إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره اول، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۰۲۶۰-۲۲۵۲
مدیر مسئول: دکتر سید ابوتراب احمدپناه
سردبیر: دکتر محمد خزایی
قائم مقام سردبیر: دکتر بیتا مصباح

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر یعقوب آژند	استاد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر محمد خزایی	استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر سید محمد فدوی	استاد پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر علیرضا هژبری نوبری	استاد، دانشکده علوم انسانیف دانشگاه تربیت مدرس
دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر سید ابوتراب احمدپناه	استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سمیه باصری	استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: مهندس هادی رحمتی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران این شماره: زهرا بابائی
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

خوانش منظره‌ی کوه‌های بهاری زئوبوجو منظره‌نگار دورهٔ سونگ با تأکید بر مکتب گشتالت ۵

زهرا عرب[۱] ، ابوالقاسم دادور[۲]، تهمینه جاودسخن[۳]

[۱] دانشجوی دکترا، گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد، کیش، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

[۳] دانشجوی دکترا، گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد، کیش، ایران

بررسی تحلیلی و ساختارشناسیِ تزیینات درِ خالصی در موزه آستان قدس رضوی ۱۹

مهدی محمدزاده[۱] ، زینب مرادیان قوجه بگلو[۲]

[۱] استاد، گروه هنر، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

مطالعه تطبیقی ریتون‌های فلزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی استاد محمود دهنوی ۳۷

سحر ذکاوت[۱] ، خشایار قاضی‌زاده[۲]

[۱] دانشجوی دکترای تخصصی، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

[۲] استادیار، دکترای تخصصی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

ادراک مبادی ورودی شهرها از منظر تفاوت‌های جنسیتی کاربران (نمونه موردی: حد ورودی شهر سنندج- محور همدان) ۵۱

مرتضی میرغلامی[۱]، کسری کتاب‌اللهی[۲]، مهوش آزادی[۳]، آزیتا بلالی اسکویی[۴]

[۱] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

[۲] دانشجوی دکترا، گروه شهرسازی اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی ، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

۳ دانشجوی کارشناس ارشد، گروه طراحی شهری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

۴ دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران

بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای شاهنامه‌های مکتب شیراز محفوظ در موزه‌های سنت پترزبورگ روسیه (۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م) و توپ قاپی سرای ترکیه (۷۳۱ق/ ۱۳۳۱م) ۷۲

هادی رحمتی[۱]

[۱] مربی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

نشانه‌شناسی صورت‌های فلکی سفالینه‌های قالبی محوطه اسلامی شادیاخ ۹۲

فرشید مسیح‌نیا[۱]، عباس شیخی[۲] ، حسن باصفا[۳]، محمدصادق داوری[۴]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران،(نویسنده مسئول)

[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر نیشابور، نیشابور، ایران

[۳] دانشیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران

[۴] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران

Reading the Landscape of the Spring Mountains of Zo Bo Joo, a Landscape of the Sung period, with Emphasis on the Gestalt

Zahra Arab[1], Abolghasem Dadvar[2], Tahmineh Javedsokhan[3]

[1] Phd Student, Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran (Corresponding Author)
[2] Professor, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran
[3] Phd Student, Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran
(Received: 10.07.2021, Revised: 19.09.2021, Accepted: 04.10.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5683

Abstract:
The general principles of the Gestalt school, meaning "whole unit", were formulated by a group of German psychologists in the first half of the 20th century. This view is based on theories of how the viewer is organized from a set of simple visual elements that, when applied according to specific rules, are defined as groups in a single set and lead to the whole system of visual perception.
The dynamics of this type of study in the field of visual arts are tied to the name of Rudolf Arnheim, a theorist and psychologist of art. The present article examines and analyzes the paintings of the Song period based on the principle of simplification of Gestalt school theory of "visual perception" narrated by Rudolf Arnheim. This article has been done by descriptive-analytical method and information has been collected by library method. The aim is to examine how to recognize the visual components in the visualization of a single concept, while highlighting the main elements of painting in this period.
In total, by comparing the 7 parts of the article with each other, we can understand the Gestalt, ie the unity of the shape of the works and the separation of the main spaces of the paintings. Overall, with this result, it can be said that one of the reasons for the success of this painting, in addition to its mysterious aspects and its important subject in the field of Chinese meditation arts, is its relatively high adherence to Gestalt visual perception principles for better understanding. They help the audience. In fact, it can be summarized that the use of similar gestalts in color, the principle of proximity of the type of proximity of edge and contact and overlap, the principle of continuity, the principle of completion and integration and the principle of common destiny with strong prognosis to succeed. The extraordinary visuals of the painting in question have contributed significantly.

Keywords: Painting, Song period, Gestalt school, Visual perception, Landscape

[1] Email: Z_arab15509@yahoo.com
[2] Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir
[3] Email: t.javidsokhan1@gmail.com
How to cite: Arab, Z., Dadvar, A., Javidsokhan, T. Reading the Landscape of the Spring Mountains of Zo Bo Joo, a Landscape of the Sung period, with Emphasis on the Gestalt. *Journal of Applied Arts*, 2021; (doi: 10.22075/aaj. 2021.5683)

خوانش منظره‌ی کوه‌های بهاری زئوبوجو منظره‌نگار دورهٔ سونگ با تأکید بر مکتب گشتالت

زهرا عرب[۱] ، ابوالقاسم دادور[۲]، تهمینه جاوِدسخن[۳]

[۱] دانشجوی دکترا، گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد، کیش، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
[۳] دانشجوی دکترا، گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد، کیش، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۱۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۶/۲۸ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5683

چکیده

اصول کلی مکتب گشتالت، به معنای «کل واحد» توسط گروهی از روانشناسان آلمانی نیمه اول سده ۲۰ میلادی تدوین گردیده است. این دیدگاه مبنی بر نظریه های مربوط به چگونگی سازماندهی بیننده ازمجموعه عنصرهای دیداری ساده است که وقتی طبق قانون های مشخص به کاربرده می شود،به صورت گروه هایی درقالب یک مجموعه ی واحدتعریف شده و به کلیت نظام ادراک دیداری می انجامد.

پویش و رواج این نوع مطالعه در عرصه ی هنرهای تجسمی با نام (رودلف آرنهایم) نظریه پرداز و روان شناس هنر گره خورده است. مقاله ی پیش رو بر اساس اصل ساده سازی نظریه ی «ادراک دیداری» مکتب گشتالت، به روایت «رودلف آرنهایم»، به بررسی و تحلیل نقاشی های دوره سونگ می پردازد. این مقاله به روش توصیفی تحلیلی انجام و اطلاعات به روش اسنادی جمع آوری شده است و با بهره گیری از خوانش منظره ی کوه های بهاری زئو بو جو منظره نگار دوره سونگ به عنوان نمونه ی مستند در نقاشی های این دوره از سلسله چین با این هدف انجام می گیرد که در عین برجسته سازی عنصرهای اصلی نقاشی در این دوره، چگونگی بازشناسی مولفه های تصویری در تجسم مفهوم واحد را مورد بررسی قرار دهد.

در مجموع با مقایسه ی ۷ قسمت مقاله با یکدیگر می توان به گشتالت یعنی یگانگی شکل آثار و تفکیک فضاهای اصلی تابلوها پی برد. در مجموع با این نتیجه ی حاصل شده، می توان گفت یکی از دلایل توفیقات این نگاره، علاوه بر جنبه های رازآمیز بودن و موضوع مهم آن در حوزه هنرهای مراقبه ی چین، پیروی نسبتا بالای آن از اصول ادراک دیداری گشتالت است که برای درک بهتر به مخاطب کمک می کنند. در واقع می توان به طور خلاصه چنین بیان کرد که استفاده از گشتالت های مشابهت در رنگ، اصل مجاورت از نوع نزدیکی لبه و تماس و هم پوشانی، اصل تداوم، اصل تکمیل و یکپارچگی و اصل سرنوشت مشترک با برخورداری از پراگنانس های قوی به توفیق بصری فوق العاده نگاره مورد بحث کمک قابل توجهی کرده اند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی، دوره سونگ، مکتب گشتالت، ادراک دیداری، منظره نگاری.

[1] Email: z_arab15509 @yahoo.com
[2] Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir
[3] Email: t_javidsokhan1@gmail.com

مقدّمه

عصر سونگ یکی از بزرگ‌ترین اعصار فرهنگ چین است و شاید بتوان گفت عصر هنرمندان بزرگ که باعث شکوفایی تمامی رشته‌های فکری و ذوقی هنری بی‌شماری بود و از آن میان، هنر نقاشی با الهام از تفکر یگانگی و هماهنگی انسان و طبیعت و روح آن‌ها، به حدّ کمال و اوج شکوفایی خود رسید. در دورهٔ سونگ، نگارگر فضای نگاره را به سه بخش تقسیم و در هر بخش، از طریق افقی، خلائی متفاوت با بخش‌های قبلی ایجاد کرده است. خلأ موجود در این اثر، موجب انفصال فضا نمی‌شود، بلکه به گونه‌ای است که سبب اندیشه و تأمل می‌گردد.

مکتب گشتالت در اوایل قرن بیستم ابتدا از حوزهٔ روان‌شناسی و در واکنش به مکتب ساختارگرایی شکل گرفت. معتقدان این نظریه بر این باور بودند که در ادراک و رفتار، کل‌های سازمان‌دهی‌شده، مقدّم بر اجزای سازندهٔ این کل هستند. به عبارتی، می‌توان گفت نظریهٔ ادراک ارتباط گشتالت به‌معنی پی بردن به ادراک ارتباط است که موجب ترکیب معنادار می‌شود. پیش از این، از تطابق نظریهٔ فوق با آثار هنری غرب، نتایج قابل‌توجهی حاصل شده، امّا واکاوی میزان مطابقت و پیروی نقاشی‌های چین به‌خصوص نقاشی دورهٔ سونگ از این اصول، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. پژوهش حاضر درصدد خوانش نقاشی دورهٔ سونگ براساس همین اصل است. سعی شده با مطابقت نظریهٔ علمی و معتبر به چگونگی تأثیرگذاری و قابلیت‌های این اصول بر نقاشی پی برد.

سؤال‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. کدام‌یک از اصول ادراک دیداری گشتالت در نقاشی‌های دورهٔ سونگ قابل بررسی هستند؟

۲. پراگنانس هرکدام از این اصول چگونه است؟

پس از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده درخصوص نقاشی دورهٔ سونگ با نظریهٔ گشتالت، به توصیف و تحلیل بصری نقاشی و دسته‌بندی عناصر موجود در تصویر پرداخته شده که خواستهٔ ذهن بیننده است و به بررسی وجود، عدم وجود و میزان پراگناس هفت اصل ادراک دیداری گشتالت در نقاشی پرداخته شده است که هر اصل به‌صورت مجزّا در نقاشی بررسی‌شده و به صورت تصویری نمایش داده شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت، توصیفی-تحلیلی است و از نظر هدف، بنیادی. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت اسنادی است. از دلایل انتخاب نقاشی‌های دورهٔ سونگ از میان دوره‌های مختلف تاریخی چین می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: غنای بالای تصویری، پرداختن به جزئیات زیاد در عین حال وجود یک کلّ منسجم، فضای رئال و استفاده از عناصر تصویری که بر نظام شیوه‌بندی خاص قرار گرفته‌اند. این ویژگی‌ها نگارندگان را بر آن داشت تا به بررسی و تحلیل نقاشی «کوه‌های بهاری»[1] اثر نقاش دورهٔ سونگ، «زئو بو جو»[2]، به‌عنوان نمونه‌ای از منظره‌نگاری‌های این دوره از دیدگاه نظریهٔ علمی و معتبر قرن بیستم، یعنی نظریهٔ ادراک دیداری گشتالت بپردازند تا مشخص شود نقاشی موردبحث تا چه میزان از این اصول بهره برده است. پس از توضیح هریک از اصول هفت‌گانهٔ گشتالت، نقاشی بررسی و عناصر تصویری هر اصل در آن‌ها واکاوی شده است. سپس برای درک بهتر موضوع، اصل موردنظر روی نقاشی به‌وسیلهٔ ترسیم و عملیات رایانه‌ای نمایش داده شده است. پس از آن، میزان پراگناس هرکدام از اصول در جدولی مورد تحلیل قرار گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اینکه نظریهٔ گشتالت در عرصهٔ روان‌شناسی بیش از سایر حوزه‌ها مطرح بوده، کتاب‌ها و مقالات بسیاری در این زمینه نگارش یافته است؛ امّا کاربرد این نظریه در عالم هنر تا حدود زیادی مهجور مانده و آن طور که باید، به این مهم پرداخته نشده است. از محدود تحقیقاتی که به ارتباط این نظریه با عالم هنر توجه کرده، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «کاربرد نظریهٔ گشتالت در هنر و طراحی» از طاهرزاده اشاره کرد که در سال ۱۳۷۸ در مجلهٔ آینهٔ خیال به چاپ رسیده است. عباس ایزدی نیز در سال ۱۳۹۷ درفصلنامه نگره، نظریهٔ گشتالت را درخصوص بررسی یک نگاره از شاهنامه طهماسبی به کار بسته و چنین نتیجه گرفته است که نحوهٔ قرارگیری و سازماندهی پیکره‌ها در نگارهٔ موردبحث، مطابق با چهار مورد از قوانین گشتالت، شامل قانون مشابهت، قانون مجاورت، قانون تداوم و قانون یکپارچگی یا تکمیل، قابل مطالعه و ارزیابی است که با به کار بستن هرکدام از این اصول، فرایند ادراک بصری شکل می‌گیرد. می‌توان گفت این تحقیق با پژوهش حاضر هم‌جهت است. همچنین می‌توان به مقالهٔ «خوانش چیدمان تعالی بیوگرافی به‌منظور کنترل از منظر اصول ادارک بصری گشتالت»، نوشتهٔ ندا شفیقی و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۷)، *کتاب اصول کلی روان‌شناسی گشتالت*، نوشتهٔ رضا شاپوریان (۱۳۸۶) و *کتاب هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق*، نوشتهٔ آرنهایم (۱۳۹۲) اشاره کرد که در آن با نگاهی جدید به مسئلهٔ ادارک بصری پرداخته شده است.

در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زهرا ایمان‌زاده (۱۳۹۹) با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی آبریزهای دسته‌دار فلزی دورهٔ سلجوقی و دورهٔ صفوی با رویکرد گشتالت» مشخص شد به‌طور کلّی می‌توان از لحاظ فرمی آبریزهای دورهٔ سلجوقی را به سه دسته و آبریزهای دورهٔ صفوی را به دو دسته تقسیم کرد. در دیگر عناصر نیز شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین آبریزهای این دو دوره مشاهده می‌شود. پایان‌نامه دکتری الهام صالحی نجف‌آبادی (۱۳۹۹) با عنوان «بررسی زیبایی‌شناختی متون دعا» چنین نتیجه گرفته شد که اصول این نظریه با ترکیب‌بندی در سطح اجزای متن می‌تواند به‌عنوان مبانی زیبایی‌شناسی ادبی در سطح کل بافت اثر ادبی، کارآمد باشد. همچنین متون دعا و نیایش برگزیده، سرشار از مبانی زیبایی‌شناسی هنری است.

در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فرناز زاهدی قره‌آغاجی (۱۳۹۹) با عنوان «بررسی فرم در پوسترهای عاشورایی براساس روان‌شناسی گشتالت»، نتایج حاصل حاکی از آن است که در طراحی پوسترهای عاشورایی، از پنج قانون مجاورت در ۱۳ پوستر، قانون تجمع و تجربهٔ قبلی در ۱۱ پوستر، قانون منطقهٔ مشترک در ۸ پوستر و قانون امتداد مطلوب در ۷ پوستر استفاده شده است. همچنین بررسی قوانین استفاده‌شده در طراحی این پوسترها نشان می‌دهد بهره‌مندی از اصول روان‌شناسی گشتالت در طراحی پوسترهای مذهبی نظیر پوسترهای عاشورایی، به ارتقای کیفیت طراحی و ارائهٔ این پوسترها در ایران منجر می‌شود.

در پایان‌نامه کارشناسی ارشد مریم‌السادات ساجدی (۱۳۹۹) با عنوان «تحلیل ابعاد ساختاری موشن گرافیک منتشرشده در فضای مجازی با مناسبت‌های عید نوروز و شب یلدا»، با نگاهی براساس اصول هفت‌گانهٔ نظریهٔ گشتالت درمورد فریم‌های نمونهٔ موشن گرافیک این پژوهش، می‌توان مشاهده کرد که اصل تشابه نسبت به سایر اصول گشتالت، بیشتر دیده می‌شود.

همچنین براساس بررسی انجام‌شده تا زمان نگارش پژوهش حاضر توسط نگارندگان، تاکنون تحقیقی دربارهٔ بررسی و مطالعهٔ نقاشی‌های دورهٔ سونگ با تأکید بر مکتب گشتالت مشاهده نشده و فقط در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چین در منظره‌سازی نقاشی دورهٔ سونگ»، نوشتهٔ بهناز عتباتی و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۴) به بررسی و تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چین در منظره‌سازی نقاشان دورهٔ سونگ پرداخته شده است.

هدف این تحقیق، دستیابی به چگونگی فرایندهای ادراکی در روش دریافت و تفسیر منظره‌سازی نقاشی دورهٔ سونگ با تأکید بر منظره‌نگاری زئو بو جو است.

مبانی نظری

اصول گشتالت

برای مقدار اطلاعاتی که ذهن می‌تواند پیگیری کند، محدودیتی وجود دارد. زمانی که مقدار اطلاعات بصری زیاد می‌شود، ذهن با استفاده از گروه‌بندی، درصدد ساده کردن آن‌ها برمی‌آید. از این رو اصول گشتالت در یاری رساندن به ذهن انسان، نقش مهمی برعهده می‌گیرد.

ورتهایمر در سال ۱۹۲۳ در مقالهٔ «نظریهٔ فرم» که به «رسالهٔ نقطه» مشهور شد، اولین اصول گشتالت را بیان کرد. بر این اساس، گشتالت‌های مختلف، براساس تمایلات ذاتی ما به گروه‌بندی «وابسته به هم» دیدن عناصری که شبیه به هم هستند (گروه‌بندی مشابهت)، عناصری که نزدیک به هم هستند (گروه‌بندی مجاورت) یا آن‌هایی که دارای صرفه‌جویی ساختاری‌اند (تداوم خوب)، ایجاد می‌شود (Behrens, 2004).

زمانی که اطلاعات بصری زیاد می‌شود، اصول گشتالت نقش کلیدی خود را نشان می‌دهد؛ زیرا ذهن انسان به دسته‌بندی علاقه‌مند است. این اصول از سوی نظریه‌پردازان هنر، بسط و گسترش داده شده است و به‌طور جدّی، مهم‌ترین آن‌ها که در تجزیه و تحلیل آثار هنری به کار می‌رود شامل موارد زیر است: ۱. اصل مشابهت، ۲. اصل مجاورت، ۳. اصل تداوم، ۴. اصل یکپارچگی یا تکمیل، ۵. روابط شکل و زمینه، ۶. اصل سرنوشت مشترک، ۷. اصل فراپوشانندگی (باباخان و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۶)

همهٔ این اصول تحت نفوذ اصل پراگناتس قرار دارند که هستهٔ مرکزی نظریهٔ ادراکی گشتالت را تشکیل می‌دهد (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۴).

قوانین یا اصول هفت‌گانهٔ گشتالت با واژهٔ پراگنانس توصیف می‌شوند. روابط بین میدان‌های نیرویی مغز و تجارب شناختی را با قانون پراگنانس توصیف می‌کنند. این قانون، هستهٔ اصلی روان‌شناسی گشتالت را تشکیل می‌دهد. در زبان فارسی، بهترین معادل آن «عصاره» یا «ماهیت وجودی» است. در واقع قانون پراگنانس، قانون ممتاز ساختن یا کمال‌پذیری ماهیت وجود است. قانون پراگنانس (کمال‌پذیری) تأکید می‌کند که تجارب شناختی ما تا حدّ امکان در شرایط موجود، سازمان‌یافته، همسان و منظّم بوده، در هر لحظه‌ای از زمان، گویای طرح‌های فعالیت مغز است (همان: ۸۵).

«پراگنانس یا کمال‌پذیری، تلقّی ما از یک گشتالت یا هیئت‌بندی خوب و قوی است، به‌طوری که تحت شرایط حاکم (توان ادراکی ذهن و اصول به‌کاررفته در اثر)، آن را از گشتالت با هیئت‌بندی‌های موجود ضعیف‌تر، متمایز می‌سازد. در زمینهٔ معنای اثر بصری، کلمهٔ خوب، واژهٔ گویا و روشنی نیست. برای اینکه تعریف دقیق‌تری را به کار برده باشیم، بهتر است به‌جای آن بگوییم: کمتر تحریک‌کننده از نظر عاطفی یا ساده‌تر و بدون پیچیدگی که همهٔ آن‌ها به‌واسطهٔ

نوعی قرینه‌سازی به وجود می‌آیند» (دونیس، ۱۳۷۱: ۹۴).

«روان‌شناسان گشتالتی، مطابق با قانون بنیادین ادراک بصری معتقدند گرایش ذاتی هر الگوی انگیزشی آن است که به نحوی دیده شود و ساختار حاصل از آن، ساده‌ترین ساختار ممکن در شرایط موجود باشد. بر این اساس، نیروهای ادراکی سازندهٔ حوزهٔ بصری، خود را مطابق با ساده‌ترین، متعارف‌ترین و متقارن‌ترین الگویی که در شرایط داده‌شده امکان‌پذیر باشد، سازماندهی می‌کند» (آرنهایم، ۱۳۹۲:۷۰، ۷۱ و ۸۷). «گشتالت‌گرایان معتقدند ما اول، کل را به‌منزلهٔ کل قبول می‌کنیم و سپس به تجزیه و تحلیل اجزای سازندهٔ آن می‌پردازیم. به عبارت دیگر، روش ما از کل به جزء پی بردن است (قیاس)، برخلاف همهٔ کسانی که سعی دارند از جزء به کل پی ببرند (استقرا)» (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۸۴).

نقاشی دورهٔ سونگ چین

سیر تحوّل نقاشی چینی را معمولاً برحسب سلسله‌های پادشاهی حاکم بر این سرزمین، به دوره‌های تانگ، سونگ، یوآن، مینگ و چینگ تقسیم می‌کنند. اندیشهٔ شرقی، همان گونه که چیزی را می‌بیند، بیان می‌کند و چون نگاه شخصی است، بیان نیز فردی است. در این حال، تنها راه ممکن، بهره گیری از خلاصه‌گویی و ایجاز است. از این رو کنایات در اندیشهٔ چینی بسیار رایج شده است. (حسامی، ۱۳۸۹: ۴۶). در دورهٔ سونگ، نگارگر فضای نگاره را به سه بخش تقسیم و در هر بخش از طریق افقی، خلائی متفاوت با بخش‌های قبلی ایجاد کرده است. خلأ موجود در این اثر موجب انفصال فضا نمی‌شود، بلکه به گونه‌ای است که سبب اندیشه و تأمل می‌گردد.

نگارگر مکتب سونگ می‌کوشد از طریق تصویر، انسان را به تعمّق وادارد. در این دوره، منظره‌ها از سه جزء مشخص (پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه) تشکیل می‌شود. این سه جزء با لایه‌هایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. بر این ترکیب‌بندی بنیادی که تنوّعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکرهٔ فیلسوفی را می‌افزود که در کنار شخص دیگر زیر درخت کاج گره‌دار به تأمل ایستاده بود. این‌گونه نقاشی‌ها نزد هنرمند، کمال مطلوب، صلح و وحدت ادیان مختلف به شمار می‌رفتند (Hall Gardner, 2006: 716).

ظهور سلسلهٔ سونگ سبب شد نقاشی، هنر خاص دربار شود. در این زمان، سرزمین پهناور چین را حکومت‌های محلی کوچکی اداره می‌کردند که دربار آن‌ها پشتیبان هنرمندان بود. نقاشی در دربار کای فنگ در دورهٔ سونگ شمالی در اوایل قرن اول به اوج رونق خود رسید. امپراتور هوئی تسونگ، آخرین فرمانروای سلسلهٔ سونگ شمالی در کای فنگ، تمام هنرمندان را دور خود جمع کرد و فرهنگستانی تشکیل داد که شخصاً آن را اداره می‌کرد. او هر روز با نقاشان دیدار داشت و مسابقات نقاشی برگزار می‌کرد.

مکتب فرهنگستان سونگ شمالی که صراحتاً به هنرهای تزئینی منحصر بود، تأثیری به جا گذاشت که تا امروز ادامه دارد. نقاشان فرهنگستان با استفاده از قطع مرقّع، تمهیدات ترکیب‌بندی را که معاصران منظره‌ساز به کار می‌گرفتند، کنار گذاشتند. آن‌ها با محدود کردن شدید موضوعاتشان توانستند ترکیب‌بندی تقریباً دوبعدی برای سطح ایجاد کنند. در این نوع نقاشی‌ها که به‌سمت پختگی و تکامل پیش می‌رفت، به سادگی طرح و موضوع‌هایی برگرفته از عناصر طبیعی توجه و تأکید می‌شد و نقاشان تمامی

جزئیات طبیعت را در نقاشی منعکس می‌کردند (عتباتی و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۹).

تحلیل منظره بر اساس ادراک گشتالت

۱- اصل شباهت

«در برابر اطلاعات بصری زیاد، ذهن شروع به دسته‌بندی و ساده‌سازی اجزا می‌کند. چشم انسان به‌صورت پیش‌فرض، عناصر مشابه را در یک مجموعه طبقه‌بندی می‌نماید. مهم‌ترین انواع گروه‌بندی براساس اصل مشابهت، سه عامل اندازه و ابعاد، رنگ و شکل هستند. در اصل مشابهت، گروه‌بندی براساس ابعاد و اندازه، عنصر غالب‌تری است؛ از این رو گشتالت آن قوی‌تر از گروه‌بندی رنگ و شکل است» (رضازاده، ۱۳۸۷: ۳۴).

۱-۱- تشابه در اندازه

بررسی اصل مشابهت در نگارهٔ مورد بحث به‌عنوان گشتالت غالب، اولین مرحله در مطالعه مشابهت‌های اثر است. کوه‌ها و درختان تقریباً یک‌اندازه در مقابل خانه‌ها و انسان‌های بسیار کوچک که انگار انسان جزئی از طبیعت است، نشان می‌دهد نقاش از تغییر اندازه برای جلب توجه بصری بهره برده است (تصویر شمارهٔ ۱).

۱-۲- تشابه در شکل

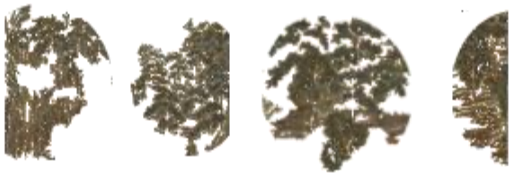
شکل درختان، کوه‌ها و خانه‌ها از قانون تشابه پیروی می‌کند، به این صورت که شکل مشابه کوه‌ها، درختان و خانه‌ها تعادلی یکسان به اثر داده است (تصویر شمارهٔ ۲ و ۳).

۱-۳- تشابه در رنگ

این نقاشی دارای رنگ‌های آبرنگی است که با تکنیک آب مرکّب کار شده و ترکیبی از تنالیتهٔ رنگ‌های سبز، قهوه‌ای و نارنجی است. استفاده از رنگ‌ها به گونه‌ای است که چشم بیننده از پایین تصویر به بالا هدایت می‌شود (تصویر شمارهٔ ۴).

تصویر ۱- تشابه در اندازه
منبع: www.magnumphotos.com

تصویر ۲- تشابه در شکل
منبع: www.magnumphotos.com



تصویر ۳- تشابه در شکل
منبع: www.magnumphotos.com

تصویر ۴- تشابه در رنگ
منبع: www.magnumphotos.com

۲. اصل مجاورت

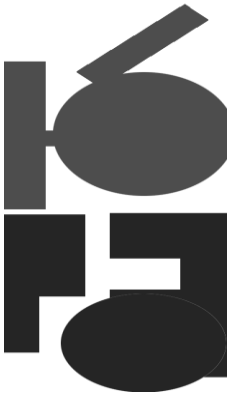
طبق این اصل، اجزایی که به هم نزدیک هستند، به‌عنوان یک مجموعهٔ واحد یا یک گروه دیده خواهند شد. نزدیکی عناصر بصری، ساده‌ترین شرط برای با هم دیدن آن‌هاست. بر این اساس، جایی که عناصر یک ساختار بصری در آن واقع می‌شوند، اهمیت می‌یابد. در تشکیل یک پراگنانس خوب، اصل مجاورت یا نزدیکی، عامل مهم‌تری از اصل مشابهت به شمار می‌رود. به‌کارگیری هر دو اصل در کنار هم باعث قوی‌تر شدن گشتالت اثر می‌شود (همان). نزدیکی، ساده ترین شرط در اصل سازماندهی تصویر است. در میان تجربهٔ بصری نیز نزدیکی واحدهای بصری، ساده‌ترین شرط برای با هم دیده شدن قابل رؤیت‌های مرتبط است (کِپس، ۱۳۹۹: ۴۳). اصل مجاورت شامل چهار نوع گروه‌بندی به شرح زیر است:

۲-۱. نزدیکی لبه‌ها

بر این اساس هرچه اجزای یک ساختار بصری بیشتر به هم نزدیک باشند، بیشتر به‌عنوان یک گروه واحد دیده خواهند شد و این زمانی اتفاق می‌افتد که لبه‌های کناری اجزای یک ساختار در کنار هم قرار بگیرند (رضازاده، ۱۳۸۷: ۳۴). درخصوص نزدیکی لبه‌ها باید گفت کوه‌ها در بالای کادر در فواصل بسیار کم از یکدیگر و نزدیک به هم قرار گرفته‌اند که با هم به‌صورت یک مجموعهٔ واحد دیده می‌شوند. همچنین درختان در پایین تصویر به شکل به‌هم‌چسبیده نقاشی شده‌اند و نشان‌دهندهٔ یک مجموعهٔ واحد هستند. درواقع پراگنانس گشتالت نزدیکی لبه در این نگاره بسیار قوی است (تصویر شمارهٔ ۵ و ۶).

تصویر ۵- هم‌پوشانی و تماس
منبع: www.magnumphotos.com

تصویر ۶- هم‌پوشانی و تماس
منبع: www.magnumphotos.com



تصویر ۷- تلفیق
منبع: www.magnumphotos.com

تصویر ۸- اصل تداوم
منبع: www.magnumphotos.com

۲-۲. تماس

ممکن است اجزای یک ساختار چنان به هم نزدیک شوند که با هم برخورد کرده، همدیگر را لمس کنند، مشروط بر اینکه هنوز آن دو یا چند جزء بصری از همدیگر قابل تشخیص باشند (همان). در این صورت، گروه‌بندی مجاورت براساس تماس صورت می‌پذیرد. واکاوی این نوع گشتالت در نگارهٔ موردمطالعه در دو قسمت کوه‌ها و درختان قابل بررسی است. تماس در قسمت وسط کادر و تداخل کوه‌ها و درختان به چشم می‌خورد. در پایین تصویر و در بین درختان، خانه‌هایی دیده می‌شود. حجم وسیع درختان در کوهپایه باعث شده است از گشتالت تماس با قدرت استفاده شود (تصویر شمارهٔ ۵ و ۶).

۲-۳. هم‌پوشانی

قوی‌ترین حالت گشتالت زمانی رخ می‌دهد که عناصر یک ساختار بصری بدون آنکه هویت مستقل خود را از دست بدهند، همدیگر را بپوشانند. قوانین حاکم بر نگارگری، متفاوت با قوانین حاکم بر تصاویر واقع‌گرا یا انتزاعی است. در نقاشی موردبحث که از نگارگری‌های چینی محسوب می‌شود، غالباً عناصر بصری، چه شامل اشیا و چه شامل کوه‌ها و درختان و چه انسان و خانه‌ها با وضوح کامل و به‌صورت مجزّا تصویر شده‌اند. در نگارگری، هم‌پوشانی از گشتالت‌هایی است که کمتر مورد توجه بوده، امّا در تصویر موردبحث به‌خوبی از عامل هم‌پوشانی بهره برده شده است؛ درنتیجه، پراگنانس قوی تلقّی می‌شود. تصویر ۵ و ۶ ماهیت هم‌پوشانی را نشان می‌دهد.

۲-۴. تلفیق

یکی دیگر از روش‌های به‌کارگیری اصل مجاورت، استفاده از عنصری خارجی برای گروه‌بندی عناصر متفاوت یک ساختار در کنار هم است. از معمول‌ترین روش‌های تلفیق عناصر بصری، خط کشیدن زیر آن‌ها، محصور کردن آن‌ها در یک شکل و سایه‌روشن کردن است (همان). در اینجا به‌صورت تلفیقی از همهٔ روش‌های بالا استفاده می‌شود. به‌طور کلی، عامل هم‌پوشانی، گشتالت‌های قوی‌تری نسبت به دیگر عوامل ذکرشده ارائه می‌دهد. عامل تماس و سپس عامل نزدیکی لبه‌ها در مرحلهٔ بعدی قرار می‌گیرند. می‌توان گفت در نقاشی موردبحث، از اصل تلفیق بهره برده شده است. تصویر ۷ برای درک بهتر اصل تلفیق آورده شده است.

۳. اصل تداوم

طبق اصل تداوم، محرّک‌هایی که دارای طرح‌های وابسته به یکدیگرند، به‌صورت واحد ادراکی دریافت می‌شوند (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۱۷۲). این اصل، دلالت بر این دارد که چشم انسان مایل است کنتورهای موجود در یک ساختار بصری را تا جایی که جهت نقش مایه‌ها تغییر نیافته و مانعی ایجاد نشده است، دنبال کند. بر این اساس، چشم ما طی یک فرایند فطری، به کنتورهای منفصل نامنظّم و به‌صورت ناگهانی تغییرکننده، استمرار می‌بخشد. در فرایند ادراکی میل به تداوم و استمرار بخشیدن به کنتورهای ملایم (یا منحنی) بیشتر از کنتورهای صاف و شکسته است. از این رو در یک شکل متشکّل از کنتورهای بیضی و مستطیل که فصل مشترکی با هم ایجاد کرده‌اند، بیشتر مایل هستیم یک بیضی یا یک مستطیل ببینیم تا اینکه سه شکل مجزّا با مرزها و کنتورهای شکسته و صاف. ارتباط میان عناصری که روی یک خط یا منحنی قرار گرفته‌اند، بیشتر دیده می‌شود. وقتی چشم انسان به دنبال یک جهت خاص باشد، تا زمانی که چیز قابل‌توجه دیگری جلب نظر نکند، مرزهای آن ساختار بصری را دنبال می‌کند. این قانون، توضیحی است بر این مطلب که چگونه قسمت‌های مختلف یک موضوع بصری، یکدیگر را در یک سازماندهی بدون ایجاد هیچ گونه شکست یا فاصله در خط سیری بصری دنبال می‌کنند (Carvalho, 2009: 7). در نقاشی مذکور، اصل تداوم را به سه بخش تصویر می‌توان تفکیک کرد. یکی در قسمت کوه‌ها، یکی در قسمت درختان و یکی در بخش متن‌های خوشنویسی بالای صفحه که در تصویر ۸ آورده شده‌اند. هر سه بخش به‌صورت پیوسته با هم دیده شده، از پراگنانس قوی برخوردارند.

۴. اصل یکپارچگی یا تکمیل

براساس این اصل، چنانچه بخشی از تصویر یک شکل پوشانده شده یا جا افتاده باشد، ذهن به‌طور خودکار آن را تکمیل می‌کند و به‌صورت یک شکل کامل می‌بیند. به بیانی دیگر، چشم ما اشکال ناقص و ناتمام را به‌صورت کامل و یکپارچه می‌بیند. این اصل فقط به حسّ بینایی محدود نیست؛ فرض بر این است که همین اصل در تمام حواس عمل می‌کند (برنو، ۱۳۸۶: ۵۶). این قانون دو ویژگی دارد: نخست آنکه، اشکال و نواحی بسته به اشکال باز ارجحیت دارند و دیگر اینکه، سیستم ادراکی یا نقاط باز را پر می‌کند یا آن‌ها را به‌صورت فواصل و اشکال بسته به نمایش می‌گذارد. در منظره‌نگاری به‌دلیل تعدّد عناصر تصویری ازجمله کوه‌ها و درختان و نزدیکی آن‌ها به یکدیگر، در بسیاری از مواقع کوه‌ها به نحوی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که بخشی از بدنهٔ یک کوه توسط کوه‌های دیگر پوشانده می‌شود، به‌طوری که تنها بخشی از قلّه و کوهپایه قابل رؤیت است. مطابق موضوع موردنظر ما و در منظرهٔ موردبحث، براساس قانون تکمیل گشتالت، در این حالت، بیننده با توجه به مشاهدات خود از قسمت‌هایی از کوه‌ها که قابل تشخیص است، بقیهٔ قسمت‌های آن را که پوشانده شده‌اند، به‌صورت بصری تکمیل و ادراک می‌کند. در تصویر ۹ فرایند ادراک بصری به‌وسیلهٔ پردازها و حرکت قلم و رنگ صورت می‌پذیرد. به عبارت دیگر، بیننده با تعقیب رنگ و قلم‌گیری و نوع پرداز، این کوه‌های پوشانده‌شده و ناقص را تعقیب، تکمیل و ادراک می‌کند؛ زیرا برای بیننده چاره‌ای جز متوسّل شدن به رنگ کوها و پردازها برای ادراک بصری و تکمیل باقی نمی‌ماند. درواقع قانون تکمیل گشتالت دربارهٔ کوه‌ها با شناسایی رنگ آن‌ها صورت می‌پذیرد.

تصویر ۹- اصل یکپارچگی یا تکمیل
منبع:www.magnumphotos.com

تصویر ۱۰- روابط شکل و زمینه
منبع:www.magnumphotos.com

تصویر ۱۱- اصل سرنوشت مشترک
منبع:www.magnumphotos.com

۵. روابط شکل و زمینه

خوانش یک تصویر با توجه به تضاد میان شکل و زمینه ممکن می‌شود. این اصل ادراکی به کنتراست و تباین است (graham, 2008: 3). اول آنکه، همواره زمینه همان پس‌زمینه نیست و درمواردی میان آن دو تفاوت هایی وجود دارد. دوم آنکه، در مواردی

تشخیص میان شکل و زمینه چندان هم آسان به نظر نمی‌رسد. اشکال دوهویتی از این گونه‌اند که در آ ن‌ها شکل و زمینه به طور مداوم جای خود را عوض می‌کنند؛ زیرا دارای خصوصیات و امکانات مشابه‌اند (شاپوریان، ۱۳۸۶). خوانش یک تصویر با توجه به تضاد میان شکل و زمینه ممکن می‌شود. در منظرۀ موردپژوهش، زمینه از تک‌رنگ نخودی به‌عنوان آسمان و زمین تشکیل شده است و به‌دلیل تک‌رنگ بودن موجب شده بقیۀ عناصر که در اصول گشتالت از آن‌ها به عنوان نقش نام برده می‌شود، بهتر دیده شوند؛ امّا از پراگنانس متوسط برخوردار است (تصویر شمارۀ ۱۰).

۶. اصل سرنوشت مشترک

این اصل به جنبش عناصر موجود در یک گشتالت مربوط است. از این رو در یک ساختار بصری، عناصری که با هم و در یک راستا به جنبش درمی‌آیند، به‌عنوان یک گروه واحد یا یک مجموعه دیده می‌شوند. در هنرهایی که از تصاویر یا علایم متحرّک بهره می‌گیرند، این اصل کاربرد ویژه‌ای می‌یابد. فارغ از اینکه عناصر چقدر از هم دور هستند یا از نظر ظاهری چقدر با یکدیگر تفاوت دارند، اگر با هم حرکت یا تغییر کنند، به یکدیگر مرتبط می‌شوند. گاهی نیاز به حرکت هم نیست، همین که مقصد مشترکی داشته باشند، از اصل سرنوشت مشترک پیروی می‌کنند (Bradly, 2014: 13-14).

در نگاره مذکور، نوعی پرسپکتیو فضایی وجود دارد. حرکت و پویایی نگاره به کمک عناصر بصری به شرح زیر است:

حرکت از پایین به بالا با تقسیم فضا به فضای کوه و حرکت به‌سمت جلوی درختان و بوته‌ها در میان کوه و در کوهپایه‌ها و در پایین تصویر، خانه‌ها دیده می‌شود. این حرکت حلزونی مطابق تصویر ۱۱ گویای چینش عناصر در ترکیب‌بندی نگارۀ فوق و پویایی و جهت حرکت آن است. با توجه به توضیحات فوق، پراگنانس اصل سرنوشت مشترک نیز از قدرت بالایی برخوردار است.

۷. اصل فراپوشانندگی

طبق این اصل، در یک ساختار بصری، گشتالت‌های کوچک‌تر تحت‌الشعاع گشتالت‌های بزرگ‌تر قرار می‌گیرند. به عبارتی، گشتالت‌های بزرگ‌تر، گشتالت‌های کوچک‌تر را می‌پوشانند. این اصل، بیان می‌کند که یک ساختار بصری در مجموع ممکن است از چند گشتالت کوچک تشکیل شده باشد که زیرمجموعه‌هایی برای گشتالت‌های بزرگ‌تر محسوب شده، از پراگناس‌های ضعیف‌تری نسبت به گشتالت‌های بزرگ‌تر برخوردارند (رضازاده، ۱۳۸۷: ۳۶).

با مطالعۀ گشتالت‌های موجود در منظرۀ فوق می‌توان چنین گفت که گشتالت مشابهت در رنگ، گشتالت ضعیف و کوچکی است و در مقابل، گشتالت مشابهت در ابعاد گشتالت بزرگ‌تری از رنگ است. گشتالت یکپارچگی از گشتالت تداوم بزرگ‌تر و پوشاننده‌تر می‌باشد. برای اصل فراپوشانندگی با توجه به ویژگی آن که دربرگیری گشتالت کوچک‌تر و ضعیف‌تر توسط اصل قوی‌تر است، قابلیت نمایش بر روی نقاشی موردنظر نداشته، بنابراین تصویری ارائه نشده است.

با توجه به آنچه بیان شد و اطلاعاتی که از منظرۀ مورد نظر در این پژوهش، براساس نظریۀ گشتالت مورد بررسی قرار گرفت، می‌توان فرایند ادراک بصری را در این منظره براساس نظریه گشتالت در قالب جدول ۱ این‌گونه برشمرد:

جدول ۱- میزان پراگنانس در اصول ادراک بصری گشتالت در منظره‌نگاری انتخابی دورهٔ سونگ (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	اصول گشتالت		قابلیت بررسی	چگونگی فرایند ادراک بصری	پراگناس
۱	مشابهت	اندازه	(تصویر شمارهٔ ۱)	کوه‌ها و درختان تقریباً یک‌اندازه و در مقابل خانه‌ها و انسان‌های بسیار کوچک، نشان‌دهندهٔ آن است که نقاش از تغییراندازه برای جلب توجه بصری بهره‌ای نبرده است.	ضعیف
		شکل	(تصویر شمارهٔ ۲ و ۳)	کوه‌ها و درختان تقریباً شبیه هم و خانه ها نیز شبیه هم هستند.	متوسط
		رنگ	(تصویر شمارهٔ ۴)	استفاده از رنگ‌ها به شکلی است که چشم بیننده از پایین تصویر به بالا هدایت می‌شود.	قوی
۲	مجاورت	نزدیکی لبه	(تصویر شمارهٔ ۵ و ۶)	این اصل در کوه‌ها و درختان مشاهده می‌شود.	قوی
		تماس	(تصویر شمارهٔ ۵ و ۶)	بین کوه‌ها و تپه‌هایی که در امتداد آن است، دیده می‌شود.	قوی
		هم‌پوشانی	(تصویر شمارهٔ ۵ و ۶)	در کوه‌ها مشاهده می‌شود.	قوی
		تلفیق	(تصویر شمارهٔ ۷)	این اصل در فاصله بین کوه‌ها و درختان استفاده شده است.	قوی
۳	تداوم	کوه‌ها	(تصویر شمارهٔ ۸)	با توجه به اصل تداوم، کوه‌های بالای کادر به‌صورت متصل دیده می‌شوند.	قوی
		درختان	(تصویر شمارهٔ ۸)	همچنین درختان با هم یک بخش را تشکیل داده‌اند.	متوسط
		خوشنویسی	(تصویر شمارهٔ ۸)	خوشنویی نیز به شکل یک بخش پیوسته قابل بررسی است.	متوسط
۴	تکمیل و یکپارچگی		(تصویر شمارهٔ ۹)	قانون تکمیل گشتالت دربارهٔ کوه‌ها با شناسایی رنگ آن‌ها صورت می‌پذیرد.	قوی
۵	روابط شکل و زمینه		(تصویر شمارهٔ ۱۰)	زمینه از تک‌رنگ نخودی تشکیل شده است.	متوسط
۶	سرنوشت مشترک		(تصویر شمارهٔ ۱۱)	این حرکت، گویای چینش عناصر در ترکیب‌بندی نگارهٔ فوق و پویایی و جهت حرکت آن است.	قوی
۷	فراپوشانندگی		فاقد تصویر	گشتالت تکمیل و گشتالت مشابهت در ابعاد پوشانندهٔ گشتالت‌های کوچک‌تر دیگر هستند.	متوسط

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ این تحلیل، کلیت منظرهٔ فوق نشان داد میزان اثرگذاری هریک از قوانین یکسان نیست و پراگناس‌های متفاوتی در اثر به جا گذاشته‌اند؛ از این رو تأکید بر یک معیار به‌تنهایی ملاک درستی نیست. در نگارهٔ حاضر: ۱. گشتالت‌های اصل مشابهت ابعاد و مشابهت شکل درخصوص کوه‌ها، درختان و خانه‌ها بررسی شد. همان طور که در تصویر هم نشان داده شده، از نظر ابعاد و شکل دارای تشابه بسیار هستند. ۲. اصل مجاورت نزدیکی لبه در کوه‌ها در بخش بالایی کادر مشاهده می‌شود. مجاورت تماس به ادراک بهتر بصری بین درختان در پایین کادر کمک کرده است. ۳. اصل تداوم نیز در سه بخش کوه‌ها، درختان و خوشنویسی قابل ارزیابی است که هرکدام به‌صورت یک بخش پیوسته هستند. ۴. اصل تکمیل و یکپارچگی در ترکیب رنگ‌ها و پرداز در بخش بالایی کادر و کوه‌ها وجود دارد که از پراگنانس‌های قوی برخوردار است. ۵. درخصوص روابط شکل و زمینه، زمینه به‌دلیل تک‌رنگ بودن موجب بهتر دیده شدن سایر عناصر شده است؛ امّا طبق تعاریف گشتالت گرایان، از قدرت بالایی برخوردار نیست. ۶. دربارهٔ سرنوشت مشترک هم باید گفت در اینجا جهت حرکت همهٔ عناصر بصری به شکل حلزونی است. ۷. درنهایت از اصل مجاورت هم‌پوشانی و مجاورت تلفیق بهرهٔ چندانی برده نشده است و کمکی به ادراک بهتر تصویر نکرده‌اند که پراگنانس‌های ضعیفی قلمداد می‌شوند.

