with Europe created a cultural context for attracting artists and promoting Ottoman arts, it appears that the changes that occurred in the 10th to 11th centuries AH in the forms and structures of Ottoman artistic industries are a result of the intensity and influence of Iranian art during the Safavid era on Ottoman art, which has a longer history compared to the influence of Western art. One of the most important signs of this deep influence can be observed through the royal tents, which started in the 10th century AH and continued until the fall of the Ottoman Empire. In fact, due to the consolidation of its political and cultural power, the Ottoman Empire continued its existence until the Qajar period, which provided the conditions for the transfer and consolidation of Safavid patterns and designs to continue their process of change and evolution. The influence, stability, and continuity of Iranian patterns and designs have been employed in the construction of forms, decorative shapes, traditional stitches, and Ottoman fabrics for four centuries, and every innovative movement of Iranian artists (Safavid and Qajar) has been welcomed to ensure that Ottoman art continues its evolutionary and transformative movement through imitation of other creations such as royal tents. Ottoman royal tents differ from Safavid-Qajar tents in terms of dimensions, variety in construction, and the way they are used. Ottoman tents were based on Safavid designs, patterns, and the structure of Safavid tents. However, in terms of decorative execution techniques such as common stitches and the use of detailed patterns, Ottoman tents have less credibility compared to Qajar tents. The main criterion for evaluating Ottoman tents contemporaneous with the Safavid period lies in their detailed decorations, the incorporation of Safavid patterns into their works, and, of course,

their large sizes. The evaluation of Ottoman tents compared to Qajar examples depends more on the quality of the silk fabrics used and the beautiful patterns, intricacy, and density of the patterns created by Ottoman tents using gold and silver threads. In other words, the sewing skills, fabric types, and execution techniques of Ottoman and Safavid tents are the same, but in terms of intricacy, pattern placement, and use of traditional patterns, Qajar tents are of higher quality compared to Ottoman tents from the 13th AH century. Currently, large-scale royal tents are stored in the repositories of museums in Istanbul, the Military Museum, and the Golestan Palace in Tehran. The examination of their characteristics, artistic elements, and decorations requires better and more accessible access.

Keywords: Tent, Royal tent, Ottoman tent, Safavid tent, Qajar tent

References:

- Akraman, Felis. (1363). *Traditional Textiles in Iran*. Translated by Forouhar Noormah. Tehran: Iran Handicrafts Organization.
- Amid, Hassan. (1381). *Persian Culture*. Tehran: Amir Kabir Publications.
- Amir Rashid, Solmaz, and Hosseini, Sajjad. (1394). Article: The Calligraphic Style of a Looted Instrument from Chaldiran. *Journal of Cultural History Studies*, No. 25, Tehran, pp. 1-26.
- Atasoy. Nurhan, (2000), *Otag-i Humayun: The Ottoman Imperial Tent Complex, Çifte Havuzlar, Esenler/Istanbul*
- Baker, Patricia. (1385). *Islamic Textiles*. Translated by Mahnaz Shayestehfar. Tehran: Studies in Islamic Art.
- Beyhaqi, Abu'l-Fadl. (1378). *Bayhaqi's History*. Edited by Khalil Khatib Rahbar. Tehran: Zarayab Publishing.
- B. Bechhoefer. William. Ireland, S. (1996), *The Ottoman House*, Ankara: British Institute of Archaeology at Ankara
- Bloom, Jonathan, and Blair, Sheila. (1381). *Islamic Art and Architecture*. Translated by Ardeshir Eshraghi. Tehran: Saroosh Publication.
- Clavijo, Ruy González. (1337). *Clavijo's Travelogue*. Translated by Masoud Rajabnia. Tehran: Bongaah Tarjomeh va Nashr Ketab.
- C. Miller. Margaret, (2004), *Athens and Persia in the Fifth Century BC A Study in Cultural Receptivity*, UK: Cambridge University Press

- Dehkhoda, Ali-Akbar. (1377). *Dehkhoda Dictionary*. Tehran: University of Tehran.
- Dimmig. Ashley, (2022), 9 TENTS AND TRAINS: Mobilizing Modernity in the Late Ottoman Empire, USA: Indiana University Press
- Dode. Zvezdana, (2018), *The Golden Tent Paradigm: Between the Mongols and Islam, La Horde d'Or et l'islamisation des steppes eurasiatiques*, vol. 143, <https://doi.org/10.4000/remmm.10830>
- Dimmig. Ashley, (2014), *Fabricating a New Image: Imperial Tents in the Late Ottoman Period*, *International Journal of Islamic Architecture*, 3(2), pp. 341-372.
- Falk, Toby. (1380). Article: *Royal Tents*. *Iranian Carpet Magazine*, No. 40, Tehran.
- Falk, Toby. (1380). Article: *Imperial Tents of Plains and Deserts*. *Iranian Carpet Magazine*, No. 38-39, Tehran.
- February, Jovans. (1385). *Three Years at the Court of Iran*. Translated by Abbas Aghabala Ashyani. Tehran: Elm Publications.
- Feodor Korov, Baron. (1372). *Baron Feodor Korov's Travelogue*. Translated by Eskandar Zabihyan. Tehran: Fekr Ruz Publications.
- Flandin, Eugene. (1356). *Eugene Flandin's Travelogue to Iran*. Translated by Hossein Noor Sadeghi. Tehran: Eshraghi Publications
- Hoseinzadeh Gheshlaghi, Sara, and Mounesi Sarkheh. (1396). Article: *A Comparative Study of Similarities and Differences in Fabrics of the Safavid and Ottoman Eras*. *Negareh Journal*, No. 41, pp. 95-111.
- Jani. Vibhavari, (2011), *Diversity in Design Perspectives from the Non-Western World*, UK: Bloomsbury Academic
- Keyvani, Mehdi. (1392). *Professions and Guilds in the Safavid Era*. Translated by Yazdan Farrokh. Tehran: Amir Kabir Publications.
- Roohfar, Zahra. (1380). *A Look at Islamic Textile Weaving*. Tehran: Samt Publications.
- Sanson, Nicola. (1377). *Sanson's Travelogue*. Translated by Mohammad Mehryar. Isfahan: Golha Publishing.
- Soth . Amelia, (2019), *The Movable Tent Cities of the Ottoman Empire*, <https://daily.jstor.org/the-movable-tent-cities-of-the-ottoman-empire/>
- Talebpour, Farideh. (1393). *History of Fabric and Textile in Iran*. Tehran: Alzahra University Press.
- Tavasoli, Reza. (1387). "Comparative Study of Patterns in Safavid and Ottoman Woven Fabrics." *Islamic Art Journal*, No. 8, pp. 87-106.
- Mojtahedzadeh . Rouhollah, Namavar. Zahra, (1399), *Origins of the Tlr in Architecture of the Safavid Period*, *JOURNAL OF ARCHITECTURE STUDIES*, 9(17), pp.35-56
- McKelvie. Alaister, (2017), *An Unusual*, published: Creative Media Partners, LLC
- O'Kane. Bernard, (1993), *From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design*, *Ars Orientalis*, Vol. 23, pp. 249-268
- Pollock, Yakov Edward. (1368). *Pollock's Travelogue of Iran and Iranians*. Translated by Kikavous Jehandari. Tehran: Khwarazmi Publications.
- Zhoubor, Am Adah. (1347). *Traveling in Iran and Armenia*. Translated by Aliqoli Etemad Moghadam. Tehran: Iran Cultural Foundation.

مقدمه:

خیمه یا چادر، اتاق یا پارچه‌ای است که به لحاظ واژه‌شناسی از (خیم - خیام) گرفته شده و بگفته دهخدا «هر خانه مستدیر، سه یا چهارچوب که بر آن گیاه اندازند - سرپرده - خرگاه - سیاه‌چادر برای سفر و حضر» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۲/۷) گفته می‌شود. همچنین در ادبیات پارسی از واژه خرگاه - خرپشته برای خیمه به کار رفته که محل وسیع و مدوری برای نشستن و اقامت است و سرپرده در میان لشکرگاه ساخته می‌شد. خیمه‌های سلطنتی متمایز از خیمه و سیاه‌چادر و خرگاه ساخته شده‌اند و از زیباترین اشیای کاربردی هستند که بخش زیادی از عناصر تزئینی و شاخصه‌های هنری مانند انواع بافت و دوخت در پارچه‌های آن‌ها به کار رفته است. از گذشته‌های دور خیمه سلطنتی نمادی از ثروت و قدرت شاهان محسوب می‌شد و از لحاظ تنوع نقش و طرح و تزئینات مفصل، بازگوکننده نوعی تعامل و اشتراک‌گذاری فرهنگی است که از دیرباز بین سرزمین‌های هم‌جوار وجود داشته است. نمونه بارز این اشتراکات فرهنگی و هنری در خیمه‌های سلطنتی عثمانی دیده می‌شود که بنا به ویژگی‌ها خاص آن؛ متأثر از سبک‌های تزئین دوره صفوی ساخته شده‌اند؛ اما تفاوت‌ها و تشابهاتی در طرح اندازی، انتخاب نوع پارچه و نقوش آن‌ها دیده می‌شود که این‌گونه آثار را نسبت به نمونه‌های مشابه خیمه‌های سلطنتی دوره قاجار متمایز می‌کند. این تشابه و تفاوت‌ها می‌تواند در وهله اول؛ نشانگر تداوم و تأثیرپذیری هنر عثمانی از صفوی و دوم؛ ثبات هنر ایران در چگونگی تغییر و تحول عناصر هنری عثمانی باشد که تا مقطع زمانی بعدی یعنی تا دوره قاجار پایدار مانده است. در بررسی پیوستگی فرهنگی و هنری بین ایران و عثمانی مطالعات بسیاری به لحاظ بررسی، مقایسه و تأثیرات آن انجام شده است و همواره منشأ آن را به حضور هنرمندان ایران دوره

صفوی نسبت داده‌اند. در واقع حضور هنرمندان ایرانی و الگوبرداری از روش‌های ساخت و تولید آثار هنری نوعی دستاورد برای عثمانی‌ها به ارمغان آورد که ناشی از قدرت هنر ایرانی است که به نظر می‌رسد این تأثیر و تداوم تا دوره قاجار ادامه یافت. در حال حاضر نمونه‌هایی از خیمه‌های سلطنتی این سه دوره باقی مانده است تا جاییکه از دوره صفوی فقط بخش‌هایی از خیمه‌ها به صورت پانل یا دیواره و رأس خیمه در برخی موزه‌ها نگهداری می‌شود و نمونه خیمه‌های عثمانی حاصل غنائم جنگی اروپایی‌ها در جنگ با عثمانی‌هاست که در موزه‌های خارجی محفوظ و برخی از آن‌ها در موزه توپکاپی و نظامی استانبول نگهداری می‌شوند. همچنین بخش زیادی از خیمه‌های دوره قاجار در مخازن کاخ موزه گلستان تهران قرار دارد که نمونه‌هایی در این مقاله معرفی شده‌اند. در حال حاضر برای مطالعه این‌گونه خیمه‌ها می‌بایست به نسخه‌های خطی متعلق به دوران صفوی و عثمانی - سفرنامه‌ها و همچنین آلبوم‌های عکس دوره قاجار رجوع کرد. دولت عثمانی هم‌زمان با دوره صفوی از قرن ۱۰ ه.ق پا به عرصه قدرت گذاشت و با پیش‌زمینه‌های تاریخی از قرن ۸ ه.ق همواره رد پای الگوبرداری هنر عثمانی از هنر سلجوقی ایران مشاهده می‌شود. دوره صفوی در قرن ۱۱ ه.ق به اتمام رسید اما دوره عثمانی تا پایان قرن ۱۳ ه.ق و هم‌عصر با قاجار به حیات خود ادامه داد و تغییر و تحول چگونگی اشکال هنری و طرح‌ها و عناصر تزئینی آن‌ها هم‌زمان با دوره قاجار همچنان تداوم داشت. این مقاله با ضرورت اهمیت به معرفی نمونه‌های اندک خیمه‌های موجود در موزه‌ها که بنا به حجم عظیم قابلیت نمایش ثابت را ندارند و در مخازن نگهداری می‌شوند نوشته شده و قصد دارد عناصر هنری خیمه سلطنتی عثمانی را که نشانگر تأثیر، تثبیت و تداوم هنر ایران (صفوی - قاجار) است را شناسایی و معرفی کند.

از زمان یورتهای مغول و رابطه ساختار آن‌ها با معماری عثمانی اشاره دارد - کتاب درگیری با امپراتوری عثمانی سال ۱۶۹۰-۱۸۱۵ میلادی^۲، نوشته دانیل او کوئین، سال ۲۰۱۸ میلادی، از ساختار خیمه‌های عثمانی و دلایل ساخت و اهمیت آن را در تشکیلات عثمانی بازگو و با توصیف تعدادی از خیمه‌های متنوع، نوع تزئین و کاربرد خیمه‌های نظامی را در سه دوره تشریح می‌کند - کتاب خانه عثمانی^۳، نوشته اس. ایلان دو ویلیام بی بچ هوفر، سال ۱۹۹۶ میلادی، درباره سبک زندگی عثمانی و خانه‌های ابتدایی از زمان استفاده از نم است و خانه را در دوران متفاوت بررسی کرده و به خیمه سلاطین، سبک تزئین و ساختار آن‌ها اشاره دارد که به آن‌ها خانه‌های متحرک گفته‌اند - کتاب اتاق همایونی^۴، نوشته اورهان آتاسوی، سال ۲۰۰۰ میلادی، به بررسی و تشریح کامل خیمه‌های عثمانی می‌پردازد و طرح‌ها و نقوش و تزئینات و همچنین تحول ساختاری خیمه عثمانی را ریشه‌یابی می‌کند - کتاب هنر خیمه عثمانی (قرن ۱۷ تا ۱۹ میلادی)^۵، نوشته تاشیر اوناک، سال ۱۹۹۸ میلادی، درباره تزئینات خیمه‌های عثمانی و آسیای میانه است و انواع خیمه‌های شاهی و ارتش و کاخ‌های عثمانی توصیف می‌شود - کتاب گلدوزی عثمانی^۶، نوشته رادریک تیلور، سال ۱۹۹۰ میلادی، درباره انواع گلدوزی‌های منسوجات شرقی و عثمانی در آسیای مرکزی و سلجوقی ترکان از قرون ۱۱ تا ۱۳ ه. ق و همچنین ایران می‌پردازد که به منطقه آناتولی رسوخ کرده است - کتاب منسوجات اسلامی نوشته پاتریشیا بیکر، سال ۱۳۸۵ ه. ش، درباره سبک‌ها و تزئینات منسوجات دوران اسلامی است و تأثیر متقابل هنرهای بومی و هنر اسلامی را در ساخت و تولید پارچه بررسی و طرح و نقوش منسوجات دوران صفوی و عثمانی و قاجار معرفی می‌شوند - مقاله ساخت تصویری جدید: خیمه‌های امپراتوری در اواخر دوره عثمانی^۷، نوشته اشلی دیمیک، سال ۲۰۱۴ میلادی، به توصیف تاریخی شکل‌گیری خیمه عثمانی به‌منزله وسیله اسکان و حرکت ارتش عثمانی پرداخته و اینکه چگونه خیمه‌ها با تکامل معماری ارتباط هم‌زمانی دارد - مقاله از چادرها تا غرفه‌ها: تحرکات سلطنتی و طراحی کاخ ایرانی^۸، نوشته برنارد اوکین، سال ۱۹۹۳ میلادی، از خیمه‌های سلطنتی ایران دوره صفوی و تشابهات ساختاری آن‌ها بین خیمه و معماری نام می‌برد و انواع خیمه‌ها با لقب کاخ‌های متحرک همراه با تزئین و فرم‌های رایج را توصیف می‌کند -

روش پژوهش از نوع توصیفی و تحلیلی است و نمونه‌گیری بر مبنای طرح و نقش خیمه مقاطعی از تاریخ هنر (قرن ۱۰ تا ۱۳ ه. ق)، دوخت‌های تزئینی، نقش و طرح خیمه‌ها انجام شده است. جامعه آماری خیمه‌هایی از کاخ‌موزه گلستان تهران، موزه‌های توپکاپی و نظامی استانبول و نمونه‌هایی در برخی موزه‌ها و همچنین نگارگری عثمانی و صفوی است.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی و تحلیلی است. داده‌ها از راه منابع تصویری موجود در موزه‌های داخلی و خارجی شامل: موزه نظامی و کاخ توپکاپی استانبول، موزه سنت لویس و کلیولند، کاخ‌موزه گلستان تهران به همراه نمونه آثار نگارگری دوران صفوی و عثمانی سده‌های ۱۰ تا ۱۳ ه. ق گردآوری شده است. انتخاب نمونه‌ها بر مبنای ویژگی‌ها و نقاط تمایز و تشابه خیمه‌های سلطنتی این سه دوره حکومتی است. همچنین با توجه به سؤالات تحقیق انواع تزئینات شامل: دوخت‌ها - شیوه‌های تزئین، پارچه‌ها و فرم خیمه‌های سلطنتی سه دوره تاریخی مورد توجه قرار گرفته است. یافته‌ها در بخش تحلیلی خیمه‌های سلطنتی عثمانی، عوامل تأثیرپذیری - ثبات و تداوم هنر صفوی و قاجار را تشریح و به معرفی تفاوت و تشابهات خیمه‌های عثمانی و صفوی - قاجار، معرفی ویژگی‌ها خیمه‌های عثمانی متأثر از هنر ایران می‌پردازد و در نتیجه گیری به سؤالات مقاله پاسخ می‌دهد. روش آنالیز داده‌ها از نوع تحلیلی و بر مبنای تفاوت و تشابه فرم، نقش و طرح خیمه‌ها انجام شده است.

پیشینه تحقیق

منابع مطالعاتی پراکنده‌ای درباره پیشینه تحقیق خیمه‌ها وجود دارد اما از مجموعه کتاب، مقالات و سایت‌ها تعدادی از منابع شناسایی شده است. در حال حاضر کتابی درباره خیمه‌های سلطنتی ایران در دست نیست و مقالات اندکی در این خصوص به صورت موردی چاپ شده است؛ اما درباره خیمه‌های عثمانی منابع مفصلی وجود دارد که به شرح زیر در این مقاله استفاده می‌شود: کتاب تنوع در طراحی، دیدگاه‌هایی از دنیای غیر غربی^۱ نوشته ویبهاواری جانی، سال ۲۰۱۱ میلادی، بخش‌هایی از خیمه‌های عثمانی را توصیف و در آن به پیشینه ساخت خیمه از آسیای مرکزی

مقاله عناصر نساجی در مینیاتورهای عثمانی^۹، نوشته کوسر کورکان یاردمیشی، سال ۲۰۱۵ میلادی، عناصر و نشانه‌های نساجی را در مینیاتورها از لحاظ رنگ و طرح و بافت قرن ۱۶ میلادی بررسی و علایق و سبک زندگی کاخ‌ها را با پارچه‌های ابریشمی و خیمه‌های تشریفاتی و تدفین و مراسم توضیح می‌دهد. مقاله پارادایم خیمه طلایی: بین مغول‌ها و اسلام^{۱۰} نوشته زوزو دانا دوده، سال ۲۰۱۸ میلادی به توصیف خیمه از دوره مغول و ترکان تا اسلام می‌پردازد که بخش مهم آن به ارزش‌های منسوجات بکاررفته بنام پارچه طلایی و خیمه‌های طلایی و یا چادرهای ساخته شده از پارچه طلایی اختصاص دارد. مقاله بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه‌های عصر صفوی و عثمانی، نوشته سارا حسین زاده قشلاقی و مریم مونسه سرخه، سال ۱۳۹۶ ه.ش، هنر منسوجات عثمانی و صفوی به لحاظ ساخت و رنگ و سبک و ترکیب نقوش و طرح‌ها بررسی می‌شود. مقاله خیمه‌های سلطنتی دوره قاجار، نوشته توپی فالک، سال ۱۳۸۰ ه.ش، تعدادی از خیمه‌های سلطنتی ایران دوره قاجار موجود در موزه‌های خارجی را معرفی می‌کند. مقاله خاستگاه تالار در معماری دوره صفویه^{۱۱}، نوشته روح اله مجتهد زاده و زهرا نماوار، سال ۲۰۲۲ میلادی، از ابداع فضایی معماری صفویه (تالار) نام می‌برد و در آن با تأکید بر عنصر کمی مطالعه شده در معماری ایرانی (خیمه و سازه‌های موقت) که در باغ ساخته می‌شد منشأ تالار را روشن می‌کند. مقاله خیمه‌ها و سرایرده‌های تیموری به روایت ظفرنامه یزدی و سفرنامه کلاویخو، نوشته محسن ناصری وزینب صادقی، سال ۱۳۹۷ ه.ش، از راه سفرنامه به تشریح خیمه‌های عصر تیموری پرداخته و ویژگی‌ها، مواد گران‌بها و نحوه برپایی و شکل و جنس پارچه‌ها را توصیف می‌کند. آنچه در انتخاب این منابع به آن توجه شده است؛ مطالب مربوط به ریشه‌یابی خیمه‌های عثمانی از خیمه‌های ایران دوره صفوی و همچنین تأثیرات هنر منسوجات و استفاده از نقش‌مایه‌های اولیه‌ای است که هنر عثمانی از قرون ۱۰ تا ۱۳ ه.ق از ایران بهره‌مند شده است.

خیمه‌های سلطنتی عثمانی

بخش عظیم خیمه‌های سلطنتی عثمانی مربوط به سده‌های ۱۰ تا ۱۳ ه.ق هستند و در موزه‌های توپکاپی و استانبول نگهداری می‌شوند. این خیمه‌ها متفاوت از خیمه‌های عمومی ساخته شده و به لحاظ: ساختار، نوع

دوخت و تزئین و بافت پارچه‌ها، بیانگر وضعیت زندگی دوره‌های متفاوت حکومت عثمانی بوده و نوع فرم و تزئین نقوش و طرح‌های عثمانی را نشان می‌دهند. باینکه الگوی اولیه خیمه‌های عثمانی بر پایه خیمه‌های آسیای صغیر و آناتولی ساخته شده است اما با ورود به دوره‌های بعدی فرم‌های بیضی‌شکل، نیمه‌باز، آلاچیقی، خیمه‌شب‌بازی ابداع شد که بنا به نیاز؛ در جنگ‌ها، مراسم و جشنواره‌های دولتی، گردش‌های روزانه سلاطین از این خیمه‌ها استفاده می‌کردند. این خیمه‌ها به چند دلیل نسبت به خیمه‌های عمومی متفاوت هستند؛ ابتدا؛ ابعاد عظیم آن‌هاست که نشان می‌دهد فرم‌ها متناسب با تغییر نگاه اجتماعی و سیاسی سلاطین عثمانی تغییر کرده است. دوم؛ اهمیت به نظم دهی تشکیلات ارتش عثمانی است که منجر به ساخت خیمه‌های مجلل و تشریفاتی گردید. سوم؛ تزئینات مفصل است که انواع دوخت‌ها - رنگ‌ها و بافت پارچه با جنس‌های متفاوت را ارائه نمود. در ساخت خیمه‌های سلطنتی عثمانی؛ تناسب هم‌زمانی نسبت به تأثیرپذیری ساختارها و اشکال تزئیناتی نقوش و بافت پارچه‌ها با معماری عثمانی مشاهده می‌شود. این تغییر دوره‌های تاریخی شامل: دوره اول مربوط به قرن ۵ ه.ق تا پیش از تشکیل دولت عثمانی است و تا قرن ۹ ه.ق ادامه داشت. دوره دوم با ورود به قرن ۹ ه.ق است که تا پایان قرن ۱۰ ه.ق ادامه یافت و دوره سوم از قرن ۱۱ تا ۱۳ ه.ق را در برمی‌گیرد. خیمه از ابتدا مهم‌ترین اجزای حکومتی عثمانی‌ها بود تا جایی که امی سینگر^{۱۲} محقق تاریخ عثمانی بیان می‌کند: در تصویری از شهر ادرنه متعلق به قرن ۹ ه.ق اردوگاه‌های نیمه دائمی مشاهده می‌شود که بخش جدایی‌ناپذیر شهری هستند و ساختار آن‌ها خاص صحرانشینان آسیای صغیر بوده و از نم، چرم، سنگ، چوب تشکیل شده است. ساخت خیمه‌های (دوره اول) منطبق با سبک کلاسیک عثمانی است که (از قرن ۵ تا ۹ ه.ق) در هنر عثمانی رواج داشت و ساختار آن‌ها از دیدگاه واحدی پیروی می‌کرد که ناشی از نوع نگاه امپراتوران عثمانی است؛ اما هم‌زمان با ورود به قرن ۱۰ ه.ق مصادف با دوره دوم؛ ارتباط هنری با دوره صفوی برقرار شد و در خیمه‌های ساخته شده ستون‌های کاربردی و تاق‌هایی مملو از نقوش گیاهی رنگین و مسطح همانند معماری بکار رفت و از رنگ‌های عموماً آبی تیره، سبز و قرمز استفاده کردند و رایج‌ترین فرم آن‌ها بیضی‌شکل است که فضایی محصور دارد. از دلایل

نظامی می‌داد. در واقع از قرن ۸ ه. ق به دلیل استفاده از تجهیزات نظامی، فرهنگ استفاده از خیمه اهمیت یافته بود و گسترش فتوحات عثمانی و مسافرت‌های طولانی باعث شده بود تا سازمان کارآمدی برای تولید خیمه ایجاد شود. خیمه‌های مجلل ارتش عثمانی برای پایین‌ترین رتبه نظامی تا بالاترین مقام تشریفاتی ارتش ساخته می‌شدند تا از این طریق خیمه‌های سلطنتی را به نمادی از ثروت و قدرت مبدل کنند. از دیگر خیمه‌های بزرگ؛ خیمه موسوم به اتاق همایونی است که خاص سلطان ساخته می‌شد و همه امکانات کاخ شامل: خزانه‌داری - اتاق شورا - آشپزخانه - حمام و توالت را در خود داشت. چادرهای عظیم سلطنتی به دلیل ابعاد زیاد و نبود سقف‌های گنبدی متفاوت از خیمه‌های عمومی ساخته می‌شدند که مانند سایبان‌های ایرانی هستند. هم‌زمان با ورود به دوره سوم از قرن ۱۱ تا ۱۳ ه. ق فرم و ساختار خیمه‌های عثمانی از حالت بیضی خارج گردید تا جایی که در قرن ۱۲ ه. ق کلاً از حالت کلاسیک خارج شده بود. از دلایل این تغییر را می‌بایست در دو علت جستجو کرد: ابتدا؛ نوآوری سازندگان خیمه‌ها در استفاده از مواد و لوازم بکار رفته در ساخت خیمه است که در تولید آن‌ها از عناصر متنوع‌تری استفاده کردند؛ زیرا خیمه‌ها به فضای بیشتری نیاز داشتند و سفرهای مکرر سلاطین و اقامت‌های طولانی مدت باعث شده بود تا در شکل خیمه‌های دوره سوم تغییراتی به لحاظ فرم و تزئینات ایجاد شود. دوم؛ تغییر زندگی درباری است که از اوایل قرن ۱۲ ه. ق باعث شد تا سلاطین از انزوای مقدس‌گونه خود خارج شوند. شاید از دلایل اصلی این تغییر مصادف با ظهور عصر لاله در هنر عثمانی باشد که تفریح و استراحت در باغ و چادرهای مجلل را به امر مهمی از زندگی سلاطین مبدل کرده بود. استفاده از خیمه‌های آلاچیق و نیمه‌باز از دیگر فرم‌های جدیدی است که در این دوره باب شد و از قرن ۱۲ تا ۱۳ ه. ق بیشترین کاربرد را داشت. در این‌گونه خیمه‌ها از دیوارهای جمع‌شونده و بالابرنده برای امکان جریان هوا استفاده می‌کردند «خیمه‌های آلاچیق با پرده‌های جمع‌شونده در هوای گرم و سرد را امکان‌زاده حسین پاشا یالزی^{۱۱} می‌گفتند» (Dimming, 2014: 346) چنین خیمه‌هایی به‌منزله فضای باز داخلی بود و سازه آن برای حریم خصوصی سلطان و هم‌نوعی چتر آفتابی محسوب می‌شد. سنت استفاده از این‌گونه خیمه‌ها در عثمانی به سده ۱۲ ه. ق ایران بازمی‌گردد که پایه آن‌ها از طلا و پارچه‌ها ابریشمی

استفاده از این فرم، نیاز ارتش عثمانی به ایجاد فضایی برای حریم و تهیه مکان مناسب استقرار و تعبیه اتاق ملاقات و شورا در مسیر حرکت ارتش عثمانی بود. بخش مهمی از تاریخ عثمانی به شرح لشکرکشی‌های آن‌ها اختصاص دارد و نیاز سلطان و خانواده‌اش در طی سفرهای نظامی سبب گردید تا خیمه به عنوان نمادی از شکوه و قدرت امپراتوری مبدل شود و حتی سبقت مهم مدیریت خیمه‌ها به شخصی بنام سرچادرچی^{۱۳} سپرده می‌شد. به نظر می‌رسد «اشکال تجملی خیمه‌های عثمانی که بعدها به کاخ‌های متحرک^{۱۴} ملقب گردید به بعد از تشکیل امپراتوری عثمانی تعلق دارد» (soth, 2019; Dimming, 2014: 341) و در ساختار آن‌ها نوعی تشابه فرم و محتوا با معماری به چشم می‌خورد به این معنا که سلاطین عثمانی در طراحی کاخ‌های توپکاپی از فرم خیمه‌ها استفاده کرده‌اند^{۱۵}. در این باره گلو نجیب اوغلو بیان می‌کند: «شاید اهمیت ساختاری کاخ توپکاپی از مجموعه خیمه‌های سلطنتی یا اتاق همایون^{۱۶} گرفته شده است زیرا این کاخ به صورت مجموعه‌ای از حیاط و آلاچیق مستقل ساخته شده و پلان آن برگرفته از فرم خیمه است» (imming, 2014: 342). در ساخت خیمه‌های سلطنتی تحول و تغییر خاصی مشاهده می‌شود زیرا این خیمه‌ها جزو خیمه‌های تشریفاتی بودند که در ساخت آن‌ها از لوازم پلی کروم و چرم و طلا استفاده می‌شد. جنس بیشتر آن‌ها از ابریشم و ساتن بوده و دیوار پارچه‌ای بنام زوکاک^{۱۷} که نوعی دیوار حائل است خیمه را احاطه می‌کرد. اصولاً از دیوار حائل برای پوشش اطراف خیمه سلطان - وزرا و وزیر اعظم استفاده می‌شد که در بخش بوستانسیلار^{۱۸} گارد سلطنتی قرار می‌گرفت. در اسناد برجامانده عثمانی به تعداد دیوارهای حائل خیمه‌ها اشاره شده و ابعاد خیمه‌ها به تعداد این دیوارها بستگی داشت. همچنین خیمه‌هایی با سقف مخروطی بکار می‌رفت که به آن یک پولد^{۱۹} می‌گفتند و خیمه‌های شیب‌دار بنام دو پولد هم ساخته می‌شد. خیمه‌ها دولایه بودند و در بخش درونی عموماً از پارچه کتان و یا ساتن قرمز استفاده می‌کردند و به اسکلت اصلی خیمه‌ها (سن‌گاری)^{۲۰} می‌گفتند و روی آن را کتان کشیده و بر آن تکه‌دوزی می‌کردند. از نمونه خیمه‌های عظیم عثمانی؛ خیمه‌های سلطان و خیمه‌های مجلل ارتش هستند؛ زیرا در ارتش عثمانی از هر صنفی حاضر می‌شدند و هرکدام چادر خاصی داشتند و در نتیجه تعداد چادرها و ابعاد زیاد آن‌ها با تزئینات مفصل شکوه خاصی به خیمه‌های

و آستر از پوست سمور ساخته می‌شد. خیمه‌های نیمه‌باز سه دیوار داشته و برای ملاقات سلطان با عموم استفاده می‌شدند. «در قرن ۱۲ ه.ق در خیمه‌های نیمه‌باز یک سکو برای جلوس سلطان در نظر گرفته شد این مدل به نام خیمه‌شب‌بازی شهرت داشت و بیشتر به منزله آستانه عمل می‌کرد و بر اهداف تشریفاتی تکیه داشت» (همان: ۳۴۵). آستانه در خیمه محلی برای تشریفات و ثبات قدرت سلطان از راه دیده شدن بود تا چارچوبی برای تمایز قدرت یک حاکم مقتدر باشد. در اواخر قرن ۱۳ ه.ق با ساخت کاخ‌های جدید عثمانی با اسلوب اروپایی عمارت‌هایی کنار آب ساخته شدند و فرم خیمه‌ها از آن‌ها پیروی کردند در نتیجه تغییراتی هم در سبک‌های تزئیناتی آن‌ها ایجاد شد که بیشتر متأثر از حضور سلطان در انظار بود. در واقع از این قرن؛ خیمه‌های سلطنتی عثمانی باز هم بازتاب معماری همان عصر است و بارزترین تغییر آن‌ها استفاده از فرم و فضا است که متأثر از سطح دوبعدی معماری رنسانس اروپا کار شده است (همان: ۳۵۵). از ویژگی این‌گونه خیمه‌ها ایجاد پرده‌های باز و مقطع مستطیلی با دو ستون است و در بخش اصلی آن سه دیوار دارد و ستون‌ها به رنگ زرد و زرشکی نقش شده‌اند و فضای بین هر تاق نمایک مدال بزرگ یا گل و برگ قرار می‌گرفت.

