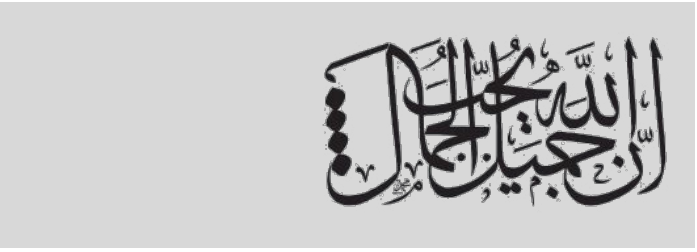

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

**فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی**
**دوره سوم، شماره۳، پاییز ۱۴۰۲**
**صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان**
**شاپا چاپی:** ۲۲۵۲-۰۲۶۰
**شاپا الکترونیکی:** ۲۸۲۱-۰۶۷۰
**مدیر مسئول:** دکتر بیتا مصباح
**سردبیر:** دکتر ابوالقاسم دادور

**گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):**

| | |
|---|---|
| دکتر فریده آفرین | دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان |
| دکتر سمیه باصری | دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان |
| دکتر مهدی حسینی | استاد، دانشگاه هنر تهران |
| دکتر قدرت الله خیاطیان | استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان |
| دکتر صمد سامانیان | دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران |
| دکتر فرزانه فرخ فر | دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور |
| دکتر فتانه محمودی | دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران |
| دکتر حکمت اله ملاصالحی | استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران |
| دکتر جواد نیستانی | استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس |

**عضو مشورتی گروه دبیران:** دکتر محمد خزائی
**دستیار سردبیر:** دکتر امیرحسین صالحی
**مدیر داخلی:** دکتر نجیبه رحمانی
**مشاور علمی:** دکتر حسین شجاعی قادی‌کلائی
**ویراستار ادبی (فارسی):** دکتر حسن یعقوبی
**صفحه‌آرا:** فاطمه محمدیان
**کارشناسان نشریه:** سمانه میرحاج، الهام حرمان
**دستیار مدیراجرایی:** محمد صالح براتعلی
**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


**بررسی تاثیرات رویکرد طراحی کاربرمحور در طراحی محصولات اداری با استفاده از پارامترهای زیبایی‌شناسی** ۶
**ثمین کریمی**[۱]
**محمد حسین شوکت پور**[۲]

[۱]دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته طراحی صنعتی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران
[۲]استادیار، دانشکده مدیریت، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

**کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا؛ بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان** ۱۸
**امین علی کردی** [۱]
**رضا افهمی** [۲]
**رضا منجزی** [۳]

[۱]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۲]دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[۳]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

**بررسی ساختار بصری داستان‌های مصور دنباله‌دار(مطالعه موردی داستان‌های تن‌تن و جاسوسان در تخت‌جمشید)** ۳۰
**شیما داودی**[۱]
**سارا صادقی نیا** [۲]

[۱] دانشجوی کارشناس ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، خراسان رضوی، ایران
[۲] استادیار، گروه هنرهای دیجیتال، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران (نویسنده مسئول)

**بازخوانی معماری کاروان‌سرای تاریخی طَرلاب قم** ۴۶
**فرزانه رحیمی جعفری**[۱]
**حسین راعی**[۲]
**اصغر محمدمرادی**[۳]

[۱]دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت، تهران، ایران
[۲] استادیار، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۳] استاد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران

**بازشناسی دو بنای ایلخانی کمتر شناخته‌شده در منطقه قومس (مسجد خدابنده و مسجد بهادرخان)** ۶۴
**ندا آشوری**[۱]
**امیرحسین صالحی**[۲]
**وحید حیدری**[۳]

[۱]دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
[۲]استادیار،گروه مرمت و احیای بناهای تاریخی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)
[۳]مربی، گروه مرمت و احیای بناهای تاریخی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

**خوانش ترامتنی مجسمه «انباشت»، اثر کورش گلناری** ۷۶
**سیدسعید حسینی**[۱]
**اصغر فهیمی فر**[۲]
**مهدی کشاورز افشار**[۳]

[۱]دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[۲]دانشیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۳]استادیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، تهران، ایران

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# Investigating the Impact of User-Centered Design Approach on Office Product Design Using Aesthetic Parameters

**Samin Karimi[1] , Mohammad Hossein Shokatpour[2] (Corresponding Author)**

[1]Master's student, Industrial Design, Islamic Azad University, Research Sciences Unit, Tehran, Iran
[2]Assistant Professor, Faculty of Management, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received: 27.12.2023, Revised: 11.03.2024, Accepted: 16.03.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32731.1196

**Abstract:**

Office products play a key role in facilitating efficiency and productivity in modern work environments. Therefore, improving the design process of these products can be significantly effective. A user-centered design approach plays a fundamental role in enhancing the performance, aesthetics, and functionality of office products. By combining principles of aesthetics and a user-centered approach, designers can create products that are not only practical and beautiful but also psychologically stimulating and motivational. The goal of this research is to achieve a product and environment that minimizes fatigue and improves workflow. The user-centered design methodology emphasizes understanding user needs and preferences through research and observation, ensuring that office products are aligned with individual preferences and behaviors. Well-designed and aesthetically pleasing office tools enhance user comfort and visual satisfaction. This study utilized a combined methodology including interviews, questionnaires, and observations. In this study, the opinions of 50 users regarding office products were examined, and it was concluded through interviews with users that the positive impact of aesthetics can indirectly increase efficiency and motivation, and ultimately lead to an improved overall work experience. The results indicate that user-centered design can contribute to improving the aesthetics and user satisfaction of office products and enhancing creativity, ultimately leading to increased efficiency and motivation.

**Keywords:** User-Centered Design, Office Product Design, Aesthetic Parameters, User Satisfaction, Productivity.

1- Email: samin.k77@gmail.com
2- Email: shokatpour@ut.ac.ir

How to cite: Karimi, S., & Shokatpour, M. H. (2023). Investigating the effects of user-centered design approach on office product design using aesthetic parameters. Journal of Applied Arts, 3(3), 5-16.
Doi: 10.22075/aaj.2024.32731.1196

# بررسی تاثیرات رویکرد طراحی کاربرمحور در طراحی محصولات اداری با استفاده از پارامترهای زیبایی‌شناسی

**ثمین کریمی** [1]
**محمد حسین شوکت پور (نویسنده مسئول)** [2]

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته طراحی صنعتی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران
[2] استادیار، دانشکده مدیریت، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۰/۰۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32731.1196

## چکیده

محصولات اداری نقشی کلیدی در تسهیل کارایی و بهره‌وری در محیط‌های کاری مدرن ایفا می‌کنند. از این رو، بهبود فرآیند طراحی این محصولات می‌تواند به طور قابل توجهی اثربخش باشد. رویکرد طراحی کاربرمحور به عنوان یک روش مؤثر، در ارتقای عملکرد، زیبایی و کارایی محصولات اداری نقشی اساسی دارد. با تلفیق اصول زیبایی‌شناسی و رویکرد کاربرمحور، طراحان می‌توانند محصولاتی خلق کنند که نه تنها کاربردی و زیبا باشند، بلکه از نظر روانی نیز محرک و انگیزه‌بخش باشند. هدف این تحقیق دستیابی به محصول و محیطی است که کمترین میزان خستگی را ایجاد کرده و روند کاری را بهبود بخشد. روش‌شناسی طراحی کاربرمحور بر درک نیازها و ترجیحات کاربر از طریق تحقیق و مشاهده تأکید دارد و تضمین می‌کند که محصولات اداری با ترجیحات و رفتارهای فردی همخوانی داشته باشند. ابزارهای اداری خوش‌طراحی و زیبا، احساس راحتی و رضایت بصری را در کاربر تقویت می‌کنند. این تحقیق با استفاده از روش‌شناسی ترکیبی شامل مصاحبه، پرسشنامه و مشاهده انجام شده است. در این مطالعه، نظر ۵۰ کاربر در مورد محصولات اداری مورد بررسی قرار گرفته است و با مصاحبه از کاربران نتیجه‌گیری شد؛ تأثیر مثبت زیبایی‌شناسی می‌تواند به طور غیرمستقیم، بهره‌وری و انگیزه را افزایش داده و تجربه کلی کار را ارتقا دهد و محصولات طراحی‌شده با رویکرد کاربرمحور، در مقایسه با محصولات طراحی‌شده با رویکرد سنتی، از امتیاز بالاتری برخوردارند. نتایج نشان می‌دهد که طراحی کاربرمحور می‌تواند به بهبود زیبایی‌شناسی و رضایت کاربران از محصولات اداری و افزایش خلاقیت کمک کند و در نهایت، منجر به افزایش بهره‌وری و انگیزه کاری شود.

**واژه‌های کلیدی:** طراحی کاربرمحور، طراحی محصولات اداری، پارامترهای زیبایی شناسی، رضایت کاربر، بهره‌وری.



1- Email: samin.k77@gmail.com
2- Email: shokatpour@ut.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: کریمی، ثمین و شوکت پور، محمدحسین. (۱۴۰۲). بررسی تاثیرات رویکرد طراحی کاربرمحور در طراحی محصولات اداری با استفاده از پارامترهای زیبایی شناسی، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۱۶-۵. Doi: 10.22075/aaj.2024.32731.1196

## مقدمه

رویکردهـای سـنتی در طـراحی محصـولات اداری، اغلـب بـر کارایی و ارگونـومی تمرکـز دارنـد و ابعـاد زیبایی‌شـناسی و احسـاسی را نادیـده می‌گیرنـد. ایـن مقالـه بـه اثبـات ایـن موضـوع می‌پـردازد کـه ادغـام دانـش روانشـناسی و فیزیولـوژی انسـان بـا اصـول طـراحی کاربرمحـور و زیبایی‌شـناسی ذهـنی می‌توانـد منجـر بـه ارتقـای قابل‌ملاحظـه فضـای اداری و تبدیـل آن بـه محیـطی ایـده‌آل بـرای بهـره‌وری و احساسـات مثبـت شـود. در دنیـای امـروز، کارمنـدان علاوه بـر کارآمـدی، بـه زیبـایی فضـای کاری نیـز توجـه دارنـد. ایـن تغییـر دیـدگاه، باعـث افزایـش تأکیـد بـر طـراحی کاربرمحـور در توسـعه محصـولات اداری شـده اسـت. طـراحی کاربرمحـور بـر درک نیازهـا، ترجیحـات و رفتارهـای کاربـر تمرکـز دارد. یـکی از جنبه‌هـای مهـم طـراحی کاربرمحـور در طـراحی محصـولات اداری، ادغـام پارامترهـای زیبایی‌شـناسی اسـت. زیبایی‌شـناسی فراتـر از جذابیـت بصـری صـرف بـوده و شـامل تجربـه حـسی کاربـران از یـک محصـول از جملـه فـرم، رنـگ، جنـس و حـتی صـدا می‌شـود. بـا در نظـر گرفتـن ایـن عناصـر، طراحـان می‌تواننـد محصـولاتی اداری طـراحی کننـد کـه بیشـترین کارایی را داشـته باشـند. پرسـش‌های پژوهـش از ایـن قـرار اسـت کـه تاثیـر رویکـرد طـراحی کاربرمحـور بـر زیبایی‌شـناسی محصـولات اداری چیسـت؟ تاثیـر محیط‌هـای اداری زیبـا بـر خلاقیـت و نـوآوری کارکنـان در مقایسـه بـا محیط‌هـای اداری معمـولی چقـدر اسـت؟ چـه ویژگی‌هـایی در محیط‌هـای اداری خلاقیـت و نـوآوری کارکنـان را افزایـش می‌دهـد؟

بـا وجـود اهمیـت مباحـث کاربـردی در طـراحی محصـولات، مطالعـات گذشـته بـه طـور گسـترده‌ای بـه بـررسی الزامـات و ابعـاد کارکـردی محصـولات پرداخته‌انـد؛ امـا بـه نظـر می‌رسـد کـه مباحـث و الزامـات زیبایی‌شـناسی، کـه نقـشی بسیـار مهـم در جـذب و رضایـت کاربـران دارنـد، بـه طـور کافی مـورد توجـه قـرار نگرفته‌انـد. یـکی از دلایـل اصـلی ایـن موضـوع، عـدم وجـود یـک الگـوی دقیـق و جامع از زیبایی‌شـناسی اسـت کـه می‌توانـد بـه طراحـان و توسـعه‌دهندگان اعتمـاد بـه نفـس بیشـتری در تفسیر نهـایی فـرم محصـولات بدهـد. بـرای پـر کـردن ایـن شـکاف، تحقیقـاتی توسـط محققـان برجسـته طـراحی انجـام شـده اسـت. امـا هنـوز راهکارهـای کامـلی بـرای ادغـام زیبایی‌شـناسی و طـراحی کاربرمحـور در محصـولات اداری پیـدا نشـده اسـت.

## پیشینه تحقیق

بـا توجـه بـه اطلاعات ارائـه شـده، پژوهش پیشـنهادی بـا عنـوان «تاثیـر رویکـرد طـراحی کاربرمحـور و ادغام پارامترهـای زیبـایی در طـراحی محصـولات اداری بـر تجربـه کاربـری و کیفیـت محصـولات» می‌توانـد بـه بهبـود عملکـرد و احساسـات کاربـران در فضـای کاری کمـک کـرده و بـه ارتقـای رضایـت و ارتبـاط کاربـران کمـک کنـد. ایـن پژوهـش می‌توانـد بـه طراحـان کمـک کنـد تـا محصـولات اداری ایجـاد کننـد کـه علاوه بـر عملکـرد مـورد نظـر، پاسـخ‌های احسـاسی مثبـت و احسـاس مشـترک را در فضـای کاری تقویـت کننـد و از عناصـر زیبایی‌شـناسی ماننـد فـرم، رنـگ، جنـس و حـتی صـدا بهـره ببرنـد. بـه علاوه، براسـاس مقالـه مجیـدی بـا عنـوان «نشانه‌شـناسی، زیبایی‌شـناسی و عملکردگـرایی در طـراحی محصـول بـا رویکـرد مینی‌مالیسـم احسـاس‌گرا» (۱۳۹۰)، نشـریه هنرهـای زیبا-هنرهـای تجسـمی، ارتبـاط بیـن زیبایی‌شـناسی و طـراحی کاربرمحـور می‌توانـد بهبـود درک نیازهـا و ترجیحـات کاربـران را فراهـم کـرده و بـه خلـق محصـولاتی منحصـر بـه فـرد و موثـر منجـر شـود. ایـن نشـان می‌دهـد کـه عناصـر زیبایی‌شـناسی ماننـد فـرم، رنـگ، جنـس و غیـره بـه شـکل آگاهانـه یـا غیـر آگاهانـه در تولیـد مفاهیـم نشـانه‌ای تأثیرگـذار هسـتند و می‌تواننـد بـه بهبـود کارکـرد و تجربـه کاربـری محصـولات کمـک کننـد. تحقیقـات متعـدد در زمینـه طـراحی کاربرمحـور نشـان داده‌انـد کـه طـراحی بـا تمرکـز بـر درک نیازهـا، ترجیحـات و رفتارهـای کاربـران، منجـر بـه خلـق محصـولات کارآمـد، مفیـد و جـذاب می‌شـود. در پژوهش‌هـای انگلیـسی زبـان، مقالـه‌ای بـا عنـوان «How Varying Touch Interfaces Trigger Psychological Ownership and Endowment» (2014) توسـط آدام بـرازل و جیمـز گیپـس نشـان داده اسـت کـه تحقیقـات در زمینـه زیبایی‌شـناسی بـه بـررسی ابعـاد مختلـف ایـن حـوزه و تأثیـر آن بـر تجربـه کاربـری می‌پردازنـد. همچنیـن، مطالعـات مرتبـط بـا محصـولات اداری بـه طـور خـاص بـر روی رابطـه بیـن طـراحی، زیبایی‌شـناسی و کارایی ایـن محصـولات تمرکـز دارنـد. یـکی از جنبه‌هـای اسـاسی طـراحی کاربرمحـور در محصـولات اداری، ادغـام پارامترهـای زیبایی‌شـناسی اسـت. زیبایی‌شـناسی بـه عنـوان یـک ارزش در طـراحی محصـولات، می‌توانـد بـه عنـوان نـوعی پاسـخ مصرف‌کننـده در نظـر گرفتـه شـود. در واقـع، جسـتجوی یـک الگـوی لذت‌بخـش از زیبایی‌شـناسی، همزمـان ابعـاد شـناختی و عاطـفی را در نظـر می‌گیـرد و می‌توانـد بـر

تجربه کاربری تأثیرگذار باشد. این در حالی است که طبیعت به عنوان اولین منبع الهام برای ارزیابی زیبایی‌شناسی محصولات مورد استفاده قرار می‌گیرد.
همچنین مقاله «A Transformational Force within Communities» (2019) به نویسندگی کریستمن بوبلیتز، کورتادا سیان و پاتریک مازاروف نشان می‌دهد که علاوه بر روش‌های سنجش عینی زیبایی‌شناسی مانند حالت چهره و صدا که هنوز به نتایج قطعی نمی‌رسند، تحقیقات بسیاری در جهت توسعه یک رویه علمی برای ارزیابی زیبایی‌شناسی انجام شده است. بیشتر این تحقیقات بر روی بهینه‌سازی طراحی محصول تمرکز دارند و بر ویژگی‌های فرم محصول متمرکز شده‌اند که توسط نظرات مصرف‌کنندگان ارزیابی می‌شوند. اگرچه پیشرفت‌های زیادی در این زمینه صورت گرفته است، هنوز نیاز به تحقیقات بیشتر در زمینه سنجش و ارزیابی عینی و ذهنی زیبایی‌شناسی محصولات وجود دارد. در این مقاله بر جنبه کاربرمحوری و پارامترهای زیباشناسی، همزمان پرداخته شده است و از این جهت با تحقیقات پیشین متمایز است.

## روش تحقیق

این مطالعه از نوع توسعه‌ای است. همچنین این نوع پژوهش پیمایشی بوده و در روش پژوهش پیمایشی از پرسش‌نامه به‌عنوان ابزار اصلی استفاده می‌شود. جامعه آماری این تحقیق شامل کاربران محصولات اداری در شهر تهران است. از این جامعه، ۱۵۰ نفر به روش تصادفی خوشه‌ای انتخاب شده‌اند. ابزارهای جمع‌آوری اطلاعات در این مطالعه شامل موارد زیر است:
پرسشنامه: پرسشنامه سنجش کاربرمحور بودن محصولات اداری و پرسشنامه سنجش زیبایی‌شناسی محصولات اداری. پرسشنامه سنجش رضایت کاربران از محصولات اداری. مصاحبه: با کاربران و کارشناسان برای جمع‌آوری اطلاعات عمیق‌تر و دقیق‌تر. مشاهده: محیط کار و نحوه استفاده کاربران از محصولات اداری است. مورد بررسی این پژوهش انواع مختلف رومیزی اداری است. مولفه‌های مورد بررسی در این مطالعه شامل کاربرمحور بودن، زیبایی‌شناسی و رضایت کاربران است. فرضیه‌ها: بین کاربرمحور بودن و رضایت کاربران از محصولات اداری رابطه معناداری وجود دارد. بین زیبایی‌شناسی و رضایت کاربران از محصولات اداری رابطه معناداری وجود دارد. بین کاربرمحور بودن و زیبایی‌شناسی محصولات اداری رابطه معناداری وجود دارد. جمع‌آوری داده‌ها: داده‌های این تحقیق از طریق منابع مختلف زیر جمع‌آوری شده‌اند. پرسشنامه: از کاربران. مصاحبه: با کاربران و کارشناسان. مشاهده: محیط کار و نحوه استفاده کاربران از محصولات اداری. تحلیل کیفی: برای تحلیل داده‌های کیفی از روش تحلیل محتوا استفاده خواهدشد. هدف از تحلیل داده‌ها: بررسی فرضیه‌های تحقیق و شناسایی عوامل مؤثر بر رضایت کاربران از محصولات اداری. ارائه پیشنهادات برای ارتقای رضایت کاربران از محصولات اداری است.

## بررسی ارتباطات فرمی وکاربردی محصولات اداری

زیبایی‌شناسی[1] یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها در طراحی محصول است که می‌تواند بر موفقیت محصول در بازار آینده تأثیر می‌گذارد با این حال ماهیت زیبایی و جذابیت هنوز ناشناخته است و بسیاری از طراحان به طور عینی قادر به انجام آن نیستند که چگونه طرح‌های آن‌ها توسط مصرف‌کنندگان در بازار درک می‌شود یکی از دلایل مهم فقدان یک الگوی دقیق و جامع است زیبایی‌شناسی می‌تواند اعتماد به نفس را در مورد تفسیر آینده فرم محصول نهایی بهبود بخشد. برای پر کردن این شکاف، تحقیقات قبلی توسط محققان متخصص طراحی، به نظر می‌رسد که راه‌حل‌های عملی واقعی برای دستیابی به کمال زیبایی شناختی و همچنین خلاقیت به عنوان بخش مهمی از زیبایی‌شناسی نبوده است هنوز یکی از موثرترین رویکردها پیشنهاد شده است. زیبایی براساس تعریف آن باید واقعیتی جاودانه باشد که در طول زمان بدون تغییر باقی مانده است. درک اشیاء زیبا می‌تواند یک رابطه منطقی بین عناصر طراحی باشد که روی قاعده ریاضی که اصول طراحی نامیده می‌شود. علم روانشناسی در تلاش است تا مدلی Accesssed at 19-06- 2020 را به منظور پیش‌بینی واکنش افراد در موقعیت‌های مختلف که می‌تواند در زمان‌های مختلف تغییر کند را ایجاد کند (Buechel,2018).
خلاقیت[2] در ایجاد طرح یک محصول بسیار اهمیت دارد. خلاقیت به عنوان عاملی در نوآوری محصول، عامل کلیدی تعیین‌کننده موفقیت تجاری بسیاری یا سازمان‌ها و سلامت اقتصادی یک منطقه یا کشور است و همچنین به عنوان یک جنبه مهم از عملکرد طراحی در نظر گرفته می‌شود (Crilly, 2019:22).

**نقش گشتالت در درک ارتباطات فرمی و کاربردی**

گشتالت[۳] شاخه‌ای از روانشناسی است که به بررسی نحوه درک انسان از فرم و شکل می‌پردازد. نظریه گشتالت بیان می‌کند که انسان‌ها تمایل دارند اجزای مختلف یک منظره را به عنوان یک کل واحد درک کنند. در طراحی محصول، می‌توان از اصول گشتالت برای ایجاد انسجام و وحدت بین فرم و عملکرد محصول استفاده کرد. این امر به درک آسان‌تر محصول توسط کاربر و تجربه کاربری بهتر منجر می‌شود. با در نظر گرفتن ارتباطات فرمی و کاربردی در طراحی محصول و استفاده از اصول گشتالت، می‌توان محصولاتی را طراحی کرد که کارآمد، جذاب و قابل فهم برای کاربر باشند (Kohler,1970).

**تأثیر پارامترهای زیبایی‌شناسی بر تجربه کاربری**

تأثیر فرم و شکل: فرم و شکل کلی یک محصول بر زیبایی‌شناسی آن بسیار حائز اهمیت است. طراحان این عناصر را به‌طور دقیق تنظیم می‌کنند تا حس تعادل، تقارن و هماهنگی را ایجاد یا احساسات و تداعی‌های خاص را به وجود آورند. به عنوان مثال، اشکال ارگانیک می‌توانند حس طبیعت و نرمی را منتقل کنند، در حالی که خطوط تیز می‌توانند مدرنیته و کارایی را به تصویر بکشند.

تأثیر رنگ: رنگ به عنوان یک عنصر زیبایی‌شناسی، قدرتمند است و می‌تواند واکنش‌های احساسی قوی را به‌وجودآورد. طراحان با دقت رنگ‌ها را انتخاب می‌کنند تا حالت دلخواه را ایجاد کنند و همچنین قابلیت استفاده را افزایش دهند و با هویت برند هماهنگ شوند. رنگ‌های روشن می‌توانند توجه را به خود جلب کنند و هیجان ایجاد کنند، در حالی که رنگ‌های بی‌صدا می‌توانند حسی از پیچیدگی و آرامش را ایجاد کنند.

تأثیر بافت: بافت به طراحی محصول عمق و بعد می‌افزاید. سطوح صاف می‌توانند براق بودن و لوکس بودن را نشان دهند، در حالی که بافت‌های خشن می‌توانند حس طبیعی بودن و گرما را القا کنند. ترکیب بافت‌های مختلف می‌تواند جذابیت بصری ایجاد کند و حس لامسه کاربر را درگیر کند.

تأثیر مواد: انتخاب مواد به‌طور قابل توجهی بر زیبایی‌شناسی و عملکرد محصول تأثیر می‌گذارد. مواد طبیعی مانند چوب و چرم می‌توانند گرما و ظرافت را منتقل کنند، در حالی که مواد مصنوعی می‌توانند ظاهری مدرن و آینده‌نگر ارائه دهند. روکش مواد (به عنوان مثال براق، مات، بافت) نیز به زیبایی‌شناسی کلی کمک می‌کند.

تأثیر تناسب و تعادل: ترتیب عناصر در ترکیب یک محصول برای جذابیت بصری آن بسیار مهم است. طراحان از اصولی مانند نسبت طلایی و قانون یک سوم برای ایجاد حس تعادل و هماهنگی استفاده می‌کنند.

تأثیر جزئیات و تزئینات: جزئیات ظریف می‌توانند زیبایی‌شناسی محصول را ارتقا دهند و به جذابیت بصری اضافه کنند. این موارد می‌توانند شامل مواردی مانند الگوها، حکاکی‌ها، رنگ‌های متضاد یا پرداخت‌های منحصر به فرد (Norman, 2004).

**بررسی تاثیرات زیبایی‌شناسی در بخش‌های مختلف**

زیبایی‌شناسی نقش مهمی در طراحی محصول دارد و بر ادراک کاربر، واکنش احساسی و در نهایت تصمیمات خرید تاثیر می‌گذارد. هدف این تجزیه و تحلیل، بررسی عناصر زیبایی‌شناختی است که به جذابیت بصری محصول کمک می‌کند. طراحی احساس‌گرا نیز بسیار با زیبایی‌شناسی ارتباط مستقیم دارد و در طراحی احساس‌گرا ابتدا محصولاتی به چشم می‌خورند که جذاب، زیبا و خوش‌رنگ باشند. در این میان محصولاتی با کارکرد پایین و گران چنان اهمیتی ندارد و کاربر محصولی را انتخاب می‌کند که برایش جذاب‌تر باشد (خداداده و رستم‌خانی، ۳۸:۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی به عنوان زبان محصول قرار می‌گیرد. در زبان زیبایی‌شناسی محصولات، انتقال‌دهنده پیام محصول هستند و فرم برخاسته از بازار که شامل سه جنبه مشخص که موجب بقای محصول در بازار می‌شود: ارزش‌های کارکردی و سمبلیک شامل گشتالت محصول می‌شود به نوعی هویت محصول را مشخص می‌کند (سلیمانی، ۱۶:۱۳۹۰).

مفاهیم زیبایی‌شناسی و احساس‌گرایی و رابطه تنگاتنگ این دو موضوع بسیار مورد اهمیت است. معیارهای طراحی در محصولات عبارتند از: فرم، رنگ، جنس و عملکرد و همچنین از طریق حواس انسان احساساتی را در مصرف‌کننده و کاربر بوجود آورد. تنها زیبایی‌شناسی در ایجاد احساسات تاثیر نمی‌گذارند و عوامل دیگری مثل عملکرد و هویت محصول نیز تاثیر گذارند (حجتی‌امامی، ۱۳۹۷: ۲۱).

برای ایجاد احساس در یک محصول می‌توان از عوامل زیبایی‌شناسی نیز استفاده کرد که به صورت زنجیروار تمامی این رویکردها به یکدیگر مرتبط می‌شوند. زیبایی‌شناسی به عنوان یک ارزش در طراحی محصول را می‌توان نوعی پاسخ مصرف‌کننده فرض کرد. طبیعت همیشه به عنوان معیار زیبایی در نظر گرفته شده است.

زیبایی طبیعی، تأثیرگذاری بر فرآیند تولید مصنوعات و محصولات در طول تاریخ انسان بوده است. این تأثیر، فضای طراحی را تحت تأثیر قرار داده و باعث شده که فرم‌ها دیگر از اشکال طبیعی آشنا پیروی نکنند و به جای آن از فرم‌های هندسی یا ارگانیک به عنوان یک عنصر طراحی سه‌بعدی استفاده شود. در این فضا، فرم کاملاً آزاد است و می‌تواند هر مفهومی را با ساخت سه‌بعدی به عنوان یک محصول نمایان کند. طراح، فرم را تعیین می‌کند و تخیل فرم محصول از عملکردی پیروی می‌کند که به عنوان یک مرجع بصری اصلی در دنیای طراحی مورد استفاده قرار می‌گیرد (Brasel, Gips,2014:22).

## زیبایی‌شناسی به عنوان یک ابزار

در دنیای امروز، با توجه به تقاضاهای جدید و در حال تغییر مصرف‌کنندگان و عوامل تکنولوژیک به سرعت در حال توسعه، شرکت‌ها و مدیران در جستجوی استراتژی‌های جدید برای ایجاد تفاوت در محصولات و خدمات خود هستند. با افزایش رقابت، بازاریابان شروع به تمرکز بر روی رویکردهای جدید و نوآوری های محصول برای جلب درک و توجه مصرف‌کنندگان کردند. یکی از موثرترین راه‌های تمایز، استفاده از زیبایی‌شناسی است. زیبایی بصری محصولات برای مصرف‌کنندگان ارزش ایجاد می‌کند. زیبایی بصری ارزش قابل توجهی برای محصول ایجاد می‌کند و آن را خاص‌تر می‌کند. همچنین سطح حساسیت قیمت مصرف‌کننده زمانی کاهش می‌یابد که محصول منحصر به فرد و معتبرتر باشد. هدف این مطالعه بررسی رابطه بین زیبایی‌شناسی بصری محصولات و حساسیت قیمت مصرف‌کنندگان است. زیبایی بصری محصولات و همچنین ابعاد فرعی آن شامل ارزش، تیزبینی و پاسخ با حساسیت قیمت مصرف‌کنندگان ارتباط منفی دارد (Austin,2018:7). جدای از برخی روش‌های سنجش عینی زیبایی‌شناسی مانند حالت چهره و صدا به اندازه‌گیری پاسخ مصرف‌کننده (که هنوز نمی‌توانند به نتیجه قطعی برسند) مطالعات متعددی به منظور دستیابی به یک رویه علمی در این زمینه انجام شده است. در بهینه‌سازی طراحی محصول بیشتر مطالعات بر روی ویژگی‌های فرم محصول متمرکز شده‌اند، ارزیابی که براساس نظر مصرف‌کننده قضاوت می‌شود (Bublitz,2019).

## کاربرد و اهمیت زیبایی‌شناسی در دنیای امروز

زیبایی بصری، ارزش قابل توجهی برای محصول ایجاد می‌کند و آن را به یک محصول خاص تبدیل می‌سازد. همچنین، زیبایی بصری می‌تواند سطح حساسیت قیمت مصرف‌کننده را کاهش دهد، زیرا محصولات منحصر به فرد و با کیفیت بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند. هدف این مطالعه بررسی رابطه بین زیبایی‌شناسی بصری محصولات و حساسیت قیمت مصرف‌کنندگان است. نتایج نشان می‌دهد که زیبایی بصری محصولات و ابعاد فرعی آن، از جمله ارزش و تیزبینی، ارتباط منفی با حساسیت قیمت مصرف‌کنندگان دارد (Austin,2018:7).

## بررسی تاثیرات زیبایی‌شناسی از طریق طراحی محور بر تجربه کاربری

ادغام زیبایی‌شناسی در طراحی محصولات اداری به معنای ایجاد جذابیت بصری نیست، بلکه به منظور ایجاد تجربه کاربری بهتر، تاثیرگذاری بر رفتار کاربران و در نهایت دستیابی به نتایج مثبت برای کسب و کارها است. برای استفاده موثر از زیبایی‌شناسی در طراحی محصولات اداری، رویکردی کاربرمحور ضروری است که شامل به کارگیری روش‌های مختلف تحقیق برای جمع‌آوری بینش و بازخورد کاربران می‌شود. این روش‌ها شامل موارد زیر می‌شود:

- نظرسنجی‌ها و مصاحبه‌ها: برای درک اولویت‌های کاربر و نکات دردناک در مورد محصولات فعلی.
- گروه‌های کانونی: برای تسهیل بحث‌ها و کشف درک کاربر از عناصر زیبایی‌شناختی مختلف.
- نمونه‌سازی و آزمایش: به کاربران اجازه می‌دهد با نمونه‌های اولیه فیزیکی یا دیجیتالی طرح‌های محصول جدید برای ارائه بازخورد در ارتباط با عملکرد و زیبایی‌شناسی تعامل داشته باشند.
- ردیابی چشم و بیوفیدبک: برای تجزیه و تحلیل تعامل کاربر و پاسخ‌های احساسی به ویژگی‌های طراحی مختلف.

با جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل داده‌ها از این روش‌ها، طراحان می‌توانند بینش‌های ارزشمندی در ارتباط با تاثیر زیبایی‌شناسی بر تجربه عملکرد کاربر در محیط اداری بدست آورند.

## رویکرد طراحی کاربرمحور

طراحی کاربرمحور[۴] یک فرایند طراحی است که شامل مشارکت دادن کاربران در فرایند طراحی از ابتدا است. این رویکرد می‌تواند به اطمینان حاصل شود که محصول نهایی محصولی است که کاربران واقعا مایل به استفاده از آن هستند.

فرایند طراحی که از آن استفاده شده است شامل موارد زیر است:
- تحقیق کاربران: اولین گام برای درک نیازها و خواسته‌های کاربران است که از طریق نظر سنجی و مصاحبه با کاربران می‌تواند صورت بگیرد.
- تولید مفهوم: در گام بعد از تحقیقات درباره کاربران به تعدادی طرح‌های مفهومی نیاز است. این طرح‌ها باید بر اساس نیازها و خواسته‌های کاربران باشد.
- نمونه‌سازی اولیه: مرحله بعدی ایجاد نمونه‌های اولیه از طرح‌های مفهومی است. از این نمونه‌های اولیه می‌توان برای آزمایش طرح‌ها با کاربران و دریافت بازخورد آن‌ها استفاده کرد.
- تکرار: براساس بازخورد کاربران گام بعدی تکرار طرح‌ها است. این کار ممکن است شامل ایجاد تغییرات در طرح یا ایجاد طرح‌های جدید در کل باشد (chammas,2015:14).

به طور کلی روند کار رویکرد طراحی کاربرمحور را می‌توان به صورت زیر بیان کرد:
- درک نیازها و خواسته‌های کاربران: در این مرحله، نیازها و خواسته‌های کاربران با استفاده از روش‌های مختلفی مانند مصاحبه، پرسشنامه و مشاهده شناسایی می‌شوند.
- تولید ایده‌های طراحی: در این مرحله، ایده‌های مختلفی برای طراحی محصول ارائه می‌شوند.
- ارزیابی ایده‌های طراحی: در این مرحله، ایده‌های طراحی با استفاده از روش‌های مختلفی مانند آزمون کاربر ارزیابی می‌شوند.
- انتخاب ایده‌های برتر: در این مرحله، بهترین ایده‌های طراحی برای تولید انتخاب می‌شوند.
- تولید محصول: در این مرحله، محصول براساس ایده‌های انتخاب شده تولید می‌شود.

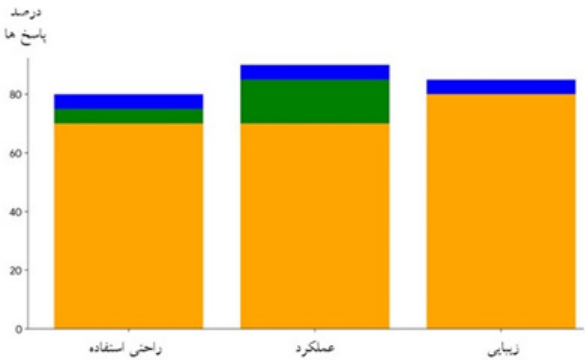
بسیاری از نیازها و رفتارهای کاربران، ناآگاهانه است که با روش مصاحبه کاربران، نمی‌توان بطور مستقیم تمام نیازها را استخراج کرد. همچنین طراحی شامل استفاده از دستورالعمل‌ها و استانداردها، استوری‌برد، ساخت مدل اولیه و مدل کامپیوتری بوده است. درگام آخر، ارزیابی که از مهم‌ترین مراحل طراحی کاربرمحور است انجام می‌شود (خداداده، ۳۸:۱۳۸۸).

## آنالیز رویکرد طراحی کاربرمحور

در حین طراحی، باید به پارامترهای مهمی توجه کرد. در ابتدا، فرضیه طراحی باید مورد سوال قرار گیرد تا بتوان با پیچیدگی کمتری طراحی کرد و محصول را سودمندتر ارائه داد. طراح باید تنوع مواد کاربردی را کاهش داده و از مواد شیمیایی و مضر اجتناب کرد. همچنین، اندازه و وزن محصول را کاهش داده و فرایند تولید را بهینه سازد. بسته‌بندی نیز باید با محصول هماهنگ باشد. طراحی باید برای ارتقاپذیری انجام شود و طرح‌های ماندگار و با کیفیت بالا ایجاد کند. همچنین، باید به زندگی پس از مرگ محصول نیز توجه کرد، به عبارت دیگر، محصول باید دوام بالایی داشته باشد. طرح باید مدولار باشد و از مواد بازیافتی و قابل تجدیدپذیر استفاده شود. اتصالات در طراحی باید به حداقل رسانده شود و از رنگ‌ها و مواد مصنوعی باید اجتناب شود (باقری،۱۳۹۱: ۳۱).

## آمارگیری و مصاحبه با کاربران

با استفاده از نظرسنجی و مصاحبه با کاربران با جامعه آماری ۵۰ نفر از افراد مختلف مدیران و کارمندان که بیشترین ارتباط را با وسایل «ست رومیزی اداری» دارند به طور اختصاصی در بخش «ست رومیزی اداری» پرسشنامه‌ای مطرح شد و مصاحبه‌ای انجام شد و در طی یک فرایند تکرارشونده که با رویکرد طراحی کاربرمحور مطابقت دارد به این نتیجه انجامید که سه بخش در طراحی یک محصول برای کاربران از اهمیت بالایی برخوردار است که طبق نمودار۱، زیبایی نیز اهمیت دارد و بسیاری از طراحان این




نمودار۱- درصد پاسخگویی کاربران. منبع: (نگارندگان).

بخش را در نظر نمی‌گیرند و از آن غافل می‌شوند. زیبایی‌شناسی به عنوان یکی از عناصر مهم در طراحی یک محصول تلقی می‌شود و همچنین با مصاحبه از این کاربران نتیجه‌گیری شد که برای افرادی که در طول روز بیشترین ارتباط را با وسایل اداری دارند، زیبایی وسایل کاری در کنار کاربردی بودن آن‌ها و همچنین عملکرد مثبت می‌تواند روند کار را بهبود بخشد و بهره‌وری را افزایش دهد و کمترین میزان خستگی را بوجود آورد. برای افرادی که از وسایلی استفاده می‌کردند که بیشترین پارامترهای زیبایی را داشت، کاهش عصبانیت در روند کاری وجود داشت و همچنین راندمان افزایش یافته. این پژوهش یک مطالعه کیفی و کمی است که برای آن از روش نمونه‌گیری غیراحتمالی و هدفمند استفاده شده است. حجم نمونه در این پژوهش ۵۰ نفر است و حجم جامعه ۱۵۰ نفری مورد بررسی برابر با تعداد کاربران محصولات اداری است. این روش نمونه‌گیری به دلیل محدودیت‌های زمانی و مالی انتخاب شده است و اعتبارسنجی نمونه‌گیری از طریق آزمون‌های آماری و تحلیل داده‌ها انجام شده است. در این پژوهش، ابزار جمع‌آوری اطلاعات شامل پرسش‌نامه‌ها، مصاحبه‌ها و مشاهده‌ها است. برای سنجش روایی و پایایی پرسش‌نامه‌ها، اقدامات مختلفی انجام شده است. برای سنجش روایی پرسش‌نامه، محتوای آن توسط کارشناسان مرتبط با موضوع بررسی شد و از نظر صحت علمی بررسی شده اند. همچنین، برای سنجش پایایی مصاحبه و مشاهده، از روش تکرار پژوهش توسط دیگر پژوهشگران استفاده شده است.

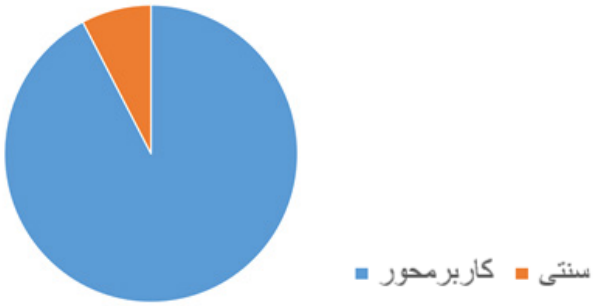
## قدرت زیبایی‌شناسی در محیط کار

آینده طراحی محصولات اداری در رویکرد انسان‌محور نهفته است که نیازها و تجربه کاربر را در اولویت قرار می‌دهد. زیبایی‌شناسی زمانی که به دقت در چارچوب طراحی کاربرمحور در نظر گرفته شود، می‌تواند نقش قدرتمندی در ایجاد محصولات اداری ایفا کند. تحقیقات نشان می‌دهد که یک محیط اداری که به خوبی طراحی شده است، می‌تواند تاثیر قابل توجهی بر رفاه و بهره‌وری کارکنان داشته باشد. ادغام زیبایی‌شناسی در طراحی محصولات اداری از طریق طراحی کاربرمحور صرفا ایجاد محصولات جذاب بصری نیست، بلکه در مورد درک قدرت زیبایی‌شناسی برای شکل دادن به تجربه کاربر، تاثیرگذاری بر رفتار کاربران است که در نهایت منجر به نتایج مثبت برای کسب و کارها می‌شود. با سرمایه‌گذاری در تحقیقات طراحی کاربرمحور و به کارگیری ملاحضات زیبایی‌شناختی، شرکت‌ها می‌توانند محصولات اداری تولیدکننده که نه تنها نیازهای عملکردی را برآورده می‌کند بلکه به یک محیط‌کاری پررونق و الهام بخش نیز کمک می‌کند. همانطور که در نمودار زیر مشاهده می‌شود، میانگین رضایت کاربران از محصولات طراحی شده با رویکرد کاربرمحور به طور قابل توجهی بالاتر از محصولات طراحی شده با رویکرد سنتی است. این امر نشان می‌دهد که کاربران محصولات طراحی شده با رویکرد کاربرمحور را از نظر زیبایی‌شناسی، کاربردی و راحتی بهتر می‌دانند. همچنین دلایل این تاثیرات مثبت را می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

توجه به نیازها و خواسته‌های کاربران در طراحی محصولات، استفاده از اصول زیبایی‌شناسی در طراحی محصولات و توجه به راحتی و کارایی محصولات.

## شواهد مربوط به تاثیر رویکرد طراحی کاربرمحور بر پارامترهای زیبایی‌شناسی

در مطالعه انجام شده، کاربران، محصولات اداری طراحی شده با استفاده از رویکرد طراحی کاربرمحور را زیباتر از محصولات اداری طراحی شده با استفاده از رویکرد سنتی ارزیابی کردند (نمودار۲). این امر نشان می‌دهد که طراحی کاربرمحور می‌تواند منجر به بهبود پارامترهای زیبایی‌شناسی محصولات اداری شود.




نمودار۲- نتایج نیاز کاربران به ست رومیزی کاربرمحور و سنتی. منبع: (نگارندگان).

**شواهد مربوط به تاثیر طراحی کاربر محور بر کارایی**

در مطالعه انجام شده، کاربران، محصولات اداری طراحی شده با استفاده از طراحی کاربرمحور را کارآمدتر از محصولات اداری طراحی شده با استفاده از رویکرد سنتی ارزیابی کردند. این امر نشان می‌دهد که رویکرد طراحی کاربرمحور می‌تواند منجر به بهبود کارایی محصولات اداری شود.

**شواهد مربوط به تاثیر طراحی کاربرمحور بر رضایت کاربران**

در مطالعه انجام شده، کاربران محصولات اداری طراحی شده با استفاده از طراحی کاربرمحور از این محصولات رضایت بیشتری داشتند. این امر نشان می‌دهد که طراحی کاربرمحور می‌تواند منجر به بهبود رضایت کاربران از محصولات اداری شود. در ادامه، به برخی از نمونه‌های خاص از تاثیرات طراحی کاربرمحور بر طراحی محصولات اداری اشاره می‌شود:

استفاده از رنگ‌ها و متریال‌های مناسب: رنگ‌ها و متریال‌ها می‌توانند تاثیر زیادی بر زیبایی و کارایی محصولات اداری داشته باشند. استفاده از رنگ‌ها و متریال‌های مناسب می‌تواند منجر به ایجاد محیطی شاد و پرانرژی در محیط کار شود. همچنین، استفاده از رنگ‌ها و متریال‌های مناسب می‌تواند منجر به بهبود راحتی و ارگونومی محصولات اداری شود. استفاده از متریال چوبی نیز احساس گرمی به محیط می‌دهد و زیبایی بصری را افزایش می‌دهد.

توجه به نیازهای کاربران: توجه به نیازهای کاربران یکی از مهم‌ترین اصول طراحی کاربرمحور است. در طراحی محصولات اداری، توجه به نیازهای کاربران می‌تواند منجر به بهبود کارایی و رضایت کاربران شود. به عنوان مثال، طراحی صندلی‌های اداری که از نظر ارگونومی مناسب باشند، می‌تواند منجر به کاهش خستگی و افزایش بهره‌وری کاربران شود.