با توجه به اصول بررسی شده می‌توان گفت یکی از دلایل توفیق این نگاره، علاوه بر جنبه‌های رازآمیز بودن و موضوع مهم آن در حوزهٔ هنرهای مراقبهٔ چین، پیروی نسبتاً بالای آن از اصول ادراک دیداری گشتالت است که برای درک بهتر به مخاطب کمک می‌کند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت استفاده از گشتالت‌های مشابهت در رنگ، اصل مجاورت از نوع نزدیکی لبه و تماس و هم‌پوشانی، اصل تداوم، اصل تکمیل و یکپارچگی و اصل سرنوشت مشترک، با برخورداری از پراگنانس‌های قوی، به توفیق بصری فوق‌العادهٔ نگارهٔ مور بحث کمک قابل‌توجهی کرده است.

پی‌نوشت:

1. The Spring Mountains: کوه‌های بهاری
2. Zhao Bo-Ju: زئو بو جو

فهرست منابع

- آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲)، هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: سمت.
- ایزدی، عباس (۱۳۹۷)، مطالعهٔ بصری پیکره‌های نگاره کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند از شاهنامهٔ طهماسبی براساس نظریهٔ گشتاسب، نگره، ۴۵ :۳۱-۱۸.
- ایمان‌زاده، زهرا (۱۳۹۹)، مطالعهٔ تطبیقی آبریزهای دسته‌دار فلزی دورهٔ سلجوقی و دورهٔ صفوی با رویکرد گشتالت، استاد راهنما: داود شادلو، کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، دانشکده هنر.
- باباخان، سلیمه، کامرانی، بهنام (۱۳۹۹)، خوانش نگارهٔ معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمّد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت، نگره، ۵۳ :۹۷ -۸۳ .
- برنو، فرانک (۱۳۸۶)، فرهنگ توصیفی روان‌شناسی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر رشد.
- حسامی، منصور (۱۳۸۹)، نشان از بی‌نشانی؛ پژوهشی در اندیشه و نقاشی چینی به بهانهٔ آثار پاتا شان جن، مجلهٔ هنرهای زیبا (هنرهای تجسّمی)، ۴۴: ۵۰-۴۱ .
- زاهدی قره‌آغاجی، فرناز (۱۳۹۹)، بررسی فرم در پوسترهای عاشورایی براساس روان‌شناسی گشتالت، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی پیامبر اکرم (ص).
- ساجدی، مریم‌السادات (۱۳۹۹)، تحلیل ابعاد ساختاری موشن گرافیک منتشرشده در فضای مجازی با مناسبت‌های عید نوروز و شب یلدا، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ارتباط تصویری، مؤسسهٔ آموزش عالی هنر شیراز.
- صالحی نجف‌آبادی، الهام (۱۳۹۹)، بررسی زیبایی‌شناختی متون دعا، پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه اصفهان.
- عتباتی، بهناز، دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۵)، بررسی تأثیر اندیشه و شرایط اجتماعی چین در منظره‌سازی نقاشی دورهٔ سونگ، جلوهٔ هنر، ۲: ۱۱۰- ۹۷ .
- دونیس، داندیس (۱۳۷۱)، مبادی سواد بصری، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران: سروش.
- رضازاده، طاهر (۱۳۸۷)، کاربرد نظریهٔ گشتالت در هنر و طراحی، مجلهٔ آینهٔ خیال، ۹: ۳۷ -۳۱ .
- رهبرنیا، زهرا، شفیقی، ندا (۱۳۹۷)، خوانش چیدمان تعالی تایپوگرافی به‌منظور کنترل از منظر اصول ادارک بصری گشتالت، مجلهٔ هنرهای زیبا (هنرهای تجسّمی)، ۲ :۹۸ -۸۷ .
- شاپوریان، رضا (۱۳۸۶)، اصول کلّی روان‌شناسی گشتالت، تهران: نشر رشد.
- کپس، جئورگی (۱۳۷۵)، زبان تصویر، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵)، هنر در گذر زمان: تاریخ کامل هنر جهان، ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.

- Behrens, Roy (2004), Art, Design and Gestalt Theory, Northern Iowa: leonardo online on-line.
- Carvalho, G.A & Moura, A.C.M. (2009), Applying gestalt theories and graphical semiology as visual reading systems supporting thematic cartography, International Cartographic Conference (Santiago), pp. 1-10.
- Fred S. Kleiner. (2006), Gardner's Art Through the Ages: A Global History,Tr. by milad faramaei, Vol. 6: 312-20, Boston: Cengage Learning.
- Graham, Lisa. (2008), Gestalt Theory in Interactive Media Design, humanities & social sciences 3.

منابع تصاویر

Website,
URL: https://www.magnumphotos.com/ Accessed at 10 March 2021

Analytical and Structural Study of Wooden Ornamentation of Khalesi Door at Astan Quds Razavi Museum

Mahdi Mohammadzade [1], Zeynab Moradiyan [2]

[1] Professor, Faculty of Islamic University of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran (Corresponding Author)
[2] M.A. in Islamic Art, Faculty of Arts, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran
(Received: 09.07.2021, Revised: 29.09.2021, Accepted: 04.10.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5684

Abstract:
Balasar mosque is the remnant of an Iranian historical monument established in Ghaznavids, the Ghaznavid dynasty was a Persianate Muslim dynasty of Turkic mamluk origin at their greatest extent ruling large parts of Iran, Afghanistan, much of Transoxiana and the northwest Indian subcontinent from 977 to 1186. The entrance to the mosque was from inception on the west side (called as the porch of the Dar-al-Siyadah as one of the oldest porches extends from north to south in the west and southwest of the Imam Reza Shrine (the shrine in Mashhad, Iran is a complex which contains the mausoleum of Imam Reza, the eighth Imam of Twelver Shi'ites); the reason for naming it is that this porch has been the place of gathering of Sadat and those belonging to the family of Imam Ali (as) since ancient times) and then was through the corridor behind the northern wall of the tomb, which is called the back corridor (Pas Posht) in later periods. The door of this mosque has been added to its main entrance after the construction of this building. Khalesi Door located in Balasar mosque is one of the valuable monuments of the Ilkhanid dynasty (the Ilkhanate, also spelled Il-khanate, known to the Mongols as Hülegü Ulus was a khanate established from the southwestern sector of the Mongol Empire, ruled by the Mongol House of Hulagu in Iran from 1253 to 1336 for 83 years), which is preserved at the Astan Quds Razavi Museum. During the repair and rebuilding of the Imam Reza Holy Shrine in this period, this door was built to order "Amir Abdul Hai ibn Amir Taher al-Musawi" for the Balasar mosque, which was joined to the shrine via a corridor. The structure and design of this door is in the form of frames and plates, the ornaments of this door has benefited from approaches, techniques and architectures such as geometric motifs, plant designs and arabesque decoration as well as inscriptions using several skills and techniques such as carving, wood carving, Latticework, Jovak, Girih and Zomudgari. The purpose of this article were the attempts made to scrutinize and analysis the ornaments implemented on this door, aiming at classifying the utilized motifs and techniques, and to answer the question of what type of ornamentation has been employed on the Khalesi Door. The design of the present study was descriptive-analytical research of historical objects. The required data collection tools in this study was the sources andreferences related to library and field studies, manual techniques and the application of software to analyze the motifs. According to the findings obtained from the current study, most of the ornaments and the motifs were implemented by wood carving technique, which has been widely applied during the Ilkhanid dynasty. The Javak technique, known with Zil Khatam during this period, has been rarely performed and mainly in smaller instruments, such as bergamot, due to the difficulty of work and the type of materials utilized in the technique.

Keywords: Balasar mosque, Khalesi Door, Ornaments, Woodcarving, Ilkhanid

[1] Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
[2] Email: zeynab_m66 @yahoo.com
How to cite mohammadzadeh, M., Moradiyan, Z. Analytical and Structural Study of Wooden Ornamentation of Khalesi Door at Astan Quds Razavi Museum. *Journal of Applied Arts*, 2021;(doi: 10.22075/aaj.2021.5684)

بررسی تحلیلی و ساختارشناسیِ تزیینات درِ خالصی در موزه آستان قدس رضوی

مهدی محمدزاده[1]، زینب مرادیان قوجه بگلو[2]

[1] استاد، گروه هنر، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

[2] کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۷ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5684

چکیده

مسجد بالاسر در مجموعۀ آستان قدس رضوی قرار دارد که بنایی به‌جامانده از دورۀ غزنوی است. راه ورودی این مسجد از همان ابتدا از قسمت غربی- رواق دارالسیاده و در دوره‌های بعدی از طریق راهروی پشت دیوارۀ شمالی بقعه که راهروی پس پشت خوانده می‌شود- بوده است. درِ این مسجد بعد از ساخت این بنا به ورودی اصلی آن اضافه شده است. درِ خالصی (مسجد بالاسر)، یکی از آثار ارزشمند دورۀ ایلخانی است که در موزۀ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. این در، در تعمیرات و تجدید بنای حرم مطهر امام رضا (ع) در این دوره، به سفارش امیرعبدالحی بن امیر طاهر الموسوی برای مسجد بالاسر که با یک راهرو به حرم متصل می‌شده، ساخته شده است. این پژوهش سعی دارد ساختار کلّی این در را از لحاظ فرمی و نقوش اجراشده با تکنیک‌های مختلف موجود بر روی آن، مورد بررسی و ارزیابی قرار دهد. همچنین هدف این مقاله دسته‌بندی نقوش با تکنیک‌های به‌کاررفته روی آن است. ضرورت این پژوهش، معرفی و شناساندن این اثر فاخر است. روش تحقیق حاضر از نوع توصیفی– تحلیلی شیء تاریخی بوده، جمع‌آوری اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی و میدانی صورت گرفته است. همچنین به‌صورت دستی و با استفاده از نرم‌افزار کورل و فتوشاپ، به تجزیه و تحلیل نقوش پرداخته شده است. نتایج نشان می‌دهد بیشتر تزیینات و موتیف‌ها با تکنیک منبّت‌کاری محدّب به انجام رسیده که در دورۀ ایلخانی رواج گسترده‌ای داشته است. منبّت بخش‌هایی نیز به‌صورت تخت انجام گرفته است. طرح‌های اسلیمی به شکل ترنج و سرترنج و اسپرال‌های دهان‌اژدری در پس‌زمینۀ آن به روش مشبّک منبّت محدّب اجرا شده است. همچنین برخی از حاشیه‌های باریک، با گرهی درهم‌بافته از گل سه‌پر و شاخ و برگ، دور قاب‌های پیشانی را گرفته است روی دماغه و چهارچوب در را کنده‌کاری با گره‌های مختلف پوشانده است. تکنیک جووک که در این دوره در ذیل خاتم شناخته می‌شده، به‌علت سختی کار و همچنین نوع مواد مورداستفاده این تکنیک، به‌ندرت و عمدتاً در آلت‌های کوچک‌تر مثل ترنج، ترقه و... اجرا می‌شده است. نکته جالب‌توجه اینکه گره طبل پیچیده در کادر بالایی کتیبۀ در، در برخی آثار به‌جامانده از دورۀ ایلخانی نیز دیده شده است.

واژه‌های کلیدی: مسجد بالاسر، در خالصی، منبت، ایلخانی.

[1] Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
[2] Email: zeynab_m66@yahoo.com

مقدّمه

دورهٔ ایلخانی عصر تحوّل و توسعهٔ ارزشمند هنرهای تزیینی در زمینهٔ آرایه‌های معماری ازجمله کاشی‌کاری، سفالگری، کنده‌کاری و حجاری بوده است. آثار به‌جامانده از این در حرم مطهر امام رضا (ع) در موزهٔ آستان قدس رضوی نیز گویای این مطلب است. یکی از این آثار فاخر درِ خالصی است که در آن، تزیینات زیبایی با نقوش گیاهی، هندسی، اسلیمی و کتیبه با تکنیک منبّت و کنده‌کاری، همچنین برخی نقوش هندسی مثل ترقه، ترنج، ستاره و... با تکنیک جووک[۲]، نقوش هندسی متن در با تکنیک گره چینی و تعدادی آرایه‌های فلزی به روش زمودگری به اجرا درآمده‌اند. درِ خالصی با وجود تزیینات زیبا به‌عنوان یکی از آثار شاخص دورهٔ ایلخانی است که نگارندگان سعی دارند برای معرفی این اثر ارزشمند، تمامی نقوش و تکنیک‌های به‌کاررفته در آن را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهند و درنهایت در یک دسته‌بندی کلّی، در جداول مختلف، نقوش و نوع تکنیک‌های اجرا شده روی آن را ارائه نمایند. در این مقاله به این سؤال که چه نوع تزیینات و نقوشی روی درِ خالصی مورد استفاده قرار گرفته است، پاسخ داده خواهد شد.

پیشینه پژوهش

مطالعات ویژه‌ای در زمینهٔ خراسان، معماری و آرایه‌های تزیینی آن در مقالات و کتاب‌ها آمده است. یکی از آثار مربوط به آرایه‌های معماری، در می‌باشد که در میان منابع، اشارهٔ مختصری به آن شده است. درِ مقبرهٔ خالصی از دورهٔ ایلخانی که در موزهٔ آستان قدس نگهداری می‌شود، نمونه موردی این پژوهش است. سعی می‌شود تمامی تزیینات به‌کاررفته در آن مورد مطالعه قرار گیرد. در این زمینه، منابع معدودی وجود دارد، ازجمله کتاب مساجد تاریخی خراسان، نوشتهٔ محسن حسینی (۱۳۹۳) که سیر تحوّل مساجد ایران و همچنین مساجد تاریخی خراسان از لحاظ معماری و نوع پلان‌بندی و محل قرارگیری مورد پژوهش قرار داده است. مقالهٔ «تاریخ‌یابی درِ مسجد بالاسر آستان قدس رضوی براساس مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های کتیبه، نقش و ساخت آن با آثار شاخص چوبی و کاشی تزیینات معماری خراسان»، نوشتهٔ علیرضا شیخی و احمد تندی (۱۳۹۴)، به عناصر تزیینی و کتیبه‌های در مذکور با آثار شاخص کاشی‌کاری و چوب دورهٔ تیموری در خراسان پرداخته است. مقالهٔ «سیر تحوّل معماری و توسعهٔ آستان قدس رضوی» از عبدالحمید مولوی و همکاران (۱۳۸۸)، تغییرات و تحوّلات معماری حرم مطهر ازجمله مسجد بالاسر را در دوره‌های مختلف بررسی کرده است. در مقالهٔ «دری نفیس از موزهٔ آستان قدس» نوشتهٔ حشمت کفیلی (۱۳۷۸)، به مشخصات ظاهری درِ خالصی و تاریخ ساخت و آسیب‌شناسی آن پرداخته شده است. مقالهٔ «مطالعهٔ فنّی بر روی روش و مادّهٔ مناسب پاکسازی لایهٔ رنگی از سطح در چوبی منسوب به دورهٔ تیموری ایران (متعلّق به آستان قدس رضوی)» از محمّد ژولیده (۱۳۸۹)، علاوه بر معرفی در خالصی، به آسیب‌شناسی و مطالعات آزمایشگاهی برای تمیزکاری و جرم‌گیری از این اثر پرداخته است. مقالهٔ «مطالعه و تطبیق ویژگی‌های در خالصی از دورهٔ تیموری و در مشبّک دورهٔ صفوی در حرم مطهر رضوی» از مهسا کاویانی فریز و همکاران (۱۳۹۷)، ویژگی‌های هر دور در را از لحاظ تزیینات، ابعاد، تکنیک و نقوش مورد مطالعه قرار داده است. در پایان‌نامه «طراحی و ساخت جعبه قرآن با مطالعه

تکنیک جووک در دورهٔ ایلخانی و تیموری» از زینب مرادیان قوجه بگلو (۱۳۹۸)، تمامی نقوش جووک به‌کاررفته در آثار چوبی این دوره در ایران و سرزمین‌های تحت سلطهٔ ایلخانان و تیموریان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده روی این در، به تاریخچهٔ مسجد و در خالصی اشاره شده و در چند مورد نیز به نقوش آن به‌صورت اجمالی پرداخته شده است. در این مقاله سعی می‌شود با دید تخصّصی در زمینهٔ هنرهای چوبی، بررسی‌های لازم در زمینهٔ نقوش و تکنیک‌های اجراشده بر آن مورد ارزیابی و تحلیل قرار گیرد.

روش تحقیق

مطالعهٔ انجام‌گرفته در پژوهش حاضر، از نوع تحقیقات کیفی بوده که با روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است. گردآوری مطالب به‌صورت اسنادی و میدانی است. همچنین نگارنده در نظر دارد تمامی تزیینات به‌کاررفته بر در خالصی را مورد مطالعه قرار دهد. به همین منظور بعد از تهیهٔ تصاویر به‌صورت دستی و نرم‌افزاری، طرح خطی تزیینات ترسیم گردیده و توصیف نقوش، عناصر و تکنیک‌ها به‌صورت مکتوب و تصویری در جداول مختلف ارائه شده است. شایان ذکر است به‌دلیل برخی مشکلات، ازجمله قرار گرفتن در در چهار متری از کف موزه، تصاویر کافی و مناسب از برخی نقوش و طرح‌ها در بخش‌های بالایی در به دست نیامد. درنهایت به چند مورد از نقوش اشاره‌شده در منابع مختلف و دفتر اسناد موزهٔ آستان قدس بسنده شده است. تا آنجا امکان داشت سعی شده تصاویر و طرح خطی‌ها با کیفیت بیشتر ارائه شود؛ ولی قسمت پیشانی در که بالا قرار گرفته، امکان دید و عکاسی بهتر را نداشت و به تعدادی عکس که از طرف دفتر اسناد موزهٔ آستان قدس گرفته شده، اکتفا شد.

ویژگی‌های معماری مسجد بالاسر

شش سال قبل از یورش مغولان، تزیینات ورودی، مجموعهٔ حرم، بقعه و برخی بناهای کوچک مجاور در ضلع شمالی بقعه و مسجد بالاسر وجود داشته است. مسجد بالاسر که هنوز هم باقی است، بازماندهٔ یک بنای دورهٔ غزنوی می‌باشد. این مسجد از همان آغاز از قسمت غربی، یعنی از رواق دارالسیاده و در دوره‌های بعدی از طریق راهروی پشت دیوارهٔ شمالی بقعه که راهروی پس پشت خوانده می‌شود، به بقعه راه داشته است (مولوی و همکاران، ۱۳۸۸: ۳۵). به گواهی متن‌های استخراج‌شده از وقف‌نامه‌ها در اوایل سدهٔ هشتم، تمامی مزارات، مسجد جامعی نیز داشتند. دارالسیاده برای سادات در حرم مطهر نیز یکی از آن مکان‌هاست (بلر، ۱۳۸۷: ۴۶). فضای داخلی این مسجد به شکل مستطیل بوده، غرب ضریح مقدس امام رضا (ع) با فاصلهٔ یک طاق قرار گرفته است. ابعاد این مکان ۸×۴/۵ متر است که در سمت قبله آن محراب و از قسمت غربی به‌واسطهٔ دری به دارالسیاده حرم مطهر متصل می‌شود. کف بنا مانند بقیهٔ حرم، با سنگ مرمر مفروش شده است. همچنین سقف بنا دارای نورگیر است که با مقرنس‌های زیبا کاشی‌کاری شده است (حسینی، ۱۳۹۳: ۶۹). در گزارشی از یکی از سفرنامه‌ها دربارهٔ این مسجد آمده است: «... مشهد امام رضا قبهٔ بزرگی دارد. قبر امام رضا در داخل زاویه‌ای است که مدرسه و مسجدی در کنار آن وجود دارد» (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۱: ۴۴۱). در سمت غربی حرم مطهر، بنایی قرار دارد که به مسجد بالاسر معروف است. منابع مختلف تاریخی آستان قدس، آن را در

سمت غربی دارالسیاده و روبه‌روی پنجرهٔ نقره‌ای بیان کرده‌اند و به محراب قدیمی این مکان در تاریخ ۷۱۲ ه.ق که در سمت جنوب آن قرار داشته، اشاره می‌کند. مهم‌ترین تغییرات درخصوص این مسجد به‌دلیل توسعهٔ حرم، بیشتر در قرن نهم هجری بوده است که هم‌زمان با ساخت بنای دارالسیاده مسجد گوهرشاد به حرم مطهر ارتباط پیدا کرد (کفیلی، ۱۳۷۸: ۱۴). این مسجد اکنون به‌عنوان نزدیک‌ترین فضای متصل به گنبد مطهر، برای نماز و عبادت استفاده می‌شود (حسینی، ۱۳۹۳: ۷۵). محل در موجود در این مسجد را چایخانهٔ مسجد بالاسر حرم مطهر بیان کرده‌اند (شفایی، ۱۰:۱۳۵۶). این اتاق در طبقهٔ فوقانی اتاق حفاظ قرآن در صفهٔ سپهسالاری قرار داشته است. همچنین در این مکان فضایی به‌عنوان سردابه‌ها جهت دفن اموات بوده که چند تن از بزرگان، ازجمله حاج میرزاعلی مجلل‌التولیه و پس از وی آیت‌الله حاج ملا محمدعلی فاضل، حاج سید عباس مجتهد شاهرودی و حاج شیخ مهدی خالصی کاظمینی۱ در آنجا به خاک سپرد شده‌اند. در سال‌های اخیر این محل به نام مقبرهٔ خالصی شهرت یافته است (کفیلی، ۱۳۷۸: ۱۵).

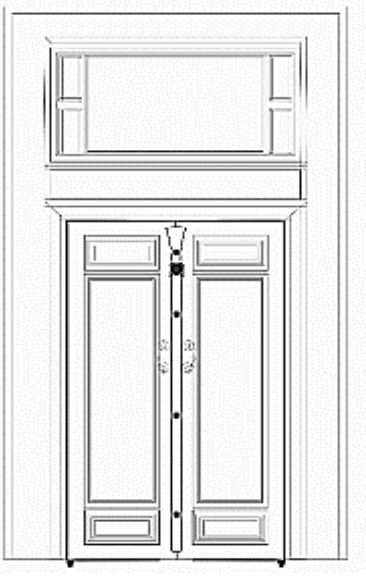
درِ خالصی در موزهٔ آستان قدس

درِ مقبرهٔ خالصی، از آثار چوبی به‌جامانده از قرن هشتم ه.ق است که در تزیینات این در چوبی، از تکنیک منبّت، مشبّک‌کاری و گره چینی استفاده شده است که طی توسعهٔ فضاهای اخیر حرم مطهر امام رضا (ع) از مکان اصلی خود به موزه انتقال یافته و از سال ۱۳۷۶ ه.ش در موزهٔ مرکزی کنار دیگر درهای چوبی حرم قرار گرفته است (همان: ۱۰). چهار در چوبی منبّت‌کاری‌شده محفوظ در موزهٔ آستان قدس است که روش منبّت‌کاری هر چهار در مربوط به دورهٔ شاهرخ بوده که یکی از این درها، در مسجد بالاسر است (شیخی و طاهری، ۱۳۹۶: ۱۰۶). دربارهٔ تاریخ این در، «سندی مبنی بر اهدای علم از آستانه به شیخ محمد حمدی از بزرگان یزد در زمان امیرالملک به سال ۹۰۶ هجری برمی‌آید که تا این زمان هنوز سادات موسوی در رأس امور حرم هستند. با مطالعهٔ این موضوع در اسناد تاریخی دوران تیمور و سایر منابع چون مجالس المؤمنین (مجلس دوم ذیل نام موسویه)، چنین استنباط می‌گردد که نام شخصی که بر در مذکور حک شده است، همان امیر نظام‌الدین عبدالحی باید باشد که فصیح خوافی در مجمع فصیحی و خواند میر در تاریخ حبیب السیر از آن روایت می‌کنند و سال فوتش را ۸۳۰ هجری می‌دانند. بنابراین چنین گمانه‌زنی می‌توان کرد که پیش از سال ۸۳۰ هجری ساخته شده است» (شیخی و تندی، ۱۳۹۴: ۸۵). امّا با استناد به مقالهٔ حشمت کفیلی چنان‌که در بیان ویژگی‌های معماری مسجد بالاسر نیز گفته شد، تغییراتی در دورهٔ تیموری صورت گرفته که در خالصی نیز یکی از موارد مرمّت‌شده بوده است. بنابر این اصل و همچنین مطالعات صورت‌گرفته در زمینهٔ نقوش در خالصی، این نتیجه حاصل شد که این در از همان زمان شکل‌گیری مسجد بالاسر در این مکان بوده و تغییراتی در زمان تیموری روی آن انجام شده است.

تصویر ۱- در مقبرهٔ خالصی، اواخر قرن هشتم، ۳۴۵*۱۷۹ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ آستان قدس رضوی
(منبع:کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷:۴)

ویژگی‌های فرمی و ساختاری درِ خالصی

در چوبی مسجد بالاسر به شکل قاب و صفحه ساخته شده است. این در دو لنگه بوده، یک پیشانی مستطیلی در بالای آن قرار دارد. هرکدام از لنگه‌ها نیز متشکّل از یک مستطیل بزرگ (صفحهٔ مرکزی) و دو مستطیل افقی در بالا و پایین آن است و یک دماغه در وسط لنگه‌ها وجود دارد. قسمت پیشانی نیز از پنج مستطیل مجزّا شکل یافته که یک صفحهٔ بزرگ افقی در مرکز و دو قاب مستطیلی عمودی روی هم در دو طرف صفحهٔ مرکزی قرار دارد. جنس این در از چوب شمشاد و اندازه آن ۳۴۵*۱۷۹ سانتی‌متر است (گرامی، ۱۳۹۱: ۱۳). چهارچوب در نیز دارای عرض ۱۷ سانتی‌متر می‌باشد که تمامی تقسیم بندی‌ها در داخل آن قرار گرفته است (تصویر ۲).

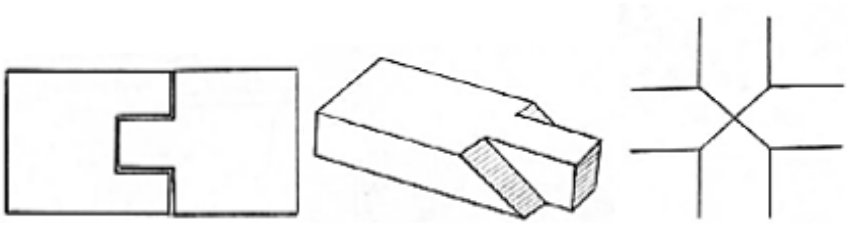


تصویر ۲- طرح خطی ساختار کلّی درِ خالصی (منبع:نگارندگان)

نقوش به کار رفته روی درِ خالصی

در تاریخ هنر ایران، درها در مسجد، قصر و اماکن عمومی، همواره مورد توجه بوده‌اند و هنرمندان، صنعتگران در زمینه‌های مختلف هنری مثل نقاشی، منبّت‌کاری، زرگری و... عالی‌ترین نمونه هنرهای خود را روی آن‌ها به نمایش گذاشته‌اند (پوپ، ۱۳۳۸: ۱۷۵). در چوبی مسجد بالاسر که به شکل قاب و صفحه ساخته شده، واجد تکنیک‌های مختلفی با طرح و نقش‌های متنوّعی است که ازجملهٔ آن‌ها نقوش هندسی، کتیبه، گیاهی و اسلیمی می‌باشد. نقش‌هایی چون گیاهی و اسلیمی و همچنین کتیبه‌ها با تکنیک منبّت ریز انجام شده‌اند؛ امّا نقوش هندسی در چهارچوب و دماغهٔ در به روش کنده‌کاری و منبّت و بر روی متن در به روش گره چینی آلت و لقط اجرا گردیده است. برخی قسمت‌های این در به‌دلیل اینکه سالیان دراز در حرم مطهر در مسیر ورودی و خروجی زائران بوده، بر اثر تماس دست، دچار ساییدگی شده، نقوش روی آن چندان مشخص نیست، ازجمله زهواره‌ها و قسمت بازشوی در، یعنی دماغه. همچنین بعضی بخش‌ها نیز دچار خوردگی و تخریب طبیعی گردیده و به‌علت شرایط نامناسب محیطی از بین رفته یا ترک خورده است (کفیلی، ۱۳۷۸: ۱۲). برای جلوگیری از این اتفاق، رنگ پوششی قهوه‌ای روی آن زده شده که باعث کاهش زیبایی اثر و همچنین دشوار شدن کار تحلیل نقوش گردیده است. اتصالات به‌کاررفته در چهارچوب از نوع فاق و زبانه است (ژولیده، ۱۳۸۹: ۸) و بر روی در از نوع زاویه‌دار که بر بالا و پایین لنگه‌های در دیده می‌شود (تصویر ۳و ۴).

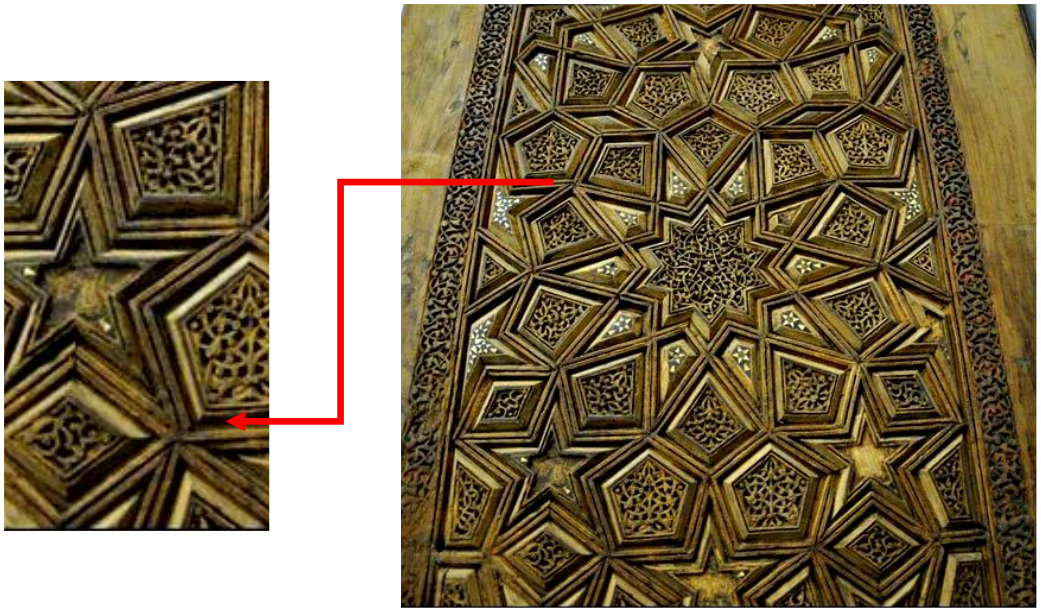
تصویر ۳- اتصالات زاویه‌دار در بر پایین لنگه‌ها (منبع:کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷:۴)



تصویر ۴- اتصالات فاق و زبانهٔ در خالصی (منبع:نگارندگان)

تکنیک گره چینی

سه قاب بزرگ گره چینی شده (پیشانی و لنگه‌ها) با نقوش هندسی که در قسمت پیشانی در گره «شش دوازده پیلی تند و کند» (کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷: ۵) و لنگه‌ها با گره دو پنج (ده تند) به روش گره چینی آلت و لقط اجرا شده است (شیخی و تندی، ۱۳۹۴: ۸۵). زهواره‌های به‌کاررفته روی این در عمدتاً دو رنگ زمینه و قهوه‌ای بین آن به‌صورت پلکانی استفاده شده که البته شایان ذکر است روی این در رنگ قهوه‌ای پوشش داده شده که نوع چوب زیاد مشخص نیست (تصویر ۵).

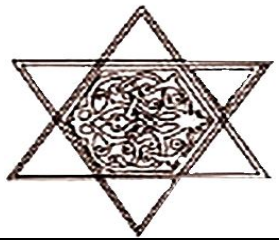
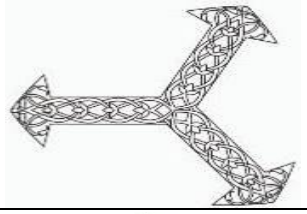


تصویر ۵- نمونه‌ای از گره چینی روی لنگه‌ها(منبع:https://photo.razavi.ir/fa, 1400/02/10)

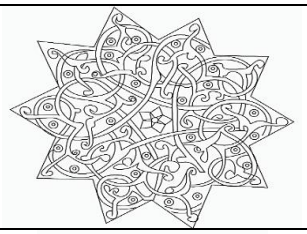
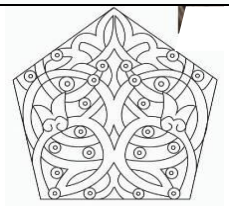
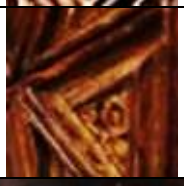
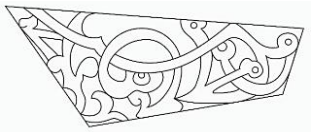
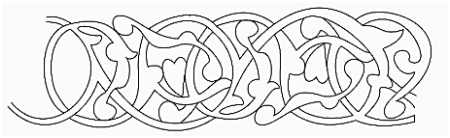
نقوش مثبت به کار رفته روی درِ خالصی

منبّت‌کاری یکی از رشته‌های صنایع دستی کهن ایرانی بوده که اصول و قواعد طرح‌های هندسی، گیاهی و... در آن، در هنرهای سنّتی دیگر نیز به کار رفته است. منبّت به‌معنی رویانده‌شده، کلمه‌ای عربی است که به نقش‌برجسته‌ها به شکل گل و گیاه روی هر چیزی نقش کنند و هر آنچه در وی کنداگری کرده باشد، خواه چوب یا مانند آن به‌اصلاح معماران و نقاشان، نقشی که از زمین خود اندک بلند باشد، چنان‌که نقش سکّه بر روپیه، آن را به فارسی منبّت‌کاری هم گویند (کفیلی، ۱۳۷۸: ۹). هنر منبّت یکی از تکنیک‌های چوبی و اصیل ایرانی است که در هر جایی از ایران زمین با روشی خاص اجرا می‌شود (شیخی و طاهری، ۱۳۹۷: ۲). شیوه‌های کلّی منبّت‌کاری در یک دسته‌بندی به پنج گروه تقسیم شده که شامل تخت، محدّب، مقعّر، شبکه و حجم می‌باشد. منبّت‌کاری تا اوایل دورهٔ سلجوقی به روش تخت بوده، شیوهٔ محدّب نیز از اواخر این دوره شروع شده و در عصر ایلخانی به اوج خود رسیده است. شیوهٔ مقعّر نیز از دورهٔ تیموری تا قاجار رواج داشته که در دورهٔ تیموری این کار در عمق ۲-۷ میلی‌متری بوده است. در روش شبکه نیز طرح‌ها عمدتاً درشت، عمق زیاد و همراه با شبکه‌بری انجام می‌شده است و روش حجمی نیز بیشتر در مبلمان‌سازی به کار می‌رود (همان: ۳). این در دارای سه قاب بزرگ گره چینی مزیّن به نقوش گیاهی منبّت‌شده و قاب‌های کوچک مشبّک منبّت می‌باشد (ژولیده، ۱۳۸۹: ۶). در قسمت پیشانی، پنج قاب مجزّا وجود دارد که قاب مرکزی با گره «شش دوازده پیلی تند و کند» با آلت‌های ترنج کند و تند، سلی، شش بندی، ستارهٔ شش‌پر و سه سلی است که به غیر از ترنج تند و مثلث‌های ستارهٔ شش‌پر، تمامی آلت‌ها با تکنیک مشبّک منبّت به روش محدّب با تزیینات اسلیمی پر شده‌اند. طرح خطی آلت‌های پیشانی ستارهٔ شش‌پر، ترنج کند و سلی از مقاله شیخی و تندی (۱۳۹۴) گرفته شده است (جدول ۱).

جدول ۱- نقوش مشبّک منبّت به‌کاررفته در قسمت پیشانی درِ خالصی (منبع تصاویر: دفتر اسناد موزه آستان قدس)
(ترسیم خطی از نگارندگان)

ردیف	نام نقش	تصویر	طرح خطی
۱	ستارهٔ شش‌پر		
۲	ترنج کند		
۳	سلی		
۴	سه سلی		
۵	شش بندی		
۶	شمسه دوازده تند		
۷	چهار قاب کناره صفحه مرکزی		
۸	حاشیه کناره قاب‌های بالایی		

جدول ۲- نقوش منبّت به‌کاررفته در لنگه‌ها (منبع تصاویر: https://photo.razavi.ir/fa, 1400/02/10) (ترسیم خطی از نگارندگان)

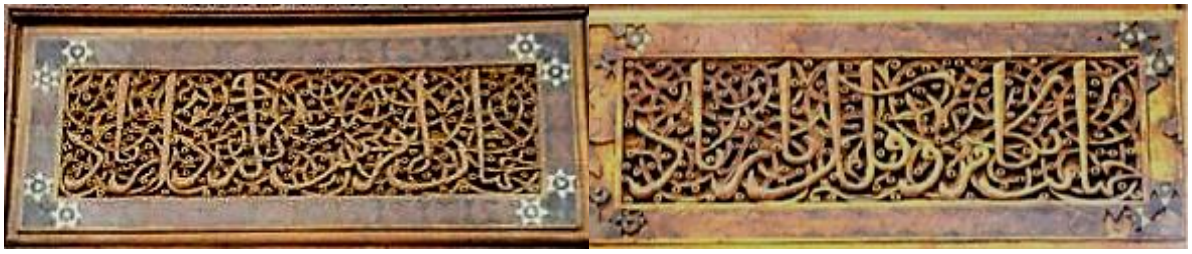
ردیف	نام نقش	تصویر	طرح خطی
۱	شمسه ده تند		
۲	ترنج کند		
۳	پنج کند		
۴	صابونک		
۵	تکه		
۶	نصف پنج		
۷	حاشیه کناره قاب‌ها و حاشیه دوم چهارچوب		
۸	طرح گردان اسلیمی روی دماغه		

امّا دو قاب مستطیل‌شکل عمودی در دو طرف صفحهٔ مرکزی با طرح‌های اسلیمی به شکل ترنج و سرترنج و اسپرال‌های دهان‌اژدری در پس‌زمینهٔ آن به روش مشبّک منبّت محدّب کل کادر را احاطه کرده است. همچنین یک حاشیهٔ باریک با گرهی درهم‌بافته از گل سه پر و شاخ و برگ، تمامی قاب‌های پیشانی را دربر گرفته است. منبّت این بخش به‌صورت تخت انجام یافته است (تصویر ۷ و ۸، جدول ۱). هر لنگه، از سه قاب مستطیل‌شکل تشکیل شده که قاب مرکزی بزرگ‌تر و عمودی قرار گرفته و با گره «ده تند» سه بار در متن تکرار شده است. آلت‌های این گره از شمسه ده، ترنج تند و کند، پنج کند، صابونک، ستاره و تکه تشکیل شده است. آلت شمسه ده در مرکز با یک گل پنج‌پر به اسپیرال‌های اسلیمی پیچان به شمسه وصل است. این شمسه برخلاف بقیهٔ آلت‌ها که قرینه هستند، به‌صورت تکی طراحی شده است. همچنین نوع مشبّک منبّت اجرایی روی آن‌ها به‌صورت محدّب و مقعّر است. در ترنج کند، لوزی و مثلث نقوش اسلیمی به حالت قرینه و با منبّت مقعر کار شده است (جدول ۲). روی دماغهٔ در هم در قسمت ذوزنقه‌ای، یک قاب اسلیمی با طرح‌های گردان اسپیرال‌های اسلیمی و ختایی به‌صورت مشبّک و منبّت تخت انجام گردیده است. همچنین در قسمت پهنای این شکل همان طرح گردان اسپیرال تکرار شده است (جدول ۲).

کتیبهٔ در خالصی

سه کتیبه روی قاب‌ها دیده می‌شود که یکی بر روی پیشانی در قرار گرفته و دو قاب کتیبه‌ای دیگر روی زمینهٔ مشبّک با نقوش اسلیمی در بالای صفحهٔ مرکزی می‌باشد. کتیبهٔ موجود روی پیشانی در شامل نام القاب سفارش‌دهنده و کتیبهٔ دیگر شامل دو مصراع از یک بیت شعر است. قاب کتیبهٔ پیشانی چهارچوب در به ابعاد ۱۴×۱۴۵ سانتی‌متر و متن آن به خط ثلث بر زمینه‌ای ساده به این مضمون نوشته و اجرا شده است: «امر بتجدید هذه العماره للمسجد الشریف المرتضی الاعظم الاعلم السلطان انقبا فی العالم امیر عبدالحی ابن امیر طاهر الموسوی» (کفیلی، ۱۳۷۸: ۱۱). کتیبهٔ دوم در دو قاب در قسمت قاب و تنگهٔ در و قاب‌های بالایی در به اندازه ۱۷×۴۱ سانتی‌متر به خط ثلث بر زمینهٔ مشبّک منبّت، مزیّن به نقوش اسلیمی به این مضمون می‌باشد: «جهانت به کام و فلک یار باد/ جهان‌آفرینت نگهدار باد» (کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷: ۴).

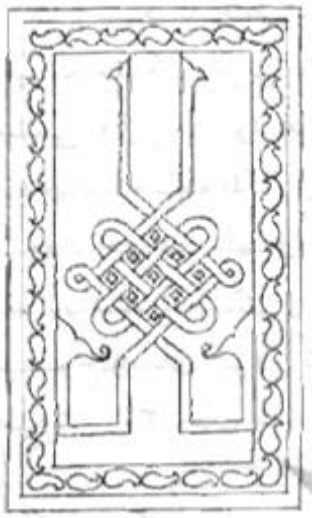
تصویر ۶- کتیبهٔ روی پیشانی در خالصی (منبع:کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷:۴)



تصویر ۷- کتیبه‌های بالای لنگه‌ها در خالصی (منبع:شیخی و تندی، ۸۴:۱۳۹۴)

کتیبهٔ چهارم روی دماغهٔ در قرار گرفته، به خط کوفی بنایی معقد، معشق به‌صورت گره درهم‌پیچیده که داخل و خارج آن به شکل برگ‌دار با تکنیک منبّت اجرا شده است، کلمهٔ «لا» است که دو بار روی دماغه آمده است (شیخی و تندی، ۱۳۹۴: ۸۴).

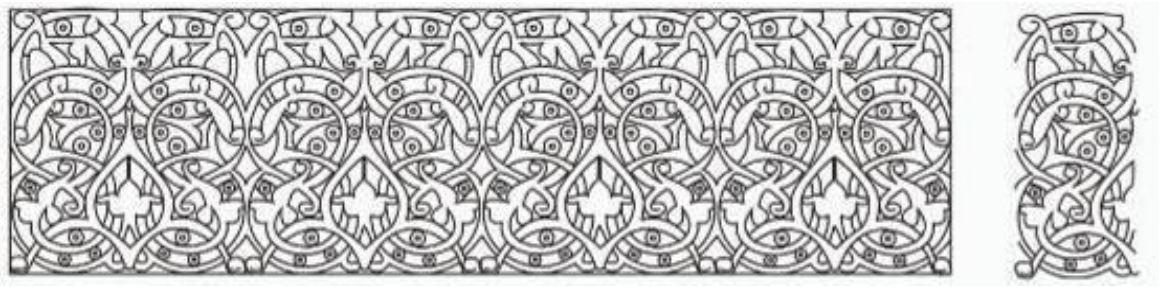
تصویر ۸- دماغهٔ در و کلمهٔ «لا» در قسمت بالا و پایین آن (منبع: شیخی و تندی، ۸۴:۱۳۹۴)



تصویر ۹- طرح خطی کلمهٔ «لا» (منبع:کفیلی، ۱۲:۱۳۷۸)

دو کادر مستطیل‌شکل در پایین لنگه‌ها با طرح‌های گردان اسلیمی ختایی با اسپیرال‌های متداخل به‌صورت سه‌ردیفی قرار دارد که که سر آن‌ها به گل‌های سه‌پری می‌رسد. در لایهٔ زیرین آن چهار درخت سرو در هر قاب دیده می‌شود (همان) (تصویر ۱۰ و ۱۱).