همچنین تزئین خیمه‌ها با سه سبک متداول و سه دوره از قرن ۵ تا ۱۳ ه.ق با فن‌های متنوعی مانند گلدوزی، جنس پارچه‌ها، رنگ‌های الوان و تکه‌دوزی و قلاب‌دوزی برخیمه‌ها اجرا می‌شد. این تزئینات به لحاظ تاریخی شامل: تزئین دوره اول از قرن ۵ تا ۹ ه.ق است که شهر بوسرا مرکز پارچه‌بافی آسیای صغیر بود و بیشتر طرح‌ها و نقوش آن‌ها متأثر از نقش مایه ترکان سلجوقی ایران اجرا می‌شد. در این دوره سبک گل و برگ‌های پیچکی سنتی که بعدها پایه‌گذار سبک کلاسیک عثمانی است به ظهور رسید. در این دوره، تزئین‌ها ساده و اندازه کارها بزرگ و اسلوب‌های آن منظم هندسی بود که در بافت پارچه‌ها بکار گرفته می‌شد و به آن سبک کلاسیک می‌گفتند. این دوره هم‌زمان با عصر سلطان محمد فاتح شروع و تا دوره سلطان سلیمان ادامه یافت؛ اما در اواخر قرن ۹ ه.ق به دلیل ارتباط دولت عثمانی با اروپا؛ سبک غربی ایتالیایی در هنر آن‌ها نفوذ کرد که با ورود به قرن ۱۰ ه.ق و ارتباط عثمانی با صفوی منجر به تأثیرگذاری هنر ایران گردید در نتیجه سبک خاصی با طرح‌های گل و بته و غنچه‌های ایرانی در هنر عثمانی باب

شد؛ با این تفاوت که گل‌های عثمانی به نسبت نقوش ایرانی درشت‌تر اما از تنوع کمتری برخوردار شدند. همچنین نقش برگ ساز با نام سبک ساز در هنر قرن ۱۰ ه.ق عثمانی کاربرد یافت که متأثر از نقوش ایرانی است و تا پیش از تسخیر تبریز در ایران بکار می‌رفت. سبک ساز نوعی شیوه نوین متأثر از مکتب تبریز ۲ و توسط (شاه قلی^{۳۳}) ابداع شده بود که نظرات متفاوتی در خصوص وجه تسمیه آن وجود دارد؛ مانند گل (نی) که در زبان عثمانی و استانبولی به آن (ساز) می‌گویند. «برگ‌های کنگره‌دار شباهت زیادی به برگ گیاه نی دارد و انواع گل‌های ختایی و سیمرغ و ازدها از اصلی‌ترین نقوش به کار رفته در این سبک است» (امیر راشدی. حسینی، ۱۷: ۱۳۹۴). در برخی منسوجات صفوی ویژگی‌ها این سبک دیده می‌شود اما «مبادرت به اسلوب نگارگری ساز از نیمه اول قرن ۱۰ ه.ق آغاز و تا نیمه قرن ۱۳ ه.ق ادامه داشت و در تاریخ عثمانی از این شیوه با نام (ساز یا ماق) یا (ساز نگاری) استفاده کردند. اسلوب ساز در قلمرو عثمانی به نقوش تذهیب و نگارگری، جلدسازی، کاشی و سرامیک‌های {ایزنیک} و منسوجات عثمانی راه یافت» (همان: ۱۸-۱۹). همچنین مصادف با نیمه دوم قرن ۱۰ ه.ق «سبک چهارگل با طرح گل‌های اصلی شامل: لاله - میخک - رز - سنبل ابداع گردید. این سبک حاصل نبوغ کارمیمی^{۳۴} از شاگردان ترک شاه قلی است او صاحب سبک طبیعت‌گرایانه کارگاه هنری سلطان سلیمان بود» (حسین زاده قشلاقی. مونس‌سی سرخه، ۹۹: ۱۳۹۶). از دیگر نقوش دوره دوم نقش چینتمانی^{۳۵} بارنگ‌های قرمز و آبی است که با نخ‌های نقره‌ای دوخته می‌شد و جزو شاخص‌ترین تزئین مخمل‌های قرن ۱۰ به حساب می‌آمد. روایت است این نقش به معنای جای پای چین است و کلاویخو سفیر اسپانیا در سمرقند درباره این نقش می‌نویسد: تیمور لنگ این نقش را روی مسکوکات و اموالش ثبت می‌کرد.^{۳۵} نقش چینتمانی در دوره سلیم اول رواج یافته بود و نمادی از سرور - مجاهد در راه خدا، امپراتور بود. با گذر زمان و پایان قرن ۱۰ ه.ق به دلیل تأثیرپذیری عمیق هنر عثمانی از صفوی، طرح‌های ایتالیایی محدود شدند و نقش‌ها و طرح‌های طوماری و برگ نخلی و انار مخمل‌های ایرانی سبک خاصی در بافت و طرح اندازی پارچه‌های عثمانی ایجاد کرد.

برای مطالعه تاریخی خیمه‌های سلطنتی عثمانی و بررسی چگونگی پیدایش آن‌ها می‌توان به سه منبع مهم (هنرنامه - سور نامه - سلیمان نامه)^{۳۶} از نسخه‌های خطی



تصویر ۱- مینیاتور از سلیمان نامه، دوره عثمانی، قرن ۱۰ ه.ق، اندازه نامشخص

Picture1-Miniature from Suleiman Nameh, Ottoman period, 16th century, Uncertain size

از نمونه خیمه‌های برجای مانده از قرن ۱۰ ه.ق می‌توان به نگاره‌ای از نسخه هنرنامه اشاره کرد که با رعام سلطان بایزید را نمایش می‌دهد (تصویر ۲). در این نگاره نقش‌های هندسی دیده می‌شود که نشانگر استفاده از سوزن دوزی ابریشمی بر پارچه‌های اطلسی است و این تکنیک نقش اندازی را دشوار می‌کرد. همچنین استفاده از والآن‌های چندتکه و خط نستعلیق با اشعاری به زبان ترکی در ستایش سلطان بکار رفته و بر پارچه ابریشمی طلایی نقش پرنده‌گان آبی در حواشی بیرونی کار شده و نقوش اسلیمی و شمشه در اطراف قبه مرکزی دیده می‌شود. سایبان‌های ساده با نقش هندسی و ترنج مرکزی یادآور عناصر تزئینی جلدهای سنتی قرن ۹ ه.ق عثمانی است. این نگاره نشان می‌دهد استفاده از اشکال اولیه به صورت مدور و برگ مانند به ترکیبات هندسی مجزا تغییر کرده است و هنرمندان به ساخت و ابداع نقوش گل‌دار پرداخته‌اند و نقش‌ها در کنار هم و یا درون اشکال لوزی و ستاره بکار می‌رفتند. این نوع بهره‌برداری از اشکال گیاهی و هندسی در کنار هم جایگزین دو طرح متداول در تذهیب و کتیبه‌ها، سطوح فلزی، سرامیکی عثمانی شده بود که منجر به ساخت و ابداع چند طرح جدید شد؛ یعنی: « طرح‌های موسوم به رومی، طرح‌های اسلیمی و برگ نخلی - طرح حیاتی^{۲۸} که مشخصه طرح‌های ابری و نیلوفر آبی و

رجوع کرد؛ زیرا آشنایی با این خیمه‌ها همواره از نگاره‌های برجای مانده امکان‌پذیر است که در آن شباهت‌هایی به لحاظ ساختاری و تزئینات با خیمه‌های دوره صفوی مشاهده می‌شود. مثلاً در نسخه سلیمان نامه؛ قرن ۱۰ ه.ق تصویری از خیمه مخروطی شکل با تزئین کامل نقاشی شده است (تصویر ۱) که بارنگ‌های قرمز، آبی و سبز، طلایی و قهوه‌ای پوشیده و نقش‌های تزئینی آن برگرفته از نسخ خطی آن دوران و متشکل از گل‌وبته سازی و گل اناری و شاه‌عباسی است که درون خیمه را پر کرده است و از طرح ترنج و نیم‌ترنج به صورت شمشه مرکزی در رأس خیمه استفاده کرده‌اند. نقوش هندسی و طرح‌های ساده گل و برگ این خیمه از پرکاربردترین نقوش خیمه‌ها است و سابقه استفاده از آن به پارچه‌های ابریشمی دوره سلطان بایزید اول می‌رسد. در این دوره برای تزئین پارچه‌های ابریشمی عثمانی از شش مشخصه گلدوزی استفاده می‌کردند: ابتدا؛ با شکل رفوکاری در پارچه نوعی انعطاف خاصی در سطوح ایجاد می‌شد. دوم: استفاده از طرح‌های توخالی و مشبک شده، سوم: اجزای دوگانه دوخت‌ها، چهارم: سطوح بزرگ گلدوزی، پنجم: دوخت دوزهای دوتایی است که از قرن (۹ تا ۱۳ ه.ق) در بخش‌هایی از پارچه‌های گل‌دوزی شده عثمانی بکار می‌رفت و این پارچه‌ها اصولاً ابعاد بسیار بزرگی دارند. ششم: استفاده از سه نوع الگوی اصلی در رنگ اندازی آن‌هاست که همواره رعایت می‌شد و شامل: (رنگ‌های قرمز آبی، سبز و زرد، سفید و سیاه) است. در قرن ۱۲ ه.ق شبکه طرح‌های توخالی شکسته و به ساقه‌های موازی و موج‌دار تبدیل گردید تا در امتداد پارچه‌ها قرار گیرند. در این قرن بود که طراحان شکل مدالیون یا ترنج مرکزی را ساختند.^{۲۷} در این نگاره، سلطان درون خیمه و بر تخت نشسته است و پارچه سفید رنگ خیمه از جنس نمد است. استفاده از رنگ سفید در خیمه‌ها به دوره مغول می‌رسد. « رشیدالدین فضل‌اله در کتاب جوامع التواریخ خود در اوایل قرن ۸ ه.ق به اهمیتی که عشایر مغول برای خیمه‌های خود قائل بودند چنین اشاره می‌کند: خیمه اوغوز خان از تکه‌های بزرگ نمد ساخته شده بود که در استپ تولید می‌شد. همچنین بگفته جوینی دیوارهای این خیمه از چوب مشبک بود و سقف آن از پارچه طلا دوزی و سرتاسر آن را با نمد سفید می‌پوشاندند» (Dode, 2018).

متعلق به چین هستند» (بلر، بلوم، ۱۳۸۱: ۲۶۹).

می‌شد و زیورآلات را در سقف قرار می‌دادند و تکه‌دوزی در بیشتر خیمه‌ها از همان ابتدا کاربرد یافته بود» (Gurcan, 2015: 475).



تصویر ۳- نزهت الاحبار و الاسرار، دوره عثمانی، قرن ۱۰ ه.ق، موزه توپکاپی استانبول، اندازه نامشخص

Picture3- Nazahat al-Ahbaru al-Asrar, Ottoman period, 16th century AD, Topkapi Museum, Uncertain size



تصویر ۲- مینیاتور هنرنامه، بارعام سلطان بایزید، دوره عثمانی، قرن ۱۰ ه.ق، موزه توپکاپی، اندازه نامشخص

Picture2- Miniature Honar nameh, Baraam Sultan Bayzid, Ottoman period, 16th century, Topkapi Museum, Uncertain size

خیمه‌های عثمانی دوره سوم برخلاف خیمه‌های دوره اول و دوم به صورت عینی وجود دارند و با بررسی تزئینات آن‌ها می‌توان انواع تزئینات و نوع دوخت‌ها و نقوش و طرح‌ها را مشاهده کرد. دوره سوم مصادف با ظهور سبک عثمانی است و از قرن ۱۱ تا ۱۳ ه.ق ادامه یافت و دوره رکود هنر عثمانی محسوب می‌شود. در این دوره رنگ‌های قرمز - آبی و سبز و زرد و سیاه از قرن ۱۱ ه.ق در دوخت پارچه و گلدوزی بکار می‌رفت و رنگ‌های سیاه و سفید بیشتر برای برجسته کردن گل‌ها بود^{۴۹}. در گلدوزی‌های فاخر از نقش پرنده و گل به شیوه جذاب شخصیت‌های سه‌بعدی می‌ساختند و رنگ‌ها عاجی - قرمز و آبی بودند که در عین سادگی لایه‌بندی می‌شدند. بیشتر نقوش مانند اشکال گیاهی - کاشی‌کاری‌های عثمانی و یادآور طرح برگه‌ای کنگره‌دار ایزنیک بود. در دوره سوم مصادف با قرن ۱۲ ه.ق دو سبک متمایز در تزئین و نقش‌اندازی خیمه‌ها رایج شد. اول؛ سبک روکوکو ترک است که ویژگی آن در استفاده

از ویژگی‌ها خیمه‌های عثمانی استفاده از پنجره‌های مشبک است و (تکه‌دوزی) اپلیکه‌دوزی است. در این قرن ترنج‌های مرکزی به شکل شبکه‌های توری کار شدند. نمونه این نوع تزئین در نسخه نزهت الاحبار الاسرار سده ۱۰ ه.ق محفوظ در موزه توپکاپی نقاشی شده است (تصویر-۳). خیمه با قبه تزئینی با پارچه از جنس مخمل تیره موج‌دار با نقش اپلیکه‌دوزی که به عنوان پنجره در بدنه قرار گرفته است و نقش آن اسلیمی طلاپی در ترنج مرکزی است و به صورت زوج نقش‌اندازی شده است. درون خیمه از رنگ قرمز استفاده کرده‌اند که رنگ دلخواه سلاطین عثمانی بود. نقش و رنگ بکار رفته در این خیمه تداعی‌کننده استفاده از پارچه مخمل با نقش گلابتون دوزی است.» بیشتر تزئینات به خیمه‌های سلطنتی و خانواده آن‌ها تعلق داشت و قرمز؛ رنگ خاص برای افراد ویژه دولتی و سلطنتی بود و بیشتر عناصر تزئینی درون خیمه‌ها دوخته

افراطی و بیش از حد احمد سوم و پیروی از اشراف استانبول به گل لاله بود. این عصر نهایت تجمل درباری در امپراتوری عثمانی به شمار می‌آید.^۳ «در این دوره نقش برگ ساز و سبک‌های اسلیمی- رومی و مارییج و چینتمانی با قوس‌های تیزه دار همچنان کاربرد داشت و پارچه موسوم به سراسر - مخمل کادایف - شبکه‌ای - چاتما با الیاف فلزی و ساتن - پارچه اطلسی - سرنگ - تافته - کمخا - سلیمیه - هاتای - قاضی - چوها - ساف - قلاب‌دوزی - چاپی پنبه ایی تهیه می‌شدند» (توسلی، ۱۳۸۷: ۹۱ - ۹۳؛ حسین زاده قشلاقی، مونسی سرخه، ۱۳۹۶: ۱۰۱). از نمونه خیمه‌های باقی‌مانده قرن ۱۱ ه.ق در موزه توپکاپی قرار دارد (تصویر - ۴). سقف و دیوارهای این خیمه با طرح طاق دارو مدالیون‌های داخلی با گل و برگ ساز تزئین شده است. نقوش بکار رفته همان طرح‌های مورد علاقه عثمانی‌ها و شامل گل‌های لاله و نقش میخک است. (تصویر ۵-). در بالای مدال‌های بیضی‌شکل پارچه ساتن طلایی به زبان فارسی آرزوی نعمت می‌کند (سعادت باد). چادر بادوتیرک و ستون بلند سرپا می‌شود و شیوه دوخت تکه‌دوزی است^۳ (تصویر - ۶).

از گل‌های کوچک است و به صورت دسته‌هایی بر خطوط منحنی چیدمان می‌شدند؛ زیرا از قرن ۱۲ ه.ق به دلیل حضور اروپاییان تغییرات زیادی در سوزن‌دوزی عثمانی‌ها به وجود آمد و هنرمندان عثمانی در فاصله زمانی قرون ۱۲ و ۱۳ ه.ق از سبک روکوکو ترک استفاده می‌کردند. در این سبک ترکیب‌بندی‌ها تغییر و مضامین فردی کوچک شد به نحوی که فقط اطراف لبه پارچه‌ها سوزن‌دوزی می‌شد در حالی که نقش گل‌ها در تمام آثار هنری عثمانی برجسته‌ترین نقش بود؛ اما اشکال به تدریج تغییر نمود و متأثر از سبک‌های اروپایی روکوکو، درختان گل‌دار به گل‌های رز یا دسته‌گل‌های قرن ۱۳ ه.ق مبدل گردید. در ابتدای قرن ۱۲ ه.ق از فلز در سوزن‌دوزی عثمانی استفاده کردند. دوم؛ سبک لاله یا لاله دوری هم‌زمان با دوره سلطان احمد سوم (۱۱۱۵-۱۱۴۳ ه.ق) است. این سبک نوعی سبک چینی با گل‌های نسترن، نیلوفر، زنبق و شاه‌عباسی است که به شیوه طبیعی کار می‌شدند. سابقه گل‌های ساز به قرن ۱۰ ه.ق بازمی‌گردد اما نقش گل‌های لاله و میخک به عصر لاله در قرن ۱۲ ه.ق اشاره می‌کند. عصر لاله به یک دوران اصلاحات در امپراتوری عثمانی گفته می‌شود و نام‌گذاری این دوران به نام لاله و وجه آن به علت علاقه



تصویر ۴- خیمه سلطنتی عثمانی، دوره محمد چهارم، قرن ۱۱ ه.ق، موزه توپکاپی، اندازه ۶*۸*۲۰ متر
Picture 4- Ottoman Royal tent, Ottoman period, 17th century AD, Topkapi Museum, 6*8*20 m



تصویر ۶- بخشی از تکه‌دوزی خیمه سلطنتی عثمانی، نقش لاله - مدالیون - کتیبه فارسی و ستون، قرن ۱۱ ه.ق، مربوط به تصویر شماره ۴



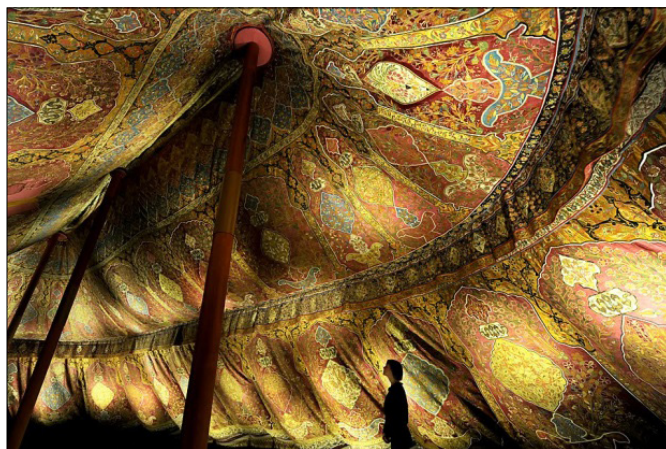
تصویر ۵- بخشی از تکه‌دوزی خیمه سلطنتی، دوره عثمانی، نقش لاله، قرن ۱۱ ه.ق، مربوط به تصویر شماره ۴

Picture 6- part of the patchwork of the Ottoman Royal tent, motifs: Tulip-medallions-persian inscriptions and columns 17th century, Related to pic:4

Picture 5- part of the patchwork of the Royal tent, Ottoman period, Tulip pattern, 17th century, Related to pic:4

«خیمه‌هایی با سقف‌های برافراشته معروف به سایبان مارکوی^{۳۳} در سراسر جهان حفظ شده‌اند و قدیمی‌ترین آن‌ها احتمالاً متعلق به این نمونه باشد که در موزه برلین نگهداری می‌شود. خیمه پلان دایره‌ای دارد و جلوی آن سایبان عظیمی قرار می‌گیرد (تصویر ۸-). نمونه‌های مشابه این خیمه در موزه نظامی استانبول نگهداری می‌شود که با توجه به نوع قلاب‌دوزی احتمالاً در شهر رشت تولید شده و گلدوزی آن با نخ‌های رنگین می‌باشد» (Biedrońska-Słota, 2017: 159).

از دیگر نمونه خیمه‌های عظیم سلطنتی متعلق به مجموعه آثار هنرهای دولتی آلمان است که در اول مارس سال ۲۰۱۰ میلادی در نمایشگاه آگوست دوم به طول ۲۰ متر به نمایش درآمد (تصویر ۷-). این خیمه جزو زیباترین چادرهای قرن ۱۱ ه.ق است و از جنس ابریشم طلایی می‌باشد و با نقوش (ترنج) بر پارچه قلاب‌دوزی شده است. فضای گسترده این چادر محلی برای اتاق‌های همایونی و بخش‌های مختلف شخصی سلطان تدارک داده است. در بخش داخلی این خیمه نقوش اسلیمی و ختایی در مدال‌های مرکزی به شکل ترنج و سر ترنج قرار دارد.



تصویر ۷- خیمه سلطنتی عثمانی، نقوش: اسلیمی و ختایی، دوخت: رشتی دوزی، قرن ۱۱ ه.ق، موزه برلین، اندازه ۶*۸*۲ متر

Picture 7- Ottoman royal tent, motifs: islami khataie, embroidery: Rashti doozi, 17th century, Berlin Museum, 20*8*6 m



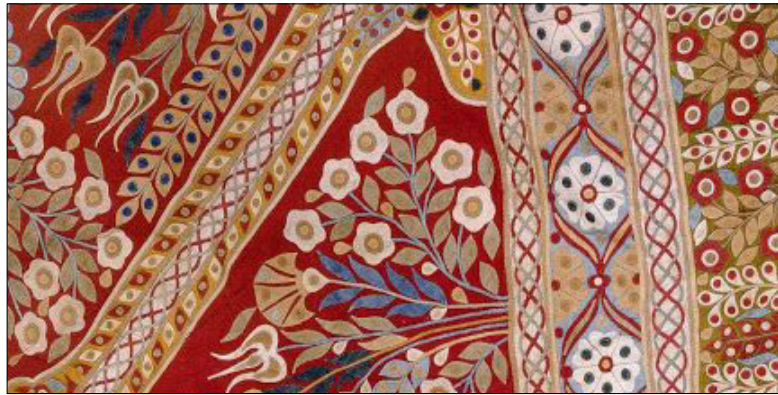
تصویر ۸- چادر سایبانی، دوره عثمانی، قرن ۱۱ ه.ق، متعلق به تصویر ۷
Picture 8- Canopy model, Ottoman period, 17th century, Related to pic:7

در قرن ۱۲ ه.ق نوعی گلدوزی ابریشمی خاص با سطح مرواریدگون دوخته شد که به اشکال مرجانی ایتالیایی تشبیه می‌شدند اما به دلیل شباهت شیوه دوخت به گل‌های ابریشمی ایران قرن ۱۲ ه.ق نسبت داده‌اند. دوخت‌ها برساتن ابریشمی به صورت مرواریدگون با نام پارچه گلدوزی شده در دنیای عثمانی بسیار مورد توجه قرار گرفت در حالی که ابریشم ایران و چین بیشترین امتیاز را در پارچه‌های عثمانی داشت با این تفاوت که فرم گل‌های ابریشمی عثمانی؛ نسبت به نمونه ایرانی از ظرافت کمتری برخوردار است؛ زیرا در نوع ایرانی، گل‌های تکراری با ظرافت اجرا کار را به یک اثر منحصر به فرد تبدیل می‌کرد و گل‌های ابریشمی عثمانی به علت استفاده از پارچه‌های ساتن زمخت از ظرافت کمتری نسبت به مشابه ایرانی برخوردار بود.^{۳۳} در اواسط قرن ۱۲ ه.ق رنگ پارچه‌ها تغییر یافت و از رنگ سبزروشن - قهوه‌ای و زرد با غلظت بیشتری استفاده کردند و این رنگ جزو رنگ‌های محبوب بود. طراحان در این سده با تغییر رنگ‌ها در گلدوزی سایه‌روشن ایجاد کردند تا جایی که در برخی نمونه‌های بر جامانده ۱۵ رنگ در سوزن‌دوزی دیده می‌شود. مواد اولیه

در ساخت خیمه‌های این قرن از جنس کتان - ابریشم - پنبه است و هر سه از عناصر اصلی و مهم گلدوزی خیمه‌های عثمانی بودند. از نمونه چادر سلطنتی عثمانی قرن ۱۲ ه.ق که از جنس ساتن و بانخ ابریشمی و فلزات به فرم گل‌های مرواریدگون سوزن‌دوزی شده است در موزه نظامی استانبول نگهداری می‌شود (تصویر ۹). این چادر شاهکاری از نقش و رنگ - طرح گل و برگ طبیعی میخک و سنبل و درخت گلدانی است که نشانگر تداوم نقوش عصر لاله در قرن ۱۲ ه.ق می‌باشد. در دوره عثمانی استفاده از سوزن‌دوزی بر پارچه مخمل ارزان‌تر بود و به این سبب از قرن ۱۱ تا دوره معاصر از روش سوزن‌دوزی بجای بافندگی استفاده کرده‌اند. در قرن ۱۱ ه.ق خطوط شکسته مجزا و به ساقه‌های موازی در طول پارچه مبدل شد و ساقه و برگ‌ها به صورت تکرار در شکوفه‌ها غرق گردید و در برخی فقط گل‌های مورب بکار رفت و ترنج‌های مرکزی با شبکه‌های توری پر شد. در پایان قرون ۱۲ و ۱۳ ه.ق طرح‌های درخشانی گلدوزی شدند که علت آن استحکام رنگ‌ها و استفاده از فلزات در ترکیب رنگ‌های دوخته‌ها بود که در این نمونه دیده می‌شود^{۳۴} (تصاویر ۱۰-۱۱).



تصویر ۹- خیمه سلطنتی عثمانی، قرن ۱۲ ه.ق، موزه نظامی استانبول، اندازه ۲۰*۸*۶ متر
Picture 9- Ottoman royal tent, 18th century, Istanbul Military Museum



تصویر ۱۰- خیمه سلطنتی عثمانی، نقوش: گل شکوفه و میخک و سنبل، طرح گلدانی، سوزن دوزی شیوه عثمانی، متعلق به تصویر ۹
Picture 10- Ottoman royal tent, Motifs: flowerblossom cloves Hyacinth, vase design, needlework: Ottoman style, Related to pic:9



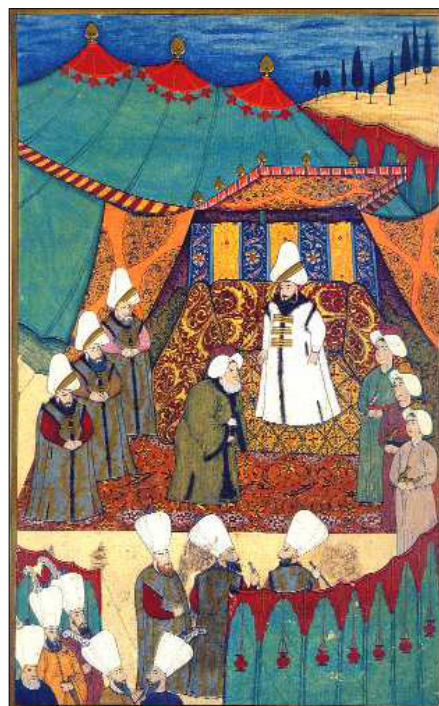
تصویر ۱۱- نقش گل، طرح گلدانی، سوزن دوزی با پولک و نخهای رنگین فلزی، متعلق به تصویر ۹
Picture 11- Flower patterns, vase design, needlework whit sequins and colored metallic thread, Related to pic:9

خیمه‌های عثمانی قرن ۱۳ ه.ق برای تطبیق تصویر و سبک زندگی سلطان طراحی می‌شدند و به دلیل حضور آن‌ها در اجتماع از پارچه‌های ابریشمی با گلدوزی و نخ‌های فلزی و پولک و اپلیکه‌دوزی‌ها تزئین شده‌اند. در طول این قرن گرایش به سبک طبیعت‌گرایانه و طرح‌های پیچیده افزایش یافته بود درحالی‌که نقش موردعلاقه آن‌ها همچنان گل‌های: لاله - سنبلچه - انار بود و از شاخه‌های گل و برگ - درختان شرقی با الهام از طرح‌های قرن ۱۰ تا ۱۲ ه.ق و نقوش تزئینی گل‌دار به صورت طبیعی و تکراری استفاده می‌کردند. گل و برگه‌ای مفصل و شکوفه‌های بزرگ و طرح‌های ابری و تاج در منسوجات اواخر عثمانی کاربرد زیادی داشت؛ اما رایج‌ترین نقوش در اواخر قرن ۱۳ ه.ق که بیشترین کاربرد را یافت منظره نگاری و استفاده از طرح‌های معمارگونه در بافت پارچه‌ها و نقش‌های گلدوزی شده عثمانی است؛ زیرا «در سال ۱۱۳۳ ه.ق سفیر کبیر عثمانی بیرومی سکیز چلبی محمد افندی عازم فرانسه شد و گزارش مبسوطی ارائه داد که تا حد زیادی سلیقه دربار را متأثر نمود و به دنبال آن چشم‌انداز باغ و قصرهای جدید تحت تأثیر سبک فرانسه قرار گرفتند و نمای داخل قصرها دستخوش تغییر گردید» (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۶۴). نقوش خیمه‌ها در قرن ۱۳ ه.ق با عناصر فلزی و با گل و برگ بیشتری اجرا شدند و استفاده از دورنما سازی یا منظره که ویژگی معماری باغ‌ها را نشان می‌دهد مانند خانه‌های ساحلی - مساجد - مقبره - خیمه در سوزن‌دوزی پارچه‌ها بکار رفت^{۳۷}. یک نمونه نقش منظره در خیمه موزه نظامی استانبول دیده می‌شود. از ویژگی‌ها این چادر کتیبه به نام سلطان محمود دوم قرن ۱۳ ه.ق می‌باشد. جنس آن ابریشمی و دورنمایی از شهرهای عثمانی و قوس و ستون و طرح‌های مدور سرشار از نقوش تزئینی گل‌وبته و طرح خورشیدی در مرکز و طرفین چادر گلدوزی شده است و نمایانگر کوشک عثمانی و معماری قرن ۱۳ ه.ق است^{۳۸} (تصاویر ۱۳-۱۴).

خیمه‌های سلطنتی صفوی

مهم‌ترین منابع مستند برای شناسایی خیمه‌های سلطنتی صفوی نسخه‌های نگارگری هستند؛ زیرا از آن‌ها نمونه کاملی در دست نیست اما بررسی آثار برجای مانده نشان می‌دهد خیمه‌های صفوی به اشکال چتری - آفتابی - سایبانی - مخروطی - گنبدی - سیاه‌چادر - دو تیرکی

در نسخه خطی سوزنامه، نگاره‌ای با رقم عبدالجلیل چلبی لویی^{۳۵} متعلق به قرن ۱۲ ه.ق دیده می‌شود که در آن تغییر و تحول رنگ خیمه و همچنین نوع تزئین و نقوش دوره سوم را نشان می‌دهد (تصویر ۱۲). در این نگاره انواع سوزن‌دوزی‌های عثمانی بکار رفته است. بزرگ‌ترین سوزن‌دوزی‌های برجای مانده از عثمانی‌ها متعلق به پرده - پوشش رختخواب و خیمه و چادرهاست^{۳۶} و نمونه آن در این نگاره دیده می‌شود. در این خیمه تشریفاتی از کادرهای ترنج مرکزی بر پارچه زرین گلدوزی شده است و بیرون خیمه را ساده ساخته و سه قبه با نشان سلطنتی طلایی بر فراز آن قرار دارد و نقش پشت سر سلطان نشان می‌دهد که پارچه از نوع ایکات و با طرح راه‌راه است. «رنگ آمیزی و طراحی قدیمی‌ترین اثر باقی مانده عثمانی به نام سلطان بایزید نامیده شد و پارچه آن شبیه پارچه‌های ابریشمی راه‌راه ایبریایی اسلامی و آسیای مرکزی است که احتمالاً با جنبش ترک‌های رومانتیک قرن ۹ ه.ق گره خورده است» (بیکر، ۱۳۸۵: ۹۵).



تصویر ۱۲- نسخه سوزنامه، دوره عثمانی، قرن ۱۲ ه.ق، رقم عبدالجلیل لونی، دوره احمد سوم، موزه توپکاپی، اندازه نامشخص
Topkapi Museum, Uncertain size, Picture 12 -Miniature of Surnameh, Ottoman period, 18th centur. Abdul Chalil luni



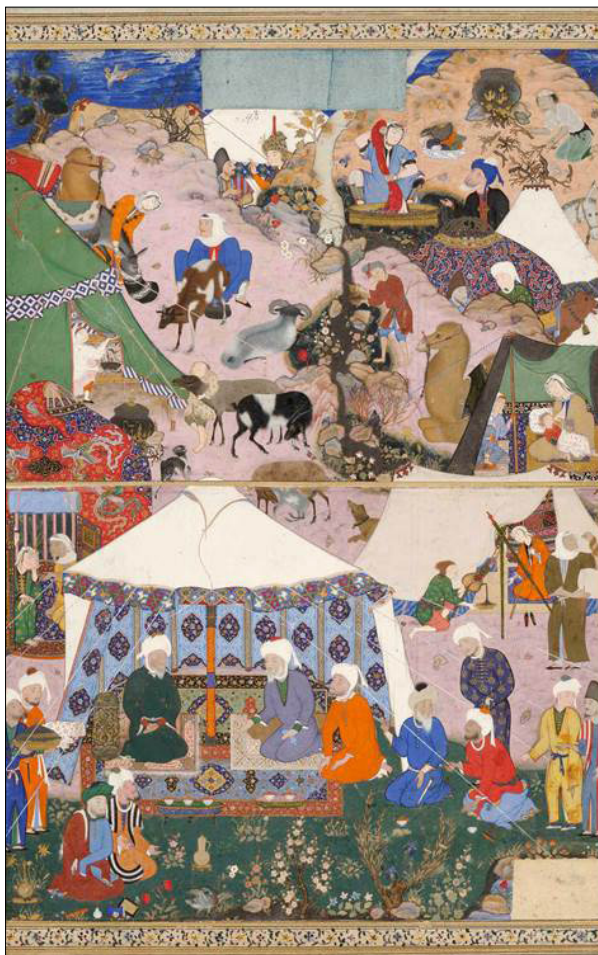
تصویر ۱۳- چادر سلطنتی عثمانی، دوره سلطان محمود دوم، قرن ۱۳ ه.ق، موزه نظامی استانبول، اندازه نامشخص
Uncertain size Picture 13- Ottoman royal tent, Sultan Mahmud II period, 19th century, Istanbul Military Museum,



تصویر ۱۴- نقش منظره سازی خیمه عثمانی، قرن ۱۳ ه.ق، مربوط به تصویر شماره ۱۳
Picture 14- Landscape motif in the Ottoman royal tent, 19th century, Related to pic:13

می‌داد. تأثیر فرم‌های رایج خیمه‌های تیموری بر خیمه‌های صفوی باعث شد تا خیمه‌هایی به اشکال سایبانی و گرد ساخته شوند و طرح‌های تزیینی آن متأثر از نقش ازدها و ماریچ و سیمرغ بود. همچنین «تزیین مفصل خیمه‌ها، آن‌ها را به بخشی از ملزومات شاهانه تبدیل کرد تا جایی که ابعاد عظیم خیمه‌ها برای تعبیه حمام - حوض‌های بزرگ آب - باغچه‌های متحرک گل به کار می‌رفت» (سانسون، ۱۳۷۷: ۷۴). از بخشه‌ای مهم خیمه‌های صفوی به لحاظ فرم و نوع تزیین استفاده از درب‌های ورودی به شکل دولنگه و طرح درب‌های لاک‌ی و پارچه‌های تاشو برای نمایش آسمان در شب با فرم عمودی و افقی است. سایبان‌ها عموماً با اندازه‌های بزرگ و دو تیرکی برپا می‌شدند و تزیین خیمه با دوخت و نوع پارچه جزو جدایی‌ناپذیر خیمه‌های سلطنتی

ساخته می‌شدند. این خیمه‌ها با توجه به شرایط اقلیمی و مدت زمان اسکان؛ تولید و از نظر ساختار و تزیین و جنس پارچه به دو دوره متفاوت تاریخی ۱۰ تا ۱۱ ه.ق تقسیم شده‌اند. خیمه‌های سلطنتی صفوی در ابتدای قرن ۱۰ ه.ق برگرفته از فرم خیمه‌های دوره تیموری است و اطلاعات اولیه درباره آن‌ها از «نگاره‌های موسوم به طوی» (لعل شاطری، ۱۳۴۸: ۶۲) به دست می‌آید. پلاتو کارپی نی^{۳۹} در این باره می‌نویسد: تزیین درون و بیرون خیمه‌ها با نقش گیاهی و شامل گل‌های چند پر و اسلیمی قرینه و ابری و حلزونی انجام شده و رنگ‌ها آبی و نیلی و قرمز که رنگ محبوب تیموری است در آن‌ها بکار رفته است. پارچه‌ها از جنس استبرق و مخمل یک رو و دورو است و نوار تزیینی سقراط^{۴۰} و پارچه تجیر^{۴۱} مانند حصار محکمی اطراف خیمه را پوشش



تصویر ۱۵ - قطعه نگارگری، نسخه خمسه نظامی، دوره شاه تهماسب صفوی، قرن ۱۰ ه. ق، اندازه ۲۸*۲۰ سانتیمتر، دانشگاه هاروارد

Picture 15 - Miniature piece, Khamsa Nizami, Shah Tahmasb safavi period, 16th century, 28 x 20 cm, Harvard University

صفوی شده بود و در آن انواع تکه‌دوزی - گلدوزی - سوزن‌دوزی مانند قلاب‌دوزی رشتی دوزی - پته‌دوزی - گلابتون دوزی استفاده می‌شد. نقوش بکار رفته در خیمه‌ها از راه نگاره‌های برجامانده به دست آمده است که در خیمه‌ها و سایبان بکار رفته و اصولاً از بیرون فاقد تزیین هستند و از درون با نقش رایج و رنگ‌های روشن کار می‌شدند. خیمه‌های صفوی سرشار از تزیین و دوخت‌های زری بر پارچه ابریشمی بودند و بر آن‌ها خط نسخ و نستعلیق و شمسه‌دوزی کار می‌شد و بیرون آلاچیق‌ها و داخل پارچه را کتیبه دوزی می‌کردند. «خیمه و خرگاه شخصی سلطان و همسرانش از دیگران بزرگ‌تر و باشکوه‌تر بود و عموماً از جنس ابریشم خالص - پارچه ماهوت بود و رشته‌های طلا و نقره را بر آن قلاب‌دوزی می‌کردند» (سانسون، ۱۳۷۷: ۷۴). پارچه‌های بکار رفته در ساخت خیمه‌های صفوی از ابریشم، تافته، اطلس، ساتن، ماهوت، پشم بود و نقوش بکار رفته بر آن‌ها مشخصه طرح اندازی دوره صفوی است و در این دوره از دو سبک رایج تزیینی استفاده می‌شد. یکی به رهبری غیاث الدین

معروف به غیاث نقش‌بند است با مشخصه طرح‌های کوچک در یک طرح گل که باهم هماهنگی دارند و سبک دیگر به رهبری رضا عباسی نقاش است که طرح‌های بزرگ از اصول او است. در این نوع نقوش‌ها تمام ریزه‌کاری چهره‌ها و نوع لباس شبیه نقاشی‌های سبک اصفهان کار می‌شد» (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۴۲). این دو سبک از قرن ۱۰ تا ۱۱ ه. ق مهم‌ترین سبک‌های تزیین در بافت پارچه‌های دوره صفوی بودند.