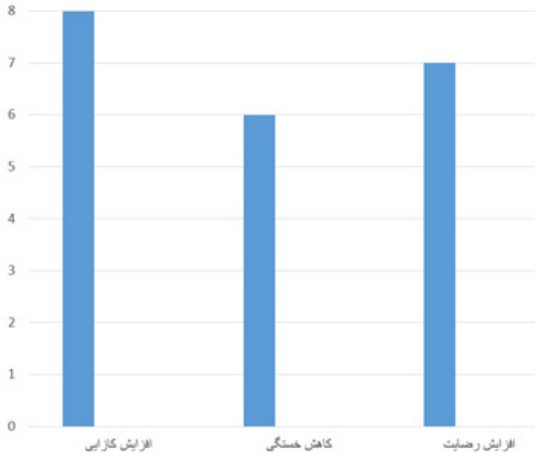
در مجموع، شواهد نشان می‌دهد که استفاده از رویکرد طراحی کاربرمحور در طراحی محصولات اداری می‌تواند منجر به بهبود پارامترهای زیبایی‌شناسی، کارایی و رضایت کاربران شود. نمودار ۳ تأثیرات رویکرد طراحی کاربرمحور در طراحی محصولات اداری با استفاده از پارامترهای زیبایی‌شناسی را نشان می‌دهد.

همانطور که از نمودار مشخص است، رویکرد طراحی کاربر محور منجر به افزایش رضایت کاربران از محصولات اداری می‌شود. این افزایش رضایت به دلیل عوامل متعددی است، از جمله: افزایش کارایی و بهره‌وری: محصولات اداری طراحی شده با رویکرد کاربرمحور معمولاً کارآمدتر و مناسب‌تر از محصولاتی هستند که با رویکردهای سنتی طراحی شده‌اند. این امر به دلیل توجه بیشتر به نیازها و ترجیحات کاربران در طراحی این محصولات است.

کاهش خستگی و استرس: محصولات اداری طراحی شده با رویکرد کاربرمحور معمولاً باعث کاهش خستگی و استرس کاربران می‌شوند. این امر به دلیل استفاده از مواد و متریال با کیفیت و طراحی ارگونومیک این محصولات است.

افزایش احساس رضایت و تعلق: محصولات اداری طراحی شده با رویکرد کاربرمحور معمولاً باعث افزایش احساس رضایت و تعلق کاربران می‌شوند.

در مجموع، رویکرد طراحی کاربرمحور می‌تواند تأثیرات مثبتی بر طراحی محصولات اداری داشته باشد. این رویکرد منجر به افزایش رضایت کاربران، کاهش خستگی و استرس و افزایش احساس رضایت و تعلق کاربران می‌شود. همچنین، محصولات اداری طراحی شده با رویکرد کاربرمحور معمولاً از نظر زیبایی‌شناسی نیز دارای کیفیت بالایی هستند.




نمودار ۳- تاثیرات رویکرد طراحی کاربرمحور. منبع: (نگارندگان).

**نتیجه‌گیری**

در ایـن مقالـه، بـه بـررسی تاثیـرات رویکـرد طـراحی کاربرمحـور بـر پارامترهـای زیبایی‌شـناسی در طـراحی محصـولات اداری پرداختـه شـد. نتایـج نشـان داد کـه طـراحی کاربرمحـور می‌توانـد منجـر بـه بهبـود زیبایی‌شـناسی ایـن محصـولات شـود. بهبـود از طریـق توجـه بـه نیازهـا و ترجیحـات کاربـران حاصـل می‌شـود. پارامترهـای زیبایی‌شـناسی: در ایـن مطالعـه، سـه پارامتـر زیبایی‌شـناسی، یعـنی هماهنـگی، تعـادل و تناسـب، بـرای ارزیـابی زیبایی‌شـناسی محصـولات اداری مـورد اسـتفاده قرارگرفـت. نتایـج نشـان داد کـه محصـولات طـراحی شـده بـا رویکـرد کاربرمحـور، از نظـر ایـن سـه پارامتـر، نسـبت بـه محصـولات طـراحی شـده بـا رویکـرد سـنتی، دارای امتیـاز بالاتـری هسـتند.

مزایـای اسـتفاده از رویکـرد طـراحی کاربرمحـور شـامل افزایـش رضایـت کاربـران اسـت و سـبب ایجـاد محیـط کاری جـذاب و الهام‌بخـش می‌شـود و باعـث افزایـش رفـاه و بهـره‌وری می‌شـود.

شـرکت‌ها می‌تواننـد فرصت‌هـای جدیـدی را بـرای افزایـش تجربـه در محـل کار و ایجـاد یـک زنـدگی کاری پرجنـب و جـوش و رضایـت بخـش بـرای کارکنـان خود بازکننـد. اسـتفاده از محصـولات اداری بـرای بهبـود در رونـد کاری در طـول روز از عواملـی اسـت کـه تـا کنـون بـه آن توجـهی نشـده اسـت و بـه جنبه‌هـای زیبـایی محصـول کـه می‌توانـد بهـره‌وری افـراد را در رونـد کار افزایـش دهـد، باعـث ایجـاد حـس آرامـش شـود. همچنیـن بـا اسـتفاده از ایـن رویکردهـا کاربـران در نگهـداری محصـولات، دقـت بیشـتری می‌کننـد و در نتیجـه منجـر بـه پایـداری بیشـتر محصـول می‌شـود.

تاثیـر زیبایی‌شـناسی بـر خلاقیـت و نـوآوری: محیط‌هـای اداری زیبـا می‌تواننـد خلاقیـت و نـوآوری را در کارکنـان افزایـش دهنـد. ایـن امـر بـه دلیـل تاثیـر مثبـت زیبایی‌شـناسی بـر خلـق و خـو، تمرکـز و انگیـزه اسـت. دلایـل: کاهـش اسـترس و اضطـراب و افزایـش احسـاس شـادابی و انـرژی و تحریـک حـس کنجـکاوی و اکتشـاف وایجـاد فضـایی الهام‌بخـش بـرای تبـادل ایده‌هـا. توجـه بـه زیبایی‌شـناسی در طـراحی محصـولات اداری، نـه تنهـا تجربـه کاربـری، بهـره‌وری و پایـداری را ارتقـا می‌دهد، بلکه خلاقیـت و نـوآوری را در کارکنـان نیـز افزایـش می‌دهـد. اسـتفاده از رویکـرد طـراحی کاربرمحـور، بهتریـن راهـکار بـرای تلفیـق زیبایی‌شـناسی، کارایی و خلاقیـت در طـراحی ایـن محصولات اسـت.

علاوه بـر مزایـای ذکـر شـده در بـالا، زیبایی‌شـناسی می‌توانـد نقـشی اسـاسی در ارتقـای پایـداری محصـولات اداری ایفـا کنـد. زمـانی کـه محصـولات اداری از نظـر بصـری جـذاب باشـند، کاربـران تمایـل بیشـتری بـه نگهـداری و اسـتفاده طولانی‌مـدت از آن‌هـا دارنـد. ایـن امـر بـه کاهـش ضایعـات و حفاظت از محیط‌زیسـت کمـک می‌کنـد.

براسـاس نتایـج ایـن مطالعـه، پیشـنهادات زیـر ارائـه می‌شـود: شـرکت‌های تولیدکننـده محصـولات اداری بایـد از رویکـرد طـراحی کاربرمحـور در طـراحی محصـولات خـود اسـتفاده کننـد. مراکـز آمـوزشی بایـد در برنامه‌هـای آمـوزشی خـود، بـه آمـوزش رویکـرد طـراحی کاربرمحـور بـه دانشـجویان بپردازنـد. دولت‌هـا بایـد از طریـق حمایـت از پژوهش‌هـای مرتبـط بـا طـراحی کاربرمحـور، بـه بهبـود طـراحی محصـولات اداری کمـک کننـد.

**پی‌نوشت**

۱ . Aesthetics
۲ . Creativity
۳ . Gestalt
۴ . User Centered Design

**منابع**


- مجیدی، سعید؛ فرج عصری، الهه (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و عملکردگرایی در طراحی محصول با رویکرد مینی‌مالیسم احساس‌گرا، **هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**، ۳(۴۵): ۷۸-۷۱.

- خداداده، یاسمن؛ رستم‌خانی، صدف (۱۳۸۸). طراحی احساس‌گرا: مطالعه سلیقه جوانان ایرانی در خصوص رنگ، **هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**، ۱(۳۸): ۱۰۴-۹۷.

- سلیمانی، بهزاد؛ حلیمی، محمدحسین (۱۳۹۰). رهیافت‌های زیبایی‌شناسی به مثابه طراحی و توسعه محصول، **باغ‌نظر**، ۸(۱۶): ۹۲-۸۰.

- حجتی‌امامی، خشایار؛ بزرگی‌زاده، نازنین (۱۳۹۷). بررسی چگونگی انتقال احساس در طراحی کفش پاشنه بلند با استفاده از روش ابداعی-ادغامی مهندسی کانسی و نمودار درختی تجزیه و تحلیل موفقیت، **نامه هنرهای تجسمی و کاربردی**، ۱۱(۲۱): ۱۳۷-۱۲۱.

- دادخواه‌فرد، شیما؛ مرتضایی، سیدرضا (۱۳۹۳). بکارگیری روش کاربرمحور مبتنی بر رفتارگرایی در طراحی محصول: طراحی موردی مبلمان زمین‌بازی کودکان در پارک، **نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**، ۱۹(۱): ۹۲-۸۵.

- باقری، ابراهیم (۱۳۹۱). پایداری و شیوه طراحی پایدار، **دستاورد**، ۲۲(۳۱): ۲۵-۶.

- حکیمی‌طهرانی، اردشیر (۱۳۸۹). **کلیات طراحی صنعتی**، تهران: فرهنگسرای میردشتی.


## References


- Chammas, Adriana, Quaresma, Manuela (2015), A Closer Look on the User Centred-Design, **Procedia manufacturing**, Volume 3, 5397-5404.

- Crilly, Nathan (2019), Methodological diversity and theoretical integration: Research in design fixation as an example of fixation in research design, The University of Cambridge, Department of Engineering, **Design Studies**,Volume 65 , 78-106.

-Brasel, Adam, Gips, James (2014), Tablets, Touchscreens, and Touchpads: How Varying Touch Interfaces Trigger Psychological Ownership and Endowment, **Journal of Consumer Psychology**, Volume 24, 226-233

- Austin, Robert, Hjorth, Daniel, Hessel, Shannon (2018), How Aesthetics and Economy Become Conversant in Creative Firms, **Organization Studies**, Volume 39, 1501-1519

-Bublitz, Christman, Cian, Cortada, Madzharov, Patrick (2019), Collaborative Art: A Transformational Force within Communities, **Journal of the Association for Consumer Research**, Volume 4.

- Buechel, Eva, Townsend ,Claudia (2018), Buying Beauty for the Long Run: (Mis)Predicting Liking of Product Aesthetics, **Journal of Consumer Research**, Volume 45, 275–297.

- Kohler, Wolfgang (1970), **Gestalt Psychology,The Definitive Statement of the Gestalt Theory,** Publisher: Liveright.

-Buechel, Eva (2018), Creativity in product design, In Creativity and Design, **Springer, Cham**, 11-28.

- Norman, Donald (2004), **Emotional design: Why we love (or hate) everyday things**, Publisher: Basic Books.

- Crilly, N (2019), **Design: A Very Short Introduction**, Publisher: Oxford University Press, USA.

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# A Comparative Study of the Poem "The Wind-Up Doll" by Forough Farrokhzad and the Film "The Silence" by Ingmar Bergman

**Amin Alikordi[1](Corresponding Author) , Reza Afhami[2] , Reza Monjezi[3]**

[1]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran
[2]Associate professor,Department of Art studies, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[3]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran

(Received:19.01.2024, Revised: 28.04.2024, Accepted: 18.05.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33052.1206

**Abstract:**

Cinema and poetry are two artistic fields whose distance from each other at their Junction is close to imagination. On the other hand, pure cinematic expression has always intended to reveal within itself a reflection of ontological attitudes that are somehow the essence of pure poetry. In this article, the work of a poet filmmaker, Ingmar Bergman and his famous film Silence and the work of a filmmaker poet, Forugh Farrokhzad and his poetry (Wind-Up Doll), are examined in a comparative study with the aim of examining the correspondence between these two categories. The main objective of this study is to understand the narrative in the poetry of (Wind-Up Doll) Forugh Farrokhzad and the film Silence of Ingmar Bergman. The reasons for this choice are the Forugh Farrokhzad's interest in this work of Bergman and the similar look of the two artists in this work. The study shows that two works use the same plot to express themselves, and the minimalist view of both focuses on the ontological approach. In this study, the characters in the narrative of the film Silence of Bergman were also compared and examined with the poetic statements of Forugh Farrokhzad to answer the main question of how can the similarities of the poetic (Wind-Up Doll) with the film Silence of Bergman be explained in the field of narration? Answered. The results of the study in the three analytical fields of narrative, character and image in the poem of the (Wind-Up Doll) and the film Silence show that what the filmmaker has briefly shown in his work and the Forugh Farrokhzad has combined and reflected in his poetic propositions with its influence, has identical characteristics; that is, the film has a poetic expression and the poem has more of a cinematic image effect.

**Keywords:** Ingmar Bergman, Forugh Farrokhzad, Silence Movie, Wind-Up Doll Poetry, Narrative Elements.

1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir
2- Email: afhami@modares.ac.ir
3-Email: monjezi@pnu.ac.ir

How to cite: Alikordi, A., Afhami, R., & Monjezi, R. (2023). The use of poetic expression in the transcendental cinema comparative study of the poem of the Wind-Up Doll by Forugh Farrokhzad and the movie "Silence" by Ingmar Bergman. Journal of Applied Arts, 3(3), 17-28. Doi: 10.22075/aaj.2024.33052.1206

# کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا
# بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان

**امین علی کردی (نویسنده مسئول)**[1]
**رضا افهمی**[2]
**رضا منجزی**[3]

[1]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
[2]دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[3]عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۰/۲۹،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۲/۰۹،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۲/۲۹)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33052.1206



## چکیده
سینما و شعر، دو ساحت هنری‌اند که فاصله آن‌ها با یکدیگر در نقطه اتصال آن‌ها به تصویرپردازی نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، بیان سینمایی ناب همواره قصد داشته بازتابی از نگرش‌های هستی‌شناسانه را که به نوعی جوهره شعر ناب محسوب می‌شود، در درون خود آشکار سازد. در مقاله حاضر، با هدف بررسی تطبیقی این دو مقوله، اثر یک سینماگر شاعر، اینگمار برگمان و فیلم مشهور وی، «سکوت» و اثر یک شاعر سینماگر، یعنی فروغ فرخزاد و شعر «عروسک کوکی» او مورد بررسی تطبیقی قرار بگیرد. هدف اصلی این پژوهش، شناخت روایت در شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم «سکوت» اینگمار برگمان است. دلایل این انتخاب، آشنایی و علاقه فروغ به این اثر برگمان و نگاه مشابه دو هنرمند در این آثار است. بررسی نشان می‌دهد که دو اثر از پیرنگی مشابه برای بیان بهره برده و دیدگاه مینیمالیستی هر دو معطوف به ساحت هستی‌شناسانه است. در این پژوهش، شخصیت‌های موجود در روایت فیلم سکوت برگمان نیز با گزاره‌های شعر فروغ مقایسه و بررسی‌شده تا به پرسش اصلی، موارد تشابه شعر «عروسک کوکی» با فیلم «سکوت» برگمان در عرصه روایت چگونه قابل‌تبیین است؟، پاسخ داده شود. نتیجه بررسی در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، یعنی بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانسن فیلم سینمایی سکوت، نشانگر آن است که آنچه سینماگر در اثرش به‌اختصار نشان داده و فروغ با تأثیر از آن در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب و بازتاب نموده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه یافته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است.

**واژه‌های کلیدی:** اینگمار برگمان، فروغ فرخزاد، فیلم سینمایی سکوت، شعر عروسک کوکی، عناصر روایی.

1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir
2- Email: afhami@modares.ac.ir
3- Email: monjezi@pnu.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: علی کردی، امین، افهمی، رضا و منجزی، رضا. (۱۴۰۲). کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۲۸-۱۷. Doi: 10.22075/aaj.2024.33052.1206

**مقدمه**

ماهیت هنر و حقیقت، کشمکش میان آشکار و پنهان است. جدا از عینیت، اثر هنری به‌مثابه جهانی است که ما را بی‌واسطه به حقیقت پیوند می‌دهد. این کنشی است که فارغ از صورت، سبب می‌شود برای مجموعه ناهمگون هنرها مبانی یکسان قائل شوی.م هدف مقاله حاضر، درک این همانندی هنرها در حوزه روایت است. برای دستیابی به این امر، یعنی مقایسه میان شعر و سینما، با مطالعه موردی، شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی «سکوت» اینگمار برگمان بررسی‌شده است. این امر مانند سنجش برترین مرتبه هنری، یعنی شعر با فرودست‌ترین هنر در عرصه فلسفه است که خود، تجسمی عینی از غار افلاطونی محسوب می‌شود. در اندیشه هگل، ساحت شعر، ساحت فرارفتن از ساحت مادی است. در شعر، روح است که بر ماده فائق آمده و هنری است که از کمال مطلوب گذر کرده و قادر است هنر درون ذات را به نمایش بگذارد. بیشتر و بهتر از دیگر هنرها روح را بیان می‌کند. تنها با کلمات، تأکیدها و الحان بیان می‌شود و به‌دلیل آزادی و کلیت خاص خود، از تمامی هنرها فراتر می‌رود (مجتهدی، ۱۳۸۱: ۷). هایدگر نیز شاعری را پی‌افکندن و نوعی بن‌بخشی به حقیقت و پدیدارسازی آن همچون مکاشفه می‌داند؛ ازاین‌رو، نزد هایدگر، ذات هنر، شاعری است و هنر، برترین مرتبه تجلی حقیقت محسوب می‌شود (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۷). شعر جایگاهی دارد که می‌تواند راز هستی را بیان کند. در نظر وی، پرسش و اندیشه پیرامون هستی، نیازمند زبانی شاعرانه است. جذبه شاعرانه است که می‌تواند حجاب از جهان روزمرگی بردارد و حقیقت را مکشوف سازد (کالینز، ۱۳۸۵: ۲۱-۱۹). در سینما، هنرمند به صنعتگری می‌پردازد. در سینما ابزار، تصویر است؛ ازاین‌رو، در تقابل با شعر، سینما هنر عصر شیءشدگی انسان محسوب می‌شود؛ هنر دوره ظلمت که حقیقت در قالب شیئیت گرفتار شده است. هنر دوره‌ای که در آن، دستیابی به تجلی حقیقت، در مرتبه چشم و گوش قرار می‌گیرد. در مرتبه خلق اثر، قوه و جنبه فاعلیت آدمی است که باعث پدیدآمدن اثر سینمایی می‌شود؛ به همین دلیل، هنر سینمای عصر شیء، از هنر شعر و شاعری شاعران بزرگ متمایز می‌شود. در سینما آن نقطه شاعرانه که در آن، شاعر اراده خود را در اراده قوه برتر و حقیقتی متعال می‌یابد، وجود ندارد. ورود به این جنبه در سینما، حجابی بر حقیقت محسوب می‌شود. بنا به نظر تئودور روئتکه[1] ، دوره ظلمت، دوره‌ای است که چشم شروع به دیدن می‌کند و در واقع، مرتبه کوری ماست؛ امری که سینمای معناگرا درصدد فرارفتن از آن است. سینمایی که قصد دارد به مقام آگاهی برسد و تکثر دیدگاه را از میان ببرد. این هنر باید دو سوی دل، یعنی مقام فکرت و ساحات معنوی یا مقام عبرت را به هم مرتبط سازد. سینما، دیدن است و عبرت‌گرفتن. در این عبرت‌گرفتن و گذر از تفرقه چشم، شخص باید برای گوش‌نهادن مهیا شود؛ چون نغمه معنوی در گوش است و از چشم به تجرد نزدیک‌تر. ازاین‌رو، سینمای معناگرا باید شخص را تا مقام سمع برساند (ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۵۳-۵۶). اینجاست که سینما قابلیت آن می‌یابد که به مقام شاعرانه پا نهد و سمع آن، درگاهی به حقیقت بگشاید. امری که تلقی هایدگری از اثر بزرگ هنری را در خود متبلور می‌سازد؛ یعنی سخن‌گفتن و به ظهور رسیدن عالم در اثر هنری که با ظهور و خفای حقیقت وجود همراه است و ابداع کنش هنرمند در فراآوردن و ابداع اثر و به ظهور رساندن حقیقت است. فتوح وجود در یک اثر و پذیرش حقیقت بودن آن اثر در مرتبه حضور و در مرتبه شیئیت، معرف اثر هنری است (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۵۵-۱۵۳).

با این مقدمه که ساحت پدیدارشناسانه برای ما فراهم کرده است، می‌توان این نکته را دریافت که حقیقت متکثر در هنرها در برخی ساحات قادرند یگانه گردند و به یکدیگر راه یابند؛ ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، با قصد بررسی دو ساحت شعر و سینمای معناگرا و رهیافتی به رابطه میان آن دو، شعر «عروسک کوکی»، سروده فروغ فرخزاد، شاعر ایرانی و فیلم «سکوت»، اثر اینگمار برگمان، برای پاسخ به این سوال که این دو اثر از منظر روایت چه موارد مشابهی دارند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. در ادامه و به‌طور مبسوط، درباره دلایلی سخن خواهیم گفت که به این بررسی اعتبار می‌بخشد. در بررسی، نوعی نگرش ساختارگرایانه لحاظ شده و تمرکز اصلی بررسی بر عناصر روایی قرار داده شده تا عینیت و سیر منطقی بحث برای خواننده ملموس‌تر باشد؛ ازاین‌رو، بیشتر توجه معطوف به مرتبه دلالت‌هایی است که تصور شعری و تصویر سینما با یکدیگر مطابقت می‌یابند. پس از معرفی دو هنرمند و آثارشان، دلایل تطابق این دو اثر، ویژگی‌های تصویر شعر فروغ فرخزاد و شیوه روایت در سینمای برگمان

مـورد تحلیـل قـرار گرفتـه و از ایـن رهگـذر، نسـبت میـان سینمـا و شـعر از دیـدگاه هستی‌شناسـانه عیـان می‌شـود.

**پیشینه پژوهش**

در حیطـه مطالعـات تطبیـقی شـعر و سینمـا، به‌طـور عـام، از مجموعـه آثـار شـاعر و رویکـرد وی بـه یـک محتـوای ویـژه بـرای مقایسـه اسـتفاده شـده اسـت. دربـاره اشـعار فـروغ معمـولاً مطالعـات تطبیـقی در دو سـطح طبقه‌بنـدی می‌شـوند. اغلـب ایـن مطالعـات میـان اشـعار فـروغ و شـعرای مطـرح زن جهـان، ماننـد غـاده السـمان، سیلویـا پلات و... انجـام شـده اسـت. نمونـه مشـابه نـگاه ویـژه ایـن پژوهـش کـه گرته‌بـرداری شـاعر از تصاویـر سینمـایی را مـورد بـررسی قـرار داده، وجـود نـدارد. از مـوارد نزدیـک بـه ایـن پژوهـش، دو نمونـه از مطالعـات تطبیـقی شـعر فـروغ بـا آثـار سینمـایی وجـود دارد کـه در مـورد نخسـت، بـه مفهـوم مـرگ در آثـار او و سینمـای تارکوفسـکی و در مـورد بعـدی، بـه مقایسـه شـعر وی بـا سینمـای مـوج نـو فرانسـه می‌پـردازد. مقالـه اول را رقیـه بهـادری در فصلنامـه نقـد ادبی بـا عنـوان «مطالعـه تطبیـقی مفهـوم مـرگ و جاودانـگی در شـعر و سینمـا» (۱۳۹۸) و مقالـه دوم را قدسـیه رضوانیـان و مرضیـه ابراهیـمی در فصلنامـه ادبیـات تطبیـقی بـا عنـوان «مطالعـه تطبیـقی شـعر ایمـان بیاوریـم بـه آغـاز فصـل سـرد و سینمـای مـوج نـو فرانسـه» (۱۳۹۴) منتشـر کرده‌انـد. در مقالـه دوم، شناسـایی رویکـرد جغرافیـایی و ایدئولوژیـک در سـاحت شـعر و سینمـا مـد نظـر نویسـندگان بـوده اسـت. آنچـه در ایـن پژوهـش حائـز اهمیـت اسـت، گرایـش و کشـش فـروغ فرخـزاد بـه سینمـا، به‌ویـژه مجموعـه آثـار اکران‌شـده اینگمـار برگمـان در زمـان حیـات وی اسـت. فـروغ در دست‌نوشـته‌هایش، علاقـه خـود را بـه فیلـم «سـکوت» برگمـان فـاش کـرده کـه در مجموعـه سه‌قسـمتی مسـتند ناصـر صفاریـان و کتـاب« آیه‌هـای آه» بـه آن اشـاره شـده اسـت.

**روش پژوهش**

روش ایـن پژوهـش، توصیفی-تحلیـلی بـا رویکـرد تطبیـقی اسـت و بـا اسـتناد بـه منابـع کتابخانـه‌ای، مصاحبـه و گفت‌وگـو و متـون مرتبـط بـه روش کتابخانـه‌ای گـردآوری شـده اسـت. بـرای عکس‌هـای فیلـم نیـز از آرشیـو شـخصی و منابـع اینترنـتی اسـتفاده شـده اسـت. در گام بعـدی، بـا توضیـح مبـانی نظـری، مـوارد مطالعـه در پژوهـش کـه شـعر «عروسـک کـوکی» و تعـدادی از عکس‌هـای سینمـایی فیلـم «سـکوت» اینگمـار برگمـان هسـتند، بـا رویکـرد تحلیـل عناصـر روایـت، مطابقت داده شـده و از مقایسـه آن‌هـا نتیجـه نهـایی بـه دسـت آمـده اسـت.

**فروغ فرخزاد و شعر «عروسک کوکی»**

فـروغ فرخـزاد (۱۳۴۵-۱۳۱۳)، شـاعر، مستندسـاز و بازیگـر، فعالیـت هنـری خـود را بـا چـاپ مجموعـه شـعر اسـیر در سـال ۱۳۳۲هـ‌ش آغاز کـرد. ایـن فرایند بـا انتشـار سـه دفتـر شـعر دیگـر پیگیـری شـد. سـه مجموعـه اول در قالـب معمـول چارپاره‌سـرایی[۲] آن سـال‌ها و گاه بـا شـعرهای کوتـاه و بلنـد و بـدون کمتریـن تأثیـر از زبـان و فضـای شـعر نیمـا ارائـه شـدند. گفتـار منظـوم دوبیتی‌هـای وی فاقـد تصویـر و ترکیب‌انـد، همچـون اغلـب آثـار شـعرای آن روزگار، همچـون محمـد زهـری[۳] و حسـن هنرمنـدی[۴] و بـرخی کـه واجـد تصویـر و ترکیب‌انـد، همچـون اشـعار نـادر نادرپـور[۵] و فریـدون مشیـری[۶] هسـتند (حقـوقی، ۱۳۸۴: ۳۳ و۳۴). در حـد فاصـل سـال‌های ۱۳۳۲ تـا ۱۳۳۹هـ‌ش، بیـان شـعری وی را گفتمـان زنانـه و پرسـش‌های عصیانگرانـه تشـکیل می‌دهـد؛ بـه ایـن معنـا کـه او زنی گسـتاخ اسـت و آشـکارا بـه بیـان حرف‌هـای ضـد سـنت خـود ادامـه می‌دهـد و درعین‌حـال، هیـچ نشـان تقلیـدی از هیـچ شـاعری در قطعـات او بـه چشـم نمی‌آیـد (همـان: ۳۷).

دومیـن دوره شعرسـرایی فـروغ فرخـزاد، بـا انتشـار تولـدی دیگـر در سـال ۱۳۴۲هـ‌ش آغاز می‌شـود. (یـاوری، ۱۳۸۴: ۱۰۲). تولـدی دیگـر چهارمیـن مجموعـه شـعر فـروغ اسـت کـه اشـعار حـد فاصـل سـال‌های ۱۳۳۸ تـا ۱۳۴۲هـ‌ش را در بـر می‌گیـرد. در این دفتر، اشـعاری وجـود دارد کـه نشـان از تغییـر نگـرش فـروغ و تغییـر لحـن شـاعرانه وی دارد؛ نگـرشی کـه نمی‌تـوان ریشـه‌های آن را در دیـدگاه بسـته و خانه‌نشیـنی پیشیـن وی جسـت‌وجو کـرد. دریافت‌هـا سرشـار از وحشـت زوال، جوشـش اضطـراب و عصیـان عمیـق انسـان/ شـاعری اسـت کـه در عیـن اعتمـاد بـه خویـش، از جامعـه انسـانی و جهـانی زمـان خـود سـلب اعتمـاد کـرده بـود (حقـوقی، ۱۳۸۴: ۵۵).

رویکـرد بـه معنـا و خصلـت ترکیـب شـاعرانه، حاصـل گرایـش فـروغ فرخـزاد بـه هنرهـای دراماتیـک (بـازی در تئاتـر) و آشـنایی‌اش بـا ابراهیـم گلسـتان و سینمـا بـوده اسـت. ابراهیـم گلسـتان بیـن سـال‌های ۱۳۳۶ تـا ۱۳۴۱هـ‌ش، مجموعـه شش‌قسـمتی «چشـم‌انداز» را می‌سـازد کـه در تهیـه آن، افـرادی چـون فـروغ فرخـزاد، سـلیمان میناسـیان، محمود هنگوال و شـاهرخ گلسـتان نقـش داشـتند. فیلم مسـتند «آتـش»، از درخشـان‌ترین آثـار ایـن مجموعـه، حاصـل مونتورینـگ و تدویـن فروغ فرخـزاد اسـت؛ اثـری کـه بـا تحسـین منتقـدان فیلـم و تماشـاگران روبـه‌رو شـد و در بخـش مسـابقه فیلم‌هـای مسـتند جشـنواره ونیـز، برنـده شیـر سـن مارکـو و مرکـور

طلایی گردید. فرخزاد تدوین اثر دیگری از گلستان به نام «موج، مرجان و خارا» را بر عهده می‌گیرد که به سفارش شرکت نفت ساخته شده و به اعتقاد بسیاری، مهم‌ترین اثر گلستان و از بهترین آثار مستند تاریخ سینمای ایران است. هوشنگ کاوسی که سخت‌گیرترین منتقد سینمای ایران بود و تا آن زمان، هیچ‌یک از فیلم‌های ایرانی را واجد ارزش نمی‌دانست، در مقاله‌ای با عنوان «نامه به یک فیلم‌ساز واقعی»، خطاب به گلستان، اثر او را به یک شعر تشبیه کرد و آن را قابل‌مقایسه با آثار برجسته جهان همچون آثار رابرت فلاهرتی[7] دانست (جاهد، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۱). همکاری فروغ با گلستان فیلم، سرانجام به یک بیان شاعرانه در سینما نزدیک می‌شود که نتیجه آن، مستند «خانه سیاه است» در سال ۱۳۴۱هش است. فروغ از مشاوره و ایده‌های مؤثر گلستان در تدوین و صداگذاری استفاده می‌کند و حتی نگارش و قرائت گفتار ابتدایی فیلم در باب توضیح بیماری جذام را گلستان به عهده می‌گیرد. فیلم فروغ فرخزاد موفق به دریافت جایزه اول مستند در جشنواره اوبرهاوزن[8] در سال ۱۹۶۴.م می‌شود و کریس مارکر[9] آن را با «سرزمین بی نان»[10] لوئیس بونوئل[11] مقایسه کرده و بسیاری از منتقدان همچون جاناتان روزنبام[12]، آن را می‌ستایند (همان: ۲۶-۲۴).

فروغ فرخزاد در مجموعه «تولدی دیگر»، برخلاف آثار پیشین، کمتر احساساتی می‌شود و اغلب، خود و اشیا و اشخاص محیطش را حس می‌کند. او با صمیمیت یک کاشف در میان اشیا حرکت می‌کند و پلی است بین ما و اشیا محیط خود. تصاویر (ایماژها) شعری او دیگر مبالغه‌آمیز نیستند. نه زیاده از حد شفاف و آشکارند تا معمولی به نظر آیند و نه زیاده از اندازه مبهم تا درک‌نشده به نظر آیند. تصویر، گرهی است از اندیشه و احساس و تخیل در محیطی از اشیا و اشخاص.

شعرهای فرخزاد در بسیاری از موارد، مانند «عروسک کوکی»، از ممتازترین خصوصیات تصاویر شعری برخوردارند. خاطرات، رؤیاها، کابوس‌ها و وضع کنونی خود شاعر در زندگی و اجتماع و سرنوشت و عشق و وضعیت مردم اطراف و جهان محیطش، در تصاویر شعری او به‌سادگی به چشم می‌خورند (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۹۲-۳۹۰). این دیدگاه هستی‌شناسانه را خود فروغ هم تأیید می‌کند: «آدم وقتی شعر می‌گوید، می‌تواند بگوید من هم هستم یا من هم بودم.. من در شعر خودم چیزی را جست‌وجو نمی‌کنم، بلکه در شعرهای خودم، تازه خودم را پیدا می‌کنم.. بعضی شعرها چهارچوب ندارند، یک جاده هستند... آدم می‌رود و خسته نمی‌شود... یک جور آمیختگی صادقانه با تمام چیزهاست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام چیزها... .» بعضی از قطعات شعری فروغ همچون نمونه «عروسک کوکی»، در ستایش خاموشی و سکوت بنا شده‌اند. ماکس پیکارد[13] در کتاب جهان سکوت می‌گوید: «شعر از سکوت می‌آید و در آرزوی سکوت می‌ماند. شعر چون خود بشر از سکوتی به سکوت دیگر سفر می‌کند. شعر مثل پروازی است، مثل چرخشی است بر فراز سکوت» (همان: ۳۹۳).

شاعر بزرگ همیشه با مخاطبش در حال گفتمان است و اجازه می‌دهد شعرش در عرصه اندیشه مخاطب بازسرایی شود. مهم‌ترین اتفاق در مجموعه تولدی دیگر، خلق یک بینش و جهان‌بینی متمرکز در پس ذهن شاعر و آثارش است؛ بینشی که عامل پرسش از جهان و تردید شاعر می‌شود. نگرش شاعر به زیستن و مرگ، توأم با فلسفه است. شاعری که در اشعار اولیه‌اش توان توصیف مرگ و زندگی، سرنوشت بشر و فهم خدا و ایمان و ارتباط معنوی را نداشت، به‌یک‌باره صاحب نگرشی می‌شود و به‌سادگی، تمامی این مفاهیم را در زیربنای شعری خود جای می‌دهد. خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتمان با مخاطب، دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم، اما عمیق و فلسفی است. حتی او با افکار فلسفی هم با سلاح احساسات و حواس روبه‌رو می‌شود؛ به‌عنوان مثال، می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم‌شیشه‌ای دنیای خود را دید، می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه «دوست می‌دارم». می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۲۰۸-۲۰۵).

خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتمان با مخاطب دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم اما عمیق و فلسفی است. برای مثال در شعر عروسک‌کوکی فرخزاد، شیئی یا حالتی بسیار زیبا را کنار چیز یا حالتی مبتذل می‌گذارد و یا دو چیز کاملاً متضاد ازنظر مفهوم را به هم می‌چسباند (همان کاری که تی اس الیوت کرده است) و نتیجه‌ی عاطفی، فلسفی و یا روحی عمیقی می‌گیرد (براهنی، ۱۳۵۸: ۴۰۲). سرانجام آنچه می‌توان نتیجه گرفت این است که شعر فروغ در دو دفتر آخرش بیشتر به اکتشاف، پرسش و اندیشه و مفاهیم فلسفی نزدیک می‌شود. برای رهیافت به معانی ضمنی و اکتشاف فضای شعری فروغ، پروین سلاجقه گزاره‌های شعری مجموعه اشعار فروغ را بررسی و آن‌ها را به دوازده دسته اصلی طبقه‌بندی کرده است: ۱. خبری-بیانی؛ ۲. خبری-تأکیدی؛ ۳. تأکیدی؛ ۴. استفهامی؛ ۵. استفهامی-تأکیدی؛ ۶. امری؛ ۷. امری-تأکیدی؛ ۸. تردیدی-شرطی؛ ۹. تمنایی؛ ۱۰. تمنایی-تأکیدی؛ ۱۱. عاطفی؛ ۱۲. ندایی. اما در مجموعه تولدی دیگر و به‌خصوص در شعر «عروسک کوکی»

که تقریباً از سی گزاره تشکیل شده (با توجه به جدول فراوانی گزاره در مجموعه شعر تولدی دیگر)، با ۲۵ گزاره تردیدی-شرطی و یک گزاره عاطفی روبه‌روییم. وضعیت گزاره‌های تردیدی-شرطی در مجموعه تولدی دیگر در هماهنگی با تحول نگرش راوی، نشان‌دهنده درگیری ذهنی او با مسائلی فراتر از من فردی است و ابزاری در خدمت نگاه موجود آگاه به خود و گذشته خواب‌زده و رویاگونه خویش. «من» گسترش‌یافته‌ای که اکنون در هیئت «ما»ی جمعی، با دقت و هوشمندی به مسائل می‌نگرد یا در تردیدی فلسفی، جزئیات ساده زندگی را مورد بازبینی قرار می‌دهد یا دایره حضور راوی را در زمان و مکان گسترش می‌دهد و از سیر و سفری درونی به جهان بیرون می‌کشاند. آنچه در شعر «عروسک کوکی»، نظر را جلب می‌کند، رویاگونگی، پرسش و مورد تردید قراردادن جهان پیرامون است (سلاجقه، ۱۳۸۷، ۶۹-۴۴).

**سینما و شعر**

سینما هنری است که پیشرفت خود را از پیوستگی و تلفیق دیگر هنرها کسب کرده است. در گذشته ممکن بود شاعری به نقاشی توجه نکند یا موسیقی‌دانی از مجسمه‌سازی هیچ نداند یا معماری اصلاً رمان نخوانده باشد؛ اما بعید است امروزه هیچ هنرمندی از تأثیر بی‌واسطه سینما برکنار مانده باشد. سینما و ادبیات، هر دو در روزگار ما، در زمره پرمخاطب‌ترین و مؤثرترین هنرها هستند. آثار کلاسیک سینما، پیش از آنکه حتی گاهی ترجمه و دوبله شوند، سراسر جهان را درمی‌نوردند. ادبیات نیاز به ترجمه دارد؛ باوجوداین، اقتباس و تأثیرپذیری این دو هنر از یکدیگر بسیار وسیع است. هنرهای متمایز همچون سینما و شعر، ازاین‌رو، با یکدیگر قابل‌قیاس‌اند که به زنجیره‌ای از نشانه‌های همگانی وابسته‌اند. این حکم نه فقط در مورد هنر زبانی (شعر)، بلکه درمورد تمامی اشکال زبانی صادق است؛ چراکه زبان در بسیاری از مشخصه‌هایش، با نظام‌های نشانه‌ای دیگر و حتی شاید با مجموعه این نظام‌ها مشترک است. همچنان‌که نظام نشانه‌شناسیک زبان می‌تواند نظام نشانه‌شناسیک دیگری را تفسیر کند، نظام‌های دیگر نیز می‌توانند از خود و نظام‌های دیگر تفسیر ارائه کنند (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹). ساختن قطعه‌ای موسیقی درباره شعری یا قطعه‌ای نثر یا سرودن شعری درباره یک پرده نقاشی یا ساختن فیلمی درباره اثر هنری، گاه دقیق‌تر از تفسیر کلامی به کار می‌آید. این تفسیر دقیق، تفسیر و ترجمانی بینانشانه‌ای یا برگردانی است غیرکلامی یا تأویل نشانه‌های زبان‌شناسیک به نشانه‌های نظام زبان‌شناسیک دیگر (همان: ۷۲). برای مقایسه سینما و شعر، در بدو امر، نکاتی شایان ذکر است. به‌زعم کریستیان متز، می‌توان از برخی اصطلاحات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در بررسی زبان سینما بهره گرفت؛ زیرا این اصطلاحات به ویژگی‌هایی مربوط هستند که میان نظام زبان و دیگر رمزگان‌ها مشترک است (نیکولز، ۱۳۸۵: ۸۲). در سینما محور هم‌نشینی بر پایه مونتاژ (تدوین) صورت می‌گیرد. محور جانشینی بدین معناست که چه چیزهایی را باید برای یک صحنه انتخاب کرد (تغییر پلان‌ها، میزانسن، کات، فید، دیزالو و...) (آقاجانی، ۱۳۸۷: ۱۶۷)؛ اما متز در مقالاتش درباره مفهوم زبان سینما، به زنجیره بزرگ هم‌نشینی اشاره می‌کند. در مطالعه همنشینی، هسته توجه، قراردادها یا قواعد حاکم بر ترکیب نشانه‌هاست. دلالت آشکار، همان معنایی است که در وهله اول از کلمه، تصویر و صدا و... به ذهن متبادر می‌شود (نیکولز، ۱۳۸۵: ۸۱).

به گفته رولان بارت، معنای ضمنی، آن است که ورای معنای ظاهری وجود دارد و بیشتر به ارزش‌های نهفته یک امر بازمی‌گردد. این گفته که فیلم سینمایی، فیلم مبتنی بر داستان، از طریق ساختار روایی به نمایش درمی‌آید، به این معناست که این فیلم نوعی گفتمان است و از همین رو، چنان‌که امیل بنونیست گفته، نوعی اخبار است که اجراکننده آن، سوژه اخبار یا آن‌گونه که متز ترجیح می‌دهد، عامل روایت است (باکلند، ۱۴۰۱: ۴۹). در واقع، تصاویر فیلم همیشه به‌گونه‌ای خاص سازمان داده می‌شوند. پس، فیلم به‌عنوان گفتمان باید متناظر با گفتار یا فرایند دانسته شود، نه با ساختار زبان یا نظام متز می‌گوید تصویر فیلم، متناظر با خبر یا کنش گفتاری است، نه واژه، درست ازآن‌رو که تعداد تصاویر برخلاف واژه‌ها نامعلوم است و آن‌ها را فیلم‌ساز می‌آفریند. وانگهی، فیلم، زبان به‌طور کلی نیست، بلکه هنری است که هم حاوی معنای ضمنی است و هم متضمن بیان آشکار (از ابژه‌های طبیعی استفاده می‌کند که متکی بر رمز نیستند). متز می‌گوید درحالی‌که مفهوم بر چیزی دلالت می‌کند، چیز، خود بیان‌کننده است (لچت، ۱۳۸۳: ۱۲۹). «فیلم به‌واسطه تکیه‌اش بر ارائه تصویر در زمان و مکان، محور هم‌نشینی یا افقی (نحوی) را بر محور جانشینی یا عمودی (صرفی) ترجیح می‌دهد.» نظر یاکوبسن درباره شعر نیز از این مبنای کلی زبان‌شناسیک آغاز می‌شود که نشانه با مصداق یا مدلول متفاوت است. یاکوبسن

می‌گوید که این شیوه غیرمتداول اهمیت بنیادین دارد؛ زیرا بدون آن، نسبت میان نشانه و موضوع، تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت. پس، «توان شاعرانه زبان» همان «منش شعری» است و نکته اصلی به گمان یاکوبسن، شناخت مناسبت نشانه و مصداق است؛ یعنی شناخت رویکرد شاعر به زبان (سبک‌شناسانه)، نه رویکرد او به واقعیت. نظام زبانی شعر، نظامی است که در آن، زبان یکسر در خدمت هدفی پراتیک و ارتباطی قرار نمی‌گیرد و در آن، بیان کلامی (آواها، عناصر ریخت‌شناسیک و...) ارزش مستقلی دارند و تنها ابزاری در خدمت ارتباط دانسته نمی‌شوند. زبان شاعرانه با فراروی از زبان هرروزه، دارای بیان زبان‌شناسیک باارزش و اهمیت مستقل می‌شود.

یاکوبسن شعر را کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان و هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هرروزه می‌نامد. شعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند، زبان را ویران می‌کند و عادت ما را در نگرش به جهان، هستی و خویشتن و از این رهگذر خود ما عوض می‌کند (احمدی، ۱۳۸۶: ۷۵-۶۹). آن دسته از مردم که اشعار حافظ و سعدی می‌خوانند و آن قشر از مردم که با اشعار نیما و احمد شاملو و فروغ فرخزاد رابطه‌ای صمیمی دارند، به شیوه‌ای متفاوت، احساس خود را بیان می‌کنند، عشق خود را به‌گونه‌ای دیگر ابراز می‌دارند و با آن زندگی می‌کنند یا از سیاست به‌شکلی تازه سخن می‌گویند. خصلت دگرگون‌کننده شعر، همان آشنایی‌زدایی است. در هنر کلامی و شعر، برخلاف زبان روزمره، تأکید بر خود پیام است. نکته عمده در اینجا، ساختار پیام است که در شعر، مناسبات درونی عناصر این ساختار، اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. یاکوبسن دو اصل مهم زبان‌شناسی را برای فهم این مناسبات مطرح می‌کند: اصل گزینش (محور جانشینی) و ترکیب (محور همنشینی). در محور جانشینی، شاعر اجزای گفتار را از میان موارد متعدد و مشابه برمی‌گزیند و در محور همنشینی، ترکیب واژگان است که سبب ساخت جمله‌ها می‌شود. نکته مهم اینجاست که «یاکوبسن اهمیت ترکیب (محور همنشینی) را در شعر، بیش از گزینش می‌داند و به‌زعم او، تأکید در شعر، نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است» (همان: ۷۶).

