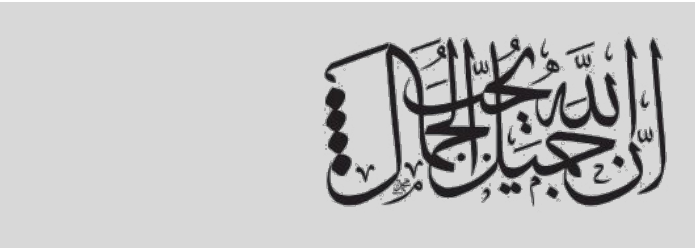

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره سوم، شماره۴، زمستان 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): عارفه اعوانی
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

شناخت ویژگی‌های خط در کتیبه‌های سکه‌های دوره عضدالدوله در عصر آل‌بویه ۶

سمیه خزاعی مسک[۱]
مهدی کاظم پور[۲]
مهدی صحراگرد[۳]
محمد خزایی[۴]

[۱] استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانشیار، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی (کاربردی)، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه ازاد اسلامی- مشهد، مشهد، ایران
[۴] استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

درآمدی بر اشتراکات و هم‌سویی فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان در حیطه مولفه‌های نظری و عملی ۲۲

ادهم ضرغام [۱]
الناز دستیاری[۲]

[۱] دانشیار، گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانش‌آموخته دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

بررسی ساختار نقوش البسه دوره آل‌بویه از منظر ریخت‌شناسی (نمونه موردی: نگاره‌های کتاب اندرزنامه (قابوس‌نامه) قابوس بن وشمگیر) ۳۲

مریم زارع خلیلی[۱]
مریم کامیار [۲]

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده مهندسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
[۲] استادیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

تحلیل ساختار فنی و زیبایی‌شناختی قالی طرح زیرخاکی اراک ۴۶

محمد افروغ[۱]
بیتا بهرامی‌قصر[۲]

[۱] دانشیار، گروه آموزشی فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران
[۲] استادیار، گروه آموزشی گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسنده مسئول)

مطالعه تطبیقی هویت زنانه با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن در نگارگری (مطالعه موردی: شیخ صنعان و دختر ترسا) ۶۲

مینا محمدی[۱]
خشایار قاضی‌زاده[۲]
پرویز حاصلی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
[۲] دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۳] استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

معیارهای طراحی اسکان موقت پس از زلزله برای روستاهای اقلیم سرد کوهستانی ۷۸

صغری ظروفچی بنیس[۱]

[۱] مربی، گروه معماری، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Recognition of Calligraphy Features in the Coins' Inscription During Adud al-Dawla Period in the Era of Buyid Dynasty

Somayeh Khazaeimask[1] (Corresponding Author) , Mehdi Kazempour[2], Mehdi Sahragard[3] , Mohammad Khazaei[4]

[1] Assistant Professor, Department of video communication, Faculty of Art, University of Bojnord , Bojnord, Iran

[2] Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic art university, Tabriz, Iran

[3] Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Mashhad Branch, Mashhad, Iran

[4] Professor, Department of video communication, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

(Received: 18.01.2024, Revised: 01.07.2024, Accepted: 10.07.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33028.1200

Abstract:

Coins, due to their date and place of minting and the name of the king, not only provide accurate historical information, but also represent the writing form of their period and They are known as an important source for studying the common forms in each period. By each age of Iranian history, several coins are left from kings and sultans, which their study reveals various aspects of the political and cultural history of this land. Some Coins are existed from the Buyid dynasty age, especially from the Adud al-Dawla kingdom period. We are also aware of the fact that due to the scarcity of historical and authentic works of art from this period, it is very difficult to comment on the characteristics of calligraphy. Hence, the coins left from this age can be a reliable source for evaluating the specific styles and methods of writing in this era.Therefore, in this research, lots of attempts have been made to study and classify the form of letters in the coins' inscriptions of this part of history via minted coins during Adud al-Dawla Deylami kingdom, who was one of the most important kings of the Buyid dynasty, and has ruled over parts of Iraq, Khuzestan, Fars, and Kerman.In Order to head to this aim, this study seeks to answer the following questions; What letters have the most change and variety of writing form in the coins' inscriptions of the alphabet during Adud al-Dawla period? Which structural features have affected the classification of the inscriptions? Image database and resources in this article and all Adud al-Dawla's period coins were collected from the reputable websites of museums and collections and books introducing coins. Research method is analytical and descriptive. According to the result, it can be said that generally, the study of letters in the inscriptions of the studied coins introduced the written form of the first group as the dominant written form of the inscriptions of Adud al-Dawla period. letters «ع» ،«ع» ،«ـحـ» had the most flexibility in the variety of forms and were characteristic of the general state of the line, the thickness and thinness of the line and decorative elements in creating style.

Keywords: Coin, Buyid Period, Adud al-Dawla Deylami, Inscription, Variety of Form, Classification.

1- Email: S.khazaee@ub.ac.ir

2- Email: M.kazempour@tabriziau.ac.ir

3- Email: Mdsahragard@gmail.com

4- Email: Khazaiem@modares.ac.ir

How to cite: Khazaeimask, S. ,Kazempour, M. ,sahragard, M. and khazaei, M. (2024). Recognition of calligraphy features in the coins inscription during Adud al-Dawla period in the era of Buyid dynasty, Journal of Applied Arts, 3(4), 5-20. Doi: 10.22075/aaj.2024.33028.1200

شناخت ویژگی‌های خط در کتیبه‌های سکه‌های دوره عضدالدوله در عصر آل‌بویه*

سمیه خزاعی مسک (نویسنده مسئول) [1]
مهدی کاظم پور[2]
مهدی صحراگرد[3]
محمد خزایی[4]

[1]استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران
[2] دانشیار، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی (کاربردی)، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران
[3]استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه ازاد اسلامی- مشهد، مشهد، ایران
[4]استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۱۰/۲۸،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۴/۱۱،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۴/۲۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33028.1200

چکیده

سکه‌ها به‌علت دارا بودن تاریخ و محل ضرب و نام پادشاه، علاوه بر اطلاعات تاریخی دقیقی که ارائه می‌دهند، نماینده‌ای از شکل نوشتار زمانشان هستند و منبعی مهم برای مطالعه فرم‌های رایج در هر دوره به شمار می‌روند. از هریک از ادوار تاریخ ایران، سکه‌های متعددی از شاهان و سلاطین به جا مانده که بررسی آن‌ها وجوهی از تاریخ سیاسی و فرهنگی این سرزمین را روشن می‌کند. از دوره آل‌بویه، به‌ویژه زمان زمامداری عضدالدوله، سکه‌هایی در دست است. از طرفی می‌دانیم به‌سبب کمبود آثار تاریخ‌دار و موثق هنری از این دوره، اظهارنظر درباره ویژگی‌های خط و کتابت بسیار دشوار است. ازاین‌رو، سکه‌های که از این دوره در دست است، می‌تواند منبع مطمئنی جهت ارزیابی سبک‌ها و شیوه‌های خاص کتابت در این عصر باشد. بنابراین، در این پژوهش سعی شده‌است که با تأکید بر سکه‌های ضرب‌شده در حکومت عضدالدوله دیلمی، از مهم‌ترین پادشاهان آل‌بویه که در دوران حکومت خود بر بخش‌هایی از عراق، خوزستان، فارس و کرمان تسلط داشت، به مطالعه و طبقه‌بندی فرم حروف در کتیبه‌های سکه‌های این بخش از تاریخ پرداخته شود. بدین‌منظور، این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این سوالات است: چه حروفی بیشترین تغییر و تنوع فرم نوشتار را در کتیبه‌های سکه‌های آل‌بویه در دوره عضدالدوله دارند؟ چه ویژگی‌های ساختاری در طبقه‌بندی کتیبه‌ها موثر بودند؟ منابع تصویری در این مطالعه، از سایت‌های اینترنتی معتبر موزه‌ها و مجموعه‌ها و کتاب‌های معرفی سکه‌ها، تمامی سکه‌های مربوط به دوره عضدالدوله جمع‌آوری شد. روش پژوهش به‌صورت تحلیلی و توصیفی است. از نتایج این پژوهش می‌توان در مجموع، با مطالعه حروف در کتیبه‌های سکه‌های مورد پژوهش، فرم نوشتاری گروه اول را به‌عنوان فرم نوشتاری غالب کتیبه‌های دوره عضدالدوله معرفی کرد. حروف «حـ»، «عـ» و «ع» بیشترین انعطاف را در تنوع فرم داشته و از ویژگی‌های حالت کلی خط، ضخامت و نازکی خط و عناصر تزیینی در ایجاد سبک موثر بوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: سکه، آل‌بویه، عضدالدوله، کتیبه، تنوع فرم، طبقه‌بندی.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول باعنوان «سبک شناسی کتیبه های آل بویه» در دانشگاه هنراسلامی تبریز است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم انجام شده‌است.

1- Email: s.khazaee@ub.ac.ir
2- Email: M.kazempour@tabriziau.ac.ir
3- Email: mdsahragard@gmail.com
4- Email: khazaiem@modares.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: خزاعی مسک، سمیه،کاظم پور، مهدی، صحراگرد، مهدی و خزایی، محمد (۱۴۰۲). شناخت ویژگی‌های خط در کتیبه‌های سکه‌های دوره عضدالدوله در عصر آل‌بویه، نشریه هنرهای کاربردی، ۱۳(۴)، ۲۰-۵ . Doi: 10.22075/aaj.2024.33028.1200

مقدمه

یکی از راه‌های مطالعه دقیق هنر هر دوره، در اختیار داشتن آثار تاریخ‌دار و معتبر است. آثار معتبر و تاریخ‌دار قرون اولیه که بتوان نتیجه‌های دقیق براساس آن‌ها بدست آورد، کم‌اند؛ اما در میان آثار باقی‌مانده از قرون گذشته، سکه‌ها علاوه بر اینکه حامل اطلاعات مهم و موثق تاریخی‌اند - منابع برای مطالعه و چگونگی گسترش خط عربی هستند (شمیل، ۱۳۸۱: ۱۲)- کتیبه‌های آن سکه‌ها به‌سبب دارابودن کتیبه حاوی تاریخ و نام پادشاه، یکی از مهم‌ترین منابع مطالعاتی برای شناسایی فرم‌های نوشتاری و معرف بخشی از هنر نوشتاری دوره‌شان هستند. بدین‌طریق، گسترش و توسعه اَشکال گوناگون حروف را می‌توان به‌سادگی دنبال کرد. سکه‌های بسیاری از دوره آل‌بویه که در نیمه قرن سوم تا نیمه قرن چهارم هجری قمری بر ایران و بخش‌هایی از عراق تسلط داشتند، به جای مانده است. سکه‌هایی که از ضراب‌خانه تحت تسلط عضدالدوله، یکی از مقتدرین پادشاهان این دوره، به دست آمده، سندی تاریخ‌دار و معتبر برای مطالعه فرم حروف این بخش از تاریخ پرفراز و نشیب آل‌بویه است. سکه‌هایی که از دوره وی بر جای مانده، می‌تواند منبعی معتبر برای شناخت سبک‌ها و شیوه‌های خاص کتابت در این دوره از تاریخ باشد و درک بهتر و روشن‌تری از بخشی از فرم نوشتاری این مقطع زمانی تاریخ ایجاد خواهد کرد. بعضی فرم‌های نوشتاری کتیبه‌ها در طول یک دوره سیاسی، تغییرات فراوانی داشته‌اند و برخی با کمترین تغییرات، ثابت مانده‌اند.

این پژوهش درپی پاسخ‌گویی به این سوالات است:

- چه حروفی بیشترین تغییر و تنوع فرم نوشتار را در کتیبه‌های سکه‌های آل‌بویه در دوره عضدالدوله دارند؟

- چه ویژگی‌های ساختاری در طبقه‌بندی کتیبه‌ها موثر بودند؟

این پژوهش با روشی مشابه با روش فرانسیس دروش در مطالعه قرآن‌های قرون نخستین در کتاب سبک عباسی قصد دارد به مطالعه فرم حروف در کتیبه‌های سکه‌های ضرب‌شده در دوره عضدالدوله، با هدف یافتن حروفی که بیشترین تأثیر را در شناسایی سبک نوشتاری کتیبه‌های سکه‌های دوره عضدالدوله دارند، بپردازد. این حروف شامل حروفی است که بیشترین تنوع و تغییر را در طول دوره حکومت عضدالدوله داشته‌اند. ضرورت مطالعات این‌چنینی سبب شناخت و درک بهتر تنوع فرم‌های نوشتاری بخشی از تاریخ، هرچند دوره‌ای کوتاه، نوری است بر مسیر پر از ابهام و ناگشوده تاریخ هنر که در کنار هم، مسیر رشد و تحول فرم حروف را در هر دوره روشن می‌سازند. این تنها بخشی از ضرورت این مطالعه است. بسیاری از آثار حاوی کتیبه که فاقد تاریخ و نام هستند برای انتساب آن‌ها به یک دوره مشخص، نیاز به روشی علمی است که بتوان با اتکا به آن، به بررسی آثار بی‌نام و تاریخ پرداخت. آشنایی به فرم حروف در هر دوره، در کنار سایر اطلاعات اثر، خود کلیدی است برای اطمینان تعلق هر اثر به دوره‌ای که در آن خلق شده‌است. بررسی و نتیجه این پژوهش نیز در هنر معاصر و برای طراحان گرافیک که نیاز به شناخت، درک و آشنایی با تغییر و تحولات فرم حروف دارند، بسیار مفید و راه‌گشا خواهد بود.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های انجام‌شده در باب مطالعات موجود در راستای پژوهش پیشِ‌رو، مطالعات شناسایی حروف در کتیبه‌های سَکه‌ها انجام نشده‌است. به همین جهت، به مطالعاتی که در زمینه شناسایی ساختار حروف پرداخته‌اند، اشاره می‌شود. دروش در کتاب «سبک عباسی، قرآن نویسی تا قرن چهارم هجری» (۱۳۷۹) با بررسی تک‌تک حروف در قرآن‌های نخستین، به شناسایی حروفی پرداخت که بیشترین نقش را در ایجاد سبک‌ها دارند و براساس آن، قرآن‌های سده‌های نخستین اسلام را طبقه‌بندی کرد. جباری در بخشی از رساله دکتری خود با عنوان «ویژگی‌های زیباشناختی آثار میرعماد حسنی و بازتاب آن در تاریخ خوش‌نویسی ایران» (۱۳۸۸)، با مطالعه مفردات خط میرعماد حسنی، به شناسایی سبک وی پرداخته‌است. رضوان علی‌بیگی در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «ساختارشناسی طراحی حروف خطوط کوفی در قرآن‌های کریم قرن اول تا پنجم هجری قمری» (۱۳۸۸)، با تفکیک و مقایسه حروف در قرآن‌های دوره زمانی قیدشده، به تحلیل آن‌ها پرداخته و ویژگی‌های فرمی هر قرن را در جدول‌های جداگانه معرفی کرده‌است. صحراگرد در کتاب «سطر مستور» (۱۳۹۹)، با تکیه بر مطالعه فرم حروف، به سبک‌شناسی

خط در قرآن‌های خط کوفی شرقی آن‌ها پرداخته است.

خزاعی مسک و دیگران در مقاله «طبقه‌بندی خط در سکه‌های آل‌بویه، ضرب شیراز» (۱۴۰۱) فصلنامه مطالعات تاریخ فرهنگی، برای طبقه‌بندی سکه‌های مورد پژوهش به مطالعه فرم حروف در کتیبه‌های سکه‌های ضرب شیراز توجه داشته‌اند. برخی نویسندگان در بعضی کتاب‌های تخصصی سکه، مانند تردول در کتاب «سکه‌های آل‌بویه» (۲۰۰۱)[1]، رضایی باغ‌بیدی در کتاب «سکه‌های آل‌بویه» (۱۳۹۳)، مرتضی قاسم‌بگلو در «سکه‌های سیراف» (۱۳۸۵)، علاءالدینی در کتاب «سکه‌های ایران؛ از طاهریان تا خوارزمشاهیان» (۱۳۹۷) و سلیمانی در کتاب «تاریخ سکه در دودمان‌های محلی ایران قرون سوم و چهارم هجری» (۱۳۹۶)، به معرفی سکه‌های دوره آل‌بویه و ارائه اطلاعات تاریخی آن‌ها اکتفا کرده‌اند. در این مطالعه سعی شده است با تأکید و توجه به فرم حروف و مطالعه و مقایسه دقیق آن‌ها، حروف موثر در ایجاد هر سبک شناسایی شود که در مقایسه با سایر پژوهش‌ها، جدید و گامی نو است. مطالعه فرم حروف به روش پژوهش پیش‌رو می‌تواند مطالعه فرم حروف در تمامی آثار اعم از سکه‌ها، ظروف، پارچه‌ها و... را آسان کند و به گونه‌ای قرار گرفتن این مطالعات در کنار هم مسیر رشد و تحول فرم حروف برای ما روشن‌تر خواهد شد.

روش پژوهش

با نظر به دامنه وسیع فرم‌های نگارشی به‌کاررفته در سکه‌های مورد بررسی لازم شد از روشی استفاده شود که مورد اطمینان‌ترین نتیجه را حاصل کند. به همین جهت، این پژوهش با مراجعه به روش دروش در کتاب «سبک عباسی در مطالعه دست‌نوشته‌های قرآنی قرون اولیه» که با تکیه به بررسی دقیق دست‌خط‌ها روشی مبتنی بر ارتباط گونه‌های مختلف نمونه‌ها و شواهد عینی باقی‌مانده از دست‌نوشته‌ها و دست‌خط‌های قرون اولیه اسلام (قرن اول تا چهارم هجری قمری) استوار است، انجام شد. دروش می‌گوید که در مطالعه دست‌نگاشته‌های نخستین، مقایسه تمامی ۲۸ حرف عربی ضرورت ندارد. بنابراین، در مطالعه قرآن‌های صدراسلام، برای یافتن حروفی که بیشترین نقش را در سبک‌شناسی آثار داشته، در پژوهشی به مطالعه تک‌تک حروف در قرآن‌های قرون نخستین پرداخت و حروفی که بیشترین تنوع را داشتند، به‌عنوان حروف تأثیرگذار در ایجاد سبک معرفی کرد. بعد از بررسی حروف در دست‌نگاشته‌ها شش حرف را که کاتب در نگارش آن‌ها آزادی بیشتری داشته و تنوع فراوان‌تری به کار برده، انتخاب کرده‌است. وی معتقد بود که علاوه بر شکل تفکیک‌شده حروف، لازم است نمود ظاهری حروف کل صفحه، ضخامت خط، شیوه گردش قلم و چسبیدن حروف به یکدیگر مورد بررسی قرار گیرد. در این پژوهش، مجموع ۲۴۰ سکه به‌صورت اتفاقی از سایت‌های اینترنتی معتبر موزه‌ها، مجموعه‌ها و کتاب‌ها که ۷۰ درصد این سکه‌ها از سه سایت ذکرشده در منابع پژوهش (URL:1,2,3) مورد استفاده قرار گرفته‌است، سکه‌های مربوط به دوره حکومت عضدالدوله در عصر آل‌بویه جمع‌آوری شد و به روش توصیفی و تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفت. برای یافتن حروفی که بیشترین تنوع فرم را در کتیبه‌های سکه‌های این بخش از تاریخ داشتند، ابتدا براساس ویژگی‌های کلی خطوط، کتیبه‌ها گروه‌بندی و بعد حروف هر گروه تفکیک شدند. در تحلیل حروف موجود در گروه‌ها، برای اطمینان از صحت گروه‌بندی، عامل حالت کلی خط و ضخامت حروف نیز مورد مطالعه قرار گرفت. در نهایت، حروفی که بیشترین تنوع و نقش را در حالت کلی خط داشتند، شناسایی و به‌عنوان حروف تأثیرگذار در ایجاد سبک معرفی شدند.

عضدالدوله

در دوران حکومت خلیفه‌الراضی (۳۲۹-۳۲۲ هـ‌ق) عملاً قدرت دنیوی خلیفه به امیرالامرا انتقال یافت؛ به‌طوری که هر قسمت از قلمرو خلافت در دست فردی قرار داشت که به‌ظاهر مطیع خلیفه بود؛ اما مستقل حکومت می‌کرد و خلیفه صرفاً فرمانروای اسمی امپراتور اسلامی باقی ماند (کرمر، ۱۳۷۵: ۷۲). بااین‌حال، شبح سیادت خلیفه بر اذهان مسلط بود. در واقع، حکام نواحی، سیادت خلیفه عباسی را قبول داشتند. دعای خطبه‌ها در مساجد و با نام خلیفه آغاز می‌شد و از خلیفه لقب می‌گرفتند و همه‌ساله هدایایی برای او می‌فرستادند (متز، ۱۳۶۴: ۱۳و۱۴). این نخستین مرحله از جریانی بود که در آن، خلیفه پیشوای روحانی و امیرالامرا رهبر دنیوی حکومت اسلامی شد. منصب امیرالامرا پیوسته دست‌به‌دست می‌گشت که آل‌بویه روی کار آمد

و بـه ایـن اوضـاع ثبـات بخشیـد. پسـران آل‌بویـه، رکن‌الدولـه، عمادالدولـه و معزالدولـه در ابتـدا بـر فـارس، ری، اصفهـان و غـرب ایـران تسـلط یافتنـد. بدیـن ترتیـب، خلفـا بـه امیرالامراهـا متـکی بودنـد و بـه دسـت آن‌هـا منصـوب و معـزول می‌شـدند (کرمـر، ۱۳۷۵: ۷۲). ابوشـجاع فنـا خسـرو، یـکی از پسـران رکن‌الدولـه، «حسـن بویـهی» بـود. «عمادالدولـه» در سـال ۳۳۷ هــق بـه بیمـاری مزمـنی دچـار شـد. چـون فرزنـد پسـری نداشـت، از رکن‌الدولـه خواسـت کـه پسـر بزرگـش «فناخسـرو» را بـه فـارس بفرسـتد تـا او را بـه حکومـت منصـوب کنـد (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۳۴). رکن‌الدولـه او را ابوشـجاع فناخسـرو نـام نهـاد. نـام وی فناخسـرو یـا فناخسـروه، عربی‌شـده کلمـه پناخسـرو اسـت. در کتـاب «حدودالعالـم» ایـن کلمـه پناخسـرو آمـده کـه همـان پناه‌خسـرو اسـت (همـان: ۵۲). وی درحالی‌کـه سـیزده سـال داشـت، بـه ولیعهـدی منصـوب شـد (فـرای، ۱۳۶۳، ج۴: ۲۲۷). خلفـای عبـاسی بـرای هرکـدام از پادشـاهان، لقـبی عطـا می‌کردنـد و او را بـه نـوعی انتصـاب بـا خلافـت مفتخـر می‌سـاختند. از جلـوس پادشـاه جدیـد در شـیراز چنـدان نگذشـت کـه خلیفـه بـه او لقـب عضدالدولـه بخشیـد. لقـب، زمـانی کـه وی فرمانـروای فـارس بـود، از طـرف خلیفـه بـرای او صـادر شـد (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۵۲). قدیمی‌تریـن سـند در ایـن زمینـه سـکه‌ای اسـت بـه تاریـخ ۳۴۰ هــق کـه اکنـون در مجموعـه سکه‌شـناسی برلیـن موجـود اسـت (فـرای، ۱۳۶۳، ج۴: ۲۲۸). متنـبی در قصیـده معـروف خـود در مـدح عضدالدولـه، نـام و کنیـه او را چنیـن گفتـه‌است: اباشـجاع بفـارس عضدالدولـه فناخسـرو و شهنشـاه (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۵۲). کنیـه عضدالدولـه، « ابوشـجاع» اسـت کـه در اشـعار و خطاب‌هـا بـه او اطلاق شـده‌است (رویگـر، ۱۳۸۸: ۱۶). مقصـود از کلمـه دولـه کـه معمـولاً جـزء دوم القـاب آل‌بویـه اسـت، خلافـت عبـاسی اسـت. بنابرایـن، پادشـاهان آل‌بویـه بـا گرفتـن ایـن القـاب، بـازوی خلافـت عبـاسی بـه شـمار می‌آمدنـد. بـرخی دیگـر از القـاب عضدالدولـه، شاهنشـاه و کلمـاتی بـه همیـن معـنی، از دوره هخامنشیـان بـه بعـد، همـواره جـزء القـاب پادشـاهان ایـران بـوده‌است. آن‌طـور کـه بسیـاری از مورخـان نوشـته‌اند، از انقـراض ساسـانیان تـا زمـان عضدالدولـه، ایـن لقـب، اولین‌بـار بـه وی داده‌شـد. در سـال ۳۶۷ هــق، خلیفـه بـا تشـریفاتی، لقـب «تاج‌الملـه» را بـه عضدالدولـه عطـا کـرد (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۵۴-۵۲).

عضدالدولـه در سـال‌های ۳۷۲-۳۳۸ هــق به مدت ۳۴ سـال حکومـت کـرد. در دوران امـارت وی، متصرفـات آل‌بویـه بـه حـد اعلای خـود رسیـد. او علاوه بـر فـارس (رضـایی، ۱۳۷۸: ۲۹۲؛ زامبـاور، ۱۳۵۶: ۳۲۲) و بخش‌هـایی از عـراق و کرمـان (زامبـاور، ۱۳۵۶: ۳۲۳) و سیـراف (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۱۵۳؛ خضـری ۱۳۸۴: ۱۷۴)، مـدتی بـر دیگـر مناطـق، مثـل خوزسـتان (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۱۵۴؛ زامبـاور، ۱۳۵۶: ۳۲۲) و مکران و بخـشی از عربسـتان (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۱۵۴) و عمـان (خضـری، ۱۳۸۴: ۱۷۵؛ زامبـاور، ۱۳۵۶: ۳۲۳) حکومت کـرد. عضدالدولـه از ابتـدای روی کار آمـدن، بـه نـام خـودش سـکه ضـرب کـرد و شیـراز مرکـز اصلـی دارالضـرب عضدالدولـه بـود (فقیـهی، ۱۳۴۸: ۱۵۳). فـارس و به‌ویـژه شیـراز، در زمـان عضدالدولـه بـه اوج پیشـرفت خـود در سـده‌های میانـه رسیـد. شیـراز در ایـن مـدت، هـم از لحـاظ آبـادانی و رونـق تجـاری و هـم از لحـاظ علـمی و فرهنـگی بـه موقعیـت بسیـار مطلـوبی دسـت یافـت. در سـال ۳۶۳ هــق در خـارج دروازه سـلم شیـراز در جانـب قبلـه قبرسـتان بـزرگ، شـهری سـاخت کـه آن‌را خسـروگرد یـا بـه قـول ابن‌بلـخی، «گردفنـا خسـرو» نامیـد (ندیـم، ۱۳۸۲: ۳۳). پادشـاهان آل‌بویـه مـدتی کـمی از حکمـرانی خـود را توانسـتند صـرف کارهـای زمـان صلـح کننـد؛ امـا «عضدالدولـه» کـه در راه عمـران و آبـادی داخلـی کشـور خـود کوشـش فـراوان کـرد، دانـش و فرهنـگ را مـورد حمایـت قـرار داد، مسـاجد و بیمارسـتان‌ها و سـایر موسسـات عام‌المنفعـه بـه وجـود آورد، قنـات را مرمـت کـرد و جوانمردانـه بـه کمـک مسـتمندان و بیمـاران پرداخـت (گـدار، ۱۳۷۷: ۲۲۹).

مضامین روی سکه‌ها

ضـرب سـکه در هیچ‌یـک از ممالـک جهـان در یـک شـهر و یـک کارگاه متمرکـز نبـود. ضراب‌خانه‌هـا سـازمان وسـیعی نداشـتند و وسـعت تشـکیلات آن‌هـا متناسـب بـا بـزرگی و کوچـکی شـهرها و موقعیـت تجـاری آن‌هـا بـوده‌اسـت (عقیـلی، ۱۳۷۷: ۲۷). در سـکه‌ها نوشـته‌های عـربی بـا متـون مذهـبی و در بـرخی مـوارد نیـز ذکـر نـام ضـراب، سـال و محـل ضـرب منظـور شـد کـه بـرای کل جریـان تاریـخ اسلام، یـکی از مهم‌تریـن منابـع اطلاعـاتی راجـع بـه عناویـن و القـاب، گسـترش حـوزه حاکمیـت، مـدت حکومـت، اوضـاع اقتصـادی، مناسـبات حقـوقی دولتی و امثـال آن گردیـد (اشـپولر، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۴۴).

بـا توجـه بـه اینکـه آگاهی از متـن کتیبه‌هـای سـکه، موجـب تسـریع در خوانـش آن‌هـا می‌شـود (چراکـه شناسـایی حـروف در مطالعـه آن‌هـا بسیـار مهـم اسـت)، لازم اسـت مختصـری از مضامیـن سـکه‌ها بیـان شـود. تثبیـت وضـع سـکه از پایـان قـرن اول

هجری قمری سبب شد که هریک از حکام ایران از سال ۲۰۶ هـ‍ق در سکه‌های خود از نمونه دوران عباسی تبعیت کنند، بدین‌گونه، به‌کارگرفتن عبارات مذهبی روی سکه‌ها به‌صورت بخش ثابتی از نقش‌ها باقی‌ماند. دیلمیان علاوه بر ذکر ملک، القاب و کنیه خود را نیز اضافه می‌کردند؛ مثلاً الملک عضدالدوله و تاج‌الملة ابوشجاع. همچنین اولین شهریارانی بودند که بعد از اسلام، شاهنشاه را به فارسی روی سکه‌ها ضرب می‌کردند. به‌عنوان نمونه، ابوکالیجار مرزبان از خود چنین یاد می‌کند: «شاهنشاه فخرالدین اله شرف الملوک» (اعظمی سنگسری، ۱۳۵۰).

رویه و پشت سکه‌ها به پنج بخش تقسیم‌بندی شده‌اند. دو بخش از آن‌ها در رویه سکه شامل متنی روی سکه و حاشیه دور متن است. متن سکه‌ها به‌طور ثابت، عبارت «لله محمد رسول‌الله» و عبارت «صلی‌الله علیه و سلم» را همراه دارد (شایسته‌فر، ۱۳۹۸: ۱۹۹). در حاشیه رویه تمامی سکه‌ها عبارت «محمد رسول الله ارسله بالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لوکره المشرکون» نوشته شده است (سرفراز، ۱۳۸۸: ۱۹۶؛ شایسته‌فر، ۱۳۹۸: ۱۹۹). پشت سکه دارای سه قسمت است. متن پشت سکه «لااله الا وحده لاشریک به» را به‌طور ثابت دارد (شایسته‌فر، ۱۳۹۸: ۲۰۰)؛ حاشیه یک: «بسم الله ضرب هذاالدرهم.... محل ضرب....سنه...»، حاشیه دو: «لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ بفرح المومنون بنصرالله» (سرفراز، ۱۳۸۸: ۱۹۶) و به‌ندرت نام قالب‌ساز در هر دو طرف سکه نقش بسته‌است (قوچانی، ۱۳۸۳: ۱۷۴).

روی سکه‌های آل‌بویه هیچ نشانه‌ای از اعتقاد شیعی آنان نبود. تنها در حاشیه «لله الامر من قبل و من بعد» اضافه شد. وابسته بودن همه این سلسله‌ها به کل نظام (حتی آل‌بویه به‌عنوان سروران خلافت) بدین‌ترتیب ابراز می‌شد که آنان نام خلیفه، حتی گاه علاوه بر آن، نام ولیعهد را توأماً روی سکه‌ها ضرب می‌کردند. محل ذکر این نام‌ها در سکه‌ها مختلف بود. نام خود را بر سکه و نام خلیفه را بر پشت سکه و به‌زودی عناوین افتخاری (القاب) خود را نیز به کار بردند (اشپولر، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۵۵-۲۵۳). به‌ندرت نام قالب‌ساز در هر دو طرف سکه نقش بسته‌است (قوچانی، ۱۳۸۳: ۱۷۴). محل ضرب سکه‌های هر یک از فرمانروایان آل‌بویه نهایتاً بنا بر مجموعه اوضاع و احوال سیاسی هریک از بخش‌های این خاندان تغییر می‌کرد (اشپوار، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۵۷)

نکاتی درباره سکه‌ها در این پژوهش

برای شناسایی ویژگی‌های حروف در سکه‌ها لازم است حروف مشترک در تمام سکه‌ها شناسایی شود که شامل کلمه «لا»، «لله» و حروف «الف، ب ـبـ حـ ح، د، ـد، ر، ـر، س ، ـسـ ، صـ ، ـصـ ـطـ ، عـ ـعـ ع، ـع، ف، ـک، ک لـ ـلـ ـل، ل، مـ ـمـ ن، و، ـو، ه، هـ ـهـ، ـی» است. ناگفته نماند با نظر به اینکه در کتیبه‌های این سکه‌ها که به خط کوفی است، از نقطه استفاده نشده، در کلمات مشابه مانند «س، ش، ط، ظ، ص، ض و ع، غ» حرف بی‌نقطه آن مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در حروف تک‌دندانه، «بـ» نماینده حروف مشابه مثل «نـ تـ ، یـ و ثـ» است.

با توجه به اینکه تعداد سکه‌های کاملاً سالم، محدود بود، دایره نمونه سکه‌های مورد بررسی وسیع‌تر شد. بدین ترتیب که سکه‌هایی که کتیبه‌های آن‌ها تاحدودی آسیب دیده‌اند، در حیطه پژوهش قرار گرفت و حروف آن‌ها براساس سکه‌هایی که سالم‌ترند، راستی‌آزمایی شد. فرم حروف در سکه‌های آسیب‌دیده با سکه‌های که کتیبه سالم‌تری داشتند، مقایسه شد تا موقع مطالعه حروف، میزان تغییرات ناشی از آسیب‌دیدگی در فرم حروف لحاظ نشود. این امر در به دست آوردن نتیجه دقیق‌تر کمک فراوانی کرد. به‌عنوان مثال، در بعضی موارد، یک حرف با ضخامت‌های مختلف وجود داشت. اگر تغییر ضخامت، ناشی از آسیب‌دیدگی (ساییدگی و خوردگی) بود، آن فرم به‌عنوان فرم جدیدی محسوب نمی‌شد. کتیبه‌ها در دو قسمت حاشیه و متن سکه‌ها قرار دارند. فضای متن، گاهی به‌صورت ستون و گاهی در قالب فرم دایره‌ای در کتیبه قرار گرفته‌است. نوشتار در قسمت حاشیه، در اغلب سکه‌ها ساییده شده یا ناخواناست.

همان‌گونه که دروش در مطالعه خود بیان کرد، تکیه صرف بر تفاوت‌های جزیی حروف برای طبقه‌بندی خطوط، به‌تنهایی کافی نیست. برای این منظور لازم است به ویژگی‌های بنیادین خط توجه کرد؛ به‌طوری که از طریق آن‌ها بتوان فرم حروف در تمام کتیبه‌های سکه‌های ضرب‌شده در دوره عضدالدوله را بررسی کرد. در همین راستا، ابتدا نمونه‌های موجود براساس شباهت‌های کلی، مانند ساختار کلی خط در کتیبه‌ها، رسم‌الخط و نقوش تزیینی همراه با نوشتار طبقه‌بندی شد که از این طبقه‌بندی، پنج گروه به دست آمد و براساس گروه‌های به‌دست‌آمده، به مطالعه و بررسی فرم حروف در

تصویر ۱- عضدالدوله، ۳۴۰ هـ.ق. منبع: (URL:2)

تصویر۲- عضدالدوله، بصره، ۳۷۱ هـ.ق. منبع: (URL:2)

هر گروه پرداخته شد.

مجموع ۲۴۰ سکه مورد مطالعه در این پژوهش، مربوط به ضراب‌خانه‌های شیراز، سیراف، سوق‌الاهواز، فناخسرو[۲]، عمان، جناوا[۳]، ارجان[۴]، مدینه‌السلام[۵]، بصره، کازرون و موصل و بیشترین سکه مربوط به ضراب‌خانه شیراز بوده‌است. قدیمی‌ترین سکه در این مجموعه، مربوط به سال ۳۴۰ هـ.ق (تصویر ۱) و متأخرترین نمونه، مربوط به سال ۳۷۱ هـ.ق (تصویر ۲) است. نکته‌ای که لازم است بدان اشاره شود، این است که در مجموع سکه‌های جمع‌آوری‌شده برای این پژوهش، سکه‌های ضرب شهرهای استرآباد، آمل، جیرفت، بم به دست آمد که نام عضدالدوله بر آن‌ها نگارش شده بود[۶]؛ اما با توجه به اینکه این سکه‌ها در ضراب‌خانه‌هایی غیر از شهرهای تحت حکومت عضدالدوله ضرب شده بودند، در حیطه مطالعه این پژوهش قرار نگرفتند.

خط کوفی

خط کوفی، تنها خط استفاده‌شده در کتیبه‌های سکه‌های مورد بررسی در این پژوهش است. این پژوهش به‌گونه‌ای مطالعه فرم حروف خط کوفی در کتیبه‌های سکه‌های این بخش از تاریخ است. خط کوفی آغازگر نخستین رگه‌های تولد هنری سراسر ایمان و زیبایی می‌شود. قدیمی‌ترین انواع خطوط اسلامی، کرسی، تناسب، استقامت و هندسه خط، کمتر مورد توجه بوده و به عبارتی، هنوز قواعد و ضوابطی برای آن وضع نشده بود. هدف، ضبط و ثبت مطالب و مفاهیم بوده‌است (گرومن، ۱۳۸۳: ۶). این خط در نیمه قرن اول هجری قمری به اوج خود رسید و ساختار افقی کشیده‌ای داشت و کمتر بیرون از طول خط افقی کشش می‌یافت. خط کوفی تزیینی از قرن دوم هجری قمری، عامل بسیار مهمی در هنر اسلامی برای سوره‌های قرآن مجید، نوشته‌های روی سکه‌ها و نوشته‌های یادبود به شمار می‌آمد. تا قرن چهارم هجری قمری، خط قابل‌ملاحظه در ایران، محدود به خط کوفی بود (همان: ۷)؛ خطی که در همه حروف دارای قاعده افقی است. وقتی این حروف کنار هم قرار گیرند، حاشیه مرتبی را تشکیل می‌دهند. این خط بیشتر برای نوشتن آیات و کتیبه‌ها و در بناها روی سطح هوایی که عنصری تزیینی لازم داشته، به کار می‌رفته‌است. می‌توان گفت که هیچ نوع خطی در جهان به‌اندازه خط کوفی برای تزیین و آرایش مناسب نیست (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۱۹) در خط کوفی، عواملی وجود دارد که این عوامل به کاتب و خطاط خوش‌نویس امکان می‌دهد که مقاصد هنری خویش را بهتر ابراز کند. یکی از این عوامل، انعطاف‌پذیری حروف است که خوش‌نویس می‌تواند آن‌ها را به هر شکلی که بخواهد درآورد. درنتیجه، امکان ثبت و نقش و نقرشان را بر کاغذ، پوست، سنگ و فلز و غیره فراهم آورد. عامل دیگر، خصوصیات بعضی حروف است که به‌تنهایی دارای قابلیت تزیین هستند. به هر صورت، خط کوفی دارای امکانات تزیینی بی‌حد وحصر است و برای تزیین هر نوع وسیله‌ای در هر مقیاس و از هر جنسی مناسب و شایسته است (ایمانی، ۱۳۸۶: ۸۹).

فرم حروف در گروه اول

تنوع فرم‌های نوشتاری این گروه‌ها محدود است. شباهت به کوفی‌های اولیه دارند و عاری از تزیین بوده و در مقایسه با سایر گروه‌ها ساده‌ترند. تقریباً در تمام دوره حکومت عضدالدوله، سکه‌های مشابه این گروه، ضرب شده و هرچه رو به سال‌های آخر حکومت وی می‌رود، از تعداد سکه‌های مشابه این گروه کم شده‌است. حروف کتیبه‌های هر سکه نسبت به هم دارای تناسبات است. تغییر ضخامت در آن‌ها دیده نمی‌شود و تقریباً حروف با یک ضخامت مشخص[۷] و ثابت نگارش شده‌اند.

ویژگی‌های هر گروه براساس تکرار فرم‌های مشابه در اغلب سکه‌های هر گروه بیان شده است. فرم‌هایی از حروف که به‌صورت منفرد و استثنا در هر گروه مشاهده می‌شود، جزء عوامل موثر در ایجاد آن گروه نیستند؛ مانند، «ی معکوس کشیده» (جدول ۱، تصویر الف) و زائده

تصویر ۳- عضدالدوله، شیراز، ۳۶۱ هـ‍ق. (URL:1)

تصویر ۴- عضدالدوله- فناخسرو، ۳۶۰ هـ‍ق.
منبع: (علاءالدینی، ۱۳۹۷: ۲۷۹)

جدول۱- حروف گروه اول، پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویر پ	تصویر ت
تصویر ث	تصویرج	تصویر چ	تصویر ح
تصویر خ	تصویرد	تصویر ذ	

زیر حروف «الف» چسبان در کلمه «ابوشجاع» و فرم حرف «و» (جدول ۱، تصویر ب) که انتهای آن رو به بالا طراحی شده‌است. نکته دیگری که در این گروه مشاهده می‌شود، این است که در بعضی کلمات، مانند کلمه «عضد»، حروف بدون هیچ‌گونه زائده اتصال به یکدیگر چسبیده‌اند (جدول ۱، تصویر پ) یا حرف «حـ وسط» در کلمه «محمد» بدون هیچ‌گونه اتصالی به‌صورت یک فرم مجزا بین دو حرف «م» که به‌صورت دایره ترسیم شده، قرار گرفته‌است. گاهی حروف به‌قدری به هم نزدیک‌اند که حروف در دل همدیگر جای گرفته‌اند؛ مانند حرف «ل» در کلمه «رسول» و «الله» بعد از آن (جدول ۱، تصویر ت).

در خط کوفی، «د، ک، ط» تا جایی که نویسنده فضا در اختیار داشت، کشیده نوشته می‌شد (شیمل، ۱۳۸۹ :۳۱). کشیدگی مضاعف[۸] در حروف «د»، «ط»، «ـصـ» و «عـ» (جدول ۱، تصویر ث) و کشیدگی کوتاه[۹] در حرف «ـصـ»، «کـ» و گاهی نیز در حرف «ـجـ» مشاهده می‌شود. حروف «د» و «طـ» بسیار شبیه هم‌اند (جدول ۱، تصویر ج) و در بیشتر سکه‌ها کشیده نگارش شده‌اند؛ اما در تعدادی از سکه‌های این گروه، حروف فوق، کشیدگی مضاعف دارند. گاهی این کشیدگی بیشتر سطر را پر کرده و روحیه متفاوتی به کتیبه‌ها داده‌است (تصویر ۳). باید در نظر داشت که خوش‌نویس در پرکردن سطر مجاز بوده خط اتصال برخی از حروف مانند «د» و «ذ» را به‌گونه‌ای در سطح افقی امتداد دهد که فضای بیشتری را اشغال کند. این امر، که تغییری در شکل اصلی حروف ایجاد نمی‌کرد، یکی از شگردهای خطاطی است که از آن به‌عنوان فن ایجاد تغییرات در طول یا متصل‌کننده‌های آن یاد می‌شود (دروش، ۱۳۷۹: ۱۶). بعضی از حروف نیز دارای کشیدگی متعادل‌تری‌اند؛ مانند حرف «ـصـ» و «ـدـ» که دارای کشیدگی کوتاه هستند (جدول ۱، تصویر چ). فرم حرف «الف» کاملاً هندسی و مانند یک مستطیل نگارش شده است (جدول ۱، تصویر ح). حروف «ـجـ» و بعد از آن، «ـعـ» و «ط» (جدول ۱، تصویر خ) بیشترین تنوع نوشتار را در این گروه داشته‌اند. گاهی فرم حروف «و» و «ر» در ضخامت و نوع نگارش آن‌ها با سایر حروف، بسیار متفاوت، نازک‌تر و دارای انحنا هستند (جدول ۱، تصویر د). حرف «ی» در تمام سکه‌ها فرم متفاوتی با سایر حروف دارد و کاملاً منحنی است (جدول ۱، تصویر ذ)؛ اما با ترکیب‌بندی کلی نوشتار هماهنگ است.

در قریب به اتفاق سکه‌های این گروه، نوشته تمام سطح دایره‌ای سکه را پر کرده، به‌جز یکی دو مورد استثنا که نوشتار در یک ستون مشخص

تصویر ۵- عضدالدوله ابوشجاع، ۳۶۳ هـق، سیراف.
منبع: (علاءالدینی، ۱۳۹۷: ۲۸۴)

عمـودی قـرار گرفته‌اسـت. بیـن حـروف هـر سـطر، فاصلـه انـدکی اسـت و در حداقـل نزدیـکی و مجـاورت هـم قـرار دارنـد. سـطور نیـز در فاصلـه کـمی از یکدیگـر قـرار گرفته‌انـد. سـطح بـالای حـروف و کلمـات در یـک سـطر تـراز شـده‌اند (تصویـر ۴). وجـود فاصلـه میـان حرف‌هـای ناپیوسـته بیـن حـروف یـک کلمـه معمـول بـوده، البتـه در میـان کلمـات جداگانـه رعایـت نمی‌شـده‌است. فقـط میـان حـروف ناپیوسـته فاصلـه می‌گذاشـتند، خـواه ایـن حرف‌هـا از یـک کلمـه بودنـد و خـواه متعلـق بـه کلمـات جداگانـه (فکـرت، ۱۳۷۷).