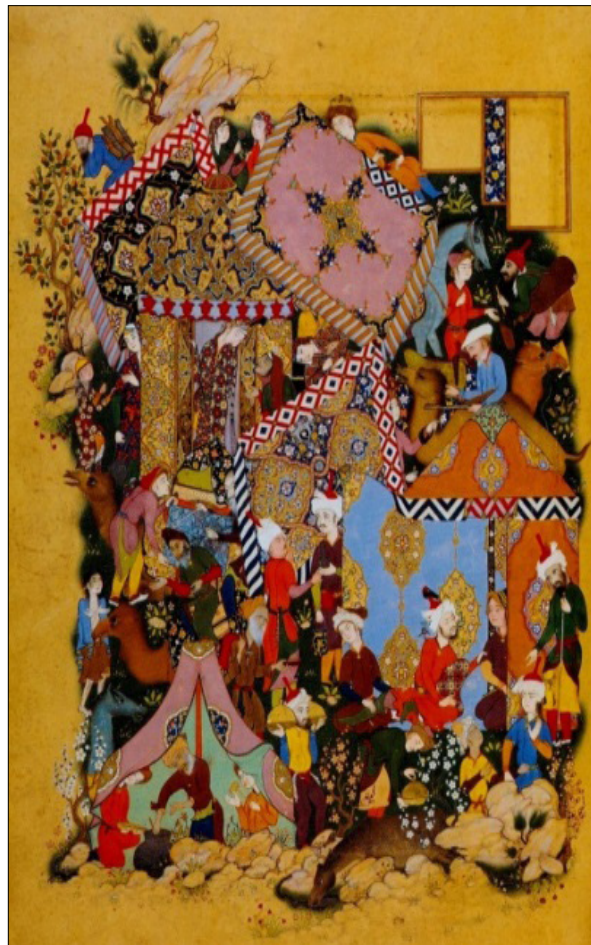
نقوش کلی خیمه‌های صفوی شامل: ترنج - نقش‌های مفصل ختایی - طرح‌های اسلیمی پیچان بارنگ‌های قرمز و آبی - پرندگان افسانه‌ای - کتیبه دوزی بر درب‌های ورودی به خط نستعلیق است و بر سقف خیمه‌های گنبدی از طرح شمسه استفاده می‌شد. در نگاره‌ای متعلق به نسخه خطی خمسه نظامی قرن ۱۰ ه. ق خیمه‌ای مشاهده می‌شود که نشانگر الگوی یکسان در ساخت خیمه‌های این دوره است (تصویر - ۱۵). خیمه در این تصویر مخروطی شکل با سقف سفید است و پارچه روی آن تجیر است و نوار حاشیه‌ای با نقش نیم ترنج بر آن تزیین شده و درون خیمه بارنگ آبی لاجوردی و نقش گل‌های ختایی و شاه‌عباسی بکار رفته است.



تصویر ۱۷- رأس خیمه سلطنتی - دوره شاه تهماسب صفوی، ساخت کارگاه تبریز ۲- قرن ۱۰ ه.ق، اندازه ۶۷*۵۸ سانتیمتر، موزه هنری بوستن
Picture 17- The top of the royal tent - Shah Tahmasb safavi period, made in Tabriz 2 workshop - 16th century size 67 x 58 cm, Boston Art Museum

از نوآوری‌های تزیینی خیمه‌های صفوی استفاده از نقوش و طرح‌های انسانی و ابداع گل شاه‌عباسی است که در بافت پارچه‌ها هم بکار می‌رفت. هنرمندان در ساخت این گونه پارچه‌ها از گلابتون - نخ ابریشمی به همراه روکش طلا و نقره استفاده کردند. یک نمونه از این نقوش در تکه پارچه‌ای متعلق به رأس خیمه از جنگ وین به دست آمد (تصویر - ۱۷)، «بگفته اکرمین: این فرم از رأس خیمه و قاب‌های جناغی آن از کناره‌های خیمه به دست آمده است و قطر آن ۹۶ سانتیمتر و از جنس مخمل ابریشمی است و نقش برجسته آن پرز چین بر متن اطلسی نقره‌ای کار شده و پودهای آن از ورقه‌های نازک طلا و نقره است^{۴۲}. نقوش این خیمه احتمالاً توسط سیاوش بیک گورچی از کارگاه سلطنتی تبریز اجرا شده است» (lassiakava, 2010: 43).

همچنین خیمه سایبانی در بیشتر نگاره‌های دوره صفوی از قرن ۱۰ تا ۱۱ ه.ق مشاهده می‌شود که با اندازه‌های بزرگ و بر دو تیرک قرار دارند و تزیین آن‌ها همانند نسخه‌های خطی و قالی‌های دوره صفوی است. نمونه این سایبان‌ها در نگاره لیلی مجنون نسخه هفت‌اورنگ جامی قرن ۱۰ ه.ق به دست آمد (تصویر - ۱۶). سایبان‌ها در این تصویر با نقش تزئین چندگانه طلایی تزیین شده‌اند و بر سقف آن‌ها گل‌های شاه‌عباسی و اناری و اسلیمی ماریچ و گل‌های ریز ختایی چند پر با نواردوزی ابریشمی رنگین در حاشیه بکار رفته است.



تصویر ۱۶- نگارگری از لیلی و مجنون - نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، دوره شاه تهماسب صفوی، قرن ۱۰ ه.ق، گالری فریر دانشگاه واشنگتن دی سی، اندازه ۱۵۶*۲۵۲ سانتیمتر

Picture 16- Miniature of Lili and Majnoon - Haft Aurang Ebrahim Mirza version, Shah Tahmasb safavi period, 16th century, Freer Gallery of the University of Washington, DC, size 156 x 252 cm

سلطنتی صفوی هستند که بیشتر بر مخمل و ابریشم به کار می‌رفتند و حتی با پولک‌های فلزی دوخته می‌شدند. نمونه‌ایی از این طرح و نقش را می‌توان از تکه خیمه (تصویر-۱۹) مشاهده کرد.



تصویر ۲۰- پارچه دیواری از خیمه، دوره صفوی، قرن ۱۰ ه.ق، اندازه ۲۵۴*۲۷۸ سانتیمتر، موزه بوداپست

Picture 20-Patchwork wall cloth from tent, Safavid period, 16th century, size 254 x 278 cm, Budapest Museum



تصاویر ۲۱- تکه دوزی، دوره صفوی، قرن ۱۰ ه.ق، متعلق به تصویر ۲۰

استفاده از تکه دوزی - سوزن دوزی شیوه دیگری در تزیین خیمه‌های سلطنتی صفوی است. نمونه‌ایی از آن در پانل دیواری موجود در موزه هنر بوداپست به دست آمد (تصاویر ۲۰-۲۱). جنس این پانل از ابریشم اطلسی و تافته است که با تکه‌های رنگین دوخته شده و طرح آن بزم شاهانه است. در حواشی، نقش انسانی و حیوانی تکه دوزی



تصویر ۱۸- پارچه مخمل خیمه سلطنتی - دوره صفوی، قرن ۱۱ ه.ق، اندازه ۴۳/۲*۱۰۱/۶ سانتیمتر، موزه متروپولیتن

Picture 18- Royal tent velvet fabric - Safavid period, 17th century, size 101.6 x 43.2 cm, Metropolitan Museum

از نمونه بافته‌ها و منسوجات بر جامانده دوره صفوی می‌توان به قطعاتی با اندازه‌های بزرگ اشاره کرد که احتمالاً کاربرد آویز یا پرده داشته‌اند و به دلیل ایستایی در خیمه بکار می‌رفتند. نمونه‌ایی از آن‌ها پارچه مخمل خیمه سلطنتی است (تصویر-۱۸) که با نخ فلزی، نقوش انسانی و طرح اژدها و گل‌وبته سازی بر آن دوخته و در شهر یزد تهیه شده است.



تصویر ۱۹- بخشی از خیمه سلطنتی، دوره صفوی، قرن ۱۰ ه.ق، ابعاد ۴۳/۲*۱۱۴/۳ سانتیمتر، موزه متروپولیتن

Picture 19.A part of the royal tent, Safavid period, 16th century. dimensions 114.3 x 43.2 cm, Metropolitan Museum.

همچنین نقوش رایج شاه‌عباسی، اناری، گل‌وبته گل‌های ساده چند پر از دیگر عناصر مهم تزیینی خیمه‌های

شده و رنگ غالب قرمز - آبی آسمانی و طلایی است که از ویژگی رنگ آمیزی خیمه های صفوی محسوب می شود. استفاده از تکه دوزی در خیمه های صفوی و عثمانی کاربرد زیادی داشت و تنها تفاوت آن ها در استفاده از پارچه های اطلسی و ابریشم رنگین و نقوش انسانی در خیمه های صفوی است.

خیمه های سلطنتی قاجار

مهم ترین منبع مطالعاتی خیمه های قاجاری عکس ها و سفرنامه ها و نمونه های باقیمانده در کاخ موزه گلستان تهران و تعدادی از خیمه های شناسایی شده در موزه های خارجی است که از بررسی نقش و طرح و ساختار آن ها به نظر می رسد متأثر از دوره صفوی تهیه شده اند. خیمه های سلطنتی قاجار در مجموع از لحاظ ساختار و فرم به اشکال چهارگوش، مخروطی، سایه بانی و آفتابگردان، نیم پورت و خیمه هایی با سقف های تک تیرک هستند و طرح های تزئینی به شکل محرابی، طرح قالی و کاشی کاری مساجد ایران، طرح های قوس دار و تاج شاه با نمایشی از باغ است. همچنین نقوش بکار رفته در این خیمه ها از نوع گیاهی، حیوانی، هندسی، انسانی، افسانه ایی است و شامل: دسته گل و نقش گلدانی، گل و مرغ - درخت سرو، گل های صدتومانی، تریج، بته جغه و گل های ساده چند پر است. نقش حیوانی مانند پرندگان بهشتی و همچنین باز شکاری، شیر، اژدها، آهو، مرغابی، ماهی، گوزن و طاووس است و از تمثال شاهزادگان و سربازان به عنوان نقش انسانی استفاده کرده اند. نقش های هندسی و تلفیقی شامل: دایره، لوزی، کتیبه ایی، شیر و خورشید، شمسه می باشد. پارچه ها از جنس روکش ابریشمی و کتان، حصار از کرباس، پارچه قلمکار، ماهوت رنگین، پنبه ایی و مخمل و چیت ساده و چرم کار می شد و دوختها از نوع رشتی دوزی - قلاب دوزی، تکه دوزی، گلابتون دوزی است و رنگ قرمز از رنگ های مورد علاقه دوره قاجار است که در خیمه ها کاربرد داشت. از خیمه های سلطنتی دوره قاجار می توان به نمونه ایی که در سفرنامه ژوهر^{۴۳} هم عصر با فتحعلی شاه توصیف شده است اشاره کرد: «لشکرگاه به

شکل دایره بود و سرپرده شاه در مرکز و درش روبه قبله و خرگاه اصلی که به کار دیوان های خورد بائه تیرک که ۲۵ تا ۳۰ پایه بلند برافراشته بود. بر سر تیرک ها گلوله های مسی طلا نهاده بودند و پارچه های ابریشمی قلاب دوزی و زربافت دیوارهای آن خرگاه بود. دیوان خانه مانند سرپرده شاهی سه حصار دارد و اولین دیواره پارچه خشنی است و دومین دیواره از جنس تافته که می توان مانند پرده آن را بالا زد و سومین دیواره شبکه نوارهای باریک قیطان ابریشمی با تصاویر مختلف دارد» (ژوهر، ۲۶۱: ۱۳۴۷ - ۲۶۲). از نمونه خیمه های چهارگوش قاجاری می توان به خیمه متعلق به فتحعلی شان قاجار اشاره کرد که متأثر از دوره صفوی ساخته شده است. (تصویر - ۲۲). این خیمه با فرم چهارگوش، باشکوه ترین خیمه شاهی قاجاری است که با سقفی تک تیرک و با تزئین قاب های چهارگوش و طرح های مختلف فرش که با تسمه و چرم تزئین شده اند توسط استاد رضا ولی ساخته شده است^{۴۴}. سقف و دیوارها با قاب های مستطیلی و طرح های قوس دار تکمیل شده و بر آن نقوش کاشی کاری مساجد ایرانی و دسته گل های گلدانی و گل و مرغ رارشتی دوزی کرده اند. در میان قاب های داخلی تمثال شاهزاده با باز شکاری و سربازی با اسلحه و نقش انسانی با طراحی همانند پیکرنگاری قاجاری به کار رفته است (تصویر - ۲۳). این خیمه مربوط به سالیان اولیه حکومت فتحعلی شان است و قاب مشبک زردوزی شده دارد و قاب ها از نظر طراحی و فرم رابطه نزدیکی با قاب های نقاشی شده اوایل قاجار و طرح های شیشه های رنگین قاجاری دارد» (فالك، ۱۳۸۰: ۷). ظاهراً تصاویر سربازان روی پرده های حائل نقش می شدند و به صورت نمادین وظیفه نگهبانی را به عهده داشته است. پرده های حائل با نقوش درخت سرو گلدانی تزئین شده و هدف از ایجاد آن نمایش باغ بود. تکنیک تزئین این خیمه رشتی دوزی، گلابتون دوزی است و از دو طرف تزئین شده است (تصویر - ۲۴). درون و بیرون خیمه، سرشار از نقوش گیاهی و اسلیمی و ختایی همانند قالی دوره قاجاری و پنجره های مشبک توردوزی است (تصویر - ۲۵). از دیگر خیمه های باشکوه دوره قاجار می توان به خیمه



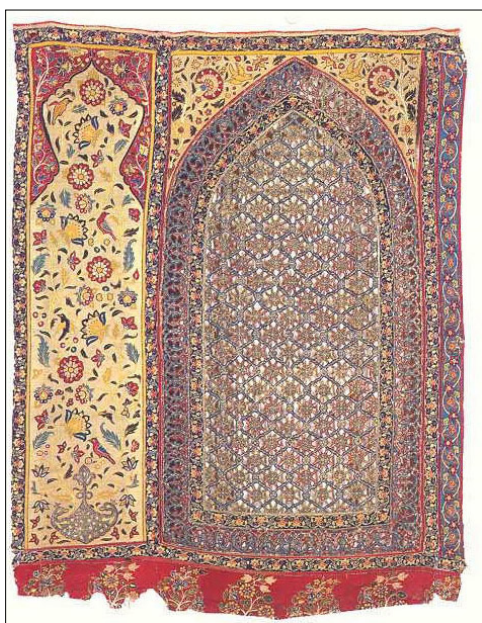
تصویر ۲۲- خیمه فتحعلی‌شان قاجار، قرن ۱۳ ه.ق، اندازه ۵۲۸ * ۲۷۰ * ۲۲۰ سانتی‌متر، موزه هنر قطر

Picture 22-The tent of Fath Ali Shah Qajar, 19th century, size 528 x 270 x 220 cm, Qatar Art Museum



تصویر ۲۳- تزئین درون خیمه فتحعلی‌شان با نقوش فرش ایرانی، دوره قاجار، متعلق به تصویر شماره ۲۲

Picture 23-The interior of Fath Ali shah's tent is decorated with Iranian carpet motifs, Qajar period, Related to pic:22



تصویر ۲۵- نقوش گل و پرنده در باغ و توردوزی در پنجره‌ها، رشتی دوزی، متعلق به تصویر ۲۲

Picture 25- Flower and bird motifs in the garden and embroidered netting in the window, Rashti doozi, Related to pic:25



تصویر ۲۴- تزئین درون خیمه فتحعلی‌شان قاجار، نقوش گلدانی و شاهزاده و سربازان، مربوط به تصویر ۲۲

Picture 24-The interior of Fath Ali shah's tent is decorated with Vase motifs and princes and soldiers, Related to pic:22

کرده‌اند) (فیدورکوف، ۱۳۷۲:۱۸۰). خیمه با سقف مخروطی، بدنه دایره‌ای با طرح‌های قابی و محرابی و متشکل از نقوش گیاهی و گلدانی تداعی‌کننده خیمه‌های سنتی ایران می‌باشد (تصویر-۲۷). بر خیمه دو کتیبه نستعلیق (السلطان محمدشاه قاضی) و (کمترین بندگان درگاه فتحعلی شاه) رشتی دوزی شده است (تصویر-۲۸).

محمدشاه اشاره کرد. این خیمه با سقف مخروطی، بدنه دایره‌ای تداعی‌کننده خیمه‌های سنتی ایران است (تصویر ۲۶-). بارون فیدورکوف^{۴۵} خاورشناس روس درباره این خیمه می‌نویسد «چادر بزرگی بود و دیوارهای داخل روکش ابریشمی است و دورتادور چادر حصار از کرباس قرار دارد و حصار را از بیرون با روکش کتان و از داخل با پارچه مزین



تصویر ۲۷- سقف دایره‌ای با نقوش گل‌دار و کادرهای محرابی، متعلق به تصویر شماره ۲۵
Picture 26- Circular ceiling with floral motifs and altar frames, Related to pic:26



تصویر ۲۶- خیمه محمدشاه قاجار، قرن ۱۳ ه.ق، اندازه ۳۶۰*۴۰۰ سانتیمتر، موزه کلیولند.
Picture 26- The tent of Muhammad Shah Qajar, 19th century, size 360 x 400 cm, Cleveland Museum



تصویر ۲۸- رشتی دوزی و کتیبه نام سلطان محمدشاه قاجار، متعلق به تصویر شماره ۲۶
Picture 28- Rashti embroidery and an inscription with the name of sultan mohammad shah on the Qajar tent, Related to pic:26

برای گردش کوتاه مدت ساخته می‌شدند و چادرهای کم ارتفاع و چهارستونی و با جدارهای متحرک بنام آفتابگردان یا چتر داشتند. از نمونه خیمه (آفتابگردان) می‌توان به خیمه محفوظ در موزه هنر سنت لوییس متعلق به دوره ناصری اشاره کرد که با حصار منقوش تزئین شده است (تصویر-۲۹). جنس خیمه از ماهوت سرخ، ابریشم و چرم است و در آن نقوش قابی و درخت سرو بر پایه نیم تاج قرار گرفته و با نخ ابریشم رنگین، رشتی دوزی شده‌اند (تصاویر ۳۰-۳۱).

اوزن فلاندن^{۴۶} جهانگرد دوره محمدشاه قاجار در سفرنامه خود از خیمه‌هایی با جدار باز نام می‌برد « در اصفهان دو نوع چادر کوچک که ایرانیان آفتابگردان می‌نامند تهیه کردیم که تقریباً نصف خیمه‌های بزرگ است و هریک سه طرف دارد که روی دو تیرک قرار می‌گیرد و با طناب و میخ محکم می‌شوند و در هر وقت از روز طرف چهارم باز می‌شود» (فلاندن، ۱۳۵۶:۲۷۲). تداوم استفاده از خیمه‌هایی با این شکل بگفته پولاک^{۴۷} هم‌عصر با ناصرالدین شاه ادامه یافت و ساخت و شکل خیمه‌ها به مدت زمان اردو و موقعیت محل بستگی داشت. این خیمه‌ها عموماً



تصویر ۲۹- خیمه سلطنتی، دوره ناصرالدین شاه قاجار، مدل آفتابگردان، قرن ۱۳ ه.ق، اندازه نامشخص، موزه هنری سنت لوئیز
Picture 29- Royal tent, Naser al-Din Shah Qajar period, 19th century, St. Louis Art Museum, unknown size



تصویر ۳۰- نقش گل دار، رشتی دوزی، متعلق به تصویر شماره ۲۹
Picture 30- Floral motif, embroidery: Rahti doozi, Related to pic:29



تصویر ۳۱- تزئین داخلی با نقوش درخت سرو- قاب محرابی، رشتی دوزی، مربوط به تصویر ۲۹
Picture 31- Interior decoration with cypress tree motifs- Altar frame, Related to pic: 29



تصویر ۳۳- سقف با نقوش شمسه و گل دار، رشتی دوزی، مربوط به تصویر ۳۲
Picture 33- Roof with motifs'sun and floral, embroidery: Rahti doozi, Related to picture32

در بیشتر تصاویر دوره ناصری، از سفرهای آن دوره حکایت می‌کند که نشانگر میزان علاقه ناصرالدین شاه به کوچ‌نشینی است. او بیشتر اوقات با برپایی اردوگاه و خیمه‌های مجلل به لار و سلطانیه سفر می‌کرد. همچنین در سفرنامه جاجرود نوشته ژوانس فوریه^{۴۸} از دو مدل خیمه با پارچه قلمکار نام می‌برد: «چادرها به وسعت ۴ متر از خارج به رنگ آبی تیره است و داخل آن نقش قلمکار دارد و روی آن مجالس شکار تصویر شده است؛ مانند شیر و گوزن که می‌گریزند و طاووسی که دم زیبای خود را گسترانیده و مرغان بر شاخسارها و گل‌ها مشغول‌اند» (فوریه، ۲۵۱:۱۳۸۵-۲۵۲). این خیمه به همراه تعدادی از دیگر خیمه‌ها در نمایشگاه سال ۱۳۹۵ ه.ش برای نخستین بار در کاخ گلستان به نمایش درآمدند. خیمه‌های توصیف شده توسط فوریه با نقوش گل و بته بر زمینه چیت آبی و تاج شاه کار شده و تاریخ ساخت سال ۱۲۰۹ ه.ق (خیام خانه سلطانی) بر حاشیه دارد و کادرهای محرابی و نقش شمسه و حواشی نواری آن با طرح ختایی و گل‌های طبیعی یادآور نقوش جلد‌های لاک‌ی قاجاری است (تصاویر ۳۴-۳۵).

به نظر می‌رسد «بیشتر فضای داخلی چادرها باز بوده و اکثر مواقع خیمه شاه با دیوارهای چهارگوش مربع و مستطیلی یا دایره‌ای و جدا از پرده‌های حائل برپا می‌شد و پنجره‌های مشبک داشتند که کار تهویه هوا را انجام می‌داد» (پولاک، ۷۹:۱۳۶۸-۸۰) و نقش محافظت از حریم شاه را پرده‌های حائل بر عهده داشت که دورتادور محوطه شاهی کشیده می‌شد. از نمونه این خیمه مخروطی در موزه سنت لوییز با ۸ تیرک و بدنه به صورت قابی و پنجره‌های مشبک است که با پارچه ابریشم و کتان و به رنگ قرمز و طلایی ساخته شده است (تصویر-۳۱). سقف خیمه از درون با ترنج، شمسه و مرکز خیمه با گل‌های چند پر درشت تزئین و حواشی را با نقوش ساده هندسی رشتی دوزی و نام محمدشاه قاجار را بر آن دوخته‌اند (تصاویر ۳۲-۳۳).



تصویر ۳۲- خیمه سلطنتی محمدشاه قاجار، بدنه مشبک و مدل مخروطی، قرن ۱۳ ه.ق، اندازه ۴/۴*۳۴۵/۴ سانتیمتر، موزه هنری سنت لوییز

Picture 32- The Royal tent of Mohammad Shah Qajar, mesh body and conical model, 19th century, 406.4 x 4.345 cm, St. Louis Art Museum



تصویر ۳۶- خیمه سلطنتی ناصرالدین شاه، چاپ قلمکار، قرن ۱۳ ه.ق، ابعاد نامشخص، محفوظ در کاخ موزه گلستان تهران، عکس از حمیرا عبدی

Picture 36- Royal tent of Naser al-Din Shah, Ghalamkar print, 19th century, unknown dimensions, Golestan Palace Museum, Tehran, photo by Hamira Abdi

از برجسته‌ترین و مهم‌ترین تزئینات خیمه‌های سلطنتی قاجار، رشتی دوزی است و احتمالاً به‌عنوان هدیه از طرف کارگاه‌های هنری تهیه و به دربار ارسال می‌شد. یک نمونه از این خیمه‌ها در کاخ گلستان از جنس ماهوت رنگین با نقوش زیبای گلدانی نگهداری می‌شود که توسط صنعتگران رشت گلدوزی شده و بر آن نام سفارش‌دهنده از حکام گیلان و استاد دوزنده آن نوشته شده است: بیمن مبارکی بجهت خاکپای مبارک حضرت فلک اقدس اشرف اسعد ارفع اعلا ولیعهد گردون مهد روحنا الفدا... تقدیمی غلام جان نثار میرزا فتح اله خان امیر تومان بیگلربیگی گیلان ۱۳۱۱، عمل مشهدی محمدگلدوز رشتی (تصاویر ۳۷-۳۸).



تصویر ۳۷- خیمه سلطنتی ناصرالدین شاه، پارچه ماهوت سرخ، رشتی دوزی، دوره قاجار، کاخ گلستان تهران، اندازه نامشخص، عکاس: پژوهشگر مقاله

Picture 37- Royal tent of Naser al-Din Shah, Red mahout cloth, Rashti doozi, Qajar period, Golestan Palace Museum, unknown size, photographer: article researcher



تصویر ۳۴- خیمه ناصرالدین شاه قاجار، قرن ۱۳ ه.ق، کاخ گلستان تهران، اندازه نامشخص، عکاس: پژوهشگر مقاله

Picture 34- The Royal tent of Naser al-Din Shah Qajar, 19th century, Golestan Palace Tehran, unknown size, photographer: article researcher



تصویر ۳۵- حاشیه با نقوش درخت سرو - گل و برگ، متعلق به تصویر شماره ۳۴

Picture 35- Border with cypress tree motifs -florery, Related to picture 34

همچنین در نمونه دوم خیمه ناصری (تصویر ۳۶) محفوظ در کاخ گلستان تهران است که با پرده‌های حائل محصور می‌شد. این پرده‌ها با نقوش درخت سرو تزئین می‌شدند و هدف از ایجاد آن، نمایش باغ بود. تکنیک تزئین، چاپ قلمکار است و از دو طرف با نقش درخت سرو، گلدانی و گل‌های ساده چند پر هستند.



تصویر ۳۸- رشتی دوزی با نام دوزنده و نقوش گل وپته، مربوط به تصویر شماره ۳۷

Picture 38- Rashti doozy with the name of tailor and floral motifs, Related to picture 37

خیمه‌های سلطنتی عثمانی، تأثیرپذیری- ثبات و تداوم هنر صفوی و قاجار

الف- تفاوت‌ها و تشابهات خیمه‌های عثمانی و صفوی تا

قاجار

با توجه به سیر تاریخی خیمه‌های عثمانی؛ تفاوت و تشابهاتی به لحاظ نوع سازه و همچنین بهره‌برداری از نقش، طرح و شیوه‌های تزئین خیمه‌های آن‌ها نسبت به خیمه‌های صفوی و قاجار به دست آمد. در اشکال اولیه خیمه‌های عثمانی، پلان‌ها سنتی و به فرم یورت‌های بیضی‌شکل با سقف‌های گنبدی ساخته شده‌اند که هم‌زمان با ایجاد ارتباط سیاسی و فرهنگی با دولت صفوی در ساختار آن‌ها تغییراتی ایجاد شد. این تغییر بیشتر متأثر از نگاه هنرمندان معمار عثمانی در طرح اندازی تالارها و کاخ‌های سلطنتی است که منشأ آن به طراحی تالار و کاخ‌های سلطنتی دوره صفوی و ایران کهن می‌رسد. تا جایی که هم‌زمان با ورود به قرن ۱۰ ه. ق شکل و فرم خیمه از حالت سنتی خارج و بیشتر به اشکال سایبانی و چند تیرکی و با مقطع مستطیلی گرایش یافت و سقف‌های نوک‌تیز و مخروطی با بدنه مدور دوره صفوی در ساخت آن‌ها بکار رفت. خیمه‌های عثمانی اصولاً با ابعاد عظیم و دیوارهای حائل و سقف‌های چهارگوش و یا نوک‌تیز ساخته شدند. این نحوه خیمه‌سازی عثمانی تا قرن ۱۳ ه. ق ادامه داشت و شبیه خیمه‌های قاجار ساخته می‌شد. با این تفاوت که در دوره قاجار بیشتر از خیمه‌های مخروطی

و سایبانی کوچک با چهار تیرک استفاده می‌کردند؛ درحالی‌که خیمه‌های کوچک خرپشته‌ای (چهار تیرکی) عثمانی‌ها برای مراسم تشریفاتی مانند جشن ختنه‌سوران بکار می‌رفتند. به نظر میرسد یکی از مهم‌ترین تفاوت ساختاری خیمه‌های عثمانی و صفوی - قاجار ابعاد عظیم آن‌ها است که به صورت ویژگی منحصربه‌فردی در خیمه سازی عثمانی کاربردی مداوم داشت تا جایی که حتی چادرهای سایبانی و خیمه‌شب‌بازی و مخروطی آن‌ها هم با این ابعاد بزرگ تهیه می‌شدند. درحالی‌که خیمه‌های صفوی - قاجار در اندازه‌های مشخص و متناسب با نیاز در جنگ و تفریحات و مراسم سلطنتی ساخته شده‌اند. البته با توجه به سفرنامه‌ها و همچنین قطعات باقیمانده از پارچه خیمه‌های دوره صفوی و همچنین تأکید بر تقسیم‌بندی فضای داخلی آن‌ها به بخش‌های متفاوت یک کاخ تشریفاتی برای سلطان و خانواده‌اش احتمال می‌رود خیمه‌های صفوی از اندازه‌های بزرگی برخوردار بوده‌اند که به آن‌ها هم کاخ‌های متحرک می‌گفتند. متأسفانه اثری از خیمه‌های کامل دوره صفوی در دست نیست اما با توجه به دو نمونه خیمه برجای مانده از دوره قاجار که نگارنده مقاله آن‌ها را از نزدیک مشاهده کرده است می‌توان به آن استناد کرد که سنت استفاده از خیمه‌های بزرگ از دوره صفوی تا قاجار همچنان برقرار بوده و از این لحاظ بین خیمه‌های ایران و عثمانی قرن ۱۳ ه. ق مشابهت وجود دارد. از دیگر تفاوت‌های خیمه‌های عثمانی و صفوی تغییر و تحول در بخش‌های مختلف خیمه است که نمونه آن استفاده از پارچه تجیر و سقراط تیموری در حصارکشی خیمه‌های سلطنتی صفوی دیده می‌شود که پیشینه آن به دوره تیموری می‌رسد و از پارچه گران‌بها ابریشم و مخمل استفاده می‌کردند. درحالی‌که در خیمه‌های عثمانی عموماً از پارچه‌های کتان با تزئینات مفصل به عنوان نقش محافظ استفاده می‌شد. نقاط تشابه و تمایز خیمه‌های سلطنتی عثمانی با خیمه‌های صفوی - قاجار در چند بخش تشریح می‌شود که اول؛ استفاده از درب‌های تزئینی به اشکال نقاشی‌های لاک‌ی و نگارگری نسخه‌های خطی دوره رضا عباسی در خیمه‌های صفوی است که تاکنون در خیمه‌های عثمانی مشاهده نشد. دوم استفاده از بخش رایج خیمه‌ها یعنی درب‌های تاشو بالا رونده است که در خیمه‌های صفوی - قاجار و عثمانی بکار رفته است. سوم؛ استفاده از نقوش نشان‌های مذهبی یا سلطنتی