واژگانِ براساس منش موسیقایی موازنه و تشابه (مثلاً موازنه آواها براساس قوانین واج‌شناسیک) در ضرب‌آهنگی خاص قرار می‌گیرند و این ترکیب، سازنده تشابه میان مصراع‌ها و قطعات و گزاره‌های شعری می‌شود که آن را گاه نحو شعری می‌خوانند. کاربرد اشکال همخوان و توازن عناصر زبانی، سازنده مناسبت اصلی در شعر است. از آنجا که زبان از لایه‌هایی که به‌گونه‌ای هم‌زمان موجودند، تشکیل شده، این توازن در تمامی سطوح شعر نمایان می‌شود. جز ساختار نمی‌تواند دگرگون شود، بی‌آنکه سایر اجزا را تغییر دهد. پس دگرگونی‌ها بر میزان اجزا شناختنی است. یاکوبسن همراه با کلود لوی استروس، هر شعر را ساختاری دانست دربردارنده عناصری که بنا به درجه‌های متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. «تحلیل شعر، چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب‌ها.» یاکوبسن نکته مهمی را درباره دیالکتیک وابستگی اثر هنری به سنتی که در آن شکل گرفته و گسست از آن سنت طرح کرد: «خواننده یک شعر یا تماشاگر پرده‌ای نقاشی، از دو نظام متفاوت به‌خوبی باخبر است؛ یکی قاعده‌های سنتی و دیگری نوآوری‌های هنری که همچون انحراف‌هایی از آن قاعده جلوه می‌کند. نوآوری یکسر علیه آن زمینه سنتی امکان دارد. این همراهی و هم‌زمانی سنت و گسست از آن، سازنده گوهر هر اثر هنری است.) یاسوجیرو ازو نیز شاهدی است بر این مدعا که با مطابقت اولیه‌اش از سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا و درنهایت، گسست از آن، دراین‌باره می‌گوید: «من باور ندارم که برای سینما بتوان دستور زبان یافت. باور ندارم سینما می‌تواند فقط یک شکل داشته باشد. اگر فیلمی خوب ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد ساخت.» این نکات، هم‌سویی سینما را با شعر منعکس می‌سازند.

### سینمای برگمان و فیلم «سکوت»

آثار و شهرت کارگردان سوئدی، اینگمار برگمان (۲۰۰۷-۱۹۱۸ میلادی)، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، فیلم‌سازان دیگر را تحت‌الشعاع قرار داد. او بین سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۸۸.م، حدود ۴۵ فیلم بلند ساخت. با «خنده‌های شب تابستانی» (۱۹۵۵)، «مهر هفتم» (۱۹۵۷) و «چشمه باکره» (۱۹۶۰) به‌عنوان کارگردانی مهم شناخته شد. او موفقیت خود را با دو مجموعه از درام‌های مجلسی «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱)، «نور زمستانی» (۱۹۶۱) و «سکوت» (۱۹۶۳) و کمی بعد، «پرسونا» (۱۹۶۶)، «ساعت گرگ‌ومیش» (۱۹۶۸) و «شرم» (۱۹۶۸) تثبیت کرد. منتقدان مقالات و کتاب‌هایی درباره آثار وی نوشتند، فیلم‌نامه‌هایش ترجمه شد و فیلم‌هایش جوایز جشنواره‌های معتبر را به دست آورد. او به مظهر کارگردان سینما به‌مثابه هنرمند بدل شد (کوک، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

ریشه‌های برگمان در تئاتر و پرداختن او به مسائل اخلاقی و دینی، روشن‌فکران غربی را متقاعد کرد که سینما هنری جدی و تأثیرگذار

در حوزه اندیشه است. سینمای سوئد پیش از برگمان از پرداختن به مضامین عمیق فلسفی و تضادهای درونی انسان خودداری می‌کرد. ویکتور شوستروم، بازیگر و کارگردان سوئدی، درباره برگمان می‌گوید: دید اینگمار در تمام کارهایش به دریچه‌ای در ظلمت معطوف است. او می‌خواهد برای سوال‌های هول‌انگیز و نجواهای ناامیدانه خود پاسخی پیدا کند. چنین حکمی درباره برگمان وقتی ارزش پیدا می‌کند که بفهمیم با آثار او، سینما به مرتبه‌ای از بیان مفاهیم خردمندانه دست یافت که تا پیش از او غیرممکن به نظر می‌رسید. اینگمار در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد و از کودکی با سوال‌های اساسی درباره هستی، وجود و خداوند آشنا شد. برگمان در اتمسفری از عقاید فکری زمان خود بالنده شد که به‌شکلی جدی با موضوع انسان و باورهای بنیادین او نسبت به جهان سروکار داشت. دوران جوانی او نیز با جنگ جهانی دوم توأم بود که آن‌همه تیرگی و تباهی نیز تأثیر ویژه‌ای در آثارش گذاشت. تمام باورهای اخلاقی کهن انسان اروپایی، از درون فرومی‌ریخت و دنیا شاهد خودویرانگری و اضمحلال هویت انسانی یک تمدن به‌وسیله فرهیخته‌ترین آدم‌های آن، یعنی روشن‌فکران و هنرمندانش بود و هرچه این ضعف فزونی می‌گیرد، گویی رابطه انسان اروپایی پس از جنگ با واقعیات نیز بریده می‌شود و اشکال گوناگون رویا در اذهان هنرمند درون‌نگر غربی رشد می‌یابد، با این تفاوت که این رویا در درون خود به کابوس می‌ماند و اغلب حسی از پریشانی خاطر را در مخاطب برمی‌انگیزد.

پیتر کووی در کتابی، درباره رویا و رنج در فیلم‌های برگمان می‌نویسد: «اکثر آدم‌های برگمان چنان هملت، از رویای خویش می‌هراسند؛ زیرا این وهم، آنان را به فراسوی وجودشان می‌کشاند.» به همین دلیل است که رویا دریچه‌ای به‌سوی شناخت می‌شود و هنرمند، محتویات ناپیدای درون خود را به‌وسیله این اوهام پدیدار می‌کند. مسیح مصلوب، تصویر یک عنکبوت که اشاره‌ای به حضور خداوند در رؤیاست، تولد، مرگ، اندیشه‌های مذهبی متأثر از فلسفه کی‌یرکگارد و سینمای کارل تئودور درایر نیز از نشانه‌هایی‌اند که در مجموعه آثار برگمان تکرار می‌شوند. برگمان در جایی گفته است: «سایه ابلیس را می‌توان بر جهان دید.» تأثیرات جهنمی و شیطانی در آثار برگمان مشهودند؛ اما اندیشه بهشت ازلی نیز به‌گونه‌ای دیگر در برخی روایاتش مطرح می‌شود. این حرکت آونگی از بهشت به دوزخ و از دوزخ به بهشت، در رویاهای برگمان تکرار می‌شوند و از این رهگذر، رابطه فکری او با جهان کهن اساطیری و دینی را روشن می‌سازد. شاید در عرصه هنر، کسانی چون پل کلودل، درام‌نویس مذهبی فرانسه و تی اس الیوت، شاعر انگلیسی، تا حدی دچار این وسوسه‌های مذهبی بودند. دراین‌باره می‌توان به تصویر مرگ در مهر هفتم و صحنه شطرنج‌بازی شوالیه اشاره کرد که دقیقاً یادآور بخشی از شعر معروف الیوت موسوم به «برهوت» است. آنجا که شاعر با حضوری خاموش، شطرنج می‌زند: «با من بگو به چه می‌اندیشی؟ چه در سر داری؟چه؟ من هرگز نشناختمت، هرگز...» برگمان خود هرگز از موضع نماد و نشانه در آثارش سخن نگفته و می‌خواسته از ابهامات ناشی از تأویلات گوناگون در امان باشد؛ اما تصاویر او به‌سبب دارابودن مفاهیم هستی‌شناسانه، خواه‌ناخواه دارای چندین لایه از معنی هستند. این تلون در مفاهیم، در واقع، همان حوزه گسترده رویاست (قلمرو وهم)؛ یعنی جایی که اذهان مخاطبان می‌باید به مکاشفه و استخراج مفاهیم از قلب تصاویر رویاگون (ایماژها) بپردازد. برگمان از معدود هنرمندانی است که بدین واسطه، از زبان شعری در آثارش استفاده می‌کند (ارجمند، ۱۳۷۰: ۳۷-۲۰).

فیلم «سکوت» وی در سال ۱۹۶۳.م، با بازی اینگرید تولین، گونل لیندبلوم و یورگن لیندستروم و با فیلم‌برداری هنرمندانه سون نیکویست، به مدت ۹۶ دقیقه، به‌صورت سیاه‌وسفید ساخته شده است. خلاصه داستان آن بدین شرح است: استر (اینگرید تولین) همراه خواهرش آنا (گونل لیندبلوم) و پسر ده‌ساله آنا، یوهان (یورگن لیندستروم)، در راه مراجعت به سوئد با قطار، در شهری عجیب، توقف کوتاهی دارد. تنشی تند و فرساینده میان خواهران وجود دارد. استر در عذاب از عارضه‌ای کهنه، در قبال خواهرش احساس قیمومت می‌کند. آنا نیز از این سلطه‌جویی خواهرش بیزار است. یوهان در راهروهای پیچ‌درپیچ هتل پرسه می‌زند و با آدم‌های مختلف و عجیبی برخورد می‌کند. آنا با مردی غریبه معاشقه می‌کند. استر آن دو را می‌یابد؛ اما آنا حاضر نیست از معاشرت با مرد چشم بپوشد و به‌تندی با او رفتار می‌کند. روز بعد، آنا بی‌اعتنا و خونسرد با یوهان سوار قطار می‌شود و استر محتضر و رو به مرگ را تحت مراقبت پیشخدمت مسن هتل که زبان استر را نمی‌فهمد، جا می‌گذارد (رحیمیان، ۱۳۷۹: ۵۳۶).

## روایت سینمایی و بیان شاعرانه

روایت سینمایی با ادراک پیرنگ سهل می‌شود و شناخت طرح به آشنایی و تحلیل داستان یاری می‌رساند. پیرنگ‌هایی سینمایی در یک دسته‌بندی کلی، به سه بخش تقسیم می‌شوند: ۱. شاه‌پیرنگ، ۲. خرده‌پیرنگ، ۳. ضد پیرنگ. دسته اول با سینمای کلاسیک غرابت دارند، دارای قهرمان فعال (قهرمان منفرد)، واقعیت یکپارچه، کشمکش بیرونی، زمان خطی (روابط علّی و معلولی) و پایان بسته‌اند. دسته دوم با سینمای مینیمالیستی سازگارند و دارای قهرمان منفعل (تعدد قهرمان)، کشمکش درونی و پایان باز هستند. دسته سوم معادل سینمایی ضد رمان یا رمان نو و تئاتر پوچی‌اند و زمان غیرخطی و حوادث مبتنی بر تصادف و واقعیات ناسازگار و تفکیک‌ناپذیری ذهن و عین دارند. فیلم «سکوت» دارای ساختاری مینیمالیستی است. مینیمالیسم اصالت خویش را در گفتمان با مخاطب و خارج‌کردن ناظر از دایره انفعال می‌یابد. با خلق پرسش و پایان باز، آشکارا اندیشه را به چالش می‌کشد. همین خصلت برای شعر و دیگر انواع ادبی، به‌خصوص شعر «عروسک کوکی» تعمیم‌پذیر است. خرده‌پیرنگ یا مینیمالیسم به‌معنای فقدان پیرنگ نیست. منظور اصیل آن، سادگی و اختصار است و برای ارضای مخاطب، تعدادی از عناصر کلاسیک را در خود حفظ می‌کند (جدول ۱). برگمان تا ساختن اولین سه‌گانه‌اش «همچون در یک آینه»، «نور زمستانی» و «سکوت»، ۲۴ فیلم ساخته بود که بیشتر آن‌ها دارای پیرنگ کلاسیک بودند. ساختار اشعار اولیه فروغ نیز کلاسیک‌اند؛ اما پس از تسلط بر فرم کلاسیک، شعر ناب، ساده و متفکرانه خود را بر مبنای فرمی نوین پی می‌ریزد که در شعر «عروسک کوکی»، فرم مینیمالیستی به خود می‌گیرد. در جدول ۱، با تجزیه فیلم و شعر به فصل یا پرده و گزاره، به بررسی ساختار آن‌ها می‌پردازی.م عامل دیگری که می‌تواند موردی برای مطابقت آن دو باشد، این است که فروغ فرخزاد در گفت‌وگوهایش در باب سینما، به فیلم «سکوت» اینگمار برگمان اشاره کرده و به آن ابراز علاقه نموده است (صفاریان، ۱۳۸۲: ۳۲۰). در جدول ۲ شخصیت‌های فیلم «سکوت» با شخصیت‌های توصیف‌شده در شعر فروغ مقایسه شده‌اند. در جدول ۳ برای درک تشابهات تصویرپردازی در شعر فروغ و تصاویر انتخاب‌شده در فیلم، گزاره‌های شعر فروغ با تصاویر فیلم «سکوت» مورد مقایسه قرار گرفته‌اند.

جدول ۱- ساختار روایت در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

| ساختار روایی | |
|---|---|
| فیلم سکوت | شعر عروسک کوکی |
| پرده‌اول (مقدمه، معرفی): توقف استر، خواهرش آنا و پسر آنا (یوهان) طی سفر با قطار به سوئد، در شهر تیموکا می‌مانند که حتی زبان مردمشان را هم نمی‌دانند. رابطه استر با آنا سرد است؛ اما با یوهان رابطه‌ای دوستانه دارد. استر مریض‌احوال است. | مقدمه: از اولین گزاره (بیش از این‌ها، آه، آری بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند) تا گزاره هشتم (می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر)، قسمت آغازین شعر محسوب می‌شود. |
| پرده دوم (گره‌افکنی): آنا برخلاف میل سلطه‌جویانه استر، با مرد جوانی که گارسون رستورانی است، رابطه‌ای را آغاز می‌کند. | نقطه عطف اول: از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد، عصمت یک عشق را آلود). |
| پرده سوم (بحران): آنا رابطه‌اش با گارسون را بی‌پروا و جسورانه برای استر تعریف می‌کند. آغاز تنش میان دو خواهر با ابراز بی‌میلی آنا به رفتار استر. | بحران: از گزاره سیزدهم (می‌توان با زیرکی تحقیر کرد هر معمای شگفتی را) تا گزاره بیست‌وپنجم (می‌توان با نقش‌هایی پوچ‌تر آمیخت). |
| پرده چهارم (اوج): استر پس از اندکی جست‌وجو، آنا را در بستر مرد جوان می‌یابد. تخریب روابط میان دو خواهر. | اوج‌گاه شعری: از گزاره بیست‌وششم (می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود) تا گزاره بیست‌وهشتم (می‌توان با تنی انباشته از کاه، سال‌ها لابه‌لای تور و پولک خفت). |
| پرده پنجم (گره‌گشایی و حل‌وفصل): آنا و یوهان، استر را که محتضر است، در هتل و مکانی که هیچ‌کس زبان او را نمی‌فهمد، جا گذاشته و به سفرشان ادامه می‌دهند. | حل‌وفصل و نتیجه: گزاره آخر (می‌توان با هر فشار هرزه دستی، بی‌سبب فریاد کرد و گفت: آه من بسیار خوشبختم). |

جدول ۲- شخصیت‌شناسی در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

| شخصیت‌شناسی در شعر عروسک‌کوکی و فیلم سکوت | |
|---|---|
| فیلم سکوت | شعر عروسک کوکی |
| ۱. استر: مریض‌احوال، مظنون و منفی‌باف نسبت به جهان پیرامون، بی‌تفاوت (ناظر منفعل) | از گزاره اول با شخصیتی همچون استر مواجهیم تا گزاره هشتم (بیش از این‌ها آه آری، بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند...). |
| ۲. آنا: شخصیت متزلزل، ناتوان در مهار امیال جنسی، بی‌پروا و جسور | از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب...) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر... عصمت یک عشق را آلود) با شخصیتی مشابه آنا مواجهیم. |
| ۳. یوهان: بازیگوش، کنجکاو، باهوش، پل ارتباطی آنا و استر | در شعر، تنها به وجود کودک اشاره‌ای گذرا شده: کودکی با بادبادک‌های رنگینش ایستاده زیر یک تاقی. |
| ۴. پیرمرد (مهمان‌دار هتل): تنها، رئوف، بی‌خانواده، نمادی از به انجام رسیدن یک زندگی | در شعر به وجود پیر در گزاره (می‌توان همچون زیارت‌نامه‌خوانی پیر در حجره‌های مسجدی پوسید) اشاره شده است. |
| ۵. مرد جوان (گارسون): نماد نرینگی و احساسات افسارگسیخته مردانه | در گزاره دهم (می‌توان در بازوان چیره یک مرد...) و دوازدهم (در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد...) به وجود مرد اشاره شده است. |

جدول ۳- بررسی تطبیقی گزاره‌های شعری «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

| تصاویر فیلم سکوت | گزاره‌های شعر عروسک کوکی |
|---|---|
| | می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر |
| | گاری فرسوده‌ای میدان خالی را با شتابی پرهیاهو ترک می‌گوید |
| | می‌توان با پنجه‌های خشک، پرده را یک‌سو کشید و دید در کوچه باران تند می‌بارد |
| | می‌توان زیبایی یک لحظه را با شرم،مثل یک عکس سیاه مضحک، فوری در ته صندوق مخفی کرد |
| | می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید |
| | می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند |

| | |
|---|---|
| | می‌توان در قاب خالی‌مانده یک روز، نقش یک محکوم یا مغلوب یا مصلوب را آویخت |
| | می‌توان ساعات... خیره شد در شکل یک فنجان |
| | می‌توان چشم تو را در پیله قهرش، دکمه بی‌رنگ کفش کهنه‌ای پنداشت |

**نتیجه‌گیری**

از منظر پل والری، شعر مانند یک متن فلسفی نیست؛ اما نشانه‌هایی را در بر دارد تا به کمک آن‌ها، اندیشه‌ای را گاه فراتر از نگرشی فلسفی به مخاطب ارجاع دهد. فروغ فرخزاد در شعر «عروسک کوکی»، با خلق شخصیت‌های مختلف و ترکیب اشیا و موقعیت‌ها، به اندیشه در شعر دست یافته است. در فیلم «سکوت» نیز اینگمار برگمان با خلق شخصیت‌های منسجم و ارتباط‌دادن آن‌ها با جهان خارج و نشان‌دادن آشفتگی درونی آن‌ها به کمک زبان شعر و اختصار توانسته اندیشه‌ای را به مخاطب با کمک هم‌ذات‌پنداری و ایجاد ترحم و شفقت القا کند. مهم‌ترین و گویاترین بخش تطبیقی شعر و فیلم، خوانش تصاویر فیلم به مدد گزاره‌های شعری است؛ زیرا تفسیر کلامی در شرح و بیان تصاویر، عاجز است و تنها می‌تواند آن‌ها را توصیف کند که در مقابل نیروی جاذبه تصویر، بی‌ارزش است؛ اما زبان شعری، تفسیری ناب در برابر تصاویر است. به‌عنوان مثال، می‌توان صحنه شطرنج‌بازی شوالیه با مرگ را در فیلم «مهر هفتم» اینگمار برگمان، این‌گونه تفسیر کرد: پرطبل‌تر از حیات، من مرگ را سرودی کردم.. یا مرگ را دیده‌ام من. در دیداری غمناک، من مرگ را به دست سوده‌ام.. .

بررسی ارتباط میان فروغ و سینما و تکامل شعری وی، این واقعیت را روشن می‌سازد که در دوره انتهایی زندگی او، نوعی تغییر در ساحت فکری و بیان رخ داده که باید بخشی از آن را ناشی از آشنایی فروغ با رسانه سینما و بیان آن دانست که منجر به تقویت تصویری شعر او شده و در سوی دیگر، بخشی از این تغییر، ناشی از دگردیسی بیانی وی به‌سمت نوعی معناگرایی هستی‌شناسانه در تقابل با دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه پیشین اوست. سینمای برگمان به‌عنوان اولین نمونه‌های سینمای معناگرای اروپا که ساحت دینی و هستی‌شناسانه را در بر گرفته است، بایستی تأثیر بسیار عمیقی بر او داشته باشد یا فقط نوعی همسویی بیانی، به این تشابه منجر شده است؛ اما بررسی تطبیقی، نوعی تشابه و یکسانی روایت شعری و سینمایی به‌شیوه مینیمالیستی را در هردو آشکار می‌سازد. در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، به بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانسن در سینما پرداخته شد. آنچه سینماگر در اثرش به‌اختصار نشان داده و شاعر در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب کرده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه گرفته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است. اشاره نگارنده معطوف به دامنه تأثیر معکوس و تأثیر شعر و ادبیات از سینماست.

## پی‌نوشت

۱.Theodore Roethke.

۲ . جدیدترین قالب شعر کلاسیک فارسی که پس از مشروطیت در ایران رواج یافت. این قالب شعری از دوبیتی‌هایی با معنای منسجم تشکیل شده است؛ اما برخلاف دوبیتی، مصرع اول با مصرع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه نیست و ازلحاظ وزن نیز کافی است که مصرع‌ها هم‌وزن باشند.

۳ . محمد زهری (۱۳۷۳-۱۳۰۵)، شاعر چهارپاره‌سرا و سبک نیمایی، سراینده قطعات فلسفی و اجتماعی.

۴ . حسن هنرمندی (۱۳۸۱-۱۳۰۷)، شاعر، مترجم و سراینده قطعات عاشقانه و اجتماعی.

۵ . نادر نادرپور (۱۳۷۸-۱۳۰۸)، شاعر و مترجم.

۶ . فریدون مشیری (۱۳۷۹-۱۳۰۵)، شاعر چهارپاره‌سرا و سراینده قطعات اجتماعی.

۷ . رابرت فلاهرتی (۱۹۵۱-۱۸۸۴)، مستندساز آمریکایی و ترکیب‌کننده سینمای مستند با کیفیات روایی و شاعرانه.

۸ . International Short Film Festival Oberhausen.

۹ . Chris Marker (1921-2012) ، نویسنده، عکاس، کارگردان و مستندساز برجسته فرانسوی.

۱۰ . Land without bread (1933)، فیلم مستند ۲۷ دقیقه‌ای مربوط به ناحیه لاهورداس اسپانیا.

۱۱ . Louis Bunuel (1900-1983) ، ، فیلم‌ساز اسپانیایی که غالب شهرت او به‌واسطه سینمای سوررئالیسم و همکاری با سالوادور دالی است.

۱۲ . Jonathan Rosenbaum (1943)، منتقد فیلم آمریکایی.

۱۳ . Max Picard (1888-1965)، نویسنده سوئیسی و از معدود متفکران دارای حساسیت افلاطونی در قرن بیستم.

## منابع


– احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

– ارجمند، مهدی (۱۳۷۰)، در جست‌وجوی ایمان، **فصلنامه فارابی**، ۴۷-۷.

– باکلند، وارن (۱۴۰۱)، **روایت و روایتگری در سینما**، نوید پور، محمدرضا، تهران: اطراف.

– براهنی، رضا (۱۳۵۸)، **طلا در مس، در شعر و شاعری**، تهران: کتاب زمان.

– جاهد، پرویز (۱۳۸۴)، **نوشتن با دوربین رودررو با ابراهیم گلستان**، تهران: اختران.

– حقوقی ، محمد (۱۳۸۴)، **شعر زمان ما ( فروغ فرخزاد)**، تهران: نگاه.

– رحیمیان، بهزاد (۱۳۷۹)، **راهنمای فیلم**، ج۱، تهران:روزنه کار.

– رضوی، سیدمسعود (۱۳۸۷)، سینما و ادبیات، **اطلاعات حکمت و معرفت**، ۹: ۳۷.

– ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۷۸)، **منطق و مبحث علم هرمنوتیک**، تهران، نشر کنگره

– ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، **هنر، زیبایی، تفکر، تأملی در مبانی نظری هنر**، تهران: ساقی.

– سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، کارکرد شاعرانه گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد، **فصلنامه نقد ادبی**، ۱: ۶۹-۵۴.

– فرخزاد، فروغ (۱۳۵۵)، **برگزیده اشعار**، تهران: مروارید.

– کالینز، کالی‌جف (۱۳۸۵)، **هایدگر**، تهران: شیرازه.

– کوک، دیوید (۱۳۸۶)، **تاریخ جامع سینمای جهان**، ج۲، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: چشمه.

– کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۲)، **هیدگر و هنر**، ترجمه محمدجواد صافیان، تهران: پرسش.

– لچت، جان (۱۳۸۳)، **پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساخت‌گرایی تا پسامدرنیته**، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.

– مجتهدی، کریم (۱۳۸۱)، **هنر از دیدگاه هگل (مجموعه مقالات معنویت در هنر)**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- مک کی، رابرت (۱۳۸۲)، **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

– والری، پل (۷۷)، شعر و تفکر انتزاعی، ترجمه هاله لاجوردی، **فصلنامه ارغنون**، ۱۴: ۳۰-۲۰.

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# The Study of the Visual Structure of Comic Strips (A Case Study of the Adventures of Tintin and Spies in Persepolis)

**Shima Davoodi[1] , sara sadeghinia[2] (Corresponding Author)**

[1] Master student of video communication, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Razavi Khorasan, Iran

[2] Assistant Professor, Department of Digital Arts, Faculty of Art, Damghan University, Damghan, Iran

(Received:20.05.2024, Revised: 10.07.2024, Accepted: 27.07.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34194.1246

## Abstract:

Comics are usually a story in the form of a number of consecutive images which are often but not always accompanied by text. In terms of dimensions, these stories can include a single image up to thousands of images. In this type, each image carries an independent message, but the images as a whole complete the story and offer the reader a new image at the heart of the story from the previous images. The form of recording these images on a page follows the system of writing and pagination of books, which usually consists of a series of images in the form of paintings or photographs in horizontal directions. The comic strip in its historical journey and within the framework of the arts visually, they have acquired a specific identity and structure. This led these works to become, on the one hand, a special means of expression and, on the other hand, to constantly expand their sphere of influence and sales market. In the digital age and the rapid growth of visual media, understanding the nature of illustrated stories as a new visual language can suggest the pattern and aesthetic system of these works as well as the reasons for their appeal and success. In this regard, knowing its historical journey, knowing the leading countries in this field, the link of this art with other arts such as animation and cinema, and analyzing and knowing the graphic elements of these works can help in the objectives of research. Studying the visual structure of these stories, in addition to helping and teaching to illustrate comics, will be a great contribution to the publication and expansion of this valuable art. According to the content exposed, in this research it is attempted to study the visual structure of two examples of external and internal comics strip, and at the end, comparing the two works, highlighting the aspects of difference and commonalities. For this purpose, to examine two examples of comic strip, the adventures of Tintin are discussed as foreign examples and spies in Persepolis as domestic examples.This research has a descriptive-analytical character in terms of practical objective. The results show that one of the most important reasons for the acceptance of comics is to transform the charge of vocal energy into visual energy so that the audience can understand the message using the sequence of images. Therefore, knowing the structure and visual elements such as composition, color, rhythm, angle of view, etc. can greatly contribute to the success and popularity of these works. As in the leading countries of this industry, such as America and Japan, due to the importance of this art, a specialized area has been devoted to the training of people in universities, if we also pay attention to this importance in our country, the development of this valuable art, which in addition to spending full-fledged free time, can also be effective in the discussion of children's education, will be of great help.

**Keywords:** Adventures of Tintin, Comic Strip, Spies in Persepolis, Visual Structure.

1- Email: shymadawdy@gmail.com

2- Email: sadeghis@du.ac.ir

How to cite: Davoodi, S., & sadeghinia, S. (2023). The study of the visual structure of comic strips (A case study of the adventures of Tintin and spies in Persepolis). Journal of Applied Arts, 3(3), 29-44.

Doi: doi.org/10.22075/aaj.2024.34194.1246

# بررسی ساختار بصری داستان‌های مصور دنباله‌دار (مطالعه موردی ماجراهای تن‌تن و جاسوسان در تخت‌جمشید)*

**شیما داودی**[1]
**سارا صادقی نیا (نویسنده مسئول)**[2]

[1] دانشجوی کارشناس ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، خراسان رضوی، ایران
[2] استادیار، گروه هنرهای دیجیتال، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۵/۰۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34194.1246

## چکیده

داستان‌های مصور دنباله‌دار یا کمیک استریپ در سیر تاریخی خود و در محدوده هنرهای تجسمی، به هویت و ساختار مشخصی دست یافته‌اند. این امر باعث شده تا این آثار از یک سو، به یک وسیله بیانی خاص تبدیل شوند و از سوی دیگر حیطه نفوذ و دامنه بازار فروششان را دائماً گسترش بخشند. محتوای داستان‌های مصور که معمولاً با زبان طنز همراه است، اجتماعی- فرهنگی است. در عصر دیجیتال و با رشد سریع رسانه‌های تصویری، شناخت ماهیت داستان‌های مصور به عنوان یک زبان تصویری جدید می‌تواند الگو و نظام زیباشناسانه این آثار و دلایل جذابیت و موفقیت آن‌ها را توسعه دهد. در این بین، آشنایی با سیر تاریخی آن‌ها، شناخت کشورهای پیشرو در این زمینه، ارتباط این هنر با سایر هنرها چون انیمیشن و سینما و تحلیل و شناخت عناصرگرافیکی این آثار می‌تواند در راستای اهداف پژوهش یاری‌رسان باشد. بدین منظور، به بررسی دو نمونه از داستان‌های مصور موفق؛ ماجراهای تن‌تن (جلد ۱ فرار از شوروی) به عنوان نمونه خارجی و جاسوسان در تخت‌جمشید به عنوان نمونه داخلی پرداخته شده است. این پژوهش از نظر هدف کاربردی و ساختاری توصیفی-تحلیلی دارد. این پژوهش در پی رسیدن به دلایل محبوبیت داستان‌های مصور منتخب در میان دسته خودشان است. نتایج نشان می‌دهد یکی از مهم‌ترین دلایل استقبال از کمیک استریپ‌ها ارتباط کلامی به فرم بصری است تا از طریق آن مخاطب بتواند به مدد توالی تصاویر، پیام را درک کند. لذا شناخت ساختار و عناصر بصری چون ترکیب‌بندی، رنگ، ریتم، زاویه دید و... می‌تواند کمک شایانی به موفقیت و محبوبیت این آثار نماید. به جز عنصر رنگ که از مهم‌ترین وجوه افتراق دو نمونه منتخب است، در سایر عناصر گرافیکی مورد مطالعه چون ریتم، حرکت وهمی، نوع انتخاب کادر و حباب‌های متن نقاط اشتراک زیادی دیده می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** جاسوسان در تخت‌جمشید، داستان‌های مصور دنباله‌دار، ماجراهای تن‌تن، ساختار بصری.



* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم در رشته ارتباط تصویری است.

1- Email: shymadawdy@gmail.com
2- Email: sadeghis@du.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: داودی، شیما و صادقی نیا، سارا. (۱۴۰۲). بررسی ساختار بصری داستان های مصور دنباله دار (مطالعه موردی ماجراهای تن‌تن و جاسوسان در تخت‌جمشید. نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۴۴-۲۹. Doi: 10.22075/aaj.2024.34194.1246

**مقدمه**

داستان‌های دنباله‌دار، معمولاً حکایتی در قالب تعدادی تصاویر متوالی است که اغلب و نه همیشه با متن همراه است. از نظر ابعاد، این داستان‌ها می‌توانند شامل یک تصویر منفرد به بالا تا هزاران تصویر را شامل شوند. در این نوع، هر تصویر پیام مستقلی دارد؛ اما تصاویر در مجموع، روایتی را کامل می‌کنند و به خواننده براساس تصاویر پیشین، تصویر جدیدی را در دل داستان روایی عرضه می‌کنند. شکل ثبت این تصاویر در یک صفحه از نظام نوشتاری و صفحه‌بندی کتاب‌ها تبعیت می‌کند که به‌طور معمول، سلسله‌ای از تصاویر به شکل نقاشی یا عکس در مسیرهای افقی به دنبال هم قرار می‌گیرند (شجاعی طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱). معادل داستان‌های دنباله‌دار در فرهنگ لغات فرانسه «باند دسینه»[1] است به معنای سلسله‌ای از تصاویر که یک موضوع را حکایت می‌کنند و در نوشته‌ها و افکار مربوط به شخصیت‌ها در داخل حباب‌هایی جای می‌گیرد (همان). در این نوع داستان‌ها، روایت به تکه‌ها و قطعاتی تصویری که سریعاً قابل‌فهم هستند، تقسیم شده و با قراردادهای پذیرفته‌شده‌ای از جهت نمایش گرافیکی ارائه می‌شوند، نظیر بالون‌ها یا حباب‌های گفت‌وگو و خطوط سرعت. متن داستان معمولاً به سه شکل، یعنی «حکایت داستان»، «گفت‌وگو و مکالمه افراد» و «تأثیرات صوتی» بازگو می‌شود. حکایت‌ها اغلب در فضای مشخصی در بالای تصویر و معمولاً برای معرفی داستان و موقعیت‌ها ظاهر می‌شوند. گفت‌وگوها نوعاً درون بالون‌ها یا حباب‌ها جای می‌گیرند و سرانجام تأثیرات صوتی که اغلب از خود صداها تقلید می‌شوند. درعین‌حال، در این بالون‌ها سلسله‌ای از صداها یا رویدادها به شکل گرافیکی نظیر انفجار، ضربه مشت، شکستن شیشه و... ظاهر می‌شود.

داستان‌های مصور دنباله‌دار غالباً بر تخیل تکیه دارند و از نظر تاریخی، بیشترین تعداد از این داستان‌ها فکاهی بوده‌اند، به همین دلیل با عنوان کمیک یا کمیک استریپ[2] شهرت پیدا کرده‌اند. در داستان‌های مصور دنباله‌دار از یک نگرش سینمایی استفاده می‌شود. شکل و ترکیب بین نماها از نماهای سینما الهام می‌گیرد و زوایای مختلف دید هنرمند همچون زاویه دید دوربین بر جذابیت این داستان‌ها می‌افزاید. درعین‌حال، برخی از قواعد تدوین در سینما مانند دیزالو[3] (ادغام تدریجی نماها در هم) یا روش جام کاتینگ[4] که برگشت سریع از یک صحنه به صحنه دیگر است نیز کاربرد دارد.

از ویژگی‌های این نوع داستان‌ها می‌توان به انتقال اطلاعات به‌صورت واضح و قابل‌فهم در کوتاه‌ترین زمان و در قابی فشرده اشاره کرد. «تحقیقات اخیر بر روی تولید جزوات آموزش نظامی توسط وزارت دفاع آمریکا نشان داده است که از تمام گزینه‌های ممکن تصویری، داستان‌های دنباله‌دار ثابت کرده‌اند که اثربخش‌ترین گزینه برای دریافت اطلاعات لازم از بین بقیه بوده‌اند» (Sabin,1993: 18).

داستان‌های مصور علاوه بر یک اثر هنری (تصویرسازی)، یک بیان اجتماعی و فرهنگی‌اند که عموماً به مسائل سیاسی و اجتماعی به‌صورت طنز می‌پردازند. کمیک‌ها با خلق و عرضه سالانه میلیاردها تصویر برای مصرف میلیون‌ها انسان در دنیا، یک انقلاب بصری را در قرن معاصر رقم می‌زنند. عناصر بصری همچون ترکیب‌بندی تصاویر (اندازه یا جاگذاری قطعات) رنگ‌ها و علل استفاده از آن‌ها، سطوح و شیوه قرارگیری آن‌ها در کنار هم، اشکال و فرم‌ها که عموماً به‌صورت معنادار و اشاره به ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر استفاده می‌شوند، بافت و خطوط به‌کاررفته در تصویرسازی‌ها، روند بیان داستان یا موضوع را کنترل می‌کند؛ ازاین‌رو، مطالعه ساختار بصری این داستان‌ها علاوه بر کمک و آموزش در نحوه تصویرسازی کمیک‌ها، کمک بزرگی به نشر و گسترش این هنر ارزشمند خواهد بود. با توجه به مطالب بیان‌شده، در این پژوهش سعی می‌شود به مطالعه ساختار بصری دو نمونه از داستان‌های مصور دنباله‌دار خارجی و داخلی پرداخته شود و در پایان با مقایسه دو اثر، ضمن اشاره به جنبه‌های افتراق و اشتراک عناصر بصری، ویژگی‌های تصویرسازی هریک بیان گردد.

**پیشینه پژوهش**

به‌طور کلی، در پژوهش پیش‌رو منابع مطالعاتی زیادی وجود ندارد، منابع در دسترس شامل چند پایان‌نامه و تعدادی مقاله و کتاب‌اند که چندان در راستای روند این تحقیق قرار ندارند. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به محمد رضا حسنائی و سعیده‌سادات موسوی (۱۳۹۷) در مقاله «مقایسه تطبیقی نقش داستان‌های مصور و انیمیشن در گفتمان هویت ملی در ژاپن و ایران» اشاره کرد که به مطالعه و تطبیق فرهنگی داستان‌های مصور و انیمیشن به‌عنوان گفتمان‌های ملی پرداخته‌اند. فاطمه ماه‌وان (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تطبیقی روایت تصویری، هنرهای تصویری ایران و داستان مصور دنباله‌دار» به مطالعه ادبی و سیر تاریخی داستان‌های مصور دنباله‌دار و مقایسه آن با هنرهای تصویری ایران

پرداخته است. در این مقاله، مقایسه بین سیر تحول هنرهای تصویری ایران از نقاشی و نگارگری گرفته تا نقش‌برجسته‌ها تحلیل شده و در نهایت، نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها با کمیک‌ها مقایسه گردیده است. آرمین ولی‌پور (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی رابطه ساختار تصویری نقاشی خیالی‌نگاری با داستان‌های مصور دنباله‌دار»، به بررسی تفاوت‌ها و اشتراکات نقاشی خیالی‌نگاری با داستان‌های مصور دنباله‌دار پرداخته و بیان می‌کند که نقاشان خیالی‌ساز به کمک شیوه‌های تصویری نوین در تلاش بودند که پیوند معناداری برقرار کنند. حسین ملایمی (۱۳۸۹) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی عوامل جذابیت در کمیک استریپ و انیمیشن»، پس از بررسی دیدگاه فیلسوفان در باب هنر و زیبایی، به بررسی ساختار کمیک‌ها و انیمیشن‌ها پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بررسی‌ها و تحقیقات میدانی نیز علاوه بر شناخت عوامل بصری می‌تواند عامل جذب مخاطب در این هنرها باشد. مسعود شجاعی طباطبایی (۱۳۷۴) در پایان‌نامه خود با عنوان «داستان‌های گرافیک دنباله‌دار»، به بررسی روند تاریخی داستان‌های مصور در جهان و ورود آن به ایران، طبقه‌بندی آن‌ها و ارتباط این آثار با سایر رسانه‌ها به‌ویژه سینما پرداخته و در نهایت، به قواعد زیباشناسانه این داستان‌ها اشاره می‌کند. کتاب تاریخچه تحلیلی کمیک استریپ اثر مهدی ترابی مهربانی (۱۳۸۸)، به سیر تحول این هنر در غرب و تأثیرات آن پرداخته است. البته جنبه تاریخی این کتاب بر جنبه تحلیلی آن می‌چربد. در پژوهش پیش‌رو به تحلیل ساختار بصری دو نمونه موفق داخلی و خارجی پرداخته می‌شود و ضمن مقایسه، نقاط مشترک مورد تحلیل قرار می‌گیرد و می‌تواند برای هنرمندانی که در حوزه داستان‌های مصور فعالیت دارند، مؤثر باشد.

## روش پژوهش

در پژوهش حاضر، انتخاب آثار با اولویت معروفیت و نزدیکی موضوع و حتی‌الامکان مشابهت هرچند اندک تصویری است. تمرکز اصلی بیشتر بر ساختار بصری هر نمونه است و در تجزیه و تحلیل تصاویر نمونه‌های منتخب، به‌علت گستردگی تصاویر و صفحات این‌گونه داستان‌ها، سعی شده صفحاتی انتخاب شود که امکان مقایسه ساختار بصری آن‌ها فراهم گردد. ساختار پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و به روش کتابخانه‌ای و استفاده از منابع زبان اصلی است.

دو کتاب کمیک جاسوسان در تخت‌جمشید اثر فراز بزاززادگان، انتشارات نشر شهر، سال ۱۳۹۶هش، به‌عنوان نمونه داخلی و ماجراهای تن‌تن اثر ژرژ پروسپه رِمی، انتشارات قدیانی، ترجمه گروه رایحه اندیشه، چاپ ششم، سال ۱۳۸۴هش، به‌عنوان نمونه خارجی (جلد۱، فرار از شوروی) انتخاب شده‌اند. علت انتخاب این دو اثر، علاوه بر موفقیت هریک در ژانر خود، اشتراک در سبک و تا حدودی محتوای آن‌هاست. هر دو داستان در خلال جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد، سبک داستان‌ها ماجراجویانه، علمی-تخیلی و گاهی با رویکرد سیاسی است. هر دو داستان، استعمار، نژادپرستی، رقابت میان دو ابرقدرت، مافیا، جنگ نفت و دیگر شاخص‌های تاریخ معاصر را به تصویر می‌کشند.

## کمیک استریپ[۵]

عبارت «داستان مصور» صرفاً به داستانی اشاره دارد که به‌صورت بصری به تصویر کشیده شده است. یک داستان مصور یا کمیک استریپ، نمایشی بصری است که شامل یک نقاشی منفرد یا مجموعه‌ای از نقاشی‌های متوالی است که روایتی را منتقل می‌کند. در این مثال، تصاویر در کنار هم در فریم‌های متوالی با فرمت‌های متفاوت قرار می‌گیرند و بیننده را قادر می‌سازد تا حس حرکت را در طول روایت درک کند. داشتن درک عمیق از تکنیک‌های کادربندی برای به تصویر کشیدن موثر گذر زمان در فیلم بسیار مهم است. در آثار مکتوب، مانند ادبیات، ارجاعات به نوشتن و داستان‌سرایی به شیوه‌ای بصری، اغلب شبیه بادکنک یا ابر به تصویر کشیده می‌شوند و معمولاً به زبانی که شخصیت‌های داستان استفاده می‌کنند، ارائه می‌شوند (نصیری، ۱۳۹۵: ۱۳). ارائه تعریفی دقیق از کمیک استریپ (داستان‌های مصور) اندکی مشکل است و نیاز به بررسی مصادیق و تاریخچه آن دارد. در انگلیسی، کمیک استریپ در اصل به معنای نواری از «تصاویر طنزآمیز و کمیک» است. بنابراین، کمیک استریپ (داستان‌های مصور)، نقاشی یا مجموعه‌ای از نقاشی‌های دنباله‌دار است که ماجرایی را روایت می‌کند. ویل آیسنر[۶] کارتونیست در تعریف آن می‌گوید: «کمیک‌استریپ همان هنر متوالی است» (سپهرافغان، ۱۳۸۰: ۷۶). از دیدگاه رزاقی، «فقط ظاهرش به تصویرگری شباهت دارد. در واقع، به سینما و انیمیشن شباهت بیشتری دارد. این هنر، انیمیشنی ثابت است؛ اما اگر فقط تصویر باشد، شباهت زیادی

به کاریکاتورهای بدون شرح و دنباله‌دار پیدا می‌کند. باید متنی در کنار این تصاویر قرار بگیرد، حداقل متن» (رزاقی، ۱۳۷۵ : ۳۶). با توجه به توضیح گسترده مک کلود[۷] در درک کمیک، چیدمان عمدی تصاویر نقاشی‌شده و سایر تصاویر با هدف انتقال اطلاعات یا برانگیختن یک واکنش زیباشناختی خاص، جزء کلیدی همه انواع کمیک است. آن‌ها درک خوبی از مخاطب داشته و در کمدی مهارت دارند. این تعریف ساختار بنیادی کمیک استریپ‌ها را در بر می‌گیرد که شامل مجموعه‌ای از جلوه‌های بصری است و شامل انواع کمیک‌هایی است که بر محتوای نوشتاری تکیه نمی‌کنند. توالی تصاویر در کتاب‌های کمیک استریپ از اهمیت زیادی برخوردار است. هنرمند برای تبدیل ارتباط کلامی به فرم بصری، با در نظر گرفتن زیبایی‌شناسی، عناصر نمایشی و سطح درک و تخصص مخاطب، بازنمایی بصری داستان را با دقت می‌سازد (اسماعیلی سهی، ۱۳۷۵: ۵).

**تاریخچه کمیک استریپ**

نقل داستان با بهره‌گیری از تصاویر از زمان مصر باستان وجود داشته است. برخی از کارشناسان قدمت کمیک استریپ را به عصر حجر و به انسان‌های اولیه نسبت می‌دهند. تصاویر کشیده شده بر دیوار سنگی غارها، شاهد این مدعاست (ملایمی، ۱۳۸۹: ۴۰). اگر شرح روایت مدرن را در نظر بگیریم، کمیک اولین بار در کشورهای آلمان‌وانگلستان پا گرفت. درسال۱۹۰۱ .م اولین کمیک استریپ تمام‌رنگی تاریخ با نام «تمشک‌های سیاه» به چاپ رسید. در همین دوران بود که یکی از اولین حیوانات فکاهی تاریخ به نام «گربه دیوانه»[۸] خلق شد. در سال۱۹۱۰ .م «جورج هریمن»[۹] از شخصیت گربه دیوانه در روزنامه خودش استفاده کرد که به محبوبیت زیادی دست یافت. در دهه ۳۰ میلادی با به وجود آمدن رکود اقتصادی در آمریکا، کمیک‌استریپ‌ها به‌خصوص کمیک استریپ‌های رایگان رواج گسترده‌ای پیدا کردند (ترابی مهربانی، ۱۳۹۳: ۲۵). از میان آن‌ها می‌توان به کمیک «باک راجرز»[۱۰] اشاره کرد. راجرز به نوعی پدر ابرقهرمانان آمریکایی نیز محسوب می‌شود. در سال ۱۹۳۶.م دو سندیکا، سندیکای شیکاگو تریبون[۱۱] و سندیکای کینگ فیچرز[۱۲] در خلق شخصیت‌های کمیک همچون «دیک تریسی»، «تری و دزدان دریایی»، «اسکپی»، «مات وجف» و... نقش داشتند. شخصیت‌های کمیکی که از اواخر دهه ۳۰ میلادی به بعد در آمریکا به وجود آمدند، چون «باک راجرز»، «تارزان» و «تن‌تن» از اهمیت بسزایی برخوردارند. بی‌شک زیباترین و جالب‌ترین کمیک استریپ‌ها توسط دو طراح به نام‌های جو کوبرت[۱۳] و راس منینگ[۱۴] خلق شده است و ناشرینی چون مارول[۱۵] و دی سی و دارک هورس کمیکز[۱۶] آن را به‌صورت کمیک استریپ چاپ کرده‌اند. تا همین اواخر، عقیده عمومی بر این بود که «کودک زردپوش» اولین کمیک استریپ تاریخ بوده است؛ اما با پیدا شدن کمیک استریپی در کالیفرنیا ثابت شد که قدمت این مجلات مصور به دوره ویکتوریایی (منسوب به ویکتوریا) می‌رسد (همان:۱۶).

