پژوهش در هنر و علوم انسانی

نشریه علمی- تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ۸، اسفند ۹۶
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک
عبداله میرزایی

بررسی روند تجلی مضامین شیعی در نگارگری ایران
علیرضا مهدی‌زاده

تاثیر سواد بصری بر مصرف علائم و نشانه‌های مترو توسط مسافران در زندگی روزمره؛ مورد مطالعاتی: سیستم علائم و نشانه‌های مترو تهران
محمد خزایی، سوسن سامانی‌فر، عباس (وریج) کاظمی

تاثیر موسیقی بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال با رویکردی بر موسیقی اُرف ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا(سازدهنی)
بابک دهقانی، محمدرضا شریف‌زاده

بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری
مازیار طهماسبی

میرسید علی همدانی، شخصیتی جامع الاطراف (دیدگاه های هنری، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و مذهبی میر سید علی همدانی)
الیاس صفاران، سلیمه جعفری

نقش و تأثیر باورها و نمادهای آیینی در شکل‌گیری زیگورات چغازنبیل
رضوان شمشادی، سیدمجیدحسینی دستجردی

پژوهشی بر بحران هویت در طراحی صنعتی، مطالعه موردی؛ صنعت خودرو
احسان زارعی فارسانی

پژوهشی در کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق؛ شهرستان مراغه
سعید ستارنژاد، شیما عزیزی، توحید همتی‌آرقون

مکان‌یابی تئاتر روباز با محوریت فرهنگسازی و هویت‌بخشی شهرها (مطالعه موردی: شهر زابل)
مهدی امیری، رضا عباسی

بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری
محمد رضا شیروانی، میترا رضوانی

بررسی طرح‌ها و نقوش گلیم شیریکی پیچ سیرجان
مریم نویدی، ناصر شهسواری

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره شش(پیاپی: ۸)،اسفندماه ۱۳۹۶
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
میلاد فتحی
سردبیر: امیرحسین یوسفی
مدیر داخلی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی نشریه:

سرکار خانم دکتر پریسا آروند، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر حسنعلی آقاجانی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر سجاد اکبری، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علیرضا اکرمی، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر بهرام ایمانی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر اعظم بابکی راد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
جناب آقای دکتر محمد باقری، دانشگاه زنجان
سرکار خانم دکتر مرضیه تراجی، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر نغمه خرازیان، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر روح‌الله رحیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر احمد جعفری صمیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر داود رضائی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر بهادر زمانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
سرکار خانم دکتر مینو شفائی، دانشگاه هنر اصفهان
جناب آقای دکتر جواد شکاری نیری، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر ناصر صنوبر، دانشگاه تبریز
جناب آقای دکتر محمدرضا طبیبی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر مظفر عباس‌زاده، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علی عمرانی‌پور، دانشگاه کاشان
جناب آقای دکتر افشین عموزاده، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر غزال کرامتی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر امیررضا کریمی آذری، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر محسن کشاورز، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر محمدمهدی گودرزی، دانشگاه آزاداسلامی‌همدان
جناب آقای دکتر مهرداد متین، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر بهزاد محبی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر علیرضا محمدی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر حسین مدی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر مهدی مقیمی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر علیرضا مهدی‌زاده، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر سید محسن موسوی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر کیانوش ناصرالمعمار، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
جناب آقای دکتر امیرهوشنگ نظر پوری، دانشگاه لرستان

۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴
۰۲۶ ۳۲۷۴۷۱۵۸
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶ ۳۲۷۲۴۷۸۷
کرج: چهارراه هفت‌تیر، خیابان لاله ۱، پلاک ۱۴، طبقه همکف

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخـوان پذیـرش مقـاله

نقش علوم انسـانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصـوص طرح سوالات بنیادین در فلسـفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دسـتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اسـت . از اینرو می‌توان گفت دسـتیابی به توسـعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تحصصی پژوهشگران می‌گذرد . با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقانی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشـور به انتشـار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسـانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www. rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

مطالعات هـنر:

۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر
۲- هنرهای نمایشی و سینما
۳- مرمت، احیا و بازسازی
۴- هنرهای تصویری و طراحی
۵- موسیقی
۶- معماری و شهرسازی
۷ - هنرهای تجسـمی و موضوعات دیگر در هنر
۸ - دیگر موضـــوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای

پژوهش‌های علوم انسانی:

۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی
۲- زبان شناسی، ادبیات و آموزش
۳- علوم جغرافیایی
۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی
۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی
۶- روانشناسی و علوم تربیتی
۷- حقوق
۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل
۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی
۱۰ - دیگر موضوعات در علوم انسـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک عبداله میرزایی	۱
بررســی روند تجلی مضامین شیعی در نگارگری ایران علیرضا مهدی‌زاده	۱۳
تاثیر سواد بصری بر مصرف علائم و نشانه‌های مترو توسط مسافران در زندگی روزمره؛ مورد مطالعاتی: سیستم علائم و نشانه‌های مترو تهران محمد خزایی، سوسن سامانی‌فر، عباس (وریج) کاظمی	۳۳
تاثیر موسیقی بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال با رویکردی بر موسیقی اُرف ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا(سازدهنی) بابک دهقانی، محمدرضا شریف‌زاده	۴۵
بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری مازیارطهماسبی	۵۹
میرسید علی همدانی، شخصیتی جامع الاطراف (دیدگاه های هنری، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و مذهبی میر سید علی همدانی) الیاس صفاران، سلیمه جعفری	۸۹
نقش و تأثیر باورها و نمادهای آیینی در شکل‌گیری زیگورات چغازنبیل رضوان شمشادی، سیدمجیدحسینی دستجردی	۱۰۳
پژوهشی بر بحران هویت در طراحی صنعتی، مطالعه موردی؛ صنعت خودرو احسان زارعی فارسانی	۱۱۷
پژوهشی در کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق؛ شهرستان مراغه سعید ستارنژاد، شیما عزیزی، توحید همتی‌آرقون	۱۲۷

عنــوان مقــاله	صفحه
مکان‌یابی تئاتر روباز با محوریت فرهنگ‌سازی و هویت‌بخشی شهرها (مطالعه موردی: شهر زابل) مهدی امیری، رضا عباسی	۱۴۳
بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری محمد رضا شیروانی، میترا رضوانی	۱۵۵
بررسی طرح‌ها و نقوش گلیم شیریکی پیچ سیرجان مریم نویدی، ناصر شهسواری	۱۶۷

مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک

عبداله میرزایی
استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

چکیده

قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در سال ۱۹۴۹ میلادی توسط پروفسور رودنکو باستان شناس روسی از میان یخ‌های کوه های آلتایی مغولستان بیرون کشیده شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. از آنجایی که مفاهیم نمادین نقوش، از ویژگی-های اصیل طرح‌های قالی ایران می‌باشند که در هر مکان و زمانی متاثر از جامعه و فرهنگ حاکم بر آن شکل گرفته‌اند. هدف از این پژوهش مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در بستر فرهنگی حاکم بر بافندگان معاصر این قالی، یعنی دوره هخامنشیان (۵۰۰-۳۲۰ق.م) بوده است. مساله اصلی پژوهش، شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه معاصر بافندگان آن می‌باشد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند، گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. لذا ارتباط معناداری میان مفاهیم نمادین نقوش و ساختار طراحی قالی پازیریک با فرهنگ و سنن ایران دوره هخامنشی وجود دارد. این پژوهش به لحاظ روش از نوع مطالعات کیفی می‌باشد که به شیوه توصیفی- تحلیلی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی: مفاهیم نمادین، نقش‌مایه، قالی پازیریک، ایران، هخامنشیان.

۱. مقدمه

از زمان کشف قالی «پازیریک»[1] (تصویر۱) در سال ۱۹۴۹ میلادی تاریخ قالی و قالی‌بافی جهان که تا قبل از آن مستند به منابع مکتوب بود و حداکثر هزار سال قدمت برای آن متصور می شد، صاحب سندی زنده و اصیل شد که تاریخ قالی‌بافی را به هزاره قبل از میلاد رساند. اندازه این فرش ۱۸۳ در ۲۰۰ سانتی‌متر و رجشمار آن معادل ۴۲ گره در هر هفت سانتی‌متر است که معادل فرش‌های نسبتا ظریف امروزی می‌باشد. این قالی از مقبره یکی از پادشاهان سکایی در حالی که جنازه مومیایی شده شاهزاده بر روی آن و در کف یک گاری قرار داشت به همراه گنجینه‌ای از آثار منسوج و فلزی کشف شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. در این بین آرای فرش‌شناسان و پژوهش‌گران مطرحی چون، دیوید استروناخ، جیمز اوپی، روبینسون که در پژوهش‌های خود و متناسب با نظرات موسسات و تامین کنندگان مالی پروژه های تحقیقاتی بافت قالی پازیریک را به ایلات کوچ‌رو آسیای مرکزی و یا فلات آناتولی نسبت داده اند، قابل توجه می‌باشد. سیروس پرهام، شاخص-ترین پژوهش‌گر ایرانی است که با تلاش‌های علمی خود در مقام پاسخ به ادعاهای مطرح شده در باره اصل و منشا این شاهکار

1- pazirik

منسوج بشری برآمده است. وی بنیان پژوهش های خود را بر خود قالی پازیریک گذاشته و با تاکید بر مواردی چون، استمرار یکدستی و یکنواختی بافت، همسانی نزدیک نقشمایه ها، قرینه سازی دقیق نقوش، تعادل و توازن و ریتم موجود در اندازه‌ها و ابعاد نقوش انسانی و حیوانی، بافت این قالی را متعلق به یک جامعه متمدن شهری دانسته است تا یک جامعه عشایری و کوچ‌رو (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۰).

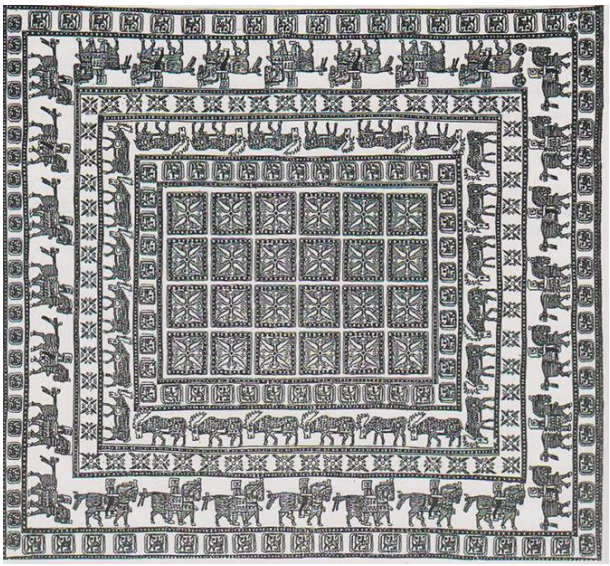
پس از این تاریخ، علیرغم اینکه در کتاب‌ها و مقالات متعدد مطالب بسیاری در مورد قدیمی‌ترین فرش شناخته شده جهان (پازیریک) نوشته شده است، ولی با بررسی محتوی این نوشتارها توصیفی و تاریخی بودن مطالب بیان شده که اغلب نیز به یکدیگر ارجاع می‌دهند آشکار می‌شود. اغلب مطالب منتشر شده در حد اشارات کوتاه و توصیفی و یا مقالات یادداشت گونه ای هستند که مولفه‌های فنی و بصری این قالی را فارغ از مطالعه همزمانی با تحولات فرهنگی و اجتماعی جامعه بافندگان معرفی می‌کنند. در این بین مقاله، زهرا آذری و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱) با عنوان: «خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش» یک اثر شاخص به شمار می رود. نگارندگان در این مقاله، با تکیه بر اسطوره آفرینشِ عصر ساسانیِ مندرج در متن کتاب بندهش و با استفاده از رویکرد بینامتنیت، ارتباط میان قالی پازیریک و متن اسطوره آفرینش را مطالعه کرده‌اند. آنان نتیجه گرفته‌اند که طراح یا بافندگان قالی پازیریک در خلق اثر خویش متاثر از باورهای دینی و آیینی اسطوره آفرینش، سعی در به تصویر کشیدن تقابل خیر و شر (اورمزد و اهریمن) داشته‌اند.

تصویر۱- قالی پازیریک، قرن ۵ ق.م، محفوظ در موزه ارمیتاژ، لنینگراد، منبع: (ملول، ۱۳۸۴: ۱۵).

مطالعه آثار برجای مانده از دوره‌های تاریخی ایران نشان می‌دهد این آثار حامل ارزش‌های باستانی و پیام‌هایی هستند که بر پایه باورها و اعتقادات جوامع پدیدآورندگان خود در قالب آثار مصنوع و مولفه های تزیینی آنها شکل گرفته‌اند. لذا می‌توان با رمزگشایی و بازخوانی مفاهیم مستتر این آرایه ها که زبان کلامی تولیدکنندگان را تشکیل می‌داده‌اند به هویت جغرافیایی و تاریخی این نقوش پی برد.

با توجه به این که «از دوره باستان و در جلوه‌های زیبای نقش برجسته‌ها و آثار هنری هخامنشی و ساسانی نقوش تزیینی متعددی به کار رفته‌اند که برگرفته از طبیعت و با پشتوانه‌ای اعتقادی و نمادین بوده و بازتاب دهنده اعتقادات مردم می باشند» (جوادی، ۱۳۸۴: ۵۴)، مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های طرح قالی پازیریک در بستر فرهنگی زمان بافت این قالی می‌تواند کمک بزرگی به حل معمای ارجاع این قالی به منطقه جغرافیایی یا فرهنگی خاص نماید. نقوش موجود بر گستره هنرهای ایرانی همواره از بطن جامعه برخاسته و در حوزه وسیعی از تفکرات عامه مردم قراردارند. «در ایران قبل و بعد از اسلام باورهای مذهبی

به عنوان بستری مناسب جهت رشد نمادها محسوب می شدند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۷). تاثیر شرایط فرهنگی و جغرافیایی در قالب اندیشه‌ها، آئین‌ها و باورهای سنتی بر شکل‌گیری طراحی سنتی ایران به گونه‌ای بوده است که در طی قرون و اعصار، قواعد و ضوابط مشخص تاریخی را نیز برای سامان دادن به مبانی طراحی سنتی ایرانی فراهم نموده است. لذا به نظر می‌رسد می‌توان با مطالعه مبانی فرهنگی اقوام ایرانی از بین متون متعدد و تطبیق این مبانی با نقوش هنرهای تزیینی و مصنوعات آنها پیوندهای احتمالی موجود را کشف و در راستای اهداف پژوهش به‌کار برد. از این رو



تصویر ۲- طرح خطی قالی پازیریک ، منبع: (آژند، ۱۳۸۹:۲۷).

هدف از این پژوهش، مطالعه هم زمانی بسترهای اجتماعی و فرهنگی جامعه بافندگان قالی پازیریک و تبیین مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک در بستر فرهنگی جامعه تولیدکنندگان آن، می باشد. بر این اساس مساله اصلی پژوهش نیز شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک و نیز مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در این قالی با فرهنگ و اعتقادات حاکم بر آن دوره می‌باشد. از این رو سوالات اصلی پژوهش حاضر عبارتند از:۱- نقش‌مایه‌های قالی پازیریک و ساختار ترکیب آنها از چه مفاهیم نمادینی برخوردارند؟ ۲-چه ارتباطی میان ساختار طراحی و نقش پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه بافندگان آن وجود دارد؟

با توجه به اینکه مصنوعات بشری بویژه در جوامع نخستین همواره نشانه‌هایی از فرهنگ و اعتقادات جوامع تولیدکنندگان را در خود داشته است، لذا در این پژوهش سعی این فرضیه مورد آزمون قرار گیرد که: با توجه به دقت و انتظام بخشی به کار رفته در گزینش و چینش نقش‌مایه‌هایی خاص از بین انبوه نقوش حیوانی و گیاهی، به نظر می‌رسد انتخاب و به‌کارگیری این نقوش آگاهانه و در پی بازنمود مفاهیم نمادین خاصی بوده است. این پژوهش به لحاظ ماهیت داده ها از نوع مطالعات کیفی و به لحاظ هدف از نوع تحقیقات بنیادی می‌باشد که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

۲. معرفی طرح و نقش قالی پازیریک

ساختار طراحی قالی پازیریک را حاشیه‌های متعدد که متن تقسیم شده به فضاهای مربع و منظم را احاطه کرده اند، تشکیل داده است (تصویر۲).

نقش‌مایه‌های موجود در حاشیه‌ها و متن قالی به ترتیب عبارتند از:

- تکرار نقش جانور افسانه ای «گریفین» یا شیردال در درون قاب های مربع شکل حاشیه های درونی و بیرونی با حالت آرام و با وقار، در مجموع به تعداد ۱۲۳ بار، درحالی که سرخود را به عقب برگردانیده‌اند. جهت حرکت این نقش‌مایه در دو حاشیه یاد شده عکس هم می‌باشد.

- نقش‌مایه ۲۸ گانه اسب به همراه ۱۴سوار و ۱۴ستوربان که به طور متناوب (پیاده و سواره) درحاشیه بزرگ تصویر شده اند. این اسب‌ها و سوارانِ همانند، جملگی در صف‌های منظم و آراسته با فاصله سنجیده و متناسب از همدیگر با وقار و شکوه خاص درباری در حال حرکت تصویر شده اند.
- نقش‌مایه گلِ نیلوفر آبی که به تعداد ۶۲ بار در حاشیه کوچک میانی در فواصل منظم و مرتب تکرار شده است.
- نقش گوزن شاخدار که به تعداد ۲۴ بار و برخلاف جهت حرکت ردیف اسبان و سواران در حاشیه بزرگ میانی، درحال چَرا تصویر شده است.
- طرح متن قالی که مربع‌هایی به تعداد ۲۴ عدد در چهار ردیف منظم افقی و شش ردیف عمودی آن را پوشانده است. طرح داخلی این مربع ها را گل نیلوفر آبی از جنس گل‌های حاشیه کوچک میانی تشکیل داده است.

۳. مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک

توسل به نمادها برای بیان مفاهیم مورد نظر کاربران از نخستین روش‌های ارتباطی بشر به شمار می‌رود. «انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علایم نمادین (انسانی، حیوانی، گیاهی و تلفیقی) با همنوعان خود ارتباط برقرار کند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶). اصطلاح نمادشناسی و مباحث گسترده مربوط به آن در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی وارد حوزهٔ تاریخ و فلسفه هنر شد. این مباحث امکانات پژوهشی وسیعی پیش روی محققان حوزه هنر و ادبیات به منظور پی بردن به معانی مستتر در پسِ این نمادها قرار داده است. زیرا «نماد و نشانه در تحلیل معناشناختی به منزله یک تصوصر حسی صرف نیستند بلکه از پشتوانه‌ای فرهنگی و ادراکی برخوردارند که ارجاع خود را به سوژه مورد نظر فراتر از شباهت ظاهری بازنمایی می‌کنند» (رفیع‌فر، ملک،۱۳۹۰: ۸). برخی محققین واژه نماد را با «سمبول» یکی دانسته و دو معنای خاص و عام از آن به دست داده‌اند. به عقیده آنان «نماد در معنای عام بازنمایی ادبی یا هنری، صنعتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه (مثلاً شکل جغد، خردمندی را می نمایاند و صلیب مسیحیت را) و در معنای خاص، تاویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه، شکل، رنگ و حرکت می باشد» (پاکباز، ۱۳۷۹:۶۰۴).

«اسطوره‌ها و آیین‌ها بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوند ذاتی دارند، زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می کند، در اسطوره و آیین نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزه درک مستقیم هستیم به طوری‌که همواره برای ارائه آن‌ها ملزم به استفاده از نماد هستیم» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰ :۶۶). برآیند مطالعات مربوط به حوزه نمادشناسی نشان می‌دهد که این روش تجزیه و تحلیل محتوای تصاویر و آرایه‌ها را مقدم بر اطلاعات شناسنامه‌ای خالقان آثار می‌داند. در این روش که از روش‌های مطالعاتی تاریخ هنر محسوب می‌شود «جهتِ یافتن محتوا و دلالت معنایی تصاویر به تجزیه و تحلیل آنها پرداخته و به دنبال باورها و درک دنیای افکار و ارزش‌های فرهنگی آشکار در تصاویر است» (رفیع‌فر، ملک، ۱۳۹۲: ۸).

تعاریف و تفسیرهای فراوان بدست داده شده از واژه نماد یا سمبول، نمادین بودن نقوش قالی پازیریک و پیوندهای اساطیری آن‌ها را تایید می‌کند. لذا در ادامه به بررسی جایگاه نمادین هریک از نقش‌مایه‌های موجود بر روی این قالی و ساختار ترکیب این نقوش و همچنین ارتباط این نقوش با فرهنگ، هنر و آئین جامعه ایران دوره هخامنشیان در راستای اهداف پژوهش پرداخته شده است.

۳-۱- اسب

اسب در آیین آریایی مهم‌ترین جانور معرف خورشید است و به صورت انواع گوناگونی همچون اسب بالدار به همان نسبت معمول و گاه معرف خورشید بازنمایی شده است (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷: ۹۸۳). این حیوان در متون مذهبی کهن زرتشتی، مانند

اوستا و نیز درآئین میترائیسم نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و در قالب مفاهیم نمادین متنوعی در متون مذهبی این دوره ظهور یافته است.

۳-۱-۱- تجسم مادی ایزدان: در اساطیر ایران، ایزدان به صورت اسبان سفید، برای مبارزه با دشمن و یا برای آشکار نمودن وجود خویش در نظر مردم تجسم یافته‌اند. همانند تیشتر خدای باران که به پیکر اسب سپید زیبایی، با گوش‌های زرین و لگام زَرنشان به دریای اسطوره‌ای فراخکرت فرو می‌آید. هماورد او اَپوشه که دیو خشکسالی است برای نبرد با تیشتر به هیئت اسبی سیاه درمی‌آید (مک‌گال و دیگران، ۱۲۶:۱۳۸۵). نبرد میان این دو برای دست‌یابی تیشتر به آب و باران صورت می پذیرد. تیشتر که در اساطیر ایران «به صورت ستاره ای در آسمان است» (بهار،۱۱۸:۱۳۷۸). در هنگام ظهورش بر مردم به سه حالت تجسم می‌یابد که سومین شکل تجسم او، به صورت اسبی سپید با لگام و گوش‌های زرین است. سیاره بهرام نیز که از مهم‌ترین ایزدان زرتشتی است به هنگام ظهور به سه پیکر تجسم می‌یابد که در تجسم سوم خود به صورت اسبی سپید نمایان می شود. (همان: ۱۲۵ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۹۸۳).

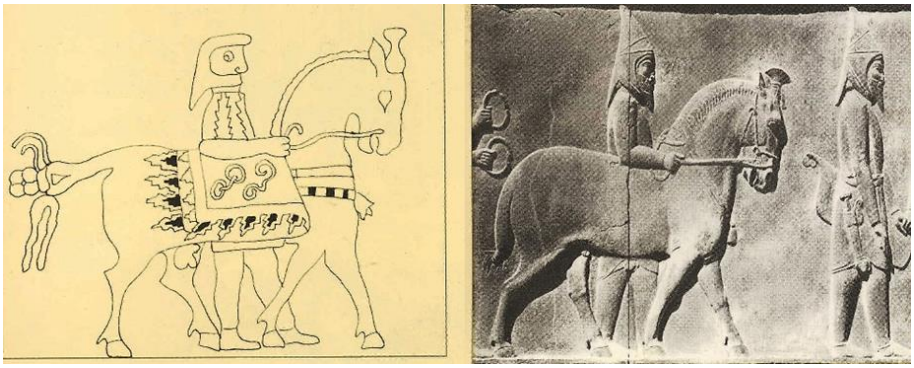
۳-۱-۲- انتخاب نام پادشاهان بزرگ: پژوهش‌گران حوزه نشانه شناسی آرایه‌ها و نقوش تزیینی در انتساب نقشمایه‌های حیوانی به طبقه‌ای خاص، عموما نقش اسب را منتسب به طبقه شاهی و جنگاوران کرده‌اند (ده‌پهلوان، قنواتی هندیجانی، ۱۳۹۴: ۶۵). در این بین انتساب اسب‌ها به افراد خاص به گونه‌ای که مفهوم آن‌ها به صاحبان اسب‌هایی با صفات و ویژگی‌های بارز اشاره داشته باشند شاخص است. نام‌هایی که برای بعضی از پادشاهان باستانی و یا چهره های اساطیری در متون ذکرشده است، حاوی معانی عمیقی در ارتباط با ارزش و اهمیت اسب در آن دوره می‌باشند، نام‌هایی چون لُهراسب به معنای اسب تیزرو، گشتاسب به معنای دارای اسب آماده، سیاوش به معنای دارنده اسب سیاه یا قهوه ای و دوراسپ به معنای دارنده اسب درست و سالم (بهار،۱۳۷۸ :۱۹۵). همچنین «لقب ضحاک در ادبیات پهلوی بیوراسب می باشد، یعنی کسی که دارنده ده هزار اسب، است» (همان: ۱۹۱).

۳-۱-۳- مرکب ویژه برای خدایان اساطیری: از دیگر جایگاه‌های اسب در اسطوره‌های باستان، تجسم مرکب ویژه خدایان اساطیری همراه با گردونه می‌باشد. میترا که خدای حافظ عهد و پیمان و نگهبان قول و قرار در برابر غدر و فریب و نقص است (بایرناس، ۱۳۸۷ :۴۵۱)، همواره سوار برگردونه‌ای است که اسب‌های سپید آن‌را به حرکت در می‌آورند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۴). همچنین اردوی سورآناهیتا سوار برگردونه‌ای است که چهار اسب سپید (باد، باران، ابر، تگرگ) آن‌را می کشند (سرخوش کریستن،۱۳۷۳: ۹). در یشت‌های ۵ و ۱۴ اوستا نیز زَریر، پهلوان ایرانی با صفت دلاوری سوار بر اسب توصیف شده است (بهار، ۱۳۷۸ :۲۷۳).

۳-۱-۴- قربانی نمودن اسب برای خدایان: در مراسم و آئین‌های قربانی -که اغلب برای زیاد شدن نیروی یک ایزد در مقابله با زشتی‌ها و پلیدی‌ها و یا دیوها صورت می‌گرفت- درمیان قربانیان متعدد، اسب از جمله قربانیان با ارزش قلمداد می‌شد. در زمان هخامنشیان در مراسم تاجگذاری کوروش در بابل نیز اسب قربانی شد، تا با تقدیم این قربانی به محضر خدا، کشور رو به پیشرفت و ترقی حرکت کند و درضمنِ انجام این مراسم قربانی، مقام پادشاه و الوهیت وی افزون گردد (هال، ۱۳۸۳: ۲۵). فریدون قبل از اینکه با اژدها (ضحاک) به جنگ برخیزد از آناهیتا درخواست یاری می طلبد و آناهیتا برای پیروزی او، صد اسب، هزار گاو و صد هزار گوسفند قربانی می‌کند. همانند همین نوع قربانی را کی‌خسرو برای پیروزی بر دشمن خود افراسیاب، نذر می‌کند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۹). زریر پهلوان و پرهیزگار ایرانی نیز در جنگ کتان که درکنار رود دائینی صورت گرفت برای ناهید صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند نر قربانی کرد (بهار، ۱۳۷۸ :۲۷۳).

هخامنشیان در میان هدایایی که به ایشان بخشیده می‌شد، به اسب و سلاح بیش از هر چیز علاقه داشتند. جایگاه ویژه اسب در فرهنگ هخامنشیان را می‌توان در صفات برجسته آن چون آزادی، سرعت، زیبایی، جنگاوری، تحمل، سپاسگذاری، نیرومندی و هوش جستجو کرد. به دلیل همین اهمیت زیاد، بزرگترین حاشیه در فرش پازیریک جهت نشان دادن آرایش ردیف اسبان و سواران اختصاص داده شده است (تصویر۳). نماد اسب حضور فعالی در هنر هخامنشیان دارد، این نقش به همین صورت که بر پهنه قالی پازیریک جای گرفته (با دم گره خورده و کاکل برجسته)، در نقش برجسته‌های تخت جمشید نیز قابل مشاهده است. (تصویر۴). تصویر اسب را علاوه بر نقش برجسته‌ها، در مهرها، مسکوکات و پلاک‌های نقره این دوره نیز می‌توان دید.

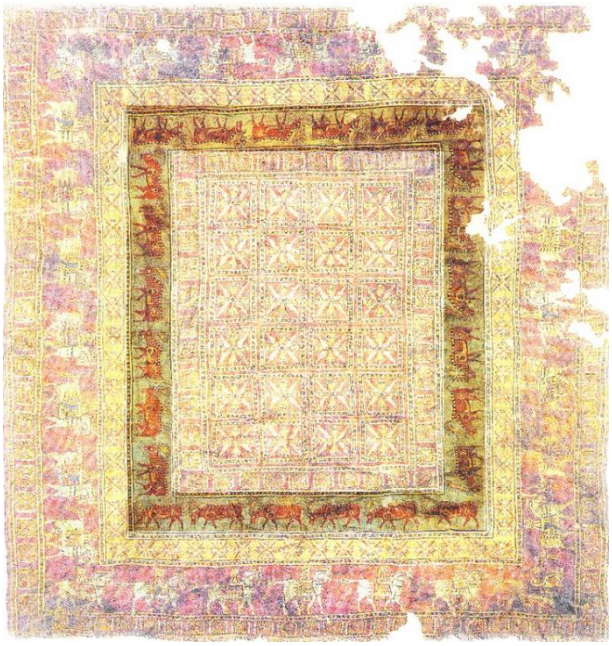
تصویر ۳- موقعیت قرارگیری ردیف اسب‌ها در حاشیه اصلی قالی پازیریک منبع: نگارنده



تصویر ۴- مقایسه تصویر حجاری شده اسب در تخت جمشید با طرح خطی قالی پازیریک، منبع (ملول،۱۳۸۴:۱۶)

۳-۲-گوزن

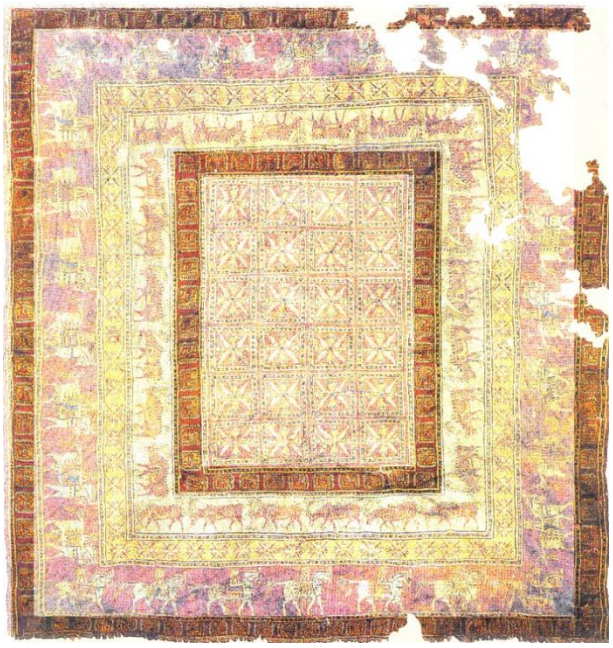
نقشمایه گوزن در جغرافیای ایران از پیش از تاریخ تا دوران ساسانی و اسلامی در آثار بسیاری دیده شده است (برای مثال ظروف سیلک، گچبری‌های دامغان، صحنه‌های شکار نقش برجسته‌های طاق بستان و مهرهای ساسانی). گوزن قرمز همچون یک حیوان سلطنتی و به عنوان عنصری تزیینی و نمادین بر روی کلاه پادشاهان اشکانی دیده می‌شود (ده‌پهلوان، قنواتی هندیجانی، ۱۳۹۴: ۵۸). گوزن را از اسطوره‌های جانوری دانسته‌اند که با ماه ارتباط می‌یابد و خنکی و باران را به همراه دارد و معنای سمبلیک این نقشمایه را تیزبینی، طول عمر و وقار ذکر کرده‌اند(صمدی، ۱۳۶۷: ۲۱). همچنین گوزن را نمایان کننده پرتو خورشید دانسته‌اند که با توجه به پیوندش با باران و خنکی، حاصلخیزی طبیعت و باروری انسان و حیوان را به ارمغان می‌آورد (افروغ، ۱۳۸۹: ۲۲). گوزن‌های پازیریک، همچون نقوش اسبان و سواران، با نظمی بسیار دقیق و در کمال آرامش، در حالت یک رژه آئینی، پشت سرهم قرار گرفته و در جهت مخالف اسبان در حرکتند. نماد گوزن در اساطیر ایران باستان «صورتی از آنو خدای آسمانی بین النهرین بود» (هال، ۱۳۸۳: ۹۱). در قالی پازیریک دو حاشیه بزرگتر از سه حاشیه دیگر ترسیم شده اند. در این بین حاشیه ای که بزرگتر است به اسبان و سواران و حاشیه کوچکتر متعلق به رژه گوزن‌ها می باشد(تصویر۵). برخی نکات مشترک در این دو حاشیه مشاهده می شود، از قبیل؛ نشان دادن یک رژه آئینی، آرایش خاص و دقیق و نظم و آراستگی سنجیده و کمال یافته. این موارد نشان از انتخاب آگاهانه نقوش برای نیل به هدفی خاص دارند.



تصویر۵- گوزن‌های قالی پازیریک در خلاف جهت اسب‌ها تصویر شده‌اند. منبع (نگارنده).

۳-۳- گریفین (شیردال)

گریفین یا شیردال موجودی افسانه ای با سر، بال و پاهای پیشین به شکل عقاب و بدن و پاهای پسین به شکل شیر است. «ایلامی‌ها موجود تخیلی گریفین (شیردال) را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند» (مجیدزاده،۱۳۷۰ :۶۱). به دلیل آنکه از دیرباز در باور ایرانیان شیر سمبل پادشاه حیوانات و عقاب سمبل پادشاه پرندگان بود، گریفین به عنوان نمادی از یک موجود قدرتمند، خارق العاده و هوشیار در فرهنگ اساطیری ایران مورد پذیرش واقع شد. «در دوران باستان این موجود سمبل نیروی الهی به شمار می‌رفت» (باقری، ۱۳۸۹ :۹۲). تجسم حالات مختلف گریفین معنای نمادین آن را تغییر می دهد. «گریفین با بدن شیر، سر و بال های عقاب و با گوش‌های کشیده به طرف جلو به مفهوم هوشیاری و وظیفه‌اش مراقبت از گنج بوده است. از این-رو آن را سمبل محافظت و مراقبت می دانستند. شکل گریفین را به عنوان طلسمی که ارواح شریر و جادوگران را دور می‌ساخته با خود حمل می‌کردند» (جایز، ۱۳۷۰: ۱۵۶). بافنده قالی پازیریک برای اینکه آرامش این حیوان را بیشتر نشان دهد، آن را درون یک مربع مزین محصور نموده است. مربع، نماد پایداری، آرامش و چهارگوشه جهان است. از آن‌جایی که در قالی پازیریکاین نقش در بیرونی‌ترین و درونی‌ترین حاشیه قالی به تناوب و در جهت عکس هم تکرار شده است (تصویر ۶)، می‌تواند نماد محافظت و مراقبت از رژه آیینی باشد. قرار دادن نقش‌مایه نمادین نگهبان در کنار رژه اسب‌ها و گوزن‌ها بر هوشیاری و قدرت گریفین در مراقبت و محافظت از مراسم رژه، در مقابل اهریمنان و ارواح شریر تاکید دارد. «شیردال یا موجودات عجیب الخلقه، نگهبان و پاسدار راه رستگاری و نجات‌اند» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۸۰). این نقش میراثی است که در هنرهای متعدد این دوره از قبیل ساخت اشیا و وسایل آئینی و در حالت هوشیاری، وقار و صلابت مورد استفاده قرار گرفته است.



تصویر ۶- موقعیت قرارگیری نقش گریفین در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۴- نیلوفر آبی

نیلوفر آبی قبل از هخامنشیان دارای سابقه و احترام بسیار بود. تا جایی‌که نقش آن بر حاشیه پیاله طلایی املش، ظروف سفالی نقش دار سیلک، و... دیده شده است. این نقش «یگانه نقش تزیینی است که بیش از هر زیور تزیینی با شاهان آشوری پیوستگی دارد، گویا از نشانه‌های سلطنتی است» (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۴). مطالعات تاریخی متعدد نشان می‌دهند که گل نیلوفر آبی هم با آیین مهر و هم با ایران باستان ارتباط نزدیکی دارد. «ایزد آناهیتا سرچشمه همه آب‌های روی زمین و سرچشمه و مایه ثمر بخشی و باروری برای همه پدیده‌ها در باور ایرانیان باستان بوده است و نماد گیاهی آن در آثار مردمان کهن ایران گل نیلوفر آبی است که به صورت گلهای ۱۶ پر، ۱۲ پر، ۸پر، ۴پر در آثار آنان نقش بسته است (دادور، منصوری، ۱۳۸۵: ۱۲۸ و آذری، نوروز برازجانی، ۱۳۹۱: ۱۹). «در برخی از آثار مهری نشان داده می شود که مهر در آب متولد شده و روی یک گل نیلوفر آبی قرار می گیرد» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۱). از این طریق نیلوفر با آئین مهری پیوستگی نزدیکی می‌یابد و گل نیلوفر، نماد آئین مهر می‌گردد. در سراسر نقش برجسته‌های تخت جمشید که هرساله مراسم عید نوروز در آن برگزار می‌شد، می‌توان به وفور نقش گل نیلوفر آبی را مشاهده کرد. این نقش هم به خاطر ارتباط نزدیکش با ادیان رایج در این زمان و پیوندش با طلوع و غروب خورشید همواره مظهر عمر جاویدان و شکوه و جلال سلطنت شمرده می‌شد. این نقش در حاشیه کوچک میانی قالی و نیز در میان مربع‌های بیست و چهارگانه متن قالی پازیریک تکرار شده است (تصویر۷).

تصویر۷- موقعیت قرارگیری نقش‌مایه نیلوفر آبی در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۵- ساختار ترکیب طرح قالی پازیریک

اغلب پژوهش‌گران قالی ایران، ساختار طراحی قالی پازیریک را برداشتی از طرح فردوس‌ها یا باغ‌های بهشتی آیین‌های کهن ایرانی از جمله زرتشتی می‌دانند (تصویر ۸) و آن را الگویی نخستین برای طرح‌های گلستان، باغی، خشتی و حتی لچک ترنج می دانند(اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). این باغ‌ها آرزوهای آمیخته با آیین و فرهنگ مردمان این سرزمین را به تصویر می کشند. «تاثیر باغ و محیط آن احساس هدفمند بودن و رسیدن به مقصد را در انسان تداعی می کنند (شاهچراغی و اصفهانی،۱۳۸۷: ۶۴). فردوس چنان‌چه از معنی لغوی آن برمی‌آید باغی است محصور با چند حصار پشت سرهم که یک حصار آن از همه بلندتر و پهن‌تر است به طوری که اهریمن نتواند بدان راه پیدا کند. اهمیت این فردوس‌ها و مراقبت دایم از آن‌ها در دوره هخامنشیان به اندازه‌ای بود که گزنفون به نقل از سقراط می نویسد: «در کلیه مناطقی که شاه اقامت می‌کرد یا به بازدید از آن‌ها می‌پرداخت مراقب بود پردیس چنان که خود می‌نامد باشد... او بیشتر اوقاتِ خود را بجز در مواقعی که فصل مانع می‌شد در آن‌جا می-گذراند. شاهان هخامنشی این باغ‌ها را از شاهان پیشین آشوری و عیلامی تقلید کرده بودند.» (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۹۷).

با کنار هم نهادن ویژگی‌های توصیف شده از فردوس‌ها با ساختار طراحی قالی پازیریک نتایج مهمی از مفاهیم نمادین این ساختار حاصل می‌شود. وجود حاشیه‌های مکرر با حاشیه پهن وسط در قالی پازیریک یادآور دیوارهای چندگانه فردوس‌ها، تقسیم فضای مرکزی یا همان متن قالی به فضاهای کوچکتر مربع شکل و منظم یادآور باغچه‌های منظم و هندسی فردوس‌ها، وقار و شکوه نقش‌مایه‌های انسانی، گیاهی و نمادین قالی منعکس کننده صلح و آرامش موجود در باغهای فردوس از آن جمله اند. «الگوها و نگاره‌های ایرانی منقوش بر فرش پازیریک، نمودی خلاق از پدیدآوری باغ آسمانی در بستر زمینی است. هم‌نشینی رنگ‌ها و نگاره‌ها در ترکیبی بدیع، پازیریک را صاحب ساختاری متعادل نموده است که در آن جلوه‌هایی از باغ با حس نظم عیان است» (اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). چنین برداشتی از ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک پیوند و انسجام لازم برای تفسیر و تبیین چرایی گزینش تعداد محدودی نقش از میان گستره وسیع نقوش تزیینی ایران دوره هخامنشی و چیدمان آن‌ها در ترکیبی خاص را برقرار ساخته است.

تصویر۸- قالی ایران با طرح فردوس یا باغی سده هیجدهم/سیزدهم، منبع (ford,2002: 146).

۴. نتیجه‌گیری و بحث

مظاهر هنری همواره تحت تاثیر بنیان‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری جوامع پدیدآورندگان خود بوده به نوعی به بازنمایی شاخصه‌های فرهنگی این جوامع می‌پردازند. از این رو می‌توان گفت تجلی ریشه‌های فرهنگی تمدن‌ها در مصنوعات آنها یکی از شاخصه‌های شناسایی و ارزیابی فرهنگی و هویت یابی این آثار و نیز تمدن‌های موجد این مصنوعات را در اختیار پژوهش‌گران - به ویژه در مطالعات فرهنگی و تاریخی- قرار می‌دهد. بر این اساس در این پژوهش با پذیرفتن این گزاره که مطالعه، شناخت و آشکارسازی مبانی فرهنگی و فکری مستتر در مصنوعات بشری قادر به نشان دادن اصالت‌های تاریخی و جغرافیایی این مصنوعات می‌باشند، به مطالعه مفاهیم نمادین نقشمایه‌های گیاهی و جانوری قالی پازیریک برای آشکار سازی بنیان‌های هویتی و فرهنگی این قالی پرداخته شد.

با مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک در بستر فرهنگی آن دوره و شیوه ترکیب آنها در ساختاری که مبتنی بر باغ های بهشتی یا پردیس‌های موعود در آیین‌های باستانی ایران می باشد، و متناسب با سوالات پژوهش می‌توان نتیجه گرفت: گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. همچنین استفاده از انواع نقش‌مایه‌های نمادین و اساطیری مرتبط با مفاهیم جنگاوری، برکت و آزادگی، محافظت و مراقبت، رستاخیزِ نور و روشنایی و تولد دوباره در ساختار توصیف شده از فردوس‌های مینوی آئین‌های کهن ایران نشان می‌دهد این قالی متاثر از فرهنگ و آیین‌های ساکنان سرزمین ایران در دوره هخامنشی بوده است.

همنشینی نقش‌مایه های گیاهی و حیوانی توام با سازمان یافتگی منتظم، رعایت ابعاد و فاصله‌های نقوش از همدیگر، التزام و دقت در نشان دادن جزییات و حالات بیانی و آیینی نقوش جانوری در قالی پازیریک نشان دهنده وجود یک نظام فکری و فرهنگی استوار بر مبانی دینی و آیینی قوی و کارآمد دارد. چنین فرهنگی تنها می‌توانست برآمده از یک نظام اجتماعی متمرکز و متمدن می‌باشد که مراحل تحول و تکامل را سپری کرده و به آن حد از بلوغ، کمال و ثبات سیاسی و فکری رسیده است که قادر به پیاده سازی مظاهر برآمده از آن نظام در آثار مصنوع خود از جمله قالی مورد بحث شده است.

مطالعه آئین ها و باورهای مذهبی حاکم بر سرزمین پهناور ایران در زمان هخامنشیان که قوم بزرگ سکاها را نیز به عنوان قومی از اقوام بزرگ ایرانی شامل می‌شد، نشان می‌دهد که تفسیر و تاویل نمادین این نقش‌مایه‌ها و ارتباط منطقی آن‌ها با یکدیگر تنها در بستر فرهنگ و آئین غنی ایران دوره هخامنشی است که می‌تواند مفاهیم پنهان و ریشه‌های فرهنگی این نقوش را آشکار سازد.

پی‌نوشت‌ها

1- Pazirik
2- Griffian

منابع

۱. آذری، زهرا و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱). خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش. *فصلنامه علمی پژوهشی نقشمایه*، سال پنجم، شماره ۱۳، ۱۷-۳۴ .

۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران (پژوهشی درتاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. جلد۱. تهران: یساولی.

۳. اسپنانی، محمد علی (۱۳۸۷). فرش صفوی از منظر طرح و نقش، *گلجام*. فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، ۹-۳۳.

۴. الیاده، میرچا (۱۳۷۴). *اسطوره، رویا، راز*. ترجمه رویا منجم، تهران: فکر روز.

۵. باقری، مهناز (۱۳۸۹). *بازتاب اندیشه های دینی در نگاره‌های هخامنشی*. تهران: امیرکبیر.

۶. بایرناس، جان (۱۳۸۷). *تاریخ جامع ادیان*. ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۷. بهار، مهرداد (۱۳۸۷). *از اسطوره تا تاریخ*. چاپ ششم، تهران: چشمه.

۸. پرهام، سیروس (۱۳۷۳). ماجرای شگفت قالی پازیریک، *مجله نشر دانش*، شماره ۸۱، ۸-۱۴

۹. پوپ، آرتور و فیلیپس اکرمن (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران، جلد دوم*. ترجمه نجف دریا بندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. جایز، گرترود (۱۳۷۰). *سمبل ها. کتاب اول جانوران*. ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: جهان نما.

۱۱. جوادی، شهره (۱۳۸۴). *تزیین عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران*، فصلنامه علمی‌پژوهشی باغ نظر. شماره ۳، صص ۵۱-۵۷.

۱۲. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره ها ونمادهای ایران وهند در عهد باستان*. تهران: دانشگاه الزهرا.

۱۳. ده پهلوان، مصطفی، قنواتی هندیجانی، محمد (۱۳۹۴). تاملی در برخی نقش‌مایه‌های نمادین حیوانی بر مهرهای ساسانی، فصل‌نامه مطالعات باستان‌شناسی، دوره۷، شماره۲، ۴۷-۶۷.

۱۴. رفیع فر، جلال الدین، ملک، مهران (۱۳۹۲). آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)، *فصلنامه پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، دوره ۳، شماره۴، ۷-۳۶.

۱۵. ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

۱۶. شاهچراغی، آزاده و سید غلام رضا اصفهانی (۱۳۸۷). بازخوانی نظام باغ ایرانی در باغ- فرش ایرانی با تاکید بر نظریه بوم شناختی محیط. *گلجام*، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، صص ۶۳-۸۵.

۱۷. کفشچیان مقدم، اصغر و مریم یاحقی (۱۳۹۰). بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایرانی. *فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر*. دوره ۸، شماره ۱۹، صص ۶۵-۷۶.

۱۸. گیرشمن، رمان (۱۳۷۴). *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمه محمد معین، چاپ دهم ،تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۱۹. مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۵). *تاریخ و تمدن عیلام*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۰. مک‌گال، هنریتا و دیگران (۱۳۸۵). *جهان اسطوره ها*. ترجمه عباس مخبر، جلد دوم، تهران: نشر مرکز.

۲۱. ملول، غلامعلی (۱۳۸۴). *بهارستان*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۲۲. ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸). *ایران باستان*. ترجمه مرتضی ثاقب فر، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.

۲۳. هال، جیمز (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

24. Ford , P.R.J (2002) . Oriental Carpet Design. London: Thames & Hudson LTD,.

The symbolic concept of the Pazirik carpet motifs

Abdollah Mirzaei

Assistant Professor, faculty member for Tabriz Islamic Art University.

a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

Abstract

Pazirik carpet, known as the oldest carpet in the world, was pulled out among Mongolian Ice Mountains of Altai by Russian archaeologist Professor Radenko in 1949. Since discovering of this product until now has expressed different and antonym theories about the originality of pazirik carpet. Most of these theories are formed on the base of exterior comparison of pazirik carpet's elements and motifs with the contemporary historical survivor. Carpet weaver's Cultural and religious contexts are the direct effect on presentation and arrangement methods of carpet motifs and structures. This study has tried to recognize the Pazirik carpet's motifs on the base of carpet weaver's cultural and religious context in Achaemenian era (320-500 B.C.). According to this facts that primitive carpet designers and weavers in the selection of motif among the luxuriant motifs, always was seeking those that can express their idea and thought in dominated culture and society, thus studying of symbolic concepts of pazirik carpet's motifs and their design structure on the base of carpet weavers cultural and religion context in Achaemenian era could have an effective role. The results of the study showed that there is the meaningful relationship between symbolic concepts of pazirik carpet's motif and design structure with culture, art and religious ceremony of Iran in Achaemenian era. A descriptive analytic approach and library-based data collection were the research methods used in the present study.

Keywords: Symbolic concept, Motif, Pazirik carpet, Iran, Achaemenian

بررسی روند تجلی مضامین شیعی در نگارگری ایران

علیرضا مهدی زاده
استادیار، دانشگاه شهید باهنر کرمان
a.r.mehdizadeh@uk.ac.ir

چکیده

با توجه به حضور و نفوذ شیعیان در جامعه ایران، مضامین و باورهای شیعی، بخشی از درون‌مایه نگارگری ایرانی را به خود اختصاص داده‌اند؛ اما نکته قابل‌تأمل این است که متأثر از شرایط و فضای مذهبی، سیاسی و فکری هر دوره، این دسته از مضامین بر مبنای روایت‌های گوناگون مصور شده‌اند. این مقاله در قالب دو دوره از ایلخانی تا آغاز صفوی و دوره صفوی به بررسی روند تجلی مضامین شیعی در نگارگری ایرانی پرداخته است. شناسایی چگونگی مصورسازی مضامین شیعی و بررسی و تحلیل روند تحول آن در نگارگری ایرانی بر مبنای روایت، هدف اصلی این مقاله است. بدین منظور، نگاره‌های شاخص دارای مضمون و محتوای شیعی از دوره ایلخانی تا صفوی بررسی و تحلیل‌شده‌اند. روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای جمع آوری شده است. نتایج بیانگر آن است که در دوره اول از عصر ایلخانی تا آغاز صفوی، روایتی تاریخی، قهرمانی و اسطوره‌ای از مضامین، شخصیت‌ها و باورهای شیعی در نگارگری ایران بروز یافته است؛ اما در دوره دوم با حاکم شدن اقتدار تشیع در عصر صفوی، مضامین شیعی بر مبنای روایت معنوی و قدسی به تصویر درآمده‌اند که موجب بروز تمهیدات تجسمی و جلوه‌های خاصی از پردازش‌های نمادین در نگاره‌های این دوره شده است.

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، نگارگری ایلخانی، نگارگری صفوی، مضامین شیعی.

مقدمه

با توجه به حضور و نفوذ شیعیان در جامعه ایران، از همان ابتدا مضامین موردعلاقه و تأکید شیعه، در نگارگری ایرانی بروز یافت؛ اما نکته مهم اینجاست که تجلی مضامین و مفاهیم شیعی در نگارگری دوره‌های گوناگون یکسان و یک‌شکل نبوده است. بلکه متأثر از شرایط مذهبی، سیاسی و فکری هر دوره، مضامین، باورها، وقایع و شخصیت‌های مقدس شیعه، بر اساس روایت‌های متفاوت و به شیوه‌های متعدد، از واقع‌گرایانه تا نمادین مصور شده‌اند. هدف اصلی این مقاله بررسی و تحلیل روند تحول مصورسازی مضامین شیعی بر مبنای روایت است. ازآنجاکه ظهور صفویان نقطه عطفی در وضعیت شیعه در ایران محسوب می‌گردد و به‌تبع آن نگارگری مذهبی و شیعی نیز از جنبه شکلی و محتوایی تغییر می‌یابد، این مقاله در قالب دو دوره: دوره اول از ایلخانی تا عصر صفوی و دوره دوم، عصر صفوی به مطالعه و تحلیل نسخه نگاره‌های شاخص دربرگیرنده مضمون و محتوای شیعی پرداخته است. در این میان، پرسش‌های مطرح‌شده عبارت‌اند از: ۱- مضامین و مفاهیم شیعی در عرصه نگارگری ایرانی بیانگر چه روایتی هستند؟ و به چه شیوه‌ای مصور شده‌اند؟ ۲- بر مبنای روایت مصور شده، تمهیدات تجسمی و شگردهای نمادین ظهور یافته در نگاره‌های هر دوره کدام‌اند؟

اگر تمهیدات تجسمی را مجموعه‌ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویری بدانیم که به‌قصد رساندن یک تأثیر یا مجموعه‌ای از تأثیرات خاص به کار می‌رود، لذا شناخت عملکرد آن‌ها به تفسیر اثر کمک خواهند رساند (جنسن،۱۳۸۸:۲۳). تمهیدات تجسمی از تنوع زیادی برخوردار هستند. خط، رنگ، شکل، اندازه، موقعیت فضایی و ترکیب‌بندی از اجزاء اساسی انواع

تصاویر به شمار می‌روند و هنرمند می‌تواند با دخل و تصرف در این عناصر، تمهیدات تصویری و نمادینی خلق نماید که بیانگر تفسیرهای موردنظرش باشد و تأثیرات متفاوتی ایجاد نماید. اساساً، تمهیدات تجسمی و نمادین، معنا و مقصود و از همه مهم‌تر روایت و نظرگاه هنرمند را عیان می‌سازند. نگارگران ایرانی نیز بر پایه روایت و نظرگاهی که مدنظر داشته‌اند و یا در هر دوره رایج بوده است به مصورسازی مضامین مذهبی و شیعی مبادرت ورزیده‌اند که در این مقاله به موردبررسی و تحلیل قرار خواهند گرفت.