در سقف‌های نوک‌تیز مخروطی خیمه‌های عثمانی است که در خیمه‌های صفوی - قاجار کاربردی نداشت. چهارم؛ استفاده از والانهای کوچک به همراه نقوش مفصل تزئیناتی باظرافت تمام در خیمه‌های صفوی است درحالی‌که در خیمه عثمانی والان‌های بزرگ بالارونده با تزئینات کامل درون و بیرون خیمه‌ها را می‌پوشاند و به لحاظ ظرافت دوخت و استفاده از پارچه‌های نفیس نسبت به دوره صفوی و حتی قاجار از کیفیت کمتری برخوردار است. پنجم؛ بخش مهم خیمه‌های سلطنتی عثمانی و صفوی - قاجار، اپلیکه‌دوزی (تکه‌دوزی) و قلاب‌دوزی است که هرکدام شاهکاری‌هایی به لحاظ نوع دوخت و تزئین پارچه به وجود آورده‌اند. تکه‌دوزی با پارچه‌های رنگین بر متن خیمه‌های صفوی و عثمانی بکار رفته و از جنس ساتن و ابریشم است. با این تفاوت که نقش‌های تکه‌دوزی در خیمه‌های عثمانی نسبت به صفوی همواره درشت‌تر و بازنگ‌های ثابت و یکنواخت اجرا می‌شد. ششم؛ بخش مهم تزئین خیمه‌های صفوی مربوط به درون خیمه و سایبان‌ها بود. درحالی‌که خیمه‌های عثمانی از ابتدا بیرون و درون خیمه‌ها را تزئین می‌کردند و از این نظر با خیمه‌های دوره قاجار مشابهت کامل دارند. هفتم؛ پارچه‌های بکار رفته در خیمه‌های عثمانی از جنس ایکات، بروکات، مخمل، پنبه و کتان و ابریشم است که نقش‌اندازی و طراحی را بر آن‌ها آسان می‌کرد اما پارچه خیمه‌های دوره صفوی از قلمکار، دارایی، زری، ابریشم، مخمل، ساتن، ترمه و لمپاس^{۴۹} است که به دلیل نفاست ارزش بیشتری داشته و نقش و طرح‌های تزئینی به‌جای دوخت در این پارچه‌ها بافته شده‌اند. همچنین در دوره قاجار از ایکات یزد و کرباس و مخمل و ابریشم به همراه پنبه و در آخر پارچه چیت و نوع مرغوب ماهوت سرخ برای پوشش خیمه استفاده می‌شد. در خیمه‌های عثمانی و صفوی، پارچه چیت بکار نمی‌رفت اما پارچه‌های مخمل، ابریشم و ساتن کاربرد زیادی داشت. در خیمه‌های قاجاری از پارچه‌های قلمکار استفاده می‌شد در حالی‌که نمونه‌ایی مشابه آن از خیمه‌های صفوی و عثمانی در دست نیست. هشتم؛ تزئین نقوش و طرح‌های خیمه‌های عثمانی از موارد مهم تمایز و تشابه در تأثیرپذیری، ثبات و تداوم هنر ایران دوره صفوی و قاجار هستند؛ زیرا بخش زیادی از تزئینات بکار رفته در خیمه‌های سلطنتی عثمانی بر پایه هنر ایران خلق شده‌اند؛ مانند نقش‌های ابریشمی مروراید گون

خیمه‌های عثمانی که همانند دسته‌گل‌ها بر مخمل و نقش اناری و شاه‌عباسی دوره صفوی اجرا شده‌اند که با اسلیمی بیچان و گل و برگ‌های ختایی در تمام تزئینات آن‌ها به چشم می‌خورد. استفاده از طرح گل و برگ ساز عثمانی متأثر از نقش‌مایه‌های صفوی است که موجب طرح‌اندازی سبک‌ساز و بعدها نقوش چهار گل گردید. این طرح‌ها تحت تأثیر سبک‌های طبیعت‌گرایانه صفوی و حتی اروپا بکار گرفته شده‌اند اما تأثیر هنر صفوی بر آن‌ها پررنگ‌تر به نظر می‌رسد؛ زیرا سبک‌های رایج تزئینی عثمانی از ابتدا بر پایه هنر سلجوقی ایران شکل گرفت تا بعدها منجر به ابداع سبک‌ساز با نقوش گل و برگ‌های صفوی شود. از تفاوت‌های بارز نقش‌اندازی در خیمه‌های عثمانی نسبت به دوره صفوی و قاجار بهره‌برداری از نقش‌های طبیعی گیاهی و منظره‌سازی و همچنین پایبندی به نقش مشهور چین‌مانی است که در پارچه‌های عثمانی بکار می‌رفت. در حالی‌که در خیمه‌های صفوی - قاجار نقش طبیعت‌گرایانه در تصاویر انسانی و حیوانی و گیاهی دیده می‌شود و از منظره‌سازی خبری نیست. وفاداری هنرمندان ایرانی از دوره صفوی - قاجار همچنان در تزئین خیمه‌های آن دوران به چشم می‌خورد که شامل: استفاده از نقوش متداول و طرح‌های رزم و بزم و باغ با انواع گل‌های شاه‌عباسی - اناری - اسلیمی و کتیبه‌نگاری است و تماماً بازتابی از هنر کتاب‌آرایی و فرش‌بافی آن دوران محسوب می‌شوند. در دوره صفوی - قاجار نقش انسانی از نقوش رایج در نقش‌اندازی و بافت پارچه‌ها بود. عنصری که به دلیل ممنوعیت شرعی در خیمه‌های عثمانی کاربرد نداشت. هنر دوخت پارچه‌ها با شیوه‌های قلاب‌دوزی، سوزن‌دوزی، تکه‌دوزی و به‌کارگیری تارهای طلا و نقره در پارچه‌های گران‌بهای خیمه‌های سلطنتی عثمانی دیده می‌شود که به لحاظ اجرای کار برگرفته از قلاب‌دوزی رشتی دوزی و تکه‌دوزی صفوی است. مهارت خیمه‌سازان عثمانی در تهیه دیوارها و پنجره‌های مشبک از راه ایجاد شبکه‌های توری در برخی از نمونه‌های موجود دیده می‌شود. تکه‌دوزی یا اپلیکه‌دوزی با استفاده از قطعات رنگین پارچه‌ها و دوخت بر سطوح بزرگ، عنصر متمایز و متشابه تزئین خیمه عثمانی با دوره قاجار است. شیوه تزئین پنجره‌های مشبک‌کاری در خیمه‌های صفوی دیده نشد اما این‌گونه تزئین در خیمه‌های عثمانی و قاجار بیشترین کاربرد را داشت.

ب- ویژگی‌ها خیمه‌های عثمانی متأثر از هنر ایران

خیمه‌های عثمانی به دلیل ویژگی‌ها خاص هنری از جنبه‌های متفاوتی قابل بررسی هستند. خیمه در دوران عثمانی بخش جدایی‌ناپذیر زندگی سلاطین بود و از دلایل اصلی توجه آن‌ها به ساخت و تولید خیمه می‌توان به نحوه زندگی اجتماعی و سیاسی جغرافیایی عثمانیان اشاره کرد که ریشه در زندگی اولیه چادرنشینی آن‌ها دارد. در واقع شرایط کوچ‌نشینی و بعدها اسکان‌های دائم و طولانی‌مدت در طی سفرهای نظامی سبب شد تا خیمه به‌منزله نمادی از شکوه و قدرت عثمانی‌ها محسوب شود؛ در نتیجه برای اثبات این موضوع و تفاخر به دنیای شرق و غرب شرایطی فراهم شد تا بتوانند فرم‌های متداول خیمه سازی را تولید و در مراسم و جشن‌های سنتی و تشکیلات نظامی خود از آن‌ها استفاده کنند. همچنین ارتباطات فرهنگی هنری با سرزمین‌های هم‌جواری همانند ایران زمینه‌ساز تقویت ذوق هنری و معرفی اقتدار عثمانی‌ها گردید و در این مسیر بیشترین تغییر و تحول در ارائه سبک‌ها و روش‌های تزئین را در ساخت خیمه‌های خود بکار بردند. خیمه هر چه باشکوه‌تر بهتر تا نمایشی از ثروت و قدرت دولت عثمانی شود در نتیجه تمایل هنر عثمانی به سمت ساخت خیمه‌های عظیم‌گرایش یافت که خاص خیمه‌های سلاطین و تشکیلات نظامی است. از ویژگی‌ها خیمه‌های عثمانی که متأثر از فرهنگ و هنر ایران دوره صفوی تا قاجار است می‌توان به این موارد اشاره کرد: با اینکه تقسیم‌بندی فضای داخلی خیمه‌های سلطنتی عثمانی بر پایه پلان خیمه‌های صفوی ساخته شده‌اند اما بعدها سرمنشأ تولید انواع خیمه‌های سایبانی با سبک و سیاق عثمانی گردید؛ زیرا تا پیش از آن بخش اعظم خیمه‌های سلطنتی عثمانی به دلیل شرایط اقلیمی و نوع استفاده آن‌ها از اشکال متداول خیمه‌های بومی پیروی می‌کردند. این بهره‌برداری از استفاده از الگوهای خیمه‌های صفوی بیشتر به دلیل اهمیت به تجمل‌گرایی دولت عثمانی در مصاف فرهنگی با دوره صفوی است که در ساخت خیمه‌های خاص دوره عثمانی مانند خیمه‌های تشریفاتی عروسی‌ها و ختنه‌سوران به اشکال کوچک با سقف‌های چهارگوش و یا نوک‌تیز ساخته و به نمایش درآمدند. از نظر تزئینات؛ علاقه هنرمندان عثمانی در نقش اندازی خیمه سلطنتی به سمت تقلید و الگوبرداری از نقش‌مایه‌های صفوی با ابعاد زیاد سوق داده شد که با

گذر زمان با حضور هنرمندان ایرانی مهاجر به استانبول، هنر و صنعت خیمه‌سازی عثمانی از دستاوردهای آن‌ها بی‌بهره نماند اما با تغییر در شکل نقوش و ارائه طرح‌های جدید طرحی نو ایجاد کردند که خاص دنیای عثمانی است؛ زیرا طرح گل و برگه‌ای درشت طبیعی همانند نقوش صفوی با انواع دوخته‌های متنوع و نخ‌های رنگین ابریشمی به شیوه رشتی دوزی و تکه‌دوزی بر خیمه‌های عثمانی اجرا گردید که نوع اجرای آن‌ها تماماً بازتاب دهنده نقوش و سبک‌های رایج و انحصاری دوره عثمانی است. نمونه این تغییر و انحصار در طرح برگ ساز است و با اینکه این نقش ریشه ایرانی دارد اما به دلیل طراحی‌های خاص در سطوح بزرگ و همچنین سوزن‌دوزی‌های متفاوت و ایجاد سایه‌روشن با نخ‌های رنگین جلوه خاصی به خیمه‌های عثمانی بخشید تا آن‌ها را از نظر سبک نقوش و شیوه تزئین نسبت به خیمه‌های ایران متمایز کند. استفاده از منظره سازی در طرح خیمه‌ها و همچنین ستون و تیزه و عناصر معماری در نقش پارچه‌های خیمه عثمانی از نقاط متمایز و همچنین ویژگی خیمه‌های عثمانی است که در خیمه‌های ایران مشاهده نمی‌شود. با اینکه رنگ قرمز از رنگ‌های مشترک در خیمه‌های عثمانی و صفوی- قاجاری باشد اما رنگ‌های رایج نازنجی، سبز و خصوصاً رنگ آبی و طلایی از رنگ‌های ویژه خیمه‌های سلطنتی عثمانی است که یادآور نسخه‌های خطی و تزئینات معماری و همچنین نقوش منسوجات و سرامیک‌های قرن ۱۰ ه.ق آن‌ها می‌باشد.

نتیجه‌گیری

دوره عثمانی بیشترین تأثیرپذیری خود را به لحاظ فرهنگی و هنری از ایران دوره صفوی دارد که به نظر می‌رسد این دستاورد هنری همچنان تا دوره قاجار به قوت خود باقی مانده است. خیمه‌های سلطنتی عثمانی بازتاب دهنده پیشرفت صنایع هنری و سرشار از آرایه‌های تزئینی و تکنیک‌های ساخت و نشانگر روحیه و ذوق هنرمندانی است که در پایه‌گذاری هنر تزئین و پارچه‌بافی آسیا سهم بسزایی داشتند. با اینکه نبردهای دولت عثمانی با اروپا زمینه‌ساز فرهنگی برای جذب هنرمندان و ترویج پایه هنرهای عثمانی گردید اما به نظر می‌رسد تغییراتی که طی قرون ۱۰ تا ۱۱ ه.ق در اشکال و ساختار صنایع هنری عثمانی ایجاد شده است ناشی از شدت و قدرت تأثیر هنر ایران عهد صفوی بر هنر عثمانی است

اجرای تزئین مانند دوخته‌های رایج و استفاده از طرح‌های مفصل از اعتبار کمتری نسبت به خیمه‌های دوره قاجار برخوردارند. در واقع معیار اصلی ارزش‌گذاری خیمه‌های عثمانی هم‌عصر با دوره صفوی در تزئینات مفصل آن‌ها و به‌کارگیری نقوش دوره صفوی در آثار آن‌ها و البته با اندازه‌های بزرگ است و ارزیابی خیمه‌های عثمانی نسبت به نمونه‌های قاجاری بیشتر به جنس پارچه‌های ابریشمی و همچنین نقوش زیبای سبک‌ساز و پیچیدگی و فشردگی نقوش به‌کاررفته عثمانی با استفاده از نخ‌های طلایی و نقره‌ای آن‌ها بستگی دارد. به این معنا که مهارت دوخت و نوع پارچه و شیوه‌های اجرای خیمه‌های عثمانی و صفوی یکسان بوده اما در ظرافت‌کاری و نقش‌اندازی و استفاده از نقوش سنتی؛ خیمه‌های قاجار نسبت به خیمه‌های عثمانی قرن ۱۳ ه.ق از کیفیت بیشتری برخوردار هستند. در حال حاضر خیمه‌های سلطنتی با حجم زیاد در مخازن موزه‌های استانبول و نظامی و همچنین کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود که بررسی ویژگی‌ها و عناصر هنری و تزئیناتی آن‌ها به دسترسی بیشتر و بهتری نیاز دارد. نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

که در مقایسه با تأثیر هنر غرب تاکنون سابقه است. یکی از مهم‌ترین نشانه‌های این تأثیرپذیری عمیق را می‌توان از راه خیمه‌های سلطنتی مشاهده کرد که از قرن ۱۰ ه.ق آغاز گردید و تا فروپاشی دولت عثمانی ادامه یافت. در واقع دولت عثمانی به دلیل تثبیت قدرت سیاسی و فرهنگی خود تا دوره قاجار به حیات خود ادامه داد و این تداوم موجب شد؛ شرایطی فراهم شود تا روند انتقال و تثبیت نقوش و طرح‌های صفوی تا قاجار همچنان به سیر تغییر و تحول خود ادامه دهد. تأثیرپذیری، ثبات و تداوم نقوش و طرح‌های ایران به مدت چهار قرن در ساخت فرم‌ها، اشکال تزئینی، دوخته‌های سنتی و پارچه‌های عثمانی بکار رفته است و هر حرکت ابداعی هنرمندان ایران (صفوی و قاجار) مورد اقبال قرار گرفت تا از این طریق؛ هنر عثمانی از راه الگوبرداری بخش دیگری از دست‌ساخته‌ها مانند خیمه‌های سلطنتی حرکت تکاملی و تحول خود را ادامه دهد. خیمه‌های سلطنتی عثمانی از نظر ابعاد و تنوع در ساخت و اشکال و نوع استفاده متمایز از خیمه‌های ایران صفوی- قاجار هستند. همچنین خیمه‌های عثمانی از ابتدای امر بر پایه طرح‌ها و الگوهای تزئینی و ساختار خیمه‌های صفوی ساخته شده‌اند؛ اما از نظر شیوه‌های

منابع

- اکرم‌ن. فیلیس، (۱۳۶۳)، نساجی سنتی در ایران، ترجمه: فروهر نور ماه، ناشر سازمان صنایع دستی ایران، تهران.
- بلوم. جان‌اتان. بلر. شیلا، (۱۳۸۱)، هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشراقی، نشر سروش، تهران.
- بیکر. پاتریشیا، (۱۳۸۵)، منسوجات اسلامی، مترجم مهناز شایسته فر، مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- بی‌هقی. ابوالفضل، (۱۳۷۸)، تاریخ بی‌هقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، نشر زریاب، تهران.
- پولاک. یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸)، سفرنامه پولاک ایران و ایرانیان، ترجمه: کیکاووس جهان داری، انتشارات خوارزمی، تهران.
- دهخدا. علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه دهخدا، دانشگاه تهران.
- حسین زاده قشلاقی. سارا، مونس‌سی سرخه، (۱۳۹۶)، مقاله: بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه‌های عصر صفوی و عثمانی، نشریه نگره، ش ۴۱، صفحات ۹۵ تا ۱۱۱.
- روح فر. زهره، (۱۳۸۰)، نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی، انتشارات سمت، تهران.
- ژوبر. آم‌آده، (۱۳۴۷)، مسافرت در ایران و ارمنستان، ترجمه: علیقلی اعتماد مقدم، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

سانسون. نیکلا، (۱۳۷۷)، سفرنامه سانسون، ترجمه: محمد مهریار، نشر گل‌ها، اصفهان.
طالب پور. فریده، (۱۳۹۳)، تاریخ پارچه و نساجی در ایران، نشر دانشگاه الزهراء و مرکب سفید، تهران.
عمید. حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
فلاندن. اوژن، (۱۳۵۶)، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه: حسین نور صادقی، انتشارات اشراقی، تهران.
فوریه. ژوانس، (۱۳۸۵)، سه سال در دربار ایران، ترجمه: عباس اقبال آشتیانی، نشر علم، تهران.
فیدور کوروف. بارون، (۱۳۷۲)، سفرنامه بارون فیدور کوروف، ترجمه: اسکندر ذبیحیان، انتشارات فکر روز، تهران.
کلاویخو. روی گونزالس، (۱۳۳۷)، سفرنامه، ترجمه: مسعود رجب نیا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
امیراشد. سولماز و حسینی. سجاد، (۱۳۹۴)، مقاله: اسلوب نگارگری ساز غنیمتی از چالدران، مطالعات تاریخ فرهنگی پژوهش‌نامه انجمن ایران تاریخ، ش ۲۵، تهران، صفحات ۱ تا ۲۶.
توسلی. رضا، (۱۳۸۷)، «مقاله بررسی تطبیقی نقوش منسوجات صفوی و عثمانی»، دو فصلنامه هنر اسلامی، ش ۸، صفحات ۱۰۶ تا ۸۷.
فالک. توبی، (۱۳۸۰)، مقاله خیمه‌های شاهانه، مجله قالی ایران، شماره ۴، تهران.
فالک. توبی، (۱۳۸۰)، مقاله خیمه‌های سلطنتی دشت و صحرا، مجله قالی ایران، شماره ۳۸ و ۳۹، تهران.
لعل شاطری. مصطفی، (۱۳۴۸)، مقاله پارچه‌بافی در دوره تیموری، مجله تاریخ و فرهنگ، شماره ۹۶، تهران.
لعل شاطری. مصطفی، (۱۳۹۳)، موسیقی عصر تیموری با تکیه بر نگاره‌ها و روایات تاریخی، مجله پژوهش‌های علوم تاریخی، ش ۱۰، تهران، صفحات ۷۸ تا ۵۹.

Atasoy. Nurhan, (2000), Otag-i Humayun: The Ottoman Imperial Tent Complex, Çifte Havuzlar, Esenler/İstanbul
C. Miller. Margaret, (2004), Athens and Persia in the Fifth Century BC A Study in Cultural Receptivity, UK: CambridgeUniversityPress
Dimmig. Ashley, (2022), 9 TENTS AND TRAINS: Mobilizing Modernity in the Late Ottoman Empire, USA: Indiana University Press
Dimmig. Ashley, (2014), Fabricating a New Image: Imperial Tents in the Late Ottoman Period, International Journal of Islamic Architecture,3(2), pp. 341-372.
Dode. Zvezdana, (2018), The Golden Tent Paradigm: Between the Mongols and Islam, La Horde d'Or et l'islamisation des steppes eurasiatiques, vol. 143, <https://doi.org/10.4000/remmm.10830>
McKelvie. Alaister, (2017), An Unusual, published: Creative Media Partners, LLC
O'Kane. Bernard, (1993), From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design, Ars Orientalis, Vol. 23, pp. 249-268
Osmanli cadir sanat, (1998), » Ottoman tent art (XVII- XIX. centuries)/Taciser Onuk« Ankara: T. C. Kultur Bakanligi. xiv, 297 p.
<http://www.turkishculture.org/military/tents/the-ottoman-tents-342.htm?type=1> Ottoman Imperial Tents -by Prof.Dr.Nurhan Atasoy,»-currentmiddleages.org/tents/ottoman.htm
http://www.theottomans.org/english/art_culture/piri-reis-gallery.asp 7/18/2016 5:41 ساعت p.m
Ottoman embroidery article
<http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711> Embroidery tells a 300-year-old story in the Ottoman Empire era December 13 2012 00:01:00-ISTANBUL - Hürriyet Daily News
[http://www.textileindustry.com/contemporary Safavid Iran production of silks-](http://www.textileindustry.com/contemporary-Safavid-Iran-production-of-silks-) www.metmuseum.org/toah/hd/safa-3/hd/safa-3.htm
<http://www.AnOttomanTentinWawelRoyalCastleJuly102013>
<http://www.hali.com/news/an-ottoman-tent-from-the-wawel-collection-cracow/>
<http://www.AnOttomanTentinWawelRoyalCastleJuly102013>
<http://www.hali.com/news/an-ottoman-tent-from-the-wawel-collection-cracow/>

<http://www.A stunning example of these multi-functional mobile palaces, By Ashley Dimmig | July 4, 2016-http://www.cornucopia.net/blog/found-objects-19th-century-ottoman-imperial-tents/8/14/2016 12:41>

<http://www.http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711>,

<http://www.Embroidery tells a 300-year-old story in the Ottoman Empire era December 13 2012 00:01:00 ISTANBUL - Hürriyet Daily News>

<http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711> Embroidery tells a 300-year-old story in the Ottoman Empire era December 13 2012 00:01:00 ISTANBUL - Hürriyet Daily News

<https://nazmiyalantiquerugs.com/antique/turkey/ottoman-embroidery/17-century-antique-turkish-ottoman-rug-48640/> Antique Turkish Ottoman Textile 7/18/2016 5:34 p.m

<http://www.Rare and Collectible Antique Ottoman Silk Embroidery, Country of Origin: Turkey, Circa Date: 18th Century>

<https://nazmiyalantiquerugs.com/antique/turkey/ottoman-embroidery/antique-ottoman-embroidery-42621/>

http://www.Ottoman embroidery article http://www.theottomans.org/english/art_culture/piri-reis-gallery.asp 7/18/2016 5:41 p.m

www.metmuseum.org/toah/hd/safa-3/hd/safa-3.htm textile industry in contemporary Safavid Iran production of silks

www.iscsjournal.com

پی‌نوشت‌ها

- 1- Diversity in design perspectives from the non- western world
- 2- Engaging the ottoman empire: vexed mediation, 1690-1815
- 3- The ottoman house
- 4- Ota- Hümayun YTÜ
- 5- Osmanli Cadir Sanati (XVII-XIX Yuzyl) Ottoman Tent Art (XVII-XIX Centuries)
- 6- Ottoman Embroidery
- 7- Fabricating a new image:imparial tents in the late ottoman period
- 8- From tent to pavilions: royal mobility and Persian palace design
- 9- Tent textile elements in ottoman miniatures
- 10- The Golden tent paradigm: Between the mongols and islam
- 11- Origins of the talar in Architecture of the safavid period
- 12- Amy Singer
- 13- Otakcibasi
- 14- Mobile palace

لقب کاخ‌های متحرک به خیمه‌های سلطنتی صفوی هم تعلق داشت زیرا سانسون در سفر نامه اش از شکوه و عظمت خیمه‌های صفوی با این عنوان توصیف کرده است.

۱۵- به نظر میرسد تأثیرپذیری از طرح معماری در ساخت خیمه‌های عثمانی به منشا آن در هنر ایران میرسد که تاریخچه

باستانی داشته و متعلق به دوره هخامنشی و خیمه پارسیان است. همچنین طرح تالارهای عمارت‌های سلطنتی صفوی و تشابه آن با نقشه پلان خیمه این تداوم را آشکار می‌کند. در این باره به منابع زیر رجوع شود.

- C. Miller. Margaret, (2004), *Athens and Persia in the Fifth Century BC A Study in Cultural Receptivity*, UK: Cambridge University Press, pp53
 O'Kane. Bernard, (1993), *From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design*, *Ars Orientalis*, Vol. 23, pp. 249-268
 Mojtahezadeh . Rouhollah, Namavar. Zahra, (1399), *Origins of the Tlr in Architecture of the Safavid Period*, *JOURNAL OF ARCHITECTURE STUDIES*, 9(17), pp.35-56
 16- Otag- Humayun
 17- Zokak
 18- Bostancylar
 19- Puled
 20- Ottman imperial tent- by prof.Dr.Aurhan.Atasoy
 21- Amcazade Huseyin Pasa Yalisi

۲۲- مکتب نگارگری عثمانی با شیوه‌های ایغوری، سلجوقی، ترکمانان پدیدار شد و در این مسیر موثرترین مکتب هنری آن تبریز دو است که پس از شکست نبرد چالدران و فتح تبریز توسط عثمانی‌ها بسیاری از هنرمندان و اهل حرف به استانبول کوچانده شدند از مشهورترین هنرمندان ایرانی در استانبول از مکتب تبریز شاه قلی است که نام او در اسناد بایگانی عثمانی و تبعیدیان چالدران ذکر شده است او با ابداع اسلوب نوین موسوم به سبک ساز در نگارگری عثمانی نقش به‌سزایی داشت (امیر راشدی، ۱۳۹۴: ۱۳ تا ۱۷).

- 23- Karmimi
 24- Chintamani

۲۵- روایت است در طول تسخیر سمرقند تیمور سه انگشت خود را در خون یکی از دشمنانش فرو برد و سپس به علامت تصرف سمرقند بر دیوار مسجد زد. https://research.iaun.ac.ir/pd/mojabi/pdfs/UploadFile_1589.pdf.

۲۶- سلیمان نامه کتاب به نظم فارسی بر اساس شاهنامه فردوسی در ستایش سلطان سلیمان عثمانی سروده و نقاشی شده است، سورنامه مجموعه آثار مینیاتور سازی عثمانی است که از سال ۹۰۶ ه.ق تا ۱۱۱۲ ه.ق ساخته شده و شامل مراسم عروسی و ختنه سوران بوده است، هنرنامه کتاب شامل نگارگری‌های عثمانی و محفوظ در موزه توپکاپی استانبول است.

- 27- Ottoman embroidery article http://www.theottomans.org/english/art_culture/piri-reis-gallery.asp
 7/18/2016 5:41 p.m.
 28- Hayati characterized by the chinese cloud and lotus motifs (96 : 1385).
 29- <http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711>
 30- <https://fa.wikipedia.org/wiki>
 31- An Ottoman Tent in Wawel Royal Castle, July 10, 2013 <http://www.hali.com/news/an-ottoman-tent-from-the-wawel-collection-cracow/>
 32- Saeban marquee
 33- Rare and Collectible Antique Ottoman Silk Embroidery, Country of Origin: Turkey, Circa Date: 18th Century
 Embroidery tells a 300-year-old story in the Ottoman Empire era December 13 2012 00:01:00 ISTANBUL - Hürriyet Daily News
 34- Ottoman embroidery article http://www.theottomans.org/english/art_culture/piri-reis-gallery.

asp 7/18/2016 5:41 p.m

<https://nazmiyalantiquerugs.com/antique/turkey/ottoman-embroidery/antique-ottoman-embroidery42621/>

۳۵- عبدالجلیل لونی یا عبدالجلیل چلبی (درگذشته ۱۷۳۲) نقاش دربار عثمانی مصطفی دوم و احمد سوم از اشخاص عصر لاله از آثار اوسورنامه سلطان احمد خان و سورنامه وهبی است کتاب دوم در کتابخانه کاخ توپقاپی موجود و شامل تصاویری از جشن ختنه سوران ۴ تن از پسران احمد سوم در سال ۱۷۲۰ است. <https://fa.wikipedia.org/wiki/عبدالجلیل-لونی>.



شماره هشتم
بهار ۱۴۱۱

36-<http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711>

37-<http://www.hurriyetdailynews.com/embroidery-tells-a-300-year-old-story-in-the-ottoman-empire-era-36711>,

Embroidery tells a 300-year-old story in the Ottoman Empire era December 13 2012 00:01:00 ISTANBUL - Hürriyet Daily New

38- A stunning example of these multi-functional mobile palaces, By Ashley Dimmig | July 4, 2016-
<http://www.cornucopia.net/blog/found-objects-19th-century-ottoman-imperial-tents/8/14/2016> 12:41

39- friarjonn de plano carpini

۴۰- سقرلاط نوعی پارچه نفیس پشمی یا ابریشمی است با رنگ قرمز یا کبود (عمید، ۱۳۸۱:۷۹۳).

۴۱- تجیر نوعی پارچه بزرگ و ضخیم است (عمید، ۱۳۸۱:۴۱۵).

۴۲- اکرمین. فیلیس، (۱۳۶۳)، نساجی سنتی در ایران، ترجمه: فروهر نور ماه، ناشر سازمان صنایع دستی ایران، تهران.

43- pierre amedee jaubert

ژوبر، فرستاده ناپلئون بناپارت به دربار فتحعلی شاه قاجار که در سال ۱۲۲۱ هـ. ق در تهران اقامت داشته است.

44- McKelvie. Alaister, (2017), *An Unusual*, published: Creative Media Partners, LLC, pp73

45- baron fedor fedorovich korf

بارون فیدورکوف دیپلمات روس، همزمان با دوره محمد شاه قاجار به ایران سفر کرد.

46- Eugen flandin

سیاستمدار و خاور شناس فرانسوی هم عصر با محمد شاه قاجار است.

47- Jakob Eduard Polak

پزشک مخصوص ناصرالدین شاه و نویسنده سفرنامه پولاک است.

48- jean baptiste feurrier

پزشک نظامی و تذکره نویس فرانسوی، هم دوره ناصرالدین شاه است.

۴۹- لمپاس نوعی پارچه ابریشمی گل برجسته چینی دوره صفوی است (طالب پور، ۱۳۹۳:۱۳۸).

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



اثربخشی موسیقی درمانی گروهی بر کاهش استرس ادراک شده در دوران قرنطینه‌ی کووید-۱۹

هادی خیرآبادی*

۱. دکترای مشاوره، گروه مشاوره، واحد بجنورد، دانشگاه آزاد اسلامی، بجنورد، ایران (نویسنده

مسئول)

بهاره نجم**

۲. دانشجوی موسیقی، گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۷/۰۹

صفحه ۱۰۶-۱۱۷

چکیده

بیان مسئله: جهان در سال ۲۰۲۰ با شیوع ویروس کووید-۱۹ مواجه شد که به سرعت در سطح جهانی گسترش یافت. این بیماری نه تنها عواقب جسمانی و بهداشتی جدی داشت، بلکه تأثیرات عمده‌ای روی سلامت روانی و روانشناختی افراد نیز برجای گذاشت. یکی از این تأثیرات، افزایش استرس و اضطراب در جامعه بود که بر تمامی افراد جامعه به صورت گسترده‌ای تأثیر گذاشت.

ضرورت مسئله: در دوران فعلی که جوامع جهانی با چالش‌های روانی و اجتماعی ناشی از شیوع ویروس کووید-۱۹ روبرو هستند، استفاده از موسیقی به عنوان یک ابزار مؤثر برای کاهش استرس و اضطراب مورد توجه قرار گرفته است؛ اما برای بررسی عمیق‌تر و تأثیرگذاری موسیقی بر کاهش استرس ناشی از کووید-۱۹، نیازمندیم تا پژوهش‌های علمی صورت گیرد. **هدف پژوهش:** این پژوهش به منظور بررسی اثربخشی موسیقی درمانی گروهی بر کاهش استرس در دوران قرنطینه‌ی کووید-۱۹ ارائه شده است. روش پژوهش: این مطالعه، نیمه آزمایشی از نوع پیش‌آزمون و پس‌آزمون با گروه کنترل انجام شده است با روش نمونه‌گیری در دسترس تعداد ۳۰ نفر انتخاب و به صورت تصادفی به دو گروه آزمایش و کنترل تقسیم شدند. قبل از مداخله، پیش‌آزمونی با استفاده از پرسش‌نامه مقیاس استرس ادراک شده (کوهن، ۱۹۸۸)، برای هر دو گروه اجرا شد. گروه آزمایش طی برنامه زمانی از پیش تعیین شده با روش موسیقی درمانی پذیرا، به صورت گروهی، تحت مداخله قرار گرفتند. در این مدت گروه کنترل، هیچ‌گونه اقدام درمانی دریافت نکرد. نتایج نشان داد تفاوت معناداری بین نمرات استرس در دو گروه آزمایش و کنترل وجود داشت ($F=31/103$ و $P\text{-value}<0/01$) بنابراین فرض پژوهش مبنی بر این‌که موسیقی درمانی گروهی بر کاهش استرس اثر دارد، تأیید شد و میزان این تأثیر برابر با ۵۳۵٪ بود.

نتیجه‌گیری: با توجه به هزینه‌های کم، کمبود عوارض جانبی و اثرات آرامش‌بخش و تعدیل گر مداخلات موسیقی، استفاده از آن برای پیش‌گیری و درمان مشکلات مربوط به استرس، بسیار قابل توجه است.

کلیدواژه‌ها: استرس ادراک شده، موسیقی درمانی، موسیقی درمانی گروهی، کووید-۱۹.



■ ■ ■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.532368.1073

The effectiveness of group music therapy on reducing perceived stress, during COVID19- quarantine.

Hadi Kheir Abadi *¹

1. PhD of counseling, Department of counseling, Bojnourd Branch, Islamic Azad University, Bojnourd, Iran (Corresponding Author)

Bahareh Najm **²

2. Music student, Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 17/06/2021

Accepted: 29/01/2024

Page 00-00

Abstract

Problem Statement: The world faced the outbreak of COVID-19 in 2020, which rapidly spread globally. This disease not only had serious physical and health consequences but also had significant impacts on the mental and psychological well-being of individuals. One of these impacts was the increase in stress and anxiety in society, which affected the entire population extensively.

Necessity Of research: In the current era, where global communities are facing mental and social challenges resulting from the COVID-19 pandemic, the use of music as an effective tool for reducing stress and anxiety has gained attention. However, to thoroughly examine the effectiveness of music in reducing COVID-19-related stress, scientific research is needed.

Objective: This study aims to investigate the effectiveness of group music therapy in reducing stress during COVID-19 quarantine.