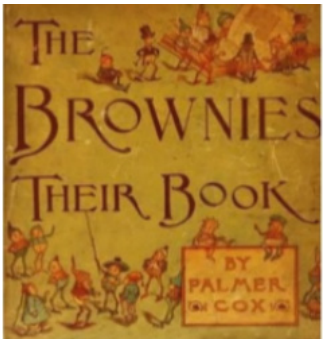
**دوره ویکتوریایی**

ماجرای «بادیا الد باک»[۱۷] را اولین داستان مصور دنباله‌دار می‌دانند که در سال ۱۸۳۷ .م به چند زبان اروپایی به چاپ رسید و در سال ۱۸۴۱ .م به زبان انگلیسی ترجمه شد. یک سال بعد، در شهر نیویورک مجدداً به چاپ رسید و بدین‌ترتیب، اولین کمیک استریپ آمریکای شمالی شکل گرفت (ملایمی، ۱۳۸۹: ۴۰). «ماجرای بادیا الد باک» کتابی با چهل صفحه و هر صفحه شامل شش تا دوازده تابلو بود. داستان با استفاده از متن زیر تصاویر به جای حباب گفتاری که به‌طور سنتی در کمیک استریپ برای گفت‌وگوی شخصیت‌ها استفاده می‌شود، طراحی شده بود. رودولف تاپفر[۱۸] از کشور سوئیس، به‌عنوان خالق این کمیک استریپ شناخته شد. او معمولاً در اروپا و اخیراً در آمریکا به‌عنوان مبتکر روایت‌های مصور شناخته می‌شود. در سال ۱۸۲۷ .م ، او پیش‌گام اولین رمان گرافیکی (داستان گرافیکی) است که تاکنون ضبط شده است. تاپفر پس از آن، هفت رمان گرافیکی دیگر منتشر کرد که محبوبیت روایت‌های مصور را تا حد زیادی به سطح بی‌سابقه‌ای رساند. بعضی از این آثار به آمریکا نیز راه یافتند و چاپ مجدد آن‌ها تا سال ۱۸۷۷ .م ادامه داشت. البته هنوز مشخص نیست دقیقاً چه تعداد کمیک استریپ در این دوره خلق شدند؛ اما تحقیقات بعدی در این زمینه همچنان ادامه دارد.

در دوران ویکتوریا، «براونی‌ها: کتاب آن‌ها»[۱۹] یک کمیک استریپ بسیار تأثیرگذار از پالمرکاکس[۲۰] بود که در مجله کودک سنت نیکولاس[۲۱] در سال ۱۸۸۳ .م به چاپ رسید. این کمیک اولین کمیک استریپ تولید آمریکای شمالی است که در سطح بین‌المللی نیز به موفقیت‌های بسیاری دست یافت (ترابی مهربانی، ۱۳۹۳: ۱۶) (تصویر۱).

**دوره طلای سفید ۱۹۳۷-۱۸۹۷**

کاریکاتور در آمریکا از سال ۱۸۹۶ .م تا ۱۹۰۷ .م




تصویر۱- طرح جلد کتاب. براونیز کتاب آن‌ها.
منبع: (ترابی مهربانی، ۱۳۹۳: ۱۶)

تصویر۲- باستر براون و سگش تایگ، کودک زردپوش.
منبع: (نصیری ،۱۳۹۵: ۱۳)

دوره رشد و توسعه چشمگیری را تجربه کرد. در طول نیم قرن، کمیک استریپ راه خود را به رسانه‌های مختلف ازجمله کتابچه‌های آموزشی، خلاصه تصویری متون مذهبی و رمان‌های محبوب و حتی تبلیغات باز کرد. عبارات جذاب در این قطعات، تکنیک‌های نقاشی به‌کرّات بدون هیچ نشانی از طنز، چه در اجرا و چه در موضوع، به کار گرفته شده است (ابراهیمی الوند، ۱۳۷۵: ۲۴). در سال ۱۸۹۷ .م کتابی با عنوان «کودک زردپوش ساکن آپارتمان مک فادن» توسط شرکت دیلینگهام[۲۲] در ۱۱۶ صفحه سیاه‌وسفید با قیمت ۵۰ سنت منتشر شد. بسیاری از افراد بر این باورند که این کتاب اولین کمیک استریپ معتبری است که تاکنون ساخته شده است. در واقع، این کتاب خاص بود که عبارت «کمیک بوک»[۲۳] را در زبان انگلیسی از طریق گنجاندن آن روی جلد ایجاد کرد. این کمیک استریپ آغاز دوران طلای سفید را نشان می‌دهد (تصویر۲). در سال‌های بین ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۴.م کمیک استریپی به نام «جماعت خُل و چل»[۲۴] توسط جیمز هندرسون[۲۵]، صاحب روزنامه اسکاتلندی در لندن منتشر شد. این کمیک شانزده اینچ[۲۶] پهنا و دوازده اینچ طول داشت و باعث شد بیشتر کمیک استریپ‌های این دوره در همین قطع چاپ شود و به‌عنوان الگوی تمام کمیک‌های بعدی در بریتانیا مطرح گردد. شایان ذکر است که تا این سال تمام مجلات مصور به تجدید چاپ داستان‌های کمیک قدیمی می‌پرداختند و داستان تازه‌ای در آن‌ها به چشم نمی‌خورد (ترابی مهربانی، ۱۳۸۸: ۱۷). در همین دوره است که اولین کمیک استریپ تمام‌رنگی «تمشک سیاه» که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، به چاپ رسید.

در طول دهه ۱۹۵۰ تا دهه ۷۰ که به عصر نقره‌ای شهرت دارد، تمرکز اصلی کمیک استریپ‌ها بر روایت‌های جنایی بود. در این دوره زمانی، کمیک استریپ‌هایی که ژانر وحشت را به تصویر می‌کشند، محبوبیت قابل توجهی پیدا کردند؛ اما به‌دلیل ماهیت خشونت‌آمیزشان نتوانستند علاقه زیادی را از سوی معلمان و شخصیت‌های مذهبی جلب کنند. آن‌ها معتقد بودند که قرارگرفتن کودکان در معرض محتوای خشونت‌آمیز نامناسب است و ازاین‌رو درخواست نظارت کنگره بر صنعت کمیک را داشتند. اداره کمیک کد در سال ۱۹۵۴ .م برای نظارت بر محتوای کتاب‌های طنز تأسیس شد (صباغی خسروی، ۱۳۷۴: ۴۵). حاصل این نظارت، تولیدِ کمیک‌های مناسب برای کودکان بود. در همینِ هنگام، کمیک استریپ مشهور و محبوب بادام زمینی‌ها[۲۷] اثر چارلز شولتس[۲۸] آغاز شد. این اثر، یکی از محبوب‌ترین کمیک استریپ‌های جهان است که تا سال ۲۰۰۰ .م بی‌وقفه تولید شد و سود مالی بسیار زیادی برای شولتس به همراه داشت. هنرمندان عصر نقره‌ای از جنبش‌های هنری چون سوررئالیسم الهام می‌گرفتند. قهرمانان کمیک استریپ‌های این دوره در فضای عجیب‌وغریب زندگی می‌کردند.

دوره مدرن کمیک استریپ از سال ۱۹۹۳.م آغاز شد و تا امروز نیز ادامه دارد. در سال‌های آغازین این دوره، شخصیت‌های کمیک بسیاری بازسازی و کمیک استریپ‌های مستقل بسیاری ساخته شد و بسیاری از نشریه‌ها جنبه تجاری پیدا کردند. پیشرفت تکنولوژی، صنعت فیلم‌سازی و پیدایش بازی‌های ویدئویی باعث شد اقتباس‌های زیادی از این کمیک‌ها صورت بگیرد و طرفداران کمیک استریپ نیز بیشتر و بیشتر شوند (ضیایی، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

## کمیک استریپ در ایران

داستان‌های مصور دنباله‌دار در ایران با ظهور مطبوعات و انتشار روزنامه پا به عرصه وجود گذاشت و برای اولین‌بار در قالب تصاویر و طرح‌های هجایی و طنزآمیز مطرح شد. به عبارت دیگر، داستان‌های

مصور در ایران همراه با موج انتشار مطبوعات، هم‌زمان با انقلاب مشروطه رواج یافت. همچنین شاید بتوان آثار نقاشان پیش از مشروطیت را که به‌صورت طرح‌های مصوری از مسائل مذهبی و سنتی با عنوان خیالی‌نگاری رواج داشت، از اولین نشانه‌های این زمینه تصویری در کشورمان به شمار آورد (شجاعی طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱۴۷).
برای نخستین بار طرح‌هایی به شکل دنباله‌دار (غالباً در دو تا چهار تصویر دنباله‌دار) با پیدایش نشریه «ملانصرالدین» در ایران مطرح شد. این مجله در هفتم آوریل ۱۹۰۶ .م مصادف با ۱۲صفر۱۳۲۴هـ‌ق به مدیریت محمد قلی‌زاده در شهر تفلیس به شیوه چاپ سنگی منتشر شد (همان: ۱۴۷). ظهور اولین داستان‌های مصور دنباله‌دار به شکل مداوم و مشخص و با تیراژ زیاد را باید در نشریه‌ای چون «کیهان بچه‌ها» دنبال کرد. اولین داستان‌های مصور دنباله‌دار در اولین شماره کیهان بچه‌ها در ششم دی‌ماه ۱۳۳۵ هش چاپ شد. «ملکه گل‌ها» و «هُرمز» از این نمونه‌اند که توسط مصطفی مصباح‌زاده به چاپ رسیدند. مأخذ و نام هنرمندان طراح این دو داستان مشخص نیست؛ اما به نظر می‌رسد این داستان‌ها از نشریات مصور انگلیسی اقتباس شده‌اند. مجله «زن روز» نیز از نشریاتی بود که از اولین شماره خود اقدام به چاپ فتورمان‌های فرانسوی و ایتالیایی کرد. اولین مجموعه از این داستان‌ها «ناشناس» نام داشت که در ۱۶ اسفند ۱۳۴۳ هش منتشر شد (همان: ۱۵۴). مجموعه تن‌تن پیش از انقلاب در ایران از موفق‌ترین و پرتیراژترین داستان‌های مصور دنباله‌دار بود که کودکان و نوجوانان بسیاری را به خود جذب کرد. انتشارات یونیورسال، ناشر یک دوره ۲۱ جلدی از تن‌تن بود. در این کتاب‌ها نام مترجم مشخص نیست. در سال‌های بعد از انقلاب، به‌دلیل جلوگیری از چاپ آن، این کتاب‌ها بازار سیاه پررونقی یافت. انتشارات ونوس نیز نه جلد از ماجراهای تن‌تن را چاپ کرد که البته برخی تجدید چاپ کتاب‌های یونیورسال است. بعد از انقلاب به‌تدریج روند قابل‌قبولی در بعضی از نشریات و کتاب‌ها برای ارائه داستان‌های مصور دنبال‌دار ایرانی شکل گرفت. در این میان، «رشد نوآموز» از نشریاتی است که بعد از انقلاب با اهمیت دادن به هنرمندان ایرانی، زمینه را برای ارائه داستان‌های مصور ایجاد کرد. هنرمندانی نظیر آراسته رزاقی، محمدحسین صلواتیان، سعید رزاقی، غلامعلی مکتبی و پرویز اقبالی با مصورسازی داستان‌هایی به شکل دنبال‌دار، آثار نسبتاً مطلوبی در این زمینه به نمایش گذاشتند. در این میان، سعید رزاقی به‌دلیل استمرار کارش شاید تنها هنرمند ایرانی باشد که توانسته به شکل حرفه‌ای به کار مصورسازی داستان‌های دنباله‌دار بپردازد.

**عناصر بصری در کمیک استریپ‌ها**

- رنگ: یکی از مهم‌ترین عناصر بصری در داستان‌های مصور دنباله‌دار، رنگ است. در این نوع داستان‌ها به‌دلیل محدودیت‌هایی چون حرکت یا موسیقی، رنگ به‌عنوان عنصر بصری که می‌تواند در برانگیختن احساسات مخاطب نقش اصلی را ایفا کند، اهمیت می‌یابد. در این آثار، رنگ برای ایجاد زمینه‌های گوناگون حس، موقعیت‌های طنزآمیز یا هیجان‌های ناشی از برخوردهای خشونت‌آمیز استفاده می‌شود. شناخت سواد بصری و آشنایی با مفاهیم رنگ‌ها نیز در این بین بسیار مؤثر است.
- ریتم: در داستان‌های مصور، گسترش گرافیکی یک داستان بسیار مهم است. این امر باید با ریتم مشخصی از آغاز به‌سوی پایان دنبال شود. در این مسیر صرف‌نظر از تعداد نماها باید ریتم و حرکت به گونه‌ای انتخاب شوند که علاوه بر گویایی تک‌تک تصاویر، بر نکته اصلی داستان تأکید شود و درعین‌حال، مخاطب سیر منطقی در مسیر دیدن تصاویر به شکل نما به نما را طی کند. در واقع، هر تصویری که ما می‌بینیم، حاصل برخی انفعالات عناصر بیرونی و درونی است. عناصر بیرونی همان تصاویری‌اند که در مقابل ما قرار دارند و خارج از ذهن ما موجودند؛ اما عناصر درونی مجموعه‌ای از ویژگی‌های فیزیولوژیکی، فرهنگی و روان‌شناختی هستند که تنها در وجود و ذهن انسان حضور دارند. هدایت این عناصر توسط هنرمند با شکل‌های درست گرافیکی به وجود خواهد آمد تا امکان انتقال پیام و هدف مد نظر هرچه سریع‌تر و مناسب‌تر انجام شود.
- زاویه دید: انتخاب زوایای متعدد و متنوع به هنرمند این امکان را می‌دهد که از صحنه‌های متعددی برای نمایش و بیان هدفش استفاده کند. مهم‌ترین کارکرد این عنصر، ایجاد شبکه متنوعی از نقاط دید است و به این ترتیب برای مخاطب این امکان فراهم می‌شود که با تمامی اشیای صحنه آشنا شود. تسلط و ارائه مناسب این عنصر، سبب تأثیرگذاری بیشتر در نمایش شخصیت‌ها می‌شود. تغییر زاویه دید علاوه بر ایجاد تنوع، عامل مناسبی برای جذابیت داستان

و پرهیز از یکنواختی است. استفاده از زاویه دید مناسب حتی می‌تواند طبیعت ذاتی شخصیت‌ها را نیز آشکار کند. به‌عنوان مثال، برای نمایش خصوصیت ظالمانه و خشن می‌توان از زاویه دید پایین، نمای بسته و دفرمه چهره استفاده کرد. استفاده از زاویای گوناگون باید حس پیشرفت داستان را به همراه داشته باشد، بدین‌ترتیب که هر نمایی نمای قبل را تکمیل و زمینه مناسب برای نمای بعد ایجاد کند. البته عدم تسلط بر استفاده بجا از این عنصر، زمینه‌ساز ارتباطی نادرست و موجب سردرگمی مخاطب می‌شود.

- بالون یا حباب: بالون‌ها فضاهایی برای نوشته‌ها، حرف‌ها و صداها در داستان‌های مصورند که غالباً به شکل ابر، دایره یا بیضی هستند که گوشه‌ای از آن‌ها به‌سوی شخصیتی که گفته از آن اوست، نشانه می‌رود. حباب‌ها می‌توانند اشکال گوناگونی به خود بگیرند؛ مربع، مثلث یا شکل‌های دیگر که متناسب با حرف‌ها و صداها باشند و بتوانند اندیشه‌های بیان‌نشده، خاطرات، رویاها و غیره را شکل دهند. بخشی از این حباب‌ها به نشانه‌های صداهای مهم و کمابیش تکراری (انفجار، ضربه مشت، شکستن شیشه، صدای حیوانات و...) به کار می‌روند. به‌عنوان مثال، برخی از معمولی‌ترین انواع حباب‌ها، یک لامپ الکتریکی است با شعاع‌هایی که نماد به هوش آمدن پس از یک دوره گیجی و منگی است یا تصویر یک اره در حال بریدن قطعه‌ای چوب که نشانگر صدای خرناس کسی در خواب است یا انفجار ستاره‌ها که برای نشان‌دادن ضربه به سر شخصیت‌ها به کار می‌رود (شجاعی طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱۹۵). این عنصر سبب می‌شود نقصان در زمینه صدا، افکت و موزیک به این شیوه جبران شود و این داستان‌ها بتوانند هم‌عرض با سینما و انیمیشن حرکت کنند. طراحی حروف در داستان‌های مصور متنوع است؛ اما نکته بااهمیت ارتباط گرافیکی نوع حروف با تصاویر و کاراکتر و شخصیت حروف با موضوع داستان است. درعین‌حال، جای‌گیری حروف در بالون با فاصله‌های مناسب و خطوطی متناسب و متعادل از مسائلی است که در وحدت گرافیکی داستان‌های مصور مؤثر خواهد بود.

-کادر: از دیگر عناصر تأثیرگذار در داستان‌های مصور دنباله‌دار می‌توان به کادر اشاره کرد. کادر به‌تنهایی می‌تواند یک مبحث انتزاعی در نظر گرفته شود. کادرهایی که خطوط عمودی در آن‌ها از اهمیت برخوردارند، صرف‌نظر از محتویات آن، معمولاً مفاهیمی چون جنبش، حرکت، گرما، نگرانی، سقوط و... را ایجاد می‌کنند و بر انرژی تصویر می‌افزایند. کادرهایی که خط افق بر آن‌ها حاکم است، نوعی تعادل، آسایش، سکون، عمق و سردی را القا و کادرهای مربع معمولاً حالت خنثی را در ذهن تداعی می‌کنند. هرچه اندازه کادر از عمق و وسعت بیشتری برخوردار باشد، به فضای کل موضوع نزدیک‌تر است و بیانگر تنهایی، دوری، سردی و کم‌تحرکی است و هرچه اندازه کادر بسته‌تر باشد، دارای شدتی بیشتر و ارزش تصویری و تأثیرگذاری کامل‌تر است. در آغاز، داستان‌های مصور با قاب‌های مشخص مربع یا مستطیل و با موقعیت‌های دقیق تعریف‌شده، شکل گرفتند. وینزور مک کی[۲۹] در اوایل قرن معاصر برای اولین بار با ارائه کادرهایی نامتجانس به این مسئله توجهی خاص نمود. مک کی از کادرهای متغیر برای گسترش‌دادن یا محدودساختن حوزه دید مورد نیاز در داستان‌هایش استفاده کرد. او حتی به این وسیله توانست به دو ماجرای متفاوت به‌طور هم‌زمان بپردازد و تکنیکی را که در سینما با عنوان مونتاژ موازی ارائه می‌شود، با کادرپردازی‌های خود در عرصه داستان‌های گرافیکی پدید آورد (شجاعی طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱۹۳). اهمیت کادر بعد از مک کی و در حدود دهه ۳۰ میلادی به شکل نوینی مطرح شد و توجه به خصوصیات موضوعی و گرافیکی، کادر را به‌عنوان عنصری مهم از داستان مصور متجلی ساخت. در واقع، انتخاب کادر متناسب علاوه بر مفاهیم زیباشناسانه گرافیکی، هنرمند را قادر می‌سازد که توجه مخاطبانش را بر موضوع داستان متمرکز سازد. به‌تدریج کادرها به اشکال متنوعی ظاهر شدند و در بعضی موارد، بازی با کادر و قائل‌شدن شخصیت جداگانه، از کادر مفهومی نمادین ساخت. در داستان مصور «عطسه سامی کوچولو» از مک کی، شاهد فروریختن کادر به‌وسیله عطسه سامی هستیم (تصویر۳).

تصویر ۳- پلانی از داستان «عطسه سامی کوچولو»، مک کی، ۱۹۰۵ میلادی. منبع:(URL:1).

انتخـاب کادر مناسـب بـا موقعیت‌هـا می‌توانـد در نشـان‌دادن فضـای موجـود بـه طـراح یـاری رسـاند. به‌عنـوان مثـال، کادربنـدی مایـل، بـه ایجـاد هیجـان و اضطـراب در تصویـر کمـک می‌کنـد. کادرهـا بـا برش‌هـا و آرایـشی کـه بـه خـود می‌گیرنـد، بـا شـکل‌های متنـوع و گاه متضـاد ولی به‌هم‌پیوسـته به‌عنـوان ابـزاری بـرای ایجـاد جاذبـه بیـانی، هنرمنـد را قـادر می‌سـازند کـه از فضـایی سـاکن و یکنواخـت خـارج شـود و بـه تصاویـر، حرکـت و پویـایی دهـد. بـا ایـن روش، فضـا در داسـتان‌های مصـور از حالـت خشـک و سرسـخت، دارای قابلیت‌هـای گوناگـونی بـرای ایجـاد تأثیـرات مختلـف می‌شـود.

- نمـا (پلان): شـناخت نماهـا کمـک مؤثـری بـرای طـراح اسـت تـا بتوانـد تصویـر لازم در کادرهـای مختلف را بـا هـدف تـداعی مفاهیـم مـد نظـر، آگاهانـه ترسـیم کنـد. به‌طـور کلی، نماهـای گوناگـون براسـاس میـزان مرئی‌بـودن قامـت انسـان تعریـف می‌شـوند. تفـاوت تصویرگـر معمـولی بـا تصویرگـر آشـنا بـه فـن سینمـا، در اسـتفاده از تکنیـک نماسـازی یـا پلان‌بنـدی تصاویـر اسـت و توانمنـدی تصویرگـران آشـنا بـا تکنیـک نماهـا، در خلـق آثـار کمیـک اسـتریپ کاملاً نمایـان می‌شـود. از انـواع نماهـا می‌تـوان بـه نمـای بسیـار دور اشـاره کـرد کـه معمـولاً به‌عنـوان معرف شـناخته شـده و بـه معرفی فضـا و موقعیـت مـکانی داسـتان می‌پـردازد. از ایـن نمـا بیشـتر در داسـتان‌های تاریـخی، حمـاسی و جنـگی اسـتفاده می‌شـود و بـرای نشـان‌دادن عظمـت مـکان یـا موقعیـت یـا شـخصیت و شیء خـاص بـه کار می‌رود. نمـای دور[30] طـول قامـت یـک انسـان را در ارتبـاط بـا فضـا و شـخصیت‌ها و اشیـای دیگـر نشـان می‌دهـد. ایـن نمـا احسـاس حرکـت را کُنـد کـرده و بیشـتر بـرای نشـان‌دادن انسـان در محل‌هـای مختلـف اسـت. نمـای متوسـط معمـولاً قامـت انسـان از کمـر بـه بـالا را شـامل می‌شـود و از آن بـرای نشـان‌دادن اعمـال فیزیـکی و حالت‌هـای عاطـفی و احسـاسی شـخصیت‌ها اسـتفاده می‌شـود. نمـای نزدیـک[31] بـرای تأکیـد هرچـه بیشـتر بـر حالت‌هـای چهـره و حالت‌هـای روحی و روانی شـخصیت‌ها، جلـب نظـر مخاطـب بـه جزئی‌تریـن اجـزای صـورت، اهمیـت نمادیـن یـک شـکل یـا شیء و نشـان‌دادن نـوعی تفکـر بـه کار می‌رود. به‌عنـوان مثـال، کادربنـدی یـک تصویر بـا نمای نزدیـک و از پاییـن کادر، بیانگـر حرکـتی شـدیدتر و سـریع‌تر اسـت. در طـول داسـتان، می‌تـوان نـگاه مخاطـب را به‌طـور مرتـب از نمـای نزدیـک بـه نمـای متوسـط و حـتی دور هدایـت کـرد. گاهی انتقـال از یـک نمـای بسیـار نزدیـک بـه یـک نمـای دور، شـگردی سـودمند بـرای ایجـاد ریتـم و معـرفی دوبـاره موضـوع اسـت. چگونـگی کاربـرد ایـن نماهـا در آفرینـش تصاویـر مناسـب و دارای مفاهیـم روان‌شـناختی و زیباشـناختی، میـزان توانـایی تصویرگـر داسـتان‌های مصـور را مشـخص می‌کنـد.

- حرکـت: یـکی دیگـر از مـوارد مهـم در تصویرسـازی داسـتان‌های مصـور دنبالـه‌دار، ایجـاد توهـم حرکـت، فعالیـت و سـرعت اسـت. اسـتفاده آگاهانـه از خـط، یـکی از مهم‌تریـن شـگردها بـرای ایجـاد توهـم حرکـت اسـت. براسـاس یافته‌هـای روان‌شـناختی، بـا اسـتفاده از خطهـایی مشـخص می‌تـوان حرکت‌هـایی جهـت‌دار را پدیـد آورد. خطهـای مـورب ذاتـاً پویـا بـوده و در نقـل و انتقال‌هـا در حـال حرکـت به‌سـوی بـالا بـه نظـر می‌رسـند. خطهـای عمـودی و افـقی، سـاکن بـه نظـر می‌رسـند؛ امـا بـا مشـاهده حرکـت، جهـت حرکـت خطهـای عمـودی از پاییـن بـه بـالا و هماهنـگ بـا مسیـر حرکـت نـگاه بیننـده بـوده و حالـتی اوج گیرنـده می‌یابنـد. برعکـس ایـن وضعیـت، هنـگامی کـه حرکـت داخـل کادر رو بـه پاییـن باشـد، احسـاس تنـش یـا رودررویی در مخاطـب برانگیختـه می‌شـود؛ چـون نـگاه بیننـده تمایـل بـه حرکـت رو بـه بـالا دارد. سـمت حرکـت خطهـای افـقی از چـپ بـه راسـت اسـت و از نظـر روان‌شـناختی، حرکـت فیزیـکی در ایـن جهـت طبیـعی بـه نظـر می‌رسـد. ایـن در حـالی اسـت کـه حرکـت از راسـت بـه چـپ دشـوار می‌نمایـد. پدیـده روان‌شـناختی خطهـا در تصویرگـری داسـتان‌های مصـور از اهمیـت ویـژه‌ای برخـوردار اسـت و شـناخت ایـن ویژگی‌هـا می‌توانـد بـه تقویـت تفکـر دراماتیـک و محتـوایی داسـتان بـه تصویرگـر یـاری رسـاند. حرکـت را می‌تـوان بـا بهره‌گیـری از کنتراسـت یـا تضادهـای رنـگی نیـز ایجـاد کـرد.

### داستان مصور ماجراهای تن‌تن

تن‌تـن یـکی از اسـطوره‌های به‌یادمانـدنی قـرن بیسـتم اسـت کـه در دوره جدیـد، مبلـغ تفکـر و فرهنگ غـربی بـود (اقبـالی، ۱۳۸۶: ۵۸). طـراح، نویسـنده و خالـق ایـن شـخصیت، شـخصی بـه نـام ژرژ رمی[32] ملقـب بـه «هـرژه» بـود. در میـان داسـتان‌های مصـور دنبالـه‌دار، تن‌تـن دارای نـوع خـاصی از جذابیت‌هـای تصویـری اسـت کـه بـا روانی و سـادگی خـاصی همـراه اسـت. رزاقی معتقـد اسـت اگـر تن‌تـنی نبـود، احتمـالاً یـکی از پایه‌هـای کمیـک اسـتریپ اروپـایی و (حـتی جهـانی) کـم بـود و چقـدر حیـف می‌شـد اگـر دنیـای کمیـک، ژرژ رمی را بـه خـود نمی‌دیـد (رزاقی، ۱۳۸۶: ۶۲). شـاید نتـوان رابطـه معنـاداری میـان تن‌تـن و سینمـا برقـرار کـرد، بـه ایـن دلیـل کـه تن‌تـن یـک شـخصیت کارتـونی بـود کـه همـه جذابیتـش را از داسـتان‌های دنبالـه‌دار می‌گرفـت. طبیـعی اسـت کـه

کمتـر کارگـردانی در سینمـا سـراغ چنیـن شـخصیتی بـرود. درعین‌حـال، مسـتندی بـه نـام «مـن، تن‌تـن» در اواخـر دهـه ۷۰ میلادی سـاخته شـد کـه بـه هـرژه تقدیـم شـد. پـس از آن، در دهـه ۹۰ میلادی، تلویزیـون بلژیـک تمـام داسـتان‌های تن‌تـن را به‌صـورت کارتـون پخـش کـرد و در سـال ۱۳۷۷ هــش از تلویزیـون ایـران نیـز پخـش شـد (آزرم، ۱۳۸۱: ۷۸). کمیـک اسـتریپ تن‌تـن از نظـر سـاختار طـراحی و نـوع بیـان تصویـری شـاید خیـلی مناسـب سینمـا نباشـد، بلکـه بیشـتر بـا دنیـای انیمیشـن پیونـد برقـرار می‌کنـد و بـه آن دلیـل کـه در فضـای فانتـزی و اغراق‌آمیـز سیـر می‌کنـد تـا دنیـای واقـعی، بیشـتر در ذهـن مخاطـب بـاقی می‌مانـد. مجموعه‌هـا به‌خاطـر تصویرسـازی‌های تمیـز و گویـای خـود، مـورد سـتایش واقـع شـده‌اند. ماجراهـای تن‌تـن و میلـو داسـتان‌هایی رئالیسـتی و برگرفتـه از رویدادهـای تاریـخ معاصرنـد کـه از دوره زمـانی بیـن جنـگ جهـانی اول و دوم آغـاز شـده و تـا اوج دوران جنـگ سـرد امتـداد می‌یابـد. اسـتعمار، نژادپرسـتی، رقابـت میـان دو ابرقـدرت، مافیـا، جنـگ نفـت و دیگـر شـاخص‌های تاریخ معاصـر در داسـتان‌های تن‌تـن تبلـور یافته‌انـد.

نمونـه مـورد انتخـاب پژوهـش حاضـر، اولیـن داسـتان از مجموعـه تن‌تـن، بـا عنـوان «فـرار از شـوروی» اسـت کـه در سـال ۱۹۲۹.م بـه صـورت سیـاه و سـفید و هفتـه‌ای یک صفحـه در مجلـه قـرن بیسـتم چاپ می‌شـد. هشـت کتاب دیگـر ایـن مجموعـه نیـز در ابتـدا به‌صـورت سیاه‌وسـفید بـه چـاپ رسیدنـد؛ امـا در فاصلـه سـال‌های ۱۹۴۵ تـا ۱۹۵۵.م بـه درخواسـت انتشـارات کاسـترمن کـه ناشـر کتاب‌هـای تن‌تـن بـود، رنـگی شـدند (عسـگری فراهـانی، ۱۳۹۴: ۲۸). در فـرار از شـوروی، شـخصیت اصـلی، تن‌تـن، خبرنـگار جـوان و کنجـکاو و زیـرک بـرای مأموریـت بـه روسـیه می‌رود تـا از آنچـه در جمهـوری شـوروی می‌گـذرد، گـزارش تهیـه کنـد؛ امـا ظاهـراً اوضـاع در روسـیه چنـدان مسـاعد نیسـت و عـده‌ای نمی‌خواهنـد اخبـار بـد بـه بیرون از کشـور درز کنـد. بـه همیـن منظـور، بـه دنبـال تن‌تـن هسـتند تـا او را از بیـن ببرنـد و از منتشرشـدن اخبـار جلوگیـری کننـد. وی در ایـن ماجـرا ضمن حـل معماهای پیچیـده، دوسـتانی نیـز پیـدا می‌کنـد کـه در قسـمت‌های مختلـف بـه کمکـش می‌آینـد. دوسـتان همیشـه همـراه تن‌تـن، میلـو (بـرفی) سـگ وفـادارش و کاپیتـان هـادوک هسـتند. البتـه شـخصیت‌هایی چـون پروفسـور تورنسـل و دو مأمـور پلیـس هـم از شـخصیت‌های اصـلی داسـتان‌های تن‌تـن محسـوب می‌شـوند (جـدول۱).

جدول ۱- شخصیت های داستان مصور فرار از شوروی. منبع: (نگارندگان).

| شخصیت‌های اصلی | | ویژگی شخصیت‌ها | اولین حضور در داستان |
|---|---|---|---|
| **تن‌تن** | | خبرنگار جوان و چابک شخصیت اصلی داستان‌ها | تن‌تن در سرزمین شوراها |
| **کاپیتان هادوک** | | دوست و همراه باوفای تن‌تن | خرچنگ پنجه‌طلایی |
| **پروفسور تورنسل** | | مخترع کم‌نوا و گیج و دوست مشترک تن‌تن و کاپیتان هادوک | گنج‌های راکهام |
| **میلو** | | سگ بامزه و باوفای تن‌تن، در طول داستان همراه وی است. | تن‌تن در سرزمین شوراها |
| **دوپنت و دوپنط** | | دو برادر و مأمور پلیس خنگ و کم‌حواس و بامزه | سیگارهای فرعون (در صفحه اول تن‌تن در کنگو نیز دیده می‌شوند) |

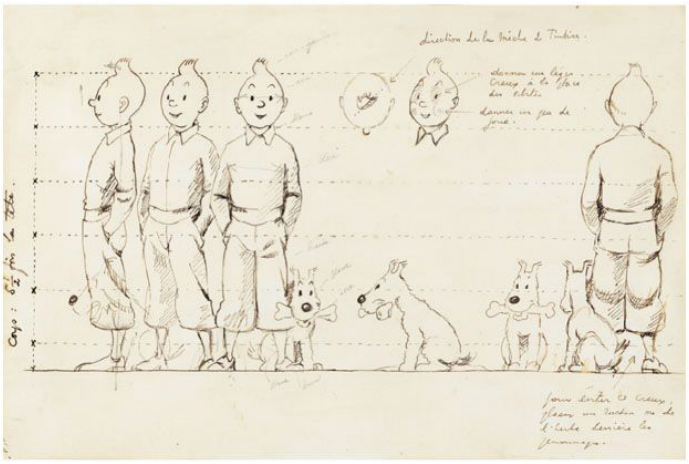
**داستان مصور جاسوسان در تخت‌جمشید**

فراز بزاززادگان، نویسنده داستان جاسوسان در تخت‌جمشید، در پیشگفتار کتاب می‌گوید: «ماجرا از زمانی شروع شد که در حال کار روی یک مجموعه درباره تاریخ معاصر ایران بودم. در حین مطالعه و بررسی تاریخ به حواشی رسیدم که برایم بسیار جذاب بود. خیلی‌ها وقتی اسم تاریخ می‌آید، آن را در حد چند اسم و عدد می‌بینند، ولی وقتی به حواشی آن نگاه می‌کنید، جذابیت‌های بسیاری در آن نهفته است. یکی از دوران‌های پرحاشیه تاریخ کشور ما سال ۱۳۲۰ خورشیدی است. سالی که متفقین سر جریان جنگ جهانی دوم، وارد کشور ما شدند. من درنتیجه خواندن این بخش‌های تاریخ، تصمیم گرفتم مجموعه‌ای را در این زمینه تهیه کنم و کاراکتری برایش خلق کنم تا با آن داستان را پیش ببرم. از طرفی، ورود متفقین به کشور ما هم‌زمان بوده با آغاز علم باستان‌شناسی در ایران. این هم‌زمانی، من را مجاب کرد که کاراکترم را باستان‌شناس، زبان‌شناس و ماجراجو خلق کنم تا قصه حول او هیجان‌انگیزتر روایت شود. هیجان‌انگیزتر، به خاطر اینکه باستان‌شناس‌ها همیشه به دنبال ناشناخته‌ها و سفر به مکان‌های پر رمز و راز هستند. در پایان بگویم که من در خلق این شخصیت، نگاهی به ادبیات عامه‌پسند دهه ۴۰ هم داشتم و این موضوع سبب شد با سردبیر مجله صحبت کنم و با استقبال ایشان، کار را شروع کنم» (بزاززادگان، ۱۳۹۶: ۱). داستان جاسوسان در تخت‌جمشید در تابستان ۱۹۴۲ میلادی در خلال جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد، درست زمانی که ارتش آلمان در استالینگراد با نیروهای شوروی به‌سختی در حال نبرد بودند و ارتش متفقین به بهانه حضور جاسوسان آلمانی در ایران، این کشور را اشغال کرده بودند. داستان جاسوسان در تخت‌جمشید در تابستان ۱۳۲۱ هش یک سال پس از اشغال رقم می‌خورد. محمودی پروفسور و باستان‌شناس جوان که راه پدر را پیش گرفته بود، با تماسی مشکوک از نایب ابراهیمی، رئیس سابق رکن ۲ لشکر آذربایجان و پس از انفجار خودرو شخصی اش در در ورودی دانشگاه، وارد ماجرایی رمزآلود و خیال انگیز تاریخی می‌شود.

جدول ۲- شخصیت های داستان مصور جاسوسان در تخت‌جمشید. منبع: (نگارندگان).

| شخصیت‌های اصلی | | ویژگی شخصیت‌ها | اولین حضور در داستان |
|---|---|---|---|
| پروفسور پرویز محمودی | | باستان‌شناس و استاد دانشگاه تهران، مردی زیرک و تیزهوش، شخصیت اصلی داستان | انفجار خودرو شخصی وی جلو در دانشگاه و تماس تلفنی مشکوک نایب ابراهیمی با وی |
| میرزا ابوالحسن خان | | پدر پروفسور پرویز محمودی است که فوت شده، باستان‌شناسی که در کاوش‌های تخت‌جمشید، لوح‌های سیمین و زرین را کشف و آن‌ها را رمزگشایی می‌کند. | عملاً در داستان تصویرسازی نشده، بلکه با نامه‌ها، دفاتر و اسناد و... راهنمای محمودی در این داستان است. |
| هیتلر | | رهبر حزب نازی آلمان، فردی مستبد و خشن، در تمام داستان با کمک جاسوسان خود در جست‌وجوی پروفسور محمودی است و برای او مشکل می‌آفریند. | در آخر داستان چهره خود را نشان می‌دهد و پروفسور محمودی را تا پای مرگ می‌کشاند. |
| نایب ابراهیمی | | رئیس رکن ۲ لشکر آذربایجان، با تماس ویف ماجرای رمزآلود پروفسور محمودی آغاز می‌شود. | تماس تلفنی با پروفسور محمودی و گذاشتن قرار ملاقات با پروفسور در گرند هتل. |
| انور پاشا | | رئیس موزه قاهره در مصر، دوست قدیمی پدر محمودی و از جاسوسان حزب نازی که در مرگ پدر پروفسور محمودی دست داشته است. | ملاقات پروفسور محمودی با وی در مصر و گرفتن امانتی ابوالحسن خان از وی. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **کریم** | | مأمور اطلاعات در مصر که در طول داستان به پروفسور محمودی کمک می‌کند. | پروفسور محمودی را زمانی که به اسارت نازی‌ها در زیردریایی اس‌اس درآمده، نجات می‌دهد. |
| **هاینریش** | | جاسوس آلمانی، خشن و کم‌هوش باعث دردسرهایی در طول داستان برای پروفسور محمودی می‌شود و ناکام می‌ماند. | با ورود پروفسور محمودی به مصر به دنبال اوست و تلاش می‌کند وی را دستگیر کند. |



تصویر ۴- طراحی‌های دستی از زوایای مختلف برای کاراکتر تن‌تن و میلو، هرژه. منبع:(عسگری، ۱۳۹۴: ۳۲).

تصویر ۵- تصویر میلو در حال تفکر و بالون سخن همراه با متن و تصویر، ماجراهای تن‌تن. منبع:(نگارندگان).

## یافته‌های پژوهش

براساس بررسی عناصر بصری در نمونه‌های منتخب، آنچه از کمیک تن‌تن قابل مشاهده است، سادگی و درعین‌حال روانی و قابل فهم بودن داستان است که در کل صفحات به چشم می‌خورد. بهره‌گیری از زوایای دید متفاوت، وجود حرکت و ایجاد توهم آن، میمیک‌های ساده و گویا، استفاده از رنگ‌های گرم و تخت و استفاده زیرکانه هرژه از آن‌ها در طول داستان، نوع خطوط به‌کاررفته و کادربندی متناسب از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری در داستان‌های تن‌تن محسوب می‌شود. شخصیت‌پردازی‌های هوشمندانه هرژه باعث شده شخصیت‌ها باورپذیر و دل‌نشین باشند (تصویر۴). هیچ شخصیتی فراطبیعی به نظر نمی‌رسد و استفاده از واقعیت‌های روزمره به این امر کمک می‌کند. البته در بالون‌های سخن، در مورد شخصیت میلو که علاوه بر زبان حیوانات به زبان انسان هم

می‌اندیشد، به‌طور استثنا تصویر در کنار متن دیده می‌شود (تصویر۵).
کمیک استریپ جاسوسان در تخت‌جمشید به سبک سیاه‌وسفید (سبک کمیک استریپ‌های ژاپن) و در قاب‌های مربع و مستطیل تصویرسازی شده‌است. شخصیت‌ها در قالب ابرقهرمان‌های خارجی همچون بتمن و واقع‌گرایانه به تصویر درآمده‌اند. از نمای نزدیک برای برخی از شخصیت‌ها، اتفاقات و حتی واژه‌ها استفاده شده است. چندین بار در بخش‌های مختلف، مخاطب، نماد نازی‌ها را به‌وضوح می‌بیند که به تاریخی‌شدن داستان بیشتر کمک می‌کند. استفاده از خطوط مورب در تصویرسازی اثر به‌شدت مشهود است. گاهی شخصیت‌ها و بالون‌های سخن برای ایجاد هیجان و جلب‌توجه مخاطب، از کادر خود خارج شده‌اند (تصویر۶)
در این داستان، توالی تصاویر از راست به چپ و از بالا به پایین است. بین متن و تصاویر، وحدت و هماهنگی وجود دارد. در این کمیک از اول تا آخر تصاویر و متون از یک شیوه و سبک استفاده شده‌است؛ اما در برخی از صفحات نیاز به عوض‌کردن سبک بوده تا شدت واقعه بیشتر نمایان شود؛ مثلاً در سفر به ماه، کل صفحه به دو کادر متداخل تقسیم شده‌است (تصویر۷).
در جداول ۳ و ۴ به‌ترتیب به مقایسه عناصر بصری در دو نمونه منتخب و همچنین رابطه بین متن و تصویر پرداخته شده‌است.

تصویر ۶- صفحه‌ای از کمیک استریپ جاسوسان در تخت‌جمشید، همراه با شخصیت‌ها و بالون‌های سخن. منبع:(نگارندگان).

تصویر ۷- صفحه‌ای از کمیک جاسوسان در تخت‌جمشید، کل صفحه به دو کادر تقسیم شده. منبع:(نگارندگان).

جدول ۳- مقایسه عناصر گرافیکی کمیک فرار از شوروی و کمیک جاسوسان در تخت جمشید. منبع:(نگارندگان).

| رنگ | زاویه دید | بالون | ریتم | کادر | حرکت | ترکیب بندی | نام کمیک |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| رنگ‌های تخت و گرم | از نزدیک، روبه‌رو | کادرهای مستطیل و فضای ابری | شخصیت‌ها، خطوط | مستطیل، مربع | با استفاده از خط | متمرکز، منتشر، حلزونی، افقی، اریب، عمودی، متقاطع | فرار از شوروی تن‌تن |
| سیاه و سفید | از بالا، روبه‌رو، پایین، نزدیک | کادرهای مستطیل، فضای ابری و ستاره | شخصیت‌ها، خطوط | مستطیل، مربع، دایره | با استفاده از خط | متمرکز، منتشر، حلزونی، افقی، اریب، عمودی، مثلثی | جاسوسان در تخت‌جمشید |

جدول ۴- مقایسه رابطه میان متن و تصاویر در کمیک فرار از شوروی و جاسوسان در تخت‌جمشید. منبع: (نگارندگان).

| نام کمیک | نسبت متن به تصویر | شکست روایت | ترکیب‌بندی | صفحه آرایی-نما | سبک | ابر قهرمان |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **فرار از شوروی** | متوسط | دارد | ترکیب‌بندی با تشابه | نما متوسط و نزدیک | ماجراجویانه | تن‌تن-میلو |
| **جاسوسان در تخت‌جمشید** | زیاد | دارد | ترکیب‌بندی با تمرکز | انواع نماها | ماجراجویانه | پروفسور محمودی |

## نتیجه‌گیری

مطالعه ساختار بصری داستان مصور فرار از شوروی (کتاب اول مجموعه کمیک تن‌تن) به‌عنوان نمونه خارجی و داستان مصور جاسوسان در تخت‌جمشید نشان می‌دهد در هر دو اثر، قالب کلی داستان، ماجراجویانه و تا حدی علمی-تخیلی است. تصاویر کمیک فرار از شوروی، دوبعدی و با کمک دورگیری و خطوط روان و سیال انجام شده، درحالی‌که در جاسوسان در تخت جمشید با کمک سطوح سیاه و سفید (به سبک کمیک‌های مانگا) تصاویر، سه‌بعدی طراحی و اجرا شده‌اند. در کمیک تن‌تن، تصاویر به همراه دیالوگ‌های مناسب و تأثیرگذار در داخل کادرهای چهارگوش بالای سر شخصیت‌ها، با قدرت تمام داستان را به جلو می‌برند و از سیر خطی و روان تبعیت می‌کنند. رنگ‌ها در داستان تن‌تن گرم و چشم‌نواز هستند و درعین‌حال نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کنند. در واقع، با تغییر هر سکانس، رنگ پس‌زمینه کادرها تغییر می‌کند و مشخص می‌شود زمان و مکان در داستان با تغییر رنگ، تغییر کرده است و برخلاف رنگ‌های تند کمیک‌های آمریکایی یا ژاپنی، رنگ‌ها علاوه بر احساس آرامش بصری، هماهنگ و معمولاً تخت هستند. بیشتر کادرهای استفاده‌شده، مدیوم شات است. در داستان‌های تن‌تن، خشونت محلی از اعراب ندارد و شدت برخوردهای فیزیکی با نشان‌دادن چند ستاره رنگی اطراف ضربه، تلطیف می‌شود. در داستان مصور جاسوسان در تخت‌جمشید، از نماهای بیشتری نسبت به ماجراهای تن‌تن استفاده شده

است. در مورد کادرها نیز علاوه بر کادرهای مربع و مستطیل، در موارد محدود از کادر دایره استفاده شده‌است. فرم بالون‌ها یا حباب‌های متن در هر دو نمونه تقریباً مشترک است، به‌جز در جاسوسان در تخت‌جمشید که از شکل ستاره نیز استفاده شده‌است. در هر دو نمونه از خط به‌ویژه خطوط مورب برای نشان‌دادن حرکت بهره گرفته شده است. ریتم از طریق تکرار شخصیت‌ها و خطوط در هر دو نمونه دیده می‌شود. به‌جز عنصر رنگ که از وجوه اصلی افتراق دو نمونه منتخب است، در بیشتر موارد، نقاط اشتراک زیادی وجود دارد. بررسی عناصر و ساختار بصری دو اثر نشان می‌دهد که شناخت این عوامل می‌تواند تأثیر قابل‌توجهی در جذب بیشتر مخاطب و موفقیت اثر داشته باشد. همچنان‌که در کشورهای پیشتاز این صنعت، مثل آمریکا و ژاپن، به‌دلیل اهمیت به این هنر، رشته تخصصی برای تربیت افراد در دانشگاه‌ها اختصاص یافته‌است، اگر در کشور ما نیز به این مهم توجه شود، به پیشرفت این هنر ارزشمند که علاوه بر پرکردن اوقات فراغت می‌تواند در بحث آموزش کودکان نیز تأثیرگذار باشد، کمک شایانی خواهد کرد.