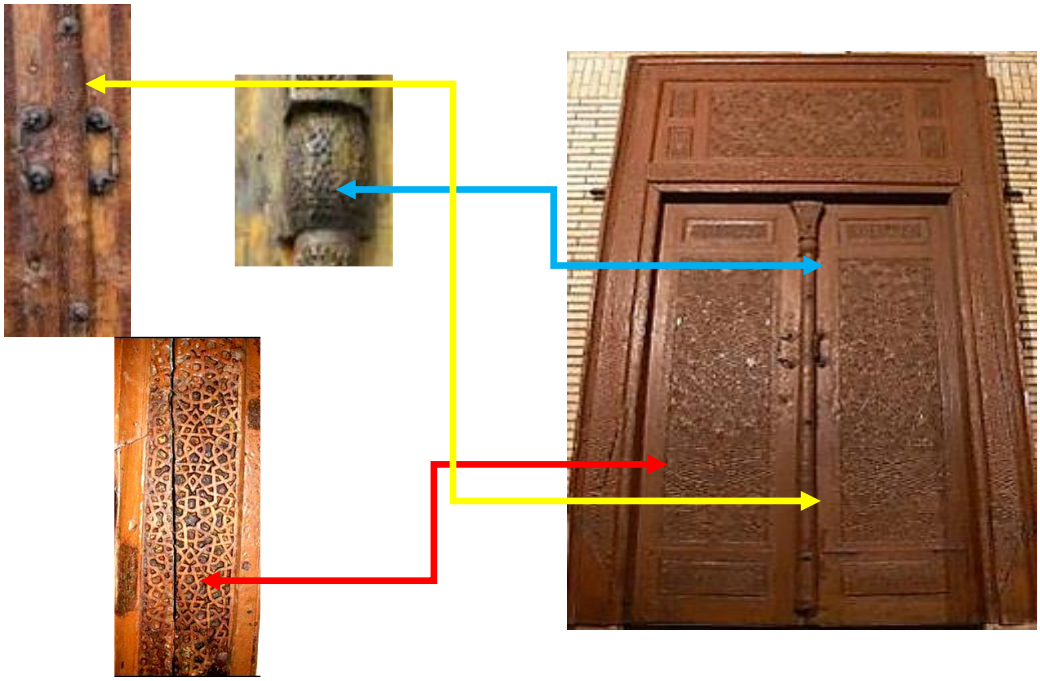
تصویر ۱۰- تصویر قاب پایینی لنگه‌ها (منبع:کاویانی فریز و همکاران، ۴:۱۳۹۷)



تصویر ۱۱- طرح خطی قاب پایینی لنگه‌ها (منبع: نگارندگان)

تکنیک کنده کاری

چهارچوب در را نوار مشبّک هندسی با نقوش رو آلت احاطه کرده است که به‌صورت کنده‌کاری تخت اجرا شده است. همچنین روی دماغهٔ در بین دو «لا» (اطراف دستگیره‌های در) و همچنین قسمت توپی‌شکل روی «لا»ی بالایی نیز گره شش و سه بوده که با تکنیک کنده‌کاری تخت انجام گرفته است (تصویر ۱۲).

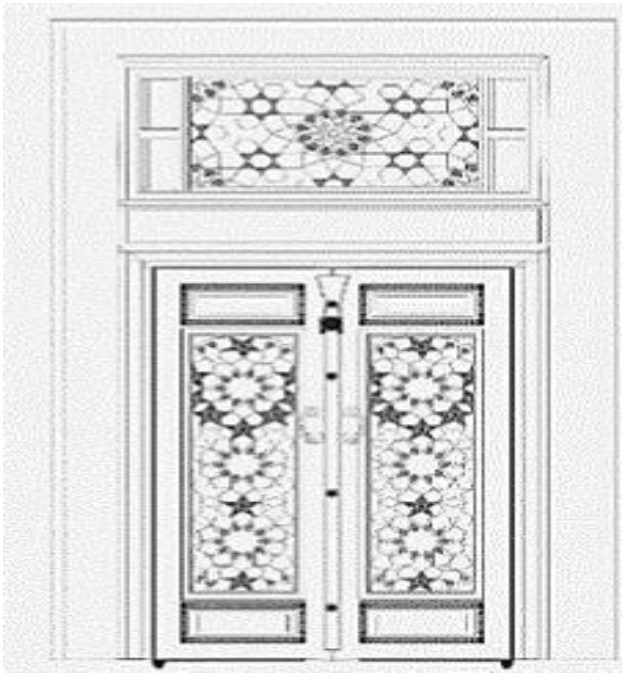


تصویر ۱۲- قسمت‌های کنده‌کاری‌شده روی چهارچوب و دماغهٔ در خالصی
(منبع:کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷:۳؛ https://photo.razavi.ir/fa, 1400/02/10)

نقوش جووک به‌کاررفته روی در خالصی

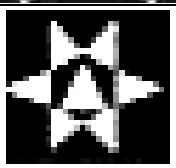
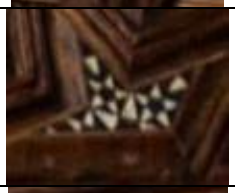
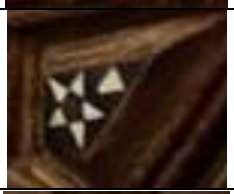
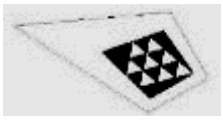
دو قاب مستطیلی افقی در بالا و پایین لنگه‌ها به ابعاد ۴۲*۱۷ سانتی‌متر دیده می‌شود (کاویانی فریز و همکاران، ۱۳۹۷: ۴). دورتادور این مستطیل‌ها دو حاشیهٔ باریک با تکنیک‌های مشبّک منبّت و جووک وجود دارد که بیرونی‌ترین حاشیه با تکنیک منبّت و دومین حاشیه که نزدیک به طرح مرکزی قاب است، با تکنیک جووک مزیّن شده است. نقش جووک این بخش به‌صورت طبل پیچ‌خورده (مانند جووک‌های بقعهٔ شیخ صفی‌الدین و رحل قرآنی) می‌باشد (شکل اول از جدول ۳) و در سه نوع چوب رنگی با طیف قهوه‌ای و زرد در یک زمینهٔ سیاه‌رنگ که چوب آبنوس

است، به‌طور متوالی کنار هم چیده شده‌اند. همچنین در هر چهار گوشهٔ آن دو عدد ستارهٔ شش‌پر به مرکزیت مثلث با دو رنگ سیاه و سفید که چوب آن‌ها از آبنوس و استخوان است، وجود دارد (شکل دوم از جدول ۳). این نوع حاشیه در هر چهار قاب مستطیل که در بالا و پایین صفحهٔ مرکزی است، عیناً تکرار شده است. همچنین در متن صفحهٔ مرکزی، تکنیک گره چینی به روش آلت و لقط با گره شش و دوازده پیلی تند و کند می‌باشد (تصویر ۹). تزیینات داخلی این آلت‌ها با منبّت و جووک پر شده است. لقطهای موجود در متن به‌صورت شیارمانند ابزار خورده و گره چینی آن انجام گردیده است. همچنین آلت‌های داخل لقطها به‌صورت پخ‌خورده و زاویه‌دار هستند. آلت‌های ستاره (پنج)، ترقه و ترنج دارای جووک هستند. نقش جووک داخل ترنج به مرکزیت یک پنج‌ضلعی بوده، مثلث‌های اطراف آن تشکیل ستاره پنج و چهار مثلث در بالای آن قامه ترنج را تشکیل داده‌اند (شکل پنجم از جدول ۳). نقش جووک ستاره (پنج) نیز با مرکزیت پنج‌ضلعی و پنج ستاره در اطراف آن قامه ستاره را ایجاد کرده است (شکل سوم از جدول ۳). همچنین نقش جووک ترقه‌ها مانند ستاره بوده، مثل این است که آن را نصف کرده باشند (شکل چهارم از جدول ۳). این نیز از لحاظ تکنیک ممکن است؛ یعنی بعد از اینکه قامه ستاره بسته شد، برش سطح مقطعی خورده و موقع جاگذاری نصف شده باشد. به عبارت دیگر، با یک قامه می‌توانستند دو نوع آلت را پر کنند. در قسمت سردر دو نوع جووک در آلت ستارهٔ شش‌پر و ترنج دیده می‌شود که ترنج‌ها در اطراف «شمسه دوازده» مرکزی قرار گرفته‌اند. جووک آن از تعدادی مثلث سیاه و سفید به شکل توگلو در کنار هم چیده شده است. زمینهٔ آن نیز به زه سیاه‌رنگ بسته شده است (شکل هفتم از جدول ۳). مثلث‌های ستارهٔ شش‌پر نیز به حالت توگلو و یک مثلث در پایین آن قرار گرفته است (شکل ششم از جدول ۳) (مرادیان، ۱۳۹۸: ۷۱).



تصویر ۱۳- طرح خطی جووک‌های به‌کاررفته روی در خالصی (نگارندگان)

جدول ۳- انواع جووک به‌کاررفته روی در خالصی(منبع:https://photo.razavi.ir/fa, 1400/02/10؛ طرح خطی از نگارندگان)

ردیف	نام جووک	محل استفاده‌شده	تصویر	طرح خطی
۱	طبل پیچیده	حاشیهٔ قاب کتیبه در بالا و پایین لنگه‌ها		
۲	ستاره شش‌پر	حاشیهٔ قاب کتیبه در بالا و پایین لنگه‌ها		
۳	ستاره (پنج)	متن صفحهٔ مرکزی		
۴	ترقه	متن صفحهٔ مرکزی		
۵	ترنج	متن صفحهٔ مرکزی		
۶	ستاره شش‌پر	متن سر در		
۷	ترنج	متن سر در		

تکنیک زمودگری

گل‌میخ‌هایی با سطح مربع شکل روی دماغهٔ در که در قسمت پایین کلمه «لا» قرار گرفته و به نوعی این کلمه را بر روی در ثابت کرده است(شیخی و تندی، ۸۵:۱۳۹۴) و دو مورد از این گل میخ‌ها در بالا و پایین دماغه موجود می‌باشد. به نوعی هنر نمایی درودگر را در تجلی متناسب نقش و کتیبه در کنار هم را به زیبایی پدید آورده است(کفیلی، ۱۲:۱۳۷۸). دستگیره‌های در نیز با دو گل میخ گرد نصب شده‌اند. همچنین در قسمت پایین در کلاف‌های سه پیکانی آهنی برای محکم سازی قاب و صفحه روی در آورده شده است (شیخی و تندی، ۸۶:۱۳۹۴) (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴- آلات زمودگری موجود روی در خالصی (منبع:https://photo.razavi.ir/fa, 1400/02/10)

نتیجه‌گیری

از عوامل تأثیرگذار در معماری، آرایه‌های چوبی به‌کاررفته در آن‌هاست. درهای چوبی مزیّن به نقوش اسلامی در دوره‌های مختلف، زینت‌بخش بسیاری از فضاها بوده‌اند. یکی از این نمونه‌ها در خالصی در موزهٔ آستان قدس رضوی است که از آثار اواخر دورهٔ ایلخانی می‌باشد. نقوش این در، کتیبه، هندسی، اسلیمی و ختایی بوده، با تکنیک‌های گره چینی، کنده‌کاری، منبّت، مشبّک منبّت، جووک‌کاری و زمودگری تزیین یافته است. در بسیاری از منابع، تاریخ‌یابی این در را تیموری بیان کرده‌اند؛ ولی نوع تزیینات و همچنین پر بودن نقوش در تمامی صفحه و نوع اسلیمی‌های روی در بیانگر هنر ایلخانی است. کتیبه‌های موجود روی در برخلاف بقیهٔ آثار دورهٔ ایلخانی که از نام سازنده یا آیات قرآن و القاب امامان استفاده می‌شده، نام سفارش‌دهنده و نیز یک بیت شعر آورده شده است که متفاوت با بقیهٔ آثار این دوره است. نوع منبّت اجرایی (تخت، محدّب و مقعّر) نیز شبیه آثار اواخر ایلخانی و اوایل تیموری است. بیشتر منبّت‌های اجراشده روی آن با نقوش اسلیمی گردان و گل‌های ختایی است که در تمامی سطوح دیده می‌شود. شایان ذکر است منبّت‌ها عمدتاً داخل لقطه‌های ایجاد شده با تکنیک گره چینی انجام شده در صفحات مرکزی لنگه‌ها و پیشانی موجود بر روی در می‌باشد، ولی در چند مورد نیز منبّت با نقش ترنج و سرترنج‌ها با اسپیرال‌های ختایی- اسلیمی در قسمت دماغه، کتیبه‌ها و حاشیه‌های تمامی قاب‌ها و صفحه‌ها انجام گردیده است. کتیبهٔ موجود در پیشانی به روش منبّت محدّب با زمینهٔ تخت صورت گرفته است. نوع جووک‌کاری روی این در کاملاً به شیوهٔ ایلخانی است. حتّی یک مورد از جووک‌ها (طبل پیچ‌خورده) که دورتادور قاب‌های بالا و پایین صفحهٔ مرکزی در لنگه‌ها است، مشابه جووک به‌کاررفته بر رحل قرآنی مربوط به عصر آل مظفّر در موزهٔ متروپولیتن و صندوق قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی می‌باشد. جووک‌های اجرایی در متن صفحه‌ها در قالب آلت‌ها (ستاره، ترقه، مثلث و ترنج) قامه بسته شده‌اند. حاشیهٔ چهارچوب و نیز قسمتی از دماغه هم که نقوش هندسی داشته، با تکنیک کنده‌کاری اجرا شده است.

پی‌نوشت

۱. حاج شیخ مهدی خالصی از افاضل قرن چهاردهم ه.ق، اهل کاظمین بود و در این شهر مدرسه بزرگی به نام الزهـرا بنـا نهـاد و کتاب‌های بسیاری برای طلاب علوم دینی وقف کرد.

۲. هنر جوَوک‌کاری عبارت است از ایجاد نقوش هندسی با استفاده از چوب‌های رنگی (معمولاً دو یا سه رنگ) که از کنار هم قـرار گرفتن قطعات کوچک چوب با مقطع‌های مثلث، مستطیل، لوزی و... شکل می‌گیرد. مراحل کار آن شبیه خاتم، ولی قـدیمی‌تـر از آن است..

فهرست منابع

- ابن‌بطوطه، محمّد بن عبدالله (۱۳۶۱)، سفرنامهٔ ابن‌بطوطه، ترجمهٔ علی موحّد، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.
- بلر، شیلا (۱۳۸۷)، معماری ایلخانان در نطنز، ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- پوپ، آرتوراپهام (۱۳۸۰)، شاهکارهای هنر ایران، با همکاری فیلیس آکرمن و اریک شرودر، اقتباس و نگارش پرویز خانلری، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- حسینی، محسن (۱۳۹۳)، مساجد تاریخی خراسان، چاپ اول مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- ژولیده، محمّد (۱۳۸۹)، مطالعهٔ فنّی بر روی روش و مادّهٔ مناسب پاکسازی لایهٔ رنگی از سطح در چوبی منسوب به دورهٔ تیموری ایران (متعلّق به آستان قدس رضوی)، نشریهٔ الکترونیکی سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، ۷ و ۸ : ۳۰ -۱.
- شفائی، جواد (۱۳۵۶)، هنر گره‌سازی در معماری و درودگری، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- شیخی، علیرضا و احمد تندی (۱۳۹۴)، تاریخ‌یابی درِ مسجد بالاسر آستان قدس رضوی براساس مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های کتیبه، نقش و ساخت آن با آثار شاخص چوبی و کاشی تزیینات معماری خراسان، پژوهش‌نامهٔ خراسان بزرگ، ۱۸: ۹۲-۱۸ .
- شیخی، علیرضا و زهرا طاهری (۱۳۹۶)، مطالعهٔ تطبیقی شیوه‌های منبّت‌کاری معاصر ایران (ارومیه، تهران، رشت، مشهد و ملایر)، پژوهش‌نامهٔ خراسان بزرگ، سال ۸، ۲۹: ۱۳-۱ .
- کاویانی فریز، مهسا، فرهاد خسروی بیژائم و حجّت حسنی (۱۳۹۴)، مطالعه و تطبیق ویژگی‌های در خالصی از دورهٔ تیموری و در مشبّک دورهٔ صفوی در حرم مطهر رضوی، همایش ملّی نقش ملّی خراسان در هنر و معماری ایرانی-اسلامی، مشهد، وزرات علوم، تحقیقات و فنّاوری، مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس.
- کفیلی، حشمت (۱۳۷۸)، دری نفیس از موزهٔ آستان قدس، نشریهٔ خراسان‌پژوهی، سال ۲، ۱: ۱۶-۹ .
- گرامی، سمیه (۱۳۹۱)، خاتم مربع، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسّمی و کاربردی.
- مولوی، عبدالحمید، محمّدتقی مصطفوی و ابراهیم شکورزاده (۱۳۸۸)، سیر تحوّل معماری و توسعهٔ آستان قدس رضوی، مجلهٔ میراث جاویدان، ۶۵: ۴۹-۳۲ .
- مرادیان قوجه بگلو، زینب (۱۳۹۸)، طراحی و ساخت جعبه قرآن با مطالعهٔ تکنیک جووک در دورهٔ ایلخانی و تیموری، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی.

- Blair, Sheila (1387). Ilkhanate Architecture in Natanz, Translator: Valiullah Kavousi, Academy of Arts, First Edition.
- Gerami, Somayeh (1391). Khatam Square, M.Sc., Iran, Isfahan, Isfahan University of Arts, Faculty of Visual and Applied Arts.
- Hosseini, Mohsen (1393). Historical mosques of Khorasan, Mashhad, Astan Quds Razavi, Islamic Research Foundation, first edition.
- Ibn Battuta, Muhammad ibn Abdullah(1361). Travelogue of Ibn Battuta, translated by Ali Movahed, Tehran, scientific and cultural, first edition.
- Joulideh, Mohammad (1389). Technical study on the appropriate method and material for cleaning the colored layer from the surface in wood attributed to the Timurid period of Iran (belonging to Astan Quds Razavi), Electronic Journal of the Organization of Libraries and Museums and Astan Quds Razavi Documentation Center, Volume Two, No 23: 7,8.
- Kaviani Freezeh, Mahsa, Khosravi Bijayem, Farhad and Hassani, Hojjat (1394). Study and application of features in the net of the Timurid period and in the lattice of the Safavid period in the holy shrine of Razavi, National Conference on the National Role of Khorasan in Iranian-Islamic Art and Architecture, Mashhad, Ministry of Science, Research and Technology, Ferdows Institute of Higher Education: 4,6.
- Kafili, Heshmat (1378). Exquisite door from Astan Quds Museum, Khorasan Pajuhi Journal, second year, No 1: 9,14,15.
- Moradian Ghojeh Baglo, Zeynab (1398). Design and construction of Quran box by studying Jovak technique in Illkhanid and Timurid period, M.Sc., Iran, Supervisor: Mehdi Mohammadzadeh, Tabriz University of Islamic Arts, Faculty of Islamic Industrial Arts.
- Pope, Arthur Pham (13980). Masterpieces of Iranian Art in collaboration with Phyllis Ackerman and Eric Schroeder, adapted and written by Parviz Khanlari, Tehran, Scientific and Cultural, Second Edition.
- Rumi, Abdul Hamid, Mostafavi, Mohammad Taghi and Shakurzadeh, Ibrahim (2009). The evolution of architecture and development of Astan Quds Razavi, Immortal Heritage,۱۷ th year, No 35: 65.
- Shafaei, Javad (1977). The Art of Knotting in Architecture and Carpentry, Tehran, Association of Cultural Works and Honors, Second Edition
- Sheikhi, Alireza and Tondi, Ahmad (1394). A comparative study of the characteristics of the inscription, its role and construction with the works of wooden index and tile of Khorasan architectural ornaments, Greater Khorasan, sixth year, No 85: 18.
- Sheikhi, Alireza and Taheri, Zahra (1396). A comparative study of contemporary Iranian woodcarving methods (Urmia, Tehran, Rasht, Mashhad and Malayer), Greater Khorasan, ۸th year, No 29: 90,106.

Website: عکس رضوی,

https://photo.razavi.ir/fa, Accessed at 1400/02/10

Comparative Study of Metal Rhytons of the Achaemenid Period and the Engraving Works of Metalworking by Artist Mahmoud Dehnavi

Sahar Zekavat[1], Khashayar Ghazizadeh[2]

[1] PhD student of Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[2] Associate Professor, Faculty of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran
(Received: 20.07.2021, Revised: 27.09.2021, Accepted: 04.10.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5685

Abstract:
Metalworking artist Mahmoud Dehnavi is one of the famous metalworking artist in the field of contemporary Iranian engraving, whose works are kept in museums and private collections. Rhytons are one of the most important works of this artist, which have been designed and made inspired by the art of the Achaemenid period. Metal Rhytons with animal heads are important Applied and ritual works of the Achaemenid period and they have a lot of religious, ritual and artistic importance. Therefore, the importance of Rhytons and the source of inspiration for these works by Mahmoud Dehnavi, necessitates the present research and in this research, have been identified the properties of Achaemenid Rhytons and engraved Rhytons of Mahmoud Dehnavi and the similarities and differences of these works. Also, the questions raised in the present study include two cases: 1- What are the properties of Achaemenid Rhytons and engraving Rhytons of Metalworking artist Mahmoud Dehnavi? 2- What are the similarities and differences between the Achaemenid Rhytons and engraving Rhytons of Metalworking artist Mahmoud Dehnavi? In the present study, documentary information have been studied by descriptive-analytical method and comparative approach and case studies include 5 works of engraved Rhytons by Mahmoud Dehnavi, which includes a Rhyton with a horse's head and 4 Rhytons with a goat's head and these examples have been compared with two examples of Rhyton works with horses and goats head of Achaemenid period that are most similar to each other. The research findings also show that among the 4 engraved Rhytons of Master Dehnavi with a goat's head, 2 samples are most similar to the Achaemenid Rhyton and these are designed and made in a conical and elongated shape and the other two examples of Dehnavi's Rhytons are designed to be slightly rounder and more cylindrical. In the case of horse-shaped Rhytons, the Achaemenid sample is made with more elegance and more natural than the work of Master Dehnavi.

Keywords: Rhyton, Metalworking Art, Achaemenid, Engraving, Metalworking Artist Mahmoud Dehnavi

[1] Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
[2] Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir
How to Cite: Zekavat, S., Ghazizadeh, K. Comparative Study of Metal Rhytons of the Achaemenid Period and the Engraving Works of Metalworking Artist Mahmoud Dehnavi. *Journal of Applied Arts*, 2021;(doi: 10.22075/aaj.2021.5685)

مطالعه تطبیقی ریتون‌های فلزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی استاد محمود دهنوی

سحر ذکاوت[۱]، خشایار قاضی‌زاده[۲]

[۱] دانشجوی دکترای تخصصی، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] استادیار، دکترای تخصصی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.568

چکیده

استاد محمود دهنوی یکی از اساتید برجسته در حوزه قلم‌زنی معاصر ایران است که آثار زیادی از او در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی نگه‌داری می‌شود. ریتون‌ها از یکی از آثار مهم این هنرمند است که با الهام از هنر دوره هخامنشی طراحی و ساخته شده‌اند. ریتون‌های فلزی با سرهای حیوانی از آثار کاربردی و آیینی مهم دوران هخامنشیان هستند و اهمیت دینی، آیینی و هنری زیادی دارند. بنابراین اهمیت ریتون‌ها و نیز منبع الهام قرار گرفتن این آثار از سوی استاد محمود دهنوی، ضرورت انجام پژوهش حاضر را ایجاد می‌کند و در این پژوهش به شناخت ویژگی‌های ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی استاد محمود دهنوی پرداخته شده و وجوه اشتراک و افتراق این آثار شناسایی شده است. هم‌چنین پرسش‌های مطرح‌شده در پژوهش حاضر شامل این موارد است: ۱- ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی استاد محمود دهنوی دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ۲- ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی استاد محمود دهنوی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ در پژوهش حاضر اطلاعات اسنادی با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته و نمونه‌های موردی پژوهش شامل ۵ اثر از آثار ریتون قلم‌زنی‌شده استاد محمود دهنوی است که شامل یک ریتون با سر اسب و ۴ ریتون با سر بز است و این نمونه‌ها با دو نمونه از آثار ریتون با سر اسب و بز دوران هخامنشی که بیشترین شباهت را با یکدیگر دارند؛ مورد مقایسه قرار گرفته است. یافته‌های پژوهش نیز نشان می‌دهد از بین ۴ ریتون قلم‌زنی‌شده استاد دهنوی با سر بز، ۲ نمونه بیشترین شباهت را به ریتون بزی‌شکل هخامنشی دارند و به صورت مخروطی و کشیده طراحی و ساخته شده‌اند و دو نمونه دیگر ریتون‌های استاد دهنوی کمی گردتر و استوانه‌ای‌تر طراحی شده‌اند. در مورد ریتون‌های اسبی‌شکل هم نمونه هخامنشی با ظرافت بیشتر و طبیعی‌تر از اثر استاد دهنوی ساخته شده است.

واژه‌های کلیدی: ریتون، فلزکاری، هخامنشی، قلم‌زنی، استاد محمود دهنوی

[1] Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
[2] Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir

مقدمه

در هنر معاصر به‌ویژه هنر فلزکاری و قلم‌زنی، رویکردهای مختلف و گرایش‌های گوناگونی در بین هنرمندان و استادکاران دیده می‌شود. محمود دهنوی یکی از هنرمندان معاصر است که آثار قلم‌زنی زیادی آفریده است. به نظر می‌رسد وی بیشتر با الهام و اقتباس از هنر دوران گذشتهٔ ایران به‌ویژه هنر دوران باستان و دوران پیشااسلامی، به خلق آثار خود اقدام کرده است. در بین انواع آثار او می‌توان به ریتون‌ها اشاره کرد. ریتون‌های فلزی در دوران ایران باستان، کارکرد آیینی و مذهبی داشته و از اهمیت بسیاری برخوردار بوده‌اند. براساس همین جایگاه مهم ریتون‌ها، محمود دهنوی نیز از این آثار الهام گرفته و آثاری مشابه با ریتون‌های هخامنشی با سر بز و اسب خلق کرده است. اهداف پژوهش حاضر، شناخت ویژگی‌های ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی محمود دهنوی و نیز شناسایی وجوه اشتراک و افتراق این آثار است. در این پژوهش دو پرسش زیر مطرح می‌شود:

۱. ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی محمود دهنوی دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟

۲. ریتون‌های هخامنشی و ریتون‌های قلم‌زنی محمود دهنوی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

برای انجام پژوهش، ابتدا تعریف ریتون و کاربرد آن مورد بررسی قرار گرفته، سپس به انواع ریتون‌های هخامنشی پرداخته شده است. آن‌گاه دو نمونهٔ اصلی که تشابه بسیاری با آثار محمود دهنوی داشته، معرفی گردیده است. در بخش بعد، محمود دهنوی معرفی و سبک هنری و منبع الهام وی در خلق آثارش ارائه شده است. سپس ریتون‌های قلم‌زنی دهنوی تحلیل شده و درنهایت ریتون‌های فلزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی دهنوی موردمقایسه و تطبیق قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ موضوع ریتون، بیتا مصباح و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی» به این نتیجه رسیده اند که در دورهٔ هخامنشی، استفاده از ریتون‌های استوانه‌ای و مخروطی بیش از سایر انواع متداول بوده است. حیوانات اساطیری متداول در ساخت ریتون‌ها عبارت‌اند از شیر (بال‌دار یا بدون بال)، گاو، بز کوهی و قوچ (حیوانات ملازم و مرتبط با تیشتر و بهرام) که ساخت ریتون با شکل این حیوانات به امید به دست آوردن حمایت ایزد و نیروی محافظت‌کنندهٔ وی صورت گرفته است. حمیده مفید (۱۳۹۳) پایان‌نامه خود را با موضوع «مطالعهٔ تحلیلی و کاربرد ظروف تکوک با رویکرد مردم‌شناسی» نگاشته است. همچنین «سیر تحوّل و تطوّر فرم و نقش‌مایه‌های ساغرهای دورهٔ ماد، هخامنشی، پارت و ساسانی»، عنوان پایان‌نامهٔ دیگری است که فریده دشتی اردکانی (۱۳۹۲) ارائه کرده است. پایان‌نامه ماهیار طاووسی (۱۳۹۰) با موضوع «تحلیل چگونگی تأثیر هنر فلزکاری اقوام پیشین فلات ایران و سرزمین‌های هم‌جوار و ملل تابعهٔ هخامنشیان بر ظروف فلزی دوران هخامنشی (براساس آثار موجود در موزهٔ ملّی ایران و رضا عباسی)» نیز منبع دیگری در این زمینه محسوب می‌شود. «مطالعهٔ ریتون‌های هخامنشی با توجه به مناسک نوشیدنی‌های آیینی» عنوان پایان‌نامه ونوس قدیمی (۱۳۹۰) است که در آن، به مطالعه آیینی ریتون‌های هخامنشی پرداخته شده است. همچنین ونوس قدیمی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیلی نمادشناختی

از ریتون‌های هخامنشی در پیوند با آیین‌های نوشیدنی ایران» (۱۳۸۹) نشان می‌دهد که نوشیدنی جاودانگی بوده و ظرف حاوی آن نمادی از قدرت محسوب می‌شده است. دربارهٔ آثار محمود دهنوی نیز کتاب قلم‌زنی به روایت محمود دهنوی، حاصل تلاش ربابه‌خاتون پیله‌فروش (۱۳۸۰) تنها منبع موجود است که در آن، مجموعه تصاویر دهنوی و توضیحی اجمالی از سبک او ارائه شده است؛ امّا در محتوای آن نگاهی تخصصی و علمی به این آثار دیده نمی‌شود. بنابراین موضوع پژوهش حاضر با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی ریتون‌های فلزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی محمود دهنوی»، وجوه اشتراک و افتراق ریتون‌های دوران هخامنشی و آثار دهنوی را مورد واکاوی قرار می‌دهد و تا به حال پژوهشی در این باره انجام نشده است.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، اطلاعات اسنادی و تصویری با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است. نمونه‌های موردی پژوهش شامل پنج اثر از آثار ریتون قلم‌زنی‌شدهٔ محمود دهنوی است که شامل یک ریتون با سر اسب و چهار ریتون با سر بز می‌باشد که با دو نمونه از آثار ریتون با سر اسب و بز دوران هخامنشی که بیشترین شباهت را با هم دارند، مورد مقایسه قرار گرفته است.

تعریف ریتون

ریتون‌ها (Rhyton) از هزارهٔ چهارم قبل از میلاد در ایران مورد استفاده بوده استکاربرد این نوع ظروف آشامیدنی در ایران باستان بسیار متداول بوده است و تا پایان دورهٔ ساسانی می‌توان انواع مختلفی آن را مشاهده کرد (دادور و مصباح ، ۱۳۸۹: ۲-۱۵). ریتون عبارت است از ظرفی مخصوص نوشیدن که در جهان باستان به کار می‌رفته است. در دورهٔ هخامنشی، نمونه‌هایی نفیس از این ظروف از جنس طلا، نقره، برنز و سفال لعاب‌دار شناخته شده است (قدیمی، ۱۳۹۰: ۵۷). این واژه در زبان یونانی به‌معنای مایع روان است و معمولاً دربارهٔ ظروفی به کار می‌رود که قسمت انتهایی آن از سر جانوران تشکیل شده است و اغلب روزنه‌ای برای جریان نوشیدنی دارد (پرادا، ۱۳۵۷: ۱۶۴). در تعریفی دیگر آمده است: «ریتون‌ها را جام شاخی‌شکل هم می‌گویند. استفاده از ظرف‌های شاخی‌شکل یا جام‌هایی که انتهای آن‌ها کشیده است و به شکل سر حیوان درآمده، به‌طور حتم جنبهٔ تزیینی و آیینی دارد. قدیمی‌ترین کاربرد آن‌ها جنبهٔ مذهبی بوده است» (قدیمی، ۱۳۹۰: ۵۷). شاید بتوان اذعان داشت یکی از بهترین معادل‌های فارسی برای واژهٔ ریتون، ساغر باشد. معنای ساغر در فرهنگ لغت چنین آمده است: «جام، پیالهٔ شراب‌خواری، ظروفی برای باده خوردن که از بلور یا طلا یا نقره یا چیز دیگر درست کنند» (عمید، ۱۳۸۶: ۱۱۴۸).

انواع ریتون‌های هخامنشی

کاربرد ریتون‌ها قدمتی پیش از دوران هخامنشی داشته است. ریتون‌ها به‌طور کلّی دارای ساختارهای متفاوتی هستند و براساس نوع کاربرد آن‌ها می‌توان سه نوع ساختار متفاوت را در ریتون‌ها نام برد که در جدول (۱) ارائه شده است.

جدول ۱- انواع ریتون‌های براساس ساختار شکلی ، منبع: (دادور و مصباح ، ۱۳۸۹: ۷-۹)

ردیف	نوع ریتون براساس ساختار شکلی	توضیح
۱	ریتون‌های مخروطی یا استوانه‌ای‌شکل	«ساختار ریتون‌های این گروه را می‌توان به دو گروه عمده تقسیم کرد. در گروه اول، ساختار ریتون تشکیل شده از مخروطی با سطح مقطع وسیع دایره‌ای‌شکل است که در قسمت نوک مخروط به شکل سر یک حیوان یا قسمت قدامی بدن یک حیوان منتهی می‌شود. در حقیقت گردن آن به شکل استوانه‌ای درآمده و تبدیل به جام نوشیدنی شده است. میانگین ارتفاع کلّی در این ریتون‌ها بین ۲۰ تا ۲۵ سانتی‌متر متغیّر است. انواع مختلف آن از نقاطی چون کلاردشت، لرستان، سیلک، زیویه و بسطام به دست آمده است و به نوعی بیانگر هنر مردمان ساکن در نقاط مرکزی ایران است. در گروه دوم، بخش مخروطی‌شکل با زاویهٔ ۹۰ درجه یا بسته (کمتر از ۹۰ درجه) به بخش قدامی بدن یک حیوان متصل می‌شود. این زاویه در نزدیک‌ترین قسمت به انتهای بخش مخروطی یا نوک آن وجود دارد» (دادور و مصباح ، ۱۳۸۹: ۷).
۲	ریتون‌های شاخی شکل	«این ریتون‌ها از یک بخش بلند و مخروطی که قوس بلندی دارد، تشکیل یافته‌اند و یادآور شاخ حیوانات است. اندازهٔ ریتون‌ها متنوّع است؛ امّا عمدهٔ آن‌ها اندازه‌های بزرگی دارند. قوسی در انتهای شیب شاخ قرار دارد که در برخی از نمونه‌های کوچک دیده نمی‌شود. در نمونه‌هایی که در انتهای شاخ، قوس وجود ندارد، شیب شاخ به‌آرامی به یک پیکرهٔ انتهایی متصل می‌شود. در نمونه‌هایی که قوسی در انتهای شیب شاخ قرار دارد، این قوس با زاویه‌ای باز (بیش از ۹۰ درجه) به پیکرهٔ انتهایی متصل می‌شود» (همان: ۸).
۳	ریتون‌های کوزه‌ای شکل	«این ریتون‌ها به شکل حیوانات مختلف ساخته شده‌اند. بخش اصلی ریتون تنهٔ حیوان است که حجیم شده و تغییرشکل یافته است. بر روی پشت حیوان، لوله‌ای قرار دارد که روزنهٔ ورود مایع است. روزنهٔ خروج مایع جایی در بخش پیشین ریتون، داخل دهان لوله‌ای‌شکل حیوان بر روی گلوی حیوان یا قسمت پیشین ریتون بر روی سینهٔ حیوان قرار گرفته است. در این گروه از ریتون‌ها پاهای حیوان می‌تواند به‌عنوان پایه‌های آن مورد استفاده قرار گیرد. البته تعدادی از انواع ریتون‌های کوزه‌ای، فاقد پایه یا هر نوع سطح اتکا هستند. به نظر می‌رسد این دسته از ریتون‌های فاقد پایه، بر روی پایه‌های فلزی نگهداری می‌شده‌اند» (همان: ۹).

ریتون‌های دورهٔ هخامنشی در دو گروه اول و دوم از جدول (۱) و از نوع ریتون‌های مخروطی و استوانه‌ای و نیز ریتون‌های شاخی‌شکل قرار می‌گیرند. کاربرد و ساخت ریتون‌های کوزه‌ای‌شکل در دورهٔ هخامنشی رایج نیست. مهم‌ترین تفاوت و تمایز ریتون‌های هخامنشی با دوره‌های قبل و بعد، در عدم تمایز و تفکیک روزنهٔ ورود و خروج مایع از یکدیگر در ساختار ریتون‌هاست. ریتون‌ها به شکل جام بوده‌اند که دهانه‌اش هم‌زمان روزنهٔ ورود و خروج مایع نوشیدنی است (همان: ۲۳). در این پژوهش به دو نمونه از آثار ریتون هخامنشی اشاره شده است که یکی دارای سر اسب و دیگری دارای سر بز است.

تصویر ۱- ریتون به شکل سر بز کوهی، کشف‌شده از هگمتانه، همدان، محل نگهداری: موزهٔ ملّی ایران، منبع: (همان: ۲۶)

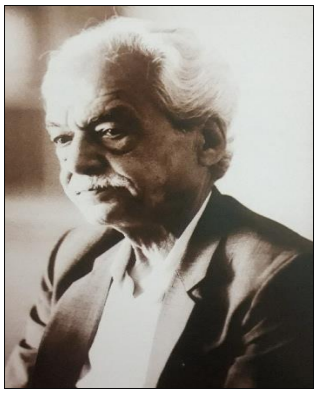
تصویر ۲- ریتون به شکل سر اسب، نقره، زراندود، هخامنشی، کشف‌شده از مازندران، ابعاد ۸,۱ در ۱۹,۴ در ۱۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن، (منبع: www.metmuseum.org/art/collection/search/324028)

در تصویر (۱)، ریتونی با سر حیوانی دیده می‌شود و جنس آن از طلا و مخروطی‌شکل است و شاخ‌های بسیار بلند آن نشانگر حیوان بز است که چشمانی گرد و باز با حالتی بیدار و هوشیار و دهانی بسته دارد. در تصویر (۲) نیز ریتونی با سر اسب، با چشمانی باز، بیدار و هوشیار و دهانی بسته دیده می‌شود که جنس آن از نقره و مخروطی‌شکل است و قسمت‌هایی از آن زراندود شده، تکرار نقش پرندگان با بال گشوده و زراندودشده در قسمت فوقانی و دهانهٔ آن جلب توجه می‌کند. این ریتون‌ها همان طور که اشاره شد، کاربردی مذهبی و آیینی داشته‌اند. برای نمونه، ازجمله رسومی که هنگام تاج‌گذاری شاهان در دورهٔ هخامنشی مرسوم بوده این است که شاه باید تا آخرین قطرهٔ جامی پر از لور حاصل از بستن شیر را بنوشد. دربارهٔ مراسم انتقال مقام سلطنت به اردشیر دوم در مستندات آمده است که شاه برای شرکت در آیین تشرّف به مقام سلطنت توسط کاهنان در پارس... باید شیرینی انجیر بخورد و بنه بجود و تا آخرین قطرهٔ جام آکنده از آب شیر بنوشد (قدیمی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). آیین تشرّف ریشه در آیینی بسیار کهن دارد و بعید نیست به اسطورهٔ آریایی اشاره کند که آب شیر را مانند نوشیدنی جاودانگی مطرح می‌کند و با نماد قدرت همراه شده است (بریان، ۱۳۸۶: ۲۵۵-۲۵۶). نوشیدنی‌های آیینی، نمادهایی از جاودانگی، وفور و فراوانی و چرخهٔ حیات و مرگ و نیز نمادی از قدرت بودند. ریتون‌های هخامنشی یکی از جنبه‌های مادّی فرهنگ ایران باستان بوده، چون به‌عنوان ظروف نوشیدنی شناخته می‌شدند، پیوندی عمیق با مناسک و آیین هوم یا آب مقدّس داشته‌اند (قدیمی، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۷). حتّی حالت چشمان باز حیوانات در ریتون‌ها که به نوعی به هوشیاری و بیداری دلالت دارد، می‌تواند نماد قدرت و هوشیاری محسوب شود؛ زیرا تا به حال در میان نمونه‌های مشاهده‌شده، ریتونی با چشمان بسته و در حالت خفته و ناآگاه یافت نشده است.

محمود دهنوی

محمود دهنوی (تصویر ۳) در سال ۱۳۰۵ شمسی در اصفهان متولد شد. از دوران کودکی با هنر قلم‌زنی انس گرفت و این هنر را در نزد آقا کریم عتیقه‌چی، هنرمند قلم‌زن معروف اصفهانی آموخت. سپس تحت تعلیمات استاد رضا نایب‌پور، قلم‌زن مشهور قرار گرفت. او در نوزده‌سالگی کارگاهی دایر و فعالیت مستقل خود را آغاز کرد. بعد از نه سال فعالیت، تصمیم به مهاجرت به تهران گرفت. با راهنمایی و همکاری هنرمندانی چون حسین مصورالملکی و علی کریمی، به اداره کل هنرهای زیبای کشور راه یافت و در آنجا به فعالیت پرداخت (http://www.isfahancht.ir). دهنوی در سال ۱۳۳۲ شمسی همراه با همسر و سه فرزندش راهی تهران شد و نزد حسین مصورالملکی، نگارگر معروف، طراحی آموخت. در سال ۱۳۳۴ شمسی به

توصیهٔ علی کریمی، استاد نگارگری، در اداره کل هنرهای زیبا (سازمان میراث فرهنگی) استخدام شد و تا بازنشستگی‌اش در سال ۱۳۵۹، مدیریت کارگاه قلم‌زنی آن سازمان را برعهده داشت. وی آثار قلم‌زنی خود را در بلژیک، ایتالیا، آلمان، انگلستان، مصر، تونس، امارات متحده عربی و هندوستان به نمایش گذاشت. دهنوی در سال ۱۹۵۸/۱۳۳۷ در نمایشگاهی در بروکسل، مدال نقره گرفت. (https://rch.ac.ir/article/Details/13504). نقوش و طرح‌های آثار وی بیشتر خورشید خانم، مرغان، گل‌ها، آهو، شیر، بز، صحنهٔ شکار، رقص آیینی و درخت زندگی است (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۱۳).

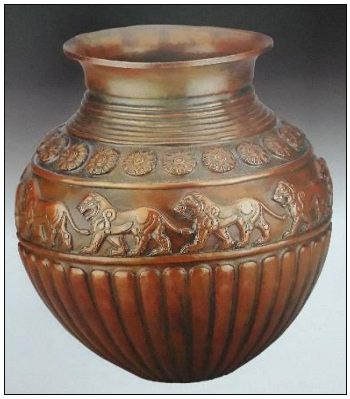


تصویر ۳- محمود دهنوی ، منبع: (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۸)

سبک هنری و منبع الهام محمود دهنوی

نقوش و طرح‌های آثار وی بیشتر خورشید خانم، مرغان، گل‌ها، آهو، شیر، بز، صحنهٔ شکار، رقص آیینی و درخت زندگی است. (همان: ۱۳) دهنوی نقوش قلم‌زنی ظروف را خود طراحی می‌کرد و در کنار قلم‌زنی، به طلاکوبی، نقره‌کوبی، طلاکاری و نقره‌کاری نیز می‌پرداخت. وی نقوش قلم‌زنی را دارای کیفیت ریزه‌کاری (نقش‌های ظریف روی سطح)، برجسته‌کاری (فرورفتن نقش روی سطح)، و جُنده‌کاری (بیرون زدن نقش از پشت زمینه) می‌دانست و شیوه‌های مختلف قلم‌زنی ازجمله برجسته‌کاری، ریزه‌کاری و مشبّک‌کاری را در آثارش به کار می‌برد. او نخستین بار قلم‌زنی و زرگری دورهٔ هخامنشی را که ناشناخته بود و نیز بهترین آثار دورهٔ ساسانی و سلجوقی را بازسازی کرد. ظرافت، مهارت و نازک‌کاری در طرح و قدرت و استحکام در آثار دهنوی، نتیجهٔ سخت‌کوشی و پژوهش اوست. طراحی متناسب تصاویر و نقوش گل و بته، خوش‌نقشی و تنوّع‌بخشی به کار، دهنوی را به یکی از هنرمندان برجستهٔ قلم‌زنی سنّتی تبدیل کرده است (https://rch.ac.ir/article/Details/13504).

تصویر (۴) یک نمونه از آثار دهنوی را نشان می‌دهد.



تصویر ۴- گلدان برجسته‌کاری مسی، ارتفاع ۲۴ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی در تهران، منبع: (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

ریتون‌های قلم‌زنی محمود دهنوی

در میان آثار مختلفی که از محمود دهنوی در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی در دسترس است، می‌توان به ریتون‌های ایشان اشاره کرد. به‌طور کلّی از آنجا که ریتون‌ها از لوازم کاربردی آیینی و مذهبی دوران پیشااسلامی محسوب می‌شوند، دهنوی به این آثار به‌عنوان نمودهای مهم فرهنگی و آیینی کهن ایران توجه کرده و بخش مهمی از فعالیت هنری خود را به ساخت و احیای ریتون‌های فلزی اختصاص داده است. این ریتون‌ها توسط خود دهنوی طراحی و قلم‌زنی شده و زیرساخت آثار بیشتر توسط شاگران و استادانی دیگر ساخته شده‌اند.