زیرگروهِ گروه اول

زیرگـروه اول: ایـن زیرگـروه در مشـابهت کامـل بـا گـروه اصـلی خـود اسـت، بـا تمـام ویژگی‌هـای مشـابه. تنهـا تفـاوت آن در حضـور فـرم تزیینـی انتهـای حـروف اسـت کـه ایـن گـروه را از سـادگی محـض خـارج کـرده‌اسـت (تصویـر۵).

فرم حروف در گروه دوم

سـکه‌های ایـن گـروه از سـال‌های ۳۴۵ تـا ۳۵۶ هـق ضـرب شـده‌اند. فـرم حـروف در ایـن گـروه، مشـابه گـروه اول اسـت. آنچـه سـبب شـده گـروه مجـزا تشـکیل شـود، ظاهـر کلی خـط اسـت کـه در مقایسـه بـا گـروه قبـل، ضخیم‌تـر بـوده و تمـام حـروف دارای ضخامـت یکسـانی[۱۰] هسـتند. همان‌طـور کـه دروش در روش خـود بیـان می‌کنـد، علاوه بـر شـکل حـروف، حالـت کلی خـط در ایجـاد و سـاخت یـک گـروه و طبقـه نقـش اسـاسی دارد (دروش، ۱۳۷۹: ۱۶). فـرم و تناسـبات حـروف در ایـن گـروه در مقایسـه بـا سـایر گروه‌هـا دقیق‌تـر اسـت و روح هنـدسی خـط، شـخصیت متمایـزی بـه آن‌هـا داده‌است. گوشـه‌های حـروف، مقـدار کـمی انحنـا دارد کـه ایـن انحنـا نتوانسـته حالـت کلی خـط را از حالـت هنـدسی خـارج کنـد و گـویی فـرم عمـودی و افـقی نوشـتار سـطح سـکه را تقسیم‌بنـدی کـرده‌است.

برحسـب سـلیقه خوش‌نویسـان بلاد مختلـف در قـط قلـم و شیـوه نـگارش، تنوعـاتی در خـط کـوفی کهـن عـربی بـه نظـر می‌رسـد. ایـن تنوعـات را غالبـاً در چگونـگی آغـاز کتابـت حـروف «الـف» و«ل» و تمایـل آن‌هـا بـه جانـب راسـت یـا چـپ می‌تـوان دیـد (فکـرت، ۱۳۷۷). در خـط کـوفی، حـرف «الـف» در ابتـدا به‌شـکل سـاده نـگارش شـده و به‌مـرور ایـام و بـا تصرفـات نویسـندگان و تزبینـات و تغییـرات بعـدی، تغییـر شـکل داده‌اسـت (مشیـری، ۱۳۵۴: ۱۳). از ویژگی‌هـایی کـه در ایجـاد ایـن گـروه موثـر بـوده، حضـور حـرف «الـف» بـا زائـده بـه بیـرون اسـت کـه یـادآور خـط کـوفی اولیـه اسـت (جـدول ۲، تصویـر الـف). ویـژگی دیگـر، کلمـه «لا» اسـت کـه به‌صـورت ضربـدری طـراحی شـده (جـدول ۲، تصویـر ب). «ی» معکـوس در ایـن گـروه اسـتفاده نشـده و فـرم «ـی» و انتهـای «ع» در مقایسـه بـا سـایر حـروف، منحنی‌تـر و متفـاوت بـا سـایر حـروف نـگارش شـده‌است (جـدول ۲، تصویـر پ). حـروف کشیـده مضاعـف، جـز در مـوارد معـدود، ماننـد حـرف «د» در ایـن گـروه مشـاهده نمی‌شـود (جـدول ۲، تصویـر ت). حـروف «عـ»، «لـ»، «ـحـ» و «د» دارای کشیـدگی متعـادلی در قیـاس بـا ترکیـب کلی کتیبـه هسـتند (جـدول ۲، تصویـر ث). فرم «ـحـ» بیشـترین تنـوع فـرم را دارد (جـدول ۲، تصویـر ج). زائـده زیـر «الف» چسـبیده و همچنین در «ـحـ» و «حـ» وسـط در ایـن گـروه اسـتفاده شـده‌است (جـدول ۲، تصویـر چ و ج). فـرم U و V شـکل در بعـضی اتصـالات، ماننـد اتصـال حـرف «صـ» بـه «د» دیـده می‌شـود (جـدول

تصویر۶- عضدالدوله، ۳۴۴ هـق ، بهبهان. منبع: (URL:1)

تصویر۷- عضدالدوله، ۳۴۹ هـق، گناوه. منبع: (URL:1)

جدول۲- حروف گروه دوم، پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویرپ	تصویر ت	
تصویر ج	تصویرچ	تصویر ح	تصویر خ	تصویر ت

۲، تصویر ح و خ).

اگرچه نوع نگارش کتیبه‌های این سکه‌ها بر مبنای خوانابودن طراحی شده، آنچه خوانایی را در کتیبه‌های کوفی سخت می‌کند، فارغ از عدم نقطه‌گذاری آن‌ها، عدم رعایت فاصله‌گذاری بین حروف و کلمات در متن کتیبه است. هرچند تقریباً سکه‌های آل‌بویه دارای متن مشخصی هستند و بعد از مدتی مطالعه و بررسی سکه‌ها، امر خوانش آسان می‌شود، در بدو امر، عدم رعایت فاصله‌گذاری، خوانش را با مشکل روبه‌رو می‌کند. در این گروه نیز مانند گروه اول، فاصله اندک و تقریباً یکسانی بین حروف و کلمات و همچنین بین سطور وجود دارد. قالب نوشتار کتیبه‌ها در این گروه به‌صورت ستون تراز شده است (تصویر ۶ و ۷).

فرم حروف در گروه سوم

حروف در این گروه، همانند دو گروه قبلی، دارای ضخامت یکسان و گوشه‌های گرد هستند. از روحیه هندسی و زمخت حروف کاسته شده‌است. عناصر تزیینی همراه حروف مشاهده نمی‌شود. سکه‌های این گروه بیشتر در سال‌های پایانی حکومت عضدالدوله مشاهده می‌شود و ضرب عراق هستند. تناسب حروف در مجموع نوشتار یک سکه رعایت شده؛ اما در بعضی از سکه‌ها، اگرچه فرم کلی حروف، با سایر سکه‌های این گروه یکی است، نوشتار ضعیف‌تری دارد و حروف کاملاً روی یک سطر قرار نگرفته و گاهی حروف به هم چسبیده نگارش شده‌اند.

عواملی که در ایجاد این گروه موثر بوده‌اند، فرم ویژه حرف «حـ» در کلمه «محمد» و حرف «الف» است که همانند مستطیلی با گوشه‌های گرد، نماینده‌ای از حالت کلی خط است (جدول ۳، تصویر الف). زائده تزیینی که بر بعضی حروف، مانند «د»، «ـه» آمده، دارای ضخامت برابر با پهنای فرم حروف است (جدول ۳، تصویر ب). استفاده از اتصال U شکل در حروف «صـ»، «د»، و «لـ» به «ه» و «ب» به «ـه» و «ل»، «ـک» وجه تمایز کتیبه‌های این گروه نسبت به سایر گروه‌هاست که در بعضی از قسمت‌ها استفاده شده‌است (جدول ۳، تصویر پ). در این گروه، علاوه بر کلمه «محمد»، حروف کلماتی دیگر مانند «الملک» بدون زائده اتصال کنار هم قرار گرفته‌اند. فرم کلمه «لا» دارای انحناست (جدول ۳، تصویر ت). تنوع نوشتار در فرم حرف «ـجـ» همانند سایر گروه‌ها (جدول ۳، تصویر ث)، حروف کشیده مضاعف در حروف «صـ»، «د» و همچنین در «ـمـ» وسط مشاهده می‌شود (جدول ۳، تصویر ج). کشیده کوتاه در حروف «لـ» و «ط» استفاده شده‌است (جدول ۳، تصویر چ).

نوشتار در قالب دایره، تمام سطح سکه را پر کرده است. در این گروه، گاهی فاصله سطور تقریباً حذف شده و حروف به هم چسبیده‌اند. متن در سکه‌های این گروه طولانی‌تر است (تصویر ۸ و ۹). نوشتار، تراکم بیشتری نسبت به سایر گروه‌ها دارد. حروف و کلمات بسیار به یکدیگر نزدیک‌اند و فاصله بین سطور، بسیار کم است و در بعضی موارد به هم چسبیده‌اند، به‌طوری که فضای سکه به شکل هندسی تقسیم شده‌است. شمیل در کتاب خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی به این خصیصه خطوط کوفی اشاره می‌کند: «فاصله میان حروف تقریباً مساوی است و به ملاحظات دستوری توجه نمی‌شود. این عدم رعایت فاصله، درخصوص کلمات سطور متوالی نیز صادق است» (شمیل، ۱۳۸۹: ۳۱).

تک سکه‌ای به دست آمده که ویژگی‌های متمایزی در مقایسه با سایر گروه‌ها دارد. برای آن، گروه مجزا ایجاد نشد[۱۱] و به‌دلیل شباهت‌های کلی و هم‌زمانی تاریخی با سکه‌های گروه سوم، در این قسمت معرفی می‌شود (تصویر ۱۰). حروف کاملاً آشفته و بدون تناسب با یکدیگر نگارش شده‌اند. فاصله بین حروف و کلمات یکسان نیست و این تغییر فاصله در راستای کمک به خوانایی کتیبه نیست. حروف دقیقاً روی خط کرسی قرار نگرفته‌اند. بعضی حروف در مقایسه با سایر گروه‌ها، دارای انحنای بیشتری شده؛

تصویر ۸- عضدالدوله، ۳۷۲ هـ‌ق، بصره .منبع: (URL:1)

تصویر ۹- عضدالدوله، ۳۷۲ هـ‌ق، بصره .منبع: (URL:1)

جدول ۳- حروف گروه سوم، پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویرپ	تصویر ت
تصویرث	تصویر ج	تصویر چ	

مانند «عـ»، «ع» و «ر» (جدول ۴، تصویر الف) و بعضی‌ها همچنان هندسی و زاویه‌دار طراحی شده‌اند؛ مانند «لا» (جدول ۴، تصویر ب). آنچه در این سکه جلب‌توجه می‌کند، فرم «ـحـ» و «ح» و همچنین فرم حرف «ـعـ» است که کاملاً متفاوت با تمام گروه‌ها نگارش شده (جدول ۴، تصویر پ) و اتصال U شکل از دیگر مشخصات این سکه است که در کلمه‌های «لله» و «عضد» و «عدل» مشاهده می‌شود (جدول ۴، تصویر ت).

فرم حروف در گروه چهارم

با توجه به اینکه نمونه سکه‌های به‌دست‌آمده در این گروه بسیار کم‌اند، بعضی از حروف مورد بررسی در گروه‌های دیگر، در این گروه موجود نیست. همچنین نمی‌توان میزان پراکندگی ضرب این گروه سکه‌ها را در دوره حکومت عضدالدوله به‌طور مشخص بیان کرد. ضمناً بعضی سکه‌ها بسیار آسیب‌دیده بودند یا تصاویر در دسترس، دارای کیفیت کافی نبودند و اجرای حروف سخت بود که سعی شد با بیشترین دقت انجام شود حروف در کتیبه‌های این گروه، با اینکه در همان قالب و فرم حروف گروه اول نگارش[۱۲] شده‌اند، فرم تزیینی دوشاخه در انتهای حروف (جدول ۵، تصویر الف) و همچنین سایر عناصر

تصویر ۱۰- عضدالدوله، موصل، ۳۶۹ هـ‌ق .منبع: (URL:2)

که به‌صورت کادربندی‌های تزیینی با کتیبه همراه شده (تصویر ۱۱)، ظاهر کلی نوشتار و ویژگی‌های بصری این گروه را متمایز کرده و شخصیت ظریف و تزیینی را به نوشتار این گروه بخشیده‌است. عناصر تزیینی ازجمله عواملی‌اند که نقش مهمی در شکل بصری حروف و جایگاه ویژه‌ای در شناسایی سبک نوشتار و طبقه‌بندی آن‌ها دارند (خزاعی مسک و دیگران، ۱۴۰۱: ۹۸) در این گروه، کشیدگی در حروف «د»، «عـ»، «ـی» معکوس و «ـجـ» استفاده شده‌است (جدول ۵، تصویر ب). زائده زیر «الف» در اتصال حرف «ـجـ» به «الف» مشاهده می‌شود (جدول ۵، تصویر پ). در این گروه، اتصال حرف «ـسـ» به «جـ» از معدود اتصالاتی است که دو خط کرسی ایجاد کرده‌است (جدول ۵، تصویر ت). به‌سبب عنصر تزیینی کنار حروف و ساییدگی‌ها، فاصله بین حروف به قدری کم است که حروف روی خط کرسی کاملاً به هم چسبیده به نظر می‌رسند. درعین‌حال، هر حرف شخصیت و ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ اما فاصله بین سطور، ثابت و مشخص نیست. گاهی انتهای حروف به سطر بالایی چسبیده و گاهی فاصله نامحسوسی مشاهده می‌شود. کتیبه در قالب ستون مستطیلی‌شکل نگارش شده‌است (تصویر ۱۲).

جدول ۴- حروف، پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویرپ	تصویر ت

تصویر ۱۱- عضدالدوله، شیراز، ۳۴۶ هـق .منبع: (URL:1)

تصویر ۱۲- عضدالدوله، شیراز، ۳۴۵ هـق .منبع: (URL:1)

تصویر ۱۳- عضدالدوله، سیراف، ۳۴۶ هـق، منبع: (گنجینه سکه موزه آستان قدس رضوی)

جدول ۵- حروف گروه چهارم، پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویرپ	تصویر ت

فرم حروف در زیرگروه ِگروه چهارم

حروف در این گروه، بین گروه اول و گروه سوم است. استحکام و ثبات گروه اول را دارد؛ اما عنصری تزیینی فرم دوشاخه انتهای حروف، آن‌ها را به گروه چهارم شبیه کرده‌است. تمامی حروف دارای ضخامت ثابت و یکسان هستند (تصویر۱۳).

فرم حروف در گروه پنجم

به‌علت کم‌بودن تعداد سکه‌های این گروه، پراکندگی آن‌ها در دوره عضدالدوله مشخص نیست. تغییر در ویژگی‌های ثابت یک حرف و بهره‌گیری از شگردهای آزاد در نگارش حروف و متصل‌کننده‌های آن، بر ظاهر و نمود کلی دست خط تأثیر می‌گذارد که بررسی نمای کلی یک نوشته و نه حروف را به‌صورت جداگانه ضروری می‌سازد (دروش، ۱۳۷۹: ۱۶). حروف در این گروه، از تناسبات مشخص و ثابتی برخوردار نیستند و این ناهمگونی در ترکیب کلی کتیبه‌ها نیز مشاهده می‌شود. بیشتر شبیه سبک منریسم و التقاطی است.

فرم حروف در این گروه دارای تغییر ضخامت های اغراق‌شده نسبت به سایر گروه‌هاست؛ فرم‌های ضخیم در کنار فرم‌های دارای ضخامت کم. حرف «الف» روشن‌ترین ترکیب ضخامت و نازکی را در نوشتار این گروه نشان می‌دهد (جدول ۶ تصویر الف). تقریباً آنچه فرم حروف را در ترکیب‌بندی مجموع نوشتار این گروه به هم نزدیک کرده، ضخامت اغراق‌شده در تمام حروف است که جنبه‌ی تزئینی به نوشتار داده‌است؛ در غیر این‌صورت بررسی هر حرف به‌صورت مجزا، نشان از ضعف نگارش و عدم انسجام در نوشتار دارد. با تمام ناهمگونی‌هایی که نوشتار کتیبه‌های این گروه دارد، به لحاظ بصری جذاب و قابل تامل هستند و زیبایی‌های بصری خاص خود را دارند.

کشیدگی مضاعف در حرف «د» (جدول ۶، تصویر ب) و کشیدگی کوتاه در «ط» و «جـ» مشاهده می‌شود (جدول ۶، تصویر پ). حرف «و» با حرکتی رو به بالا (اصطلاحاً گردن قویی) ترسیم شده و شباهت به فرم حرف «ن» گرفته‌است (جدول ۶، تصویر ت). حرف «ـحـ» بیشترین تنوع را در فرم دارد (جدول ۶، تصویر ث). حرف «حـ» و «ـحـ» که در ابتدا به‌شکل ساده فرم حرف «الف» کوتاه نگارش شده بود، در تغییر و تصرفات بعدی، به اَشکال زینتی درآمده‌است. این نوع نگارش این حرف در تمام گروه‌ها نیز مشاهده می‌شود. به این روند تغییر، مشیری در کتاب « راهنمای خواندن انواع خطوط کوفی» اشاره کرده است (مشیری، ۱۳۵۴: ۱۵). دندانه‌ها در حروفی مانند «سـ» با گروه ششم مشابه است (جدول ۶،

تصویر ۱۴- عضدالدوله، شیراز، ۳۴۰ هـق، منبع: (گنجینه سکه موزه آستان قدس رضوی)

تصویر ۱۵- عضدالدوله، بصره، ۳۶۹ هـق. منبع: (URL:1)

جدول ۶- حروف گروه پنجم. منبع: (نگارندگان).

تصویر الف	تصویر ب	تصویرپ	تصویر ت	تصویر ث	تصویرج	تصویر چ
ا	ک	ح	ج	ث	س	د ر و

جدول۷- مقایسه حروف تمام گروه‌ها. منبع: (نگارندگان).

گروه	ال ف	ب ـبـ	پ ـپـ	ت ـتـ	ث ـثـ	ج ـجـ	چ ـچـ	د ـد	ر ـر	س ـسـ	ص ـصـ	ط ـطـ	ع ـعـ	غ ـغـ	ف ـفـ	ق ـقـ	ک ـکـ	گ ـگـ	ل ـلـ	م ـمـ	ن ـنـ	و ـو	ه ـهـ	ی ـیـ	لا	الله
اول	ا	ب	پ	ت	ث	ج	چ	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ک	گ	ل	م	ن	و	ه	ی	لا	الله
دوم	ا	ب	پ	ت	ث	ج	چ	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ک	گ	ل	م	ن	و	ه	ی	لا	الله
سوم	ا	ب	پ	ت	ث	ج	چ	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ک	گ	ل	م	ن	و	ه	ی	لا	الله
چهارم	ا	ب	پ	ت	ث	ج	چ	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ک	گ	ل	م	ن	و	ه	ی	لا	الله
پنجم	ا	ب	پ	ت	ث	ج	چ	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ک	گ	ل	م	ن	و	ه	ی	لا	الله

تصویر ج). حروف «و» و «ر» اگرچه به‌لحاظ فرم از یک خانواده‌اند، شبیه هم نگارش نشده‌اند (جدول ۶، تصویر چ). فاصله بین حروف در هر سطر بسیار کم است، تا حدی که گویی به یکدیگر چسبیده‌اند. البته با نظر به اینکه این سکه‌ها ساییده شده‌اند، ممکن است پخ‌شدگی برجستگی سکه‌ها سبب به هم چسبیدن حروف شده باشد. بین سطور نیز فاصله وجود دارد. کتیبه به‌صورت ستونی نگارش شده‌است (تصویر ۱۴و ۱۵).

در جدول (۷) مقایسه‌ای بین حروف تمام گروه ها ذکر شده‌است. آنچه از برایند این پژوهش باید بدان اشاره کرد، نگاهی دقیق به فرم حروف برای درک و شناخت بهتر از نوشتار یک دوره زمانی بسیار مهم است. این پژوهش و پژوهش‌های مشابه، نقش مهمی در آگاهی یافتن از شیوه‌هایی از نوشتار دارد که مغفول مانده‌اند. در نوشتار کتیبه‌های کوفی، اصول نگارشی مشابه خطوط اقلام سته وجود نداشته و سبب تنوع فرم در نوشتار حروف و کلمات شده‌است. بنابراین، می‌توان با تدقیق و مطالعه بیشتر روی خطوط سکه‌های ایران، آن‌ها را برای شناسایی آثار بدون نام و تاریخ و همچنین برای هنر معاصر و به‌خصوص گرافیک معرفی کرد.

نتیجه‌گیری

خط در کتیبه‌های سکه‌های ضرب دوره حکومت عضدالدوله، به‌لحاظ فاصله بین حروف و کلمات،

سادگی نوشتار و روحیه هندسی حروف، مشابه خط کوفی مورد استفاده در متون قرون اولیه است. این خط در سکه‌های این دوره، ساده و دارای تزیینات محدودی است. فرم کلی حروف در تمام دوره بر یک ساختار واحد متمرکز است؛ بدین معنا که ریشه فرم حروف در تمام سکه‌ها یکی است. تغییر و تحولاتی که در شکل حروف در کتیبه‌های سکه‌های ضرب دوره عضدالدوله ایجاد شده، با تغییرات اندکی در شکل ظاهری خطوط و نه اصول کلی آن، حاصل شده‌است. حیات فرم حروف در گروه‌های به‌دست‌آمده در طول هم نبوده، بلکه در عرض هم بوده‌اند. برخی از گروه‌ها به‌صورت هم‌زمان با یکدیگر ضرب می‌شده‌اند. تمایل به فرم‌های منحنی در نگارش خط کوفی در سال‌های پایانی حکومت عضدالدوله مشاهده می‌شود. کتیبه‌ها در قالب دایره و ستون مستطیلی چیدمان شده‌اند و خوش‌نویس برخی حروف مانند «د»، «حـ» را تا جایی که سطر کامل شود، کشیده‌است. وجود نظام موزون و یکسان و درعین‌حال، پویا به‌واسطه رابطه مناسب بین فرم‌های افقی و عمودی حروف در ترکیب کلی کتیبه، نقش اساسی در ساختار زیبایی خط کوفی در این کتیبه‌ها ایفا کرده‌است.

از مجموع سکه‌های مورد بررسی، پنج گروه به دست آمد. فرم اصلی و پایه حروف در تمام گروه‌ها تقریباً یکسان است و فرم‌های پیچیده و متنوع دیده نمی‌شود. تفکیک کتیبه‌های سکه‌ها براساس فرم حروف، سبب شناخت بهتر و روشن‌تر تمایزها و شباهت‌های فرم نوشتاری کتیبه‌های سکه‌ها در این برهه از تاریخ با سایر دوره‌ها می‌شود. عوامل ایجاد گروه‌ها به شرح زیر است: اولین عامل، تنوع فرم حروف «ـجـ»، «الف»، «ع» و «لا» که سبب تمایز در ساختار بصری و درنتیجه، موجب ایجاد گروه‌ها شدند. بعضی حروف مانند، حروف «د»، «مـ» کمترین تغییر را در طول حکومت عضدالدوله داشته‌اند. دوم، عناصر تزیینی ترکیب‌شده با فرم حروف که ساختار کتیبه‌ها را ظریف‌تر و زیباتر کرده و بر جنبه تزیینی نوشتار افزوده‌است؛ مانند گروه چهارم که در ساختار کلی بصری با گروه دوم و سوم مشابه است؛ اما فرم تزیینی دوشاخه همراه حروف در این گروه، آن را از گروه‌های دوم و سوم متمایز کرده‌است. دیگر عامل موثر در ایجاد هر گروه، حالت کلی خط است که به منحنی یا هندسی‌بودن خط وابسته‌است؛ به‌عنوان مثال، علی‌رغم تشابه کلی حروف در سکه‌های گروه‌های اول و دوم، عاملی که آن‌ها را از یکدیگر جدا کرده، هندسی‌بودن فرم حروف در گروه دوم است. میزان نازکی و ضخامت حروف که آن را در دو گروه آخر به‌روشنی می‌توان دید که چگونه تغییر ضخامت‌ها به کتیبه‌ها شخصیت داده و آن‌ها را از سایر گروه‌ها متمایز کرده‌است. آخرین عامل، هماهنگی و تناسب میان فرم حروف و کلمات در کل ساختار کتیبه است که در تمام گروه‌ها مشاهده می‌شود، به غیر از گروه پنجم که نشان از سبک‌های التقاطی و حتی گاهی منرسیم دارد. در این گروه، حروف با ساختار نوشتاری سایر گروه‌ها کاملاً متفاوت است و ترکیب نوشتار منسجم نیست. در پایان، شاید بتوان این‌طور بیان کرد که گروه اول به‌عنوان ریشه نوشتاری تمام گروه‌هاست.

پی‌نوشت

1. Luke Treadwell,(2001), Buyid Coinage, Adie corpus (322-445A.H), Ashmolean Museum Oxford.

۲ . شهری نزدیک شیراز که در زمان عضدالدوله ساخته شد.

۳ . گناوه

۴ . یکی از کورههای پنج‌گانه فارس بود، در حوالی بهبهان کنونی که به‌علت مجاورت با بنادر فارس، از مراکز مهم بازرگانی به شمار می‌رفت. بسیار پرنعمت و ثروت بود؛ چنان‌که عضدالدوله می‌گفت: «من عراق را برای نام و ارجان را برای درآمدش می‌خواهم» (عقیلی، ۱۳۷۷: ۶۶).

۵ . بغداد را منصور خلیفه در حدود سال ۱۴۵ هجری قمری بر ساحل دجله در کنار مدائن بنا کرد و مقر خلافت را از شهر انبار به آنجا انتقال داد. گفته شده‌است که چون منصور از نام بغداد که یک کلمه مجوسی بوده، اکراه داشت، به این شهر لقب مدینه‌السلام داد که تا آخر دوران بنی‌عباس، غالباً همین لقب و به‌ندرت القاب دارالسلام و مدینه‌التسلیم را به‌جای نام بغداد بر سکه‌ها آورده‌اند (عقیلی، ۱۳۷۷: ۱۱۸).

۶ . به‌سبب جایگاه و اهمیت عضدالدوله، نام عضدالدوله در بعضی از ضراب‌خانه‌های خارج از محدوده حکومت وی، بر سکه‌ها

ضـرب شده‌اسـت.

7. MONO LINE

۸ . کشیـده. بـرخی از حـروف ماننـد «ب، ک، ف» را می‌تـوان علاوه بـر شـکل معمـولی (کوتـاه) به‌صـورت کشیـده نوشـت؛ یعـنی بخـشی از آن را بلندتـر و پهن‌تـر نوشـت (قلیچ‌خـانی، ۱۳۸۸: ۳۱۵).

۹ . کشیـده کوتـاه. هـرگاه حرف‌هـایی مثـل «ب، ک، ف» به‌شـکل معمـولی و غیرکشیـده نوشـته شـوند، دارای طـولی هسـتند کـه به‌انـدازه نیم‌کشیـده کامـل اسـت. درنتیجـه، دو حـرف از ایـن گونـه را می‌تـوان در حکـم یـک کشیـده کامـل دانسـت (قلیچ‌خـانی، ۱۳۸۸: ۳۱۵).

۱۰ . منظـور از ضخامـت یکسـان، عـدم تغییـر ضخامت‌هـای چشـم‌گیر در حـروف اسـت کـه ظاهـر کلی خـط را تحت‌الشـعاع خـود قـرار دهـد.

۱۱ . گـروه براسـاس مجموعـه‌ای از سـکه‌ها ایجـاد شده‌اسـت تـا بتـوان ویژگی‌هـای مشـترک را در سـکه‌ها مـورد بـررسی و مطالعـه قـرار داد.

۱۲ . اگر عناصر تزیینی از حروف حذف شوند، تقریباً همان حروف گروه اول باقی می‌مانند.

منابع

ـ اشـپولر، برتولـد (۱۳۶۹)، **تاریـخ ایـران در قـرون نخسـتین اسلامی**، ج۱، ترجمـه مریـم میراحمـدی، تهـران: علـمی و فرهنـگی.

ـ اعظـمی سنگسـری، چراغ‌عـلی (۱۳۵۰)، شاهنشـاهی ایـران بـر نقـش سـکه‌ها، **مجلـه هنـر و مـردم**، شـماره ۱۰۷و ۱۰۸، ۱۲۰-۱۱۸.

ـ ایمانی، علی (۱۳۸۶)، **سیر خط کوفی در ایران**، تهران: زوار.

ـ پرویز، عباس (۱۳۶۳)، **تاریخ دیالمه و غزنویان**، موسسه مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

ـ خـزاعی مسـک، سـمیه و دیگـران (۱۴۰۱) ، طبقه‌بنـدی خـط در سـکه‌های آلبویـه، ضـرب شیـراز، **فصلنامـه مطالعـات تاریـخ فرهنـگی**، پژوهشـنامه انجمـن ایـرانی تاریـخ، سـال۱۳، شـماره ۵۱، ۱۱۸-۸۷.

ـ خضری، سیداحمدرضا (۱۳۸۴)، **تاریخ خلافت عباسی از آغاز تا پایان آلبویه**، تهران: سمت.

ـ دروش، فرانسـیس (۱۳۷۹)، **سـبک عبـاسی: قرآن‌نویـسی تـا قـرن چهـارم هجـری قمـری**، گـردآوری ناصـر خلیـلی، تهـران: کارنـگ.

ـ رضـایی باغ‌بیـدی، حسـن (۱۳۹۳)، **سـکه‌های ایـران در دوره اسلامی: از آغـاز تـا برآمـدن سـلجوقیان**، تهران: سمت.

ـ رضایی، عبدالعظیم (۱۳۷۸)، **تاریخ ده‌هزارساله ایران**، ج۲، تهران: در و اقبال.

ـ رویگر، محمد (۱۳۸۸)، **فارس در دوره آلبویه**، شیراز: آوند اندیشه.

ـ زامبـاور (۱۳۵۶)، **نسـب‌نامه خلفـا و شـهریاران و سیـر تاریـخی حـوادث اسلام**، ترجمـه محمدجـواد مشـکور، تهـران: کتاب‌فـروشی خیـام.

ـ سرفراز، علی اکبر (۱۳۸۸)، **سکه‌های ایران از آغاز تا دوران زندیه**، تهران: سمت.

ـ سـلیمانی، سـعید (۱۳۹۶)، **تاریـخ سـکه در دودمان‌هـای محـلی ایـران (قـرون سـوم و چهـارم هجـری قمـری)**، تهـران: برگ‌نـگار.

ـ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۸)، **هنر شیعی آلبویه**، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

ـ شیمـل، آن مـاری (۱۳۸۹)، **خوش‌نویـسی اسلامی**، ترجمـه مهنـاز شایسـته‌فر، تهـران: مطالعـات هنـر اسلامی.

ـ شیمل، آن ماری (۱۳۸۹)، **خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی**، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: به‌نشر.

ـ عقیلی، عبدالله (۱۳۷۷)، **دارالضرب‌های ایران در دوره اسلامی**، تهران: علمی و فرهنگی.

_ علاءالدینی، بهرام (۱۳۹۷)، **سکه‌های ایران، از طاهریان تا خوارزمشاهیان**، تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.

_ فرای، ر.ن (۱۳۶۳)، **تاریخ ایران از اسلام تا سلاجقه**، از سلسله تحقیقات گروه تاریخ ایران دانشگاه کمبریج، ج۴، ترجمه حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.

_ فقیهی، علی‌اصغر (۱۳۴۸)، **شاهنشاهی عضدالدوله**، تهران: مطبوعاتی اسماعیلیان.

_ فقیهی، علی‌اصغر (۱۳۷۸)، **تاریخ آلبویه**، تهران: سمت.

_ فکرت، محمدآصف (۱۳۷۷)، **خط کوفی**، تهران: کیان کتاب، موسسه رسانه کلام.

_ قاسم‌بگلو، مرتضی (۱۳۸۵)، **سکه‌های سیراف**، بوشهر: موسسه مطالعات ایران و بنیاد ایران‌شناسی شعبه استان بوشهر.

_ قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته**، ویرایش دوم، تهران: روزنه.

_ قوچانی، عبدالله (۱۳۸۳)، **گنجینه سکه‌های نیشابور، مکشوفه در شهرری**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

_ کرمر، جوئل (۱۳۷۵)، **احیای فرهنگی در عهد آلبویه**، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

_ گدار، آندره (۱۳۷۷)، **هنر ایران**، ترجمه بهروز حبیبی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

_ گرومن، آدولف (۱۳۸۲)، **منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گل‌دار**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

- گنجینه موزه سکه آستان قدس رضوی.

_ متز، آدام (۱۳۶۴)، **تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری قمری (رنسانس اسلامی)**، ج۱، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.

_ مشیری، محمد (۱۳۵۴)، **راهنمای خواندن انواع خطوط کوفی (بر روی سکه‌ها، کتیبه‌ها، کتب، سفال، فلزکاری و غیره)**، تهران: موسسه سکه‌شناسی ایران و انتشارات اشرفی.

_ ندیم، مصطفی (۱۳۸۲)، **ادیان و مذاهب در فارس، از ظهور اسلام تا پایان عصر سلجوقی**، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

References

-Stephen Album (2011), **checklist of Islamic Coins**, third Edition.

-Luke Treadwell (2001), **Buyid Coinage, Adie corpus** (322-445A.H), Ashmolean Museum Oxford.

-URL1: https://www.acsearch.info Accessed at 05-04-2021

-URL2: https://www.zeno.ru Accessed at 08-06-2021

-URL3: https://www.vcoins.com Accessed at 25-06-2021

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

An Introduction to The Similarities Between Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan in Theoretical and Practical Principles

Adham Zargham[1] (Corresponding Author), Elnaz Dastyari [2]

[1]Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

[2]Doctoral student of Art Research, Department of Advanced Art Studies, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received: 18.05.2024, Revised: 20.09.2024, Accepted: 13.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34173.1244

Abstract:

In traditional arts in Iran, art was proposed in connection with Fotovatnameh. Also, in the past, art was closely related to guilds. The word guild was also usually used to express professional groups in Islamic society. Eeach guild had a treatise that included the theoretical and practical principles related to the guild. In this regard, this research is faced with the question that What are the similarities between Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan are in theoretical and practical principles? The aim of this research is to study and examine the similarities between Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan in theoretical and practical principles. The present research method is descriptive-analytical and documentary method is used to investigate the issue. In addition, the qualitative analysis method has been used to analyze the data. In order to answer the research question, an attempt has been made to examine the possibility of explaining the similarities in theoretical and practical principles and their alignment by studying the Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan. The result of the research indicates that the similarities between the Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan can be classified under the title of paying attention to the teacher, manners related to doing work , and tools and materials. Also, in both of them, a way and a method with ethics have been presented and they cannot be considered merely a kind of outward etiquette.

Keywords: Craftsmanship, Fotovatnameh, Fotovatnameh-ye Chitsazan, Fotovatnameh-ye Banayan.

1- Email: Azargham@ut.ac.ir

2- Email: E.dastyari@gmail.com

How to cite: Zargham, A. and Dastyari, E. (2024). An Introduction to The Similarities Between Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan in Theoretical and Practical Principle. Journal of Applied Arts, 3(4), 21-30. Doi: 10.22075/aaj.2024.34173.1244

درآمدی بر اشتراکات و همسویی فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان در حیطه مولفه‌های نظری و عملی

ادهم ضرغام [1] (نویسنده مسئول)
الناز دستیاری[2]

[1] دانشیار، گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
[2] دانش آموخته دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۳/۰۲/۲۹،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۶/۳۰،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۷/۲۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34173.1244

چکیده

در هنرهای سنتی مقوله هنر و هنرمندی در ارتباط با جوانمردی و فتوت طرح شده‌است. هم‌چنین در دوران گذشته هنر ارتباط نزدیکی با اصناف داشته‌است. واژه صنف نیز معمولاً جهت بیان جماعات پیشه‌وری در جامعه اسلامی استفاده شده‌است. غالباً هر صنف رساله و فتوت‌نامه‌ای داشت که مبانی نظری و عملی مربوط به صنف را در خود گنجانده بود. در این راستا پژوهش حاضر با این پرسش روبه‌رو است که مولفه‌های نظری و عملی مطرح شده در فتوت‌نامه‌های بنایان و چیت‌سازان چه اشتراکاتی با یکدیگر دارند؟ هدف پژوهش حاضر مطالعه و بررسی نقاط مشترک موجود میان دو فتوت‌نامه مذکور و هم‌سویی آن‌ها در زمینه مطالب نظری و عملی است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و شیوه اسنادی جهت بررسی موضوع به کار رفته‌است. به‌علاوه برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از شیوه تجزیه و تحلیل کیفی استفاده شده‌است. در جهت پاسخ‌گویی به پرسش پژوهش تلاش شده‌است، تا با مطالعه دو فتوت‌نامه مذکور امکان تبیین جنبه‌های مشترک در زمینه‌ی نظری و عملی و هم‌سویی آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که اشتراکات و هم‌سویی موجود میان دو فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان را می‌توان تحت عنوان توجه دادن به استاد، آداب مربوط به انجام کار و ابزار و مصالح طبقه‌بندی کرد. هم‌چنین چنان‌چه از بررسی نقاط مشترک میان دو فتوت‌نامه برمی‌آید، در هر دوی آن‌ها راه و روشی توأمان با اخلاق ارائه شده‌است و نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نوعی آداب ظاهری دانست.

واژه‌های کلیدی: حِرَف و پیشه‌ها، فتوت‌نامه، فتوت‌نامه چیت‌سازان، فتوت‌نامه بنایان.

1- Email: Azargham@ut.ac.ir
2- Email: E.dastyari@gmail.com
شیوه ارجاع به این مقاله: ضرغام، ادهم و دستیاری، الناز. (۱۴۰۲). درآمدی بر اشتراکات و همسویی فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان در حیطه مولفه‌های نظری و عملی، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۴)، ۳۰-۲۱. Doi: 10.22075/aaj.2024.34173.1244

مقدمه

هنرورزی در ادوار گذشته ایران در ارتباط با جوانمردی و فتوت مطرح می‌گردیده‌است. در حقیقت هنر و هنرمندان ارتباط تنگاتنگی با اصناف داشتند. در سده‌های گذشته صنف برای بیان جماعات پیشه‌وری در جامعه اسلامی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این کلمه در ارتباط با صنف‌های متفاوت نظیر صرافان، زرگران و به طور کلی اهل مشاغل و پیشه به کار می‌رفت. هر صنف روش و اسلوب مخصوص به خود را داشت و بر اساس آن عمل می‌کرد. در کتاب «اصناف در عصر عباسی» آورده شده‌است که صنف نوعی اتحادیه پیشه‌وری بوده که بر پایه توده مردم شکل می‌گرفت (الشیخلی،۱۳۶۲: ۵۴). در واقع تشکیلات پیشه‌وری در جامعه اسلامی سازمانی، سندیکایی بود که به نظارت بر سطح فنی نیروهای انسانی صناعات می‌پرداخت. همچنین می‌توان به فتوت‌نامه‌ها اشاره کرد که به نوعی جنبه‌های عملی و نظری پیشه‌ها و هنرها را در بر می‌گرفتند و پشتوانه نظری صنایع و هنرها نیز به شمار می‌رفتند. این‌گونه به نظر می‌رسد که با بررسی متون و فتوت‌نامه‌ها می‌توان مولفه‌های نظری و عملی موجود در آن‌ها را تبیین نمود. در این راستا پژوهش حاضر با این سوال روبه‌رو است که اشتراکات و همسویی فتوت‌نامه‌های بنایان و چیت‌سازان در ارتباط با مولفه‌های نظری و عملی مطرح شده چگونه قابل بررسی و مطالعه است؟ در جهت پاسخگویی به پرسش ذکر شده، تلاش شده‌است با مطالعه اشتراکات میان دو فتوت‌نامه مذکور، هم‌سویی آن‌ها در زمینه مطالب نظری و عملی مورد بررسی قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

شریفیان اصفهانی و امین‌پور در مقاله «فتوت‌نامه معماری اصول چهارده گانه اخلاق حرفه‌ای معماری و شهرسازی» (۱۳۹۴) در نشریه فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی، به ویژگی‌های اخلاقی و معنوی موجود در فتوت‌نامه‌ها پرداخته و بر آن بودند که به ایده‌ای جهت تدوین اصول اخلاقی و معنوی در آموزش رشته شهرسازی و معماری دست یابند. همچنین جوان آراسته در پژوهشی با عنوان «فتوت اسلامی و جایگاه اخلاق در حرفه‌ورزی» (۱۳۹۰) منتشر شده در پژوهشنامه اخلاق، تلاش نموده‌است که با در نظر داشتن فتوت‌نامه‌ها به تبیین اخلاق در حیطه حرفه‌ورزی بپردازد. فرزانه باخدا نیز در پژوهشی با عنوان «آیین جوانمردی به مثابه الگویی اخلاقی-اجتماعی» (۱۳۹۱) در نشریه اخلاق وحیانی، به آداب و رسوم مربوط به فتوت و جوانمردی به عنوان ذخایر معنوی و فرهنگی ایران می‌پردازد و خاطرنشان می‌سازد که حکمت عملی جاری در این آداب و رسوم، می‌تواند الگویی مناسب برای جامعه قلمداد شود. به علاوه زندی محب در مقاله «شناخت و تحلیل فتوت‌نامه‌ها در جهت ارتقای مهارت‌آموزی و اخلاق حرفه‌ای معماران» (۱۳۹۸) در نشریه مهارت‌آموزی، جنبه‌های آموزشی فتوت‌نامه‌ها را مورد بررسی قرار داده و اشاره می‌نماید که در این حیطه در کنار آموزش عملی، مباحث فکری و نظری نیز به دانشجویان منتقل می‌گردد. موارد مذکور بیشتر جنبه‌های اخلاقی و سلوک معنوی موجود در فتوت‌نامه‌ها را مد نظر قرار داده‌اند. بخش دیگری از پژوهش‌ها به جنبه‌های آموزشی و امکان بهره‌گیری از جنبه‌های تعلیمی فتوت‌نامه‌ها پرداخته‌اند. به عنوان مثال مرادی نسب و هاشمی در مقاله «تبیین بنیان‌های آموزش سنتی معماری در ایران بر پایه فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه بنایان» (۱۴۰۰) منتشر شده در نشریه پژوهشگاه میراث فرهنگی، به تبیین بنیان‌های آموزشی سنتی معماری ایران با مدنظر قرار دادن فتوت‌نامه بنایان پرداخته‌است. همچنین علاوه‌بر موارد یاد شده موسوی گیلانی و شکیبادل در مقاله «سلوک عارفانه در سنت استاد و شاگردی فتوت‌نامه‌ها و تأثیر آن بر خلاقیت هنرمند» (۱۳۹۸) در نشریه مطالعات هنر و رسانه، به تعالی صنایع در فتوت‌نامه‌ها پرداخته‌اند. چنانچه اشاره شد، در اغلب پژوهش‌های انجام شده به جنبه‌های اخلاقی و آموزشی موجود در آداب و رسوم فتوت‌نامه‌ها پرداخته شده‌است. در پژوهش حاضر تلاش می‌شود به‌طور مشخص اشتراکات و همسویی دو فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان از بابت مولفه‌های نظری و عملی طرح شده در آن‌ها مورد توجه قرارگیرد.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و از شیوه اسنادی جهت بررسی موضوع استفاده شده‌است. در راستای پاسخ‌گویی به پرسش پژوهش، از میان فتوت‌نامه‌های موجود، فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان مبنای مطالعه قرار گرفته‌است. شاخص انتخاب منابع

مذکـور اشـاره بـه بـرخی از اصطلاحـات، روش‌هـا و شیوه‌هـای عمـلی بوده‌اسـت. همچنیـن جهـت تجزیـه و تحلیـل داده‌هـا از شیـوه تجزیـه و تحلیـل کیـفی اسـتفاده شده‌است. حافظنیـا اشـاره می‌کنـد کـه در تحقیقـات کیـفی، اسـناد و نوشـته‌ها حکـم داده را دارنـد و محقـق می‌توانـد از طریـق جمع‌آوری، طبقه‌بنـدی و ارزیـابی آن‌هـا، مجهـول را کشـف نمایـد (حافظنیـا،۱۴۰۱: ۲۶۹).

فتوت

واژه «فـتی» بـه معنـای جـوان اسـت کـه تدریجاً مفاهیـمی نظیـر دلیـری و بخشـندگی بـه آن افـزوده گشـته و نیکی‌هـای معنـوی و دلیـری را نیـز بـه آن گـره زده‌انـد. سـلوک اهـل فتـوت بـر اخلاص در عمـل و دوری از ریـا اسـتوار بـود کـه آرام آرام بـا سـنت‌های اهـل ملامـت درآمیخـت. پیشینـه فتـوت در ایـران بـه دوران پیـش از اسلام بـاز می‌گـردد. لازم بـه ذکـر اسـت کـه بسیاری از افـکار مانویـان در ایـن مسـلک راه یافته‌اسـت (رضـوی،۱۳۹۱: ۲۶). عفیـفی خاطرنشـان می‌سـازد کـه فتـوت در زمـان ظهـور تصـوف بـه آن متصـل شـد و ایـن امـر را می‌تـوان نشـان دهنـده تأثیـر و تأثـر آن‌هـا از یکدیگـر دانسـت (عفیـفی،۱۳۷۶: ۴۴). حضـرت علـی (ع) بـه نـام فـتی ملقـب شـده‌اند. در «فتوت‌نامـه سـلطانی» آورده شده‌اسـت کـه در زمـان جنـگ احـد دشـمنان بـه پیامبـر (ص) حملـه کردنـد و ایشـان بـه حضـرت (ع) فرمودنـد کـه حملـه آنـان را دفـع کنـد. آن حضـرت دمـار از آن خاکسـاران بـرآورد، در همـان زمـان آوازی بـه گـوش رسیـد «لا فـتی الا عـلی لا سیـف الا ذوالفقـار» (کاشـفی سـبزواری،۱۳۵۰: ۹). در واقـع فتـوت و جوانمـردی، نظـامی اخلاقی و اعتقـادی بـوده و گونـه‌ای از هستی‌شـناسی و انسان‌شـناسی را ارائـه می‌نمایـد.