تاکنون نسخه‌ها و مضامین مذهبی، خاصه شیعی از جنبه روایت ظهور یافته در آن‌ها کمتر مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. با توجه به محور و موضوع پژوهش، آنچه در ابتدا اولویت دارد، تبیین و شناخت باورها و آموزه‌های اساسی و مهم شیعه است. چراکه بررسی و تحلیل نسخه نگاره‌های شیعی و تبیین روایت نهفته در آن‌ها، مستلزم شناخت این گرایش مذهبی و آگاهی از سرچشمه‌ای است که هنرمندان نگارگر از آن بهره برده‌اند.

باورها و آموزه‌های شیعه

شیعه بر محور حق جانشینی و مفهوم مشروعیت رهبری جامعه اسلامی پس از رحلت پیامبر (ص) به وجود آمد. رهبری و مشروعیتی که شیعه به‌طور اختصاصی از آن علی (ع) و اولاد او از نسل فاطمه (س) می‌داند که به‌تصریح پیامبر و ائمه، دوازده تن هستند و پیامبر (ص) در روز غدیر به امر خدا، ولایت خود را (به فتح واو) به علی (ع) تفویض نمود که از طریق ایشان به سایر ائمه (ع) انتقال می‌یابد. اهمیت غدیر در اندیشه تشیع به حدی است که سایر باورهای این گرایش مذهبی به‌مانند شاخ و برگ‌های درختی هستند که ریشه در روایت غدیر دارد. انتخاب امام توسط خداوند، اساس اندیشه شیعه است که به‌تبع این باور، دومین اصل شیعه زاده می‌شود. بر مبنای این باور اصیل، امامان شیعه از مصونیت الهی برخوردارند که تحت عنوان «عصمت» شناخته می‌شود؛ یعنی امامان شیعه برای اینکه تعالیم اسلام را به‌درستی تعبیر و تفسیر نمایند، از هر نوع خطا و گناه به دورند. نکته مهم این است که شخصیت‌های مقدس شیعه به‌عنوان پل ارتباطی با حضرت حق هستند و وجود مبارک ایشان سرچشمه حیات و برکت است؛ بنابراین ائمه شیعه انسان‌های معمولی و عادی نیستند. اساساً «خداوند وجود مقدس معصومین را مظاهر اسماء و صفات جلالیه و جمالیه خود قرار داده و به‌واسطه آن‌ها انوار طیبه شناخته می‌شود و مردم به‌وسیله آن به پرستش خداوند قیام و اقدام می‌نمایند» (بروجردی، بی‌تا:۳۹).

سایر باورهای شیعه عبارت‌اند از: باور به کرامات و معجزات ائمه (ع) در زمان حیات و پس از مرگ. فضیلت قائل شدن برای زیارت قبور ائمه علیهم‌السلام و متوسل شدن به آن‌ها. باور به علم وسیع امامان، به این معنی که امامان شیعه به همه امور به مدد نیروی معنوی و الهی آگاه هستند. باور به داوری ائمه (ع) در قیامت و شفاعت شیعیان. این سخن یکی از فقهای شیعه، شأن و مقام ائمه را به‌خوبی نشان می‌دهد. «امام در دوران خود نظیر ندارد، کسی به او نزدیک نیست، هیچ دانشمندی با او هم‌طراز نیست، بدل ندارد و مثل و مانند ندارد. بدون اینکه به دنبال فضیلت باشد و یا خود فضیلت به دست آورده باشد، فضیلت به او اختصاص یافته است» (شیخ صدوق،۱۳۷۹:۴۵۱).

اکنون با مجهز شدن به این آگاهی‌ها در مورد شیعه، نگاره‌های شاخص دربرگیرنده مضمون و محتوای شیعی که در دوره‌های مختلف مصور شده‌اند، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار خواهند گرفت تا روایت و نظرگاه نهفته در آن‌ها آشکارشده و با یکدیگر مقایسه گردد.

۱- دوره اول: از ایلخانی تا آغاز صفوی

۱-۱- نگاره غدیر خم، روایت تاریخی از غدیر خم

این نگاره مربوط به آثار الباقیه بیرونی است (تصویر ۱). نسخه مورد نظر در سال ۷۰۷ هجری مصور شده و در کتابخانه دانشگاه ادینبارو است. این اثر، زمانی که فعالیت شیعیان در جامعه افزایش یافته بود، مصور شده است. «به‌هرتقدیر، تصاویر موجود در این نسخه خصوصاً درباره پیامبر و اهل‌بیت (ع) و واقعه غدیر، ما را به این نتیجه می‌رساند که کتابت آن را در دربار

سلطان اولجاتیو بدانیم، به‌ویژه در سال‌هایی که به مذهب تشیع گرایید و تصاویر موجود در این نسخه را می‌توان بازتابی از عقاید خود سلطان در این سال‌ها دانست» (آژند، ۱۳۹۰: ۱۵۱).

اما سؤال مهم این است که آیا این نگاره، روایت و طرز تلقی شیعه را از غدیر خم بازتاب می‌دهد و بدین منظور تمهیدات نمادین ویژه‌ای خلق شده است؟ در این نگاره، در خط افق دو درخت در راست و چپ قرار دارند و آسمان از ابر پیچیان پر شده که ویژگی این کتاب است. در سمت راست نگاره، حضرت علی (ع) قرار گرفته و در مقابل او، پیامبر (ص) دیده می‌شود که دست بر شانه‌ی ایشان نهاده است. حضرت علی (ع)، دستاری سفید بر سر و لباده آبی به تن کرده و دست بر شمشیر خود گذاشته است. هنرمند نگارگر با بزرگ‌تر کشیدن علی (ع) بر او تأکید نموده است؛ اما چهره‌ی هر دو بزرگوار (پیامبر (ص) و علی (ع)) به شیوه واقع‌نمایی تصویر شده و تنها نشان تقدس علی (ع)، هاله دور سر اوست و برای سه شخصیت دیگر نیز که احتمالاً سه خلیفه نخستین هستند، هاله‌هایی ترسیم شده است؛ بنابراین هاله‌ی مذکور را نمی‌توان نماد برتری مقام و منزلت علی (ع) دانست.

تصویر ۱- غدیر خم، آثارالباقیه، دوره ایلخانی. منبع:(Hillenbrand,2000:141).

واقعه غدیر، اصلی‌ترین رویدادی است که شیعیان برای جانشینی حضرت علی (ع) به آن استناد می‌کنند و از این نظر، تصویرسازی چنین رویدادی در این کتاب، موضوع قابل‌توجهی است. ولی نکته پراهمیت و درخور توجه این است که در این نگاره، تنها با مضمونی شیعی مواجهایم، اما روایت شیعی از این رویداد بزرگ به تصویر درنیامده است. از نظر شیعیان پیامبر (ص) در روز غدیر به امر خدا، علی (ع) را به عنوان جانشین پیشوای مسلمانان معرفی می‌نماید[۱]. درحالی‌که نگاره موردنظر روایتی ساده و غیر قدسی منعکس می‌سازد. اگرچه شخصیت‌های اصلی نگاره، پیامبر (ص) و پیشوای اول شیعیان هستند، ولی به شکلی عادی و واقع نمایانه به تصویر درآمده‌اند که نمی‌تواند منعکس‌کننده جایگاه قدسی و والای آن‌ها در نزد شیعیان باشد. آنچه در این تصویر بیشتر نمود آشکار دارد، اصل وقوع این رخداد است و نشانه‌ها و نمادهای ویژه‌ای برای نشان دادن جنبه‌های قدسی این واقعه، آن‌چنان‌که شیعیان به آن نگاه می‌کنند، دیده نمی‌شود و نشانه‌ها و تمهیداتی که بیانگر این رخداد عظیم و اعلام الهی جانشینی علی (ع) باشد، در نگاره وجود ندارد. نگاره سویه‌ای روایی دارد و جلوه خاصی از پردازش‌های نمادین در جهت تفسیر و تعبیر شیعی این واقعه به کار برده نشده است.

۱- از دید شیعه در این روز آیه ۶۷ سوره مائده نازل شده است: «ای پیغمبر برسان ان چه از جانب پروردگارت نازل شده است و اگر چنین نکنی پیام او را نرسانده باشی».

۱-۲- نگاره مباهله، روایت تاریخی از واقعه مباهله

رویداد مهم دیگری که در *آثارالباقیه* مصور شده و به تفکر شیعه مربوط می‌شود و شیعیان برای بیان شأن والای امامان خود به آن استناد می‌کنند، مواجهه‌ی پیامبر (ص) با مسیحیان نجران یا رویداد مباهله است (تصویر ۲). موضوع از این جهت اهمیت دارد که پیامبر (ص) برای مواجهه با مسیحیان نجران، از میان بزرگان قوم خود، حضرت فاطمه (س) و علی (ع) و فرزندانش را انتخاب نمود که ازنظر شیعه اهل‌بیت پیامبر (ص) شناخته می‌شوند که از هرگونه بدی و گناه و خطا به دور بودند و حضرت آن‌ها سفینه نجات نامیده است؛ اما در نگاره با طرز تلقی شیعی از این رویداد و اشاره به جایگاه ممتاز و قدسی اهل‌بیت روبرو نمی‌شویم. در تفاسیر شیعی در مورد جایگاه بی‌بدیل ائمه شیعه آمده است که «خداوند وجودهای مقدس معصومین را مظاهر اسماء و صفات جلالیه و جمالیه خود قرار داده و به‌واسطه آن انوار طیبه شناخته می‌شود و مردم به‌وسیله آن‌ها به پرستش خداوند قیام و اقدام می‌نمایند»(بروجردی، بی‌تا: ۳۹).

تصویر ۲- مباهله، آثارالباقیه، دوره ایلخانی. منبع: (Hillenbrand,2000:142).

اما در نگاره با نشانه و نمادی که به جنبه‌های قدسی شخصیت‌های حاضر در صحنه اشاره داشته باشد روبرو نمی‌شویم. حتی بازنمایی پیکر پیامبر نیز این‌گونه است. در سمت راست نگاره، اهل‌بیت رسول خدا (ص) که از نظر شیعیان دارای شأن قدسی هستند و به پنج‌تن آل عبا معروف‌اند، در مقابل بزرگان مسیحیان در سمت چپ به تصویر درآمده‌اند؛ اما مسئله اصلی در این است که چهره‌ی همه‌ی آن‌ها بدون هیچ هاله و روبند و یا عنصری که معرف جایگاه فوق انسانی آن‌ها باشد، مصور شده است. حسنین (ع) در ایام نوجوانی تصویرپردازی شده‌اند. نکته جالب‌توجه، حضور حضرت فاطمه (ع) میان پیامبر (ص) و علی (ع) است که تنها بخشی از چهره‌اش پوشیده شده است که بر اساس سنت عربی و اسلامی است و نه نشان دادن مقام والای او. فاطمه (ع)، تنها دختر حضرت رسول، در نزد شیعیان جایگاه خاصی دارد. او مادر همه ائمه شیعه محسوب می‌شود؛ اما در این نگاره، شمایل شخصیت‌های اصلی شیعه به شکلی واقع نمایانه به تصویر درآمده و هیچ نماد و نشانه و تمهید خاصی که نشانگر تقدس آن‌ها باشد، به کار برده نشده است. با توجه به شرایط سیاسی و فکری دوران تولید اثر، شاید جنبه تاریخی واقعه، بیشتر مورد نظر بوده است. درمجموع، این نگاره مضمونی شیعی دارد، ولی روایتی شیعی را بیان نمی‌کند. شخصیت اصلی نگاره نیز پیامبر (ص) است که در وسط صحنه قرار گرفته است.

۱- ۳- نگاره پیامبر (ص) و صحابه، کلیه و دمنه، روایتی از دوران وحدت صدر اسلام

این نگاره مربوط به کتاب کلیه و دمنه ابوالمعالی است که تحت حمایت سلسله ترکمن نگارش شده است و در کتابخانه گلستان نگهداری می‌شود. در این نگاره (تصویر ۳)، پیامبر (ص) به همراه حضرت علی (ع) و امام حسن (ع) و حسین (ع) تصویرپردازی شده‌اند. در این تصویر، پیامبر (ص) بر روی صندلی بزرگی نشسته که اطراف آن را درختان احاطه کرده‌اند. جبرئیل، در سمت راست پیامبر (ص) در حال گفتگو با اوست که تنها نشانه تمایز و برتری پیامبر (ص) نسبت به سایرین است. دو گروه از افراد در دو طرف صندلی پیامبر (ص) قرار گرفته‌اند. از فرد سیه چهره‌ی شمشیر به دست که در سمت راست تصویر، بیرون کادر قرار گرفته، مشخص می‌شود که افراد سمت راست پیامبر (ص)، حضرت علی (ع) و فرزندان گرامی‌اش هستند که در سنین نوجوانی تصویر شده‌اند. قرار گرفتن آن‌ها در سمت راست پیامبر (ص)، به‌نوعی به جایگاه ویژه و برتر آن‌ها اشاره دارد،

چراکه سمت راست در اکثر فرهنگ‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار هست. اما همه شخصیت‌های حاضر در نگاره به یک شیوه و شکل مصور شده‌اند.

در این نگاره نیز، هیچ تمهید، نشانه یا نماد ویژه‌ی دیگری برای این افراد لحاظ نشده و چهره‌ی آن‌ها نیز مانند سایر افراد و پیامبر (ص) به روش واقع‌گرایانه به نمایش گذاشته‌شده است. در سمت چپ تصویر، شخصیت‌های دیگر صدر اسلام، به‌احتمال زیاد سه خلیفه دیده می‌شوند. از جایگاه محوری پیامبر (ص) در تصویر و حضور کلیه شخصیت‌های صدر اسلام، می‌توان گفت فضای تصویر، دوران آرام توأم با همدلی و وحدت صدر اسلام با محوریت پیامبر (ص) را به‌وضوح نشان می‌دهد. ازاین‌رو، این تصویر، به نمایش غیر جانب‌دارانه و غیر تبلیغی شخصیت‌های مهم شیعه پرداخته و از این نظر نمی‌توان آن را تصویری خاص برای بیان دیدگاه تشیع دانست. متنی که بالا و پایین تصویر را احاطه کرده، بر این موضوع صحه می‌گذارد. در این متن، دعاهایی برای پیامبر (ص)، خاندان و صحابه وی نگاشته شده است: «ان الله و ملائک ته علی النبی، یا ایها الذین امنو صلوات علیه و سلموا تسلیما» و همچنین، «صلی‌الله علیه و علی اله و اصحابه...».

تصویر ۳- پیامبر در جمع یارانش، کلیه و دمنه، بغداد، حدود ۸۵۶، کتابخانه کاخ گلستان. منبع: (شایسته فر،۱۳۸۶:۳۰).

۱-۴- نگاره پیامبر (ص) در جمع صحابه، دوره ترکمن

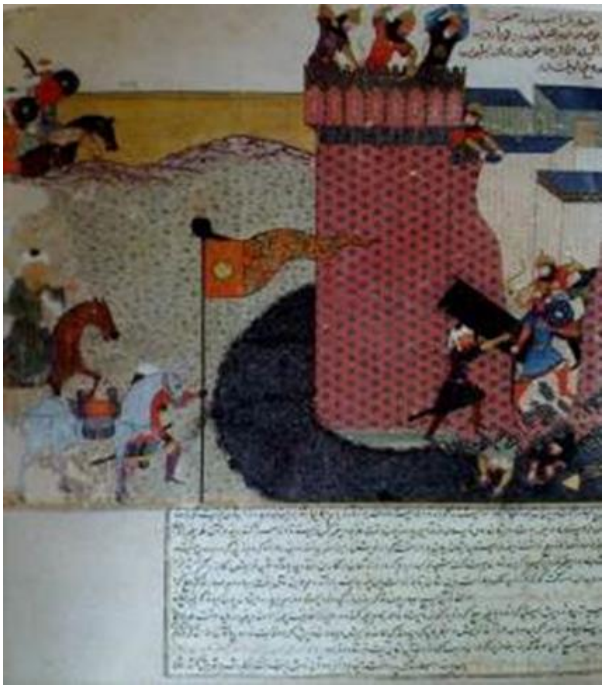
تصویر دیگری که توسط ترکمن‌ها سفارش داده شده و مشابه تصویر قبلی است، پیامبر (ص) و اصحابش را نشان می‌دهد (تصویر ۴). این تک ورق در دانشگاه بهارات کالا بهاوان نگه داری می‌شود. پیامبر (ص) بر روی صندلی در بالای مجلس نشسته و مانند تصویر قبلی، جبرئیل در سمت راست اوست و در بالا، گروهی از فرشتگان، او را احاطه کرده‌اند. خلیفه اول با محاسن سفید در سمت راست، کنار علی (ع) قرار گرفته و پشت سر آن‌ها، حسنین (ع) نشسته‌اند. چیدمان صحنه و کنار هم قرار گرفتن شخصیت‌های محوری شیعه و سنی در کنار یکدیگر، مهم‌ترین خصوصیت این نگاره است؛ بنابراین، این نگاره را نمی‌توان نگاره‌ای در ارتباط با اندیشه شیعه تعبیر نمود. بلکه تنها با تصویرپردازی شمایل‌های شخصیت‌های شیعه روبرو می‌شویم که هیچ پردازش نمادینی در تصویرسازی شمایل آن‌ها به کار گرفته نشده است. سنت واقع‌گرایی چهره در مورد همه افراد از پیامبر (ص) تا سایر شخصیت‌ها رعایت شده است. هاله دور سر یا نماد تقدس گونه دیگری وجود ندارد. تنها پس از نام پیامبر (ص) صلوه الله و پس از نام علی و حسین عبارت علیه‌السلام آورد شده است.

تصویر ۴- پیامبر و اصحابش، تک ورق، بغداد،۸۵۶...بهارات کالا بهاوان، دانشگاه هندو بنارس. منبع: (همان منبع،۲۸).

در این تصویر نیز نشانی از به‌کارگیری نمادهای تقدس گونه مانند هاله سر و روبند چهره برای شخصیت‌های شیعه وجود ندارد و شمایل این افراد هم مانند شمایل سایر شخصیت‌های صدر اسلام به تصویر درآمده است. چیدمان صحنه و شخصیت‌های حاضر، به‌طور مثال قرار گرفتن علی (ع) در کنار ابوبکر، نشانه‌ای از عدم وجود اختلاف در میان یاران پیامبر (ص) است.

۱-۵- نگاره فتح خیبر، روایت تاریخی از واقعه فتح خیبر

این نگاره متعلق به نسخه کلیات تاریخی حافظ آبرو (وفات ۸۳۴) است که به سفارش شاهرخ نگارش یافته است. «این کتاب در مورد تاریخ عمومی دنیاست، از زمان آدم تا سلسله‌ی شاهرخ در سال ۸۳۱/۱۴۲۷ را در برمی‌گیرد و در آن تاریخ مسیحی، ایرانی، چینی و حضرت محمد (ص) روایت شده است»(شایسته فر،۱۳۸۴،۷۷). نگاره درباره نقش علی در جنگ خیبر است که حضرت توانست پس از عدم موفقیت ابوبکر و عمر به پیروزی دست یابد. نگاره در زمان حاکمیت اهل تسنن مصور شده که از توجه حاکمان به شیعیان جامعه و نفوذ آن‌ها حکایت می‌نماید؛ اما نکته اصلی این است که آیا نگاره موردنظر روایت شیعی از واقعه خیبر را نشان می‌دهد؟ و شمایل حضرت علی (ع) به چه روشی مصور شده است؟ همان‌طور که در تصویر پیداست، حضرت علی (ع) با یکدست در قلعه را از جای کنده و با دست دیگر شمشیرش را بر سر یکی از دشمنان فرو آورده است. دو سرباز در پایین پای حضرت به هلاکت رسیده و تعدادی دیگر از دشمنان در تلاش‌اند حضرت را متوقف سازند. بلندی دیوار قلعه و سربازانی که از بالا سنگ پرتاب می‌کنند، نشان‌دهنده دشواری کار حضرت و شجاعت اوست. بااین‌همه حتی در حالت ظاهری و فیزیک جسمانی حضرت، هیچ نشانی از ویژگی یک انسان توانمند دیده نمی‌شود و حضرت به‌سان جنگجویی عادی به نظر می‌رسد.



تصویر ۵- فتح خیبر، کلیات تاریخی حافظ ابرو، هرات،۸۱۸-۸۱۹، استانبول، توپقاپی سرای. منبع: (همان).

پیامبر (ص) سوار بر اسب در سمت راست نگاره ماجرا را نظاره می‌کند و شعله‌های نورانی اطراف سرشان، تنها نشانه تقدس حضرت است. شخص دیگری مرکب علی را گرفته و پرچمی به دست دارد. نکته قابل‌توجه نمایش چهره حضرت علی (ع) است و پیکر ایشان نیز به شکلی عادی و بدون هیچ عنصر نمادینی که بیانگر تقدس ایشان باشد، کشیده شده است. چگونگی به تصویر کشیده شدن پیکر و شمایل حضرت علی (ع) از این جهت اهمیت دارد که باور و روایت مذهبی در شمایل عینیت و صورت مجسم پیدا می‌کند و شاخصی برای سنجش طرز تلقی و روایت مصور شده است. می‌دانیم حضرت علی (ع) به‌عنوان پیشوای اول شیعیان از جایگاه بی‌بدیل و والا و مقدسی در نزد شیعیان برخوردار است. در حال که از به تصویر کشیدن واقع نمایانه شمایل حضرت چنین مفهوم و نظرگاهی برداشت نمی‌شود.

۱-۶- نگاره پیامبر (ص) و دوازده امام در بهشت، گلچین ادبی اسکندر سلطان

نگاره موردنظر در شیراز به حمایت اسکندر سلطان، حدود سال‌های ۸۱۴-۸۱۳ هجری به رشته تحریر درآمده است. این نگاره، دربرگیرنده شخصیت‌های مقدس شیعه است (تصویر ۶). در مرکز نگاره، پیامبر (ص) به همراه علی (ع) و فرزندانش دیده می‌شوند. پیامبر (ص) در حال گفتگو با جبرئیل است و حضرت علی (ع) و فرزندانش به حالتی باوقار ایستاده و گوش فرا می‌دهند. آن‌ها در میان رنگ زرد با نقوش تزئینی به نماد بهشت قرار دارند و به صحنه روبرو که جهنم را نشان می‌دهد، نگاه می‌کنند. در پایین پای پیامبر (ص)، علی (ع) و فرزندانش، گروهی از افراد در حال گفتگو با یکدیگر و نظاره‌گر صحنه جهنم دیده می‌شوند. چهره‌ی همه مقدسین تصویرپردازی شده و حسنین (ع) در سنین نوجوانی به تصویر درآمده‌اند. بااین‌حال، به جایگاه ویژه و ممتاز آن‌ها در این تصویر تأکید شده است. اگرچه شمایل آن‌ها به شکلی واقع‌گرایانه و فارغ از نمادی ویژه به تصویر درآمده است.

تصویر ۶- پیامبر و دوازده امام در بهشت، گلچین اسکندر، شیراز،۸۱۳-۸۱۴، لیسبون، گلبنکیان. منبع: (پاکباز،۹۸:۱۳۷۹).

۱-۷- بازنمایی چهره اسطوره‌ای علی (ع) در نگاره‌های خاوران نامه

واقعه فتح خیبر توسط اهل سنت نیز روایت شده است؛ اما در روایتی که شیعیان ارائه داده‌اند، بر جنبه‌های فوق انسانی و آسمانی عمل علی (ع) تأکید بسیار می‌شود. همان‌گونه که یکی از فقهای شیعه پس از شرح ماجرا می‌نویسد: «و از مواردی است که خداوند متعال او را به نیرو و قدرت ممتاز گرداند و خرق فرمود و آن را نشانه و معجزه قرار داد»(شیخ مفید،۱۳۸۸: ۲۸۹)؛ بنابراین، با توجه به نحوه تصویرسازی پیکر حضرت علی (ع) و شیوه روایت واقعه، این نگاره را نمی‌توان نمونه‌ای از روایت شیعی این واقعه دانست. چراکه در نگاره مذکور به هیچ نماد و نشانه‌ای که بر جنبه فوق انسانی و معجزه گونه پیروزی علی (ع) تأکید کند، برنمی‌خوریم و تنها روایت تاریخی واقعه مصور شده که با محتوای تاریخی کتاب نیز هماهنگ هست؛ بنابراین، جلوه خاصی از پردازش‌های نمادین در نگاره دیده نمی‌شود و غلبه سویه روایی نگاره بر جنبه نمادین آشکار است. باید توجه داشت که امام علی (ع) به‌عنوان قهرمانی با توانمندی‌های آسمانی و خارق‌العاده در نزد شیعیان شناخته می‌شود که به قدرت الهی خود تکیه داشته است و نه قهرمانی معمولی و وابسته به نیروی انسانی. می‌توان گفت تمام ابعاد وجودی امامان به‌نوعی آشکارکننده قدرت خداوند است و همه‌ی امتیازات برتر امامان به مدد نیروی معنوی و آسمانی است که خداوند به آن‌ها عطا کرده است. امامان نیز همواره به این نکته تأکید داشته‌اند که عنایت خاص خداوند در همه احوال شامل حال ایشان گردیده و از این نظر بر دیگران برتری دارند (محمد جعفری،۲۹:۱۳۸۹) اما در نگاره موردنظر نه نشانی از قدرت الهی علی (ع) دیده می‌شود و نه در تصویرسازی شمایل ایشان نماد و نشانه‌ای برای ارجاع مخاطب به مدلول حقیقی شخصیت والای ایشان به‌عنوان یکی از برگزیدگان الهی به‌کاررفته است. در نوشته‌ی گوشه تصویر نیز، پس از نام علی (ع) به‌جای علیه‌السلام از اصطلاح رضی‌الله‌عنه استفاده شده که بیشتر توسط اهل سنت به کار می‌رود.

۱- دوره ترکمن، نسخه خاوران نامه، بازنمایی چهره پهلوانی و اسطوره‌ای علی (ع) در نگاره فتح خیبر

این نگاره در نسخه خاوران نامه ابن حسام است که در سده نهم (۸۸۱ هجری) در شیراز مصور شده و از مشهورترین آثار مربوط به مکتب ترکمن است که نگاره‌های آن را نقاشی به نام فرهاد رقم‌زده است. در این کتاب، حضرت علی (ع) به‌عنوان پهلوانی با توانایی‌های خارق‌العاده معرفی می‌شود و با رستم پهلوان ایرانی همانند شده است.

«*قره قویونلوها سلسله‌ای شیعی بودند و خاوران نامه* تحت حمایت پیر بوداق پسر جهانشاه که در اواخر سده‌ی نهم در شیراز حاکم بود، مصور گشت»(شایسته فر،۸۷:۱۳۸۴). اما از تصاویر و مضامین نگاره‌ها برمی‌آید که این کتاب بیشتر برای بالا بردن مقام پهلوانی علی (ع) و تحکیم ایمان مردم و تقویت دوستی آن‌ها با علی (ع) مصور شده است. در این نسخه، شمایل حضرت علی (ع) حالتی واقع‌گرایانه دارد و از شگردهای تصویری خاصی برای نشان دادن شخصیت مقدس و جایگاه والای او به‌عنوان امام اول شیعیان استفاده نشده است. تنها وجه تمایز او با سایر چهره‌ها، وجود شعله دور سر است که در دوره‌های قبل نشانی از آن وجود نداشت. بااین‌حال، در نگاره‌ها بیشتر با وجه قهرمان گونه و رستم وار شخصیت او روبرو می‌شویم. همان‌گونه که در این نسخه، علی (ع) به‌عنوان پهلوانی با توانایی خارق‌العاده معرفی‌شده است. حضرت علی (ع) سوار بر قاطر خاکستری‌رنگ خود با لباس‌ها و عمامه مخصوص ترکمانان دیده می‌شود و بر شمشیر بلند آن حضرت تأکید شده است.

در اساطیر و تاریخ ایران، حماسه قهرمانان و پهلوانان بسیاری ذکر شده است که سراسر صحنه دلاوری‌های مردانی است که نماد و سمبل پاکی و مبارزه با پلیدی بوده‌اند. چون مهر و علاقه مردم ایران به یار و یاور پیامبر (ص)، حضرت علی (ع)، جایگاه خاصی در اندیشه و قلب آن‌ها داشته، بُعد قهرمانانه‌ی دلاوران ایرانی به این شخصیت نیز تسری یافته است. نگارگران مسلمان با عشق به علی (ع) کوشیدند نه‌تنها بُعد حقیقی شخصیت امام را نشان دهند، بلکه با مصور کردن وقایع آمیخته با افسانه، می‌خواستند شخصیت اسطوره‌ای او را زنده نگه‌دارند. بعد پهلوانی و قهرمانی او را به تصویر کشند. نگاره فتح خیبر این نسخه بیانگر همین مسئله است

در نگاره فتح خیبر این نسخه (تصویر ۹)، علی (ع) و یارانش در جلوی قلعه و در مواجهه با دشمن قرار گرفته‌اند. حضرت تک‌وتنها در قلعه را از جای کنده و بلند کرده است. موقعیت فضایی حضرت در کادر تصویر، سبب تأکید بر ایشان شده است. حضرت با پوششی معمولی و بدون شمشیر و زره جنگی ترسیم‌شده که نمادی از رشادت و بی‌باکی است. و نگارگر برای نشان دادن قدرت و توانایی جسمانی علی (ع)، او را فربه‌تر از دیگران کشیده است. در بخشی از نگاره، بام قلعه در خارج از کادر اصلی قرار داده شده که نشان از نفوذناپذیری قلعه است و اهمیت مبارزه قهرمانانه علی (ع) را بیشتر نشان می‌دهد. بااین‌همه، در این نگاره نیز، چهره‌ی علی (ع) به تصویر در آمده و هیچ نشان و نمادی برای بیان تقدس مقامش (به‌جز شعله نورانی) و خارق‌العاده بودن عمل او به کار برده نشده است. بلکه بیشتر بر قدرت و توانایی پهلوانانه و قهرمانانه او به‌مانند انسانی شجاع و نترس تأکید شده است.

تصویر ۲. خاوران نامه، فتح خیبر، دوره ترکمن. منبع: (انوری،۶۱:۱۳۸۱).

همان‌طور که اشاره شد، هدف اصلی این نسخه، نشان دادن ویژگی‌های اسطوره‌ای و کارهای خارق‌العاده حضرت علی (ع) بوده و چهره‌ای اسطوره‌ای و قهرمانانه از آن حضرت در نگاره فتح خیبر به نمایش درآمده است؛ بنابراین، در این اثر با شگرد و تمهید بصری و نمادگرایی خاصی که نشانگر شخصیت فوق بشری و مقدس گونه حضرت علی (ع) به آن شکل که در ذهن و باور شیعیان است، برنمی‌خوریم. همچنین، روایت موردنظر شیعه پیرامون شخصیت‌ها و وقایع مهم تاریخ اسلام، در این نگاره دیده نمی‌شود؛ زیرا نگاره اثر تقلیدی از *شاهنامه فردوسی* و شخصیت اصلی آن رستم است و هدفش به رخ کشیدن چهره‌ی اسطوره‌ای حضرت علی (ع) بوده است.

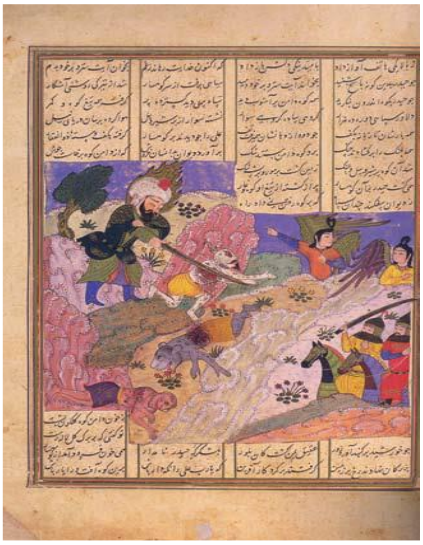
مصورسازی واقعه فتح خیبر در نسخه‌های موردنظر از اهمیت خاصی برخوردار است و از حضور فعال شیعیان در جامعه خبر می‌دهد، اما نکته مهم‌تر و قابل‌تأمل تر، چگونگی مصورسازی این واقعه، روایت موردنظر و نحوه تصویرپردازی شمایل قهرمان اصلی این واقعه هست. در تفکر شیعه، شخصیت‌های مقدس آن، مثل و مانندی ندارند و وجود مقدسشان به همان کمیت جسمانی و صورت خاکی محدود نمی‌شود. همان‌طور که یکی از فقهای شیعه می‌نویسد: امام در روزگار خود در نمونه‌های بررسی‌شده، کوششی برای نمایش و بیان این نظرگاه دیده نمی‌شود. ازاین‌رو، تهمید و شگرد خاصی به کار گرفته نشده است. درواقع، این تصاویر، مخاطب را به مدلول حقیقی شخصیت‌های شیعه راهبری نمی‌کند. هنرمند نخواسته یا نتوانسته در تبدیل معنا و کیفیات به‌واسطه کمیات تصویری (شگردها و نمادها) به موفقیتی نائل گردد؛ به‌عبارت‌دیگر، شگردها و نمادهای به‌کاررفته در این آثار، به‌مثابه کلیدی برای فهم میزان ایمان و طرز تلقی صاحبان قدرت و سفارش‌دهندگان این آثار نسبت به باور تشیع است. این آثار مدارک فرهنگی موجودند که شرایط فکری و مذهبی دوران تولید آثار را بازگو می‌کنند و اهداف و کارکردهای مصورسازی آن‌ها را آشکار می‌سازند. در فضای مذهبی با اکثریت تسنن، نباید انتظار داشت تصاویر با مضامین شیعی به‌گونه‌ای صریح و بی‌پرده به تبلیغ اندیشه‌های تشیع بپردازند و شیوه‌ها و قواعدی برای بیان شأن و جایگاه آن‌ها در تصاویر به‌کاربرده شود.

در نمونه‌های ذکرشده، حقیقت شیعه ظهور نیافته است و هنوز با تمهیدات تجسمی و پردازش‌های نمادینی که به‌نوعی بیانگر جایگاه والای مقدسین شیعه در میان شیعیان باشد، روبرو نمی‌شویم. در نگاره‌ها، نشانی از شخصیت آسمانی و قدسی آن‌ها وجود ندارد. همین‌که در ترسیم چهره ائمه روش واقع‌گرایانه و شمایل گونه رعایت شده و چهره‌ی آن‌ها مانند سایر شخصیت‌های اسلامی به تصویر درآمده است، به‌تنهایی بیانگر نوع نگاه هنرمندان نگارگر در این دوره است؛ نگاهی زمینی و ناسوتی به شخصیت‌های شیعه و نه آن نگاهی که از لفظ «امام» در تفکر شیعه دیده می‌شود. این روش، حتی در مورد خود پیامبر (ص) در مقام بزرگ‌ترین و معنوی‌ترین شخصیت اسلام نیز به‌کاررفته و چهره‌ی او تصویرپردازی شده و تنها در مواردی با هاله یا شعله دور سر از دیگران متمایز گشته است. درست است که شخصیت‌های شیعه دارای ابعاد گوناگون و برجستگی‌های ممتاز بی‌شماری هستند که در کتب فقهی آمده است اما جنبه تقدس گونه و معنوی وجود آن‌ها کانونی‌ترین بعد شخصیتی ایشان است. شخصیت‌های شیعه برگزیدگانی هستند که اگر صورت جسمانی و زمینی آن‌ها، بی‌واسطه و بدون به کار بردن تمهیداتی در تصویر ظهور یابد، مخاطب را به مدلول واقعی آن‌ها ارجاع نمی‌دهد. می‌توان یکی از دلایل در حرمت گذاشتن به تصویرنگاری شمایل اولیاء را بر همین مبنا دانست؛ زیرا صورت مادی این جهانی بر مناسباتی دلالت دارد که انسان را از رسیدن به مدلول حقیقی بازمی‌دارد؛ بنابراین، اگر تصاویر اولیاء الهی نیز بدون واسطه‌ای نمادین به تصویر درآیند، حالت محسوس و کمی به خود می‌گیرند و از مدلول حقیقی خویش دور می‌مانند. در این آثار، نشانی از روایت شیعه دیده نمی‌شود؛ بنابراین شمایل مقدسین شیعه در این آثار، به شکلی تقریباً عادی و محدود به‌صورت کمی و مادی آن‌ها به تصویر درآمده و تنها از جنبه پرداختن به این مضامین دارای اهمیت می‌باشند و در شیوه اجرا و به‌کارگیری نمادها و شگردهای تصویری، با قواعد و عناصر تصویری و نمادین خاصی که مختص این گروه از تصاویر و شمایل‌ها باشد، روبرو نمی‌شویم. بخشی از این مسئله به اهداف تصویرسازی این مضامین نیز مربوط می‌شود. به‌طور مثال همان‌طور که اشاره شد، در *خاوران نامه* با شخصیت اسطوره‌ای حضرت علی (ع) روبرو می‌شویم؛ زیرا کارکرد اصلی این نسخه، همانندسازی شخصیت آن بزرگوار با شخصیت اسطوره‌ای ایرانیان (رستم)

بوده است؛ بنابراین به‌جای تأکید و نشان دادن شخصیت قدسی آن بزرگوار و به‌کارگیری شگردهای تصویری در این مورد، تنها شخصیت اسطوره‌ای و قهرمانانه‌ی حضرت تصویر شده است.

در یکی از نگاره‌ها (تصویر ۷)، حضرت علی (ع) با شعله‌های آتش دور سر، عمامه سفید و پوششی به رنگ آبی و قرمز، سوار بر مرکب، شمشیر معروف خود را بر سر اژدها فرود آورده است. اژدها جانوری عظیم‌الجثه است که در بسیاری از داستان‌های عامیانه مظهر شر شناخته می‌شود و در همه موارد، قهرمان داستان بر او پیروز می‌گردد. موجودات شر باید به دست نیکان پروردگار از پای درآیند. در این نگاره، حضرت علی (ع) در سمت راست به‌عنوان پهلوان اسلام علیه پلیدی و شر که در سمت چپ قرار گرفته، مبارزه می‌کند.

تصویر ۷- خاوران نامه، نبرد حضرت علی با اژدها، دوره ترکمن. منبع: (انوری،۱۳۸۱:۹۸).



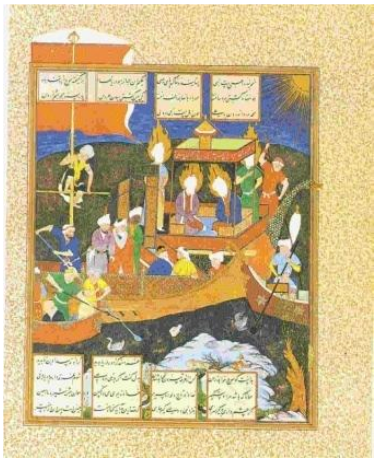
تصویر ۸- خاوران نامه، نبرد علی (ع) با دیوان، دوره ترکمن. منبع: (همان).

آفرینش و ابداع نمادها و شگردهای تصویری که اهمیت موضوعات شیعی و تقدس، بزرگی و شأن والای شخصیت‌های آن را نشان دهد، در دوره صفوی بروز و تجلی می‌یابد و گونه‌ای به‌کلی جدید از نشانه‌ها و نمادهای تصویرسازی مقدسین شیعه ابداع می‌گردد.

۲- دوره دوم: دوران صفوی: روایت معنوی و ملکوتی مضامین و شخصیت‌های شیعه

۲-۱- نگاره کشتی شیعه، جایگاه ممتاز اهل‌بیت (ع)

این نگاره (تصویر ۹) که در ابتدای *شاهنامه تهماسبی* قرار گرفته است و در نوع خود تحولی در تصویرسازی مضامین شیعی را نشان می‌دهد. مضمون این نگاره به شکلی آشکارا تبلیغی، برتری اندیشه شیعه را بازتاب می‌دهد. *شاهنامه* در همه ادوار تاریخی ایران مصور شده و این اثر را می‌توان شاخص وضعیت و کیفیت نگارگری هر دوره تلقی نمود. درحالی‌که *شاهنامه بایسنقری* با منظره شکار پادشاه در شکارگاه آغاز می‌شود، در ابتدای *شاهنامه تهماسبی* یکی از پایه‌های اصلی حکومت صفوی یعنی تشیع به تصویر درآمده است. این نگاره، کشتی شیعه نام دارد و بر اساس روایتی از پیامبر (ص) که اهل‌بیت خود را به‌مثابه کشتی نوح معرفی می‌نماید، مصور شده است. در فضای نگاره با حضور شخصیت‌های مقدس شیعه روبرو می‌شویم که اولین تمهید نمادین برای نشان دادن منزلت قدسی آنان، به کار بردن روبند چهره هست. شخصیت‌های اصلی اسلام و تشیع یعنی پیامبر (ص) و علی (ع) هدایت کشتی را به عهده دارند و حسن و حسین علیهم‌السلام نگهبانان آن هستند. این تنها کشتی است که مردم را به ساحل نجات خواهد رساند؛ بنابراین، مضمون این نگاره و شیوه شمایل پردازی اولیای شیعه به شکلی ساده و درعین‌حال زیبا و رسا حقانیت اندیشه شیعه و جایگاه بی‌مانند شخصیت‌های مقدس آن را بازمی‌نمایاند.



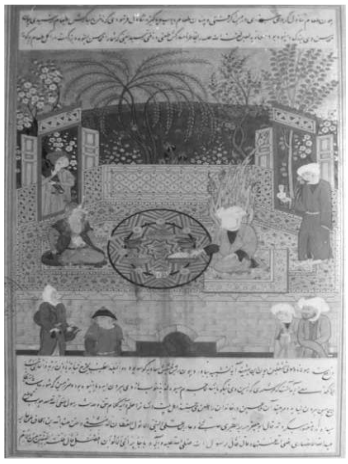
تصویر ۹- کشتی شیعه، شاهنامه تهماسبی. منبع: (ولش،۲۲:۱۳۸۴).

۲-۲- مجموعه‌ای از مضامین شیعی در نسخه احسن الکبار

نسخه مهم دیگر مربوط به دوران صفوی که در آن تصاویر نسبتاً زیادی از رویدادهای مهم اسلام و تشیع قرار دارد، نسخه *احسن الکبار* است. گویا این کتاب نیز در روزگار شاه‌تهماسب و به دستور او مصور شده است. از *احسن الکبار* نسخه‌های متعددی در کتابخانه‌های کشورهای مختلف وجود دارد. نسخه‌ای نیز در کتابخانه کاخ گلستان موجود است که با ۱۷ مجلس از رویدادهای مهم زندگی پیامبر اکرم (ص) و ائمه آراسته شده است. برخی از این رویدادها عبارت‌اند از: ولادت پیامبر (ص)، خواستگاری علی (ع) از حضرت فاطمه (س)، غدیر خم، جنگ جمل، وداع پیامبر (ص) با مردم، ماجرای خُفتن علی (ع) در رختخواب پیامبر (ص).

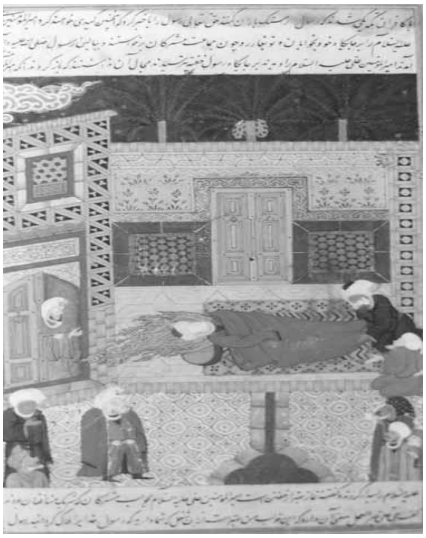
مهم‌ترین نگاره‌ی این نسخه در ارتباط با شیعه را بایستی نگاره‌ی غدیر خم دانست (تصویر ۱۰). در مرکز نگاره، حضرت محمد (ص) و علی (ع) بر بالای جهاز شتران قرارگرفته‌اند و پیامبر (ص)، علی (ع) را در آغوش گرفته و دست او را بلند نموده است. هر دو بزرگوار با هاله‌های نورانی و روبند چهره مصور شده‌اند. برخلاف نمونه‌های دیگر از تصویرسازی واقعه غدیر خم، در این نگاره، اهمیت و شکوه واقعه‌ی غدیر به‌روشنی نمایان است. قرار گرفتن حضرت علی (ع) و پیامبر (ص) در کنار یکدیگر و در مرکز تصویر با شعله‌های نورانی دور سر، چهره و پیکر تقریباً یکسان و احاطه آن‌ها توسط گروه کثیری از مردم، از جمله تمهیدات تصویری است که این نگاره را از سایر نگاره‌های غدیر خم متمایز می‌گرداند. هنرمند توانسته اهمیت واقعه غدیر را به‌خوبی به تصویر درآورد.

تصویر ۱۰- راست. غدیر خم، احسن الکبار، دوره صفوی، کاخ گلستان. منبع: (شایسته فر،۱۷:۱۳۸۸)



تصویر ۱۱- چپ. امام حسن و معاویه بر سر سفره، احسن الکبار، دوره صفوی، کاخ گلستان. منبع: (همان).

در تصویر دیگر از این نسخه (تصویر ۱۱)، امام حسن (ع) و معاویه را در کاخ معاویه بر سر سفره غذا نشان می‌دهد. نکته قابل‌توجه این است که هنرمند برای امام، شعله دور سر و روبند چهره به‌کاربرده، ولی معاویه را به شکلی واقع نمایانه تصویر نموده است که بیانگر مقام معنوی و بلند امام در مقابل شخصیت عادی معاویه است. نگاره‌ی دیگر از این نسخه (تصویر ۱۲)، ماجرای خوابیدن حضرت علی (ع) در بستر پیامبر (ص) را بازگو می‌نماید. حضرت علی (ع) در شبی که کفار برنامه قتل پیامبر (ص) را در سر می‌پروراندند، در بستر پیامبر (ص) خوابید تا رسول خدا بتواند در تاریکی شب، مکه را ترک نماید. این ماجرا به‌عنوان یکی از امتیازات علی (ع) توسط شیعه نقل می‌شود و به همین دلیل در این نسخه مصور شده است. علی (ع) در مرکز نگاره با روبند چهره و شعله‌های دور سر به تصویر درآمده است. نگاره، لحظه مواجهه‌ی کفار با علی (ع) را نشان می‌دهد.



تصویر ۱۲- علی (ع) در بستر پیامبر (ص)، احسن الکبار، دوره صفوی، منبع: (همان).

درمجموع، نگاره‌های این نسخه، شیوه واقع‌گرایانه در مصورسازی شخصیت‌های مقدس شیعه را کنار گذاشته است تا شأن و طراز والا و ملکوتی ایشان حفظ گردد و از این نظر، جلوه‌ی جدیدی به نگاره‌های شیعی داده است. به‌هرروی، با آغاز حکومت صفوی و پیدایی اقتدار شیعه، از همان ابتدا مضمونی شیعی بر مبنای نظر و اعتقاد شیعه، در بزرگ‌ترین اثر نگارگری این دوره قرار می‌گیرد. در مراحل بعدی به‌خصوص با تشدید گرایش‌های شیعی در نزد شاه‌تهماسب، نگارگری شیعی مراحل تکامل را طی می‌نماید. مضامینی که قبلاً نیز مصور شده‌اند، در این دوره به شکلی دیگرگونه به تصویر درمی‌آیند که بیانگر روایت و تفسیرهای موردنظر شیعه هستند و ازنظر پردازش‌های نمادین نیز دارای جنبه‌های نوآورانه‌ای می‌باشند. به‌عبارت‌دیگر، در این عصر، نگارگران برای بیان کیفیات مورد نظر شیعه و نمایش طرز تلقی این گرایش مذهبی، به ابداع شگردهایی دست می‌یازند که همان تبدیل کیفیات به علامات کمی و نمادین تصویری است.

هنرمند نگارگر شیعی برای نمایش وبیان کیفیات و معانی والای مورد نظر تشیع و یادآوری مدلول حقیقی شخصیت‌های شیعه که همان طراز والا و بی‌نظیر معنوی و ملکوتی آن‌هاست به تمهیدات و شگردهای تصویری و نمادینی متوسل می‌گردد. به‌منظور بیان این شگردها باید به بررسی چند نگاره از نسخه فال‌نامه پرداخت. فال‌نامه در دوران تشدید گرایش‌های شیعی در نزد شاه‌تهماسب و اوج‌گیری اندیشه شیعه فقاهتی تولید شده است که دارای ۲۸ نگاره هست و مضامین و قصه‌های قرآنی و وقایع مورد نظر تشیع در آن به تصویر درآمده‌اند.

۲-۳- نگاره معراج، روایت شیعی از معراج

واقعه شگفت‌انگیز معراج پیامبر (ص)، از مضامین بلند مذهبی است که تقریباً در تمام ادوار فکری مورد توجه نگارگران قرار گرفته و آثار متعددی در این زمینه خلق شده است. اهمیت این مضمون در نگارگری ایرانی به حدی است که «نمی‌توانیم تصویری مذهبی و ژرف‌تر از این در جهان اسلام بیابیم» (ولش، ۱۳۷۵: ۱۱۸)؛ اما آثار موجود از جنبه ظهور عناصر بصری و

نمادین و تمهیدات تجسمی، از روندی یکسان و یک‌شکل برخوردار نبوده و بر اساس قواعد سبکی و شرایط سیاسی و فکری هر دوره، روایت‌ها و کیفیت‌های متفاوتی از این رویداد مصور شده است. در این رابطه، در نگاره‌ی معراج *فال‌نامه* با روایت شیعی این واقعه روبرو می‌شویم که در مقایسه با سایر آثار در این زمینه، یکه و خاص هست. (تصویر ۱۳).

هنرمند، مانند بسیاری از نگاره‌های معراج، بخش میانی سفر پیامبر (ص) را مد نظر قرار داده و به تصویر کشیده است. حضرت، سوار بر براق در مرکز تصویر قرار گرفته و هفت فرشته، دایره‌وار در حالتی فشرده او را احاطه کرده‌اند؛ اما تنوع رنگی و فشردگی پیکره‌ها مانع از دیده شدن عنصر اصلی و نمادین یعنی نقش شیر نمی‌شود. هنرمند برای بیان محوری‌ترین باور تشیع یعنی جانشینی حضرت علی (ع)، به این شگرد و تمهید نمادین روی آورده است. شیر در فرهنگ اسلامی نماد علی (ع) است و به روایتی این لقب را پیامبر (ص) به حضرت اعطا کرد.

تصویر ۱۳- معراج پیامبر (ص)، فال‌نامه، گالری ساکلر واشنگتن. اندازه: ۴۴,۹×۵۸,۹ سانتی‌متر. منبع: (farhad,2010,119).

معمولاً در نگاره‌های معراج، شخصیت‌های اصلی به ترتیب شامل پیامبر (ص)، جبرئیل و سایر فرشتگان می‌شود. درحالی‌که در این نگاره، پس از پیامبر (ص)، نقش شیر بیشتر از سایر عناصر توجه بیننده را به خود جلب می‌نماید. بدین منظور و برای تأکید بر این عنصر، تمهیدات بصری نیز به‌کاررفته است که می‌توان به محل قرارگیری شیر و فضای خالی اطرافش، اشاره دست پیامبر (ص) به‌سوی او و اختصاص دادن حجم کم شعله‌های آتش تنها در اطراف سر حضرت، اشاره کرد. با این تمهیدات، به‌جای تمرکز کامل بر پیکر و شخصیت پیامبر (ص)، به‌عنوان بازیگر اصلی واقعه معراج، بر کنش او یعنی دادن انگشتر به شیر تأکید شده و از سوی دیگر، شیر را در مقام دومین عنصر تصویری مهم معراج نشانده است. بالاتر قرار گرفتن جایگاه شیر از حضرت رسول که سر به بالا شیر را می‌نگرد از نظر بصری، تعبیری متفاوت از واقعه معراج بیان می‌کند و به‌نوعی بر مقام علی (ع) اشاره دارد تا پیامبر (ص)؛ بنابراین، می‌توان گفت بازیگر و قهرمان اصلی و نقطه کانونی صحنه، نقش شیر است.

تصویرسازی شیر و معنای نمادین آن، این نگاره را در میان نقاشی‌های معراج خاص‌تر می‌سازد و آن را به اثری شیعی و تبلیغی مبدل می‌کند که پیام را به شکلی رسا منتقل می‌نماید. در مقایسه این نگاره با نگاره‌ی معراج اثر سلطان محمد که مربوط به مکتب تبریز صفوی است، این ادعا آشکارتر می‌شود. چگونگی ظهور و ترکیب عناصر تصویری و تمهیدات تجسمی به کار گرفته شده در نگاره‌ی معراج خمسه، شامل رنگ‌های دلنشین، فضای فراخ و پویا، ترکیب‌بندی حلزونی و چرخش فرشتگان، حرکت عروجی بُراق، شعله‌های آتش که کُل وجود پیامبر (ص) را در بر گرفته‌اند، ریزه‌کاری‌های دقیق و سنجیده، صحنه‌ای با شکوه و فراخ به وجود آورده است که نه‌تنها ژرفای فکری و عرفانی این واقعه را بازمی‌تاباند، بلکه از قدرت هنرمندانه در کاربست عناصر بصری و تصویری پرده برمی‌دارد و با خلق اثری عرفانی، رمزی و تفسیری، خیال را به پرواز درآورده و فضای تأویلی را برای مخاطب فراهم می‌سازد. در مقابل، همین عناصر تصویری و تمهیدات تجسمی در نگاره‌ی معراج *فال‌نامه*، به‌گونه‌ای خلق و ترکیب‌شده‌اند که صحنه‌ای جسورانه از شکل و رنگ به وجود آورده، اما از ظرافت، لطافت و فرهیختگی آن کاسته شده و فضایی

تخت را به نمایش می‌گذارد که هدفش ارائه صریح پیام تبلیغی اثر هست. کلیه عناصر بصری، تمهیدات تصویری و ترکیب‌بندی طوری سامان‌یافته‌اند که بر کنش پیامبر (ص) تأکید نموده و جایی برای تأویل و تفسیر باقی نمی‌گذارد.