Research Method: This study employed a semi-experimental design with pre-test and post-test measures, including a control group. The statistical population of this research consisted of all clients who visited the Artiman Counseling and Psychological Services Center in Mashhad in 2020, and a sample of 30 individuals was selected through convenience sampling among those who sought help for stress-related issues during the first six months of the year. The participants were randomly assigned to two groups: the experimental group and the control group. Before the intervention, a pre-test was conducted for both groups using the Perceived Stress Scale questionnaire (Cohen, 1988). The experimental group received group music therapy intervention for 8 weeks, with three sessions per week, each lasting 1.5 hours. The control group did not receive any treatment during this period. Subsequently, a post-test was administered to both groups, and the difference between the pre-test and post-test scores of each group was analyzed for statistical significance using SPSS-23 software.

Conclusion: When explaining the impact of music intervention on stress reduction, it can be said that the significant psychobiological effects of music can be attributed to the reduction of hypothalamic-pituitary-adrenal axis activity and cortisol production. Additionally, experiencing pleasant music increases the intensity of emotional arousal or happiness, accompanied by an increase in dopaminergic activity in the brain's reward

system, which has a stress-reducing effect. Another explanation for the positive impact of music interventions on psychological stress may be that listening to music can lead to “distracting” from stress-inducing thoughts or feelings.

On the other hand, group therapy, in general, and group music therapy, in particular, play a significant role in reducing perceived stress. Listening to music in a group and the presence of others may strengthen the impact of music therapy interventions on stress reduction, which is believed to be due to increased emotional well-being and an increased sense of social cohesion. Moreover, empirical evidence shows that individuals who engage in group music therapy interventions with auditory-motor coordination with others evoke positive emotions of connection and bonding, leading to a reduction in stress levels.

Based on the introduction and problem statement and according to the conducted research, it is evident that the global pandemic of COVID-19 and the subsequent home quarantine have increased psychological problems, including stress, among many people. It is essential for governments and organizations working in the field of community mental health to have a special program to reduce stress in individuals during quarantine. The present study provides strong evidence that music interventions can be effective in reducing stress and justifies the use of music interventions for stress reduction. Considering the low costs, minimal side effects, and calming and moderating effects of music interventions, its use for the prevention and treatment of stress-related issues is highly noteworthy.

There were some limitations in this study. For instance, due to the prevalence of the coronavirus and health restrictions, random sampling was not possible, and we had to rely on convenience sampling, which could limit the generalizability of the research results. Additionally, due to the implementation of therapeutic sessions while adhering to health protocols, certain music therapy techniques such as group singing and rhythmic movements were not feasible.

This study examined the short-term effects of music on stress reduction. It is recommended to conduct studies on the long-term effects of music on stress reduction as well. Furthermore, it is suggested to investigate the impact of music on

other psychological disorders and issues.

Keywords: Perceived stress, music therapy, group music therapy, COVID-19.

References

- American Music Therapy Association. (2019). What is music therapy? Retrieved from <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy>
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th Ed). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- American Psychological Association. (2017). Stress in America: Coping with change. *Stress in America survey*.
- Barlow, D. H. (2007). Principles and practice of stress management. PM Lehrer, RL Woolfolk, & WE Sime.
- Bernatzky, G. Presch, M., Anderson, M., & Panksepp, J. (2011). Emotional foundations of music as a non-pharmacological pain management tool in modern medicine. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(9), 1989-1999.
- Bonny, H. L. (2002). *Music and consciousness: The evolution of Guided Imagery and Music*. Barcelona Publishers.
- Chanda, M. L., & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in cognitive sciences*, 17(4), 179-193.
- Cohen, S. (1988). Perceived stress in a probability sample of the United States.
- de Witte, M., Spruit, A., van Hooren, S., Moonen, X., & Stams, G. J. (2020). Effects of music interventions on stress-related outcomes: a systematic review and two meta-analyses. *Health psychology review*, 14(2), 294-324.
- Ebrahimi, M., Nasrabadi, T., & Tayyebi, Z. (2016). The Effect of Music on Nurses Stress Level. *Iranian Journal of Nursing Research*, 11(5), 20-25.
- Eslami, J., Baghini, F. K., Moazamfard, M., & Moazamfard, C. (2019). The Effect of Music on the Stress Severity among the Staff of Surgery Rooms. *International Journal of Pharmaceutical Research*, 11(2), 838-43.
- Euronews, 2020. <https://www.euronews.com/2020/03/19/coronavirus-which-countries-are-under-lockdown-and-who-s-next>
- George, S., Ahmed, S., Mammen, K. J., & John, G. M. (2011). Influence of music on operation theatre staff. *Journal of anaesthesiology, clinical pharmacology*, 27(3), 354.

- Giordano, F., Scarlata, E., Baroni, M., Gentile, E., Puntillo, F., Brienza, N., & Gesualdo, L. (2020). Receptive music therapy to reduce stress and improve wellbeing in Italian clinical staff involved in COVID-19 pandemic: A preliminary study. *The Arts in Psychotherapy, 70*, 101688.
- Good, M., Picot, B. L., Salem, S. G., Chin, C. C., Picot, S. F., & Lane, D. (2000). Cultural differences in music chosen for pain relief. *Journal of Holistic Nursing, 18*(3), 245-260.
- Grocke, D., & Wigram, T. (2006). *Receptive methods in music therapy: Techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students*. Jessica Kingsley Publishers.
- Jiang, J., Rickson, D., & Jiang, C. (2016). The mechanism of music for reducing psychological stress: Music preference as a mediator. *The Arts in Psychotherapy, 48*, 62-68.
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., Barradas, G., & Silva, A. (2008). An experience sampling study of emotional reactions to music. *Emotion, 8*, 668-683. doi:10.1037/a0013505
- Khalili, R., Ebadi, A., Tavallai, A., & Habibi, M. (2017). Validity and reliability of the Cohen 10-item Perceived Stress Scale in patients with chronic headache: Persian version. *Asian journal of psychiatry, 26*, 136-140.
- Khorrabadi, Yadalallah; Asadi Farhadi, Tahereh. (2016). The effect of music therapy on reducing depression relapse and meaningful stress to drug substances. *Addiction Research Quarterly, 10*(38), 162-151.
- Koelsch, S. (2015). Music-evoked emotions: principles, brain correlates, and implications for therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1337*(1), 193-201.
- Koelsch, S., Boehlig, A., Hohenadel, M., Nitsche, I., Bauer, K., & Sack, U. (2016). The impact of acute stress on hormones and cytokines, and how their recovery is affected by music-evoked positive mood. *Scientific reports, 6*, 23008.
- Linnemann, A., Ditzen, B., Strahler, J., Doerr, J. M., & Nater, U. M. (2015). Music listening as a means of stress reduction in daily life. *Psychoneuroendocrinology, 60*, 82-90.
- Linnemann, A., Strahler, J., & Nater, U. M. (2016). The stress-reducing effect of music listening varies depending on the social context. *Psychoneuroendocrinology, 72*, 97-105. doi:10.1016/j.psyneuen.2016.06.003
- Nomura, S., Yoshimura, K., & Kurosawa, Y. (2013). A pilot study on the effect of music-heart beat feedback system on human heart activity. *Journal of Medical Informatics & Technologies, 22*, 251-256.
- Pelletier, C. L. (2004). The effect of music on decreasing arousal due to stress: A meta-analysis. *Journal of music therapy, 41*(3), 192-214.
- Pittman, S., & Kridli, S. (2011). Music intervention and preoperative anxiety: an integrative review. *International nursing review, 58*(2), 157-163.
- Pourabaeian Isfahani, M., Esmaeili, L., Dabashi, F., & Amini, Mohammad. (2016). The effectiveness of music therapy on the general health of disabled veterans with post-traumatic stress disorder. *Journal of Applied Psychology Research, 17*(4), 49-41.
- Pritchard, M. J. (2009). Identifying and assessing anxiety in pre-operative patients. *Nursing standard, 23*(51).
- Qiu, J., Shen, B., Zhao, M., Wang, Z., Xie, B., & Xu, Y. (2020). A nationwide survey of psychological distress among Chinese people in the COVID-19 epidemic: implications and policy recommendations. *General psychiatry, 33*(2).
- Wigram, T., & Bonde, L. O. (2019). Physiological Reactions to Music. In *A Comprehensive Guide To Music Therapy, 2nd Edition* (pp. 204-208). Jessica Kingsley Publishers.
- World Health Organization, 2020. <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>
- Xiang, Y. T., Yang, Y., Li, W., Zhang, L., Zhang, Q., Cheung, T., & Ng, C. H. (2020). Timely mental health care for the 2019 novel coronavirus outbreak is urgently needed. *The Lancet Psychiatry, 7*(3), 228-229.
- Xu, B., Kraemer, M. U., & Group, D. C. (2020). Open access epidemiological data from the COVID-19 outbreak. *The Lancet. Infectious Diseases*.
- Zatorre, R. J. (2015). Musical pleasure and reward: mechanisms and dysfunction. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1337*(1), 202-211.
- Zhang, J., Wu, W., Zhao, X., & Zhang, W. (2020). Recommended psychological crisis intervention response to the 2019 novel coronavirus pneumonia outbreak in China: a model of West China Hospital. *Precision Clinical Medicine, 3*(1), 3-8.

مقدمه و بیان مسئله

کووید-۱۹^۱ به عنوان یک بیماری همه گیر جهانی مردم را در ۲۲۳ کشور جهان درگیر نموده است. ۱۹۳۵۰۲۸ نفر جان خود را از دست داده اند و ۸۹۴۱۶۵۵۹ نفر نیز آلوده شده اند (سازمان بهداشت جهانی، ۲۰۲۱). تعداد زیادی از کشورها اقدامات محدودکننده ای را برای محدود کردن اجتماعات عمومی، رفت و آمد آزادانه و مسافرت به مکان های عمومی اعمال کرده اند و توصیه کرده اند که مردم در خانه بمانند تا با شیوع ویروس کشنده ی کووید-۱۹ مبارزه کنند (یورونیوز^۲، ۲۰۲۰). این بیماری همه گیر، یک تهدید جدی برای سلامت جسمی افراد است و همچنین باعث ایجاد طیف گسترده ای از مشکلات روانی مانند استرس، اختلال هراس، اضطراب و افسردگی شده است (کیو^۳ و همکاران، ۲۰۲۰). در طول مدت قرنطینه، مردم روابط چهره به چهره و تعامل صمیمی را از دست می دهند که می تواند استرس را باشد (ژانگ، وو، ژائو و ژانگ^۴، ۲۰۲۰). تحقیقات قبلی درباره بیماری های همه گیر و همه گیری های مشابه، نشان داده است، افرادی که قرنطینه می شوند، درگیر مسائل استرس زایی، مانند ترس از مرگ، تنهایی و عصبانیت هستند (شیانگ^۵ و همکاران، ۲۰۲۰). شرایط غیرقابل پیش بینی، زمان نامشخص کنترل بیماری و جدی بودن خطر ابتلا، بیشترین موقعیت های استرس زا هستند. این موارد به علاوه اطلاعات نادرست و تجزیه و تحلیل های مختلف می تواند استرس افراد را افزایش دهد (زو، کرامر و گروپ^۶، ۲۰۲۰). استرس، الگوی

پاسخ های خاص و غیراختصاصی فرد به رویدادهای محرک است که آرامش او را مختل می کند و توانایی کنار آمدن یا مقابله او را تحلیل می برد (پنجمین مجموعه تشخیصی و آماری انجمن روان پزشکی آمریکا، ۲۰۱۳). اعتقاد بر این است که استرس یکی از مهم ترین عواملی است که بر سلامتی انسان تأثیر می گذارد. میزان استرس بالا با بسیاری از مشکلات جسمی و عاطفی مانند بیماری های قلبی عروقی، درد مزمن، اختلالات اضطرابی، افسردگی، فرسودگی شغلی و اعتیاد همراه است (انجمن روانشناسی آمریکا^۷، ۲۰۱۷). -از طرفی دیگر موسیقی درمانی، روشی هدفمند است که در آن گوش دادن به موسیقی، نواختن موسیقی یا آواز خواندن، توسط موسیقی درمانگران آموزش دیده، برای اهداف درمانی، مورداستفاده قرار می گیرد (انجمن موسیقی درمانی آمریکا^۸، ۲۰۱۹). موسیقی درمانی تکنیکی کاملاً غیرتهاجمی است و با کمترین عوارض جانبی و تأثیرات منفی همراه بوده و به سادگی قابل اجرا است. موسیقی درمانی روشی مهم برای درمان استرس است و در شرایط مختلف قابل استفاده است. موسیقی درمانی به واسطه اعمال تأثیر همزمان بر روی کلیه ابعاد فرد از قبیل جسمی، عاطفی، معرفتی، اجتماعی، روحی و روانی، روشی ارزشمند در کاهش استرس به شمار می آید. به علاوه، موسیقی درمانی به علت داشتن طیف وسیع و تنوع بالا، چه به عنوان درمان اولیه و چه در ترکیب با دیگر روش های مدیریت استرس برای بسیاری از مراجعین

1- COVID-19

2- Euronews

3- Qiu

4- Zhang, Wu, Zhao & Zhang

5- Xiang

6- Xu, Kraemer & Group

7- American Psychological Association

8- American Music Therapy Association

گردد. پس از ۸ هفته، برای هر دو گروه به صورت یکسان، پس از آزمون اجرا گردید و تفاوت بین نمرات پیش آزمون و پس از آزمون هر گروه از نظر معناداری آماری مورد بررسی قرار گرفت. موسیقی درمانی به عنوان متغیر مستقل و استرس ادراک شده به عنوان متغیر وابسته این پژوهش در نظر گرفته شدند. در پایان با روش های آمار توصیفی (میانگین و انحراف استاندارد) و استنباطی (تحلیل کوواریانس) و به کمک نرم افزار SPSS-۲۳ داده ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

موسیقی درمانی دو نوع اساسی دارد: موسیقی درمانی پذیرا^۱ و موسیقی درمانی فعال^۲. موسیقی درمانی فعال مراجعان یا بیماران را درگیر ساخت موسیقی آوازی یا دستگاهی می کند، در حالی که موسیقی درمانی پذیرا، بیماران یا مراجعان را با گوش دادن به موسیقی زنده یا ضبط شده، راهنمایی می کند (گروک و ویگرام^۳، ۲۰۰۶). در این پژوهش از شیوه موسیقی درمانی پذیرا با گوش دادن به موسیقی ضبط شده، استفاده شد. بدین منظور ۳ دسته لیست پخش موسیقی، توسط موسیقی درمانگر، آماده شد. دسته اول برای تنفس عمیق، آرام سازی^۴ و کاهش استرس، دسته دوم برای بازیابی انرژی و کمک به تمرکز و دسته سوم برای کاهش تنش و القاء آرامش (جوردانو و همکاران^۵، ۲۰۲۰). برای انتخاب آهنگ های دسته اول، ضرب ثابت^۶، حالت آرام^۷، خط ملودی قابل پیش بینی^۸، فراز و فرود کم^۹، خط صدای بم حمایت کننده^{۱۰} و ساختاری ساده و واضح، باثبات در حجم صدا، تن، ریتم، هارمونی و گام، مدنظر بود (بانی^{۱۱}، ۲۰۰۲). در این لیست پخش از موسیقی های کلاسیک و بدون کلام ایرانی استفاده شد. سرعت موسیقی^{۱۲} را می توان به عنوان یکی از مهم ترین تعدیل کننده های تحریر و آرامش مربوط به موسیقی در نظر گرفت. موسیقی با سرعت آرام (۶۰-۸۰ دور در دقیقه)،

قابل استفاده است (بارلو^{۱۳}، ۲۰۰۷). علیرغم اهمیت موسیقی و موسیقی درمانی به عنوان روشی مؤثر و کارا برای مقابله با استرس، طی بررسی های انجام شده در مقالات مربوطه در داخل کشور مطالعه ای در باب تأثیر موسیقی بر کاهش استرس و تنیدگی ناشی از قرنطینه خانگی بیماری همه گیر کووید-۱۹ انجام نشده است. لذا پژوهش حاضر قصد دارد، اثربخشی موسیقی درمانی گروهی را بر کاهش استرس ناشی از قرنطینه خانگی بیماری کووید-۱۹، بررسی نماید. در این پژوهش فرض پژوهشگر این است که موسیقی درمانی بر کاهش استرس ادراک شده در دوران قرنطینه ی کووید-۱۹ اثر مثبت دارد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع نیمه آزمایشی با استفاده از طرح پیش آزمون و پس آزمون با گروه کنترل بود. جامعه آماری این پژوهش کل مراجعین مرکز مشاوره آرتمان مشهد در سال ۱۳۹۹ بود. از بین مراجعینی که در شش ماهه ی اول سال ۱۳۹۹ با مشکل استرس به مرکز مشاوره آرتمان مشهد، مراجعه نموده بودند، پس از مصاحبه اولیه، تعداد ۳۰ نفر به روش نمونه گیری در دسترس انتخاب شدند و به صورت تصادفی ساده به گروه های آزمایش و کنترل تقسیم شدند. ابتدا ملاحظات اخلاقی، اعم از رضایت آگاهانه، رعایت محرمانگی و غیره انجام شد. قبل از مداخله، پیش آزمونی با استفاده از پرسشنامه مقیاس استرس ادراک شده (کوهن^{۱۴}، ۱۹۸۸)، برای هر دو گروه اجرا شد. گروه آزمایش به مدت ۸ هفته و هر هفته ۳ جلسه و هر جلسه ۷۵ ساعت با روش موسیقی درمانی پذیرا، به صورت گروهی، تحت مداخله قرار گرفتند. در این مدت بر روی گروه کنترل، هیچ گونه اقدام درمانی صورت نگرفت و مقرر شد پس از اتمام پژوهش، جلسات درمانی برای این گروه نیز برگزار

- 1- Barlow
- 2- Cohen
- 3- receptive music therapy
- 4- active music therapy
- 5- Grocke & Wigram
- 6- relaxation
- 7- steady pulse
- 8- quiet mood
- 9- predictable melodic lines
- 10- little dynamic change
- 11- supportive bass line
- 12- Bonny
- 13- Music tempo

اغلب با کاهش ضربان قلب همراه است و در نتیجه باعث آرامش بیشتر می‌شود (نامورا، یوشیمورا و کوروساوا، ۲۰۱۳) و استفاده از سازهای موسیقی به تنهایی، به جای موسیقی با کلام، اغلب منجر به تأثیرات بیشتر مداخلات موسیقی در کاهش استرس می‌شود (گود^۱ و همکاران، ۲۰۰۰). در مقابل برای انتخاب آهنگ‌های دسته دوم و سوم، خط ملودی غیرقابل پیش‌بینی، خط صدای بم حمایت‌گر یا غیر حمایت‌گر و تغییرپذیری بیشتر در تنظیم آهنگ، فرارزوفورد ملودی، حجم صدا، تن، ریتم، هارمونی و گام مدنظر قرار گرفت (ویگرام و بوند^۲، ۲۰۱۹). در این لیست پخش‌ها، از موسیقی‌های پاپ و جاز بدون کلام استفاده شد. مداخله موسیقی‌درمانی در اتاق گروه‌درمانی مرکز مشاوره با حضور موسیقی‌درمانگر و مجری موسیقی، برگزار شد. دستورالعملی برای شنیدن لیست پخش آماده شده بود که عبارت بودند از: قرار گرفتن در فضایی آرام، ساکت و بدون رفت‌وآمد؛ بستن چشم‌ها؛ تجسم کردن یک منظره آرام‌بخش طبیعی و تنفس آرام. در ابتدای هر جلسه، موسیقی‌درمانگر برای گرم کردن گروه، از مراجعین می‌خواست که در یک دقیقه، ضمن احوال‌پرسی، احساسات خودشان را راجع به فرایند درمان، بیان کنند. هر لیست پخش برای ۱۵ تا ۲۰ دقیقه تنظیم شده بود و به صورت پی‌درپی توسط مجری موسیقی، پخش می‌شد و درمان‌گرمضمین مشاهده حالات مراجعین به یادداشت وضعیت آنان می‌پرداخت. در پایان، درمان‌گرمراجعین می‌خواست تا احساس و وضعیت خود را به صورت تک‌به‌تک بازگو نمایند.

مقیاس استرس ادراک شده (PSS) که توسط کوهن^۴ (۱۹۸۸) ساخته شده است و به عنوان گسترده‌ترین ابزار روان‌شناختی برای سنجش درک استرس استفاده می‌شود. این پرسشنامه دارای ۳ نسخه ۴، ۱۰ و ۱۴ ماده‌ای است که برای سنجش استرس عمومی درک شده در یک ماه گذشته به کار می‌رود و افکار و احساسات، درباره حوادث استرس‌زا، کنترل، غلبه، کنار آمدن با فشار روانی و استرس تجربه شده را مورد سنجش قرار می‌دهد. این

پرسشنامه در کشورهای مختلف کاربردهای فراوانی داشته و به زبان‌های گوناگون ترجمه شده، مورد استفاده قرار گرفته و هنجاریابی شده است. سؤالات موجود در پرسشنامه، در مورد احساسات و افکار طی یک ماه گذشته سؤال می‌کنند. از آنجا که میزان استرس ارزیابی شده باید تحت تأثیر دردهای روزانه، وقایع مهم و تغییر منابع مقابله‌ای قرار گیرد، اعتبار پیش‌بینی PSS بعد از چهار تا هشت هفته به سرعت کاهش می‌یابد. نمره‌گذاری این پرسشنامه به این شکل است که بر اساس طیف ۵ درجه‌ای لیکرت به هرگز=۰، تقریباً هرگز=۱، گاهی اوقات=۲، اغلب اوقات=۳ و بسیاری از اوقات=۴ امتیاز تعلق می‌گیرد. برای سؤال ۴، ۵، ۷ و ۸ نمره‌گذاری به صورت معکوس انجام می‌گیرد. بیشترین نمره ۴۰ و کمترین نمره ۰ است و نمرات بالاتر نشان‌دهنده استرس ادراک شده بیشتر می‌باشد. نسخه فارسی ۱۰ سؤالی این پرسش‌نامه در ایران نرم شده است و از سازگاری و قابلیت اطمینان داخلی خوبی برخوردار است (خلیلی، عبادی، توالی و حبیبی، ۲۰۱۷). در این پژوهش از نسخه ۱۰ ماده‌ای آن استفاده شده است.

پیشینه پژوهش:

از سویی دیگر، گوش دادن به موسیقی با دامنه گسترده‌ای از نتایج مثبت در حوزه‌های سلامت و تندرستی همراه بوده است (زاتوره^۵، ۲۰۱۵). در بین مطالعاتی که در زمینه اثرات موسیقی انجام شده است؛ تأثیر موسیقی بر آرامش و کاهش استرس، بیشترین و گسترده‌ترین مطالعات را شامل می‌شود (کولش^۶، ۲۰۱۵). مطالعات اخیر عصب‌شناسی، بینشی در مورد چگونگی مداخلات موسیقی در کاهش استرس و افزایش تندرستی فراهم می‌کند. در وهله اول، به نظر می‌رسد که موسیقی می‌تواند تحریک فیزیولوژیکی را که در هنگام استرس افزایش می‌یابد، کاهش دهد. گوش دادن به موسیقی، نواختن موسیقی و آواز خواندن، با کاهش تحریک فیزیولوژیکی همراه است که با کاهش سطح کورتیزول یا کاهش ضربان قلب و فشارخون، مشاهده می‌شود (کولش و همکاران،

1- Nomura, Yoshimura & Kurosawa
2- Good
3- Wigram & Bonde
4- Cohen
5- Zatorre
6- Koelsch

کردند که موسیقی تمرکز آن‌ها را افزایش داده، پاسخ‌های خودکار سیستم عصبی به استرس را کاهش داده و آن‌ها را آرام‌تر نموده است تا بتوانند کارهای مربوط به جراحی را بهتر انجام دهند. در پژوهشی که تأثیر موسیقی بر استرس پرستاران انجام شد، موسیقی در کاهش استرس پرستاران تأثیر مثبت داشت (ابراهیمی، نصرآبادی و طیبی، ۲۰۱۶). در پژوهش خرم آبادی و فرهادی (۱۳۹۵)، موسیقی درمانی تأثیر مثبتی در کاهش استرس معناتان داشت. همچنین مطالعه پورعبائیان، اسماعیلی، دباشی و امینی (۱۳۹۵) نشان داد موسیقی درمانی بر سلامت عمومی جانبازان مبتلا به استرس مؤثر است. پژوهشی دیگر نشان داد که موسیقی درمانی برای کاهش استرس و بهبود تندرستی در کارکنان بالینی ایتالیا که درگیر بیماری همه‌گیر COVID-19 هستند، مؤثر است (جوردانو و همکاران، ۲۰۲۰). مطالعه‌ای دیگر نشان داد که موسیقی درمانی از شدت استرس در پرسنل اتاق جراحی می‌کاهد (اسلامی، خراسانی باغینی و معظم‌فرد، ۲۰۱۹).

یافته‌ها

- آماره‌های توصیفی متغیر مورد مطالعه به تفکیک گروه و نوع آزمون در جدول ۱ ارائه شده است.

۲۰۱۶؛ لینمن، دزن، استرالر، دوئر و ناتر، ۲۰۱۵). موسیقی همچنین ممکن است بر حالت‌های هیجانی مرتبط به استرس، مانند نگرانی ذهنی، اضطراب، بی‌قراری یا عصبی بودن، تأثیر بگذارد (پیتمن و کریدلی، ۲۰۱۱؛ پریچارد، ۲۰۰۹). این بدین دلیل است که موسیقی می‌تواند فعالیت ساختارهای مغزی که به‌طور اساسی در فرآیندهای هیجانی دخیل هستند را تعدیل کند. مطالعات اخیر تصویربرداری عصبی در مورد ارتباط موسیقی و هیجان‌ات نشان داد که موسیقی ممکن است به‌شدت بر روی بخش آمیگدال مغز که با ترشح اندورفین، نقش مهمی در تنظیم فرآیندهای هیجانی دارد، تأثیر بگذارد. این انتقال‌دهنده‌های عصبی نقش مهمی در تقویت احساس خوب بودن، دارند (کولش، ۲۰۱۵؛ زاتور، ۲۰۱۵). پلیتیر^۴ (۲۰۰۴) در یک فراتحلیل، ۲۲ پژوهش را مورد بررسی قرار داد که در آن‌ها، اثر فن‌های آرام‌سازی روی شرکت‌کنندگان دارای استرس و اضطراب بررسی شده بود. در این پژوهش، وی مداخلات درمانی همراه با موسیقی و مداخلات درمانی بدون موسیقی را با هم مقایسه کرد و نتیجه گرفت که پخش موسیقی بر نتایج مداخلات تأثیرگذار بوده است. جورج، احمد، مامن و جان^۵ (۲۰۱۱)، تأثیر موسیقی را بر روی استرس جراحان، پرستاران و دستیاران بیهوشی بررسی کردند. شرکت‌کنندگان گزارش

جدول ۱. آماره‌های توصیفی متغیر مورد مطالعه به تفکیک گروه و نوع آزمون					
متغیر	گروه‌ها	نوع آزمون	تعداد	میانگین	انحراف استاندارد
استرس	کنترل	پیش‌آزمون	۱۵	۴۰/۷۳	۲/۳۱
		پس‌آزمون	۱۵	۲۱/۳۳	۲/۰۹
	آزمایش	پیش‌آزمون	۱۵	۲۱/۹۳	۲/۵۷
		پس‌آزمون	۱۵	۱۹/۵۳	۳/۱۸

- 1- Linnemann, Ditzen, Strahler, Doerr & Nater
- 2- Pittman & Kridli
- 3- Pritchard
- 4- Pelletier
- 5- George, Ahmed, Mammen & John
- 6- Giordano

-به منظور بررسی تأثیر موسیقی درمانی بر کاهش استرس ادراک شده از تحلیل کوواریانس تک متغیره (ANCOVA) استفاده شد. از آنجاکه یکی از پیش فرض های آزمون کوواریانس نرمال بودن داده های پژوهش است؛ از آزمون شاپیرو-ویلک برای بررسی نرمال بودن داده ها استفاده شد که سطح معناداری در پیش آزمون ۰/۸۱۵ و پس آزمون ۰/۳۸۵ به دست آمد که نشان دهنده نرمال بودن داده ها

بود. همچنین برای بررسی پیش فرض تساوی واریانس ها، از آزمون لوین استفاده شد و نتایج در جدول ۲ ارائه شده است که نشان دهنده سطح معناداری بالاتر از ۰/۰۵ بود و بنابراین پیش فرض همگنی واریانس ها رعایت شده است. نتایج تحلیل کوواریانس در جدول ۳ ارائه شده است.

سطح معناداری	درجه آزادی ۲	درجه آزادی ۱	آماره لوین	
۰/۷۲۸	۲۸	۱	۰/۱۳۳	پیش آزمون
۰/۱۳۲	۲۸	۱	۲/۴۰۹	پس آزمون

منبع	مجموع مربعات	درجه آزادی	میانگین مربعات	F	معناداری	ضریب اتا
مدل اصلاح شده	۱۷۴/۶۴۹	۲	۸۷/۳۲۵	۴۴/۷۲۵	۰/۰۰۰	۰/۷۶۸
پیش آزمون	۱۵۰/۳۴۹	۱	۱۵۰/۳۴۹	۷۷/۰۰۳	۰/۰۰۰	۰/۷۴۰
گروه آزمایش	۶۰/۷۲۹	۱	۶۰/۷۲۹	۳۱/۱۰۳	۰/۰۰۰	۰/۵۳۵
خطا	۵۲/۷۱۷	۲۷	۱/۹۵۲			

-همان طور که در جدول ۳ مشاهده می شود تفاوت بین نمرات استرس در دو گروه آزمایش و کنترل معنادار است ($F=103/31$ و $P > 01/0$)؛ بنابراین فرض پژوهش مبنی بر تأثیر موسیقی درمانی بر کاهش استرس تأیید می شود و میزان این تأثیر برابر با ۰/۵۳۵ بوده است.

بحث و نتیجه گیری

مطالعه حاضر با هدف بررسی تأثیر موسیقی درمانی بر کاهش استرس ادراک شده ی ناشی از قرنطینه خانگی بیماری کووید-۱۹ انجام شد. نتایج پژوهش نشان داد که مداخله موسیقی درمانی پذیرا بر کاهش استرس ادراک شده تأثیر دارد. این نتایج با نتایج پژوهش های جوردانو و همکاران (۲۰۲۰)، اسلامی و همکاران (۲۰۱۹)، کولش و همکاران (۲۰۱۶)، ابراهیمی و همکاران (۲۰۱۶)، جورج

و همکاران (۲۰۱۱)، پیتمن و کریدلی (۲۰۱۱)، پورعبائیان و همکاران (۱۳۹۵) و خرم آبادی و فرهادی (۱۳۹۵) همسو بود. در تبیین چگونگی تأثیر مداخله موسیقی بر کاهش استرس می توان گفت که تأثیرات مهم روان زیست شناختی موسیقی در شرایط استرس را می توان به کاهش فعالیت محور هیپوتالاموس-هیپوفیز-فوق کلیه و کاهش تولید کورتیزول نسبت داد (چاندا و لویتین، ۲۰۱۳). همچنین تجربه یک موسیقی دلپذیر، شدت اشتیاق عاطفی یا همان شادی احساس شده را افزایش می دهد و فعالیت افزایشی دوپامین در سیستم پاداشی مغز، با این احساس شادی همراه است و اثرکاهشی بر استرس دارد (جیانگ، ریکسون و جیانگ، ۲۰۱۶؛ زانوره، ۲۰۱۵). توضیحی دیگر برای تأثیر مثبت مداخلات موسیقی بر استرس روان شناختی، ممکن است این باشد که گوش

استرس افراد در قرنطینه داشته باشند. پژوهش حاضر شواهد سطح بالایی را ارائه می‌دهد که مداخلات موسیقی می‌تواند در کاهش استرس مؤثر باشد و توجیه استفاده از مداخلات موسیقی برای کاهش استرس را فراهم می‌کند. با توجه به هزینه‌های کم، کمبود عوارض جانبی و اثرات آرامش‌بخش و تعدیل‌گر مداخلات موسیقی، استفاده از آن برای پیشگیری و درمان مشکلات مربوط به استرس، بسیار قابل توجه است (دویت، اسپروت، ون هورن، مومن و استامز، ۲۰۲۰).

برخی محدودیت‌ها در این پژوهش وجود داشت؛ از جمله می‌توان به این نکته اشاره کرد که به دلیل شیوع ویروس کرونا و محدودیت‌های بهداشتی امکان نمونه‌گیری تصادفی وجود نداشت و ناگزیر به نمونه در دسترس اکتفا شد که این می‌تواند تعمیم‌دهی نتایج پژوهش را محدود کند و همچنین به دلیل برگزاری جلسات درمانی با رعایت پروتکل‌های بهداشتی، امکان انجام برخی تکنیک‌های موسیقی درمانی، از جمله، آواز گروهی و حرکات موزون وجود نداشت. این مطالعه اثر کوتاه‌مدت موسیقی بر کاهش استرس را بررسی نمود؛ پیشنهاد می‌شود مطالعاتی بر روی تأثیر بلندمدت موسیقی بر کاهش استرس نیز صورت گیرد. همچنین پیشنهاد می‌گردد تأثیر موسیقی بر سایر اختلالات و مشکلات روان‌شناختی نیز مورد مطالعه قرار گیرد.

دادن به موسیقی می‌تواند موجب «حواس‌پرتی» از افکار یا احساسات افزایش‌دهنده‌ی استرس، شود (برناتزکی، پرش، اندرسون و پانکسپ، ۲۰۱۱؛ چاندا و لویتین، ۲۰۱۳). از سویی دیگر، نقش درمانی گروه به صورت عام و تأثیر موسیقی درمانی گروهی به صورت خاص نیز در کاهش استرس ادراک‌شده نقش مؤثری دارد. گوش دادن به موسیقی به صورت گروهی و در حضور دیگران ممکن است باعث قوی‌تر شدن تأثیر مداخلات موسیقی درمانی بر کاهش استرس شود که تصور می‌شود ناشی از افزایش بهزیستی عاطفی (جاسلین^۳ و همکاران، ۲۰۰۸) و افزایش احساس همبستگی اجتماعی (لینمن، استرالرو ناتر، ۲۰۱۶) باشد. همچنین شواهد تجربی نشان می‌دهد، افرادی که در مداخلات موسیقی درمانی به صورت گروهی، هماهنگی شنوایی-حرکتی با دیگران دارند؛ این هماهنگی، احساسات مثبت همبستگی و پیوند را برانگیخته و میزان استرس را کاهش می‌دهد (لینمن و همکاران، ۲۰۱۶).