**پی‌نوشت**

۱ . Bande Dessinée
۲ . Comic Strip
۳ . Dissolve
۴ . Jump cutting
۵ . Comic strip
۶ . Will Eisner
۷ . McCloud
۸ . Crazy Kat Harold Gray
۹ . George Harriman
۱۰ . Buck Rogers
۱۱ . Chicago Tribune
۱۲ . King Features Syndicate
۱۳ . Joe Kubert
۱۴ . Russ Manning
۱۵ . Marvel
۱۶ . Dark horse Comics
۱۷ . The adventures of Obadiah oldbuc
۱۸ . Rodulph Topffer
۱۹ . The Brownies: their book
۲۰ . Palmer Cox
۲۱ . St. Nicholas Magazine
۲۲ . Dillingham’s company
۲۳ . Comic‘s book
۲۴ . Funny Folks
۲۵ . James Henderson
۲۶ . هراینچ معادل ۲.۴۵ سانتی‌متر
۲۷ . Peanuts
۲۸ . Charles Schulz
۲۹ . Winsor Maccay
۳۰ . Long Shot
۳۱ . Close up
۳۲ . George Remi (Herge)

**منابع**


- آزرم، محسن (۱۳۸۱)، اسطوره‌های کاغذی، **پیلبان**، شماره ۱۱، ۷۸و۷۹.

- اقبالی، پرویز (۱۳۸۹)، نگاهی به ساختار داستان‌های تصویری دنباله‌دار، **کیهان کاریکاتور**، شماره ۲۱۹و ۲۲۰، ۶۴-۵۳.

- _____ (۱۳۸۶)، سنت‌های تصویری در کمیک استریپ‌های آستریکس، **کیهان کاریکاتور**، شماره ۱۸۷و۱۸۸، ۵۶و۵۷.

- _____ (۱۳۸۶)، سبک هرژه (نگاهی بر ساختار تصویری داستان‌های دنباله‌دار تن‌تن)، **کیهان کاریکاتور**، شماره ۱۸۶و۱۸۷، ۶۱-۵۸.

- اسماعیلی سهی، مرتضی (۱۳۷۵)، ویژگی‌های فنی کمیک استریپ، **پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان**، شماره ۴، ۲۳-۴.

- رزاقی، سعید (۱۳۸۶)، راز ماندگاری تن‌تن، **کیهان کاریکاتور**، شماره ۱۸۵و۱۸۶، ۶۷-۶۲.

- ملایمی، حسین (۱۳۸۹)، **بررسی عوامل جذابیت در کمیک استریپ و انیمیشن**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرمتحرک، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر.

- شجاعی طباطبایی، سیدمسعود (۱۳۷۴)، **داستان‌های گرافیکی دنباله‌دار**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

- رزاقی، سعید؛ اسماعیلی سهی، مرتضی (۱۳۷۵)، چهره به چهره: کمیک استریپ در گفت‌وگوی دو تصویرگر، **پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان**، شماره ۵، ۴۷-۳۴.

- صباغی خسروی، جعفر (۱۳۷۴)، صد سال با کمیک استریپ،**کیهان کاریکاتور**، شماره ۴۳و۴۴، ۴۵-۴۲.

- نصیری، مریم (۱۳۹۵)، **بررسی انواع کمیک استریپ در تصویرسازی معاصر**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی ، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر.

- عسگری فراهانی، انوشه (۱۳۹۴)، **بررسی ویژگی‌های تجسمی در آثار ۲۰ هنرمند کارتونیست (هنرمند کمیک استریپ) مابین سال‌های ۲۰۱۴-۱۹۸۰**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، گروه ارتباط تصویری، واحد تهران مرکز.

## References

- Roger Sabin (1993), **Adult comics: The pentagon press office**, Routeledge, USA.
-URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Sammy_Sneeze Accessed at 03-11-2023

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# Architectural Reinterpreting of Tarlab Qom Historical Caravanserai

**Farzaneh Rahimi Jafari[1] , Hosein Raie[2] (Corresponding Author) , Asghar Mohammadmoradi[3]**

[1] Master's student, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Science and Technology, Tehran, Iran

[2] Assistant Professor, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

[3] Professor, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

(Received:12.09.2023, Revised: 17.04.2024, Accepted: 07.05.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.31781.1193

**Abstract:**

Caravanserai were built as roadside buildings in the vicinity of historical roads to ensure the welfare of caravans. Tarlab caravanserai on the route of the historical road from Qom to Malair is one of the intermediate buildings of the middle Islamic period. This caravanserai has undergone various physical and functional transformations in different historical periods. No information about this building and its architectural features has been found in historical and scientific documents. The research problem is the lack of information about this work. In this research, two basic questions were raised: 1- Physical evolution and physical and functional characteristics. 2- Comparison of Tarlab Caravanserai with other caravans of the same period and climate, and identifying their differences and similarities. The purpose of this research is to introduce the historical Tarlab caravanserai as a work of the Middle Islamic caravanserai and to raise awareness for the protection and maintenance of this historical building. In this research, interpretive strategy and interpretive-historical method have been used. The findings were collected using document research, interviews and field studies, and the map of Tarlab Caravanserai was completely taken. Then, the architectural features of the work were compared with the caravansary of the same period from the point of view of body and function, and their similarities and differences were analyzed. Investigations showed that according to the inter-route role of the studied caravansary and their placement in the historical routes, their function was similar and serving the caravans and caravans, but in terms of physical characteristics, Tarlab caravansary, Kuhn Namak and Rabat Sangi Ahvan have the most similarities. The presence of a portico around the yard and the use of stone materials are among the features that can be seen in the caravanserais investigated in the research.

**Keywords:** Architecture, Tarlab Qom, Seljuk Caravanserai, Islamic Middle Ages, Midway Buildings.

1- Email: farzanehrahimi2611@gmail.com

2- Email: hoseinraie@iust.ac.ir

3- Email: m_moradi@iust.ac.ir

How to cite: Rahimi Jafari, F., Raie, H., & Mohammadmoradi, A. (2023). architectural Reinterpreting of Tarlab Qom historical caravanserai. Journal of Applied Arts, 3(3), 45-62. Doi: 10.22075/aaj.2024.31781.1193

# بازخوانی معماری کاروان‌سرای تاریخی طَرلاب قم*

**فرزانه رحیمی جعفری**[1]
**حسین راعی ( نویسنده مسئول)**[2]
**اصغر محمدمرادی**[3]

[1]دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت، تهران، ایران
[2]استادیار، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران
[3]استاد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی ، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۰۶/۲۱،تاریخ بازنگری۱۴۰۳/۰۱/۲۹،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۲/۱۸)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.31781.1193

## چکیده

یکی از مهم‌ترین نیازهای بشر در طول تاریخ، برقراری ارتباط با سایر شهرها و تأمین نیازهای خود از این طریق بوده است. با توجه به نبود امکانات حمل‌ونقل و نامناسب‌بودن راه‌ها، ایجاد مکان‌هایی برای استراحت کاروانیان در طول مسیر الزامی می‌نمود. کاروان‌سراها به‌عنوان بناهای بین‌راهی در مجاورت جاده‌های تاریخی، جهت تأمین رفاه کاروانیان ساخته شده‌اند. کاروان‌سرای طرلاب در مسیر جاده تاریخی قم به ملایر، ازجمله بناهای میان‌راهی مربوط به دوره میانه اسلامی است. این کاروان‌سرا در ادوار مختلف تاریخ، دستخوش تحولات گوناگون کالبدی و کارکردی بوده و در وضع موجود خود، به‌صورت مخروبه رها شده است. در اسناد تاریخی و علمی، اطلاعاتی از این اثر و ویژگی‌های معماری آن یافت نشده است. مسئله تحقیق، کمبود اطلاعات درباره این اثر است. در این پژوهش، دو پرسش اساسی مطرح شد: ۱- سیر تحول کالبدی و ویژگی‌های کالبدی و کارکردی، ۲- مقایسه کاروان‌سرای طرلاب با کاروان‌سراهای هم‌دوره، هم‌اقلیم و مشخص کردن وجوه افتراق و تشابه آن‌ها مطرح شد. هدف از این پژوهش، معرفی کاروان‌سرای تاریخی طرلاب، به‌عنوان یک اثر از کاروان‌سراهای دوره میانه اسلامی و آگاهی‌رسانی جهت حفاظت و نگهداری از این بنای تاریخی است. در این تحقیق، از راهبرد تفسیری و روش تفسیری-تاریخی استفاده شده است. یافته‌ها با استفاده از سندپژوهی، مصاحبه و مطالعات میدانی، گردآوری شد و نقشه کاروان‌سرای طرلاب به طور کامل برداشت گردید. سپس، ویژگی‌های معماری اثر از منظر کالبد و کارکرد، با کاروان‌سراهای هم‌دوره مقایسه شد و وجوه تشابه و افتراق آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفت. بررسی‌ها نشان داد با توجه به نقش بین‌راهی کاروان‌سراهای مورد مطالعه و قرارگرفتن آن‌ها در مسیرهای تاریخی، کارکرد آن‌ها مشابه هم، یعنی خدمت‌رسانی به کاروان و کاروانیان بوده‌است؛ اما ازلحاظ ویژگی‌های کالبدی، کاروان‌سرای طرلاب، کوه‌نمک و رباط سنگی آهوان، دارای بیشترین تشابه‌اند. وجود رواق پیرامون حیاط و استفاده از مصالح سنگی، ازجمله ویژگی‌هایی است که در کاروان‌سراهای مورد بررسی در پژوهش مشاهده می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** معماری، طرلاب قم، کاروان‌سرای سلجوقی، قرون میانی اسلامی، بناهای میان‌راهی.

* مقاله حاضر مستخرج از پایان نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم در رشته مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی است.

1- Email: farzanehrahimi2611@gmail.com
2- Email: hoseinraie@iust.ac.ir
3- Email: m_moradi@iust.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: رحیمی جعفری، فرزانه، راعی، حسین و محمدمرادی، اصغر. (۱۴۰۲). بازخوانی معماری کاروانسرای تاریخی طَرلاب قم، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۶۲-۴۵. Doi: 10.22075/aaj.2024.31781.1193

**مقدمه**

در دوره‌های مختلف تاریخی، برقراری ارتباط بین سکونتگاه‌های انسانی و تأمین راه‌های ارتباطی بین نقاط مختلف کشور، از مسائل مورد توجه حکومت‌ها بوده است. قم از سده‌های نخستین دوره اسلامی تا سده‌های میانی، از منزلگاه‌های موجود بین ساوه-ری و اصفهان-ری بوده است. در واقع، با توجه به موقعیت جغرافیایی آن، نقش ارتباط‌دهنده دو شاه‌راه اصلی سرزمین ایران (شاه‌راه خراسان و شاه‌راه فارس) را ایفا می‌کرده و به عبارتی، پیونددهنده مسیرهای شمالی- جنوبی و شرقی- غربی است (سیرو، ۱۳۲۸: ۴۴). جز شاه‌راه‌های عبوری از قم که نشان از اهمیت و موقعیت ممتاز این شهر است، راه‌های محلی و فرعی دیگری نیز در این ناحیه وجود داشته است. این راه‌ها که قم را به شهرهایی نظیر تهران (ری)، اصفهان، کرمان، قزوین، ساوه و سلطان‌آباد مرتبط ساخته‌اند، عبارت‌اند از: ۱- راه قزوین به قم؛ ۲- راه تهران (ری) به قم؛ ۳- راه اصفهان به قم؛ ۴- ملایر و سلطان‌آباد به قم (همان). در گذشته، کنار این راه‌های عبوری، بناها و متحدثاتی برای آسودن مسافران ساخته می‌شد که با نام‌های متفاوت، ازجمله کاروان‌سرا و رباط شناخته می‌شوند. علل بنیاد و پیدایش این عناصر را می‌توان نیاز مبرم کاروان و کاروانیان به حمایت در طول سفر دانست (کیانی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). کاروان‌سرای طرلاب ازجمله این بناهای میان‌راهی است که در مسیر تاریخی ملایر به قم واقع شده و از این جهت اهمیت دارد که متعلق به چندین دوره تاریخی، سلجوقی تا پهلوی، است و ممکن است اطلاعات مناسبی از ویژگی‌های معماری کاروان‌سراهای دوره‌های یادشده در آن، قابل‌بازیابی و معرفی باشد.

با افزایش مسافران میان‌راهی، اهمیت جاده قم-ملایر و واقع‌شدن کاروان‌سرا در محوطه فرودگاه بین‌المللی قم-سلفچگان، زمینه مداخلات انسانی نامناسب در این اثر به وجود آمده و هویت تاریخی آن را با خطر مواجه ساخته است. مسئله تحقیق، نیاز به بررسی عمیق‌تر درباره قابلیت‌های کالبدی و کارکردی اثر است و هدف از آن، بازخوانی معماری کاروان‌سرای تاریخی طرلاب، به‌عنوان یک اثر از کاروان‌سراهای سلجوقی و آگاهی‌رسانی جهت حفاظت و نگهداری از این بنای تاریخی است.

در این پژوهش، دو پرسش اساسی درباره سیر تحول کالبدی و ویژگی‌های کالبدی و کارکردی کاروان‌سرای طرلاب مطرح می‌شود. برای پاسخ به سؤالات مطرح‌شده، از پارادایم تفسیری و روش تفسیری تاریخی استفاده خواهد شد.

۱- ویژگی‌های کالبدی و کارکردی کاروان‌سرای طرلاب چیست؟

۲- کاروان‌سرای طرلاب از این منظر، با چه کاروان‌سراهایی قابل‌مقایسه است و چه وجوه افتراق و تشابهی در این زمینه وجود دارد؟

**پیشینه پژوهش**

درباره کاروان‌سرای طرلاب، اسناد اندکی وجود دارد و در کتاب‌های تاریخی و جغرافیای تاریخی به آن اشاره ویژه‌ای نشده است. خلیلی و منادی (۱۳۹۵) در مقاله «تحلیلی بر مکان‌یابی فرودگاه بین‌المللی قم ــ سلفچگان»، در اولین کنفرانس علمی پژوهشی عمران، معماری و محیط‌زیست پایدار، به محدوده طرلاب از منظر تأمین زیرساخت، اقتصادی و خدماتی می‌پردازند. همچنین در گزارش تعیین حریم کاروان‌سرای طلاب، میراث فرهنگی استان قم که توسط راعی (۱۳۹۷) گردآوری و انجام شده، این اثر با مجموعه‌های مسکونی و خدماتی مجاور، تعیین حریم شده و ضوابط آن مورد تأیید وزارت میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری قرار گرفته است. سلطان‌احمدی (۱۳۹۵) در مقاله «الگو و شاخصه‌های معماری کاروان‌سراهای دوره سلجوقی شاه‌راه خراسان» که در فصلنامه اثر چاپ شده، کاروان‌سراهای دوره سلجوقی را به‌عنوان یک الگو مطرح می‌کند و از کاروان‌سرای دهکده طلب (طرلاب) به‌عنوان یک بنای سلجوقی-صفوی نام می‌برد. در این مقاله به وجود یک مسجد در سمت راست ورودی بنا اشاره شده است. سلطان‌احمدی (۱۳۹۵) نیز در مقاله‌ای دیگری با عنوان «کاروان‌سراهای دوره سلجوقی استان قم»، در چهارمین کنگره استانی تاریخ معماری و شهرسازی (استان قم) اشاره می‌کند که کاروان‌سرای صفوی طرلاب جهت گسترش کاروان‌سرای سلجوقی، ایجاد شده و آن را در بر گرفته است. در مقاله‌ای دیگر در نشریه Politica توسط آنگه (۲۰۰۷)، با عنوان «کاروان‌سراها به‌عنوان نمادهای قدرت در آناتولی سلجوقی»[1]، به همت سلاطین سلجوقی برای ساخت کاروان‌سراهایی در مسیرهای تجاری مختلف اشاره شده است. علاوه‌بر آن، کوتلو (۲۰۰۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد در گروه باستان شناسی و تاریخ دانشگاه هنر بیلکنت، به بررسی کاروان‌سراهای سلجوقیان با تمرکز ویژه بر عوامل اجتماعی-اقتصادی و تاریخی محلی پرداخته است. هدف او بررسی نقشه‌های معماری کاروان‌سراها و

تجزیه و تحلیل ویژگی‌های معماری و تزیینی آن‌ها بوده است.

## روش پژوهش

در این تحقیق، از راهبرد تفسیری و روش تفسیری-تاریخی استفاده می‌شود. اطلاعات با استفاده از سندپژوهی، مصاحبه و مطالعات میدانی گردآوری شده است. در این پژوهش به‌منظور دستیابی به نقشه وضع موجود اثر، پلان کاروان‌سرای طرلاب به‌صورت کامل برداشت شده است. تجزیه و تحلیل اطلاعات با بررسی عکس‌های هوایی و اسناد تاریخی دوره‌های مختلف صورت می‌گیرد که منجر به شناخت ویژگی‌های کالبدی و کارکردی اثر می‌شود. سپس، اثر با کاروان‌سراهای مشابه دیگر در پیرامون قم و نقاط دیگر در اقلیم گرم و خشک، از قبیل کاروان‌سرای کوه‌نمک، کاروان‌سرای علی‌آباد، کاروان‌سرای سنگی کاج و کاروان‌سرای آهوان سمنان مقایسه شده و وجوه افتراق و تشابه آن به دست می‌آید.

## مبانی نظری

با روی کار آمدن ملکشاه در سال ۴۶۵ هـق، شهرهای خراسان ازجمله نیشابور، در مسیر راه کاروان‌هایی قرار داشتند که عراق و بغداد، بزرگ‌ترین مراکز مصرفی خاورمیانه و ماورای آن را به ماوراءالنهر متصل می‌ساخت (رحمتی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۵۸). توسعه اقتصادی در جغرافیای پهناور سلجوقیان، شبکه پیچیده‌ای از راه‌ها را در سراسر ایران پدید آورد. مشهورترین این راه‌ها، شاه‌راه خراسان بود که به مشرق می‌رفت و تختگاه خلافت را از طریق کرمانشاه، همدان، ری و نیشابور، به شهرهای مرکزی کرانه سیردریا وصل می‌کرد. در کتاب کاروان‌سراهای ایران و ساختمان‌های کوچک میان راه‌ها، قم را از سده‌های نخستین دوره اسلامی تا سده‌های میانی، به‌عنوان یک منزلگاه و ارتباط‌دهنده دو شاه‌راه اصلی سرزمین ایران (شاه‌راه خراسان و شاه‌راه فارس) و در مسیر کاروان‌های زوار عراق معرفی شده است. جز شاه‌راه‌های عبوری از قم که نشان از اهمیت و موقعیت ممتاز این شهر است، راه‌های محلی و فرعی دیگری نیز در این ناحیه وجود داشته است (تصویر ۱). برخی از اصلی‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- راه قزوین به قم؛ ۲- راه تهران (ری) به قم؛ ۳- راه اصفهان به قم؛ ۴- ملایر و سلطان‌آباد به قم (سیرو، ۱۳۲۸: ۳۳). کاروان‌سرای طرلاب به‌عنوان یک کاروان‌سرا از سده‌های میانی، در مسیر شاه‌راه عبوری از قم به ملایر قرار داشته است. کاروان‌سراهای سده‌های میانی دارای ویژگی‌های کالبدی‌اند که آن‌ها را از سایر کاروان‌سراها جدا می‌سازد. در این دوره، بناهایی چون کاروان‌سراها تقریباً به‌صورت دوایوانی و چهارایوانی ساخته می‌شدند و دارای عناصری ازجمله گنبدخانه، چهارایوان، رواق پیرامون میانسرا، فضای چهارصفه، اسطبل و فضای ورودی هستند (کیانی، ۱۳۷۹: ۲۶۷).

## یافته‌های پژوهش

### ۱- مجموعه طرلاب (پیرامون اثر)

کاروان‌سرای طرلاب در مسیر تاریخی قم به ملایر، در دوره سلجوقی ساخته شده و در دوره‌های مختلف تاریخی، دستخوش تغییرات و

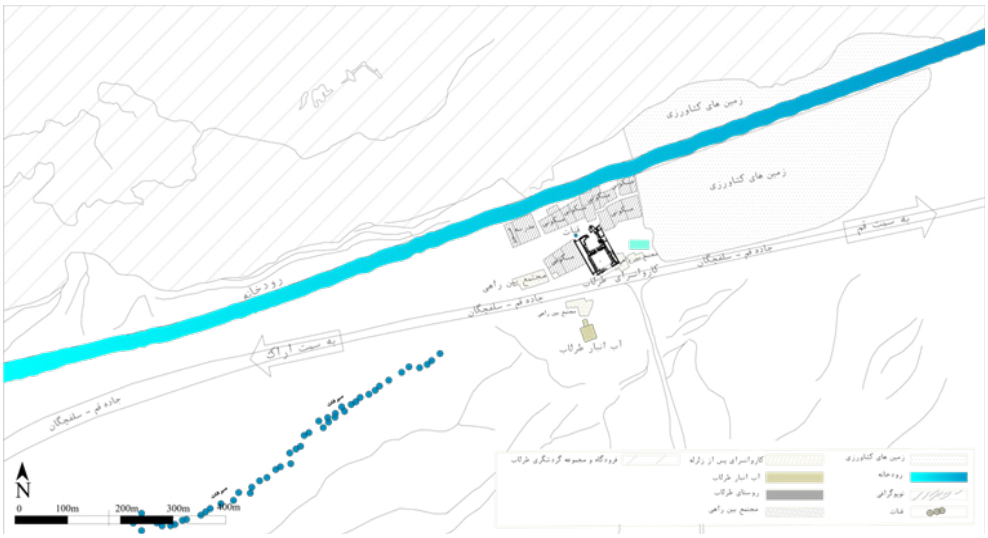
تصویر ۱- موقعیت کاروان‌سراهای قم در امتداد راه‌های قدیم ناحیه قم. منبع: (حسین‌جمال، ۱۳۹۳: ۲۷)

افزودهـایی بـوده اسـت (کیـانی و کلایـس، ۱۳۶۲: ۱۲۶). در زمـان سـاخت اولیـه بنـا، زمین‌هـای کشـاورزی در مجـاورت آن قـرار داشـته و در دوره صفویـه، علاوه‌بـر کاروان‌سـرایی جدیـد پیرامـون هسـته اولیـه کاروان‌سـرای سـنگی، آب‌انبـار طـرلاب در جهـت دیگـر جـاده تاریـخی، روبـه‌روی کاروان‌سـرا سـاخته شـده اسـت (هاتـفی و مـؤذن، ۱۳۹۷: ۵). در دوره پهلـوی، روسـتای طـرلاب در پیرامـون اثـر شـکل گرفتـه و کاروان‌سـرای طـرلاب در وضـع موجـود، مجموعـه‌ای بیـن‌راهی متشـکل از کاروان‌سـرا، آب‌انبـار، مظهـر قنـات، زمین‌هـای کشـاورزی و روسـتای طـرلاب اسـت[۲] (تصویـر ۲).

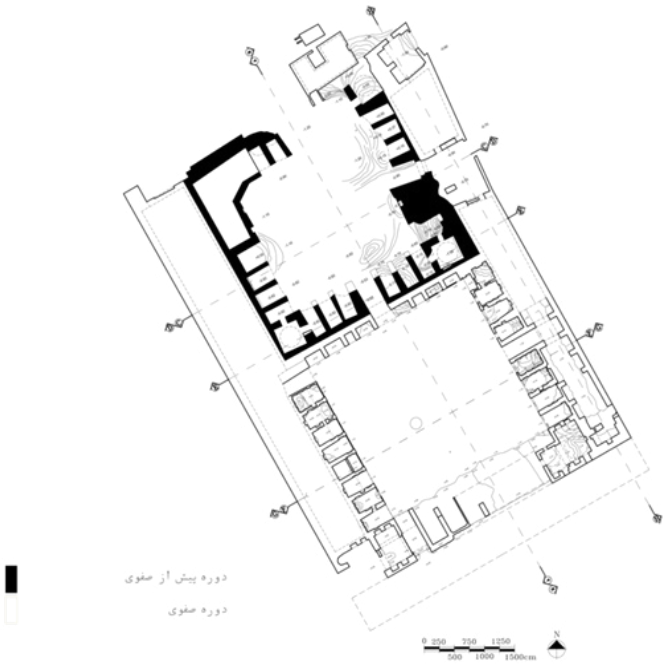
## ۲- کاروان‌سرای طرلاب

### - دوره ساخت

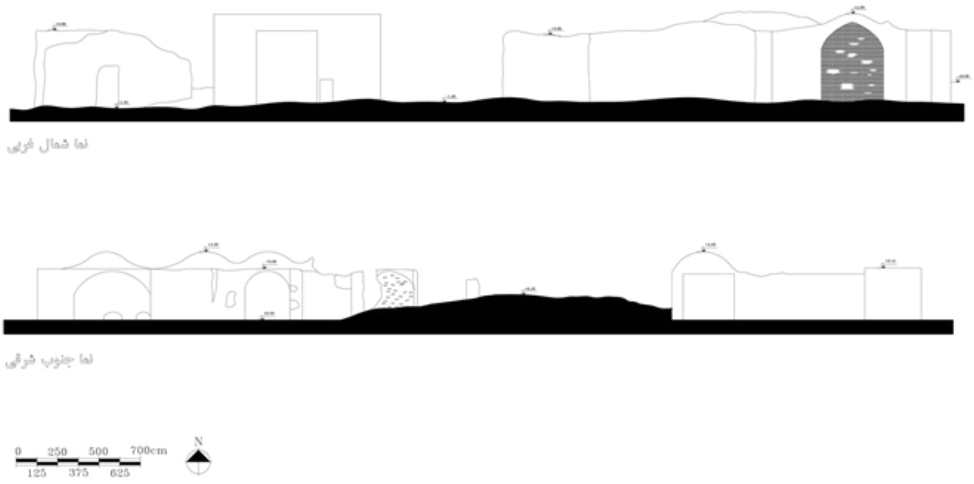
هسـته سـنگی اولیـه کاروان‌سـرای طـرلاب در دوره سـلجوقی سـاخته شـده و پـس از آن، در دوره صفـوی، بـا الحـاق بنـایی آجـری بـه اطـراف آن، گسـترش یافتـه اسـت (کلایـس و کیـانی، ۱۳۶۲: ۱۲۶؛ کاوسی، ۱۳۸۲: ۱). ایـن اثـر در دوره‌هـای مختلـف تاریـخی، ازجملـه دوره صفـوی، دوره قاجـار، دوره پهلـوی و دوره انـقلاب اسلامی، دسـتخوش تغییـراتی در کالبـد خـود بـوده اسـت. بـا وجود ایـن تغییـرات و تحـولات کـه آسیب‌هـای فـراوانی را کـه بـه بنـا وارد سـاخته، ماهیـت اصـلی و ذاتی بنـا تـا حـدودی قابل‌شناسـایی و بـررسی اسـت (تصویـر ۳، ۴و ۵).



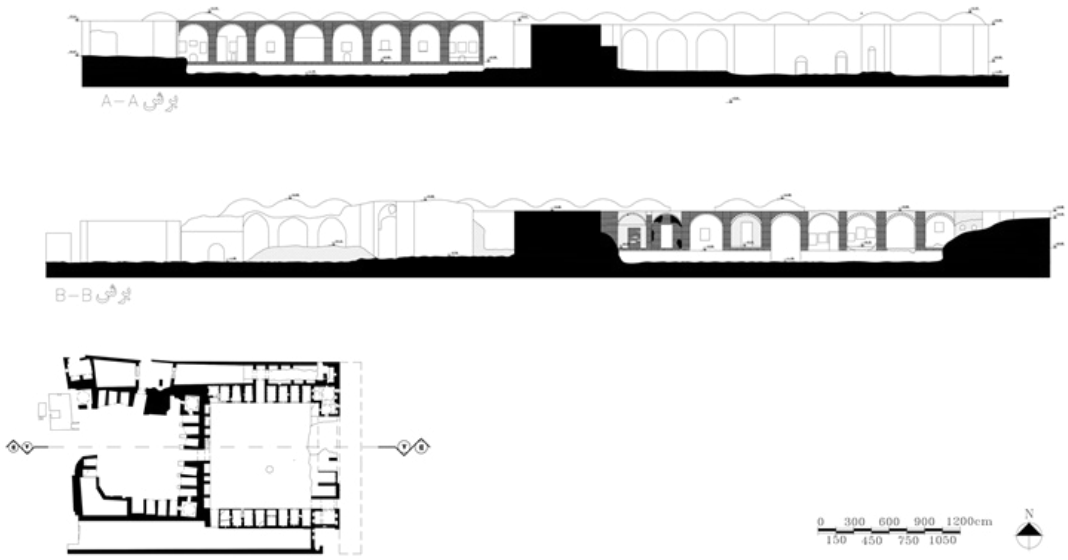

تصویر ۲- موقعیت کاروان‌سرای طرلاب در مجموعه پیرامون اثر. منبع: (رحیمی جعفری و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۰)




تصویر ۳- نقشه وضع موجود کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)




تصویر ۴- نماهای وضع موجود کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)




تصویر ۵- برش‌های وضع موجود کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

**-کالبد و ساختار**

**معماری کاروان‌سرای طرلاب در سلجوقی**

قدیمی‌ترین بخش کاروان‌سرا در دوره سلجوقی، به سبک چهارایوانی و حجره‌ها در اطراف ایوان‌ها با طاق ضربی ساخته شده است. در چهار گوشه و ضلع شمال شرقی بنا، پنج فضای چهارطاقی با پوشش گنبدی به‌شکل عرقچین وجود دارد. از ویژگی‌های این بخش، استفاده از مصالح سنگی و وجود رواق در گرداگرد حیاط است. در بخش سنگی کاروان‌سرا ابتدا سنگ‌ها به‌صورت منظم در طرفین نماها چیده و فضاهای خالی این سنگ‌ها که نقش قالب داشته‌اند، توسط سنگ‌هایی به‌صورت نامنظم با ملاط به‌شیوه غوطه‌ای پر شده است. دیوارهای کاروان‌سرا با دو ضخامت مختلف یک تا دو متر، با ملاط گچ نیم‌کوب محلی و سنگ لاشه شکل گرفته است (تصویر ۶ و ۷).

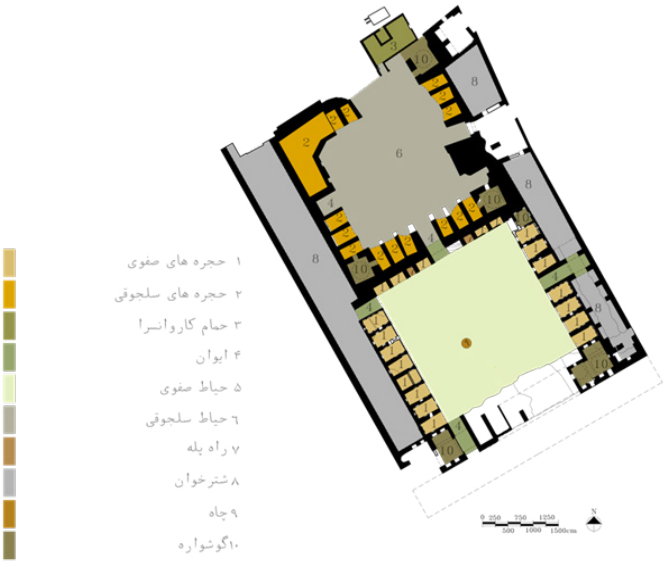
**معماری کاروان‌سرای طرلاب در دوره صفوی**

در دوره صفوی با توجه به آسیب‌های واردشده به بنا، در پیرامون هسته پیشین، بنایی جدید احداث می‌شود. در دو جبهه شرقی و غربی، اسطبل‌های سرتاسری و در جبهه جنوبی، حیاط جدید و گرداگرد آن، حجره‌هایی جهت اسکان ساخته می‌شود. مجموعه کاروان‌سرا بر محور شمال غربی-جنوب شرقی قرار دارد و ورودی آن از سمت جنوب شرقی است. پوشش این ورودی،

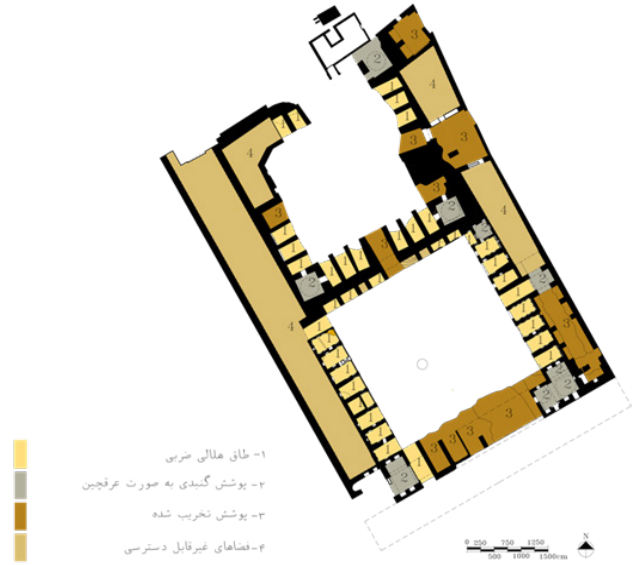
فروریخته، اما به احتمال زیاد، با توجه به پوشش ایوان‌های دیگر، می‌بایست از نوع گهواره‌ای باشد. این کاروان‌سرا به سبک چهارایوانی ساخته شده و حجره‌ها در اطراف سه ایوان جنوب شرقی، جنوب غربی و شمال شرقی، با طاق هلالی قرار گرفته‌اند. در این حیاط، دو راه‌پله در دو سوی ایوان شمال غربی وجود دارد که به پشت‌بام مجموعه راه می‌یابد. ایوان شمال غربی دوره صفوی، دروازه ورود به کاروان‌سرای پیشین است. در چهارگوشه و ضلع شمال شرقی بنا، پنج فضای چهارطاقی با پوشش گنبدی به‌شکل عرقچین وجود دارد که برای استفاده‌های خاص در نظر گرفته شده است. کل مجموعه دارای دو فضای سرتاسری در دو جبهه شمالی و جنوبی است که هم‌اکنون برای نگهداری حیوانات و احشام مورد استفاده قرار می‌گیرد. این دو فضا نیز از الحاقات دوره صفوی به هسته پیشین است (تصویر ۶ و ۷).

### -ساختار، عناصر و جزئیات

کاروان‌سرای طرلاب دارای ساختار و وزنی است و از ترکیب جرزها، طاق‌ها، تویزه‌ها و پوشش‌های سنتی شکل گرفته است. این بنا دارای فضاهایی چون حیاط، ایوان، حجره‌ها، شترخان و ورودی است (تصویر ۶) و در قالب دو بخش مستقل و مرتبط با یکدیگر ساخته شده است. در این قسمت، عناصر و فضاهای مختلف کاروان‌سرا تشریح می‌شوند.




تصویر ۶- کاربری پیشین فضاهای کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)




تصویر ۷- پوشش سقف فضاهای کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

**-ورودی**

کاروان‌سرای طرلاب دارای ۳ ورودی به شرح زیر است:

۱- ورودی جبهه جنوب شرقی این قسمت، ورودی اصلی کاروان‌سرای صفوی است و دسترسی به کاروان‌سرا را از سمت جاده تاریخی میسر می‌کند.

۲- ورودی جبهه شمال غربی، دسترسی روستا به بخش سلجوقی را میسر می‌سازد.

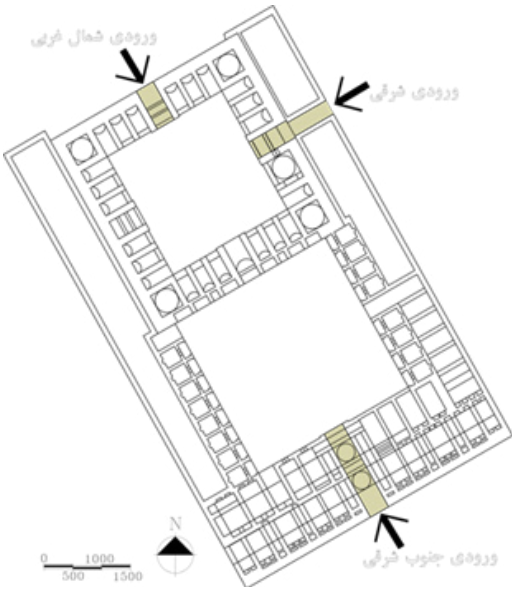
۳- ورودی جبهه شرقی، ورودی اصلی به کاروان‌سرای سلجوقی است (تصویر ۸)، (جدول ۱).

**-حیاط**

کاروان‌سرای طرلاب متشکل از دو حیاط به ابعاد ۲۲/۸۴×۲۳/۲۵ و ۳۰×۲۹/۵ متر است. حیاط اول با مساحت ۵۳۰ مترمربع واقع در شمال بنا، مربوط به دوره سلجوقی و دارای دو ورودی است که از طریق ایوان جنوبی به حیاط دوم، مربوط به دوره صفوی مرتبط می‌شود. حیاط دوم به مساحت ۸۸۵ مترمربع در جنوب کاروان‌سرای سلجوقی قرار دارد (تصویر ۸).

**-شترخان**

براساس مطالعات میدانی به نظر می‌رسد تالارهای مستطیل‌شکل واقع در دو جبهه شرقی و غربی بنا و پشت حجره‌ها، محل نگهداری و استراحت چارپایان (اسطبل یا شترخان) بوده است. دسترسی به شترخان‌ها از طریق ایوان‌های جنوب شرقی و جنوب غربی کاروان‌سرای صفوی صورت می‌پذیرد که مستقیماً




تصویر ۸- ورودی‌های کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

جدول ۱- ورودی‌های کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

| ردیف | کاروان‌سرای طرلاب | تعداد | تزیینات بدنه | نوع ورودی | طبقات | ملحقات | محل استقرار | ابعاد | تصویر | موقعیت بر روی نقشه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | ورودی حیاط صفوی | ۱ | - | هم سطح | ۱ | - | جنوب شرقی | ۳/۶۰×۸/۵۴ متر | | |
| ۲ | ورودی حیاط سلجوقی | ۱ | کتیبه سردر | هم سطح | ۱ | - | شرق | ۳/۳۰×۷/۵۰ متر | | |
| ۳ | ورودی حیاط سلجوقی | ۱ | - | هم سطح | ۱ | - | شمال غربی | ۳/۳۵×۷/۵۴ متر | | |

حیاط را به شترخان متصل می‌کنند. همان‌طور که احداث بارمبند در گرداگرد حیاط و پشت حجره‌ها بر مبنای نظر پیرنیا، به صفویان نسبت داده شده است (پیرنیا، ۱۳۹۲: ۴۷۶)، شترخان‌های کاروان‌سرای طرلاب نیز در دوره صفوی الحاق می‌شود.

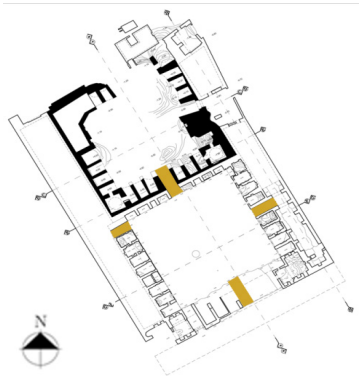
**-ایوان**

کاروان‌سرای مربوط به دوره سلجوقی نیز دارای چهار ایوان اصلی در شمال غرب، جنوب شرق، شرق و غرب است. این بنا برخلاف الگوی شناخته‌شده کاروان‌سراها، فاقد ایوانچه است و ارتباط حجره‌ها و حیاط، از طریق رواقی گرداگرد لبه حیاط صورت می‌پذیرد. ایوان شمال غربی ورودی به بنا از سمت روستا و ایوان شرقی ورودی به بنا از سمت زمین‌های کشاورزی است. ایوان غربی در وضع موجود، مسدود شده‌است. ایوان جنوب شرق، دروازه ورودی به کاروان‌سرای صفوی و ارتباط‌دهنده دو کاروان‌سراست (جدول ۲).

جدول ۲- ایوان‌های بخش سلجوقی در کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

| ردیف | نام ایوان | ابعاد | ملحقات | تناسبات تقریبی طول به عرض | تصویر | موقعیت بر روی نقشه |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | شمال غرب | ۳/۳۵×۷/۴۵ متر | ورودی | ۲:۲ | | |
| ۲ | جنوب شرق | ۳/۲۴×۷/۶۵ متر | - | ۲:۳ | | |
| ۳ | شرق | ۳/۲۹×۷/۵۰ متر | ورودی | ۲:۲/۷ | | |
| ۴ | غرب | ۴/۶۷×۵/۴۲ متر | مسدود شده‌است | ۱:۲ | | |

جدول ۳- ایوان‌های بخش صفوی در کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

| ردیف | نام ایوان | ابعاد | ملحقات | تناسبات تقریبی طول به عرض | تصویر | موقعیت بر روی نقشه |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | شمال غرب | ۳/۲۴×۷/۶۵ متر | - | ۲:۳ | |  |
| ۲ | جنوب شرق | ۳/۶۰×۸/۵۰ متر | ورودی | ۲:۳ | | |
| ۳ | شرق | ۲/۶۰×۵/۵۱ متر | - | ۲:۱ | | |
| ۴ | غرب | ۲/۷۰×۴/۹۲ متر | مسدود شده‌است. | ۱:۸ | | |

جدول ۴- تیپ‌بندی حجره‌های بخش سلجوقی درکاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

| ردیف | کاروان‌سرای طرلاب | | فرم | ابعاد | تعداد | ورودی | محل قرارگیری | نوع پوشش | تصویر | موقعیت بر روی نقشه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | تیپ بندی حجره‌ها | مستطیل شکل | | ۴/۳۰×۴/۳۰ متر | ۲۲ | ۱ | گرداگرد حیاط | طاق آهنگ | | |
| ۲ | | مربع شکل | | ۲/۴۵×۵/۲۵ متر | ۵ | ۲ | چهار گوشه بنا و در ضلع شرقی کنار ورودی | گنبد عرقچین | | |

جدول ۵- تیپ‌بندی حجره‌های بخش صفوی در کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

| ردیف | کاروان‌سرای طرلاب | | فرم | ابعاد | تعداد | ورودی | محل قرارگیری | نوع پوشش | تصویر | موقعیت بر روی نقشه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | تیپ بندی حجره‌ها | مستطیل شکل با ایوانچه | | ۲/۷۸×۴/۸۵ متر | ۱۸ | ۱ | جبهه شرقی و غربی | گهواره‌ای طاق | | |
| ۲ | | مستطیل شکل با نسبت طول به عرض زیاد | | ۲/۹۰×۶/۸۰ متر | ۴ | ۱ | جبهه جنوب‌شرقی | گهواره‌ای طاق | | |
| ۳ | | گوشواره | | ۶×۶/۸۴ متر | ۲ | ۱ | جبهه جنوب‌شرقی | طاق و تویزه | | |
| ۴ | | سکو | | ۱/۵۰×۲/۵۰ متر | ۶ | - | جبهه شمال‌غربی | گهواره‌ای طاق | | |

کاروان‌سرای صفوی نیز دارای چهار ایوان اصلی در جنوب شرق، شمال غرب و شرق و غرب بناست. ایوان‌های شرق و غرب، راه ورودی به شترخان‌هاست که ایوان غربی در وضع موجود، مسدود است. ایوان جنوب شرق، ورودی اصلی بنا و ایوان شمال غربی، دروازه ورودی به کاروان‌سرای سلجوقی و ارتباط‌دهنده دو کاروان‌سراست (جدول ۳).