با توجه به اینکه *فال‌نامه*، متنی ادبی نیست، هنرمند در تصویرسازی این موضوع آزادی عمل داشته و با محدودیت‌ها و الزامات تصویرسازی مربوط به متون ادبی روبرو نبوده است؛ زیرا متن فال، تنها به واقعه‌ی معراج به‌طور خلاصه اشاره کرده و هیچ صحبتی از حضور حضرت علی (ع) در این سفر به کنایه هم نشده است. پس با توجه به جو فکری دوران و تعصب مذهبی و ایمان شیعی شاه‌تهماسب، منطقاً می‌توان گفت روایات شیعه از معراج مورد توجه هنرمند قرار گرفته و هنرمند برای بیان آن از نماد (شیر) استفاده نموده است. در مورد آنچه بر پیامبر (ص) در سفر شگفت انگیزش گذشته، روایات مختلفی وجود دارد که یکی از آن‌ها بیان حقانیت شیعه در جانشینی حضرت علی (ع) است که حضور آن حضرت را در سفر پیامبر (ص) نقل کرده‌اند. در یکی از این روایات: «رسول خدا در شب معراج و بر فراز آسمان‌ها از حضور علی (ع) خبر می‌دهد که در میان عرش خدا را عبادت می‌کند و خداوند علی را به پیامبر (ص)، برگزیده، جانشین و وصی و رهبر روسفیدان معرفی می‌کند» (محمدی اشتهاردی،۱۳۸۲:۱۹۹).

روی‌هم‌رفته، نشانه‌های گرایش‌های شیعی در این نگاره محرز است. می‌دانیم به باور شیعه، وَلایت پیامبر (ص) بر مردم، به امر خدا به علی (ع) انتقال یافت. هنرمند، برای بیان این حقیقت از انگشتر بهره برده که نماد ولایت و امامت علی (ع) است. شاید هنرمند به این روایت نیز توجه داشته که شیخ مفید نقل می‌کند در آخرین روزهای بیماری پیامبر اکرم (ص) ایشان رو به علی (ع) کرده و فرمودند: «برادر آیا تو وصیت و جانشینی مرا می‌پذیری که بعد از من وعده‌هایم را وفا نمایی، به خاطر من مذهبم را به جا آوری و از میراث اهل‌بیتم حراست فرمایی؟ حضرت علی (ع) جواب دادند: آری ای رسول خدا. پیامبر (ص) فرمودند: نزدیک من بیا او به پیامبر نزدیک شد و پیامبر او را در آغوش کشید. پیامبر انگشتری را از دست بیرون آورد و گفت: این را بگیرد و در دستت کن» (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۱۳۱). درمجموع، این نگاره یکی از باورهای اصیل و پایه‌ای تشیع را (امامت علی)، با یکی از اعتقادات غیرقابل‌انکار مسلمانان (معراج) تلفیق نموده که نگاره‌ی معراج فال‌نامه را به اثری تبلیغی بدل کرده است. چراکه روایتی شیعی و صریح از این واقعه ارائه می‌نماید. شاه‌تهماسب در مقام حامی *فال‌نامه*، ایمان و اعتقاد راسخی به ولایت علی (ع) از خود بروز داده و در چندین صفحه از تذکره‌اش با آوردن احادیث به حقانیت حضرت اشاره کرده است.

۲-۴- نگاره فتح خیبر، روایت فرا تاریخی و معجزه‌وار از فتح خیبر

شیعه برای بیان حقانیت دیدگاه خود و ممتاز کردن مقام شخصیت‌های مقدسش، به جاودانه کردن برخی وقایع تاریخی اسلام مبادرت ورزیده است. به همین دلیل، فتح خیبر در نزد شیعیان از جایگاه خاصی فراتر از یک رویداد تاریخی برخوردار هست. روایت شیعیان از این موضوع به‌گونه‌ای است که علی (ع) را در میان سرداران سپاه اسلام و جنگجویان زمان خود در جایگاهی بسیار بالاتر می‌نشاند و موقعیت او را در این جنگ با ارتباط آسمانی او مرتبط می‌سازد.

در کتاب *انیس المومنین* از اسحاق حموی که در دوران شاه‌تهماسب نگارش شده، ماجرا این‌گونه روایت می‌شود که پس از شکست ابوبکر و عمر در جنگ خیبر «حضرت پیغمبر صلی‌الله علیه و آله، امیرالمؤمنین را طلبید... رایت را به مولای متقیان داد و آن جناب به در قلعه رفت. مرحب خیبری را با چند یهود بی‌باک به جهنم فرستاد و یهودیان، [که] از قلعه بیرون آمده بودند، فرار نمودند. حضرت امیر المومنین به قوّت ربّانی و نصرت سبحانی، درِ خیبر را که از سنگ بود از جای برکنده سپر ساخت و تا قلعه را مسخّر نگردانید، در را از دست نینداخت» (اسحاق حموی،۱۳۸۶:۳۰). در این نگاره نیز آنچه پراهمیت و درخور توجه است، حضور پیشوای اول شیعیان در مقام شخصیت و قهرمان اصلی نگاره است.

تصویر ۱۴- فتح خیبر، فال‌نامه، کتابخانه چستر بیتی دوبلین، اندازه: ۴۵×۵۹,۵ سانتی‌متر. منبع: (farhad,2010:121).

نگاره، لحظه معجزه‌آسا و عمل فوق انسانی علی (ع) را در حال از جای کندن درِ خیبر به تصویر کشیده است (تصویر ۱۴). درحالی‌که پیامبر (ص) در سمت راست نگاره، نظاره‌گر دلیری و شجاعت جانشین خود است. پیامبر (ص) و علی (ع) با روبند چهره و هاله‌های آتش دور سر به تصویر درآمده‌اند که نشان قداست آن‌ها در نزد شیعیان است. بر روی زین مرکب حضرت علی (ع) نیز به نشانه‌ی تقدس سوار، شعله‌های آتش (نور) کشیده شده است. این تمهید تصویری در دوره‌های بعد به این شکل تداوم می‌یابد که کل چهره یا پیکر مقدسین را حذف و به‌جای آن شعله‌ی آتش و نور قرار می‌دهند. بااین‌همه، مهم‌ترین و مفهومی‌ترین تمهید تجسمی و تصویری که چشم و نظر را به‌سوی خود می‌کشاند، تصویرسازی یکسان و یک‌شکل پیامبر (ص) و علی (ع) است. هر دو بزرگوار دارای شعله‌های آتش یک اندازه، روبند چهره و عمامه یک‌شکل، لباس با نقش و رنگ مشابه و حتی پیکر یک اندازه هستند. از این طریق، هنرمند به شکلی تصویری، از مقام و منزلت برابر دو شخصیت سخن می‌گوید. همان‌گونه که شیعیان از پیامبر (ص) نقل‌قول کرده که ایشان، علی (ع) را با خود مقایسه می‌نموده و برابر می‌دانسته است. روایات بسیاری در این زمینه وجود دارد. در یکی از آن‌ها، وقتی از ایشان در مورد علی (ع) پرسیدند، فرمود: «چرا عده‌ای به بدی یاد می‌کنند از کسی که مقام و منزلتش نزد خدا، همچون مقام و منزلت من است» (شیخ صدوق، ۱۳۷۹: ۱۹).

یکی دیگر از عناصر قابل‌تأمل تجسمی و تصویری در این نگاره، وجود فرشته‌ای است که علی (ع) پاهایش را بر دستان او گذاشته است که در میان نگاره‌های فتح خیبر بی‌نظیر هست. با این تمهید تصویری، هنرمند، به شکلی دیگر بر پیوند علی (ع) با آسمان و تکیه او بر نیروهای فرازمینی و الهی تأکید می‌نماید و درست به همین دلیل است که این نگاره از سایر نگاره‌ها در مورد فتح خیبر متمایز می‌گردد. پاهای حضرت علی (ع) بر روی دستان فرشته‌ای قرار گرفته که نمادی از قوّت ربّانی و نصرت سبحانی اوست. در روایت شیعی فتح خیبر آمده که پیامبر (ص) در روز واقعه به علی (ع) فرمود: «پرچم را بگیر و برو که جبرئیل به همراه توست» (شیخ مفید،۱۳۸۸: ۱۱۲).

قبلاً اشاره شد که در این نگاره، برخلاف سایر نگاره‌ها مربوط به واقعه غدیر که به موضوع از جنبه تاریخی پرداخته‌اند، خارق‌العاده بودن و معجزه‌وار بودن عمل علی (ع) و تکیه او بر نیروهای قدسی، حضوری پر رونق دارد. ازاین‌روست که اگرچه مضمون نگاره برگرفته از رویدادی تاریخی است، اما جنبه‌های نمادین در بیان این رویداد، در فضای اثر غلبه و فزونی دارند؛ زیرا هدف هنرمند، فراتر از یادآوری یک واقعه تاریخی بوده است. هرچند برای تأکید و تمرکز ذهن مخاطب بر شخصیت‌های اصلی و مقدس نگاره، از تمهیداتی چون شکل و اندازه و رنگ و محل قرارگیری سود برده است.

انعکاس شیعی فتح خیبر در نگاره‌ی *فال‌نامه* را باید در ارتباط با نهادی شدن اندیشه شیعه دانست. اندیشه‌ای که در دستگاه حاکمه و جامعه صفوی به‌شدت رواج داشت و تبلیغ می‌شد.

۲-۴- نگاره جای پای امام رضا (ع)، تکریم امامان و زیارت

این نگاره (تصویر ۱۵) فضای مقدس قدمگاه و اهمیت آن را در نزد شیعیان به‌خوبی به تصویر درآورده است. هنرمند از طریق یک عنصر غیر شمایلی (نقش پا)، به معرفی این مکان مقدس پرداخته است. پاها در اینجا حالتی نمادین و مقدس دارند و به همین دلیل به‌دقت نقش‌پردازی و زرافشان شده‌اند. این عنصر را می‌توان با نقش دست (عَلَم) مقایسه کرد که نشان پنج‌تن آل عباست و در آثار مختلف دوره صفوی دیده می‌شود. یک مجموعه از اشیاء که در مکان‌های مقدس شیعیان قرار می‌گیرند به‌دقت در اطراف پاهای تزئینی جای گرفته‌اند؛ مانند چراغ طلا، یک رحل قرآن و شمع دان. در پایین نگاره، یک گروه از عبادت‌کنندگان ایستاده‌اند و دست‌هایشان را در حالت دعا بلند کرده‌اند. دو نفر برای زیارت و ادای احترام به حالت نشسته دیده می‌شوند. اینان کسانی هستند که درخواست و حاجتی دارند و برای رفع گرفتاری‌شان به این مکان مقدس روی آورده‌اند.

تصویر ۱۵- قدمگاه، فال‌نامه، موزه تاریخ هنر جنوا، اندازه: ۴۴,۵×۵۹ سانتی‌متر. منبع: (farhad,2010:137).

اغراق در نشانه کف پا به جهت فراخوانی مدلولش که قدمگاه متبرک است و استفاده نمادین از اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و طلاکاری‌ها که عمدتاً به شکل موازی در مکان‌های متبرک همچون مسجد به‌عنوان خانه خدا نگاشته می‌شوند، گیرایی مضاعفی به نگاره داده که مخاطب را برای معنی کردن نشانه‌ها به تکاپو وامی‌دارد. از نظر بصری و شکلی نیز، تقابل بین عناصر واقع‌گرایانه و نشانه‌های اغراق‌آمیز خصوصاً اندازه‌ی پاها که گونه‌ای تضاد بصری را موجب گشته و نیز رنگ‌های پرتلالو، حرکت و پویایی چشم‌نوازی به نگاره داده است. تزئینات کناره‌های قسمت بالای نگاره، در این حرکت و نیز روند آذین گری، به جهت تلطیف داستان و روایت اثر مؤثر واقع شده است. این نگاره را به جهت خاص بودن تمهیدات بصری، چینش و مقیاس بندی عناصر تصویری، تزئینات چشم‌نواز هدفمند و معناگرایانه (از وجه نمادین)، می‌توان از ناب‌ترین نگاره‌های شیعی دانست. همچنین، از حیث بیانی نیز این نگاره وابستگی و اشتیاق شیعه به بقاع متبرکه را به بهترین وجه بیان می‌دارد.

۲-۵- نگاره داوری ائمه در روز قیامت

بر اساس اعتقادات شیعه، حسابرسی اعمال مسلمانان در قیامت به‌وسیله حضرت محمد (ص) و همراهی علی (ع) و در حضور سایر ائمه علیهم‌السلام انجام می‌گیرد. آن‌گونه که در تصویر هویداست با صحنه‌ی صحرای محشر و حال‌وروز انسان‌های مختلف و سنجش اعمال آن‌ها، بر اساس اعتقاد و روایت شیعیان روبرو هستیم. این نگاره از دو قسمت تشکیل شده است (تصویر ۱۶). بخش پایین تصویر که وسعت زیادی را در برمی‌گیرد، صحرای محشر را نشان می‌دهد. اسرافیل در سمت چپ پس از دمیدن در شیپور حضور دارد. در کنار او فرشته مأمور سنجش اعمال با ترازویی به دست ایستاده است. در مرکز تصویر، حضرت علی (ع) با لباسی رنگارنگ و فاخر، شعله‌های آتش اطراف سر و روبند چهره، در حال گفتگو با پیامبر (ص)، توجه بیننده را به

خود جلب می‌نماید و می‌توان او را شخصیت اصلی نگاره دانست. پیامبر (ص) بر روی فرشی نشسته و پرچم سبزی پشت سرش برافراشته شده است.

تصویر ۱۶- داوری ائمه در روز قیامت، فال‌نامه، گالری سالکر، اندازه:۴۳,۷×۵۸ سانتی‌متر. منبع: (farhad, 2010:190).

در سمت راست تصویر، فرشته‌ای دیگر با لباس‌ها وبال‌های رنگارنگ با حالتی متعجب به جمعی که در روبروی او قرار گرفته‌اند، نگاه می‌کند. بنا بر قرآن و احادیث شیعی، مردم در روز رستاخیز بر اساس کردار و اعمال این جهانی خود به گروه‌های متعددی تقسیم‌بندی می‌شود. نگارگر در این بخش از تصویر، به شکلی بی‌پیرایه و رسا با به‌کارگیری تمهیدات تصویری ساده و نمادهای آشنا، هفت گروه از مردم را بر اساس اعمالشان، همان‌گونه که در احادیث و روایات شیعه ذکر گردیده، به تصویر کشیده است.

در قسمت بالای نگاره، شمایل ائمه شیعه به تصویر درآمده است. نقش و تمهید قابل‌تأمل در این بخش، تصویرسازی شعله‌های نورانی برای شمایل حضرت فاطمه (ع) است که بر اساس لقب او (الزهرا به معنای نورانی) و برخی روایات مصور شده است. «نور همواره در اعتقادات و باورهای ایرانیان از جایگاه بسیار مهمی برخوردار بوده است و به‌عنوان نشانه‌ای الهی و ایزدی پرستش قرار گرفته و مقدس شمرده شده است» (شایگان، ۱۳۷۹: ۸۰). ازاین‌روی، در این نگاره، شعله‌های نورانی به شکلی نمادین و زیبا بیانگر درجه خلوص و احترام فراوان شیعیان به آن حضرت و بالا بودن درجه معنوی‌اش نزد آن‌هاست؛ زیرا فاطمه (ع) نه فقط به دلیل دختر پیامبر (ص) بودن، بلکه به خاطر اینکه مادر حسن و حسین (ع) است و در نتیجه مادر همه ائمه هست، دارای جایگاه معنوی بزرگی است.

نتیجه‌گیری

مقایسه نسخه نگاره‌های دارای مضامین شیعی در ادوار گوناگون نشان می‌دهد که ظهور مفاهیم و مضامین مورد علاقه شیعه در نگارگری ایران یکسان و یک‌شکل نبوده و مهم‌ترین وجه تمایز این نگاره‌ها را بایستی در نوع روایت و نظرگاه نهفته در آن‌ها دانست. در دوره اول که از عصر ایلخانی تا آغاز صفوی را در برمی‌گیرد، روایت تاریخی وقایع مورد تأکید شیعه مد نظر قرار داشته است و روایتی قهرمانی و اسطوره‌ای از شخصیت‌های مقدس شیعه به تصویر درآمده و شمایل ایشان به شیوه واقع نمایانه مصور شده است؛ بنابراین در این دوره با تمهید و شگرد نمادین خاصی که بیانگر روایت و نظرگاه شیعه باشد، روبرو نمی‌شویم. در دوره دوم که با برآمدن اقتدار شیعی توسط صفویان آغاز می‌شود، شاهد تحول اساسی در زمینه مصورسازی مضامین و باورهای شیعه هستیم. در این دوره، اندیشه شیعه از نوع فقاهتی در جامعه به‌شدت مورد حمایت قرار می‌گیرد. متأثر از این شرایط فکری و مذهبی، در نسخه نگاره‌های اسلامی این دوره، مضامین و رویدادهای شیعی، مطابق با روایت و نظرگاه شیعه به

تصویر درمی‌آیند و طراز والای معنوی و ملکوتی ائمه شیعه در نحوه تصویرسازی شمایل آن‌ها نمود می‌یابد. بدین منظور، تمهیدات تصویری و نمادین خاصی به کار گرفته می‌شود. به‌طور مثال می‌توان به قرار دادن شعله‌های آتش دور سر و پوشاندن چهره نورانی ائمه با روبند اشاره کرد. ظهور و تجلی شگردهای تصویری و پردازش‌های نمادین در این عصر را بایستی از این منظر بررسی کرد که اصولاً هنری که در پی بیان مفاهیم عمیق معنوی و سرشار از نیروی قدسی باشد، نمی‌تواند به زبان واقع نمایانه متوسل شود؛ بلکه به دنبال واسطه‌ای است که معنا و مفاهیم و آموزه‌های اصیل و آسمانی را به‌وسیله آن‌ها به بند بکشد. ازاین‌رو، شگردهای تصویری و جلوه‌های نمادین خلق‌شده در نگاره‌های عصر صفوی، واسطه‌ی بیان معنا، مفاهیم و آموزه‌های اصیل و آسمانی شیعه هستند. چراکه رویکرد هنرمند نگارگر صفوی در فضای مملو از گرایش‌های شیعی (به‌خصوص دوران شاه‌تهماسب)، رویکردی مبتنی بر نظرگاه و طرز تلقی شیعه بوده است. اگر تصویرسازی را در معنای کلی، نمایش دادن معانی و کیفیات به‌واسطه کمیات که همان تمهیدات است بدانیم، نگارگران صفوی، تمهیدات و شگردهایی به کار برده‌اند تا مخاطب، با دیدن شمایل شخصیت‌های شیعه، به مدلول حقیقی آن‌ها که کمال معنوی و باطنی است، دست یابد؛ به‌عبارت‌دیگر، نگارگر شیعی، هدفش مصور ساختن کیفیات و حالات معنوی و طراز ملکوتی شخصیت‌های شیعه بوده و نه نمایش حالت کمی و انسانی آن‌ها.

منابع

۱- آژند، یعقوب (۱۳۹۰)، نگارگری ایرانی (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایرانی)، تهران: انتشارات سمت.

۲- اشرفی، م. م (۱۳۸۴)، سیر تحول نقاشی ایرانی سده شانزدهم میلادی، ترجمه زهره نفیسی، تهران: فرهنگستان هنر.

۳- انوری، سعید (۱۳۸۱)، مقدمه خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴- بروجردی، ابراهیم (بی‌تا)، تفسیر جامع، جمع‌آوری‌شده از تفسیر امام علیه‌السلام. به قلم حاج سید ابراهیم بروجردی، تهران: انتشارات کتابخانه صدرا.

۵- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، نقاشی ایرانی از آغاز تا امروز، تهران: نشر نارستان.

۶- جنسن، چارلز (۱۳۸۸)، تجزیه‌وتحلیل آثار هنرهای تجسمی، ترجمه بتی آواکیان، تهران: سمت.

۷- حموی، محمد بن اسحاق (۱۳۸۶)، انیس المومنین، تصحیح میر هاشم محدث، تهران: نشر بین‌الملل.

۸- شایگان، داریوش (۱۳۷۹)، بت‌های ذهنی و خاطرات ازلی، تهران: امیرکبیر.

۹- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۶)، عناصر هنر شیعی، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

۱۰- شیخ صدوق (۱۳۷۹)، فضائل الشیعه، ترجمه امیر توحیدی، تهران: نشر زواره.

۱۱- شیخ مفید (۱۳۸۸)، ارشاد، سیره ائمه اطهار، ترجمه سید حسن موسوی مجاب، تهران: نشر سرور.

۱۲- محمدی اشتهاردی، محمد (۱۳۸۲)، سیمای پیامبر از دیدگاه گوناگون، تهران: انتشارات اسلامی.

۱۳- ولش، استوارت کری (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۴- ولش، کری (۱۳۷۵)، نگارگری نسخه‌های خطی در ایران، ترجمه محمد طریقتی، فصلنامه هنر، شماره ۳۰، ص ۱۱۸.

15- Farhad,Massumeh (2010), Falname, The book of omen,Thames&Hudson.

16- Hillenbrand,Robert (2000), Persian painting, from the mongols to the qajars. I.B tauris publishers.

تاثیر سواد بصری بر مصرف علائم و نشانه‌های مترو توسط مسافران در زندگی روزمره؛ مورد مطالعاتی: سیستم علائم و نشانه‌های مترو تهران

محمد خزایی [۱]، سوسن سامانی فر*[۲]، عباس (وریج) کاظمی [۳]

۱- استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲- دانش آموخته کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۳- استادیار، هیئت علمی پژوهشکده علوم انسانی وزارت علوم، تهران، ایران

samanifar68@gmail.com

چکیده

امروزه ارتباط با محیط و فضای شهری و نظم و منطق ارتباطی در آن تحت‌تاثیر ارتباط‌تصویری است. بنابراین تلاش بشر بالاخص جامعه طراحان ایجاد کانال ارتباطی بصری به عنوان جایگزین ارتباط کلامی و زبانی است که سیستم علائم و نشانه‌ها از مهم‌ترین ابزارهای آن بشمار می‌رود و هرگونه بی‌توجهی به اصول طراحی و ارائه آن موجب ضعف و اغتشاش ذهنی و بصری می‌شود. از اینرو فهم عمیق از خصوصیات و کارکرد عناصر اولیه سواد-بصری برای تدوین زبانی که هیچ‌گونه مرزی نمی‌شناسد ضروری است. از اینرو پژوش حاضر با هدف تعیین نقاط و ضعف علائم و نشانه‌ها و تاثیر سوادبصری بر میزان مصرف آن از دیدگاه مسافران ایستگاه مترو شهر تهران به عنوان مصرف‌کنندگان علائم در زندگی‌روزمره، درباره جنبه‌های گوناگون کیفیات بصری و اطلاعاتی کلیه علائم و نشانه‌های مترو پرداخته است. جهت انجام پژوهش و دستیابی به یافته‌های تحقیق از روش تحلیل محتوای کیفی و استراتژی اتنوگرافی مشاهده‌ای و اتنوگرافی اطلاع‌دهنده استفاده و داده‌ها به روش تحلیل تماتیک کدگزاری و مقوله‌سازی شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بالا بودن میزان عدم رضایت افراد و ارتباط آن با ضعف در اصول‌بصری، بیانگر عدم توجه لازم به مبانی سواد بصری و در نتیجه عدم رغبت مسافران در مصرف علائم و نشانه‌ها می‌باشد.

واژگان کلیدی: گرافیک محیطی، سواد بصری، علایم و نشانه ها، مترو.

۱- مقدمه

گرافیک‌محیطی با شهر، شهروندان و عملکرد آن گره خورده است که از مهم‌ترین وظایف آن در محیط‌های شهری ایجاد زمینه‌های لازم در ارتقای ارتباطات افراد می‌باشد(Craig,2015:10) و سیستم علائم و نشانه‌ها مهم‌ترین عامل در ایجاد ارتباطات بصری و به دنبال آن شکل‌گیری نظم در محیط شهری و ایجاد حس اطمینان و اعتماد مخاطب در تعامل با محیط زندگی می‌باشد که هر فردی در زندگی روزمره خود آن را به شکل‌های گوناگونی تجربه می‌کند. در صورتی که اغتشاش در راهنمایی وجود نداشته باشد، اعتماد مردم به آن سیستم روزبه‌روز بیشتر خواهد شد که این خود در گسترش رفع نقایص محیطی و رفتاری بسیار مفید است(Niron,2009:42) از این جهت طراحی و اجرای این علائم برخلاف سادگی ظاهر آنها بسیار پیچیده و با اهمیت است. آنچه مسلم است، هر فردی انبوهی از تصاویر شکل گرفته را در ذهن دارد که بخشی از دنیای درون او را شکل می‌دهد و ارتباط همیشه با این مجموعه شخصی برقرار می‌شود. به این ترتیب می‌توان تصویر، شکل، رنگ و اندازه مناسب را بکار برد تا متناسب با گروه مخاطبان و انتقال پیام مورد نظر باشد(داندیس،۱۳۸۶:۴۰).

از اینرو پژوهش حاضر با توجه به اهمیت گرافیک‌محیطی و ارتباط مستقیمی که با دانش بصری دارد درصدد است تا به بررسی عوامل تاثیرگذار سواد بصری بر گرافیک‌محیطی پرداخته و توجه به آن را در طراحی علائم و نشانه‌ها مورد مطالعه قرار

داده و نتایج آن را بر میزان مصرف علائم توسط مصرف‌کنندگان بسنجد. جهت رسیدن به این هدف نیز سیستم علائم و نشانه-های مترو تهران را به عنوان مهم‌ترین بخش گرافیک‌محیطی مورد بررسی قرار داده است و عوامل موثر در کاربرد آنها را از دیدگاه افرادی که همه روزه با آن مواجه می‌شوند در محیط مترو که نقش عمده‌ای در انتظام و شکل‌گیری آرمان شهر ایفا می‌کند و قراردادن امکانات بصری مطلوب در آن به تلطیف روان و اذهان و برقراری ارتباط بصری مخاطب کمک می‌کند، مورد مطالعه قرار داده است. پژوهش برای نیل به هدف خود از روش کیفی و مضمون مصاحبه در میان مسافران مترو شهر تهران که مصرف-کنندگان سیستم علائم و نشانه‌ها می‌باشند برای پاسخ دادن به اهداف پژوهش بهره برده و جهت تجزیه و تحلیل داده‌های حاصل، از روش تحلیل تماتیک و سپس کدگزاری، پیاده‌سازی و لیبل‌گذاری به شکل بسته استفاده کرد، به گونه ای که تنها مضمون سواد بصری و سیستم علائم و نشانه‌های مترو در مصاحبه‌ها مورد توجه و بررسی قرار داده شد.

۲- زندگی روزمره

در ابتدا به نظر می‌رسد پرسش از زندگی‌روزمره، پرسش از بدیهیات است؛ زیرا ملموس‌ترین هستی‌های اجتماعی به زندگی روزمره ارتباط دارند. اما به همان نسبت که زندگی روزمره برای ما بدیهی و آشناست، پیچیده و مبهم است و با پیچیده‌تر شدن جوامع، زندگی روزمره نیز پیچیده‌تر می‌گردد. زندگی روزمره پیدا و پنهان و مبهم و آشکار است. زیرا همه افراد تا حدی جنبه-های آن را درک می‌کنند(ریترز،۱۳۹۴:۳۳۴). وظیفه اصلی زندگی روزمره آن است که نشانه‌ها و علائمی را در همین زندگی از خود بیگانه شده بیابد که حاکی از توان‌های سرکوب شده و شناخت‌های مخدوش شده انسان‌های مدرن است. پس از یافتن این نشانه‌ها و قراردادن آنها در متن کلی‌تر جهان اجتماعی می‌توان با تفسیر انتقادی، این توان‌ها را پیش‌روی مردمان زندگی روزمره آشکارکرد و بدین‌سان آنان را از آنچه محروم شده‌اند، یعنی از انسانی زیستن و به تبع آن، شادمانه زیستن آگاه کرد(احمدی،۱۳۹۰:۹۷).

در سال‌های اخیر استراتژی جدید برای اجرا و طراحی آثار گرافیک‌محیطی مرسوم شده است که پایه آن توجه به ویژگی های طبیعی و به ویژه انسان محور بودن آثار می‌باشد. اندرو بولوت یکی از طراحانی است که بیان می‌کند «اخیرا، احساس می-کنم که ما در سومین فاز از طراحی مدرن هستیم. چیزی که من گاهی آن را "مردم‌شناسی به نوبه خود "می‌نامم». در حقیقت، ما دوره‌ای از انفجار لغات بصری را می‌بینیم؛ امروزه بسیاری از تحقیقات با تمرکز بر رفع "چرا"در مشکلات طراحی ناشی می-شود. به طورکلی اغلب تحقیقات ناشی از مطالعات مردم‌شناسی می‌باشد. مردم‌شناسی روشی است که پایه آن مشاهده مردم در محیط طبیعی‌شان است و نه در یک محیط تحقیقاتی رسمی، بسته و مصنوع(Bl auvet ,۲۰۰۷:۲۱۳).

وظیفه اساسی مردم‌شناسی این است که به جنبه زمینی و مردمی «وضع طبیعی» که در جریان میان ذهنی خودنمایی می کند و در زندگی روزمره مردم ملاحظه می‌شود، بپردازد. یعنی نشان دهد که چگونه دنیای اجتماعی انسان در جریان میان ذهنی از سوی ذهن متعادل افرادی که در شبکه روابط اجتماعی که ساکنانش با عقاید موافق و متضاد با عقاید گروه‌های دیگر در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند، به طور عادی فعالیت می‌کنند، ساخته و پرداخته شده و چه معانی بدان داده می‌شود و به این ترتیب نوعی آگاهی مشترک و شعور عام و همگانی درباره معنا و مفهوم پدید می‌آید. در حقیقت این نوع از تحقیقات می‌تواند راهگشای مناسبی در فرآیند طراحی باشد(Schwanbeck, ۲۰۱۳:۱۹).

با توجه به آنچه که بیان شد مترو که حضور آن برای انسان شهری امروزی یکی از ضروریات و نیازهای اصلی قلمداد می شود از جمله محیط‌های عمومی است که سیستم علائم و نشانه‌ها از مهم‌ترین عناصر در جریان زندگی درونی آن می‌باشد. بنابراین باید ببینیم که زندگی‌روزمره چگونه کنش‌ها و واکنش‌های افراد در ارتباط با علائم و نشانه‌ها که هر روز توسط هزاران فرد در جامعه مشاهده و مصرف می‌شود را معنا می‌کند و سواد بصری چه نقشی در این کنش ایفا میکند.

۳- سواد بصری

ما از راه‌های گوناگون به درک تصویر و به طورکلی اخبار بصری می‌پردازیم. ادراک حسی و نیروهای درون جنبشی ما که دارای خصلتی فیزیولوژی هستند در جریان فهم بصری ما از محیط اهمیت بسیاری دارند. چگونگی وضع ما در حالت ایستاده، نشسته، حرکت، حفظ تعادل، حفاظت از خود و واکنش نسبت به نور و تاریکی با حرکات ناگهانی موجود در محیط، در تعیین نوع دریافت و تفسیر ما از آنچه که می‌بینیم بسیار موثر است. این واکنش‌ها بدون صرف آگاهانه نیرو و به صورت طبیعی انجام می-گیرند و لزومی به مطالعه و آموختن آنها نداریم و به نوبه‌ی خود تحت تاثیر حالات روانی و وضعیت فرهنگی و بالاخره ضروریات محیط هستند و آنچه که ما از آن به عنوان واکنش ناخودآگاه نام می‌بریم در حقیقت دانش بصری است که ذهن فرد را هدایت می کند(Barthes,1964:102). پائول لستر می‌گوید: عملکرد دانش و ارتباط بصری متکی بر چشم و مغز می‌باشد که تمام اطلاعات را به صورت حسی دریافت می‌کند. ارتباط بصری با سرعت نزدیک به سرعت نور کسب می‌شود و اخبار بصری دائما همچون جریانی مداوم و پرتحرک ما را در ارتباط با محیط قرار می‌دهند. با این همه، ارزش آنها در نظام آموزشی هنوز به درستی شناخته نشده است(Lester,2006:142).

از اینرو اولین عامل در بررسی سوادبصری، حس بینایی می‌باشد که عبارت است از توانایی تشخیص و فهم بصری پدیده های موجود در محیط و نیروهایی که تاثیر عاطفی و ادراکی بر بیننده می‌گذارند(جئورگی، ۶۷:۱۳۶۸). با توجه به محتوا و هدف این پژوهش برای آنکه به فهم و تحلیلی از بیان بصری برسیم، عناصر بصری را که Berger درکتاب Situational Aesthetics بیان کرده است، مطالعه و بررسی می‌کنیم تا به کیفیات آنها بهتر پی ببریم.

نقطه: ساده‌ترین و تجزیه ناپذیرترین عنصر در ارتباط بصری است. قابلیت راهنمایی چشم به وسیله نقطه با ازدیاد تعداد نقاط و نزدیکتر شدن آنها به یکدیگر افزایش می‌یابد.

خط: در هنرهای بصری خط به خاطر ماهیت خاصش دارای توان و انرژی بسیار است. خط هرگز ساکن و ایستا نیست بلکه همیشه پرتحرک و عنصر بصری مهمی در طرح‌های اولیه و خطی می‌باشد.

شکل: خط، شاخص شکل است. سه شکل اصلی وجود دارد، مربع، دایره و مثلث متساوی‌الاضلاع. هر یک از این سه شکل دارای ویژگی‌های مخصوص به خود هستند که یا به علت شکل ذاتی آنها بوده است و یا به علت واکنش دستگاه فیزیولوژیکی – روانی انسان‌ها و یا به دلیل تعابیر خاص فرهنگی.

جهت: هر یک از شکل‌های اصلی دارای سه جهت اصلی با معنای خاص خودش است: مربع، جهت افقی و عمودی، مثلث جهت مایل و دایره جهت دورانی دارد. هر یک از این جهات تداعی‌کننده یک معناست که در به وجود آوردن پیام‌های بصری بسیار مفید است.

رنگمایه: میزان شدت تاریکی یا روشنایی چیزهایی است که می‌بینیم. در طبیعت بین نور و تاریکی مطلق هزاران درجه وجود دارد. این درجات را اصطلاحا میزان تونالیته یا میزان رنگمایه می‌نامند.

رنگ: رنگ در واقع حاوی اخبار و اطلاعات زیادی است. رنگ مهم‌ترین عنصر بصری از نظر بار احساسی و عاطفی است، بنابراین دارای نیروی ویژه‌ای در انتقال اخبار بصری است. رنگ نه فقط دارای معانی عام است که مورد قبول همگان می‌باشد، بلکه دارای معانی رمزی نیز هست.

بافت: بافت آن عنصر بصری است که بسیاری از اوقات به عنوان بدل برای ارضای یکی از حواس، که همان حس لامسه باشد، ایجاد می‌شود اما در حقیقت ما می‌توانیم بافت یک پدیده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو بازشناسیم و ارزش آن را دریابیم.

مقیاس: اندازه شکل‌ها نسبت به یکدیگر را مقیاس می‌گویند. همه‌ی عناصر بصری می‌توانند تاثیر یکدیگر را تعدیل کنند و تغییر دهند و مهم‌ترین عامل این جریان اشل یا مقیاس است.

بعد سوم: نشان دادن بعد سوم در بسیاری از آثار بصری متکی بر ایجاد نوعی خطای باصره است و می‌تواند به عنوان روشی برای همراه کردن و القای حس حضور مخاطب در یک اثر استفاده شود.

حرکت: عنصر بصری حرکت، به طور ضمنی و به صورت کاذب در صفحه‌ی دو بعدی طراحی می‌شود و در واقع صورت حقیقی ندارد. با این وصف یکی از مهم‌ترین تجربیات بصری انسان محسوب می‌شود(Berger, 2010:234).

از دیگر عوامل تاثیرگذار بر دریافت و دانش بصری نیز می‌توان از فشار؛ طرازکردن و برجسته ساختن؛ جاذبه و جمع شدن؛ امتیاز پایین سمت چپ؛ مثبت و منفی نام برد که به لحاظ تاثیرات رفتاری و روانی بر مخاطب نقش زیادی را ایفا می کنند. تمام عناصر که ذکر شد اجزای ساده و تجزیه‌ناپذیر رسانه‌های بصری هستند. این عناصر موادخام و ساده‌ای هستند که ارتباط و تفکر بصری با استفاده از آنها شکل می‌گیرد و در عین صراحت و سادگی، قابلیت فوق العاده‌ای در انتقال اخبار به صورت بصری دارند.

۴- گرافیک محیطی

گرافیک‌محیطی به طور مستقیم و بسیار وسیع و لحظه‌ای، با قوه بینایی مرتبط است و باید آن را از ارکان اصلی زندگی اجتماعی و شهری قلمداد کرد چرا که به دلیل آمیختگی عمیق با زندگی انسان، به واسطه ارتباط مستقیمی که با معماری دارد، نقش انکارناپذیری را در الگوسازی فکری و تامین نیازهای روانی و اغنای فرهنگی او بازی می‌کند (مدنی پور،۱۳۷۹:۲۰۶). گرافیک‌محیطی شامل تهیه طرح‌ها و سیستم‌های علائم خاص و سایر اشکال ارتباط بصری ساخته شده جهت نظام و ترتیب بخشیدن به محیط است(Gibson, 2005:154) سامان‌بخشی یک فضا است برای ایجاد ارتباط میان مردم و مردم؛ مردم و اشیا؛ اشیا با اشیا که برای خلق یک محیطی تاثیرگذار یا رضایت‌بخش نیازمند سنجش (POEs) انواع محیط‌های ساخته شده است (Wener,1989: 287- 311)که برای یکسان‌سازی و نظم بخشیدن به این کالبد، گرافیک‌محیطی نیازمند مطالعه محیط فیزیکی و پیکربندی فضا دارد و در تعریف معنای آن می‌توان گفت گرافیک‌محیطی کنشی است نسبت به اشیا و محیط. مفهومی است که اغلب از طریق نشانه، متریال، رنگ، شکل، سایز و غیره خود را بروز می‌دهد. بنابراین کاربرد مبانی و اصول سواد بصری از الزامات ایجاد یک اثر گرافیک‌محیطی از جمله سیستم علائم ونشانه‌ها است که یکی از ابزارهای موثر جهت نظم‌بخشی به محیط‌های شلوغ بوده و بسیار مورد توجه طراحان گرافیک می‌باشد(Rapaport,1990:39).

۵- علائم و نشانه ها

کلیه اخبار و اطلاعاتی که ما به صورت تصویر دریافت می‌کنیم به سه نوع کاملا متمایز می‌توان تفکیک کرد، نخست اخبار بصری که به صورت سمبل‌ها یا صور رمزی گوناگون هستند. دوم اخبار بصری که حالت بازنمایی یا شبیه‌سازی از محیط خارج را دارند. سوم آن‌هایی که انتزاعی هستند و در واقع زیرساخت هر نوع تصویری از این جنبه انتزاعی برخوردار است(Tynes,2005:47). آخرین نوع از شکل‌های بصری شاید از همه مشکل‌تر و بیش از دو نوع دیگر برای رشد سواد بصری مهم می‌باشد. این نوع در واقع زیرساخت و ترکیب‌بندی ساده و اولیه یا انتزاعی پیام‌های بصری است، یا به عبارت دیگر پیام‌های خالص بصری است و این مساله استدلال محکمی به نفع استفاده از نمادها، در گرافیک‌محیطی است(Bjorngaard, 2010:16).

طراحی گرافیک‌محیطی یا EGD معمولا به سه مولفه ویژه از محیط اشاره دارد. این مولفه‌ها عبارتند از: شناسایی و هویت، به منظور تشخیص مکانی از مکان دیگر؛ جهت‌یابی، به گونه‌ای که هر مکانی را با توجه به نشانه‌هایی که اطراف آن را احاطه کرده است، یافت؛ و درک و تفسیر، یعنی به اشتراک گذاشتن اطلاعات محیطی که زمینه‌ای گسترده‌تر از روابط در اجتماع را تشریح می‌کند. ترکیب و کاربرد این سه مولفه با یکدیگر موجب افزایش و ارتقا تصویر در یک محیط و القا" حس خانه "می‌شود که در دستیابی به احساس مثبت از محیط کمک می‌کند(Lynch,1960:4). طراحی علائم و نشانه‌های مناسب و خوب در یک محیط می‌تواند با ترکیبی از عملکرد، مواد و متریال و ساختار و تجربه‌ی بصری ارزیابی شود و تجربه‌ی خوبی از فضای آن محیط را به مخاطب انتقال دهد که در جدول زیر اهمیت هر یک بیان شده است(جدول۱).

جدول ۱- ارزیابی علایم و عناصر در محیط داخلی (Neodorf.A,1995:41)

عملکرد	اندازه و شکل متناسب با فضا و هدف ، جریان داشتن و عبور و مرور راحت و آسان، نور مناسب، متناسب بودن با روحیه و ویژگی فضا
ساختار و متریال	قرار دادن متریال متناسب با محیط و هدف، دوام و سهولت کافی در نگهداری و تعمیر، کیفیت و طرز کار مفید و راحت، هزینه مناسب جهت ساخت و ساز، در نظر گرفتن شرایط ایمنی و محیطزیست
بیان بصری	هویت و فضای مناسب قابل استفاده، سهولت و سرعت در بیان زمان و مکان، هدف روشن و واضح از طراحی و توسعه آن

کلیه‌ی علائم و نشانه‌هایی که در دستیابی به اهداف این سه مولفه کاربرد دارند عبارتند از: علائم جهت‌یابی، گرافیک اطلاعاتی و دستورالعمل‌ها، علائم هدایتی، علائم شناسایی، علائم نظم‌بخشی، علائم تایپوگرافی، پیکتوگرام و آیکون. کاربرد این علائم در محیط به عنوان نقطه عطف یک محیط می‌باشد و می‌تواند به عنوان مهیج‌ترین بخش از دریافت و ادراک محیطی قرارگیرد. این عناصر در یک فضای معماری می‌تواند در سهولت مسیریابی و عدم گیج شدن افراد کمک بسیاری کند و به عنوان یک کلید در یافتن و کاهش استرس افراد در محیط موثر واقع شود(Fleming, 2007:228). حال با توجه به شناخت از اهمیت و ضرورت سواد بصری و تاثیراتی که بر گرافیک‌محیطی می‌گذارد، به مطالعه نقاط قوت و ضعف سیستم علائم و نشانه‌های مترو تهران در زندگی روزمره که میان مردم و جامعه جریان دارد و بیشترین نیاز به این علائم را در خود احساس می‌کند می‌پردازیم.

۶- روش شناسی

جهت انجام این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است. واحد تحلیل مضمون، مصاحبه است؛ بدین معناکه تنها متن و مواردی که مضمون مصاحبه در ارتباط با علائم و نشانه‌های مترو است تحلیل می‌شود. برای جمع آوری داده‌ها، از مصاحبه عمیق، باز و نیمه ساخت یافته که شامل سه مرحله درک مستقیم، تحلیل و توصیف پدیده می باشد و از دو استراتژی "اتنوگرافی مشاهده‌ای" و "اتنوگرافی اطلاع‌دهنده" استفاده شده است. در استراتژی اول از افراد فاصله گرفته و رفتار و واکنش آن‌ها را مشاهده، ثبت و تحلیل کرده و تم‌های اصلی جمع آوری شده است. در استراتژی دوم با افراد تعامل برقرار کرده و از تم‌های بدست آمده از روش اول برای شروع مصاحبه و بحث‌های متمرکز استفاده شد.

برای انجام مصاحبه از مشارکت‌کنندگان، با جستجوی دقیق در میان مسافران حاضر در ایستگاه‌های مترو و توجه به وضعیت روانی مسافر و موقعیت مکانی ایستگاه به برقراری ارتباط و سپس درخواست مصاحبه پرداخته شد؛ زیرا در محیط مترو عجله و بی‌حوصلگی مسافران از مسائلی است که باید برای داشتن یک مصاحبه مفید با مشارکت‌کننده به این نکته توجه جدی داشت؛ بنابراین به مشارکت‌کنندگانی جهت انجام مصاحبه نیاز بود که خود نیز تمایل به مصاحبه و صرف‌وقت داشته باشند. بدین‌ترتیب جامعه‌آماری ۱۷مرد و ۲۵زن از مسافران حاضر در ایستگاه‌های مترو شهر تهران که مجموعا ۴۲ نفر می‌باشد را دربرمی‌گیرد. مصاحبه‌ها در ایستگاه‌های مترو تئاترشهر، انقلاب، تجریش، حسن‌آباد و دروازه‌دولت با صرف ده دقیقه تا نیم ساعت و به صورت فردی و گروهی متغیر بود و تا رسیدن به اشباع اطلاعاتی، ادامه داشت. معیار انتخاب تعداد نمونه‌ها غنای داده‌ها و رسیدن به زمانی بود که با انجام مصاحبه‌های جدید، موضوع و یافته جدیدی به داده های پژوهش ارائه نمی‌شد.

مصاحبه با این سوال که "چقدر اهل استفاده از مترو هستید؟" شروع و از مشارکت‌کننده مدت زمانی که به صورت روزمره از وقت وی هنگام حضور در ایستگاه مترو صرف می‌شود پرسیده می‌شد. سوال محوری بخش بعدی این است که "چقدر به سیستم علائم و نشانه‌های موجود در محیط مترو توجه کرده است؟" پس از پرسش‌های اولیه با این سوال که از حال و هوای ایستگاه مترو بگوید، مشارکت‌کننده را به فضای مترو برده و از او خواسته می‌شد تا تصویرذهنی خود را از مترو توصیف کند. هم‌چنین توضیح دهد که در این میان علائم و نشانه‌ها چه جایگاهی از نظر وی دارند و تا چه اندازه نظم در محیط مترو را به خود اختصاص می‌دهند. سپس با اقناع از صحبت‌های مشارکت‌کننده پایان سوال‌ها را اعلام می‌کنیم و از او می‌خواهیم اگر

توضیح دیگری دارد که به پیشبرد پژوهش کمک می‌کند، اضافه کند. در نهایت از مشارکت‌کننده میزان تحصیلات و سایر اطلاعات‌شناختی پرسیده شد.

برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش تحلیل‌تماتیک استفاده و جهت کدگزاری، کلیه‌ی مکالمات روی نوار صوتی ضبط و سپس کلمه به کلمه روی کاغذ پیاده‌سازی و کدگذاری شده است. سپس با توجه به سوالات اصلی پژوهش لیبل‌گذاری به شکل بسته صورت گرفته و به جمع‌بندی لیبل‌های مرتبط با اهداف پژوهش پرداخته شد. همچنین برای ارزیابی داده های پژوهشی، از معیارهای روایی و اعتبار داده‌ها، استفاده شده است. روایی به معنی قابل پذیرش بودن داده‌ها و مستلزم جمع‌آوری داده‌های واقعی است که به منظور افزایش روایی داده‌ها، از روش‌های زیر استفاده شده است:

- بررسی و مشاهده مداوم، تخصیص زمان کافی، حسن ارتباط.
- ارتباط طولانی و مشاهده مستمر، تلفیق روش‌های گردآوری داده‌ها(مشاهده، مصاحبه و نوشتار)، تلفیق زمانی.
- پس از جمع‌آوری یافته‌های تحقیق حاصل از مصاحبه‌ها در آخرین گام، گزارشی از استنتاج همه شبکه‌ها، به طور خلاصه، برای تبیین مضامین، مفاهیم، الگوها و ساختارهای برجسته به دست‌آمده از متن تدوین گردید.

۷- یافته های پژوهش

در طراحی سیستم علائم و نشانه‌ها و به طورکلی هنرهای محیطی که مصرف‌کنندگان و مخاطبان آن‌ها عامه مردم می‌باشند؛ توجه به اصول طراحی، نوع ارائه اثر و کلیه‌ی عوامل بصری از ویژگی‌هایی همچون نوع خطوط و رنگ و بافت، اندازه، شکل و ... تا زمینه ارائه اثر که همه متاثر از دانش بصری است و نقش سازنده‌ای در ایجاد ارتباط میان افراد با سلیقه و فرهنگ‌های مختلف دارد، باید مورد توجه و دقت بسیار بالایی قرار بگیرد. عدم رضایت یکی از موارد که بر اثر بی‌توجهی اصول سواد بصری در طراحی سیستم علائم و نشانه‌ها می‌باشد، می‌تواند مانع ایجاد و برقراری ارتباط میان مخاطب و اثر گردد و در نتیجه بجای ایفای نقش و هدف خود در جهت ترغیب مصرف‌کننده، نقشی منفی از خود بر جای می‌گذارد. مشکلاتی که مشارکت کنندگان درباره علائم و نشانه‌های مترو اشاره کرده‌اند را می‌توان به دو دسته کلی طبقه‌بندی کرد که عبارتند از:

۱) عدم اعتبار بیرونی علائم و نشانه‌ها

۲) عدم اعتبار درونی مصرف‌کنندگان علائم و نشانه‌ها

با توجه به آنکه ما بدنبال یافتن تاثیر سوادبصری بر درک علائم و نشانه‌ها و مصرف آن‌ها توسط مسافران هستیم؛ به بررسی دقیقی از علل عدم اعتبار بیرونی علائم و نشانه‌ها که حاکی از عدم توجه به اصول سواد بصری است پرداخته شده است.

الف) فاقد جذابیت و خلاقیت بصری

جذب مخاطب، خلاقیت و ایجاد روحیه انگیزشی و ترغیب مخاطب به انجام بایدها و نبایدهای یک محیط از مهم‌ترین نکات در طراحی علائم و نشانه‌ها می‌باشد. تعداد بالایی از مشارکت‌کنندگان به خلا و کمبود جذابیت‌های بصری در سیستم علائم و نشانه‌ها اشاره‌کردند و آن‌ها را به عنوان علائمی زاید و بی‌ارزش در محیط مطرح نموده‌اند. از اینرو افراد تمایلی به استفاده علائم از خود نشان نداده و نه تنها علائم را در بهبود شرایط حاکم بر فضای مترو موثر نمی‌دانند بلکه این علائم را موجب زشتی و از بین بردن زیبایی و آرامش بصری محیط نیز می‌دانند(شکل۱).

شکل ۱- علائم و نشانه‌هایی که فاقد جذابیت بصری به لحاظ محتوا، شکل و رنگ می‌باشد (منبع: نگارندگان)

[...پیکتوگرام جایگاه ویژه بانوان ....این خیلیییییی بیخوده خدایی چیه ... کی دوست داره نگاش کنه چه برسه به اینکه بهش توجه و عمل کنم ... باور کنید یقین دارم ی خارجی توریستی بیاد اینو ببینه میمونه این چیه ...چیه ن کلا ی مشت چرت و پرت زشت مایه سرافکندگی ...](مصاحبه با خانم ۲۰ ساله، شهروند تهرانی، ساعت ۳ بعدازظهر، ۲۶ آذر ۱۳۹۵)

ب) ابعاد نامتناسب علائم و نشانه‌ها

عدم توجه به هماهنگی اندازه علائم از دیگر عواملی است که مخاطبان را در ارتباط با سیستم علائم و نشانه‌ها درگیرکرده است. حضور تابلوها با اندازه‌ها و ابعاد گوناگون از نظر مردم، موجب ایجاد فضایی شلوغ شده و این عوامل موجب سردرگمی و ابهام هنگام استفاده برای افراد می‌باشد(شکل۲).

شکل ۲- علائم و نشانه‌های نصب شده در ایستگاه تئاترشهر و دروازه‌دولت (منبع: نگارندگان)

[...چین تابلوهاشون کم بود اما بزرگ بودن و باعث میشد چون کم هستن از فاصله‌های مختلف اونا را ببینیم و لازم نبود خیلی بری نزدیک بعدم ی مساله دیگه که جاش هست اشاره کنم رنگ‌ها هست رنگا خیلی سرد و استرس‌آور برام ...](مصاحبه با خانم ۳۰ ساله، دانشجو، ساعت ۱۲:۳۰ ظهر، ۲۱ دی ۱۳۹۵)

ج) گویانبودن محتوای علائم و نشانه‌ها و ناتوانی فرد در خوانش و تحلیل آن

طراحی علائم و نشانه‌ها باید به گونه‌ای باشد که علاوه بر گویا بودن به لحاظ محتوا و پیامی که هدف انتقال آن را دارد با تمامی سنین و فرهنگ‌ها نیز سازگار و قابل درک باشد. این در حالی است که افراد، از دشواری و سخت بودن در درک علائم و نشانه‌ها و درگیرکردن ذهن‌شان صحبت می‌کنند؛ این درگیری ذهنی تاثیری منفی بر مخاطب خود گذاشته و این نگرش را برای آن‌ها بوجود آورده که تو نمی توانی با استفاده از این علائم نیاز خود را برطرف کنی و اولین راه کاری که به نظر مخاطب می رسد فراموش کردن علائم و نشانه‌ها و یافتن مسیر و نیاز خود در محیط از راه‌های دیگر می باشد(شکل۳).