طبق آنچه در مقدمه و بیان مساله و بر اساس تحقیقات انجام‌شده، گفته شد؛ بیماری همه‌گیر جهانی کووید-۱۹ و قرنطینه خانگی متعاقب آن، مشکلات روان‌شناختی، از جمله استرس را در بین بسیاری از مردم، افزایش داده است (کیو و همکاران، ۲۰۲۰؛ ژانگ و همکاران، ۲۰۲۰؛ شیانگ و همکاران، ۲۰۲۰؛ زو و همکاران، ۲۰۲۰). ضروری است که دولت‌ها و سازمان‌هایی که در زمینه بهداشت روان جامعه کار می‌کنند، برنامه ویژه‌ای برای کاهش

- 1- Bernatzky, Presch, Anderson & Panksepp
- 2- Chanda & Levitin
- 3- Juslin
- 4- Linnemann, Strahler, & Nater
- 5- de Witte, Spruit, van Hooren, Moonen & Stams

منابع

- خرم‌آبادی، یدالله؛ اسدی فرهادی، طاهره. (۱۳۹۵). تأثیر موسیقی درمانی بر کاهش عود افسردگی و استرس معنادین به مواد مخدر. فصلنامه اعتیاد پژوهی، ۱۰(۳۸)، ۱۶۲-۱۵۱.
- پورعبائیان اصفهانی، محمدحسین؛ اسماعیلی، لیلا؛ دباشی، فرزانه و امینی، محمد. (۱۳۹۵). اثربخشی موسیقی درمانی بر سلامت عمومی جانبازان مبتلا به اختلال استرس پس از سانحه. مجله دانش و پژوهش در روانشناسی کاربردی، ۷(۴)، ۴۹-۴۱.
- American Music Therapy Association. (2019). What is music therapy? Retrieved from <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy>
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th Ed). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- American Psychological Association. (2017). Stress in America: Coping with change. *Stress in America survey*.
- Barlow, D. H. (2007). Principles and practice of stress management. PM Lehrer, RL Woolfolk, & WE Sime.
- Bernatzky, G., Presch, M., Anderson, M., & Panksepp, J. (2011). Emotional foundations of music as a non-pharmacological pain management tool in modern medicine. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(9), 1989-1999.
- Bonny, H. L. (2002). *Music and consciousness: The evolution of Guided Imagery and Music*. Barcelona Publishers.
- Chanda, M. L., & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in cognitive sciences*, 17(4), 179-193.
- Cohen, S. (1988). Perceived stress in a probability sample of the United States.
- de Witte, M., Spruit, A., van Hooren, S., Moonen, X., & Stams, G. J. (2020). Effects of music interventions on stress-related outcomes: a systematic review and two meta-analyses. *Health psychology review*, 14(2), 294-324.
- Ebrahimi, M., Nasrabadi, T., & Tayyebi, Z. (2016). The Effect of Music on Nurses Stress Level. *Iranian Journal of Nursing Research*, 11(5), 20-25.
- Eslami, J., Baghini, F. K., Moazamfard, M., & Moazamfard, C. (2019). The Effect of Music on the Stress Severity among the Staff of Surgery Rooms. *International Journal of Pharmaceutical Research*, 11(2), 838-43.
- Euronews, 2020. <https://www.euronews.com/2020/03/19/coronavirus-which-countries-are-under-lockdown-and-who-s-next>
- George, S., Ahmed, S., Mammen, K. J., & John, G. M. (2011). Influence of music on operation theatre staff. *Journal of anaesthesiology, clinical pharmacology*, 27(3), 354.
- Giordano, F., Scarlata, E., Baroni, M., Gentile, E., Puntillo, F., Brienza, N., & Gesualdo, L. (2020). Receptive music therapy to reduce stress and improve wellbeing in Italian clinical staff involved in COVID-19 pandemic: A preliminary study. *The Arts in Psychotherapy*, 70, 101688.
- Good, M., Picot, B. L., Salem, S. G., Chin, C. C., Picot, S. F., & Lane, D. (2000). Cultural differences in music chosen for pain relief. *Journal of Holistic Nursing*, 18(3), 245-260.

- Grocke, D., & Wigram, T. (2006). *Receptive methods in music therapy: Techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students*. Jessica Kingsley Publishers.
- Jiang, J., Rickson, D., & Jiang, C. (2016). The mechanism of music for reducing psychological stress: Music preference as a mediator. *The Arts in Psychotherapy, 48*, 62-68.
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., Barradas, G., & Silva, A. (2008). An experience sampling study of emotional reactions to music. *Emotion, 8*, 668-683. doi:10.1037/a0013505
- Khalili, R., Ebadi, A., Tavallai, A., & Habibi, M. (2017). Validity and reliability of the Cohen 10-item Perceived Stress Scale in patients with chronic headache: Persian version. *Asian journal of psychiatry, 26*, 136-140.
- Koelsch, S. (2015). Music-evoked emotions: principles, brain correlates, and implications for therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1337*(1), 193-201.
- Koelsch, S., Boehlig, A., Hohenadel, M., Nitsche, I., Bauer, K., & Sack, U. (2016). The impact of acute stress on hormones and cytokines, and how their recovery is affected by music-evoked positive mood. *Scientific reports, 6*, 23008.
- Linnemann, A., Ditzen, B., Strahler, J., Doerr, J. M., & Nater, U. M. (2015). Music listening as a means of stress reduction in daily life. *Psychoneuroendocrinology, 60*, 82-90.
- Linnemann, A., Strahler, J., & Nater, U. M. (2016). The stress-reducing effect of music listening varies depending on the social context. *Psychoneuroendocrinology, 72*, 97-105. doi:10.1016/j.psyneuen.2016.06.003
- Nomura, S., Yoshimura, K., & Kurosawa, Y. (2013). A pilot study on the effect of music-heart beat feedback system on human heart activity. *Journal of Medical Informatics & Technologies, 22*, 251-256.
- Pelletier, C. L. (2004). The effect of music on decreasing arousal due to stress: A meta-analysis. *Journal of music therapy, 41*(3), 192-214.
- Pittman, S., & Kridli, S. (2011). Music intervention and preoperative anxiety: an integrative review. *International nursing review, 58*(2), 157-163.
- Pritchard, M. J. (2009). Identifying and assessing anxiety in pre-operative patients. *Nursing standard, 23*(51).
- Qiu, J., Shen, B., Zhao, M., Wang, Z., Xie, B., & Xu, Y. (2020). A nationwide survey of psychological distress among Chinese people in the COVID-19 epidemic: implications and policy recommendations. *General psychiatry, 33*(2).
- Wigram, T., & Bonde, L. O. (2019). Physiological Reactions to Music. In *A Comprehensive Guide To Music Therapy, 2nd Edition* (pp. 204-208). Jessica Kingsley Publishers.
- World Health Organization, 2020. <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>
- Xiang, Y. T., Yang, Y., Li, W., Zhang, L., Zhang, Q., Cheung, T., & Ng, C. H. (2020). Timely mental health care for the 2019 novel coronavirus outbreak is urgently needed. *The Lancet Psychiatry, 7*(3), 228-229.
- Xu, B., Kraemer, M. U., & Group, D. C. (2020). Open access epidemiological data from the COVID-19 outbreak. *The Lancet. Infectious Diseases*.
- Zatorre, R. J. (2015). Musical pleasure and reward: mechanisms and dysfunction. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1337*(1), 202-211.
- Zhang, J., Wu, W., Zhao, X., & Zhang, W. (2020). Recommended psychological crisis intervention response to the 2019 novel coronavirus pneumonia outbreak in China: a model of West China Hospital. *Precision Clinical Medicine, 3*(1), 3-8.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



واکاوی ارتباط روایت تصویری و روایت داستانی در کتاب چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق)

تکتم الیاسی^{۱**}

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

مصطفی لعل شاطری^{۲*}

۲. استاد مدعو، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی

نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶

صفحه ۱۱۸-۱۴۰

چکیده

بیان مسئله: ادبیات عامیانه از دیرباز تاکنون دستمایه نمایش بصری روایات از سوی تصویرسازان بوده است. از اواخر دوره صفوی و اوایل قاجار این اقبال و محبوبیت رو به فزونی نهاد و ظهور چاپ سنگی، به‌ویژه به‌صورت مصور، در اشاعه و نشر هرچه بیشتر این داستان‌ها مؤثر بود. ازجمله این موارد، داستان دلدادگی نوش آفرین و شاهزاده ابراهیم است. اصل این داستان عامیانه منثور احتمالاً مربوط به دوره صفوی باشد، اما نویسنده و زمان دقیق تألیف آن معلوم نیست. با این حال، مقبولیت و محبوبیت آن در میان عامه باعث شده نسخه‌های متعددی از این داستان به شکل نسخ خطی و چاپ سنگی در دست باشد. در این پژوهش، به بررسی ویژگی‌ها و خصوصیات بصری ۱۴ تصویر چاپ سنگی فاقد رقم (امضاء/ نام تصویرساز) از داستان عامیانه نوش آفرین گوهر تاج نسخه ۱۲۹۳ق (محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی با شماره ثبت ۴۱۰۸۳) پرداخته شده است.

هدف پژوهش: معرفی و بررسی نقش تصاویر در بیان بهتر مفهوم داستان و انتقال آن به مخاطب و چگونگی همراهی تصویری و شخصیت‌های تصویرسازی شده با خط سیر داستانی در تصاویر نسخه ۱۲۹۳ق از داستان نوش آفرین گوهر تاج و متعاقباً واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های تصویرسازی شده و متن در نسخه مذکور بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر.

سؤال پژوهش: ارتباط شخصیت‌های تصویرسازی شده در داستان نوش آفرین گوهر تاج (نسخه چاپ سنگی انتشار یافته در ۱۲۹۳ق) با خط سیر روایت داستانی چگونه و از چه ویژگی‌هایی در تصویرسازی‌های مذکور استفاده شده و در این بین، رابطه متن و تصویر بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر ماریانیکولایوا و کارول اسکات چگونه است؟

روش پژوهش: ماهیت پژوهش بنیادی، مبنی بر رویکرد کمی، بر اساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، مبنی بر نظریه برهم‌کنش متن و تصویر ماریانیکولایوا و کارول اسکات و با توجه به مشاهده مستقیم نسخه است.

نتیجه‌گیری: تصویرسازی‌های داستانی نسخه موردپژوهش، ویژگی‌های نگارگری سنتی ایرانی و همین‌طور مشخصه‌های نقاشی‌های قاجاری و سبک پیکرنگاری درباری این دوره که متأثر از هنر غرب بوده را دارا می‌باشند. تصاویر به‌طور مطلق در خدمت متن قرار گرفته و نسبتاً همراه با متن حرکت کرده و با رابطه قرینه‌ای یا تکمیلی با متن پیش رفته‌اند و البته آگاهانه یا ناآگاهانه، جایی برای خیال‌پردازی و نقش آفرینی قوه تخیل مخاطب باقی مانده است.

واژگان کلیدی: تصویرسازی داستانی، چاپ سنگی، داستان‌های عامیانه، نوش آفرین گوهر تاج، نظریه برهم‌کنش متن و تصویر



* mostafa.shateri@yahoo.com

** elyasi.toktam@gmail.com

■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2024.2010175.1167

Analysis of the Relationship between Visual Narrative and Storytelling in the Lithographic Book “Nush Afarin Gohartaj” (1293 AH).

Toktam Elyasi*¹

1. Master's student, Department of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Mostafa La'l Shaterii**²

2. Visiting lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran.

Received: 29/08/2023

Accepted: 15/02/2024

Page 00-00



شماره هشتم
بهار ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: Vernacular literature has been a subject of visual representation by illustrators since ancient times. From the late Safavid period and early Qajar era, this popularity and appeal grew with the emergence of lithographic printing, especially in illustrated form, which played an influential role in spreading and publishing these narratives. One such example is the story of “Deldadegi-e Nush Afarin” and “Shahzadeh Ibrahim.” The origin of this vernacular story is likely from the Safavid period, but the author and the exact time of its composition are unknown. Nevertheless, its acceptance and popularity among the general public have resulted in numerous versions of this story in the form of handwritten and lithographic prints. This research focuses on examining the visual characteristics and features of 14 lithographic prints without signatures (illustrator’s name) from the vernacular story “Nush Afarin Gohartaj” in the 1293 AH version (preserved in the Astan Quds Razavi Library with registration number 41083).

Objective: Introducing and examining the role of images in better expressing the concept of the story and conveying it to the audience, as well as investigating the association between the illustrated characters and the narrative trajectory in the images of the 1293 AH version of “Nush Afarin Gohartaj.” Consequently, exploring the relationship between the illustrated characters and the text in the mentioned version is based on the theory of text-image interaction.

Research Question: How and based on what features in the aforementioned illustrations are the visualized characters in the story “Nush Afarin Gohartaj” (in the lithographic print version published in 1293 AH) related to the narrative trajectory, and how does the relationship between text and image align with the theory of text-image interaction by Marianikolaeva and Carol Scott?

Research Method: The research methodology employed in this study is descriptive-analytical, and data collection is conducted through library and archival sources.

Regarding other theoretical sources, books are utilized in their physical form, while theses and articles are accessed through online databases. The data analysis method is qualitative, and after identifying and examining the visual elements present in the images, including characters, spaces, imaginary creatures, and disruptions of norms, the relationship between images and text is investigated based on the theory of text-image interaction by Nikolaeva and Scott.

Conclusion: Based on the theory of text-image interaction by Marianikolaeva and Carol Scott in the analysis of illustrations in the book "Nush Afarin Gohartaj" (1293 AH), it is evident that the anonymous illustrator has played a significant role in the overall work. The depiction of characters and the spaces in which the story unfolds solely relies on the illustrator's craftsmanship. The visuals created align with the narrative trajectory, faithfully representing the events mentioned in the story and progressing in sync with its storyline. However, a deeper analysis reveals that in some instances, the illustrator has made choices beyond mere representation, going beyond the surface appearance. In certain sections of the story text that involve intense and chaotic scenes, the illustrator prefers to depict closed-off encounters and portray a confrontation (Images 18, 7). Regarding details such as clothing and facial features, the artist reflects the characteristics of Qajar period art based on the prevailing societal norms and influences (Images 13, 9, 4). At times, the artist takes precedence over the text by adding or altering the arrangement of visual elements to complement and enhance the concepts present in the text. In terms of spatial representation, while the artist follows the narrative movement and illustrates the indoor and outdoor spaces according to the description in the text, Western and subsequently Qajar features are observed due to the lack of detail references in the text. The presence of horizontal and vertical framing in the backgrounds of the images, the use of curtains, columns, and decorative elements such as vases and furniture, all reflect the characteristics of Qajar art influenced by the West. Regarding the facial expressions of the characters, since the illustrator did not attempt to represent or convey various emotions in the faces (possibly due to lack of skill or sufficient attention and priority on the

artist's part), the states and emotions present in the text do not have a significant visual representation. After examining the relationship between the story characters and the narrative trajectory based on the fivefold relationships proposed by Nikolaeva and Scott for the text-image connection in picture books, it is found that the majority of the 14 illustrations in the mentioned version have a parallel relationship. However, some images fall into the complementary relationship category, and one of the images depicts an increasing relationship in detail.

Keywords: Narrative illustration, lithographic printing, vernacular stories, Nush Afarin Gohartaj, text-image interaction theory.

References:

1. Hakimi, Fatemeh. (1393). "The Influence of Popular Literature on Qajar Era Paintings: A Study on Maktab-Khaneh Books." Master's Thesis. Tehran: Tarbiat Modares University.
2. Iran Doost, Fatemeh, and Ali Bashiri. (1401). "Investigating the Relationship between Text and Image in Arabic Books of the First Intermediate Period (Based on the Theories of Marianicoleva and Carol Scott)." *Journal of Linguistic Studies*. (Issue 70), 221-255.
3. Mahavan, Fatemeh. (1399). "Popularization in Illustrated Lithographic Printing of Gohartaj Nasnavi (with a Study of the Oldest Illustrated Lithographic Printing of Gohartaj Nasnavi (1263 AH))." *Culture and Popular Literature*. (Issue 32), 149-174.
4. Marzolph, Ulrich. (1392). *Gohartaj's Wonderworker Story*. Tehran: Behnegar.
5. Nashenas. (1293 AH). *Nosh Afarin Gohartaj*. Tabriz: Karbalai Mohammad Hossein Factory.
6. Noorollahi, Saeideh. (1398). "The Relationship between Text and Image in the Book 'Birds' by Peter Sis." Master's Thesis. Tehran: University of Art.
7. Hessam Pour, Saeed, et al. (1393). "Text-Image Interaction Website: A Comparative Study of Top Iranian and Non-Iranian Picture Storybooks (Based on the Theories of Maria Nikolayeva and Carol Scott)." *Studies in Children's Literature*, Shiraz University. (Issue 10), 25-54.
8. Qayyini, Zahra. (1377). "Illustrated Books and Picture Books for Children." *Research Journal of Children and Adolescent Literature*. (Issues 11-12), 11-19.

9. Rahimi Fard, Shahnaz. (1399). "Ethnographic Aspects of Iranian Romances (Smak Ayar, Darab Nameh, Hossein Kurd Shabestari, and Noshafarin Nameh)." Doctoral Dissertation. Tehran: Kharazmi University.
10. Rafiee Vardanjani, Akram. (1394). "Analysis of Structure and Stylistics of Illuminated Manuscript Images of Noshafarin's Gohartaj 1199 AH." Master's Thesis. Yazd: Yazd University.
11. Rafiee Vardanjani, Akram, and Ali Akbar Sharifi Mehrjerdi. (1396). "Recognition of the Painter's Signature in Stone Lithographic Prints of the Qajar Period: A Comparative Study of the Stone Lithographic Print of Noshafarin's Gohartaj Kept in the Holy Shrine Library of Mashhad and the Works of Mirza Nasrullah." *Visual Arts*. (Issue 1), 31-42.
12. Solatani Far, Sadiqeh. (1382). "Lithographic Printing and Its Emergence in Iran." *National Studies on Librarianship and Information Organization*. (Issue 53), 81-86.
13. Shirazi, Mahmonir, and Maryam Hosseini. (1400). "Recovering the Role of Women in the Text and Images of the Lithographic Print of Gohartaj 126 AH." 8th International Conference on Language, Literature, Culture, and History. Tehran: International Organization for University Studies.
14. Zolfaghari, Hassan, et al. (1390). "Narratology of Nosh Afarin's Name." *Literary Research*. (Issue 2), 81-98.
- La'l Shateri, Mostafa. (1401). "Delving into Lithographic Technique in the Qajar Period Based on Mīrzā 'Alī-Qulī Khuī's Illustration (Basic Requirements, Technical Features and Executive Factors)". *Manuscripts Journal of Research Studies*. (Issue 1), 203-230.

مقدمه و بیان مسئله

قصه‌های عامیانه قدمتی دیرینه داشته و بخش مهمی از منابع ادبی هر ملتی را به خود اختصاص داده‌اند و دوشادوش ادبیات رسمی، تحت عنوان ادب عامیانه و با تکیه بر جنبه مردمی ادبیات پیش رفته‌اند. همراهی ادبیات و هنر همواره موجب ارتقاء و اعتلا بوده و موجبات شکوفایی هر دورا فراهم آورده است. آنچه امروزه به عنوان نقاشی ایرانی شناخته می‌شود، در حقیقت حاصل پیوند ادبیات و نقاشی و در حوزه کتاب‌آرایی قرار دارد. در اواخر دوره صفویه و قاجاریه، هنرمندان ادبیات عامیانه را دستمایه قرار داده و از آن در خلق کتب مصور اعم از خطی و چاپ سنگی بسیار بهره برده‌اند. ورود چاپ سنگی به ایران امکان تولید کتاب در تعداد زیاد را فراهم آورد و موجب گسترش بیش از پیش هنر و ادبیات عامیانه شد و برای طبقات مختلف جامعه قابل دستیابی شد. از این میان، کتب مکتب‌خانه‌ای که غالباً در زمینه داستانی و آموزشی و توسط هنرمندانی از توده مردم مصور شده بود، در دسترس همگان قرار گرفت. از آنجاکه این کتب به لحاظ موضوعی و تصویری از محتوای عامه‌پسند برخوردار بودند، مورد اقبال توده مردم قرار گرفته و محبوبیت یافتند. داستان نوش آفرین گوهر تاج از جمله داستان‌های عامیانه و عاشقانه‌ای است که به واسطه توجه عامه و نسخه‌های خطی و چاپ سنگی متعددی از این کتاب در دست است. پژوهش حاضر به بررسی تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۹۳ق چاپ سنگی از این داستان می‌پردازد. از آنجاکه رابطه عمیقی بین ادبیات و هنر عامیانه وجود دارد، مسئله مورد توجه این پژوهش، بررسی نقش تصاویر در بیان بهتر مفهوم داستان و انتقال آن به مخاطب و چگونگی همراهی تصویر با خط سیر داستانی است و در این بین ویژگی‌های بصری تصویرسازی‌های این نسخه اعم از پیکرنگاری‌ها،

تصویرگری موجودات خیالی و مجالس رزم و بزم، بررسی می‌شود. در این راستا به واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های تصویرسازی شده و متن، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر ماریا نیکولایوا و کارول اسکات می‌پردازیم. با توجه به نظریه مذکور، رابطه بین متن و تصویر می‌تواند قرینه‌ای، تکمیلی، افزایشی، تقابلی و یا ایهامی باشد.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌های مرتبط با موضوع پژوهش حاضر را می‌توان در سه گروه (کتاب، مقاله، پایان‌نامه) مورد بررسی قرار داد که در مجموع بیانگر این موضوع است که در رابطه با نسخه مورد مطالعه، مبنی بر روش اتخاذ شده، پژوهش انجام نشده است. مازلف در *نوش آفرین گوهر تاج (۱۳۹۲)*، این داستان را بر اساس قدیمی‌ترین نسخه در دسترس (۱۱۹۹ق) تصحیح کرده است. ذوالفقاری و همکاران در مقاله «قصه شناسی نوش آفرین نامه» (۱۳۹۰)، ضمن معرفی و تحلیل ساختاری داستان، به بررسی تأثیرگذاری آن بر داستان امیرارسلان نامدار پرداخته‌اند. رفیعی وردنجانی در مقاله «بازشناسی رقم نقاش در نسخ چاپ سنگی دوره قاجار (مطالعه تطبیقی نسخه چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی و آثار میرزا نصرالله)» (۱۳۹۶)، نسخه مذکور که تاریخ کتابت آن ۱۳۰۸ق و دارای ۱۱ تصویر ماهرانه، اما بی‌رقم است را با آثار میرزا نصرالله، هنرمند چاپ سنگی دوره قاجار، مقایسه نموده و از طریق مطالعات سبک شناسانه و بررسی نشانه‌های مشترک بین آثار و بررسی شیوه کار هنرمند، این تصویرسازی‌ها را منسوب به میرزا نصرالله دانسته‌اند. فاطمه ماهوان در مقاله «عامه نگاری در چاپ سنگی مصور نوش آفرین گوهر تاج (با بررسی قدیمی‌ترین نسخه چاپ سنگی مصور نوش آفرین گوهر تاج مورخ ۱۲۶۳ق)»

(۱۴۰۰)، با رویکرد تحلیل محتوا و باهدف تبیین جایگاه این دو قصه در میان داستان‌های عامیانه فارسی و یافتن درون‌مایه‌های واحد میان این قصه‌ها و سپس بررسی عناصر تخیلی و ماورایی و نقش آن‌ها در داستان به انجام این پژوهش پرداخته و در پایان محتوای اصلی این قصه‌ها را عیاری، عشق و اندوه دانسته که همراه با اعتقادات و رویکرد مذهبی است. مبنی بر واکاوی پژوهش‌های مذکور دریافت می‌شود که تاکنون به صورت متمرکز و بر اساس چهارچوب نظری مطروحه نسخه ۱۲۹۳ق و تصویرسازی‌های آن مورد پژوهش قرار نگرفته است.

روش پژوهش

روش انجام تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی است. در مورد سایر منابع نظری، کتاب‌ها به صورت عینی و پایان‌نامه‌ها و مقالات از طریق پایگاه‌های اینترنتی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی بوده و پس از شناخت و بررسی عناصر بصری موجود در تصاویر، از جمله شخصیت‌ها، فضاها، موجودات تخیلی و خرق عادت‌ها، به بررسی رابطه بین تصاویر و متن با تکیه بر نظریه برهم‌کنش متن و تصویر نیکولایو و اسکات پرداخته شده است.

کتاب چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق)

این شیوه از چاپ، توسط یوهان آلویس زنفلدر در ۱۸۰۰م/ ۱۲۱۵ق ابداع و با توجه عباس میرزا نایب‌السلطنه که پیش‌تر چاپ سربی را مورد نظر داشت، به ایران وارد شد. غالب کتاب‌های تولیدی به این شیوه در زمینه ادبیات، فقه، ادعیه، سرگذشت ائمه (ع) و اشعار کلاسیک و موضوعات داستانی و افسانه‌ای بود (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶؛ سلطانی فر، ۸۴-۸۳: ۱۳۸۲). کتاب‌های چاپ سنگی در ابتدا صرفاً شامل متن و فاقد صفحه عنوان، تصویر و هرگونه تزئیناتی بود و حدوداً یک دهه طول کشید تا ناشران از آرایه‌های تزئینی و تصویر نیز استفاده کردند. عناصر تزئینی همچون جدول‌ها، سرلوح‌های تذهیب شده و تصاویر در کتب چاپ سنگی نیز تا حدودی مشابه کتب خطی توسط هنرمندان اجرا می‌شد (Marzolph, 2001: 18). تصویرسازی‌های کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای اغلب خام‌دستانه و سیاه‌وسفید بود و روی کاغذهای نامرغوب چاپ می‌شد،

(۱۳۹۹)، به تحلیل تصاویر این نسخه (شامل ۵۷ تصویر با رقم میرزا علیقلی خویی)، پرداخته و همچنین تصاویر موجودات افسانه‌ای و چهره‌پردازی‌ها و صحنه‌های رزم و بزم را بررسی نموده است. یافته‌های او حاکی از آن است که تصویرگر نسخه کوشیده تا به شیوه‌ای عامه‌پسند و با توجه به نیازهای زمانه، به تصویرسازی بپردازد. شیرازی و حسینی در مقاله «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج ۱۲۶۴ق» (۱۴۰۰)، بر این باورند که این داستان، با توجه به ارزش‌های دوره قاجار به هنجارشکنی پرداخته و برای زن نقشی فراتر از معشوقه‌ای منفعل در نظر گرفته است. حسام پور و همکاران در مقاله «تارنمای برهم‌کنش متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیر ایرانی بر پایه نظریه ماریا نیکولایو و کارول اسکات» (۱۳۹۳)، پژوهش خود را بر پایه نظریه نیکولایو و اسکات انجام داده‌اند، اما راه خود را باز گذاشته و همراه با رویکرد توصیفی-تفسیری به رویکرد تفسیری-تجربیدی هم‌نظر داشته، هر دو راه تحلیل محتوای کیفی قیاسی و استقرایی را به روش تعریفی میرینگ پیموده و در زمینه رابطه متن و تصویر به الگویی جامع‌تر رسیده‌اند که نام تارنمای برهم‌کنش را بر آن گذاشته‌اند و بر اهمیت همراهی نویسنده و تصویرگر برای خلق اثری خلاقانه‌تر اشاره دارند.

رفیعی وردنجانی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل ساختار و سبک‌شناسی نگاره‌های نسخه خطی نوش آفرین گوهر تاج ۱۱۹۹ق» (۱۳۹۴)، در ابتدا به تحلیل ساختار بصری نگاره‌ها و سپس به سبک‌شناسی این تصاویر پرداخته و نُه نگاره موجود در این نسخه را مورد بررسی و تحقق این نتیجه کلی که تصاویر این نسخه در کدام یک از مکاتب هنری ایرانی می‌گنجد را مدنظر قرار داده است. رحیمی فرد (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «جنبه‌های مردم‌شناختی رمانس‌های ایرانی (سمک عیار، داراب نامه، حسین کرد شبستری و نوش آفرین نامه)»، به شناختی نسبی از مسائل اجتماعی، خانوادگی، سیاسی و غیره در دوره خلق هر داستان پرداخته است، چنانکه در سمک عیار تکیه بر جنبه‌های اجتماعی و عیاری و در حسین کرد شبستری تأکید بر عیاری و ایدئولوژی و در مورد نوش آفرین نامه و داراب نامه نوع زندگی پادشاهان از دیدگاه عامه مردم بروز یافته است. کریمی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی محتوایی قصه نوش آفرین گوهر تاج و قصه مهر و ماه»

اما در ترغیب شاگردان مکتب برای خواندن و کمک به انتقال بهتر و سریع‌تر مطالب کارآمد بود. سبک تصویری در این کتب همانند کتب بزرگسالان بود، ولی کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای از کیفیت پایین‌تری برخوردار بودند. در دوره قاجار، به دلیل رواج چاپ سنگی، کارگاه‌های خصوصی نیز اقدام به چاپ کتب به این شیوه می‌کردند و این در حالی بود که چاپخانه‌هایی که وابسته به دربار و دولت بودند از تصویرگران حرفه‌ای استفاده می‌کردند. کارگاه‌های خصوصی از تصویرگران مبتدی و ناشی کمک می‌گرفتند و در نتیجه کتبی ارزان قیمت و با کیفیت پایین تولید می‌شد. به همین دلیل کتب مکتب‌خانه‌ای ارزان بود، اما تصاویر کم کیفیت و احتمالاً نتیجه کار تصویرگران ناکار بلد بود. جایگیری تصاویر در کتب مکتب‌خانه‌ای تابع قانون خاصی نیست و ممکن است گاهی مانند نگاره‌های تیموری تصویر از جدول بیرون برود و یا گاهی در محدوده کادر استقرار یابد. گاهی ممکن است تصویر تمام صفحه را به خود اختصاص دهد و گاهی نوشته بالا، پایین، پهلو یا داخل تصویر قرار گرفته باشد. سبک تصاویر کتب مکتب‌خانه‌ای که گاهی عباراتی چون به جهت اطفال یا برای تنبیه اطفال در این کتب به چشم می‌خورد را می‌توان سبک آمیخته نامید، چراکه تصاویر متأثر از نگارگری ایرانی و هندی، نقاشی قاجاری و فرنگی، نقاشی پشت شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، چنانکه نمونه‌ای از آن را می‌توان در نوش‌آفرین گوهر تاج دانست (حکیمی، ۱۳۹۳: ۱۰۸-۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۵-۱۳۰).

نوش‌آفرین گوهر تاج، داستان عامیانه منثوری از متون مکتب‌خانه‌ای است که گویا اصل آن مربوط به دوره صفوی بوده است، ولی نویسنده و زمان دقیق تألیف داستان معلوم نیست. این داستان که آمیزه‌ای از رزم و بزم است در دوره قاجار به اوج محبوبیت رسید. داستان مذکور پیشینه تاریخی نداشته و ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است. داستانی مملو از حوادث خارق‌العاده، مکان‌های عجیب و غریب و موجودات افسانه‌ای چون دیو، پری، اژدها و غیره که گاهی در نقش یاری‌رسان و برخی مواقع در نقش دشمن ظاهر می‌شوند (ماهوان، ۱۳۹۹: ۱۵۰). این اثر، الگوی داستان‌نویسی عامیانه پس از خود بوده و نقیب الممالک، نقال ناصرالدین شاه، برای روایت داستان امیرارسلان نامدار این داستان و شیرویه نامدار را الگو قرار داده و از آن‌ها بهره جسته است. مقایسه بین صحنه‌ها و بین مایه‌های موجود

در این دو داستان گویای این تأثیرپذیری است (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۱، ۸۵). نوش‌آفرین گوهر تاج از محدود داستان‌های دوره قاجار است که هنجارشکنی نموده و زن را از نقش معشوقی منفعل خارج و جنبه‌های فعالی از موجودیت زن را نمایش داده است. باین همه، روحیه مردسالارانه کماکان در داستان غالب است. این داستان که به سبک آثار نقالان به نگارش درآمده و مملو از اغراق است (شیرازی و حسینی، ۱۴۰۰: ۱۷). خلاصه داستان نوش‌آفرین گوهر تاج عبارت است از ماجرای عشق و دلدادگی شاهزاده ابراهیم (فرزند پادشاه چین) به نوش‌آفرین (دختر پادشاه دمشق) که توأم با ماجراهایی پیچیده است.

مشخصات نسخه: این کتاب توسط اشرف السلطنه در ۱۳۳۴ش وقف و اکنون با شماره ثبت ۴۱۰۸۳ در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی، قابل دستیابی است. این اثر به زبان فارسی، در کارخانه کربلایی محمدحسین در تبریز منتشر شده است (در ابعاد ۱۶cm/۵x۲۷/۵، دارای ۱۲۲ صفحه و ۱۴ تصویرسازی). ابعاد نوشتار که درون جدولی دوخطی قرار گرفته ۱۷x۱۳cm و هر صفحه شامل ۲۰ سطر به خط نستعلیق است. جلد کتاب فاقد آرایه‌های تزئینی و از جنس مقوایی و برخوردار از رویه پارچه‌ای است. صفحه‌ها عنوان برخوردار از نقش ترنج، در آن نوشته‌ای با متن «هو حسب الخواش عالیشانان عزت نشانان مشهدی عباسعلی و مشهدی حبیب‌الله به انجام رسید» مشاهده می‌شود. نقش ترنج درون جدولی قرار گرفته که چهار طرف آن لچک‌های مزین به ریشه‌های برگ وجود دارد (تصویر ۱) و همین الگوی تزئینی مجدداً در صفحه پایانی تکرار گردیده، با این تفاوت که متن درون ترنج عبارت است از «هو تمام شد کتاب نوش‌آفرین گوهر تاج در کارخانه استاد الماهر کربلایی محمدحسین صورت اتمام پذیرفت» (تصویر ۲). عنوان کتاب درون کتیبه دایره‌ای سرلوحه قرار گرفته و سرلوحه نیمی از صفحه را به خود اختصاص داده است (تصویر ۳). کاغذ به کاررفته فرنگی، نخودی رنگ مایل به نباتی و در برخی از صفحات آثار فرسودگی و آسیب دیدگی در لبه‌های بیرونی مشاهده می‌شود و تعدادی از صفحات از شیرازه جدا شده‌اند. در برخی از صفحات کاغذها دارای واترمارک در حاشیه بیرونی هستند. تمامی صفحات، رکابه در حاشیه درونی صفحات سمت راست و حاشیه بیرونی صفحات سمت چپ و در هر دو مورد در پایین صفحه قرار دارد. برخی از صفحات دارای حواشی توضیحی مربوط

این صفحه چنین ذکر شده است: «به تاریخ یوم دوشنبه دهم شهر رمضان المبارک سمت اتمام پذیرفت فی سنه ۱۲۸۵» (تصویر ۴) باین حال در صفحه پس از آن که در حکم یادداشت پایانی اثر است تاریخ چاپ ۱۲۹۳ ق ذکر شده است (تصویر ۲).