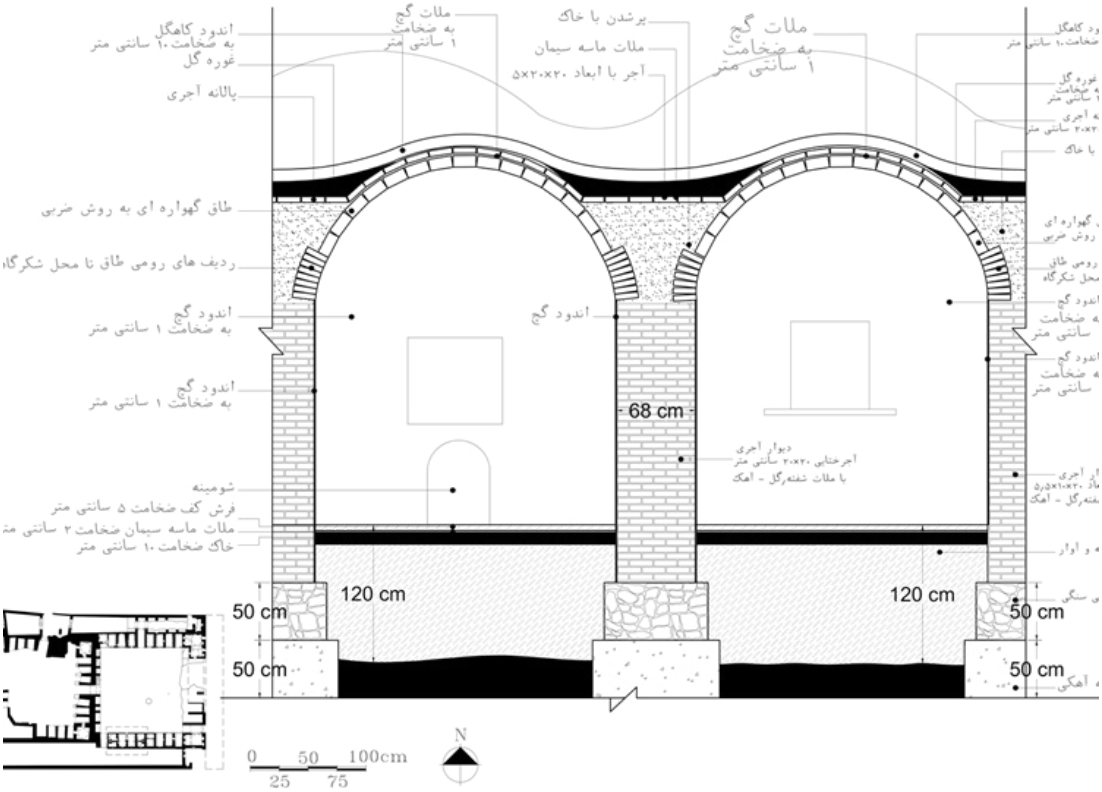
**-حجره**

کاروان‌سرای سلجوقی در چهار گوشه بنا و در ضلع شرقی کنار ورودی، دارای فضاهای مربع‌شکل با پوشش گنبد عرقچین است. علاوه بر آن، دارای ۲۲ حجره مستطیلی‌شکل است که گرداگرد حیاط و در پشت رواق پیرامونی واقع‌اند. تمامی حجره‌ها ابتدا به رواق گرداگرد حیاط مرتبط شده و پس از آن، از طریق رواق به حیاط اتصال یافته‌اند. در وضع موجود، رواق پیرامون حیاط تخریب شده و فقط بقایای کمی از آثار آن بر جداره‌های نمای حجره‌ها باقی است (جدول ۴). کاروان‌سرای صفوی دارای هجده حجره مستطیل‌شکل با ایوانچه ورودی، چهار فضای مستطیل‌شکل با نسبت طول به عرض زیاد، دو گوشواره و شش سکوی مستطیل‌شکل است (جدول ۵) که حجره‌های جبهه غربی بخش صفوی، در سال ۱۳۹۷ توسط سازمان میراث فرهنگی استان قم مرمت شده است (بیگلری، ۱۳۹۷: ۱).

### ۳-مصالح و تزیینات اثر

عمده مصالح کاروان‌سرای دوره سلجوقی، سنگ‌های لاشه‌ای است که در ترکیب با ملاط گچ نیم‌کوب، استخوان‌بندی اصلی بنا را شکل داده است. دیوارهای خارجی، دیوارهای داخلی، رواق‌ها و گنبدها از سنگ ساخته شده‌اند. مصالح استفاده‌شده در کاروان‌سرای صفوی، آجر به ابعاد ۵×۲۰×۲۰ سانتی‌متر و ملاط گل آهک است (تصویر ۹). اطلاعات چندانی از کیفیت کف‌سازی فضاها در دست نیست. سطح حیاط به‌سبب فرسایش و نیز دخل و تصرفات صورت‌گرفته، بالا آمده است. در بدنه‌های عناصر واقع در هر دو حیاط نیز بقایای گچ مشهود است.

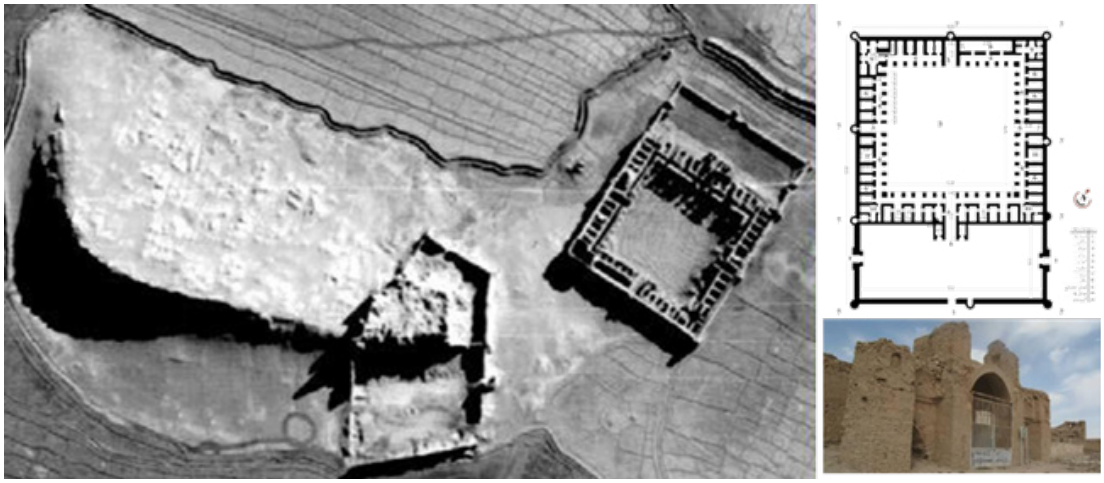
بخش قابل‌توجهی از بنا تخریب شده و اظهارنظر درباره تزیینات بنا را با چالش مواجه کرده است. برخی از پژوهشگران، نقش بز و همچنین کتیبه واقع بر ایوان شمال شرقی را به دوره سلجوقی نسبت داده‌اند (تصویر ۱۰ و ۱۱). بخشی از ایوان جنوب شرقی بخش سلجوقی دارای نقوشی ظریف بر اندود گچی است که نقش بز در میان تصاویر قابل‌شناسایی است (حسین‌جمال، ۱۳۹۳: ۸۶). همچنین در سردر ورودی ایوان شمال‌شرقی، آثار کتیبه‌ای مشاهده می‌شود که براساس شواهد باقی‌مانده، احتمالاً آیات قرآن روی آن نقر شده که در حال حاضر، قابل‌شناسایی نیست.




تصویر ۹- جزئیات وضع موجود حجره‌های صفوی کاروان‌سرای طرلاب. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۰- کتیبه سردر ورودی ایوان شمال‌شرقی کاروان‌سرای سلجوقی. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۱- نقش بز در ایوان جنوب شرقی کاروان‌سرای سلجوقی.
منبع: (حسین‌جمال، ۱۳۹۳: ۸۶)



تصویر ۱۲- نقشه و تصویر و عکس هوایی قلعه گلی. منبع: (سازمان نقشه برداری کشور، ۱۴۰۰)

**مطالعه تطبیقی کاروان‌سرای طرلاب و کاروان‌سراهای هم‌دوره در اقلیم گرم و خشک**

براساس مطالعات میدانی و بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که قلعه سنگی کاج، کاروان‌سرای کوه‌نمک، قلعه سنگی علی‌آباد و رباط آهوان که در اقلیم گرم و خشک واقع شده‌اند، به‌طور تقریبی، در دوره تاریخی مشابه با کاروان‌سرای طرلاب ساخته شده‌اند. معیار انتخاب نمونه‌های تطبیقی، دوره تاریخی و مصالح مشابه سنگی در بخش قرون میانی اسلامی است و الزامی در تشابه هندسه کلی، تعداد حیاط یا تعدد دوره ساخت در نظر گرفته نشده است. مطالعه تطبیقی این کاروان‌سراها می‌تواند نقاط تشابه و افتراق آن‌ها را با کاروان‌سرای طرلاب آشکار سازد و زوایای پنهان معماری کاروان‌سراهای دوره میانی را روشن کند. در این بخش، ضمن معرفی هر کاروان‌سرا، ویژگی‌های آن با کاروان‌سرای طرلاب مقایسه و در انتها، در جدول ۶ به جمع‌بندی نمونه‌های تطبیقی پرداخته شده است.

**۱-قلعه سنگی کاج یا محمدآباد**

این محوطه با وسعتی حدود هفت هکتار، در فاصله پنجاه‌کیلومتری شمال شرقی شهر قم و یک‌کیلومتری شمال شرقی روستای محمدآباد کاج واقع شده است. قلعه گلی، یکی از وسیع‌ترین محوطه‌های دوران تاریخی دشت قم محسوب می‌شود که از منظر ویژگی‌های معماری و تکنیک‌های متنوع اجرای قوس، در مطالعات باستان‌شناسی و تاریخ معماری ایران از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است (احمدی و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۹). کلایس و کیانی نخستین کسانی هستند که با ارائه پلان و تصاویری از بنا، بدون هیچ‌گونه توضیحی، آن را سلجوقی ارزیابی کرده‌اند (کلایس و کیانی، ۱۳۶۲: ۲۱۷).

کاروان‌سرا دارای دو حیاط است که با توجه به ساختار پیرامون آن‌ها، کاربردهای متفاوتی داشته‌اند. حیاط اول دارای سه ورودی در جهات شمال شرقی، جنوب شرقی و جنوب غربی است. در حاشیه ورودی جنوب شرقی، بقایایِ برجی دایره‌ای‌شکل برجای مانده که احتمالاً از این محل، کنترل عبورومرور به حیاط اول صورت می‌گرفته است (تصویر۱۲). از آنجا که وجود اسطبل برایِ کاروان‌سراهای برون‌شهری، الزامی بوده، احتمالاً حیاط اول، محل چارپایان و اسطبل است (کابلی، ۱۳۷۸: ۱۱۰). قلعه سنگی کاج به‌صورت چهارایوانی ساخته شده است. ارتباط حجره‌ها و حیاط از طریق رواقی گرداگرد حیاط صورت می‌پذیرد. از جزئیات طاق ایوان و تیینات احتمالی آن، اثری برجای نیست.[۳] رواق‌های اطراف حیاط به‌صورت قوس‌هایی دوطبقه نماکاری شده و ظاهری متقارن دورتادور حیاط ایجاد کرده است. وجود چنین رواقی در نمونه‌های محدودی از کاروان‌سراهای ایران و خارج از ایران وجود داشته است. حجره‌ها در این کاروان‌سرا به‌صورت مستطیل‌شکل در پیرامون حیاط احداث شده؛ اما چهار گوشه بنا از دو فضای چلیپاشکل و دو فضای شکل تشکیل شده است. عمده مصالح به‌کاررفته در بنای قلعه سنگی کاج، سنگ لاشه‌ای است که همراه ملاط‌های آهکی (ساروج)، استخوان‌بندی اصلی بنا را شکل داده است (حسین جمال، ۱۳۹۳: ۴۵).

کاروان‌سرای طرلاب همانند کاروان‌سرای کاج، با مصالح سنگ لاشه‌ای و به‌صورت چهارایوانی ساخته شده است. ارتباط حجره‌ها و حیاط در هر دو کاروان‌سرا از طریق رواقی گرداگرد حیاط صورت می‌گرفته است. در کاروان‌سرای کاج، حیاطی برای

تصویر ۱۳- نقشه و تصویر کاروان‌سرای کوه‌نمک. منبع: (حسین‌جمال و پوستین دوز، ۱۳۹۳: ۷۰)

نگهـداری حیوانـات و تعریـف ورودی کاروان‌سـرا وجـود دارد کـه مشـابه آن در کاروان‌سـرای طـرلاب دیـده نمی‌شـود. همچنیـن در کاروان‌سـرای طـرلاب، شـواهدی از بـرج، هماننـد بـرج کاروان‌سـرای کاج وجـود نـدارد.

### ۲-کاروان‌سرای کوه‌نمک

در کتـاب کاروان‌سـراهای ایـران، قدمـت ایـن بنـا را بـه دوره صفـوی نسـبت داده‌انـد؛ امـا ایـن بنـا بـا قدمـت سـلجوقی، بـا شـماره ۴۷۷۲ در فهرسـت آثـار مـلی ایـران ثبـت شـده اسـت. ایـن کاروان‌سـرا در بیسـت‌کیلومتری شـمال غـرب شـهر قـم واقـع شـده و به‌سـبب قرارگرفتـن مقابـل کـوه نمـک، بـه ایـن نـام مشـهور اسـت. ایـن بنـا به‌صـورت چهـار ایـوانی سـاخته شـده کـه ورودی آن در ایـوان جبهـه شـمالی کاروان‌سـرا و در نمـای بیـرونی، هم‌سـطح دیوارهـای خـارجی بنـا قـرار دارد. بـر مبنـای پلان ثبت‌شـده توسـط کلایـس و کیـانی در کتـاب کاروان‌سـراهای ایـران و بـررسی عکس‌هـای هـوایی، فضـای مشـخصی بـرای اسـطبل یـا محـل نگهـداری چارپایـان مشـاهده نمی‌شـود. در ایـن کاروان‌سـرا ماننـد قلعـه سـنگی کاج، ارتبـاط حجره‌هـا بـا حیـاط در تمـامی جبهه‌هـا از طریـق رواقی پیرامـون حیـاط صـورت می‌پذیـرد. بقایـایی از ایـن رواق در مرمت‌هـای سـال ۱۳۹۳ و ۱۴۰۱هـش از زیـر خـاک بیـرون آمـده اسـت. حجره‌هـای ایـن کاروان‌سـرا به‌جـز چهـار فضـای چلیپـایی در گوشـه‌های حیـاط، همـگی به‌شـکل مسـتطیل در پیرامـون حیـاط قـرار گرفته‌انـد. ازجملـه خصوصیـات معمـاری دیگـر ایـن بنـا می‌تـوان بـه شـکل قلعه‌ماننـد، مجمـوع هفـت بـرج در حصـار پیرامـونی کاروان‌سـرا، دیوارهـای مرتفـع و مصالـح سـنگی اشـاره کـرد[۴] (تصویـر ۱۳).

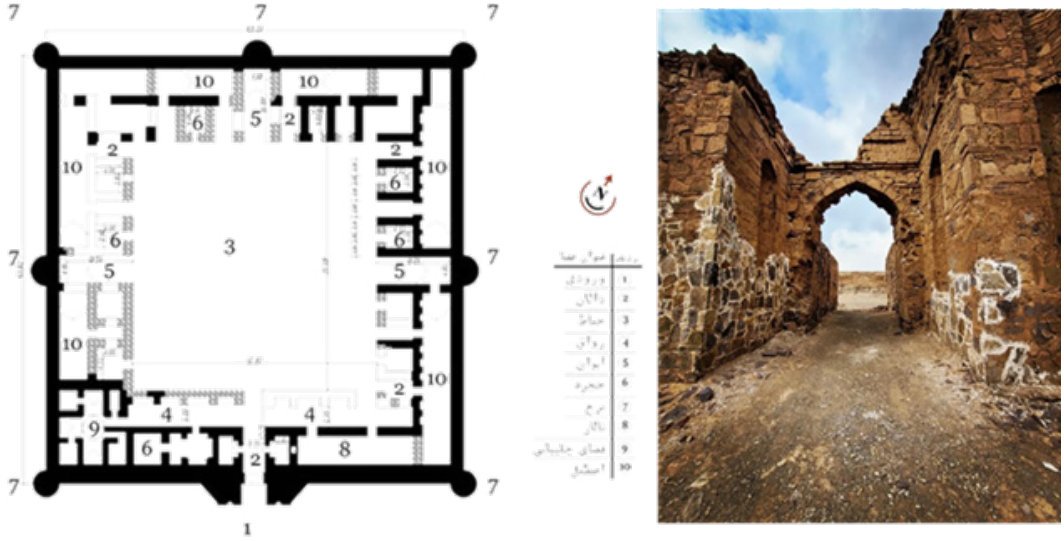
کاروان‌سـراهای طـرلاب و کوه‌نمـک، ازجملـه کاروان‌سـراهای برون‌شـهری‌اند کـه به‌صـورت چهارایـوانی سـاخته شـده‌اند. در ایـن دو کاروان‌سـرای سـنگی، شـواهدی از وجـود اسـطبل یـا فضـایی بـرای نگهـداری حیوانـات مشـاهده نمی‌شـود. ارتبـاط حجره‌هـا و حیـاط در هـر دو کاروان‌سـرا، از طریـق رواقی پیرامـون حیـاط بـوده کـه در کاروان‌سـرای طـرلاب، شـواهد و نشـانه‌هایی از وجـود رواق مشـاهده می‌شـود؛ درحالی‌کـه در کاروان‌سـرای کوه‌نمـک، بقایـای ایـن رواق از زیـر خـاک بیـرون آمـده و قابـل رؤیـت اسـت. کاروان‌سـرای کوه‌نمـک ماننـد کاروان‌سـرای کاج، دارای بـرج اسـت؛ امـا کاروان‌سـرای طـرلاب بـرج نـدارد.

### ۳-قلعه سنگی علی‌آباد

ایـن بنـا در پنجاه‌کیلومتـری شـمال شـرق شـهر قـم، در روسـتای قلعـه سـنگی، در مجـاورت روسـتای علـی آبـاد واقـع اسـت. سیـرو تاریـخ احـداث بنـا را به‌صـورت تقریـبی، اواخـر دوره سـلجوقی دانسـته اسـت (سیـرو، ۱۳۵۷: ۹۸). بـا توجـه بـه کشـف چنـد سـکه مغـولی از سـده‌های هفتـم و هشـتم هجـری، احتمـال می‌رود بـانی ایـن کاروان‌سـرا غـازان خـان (۶۹۴ هــق) و حـتی تاریـخ سـاخت کاروان‌سـرا، مقدّم بـر حکومـت پادشـاه مغـول باشـد. در ایـن صـورت، بایـد قدمـت آن را بـه اواخـر دوران سـلجوقی نسـبت داد (آقابابـایی و قریـشی، ۱۳۸۴: ۵۳).

قلعـه سـنگی علی آبـاد متشـکل از حیـاطی مربع‌شـکل، به‌صـورت چهارایـوانی سـاخته شـده اسـت. ورودی بنـا در جبهـه شـرقی کاروان‌سـرا به‌صـورت بیرون‌آمـده از نمـای خـارجی قـرار گرفتـه و تالارهـای مستطیل‌شـکل واقـع بـر پشـت حجره‌هـا، محـل نگهـداری و اسـتراحت چارپایـان (یا اسـطبل) بـوده اسـت (تصویـر ۱۴). هرچند احـداث باره‌بنـد در گرداگـرد حیـاط و پشـت حجره‌هـا براسـاس نظـر پیرنیـا بـه صفویـان نسـبت داده شـده (پیرنیـا، ۱۳۹۲: ۴۷۶)، احتمـالاً چنیـن طـرحی بـرای اسـطبل در دوره سـلجوقی یـا حـتی بـرای اولین‌بـار در ایـن بنـا بـه کار رفتـه باشـد.

ارتبـاط حجره‌هـا بـا حیـاط در جبهه‌هـای شـمال شـرقی، شـمال غـربی و جنـوب غـربی، بی‌واسـطه و در جبهـه جنـوب شـرقی، از طریـق رواقی واقـع بـر لبـه



تصویر ۱۴- نقشه و تصویر کاروان‌سرای علی‌آباد. منبع: (کلایس و کیانی، ۱۳۶۲: ۱۴۵)

تصویر ۱۵- نقشه رباط سنگی آهوان یا انوشیروانی. منبع: (کلایس و کیانی، ۱۳۶۲: ۲۱۰)

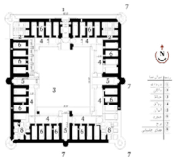
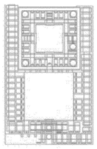
حیاط صورت می‌پذیرد. علاوه‌بر فضایی چلیپایی در گوشه جنوبی بنا، سایر حجره‌های کاروان‌سرا به‌صورت مربع و مستطیل در پیرامون حیاط شکل گرفته‌اند. مصالح عمده بنا سنگ‌هایی است که از معدن سنگ سیاه علی‌آباد که براساس اطلاعات کتاب دارالایمان قم در شصت‌قدمی کاروان‌سرای قاجاری علی‌آباد واقع است، فراهم شده است[5] (بیک ارباب، ۱۲۹۵: ۲۴۲).

قلعه سنگی علی‌آباد مانند کاروان‌سرای طرلاب، دارای پلان مربع‌شکل و چهارایوانی است. ازلحاظ گونه‌شناسی، هر دو کاروان‌سرا برون‌شهری بوده و از مصالح سنگی ساخته شده‌اند. قلعه علی‌آباد برخلاف کاروان‌سرای طرلاب و کوهنمک، دارای فضایی برای نگهداری حیوانات است. ارتباط حجره‌ها و حیاط، تنها در بخش کوچکی، مانند کاروان‌سرای طرلاب از طریق رواق بوده و در سایر بخش‌ها این ارتباط بی‌واسطه صورت می‌گرفته است.

### ۴-رباط آهوان سمنان

رباط آهوان در چهل‌کیلومتری جاده سمنان-دامغان واقع شده است. ساختار سنگی بنا، دلایل بسیاری را مبنی بر دفاعی‌بودن آن به وجود آورده؛ اما قرارگرفتن در مسیر جاده ابریشم، کاربری آن را به‌عنوان محل آسایش و کاروان‌سرای بین‌راهی تغییر داده است (مشهدی‌زاده و راعی، ۱۳۸۵: ۲۵). این اثر، بنایی چهارایوانی است که به‌صورت مربع ساخته شده است. ساختار این بنا علاوه‌بر برج‌ها و دیوارهای اصلی، دارای یک ورودی است که در جبهه جنوبی قرار گرفته است. در هسته اولیه شکل‌گیری، از مصالح سنگی استفاده شده است. حجره‌ها دورتادورِ بنا قرار گرفته و چهار فضای جداگانه (احتمالاً اسطبل) در چهار گوشه بنا قرار گرفته است (تصویر۱۵). ویلیام جکسون این بنا را از بناهای دوره ساسانی و مربوط به خسرو انوشیروان می‌داند؛ ولی پروفسور هرتسفلد، رباط انوشیروانی را متعلق به شرف‌الدین

جدول۶- مطالعه تطبیقی کاروانسرای طرلاب با کاروانسراهای هم‌دوره در اقلیم گرم و خشک. منبع: (نگارندگان)

| نام بنا | | کاروانسرای سنگی کاج | کاروانسرای کوه نمک | کاروانسرای علی آباد | کاروانسرای آهوان سمنان | کاروانسرای طرلاب |
|---|---|---|---|---|---|---|
| نقشه | | |  | | |  |
| قدمت | | پیش از صفوی | پیش از صفوی | پیش از صفوی | پیش از صفوی | پیش از صفوی- صفوی |
| نوع گونه | | برون شهری | برون شهری | برون شهری | برون شهری | برون شهری |
| تعداد طبقات | | ۱ | ۱ | ۱ | ۱ | ۱ |
| ورودی | تعداد | ۳ | ۱ | ۱ | ۱ | ۳ |
| | سردر شاخص | ندارد. | ندارد. | دارد. به صورت جلو آمده از نما | دارد. | ندارد. |
| | هشتی | ندارد. | دارد. | دارد. | ندارد. | ندارد. |
| موقعیت عناصر در جهات اصلی | جبهه شمالی | حجره‌ها، ایوان | ورودی اصلی کاروانسرا، حجره‌ها | حجره‌ها، ایوان | ورودی اصلی کاروانسرا، حجره‌ها | کاروانسرای پیش از صفوی: شامل ایوان ورودی از روستا، حجره‌ها و گوشواره‌ها<br>کاروانسرای صفوی: غرفه‌ها، پله‌های بام |
| | جبهه جنوبی | اصطبل | ایوان، حجره‌ها | حجره‌ها | حجره‌ها، ایوان | کاروانسرای پیش از صفوی: شامل ایوان مابین دو بنا، حجره‌ها و گوشواره‌ها<br>کاروانسرای صفوی: ورودی اصلی، حجره‌ها، گوشواره‌ها |
| | جبهه شرقی | حجره‌ها، ایوان | ایوان، حجره‌ها | ورودی، حجره‌ها، ایوان | حجره‌ها، ایوان | کاروانسرای پیش از صفوی: شامل ایوان ورودی، حجره‌ها و گوشواره‌ها<br>کاروانسرای صفوی: حجره‌ها، ایوان ورودی به شترخان |
| | جبهه غربی | حجره‌ها، ایوان | ایوان، حجره‌ها | حجره‌ها، ایوان | حجره‌ها، ایوان | کاروانسرای پیش از صفوی: شامل ایوان، حجره‌ها و گوشواره‌ها<br>کاروانسرای صفوی: حجره‌ها، ایوان ورودی به شترخان |
| حیاط | فضای سبز | ندارد. | ندارد. | ندارد. | ندارد. | ندارد. |
| | حوض | ندارد. | ندارد. | ندارد. | ندارد. | ندارد. |
| | رواق | دارد. | دارد. | دارد. | دارد. | نشانه‌های آن وجود دارد. |
| شترخان | | در جبهه جنوب شرقی و حیاط ورودی کاروانسرا | ندارد. | دارد. تالارهای پشت حجره‌ها | چهار فضای جداگانه (به‌طور احتمال اصطبل) در چهار گوشه بنا | دو جبهه شرقی و غربی کاروانسرا |
| مصالح اصلی | | سنگ/ ملات آهکی (ساروج) | سنگ/ ملات | سنگ/ ملات گچی | سنگ/ ملات گچی | سنگ، آجر/ ملات گچی |
| تزئینات اصلی | | تزئینات آجری در سر در بنا | تزیینات سنگی در دیواره های خارجی بنا<br>تزئینات گچی در ورودی بنا<br>تزئینات آجری در ایوان های بنا نیز در بالای محل محراب | تزئینات سنکی در بالای سردر ورودی و تزئینات آجرکاری در قسمت فوقانی برج جنوبی بنا | دیوار مقابل ورودی کاروانسرا، با گچبری شیر و شکری و رنگ اخرایی و با الگوی آجرنما از طرفین و کاربندی زیبا در وسط مزین شده است. | نقش بز، کتیبه سردر ورودی کاروانسرای پیش از صفوی |

انوشیروانی، پسر فلک‌المعالی منوچهری می‌داند که در سال‌های ۴۲۰ تا ۴۲۱ هـ‌ق حکومت کرده است (بنی‌اسدی، ۱۳۷۴: ۱۰۳).
رباط آهوان و کاروان‌سرای طرلاب ازجمله کاروان‌سراهای برون‌شهری و بین‌راهی‌اند که در مجاورت مسیرهای مهم ارتباطی قرار گرفته‌اند. این دو کاروان‌سرا، سنگی بوده و با پلان مربع و به‌صورت چهارایوانی ساخته شده‌اند. رباط آهوان دارای برج‌هایی در پیرامون خود است؛ درحالی‌که کاروان‌سرای طرلاب فاقد هرگونه برجی است.

**تحلیل و بررسی مقایسه کاروان‌سراهای مورد مطالعه**

مطالعه و مقایسه تحلیلی کاروان‌سرای طرلاب و چهار کاروان‌سرای مورد مطالعه (قلعه سنگی کاج، کاروان‌سرای کوه‌نمک، قلعه سنگی علی‌آباد و رباط آهوان) صورت گرفت که همگی در اقلیم گرم و خشک و بیابانی واقع شده و قدمت آن‌ها براساس منابع مذکور، به قرون میانی اسلامی نسبت داده می‌شود. براساس یافته‌های حاصل از مطالعات، این پنج کاروان‌سرا برون‌شهری بوده و در نوع کارکرد و قدمت، مشابه‌اند.
کاروان‌سرای طرلاب همانند کاروان‌سرای کاج، کوه‌نمک، علی‌آباد و رباط آهوان، با مصالح سنگ لاشه‌ای، پلان مربع و به‌صورت چهار ایوانی ساخته شده است. ارتباط حجره‌ها و حیاط در هر پنج کاروان‌سرا از طریق رواقی گرداگرد حیاط صورت می‌گرفته که در قلعه علی‌آباد ارتباط حجرات و حیاط فقط در بخش کوچکی از طریق رواق پیرامونی انجام می‌شده است. در کاروان‌سرای کاج و قلعه علی‌آباد، فضایی مجزا برای نگهداری حیوانات وجود دارد که مشابه آن در کاروان‌سرای طرلاب و کوه‌نمک دیده نمی‌شود. چنین فضاهایی در رباط آهوان به‌صورت چهار فضای جداگانه در چهار گوشه حیاط مشاهده می‌شود یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های کاروان‌سرای طرلاب با چهار کاروان‌سرای دیگر، نبود برج در کاروان‌سرای طرلاب است؛ درحالی‌که سایر کاروان‌سراها دارای برج هستند. همچنین کاروان‌سراهای کاج، کوه‌نمک، علی‌آباد و رباط آهوان در چهار گوشه پلان خود، دارای فضاهای چلیپایی شکل هستند؛ درحالی‌که کاروان‌سرای طرلاب در چهار گوشه خود فضاهای مربع‌شکل با پوشش گنبدی دارد و این ویژگی، کاروان‌سرای طرلاب را از نمونه‌های مورد بحث متمایز می‌کند. سایر عناصر، جزئیات، تزیینات و ویژگی‌های پنج کاروان‌سرای مورد بحث، در جدول ۶ مطالعه و مقایسه شده است.

**نتیجه‌گیری**

کاروان‌سراهای مورد مطالعه، در قرون میانه اسلامی در مسیر شاه‌راه‌های اصلی تجاری ساخته شده‌اند. این کاروان‌سراها با مختصات و مشخصات معماری دوره میانه اسلامی شکل گرفتند و بنا بر مقتضیات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، در ادوار مختلف، الحاقاتی به آن‌ها افزوده شده است. به‌دلیل کمبود داده‌ها و منابع علمی درباره کاروان‌سراهای قرون اولیه و میانی اسلامی، از آن‌ها به‌عنوان کاروان‌سراهای دوره سلجوقی یا قرون میانی اسلامی یاد شده است. این آثار به‌لحاظ کارکرد،دارای تشابه نسبی بوده و به محل تردد کاروانیان و انبار کالاها اختصاص داشته‌اند؛ اما از نظر کالبد، دارای نقاط افتراق و تشابه‌اند. کاروان‌سرای طرلاب در میان نمونه‌های مورد مطالعه، دارای بیشترین تشابه با کاروان‌سرای کوه‌نمک و کاروان‌سرای آهوان است. وجود رواق پیرامون حیاط و استفاده از مصالح سنگی، ازجمله ویژه‌گی‌هایی است که در این کاروان‌سراها مشاهده می‌شود. این کاروان‌سراها برون‌شهری بوده و در مسیر راه‌های تجاری شکل گرفته‌اند و به‌صورت چهارایوانی، با پلان مربع و فاقد اسطبل، فضای سبز و حوض هستند. کاروان‌سرای کوه‌نمک و کاروان‌سرای طرلاب، سردر تعریف‌شده ندارند؛ درحالی‌که کاروان‌سرای آهوان دارای سردر شاخص است. ازجمله وجوه افتراق کاروان‌سرای طرلاب، وجود فضاهایی با پوشش گنبدی در چهار گوشه پلان است که در کاروان‌سرای آهوان و کوه‌نمک، این فضاها به‌صورت چلیپایی دیده می‌شوند.

## پی‌نوشت

۱ . Caravanserais as symbols of power in Seljuk Anatolia.

۲. از تحـولات کالبـدی و کارکـردی دوران معاصـر می‌تـوان بـه سـاخت فـرودگاه بین‌المللـی قم-سـلفچگان و مجموعـه گردشـگری طـرلاب در فاصلـه نزدیـکی از مجموعـه طـرلاب اشـاره کـرد.

۳. بنـای سـنگی کاروان‌سـرا در مجمـوع، فاقـد هرگونـه تزیینـات حجـاری و گچ‌بـری بـوده اسـت. تنهـا در سـردر بنـا، تزیینـات آجـرکاری مشـاهده می‌شـود.

۴. بنـای سـنگی کاروان‌سـرا دارای تزیینـات متنـوع سـنگی، گـچی و آجـری اسـت. ورودی بنـا براسـاس بقایـای موجـود کـه تـا ارتفـاع دومتـری سـردر ورودی را شـامل می‌شـود، دارای تزیینـات گـچی و نیـز نقـوش ظریـف بـر انـدود ورودی اسـت. دیواره‌هـای خـارجی بنـا در قسـمت فوقـانی، دارای تزیینـات سـنگی اسـت. ایوان‌هـای بنـا نیـز در بـالای محـل محـراب، ماننـد انتهـای آن، تزیینـات آجـری دارد کـه نیـمی از آن برجـای مانـده اسـت.

۵. بنـای سـنگی کاروان‌سـرا در مجمـوع، فاقـد هرگونـه تزیینـات حجـاری، گچ‌بـری و... بـوده اسـت. تنهـا در قسـمت‌های بـالایی سـردر، آثـاری از ردیف‌هـایی از سـنگ‌چینی منظـم دیـده می‌شـود کـه از صلبیـت و سـنگینی سـردر حجیـم بنـا می‌کاهـد. در قسـمت فوقـانی بـرج جنـوبی بنـا، آثـاری از آجـرکاری سـاده مشـاهده می‌شـود کـه به‌سـبب افزوده‌شـدن ایـن آجـرکاری بـه دیـواره بنـا، احتمـال الحاقی‌بـودن ایـن آجـرکاری بسیـار زیـاد اسـت.

## منابع


– آقابابایی، رضا؛ قریشی، حسن (۱۳۸۴)، **آثار تاریخی و فرهنگی استان قم**، قم: زائر.

- احمـدی، رسـول؛ مهرآفریـن، رضـا؛ موسـوی حـاجی، سیدرسـول (۱۴۰۰)، پژوهـشی در گاه‌نـگاری و کارکـرد قلعه گلی کاج قـم، **مطالعـات باستان‌شـناسی**، ۱۳(۲): ۴۶-۲۸.

- بنی‌اسـدی، عـلی (۱۳۷۴)، **سیمـای اسـتان سـمنان، جغرافیـا، تاریخ و جغرافیـای تاریخی**، ج۱، سـمنان: دفتـر امـور اجتمـاعی و انتخابات اسـتان.

- بیک ارباب، محمدتقی (۱۳۵۳)، **تاریخ دارالایمان قم**، به کوشش مدرسی طباطبایی، قم: حکمت.

- بیگلـری، محسـن (۱۳۹۷)، **گزارش مرمت کاروان‌سـرای طـرلاب**، قم: سـازمان میراث فرهنگی، گردشـگری و صنایع دسـتی اسـتان قم.

- پیرنیـا، محمدکریـم (۱۳۹۲)، **آشـنایی بـا معماری اسلامی ایـران**، تدوین غلامحسیـن معماریان، تهـران: نغمه نواندیش.

- جمـال، حسیـن؛ پوسـتین‌دوز، فاطمـه و محمدمهـدی (۱۳۹۳)، **بازشـناسی و تحلیـل ویژگی‌هـای معماری و سـاختاری کاروان‌سـراهای منسـوب به سـلجوقی در ناحیه قـم**، پایان‌نامه کارشـناسی ارشـد، دانشـگاه هنر اصفهان.

_____ (۱۳۹۴)، **بازشـناسی ویژگی‌هـای سـاختاری و معمـاری کاروان‌سـرای طلاب**، دومیـن کنفرانـس علـمی پژوهـشی افق‌هـای نویـن در علـوم جغرافیـا و برنامه‌ریـزی، معمـاری و شهرسـازی ایـران.

- خلیـلی، مرتـضی؛ منـادی، محمدحسین (۱۳۹۵)، **تحلیـلی بر مکان‌یابی فرودگاه بین‌المللی قم_سـلفچگان بـا اسـتفاده از تحلیل راهبردی swot**، اولیـن کنفرانس علمی پژوهـشی عمران، معماری و محیط‌زیسـت پایدار.

- راعی، حسین (۱۳۹۷)، **گزارش تعیین کاروان‌سرای طرلاب**، قم: میراث فرهنگی استان قم.

- رحمـتی، محسـن و همـکاران (۱۳۹۲)، تأثیـر سـلجوقیان بـر اوضـاع تجـاری بـازرگانی نیشـابور، **فصلنامه تاریخ اسلام**، ۳: ۱۷۰-۱۵۱.

- رحیـمی جعفـری، فرزانـه؛ راعی، حسیـن؛ محمدمـرادی، اصغـر (۱۴۰۱)، **بـررسی سیـر تحـول کالبـدی کاروان‌سـرای تاریـخی طـرلاب قم**، دومیـن کنفرانـس بین‌المللی معمـاری، عمران، شهرسـازی، محیط‌زیسـت و افق‌هـای هنـر اسلامی در بیانیـه گام دوم انـقلاب.

- سازمان نقشه‌برداری کشور (۱۴۰۰)، **پلان، تصویر و عکس هوایی از قلعه گلی**.

- سیـرو، ماکسیـم (۱۳۲۸)، **کاروان‌سـراهای ایـران و سـاختمان‌های کوچـک میان‌راه‌هـا**، ترجمـه عیـسی

بهنـام، تهـران: سـازمان مـلی حفاظـت آثـار باسـتانی ایران.

_____ (۱۳۵۷)، **راه‌هـای باسـتانی ناحیـه اصفهـان و بناهـای وابسـته بـه آن**، ترجمـه مهـدی شیـخی، تهـران: سـازمان مـلی حفاظـت آثـار باسـتانی ایـران.

- سـلطان احمـدی، بهمـن؛ سیدحمـزه، مریم (۱۳۹۵)، الگو و شـاخصه‌های معماری کاروان‌سـراهای دوره سـلجوقی، **فصلنامه اثر**

_____ (۱۳۹۵)، **کاروان‌سـراهای دوره سـلجوقی اسـتان قـم**، چهارمیـن کنگـره اسـتانی تاریـخ معمـاری و شهرسـازی اسـتان قـم.

- کابلی، میرعابدین (۱۳۷۸)، **بررسی‌های باستان‌شناسی قمرود**، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- کاوسی، عمـار (۱۳۸۲)، **پرونـده ثبـت ملی کاروان‌سـرای طرلاب**، قم: سـازمان میـراث فرهنگی، گردشـگری و صنایع دسـتی اسـتان قم.

- کیـانی، محمدیوسـف (۱۳۷۹)، **معمـاری ایـران دوره اسلامی**، تهـران: سـازمان مطالعـه و تدویـن کتـب علـوم انسـانی دانشـگاه‌ها (سـمت).

- کیـانی، محمدیوسـف؛ کلایـس، ولفـرام (۱۳۶۲)، **فهرسـت کاروان‌سـراهای ایـران**، ج۱، تهـران: سـازمان ملی حفاظـت آثار باسـتانی.

- مشـهدی‌زاده دهاقـانی، ناصـر؛ راعی، حسیـن (۱۳۸۵)، **تجـارب مطالعـات مرمت بناهای بـاارزش فرهنگی- تاریخی، رباط سـنگی آهـوان**، (کتاب منتشـر نشـده).

- هاتـفی اردکانی، محسـن؛ مـؤذن، سـجاد (۱۳۹۷)، **طرح آسیب‌شـناسی، مرمت و بازسـازی آب انبار طرلاب قـم** (کاربرد پیشـنهادی: شـربت‌خانه سـنتی بیـن‌راهی)، اداره کل اوقاف و امـور خیریه قم.

## References

- Kutlu, Mehmet (2009), **seljuk caravanserais in the vicinity of denizli: han-abad (çardakhan) and akhan,** Master's Thesis, Ankara: The Department of Archaeology and History of Art Bilkent University.

- Önge, M. (2007), Caravanserais as symbols of power in Seljuk Anatolia**, Politica**, 306(21): 49-69.

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# Recognition of Two Lesser-Known Patriarchal Monuments in Qumes Region (Khodabandeh Mosque and Bahadur Khan Mosque)

**neda ashoori[1], Amirhossein Salehi[2] (Corresponding Author), Vahid Heidary[3]**

[1]PhD student of Islamic Art, Faculty of Artificial Arts, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran
[2]Assistant Professor, Department of Conservation and Restoration of Historical Monuments, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran
[3]Instructor, Department of Conservation and Restoration of Historical Monuments, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran
(Received:17.07.2020, Revised: 14.12.2024, Accepted: 14.12.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.20891.1095

**Abstract:**

The state of Qumes, which today corresponds to the current Semnan province, was one of the areas that were considered by the Ilkhanate rulers, where many architectural works were built. The importance of studying destroyed or less remaining architectural works is that some of them have unique architectural or decorative aspects; Or they may answer some historical questions. The destroyed Khodabandeh Mosque in Damghan and the other parts of what is today the tomb of Sheikh Abulhasan Kharqani in the village of Qala-e-Naw of Shahroud are the two places investigated in this research. The purpose of the upcoming research is to recognize these two lesser-known architectural works of the Ilkhanate era and to propose theories about their antiquity and functional accuracy; The research method in this article is comparative-analytical and the data were collected by library and field methods.

The results of the research showed that the mihrab which is part of Sheikh Abolhassan Kharaghani's tomb today is a part of a mosque attributed to Abu Saeed Bahadur Khan from the Ilkhanid era. The specific deviation of the direction of the mihrab towards Bayt Al-Maqdis and the inclusion of the word "Bait al-Ma'mor" in the text of the mihrab's inscription are factors that make it clear that the direction of the mihrab was purposely built towards Bayt Al-Maqdis. It seems that the use of Persian language in the inscription of the Mihrab is the first example in the history of Iranian architecture. Also, the results showed that the destroyed mosque of Damghan, known as the ruined mosque, is the same mosque that Herzfeld calls the Khudabandeh mosque, and it was built a few steps away from Pir Alamdar's tomb in order to mistake the Qumes regional governor for a mystic.

**Keywords:** Masjid-Tomb, Ilkhani, Khodabandeh Mosque, Iran Concept, Abolhasan Kharqani.

1- Email: ne.ashouri@tabriziau.ac.ir
2- Email: amirhossein.salehi@semnan.ac.ir
3- Email: vahidary@semnan.ac.ir
How to cite: ashoori, N., Salehi, A., & Heidary, V. (2023). Recognition of two lesser-known patriarchal monuments in Qumes region (Khodabandeh mosque and Bahadur Khan mosque). Journal of Applied Arts, 3(3), 63-74.
Doi: 10.22075/aaj.2024.20891.1095

# بازشناسی دو بنای ایلخانی کمتر شناخته‌شده در منطقه قومس (مسجد خدابنده و مسجد بهادرخان)

**ندا آشوری**[1]
**امیرحسین صالحی (نویسنده مسئول)** [2]
**وحید حیدری**[3]

[1]دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
[2]استادیار،گروه مرمت و احیای بناهای تاریخی، دانشکده هنر ، معماری و شهر سازی، دانشگاه سمنان، سمنان ، ایران
[3]مربی، گروه مرمت و احیای بناهای تاریخی، دانشکده هنر ، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۹/۰۴/۲۷، تاریخ بازنگری۱۴۰۳/۰۹/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۹/۲۴)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.20891.1095

## چکیده

ایالت قومس که امروزه منطبق بر استان سمنان کنونی است از جمله مناطق مورد توجه حاکمان ایلخانان بود که آثار متعدد معماری در آن ساخته‌شده است. اهمیت مطالعه آثار معماری تخریب‌شده یا کمتر باقی‌مانده در آن است که برخی از آن‌ها دارای جنبه‌های معماری یا تزیینی منحصربه‌فردند؛ یا ممکن است به برخی پرسش‌های تاریخی پاسخ دهند. مسجد تخریب‌شده خدابنده در دامغان و بنای دیگر بخش‌هایی از آنچه امروزه آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی در روستای قلعه‌نو شاهرود واقع شده است؛ دو مکان مورد بررسی در این پژوهش هستند. هدف از این پژوهش بازشناسی این دو اثر کمتر شناخته‌شده معماری عصر ایلخانان و طرح نظریاتی پیرامون قدمت و صحت عملکردی آن‌ها است. روش تحقیق در این نوشتار تطبیقی-تحلیلی است و داده‌ها به روش اسنادی و میدانی گردآوری شده‌اند. نتایج تحقیق نشان داد که محرابی که امروزه جزئی از آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی است بخشی از مسجدی منسوب به «ابوسعید بهادر خان» از عصر ایلخانی است. انحراف مشخص جهت محراب به‌سوی بیت‌المقدس و درج عبارت «بیت‌المعمور» در متن کتیبه محراب از عواملی است که روشن می‌سازد جهت محراب به‌عمد به سمت بیت‌المقدس ساخته‌شده بوده است. به نظر می‌رسد استفاده از زبان فارسی در کتیبه محراب اولین کاربرد آن در محراب‌های ایران است. همچنین نتایج نشان داد مسجد تخریب‌شده دامغان موسوم به مسجد «خرابه» همان مسجدی است که هرتسفلد مسجد «خدابنده» می‌نامد و در چند قدمی از آرامگاه پیر علمدار به جهت به‌اشتباه عارف انگاشتن فرماندار منطقه‌ای قومس ساخته‌شده است.

**واژه‌های کلیدی:** مسجد- مقبره، ایلخانی، مسجد خدابنده، مفهوم ایران، ابوالحسن خرقانی.



1- Email: ne.ashouri@tabriziau.ac.ir
2- Email: amirhossein.salehi@semnan.ac.ir
3- Email: vahidary@semnan.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: آشوری، ندا، صالحی، امیرحسین و حیدری، وحید. (۱۴۰۲). بازشناسی دو بنای ایلخانی کمتر شناخته‌شده در منطقه قومس (مسجد خدابنده و مسجد بهادرخان)، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۷۴-۶۳. Doi: 10.22075/aaj.2024.20891.1095

## مقدمه

تاکنون آثار و ابنیه فراوانی از عهد ایلخانان در منطقه قومس یا سمنان امروزی شناسایی و مطالعه شده‌اند. از مهم‌ترین این بناها می‌توان به آرامگاه شیخ علاءالدوله سمنانی در روستای صوفی‌آباد، مجموعه ارسن بسطام (آرامگاه بایزید، مسجد جامع و برج کاشانه) و مسجد جامع فریومد در شهرستان میامی اشاره کرد (Adle, 1989: 2012)، (گدار،۱۳۷۱: ۹۶و۹۵). اما بنای تخریب شده مسجد خدابنده (مسجد خرابه) در دامغان و آثار باقیمانده از مسجد متصل به مزار شیخ ابوالحسن خرقانی- در روستای قلعه‌نو- کمتر موضوع تحقیق پژوهشگران ایران‌شناس بوده است[1]. درصورتی‌که آثار مذکور علاوه بر ویژگی‌های زیباشناختی واجد اهمیت تاریخی و سبکی بوده و برخی خصوصیات منحصربه‌فرد آن‌ها می‌تواند به روشن شدن دیدگاه‌های فکری و عقیده‌ای جامعه عصر ایلخانی بیانجامد. از منظری دیگر این پژوهش به دو مسجد ایلخانی ناشناخته با ویژگی خاص می‌پردازد. مساجدی که در کنار دو آرامگاه ساخته‌شده‌اند. یک آرامگاه متعلق به صوفی شیخ ابوالحسن خرقانی است و آرامگاه دوم- موسوم به پیر علمدار- برحسب شواهد متعلق به «ابی جعفر محمد بن ابراهیم» است؛ حاکم منطقه قومس در قرون چهارم و پنجم هجری قمری. ازاین‌جهت تاریخ‌گذاری محراب مسجد- مقبره شیخ ابوالحسن خراقانی و نیز تطبیق مسجد خدابنده در تصاویر آرشیو هرتسفلد با مساجد ایلخانی دامغان و تشخیص صحت آن ضرورت دارد.