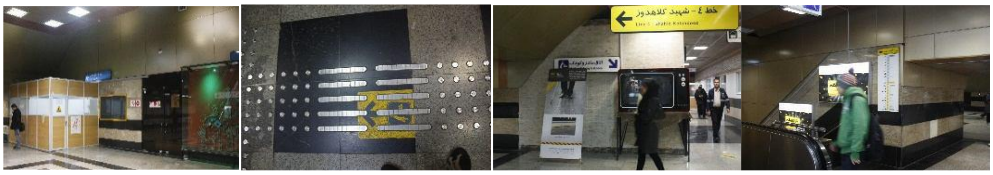
شکل ۳- علائم و نشانه‌های نصب شده فاقد گویایی لازم (منبع: نگارندگان)

[...نههههه اصلا یعنی من استفاده نمی‌کنم نمیشه باید بایستم تحلیل کنم بعدش باعث مانع برای حرکت بقیه هستم می-پرسم برای این دلیل و بعضی مواقع اشتباه بهم مسیر میدن ...البته این بار ماموری که بازرسی کارت می‌کنه پرسیدم اووووشوننن اشتباه گفتن ...حتی این تابلوهای کوچیک‌تر به رنگ آبی و قرمز خیلی هم دیده میشه زیاده ولی طول کشید تا شفاف‌سازی بشه .... ی سری‌هام قبلا دیده بودم جاهای دیگه مشکلی نبود ولی خب کلا لازمن یعنیییی ...حتما هستن والا نمی-دونم من شاید از دنیا عقبم ... نه؟](مصاحبه با آقا ۳۸ ساله، شهروند تهرانی، ساعت ۷ عصر، ۱۰دی ۱۳۹۵)

ح) عدم توجه به مکان‌های مناسب جهت نصب علائم

مکان و زمینه نصب علائم و نشانه‌ها در محیط‌های عمومی یکی از مهم‌ترین نکاتی است که بی‌توجهی به آن می‌تواند کلیه اهداف درنظرگرفته شده برای علائم و نشانه‌ها را تحت شعاع قرار دهد. در نصب علائم و نشانه‌ها باید عوامل متفاوتی همچون

ارتفاع قد مخاطبان از کوتاه قد تا میانگین ارتفاع و بلند در نظر گرفته شود، در غیراین‌صورت مخاطبان دربرقراری ارتباط با مشکلات زیادی روبرو می‌شوند. علاوه بر این، علائم باید در نقاطی از محیط نصب شوند که در حرکت مخاطبان اختلال ایجاد نکند و خود عامل ایجاد حادثه برای افراد نباشد. نوع تابلو و کاربرد آن در هنگام نصب درنظرگرفته شود و با توجه به این موارد به انتخاب نقاط موردنظر جهت نصب و ارائه علائم در محیط پرداخته شود. این موارد در ایستگاه های مترو تهران رعایت نشده که این بی‌توجهی باعث بروز حوادث و رفتارهای ناشایست و حتی خشونت در محیط شده است(شکل۴).



شکل۴- عدم توجه به محل‌ها و نحوه نصب و ارائه علائم و نشانه‌ها (منبع: نگارندگان)

[...این لبه زردسکو هم همیشه مظلوم واقع شده اصلا نیست باید جلو پا ملت باشه اما پشت کپسول آتیش همیشه ... هههه هههههههههه ..... واااااای اما این تابلو خیلی بده یادته اون روز .... ی خانومی ایستاده بود مسیرش انتخاب کنه بعد ی آقاهه با عجله از پشت دیوار خورد بهش کلی دعوا شد .... خانومه آقاهه را ندید آقاهه هم خانومه را اما دعوای داغون خانومه کلی فحش داد ....دلیل این اتفاق چی بود؟ تابلوی بد جا بود خب منم که خبر ندارم پشت دیوار چیه آخه!!!](مصاحبه با خانم ۲۷ ساله، دانشجو ساکن تهران، ساعت ۱۱ صبح، ۲۹ آبان ۱۳۹۵)

[...تابلوها ی جاهای بدی مثلا سر پله برقی خبببب یکی نیست بگه من بایستمم یعنی بخوام بایستم پشت سرم یا میان هلم میدن له میشم رو پله برقی یا اینکه بحث میشه دیگه](مصاحبه با خانم۳۲ساله، شهروند تهرانی، ساعت ۵ عصر، ۱۲ آذر ۱۳۹۵)

نکته‌ی دیگری که می‌توان با توجه به نظرات مشارکت‌کنندگان به آن اشاره کرد عدم توجه به آرایش و نظم‌بخشی به تابلوی علائم در محیط است. این بی‌توجهی در چگونگی تزئین و آرایش علائم و نشانه‌ها باعث ایجاد بی‌نظمی و شلوغی و در نتیجه‌ی آن تبدیل محیط به یک فضای استرس‌آور شده است.

[...ببایین یک نظمی بدیم یک مقدار خط‌کشی شده برخورد کنیم نه اینکه هر چیزی ساز خودش داره میزنه و میرقصه](-مصاحبه با خانم ۲۲ ساله، شهروند ساکن تهران، ساعت ۶ عصر، ۱۲ دی ۱۳۹۵)

د) عدم هماهنگی و نامتناسب بودن مواد و متریال در علائم و نشانه‌ها و ایجاد ازدحام و شلوغی بصری

انتخاب صحیح مواد و مصالح استفاده شده در یک محیط در القای حس آرامش و اضطراب در افراد بسیار تاثیرگذار است؛ چرا که علائم ونشانه‌ها خود به تنهایی دیده نمی‌شوند بلکه این علائم و نشانه‌ها با زمینه و تمامی عناصر و اجزایی که در مجاورت با آن قرارگرفته است، معنا می‌شود. یافته‌های موجود در پژوهش بیانگر ضعف و بی‌توجهی نسبت به این مساله می‌باشد(شکل۵).

شکل۵- علائم و نشانه نصب شده در ایستگاه تئاترشهر و انقلاب (منبع: نگارندگان)

[... این علائم و نشانه‌ها خوبن. یک مقدار ما همیشه فکرکردیم که نمونه مثلا ده تا کتاب بخونم بهتر تا اینکه یک یا دو کتاب خوب بخونم یا لباس یا هرچیزی اینجا هم متاثر از فرهنگمون هست زیاد به کار ببریم اما غافل از بی نتیجه بودنشون. تجربه‌هایی که من داشتم بخصوصصص چین یک سری تابلوهاییییی بزرررررررگ با رنگای جیغ و زننده بود اما این همه تابلو تابلو تابلو

دیگه محیط خراب نکرده بودن. اون خیلی بهتر بود اینجا زیاد بودنش آدم گمراه می‌کنه یا روسیه رنگ‌ها خیلی برام جالب بود یا یک آرایش و تزیین ویژه‌ای را حس می‌کردی. انگاری که یک خانوم با سلیقه همه چیز مرتب دکوراسیون کرده. حتی یک مقدار شوخی و سرگرمی دیده می‌شد تو کارشون مثل سرویس بهداشتی‌هاشون خیلی عالی بود هیچوقت یادم نمیره...](مصاحبه با خانم ۳۰ ساله، شهروند تهران، ساعت ۱۲:۳۰ ظهر، ۱۲ دی ۱۳۹۵)

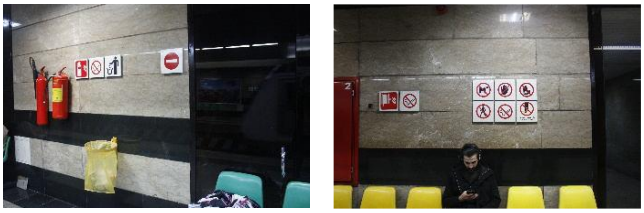
ذ) شباهت و یکسان بودن علائم در تمام ایستگاه‌ها و ایجاد فضای بی‌روح

هر انسانی به دلیل ویژگی ذاتی و درونی بر اثر تکرار به اشباع می‌رسد. اشباع در مواقعی می‌تواند نتایج مثبتی از خود برجای بگذارد و در مواقعی می‌تواند به شدت آسیب برساند. شباهت عناصر و اجزا در سطح گسترده‌ای از محیط موجب ایجاد خستگی و بی‌توجهی و در نتیجه نادیده‌گرفتن آن عنصر خواهد شد. بدین ترتیب، در صورتی که نسبت به طراحی علائم و نشانه‌ها، از جمله در انتخاب رنگ، جنس، بافت، اندازه و .... دقت نشود، می‌تواند به شدت محیط را به فضایی یکدست، سرد و بی‌روح تبدیل‌کند و از پویایی آن بکاهد و در نهایت نتایج آن بر روی رفتار، واکنش‌ها و دیدگاه‌های افراد تاثیر بگذارد. همین امر موجب تبدیل محیط به یک فضایی سرد، خشک و بی‌روح می‌شود.

[...اونجام خط عوض می‌کردن من کلا از ی خطی سر از ی خط دیگه درآورده بودم. نه اینکه هم شکلن ایستگاه‌ها و رنگاشون...](مصاحبه با خانم ۲۰ ساله، شهروند تهرانی، ساعت ۳ بعدازظهر، ۲۶ آذر ۱۳۹۵)

ر) توزیع نامناسب علائم ضروری و غیرضروری در محیط

همان‌طور که قبلا هم اشاره شد علائم و نشانه‌ها باید با توجه به مکان، نیاز و سایر عوامل در محیط مترو نصب شود و در توزیع آن‌ها باید به اولویت و اهمیت هر یک از علائم دقت نمود و با توجه به نیاز افراد به یک نشانه در هر نقطه محیط از علائم استفاده نمود. دقت در انجام این کار باعث می‌شود تا علائم بتوانند به موقع نیاز فرد را برطرف‌کند و بعلاوه این خود راهی است برای آنکه مردم از ارزش و اهمیت حضور علائم و نشانه‌ها پی ببرند و با استفاده از آن به ارتباطی صحیح و مثبت برسند. در ارتباط با توزیع علائم و نشانه‌ها در محیط ایستگاه‌های مترو تهران، علائم و نشانه‌ها کاملا عکس این مساله عمل کرده‌اند و با تکرار بیهوده و زیاد برخی از علائم که نیاز به آن‌ها ضروری نمی‌باشد و در مقابل، با نادیده‌گرفتن بخش مهم‌تری از نیاز و خواسته افراد، به ایجاد فاصله و بی‌ارزش شمردن علائم و نشانه‌ها از دید مخاطبان انجامیده است(شکل۶).



شکل۶- علائم و نشانه نصب شده در ایستگاه تئاترشهر و انقلاب (منبع: نگارندگان)

[... آره استفاده می‌کنم حتما بدون علائم قطعا سردرگم میشم توی محیط. اما موضوع همین هست سرت هر طرف برگردونی تعدادی زیاد از اینها را می‌بینیم و باعث میشه من نتونم با آرامش تصمیم بگیرم. این تابلو می‌بینی میری جلوتر ی دونه دیگه جلوتر ی دونه دیگه بعد بی ربطم هستن. برای من معنی ندارن. اون تابلو مستطیلی ها را حالا میشههههه اما این تابلوها که کوچیکترن زده سطل زباله اما من سطل زباله نمی‌بینم ی چیزایی بی ربط و الکی چرت زیاد. ی چیزایی که خیلی فکر می‌کنم لازم نیست. مثلا آسانسور من همیشه فکر می‌کنم اینا نمیزنن علامتش که مردم ندونن هجوم بیارن. اگر اون باشه من می‌تونم مادربزرگم بیارم اینجا. یا اینکه پله برقی‌ها کلیپی باعث میشن من بر پدر و مادر وووو .... میایی میری میبینی این پله میاد پایین میایستی میگی برم بالا باز میگی مریضی به خودت آسیب بزنی؛ رسما عصبیم میکنن. این همه زدین اینم بزنین. این تابلو، تابلو که نه عکس خانومه هم خیلی ازش بدم میاد. چرا بدت میاد؟ خیلی زشت بی مزه با همه چیز فرق داره. با همه چیز یعنی مجموعه علائم؟ اوهوم. تابلو زدن مزخرف اصلا نمیشه خوندش پای پله برقی. مردم میان نچ نچ راه میندازن و بهم چپ چپ نگاه

میکنن از همدیگه طلبکاد میشن ولی واقعا ربطی به من یا یکی دیگه که نداره دردی که الان تو ازش زجر میکشی مال منم هست...](مصاحبه با خانم ۱۹ ساله، ساکن تهران، ساعت ۶ عصر، ۱۹ آذر ۱۳۹۵)

ی) متناسب نبودن با نیاز و سلیقه جامعه

همان‌گونه که جوامع در حال تغییر است سلیقه افراد نیز به طبع آن تغییر می‌کند. زمانی که سلیقه و انتظار فرد با محیط سازگار نباشد خواه، ناخواه فاصله‌ای میان فرد و محیط شکل خواهدگرفت. بنابراین سازگار کردن آن یکی از مسئولیت‌های مهمی که بر عهده گرافیک‌محیطی و به ویژه، سیستم علائم و نشانه‌ها می‌باشد و باید همراه و همگام با نیاز و سلیقه که در جامعه جریان دارد حرکت کرد و توجه جدی نشان داد. در سیستم علائم و نشانه‌های مترو تهران هیچ تلاشی بر به روزکردن علائم و ایجاد تغییرات مطابق با نظر و سلیقه مخاطبان صورت نگرفته است و در مخاطب حسی از کهنگی و فرسودگی از فضا بوجود آورده است.

[... پتانسیل‌های زیادی هستن که میتونه در جهت بهبود و ارتقای این بخش یاری کنه به تمدن بشری. شاید ۱۰ سال هست که

علائم خیابون و چهارراه‌های ما یک شکل همه ساده، تکراری و گاهی بی‌استفاده. مترو هم بله چند سال مترو ساخته شده چند ساله شب و روز میلیون میلیون آدم مختلف با دید و فکر مختلف وارد میشه؛ آدمایی با سنهای مختلف تغییرات درونی و ذهنی آدم‌ها خیلی سریع‌تر و گسترده‌تر از چیزی بوده که ما می‌بینیم. اما در مقابل علائم ثابت و بدون تغییر. این عدم تغییر بی توجهی و بی روحی میاره. خانه اگر دکوراسیونش سالی یکبار تغییر نکنه نتیجه‌ش چیه؟ این علائم هم اسباب و اثاثیه تغییرات این محیطن...](مصاحبه با آقا ۳۸ ساله، شهروند تهرانی، ساعت ۷ عصر، ۱۰ دی ۱۳۹۵)

۸- نتیجه گیری

همه روزه تعداد بی‌شماری از افراد برای رسیدن به مقصدشان از محیط‌های عمومی استفاده می‌کنند و آنها انتظار دارند که با توجه به زندگی روزمره و خسته‌کننده خود راحتی و آسایش لازم و کافی در این محیط‌ها فراهم باشد. بنابراین علائم و نشانه‌های موجود در محیطی همچون مترو می‌تواند بدون ایجاد سردرگمی و صرف زمان کوتاه از مخاطبان به ایجاد حس امنیت و آرامش، لذت و راحتی و ایمنی هنگام حرکت و حضور در محیط کمک کند. از اینرو در این پژوهش به مطالعه مبانی و اصول سواد بصری موثر بر علائم و نشانه‌ها پرداختیم و توصیف مختصری از روش انجام پژوهش و توضیح و تفسیر یافته‌های حاصل از مصاحبه، لیبل‌گذاری بر اساس اهداف اصلی تحقیق و کدگزاری ارائه شد. در ادامه به این موضوع پرداخته شد که گروه‌های هدف مورد نظر در ارتباط با سیستم علائم و نشانه‌ها چه افرادی هستند و با استناد به داده‌های حاصل از سوی مشارکت‌کنندگان دو دلیل اصلی و عمده که بیانگر چرایی عدم استفاده مصرف‌کنندگان از علائم و نشانه‌ها است، بدست آمد که گروه اول با توجه به اینکه قابلیت پاسخگویی به هدف مورد نظر در تحقیق را دارا بود و در واقع پاسخ سوالات این پژوهش وابسته به مطالعه آن بود، مورد سنجش و بررسی قرار گرفت.

مطالعات این پژوهش نشان داد که کاربرد مبانی سواد بصری و ارتباط تنگاتنگی که عناصر آن با اصول لازم و ضروری در طراحی علائم و نشانه‌ها و راه‌های ایجاد ارتباط با یکدیگر دارند، می‌تواند به عنوان کلیدی در حل مشکلات موجود در برقراری ارتباط میان علائم و محیط مترو باشد و افراد آنها را به عنوان ابزاری جهت سهولت در رفت و آمد و همراه در محیط بپذیرند و به این ترتیب از بروز خطا و اشتباهات مکرری که در چنین محیط‌هایی به شکل رفتاری، کلامی، زبانی و استرس و اضطراب‌هایی که ناشی از این بخش مهم گرافیک در محیط است جلوگیری شود و یا به حداقل کاهش یابد. همانطور که اشاره شد، مصرف علائم و نشانه‌ها توسط افراد به دو دلیل مهم طبقه‌بندی شد که" اعتبار بیرونی "و" اعتبار درونی "می‌باشد. گروه اول که ناشی از ضعف و خطا در مشخصه‌های فنی و طراحی علائم و نشانه‌هاست، بیانگر ضعف در طراحی و اجرای علائم و نشانه‌ها می‌باشد که از جمله این موارد عدم رضایت از اندازه، عدم رضایت از مکان نصب، رنگ و گویا نبودن محتوا و فقدان جذابیت‌های بصری و زیبایی-

شناسی از مهم‌ترین این عوامل بود. گروه دوم نیز دلایلی مبنی بر عادات و ویژگی‌های شخصی را پیش روی پژوهش باز کرد که خارج از اهداف این تحقیق بوده و بنابراین از پرداختن به آن خودداری نمودیم.

به طور کلی آنچه که نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد. می‌توان وجود خلا میان مصرف‌کنندگان و علائم و نشانه‌ها را بیان کرد که این فاصله در حقیقت ناشی از یک خلا بصری و بی توجهی به معیارهای سواد بصری بوده و بدنبال خود نوعی دوگانگی ارزشی و معنایی را ایجاد کرده است. بدین معنا که مصرف‌کنندگان به اهمیت و ضرورت حضور آن‌ها آگاه بوده اما در مقابل به علت ناکامی درانتقال پیام و هدف مورد نظر خود به عناصری بی‌ارزش و مزاحم و ناکارآمد بصری تبدیل شده و عدم تمایل در مصرف کنندگان خود را بوجود آورده است که در نتیجه موجب بیگانگی و نادیده انگاشتن سیستم هدایت بصری شده است.

منابع و ماخذ

۱- احمدی، اسداله، (۱۳۸۵)، «درآمدی بر جامعه‌شناسی زندگی‌روزمره، ادیان»، مذاهب و عرفان، مجله علمی پژوهشی معرفت، شماره ۱۰۳، صص ۱۰۶-۹۷.

۲- جئورگی، کپس، (۱۳۶۸)، «زبان‌تصویر»، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، انتشارات سروش.

۳- داندیس، د.اونیس، (۱۳۸۴)، «مبانی سوادبصری»، مترجم مسعود سپهر، تهران، انتشارات سروش.

۴- ریترز، جورج، (۱۳۹۴)، «نظریه‌های جامعه‌شناسی دوران معاصر»، ترجمه محسن ثلاثی، چ دوم، تهران، انتشارات علمی-فرهنگی.

۵- مدنی پور، علی، (۱۳۸۷)، «فضاهای‌عمومی و خصوصی‌شهر»، ترجمه فرشاد نوریان، تهران، نشر پردازش و برنامه ریزی شهری.

6- Berger, M, Craig, (2010), ***Wayfinding: Designing and Implementing Graphic Navigational Systems***, Social and Behavioral Sciences, vol. 63, no. 9, pp. 232-240.

7- Berger, M, Craig, (2005), ***Way finding***, Rotovision SA, London: Switzerland.

8- Barthes, R, (1883), ***Elements Of Semiology: (A. Lavers & C. Smith),*** Manufactured by United state of America.

9- Blauvelt, A, (2007), ***Design's Ethnographic Turn***, Design Observer, May.

10- Fleming, R,L, (2007), ***The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public***, Art and Urban Design, London: Merrell.

11- Gibson, D, (2009), ***The Wayfinding Handbook: Information Design for Public Spaces***, New York: Princeton Architectural Press.

12- Bjorngaard, B, jade, (2010), ***Enhancing Patient Experience Through Environmental Graphic Design in Healthcare: a case study of privacy at thielen student health center and McFarland clinic in Ames.***

13- Lester, P.M, (2006), ***Visual Communication Images with Messages 4th Edition***, Belmont, CA: Wadsowrth Publishing Company.

14- Lynch, K, (1960), ***The Image of the City***. Boston: The MIT Press.

15- Neodorf, Kimberly, A, (2002), ***The Content Analysis Guidebook***, London, Sage pub.

16- Rapoport, A, (1990), ***The Meaning of the Built Environment: Nonverbal Communication Approach***, Tucson: The Universal of Arizona.

17- Schwanbeck, T, A, (2013), ***Environmental Graphic Design Changing the Perceptions of Divided Communities through Cultural and Social Connectivity, May***, College of Communication and Information of Kent State University.

18- Tynes, S ,(2007), ***The Importance of Wayfinding***, APCO Architectural Signs.

19- Wener, R, (1989), ***Advances in evaluation of the built environment***, In E. H. Zube & G. T. Moore, Advances in environment, behavior, and design, New York. Plenum, Vol. 2. 287-313.

20- Niron, I, (2013), ***The importance of environmental graphic design in human life***, Herfe Honarmand Publication, 46(6), 109-128.

تاثیر موسیقی بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال با رویکردی بر موسیقی اُرف ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا(سازدهنی)

بابک دهقانی[1*]، محمدرضا شریف‌زاده[2]

۱- دانشجو دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
(tarikhtheater@gmail.com)

۲- دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

دانشگاه جامع علمی کاربردی، مرکز آموزش علمی کاربردی جهاد دانشگاهی بندرعباس
University of Applied Science and Technology, Bandar Abbas ACECR Center, Iran

چکیده

پژوهش حاضر در خصوص تاثیر موسیقی بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال بر موسیقی اُرف می باشد که ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا است. باید توجه داشته باشیم که موسیقی برای کودکان صرفا اُرف نمی باشد. بلکه این نوع از موسیقی ترفندی است برای بهتر یادگرفتن و نشاندن کودکان در کلاس درس. کلاسهایی که با شادی برگزاری می شوند و به زیبایی آراسته شده اند. موسیقی خود به تنهایی عبارت است از مجموعه ای از اصوات که در کنار یکدیگر در دستان چیره دست هنرمند جادویی به پا می کند که این جادو در موسیقی کودکان همیشه شادی آور است. موسیقی شادی آور کودک را علاقمند کرده و در نهایت به اجرای ساز می پردازند. اما وقتی وارد نوعی از موسیقی می شویم که به موسیقی اُرف معروف است، یعنی در واقع بایستی تابع یکسری قوانین و محرک هایی باشیم که مطمئنا کودک در برابر آنها عکس العمل هایی از خود بروز می دهد. این عکس العمل ها گاها نتیجه ی رفتارهایی است که در زندگی عادی امکان ارائه آنها را نداشته است. در واقع ما در این پژوهش به آن حرکات موزون یا همان رقص می‌گوئیم. رقص یا حرکات موزون مجموعه ای از حرکات فیزیکی است که عاملی محرک موجب ایجاد آن در بدن انسان می شود. سازهایی همچون فلوت ریکوردر و هارمونیکا به عنوان دو ساز بادی موجبات تنفس بهتر و بیشتر را در کودک فراهم می سازند. البته بایستی مربی به توانایی کودکان نیز توجه کامل داشته باشد. فشار بی جا آوردن به کودک در هنگام نوازندگی می تواند مخرب باشد. تمریناتی همچون نرم کردن انگشت و دستان می تواند در اجرای موسیقی بلز و فلوت کمک قابل توجهی بنماید. دور اندیشی در موسیقی، به کودکان لطمه می زند. ما باید بدانیم که هیچگاه در موسیقی کودک خود را با دیگری مقایسه نکنیم

واژگان کلیدی: اُرف، بلز، ساز، ریکوردر، فلوت موسیقی.

۱- مقدمه

در زمان‌های بسیار دور انسان‌ها به دو دسته تقسیم می‌شدند. یکی آن‌هایی که دوستدار موسیقی بودند و به اجرای آن می پرداختند و دیگری آنهایی که دوستدار موسیقی بودند و به آن فقط گوش فرا می دادند. البته دسته سومی نیز وجود داشتند و آنها کسانی بودند که نه به موسیقی تمایلی داشته و نه به آن گوش فرا می‌دادند. در جوامع اسلامی حضور این افراد به وفور قابل لمس بود، اما امروزه همه ی افراد با شنیدن موسیقی به وجد آمده و گاها از اجرای آن لذت می برند و در مواقعی حس همزاد

پنداری به آنها نیز دست می دهد. چرا که با پیشرفت جوامع و همچنین نزدیک شدن مردم به واسطه شبکه های ارتباطی مرزها شکسته شد و بیشتر افراد راه را برای شنیدن، آموزش، ارائه کردن و ... موسیقی هموار دیدند.

موسیقی ملل مختلف، از تولد تا مرگ، از بزم تا رزم و از سور تا سوگ همواره در اغلب شئون فرهنگی و اجتماعی مردم حضوری پر رنگ داشته و بیانگر مشخصه های جغرافیایی و اقلیمی آن دیار بوده است. خالی از لطف نیست که بدانیم عوامل مختلفی در پیدایش و شکل گیری موسیقی نقش داشته اند که به سه قسمت تقسیم می شوند؛ ۱- موقعیت خاص جغرافیایی و به طور طبیعی به واسطه آمیزش یا مراودت های مداوم، به نوعی در فرهنگ، ادب و هنر تاثیر گذار بوده اند. ۲- مهاجرت موقت بومیان به کشورهای همجوار جهت کار و امرار معاش و نیز دریانوردی و تجارت ۳- ویژگی های محیط جغرافیایی و تاثیر شرایط سخت و دشوار طبیعی از جمله: گرما، خشکسالی، کمبود امکانات، وضعیت دشوار زندگی، دریا، ماهیگیری و دریانوردی در جای جای موسیقی مشهود می باشد (محسن شریفیان، ۱۳۸۴)

در همین راستا موسیقی را می توان به دسته هایی نیز تقسیم نمود؛ ۱- موسیقی جشن ۲- موسیقی مذهبی ۳- موسیقی عزاداری ۴- موسیقی کار ۵- موسیقی محفلی ۶- موسیقی کودکان (که در این تحقیق مورد بررسی قرار خواهد گرفت) ۷- موسیقی درمان.

موسیقی ایران از جمله موسیقی هایی است که اگر دارای ریتمی ظاهرا آزادی است اما به جرات می توان گفت غنا و پیچیدگی ریتم های آن تبلور ریتم هایی در سطح جهان می باشد.

درک و احساس ریتم آزاد در گرو فهمیدن ریتم های مشخص است و به همین اعتبار در غرب برای پرورش ریتم، متدها و کتاب هایی تحت عناوین مختلف سلفژ، ریتم خوانی، وزن خوانی برای کودکان تالیف نموده اند. در این کتابها برای ساده ترین و پیچیده ترین اشکال ریتم علامات قراردادی ابداع کرده اند و در سراسر جهان انتشار و توسعه داده اند. تا قبل از اینکه خط نت به کشور ما آورد شود، یکی از ابزارهای پرورش و تقویت ریتم، تمبک بوده است. فراگیری این ساز برای کلیه موسیقی دانان اعم از خواننده و نوازنده، الزامی بوده است. روش آموزش این ساز هم مانند سایر سازهای ملودیک سینه به سینه بوده است (علی اکبر شکارچی، ۱۳۹۱).

در نظر داشته باشید که با این شرایط سن آموزش موسیقی در کشور ما بالا می رفت و کودکان یا به دلیل عدم توانایی حمل تمبک و در دست نگه داشتن آن یا به دلیل عدم وجود مربی کودک، توانایی آموزش و یادگیری را نداشتند. این در صورتی است که در سازهایی همچون بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا طراحی به شکلی صورت گرفته است که مزایایی را شاما می شود از جمله؛ قابل حمل بودن راحت، عدم نیاز به کوک، عدم تغییر صدا به دلیل تغییر آب و هوا، ارزان، سبک، آموزش سریع و آسان و مناسب با سن کودکان و وجود مربیان کارآزموده در سراسر دنیا.

در چند دهه گذشته در زمینه ی مراحل رشد کودک و اینکه کودک در هر مرحله چگونه می اندیشد، چگونه یاد می گیرد و تحقیقات وسیعی انجام شده است. نتیجه ی این تحقیقات بر روی آموزش کودکان و روش های آن، از جمله روش های آموزش موسیقی تاثیر گذاشته است.

حال این سئوال مطرح می شود که چه همگونی و ناهمگونی می بایست میان موسیقی کودکان با سازهای انتخابیِ مورد استفاده وجود داشته باشد و چه چیز آنها را برجسته تر می کند؟ در پاسخ به کودک ۳ یا ۴ ساله که علاقمند به ساز گیتار یا ویولن می باشد چه باید گفت؟ عناصر و اجزای اصلی موسیقی کودکان چیست؟ کودکان چگونه می توانند نسبت به انتخاب ساز مورد علاقه خود تصمیم گیری کنند؟ موسیقی ارف چه تاثیر و تفاوتی با انواع موسیقی های رایج در میان هنرمندان دارد؟ تفاوت ها و تشابهات سازهای کودکانه در چیست؟

از آنجا که موسیقی هنری است دوست داشتنی و در میان جوامع مختلف روزبه روز محبوب تر و زیباتر به اجرا در می آید لذا تا کنون نگاهی نو و تازه نسبت به تاثیر آن بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال آن هم با رویکرد علمی پژوهشی ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا صورت نگرفته است.

۲- ادبیات نظری و بیشینه پژوهش

۲-۱- موسیقی

موسیقی عبارتست از اصوات و آهنگهایی که در روان آدمی تحریکاتی ایجاد کرده که گاهی شخص از آن لذت می‌برد و زمانی با آهنگی به غم و افسردگی دچار می‌شود و به عبارت دیگر موسیقی فن ایجاد آهنگهائیست که تولید شادی یا اندوه مصنوعی و موقت در آدمی می‌نماید و این آهنگها را می‌توان بر دو بخش تقسیم کنیم:

۱ - آهنگهای طبیعی: نغمه جویبارها و آبشارها، صدای وزش بادهای ملایم در درختان، نوای پرندگان یا آواز قمری و کبک و هزار دستان، اینگونه نواهای طبیعی چون غالباً یک رنگ و یک نواخت و بر یک آهنگ و میزان ملایم مسرت بخش است.

۲ - آهنگهای غیر طبیعی یا مصنوعی: همان آهنگهای مصنوعی است که به دست بشر ساخته شده و وسایل مصنوعی آن در دنیای کنونی عبارت است: (تار ویالن، سنتور، اکوردئون، گیتار و غیره). آهنگهای مصنوعی چون دارای زیر و بمها و ارتعاشات و تحریکات گوناگونی است گاهی می‌خنداند و زمانی نیز می‌گریاند.

۲-۲- موسیقی اُرف

موسیقی اُرف به نوعی از موسیقی کودکان گفته می شود که پایه و اساس آن بر تکنیک هایی است که ابداع کننده آن آقای کارل اُرف آلمانی، آهنگسار و نوازنده در کشورهای مختلف دنیا می باشد.

کارل اُرف در خانواده‌ای از اهالی مونیخ که اکثرشان نظامی بودند، به دنیا آمد. پدرش، هاینریش، افسر بود و پیانو و سازهای زهی می‌نواخت و مادرش در نوازندگی پیانو متبحر بود. کارل اولین درس‌های نوازندگی پیانو را در ۵ سالگی از مادرش فراگرفت. دو سال بعد شروع به نواختن ویولنسل کرد. پس از طی مرحله دبستان برای آموختن موسیقی به آکادمی موسیقی مونیخ رفت.[۱]

موسیقی کودک سال های سال در ایران زیر تسلط روش های غربی و به ویژه متد اُرف بوده است. در واقع این متد آموزشی از سال ۱۳۴۸ در ایران توسط یکی از دانش آموختگان مدرسه اُرف در آلمان بنا نهاده شد. دکتر خدیری کسی بود که نخستین کارگاه موسیقی کودکان را در سازمان صدا و سیما آغاز کرد و عناصر بسیار مهمی از موسیقی از جمله: ریتم، آواز، بیان، حرکت و ... را با رویکردی موسیقیایی به صورت تجربی در اختیار کودکان قرار داد و در همین راستا مدرسین به نامی را نیز تربیت نمود. ناگفته نماند که ابزار موسیقی کودکان با ابزارهایی که در اختیار موسیقی حرفه ای قرار دارد تفاوت های چشمگیری دارد، اما شیوه نواختن نت ها و اجرای آن توسط کودکان می تواند سرآغاز آموزش موسیقی حرفه ای باشد. در این موسیقی رنگ، بافت، مکان، زمان و حتی لباسی که مدرس بر تن می کند در یادگیری کودکان تاثیر بسزایی دارد.

تفاوت عمده ای که میان موسیقی اُرف و سازهای مربوطه با دیگر موسیقی ها وجود دارد در این است که در مرحله‌ی اول نوع ساز موسیقی اُرف بسیار متفاوت از موسیقی های دیگر و متناسب با سن و سال و قد و اندازه کودکان طراحی شده است. ساز های ارف شامل؛ زایلوفون سوپرانو[۲]، آلتو و باس[۳]، متالوفون سوپرانو[۴]، ریکوردرهای آلتو و سوپرانو و سازهای ریتمیک دیگر چون دقک[۵]، خاشخاشک[۶]، دایره زنگی و طبلک و ... می‌باشند. البته در ایران موسیقی اُرف بیشتر بر پایه ساز های بلز کودکان، طبلک و فلوت استوار است. در صورتی که سازهای دیگر نیاز به انتخاب سبک جهت نوازندگی، انتخاب ساز بر اساس نیاز، انتخاب مدرس متناسب با سلیقه شخصی و همراهی با نیاز روز جامعه و به روز بودن هنر جو و مربی دارد.

---

۱ - http://www.orff-zentrum.de/carlorff_biographie_uk.asp

2 - Zaylofon Soprano

3 - Alto bass

4 - Metalofon Soprano

5 - Daghak

6- Khashkhashak

لازم به یادآوری است که هر نوع آموزش موسیقی به کودکان، بر اساس سیستم آموزشی اُرف نمی باشد. در برخی از موارد مشاهده شده است که افرادی ناگاه و با اطلاعاتی ضعیف اقدام به پذیرش هنرجو در کلاس های اُرف می‌نمایند. استفاده از فضای مناسب برای کلاس های ارف و ایجاد فضای شاد و کودکانه مناسب جهت بازی و انجام حرکات موزون و فضایی شاد و کودکانه در موسیقی کودکان و اُرف یکی دیگر از تفاوت های شاخص این فعالیت با دیگر هنرهای موسیقی می باشد.

۲-۳- پیشینه

محمد جواد صحافی (۱۳۹۶)؛ با معرفی موسیقی های جدید و ورود آن به جمع موسیقی های ایرانی و به طبعِ آن جذب جوانان و نوجوانان به این نوع موسیقی ها، بسترسازی جهت ترویج بیشتر موسیقی ایرانی بیش از بیش ضروری مینمایاند. تولید آثار فاخر موسیقایی، نوآوری در موسیقی ایرانی متناسب با ذایقه ی قشر امروزی و حمایت از هنرمندان فعال در این بخش از جمله عواملی است که می‌تواند زمینه ساز ترویج این هنر در بین قشری شود که بیشترین و تاثیرگذارترین جمعیت کشور را به خود اختصاص داده است، قطعا یکی از مهمترین عوامل ترویج موسیقی فاخر در میان مردم را آموزش صحیح آن می‌توان عنوان نمود. آموزش موسیقی می‌تواند از دوره‌ی کودکی آغاز گردد که همین امر باعث تربیت هنرمندان بزرگی می‌شود که در آینده موسیقیدانان ارزشمندی خواهند شد. اما آموزش صحیح موسیقی، به خصوص از سنین کودکی، امری مهم است که توجه بسیار اندکی به آن شده و آنطورکه باید جدی گرفته نشده است.

ایمان اسمعیل وندی، سینا بهمن‌نیا، صادق عبیات، صابر شفیعی‌کوردشولی (۱۳۹۶)؛ خلاقیت به کودک کمک می‌کند تا آسان‌تر مشکلات را حل و با ذهن بازتری از چالش ها عبور کند. به همین منظور، بسیار مهم است میزان خلاقیت های فرزند خود را افزایش دهید تا در آینده زندگی راحت تر و موفق تری داشته باشد. از خلاقیت تعاریف فراوانی شده برخی خلاقیت ونوآوری را با تغییر انطباق برابر تلقی نموده و برخی هم خلاقیت ونوآوری را امری فراتر از تغییر و انطباق دانسته، برخی نیز خلاقیت را طی کردن راهی تازه یا پیمودن یک راه طی شده قبلی به طریق نوین تعریف کرده اند. برای تربیت خلاق کودک باید: شاگردان را به ارایه تعریف مسیله و تعریف مجدد از آن تشویق کنید. افراد را تشویق کنید تا ایده های نو تولید کنند. دانش آموزان را به خاطر سوال هایی که در ذهنشان شکل می گیرد تشویق کنید. تشخیص موانع و تلاش برای فایق آمدن بر آن ها را به شاگردان آموزش دهید. حساس بودن به محرک های محیطی و پیگری آنها را تشویق کنید .راهکار های پرورش خلاقیت در کودکان عبارت است از: استفاده از کتاب، داستان گویی، موسیقی، وسایل الکتریکی ممنوع، فضاسازی،قبول علت های عجیب کودک، قبول دوستان تخیلی کودک و تعین محدودیت های سنی است.

املیا ترابی، مجید قربانی، معصومه کریم آبادی (۱۳۹۶)؛ هدف از پژوهش حاضر بررسی تاثیر موسیقی درمانی بر پرخاشگری کودکان اوتیسم بود. پژوهش حاضر مطالعه ای نیمه آزمایشی با روش پیش آزمون-پس آزمون با گروه کنترل بود. ۱۱ کودک ۶ تا ۱۲ ساله مبتلا به اوتیسم با روش نمونه گیری در دسترس در بین دبستان های غیر دولتی شهرستان گرگان انتخاب و در دو گروه آزمایش و کنترل قرار گرفتند.مداخله شامل ۱۶ جلسه موسیقی درمانی بود.ابزارهای پژوهش شامل مشاهده مستقیم، پرسشنامه پرخاشگری آشکار و رابطه ای کودکان بود. نتایج این پژوهش نشان داد که موسیقی درمانی به طور معناداری برکاهش پرخاشگری کودکان اوتیسم در حین مداخله موثر بوده است.

علی عرب، رکسانا طریقی (۱۳۹۶)؛ اوتیسم، یکی از بیماری های طیف اختلال نافذ رشد است که شامل نقایص متعدد گفتاری از جمله مشکلات نوایی و کاربردشناختی می باشد. اوتیسم یک اختلال تکاملی است که با تاخیر در مهارتهای ارتباطی، تعاملات اجتماعی، مشارکت پذیری و نیز علایم رفتاری مانند رفتارهای تکراری وکلیشه ای مشخص می شود. این پژوهش به روش گذشته نگر و با بررسی منابع قابل دسترس انجام شد و حدود ۶۰ مقاله مورد مطالعه قرار گرفت و در نهایت جمع بندی و نگارش این مقاله انجام شد. نتایج مطالعات نشان می دهد که تمرینات آموزش موسیقایی همراه با آواز خواندن می‌تواند بر بهبودی گفتار و شنیدار کودکان مبتلا به اوتیسم موثر باشد. این امر به دنبال عملکرد متقابل در سیستم بدست آمده و با افزایش انگیزه و همکاری کودکان در اجرای تمرینات منجر به تقویت مهارتهای حرکتی از طریق افزایش درک ریتم، افزایش سرعت

پاسخ دهی به محرکات شنوایی ودر نهایت تطابق عملکردی در حرکات بدن می گردد و نیز هماهنگ سازی گفتار و شنیدار و به دنبال آن خودکار شدن الگو های تعادلی بدست می‌آید.

۳- روش تحقیق

جامعه مود مطالعه کودکانی می باشند که در شهر بندرعباس به آموزش موسیقی تحت نظارت نگارنده این پژوهش آموزش می بینند و در این پژوهش متناسب با موضوع و در جهت دستیابی به اهداف از روش تحقیق کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. با توجه به اینکه در این پژوهش از روش توصیفی و تحلیلی استفاده خواهد شد و روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای است، ابتدا با جستجو در پایگاه‌ها و سایت‌های اینترنتی و بانک‌های اطلاعاتی و استنادی همانند: پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران، SID، سیویلیکا، مرکزتحقیقات کامپیوتری و با مراجعه به کتابخانه‌های دیجیتالی (کتابخانه‌های دیجیتالی نور، دانشگاه پیام نور و دانشگاه تهران) و برخی کتابخانه‌ها، با استفاده از کلماتِ کلیدیِ تحقیقِ در بین منابع مختلف با توجه به موضوع انتخابی و تحقیقاتی که انجام گرفته است، کتابها، مقالات، مجلات، پایان‌نامه‌ها و سایت‌های اینترنتی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. بدین معنی که پس از بررسی‌های به عمل آمده از منابع در دست و فیش‌برداری به تحقیق و فیش‌برداری اطلاعات گردآوری خواهد شد.

۴- نتایج و بحث

۴-۱- موسیقی کودکان

مهارت های موسیقی و بهره گیری خلاق از این مهارت ها و شیوه ی آموزش و برنامه ریزی کلاس موسیقی، آن را به یک هنر تبدیل می کند. مربی موسیقی کودک، نیازمند داشتن آگاهی از حیطه های متفاوت رشد کودک، رشد موسیقیایی و نیز راه های گسترش اطلاعات موسیقیایی کودک است، زیرا کودک باید اطلاعات موسیقیایی خود را سازماندهی و پردازش کند تا در فعالیت های بعدی مورد استفاده قرار دهد (سودابه سالم؛ ۱۳۸۹، ص ۷).

هوش موسیقیایی همانند دیگر جنبه های هوش آدمی روز به روز در حال رشد و پیشرفت می باشد. از همین رو متخصصان موسیقی کودکان بایستی از نظر روانشناسی رشد و آموزش کودک اطلاعات اولیه و ضروری را داشته باشند، تا بتوانند بیشتر و بهتر با مخاطب خود که همان کودکان هستند ارتباط برقرار نمایند.

پژوهش ها ثابت کرده اند که پیش از هر چیز موسیقی باید برای کودک معنا پیدا کند. باید پیش از آموزش نت ها که در این مرحله اهمیت چندانی هم ندارد، عشق به آواز خواندن در وجود کودک ریشه کند. از این رو یادگیری موسیقی باید با آواز خواندن آغاز شود. اگر برنامه آموزشی به خوبی طراحی شده باشد، نه فقط عده ای اندک از کودکان با استعداد، همه ی کودکان قادرند بخوانند و الفبای موسیقی را فراگیرند.

تربیت گوش موسیقیایی، درک ریتم، ارتقاء سلیقه شنیداری، لذت بردن از موسیقی، احیاء هویت فرهنگی و تاثیر گذاری در سایر حیطه های رشد از اهداف آموزش موسیقی در دوران کودکی است.

یکی از مهمترین مراحل آموزش موسیقی در کودکان، شکل دادن و آموزش آواز (singing) می باشد. آواز می‌تواند رسمی یا غیر رسمی باشد، مرتب یا بداهه باشد .این ممکن است به عنوان یک شکل از اعتقاد مذهبی، به عنوان یک سرگرمی، به عنوان یک منبع لذت، آسایش و یا مراسم، به عنوان بخشی از آموزش موسیقی و یا به عنوان یک حرفه انجام می شود. تعالی در آواز خواندن نیاز به زمان، فداکاری، آموزش و تمرین منظم دارد. اگر تمرین به صورت منظم انجام شود، صداها می توانند واضح تر و قوی تر شوند.[۱]

۱ - Falkner, Keith, *ed. (1983). Voice.*

در موسیقی کلاسیک اروپایی و اپرا، صداها مانند ابزارهای موسیقی مورد استفاده قرار می گیرند. آهنگسازانی که موسیقی آوازی را می نویسند باید درک مهارت ها، استعدادها و ویژگی های آواز خوانندگان را داشته باشند. طبقه بندی صدای فرآیندی است که توسط آن صدای آواز انسان ارزیابی می شود و به این ترتیب به نوع صدای آنها تعلق می گیرد. این ویژگی ها شامل اما نه محدود به طیف صوتی، وزن آواز، تسوتیور صوتی، طوفان صوتی و نقاط انتقال آوازی مانند شکاف ها و بلند کردن در صدای محدود است. ملاحظات دیگر ویژگی های فیزیکی، سطح گفتار، آزمایش علمی و ثبت صوت است.[۱]

مربیان برای شروع معمولا از ترانه های ساده در یک ریتم معمولی استفاده می کنند و سعی بر آن دارند تا بر اساس توانایی کودکان و همچنین کتب پیش رو ترانه هایی را انتخاب نمایند که برای شروع از جذابیت بالایی برخودار باشند. به عنوان مثال می توانیم به ترانه ی زیبای "زاغی کجایی؟"

زاغی کجایی؟ رو شاخه ی درختا - ماهـــی کجایـــی تـــو آبیـــای دریـا- بارون کجایی؟ اون بالاها تو ابرها- خورشید کجایی تو صبح زود فردا - شادی کجایی تو آوازا تو سازها (مسعود نظر، ۱۳۹۴)

نگارنده با توجه به اینکه خود دستی بر آتش دارد و قریب به ۱۵ سال است به تدریس با کودکان از ۳ تا ۱۲ سال مشغول می باشد چنین عنوان می کند که؛ در تمرینات موسیقی و آموزش اشعار توسط کودکان باید موارد زیر موردتوجه قرار گیرد:

- خواندن شعر توسط مربی و گوش دادن توسط کودک
- تکرار توسط مربی و تکرار توسط کودک
- خواندن نت ها توسط مربی و تکرار توسط کودک
- رنگ کردن نت ها و قرار دادن اشعار زیر هر نت

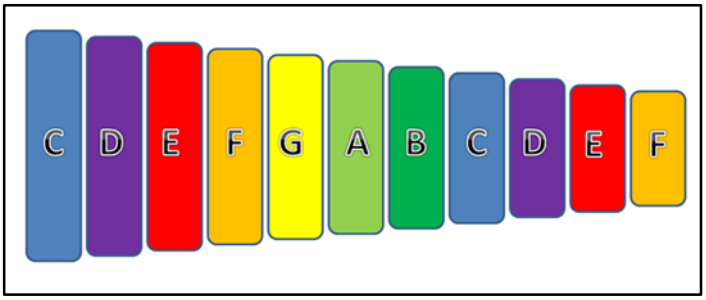
در واقع مربی باید این توانایی را داشته باشد تا از داد زدن های بیهود کودکان جلوگیری کند، صدای مربی نباید از صدای کودکان بلندتر باشد، زیرا در این صورت فقط صدای خودش را می شنود و نمی تواند نواقص صدای کودکان را تشخیص دهد، از سوی دیگر، کودکان به همراهی با او عادت می کنند و متوجه خارج خواندن خود نمی شوند (سودابه سالم؛ ۱۳۸۹، ص ۸).

۴-۲- انتخاب ساز توسط کودک

کودک همانند هر فرد دیگر حق انتخاب دارد و تنها به همین یک دلیل ویژه می بایست ساز خود را انتخاب نموده تا بتواند با آن ارتباط برقرار نماید. در موسیقی کودکان که بر پایه اُرف بنا نهاده شده است شایددر ابتدا نیاز چندانی به ساز نداشته باشد اما همه ما به خوبی می دانیم که کودکان به ذوق و شوق نوازندگی بر سر کلاس های موسیقی حاضر می شوند. پس پیشنهاد می شود که در ابتدا سازی را با راهنمایی و مشاوره مربی موسیقی و همراهی والدین انتخاب نماید. در این تحقیق و بر اساس تجربه ۱۵ ساله محقق و در حد توانایی کودکان سه ساز بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا به کودکان پیشنهاد می گردد. در ابتدا بایستی با ریتمی زیبا و دلنشین کودک را به سمت موسیقی و صدای ساز کشاند و سپس نظرش را در خصوص اینکه کدام یک زیباتر به نظر می آمد بدانیم و چنین سئوالی را مطرح نمائیم که؛ صدای کدام یک را بیشتر دوست داشتی؟

پس از شرکت در چنین کلاسی که ساز آن توسط خود هنرجو انتخاب شده است، حضور ایشان در این دوره و گذراندن آن باعث می شود هنرجو بتواند در مراحل بعدی ساز مورد نظر خود را با دقت بیشتری انتخاب کند.

۱ - Shewan, Robert (January–February 1979).



شکل۱ - بررسی علایق کودک

در برخی از موارد کودکان به شرایط اجتماعی و ژست هایی که در شبکه های اجتماعی از نوازندگان بزرگ می‌بینند توجه می کنند و در انتخاب ساز دچار مشکل می شوند. برخی از سازها همه گیر بوده و تمام افراد جامعه با شنیدن صدای آن تحت تاثیر قرار گرفته و علاقمند به یادگیری آن میشود. با توجه کردن به سن و سال کودکمان می بایست او را قانع نمود که در حال حاضر و متناسب با شرایط سنی که داری شروع این ساز برای شما پیشنهاد نمی شود.

۴-۳- خلاقیت در آموزش موسیقی کودکان

هدف از آموزش موسیقی به کودکان کمک به شرایط بهتر در زندگی بهتر می باشد. امروزه موسیقی در بین کودکان کمتر جنبه ی سرگرمی دارد و بیشتر به عنوان یک حرفه و یک صنعت به آن نگاه می شود. یک از راه‌های ایجاد انگیزه و خلاقیت در کودکان برای یادگیری موسیقی استفاده از مداد رنگی و نقاشی می باشد. رنگ های نت ها در تمام دنیا به یک شکل می باشد، که نمونه زیبای آن در ساز بلز بسیار مشهود است.

نکته قابل توجه این است که در آموزش موسیقی کودکان می‌توان از زبان انگلیسی به خوبی استفاده نمود. چر که هر نت به یک حرف انگلیسی نشان داده می شود که یادگیری آن را ساده و آسان می نماید.

DO	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
دو	**ر**	**می**	**فا**	**سل**	**لا**	**سی**	دو
C	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**B**	C
آبی	**بنفش**	**قرمز**	**نارنجی**	**زرد**	**سبز کم رنگ**	**سبز پررنگ**	آبی

شکل۲- نت های موسیقی

در چنین شرایطی کلاس درس برای کودک شیرین‌تر و جذاب‌تر خواهد شد و همین طور برای کودکانی که با نقاشی و زبان انگلیسی از قبل آشنایی داشته‌اند به مراتب ساده تر می باشد.

به گزارش انجمن ملی آموزش موسیقی، شرکت کنندگان SAT با یک پیش زمینه ای از موسیقی به طور قابل توجهی بالاتر از همتایان غیر موسیقیایی خود بوده ، به طور تعجب آوری ۵۶ امتیاز بالاتر در بخش شفاهی و ۳۹ امتیاز بالاتر در قسمت ریاضی در آزمون کسب کردند. دیگر طرفداران آموزش موسیقی نیز استناد به مزایای غیر موسیقی متعدد از جمله ایجاد اعتماد به نفس، تمرکز و هماهنگی می‌کنند و باور دارند که آموزش موسیقی منافع بیشتری هم خواهد داشت.[۱]

۴-۴- تاثیر موسیقی در بالابردن میزان تفکر در کودکان

۱ - http://www.shidshad.com/1375.

موسیقی ابزار قدرتمندی برای بالا بردن میزان تفکر در کودک می باشد. یک مربی خلاق همیشه سعی می کند قدرت تفکر و تعمق کودک را بالا ببرد تا هر چه جلوتر برود کودک آگاهانه تر به کار خود ادامه دهد.

در آموزش موسیقی ۹۹ درصد هنرجوها مخصوصا کودکان به محضی که برای تمرین به منزل می روند فقط و فقط ساز را به دست گرفته و برای مدت زمان کوتاهی به تمرین می پردازند و سپس به کارهای روزمره خود رسیدگی می کنند. این در صورتی است که مربیان همگی تاکید بر تمرینات مکرر در ساعات طولانی دارند. لازم به ذکر است که تمرین در موسیقی فقط گرفتن ساز و نوازندگی نمی باشد. بلکه باید نت ها خوانده شود، رنگ آمیزی شود، بر وزن شعر اجرا شود، به صورت ریتمیک خوانده شود و در نهایت پس از انجام ۴ عمل ذکر شده به نوازندگی و تمرین پرداخته شود. پس با این تفاسیر موسیقی نیاز به فکر و اندیشه در چگونگی اجرای آن دارد.

وقتی بچه ها در سوراخی می دمند و یا بر روی یکی از کلید های بلز می نوازند در جستجوی علت آن بر می آیند و با تغییر صدا در سوراخ های بعدی به چگونگی اجرای یک آهنگ فکر می کنند. بارها و بارها مربیان در کلاس های خود با این موضوع روبرو شده اند که کودک می گوید: خانم اجازه یا اقا اجازه من یک آهنگ درست کرده‌ام. در واقع این همان ذهن جستجوگر کودک می باشد که با نوازندگی متبلور می گردد.

۴-۵- حرکات موزون

حرکات موزون نوعی هنر انجام شده که شامل توالی های هدفمند جنبش انسان است. این جنبش دارای ارزش زیبایی شناسی و نمادین می باشد و به عنوان رقص توسط هنرمندان و ناظران در یک فرهنگ خاص به رسمیت شناخته می شود.[۱]

در واقع حرکات موزون در کودکان حاصل مجموعه ای از رفتارهایی است که مربی به عنوان کنترل کننده آن می باشد. این رفتارها از سوی مربیان طراحی شده و به کودک اعلام می گردد تا او بتواند خود را با فضایی که ایجاد شده است همراه نماید. به عنوان مثال می توان به شعر بازی صندلی اشاره نمود. این شعر همانطور که از معنایش پیداست می بایست با چند صندلی به اجرا در آید که کودک به دور آن می چرخد و در نهایت بایستی بر روی صندلی خالی بنشیند. نفر اخری که نتواند روی صندلی بشیند از دور بازی خارج می گردد. در طول این بازی شعر بارها خوانده می شود و کودک نیز بارها تکرار می کند.