فتوت‌نامه‌ها

بنیان‌هـای نظـری و عرفـانی هنـر و معمـاری اسلامی را می‌تـوان در فتوت‌نامه‌هـا جسـتجو کـرد. بلخـاری قـهی خاطرنشـان می‌سـازد کـه فتوت‌نامـه نویسـان منشـور معنـوی صناعـات و هنرهـا را در تمـدن اسلامی بـه نـگارش درآورده‌انـد (بلخـاری قـهی،۱۳۹۴: ۱۴۸). رسـاله‌های اهـل فتـوت بخـشی از ادبیـات عامـه ایـران را بـه خـود اختصـاص می‌دهنـد. در کتـاب «چهـارده رسـاله در بـاب فتـوت و اصنـاف» آمده‌اسـت کـه در رسـاله‌های اهـل فتـوت آداب و رسـوم طبقـه عامـه ایـران و به‌ویـژه پیشـه‌وران در دوران گذشـته تبییـن شده‌است (افشـاری و مداینـی، ۱۳:۱۳۸۱). از آن‌جـایی کـه اصنـاف می‌کوشیدنـد تـا اصـول فتـوت را مراعـات کننـد، غالبـاً هـر صنـف بـرای خـود یـک رسـاله و یـا فتوت‌نامـه داشـت. فتوت‌نامه‌هـا غالبـاً بـرای یـک صنـف خـاص بـه نـگارش درمی‌آمدنـد. در کتـاب «چهـارده رسـاله در بـاب تصـوف و اصنـاف» آورده شده‌اسـت کـه در عصـر صفـوی فتـوت در میـان عامـه مـردم رواج پیـدا کـرد (چهـارده رسـاله در بـاب فتـوت و اصنـاف،۱۳۸۱: ۴۴). این‌گونـه بـه نظرمی‌رسـد کـه تعـداد کـمی از فتوت‌نامه‌هـا مربـوط بـه پیـش از دوران صفـوی می‌شـوند. افشـاری و مداینـی اشـاره می‌کننـد کـه فتوت‌نامه‌هـای مربـوط بـه دوران صفویـه بـه دلیـل زبـان فاخـر و شیـوا حائـز اهمیـت می‌باشـند، امـا عـامی بـودن و کـم سـوادبودن نویسـندگان در دوران پـس از صفویـان موجـب شـد کـه اغلـب فتوت‌نامه‌هـا دارای نثـری سـخیف باشـند (همـان:۴۴). در مجمـوع می‌تـوان فتوت‌نامه‌هـا را از منابـع بسیـار مهـم و ارزنـده در قلمـرو پیونـد میـان حکمـت و هنـر در تمـدن اسلامی دانسـت. فتوت‌نامه‌هـا غالبـاً بـه صـورت سـوال و جـواب هسـتند و در ایـن قالـب مفاهیـم را بـه مخاطـب منتقـل می‌سـازند. فتوت‌نامـه چیت‌سـازان بـر مبنـای پرسـش و پاسـخ تدویـن شده‌اسـت و بخـش اول آن بـه آداب و اصطلاحـات و مقدمـات چیت‌سـازی اختصـاص دارد. در کتـاب «آییـن جوانمـردی» اشـاره شده‌اسـت کـه تدویـن ایـن فتوت‌نامـه بـه قـرن دهـم هجـری برمی‌گـردد (صـراف،۱۳۵۲: ۲۸). فتوت‌نامـه بنایـان نیـز از مولـفی ناشـناس اسـت و نسـخه خـطی آن در ترکیـه موجـود اسـت (بنـا وزیرآبـادی پنجـابی،۱۳۹۳: ۲۰).

توجه دادن به استاد در فتوت‌نامه‌ها

در دوران گذشـته در هـر صنـف سلسـله مراتـبی وجود داشـت و ایـن امـر تعلیـم و تربیـت را در بـر می‌گرفـت. در هـر صنـف یـک اسـتاد نسـبت بـه دیگـران ممتـاز بـود. در کتـاب از «کارگاه تـا دانشـگاه» آورده شـده کـه اخوان‌الصفـا[1] بـاور داشـتند، هـر انسـان صنعتگـری ناگزیـر از داشـتن اسـتادی اسـت کـه بـه او صنعـت و یـا علـمی را بیامـوزد. در واقـع اسـتاد قـوه نهفتـه در نفـس صنعتگـر را برمی‌انگیخـت تـا آن را بـه مرحلـه فعـل برسـاند (آژنـد، ۱۳۹۸: ۲۰). ارتبـاط اسـتاد بـا شـاگرد نـوعی ارتبـاط مریـد و مـرادی و تـوأم بـا احتـرام بـود کـه گاهی تـا بعـد از مـرگ اسـتاد نیـز ادامـه می‌یافـت. در حقیقـت در شیـوه شـاگرد و اسـتادی اهلیـت شـاگرد بسیـار حائـز اهمیـت بـود. در کتـاب «بـررسی تحـولات نظـام اسـتاد - شـاگردی در ایـران» خاطرنشـان شده‌اسـت کـه سـعی اسـتاد همـواره بـر ایـن بـود

جدول ۱- مصادیق مربوط به استاد در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان. منبع: (نگارندگان).

مصادیق اشاره به استادان در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان	مطالب آورده شده در خصوص استادان در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان	منبع
نسبت دادن فتوت‌نامه به پیامبر و یا یک امام معصوم	امام جعفر صادق (ع)	فتوت‌نامه بنایان
	امام جعفر صادق (ع)	فتوت‌نامه چیت‌سازان
تعداد استادان و پیران	تعداد استادان بنا: ۱۲ عدد تعداد پیران: ۱۲ عدد (چهار پیر شریعت، چهار پیر طریقت، چهار پیر حقیقت، چهار پیر معرفت)	فتوت‌نامه بنایان
	تعداد استادان چیت‌ساز: ۱۲ عدد تعداد پیران: ۱۲ عدد (چهار پیر شریعت، چهار پیر طریقت، چهار پیر معرفت، چهار پیر حقیقت)	فتوت‌نامه چیت‌سازان
نسبت دادن برخی فنون عملی به استادان	تراشیدن تخته (استاد عبدالله حبشی)	فتوت‌نامه چیت‌سازان
تکریم استادان	در کار خود استاد مثل شبان و شاگردان مثل گوسفندان دانی(از احکام چیت‌سازی) به‌طریق پیران رفتن (از احکام چیت‌سازی) غیبت استادان را نکردن در چیت‌سازی ابتدا نظر استاد مقدم است.	فتوت‌نامه چیت‌سازان
شرایط استادی	هر صباح که برخیزد از علم شریعت و طریقت و حقیقت باخبر باشد، تا استادی بر او مسلم باشد. (از احکام بنایی) در کار خود استاد بودن (از احکام بنایی)	فتوت‌نامه بنایان
	هر صباح که برخیزد از علم شریعت و طریقت و حقیقت باخبر باشد، تا استادی بر او مسلم باشد. (از احکام چیت‌سازی) دانستن احکام چیت‌سازی استاد نباید به هرکسی آموزش دهد.	فتوت‌نامه چیت‌سازان

که حرفه و پیشه در خانواده‌اش باقی بماند. وجود چنین روابطی بین استاد و شاگرد خانواده‌ها را چنان علاقه‌مند و مجذوب می‌کرد که فرزندان خود را با اطمینان به دست استاد و کارگاهش می‌سپردند. همچنین استاد، اکثر شاگردان خود را از میان خویشاوندان انتخاب می‌کرد، تا اسرار حرفه وی پوشیده بماند (فیوضات،۱۳۷۲: ۵۷). قسمتی از محتوای فتوت‌نامه‌ها، اختصاص به استادان دارد و در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان می‌توان اشارات متنوعی به استادان را ملاحظه کرد. اینگونه به نظر می‌رسد که مداقه در باب استادان از وجوه متعددی در فتوت‌نامه‌ها مورد توجه قرار گرفته‌است. از جمله این اشارات در آغاز فتوت‌نامه‌ها به چشم می‌خورد، به گونه‌ای که هر کدام از آن‌ها به یک پیامبر و یا یک امام معصوم نسبت داده شده‌اند. فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان به حضرت امام جعفر صادق (ع) نسبت داده شده‌اند (کربن،۱۳۶۳: ۸۱). جنبه دیگری از حضور استادان در فتوت‌نامه‌ها مربوط به تعداد استادان و شاگردان می‌شود. در فتوت‌نامه‌ها همواره به شمار استادان و شاگردان آنان اشاره شده‌است. در فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان تعداد استادان دوازده عدد[۲] ذکر شده‌است. افزون‌بر ذکر نام استادان، از جمله مصادیق مشترک میان این فتوت‌نامه‌ها یادکردن از پیر است. طریق دیگر حضور استادان در فتوت‌نامه‌های یادشده، نسبت دادن برخی فنون عملی به آنان است. به عنوان مثال در فتوت‌نامه چیت‌سازان تراشیدن تخته به عبدالله حبشی نسبت داده شده‌است. تأکید بر

تکریم استادان و ذکر شرایط استادی نیز جنبه دیگری را به نمایش می‌گذارد که از منظر دیدگاه نظری و حکمی قابل تأمل است. در جدول (۱)، مصادیق مربوط به استاد در دو فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان آورده شده‌است.

آداب انجام کار در فتوت‌نامه‌ها

در فتوت‌نامه‌ها همواره میان امر اخلاقی و عمل هنری می‌توان ارتباط مستقیمی را ملاحظه کرد. به گونه‌ای که در فتوت‌نامه‌ها انجام هر عمل به همراه آیه‌ای از قرآن کریم و یا یک ذکر مشخص آورده شده‌است. ابراهیمی و موسوی گیلانی خاطرنشان می‌سازند که رابطه دوسویه فتوت و پیشه‌وری مشخص و مبرهن است. در واقع میان گرایش به کار و اصول جوانمردی اتحاد برقرار است و در این راستا می‌توان به ملازمت آداب و اصول جوانمردی و امور اخلاقی اشاره کرد (ابراهیمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸: ۲۰).

در فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان به برخی آداب انجام کار اشاره مستقیمی شده‌است. در این خصوص مواردی مشترک و هم‌سو میان دو فتوت‌نامه یادشده به چشم می‌خورد که در جدول (۲)، به آن‌ها اشاره شده‌است.

چنان‌چه پیش‌تر گفته شد، در فتوت‌نامه‌ها مراحل انجام کار توأمان با جنبه‌های عبادی مورد توجه قرار گرفته‌است. در این راستا می‌توان به ذکر آیات قرآن کریم در ارتباط با مراحل انجام کار اشاره کرد. در فتوت‌نامه بنایان برای هر کدام از اعمال بنایی یک آیه آورده شده‌است.

از جمله:

به کار رفتن: «وَأَن لَيس لِلْإنسانِ إلاَّ مَا سَعَى» و اینکه برای انسان جز حاصل تلاش او نیست (سوره نجم-آیه ۳۹)

ماله بر گل کشیدن: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا

جدول ۲- بررسی هم‌سویی مبانی نظری و آداب انجام کار در فتوت‌نامه بنایان و فتوت‌نامه چیت‌سازان. منبع: (نگارندگان).

آداب انجام کار	منبع
پاک بودن	فتوت‌نامه بنایان
با طهارت بودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
راستی	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
دستگاه استادان را پاک نگه داشتن	فتوت‌نامه بنایان
خلاف نگفتن	فتوت‌نامه بنایان
چراغ استادان را روشن نگه داشتن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
به ارواح استادان تکبیر گفتن	فتوت‌نامه بنایان
نمازگزاردن	فتوت‌نامه بنایان
سخن تند نگفتن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
ثابت قدم بودن در کار	فتوت‌نامه بنایان
کم سخن بودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
ادب خود را نگه داشتن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
تنگ حوصله نبودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
فقیر دوست بودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
چست و چالاک بودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان
به طریق پیران رفتن	فتوت‌نامه چیت‌سازان
غیبت نکردن	فتوت‌نامه چیت‌سازان
باحیا بودن	فتوت‌نامه بنایان
باسخاوت بودن	فتوت‌نامه بنایان، فتوت‌نامه چیت‌سازان

تُوبُوا إِلَی اللَّهِ تَوبةً نَصُوحًا» الا ای مومنان، به درگاه خدا توبه نصوح (با خلوص و دوام) کنید (سوره تحریم-آیه ۸).

طرح‌اندازی گنبد و راست کردن طاق‌ها: «یَقُولُونَ رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّکَ عَلَی کُلِّ شَیءٍ قَدِیرٌ» و در آن حال (به شوق و نشاط) گویند: پروردگارا، تو نور ما را به حد کمال رسان و ما را (به لطف و کرم خود) ببخش که البته تو بر هر چیز توانایی (سوره تحریم-آیه ۸).

زاویه بستن: «أَلَمْ یعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ یَرَی» آیا او ندانست که خدا (اعمال زشتش را) می‌بیند (سوره علق-آیه ۱۴).

بر ارتفاع ایستادن: «عَسَی رَبُّکُمْ أَنْ یُکَفِّرَ عَنْکُمْ سَیِّئَاتِکُمْ وَیُدْخِلَکُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ» باشد که پروردگارتان گناهانتان را مستور گرداند و شما را در باغ‌های بهشتی که زیر درختانش نهرها جاری است داخل کند (سوره تحریم-آیه ۸).

پایین آمدن از ارتفاع: «وَبُرِّزَتِ الجحِیمُ لِمَنْ یرَی فَأَمَّا مَنْ طغَی وَآثَرَ الحیَاةَ الدُّنیَافَإِنَّ الجحِیمَ هِیَ المأوی» و دوزخ برای بینندگان آشکار شود. پس هر کس (از حکم شرع خدا) سرکش و طاغی شد و زندگی دنیا را برگزید. دوزخ جایگاه اوست (سوره نازعات-آیات ۳۶ تا ۳۹).

دست در گل کردن: «إِلَّا الَّذِینَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالحقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ» مگر آنان که ایمان آورده و نیکوکار شدند و به درستی و راستی و پایداری (در دین) یکدیگر را سفارش کردند (سوره عصر-آیه۳).

خشت بر یکدیگر گذاشتن: «إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلزَالَهَا» هنگامی که زمین به سخت‌ترین زلزله خود به لرزه درآید (سوره زلزال-آیه ۱).

گل بر قالب گذاشتن: «قَالُوا یَا وَیلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِن مرقدِنَا» و گویند: ای وای بر ما، که ما را از خوابگاهمان برانگیخت؟ (سوره یس-آیه ۵۲)

خشت دو نیمه کردن: «فَتَبَارَکَ اللَّهُ أَحسنُ الخالِقِینَ» آفرین بر (قدرت کامل) خدایی که بهترین آفرینندگان است (سوره مومنون-آیه ۱۴).

در فتوت‌نامه چیت‌سازان نیز هر کدام از اعمال مرتبط با چیت‌سازی با یک آیه شریفه همراه شده‌است:

قدم به کارخانه گذاشتن: «لَا یَصْلَاهَا إِلَّا الأَشْقَی الَّذِی کَذَّبَ وَتَوَلَّی» که هیچ کس در آن آتش در نیفتد مگر شقی‌ترین خلق. همان کس که (آیات و رسل حق را) تکذیب کرد و روی از آن بگردانید. (سوره لیل-آیات ۱۵ و۱۶). و «و أن جاءَهُ الأعمی» چون آن مرد نابینا حضورش آمد (سوره عبس-آیه ۲).

جوشاندن کرباس: «فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ موَازِینُهُ فَهُوَ فِی عِیشَةٍ رَاضِیَةٍ» پس عمل هر کس را در میزان حق وزنی باشد، او در بهشت به آسایش و زندگانی خوش خواهد بود (سوره لیل-آیات ۷ و ۸).

چیت به دیگ انداختن: «أَفَلَا یَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِی الْقُبُورِوَحُصِّلَ مَا فِی الصُّدُورِ» آیا آدمی نمی‌داند که روزی آنچه (از مردگان) در دل قبرهاست همه بیرون ریخته می‌شود؟ و آنچه در دلها پنهان است همه را پدیدار سازند؟ (سوره عادیات-آیات ۹ و۱۰).

باسمه[۳] کردن: «یَوم یَفِرُّ المرْءُ مِن أَخِیهِ وَ أُمِّهِ وَأَبِیهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِیهِ» آن روز که (از وحشت و هولناکی) هر کس از برادرش می‌گریزد و بلکه از مادر و پدرش و از زن و فرزندانش هم می‌گریزد (سوره عبس-آیات ۳۴ تا ۳۶).

پارچه در زمین انداختن: «إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلزَالَهَا» آفرین بر (قدرت کامل) خدایی که بهترین آفرینندگان است (سوره زلزال-آیه ۱).

برچیدن کار: «وَبُرِّزَتِ الجحِیمُ لِمَنْ یرَی فَأَمَّا مَنْ طغَی وَآثَرَ الحیَاةَ الدُّنیَافَإِنَّ الجحِیمَ هِیَ المأوی» و دوزخ برای بینندگان آشکار شود. پس هر کس (از حکم شرع خدا) سرکش و طاغی شد و زندگی دنیا را برگزید، دوزخ جایگاه اوست (سوره نازعات-آیات ۳۶ تا ۳۹).

زاج آب کردن: «إِنَّهُمْ یکِیدُونَ کَیدًا وَأَکِیدُ کَیدًا فَمَهِّلِ الکافِرِینَ أَمْهِلْهُمْ رُوَیدًا» دشمنان اسلام هر چه بتوانند کید و مکر (بر محو انسلام) می‌کنند و من هم در مقابل مکرشان مکر خواهم کرد. پس اندکی کافران را مهلت ده و آنها را فرو گذار (تا وقت کیفرشان فرا رسد) (سوره طارق-آیات ۱۵ تا ۱۷).

قدم در دکان گذاشتن: «قَالُوا یَا وَیلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِن مرقدِنَا ذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمنُ وَصَدَقَ

الْمُرْسَلُونَ» و گویند: ای وای بر ما، که ما را از خوابگاهمان برانگیخت؟ این همان وعده خدای مهربان است و رسولان همه راست گفتند (سوره یاسین-آیه ۵۲).

به خرید رفتن: «يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ» در آن روز قیامت مردم از قبرها پراکنده بیرون آیند تا (پاداش نیک و بد) اعمال آنها را (در حساب و میزان حق) به آنان بنمایند. پس هر کس به قدر ذره‌ای کار نیک کرده باشد (پاداش) آن را خواهد دید و هر کس به قدر ذره‌ای کار زشتی مرتکب شده آن هم به کیفرش خواهد رسید (سوره زلزال-آیات ۶ تا ۸).

پشت تخته نشستن: «إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا» خدا و فرشتگانش بر (روان پاک) این پیغمبر صلوات و درود می‌فرستند شما هم ای اهل ایمان، بر او صلوات و درود بفرستید و با تعظیم و اجلال بر او سلام گویید و تسلیم فرمان او شوید (سوره احزاب-آیه ۲).

از پشت تخته برخاستن: «فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ» آفرین بر (قدرت کامل) خدایی که بهترین آفرینندگان است (سوره مومنون-آیه ۱۴).

کرباس تاب دادن: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يُكَفِّرَ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيُدْخِلَكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ يَوْمَ لَا يُخْزِي اللَّهُ النَّبِيَّ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ نُورُهُمْ يَسْعَى بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» ای مومنان، به درگاه خدا توبه نصوح (با خلوص و دوام) کنید، باشد که پروردگارتان گناهانتان را مستور گرداند و شما را در باغ‌های بهشتی که زیر درختانش نهرها جاری است داخل کند در آن روزی که خدا پیغمبر خود و گرویدگان به او را ذلیل نسازد (بلکه عزیز و سرفراز ابد گرداند، در آن روز) نور (ایمان و عبادت) آن‌ها در پیش رو و سمت راست ایشان می‌رود (و راه بهشتشان می‌نماید) و در آن حال (به شوق و نشاط) گویند: پروردگارا، تو نور ما را به حد کمال رسان و ما را (به لطف و کرم خود) ببخش که البته تو بر هر چیز توانایی (سوره تحریم-آیه ۸).

چنانچه از بررسی آیات شریفه آورده شده در دو فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان برمی‌آید، برخی آیات شریفه در میان دو فتوت‌نامه مشترک هستند و افزون‌بر آن در یک فتوت‌نامه نیز، برای چندین عمل به کار رفته‌اند. به عنوان مثال آیه ۸ سوره مبارکه تحریم در فتوت‌نامه بنایان برای ماله بر گل کشیدن، طرح‌اندازی گنبد و راست کردن طاق‌ها و بر ارتفاع ایستادن آورده شده‌است. هم‌چنین این آیه در فتوت‌نامه چیت‌سازان برای کرباس تاب دادن آمده‌است. در تفسیر این آیه آورده شده‌است که این آیه راه نجات از آتش دوزخ را نشان می‌دهد و نخستین گام برای نجات توبه از گناه است که از هر نظر خالص باشد (URL:1). بدین ترتیب ارجاع مکرر به برخی از آیات را می‌توان از جمله نقاط مشترک بارز میان این دو فتوت‌نامه در نظرگرفت.

واکاوی جنبه‌های نظری و عملی ابزار و مصالح در فتوت‌نامه‌ها

اشاره به ابزار و مصالح در فتوت‌نامه‌ها همواره با جنبه‌ها و وجوه حکمی همراه است. در این رسالات همه چیز از جمله ابزار حامل معنا و رمز و راز است. در ارتباط با توجه دادن به ابزار و مصالح در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان رویکردی مشابه و هم‌سو به چشم می‌خورد. در فتوت‌نامه چیت‌سازان برای هر کدام از ابزار و وسایل کار یک ذکر آورده شده‌است. در این فتوت‌نامه برای سنگ: «یا رحیم»، دیگ: «یا ایها الذین امنو»، رنگ: «صلوا علیه و سلموا تسلیما»، چوب: «یا دلیل المتحیرین» و آب: «لا اله الا الله محمد رسول الله علی ولی الله» آورده شده‌است (کربن،۱۳۶۳: ۹۳-۹۲). در فتوت‌نامه بنایان نیز به کار بردن هر کدام از ابزار بنایی با یک آیه همراه شده‌است:

تیشه به دست گرفتن: «يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ» آن روز که (از وحشت و هولناکی) هر کس از برادرش می‌گریزد و بلکه از مادر و پدرش و از زن و فرزندانش هم می‌گریزد (سوره عبس-آیات ۳۴ تا ۳۶).

ماله به دست گرفتن: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا» الا ای مومنان، به درگاه خدا توبه نصوح (با خلوص و دوام) کنید (سوره تحریم-آیه ۸).

قالب به دست گرفتن: «لاَ یَصْلاَهَا إِلاَّ الأشقی الَّذِی کَذَّبَ وَتَوَلَّی» که هیچ کس در آن آتش در نیفتد مگر شقی‌ترین خلق. همان کس که (آیات و رسل حق را) تکذیب کرد و روی از آن بگردانید (سوره لیل-آیات ۱۵ و ۱۶) و « و أَنْ جَاءَهُ الأعمی » چون آن مرد نابینا حضورش آمد (سوره عبس-آیه ۲).

ناوه[۴] بر دست گرفتن: «فَأَمَّا مَن ثَقُلَتْ مَوَازِینُهُ فَهُوَ فِی عِیشَةٍ رَاضِیَةٍ» پس عمل هر کس را در میزان حق وزنی باشد، او در بهشت به آسایش و زندگانی خوش خواهد بود (سوره قارعه-آیات ۶ و ۷).

ریسمان به دست گرفتن: «أَفَلاَ یَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِی الْقُبُورِوَحُصِّلَ مَا فِی الصُّدُورِ» آیا آدمی نمی‌داند که روزی آنچه (از مردگان) در دل قبرهاست همه بیرون ریخته می‌شود؟ و آنچه در دل‌ها پنهان است همه را پدیدار سازند؟ (سوره عادیات-آیات ۹ و ۱۰).

شاغول[۵] افکندن: «فَمَنْ یعْمَلْ مِثقَالَ ذَرَّةٍ خَیرا یَرَهُ وَمَن یعْمَلْ مِثقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا یَرَهُ» پس هر کس به قدر ذره‌ای کار نیک کرده باشد (پاداش) آن را خواهد دید و هر کس به قدر ذره‌ای کار زشتی مرتکب شده آن هم به کیفرش خواهد رسید (سوره زلزال-آیات ۶ تا ۸).

چوب زاویه به دست گرفتن: «یَقُولُونَ رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّکَ عَلَی کُلِّ شَیءٍ قَدِیرٌ» و در آن حال (به شوق و نشاط) گویند: پروردگارا، تو نور ما را به حد کمال رسان و ما را (به لطف و کرم خود) ببخش که البته تو بر هر چیز توانایی (سوره تحریم-آیه ۸).

چنان‌چه از بررسی و مطالعه چگونگی پرداختن به ابزار و مصالح در فتوت‌نامه‌های بنایان و چیت‌سازان برمی‌آید، اشاره به ابزار و مصالح انجام کار در هر دو فتوت‌نامه مذکور همراه با رویکردی عبادی و توأمان با رویکردهای اخلاقی است. در حقیقت به هر ابزاری همراه با نوعی ذکر و یادآوری پرداخته شده‌است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اشتراکات و هم‌سویی موجود میان دو فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان این‌گونه به نظر می‌رسد که مطالب آورده شده در آن‌ها را می‌توان تحت عنوان توجه دادن به استاد، آداب مربوط به انجام کار و ابزار و مصالح طبقه‌بندی کرد. در ارتباط با موارد ذکر شده، می‌توان شباهت‌هایی را در قلمرو مطالب نظری و عملی در دو فتوت‌نامه مذکور یافت. چنان‌چه از بررسی متن دو فتوت‌نامه بر می‌آید، استاد جایگاهی ارزنده و خطیر را به خود اختصاص می‌دهد. هم‌چنین هردو فتوت‌نامه مذکور به امام جعفر صادق (ع) نسبت داده شده‌اند. به علاوه در فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان به تکریم استادان و شرایط استادی پرداخته شده‌است. افزون بر موارد ذکر شده، ذکر تعداد استادان و پیران و به‌طور مشخص نسبت دادن برخی فنون عملی به استادان از جمله مصادیقی به شمار می‌رود که هم‌سویی دو فتوت‌نامه را به نمایش می‌گذارد. بخش دیگری که رویکردی مشابه میان فتوت‌نامه بنایان و چیت‌سازان را نشان می‌دهد، اشارات مستقیم به آداب انجام کار است. در این راستا همراهی هرکدام از این آداب با آیات قرآن کریم اهمیت جنبه‌های اخلاقی را نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که یکی از بارزترین جلوه‌های شباهت میان دو فتوت‌نامه مذکور بهره‌گیری از آیات شریفه یکسان است. چنین رویکردی در جنبه‌های نظری و عملی در ارتباط با ابزار و مصالح در فتوت‌نامه‌های مذکور نیز به چشم می‌خورد. از این رو همواره می‌بایست در نظر داشت که نباید فتوت را تنها آداب و مناسکی ظاهری در نظرگرفت، بلکه می‌توان آن را راه و روشی توأمان با اخلاق قلمداد کرد.

پی‌نوشت

۱ . از دلایل مهم شمردن اخوان‌الصفا در تاریخ هنر اسلامی، اثرگذاری آنان بر فتوت و فتوت‌نامه‌ها است. بلخاری قهی اشاره می‌نماید که برخی آن‌ها را نوافلاطونیان اسلامی و برخی فیثاغوریان مسلمان می‌دانند (بلخاری قهی،۱۳۹۶: ۳۵).

۲ . این‌گونه به نظر می‌رسد که دوازده استاد، نشانه پیروی از دوازده امام است (کربن،۱۳۹۶: ۸۲).

۳ . چاپ کردن.

۴ . چوب کوتاه میان خالی کرده را گویند که گل کاران بدان گل کشند (URL:2).

۵ . قطعه فلزی که آن را به رشته‌ای آویزند و برای قایم بالا بردن دیوار در بنایی بکار برند (URL:3).

منابع

- قرآن کریم (۱۳۸۸)، ترجمه حسین الهی قمشه‌ای، تهران: انتشارات فرهنگ‌نما.

- آژند، یعقوب (۱۳۹۸)، **از کارگاه تا دانشگاه: پژوهشی در نظام استاد–شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

- ابراهیمی، احمدرضا ؛ موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۸)، راهکارهای نظری و عملی برای سلوک معنوی هنرمند در منشور فتوت‌نامه‌ها، **مطالعات هنر و رسانه**، ۱(۱): ۳۶-۱۱.

- افشاری، مهران؛ مداینی، مهدی (۱۳۸۱)، **چهارده رساله در باب فتوت و اصناف**، تهران: چشمه.

- الشیخلی، صباح ابراهیم سعید (۱۳۶۲)، **اصناف در عصر عباسی**، ترجمه هادی عالم‌زاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴)، **قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی**، تهران: سوره مهر.

_____ (۱۳۹۴)، **هندسه خیال و زیبایی (پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا درباره هنر و زیبایی)**، تهران: سوره مهر.

- بنا وزیرآبادی، حبیب‌الله (۱۳۹۴)، **رساله گل‌کاری (فتوت‌نامه بنایان)**، تهران: پژوهشکده هنر.

- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۴۰۱)، **مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی**، تهران: سمت.

- رضوی، مسعود (۱۳۹۱)، **تاریخ و فرهنگ جوانمردی: سپاس‌نامه‌ای به ایرج افشار**، تهران: اطلاعات.

- صراف، مرتضی (۱۳۵۲)، **رسائل جوانمردان، مشتمل بر هفت فتوت‌نامه**، تهران: قسمت ایران‌شناسی انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

- عفیفی، ابوالعلاء (۱۳۷۶)، **رساله ملامتیه، صوفیه و فتوت**، ترجمه نصرت‌الله فروهر، تهران: الهام.

- فیوضات، ابراهیم (۱۳۷۲)، **بررسی تحولات نظام استاد–شاگردی در ایران**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

- کربن، هانری (۱۳۶۳)، **آیین جوانمردی**، ترجمه احسان نراقی، تهران: نشر نو.

References

URL1: wiki.ahlolbait.com Accessed at 20-07-2024

URL2: dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary Accessed at 29-04-2024

URL3: dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary Accessed at 29-04-2024

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

A Research on the Ale-Buyid Cloth's Motifs from Morphological Point of View

Case Study: Images of Andarz Name (Qabus Name) Qabus-Ibn-Woshmgir

Maryam Zare Khalili[1] , Maryam Kamyar[2] (Corresponding Author)

[1]Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Engineering, University of Zanjan, Zanjan, Iran

[2]Assistant Professor, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

(Received: 17.06.2024, Revised: 10.07.2024, Accepted: 14.07.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34458.1260

Abstract:

The clothing of the characters in the Manuscripts and historical texts of Iran is one of the sources used for research on the motif and decorative symbols in cloth. One of the illustrated manuscripts throughout the history of Iran is the Book of Instructions or Qabus Nameh. According to the sources, this book is divided into three parts .A part of a book called Andrznameh or Qabus Nameh is kept in the Cincinnati Museum. The part that is kept in the Cincinnati Museum is 21 page, which is an illustrated version and has pictures. The clothes depicted in this version are very diverse .The decoration of the clothes in the pictures of the characters in the book of Andraznameh or Qabus Nameh is different based on the position of the owner of the clothes. The geometry of these motifs uses a fixed pattern and is similar to the geometry structure in the fabric motifs left from the Al-Buyid period. The results of this research, which is a qualitative-analytical and descriptive method, show that the fixed geometric patterns in the role of clothes have a systematic structure that is similar to its contemporary period. From the point of view of the structure of motifs, the decoration of the clothes of Andraznameh characters has a geometric system, and next to it, the places where inscriptions are usually are empty. It mostly includes plant motifs. Animal motifs such as birds, which are characteristic of early Islamic fabric motifs, are rarely seen. Among these plant motifs, geometric structure in Iranian style can be recognized. Regarding the location of the inscriptions, due to their abundance, the priority is to draw them on the upper part of the sleeve and then on the front of the chest, without the themes of Quranic verses and prayers.

Keywords: Morphology, Clothing, Andarz Name, Patterns.

1- Email: Tik_khalili@yahoo.com

2- Email: M.kamyar@ihcs.ac.ir

How to cite: Zare Khalili, M. and kamyar, M. (2024). A Research on the Ale-Buyid cloth's motifs from morphological point of view Case study: images of Andarz Name (Qabus Name) Qabus-Ibn- Woshmgir. Journal of Applied Arts, 3(4), 31-43. Doi: 10.22075/aaj.2024.34458.1260

بررسی ساختار نقوش البسه دوره آل بویه از منظر ریخت‌شناسی (نمونه موردی: نگاره‌های کتاب اندرزنامه (قابوس نامه) قابوس بن وشمگیر)

مریم زارع خلیلی [۱]
مریم کامیار (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده مهندسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
[۲] استادیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۳/۰۳/۲۸،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۴/۲۰،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۴/۲۴)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34458.1260

چکیده

لباس شخصیت‌ها در متن‌های مصور و تاریخی ایران، یکی از منابعی است که برای پژوهش‌های مربوط به نقش و نمادهای تزیینی در پارچه و تن‌پوش‌ها استفاده می‌شود. در این میان، نسخه دستنویس اندرزنامه به تاریخ ۴۸۳ هـ.ق اثر ارزشمند در حیطه ادبیات و نگارگری ایران است. این نسخه پندنامه‌ای آموزنده اخلاقی، اجتماعی و سیاسی بوده که برای روشن‌تر شدن مطالب، تصاویری در پایان روایت کشیده شده‌است. بخشی از این نسخه در موزه «سین‌سیناتی» نگه‌داری می‌شود که یکی از ویژگی‌های بارز آن تنوع نقوش در پارچه‌ها و لباس‌ها است. از آنجایی که تزیین لباس‌ها در تصاویر شخصیت‌های کتاب «اندرزنامه»، بر حسب موقعیت صاحب لباس به محتوای مذهبی یا اجتماعی نیز متفاوت است، از اهداف این بررسی، شناسایی انواع گونه‌های لباس و بررسی ریخت‌شناسی نقوش لباس‌ها، همچنین مقایسه نقوش لباس‌ها با پارچه‌های به‌دست آمده از همین دوره تاریخی است. ساختار هندسه در نقوش به‌دست آمده از دوره هم‌عصر نسخه اندرزنامه (آل‌بویه) از الگوی ثابتی پیروی می‌کند. این تحقیق به دنبال این است که هندسه پنهان در پارچه‌های نسخه اندرزنامه را شناسایی کرده و به دنبال ساختار نظام‌مند در نقوش پارچه‌های این نسخه خطی باشد. این پژوهش که به روش کیفی- تحلیلی و توصیفی است، نشان می‌دهد که الگوهای ثابت هندسی در نقش لباس‌ها، دارای ساختار نظام‌مندی است که مشابه با دوره هم‌عصرش است. تزیین لباس‌های شخصیت‌های اندرزنامه از منظر ساختار نقوش، نظام هندسی دارد و در کنار آن، خطوط محیطی کتیبه‌هایی را بر لباس‌ها دارند که فاقد نوشتار است. این نقوش، بیشتر شامل نقوش گیاهی است و نقوش جانوری همچون پرنده که شاخصه نقوش پارچه‌های صدراسلام است، کمتر دیده می‌شود. در میان این نقوش گیاهی، ساختار هندسی به سبک ایرانی، قابل تشخیص است. از نظر مکان قرارگیری کتیبه‌ها هم با توجه به فراوانی، اولویت با ترسیم بر محدوده بالای آستین و سپس پیش‌سینه و بدون مضامین آیات قرآنی و ادعیه است.

واژه‌های کلیدی: ریخت‌شناسی، البسه، اندرزنامه، نقوش.

1- Email: Tik_khalili@yahoo.com
2- Email: M.kamyar@ihcs.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: زارع خلیلی، مریم و کامیار، مریم (۱۴۰۲). بررسی ساختار نقوش البسه دوره آل‌بویه از منظر ریخت‌شناسی (نمونه موردی: نگاره‌های کتاب اندرزنامه (قابوس‌نامه) قابوس بن وشمگیر)، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۴)، ۴۳-۳۱. Doi: 10.22075/aaj.2024.34458.1260

مقدمه

دوره آل‌بویه عصر پرداختن به گسترش هنرهایی است که با توجه به هزینه اقتصادی هنگفت آن تولید شده و پارچه‌های این دوره در مقایسه با دوره پیشین از هزینه‌داشت بیشتری برخوردار هستند. هم‌زمان با این تحول، بزرگتر شدن شهرها و افزایش جمعیت نیز اتفاق افتاده‌است. هنر پارچه‌بافی همراه با نقوش فاخر یکی از اصلی‌ترین نشانه‌های نمادین به عنوان مهم‌ترین نمود فرهنگی و هنری است که در این دوران کارکرد رسانه‌ای بیشتری داشته‌اند. همچنین تزیینات در پارچه‌ها همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند که در دوره‌های مختلف و با توجه به تحولات اجتماعی و فرهنگی هر دوره به صور مختلف و هماهنگ با لباس ظاهر می‌شوند. نقش پارچه یکی از شاخصه‌های فرهنگی و هنری است که در دوره‌های مختلف و با توجه به تحولات و شرایط تاریخی، اجتماعی و فرهنگی هر دوره و هماهنگ با تن‌پوش رایج شکل می‌گیرد. به‌دلیل شرایط خاص زمانی و شرایط تاریخی منحصر به فرد در دوره آل‌بویه، این دوران پلی بین فرهنگ تصویری صدراسلام و فرهنگ باستانی پیش از اسلام محسوب می‌شود. نمود این شرایط را می‌توان در نقوش و کتیبه‌های لباس‌های این دوران بررسی کرد (کامیار و دیگران، ۱۴۰۱). در دوره آل‌بویه، لباس‌ها به شاخصه‌های مرتبه اجتماعی یا مذهبی افراد در جامعه نزدیک شدند. این لباس‌ها اغلب دارای کتیبه‌های تزیینی هستند که نقش تاریخی، مستندگونه و هنری برعهده داشتند. نقش‌های لباس اغلب مستقل از بافت پارچه هستند. محتوای آن شامل متون آیات قرآنی، نقوش هندسی و شکل‌های تزیینی است. اغلب از کتیبه‌ها برای بیان پیام‌های دینی و اخلاقی و هم‌چنین زینت‌بخشی به لباس و زیبایی بخشیدن به آن استفاده شده‌است (زارع خلیلی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰۴).

این پژوهش به بررسی تصاویر نسخه خطی اندرزنامه به تاریخ ۴۸۳ هـ‌ق که در موزه سین‌سیناتی[1] نگه‌داری می‌شود، می‌پردازد. در این موزه ۳۱ برگ از نسخه اندرزنامه (قابوس‌نامه) نگه‌داری می‌شود که دارای ۲۱ نگاره است. تصاویر کتاب مجموعه‌ای از صحنه‌های حکایات روایت شده در متن است که در ۹۸ فیگور انسانی به تصویر درآمده‌اند. ویژگی تصاویر در نمایش پیکره انسان‌ها، تنوع چهره‌ها و جامه‌های منقوش است. هر نگاره در نسخه خطی اندرزنامه شامل تعدادی از الگوهای پارچه‌ای است که به شکل ظریفی با جزییات دقیقی ترسیم شده‌است. الگوهای منسوجات نه تنها در لباس اشخاص بلکه در پرده‌ها، پوشش و وسایل چارپایان را نیز شامل می‌شود. مولف، شخصیتی درباری از منطقه طبرستان است و این منطقه در تاریخ نساجی و تولید ابریشم، صنعتی قابل‌توجه داشته‌است. یکی از فرمانداران ساسانی در طبرستان به نام اسپهبد (این لقب تا دوران آلبویه مورد استفاده قرار می‌گرفت) برای احترام سالانه ۳۰۰ روپوش ابریشمی برای حاکم وقت (خلیفه منصور) می‌فرستاد (Ackerman,1955:32). ابن‌حوقل گزارشی از تجارت نساجی در استان ساحلی دریای خزر ارائه می‌دهد (ابن حوقل: ۱۳۴۵). با توجه به شواهد تاریخی و نسخه خطی تنوع نقوش در نساجی منطقه طبرستان زیاد بوده‌است. از این رو سوال اصلی در این پژوهش این است: ساختار نقوش هندسی در پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه از منظر ریخت‌شناسی چگونه است؟

پیشینه پژوهش

از آنجا که کتاب «قابوس نامه» در حوزه ادبیات تعلیمی جزء آثار مهم در دوران اسلامی بوده، بارها در دوره‌های مختلف نسخه‌برداری و چاپ شده‌است. صفا ذبیح الله در کتاب «تاریخ ادبیات ایران» (۱۳۶۹) قابوس‌نامه را از کتاب‌های مهم در حوزه ادبیات تعلیمی معرفی می‌کند. غلامحسین یوسفی (۱۳۷۱) در تصحیح این کتاب از نسخه‌های کتابخانه فاتح استانبول و نسخه قابوس‌نامه کتابخانه لیدن استفاده کرده‌است. این کتاب جزء منابع مهم در راستای تحقیق و بررسی قابوس‌نامه‌بن وشمگیر است. از طرف دیگر در حیطه اندرزنامه‌نویسی که سنت دیرین بوده، بسیاری از پژوهشگران از این منظر به موضوع نگاه کردند. فریدون اللهیاری در مقاله «قابوس‌نامه عنصر المعالی و جریان اندرزنامه‌نویسی سیاسی در ایران دوران اسلامی» (۱۳۸۱)، به جریان سنت اندرزنامه‌نویسی پرداخته‌است. اما در حوزه مطالعات و پژوهش هنری بررسی معدودی وجود دارد. دلیل آن هم عدم دسترسی به تصاویر این نسخه است. هم‌چنین بحث‌هایی در مورد اصل بودن یا جعلی بودن این نسخه خطی مصور وجود دارد (فرای،۱۳۳۳). در حیطه بررسی‌های تجسمی می‌توان به مقاله «واکاوی عوامل موثر بر روند طراحی و نگرش هنرمندان در چهره‌پردازی تصاویر» (۱۳۹۵) نوشته نصیری و دیگران اشاره

کرد. این مقاله که در نشریه نگره چاپ شده، به شیوه طراحی شخصیت‌های نسخه پرداخته‌است. خواجوی در پایان‌نامه با عنوان «بررسی عناصر اسلامی ایرانی در قابوس‌نامه» (۱۳۹۴)، بیشتر به وجه ادبیاتی موضوع پرداخته‌است. شریفی در پایان‌نامه دیگری با موضوع «بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌های نسخه خطی مصور ۴۸۳ هـ‌ق» (۱۳۹۵) به وجوه هنری و بصری نسخه پرداخته‌است. در پژوهش پیش‌رو علاوه بر دسته‌بندی پوشاک و نقوش، نقوش لباس‌های نسخه اندرزنامه در نرم‌افزار کورل طراحی شدند تا بتوان بررسی دقیق‌تری داشت. همچنین علاوه بر مقایسه با پارچه‌های به‌دست آمده از دوره هم‌زمان تاریخی نسخه، به دنبال الگوی هندسی و نظام‌مند در ساختار نقوش پارچه‌ها است.

روش پژوهش

روش این پژوهش کیفی- تحلیلی و توصیفی است. در این نوع روش تحقیق، هدف شناسایی، طبقه‌بندی و استخراج مفاهیم براساس مطالعات پیشین است. از همین‌رو ابزارهای اصلی گردآوری داده‌ها و اطلاعات در روش تحقیق کیفی مطالعات کتابخانه‌ای است. نحوه گردآوری مطالب این پژوهش به صورت اسنادی (کتاب، پایان‌نامه و مقالات پژوهشی) است. هم‌چنین نگارندگان برای کسب اطلاعات در خصوص نقوش پارچه پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه به صورت اسنادی به جمع‌آوری اطلاعات از موزه سین‌سیناتی[۲] پرداخته‌است. جامعه آماری ۲۱ نگاره است که در این موزه نگه‌داری می‌شود.

مبانی نظری

براساس سوالات پژوهش، روند زیر در نظر گرفته شده‌است. ابتدا برای گونه‌یابی نقوش در پارچه پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه به مطالعه گونه‌های نقوش در پارچه لباس شخصیت‌های نگاره‌های آن پرداخته شده‌است. سپس از آن‌جایی که تزیینات در تن‌پوش‌های شخصیت‌های تصاویر کتاب اندرزنامه جزء تفکیک‌ناپذیر آن است، از بین این تزیینات براساس سوالات پژوهش به مبحث ریخت‌شناسی و ساختار نقوش هندسی در پارچه‌ها پرداخته شده‌است.