همچنین تحقیق پیش رو تلاش دارد در ادامه موارد مذکور به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

- علت ساخت مسجدِ خدابنده (مسجد خرابه) دامغان -که از دو مسجد مطرحِ جامع و تاریخانه فاصله کمی دارد- چه بوده است؟
- ویژگی‌های قابل‌توجه محراب مسجد- مزار شیخ ابوالحسن خراقانی- نسبت به محراب‌های هم‌زمان یا پیشین - چیست و دلیل آن چه بوده است؟

## پیشینه پژوهش

اولین کتاب که مرجع بسیاری از پژوهشگران در شناخت آثار استان سمنان است، متعلق به عبدالرفیع حقیقت است که در کتابی با عنوان« شناسنامه آثار تاریخی کومش استان سمنان» (۱۳۷۹ هش) آثار تاریخی استان را به تفصیل شرح داده است و در بخشی از این کتاب به شرح فرهنگ شفاهی و نواهای اهالی کومش پرداخته است. این کتاب بیشتر به شکلی کلی به بناهای موجود پرداخته است و کمتر به شکل همه جانبه به بررسی هر یک از آثار پرداخته است. کتاب دیگر در خصوص معماری استان سمنان اثر محمد علی مخلصی است با عنوان «آثار تاریخی سمنان» (۱۳۵۶ هش) که درباره بناهای تاریخی منطقه سمنان است و به شرح وقایع تاریخی در هر سلسله در این منطقه پرداخته است. نویسنده با نگاهی دقیق به بررسی بناهای منطقه سمنان پرداخته است. تفاوت پژوهش حاضر با این کتاب در آن است که نگارندگان به بناهایی در مکان های دیگر منطقه قومس پرداخته اند.

## روش پژوهش

در این پژوهش از روش تطبیقی-تحلیلی استفاده‌شده و داده‌ها به روش اسنادی و میدانی گردآوری‌شده‌اند. بدین منظور از سفرنامه‌ها، عکس‌های قاجاری و یادگاری‌های نوشته‌شده بر روی بناها نیز استفاده‌شده است.

## مسجد خدابنده (مسجد-آرامگاه پیر علمدار)

درسال ۱۳۹۹ شمسی دو تصویر از مسجدی تاریخی و کمتر شناخته‌شده در دامغان در دسترس قرارگرفته است. تصاویر متعلق به آرشیو ارنست هرتسفلد است و بانام «مسجد خدابنده دامغان» معرفی‌شده‌اند (تصاویر۱و۲). متن کتیبه‌های مذکور توسط نگارندگان قرائت گردید که اطلاعات آن‌ها به شرح زیر است:

متن(۱): «بسم‌الله الرحمن الرحیم امر به بنا هذا المسجد... المعظم...خلیفه العرب و العجم سلطان... کاف (م) صالح الخلق»

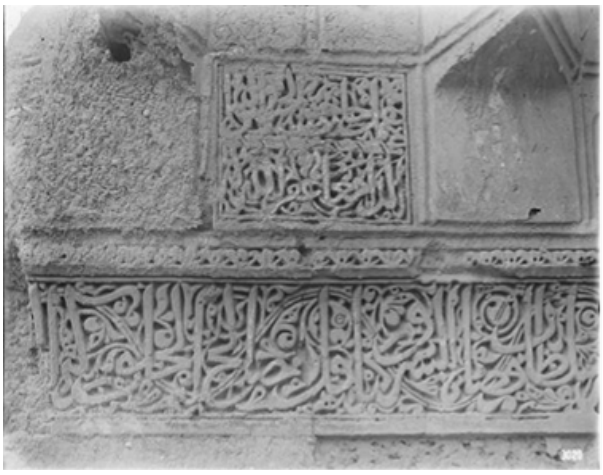
سرنخ بعدی مربوط به گزارشی از سردر مسجدی کوچک به نام «سردر مسجد خرابه» متصل به آرامگاه معروف به پیر علمدار در دامغان است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۳۷)، (صنیع‌الدوله، ۱۳۰۱: ۲۷۹ )، (یغمایی، ۱۳۳۶: ۴۹). کتیبه این مسجد (متن۳) با کتیبه موجود در تصاویر هرتسفلد همخوانی دارد:

متن(۳): «بسم‌الله الرحمن الرحیم، امر به بناء هذا المسجد الشریف المولی المعظم الخلیف العرب والعجم سلطان قضاه الشرق کافل مصالح الخلق رکن الحق والدین» و بالای کتیبه نوشته شده است: «عمل حاجی بن الحسین البناء الدامغانی غفر الله له» (صنیع‌الدوله، ۱۳۰۱: ۲۷۹).

متن(۲): «عمل... حسین...دامغانی غفرالله له» که در قاب مستطیل بالایی آمده است.

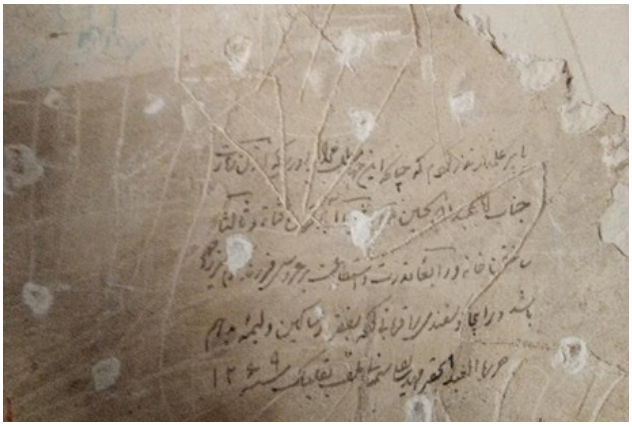
فرزند دیگر حسین بن ابی‌طالب دامغانی، «حاجی» نام داشت که اسمش تنها در یکی از کتیبه‌های امضا شده در مجموعه بسطام در صومعه بایزید به‌عنوان کمک برادرش محمد بن حسین بن

تصویر۱- نمایی از کتیبه‌ها و مقرنس‌کاری مسجد خدابنده. منبع:(URL:1)



تصویر۲- نمایی از کتیبه‌های خدابنده مسجد. منبع:(URL:2)

ابی‌طالب دامغانی آمده است (بلر،۱۳۸۳: ۱۵۸). بنابراین سردر مسجد خرابه همان مسجد خدابنده در آرشیو هرتسفلد است که در دوره ایلخانی و چسبیده به آرامگاه پیر علمدار بوده است و گچ‌کار آن نیز حاجی یکی از پسران حسین بن ابی‌طالب گچ‌کار دامغانی است. موضوع مهمی که در اینجا نیاز به بررسی دارد، انتخاب مکان ساخت مسجد خدابنده است که چسبیده به آرامگاه موسوم به «پیر علمدار» و در فاصله چند ده متری مسجد جامع دامغان و مسجد تاریخانه واقع‌شده است. با فرض مخروبه بودن مسجد تاریخانه در زمان ایلخانان، مسجد جامع دامغان در چند قدم آن‌سوتر می‌توانسته نیازهای مؤمنین را برای امور دینی فراهم کند. بنابراین چه دلیلی برای ساخت مسجدی متصل به آرامگاه پیر علمدار وجود داشته است؟ در طبقه‌بندی ویلبر در بناهای دوره ایلخانی ابنیه‌ای که کاربرد دینی دارند به ترتیب بیشتر ۱- مسجد، ۲- مقبره و ۳- مدرسه هستند و مجموعه‌ها نیز بر اساس ترکیبی از مسجد، مقبره و آرامگاه هستند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۳۷). به این دسته‌ها شاید بتوان خانقاه‌ها را نیز اضافه کرد که نمونه خانقاه «درویش محمود» در مومن‌آباد سمنان، خانقاه «شیخ علا الدوله سمنانی» در بیابانک سمنان و خانقاه «چلپی اوغلو» از آن دسته‌اند (صالحی،طاهریان، ۱۳۹۶: ۱۱۲-۱۰۶)، ( Blair, 1986 :241 ). همچنین لیزا گلمبک از مجموعه‌های آرامگاه‌ها و ابنیه در اطراف قبور عارفان بزرگ مانند بایزید بسطامی به نام«شهرهای کوچک خدا» یاد می‌کند که به علت ثروت صوفیه و نهادینه شدن تصوف در دوره ایلخانان و نیز برخی ملاحظات سیاسی دیگر شکل‌گرفته‌اند (Blair, :24 1990 ). به نظر می‌رسد ساخت مسجد در کنار آرامگاه موسوم به «پیر علمدار» نیز به دلیل همان ملاحظاتی است که گلمبک برای ساخت «شهرهای کوچک خدا» ذکر می‌کند که در ادامه به توضیح آن پرداخته می شود. متن کتیبه آجری آرامگاه موسوم به «پیر علمدار» که به خط کوفی تقریر شده نشان می‌دهد که این مقبره متعلق به حاکم منطقه‌ای آل زیار در قومس ابی جعفر محمد بن ابراهیم است که در سال ۴۱۷ هـق ساخته‌شده و سمتاش فرماندار بوده است (بلر ،۱۳۹۴: ۱۵۴-۱۴۹). بر اساس کتیبه، او شخصیتی مذهبی نبوده است،



تصویر۳- یادگاری از سال ۱۲۶۹ هـش بر دیوار آرامگاه پیر علمدار مبنی بر قربانی جهت ولیمه و عرض ارادت به‌پیر علمدار.
منبع: (نگارندگان).

تصویر ۴- راست: محراب مسجد- آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی مربوط به زمان ایلخان ابوسعید بهادرخان که با شیشه پوشانده شده.
منبع:(نگارندگان). تصویر۵- چپ: برگردان گرافیکی کتیبه محراب، منبع:(نگارندگان).

اما نام بنا یعنی پیر علمدار به ما می‌گوید که باگذشت زمان طولانی یاد و خاطره شخص مدفون تغییر کرده و از عنوان «فرماندار» به‌عنوان دینی «پیر علمدار» تبدیل‌شده است. نمونه‌هایی وجود دارد که در جریان زمان، آرامگاه شخصی غیردینی از محیط اطراف خود مقدس بودن را کسب می‌کرده و بسیار ممکن بود که به‌صورت عبادتگاه نیز درآید، هویت اصلی فرد مدفون فراموش می‌شد و با هویت کسی که با اعتقادات دینی منطقه هماهنگی داشت تعویض می‌گردید (هیلن براند،۱۳۸۳: ۶۷). در مواردی که حتی کتیبه فرد اصلی به خاک سپرده‌شده در معرض دید هم قرار داشت هویت مذهبی جدید اعتبار می‌یافت، برای مثال برج لاجیم که برای یادبود بانویی ساخته‌شده بود، اکنون به نام امامزاده عبدالله شهرت دارد (همان‌جا). آن‌که این اتفاق چه زمانی برای آرامگاه فرماندار قومس رخ داده مشخص نیست، اما یادگاری‌های نوشته‌شده بر روی دیوار بنا نشان می‌دهد که در دوره قاجار افرادی برای ادای نذر و قربانی کردن به آرامگاه پیر علمدار می‌آمدند (تصویر۳). به نظر می‌رسد ساخت مسجد متصل به‌پیر علمدار، با توجه به وجود مسجد جامع دامغان در نزدیکی آن، نمی‌توانسته تصادفی باشد و به احتمال زیاد بنا در زمان ایلخانان و در اذهان مردم، کارکردی شبیه به آرامگاه‌های مذهبی را داشته‌است و از جهت بزرگداشت، دستور

ساخت مسجدی در کنار آن داده شد.

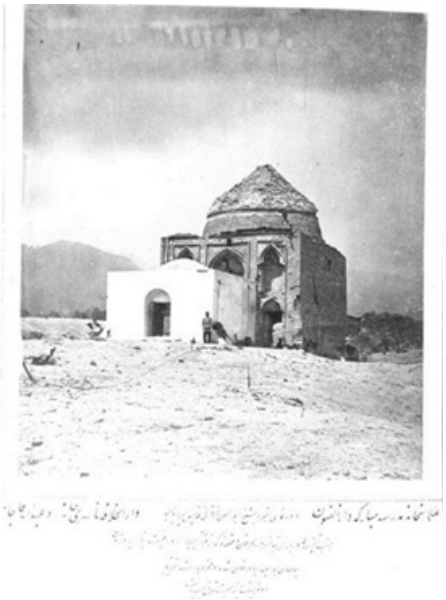
**آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی و مسجد متصل به آن در روستای قلعه‌نو**

ابوالحسن خراقانی صوفی قرون چهارم و پنجم هجری قمری است که سهروردی، تبار معنوی او را به حلاج و پیش از آن به بایزید بسطامی و از آنجا به تفکر خسروانی پیش از اسلام ایران مربوط می‌کند و گفته شده که افراد معروفی در زمان او مانند محمود غزنوی و ابوعلی سینا به دیدار او رفته‌اند و از او پند گرفته‌اند (Landolt, 2014 :306-503 ). آرامگاه او در شهرستان شاهرود و حدود ۲۰ کیلومتری شمال بسطام، در روستای قلعه‌نو، قرار دارد. بنای آرامگاه درون باغی قرارگرفته و نمایی جدید و مرمت‌شده دارد[۲]. درون آرامگاه، که امروزه به شکل مسجد درآمده است و در کنار قبر شیخ، محراب گچبری آسیب‌دیده‌ای وجود دارد که به‌منظور حفاظت با شیشه پوشانده شده است (تصویر ۴). این محراب با توجه به استفاده نکردن از خط کوفی در کتیبه‌های آن، ویژگی‌های گچبری‌ها و همچنین شکل تاق، به دوره مغول نسبت داده‌شده است (Hillenbrand, 1971 :160-162).

اولین سرنخ برای مشخص کردن ویژگی‌های محراب و ارتباط آن با مقبره شیخ ابوالحسن از سفرنامه صنیع‌الدوله در دوره قاجار معلوم می‌شود زمانی که او به مقبره و مسجدی چسبیده به آن اشاره می‌کند:

متن(۴): «مقبره شیخ ابولحسن خرقانی قدس سره که از مشایخ کبار و معارف عرفای حقایق آثار است و در حوالی آبادی خرقان و بر روی تپه ایست، ... در عهد شهریار مسرور ماضی «محمد شاه غازی» طالب ثراه( پدر تاجدار اعلیحضرت ناصرالدین شاه ) قبه بناشده و آن‌هم از بی‌توجهی اهالی در شرف انهدام است در طرف مغرب متصل به مقبره مسجدی مربع است. بسیار مرتفع و منتهی به گنبدی که به شکل مخروطی بی‌شباهت نیست و ظاهر گنبد را کاشی‌کاری نموده‌اند، در داخل گنبد در دوره کتیبه‌ای گچبری شده است. عین عبارت که چند کلمه‌ی آن محوشده این است، بسم‌الله الرحمن الرحیم انما یعمر مساجد الله من امربالله والیومر الاخروقد امربنا القبه المبارکه فی ایام الدوله السلطان الاعظم مالک رب قا الا ممرغیاث الدینا والدی ابوسعید بهادر خان خلد الله ماکه.... الامیر العادی مخلص الملک خسرو آفاق کروی جنونیان یرند عدله رجا شفاعه سلطان الاولیاسند العارفین و قطب السالکین ابیالحسن قدس الله روحه تعبتد الله منه شیخ الااسلام المعظم صدرالله والدین اموین مدین ابی القاسم بسعی مشایخ العظا نظامن الملة والدین ....ی بن القاسم ور کز الملة والذین ابو الحسن متاج الملة والدین محمد ابنا الشیخ الصدر الذین ادامرالله برکاته» ( صنیع‌الدوله،۱۳۰۱: ۸۲- ۸۱).

بر اساس کتیبه‌ای که صنیع‌الدوله خوانده‌است، بانی مسجد چسبیده به آرامگاه ابوسعید بهادرخان (۷۳۶-۷۱۶ هـق) آخرین حاکم ایلخانی بوده که



تصویر۶- دورنمای قبر شیخ ابوالحسن خرقانی و مسجد بهادر خان در کنار آن از مجموعه عکس‌های عبدالله قاجار
منبع: (آرشیو مرکز اسناد اداره کل میراث فرهنگی استان سمنان).

ارادت خود را به شیخ ابوالحسن خراقانی با ساخت مسجد در کنار آرامگاه او نشان داده‌است. این مسجد علاوه بر توصیف صنیع‌الدوله، در سند تصویری باقی‌مانده از عکاس دربار قاجاری «عبدالله قاجار» نیز مشخص است (تصویر۶). صنیع‌الدوله در ادامه توصیف خود از مسجد اشاره به دو محراب در مسجد می‌کند که یکی کوچک است و جهت قبله را نشان می‌دهد و دیگری محرابی است که به نظر او برای هماهنگی با بنا ساخته‌شده‌است و دارای کتیبه‌ای به شرح زیر است:

متن(۵): «...علی شیخ قدس الله روحه قبله پنج است کعبه قبله مومنان است و بیت‌المعمور قبله فرشتگان است... و عرش قبله دعاگویانست و حق قبله جوانمردان و دوستان» (همان: ۸۳).

بخش‌هایی از این متن در کتیبه محراب آرامگاه دیده می‌شود (تصویر۵). بر همین اساس مشخص می‌گردد که محراب گچبری که امروزه در چند قدمی قبر قرارگرفته، جزئی از مسجد ساخته‌شده توسط ایلخان ابوسعید بهادرخان است. متن کتیبه و جهت محراب ویژگی‌های متفاوتی را در مقایسه با دیگر محراب‌ها از خود نشان می‌دهد: اولین ویژگی استفاده از عبارت‌های فارسی در کتیبه محراب است. این کتیبه به‌صورت غیرعادی و برخلاف نمونه‌های دوره‌های پیش و همزمان، از زبان فارسی به‌جای عربی استفاده کرده‌است. بدین منظور کتیبه‌های تعدادی از محراب‌های منتشرشده از قرون پنج و شش هجری قمری و نیز محراب‌های ایلخانی بر اساس زبان مورداستفاده بررسی شد (جدول ۱)؛ در تمامی نمونه‌های موردبررسی زبان مورداستفاده زبان عربی بود.

جدول ۱- زبان مورداستفاده در محراب‌های ایران از قرن چهارم هجری قمری تا پایان ایلخانان بر اساس برخی از کتیبه‌های انتشاریافته بر اساس اطلاعات آرشیوی. منبع: (نگارندگان).

| شماره | نام بنا | زبان | دوره | منبع |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | آرامگاه شیر کبیر در دهستان | عربی | نیمه دوم قرن چهارم | (بلر،۱۳۹۴: ۹۱) |
| ۲ | مسجد جامع نائین | “ | نیمه دوم قرن چهارم | (قوچانی، ۱۳۷۵: ۱۳۸) |
| ۳ | مسجد سر کوچه محمدیه نائین | “ | قرن پنجم | (قوچانی، ۱۳۷۵: ۱۴۰) |
| ۴ | مسجد جامع قروه | “ | قرن پنجم | (بلر،۱۳۹۴: ۱۴۶) |
| ۵ | محراب در تنگ الله‌اکبر شیراز | “ | قرن پنجم | (بلر،۱۳۹۴: ۱۱۶) |
| ۶ | مسجد میدان ابیانه | “ | قرن پنجم | (بلر،۱۳۹۴: ۲۲۲) |
| ۷ | مسجد پامنار زواره | “ | قرن پنجم | (بلر،۱۳۹۴: ۲۱۵) |
| ۸ | مسجد جامع هنر | “ | قرن پنجم | (بلر،۱۳۹۴: ۲۲۷) |
| ۹ | مسجد سجاس | “ | سلجوقی | (Hillenbrand, ۱۹۷۵:۷۰) |
| ۱۰ | امامزاده نور در گرگان | “ | سلجوقی | (Hillenbrand, ۱۹۸۷:۷۱) |
| ۱۱ | امامزاده کرار اصفهان | “ | سلجوقی | (سجادی،۱۳۷۲: ۸۳-۸۲) |
| ۱۲ | مسجد جامع ساوه (محراب کوچک) | “ | قرون پنج و شش | (قوچانی ،۱۳۸۲: ۱۵-۱۱) |
| ۱۳ | مسجد شاه ابوالقاسم یزد | “ | سلجوقی | (سجادی،۱۳۷۲: ۷۴) |
| ۱۴ | محراب‌های مسجد جامع اردستان | “ | سلجوقی | (سجادی،۱۳۷۲: ۹۵-۹۳) |
| ۱۵ | مسجد جامع تبریز (محرابی مرکب) | “ | دوره‌های مختلف | (سجادی،۱۳۷۲: ۹۷-۹۶) |
| ۱۶ | مسجد علی نوش‌آباد کاشان | “ | سلجوقی | (سجادی،۱۳۷۲: ۱۰۱-۱۰۰) |
| ۱۷ | مسجد ملک در کرمان | “ | سلجوقی | (Anisi, ۲۰۰۴:۱۵۴) |
| ۱۸ | مسجد امام حسین (میانده قمصر) | “ | به‌احتمال قرن ششم | (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۰۵-۱۰۴) |
| ۱۹ | گنبد علویان (همدان) | “ | سلجوقی | (نظری ارشد و زارعی، ۱۳۹۵: ۱۵) |
| ۲۰ | مدرسه حیدریه قزوین | “ | سلجوقی | (فیضی، حاجی‌زاده، صادقی، ۱۳۹۸: ۶۶) |
| ۲۱ | مسجد جابر سیان | “ | سلجوقی | (فیضی، حاجی‌زاده، صادقی، ۱۳۹۸: ۶۵) |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ۲۲ | مسجد جامع گلپایگان(دو محراب) | “ | به‌احتمال سلجوقی | (قوچانی،۱۳۸۲: ۱۴-۱۱) |
| ۲۳ | مسجد گنبد سنگان پائین (خواف) | “ | سلجوقی | (قوچانی،۱۳۸۰: ۵۳) |
| ۲۴ | مسجد جامع ساوه (محراب سمت راست شبستان گنبد) | “ | به‌احتمال سلجوقی | (قوچانی،۱۳۸۰: ۵۶-۵۵) |
| ۲۵ | مسجد میر نطنز | “ | سلجوقی | (فیضی، حاجی‌زاده، صادقی، ۱۳۹۸: ۶۶) |
| ۲۶ | مسجد جامع فریومد (محراب کنار ایوان اصلی) | “ | پیش از ایلخانی | (نگارندگان) |
| ۲۷ | مقبره پیر حمزه سبزپوش | “ | سلجوقی | (فیضی، حاجی‌زاده، صادقی، ۱۳۹۸: ۶۶) |
| ۲۸ | محراب مسجد جامع هفتشویه | “ | قرون۷-۵ | (رازانی ،۱۳۸۶: ۵۴-۵۲) |
| ۲۹ | محراب مسجد ملک زوزن (خواف) | “ | اوایل قرن شش | (افشار مهاجر و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۲) |
| ۳۰ | محراب مسجد جامع مرند[۳] | - | ایلخانان | (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۵) |
| ۳۱ | محراب مسجد جامع ورامین | “ | ایلخانان | (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۷۱) |
| ۳۲ | محراب امامزاده ابوالفضل (محلات بالا) | “ | ایلخانان | (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۴۹) |
| ۳۳ | محراب مسجد ازیران (اصفهان) | “ | ایلخانان | (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۷۸) |
| ۳۴ | محراب امامزاده خواجه عمادالدین (قم) | “ | ایلخانان | (ویلبر، ۱۳۶۵: ۲۰۳) |
| ۳۵ | محراب الجایتو مسجد جامع اصفهان | “ | ایلخانان | (قاسمی سیچانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۳) |
| ۳۶ | محراب مسجد جامع ارومیه | “ | ایلخانان | (قاسمی سیچانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶) |
| ۳۷ | محراب مسجد جامع اشترجان ( اصفهان) | “ | ایلخانان | (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۷۵-۲۷۳) |
| ۳۸ | مسجد بایزید بسطامی | “ | ایلخانان | بررسی میدانی نگارندگان |
| ۳۹ | مسجد جامع بسطام | “ | ایلخانان | بررسی میدانی نگارندگان |
| ۴۰ | صومعه بایزید (دو محراب) | “ | ایلخانان | بررسی میدانی نگارندگان |
| ۴۱ | مسجد جامع ارومیه | “ | ایلخانان | (فیضی، حاجی‌زاده، صادقی، ۱۳۹۸: ۶۷) |
| ۴۲ | محراب مقبره پیر بکران | “ | ایلخانان | (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۰) |
| ۴۳ | مسجد جامع روستای فارفآن (اصفهان) | “ | ایلخانان | (صالحی کاخکی، تقوی نژاد، ۱۳۹۵: ۸۵) |
| ۴۴ | مسجد جامع ابرکوه / ابرقو یزد | “ | ایلخانان | (صالحی کاخکی، تقوی نژاد، ۱۳۹۵: ۸۸) |
| ۴۵ | محراب مسجد کوچه میر نطنز | “ | ایلخانان | (صالحی کاخکی، راشدنیا، ۱۳۹۵: ۱۲-۱۱) |
| ۴۶ | محراب مسجد جامع ساوه (سمت چپ شبستان گنبد) | “ | ایلخانان | (قوچانی،۱۳۸۰: ۴۴) |
| ۴۷ | مسجد جامع فریومد (محراب ایوان اصلی) | “ | ایلخانان | (نگارندگان) |
| ۴۸ | محراب آرامگاه میر زبیر (سیرجان) | “ | ایلخانان | (صالحی کاخکی، راشدنیا، ۱۳۹۷: ۱۰۰) |

تصویر۷- تفاوت زاویه آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی با مکه و بیت‌المقدس. منبع: (نگارندگان).

دلیل استفاده از عبارت‌های فارسی در محراب مسجد- آرامگاه شیخ ابولحسن خراقانی را می‌توان در بستر تاریخی-اجتماعی ایران در زمان ایلخانان و نیز زبان نوشته‌های شیخ ابوالحسن خرقانی جستجو کرد. درحالی‌که بیشتر رساله‌های شناخته‌شده از بزرگان عرفانی به زبان عربی نوشته‌شده‌اند، اغلب سخنان شیخ ابوالحسن خراقانی به زبان فارسی متداول در منطقه بوده است (Landolt, 2014:306-503). نکته کلیدی دیگر در استفاده از زبان فارسی، بازآفرینی مفهوم ایران در دوره ایلخانان است؛ با کشته شدن خلیفه و نابودی بغداد عباسیان توسط هولاکو، تلاش‌های ایرانیان که از مدت‌ها قبل آغازشده بود به نتیجه رسید. این تلاش‌ها در دوره ایلخانی در شکل‌هایی مختلف، مانند استفاده گسترده از زبان فارسی و نام ایران در نوشته‌ها و یا به کار بردن عبارت‌های فارسی بر روی سکه‌ها به‌جای عبارت‌های عربی خود را نشان داد (آقاجری، فضلی نژاد، ۱۳۸۸: ۲۳-۳ ) (Karimian, Salehi,2015 :59)، ازاین‌رو به نظر می‌رسد استفاده از زبان فارسی در این محراب، بخشی از همان جریان در دوره ایلخانی بوده است که اجازه استفاده از نوشته‌های فارسی این صوفی را در محراب ممکن کرده بود.

دومین ویژگی محراب، جهت آن است. جهت محراب به شکل عجیبی انحراف به سمت راست دارد و در جهت غرب است. صنیع‌الدوله به این موضوع پرداخته و به‌راحتی دلیل آن را اقتضای بنا دانسته‌است (صنیع‌الدوله،۱۳۰۱: ۸۳). بررسی وضعیت جغرافیایی منطقه نشان می‌دهد که امکان خطای معماران در تشخیص جهت جنوب بسیار اندک است، زیرا جهت شمال از هر نقطه‌ای از روستا با توجه به وجود رشته‌کوه‌های البرز قابل‌تشخیص است. می‌توان نتیجه گرفت که به‌احتمال بسیار زیاد جهت قبله به‌عمد به سمت غرب متمایل شده است. در کتیبه محراب، متن (۵)، اشاره به پنج قبله شده‌است که یکی از آن‌ها «بیت‌المعمور» قبله فرشتگان است. بیت‌المعمور به معنای «خانه آباد» است که خداوند در قرآن به آن سوگند می‌خورد (اخوان مقدم و شاه‌میرانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶-۹۰). برخی مکان آن را در زمین و یکی از محل‌های مقدس (۱-کعبه، ۲- قلب مؤمنان، ۳- بیت‌المقدس، ۴- مسجدالاقصی) را جایگاه آن در نظر می‌گیرند و برخی نیز مکان آن را در آسمان می‌دانند (همان‌جا). از متن کتیبه محراب مشخص می‌گردد که ازنظر گچ‌کار این کتیبه، بیت‌المعمور با کعبه یکی نبوده است، زیرا در کتیبه کعبه خود قبله مؤمنان است، از طرفی انحراف جهت قبله در آرامگاه به نفع جهت بیت‌المقدس است ( تصویر۷). بنابراین با توجه به متن کتیبه و زاویه قبله آن می‌توان گفت به‌احتمال بسیار زیاد جهت این قبله به سمت بیت‌المعمور در بیت‌المقدس یا مسجدالاقصی است[۴].

## نتیجه‌گیری

بر اساس شباهت کتیبه‌های تصاویر مسجد خدابنده در آرشیو هرتسفلد با کتیبه‌های سردر مسجد خرابه دامغان معلوم گشت که این دو بنا یکی بوده و محل آن در جوار آرامگاه پیر علمدار بوده است. تزیینات گچی مسجد نیز توسط حاجی از اعضا خانواده گچ-کاران دامغانی انجام‌شده بود. در جواب پرسش پژوهش در چرایی ساخت مسجد خدابنده باوجود نزدیکی دیگر مساجد مشخص شد که آرامگاه موسوم به «پیر علمدار» که در اصل آرامگاه غیردینی فرماندار قومس در زمان آل‌زیار بوده که در دوره ایلخانی به آرامگاه شخصیتی دینی تبدیل‌شده بود. همین امر باعث ساخت مسجد خدابنده در جوار آرامگاه جهت بزرگداشت او شد. بنابر کتیبه خوانده‌شده توسط صنیع‌الدوله، ساخت مسجد متصل به مزار شیخ ابوالحسن خرقانی در زمان ابوسعید بهادرخان نیز به همین دلیل یعنی بزرگداشت شیخ بوده است. بنابراین باید مسجد-مزار یا مسجد-آرامگاه را نیز از دیگر دسته‌بندی‌های بناهای ایلخانی درنظرگرفت. همچنین بررسی‌های تطبیقی نشان داد که محراب گچ‌بری که امروزه در چند قدمی قبر شیخ ابوالحسن قرار دارد، در زمان ابوسعید بهادرخان ساخته‌شده است و جزئی از مسجد متصل به آرامگاه بوده است. در جواب پرسش دیگر پژوهش در چیستی ویژگی‌های متفاوت محراب مسجد-مزار شیخ ابوالحسن خراقانی با دیگر محراب‌ها و دلایل احتمالی آن باید گفت که مقایسه کتیبه‌های این محراب با کتیبه‌های نزدیک به پنجاه محراب دیگر از قرن چهارم هجری قمری تا پایان ایلخانان نشان داد که برای اولین بار در این محراب از زبان فارسی استفاده‌شده است. اجازه استفاده از زبان فارسی به احتمال به علت جریان قوی بازآفرینی مفهوم ایران در دوره ایلخانان و نیز نگارش رساله‌های شیخ ابوالحسن خراقانی به فارسی توسط شخص شیخ ابوالحسن خرقانی بوده است. این محراب به احتمال بسیار زیاد به عمد در جهت بیت المقدس قبله اول مسلمین ساخته شده و کتیبه ها و جهت جغرافیایی آن تایید کننده این موضوع است.

## پی‌نوشت

۱. از مسجد آرامگاه شیخ ابوالحسن خرقانی تنها محراب باقی‌مانده و کتیبه‌های مسجد خدابنده نیز گویا در سال‌های گذشته سرقت شده‌است
۲. در پرونده ثبتی میراث فرهنگی بنا به قرون ۵ و ۶ نسبت داده‌شده‌است.
۳. در گزارش ویلبر به "تعمیر شد به" اشاره‌شده است اما عبارت بعدی که عربی است را در گیومه قرار داده بنابراین مشخص نمی‌شود که آیا به فارسی نوشته‌ای وجود دارد یا خیر.
۴. به‌احتمال محراب‌های دیگری نیز برای دیگر قبله‌ها در مسجد وجود داشته‌است.

## منابع


- آقاجری، هاشم؛ فضلی نژاد، احمد (۱۳۸۸). بازیابی مفهوم ایران‌زمین در آثار و آراء حمدالله مستوفی قزوینی، **تاریخ نگری و تاریخ‌نگاری** فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا، سال نوزدهم، دوره چهاردهم، شماره ۱، پیاپی ۱۶، ۲۵-۱.

- اخوان مقدم، زهره؛ شاه‌میرانی، ناهید (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی آراء مفسران فریقین در چیستی و کجایی «البیت‌المعمور»، **علوم قرآن و حدیث**، مطالعات تطبیقی قرآن‌پژوهی، شماره۱، ۱۰۶-۸۷.

- افشار مهاجر، کامران؛ صالحی ،سودابه؛ قلیچ خان، حمیدرضا؛ فرید، امیر (۱۳۹۶). نقد تجسمی محراب گچبری مسجد ملک زوزن خواف (با تأکید بر نظام نوشتاری کتیبه‌ها)، **پژوهشنامه خراسان بزرگ**، دوره ۷، شماره ۲۸، ۵۰-۳۷.

- بلر، شیلا (۱۳۹۴). **نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین**، مهدی گلچین عارفی مؤسسه تألیفات، نشر و ترجمه آثار هنری متن

- بلر، شیلا (۱۳۸۳). **کتیبه برج مقبره‌ای بسطام تحلیلی از نوشتاری تاریخی در دوره ایلخانی**، ترجمه محمدابراهیم زارعی، اثر، شماره ۳۶ و ۳۷، ۱۷۴-۱۵۰.

- راشدنیا، زهرا؛ صالحی کاخکی، احمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۷). مطالعه تزیینات گچبری آرامگاه میرزبیر سیرجان و بررسی انتساب آن به هنرمندان کرمانی، **مطالعات باستان‌شناسی**، دوره ۱۰، شماره ۱، ۱۱۴-۹۵.

- رازانی، مهدی (۱۳۸۶). معرفی محراب مسجد جامع هفتشویه، **فرهنگ اصفهان بهار**، شماره ۳۵، ۵۴-۵۱.

- سجادی، علی (۱۳۷۲). **سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، استاد راهنما سوسن بیانی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران

- فراهانی، ابوالفضل؛ قوچانی، عبدالله (۱۳۸۰). **مسجد جامع ساوه**، تهران: موسسه انتشارات تعاون، سازمان میراث فرهنگی کشور.

- قاسمی سیچانی، مریم؛ قنبری شیخ شبانی، فاطمه؛ قنبری شیخشانی، محبوبه (۱۳۹۶). تحلیل مضمون کتیبه‌های قرآنی ورودی‌ها و محراب‌های مسجد جامع اصفهان، **پژوهش‌های معماری اسلامی**، شماره۳، سال ۵، ۶۶-۴۹.

- قوچانی، عبدالله ( ۱۳۸۲). **بررسی کتیبه‌های مسجد جامع گلپایگان**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، پژوهشکده زبان و گویش.

- صالحی ،امیرحسین؛ طاهریان، محمد (۱۳۹۶). **بررسی باستان‌شناختی و آثار معماری شهرستان سمنان در قرون ۵ تا ۸، محسن نامه (مجموعه مقالات ایران‌شناسی)**، انتشارات سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۲۱-۱۰۵.

- صالحی کاخکی، احمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۵). پژوهشی بر آرایه‌های هندسی محراب‌های گچبری دوره‌ی ایلخانی در ایران، **پژوهش‌های معماری اسلامی**، سال چهارم، شماره۱، ۹۵-۷۷.

- صالحی کاخکی، احمد؛ راشدنیا، زهرا (۱۳۹۵). تاریخ‌گذاری محراب‌های مسجد کوچه میر نطنز، **مطالعات معماری ایران**، شماره۱۰، ۳۱-۹.

- صالحی کاخکی، احمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۶). جستاری در نسب‌شناسی و ویژگی‌های سبک فردی

هنرمنـدان گچبـر در قـرن هشـتم هجـری، **فصلنامـه پژوهش‌هـای معمـاری اسلامی**، شـماره چهاردهـم، سـال پنجـم، ۱۱۲-۸۴.

صنیع‌الدولـه، محمدحسـن خـان (اعتمادالسـلطنه) ( ۱۳۰۳هـق). **مطلع والشـمس**، جلـد۳، محل نشـر: دارالخلافه طهران، ۲۷۹.

- صنیع‌الدولـه، محمدحسـن خـان (اعتمادالسـلطنه) ( ۱۳۰۳هــق). **مطلـع والشـمس**، جلـد۱، محل نشـر: دارالخلافه طهـران، ۸۳-۸۱.

- فیـضی، فـرزاد؛ حـاج زاده، کریم؛ صادقی، سـارا (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی مضامین دینـی در کتیبه‌های محراب‌های گچی دوره سـلجوقی و ایلخانی، **پژوهش هنر دانشـگاه هنر اصفهان**، شـماره ۱۷، ۷۵-۶۱.

- گدار، آندره (۱۳۷۱). **آثار ایران**، جلد سوم و چهارم، انتشارات آستان قدس رضوی.

- نظـری ارشـد، رضـا؛ زارعی، عـلی (۱۳۹۵). بـررسی آرایه‌هـای معمـاری گنبـد علویـان همـدان، **نگارینـه هنـر اسلامی** ،شـماره ۹، ۱۲-۴.

- ویلبـر، دونالـد (۱۳۶۵). **معمـاری اسلامی ایـران در دوره ایلخانـان**، مترجـم: عبدالله فریار، شـرکت انتشـارات علـمی فرهنگی

- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**، اصفهان: انتشارات امامی.

- هیلـن برانـد، رابـرت (۱۳۸۳). **مقابـر، معمـاری ایـران دوره اسلامی (مجموعـه مقالـه)**، گردآورنـده یوسـف کیـانی، تهـران، ۱۱۸-۵۸.

- یغمائی، اقبال (۱۳۳۶). **جغرافیای تاریخی دامغان**، چاپخانه آفتاب.

## References

- Adle, C. (1989). BESṬĀM (3). **In Encyclopædia Iranica** (Vol. IV, 177–180).

https://iranicaonline.org/articles/bestam

- Adle, C. (2012)**.** FARYŪMAD. **In Encyclopædia Iranica** (Vol. IX, 384–385).

https://iranicaonline.org/articles/faryumad

- Anisi, A. (2004). The Masjid-i Malik in Kirman. **Iran**, 42, 137–157.

- Blair, S. S. (1986). The Mongol Capital of Sulṭāniyya, “The Imperial.” **Iran**, 24, 139–151.

- Blair, S. S. (1990). Sufi Saints and Shrine Architecture in the Early Fourteenth Century, **Muqarnas**, 7, 35–49.

- Hillenbrand, R. (1971). Mosques and Mausolea in Khurāsān and Central Iran. **Iran**, 9, 160–162.

- Hillenbrand, R. (1987). Saljūq Monuments in Iran. V. The Imāmzāda Nūr, Gurgān. **Iran**, 25, 55–67.

- Hillenbrand, R. (1975). Salğūq Monuments in Iran: iii: The Domed Masğid–i Gāmiʿ at Suğās. **Kunst Des Orients**, 10(1/2), 49–79.

- Landolt, H. (2014). Abu’l-Hasan Karaqānī. **In Encyclopædia Iranica** (Vol. I, 306–503).

-URL1:https://www.si.edu/object/archives/components/sova-fsa-a-06-ref28061?destination=object/archives/sova-fsa-a-06%3Fpage%3D3
Accesssed at 19-06-2020 برگرفته از آرشیو هرتسفلد 1946 .FSA.A 06 FSA A, Item 6 04.GN. کد شناسایی3028

-URL2:https://www.si.edu/object/archives/components/sova-fsa-a-06-ref28063
Accesssed at 19-06-2020 برگرفته از آرشیو هرتسفلد 1946 .FSA.A 06 FSA A, Item 6 04.GN. کد شناسایی 3020

Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# The Transtextual Reading of the sculpture of "Accumulation" by Kourosh Golnari

**Seyed Said Hossini[1] , Asghar Fahimifar[2] (Corresponding Author), Mehdi Keshavarz Afshar[3]**

[1]Master's degree in Art Research, Department of Art History and Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

[2]Associate professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiyat Modares University, Tehran, Iran

[3]Assistant Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

(Received:19.01.2024, Revised: 06.07.2024, Accepted: 06.07.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33042.1204

**Abstract:**

It is essential to understand the multifaceted relationships that are formed among the works of art and make it possible to understand the meaning of the produced work. The problem of the current research is to understand how the "accumulation" of Kurosh Gulnari's work is formed and meaningful. This work is made by gluing a large number of coins onto a piece of metal written in Nastaliq script in the shape of the word "money". So far, this work has not been an independent research subject and it is necessary to analyze and evaluate it in the context of contemporary art developments. For this purpose, Gérard Genet's theory of transtextuality, which provides the possibility of interpreting works of art in intertextual relationships, has been used. The main goal of this research is to understand the possible semantic system of "accumulation" through intertextual reading. The main question is, how does "accumulation" become meaningful in relation to other works of art of recent decades? The current research is qualitative in terms of developmental goal, in terms of descriptive-analytical method, in terms of library and documentary data collection, and in terms of data analysis, and it has been analyzed by relying on the intertextual approach. The result of the research shows that it will not be possible to understand the meaning of this work without intertextual reference to the works that have been produced in recent decades. "Accumulation" forms a semantic system by creating intertextual relationships with works of art such as Parviz Tanavoli's "Hitch" sculpture and "Persian Money Maker Calligraphy" by Mahmoud Bakshimokher. In addition to materials and materials for the construction and application of calligraphy; The intertextual aspect in this work is the self-expression of the obsolescence of art, which can be found in the text of the logic of postmodern capitalism.

**Keywords:** Intertextuality, Accumulation, Kurosh Golnari, Gerard Genette, Commodification of Art.

1- Email: sinsaeed1989@gmail.com

2- Email: fahimifar@modares.ac.ir

3- Email: m.afshar@modares.ac.ir

Hossini, S. S., Fahimifar, A., & KeshavarzAfshar, M. (2023). The transtextual reading of the sculpture of "Accumulation" by Kourosh Golnari. Journal of Applied Arts, 3(3), 75-84. Doi: 10.22075/aaj.2024.33042.1204

# خوانش ترامتنی مجسمه «انباشت»، اثر کورش گلناری

**سیدسعید حسینی**[1]
**اصغر فهیمی‌فر (نویسنده مسئول)** [2]
**مهدی کشاورز افشار**[3]

[1]دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[2]دانشیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[3]استادیار، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۰/۲۹،تاریخ بازنگری۱۴۰۳/۰۴/۱۶،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۴/۱۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33042.1204

## چکیده

درک روابط چندسویه‌ای که در میان آثار هنری شکل می‌گیرد و امکان فهم چگونگی معناداری و معنادهی اثر تولیدشده را فراهم می‌آورد، امری ضروری است. مسئله پژوهش حاضر، درک چگونگی شکل‌گیری و معنادهی مجسمه انباشت، اثر کورش گلناری است. این اثر از چسباندن تعداد زیادی سکه روی فلزی که با خط نستعلیق به‌شکل کلمه «پول» نوشته شده ساخته شده است. تاکنون این اثر، موضوع پژوهشی مستقل نبوده و ضروری است در متن تحولات هنر معاصر، مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. بدین منظور، از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت که امکان تفسیر آثار هنری را در مناسبات بینامتنی فراهم می‌کند، مورد استفاده قرار گرفته است. هدف اصلی این پژوهش، درک منظومه معنایی ممکن مجسمه انباشت از طریق خوانش بینامتنی است. پرسش اصلی نیز این است که مجسمه انباشت چگونه در ارتباط با سایر آثار هنری دهه‌های اخیر، واجد معنا می‌شود؟ پژوهش حاضر از نظر هدف، توسعه‌ای، از نظر روش، توصیفی-تحلیلی، از نظر جمع‌آوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و از لحاظ تجزیه و تحلیل داده‌ها، کیفی است و با تکیه بر رویکرد ترامتنیت ژنت تحلیل شده است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که درک معنادهی این اثر بدون ارجاع بینامتنی به آثاری که در دهه‌های اخیر تولید شده‌اند، ممکن نخواهد بود. مجسمه انباشت با ایجاد مناسبات بینامتنی با آثار هنری مثل مجسمه «هیچ» پرویز تناولی، «عشق» فرهاد مشیری و «خط پولساز پارسی» اثر محمود بخشی موخر، یک منظومه معنایی را تشکیل می‌دهد. در کنار مواد و مصالح ساخت و کاربست خوش‌نویسی، وجه بینامتنی موجود در این اثر، خوداظهاری کالاشدگی هنر است که می‌توان آن را در متن منطق سرمایه‌داری پسامدرن بازجست.