به تصاویر هستند که با قلمی ریزتر از متن اصلی کتابت شده‌اند. این حاشیه‌نویسی‌ها برخی به صورت مورب و تعدادی موازی با خط کرسی هستند و گاهی درون کادری قرار گرفته و مزین شده‌اند. در صفحه پایانی، مطالب به شکل مثلث وارونه کتابت شده است. در سطور پایینی



تصویر ۴: صفحه پایانی
Picture 4: Last page

تصویر ۳: سرلوح
Picture 3: ornamental heading

تصویر ۲: صفحه یادداشت پایانی
Picture 2: Endnote page

تصویر ۱: صفحه آغازین
Picture 1: Opening page

به لحاظ حالت ارتباط، دو حالت کلی متن و تصویر با پایه برابر و متن و تصویر با پایه نابرابر وجود داشته و از باب ارتباط منطقی-معنایی تصاویر گسترشی یا معناگر هستند (ایران دوست و بشیری، ۱۴۰۱: ۲۳۳). جوان گلدن هم انواع برهم‌کنش میان متن و تصویر را در پنج گروه تقسیم‌بندی می‌کند: ۱. متن و تصویر قرینه یکدیگر هستند (نوعی حشو). ۲. گویایی متن وابسته به تصاویر است. ۳. تصاویر متن را بسط و شرح می‌دهند. ۴. نقش اصلی روایی بر عهده متن بوده و تصاویر انتخابی هستند. ۵. نقش اصلی روایی بر عهده تصاویر بوده و متن به صورت انتخابی است (نوراللهی، ۱۳۹۸: ۱۸).

در این میان، ماریا نیکولایوا و کارول اسکات که برای نظریه گلدن جامعیت کافی قائل نیستند، ولی آن را نقطه آغاز درخشانی می‌دانند، ضمن توجه به وجود پویایی میان متن و تصویر معتقدند در کتب تصویری میان نشانه‌های نمایشی (تصویر) و نشانه‌های قراردادی (واژه) رابطه برقرار بوده و تنش بین این دو احتمالات زیادی را برای برهم‌کنشی آن‌ها مهیا می‌کند (ایران دوست و بشیری، ۱۴۰۱: ۲۳۳). از منظر آنان تصویرسازی‌های موجود در یک کتاب، با توجه به نوع رابطه میان متن و تصویر به پنج گروه تقسیم می‌شوند: ۱. قرینه‌ای: در این کتاب‌ها

نظریه برهم‌کنش متن و تصویر

در کتاب‌های مصور، متن و تصویر درهم‌تنیده شده و به روایت داستانی می‌پردازند. در واقع، خلق اثری کامل از لحاظ معنایی و نمادین وابسته به این یکپارچگی و وحدت است. در این‌گونه از کتاب‌ها، دو نوع زبان کلامی و دیداری توأمان به کار می‌رود و می‌توانند یکدیگر را تقویت کرده، باهم هماهنگ بوده و یا از هم سبقت گیرند. این دو دائماً اطلاعات جدیدی را به مخاطب ارائه داده که می‌تواند مکمل دیگری بوده یا مخاطب را با مفاهیم تغییر یافته یا تازه‌تری مواجه کند (قایینی، ۱۳۷۷: ۱۶). در زمینه رابطه میان متن و تصویر محققین تقسیم‌بندی‌های گوناگونی را ارائه داده‌اند و برخی از آنان قائل به رابطه پویای میان متن و تصویر هستند. به عنوان مثال بارتز سه نوع رابطه را میان متن و تصویر برقرار دانسته و مطرح کرده است: ۱. تصویر مبتنی بر متن. ۲. متن مبتنی بر تصویر. ۳. متن و تصویر مبتنی بر هم. کارنی و لوین پنج عملکرد را برای ارتباط تصاویر و متن در نظر گرفته‌اند: ۱. تزئینی. ۲. تمثیلی. ۳. سازمان دهنده. ۴. تفسیری. ۵. یادیار. مارش و وایت، ۴۹ نوع ارتباط را تعریف کرده و سپس آن‌ها را در سه سطح کلی ارائه داده‌اند که دسته پایین‌تر نقشی خاص‌تر و دسته بالاتر نقشی عام برای هر تصویر در نظر می‌گیرد. مارتینز و سالوی معتقدند

می‌شود و طرز نشستن پادشاه در سمت چپ تصویر مشابه با شیوه‌ای است که در نقاشی‌های رنگ و روغنی قاجاری دیده می‌شود و در دوره‌های پیش‌تر هم رایج بوده است، زیراریشه‌های هنر قاجاری را می‌توان در دوره صفویه و زنده‌یافت. شاهزادگانی که به خواستگاری شاهدخت آمده‌اند باحالتی احترام گونه و متواضع در برابر پادشاه ایستاده‌اند. لباس هر چهار شخصیت دارای نقوش تزئینی بوده و البسه مزین شده است و احتمالاً این ویژگی نشان از طبقه اجتماعی آنان دارد، اما لباس و تاج پادشاه با سایرین متفاوت است. اگرچه در سبک پیکرنگاری درباری که با توجه به شواهد آثار چاپ سنگی نیز تا حدی متأثر از آن است، کهولت سن نمایش داده نمی‌شود، ولی در اینجا محاسن بلند و مشکی پادشاه در ایجاد تفاوت سنی او با خواستگاران مؤثر بوده و کبر سن پادشاه را نشان می‌دهد. پرده‌هایی که در پس زمینه تصویر دیده می‌شود، تداعی‌کننده پرده‌های مخمل قرمز رنگی است که غالباً در گوشه جمع شده‌اند و در آثار دوره زنده‌یاری رایج شده و در نقاشی‌های قاجاری نیز متداول بوده است. هنرمند ضمن استفاده از ترکیب متقارن با قرار دادن پیکره‌ها در جای صحیح و کاربرد مناسب تیرگی، روشنی‌ها فضایی متعادل در تصویر ایجاد کرده است. در این تصویرسازی، فضای داخلی کاخ نمایش داده شده است درحالی‌که در متن داستان فقط به حضور شهریاران هفت‌اقلیم در دمشق که به قصد خواستگاری از نوش‌آفرین عزم سفر کرده‌اند سخن به میان آمده و به اینکه خواستگاران چگونه و در کجا خواستگاری کرده‌اند، اشاره‌ای نشده است. پیکره‌ها به شکلی خشک و رسمی به تصویر درآمده‌اند و این شیوه در اینجا به کمک تصویرسازی آمده و در ایجاد حالت متواضعانه خواستگاران که به طلب دختر آمده‌اند، کمک نموده است. هنرمند با استفاده از عناصر تصویری نظیر ستون، پرده، تخت پادشاه و نقوش تزئینی سعی داشته فضای باشکوه کاخ برای بیننده تداعی شود. در مجموع به نظر می‌رسد تصویرگر در خلق این تصویر از متن سبقت گرفته و آنچه را که در متن به آن اشاره نشده، ولی در ارتقاء فهم مخاطب از داستان مؤثر بوده را با استفاده از تصویر در اختیار او قرار داده و رابطه‌ای تکمیلی با متن ایجاد کرده است.

تصاویر همان داستانی را روایت می‌کنند که در متن و واژگان وجود دارد و شاهد هم‌طرازی و قرینگی میان متن و تصویر هستیم. ۲. تکمیلی یا مکملی: در این نوع از رابطه، متن و تصویر به کمک هم آمده و جاهای خالی یکدیگر را پر می‌کنند و آنچه را که در متن لحاظ نشده و کلام آن را بیان نکرده است، در تصویر کامل می‌شود و بالعکس. ۳. افزایش یا گسترشی: در این نوع، تصاویر مفاهیمی فراتر از آنچه در متن آمده است را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند و تصاویر با حفظ درون‌مایه کلام، متن را تقویت کرده و داستان گسترده‌تری را روایت می‌کنند. ۴. تقابلی: در این کتاب‌ها، تصویر، داستانی متفاوت با آنچه در متن آمده است را روایت می‌کند و به‌گونه‌ای مخاطب را با چالش مواجه کرده تا او خود نیز در پیدایش مفهوم و تفسیر جدیدی از داستان نقش داشته باشد. ۵. ایهامی یا چند روایتی: در نهایت رابطه ایهامی وقتی است که دو یا چند روایت ناهمسان در کنار یکدیگرند (حسام پور و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۹). در ادامه، کارکرد و رابطه تصاویر و متن داستان عامیانه نوش‌آفرین گوهر تاج با توجه به نظریه مذکور مورد واکاوی قرار خواهد گرفت.

آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که چون دختر به چهارده‌سالگی رسید و آوازه حسن و جمال آن دختر به پادشاه هفت‌اقلیم رسید همه پادشاهان و شهریاران از اطراف عالم کمر به طلب کاری دختر بسته و متوجه ولایت دمشق گردیدند (ناشناس، ۱۳۹۳: ۳).



تصویر ۵: آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق (ناشناس، ۱۳۹۳: ۴)

Picture 5: The arrival of kings to propose to the daughter of the King of Damascus (Unknown, 1293: 4)

تصویر در فضای داخلی شکل گرفته و چهار پیکره مشاهده

مجلس سلطان ابراهیم و سوداگر

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که روزی شاهزاده در خلوت نشست به بود که در بارگاه برهم خورد و سودای (سوداگر) عظیم‌الشان با تحفه بسیار داخل گردید و شاهزاده را بسیار خوش آمد و اراده کرد تا سوداگر را نشانند و از هر جا سخنی می‌گفتند تا به جایی رسیدند که سوداگر حکایت نوش آفرین را بیان نمود چندان تعریف و ستایش نمود که دل شاهزاده را از راه به در برد شاهزاده نظر به جانب سوداگر نمود تبسمی فرمود سوداگر به خیال آنکه شاهزاده باور ندارد که تبسم می‌نماید از جا برخاست و گفت اگر امر عالی باشد بنده بفرستم تا تصویر دختر را بیاورند شاهزاده فرمود که بسیار خوب است و به غلام خود اشاره کرد که برو آن تصویر را بیاور در ساعت صندوقچه بیاورد و طوماری به درآورد و بوسید و در گوشه تخت شاهزاده گذاشت شاهزاده آن طومار را باز کرد و چشمش به صورتی افتاد که بر آن کاغذ صورت حوروشی را به نحوی نقش نموده که اگر لیلی دیدی مجنون شدی و اگر کوه دیدی هامون شدی شاهزاده چون آن تصویر را دید آه از دل برکشید و گفت از یک نگاه جز من عمرم به بادرفت ای وای اگر نگاه دگر سوی من کنی و از هوش رفت و از تخت بر زمین افتاد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴-۵).

با استفاده از یک خط افقی فضا به دو بخش تقسیم و در قسمت بالایی به واسطه خطوط عمودی فضا مجزا گشته و فضاسازی متعادلی ایجاد شده است. دو شخصیت شاهزاده ابراهیم و سوداگر در پلان جلو ترسیم و شاهزاده از معدود شخصیت‌های حاضر در این تصاویر است که فاقد محاسن بوده و همین امر به نمایش صغر سن او کمک کرده است (با توجه به متن داستان شاهزاده ابراهیم ۱۸ سال سن دارد) و با لباسی که نقوش تزئینی دارد و تاجی بر سر، نمایش داده شده است، در حالی که سوداگر لباسی ساده بر تن دارد و دستاری بر سر بسته است و این تفاوت پوشش در تصاویر مختلف می‌تواند گویای تفاوت جایگاه سیاسی و اجتماعی پیکره‌ها باشد. در زیر پای شخصیت‌ها فرشی قرار دارد که با نقوش هندسی که در تصاویر دیگر هم تکرار شده، پر شده است.

در این بخش از متن به حضور شاهزاده در بارگاه و در حالی که در خلوت نشست، اشاره گردیده، اگرچه شاهزاده باهدف نمایش جلال شاهزادگی با قبایی مزین و تاجی بر سر نشان داده شده است و هنرمند سعی داشته با ایجاد ترکیب‌بندی متقارن، نوع پوشش شاهزاده و مفروش بودن کف زمین که همگی از ویژگی‌های پیکرنگاری درباری است، به خلق فضایی با ابهت دست یابد، اما در نهایت فضای به تصویر کشیده شده گویای شکوه و عظمت بارگاه نیست. با توجه به آنچه در متن می‌خوانیم، شاهزاده از دیدن سوداگر خوش حال شده و پس از آن نیز از شنیدن سخنان او در باب حسن و جمال نوش آفرین به وجد می‌آید، اما همان‌طور که قبلاً اشاره شد، چهره‌ها عاری از احساسات است. در دو قسمت از متن به این نکته که شاهزاده بر تخت نشسته اشاره شده است «سوداگر طومار را در گوشه تخت شاهزاده گذاشت، شاهزاده از هوش رفت و از تخت بر زمین افتاد»، اما در تصویر نمایش داده شده، نشانی از تخت نیست و به نظر می‌رسد شاهزاده بر روی زمین نشست است. با دقت در جزئیات این تصویر می‌توان بیان داشت، تصویرساز در نمایش لحظات آغازین داستان پایبند به رابطه قرینه بوده و با این حال از نمایش بخشی از جزئیات خودداری نموده است.

جنگ خان محمد با ملک بهمن

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که خان محمد مرکب در میدان جهانید و گفت که هرکه داند و



تصویر ۶: مجلس سلطان ابراهیم و آمدن سوداگر (ناشناس، ۱۲۹۳: ۶)

Picture 6: The court of Sultan Ibrahim and the arrival of a merchant (Unknown, 1293: 6)

در این تصویر که در فضای داخلی شکل گرفته است، تمایل به ترکیب‌بندی متقارن که متأثر از سبک پیکرنگاری درباری است، مشاهده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های قاجاری این تصویر می‌توان به پس‌زمینه اشاره کرد که

هرکه نداند بگویم تا بداند منم محمد وزیر سلطان ابراهیم چون ملک بهمن اسم شاهزاده ابراهیم را شنید رنگ از رویش پرواز نمود خان محمد نعره برآورد و گفت ای ملک بهمن اگر مردی و از مردان عالم نشان داری بیامیدان کارزار سپس ملک بهمن اسب در میدان جهانید و سر راه بر خان محمد گرفت و هر دو دست بر شمشیر کرده سر راه بر یکدیگر گرفتند، اما خان محمد چنان پشت تیغی بر دم تیغ اوزد که از نیش یا قبضه در هم شکست و سپس چنان تیغی بر کتف ملک بهمن نواخت که پایش از رکاب خالی گردید مهره پشتش بر زمین نقش بست (ناشناس، ۱۳۹۳: ۱۳).



تصویر ۷: جنگ خان محمد با ملک بهمن (عنوان انتخابی نگارنده) (ناشناس، ۱۳۹۳: ۱۳)

Picture 7: The Battle between Khan Mohammad and Malik Bahman (Author's chosen title) (Unknown, 1293: 13)

این تصویر فضای خارجی و صحنه‌ای رزمی را به نمایش گذاشته است و بیننده شاهد نبرد تن به تن خان محمد و ملک بهمن است. هر دو در حالی که سوار بر اسبانی چابک هستند، دست به شمشیر برده و در حال مبارزه‌اند. استفاده از خطوط موج و حرکت پیکره‌های انسانی و به‌ویژه حرکت سر و بدن اسب‌ها در ایجاد فضایی پویا و پرتحرک مؤثر بوده است. در قسمتی از متن آمده است که «پشت تیغی بر دم تیغ اوزد که از نیش یا قبضه در هم شکست و سپس چنان تیغی بر کتف ملک بهمن نواخت که پایش از رکاب خالی گردید مهره پشتش بر زمین نقش بست»، در اینجا فرم و حرکت شمشیرها به درستی طراحی شده و با مفهوم متن هماهنگ ظاهر شده است. پیکره‌های انسانی با چهره‌ای عاری از احساس تصویر شده‌اند، اما چهره اسب‌ها در بیان بهتر فضای رزمی و پرتلاطم تصویر بسیار تأثیرگذار هستند. هنرمند با استفاده از تراکم و پراکندگی نقاط و با کمک تیرگی روشنی، به ایجاد عمق و پلان بندی پرداخته و به واسطه تکرار خطوط و نقاط بافت‌هایی ایجاد

نموده که باعث ایجاد تنوع بصری شده و به خوبی خلأ رنگ را پر کرده‌اند. متن داستان به کارزاری عظیم که از رویارویی دو لشکر به پا شده پرداخته است. لشکر انطاکیه که دختری به نام ماه زرافشان سرداری سپاه را بر عهده دارد، به حمایت از خان محمد، وزیر شاهزاده ابراهیم وارد جنگ با لشکر حلب شده است. در این بخش از داستان که متن کلامی آن به تنهایی گویا است، هنرمند به مصورسازی بخشی از این صحنه رزمی که مربوط به نبرد رو در روی خان محمد و ملک بهمن (پسر پادشاه حلب) است، بسنده نموده و سایر سپاهیان و ماه زرافشان در تصویر حضور ندارند. تصویرگر با توجه به اینکه فقط بخشی از متن را برای تصویرسازی انتخاب نموده «ملک بهمن اسب در میدان جهانید و سر راه بر خان محمد گرفت و هر دو دست بر شمشیر کرده و سر راه یکدیگر گرفتند» راوی تصویری همان چیزی است که در متن روایت شده و به شکل قرینه‌ای پیش رفته است.

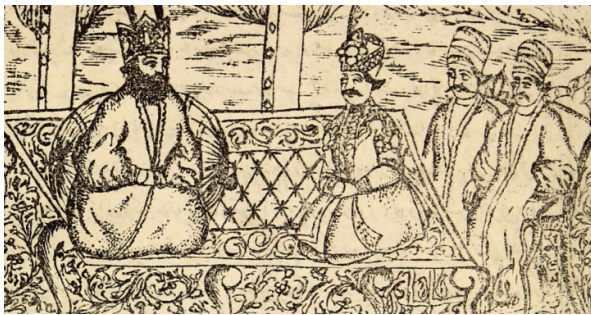
جنگ شاهزاده با سپه‌سالار

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده از ملک خطا بیرون آمد و متوجه فرنگ گردید و در کوهی که نزدیک فرنگ بود خیمه برپا کردند و دیدند که از فرنگ سپاه بسیاری بیرون آمد و از طرف دیگر هم سپاه بسیاری نمودار شد و در برابر یکدیگر صف کشیدند و سپهسالاری از لشکر بیرون آمد چنان زخمی بر سر پادشاه فرنگ زد که او را از پای درآورد و سپاه فرنگ دل شکسته بازگردیدند. شاهزاده دلش به حال آن جماعت سوخت و خود را بر سپاه زد و ایشان را در هم شکست. سپه‌سالار که لشکر را چنان دید آهی کشید و جویای شاهزاده بود. چون به شاهزاده رسید نعره برآورد و سر راه شاهزاده گرفت و گفت ای جوان تو از کجا آمده‌ای که جان خود را فدای فرنگیان می‌کنی؟ شاهزاده گفت بیا که هم نبرد تو منم پس دست بر شمشیر کرد و گفت ای سپه‌سالار بگیر از دست من پس سپه‌سالار سپر در سر کشید و خود را در زیر سپر پنهان کرد، اما شاهزاده چنان بر قبه سپرش زد که سپر بشکافت و در سینه‌اش قرار گرفت و از مرکب در غلتید و به خاک افتاد (ناشناس، ۱۳۹۳: ۲۰-۲۱).

به تصویر کشیده است و لحظه پنهان شدن سپه سالار در زیر سپر، برای در امان ماندن از ضربه‌ای که شاهزاده به او وارد می‌کند، در تصویر نیز همانند متن گویا بوده و هر آنچه در متن نوشتاری بیان شده، در تصویر نمود یافته و به شیوه قرینه‌ای پیش رفته است.

مجلس جهانگیر شاه با شاهزاده

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که چون خبر نجات نوش آفرین به دست شاهزاده ابراهیم به جهانگیر شاه رسید جهانگیر شاه با امرا و وزرا به استقبال شاهزاده بیرون رفتند و خیمه پادشاه برپا کردند و منتظر بودند که شاهزاده و وزیر نمایان گردیدند. چون شاهزاده نزدیک رسید جهانگیر شاه با تمام امرا از خیمه بیرون آمدند و متوجه به جانب شاهزاده شدند که خان محمد شاهزاده را از آمدن شاه خبر کرد. شاهزاده خواست که خود را به قدم شاه اندازد که جهانگیر شاه بغل گشود و شاهزاده را چون جان در برکشید و رویش را بوسید و خان محمد و حمید را تواضع کرد و همگی سوار شدند و داخل شهر شدند شاه و شاهزاده و امرا داخل بارگاه گردیدند. شاه بر تخت نشست شاهزاده و یاران او را بنشانید به هر یک تواضع نمود و آن روز رابه عیش گذرانید (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴۶-۴۷).



تصویر ۹: مجلس جهانگیر شاه با شاهزاده (ناشناس، ۱۲۹۳: ۴۷)
Picture 9: The Court of Shah Jahan with the Prince (Unknown, 1293: 47)

همان‌طور که قبلاً اشاره شد نه تنها نقوش، بلکه ترکیب‌بندی‌ها نیز در برخی از تصاویر تکرار شده‌اند که این امر می‌تواند کسالت‌بار بوده و موجب کاهش جذابیت تصاویر برای مخاطب باشد. تصویر مورد بحث



تصویر ۸: جنگ شاهزاده با سپه سالار (ناشناس، ۱۲۹۳: ۲۰)
Picture 8: The Battle between the Prince and the Commander (Unknown, 1293: 20)

این تصویر از لحاظ موضوع، فضا سازی، ترکیب‌بندی، تعداد شخصیت‌ها و غیره مانند تصویر ۳-۳ است، اما غنا و پختگی تصویر پیشین را ندارد. از ویژگی‌های مشترک این تصویر با سایر تصاویر به چهره‌های فاقد احساس در پیکره‌های انسانی و بیان احساسی قوی‌تر در چهره اسب‌ها، استفاده از تکرار خطوط و نقاط و ایجاد سایه‌پردازی با استفاده از تمرکز یا پراکندگی این عناصر (این شیوه برگرفته از هاشور زنی و نقطه‌پردازی گراورهای اروپایی است) می‌توان اشاره کرد. در این بخش از داستان، نویسنده به توصیف صحنه نبرد میان لشکر فرنگ و سپاه سپه سالار پرداخته است و در این تصویر نیز مانند تصویر ۷، تصویرگر فقط بخشی از متن را انتخاب و نمایی بسته از داستان را به تصویر کشیده و نبرد تن به تن شاهزاده و سپه سالار را نمایش داده است و سایر شخصیت‌ها به ویژه ملک فانی (پادشاه فرنگ) که در این نبرد حضور داشته، به تصویر کشیده نشده‌اند. در بخشی از داستان آمده است که: «شاهزاده و یاران در کوهی نزدیک فرنگ خیمه زدند و سیر روی صحرا می‌کردند که...» با توجه به اینکه تصویرگر در اکثر تصاویری که فضای خارجی را نمایش داده از پوشش گیاهی برای پر کردن فضای خالی استفاده نموده، عدم وجود این‌گونه از پوشش گیاهی در این تصویر آگاهانه بوده و نشان‌دهنده توجه و همراهی هنرمند با فضا و موقعیت جغرافیایی ذکر شده در متن است و سعی داشته فضایی صحرا گونه را نمایش دهد. همچنین در طراحی و نمایش پیکره‌ها و حالات و حرکات آنان نیز به متن وفادار بوده و به خوبی صحنه‌ای از متن را «سپه سالار سپر در سر کشید»،

۱- همین امر این نظریه در ذهن نگارندگان ایجاد کرده است که احتمالاً تصاویر این کتاب توسط یک هنرمند خلق نشده و چند هنرمند به خلق تصاویر این کتاب پرداخته‌اند، چرا که تفاوت در کیفیت تصاویر در تصویرسازی‌های دیگر نیز وجود دارد. در همین راستا نکته قابل توجه و تأمل این است که از میان ۹ تصویری که شاهد حضور شاهزاده ابراهیم هستیم در ۲ تصویرسازی شاهزاده بدون سبیل به تصویر کشیده شده است و با ظاهری متفاوت نسبت به دیگر تصاویر دیده می‌شود.

پیش شاهزاده بر زمین گذاشت و گفت از این لباس بیرون آی و این جامه‌ها را بپوش. شاهزاده لباس شب‌روی را از تن بیرون آورد قبای مرصع پوشیده تاج شاهی بر سر گذاشت و کمر خنجر مرصع بر میان بسته و بالا پوش شاهانه در بر کرده و با نوش آفرین از طرف باغچه به حرم درآمد به عمارت رسید تا آن روز چنین عمارتی ندیده بود و تمام فرش آن عمارت از دیبا بود نازنین او را بر تختی نشاند و خود بر تخت در کنار شاهزاده نشست و نازنینان به سجده افتادند و زبان به ثنا گشودند نوش آفرین اشاره به ساقی کرد که برخیز و شراب ارغوانی در قندح ریز ملک محمد داخل قصر گردید و به جایی رسید که آواز کمانچه و موسیقی گوش فلک را کر کرده خود را به عقب عمارت کشید که شاید راهی به جایی رساند که سیر آن مجلس نماید پس نردبان نهاد و بالا رفت خود را بر بالای ایوان عمارت رسانید. در گوشه ایوان نظر کرد و دید که رقاصان و سازندگان بسیاریند و نوش آفرین را دید که بر تخت نشسته جوانی در لباس پادشاهی درآمده در برابرش نشسته نوش آفرین اناری به دست شاهزاده داد و گفت بستان بخور اگر پدرم مرا پادشاهی هفت اقلیم دهد قبول نخواهم کرد مگر ترا (ناشناس، ۱۲۹۳: ۷۷-۷۸).



تصویر ۱۰: نوش آفرین و شاهزاده و مطربان (ناشناس، ۱۲۹۳: ۷۸)

Picture 10: Nush Afarin, the Prince, and the Musicians (Unknown, 1293: 78)

مشابه تصویر ۵ است و البته شاهد تفاوت‌های اندکی بین این دو هستیم. به عنوان مثال، در حالی که فیگور پادشاه هیچ تفاوتی با تصویر قبل ندارد و در هر دو تصویر پادشاه بر متکایی تکیه زده، اما پوشش او با تصویر ۵ متفاوت بوده و فاقد تزئینات است، اما سه پیکره دیگر در حالت نشسته قرار دارند و سلطان ابراهیم که در این تصویر سبیل دارد- در کنار پادشاه و بر تخت نشسته است و دو پیکره دیگر بر روی صندلی که پشتی مزین دارد، نشسته‌اند. به نظر می‌رسد تصویرگر برای القاء فضای مجلل و باشکوه کاخ از تزئینات بیشتری استفاده نموده و بخش پایین تصویر مانند آنچه در نقاشی‌های درباری قاجار مرسوم بوده، مملو از نقوش تزئینی گیاهی است. در اینجا که مجلس با حضور جهانگیر شاه، شاهزاده ابراهیم، خان محمد و حمید نمایش داده شده، آمده است: «شاه شاهزاده و امرا داخل بارگاه گردیدند شاه بر تخت نشست شاهزاده و یاران او را بنشانند به هر یک تواضع نمود [...]» شاهزاده پس از هفت سال نوش آفرین را به آغوش پدر بازمی‌گرداند و مورد عنایت پادشاه قرار می‌گیرد. پس محل وقوع این بخش از داستان فضای داخلی کاخ جهانگیر شاه و با استفاده از عناصر تصویری این فضا در تصویر بازنمایی شده است. شخصیت‌های حاضر در صحنه پادشاه، شاهزاده، خان محمد و حمید همگی در تصویر حضور دارند. نکته جالب تصویر این است که شاهزاده در کنار جهانگیر شاه و بر تخت او نشسته است، حال آنکه در متن به این نکته اشاره‌ای نشده و نویسنده صرفاً از توجه و تواضعی که شاه به مهمانانش داشته، سخن گفته است. گویا تصویرگر برای نمایش مهر و خشوع و فروتنی پادشاه در برابر شاهزاده، او را در حالی که بر تخت پادشاه نشسته به تصویر کشیده است. به نظر می‌رسد تصویرگر از رابطه تکمیلی استفاده کرده و اطلاعاتی فراتر از نوشتار را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

نوش آفرین و شاهزاده و مطربان

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده ابراهیم لباس شب‌روی در پوشید و با خان محمد و حمید متوجه قصر دختر گردیدند. از کمنده گاه خود را به اندرون انداخته خان محمد و حمید خود را در گوشه پنهان کردند شاهزاده پیش رفت و به خدمت آن سلام کرد دختر گفت امشب مجلس بزم از برای تو آراسته گردانیده و بغچه در

ایوان بوده و دید پرنده‌ای داشته است. پس تصویرگر حضور ملک محمد در این بخش از داستان را نادیده گرفته یا شاید لحظات پیش از ورود او را تصویرسازی نموده است. در قسمت دیگری از متن آمده است: «نوش آفرین اناری به دست شاهزاده داده و گفت بستان و بخور اگر پدرم مرا پادشاهی هفت اقلیم دهد قبول نخواهم کرد مگر ترا». اگر بپذیریم که انار نماد جاودانگی است همراهی آن با جمله‌ای که از قول نوش آفرین نقل شده است می‌تواند بیانگر عشق جاودانه و ابدی نوش آفرین به شاهزاده باشد که در این صورت به تصویر کشیده شدن انار می‌توانست در انتقال این مفهوم مؤثر بوده و بار معنایی آن را ارتقاء بخشد، اما این موضوع در تصویر مورد بحث مغفول مانده است. باین همه و با توجه به اینکه در سایر تصاویر نیز نشانی از نمادگرایی وجود ندارد و چنانچه برای هنرمند در انتخاب هر بخش از داستان برای تصویرسازی، حق انتخاب قائل باشیم، آنچه به تصویر درآمده در اصل داستان برخوردار از رابطه قرینگی با متن و در جزئیات شاهد رابطه افزایشی (گسترشی) است.

جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده که در کاخ نوش آفرین مهمان بود برخاست نوش آفرین را وداع کرده بیرون آمد و با یاران خواستند که به منزل روند ناگاه ملک محمد و سه غلام سر راه شاهزاده را گرفتند و تیغ بر روی آن‌ها کشیدند شاهزاده برآشفته و شمشیر کشید و همچنان شمشیری بر فرق ملک محمد نواخت که چهار انگشت بر سرش جای کرد. غلامان فریاد برآوردند و صدای آنان به گوش شاهزادگان رسید، آنان از جای جستند هر یک تیغ بر کمر حائل کرده و از خانه بیرون آمدند چون ملک محمد رازخمی دیدند نعره برآوردند و از چهار جانب دور شاهزاده را گرفتند (ناشناس، ۱۳۹۳: ۸۱-۸۲).

این تصویر تنها تصویری است که نوش آفرین و شاهزاده ابراهیم در کنار هم نمایش داده شده‌اند و همین‌طور تنها تصویری است که نوش آفرین با هیئتی زنانه به تصویر کشیده شده است. تصویر ترکیب‌بندی متقارن دارد و عمق نمایی به شیوه‌ای که با عنوان بالاتر یعنی دورتر شناخته می‌شود، ایجاد شده است. در اینجا شاهد حضور چهار شخصیت نوش آفرین، شاهزاده و دو زن مطرب هستیم. در پلان جلوی تصویر دو زن که در حال نوازندگی بوده و تداعی‌گر تک‌نگاره‌های قاجاری هستند، دیده می‌شود. زنان پوششی مانند یکدیگر داشته و دامن‌های پرچین بر تن دارند و با چهره نیم‌رخ و پیکره سه‌رخ، ترسیم شده‌اند. میزی در میانه تصویر قرار دارد که بر روی آن تنگ و جام شراب جای گرفته و در آخرین پلان از تصویر پرده‌هایی را که کنار رفته‌اند می‌بینیم که این عناصر فرنگی بوده و در نقاشی‌های قاجاری نیز مشاهده می‌شود. در بخش میانی تصویر نوش آفرین و شاهزاده ابراهیم بر مبل نشسته‌اند که تکیه‌گاه آن با نقشی برگ‌شکل که بی‌شباهت به طرح‌های اسلیمی روکوکویی نیست، زینت یافته است. در این تصویر که از معدود تصاویر حضور زنان در این نسخه است، سه زن ترسیم شده‌اند. در حالی که مردان در تصاویر این کتاب صورت‌های گردی دارند، زنان با چهره‌هایی کشیده‌تر و بیضی‌شکل و ابروان پیوسته ترسیم شده‌اند که گویا از ویژگی‌های زیباشناختی آن دوره بوده است. نوش آفرین در این تصویر برخلاف سنت مرسوم حجاب یا کلاهی بر سر ندارد و گیسوان خود را بر روی شانه‌هایش رها کرده است. متن در این بخش از مجلسی سخن می‌گوید که توسط نوش آفرین برای شاهزاده برپا شده است و بساط عیش و طرب و شرب و شراب برقرار است، فضایی که جشن در آن برگزار شده فضای داخلی قصر باشکوه نوش آفرین است که در تصویر به واسطه نشان دادن پرده‌ها و مبل و فرش منقوشی که زیر پای شخصیت‌ها قرار دارد، فضای کاخ در تصویر باز نمود شده است. نوازندگان مشغول نواختن و می و شراب نیز مشاهده می‌شود و عناصر تصویری بدون کم‌وکاست و به شیوه قرینه‌ای همراه با متن شده‌اند. در بخشی از داستان ملک محمد وارد قصر می‌شود و به بالای ایوان عمارت می‌رود و از آنجا شاهد برگزاری بزم است، اما تصویری از ملک محمد وجود ندارد و حتی در جایگاه ناظر هم قرار ندارد، چراکه با توجه به متن، ملک محمد در بالای



تصویر ۱۱: جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۳)

Picture 11: The Battle between Sultan Ibrahim and the Princes (Unknown, 1293: 83)

و مورد حمله واقع شدن قابل تشخیص از سایرین است)، هنرمند ضرورتی در به تصویر کشیدن غلامان احساس نکرده است. در متن آمده است: «شاهزادگان از چهار جانب دور شاهزاده را گرفتند» و آنچه در تصویر نمایش داده می‌شود با فرارگیری شاهزاده در وسط تصویر و جای‌گیری، حرکت و جهت دیگر پیکره‌ها صحنه‌ای از نبرد نابرابر به تصویر درآمده است، تصویر همگام با متن بوده و رابطه‌ای قرینه‌ای با نوشتار دارد.