جدول ۲- بررسی ریتون‌های قلم‌زنی محمود دهنوی (منبع: نگارندگان)

ردیف	تصویر ریتون	ویژگی‌ها
۱	 تصویر(۵)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر صامتی، طول ۱۷ سانتی‌متر، ۱۳۴۸، محل نگهداری: سازمان میراث فرهنگی ، منبع: (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۵۷)	• ریتون با سر بز • جنس نقره‌ای • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم کشیده و مخروطی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته
۲	 تصویر (۶)، ریتون مسی، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت مهدی حکیمی، طول ۲۱ سانتی‌متر، ۱۳۵۰، محل نگهداری: سازمان میراث فرهنگی، منبع: (همان: ۶۰)	• ریتون با سر بز • جنس مسی • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم کشیده و مخروطی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته
۳	 تصویر (۷)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر بزرگیان، طول ۱۷ سانتی‌متر، ۱۳۷۵، محل نگهداری: مجموعهٔ خصوصی در تهران (منبع:همان)	• ریتون با سر بز • جنس نقره‌ای • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم استوانه‌ای و گرد • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته
۴	 تصویر (۸)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، طول ۲۴ سانتی‌متر، ۱۳۷۵، محل نگهداری: تهران (منبع:همان)	• ریتون با سر بز • جنس نقره‌ای • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم استوانه‌ای و گرد • نقش گل چندپر در وسط پیشانی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته
۵	 تصویر (۹)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر بزرگیان، طول ۲۳ سانتی‌متر، ۱۳۶۳، محل نگهداری: تهران، منبع: (همان: ۱۱۵)	• ریتون با سر اسب • جنس نقره‌ای • دارای دهنه‌ای مزیّن به تزئینات گل چندپر و پیشانی‌بند با طرح گل چندپر • فرم استوانه‌ای و کشیده • چشمان باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته

در میان آثار دهنوی که به‌صورت مجموعه تصاویری در کتاب قلم‌زنی به روایت محمود دهنوی به چاپ رسیده، تصویر ۵ ریتون وجود دارد که در جدول (۲) ارائه شده‌اند. تصویر (۵) ریتونی از جنس نقره، با سر بز را نشان می‌دهد که زیرساخت اثر توسط اکبر صامتی ساخته شده و طراحی و قلم‌زنی آن را محمود دهنوی انجام داده است. در تصویر (۶) ریتونی مسی با سر بز دیده می‌شود که طراحی و قلم‌زنی آن را دهنوی انجام داده و زیرساخت اثر، کار مهدی حکیمی است. در تصویر (۷) ریتون نقره‌ای با سر بز مشاهده می‌شود. فرم اثر کمی گردتر از دو اثر قبلی است. زیرساخت این اثر نیز توسط اکبر بزرگیان انجام شده و طرح و قلم از استاد دهنوی است. تصویر (۸) از جنس نقره است و طراحی و قلم‌زنی اثر را دهنوی انجام داده و دربارهٔ زیرساخت اثر اطلاعاتی ارائه نشده است. این ریتون نیز سر بزی را با فرم گرد با شاخ‌های پیچان به مخاطب القا می‌کند. در تصویر (۹) ریتونی نقره‌ای با سر اسبی با دهنه‌ای مزیّن به پیشانی‌بند دیده می‌شود که زیرساخت این اثر هم حاصل هنرمندی اکبر بزرگیان است و فقط طراحی و قلم‌زنی آن را دهنوی انجام داده است. شایان ذکر است منبع الهام این ریتون‌ها در کتاب قلم‌زنی به روایت محمود دهنوی، آثار ریتون دورهٔ ساسانی ذکر شده است، در حالی که براساس مطالعهٔ انجام‌شده، منبع الهام و اقتباس ریتون‌های محمود دهنوی بیشتر شبیه آثار دورهٔ هخامنشی است و به نظر می‌رسد در معرفی منبع الهام اثر، دقت لازم صورت نگرفته است.

تطبیق ریتون‌های فلزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی محمود دهنوی

برای مقایسهٔ ریتون‌های قلم‌زنی دهنوی با نمونه‌های الهام‌گرفته‌شده از دوران هخامنشی، دو جدول (۳) و (۴) طراحی شده است. در جدول (۳) ریتون‌هایی با سر بز و در جدول (۴) ریتون‌هایی سراسبی مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. با توجه به جدول (۳) باید گفت از پنج ریتون دهنوی، چهار نمونه با سر بز ساخته شده است. بنابراین تصاویر (۱۱)، (۱۲)، (۱۳) و (۱۴) از جدول (۳) آثار دهنوی هستند که با تصویر (۱۰) که نمونه‌ای متعلق به دوران هخامنشی است، مورد تطبیق قرار گرفته است. مقایسه‌ها نشان می‌دهد از وجوه اشتراک ریتون‌ها این است که همهٔ ریتون‌ها با چشمان باز و هوشیار و دهان بسته طراحی شده‌اند. شاخ‌های همه پیچان و بلند است؛ امّا نمونه‌های (۱۱) و (۱۳) از آثار دهنوی بیشترین شباهت را به تصویر (۱۰) و نمونهٔ هخامنشی دارند. این شباهت هم در پیچیدگی و بلندی شاخ‌های حیوان دیده می‌شود و هم در فرم کشیده و مخروطی ریتون‌ها. شایان ذکر است نمونهٔ (۱۳) نسبت به نمونهٔ (۱۲) بیشترین شباهت را به تصویر (۱۰) و نمونهٔ هخامنشی دارد؛ زیرا نمونهٔ تصویر (۱۱) نسبت به نمونهٔ (۱۰) دارای قطر بیشتری است و نظم شکل مخروطی اثر رعایت نشده است. همچنین در نمونهٔ (۱۰) نظام ریاضی و تناسب هندسی در حجم مخروطی ریتون رعایت شده، بخش انتهایی ریتون در مقایسه با بخش دهانهٔ آن، قطر کمتری دارد. به‌طور کلّی دقت و ظرافت موجود در نمونهٔ هخامنشی، در آثار دهنوی کمتر دیده می‌شود. نمونهٔ (۱۳) و (۱۴) مشابه هم هستند و شباهت بسیار کمی به نمونهٔ هخامنشی دارند و نسبت به نمونهٔ هخامنشی، یعنی تصویر (۱۰) گردتر و استوانه‌ای‌تر ساخته شده‌اند، در حالی که اثر (۱۰) حالتی کشیده و مخروطی دارد. تفاوت مهم دیگر ریتون‌ها در جنس آن‌هاست. جنس ریتون هخامنشی (تصویر ۱) طلایی است و از بین آثار دهنوی تصاویر (۱۱)، (۱۳) و (۱۴) از نقره و اثر (۱۲)

از مس ساخته شده است. اطلاعات جدول (۳) جزئیات وجوه اشتراک و افتراق را نشان می‌دهد.

جدول ۳- تطبیق ریتون فلزی سربزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی محمود دهنوی (منبع : نگارندگان)

ردیف	تصویر ریتون با سر بز	ویژگی‌ها	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
۱	 تصویر (۱۰)، ریتون به شکل سر بز کوهی، کشف‌شده از هگمتانه، همدان، محل نگهداری: موزهٔ ملّی ایران، منبع: (مصباح و دادور، ۱۳۹۸: ۲۶)	• ریتون هخامنشی • با سر بز • جنس طلایی • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم کشیده و مخروطی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته	• تصویر (۱۲) و (۱۱) بیشترین شباهت را به نمونهٔ (۱۰) (نمونه هخامنشی) دارند و این شباهت در فرم کشیده و مخروطی ریتون‌هاست. حتّی نمونهٔ (۱۲) هم بیشترین شباهت را به تصویر (۱۰) دارد. • همهٔ ریتون‌ها با چشمان باز و هوشیار طراحی شده‌اند. • شاخ‌های همه پیچان و بلند است؛ امّا نمونه‌های (۱۰)، (۱۱) و (۱۲) بیشترین شباهت را دارند و نمونهٔ (۱۳) و (۱۴) نیز مشابه هم هستند. • دهان همهٔ نمونه‌ها بسته است.	• جنس ریتون هخامنشی (تصویر ۱۰) طلایی است و از بین آثار استاد دهنوی تصاویر (۱۱)، (۱۳) و (۱۴) از جنس نقره و اثر (۱۲) از جنس فلز مس ساخته شده است. • تصاویر (۱۳) و (۱۴) نسبت به نمونهٔ هخامنشی، یعنی تصویر (۱۰) گردتر و استوانه‌ای‌تر ساخته شده‌اند، در حالی که اثر (۱۰) حالتی کشیده و مخروطی دارد. • تصویر (۱۱) نیز نسبت به نمونهٔ (۱۰) دارای قطر بیشتری است و نظم شکل مخروطی اثر رعایت نشده است؛ زیرا در نمونهٔ (۱۰) نظام ریاضی در حجم مخروطی ریتون رعایت شده، بخش انتهایی ریتون در مقایسه با بخش دهانهٔ آن قطر کمتری دارد.
۲	 تصویر (۱۱)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر صامتی، طول ۱۷ سانتی‌متر، ۱۳۴۸، محل نگهداری: سازمان میراث فرهنگی، منبع: (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۵۷)	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر بز • جنس نقره‌ای • یا شاخ‌های بلند و پیچان • فرم کشیده و مخروطی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته		
۳	 تصویر (۱۲)، ریتون مسی، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت مهدی حکیمی، طول ۲۱ سانتی‌متر، ۱۳۵۰، محل نگهداری: سازمان میراث فرهنگی، منبع: (همان: ۶۰)	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر بز • جنس مسی • با شاخ‌های بلند و پیچان • فرم کشیده و مخروطی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته		
	 تصویر (۱۳)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر بزرگیان، طول ۱۷ سانتی‌متر، ۱۳۷۵، محل نگهداری: مجموعه خصوصی در تهران، منبع: (همان: ۱۱۲)	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر بز • جنس نقره‌ای • یا شاخ‌های بلند و پیچان • فرم استوانه‌ای و گرد • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار)		
	 تصویر (۱۴)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، طول ۲۴ سانتی‌متر، ۱۳۷۵، محل نگهداری: تهران .	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر بز • جنس نقره‌ای • یا شاخ‌های بلند و پیچان • فرم استوانه‌ای و گرد • نقش گل چندپر در وسط پیشانی • چشمان گرد و باز (هوشیار و بیدار) دهان بسته		

در جدول (۴) ریتون سراسبی اثر دهنوی با نمونهٔ هخامنشی مقایسه شده است. با مقایسهٔ آثار می‌توان گفت جنس هر دو ریتون از نقره است و هر دو اسب دارای دهنه هستند و چشمان باز و بیدار اسب‌ها نشانگر حالت هوشیار اسب‌هاست. همچنین دهان هر دو ریتون به حالت بسته طراحی و ساخته شده است. وجوه تفاوت‌ها در تزئینات آثار است. برای مثال، تصویر (۱۵) از جدول (۴) که نمونهٔ هخامنشی را نشان می‌دهد، نقرهٔ زراندودشده است و نمونهٔ (۱۶) و اثر دهنوی صرفاً نقره‌ای است و تزئینات زراندود ندارد. همچنین تصویر (۱۵) نسبت به اثر دهنوی طبیعی‌تر و ظریف‌تر ساخته شده، به شکل سر اسب شباهت بیشتری دارد، در حالی که تصویر (۱۶) زمخت‌تر و قطورتر ساخته شده، از ظرافت لازم برخوردار نیست. ضمناً حالت مخروطی ریتون بیشتر در نمونهٔ (۱۵) دیده می‌شود و نظم هندسی و تناسبات در این نمونه بیشتر رعایت شده است و در تصویر (۱۶) ریتون بیشتر حالت استوانه‌ای دارد. در تصویر (۱۵) نقش تزئینی پرنده دیده می‌شود که به‌صورت متوالی و با بال‌های گشوده در حال قدم زدن طراحی شده است. در تصویر (۱۶) نقش گل چندپر بیشتر جلب توجه می‌کند. اطلاعات جدول (۴) جزئیات این مقایسه‌ها و یافته‌های پژوهش را ارائه می‌کند.

جدول ۴- تطبیق ریتون‌فلزی سراسبی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی استاد دهنوی (منبع: نگارندگان)

ردیف	تصویر ریتون با سر اسب	ویژگی‌ها	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
۱	 تصویر (۱۵)، ریتون به شکل سر اسب، نقره، زراندود، هخامنشی، کشف‌شده از مازندران ایران، ابعاد ۸,۱ در ۱۹,۴ در ۱۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزه متروپولیتن ، منبع: (https://www.metmuseum.org)	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر اسب • جنس نقره‌ای • مزیّن به نقش دهنه‌ای زراندود • نقش پرندگان با بال گشوده و زراندودشده • فرم مخروطی‌شکل • چشمان باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته	• جنس نقره ریتون‌ها • سر اسب بودن هر دو • اسب‌ها دهنه دارند • چشمان باز دارند. (حالت هوشیار) • دهان بسته دارند	• تصویر (۱۵) نقره زراندود است. تصویر (۱۶) صرفاً نقره‌ای است. • تصویر (۱۵) طبیعی‌تر و ظریف‌تر است و به شکل سر اسب شباهت بیشتری دارد. • نقش تزئینی پرنده در تصویر (۱۵) دیده می‌شود و در تصویر (۲) نقش گل چندپر بیشتر جلب توجه می‌کند. • حالت مخروطی ریتون بیشتر در نمونه (۱۵) دیده می‌شود و در تصویر (۱۶) ریتون بیشتر حالت استوانه‌ای دارد.
۲	 تصویر (۱۶)، ریتون نقره، طرح و قلم محمود دهنوی، زیرساخت اکبر بزرگیان، طول ۲۳ سانتی‌متر، ۱۳۶۳، محل نگهداری: تهران، منبع: (پیله‌فروش، ۱۳۸۰: ۱۱۵)	• ریتون اثر استاد دهنوی • با سر اسب • جنس نقره‌ای • دارای دهنه‌ای مزیّن به تزئینات گل چندپر و پیشانی‌بند با طرح گل چندپر • فرم استوانه‌ای و کشیده • چشمان باز (هوشیار و بیدار) • دهان بسته		

به‌طور کلّی آثار دهنوی با الهام از آثار ریتون دورهٔ هخامنشی طراحی و ساخته شده است؛ امّا این آثار ظرافت و دقت نمونه‌های دورهٔ هخامنشی را ندارند و تناسبات هندسی در این آثار کمتر رعایت شده است. نمونه‌های هخامنشی نسبت به آثار دهنوی، شباهت بیشتری به سرهای حیوانی قوچ و اسب دارند و طبیعی‌تر جلوه می‌کنند. جزئیات تطبیق ریتون‌های هخامنشی و دهنوی در نمودار (۱) و (۲) ارائه شده است.

نمودار ۱- تطبیق ریتون فلزی سربزی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی محمود دهنوی (منبع: نگارندگان)

نمودار ۲- تطبیق ریتون فلزی سراسبی دوران هخامنشی و آثار قلم‌زنی محمود دهنوی (منبع: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان می‌دهد ریتون‌های محمود دهنوی با الهام از آثار دورهٔ هخامنشی طراحی و ساخته شده است؛ امّا آثار وی نسبت به آثار هخامنشی از لحاظ کیفیت ساخت، در سطح پایین‌تری قرار دارند و تناسب، دقت، ظرافت و زیبایی موجود در آثار هخامنشی در ریتون‌های دهنوی کمتر دیده می‌شود. دهنوی دقت لازم را در توجه به جزئیات آثار هخامنشی داشته است. از وجوه اشتراک آثار، چشمان باز و هوشیار و دهان بستهٔ ریتون‌هاست. شایان ذکر است مهم‌ترین و عمده‌ترین مشکل در آثار محمود دهنوی که به عدم شباهت کامل نمونه‌ها به ریتون‌های هخامنشی منجر شده، عدم رعایت تناسبات ریاضی و نداشتن مهارت کافی در طراحی و ساخت بدنهٔ ریتون‌ها بوده است، به‌طوری که آثار دهنوی از لحاظ فرمی و بدنه، شباهت بسیار کمی به نمونه‌های هخامنشی دارند و حالت کشیدهٔ آثار هخامنشی که دارای تناسبات ریاضی خاص و جلوهٔ زیباتری است، در آثار دهنوی به‌صورت بدنهٔ تپل‌تر، گردتر و نامتناسب دیده می‌شود که از زیبایی و ظرافت آثار کاسته است.

فهرست منابع

- بریان، پی‌یر (۱۳۸۶)، وحدت سیاسی و تعامل فرهنگب در شاهنشاهی هخامنشی، ترجمهٔ ناهید فروغان، تهران: آگاه.
- پرادا، ایدت (۱۳۵۷)، هنر ایران باستان (تمدّن‌های پیش از اسلام)، ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پیله‌فروش، ربابه خاتون (۱۳۸۰)، قلم‌زنی به روایت محمود دهنوی، تهران: خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.
- دادور، ابوالقاسم، مصباح، بیتا (۱۳۸۹)، بررسی شکل و فرم در ریتون‌های ایرانی (هزارهٔ چهارم قبل از میلاد تا پایان دورهٔ ساسانی)، مجلهٔ هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)، دورهٔ ۲، ۴۱ :۱۲-۵ .
- عمید، حسن (۱۳۸۶)، فرهنگ عمید، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.
- قدیمی، ونوس (۱۳۸۹)، تحلیلی نمادشناختی از ریتون‌های هخامنشی در پیوند با آیین‌های نوشیدنی ایران، مجلهٔ انسان‌شناسی ایران، ۱۳: ۱۱۳ -۹۴ .
- قدیمی، ونوس (۱۳۹۰)، مطالعهٔ ریتون‌های هخامنشی با توجه به مناسک نوشیدنی‌های آیینی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.
- مصباح، بیتا، دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی، مجلهٔ باغ نظر، دورهٔ ۱۶، ۷۲: ۳۲- ۲۱ .

- Website:Metropolitan Museum of Arts, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324028 Access Date: 2021/01/29.
- Website:اداره کل میراث فرهنگی اصفهان , http://www.isfahancht.ir/Fa.aspx?p=49&aiuid=4e70b58b-c963-4a8f-b34d-18e3b8dd557b Access Date: 2021/01/18
- Website:دانشنامه جهان اسلام , https://rch.ac.ir/article/Details/13504 Access Date: 2021/01/18

Perception of City Entrances in Term of User's Sexual Variety [Case Study: Sanandaj City's Entrance- From Hamedan City]

Morteza Mirgholami[1], Kasra Ketabollahi[2], Mahvash Azadi[3], Azita Balali Oskoyi[4]

[1] Associate Professor, Urban Design, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
[2] PhD Researcher in Islamic Urban Planning, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, East Azerbaijan, Iran (Corresponding Author)
[3] M.A. in Urban Design, Urban Design & Architecture Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
[4] Associated Professor of Urban Design, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
(Received: 16.07.2021, Revised: 14.09.2021, Accepted: 14.10.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5686

Abstract:
In Iran, the entrance of cities does not have a suitable position. Large-scale, unspecified entry limits, uneven growth, and lack of codified programs in organizing their development are among the reasons that have shaped the current situation. How the experience of space and user perception is one of the most important effective ways in determining the correct entry limit and qualities of the entry points of cities. In this study, using questionnaires, interviews, and field observations in the form of a combined model of Lynch, Nassar, and Appliard, objectives such as determining the boundaries and reviewing the eastern entrance of Sanandaj from the Hamedan axis are followed according to users' environmental perception and analysis of gender differences from the extracted maps of the above triple models. The uncertainty of the entrance boundaries of cities as one of the main obstacles of design, the multiplicity of views and diversity of opinions about the entrances of cities, made it necessary to conduct this research. The nature of the data is qualitative and documentary and library studies form the basis of interpreting the survey and field concepts used in this research . This article seeks to answer the question that despite the existence of gender differences among all members of society, which originate from cultural, social, education, age, etc., a specific framework for gender differences in the perception of entry points can be considered? Findings of the study, while confirming the existence of perceptual differences based on gender, according to what was obtained in the process of collecting cognitive maps and interviews with statistical samples, in the form of seven criteria "orientation, position recognition, range visualization, scale, proportions, qualities, Details »A common framework between women and men maps was developed and discussed.

Keywords: Perceptual components, Cognitive map, Gender differences, Entrance limit, Sanandaj city.

[1] Email: mirgholami@iau.ac.ir
[2] Email: ketabollahi.kasra@gmail.com
[3] Email: mahvash.azadi@yahoo.com
[4] Email: a.oskoyi@iau.ac.ir
How to cite: Mirgholami, M., ketabollahi, K., Azadi, M., Balali Oskoyi,, A. (2021). 'Perception of the entrance of cities from the perspective of gender differences hidden in the gender of users (Case study: Entrance limit of Sanandaj city - Hamadan axis)', Journal of Applied Arts, doi: 10.22075/aaj.2021.5686

ادراک مبادی ورودی شهرها از منظر تفاوت‌های جنسیتی کاربران (نمونه موردی: حد ورودی شهر سنندج- محور همدان)

مرتضی میرغلامی[۱]، کسری کتاب‌اللهی[۲]، مهوش آزادی[۳]، آزیتا بلالی اسکویی[۴]

[۱] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران
[۲] دانشجوی دکترا، گروه شهرسازی اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی ، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
۳ دانشجوی کارشناس ارشد، گروه طراحی شهری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران
۴ دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۷ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5686

چکیده

در کشور ایران، مبادی ورودی شهرها از جایگاه مناسبی برخوردار نیستند. مقیاس گسترده، مشخص نبودن حد ورودی ها، رشد ناموزون و فقدان وجود برنامه های مدون در ساماندهی توسعهٔ آنها، از جمله دلایلی است که وضعیت کنونی را رقم زده است. نحوهٔ تجربهٔ فضا و ادراک کاربران، یکی از مهمترین راه های مؤثر در تعیین حد ورودی درست و کیفیات مبادی ورودی شهرها می باشد. در این پژوهش با بهره گیری از پرسشنامه، مصاحبه و مشاهدات میدانی در قالب مدل تلفیقی لینچ، ناسار و اپلیارد، اهدافی از قبیل تعیین حدود و بازخوانی مبادی ورودی شرقی شهر سنندج از محور همدان، براساس ادراک محیطی کاربران و واکاوی تفاوت های جنسیتی از نقشه های مستخرج مدل های سه-گانهٔ فوق دنبال می گردد. نامشخص بودن محدوده مبادی ورودی شهرها به عنوان یکی از موانع اصلی طراحی، کثرت دیدگاه ها و نظرات متفاوت از ورودی شهرها، انجام این پژوهش را ضروری می نمود. ماهیت داده ها، از نوع کیفی بوده و مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای، اساس تفسیر مفاهیم پیمایشی و میدانی بکاررفته در این پژوهش را تشکیل می‌دهند. این نوشتار به دنبال پاسخ به این پرسش است که علیرغم وجود تفاوت های جنسیتی مابین تمامی افراد جامعه که نشأت گرفته از تفاوت های فرهنگی، اجتماعی، تحصیلات، سن و ... می باشد، آیا می توان چارچوب مشخصی را برای تفاوت های جنسیتی در ادراک مبادی ورودی برشمرد؟ یافته های پژوهش، ضمن تأیید صحت وجود تفاوت های ادراکی بر اساس جنسیت، مطابق آنچه در فرآیند برداشت نقشه‌های شناختی و مصاحبه‌های انجام‌شده با نمونه های آماری بدست آمد، در قالب هفت معیار «جهت‌یابی، تشخیص موقعیت، تجسم محدوده، مقیاس، تناسبات، کیفیات، جزئیات» چهارچوبی مشترک مابین نقشه های زنان و مردان بدست آمده و مورد بحث قرار گرفت.

واژه‌های کلیدی: مؤلفه های ادراکی، نقشه شناختی، تفاوت های جنسیتی، حد مبادی ورودی، شهر سنندج

[1] Email: mirgholami@iau.ac.ir
[2] Email: ketabollahi.kasra@gmail.com
[3] Email: mahvash.azadi@yahoo.com
[4] Email: a.oskoyi@iau.ac.ir

مقدّمه

دانش محیطی در ذهن انسان به شکل تصاویر، کلمات و گزاره‌های خلاصه‌شده بازنمایی می‌شود. نقشه‌های‌شناختی، یکی از ابزارهای راهنمای طراحان برای دستیابی به تصویری سازنده در فرایند تصمیم‌گیری جهت خلق یک مکان است. این نقشه‌ها علاوه بر اینکه بیان‌کنندهٔ تصاویر ذهنی فردی یا جمعی هستند، انتظارات کاربران را نیز از فضا نمایش می‌دهند.

اصطلاح نقشه‌شناختی را نخستین بار تالمن در سال ۱۹۴۸ به کار گرفت (Young, 1999: 818). این اصطلاح دربارهٔ توانایی انسان‌ها برای جمع‌آوری، سازمان‌دهی، انبار و ذخیره، بازگویی، اصلاح و تغییر اطلاعات محیط به کار می‌رود و انسان در آن، از طیف متنوّعی از مهارت‌های جهت‌یابی استفاده می‌کند (Aiden et al, 2012: 359-372).

«نقشه‌های‌شناختی» نوعی بازنمایی درونی محیط فیزیکی تلقّی می‌شوند که به‌طور مشخص به ارتباطات فضایی اختصاص دارند.

شاخص‌ترین کار علمی در میان تحقیقات مربوط به نقشه‌های‌شناختی یا ذهنی، کتاب تأثیرگذار کوین لینچ با عنوان سیمای شهر (۱۹۶۰) است (Topcu & Topcu, 2012: 573-582). براساس این کتاب، چارچوب کلّی سیمای شهر، عناصر کالبدی نقشهٔ ذهنی را تشکیل می‌دهد. لینچ ایجاد تصویر ذهنی را حاصل جریان دوسویه میان مشاهده‌کننده و محیط می‌داند و تصاویر مشترک ذهنی میان گروه کثیری از کاربران را «تصویر ذهنی عمومی» نام‌گذاری می‌کند (Lynch, 1960: 7).

علی‌رغم تفاوت در شکل نقشه‌های‌شناختی که از عوامل متعددی همچون سن، جنس، جنسیت، عوامل فرهنگی، تحصیلی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، مذهبی و... ناشی می‌شود، شباهت‌هایی در تمامی این نقشه‌ها مشترک است که آن را از غیر نقشه‌شناختی متمایز می‌سازد. یکی از این موارد تفاوت، جنسیت است. بدیهی است زنان و مردان به‌دلیل تفاوت‌های فیزیولوژیکی، زیست‌شناختی، نقش‌های اجتماعی و... دارای تفاوت‌هایی عمده با جنس مخالف خود هستند و در عین حال هرکدام برخی ویژگی‌ها، صفات، رفتارها و ذهنیات مخصوص به خود دارند که بیان‌کنندهٔ شرایط آن گروه خاص (زنان یا مردان) است.

نقشهٔ ذهنی علاوه بر عناصر کالبدی، از عوامل دیگری همچون روحیه، نگرش‌ها و وضعیت اقتصادی-اجتماعی نیز تأثیر می‌پذیرد. در همین زمینه بسیاری از مطالعات نشان می‌دهد که تصوّر زنان از فضا با تصوّر مردان، متفاوت است (لنگ، ۱۳۹۱: ۱۶۱). بنابراین با فرض وجود تفاوت در تصویر ذهنی مردان و زنان، هدف اصلی این پژوهش، بررسی نقش تفاوت‌های جنسیتی در محتوای نقشه‌های شناختی است و به دنبال پاسخگویی به این سؤال است که چه تفاوت‌ها و اشتراکاتی در نقشه‌های‌شناختی مردان و زنان (متأثر از تفاوت‌های جنسیتی) نسبت به ورودی شرقی شهر سنندج از محور همدان وجود دارد؟

بنابراین ابتدا با بررسی مبانی نظری و ادبیات موضوع، به تدوین یک چارچوب نظری که مؤلفه‌های بااهمیت در این زمینه را جمع‌بندی می‌کند، پرداخته شده، سپس با ارزیابی مؤلفه‌های مذکور در یکی از ورودی‌های شهر سنندج، به استخراج تفاوت‌های موجود در نقشه‌های شناختی زنان و مردان در این زمینه پرداخته می‌شود.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی-تطبیقی است که در آن، نقوش حیوانی مجموعه آثار فلزی معرفی‌شده توسط آرتراَپم پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷) در جلد هفتم کتاب *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز* است که به هنر ساسانی اختصاص داده شده با متون کتاب اوستا که در شرح این حیوانات بیان شده، مورد بررسی قرار گرفته است. بدین منظور برای گزینش جامعه آماری، به‌صورت هدفمند و از میان ۶۴ اثر فلزی با نقوش حیوانات سعی شد ۲۱ اثر که دارای مضمونی با نقوش حیواناتی از قبیل اسب، گاو، گراز، قوچ، بز و شتر انتخاب شوند که واجد شاخص‌هایی مرتبط با متون دینی ساسانی بودند. داده‌های این تحقیق نشان می‌دهد نام نقوش حیوانات موجود بر روی آثار فلزی ساسانی، در متون مذهبی اوستا نیز ذکر شده است. هرکدام از حیوانات ذکرشده در متون اوستا دارای مفهوم و نمادهایی از اعتقادات و باورهای زرتشتیان است و این‌طور به نظر می‌رسد که وجود نقوش این حیوانات بر روی آثار فلزی، علاوه بر جنبهٔ تزیینی بودن، به جایگاه و ارزش نمادین آن‌ها براساس باورهای دینی نیز اشاره دارد.

مبانی نظری

ورودی شهر

ورودی شهر به‌عنوان مفصل ارتباط داخل با خارج آن، باید تبلور تمام‌نما و همه‌جانبهٔ آن شهر باشد. ورودی شهر باید محدود به مکان مشخص و تعریف‌شده‌ای باشد، به‌گونه‌ای که خروج از محدودهٔ ورودی شهر، به‌معنای ورود یا خروج از شهر بیان گردد (بحرینی و علی طالب بابلی، ۱۳۸۱ :۱۷-۱۸) حوزه‌های ورود و خروج براساس برداشت و تصویر ذهنی مخاطبان و بهره‌وران، از موقعیت‌های مکانی متفاوتی برخوردار هستند. از آنجا که پیدایش حسّ کامل ورود به یک شهر، محصول طی مراحل ورود فیزیکی و بصری است، نمی‌توان ابتدا و انتهای قطعی و معیّنی برای مبادی ورودی تصوّر کرد (سازمان نظام مهندسی ساختمان استان خراسان شمالی، ۱۳۹۰: ۴۴).

ورودی شهرها به‌عنوان اولین نقاطی از شهر که مسافران با آن مواجه می‌شوند، بخش عمدهٔ تصویر اولیه از شهر را در ذهن آنان شکل می‌دهد. کیفیت و حال‌وهوای این محدوده‌ها در شکل‌دهی ذهنیت مخاطبان در رابطه با شهری که پیش رو خواهند داشت، بسیار مؤثر است. در حال حاضر به هم خوردن تسلسل مراتب در نظام کالبدی شهرها سبب شده ورودی شهرها که یکی از حلقه‌های این اتصال است، عملکرد مناسبی نداشته باشد، نقش خود را به‌خوبی ایفا نکند و حامل پیام، معمّا یا تصویری از شهر نباشد (قوام‌پور، ۱۳۸۹: ۶). مبادی ورودی شهرها در حال حاضر محدوده‌های آباد و سرزنده‌ای نیستند و جهت‌گیری و انتخاب مسیر در آن‌ها بسیار دشوار است (قریب، ۱۳۸۲: ۲۹).

مهم‌ترین کارکرد مبادی ورودی شهر، آفرینش احساس ورود به شهر در مخاطب متحرّک است. این احساس نتیجهٔ تعامل سه مفهوم «ورود روانی»، «ورود بصری» و «ورود فیزیکی» است. ورود روانی به این شکل است که در بخش‌های اولیهٔ مبادی ورودی، مخاطب به‌صورت ملموس تغییر کیفیت پیرامون مسیر حرکتی را درک کند. این موضوع از طریق ظهور علایم طبیعی و مصنوعی، نشانه‌های راهنما و نیز مستحدثاتی است که متعارفاً در پیرامون شهرها واقع می‌باشد و مخاطب

را از لحاظ روانی آمادهٔ ورود به شهر می‌کند. ورود بصری، با ظهور اولین نشانهٔ بصری از شهر آغاز می‌شود. گاه این نشانهٔ بصری، دورنمایی از کلّ شهر است، به‌ویژه در رابطه با شهرهایی که نسبت به ورودی در ارتفاع یا گودی قرار دارند. در برخی از موارد نیز این نشانهٔ بصری ناشی از تغییر متداوم نسبت به عرصه‌های ساخته‌شدهٔ پیرامونی به عرصه‌های باز و ظهور ساخت‌وسازهای حاشیه‌ای است. ورود فیزیکی، به‌تدریج و در تداوم حرکت، به حسّ نزدیک شدن و حضور در شهر تبدیل می‌شود. این حوزه‌های مفهومی از لحاظ موقعیت مکانی سیال و منعطف بوده، تابع مرزهای دقیق قطعی نیستند (سازمان نظام مهندسی ساختمان خراسان شمالی، ۱۳۹۲، ۴۰-۴۸). در شناسایی حدّ ورودی شهرها و تعیین انواع حوزه‌های ورودی بصری، فیزیکی و روانی، باید از ادراکات کاربران و خوانش آنان از مقیاس گستردهٔ ورودی استفاده کرد تا به بهترین بازخوانی از آن دست یافت.

نقشهٔ شناختی

یکی از روش‌های اطلاع از میزان آگاهی نسبت محیط، براساس دو عامل تصویر ذهنی و نقشهٔ شناختی انجام می‌پذیرد. نقشهٔ شناختی، تصاویر ذهنی تبدیل‌شده به نقشه‌های ترسیمی‌اند(Topcu & Topcu, 2012: 576). هر نقشهٔ شناختی شامل برخی تصاویر ذهنی است. این نقشه‌ها بیانگر استخوان‌بندی کلّی مکان‌اند و بیش از آنکه بیانگر ویژگی‌های عناصر مجموعه باشند، نشان‌دهندهٔ رابطه میان آن‌ها هستند. این نقشه‌ها شکل خلاصه‌شده‌ای از اطلاعات تصویری هستند و به‌علت مزیت گرافیکی‌شان، بیشترین اطلاعات را در کمترین زمان به دست می‌دهند(Kitchin, 2015: 79). همچنین بی‌نیاز و حنایی (۱۳۹۷: ۲۱۸) در یک جمع‌بندی از دیدگاه‌های اندیشمندان مختلف، مفهوم نقشهٔ شناختی را در قالب جدول زیر ارائه کرده‌اند.

جدول ۱- جمع‌بندی مفاهیم نقشهٔ ذهنی و شناختی، منبع: (نگارندگان با اقتباس از اسدپور و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱۵)

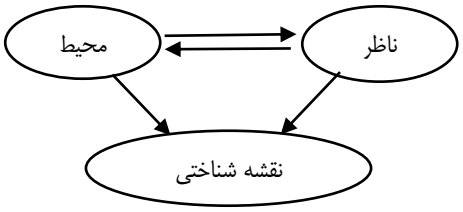
	اصطلاح	صاحبنظر	تعریف
۱	تصویر ذهنی	لینچ (۱۹۶۰)	تصویر ذهنی، نماینده‌ای از آگاهی ذهنی در ادراک مکان است.
۲	نقشهٔ ذهنی	لینچ (۱۹۶۰)	به‌معنای ایجاد یک نقشه در ذهن است و مجموعه‌ای از نشانه‌های تندنوشته و در دسترس است که آن‌ها را به خدمت گرفته، بازشناسی می‌کند، نسبت به آن‌ها توافق ضمنی وجود دارد و نوعی بازنمایی درونی محیط و واقعیت ساده‌شده است.
۳	نقشهٔ ادراکی	سیدجانی (۲۰۰۷)	تجمّعی از ادراک ساختار محیط و ویژگی‌های مفاهیم ذهنی محیط است.
۴	نقشهٔ شناختی	تالمن (۱۹۴۸)	نوعی فرآوری ذهنی متشکّل از برخی دگرگونی‌های روانی است که در ذهن اشخاص، از طریق دریافت کردن، قاعده‌مند ساختن، ذخیره کردن و بازنمایی اطلاعات مربوط به مکان‌های مرتبط و ویژگی‌های پدیده‌ها در محیط شکل می‌گیرد و اغلب به‌جای نقشهٔ ذهنی به کار می‌رود.

جدول ۲- جمع‌بندی دیدگاه اندیشمندان از نقشه‌های شناختی (نگارندگان با اقتباس بی‌نیاز و حنایی)

اندیشمند	سال	تعاریف
داونز- اسنی	۱۹۷۳	بازنمایی شناختی شامل مراحل اکتساب، رمزگذاری، ذخیره‌سازی، فراخوانی و رمزگشایی است.
نیسر	۱۹۷۶	طرح‌واره‌ای جهت‌یافته، ساختاری فعال و شناختی است و درون فرد ادراک‌کننده بوده،کیفیت آن را تجربه تعیین می‌کند.
کوییپرز- لویت	۱۹۹۰	در آگاهی از ساختار فضا، یکپارچگی مشاهدات و ساختار فضایی ادراک کاربرد دارد.
کیچین	۱۹۹۴	فرایند رمزگذاری، جمع‌آوری و اصلاح اطلاعات محسوس و تجربه‌شده است و هنگام شکل‌گیری آن، فرد فرم محیط را به‌راحتی ادراک می‌کند.
کیم	۱۹۹۹	ابزار ساختار بخشیدن، تفسیر و مدیریت مجموعهٔ پیچیده‌ای از اطلاعات است و بازنمایی محیط با ترسیم کروکی انجام می‌گیرد.
لانگ	۲۰۰۷	از طریق حرکت افراد در فضا شکل می‌گیرد و متّکی به عوامل محیطی و فردی است.

اگر تصاویر ذهنی بسیار پرجزئیات، منحصربه‌فرد، وابسته به مکان، زمان و بیانگر تفاوت‌های فردی است، نقشهٔ شناختی صورت خلاصه‌شده، تعمیم‌یافته و نسبتاً مشابه در انسان‌های مختلف دارد. ترسیمات تصویر ذهنی استفاده‌کنندگان از فضای شهری همچون ابزار بیانی، باارزش است. این ترسیمات همچون گفتار، قابلیت انتقال بار عاطفی موقعیت‌ها را دارد(Lynch, 1984: 250).

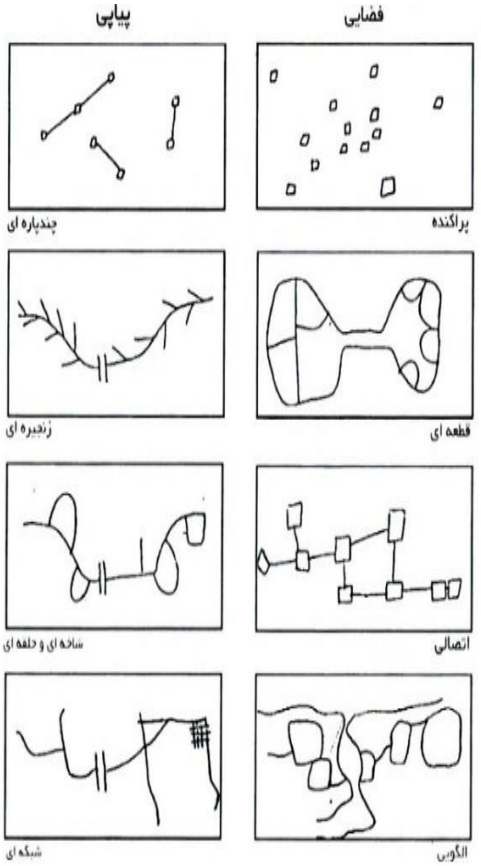
نقشهٔ شناختی در ارتباط و تطابق کامل با موقعیت‌شناسی کاربران در شهر است و یکی از جنبه‌های اساسی برای به خاطر آوردن محیط، جهت‌یابی و یافتن مسیر برای رسیدن به مقصد می‌باشد (Rutgers, 2010: 10).



تصویر ۱- تعامل بین ناظر و محیط در فرایند تولید نقشهٔ شناختی،منبع: (Saleheen, 2001: 57)

اطلاعات ثبت‌شده در نقشه‌های‌شناختی شامل دو موضوع قرارگیری عناصر محیط نسبت به هم و موقعیت کاربر نسبت به آن‌هاست. نقشه‌های شناختی عمدتاً از سه عنصر نقاط، خطوط و حوزه‌ها تشکیل‌شده‌اند(Mondschein and et al, 2005: 2). لینچ (۱۳۵۵) عناصر شناختی را «راه، لبه، گره، نشانه و حوزه» و شولتز (۱۳۸۴) این عناصر را تحت عنوان «مکان (نقطه)، راه و قلمرو» تعریف می‌کند. بنابراین می‌توان گفت تمام این تعاریف، قرائت‌های متفاوت و مبسوطی از این سه عنصر هستند (اپلیارد، ۱۹۶۷: ۶۷). انواع نقشه‌های شناختی را براساس شیوهٔ ترسیم آن‌ها در قالب فضایی و پیاپی معرفی می‌کند و مطابق تصویر ۲، چهار نوع را برای هر کدام بیان می‌نماید. او معتقد است تمامی نقشه‌های شناختی کاربران از یک فضا، علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری و نسبی، می‌توانند در دسته‌بندی‌های زیر جای بگیرند. در نقشه‌های پیاپی، کلّیت، ارتباط و پیوستگی فضا ادراک می‌شود و عناصر

منفرد هرکدام به‌تنهایی صرفاً بخشی از ماهیت نقشه به شمار می‌آیند. به عبارت دیگر، در نقشه‌های پیاپی، وجود راه‌ها، چگونگی ارتباط میان عناصر، سلسله‌مراتب عناصر، حوزه‌های مهم و لبه‌های شاخص، از اهمیت فراوان‌تری نسبت به سایر موارد برخوردارند؛ امّا در نقشه‌های فضایی، مهم‌ترین عامل، نشانه‌ها، نمادها، مهم‌ترین نقاط لبه‌ها و راه‌ها هستند که دارای اهمیت بیشتری نسبت به سایر موارد هستند.



تصویر ۲- گونه‌های معرفی‌شده از خوانش
نقشه‌های‌شناختی اپلیارد، منبع: (اپلیارد، ۱۹۷۶، به نقل از پاکزاد، ۱۳۸۹: ۱۷۱)

طبق نظر اولیور، سه گونه خطای «نواقص، اضافات و اِعوجاج» در نقشه‌های شناخت مشاهده می‌شود که ناشی از فراموشی و نادیده‌انگاری، تجارب مشابه پیشین و... است (Oliver, 2007: 10).

روان‌شناسی و تأثیر جنسیت بر ادراک محیطی

ادراک فضا، از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین ابعاد شناخت و سنجش آن است. طی چند دههٔ اخیر، مطالعات بسیاری دربارهٔ وجوه مختلف و روان‌شناسی ادراک در عرصهٔ پژوهشی انجام‌شده و در مرکز این مطالعات، منظر رشدیافته‌ای دربارهٔ تفاوت‌های ادراک شکل گرفته است. تفاوت‌های ادراک انسان‌ها معلول تفاوت‌های نگرشی، سنّی، فرهنگی، شغلی، جنسیتی و... است. آنچه را در بحث ادراک باید مورد توجه قرار داد، این است که به رغم تشابه دستگاه احساس و ادراک در همهٔ انسان‌ها، هریک ادراک متفاوتی از پیرامون خود دارند. از این رو، ادراک متفاوت از محرّک‌های مشابه می‌تواند نتیجهٔ ترکیب عوامل متعدّدی باشد و یک عامل تأثیرگذار به‌تنهایی نمی‌تواند تعیین‌کنندهٔ آنچه ادراک می‌شود، باشد (Gifford,1997: 24).

کاظمی و بهزادفر (۲۰۱۳ :۷۸) در جمع‌بندی دیدگاه نظریه‌پردازان مختلف، عوامل مؤثر بر ادراک محیط را در قالب جدول زیر ارائه کردند. از دیدگاه ادوارد هال، جان لنگ، کرمونا و سانتوس، شاخص‌های فردی و جنسیتی از عوامل تأثیرگذار بر ادراک محیط هستند.

امروزه بررسی نحوهٔ ادراک و احساس افراد از فضای شهری و همچنین رابطهٔ جنسیت به‌عنوان عامل مؤثر در نحوهٔ ادراک، به یکی از بحث‌های قابل توجه تبدیل شده است. از این رو، در پژوهش حاضر از آنجا که فضاهای عمومی برای استفادهٔ هر دو گروه جنسی است، یک فضای عمومی در نظر گرفته شده است؛ امّا گاهی به دلایلی مانند عدم انطباق وضع موجود این فضاها با نیازهای کاربران فضا (زنان یا مردان)، حضور بخشی از کاربران در این فضاها کم‌رنگ شده، یا از حضور در این فضاها اجتناب می‌کنند.

جدول ۳- عوامل مؤثر بر شکل‌گیری ادراک محیطی و بروز تنوّع ادراکی، منبع: (Kazemi & Behzadfar, 2013: 78 به نقل از قرائی و عینعلی، ۱۳۹۸)

اندیشمند	عوامل مؤثر بر شکل‌گیری ادراک محیطی و بروز تنوّع ادراکی
آموس راپاپورت	تجربه‌های پیشین/ طبقهٔ اجتماعی/ پیشینهٔ فرهنگی
ادوارد هال	تغییر توانایی‌های فردی در اثر یادگیری/ جنسیت/ فرهنگ
یورگ گروتر	عوامل اجتماعی روانی/ تفاوت‌های فرهنگی
جان لنگ	تجربیات پیشین/ نیازها و انگیزش‌ها/ محیط فرهنگی/ شخصیت فردی انسان
کرمونا و همکاران	تحوّلات اجتماعی و فرهنگی/ تجربیات شخصی/ نظام ارزش‌ها/ تفاوت‌های شخصیتی افراد
برادی و همکاران	شاخص‌های اجتماعی فرهنگی و اقتصادی/ فاصله و مجاورت/ سابقهٔ سکونت
سانتوس و همکاران	عوامل فیزیکی و کالبدی محیط/ علایق، احساسات، خاطرات و انتظارات/ شاخص‌های فردی/ ویژگی‌های مسکن
وبشر	عوامل فیزیکی و کالبدی محیط/ علایق، احساسات، خاطرات و انتظارات/ زمینهٔ اجتماعی/ زمان
نقی‌زاده	جهان‌بینی/ فرهنگ/ تاریخ/ آگاهی‌ها و انتظارات جامعه/ قوای مختلف انسان

تفاوت‌های جنسیتی و نقش آن در نقشه‌های شناختی و ادراک فضا

جنسیت به‌عنوان مقوله‌ای اجتماعی و متأثر از فرهنگ حاکم بر جامعه، با مفهوم جنس که عموماً برای بیان همان مقوله از دیدگاه زیست شناختی به کار می‌رود، متفاوت است. به نظر می‌رسد جنسیت مانند جنس، با بینش‌ها و نگرش‌های افراد و ادراک آن‌ها از پدیده‌ها رابطه داشته باشد. درنتیجهٔ چنین تفاوت‌هایی ممکن است افراد مختلف در رویارویی با فضا، ادراک متفاوتی نسبت به یکدیگر داشته باشند (Ghamari et al, 2018:78).