نسخه خطی مصور اندرزنامه که مورد پژوهش این مقاله است، در موزه سین‌سیناتی نگه‌داری می‌شود و به نظر می‌رسد تاریخ این نسخه ۴۸۳ هـ‌ق است. این نسخه زمان حیات مولف نوشته شده‌است (بی‌نام، ۱۳۳۵: ۳۳۶). این نسخه مصور طی سال‌های ۴۵۷ هـ‌ق/۱۰۶۴.م تا ۴۶۲ هـ‌ق/۱۰۶۹ .م به اتمام رسیده‌است که نسخه دست‌نویس آن در سال ۴۸۳ هـ‌ق/۱۰۶۹ .م تدوین شده‌است (نصیری و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۷). نسخه خطی مصور ۴۸۳ هـ‌ق، ۱۸۷ صفحه به ابعاد صفحات ۳۶×۲۸ سانتی‌متر دارد و هر برگ ۱۳ سطر است (فرای، ۱۳۳۳: ۲۷۲). رنگ کاغذ، زرد متمایل به قهوه‌ای روشن است که بعضی قسمت‌ها ترمیم شده‌است. خط نسخ نزدیک به کوفی ایرانی نوشته شده‌است (فرای، ۱۳۳۵: ۴۹۴). صفحاتی از این نسخه برای اولین در سال ۱۹۵۰ .م در پاریس یافت شد. کل کتاب دارای ۱۰۹ تصویر است که بخشی از آن در موزه سین‌سیناتی نیویورک نگه‌داری می‌شود. تعداد ۳۱ صفحه که ۲۱ تصویر دارد در موزه سین‌سیناتی است که در حال حاضر برای مطالعه بیشتر مورد پژوهش در موزه مذکور قرارگرفته‌است.

بررسی و تحلیل

دسته‌بندی گونه‌های مختلف لباس هم‌عصر نسخه اندرزنامه، آل بویه و سلجوقی

گونه‌های لباس در متون تاریخی به مرتبه افراد بستگی دارد اما به طور کلی در دوره آل‌بویه و سلجوقی پوشش آنان متشکل از دُراعه (نوعی جامه دراز و جلوباز) و ردا، پیراهن، طیلسان، دستار یا عمامه و ازار است (ابن‌حوقل، ۱۳۴۵: ۵۷؛ مقدسی، ۱۳۶۱: ۱۷۹). به جز عبا و عمامه عربی، همگی ایرانی بودند و پوشش آنان از قبل در ایران معمول بوده‌است (مکی، ۱۳۸۱: ۱۴۰). در این دوره، قبا می‌پوشیدند؛ قبایی که در ایران مرسوم بوده‌است (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۲۰؛ ابن‌حوقل، ۱۳۴۵: ۵۷). این قبا تا حد زانو و معمولاً جلوباز با آستین‌های کوتاه تا بالای آرنج و دارای شکاف در دو طرف پهلو از کمر تا پایین برای راحت حرکت کردن و سهولت در اسب‌سواری بود (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۴۹). در فصل‌های سرد، روپوش بلندی که سراسر بدن را می‌پوشاند از جنس پشم به نام کِسا بر تن می‌کردند (همان: ۱۴۹). اما ظاهرا در نیمه قرن چهارم هق جامه سلاطین تا حدی تغییر یافت و بیشتر به پوشیدن لباس مردم دیلم، قبا و کسای مازندرانی بود؛ پوشش سر آنان عبارت بود از کلاه بلند ایرانی که دور آن عمامه عربی می‌بستند (ابن حوقل، ۱۳۴۵: ۵۷). اطراف عمامه سلطان به طرز زیبایی گل‌دوزی می‌شد (ایمان‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۶). سلاطین آل‌بویه از نخستین سلسله‌های

ایـرانی بعـد از اسلام بودنـد کـه بـه طـور رسـمی از تاج‌هـای مرصـع اسـتفاده می‌کردنـد (چیت‌سـاز، ۱۳۷۹: ۱۴۹). اسـتفاده از کمربنـد چـرمی و مرصـع مرسـوم بـوده (اصطخـری، ۱۳۴۰: ۱۲۰). کفش‌هـا و موزه‌هـای آنـان کوچک‌تـر از کفش‌هـای خراسـانیان امـا بـا سـاق‌های تنـگ و نوک‌تیـز بـود کـه گاه بـر آن سـنگ‌های قیمـتی می‌گذاشـتند (ابن‌حوقـل، ۱۳۴۵: ۵۷؛ فقیـهی،۱۳۴۷: ۲۳۹؛ چیت‌سـاز، ۱۳۷۹:۴۹). فقیـهی ذکـر می‌کنـد صاحب‌بن‌عبـاد کـه از وزیـران آل‌بویـه بـود، در هنـگام تدریـس طیلسـان می‌پوشیـد (فقیـهی، ۱۳۴۷: ۱۶۷). علمـا و قاضیـان پیراهـن و قبـا بـر تـن می‌کردنـد و کلاهی بلنـد و خمـره‌ای ماننـد که گوش‌هایشـان را نمی‌پوشـاند بـر سـر می‌گذاشـتند (اصطخـری، ۱۳۴۰: ۱۲۰؛ مقـدسی، ۱۳۶۱: ۱۸۰). طیلسـانی بلنـد و حاشیـه‌دار از دیبـای نـازک بـه رنـگ سـبز، کبـود و سیـاه بـر دوش می‌انداختنـد کـه دامـن و آسـتین‌های بلنـدی داشـت (همـان: ۱۲۰). سـپاهیان، قبـای جلـو بـاز و کوتـاه ایـرانی کـه تـا زانـو بـود و دارای آسـتین‌های بلنـد و نسـبتاً تنـگی بـر تـن می‌کردنـد (چیت‌سـاز، ۱۳۷۹: ۱۶۰). کلاه‌خودهـایی از آهـن و گاه چـرم بـر سـر می‌گذاشـتند. از دیگـر لبـاس مـردان، سـرابیل یـا سـراویل بـود کـه از کلمـه سـربال گرفتـه شـده و عـربی شـده شـلوار اسـت کـه پوشیـدن آن در ایـران از قدیـم معمـول بـوده و از علائـم ایـرانی محسـوب می‌شـود (فقیـهی، ۱۳۴۷: ۲۳۷). پوشـش زنـان پیراهـن، شـلواری گشـاد و چیـن‌دار و بلنـد، جـوراب، کفش‌هـایی نمـدی، مرصـع و نقـش‌دار و رنگارنـگ، روسـری‌های زردوزی شـده، کمربنـد، خلخـال و دسـت‌بند بـود (چیت‌سـاز، ۱۳۷۹: ۱۳۰). لبـاس مـردم عـادی بـا لبـاس بـزرگان تفـاوت چنـدانی نداشـت، ایـن تفـاوت بیشـتر در نـوع پارچـه و مرغوبیـت و نـوع دوخـت بـود (همـان: ۱۵۶) (جـدول۱).

دسـته‌بندی گونه‌هـای مختلـف لبـاس در نگاره‌هـای اندرزنامـه

در بـررسی انجـام شـده تنـوع نقـوش در نسـخه خـطی اندرزنامـه بـه صـورت شـش گونـه وجـود دارد. گونه‌هـای لباس‌هـا بـه صـورت جامـه بلنـد جلوبـاز آسـتین بلنـد، بلنـد جلوبـاز آسـتین کوتـاه، بلنـد جلوبسـته، کوتـاه جلوبـاز، کوتـاه جلوبسـته، لبـاس زیریـن ردا اسـت کـه در جـدول (۲) بـا ذکـر جزییـات آورده شده‌اسـت. گونه‌شـناسی هنـدسی نقش‌هـای پارچه‌هـا نیـز در جـدول (۳) آورده شده‌اسـت.

ریخت‌شـناسی نقـوش تزییـنی در لباس‌هـای آل‌بویه

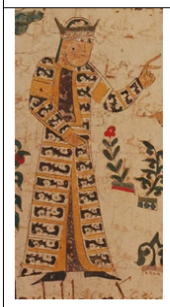
نقـوش پارچه‌هـای کشـف شـده از دوره آل‌بویـه[۳]، شـامل نقـوش هنـدسی، گیـاهی و جانـوری بـوده کـه در بـرخی بـا کتیبـه مزیـن شده‌اسـت (جـدول۴). کتیبه‌هـا بیشـتر جـملات پنـد، مـدح و رثـا بـوده کـه بـا نقـوش ترکیـب شـده و در نهایـت در یـک ترکیب‌بنـدی و سـاختار منظـم هنـدسی قـرار گرفته‌اسـت. اکثـر پارچه‌هـای مکشـوفه از مقبـره بی‌بی‌شـهربانو در مـوزه کلیولنـد آمریـکا نگهـداری می‌شـود. بـر اسـاس مطالعـات انجـام شـده، اغلـب پارچه‌هـا خلعـت بـوده و تعـداد کمتـری بـه قصـد کفـن طـراحی و بافتـه شـده‌اند.

بـر اسـاس آمـار میـزان فـراوانی در نقـوش پارچه‌هـا، اسـتفاده از نقـش درخـت زنـدگی همـراه بـا نگهبـان رتبـه اول را دارد و اسـتفاده از نقـوش پرنـده در مرتبـه

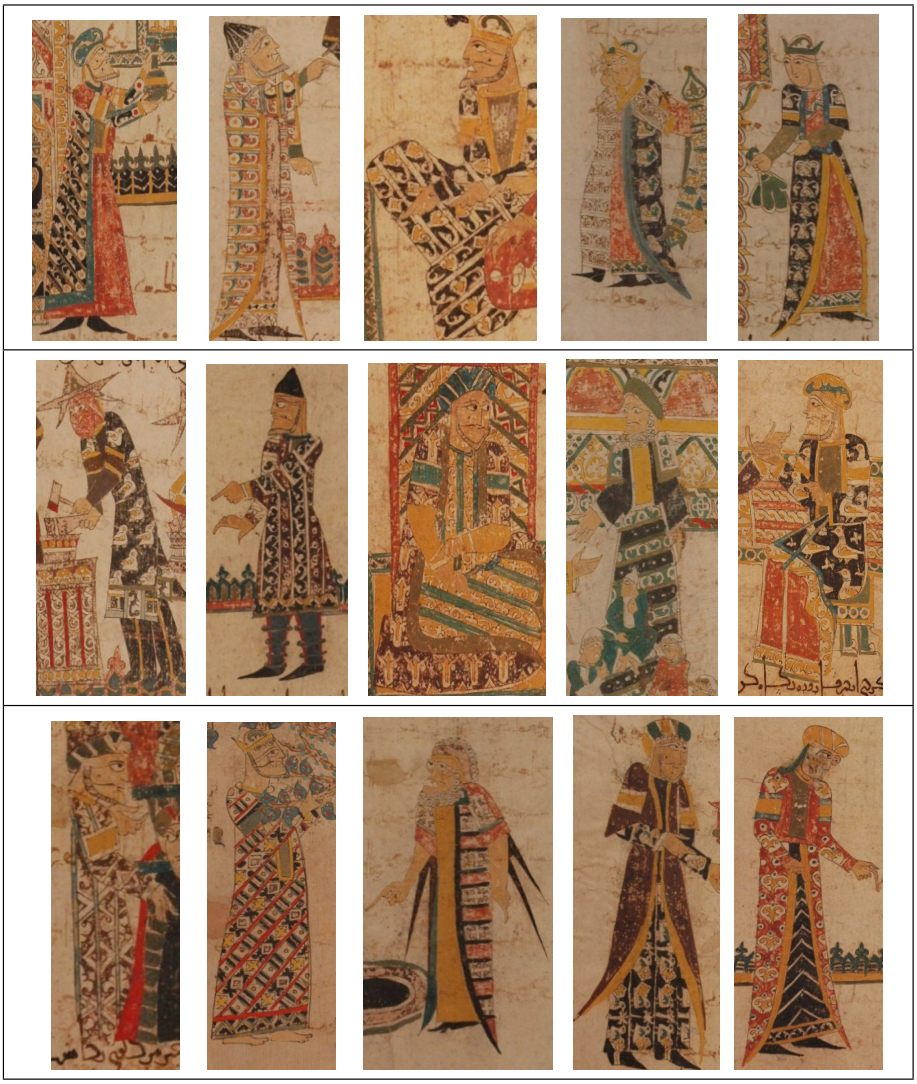
جدول۱- دسته‌بندی گونه‌های مختلف لباس در نسخه اندرزنامه موزه سین‌سیناتی، منبع: (نگارندگان).

	بلندا				فرم			
	دست		بدن		باز	بسته	آزاد	غیر آزاد
	کوتاه	بلند	کوتاه	بلند				
دراعه		●		●	●		●	
ردا	●			●	●		●	
پیراهن	●	●	●	●		●	●	
طیلسان		●			●		●	
قبا	●		●		●			●
کسا	●			●	●		●	

جدول ۲- گونه‌شناسی پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه، منبع: (نگارندگان).

	۱	۲	۳	۴	۵	۶
تصاویر گونه لباس						
توضیحات	جامه بلند حاشیه دار و جلوباز، آستین‌های کوتاه تا بالای آرنج	روپوش بلند سراسر بدن را می پوشاند. دامن و آستین‌های بلند	روپوش بلند و حاشیه‌دار، دامن و آستین‌های بلند	لباس بلند زیر ردا	قبای جلوباز کوتاه بلند تا حد زانو و دارای شکاف در دو طرف پهلو	روپوش بلند و حاشیه دار با آستین‌های بلند نسبتاً تنگ

جدول ۳- گونه‌شناسی هندسی نقش‌های پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه، منبع: (نگارندگان).



جدول۴- چند نمونه از پارچه‌های آل‌بویه، منبع: تصویر ۱: (Cleveland Museum). تصویر ۲: (wiet,1947: 260). تصویر ۳: (wiet,1947: 264). تصویر ۴: (Mackie,1992: 142). تصویر ۵: (Mackie,1992: 144). تصویر ۶: (Shepherd, 1963: 66).

دوم جای دارد. تمام نقوش با هر موضوعی با نقوش گیاهی پر شده‌است. استفاده از نقوش باستانی در پارچه‌های خلعت و کفن آل‌بویه به دلیل میل به بازگشت و باززنده‌سازی فرهنگ ایرانی در این دوران سبب شد که نقوش اساطیری حتی در پارچه‌هایی که به عنوان کفن استفاده می‌شد نیز راه پیدا کند (زارع خلیلی و دیگران،۱۴۴۳: ۵۳-۵۲).

ریخت‌شناسی نقوش تزیینی در لباس نگاره‌های اندرزنامه

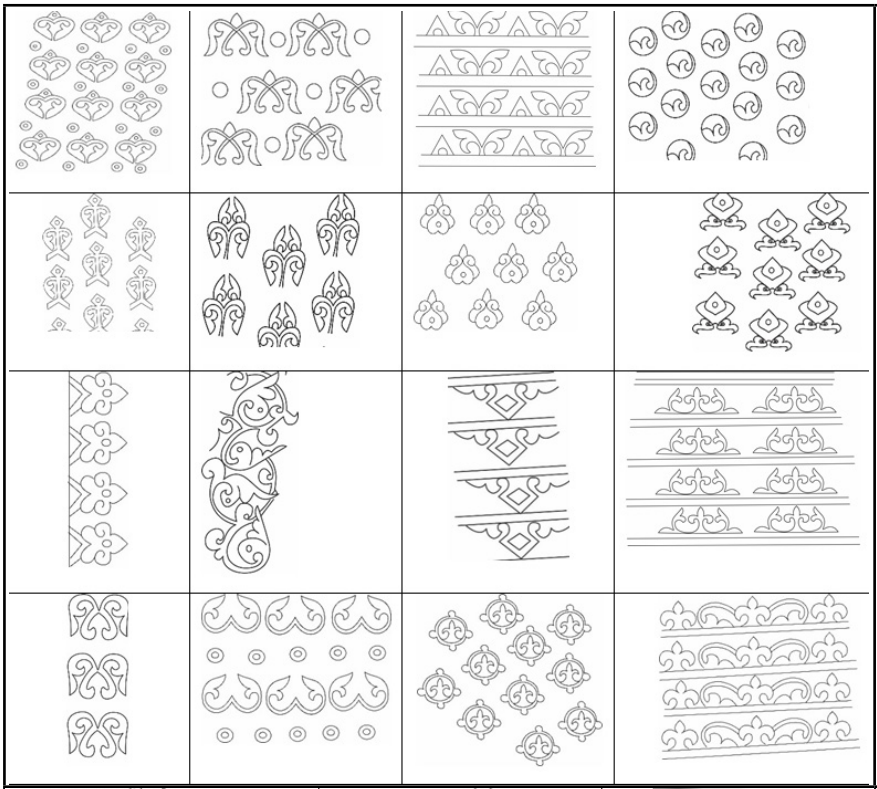
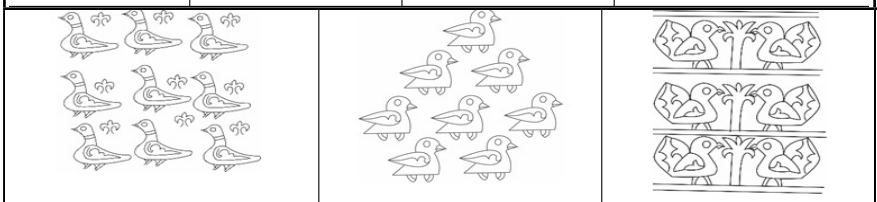
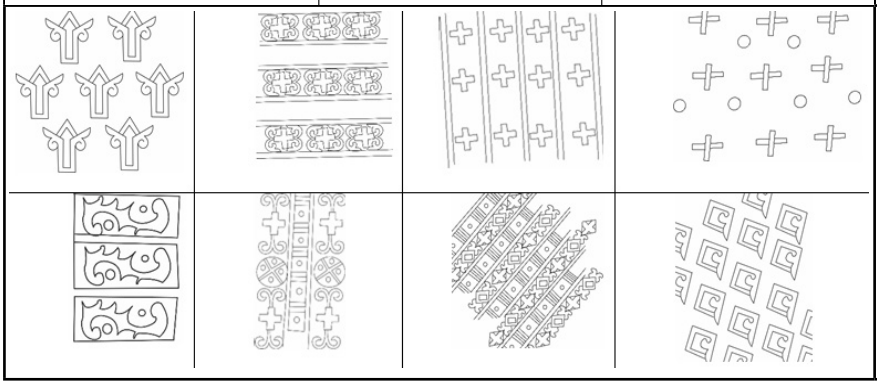
برخی از نقوش پارچه‌های نسخه خطی اندرزنامه در نرم‌افزار کورل بازطراحی شده تا نقش پارچه‌ها مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرند. از بین ۹۸ فیگور مصور شده در نسخه، تعداد ۵۸ فیگور لباس پر نقش و نگار دارند و ۴۰ فیگور که اغلب کودکان و زنان هستند، لباس ساده پوشیده‌اند تنوع پارچه‌های ترسیم شده در اندرزنامه از میزان توسعه صنعت نساجی در ایران به‌خصوص در طبرستان حکایت دارد. نقش پارچه‌ها معمولاً متناسب با لباس‌ها است و الگوی نوارهای افقی از رایج‌ترین نقوش پارچه است. با توجه به نقوش و تنوع آن‌ها، وجود کارگاه‌های اختصاصی طراحی پارچه تصدیق می‌گردد.

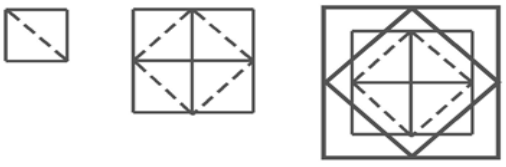
در مجموعه ۲۱ تصویر اندرزنامه در موزه سین‌سیناتی، تنوع نقوش فراوانی از البسه وجود دارد. طرح پارچه‌ها شامل نقوش گیاهی، حیوانی هندسی بوده که به شکل اشکال خطوط اریب، نقش جناغی ساده و طرح‌دار، دایره کوچک (مرواریدی)، اسلیمی، طرح‌دار متناوب، نقش پرنده هستند.

ریخت‌شناسی تزیینات پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه

الگوی پارچه پرندگان در نسخه اندرزنامه، سنت باقی‌مانده از دوره ساسانی است که در طرازهای ری هم دیده می‌شوند. بر اساس بازطراحی در نرم افزار کورل مشخص شد که تنوع نقوش در دسته‌بندی نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی به شرح جدول (۵) است.

جدول ۵ - طراحی کورل تزیینات پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه. منبع: (نگارندگان).

نقوش گیاهی	
نقوش حیوانی	
نقوش هندسی	



تصویر ۱- ریتم مربع‌ها بر اساس نسبت ثابت ۲√۲، منبع: (نگارندگان).

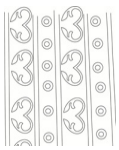
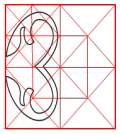
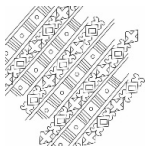
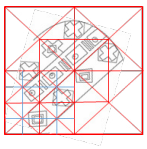
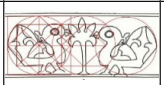
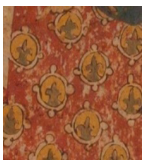
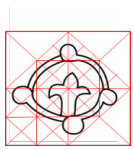
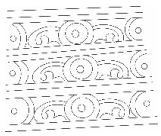
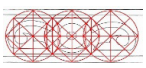
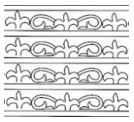
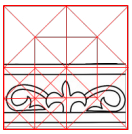
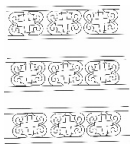
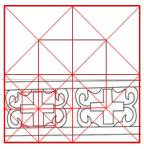
ریخت‌شناسی هندسی نقش‌های پارچه پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه

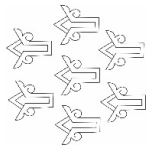
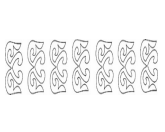
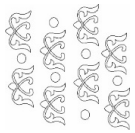
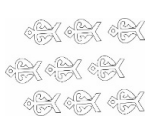
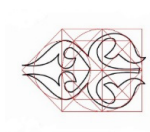
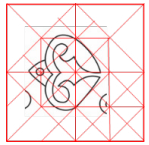
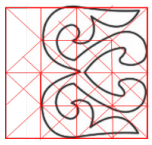
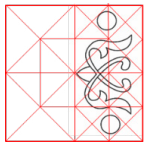
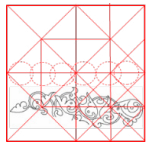
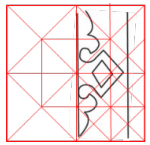
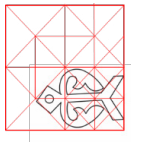
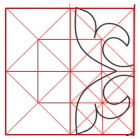
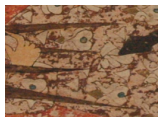
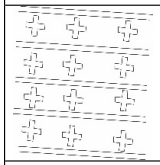
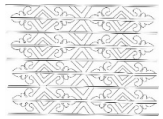
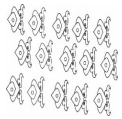
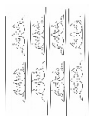
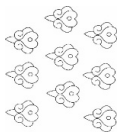
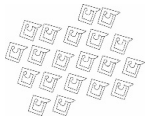
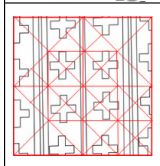
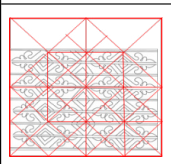
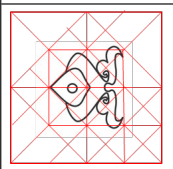
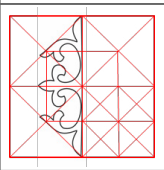
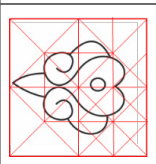
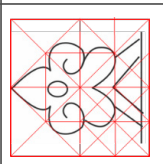
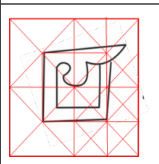
تناسبات رایج در ترکیب‌بندی هنرهای سنتی مراجع مختلفی دارد، از جمله «√2» در ایران مرجع ابتدایی آن در بخش مربوط به «تناسبات هندسه در عمل» از ریاضی‌دانان برجسته (قرن چهارم هجری قمری/ دهم میلادی) ابوالوفاء بوزجانی، شارح کتاب خوارزمی است. این نقل قول سابق فارابی که هندسه عملی در هر حرفه کاربرد دارد، دارای اهمیت خاصی است زیرا بوزجانی در کتاب مزبور مستقیماً به حوایج صنعت‌گران می‌پردازد (کامیار، ۱۳۹۶: ۱۳۷).

تصویر هندسی مربع‌های متحدالمرکز با قانون رشد √۲، خطوط انتظام‌دهنده‌ای را می‌سازند که متکی به ستاره‌ای هشت‌پر است و اضلاع، پی در پی آن با نسبت √۲ به هم وابسته‌اند. نسبت رشد مربع‌ها، رابطه میان دو توان مولد مربع‌های √۲ را که از دونیم شدن و آنگاه دو برابر شدن نتیجه می‌شود را شکل می‌دهد. از سوی دیگر سودمندی بارز رشد هندسی √۲ در این نکته است که مربع‌ها نه تنها گسترش می‌یابند و رشد می‌کنند، بلکه با سیستم عمل کننده اولیه (الگوی شطرنجی پایه) خوانایی خود را حفظ می‌کنند (تصویر ۱). به واسطه این ویژگی است که به عنوان یک الگوی رشد مناسب در طراحی صنعت‌گران و معماران مورد استفاده قرار گرفته‌است.

الگوی √۲، الگویی متقارن و تکراری است که در تمام جهات تکرار می‌شود. الگوهای تکراری ممکن است دارای تقارن چرخشی، آینه‌ای افقی یا آینه‌ای عمودی باشند. این موتیف در یک الگوی پایه ترسیم شده‌است و خطوط تقسیم شده بر اساس قوس‌های دایره‌های متحدالمرکز در این مدول هستند. در جدول (۶)، شکل ۳ کمی با شکل ۲ متفاوت است. کل پانل در اینجا از دو موتیف تشکیل شده‌است که در یک ریتم متناوب تکرار می‌شود.

جدول ۶- ریخت‌شناسی هندسی نقوش تزیینی در البسه نگاره‌های اندرزنامه، منبع: (نگارندگان).

ردیف	نقش پارچه	نقش هندسی کورل از پارچه	تحلیل هندسی		نقش پارچه	نقش هندسی کورل از پارچه	تحلیل هندسی
۱				۲			
۳				۴			
۵				۶			
۷				۸			
۹				۱۰			

۱۱	۱۳	۱۵	۱۷	۱۹	۲۱	۲۳	۲۵	۲۷
								
								
۱۲	۱۴	۱۶	۱۸	۲۰	۲۲	۲۴	۲۶	
								
								
								

این الگو نقش از یک قاب مستطیلی اصلی تشکیل شده که به دو بخش تقسیم می‌شود و نشان می‌دهد که تمام نقوش در این نما بر روی مکان‌های سیستم هندسی دقیقی قرار گرفته‌است. با تقسیم هر بخش، هر ضلع مربع به دو قسمت و با کشیدن همان مربع در داخل و هم‌چنین با رسم دو دایره مماس، در یک کادر قرار می‌گیرد. الگوی $\sqrt{2}$ که در موتیف ۱ تا ۱۰ استفاده‌شده، شامل تقارن انتقالی و تقارن آینه‌ای عمودی است. موتیف در شکل ۱۱، طراحی نقوش با استفاده از قوس‌ها و فرم‌های منحنی در بهترین مکان انجام شده‌است. شعاع این کمان‌ها بر اساس تقسیمات مربع پایه است. قوس بزرگ با قطر دو مربع اصلی به منظور قرار دادن برگ‌ها ترسیم شده‌است. تقاطع دو قوس بزرگ محل گل‌ها را تعیین می‌کند. در موتیف شکل ۱۲ تا ۱۵ رسم دایره‌ای که در مربع محیط شده و تقسیم آن دایره بر قطر آن، مکان گلبرگ‌ها است. این شکل دو نوع مختلف از الگوی هندسی را دنبال می‌کند: تقارن انتقالی و تقارن چرخشی. شکل ۱۶ تا ۲۱ را می‌توان حاوی تقارن‌های انتقالی، محور عمودی و چرخش (با نیم‌چرخش) در نظر گرفت. زیرساخت موتیف نشان می‌دهد که تکثیر مدول اصلی می‌تواند به صنعت‌گران در طراحی دقیق کمک کند. الگوی هندسی دیگری از شکل ۲۱ تا ۲۷ را می‌توان به‌عنوان ساده‌ترین نظم هندسی این گروه در نظر گرفت و حاوی تقارن‌های انتقالی و چرخش (با نیم‌چرخش) است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که الگوهای ثابت هندسی که در نقش لباس‌های کتاب مصور اندرزنامه استفاده‌شده، دارای ساختار نظام‌مندی است که مشابه با دوره آل‌بویه است.

در این پژوهش هر یک از موتیف‌های ۲۷ نقش از پارچه تن‌پوش‌ها به صورت مجزا مورد بررسی قرار گرفته‌اند. ریخت‌شناسی نقوش طبق نتایج حاصل از این بررسی نشان می‌دهد از منظر نقوش گیاهی در اندرزنامه، نقوش گیاهی متنوعی دیده می‌شود اما در بین نقوش گیاهی، حیوان یا پرنده دیده نمی‌شود. نقش دیگری که می‌توان دید، نقوش حیوانی پرنده است که با توجه به دوره زمانی آل‌بویه که متاثر از نقوش پارچه‌های ساسانی بوده‌اند، وجود این نقوش حیوانی، تأکید بر این موضوع دارند.

از منظر نقوش هندسی در پارچه‌ها، الگوی نواری هندسی ساده به‌کار رفته‌است. از منظر ریخت‌شناسی نقوش، نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که در ۲۷ نقش تحلیل شده، الگوی $\sqrt{2}$، الگویی نظام‌مند متقارن و تکراری است که در تمام نقوش استفاده شده‌است. این الگوی تکراری ممکن است با تقارن چرخشی، آینه‌ای افقی یا آینه‌ای عمودی استفاده شده‌باشد. این موتیف در تمام نقوش با یک الگوی پایه مربع ترسیم شده‌است.

به طورکلی می‌توان با توجه به گونه‌شناسی نقوش به‌کاررفته در البسه شخصیت‌های کتاب اندرزنامه این‌گونه بیان کرد که الگوی هندسی به‌کاررفته، مشابه و منطبق با الگوی هندسی ایرانی هم‌عصرش است.

سپاسگزاری

با تشکر و سپاس از موزه سین‌سیناتی و نسخه شناس خانم مارگارت گریوز[۴] که تصاویر نسخه اندرزنامه را در اختیار ما قرار دادند، در حالی که این نسخه در حال پژوهش در موزه بود.

پی‌نوشت

1 . Cincinati Museum of Fine Art

نسخه اصلی از هم‌گسسته بود، بخشی را موزه سین‌سیناتی آمریکا خرید و قسمت دیگر را Kevorkian Foundation of new York صاحب شد. گویا قسمت سوم هم دارد که معلوم نیست کجاست.

۲ . در حال حاضر این نسخه در حال مطالعه موزه بوده و خانم مارگارت گریوز نسخه شناس این تصاویر نسخه را در اختیار ما قرار دادند.

۳. در حفاری از منطقه شهر ری (نزدیک کوه بی‌بی‌شهربانو و نقاره‌خانه) در سال ۱۳۰۰ هش تعداد پارچه‌هایی از یک گورستان خانوادگی سلطنتی به‌دست آمد که تزیینات آن‌ها مورد پژوهش قرار گرفته (زارع خلیلی، کامیار، احمدپناه، ۹۹۳۱: ۶۹). براساس ساختار هندسی نقوش و نام پادشاهان در پارچه‌ها، پژوهشگران تاریخ پارچه‌ها را منسوب به آل‌بویه دانستند. جنس پارچه‌های مکشوفه، ابریشم و از تکنیک دورو یا پودی استفاده شده‌است (روح فر، ۶۹۳۱، ۸۱).

4 . Margaret Graves, Adrienne Minassian Associate Professor of Islamic Art and Architecture, Department of History of Art and Architecture, Brown University.

منابع

- ابن‌حوقل (۱۳۴۵)، **صوره الارض**، ترجمه جعفر شعار، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

- اصطخری، ابواسحاق ابراهیم (۱۳۴۰)، **مسالک الممالک**، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- افشار بکشلو، هدا (۱۳۹۶)، **بررسی بصری نقوش نسخه خطی اندرزنامه**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر.

- الهیاری، فریدون (۱۳۸۱)، قابوس‌نامه عنصر المعانی و جریان اندرزنامه نویسی سیاسی در ایران دوران اسلامی، **مجله علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه اصفهان، شماره ۳۰ و۳۱، ۱۴۲- ۱۲۵.

- ایمان‌پور، محمدتقی؛ یحیایی، علی؛ جهان، زهرا (۱۳۹۱)، گسترش آیین‌های درباری و جشن‌های ایران باستان در عهد آل‌بویه، **نیم‌سال نامه مطالعات تاریخ و تمدن ملل اسلامی**، شماره ۱، ۵۶- ۴۸.

- چیت‌ساز، محمدرضا (۱۳۷۹)، **تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول**، تهران: سمت و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای سازمان صدا و سیما.

- زارع خلیلی، مریم؛ احمدپناه، ابوتراب؛ کامیار، مریم (۲۰۲۱/ ۱۴۴۳)، دراسه فی النصوص المکتوبه علی‌الاقمشه فی‌حقبه البویهین (المقابله بین النص و النقش)، **دراسات فی العلوم الانسانی**، شماره ۲۸(۱)، ۶۵-۳۷.

_____ (۱۳۹۹)، بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل‌بویه (مطالعات موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره‌خانه شهر ری)، **مجله علمی پژوهشی هنر صناعی ایران**، شماره ۵ (۲)، ۱۰۸- ۹۵.

- شریفی، محمد (۱۳۹۵)، **بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌های نسخه مصور اندرزنامه**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر.

- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد۲، تهران: نشر فردوس.

- کامیار، مریم؛ زارع خلیلی، مریم، احمدپناه، ابوتراب (۱۴۰۱)، تحلیل و بررسی شواهد استفاده از هندسه نقش پارچه‌های ایران در پارچه‌های آسیای میانه: در مسیر جاده ابریشم، **مطالعات فرهنگ هنر آسیا**، شماره ۴، ۱۱۲- ۸۵.

- کامیار، مریم (۱۳۹۵)، **نشانه‌شناسی معماری**، بیرجند: نشر چهار درخت.

- گتنز، رادرفورد (۱۳۹۰)، آزمایش‌های فنی اولیه بر روی رنگ‌های به‌کاررفته در نسخه خطی اندرزنامه

(کاپوس‌نامه)، ترجمه رویا بهادری، **نامه بهارستان**، شماره ۱۷، ۱۹۰- ۱۸۱.

- فرای، ریچارد (۱۳۳۳)، اندرزنامه کابوس بن اسکندر بن کاپوس بن وشمگیر، **فرهنگ ایران زمین**، شماره۲، ۲۸۰-۲۷۲.

_____ (۱۳۳۵)، کاپوس‌نامه فرای تمرینی در فن تزویرشناسی، **مجله یغما**، سال نهم، ۴۹۴-۴۸۱.

- فقیهی، علی اصغر (۱۳۴۷)، **شاهنشاهی عضدالدوله (چگونگی فرمانروایی عضدالدوله دیلمی و بررسی اوضاع ایران در زمان آل بویه)**، تهران: موسسه مطبوعات اسماعیلیان.

- مقدسی، ابوعبدالله محمدبن احمد (۱۳۶۱)، **احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم**، ترجمه علی‌نقی منزوی، جلد ۲، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.

- مکی، محمدکاظم (۱۳۸۳)، **تمدن اسلامی در عصر عباسی**، ترجمه محمد سپهری، تهران: سمت.

- موسائیان سبحانی، پریسا (۱۳۸۹)، **اندرزنامه‌نویسی در قرون اسلامی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تاریخ، دانشگاه آزاد نیشابور.

- نادری‌پور، منصور (۱۳۹۳)، **کمال‌طلبی در قابوس‌نامه**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد.

- نصیری، فاطمه؛ اعظم زاده، محمد؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۴)، واکاوی عوامل موثر بر روند طراحی و نگرش هنرمندانه در چهره‌پردازی تصاویر کتاب قابوس‌نامه، **فصلنامه علمی-پژوهشی نگره**، شماره ۳۸، ۴۸-۳۴.

- نفیسی، سعید (۱۳۸۵)، **قابوس‌نامه (امیر عنصرالمعالی کیکاووس)**، تهران: انتشارات فردوس.

References

- Ackerman, Phyllis (1955), some mediaeval silks from the Caspian provinces of Iran**, in bulletin of the needle and bobbin club**, 30-46.

- Amirsoleimani, Soheila (2002), Of This World and the Next: Metaphors and Meanings in the Qābūs-nāmah, **Iranian Studies**, Vol. 35, No. 1-3, 1-22.

- Blair, Sheila, M. Bloom, Jonathan and E. Wardwell, Anne (1992), Reevaluating the Date of the "Buyid" Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis, **Ars Orientalis**,Vol. 22,1-41.

- Mackie, Louise (2015), **symbols of power: luxury textiles from Islamic lands, 7th-21st century**, publisher: The Clevland museum of art, Distributed by yale university press, new Haven and Landon.

- Shepherd, D.Dorothy (1963), Three Textiles from Raiy, **The Bulletin of the Cleveland Museum of Art**, Vol.50, No.4, 65-70.

- Upham Pop, Artur (1960), **A Survey of Persian Art**, Volume XIII-Pascicle, Oxford University Press, Tokyo, New York.

- Wiet, Gaston (1971), Soieries Persanes, **Impr. De l'Institut Français D'Archéologie Orientale**, Vol. 251, XXIV.

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

An Analysis of Technical and Aesthetic Structures of Arak Rugs with Zir Khaki Design

Mohammad Afrough[1] , Bita Bahramighasr[2] (Corresponding Author)

[1]Associate Professor, Carpet Education Department, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran
[2]Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran
(Received: 12.04.2024, Revised: 08.12.2024, Accepted: 08.12.2024)
https://doi.org/ 10.22075/aaj.2024.33769.1235

Abstract:

This study presents field-based research with limited theoretical foundations, primarily due to the novelty of the subject and scarcity of available references. The Zirkhaki pattern represents one of the prevalent designs in Arak carpets, though its precise origins remain ambiguous. While some scholars attribute its genesis to Tabriz or Kashmar, historical evidence indicates its production in Bijar, Qom, Isfahan, and even Herke, Turkey. This paper systematically explores, documents, and analyzes the Zirkhaki pattern in Arak carpets through a carefully chosen selection of fourteen distinct specimens, each exhibiting unique compositional structures, motifs, and color schemes to provide a comprehensive representation. The central research question investigates the technical and aesthetic dimensions—including structural composition, motif arrangement, and color harmony—of Zirkhaki-patterned carpets. Employing a qualitative, developmental approach with descriptive-analytical methodology, data were gathered through both archival research and field surveys conducted in Arak's carpet markets and online trading platforms. Research Findings: The primary motifs of the antique carpets, in addition to the small fabric sizes, include various animal designs such as deer, rabbits, goats, roosters, and mythical and hybrid creatures like griffins and dog-eagles. They also feature rhytons in the form of winged lions, Simorghs, dragons, and statues with human heads and wings designed as winged lions. Other items depicted include swords and shields, rhytons, pitchers, bowls, goblets, teapots, ewers, vases (symbolizing the tree of life), medallions (depictions of humans within circular frames), and lanterns. Although the motifs and designs found in Tabriz and Kashmar are significantly more diverse and creative, the colors used in these examples include red, white, onion skin (honey-colored), jade green, pistachio, senjed (jujube), mashy, golden yellow, mustard, azure blue, turquoise, navy, pink, brown, elephant gray, earthy tones, cream, and black.

Keywords: Arak, Carpet, Zir Khaki, Ornament, Imagery, Pattern.

1- Email: M-afrough@araku.ac.ir
2- Email: B-bahramighasr@araku.ac.ir
How to cite: Afrough, M. and bahramighasr, B. (2024). An Analysis of Technical and Aesthetic Structures of Arak Rugs with Zir Khaki Design. Journal of Applied Arts, 3(4), 45-59. Doi: 10.22075/aaj.2024.33769.1235

تحلیل ساختار فنی و زیبایی‌شناختی قالی طرح زیرخاکی اراک

محمد افروغ [1]
بیتا بهرامی قصر (نویسنده مسئول) [2]

[1] دانشیار، گروه آموزشی فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران
[2] استادیار، گروه آموزشی گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۳/۰۱/۲۴،تاریخ بازنگری:۱۴۰۳/۰۹/۱۸،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۳/۰۹/۱۸))
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33769.1235

چکیده

در این مقاله سعی بر آن است تا طرح و نقشه زیرخاکی اراک مورد مطالعه، معرفی، بررسی و تحلیل قرار گیرد. زیرخاکی عنوان یکی از طرح‌ها و نقشه‌های رایج در قالی اراک است. اصالت و خاستگاه طرح زیرخاکی به‌درستی مشخص نیست، برخی مطالعات، تبریز یا کاشمر را به‌عنوان خاستگاه نخستین این طرح معرفی می‌کنند. این طرح در گذشته نیز در بیجار، قم و اصفهان بافته می‌شد. طرح زیرخاکی، اضافه بر کانون‌های داخلی در شهر «هِرکه» در ترکیه نیز سابقه تولید داشته‌است. این مقاله حاصل جستجوی میدانی نویسنده در بازار اراک است که از جنبه نظری کمتری برخوردار بوده و به‌واسطه نو بودن موضوع، منابع مورد استفاده در آن اندک است. با جستجو در بازار اراک صرفاً تعداد ۱۴ نمونه از این طرح با ساختار محتوایی و نقش‌پردازی مختلف و فارغ از تکرار و شباهت یافت شد که مطالعه و تحلیل بر روی آن‌ها صورت گرفت. بر این مبنا، پرسش اصلی پژوهش این است که ابعاد فنی و زیباشناختی (طرح، نقش و رنگ) قالی طرح زیرخاکی اراک کدام است؟ این مقاله از نوع کیفی و توسعه‌ای و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها توأمان از نوع اسنادی و میدانی (جستجو در بازار اراک) می‌باشد. یافته‌های پژوهش: عمده نقوش قالی زیرخاکی علاوه بر اندازه‌های کوچک پارچه، شامل برخی نقوش جانوری نظیر آهو، خرگوش، بُز، خروس، جانوران خیالی و ترکیبی هم‌چون گریفین و سگ-دال، ریتون‌هایی به فرم شیر بال‌دار، سیمرغ، اژدها، مجسمه‌هایی با سردیس انسانی به همراه بال و به فرم شیر بال‌دار، شمشیر و سپر، ریتون، کوزه، پیاله (کاسه)، سبو (قدح)، قوری، آبریز، گلدان (مفهومی از درخت زندگی)، مدالیون (نقش انسان در قاب‌های دایره‌ای شکل) و قندیل می‌باشد. اگرچه نقش و نگاره‌های طرح زیرخاکی تبریز و کاشمر به مراتب متنوع‌تر و خلاقانه‌تر است. هم‌چنین رنگ‌های مورد استفاده در این نمونه‌ها شامل قرمز، سفید، پوست‌پیازی (حلوایی)، سبز یشمی، پسته‌ای، سِنجدی و ماشی، زرد طلایی و خردلی، آبی لاجوردی و فیروزه‌ای، سرمه‌ای، صورتی، قهوه‌ای، فیلی، خاکی، کِرِمی و سیاه می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: اراک، قالی، زیرخاکی، تزیینات، طرح، نقش.