ما بچه ها می گردیم /// دور صندلی /// اگه زودتر بشینی /// حتما اولی /// بازی بازی هوش می خواد /// بپا نبازی /// زودتر بشین بچه جون که خیلی نازی (مسعود نظر؛ ۱۳۹۴، ص ۹).

آواز خواندن و حرکات موزون برای کودکان ارتباط نزدیکی با یکدیگر دارند. برای آموزش ریتم به کودکان از طریق حرکات موزون باید توجه داشت که هر حرکت منظم مثل دست زدن، پا کوبیدن و ... در ابتدا بر روی ضربه‌های هر میزان انجام می شود و حرکات در میزان ها باید با تغییر حرکت قابل درک گردد. با تکرار خواندن ترانه ها به صورت متوالی و دادن مفهوم مشخص به حرکات قابل تکرار، غریزه تقلید در کودکان تحریک می شود و انگیزه و رضایت از همکاری با گروه افزایش می یابد. حرکات ترانه می تواند بر اساس ایده کودکان و مربی ثابت شود، در اینجا مربی باید با کوچکترین کودک کلاس فعالیت را شروع کند و حرکات را انجام دهد و در حفظ سرضرب ها به آنها کمک کند تا کودکان خود ضرب ها را بدون کمک اجرا کنند. ضربها باید بدون گسیختگی، حتی هنگام سکوت ملودی نیز ادامه داشته باشد (سودابه سالم؛ ۱۳۸۹، ص ۹).

۴-۶- بلز

نوعی ساز ویژه کودکان است که در دو اکتاو و یا یک و نیم اکتاو[۲] قابل تهیه می‌باشد. این ساز وسیله است مناسب جهت آموزش گام های اولیه در موسیقی که تمامی هشت نت اصلی بر روی آن قابل مشاهده است. بلز وسیله ای مناسب با صدای

۱ - Sondra Horton Fraleigh (1987). Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics.

۲- در تئوری موسیقی، اُکتاو (Octave)، به معنی هشت‌تایی، یا هنگام که گاه به اختصار به صورت *8ve* و *P8* نیز نوشته می‌شود فاصله دو نت همنام متوالی است. (برگرفته از دانشنامه بریتانیکا)

دلنشین برای کشف استعدادهای درونی کودک می باشد. در عین حال یکی از ابزارهای سرگرم کننده با قیمت مناسب و قابل حمل در دسترس کودکان است.

بلز از جمله سازهایی است که به تقویت دست ها، حواس بینایی و شنوایی، قدرت درک و تفکیک نت ها به وسیله گوش دادن و دیدن می پردازد. لازم به ذکر است که اکثر کودکان ساز بلز را به واسطه رنگ زیبای آن انتخاب می‌کنند. دوره های آموزشی بلز بسته به استعدادهای کودکان متفاوت است. که اکثر مربیان با آموزش های گروهی این فعالیت را به انجام می رسانند. یکی از کتب پرکاربرد در آموزش بلز کتاب سه جلدی آموزش مقدماتی بلز با تهیه کنندگی آقای مسعود نظر می باشد. این کتاب با داشتن اشعار کودکانه یکی از بهترین کتابهای آموزشی در ایران می باشد.

شعر۱:

می خوام برم تو کوچه///توی دستام کلوچه /// توی جیبام آلوچه /// های های های

مامانم نمی زاره /// می گه الان می باره /// از آسمون ستاره /// وای وای وای (مسعود نظر؛ ج۱، ۱۳۹۴، ۲).

شعر ۲:

یه پیشی شیطون /// وسط خیابون /// راشو گم کرده /// مامانشو می خواد /// مامانش نمی آد /// خیلی دیر کرده /// اسمش ملوسکه /// مثل عروسکه /// این پیشی شیطون /// می دونه مامان جون /// زود بر می گرده (مسعود نظر؛ ج۲، ۱۳۹۴، ۸).

شعر ۳:

امروز دو روزه للا فردا سه روزه لی /// رشید نیومد للا دلم می سوزه لی /// (های های رشید خان سردار کل قوچان "۲بار") رفتی نگفتی للا یک یاری دارم لی /// تو شهر غربت للا دلداری دارم لی /// (های های رشید خان سردار کل قوچان "۲بار") (مسعود نظر، ۱۳۹۴).

۴-۷- فلوت ریکوردر

یکی از سازهای بادی چوبی به شمار می آید که با وصعت دو اکتاو با تمام فواصل کروماتیک و دیاتونیک قابلیت اجرایی قطعات زیادی را دارد. همچنین این ساز از صدای زیبایی برخوردار است. فلوت ریکوردر به زبان های گوناگونی تلفظ می شود. مثلا آلمانی ها به آن Block Floten فرانسوی ها به آن Flute ABEC و ایتالیایی ها Dolce Flut می گویند.

اسمی که خصوصا در ایران معروف شده به نام فلوت ریکوردر (Recorder) می باشد که به زبان انگلیسی است و از خانواده ای تشکیل شده که وقتی تماما با هم قطعاتی را اجرا می کنند به مانند ارکستری کامل به لحاظ اصوات صدا می دهند. یعنی باس[1]، تنور[2]، آلتو[3]، سوپرانو (سوپرانینو) خانواده اصلی این ساز هستند. برای آموزش کودکان و نوجوانان، به خاطر انگشت گذاری و حجم ساز و صدای خوبی که از این ساز تولید می شود، باید فلوت ریکوردر سوپرانو مورد نظر باشد.

قابل ذکر است که فلوت ریکوردر را با دو روش انگشت گذاری باروک و جرمن (ژرمن) می توازند که در آنوزش برای بچه ها روش جرمن توصیه می گردد که از انگشت گذاری روان تری برخوردار است. این ساز نه تنها برای آموزش کودکان و نوجوانان مناسب است بلکه از جنبه ی حرفه هم آهنگ سازان بزرگی چون باخ، ویوالدی، مارچلو در حدود ۲۰۰ تا ۳۰۰ سال پیش دردوره باروک به خصوص به این ساز اهمیت ویژه ای داده و قطعات زیبایی همراه با تکنیک های زیبا برای این ساز نوشته اند (مسعود نظر؛ ۱۳۹۲، پشت جلد).

صدای زیبا و دلنشین، حمل آسان و راحت، کوچک کردن و نحوه جمع کردن ساز، عدم نیاز به کوک، خرید آسان این ساز همه و همه از مزایای علمی این ابزار زیبا می باشند.

1 - Bass

2 - Tanor

3 - Alto

۴-۷-۱- طریقه نشستن

اگر روی صندلی نشسته اید سعی کنید با پشت خمیده ساز نزنید. شانه ها کاملا افتاده و راحت باشد. در موقع نواختن به هیچ وجه به فلوت نگاه نکنید و برای کنترل بیشتر حرکات، از یک آئینه در روبرویتان استفاده نمائید تا کاملا تمام حرکات خود را کنترل کنید.

فلوت نباید به چپ و راست متمایل شود و حتی الامکان زاویه ۴۵ درجه را برای گرفتن انتخاب کنید و راستای فلوت از نیمه بدن شما گذشته باشد. جهت نواختن ریکوردر ابتدا از دست چپ استفاده نموده و سپس با دست راست سوراخ های پائینی را می گیریم. به شکلی که سه تا سوراخ بالایی مربوط به سه انگشت اشاره، وسطی و انگشتری و دست چپ و چهار سوراخ پائینی مربوط به چهار انگشت اشاره، وسطی، انگشتری و کوچک دست راست می باشد. سوراخ زیرین را بایستی به واسطه ی انگشت شصت دست چپ گرفته شود.

در آموزش فلوت ریکوردر از کتب کودکانه زیادی استفاده می شود. این کتب بایستی اشعار ساده و کودکانه ای را در خود داشته باشند که خواندن و درک آن برای کودکان آسان باشد.

شعر ۱:

ماه تو آسمونه /// خورشید خوابیده /// خورشید که بیدار شد /// ماهو ندیده (ناصر نظر؛ ۱۳۸۳، ۵).

شعر ۲:

تیک تاک تیک تاک ساعت /// عقربه هایش را /// می چرخاند آرام /// به دنبال هم (مسعود نظر؛ ج۱، ۱۳۹۲، ۱۴).

شعر ۳:

مداد رنگی چه قشنگی /// وقتی تو دست منی /// نقاشی مو می کشم من /// تو اونو رنگ می زنی (مسعود نظر، ۱۳۹۲).

شعر ۴:

آهای آهای ای گرگه /// این رودخونه بزرگه /// آبش خیلی زیاده /// نمی شه رفت پیاده /// باید که دست به کار شیم /// روی چیزی سوار شیم /// اگه کسی ببینه /// سرِ دُمشو می چینه /// یه سیب و یه گلابی /// یه کاسه ی لعابی/// یه موش و یه تله موش /// یه گربه و یه خرگوش ///یه ماه و یه ستاره /// عید، اول بهاره (مسعود نظر ، ۱۳۹۲).

۴-۸- هارمونیکا (سازدهنی)

ریشه های تاریخی پیدایش سازدهنی را به سرزمین چین و به ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح نسبت می دهند. اگر چه جنس و شکل ظاهری ساز آن زمان که Sheng نامیده می شده با سازدهنی امروزی متفاوت بوده است، به دلیل اینکه آن ساز هن با تماس مستقیم با دهان صدا می داده و عناصر تولید صدا در آن هم به شکل زبانه هایی بوده که درمسیر جریان هوا به لرزه در می آمده اند، می توان پذیرفت که سازدهنی امروز تکامل یافته ی همان Sheng است که در قرن ۱۸ میلادی توسط مارکوپولو[1] به دست اروپائیان رسید (منصور پاک نژاد؛ ۱۳۸۵، ۵).

هارمونیکا یا سازدهنی به سازی گفته می شود که با دهان نواخته شود. این ساز در انواع مختلفی وجود دارد از جمله: ترمولو[2]، دیاتونیک[3]، کروماتیک[4] و بیس[5] که هر کدام کاربردهای گوناگونی دارند. ساز ترمولو با ۲۴ سوراخ، دیاتونیک با ۱۰ سوراخ، کروماتیک با ۱۰، ۱۲، ۱۸، ۲۴ سوراخ که یک شصتی در بغل آن قرار دارد و بیش که بیشتر برای اجراهای گروهی مورد استفاده قرار می گیرد.

1 - Marcopolo
2 - Termolo
3 - Diyatonic
4 - Koromatic
5 - Beys

این ساز از ساده ترین و ارزانترین انواع سازهاست که در ایران نوع چینی آن هم در فروشگاه ها فراوان است. البته سازدهنی های بسیار پیچیده تر و کاملتری هم وجود دارد که هر کدام ویژگی های منحصر به فردی دارند، ولی تمام اصول پایه ای و اساس کار را باید در همین نوع ساده جستجو کرد (منصور پاک نژاد؛ ۱۳۸۲، ۱۱).

هارمونیکا از جمله سازهای منحصر به فردی است که در ایران هر کسی جهت یادگیری آن آمادگی لازم را ندارد. این ساز با زیبایی منحصر به فرد خود، صدای زیبا، ارزان و قابل بودنش راه را برای آموزش هموار ساخته است. کودکان زیادی به تحصیل در این ساز می پزدارند اما در مقایسه با سازهای دیگر هنوز به آن ارزش والای خود نرسیده است. قرار گرفتن نت ها بر روی این ساز همچون سازهای دیگر بسیار ساده و راحت می باشد. کما اینکه اگر کودکی دوره های تخصصی اُرف، بلز و فلوت را به پایان رسانیده باشد در اجرای آن چندان دچار مشکل نخواهد شد.

۴-۹- تاثیر موسیقی بر کودکان

شواهدی وجود دارد که جنین در رحم مادر در برابر موسیقی واکنش نشان می‌دهد. صداهای بلند باعث جهیدن و پریدن جنین می‌شود. البته صدا و موسیقی یادگیری های دیگری نیز برای جنین به همراه دارد و زمانی که صداهای بلند تکرار شوند، جنین به آن عادت کرده واکنش کمتری در برابر آن نشان می‌دهد. اینکه پخش صدای بلند برای جنین کار درستی است یا خیر، مطلب دیگری است و اینکه نوزاد موسیقی لالایی را دوست دارد به این معنی نیست که پخش مداوم موسیقی لالایی در رشد او اثر می‌گذارد و برای او مفید است. مخالفت هایی نیز در مورد پخش مداوم موسیقی برای جنین و نوزاد وجود دارد (جنسن، ۱۳۸۶).

بنا به شناختی که والدین از فرزندانشان دارند می توانند هنر را برای آنها انتخاب نموده و به گرایش های مختلف سوق دهند. موسیقی می توان حس تهییج، آرامش، تندخویی، گزیده گویی و ... را در کودک تقویت نماید. در مواقعی دیده می شود که کودکان مشتاق کلاس های موسیقی خود شده و حتی با مربیان خود رابطه نزدیک و تنگاتنگی دارند. در این مواقع والدین سعی می کنند که به بهانه تشویق و یا تهدید توسط مربی در منزل او را از کاری بازداشته و یا به کار و فعالیتی مشتاق نمایند.

موسیقی اگر تنها هنری باشد که در زندگی کودکان نقش داشته باشد، تاثیر فراوانی خواهد داشت و کودک آینده ای روشن در این عرصه پیدا می کند اما وقتی در کنار هنرهای دیگر قرار می گیرد می تواند مخرب نیز باشد. متاسفانه برخی از خانواده ها عقده های درونی خود را می خواهند در کودکان متبلور کنند و علی رغم میل باطنی فرزندانشان آنها را به کلاسهای موسیقی می فرستند. موسیقی با همه خوبی هایی که دارد در چنین کودکانی نیز تاثیر منفی خواهد داشت و می بایست مراتب احتیاط را به جا بیاوریم.

البته محدودیت‌های در این گونه پژوهش ها وجود دارد که عبارتست از: در ایران این اصل مهم که تجربه بالای مدرسین می تواند بر تئوری موسیقی پیشی بگیرد و در واقع کودکان کم سن و سال در سن پیش از دبستان را آموزش دهند، نادیده گرفته می شود. عدم توجه کافی و ناآگاهی مسئولان عرصه فرهنگ و هنر نسبت به موسیقی اُرف و کودکان، عدم مسئولیت پذیری در قبال آموزش صحیح و اصولی، عدم تمرین کافی برای کودکان، عدم آگاهی والدین نسبت به سازهای مخصوص کودکان و غیره.

۵- نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر نشان دهنده تجربه شخصی‌ای است که در ۱۵ سال به دست آمده است. کودک اگر که تمایل به یادگیری و آموزش موسیقی نداشته باشد، آموزشگاه را مکانی برای بازی خود می بیند و چندان علاقه ای به یادگیری نشان نمی دهد، اما اگر با میل و رضایت قلبی خود وارد آن فضا شده باشد به زودی پینجره ای به رویش گشوده خواهد شد که تمامی حس و حال

خویش را در آن شکوفا می نمایاند. در این راستا نقش خانواده ها از اهمیت بسزایی برخوردار است. خانواده می بایست به عنوان موتور محرک کودک عمل نمایند نه ابزاری در مقابل آن.

اشتباهی که همه والدین در آموزش موسیقی کودکان به خصوص در زمان تمرینات در منزل انجام می دهند، این است که می گویند: پسرم یا دخترم بیا می خواهم با تو تمرین کنم. سئوالی که مطرح می شود این است که ای پدر و مادر گرامی، شما که دوران تخصصی موسیقی را نگذرانده اید چه چیزی جهت تمرین کردن با کودک و یا ارائه به او دارید؟ پس درست این است که به کودک بگوئیم بیا با من تمرین کن و به من آموزش بده هر آنچه را که مربی به تو گفته است. در چنین شرایطی کودک آگاه خود را باور می کند ومی داند که چیزی جهت ارائه دارد که شاید والدین از آن بی اطلاع هستند. دقیقا همینطور می باشد. کودکان در واقع در علم موسیقی از والدین خود باسوادترند. آنها مباحث علمی موسیقی از جمله، نت، ریتم، وزن، شعر، ترانه، حرکات موزون، خطوط حامل، کلید سل، نت های کششی، سکوت و ... را می شناسند در صورتی که والدین ازآن هیچ آگاهی ندارند و ابزار بی اطلاعی می کنند.

درکی که از طریق دریافت شکل کلی اثر و روابط ملودیک، هارمونیک، ساز بندی و رتیم قابل دستیابی است. در موسیقی حالات مختلفی نهفته است: خلاقیت، ابداع، قدرت، ضعف، شتاب، کندی و... دقیقاً مثل حالات مختلف روحی انسان. موسیقی قادر به بیان عشق، نفرت، خوشحالی، غم و... نیست. آنچه که آدمی از آن به عنوان بیان احساس در موسیقی می جوید. تطابق حالات خود با کیفیت‌های خاص در موسیقی در هر لحظه است و این ربطی به زیبایی ندارد (یثربی، ۱۳۸۳).

تشکر و قدردانی

در صورت نیاز، این قسمت قبل از مراجع قرار می‌گیرد و به عنوان این بخش شماره‌ای تعلق نمی‌گیرد.

مراجع

۱- اسمعیل وندی، ایمان؛ سینا بهمن نیا؛ صادق عبیات و صابر شفیعی کوردشولی، ۱۳۹۶، راه های پرورش خلاقیت در کودکان، پنجمین همایش علمی پژوهشی علوم تربیتی وروانشناسی، آسیب های اجتماعی و فرهنگی ایران، تهران، انجمن توسعه و ترویج علوم و فنون بنیادین.

۲- استیفن، گودیر (۱۳۸۳)؛ خودآموز فلوت ریکوردر، مترجم: ف.جهان، چاپ دوم، نشر هستان، تهران، شابم: ۶-۱-۹۰۱۴۵۱۲

۳- پاک نژاد، منصور، (۱۳۸۲)؛ خودآموز سازدهنی؛ روش تدریس و شیوه نواختن، "کتاب اول ترمولو"، چاپ چهارم، انتشارات سرود، تهران، شابم: ۲-۱۸-۸۰۲۶۰۲-۰-۹۷۹

۴- پاک نژاد، منصور، (۱۳۸۹)؛ خودآموز سازدهنی؛ روش تدریس و شیوه نواختن، "کتاب سوم دیاتونیک ۱۰ سوراخ"، چاپ سوم، انتشارات سرود، تهران، شابم: ۷-۳۹-۸۰۲۶۰۲-۰-۹۷۹

۵- ترابی، املیا؛ مجید قربانی و معصومه کریم آبادی، ۱۳۹۶، بررسی تاثیر موسیقی درمانی بر پرخاشگری کودکان اوتیسم، سومین همایش ملی پژوهش های نوین در حوزه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی ایران، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی سروش حکمت مرتضوی.

۶- جنسن، اریک ، (۱۳۸۶)؛ چگونگی تاثیر موسیقی بر مغز، مترجم: آذر عمرانی گرگری، چاپ اول، انتشارات ویرایش، تهران.

۷- سالم، سودابه، (۱۳۸۹)؛ بخوان با من، بساز با من (۱ و ۲)، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ اول، تهران.

۸- ISBN: 978-964-506-815-6

۹- شکارچی، علی اکبر، (۱۳۹۱)؛ وزن خوانی، چاپ نهم، انتشارات هنر و فرهنگ، تهران، شابک: ۶-۱۹-۵۵۵۶-۹۶۴-۹۷۸

۱۰- شریفیان، محسن، (۱۳۸۳)؛ اهل زمین، موسیقی و اوهام در جزیره خارگ، مرکز نشر و تحقیقات قلم آشنا، چاپ دوم، جزیره خارگ، بوشهر. ISBN: 964-8082-44-8.

۱۱- صحافی، محمدجواد، ۱۳۹۶، بررسی تاثیرات موسیقی در کودک و آسیب شناسی آموزش غلط موسیقی به کودکان، پنجمین همایش علمی پژوهشی علوم تربیتی و روانشناسی، آسیب های اجتماعی و فرهنگی ایران، تهران، انجمن توسعه و ترویج علوم و فنون بنیادین.
۱۲- عرب، علی و رکسانا طریقی، ۱۳۹۶، اثربخشی موسیقی درمانی بر گفتار و شنیدار کودکان اوتیستیک (مطالعه مروری)، چهارمین کنفرانس بین المللی نوآوری های اخیر در روانشناسی،مشاوره و علوم رفتاری، تهران، دانشگاه نیکان.
۱۳- عبدالهی خوروش، حسین، تاثیر موسیقی بر اعصاب و روان، ناشر چاپی: بادران، ناشر دیجیتالی: مرکز تحقیقات رایانه-ای قائمیه اصفهان.
۱۴- نظر، مسعود، (۱۳۹۴)؛ آموزش مقدماتی بلز، جلد اول، چاپ سوم، نشر چیستا، تهران، شابم: ۷-۳-۴۶۴۵۴۶-۰-۹۷۹
۱۵- نظر، مسعود، (۱۳۹۱)؛ آموزش مقدماتی بلز، جلد دوم، چاپ دوم، نشر چیستا، تهران، شابم: ۴-۴-۴۶۴۵۴۶-۰-۹۷۹
۱۶- نظر، مسعود، (۱۳۹۲)؛ آموزش مقدماتی بلز، جلد سوم، چاپ اول، نشر چیستا، تهران، ISMN: 979-0-9014546-5-1
۱۷- نظر، مسعود، (۱۳۹۲)؛ آموزش مقدماتی فلوت ریکوردر، جلد اول، چاپ ششم، نشر چیستا، تهران.
۱۸- شابم: ۰-۲-۴۶۴۵۴۶-۰-۹۷۹
۱۹- نظر، مسعود، (۱۳۹۲)؛ آموزش مقدماتی فلوت ریکوردر، جلد دوم، چاپ سوم، نشر چیستا، تهران.
۲۰- شابم: ۳-۸۷-۸۰۲۶۱۰-۰-۹۷۹
۲۱- نظر، مسعود، (۱۳۹۲)؛ آموزش مقدماتی فلوت ریکوردر، جلد سوم، چاپ چهارم، نشر چیستا، تهران.
۲۲- شابم: ۶-۰-۹۰۱۴۵۴۶-۰-۹۷۹
۲۳- نظر، ناصر، (۱۳۸۳)؛ ترانه های ساده برای کودکان و نوجوانان، چاپ شانزدهم، نشر هستان، تهران ISBN: 964-6965-26-1

1. Falkner, Keith, *ed. (1983). Voice.* Yehudi Menuhin *music guides. London: MacDonald Young. p. 26.* ISBN 0-356-09099-X. OCLC 10418423.
2. *Shewan, Robert (January–February 1979). "Voice classification: An examination of methodology". The NATS Bulletin. 35 (3): 17–27.* ISSN 0884-8106. OCLC 16072337.
3. Sondra Horton Fraleigh (۱۹۸۷). Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics. University of Pittsburgh Pre. P.49. ISBN 978-0-8229-7170-2

بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری[۱]

مازیارطهماسبی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری(گرافیک)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران
(*mazyar.th@gmail.com*)

چکیده

شهرستان ایذه بخشی از سرزمین کهن بختیاری‌نشین دردامنه رشته کوه‌های زاگرس و همجوار با استان‌های چهارمحال بختیاری و استان کهگیلویه و بویراحمد می‌باشد که اکثر مردمان این دیار کوچ‌نشینانی بودند که بصورت قشلاق (در شهرستان ایذه) و ییلاق(در شهرهای اردل، فارسان، شلمزار، لردگان و ...) زندگی می‌کردند لذا بافندگان فرش در ایذه همان کوچ نشینان شهرهای ییلاقی ذکر شده می‌باشند. بختیاری‌ها، که از کهن‌ترین اقوام زاگرس نشین هستند، همواره با دیدی هنری و جهان بینی فرهنگی به طبیعت و محیط اطراف خود می‌نگرند و خلاقیت هنری خود را در بافتن فرش به عنوان یکی از جلوه‌های هنری نشان داده‌اند و فرش این مناطق از لحاظ طرح، شکل و رنگ شبیه بهم هستند. در قالی بختیاری نقش‌هایی همچون بز کوهی (کل، پازن) و کبک و.... در کنار نقش گل و بوته استفاده شده است. که حاکی ازبرداشت مردم این مناطق و نگاه زیبا شناسانه‌ی آنها به جهان پیرامون خود می‌باشد. عمده شهرت قالیچه‌های بختیاری به دلیل بکارگیری اشکال انتزاعی، هندسی و ذهنی باف همراه با رنگ و پشم و الیاف طبیعی در آن است. ابزارجمع آوری اطلاعات این مقاله به روشهای کتابخانه ای ،مصاحبه و.. می باشد.دراین راستا ساختار کلی نقوش با استفاده از ابزارهایی مانند مشاهده، مصاحبه، گفتگو واسناد مکتوب رسمی، استخراج گردید،سپس با مراجعه به منابع و مستندات موجود پیرامون مفاهیم نقوش، کلیت طرحها و قابلیت این المان های سمبولیک از نظر تاریخی و پیوند فضای گرافیکی با فضای تجاری، از دید گرافیکی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. سپس نمادهای بکاررفته درفرش ایذه موردبررسی قرارگرفته ودرادامه پیشنهاداتی به ارائه گردیده است.

واژگان کلیدی: گرافیک، نماد،نقوش ، بافته های بختیاری ، شهرستان ایذه

مقدمه

منطقه‌ی ایذه بطور کلی لر بزرگ و کوچک قبل از مهاجرت آریایی‌ها جز کشور عیلام بود زیرا کشور مذکور شامل خوزستان و لرستان امروزی، پشتکوه و کوه‌های بختیاری بوده است. بدین معنی که محدوده این حکومت (عیلام) از مغرب به دجله، از مشرق به قسمتی از فارس، از شمال به کوه‌های بختیاری، و از جنوب به خلیج فارس تا بوشهر محدود می‌شده و در دوره اوج عظمت از مغرب به بابل و از مشرق به اصفهان می‌رسیده است. و چنانچه مشاهده می‌شود از دو قسمت کوهستانی و دشت تشکیل می‌شد. قسمت اول در شمال حکومت قرارداشته، به مناسبت وضع جغرافیایی دست‌نخورده‌تر و به اصطلاح ابتدایی‌تر مانده در حالی که قسمت دشت که دائما با ملل متمدن در تماس، و در همسایگی آنها واقع بوده است. مرکز یکی از مهمترین تمدن‌های ایران کهن گردیده است ایالات مهم ایلام عبارت بودند از: شوش به منزله پایتخت (سوزیا) آوان در شمال غربی شوش

۱- مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری (گرافیک) دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد می باشد.

و کنار رودهای دز و کرخه سیماش که شمال قسمت شمال و شمال شرقی دشت خوزستان و دارای نواحی کوهستانی بوده است. آنزان یا آنشان که به منطقه شرقی و جنوب شرقی اطلاق شده است (مال امیر) و پارسوماش که شامل مسجدسلیمان امروزی بوه است.(آمیه، ۱۳۴۹: ۲) مرحوم پرفسور ولادیمیر مینورسکی محقق ایران‌شناس‌بزرگ فقید در تحقیقات و توضیحات و تحشیه‌ی رساله ابودلف (سفرنامه ابودلف) نوشته است: ایذج در نزدیکی "مالمیر" امروزی واقع است. در مجاورت آن تعدادی از سنگ‌های مجازی شامل نقش ملی مربوط به دوره عیلامی‌ها وجود دارد. ایذج در قرن‌های ۱۲ و ۱۳ میلادی مرکز حکومت لر بزرگ بود (به مقاله مینورسکی در دائره المعارف اسلامی مراجعه شود). ایذج در سر راه اصفهان و اهواز و در منطقه کوهستانی جنوب کارون میانه واقع است. (پورکاظم، ۱۳۸۳ : ۲۰۰) "آتشکده‌ای که ابودلف به آن اشاره میکند ممکن است معبد مهم (شمی) متعلق به پارتی‌ها باشد که بلافاصله در شمال مال امیر واقع است و در سال ۱۹۳۴ کشف شده و در داخل آن خاکستر و بقایای ذغال چوب بدست آمده است. (اقتداری ، ۱۳۶۹ :۶۷)

در کتاب تاریخ"آل مظفر" نیز در این باره آمده است :«ایذج که اکنون ایذه خوانده می شود و شهرستان کوچکی است از خوزستان، پایتخت اتابکان لُربزرگ یعنی نواحی بختیاری و کهگیلویه بود. ایذج(ایذه) همان مال امیر(مالمیر) است و مال در اصطلاح لرهای بختیاری به معنای مقر، محل است. و مال امیر (مالمیر) به معنای پایتخت و مقر حکومت. خواجه بزرگوار حافظ شیرازی در اشعار خود از ایذج و اتابکان آن چندجا یاد کرده من جمله فرماید:

شوکـــت پورپشنگ و تیـــغ عـــالمگیـــر او　　درهمـــــه شهنامه ها شد داستان انجمن

بعد از این نشکفت اگر بانکهت خلق خوشت　　خیزد از صحرای ایذج نافه ی مشک ختن (امانی .۶:۱۳۸۰)

شهرستان ایذه بین استانهای چهارمحال و بختیاری ،کهگیلویه و بویراحمد و شهرستان‌های مسجدسلیمان و باغملک قراردارد. این شهرستان در ۱۷۰ کیلومتری خاوری اهواز واقع شده است که بیش از ۲۰۰ هزارنفرجمعیت دارد. بامساحتی حدود ۲۳،۹۳۰ کیلومترمربع، در شمال شرقی استان خوزستان قراردارد. شهرستان ایذه دارای سه بخش، ۱۰ دهستان و ۴۹۱ روستا است که بسیاری از آنها از نظر جمعیتی محدود وکوچک می‌باشند.

این شهرستان که نسبت به دشت اصلی خوزستان از ساختاری کاملاً متفاوت برخوردار است، از دو قسمت دشت و کوهستان تشکیل شده است. کوهستانی متشکل از رشته کوه‌های نسبتاً پیوسته و مرتفعی است که دشت ایذه را در بر گرفته اند. رود کارون در بخشی ازشمال ایذه جاری است، به واسطه‌ی شرایط آب و هوایی این شهرستان، دارای پوشش جنگلی طبیعی(بلوط) ومراتع ارزشمند دیگری است.(شکل ۱) ایذه یک شهر تاریخی است و آثاری از ادوار قدیم در آن به چشم می‌خورد. این شهر، در روزگار عیلامیان، اهمیت و عظمت بسیاری داشته و مرکز آن آنزان یا آنشان بوده است. درعهد ساسانیان نیز ایذه نام و اعتبار داشته و در اخبار اسلامی مکرر از این شهر نام برده شده است. بعدها به نام های ایذج و مال امیر نیز نامیده شده است. (بارونیان ،۱۳۹۲ :۱) «مال امیر» شهریست که در طول تاریخ فراز و نشیب‌هایی داشته است، این شهر از مناطق جنوب غربی ایران است که عیلامی‌ها بر آن حکمرانی می‌نمودند و آثار و کتیبه‌های به جا مانده از دوران عیلامی مانند: اشکفت‌سلمان و کول‌فره در این منطقه خود گویای این حقیقت است. مال امیر پس از عیلامی‌ها در دوره حاکمیت مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان همچنان یکی از شهرهای مهم و تاثیر گذار در روند تحولات سیاسی و اقتصادی این سلسله‌ها بوده است. (عبدالهی،۱۳۹۲: ۵۶)

شکل۱- شهرستان ایذه - طهماسبی،۱۳۹۶

نژاد

بختیاری: این واژه و نام نیز بنابر اظهار نظر محققین در نوشته‌های تاریخی و جغرافیایی تا پیش از دوران صفویه دیده نشده و دلایل پیدایش و نامگذاری آن بگونه‌هایی بیان شده است، از جمله اینکه مرحوم سردار اسعد از قول هرودوت مورخ معروف یونانی می‌نویسد: «بختیاریها از نژاد و اصله‌ی قدیمه‌ی ایرانیانند که در انقلاب دوم دنیا که موجب نقل نفوس از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر شده، در جزء احفاد نوح – علیه السلام- در اطراف عالم پراکنده شدند، یعنی از محل سفینه که مرتفعات ارمنستان و جبل آرارات (آغری داغ) باشد رو به مشرق حرکت نمودند. ارمنستان بعد از طوفان جزء ایالت آران شده، آران اصل و ریشه ایران است... جماعتی از ایشان به جنوب رود جیحون که حالا بدخشی می‌نامند رسیدند، چون اراضی وسیع و بی منازع بود، در حقیقت بین النهرین واقع شده بود، یعنی شمالش رود جیحون و در کنار رودخانه‌ی اختصاصی آنجا مسمی به "دهاز" بود و به فال نیک گرفته، "بخت آر" نامیدند. به مرور بخت آر، بختیار شد. (امانی ، ۱۳۸۰ : ۸۸)

از آنجاکه گرافیک بعنوان یکی از مهمترین عوامل تبلیغ و پیام رسانی در زمینه تجاری و فرهنگی محسوب می‌شود ودر کشورهای مدرن از مهمترین عناصر تشکیل دهنده‌ی زندگی اجتماعی است . لذا نماد و نشانه بعنوان یکی از شاخه‌های طراحی گرافیک در رسیدن به مراتب بالای فرهنگی و اقتصادی، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند و بخش عمده‌ای از فعالیتهای تبلیغاتی و تجاری را در بر می‌گیرد، و با توجه به اینکه فرش و دستبافته‌های محلی در حوزه تجاری کمتر مورد توجه قرار گرفته است، لذا پژوهشگر با دیدی پست مدرن، توجه به سنت‌ها، فرهنگ و خرده فرهنگ‌ها را ضروری دانسته و در پی شناساندن قابلیت‌های گرافیکی نقش مایه‌های دستبافت (فرش) و بکارگیری آن‌ها در بحث تبلیغات و از جمله نماد و نشانه را امری لازم و ضروری می‌داند بنابراین پژوهش در این زمینه ضرورت می‌یابد .

با شناسایی نقوش بخصوص نقوش انتزاعی و نمادهای بکار رفته در فرش بختیاری، می‌توان از این نقوش در طراحی گرافیک مدرن امروزی مخصوصا طراحی آرم، نماد و نشانه‌ها استفاده کرد. پژوهشگر در این راستا می‌خواهد با استفاده از این نقوش در نماد و نشانه‌ها، قابلیت‌های گرافیکی نهفته دراین نقشمایه‌ها را کاربردی کند و بر آن است که نقشمایه‌های انتزاعی بکار رفته در فرش بختیاری را بررسی نماید و با شناخت نمادهای استفاده شده در آنها بتواند طرح‌ها و نقشهای جدیدی جهت استفاده در صنعت قالی بافی، پارچه و... دست یابد. همچنین با کشف ارتباط بین فرم و معنای موجود در این نقشمایه‌ها، راه‌حلی برای کاربرد این طرح‌ها در طراحی آرم، نماد و نشانه گرافیکی با خصوصیتی سنتی- ایرانی برسد.

دراین مقاله ابتدا آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه ذکرشده و سپس نقوش و نمادهای به کاررفته دربافته های قوم بختیاری و دسته بندیهای آن مورد بحث وبررسی قرار می‌گیرند.

آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه

اشکفت سلمان

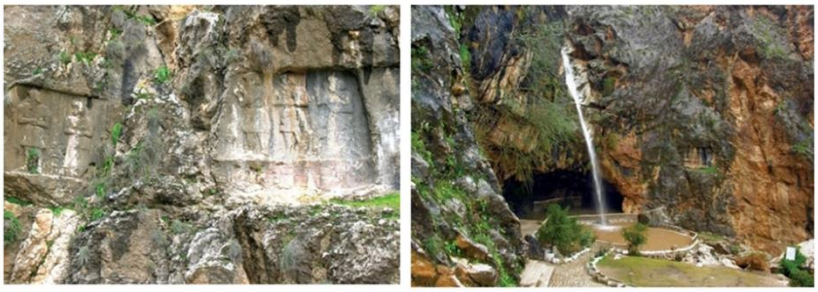
اشکفت‌سلمان یا سلیمان در یک کیلومتری جنوب غربی شهر ایذه در انتهای دره‌ای واقع است. اشکفت سلیمان محوطه‌ای وسیع است. واقع در سرپناهی صخره‌ای با آثار آبرفتی و یک چشمه آب شیرین که از زیر سنگهای این اشکفت بیرون می آید.(شکل۲).

روبروی مجموعه اشکفت سلیمان در سمت راست، دو نقش برجسته نیم رخ وجود دارند که در درون چهارگوش مقعری حجاری شده‌اند. نقش اول مرکب از تصویر سه شخص است که پشت سر هم در یک ردیف ایستاده‌اند و رو به شرق نگاه می‌کنند و آتشدانی فروزان در جلوی آنان است. نقش دوم که به فاصله چند متر از نقش اول و بر سطح قطعه سنگی دیگر حجاری شده است، تصویر یک مرد و یک زن را نشان می‌دهد.(افشارسیستانی،۱۳۷۳: ۴۵)

در شرق نقش‌های بالا، در زیر سایه‌بان خمیده و بدنه کوه، کتیبه‌ی میخی مستطیل شکلی از خط‌میخی دوره عیلامی و چند نقش حجاری شده وجود دارند. (افشارسیستانی،۱۳۷۳: ۴۵)

موضوع این نگارکنده‌ها تماماً نیایش و مراسم نیایشی است که شخص شاه (هانی)، وزیر و خانواده‌اش به احترام ایزدان در این معبد به جای می‌آورند.

این اشکفت پیر چه با نام کهن و نوعیلامی‌اش (تاریشا) و چه با نام فرا اسلامی اش(اشکفت سلمان) هرصبح و شام پذیرای شهروندان و گردشگران می‌گردد واصرار عجیبی دارد تا با نقش و نشانه‌ای دلفریب و سکوت و ابهت بی‌پایانش، چشمها را به شگفتی بر تصاویر کهن خیره کند و از سر مهر، نسبت همولایتی‌گری دیرین و فراموش شده خود را با اکنونیان برقرار سازد. (صالح پور ، ۱۳۹۴: ۱۰)



شکل ۲- اشکفت سلمان – (طهماسبی ،۱۳۹۶)

نقوش کول فره (کول فرح)

کولفرح «نارسینا» نیایشگاه عیلامی در هفت کیلومتری شمال شرقی شهر ایذه در تنگه‌ای فراخ قرار دارد که یکی از نیایشگاه‌های مهم عیلام نو به شمار رفته و حاوی نگارنویس، سنگ نگاره‌ها و نگارکندها بسیار است. (صالح پور، ۱۳۹۵ :۴۴)

به لحاظ موقعیت جغرافیائی کولفرح درست مقابل اشکفت سلمان در فاصله‌ی عرض دشت آیاپیر قرار داشته و قریب به هفت کیلومتر از مرکز شهر امروزی «ایذه» فاصله داشته و احتمالاً شهر آیاپیر می‌بایست بر تپه‌ی وسط شهر و در وسط بازار کنونی که به « سرتُل » معروف است قرار داشته باشد.

در تنگه کولفرح که فراخ‌ترین تنگه و شکاف کوهستانی کهباد است، شش سنگ نگار حاوی بیش از ۴۰۰ نقش وجود داشته که به همین اعتبار و نیز نگاره‌های دیگر از جمله نگارکندهای تاریشا «اشکفت‌سلمان»، « شهسوار »، « خونگ اژدر »، « خونگ یارعلی‌وند » و « کمال‌وند » می‌توان « ایذه » را شهر سنگ‌نگاره‌ها نامگذاری کرد. آثار و نگاره‌های کولفرح و نقش برجسته‌هایش در سال ۱۳۷۸ با شماره ۲۵۹۷ در فهرست آثار ملی قرار گرفته است. . (صالح پور،۱۳۹۵: ۴۷-۴۶)

نقش شماره ۱

سنگ نگاره فوق در ضلع چپ نیایشگاه نارسینا (کولفرح) و در ارتفاعی نه چندان بلند بر سینه‌ی ستبر سنگ‌های صخره‌ای و بر جداره‌ی کوه نگاشته و طراحی شده که به دلیل وضعیت و موقعیت، از تابش آفتاب و باران ریزه‌های ما لمیر (ایذه) مصون و محفوظ مانده و پس از گذشت هزاران سال هنوز به خوبی قابل رؤیت و مشاهده‌ی نظر است.(شکل۳) اندازه این نگارکند به ۱۰۰ cm * ۱۷۰ می رسد و به طور ترکیبی تصاویر بر بستر نوشته‌ها آمیخته شده و یکی از شیوه‌های خاص این گونه حجاری‌ها را به نمایش می‌گذارد که متن و نگاره را توأماً ابلاغ کرده و در واقع بهترین اطلاعات را در خصوص نام افراد و مقام و منصب در اختیار ما قرار می‌دهد.

نقش شماره ۲

دومین نقش برجسته و نگارکند نیایشگاه نارسینا (کولفرح) نیز به مراسم قربانی کردن اختصاص دارد که در آن شاه و چند تن از بزرگان در پشت سر او در مقابل مذبوحه‌های قربانی شده قرار دارند. (شکل۴). برخلاف نگارکند، نگارنویس قبلی که بر

سینه و جداره‌ی کوه حکاکی شده بود این نگارکند هیچ نوشته‌ای نداشته و تنها به نقوش اکتفا نموده است و بر سنگ بزرگ مثلثی شکل در دل دره و در میانه‌ی تنگه‌ی کولفرح قرار گرفته است.

شکل ۳-نقش شماره ۱ کولفرح – (طهماسبی ،۱۳۹۶)

شکل۴- نقش شماره ۲ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

نقش شماره ۳

باشکوه‌ترین صحنه‌ی مراسم نیایشی – نمایشی در کولفرح را می‌توان در نگارکندی مشاهده کرد که در دل کولفرح و بر سطح سنگ بزرگی به ارتفاع ۲۸۰ سانتیمتر واقع شده و حاوی اشکال و نقوش بسیاری است. این سنگ بزرگ که شکل چهار ضلعی نامنظم و حالتی ذوزنقه وار دارد سراسر مملو از نقوش خیل نیایشگرانی است که در صفوف منظم و طی آداب و آئین و مناسک به انجام مراسم مذهبی مشغول بوده و در حالتی رژه مانند پیکره‌ای را بر تختی روان حمل و مشایعت می‌کنند(شکل۵).(صالح پور،۱۳۹۵: ۱۰۷-۴۶)

نقش اصلی بر روی مجسمه شخصی که بر روی تختی ایستاده است دور می‌زند. هنرمندان ایلامی پیکره وی را از است که قبلاً در مراسم مختلف بوسیله ایلامی‌ها به کار برده شده بود. به عبارت دیگر وی در حالی دستهای خود را در مقابل کمر قرار داده القا کننده مراسم احترام و نیایش است. از جزئیات نقش او بعلت صدمات وارده اطلاعی دردست نیست.(صراف، ۱۳۷۲: ۴۸) طرف راست بدن نمایش داده‌اند.

نقش شماره ۴

چهارمین و آخرین نقش برجسته‌ای که در آن صحنه دیگری از مجلس بارعام ایلامی به تصویر کشیده شده نقش برجسته کول فرح شماره ۴ است.(شکل۷) این نقوش برجسته بر روی سنگهای جبهه جنوبی کول‌فره حجاری شده‌اند و به علت صدمات وارده از یک طرف و بریدگیهای بعضی از سنگهای کوه از طرف دیگر، در این جبهه هماهنگی تمام نقوش که سطح وسیعی را اشغال کرده از بین رفته است.

این صحنه نیز به همان سبک و سیاق نگارکند سوم« کاروان نیایش- نمایشی» طراحی و اجرا گردیده و به نوعی از جناحین سنگ، افراد نسبت به پادشاه و مراسم بارعام ادای احترام می‌کنند. حالت دست افراد متفاوت بوده و شکل نیایشی و دعا نداشته بلکه دست چپ شان به حالت نیمه افراشته ولی دست راست شان را به حالت احترام در مقابل دهان خود گرفته‌اند که گویا این نوعی انقیاد و اطاعت و رسم فرمان پذیری و یا نشان سکوت در برابر شاه است. تقریباً تمامی افراد این نگارکند به جز آنها که هدیه دردست داشته و کمان‌دار شاه در همین موضوع اشتراک حالت دارند. (چنین حالتی را می‌توان در مراسم ادای احترام یکی از بزرگان مادی در سنگ نگاره های به جا مانده از داریوش شاه هخامنشی در تخت جمشید ملاحظه کرد.(صالح‌پور، ۱۳۹۵ :۱۶۶)

شکل۶- نقش شماره ۳ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

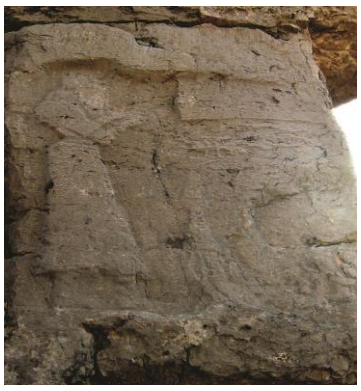
شکل۷- نقش شماره ۴ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

نقش شماره ۵

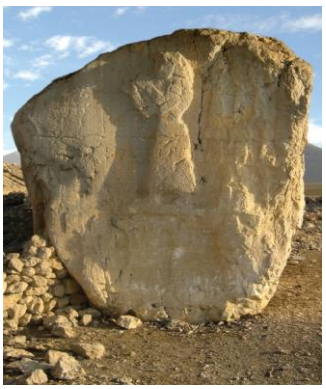
نگارکند پنجم فاصله‌ی چندانی با نگارکند قبلی نداشته و بسیار ساده و کلی است و در آن شخصی که هویت آن به درستی برما معلوم نیست در حالتی نیایشی با دستان برافراشته قرار گرفته و پیش روی او حیواناتی در حالت قربانی دیده می‌شوند(شکل۸).(صالح پور،۱۳۹۵ :۱۸۷) نقش ایلامی در این صحنه بصورت نیمرخ و از سمت راست بدن نشان داده و طرز قرارگرفتن دستها در مقابل صورت و فاصله پاها از هم کاملاً موید شباهت این نقش با نقش شماره دو می‌باشد و بعبارت دیگر می‌توان تصور کرد که هر دو نقش مربوط به یک دوره و احتمالاً کار یک هنرمند بوده است. اما آنچه در این تصویر مهم بنظر می‌رسد وجود آتشدان در جلوی نیایشگر ایلامی است. این دومین بار است که ما شاهد به کار بردن آتشدان مقدس در مراسم قربانی هستیم چه در نقش برجسته شماره یک کول فره نیز کاهن بزرگ مراسم مذهبی را در مقابل آتشدان انجام می‌داد.(صراف، ۱۳۷۲: ۳۳)

نقش شماره ۶

ششمین نگارکند نیایشگاه نارسینا (کولفرح) به سنگ منفردی اختصاص دارد که در ابتدا و مدخل تنگه‌ی کولفرح به نگارکندهای آئینی و مذهبی نو عیلامیان اختصاص دارد. اگر چه سنگ حالتی مکعبی شکل داشته ولی تنها یک سطح آن پیش روی و روبه‌روی کولفرح است، حجاری شده و تصویر ۱۳ نفر در آن دیده می‌شود. که چهار نفر از آنان بر سکوئی که بر دوش گرفته‌اند پیکره‌ای را که احتمالاً یکی از « رب النوعها » پادشاه عیلامی است، حمل می‌کنند(شکل ۹). (صالح پور، ۱۳۹۵ :۱۹۰)



شکل۸- نقش شماره ۵ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)



شکل۹- نقش شماره ۶ کولفرح – (طهماسبی،۱۳۹۶)

تَنگ نوروزی (تنگ اژدر- خونگ اژدر)

در۸ کیلومتری شمال شهر ایذه در شرق خونگ اژدر، قطعه سنگی بسیار عظیم قرار دارد که بر روی آن نقش مهرداد اول یا دوم اشکانی حجاری شده که بر اسبی سوار است و کبوتری حلقه‌ی قدرت را به همراه نامه‌ای به او تقدیم می‌کند و افرادی احتمالا از روم یا کشوری دیگر، به حضورش بار یافته‌اند. (افشار سیستانی، ۱۳۸۵ : ۴۵)

این نقش برجسته در حد شمالی دشت مال امیر (ایذه) و در دامنه تحتانی کوهی که به نام "تنگ‌نوروزی" معروف است، حجاری شده است. مردم ساکن کوههای بختیاری آن را " تنگ اژدر" می‌نامند ارتفاع سنگ منقوش ۷/۵ متر است، نقش در قسمت بالای جایی که بصورت دو کادر مستطیل کوچک و بزرگ می‌باشد، حجاری شده: فضای مستطیل شکل کوچک بر روی مستطیل بزرگ و چسبیده به آن قرار دارد، طوری که هر دو با هم تشکیل یک کثیر الاضلاع را می‌دهند (شکل ۱۰).(صراف، ۱۳۷۳ : ۵۹-۶۰)

نقش برجسته شاهسوار(شهسوار)

شاهسوار در شمال غربی کول‌فره واقع شده و نقش برجسته آن شبیه صحنه " تنگ اژدر" است. بعبارت دیگر بر روی این نقش برجسته نیز شخصی در سمت چپ بر روی تختی نشسته و شش نفر با لباسهای بلند در مقابل وی ایستاده‌اند. جزئیات بیشتر این نقش برجسته نیز بعلت صدمات وارده نامشخص است فقط بنظر کاشف شخصی که بر روی صندلی نشسته چیزی شبیه عصا در دست دارد(شکل۱۱). شباهت دو نقش برجسته فوق گویای هم زمانی هر دو نقش است. (طهماسبی،۱۳۹۶).

شکل۱۰- نقش برجسته تَنگ نوروزی – (طهماسبی،۱۳۹۶)

شکل۱۱- نقش برجسته شاهسوار – (طهماسبی،۱۳۹۶)

شیر سنگی (برد شیر)

شیرسنگی نمادِ شجاعت و دلیری در فرهنگ بختیاری است. به همین منظور روی قبر ایلمردان و جوانان سلحشور، تندیسی حجیم از شیرسنگی می‌گذارند(شکل۱۲).

لایارد (پژوهشگر انگلیسی): «بختیاری‌ها مجسمه و یا نقش شیر را بر روی قبور خوانین و افراد سرشناس نصب یا نقر می‌کنند تا خاطره‌ی سلحشوری و جنگجویی آن ها برای همیشه زنده بماند» تمثال شیر در نقش بافته‌های بختیاری، قالی، گلیم و گبه به کرات آمده است و این خصوصیت یکی از امتیازات بافته‌های بختیاری از دیگر اقوام زاگرس گردیده است. چرا که شیرهای این سرزمین بختیاری مشهور و زبانزد همه مردم آن سامان بوده و بدون شک نقشی که این حیوان در باورهای مردم این سامان بازی می‌کند بسیار کهن و دیرپاست. (مددی، ۱۳۸۶ : ۷۵)

شکل۱۲- شیر سنگی– (طهماسبی،۱۳۹۶)

قالی

"به گمان نزدیک به یقین کشور ایران مرکز آفرینش هنر دست بافت فرش گره‌دار در جهان بوده و می‌باشد . ازاین روست که گرانقدرترین و زیباترین قطعات فرشهای گره‌دار در دنیای کنونی متعلق به هنر ایران و منتسب به هنرمندان این سرزمین نامدار می‌باشد"

مردم ایذه نیز همچون دیگر نواحی بختیاری‌نشین در زیبائی و شکوه فرش ایران و پیشرفت این هنر ارزنده دخیل بوده‌اند. تنوع حیرت‌انگیزی که در نقش و نگار و کیفیت بافت و تعداد گره‌ها و تصاویر فرش‌های بختیاری ایذه دیده می‌شود، گذشته از اینکه هر یک نمونه بارزی از تخیلات فکری و ابداعی و ابتکاری طراحان و بافندگان بوده و در حقیقت موید رواج رقابتی دست‌اندرکاران مکاتب مختلف این هنر ملی ایران نیز بوده است. قالی در بختیاری نه تنها جنبه‌ی پوششی داشته بلکه به علت زیبایی خاصی همواره از عوامل اساسی تزئینات به شمار می‌رود و در حَضر و سفر به عنوان ضروری‌ترین عامل همراه ایرانیان بوده و می‌باشد. در حقیقت ایران پرچمدار هنر قالی‌بافی در جهان است، چنانکه بنابه تحقیقاتی که شده است کهن‌ترین قالی مکشوف در جهان، قالیهایی است که به سال (۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ شمسی) در دره پازیریک در ۷۹ کیلومتری مرز مغولستان خارجی بدست آمده و متعلق به ایران زمان هخامنشی می‌باشد .پس از آن فرشهای دوره‌ی ساسانی است که معروفترین آن قالی "بهارستان"است. همچنین دردوره‌ی سلجوقیان و ایلخانانیان و تیموریان هنر قالی‌بافی در ایران رواج داشته و شاه طهماسب اول و شاه عباس بزرگ نیز علاقه خاصی به این هنر داشته‌اند.