تفاوت میان نقش‌های جنسیتی از هنگام تولد، آغاز و در سنّ بلوغ و بازهٔ سنّی ۱۵ـ ۱۸ سال به بیشترین میزان خود می‌رسد که دو جنس دختر و پسر را کاملاً از یکدیگر متمایز می‌سازد (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱: ۳۱۳). دیدگاه‌های جدیدی که امروزه در طراحی شهری با عنوان طراحی شهری حساس به جنسیت یا طراحی شهری همه‌شمول مطرح می‌شود، از یک سو بر ایجاد شرایط مناسب برای زن و مرد، بر نیازهای خاص زنان در جامعه و علایق ایشان و از سوی دیگر به جنبه‌های نگرشی در جامعه توجه می‌کند. هدف این دیدگاه‌ها خلق یا احیای فضاهایی با قابلیت پذیرش توأمان زنان و مردان است؛ فضایی که انعطاف‌پذیری و امکانات لازم برای حضور، فعالیت و تردّد مردان و زنان را فراهم کرده، نقش‌های جدید زنان و مردان امروز را در نظر بگیرد.

از دیدگاه خانی، به‌دلیل وجود تفاوت بین زن و مرد از نظر جنسی و جنسیتی، آن‌ها نیازهای متفاوتی دارند. جنسیت بیانگر نوعی رابطه است که برمبنای این

واقعیت، زنان و مردان تجارب متفاوتی در مسیر زندگی دارند (خانی، ۱۳۸۵: ۲).

این کار نیازمند تحلیل جنسیتی است که شامل ابزار و مؤلفه‌هایی برای تشخیص پایگاه، نقش، دیدگاه، نگرش و مسئولیت‌های مردان و زنان است که در جامعه شکل می‌گیرد و چگونگی دسترسی آنان را به منابع، فرصت‌های زندگی مدنی و اظهار نظر و مداخله در فضای مورد استفاده‌شان مشخص می‌کند.

در پژوهش انجام‌شده توسط للحج و موسوی، مؤلفه‌های مؤثر در ادراک فضا که منشأ جنسیت دارند، در قالب عواملی چون «تجسّم ذهنی، ادراک عناصر بصری فضا، تجسّم و ادراک شنیداری و ادراک فضای اجتماعی» انجام گرفته و تفاوت‌های جنسیتی بیان شده است (للحج و موسوی، ۱۳۹۷: ۸۹).

جدول ۴- تأثیر جنسیت در ادراک محیط، منبع: (نگارندگان)

تأثیر جنسیت بر ادراک	تجسّم ذهنی، ادراک سه‌بعدی فضا	زن	ادراک دوبعدی، زیبایی‌شناسانه، توانایی‌های کلامی، مهارت‌های یدی، عکس‌العمل سریع
		مرد	ادراک سه‌بعدی، استعداد مکانیکی، استدلال‌های ریاضی و منطقی
	ادراک عناصر بصری فضا	زن	ادراک جزئی، سرعت ادراک بصری بالا، آمار کوررنگی پایین، دامنهٔ دید وسیع، ادراک رنگ بالا، حساس به نور
		مرد	ادراک کلی، چهره‌شناسی، هماهنگی کامل چشم و دست و توانا در اجرای ساختمان، آمار کور رنگی بالاف ادراک رنگ ضعیف
	تجسّم و ادراک شنیداری	زن	ادراک شنوایی بالا، تون‌های زیر تحریف‌نشده، شنیدن صدا بدون توانای در جهت‌یابی دقیق
		مرد	ادراک شنوایی پایین، تون‌های بم واضح و روشن، جهت‌یابی دقیق با استفاده از ادراک شنوایی
	ادراک فضای اجتماعی	زن	روابط اجتماعی حساس و ظریف و دلسوزانه، صحبت تفاهمی، متمرکز بر چند کار در آن واحد، کلمات آزمایشی و تأییدجویی
		مرد	روابط اجتماعی فردگرا و خودمدار، صحبت گزارشی، متمرکز بر یک کار در آن واحد، کلمات قاطع، آمرانه و قدرت نمایانه

تحلیل تفاوت‌های زنان و مردان از دو وجه (تفاوت‌های جنسی و جنسیتی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در حقیقت، جنس، تفاوت‌های بیولوژیکی میان زنان و مردان است و کاملاً وراثتی است، در حالی که جنسیت، نقش‌ها، رفتارها، نگرش‌های متفاوت منسوب به دو جنس در یک جامعه است (جزنی، ۱۳۸۰: ۱۳).

تفاوت‌های جنسیتی اکتسابی هستند (Robertson, 1989: 275). جنسیت، انتظارات اجتماعی از رفتار مناسب هر جنس است (Giddens, 1994: 780).

مهم‌ترین تفاوت‌های جنسیتی را می‌توان در قالب تفاوت در حافظه، تجسّم فضایی، چرخش ذهنی و قابلیت، مطرح کرد. دامنهٔ دید زنان وسیع‌تر از مردان و

دارای طول کمتری است. بنابراین با فرض تعداد حضور برابر زن و مرد در یک فضای شهری، زنان ادراک جزءگرا و مردان ادراک کل‌گرا دارند. همین امر بیان‌کنندهٔ نوع دیدگاه به فضای شهری است. زنان معمولاً جزئیات فضا (رنگ، تزئینات، مصالح، گل‌کاری و...) و مردان بیشتر کلیات فضا (ارتباط، انسجام، پیوستگی، محصوریت و...) را درک می‌کنند (بمانیان و همکاران، ۱۳۸۸: ۳۴۰). مردان همواره در تشخیص مسیر و جهت‌یابی، از زنان دارای توانایی‌های بیشتری هستند و می‌توانند موقعیت‌ها را نسبت به یکدیگر و ارتباط راه‌ها، بناها و... را بهتر از زنان ادراک کنند. همچنین به‌دلیل نگاه اجمالی و ادراک کل‌گرای مردان، در تشخیص فرم محدوده، مرزها، شروع و پایان و نقاط کانونی، توانایی بیشتری از زنان دارند (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱:۳۴۷).

در ادراک یک فضای کوچک مقیاس شهری، زنان نسبت به مردان دارای برتری هستند. از دیگر سو، مردان در تصویرسازی فضاها، به‌دلیل تجسّم فضایی قوی‌تر و چرخش ذهنی بهتر، تناسبات فضا را بهتر از زنان در حافظه دارند. زنان در ادراک کیفیات مطلوب فضایی از مردان توانایی بیشتری دارند. آن‌ها به‌دلیل نقش‌های اجتماعی، امکان حضور کمتر در مبادی ورودی شهر و به‌دلیل ادراک جزءگرا، تمرکز بیشتری در ثبت و یادآوری کیفیات فضایی دارند و سایر فضاهای فاقد کیفیت، کمتر در تصویر ذهنی زنان ثبت می‌شود. قدرت بیان و سخنوری زنان از مردان بیشتر بوده، به همین میزان قدرت ترسیم مردان بیشتر از زنان است؛ بنابراین مردان راحت‌تر از زنان می‌توانند به ترسیم تصویر ذهنی‌شان اقدام کنند (مجد، ۱۳۸۵: ۳۴۰). علی‌رغم وجود تفاوت‌های ادراکی که ناشی از تفاوت‌های فردی است، اما بر اساس روانشناسی شناختی و با تأکید بر مؤلفه جنسیت، در بررسی ادراک محیط، می‌توان به شباهت‌هایی میان گروه زنان و همینطور گروه مردان دست یافت که در قالب جدول ۲ ارائه گردیده است.

جدول ۵- تفکیک تفاوت‌های ادراکی ناشی از جنس مشارکت کنندگان در قالب ۷ معیار، منبع: (نگارندگان با اقتباس از بمانیان و همکاران، ۱۳۸۸، پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱ و مجد، ۱۳۸۵)

مؤلفه‌های تفاوت ادراکی		زنان	مردان
جهت‌یابی		توانایی کمتر در تشخیص مسیر و جهت‌یابی به‌دلیل ادراک جزءنگر	توانایی بیشتر به‌دلیل ادراک کل‌نگر
تشخیص موقعیت		ادراک کمتر موقعیت‌ها نسبت به یکدیگر به‌دلیل توجه به جزئیات	ادراک بهتر موقعیت‌ها نسبت به یکدیگر و ارتباط راه‌ها، بناها و... به‌دلیل توجه به کلیات فضا
تجسّم محدوده		توانایی کمتر در تجسّم محدوده به‌دلیل توجه به جزئیات و ادراک جتزء گرا	توانایی بیشتر در تشخیص فرم محدوده، مرزها، شروع، پایان و نقاط کانونی به‌دلیل ادراک کل‌گرا
مقیاس		برتری نسبی در ادراک فضاهای کوچک مقیاس شهری	برتری نسبی در ادراک فضاهای بزرگ مقیاس
تناسبات		تشخیص ضعیف‌تر تناسبات فضا	تناسبات بهتر فضا در حافظه به‌دلیل نوع ادراک
کیفیات	عملکردی	برتری نسبی در تشخیص کیفیات زیبایی‌شناختی و زیست‌محیطی به‌دلیل ادراک جزء گرا	برتری نسبی در تشخیص کیفیت عملکردی به‌دلیل ادراک کل‌گرا
	زیبایی‌شناختی		
	زیست محیطی		
جزئیات		توجه زیاد به جزئیات به‌دلیل ادراک جزءگرا	توجه کمتر به جزئیات به‌دلیل ادراک کل‌گرا

براساس آنچه در مبانی نظری به دست آمد، مؤلفه‌های تفاوت جنسیتی نقشه‌های شناختی در قالب هفت مورد جهت‌یابی، تشخیص موقعیت، تجسّم محدوده، مقیاس، تناسبات، کیفیات و جزئیات توسط نگارندگان تفکیک شد تا بتوان روند شناسایی تفاوت‌های بین زنان و مردان را براساس آن‌ها و با استفاده از مدل‌های مربوط مشخص کرد. تأکید این مقاله بیشتر بر استخراج تفاوت‌های ناشی از جنسیت و تأثیر آن بر نقشه‌های شناختی شهروندان است.

روش تحقیق

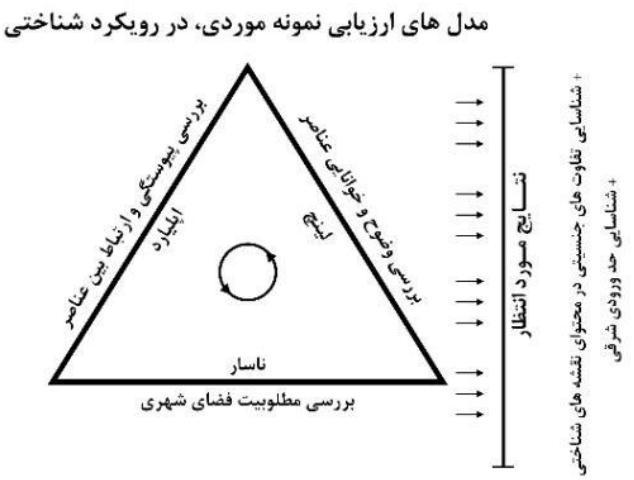
پژوهش حاضر از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ روش انجام تحقیق، توصیفی- تحلیلی است. جهت ارزیابی معیارهای مستخرج از مطالعات نظری، از روش پیمایشی و با بهره‌گیری از ابزار پرسش‌نامه، مصاحبه و مشاهدات میدانی استفاده شده است.

جامعهٔ آماری این پژوهش، کلیهٔ استفاده‌کنندگان از ورودی شهر سنندج، محور همدان، در سال ۹۶ـ۱۳۹۵ است. با توجه به باز بودن جامعهٔ آماری و نبودِ اطلاعات دقیق در زمینهٔ حجم تردّد مسافران و مراجعات روزانه به مبادی شهرها، حجم نمونه براساس فرمول کوکران، ۳۰۰ نفر محاسبه شد و پرسش‌نامه به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده و در دسترس و با لحاظ کردن امکان پاسخگویی کاربران در دو مقطع (با هدف شناسایی مشکلات پرسش‌نامه و نیز یافتن مهم‌ترین مکان‌های ادراکی مردم و اولویت‌بندی آن‌ها در مقطع زمانی دوم پرسش‌نامه) و در سه بازهٔ زمانی (۲۰ اسفند ۱۳۹۵-۱۰ فروردین ۱۳۹۶، ۲۰ خرداد- ۱۰ تیر ۱۳۹۶ و ۲۰ مرداد-۱۰ شهریور ۱۳۹۶)، با لحاظ کردن حداقل سنّ پرسش‌شوندگان ۱۸ سال (به‌دلیل شروع تفاوت‌های جنسیتی از این سن (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱: ۳۱۳) و به نسبت مساوی از زنان و مردان (هر گروه ۱۵۰ پرسش‌نامه)، در راستای اهداف پژوهش توزیع شد. در مقطع اول با حجم نمونه ۱۵۰ نفر (۷۵ مرد و ۷۵ زن)، پرسش‌نامه دارای دو سؤال باز و گرافیکی است. در سؤال اول هدف، شناسایی مهم‌ترین نقاط آدرس‌دهی کاربران در محدودهٔ ورودی و در سؤال دوم هدف، دستیابی به تصویر ذهنی کاربران از محدودهٔ ورودی شهر سنندج است.

برای دستیابی به تفاوت‌های جنسیتی موجود در نقشه‌های شناختی، ضمن تفکیک نقشه‌ها براساس جنس مشارکت‌کنندگان، از لحاظ کمّی، تعداد دفعات تکرار فضاهای شهری در راستای یافتن میزان اهمیت آن‌ها ثبت می‌گردد و از بررسی کیفی نقشه‌ها، جهت تشخیص ۷ معیار «جهت‌یابی، تشخیص موقعیت، تجسّم محدوده، مقیاس، تناسبات، جزئیات و کیفیات فضایی» استخراج و در مقطع دوم با حجم نمونه ۱۵۰ نفر (۷۵ مرد و ۷۵ زن) جهت دستیابی به حدّ ورودی شهر، پرسش‌نامه در قالب دو سؤال باز و گرافیکی توزیع می‌گردد. در سؤال اول با استفاده از نقاط آدرس‌دهی و تصویر ذهنی کاربران، محدودهٔ ورودی شرقی سنندج در قالب چند بازه تعریف شده، کاربران باید دیدگاه خود را از حدّ ورودی طبق تصویر ۲ مشخص کنند.

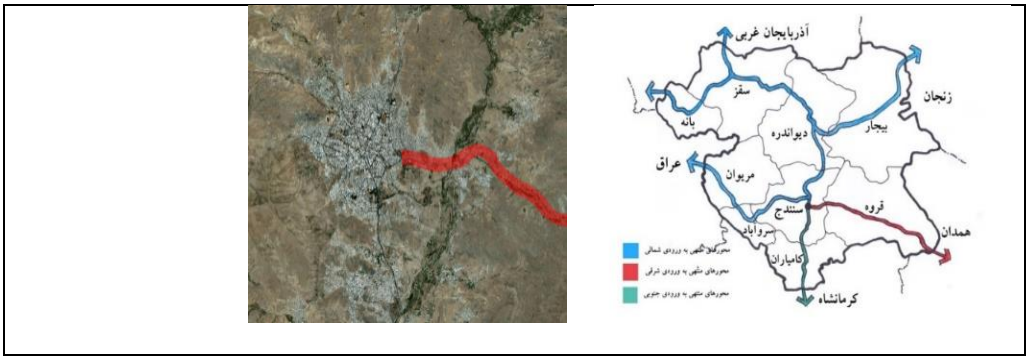
تصویر ۲- تصاویر از حد شرقی ورودی سنندج، منبع: (Shokri, & Ketabollahi, et al., 2015)

در سؤال دوم نیز هدف، شناسایی مهم‌ترین ویژگی‌ها و میزان مطلوبیت بازه‌های مشخص‌شده در محدودهٔ ورودی از دیدگاه کاربران است. در جهت روایی و پایایی روش پژوهش و برای اینکه پژوهش از صحّت قابل‌قبولی برخوردار باشد و بتواند در آینده براساس چارچوب مشخصی مورداستفادهٔ سایر پژوهشگران قرار گیرد، در سنجش وضعیت ورودی از سه مدل لینچ، اپلیارد، ناسار و در دو مرحله استفاده خواهد شد. در مرحلهٔ اول براساس مدل لینچ، مطالعهٔ موردی برمبنای عوامل پنج‌گانهٔ راه، لبه، گره، نشانه و حوزه، از دیدگاه کاربران شناسایی شده، از کاربران خواسته می‌شود تصویر ذهنی خود را از وضع موجود ورودی شرقی شهر سنندج به‌صورت ساده بر کاغذ ترسیم کنند. سپس براساس جنسیت آن‌ها، طبق مدل اپلیارد تحلیل خواهند شد تا تفاوت‌های جنسیتی در محتوای نقشه‌های شناختی به دست آید. علاوه بر آن، پنج بازهٔ مهم براساس موارد انتخاب‌شده از هم‌پوشانی پاسخ‌ها تعیین می‌گردد. در مرحلهٔ دوم توزیع پرسش‌نامه و مصاحبه براساس بازه‌های تعیین‌شده که در فوق به آن‌ها اشاره گردید، طبق مدل ناسار، مطلوبیت فضاهای شهری و شناسایی حدّ روانی، بصری و کالبدی ورودی شرقی شهر سنندج، انجام می‌پذیرد.



تصویر ۳- چارچوب مفهومی پژوهش، منبع: (نگارندگان)

معرفی مطالعهٔ موردی

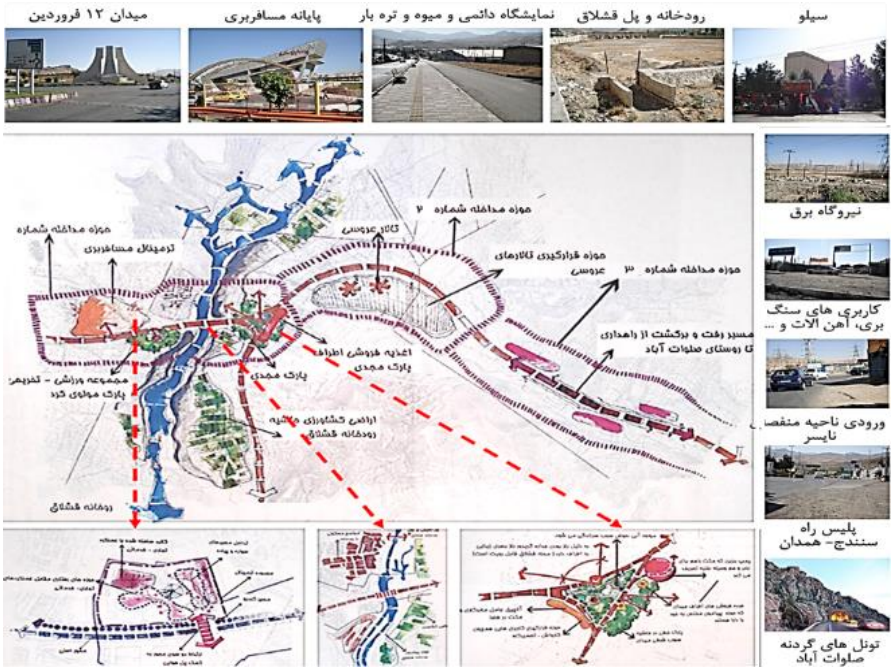


تصویر۴- تصویر راست: مسیرهای منتهی به شهر سنندج، تصویر چپ: محدودهٔ کلی ورودی شرقی سنندج براساس نقشه هوایی ۱۳۹۰

شهر سنندج به‌عنوان مرکز استان کردستان دارای ۳ ورودی اصلی است. ورودی شرقی سنندج که راه اصلی رسیدن به پایتخت ایران است و با عبور از شهرستان‌های دهگلان و قروه، وارد استان همدان می‌شود، به ورودی همدان معروف است. ورودی شرقی سنندج از سمت همدان به‌عنوان مهم‌ترین ورودی این شهر از دیدگاه کاربران (شکری و کتاب‌اللهی، ۱۳۹۴: ۶) محدودهٔ بسیار وسیعی را شامل شده و تاکنون پژوهشی در زمینهٔ تشخیص محدودهٔ دقیق آن انجام نگرفته است. با این حال، در معرفی اجمالی این ورودی، مطابق تصویر ۵ می‌توان به مطالعات انجام‌گرفته توسط مهندسان مشاور فجر توسعه در مبادی ورودی شهر سنندج اشاره کرد. بنابراین ضروری است در ابتدا حدّ ورودی مشخص شود، سپس براساس ادراک کاربران بازخوانی گردد و نهایتاً وجود یا عدم وجود تفاوت‌های جنسیتی در نتایج به‌دست‌آمده از مدل‌های سه‌گانه، مورد بررسی قرار گیرد.

یافته‌ها

شناسایی حد ورودی سنندج

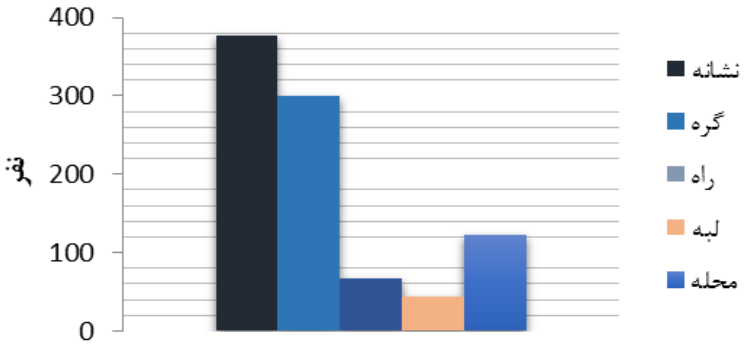


تصویر۵- سنجش وضعیت ورودی شرقی سنندج براساس طرح ساماندهی ورودی شرقی سنندج، منبع: (سازمان راه و شهرسازی استان کردستان)

در میان پاسخ‌ها پل تاریخی قشلاق (۵۱٪ از نشانه)، میدان ۱۲ فروردین (۶۸٪ از گره)، پلیس‌راه (۱۷٪ از نشانه) و سیلو (۱۱٪ از نشانه) بیشترین تکرار را داشتند که پس از دسته‌بندی پاسخ‌ها در قالب مؤلفه‌های لینچی، بیشترین معیار ذکر نشانه‌ها (۴۵/۴۲٪) است. نشانه‌هایی دیگر از نظر میزان اهمیت تپهٔ توس‌نوذر، کارخانهٔ سایپا، نمایشگاه دائمی سنندج،

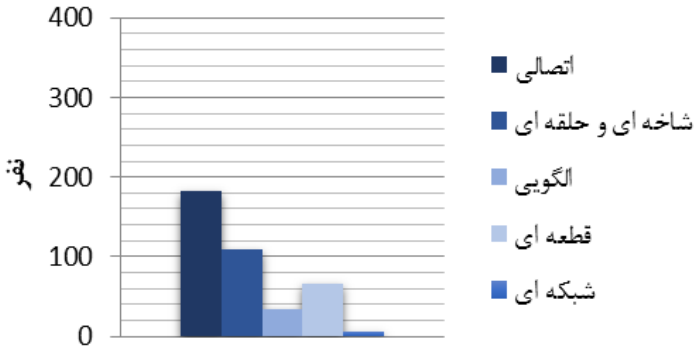
محل عرضهٔ میوه و تره‌بار و رستوران هشت چنار بوده، معیارهای لینچی به‌ترتیب اهمیت عبارت‌اند از:

- گره‌ها (۳۱/۹۶٪): میدان ۱۲ فروردین، میدان محمّدی، فلکه قرآن
- محدوده (۱۲/۴۰٪): گردنهٔ صلوات‌آباد، شهرک صنعتی، ترمینال تهران
- راه (۶/۳۷٪): مسیر کمربندی، جادهٔ نایسر، دوباندی صلوات‌آباد
- لبه (۳/۸۵٪): رودخانهٔ قشلاق



نمودار ۱- مهم‌ترین عوامل لینچی محدودهٔ ورودی شهر سنندج- همدان براساس نظر کاربران، منبع: (نگارندگان)

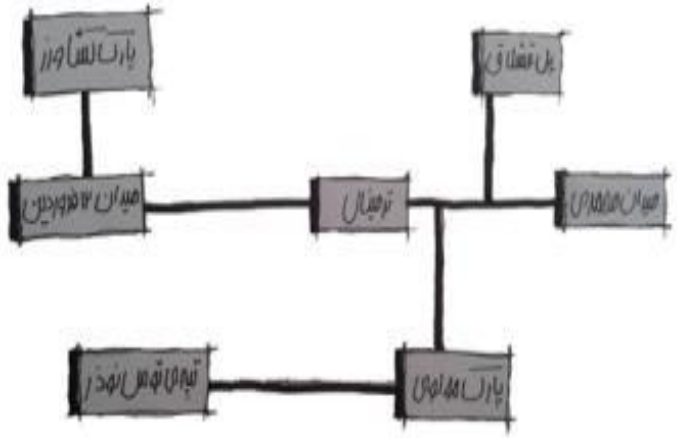
بعد از مدل لینچی، از پرسش‌شوندگان، ترسیم کروکی از محدوده خواسته شده است. در نقشه‌های شناختی، تمامی پاسخ‌ها براساس مدل اپلیارد دسته‌بندی شد و نتایج زیر به دست آمد.



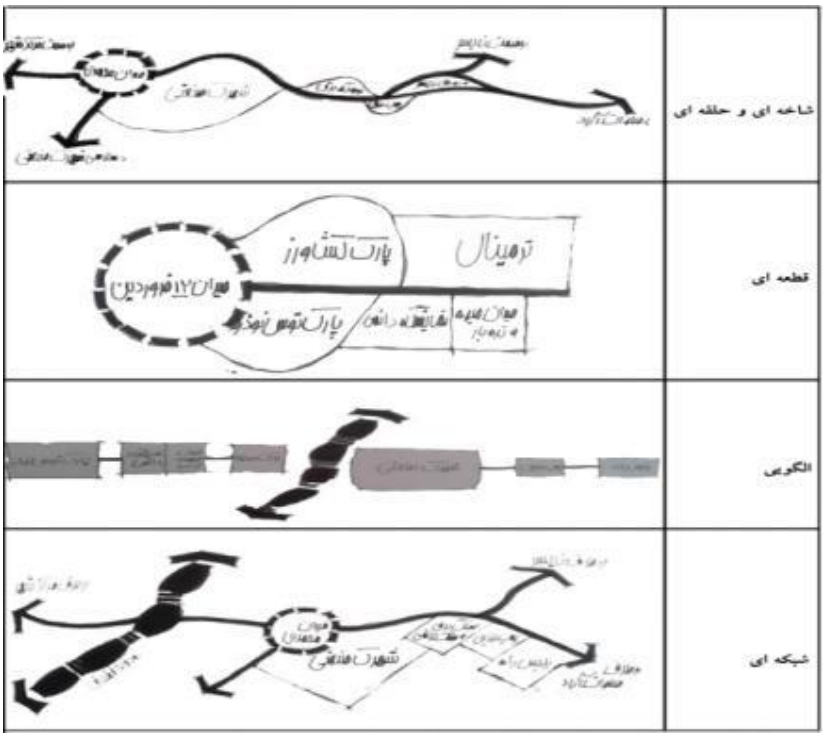
نمودار ۲- جمع‌بندی تعداد تصاویر ذهنی کاربران از ورودی، منبع: (نگارندگان)

نقشه‌ها در قالب مدل اپلیارد ۱۸۲ نفر (۴۵/۵٪)، کلیت شکل‌یافته در ذهن خود را از طریق نقشه‌ای مشابه با نقشه‌های اتصالی، به‌ترتیب زیر ترسیم کرده‌اند. در این مدل مهم‌ترین نقاط و ارتباطشان مدّ نظر است. دیگر نقشه‌های شناختی کاربران به‌ترتیب در قالب نقشه‌های شاخه‌ای و حلقه‌ای، ۱۰۹ نفر (۲۷/۲۵٪)، قطعه‌ای، ۶۷

نفر (۱۶/۷۵٪)، الگویی، ۳۵ نفر (۸/۷۵٪) و شبکه‌ای، ۷ نفر (۱/۷۵٪) بوده که به‌صورت زیر قابل تفکیک است: ترسیم اکثریت نقشه‌ها به‌صورت اتصالی به این معناست که ورودی سنندج ـ همدان علی‌رغم محدودهٔ بسیار وسیع و گسترده‌ای که دارد، به محدوده‌های کوچک‌تر و پیوسته‌ای درون خود نظیر گردنهٔ صلوات‌آباد، ورودی نایسر، میدان محمّدی، رودخانه و پل تاریخی قشلاق، پلیس‌راه، شهرک محمّدی، رودخانه و پل تاریخی قشلاق، پلیس‌راه، شهرک صنعتی، ترمینال سنندج، ساختمان سیلو، پارک کشاورز، پارک توس نوذر، میدان میوه و تره‌بار، نمایشگاه دائمی سنندج، میدان ۱۲ فروردین و... تقسیم می‌شود که هیچ‌کدام نمی‌توانند به‌تنهایی و بی‌ارتباط با دیگر محدوده‌ها حسّ ورودی را القا کنند.



تصویر ۶- هم‌پوشانی تصاویر ذهنی کاربران از ورودی شرقی سنندج براساس گونهٔ ارتباطی در مدل اپلیارد، منبع: (نگارندگان)



تصویر ۷- دسته‌بندی تصاویر ذهنی کاربران از وروی شرقی سنندج براساس مدل اپلیارد

اهمیت این محدوده‌ها می‌تواند متفاوت باشد. محدوده‌های کوچک توسط عناصر شاخص و واجد ارزش از هم قابل تشخیص می‌شوند. همان طور که پیش‌تر بیان شد، از نظر اپلیارد در نقشهٔ اتصالی، علی‌رغم به‌ظاهر پیوستگی و اتصال میان آن‌ها، این ارتباط اتفاقی و ضمنی است؛ بنابراین لازمهٔ داشتن محدودهٔ ورودی شاخص، وجود ارتباطی برنامه‌ریزی‌شده بین آن‌هاست. طبق مدل اتصالی اپلیارد و براساس بررسی مدل لینچی و نیز مطلوبیت مکان‌های اشاره‌شده توسط پاسخ‌دهندگان، محدودهٔ ورودی سنندج ـ همدان، به پنج محدودهٔ کوچک‌تر به‌صورت زیر تقسیم گردید. دو سؤال زیر براساس مدل ناسار طرح شده و هدف از آن شناسایی مطلوبیت قسمت‌های مختلف ورودی است. بر این اساس از مردم خواسته شده است محدودهٔ ورودی را براساس دیاگرام زیر که به پنج بازه تقسیم شده، مشخص نمایند.

جدول ۵- تعداد حدهای تعیین‌شده توسط پرسش‌شوندگان برای دستیابی به محدوده ورودی، منبع:(نگارندگان)

بازه	مسیر انتخابی	تعداد افراد	درصد انتخاب
۲-۱	گردنهٔ صلوات‌آباد- پلیس‌راه سنندج- همدان	۷۲ نفر	۱۸/۳۲
۳-۱	گردنهٔ صلوات‌آباد- میدان محمدی	۳۳ نفر	۸/۳۹
۳-۲	پلیس‌راه سنندج- همدان- میدان محمدی	۴۰ نفر	۱۰/۱۷
۴-۱	گردنهٔ صلوات‌آباد- پل تاریخی قشلاق	۲۳ نفر	۵/۸۵
۴-۲	پلیس‌راه سنندج- همدان- پل تاریخی قشلاق	۳۰ نفر	۷/۶۳
۴-۳	میدان محمّدی- پل تاریخی قشلاق	۴ نفر	۱/۰۱
۵-۱	گردنهٔ صلوات‌آباد- ترمینال سنندج	۳۳ نفر	۸/۳۹
۵-۲	پلیس‌راه سنندج- همدان- ترمینال سنندج	۲۳ نفر	۵/۸۵
۵-۳	میدان محمّدی- ترمینال سنندج	۲۰ نفر	۵/۰۸
۵-۴	پل تاریخی قشلاق- ترمینال سنندج	۷ نفر	۱/۷۸
۶-۱	گردنهٔ صلوات‌آباد- میدان ۱۲ فروردین	۳۷ نفر	۹/۴۱
۶-۲	پلیس‌راه سنندج- همدان- میدان ۱۲ فروردین	۴۰ نفر	۱۰/۱۷
۶-۳	میدان محمّدی- میدان ۱۲ فروردین	۱۴ نفر	۳/۵۶
۶-۴	پل تاریخی قشلاق- میدان ۱۲ فروردین	۷ نفر	۱/۷۸
۶-۵	ترمینال سنندج- میدان ۱۲ فروردین	۱۰ نفر	٪۲/۵۴

با استفاده از هم‌پوشانی اعداد جدول ۴ در بازه‌های منفرد، تعداد مواردی که به ورودی اشاره شده است، درنهایت به‌صورت تصویر ۸ مشخص گردید:

تصویر ۸- هم‌پوشانی حدهای تعیین‌شده توسط پرسش‌شوندگان به‌منظور دستیابی به محدودهٔ ورودی، منبع:(نگارندگان)

طبق نتایج به‌دست‌آمده، حدّ فاصل پلیس‌راه همدان تا میدان محمّدی در نظر گرفته می‌شود. دلیل اصلی این انتخاب، بزرگ‌تر شدن شهر و وجود شهرک‌های مولوی، قشلاق و منازل مسکونی پراکنده در اطراف پل تاریخی قشلاق و پشت ترمینال است که سبب شده حدّ ورودی، دورتر از بخش مسکونی انتخاب شود. با این حال، حدّ پل تاریخی قشلاق تا میدان محمّدی نیز جایگاه قابل‌توجهی به‌عنوان ورودی دارد؛ بنابراین با ادغام این دو، حدّ پل تاریخی قشلاق تا پلیس‌راه به‌عنوان حدّ نهایی ورودی فیزیکی سنندج تعیین می‌گردد. حضور پل در این حد، آن را دارای هویت کرده است. همچنین حدّ گردنهٔ صلوات‌آباد تا پلیس‌راه به‌دلیل اشراف به شهر و القای حسّ ورود به آن، از دیدگاه کاربران به‌عنوان حدّ روانی و بصری ورود به شهر تعیین می‌شود.

نقش تفاوت‌های جنسیتی در نقشه‌های شناختی و ادراک مطلوبیت فضاها

نقشهٔ شناختی زنان

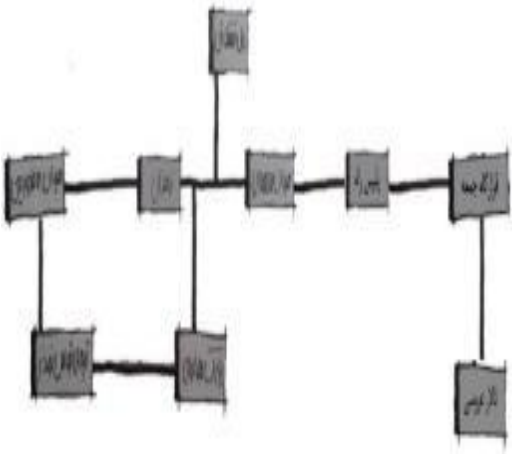
در بیشتر موارد، زنان پرسش‌شونده، ذهنیت و تصوّری آنی از ورودی نداشته، در بازگشت به دیاگرام‌های سؤالات قبلی، سعی در تجسّم این محدوده را داشتند که این امر را می‌توان در قالب دلایل مختلفی ازجمله ماهیت ورودی شهرهای ایران و هنجارهای جامعه بررسی کرد که موجبات حضورپذیری کمتر بانوان شده است.

با توجه به دسته‌بندی اپلیارد، هم‌پوشانی نقشه‌های شناختی زنان پرسش‌شونده، قرابت زیادی با الگوی فضایی اتصالی دارد. طبق آنچه پیش‌تر گفته شد، به‌دلیل ویژگی شناختی زنان در ادراک جزءگرایانه و فقدان درک یکپارچهٔ فضا، بیشتر نقشه‌ها بخش کوچکی از محدوده را روایت کرده، شاکلهٔ اصلی نقشهٔ شناختی را مجموعه‌ای از عناصر منفک و مجزّا (شامل نمادها، نشانه‌ها و گره‌ها) شامل می‌شود. زنان به کاربری‌هایی همچون تالارهای عروسی که در لایهٔ دوم محور ورودی قرار دارند و دید بصری به آن‌ها وجود ندارد، اشاره کرده و همچنین بیشترین توجه را به عناصری از قبیل پارک‌ها، تپّه‌ها، میدان‌ها و پل تاریخی قشلاق که در این محور قرار دارند و دارای کیفیات فضایی بصری و زیست‌محیطی مطلوب هستند، معطوف داشته‌اند. از طرف دیگر، در تمامی نقشه‌های ذهنی بانوان، جهت‌یابی نقشه‌های ترسیمی دور از واقعیت است و نیز تأکید اصلی در نقشه‌ها و آغاز ترسیم بر یک عنصر خاص بوده و مقیاسی غیرواقع و خرد از حوزهٔ بلافصل عناصر ترسیم شده است.

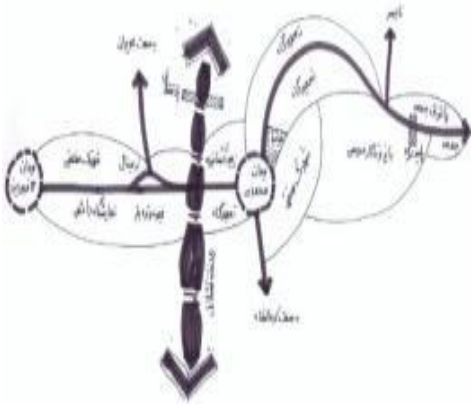
نقشهٔ شناختی مردان و زنان

بیان عبارت «کدام قسمت از ورودی را ترسیم کنیم؟» توسط مردان پرسش‌شونده، نشانگر این مطلب است که برخلاف زنان پرسش‌شونده، مردان ذهنیت و تصوّری بسیار وسیع و گسترده از محدودهٔ ورودی دارند و در ترسیمات آنان نیز این امر مشهود است. آغاز ترسیمات براساس راه لینچ بوده، با دیدگاهی کل‌نگر، ابتدا راه‌های بخش اعظمی از محدوده ترسیم شده، سپس نسبت به لکّه‌گذاری و جانمایی حوزه‌ها اقدام می‌کنند. مردان به‌دلیل نگاه کل‌گرا، برخلاف بانوان، فعالیت‌های لبه محور را به‌صورت حوزه ترسیم کرده‌اند و عمدتاً از ترسیم تک عناصر فضا به‌جز مواردی خاص شامل پل تاریخی قشلاق، پلیس‌راه، بازار میوه و تره‌بار اجتناب می‌کنند. نقشه‌ها عمدتاً دارای جهت‌بندی نزدیک به واقعیت بوده، نشان از

مسیریابی و دقت بیشتر در جهت‌گذاری مردان دارد. با این حال، مردان در رعایت تناسبات فضا، نسبت به زنان از دقت کمتری برخوردارند، به نحوی که حوزه‌هایی با ابعاد و اندازه‌های متفاوت را به‌صورت هم‌اندازه ترسیم کرده‌اند که شاید بتوان تا حدودی آن را ناشی از دقت کمتر، ترسیم سطحی‌تر و تجسّم فضایی ضعیف‌تر مردان در مقایسه با زنان دانست. هم‌پوشانی تصاویر ذهنی گروه مردان، تصویری نزدیک به مدل فضایی الگویی و پیاپی شاخه‌ای را نشان می‌دهد.



تصویر ۹- هم‌پوشانی تصاویر ذهنی زنان از ورودی شرقی سنندج براساس مدل اپلیارد، منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۰- هم‌پوشانی تصاویر ذهنی مردان از ورودی شرقی سنندج براساس مدل اپلیارد، منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

وسعت گسترده و تعریف‌نشدهٔ ورودی شهرها، یکی از موانع اصلی در انجام طراحی‌های هدفمند و منسجم است. در این پژوهش ضمن استفاده از مدل‌های سه‌گانهٔ لینچ، اپلیارد و ناسار جهت شناسایی حدّ ورودی شهر سنندج و بازخوانی آن براساس مفاصل روانی، فیزیکی و بصری، مطابق ادراکات کاربران، در زمینهٔ شناسایی تفاوت‌های جنسیتی ادراکی نیز اقدام شد. جنس افراد در هر فرهنگ و جامعه‌ای ثابت است؛ امّا جنسیت افراد که نقش جنسی‌شان را تعریف می‌کند. بنابراین در این پژوهش جنسیت در قالب جنس افراد به‌عنوان مبنایی برای سنجش نقش‌ها، اندیشه‌ها و بینش‌های آنان در تشخیص مبادی ورودی شهر، مورد نظر قرار گرفت. در همین رابطه، با بهره‌گیری از مدل اپلیارد که پیوستگی و ارتباط بین عناصر را مشخص می‌کند، هم‌پوشانی تصاویر ذهنی گروه زنان در قالب مدل فضایی اتصالی و گروه مردان در قالب پیاپی شاخه‌ای تشخیص داده شد و در تلفیق مدل اپلیارد و لینچ نتیجتاً در تحلیل نقشه‌های شناختی، تفاوت‌های کلّی تصاویر ذهنی زنان و مردان براساس هفت عامل جهت‌یابی، تشخیص موقعیت، تجسّم محدوده، مقیاس، تناسبات، کیفیات و جزئیات تشریح گردید. یافته‌های پژوهش ضمن تأیید صحّت کلّی تفاوت‌های جنسیتی ادراک، بر این نکته تأکید دارد که زنان در پیدا کردن جهت به‌گونه‌ای متفاوت با مردان عمل می‌کنند. حسّ جهت‌یابی زنان در قیاس با مردان ضعیف‌تر بوده، علایم و نشانه‌ها در مسیر حرکتی زنان نقش مهمی ایفا می‌کنند، در حالی که مردان فقط مسیر و فاصله را می‌سنجند و توانایی ادراک نشانه‌هایی با مقیاس بزرگ‌تر ندارند، ولی زنان توانایی ادراک نشانه‌ها حتّی با مقیاس جزئی‌تر را نیز

دارند که این مسئله به توانایی استدلال قیاسی (کل به جزء) مردان و توانایی استدلال استقرایی (جزء به کل) زنان برمی‌گردد. همچنین مردان به‌دلیل ادراک کل‌گرا توجه کمتری به جزئیات دارند. قدرت بیان و سخنوری زنان از مردان بیشتر است (تمایل بیشتر به مصاحبه تا ترسیم نقشهٔ شناختی) و نیز میزان قدرت ترسیم (یا شاید بتوان گفت عدم نگرانی مردان از ترسیم و راحت بودن) مردان بیشتر از زنان است.

با بررسی نقشه‌های شناختی گروه مردان و زنان مشاهده می‌شود هر دو گروه بیشتر جزئیاتی را به خاطر می‌آورند که متناسب با علایق یا مواردی است که با آن سروکار دارند. به‌عنوان مثال، مردان بیشتر مواردی مانند پلیس‌راه، جایگاه پمپ بنزین، تعمیرگاه‌ها و حتّی سرعت‌گیرهای مسیر را به‌خوبی به خاطر دارند، در حالی که زنان تمرکز یادآوری بیشتری از عناصر زیبایی‌شناختی همچون تالارهای عروسی را خیلی خوب با جزئیات بیان می‌کنند. شاید یکی از دلایل آن، حضور بسیار کمتر زنان در مبادی ورودی‌هاست که حضورشان بیشتر جنبهٔ عبوری یا مراجعات مستقیم به این‌گونه مکان‌هاست.

همچنین نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد با استفادهٔ هدفمند از نظرهای کاربران و واکاوی آن‌ها می‌توان به حدّ مشخصی از ورودی شهر دست یافت. در تحلیل نظر کاربران براساس مدل لینچ و ناسار که به‌ترتیب نشانگر وضوح و خوانایی عناصر و مطلوبیت بازه‌های مشخص‌شده هستند، حدّ گردنهٔ صلوات‌آباد تا پلیس‌راه به‌دلیل اشراف به شهر و القای حسّ ورود به آن و ویژگی‌هایش از دیدگاه کاربران به‌عنوان حدّ روانی و بصری ورود به شهر و حدّ پلیس‌راه تا پل تاریخی قشلاق نیز با بیشترین تعداد اشاره و توصیف آن، به‌عنوان حدّ کالبدی ورود به شهر تعیین شد.

متأسفانه فضاهای زندگی شهری امروز، خصوصاً مبادی ورودی شهرها، قرابت بیشتری با روحیات و نیازهای مردان دارد (آن‌هم نه به‌صورت مطلوب). تغییر نقش زنان در خانواده از شکل سنّتی و همچنین افزایش حضور زنان در جامعه، نیازمند نگرش جدید در طراحی فضاهاست و باید در طراحی آن‌ها به نیازهای هر دو گروه توجه کرد و در جهت گسترش فضاها و تسهیلات موردنیاز آن‌ها اقدام نمود تا امکان استفادهٔ بهینه و غیرآسیب‌زا در فضاهای معماری و شهری فراهم آید.