دختر و کشتن وزیر و داروغه

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش آفرین دید که وقت آمدن شاهزاده گذشت روی به سوی سروآزاد کرده فرمود شاهزاده امشب نیامد من می‌روم به سر راه تا ببینم او را چه بر سر آمده است. پس قبایی به رسم مردان در بر کرده و کمر خنجر مرصع در بالای او بست و کلاه بر سر گذارده و شده فرو برد کمند را بر سر کنگره قصر محکم نمود و بسم الله گفت دست بر کمند گرفت و از قصر به زیر آمده راه را پیش گرفت نمی‌دانست به کجای می‌رود، اما به کوچه رسید دید که سیاه‌پوشی شخصی را به کتف کشیده با خود خیال کرد که بیچاره‌ای است به دست ظالمی گرفتار گردیده، باید او را نجات دهم، خود را به سیاه‌پوش نمود و هی برآورد که ای دزد ناپاک این جوان را به کجا می‌بری سیاه‌پوش با خود خیال کرد که از ملازمان شاهزاده الیاس است گفت منم وزیر شاهزاده ملک محمد و اینکه بر دوش من است شاهزاده ابراهیم است و از برای شاهزادگان می‌برم. نوش آفرین چون نام شاهزاده ابراهیم را شنید چنان نعره بزد که دل در بر وزیر به لرزه درآمد و لا علاج دست به شمشیر آبدار نموده به دختر حواله کرد و نوش آفرین چنان شمشیر بر فرق وزیر زد که تا صندوقچه سینه‌اش بر هم شکافت و خود را به شاهزاده رسانید او را بی‌هوش دید. خواست او را بر کتف کند ناگاه افراسیاب خان داروغه در رسید و تیغ برکشید و به جانب دختر دوید آن ماده شیر حمله بر افراسیاب خان کرد و با هم به تیغ‌بازی مشغول گردیدند. افراسیاب خان بانگ برآورد که ای سیاه‌پوش راست بگو که کیستی؟ دختر گفت: ای حرامزاده مرا عزرائیل می‌گویند آمده‌ام تا قبض روح تو نمایم بگرد تا بگردیم. افراسیاب خان لا علاج به کوشش درآمد دختر نعره بزد و چنان تیغی بر قبه سپر افراسیاب خان زد که با صندوقچه سینه بر هم شکافت (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۶-۸۷).

این تصویر با حضور ده پیکره یکی از شلوغ‌ترین تصاویر این نسخه به لحاظ تعداد شخصیت‌ها بوده و بیننده شاهد نبردی گروهی است. همچنین تنها تصویر رزمی می‌باشد که از نمای باز تصویرسازی شده است. چهار پیکره بر روی زمین افتاده و شش پیکره ایستاده و در حالت رزم و حمله هستند. شخصیت اصلی (شاهزاده ابراهیم) در میانه تصویر قرار دارد و با حالتی که نشان از استواری و اقتدار او دارد، پا بر پیکری جان یکی از دشمنان گذاشته و در حال نبرد با دیگری است، پیکره فردی که در حال مبارزه با شاهزاده است کمی به عقب متمایل شده و به نظر می‌رسد پیروزی شاهزاده قریب‌الوقوع است. چهار پیکره دیگر که در حالت مایل به تصویر کشیده شده‌اند، ضمن القاء حرکت روبه جلو و حمله، باعث ایجاد جنب‌وجوش و پویایی در تصویر شده که این امر لازمه تصویرسازی صحنه‌ای رزمی است. در این تصویر بعضی از پیکره‌ها، بخشی از پیکره زیرین را پوشانده و تصویرگر با استفاده از این شگرد به عمق نمایی و پلان بندی دست یافته است. جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها یکی از تصاویری است که با توجه به اینکه هیچ نشانه‌ای از طبیعت یا عناصر غیر انسانی در آن مشاهده نمی‌شود، می‌تواند مصداق بارزی برای تأکید و تمرکز بر پیکره نگاری رایج در آثار دوره قاجار باشد. داستان در این بخش به روایت نبرد میان شاهزاده ابراهیم و سایر شاهزادگان که رقبای عشقی او محسوب می‌شوند و قصد از میان برداشتن و به هلاکت رساندن شاهزاده را دارند، پرداخته است. در بخشی از داستان به حضور غلامان شاهزادگان اشاره گردیده، اما از آنجاکه نوع پوشش تمامی پیکره‌های حاضر در تصویر همانند بوده و وجه تمایزی معنی‌دار، به جز شکل کلاه‌خودها دیده نمی‌شود (حتی شاهزاده ابراهیم نیز صرفاً به واسطه محل قرارگیری در کادر

نیز در جهت همراهی با متن شاهد استتار و پوشیده بودن چهره نوش آفرین هستیم. این تصویر بیان تصویری متن بوده و ارتباطی قرینه‌ای برقرار است.

مجلس عزا به جهت نوش آفرین

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است: نوش آفرین به جهت آبتنی به چشمه نوش رفت و بیرون آمد و بر روی سنگ بلور نشست و شروع به شانه کردن گیسوان عنبرین نمود که ناگاه دستی به امر الهی از هوا نمودار گردید و آن گیسوان عنبرین را گرفت و از روی سنگ بلند شد، اما دختر چون چنان دید نعره برآورد و از هوش رفت. چون این خبر به گوش شاه رسید نعره بزد و بی‌هوش شد. تمام شاهزادگان سیاه‌پوش گردیدند و خلق چنان گریه و زاری می‌کردند که دل سنگ کباب می‌شد، اما جهانگیر شاه چون مردم را از اندرون و بیرون چنان دید با شاهزادگان مجلسی به جهت نوش آفرین بنا کردند که دیده روزگار ندیده (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۸-۹۰).



تصویر ۱۳: مجلس عزا به جهت نوش آفرین (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۰)
Picture 13: The Mourning Assembly for Nush Afarin (Unknown, 1293: 90)

در این تصویرسازی متراکم از شخصیت، برخلاف سایر تصاویر که شخصیت‌ها با چهره‌هایی فاقد احساس نمایش داده شده‌اند، از حالت بی‌تفاوتی فاصله گرفته و حرکات و حالات آنان در انتقال بهتر مفهوم غم و عزا که در متن داستان به آن اشاره شده، مشاهده می‌شود. هنرمند از ترکیب قرینه بهره جسته و این قرینگی در چیدمان عناصر تزئینی مانند گلدان‌ها و گلاب‌پاشها مشهود است. نقش گلدان‌های پرگلی که در این تصویر به کار گرفته و به‌طور قرینه در دو طرف کادر قرار دارد، از نقوش شاخص دوره قاجار است که فراوان در حجاریها و کاشی‌کاریهای مساجد و مدارس این دوره وجود دارد. به نظر می‌رسد در این تصویر از شیوه انجمن‌نگاری - از روشهای ایجاد عمق در



تصویر ۱۲: دختر و کشتن وزیر و داروغه (ناشناس، ۱۲۹۳: ۸۷)
Picture 12: The Girl and the Killing of the Minister and Sheriff (unknown, 1293: 87)

در این تصویر نیز شاهد نبرد تن‌به‌تن هستیم، اما این بار نوش آفرین است که در نقش جنگجوی قهرمان ظاهر شده و با پوشش مردانه و چهره‌ای مستتر به میدان مبارزه رفته است. با اینکه تصویر به لحاظ کیفیت چندان پخته نیست، اما دارای یک ویژگی درخور توجه است، در پیکرنگاری درباری کمتر با مناظری از فضای شهری مواجه هستیم و گاهی به‌صورت پس‌زمینه در اثر مشاهده می‌شود، در این تصویر چاپ سنگی مکتب‌خانه‌ای نیز شاهد نمایش پرسپکتیو ساختمان (متأثر از هنر اروپایی) در پس‌زمینه اثر هستیم. سایه‌پردازی مختصری که در چهره و جامه‌ها اجرا شده است، از ویژگی‌های پیکرنگاری درباری بوده که با طبیعت‌گرایی غربی ترکیب شده است. فضایی که این بخش از داستان در آن رخ می‌دهد، فضای بیرون از کاخ است و درجایی از متن آمده است که «اما به کوچه رسید» پس ما در اینجا با فضای شهری مواجه هستیم و تصویرگر با نمایش ساختمان در پس‌زمینه در تداعی این فضای موفق و همراه با متن بوده است. در مورد شخصیت‌پردازی نوش آفرین نیز همین‌طور بوده و شخصیت را با همان ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی که در متن ذکر شده اعم از نوع پوشش مردانه، مسلح بودن و غیره در تصویر مشاهده می‌شود. با توجه به متن، داروغه در رویارویی با نوش آفرین می‌گوید: «ای سیاه‌پوش راست بگو که کیستی» در تصویر



تصویر ۱۴: جزیره و شاهزاده و یاران و درخت (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۵)

Picture 14: The Island and the Prince and his Companions and the Tree (Unknown, 1293: 95)

در این تصویر شاهد حضور شاهزاده ابراهیم، موجودی که ترکیبی از سه حیوان است و پوشش گیاهی هستیم. در اینجا نقوش گیاهی صرفاً برای فضا سازی مورد استفاده قرار نگرفته و درخت، در پیش برد داستان نقش دارد. خواننده در متن با موجودات و حتی گیاهانی فراواقعی مواجه می‌شود که یکی از این موجودات، حیوانی است که سری مانند گاو و پاهایی همانند فیل و گردن و دستش شبیه به شتر است و درختی با برگ‌های قرمز، شاخه‌های زرد و میوه‌ای سیاه‌رنگ (درختی که هر قسمتی از آن خواصی جادویی دارد). نام این درخت عوسج است. عوسج احتمالاً همان گیاه دیو خار است که دارای خواص دارویی بوده، ولی در این داستان نویسنده ویژگی‌های جادویی و فراواقعی برای این گیاه متصور شده است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، در متن داستان ویژگی‌های رنگی برای درخت عوسج تعریف شده است که با توجه به خصوصیت ذاتی چاپ سنگی نمایش این رنگ‌ها فقط به واسطه استفاده از درجات گوناگون خاکستری ممکن است و بالینکه این تصویر تنها تصویر از کتاب است که برای انتقال بهتر مفهوم نیازمند رنگ بوده و در جهت حصول نتیجه‌ای موفق باید در انتخاب خاکستری‌ها دقت بیشتری صورت می‌گرفته است، به نظر می‌رسد تصویرگر دقت کافی را در این زمینه نداشته است، چرا که درجه خاکستری در هر دورنگ قرمز و زرد، روشن‌تر از درجه‌ای است که تصویرگر در اینجا مورد استفاده قرار داده است. عمق نمایی و پلان بندی، روش هم‌پوشانی است و درخت که در پلان جلوتر واقع شده است، بخشی از پیکره حیوان را که در پلان

نگارگری ایرانی - استفاده شده است. با توجه به اینکه هنر این دوره از آنچه با عنوان روکوکو در اروپا در جریان بود تأثیر گرفته، شاید بتوان کثرت نقوش، تزئینات، عناصر بصری، عدم وجود فضاهای خالی در کادر و در کل پرگویی هنرمند تصویرگر را متأثر از محبوبیت شیوه روکوکو در ایران دوره قاجار دانست که در این تصویر نیز باز نمود دارد و می‌توان ترکیبی از سنت‌های گذشته ایرانی و سنت‌های غربی را شاهد بود. در متن داستان می‌خوانیم که جهانگیر شاه مجلس عزاداری برای نوش‌آفرین برپا می‌کند، اما اطلاعاتی در مورد محل برگزاری مجلس به مخاطب ارائه نمی‌شود، با توجه به اینکه فضا سازی و نقوش به کار رفته در فرشی که در این تصویر دیده می‌شود مشابه نقوشی است که در تصاویر دیگر (فضای داخلی قصر) استفاده شده است، می‌توان دریافت مجلس عزاداری در کاخ جهانگیر شاه برپا شده است. از آنجاکه این تصویر از محدود تصاویر پرجمعیت این نسخه است، تصویرگر بر آن بوده تا با نمایش تعدد افراد، مجلسی باشکوه را ترسیم نماید و چون تمامی افراد حاضر در مجلس در حال زاری به تصویر کشیده شده‌اند، مفهوم اندوه و تضرع که در کلام آمده، در تصویر نیز بازسازی شده است. تصویرگر اطلاعاتی فراتر از آنچه در متن آمده را به تصویر کشیده و در جهت تکمیل اطلاعات نوشتاری قدم برداشته است. پس این تصویر می‌تواند رابطه تکمیلی (مکمل) با متن داشته باشد.

جزیره و شاهزاده و یاران و درخت

در متن مربوط به این تصویر سازی آمده است: شاهزاده ابراهیم و یارانش وارد جزیره‌ای می‌شوند که درختان و گیاهان خوشایندی دارد، ولی جانوری در این جزیره زندگی می‌کند که به طرفه‌العینی آدمیزاد را می‌بلعد و شاهزاده به قصد دفع این حیوان وارد جزیره می‌شود. ناگاه آواز عجایی برآمد شاهزاده هراسان گردید و از جای برخاست چشمش بر جانوری افتاد که سرش مثال گاو و پایش مانند فیل، گردن و دست مانند شتر رو به شاهزاده می‌آمد شاهزاده دست به شمشیر کرده روی بدان نهاد آن جانور چون بوی درخت عوسج از شاهزاده شنید روبرگردانید و متوجه آن‌ها (خان محمد و سایر یاران) گردید خواست آسیبی به آن‌ها رساند شاهزاده نعره زد و خود را بدان رسانید چنان ضربتی برگردن او زد که سرش به دور افتاد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۴-۹۵).



تصویر ۱۵: سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۸)
Picture 15: The Prince and his Companions Riding on the Back (Unknown, 1293: 98)

دیگر موجود فراواقعی حاضر در داستان نوش آفرین، پرنده‌ای به نام رخ است که یادآور یاری‌رسانی‌های سیم‌رخ در شاهنامه و نماد حضرت حق بودن این پرنده در منطق الطیر عطار است. رخ پرنده‌ای گول‌پیکر است که در دوره اسلامی اولین بار در داستان‌های هزارویک‌شب توصیف شده است و سندباد در جزایر مختلفی با این پرنده مواجه شده که گاهی از او کمک گرفته و از جزیره نجات یافته (مانند آنچه در داستان نوش آفرین گوهر تاج رخ داده است) و گاه مورد حمله این پرنده قرار گرفته است. تصویر، پرنده‌ای عظیم‌الجثه را نشان می‌دهد که چهار مرد جوان جنگجو را بر پشت خود سوار کرده و در حال پرواز است، مخاطب با خواندن داستان با پرنده‌ای آشنا می‌شود که سفیدرنگ و به بزرگی فیل است، پس انتظار دیدن تصویری را دارد که مهم‌ترین ویژگی پرنده یعنی قوی و عظیم بودن را به نمایش بگذارد. با تناسباتی که میان پیکره‌های مردان و پرنده برقرار است، این مهم رعایت شده و این تصویر را می‌توان در حالت قرینگی با متن دانست.

عقب‌تر قرار دارد، پوشانده است. در تصویر فقط شاهزاده، حیوان و گیاهان حضور دارند و تصویرگر یاران شاهزاده را به تصویر نکشیده است. در متن داستان حیوانی که از آن یاد شده ویژگی‌های عجیبی دارد. این حیوان سری مانند گاو، پاهایی مانند فیل و گردن و دستی مانند شتر دارد، اما آنچه مشاهده می‌شود، کاملاً شبیه به گاو بوده و نه تنها به حیوانی درنده‌خو و آدم‌خوار شباهت ندارد، بلکه بسیار رام و بی‌خطر به نظر می‌رسد. با توجه به آنچه گذشت، تصویرگر در این تصویر نتوانسته دقیقاً همراه با متن پیش‌رفته و به نظر می‌رسد نیمه سمت راست تصویر (شاهزاده و حرکات جسمانی او) دارای رابطه قرینه و نیمه دیگر خارج از روابط پنج‌گانه میان متن و تصویر است.

سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده ابراهیم و یاران در جزیره‌ای اسیر زنگیان بودند که دیدند یک مرغ سفید بسیار بزرگ مانند فیل افتاده و خون از اندامش می‌رود و ناله می‌کند، شاهزاده پیش رفت و گفت ای مرغ تو را چه شده است که به این روزگار گرفتاری آن مرغ گفت بدان و آگاه باش که مرا رخ نام است آدم‌خوار تا از برای بچگان خود طعمه ببرم ناگاه زنگی چوبی بر من زد و دو بال مرا شکسته و بدن مرا مجروح ساخت. شاهزاده گفت اگر من تو را چاقی و از جراحت خلاص نمایم شرط می‌کنی که از این جزیره ما را نجات دهی آن مرغ گفت اگر چنین کنی شما را از جزیره نجات داده و تا زنده باشم در خدمت تو جان فشانی کنم پس شاهزاده قدری از میوه عوسج به درآورد و بر جراحت رخ بمالید، آن جراحت سر به هم گذارد و پروبال برآورد و چنان گردید که هرگز گویا زخم نخورده. سپس خود را به قدم شاهزاده انداخت و گفت برخیز و با رفیقانت بر پشت من سوار شوید و چشم ببوشانید که جایی را نبینید و وا همه منماید. شاهزاده با خان محمد و حمید و امیر سلیم بر پشت رخ قرار گرفتند و چشم پوشانیدند که جایی را نبینند و رخ به پرواز درآمد و شاهزاده و یاران از آن ورطه پرخوف و خطر به درآمدند (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۷-۹۸).

۱- در متن آمده است: «بر پشت من سوار شوید و چشم ببوشانید که جایی را نبینید و وا همه منماید» پس به نظر می‌رسد قرار است رخ چنان در آسمان اوج بگیرد که ممکن است باعث ترس و وا همه مردان جنگجو شود. اگرچه این اوج پرواز را در تصویر مشاهده نمی‌کنیم، اما می‌توان چنین قلمداد کرد که با توجه به فاصله پیکره‌ها از سطح زمین، تصویرگر لحظه شروع پرواز را به تصویر کشیده است.

نبرد شاهزاده و علقمه دیو

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش آفرین به دست علقمه دیو در کاخ حضرت سلیمان اسیر بود. شاهزاده بر پشت رخ سوار شد و رخ به پرواز درآمد و شاهزاده را نزد دختر برد. شاهزاده و نوش آفرین به صحبت مشغول شدند که علقمه دیو که به شکار بره آهو رفته بود برگشت. چون آن دو را دید نعره برآورد که ای آدمیزاد بدبخت ترا که گفت که بدین مکان آیی و با معشوقه پادشاه اختلاط نمایی شاهزاده برخاست دست بر شمشیر کرد و به جانب آن دیوروان گردید و با یکدیگر مشغول نبرد شدند و دیو و شاهزاده هر دو در میان دریا افتادند شاهزاده شاخ دیو را به تصرف درآورد اسم اعظم می خواند و فرصت کرده بر گردن دیو سوار شد. ناگاه نهنگ بسیار بزرگی در میان آب پیدا گردید تا کمر دیو را بلعید که در ساعت رخ فرخ بال در رسید شاهزاده را در روی هوا بلند کرد (ناشناس، ۱۲۹۳: ۹۹-۱۰۰).



تصویر ۱۶: نبرد شاهزاده و علقمه دیو (نام این تصویر مخدوش و عنوان توسط نگارندگان انتخاب شد) (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۰۰)

Picture 16: The Battle between the Prince and the Demon Alghama (This image is distorted and the title was chosen by the Authors) (Unknown, 1293: 100)

این تصویر ترکیبی از عناصر انسانی، موجودات فراواقعی و معماری و با ترکیب بندی مثلث خلق شده است. چهره‌ها همچنان بی روح و بی تفاوت بوده و علقمه دیو با چهره‌ای کاملاً انسانی نمایش داده شده و شاخ‌هایی که بر سرش قرار دارد و جثه عظیمش او را با انسان متمایز کرده است، البته اگر نیمی از بدن دیو در آب فرو رفته و جثه کامل او قابل مشاهده بود وجوه تمایز بیشتر و کارآمدتر جلوه می کردند. پلان بندی و عمق نمایی با تغییر اندازه عناصر

بصری و همین طور قرارگیری عناصر معماری گونه و مناظری در دوردست ایجاد شده است و بافت‌هایی که با تکرار خطوط موج ایجاد شده‌اند، صرفاً جنبه تزئینی نداشته و در راستای بازتاب مفاهیم متن، امواج دریا را تداعی و تلاطم آب دریا و صحنه نبرد شاهزاده و دیو به لحاظ مفهومی نیز قرینگی مشهودی را خلق کرده است. در تصویر شاهد درگیری علقمه دیو و شاهزاده ابراهیم هستیم و از آنجا که علقمه، نوش آفرین را در قصری که در وسط دریا قرار دارد اسیر و زندانی کرده است، شاهزاده و دیو پس از شروع درگیری به دریا افتاده و تصویرسازی، مربوط به این بخش از داستان است. شاهزاده در حالی که بر پشت دیو و شاخ‌هایش را در دست دارد، در تلاش برای مهار کردن و پیروزی بر دیو است. تصویرگر برای نمایش دیو شاخه‌هایی متمایز از انسان اعمال کرده و از شاخ‌ها، جثه بزرگ و هیکل قوی برای ایجاد این تمایز استفاده کرده است. در پلان‌های آخر تصویر، نمایی از ساختمانی (قصر سلیمان) دیده می‌شود که در ایجاد عمق تأثیرگذار عمل کرده است. رخ که از دوردست به کمک شاهزاده می‌آید به حالت سایه گونه نمایش داده شده است. در متن داستان آمده که: «نهنگ بسیار بزرگی در میان آب پیدا گردید تا کمر دیو را بلعید» که این بخش توسط هنرمند مصور نشده است. به جز مورد آخر که شرح آن گذشت، در این تصویر، تصویر به طور تمام و کمال انعکاسی از نوشتار بوده و ارتباط قرینه‌ای برقرار است.

کشتن نوش آفرین امیر سلیم را و سوار شدن او

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که نوش آفرین سر از بدن امیر سلیم جدا ساخته و بینی او را سوراخ کرده و ریسمانی گذرانیده و بر ترک اسب آویخت و او را برهنه کرد و لباس او را پوشید و سوار گردید و روبه راه نهاد که در آن وقت رخ در رسید و چشمش بر دختر افتاد گفت بلکه او امیر سلیم است به سبب آنکه لباس امیر سلیم در بر نوش آفرین بود او را نشناخت نعره زد که دختر را چه کردی دختر خوش طبعی به خاطرش رسید گفت دختر را کشتم اینک می‌روم کار شاهزاده را بسازم رخ از این سخن طاقت نماند آمد که او را به منقار گرفته بلند کند و بر زمین زند که خوب ملاحظه نمود و نوش آفرین را شناخت که لباس امیر سلیم را پوشیده و سر او را بریده بر ترک خود آویخته است (ناشناس، ۱۲۹۳: ۱۱۸).

در ایجاد شخصیت‌های اصلی پایبند به رابطه قرینه بوده است ولی از نمایش جزئیات خودداری نموده است.

جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن

در متن مربوط به این تصویرسازی آمده است که شاهزاده و یاران متوجه حلب گردیدند و فرود آمدند. خیمه شاهزاده را در سر راه بر پا کردند، اما جاسوسی خبر آمدن شاهزاده را به ملک بهمن داد. در همان شب بالشکرگران بر سر شاهزاده شبیخون آورد و تیغ برکشیده بر شاهزاده و یاران حمله کردند. آنگاه خان محمد و حمید از جای برخاستند سراسیمه از خانه بیرون آمدند در ساعت سوار شدند و تیغ از میان کشیدند در آن گیرودار خان محمد آواز داد که چه کسی به ما شبیخون آورده؟ شاهزاده گفت نمی‌دانم که چه واقع شده. ملک بهمن رسید و نعره برآورد که منم شاهزاده بهمن اگر خواسته باشی زنده به دروئی نوش آفرین را به من ده و به سلامت به درو و گز نه خاک در کاسه سرت خواهم کرد. پس نوش آفرین و خان محمد و حمید نیز تیغ برآوردند و با آنان منافقان می‌کوشیدند که ناگاه کار به جایی رسید که لشکر بهمن دور شاهزاده و یاران را گرفته و به زخم تیغ تن ایشان را مجروح کرده است (ناشناس، ۱۴۰: ۱۲۹۳).



تصویر ۱۸: جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن (ناشناس، ۱۴۰: ۱۲۹۳)

Picture 18: The Battle between the Prince and Malik Bahman (Unknown, 1293: 120)

این تصویر راوی نبرد تن به تن میان شاهزاده ابراهیم (در سمت راست) و شاهزاده بهمن (در سمت چپ) است. تصویر از لحاظ طراحی فیگور پیکره‌ها بسیار شبیه به تصویر ۱۲ (نبرد نوش آفرین و افراسیاب خان داروغه) است. تصویرگر



تصویر ۱۷: کشتن نوش آفرین توسط امیر سلیم و سوار شدن او (ناشناس، ۱۱۸: ۱۲۹۳)

Picture 17: The Murder of Nush Afarin by Amir Salim and Riding her (Unknown, 1293: 118)

این سومین و آخرین تصویر از این نسخه است که در آن نوش آفرین حضور دارد، در حالی که انتظار می‌رفت با توجه به اینکه داستان عنوانی زنانه دارد، حضور پررنگ‌تر و فعالانه‌تری را از زنان شاهد باشیم. در اینجا باید به نظر مارزلف اشاره کرد که نوش آفرین گوهر تاج را داستانی مردانه دانسته است که احتمالاً توسط مردی نقل خلق شده و باز احتمالاً برای مخاطبان مرد خوانده و اجرا می‌شده است (مارزلف، ۱۵: ۱۳۹۲). تصویر مربوط به صحنه‌ای است که نوش آفرین پس از کشتن امیر سلیم و پوشیدن لباس‌های او در حالی که سر امیر سلیم را جدا کرده و بر ترک اسب خود آویخته در مسیر بازگشت بارخ مواجه می‌شود، در تصویر نوش آفرین را با لباس رزمی مردانه و سوار بر اسب مشاهده می‌شود، اما تصویری از سر بریده امیر سلیم وجود ندارد و حتی ریسمانی هم بر ترک اسب دیده نمی‌شود تا بیننده خود را این‌گونه توجیه کند که شاید با توجه باینکه لبه کادر از سمت راست، تصویر را قطع و ناقص کرده است به همین دلیل بخشی از آنچه در متن ذکر شده در تصویر دیده نمی‌شود (البته که در این صورت نیز خطایی فاحش رخ داده است). نکته دیگر این‌که با توجه به آنچه در مورد ویژگی‌ها و مشخصات ظاهری رخ بیان شده و تناسباتی که در تصویر ۱۵ (سوار شدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ) دیده می‌شود، ظاهراً در اینجا هنرمند توجهی به رعایت تناسبات و اندازه پیکره نوش آفرین ورخ نداشته است. در مجموع می‌توان بیان داشت در این تصویر، تصویرساز در حد قابل ملاحظه‌ای

ترکیب بندی قرینه را اجرا و با استفاده از سایه پردازی با هاشور یا ترام، سعی در ایجاد حجم در پیکره‌ها داشته است. در متن داستان در یک طرف این نبرد شاهزاده بهمن و لشکرش و در طرف دیگر شاهزاده ابراهیم، نوش آفرین، خان محمد و حمید قرار دارند و در متن آمده است: (پس نوش آفرین و خان محمد و حمید نیز تیغ برآوردند)، اما تصویرگر به تصویرسازی نبرد شاهزاده ابراهیم و بهمن اکتفا نموده، چنانچه هنرمند را در انتخاب بخش مورد نظر از متن و به تصویر کشیدن آن، آزاد دانسته و این اختیار را برای وی قائل باشیم در این صورت می‌توان این تصویر را در ارتباط قرینه‌ای با متن دانست.

نتیجه‌گیری












مبنی بر نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات در بررسی تصویرسازی‌های کتاب نوش آفرین گوهر تاج (۱۲۹۳ق) دریافت می‌شود که تصویرساز ناشناس در کلیت اثر و مواردی چون شخصیت پردازی‌ها و فضاهایی که داستان در آن رخ می‌دهد در نقش تصویرگر صرف عمل نموده و هر آنچه را که در روایت داستان نقل شده، مصور ساخته و همگام با خط سیر داستان پیش رفته است، اما با نگاهی عمیق دریافت می‌شود که در برخی موارد، تصویرگر به انتخاب روی آورده و فراتر از تصویرگر صرف ظاهر شده است. در بخش‌هایی از متن داستان در بردارنده صحنه‌های متراکم و پرهیاهوی، تصویرگر ترجیح داده نمایی بسته از حادثه را به تصویر کشیده و صرفاً نبردی تن به تن را مصور کند (تصاویر ۷، ۱۸) و در مورد جزئیاتی همچون

نوع پوشش و چهره‌ها، هنرمند با توجه به هنجارهای حاکم بر اجتماع عمل و اثر او انعکاس ویژگی‌های هنر دوره قاجار است. گاهی هنرمند از متن سبقت گرفته و با افزودن یا تغییر چیدمان عناصر بصری پیام متن را تکمیل و به ارتقاء مفاهیم موجود در متن کمک نموده است (تصاویر ۹، ۱۳، ۴). در فضا سازی‌ها اگرچه هنرمند همراه با روایت داستانی حرکت نموده و فضاهای داخلی یا خارجی را مطابق آنچه در متن داستان به آن پرداخته شده، به تصویر کشیده است، با توجه به عدم اشاره به جزئیات در متن، ویژگی‌های قاجاری و متعاقباً غربی در تصاویر مشاهده می‌شود. کادربندی‌های افقی و عمودی که اغلب در پس زمینه تصاویر وجود دارد، استفاده از پرده‌ها و ستون‌ها و عناصر تزئینی نظیر گلدان‌ها، مبیل و غیره، همه از ویژگی‌های هنر قاجاری متأثر از غرب است. در مورد چهره‌های شخصیت‌ها، از آنجا که تصویرگر تلاشی برای بازنمایی و نمود احساسات مختلف در چهره‌ها نداشته است (محتمل به دلیل عدم مهارت و یا توجه کافی و اولویت هنرمند) حالات و احساساتی که در متن داستان وجود دارد، در تصاویر نمود چشم‌گیری ندارند. پس از بررسی ارتباط شخصیت‌های داستان با خط سیر روایت داستانی بر اساس روابط پنج‌گانه‌ای که نیکولایوا و اسکات برای ارتباط بین متن و تصویر در کتب تصویری قائل هستند در ۱۴ تصویرسازی نسخه مذکور، بیشترین فراوانی مربوط به رابطه قرینه‌ای بوده و البته برخی از تصاویر در شاخه ارتباط تکمیلی قرار دارند و یکی از تصاویر در جزئیات رابطه افزایشی را نمایش می‌دهد.

رابطه متن و تصویر در کتاب نوش آفرین گوهر تاج ۱۲۹۳ق، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر (مأخذ: نگارندگان)

عنوان	تصویرسازی	قرینه‌ای	تکمیلی	افزایشی	تقابلی	ایهامی
آمدن پادشاهان به خواستگاری دختر پادشاه دمشق		*				
مجلس سلطان ابراهیم و آمدن سوداگر		*				
نبرد خان محمد و ملک بهمن		*				

رابطه متن و تصویر در کتاب نوش آفرین گوهر تاج ۱۲۹۳ق، بر اساس نظریه برهم‌کنش متن و تصویر (مأخذ: نگارندگان)

				*		جنگ شاهزاده با سپهسالار
			*			مجلس شاه با شاهزاده
		*		*		نوش آفرین و شاهزاده و مطربان
				*		جنگ سلطان ابراهیم و شاهزاده‌ها
				*		دختر و کشتن وزیر و داروغه
			*			مجلس عزا به جهت نوش آفرین
				*		جزیره و شاهزاده و یاران و درخت
				*		سوارشدن شاهزاده و یاران بر پشت رخ
				*		نبرد شاهزاده و علقمه دیو
				*		کشتن نوش آفرین امیر سلیم را و سوارشدن او
				*		جنگ کردن شاهزاده و ملک بهمن

منابع و مآخذ

- ایران دوست، فاطمه و علی بشیری. (۱۴۰۱). «بررسی رابطه متن و تصویر در کتاب‌های عربی دوره اول متوسطه (بر اساس نظریه ماریانیکولا یوا و کارول اسکات)». *جستارهای زبانی*. (شماره ۷۰). ۲۲۱-۲۵۵.
- حسام پور، سعید و همکاران. (۱۳۹۳). «تارنمای برهم‌کنش متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیر ایرانی (بر پایه نظریه ماریانیکولا یوا و کارول اسکات)». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*. (شماره ۱۰)، ۲۵-۵۴.
- حکیمی، فاطمه. (۱۳۹۳). «تأثیر ادبیات عامه بر نقاشی عامه دوره قاجار با مطالعه‌ای بر کتاب‌های مکتب‌خانه‌ای». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ذوالفقاری، حسن و همکاران. (۱۳۹۰). «قصه شناسی نوش آفرین نامه». *جستارهای ادبی*. (شماره ۲)، ۸۱-۹۸.
- رحیمی فرد، شهناز. (۱۳۹۹). «جنبه‌های مردم‌شناختی رمانس‌های ایرانی (سمک عیار، داراب نامه، حسین کرد شبستری و نوش آفرین نامه)». *پایان‌نامه دکتری*. تهران: دانشگاه خوارزمی.
- رفیعی وردنجانی، اکرم. (۱۳۹۴). «تحلیل ساختار و سبک‌شناسی نگاره‌های نسخه خطی نوش آفرین گوهر تاج ۱۱۹۹ق». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. یزد: دانشگاه یزد.
- رفیعی وردنجانی، اکرم و علی اکبر شریفی مهرجردی. (۱۳۹۶). «بازشناسی رقم نقاش در نسخ چاپ سنگی دوره قاجار مطالعه تطبیقی نسخه چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی و آثار میرزا نصرالله». *هنرهای تجسمی*. (شماره ۱)، ۳۱-۴۲.
- سلطانی فر، صدیقه. (۱۳۸۲). «چاپ سنگی و پیدایش آن در ایران». *مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات*. (شماره ۵۳)، ۸۱-۸۶.
- شیرازی، ماه‌نیر و مریم حسینی. (۱۴۰۰). «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش آفرین گوهر تاج ۱۲۶ق». *هشتمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ*. تهران: سازمان بین‌المللی مطالعات دانشگاهی. قایینی، زهره. (۱۳۷۷). «کتاب‌های مصور و کتاب‌های تصویری کودکان». *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*. (شماره ۱۱-۱۲)، ۱۱-۱۹.
- لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». *پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی*. (شماره ۱)، ۲۰۳-۲۳۰.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۹۲). *قصه نوش آفرین گوهر تاج*. تهران: به نگار.
- ماهوان، فاطمه. (۱۳۹۹). «عامه‌نگاری در چاپ سنگی مصور نوش آفرین گوهر تاج (با بررسی قدیمی‌ترین نسخه چاپ سنگی مصور نوش آفرین گوهر تاج (مورخ ۱۲۶۳ق)». *فرهنگ و ادبیات عامه*. (شماره ۳۲)، ۱۴۹-۱۷۴.
- ناشناس. (۱۲۹۳ق). *نوش آفرین گوهر تاج*. تبریز: کارخانه کربلایی محمدحسین.
- نوراللهی، سعیده. (۱۳۹۸). «رابطه متن و تصویر در کتاب همایش پرندگان اثر پیترو سیس». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه هنر.
- Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