هر قطعه قال که ارزش هنری داردتابع عوامل زیر است:

۱-پشم ۲- رنگ ۳- زمینه و بافت

مردم ایذه در ترکیب و هماهنگ کردن رنگ‌ها بسیار مهارت دارند، بطوریکه علاقمندان قالی‌بافی بختیاری در ایذه، فریفته زیبایی رنگ آمیزی آن هستند. در ایجاد نقشهای متنوع و زیبا نیز کم نظیرند، چنانکه اصالت هنرمند ایذه‌ای نقشهای قالی را با استعداد خدادادی بیان و رسم می کند و به همین جهت تنوع آن لایتناهی است. آنان قالیهای خود را با صُوَر انسانها و حیوانها جان بخشیده که در چهارچوبی از هنر و زیبایی بوده و رویاانگیز می‌باشند تا آنجا که قالیبافی بختیاری در ایذه، نسبت به ایلهای دیگر به راحتی متمایز می‌گردد. آنان از طبیعت زنده نیز درنقشهای خویش استفاده می‌نمایند و به سختی از اصالت نقش خویش دفاع می‌کنند. عشایر ایذه‌ای در بافت قالی از دار افقی استفاده می‌نمایند، ولی ساکنین روستاها و شهرها از دار عمودی استفاده می‌کنند. صنایع دستی که رقم عمده‌ی درآمد اقتصادی خانوار بختیاری ایذه را به خود اختصاص می‌دهد، تولیدی جهت مصرف و عمدتاً متکی بر کار زنان و دختران است. در تکنیک و ابزار از گذشته‌های دور تغییر چشمگیری حاصل نشده و اینان که در گذشته خود ابزارکار خود را تولید می‌کرده‌اند، اکنون متکی بر بازار شده‌اند و مواد اولیه مانند پشم و مو و مواد رنگی ... را از بازار تهیه می‌کنند.

کارگاههای بزرگ قالی بافی و یا سوداگران و پیله‌وران، از نیروی کار دختران و زنان استفاده می‌کنند. در این حالت مواد اولیه، دارقالی و حتی پشم توسط پیله‌ور و یا کارگاهها تهیه شده و محصولات آن (قالی، قالیچه، جاجیم، گلیم، خورجین و ...) به بازار عرضه می‌شود و زنان و دختران تنها مزد دریافت می‌دارند . (امانی، ۱۳۸۰ : ۱۹۲-۱۹۴)

نقوش و نمادهای به کار رفته در بافته های قوم بختیاری

نقوش به کار رفته در بافته های قوم بختیاری ملهم از طبیعت پیرامون آنها و فرهنگ غنی و پربارشان است. این نقوش مبتنی بر: آداب و رسوم، محیط پیرامون همچون حیوانات و گیاهان و ابزار و وسایلی است که هر کدام به نحوی در زندگی روزمره آنها نقش دارد.

رنگ‌های به کار رفته در این دستبافته‌ها نیز ملهم از طبیعت پیرامون و باورهای حاکم بر آداب و سنن آنان است. در طرح‌های روی قالی و دیگر دستبافته‌های بختیاری به نقوش ساده بر می‌خوریم که از پدیده‌های پیرامون چون گیاهان، گل‌ها، حشرات، و باورهای عامیانه (مانند آل باوری) حاصل شده است.

چیزی که ما از این تصاویر درک می‌کنیم. و آنها را در زمره‌ی «طرح های نمادین» می‌انگاریم این است که غالب این طرحی‌ها، انتزاعی و تجریدی هستند. یعنی به گونه‌ای استفاده شده است که از واقع گرائی به دور مانده، ولی با الهام از دنیای واقعی ، به شکل نمادین و اشکال ساده‌ی هندسی درآمده‌اند. این نقوش نوع ارتباط زیست محیطی، فرهنگی و آرمانی ایل با طبیعت را نشان می‌دهند. (مددی، ۱۳۸۶: ۲۳)

در هنرهای تصویری و نمادینِ دستبافته‌های بختیاری ذوق غریزی بافندگان توانسته است تمامی موارد و عناصر ظاهری بصری را به شکلی منطقی و هنری لحاظ کند. عناصری از قبیل خطوط، نقاط، رنگ‌های مناسب، سطوح و .. این عناصر در کارکرد کلی خود از هارمونی زیبا با بار معنائی ویژه برخوردار است که ماهیتی قابل تأمل و زیباشناسانه ارائه می دهند.

مهمترین عامل تاثیر گذار بر روی نقوش دستبافته‌های عشایر بختیاری، عناصر محیط طبیعی است که فضای پیرامون آنها را در برگرفته است. (مددی ، ۱۳۸۶: ۲۵)

در حوزه‌ی فرهنگ مادی (کشاورزی، پوشاک، مسکن و غذا و ...) ما شاهد برخی نمادها هستیم. این نمادها هرچند خاستگاهشان عوامل مادی و زمینی هستند، اما غالباً مفهومی معنوی دارند مانند پوشاک چوقا «تن پوش مردان بختیاری» که کاربردی ابزاری و مادی دارد اما در برگیرنده ی طرحی نمادین با مفهوم معنوی است و یا در کشاورزی ما شاهد یک عمل نمادین با آئین نمادین هستیم که با خوشه های گندم، به منظور سپاس از نعمت الهی و برکت خواهی از زمین انجام می گیرد.

تقسیم بندی نقوش دستبافته‌های بختیاری

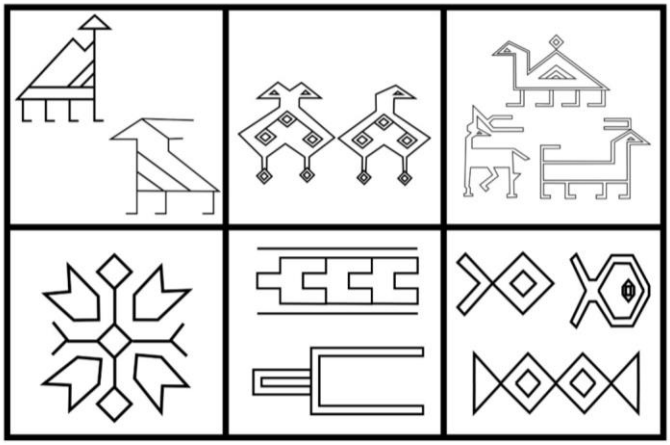
در یک تقسیم بندی کلی، مجموعاً، دو گروه نقش را در فرش‌های عشایر بختیاری می‌توان مشاهده کرد که معرفی و تحلیل آنها خود می‌تواند دانش بصری و نگرش زیبایی شناسانه‌ی ایشان را فارغ از هرگونه پیش فرض و تجاهلی، معرفی کند:

نقوش انتزاعی:

«انتزاع یعنی برکندن از جایی، بیرون کشیدن، واستدن، گرفتن، برکنده شدن، برآوردن جزئی از یک کل.»

مشخصه اصلی نقوش انتزاعی «تبدیل کیفیت جنبشی رویداد بصری به مؤلفه‌های بصری اصلی و بنیادی با تاکید بر روی وسایل پیامرسانی هرچه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی است. (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۳)

بافنده عشایر به این ممیزه بصورتی کاملا نیاموخته و مکتب نرفته آگاهی دارد و اصلاً هدفش این است که اشکالی ساده و دم‌دستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال بصری تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان «بیان خلاقانه احساس» به زعم کالینگوود است و نه احساس مشخص و از پیش تعیین شده که در هنر «جادوئی» و هنر «سرگرمی» سراغ داریم. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۵)



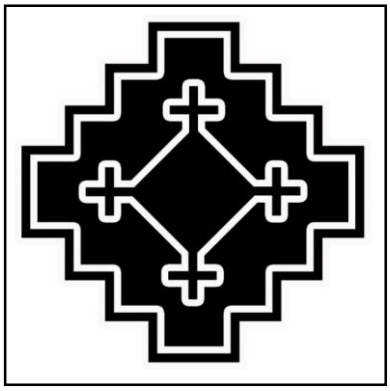
شکل۱۳- نقوش انتزاعی – مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۳۹-۱۴۴-۱۴۵-۱۵۴)

برخی نقوش انتزاعی مورد استفاده در دستبافته‌های عشایر بختیاری را که بیشتر از عناصر طبیعی مثل ابزار و وسایل دم‌دستی و نیز حیوانات اهلی و وحشی و دیگر عناصر عالم طبیعت انتزاع شده‌اند، می توان به شرح ذیل بر شمرد: قیچی، آچار، پرندگان و ما کیان از جمله گنجشک که در گویش محلی به آن « بِنِگِشت » می‌گویند مرغابی، کبوتر، چهارپایانی از جمله بز، کل، سگ، روباه و شتر و همچنین گل و گیاه. اکثر این نقوش انتزاع شده در (شکل۱۳) دیده می‌شوند.(کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۵)

نقوش تجریدی:

تجرید به معنای تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزیی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. (معین، ۷۲۶:۱۳۸۲)

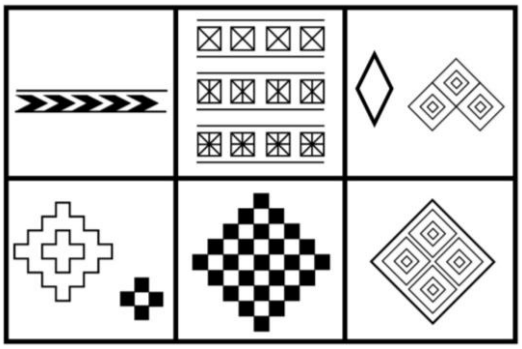
عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف استخراج کرده و تا بدانجا استحاله داده‌اند که شناسهٔ خویش را از دست داده و به ریخت و شکلی بنیادی تبدیل شده‌اند. ایشان از هر گونه عینیت پردازی صرف، در هنر خویش پرهیز نموده‌اند، تجرید از دید این اقوام، صرفا زبده گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند، بلکه نوعی ساختن را مطرح می‌سازد. ساختن و خلق کردن صرف بدون هرگونه بهانه معنائی و بیان گرایانه(شکل ۱۴). (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹)



شکل۱۴- نقش تجریدی – (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۶)

اشکال بنیادی مربع و مثلث از جمله نقوش تجریدی گلیم‌های بختیاری است که در سایر دستبافته‌های ایشان نیز کاربرد دارد. (شکل ۱۵).

در بررسی و ریشه‌یابی اشکال تجریدی فرش، سوای نقوش شناخته شده هندسی، طبیعت کاملاً دگرگون شده و این استحاله یافتگی تا بدانجا می‌رسد که به سختی می‌توان تحلیل قانع کننده‌ای دربارهٔ مبدأ و منشاء اخذ و تبدیل آن از طبیعت و همچنین ایجاد آن، پیش روی خواننده گذاشت(شکل۱۶).



شکل ۱۵- نقش تجریدی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۰-۱۳۴-۱۴۰)

شکل۱۶- نقش تجریدی (کیانی فر، ۱۳۹۵ : ۱۰۷)

معرفی نقوش اصیل بختیاری

عشایربختیاری از طرح‌ها و نقشمایه‌های متعدد و متنوعی در دستبافته‌های خویش بهره می‌گیرند که عموماً از ابداعات و هنرنمایی‌های ایشان در طول اعصار بوده است. قدمت برخی از این نقوش و حتی خصلت انتزاعی‌گری حاکم بر فرهنگ تصویری ایشان را می‌توان در ظروف فلزی و مفرغینه‌های لرستان و حتی پیشتر در سفالینه‌های شوش و تصویرنگاری‌های غارهای لرستان پی‌جویی کرد. البته قرابت‌های نژادی بختیاری‌ها با لرهای لرستان از یکسو و ساکنین نخستین مناطق جنوبی زاگرس (ایلامیان) از سوی‌دیگر این وفاق و هم‌نوایی را منطقی و پذیرفتنی می‌سازد.(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳، ۳۱)

تقسیم بندی نقوش اصیل بختیاری به پنج گروه اصلی:

- نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت
- نقوش حیوانی
- نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم‌دستی
- نقوش ملهم از اعتقادات و خرافات
- نقوش اقتباسی

نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت

گل گِرده یا تک گل(شکل۱۷)

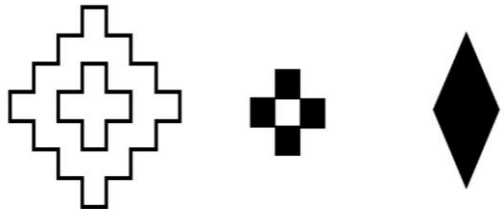
این نقش به صورت نقش‌هایی در متن شکل، جدا از هم شبیه لوزیهای توپر یا اشکال دیگر آورده می‌شوند که تداعی کننده‌ی گلهای پراکنده پیرامون آنها است. نقش گل گِرده که با نام‌های دیگری همچون گل دِره یا گل خیرده هم شناخته می‌شود در متن قالی، هورژ و مهده به چشم می‌خورد. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۰)

گل پیکه یا گل خالی

به آن گل «خشخاری» نیز گفته می‌شود. نقشی است که هم رنگ زمینه‌ی بافته است و بیشتر به صورت لوزی توخالی یافت می‌شود (شکل۱۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

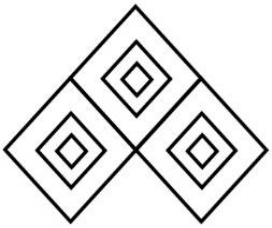
سه گلی(شکل۱۹)

مجموعه نقشهائی هندسی است که تکی یا ترکیب چندتایی آن برای پرکردن فضاهای خالی به کار می‌رود. همانطور که تاکنون دیدیم بافنده بختیاری هرنقشی را«گل» می‌نامند؛ تکی آن را «تک‌گل» یا «گل‌گِردَه» می‌گوید که هیچ مفهوم خاصی به جز خود شکل را القاء نمی‌کند و به مجموعه سه تایی آن «سه‌گلی» می‌گوید. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)



شکل ۱۷-گل گِرده یا تک گل- (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۳۰)

شکل۱۸- گل پیکه یا گل خالی(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

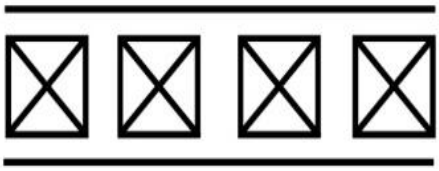


شکل۱۹- سه گلی (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)

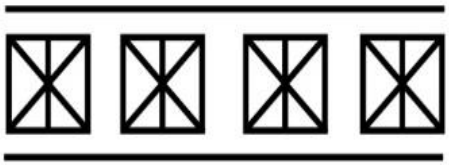
یَه گل(اشکال۲۱،۲۰و۲۲)

اگر نقش گل در یک ردیف و پشت سرهم بافته شود، آن را « یه گل » یا « بندگل » می‌نامند. این نقش به گلهائی می‌ماند که به یک نخ کرده باشند. گل آن ممکن است چهارپر(گل شقایق)، شش‌پر(گل حسرت)، یا هشت‌پر باشد.

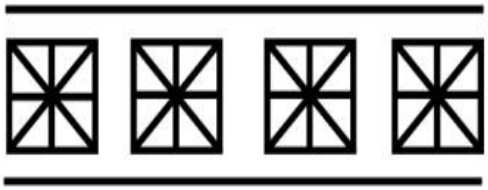
گل حسرت بدون برگ و تنها در منطقه ییلاقی و در اواخر تابستان و اوایل پائیز از میان خاک سر بر می‌آورد که تنهایی‌اش برای هر فرد شگفت‌انگیز است. و چون حسرتِ در جمع بودن را القاء می‌کند آن را «گل حسرت» نامیده‌اند؛ اما باید دانست که هیچ نقشی در بافته‌ها به این نام خوانده نشده است. این نقش درحاشیه قالی به شکل‌های متفاوت به چشم می‌خورد. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل۲۰- یه گل چهار پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل ۲۱- یه گل چهار شش پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)



شکل ۲۲-یه گل هشت پر – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)

گل فرنگ (گل رز) و گل سرخ ایرانی

گل فرنگ از انواع گل‌سرخ و غنچه‌های آن که به رنگ‌های روناسی، سفید، صورتی و به صورت طبیعت گرایانه در طرح قالی به کار می‌روند. این مجموعه نقوش تزیینی، تأثیر نقوش اروپایی در نقوش سنتی را نشان می‌دهند. (بصام وهمکاران ، ۱۳۸۳ : ۳۳)

در مورد چگونگی ورود انواع نقوش گل فرنگ به منسوجات ایران به ویژه دستبافت‌های گره‌دار، و تاکنون چندین نظر مختلف ارائه شده است که هر یک در جای خود دارای ارزش‌های مطالعاتی خاص خود است. پرویز تناولی در مورد طرح گل فرنگ می‌نویسد: «طرح گل فرنگ از طرح‌های اصیل و قدیم ایران است که نمونه‌های آن در برخی از آثار گذشته از جمله منسوجات و کاشی‌های قرن یازدهم هجری به بعد دیده می‌شود، اما این که این گل ایرانی چگونه نام گل فرنگ گرفته است نیاز به بررسی و کنکاش بیشتر دارد». (ژوله، ۱۳۸۳: ۳۴)

ظاهراً او علاوه بر آن که کلیه گل‌های به سبک طبیعی (اعم از گل رز یا گل‌سرخ) را گل فرنگ می‌نامد، قدمتی در حدود ۴۰۰ سال برای این گروه از طرح‌ها در آثار ایرانی قابل گردیده است که با توجه به مطالبی که در پی خواهد آمد، در مورد اخیر تردیدی در آن نیست. می‌توان نمونه‌هایی از کاربرد گلهایی شبیه به گل‌فرنگ‌های امروز- البته با شیوه‌های متفاوت- در انواع هنر به ویژه نقاشی دوران صفوی و بعد از آن مشاهده کرد.

اما عقیده برخی انتقال چنین نقشی بر روی فرش‌های گره دار ایران و پراکندگی آن در بسیاری از نقاط فرش‌بافی ایران نمی‌تواند سابقه ای بیش از ۱۵۰ سال داشته باشد. زیرا قدیمی‌ترین نمونه‌های فرشهای منقوش با این طرح به دروان حکومت شاهان قاجار باز می‌گردد. زیرا اوج تشدید کاربرد طرح‌های گل فرنگ در آثار ایران را می‌توان از اوایل دوران سلطنت ناصرالدین شاه قاجار دانست. از این زمان بود که با مسافرت‌های مکرر درباریان و پادشاهان به ویژه به کشورهای فرانسه و انگلیس، نمونه‌های مختلفی از عناصر تزئینی گل‌فرنگ مآب (به همراه دیگر عناصر تزیینی غیر ایرانی) به ایران راه یافت و شاید اولین حضور فراگیر آنها به همراه نقوش و عناصر تزیینی هنرهای فرانسوی را بتوان در معماری همان دوران مشاهده کرد . وجود انواع گچبری‌های غیر ایرانی و منطبق با هنرهای تزیینی اروپایی به ویژه فرانسه و انگلیس در عمارات و بناهای اواخر دوران قاجار به ویژه سر در ورودی منازل ، پنجره‌ها و سر ستون‌ها ، اوج حضور فراگیر طرح‌هایی از این قبیل در هنرهای ایرانی بوده است. از

همین زمان نیز رواج و نفوذ طرحهای گل فرنگ و دیگر عناصر غیر ایرانی بر روی دستبافهای گره‌دار به گونه‌ای گسترش یافت که فاصله‌ی سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ اوج کاربرد آنها در فرش‌های شهری باف ایران به ویژه کرمان بوده است.

شکل۲۳-گل فرنگ – (طهماسبی،۱۳۹۶)

در فاصله سالهای مذکور سفارشات فراوان کشورهای اروپایی به ویژه فرانسه و انگلیس برای قالی‌هایی با طرح گلهای غیر ایرانی و شبیه به گلفرنگ که در آن زمان به طرحهای گوبلنی نیز شهرت یافته بود باعث شد تا تعداد زیادی از طراحان ایران به ویژه در کرمان به طراحی قالیهایی با این نقوش بپردازند و اصطلاحاتی همچون برگ فرنگ ، گل فرنگ و لچک و ترنج گل فرنگ نیز از همان زمان تشدید شد. دامنه‌ی نفوذ طرحهای به اصطلاح گل فرنگ به گونه‌ای بود که در اندک زمانی علاوه بر بافته‌های شهری ایران همچون کرمان، در بافته‌های گره‌دار روستایی و عشایری ایران نیز نفوذی مضاعف یافت. شباهت و قرابت ظاهری برخی از نمونه‌های آنها به گونه ای است که هر بیننده‌ای را در یکسان داشتن خاستگاه مشترک آنها بیش از پیش متعجب می‌سازد.

گنات

گنات (شکل۲۴) را در حاشیه فرش می‌بافند به آن گنات به ره یعنی گنات در لبه گفته می‌شود و به گفته عشایر به نام تاتایی به معنی گلهای تک تک نیز به کار می‌رود و معمولا به دو صورت مثبت و منفی و در دو رنگ بافته می‌شود. (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۰)

شکل۲۴- نقش گنات – مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۰)

نمادینگی درخت

عالم نباتات مجلای زنده و زندگانی‌ای است که هرچند گاه تجدید می‌شود. اساطیر درختان همه به زبان رمز و داستان، یک حکم نظری را بیان می‌کنند و آن اینکه عالم نباتات مظهر مجسم واقعیتی است که به زندگی تبدیل می‌شود و بی آنکه ریشه‌اش بخشکد هر دم می‌آفریند و با تجلی به صورت های بی شمار تجدید حیات می‌کند و حیاتش هیچگاه پایان نمی‌گیرد. در این میان درخت و نمادینگی درخت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

درخت یا گیاه، هرگز به عنوان درخت یا گیاه مقدس نیست، بلکه به یمن بهره گیری از واقعیتی متعال مقدس می‌شوند زیرا بر معنای آن واقعیت دلالت دارند. درخت به یمن قدرتش و آنچه که متجلی می‌سازد موضوعی مذهبی می‌شود. دردست نوشته‌ها و تصاویر نقش برجسته‌ها، به درختان و گیاهان مقدست بی‌شماری برمی‌خوریم. مانند درختان چنار، سرو، تاک و نیز گل‌های چند پر و نیلوفر آبی و ... .

نقوش‌گیاهی در تمدن‌های اولیه، کمتر از نقوش انسانی و حیوانی کاربرد داشته است. و بیشتر در حواشی دیوارهای تزئینی به کار می‌رفته است و به عنوان نقش اصلی یا متن کمتر به کار رفته است که تنوع چندانی در نقوش گیاهی این تمدن‌ها نمی‌توان دید. به طور مثال به درخت سرو می‌توان اشاره نمود که آن را نماد درخت کیهانی دانسته‌اند. (زارعی، ۱۳۸۲ : ۱۶۴).

«نِل پاروت» درباره درخت می‌نویسد:

«این خود درخت نیست که پرستیده می‌شود، بلکه در ورای درخت همواره، ذات و جوهری روحانی نهفته است».

درخت

همانگونه که میدانیم نقش درخت یکی از اصلی‌ترین نقوش در فرش بافی ایرانی است که به گونه‌های مختلف به کار می‌رود. این نقش همچنین از جمله نقوش اساطیری مهمی است که راز و رمز به کارگیری آن توسط اسطوره پردازان بزرگ تحریر شده است. در فرش نامه ایران در تعریف درخت این‌گونه آمده است:

«نشانه‌ای از باروری و آفرینش که با خط‌هایی چه کمانی و چه شکسته در بسیاری از طرح‌ها دیده می‌شود» (آذرپاد ،۱۳۸۴: ۱۲۳).

درخت یکی از مظاهری است که بشر از ابتدای خلقت سر تعظیم در برابر آن فرود آورده؛ زیرا از دیرباز به عنوان عنصری بسیار مقدس نزد او گرامی بوده است. انسان اعصار کهن و انسان بدون عصر حاضر گمان می‌کرده است و می‌کند که درختان نیز مانند جانوران و مردم دارای روانند، همچنین است اعتقاد به استقرار روان خدا در درخت، یا یکی بودن روان یا خدا با درخت. بنابراین به اعتقاد بدوی آن گونه درخت‌ها، قدرت آن را دارند که باران بیاورند، خورشید را به درخشش وا دارند و گله‌ها افزایش بخشند و زنان را به بارداری و زایش یاری دهند (احمدی بروجنی ومیرزایی، ۱۳۸۶ : ۶۰۶).

فرش یکی از مهمترین هنرهای صناعی ایران و نقش درخت نیز از اصیل‌ترین نقوش رایج در فرشبافی است که به گونه‌های مختلف، به صورت اصلی و فرعی، در متن و حواشی به کار می‌رود. این نقش، علاوه بر تزئین از جمله نقوش نمادینی است که اسطوره پردازان بزرگ راز و رمز به کارگیری آن را در بسترهای متفاوت، به تحریر کشیده‌اند. از جمله میرچا الیاده و در این باره چنین می‌گوید: نماد پردازی درخت، به معنای نماد پردازی کل کیهان است. قلمرو این درخت در ناخودآگاه و زندگی ژرف‌تر ماست، در کاربرد این نقش فعالیت روانی و ذهن یکپارچه می‌شود (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۷۱).

نقش درخت در فرش بختیاری

کاربرد نقوش و عناصر مختلف در فرش تنها برای ایجاد حس زیبایی پرستی انسان نیست بلکه ممکن است هدف‌های دیگری را نیز در بر داشته باشد. درخت در فرش بختیاری یکی از نگاره‌هایی است که به وفور دیده می‌شود و آن را در اکثر طرح‌ها و نقاط فرش می‌توان مشاهده نمود.

با توجه به تحقیقات به عمل آمده در فرش بختیاری می‌توان بدین نتیجه رسید که بیشترین موتیف‌ها در این منطقه شامل گیاهان و درختان می‌باشد که در طرح‌های خشتی، قابی، محرابی و افشان به کار رفته‌اند. کثرت استفاده از این نقش در مناطق استان چهارمحال و بختیاری بسیار حائز اهمیت است. (زارعی،۱۳۸۶ : ۶۱۵)

درخت سرو یا درخت زندگی

نماد درخت در انواع هنرهای ایرانی از جمله تصاویری است که تکرار و مداومت آن ذهن بسیاری را برخود مشغول داشته. در تمامی سفال ها و منسوجات، نقاشی‌ها و حتی حجاری‌های تاریخ ایران درخت چنان جایگاهی داشته که حالت تقدس و احترام‌آمیز آن حتی نزد هنرمندان شهرت فراوان دارد . اما بررسی زمان و نحوه‌ی انتقال تصویر درخت بر روی دست بافته‌های گره‌دار نیاز به بررسی بیشتری دارد. احتمالاً قدیمی‌ترین و شاید هم ناب‌ترین نوع نقوش درخت سرو بر روی فرش‌گره‌دار را می‌توان بر روی گروهی از قالیچه‌های بلوچ خراسان مشاهده نمود که به قالیچه‌های سجاده‌ای بلوچ شهرت دارند .

آنچه که در مورد درخت سرو مخصوصاً از دیدگاه اسطوره شناسی قابل ذکر است تفسیرهای جالبی است که پیرامون آن شده و می‌شود. بنابر روایتی: زرتشت پس از مرگ به هیئت سروی در می آید نامیرا. این سرو هرگز نمی‌میرد چرا که آتش زرتشت زنده است و با نفس مغان از دل شرارت‌ها برای سوزاندشان سر برمی‌کشد. (احمدی بروجنی ومیرزایی ، ۱۳۸۶: ۶۰۸)

در میان درختان، سرو از جمله نقوشی است که علاوه بر فرش در بافت‌های دیگر مثل ترمه، چاپ قلمکار، قلم زنی فلزات و انواع هنرهای سنتی ایران کاربرد دارد.سرو در انواع طرح‌های گلدانی خشتی، قاب قابی، محرمات، طرح گلستان و ... کاربرد دارد. نقش سرو و کاج در قالی‌های بختیاری، با اعتقادات و باورهای مقدس همراه بوده است (شکل۲۵). امروزه نیز زن بختیاری شوهر خود را در قامت سرو، قوی، مستحکم و آزاده می‌بیند و دوست دارد بچه‌ای که در شکم دارد روزی جوانی شجاع، بلند قامت و آزاده چون سرو شود.

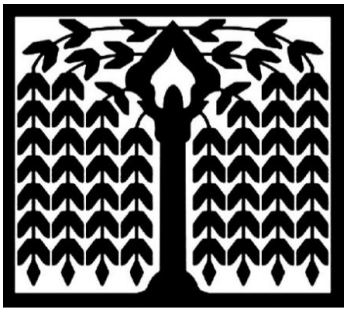
شکل ۲۵- درخت سرو (افروغ، ۱۳۸۹ : ۱۰۹)

درخت بید مجنون

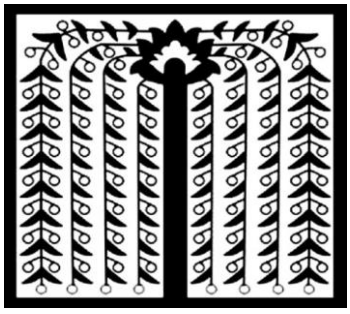
طرح درخت یکی از مهم‌ترین و اصیل‌ترین نقش مایه‌های تزیینی و عرفانی در هنر بشری است. گونه‌های مختلف درخت و گیاه که به نوعی نماد انسان نیایشگر نیز بود از دوره‌های کهن در آثار تاریخی ایران و البته دیگر ملل جهان هویداست که هر نوع از آن بیانگر مفهوم خاصی بوده و در موارد متعدد، معانی گوناگون دارد. نمونه‌ای از آن درخت بید مجنون است که در نگاره‌ها و آثار هنری ایران، خصوصاً فرش‌دستباف بعضی از مناطق نمایان است. به همین ترتیب، قالی استان چهارمحال و بختیاری که در رسته فرش‌های روستایی– عشایری قرار دارد، بستر این نقش‌مایه به ویژه در قالی نقش خشتی است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۶۹) رویش درخت بید مجنون منوط به وجود آب فراوان است. در قالی‌های بافته شده منطقه بختیاری به لحاظ برداشت ذهنی و تصویری بافندگان از نقوش طبیعت پیرامون، انواع متنوع آن به چشم می‌خورد. تأثیر آب و هوا را نیز می‌توان دلایل استفاده از نقش این درخت درفرش به شمار آورد. (افروغ، ۱۳۸۹: ۷۸)

خشت بید مجنون(شکل ۲-۲۹) در قالی در مرکز اولین ردیف خشت‌ها قرار می‌گیرد و رنگ زمینه سفید بافته می‌شود. در دیگر نمونه‌ها این خشت در ردیف دوم بالا و پایین قالی و در کنار خشت مرکزی، دوبار بافته می‌شود. انتخاب رنگ تعدادی از برگ ها با توجه به تضاد رنگی و نمایش لوزی و یا مربع در داخل خشت با محوریت تنه درخت تاکید بر انتظام هندسی نقش و انسجام جزئیات نسبت به کل مجموعه است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸: ۸۲).

طرح بید در برخی از دست بافته‌ها میوه‌دار است، این طرح در خشت و یا قاب‌های همجوار درخت سرو می‌تواند به گونه‌ای زندگی کوچندگان در حرکت و زنان را در کنار مردان به ذهن متبادر نماید. زندگی‌ای که در سرزمینی عمدتاً آب خیز و سنگلاخ، در بین چشمه های جوشان و صخره‌های خارا در جریان است و از سویی، حرکت فواره وار آب، به شکل بید در کنار فرم عمود و ایستای سنگ و کوه در تقسیم‌بندی نمادین طرح‌ها به چشم می‌خورد (شکل ۲۶).



شکل۲۵- درخت بید مجنون (صادقیان ومدنی، ۱۳۸۸ :۷۶)



شکل ۲۶- درخت بید مجنون میوه دار (صادقیان ومدنی، ۱۳۸۸ :۷۶)

نقش بید مجنون خصوصاً در کنار سرو، تمثیلی هنرمندانه و قابل تأمل از زن و آب در کنار مرد و کوه، سنگ و سرسختی اوست که با ظرافت تمام بر فرش این مناطق نقش بسته است و گویای جریان زندگی در بین تنگاهای سرسخت طبیعی است

که به آن معنای تازه‌ای بخشیده است. در واقع، بید گلدار و یا میوه‌دار خرامان در کنار سرو سرسبز در خشت‌ها هر کدام مکمل دیگری است. (صادقیان ومدنی ، ۱۳۸۸ : ۷۷)

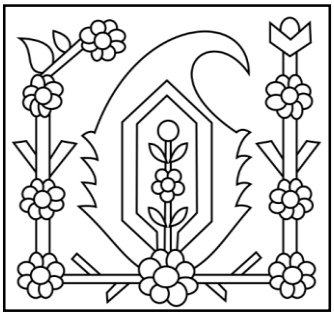
بُته

بادام، برگ درخت انجیر و خرما، شعله‌ی آتش، میوه کاج، پرنده‌ی مهر می‌توانند از مصادیق نگاره بُته باشند. جالب است بدانیم این نقش زیبا، حال به هر دلیل (و دور نیست بگوییم به خاطر تقدس آن) تا قبل از قرن ۱۲ هجری بر هیچ زیراندازی دیده نشده است.

به گفته سیروس پرهام سرآغاز باور مقدس به سرو به تمدن‌های عیلامی و آشوری باز می‌گردد. در این مقطع تاریخی، سرو نماد خوشی است و خرمی و به تحقیق یگانه درخت مقدس. عمده تمایز مفهومی که در دوره‌ی بعدی تطور این نگاره با دوره پیش شکل می‌گیرد به این نکته باز می‌گردد که در مقطع هنر پارتی و ساسانی سرو جنبه اقتدار و تقدس خود را از دست می‌دهد. (امینی، ۱۳۸۵ : ۱۱۰ - ۱۱۱)

نقش بته از نقوش بسیار زیبایی است که به گونه‌های مختلف در طول تاریخ طراحی و برای منقوش نمودن صنایع دستی بکار رفته است. این نقش که پیشینه آن تا به روزگاران دور گذشته، و رد پایش به آثاری چون ترمه، زری بافی، مینیاتور، قلمکاری، آثار سفالین و قالی می‌رسد در مسیر تحول خود موجبات ایهام بسیاری شده و بدین گونه مفسرین را به تأویل‌های جالب و گاه عجیب واداشته است.

گروهی از پژوهشگران بر این باورند که این نقش از نقش مُهر امیران و سفیران و بازرگانان به جا مانده به طوری که هنگام انعقاد قرارداد برای امضاء عقدنامه مشت گره کرده خود را با مرکب یا خون آغشته می‌نمودند و معاهده را مهر می‌کردند. در اثر این عمل یعنی مشت نگاری نقش بجا مانده از بخش زیرین مشت چیزی شبیه نقش بته می‌نموده است. از میان انبوه نمونه های منسوج عصر صفوی می‌توان دو قطعه پارچه زری باف سده یازدهم را نام برد که از لحاظ تجسم مراحل دگردیسی سرو و به بته تبدیل شدن آن اهمیت بسزایی دارد.(همان : ۶۰۹ - ۶۱۰ - ۶۱۱). شکل۲۷ نقش بته را در فرش بختیاری نشان می دهد.



شکل ۲۷- نقش بته را در فرش بختیاری(طهماسبی،۱۳۹۶)

شکل۲۸- درخت انگور (طهماسبی،۱۳۹۶)

انگور

به روایت نوروزنامه تخم انگور برای اولین بار در زمان پادشاهی از اعقاب جمشید به نام شیمران کاشته شده است. در اساطیر ایران انگور مظهری برای خون است، که نیروی اصلی است. درخت و خوشه‌های انگور یکی از نقوش مهم در منطقه بختیاری می‌باشد. این نقش در تزئینات آثار باستانی و فرش‌های خشتی بیشترین کاربرد را دارد (شکل۲۸). در گذشته خوشه انگور به صورت انتزاعی مورد استفاده قرار می‌گیرد اما امروزه بیشتر به حالت طبیعی می‌شود. (نصیری، ۱۳۸۲: ۲۴۳ - ۲۴۴)

درخت چنار و تاک

در روزگاران کهن پادشاهان پارس همواره درخت چنار را گرامی می‌داشتند. در دربار ایران چنار زرینی همراه تاک زرین بود که اغلب آن‌ها را در اتاق خواب شاه می‌نهادند. چنار که با گوهرهای فراوان آراسته می‌شد مورد ستایش پارسیان بود. هنگامی که

داریوش کبیر در آسیای صغیر بود به او درخت چنار و تاکی زرّین هدیه دادند و در زمان لشکرکشی خشایارشاِ به یونان وی در راه چنار عظیمی دید و دستور داد آن را به زیورهای زرین بیارایند و از آن نگهبانی کنند. همانطور که ملاحظه گردید درخت چنار اغلب به همراه تاکی بوده است که این تاک را برخی مظهر خون و دوام سلطنت دانسته‌اند که از طریق زن به فرزند یا داماد شاه می‌رسیده است. هرودوت در مورد درخت تاک میگوید: «واپسین شاه ماد، دختر خود را که مادر کوروش شد به خواب دید که از شکمش تاکی رویید و سراسر آسیا را پوشاند». (زارعی، ۱۳۸۶ : ۶۱۹)

بلوط نماد استقامت

درخت بلوط و میوه‌ی بلوط از جمله گیاهانی است که در زندگی مادی و اقتصادی ایل بختیاری اهمیت ویژه‌ای دارد. از جنبه نمادین نیز می‌توان به نمادهای استقامت ، قدرت، عمر طولانی آن اشاره کرد. یعنی همان ویژگی‌هایی که فرد بختیاری در خود احساس کرده و به نوعی با آن احساس هم ذات پنداری می‌کند. (عمر متوسط بلوط را ۴۰۰ تا ۱۰۰۰ سال تخمین زده اند). (مددی، ۱۳۸۶: ۵۶) گرایش بختیاری‌ها به ویژه مردان ایل به عناصر خشن و مقاوم غیر قابل انکار است. این گرایش در پویه‌ی تاریخ، در حماسه‌ها، جنگ‌ها، و ارتباط مستقیم با عناصر سفت و سخت و خشن مانند کوه، سنگ، بلوط، صدای خشم آهنگ کُرنا، کوبش محکم دُهُل، رقصِ خشن چوب بازی، جنگ گُرز و سنگ و... گواه این مدعاست.

بلوط این میوه سخت و کارا چنان در احساسات و ادبیات شفاهی ایل جا باز کرده است که گویی نماد بختیاری‌ها است. «در بسیاری از سنت‌ها بلوط درخت مقدس است، زیرا صاعقه را می‌گیرد و نماد عظمت و شوکت است ... بلوط در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها مترادف قوت بوده است. کاملاً متصور است که این صفت در هنگام تناوری و بزرگسالی درخت به او منسوب است. از سویی دیگر، درخت بلوط و واژه قوت در زبان لاتین یک کلمه است که در ضمن نماد نیروی اخلاقی و جسمانی با هم است» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۴)

نقوش حیوانی

این نقوش عمدتاً از حیوانات و حشرات انتزاع شده‌اند و همان طور که در شکل شماره (۲-۱۶)آورده شده، صورتی مطلوب و قابل چینش در کنار سایر نقوش، راه تجرید را پیموده و خلاصه شده‌اند. کاربرد بسیار زیاد نمادگرایی حیوانی در مذهب و هنر دوره‌های مختلف، فقط اهمیت این نمادها را نشان نمی‌دهد بلکه مبین این واقعیت است که ادغام جز روانی نماد یعنی غریزه در زندگی انسان تا چه حد برای افراد بشر مهم است. (افروغ، ۱۳۸۹ : ۳۴)

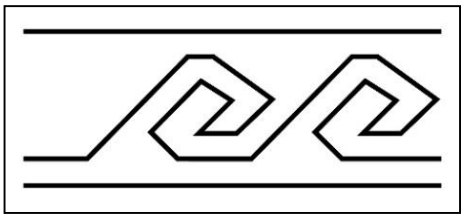
گل گژدین یا گل گوشار

گل گژدین یا همان گژدم(شکل ۲-۳۳) از جمله نقوش به غایت زیبا و تکامل یافته در بستر دستبافته‌های بختیاری است که به زیبائی هرچه تمام تر سیر تکامل و تکوین خود را پیموده و در رده نقوش انتزاعی جای می‌گیرد. حرکت و پیچش بی‌نهایت زیبای این نقش، فضای منفی کناره را فعال کرده و از تعامل فضای مثبت و منفی بر بستر دستبافته ریتم و حرکت پایان ناپذیری خصوصاً در کناره‌های دست بافته ایجاد می‌گردد.(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۲)

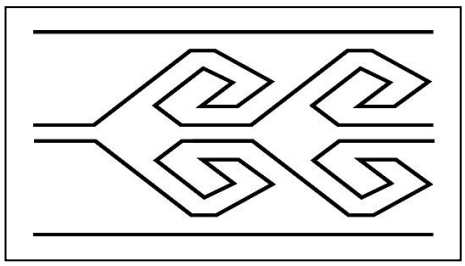
شکل ۲۹-گل گژدین – مأخذ: (کیانی فر، ۱۳۹۵: ۱۱۹)

برخی معتقدند که بافندگان در جغرافیای هنر قومی و عشایری بیشتر نقوش حیواناتی را ترسیم می‌کنند که برای ایشان منشاء خیر و برکت بوده و لذا با نگاه منفعت طلبانه این قبیل نقوش را اختیار می‌کنند. به نظر می‌رسد بافنده تنها درصدد وفق دادن و جور کردن (هماهنگ کردن) اشکال و نقوش در بستر دستبافته به قصد رسیدن به ترکیبی چشم نواز است. همچنین به بی‌تجانسی و ناهمگونی انواع (از حیث مفاهیم و ویژگی‌های بیانی و نمادین) نیز توجهی ندارد. نقش قیچی، گل گژدم، نقش آچار و هر نقش نامتجانسی از این دست تنها از آن روی که قرابتی شکلی و بصری دارد، هم نشین می‌گردد. بر همین اساس می‌توان عنوان کرد که هرگونه نگاه اسطوره‌گرا و فایده محور نیز در قاعده خلق کنندگی و انتخاب، محلی از اعراب نداشته و لذا در اندیشه بافنده جائی ندارد. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۳)

این نقش‌که بافت سختی دارد که شبیه به گله گوسفند است که از بالا دیده میشود و در یک مسیر مال‌رو درحال حرکت است به این نقش گوش‌خری نیز می‌گویند(اشکال ۳۰ و ۳۱). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۶۷)



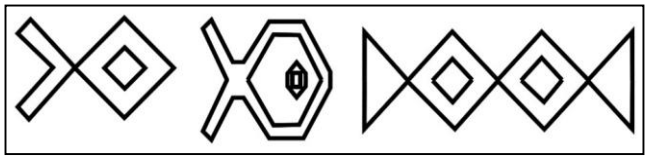
شکل۳۰- گل گوشار تک(قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۶)



شکل۳۱- گل گوشار دوتک (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۶)

۲-۳-۱۰-۲- نقش مائی (ماهی)

در زندگی عشایری بختیاری ماهی یک غذای آرمانی محسوب می‌شود که اگر در مسیر کوچ رودخانه‌ای سر راه باشد و بخت یاری کند سفره رنگینی خواهند داشت. ماهی چون به آب زنده است، از آن بعنوان نمودی برای آب و باران و تازگی و طراوت استفاده می‌شده است. ماهی را برای تجسم دریا و آب که منشا باروری شناخته می‌شد به کار می‌بردند(شکل ۳۲). (مددی، ۱۳۸۱، ۶۷)



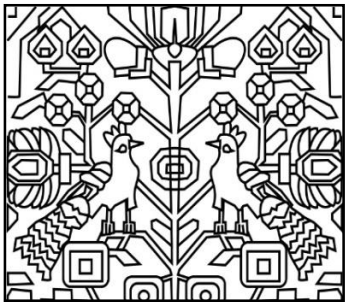
شکل۳۲- نقش ماهی – (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۳۹)

تی خروس

خروس در فرهنگ ایران کهن پرنده‌ای ارجمند و گرامی بود و از چنان جایگاهی برخوردار بود که یونانیان باستان آن را با نام پرنده ایران می‌شناختند. (بهمنی و همکاران، ۱۳۸۹: ۷۸) ایرانیان، خوردن گوشت خروس را نیز ناروا می‌شمرند چون در آیین مهرخروس سپید «پیک مهر » است که در برخی نگاره‌های مهری در اروپا آن را در کنار «کوت» مشعل‌دار می‌بینیم و پیروان آیین مهر، به هنگام «خروس‌خوانِ» سحرگاهان که خروس بانگ بر می‌آورد، «تن‌شویی» می‌نمودند و نیایش بامدادی می‌خواندند و این گونه روز خود را آغاز می‌کردند و به کار می‌پرداختند.

طاووس

حیواناتی که جابه‌جا در نقوش قالی‌های مشرق زمین ظاهر می‌شوند و برای آن‌ها هیچ نوع نشانه نمادینی قائل نیستند فراوانند. این نقوش عبارتند از: شتر، اسب، پرندگان و غیره. خروس و طاووس از این امر مستثنا هستند که نقش طاووس به مفهوم فناناپذیری است. (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۳۴)

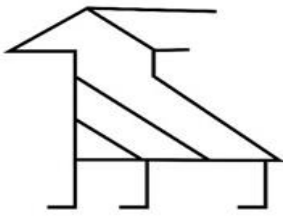


شکل۳۳- نقش طاووس
(طهماسبی،۱۳۹۶)

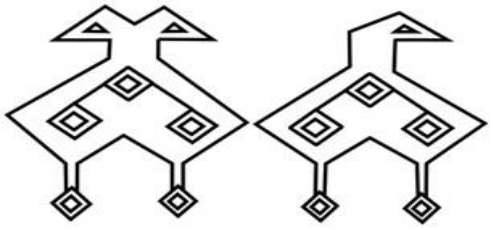
طاووس نوعی مرغ است که نزد بسیاری از ملل زیباترین آن محسوب می‌شود. طاووس مدت‌های مدید است که در هنر و ادبیات شرق و غرب شهرت داشته است. در ایران طاووس از قدیم‌الایام شهرت داشته و موضوع نقش بعضی مهرهای ساسانی و نقاشی‌های دوران اسلامی بوده است. (دادور ومنصوری، ۱۳۸۵ : ۱۱۴- ۱۱۵) البته باید توجه داشت که بسیاری از اقوام پرندگان، جانوران و یا گیاهان را گاه در به دلیل آنکه در محیط زندگی‌شان به‌وفور یافت می‌شود به کار می‌گرفته‌اند اما همان‌طور که میدانیم بومی منطقه‌ی بختیاری نبوده اما هنرمندان و بافندگان این نقش را به لحاظ زیبایی‌اش به کرات به کار گرفته‌اند و اتفاقاً این کاربرد به قدری چشم‌گیر است که نشان از علاقه بافندگان منطقه به این نقش دارد. به ویژه آنکه این نقش در بیشتر موارد با نقش درخت (بخصوص درخت کاج) همراه است(شکل۳۳).(مددی، ۱۳۸۱: ۸۴)

بنگش و بط

بنگش به معنای گنجشک(شکل۳۴) و بط به معنای مرغابی است(شکل۳۵) که هر دو حیوانات مفیدی برای بختیاری‌ها محسوب می‌شوند.(اشکال۳۴ و۳۵) این نقوش در حاشیه و متن به کار می‌روند.



شکل۳۴- بنگش - (طهماسبی،۱۳۹۶)



شکل۳۵- بط - (قاضیانی،۱۳۷۶:۱۴۴)

یکی دیگر از نقوش رمزی که گاهی به صورت یک نوار افقی در حاشیه‌ها به کار رفته نگاره مرغان سه‌پای شاخدار است رمز سه‌پا و پای اضافه را می‌توان در اساطیر سکایی جست، که بر اندیشه یکی شدنِ اندام دوحیوان مقدس (غالبا مرغ و اسب یا پرنده و پازن) استوار شده است. آنها اجزا یک جانور ستوده و نیک شگون را با اجزای حیوان ستوده دیگر ترکیب می‌کنند. (دادور و منصوری، ۱۳۸۸: ۵۴)

پرندگان دیگر

کبوتر و بلبل از دیگر پرندگانی هستند که به کرات درون خشت‌ها قرار می‌گیرند. اما آنچه مسلم است معنای خاص برای این پرندگان مد نظر نبوده است و بافندگان صرفاً تحت تأثیر ذوق زیبایی شناسی خود به بافت آن‌ها اقدام نموده‌اند نقش پرندگان از قدیم با نقوش گیاهی همراه بوده و امروزه هم پرندگان در هم‌نشینی با گل‌ها و یا درختان می‌آیند. (شکل۳۶)

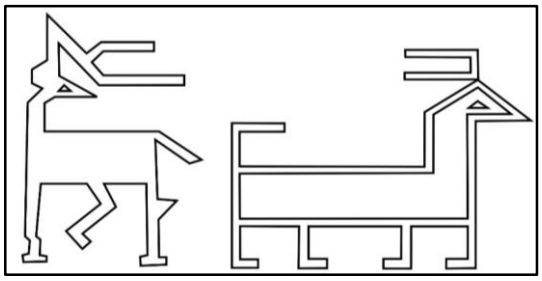
(شکل۳۶) نقش کبوتر (طهماسبی،۱۳۹۶)

بز کوهی (شکل۳۷)

طرح‌های ترسیم شده توسط ایرانیان به خصوص نقش حیوان ملی ایران (بزکوهی) روح سادگی و دقت را به همگان القا می‌کنند. این طرح‌ها و نقوش در آسیا منحصر به فرد هستند. انسان اولیه در وحشت و اضطراب دائمی به سر می‌برد. او از نیروی شیطان می‌ترسید و محرکی می‌خواست تا از او در برابر این نیروی جادویی محافظت کند. و به همین دلیل متوسل شد به انواع طلسم، افسون و نیز ارواح محافظ و تا سر حد پرستش آن‌ها نیز پیش رفت. مطالعه در مصنوعات ما قبل تاریخی انسان، به ما کمک می‌کند تا به میزان علاقه او در نشان دادن و معرفی آن چه که به عنوان خدا می‌پرستیده، پی‌ببریم. به عنوان مثال، نقاشی خورشید و حیوانات مرتبط با آن مانند «عقاب، شیر، گاو، گوزن و بزکوهی» در آثار سفالی که به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد برمی‌گردد، دیده می‌شود. مردم، به خصوص در قبایل «کاسی» لرستان گردنبندهایی با آویز بزکوهی داشتند.(بهمنی و همکاران، ۱۳۸۹: ۸۷)

گوزن (شکل۳۷)

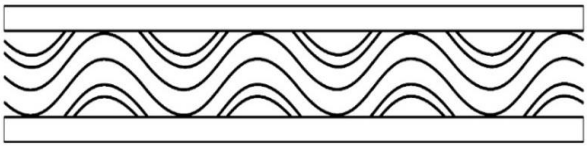
گوزن برای اقوام هند و اروپایی مقدس بوده و نزد قوم سلت خدای حامی شکارچیان است. پیشینه این نقش در ایران از آثار برنزی لرستان، آثار ساسانی و عصر هخامنشی است.(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۷۶)



شکل ۳۷- سمت راست«بز» و سمت چپ«گوزن» (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۴۵)

نقش ماری

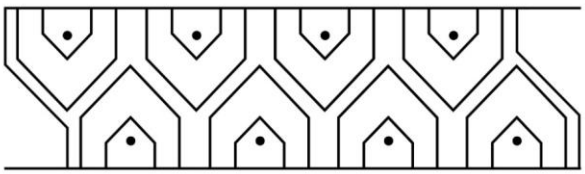
مار به منزله حافظ گنج است و این نقش روی سفره آردی در واقع از گنج آرد محافظت می‌کند. نقش ماری را به آب که مظهر پاکی است و راه‌های مالرو تشبیه می‌کنند. مار همچنین نماد باروری شادمانی و تحرک و برکت است (شکل ۲-۴۲). (قاضیانی، ۱۳۶۷ : ۱۵۵)



شکل ۳۸- نقش ماری – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۶)

خال نال

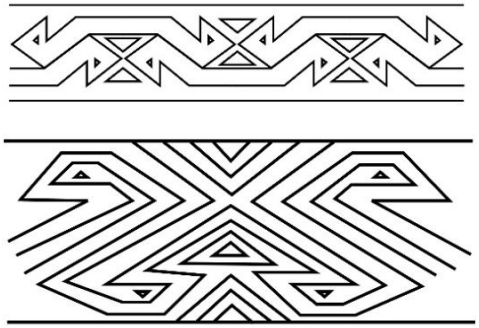
نال یا نعل در اکثر مناطق ایران دور کننده نحوست است و از «جایی که اسب نقش مهمی در زندگی بختیاری‌ها دارد و نعل به اسب وابسته است لذا این نقش روی ابزاری که به نوعی با باربری رابطه دارد دیده می‌شود.(شکل۳۹)



شکل۳۹- نقش خال نال –(قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۰۴)

بندِ خانی

بندِ خانی ملهم از یک رفتار حیوانی است که انسان کوچ‌نشین با مشاهده رفتارها و همدردی دو حیوان به یکدیگر «مثلا در هنگام خاراندن» نقش می‌بندد. و بافنده این همدردی را به صورت زیبائی روی بافته‌های خود به نمایش می‌گذارد. (شکل۴۰) زنجیره مرغی که از امتداد پیچان سر و گردن ساده شده و تجرید یافته مرغانی به هم رسیده که پشت به پشت به یکدیگر چسبیده‌اند (زنجیره مرغی/سرگنجشکی) نزد بختیاری‌ها بسیار متداول است. این نقش خاص حاشیه ای بازمانده بیواسطه طلسم باران پیش از تایخ است (پرهام وآزادی، ۱۳۷۱: ۱۳)



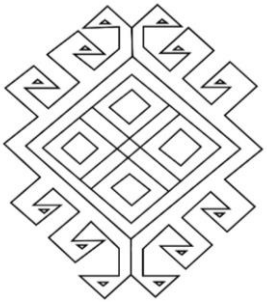
شکل۴۰- نقش بندِخانی - (کیانی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۳۳)

گامسی سی

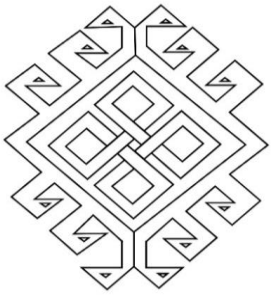
اساس این نقش بر یک لوزی بزرگ استوار است که چهار لوزی را دربرگرفته و کناره‌های تزیینی به شکل سر جانوران را تشکیل داده است که هم می‌تواند سر و گردن مرغ باشد و هم سر و گردن قوچ، همچنان که در بعضی مناطق آن را کله مرغی و در بعضی مناطق قوچک می‌خوانند. شیوه خاص آرایش این نگاره متصل چنان است که در فاصله میان دو نگاره مثبت همان نگاره، به صورت معکوس و منفی وجود دارد شاید کهن‌ترین نمونه‌های نقش مایه‌های سه‌گوشی مرغی/ قوچکی بر جدار کاسه‌های سفالینی نقش بسته که از آثار هزاره چهارم پیش از میلاد مسیح شهر باستانی پارسه یا پرسپولیس به ما رسیده است. یکی همراه با شبکه‌ای شگرف از خطوط شکسته موازی که نشان آب بوده است و دیگری همانند جامه‌ای با آستین‌های آویخته. شیوه خاص در متن قالی، هورژین، هورژ، پیش سینه مادیان و حاشیه قالی به صورت قالی بافت گره‌ای و رندی بافت مشاهده می‌شود. (شکل۴۱)

گاپیت

این نقش شباهت فوق العاده زیادی به گامسی‌سی دارد با این تفاوت که مرکز آن به جای چهار لوزی کوچک جدا از هم، از چهار نقش هندسی که پیچشی خاص دارند تشکیل شده است. این نقش در قالی، تی‌یر، هورژین و خورجین با تکنیک رندی بافته می‌شود. (شکل۴۲)(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۱)



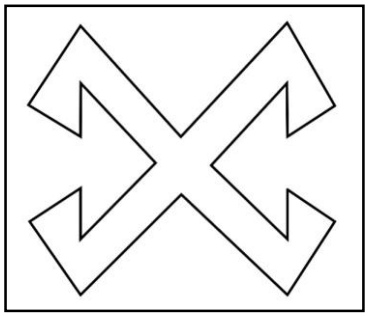
شکل۴۱- نقش گامسی‌سی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۶۱)



شکل۴۲- نقش گاپیت (کیانی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۳۳)

چِنگِکی

این نقش را می‌توان به دو قوچ که سر شاخ شده‌اند و از بالا دیده می‌شوند تشبیه نمود که گویی با شاخهای‌شان در چنگ هم گرفتار آمده اند(شکل۴۳). (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۶)



شکل۴۳- نقش چِنگِکی – (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۶)

نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم دستی

«هنری پوییده و کارآمد است، که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد.» این ویژگی مختص به هنرها، هنرمندان و هنردوستانی است که حرمت هنر زیبایی فی‌نفسه برای ایشان بر استفاده و نفعی که از آن برده می‌شود مقدم شمرده شود. حرمت نهادن به اشکال و عناصر دم‌دستی و بعضاً تحقیر شده و نیز کشف قابلیت‌ها و استعدادهای بصری آنها مولفه‌ای است که پیش از آنکه جزء افتخارات و یافته‌های هنرهای مدرن باشد، در دستبافته‌های عشایری و روستایی اقوام ایران لحظ شده و به تکامل رسیده بود. (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۴)

هنرمند با شگرد «آشنایی‌زدایی» که برآمده از انگیزش جرح و تعدیل و انتزاع‌گری ذاتی اندیشه‌اش زیباشناسانه در طرح و شکل می‌باشد، این عناصر را به شکلی غریب و تکان دهنده بر متن اثر خویش جانی دوباره می‌بخشد. بر این اساس بافنده عشایر تاکید و التفات خویش را از حیث تجربه زیبایی‌شناختی نه در تکثیر و هیجانات حسی متأثر از گوناگونی و نو بودگی که کششی غریزی و روانشناسانه است، بلکه در تأمل فرم‌گرایانه مبتنی بر تحلیل‌های شکلی محض؛ حساسیت بصری و انعکاس واکنش عاطفی بر اشکال عادی و دمدستی، نمایان می‌سازد. هنرمندان روستایی و عشایر بختیاری در وام گرفتن آرایه‌های دستبافته‌ها و دست‌ساخته‌هایشان از محیط و طبیعت پیرامون، هیچگونه تردیدی به خود راه نمی‌دهند. (همان، ۱۳۹۳: ۳۴)

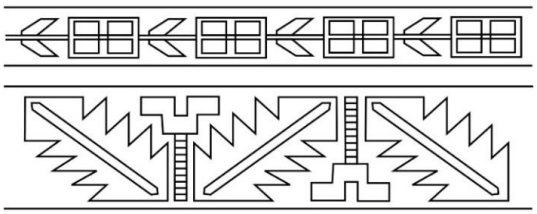
گل هِچه

گل هچه نقشی است که از وسیله‌ای به همین نام «هِچه» که در بستن بار از آن استفاده می‌شود، الهام گرفته شده است.(شکل۴۴) این نقش شاید همان زمان که در حین کوچ برای بستن اسباب و اثاثیه و بار بر روی حیوانات، دستش به «هچه» می‌آویخت در ذهن بافنده که اینک در تدارک کوچ است، نقش بسته شده باشد. شکار نقش برای عشایر به همین سادگی است. تبدیل نقش هچه به نقشمایه‌ای برای جای‌گیری و حضور بر بستر دستبافته در نوع خود جالب است. این نقش پس از تکرار در درون نوارهای کناری دستبافته، ریتم و حرکتی زیبا با اعوجاج‌هایی در پس‌زمینه و پیش‌زمینه یا همان فضای مثبت و منفی را تضمین می‌کند. این نقش پس از تکرار با رنگ‌های متنوع در اکثر دستبافته‌های عشایر بختیاری خصوصا گلیم، ریتمی زیبا و چشم نواز را عرضه می‌دارد.(علوی،۱۳۸۹: ۸۷)

شکل۴۴- نقش گل هِچه
(طهماسبی،۱۳۹۶)

گل و برگ یا بنداره دوتک

این نقش ابتدا از متن زندگی و از محیط سرچشمه گرفته است و گل برگ نیز خوانده می‌شود و دقیقا حالت متقارن دارد. (شکل۴۵) این نقش همچنین نماد گویایی است از ابزار و تاثیر تکنولوژی در زندگی روزمره ایل، این نقش گل و برگ در حاشیه متن بافته‌هایی چون قالی، توبره، جل، هورژین و هور دیده می‌شود.(قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۲)



شکل۴۵- نقش گل و برگ یا بنداره دوتک – (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۵۲)

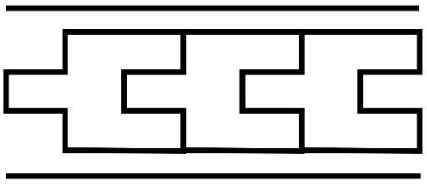
اَره

این نقش از دنده‌های اره الهام گرفته است و در حاشیه به کار می‌رود. ابتدا جنبه سحرآمیزی داشت ولی بعدها که اره موجب قطع بی‌رویه درختان شد خاصیت سحر آمیز خود را از دست داد. نقش بند اره در وریس و حاشیه قالی، هورژین و هور مشاهده می‌شود(شکل۴۶). (طهماسبی ،۱۳۹۶).