فهرست منابع

– اسدپور، علی و همکاران (۱۳۹۴)، گونه‌شناسی مدل‌ها و بررسی تطبیقی روش‌های ثبت تصاویر ذهنی و نقشه‌های شناختی از محیط، مجلهٔ باغ نظر، دورهٔ ۱۲، ۳۳: ۲۲ -۱۳ .

– ایروانی، محمود و محمّدکریم خداپناهی (۱۳۸۸)، روان‌شناسی احساس و ادراک، تهران: سمت.

– بحرینی، سید حسین و ناهید علی طالب بابلی (۱۳۸۱)، تدوین اصول و ضوابط طراحی محیطی ورودی شهر، مجلهٔ محیط‌شناسی، دورهٔ ۲۹، ۳۰: ۳۶- ۱۳ .

– بمانیان، محمّدرضا، مجتبی رفیعیان و الهام ضابطیان (۱۳۸۸)، سنجش عوامل مؤثر بر ارتقای امنیت زنان در محیط های شهری ، مجلهٔ زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)، دورهٔ ۷، ۳: ۶۷- ۴۹ .

– بی‌نیاز، فاطمه و تکتم حنایی (۱۳۹۷)، شباهت های ادراک شناختی بزرگسالان بر اساس جنسیت، مجلهٔ آرمانشهر، دورهٔ ۱۱، ۲۵: ۲۹۲ -۲۷۹ .

– پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۹)، سیر اندیشه‌ها در شهرسازی: از فضا تا مکان، ج ۳، تهران: آرمانشهر.

– پاکزاد، جهانشاه و حمیده بزرگ (۱۳۹۱)، الفبای روان‌شناسی محیط برای طراحان، تهران: آرمانشهر.

– توسلی، محمود (۱۳۶۷)، اصول و روش‌های طراحی شهری در فضاهای مسکونی، تهران : انتشارات وزارت شهرسازی.

– جزنی، نسرین (۱۳۸۰)، نگرشی بر تحلیل جنسیتی در ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

– خانی، فضیله (۱۳۸۵)، جنسیت و توسعه، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

– شکری، محسن،کتاب‌اللهی، کسری (۱۳۹۴)، ورودی شهر؛ جستاری بر طراحی شهری با رویکرد شناختی، دومین کنفرانس بین‌المللی در پژوهش‌های نوین در عمران، معماری و مدیریت شهری، تهران، ایران.

– طرح ساماندهی ورودی شهر سنندج از سمت همدان (۱۳۸۹)، ج ۲، سنندج: سازمان راه و شهرسازی استان کردستان.

– قریب، فریدون (۱۳۸۲)، ضوابط ساماندهی و معیارهای طراحی شهری برای مبادی ورودی شهرها، مجلهٔ هنرهای زیبا، دورهٔ ۱۵، ۱۵: ۴۱ – ۲ .

– قرایی، فریبا، عینعلی، عطیه (۱۳۹۸)، نقش ادراک محیطی در درک و طراحی منظر فرهنگی در فضاهای ورودی شهرها؛ مطالعهٔ موردی: ورودی غربی گرگان، مجلهٔ آرمانشهر، دورهٔ ۱۲، ۲۷: ۱۵۴ – ۱۴۵.

– قمری، اخلاص، طلیسچی، غلامرضا، دژدار، امید (۱۳۹۶)، رویکرد تحلیلی برای بررسی جنسیت و تفاوت های آن در درک فضای فیزیکی، مطالعهٔ موردی: فرهنگسراهای تهران، مجلهٔ آرمانشهر، دورهٔ ۱۰، ۲۱: ۸۶ – ۷۷ .

– قوام‌پور، انیسه (۱۳۸۹)، منظر ورودی شهر، بررسی جنبه‌های ادراکی و عملکردی ورودی شهر تهران (از بزرگراه شمال)، مجلهٔ منظر، دورهٔ ۲، ۹: ۹ -۶ .

– للحاج، رفیعه، موسوی، میرسعید (۱۳۹۷)، نگرش روان‌شناختی به نقش جنسیت در قابلیت‌های ادراک فضای معماری، مجلهٔ آرمانشهر، ۲۳، ۹۴ -۸۵ .

– لنگ، جان (۱۳۹۱)، آفرینش نظریهٔ معماری، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط، ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر، تهران: دانشگاه تهران.

– مجد، محمّد (۱۳۸۵)، انسان در دو جلوه، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی مکیال.

– مطلبی، قاسم (۱۳۸۰)، روان‌شناسی محیطی، دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری، مجلهٔ هنرهای زیبا، ۱۰ : ۵۲ - ۶۷ .

– مطهری، مرتضی (۱۳۹۰)، نظام حقوق زن در اسلام، تهران: صدرا.

– Aiden Arnold, Ford Burles, Taisya Krivoruchko, Irene Liu, Colin D. Rey, Richard M. Levy, Giuseppe Iaria (2012), Cognitive mapping in humans and its relationship to other orientation skills, Experimental Brain Research,Volume 224, Issue 3.
– Appleyard, D (1976), Planning A Plaralistic City, the MIT Press, Cambridge.
– Giddens, A. (1994). Sociology. (M. Saboori, Trans.). Tehran, Ney.
– Gifford, R. (1997). Environmental Psychology, Principles and Practice. University of Victoria
– Kitchin, R (1994). Cognitive maps: What are they and why study them, Environmental Psychology, vol14.

- Kitchin, R. golledge, R. Jackobson, D. Blade, M(2000).Cognitive Maps, Spatial Abilities and Human Wayfinding.Final Report" Understanding Geographic Space Without the Use of Vision" is available on line at http://fsu.edu~geog/jacobson/nsf-und/nsf.html.
- Lynch Kevin (1960) The Image of the City. The M.I.T. Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts, and London, England.
- Lynch, K (1984), Reconsidering the Image of the City, in Banerje, T. and Southworth, M. (1991) (editors), City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch, MIT Press, Cambridge.
- Mondschein, A (2005), Cognitive Mapping, Travel Behavior, Paper submitted for presentation at the 85th Annual Meeting of the Transportation Research Board, London.
- Oliver, k. (2007). Psychology in practice: environment. London: Hoddder & Stoughton Educational.
- Robertson, I. (1989). Society: A Brief Introduction. Worth Publishers Inc. U.S., Published.
- Rutgers, R (2010), Mental map, Eindhoven University, New jersey.
- Salheen, M (2001), A Comprehensive Analysis of Pedestrian Environment: The case study of Cairo city center, Ph.D. thesis, Heriot-Watt University, Edinburgh College of Art, Faculty of Environmental Studies, School of Architecture.
- Topcu, K. D, Topcu, M (2012), Visual Presentation of Mental Images in Urban Design Education: Cognitive Maps, Social and Behavioral Sciences, NO. 51:562-579.
- Urbanism Organization of Kurdistan Province, 2010, Revitalize Project of Sanandaj City Entrance from Hamedan, Urbanism Organization Publisher, Sanandaj, Iran.
- Young M, (1999), COGNITIVE Maps Of Nature based Tourist, Annals of Tourism Research, Vol. 26, No. 4.

Comparative Study of Two Shahnamas of Shiraz School Held in St. Petersburg Museum of Russia(1333 A.D, 733A.H) and Topkapi Museum of Turkey.(1331A.D,731 A.H)

Hadi Rahmati[1]

[1] Lecturer, Department of Graphic, Faculty of Art, Semnan University, Iran
(Received: 16.04.2021, Revised: 14.06.2021, Accepted: 14.07.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5687

Abstract:
Up to now, it has not been discovered any piece of works of Shiraz miniatures from the beginning to 13th century A.D/7th century A.H. But it has to take in consideration that the remaining works after the mid-13th century A.D/mid-7th century A.H have an ancient history and emerged out of this city's historical background of developing miniature trends. This research aims to gather more information about two remaining manuscripts from the school of Shiraz's Injuids, named as 731 Shahnama (Istanbul edition) and 733 Shahnama (St. Petersburg edition) by Comparative survey methodology. One of the significant schools of Persian art is Shiraz school in which, the dynasties of Injuids tried to revive the ancient Persian glory to strengthen their reign against their enemies. Shiraz always has been one of the important centers in this way. Although there have been many surveys about Persian miniatures, none of which has researched these two masterpieces or at least have not surveyed them in a research to understand their traits. These two surveyed manuscripts have the General features of Persian art in the other historical eras, so the survey, study and identification of them seems to be necessary. The findings and outcomes of the research indicates that the influences of Chinese art in them are far less, compared to school of Tabriz. It can be said that the impacts of the Sassanid art Patterns in this manuscripts are clear and obvious. This visual patterns came out of Shiraz's social and political changes in that period of time and undoubtedly the tendencies of Shiraz's dynasties in reviving the ancient Persia (Sassanid era), has a big impact in this approach which caused preservation and resuscitation of Persian art patterns.

Keywords: Shahnama, Persian Miniature, Shiraz Injuids, Istanbul Meseum, St Petersburg Meseum.

[1] Email: hadirahmati@gmail.com
How to cite: Rahmati, H. Comparative Study of Two Shahnamas of Shiraz School Held in St. Petersburg Museum of Russia (1333 A.D, 733A.H) and Topkapi Museum of Turkey. (1331 A.D, 731 A.H). *Journal of Applied Arts*, 2021;(doi: 10.22075/aaj.2021.5687)

بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای شاهنامه‌های مکتب شیراز محفوظ در موزه‌های سنت پترزبورگ روسیه (۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م) و توپ قاپی سرای ترکیه (۷۳۱ق/ ۱۳۳۱م)

هادی رحمتی[۱]

[۱] مربی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5687

چکیده

تا به امروز آثاری از نگارگری شهر شیراز تا اواسط سده ۷ق/ ۱۳م به دست نیامده است، ولی باید به این نکته توجه کرد که آثار باقی‌مانده از اواسط قرن ۷ق/ ۱۳م. به بعد دارای سابقهٔ کهن و در نتیجه تداوم و تحول هنر نگارگری این شهر در زمان‌های گذشته بوده است. این پژوهش دو نسخه ارزشمند باقی‌مانده از مکتب شیراز آل‌اینجو که به نام‌های شاهنامه ۷۳۱ق/ ۱۳۳۱م (نسخه استانبول) و شاهنامه ۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م (نسخه سنت پترزبورگ) معروفند بررسی و تطبیق می‌دهد. مساله پژوهش بررسی ویژگیهای شاخص مکتب شیراز به خصوص در دوره اولیه آن است. با توجه به اعتبار نسخه های مورد مطالعه فرضیه پژوهش بر این نکته استوار است که تطبیق دو نسخه مذکور می تواند ویژگیها و مولفه های اصلی حاکم بر تصویرپردازی و آرایه سازی مکتب شیراز را آشکار سازد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و و گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از منابع اسنادی و اینترنتی صورت گرفته است. یافته‌های حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که تأثیرات هنر چینی در این نگاره‌ها به نسبت مکتب تبریز بسیار کمتر است. می‌توان گفت که تأثیرات الگوهای هنر ساسانی بر روی این دو نگاره کاملاً مشهود و مشخص است. این الگوهای تصویری متأثر از تحولات اجتماعی و رخدادهای سیاسی شهر شیراز، بوده و تمایلات والیان آن زمان شیراز برای احیای ایران باستان (دوره ساسانی) در این امر بی‌تأثیر نبوده است. از طرفی در بررسی انجام‌گرفته مشخص شد که باوجود تفاوت‌های آشکار بین دو نسخهٔ موجود، شباهت‌های بسیاری نیز وجود دارد که ازجمله می‌توان به رنگ‌آمیزی آزادانه و شتاب‌زده و تا حدی خام‌دستانه، وجود پیکره‌های انسانی به‌عنوان مهم‌ترین عامل در ترکیب‌بندی نگاره‌ها و همچنین استفاده عمده از رنگ‌های گرم، به‌خصوص قرمز و نارنجی در نگاره‌های در ابعاد کوچک و کادرهای افقی، استفاده از کهن‌الگوهای ایرانی و کمترین بهره از نقاشی چینی اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، نگارگری، شیراز، آل اینجو، استانبول، سنت پترزبورگ

[1] Email: hadirahmati@gmail.com

مقدّمه

نخستین یورش مغول به ایران (در حدود ۶۱۶-۶۱۹ ق/ ۱۲۲۰-۱۲۲۲م)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان و پراکندگی هنرمندان و صنعتگران و توقّف رشد هنر در این مناطق گردید. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان، یکی از نوادگان چنگیز خان صورت گرفت. او بر بخش‌های دیگری از ایران تسلط یافت و متعاقباً با تصرّف بغداد و قتل خلیفه مستعصم، به حکومت پانصدسالهٔ عباسیان در سال ۶۵۶ ق/۱۲۵۸م پایان داد. هلاکو (۶۵۷ -۶۶۳ ق/ ۱۲۵۷ -۱۲۶۵م)، سلسلهٔ ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق/۱۲۶۵-۱۳۵۵م) را در ایران بنیاد نهاد که مرکز حکومتی آنان در آذربایجان بود (سرافرازی، ۱۳۹۴: ۸۱)؛ امّا اینان با سپاه پیشین، یعنی سپاه چنگیز که به قصد تاخت‌وتاز آمده بودند، تفاوت بسیاری داشتند. این نسل تازه از مغولان در این مدت با ایران آشنایی بیشتری پیدا کرده بودند و از غارتگری و وحشی‌گری عهد چنگیز، به‌مراتب معتدل‌تر و مجرب‌تر به نظر می‌رسیدند. لشکرکشی هلاکو برخلاف چنگیز، با طرح و نقشه همراه بود. منازل بین راه از پیش تعیین و راه گذار لشکر آماده و حتّی پل‌ها و گذرگاه‌ها بازسازی شده بود. این بار تجربه به فرمانروایی مغول نشان داده بود که برای ایجاد یک قدرت پایدار در ایران، برچیدن بساط خلافت بغداد و اسماعیلیه ضرورت دارد و آن‌ها باید به‌جای کشتار و تخریب بیهوده و بی‌نقشه، این دو قطب متضاد دنیای اسلام را که به‌خاطر جنبهٔ مذهبی خویش، مانع از استقرار فرمانروایی آن‌ها در ایران به شمار می‌آمدند، از میان بردارند (زرین‌کوب، ۱۳۹۰: ۵۲۴).

با ورود نسل تازهٔ مغولان که از اجداد خود معتدل‌تر بودند، شهرها و مراکز فرهنگی، دوباره سامان یافتند. به‌خصوص تبریز که به مرکز تجمّع هنرمندان ایرانی و نیز هنرمندانی از غرب و شرق تبدیل شد. شیوه‌های گوناگون هنری که به تبریز می‌آمد، منبع الهام تازه‌ای برای هنرمندان ایرانی گردید. از طرفی، در پی این حملات، شیراز از حملهٔ ایلخانان مغول در امان ماند؛ زیرا تسلیم مغولان شد و شهر بدون خونریزی و ویرانی به تصرّف ایلخانان مغول درآمد. به‌دلیل آبادانی و رونق شهر شیراز و پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن، به‌زودی به یکی از مراکز مهم و پایگاه‌های علم و ادب و فرهنگ و هنر تبدیل گردید. شیراز از مراکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های پیش از مغول آشنایی کافی داشتند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۸).

هنگام ضعف و زوال حاکمان ایلخانی، سرزمین ایران شاهد ظهور دوبارهٔ حکومت‌های ملوک‌الطوایفی در عرصهٔ کشورداری شد. یکی از آن‌ها آل اینجو بودند که عهده‌دار ایالت شیراز شدند. آل اینجو به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم وحدت و موقعیت خویش، سیاست تجلیل از تاریخ گذشتهٔ ایران را در پیش گرفتند. از اوایل سدهٔ هشتم هجری، کارگاه‌های هنری، تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی در زمینهٔ مصوّرسازی، به‌ویژه شاهنامه آغاز کردند (همان: ۶۸). در این راه، هنرمندان به شیوه‌ای التقاطی و خاص دست یافتند و توانستند این شیوه‌ها را با خصلت‌های بسیاری که از نقاشی کهن ایران با خود داشتند ترکیب کنند و بدین شکل به میزان قابل‌توجهی به سنّت‌های کهن ایرانی وفادار بمانند و حتّی هنر خویش را به نواحی دیگر، مانند هند و ترکیه صادر کنند.

شاهنامه‌هایی که در سال‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ ق تهیه شدند، از نمونه‌های ارزشمند به‌جامانده از دوران آل اینجو هستند. این آثار، نمونه‌هایی درخشان از نخستین مکتب شیراز هستند که ویژگی‌های عام این

مکتب و شاخصه‌های ویژه‌ای دارند. از این رو مطالعه و بررسی هریک و نیز مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، لازم و ضروری به نظر می‌رسد. در این مقاله، علاوه بر زمینه‌های ایجاد مکتب شیراز و عوامل فرهنگی مؤثر بر آن، برای شناخت بیشتر، به مقایسهٔ این دو نسخهٔ ارزشمند پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مکتب نگارگری شیراز پژوهش‌های بسیاری از سوی محقّقان صورت گرفته که مطالعهٔ پیشینهٔ این پژوهش‌ها بدون تردید کمک بسیاری در تحقّق اهداف این پژوهش کرده است. این پژوهش‌ها اغلب به نسخ دیگر این دوره ازجمله مونس‌الاحرار، کلیله و دمنه و... پرداخته‌اند. در برخی پژوهش‌ها نیز اشارهٔ مستقیم به یکی از این دو نسخه شده است؛ امّا تاکنون به غیر از یک مورد پایان‌نامه، پژوهش مستقیمی برای مقایسهٔ نسخه‌های شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق صورت نپذیرفته است. در ادامه، چند نمونه از مهم‌ترین عناوین مرتبط با پژوهش حاضر معرفی می‌شود:

رکسانا زنهاری (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نقد مجالسی از شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ» و محمدصادق میرزا ابوالقاسمی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «نگاهی به شاهنامه ۷۳۳ ق (شاهنامه شیراز)»، برخی از نگاره‌های این آثار را معرفی و بررسی کرده‌اند. عباس سرفرازی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب در عصر ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق)»، سمیه رمضان ماهی و حسن بلخاری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تأثیر هنر ایران کهن بر مکتب شیراز دوران آل اینجو» و غلامرضا هاشمی و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تأثیر سنّت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو»، تأثیر هنرهای ایران باستان و چین را بر نگارگری شیراز مورد بررسی قرار داده‌اند. همچنین سمیه جام شهریاری (۱۳۹۱) پایان‌نامه‌اش با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳» به انجام رسانده است.

روش پژوهش

با توجه به موضوع پژوهش، در این مقاله، روش تحلیلی-توصیفی برپایهٔ تطبیق داده‌ها، برای دستیابی به اهداف و پاسخ به پرسش‌های پیش رو انتخاب شده و گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از منابع اسنادی و پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و مراکز دانشگاهی صورت گرفته است. در این مقاله تلاش شده است شباهت‌ها و تفاوت‌های دو نسخه شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق و نیز ویژگی‌های هرکدام از آن‌ها مشخص گردد و به این سؤالات پاسخ داده شود:

۱- ویژگی‌های بصری و شکلی نسخ مذکور ازجمله شیوهٔ رنگ‌آمیزی، طراحی، قلم‌گیری، ترکیب‌بندی و... چیست؟

۲- چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین این دو نسخه وجود دارد؟

۳- با توجه به تلاش حاکمان آل اینجو در تکریم سنّت‌های اصیل ایرانی، آیا این سیاست در ویژگی‌های بصری نسخ مذکور تأثیرگذار بوده و موجب تفاوت شکلی آنان با سایر نسخ شاهنامهٔ هم‌عصر خود شده است؟

اوضاع اجتماعی و سیاسی

نخستین یورش مغول حدود ۶۱۶ –۶۱۹ ق منجر به ویرانی کامل مناطق شرقی ایران شد. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان باعث ورود نسل تازهٔ مغولان و تغییراتی در نظم، امنیت و قانون گردید. حاکمان

مغول دریافتند بدون کمک وزرای ایرانی نمی‌توانند کشور را اداره کنند؛ از این رو، از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفتند و بدین‌وسیله توانستند موقعیت خویش را تثبیت کنند. هلاکوخان نه مسلمان بود و نه فارسی می‌دانست، ولی در میان جانشینان وی کسانی چون غازان و الجایتو به اسلام گرویدند و حتّی واپسین ایلخان به نام ابوسعید به فارسی شعر می‌گفت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۰). در پی حملات بی‌امان و بی‌رحمانهٔ مغول به ایران، شیراز از معدود شهرهایی بود که از این هجوم ویرانگر در امان ماند. به‌سبب آبادانی و رونق شهر شیراز و پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن، به‌زودی به یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های علم و ادب و فرهنگ و هنر تبدیل گردید و از مراکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های پیش از مغول آشنایی کافی داشتند (همان: ۶۸). استان فارس در سدهٔ هشتم هجری زیر سلطهٔ مغولان بود، ولی وضعیت نیمه‌مستقلی داشت و توسط خانوادهٔ سلطنتی اینجو اداره می‌شد. در این زمان، شرف‌الدین محمود (شاه اینجو) وکیل املاک خاصهٔ ایلخانی به شمار می‌آمد و ادارهٔ امور فارس برعهده او قرار داشت (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۲۸۵). امیر شرف‌الدین یکی از دوستان امیر چوپان بود (ستوده، ۱۳۴۷: ۷۵/۲) که به‌تدریج بر قدرت و اهمیت وی افزوده شد. او به‌زودی ممالک جنوب ایران را از اصفهان تا جزایر خلیج‌فارس، تحت ادارهٔ مالی خود درآورد و به امیر شرف‌الدین محمود شاه اینجو معروف شد (نطنزی، ۱۳۸۳: ۱۴۱).

در سال ۷۳۴ ق/ ۱۳۳۴م محمود از مقام خود برکنار شد و چون جانشین او آرپاگاون (آرباخان) پنهانی علیه او دسیسه می‌چید، پس از مدتی به اعدام محکوم گردید. در همان سال، آرپاگاون از فرمانروایی برکنار و به فرزندان محمود شاه تسلیم شد. آن‌ها نیز او را به قصاص پدرشان کشتند. در دوران افول ایلخانان، جلال‌الدین مسعود شاه که فرزند ارشد بود، بر تمامی ممالک فارس مستولی شد و امیر شیخ ابواسحاق که از نظر سن از همه کهتر بود و به‌حسب اخلاق کریم از همه مهتر، به یزد آمد (میرخواند، ۱۳۸۰: ۳۴۰۹/۴). پس از قتل آرپاگاون که محمود شاه اینجو، پدر ابواسحاق را کشته و سبب گریز و اختفای پسران او شده بود، ابواسحاق و برادرش مسعود شاه به فارس بازگشتند (بیانی، ۱۳۴۵: ۱۷-۱۸). سپس ابواسحاق جمال‌الدین بر شیراز مسلط شد و تا سال ۷۵۸ ق/ ۱۳۵۷م بر شیراز حکومت کرد؛ امّا سرانجام توسط سپاهیان امیر مبارزالدین اسیر شد و به قتل رسید و دولت آل اینجو با استیلای مظفریان از میان رفت.

اوضاع فرهنگی و هنری

تسلط ایلخانان، بر شیوهٔ نقاشی ایران تأثیر بسزایی داشت. نقاشان این دوره، شیوه‌های گوناگونی را به کار بردند. علت این امر را باید در عوامل مختلفی جست‌وجو کرد. حکومت ایلخانان مغول را می‌توان باعث پیوند و استحکام هرچه بیشتر فرهنگ ایران با غرب و شرق دانست. به‌عنوان مثال، به‌علت گرایش پاره‌ای از سلاطین مغول به آیین مسیح و ورود پیروان آن، به‌ویژه نستوریان به دربار سلاطین مغول، در پاره‌ای از نقاشی‌هایی که در کتاب‌هایی همچون آثارالباقیه بیرونی و تاریخ طبری تصویر شده، می‌توان نفوذ نقاشی بیزانسی را مشاهده کرد. این تأثیرات بیشتر در چگونگی نمایش چین‌های لباس دیده می‌شود که گاهی گرایش مختصری به نمایش سایه‌های اندک در انتهای قلم‌گیری دارد و از طرفی، با نفوذ هنر چینی و مغولی، چهره‌ها، ابرهای موّاج، تنهٔ درختان پرپیچ‌وخم و گره‌دار نمود بیشتری دارد (تجویدی، ۱۳۵۲: ۹۶-۹۷).

در قرن هفتم هجری شهرکی با نام ربع رشیدی توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی ایجاد شد. وی این شهرک را با ساختمان‌های زیبا و کارگاه‌های منظّم نزدیک تبریز بنا کرد و محقّقان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد. انگیزۀ اصلی این اقدام، تألیف کتاب مصوّر جوامع‌التواریخ بود که دربارۀ سرگذشت ملل مختلف ازجمله مغولان سخن به میان می‌آورد که با همکاری گروه‌های مختلف و زیر نظر خود رشیدالدین تدوین گردید (تصویر شمارۀ ۱).

تصویر ۱- برگی از جامع‌التواریخ رشیدی، تولد حضرت محمّد (ص)، مکتب اول تبریز، *جوامع‌التواریخ*، سدۀ ۷ ق/ ۱۳م، (منبع: www.images.is.ed.ac.uk)

حکومت ایلخانان، دو نتیجۀ مهم برای نقاشی ایران در پی داشت؛ یکی، انتقال سنّت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد و دیگری، بنیان‌گذاری نوعی هنرپروری که سنّت کار گروهی هنرمندان در کتابخانۀ کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید، فعالیت نقاشان در عرصۀ کتاب‌نگاری، وسعت فراوانی یافت و کوشش آنان بیش از پیش به حلّ مشکل ناهمخوانی سنّت‌ها و تأثیرات مختلف هنری معطوف شد. در چنین فضایی، اثرپذیری‌های فرهنگی و تلفیق عناصر غیرمتجانس، غیرعادی به نظر نمی‌رسد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۹). به هر حال، نقاشی با سبک چینی و نیز عوامل و عناصر مختلف دیگر در نقاشی ایرانی نفوذ کرد؛ امّا به‌تدریج مسیر اصلی خود را یافت و امکان آن نیز به‌وسیلۀ ایلخانان، از طریق احیای تمدّن کهن فراهم گردید.

تصویر ۲- کشته شدن افراسیاب، جوهر و مرکّب، ۷۴۱ ق/ ۱۳۴۱م، موزۀ والترز بالتیمور آمریکا، منبع: (Swietochowski & Carboni Stefano, 1994:78)

همان طور که قبلاً اشاره شد، در دهۀ سوم قرن هشتم هجری قدرت حکمرانان مغول در ایران تضعیف شد و دولت ایلخانان از هم پاشید. این وقایع و رویدادهای سیاسی، منجر به بروز و ظهور حکمرانانی مستقل گردید که موجب پیدایش آشکارتر ویژگی‌های محلّی و مناطق جداگانه شد و مکاتب هنری جدیدی را به وجود آورد. یکی از این مکاتب، سبک اینجو شیرازی است که تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی را در مصوّرسازی متون ادبی خصوصاً شاهنامه آغاز کردند. آل اینجو به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم موقعیت خویش، سیاست تجلیل از تاریخ گذشتۀ ایران را در پیش گرفته بودند. درنتیجه، چینی‌مآبی رایج در تبریز کمترین تأثیر را در نقاشی شیراز گذاشت (همان: ۶۸).

محقّقان برای توضیح این مکتب که در عهد حکمرانی خاندان اینجو در شیراز به وجود آمده بود، غالباً از عناوینی چون «سبک اینجو» یا «مکتب شیراز در عهد سلاطین اینجو» استفاده می‌کنند که «سبک اینجو» مناسب‌تر و دقیق‌تر است؛ زیرا شیراز بعدها نیز بارها به مرکز مکتب خاصی در نقاشی ایران مبدّل شد. علاوه بر این، وجود این مکتب به چهارچوب حاکمیت سلاطین اینجو محدود می‌شود؛ زیرا پس از سرنگونی

خاندان سلطنتی، ویژگی نقاشی ایرانی در شیراز شدیداً تغییر یافت و آثار سبک اینجو تنها در بعضی از مناطق، در نگاره‌های نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری قمری مشاهده می‌شود (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۵۵). در حال حاضر هشت صحیفهٔ خطی منسوب به شیراز شناخته شده است:

۱. نسخهٔ خطی شاهنامه متعلق به سال ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م که توسط حسین بن علی حسن بهمنی رونویسی شده و حاوی تصویر سرآغاز نسخه و ۹۲ نقاشی است که در موزهٔ قصر توپ‌قاپی سرای استانبول حفظ و نگهداری می‌شود (تصویر ۷).

۲ و ۳. نسخه‌های خطی شاهنامه متعلق به سال ۷۳۳ و ۷۴۱ ق/ ۱۳۳۱ و ۱۳۴۱م که به قوام‌الدین حسن اهدا شده است. (تصویر ۲ و ۶)

۴. در نسخهٔ دیگری از منظومه که فاقد تاریخ است، کاغذی چسبانده شده که بر آن، نشان صاحب نسخه و تاریخ ۷۵۳ ق/۱۳۵۲م دیده می‌شود. در حال حاضر این نسخهٔ خطی پراکنده حاوی ۱۰۸ نگاره و یک تصویر سرآغاز نسخه است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۵۴) (تصویر شمارهٔ ۳).

تصویر ۳- بهرام گور و آزاده، جوهر و مرکّب، ۷۳۵ ق/ ۱۳۳۵م موزهٔ متروپولیتن آمریکا، منبع: (Swietochowski & Stefano, 1994:38)

۵. علاوه بر نسخ مذکور، چند نسخهٔ مصوّر دیگر چون کلیله و دمنه که نسخه‌ای پراکنده بود، وجود دارد که استنساخ آن توسط یحیی بن محمّد بن یحیی دودی در سال ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م انجام یافته است (همان: ۵۵).

۶. کتاب *سمک عیار*، اثر صادق ابن ابوالقاسم شیرازی است که نسخهٔ خطی آن در سه جلد تدوین یافته مجموعاً دارای ۸۰ نگاره است و در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود که توسط فرامرز بن حداد بن عبدالله کاتب ارژنی رونویسی شده است (همان).

۷. قسمتی از دست‌نویس ترجمهٔ فارسی *تاریخ طبری* (در گالری فریر واشنگتن) و نیز صفحاتی از اثری تاریخی به زبان فارسی که تاکنون بررسی متن و تألیف آن صورت نگرفته است (این صفحات در مجموعه‌های مختلف آمریکایی که غالباً شخصی هستند، نگهداری می‌شوند) (همان).

تصویر ۴- پرورش سیمرغ زال را و بازگرداندنش نزد سام، جوهر و مرکّب، ۱۴× ۱۶/۵ ساتی‌متر، ۷۳۳ ق.، منبع: کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ منبع: (Swietochowski & Carboni Stefano, 1994:63)

۸. کتاب دیگر، *مونس الاحرار* نوشتهٔ محمّد بدرالدین جاجرمی است که باید آن را به مکتب شیراز نسبت داد. این نسخهٔ خطی قبلاً جزء

مجموعهٔ گورکیان بود؛ ولی حالا صفحات آن در موزه‌های پرینستون، کلیولند، متروپولیتن و گالری فریر پراکنده است. تصاویر آن در سه یا چهار قسمت و به پهنای صفحه که معمولاً با رنگ قرمز یکدست، همراه با تزئینات گل‌دار بوده، از تمام آثار مربوط به مکتب شیراز، ظریف‌تر کشیده شده است (گری، ۵۸:۱۳۸۴) (تصویر شماره ۵).

تصویر ۵- برگی از صفحات کتاب *مونس‌الاحرار*، ۱۲/۵ × ۱۸/۹ سانتی‌متر، ۷۴۱ ق/ ۱۳۴۱م، مجموعهٔ آرتور ساکلر، ماساچوست، کمبریج، آمریکا ، منبع: (Swietochowski& Carboni, 1994:21)

اساسی‌ترین ویژگی مشترک کلیهٔ نگاره‌های نسخ خطی شیراز، ترکیب رنگ‌های قرمز و زرد است. طراحی پرتحرّک و زنده، از دیگر ویژگی‌های بارز این نگاره‌هاست. در هر صحنه از نگاره‌های شیراز، پیکر انسان، قسمت اعظم تابلو را دربر می‌گیرد و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی، تابع آن هستند و در بسیاری مواقع به‌عنوان تزیین به کار گرفته شده‌اند. شکل‌ها توسط خطوط کناره‌نما و محیطی، چنان آزاد ترسیم شده‌اند که اغلب از آن‌ها به‌عنوان تصاویر بی‌دقت و ناشیانه نام می‌برند. در عین حال می‌توان گفت بی‌دقتی موجود در تصاویر، نه ناشی از ضعف، بلکه حاکی از استادی نقاش در اتّخاذ هنری خلاق است. تصاویر این نسخهٔ خطی آشکارا متأثر از سنّت بزرگ‌نمایی دیوارنگاری است؛ بنابراین صحیح‌تر خواهد بود که این‌گونه تصاویر را باشکوه و به‌یادماندنی قلمداد کنیم. از دیگر مختصات این‌گونه تصاویر که با ویژگی ذکرشده ارتباط مستقیم دارد، پرداختن به جزئیات است؛ جزئیاتی که در قالب طرح‌های مقدّماتی باقی مانده و هرگز به‌دقت ترسیم نشده‌اند. ترسیم منظره و معماری به‌صورت ساده‌شده، کلّی و نمادین، از دیگر وجوه مشترک این نگاره‌هاست. شایان ذکر است در نگاره‌های هریک از نسخ خطی به موازات ویژگی‌های مشابه، مختصات فردی نیز وجود دارد.

نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م (محفوظ در سن‌پترزبورگ)

نسخهٔ خطی شاهنامه ۷۳۳ ق یا *شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ* (شاهنامهٔ لنینگراد)، به قطع ۲۸×۳۶ سانتی‌متر موجود است که با جلد براق سیاه‌رنگ و رویه برگردان و حاشیهٔ ظریف طلایی و تیماج براق و زردرنگی که سراسر طرف داخلی جلد برگردان را می‌پوشاند، مزیّن شده است.

این نسخهٔ خطی کامل نیست؛ زیرا طبق محاسبات انجام‌شده تنها ۳۶۹ صفحهٔ آن باقی مانده است. حاشیهٔ صدمه‌دیدهٔ داخلی صفحات ۳ و ۸ به‌کلّی تعمیر شده و حاشیهٔ سایر صفحات نیز تا حدی مورد مرمت قرار گرفته است. در حواشی یازده

صفحهٔ اول، کاغذ سفید چسبانده شده و برخی از صد صفحهٔ نخست، کم‌وبیش دارای آستری است.

علی‌رغم صدمه دیدن قسمت فوقانی صفحات ۲۰۸ و ۲۳۵ به‌وسیلهٔ موریانه، لطمه‌ای به متن وارد نشده است. کاغذ این نسخهٔ خطی، ضخیم و زردرنگ و تا حدی براق است. متن منظومه در چهار ستون ۳۳ سطری، با خط نسخ درشت و خوانا و با حفظ برخی اشکال منسوخ نوشته شده است. ستون‌های اوراق ترمیم‌شده بعدها با خط نسخ بازنویسی گردیده است. بین ستون‌ها فاصله گذاشته شده و دو خط قرمز اطراف آن‌ها رسم گردیده است. تمامی صفحات متن با خطی بنفش‌رنگ احاطه شده‌اند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۳۱). سرفصل‌ها که عموماً دو یا سه سطر از ستون را اشغال کرده‌اند، با مستطیل قرمزرنگی محاط می‌شوند. عناوین در زمینه‌های سادهٔ مستطیل‌شکل قرمزرنگی به خط ثلث نوشته شده‌اند و در مواردی که بیش از یک عنوان در صفحه وجود دارد، این عناوین متناوباً به رنگ سیاه و قرمز بوده، گاه به رنگ آبی دیده می‌شوند. متن اشعار فقط با مرکّب سیاه نوشته شده است. منظومه با عبارت «به نام خداوند بخشنده مهربان»، با خط سفید درشت و واضح که بر زمینهٔ طلایی و با تذهیبی مستطیل‌شکل آراسته شده است، آغاز می‌شود. (همان: ۳۲).

در حواشی بسیاری از صفحات، یادداشت‌هایی دیده می‌شود که بعدها افزوده شده است. در مواردی، حتّی روی تصاویر نیز اثر مهر آشکار است. آثار مهرهای قابل‌تشخیص عبارت‌اند از: مهر بزرگی به تاریخ ۱۰۱۷ ق/ ۱۶۰۸م که به‌وضوح در صفحات ۱ سمت راست و ۳۶۹ سمت چپ قابل مشاهده است و اثر آن به‌صورت غیرواضح در صفحات ۲ سمت چپ و ۱۳۵، ۲۹۶ و ۳۶۹ سمت راست دیده می‌شود. اثر مهر نسبتاً کوچک بیضی‌شکلی که بر آن فقط نام محمد اسکندر قابل تشخیص است، یازده بار در صفحات ۱۷۶، ۲۴۳، ۲۷۴، ۲۸۸ و ۳۰۷ سمت راست و ۲۹۶ سمت چپ و شش بار روی تصاویر وجود دارد. علاوه بر صفحات ناقص نخستین که ذکر شد، به موارد زیر باید اشاره کرد:

ـ بین ۵۵ و ۵۶ ـ دو صفحه (آغاز داستان سهراب)

ـ بین ۶۰ و ۶۱ ـ سه صفحه (پایان داستان سهراب)

ـ بین ۶۶ و ۶۷ ـ دو صفحه (خواب شوم افراسیاب و مراجعهٔ او به بلخ نزد سیاوش با پیشنهاد صلح)

ـ بین ۱۴۸ و ۱۴۹ـ دو صفحه (مکاتبات پیران با افراسیاب و آغاز جنگ پیران و ایرانیان)

ـ بین ۱۹۶ و ۱۹۷ـ پانزده صفحه (از پایان متن دقیقی با شروع داستان اسفندیار تا آخرین دیدار وی با خواهرانش)

ـ بین ۳۰۰ و ۳۰۱ ـ پنج صفحه (داستان مهبود و آغاز حکایت جنگ خاقان چین با هیاطله)

اگر تعداد ابیات غیر موجود اثر بیش از پنج هزار بیت فرض شود، نسخهٔ خطی باید مجموعاً حاوی پنجاه‌ودو هزار بیت باشد. قضاوت دربارهٔ تعداد و موضوع تصاویر اوراق مفقودشده دشوار است. نسخهٔ خطی در حال حاضر حاوی ۴۹ تصویر، مشتمل بر دو نقاشی در سرآغاز و صحنه‌ای در پایان نسخه است که همانند تصویری که در آغاز نسخه آمده، ارتباطی با مضمون منظومه ندارد. این نقاشی‌ها به‌خوبی حفظ نشده و در بعضی از جاها پوشش رنگی تا حدّ زیادی از بین رفته است. در برخی موارد، شکل انسان‌ها و حیوانات کاملاً پاک و سپس به طرزی ناشیانه، با مرکّب سیاه قلم‌گیری شده است (تصویر شمارهٔ ۶). در مواردی نیز ریشی سیاه‌رنگ بر چهره‌ها ترسیم گشته است.

تصویر ۶- نظرهای اسکندر بر ساختن برج و بارو در برابر حملات یأجوج و مأجوج، ۱۹×۲۱/۵ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ روسیه، منبع:
(Adamova, Gûzal'ian, 1985:26)

پس از آخرین فصل که حاوی اطلاعاتی راجع به حجم و تاریخ اتمام منظومه است، در پس‌گفتار مشخص می‌شود رونویسی نسخهٔ خطی در آخرین روزهای جمادی‌الاولی سال ۷۳۳ ق/ ۱۶ فوریه ۱۳۳۳ م به پایان رسیده است. نام کاتب تا حدّی محو و تا اندازه‌ای نیز با مهر پوشانده شده است و تنها کلمات «عبدالرحمان آل هـ ... عبدالله بن الذهیر» خوانده می‌شود که این نام در دیگر نسخ خطی دیده نشده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۳۳-۳۴).

جایگزینی نگاره‌ها در نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ به صورتی کاملاً ناموزون انجام گرفته است، به‌طوری که گاه سی تا چهل صفحه بدون تصویر و گاه هر صفحه حاوی نگاره است. در سه صفحه از این نسخه ۱۱ نگاره ترسیم شده است. در حکایات مربوط به جنگ‌های تن‌به‌تن پهلوانان ایران و توران در هر صحنه دو پرده به چشم می‌خورد، در حالی که تصویرسازی کلیهٔ جنگ‌های تن‌به‌تن در یک نسخهٔ خطی امری کاملاً استثنایی است. علی‌رغم مقدار نسبتاً زیاد مضامین عاشقانه و گرایش مصوّران به ترسیم این‌گونه مضامین، نبود نگاره‌های تغزّلی در نسخهٔ سن‌پترزبورگ بسیار قابل توجه است. در این نسخه، تنها دو نگاره مربوط به بخش نخستین یا بخش افسانه‌ای شاهنامه، ۳۲ نگاره مربوط به بخش قهرمانی و ۱۵ نگاره مربوط به بخش سوم، یعنی بخش تاریخی است. در مجموع بیش از نیمی از نگاره‌ها و تصاویر این نسخه به نبردها، جنگ‌های تن‌به‌تن و دلاوری سلاطین و پهلوانان اختصاص یافته است. بدین ترتیب، یکی از عمده‌ترین اندیشه‌های شاهنامه که بر ستایش تاریخ قهرمانانهٔ کشور در دوران باستان مبتنی است، مضمون اصلی نگاره‌های نسخهٔ خطی محسوب می‌شود (همان: ۸۰).

نسخهٔ خطی ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی سرای

شاهنامهٔ مورّخ ۷۳۱ ق توسط حسین بن علی حسین بهمنی رونویسی شده است و مانند نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ به شکل کتابی کامل حفظ و نگهداری می‌شود (تنها چند صفحه کم دارد). این کتاب دارای ۲۲۷ صفحه، ۹۲ نقاشی و حاوی تصویر سرآغاز نسخه است که در موزهٔ قصر توپ‌قاپی سرای استانبول نگهداری می‌شود (همان: ۵۴).

این نسخه یکی از قدیمی‌ترین نسخ شناخته‌شدهٔ مکتب شیراز زمان اینجو است؛ امّا متأسفانه اطلاعات چندانی از کمیت و کیفیت تصاویر و نوشتار، همچنین وضعیت کلّی کتاب در دست نیست و نمی‌توان مطالب جامع و کامل از این نسخهٔ ارزشمند به دست آورد. علی‌رغم تلاشی که برای به دست آوردن اطلاعات

صورت گرفت، مطالبی بیش از آنچه در ادامه خواهد آمد، به دست نیامد.

با توجه به نگاره‌های موجود، هر برگ از این شاهنامه دارای ۶ ستون ۳۵ سطری است که با عناصری مانند تصویر یا مستطیل‌هایی که عنوان داستان در آن ذکر شده، مزیّن شده‌اند.

هریک از این شش ستون به‌وسیله چهار خط قرمزرنگ که در میان آنان فاصله قرار دارد، از یکدیگر جدا شده‌اند و چهار خط قرمز دیگر که فاصلهٔ آن‌ها از فاصلهٔ میان چهار ستون کمتر است، نوشتار و تصاویر را محاط کرده‌اند.

عناوین به‌طور متناوب با مرکّب سیاه یا قرمز به خط ثلث نوشته شده‌اند و دارای کسره، فتحه، ضمّه و ساکن هستند. در آن عناوینی که با مرکّب سیاه نگاشته شده است، این علامت‌ها به رنگ قرمز خودنمایی می‌کند؛ ولی متن شاهنامه دارای هیچ‌کدام از این علایم نیست (تصویر شمارهٔ ۷).

تصویر ۷- زانو زدن گرگین سر به‌عنوان یک زندانی در مقابل
۱۲ × ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ چادر اسفندیار،
توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Rogers, 1986:65)

تصاویر در همه جای آن، بالا، وسط و پایین آمده‌اند و با توجه به موقعیت قرارگیری در صفحه و نیز ترکیب‌بندی آن‌ها به شکل‌های ساده و نیز پلکانی دیده می‌شوند و گاهی عناصر به بیرون از محدودهٔ خویش تجاوز کرده‌اند.

از نظر انتخاب موضوعات، این شاهنامه همانند نسخهٔ مشابه و تقریباً هم‌زمان خود -سن‌پترزبورگ- دارای تصویرسازی‌هایی با موضوعات رزمی است و علی‌رغم یکی بودن متن (که همان شاهنامهٔ فردوسی است) فاقد موضوعات عاشقانه و تغزّلی است.

بدیهی است گزینش این‌گونه مضامین برای تصویرگری اتفاقی نیست. به احتمال قوی، اساس قهرمانی اثر بیش از هر چیز مطابق افکار و روحیات دوران و محیطی است که دو منظومه در آن شکل گرفته و بار دیگر تأکیدی بر پیدایش این دو نسخه در یک مرکز است.

با توجه به تصاویر باقیمانده از نسخهٔ استانبول، سی مضمون از نظر تصاویر با نسخهٔ سن‌پترزبورگ مطابقت دارند؛ امّا از لحاظ طرح و تفسیر متفاوت‌اند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ۸۱). به‌دلیل کمبود منابع و تصاویر نمی‌توان مقایسهٔ کامل و جامعی دربارهٔ تفاوت‌ها، شباهت‌ها و تفسیرهای موجود در این نسخ خطی به عمل آورد.

نگاهی تحلیلی به شباهت‌ها و تفاوت‌های کلّی میان دو شاهنامهٔ محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی سرای ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م و موزهٔ سن‌پترزبورگ ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م

در نگاه اول، اولین عنصر تشابه این دو نسخه، رنگ‌های به‌شدت زنده است. رنگ‌های قرمز و زرد، نارنجی، اکر، گاهی سبز و در مواقع نادر آبی در کنار مقادیری رنگ سفید، رنگ‌های موجود در این دو شاهنامه هستند.