1- Email: M-afrough@araku.ac.ir
2- Email: B-bahramighasr@araku.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: افروغ، محمد و بهرامی قصر، بیتا. (۱۴۰۲). تحلیل ساختار فنی و زیبایی‌شناختی قالی طرح زیرخاکی اراک، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۴)، ۵۹-۴۵. Doi: 10.22075/aaj.2024.33769.1235

مقدمه

اراک (سلطان‌آباد قدیم) و فراهان دو نمونه از مهم‌ترین کانون‌های فعال بافندگی ایران است که از زمان قاجار به این سو توانست با تولید قالی و قالیچه‌های کیفی و صادراتی، توجه جهان را به خود جلب نماید. آن‌چنان‌که تولیدات سلطان‌آباد، فراهان و ساروق از جمله برجسته‌ترین قالی‌های ایران در قرن نوزدهم میلادی به‌شمار می‌رفت. طرح زیرخاکی، یکی از بیشمار نقشه‌های قالی ایران است که حضوری دیرین در نظام بافندگی قالی ایران به‌ویژه اراک و کانون‌های وابسته به آن داشته و پویایی حیات این طرح در دیگر کانون‌های بافندگی نظیر تبریز، کاشمر و اراک، هم‌چنان ادامه دارد. طرح زیرخاکی، به‌واسطه سابقه در منظومه قالی اراک، در زُمره نقشه‌های اصیل و قدیمی این منطقه به‌شمار می‌آید. نکته حائز اهمیت در ارتباط با طرح زیرخاکی، بن‌مایه و بستر شکل‌گیری و خاستگاه نخستین آن است که به‌طور دقیق مشخص نیست. این طرح در اراک با ویژگی‌های فنی و هنری متفاوت از تبریز و کاشمر، بافته و ارائه می‌شود. به‌واقع سبک طراحی و تولید، متن و محتوا، نوع و تعداد نقش‌مایه‌ها و عناصر هویتی، رنگ‌بندی، رج‌شمار و ابعاد، خاص مکتب قالی‌بافی اراک و منحصر به این منطقه است. هدف این پژوهش، معرفی و تحلیل قالی اراک از منظر فنی و هنری است و پرسش پژوهش این است که: ابعاد فن‌شناختی و زیباشناختی قالی طرح زیرخاکی اراک کدام است؟ از آن‌جایی‌که در یک دهه اخیر، تولید این طرح کم شده و باتوجه به شرایط وخیم و آشفته تولید قالی در شرایط حاضر، بیم آن می‌رود که به تدریج از گردونه تولید حذف شود.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با سابقه و پیشینه طرح زیرخاکی منبع جامعی وجود ندارد، تنها دو مقاله همایشی در ارتباط با این طرح در قالی‌های تبریز و کاشمر وجود دارد و از اینرو کمبود منبع در ارتباط با این موضوع، ضرورت نگارش چنین پژوهشی را بیش از پیش برجسته کرد. اردکانی موقتی و اکبری در مقاله همایشی «بررسی مبانی ساختاری طرح زیرخاکی در قالی‌های معاصر تبریز» (۱۳۹۷) به بررسی ساختاری این طرح پرداخته‌اند. دادخواه و همکاران نیز در مقاله همایشی «بررسی ویژگی‌های طرح و نقش در فرش زیرخاکی کاشمر» (۱۳۹۴) بررسی و تحلیل ویژگی‌های طرح زیرخاکی قالی کاشمر را مورد پژوهش قرار داده‌اند. مقالاتی نیز در ارتباط با نظام بافندگی مکتب اراک (سلطان‌آباد) و فراهان و طرح و نقشه‌های قالی این مناطق به نگارش درآمده‌است که در اینجا ذکر می‌شود. افروغ در مقالات «بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالیبافی اراک (سلطان‌آباد)» (۱۳۹۶) منتشر شده در نشریه مطالعات هنر اسلامی و «بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های اقتباسی (وارداتی) و جدید در قالی معاصر اراک (سلطان‌آباد)» (۱۳۹۷) در نشریه مطالعات تاریخ فرهنگی، به مطالعه و بررسی قالی‌های مکتب اراک و فراهان و انواع طرح‌ها و نقشه‌های رایج این منطقه پرداخته‌است. هم‌چنین او در مقاله «بررسی، معرفی و تحلیل انواع طرح‌ها و نقشه‌های اطلسی در قالی جیریا» (۱۳۹۸) در نشریه دانش‌های بومی ایران، قالی‌بافی در جیریا و انواع طرح‌های آن را به‌عنوان فعال‌ترین کانون بافندگی استان مرکزی مورد مطالعه قرار داده و در مقاله «بازشناسی انواع نقشه ماهی درهم در قالی فراهان» (۱۳۹۹) در نشریه مطالعات تاریخ فرهنگی، انواع فرم‌های نقشه ماهی در قالی فراهان را مورد بررسی و مطالعه قرار داده‌است. اما در پژوهش حاضر، ساختار فرمی و ظاهری و همچنین ابعاد معناشناختی و محتوایی طرح زیرخاکی اراک، بررسی و تحلیل می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از منظر هدف، کیفی و توسعه‌ای و از منظر روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها توأمان به صورت میدانی و اسنادی صورت پذیرفته‌است. گام نخست در پژوهش حاضر، جستجو در بازار قالی اراک بود که تعداد ۱۴ نمونه (جامعه آماری) از این نقشه در ابعاد و طرح‌های متنوع یافت و مبنای مطالعه و بررسی قرار گرفت. این جستجو مربوط به سال ۱۳۹۸ هش بوده و با مراجعه مجدد به بازار مذکور در سه سال اخیر، این نوع طرح یافت نشد و این نشان از اوضاع آشفته بافت قالی‌هایی با طرح‌های اصیل هم‌چون زیرخاکی دارد که رو به سوی فراموشی نهاده‌است.

خاستگاه و کانون‌های بافت نقشه زیرخاکی

باتوجه به اینکه در دوران قاجار، طرح‌های تصویری بر مبنای انواع موضوعات و داستان‌های مختلف دینی، ادبی، عاشقانه، باستانی، اساطیری طراحی و

عرضه شد، طرح‌هایی در پیوند با این موضوعات نیز به تدریج ظهور یافت که زیرخاکی نمونه‌ای از چنین طرح‌هایی است. در ارتباط با خاستگاه نخستین این طرح، اظهارنظرهای متفاوتی وجود دارد. برخی، حضور نخستین این طرح را به تبریز و برخی نیز معتقدند که این طرح از اراک به خراسان (کاشمر) منتقل شده و سپس در تبریز رواج یافته‌است. جعفرقلی دادخواه از طراحان بنام قالی اصفهان خاستگاه ابتدایی این طرح را اراک می‌داند و معتقد است: «بعد از جنگ جهانی دوم افسران متفقین که در ایران بودند علاقه زیادی داشتند که فرش‌هایی را داشته باشند که در آن‌ها تصویری از ابزارآلات جنگی از جمله کلاه‌خود، سپر و... وجود داشته باشد و این باعث شد که آن‌ها این نوع طرح‌ها را به بافندگان ایرانی در اراک سفارش دهند و همین امر را می‌توان نقطه آغازین فرش زیرخاکی در ایران دانست» (مصاحبه با دادخواه تیرماه ۱۳۹۳: به نقل از دادخواه، تقوی‌نژاد و مرادی). بعد از رفتن شرکت‌های آمریکایی، بازرگانان ایرانی بازار این نوع فرش‌ها را به دست گرفته و در آن تغییر و تحول ایجاد کردند و به جای ابزارآلات جنگی از طرح‌های کاسه، کوزه، ابریق[آبریز] و... استفاده می‌کنند. پس از آن آقای اخوان، رییس سازمان صنایع‌دستی اراک درآن زمان و تعدادی از طراحان زبردست اراک به مشهد دعوت می‌شوند و در آنجا شروع به کار کردند و مقاوم‌ترین فرش‌ها با انعطاف بالا در خراسان بافته شد. از بررسی‌ها مشخص شد که سبک کار بافندگان فرش زیر خاکی خراسان که محوریت اصلی آن‌ها در کاشمر بوده‌است با ساروق یعنی مرکز بافت فرش زیر خاکی اراک یکی بوده ولی رج‌شمار فرش ساروق بیشتر از فرش کاشمر است (دادخواه، تقوی‌نژاد و مرادی،۱۳۹۴: ۵۵۴).

اما در ادامه روایت بالا و بنابر منابع پیشین فرهاد نامی فرزند قُلی نحوه پیدایش فرش زیرخاکی در ایران را طوری دیگر بیان می‌کند. به این صورت که اولین بافنده آن آقای حسنی در مشهد و سپس آقای حبیب‌الله افشار در تبریز بوده‌است. از بررسی این موضوع می‌توان فهمید که بافندگان تبریز در ابتدا فرش زیرخاکی را در مشهد دیده و از آن الگوبرداری کرده و چنین تصور داشتند که این طرح پیش از آن، در جای دیگری بافته نشده‌است (همان، ۵۵۴). اگرچه «پیش از مصاحبه با نامی، چنین به نظر می‌رسید که طرح زیر خاکی از اراک به نقاط دیگر کشور انتقال یافته، اما پس از بررسی کامل نتیجه‌گیری شد که این نوع طرح ابتدا از اراک به مشهد رفته و سپس به تبریز منتقل شده و در آنجا مورد استقبال قرار گرفته و رشد چشمگیری پیدا کرده‌است» (همان، ۵۵۴). در اظهارنظر دیگری آمده «در هنر- صنعت فرش تبریز عنوان «زیرخاکی» به قالی‌هایی اطلاق می‌گردد که در ادامه شکل‌گیری قالی‌های تصویری دوره قاجار، از اواخر همین دوره توسط میر مصور ارژنگی طراحی و ابداع گردیدند و در طی سال‌های بعد نیز توسط حبیب‌الله امین افشار و حاج قلی نامی به حیات هنری خود ادامه دادند؛ به طوری که امروزه طرح زیرخاکی یکی از شناخته شده‌ترین طرح‌های قالی تبریز به شمار می‌آید، که به سبب تأثیرگذاری جدی حاج قلی نامی بر این طرح و ادامه این مسیر توسط پسران وی، امروزه این طرح با عنوان «نامی» نیز شناخته می‌شود» (اردکانی‌موقتی و اکبری،۱۳۹۷: ۳۹).

جدا از اینکه خاستگاه نخستین طرح زیرخاکی کدام منطقه بوده، مناطق زیادی این نقشه را بافته و می‌بافند که شامل اراک، کاشمر، تبریز (اکنون) و مناطق بیجار، قم، اصفهان و هم‌چنین شهر «هِرکه»[1] در ترکیه البته در گذشته می‌باشد. این نقشه در هر منطقه‌ای با ساختار، رنگ‌بندی و ابعاد متفاوت بافته می‌شود. با مقایسه ابعاد فنی و صوری طرح زیرخاکی تبریز، اراک و کاشمر، تولیدات تبریز و کاشمر به مراتب کیفی‌تر و نوآوری طراحان، بیشتر است. به‌گونه‌ای که طرح زیرخاکی تبریز (طرح استاد نامی) از طرح‌های رایج بوده و در کاشمر نماد هویت قالی این منطقه می‌باشد که پرونده آن برای ثبت جهانی به یونسکو ارائه شده‌است (تصاویر ۳-۱).

ساختار طرح نقشه زیرخاکی

طرح زیرخاکی که ماهیتی باستان‌گرایانه دارد، دارای محتوایی از شمایل‌های باستانی-اسطوره‌ای و عناصر معماری، ابزار رزمی، انواع ریتون‌ها با نقش سردیس پادشاهان، کوزه-گلدان‌هایی با سر جانوران به‌ویژه اژدها و خطنگاره‌هایی بر روی بدنه، کشکول و تبرزین و سپر و شمشیر است. «در طرح زیرخاکی هم‌چنان که از نام آن پیدا است در کنار اسلیمی‌ها، گل و برگ‌های ختایی و نقوش حیوانی و پرندگان شاهد استفاده از تصاویر ابنیه تاریخی، نقش برجسته‌های باستانی، ریتون‌های هخامنشی، کوزه‌ها، گلدان‌ها و دیگر اشیاء عتیقه هستیم و همین امر یکی از مهم‌ترین علل

تصویر۱- نمونه‌ای از قالی زیرخاکی تبریز. منبع: (URL:1)

تصویر۲- نمونه‌ای از قالی زیرخاکی کاشمر. منبع: (URL:2)

تصویر۳- نمونه‌ای از قالی زیرخاکی کاشمر، تبریز و اراک. منبع: (نگارندگان)

تمایز این طرح از سایر طرح‌های سنتی و رایج در قالی ایران و تبریز می‌باشد» (اردکانی‌موقتی و اکبری،۱۳۹۷: ۳۹). طرح نسبتاً دیرپای زیرخاکی، از طرح‌های معاصر تبریز و اراک است «که با وجود عدم توجه نظام‌مند به آن، هنوز هم بازار خودش را حفظ کرده‌است و توانسته توجه خریداران خارجی و داخلی را به خود جلب نماید و هم‌اکنون در تبریز [و اراک] طرح‌های آن با ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی‌های زیبا و نو توسط طراحان زبردست به بازار فرش رونق خاصی بخشیده، به‌گونه‌ای که یکی از طراحان تبریز در مورد این فرش‌ها می‌گوید که فرش زیرخاکی هیچ‌گاه از رونق نمی‌افتد چراکه در هر زمان می‌تواند نیاز مشتری را رفع کند» (دادخواه و همکاران،۱۳۹۴: ۵۵۰).

در نقش‌پردازی این قالی «علاوه بر نقوش رایج

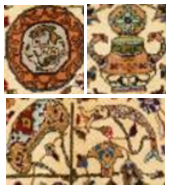
در طراحی فرش، از انواع اشیا و ظروف استفاده می‌شود. با توجه به پیشینه‌یابی‌های انجام شده به نظر می‌رسد چنان که شایسته است، سند مکتوبی به عنوان طرح‌های زیرخاکی در فرش ایران از طرف محققین ارائه نشده‌است» (همان،۵۵۰). هم‌چنین واژه زیرخاکی بیشتر به‌واسطه نوع خاص نقشه و حضور آثار و اشیاء دفینه‌ای است که در اصطلاح عامیانه به زیرخاکی شهرت دارند. این طرح «تشکیل شده از انواع ظروف قدیمی یا تزیینات مربوط به دوران هخامنشی و گاه ساسانی و یا ابزارآلات جنگی مانند کلاه‌خود و شمشیر و تیر و کمان یا وسایل درویشی مانند کشکول و تبرزین به همراه گل و بوته‌های ظریفی که نقوش اصلی را در بر می‌گیرند و حاشیه نیز همانند با متن قالی با نقش ظروف و وسایل قدیمی تزیین یافته» (شاعری،۱۳۷۱: ۹۸). این نقشه در گذشته به‌صورت سرتاسری بود، با گذشت زمان برخی از هنرمندان به‌ویژه در تبریز طرح‌هایی متقارن و یک‌دوم نیز از آن ارائه کردند.

نقشه زیرخاکی تبریز

نقشه زیرخاکی از نقشه‌های تبریز است که از گذشته در ساختارهای گوناگون و توسط طراحانی همچون حاج قلی نامی استمرار یافت به‌گونه‌ای که امروزه نوعی از این نقشه با عنوان «نامی» رایج است. طرح زیرخاکی از جمله نقشه‌های شناخته شده در قالی تبریز است. احتمال می‌رود که الگوی نخستین این طرح، طرح‌های تصویری چهارفصل باشد که در تبریز رواج داشت. «طرح زیرخاکی را می‌توان متأثر از طرح قالی چهارفصل دانست که توسط سید حسین میرمصور ارژنگی از طراحان صاحب سبک تبریزی، در اواخر دوره قاجار ترسیم گردید. در حقیقت طرح چهار فصل مقدمه ورود تصاویر آثار و ابنیه تاریخی و باستانی به همراه نقش برجسته‌های هخامنشی و مُهرهای ساسانی است» (اردکانی‌موقتی و اکبری،۱۳۹۷: ۴۰). به واقع «بخش عمده شهرت نامی به‌واسطه طرح‌های زیرخاکی اوست. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار حاج قلی نامی، طراحی در ابعاد مختلف و ایجاد تناسب آزاد در تقسیم‌بندی حاشیه‌ها، متن و ترنج قالی‌هاست؛ به‌طوری‌که این خصوصیت، طرح‌های قلی نامی را از آثار سایر طراحان فرش هم‌عصر او متمایز می‌سازد» (همان، ۷۶)

طرح زیرخاکی تبریز، توسط طراحان، با ایجاد تغییرات فرمی در نقش و رنگ و ترکیب‌بندی، نوآوری‌هایی در فرم و محتوای آن پدید آورده و الگوهای جدیدی از آن طراحی کردند. این طرح در انواع متنوع از منظر ساختار و رنگ‌بندی است. ایجاد نوآوری در این طرح و حضور انواع نقش‌مایه های تازه، از خصوصیات این طرح است. نقوش زمینه شامل انواع نقوش گیاهی، گل‌های شاه‌عباسی، اسلیمی و ختایی است. در برخی از این طرح‌ها، طراح از بندهای نیمه شکسته در طراحی بهره برده‌است.

جدول ۱- قالی‌های طرح زیرخاکی تبریز. منبع: (نگارندگان)

اندازه	رنگ‌های به‌کار رفته	نقش‌مایه‌ها	تصویر	جزییات تصویری قالی	منبع
۱۸۰×۲۹۰ سانتی‌متر	عاجی، مسی (پوست پیازی)، خاکستری، سبز سنجدی، آبی فیروزه، سرمه‌ای، آبی باز، قارایی، قهوه‌ای، سفید، صورتی، سبز یشمی، سیاه، زرد خردلی، سبز ماشی، توسی، خاکی.	گل شاه عباسی، گلدان، کشکول و تبرزین، ماهی، حوض و ماهی‌های چرخان، شمشیر، سبو، قندیل، آبریز، خطنگاره، کوزه با دسته اژدها.			نگارندگان
۱۴۵×۱۹۵ سانتی‌متر	سرمه‌ای، مسی، آبی، سفید، سیاه صورتی، سبز ماشی، بور، قهوه‌ای، زرد خردلی، توسی، خاکی، سبز فیروزه‌ای، عنابی، آبی باز، قارایی، عاجی.	درخت، گل شاه عباسی، بزغاله، غزال، خرگوش، اژدها، مار، ماهی، شتر و شتربان، سردیس جمشید، نقوش واق‌واق، خطنگاره‌ها، ریتون، کشکول، کوزه، گلاب‌پاش، کبوتر، طاووس، تاج پادشاه، شمشیر، مرغابی.			URL:3

هم‌چنیـن در بعـضی از قالی‌هـا به‌ویـژه حاشیه‌هـا، بـه انـواع خطنگاره‌هـا و کتیبه‌هـای ادبی از شـعرا، آراسـته شده‌اسـت. نقـوش جانـوری و پرنـدگان، در متـن بسیـاری از ایـن قالی‌هـا دیـده می‌شـود. طـرح زیرخـاکی تبریـز در ابعـاد متنـوع بافتـه می‌شـود. دو نمونـه از طـرح زیرخـاکی تبریـز بـه همـراه جزییـات در جـدول (۱)، ذکـر شده‌اسـت.

نقشه زیرخاکی کاشمر

منطقـه کاشـمر از دیگـر مناطـق برجسـته در تولیـد طـرح زیرخـاکی اسـت. عبـدالله احـراری یـکی از محققـان قـالی خراسـان در ارتبـاط بـا طـرح زیرخاکی کاشـمر معتقـد اسـت: «مرحـوم علیپـور در دهـه ۴۰ هجـری شمسـی یـک دوره در کاشـمر سـکونت کـرد و طرحـی بـه نـام «کاسـه کـوزه» یـا «زیرخـاکی» کـه همـه اشـیای زیرخاکـی را نشـان مـی‌داد، ابـداع نمـود و ایـن طـرح در واقـع بومی‌تریـن و رایج‌تریـن طـرح قالـی کاشـمر به‌شـمار مـی‌رود. قالی‌بافـان کاشـمر علاوه بـر طـرح زیرخـاکی، از طرح‌هـای دیگـر مناطـق ایـران نیـز بهـره گرفتنـد امـا آن‌چـه در جهـان بـه نـام فـرش کاشـمر در اذهـان بـه ثبـت رسـید، همـان طـرح زیرخـاکی اسـت»[۲]. قـالی زیرخـاکی کاشـمر «دارای ویژگی‌هایـی از قبیـل اسـتفاده از نقش‌مایه‌هـای ظـروف و اشـیاء ماننـد ابریـق، کاسـه، کـوزه و... اسـت. در ترکیب‌بندی‌هـا نیـز، ظـروف در زمینـه فـرش، بـه صـورت ردیف‌هـای مـوازی یـا مـورب پخـش شـده‌اند. در رنگ‌بنـدی تضـاد رنگـی چندانـی دیـده نمی‌شـود چنان‌کـه رنگ‌هـای آن شـامل کـرم، خاکـی، سـرمه‌ای و غیـره، به‌گونـه‌ای آرام در کنـار هـم قـرار گرفته‌انـد» (دادخـواه و همـکاران،۱۳۹۴: ۵۵۰). در قالی‌هـای زیرخـاکی کاشـمر انـواع نقش‌مایه‌هـای گیـاهی، جانـوری، انـواع اشیـاء قدیـمی و عناصـر معمـاری (سـتون و محـراب)، وجـود دارد. زمینـه قـالی شـلوغ و پُـر تراکم و سـاختار نقشـه‌ها نیـز یـک‌دوم اسـت، اگرچـه در نمونه‌هـای جدیدتـر، طراحـان سـاختار یک‌چهـارم را نیـز در ایـن نقشـه پیـاده کرده‌انـد. رنگ‌بنـدی در قـالی زیرخـاکی کاشـمر نسـبت بـه تبریـز، غلیظ‌تـر و از رنگ‌هـای گرم‌تـر بیشـتر اسـتفاده شده‌اسـت. بـرخی قالی‌هـا دارای حاشیـه و بـرخی بـدون حاشیـه هسـتند. در جـدول (۲)، نمونه‌هـایی از قـالی زیرخـاکی کاشـمر دیـده می‌شـود.

نقشه زیرخاکی هرکه[۳]

هِرکـه، یـکی از مناطـق بافنـدگی ترکیـه اسـت کـه از زمـان سـلطان عبدالمجیـد بـا تأسیـس کارگاه‌هـای بافنـدگی قـالی در ایـن منطقـه، بـه شـهرت رسـید. یـکی از نمونه‌هـای قدیـمی قـالی طـرح زیرخـاکی هِرکـه را می‌تـوان در کاخ توپقـاپی سـرای ترکیـه یافَـت. طـرح زیرخـاکی از جملـه طرح‌هـای قـالی هرکـه اسـت کـه در گذشـته و در قالـب طـرح محـرابی ارائـه می‌شـد (جـدول ۳). در ایـن طـرح اشیـاء باسـتانی، ریتون‌هـای دوران هخامنـشی و آبریزهـای سـلجوقی دیـده می‌شـود. سـاختار ایـن

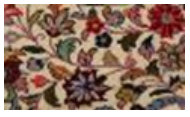
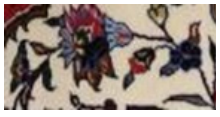
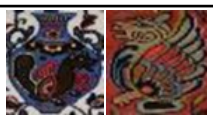
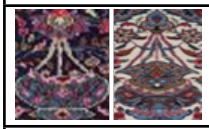
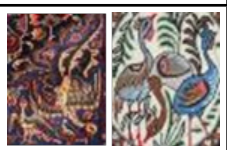
جدول ۲- قالی‌های طرح زیرخاکی کاشمر. منبع: (نگارندگان)

اندازه	رنگ‌های به‌کار رفته	نقش‌مایه‌ها	تصویر	جزییات تصویری قالی	منبع
۳۰۵×۴۱۰ سانتی‌متر	قرمـز، عـاجی، مـسی، آبی بـاز، صـورتی، قهـوه‌ای، زرد خـردلی، آبی سیـر، خاکسـتری، سـفید، سیـاه، سـبز یشـمی، کِرم، خـاکی.	اسـلیمی و ختایی، گل شـاه عباسی، گلدان، سـبو، آبریز، خطنـگاره، کـوزه، سیمـرغ، کبوتـر، کرکـس، مرغابی.			نگارندگان
۱۰۳×۱۸۷ سانتی‌متر	سـرمه‌ای، آلبالـویی، سـبز یشـمی، آبی بـاز و سیـر، عـاجی، مـسی، زرد خردلی، خـاکی، سـفید، سیاه، سـبز سـنجدی، قهوه‌ای، ارغوانی، صـورتی، عنـابی، آبی فیـروزه‌ای.	اسـلیمی و ختـایی، درخـت، گل شـاه عباسی، آهـو، جام، کاسـه، کبـک، طـاووس، سـتون، محـراب. اُردک.			URL:4

جدول ۳- قالی طرح زیرخاکی هرکه. منبع: (نگارندگان)

اندازه	رنگ‌های به‌کار رفته	نقش‌مایه‌ها	تصویر	جزییات تصویری قالی	منبع
۱۴۰×۱۰۵ سانتی‌متر	قرمز دوغی، عاجی، سفید، صورتی، آبی باز و سیر، قهوه‌ای، خاکی، سیاه، سرمه‌ای، ارغوانی، خاکستری.	گل و بوته و پیچک‌های اسلیمی و ختایی، گل شاه عباسی، گلدان، آبریز، سطل، فنجان، ریتون با نقش شیر بالدار، قُمری، اژدها، کشکول و تبرزین، شمشیر، غزال، مرغابی، گرگ، روباه، سیمرغ.			نگارندگان

جدول ۴- انواع نقوش در قالی طرح زیر خاکی اراک. منبع: (نگارندگان)

انواع نقوش در قالی طرح زیر خاکی اراک				
نقوش گیاهی	انواع درختان، گُل‌دسته‌های انتزاعی، گل‌های اناری و شاه‌عباسی.			
نقوش جانوری ترکیبی وافسانه‌ای	انواع نقوش متنوع از حیوانات ترکیبی و افسانه‌ای نظیر شیر بال‌دار، سگ دال، گریفین.			
ظروف (دفینه‌ها، آثار عتیقه و قدیمی)	انواع کاسه، کوزه، جام (سبو)، آبریز (گلاب‌پاش)، ریتون.			
ابزارآلات نبرد	انواع شمشیر، سپر و کُلاه‌خود منقوش.			
وسایل روشنایی	قندیل			
پرندگان	پرندگان شامل سیمرغ، شاهین، مرغابی، خروس، کبک، غزال، لک‌لک، خرگوش، بلبل، قمری			
کتیبه‌ها	خط‌نگاره‌ها شامل حروف نامأنوس.			

طرح، محرابی سرتاسری است که از محراب آن قندیلی آویزان است.
زمینه با ترکیب‌بندی و جای‌گیری انواع نقوش، تداعی‌کننده و الگوبرداری از طرح جنگلی است. ریتون و درخت زندگی (گل، گلدان) و پرندگان در طرفین آن، از مضامین تمدن باستانی ایرانی وام گرفته‌است. هم‌چنین نقش‌مایه کشکول و تبرزین نمادی از فرهنگ صوفیانه در ایران است که با مهاجرت مولانا به قونیه، رواج پیدا کرد.

طرح زیرخاکی اراک

این طرح که خاستگاه نخستین آن، اگرچه به‌صورت دقیق مشخص نیست، اما بر مبنای قدمت آن اراک و اظهارنظر دادخواه، احتمال می‌رود خاستگاه این طرح، اراک بوده‌است. احتمالاً بن‌مایه نخستین و ساختار اولیه آن برگرفته از قالی‌های تصویری باشد. این طرح در متن خود

انـواع نقش‌مایه‌هـای گیـاهی، جانـوری، حیـوان ترکیـبی، پرنـده، نقـش انسـان، ظـروف زیرخـاکی (آثـار عتیقـه)، ابزارهـای جنـگی، سـردیس‌ها، وسـایل روشـنایی و خط‌نگاره‌هـا را دارا می‌باشـد (جـدول۴). طـرح خـاکی اراک در اندازه‌هـای متنـوع خَـرَک ده گـره بیسـت گـره (۱۳۰×۶۵ سـانتیمتر)، ذرع و نیـم (۱۰۴×۱۵۶ سـانتیمتر)، دو ذرع (۲۰۸×۱۳۰ سانتیمتر) و پـرده‌ای (۱۵۰×۲۵۰ سـانتیمتر) بافتـه می‌شـود. سـاختار معمـول در ایـن طـرح، یـک‌دوم (یـک طرفـه یـا نیمـه)، یـک طرفـه محـرابی، سرتاسـری یـا تمـام نقشـه (کل نقشـه طـراحی شـده) اسـت. ایـن طـرح در اراک بـر خلاف تبریـز و کاشـمر کـه معمـولاً در ابعـاد بـزرگ نیـز بافتـه می‌شـوند، غالبـاً در اندازه‌هـای ذرع و نیـم، دو ذرع و خـرک، بافتـه می‌شـود.

معرفی نمونه‌های انتخابی

در ایـن بخـش، تعـداد ۱۴ نمونـه انتخـابی از طـرح زیرخـاکی بـا محتـوای متفـاوت، بـررسی و تحلیـل می‌شـوند. از آن‌جایی‌کـه نمونه‌هـا بـه صـورت میـدانی در دسـترس پژوهشـگر بوده‌انـد، بنابرایـن هرگونـه تحلیـل به‌صـورت حضـور در بـازار و از نزدیـک و در کنـار نمونه‌هـای مـورد مطالعـه انجـام شده‌اسـت. نمونه‌هـای تکـراری حـذف شده‌اسـت. در همـه ایـن نمونه‌هـا از طیـف رنگ‌هـای سـرد و گـرم اسـتفاده شده‌است. طرح‌هـا بـر مبنـای انـدازه در جـداول (۵، ۶، ۷، ۸)، جداگانـه معـرفی شـده‌اند. در ایـن جـداول صرفـاً نقش‌مایه‌هـای عمـده و مرتبـط بـا ماهیـت زیرخـاکی کـه نقـوش عمـده ایـن طـرح را شـکل می‌دهـد، ذکـر شـده و از آوردن نقـوش تکـراری، خـودداری شده‌است. زمینـه ایـن طرح‌هـا شـامل سـفید، عـاجی، سـرمه‌ای و حاشیه‌هـا بـه رنـگ فیـلی، قرمـز، سـبز سـنجدی، صـورتی و عنـابی اسـت و مجموعـه رنگ‌هـا شـامل سیـاه، خـاکی، سـرمه‌ای، طیف‌هـای متنـوع قرمـز و آبی، زرد لیمـویی و خـردلی، مـسی، فیـلی، سیـاه، عنابی، سـبز سـنجدی و یَشـمی، قهـوه‌ای سیـر و بـاز، فیـروزه‌ای، تـوسی، عاجی، سـفید، خرمـایی، صـورتی بـاز و سیـر، اسـت. طرح‌هـا شـامل یـک‌دوم یـا سرتاسـری تمـام اسـت.

جـدول(۵)، شـامل چهـار نمونـه طـرح زیـر خـاکی بـه ابعـاد خـرک (۶۵×۱۳۰ سـانتیمتر) اسـت. اسـتقبال از ایـن انـدازه، به‌واسـطه جنبـه اقتصـادی و تسـریع در بافـت، زیـاد اسـت. طرح‌هـا در ایـن ابعـاد، غالبـاً محـرابی سرتاسـری یـا بـدون محـراب اسـت. علاوه بـر زمینـه، بخـشی از نقـوش دفینـه‌ای در حاشیـه همـراه

جدول۵ - قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد خرک. منبع: (نگارندگان)

قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد خرک			
طرح و رج‌شمار	آثار و نقش‌مایه‌ها	نقش‌مایه‌ها	تصویر
محرابی سرتاسری (تمام بافت)، رج‌شمار ۳۰	کاسه، سبو با دسته‌ای به فرم سیمرغ، گلدان، آبریز، شمشیر، سپر، سگ-دال، اژدها، سردیس حیوانات.		
محرابی سرتاسری (تمام بافت)، رج‌شمار ۳۰	کاسه، سبو، گلدان، آبریز، شمشیر، سپر، سگ-دال، اژدها، سردیس حیوانات.		
سرتاسری (تمام بافت)، رج‌شمار ۳۰	قندیل، ریتون با نقش سر انسان، سپر و شمشیر با نقش شکارچی، خرگوش، گلدان، سَبو.		
محرابی سرتاسری (تمام بافت)، رج‌شمار ۳۰	کوزه با نقش اژدها، سپر و شمشیر، کوزه با نقش سگ-دال، گلدان، آبریز با نقش سیمرغ، کاسه.		

جدول۶- قالی طرح زیرخاکی در ابعاد پرده‌ای. منبع: (نگارندگان)

قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد خرک		
لچک وترنج یک چهارم اندازه پرده‌ای (۱۵۰×۲۵۰) رج‌شمار ۴۰	سیمرغ، تُنگ، گلدان، سبو، انواع نقوش گل و بوته‌های شاه‌عباسی.	

با گل و بوته‌ها بافته می‌شوند.
در این نمونه‌ها، ظروف کاربردی کوزه، سبو، گلدان، شمشیر و سپر و نقش انسانی در فضای دایره و در میان نقوش گیاهی دیده می‌شود. بر روی بدنه این آثار انواع ریزنقش‌های گیاهی و جانوری خیالی، دیده می‌شود.
جدول (۶)، قالی پرده‌ای است که به‌طور استثنا در بازار دیده شد. این قالی از منظر رنگ‌بندی و نقش‌پردازی، به طرح‌های زیرخاکی کاشمر شباهت دارد. گویی طراح با الگوبرداری از طرح‌های کاشمر تمایل به ترسیم طرحی متفاوت داشته‌است. در مرکز قالی، ترنجی متشکل از چهار سطح وجود دارد. در حاشیه بزرگ یک کاسه به صورت تکرار توسط گلبرگ‌هایی قلبی شکل به یکدیگر پیوند داده شده‌اند. در دوطرف آن حاشیه‌های کوچک با ریزگل‌های پرکننده، مزین شده‌است. در فضای گوشه‌ها نقش دو سیمرغ دیده می‌شود. فضای زمینه پُرکار و متراکم و مملو از نقش‌های گیاهی و گل و بوته‌های ختایی و پیچک‌های کوتاه نقش‌پردازی شده‌است. رنگ زمینه و حاشیه سرمه‌ای و رنگ فضای گوشه‌ها آبی کمرنگ است.
قالی‌های جدول (۷)، ابعاد ذرع و نیم هستند که در آن‌ها یک نمونه ساختار محرابی یک‌دوم، سه نمونه یک‌دوم و سرتاسری تمام بافت هستند. رنگ زمینه در آن‌ها سرمه‌ای، سیاه و عاجی و رنگ حاشیه قرمز است. در این نمونه‌ها از نقوش دفینه با تنوع بیشتری، استفاده شده‌است. فرم انواع ریتون‌ها، به سلیقه طراح، تغییر یافته‌است. بسیاری از این نقوش از منظر معنایی و محتوایی، دارای مفاهیم عمیقی است که برخاسته از فرهنگ ایرانی و اسلامی است. از این‌رو در جدول (۸)

جدول۷- قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد ذرع و نیم. منبع: (نگارندگان)

مختصات قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد ذرع و نیم			
طرح و رج‌شمار	آثار و نقش‌مایه‌ها	نقش‌مایه‌ها	تصویر
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	انواع جام‌ها، کاسه و جانوران افسانه‌ای، گلدان گل و مرغ، غزال، لک‌لک، گلدان و کتیبه.		
محرابی یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	گلدان، شمشیر و سپر، ریتون، سبو، کاسه، کلاه‌خود آبریز، کشکول درویش.		
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	گلدان، جام، آبریز، اسلیمی و ختایی، گل شاه‌عباسی، کاسه، فنجان.		
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	سگ-دال، انواع کوزه‌ها، آبریز، کاسه، ریتون هخامنشی، گل و بوته، سطل.		

جدول ۸- نقش‌مایه‌های برجسته و مفاهیم نمادین آن‌ها در قالی‌های طرح زیر خاکی اراک. منبع: (نگارندگان)

نقش‌مایه	معنی و مفهوم
گلدان	گلدان نمودی از درخت مقدس و نماد باروری و تولیدمثل و جاودانگی است. در برخی موارد ازآن به‌عنوان رَحِم و زُهدان (جایگاه باروری) یاد می‌کنند.
قندیل	نمادی از نور و روشنایی و سمبلی از هدایت‌گری است. این عنصر غالباً در نگاره‌هایی با موضوع مسجد و محراب و نیز در قالی‌های محرابی شکل به‌وفور دیده می‌شود.
محراب	محراب از نقوش نمادین است که در فرهنگ اسلامی، دروازه بهشت نامیده می‌شود. محراب یکی از عناصر زیباشناختی قالی‌های طرح محرابی و محرابی گلدانی ایران است.
بته‌جقه	این نقش‌مایه از برجسته‌ترین نقوش رمزی و مفهومی هنر ایران است که از دوره باستان (نقش انتزاعی سرو) و دوره اسلامی (نقش بوته) حضوری جدی داشته‌است.
اسلیمی	این نقش نمادین، تداعی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است که در قالب نقوش اسپیرال یا حلزونی‌گون در هنر ایران حضوری پُررنگ و مداوم داشته‌است.
خروس	در فرهنگ و هنر ایران، پرنده‌ای مقدس و کیهانی است. آواز خروس اهریمن و دیوها را دور می‌کند و نمادی از امور خیر و نیک و تأکیدی بر بیداری و آگاهی است.
شیردال	جانور ترکیبی و خیالی که در هنر ایران نمودار است و نمادی از قدرت، شوکت و شکوه و نگهبان گنجینه‌ها و خزائن پادشاهان و خدایان پنداشته می‌شد.
سگ‌دال	سگدال از موجودات ترکیبی و افسانه‌ای است که به‌ویژه در هنر ساسانی و بر روی آثار سیمین و منسوجات ابریشمین این دوره به وفور دیده می‌شود.
خرگوش	در فرهنگ باستانی ایران خرگوش به‌عنوان یک ایزدی، نماد پاکیزگی، ثمردهی و باروری است.
اژدها	این حیوان در فرهنگ ایرانی و اسلامی نمادی از سیاهی، ظلمت و اهریمن و خشکسالی است که چشمه‌ها را می‌خشکاند. اما در فرهنگ شرق دور، نمادی مقدس است.
سبو (کوزه)	سبو از منظر مولانا، نماد تن و قالب جسمانی و محل علم و معرفت و از دیگر سو نماد کل عالم است (نجمالدین رازی،۱۳۷۱: ۸۱-۷۶).
گوزن(غزال)	این نقش در فرهنگ و هنر باستان نماد تجسم صحنه‌های دلاوری و نشان شاهی، تواضع، سرعت، اخلاق، معنویت و نگهبانی، بوده‌است.

جنبه‌های نمادین و معنایی برخی از این نقوش ذکر شده‌است.

مفهوم نمادین گل و گلدان (درخت زندگی) است، کنایه‌ای از جاودانگی و نامیرایی است. نقش گلدان به‌واسطه مضمون سمبلیک، به‌صورت بزرگ‌تر نقش‌پردازی شده‌است. در قالی ردیف (۴)، گلدان با اقتباس از فرم ظروف پیش از تاریخ (سیلک) بافته شده و در نمونه نخست، نقش درخت زندگی و دو پرنده (لکلک) محافظ در طرفین آن بافته شده‌است. زمینه این قالی‌ها متراکم است. طراح سعی نموده بین نقوش آثار دفینه‌ای را با انواع نقوش گیاهی پُر نماید. در حاشیه برخی از طرح‌های مذکور، علاوه بر نقش ظروف، تصویری از جانوران ترکیبی بافته شده‌است.

درجدول (۹)، اندازه قالی‌ها دو ذرع هستند. اغلب طرح‌های دو ذرع، از یک طرح پیروی می‌کنند که در نمونه‌های یک و دو نشان داده شده‌است.

در این میان ممکن است طراح صرفاً تغییراتی جزیی و ناچیز در رنگ‌بندی و یا نقوش و یا نوع قرارگیری آن‌ها ایجاد کرده باشد. برای مثال ممکن است رنگ زمینه، حاشیه یا فضای ریزنقش‌ها را تغییر دهد. طرح زیرخاکی در اندازه دو ذرع معمولاً در بالای قالی و میانه، نقش قندیل و در گوشه‌ها سردیس انسانی و در پایین نقوش آبریز به صورت قرینه تکرار شده‌است. در فضای مرکزی نیز دو شیر بال‌دار در طرفین یک پایه و در سمت چپ و راست نقوش مجسمه‌گون و ترکیبی شامل انسان یا فرشته بال‌دار به‌صورت نشسته، نقش‌پردازی شده‌است. این نقوش در فضای مرکزی قالی، به‌صورت فراوان در اغلب این طرح‌ها در زمینه و حاشیه دیده می‌شود. در ربع پایینی قالی، در بخش گوشه‌ها، نقش سپر منقوش به نقش اژدها به همراه شمشیر و در فضای میانه، نقش گل و گلدان که از نقوش پر تکرار است، دیده می‌شود. رنگ زمینه در این نمونه‌ها بدون

جدول۹ - قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد دو ذرع. منبع: (نگارندگان)

مختصات قالی‌های طرح زیرخاکی در ابعاد دو ذرع			
طرح و رج‌شمار	آثار و نقش‌مایه‌ها	نقش‌مایه‌ها	تصویر
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	ریتون، کاسه، گلدان، قندیل، سپر و شمشیر، مجسمه اسب بال‌دار.		
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	سپر و شمشیر، گلدان با خطنگاره، آبریز، قندیل، ریتون.		
سرتاسری یک‌دوم رج‌شمار ۳۰	سبو با نقش سیمرغ، قندیل، کلاه‌خود، کوزه، کاسه با نقش اژدها، شمشیر و سپر.		
سرتاسری (تمام) رج‌شمار ۳۰	بته، سبو، پارچ، ریتون، شمشیر و سپر، کوزه، گلدان، سطل، قوری.		
محرابی سرتاسری (تمام) رج‌شمار ۳۰	قندیل، گلدان، کلاه‌خود، انواع ریتون، سپر و شمشیر، کوزه.		

جدول۱۰- ویژگی‌های ساختاری و محتوایی قالی طرح زیرخاکی در اراک، تبریز و کاشمر. منبع: (نگارندگان)

ویژگی‌ها و ابعاد فن‌شناختی قالی	اراک	تبریز	کاشمر
نوع گره، رج‌شمار، تعداد پود و تعداد رنگ‌های به‌کاررفته	نامتقارن، رج‌شمار ۳۰، دو پود، بین ۱۵ تا ۲۰ رنگ و طیف‌های آن‌ها	متقارن، رج‌شمار بین ۳۰ تا ۵۰، دو پود، بین ۲۰ تا ۲۳ رنگ و طیف آن‌ها	نامتقارن، رجشمار بین ۳۰ تا ۵۰، دو پود، تعداد رنگ‌های مورد استفاده بین ۱۵ تا ۲۰ رنگ و طیف‌های آن‌ها
ساختار نقشه، اندازه و انواع نقوش	محرابی یک‌دوم، سرتاسری تمام، خَرَک، ذرع و نیم و دو ذرع و پرده‌ای	سرتاسری تمام، یک‌چهارم، یک‌دوم، دو ذرع، پرده‌ای، شش متری	سرتاسری تمام، یک‌چهارم، ذرع و نیم، پرده‌ای، شش و گاهی نُه متری
نقوش و مفاهیم تصویری نمادین	قندیل، سیمرغ، اژدها، کشکول، درخت زندگی، گریفین	قندیل، ماهی درهم، سیمرغ، واق‌واق، سیمرغ، کشکول و کلاه و تبرزین دراویش، طاووس، اژدها	سیمرغ
نمونه‌های تصویری			
	منبع: (نگارندگان)	منبع: (نگارندگان)	منبع: (URL:5)

تصویر ۴- نمونه‌هایی از نقش‌مایه‌های هویت‌ساز طرح زیرخاکی اراک. منبع: (نگارندگان)

استثنا، سفید یا عاجی و رنگ حاشیه خاکستری و در برخی موارد قرمز است.

تطبیق ساختار فرمی و محتوایی طرح زیرخاکی اراک با نمونه‌هایی از طرح زیرخاکی تبریز و کاشمر

برای شناخت هرچه بیشتر و بهتر ساختار فرمی و محتوایی طرح زیرخاکی اراک و فهم تفاوت‌های فنی و ساختاری آن با طرح‌های زیرخاکی مناطق تبریز و کاشمر، وجوه اشتراکی و افتراقی آن‌ها در جدول (۱۰)، ارائه می‌گردد.

همان‌گونه که در این جدول دیده می‌شود، طرح زیرخاکی در این مناطق، دارای مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی است که توسط طراح، طرح‌های متنوعی پدیده آمده‌است. ساختار و ماهیت اغلب طرح‌های زیرخاکی در هر منطقه فارغ از محتوای خلاقانه، کماکان کالبدی کلی و ثابت یا دارای اندک تغییراتی است. برای مثال طرح‌های زیرخاکیِ اراک، از نظر اندازه به‌جز موارد استثنا، غالباً خرک یا دو ذرع هستند و زمینه آن‌ها برعکس طرح‌های تبریز و کاشمر که سیاه و یا سرمه‌ای هستند، سفید یا عاجی رنگ هستند و مهم‌تر این‌که ساختار طرح اراک، سرتاسری تمام و یا محرابی یک‌دوم است. در زمینه این نقشه‌ها، بی‌نظمی (ساختارمندی و قرینه) و پراکندگی حضوری غالب دارد. در صورتی که ساختار طرح در قالی‌های تبریز و کاشمر غالباً یک‌چهارم است و طرح‌ها از نظم ساختاریافته برخوردار است. رج‌شمار پایین نسبت به نمونه‌های تبریزی و کاشمری در طرح‌های اراک بیشتر است. هم‌چنین نقوش دفینه‌ای در مقایسه با طرح‌های تبریز و کاشمر، کمتر به‌کار رفته‌است. این نقش‌مایه‌ها با فرم و ساختار خاص خویش که در طرح‌های زیر خاکی دیگر مناطق دیده نمی‌شود، نمودار نقوش هویت‌ساز برای قالی طرح زیرخاکی اراک است (تصویر۴).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، حاصل یک کار میدانی است که با هدف شناسایی و معرفی طرح زیرخاکی اراک و کانون‌های بافندگی وابسته به آن، به انجام رسید. فارغ از مباحث مربوط به زمان حضور و خاستگاه آغازین آن، طرح زیرخاکیِ دارای سابقه‌ای دیرینه (به‌گواهی بازاریان تقریباً صد ساله) در نظام بافندگی اراک و فراهان می‌باشد. در این پژوهش ضمن معرفی طرح زیرخاکی مناطق یاد شده، ویژگی‌های ساختاری این طرح در اراک، مورد واکاوی و بررسی قرار گرفت. جستجو برای یافتن نمونه‌های قدیمی این طرح در اراک، سرانجامی نداشت. ولیکن نمونه‌های موجود در بازار مبنا و دست‌مایه مطالعه، بررسی و تحلیل قرارگرفت. این طرح در اراک با رج‌شمار ۳۰ و گره نامتقارن و ابعاد خرک (ده گره بیست گره)، ذرع و نیم، دو ذرع و در برخی موارد جزیی پرده‌ای بافته می‌شود. البته اندازه رایج و غالب، خرک و دو ذرع است. طرح زیرخاکی اراک در زُمره هیچ کدام از طبقه‌ها و دسته‌های رایج قالی ایران قرار نمی‌گیرد و از این‌رو منحصربه‌فرد است. ساختار محتوای آن که این طرح را برجسته و متفاوت می‌کند، علاوه بر ریزنقش‌های انتزاعی

و شیوه یافته گیاهی (نباتی)، جانوری، انسانی و اشکال هندسی، شامل انواع نقش و نگاره‌های آثار و ظروف زیرخاکی و دفینه‌ای است که البته طراح به سلیقه خویش نقوش متفرقه و متنوعی به‌صورت محدود به آن اضافه می‌نماید. نکته حائز اهمیت در ارتباط با این طرح این است که جدا از تغییرات جزیی در نوع و میزان نقوش و رنگ‌بندی نسبتاً مختلف، برخلاف طرح‌های زیرخاکی دیگر مناطق هم‌چون تبریز، کاشمر و حتی هرکه ترکیه، نقش‌ها ایستا و تهی از پویایی است. آن‌گونه که بایسته و شایسته است، خلاقیت و ابتکار عمده‌ای چه در اندازه و ابعاد و چه در متن و محتوای دیداری و تجسمی در آن، صورت نگرفته‌است و حتی بافت آن، رو به‌سوی محدودیت و توقف نهاده‌است. تعداد رنگ‌های به‌کار رفته نیز به نسبت تبریز و کاشمر، محدود است. ظرافت در نقش‌پردازی در این نقشه اندک بوده و ساختار نقشه بیشتر سرتاسری تمام و در مواردی محرابی یک‌دوم است. نقش‌مایه‌های معمول در قالی زیرخاکی اراک شامل موارد زیر است: نقوش گیاهی معمول و پُرکننده (گل و بوته‌ها و غنچه‌ها و دسته‌گل‌ها)، بته‌جقه، نقوش جانوری نظیر آهو، خرگوش، بُز، خروس، جانوران خیالی و ترکیبی همچون گریفین و سگ‌دال و مهم‌تر، ریتون‌هایی به شکل شیر بال‌دار، سیمرغ، اژدها، مجسمه‌هایی با سردیس انسانی به همراه بال و به شکل شیر بال‌دار، نقوش ابزارآلات نبرد شامل شمشیر و سپر، کلاه‌خود و نیز ظروف و اشکال کاربردی شامل ریتون، کوزه، پیاله (کاسه)، سبو (قدح)، قوری، آبریز، گلدان، مدالیون (نقش انسان در قاب‌های دایره‌ای شکل)، قندیل و نیز نقوش خطنگاره غیرمعمول بر بدنه برخی ظروف یا به صورت کتیبه در حاشیه و زمینه. ذکر این نکته ضروری است که نقش و نگاره‌های طرح زیرخاکی تبریز و کاشمر به مراتب متنوع‌تر و بیشتر است.