شکل ۴۶- نقش اَره – (طهماسبی،۱۳۹۶)

آچار

به این نقش آچار، آدم، ودم نیز می‌گویند. این نقش شبیه به سیخ‌های بختیاری نیز هست. نام آچار ممکن است از برخورد با آن دسته از عشایری که یکجانشین شده‌اند گرفته شده باشد، آنان از سیخ‌هایی برای برهم زدن آتش و یا جایجایی قابلمه و کتری استفاده می‌کردند که به آن آچار می‌گویند(شکل۴۷).(علوی، ۱۳۸۹: ۸۷)



شکل ۴۷- نقش آچار – (علوی، ۱۳۸۹ : ۸۷)

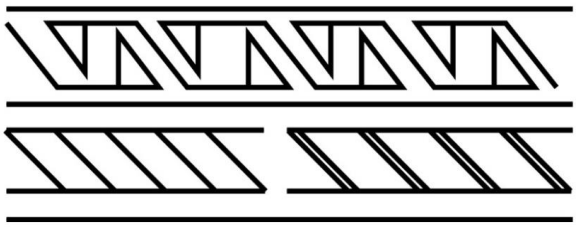
گَدَه گایی یا گل آربیزی

این نقش روی قالی درحاشیه لی و هورژین و جل بافته می‌شود. به معنای الک یا آردبیز است که وسیله‌ای برای بیختن آرد است که در ابتدا به آن گده‌گایی یعنی سیرابی‌گاو نیز می‌گفتند. (شکل۴۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۸)

شکل۴۸- نقش گَدَه‌گایی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۴۸)

تَه‌تِلاش یا بلگِ بیدی

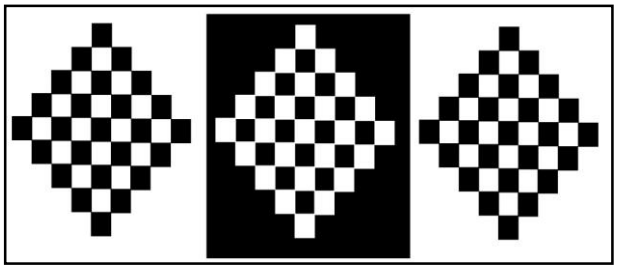
ته‌تلاش یا تخته‌تلاش یعنی تراشه‌های کوچک چوب، این نقش همیشه در حاشیه بافته می‌شود. و ممکن است بیانگر موج آب هم باشد(شکل۴۹). بلگ‌بیدی یعنی برگ بیدی که تداعی‌گر برگ‌های پشت سر یکدیگر روی یک شاخه هستند چون این نقش بسیار سریع و ساده بافته می‌شود به آن نقش رفتی نیز می‌گویند.(علوی، ۱۳۸۹: ۶۳)



شکل ۴۹- نقش تَه‌تِلاش یا بلگ‌بیدی – (علوی، ۱۳۸۹: ۶۳)

خشتی

کار با مواد نرم و انعطاف‌پذیر و به خصوص کار با ترکیب آب و خاک، یعنی گل و خشت زنی یکی از ضعیف‌ترین زمینه‌های فعالیت فنی در بین بختیاری‌ها است که پختن آن هرگز معمول نیست و به صورت آجر در نمی‌آید. فعالیت در این زمینه فقط و فقط به ساختن کاهگِل محدود می‌شود که می‌تواند یا به صورت مستقیم و با دست برای بنائی به کار رود یا اینکه به صورت خشت استفاده شود که آن را در یک چهارچوب قالب می‌گیرند و در افتاب خشک می‌کنند.(دیگار، ۱۳۶۵: ۱۴۳)



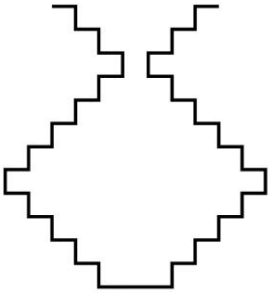
شکل۵۰- نقش خشتی – (کیانی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۴۴)

پِلَه

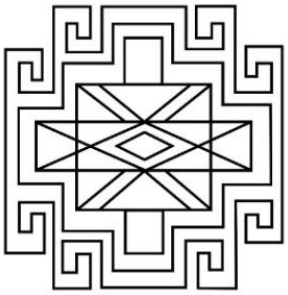
بختیاری‌ها به رغم کوچ‌نشین بودن و نداشتن کاشانه‌ای به نام خانه و نداشتن پله یا نردبان با اشکال گوناگون، این نام را روی نقشی از بافته‌هایشان گذاشته‌اند. شاید وقتی که هنگام کوچ از کوه‌منار یا از صخره‌های صعب‌العبور پلکانی می‌گذرند، پلکان در ذهن‌شان تداعی می‌شود. البته این فرضیه در شرایطی معتبر است که رابطه کوچ‌نشینان و یکجانشینان نادیده گرفته شود. این نقش در قالی، هورژین، هورژ و هور مشاهده می‌شود و از نقوش متن بافته‌ها محسوب می‌شود(شکل۵۱).

رکابی

رکابی نقش تنها تکیه‌گاه سوار شدن بر اسب است که به واسطه اهمیت اسب در زندگی بختیاری‌ها روی دست بافته‌های آنها نقش بسته است. بختیاری‌ها چون در زندگی خود هیچ نظم خاصی ندارند این بی‌نظمی را از طریق به کار بردن نقوش منظم جبران می‌کنند. در رکابی مجموعه‌ای از نقوش مثلث و نقش پله و نقوش قلاب شکل را با یکدیگر ترکیب می‌کنند(شکل۵۲). نقش رکابی در قالی و قسمت گندی‌بافت (بافت گره‌ای) هورژین، هورژ و هور دیده می‌شود.



شکل ۵۱- نقش پِلَه (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۶)



شکل ۵۲ - نقش رکابی (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۳۸)

نقوش ملهم از اعتقادات و خرافات

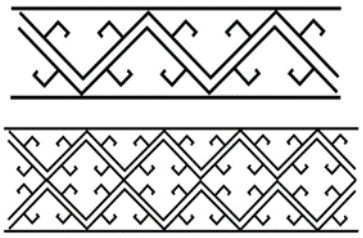
خرافات، نمادهای تصویری و معتقدات مربوط به نگاره‌های گوناگون با نقل سینه به سینه طی نسل‌های پیاپی تغییر می‌یابد، پیچیده‌تر می‌شود و مانند دیگر رسوم عشایر جزئی از افسانه‌ها و فرهنگ بومی می‌گردد. با از میان رفتن معانی اصلی نگاره‌ها نامی تازه که مربوط به نمادها است و صرفاً جنبه تصویری دارد بر خود می‌نهد. این نقش و نگاره‌ها دارای سه نوع کارایی اند.(هال، ۱۳۷۷ : ۷۷).

- باورهای خانوادگی و قومی
- طلسم‌های برای رفع چشم زخم و بخت‌گشایی
- آگاهی‌های زیبایی شناختی بافنده

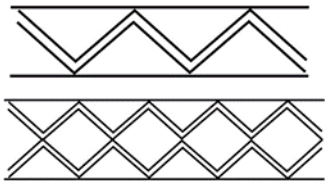
آل‌باوری

این نقش در حاشیه اکثر دست بافته‌ها مشاهده می‌شود و یکی از مشکل‌ترین نقوش است. آل موجودی مونث با قد بلند و موهای آشفته و سینه بزرگ است که همیشه خطری برای زن زائو محسوب می‌شود چرا که مردم براین باورندکه اگرآل جفت بچه‌زائورا بدزدد وبه آب ببرد بچه یا مادرمی‌میرند.(قاضیانی، ۱۳۷۶:۱۲۰)

اگر نقش آل‌باوری(باور داشتن آل) به شکل ساده یک ردیف هفت هشت باشد آن را آل باوری یه‌تک، یه‌سر یا یک‌طرفه می‌نامند. و اگر به شکل ساده دو ردیف هفت‌هشت باشد به طوری که از برخورد این دو ردیف لوزیهایی به وجود آید، آل‌باوری دوتک، دوسر یا دوطرفه نامیده می‌شود. آل باوری ساده یک‌طرفه اگر دارای زایده شاخ مانند یا سر حیوان باشد به آن آل‌باوری شاخدار یه‌تک می‌گویند. آل‌باوری ساده دوطرفه که دارای زایده شاخ مانند یا حیوان دردو طرف باشد، آل‌باوری شاخدار دوتک نامیده می‌شود. (شکل ۵۳-چهارگانه)



(شکل ۲-۵۷) آل باوری یه تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)



(شکل ۲-۵۹) آل باوری شاخداریه تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)

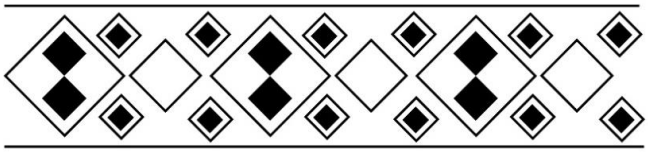
(شکل ۲-۵۸) آل باوری دو تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)

(شکل ۲-۶۰) آل باوری شاخدار دو تک مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۰)

شکل ۵۳- نقش آل باوری– (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

موشاییجو

این نقش درحاشیه بافته می‌شود. در باورهای مردم بختیاری آمده است که اولین بار زنی به نام ماه‌شاهیجان آن را بافته باشد که لوزی‌های تک در دو طرف(شکل۵۴) نقش نماد چشمانش و لوزی‌های دیگر نماد دست و پایش می‌باشند.



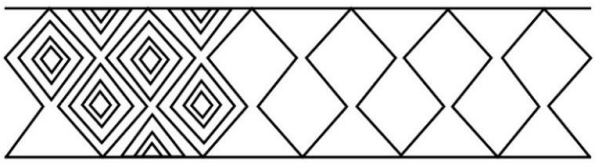
شکل ۵۴- نقش موشاییجو – (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

نقوش اقتباسی

بخش کوچکی از نقش‌های به کار رفته در بافته‌های عشایر بختیاری ظاهرا طی برخوردها و مراوده با عشایر قشقایی از بافته‌های آنها اقتباس شده است. که با گذشت زمان با نقش‌های اصیل بختیاری در هم آمیخته‌اند. و شامل مداخل، بند شلامه و بوتی شایی می‌شوند. (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۰)

مداخل

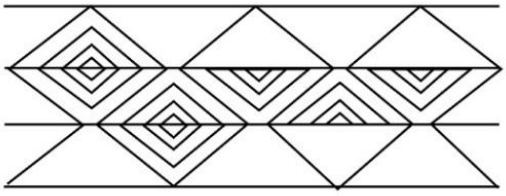
نقشی است مهاجر از نقش‌های قشقایی که در حاشیه قالی و حاشیه لی به چشم می‌خورد. مداخل به معنی داخل شدن و نفوذ کردن است و همانطور که در تصاویر مشاهده می‌شود این معنی را می‌رساند. به این نقش مُداقل یا بند کِلاکِه نیز می‌گویند.(شکل۵۵) (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۶۷)



شکل۵۵- نقش مداخل – (قاضیانی، ۱۳۷۶ : ۱۶۴)

بندِ شلامه

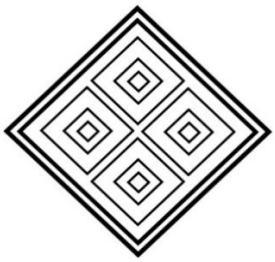
نقشی است مهاجر و برگرفته از نقش‌های قشقایی که می‌تواند قسمتی از عرض نقش مداخل باشد که به صورت یک نقش مجزا آورده می‌شود. این نقش در حاشیه راست و چپ عرض لی و حاشیه قالی با تکنیک رِندی و گِندی (قالی بافت) بافته می‌شود(شکل ۲-۶۳).



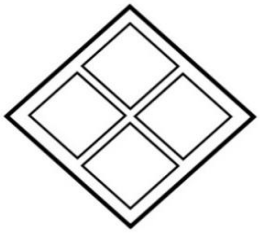
شکل۵۶- نقش بندِشلامه – (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۵)

بوتی‌شایی

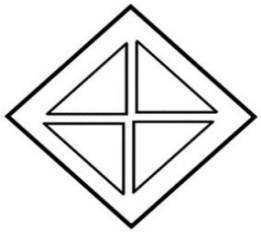
از دسته نقوش اقتباسی است که از دو کلمه بوتی به معنای خاله در گویش بختیاری و شایی یا شاهی که اسم است تشکیل شده است و ممکن است نام اولین کسی باشد که این نقش را از نقوش قشقایی گرفته است. احتمال دارد نام این نقش از بوته‌شاهی (نام نوعی سبزی) گرفته شده باشد. این نقش چارگلی نیز نامیده می‌شود و می‌توان آن را در نقش قالی نیز بافت. این نقش در وریس، هور و جل هم دیده می‌شود. (اشکال ۵۷ و۵۸). (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۶۵-۱۶۶)



شکل۵۷- نقش بوتی شایی یا چارگلی درلی (قاضیانی، ۱۳۷۶ :۱۶۶)



شکل ۵۸ - نقش چارگلی ساده (کیانی‌فر، ۱۳۹۵ : ۱۵۲)



نتیجه گیری

ایذه، از شهرهای بختیاری نشین استان خوزستان است و بعنوان پایتخت بختیاری شناخته می‌شود. مرکز شهرستان ایذه در جنوب غرب ایران است که پیشینه تاریخی آن بنابر پژوهش‌های انجام شده و وجود آثار و سنگ‌نبشته‌های باستانی مربوط به دوران عیلامیان می‌باشد. نام قدیمی ایذه انشان بود ایذه، شهر نگارکنده‌های سنگی و صخره‌ای ایران نام نهاده شده‌است. به محلی این شهر **مال امیر** نیز نامیده می‌شود. ایذه همچنین پایتخت حکومت اتابکان لُر بزرگ بوده‌است(صیفی نژاد،۱۳۸۱).

ویژگی‌هایی در فرش ایرانی وجود دارد که آن را به نماد و شناسنامه هنر ایرانی در سطح جهان تبدیل کرده است. سبک‌های مختلف فرش ایران دارای چنان جایگاه و اهمیتی درسطح جهان است که بیگانگان مجبور به جعل نام آنها می‌شوند. این اعتبار از روح هنر ایرانی سرچشمه می‌گیرد و خلاقیتی که در بافت فرش به‌کار می‌برد و اقوام و عشایر مختلف ایرانی هر کدام سبک و سیاق خاص خود را در بافتن بکار می‌برند تا هرکدام بعنوان زیر شاخه‌ای از فرش ایران، و در عین حال شناسنامه محلی خود را نیز داشته باشند. نقوش فرش‌ها در میان هر قوم ویژگی‌های منحصر بفردی دارد که بر اساس این ویژگی‌ها دسته بندی و نام گذاری می‌شوند و یکی از این اقوام، بختیاری‌ها هستند که ریسندگی و پس از آن بافندگی -که فرش بافی یکی از جلوه‌های آن محسوب می‌شود- در میان ایشان دارای پیشینه کهن است (پایگاه اینترنتی سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی و گردشگری استان چهار محال بختیاری) شهرستان ایذه واقع در شمال شرقی استان خوزستان می‌باشد در این دیار مردم تماما از اقوام بختیاری بوده که با هم کیش های خود در استان چهارمحال بختیاری دارای فرهنگ، گویش، اداب و رسوم و... مشترک می‌باشند. بافندگی یکی از این مشترکات می‌باشد که آثاری بدیع را در قالب دستبافته پدید می‌آورند. فرش، گلیم، جاجیم، نمد، زیلو، چادرشب و لباس از جمله صنایع دستبافته‌های این اقوام است که دارای نقش و نمادهای خاص خود می‌باشند.(حشمتی، ۱۳۸۰ : ۹۸).

در این تحقیق نقش و نمادهای انتزاعی فرش بختیاری منطقه ایذه مورد مطالعه قرارگرفته و با شناخت این نقش مایه‌ها، پایه و اساس آنها را مشخص کرده و قابلیت گرافیکی آنها درطراحی و نماد و نشانه بررسی گردید.

درباب تعریف نقوش به کار رفته در فرش ایران توسط محققین غیر ایرانی، سیسیل ادواردز (در کتاب ارزشمندش با نام قالی ایران) چنین بیان می‌نماید که: آیا نقوش و اشکال طرح‌های قالی ایران هریک نماینگر یک نظریه یا نوعی زندگی و وجود است؟ وی در ادامه می‌گوید: آنها یا طرح‌ها را از زندگی واقعی (طبیعت) الهام گرفته‌اند و یا از منابع خارجی استفاده نموده‌اند و چه بسا این اشکال، شکل ساده شده حیوانات، گیاهان و پرندگان باشد که در گذشت زمان تغییر یافته‌اند.

شهرستان ایذه که از اقوام بختیاری تشکل شده است برای باور و اعتقادات روحیشان دست به آفرینش مظاهر عینی، تجسمی و نمادین می‌زنند که به ویژه در آثار هنری ایشان به کرات به چشم می‌خورد. این باورها به صورت نقوش نمادین در لابه‌لای نقوش مختلف بر دستبافته‌هایشان بویژه فرش نیز تجلی یافته است. طلسم‌ها، دعاها و عناصر جادویی با قدرت خارق العاده‌شان به کمک نیروی تخیل انسانی منجر به پیدایش نقوشی به این وسعت معنایی و اعتقادی شده که درجای‌جای فرهنگ بختیاری از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. با تفسیر این نقوش می توان به این امر پی برد که نقش‌ها در عین سادگی و

بی‌پیرایگی مالامال از تمثیل و رمز و رازهای جهان معنوی آنهاست که هم از لحاظ بعد زیبایی شناسی و هم اعتقادی حائز تعمیق و تأمل بسیاری است.

بررسی اصالت نقوش منطقه حائز اهمیت است. زیرا با آگاهی به آن می‌توان ضعفها و قوت‌ها را شناخت و در صدد تقویت قوت‌ها و محو ضعف‌ها برآمد. گرافیک همواره به دنبال نقوش دارای مفهوم و اصالت می‌باشد، یکی از بسترهای مناسب برای استفاده این هنر، نقوش فرش ایرانی بوده است. نگارنده با توجه به سوالات مطرح شده در این پژوهش، به بررسی ارتباط مستقیم گرافیک و نقوش فرش (با تأکید بر فرش‌های منطقه ایذه) مورد کنکاش وهمچنین پیشینه تاریخی این نقوش پرداخته که نتایج بدست آمده را به ترتیب ذیل بیان می‌نماید:

- کلیه فرش‌های اصیل این منطقه از نوع ذهنی و انتزاعی بوده که الگوی بافت در این گونه تولیدات بصورت واگیره است. مهمترین طرح‌های آنها حیوانی، گیاهی و اقتباسی بوده که در قالبهای خشتی، لُری، لچک‌ترنجی، ترنجی ساده و لچکی ساده بافته می‌شوند.

- هر دو مورد (هم هنرفرش و هم هنرگرافیک) از اصالت‌های فرهنگی و تصویری کهن استفاده کرده‌اند، به عبارتی گنجینه نقوش باستانی و نقوش تاریخی الهام‌بخش هنرمندان هر دو هنر بوده است.

-در بین اجزاء و کل این نقوش،نظمی هندسی دیده می‌شودکه باعث هماهنگی و هارمونی بین اجزاءوکل شده است.

- نقوش و نمادهای گرافیکی متأثر از فرش به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ گروهی که عین خود نقش را از یک بستر به بستر دیگر انتقال داده‌اند و گروهی دیگر نقوش گرافیکی را نمایش می‌دهند که متأثر از یک نقش کهن و اصیل از فرش می‌باشند اما شیوه اجرای متفاوتی دارند.

- بسیاری از نقوش بکارگرفته شده در نماد و نشانه‌های معاصر و یا آثار گرافیکی به طور مستقیم از نقوش فرش الهام و تأثیر پذیرفته است.

- تخیل آزاد هنرمند بافنده در نمایش نقوش فرش فعال‌تر می‌باشد، این در حالیست که در نقوش گرافیکی هدفمندی هنرمند در ترکیب اجزا و نمایش آنها جدی‌تر دنبال می‌شود.

- بسیاری از نمادهای به کار رفته در آثار گرافیکی لزوماً بر مبنای همان معنایی که نقش در فرش به کار رفته، استفاده نشده‌اند و تنها مسئله بصری نقش مورد نظر گرافیست بوده است و نه معنا و پیام نهفته در آن.

منابع

۱.آذرپاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل الله، (۱۳۸۴). فرشنامه ایران، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۵۶۰ص.

۲. آمیه، پیر، (۱۳۸۱). تاریخ عیلام (شیرین بیانی). تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۲۲۰ص.

۳. ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، مجله نگارینه هنر اسلامی، جلد ۳۸، شماره۱، ص ۳۲- ۳۹

۴. احمدی بروجنی، مهدی، میرزایی، کریم، (۱۳۸۶). از سرو تا بته، صفحه‌های۶۰۵تا۶۰۹. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.

۵. افروغ، محمد، (۱۳۸۹). نماد و نشانه شناسی در فرش ایران، تهران، نشر جمال هنر، ۱۵۱ص.

۶. افشارسیستانی، ایرج، (۱۳۸۵). خوزستان وتمدن دیرینه آن، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۰۰۴ص.

۷. اقتداری، احمد، (۱۳۷۵). خوزستان، کهگیلویه و ممسنی و جغرافیای تاریخی و آثار باستانی، تهران، انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۰۴۸ص.

۸. امانی شورباریک، منصور، (۱۳۷۹). ایذه در گذر تاریخ ، اهواز، انتشارات آیات، ۱۲۶ص.

۹. امانی شورباریک، منصور، (۱۳۸۰). تاریخ ایذه ۲، قم، انتشارات جزایری، ۲۶۰ص.

۱۰. امینی، حمید، (۱۳۸۳). چهارمحال بختیاری زیبای خفته در زاگرس، شهرکرد، سازمان ایرانگردی و جهانگردی استان چهار محال و بختیاری، ۲۵۰ص.
۱۱. بارونیان، حسن،(۱۳۹۲). لاله‌های بهشتی، قم، نشر سعید نوین، ۴۹۲ص.
۱۲. بصام، سیدجلال‌الدین، فرجو، محمد حسین، ذریه‌زهرا، سید امیراحمد،(۱۳۸۳). رویای بهشت هنر قالی بافی ایران (مترجم باسم محمدی)، تهران، انتشارات تا ۱۴، ۳۳۰ص.
۱۳. بهمنی، پردیس، صفاران، الیاس، (۱۳۸۹). سیرتحول و تطورنقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، تهران، گروه دانشگاه پیام نور، ۱۴۳ص.
۱۴. پرهام، سیروس، آزادی، سیاوش، (۱۳۷۰). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۳۱۲ص.
۱۵. پورکاظم، حاج‌کاظم، (۱۳۸۳).جغرافیایی‌تاریخی‌خوزستان، سوسنگرد، انتشارات سرزمین‌خوز،۳۵۲ ص.
۱۶. توفیقی بروجنی، پیوند، (۱۳۸۰). نوع آوری در فرش دستباف و عوامل موثرآن از دیدگاه جامعه‌شناسی، صفحه‌های ۱۴۳تا۲۵۶. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۱۷. حشمتی رضوی، فضل‌الله، (۱۳۸۱). فرش ایران، تهران، انتشارات سمت، ۱۱۲ص.
۱۸. جنسن، چارلز، (۱۳۸۴). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی(بتی آواکیان)، تهران، انتشارات سمت، ۱۵۹ ص.
۱۹. دادور، ابوالقاسم، منصوری، الهام، (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران، انتشارات کلهر دانشگاه الزهرا(س)، ۳۱۲.
۲۰. دیگار، ژان پیر، (۱۳۶۵). فنون کوچ نشینی بختیاری (اصغر کریمی)، مشهد، ناشر معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۲۹۶ص.
۲۱. زارعی، محمدرضا، (۱۳۸۲). نقش خشتی از پازیریک تا چهار محال بختیاری، صفحه‌های ۱۵۷تا۱۶۸. مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۲۲. ژوله، تورج، (۱۳۹۰). پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی، ۲۳۴ص.
۲۳. سِرلو، خوان ادوارد، (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها (مهرانگیز اوحدی)، تهران، انتشارات دستان، ۹۱۲ص.
۲۴. شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها (سودابه فضایلی)، تهران، انتشارات جیحون، ۶۱۶ص.
۲۵. صادقیان، حمید، لیلا، مدنی،(۱۳۸۸). بررسی نقشمایه درخت بید مجنون در قالی نقش خشتی‌استان چهارمحال‌بختیاری، فصلنامه علمی- پژوهشی‌انجمن علمی‌فرش ایران(گلجام)، جلد ۲۵، شماره۱۲،ص۶۹-۸۲.
۲۶. صالح پور، اردشیر، (۱۳۹۴). تاریشا، اهواز، نشرالیما، ۱۴۰ص.
۲۷. صالح پور، اردشیر، (۱۳۹۵). نارسینا(کولفرح) نیایشگاه باستانی عیلام نو، اهواز، نشرالیما، ۱۹۸ص.
۲۸. صراف، محمد رحیم، (۱۳۷۲). نقوش برجسته ایلامی، تهران، انتشارات سمت، ۱۶۰ص.
۲۹. صوراسرافیل، شیرین، (۱۳۸۹)از آبی آسمان و سرخی دشت فرش چهارمحال و بختیاری، تهران، نشر اندیشه آفتاب، ۱۹۳ص.
۳۰.صیفی نژاد، جواد،(۱۳۸۱). لرهای ایران. آتیه، تهران.
۳۱.طهماسبی ،مازیار،(۱۳۹۶). بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه ،پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری،گرافیک،دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد.
۳۲.طهماسبی ،مازیارباقری،عبدالعلی ،(۱۳۹۶). بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه ،مجله علمی مطالعات هنر وفرهنگ،مرکز توسعه آموزشهای نوین ایران دوره ۲، شماره ۴، زمستان ۹۶
۳۳. عبدالهی، عزت الله، (۱۳۹۲). اتابکان لر بزرگ، تهران، انتشارات سروستان سپاهان، ۲۶۰ص.
۳۴. عبدالهی، عزت الله، (۱۳۹۲). دیاربختیاری قطعه‌ای‌ازبهشت، تهران، انتشارات سروستان سپاهان، ۱۵۴ص.

۳۵. علوی، عباس، (۱۳۸۹). نقشمایه‌های گبه در ایل بختیاری، فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقشمایه، جلد۱۸، شماره۵، ص۶۱-۶۹.
۳۶. عمید، حسن، (۱۳۷۶). فرهنگ فارسی عمید، تهران، انتشارات امیرکبیر،۲۵۳۹ص.
۳۷. قاضیانی ،فرحناز،(۱۳۷۶).بختیاری ها،بافته ها ونقوش،تهران،انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳۸. کیانی‌فر، لاله، (۱۳۹۵). نمادپژوهی دستبافته‌های قوم بختیاری(پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ۱۸۷ص.
۳۹. مددی، حسین، (۱۳۸۶). نماد در فرهنگ بختیاری، اهواز، انتشارات مهزیار، ۱۵۰ص.
۴۰. معین، محمد، (۱۳۸۲). لغت نامه معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۸۳۲ص.
۴۱. میرنیا، سیدعلی، (۱۳۶۸). ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کرد ایران، تهران، نسل دانش، ۲۹۰ص.
۴۲. نصیری، محمدجواد، (۱۳۸۲). افسانه جاویدان فرش ایران، تهران، فرهنگسرای میردشتی، ۳۰۶ص.
۴۳. هال، آلستر، برنارد، نیکلاس، (۱۳۷۵). گلیم‌های ایرانی(کرامت‌الله افسر)، تهران، انتشارات یساولی، ۹۶ص.

میرسید علی همدانی، شخصیتی جامع الاطراف

(دیدگاه های هنری، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و مذهبی میر سید علی همدانی)

الیاس صفاران*[۱]، سلیمه جعفری[۲]

۱- دانشیار گروه هنر دانشگاه پیام نور

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنردانشگاه پیام نور

Email:saffaran@pnu.ac.ir

چکیده

میر سید علی همدانی از عارفان و صوفیان قرن هشتم هجری است که در همدان به دنیا آمد و پرورش یافت، در دوران ابتدایی زندگی از آموزش وسیعی بهره مند گردید و تحت تعلیم اساتید بزرگی قرار گرفت. برای کسب علم و دانش به مسافرت های فراوان پرداخت. محیط زندگی و آموزشی و مسافرت های وی در سرزمین های مختلف، ایشان را به وادی تصوف و عرفان کشاند. سید در میان عرفا و صوفیان از جهات مختلف ممتاز است و دارای مقام والایی است. به معنای واقعی کلمه جوینده و راهنمای حسنه الدنیا و الاخره بوده است. دوران زندگی ایشان را می توان به سه دورهٔ؛ تعلیم و تربیت- سیاحت و جهانگردی- ارشاد و تبلیغ تقسیم نمود. از تمامی امکانات مادی و معنوی خویش در راه ارشاد و تبلیغ دین اسلام استفاده نمود و خود نمونهٔ کامل یک مسلمان واقعی و الگوی عینی یک پیشوای دین بود. سید از طریق نفوذ و ارتباط با حاکمان و دعوت آنها به عدل و انصاف و رعایت موازین انسانی، تشکیل مجالس وعظ و خطابه، تدریس معارف اسلامی و تربیت شاگردان و مبلغان، ایجاد سازمان های منظم و وسیع برای تبلیغ، انجام مناظرات، ساخت مسجد، خانقاه و کتابخانه، تألیف و تصنیف دهها کتاب و رساله و آموزش زبان و هنر فارسی خدمات فراوانی به ترویج فرهنگ اسلامی و ایرانی به سرزمین های مختلف، بخصوص نواحی شرق آسیا مانند شبه قاره و کشمیر نمودند. میر سید علی همدانی شخصیتی جامع الاطراف است که این جامعیت را می توان از مطالعهٔ تاریخ زندگی و بررسی آثارش نتیجه گرفت. هدف اصلی این پژوهش هم بررسی دید گاه های مختلف و متنوع شخصیت میر سید علی همدانی است. ما در این مقاله سعی نموده ایم دیدگاه های سید را از سه جنبهٔ؛ ۱)عرفانی، مذهبی۲) سیاسی، اخلاقی و ۳) اجتماعی، فرهنگی و هنری مورد بررسی و مطالعه قرار دهیم.

واژگان کلیدی: میر سید علی همدانی، دیدگاه های همدانی، عرفان، سیاست، هنر.

۱- مقدمه

بدون شک برای بررسی شخصیت افراد از ابعاد مختلف بدون دسترسی به خود آن ها، یا باید به بررسی آثار خود آن ها پرداخت یا این که ببینیم بزرگان و صاحب نظران علی الخصوص شاگردان و نزدیکان ایشان دربارهٔ شخصیت آن ها چه گفته اند و چه تحقیقاتی در مورد آن ها صورت گرفته است. میر سید علی همدانی نیز از این گونه اشخاص است. هر چند که آثار و رساله های علمیِ نسبتاً فراوان همدانی غالباً به صورت نسخه های خطی و بدور از دسترس پژوهشگران قرار دارد. پس از گذشت حدود ۷ قرن از زندگی ایشان، مطالعه در مورد ابعاد شخصیتی وی که در کشور و زادگاه خود نیز غریب است! نیاز به تحقیق و مطالعهٔ فراوان دارد. اگر چه سخن در مورد شخصیت های بزرگ مانند میر سید علی همدانی با وجود این محدودیت ها به مثابه « آب دریا به کفچه پیمودن» است، اما می توان دلخوش بود که « آب دریا را اگر نتوان کشید / هم به قدر تشنگی باید چشید». درباره میر سید علی همدانی کتاب ها و مقالات زیادی نوشته شده است ولی ما بیشتر به مطالعهٔ دیدگاه های مختلف وی

پرداخته ایم. روش تحقیق این مقاله بطور کلی از نوع روش توصیفی و اسنادی می باشد، در گرد آوری مواد و اطلاعات این مقاله علاوه بر منابع کتبی، از منابع اینترنتی نیز استفاده شده است.

«میر سید علی همدانی در تصوف، فتوت اسلام، معرفت و عرفان مقام شامخ و درجات بلندی احراز نمود و از مشاهیر زمان خود گردید. حرمت و تقدسی به دست آورد که کمتر کسی از بزرگان کسب نموده اند. تاریخ زندگی او موضوعی دلپذیر و سود مند است. او عارفی ربانی و عالمی روحانی است، خدابین و جهان بین و از طرفی جهانگرد، نویسنده، شاعر و بالاتر از همه یک نابغهٔ ایرانی است که به هر جا رفت امامت و سیادت کرد، ارشاد و وعظ گفت، مسجد و خانقاه بنا کرد که مهم ترین فعالیت های تبلیغی و تدریسی در آن انجام می گرفت وهنر ها از قبیل کلاه بافی، شال بافی، ابریشم و سنگ تراشی، معماری و خشت سازی و کار با چوب و غیره می آموخت و تقریباً سی و دو خانقاه از ختلان تا بتلستان بنا کرد که همهٔ آن ها مراکز دین و تذهیب و هنر گردید. به همراه سیّد هفتصد مرید و هنر مند به کشمیر وارد شدند و با مجاهدت و و مساعی خویش در این خطهٔ مینو نظیر تعلیمات اسلام را اشاعه کردند و توسعه بخشیدند. نوشته شده که سی و هفت هزار نفر به دست وی مسلمان شدند. کشمیریان او را علی ثانی نامیده اند، سید نیز به وسیلهٔ همراهانش در کشمیر، هنرهای دلپذیر ایرانی را معرفی کرد و از جهت دینی و دنیایی ایران صغیر را آفرید و نقش خود را بر تارک تاریخ ماندگار نمود». (ظفر،۱۹۹۵، پیشگفتار خلاصه المناقب).

۲- زندگی نامه

سید علی بن شهاب الدین حسن همدانی، در در ۱۲ رجب سال ۷۱۳یا۷۱۴ هجری قمری همزمان با دوران سلطنت محمد خدابنده اولجایتو(۷۰۳-۷۱۶) در شهر همدان زاده شد.« نسبش را چنین بر شمرده‌اند: علی بن شهاب الدین بن محمد بن علی بن یوسف بن محب بن مشرف بن محمد بن جعفر بن عبیدالله بن محمد بن علی بن حسن بن جعفر بن عبیدالله حسین بن امام زین العابدین(ع) مادرش نیز از علویان (سادات) بود و فاطمه نام داشت». (همدانی، ۱۹۹۵، ص۱۲). « پدر میر سید علییعنی سید شهاب الدین را حاکم همدان ذکر کرده اند، ولی طبق مأخذ دیگر او حاکم مطلق نبوده، البته شاید معاون حاکم یا صاحب مرتبه ای بوده باشد. پس به نظر می رسد که شهاب الدین مرد مقتدری بوده و با امرا و سلاطین ارتباط داشته است».(حسن، ۱۳۸۵). به هر ترتیب آنچه مسلم است اینکه پدر و خاندان سید علی، از بزرگان و ثروتمندان همدان بودند. تحصیلات ابتدائی را از سید علاءالدوله سمنانی (۶۵۹ – ۷۳۶ هـ .ق) دائی خود فراگرفت در سنین کودکی و نوجوانی اوقات خود را غالباً صرف نوشتن، مطالعه و تحصیل می‌کرد و تحت نظارت دایی خود به فراگیری تحصیلات مقدماتی و علوم متداول روی آورد و در دوازده سالگی سید سمنانی خواهرزاده خویش را به شیخابوالبرکات تقی الدین علی دوستی مرید خود سپرد. پس از چندی به خدمت شیخ محمود مزدقانی رفت و نزد وی به تهذیب نفس و سیر و سلوک پرداخت.

فضلا و دانشمندان او را « سلطان العارفین» و مردم کشمیر وی را بانی اسلام« علی ثانی» و ارادتمندان و مریدانش او را «شاه همدان» لقب داده‌اند. از او با نام امیر کبیر نیز یاد می‌شود و میر سید علی همدانی در تاجیکستان به عنوان «حضرت امیرجان» نیز معروف است.

دکتر روشن آرا بیگم(۱۳۷۳) دوران حیات میر سید علی همدانی را به طور اجمالی به سه دوره تقسیم کرده است:

دورهٔ اول(۷۱۴ تا ۷۳۳ هـ .ق): این دوره زمان تعلیم و تربیت اوست که مشتمل بر بیست سال اول زندگی وی می باشد. پس از یادگیری دروس ابتدایی نزد سید علاءالدوله سمنانی، به حفظ قرآن پرداخت و علوم متداوله را علاوه بر دایی و پدرش از شیخ ابوالبرکات تقی الدین علی دوستی فرا گرفت. در طریقت او به حلقهٔ ارادت شیخ بزرگ و معروف سلسلهٔ کبرویه، شیخ شرف الدین محمود بن عبدالله مزدقانی (متوفی ۷۶۶ هـ .ق)، مرید و خلیفهٔ شیخ علاء الدوله سمنانی وارد گردید ولی علوم باطنی و فیوض روحانی را از شیخ تقی الدین علی دوستی کسب کرد.

دورهٔ دوم(۷۳۳ تا۷۵۳ هـ .ق): دورهٔ دوم زندگی سید دورهٔ سیاحت و جهانگردی است. او به هدایت مرشد خود در سال ۷۳۴ هـ .ق مسافرت سنتی اهل تصوف را آغاز نمود و سه بار به ممالک مختلف دنیا از قبیل حجاز، روم، شام، عراق، افغانستان، ماوراءالنهر، نقاط شمالی شبه قارهٔ هند و پاکستان، ترکستان، چین، سیلون و نقاط مختلف ایران رفت. او در دوران مسافرت خود

به شهر های مختلف، به زیارت هزار و چهارصد تن از بزرگان دین شرفیاب شد و از برکات روحانی و فیوضات باطنی آنها بهره برد. در اثنای سیاحت نخستین بار در ۷۴۰ هـ .ق گذارش به کشمیر افتاد و چند روزی در آنجا اقامت نمود. دورۀ سیاحت و جهانگردی او بیست و یک سال، یعنی تا ۷۵۳ هـ .ق ادامه داشت.

دورۀ سوم(۷۵۳ تا ۷۸۶ هـ .ق): این دوره به طور کلی دورۀ ارشاد و تبلیغ و تلقین اوست. او در دوران جهانگردی برای هدایت و ارشاد، مناطق مختلفی را مورد بررسی قرار داد. و هر جا که مناسب دید و لازم دانست، مراکز دینی تأسیس کرد و در آن مراکز علاوه بر تدریس و افاضۀ علوم ظاهری و باطنی، مریدان و شاگردانی برای تبلیغ دین اسلام تربیت می کرد و به مناطق مختلف می فرستاد. در این مراکز دینی کار تعلیم و تربیت به روشی بسیار مرتب و اصولی صورت می پذیرفت. «با عنایت به سفرهای مکرری که سیدعلی داشت، امکان ازدواج برایش فراهم نشد و یا اینکه از آن پرهیز کرد تا اینکه در یکی از سفرها به خراسان بزرگ به توصیه اکید استادش«شیخ محمد بن ارکانی» و در چهل یک سالگی (سال۷۵۳ه.ق / ۱۳۷۴م) در همدان تأهل اختیار کرد. یک سال پس از ورودش به شهرکولاب، اولین فرزندش سید محمد در ولایت ختلان تاجیکستان در شهر کولاب متولد شد و پس از آن صاحب دختری شد که ماه خراسان نام گرفت». (اسدی،۲۰۱۳،ص ۴۹). اولین مرکز ارشاد و هدایت او، وطنش همدان بود. جایی که او پس از مراجعت از سیاحت طولانی خود، یک مسجد و خانقاه بزرگ را بنیان گذاری کرده، به عبادت و ریاضت و درس و تدریس و ارشاد و هدایت پرداخت. دایرۀ عمل تبلیغی- دینی او تا نواحی اطراف همدان نیز گسترش یافته بود. او تا مدتی در همدان اقامت داشت، سپس ظاهراً به دلیل نارضایتی از نوع حکومت در ایران(ملوک الطوایفی)، راهی طولانی را طی کرده به ختلان(کولاب امروزی) در تاجیکستان مهاجرت کرد و در آنجا سکنی گزید و مشغله های خود را ادامه داد. بنا بر همین مطلب ختلان وطن ثانی او خوانده می شود. این شهر از حیث تبلیغ و اشاعۀ دین، دومین مرکز به حساب می آمد. دایرۀ تبلیغ او علاوه بر ختلان به شهر های دور مانند بلخ، بدخشان و بخارا نیز گسترش یافت. سومین مرکز هدایت و ارشاد او کشمیر بود. در جریان سیاحت، وقتی که اولین بار در سال ۷۴۰ هـ .ق گذرش به کشمیر افتاد، آن قدر به محیط و خصوصیات آنجا دلبستگی پیدا کرد که در سال ۷۶۰ هـ .ق دو مرید به نام های سید حسین سمنانی و میر سید تاج الدین سمنانی را برای تبلیغ اسلام و بررسی اوضاع آنجا، به کشمیر فرستاد. بعداً خود به دعوت آنها در سال ۷۷۴ هـ .ق به کشمیر رفت. فرمانروای کشمیر سلطان شهاب الدین(۷۵۵-۷۷۵ه.ق) بانهایت عزت و احترام از وی پذیرایی کرد و تسهیلات لازم برای ارشاد و گسترش دینی را برای او فراهم نمود. وی پس از اقامت چند ماهه در کشمیر، از آنجا به حج روانه شد. سومین بار او به دخواست اهالی کشمیر، در زمان سلطان قطب الدین(۷۷۵- ۷۹۶ه.ق) برادرسلطانشهابالدین به کشمیر آمد و در سرنیگر(پایتخت امروزی) و در محلۀ علاء الدین اقامت نمود. این بار جماعت بزرگی مشتمل بر هفتصد نفر از رفقا، مریدان، سادات، علما، فضلا و اصحاب صنعت و فن همراه وی بودند. «او در کنار رود بهت (جهلم امروزی) خانقاهی تأسیس کرد و به تبلیغ و اشاعۀ دین پرداخت». (ریاض، ۱۹۸۵، صص۳۸-۴۸). پس از قریب به دو سال سکونت، در اواخر سال ۷۸۳ ه.قازکشمیر رفت و در اوایل سال ۷۸۵ ه.قبهکشمیر وارد شد و تا اواخر سال ۷۸۶ ه.قدرآنجااقامتداشت. (همان،ص۴۸). هرچندکهاکثرمحققین بر این باورند که سید در طول حیات خود سه بار به کشمیر مسافرت نمودند. در اواخر همین سال به عزم ختلان، کشمیر را ترک گفت، ولی در جریان مسافرت در هفتم ذی الحجه ۷۸۶ ه.قرحلتفرمود،پیکر او را به ختلان برده و به خاک سپردند.

۳- دید گاه های عرفانی، مذهبی میر سید علی همدانی

در طی قرون ششم تا هشتم هجری/ دوازدهم تا چهاردهم میلادی فرقه هایی از تصوّف، در جهان اسلام و به ویژه آسیای مرکزی پدید آمدند که مهم ترین آنها یسویه، کبرویه و نقشبندیه بودند. از میان این سه فرقه، یسویه و کبرویه در آسیای مرکزی مجال رشد یافتند و حتّی در قرون بعدی کبرویه به یکی از انجمن های مهم تصوّف مبدل شدند. کبرویه ای ها در آسیای مرکزی، حضوری چشمگیر در تمام عرصه های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی داشتند به طوری که آنها را سبب گرایش ایلخانان مغول به اسلام و بازگشت مجدد این دین به ایران تلقی کرده اند. ولی به تدریج به دلیل شرایط سیاسی حاکم بر جامعه و اختلافات درون فرقه ای، دچار پراکندگی و انشعاب و نهایتاً افول شدند. فرقۀ «کبرویه» را نجم الدین کبری در خوارزم پایه

گذاری کرد. کبرویان در زمان خود از حضوری مقتدرانه در آسیای مرکزی سود می بردند و در واقع پیشگام بسیاری از فعالیت های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بودند که بعدها نیز به طور بسیار گسترده ای توسط نقشبندیان توسعه داده شد. گسترش طریقه کبروی و به خصوص ترویج مکتب عرفانی کبروی به طور مفصل بعد از وفات نجم الدین کبری به دست مریدانش انجام شد. از بین هفت مرید اصلی کبری، یکی از آنان به نام رضی الدین علی لالا قبل از حمله مغولان به سیل مهاجران چهره های مذهبی و ادبی که به سمت غرب در حرکت بودند، پیوست. احیای دودمان قوی کبروی در آسیای مرکزی با فعالیت سید علی همدانی در نیمه دوم قرن چهارده آغاز شد. به جز فردوسیه، همه شاخه های زنده کبروی ارتباط خود با نجم الدین کبری را از همدان جست وجو کرده اند. شهرت همدانی بعد از قرن پانزده به طوری بود که «کبرویه» عملاً مترادف «همدانیه» در آسیای مرکزی و هند گردید. خود همدانی هم از طرف یکی از شاگردان کبری به نام رضی الدین علی لالا (وفات ۶۴۲ ق/۱۲۴۴م) تا جمال الدین احمد جورفانی (وفات ۶۶۹ ق/۱۲۷۰م) و بعد از آن از طریق نورالدین عبدالرحمان اسفراینی (وفات ۷۱۷ق/۱۳۱۷م) و شاگرد برجسته اش علاءالدوله سمنانی (وفات ۷۳۶ق/۱۳۳۶) به مؤسس مرتبط می شد. ارتباط همدانی با سمنانی از طریق سه مرید بعدی، نجم الدین محمد ادکانی اسفراینی، تقی الدین علی دوستی و شرف الدین ابوالمعالی محمود مزدقانی (وفات ۷۶۱ق/۱۳۵۹م) که آخرین شخص بسیار مهم و تأثیرگذار بود، انجام یافته است. سیدعلی همدانی در دوازده سالگی مرید محمود مزدقانی شد، اما به دستور شیخ، بخش اعظم زندگیش را در سفر به سراسر دنیا گذراند. «او اکثر عمر خود را در مناطق شرقی دنیای اسلام گذراند تا به هند رسید و در آن جا اجازه یا «تأیید نامه» برای تعالیم اصولی از ۳۴ شیخ گرفت». (گلسرخی،۱۳۷۳،ص۱۸). شیخ همدانی بعد از بازگشت به شهر همدان، مدت زیادی را در سرحدات شرقی بدخشان، خُتلان، لادخ و کشمیر گذراند. او به واسطه مسلمان کردن کشمیر مشهور شده است. همدانی در سرینگر(پایتخت امروزی کشمیر) محل اقامتی به نام خانقاه مُعلّی را برای صوفیان تأسیس کرد. مدارکی که به طور خلاصه منابع موقوفات خانقاه را در بر می گیرند، همگی به نام پسر همدانی سید محمد (متوفای ۷۹۷ق/۱۳۹۶م) هستند و اینها قدیمی ترین وقفیاتی است که در کشمیر موجود است.