**واژه‌های کلیدی:** بینامتنیت، انباشت، کورش گلناری، ژرار ژنت، کالاشدگی هنر.



1- Email: sinsaeed1989@gmail.com
2- Email: fahimifar@modares.ac.ir
3- Email: m.afshar@modares.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: حسینی، سیدسعید، فهیمی فر، اصغر و کشاورز افشار، مهدی. (۱۴۰۲). خوانش ترامتنی مجسمه انباشت اثر کورش گلناری، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۸۴-۷۵. Doi: 10.22075/aaj.2024.33042.1204

**مقدمه**

در این پژوهش به این موضوع پرداخته می‌شود که مجسمه انباشت چگونه در ارتباطی بینامتنی[۱] با آثار هنری دهه‌های اخیر ایران خلق شده است. بنابراین، با دنبال‌کردن نمونه‌هایی از هنر ایران در دهه‌های اخیر، در پی یافتن روابط بینامتنی میان این اثر و آثار دیگر بوده است. درک روابط چندوجهی که میان آثار هنری در یک برهه زمانی خاص شکل می‌گیرد و امکان فهم چگونگی معناداری و معنادهی اثر تولیدشده را فراهم می‌آورد، امری ضروری است و خوانش مجسمه انباشت، با جست‌وجو در آثار هنری مدرن و معاصر ایران، به‌دنبال یافتن این روابط در مناسبات بین آثار هنری است. «انباشت» اثری است از کورش گلناری که در سال ۱۳۹۳ هش در حراج تهران به نمایش درآمده و به قیمت ۴۰۰ میلیون ریال فروخته شده‌است. این اثر از چسباندن تعداد زیادی سکه (۱۰۰۰ریالی) روی فلز ساخته شده است. در مرداد و شهریور ۱۳۹۰ هش نیز این اثر همراه با آثاری دیگر، در نمایشگاه «به پول خروس»، در گالری ثالث به نمایش درآمد. در این پژوهش به این پرسش پرداخته می‌شود که «انباشت» چگونه در ارتباط با سایر آثار هنری دهه‌های اخیر، واجد معنا می‌شود؟ هدف پژوهش حاضر، واکاوی چگونگی ارتباط بینامتنی «پول» با سایر آثار هنری دهه‌های اخیر است. به‌منظور دست‌یافتن به این هدف، از نظریه ترامتنیت[۲] ژرار ژنت[۳] استفاده شده که نظریه‌ای کاربردی در یافتن انواع روابط بینامتنی است. روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است.

**پیشینه پژوهش**

تاکنون مقالات مختلفی رویکرد بینامتنی را برای درک هنر به کار بسته‌اند. برای مثال، محمدرضا شریفزاده و زهرا تقدس‌نژاد (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸۲ براساس نظریه بینامتنیت»، بر تبلور نقش پارچه‌ها و نگاره‌ها به‌علت ویژگی‌های مشترک داستان تأکید می‌کنند. نسترن نوروزی، اشرف‌سادات موسوی لر و فهیمه دانشگر (۱۳۹۸) در مقاله «بازخوانی بینامتنی نقاشی حکایت یوسف و زلیخا و سه اقتباس معاصر آن»، بر این موضوع تأکید کرده‌اند که پیشینه و بافت فرهنگی و سنت هنری، نقش مهمی در نوع رابطه میان گفتمان‌ها و بازیابی هویت فرهنگی‌هنری ایرانی در دوره پست‌مدرن دارد. اکرم احمدی توانا (۱۳۹۳) در مقاله «بررسی بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری»، بر روابط بینامتنی میان متن نوشتاری و تصویر تأکید کرده که با مفاهیم بینامتنی قابل‌استخراج است. یعقوب آژند، بهمن نامور مطلق و حسام حسن‌زاده (۱۴۰۰) در مقاله خود با عنوان «خوانش ژنتی لوگوی دانشگاه تهران»، دلالت‌های بینامتنی لوگوی دانشگاه تهران را در نمادهای دو دوره پیشااسلامی و اسلامی جست‌وجو کرده‌اند. در ارتباط با رویکرد به کالاشدگی هنر ایران معاصر نیز پژوهش‌های اندک، ولی ارزشمندی موجود است. لاله آهنی، شهریار شکرپور، محمد عباس‌زاده و مهدی کشاورز افشار (۱۴۰۰) در مقاله «کالاشدگی به‌مثابه خشونت علیه هنر (مطالعه موردی فرش)» تأکید می‌کنند که در دهه‌های اخیر، بُعد هنری تابلوفرش از دست رفته و تقدم کالاشدگی بر جنبه فرهنگی آن پدیدار شده است. پورمند و افضل طوسی (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی»، بر این موضوع تأکید کرده‌اند که در عرصه هنر جهانی که در آن، بازار نقش پررنگی پیدا کرده، هویت فرهنگی در آثار ایرانی، معنای تاریخی خود را از دست داده و تنها به کالایی برای فروش تبدیل شده است. زهرا رهبرنیا و مریم کشمیری (۱۳۹۶) نیز در مقاله خود با عنوان «خوانش پسامدرنی آثار هنری براساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه هیچ پرویز تناولی (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۸۰هـ ش)»، به‌کارگیری تاریخ به‌مثابه ابژه را دلیل تفسیرپذیری اثر مورد اشاره پرویز تناولی در چند دهه متمادی و در گفتمان‌های هنری مختلف ازجمله پسامدرنیسم دانسته‌اند. بااین‌حال، آن‌طور که از جست‌وجو در پژوهش‌های موجود آشکار می‌شود، پژوهش‌های اندکی به ارتباط بینامتنی آثار هنری معاصر ایران در بافت هنر پسامدرن توجه کرده‌اند و پژوهش مستقلی درباره روابط بینامتنی آثاری از این قبیل وجود ندارد. اثر هنری بررسی‌شده در این پژوهش، یعنی «انباشت»، تاکنون، موضوع پژوهش مستقلی نبوده است.

**روش پژوهش**

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و ابزار تحقیق شامل کتاب، مقاله، عکس و اسناد الکترونیکی است. مبانی نظری تحقیق نیز براساس مفهوم ترامتنیت ژرار ژنت است. این پژوهش به مطالعه روابط تأثیر و تأثری میان متون هنری می‌پردازد و با خوانش بینامتنی و اشاره به نمونه‌های

هنـری خلق‌شـده در دهه‌هـای اخیـر، از طریـق رویکـرد ژنـت دربـاره مناسـبات متـن (اثـر هنـری) بـا دیگـر متـون (سـایر آثـار هنـری و عوامـل فرهنـگی- اجتمـاعی و نهـادی و...)، چگونـگی خلـق «انباشـت» (پـول) تحت‌تأثیـر روابـط بینامتـنی را آشـکار می‌کنـد.

**چارچوب مفهومی**

بینامتنیـت از رویکردهـای نویـن در مطالعـات نقـد ادبی اسـت. طبـق آن، هـر متـنی از همـان آغـاز تولیـد، در قلمـرو قـدرت گفته‌هـا و متن‌هـای پیـش از خـود قـرار دارد؛ به‌طـوری کـه عمـل خوانـش هـر متـن، وابسـته بـه مجموعـه‌ای از روابـط متـنی اسـت و تفسیـر و کشـف معنـای آن متـن، مشـروط بـه کشـف همیـن روابـط اسـت (آلـن، ۱۳۸۵: ۱). در ایـن رویکـرد، هـر متـن یـک بینامتـن بـه شـمار می‌آیـد کـه متن‌هـای دیگـر در سـاخت آن و آن متـن نیـز در سـاخت متن‌هـای دیگـر حضـور دارد. ژولیـا کریسـتوا در اواخـر دهـه شـصت قـرن بیسـتم، بـرای اولین‌بـار اصـطلاح بینامتنیـت را بـا مطالعـه دیدگاه‌هـای میخائیـل باختیـن[۵] دربـاره گفتوگومنـدی و چندصـدای[۶] متن‌هـا طـرح کـرد تـا بـر وجـود رابطـه بینامتـنی تأکیـد کنـد. از نظـر وی، بینامتنیـت بـه بـررسی تأثیرگـذاری یـک متـن بـر متـن دیگـر نمی‌پـردازد، بلکـه از عناصـر تشـکیل‌دهنده متـن اسـت و به‌راحـتی و آشـکارا نمی‌تـوان آن را در متـن شناسـایی کـرد (نامـور مطلـق، ۱۳۸۶: ۸۵).

امـروزه نظریه‌پـردازان، متـن ادبی یـا اثـر هنـری را عـاری از هـر نـوع معنـای مسـتقل و جـدا می‌داننـد. براسـاس ایـن نظریـه، هیـچ متـنی بـدون پیش‌زمینـه و پیش‌متـن نیسـت و یـک متـن همیشـه بـر متـنی دیگـر اسـتوار اسـت. «متـون در واقـع، متشـکل از همـان چیـزی هسـتند کـه نظریه‌پـردازان اکنـون آن را امـر بینامتـنی می‌خواننـد. نظریه‌پـردازان ادعـا می‌کننـد کـه کار خوانـش، مـا را بـه شـبکه‌ای از روابـط متـنی وارد می‌کنـد. تأویل‌کـردن یـک متـن، کشـف‌کردن معنـا یـا معـانی آن، در واقـع، ردیـابی همیـن روابـط اسـت. بنابرایـن، خوانـش به‌صـورت رونـدی از حرکـت در میـان متـون و مرتبـط بـا آن موجودیـت می‌یابـد و ایـن بـرون‌روی از متـن مسـتقل و ورود بـه شـبکه‌ای از مناسـبات متـنی اسـت، متـن بینامتـن می‌شـود» (آلـن، ۱۳۸۵: ۱۱و۱۲). بینامتنیـت، شـکل‌گیری معـانی متـون از طریـق دیگـر متـون اسـت. در بینامتنیـت، تـداوم و تلاقی دو عنصـر میـراث گذشـته و نوآوری‌هـای روز بـررسی می‌شـود. ازایـن‌رو، عامـل مهـمی در درک و دریافـت معنـا و از آن مهم‌تـر، در شـناخت هویـت و فرهنـگ یـک جامعـه اسـت. پیوسـتگی میـان متن‌هـا یـا بینامتنیـت را می‌تـوان در حوزه طـولی (درزمـانی[۷]) و افقی (هم‌زمـانی[۸]) بـررسی کـرد. بـه عبـارتی، انسـان، هـم از متن‌هـای پیشیـن و هـم از متن‌هـای هم‌عصـر خویـش بهـره می‌بـرد؛ لیکـن دامنـه ایـن تأثیرپذیـری متفـاوت اسـت و در برخـی آثـار، بیشـتر و در برخـی دیگـر، کمتـر ملاحظـه می‌شـود.

تأکیـد بـر ویژگی‌هـای بـاارزش گفت‌وگومنـدی و مکالمـه، چندصـدایی، کارناوالیسـم[۹] و کثرت‌گـرایی در نظریـات میخائیـل باختیـن و مطرح‌کـردن ارتبـاطی فرامتـنی کـه منجـر بـه بازشـدن متـن و رهـایی آن از حضـور صـرف مؤلـف و عـدم تعیـن یـک معنـای ثابـت بـه جهـت تلاقی صورت‌هـای متـنی می‌شـود، پیش‌زمینـه و الهام‌بخـش ژولیـا کریسـتوا، منتقـد پساسـاختارگرا و واضـع واژه بینامتنیـت شـد. در واقـع، زمینـه پیدایـش چنیـن مطالعـاتی پـس از نظریه‌هـای نوآورانـه او در بـاب بینامتنیـت بـه دسـت آمـد. از نظـر کریسـتوا، «بینامتنیـت بـر ایـن بـاور اسـتوار شـده اسـت کـه تمـامی هـر متـنی متأثـر از متن‌هـای دیگـر اسـت» (نامورمطلـق، ۱۳۸۷: ۱۸۱). ژرار ژنـت، یـکی از مهم‌تریـن نظریه‌پـردازان سـاختارگرا، نظـرات کاربـردی بسیـاری در بـاب بینامتنیـت مطـرح کـرده اسـت. ژنـت تعریـف کریسـتوا از واژه بینامتنیـت را بـه ترامتنیـت[۱۰] تغییـر داد و سـپس آن را بـه پنـج بخـش تقسیـم کـرد: بینامتنیـت، پیرامتنیـت[۱۱]، فرامتنیـت[۱۲]، سـرمتنیت[۱۳] و بیش‌متنیـت[۱۴]. هرکـدام از ایـن گونه‌هـا نـوعی از رابطـه میـان متـن بـا غیـر خـود یـا شـبه خـود متـن اسـت. «بینامتنیـت بـه رابطـه بیـن دو متـن از نـوع هم‌حضـوری می‌پـردازد. ایـن نـوع از بینامتنیـت بـا بینامتـنی کریسـتوا کاملاً متفـاوت و بـه جهـت وجـود انـواع رابطه‌هـای متـنی دیگـر در نظـام ترامتـنی ژنـت محدودتـر اسـت. در ایـن نـوع از رابطـه، صـرف حضـور بخـشی از یـک متـن در متـن دیگـر، باعـث وجـود رابطـه بینامتـنی می‌شـود» (نامـور مطلـق، ۱۳۸۶: ۸۸و۸۹). پیرامتنیـت بـه رابطـه میـان یـک متـن و متن‌هـای پیرامـون آن، ماننـد مقدمـه متـن، عنـوان متـن، تیتـراژ فیلـم و همین‌طـور تصویـر روی جلـد، قـاب در نقـاشی، انـدازه و قطـع اثـر و آگهی‌هـای تبلیغـاتی می‌پـردازد. ژنـت می‌گویـد: «پیرامتن‌هـا تولیـداتی هسـتند کـه هرگـز نمی‌دانیـم آیـا بایـد آن را بخـشی از متـن تلـقی کنیـم یـا نـه، امـا در هـر صـورت، آن را در بـر گرفتـه و تـداوم می‌بخشـد و بـه بیـان دقیق‌تـر، آن را معـرفی می‌کنـد» (همـان: ۱۹۷). فرامتنیـت بـه رابطـه تفسیـری و تأویـلی یـک متـن نسـبت بـه متـن دیگـر مرتبـط اسـت؛ یعـنی رابطـه یـک متـن بـا متـنی کـه در نقـد یـا تفسیـر متـن اول، چـه در جهـت تأییـد و چـه در جهـت رد

آن باشد. سرمتنیت به رابطه میان یک متن با گونه، قالب و ژانری که در آن قرار می‌گیرد، توجه دارد. در بیش‌متنیت، بررسی رابطه بین دو متن، وام‌گیری‌های متون از همدیگر مطرح است و از طریق مطالعات بینانشانه‌ای انجام می‌شود. در واقع، در بیش‌متنیت، تأثیر یک متن است که در متن دیگر پیگیری می‌شود. «به عبارت روشن‌تر، اگر در بینامتنیت اغلب، حضور بخشی مورد توجه است، در بیش‌متنیت، تأثیر کلی و الهام‌بخشی کلی مورد نظر است. حضور یک متن در شکل‌گیری متن را به‌گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش‌متنیت می‌نامند» (همان: ۹۵). هرگونه رابطه تأثیرگذاری اگر بین متن ب (بیش‌متن) و متن پیشین الف (پیش‌متن) به وجود آید، در واقع، برگرفته از آن باشد، اگر رابطه تفسیری-فرامتنیت نباشد، از نوع بیش‌متنیت است. هیچ متنی بی‌تأثیر از متن یا متون دیگر، هم‌زمان یا پیش از خود نیست و هر متن، بازنویسی یا بازپردازی دگرباره آن‌هاست. در جست‌وجوی روابط بینامتنی «انباشت» می‌توان برخی از مفاهیم ژنت را به کار بست.

مفهوم مهم دیگری که در فرایند تحلیلی این پژوهش اهمیت دارد، کالاشدگی[۱۵] هنر است. کالاشدگی ازجمله پدیده‌های زندگی معاصر است که به‌دنبال صنعتی‌شدن جوامع و سیطره نظام سرمایه‌داری[۱۶] بر سطوح مختلف زندگی اجتماعی انسان تأثیر گذاشته است. در این وضعیت، مناسبات اجتماعی به روابط مبادله‌ای و پولی فروکاسته می‌شود. به بیان دیگر، می‌توان کالایی‌شدن را اختصاص‌دادن ارزش پولی به آن چیزهایی دانست که عموماً با ارزش مادی سنجش نمی‌شوند. لوکاچ[۱۷] وضعیت فرهنگ در جامعه سرمایه‌داری را به‌دلیل غلبه پول، مورد انتقاد قرار می‌دهد. او این وضعیت را چنین تبیین می‌کند که در آن هر چیز از آن جهت ارزش دارد که در بازار خرید و فروش می‌شود (دآلوا، ۱۳۹۴: ۷۰). در این وضعیت، حتی ارزش‌های سنتی و فرهنگی نیز به کالاشدگی مبتلا می‌شوند. این دیدگاه‌ها ریشه در نظریات مارکس[۱۸] دارد که معتقد بود سرمایه‌داری، رابطه ذاتی میان کار و ماهیت انسان را تحریف کرده است؛ چیزی که مارکس از آن به‌عنوان بیگانگی[۱۹] یاد کرده است (ریتزر، ۱۳۹۷: ۸۳). در دهه‌های اخیر، نظریات فردریک جیمسون[۲۰] درباره کالاشدگی هنر در جهان پست‌مدرن، در کانون توجهات بوده است. تا جایی که او پست‌مدرنیسم را بیان سرمایه‌داری متأخر در لباس زیبایی‌شناختی معرفی می‌کند. به عقیده او، فهم جهان معاصر بدون درک استیلای شیءوارگی[۲۱] و کالایی‌شدن بر فرهنگ میسر نیست. شیءوارگی به دو شیوه عمل می‌کند: نخست، روشی که در آن سرمایه‌داری هر چیزی را بر مبنای معیارهای کالایی تعریف می‌کند؛ چراکه همه‌چیز دارای ارزش مبادله بوده و این بدان معنی است که باید به‌ازای خرید و فروش آن، از پول استفاده کرد. در اینجا یک شیء، یعنی پول، مهم‌تر از هر چیز دیگری است و به تعبیر جیمسون، این فرایند مستلزم جایگزین‌کردن ارتباطات انسانی با روابط پولی است (رابرتس، ۱۳۸۶). ازاین‌رو عنصر نگاه‌دارنده سرمایه‌داری متأخر پسامدرن، در نهایت، نه فرهنگ به‌معنای سامان ارزشی هنجارین، بلکه بازار است (میلنر و براویت، ۱۳۹۴). این پژوهش معطوف بر نقد کالاشدگی هنر نبوده و صرفاً این موضوع را در چارچوب روابط بینامتنی موجود میان آثار هنری بررسی می‌کند.

**روابط ترامتنی در مجسمه «انباشت»**

پیش‌فرض پژوهش حاضر این است که بر مبنای منطق بینامتنیت، در وهله اول می‌توان آثار هنری را به‌عنوان متنی ثانویه در نظر گرفت و به‌دنبال شبکه روابط و پیوندهای ممکن در متن مفروض و متون پیشین بود. بنابراین، «انباشت» (تصویر ۱) به‌عنوان یک متن ثانویه در نظر گرفته می‌شود که در شبکه‌ای از روابط بینامتنی معنا می‌یابد. ازاین‌رو، انواع روابط بینامتنی که ژنت بررسی کرده، مورد توجه خواهد بود. البته، همان‌طور که نامورمطلق (۱۳۸۶) تصریح کرده، ممکن است برخی از روابط، پررنگ‌تر و مشهودتر از بقیه باشند یا هم‌پوشانی‌هایی میان انواع مورد نظر ژنت وجود داشته باشد. رابطه میان دو متن می‌تواند برای مثال، هم فرامتنی و هم سرمتنی باشد. یافتن روابط ترامتنی الزاماً ترتیب خاصی را تحمیل نمی‌کند و مسئله این است که چگونه می‌توان با یک روند مناسب، روابط ترامتنی را در آثار هنری مشخص کرد. همان‌طور که گفته شد، سرمتنیت رابطه طولی یک متن و متن دیگر و گونه متعلق به متن دوم را بررسی می‌کند. ازاین‌رو، باید به‌دنبال ارتباط سرمتنی میان «انباشت» و آثار دیگر باشیم. «انباشت»، اثری است که در قالب مجسمه و یک عبارت خوش‌نویسی‌شده تولید شده است. عبارتی که از سه حرف پ، و، ل تشکیل شده است. مشهورترین اثری که در دهه‌های اخیر به‌عنوان

تصویر ۱- انباشت، اثر کورش گلناری، سکه روی فلز، ۱۳۹۳ هـ.ش، حراج تهران. منبع: (URL:1).

تصویر ۲- هیچ، اثر پرویز تناولی، دهه ۱۳۵۰ هـ.ش. منبع: (Keshmirshekan, 2013: 100) .

یکی از آثار شاخص و پیشگام هنر ایران مدرن و معاصر مورد توجه قرار گرفته، اثر «هیچ» پرویز تناولی است. بنابراین، در قالب یک مجسمه خوشنویسی، «هیچ» سرمتن «انباشت» است و توانسته به‌عنوان یک سرالگو در هنر ایران باشد که نمونه آن در اثر مورد نظر مشهود است و حتی شباهت دایره «ل» و «چ» هم به تقویت این ارتباط کمک می‌کند (تصویر ۲)؛ اما این ارتباط بیش از به قالب درآوردن خوش‌نویسی در کالبد مجسمه است.

در این رابطه، مفهوم فرامتنیت می‌تواند ابعاد دیگری از ارتباط این آثار را مشخص کند. همان‌طور که گفته شد، فرامتنیت به رابطه تفسیری و تأویلی یک متن نسبت به متن دیگر مرتبط است؛ یعنی رابطه یک متن با متنی که در نقد یا تفسیر متن اول، چه در جهت تأیید و چه در جهت رد آن باشد. از این زمان، مجدداً ارتباطی میان اثر مورد نظر و «هیچ» برقرار می‌شود. «هیچ» از زمان خلق آن تا امروز، با تأویل‌ها و تفسیرهای متنوع و گاه متضاد روبه‌رو بوده است. کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۶) جمع‌بندی منسجمی از تفسیرها درباره «هیچ» تناولی ارائه کرده‌اند که می‌تواند ارتباط سرمتنی «پول» و «هیچ» را به شکل مطلوبی آشکار کند: ندای اعتراض به فضای هنری کشور (تناولی، ۱۳۹۰الف)، گسترش متاع دست‌دوم غرب در گالری‌های داخلی (تناولی، ۱۳۹۰ب)، به‌کارگیری غیرهنرمندانه و تکراری خوش‌نویسی (تناولی، ۱۳۹۰الف)، سرگشتگی‌ها و مشغولیات فکر هنرمند (تناولی، ۱۳۹۰ج) و کوشش در تجلی تاریخ مجسمه‌سازی ایران (شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۳۷)، نمونه‌هایی از این برداشت‌ها و تفسیرهاست. برخی نیز تفسیرهایی معنامحور از هیچ ارائه کرده‌اند. برای مثال، نویسندگان دیگر (ساعدیان، ۲۰۱۲)، (الدباغ، ۲۰۱۵: ۸۰-۷۹)، (سمیع آذر، ۱۳۹۰)، (دارابی، ۱۳۸۸: ۱۴)، (میراحسان، ۱۳۸۰) کوشیده‌اند فاصله هیچ عرفانی، نیستی در برابر هستی، نیستی در هر موجود و... را در برابر نیهیلیسم و پوچی غرب نشان دهند. اگرچه همه این تفسیرها را به قدری که در «هیچ» انباشت شده نمی‌توان در مجسمه «انباشت» به‌شکل اثری مجزا دید، ارتباط فرامتنی می‌تواند بخش زیادی از این تفسیرها را درباره اثر مورد بحث نیز برانگیزد. کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۶) با تکیه بر نظریات فردریک جیمسون، بر ایجاد موقعیت آیرونیک[۲۲] در این اثر تأکید می‌ورزند.

یکی دیگر از ویژگی‌های «هیچ»، تمایل به تولید بسیار و تکثیر کالایی آن است. تولید امر زیبایی‌شناسانه همچون کالایی عمومی است، در جهانی که بدون توجه به مسائل تولید و سرمایه و مصرف نمی‌توان سخن از هنر و زیبایی گفت. در حقیقت، ویژگی دیگری که از «هیچ» استفاد می‌شود، تجمیع امر زیباشناسانه با تولید کالا، بازگشت سرمایه و تولید انبوه است (همان). بنابراین، «انباشت» در مناسبتی فرامتنی با «هیچ» قرار می‌گیرد و معانی انباشت‌شده در «هیچ» را در «انباشت» نیز می‌توان دنبال کرد، ازجمله خوداظهاری کالاشدگی هنر. جیمسون تأکید می‌کند در هنر معاصر، امر زیباشناسانه، در جریان سودآوری اقتصادی و بازار، صورتی متفاوت از پیش می‌یابد و به کالای اقتصادی تبدیل می‌شود (همان). با تکیه بر این موضوع می‌توان دید که از لحاظ یک وضعیت تازه، «هیچ»، بازتابی از یک انگاره قدرتمند در جهان معاصر می‌شود که در نظریات مارکسیستی فرهنگ جلوه‌گر شده و آن، کالاشدگی فرهنگ است. «هیچ»، نوعی اعتراف به گرفتاربودن در موقعیتی است محاط بر هنرمند. بنابراین، از آنجا که یک ارجاع طولی به «هیچ» مشاهده می‌شود، می‌توان گفت این اثر در خوداظهاری کالاشدگی هنر، با «هیچ» در یک راستا قرار می‌گیرد و هم‌زمان با رابطه فرامتنی، مجدداً با آن رابطه‌ای سرمتنی نیز دارد.

اثـر تأثیرگـذار دیگـری کـه به‌عنـوان یـک حلقـه اتصـال، دنبال‌کـردن روابـط ایـن زنجیـره را ممکـن می‌کنـد، اثـری اسـت از فرهـاد مشیـری بـا عنـوان «عشـق» (تصویـر ۳). فـروش ایـن اثـر بـه قیمـت بیـش از یـک میلیـون دلار در حـراج بونامـز[۲۳] باعـث شـده ایـن هنرمنـد و اثـر بـه اولیـن هنرمنـد و اثـر هنـری میلیـون دلاری در خاورمیانـه تبدیـل شـوند. مشیـری در ایـن اثـر، بـا صدهـا قطعـه درخشـان ازجملـه کریسـتال‌های گران‌قیمـت کمپـانی سواروسـکی[۲۴]، واژه «عشـق» را بـه خـط نسـتعلیق تصویـر کـرده اسـت. بنابرایـن، «انباشـت»، یـک رابطـه بیش‌متـنی بـا ایـن اثـر را نشـان می‌دهـد؛ زیـرا به‌شـکل کلی، ملهـم از نمونـه پیشیـن، یعنی«عشـق» بـوده اسـت. هـر سـه اثـر مذکـور، از سـه حـرف تشـکیل شـده‌اند. شـباهت حـروف استفاده‌شـده کـه در عبـارات خوش‌نویسـانه از آن به‌عنـوان دوایـر یـاد می‌شـود و بـا وجـود حـرف «ق»، «چ» و «ل» ایجـاد می‌شـود، مجـدداً روابـط بینامتـنی میـان آثـار را تقویـت می‌کنـد و هم‌زمـان امـکان تفسیـر فرامتـنی را فراهـم می‌آورد کـه بـا مسـئله بـازار و کالاشـدگی ربـط می‌یابـد. دل‌زنـده به‌شـکلی هوشـمندانه بـه تبارشـناسی ایـن موضـوع پرداختـه اسـت. او بـه کالاشـدگی خـط فـارسی در هنـر ایـران در مناسـبات بین‌المللی اشـاره کـرده و بـه رمـانی[۲۵] مربـوط بـه دهـه پنجـاه ارجـاع می‌دهـد کـه در آن، یـک خانـواده خـارجی سـاکن در ایـران، بـرای تزییـن دیـوار خانـه خـود از حـروف نسـتعلیق و به‌طـور خـاص، حـرف «ع» اسـتفاده کـرده و دلیـل آن را کاربـرد زیـاد آن، بـرای مثـال، در کلمـات روزمـره‌ای مثل عاشـق و عشـق می‌داننـد (۱۳۹۵: ۳۸۶). «انباشـت» در یـک فراینـد تفسیـری، به بازتولیـد و بازاقرار «عشـق» از حیـث ارتبـاط بـا بـازار و نقـش نهـادی عناصر بـازار در جهـت‌دهی بـه دنیـای هنـر پرداختـه اسـت.

جسـت‌وجوی آثـار دیگـر بـه قـوام بحـث و یافتـن روابـط بینامتـنی دیگـر کمـک می‌کنـد. «خط پولسـاز پـارسی» مرجـعی دوگانـه بـرای تفسیـر ترامتنی«انباشـت» فراهم می‌کنـد و می‌تـوان تفسیـر فرامتـنی اثـر مزبـور را بـا آن دنبـال کـرد. ایـن اثـر کـه بـه پول‌سـازی و کالاشـدگی خوش‌نویسـی فـارسی اشـاره می‌کنـد، خـود ارتبـاطی بینامتـنی بـا «هیـچ» دارد؛ زیـرا طعنـه‌ای بـه هیـچ اسـت بـه ایـن دلیـل کـه از خوش‌نویسـی به‌عنـوان عنصـر تفـاوت فرهنـگی در بـازار هنـر جهـانی بهـره جسـته اسـت. بدیـن طریـق، محـل تلاقی «هیـچ»، «عشـق» و «انباشـت» از منظـر کالاشـدگی فرهنـگ اسـت. محمـود بخـشی موخـر، خالـق اثـر مـورد نظـر، خوش‌نویسـی را روی گـونی کـه معمـولاً در بـازار بـرای سیب‌زمیـنی و سـبزیجات اسـتفاده می‌شـود، چـاپ کـرده اسـت (تصویـر ۴). او بـه خوش‌نویسـی ازآن‌رو

تصویر ۳- عشق، اثر فرهاد مشیری، کریستال سواروسکی، کریستال در ترکیب با اکریلیک روی بوم (سوارشده بر تخته)، ۱۳۸۶ هـش، حراج Bonhams. منبع: (URL:2)

تصویر ۴- خط پولساز پارسی، اثر محمود بخشی، ۱۳۸۹ هـش. منبع:( Christie's Auction: 2013: 72) .

اشـاره دارد کـه توسـط هنرمنـدان ایـرانیِ گرایش‌یافتـه بـه بـازار خلـق می‌شـود و نمـودی از تسلیم‌شـدن در برابـر هنـر مصرف‌گرایانـه خاورمیانـه اسـت؛ درحالی‌کـه سـنت‌های فرهنـگی و اسلامی خـط را نـفی می‌کننـد. او بـا چـاپ آن روی یـک مـاده ارزان‌قیمـت مثـل گـونی، بیـان می‌کنـد کـه ایـن نقاشی‌خط‌هـای عصـر جدیـد، چنـان بیـش از حـد تولیـد شـده‌اند کـه به‌انـدازه سیب‌زمیـنی رایـج و بـازاری هسـتند. افـزودن کلمـه حلال هـم کم‌ارزش‌بـودن و سـازگاری ایـن شیوه‌هـای خوش‌نویسـی را متناسـب بـا سـلیقه منطقـه‌ای مـورد تأکیـد قـرار می‌دهـد و کنایـه‌ای اسـت بـر فقـدان خلاقیـت و اولویـت ارزش اقتصـادی بـر خلاقیـت هنـری (Christie's, 2013: 72). بنابراین، مجسـمه «انباشـت» در خوداظهـاری کالاشـدگی اثـر هنـری، هم‌راسـتا بـا سـه اثـر دیگـر بـوده و ارتبـاطی فرامتـنی میـان ایـن آثار ایجـاد می‌شـود. اگرچـه درک ایـن وضعیـت کالاشـدگی بـا توجـه بـه انفجـار فـروش آثـار هنـری در حراجی‌هـا، بـا در نظـر گرفتـن ارتبـاط پیرامتـنی قابـل‌درک اسـت، از آنجـایی کـه کالاشـدگی فرهنـگی، قلـب فرهنـگ جهـان معاصـر را شـکل داده، امـری حیـاتی و مرکـزی و در آثـاری از ایـن قبیـل، ذاتی آن‌هاسـت. ایـن مناسـبات پیرامتـنی بـا همـراهی کلمـه «پـوچ» در بیـان عامیانـه «هیـچ و پـوچ» و شـباهت کلمـه «پـول» بـا «پـوچ» تقویـت می‌شـود کـه در بسـتر هم‌نشـینی زبـانی قـرار دارد و نـدای هم‌زمـان اعتـراض و تسـلیم درونی بـه محـاط و مسخرشـدن در جهـان کالاشـده اسـت.

## نتیجه‌گیری

آثـار هنـری در دهه‌هـای اخیـر کـه از آن‌هـا به‌عنـوان هنـر مـدرن و معاصـر یـاد می‌شـود، اگرچـه ممکـن اسـت در ظاهـر بـدون ارتبـاط بـا یکدیگـر بـه نظـر برسـند، معنـاداری خـود را به‌شـکلی عمیـق از آثـاری کـه پیش‌تـر تولیـد شـده‌اند، می‌گیرنـد. بسیـاری از آثـار هنـری، زمـانی بهتـر درک می‌شـوند کـه ارتبـاط آن‌هـا را در درون شـبکه‌ای به‌هم‌پیوسـته از نشـانه‌ها دریابیـم. ازایـن‌رو، مجسـمه «انباشـت» نیـز بـدون در نظـر گرفتـن شـبکه‌ای از معـانی از پیـش موجـود کـه تـا حـد زیـادی در هنـر چنـد دهـه اخیـر ایران شـکل گرفتـه، ممکـن نیسـت. بنابرایـن، ایـن اثـر متأثـر از ارجاعـات مکـرر بـه هنـر مـدرن و معاصـر ایـران اسـت. خوانـش ژنـتی، ایـن امـکان را فراهـم کـرد تـا مناسـبات پیچیـده معنـادهی ایـن اثـر آشـکار شـود. بـرای مثـال، ارجاعـات متعـدد ایـن اثـر از جنبه‌هـای مختلـف بـا مجسـمه «هیـچ» اثـر تنـاولی آشـکار شـد و بیـش از همـه نشـان داده شـد کـه چگونـه ایـن اثـر به‌عنـوان یـک سـرمتن بـرای ایـن متـن بـوده اسـت، به‌گونـه‌ای کـه «هیـچ» به‌عنـوان یـک سـرمتن، هـم در قالـب خوش‌نویـسی، الگـوی «انباشـت» بـوده اسـت و هـم در قالـب مجسـمه و بـه همیـن ترتیـب، الگـوی بسیـاری آثـار دیگـر. از طـرف دیگـر، نشـان داده شـد کـه چگونـه بـه شیوه‌هـای مختلـف، «عشـق» و «خـط پولسـاز پـارسی» نیـز به‌عنـوان یـک الگـوی بیش‌متـنی و فرامتـنی در کار هنرمنـد تأثیـر داشـته اسـت. مهم‌تـر از همـه مـوارد فـوق، ارجـاع بینامتـنی کـه شـبکه‌ای متصـل در ایـن آثـار ایجـاد می‌کنـد، خوداظهـاری کالاشـدگی هنـر اسـت کـه در وجـوه تفسیـری مختلـف می‌توانـد نسـبت ایـن آثـار را باهـم مشـخص کنـد.

## پی‌نوشت

۱. Intertextuality
۲. Transtexuality
۳. Gerard Genette
۴. Julia Kristeva
۵. Mikhail Bakhtin
۶. Polyphonie
۷. Diachrony
۸. Synchrony
۹. Carnavalism
۱۰. Transtextuality
۱۱. Paratextuality
۱۲. Metatextuality
۱۳. Architextuality
۱۴. Hypertextuality
۱۵. Commodification
۱۶. Capitalism
۱۷. György Lukács
۱۸. Karl Marx
۱۹. Alienation
۲۰. Fredric Jameson
۲۱. Reification
۲۲. Ironic
۲۳. Bonham's
۲۴. Swarovski، یک شرکت اتریشی سازنه شیشه-کریستال‌های تزیینی، جواهرات و لوازم جانبی لوکس است که در سال ۱۸۹۵ میلادی توسط دانیل سواروسکی تأسیس شد.
۲۵. نام این رمان، شب یک، شب دو است که آن را بهمن فرسی نوشته و در سال ۱۳۵۳ هـش به چاپ رسانده است.

## منابع

- آژنـد، یعقـوب؛ نامورمطلـق، بهمـن؛ حسـن‌زاده، حسـام (۱۴۰۰)، خوانـش ژنـتی لوگوی دانشـگاه تهـران، **رهپویه هنر**، سـال۴، شـماره ۲، ۲۲-۱۵.

-آلن، گراهام (۱۳۸۵)، **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

- آهـنی، لاله؛ شـکرپور، شـهریار؛ عبـاس‌زاده، محمد؛ کشـاورز افشـار، مهدی (۱۴۰۰)، کالاشـدگی به‌مثابه خشـونت علیـه هنـر (مطالعـه مورد فـرش)، **دوفصلنامه هنرهـای صناعی اسلامی**، سـال ۵، شـماره ۲، ۱۷-۱.

- احمـدی توانـا، اکـرم (۱۳۹۳)، بـررسی بینامتـنی نگاره پادشـاهی جمشید از شـاهنامه بایسـنقری، **باغ نظر**، سـال ۱۱ شـماره ۲۸، ۵۴-۴۷.

-پورمنـد، فاطمـه؛ افضـل طـوسی، عفت‌السـادات (۱۳۹۸)، تحلیـل انتقادی گرایش‌هـای غالب بازار هنـر معاصر ایران در رویکـرد بـه هویت فرهنگی، **باغ نظـر**، ۱۶ (۷۰)، ۴۸-۳۱.

- تناولی، پرویز (۱۳۹۰الف)، هیچ ندای اعتراض بود، **ماهنامه تجربه**، دوره جدید، شماره ۳.

_____ (۱۳۹۰ب)، **تناولی در آستانه نمایشگاهش در گالری ده**، خبرگزاری ایسنا.

_____ (۱۳۹۰ج)، **هیچ**، آثار پرویز تناولی۳، چ۱، تهران: نشر بنگاه.

- دآلـوا، آن (۱۳۹۴)، **روش‌هـا و نظریه‌هـای تاریـخ هنـر**، ترجمـه آناهیتـا مقبـلی و سـعید حسیـنی، تهـران: فخراکیا.

- دارابی، هلیا (۱۳۸۸)، و فرهاد هیچ نگفت، قفل را شکست، **تندیس**، شماره ۶۳.

- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵)، **تحولات تصویری هنر ایران؛ بررسی انتقادی**، تهران: نظر.

- رابرتس، آدام (۱۳۸۶)، **فردریک جیمسـون: مارکسیسـم، نقد ادبی و پسامدرنیسـم**، ترجمه وحید ولی‌زاده، تهران: نی.

- ریتز، جورج (۱۳۹۷)، **نظریه جامعه‌شناختی**، ترجمه هوشنگ نایبی، چ۵، تهران: نی.

- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۰)، **سخنرانی افتتاح نمایشگاه هیچ تناولی**، خبرنگاری ایسنا.

- شـریف‌زاده، محمدرضـا؛ تقدس‌نـژاد، زهـرا (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی داسـتان نـگاره مجنون در میان ددان خمسـه طهماسـبی بـا نـگاره پارچـه مضبوط در موزه بوسـتون به شـماره ثبـت ۱۹۲۸۲ براسـاس نظریه بینامتنیـت، **مطالعه هنر اسلامی**، سـال ۱۵، شـماره ۳۴، ۴۶-۲۹.

- شمخانی، محمد (۱۳۸۴)، **نوشت و نقدهایی درباره پیشگامان هنر معاصر ایران**، تهران: آگه.

- کشـمیری، مریـم؛ رهبرنیـا، زهـرا (۱۳۹۶)، خوانـش پسـامدرنی آثـار هنـری براسـاس آرای فردریـک جیمسـون با تمرکـز بـر مجموعـه هیچ پرویز تنـاولی (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۸۰ه.ش)، **کیمیای هنر**، سـال ۶، شـماره ۲۳، ۹۸-۸۵.

- میراحسـان، میراحمـد (۱۳۸۰)، هیـچ در آیینـه آفرینش‌هـای سـپهری، کیارسـتمی و تنـاولی، **فصلنامه طاووس**، شماره ۸.

- میلنـر، انـدرو؛ براویـت، جـف (۱۳۹۴)، **درآمـدی بـر نظریه فرهنـگی معاصر**، ترجمـه جمال محمـدی، تهران: ققنوس.

- نامـور مطلـق، بهمـن (۱۳۸۶)، ترامتنیـت مطالعـه روابـط یک متـن با دیگـر متن‌ها، **پژوهش‌نامه علوم انسـانی**، شماره ۵۶، ۹۸-۸۳.

_____ (۱۳۸۷)، **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و نقدهای ادبی-هنری**، تهران: سخن.

- نـوروزی، نسـترن؛ موسـوی لـر، اشرف‌سـادات؛ دانشـگر، فاطمـه (۱۳۹۸)، بازخـوانی بیناگفتمـانی نقـاشی حکایـت یوسـف و زلیخـا و سـه اقتبـاس معاصـر آن، **مطالعـات فرهنگ-ارتباطـات**، دوره ۲۰، شـماره ۴۸، ۲۹۶-۲۶۵.

## References

-Aldabbagh, S. (2015), Mysticism in the Works of Three Contemporary Middle Eastern Artists, **Contemporary Practices of Art Journal**. Vol XI, 78-85.

- Christie's Auction. (2013). **Modern and contemporary Arab, Iranian and Turkish art part ii, catalogue**, Printed in England Christie, Manson & Woods Ltd.

- Keshmirshekan, H. (2013). **Contemporary Iranian Art: New Perspectives**, London: Saqi.

- Saedian, A. (2016). Heech: a nothing that is, sculpted in poem by Parviz Tanavoli, Iranian sculpture, **Elixir International Journal**, N (93), 39676-39684.

-URL1:https://tehranauction.com/auction/%DA%A9%D9%88%D8%B1%D9%88%D8%B4-%DA%AF%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D9%85%D8%AA%D9%88%D9%84%D8%AF-1343/ Accessed at 1-20-2024

–URL2:https://www.bonhams.com/auctions/16393/lot/62/ Accessed at 11-11-2023

## CONTENTS

**Investigating the Impact of User-Centered Design Approach on Office Product Design Using Aesthetic Parameters** **5**
**Samin Karimi**[1]
**Mohammad Hossein Shokatpour**[2]

[1] Master's student, Industrial Design, Islamic Azad University, Research Sciences Unit, Tehran, Iran
[2]Assistant Professor, Faculty of Management, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author)

**A Comparative Study of the Poem "The Wind-Up Doll" by Forough Farrokhzad and the Film "The Silence" by Ingmar Bergman** **17**
**Amin Alikordi**[1]
**Reza Afhami**[2]
**Reza Monjezi**[3]

[1]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[2]Associate professor,Department of Art studies, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[3]Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran

**The Study of the Visual Structure of Comic Strips (A Case Study of the Adventures of Tintin and Spies in Persepolis)** **29**
**Shima Davoodi**[1]
**Sara Sadeghinia**[2]

[1]Master student of video communication, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Razavi Khorasan, Iran
[2]Assistant Professor, Department of Digital Arts, Faculty of Art, Damghan University, Damghan, Iran (Corresponding Author)

**Architectural Reinterpreting of Tarlab Qom Historical Caravanserai** **45**
**Farzaneh Rahimi Jafari**[1]
**Hosein Raie**[2]
**Asghar Mohammadmoradi**[3]

[1]Master's student, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Science and Technology, Tehran, Iran
[2]Assistant Professor, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[3]Professor, Restoration Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

**Recognition of Two Lesser-Known Patriarchal Monuments in Qumes Region (Khodabandeh Mosque and Bahadur Khan Mosque)** **63**
**Neda ashoori**[1]
**Amirhossein Salehi**[2]
**Vahid Heidary**[3]

[1] PhD student of Islamic Art, Faculty of Artificial Arts, Tabriz University of Islamic Art, ,Tabriz, Iran
[2]Assistant Professor, Department of Conservation and Restoration of Historical Monuments, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author)
[3]Instructor, Department of Conservation and Restoration of Historical Monuments, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran

**The Transtextual Reading of the sculpture of "Accumulation" by Kourosh Golnari** **75**
**Seyed Said Hossini**[1]
**Asghar Fahimifar**[2]
**Mehdi KeshavarzAfshar**[3]

[1]Master's degree in Art Research, Department of Art History and Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[2]Associate professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiyat Modares Vniversity, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[3]Assistant Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

**Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning**
**Volume 3, Issue 3, Autumn 2023**
**License Holder:** Semnan University
**Print ISSN:** 2252-0260
**Online ISSN:** 2821-0670
**Frequency:** Quarterly
**Director-in-Charge**: Bita Mesbah
**Editor-in-Chief:** Abolghasem Dadvar

**Editorial Board:**

| | |
|---|---|
| **Farideh Afarin** | Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran. |
| **Somayeh baseri** | Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran. |
| **Mehdi Hosseini** | Professor, Art University, Tehran, Iran. |
| **Ghodratollah Khayatian** | Professor, Semnan University, Semnan, Iran. |
| **Samad Samanian** | Associate Professor, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art,Tehran, Iran. |
| **Farzaneh farrokhfar** | Associate Professor, Faculty of Arts, Neishabur University, Neishabur Iran. |
| **Fataneh Mahmoudi** | Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. |
| **Hekmatalllah Mollasalehi** | Professor, Tehran University, Tehran, Iran. |
| **Javad Neyestani** | Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran. |

**Advisory Member of the Editorial Board:** Mohammad Khazaei
**Assistant Editor:**Amirhossein Salehi
**Internal Manager:** Najibeh Rahmani
**Scientific Advisor:** Hossein Shojaei Qadikalai
**Technical Editor:** Hasan Yaghoubi
**Layout:** Fatemeh Mohammadian
**Experts of the Publication:** Samaneh Mirhaj, Elham Herman
**Assistant Executive Manager:** Mohammad Saleh Baratali
**Publisher:** Semnan University Press
Journal of Applied Arts
**Address:** Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran
**Tel (Fax):** +98 23 31535320
**Email:** aaj@semnan.ac.ir
**Website:** https://aaj.semnan.ac.ir/
**Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.**