پی‌نوشت

1 . Hereke

۲ . مصاحبه با سایت خبرگزاری جمهوری اسلامی (خراسان رضوی، ۱۳۹۳/۱۱/۲۷).

۳. شهری در کشور ترکیه.

منابع

- اردکانی‌موقتی، زهرا؛ اکبری، فاطمه (۱۳۹۷)، **بررسی مبانی ساختاری طرح زیرخاکی در قالی‌های معاصر تبریز**، مجموعه مقالات همایش ملی فرش و نیازهای معاصر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

- اردکانی موقتی، زهرا (۱۳۹۷)، تصویرپردازی در قالی تبریز با نگاهی به طرح‌های زیرخاکی حاج قلی نامی، **مجله رشد آموزش هنر**، شماره ۵۳، ۷۹-۷۴.

- دادخواه، جعفرقلی؛ تقوی‌نژاد، بهاره؛ مرادی، منیژه (۱۳۹۴)، **بررسی ویژگی‌های طرح و نقش در فرش زیرخاکی کاشمر**، همایش ملی فرش دستباف خراسان جنوبی، دانشگاه بیرجند.

- شاعری، فرزانه (۱۳۷۱)، **بررسی ویژگی‌های فنی هنری ساروق**، پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.

- نجم‌الدین رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۷۱)، **مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد**، تهران، علمی و فرهنگی.

References

-URL1:https://www.farmandgallery.com/product/carpets/persian/large-persian/tabriz-zire-khaki-2/ Accessed at 19-04-2023

- URL2: http://ayaangallery.com/product/persian-pictorial-kashmar/
Accessed at 19-04-2023

- URL3: www.farmandgallery.com/product/carpets/persian/large-persian/tabriz-zire-khaki
Accessed at 09-10-2021

- URL4: https://dicarpet.com/se/kashmar-persisk-matta-187x103-beige-cream-246339
Accessed at 22-06-2020

-URL5:https://borento.de/Perserteppich-Kashmar-370-x-280-cm-Teppich-Handegeknuepft-Blau-Orientteppich Accessed at 14-07-2021

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

A Comparative Study of Female Identity by Using Body Language Semiotics in Persian Miniature (Case study: Sheikh San'aan and the Christian Girl)

Mina Mohammadi [1] , Khashayar Ghazizadeh [2] (Corresponding Author), Parviz Haseli [3]

[1]PhD Student, Art Research Department, Shahed University, Tehran, Iran
[2]Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran
[3]Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran
(Received: 30.01.2024, Revised: 08.04.2024, Accepted: 29.04.2024)
https://doi.org/ 10.22075/aaj.2024.33129.1210

Abstract:

Since the woman has a suitable position in the Iranian society, studying about her and the identity that has placed her in this position is of particular importance. In this essay, the semiotics of body language is used to achieve the identity of Iranian women. Body language, which is one of the non-verbal or pictorial and visual signs in social relations and communication, has the ability to convey a message through the face, look, movements and expressions of lips and eyebrows, different body postures and body movements. Since Iranian painting, which is a representative of Iranian culture and their thought, could be the best container to represent extra-linguistic communication actions, and by analyzing the concepts of body language in female illustrated characters, it has been tried to recognize the identity of Iranian women by searching in painting. In this way, a comparative study of two artworks with the same theme "Sheikh San'aan and Christian girl "from the Safavid and contemporary period has been selected, with the aim of identifying the hidden messages and concepts hidden in body movements of women in paintings, using the semiotics of body language in these paintings and identify how the development of female identity is discussed. Thus, this research aims to find answers to the following questions:1- What is female identity and how is it reflected in Iranian painting? 2- How can we use body language semiotics to identify the meanings of the movements and postures of women depicted in the paintings of Sheikh Sanan and the Daughter of Tersa from the Safavid period to the contemporary period and to reach the aspects of harmony and distinctions of the works? 3- What changes has female identity undergone in the comparison of paintings from the Safavid and contemporary periods with the subject of Sheikh Sanan and the Daughter of Tersa, and what are the reasons for these changes? The research method in this research is descriptive-analytical and the results show that the differences between these two artworks that women's identity has undergone a fundamental change that despite the changing conditions governing the society and the integration of Iranian culture with Western culture, the view of women and her place in culture and Iranian society has evolved.

Keywords: Female Identity, Iranian Painting, Semiotics, Body Language.

1- Email: Mina.mohammadi.art@gmail.com
2- Email: Ghazizadeh@shahed.ac.ir
3- Email: Haseli@shahed.ac.ir
How to cite: Mohammadi, M. , Ghazizadeh, K. and Haseli, P. (2024). A Comparative Study of Female Identity by Using Body Language Semiotics in Persian Miniature (Case study: Sheikh San'aan and the Christian Girl). Journal of Applied Arts, 3(4), 61-76. Doi: 10.22075/aaj.2024.33129.1210

مطالعه تطبیقی هویت زنانه با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن در نگارگری (مطالعه موردی: شیخ صنعان و دختر ترسا)*

مینا محمدی [۱]
خشایار قاضی زاده (نویسنده مسئول) [۲]
پرویز حاصلی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
[۲] دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
[۲] استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/aaj.2024.33129.1210

چکیده

از آنجا که زن همواره در جامعه ایرانی از جایگاه مناسبی برخوردار بوده، مطالعه درباره او و هویتی که وی را در این جایگاه قرار داده است، از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود. در این جستار برای دستیابی به هویت زنان ایران، از نشانه‌شناسی زبان بدن بهره‌گیری می‌شود. زبان بدن که از نشانه‌های غیرکلامی یا تصویری و دیداری در مناسبات اجتماعی و ارتباطات به شمار می‌آید، قابلیت انتقال پیام از طریق چهره، نوع نگاه، حرکات و حالات لبها و ابروها، حالات مختلف بدن و حرکات اعضا را دارد. از آنجا که نگارگری ایرانی که نماینده فرهنگ و تفکر ایرانی است، می‌تواند بهترین ظرف بازنمایی کنش‌های ارتباطی برون‌زبانی باشد، با واکاوی مفاهیم زبان بدن در شخصیت‌های مصور زن تلاش شده‌است که بتوان به بازشناسی هویت زن ایرانی با جست‌وجوی نگارگری دست پیدا کرد. بدین‌ترتیب، مطالعه تطبیقی دو اثر با موضوع یکسان «شیخ صنعان و دختر ترسا» از دوره صفوی و معاصر انتخاب شده‌است که با هدف شناسایی پیام‌های پنهانی و مفاهیم پوشیده در حرکات زنان در تصاویر نگارگری، با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن در نگاره‌های دوره صفوی و معاصر ایران و شناسایی چگونگی تطور هویت زنانه، بدان پرداخته می‌شود. بدین ترتیب این پژوهش در جهت یافتن پاسخ پرسش‌های ذیل است: ۱ــ هویت زنانه چیست و چگونه در هنر نگارگری ایران بازتاب یافته است؟ ۲ــ چگونه می‌توان با استفاده ازنشانه شناسی زبان بدن، معانی حرکات و اطوار زنان تصویرشده در نگاره‌های شیخ صنعان و دختر ترسا از دوره صفوی تا دوره معاصر را شناسایی و به وجوه هماهنگی و تمایزات آثار دست پیدا کرد؟ ۳ــ هویت زنانه در مقایسه نگاره‌های دوره صفوی و معاصر با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا مشمول چه تحولاتی شده است و دلایل این تحولات چیست؟ روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و نتایج حاصل از آن نشان می‌دهد که تمایزات بین این دو اثر، حاکی از آن است که هویت زنانه دچار تغییر و تحولی اساسی شده که علی‌رغم تغییر شرایط حاکم بر جامعه و تلفیق فرهنگ ایرانی با فرهنگ غربی، نگاه به زن و جایگاه او در فرهنگ و اجتماع ایرانی دچار تطور شده‌است.

واژه‌های کلیدی: هویت زنانه، نگارگری، نشانه‌شناسی، زبان بدن.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول، با عنوان «تطور هویت زنانه در نگارگری ایران: نشانه‌شناسی زبان بدن در تصاویر زن» به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در رشته پژوهش هنر از دانشگاه شاهد است.

1- Email: Mina.mohammadi.art@gmail.com
2- Email: Ghazizadeh@shahed.ac.ir
3- Email: Haseli@shahed.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: محمدی، مینا، قاضی زاده، خشایار و حاصلی، پرویز (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی هویت زنانه با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن در نگارگری (مطالعه موردی: شیخ صنعان و دختر ترسا)، نشریه هنرهای کاربردی، ۱۳(۴)، ۷۶-۶۱. Doi: 10.22075/aaj.2024.33129.1210

مقدمه

هویت، یکی از مولفه‌های حیات و دست‌مایه تلاش انسان برای معنابخشیدن به زندگی است. برداشتی که یک فرد از هویت خود دارد، می‌تواند تحت‌تاثیر اجتماع، محیط و تاثیرات خودآگاه و ناخودآگاه باشد. در این میان، هویت زنان، در کنار تحولات فرهنگی، دگرگونی‌های عرصه سیاسی اقتصادی و گسترش روابط اجتماعی و تعلقات گروهی آنان ساخته می‌شود. یکی از شاخصه‌های رشد فکری و اجتماعی جوامع، تلقی آنان از زن و زنانگی است که در مجموع، هویت زنانه ر تشکیل می‌دهد. بازتاب این تلقی را می‌توان در آثار هنری ملاحظه کرد؛ بنابراین، با مطالعه آثار هنری در هر جامعه می‌توان مجموعه اطلاعاتی از وضعیت اجتماعی و فرهنگی زنان را مشخص کرد و با رمزگشایی نشانه‌های موجود در آثار، به درک هویت زنانه در آن جامعه دست یافت. در این بین آثار نگارگری ایران به‌منزله هنر و رکن مهمی از نظام فرهنگی جامعه ایران، از طریق ارائه و نمایش مفهوم زن، نقش درخور توجهی در بازتاب مناسبات هویتی زنان دارد و با توجه به اینکه زبان بدن که از مهم‌ترین زیرشاخه‌های ارتباط غیرکلامی است و در حال حاضر مورد توجه همه رشته‌هاست و تحلیل‌های ناشی از آن در بازشناسی‌های فرهنگی، اجتماعی و به‌ویژه ادبی و هنری اهمیت خاص دارد و به نوعی اطلاع‌رسانی از طریق حرکات چشم، حالات چهره، حالات بدن ژست‌ها، حرکات بدنی و حتی نوع پوشش است ، می‌تواند به درک و شناخت از هویت زنان، شأن پوشش و جایگاه اجتماعی آنان در روزگار قدیم کمک کند تا از این طریق بتوان چگونگی هویت آنان را که براساس تحولات فرهنگی و اجتماعی پدید آمده، تبیین کرد. ضرورت پژوهش حاضر در این است که بیان شود هویت زن در قالب تصاویر نگارگری با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا از دوره صفوی تا معاصر چه تغییر و تحولاتی داشته‌است. بدین‌ترتیب، این پژوهش در جهت یافتن پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. هویت زنانه چیست و چگونه در هنر نگارگری ایران بازتاب یافته‌است؟

۲. چگونه می‌توان با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن، معانی حرکات و اطوار زنان تصویرشده در نگاره‌های شیخ صنعان و دختر ترسا از دوره صفوی تا دوره معاصر را شناسایی کرد و به وجوه هماهنگی و تمایزات آثار دست یافت؟

۳. هویت زنانه در مقایسه نگاره‌های دوره صفوی و معاصر با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا مشمول چه تحولاتی شده‌است و دلایل این تحولات چیست؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده بیشتر حول موضوعاتی است که به جایگاه اجتماعی زنان پرداخته یا مقالاتی که صرفاً نگاهی کلی به زن در ادبیات یا برخی آثار هنری همچون نگارگری داشته‌است. دادخواه در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی زنان با تکیه بر مستندات نگارگری مکاتب تبریز صفوی و هند» (۱۳۹۹)، به این نتیجه رسیده‌است که زنان در هر کشور و حکومت با توجه به فرهنگ رایج و حاکم بر آن کشور تعریف می‌شوند. یاسینی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی تصویر زن در ادب فارسی و نگاره‌های ایران» (۱۳۹۳) که در پژوهش‌نامه زنان به چاپ رسیده، به بررسی اشعار فارسی و مصادیقی از آثار نگارگری اصیل ایران می‌پردازد و چگونگی انطباق معیارهای زیبایی‌شناسانه نگارگران با تعاریف ادبی و عرفانی از وجود زن را فراهم می‌آورد و بدین نتیجه می‌رسد که سیمای زن در نگارگری اسلامی، مبتنی‌بر توصیفات ادبی شاعران و با استناد به حکمت و عرفان اسلامی ترسیم شده‌است. قاسمی و محمدزاده در مقاله خود با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی نگاره عرفانی دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا» (۱۴۰۱) که در فصلنامه رهپویه هنرهای صناعی به چاپ رسیده، به تحلیل نشانه‌شناختی این تصویر عرفانی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که نقاش بر بازنمایی مفاهیم عرفانی کمال و آگاهی از طریق تعاملات میان نشانه‌های تصویری اهتمام داشته و این مفاهیم را به‌صورت نمادین و با استفاده از نشانه‌های بصری انسانی و غیرانسانی بیان کرده‌است. با توجه به پیشینه‌های ذکرشده، تاکنون هیچ مقاله‌ای که بر هویت زنانه در نگارگری ایران، با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی زبان بدن پرداخته باشد، وجود ندارد. با توجه به اینکه بیان بدن، عنوان جدیدی است که در عصر حاضر بسیار مورد توجه و استفاده‌است، از تحلیل‌های آن می‌توان در بازشناسی‌های فرهنگی، اجتماعی و به‌ویژه ادبی و هنری استفاده‌کرد. استفاده از یافته‌ها و تحلیل‌های زبان بدن در آثار نگارگری ایران، که به نوعی نماینده فرهنگ ایران و حاوی پیام‌های مهمی از دوران اجتماعی است، نشان

می‌دهد که این پژوهش کاملاً نوآورانه و خلاقانه است که تا به حال از این منظر مورد واکاوی قرار نگرفته‌است. بدین‌ترتیب، در این پژوهش با نگاهی متفاوت با پژوهش‌های ذکرشده، به بررسی هویت زنانه در آثار نگارگری با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا از دوره صفوی و معاصر، از منظر نشانه‌شناسی زبان بدن پرداخته می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش با استناد به منابع مکتوب و نگاره‌ها و نیز تحلیل داده‌های توصیفی-تحلیلی و معطوف به مطالعه حالات و حرکات زنان در نگاره‌هاست. در این پژوهش توصیفی، به‌منظور دستیابی به اطلاعاتی جامع و نتایجی راهگشا، از روش تحلیل این حالات بهره‌گیری خواهد شد. جامعه مورد پژوهش عبارت است از تمامی آثار نگارگری ایران در دوره صفوی تا معاصر که با موضوع شیخ صنعان و دختر ترسا تصویر شده‌اند. روش نمونه‌گیری غیراحتمالی است و دو تصویر برای تحلیل انتخاب شده‌اند. روش گردآوری اطلاعات در این تحقیق، کتابخانه‌ای است و از نشانه‌شناسی زبان بدن در نگاره‌های جامعه تحقیق جهت دستیابی به هویت زنانه بهره گرفته خواهد شد و نیز به مدد مقایسه اطلاعات مأخوذ از توصیف و تجزیه و تحلیل نگاره‌ها جهت حصول به نتیجه، ارزیابی خواهند شد.

زبان بدن

علوم اجتماعی، دسته‌ای از تخصص‌های دانشگاهی است که مرتبط با اجتماع و روابط بین افراد آن در جامعه است و به‌عنوان یک کل، شاخه‌های متعددی دارد. یکی از شاخه‌های آن، علوم ارتباطات است که در دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی به مطالعه ارتباطات می‌پردازد. بخشی از مطالعات ارتباطی با فرایندهای ارتباطات انسانی در ارتباط است. سه نوع ارتباط وجود دارد: کلامی شامل گوش‌دادن به یک فرد برای درک معنای پیام، نوشته که در آن یک پیام خوانده می‌شود و ارتباط غیرکلامی که شامل توجه به یک فرد یا موضوع که از طریق اشارات آن معنی استنباط شود. «اصطلاح ارتباطات غیرکلامی، طی نیم قرن گذشته در ادبیات نظری مطالعات ارتباطی جایگاهی خاص پیدا کرده‌است، هرچند زیربنای این واژه، ریشه عمیقی در فلسفه تاریخ کلاسیک ، مطالعه رفتار بیانگر، زیبایی‌شناسی تجربی، نشانه‌شناسی و حوزه علم نشانه‌ها، زبان‌شناسی و ادراک شخصی دارد. رفتارهای بیانگر در آغاز، توجه فیلسوفان یونانی را به خود جلب کرد، ازجمله ارسطو که موثرترین شیوه تحلیل و بررسی‌های او تحت عناوین چهره‌شناسی، تاریخ رفتار حیوانات و زندگی طبیعی به ثبت رسیده‌است (ریچموند و کروسکی[1]، ۱۳۸۸: ۲۵).

در اواسط قرن بیستم، اهمیت برقراری ارتباط شفاف و سریع و نیز گسترش گونه‌های ارتباط، به‌ویژه ارتباط غیرکلامی، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران حوزه‌های مختلف قرار گرفت. از مهم‌ترین زیرشاخه‌های آن «زبان بدن» نامیده می‌شود که در میان همه جوامع بشری وجود داشته‌است. این نشانه‌های غیرکلامی که برخی قدمتی چندهزارساله دارند، در فرهنگ‌ها و سنن اجتماعی اقوام گوناگون، با وجوه مشترک و گاه اختلافی، کاربرد و کارکرد فرهنگی و بلاغی دارند. «زبان بدن، علمی است که به ارتباطات میان موجودات، بدون برقراری کلام و تنها از طریق حرکات بدن می‌پردازد» (شکوری، ۱۴۰۰: ۹). گیوم دوشن[2]، مطالعه ابتدایی خود را تحت عنوان عضلات چهره، در سال ۱۸۶۲.م به چاپ رساند. او با به‌کارگیری محرک‌های الکتریکی سعی کرد حالت تظاهر هیجانی و عاطفی چهره یک پیرمرد را نمایان سازد. سر چارلز بِل[3]، بررسی تجربی خود را با نام بیان چهره‌ای در سال ۱۸۶۵.م ارائه کرد. مطالعات اولیه بِل روی چارلز داروین[4]، تأثیر گذاشت، به‌طوری که او کتاب مشهور خود ر با عنوان بروز هیجان‌ها در انسان و حیوانات در سال ۱۸۷۲ .م منتشر کرد. داروین استدلال کرد که بیان چهره در افراد، امری ذاتی است و به این ترتیب، نظریه خود را به تمام جهان عرضه کرد. این واکاوی‌ها، سنگ بنای فنون حرفه‌ای پژوهش‌های بنیادی امروز رفتار و حرکات غیرکلامی را پی ریخت (ریچموند و کروسکی، ۱۳۸۸: ۲۶). بیردویسل[5] در سال ۱۹۵۲ .م، طرح دیگری را در خصوص تجزیه و تحلیل ارتباطات بدنی ارائه کرد و کوشید یک برنامه‌ریزی جامع برای رمزگذاری حرکات بدنی تدوین کند و ثابت کرد که فقط ۳۵ درصد از معنی در یک وضعیت خاص با کلام به دیگری منتقل می‌شود و ۶۵ درصد باقی‌مانده مرهون روابط غیرکلامی است. البته یافته‌ها در پژوهش‌های مختلف با یکدیگر متفاوت‌اند؛ ولی می‌توان چنین نتیجه گرفت که نشانه‌های غیرکلامی در ارتباطات بین‌فردی بسیار مهم بوده و نقش آن در بسیاری موارد در انتقال معنی از فردی به فرد دیگر بسیار حیاتی است (فرهنگی، ۱۳۷۴: ۲۷۲).

با توجه به تعریف نشانه در علم نشانه‌شناسی که عبارت است از: «هر چیزی که بر چیز دیگری غیر از خودش دلالت کند» (باقری،۱۳۹۰: ۴۳) و نیز «زبان بدن» که به نوعی از نشانه‌های غیرکلامی یا تصویری و دیداری در مناسبات اجتماعی به شمار می‌آید، می‌توان بیان کرد که نشانه‌های تصویری یا دیداری، نشانه‌هایی‌اند که به طور مستقیم و بی‌واسطه، معنایی را به دلالت التزام به مخاطبان منتقل می‌کنند. به عبارت دیگر، نشانه دیداری، «تصویر بیان مستقیم آنچه دیده می‌شود» (شعیری، ۱۳۹۲: ۹) است. زبان بدن، یعنی انتقال پیام از طریق دیدن و دیده‌شدن، روشی ارتباطی که کلمه و دستور زبان خاص خود را دارد و «اگر این کلمات ناساخته از حروف، به‌درستی ادا شده و به یکدیگر بپیوندند، «عبارات غیرشفاهی» را می‌سازند که در نهایت، جملاتی را خواهند ساخت تا پیام‌های ما را به دیگران انتقال دهند» (ریچموند و کروسکی، ۱۳۸۸: ۸۱). هنگام برقراری ارتباط، علاوه‌بر کلام و صوت، گوناگونی چهره، نوع نگاه، حرکات و حالات لب‌ها و ابروها، حالات مختلف بدن و حرکات اعضا، اشاراتی هستند که در انتقال پیام مشارکت کرده و حتی اگر ارتباط کلامی برقرار نشود، حالات مختلف بدن و چهره می‌توانند پیامی را انتقال دهد (اعرابی، ۱۳۷۸: ۱۲۷).

نگارگری ایرانی که نماینده فرهنگ و تفکر ایرانی در عصر پیش از تاریخ تا دوران مقارن با ظهور اسلام و اعصار بعد از آن است، قادر است بهترین ظرف بازنمایی کنش‌های ارتباطی برون‌زبانی در تاریخ فرهنگی کهن ایران باشد. در این جستار، با واکاوی مفاهیم زبان بدن در کنش‌های غیرزبانی شخصیت‌های مصور زن در نگارگری ایرانی تلاش شده‌است این مفاهیم پوشیده و پیچیده فرهنگی رمزگشایی شود. از آنجا که تحلیل تمامی حرکات اعضای بدن و نکات مربوط به زبان بدن (جدول ۱) بدین دلیل که در برخی از پیکره‌ها و اندام زنان مصور در نگارگری محتمل است که حالت و حرکت خاصی را بازنمایی نکند، بیشتر تمرکز روی حالات و حرکاتی از اعضای بدن قرار می‌گیرد که بیشترین معنی را القا کند و با توجه به شرایط محیطی که در آن قرار گرفته باشد، بتوان آن سوژه را مورد بحث و نشانه‌شناسی قرار داد.

جایگاه زنان در فرهنگ و هنر عصر صفوی و معاصر

در تاریخ ایران، زنان از نظر منزلت فردی و اجتماعی، اوج و افول‌های بسیاری داشته‌اند. پس از ورود اسلام، عصر صفوی به لحاظ تحولات مهم سیاسی و اجتماعی، نقطه عطفی محسوب می‌شود که با روی کار آمدن صفویان و اقدامات سیاسی پادشاهان مانند رسمی‌شدن مذهب شیعه و همچنین تشکیل حکومت ثابت مرکزی جامعه ایران تحولات اساسی را در سیاست، اقتصاد، فرهنگ و هنر تجربه کرد. یکی از این تغییر و تحولات، متفاوت‌شدن نگرش جامعه به نقش و جایگاه زن در جامعه آن روزگار بوده‌است. زنان ایرانی در دوران حکومت صفویان حضور پررنگی در جامعه داشتند. در مجموع، از حضور زن ایرانی در جامعه صفوی با متانت و وقار یاد شده‌است (بیطرفان، ۱۳۸۹: ۴۵) و نیز «برخلاف این تصور که حضور زنان در فعالیت‌های اجتماعی از عصر حاضر آغاز شده، زنان در دوره صفوی خانه‌نشین و دور از فعالیت‌های اجتماعی نبوده‌اند» (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۳). «بدین سبب، زنان در نگاره‌های دوره صفوی به فراوانی حضور دارند و دارای جایگاه والای اجتماعی و فرهنگی هستند. نوع پوشش زنان و تزیینات همراه آن، نشان از رتبه اجتماعی آنان دارد و نمود آن در نگاره‌ها قابل‌مشاهده است» (محبی، ۱۳۹۶: ۱۰۳). «در نسخ بااهمیت این دوره شامل خمسه طهماسبی، شاهنامه طهماسبی، منطق‌الطیر عطار و هفت اورنگ، تصویر زنان متناسب با موضوع در عرصه‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری قابل‌ملاحظه است. زنان در این تصاویر، کاملاً پوشیده تصویر شده‌اند و تفاوت در سربند و تاج و کلاه آنان نشان از تفاوت در طبقه اجتماعی‌شان دارد و تنها زنان بدون پوشش سر، در قالب زنان سوگوار یا فرشتگان تصویر شده‌اند.» (دادخواه، ۱۳۹۹: ۲۷۴). بدین‌ترتیب، «تصویر زن در نگارگری این دوره بسیار عفیف است و برآمده از جایگاه زن از منظر دین اسلام و ادیبان و عارفان مسلمان که نظر به عفت و پاکی زن دارند، منبع الهام هنرمندان نگارگر قرار گرفته‌است. زن در سیمایی پاک و روحانی تصویر می‌شود. این تقدس و روحانیت، که هم در صورت ظاهر و هم در باطن به آن توجه شده‌است و فاقد هرگونه شائبه و جاذبه‌های دنیوی است، دارای جلوه‌ای از پوشیدگی و مستوری است که زن را گوهری عفیف می‌نمایاند. در آثار استادان بزرگ نگارگر و آثار مهم مکاتب هنری نگارگری تا اواسط دوره صفوی و پیش از رسوخ زیبایی شناسی غربی در بازنمایی تصویر زن، همواره زن در سیمایی محجوب و پوشیده به نمایش درمی‌آمد.

جدول ۱- نشانه‌شناسی زبان بدن. منبع: (نگارندگان)

اعضای بدن	انواع حرکات و اشارات		نشانه‌شناسی
سر	پایین‌انداختن سر		به حالتی که گویا شخص پاهای خود را می‌نگرد، نشان‌دهنده شرم و خجالت است (نیکدار اصل، ۱۳۹۵: ۱۸۷).
	کج‌کردن سر به‌طرف شانه‌ها		نشانه غم و اندوه، پشیمانی و شرمساری (پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۳).
	خاراندن سر با ابروهای بالاآمده		نشانه تفکر یا محاسبه (پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۳).
	حرکت سر به‌سمت بالا		نشان از غرور و خودبرتربینی دارد (نگارندگان).
چهره	فرم صورت	گرد	نگارگران بر گردی صورت تأکید داشتند. صورت گرد علاوه‌بر آنکه به‌لحاظ شکل دایره‌ای زیبا به نظر می‌آید، صفات دیگری را نیز همراه دارد، ازجمله از نظر تشابه با صورت کودکان که همواره در مقایسه با بزرگسالان بیشتر به شکل دایره می‌مانند که نشان‌دهنده معصومیت و پاکی است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۹۴).
	رنگ چهره	روشن و مهتاب گون	به ماه تشبیه شده و نشانه روحانیت چهره است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۹۵).
		تیره	نشان‌دهنده افرادی است که نقش خدمه و کنیز را دارند (یاسینی، ۱۳۹۲: ۹۵).
		سرخابی	روی گونه‌ها نشان‌دهنده حالتی از حیا و شرم است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۹۵).
		پوست زرد	نشان‌دهنده ترس یا مریضی و غم است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۹۵).
	چهره درهم‌کشیده در سیمای انسان		دربردارنده پیام خشم و ناراحتی است (محمودی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).
	زیبایی چهره		دربردارنده پیام مثبت و تأثیرگذار و به‌طور کلی، زیبایی، برانگیزاننده عواطف عالی انسان است (محمودی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).
	چهره را پنهان‌کردن		در موقعیت‌های مختلف می‌تواند معانی متفاوتی داشته باشد. گاهی نشان ترس، گاهی نشان شرم و حیا و خجالت و گاهی نیز نشان مخفی‌کاری است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۸).
	آراستن چهره		نشانه خودنمایی و جذب جنس مخالف یا مهرورزی و عشق‌ورزی است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۸).
	فراخ و بلندبودن پیشانی		نشانه بخت بلند و طالع نیک است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۰۰).
چشم	چشم‌مست‌وخمار یا کرشمه چشم		در معنایی دلبرانه کاربرد دارد (نگارندگان).
	نگاه زیرچشمی		گوشه چشم بر کسی یا چیزی داشتن (قبادی، ۱۳۹۴: ۱۳۲).
	چشم شوخ		در هنگام خرسندی و سرخوشی نمایان می‌شود (قبادی، ۱۳۹۴: ۱۳۲).
	خیره‌شدن و زل‌زدن به کسی		نشانه تعجب و شگفتی است (قبادی، ۱۳۹۴: ۱۳۲).
	چشم‌گشادن‌وچشم‌هارادرشت‌کردن		نشان خشم و ناراحتی است (قبادی، ۱۳۹۴: ۱۳۲).
	گریستن		نشان از غم و اندوه و ناامیدی است. البته گریه گاهی بیانگر شوق و غرور نیز هست (محمودی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).
	پرهیز از نگاه‌کردن و یا روی‌برگرداندن		نشان‌دهنده بیزاربودن و تنفر از فرد روبه‌روست (محمودی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).
	فرم بادامی و کشیده چشم‌ها در زنان		نشانه نیم‌نظری یا گوشه چشم معشوق به عاشق است و زیبایی نهفته آن را نشان می‌دهد و غالباً رنگ چشمان، سیاه و تیره نقاشی می‌شوند (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

ابروان	ابروان گره‌خورده		نشـان از خشـم و عصبانیـت، درد و تـرس، غضـب یـا آمیـزه‌ای از ایـن هیجانـات دارد (پهلوان‌نـژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
	ابروان بالارفته		نشان از بهت و حیرت یا خبر خوش دادن دارد (پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
	ابروان پایین‌کشیده‌شده		نشـان از ناراحـتی، تردیـد و تفکـر و گاهی اوقـات نشـان از غـرور دارد (پهلوان‌نـژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
بینی	لمس‌کردن بینی		نشـان از پوشـاندن دهـان و کتمـان دروغ اسـت و باطـن فـرد، پریشـان و آشـفته اسـت (پهلوان‌نـژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
دهان و لب	لب‌گزیدن		تعجب یا تأثر، پشیمانی، منع‌کردن و خجل‌کردن (پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
	انگشت به دهان گرفتن		نشـانه حیـرت و تعجـب و تفکـر اسـت. بـه عبـارتی، انگشـت حیـرت بـه دنـدان گرفتـن اسـت (قبـادی، ۱۳۹۴: ۱۳۶).
	بازماندن دهان		نشانه تعجب است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
	بوسه‌زدن	بوسه بر دست و پا	نشـانه تسـلیم و تواضـع و احتـرام اسـت. «در طـول تاریـخ، پاییـن‌آوردن بـدن در مقابـل شـخص دیگـر به‌منظـور ایجـاد روابـط مافـوق و زیردسـت بـه کار رفتـه اسـت» (پیـز[۶]، ۱۳۹۳: ۱۷۹).
		بـوسه‌زدن بر سر و چشم	نشان‌دهنده مهر و محبت و ابراز عشق بوده است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۸۴).
		بوسه بر زمین	مسـتلزم خم‌شـدن و زانـوزدن اسـت کـه پیشـانی نیـز بـر خـاک مالیـده می‌شـود کـه همـه این‌هـا نشـانه فروتـنی و تواضـع بـه حسـاب می‌آیـد (باقـری خلیـلی، ۱۳۹۳: ۹۵).
		بوسه بر نامه، تخت، رکاب، بالش و خلعت	نشـان‌دهنده عـرض ارادت و بنـدگی بـه بـزرگان همـراه بـا تواضـع و فروتـنی اسـت (باقـری خلیـلی، ۱۳۹۳: ۹۵).
مو	آراستن مو		مانند آراسـتن چهـره، نشـانه خودنمـایی و جـذب جنـس مخالـف و جـزء حـالات مهـرورزی اسـت (قاسـم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۸).
	موکندن و کشیدن آن		نشـانه غـم و انـدوه فـراوان، نالـه و گریـه و زاری اسـت کـه بـه هنـگام عـزاداری رخ می‌دهـد (قاسـم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۹).
	بلند بودن مو		نشـانه طـول عمـر و قـدرت و جایـگاه اوسـت و همچنیـن «مـوی بلنـد کـه خـود حدیـث طـولانی در بنـد مانـدن عشـاق در کمنـد معشـوق را بازگـو می‌کنـد و اشـاره بـه طویـل و پرخطربـودن ایـن طریـق دارد» (یاسـینی، ۱۳۹۲: ۱۰۰).
گردن	کشیدگی و بلندی گردن		وقـتی هم‌زمـان بـا سـری بزرگ‌تـر و گردتـر همـراه باشـد، بـر معصومیـت چهـره دلالـت دارد (یاسـینی، ۱۳۹۲: ۱۰۰).
پیکره	بلندبالایی اندام زن		اغلـب در نگارگـری بدین‌گونـه تصویـر شـده اسـت و نشـانی از فرزانـگی و بـزرگی اوسـت. قامـت بلنـد زن در اشـعار بـه سـرو تشـبیه شـده اسـت (یاسـینی، ۱۳۹۳: ۱۵۰).
	تعظیم‌کـردن در مقابـل کـسی یـا چیـزی		به‌معنـای خم‌شـدن قسـمت بـالای بـدن اسـت. یـکی از حـرکات کلی بـدن در ارتباطـات غیـرکلامی اسـت کـه بـه ادای احتـرام و تکریـم دلالـت می‌کنـد (پهلوان‌نـژاد، ۱۳۹۵: ۲۵).
	لمس و تماس بدنی		تمـاس بـدنی بـا توجـه بـه عوامـل مختلـف زمینـه‌ای، ماننـد لمس‌کننـده (دوسـت یـا غریبـه)، ماهیـت تمـاس جسـمی و محیـط تمـاس می‌توانـد نشـانه عاطفـه، تسـلط، توجـه، جاذبـه جنـسی، مراقبـت و پرخاشـگری باشـد (قاسـم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

دست	کف دست رو به پایین	دست سلطه‌گر دانسته می‌شود. وقتی که کف دست رو به پایین است، انگار چیزی را در پایین نگه داشته و از بالاآمدن آن جلوگیری می‌شود. این حرکت دست را پیروز میدان می‌دانند که در سلام نظامیان ارتش می‌توان دید و منظور از آن، اقتدار و شکست‌ناپذیر بودن است (پیز، ۱۳۸۴: ۳۵).
	کف دست به‌طرف بالا	دستی است که محتویات پنهان آن مشخص شده‌اند و دست سلطه‌پذیر دانسته می‌شود. نشان‌دهنده غمگینی و ناتوانی فرد است؛ مانند شخصی فقیر که با نشان دادن کف دست، انتظار کمک دارد (پیز، ۱۳۸۴: ۳۵).
	گشودن دست‌ها	می‌تواند نشان از صداقت، وفاداری، حقیقت، بیعت و تسلیم باشد (نگارندگان).
	دست روی سینه گذاشتن	به‌معنی احترام‌گذاشتن است و همزمان با مایل‌شدن بدن به‌سمت جلو به نشانه اطاعت و فرمان‌برداری است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	دست روی ران، صورت، سر یا پشت دست دیگر	نشانه تأثر شدید و غم و ناراحتی است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	بازکردن دست‌ها به دو طرف	نشانه قصد در آغوش گرفتن است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	گذاشتن دو دست روی گوش‌ها	نشان از ناتوانی و ناراحتی و تأسف دارد (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	دست‌های پنهان	نشانه این است که فرد رازی را مخفی داشته و در برابر دیگری خودش را غریب احساس می‌کند (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	دست‌ها به کمر زدن	نشانه طلبکاربودن و گاهی نشان از آمادگی فرد برای انجام کاری دارد (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶).
	دست فرد دیگری را در دست گرفتن	نشانه شادی و همراهی است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۷).
	با دو دست، دست فرد دیگری را نگاه داشتن	به‌معنای حمایت، هم‌دردی و احترام است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۷).
	دست‌ها و حرکات موزون انگشتان و هم‌زمان حالت‌دادن به اندام	نشانه رقص و شادی و پایکوبی است (نگارندگان).
	دست بلندکردن به‌سمت آسمان	نشانه‌ای از دعا و درخواست از خداست (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۷۱).
	نگه‌داشتن دست‌ها در جلوی بدن	گاهاً نشان‌دهنده نوعی سد حفاظتی برای فرد مضطرب است (حسام‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۳۸) و در نگارگری‌ها نشان از کاری‌نکردن، تمکین، منتظرماندن، شرمساری و احترام به‌طرف مقابل است (نگارندگان).
	دست بر شکم گذاشتن	نشانه تسلیم، اطاعت و فرمان‌برداری است (دهخدا، ۱۳۳۷: ذیل دست).
	دست را بر پشت پرده گوش گرفتن	نشانه شنیدن صدا و استماع است (نگارندگان).
پا	درازکردن پا زمان نشستن روی زمین	نشانه احساس برتری یا بی‌احترامی به طرف مقابل است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۸).
	جفت‌کردن پاها هنگام نشستن روی زمین یا به صورت دوزانو نشستن	نشانه احساس فرودستی و تواضع و نیز احترام به طرف مقابل است (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۸). دوزانو نشستن و هم‌زمان مایل‌شدن بدن به‌سمت جلو نشان از نوعی انتظار بی‌صبرانه است. نوعی دیگر از نشستن که برای تحرک بیشتر یک پا جمع و پای دیگر عمود بر آن، به‌طوری که مانند یک سد محافظتی عمل می‌کند، نشان‌دهنده حجب و حیا و محفوظ نگه‌داشتن اندام‌های بدن است.
	به‌آرامی قدم‌برداشتن و یک پا با طنازی پشت پای دیگر قرارگرفتن و بدن به‌صورت خمیده درآمدن	نشان از حرکت آرام و متین و خرامیدن همراه با طنازی است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۳۱).
	به پا ایستادن در مقابل بزرگان	نشان از تواضع و فروتنی، احترام و پایین‌تربودن رتبه شخص دارد (قاسم‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۵).
	پاهای به‌هم‌چسبیده در پیکره زنان	به‌صورتی که اندام ایشان کاملاً در خفاست، نشانه حیا، متانت و وقار آن‌هاست (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).
	پابرهنه پیش کسی رفتن	نشان احترام و تسلیم است و همچنین در معنایی دیگر، عذرخواهی از فردی است که در مقابلش حاضر شده‌است (قاسم زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۶).

در اواخر دوره صفوی و پس از آن، هنر و فرهنگ غرب، مبانی زیبایی‌شناسی در هنر نگارگری را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و ازاین‌رو، پیکره‌های انسانی، ازجمله پیکر زنان در آثار نگارگری، با ویژگی‌های جدیدی ظهور می‌کند» (یاسینی، ۱۳۹۳: ۱۶۱). «زن به‌واسطه ماهیتش، در هر دوره‌ای وجه ممتازی از عقاید و سلیقه‌ها بوده و به همان نسبت هم نگاه به او تغییر یافته‌است» (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۰۶). در نتیجه توجه به طبیعت‌گرایی در ترسیم پیکره زنان و همچنین ترسیم آثار تک‌نگاره که منجر به ارائه تصویری نو از زن در نقاشی ایرانی شد، با آغاز دوران تجدد در ایران، با تغییراتی در ظاهر افراد و سپس در افکار و اندیشه‌های آن‌ها مواجه گردید. در این میان، آثار هنری و نگارگری هم تحت‌تأثیر این روند نوسازی و تغییرات، دچار تحولاتی گردیدند (طوسیان، ۱۴۰۰: ۴). توجه به جنبه‌های زنانگی در پیکره زن و استفاده از جنسیت زنانه به‌عنوان ابزاری ارتباطی، در آثار نگارگری دوره معاصر به وضع فرهنگ حاکم بر جامعه اشاره می‌کند. زنان در نگارگری معاصر با موهایی بلند و بدون پوشش و جامه‌های خوش‌حالت و شال‌های مواج و دامن‌های پرچین و با پیچ‌وتاب‌های موزون آراسته می‌شوند (هنری‌مهر، ۱۳۸۵: ۵۵).

هویت زنانه

«انسان از زمانی که آغاز به شناخت خود کرد، مسئله هویت برایش مطرح گردید» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۳۰۲). «هویت، پاسخ‌گوبودن فرد یا قوم یا ملت همراه با آگاهی به پرسش‌هایی از قبیل «چیستی‌شناسی و کیستی‌شناسی» خود است. اینکه چه کسی بوده، چگونه بوده و چگونه هست یا متعلق به کدام قوم، ملت و نژاد است، خاستگاه اصلی او کجاست، دارای چه فرهنگ و تمدنی بوده و در نهایت، ارزش‌های ملهم از هویت تاریخی او تا چه حد در تحقق اهداف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه موثر است» (باوند، ۱۳۷۷: ۲۰). هویت مانند مفهوم فرهنگ، جامعه و ملت، خصلت زمانی و فرا نسلی دارد. به عبارتی، تداوم زمانی و نسلی دارد. از یک طرف، ریشه در گذشته مشترک و از طرف دیگر، نگاه رو به آینده مشترک دارد. امکان گسست و جدایی از هویت گذشته وجود ندارد؛ به این دلیل که هر حالی مبتنی‌بر گذشته است و هر آینده‌ای هم ترکیبی است از گذشته و حال. برای مثال، ما در اوج غربی‌شدن هم بسیاری از ویژگی‌های شرقی و سنتی اخلاقی خودمان را حفظ می‌کنیم؛ پس، خصلت آمیزشی و ترکیبی هویت اجتناب‌ناپذیر است. «بنابراین، بر پایه این دیدگاه، هویت در فرایند زمان شکل می‌پذیرد و در طول تاریخ متحول می‌شود» (بشیریه، ۱۳۸۸: ۲۹۰). هر فرد برداشتی به‌عنوان زن یا مرد از خود دارد. در اصطلاح روان‌شناسی، این معنا، یک معنای بنیادی هستی‌شناسی (وجودی) از مرد یا زن بودن و پذیرش جنسیت فرد به‌عنوان برساخته اجتماعی-روان‌شناختی است که با پذیرش جنس زیست‌شناختی‌اش هم‌راستاست. بنابراین، می‌توان تفاوت‌ها را به تفاوت‌های جسمی، ذهنیات، تمایلات و احساسات و نوع رفتار زنانه و مردانه تقسیم‌بندی کرد. زن از آغاز پیدایش زمین، فارغ از زمان و مکان و نژاد و رنگ و آیین، بار مسئولیت، زادن و پروردن را داشته‌است و نیز نقش زن در ایجاد زیربنای فرهنگی، تمدن اجتماعی و پیدایش باورها و اعتقادات، ارزش و جایگاه او را مشخص می‌کند. از آنجا که هویت فردی زنان از مجموع هویت‌های اجتماعی و هویت شخصی آن‌ها تشکیل می‌شود، «هویت‌یابی زنان نیز متأثر از شرایط جامعه شکل می‌گیرد» (گیدنز[۷]، ۱۳۸۸: ۳۰۳).