رنگ‌های قرمز، زرد و نارنجی به‌علت آنکه به میزان زیاد در پس‌زمینه آمده‌اند، به‌شدت خودنمایی می‌کنند.

تنها در تعداد کمی از نگاره‌ها، پس‌زمینهٔ ساده یا بدون رنگ دیده می‌شود؛ امّا در بیشتر آن‌ها پس‌زمینه‌ها با عناصری چون گل و گیاهان کوچک، تپّه‌های مخروطی‌شکل رنگی یا درختان مختلف پوشیده شده است.

هنرمند در شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ (۷۳۳ ق) برای نشان دادن رنگ‌های روشن، مانند رنگ پوست بدن، از رنگ زمینهٔ کاغذ استفاده کرده و بسیار محدود از رنگ سفید بهره برده است؛ امّا در بررسی نسخهٔ مشابه، یعنی شاهنامهٔ توپ‌قاپی سرای (۷۳۱ ق)، هنرمند علاوه بر استفاده از رنگ زمینهٔ خود کاغذ، در برخی موارد مانند البسه، پارچهٔ پرده و گاهی اسبان، از رنگ سفید استفاده کرده است (تصویر شمارهٔ ۸).

تصویر ۸- بر تخت نشستن رستم و کیخسرو، ۱۴ × ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع: (Rogers, 1986:35)

تصویر ۹- رزم رستم با اژدها، ۱۰× ۱۱/۲سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع: (Rogers, 1986:78)

البته سنّت استفاده از رنگ زمینه و همچنین طراحی ساده و روان روی آن را می‌توان در دوران سلجوقی بر سفالینه‌های زیبای آن و همچنین در دوره‌های بعد جست‌وجو کرد (تصویر شمارهٔ ۱۰).

تصویر ۱۰- سفال به‌جامانده از دورهٔ سلجوقی، موزهٔ متروپولیتن نیویورک ، منبع: (www.metmuseum.org)

با وجود شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های زیادی حتّی در مورد رنگ‌گذاری و استفاده از عناصر پس‌زمینه‌ای در هریک از آثار وجود دارد. در شاهنامه ۷۳۱ ق رنگ‌ها زنده‌تر و چشمگیرتر هستند و تنوّع رنگی در آن، به‌وضوح قابل مشاهده است. رنگ قرمز و زرد آن در نزدیکی اشباع هستند و آبی و سبز زنده‌تری نسبت به نسخهٔ خطی ۷۳۳ ق به کار گرفته شده و همین اختلاف رنگ باعث ایجاد کنتراست شدید و دل‌انگیزی در کل نگاره‌ها شده است.

عناصر استفاده‌شده در پس‌زمینهٔ این نسخهٔ ارزشمند بسیار متفاوت است. گاهی از شکل‌های انتزاعی و گاه از گل و گیاهان بسیار موجز و خلاصه‌شده استفاده گردیده است. درواقع این نقوش برای پر کردن فضای منفی میان پیکره‌ها، حتّی زمانی که با موضوع داستان همخوانی ندارند، به کار گرفته شده‌اند. چنین کاربردی در نقوش سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی به‌وفور دیده می‌شود.

امّا در شاهنامه ۷۳۳ ق رنگ‌های به‌کاررفته محدودتر از نسخهٔ ۷۳۱ ق هستند. رنگ قرمز در این تصاویر به نارنجی نزدیک است و می‌توان گفت زردهای به‌کاررفته نیز در خانوادهٔ رنگ نارنجی جای می‌گیرند. سبز سدری یا ماشی برای نگاره‌ها انتخاب شده که بسیار پخته و جاافتاده است. رنگ آبی تیره به‌ندرت در این نگاره‌ها دیده می‌شود که نسبت به نسخهٔ خطی استانبول دارای کنتراست کمتری با کل صفحه است. از نظر ظاهری می‌توان گفت نسبت به نسخهٔ استانبول دچار آسیب‌دیدگی بیشتری است و حتّی در بعضی از نگاره‌ها قسمت‌های پاک‌شده دوباره به طرز ناشیانه‌ای قلم‌گیری شده است (تصویر ۶).

تصویر ۱۱- کشته شدن شیر کپّی به دست بهرام چوبینه، ۱۰/۳ × ۲۲ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع:
(Adamova, Gûzal'ian, 1985:33)

چگونگی رنگ‌آمیزی، عامل مهمی در ایجاد جنبه‌های تزیینی تلقّی می‌شود. در این دو شاهنامه رنگ‌ها ساده و تخت و به‌خصوص در شاهنامه سن‌پترزبورگ محدود و کمتر از ده رنگ است؛ امّا شدت رنگ‌ها، نوآوری و غیرمعمول بودن ترکیبات رنگی و نیز عوامل و عناصر مختلف بسیار در ترکیب‌بندی، تأثیرات عمیقی بر بیننده می‌گذارد.

به‌طور کلّی باید گفت ترکیب رنگ‌ها در این نگاره‌ها دارای تقیّد نیست. برای نمونه، کوهی می‌تواند به رنگ آبی یا سرخ، بنفش یا سبز در یک نگاره ترسیم شود. رنگ اسب‌سواران نیز همواره متنوّع و متغیّر است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- جنگ ایران و توران، ۱۶×۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Rogers, 1986:44)

درخت ازجمله نقوشی است که در نسخهٔ ۷۳۳ ق بسیار طرح شده است. این درختان اغلب میوه‌های گرد و یا برگ‌های نسبتاً زیادی دارند و قسمت اعظم فضای بالای کادر را تزیین کرده‌اند. گاهی درختان برگ‌دار و بدون میوه‌ای مشاهده می‌شوند که غالباً زرد اُکر و سبز سدری هستند. درختان به‌خصوص در قسمت فوقانی تصاویر قطع شده‌اند و تنها نیمی از شاخ و برگ آن‌ها نمایان است. این امر نتیجهٔ تأثیر هنر چینی در نقاشی ایران است و به شکل وسیعی در آغاز قرن هشتم هجری در نگاره‌های سبک تبریز مورد استفاده بوده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۷۷). این درختان ویژگی خاص شاهنامه ۷۳۳ ق هستند و در نسخهٔ قدیمی‌تر، یعنی نسخهٔ ۷۳۱ ق نمونه‌ای از این درختان مشاهده نمی‌شود. در نسخهٔ ۷۳۱ ق به شیوه و سنّت پیشین، چند گل و بوته موجز و ساده‌شده همراه با کوه‌های مخروطی‌شکل، فضای پس‌زمینهٔ کادر را تشکیل می‌دهند. کوه‌های مخروطی‌شکل با رنگ‌های عجیب قرمز و آبی، بنفش و زرد را می‌توان در نقاشی‌های کهن دیواری در معابر بودایی آسیای مرکزی مشاهده کرد؛ ولی ممکن است اصل و ریشه‌ای مستقل داشته باشد؛ زیرا روی ظروف و بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی، علایمی از منظره‌سازی قراردادی، مانند خوشه‌های مخروطی به‌عنوان کوه به چشم می‌خورد. شاید این قراردادها همانند زمینه‌ای رنگی به‌عنوان سنّتی زنده از قدیم تا سدهٔ هشتم هجری پابرجا مانده باشد (گری، ۱۳۸۴: ۵۷). هنرمند، آزادانه فرم و جهت قرارگیری این کوه‌ها را طراحی کرده و گاهی نیز در جای‌گیری منطقی آن‌ها نسبت به عناصر دیگر، توجه خاصی نشان داده نشده است. همان طور که در صحنهٔ جنگ بهرام چوبینه با شیر کپّی، کوه‌ها در سمت چپ قرار گرفته‌اند و بهرام چوبینه در سمت راست کادر، جایی که قاعدتاً باید آسمان یا دشت کنار کوه باشد و شیر نیز از لحاظ اندازه، تناسب منطقی با اندازهٔ کوه‌ها ندارد (تصویر ۱۱). کوه‌ها در جاهایی به‌وسیلهٔ خطوط متناوب خطی یا رنگی رنگ‌آمیزی شده‌اند و در پاره‌ای موارد میان کوه‌ها تزیینات کوچک بیضی‌شکل دیده می‌شود.

خط افق در هیچ کادری دیده نمی‌شود. کوه‌ها در هر جا، به دلخواه نقاش قرار می‌گیرند؛ گاهی در پایین صحنه و گاه چسبیده به ضلع پایینی کادر که در بیشتر موارد به‌عنوان خط افق فرضی به کار می‌روند و اشخاص و عناصر روی آن قرار می‌گیرند و گاه در بالای صفحه، جایی که فضای خالی را پر کنند (تصویر ۱۱ و ۱۲).

فضای معماری نیز در برخی تصاویر دیده می‌شود که بسیار ساده است و بناها با تزییناتی قوسی‌شکل و دایره‌های نامنظم و بافت‌های آجری آراسته شده‌اند (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳- آزاده و بهرام گور، ۱۲/۵× ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Adamova,Gûzal'ian , 1985:24)

امّا در مقولهٔ رنگ‌گذاری باید گفته شود شاهنامه ۷۳۳ ق دارای رنگ‌گذاری روان و شتاب‌زده‌ای است، به‌گونه‌ای که رنگ‌ها از محدودهٔ خود بیرون زده و گاه در قلم‌گیری اشکال و پیکره‌ها، خطوط وارد محدوده رنگ‌ها شده است. در برخی مکان‌ها نیز نگارگر چندان

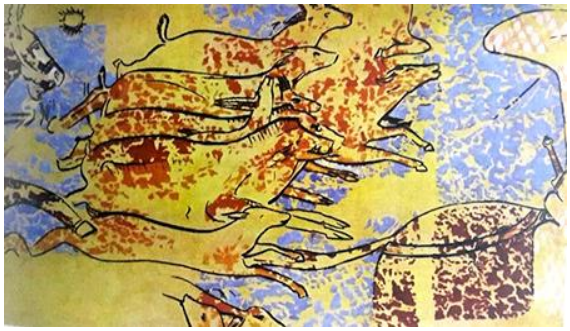
به ترتیب رنگ‌گذاری و قدرت پوشانندگی آن توجه نکرده و خطوط رنگ‌ها با یکدیگر تداخل پیدا کرده است.

با وجود آسیب‌دیدگی در طول زمان، به‌خصوص در مورد شاهنامه ۷۳۳ ق مشخص است که هنرمند آن‌چنان در قیدوبند رعایت این‌گونه موارد نبوده، با جسارت هرچه تمام‌تر کار طراحی و رنگ‌آمیزی این نگاره‌ها را به انجام رسانده است (تصویر ۱۳). نقاش در بسیاری از موارد با کشیدن رنگ به‌صورت خطی، ایجاد سایه‌روشن کرده است که این شیوه را می‌توان در چین و شکل پارچه‌ها، پرده‌ها، لباس‌ها و همچنین شیار کوه‌ها مشاهده کرد (تصویر ۱۱)، در صورتی که هنرمند شاهنامه ۷۳۱ ق برای ایجاد بُعد در چین و شکن پارچه‌ها و همچنین حجم‌پردازی کوه‌ها غلظت رنگ موجود را کمی پایین آورده و با ایجاد سایه‌روشن، اقدام به نمایاندن حجم یا عمق کرده است (تصویر ۱۴)

تصویر ۱۴- دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به دست بیژن، ۱۲/۵×۱۷ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع: (Rogers, 1986:33)

هر دو نسخه از رنگ مشکی به‌عنوان قلم‌گیری استفاده کرده‌اند که ضخامت آن در جاهای مختلف برحسب نیاز تغییر می‌کند. حتّی در قلم‌گیری، میزان غلظت مرکّب که با آن قلم‌گیری می‌شود، متفاوت است. در جاهایی قلم‌گیری کامل و مشکی را به‌وضوح می‌بینیم و جاهای دیگر تنها ردی از قلم دیده می‌شود که گویی از غلظت رنگ آن کاسته شده و به رنگ خاکستری قابل مشاهده است (تصویر ۷ و ۹).

هم در شاهنامه ۷۳۱ ق و هم در نسخهٔ ۷۳۳ ق به‌خوبی می‌توان تأثیرات هنر ساسانی، به‌ویژه رنگ‌آمیزی که همان استفاده از رنگ‌های تند و اشباع‌شده و زنده و نیز قلم‌گیری آزاد و روان است، مشاهده کرد (تصویر ۱۵).

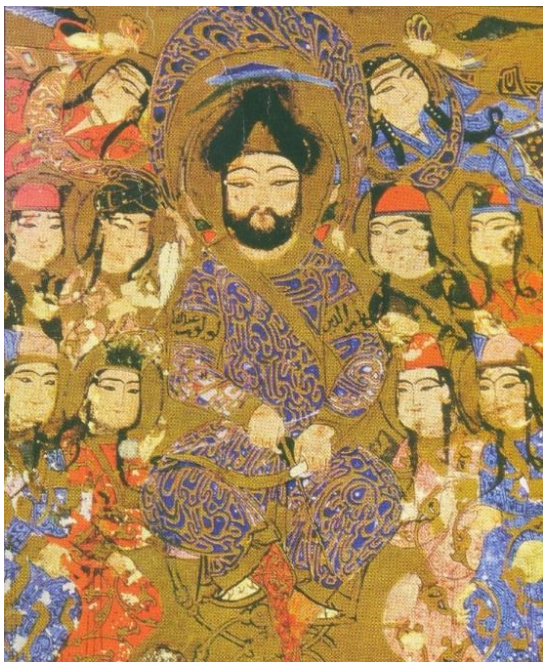


تصویر ۱۵- دیوارنگارهٔ نخجیرگاه، شوش، سدهٔ چهارم میلادی، دورهٔ ساسانی، منبع: (پاکباز،۱۳۸۱ :۳۶).

دربارهٔ هنر ساسانی باید گفت آخرین جلوهٔ هنر شرقی قدیم است و قدمت آن به چهارهزار سال می‌رسد. ساسانیان با رجوع به سنّت‌های پیشین خود، خصوصاً هنر هخامنشی، عناصر کهن ایران و آسیای غربی را اساس هنر خویش قرار دادند و قالب‌ها و سنّت‌های بومی ایران را احیا کردند. بدون تردید در بررسی و تحلیل نقش مکتب شیراز، پیشینهٔ پرقدمت هنری و فرهنگی خطهٔ فارس (ساسانیان) و اعتبار شیراز را به‌عنوان مرکز و خاستگاه هنر باستانی پردوام ایرانی نمی‌توان از نظر دور نگاه داشت. شایان ذکر است هنر ساسانی با رجوع به سنّت‌های پیشین، عناصر کهن ایران را اساس هنر خود قرار داد و آن را به نقاط دیگر، ازجمله آسیای میانه صادر کرد، در هنر آن‌ها نفوذ نمود و طبق سنّت محلّی تغییرشکل داد و باز به اطراف پرتوافکن شد و دوباره مورد اقتباس قرار گرفت. برای نمونه می‌توان هنر مانوی را مثال زد که به‌شدت از هنر ساسانی تأثیر پذیرفت و باز به ایران آمد و منبع جدیدی برای اقتباس خصوصاً در دورهٔ سلجوقی شد (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶- کشتن اژدها به دست اسفندیار، ۱۱×۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع: (Rogers, 1986:89)

تصویر ۱۷- جنگ رابی و ورقه ۷ × ۱۷/۵ سانتی‌متر، ۶۵۰ ق/ ۱۲۵۲م، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع: (www.islamic-arts.org)



تصویر ۱۸- برگی از کتاب الاغانی، ۶۱۴ ق/ ۶۱۰ م، منبع: (Ettinghausen, 1977:56)

در صحنه‌ای مصوّر از مکتب اینجو، پیکر انسان، قسمت اعظمی از تابلو را دربر می‌گیرد و اصلی‌ترین عنصر برای ترکیب‌بندی هریک از نگاره‌هاست و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی، تابع وضعیت یا قرارگیری این عنصر مهم هستند یا به‌عنوان تزیین در کنار آن قرار دارند. اندام‌های درشت یا به عبارتی خام‌دستانه، عاری از بسیاری از جزئیات هستند و بیشتر اوقات، پیکره‌ها به شکل سه‌رخ ایستاده و پای آن‌ها به‌رسم سنّت هنر ایران قدیم در وضعیت نیم‌رخ قرار دارند و هر دو پای یک شخص قابل رؤیت است. پیکره‌ها بیشتر در حال سوارکاری، ایستاده و نشسته و در حال تیراندازی و جنگ بر روی اسب دیده می‌شوند. در بررسی کلّی می‌توان گفت در هر دو شاهنامه پیکره‌ها کوتاه‌قد هستند و در بیشتر موارد لباس‌های رزمی یا رسمی دربار بر تن دارند؛ امّا بسته به نوع و موضوع داستان، افراد معمولی با البسهٔ معمولی نیز قابل مشاهده هستند.

سبک تصاویر دو نسخه از شاهنامه و ویژگی‌های چهره‌پردازی آن‌ها حاکی از حفظ و تلقّی ویژه‌ای از نیّت نگارگری پیش از مغول است. متأسفانه نسخ مصوّر متعلق به دوران قبل از مغول که حاوی اطلاعاتی دقیق دربارهٔ پیدایش آن در ایران باشد، تاکنون ناشناخته مانده است؛ امّا دو نسخهٔ مصوّر چهره‌ها در نسخ ۷۳۳ و ۷۳۱ ق در بیشتر موارد شبیه هم هستند و چند اختلاف کوچک دارند که آن هم به چشم نمی‌آید. در کل می‌توان گفت چهره‌ها به هم شبیه هستند و چهرهٔ ظاهری‌شان در همهٔ حالات، چه در جنگ و چه در گفت‌وگو، یکسان است و نمی‌توان حال درونی افراد را از روی سیمای ظاهری‌شان فهمید، در صورتی که در شاهنامه بزرگ مغولی (که تقریباً معادل همین تاریخ تصویرسازی شده) چهرهٔ افراد

دارای احساسات است، اشخاص دارای چهره‌های متفاوتی هستند و گاه می‌توان پیکره‌هایی از پشت یا روبه‌رو مشاهده کرد. (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹- فرامرز کابلیان را تعقیب می‌کند، ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م، شاهنامهٔ بزرگ مغولی، مکتب تبریز، موزهٔ لوور پاریس، منبع: (Hillenbrand, 2012:36)

ورقه و گلشاه عیوقی مربوط به قرن پنجم هجری قمری و کتاب الاغانی ابوالفرج اصفهانی مربوط به قرن هفتم هجری است که به عقیدهٔ اغلب پژوهندگان، در شهر موصل عراق فراهم آمده است؛ یعنی زمانی که دولت سلجوقی بر مرزهای ایران و عراق حاکم بوده است. تصاویر این نسخ، متأثر از نقش‌برجسته‌های دورهٔ ساسانی و نیز هنر مانوی است. از آثار به‌جامانده از این دوره می‌توان وحدت در این سبک را حتّی در سفالینه‌هایی که از ری، کاشان و ساوه و دیگر شهرهای ایران به دست آمده، مشاهده کرد (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۷۴-۷۵).

در بررسی نقوش شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق می‌توان ردّپای هنر چینی را در برخی موارد مشاهده کرد. بارزترین تأثیرپذیری از هنر چینی و مغولی، در نقوش پارچه به چشم می‌آید. ابرهای پیچان و نقش اژدها عناصری هستند که به‌وفور در نگاره‌ها دیده می‌شوند.

درمجموع می‌توان گفت اگرچه نفوذ چین در شیراز به‌طور قطع کمتر از تبریز بوده است، احتمالاً این عناصر به‌صورت دست‌دوم، از طریق صنایع دستی به‌خصوص لباس، به شیراز وارد شده‌اند و احتمال دیگر اینکه با توجه به لباس مهاجمان و نقوش روی آن‌ها و همچنین شباهت‌های دیگری که در نقاشی مکتب شیراز و تبریز دیده می‌شود، می‌توان گفت هنرمندان اینجو ناآگاه از دستاوردهای هنری تبریز معاصرشان نبوده‌اند (راجرز، ۱۹۸۶: ۵۱).

درخصوص تفاوت پیکره‌ها می‌توان گفت در شاهنامه ۷۳۱ ق دارای ریش پرتر و پررنگ‌تر از شاهنامه ۷۳۳ ق هستند و در ترسیم لباس آن‌ها نسبت به شاهنامه ۷۳۳ ق دقت بیشتری صورت گرفته است. همان طور که در مبحث پیشین گفته شد، رنگ‌ها در محدودهٔ خود هستند و به‌وسیلهٔ خطوط کناره‌نما، مرز آن‌ها مشخص می‌شود، در صورتی که در شاهنامه سن‌پترزبورگ طراحی‌ها و رنگ‌آمیزی‌ها بسیار سریع و شتاب‌زده‌تر هستند. به عبارت دیگر، «خط» با قوی‌تر ساختن حالات و انعکاس‌های دقیق و واضح شخصیت‌های داستان، وسیلهٔ اصلی بیان هنری، خصوصاً در نگارهٔ ۷۳۳ ق است.

پیکره‌های حیواناتی از قبیل اسب، سیمرغ، اژدها، شیر، آهو و شتر در هر دو شاهنامه دیده می‌شود که اسب رایج‌ترین و مهم‌ترین آن‌هاست. حیوانات نسبت به انسان‌ها واقع‌گرایانه و در اندازه‌های واقعی‌تر ترسیم شده‌اند. در ارتباط میان حیوان و پیکره‌های انسانی، نسبت انسان مثلاً به اسب یا اژدها یا سیمرغ بسیار بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی است، حتّی تناسبات خود انسان نیز مقداری غیرعادی به نظر می‌رسد. با نگاهی به تصاویر می‌توان دید نسبت سر به بدن بسیار بزرگ‌تر است و شانه‌ها نسبت به طول قد کم‌عرض و

کمی افتاده هستند. قیافه‌ها نسبت به نقاشی‌های به‌جامانده از عهد سلجوقی بسیار متفاوت هستند و برخلاف دورهٔ سلجوقی در هیچ جا هالهٔ دور سر دیده نمی‌شود. نوع پوشش سر غالباً کلاه‌خود است که در انواع مختلف ترسیم شده، امّا گاهی کلاه‌های مغولی یا انواع تاج و سربندهای گوناگون دیده می‌شود. در مواردی افراد بدون کلاه و سربند نیز هستند که موی مشکی و بلندی دارد که به‌صورت رشته‌ای پشت سر آن‌ها افتاده است.

معمولاً نگاره‌ها دارای عمق مکانی (پرسپکتیو) نیستند و اندام‌ها در یک سطح به‌صورت متوالی بر روی لبهٔ خط پایینی نگاره ترسیم شده‌اند و افرادی که پشت سر آن‌ها قرار دارند، در همان اندازه و در لایه‌های بالایی و پشت سر هم قرار می‌گیرند، به‌خصوص در صحنه‌های نبرد و جنگ‌های تن‌به‌تن، زمانی که اشخاص متعدّدی به تصویر درآمده است. گاهی نیز هنرمند به جاگیری منطقی پیکره‌ها توجهی نشان نداده و پیکره‌ها را در جایی که قاعدتاً نباید وجود داشته باشد (بالای سر پیکره‌های دیگر) قرار داده است (تصویر ۱۲). صحنه‌های نبرد و جنگ‌های تن‌به‌تن در هر دو شاهنامه به‌طور نمادین و بدون پرداختن به جزئیات از قبیل محل رزم یا زمان اتفاق ترسیم شده‌اند؛ ولی گاه اجزایی مثل منظره، قسمتی از بنایی خاص یا اسلیمی‌هایی در اطراف کادر، در نگاره دیده می‌شود.

نگارگران نسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ ق تصاویر و نگاره‌ها را در نوارهای افقی و گاهی مربع‌شکل میان ستون‌های متن ترسیم کرده‌اند، با این تفاوت که در شاهنامه سن‌پترزبورگ (۷۳۳ ق) از کادرهایی که ابعاد آن‌ها به مربع نزدیک‌تر است، بیشتر استفاده شده است، در صورتی که در نسخهٔ استانبول (۷۳۱ ق)، از کادرهای مربع بسیار کمتر استفاده شده و بیشتر تصاویر در مستطیل‌های کشیده‌شده به پهنای متن، به تصویر درآمده است.

نوعی کادربندی پلکانی که در نگاره‌های این دو اثر به کار رفته، خاص این مکتب است و در نگاره‌های پیش از این قرن دیده نمی‌شود و غالباً نه‌تنها در هماهنگی با مضامین تصاویر، بلکه در جهت رعایت و حفظ اسلوب ترکیب‌بندی کل صفحات قرار دارند. گاهی کادرها به‌وسیلهٔ عناصر مختلف مانند پای اژدها، پر سیمرغ، کلاه‌خود و... شکسته می‌شوند. در میان پیکره یا عناصر موجود در کادر که قسمت‌هایی از آن‌ها بیرون زده، خط‌کشی کادر عبور کرده است. گویی نگارگر از این روش به‌عنوان اسلوبی برای ارتباط و به‌هم‌پیوستگی بیشتر تصویر و متن استفاده کرده است، چنان‌که در مواردی نیز پرچم‌هایی برافراشته دیده می‌شوند که از محدودهٔ کادر بیرون زده و بعضی از آن‌ها تا بالای صفحه امتداد پیدا کرده‌اند؛ امّا تعداد آن‌ها زیاد نیست.

در مقایسهٔ کلّی رنگ‌های این نسخه می‌توان گفت تنوّع رنگی شاهنامه توپ‌قاپی نسبت به نسخهٔ سن‌پترزبورگ بیشتر است و رنگ‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که تضاد و کنتراست شدیدی در کار ایجاد کرده‌اند. در مقایسهٔ نوع طراحی و رنگ‌آمیزی این دو اثر جاودانه می‌توان گفت هنرمند شاهنامه ۷۳۳ ق در طراحی‌ها و رنگ‌گذاری‌ها، آزادی عمل بیشتری نشان داده و رنگ‌ها و طرح‌ها را بسیار سریع و شتاب‌زده به کار گرفته است. این دو شاهنامه به‌عنوان دو نمونهٔ ارزشمند از کهن‌ترین نسخ مصوّر نیمهٔ اول قرن هشتم هجری همواره مورد توجه محقّقان بوده، از معروفیت چشمگیری برخوردارند و به‌عنوان نادرترین آثار مکتوب عصر خویش خودنمایی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی این دو نسخهٔ ارزشمند نشان می‌دهد شیوهٔ نگارگری، خطوط و رنگ‌آمیزی این دو نسخه متأثر از دوره‌های قبل خود، به‌خصوص هنر ساسانی است. در هر دو نسخه، پیکرهٔ انسانی، مهم‌ترین عامل تشکیل‌دهندهٔ ترکیب‌بندی است. فضای غالب در این آثار، تخت و عاری از ژرف‌نمایی و واقع‌گرایی است. فضاسازی، ازجمله طبیعت‌نگاری یا فضای معماری، بسیار ساده و خلاصه‌شده است. هنرمند برای رنگ‌آمیزی آثار خود از رنگ‌های سبز، آبی، اکر و به‌ویژه قرمز و نارنجی استفاده کرده است. طراحی نقوش و رنگ‌گذاری، بسیار روان و آزادانه است. عموماً نگاره‌ها کوچک و غالباً در کادری مستطیل‌شکل تصویر شده‌اند و برای اولین بار، کادرهای پلکانی دیده می‌شود. تأثیرات هنر چینی در مقایسه با نگاره‌هایی که در تبریز همان دوران تصویر شده‌اند، بسیار کم است و تنها در برخی موارد، مانند نقش لباس‌ها و نقوشی مانند اژدها خودنمایی می‌کند. ترکیب رنگ‌ها در نگاره‌ها دارای تقیّد واقع‌گرایانه نیست و رنگ‌ها در هرجا می‌توانند بدون تناسب واقع‌گرایانه بیایند؛ مانند کوه بنفش، آسمان سرخ یا درختان اکر.

در بررسی تفاوت‌ها میان دو نسخه می‌توان به این موارد اشاره کرد: راحتی و روانی در شیوهٔ طراحی و رنگ‌آمیزی در شاهنامه ۷۳۳ ق بسیار بیشتر از شاهنامه ۷۳۱ ق است. تعداد رنگ‌های مورد استفاده و همچنین تضاد رنگی در شاهنامه ۷۳۱ق بسیار بیشتر بوده، رنگ‌ها زنده‌تر و شاداب‌تر هستند. طبیعت در شاهنامه ۷۳۳ ق به‌صورت درختان تنومند دیده می‌شود که نیمهٔ بالایی آن‌ها توسط کادر بریده شده، در صورتی که در شاهنامه ۷۳۱ ق طبیعت بسیار موجز و خلاصه‌شده، در حد چند گیاه به سنّت و شیوهٔ قدیم، مورد استفاده قرار گرفته است.

مکتب آل اینجو با تأثیرپذیری از هنرهای کهن ایرانی، به هنری کاملاً مستقل و ایرانی تبدیل شد و حتّی هنر خود را به نواحی دیگر صادر کرد و منبع الهامی تازه برای هنرمندان در نقاط و نواحی دیگر گردید. پس از آل اینجو، مکتب شیراز به‌شدت دچار تغییر و تحوّل شد؛ امّا عناصر این هنر ایرانی همچنان تا قرن‌ها بعد، بر مکاتب دیگر هنری تأثیر گذاشت.

فهرست منابع

- آداموا، ا. ت. و ل. ت. گیوزالیان (۱۳۸۶)، نگاره‌های شاهنامه، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: انتشارات فرهنگ و هنر.
- بنیسون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازل گری (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمهٔ محمّد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.
- بیانی، شیرین (۱۳۴۵)، تاریخ آل جلایر، تهران، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف هنر، تهران، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۸۴)، نقاشی ایران، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۹)، آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمهٔ حسین نیر، تهران: بهار.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۴)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، تهران: فرهنگ و هنر.
- ستوده، حسینقلی (۱۳۴۷)، تاریخ آل مظفر، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.

- سرافرازی، عباس (۱۳۹۴)، تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب در عصر ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق)، دوفصلنامه مطالعات تاریخی جهان اسلام، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۷۹-۱۰۸.
- گری، بازل (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- میرخواند، محمد بن خاوند شاه (۱۳۸۰)، روضه الصفا، ج ۴، تصحیح جمشید کیانفر، تهران: اساطیر.
- نطنزی، معین‌الدین (۱۳۸۳)، منتخب التواریخ معینی، به اهتمام پروین استخری، تهران: اساطیر.

- A T Adamova, L T Gûzal'ian, (1985). Miniatiûry, rukopisi, poėmy "Shakhname" 1333 Goda, Leningrad, Iskustvo.
- Ettinghausen, Richard (1977). Arab Painting, Geneva, Skira
- Hillenbrand, Robert (2012). Studies in the Islamic arts of the book, London, Pindar Press
- Rogers, J.M (1986). The Topkapi Saray Museum, London. Thames & Hudson.
- Swietochowski Marie Lukens, Carboni, Stefano (1994). Illustrated Poetry and Epic Images: Persian Painting of the 1330s and 1340s, New York, Metropolitan Museum of Art.

منابع اینترنتی:

- Website: University of Edinburgh Image Collections,
  URL1: https://www.images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/UoEsha~4~4 Accessed at 16.02.2021
- Website: Chester Beatty Museum
  URL2: https://viewer.cbl.ie/viewer/~/turkishcollection Accessed at 10.02.2021
- Website: Metropolitan Museum of Arts
  URL2:www.metmuseum.org /art/collection/search/451752 Accessed at 11.02.2021

Semiotics of Constellations in Terracotta Pots in the Islamic Region of Shadiyakh

Farshid Masihnia[1], Abbass Sheikhi[2], Hassan Basafa[3], Mohammad Sadegh Davari[4]

[1] M.A. in Archeology, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran (Corresponding Author)
[2] M.A. in Art Researches, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran
[3] Associate Professor, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran
[4] M.A. in Archeology, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran
(Received: 10.07.2021, Revised: 19.09.2021, Accepted: 04.10.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5818

Abstract:
Molded pottery works from the era of Seljuq dynasty constitute a manmade artifact which provides an appropriate context for anthropological studies due to it being affordable, abundant, and easily accessible. One of the cultural symbols and signs frequently seen in molded pottery artifacts involves the illustrations of the constellations, commonly utilized in the era of Seljuq dynasty. Due to the fact that during the reign of the Seljuq dynasty, astronomy flourished and became mainstream while Iranian scientists became more involved in this field, these illustrations gradually became prominent symbols for the constellations. Semiotics is a science, whose founder can be considered Ferdinand de Saussure, because of his Signified and Signifier theory, which quickly spread in literature and lexicology. And Pierce divided that theory into three parts; icon, index and symbol, the most important part of which is symbol, and constellations are not an exception, and they can be examined in this part. Through evaluating the specimens collected from Shadyakh Islamic Compound, located in the southeastern part of Nishabur, which was the official settlement of the people of Nishabur from the third century AH until the seventh century AH, the current study tries to perform a semiotics investigation and evaluation on the illustrations of the constellations on the pottery works discovered from this compound. The main goal of the current study is to trace the symbols of constellations on the molded pottery works as well as the impacts metalworking might have had on this art. The main question is how the position and prominence of these symbols impacted the advancement and progress of the science of astronomy. It seems that during the reign of the Seljuq dynasty, due to the presence of many scientists as well as the expansion of the arts of metalworking and pottery, the illustrations of constellations gained such a special prominence among artists that they would often utilize such illustrations both as ornaments and as a means to educate people.

Keywords: Nishabur, Shadyakh, Molded Pottery Works, Semiotics.

[1] Email: Farshid.masihniya@yahoo.com
[2] Email: sheikhi637@gmail.com
[3] Email: hbasafa@gmail.com
[4] Email: m.sadeghdavari@yahoo.com
How to cite: Masihnia, F., Sheikhi, A., Basafa, H., Mohammad Sadegh, D. Semiotics of Constellations in Terracotta Pots in the Islamic Region of Shadiyakh. *Journal of Applied Arts*, 2021: 97-110. doi: 10.22075/aaj.2021.5818

نشانه‌شناسی صورت‌های فلکی سفالینه‌های قالبی محوطه اسلامی شادیاخ

فرشید مسیح‌نیا[۱]، عباس شیخی[۲] ، حسن باصفا[۳]، محمدصادق داوری[۴]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران،(نویسنده مسئول)
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر نیشابور، نیشابور، ایران
[۳] دانشیار، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران
[۴] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، گروه باستان شناسی، نیشابور، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۱۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۶/۲۸ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5818

چکیده

سفالینه های قالب زده دوره سلجوقی یکی از مصنوعات بشری است که از نظر ارزانی، فراوانی و قابل دسترس بودن، بستر مناسبی جهت مطالعات مردم شناسی می باشد. یکی از نشانه های فرهنگی که به وفور در سفالینه های قالب زده مشاهده می شود نشانه های صور فلکی است که در دوره سلجوقی کاربرد زیادی داشته و به خاطر رونق گرفتن نجوم و حضور دانشمندان ایرانی در این حوزه تبدیل به نمادهائی برای بروج و صور فلکی شده اند. نشانه شناسی علمی است که فردیناند دوسوسور را می توان پایه گذار آن با نظریه دال و مدلول خود دانست که به سرعت در ادبیات و واژه شناسی گسترش یافت. و پیرس آن را در سه بخش شمایل، نمایه و نماد تقسیم نمود که مهمترین بخش آن نماد است و صور فلکی از این قاعده مستثنی نیستند و میتوان آنها را در این بخش بررسی نمود. این پژوهش از نوع توصیفی – تحلیلی است و گردآوری اطلاعات در آن به شیوه میدانی و اسنادی انجام شده است. در پژوهش سعی شده تا با نمونه های جمع آوری شده از محوطه اسلامی شادیاخ نیشابور، واقع در جنوب شرقی نیشابور که از قرن سوم تا هفتم هجری سکونتگاه رسمی نیشابوریان بوده است به بررسی و نشانه شناسی صور فلکی سفالینه های مکشوفه قالب زده آن بپردازیم. محوطه شادیاخ در سال ۱۳۷۸ برای ۷ فصل متوالی توسط هیات ایرانی به سرپرستی رجبعلی لباف خانیکی و محمود بختیاری شهری کاوش شد. هدف اصلی این پژوهش، رهگیری نماد های صور فلکی برروی سفالینه های قالب زده و تاثیر آن از هنر فلزکاریست. سوال اصلی این است که جایگاه این نقوش چه تاثیری بر پیشرفت علم نجوم داشته است؟به نظر می رسد دوره سلجوقی به دلیل حضور دانشمندان و توسعه هنر فلزکاری و سفالگری، نقوش صور فلکی جایگاه ویژه ای در بین هنرمندان داشته و از آن به عنوان تزئین و آموزش مردم استفاده می کرده اند.

واژه‌های کلیدی: نیشابور، شادیاخ، سفال قالب‌زده، نشانه‌شناسی،صور فلکی.

[1] Email: Farshid.masihniya@yahoo.com
[2] Email: sheikhi637@gmail.com
[3] Email: hbasafa@gmail.com
[4] Email: m.sadeghdavari@yahoo.com

مقدّمه

ظهور اسلام، هنر و صنایع هنری را دچار تغییر و تحول عمده‌ای کرد و تقریباً کلیه‌ی قالب‌های هنری گذشته را خصوصاً در ایران دگرگون ساخت(رازانی، بخشنده فر و توکلی،۵۵:۱۳۸۹). دوران سلجوقیان [۱] و صفویان [۲] درزمینه تحولات تاریخی، فرهنگی، هنری و علمی ایران از اعصار زرین و درخشان تمدن اسلامی به شمار می‌روند. در این دو دوره تاریخی هنرهای گوناگون، چنان پیشرفت نمودند که در کمتر دوره‌ای از تاریخ ایران بدان پایه رسیدند. دوران سلجوقی نه‌تنها عصر طلایی پیشرفت فنون و صنایع محسوب می‌شود، بلکه درزمینه های هنری و فرهنگی توسعه فراوانی را کسب نموده است(نوروزی طلب، افروغ،۱۳۸۹). تغییر رفتار سیارات و اجرام آسمانی، پدیده‌های شب و روز و کم و کیف سیارات در نظام کیهانی در بعد علمی و همچنین تعیین و اندازه‌گیری وقت طلوع و غروب آفتاب که فریضه نماز و نمازگزاردن به آن وابسته بود و نیز تعیین قبله و قبله یابی و رؤیت هلال ماه در ماه مبارک رمضان در بُعد اعتقادی، همه مواردی‌اند که در ارتباط نزدیک و تنگاتنگ با علم نجوم قرار می‌گیرند و سؤالاتی که پیرامون این مسائل به وجود می‌آید و پاسخ به آن‌ها در جهت رفع نیازهای جامعه همه مزید بر خلق و تولید ابزارآلات نجومی، به‌ویژه در دوره اسلامی و به‌طور خاص در دوره‌های برجسته‌ای مانند سلجوقی و صفوی شد(افروغ، نوروزی طلب،۱۳۹۱).

نشانه‌شناسی یکی از متداول‌ترین و تأثیرگذاری‌ترین روش‌های تحلیل محتواست که به‌ویژه در متون تصویری کاربرد بسیاری یافته است(شیخی،۴۷:۱۳۹۴). علم نجوم در ادوار مختلف موردتوجه بوده است و از سده ۲ و ۳ هجری با پیشرفت‌هایی علمی که در جوامع پدید آمد و ترجمه کتب سریانی و یونانی که در ارتباط با نجوم بود، این علم بیش‌ازپیش موردتوجه قرار گرفت و از سده سوم هجری احداث رصدخانه‌ها آغاز شد که ازجمله می‌توان به رصدخانه شماسیه بغداد اشاره کرد (کراچوفسکی، ۱۳۷۹: ۶۹). در سده چهارم هجری انجمن اخوان‌الصفا که بخشی از فعالیت‌های آن درزمینه علم نجوم و احکام آن بود، در بصره ایجاد شد (نصر، ۱۳۵۹: ۱۵۹). احداث رصدخانه ها در سده ۵ هجری از شدت بیشتری برخوردار شد و رصدخانه [۳] هایی مانند ری و اصفهان شروع به کارکرد (کراچوفسکی، ۱۳۷۹: ۹۲). علاقه ایلخانان به اخترشناسی[۴] موجب حمایت آن‌ها از علم نجوم شد و رصدخانه‌هایی مانند رصدخانه مراغه در این دوره احداث شد و علم نجوم در دوره سلجوقی و ایلخانی بسیار رشد یافت و موردتوجه قرار گرفت.

ازجمله سفال‌هایی که در دوره اسلامی در مراکز مختلف ازجمله شادیاخ تولید می‌شود، سفال قالبی است. سفال قالبی یا قالب‌زده به دودسته «سفال قالب‌زده بدون لعاب» و «سفال قالب‌زده با لعاب یکرنگ» تقسیم می‌شوند(یوسف وند و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۰). استفاده از طرح‌های مختلف بر روی این سفال‌ها ازیک‌طرف بیان‌کننده ذوق و سلیقه سازنده آن است و از طرف دیگر بیانگر جامعه شهرنشین و مرفه ای است که خواهان تزیینات فراوان بر روی سفال‌های مورداستفاده در زندگی روزمره خود بوده‌اند. تولید این نوع سفال در سده ۶ و ۷ هجری با دقت و تمرکز بیشتری صورت می‌گیرد و نقوش نمادین مختلفی بر روی این دسته از سفالینه خلق می‌شود. این شیوه تزیین از اوایل اسلام تا دوره ایلخانی مرسوم بود ولی اوج ترقی آن به دوره سلجوقی متعلق است (کریمی و کیانی،۱۱:۱۳۶۴) یکی از نقوشی که در دوره اسلامی به‌ویژه دوره سلجوقی رواج بسیار یافت، مفاهیم نجومی

بود که بر روی آثار فلزی و سفالین به‌وفور استفاده‌شده است. با توجه به اهمیتی که علم نجوم در سده ۶ و ۷ هجری دارد، در این مقطع زمانی علاوه بر اینکه انواع ابزارآلات نجومی تولید می‌شود، نقوش نجومی برگرفته از کتب نجومی بر روی سفالینه‌های محوطه‌های مختلف ظاهر می‌شود که بیانگر جایگاه علم نجوم در زندگی اجتماعی مردمان این محوطه‌ها است. در این پژوهش به‌منظور شناسایی نقوش نجومی به مطالعه نقوش سفالینه‌های قالبی محوطه شادیاخ و مقایسه آن با تصاویر کتب نجومی مانند صورالکواکب پرداخته‌شده است.

تاریخ زندگی بشر نشان می‌دهد که تمام باورها و ادیان از نمادگرائی استفاده کرده و بی‌استثنا تمام آن‌ها زبان و صور نمادین را به کار گرفته‌اند، زیرا نشر به شیوه نمادپردازی بهتر می‌تواند مفاهیمی را نشان دهد که به روش‌های دیگر قابل‌تعریف و درک نیستند. فرهنگ پذیری از طریق نمادها به گسترش فرهنگ به شیوه‌هایی آسان‌تر کمک می‌کند، به‌این‌ترتیب که انسان در مواجهه شدن با نمادهای یک فرهنگ، به‌صورت ناخودآگاه از مضامین نهفته در آن برخوردار می‌شود به همین خاطر نشانه‌های نمادین در قالب تصویر در کوتاه‌ترین زمان پیام‌رسانی می‌کنند ،(پوپ،۹:۱۳۸۸). ضرورت انجام این پژوهش، آشنایی و شناخت فلسفه و نقوش به‌کاررفته بروی سفال‌های شادیاخ است. فهم و درک این سفال‌ها، باعث تغییر نگرش به شیوه کاربرد چنین هنری در زندگی جامعه تاریخی اسلامی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

درزمینه محوطه اسلامی شادیاخ تاکنون پژوهش‌های گوناگونی در مورد سفال‌ها، نقوش و موضوعات صورت پذیرفته است که به‌صورت پراکنده و محدود به شکل کلی به گونه‌های مختلفی از ظروف به‌جامانده در مراکز متفاوت اشاره گردیده است. ازجمله این پژوهش‌ها، می‌توان به پژوهش سید هاشم حسینی اشاره نمود که با عنوان"بازتاب صورت‌های فلکی در هنر سفالگری دوران اسلامی تا صفوی و تطبیق آنها با نمونه‌های موجود در کتاب صورالکواکب عبدالرحمن صوفی"(۱۳۹۶)" چاپ شده در نشریه نگره، به بررسی بازتاب انواع صورتهای فلکی از جمله نقوش دایرۀالبروج بر روی سفالینه های دوران اسلامی ایران از سده های اولیۀ اسلامی تا اوایل دورۀ صفوی میپردازد. عباس شیخی و لیلاغفارپور نیز در مقاله با عنوان "رمزگشایی لوح سفالی کشف شده از محوطه‌ی اسلامی شادیاخ(۱۳۹۳)" منتشر شده در نشریه نگره، به بررسی و رمزگشایی نماد های نجومی به کاررفته در لوح سفالی کشف شده از محوطه شادیاخ اشاره نموده اند، همچنین در پژوهشنامه خراسان بزرگ، مقاله‌ای با عنوان " بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیشگویی های نجومی" به قلم عسگری الموتی در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است و نویسنده درآن ضمن بررسی نقوش سفال نیشابور با محوریت دینی و نجومی، در نتیجه پژوهش به وجوه کارکردی متفاوت این نوع سفالینه ها اشاره دارد. یونس یوسف وند و دیگر همکارانش در مقاله با "عنوان بررسی و تحلیل نقوش سفال قالب‌زده محوطه اسلامی شادیاخ (۱۳۹۴)" که در نشریه هنرهای حوزه کاسپین به چاپ رسیده است، به بررسی و تحلیل نقوش سفال قالب زده محوّطه ی اسلامی شادیاخ نیشابور با هدف شناسایی نقوش به کاررفته و زمینه های شکل گیری آن پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های مشابه با

محوریت نقوش بر روی ظروف منقوش شادیاخ می‌توان به تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به‌عنوان شکل و صور تزئینی آثار فلزی دوره سلجوقی اشاره نمود که توسط افروغ و نوروزی طلب به‌روی آبریز برنجی در مقاله "تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به عنوان شکل و صور تزیینی آثار فلزی دوره سلجوقی(۱۳۹۱)" صورت پذیرفته است و تلاش شده که جایگاه نجوم و موضوعات وابسته به آن را بر سطح آثار فلزی دوره سلجوقی معرفی و اثبات نماید.این مقاله در نشریه نگره به چاپ رسیده است. "بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری(۱۳۸۹)" یکی دیگر از تحقیقات انجام‌گرفته درزمینه نقوش نجومی بروی ظروف فلزی هست که نویسندگان قهاری گیگلو و محمد زاده آن را انجام و در نشریه نگره به چاپ رسانیده‌اند. بااین‌حال سعی بر آن است که در این پژوهش، به نشانه‌شناسی مجموعه‌ای از سفال‌های قالبی شادیاخ با اشکال نجومی بپردازیم.