بازنمایی هویت زنانه در نگارگری

آثار هنری، بازنمایی بدون واسطه هویت و شاکله فکری و عاطفی انسان است و پرداختن به هریک از موضوع‌ها در عرصه هنر، روایت‌کننده برداشت انسان از آن موضوع است. آثار تصویری هنر از طریق ارائه و نمایش مفهوم زن، نقش درخور توجهی در بازتاب مناسبات جنسیتی جوامع دارد. نگارگری ایران به‌عنوان هنری تصویری که در فضای فرهنگی و اجتماعی ایران تولید شده‌است، می‌تواند در شناخت شاخصه‌های فرهنگی جامعه ایران موثر باشد. با بررسی نگاره‌های دوره‌های مختلف می‌توان به ایدئولوژی، اعتقادات و دگرگونی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره پی‌برد. از مواردی که می‌توان مورد توجه قرار داد، تصویر زنان است. «زن به‌عنوان عضوی از جامعه، موضوعی است که در ادبیات و هنر همیشه مورد توجه خاص بوده و در هنری تجسمی چون نقاشی مورد توجه هنرمندان در تمامی دوران‌ها بوده‌است» (هنری مهر و دیگران، ۱۳۸۵: ۵۲). «حضور زن در آثار هنری طی دوره‌های گوناگون تاریخ هنر ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعده کلی است: بازنمایی و به تصویر کشیدن هریک از عناصر طبیعی، انسانی و تخیلی در این‌گونه آثار، منطبق بر نگرش و استنباط جامعه و هنرمندان به این عناصر است» (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۶). در نگاره‌های دوره صفوی، زنان از جایگاه والای

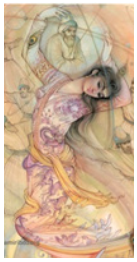
اجتماعی برخوردارند. نوع پوشش زنان و تزیینات به‌کاررفته، فرم بدن، حالات و حرکات و اشارات اندام آن‌ها نشان از طبقه اجتماعی و فرهنگی آنان بوده‌است. «نقش مصورشده زنان در نگاره‌های این دوره بیشتر شامل ندیمه، شاهزاده، مادر شاهزاده معشوقه و رقاصه هستند» (محبی، ۱۳۹۶: ۱۰۳). در نهایت، تمامی این حضورها در ابعاد و نقش‌های مختلف، هویت آن‌ها را شکل داده و نقش زن صورت خاصی از جامعه و فرهنگ حاکم بر آن زمان را نشان می‌دهد.

در جدول (۲) برخی از تصاویر زنان در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، به‌صورت جزئی از اثر وجود دارد که کاملاً حاکی از آن است که زنان در حالت‌های گوناگون و با حرکات و اشارات بدنی متفاوت، پیام‌های خاصی را به مخاطب منتقل می‌کنند. همچنین نگارگر عصر حاضر، در آثار خود از سنت، نوگرایی حاکم بر جامعه و ترکیب این دو، مفهومی نو به آثارش می‌دهد و از چهره و فیگور ایرانی‌شده و پرسپکتیو استفاده می‌کند. به‌کارگیری آناتومی و حجم‌پردازی در شخصیت‌های زنان به نوعی تلفیقی است از نگارگری سنتی ایران و نقاشی غرب. با توجه به نمونه‌های موردی از تصاویر زنان در دوره‌های صفوی و معاصر که در جداول (۲) و (۳) آمده است، اولین نکته قابل‌توجه، پوشش و حجاب کامل زنان دوره صفوی است که پوشیدگی و مستوری‌شان نشان از هویتی دارد که حفظ حیا و عفت با آنان عجین شده‌است و ریشه در مذهب دارد. در مقابل، بی‌حجابی و اندام مشخص تصاویر زنان در دوره معاصر، نفوذ غرب و تأثیر اروپاییان و کم‌رنگ‌شدن تعالیم دینی را نشان می‌دهد.

جدول ۲- تصویر زن در برخی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

فردوسی شعرش را برای سلطان محمود می‌خواند (URL:1)	کابوس ضحاک، جزئی از اثر (URL:2)	ازدواج سیاوش و فرنگیس، جزئی از اثر (URL:3)	رودابه از موهایش طناب می‌بافد (URL:4)
دو زن که در حال گفت‌وگو باهم هستند و دست هم را به نشانه همدلی گرفته‌اند.	حضور زنی که انگشت حیرت به دندان گرفته، نشان از تعجب او دارد و محو تماشای صحبت دو زن دیگر است.	دو زن نوازنده در پایین تصویر در حال دف‌نواختن هستند و زنی که شادمان از ازدواج سیاوش و فرنگیس با حرکات دست و فرم‌دادن به سر و بدن در حال رقص است.	ندیمه‌های رودابه در پشت سر او، انگشت به دهان، که نشان از تعجب دارد، به رودابه می‌نگرند که موهای خود را بافته تا به زال برای بالاآمدن کمک کند.

جدول ۳- تصویر زن در برخی نگاره‌های معاصر. منبع: (نگارندگان)

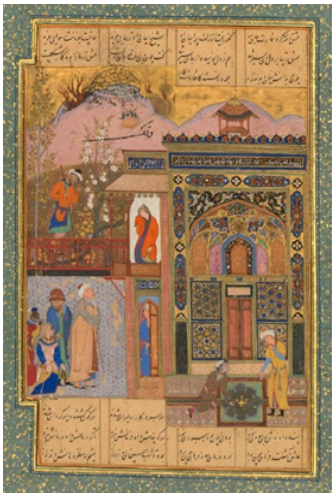
بدون نام، حسین بهزاد، جزئی از اثر (URL:5)	در کمین، محمود فرشچیان، جزئی از اثر (URL:6)	بزم، ابوطالب مقیمی، جزئی از اثر (افتخاری، ۱۳۸۱: ۴۵)	 کاشکی هستی زبانی داشتی، محمدباقر آقامیری، جزئی از اثر (نگارندگان)
به‌کارگیری آناتومی و حجم‌پردازی در ترسیم زن در اثر حسین بهزاد کاملاً محسوس است. قد کشیده، پوششی بدن‌نما که تکیه بر درخت زده‌است و با لبخندی به انتظار ایستاده‌است.	فرم رقصان بدن، حالت پاها و فرم دستان نشان‌دهنده حالات اغواگرانه و فریبنده است.	دستان بالارفته و فرم پا حالت رقص و حرکات موزون در زن را نشان می‌دهد، به‌طوری که با پوششی بدن‌نما و موهایی بلند و اندامی کشیده مشغول شادی و سرخوشی است.	فرم کلی بدن که نشان از حالت شوق و رقص دارد و چشمان بسته نوعی وجد عرفانی در زن را نشان می‌دهد.

تصویر زن در نگاره‌های شیخ صنعان و دختر ترسا

داستان شیخ صنعان و دختر ترسا، از کتاب منطق‌الطیر عطار، داستانی تمثیلی و عرفانی است. داستان شیخ صنعان یکی از داستان‌های شورانگیز در میان قصه مرغان است که همانند تمام منظومه، مملو از جنبه‌های نمادین است. در این داستان، «شیخ صنعان، پیری زاهد و آرمانی است که با دیدن خواب وارد مراحل سیر و سلوک عارفانه می‌شود و خود را از بند ظاهر می‌رهاند. مضمون اصلی داستان، برافتادن حجاب خوش‌نامی از طریق ابتلای به عشق و آماج ملامت و طعن خلق قرارگرفتن است. شیخ بر ترسازاده‌ای عاشق می‌شود، تا آنجا که ایمان خود را می‌بازد و در نهایت، لطف الهی، او را نجات می‌دهد. چنین تجربه و ایمان‌سوزی‌ای لازم است تا تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه بدل شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۸۷). ترسیم انسان در نگارگری، از اصلی مشخص پیروی می‌کند. انسان در نگارگری، ضمن داشتن تمام مشخصات اندام طبیعی، تفاوت‌هایی با آن دارد که حذف پرسپکتیو، برخی تعدیل‌ها، اندام جدیدی از او به نمایش می‌گذارد که به نوعی ضمن حفظ جلوه ظاهری انسان، به جوهره و حقیقت آن نیز نظر داشته‌است. «تصویر زن در آثار نگارگری، مقام و منزلتی در نهایت عفت دارد. نگارگران، زن را به‌گونه‌ای تصویر کرده‌اند که ناخودآگاه بیننده را به ستایش از کمال زیبایی هنر، که در آن نمود یافته، وامی‌دارد» (یاسینی، ۱۳۹۲: ۵۷).

اولین نگاره مورد بحث (تصویر ۱) مربوط به نسخه‌ای از منطق‌الطیر عطار است که در حدود ۱۶۰۰ .م، اوایل دوران صفوی تصویر شده‌است. در این اثر، شکل‌ها، رنگ‌ها، تزیینات و سایر عناصر تشکیل‌دهنده نگاره، فضایی را ایجاد کرده‌است که بیشترین هماهنگی را با مضمون عرفانی داستان دارد. این واقعه در یک فضای معماری که بی‌شباهت به دیر یا خانقاه نیست، تصویر شده‌است. اولین عنصر بصری در نگاره که در مرکز اثر قرار دارد و چشم مخاطب بی‌درنگ به آن خیره می‌شود، پیکر زن جوانی است که در قاب یک پنجره با روشن‌ترین رنگ پس‌زمینه موجود در تصویر قرار دارد و همان نقش دختر ترسا را دارد. پیکره پیرمردی که در نقطه طلایی اثر جا گرفته‌است نیز شیخ صنعان است که امتداد نگاهش به‌سمت دختر ترسا روانه است. پیکره دختر ترسا به حالت خاصی تصویر شده که با توجه به نشانه‌های زبان بدن، معانی حرکاتش قابل درک می‌شود. حرکت سر در انتقال پیام و ایجاد ارتباط، بسیار نقش دارد؛ زیرا سر، عضو اصلی و فرمانده بدن به شمار می‌آید. سر دختر ترسا در این نگاره، به‌سمت شیخ مایل شده که نشان از توجه به او دارد از آنجا که چهره نمود بیشتر صفات و خصایص انسانی است، اجزای آن می‌تواند اسرار پنهان صاحب چهره را فاش کند. در نگارگری اسلامی، با توجه به تفکر دینی، چهره مینوی، که از عالم قدس نشان دارد، مطرح می‌شود، بااین‌حال، با نگاهی دقیق‌تر، برخی از اجزای چهره نمایانگر نوعی بیان بدنی‌اند (تصویر ۲). رنگ روشن و مهتاب‌گون صورت زن، نشانگر زیبایی و روحانیت چهره اوست. شکل ظاهری صورت که گرد است، از نظر تشابه با صورت کودکان، نشان از معصومیت و پاکی دارد. نیز فرم بادامی و کشیده چشم‌ها، نشانه نیم‌نظر یا گوشه چشم معشوق به عاشق است. پیکره بلندبالایش نشان از فرزانگی است با یک فرم انحنایی در بدن، نوعی خرامیدن و عشوه‌گری را بیان می‌کند. دست پنهان دختر ترسا نشانه این است که رازی را مخفی می‌کند و در برابر دیگری خودش را غریب احساس می‌کند؛ ولی زیر گونه‌اش قرار گرفته‌است که نشان از حالت متفکرانه او دارد. دست دیگرش گوشه عبایش را به‌سمت بالا گرفته‌است که حالت بسته‌شدن انگشتانش همچنان نشان از مخفی‌کاری و پنهان‌کردن راز است؛ اما بالاگرفتن عبا نشان از پذیرش و آمادگی ارتباط با شیخ دارد. نکته جالب‌توجه اینجاست که به تصویر درآمدن دختر ترسا در این نگاره متعلق به عصر صفوی به تبعیت از اکثر نگاره‌های این عصر، کاملاً پوشیده و مستور است و با اینکه دین او مسیحیت است، با توجه به تفکر شیعی رایج در آن زمان، نقش بسته و هیچ‌گونه زیورآلاتی برایش ترسیم نشده‌است. در رابطه با فاصله ارتباط اجتماعی که بین فرستنده پیام و گیرنده آن، نوعی ارتباط غیرکلامی محسوب می‌شود، در این اثر، نگارگر بین شیخ و دختر، فاصله اجتماعی را در نظر گرفته است که این فاصله در زمان مکالمه‌های گروهی کوچک اتفاق می‌افتد؛ زیرا آن دو نفر در کنار هم تصویر نشده‌اند.

دومین نگاره مورد بحث (تصویر ۳) اثری از علی کریمی در سال ۱۳۲۱ هش است. علی کریمی یکی از نگارگران دوره معاصر است که آثار نگارگری متعددی از خود به یادگار گذاشته‌است. این اثر در دوره پهلوی مصور شده‌است؛ ولی



تصویر۱- دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا، منطق‌الطیر عطار، اصفهان، (حدود ۱۶۰۰.م)، موزه هنری متروپولیتین. منبع: (URL:7)

تصویر۲- ترسا، منطق‌الطیر عطار، اصفهان، (حدود ۱۶۰۰ .م)، موزه هنری متروپولیتین. منبع: (URL:7)

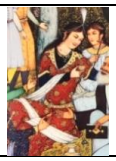
تصویر۳- دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا، اثر علی کریمی، ۱۳۲۱هـ.ش. منبع: (افتخاری، ۱۳۸۱: ۵۲)

به‌عنوان یکی از آثاری که به دوره معاصر تعلق دارد، می‌توان مورد تحلیل و واکاوی قرار داد. فضای داستانی در یک محیط باز پر از درختان متنوع همراه با رودخانه‌ای در جریان است که در پایین اثر تصویر شده‌اند، اتفاق می‌افتد. با تعدادی پیکره زن روبه‌رو هستیم که اولین پیکره‌هایی که به چشم مخاطب می‌آید، حضور دختر ترسا و شیخ صنعان در مرکز اثر است و اولین گناه شیخ که نوشیدن خمر یا شراب است را به زیبایی نشان می‌دهد. در واقع، این اولین گناه شیخ است که عقل او را زایل کرده و باعث شد ناخواسته تن به گناهان دیگر دهد. دختر ترسا در جایگاهی بالاتر از شیخ نمایش داده می‌شود که نشان از سلطه او بر شیخ پیر است. سر دختر ترسا مانند نگاره دوره صفوی به‌سمت شیخ مایل شده که نشان از توجه به اوست. در بیان بدنی چهره و اجزای صورت او ابتدا به کشیدگی صورت و رنگ روشن چهره‌اش می‌توان توجه کرد (تصویر ۴) که نشان از زیبایی و صورت همچون قرص ماه دارد. گونه‌های سرخ‌رنگ او نشان از شرم دارد و چشمانش که کاملاً به شیخ خیره شده و همان فرم بادامی‌شکل و مخمور را دارد، علاوه‌بر اینکه نشان‌دهنده این است که انگار حقه‌ای در سر دارد، نشانه نیم‌نظری یا گوشه چشم معشوق به عاشق است. فرم بینی باریک و قلمی، نشان از فرزانگی و تیزهوشی اوست. فرم دهان و لب‌های او تا حدودی خمیده‌شکل است که نشان‌دهنده یک تبسم زیرکانه است. فرم بدن او مایل به‌سمت شیخ است و بلندبالایی اندام زن، نشانی از فرزانگی و بزرگی اوست. وی در یکی از دستانش پیاله شراب دارد که به‌سمت شیخ تعارف می‌کند و دست دیگرش بر شانه شیخ است. کف دست رو به پایین که بر شانه شیخ صنعان است، دست سلطه‌گر به حساب می‌آید و نشان‌دهنده پیروزی و شکست‌ناپذیربودن است. نکته جالب حالت دست شیخ است که کف دستش رو به بالاست و نشان‌دهنده ناتوانی‌اش و صداقت و تسلیم‌شدن او در برابر دختر ترسا دارد. در این نگاره، دیگر از آن پوشیدگی و مستوری دوره صفوی خبری نیست و اندام زن واقعی‌تر و با سایه‌روشن لباس بر تن او سعی در نمایش اندام و حالات پیکره دارد. تزیینات لباس او بیشتر و همچنین از زیورآلات مختلف چون گردن‌بند، گوشواره و دانه‌های مروارید روی موهای سر استفاده شده‌است و یک پر در جلوی سر قرار دارد که بر زیبایی و شاداب‌شدن چهره دختر ترسا تأکید می‌کند.

تصویر۴- دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا، اثر علی کریمی، جزئی از اثر. منبع: (افتخاری، ۱۳۸۱: ۵۲)

امـا در رابطـه بـا فاصلـه ارتبـاطی، نگارگـر، فاصلـه‌ای صمیـمی بـرای ایـن دو پیکـره در نظـر گرفتـه اسـت کـه ایـن فاصلـه تنهـا بیـن دو عاشـق و معشـوق اتفـاق می‌افتـد و نشـان از فضـای عاطـفی و عاشـقانه دارد. بـا توجـه بـه بـررسی جزبه‌جـز حـرکات و اشـارات بـدن دختـر ترسـا در دو نـگاره دوره صفـوی و معاصـر، میـزان تمایـزات دو اثـر بسیـار بیشـتر از هماهنـگی و تشـابه آن دو اسـت. یـکی از آشـکارترین اختلاف‌هـا، پوشیـدگی و مسـتوری یـک پیکـره و در مقابـل، پوشـش بدن‌نمـا و موهـای بـاز و بـدون حجـاب پیکـره دوره معاصـر اسـت.

جدول۴- مقایسه تطبیقی نگاره‌ها به تفکیک اشارات پیکره و نشانه‌شناسی زبان بدن. منبع: (نگارندگان)

بدن / نگاره		تصویر ۱- نگاره دوره صفوی		تصویر ۲- نگاره دوره معاصر 	
		حالات	نشانه‌شناسی	حالات	نشانه‌شناسی
سر	حالت سر	مایل به‌سمت شیخ	توجه و دقت به‌سوی شیخ	مایل به‌سمت شیخ	توجه و دقت به‌سوی شیخ
	مو	پوشیده با سربند	نشان از حجاب و حیاورزی	بلند و مشکی با تزیین ریسه مروارید و پر در جلوی سر	نشانه قدرت و جلب‌توجه
چهره	شکل	گرد	معصومیت وپاکی	کشیده	فریبنده
	رنگ	مهتاب‌گون و روشن	زیبایی و پاکی	روشن یا سرخگون	زیبایی و شرم
	چشم	بادامی و مخمور	نیم‌نظری یا گوشه چشم معشوق به عاشق	بادامی و مخمور	نیم‌نظر معشوق به عاشق
	ابرو	فراخ و بالارفته	زیبایی و حیرت	فراخ و بالارفته	زیبایی و حیرت
	بینی	باریک	فرزانگی	باریک	فرزانگی
	لب	بسته و غنچه	زیبایی	گوشه‌های لب بالارفته	تبسم زیرکانه
پیکره	قد و قامت	بلند و کشیده	فرزانگی	بلند و کشیده	فرزانگی
	رنگ بدن	روشن	زیبایی	روشن	زیبایی
	دست راست	پوشیده و زیر گونه	مخفی‌کاری و تفکر	گرفتن پیاله شراب	دعوت به اولین گناه
	دست چپ	گرفتن گوشه عبا	آماده ارتباط	روی شانه شیخ	سلطه‌گری
	پا	پنهان در زیر لباس	پوشیدگی	چسبیده کنار هم	خرامیدن
	فرم کلی پیکره	دارای انحنا	خرامیدن و عشوه‌گری	دارای انحنا	خرامیدن و عشوه‌گری
پوشش		سربند، عبا، پیراهن	پوشیده و مستور	پیراهن، شال	بدن‌نما
زیورآلات		-	-	گردن‌بند، ریسه مروارید بر سر، گوشواره، انگشتر	تأکید بر زیبایی و شاداب‌شدن چهره

نتیجه‌گیری

عصر صفوی با دوره طولانی حکومت دویست‌ساله و ظهور مکاتب مختلف نگارگری از تبریز تا اصفهان و تجربه تأثیر جهان ادبی بر نگارگری و پس از آن، گسست نسبی از ادبیات و ظهور فرنگی‌سازی در نیمه دوم مکتب اصفهان، تصاویر متنوعی از زنان را در جهان نگارگری عرضه می‌کند. پس از انفصال نسبی که در نقاشی دوره قاجار با نگارگری ایجاد می‌شود، دوباره در عصر حاضر و دوران پهلوی، هنر نگارگری با آمیزه‌ای از باستان‌گرایی احیا شده و همچنان حضور زنان در نگارگری به‌عنوان یک سوژه محوری مورد توجه است. زن در آثار نگارگری، به‌عنوان یک عنصر بصری، حامل مفهوم و محتوای جوهری است. بدین سبب طبیعی است که نگاه هنرمندان نگارگر به نمایش زن در آثارشان، فرایندی متغیر و تحول‌پذیر باشد. زن به‌واسطه ماهیتش، در هر دوره‌ای وجه ممتازی از عقاید را در برمی‌گرفته و به همان نسبت هم نوع نگاه به او دچار دگرگونی می‌شود. بر همین اساس، با مطالعه هویت زن در آثار نگارگری با استفاده از نشانه‌شناسی زبان بدن، این قابلیت را ایجاد می‌کند که می‌توان بسیاری از ابعاد فرهنگی و اعتقادی جامعه را از آن استنتاج کرد و بدین‌گونه هویت زنان در آثار نگارگری بازتاب پیدا می‌کند. به‌هرحال، آنچه از تطبیق جلوه‌های نگارگری زن در دوره‌های مختلف سیاسی استنتاج می‌شود این است که هویت زن در نقاشی ایران بسیار متفاوت شده‌است. در دوره صفوی، تفاوت آشکاری میان پیکره‌های زنان و مردان ملاحظه نمی‌شود. در نگاره مورد بحث که زن در نقش دختر ترسا کاملاً پوشیده و مستور است، نشان از هویت حیاورزی و عفت‌ورزی زنان در آن دوران دارد. حضورش در فاصله با شیخ و در یک فضای معماری بر این نکته صحه می‌گذارد. چهره او از رنگ و لعاب کمتری برخوردار است و نوع پوشش او و نداشتن هیچ‌گونه زیورآلات در برابر نامحرمان، هم‌چنان بر حفظ عفاف و حیا تأکید می‌کند. درنتیجه، مستوری و پوشیدگی، رکن مهمی از هویت زنان در دوره صفوی بوده‌است. رعایت حرمت‌ها و حفظ فاصله با نامحرمان علی‌رغم حضور در اجتماع، یکی دیگر از مولفه‌های مهم هویتی زنان آن روزگار است و در مقابل، در دوره معاصر در اثر روند غربی‌شدن، رنگ و لعاب بیشتری به تصویر زن داده می‌شود. یکی از دلایل این تمایزات هویتی، گرایش مذهبی شیعه و تعالیم آن در میان مردمان دوران صفوی است که زنان با عنصر حجاب و پوشیدگی کامل نشان داده می‌شوند و در دوران معاصر، نفوذ غرب و تأثیر اروپاییان و کم‌رنگ‌شدن تعالیم دینی موجب شده تا صحنه‌هایی از زنان با اندام‌های نفسانی و بدون حجاب تصویر شود. توجه به جنبه‌های زنانگی پیکره‌ها، استفاده از جنسیت زنانه او به‌عنوان ابزاری ارتباطی، وضع فرهنگ حاکم بر جامعه و شکل ارتباطی میان مردان و زنان نشان‌دهنده تأثیر غربی‌شدن بر هویت زنانه معاصر است و تقلیل پوشیدگی، حجب و حیاورزی و نمایش تن، زیبایی‌های چهره و حضور پررنگ در اجتماع و روابط گوناگون موجب اختلاف بین آثار نگارگری این دو دوره شده‌است.

پی نوشت

1.Richmond and Krosky

2. Guillaume Duchamp

3. Charles Bell

4. Charles Bell

5. Birdwhistell

اصطلاح زبان بدن برای اولین بار توسط ری بردویستل در سال ۱۹۵۲ میلادی مطرح شد. او یک انسان‌شناس بود که نحوه ارتباط افراد با یکدیگر را با استفاده از سیگنال های غیر کلامی مورد مطالعه قرار داد. او از افراد فیلم می ساخت و آن‌ها را تجزیه و تحلیل می‌کرد تا الگوهای رفتاری را در موقعیت های مختلف اجتماعی تشخیص دهد.

6. Pease

7. Giddens

منابع

- افتخاری، سیدمحمود (۱۳۸۱)، **نگارگری ایران دوران معاصر (۱۳۵۰-۱۳۰۰ هـ‌ش)**، تهران: زرین و سیمین.

- باقری، مهری (۱۳۹۰)، **مقدمات زبان‌شناسی**، تهران: قطره.

- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ زلیکانی، مرضیه (۱۳۹۴)، تحلیل سیاسی زبان بدن در تاریخ بیهقی، متن‌پژوهی ادبی، **سامانه مدیریت نشریات علمی**، دوره ۱۹، شماره ۶۵، ۹۹-۷۹.

- باوند، هرمیداس، داود (۱۳۷۷)، چالش‌های برون‌مرزی و هویت ایرانی در طول تاریخ، **مجله اطلاعات سیاسی اقتصادی**، دوره ۶، شماره ۱۲۹ و ۱۳۰، ۳۱-۲۹.

- بشیریه، حسین (۱۳۸۳)، **توسعه سیاسی و بحران هویت ملی، گفتارهایی درباره هویت ملی در ایران**، تهران: موسسه مطالعات ملی/ تمدن ایرانی.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، **دیدار با سیمرغ**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۶)، ارتباطات غیرکلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدن، **زبان و زبان‌شناسی**، دوره ۳، شماره ۲، ۳۰-۱۳.

- پیز، آلن (۱۳۸۴)، **زبان بدن**، ترجمه مریم شفقی، تهران: انتشارات خلاق.

- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۳)، **هویت ایرانی؛ فرصتها و چالشها، گفتارهایی درباره هویت ملی در ایران**، گردآوری و تدوین: داود میرمحمدی، تهران: موسسه مطالعات ملی/ تمدن ایرانی.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه دهخدا**، به کوشش محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

- دادخواه، مهتاب؛ حاجی‌زاده، کریم؛ افخمی، بهروز؛ شهبازی شیران، حبیب (۱۳۹۹)، باستان‌شناسی و تاریخ: تصویر زنان در نگاره‌های مکتب تبریز و متون دوره صفوی، **فصلنامه زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)**، دوره ۱۲، شماره ۲، ۲۸۷-۲۶۷.

- ریچموند، ویرجینیا پی.؛ مک کروسکی، جیمز سی (۱۳۸۸)، **رفتار غیرکلامی در روابط میان‌فردی**، ترجمه فاطمه‌سادات موسوی و ژیلا عبدالله‌پور، تهران: دانژه.

- زنگی، بهنام (۱۳۸۴)، تفکر شیعی و تأثیر آن بر جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر (در دوره های سیاسی قبل و بعد انقلاب)، **فصلنامه بانوان شیعه**، شماره ۵، ۱۲۲-۱۰۵.

شایسته فر، مهناز (۱۳۸۸)، نقش زنان بانی در گسترش معماری عصر تیموری و صفوی، **نامه پژوهش فرهنگی**، دوره ۱۰، شماره ۶، ۶۹.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، **نشانه‌معناشناسی دیداری**، تهران: سخن.

- شکوری، ساناز؛ شکری، یدالله (۱۴۰۰)، **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**، دوره ۵، شماره ۱۶،۲۰-۷.

- طوسیان، غلامرضا؛ غفرانی، نازنین (۱۴۰۰)، بررسی شمایل و پیکره‌نگاری زنان در دوران قاجار، **فصلنامه هنرپژوه**، دوره ۹، شماره ۲۹، ۱۸-۴.

- فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۷۴)، **ارتباطات غیرکلامی ــ هنر استفاده از حرکات و آواها**، میبد: دانشگاه آزاد اسلامی.

- قاسم‌زاده، سیدعلی؛ صفاری، محمدشفیع؛ علی‌نقی، حسین (۱۳۹۷)، تحلیل مفاهیم و کارکرد ارتباطات غیرکلامی در شاهنامه، **دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی**، دوره ۲۶، شماره ۸۴، ۱۸۴-۱۵۸.

- قبادی، علیرضا؛ زارع مهرجردی، مسعود (۱۳۹۴)، ارتباطات غیرکلامی در شعر حافظ، **فصلنامه مطالعات**

میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره ۸، شماره ۱، ۱۵۴-۱۱۹.

- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۸)، **تجدد و تشخص؛ جامعه و هویت شخصی در عصر جدید**، ترجمه ناصر موفقیان، تهران: نی.

- محبی، بهزاد؛ حسن‌خانی قوام، فریدون؛ رنجبر، مهسا (۱۳۹۶)، نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی، **پژوهش‌نامه زنان**، دوره ۸، شماره ۳۹، ۱۲۱-۹۸.

- محمودی، علیرضا؛ عبدی، غلامرضا (۱۳۹۵)، ارتباطات غیر کلامی در گلستان سعدی، **زبان و ادب فارسی**، نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، دوره ۶۹، شماره ۲۳۴، ۱۵۱-۱۳۳.

هنری مهر، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم؛ مظاهری، مهرانگیز (۱۳۸۵)، صورت زن در نگارگری معاصر (نوین)، **کتاب ماه هنر**، بهمن و اسفند، شماره ۱۰۱ و ۱۰۲، ۵۹-۵۲.

- یاسینی، راضیه (۱۳۹۵)، پوشاک سنتی زنان در جغرافیای فرهنگی ایران، **مطالعات فرهنگ ارتباطات**، دوره ۱۷، شماره ۳۳، ۱۶۶-۱۳۹.

References

- URL 1: https://nujaa.com/Arts/the-poet-firdausi-reciting-from-his-work-before-the-ghazna-vid-sultan-mahmud/ Accessed at 07-11-2023

- URL2: https://fa.m.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Mir_Musavvir_002.jpg Accessed at 07-11-2023

-URL3: https://artang.ir/painting-iranian-myths-in-shahnameh/ Accessed at 08-11-2023

-URL4: https://www.artnevis.com/wp-content/uploads/2020/07/1-1.jpg Accessed at 08-11-2023

- URL5: https://shoaresal.ir/fa/news/238694/آثار-حسین-بهزاد- بیوگرافی #images-3
Accessed at 07-11-2023

- URL6: https://www.carpetmaster.ir/product/in-ambush/ Accessed at 08-11-2023

- URL7: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451726 Accessed at 08-11-2023

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Design Criteria of Temporary Shelters after Earthquake in Cold Mountainous Area

Soghra Zoroufchi Benis [1] (Corresponding Author)

[1]Instructor, Department of Architecture, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran

(Received: 26.07.2020, Revised: 06.07.2021, Accepted: 06.07.2021)

https://doi.org/10.22075/aaj.2021.20963.1096

Abstract:

The need for shelter is fundamental to human survival, ranking alongside food and clothing in Maslow's hierarchy. The loss of homes due to natural disasters like floods and earthquakes is a significant tragedy for survivors. In Iran, earthquakes pose a critical challenge in urban planning and crisis management, as they result in numerous fatalities and displaced individuals each year. Effective planning for post-disaster scenarios includes establishing assistance centers and providing accommodation housing for those affected. During the transitional period-—between the disaster occurrence and movingthe move to permanent housing-—important questions arise regarding the duration of this period and the essential qualities of temporary housing projects. Currently, there is no definitive answer to these questions, leaving decision-makers, planners, and designers grappling with how durable temporary housing units should be. While the temporary nature of these units often leads to minimal investment in time, energy, and resources, this can compromise their effectiveness. The distinction between temporary housing and emergency shelters is crucial; the former must not only provide shelter but also facilitate the resumption of regular activities for survivors, aiding in their psychological recovery. This necessity gives temporary housing a more permanent character, aligning it closer to traditional housing solutions. This research employs a descriptive-analytical approach, primarily utilizing qualitative methods, and its practical in nature. It aims to identify the most effective strategies to address the dual demands of temporary housing and psychological support. The study also suggests solutions based on past experiences, advocating for the use of technology and modern materials in designing future temporary shelters.

Keywords: Temporary Shelters, Earthquake, Design Criteria, Features of Temporary Shelters, Cold Mountainous Area.

1- Email: Soori_zorofchy@semnan.ac.ir

How to cite: Zoroufchi Benis, S. (2024). Design Criteria of Temporary Shelters after Earthquake in Cold Mountainous Area. Journal of Applied Arts, 3(4),77-89. Doi: 10.22075/aaj.2021.20963.1096

معیارهای طراحی اسکان موقت پس از زلزله برای روستاهای اقلیم سرد کوهستانی

صغری ظروفچی بنیس (نویسنده مسئول)[1]

[1]مربی، گروه معماری، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۹/۰۵/۰۵،تاریخ بازنگری:۱۴۰۰/۰۴/۱۵،تاریخ پذیرش نهایی:۱۴۰۰/۰۴/۱۵)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2021.20963.1096

چکیده

طبق هرم مازلو نیاز به مسکن از جمله نیازهای اساسی انسان در کنار نیاز به خوراک، پوشاک و ... به حساب می‌آید. از دست دادن مسکن به علت وقوع سانحه از جمله دغدغه‌های قابل لمس برای بازماندگان است. پس از وقوع یک سانحه، در دوره انتقال (مدت زمان میان وقوع سانحه تا اسکان دائم بازماندگان) همواره یک سوال جدی مطرح است: پروژه اسکان موقت را برای چه دوره‌ای باید طرح ریزی و اجرا کرد؟ نبودن پاسخ روشن به این سوال برنامه‌ریزان، طراحان و تصمیم گیرندگان در حوزه اسکان موقت را با این مشکل روبه‌رو می‌کند که یک واحد اسکان موقت باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد و تا چه میزان پایدار و قابل بازیافت و با دوام طراحی شود؟ زیرا از یک سو جنبه موقتی بودن این واحدها حداقل صرف زمان، هزینه و انرژی را می‌طلبد و از سوی دیگر تفاوت آن با اسکان اضطراری مبنی بر تامین نه تنها سرپناه بلکه مکانی برای تجدید فعالیت‌های روزانه بازماندگان و تسهیل بازتوانی روحی و روانی آن‌ها و نزدیک شدن هرچه بیشتر این نوع مسکن به خانه‌های دائمی مردم را طلب می‌کند این پژوهش ماهیتی توصیفی تحلیلی دارد و پژوهشی کیفی بوده و بر اساس هدف، در تقسیم بندی پژوهش کاربردی قرار می‌گیرد. تحقیق حاضر به دنبال یافتن حد مطلوب کشاکش میان این دو خواسته و یافتن راه‌حلی با الهام از تجربیات گذشته، استفاده از تکنولوژی‌های روز برای طراحی مسکن موقت در آینده است. حیطه این پژوهش در مورد اسکان موقت و طراحی واحدهای مسکونی موقت است. مهم‌ترین هدف این تحقیق ارائه یک الگوی طراحی برای ساخت واحدها و بلوک‌های اسکان موقت در مناطق روستایی و حاشیه شهرهای مناطق سردسیر و کوهستانی می‌باشد. در این تحقیق مشخص شد که یکی از بهینه‌ترین الگوهای ساخت خانه‌های اسکان موقت علی الخصوص در محیط‌های روستایی اقلیم سرد و کوهستانی استفاده از مدل‌های اقلیمی و توجه به ظرفیت‌های اقلیمی و بومی محیط است.

واژه‌های کلیدی: اسکان موقت، زلزله، معیارهای طراحی، ویژگی‌های مسکن موقت، منطقه سرد کوهستانی.

1- Email: Soori_zorofchy@semnan.ac.ir
شیوه ارجاع به این مقاله: ظروفچی بنیس، صغری. (۱۴۰۲). معیارهای طراحی اسکان موقت پس از زلزله برای روستاهای اقلیم سرد کوهستانی، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۴)، ۸۹-۷۷. Doi: 10.22075/aaj.2021.20963.1096

مقدمه

بلایای طبیعی همواره بخشی از حیات انسان بر روی زمین بوده‌اند. سوانحی که به دلیل ناگهانی بودن از کنترل انسان خارج هستند با توجه به ویرانی‌هایی که می‌توانند ایجاد کنند، باعث تلفات و خساراتی در زمینه‌های مختلف می‌شوند (شمالی، ۱۳۹۲: ۳). در این میان زلزله سانحه‌ای طبیعی است که بر حسب بزرگی خود می‌تواند در مدتی کوتاه فجایعی بزرگ رقم زند. هر ساله تعداد زیادی از افراد بر اثر سوانح طبیعی مانند زلزله متضرر شده و جان و مال خود را از دست می‌دهند. طبق آمار پایگاه داده های اضطراری[1] هر ساله به صورت میانگین حدود ۳ میلیون نفر در جهان بر اثر سوانح طبیعی خانه خویش را از دست می‌دهند که از این میان ۸۰ درصد موارد بر اثر زلزله بی‌خانمان می‌شوند. این افراد تا زمانی که بتوانند خانه خویش را مجددا برپا کنند، نیازمند به اسکان در مسکن‌های موقت هستند. در کشورهای در حال توسعه، به خاطر ضعف در سیستم ساخت و ساز و اجرای بناها، اثر تخریبی سوانحی چون سیل و زلزله به مراتب بیشتر از کشورهای توسعه‌یافته خواهد بود و به تبع تعداد خانه‌های بیشتری تخریب و افراد بی‌شماری بی‌خانمان می‌شوند (Ministry of interior of the Islamic Republic of Iran, 2005: 23).

به‌دلیل شرایط ویژه جغرافیایی کشور، یعنی قرارگیری بر روی گسل آلپ-هیمالیا، ایران یکی از زلزله‌خیزترین کشورهای جهان محسوب می‌شود. زمین‌لرزه با قرار گرفتن در راس سوانح و بلایای طبیعی در ایران طبق آمار پایگاه داده های اضطراری از بیست سال پیش تا کنون جمعیتی در حدود ۸۵۰۰۰ نفر را بی‌خانمان کرده‌است. بر اساس آمارهای رسمی منتشر شده، تنها در ۲۵ سال گذشته ۶۰ درصد مرگ و میر در کشور بر اثر زلزله بوده‌است و به طور متوسط هر سال یک زلزله با بزرگی ۶ ریشتر و در هر ده سال زلزله‌ای با قدرت ۷ ریشتر در کشور اتفاق می‌افتد (گیوه‌چی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۰۲). وقوع این حوادث سالیانه شدید، عدم پیش‌بینی‌های لازم برای این سوانح و هم‌چنین رشد جمعیت موجب گشته شاهد خسارت و خرابی‌های زیادی پس از این وقایع در کشور باشیم. بزرگی این رقم، الزام توجه به سکونت موقت افراد پس از سانحه را نشان می‌دهد (خرم و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۶).

معمولا بعد از وقوع یکی از سوانح علی‌الخصوص زمین‌لرزه‌های با قدرت زیاد و در مناطق با ساختمان‌های فرسوده و فاقد سازه مناسب مانند بسیاری از روستاها و مناطق حاشیه شهرها که نظارت درستی بر ساختمان‌سازی در این نواحی صورت نمی‌گیرد، تخریب منازل مسکونی در حد وسیعی اتفاق می‌افتد و تعداد واحدهای مسکونی زیادی غیرقابل‌استفاده می‌شوند. از این رو افراد باقی‌مانده ناچار به سکونت در مکانی به جز خانه خویش می‌گردند.

این مسأله به‌جز مشکلات اقتصادی به دلیل از دست‌دادن سرپناه، باعث از دست‌دادن روحیه در بازماندگان و پراکندگی خانواده‌ها می‌شود. همین امر اهمیت داشتن سرپناهی مناسب جهت حضور جمعی اعضای خانواده بعد از سانحه را برای آرامش و حس امنیت، بیش از پیش مشخص می‌کند. از این رو ارائه راهکارهای مناسب جهت ساخت سکونت‌گاه‌های موقت برای برطرف کردن مشکل اسکان پس از سانحه امری مهم و حیاتی محسوب می‌شود (خرم و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۶).

اهمیت موضوع اسکان موقت و لزوم توجه و برنامه‌ریزی برای این مسأله، طراحان و معماران بسیاری را بر آن داشته‌است تا اجرایی‌ترین و بهینه‌ترین شیوه‌های ممکن برای اسکان موقت را بررسی و ارائه کنند. سیاست‌های اجرایی و برنامه‌ریزی جوامع مترقی و پیشرفته در مواجهه با چنین حوادثی شناخت، برنامه‌ریزی، پیشگیری و سپس ارائه راه‌حل‌های بهینه و مناسب است (Zhao et al, 2017: 1).

انسان آسیب‌دیده و بی‌سرپناه و مسکین در آستانه آسیب‌های جدی جسمی و روحی و روانی بی‌شماری است که چنانچه این مسائل به صورت درست و به‌جا پیش‌بینی و پاسخ‌دهی نشود می‌تواند تبعات منفی و غیرقابل‌جبرانی برای جامعه حادثه‌دیده در نسل‌های فعلی و آینده ایجاد نماید. امروزه مخاطرات روانی پس از سوانح، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌ها برای مسئولین مدیریت بحران در کشورهای توسعه‌یافته‌است. چرا که اهمیت این بخش در تاثیرات آتی کمتر از سلامت جسمانی جامعه نیست. از این رو نقش مکان‌یابی و رویکرد درست در مقوله اسکان موقت برای آسیب‌دیدگان حائز اهمیت فراوان است (حسینی، ۱۳۸۷).

گرچه در ایران سوانح طبیعی متعددی در سال‌های اخیر رخ داده‌است و متاسفانه تجربه‌های ناموفق زیادی در زمینه اسکان اضطراری و

موقت به دست آمده‌است اما هم‌چنان سند تدوین‌شده‌ای که در هنگام پیش‌آمدهای طبیعی و سوانح بتواند مسیر مطلوب‌تری جهت امداد به سانحه‌دیدگان نسبت به تجارب گذشته ترسیم کند وجود ندارد.
حیطه این پژوهش در مورد اسکان موقت و طراحی واحدهای مسکونی موقت می‌باشد. مهم‌ترین هدف این تحقیق ارائه یک الگوی طراحی برای ساخت واحدها و بلوک‌های اسکان موقت در مناطق روستایی و حاشیه شهرهای مناطق سردسیر و کوهستانی می‌باشد که بلافاصله بعد از طی مرحله اسکان اضطراری شروع می‌شود. این مسأله با توجه به ملاک‌هایی کاملا مشخص بر پایه تحقیقات پیشین در این زمینه و هم‌چنین ملاک‌های اقلیمی محیطی و اجتماعی صورت می‌گیرد. از این رو با نظر به هدف اصلی این پژوهش سایر اهداف این تحقیق را می‌توان به صورت زیر بیان نمود:
- تدوین و مشخص نمودن معیارهایی جهت انتخاب فضاهای اسکان موقت.
- تدوین معیارهای طراحی برای فضاهای روستایی و حواشی شهرها (از نظر ضعف بنیه اقتصادی و نبود دستگاه‌های نظارتی) با توجه به اقلیم سرد.