روش پژوهش

روش تحقیق به شیوه کیفی و تحلیل محتواست، جمع‌آوری اطلاعات به روش میدانی و اسنادی و جامعه آماری، سفال‌های مکشوفه کاوش‌های اخیر باستان‌شناسی(از تاریخ ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۷) به سرپرستی رجبعلی لباف خانیکی و محمود بختیاری شهری می‌باشد. دلیل انتخاب این روش، دسترسی به داده‌های اطلاعاتی در آرشیو پایگاه شادیاخ می‌باشد. استفاده از تصاویر موجود در آرشیو پایگاه، به دلیل محدودیت دسترسی به‌صورت مستقیم به مجموع داده‌های پژوهش می‌باشد.

شادیاخ و موقعیت جغرافیا و تاریخ

نام شادیاخ در منابع به صورت‌های شادیاخ (یعقوبی،۱۳۴۷ :۵۴)، شادکاخ (صنیع الدوله،۱۳۶۳ :۸۵۵)، شادخ (خلف تبریزی،۱۳۵۷:۱۲۲۴)، شادجهان (شوشتری،۱۳۵۴ :۱۱۵)، شایکان (ابن حوقل،۱۳۶۶ :۱۶۷) و شادمهر (حاکم نیشابوری،۱۳۵۷ :۲۶۹) آمده است.

طبق کاوش های صورت گرفته و مستندات تاریخی، محدوده زمانی استقرار در شادیاخ از اوایل قرن سوم تا اواسط قرن هفتم هجری بوده است؛ و دوره‌های استقرار در شادیاخ از ۲۰۵ هجری هم‌زمان با ورود عبدالله بن طاهر به نیشابور آغاز و تا پایان سال ۶۶۹ هجری زمانی که برای بار سوم زلزله ویرانگری شادیاخ را ویران می‌کند ادامه دارد(شیخی،۱۳۹۴:۱۰). در اوایل سده سوم هجری با به حکومت رسیدن طاهریان، شهر نیشابور به‌عنوان مقر حکمرانی خراسان انتخاب شد. عبدالله بن طاهر زمانی که به قدرت رسید کاخی در نیشابور ساخت و آن را کاخ شادی و شادیاخ نامید (حاکم نیشابوری،۱۳۷۵ :۲۶۸)هدایت،۱۲۸۸ :۴۹۴). شهر شادیاخ به مدت ۶۰ سال مقر حکمرانی و سکونت طاهریان بود (باسورث، ۱۳۷۰ :۲۲۳). با به قدرت رسیدن یعقوب لیث صفاری کاخ شادیاخ ویران و دارالاماره‌ای به دستور یعقوب لیث در خارج از شهر برای او احداث شد و پس از او عمرولیث صفاری نیز در نیشابور دارالملک ساخت (مستوفی،۱۳۶۲ :۱۴۹). باروی کار آمدن سامانیان نیشابور به مرکزی تجاری، سیاسی و اجتماعی تبدیل شد و روابط تجاری گسترده‌ای با مناطق اطراف خود داشت و نیشابور در قرن چهارم هجری وسعت بسیاری یافت (حاکم نیشابوری،۱۳۷۵ :۲۰۳ ، اصطخری، ۱۳۷۳ :۲۷۳ - ۲۶۹). باروی کار آمدن غزنویان در حدود ۳۸۹

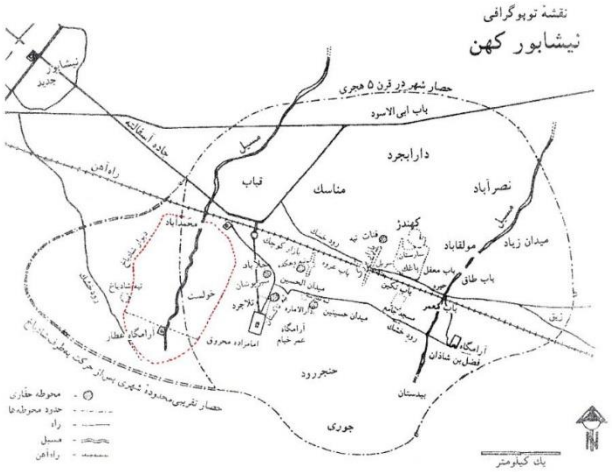
هجری، نیشابور همچنان اهمیت خود را حفظ کرد و در دوره غزنویان نیز ساخت‌وسازهایی در اطراف باغ شادیاخ صورت گرفت (بیهقی، ۱۳۵۲ :۴۲). با به قدرت رسیدن سلجوقیان با توجه به اهمیتی که خراسان و شهرهایی مثل مرو و نیشابور یافت. نیشابور به مرکزی تجاری و امن تبدیل شد و به اوج عظمت و اقتدار رسید و بناهای بسیاری نیز ساخته شد (بارتلد،۱۳۷۷ :۱۱۸). در دوره خوارزمشاهیان نیشابور و شادیاخ به‌عنوان اقامتگاه حاکمان این سلسله مورداستفاده قرار می‌گرفت و در سال ۶۱۸ هجری با حمله مغول‌ها شادیاخ با خاک یکسان شد (لسترنج،۱۳۸۶ :۴۱۲) و پس‌ازآن نیز به دنبال وقوع زلزله به سال ۶۶۹ هجری شادیاخ ویران شد (Melville,1980:111) و پس‌ازآن در دوره آباقاخان (۶۶۳-۶۸۰ ه) شادیاخ دوباره ساخته شد و احتمالاً محل شهر جدید در بخش شمال و غرب و در محدوده مرکزی ویرانه‌های شادیاخ بوده است (Melville,1980:112). در حال حاضر ویرانه های شادیاخ با وسعت ۳۶ هکتار در جنوب شرقی نیشابور و سمت غرب نیشابور قدیم قرار دارد.

کاوش‌های انجام‌شده در منطقه

برای اولین بار یک هیات آمریکایی از طرف موزه‌ی متروپولیتن[۵] به سرپرستی چارلز ویلکینسون [۶] و با دستیاری جوزف اپتن و والتر هاوزر به استناد اقوال مورخان و جغرافی‌نویسان دوران اسلامی و به امید کشف آثار دوران ساسانی کار شناسایی و کاوش محوطه‌های تاریخی نیشابور را آغاز کردند. حفاری علمی این گروه که محدود به خرابه‌های شهر قدیم نیشابور می‌شد، از سال ۱۹۳۵ میلادی (۱۳۱۴ ه.ش) آغاز و تا ۱۹۴۷ میلادی (۱۳۲۶ ه.ش) ادامه یافت (ویلکینسون: ۱۹۸۶: ۳۴). چارلز ویلکینسون و هیات همراه او در پی فعالیت‌های باستان‌شناسی خود در محدوده‌ی ویرانه‌های نیشابور، علاوه بر کشف آثار ارزشمندی از دوره‌ی سامانی موفق به ارائه نقشه‌ای از شهر کهن نیشابور شدند که در آن محل محوطه‌ی شادیاخ در سمت غرب شهر کهن آورده شده است.

در سال ۱۳۴۵ هجری شمسی(۱۹۶۶م) ریچارد بولیت، بر اساس نتایج کاوش‌های باستان‌شناسی، منابع و متون دوره‌ی اسلامی، تحقیقات تاریخی، عکس‌های هوایی و پیمایش‌های محلی موفق به بازسازی محلات قدیم شهر شد (ریاضی، ۱۳۷۱: ۲۲)؛ وی بقایای کهن دژ نیشابور را با خرابه‌های طرب آباد در شرقی‌ترین ناحیه نیشابور فعلی و شادیاخ کهن مطابقت داد و بر همین اساس معتقد است که شهر نیشابور به‌مرورزمان از سمت شرق به غرب جابه‌جاشده است. در نقشه‌ی ارائه‌شده توسط بولیت شادیاخ نیز در همان مکان مشخص‌شده توسط ویلکینسون قرار دارد (تصویر ۱).

گمانه‌زنی در محوطه‌ی شادیاخ در اسفند ۱۳۷۸ هجری شمسی توسط هیات ایرانی به سرپرستی رجب‌علی لباف خانیکی بعد از انجام مطالعات کتابخانه‌ای و جمع‌آوری مدارک در رابطه با پیشینه‌ی اوضاع‌واحوال تاریخی نیشابور و شادیاخ آغاز شد (لباف‌خانیکی و بختیاری شهری،۱۳۸۱: ۶).



تصویر ۱: نقشه‌ی توپوگرافی نیشابور کهن(توسط بولیت)، منبع: (ریاضی، ۱۳۷۱ :۲۵).

بحث و نتایج

سفال‌های قالب‌زده به دلیل توانایی هنرمند در تولید و تولید انبوه آن برای مصرف، جایگاه و عنصر بسیار منحصربه‌فردی برای انتشار پیام بوده است (شیخی،۱۳۹۴:۵۷). ازجمله انواع سفالینه‌های که در دوره اسلامی تولید می‌شد سفالینه قالبی است که سابقه تولید آن به دوران تاریخی می‌رسد. در سده ۶ و ۷ هجری این نوع سفالینه کاربرد بیشتری می‌یابد و نقوش متنوعی با دقت و ظرافت بسیار بر روی آن‌ها ایجاد می‌شود. به‌طورکلی سفالینه‌های قالبی به‌دست‌آمده از شادیاخ با نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی و انسانی و کتیبه تزیین‌شده‌اند و نقش‌ها به‌صورت ترکیبی و یا به‌صورت مستقل آورده شده‌اند. ترسیم این نقوش بر روی سفال‌ها دارای مفاهیم مختلفی بوده است. به نظر می‌رسد که ازجمله مفاهیمی که این نقوش بر آن تأکید داشته‌اند، مفاهیم نجومی بوده است. نشانه‌های سفال‌های قالب‌زده به‌صورت مجموعه‌های تصویری و روایتی حاوی اطلاعات بعضاً تاریخی و یا اساطیری می‌باشند و جنبه روایتگری دارند و می‌توان گفت که بسیاری از نشانه ها را چنانچه از یکدیگر جدا نموده و به‌صورت مجزا بررسی کنیم دیگر نشانه نیستند، بلکه صرفاً نقش هستند.(همان)

موضوعات نجومی

در معناشناسی نمادها، گاه با کارکردهایی مواجه می‌شویم که در دوران خودشان زمینه بروز و لزوم داشته‌اند. علامت‌ها و نشانه‌هایی که برروی سفال‌ها مشاهده می‌شوند، احتمالاً با مذهب و خدایان آن عصر مربوط بوده و یا نمایشگر نوعی طلسم و جادو در آن دوران بوده‌اند. البته تصاویر خلق‌شده برپایه مفهوم و جوهر درونی اشیا و پدیده‌ها و نه بر اساس شکل ظاهری آن‌ها استوار بوده‌اند. این تصاویر، بیم‌ها و امیدها را بیان کرده و یا علائمی برای استعانت از قوای طبیعت در مبارزه مداوم و وحشتناک حیات بوده‌اند(گدار،۱۳۵۸:۱۳). از زمانی که تقسیم‌بندی سال به فصول مختلف صورت گرفت، نقوش جانوری مانند شیر، عقاب، گاو، ماهی، خروس، اسب و خرگوش به نمادهای نجومی تبدیل شدند و این نقوش در دوره‌های مختلف تحول و تکامل یافت. با آغاز اسلام و

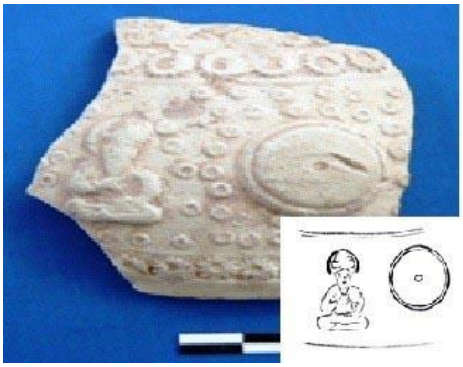
گسترش فتوحات در سرزمین‌های مختلف، بسیاری از علوم دارای اهمیت شد ازجمله آن‌ها طب، کیمیاگری و نجوم بود و به دنبال آن در دوره اموی و عباسی شاهد ترجمه کتب نجومی و ریاضی یونانی هستیم و نخستین رصد دوره اسلامی در دوره برمکیان احداث شد (نالینو، ۱۳۴۹: ۱۸۰-۱۷۸). به دنبال آن در دوره آل‌بویه فعالیت‌های گسترده‌ای درزمینه ستاره‌شناسی انجام شد و این جریان در دوره‌های بعد ادامه می‌یابد و در فاصله سده چهارم تا ششم هجری زمینه مناسبی برای اعتلای علم نجوم و ریاضی فراهم می‌شود و درنتیجه با توجه به اهمیت علم نجوم، تصاویر مرتبط با نجوم نیز بر روی سفال‌های سده ۵-۷ هجری نمود می‌یابد (قهاری، محمد زاده،۱۳۸۹ :۷). به دنبال این پیشرفت‌ها، در دوره اسماعیلیان و عباسیان در بغداد و الموت ابزارآلات نجومی ساخته می‌شود و خواجه‌نصیرالدین طوسی به‌منظور راه‌اندازی رصدخانه مراغه، سفرهایی به بغداد می‌کند و بسیاری از این آلات نجومی را جمع‌آوری می‌کند (آشتیانی، ۱۳۶۴ :۵۶۱). توجه به نجوم در دوره ایلخانی و تیموری همچنان ادامه می‌یابد؛ اما بیشترین بازنمایی تصویری در ارتباط با نجوم و صور فلکی بر روی سفال‌های دوره سلجوقی و خوارزمشاهی اتفاق افتاد. این صور فلکی مجموعه‌ای از ستارگان بودند که قدما به‌منظور شناخت ستارگان ثابت به هر یک نامی داده و آن‌ها را به‌صورت انسان و برخی را به‌شکل جانوران و برخی را هم به‌صورت آلات و اشکال گوناگون تصور می‌کردند و بر آن‌ها اسامی پهلوانان و موجودات اساطیری یا جانوران و اشیاء مستقر در عالم می‌نهادند (شین دشتگل،۱۳۷۹ :۱۰۰).

خانه در کتاب‌های نجومی به معنی برج و خانه های سیارات در منطقه‌البروج نامیده می‌شد و دوازده‌برج یا منزل وجود داشت که بین هفت سیاره تقسیم‌شده و شامل این موارد است: خانه آفتاب: برج اسد، خانه ماه: برج سرطان، خانه زحل: برج جدی و دلو، خانه مریخ: برج حمل و عقرب، خانه زهره: برج ثور و میزان، خانه عطارد: برج جوزا و سنبله، خانه مشتری: برج قوس و حوت (مصفا،۱۳۵۷ :۲۵۶). این خانه‌ها در شناخت و معرفت طوالع و تعیین کمیت عمر مولود در احکام نجومی مورداستفاده قرار می‌گرفت (قهاری گیگلو، محمدزاده، ۱۳۸۹ :۱۰).

نقش انسانی

از نقوش موردتوجه بروی سفال‌های اسلامی شادیاخ، نقش مرد به همراه محاسن در کنار دایره‌ای خالی است که در رمزگشایی و بررسی‌های انجام‌شده می‌توان به نتایج و تفاسیر متفاوتی رسید(تصویر۲). در کتب نجومی ازجمله کتاب صورالکواکب، نمادهایی از سیارات و بروج دوازده‌گانه آورده شده است (قهاری گیگلو، محمدزاده، ۱۳۸۹:۱۸)(تصویر۴). در کنار نقش کروی و دایره مانند در سمت راست، مردی با دستی بر محاسن و دستی دیگر بروی پای خویش که به‌صورت چهارزانو نشسته است. این سبک طراحی می‌تواند نشانی از یک شیوه هنری برای برقراری ارتباط با جوامع باشد. البته این نقش در چندین ظرف تکرار شده و احتمالاً به‌عنوان نماد به کار می‌رفته است.(شیخی،۱۳۹۴:۵۸). از همین رو وجود هاله در اطراف سر نقش انسانی نه به معنای تقدس بلکه برای جداسازی پیکره از زمینه و چشمان بادامی، کاملاً تأثیرات هنر مانوی را نشان می‌دهد(یوسف وند و دیگران،۱۳۹۴:۶۶). (تصویر۲و۳). تصویر دیگری از نقوش انسانی، سفال منقوش همراه با تلفیق نقش انسانی و حیوانی است که انسان نشسته در داخل

فضای محراب گونه‌ای گنجانده‌شده است.(تصویر۵) شباهت نقوش انسانی در سه تصویر، نشان از توجه



تصویر۲: سفال قالبی با نقش انسان شادیاخ ، منبع: (آرشیو سفال پژوهشکده نیشابور).

تصویر ۴: منطقه البروج و موقعیت صور فلکی (صادقی، ۱۳۸۴). نیشابور.

نقش خرگوش

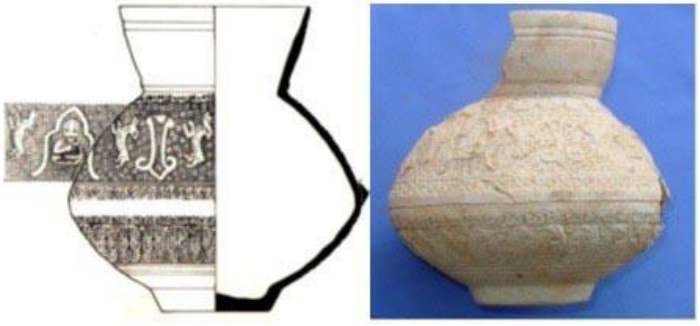
در سفالینه‌های قالب‌زده شادیاخ، خرگوش به‌عنوان صورت فلکی در ظروف خمره‌ای در کنار نقش انسان نشسته دیده می‌شود. نقش انسان نشسته، نماد سیاره مشتری است؛ و نمایانگر این است که درزمانی از سال صورت فلکی خرگوش به مشتری نزدیک می‌شود(شیخی،۱۳۹۴:۷۵)(تصویر ۶). سفال قالبی به همراه نقش خرگوش، از صورت‌های ذکرشده در کتاب‌های متعدد اسلامی است. ارنب به معنی خرگوش، صورت فلکی کوچکی در نیمکره جنوبی آسمان است. در شرق صورت کلب اصغر و نزدیک صورت نهر است (مصفا، ۳۴:۱۳۵۷). همچنین خرگوش نماد آبستنی، آوارگی، بی‌ثباتی، بیداری، تیزپایی، ملایمت، نرمی است (زارعی، شریف،۱۳۹۲ :۵۰). در کتاب صور الکواکب طوسی، نقش خرگوش سازنده به مفاهیم نجومی را دارد.

تصویر ۳: نقش انسانی بروی سفال قالبی به‌دست‌آمده از نیشابور،منبع:(Wilkinson,1973:358)

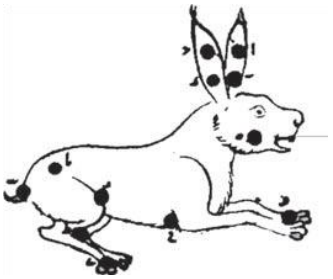
تصویر ۵: سفال قالبی شادیاخ، منبع:(آرشیو سفال پژوهشکده نیشابور)

در دو جهت ذکرشده، بدین شکل که خرگوشی در جهت شرق و دیگری در جهت غرب به تصویر کشیده شده است. نقش خرگوش در جهت شرق که به توصیف طوسی(صورت ارنب چنانک بر آسمان بینند) و در جهت غرب، صورت ارنب چنانک بر کره بینند نیز بیان می‌گردد (صوفی،۲۳۱:۱۳۸۱)(تصویر۷). نقش خرگوش بروی سفال، قابل‌مقایسه با نمونه برنجدان فلزی همراه با تصویر صور فلکی با تاریخ ۶۸۰ هجری قمری است، با این تفاوت که خرگوش بروی سفال، در جهت عمودی ایجادشده درحالی‌که بروی ظرف فلزی بدنش، سوی غرب به شرق است. بروی ظرف فلزی نیز، خرگوش(ارنب) در حال گریز از سگ شکارچی(کلب) است(تصویر۸). به‌طور واضح شکل فیزیکی ارنب بروی شی سفالی و فلزی یکسان و به یک‌شکل هست. صورت فلکی خرگوش باوجود

ستارگان کم‌فروغ، از صور باستانی آسمان محسوب می‌گردد. این صورت فلکی نشانگر خرگوشی درواقع موجودی است که نامش در مدارک مکتوب باستانی با کره ماه قرین بوده است(همان).



تصویر ۶: سفال قالبی شادیاخ، منبع:(آرشیو سفال پژوهشکده نیشابور)



تصویر۷: صورت فلکی ارنب در صورالکواکب، منبع:(صوفی،۱۳۶۰ :۱۶۴).

تصویر۸: نقش کلب و ارنب بر روی اثر فلزی، منبع:(قهاری گیگلو، محمدزاده،۱۳۸۹ :۱۰).

نقش شیر

پنجمین برج و قلب منطقه‌البروج، اسد است که در نیمکره شمالی آسمان جای گرفته است. شیر بیست‌وهفت کوکب در صورت و هشت کوکب را خارج از صورت خود دارد(صوفی،۱۳۸۱:۱۵۲). نقش شیر به‌عنوان یک نشان و نماد از جایگاه مهمی در هنر ایران، به‌ویژه دوره اسلامی برخوردار است که همواره بروی سفال‌ها و ظروف فلزی به نمایش درآمده است. نقش شیر که بروی دوپای خود ایستاده است از محوطه شادیاخ به‌دست‌آمده است. این نقش از پس‌زمینه، با قرارگیری در داخل یک دایره جداشده است و در مقابل شیر، تصویری از یک ستون مانند با پایه قرارگرفته است(تصویر ۹) نقش ایجادشده شیر بروی سفال قابل‌مقایسه با تصویر شیر در صورالکواکب می‌باشد(تصویر ۱۰). در دوره اسلامی نقش شیر به‌تنهایی یا به‌صورت ترکیبی با خورشید، به‌ویژه در دوره سلجوقیان بسیار دیده می‌شود(زارعی و کاظمی،۱۳۹۱). نقش شیر و خورشید در هنر اسلامی معنای جدیدی پیدا می‌کند به‌این‌ترتیب که خورشید به‌عنوان نماد پیامبر و شیر به‌عنوان نماد حضرت علی (ع) منظور می‌شود(گرترود جابز،۱۳۷۰). برج اسد خانه خورشید است، ازنظر منجمین هرگاه کوکب خورشید در برج اسد قرار گیرد، زمان آسایش و امن و فراوانی غله و وفور نعمت است. به همین دلیل همواره نقش شیر و خورشید به‌عنوان نمادی خوش‌یمن موردتوجه منجمین و هنرمندان بوده است (ذبیح الله زاده سماکوش، خزایی، ۹۸:۱۳۸۵). بیرونی، شادی زندگی، جاه‌طلبی، غرور و ترقی، دلیری و شجاعت، سخت‌دلی و جفاکاری و فراموشی را به او نسبت داده و شیر را خداوند سواران و ضرابان و صیادان نامیده

است (بیرونی، ۳۸۳,۳۸۷:۱۳۱۶). صور اسد، بروی سفال و ظروف فلزی(تصویر ۱۱) به کار می‌رود. در اوقاتی این نقش، همراه با خورشید در کنار هم به تصویر کشیده شده است. در مفاهیم نجومی، برج اسد با شیر نمایش داده می‌شود(مردادماه) دوازده‌برج بین هفت‌اختر که یکی از آن‌ها خورشید است تقسیم‌شده و یک یا دو برج خانه اختر به شمار می‌آید (شیخی،۶۹:۱۳۹۴). سفال قالبی شادیاخ با نقش شیر، نمایش‌دهنده، شیر در دایره نماد برج اسد است.

تصویر۹: سفال قالبی شادیاخ با نقش شیر، منبع:(آرشیو سفال پژوهشکده نیشابور).

تصویر ۱۰: شیر در صورالکواکب ، منبع:(صوفی، ۵۷۶:۱۳۹۱).

تصویر ۱۱: نقش شیر (برج اسد) بروی بخشی از آبریز برنجی دوره سلجوقی،، منبع: (Allen, 1982: 50)

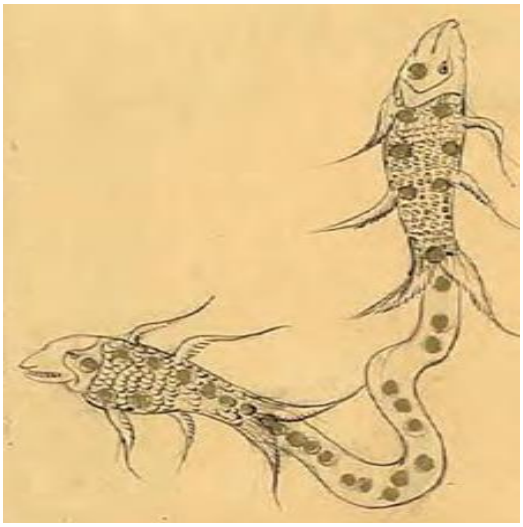
نقش ماهی

برج حوت یا ماهی یکی از صورت فلکی و به‌عنوان آخرین ماه یا برج منطقه‌البروج و دوازدهمین برج (خورشید) می‌باشد. حوت یا ماهی به‌عنوان نماد آب و تجسمی از دریا استفاده می‌شود(چنگیز و رضا لو،۱۳۹۰) ایضاً ماهی در اسلام به‌عنوان نماد باروری و فراوانی مورداستفاده قرار می‌گرفته است(شوالیه و گربران،۱۳۹:۱۳۸۸). از دیگر معانی سمبلیک می‌توان به دانش، دریا، غذای مقدس، فراوانی، تولید، قوه تولید، قوه تولیدمثل، مادینگی، پرخوری، حرص و حماقت و سردمزاجی و ساده‌لوحی اشاره نمود (شیخی، ۱۳۹۴: ۷۲). قدمت این برج به دو هزار سال پیش‌بر می‌گردد. ایجاد نقش ماهی بروی سفال در شادیاخ، تبلوری از دانش نجوم شناسی اسلامی را برای ما قابل‌درک می‌سازد. رومی‌ها و نیز یونانی‌ها از ماهی در اساطیر خود بهره می‌برند. این نماد در میان بابلیان و یونانیان به شکل یک اسطوره بیان‌شده است که صور، مادر و پسری را نشان می‌دهد که خود را به شکل ماهی درآورده‌اند. با توجه به وجود نقش ماهی در میان بابلیان و یونانی‌ها در اساطیرشان، در ایران نیز می‌توان این نقش را متأثر از یونانی‌ها و بابلی‌ها دانست که در نجوم خود مورداستفاده قرار داده بودند. به همین

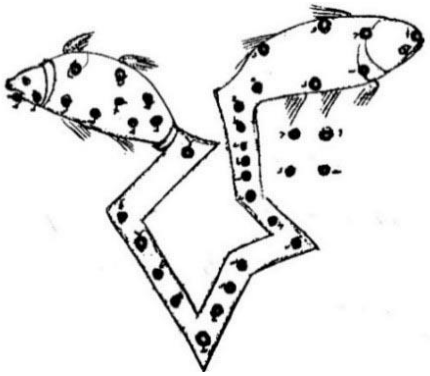
صورت است که بروی سفال مکشوفه نیز دو ماهی در جهت خلاف هم ایجادشده است(تصویر۱۲،۱۳،۱۴) . نکته جالب‌توجه نبود ماهی در میان صورهای چینی است که در ۱۲ ماه بیان‌شده ذکر نشده است. همچنین برج الحوت در صور فلکی به شکل کم‌نور دیده می‌شود آن‌چنان‌که این برج، آخرین برج از دایرۀ البروج است. این برج دومین خانه مشتری است .حوت بانام فارسی خود، ماهی و ماهی چرخ آسمان و ماهی فلکی همراه با دیگر ستارگان و برج و نیز به‌تنهایی و بیش‌تر به‌منظور مدح و بیان تحول سال و تغییر فصل یا اظهار اطلاع در مسائل نجومی و نیز به‌قصد تصنع و اعنات و تناسب در شعر فارسی فراوان آمده است(مصفی، ۱۳۵۷ :۲۰۴). در کتاب صور الکواکب نیز بدین شرح به توصیف کوالکب سمکتین که حوت خوانده می‌شود پرداخته است: (و آن سی‌وچهار کوکب است از نقش صورت و چهار کوکب خارج صورت و صورت دو ماهی است یکی که آن را سمکه متقدم خوانند بر پشت فرس اعظم است در جنوب او و دیگر بر جنوب کواکب مرا مسلسله است و میان هر دو رشته‌ای است از کواکب به هر دو صورت پیوسته که در او انعطافی است).(تصویر ۱۴). نقش دیگری نیز از نقوش صورالکواکب صوفی، اشاره بر تصویر ماهی دارد که به‌صورت تک به نمایش درآمدهاست و جهت شرق به غرب را دارد.(تصویر ۱۵)

در نشانه‌های شادیاخ نشانه صورت فلکی حوت که نماد آن ماهی است نیز در کنار برج اسد که نماد آن شیر است، آمده و دو ماهی در دو طرف برج اسد قرارگرفته‌اند. این بدان معنی، می‌تواند باشد که درزمانی از چرخش زمین به دور خورشید و حرکت زمین به دور خودش، حالتی پدید می‌آید که طرز قرارگیری صورت فلکی اسد در آسمان به‌گونه‌ای خواهد بود که بروی صورت فلکی حوت منطبق می‌شود. لذا این نشانه می‌تواند صورت مفهومی این انطباق باشد. صورت فلکی حوت در اوایل آبان ماه در بهترین وضعیت رصدی قرار می‌گیرد. در نقشه‌ها به‌صورت دوماهی ترسیم‌شده‌اند که با طنابی به هم متصل هستند(شیخی،۱۳۹۴:۷۳).

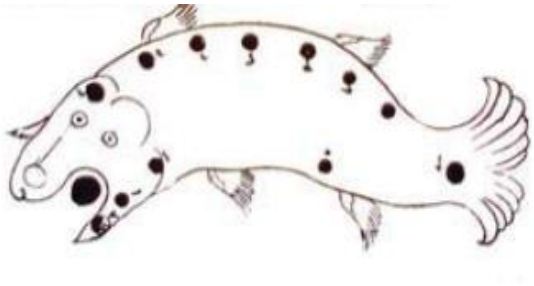
تصویر۱۲: سفال قالبی شادیاخ با نقش ماهی، منبع:(آرشیو سفال پژوهشکده نیشابور).



تصویر ۱۳: نقش ماهی در صورالکواکب، منبع:(صوفی ۱۳۶۰: ۳۱۷).



تصویر۱۴: صورت سمکتین در صور الکواکب، منبع:(صوفی، ۱۳۸۱: ۳۱۷).



تصویر ۱۵: نقش ماهی در صورالکواکب، منبع:(صوفی، ۱۳۹۱: ۵۱۸)

نتیجه‌گیری

ساخت و فناوری سفال، توانست انقلابی را در معیشت وزندگی مردم ایجاد نماید. سفال درراه پرفرازونشیبش در دوران‌های مختلف با تغییرات و دگرگونی‌هایی همراه شد. تزئینات سفال از مهم‌ترین دستاوردهای نقش‌آفرینان ساخت این ظروف گلی بوده است که امروزه مورد تحلیل و بررسی باستان شناسان قرارگرفته است. علم نجوم نیز در راستای کمک به انسان، مورداستفاده قرار گرفت که دوره‌ای از تکامل را نیز سپری نمود.

در دوران اسلامی به‌خصوص دوره حکومت سلجوقیان که بحث موردنظر ما نیز است، تحولاتی در سفال و سفال قالبی به وجود آمد. سفال‌های محوطه شادیاخ نیز که در این پژوهش موردبررسی و تحلیل قرار گرفت، تکمیل‌کننده و تصدیق گر ساخت این نوع سفال‌هاست. سفال‌های قالبی به‌دست‌آمده از محوطه شادیاخ نیشابور، همراه با تزئینات مختلفی ازجمله هندسی انسانی و ... است. ساخت این‌گونه ظروف منحصر به بینش تزئینی نبوده است، بلکه با کمک چنین نقش‌هایی، قصد نمایش قدرت حاکمیتی خود را بر جوامع مختلف داشته‌اند.

ایجاد نقوش صور فلکی بروی سفالینه‌ها، ظروف فلزی و حتی مکتوبات اسلامی، نشان از تأثیرگذاری چنین تحولات و علوم بروی زندگی جوامع داشته است. همچنین به کار بردن علائم نجوم و صور فلکی نیز بروی سازه‌های مختلف، اعتقاد به تأثیرات چنین نمادهایی بر زندگی مردم را تقویت می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها:

1. Seljuks
2. Safavids
3. Observatory
4. Astronomy

اَختَرشناسی، ستاره‌شناسی یا نجوم به دانشِ بررسی موقعیت، تغییرات، حرکت و ویژگی‌های فیزیکی و شیمیایی« اشیاء آسمانی» ازجمله ستاره‌ها، سیاره‌ها، دنباله‌دارها، کهکشان‌ها و رویدادهای آسمانی مانند شفق قطبی و تابش زمینه کیهانی گفته می‌شود که منشأ آن‌ها در خارج از جوّ زمین است.

5. The Metropolitan Museum of Art
6. Wilkinson

فهرست منابع

- ابن حوقل (۱۳۶۶). سفرنامه ابن حوقل (ایران در صوره الارض)، مترجم: جعفر شعار، امیرکبیر، تهران.
- اصطخری، ابراهیم بن محمد(۱۳۷۳). مسالک و ممالک، ترجمه عبدالله تستری، به اهتمام ایرج فشار، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- آشتیانی، اقبال(۱۳۶۴). تاریخ مغول از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری. تهران: سپهر.
- افروغ، محمد. نوروزی طلب، محمدرضا (۱۳۹۱)، تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به‌عنوان شکل و صور تزئینی آثار فلزی دوره سلجوقی مطالعه موردی: آبریز برنجی، نگره،۸۳:۲۱-۶۸ .
- بارتولد، واسیلی ولادیمیروویچ (۱۳۷۷). جغرافیای تاریخی ایران. ترجمه همایون صنعتی زاده. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
- باسورث، کلیفورد ادموند(۱۳۷۰)، تاریخ سیستان از آمدن تازیان تا برآمدن دولت صفاریان، ترجمه: حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- بیهقی، محمد بن حسین (۱۳۵۰). تاریخ بیهقی، به تصحیح دکتر علی اکبر فیاض، مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۵). شاهکارهای فرشبافی فارس، تهران: سروش.
- پوپ، آرتور آبراهام (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش: پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جابز،گرترود (۱۳۷۰).سمبل ها کتاب اول جانوران، ترجمه: محمدرضا تقی پور، تهران: جهان‌نما.
- چنگیز، سحر، رضالو، رضا(۱۳۹۰)،ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی،۴۷ :۴۴-۳۳.
- حاکم نیشابوری، محمد بن عبدالله(۱۳۷۵)، تاریخ نیشابور، ترجمه: محمدرضا شفیعی کدکنی،تهران: نشر آگه.
- حسینی، سید هاشم(۱۳۹۶)، بازتاب انواع صورت‌های فلکی در هنر سفالگری دوران اسلامی تا دوره صفوی و تطبیق نها با نمونه‌های موجود در کتاب صورالکواکب عبدالرحمن صوفی، نگره،۴۱ :۱۲۶- ۱۱۲ .
- خلف تبریزی، محمد حسین (۱۳۵۷)،برهان قاطع. به اهتمام دکتر محمد معین، تهران: امیرکبیر.
- ذبیح الله زاده سماکوش، محمد رضا، خزائی، محمد (۱۳۸۵)،احجام فلزی دوره اولیه اسلامی تا اواخر دوره سلجوقی، مطالعات هنر اسلامی،۴ :۱۰۲-۸۵ .
- رازانی، مهدی، بخشنده فر، حمیدرضا، توکلی، اصغر،(۱۳۸۹)، فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی، .فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی،۴ و ۵ :۶۳ -۵۵ .
- ریاضی، محمد رضا، (۱۳۷۱)، نیشابور از دیدگاه باستان شناسی، مجله باستان شناسی و تاریخ، شماره اول و دوم.

- زارعی، ابراهیم، شریف، کاظمی، خدیجه (۱۳۹۲)، بررسی نمادهای نجومی نقوش سفالینه های اسگرافیاتو مجموعه موزه های بنیاد مستضعفان، مطالعات تطبیقی هنر،۶ : ۵۳ -۴۳ .
- شیخی، عباس(۱۳۹۴)، نشانه شناسی سفالینه های قالب زده شادیاخ نیشابور،پایان نامه کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، دانشکده هنر.
- شیخی، عباس،غفارپور، لیلا(۱۳۹۳)، رمزگشایی لوح سفالی کش فشده از محوطهٔ اسلامی شادیاخ نیشابور، نگره، ۳۲ : ۳۸-۲۶
- شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه: سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- شوشتری، نورالله بن شریف الدین (۱۳۵۴)، مجالس المومنین، تهران: اسلامیه.
- شین دشتگل، هلنا (۱۳۷۹)، بازتاب صورت های فلکی بر اساطیر، کتاب ماه هنر،۲۷ و ۲۸ :۱۰۲ -۱۰۰ .
- صادقی، ارژنگ (۱۳۸۴)، سابقه پیشگویی رویدادهای طبیعی در ایران با استفاده از نجوم، فصلنامه دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، ۶ :۱۴۴ -۱۲۵ .
- صنیع الدوله، محمد حسن خان(۱۳۶۳)، مطلع الشمس در تاریخ و جغرافیای مشرح بلاد و اماکن خراسان، تهران: تاریخ و فرهنگ ایران زمین.
- صوفی رازی، ابوعلی بن عبدالرحمن(۱۳۹۱)،معرفی نسخه خطی منظومه نجومی ارجوزه صورالکواکب، به کوشش یوسف بیک باباپور و مسعود غلامیه. پیام بهارستان، ۱۵ :۵۹۱ -۵۴۱ .
- صوفی، عبد الرحمان عمر(۱۳۸۱)، صورالکواکب الثابته، ترجمه: خواجه نصیرالدین طوسی، به کوشش بهروز مشیری، تهران: ققنوس.
- طاهری، علیرضا، حسامی، وحیده (۱۳۹۰)،نقش شیر در فرش ابریشمی حیوان دار موزه متروپولیتن، جلوه هنر، ۶ : ۳۸- ۲۹ .
- عسگری الموتی، حجت اله(۱۳۹۵)، بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیشگوییهای نجومی،خراسان بزرگ، ۱۵ :۲۷ -۱۵ .
- عناصری، جابر (۱۳۹۰)،آشنایی با کتاب صورالکواکب ثابته، تحقیقات کتابداری و اطلاع رسانی دانشگاهی. ۱۳ :۵۹ -۵۵ .
- فرخزاد، پوران (۱۳۸۶)، مهره مهر، تهران: نگاه.
- قهاری گیگلو، مهناز محمد زاده، مهدی (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده های پنجم تا هفتم هجری، نگره. ۱۴ :۲۲- ۵ .
- کراچوفسکی، ایگناتی یولیانوویچ (۱۳۷۹). تاریخ نوشته های جغرافیایی در جهان اسلام، ترجمه: ابوالقاسم پاینده، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- کریمی، فاطمه،کیانی، محمدیوسف(۱۳۶۴)،هنر سفالگری دورهٔ اسلامی، تهران: مرکز باستانشناسی ایران.
- گدار، آندره (۱۳۵۸)، هنر ایران، مترجم: بهروز حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.
- لسترنج، گای (۱۳۸۶)، سرزمینهای خلافت شرقی، ترجمه: محمد عرفان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مستوفی قزوینی، ح. (۱۳۶۲)، نزهه القلوب، به اهتمام گای لسترنج، تهران: دنیای کتاب.
- مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷)، فرهنگ اصطلاحات نجومی، همراه با واژه های کیهانی در شعر فارسی،تبریز: موسسه تاریخ و فرهنگ.
- مورگان، پیتر(۱۳۸۴)،سفال سامانی، انواع و تکنیک، مجموعه سفال اسلامی، به اهتمام ارنست جی گروبه، ترجمه: فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.
- میت فورد، میراندابروس (۱۳۸۸)، فرهنگ مصور نمادها و نشانه ها در جهان، ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر.

- نالینو، کارلو الفونسو (۱۳۴۹)، تاریخ نجوم اسلامی، ترجمه: احمد آرام. تهران: بهمن.
- نصر، سید حسین (۱۳۵۹)، علم و تمدن در اسلام، ترجمه: احمد آرام، تهران: نشر خوارزمی.
- نوروزی طلب، علیرضا، افروغ، محمد (۱۳۸۹)، بررسی فرم، تزئیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی، مطالعات هنر اسلامی. ۱۲ :۱۲۸ -۱۱۳ .
- وصال، زینب (۱۳۸۶)، بررسی نقش پرنده در سالن سفال دوران اسلامی موزه ملی ایران، مجله کتاب ماه هنر، ۱۰۳ و ۱۰۴ : ۹۳ -۸۶ .
- ویلکینسون، چارلز(۱۳۷۹)، رنگ و طرح در سفالینه ایرانی، مجموعه اوج های درخشان هنر ایران، ترجمه: هرمز عبدالهی و رویین پاکباز. تهران: نشر آگه.
- هاشمی تهرانی، فروغ (۱۳۶۸)، صورتهای فلکی، رشد آموزش جغرافیا، ۱۷ :۳۵- ۲۹ .
- هدایت، رضا قلی خان (۱۲۸۸)، فرهنگ انجمن آرای ناصری، تهران: کتابفروشی اسلامیه.
- هیلنز، جان (۱۳۸۵)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه : ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.
- یعقوبی، احمدبن اسحاق (۱۳۴۷). البلدان، ترجمه: محمد ابراهیم آیتی، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- یوسف وند، یونس، غفارپور، لیلا ،میری، فرشاد(۱۳۹۴)،بررسی و تحلیل نقوش سفال قالب زده محوّطه ی اسلامی شادیاخ نیشابور، مجله مطالعات هنر بومی،۴ :۷۸ -۵۹ .

- Allen. James.W. (1982), Eslamicmetal work, the NuhadEs- Said collection, publishers limited Russell chambres, Covent Garden, London, WC2AA.
- Bulliet, Richard W. (1976), Medieval Nishapur, A Topographic and Demographic Reconstruction, Studia Iranica.N. 5. pp. 68-89.
- Melville, Charles (1980),Earthquakes in the History Nishapur, Iran. vol.18. pp 103- 120.
- Wilkinson, Charles Kyrel. (1986), Nishapur,some early Islamic buildings and their decoration. NewYork,The Metropolitan Museum of Art.
- Wilkinson, Charles K,(1973), Pottery of the Early Islamic Period, NewYork: The Metropolitan Museum of Art.

CONTENTS

Reading the Landscape of the Spring Mountains of Zo Bo Joo, a Landscape of the Sung period, with Emphasis on the Gestalt **5**

Zahra Arab[1], Abolghasem Dadvar[2], Tahmineh Javedsokhan[3]

[1] Phd Student, Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran (Corresponding Author)

[2] Professor, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran

[3] Phd Student, Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran

Analytical and Structural Study of Wooden Ornamentation of Khalesi Door at Astan Quds Razavi Museum **19**

Mahdi Mohammadzade[1] , Zeynab Moradiyan[2]

[1] Professor, Faculty of Islamic University of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran (Corresponding Author)

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

Comparative Study of Metal Rhytons of the Achaemenid Period and the Engraving Works of Metalworking by Artist Mahmoud Dehnavi **37**

Sahar Zekavat[1], Khashayar Ghazizadeh[2]

[1] PhD student of Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)

[2] Associate Professor, Faculty of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran

Perception of City Entrances in Term of User's Sexual Variety [Case Study: Sanandaj City's Entrance- From Hamedan City] **51**

Morteza Mirgholami[1], Kasra Ketabollahi[2], Mahvash Azadi[3], Azita Balali Oskoyi[4]

[1] Associate Professor, Urban Design, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

[2] PhD Researcher in Islamic Urban Planning, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, East Azerbaijan, Iran (Corresponding Author)

[3] M.A. in Urban Design, Urban Design & Architecture Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

[4] Associated Professor of Urban Design, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Comparative Study of Two Shahnamas of Shiraz School Held in St. Petersburg Museum of Russia(1333 A.D, 733A.H) and Topkapi Museum of Turkey.(1331A.D,731 A.H) **72**

Hadi Rahmati[1]

[1] Lecturer, Department of Graphic, Faculty of Art, Semnan University, Iran

Semiotics of Constellations in Terracotta Pots in the Islamic Region of Shadiyakh **92**

Farshid Masihnia[1], Abbass Sheikhi[2], Hassan Basafa[3], Mohammad Sadegh Davari[4]

[1] M.A. in Archeology, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran (Corresponding Author)

[2] M.A. in Art Researches, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran

[3] Associate Professor, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran

[4] M.A. in Archeology, University of Neyshabur, Archeology& History Department, Nishapur, Iran