پیشینه پژوهش

بیشتر از ۵۰ سال از شروع مطالعات بر روی موضوع اسکان موقت زلزله در جهان نمی‌گذرد که این امر بیشتر بر پایه موضوعات تکنیکی و اجرایی می‌باشد. از نخستین تحقیقات جامع در این عرصه، پژوهشی با عنوان «تأمین اسکان اضطراری، دورنماها و موارد» (۱۹۷۷) می‌باشد که به وسیله تعداد بی‌شماری از نظریه‌پردازان و در تعداد محدود منتشر شد. در سال بعد نیز پژوهشی با نام «پناهگاه بعد از سانحه» (۱۹۷۸) توسط یان دیویس[۲] برای اداره هماهنگی امداد و سوانح سازمان ملل متحد در ژنو منتشر شد و در سال ۱۹۸۲ .م همین سازمان کتاب ارزشمند دیگری با همین نام را منتشر کرد. یان دیویس در سال ۱۹۸۱ .م در کنفرانسی بیان کرد که دانش ما در مورد سکونت پس از سانحه خیلی ناچیز است و نبود پژوهش‌های اصولی در این مورد، خلأ جدی در علم مربوط به سوانح به حساب می‌آید (مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن، ۱۳۶۶). کتاب «سانحه و توسعه» (۱۹۸۳) توسط کانی به مشکلات و محدودیت‌های مربوط به اسکان اضطراری و موقت پس از سانحه می‌پردازد که این کتاب تحت عنوان «سرپناه اضطراری» (۱۳۶۹) توسط دکتر زرگر به فارسی ترجمه شده‌است.
همچنین دو کنفرانس با عنوان «سوانح و ساختمان‌های کوچک مسکونی[۳]» در سال‌های ۱۹۸۱ .م و ۱۹۹۲ .م در دانشکده پلی‌تکنیک آکسفورد انگلستان برگزار شدند و مجموعه مقاله‌های آن در قالب یک گزارش توسط یاسمین آیسان و یان دیویس جمع‌آوری شدند. در این مجموعه رویکردهای مختلف سرپناه و روند تکاملی آن در یک دهه بررسی شده‌است. کتاب «در خطر[۴]» (۱۹۹۴) به مبانی نظری و الگوهای مختلف و همچنین چارچوب‌های سیاست‌گذاری سرپناه می‌پردازد.
کتاب «سانحه به مسکن آسیب می‌زند[۵]» (۱۹۹۸) توسط کامریو[۶]، تجربه‌های تأمین پناهگاه در ایالات متحده آمریکا را در بازه زمانی پنج دهه مورد بررسی و تدقیق قرار می‌دهد. کورسلیس[۷] و ویتال[۸] از مرکز سکونت‌گاه‌های موقت بی‌خانمان‌ها در دانشگاه کمبریج کتاب «سکونت‌گاه انتقالی، جمعیت جابه‌جا شده[۹]» (۲۰۰۵) را منتشر کرده‌اند و در این کتاب به پیچیدگی موضوع سکونت موقت پس از سانحه با توجه به نوع حادثه و اهمیت فرهنگ و سنت‌های سکونت در جوامع آسیب‌دیده می‌پردازند. در این کتاب عنوان می‌شود که طراحی مناسب سکونت‌گاه‌های موقت اثری مثبت در جامعه آسیب‌دیده می‌گذارد و موجب تقویت اوضاع معیشتی و ساختارهای حفاظتی– کالبدی می‌شود. کتابی به نام «سوانح با طراحی[۱۰]» (۱۹۹۹) توسط میلتی[۱۱] به جمع‌بندی مبانی نظری مرتبط با اسکان موقت و نقش این مسأله در روند توسعه پایدار جامعه می‌پردازد.
در طی سال‌های ۱۹۸۲ تا ۲۰۰۶ میلادی پژوهشی توسط اوچا[۱۲] یکی از نهادهای هماهنگی امور انسان‌دوستانه سازمان ملل با عنوان «بررسی تکامل و تغییرات کلیدی در سکونت‌گاه‌های پس از سوانح، سرپناه یا خانه» منتشر شده‌است. در این تحقیق به جای اینکه به اسکان موقت با دید تک‌فضا پرداخته شود به مسائلی از جمله امنیت و حفاظت و هم‌چنین مکان‌یابی مناسب برای امر اسکان موقت پرداخته شده‌است و از این حیث به رویکردی نوین در راستای دستیابی به بهترین اردوگاه‌های اسکان موقت می‌پردازد (فلاحی، ۱۲:۱۳۸۶). این پژوهش در ادامه تحقیقات قبلی و با رویکردی نوین به رابطه میان ویژگی‌های اقلیمی و شرایط جوامع روستایی و

نقش این عوامل در ساخت اسکان‌های موقت پس از سانحه می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش ماهیتی توصیفی–تحلیلی دارد و روش‌شناسی اصلی پژوهش، کیفی بوده و بر اساس هدف، پژوهش حاضر در تقسیم‌بندی پژوهش کاربردی قرار می‌گیرد. در بخش نظری پژوهش، از شیوه اسنادی استفاده شده‌است. منابع مورد بررسی شامل منابع مکتوب (کتب و رساله‌ها و مقالات) می‌باشد. همچنین از منابع اینترنتی (مقالات) نیز در این پژوهش استفاده شده‌است.

مبانی نظری

اهمیت و ضرورت اسکان موقت

زمان سانحه‌های شدید اغلب منازل مسکونی دچار آسیب‌های شدید یا برای استفاده ناامن می‌شوند. در این زمان ساخت سکونت‌گاه‌های امن و مناسب اهمیتی به‌سزا می‌یابد و از آنجا که تعمیر و یا ساخت خانه‌های دائمی برای سانحه‌زدگان زمان طولانی می‌خواهد، مسأله اسکان موقت ضرورت می‌یابد. مدت زمان بهره بردن از مسکن‌های موقت بسته به شرایط و نوع بحران از چند روز تا دو سال ممکن است متغیر باشد.

تامین اسکان موقت می‌تواند مزایای زیر را برای سانحه‌دیدگان و جامعه آسیب‌دیده به همراه داشته باشد:

- محافظت در برابر عوامل اقلیمی چون سرما، گرما، انواع بارش و بادها.
- ایجاد محلی امن برای قرار دادن وسایل باقی‌مانده و اموال سانحه‌دیدگان.
- تثبیت و حفظ مالکیت و حق تصرف برای صاحب خانه ها.
- ایجاد پایگاهی برای انجام عملیات بعدی مانند جستجوی اموال و بازسازی ساختمان.
- ایجاد امنیت روانی و ایمنی لازم.
- تامین محیطی شخصی و خصوصی برای خانواده حادثه‌دیده.
- داشتن نشانی شخص برای دریافت خدمات امدادی.
- تامین محل زندگی برای خانواده‌های بی‌سرپناه (Church, R.L, 2002: 547).

در تامین اسکان موقت پس از سانحه رعایت نکات زیر ضروری است:

۱) دسترسی سریع
۲) استفاده از نیروها و منابع محلی
۳) توجه به استانداردهای زندگی محلی
۴) طراحی برای طول مدتی که سرپناه موقت مورد نیاز است.
۵) حمل و نقل و انتقال سکونت‌گاه‌ها پس از اتمام دوره اسکان موقت، آسان باشد و آلوده‌کننده محیط نباشند (Saati, T, 2000: 23).

انواع فضاهای اسکان موقت

- فضاهای مسکونی محله‌ای (همسایگی): پس از وقوع سوانح شدید و یا در زمانی که احتمال بروز سانحه جدی به نظر برسد، ساکنانی که خانه خویش را از دست داده‌اند و یا احتمال تخریب خانه‌های آن‌ها وجود دارد، به محل‌هایی در نزدیک محل سانحه منتقل و در آنجا اسکان داده می‌شوند تا درباره اسکان طولانی‌مدت سانحه‌دیدگان یا بازگشت به خانه‌های قبلی تصمیم گرفته شود. مدت زمان اسکان مقدماتی یا اسکان اضطراری از چند روز تا حداکثر چند هفته می‌باشد. این محل‌ها باید از خانه قبلی افراد فاصله داشته باشند و دارای کمینه امکانات بهداشتی و رفاهی باشند. استاندارد لازم برای هر نفر در این نوع از اسکان ۲ مترمربع لحاظ شده است.
- فضاهای اسکان منطقه ای: مکان‌هایی با کمینه استانداردهای لازم برای زندگی طولانی‌تر هستند که حداکثر ۲ کیلومتر با فضای خانه پیش از سانحه افراد فاصله داشته باشد تا سانحه‌دیدگان به راحتی بتوانند به خانه‌های قبلی خود بازگردند و به روند بازسازی آن‌ها نظارت داشته باشند. این مناطق باید به امکانات منطقه ای نزدیک باشند (Church, R.L, 2002: 48).

طبقه‌بندی اسکان پس از وقوع سانحه را می‌توان در سه نوع اصلی اسکان بیان نمود:

- اسکان اضطراری
- اسکان موقت
- اسکان دائم

سکونتگاه موقت، محل اسکان افراد در انتقال از سرپناه اضطراری به خانه‌های دائمی‌شان است که به مدت چندماه و گاهی تا چندسال یعنی تا زمان ساخت و تکمیل مسکن‌های دائمی در اختیار خانواده‌های حادثه‌دیده و بی‌خانمان قرار داده می‌شود. جانسون، اسکان موقت را چنین تعریف می‌نماید: «سکنی گزینی[۱۳]» موقت که به خانواده‌های سانحه‌دیده مربوط می‌شود. سکونت موقت مابین زمان وقوع سانحه تا وقتی

می‌باشد که خانواده‌ها مجدد یک مسکن دائمی دریافت کنند. این نوع سکونت فاصله میان فاز امدادرسانی سریع و بازسازی را پوشش می‌دهد (Johnson,2007:40).

اسکان موقت، بسته به مدت زمان سکونت و شرایط آن می‌تواند حالات گوناگونی به خود اختصاص دهد، لذا در تعریفی نسبتا جامع، کوارنتلی چهار نوع اسکان پس از سانحه را که تا حدودی متفاوت از یکدیگرند با نام‌گذاری متفاوت از یکدیگر تفکیک نموده و هرکدام را به صورت مجزا تعریف می‌نماید:

سرپناه اضطراری یا فوری: این مکان، محلی خارج از خانه دائمی سانحه‌دیدگان است تا برای مدتی کوتاه بلافاصله پس از سانحه در آن اقامت کنند. در بیشتر موارد مدت اقامت در این سرپناه‌ها چندین ساعت و حداکثر دو روز اول استفاده می‌باشد یعنی از زمانی که سانحه‌دیدگان برای حفظ امنیت جانی خود مجبور به ترک موقتی خانه‌های خود هستند تا زمان تثبیت شرایط.

سرپناه موقت: این مکان فراتر از تأمین یک سرپناه صرفا در شرایط اضطراری می‌باشد و شامل جابه‌جایی سانحه‌دیدگان به محل اقامت جدید می‌شود. گرچه انتظار می‌رود مدت اقامت سانحه‌دیدگان در محل جدید کوتاه باشد. به طور حتم سرپناه موقت و اضطراری با هم هم‌پوشانی دارند، گرچه تفاوت‌هایی از جهت رفتاری باهم دارند و همین امر آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. در واقع تأمین سرپناه به همراه غذا برای افراد بی‌خانمان تا حداکثر دو ماه اول است.

مسکن موقت[۱۴]: مکانی می‌باشد که در آن خانواده‌های سانحه‌دیده، فعالیت‌ها و زندگی روزمره خویش را در آن ادامه می‌دهند و از این که شرایط زندگیشان از حالت اضطراری و موقتی تجاوز نموده است، آگاه هستند. شکل این نوع از اسکان می‌تواند به صورت واحدهای متحرک، مسکن‌های اجاره‌ای، چادر یا حالت‌های دیگر باشد. این مسئله وجود دارد که در این نوع سکونت برخلاف سرپناه موقت، فعالیت‌های روزمره ساکنین باید احیا شود. مدت زمان اقامت یک سال و بیشتر خواهد بود.

مسکن دائم: تفاوت بین مسکن موقت و دائم در این است که مسکن موقت سانحه‌دیدگان را تا تعمیر و بازسازی خانه‌های جدید در خود جای می‌دهد و مرحله پیش از مسکن دائمی است. برخلاف سرپناه اضطراری و موقت که باهم هم‌پوشانی دارند، مسکن موقت و دائم کاملا از یکدیگر متمایز هستند (Quarantelli,1997:279). این مراحل همواره ثابت نیستند و امکان دارد با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشند (Davis and Al-exander,2016:154).

تأمین مسکن بعد از وقوع سانحه به عنوان یک مرحله مشکل ساز در مدیریت سوانح می‌باشد. اختلاف بین اهداف مدنظر مسئولین و انتظارات حادثه دیدگان، شیوه‌های اداری، ضعف در حمایت از حادثه دیدگان و نادیده انگاشتن نیازهای سکونتی بسیاری از اقشار جامعه از جمله این مسائل است (Davis and Alexander,2016:155).

رویکردهای تأمین مسکن پس از سانحه

محققان نظریات و رویکردهای متنوعی را با هدف ارتقای امر بازسازی مسکن ارائه کرده‌اند که اغلب براساس عواملی چون میزان کنترل افراد بر روند بازسازی، نحوه تهیه منابع، نقش کاربران و کارفرمایان و همچنین نوع مکان‌یابی اسکان مورد تحقیق قرار می‌گیرند.

برکات در سال ۲۰۰۳ .م پنج رویکرد در این زمینه طرح می‌کند که شامل موارد زیر می‌باشد:

۱- تأمین سرپناه موقت و اقتصادی
۲- تعمیر خانه‌های آسیب‌دیده
۳- ساخت مسکن‌های جدید
۴- ساخت حیاط
۵- ارائه تسهیلات مالی برای ساخت شخصی واحدهای مسکونی

همچنین برای اجرای این موارد با توجه به مقیاس حادثه و گستردگی خسارت‌ها، تعداد مسکن‌های مورد نیاز، تکنولوژی ساخت مورد نظر پتانسیل‌های موجود و برنامه زمانی دو مدل پیمانکار محور و مدل شخصی ساز را معرفی می‌نماید (Barakat,2003:36).

جیها و دیگران نیز در سال ۲۰۱۰ .م پنج رویکرد اجرایی در زمینه اسکان موقت شامل: کمک مالی در قالب تسهیلات به حادثه‌دیدگان، بازسازی واحدهای مسکونی در سایت قبلی به صورت مالک‌محور، جامعه‌محور و یا سازمان‌محور و یا بازسازی واحدهای مسکونی سازمان‌محور در سایت جدید را ارائه می‌دهد (Jha et al, 2010).

معیارهای موثر در مکان‌یابی اسکان موقت

انتخاب سایت مناسب برای احداث مراکز

امدادرسانی اضطراری و همچنین اسکان سانحه‌دیدگان از زلزله یکی از مهم‌ترین مسائل در امر برنامه‌ریزی در مدیریت بحران می‌باشد. در زمینه تاب‌آوری یک جامعه در مقابل سوانح طبیعی، مسئله انتخاب مکان مناسب جهت اسکان حادثه‌دیدگان و همچنین پیش‌بینی و تدارک اقدامات سکونتی و رفاهی به عنوان نخستین قدم در اسکان پس از سانحه محسوب می‌شود (بینش، ۱۳۸۶).

۱- دسترسی: امکان دسترسی به اردوگاه، شرط اولیه هرگونه امدادرسانی و برنامه فیزیکی است. فقدان دسترسی فیزیکی تقریبا هرگونه کمک‌رسانی را ناممکن می‌سازد. در معیار دسترسی باید به دو نکته توجه کرد: ۱- وجود معابر، ۲- مالکیت زمین برای دسترسی.

۲- منابع آب: یکی از پیش‌نیازهای انتخاب محل مناسب، بررسی تخصصی میزان در دسترس بودن آب می‌باشد. در دسترس بودن میزان کافی آب در عمل مهم‌ترین معیار و عموما پر دردسرترین آن‌ها می‌باشد.

۳- سرانه زمین: حداقل‌هایی برای سرانه زمین برای هر نفر در اردوگاه پیشنهاد شده‌است، اما در این مورد باید محتاطانه و انعطاف‌پذیر عمل نمود. این فضا برای هر شخص (با حذف فضای سبز) نباید کمتر از ۳۰ مترمربع باشد و عموما باید از اردوگاه‌های بزرگ با گنجایش بیشتر از ۲۰۰۰۰ نفر پرهیز کرد.

۴- جانمایی اردوگاه: در جانمایی اردوگاه باید به شش نکته توجه کرد: ۱. نزدیکی اردوگاه به مراکز درمانی و خدماتی، ۲. نزدیکی محل اردوگاه به سکونت‌گاه‌های آسیب‌دیده، ۳. دور بودن محل اردوگاه از مناطق پرخطر، ۴. مشخص نمودن مالکیت زمین، ۵. مشخص نمودن کاربری پیشین زمین، ۶. نزدیکی به مراکز آتش‌نشانی.

۵- امنیت: در مواقعی که مشکلات امنیتی وجود دارد، امنیت اردوگاه یک معضل محسوب می‌شود. در این خصوص جامعه باید به نوعی سازمان‌دهی محلی امنیتی دست یابد تا از حریم بیرونی سایت محافظت نماید.

۶- توپوگرافی و زهکشی: در محل‌هایی که آب موجود می‌باشد زهکشی معیار کلیدی می‌باشد، تمام سایت باید بالاتر از محل‌های مستعد به سیل، ترجیحا با شیب ملایم (۴-۲ درصد) قرار گیرد. سایت‌هایی با شیب بیشتر از ۱۰ درصد مشکل‌زا خواهند بود.

۷- جنس زمین: یکی از معیارهای مهم در انتخاب محل سایت و کارایی چاه‌های فاضلاب، محل‌هایی با خاک‌های دارای نفوذپذیری بالا است. باید از زمین‌های خیلی سنگی و نفوذناپذیر اجتناب نمود زیرا کار احداث سرپناه و هم‌چنین استفاده از چاه‌های فاضلاب را مختل می‌کنند.

۸- فضای سبز و منابع سوخت: سایت مورد انتخاب باید فضای سبز (چمنزار، بوته‌زار و درختان) کافی داشته باشد. وجود چوب‌های هیزمی در سایت به عنوان منابع با ارزش سوختی مورد نیاز هستند. بنابراین یک زمین مناسب می‌بایست هم دارای درختان سبز و هم دارای منابع چوب جهت استفاده به عنوان هیزم باشد.

۹- فرهنگ و سنت: باید در نظر داشت که ترکیب گروه‌های جمعیتی بی‌خانمان همگون نیست. در مورد فرهنگ و سنت باید به دو نکته توجه نمود: ۱. ترکیب گروه‌های جمعیتی، ۲. مجاورت مناطق حساس.

۱۰- شرایط آب و هوایی، سلامت محلی و ریسک‌های مربوط دیگر: در این ارتباط باید به دو نکته توجه کرد:
۱. خطرات زیست‌محیطی و بیماری‌ها
۲. تغییرات فصلی

۱۱-ملاحضات اقتصادی: به طور کلی مکان انتخاب شده باید دارای توجیه اقتصادی نیز باشد. این شاخص هم شامل مواردی که در هزینه‌های راه‌اندازی مانند قیمت زمین، هزینه آماده‌سازی محل و... می‌باشد و همچنین شامل ملاحظات اقتصادی بعد از راه اندازی محل اسکان موقت مانند هزینه نگهداری محل می‌شود. بنابراین در این ارتباط دو نکته حائز اهمیت است: ۱. هزینه راه‌اندازی، ۲. هزینه بعد از راه‌اندازی.

۱۲- مکان‌یابی بر اساس نتایج تحلیل خسارت: با توجه به تحلیل خسارت‌های انجام شده، می‌توان از نتایج آن استفاده نمود تا مناطقی انتخاب شود که از مناطق دارای خسارت شدید فاصله داشته باشند. همچنین می‌توان از مناطق کمتر آسیب‌دیده نیز استفاده کرد (نوجوان و همکاران،۱۳۹۲: ۲۱۲).

سرپناه موقت

اسکان در محل‌های ترانزیت موقت به عنوان یک روش و نه یک مرحله از امدادرسانی، به

این حقیقت پاسخ می‌دهد که پس از بحران، ایجاد سرپناه‌ها را اغلب خود مردم آسیب‌دیده به‌عهده می‌گیرند و این خودگردانی باید مورد حمایت باشد، راه‌حل‌های تأمین مصالح سرپناه را می‌توان در بخشی از ساختمان‌های دائمی و یا در کل آن‌ها دوباره به کار برد، یا از محل‌های موقت به نقاط دائمی انتقال داد. برای جمعیت‌هایی که آواره نشده‌اند، سرپناه‌های ترانزیت موقت می‌توانند در محل‌های اصلی خود آنان نقاط آغازی برای ایجاد خانه‌های اولیه به شمار روند. این سرپناه‌ها برای جمعیتی که آواره شده‌اند می‌توانند خانه‌های مناسبی باشند، زیرا وقتی مردم به محل‌های سکونت اصلی خود باز می‌گردند و در جایی دیگر اسکان داده می‌شوند می‌توانند قطعات آن‌ها را جدا و دوباره استفاده کنند. سرپناه‌های ترانزیت موقت را به کسانی که از سوی خانواده‌های دیگر پذیرفته‌شده‌اند نیز می‌توان داد تا محل سکونت خود را در مجاورت منزل خانواده‌های میزبان بنا کنند. تمام این سرپناه‌ها در زمان بازگشت جمعیت‌های آسیب‌دیده به موطن خود، قابل جمع‌آوری است و می‌توان آن‌ها را در محل سکونت اصلی یا جای دیگر دوباره به کاربرد (Sphere,2014).

نیازهای اصلی کاربران در ارتباط با مسکن موقت

- اسکان سریع (تهیه غذا و آب و احساس امنیت و حریم خصوصی)
- آسایش (روشنایی، سرمایش و گرمایش، حفظ پاکیزگی و احتمال محل اسکان، دسترسی به وسایل شخصی)

روش‌های مختلف ساخت مسکن موقت

۱- روش‌های پیش‌ساخته: در این شیوه واحدهای مسکونی در جایی دیگر ساخته می‌شوند و به محل سانحه انتقال می‌یابند و یا قطعات آن‌ها به صورت آماده به محل حمل می‌گردند. هزینه این روش هم در ساخت نمونه‌ها و هم در مسأله حمل و نقل قابل توجه می‌باشد اما کیفیت این واحدها استاندارد قابل قبولی دارد.

۲- روش‌های نیمه پیش‌ساخته: در این شیوه اغلب قالب‌ها و ماشین‌آلات به محل سانحه فرستاده می‌شود و از شیوه‌های پاشش یا ریختن مصالح در قالب استفاده می‌شود. این روش نسبت به شیوه قبلی از لحاظ سرمایه‌گذاری و انتقال مصالح و تجهیزات ارزان‌تر است اما اغلب به خاطر فناوری پیشرفته خود برای یافتن قابلیت اجرا به پژوهش و فعالیت بیش‌تری نیاز دارد.

۳- روش ساخت در محل: در این شیوه برای ساخت سرپناه موقت از نیروی کار بومی و مصالح بوم‌آورد استفاده می‌شود و از این لحاظ نسبت به شیوه‌های بیان شده در بالا ارزان‌تر است. از بهترین نمونه‌های این سیستم می‌توان به ابرخشت نادر خلیلی و سیستم خاک کوبیده [۱۵] اشاره کرد.

تجارب اسکان موقت

در نقاط مختلف جهان با توجه به امکانات و سیستم مدیریت بحران سوانح، از شیوه‌های مختلفی برای اسکان موقت استفاده می‌شود که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته خواهد شد و مزایا و معایب هر کدام برای دستیابی به معیارهایی برای طراحی مسکن موقت بررسی خواهد شد:

۱- چادر: رایج‌ترین و ابتدایی‌ترین نوع اسکان پس از سانحه استفاده از چادر می‌باشد که به عنوان مسکن موقت مناسب نیست و بیشتر حکم سرپناه اضطراری دارد. مزیت استفاده از چادر، سرعت برپایی تعداد زیادی از آن‌ها در مدت زمان کم و با هزینه اندک و بدون نیاز به متخصص می‌باشد. معایب این سیستم به عنوان اسکان موقت موارد زیر می‌باشد:

- در مقابل شرایط اقلیمی همچون تابش آفتاب و بارش‌ها، همچنین گرما و سرما بسیار آسیب‌پذیر است و زود پوسیده می‌شود به همین خاطر برای سکونت حداقل ۶ ماهه اسکان مناسبی محسوب نمی‌شود.
- امنیت لازم را ندارد و نمی‌تواند از مال و جان سانحه‌دیدگان به خوبی محافظت کند.
- حریم خصوصی را پاس نمی‌دارد و از این رو با فرهنگ ایرانی سازگار نیست.
- فضای کافی برای قرار دادن همه وسایل زندگی ندارد و همچنین نمی‌توان فضای داخلی آن را تفکیک نمود.

۲- کانکس: اتاق‌های پیش‌ساخته فلزی هستند که استفاده از آن‌ها به عنوان واحدهای اسکان موقت در ایران شایع است. از مزایای این نوع از اسکان موقت این امر است که برخلاف چادر امکان استفاده از وسایل مکانیکی و برقی برای سرمایش، گرمایش و تهویه را دارند. هم‌چنین امکان تامین امنیت و تفکیک داخلی به صورت

محدود در این نوع از اسکان وجود دارد و برای خانواده‌های کم‌جمعیت و افراد تنها به عنوان گزینه‌ای مناسب استفاده می‌شود.
از معایب این سیستم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد
- انبار کردن تعداد زیادی کانکس برای استفاده پس از سوانح احتمالی فضای زیادی اشغال می‌کند.
- استقرار کانکس نیاز به استفاده از جرثقیل دارد که زمان و هزینه آماده‌سازی را افزایش می‌دهد.
- به دلیل جنس فلزی در برابر انتقال حرارت مقاومتی ندارند.
- احتمال پوسیدگی و زنگ‌زدگی در طولانی‌مدت را دارد.
- برای خانواده‌های پرجمعیت مناسب نیست.
- حس زندگی در خانه را فراهم نمی‌کند.

۳- خانه‌های پیش‌ساخته: این سیستم‌ها با انواع مصالح چون فولاد بتن و چوب ساخته می‌شوند و از مزایای آن‌ها سریع‌الاحداث بودن و بادوام بودن است. تامین امنیت این واحدها به آسانی میسر و در مقابل سوانح ثانویه پایدار است. در مقابل از معایب این سیستم می‌توان به نیازمندی به نیروی ماهر برای ساخت، زمان احداث بیشتر نسبت به چادر و کانکس و همچنین هزینه بیشتر ساخت این واحدها اشاره کرد (تصویر ۱).

۴- سازه‌های کیسه شنی (ابرخشت): از این سیستم که اختراع نادر خلیلی می‌باشد، در اسکان پس از سانحه زلزله سال ۲۰۰۵ .م در پاکستان استفاده شده‌است. از ویژگی‌های این سیستم مقاومت در برابر زلزله، امکان ساخت واحدهایی با متراژهای متفاوت، مصرف انرژی پایین، تکنولوژی ساده و امکان استفاده از نیروی بومی، سریع‌الاحداث بودن، انعطاف فرمی داشتن و دسترسی آسان به مصالح است (تصویر ۲).

۵- معماری با مصالح کاغذی: این سیستم که اختراع شیگروبان ژاپنی است، در سال ۱۹۹۵ .م در شهر کوبه ژاپن ساخته شد و از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن سریع‌الاحداث بودن آن است. به‌طوری که در کوبه ژاپن در عرض ۶ ساعت برای ۳۰۰۰۰۰ بی‌خانمان به این شیوه مسکن موقت ساخته شد. از ویژگی‌های دیگر این سیستم قابلیت بازیافت و برچیدن آسان واحدهای موقت پس از ساخت مسکن‌های دائمی‌است (تصویر ۳).

تصویر ۱- خانه‌های پیش ساخته. منبع: (URL:1)

تصویر ۲- مراحل ساخت ابر خشت. منبع: (URL:1)

تصویر ۳- خانه با لوله‌های کاغذی در کوبه ژاپن. منبع: (URL:1)

تاثیر عوامل اقلیمی اقلیم سرد در طراحی اسکان موقت روستایی

در این اقلیم سرمای زیاد عامل تعیین‌کننده در شکل‌گیری بافت روستایی می‌باشد. در این نواحی فضاهای روستایی کوچک و محصور، بافت روستایی متراکم و ابنیه متصل به هم هستند. جهت تابش آفتاب و عوارض زمین عامل تعیین‌کننده‌ای در نحوه استقرار، گسترش و سیمای روستا است. کوچه‌ها و معابر اصلی به موازات خط تراز زمین و اغلب با عرض بسیار کم هستند. قابل ذکر است که فضاهای شهری نیز تا حد امکان کوچک و محصور هستند تا جریان‌های باد سرد به داخل این فضاها کمتر نفوذ کنند. به علاوه تابش حرارت از سطوح خارجی دیوارهای گرم ساختمان‌ها، تا حدی باعث اعتدال هوای سرد فضاهای شهری می‌شوند (کسمایی، ۱۳۹۳: ۹۳). دو عامل اقلیمی مهم باد و آفتاب باید به‌درستی در این اقلیم استفاده شوند.

کشیدگی معابر: بهتر است چینش معابر به گونه‌ای باشد که بتوان بیش‌ترین میزان آفتاب و کم‌ترین میزان باد را به‌دست‌آورد. به این منظور کشیدگی‌های شرقی و غربی و ساختمان‌های کوتاه قد پیشنهاد می‌شوند (قیابکلو، ۱۳۹۴: ۱۳۶).

تعیین موقعیت در شیب بر اساس اقلیم: سطحی که عمود بر تابش خورشید باشد، بیش‌ترین میزان تابش را بر حسب واحد سطح دریافت می‌کند. بنابراین شیب‌های رو به جنوب (در نیمکره شمالی شیب‌های رو به شمال) بیشتر از جهات دیگر از انرژی خورشیدی استفاده خواهندکرد.

اجتماع خانه‌ها: گرمایی که از خانه‌ها ساطع می‌شود در این اقلیم (سرد و کوهستانی) همواره مورد توجه و کمک‌کننده بوده است. پلان خانه‌ها اغلب به صورت درون‌گرا (به منظور جلوگیری از نفوذ باد و حفظ گرما)، متراکم و با حیاط‌های مرکزی کوچک بوده است (کسمایی، ۱۳۹۳: ۹۳).

ملاحظات اقلیمی طراحی خانه‌ها

استفاده از نور و گرمای خورشید: هدف در طراحی برای اقلیم‌های سرد حداکثر بهره‌برداری از نور خورشید (به‌ویژه جنوب که دارای گرما است) می‌باشد، بدین منظور مناسب است کشیدگی ساختمان به صورت شرقی–غربی باشد و با پنجره‌های عریض‌تر در جبهه جنوب بیش‌ترین گرما را بگیریم (قیابکلو، ۱۳۹۸: ۱۳۰).

پلان‌های مکعبی در ساختمان‌های دوطبقه یک شکل بهینه است، چرا که با مشترک‌شدن سقف و کف بناها، سطح خارجی و در نتیجه اتلاف انرژی کاهش می‌یابد. قابل ذکر است که فضاهای کم‌اهمیت اغلب باید در خلاف جبهه جنوبی قرارگیرند که مانعی برای عمق ورود نور جنوب نباشد (همان: ۱۳۰).

جزییات طراحی در اقلیم سرد و کوهستانی

همواره شرایط اقلیمی در این منطقه استفاده از مصالحی خاص، تغییر در چینش پلان و استفاده از عایق‌های مخصوص و... را ایجاب نموده‌است. در این بخش به بررسی برخی از این جزییات که در اسکان موقت نیز اعمال آن‌ها شرایط بهینه‌ای را ایجاد می‌کند، می‌پردازیم:

۱- استفاده از مصالح ساختمانی با ظرفیت حرارتی بالا: حفظ انرژی و گرمای تولیدشده در ساختمان‌های این اقلیم، اولویت محسوب می‌شود. معماری بومی این اقلیم از مصالحی چون سنگ، چوب و مصالح خاکی ناظر بر همین امر شکل گرفته‌است.

۲- استفاده از دیوارهای قطورتر یا استفاده از دیوارهای عایق برای تاخیر تبادل حرارتی.

۳- استفاده از پنجره‌ها در فرم و جای مناسب: پنجره‌ها به عنوان عناصری که هم سرما و هم نور و گرما را عبور می‌دهند در این اقلیم اهمیت خاص می‌یابند. لذا قرارگیری آن‌ها در جبهه‌ای که کم‌ترین میزان تبادل حرارتی را برای ساختمان ایجاد کند و کم‌ترین نفوذ سرما در زمستان را داشته‌باشد، اهمیت می‌یابد. بهترین جهت قرارگیری پنجره در این اقلیم ضلع رو به جنوب ساختمان می‌باشد. همچنین به لحاظ فرم، پنجره‌ها باید در این اقلیم کشیدگی عمودی زیاد و کشیدگی افقی کم داشته‌باشند تا بتوانند نور مایل زمستانی را به داخل بنا بیاورند.

۴- رعایت سلسله مراتب ورود به بنا: هرچه فیلترهای ورود به بنا در این اقلیم بیشتر باشد، گرمای تولید شده در داخل ساختمان کمتر خارج می‌شود.

۵- استفاده از عایق‌های حرارتی و رطوبتی: علاوه بر پوشاندن درزها و رعایت موارد بیان شده در بالا، استفاده از عایق‌های حرارتی و رطوبتی در این اقلیم مهم و ضروری می‌نماید.

۶- استفاده از رنگ مناسب: مقدار انرژی جذب شده به رنگ سطح دیوارهای خارجی آن بستگی دارد. سطوح سفید و براق فقط حدود ۱۵ درصد

از انـرژی خورشیـدی را جـذب می‌کننـد، رنگ‌هـای روشـن معمـولی ماننـد کـرم یـا خاکسـتری روشـن حـدود ۴۰ تـا ۵۰ درصـد، رنگ‌هـای تیـره ماننـد خاکسـتری تیـره، سـبز و قرمـز حـدود ۶۰ تـا ۷۰ درصـد و رنـگ سیـاه ۸۰ تـا ۹۰ درصـد انـرژی خورشیـدی دریافـت شـده را جـذب می‌کننـد (همـان: ۱۳۳).

نتیجه‌گیری

طبـق مبـانی نظـری مطـرح شـده و کنـکاش در منابـع بـررسی شـده موجـود در بحـث اسـکان موقـت دو موضـوع اصـلی مطـرح می‌شـود: یـکی معیارهـای جانمـایی سـایت بـرای سـاخت مسـکن‌های موقـت و دیگـری دسـتیابی بـه اصـولی بـرای طـراحی و سـاخت مسـکن‌های موقـت. بـه طـور خلاصـه مـوارد دارای اهمیـت در انتخـاب سـایت اسـکان موقـت را می‌تـوان به صـورت زیـر مطـرح نمـود:

نخسـت آنکـه سـانحه‌زدگان ترجیـح می‌دهنـد محـل سـاخت اسـکان موقـت در محـل خانـه پیشیـن و یـا در نزدیـکی آن باشـد تـا بتواننـد از مالکیـت خـود دفـاع نمـوده و همچنیـن بـه راحـتی بـه پیشـرفت سـاخت مسـکن‌های دائـمی خـود نظـارت کننـد. امـا چنان‌چـه بنـا بـه دلایـل متعـدد، از جملـه احتمـال خطـرات بعدی چنیـن امـکانی وجـود نداشـته باشـد، معیارهـای بعـدی در ایـن زمینـه شـامل مـوارد زیـر خواهدبـود:

- دسترسـی راحـت بـه سـایت موردنظـر از منظـر امدادرسـانی.
- در دسـترس‌بودن میـزان کافـی آب جهـت شـرب و سـایر مـوارد.
- میـزان مناسـب زمیـن متناسـب بـا سـرانه موردنظـر بـرای هـر خانـواده.
- نزدیکی به مراکز درمانی و بهداشتی.
- دور بودن از مناطق پرخطر.
- نزدیکی به مراکز آتش‌نشانی و سایر خدمات.
- امنیت داشتن سایت مورد نظر.
- دارا بـودن توپوگرافـی مناسـب بـا شـیبی کمتـر از ۱۰ درصـد.
- جنس مناسب زمین.
- وجود فضای سبز مناسب.
- منابـع سـوخت دردسـترس بـرای اسـتفاده در سـرمای زمسـتان و آشـپزی.

پـس از انتخـاب سـایت مناسـب، رعایـت اسـتانداردهای خـاص و معیارهـای خـاصی جهـت طـراحی و اجـرای واحدهـای اسـکان موقـت ضـروری می‌باشـد و بـا توجـه بـه تجـارب پیشیـن در اسـتفاده از گونه‌هـای مختلـف اسـکان موقـت معیارهـای زیـر را می‌تـوان جهـت طراحی و سـاخت خانه‌هـای موقـت بـه کار بـرد:

۱- مسکن موقت باید سریع‌الاحداث باشد.

۲- اتصـالات سـاده و آسـان داشـته باشـد. بـرای اینکـه مسـکن ساخته‌شـده بتوانـد بـه اصـل سـریع‌الاحداثی پاسـخ‌گو باشـد و هم‌چنیـن بـه راحـتی آن را پـس از آمـاده شـدن مسـکن‌های دائـمی جمـع نمـود، بایـد از اتصـالاتی استفاده‌شـود کـه دارای ایـن قابلیـت باشـند و در عیـن حـال افـراد غیرمتخصـص بتواننـد به‌راحـتی بـا آن سیسـتم کار کننـد.

۳- قابلیـت طـراحی مـدولار و هم‌چنیـن تقسیـم نمـودن فضـا را دارا باشـد تـا بتوانـد بـرای انـواع خانـوار کم‌جمعیـت و پرجمعیـت بسـته بـه نـوع خواسـته کاربـران تنظیـم شـود.

۴- سرویس‌بهداشـتی مناسـب بـرای اسـکان‌های موقـت وجـود داشـته باشـد. در نظـر گرفتـن سـرویس عمـومی در میـان خانه‌هـای موقـت بـرای اسـتفاده خانواده‌هـا و حـذف آن‌هـا در مـدت یـک مـاه تـا یـک سـال و تبدیـل بـه سـرویس‌های خصـوصی واحدهـا بایـد مدنظـر باشـد.

۵- اسـتفاده از مصالـح مناسـب جهـت سـاخت واحدهای اسـکان موقـت: مصالـح سـاخت ایـن واحدهـا علاوه بـر ایمـنی بایـد قابلیـت کار آسـان توسـط نیـروی کار غیرماهـر را داشـته باشـد و هم‌چنیـن بهتـر اسـت بتواننـد بـه صـورت مجـدد قابـل اسـتفاده باشـد (قابلیت بازیافـت).

۶- قابلیـت اسـتفاده از وسـایل و تجهیـزات پرتابـل را داشته‌باشـند.

۷- در نظـر گرفتـن پنجره‌هـای مناسـب در واحدهـا جهـت تهویـه و نورگیـری مناسـب و وجـود درهـای امن بـرای واحدهـا کـه بتوانـد افـراد و دارایی‌هایشـان را امـن نگـه دارد.

۸- واحدهـای اسـکان موقـت بایـد قابلیـت پاسـخ‌گویی بـه نیازهـای اقلیـمی هـر منطقـه را داشته‌باشـند.

۹- در واحدهـای اسـکان موقـت بایـد بـه ابعـاد انسـانی و اسـتانداردهای فضـای سـکونت توجـه شـود.

۱۰- در طـراحی و سـاخت واحدهـای اسـکان موقـت بایـد بـه افـراد کم‌تـوان و معلـول توجـه شـود و نیازهـای آن‌هـا در ورود و خـروج بـه مسـکن و اسـتفاده از واحدهـا مدنظـر قـرار گیـرد.

۱۱- اسـتفاده بهینـه از فضـا یـا بـه عبـارتی طـراحی بهینـه.

۱۲- اقتصـادی بـودن واحدهـا در سـاخت بـا حـذف مـوارد غیرضـروری و در نظـر گرفتـن اتصـالات مشـابه و اسـتفاده از مصالـح بـومی در دسـترس (ماننـد سیسـتم‌های ابرخشـت).

پی‌نوشت

۱. The OFD/CRED International Disaster Database – EM-DAT مرکز تحقیقات همه‌گیرشناسی حوادث (CRED) با حمایت دانشگاه لوین بروکسل بلژیک پایگاه داده‌های اضطراری (EM-DAT) را تشکیل داد. در این پایگاه اطلاعات آماری حوادث طبیعی سراسر دنیا، از سال ۱۹۰۰ .م تا کنون موجود است. سایت این پایگاه www.emdat.be است.

2. Ian Davis

3. Disaster and small Dwellings

4. At Risk, belaikie at al

5. Disaster Hits Homes

6. Comerio

7. Corsellis

8. Vital

9. Transitional Settlement, Displaced population

10. Disaster by Design

11. Mileti

12. Nocha: United Nation Office for the coordination of Humanitarian Affairs

13. Accommodation

14. Interim Housing

15. Ram Earth

منابع

- اداره هماهنگی امداد سوانح سازمان ملل متحد (۱۳۶۶)، **سرپناه پس از سانحه رهنمودهایی در زمینه امداد**، تهران: مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن.

- بینش، نگین (۱۳۸۶)، **فرآیند تأمین سرپناه (اضطراری تا دائم) پس از زلزله فروردین ۸۵ لرستان، مطالعه موردی: روستاهای منطقه آسیب دیده**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده محیط زیست دانشگاه تهران.

- حسینی، مازیار (۱۳۸۷)، **مدیریت بحران**، تهران: سازمان پیشگیری و مدیریت بحران شهر تهران.

- خرم، مهدی؛ طیرانی نجاران، مهسا؛ صادقی نائینی، حسن (۱۳۹۳)، معیارهای طراحی سرپناه موقت با رویکرد زلزله (مطالعه موردی خراسان رضوی)، **نشریه علمی – پژوهشی انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران**، شماره ۷، ۱۰۶-۹۵.

- شمالی، نرگس (۱۳۹۲)، **روشهای اسکان موقت با تاکید بر استقرار و مکان‌یابی پس از سوانح طبیعی (زلزله و سیل) شهر گرگان**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید بهشتی.

- فلاحی، علیرضا (۱۳۸۶)، **معماری سکونت‌گاه‌های موقت پس از سوانح**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

- قیابکلو، زهرا (۱۳۹۸)، **مبانی فیزیک ساختمان ۲، تنظیم شرایط محیطی**، تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه صنعتی امیر کبیر.

- کسمایی، مرتضی (۱۳۹۳)، **اقلیم و معماری**، تهران: نشر خاک.

- گیـوه‌چی، سـعید و همـکاران (۱۳۹۲)، مکان‌یـابی اسـکان موقـت پـس از زلزلـه بـا اسـتفاده از GIS و تکنیـک AHP مطالعـه مـوردی: منطقـه شـش شـهر شیـراز، **مجلـه مطالعـات و پژوهش‌هـای شـهری و منطقـه ای**، شـماره ۵، ۱۱۸-۱۰۱.

- نوجـوان، مهـدی؛ امیـدوار، بابـک؛ صالـحی، اسـماعیل (۱۳۹۲)، مکان‌یـابی اسـکان موقـت بـا اسـتفاده از الگوریتم‌هـای فـازی؛ مطالعـه مـوردی: منطقـه یـک شـهرداری تهـران، **مجلـه مدیریـت شـهری**، دوره ۳۱، ۲۲۲-۲۰۵.

References

- Barakat, S (2003), Housing Reconstruction after Conflict and Disaster, **Network Paper**, No. 43, 1-42.

- Church, R.L (2002), Geographical information systems and location science, **Computers & Operations Research**, No. 29, 541-562.

- Ministry of interior of the Islamic Republic of Iran (2005), **National Report of the Islamic Republic of IRAN on Disaster Reduction**, World Conference on Disaster Reduction, Kobe, Japan, 18-22 January.

- Davis, i, and Alexander, D (2016), **Recovery from Disaster**. New York: Routledge.

- Saati, T (2000), **Analysis of hierarchical decision making process**, translator (Alahyar), supreme national defense university publication.

- Jha, A., Barenstein, J., Phelps, P., Pittet, D., & Sena, S. (2010), **Safer Homes, Stronger Communities.** A Handbook for Reconstruction after Natural Disasters. Washington DC: The World Bank.

- Johnson, C (2007), Impacts of prefabricated temporary housing after disasters: 1999 earthquakes in Turkey, **Habitat International**, No. 31, 36-52.

- Quarantelli, E (1982), General and Particular Observation on Sheltering and Housing in American Disasters, **Disaster**, 277-281.

- Sphere Project. (2014), **Humanitarian charter and minimum standards in humanitarian response**, Practical Action Publishing, Geneva.

- Zhao, L, H, Li, Y. Sun, R. Huang, Q. Hu, J. Wang, and F. Gao (2017), Planning Emergency Shelters for Urban Disaster Resilience: An Integrated Location-Allocation Modeling Approach, **Sustainability**, No.11, 1-20.

-URL1:https://memarnews.com/wp-content/uploads/2019/12/nemunehaye-mojude-eskane-movaqat-Mosabeqe-tarahie-eskane-movaqat-savanehe-tabiei.pdf
Accessed at 01-06-2020

CONTENTS

Recognition of Calligraphy Features in the Coins' Inscription During Adud al-Dawla Period in the Era of Buyid Dynasty 5

Somayeh Khazaeimask[1]
Mehdi Kazempour[2]
Mehdi Sahragard[3]
Mohammad Khazaei[4]

[1]Assistant Professor, Department of video communication, Faculty of Art, University of Bojnord, Bojnord, Iran (Corresponding Author)
[2]Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic art university, Tabriz, Iran
[3]Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Mashhad Branch, Mashhad, Iran
[4]Professor, Department of video communication, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

An Introduction to The Similarities Between Fotovatnameh-ye Banayan and Fotovatnameh-ye Chitsazan in Theoretical and Practical Principles 21

Adham Zargham[1]
Elnaz Dastyari[2]

[1]Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[2]Doctoral student of Art Research, Department of Advanced Art Studies, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

A Research on the Ale-Buyid Cloth's Motifs from Morphological Point of View (Case Study: Images of Andarz Name (Qabus Name) Qabus-Ibn- Woshmgir) 31

Maryam Zare Khalili[1]
Maryam Kamyar[2]

[1]Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Engineering, University of Zanjan, Zanjan, Iran
[2]Assistant Professor, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran (Corresponding Author)

An Analysis of Technical and Aesthetic Structures of Arak Rugs with Zir Khaki Design 45

Mohammad Afrough[1]
Bita Bahramighasr[2]

[1]Associate Professor, Carpet Education Department, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran
[2]Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran (Corresponding Author)

A Comparative Study of Female Identity by Using Body Language Semiotics in Persian Miniature (Case study: Sheikh San'aan and the Christian Girl) 61

Mina Mohammadi[1]
Khashayar Ghazizadeh[2]
Parviz Haseli[3]

[1] PhD Student, Art Research Department, Shahed University, Tehran, Iran
[2]Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[3]Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran

Design Criteria of Temporary Shelters after Earthquake in Cold Mountainous Area 79

Soghra Zoroufchi Benis[1]

[1]Instructor, Department of Architecture, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author)

Semnan University

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

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning
Vol.3, Issue. 4, Winter 2024
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: Arefeh Avani
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.