«میر سید علی همدانی در تصوف فرقه ای تازه به وجود نیاورده است، ولی در فتوت و همچنین در تصوف دارای عقاید بسیار جالبی است. او از صوفیانی است که روش شیخ ابوالجناب نجم الدین الکبری خیوقی کشته شده در ۶۱۶ هجری را دنبال کرده و از این جهت به کبرویه وابسته یا نزدیکاست». (همان،ص۱۵). فتیان نیز مانند صوفیان برای خود خرقه ای دارند و و تمام ایشان نیز خرقهٔ فتوت خود را به حضرت علی (ع) می رسانند. به اعتقاد آن ها حضرت علی(ع) چهار خلیفه در فتوت تعیین کرد. نخست؛ سلمان فارسی، دوم؛ ابوالمحجن، سوم؛ سهیل رومی و چهارم؛ داود مصری. «تمامی سلسله های فتوت از ایشان مجزا شده و میر سید علی همدانی سلسلهٔ خود را با واسطهٔ کمیل بن زیاد به علی (ع) می رساند و این مطلب را در رسالهٔ فتوتیهٔ خود که در قرن هشتم هجری نوشته شده، آورده است». (همان، ص۱۷۹). بعضی از صوفیان مسلک فتوت را با تصوف آمیختهاند و بعضی از جوانمردان نیز به مسلک عرفان گرایش پیدا کرده اند و این کم کم باعث شده است تا فتوت و تصوف با هم آمیخته شوند. «میر سید علی همدانی در قرن هشتم یکی از بزرگان فتوت شمرده می شده، پیر او در فتوت شیخ ابو المیامن نجم الدین محمود بن محمد و یا احمد الاذکانی بوده است که شیخ اذکانی نیزیکی از مریدان علاء الدوله سمنانی است. شیخ اذکانی نخست خرقهٔ فتوت به همدانی پوشانید». (همان، ص۱۷).

«خلاصهٔ المناقب» نخستین کتابی است که یک سال بعد از وفات سید علی همدانی در شرح و احوال و مناقب او نگارش یافته است و یکی از مآخذ معتبر و اساسی راجع به زندگانی، فعالیت و کاری اوست. مؤلف خلاصهٔ المناقب یکی از مریدان پرشور شاه همدان است که در چهارده سال آخر زندگانی سید با وی ارتباط کامل داشته و بر اساس مشاهدات عینی خود و آنچه از خود سید و مریدان دیگر وی شنیده، این کتاب را جمع آوری کرده است. این کتاب توسط نور الدین جعفر رستابازاری بدخشی (۷۴۰-۷۹۷ه‍ق) نوشتهشدهاست. بدخشی معروف ترین و فاضل‌ترین شاگرد وی است که وقتی سید در ختلان بسر می‌برد به خدمتش رسید و از محضر علمی و معنویش بهره برد. او مشاهدات خویش را از اخلاق و رفتار استاد در کتاب «خلاصهٔ المناقب» گرد آورد. در کتاب بدخشی نام این افراد از مریدان همدانی آمده است: خواجه اسحاق بن امیر آرامشاه علیشاهی ختلانی، محمد

طالقانی و قوام الدین بدخشی. خواجه اسحاق ختلانی (متوفی ۸۲۷ ه . ق) علاوه بر آنکه حوزه درسی همدانی را مغتنم شمرد به افتخار دامادی وی نایل گردید و در بسیاری از سفرهای تبلیغی و زیارتی ملازم استادش بود. خواجه اسحاق در نیم قرن فعالیت ارشادی و آموزشی، جمع کثیری از افراد مشتاق معارف اسلامی را تربیت کرده است، میر سید حسین سمنانی که منابع رجالی از او به عنوان فاضل، عارف و صاحب کرامات یاد کرده اند در برابر سیّد علی همدانی زانوی ادب بر زمین زد و از سوی استادش برای فعالیت‌های تبلیغی چندین بار روانه کشمیر گردید.

دودمان تعدادی مریدان مستقیم همدانی به مناطق شمال شرقی افغانستان امروزی و مناطق مجاور تاجیکستان برمی گردد. پیامدهای سیاسی و مذهبی فعالیت های مریدان همدانی در مرزهای شرقی اسلام در زمان ظهور تیمور زمینه ای مناسب برای حدس و گمان هایی را درباره حیات نمایندگان دودمان همدانی در آسیای مرکزی ایجاد می کند. ویژگی عمده آموزه های کبروی، که نجم الدین کبری آن را پایه ریزی و به دست نوادگان معنوی او علاءالدوله سمنانی و میر سید علی همدانی گسترش یافت، تأکید بر حفظ فضیلت های صوفیان در عین شرکت فعالانه در زندگی عادی بود، شیوخ کبروی یک سبک منطقی نگاه به درون خود را که به بهترین نحو با یک زندگی اجتناب پذیر از دنیا مناسب بود، نشان می دادند. همچنین شیوخ کبروی تعهدی جهت قرار دادن ثمرات اقدامات معنوی خود در دولت را تشخیص دادند و برای حاکمان پند و مشورت ارائه نمودند. بسیاری از تألیفاتبه جا مانده از میر سید علی همدانی مانند ذخیره الملوک؛ که به منظور ارشاد پادشاهان نوشته شده، رساله بهرام شاهیه؛ نصیحت بهرام بدخشانی، بر اساس این طرز تفکر و این نوع تعهد صوفیانه نگاشته شده است. در این راستا، سید همدانی در زمان زندگی و در نوشته هایش، وظیفه اجتماعی و سیاسی را مورد تأکید قرار می دهد. از رساله مستورات نیز بر می آید که چندین حاکم در جزء ارادتمندان و مریدان علی همدانی در آمده اند؛ مثلاً حاکمان بخارا و اردبیل و یکی از بلاد روم. او خود را درگیر سازمان های وقفی می کند و مسئول تعلیم اسلام به عموم مردم می شود و برای حاکمان نامه هایی در مورد وظیفه شان در برابر مسلمانان می نویسد. سیدعلی همدانی رابطه اش را با سلطان غیاث الدین پیرعلی یکی از حاکمان سلسله کرت در هرات حفظ کرد و خصوصاً از روابط نزدیک با حاکمان محلی بدخشان و خُتلان، قبل از عزیمت به کشمیر، بهره مند شد. در آن جا هم خودش و هم پسرش سید محمد همدانی، تأثیر شدیدی بر روی سلطان قطب الدین و اسکندر گذاشتند، آن هم در زمانی که حکومت اسلامی برای اولین بار در آن جا پدید آمده بود.

باید توجه نمود که برخلاف کسانی که دعوی عارف بودن و وابستگی به اهل سلوک را دستاویز بی اعتنایی به وظایف فردی، خانوادگی، اجتماعی و عبادی خویش می پندارند، سیره و عملکرد سید همدانی به عنوان یک پیشوای شریعت و طریقت در خور توجه است. قبول مسؤلیت زن و فرزند به وسیلهٔ سید نشان می دهد که تصوف در نظر او به معنای ترک دنیا و رهبانیت نیست. در شماره ۳۲ فصلنامه رودکی رایزنی فرهنگی ایران در تاجیکستان به نقل از عالم روان‌شناس و استاد تربیت عبدالرحیم‌اف، درباره دیدگاه میرسیدعلی همدانی در تربیت خانوادگی چنین آمده است: «علی همدانی همچون فرزند پیش‌قدم زمان خود مسئله نقش خانواده را در تعلیم و تربیت نسل نورس از همین جهت تحلیل و تحقیق نمود. از همین رو، عقیده تربیتی و پند اخلاقی که علی همدانی در اثرهایش درباره مسئله تربیت خانوادگی به میان گذاشته بود در اصل آرزو و امید و مراد و مطلب مردم بود. از این رو، اندیشه‌های علی همدانی درباره مسائل تربیت خانوادگی، تاکنون ارزش آموزش و تربیتی خود را نگاه داشته‌اند».

«او، نه عارفی گوشه گیر بود که عرفان و تصوف را برای مرید سازی بخواهد، و نه عابدی حجره نشین، که عبادت خالق، او را از یاد خلق غافل سازد، بلکه عارفی عاشق، عابدی عالم، مبلغی آگاه و دلسوز، خدمتگزار به خلق و اهل علم وعمل بودکه با هجرت و مجاهدات خود و نشر و القاء اندیشه های عرفانی اسلام، نسل های پیاپی آن خطه را مدیون خود ساخت و اسوه ای برای انسان های آگاه و وارسته شد. او که از نفحات الهی برخوردار بود و مالا مال از حب پیامبر اکرم(ص) و اهل بیت گرامی او، نغمه ای را سرود که گوش دل انسان های مستعد را تا به امروز به خود جلب کرده است و نفحه ای را دمید که بوی دلنواز آن، امروز هم به مشام می رسد». (ذو علم، ۱۳۷۴، مدیر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان).

در مورد مذهب سید نظرات مختلفی وجود دارد؛ برخی وی را شافعی مذهب می دانند که در کشمیر فقه حنفی را رواج داد و برخی با توجه به نسبش او را بر مذهب علوی دانسته اند، بر اساس شواهدی که در برخی از آثار وی وجود دارد، گروهی او را شیعه دانسته‌اند، هر چند این موضوع بین پژوهشگران مورد اختلاف است. سفر وی و گروهی از پیروانش را به کشمیر در سده هشتم هجری از عوامل نشر تشیع در این سرزمین به شمار می‌آورند. «درباره تشیع سید علی همدانی نزد نویسندگان اختلاف نظرهایی وجود دارد. برخی از آثار سید، رنگ و بوی سنی دارد. از جمله کتاب ذخیره‌الملوک از نظر سیاسی بر سیاق نظر اهل سنت نگاشته شده است، هر چند برخی، در همین کتاب نیز شواهدی از تشیع نویسنده آن یافته‌اند».(اذکایی، ۱۳۷۰، ص ۲۶). «در برخی رسائل دیگر او از جمله رساله اعتقادیه و رساله‌ای درباب علماء دین نیز شواهدی بر سنی بودنش وجود دارد برای نمونه در این رسائل او بهترین صحابه را خلفای راشدین دانسته و احکام را بر روش فقه شافعی ذکر می‌کند، قرآن را غیر مخلوق می‌داند و شورش بر حاکم ظالم را جایز نمی‌داند».(انواری،۱۳۵۶، ص ۳۱۲؛ همدانی، رساله اعتقادیه، ص ۲۴۳،۲۴۸،۲۵۰). «از سوی دیگر برخی از آثار او، احتمال تشیع وی را به ذهن می‌آورد. از جملهٔ این آثار «الموده فی القربی و اهل العباء» است که مجموعه‌ای از احادیث در فضیلت اهل بیت(ع) است».(هالیستر، ۱۳۷۳،ص۱۶۴؛ انواری، ۱۳۵۶، ص۳۶۱-۳۶۲). «میر سید علیدر کتاب «مودهٔ القربی» محبت اهل بیت را با عنایت بر تبلیغ رسالت اسلام متذکر شده، همچنین در دیباچه این کتاب میر سید علی گفته است که با جمع آوری احادیث و پرداختن به آن در شکل کتاب، در صدد دریافت وسیله ای برای نجات خود است. در کتاب مودهٔالقربی، میر سید علی ۱۴ حدیث از راویان مختلف را آورده و در پایان به این نکته اشاره کرده است که محبت اهل بیت(ع) باید جزو ایمان شمرده شود». (انواری،۱۳۵۶،ص۳۶۲). از دیگر آثاری که در ذکر مناقب اهل بیت (ع) نگاشته است می توان به «السبعین فی فضائل امیر المؤمنین» و «الاربعین فی فضائل امیر المؤمنین» اشاره نمود. با توجه به همین آثار، برخی از شرح حال نگاران به صراحت وی را در زمره شیعیان به حساب آورده‌اند. برای نمونه آقا بزرگ طهرانی در الذریعه به نقل از قاضی نورالله شوشتری که کتابی در زندگی‌نامه سید علی نگاشته است کتاب موده فی القربی را دلیلی بر تشیع میر سید علی دانسته است.(طهرانی، الذریعه، ج۲۵، ص ۲۵۵ و ج۱۰، ص ۲۱). «از دیگر آثار منسوب به او که احتمال تشیع وی را مطرح می‌کند می‌توان به رساله‌های انسان الکامل و اسرار وحی اشاره کرد».(انواری، ۱۳۵۶، ص۳۳۰، ۳۵۹). «اینکه در زندگی نامه‌ها به دشمنی برخی از علما با وی اشاره شده، و نیز برخی از شواهد دیگر که در آثارش یافتمی‌شود و همچنین اثری که وی در مریدانش در گرایش به تشیع داشته، از دیگر شواهدی است که برخی از نویسندگان را بر آن داشته تا تردید در تشیع وی را جایز ندانند».(اذکایی،۱۳۷۰، ، ص ۲۵-۲۹). خواجه اسحاق بعد از سید جانشین وی در تصوف شد و دو شاگرد و مرید معروف به نام های سید محمد نوربخش و سیدعبدالله برزیش آبادیداشتهاست. «این طریقه بعد از ابو اسحاق به دو شاخه تقسیم شد، شاخه‌ای به نام ذهبیه و شاخهٔ دیگر که منسوب به سید محمد نوربخش بود، نوربخشیه لقب گرفت».(اذکایی، ۱۳۷۰، ص ۲۰-۳۰). سلسله ذهبیه نوربخشیه منسوب به جناب سید محمد نوربخش و سلسله اغتشاشیه منسوب به سید عبدالله برزش آبادی می باشد. آنچه مسلم است تصوف کبروی در قرن های بعدی به عنوان نتیجهٔ تکاملاصولیدرداخلفرقه ایکهازآغازبهگونهای هوادار شیعه به شمار رفته، موجب رواج مذهب شیعه در ایران گردید.

۴- دیدگاه‌های سیاسی، اخلاقی میر سید علی همدانی

«فلسفهٔ اخلاقی و دینی سید علی همدانی با نظرات دولت و حکومت او ممزوج است. نقطهٔ مرکزی فلسفهٔ وی عدالت اجتماعی است که در باب پنجم کتاب ذخیره الملوک بیان گردیده است. در احکام ولایت و سلطنت و امارت و حقوق رعایا و و شرائط حکومت و خطر عمدهٔ آن و وجوب عدل و احسان». (شاه همدانی، ۱۳۷۴، ص۲۷). «بحث سیاست و حکومت و پیوند این دو با جامعه در دیدگاه همدانی حایز اهمیت بسیاری است. اگر چه در مباحثی چون هستی شناسی، انسان شناسی و دنیاشناسی، همدانی را متأثر از اندیشه امام محمّد غزالی برشمرده اند، با این حال عقیده بر آن است که این تأثیرپذیری در مباحث سیاسی کمتر است و فصل های مربوط به سیاست کتاب ذخیرهٔ الملوک همدانی فرآورده اندیشه خود اوست».(طباطبایی،۱۳۷۴،ص۱۰۴).

«نگاه همدانی به سیاست از زاویه نگاه یک عارف برجسته صورت پذیرفته است، در حالی که اکثر عارفان به حکومت و سیاست بی اعتنا بودند. دیدگاه همدانی می تواند چشم انداز جدیدی را در خصوص سیاست عرفانی ارائه کند. همدانی بیش از آن که به جنبه های ساختاری سیاست و حکومت بپردازد، به مباحث مربوط به اصلاح آن از طریق آسیب شناسی اخلاقی و دینی حاکم و حکومت پرداخته است. او سعی می کند با استفاده از دو قالب شریعت نامه نویسی و آموزه های حکمت عملی، نظام سیاسی مطلوب خود را در حاکمی صالح و متخلق ترسیم کند و از این رو تقریباً در تمام مباحث سیاسی همدانی می توان رگه های مربوط به اخلاق و دیانت را یافت. نگاه عارفانه همدانی به جهان هستی و دنیای گذرا عامل آن است که وی سیاست را به گونه ای بپسندد که سعادت آن جهانی افراد جامعه را در پی داشته باشد و سعادت آخرت افراد جامعه وابسته به وجود حاکمی سعادتمند است. حاکم سرمنشأ تغییر و تحولات جامعه است و لذا ثواب سعادت و یا عقاب شقاوت جامعه شامل حال او نیز خواهد بود.»(احمدی،۱۳۸۲). «در این راستا همدانی حکومت و شخص حاکم را عامل اساسی در اثرگذاری بر جامعه می پندارد. از نظر وی، حتی وجود جامعه ضرورتی است که سیاست بدان تحقق می بخشد و بدون حکومت، دین و اخلاق که پایه های پیوند جامعه را محکم می سازند نیز پشتوانه محکمی نخواهند داشت. همدانی معتقد است در ماهیت حکومت مجال زیادی برای جولان نفس و هواهای نفسانی نهفته است و این حقیقت ذمیمه که واسطه اضلال و اغواء مردم است از منصب سلطنت حظ وافری دارد».(ذخیرۀ الملوک، تصحیح محمود انواری، ۱۳۵۸،ص ۲۲۷). بیشتر تلاش همدانی در مباحث سیاسی آن است که با کنترل و جهت بخشی به اخلاق حاکم، اوضاع دنیایی و آخرتی جامعه را بهبود بخشد.

همدانی در بحث از ضرورت سیاست توجه خود را به سمت اختلافات ذاتی انسان ها در خلقت معطوف می کند و معتقد است:

«الف) نفوس و طبایع انسان ها در خلقت متفاوتند.

ب) این اختلاف که از آغاز خلقت انسان ها وجود دارد باعث می شود استعدادهای افراد برای پذیرش و درک تجلیات جمالی و جلالی خداوند متفاوت باشد.

ج) از این رو اهداف، اغراض و مطالبات قلبی بشر دارای تفاوت است.

د) در اثر تفاوت فوق، اقوال، افعال و عقاید مردم نیز متباین شده است.

ه) این تباین باعث شده است که مردم در مراودات خود دچار مشکل شوند، چرا که صفات رذیله ای همچون ظلم، حسد، کینه و بخل در ذات انسان ها نهفته و مرکوز است.

به دلایل فوق همدانی نتیجه می گیرد که کمال ذات متعالیه خداوند اقتضا کرد تا در میان مردم حاکمی عادل و مصلحی کامل بگمارد». (همان،ص ۲۵۵).

مشاهده می شود که نوع بحث همدانی در این جا بیشتر شبیه فیلسوفان مسلمان است و به ارائه ادله عقلی و فلسفی درباره منشأ حکومت پرداخته شده است و مفروض مباحثی که میرسید در این جا مطرح می کند همانا «ضرورت حفظ اجتماع» است. تفاوت طبیعت های انسانی و اختلاف اغراض و ... همگی برنده زنجیر همبستگی افراد در اجتماعند و از این رو حاکمی ضروری است تا این همبستگی فرو نپاشد.

البته مباحث همدانی در این مورد را از زاویه دیگری نیز می توان تحلیل کرد. همان طور که گذشت، همدانی در آخر مقدماتی که درباره منشأ سیاست برمی شمرد به مرکوز بودن صفات رذیله ای همچون ظلم، حسد و کینه در ذات انسان اشاره می کند. این امر حاکی از آن است که حاکم به نظر همدانی باید از به فعلیت رسیدن این گونه صفات جلوگیری کند و در راستای کنترل آنها قرار داشته باشد؛ به عبارت دیگر، تمایل ذاتی بشر به بی اخلاقی عاملی است که اقتضا می کند خداوند به حسب کمال ذات خود و برای حفظ زنجیره اجتماع حاکمی بر مردم بگمارد تا با کنترل و هدایت انسان ها زنجیره اجتماع از پاره شدن محفوظ باشد؛ از این رو همدانی در نتیجه گیری از دلایل طرح شده صرفاً به لفظ حاکم بسنده نمی کند بلکه «حاکم عادل» و «مصلح کامل» را برای جامعه ضروری بر می شمرد.

میر سید علی بحث روشنی درباره جامعه و منشأ آن ارائه نکرده است؛ اما از خلال مباحث او می توان دریافت که وی انسان را مدنی بالضروره می داند نه مدنی بالطبع. در کتاب ذخیرۀ الملوک جمله ای را از عبداللّه بن هارون در مقام تأیید نقل می کند که «مردم یا همانند غذا هستند که انسان ضرورتاً به آن محتاج است و یا به مثابه دوا هستند که در بیماری ها مورد احتیاج قرار می گیرند و یا همانند مرض اند که هیچ گاه مورد نیاز نیستند، اما انسان گاه گاه به آن مبتلا می شود».(همان،ص ۲۰۲). از این جمله می توان چنین استنباط کرد که از نظر میر سید، همان گونه که انسان مضطر به غذاست، به ارتباط با مردم جامعه نیز محتاج است. شایان ذکر است که همدانی دین را از پایه های استحکام پیوندهای اجتماعی می داند و در این زمینه حدیثی را از حضرت علی علیه السلام چنین نقل می کند: «امیرالمؤمنین علی علیه السلام فرمود که بر شما باد که برادران دینی را کسب کنید که ایشانیاری ده دیننند در دنیا و فریادرس اند در آخرت. نمی بینید که حضرت حق جلّ و علی از حال دوزخیان خبر می کند که چون از ایشان پرسند که چرا از غذاب الهی خلاصی نمییابید و در گرفتاری ابدی مانده اید، ایشان در جواب گویند از آن که ما در دنیا دوست صالح و برادری دینی کسب نکردیم که امروز شفاعت ما کند».(همان،صص ۱۹۶و۱۹۷).

با توجه به غایاتی که همدانی برای سیاست برمی شمرد، می توان گفت که از نظر او منشأ حفظ جامعه، دین و اخلاق، سیاست است؛ به عبارت دیگر، او وجود اجتماع را امری طبیعی نمی داند، بلکه آن را وابسته به سیاست برمی شمرد. نظام عالم حسی که اشاره به نظم موجود و لازم در زندگی اجتماعی انسان دارد، از نظر همدانییکی از غایات سیاست است و منطقاً بدون سیاست غایت آن نیز موجود نخواهد بود. هم چنین بدون سیاست عادله، شرع و اخلاق نیز که از پایه های استحکام اجتماعند پایگاه محکمی نخواهند داشت.(همان،صص۲۲۵و۲۲۶).

از نظر همدانی، اسباب معاش دنیای انسان به وسیله حکومت نظام مییابد. وی در ابتدای کتاب ذخیرۀ الملوک می گوید: «حمد و ثنای بی شمار حضرت ملکی را که اسباب معاش خطه ملک دنیوی را به تمهید قانون سیاست حکمی نظام داد». (همان،ص ۱). به طور کلی ضرورت حکومت را از مجموعه ای از ضرورت های دینی، اخلاقی و اجتماعی ناشی می داند. در اینراستا چهار گونه وظیفه برای حاکم برمی شمرد: الف) در اجرای احکام شرعی غایۀ الامکان سعی کند؛ ب) برای حفظ قواعد اسلام میان خاص و عام به تساوی رفتار کند؛ ج) اعمال افراد اجتماع و احکام اشتغال آنها را به قوت داوری در راه صواب نگاه دارد؛ د) به وسیله موانع و روادع سیاسی از تعدی توانگران بر افراد ضعیف و مظلوم جلوگیری کند. انجام این گونه امور باعث می شود تا ۱. نظام عالم حسی برقرار بماند، ۲. حدود شرعیه با ظلم و بدعت دچار نقصان نشود و ۳. صفات و طبیعت چهارپایاندر میان خاص و عام ظاهر نشود. (ریاض، تصحیح متن مکتوبات میر سید علی همدانی ،۱۳۵۳،صص ۳۷و۳۸).

میر سید علی همدانی با سایر پادشاهان و حکام و امرای مختلف کشمیر و نواحی ایران روابط دامنه دار داشته و در این مورد در بعضی از مراجع و نیز کتب او اشارات موجود است البته روابط وی با پادشاهان کشمیر مانند جمیع مساعی و فعالیتهای او در آن خطه آشکار و بارز است. روابط سید علی هیچ موقع بنا بر نیاز مندی و رفع احتیاجات شخصی او نبوده زیرا شخص او از دنیا و اموال و زخارف آن بالا تر و بی نیاز بوده و هر چه داشته آن را هم برای دیگران وقف کرده است.

در نگرش همدانی دین و حکومت از چند زاویه به یکدیگر پیوند خورده اند. نگاه او به سیاست ترکیبی از نگاه فیلسوفان مسلمان و شریعت نامه نویسان است. وی از طرفی، در خصوص منشأ و ضرورت حکومت به بحثی فلسفی درباره اختلاف طبایع و نفوس انسان ها می پردازد. و از طرف دیگر، تنفیذ احکام شرع و حفظ حدود و قواعد اسلام را از و ظایف حاکم برمی شمرد و در این راستا وظایف گسترده ای برای حاکم اسلامی به منظور تحقق مصالح شریعت و مردم قائل است و اساساً آن را یکی از ضرورت های حکومت برمی شمرد.

شیوه بحث همدانی در کتاب ذخیرۀ الملوک تماماً حاکی از پیوندی است که او بین مباحث دین و سیاست قائل است، چرا که در هر یک از باب های ده گانه این کتاب که به منظور ارشاد پادشاهان نوشته شده، ابتدا به بیان آیات و روایات مربوط به موضوع مطرح شده می پردازد و سپس در قالب های فلسفی، عرفانی و اخلاقی به تأیید و اثبات همان مطالب همت می گمارد.

همان طور که گفته شد، یکی از وظایف مهم حاکم از نظر همدانی اجرای احکام شرع است. او در مکتوبات خود خطاب به طغان شاه نوشته است: «رعایا را امر [به] معروف کن و برای اشاعه امور دین کسان خود را مأمور ناحیات ولایت ساز تا فرزندان

مردم را تسلیم کند در اقامت دین و امور اسلام. بدین طریق ظلمت های بی دینی و بی عملی و بدعت دور گردند. زنهار امور اقامت دین را سهل نگیری و بدانی که امری را که سهل بگیری ثمره ای ندهد. سرعت نفوذ احکام [دین] موقوف به حکم سیاست است». (همان، ص۴۳و۴۹).

همدانی با تأکید بر اصل امر به معروف و نهی از منکر و توجه دادن حاکم به این اصل مهم بر ضرورت توجه حکومت به شریعت پای می فشرد و حتی در این راستا توصیه می کند: «و چون در این زمان جهل چنان بر روزگار غالب است که در شهرهای معظم که مجمع علما و مقر فضلاست اکثر خلق به احکام صلاح و فساد و فروض اعیان جاهلند فضلاً عن القری والجبال والبوادی بر ولات و حکام عصر واجب است که در هر قریه ای از قراء ولایت و در هر محله از محلّه های شهر معلمی فقیه نصب کنند تا عامه خلق را تعلیم امور دین و فرایض شرع بیاموزند...». (ذخیرۀ الملوک، تصحیح محمود انواری، ۱۳۵۸،ص ۴۰۴).

«همدانی معتقد است هدایت جامعه اصالتاً از آن انبیا و پس از آنها عرفا و اعیان اولیاست، اما دنیا طلبان مغرور و خودپسند مانع اصلی بر سر راه این گروه بوده اند و آنها از هدایت خلق باز مانده اند». (ریاض، تصحیح متن مکتوبات میر سید علی همدانی ،۱۳۵۳،ص۵۸). و لذا همدانی برای حکومت نقشی در تداوم نقش پیامبران و اولیای خداوند قائل است؛ به عبارت دیگر، حاکم صالح می تواند آبی را که از جوی صراط هدایت به وسیله جاهلان و خودپسندان رفته است بدان باز گرداند. این بدان معناست که سیاست اصلی است که به کار هدایت مردمان در مسیر حرکت ازدنیا به آخرت می آید. این نگرش همدانی به سیاست را پیشتر از او در مباحث امام محمّد غزالی نیز می توان مشاهده کرد. (قادری، ۱۳۷۰، ص۹۴).

به نظر همدانی، راه کسب سعادت اخروی آراسته شدن به صفات حمیده است. او اصول مکارم اخلاقی را ده صفت می داند و باقی صفات را فروع آنها بر می شمرد. این ده اصل عبارتند از: «علم، حیا، حلم، سخاوت، تقوا، شجاعت، عدل، صبر، صدق و یقین». (ذخیرۀ الملوک، تصحیح محمود انواری، ۱۳۵۸،ص ۱۴۴).

میر سید علی به دو صورت بین اخلاق و سیاست پیوند می زند: اول آن که یکی از غایات سیاست را آن می داند که حیوان صفتی در میان خاص و عام رواج نیابد و در واقع همدانی حاکم را پاسبان اخلاق می داند. دوم آن که اخلاق یکی از مبانی مشروعیت است و حاکمِ فارغ از اخلاق مشروع نیست و بدین جهت سراسر کتاب ذخیرۀ الملوک پر از نصایح و مواعظ اخلاقی به حاکم است و می گوید: «رسول صلی الله علیه و آله فرمود: إنّ بدلاء أمّتی لم یدخلوا الجنّۀ بصلاۀ ولا صیام ولکن دخلوها بسخاوۀ الانفس وسلامۀ الصدور».

همدانی معتقد است برای رسیدن به خداوند راهی نزدیک تر از خدمت رسانی به خلق وجود ندارد و می گوید: «ما از این راه مقصود یافته ایم و عزیزان را همیشه وصیت و توصیف می کنیم که خدمت به عیال اللّه را شعار خود سازند». (ریاض، تصحیح متن مکتوبات میر سید علی همدانی ،۱۳۵۴، ص ۳۴۸). «میر سید علی به پادشاه توصیه می کند که شب زنده دار بودن و ورد خواندن و زهد ورزیدن کار درویشان است و پادشاه باید به جای این امور به انجام واجبات اکتفا کند و در عوض به کمک حاجتمندان بشتابد و داد مظلومان را بستاند، چه این که اگر کسییک دل شکسته را دریابد و یایک درمانده را معمور سازد بهتر از آن است که در همه عمر خود بیدار باشد و نوافل به جای آورد».(همان، ص۳۴۸). همدانی معتقد است حب دنیا سرمنشأ همه گناهان است و اگر حاکم حب دنیا را به دل راه ندهد. می تواند مقامی بسیار ارجمند داشته باشد، هر چند در ظاهر تاجی بر سر و قبایی در بر داشته باشد.

«به نظر می رسید، آنچه به حاکم مشروعیت می بخشد عدالت و اصلاح طلبی او در امور دین و دنیای مردم است و همان طور که گذشت، وی پس از بیان منشأ حکومت به لزوم وجود حاکم عادل و مصلح کامل اشاره می کند؛ به عبارت دیگر، در مباحث مربوط به دوگانگی مشروعیت (مشروعیت الهی و مشروعیت مردمی)، همدانی را می توان قائل به مشروعیت الهی آن هم از نوع خاص خود دانست. وی بر این عقیده است که حاکم را خداوند برگزیده است، اما این حاکم برگزیده باید بتواند از وضعیت خود در نهایت برای تحصیل سعادت اخروی استفاده کند و در غیر این صورت ترک آن منصب برای وی بهتر است».(همان،۱۳۵۳،ص۴۳).

همدانی مقام حکومت و ولایت را ایستگاهی بین «سعادت ابدی» و «شقاوت سرمدی» می داند و از این رو به حاکم عادل توصیه می کند که از خطر حکومت غافل نباشد، چرا که «اگر در ادای حقوق بندگی سعی نماید و اوامر را به تسلیم و رضا انجام دهد، نعمت های فانی باعث سعادت ابدی او گردد و اگر رضای آن حضرت از لحاظ هوای نفس بفروشد و آفتاب دولت ابدی را گل غفلت بپوشاند گرفتار نکال سرمدی گردد».(همان،ص۴۲).

میر سید علی به طغان شاه می نویسد که «مجموع عبادت هایی که به سعادت اخروی می انجامد به دو اصل باز می گردد: یکی تعظیم امراللّه و دیگر شفقت به خلق اللّه». (همان،ص۴۲). می توان این دو نکته را ملاک مشروعیت حاکم از نگاه همدانی دانست: «و حاکم و پادشاه چون بر نهج عدل و احسان بود و در اقامت حدود شرع و نفاذ احکام دین کوشد وی در زمین نایب و برگزیده حق و سایه اللّه و خلیفه رحمان است و چون طریقت معدلت و احسان بگذارد و بر بندگان شفقت نکند و متابعت نفس و هوا کند و اهمال اقامت حدود شرع روا دارد وی به حقیقت نایب دجال و دشمن خدا و رسول و خلیفه شیطان است».(همان،ص۵۰).

۵- دید گاه های اجتماعی، فرهنگی، هنری و اقتصادی میر سید علی همدانی

تبلیغ و ترویج اسلام از وظایفی بود که همدانی در سفرها آن را تعقیب می نمود. تدریس معارف اسلام، تربیت شاگردانی دانشور، تشکیل مجالس وعظ و خطابه، برپا کردن حوزه هایی برای تهذیب نفوس و رشد فضایل اخلاقی، آموزش مبلغان و واعظان و... را در برنامه خود داشت. او حکام و والیان را راهنمایی و آنان را به عدل، انصاف و رعایت قوانین دینی فرا می‌خواند، احداث مسجد و مدرسه و تأسیس کتابخانه، کوشش‌هایی بود که او انجام داد. برتری بر رهبران فرقه‌های غیرمسلمان در بحث و از طریق بیان برهان‌های قوی و منطقی با الهام از قرآن و سنت، ارائه نمونه عینی و کاملی از اخلاق اسلام و بروز خصالی چون شجاعت، استقامت، قاطعیت، اراده قوی، صراحت زبان، زهد و قناعت، تامین هزینه زندگی از دسترنج خویش، فداکاری و تقدم دیگران برخود، وقف دارایی‌های خویش برای کمک به نیازمندان جامعه، احیای اماکن مذهبی و تبلیغی، تألیفه‌ها کتاب و رساله در موضوعات گوناگون و... از ویژگی‌ها و اقدامات او است. مراکز تبلیغ و فعالیت دینی او همدان، ترکستان و کشمیر بود، او توانست پیوند و همبستگی معنوی و فرهنگی را بین این کشورها ایجاد کند. بر اثر تلاش او در کشمیر حدود۳۷ هزار نفر به اسلام گرویدند و در این دیار به گسترش اسلام اهتمام نمود. همدانی در کشمیر کتابخانه تأسیس کرد و کتاب های عربی و فارسی خود را به کشمیر آورد و آنان را در کتابخانه گذاشت. مریدان او که از ایران به کشمیر آمدند زبان فارسی را در این کشور گسترش دادند و زبان اردو بر اثر تجمع مردم ایرانی و ترکی زبان کشمیری، خط فارسی را گرفت و مضامین شعری و تشبیهات و تلمیحات ادبی در این زبان وارد شد. او برای مردم کشیمر ارمغانی چون اسلام، زبان فارسی و صنعت از ایران برد و در دره کشمیر مدارس و خانقاه ها ساخت.

همدانی در کشمیرخدمات فراوانی به اسلام نموده است، هزاران شاگرد در کشمیر تربیت کرد که هر کدام برای خود استاد شدند، از همین روی همدانی هنوز در کشمیر شناخته شده و محترم است و از او به شاه همدان یاد می کنند، خانقاه مولا یا زیارتگاه شاه همدان در کشمیر از دیدنی های عمده است. مسجد همدانی نخستین مسجد ساخته شده در کشمیراست که به یاد او در این منطقه بنا گردیده است. او بیشتر آثار خود را در کشمیر نوشت و بین مریدان و نو مسلمانان پخش کرد که در روشنی و رشد فکری و تهذیب اخلاق آنان سهم بسزایی داشت. او بیشتر به موضوع‌های حقوق والدین و مناسبات بین زن و شوهر، مقام و مرتبهٔ زن، برادری و دوستی، عدل و شاه عادل، شکر نعمت و مرتبه، انواع صبر و... سخن گفته است. همدانی بر این عقیده بود که اگر پادشاهان و حاکمان اهل خرد و ادب باشند به سلطنت رعیت حق دارند. وی شاعر بود و غزل های گرم و پرشور سروده است که مجموعه ای از آن ها با عنوان «چهل اسرار» به چاپ رسیده است. گسترش بسیاری از هنرهای گذشته در کشمیر با نام همدانی پیونددارد، هنرهایی چون شالبافی، بافندگی، سفالگری و خوشنویسی از بازمانده های میراث شاه همدان و هفتصد همراه هنرمند او به شمار می آید. (اداره کل سازمان های بین المللی و موافقت نامه های فرهنگی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی). میر سید علی همدانی دارای جایگاه رفیعی است به طوری که نه تنها به لحاظ دینی انقلاب بزرگی در کشمیر به وجود

آورد بلکه در نحوه زندگی مردم کشمیر نیز تاثیرگذار بوده است و اقدامات وی به توسعه اقتصادی اجتماعی این منطقه منجر شد.

«سید همدانی از شخصیت هایی است که در انتقال فرهنگ و تمدن ایران به شبه قاره نقش خیلی مؤثری داشته و این هدف را از راه های گوناگون دنبال کرده است؛ از جمله:

۱- ترویج هنر ها و صنایع ایران (قالیبافی، ابریشم بافی، سنگ تراشی، معماری و ...) خصوصاً در کشمیر.

۲- گسترش زبان فارسی و شعر ادبیات آن بویژه در خطهٔ پهناور نامبردهو در این مورد شایان توجه است که چون خطابه ها و مواعظ همدانی و کلیهٔ اشعار و غالب آثار وی به فارسی بوده و همهٔ آن ها با استقبال و عنایت تام مردم منطقه مواجه شده و حتی پاره ای از کتاب های وی جزء متون درسی جای گرفته، مجموع عوامل یاد شده، کمک زیادی به پیشرفت فارسی و فرهنگ آن در این مرز و بوم کرده است». (ثبوت،۱۳۶۴،ص۳۰۵).

همدانی در علوم گوناگون و فنون مختلف اسلامی که زمان حیاتش متداول بود، تبحر داشت و از جمیع معاصران و اعلام ممتاز بود. «جناب امیرکبیر سیدعلی همدانی درتصوف و علوم گوناگون متبحر گشته و مقامات عالیه معرفت الهی را حاصل نموده بودند. چنانکه در علوم باطنی تصانیف مشهوره و گران بهای را بجای گذاشتند، تا طالبان معرفت و حقیقت جویان راه حقیقت را راهنمایی نموده باشند». (مجالس المومنین، قاضی نورالله شوشتری).

میر سید علی همدانی همراه با ۷۰۰ سید هنرمند ایرانی وارد کشمیر شده است. او با رفقا و نزدیکان خود در محله ایکه به نام علاء الدین بوده بر کنار رود خانه ابهت (جهلم کنونی) فرود آمده بود. این همان مقام است که بعداً خانقاه معلی شاه همدان یا مسجد شاه همدان را آنجا بنا کرده اند. علی همدانی بعد از ادای نماز فجر و ذکر اوراد و وظایف شرعی در جایی بلند می نشست و با مردم راز دین و پند و اندرز می گفت. او حقایق دین اسلام را با لحن شیرین و دل نشین و طبق استعداد مردم عادی بیان می نمود . بظاهر او به زبان فارسی وعظ می گفت و در بعضی موارد از ترجمان (که از رفقای او بودند و چند سال قبل از ورود سید در کشمیر توطن گزیده و زبان محلی را یاد گرفته بودند چون برادران سمنانی که عمو زاده او می باشند و افراد دیگر) استفاده کرده است. علی همدانی سلسله مرتب تبلیغ دین را در کشمیر بوجود آورد. او مبلغین و واعظین متعدد را تربیت و تعلیم می کرد و سپس آنان را در هر ناحیه کشمیر می فرستاد تا دین اسلام را به مردم بشناساند و بدین وسیله موفقیت های شایانی بدست آورده است.

علی همدانی با علماء و مسافران و کاهنان مذاهب دیگر کشمیر چون هندوها و بودایی ها مناظره های سخت انجام می داد و بیشتر غالب و چیره می آمد. در دوران اقامت او در کشمیر سی و هفت هزار تن بر دست او مسلمان گردیده و بنا بر نفوذ فوق العاده او اسلام در آن خطه گسترش زیادییافت.

به قول صاحب رساله مستورات سید مردم کشمیر را طوری با اسلام شیفته ساخته بود که آنان معبد های اسبق را مبدل به مساجد می کردند و یکی از مریدان علی همدانی بنام شیخ قوام الدین بدخشی را می خواندند که در آن معابد (مساجد) اذان بگوید و به افتتاح آنها بپردازد. سید علی همدانی در حدود پنج سال در نواحی دور دره جامون و کشمیر در بلتستان و گلگیتسیاحت کرده و نخستین بار او صدای دین مبین اسلام را بآن سر زمین ها رسانده است. بسیاری از خانقاه ها و مساجد آنسامان به نام (مساجد حضرت امیر) در دوره او ساخته شده است. در یکی از مساجد (شگر) نقوش سوره مزمل نوشته به دست وی هنوز هم موجود و خواناست می گویند مجموعه اوراد فتحیه خود را وی در آن نواحی جمع آوری نموده بود عصا و تبرکات دیگر وی در بلتستان نگاهداری می شود.

علی همدانی در کار های مفید اقتصادی شرکت فعال داشت، برای کسب حلال به کلاه بافی اشتغال می ورزید، از هیچ کس هدیه نمی پذیرفت، بلکه درامد خویش را نیز در راه خدا و کمک به مستمندان می داد. سید می خواست که هنر ایرانی و اسلامی گسترش بیشتری پیدا کند برای این کار او هفتصد تن سید هنر مند و چابک دست ایرانی را در کشمیر توطن داد و بوسیله آنان ابریشم بافی، قالی بافی، سنگ تراشی و فن معماری ایرانی وارد خطه کشمیر و نواحی آن گردید، صنعت شال بافی

که از صنایع قدیمی کشمیر بوده رو به انحطاط و زوال بود. به توصیه علی همدانی سلاطین کشمیر این صنعت را مورد تشویق قرار دادند و به کمک یاران هنر مند سید، احیاء صنعت شال بافی عملی شد.

مردم کشمیر به زبان و ادبیات کشور اسبق علی همدانی ایران علاقه مخصوص نشان می دادند و در کم ترین مدت این زبان و تهذیب و تمدن ایرانی در ناحیه کشمیر گسترش بی سابقه ای پیدا کرد، و این خطه به درستی ایران صغیر نامیده شد. علامه اقبال در ذکر مناقب و خدمات علی همدانی می فرماید:

آفرید آن مرد ایران صغیر با هنر های غریب و دل پذیر

خطه را آن شاه در یا آستین داد علم و صنعت و تهذیب و دین (کلیات اقبال ص ۳۵۸).

علی همدانی در ختلان کتابخانه یی بنا کرده بود و همین کار را مجدداً در کشمیر انجام داد. او سایر کتب عربی و فارسی خود را به کشمیر آورده و در آن کتابخانه گذاشته است. دربارۀ تعداد آثار و نوشته های همدانی اختلاف نظر وجود دارد. ثبوت در این باره گفته است: «آثار منثور و منظوم سید که هم بسیار است (بیش از ۱۱۰ کتاب و رساله و مجموعۀ شعری) و هم به لحاظ «سبک و انشا» و «محتوی و مضمون» در خور توجه می باشد، از وییک چهرۀ درخشان فرهنگی ساخته است. این آثار در رشته های مختلفی نگارش یافته و از ذخایر گرانبهای ادب و معرفت به شمار می رود و قدرت اندیشه و قلم مردی را آشکار می سازد که گر چه نزدیک به ثلث عمر وی در مسافرت و جهانگردی گذشته و گرفتاری های ناشی از مقابله با حکومت ها و اشتغالات متعدد تبلیغی، ارشادی، تدریسی، عبادی، معاشی، اجتماعی و ... نیز بخش عظیمی از وقت و نیروی او را اشغال کرده، چنین میراث فرهنگی ارزنده ای بر جای نهاده، و با آن که شاعر و نویسنده و مؤلف حرفه ای نبوده و قصد و فرصت هنر نمایی از راه شعر و نویسندگی و تألیف نداشته، پاره ای از آثار وی در نوع خود از بهترین هاست». (ثبوت، ۱۳۶۴،ص۳۰۴).

۶- نتیجه‌گیری و پیشنهادات

با بررسی و مطالعه زندگی موفقیت آمیزاین شخصیت عارف و مبلغ چندین نکات مهم پی می بریم:

علم و عمل در راه خدا بنیادی ترین جنبه تبلیغی در سیره میر سید علی همدانی به وضوح به چشم می خورد. اتکا به خدا، احساس مسؤلیت و دوری از زخارف دنیا، عناصر بارز در تبلیغ میر سید علی همدانی بودند که باوجود مهاجرت از زمین دور دست باعث روی آوردن توده مردم و حکام و پادشاهان بصورت جمعی صورت گرفت.

دیگر اینکه تبلیغ هنگامی موثرتر و گسترده واقع می شود که همراهدرتودهمردمدرسطوحعالی و بین افراد دستگاه حاکم هم نفوذ و تبلیغ انجام شود. در سرتا سر زندگی میر سید علی همدانی این روش دو بعدی را مشاهده کرده ایم، در هر سرزمینی که وارد شده به خاطر نفوذ در هر دو طرف کار را به سرعت پیش بردند.

«میر سید علی همدانی تأثیر عمیقی بر تفکر، مذهب، سیاست و شیوۀ زندگی مردم کشمیر از خود به جای گذاشت و به وسیلۀ تأکید بر خوردن حلال که آن را نوعی عبادت می دانست، کار و تلاش را به عنوان یک فرهنگ به مردم کشمیر هدیه داد. او خود و مریدانش در خانقاه در طول روز مشغول کار تولید برای تأمین معاش بودند و هرگز از هدایا و فتوح در گذران زندگی استفاده نمی کردند و از این طریق و به طور غیر مستقیم مردمی را که در زمرۀ مریدان وی بودند از این شیوه سرمشق گرفتند و کار و تلاش و اکل حلال را سرلوحۀ وظایف خود قرار دادند و این امر موجب شکوفایی همه جانبۀ درّۀ کشمیر شد. میر سید علی تنها در نقش یک رهبر مذهبی در میان مردم ظاهر نشد بلکه به عنوان یک شخصیت جامع الاطراف در سیاست و اقتصاد نیز نقش ماندگاری از خود به جای گذاشت». (عطایی، ۱۳۸۷، صص۲۱۷و۲۱۸).

برای تسریع در امر تبلیغ یکی از عوامل مهم فعالیت تبلیغی، تبلیغ دسته جمعی افراد همفکر در یک منطقه است و این امر را در عصر ارتباطات امروزی بیش از پیش درک می کنیم. امروز در کشوری که دولت از دین حمایت نکند امر تبلیغ بسیار سخت و تأثیر اش خیلی به چشم نمی آید. رسانه های آزاد در هر لحظه انفجاری از انحراف فکری و اخلاقی به همراه دارند درحالیکهیک مبلغ تنها در هر زمینهی فعالیت کند از پس این همه هجمه های خلاف دینی و اخلاقی به هیچ وجه بر نمی آید. کار و تلاش برای ادراۀ زندگی شخصی خود و همچنین فعالیت برای رفع نیاز های اقتصادی دیگران عامل دیگری در جذب مردم

موثر بوده است. این ها یک سری نکات برجسته ای در تاریخچه سیره و فعالیت تبلیغی میر سید علی همدانی به چشم می خورند که ایشان را برای گسترش دین و عقاید خود از هزاران کیلومتر دور با وجود اختلاف دین و ملت وزبان و فرهنگ موفق ساخت تا آن منطقه را از لحاظ فکری و فرهنگی تصرف کند.

میرسید علی همدانیبرای بسیاری از ایرانیاننا‌شناخته است.شخصیت، آثار و زندگی این عارف برجسته در دیگر کشورها مانند هند، پاکستان، کشمیر و تاجیکستان بیش از ایران، شناخته شده است. شاید یکی از علل این ناشناخته ماندن، نا آشنایی و کم کاریمسئولین، هنرمندان و اهالی فرهنگ در معرفی مشاهیر ایرانزمین می باشد.معرفی مشاهیر ایرانی و همچنین ساخت آثار هنریدر مورد شخصیت و آثار آن ها می تواند نقش مهمی در توسعه روابط فرهنگی، اقتصادی، تجاری و حتی سیاسیدر سطح بین المللی داشته باشد. چاپ و نشر آثار بزرگانی چون میر سید علی همدانی، می تواند کمک بزرگی در ترویج فرهنگ ناب اسلام داشته باشد و چه بسا از لا به لای این آثار، گره هایی از اختلافات دینی، ادبی و فرهنگی موجود در بین سلایق و مذاهب مختلف گشوده شود. انتظار می رود که اهالی فرهنگ، حوزه های علمیه، دانشگاه ها و مسئولین دست اندر کار از طریق برگزاری همایش ها، راهنمایی و تدوین پایان نامه ها، تألیف کتب، بررسی و تحلیل آثار و تاریخ زندگی شخصیت هایی چون میر سید علی همدانی، در معرفی این بزرگان به جامعه و به خصوص نسل جوان، رسالت خود را به احسن الوجه به انجام برسانند.

منابع

۱. آقابزرگ طهرانی، محمدمحسن(۱۳۹۳).الذریعۀ إلی تصانیف الشیعۀ [منبع الکترونیکی]. ج۱۰، و ج۲۵. مؤسسه تحقیقات و نشر معارف اهل البیت(ع).قابل دسترسی در سایت: lib.ahlolbait.com.

۲. اداره کل سازمان های بین المللی وموافقت نامه های فرهنگی سازمان فرهنگ وارتباطات اسلامی(۱۳۹۳). تاریخ ورویدادهاطلاعات زندگی وزمانه میرسیدعلی همدانی.

۳. اذکایی، پرویز.(۱۳۷۰). مروج اسلام در ایران صغیر، احوال و آثار میر سید علی همدانی به انضمام رساله همدانیه، همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی سینا با همکاری انتشارات مسلم همدان.

۴. انواری، سید محمود.(۱۳۵۶). میر سید علی همدانی و تحلیل آثار او، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۲۳.

۵. بدخشی، نور الدین جعفر. به تصحیح سیده اشرف ظفر.(۱۳۷۴). خلاصه المناقب(درمناقب میر سید علی همدانی). اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۶. ثبوت، اکبر.(۱۳۶۴). نگاهی به احوال و آثار میر سید علی همدانی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. پورتال جامع علوم انسانی.

۷. روشن آرا بیگم. (۱۳۷۳). حضرت امیر کبیر سید علی همدانی. آشنا، سال سوم، شمارۀ۱۷.

۸. ریاض، محمد (۱۳۵۳). «تصحیح متن مکتوبات میر سید علی همدانی»، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، سال ۲۰، شماره اول.

۹. ریاض، محمد. (۱۹۸۵). احوال و آثار و اشعار میر سید علی همدانی، اسلام آباد پاکستان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۱۰. شوشتری، قاضی نورالله. (۱۳۷۷). مجالس المومنین،تهران: اسلامیه.

۱۱. طباطبایی،سیدجواد. (۱۳۷۵). خواجه نظام الملک، تهران: طرح نو.

۱۲. عطایی، عبدالله.(۱۳۷۸). نقش میر سید علی همدانی در توسعه هنر و صنایع دستی در کشمیر، مجلۀ آینه میراث، سال ششم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۷۸.

۱۳. فصلنامه ادبی،فرهنگی رودکی،رایزنی فرهنگی ایران دردوشنبه،ش ۳۲.

۱۴. قادری، حاتم.(۱۳۷۰) .اندیشه سیاسی غزالی.تهران: وزارت امورخارجه.
۱۵. میرسیدعلی همدانی،ذخیرۀالملوک،تصحیح محمودانواری (تبریز: مؤسسه تاریخ وفرهنگ ایران، ۱۳۵۸) ص ۲۲۷.
۱۶. هالیستر، جان نورمن. (۱۳۷۳). تشیع در هند، ترجمۀ آزرمیدخت مشایخ فریدنی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۷. همدانی، سید حسین شاه. (۱۹۹۵). ترجمه محمد ریاض خان، شاه همدان، میر سید علی همدانی، اسلام آباد پاکستان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۱۸. همدانی، میر سید علی. (قرن ۸). شرح مرادات حافظ. پژوهش ایرج گلسرخی.(۱۳۷۳). تهران: وزارت امور خارجه.
۱۹. همدانی، میر سید علی، رساله اعتقادیه، تحقیق احسان فتاحی اردکانی، فصلنامه میثاق امین، پیش شماره سوم، تابستان ۱۳۸۶.

نقش و تأثیر باورها و نمادهای آیینی در شکل‌گیری زیگورات چغازنبیل

رضوان شمشادی[۱]، سیدمجیدحسینی دستجردی[۲]

۱- کارشناس ارشد حکمت هنر اسلامی، *rezwanshemshadi@yahoo.com*

۲- مدرس دانشگاه ادیان و مذاهب، hosseinidastjerdi@gmail.com

چکیده

زیگورات چغازنبیل، انعکاسی از مفاهیم و باورهای اعتقادی-معنوی عیلامیان است. این بنا سازه‌ای است سمبولیک و نمادین که در کنار ویژگی‌های اقلیمی، با مجموعه‌ای از باورها و فرهنگ آیینی- نمادینِ وابسته به خود، هویت و اصالت مردم آن تاریخ و سرزمین را نمایان می‌سازد. این معبد که با پلان مربع شکل و حصار دایره‌ای‌اش، برای پرستش«اینشوشیناک» خدای مقتدر عیلام بنا شد، همچنان به عنوان عظیم‌ترین معبد این تمدن باقی مانده است. نظام طبقاتی و نمادینش در کنار سایر نمادها، نمایشی از وحدت الهی، رشد، کمال و تقدس را به نظاره می‌گذارد. ازاین‌رو برای کشف معانی وجودی زیگورات چغازنبیل، اسرار و نظم هدفمندش، سه راه پیشنهاد می‌شود: اول، عینیت بخشیدن به باورها، تفکرات آیینی و ارزش فرهنگی نمادها از طریق عنصر مهم مکان‌مندی؛ دوم، معرفی زیگوراتِ به عنوان تقلیدی از کوه مقدس و وسیله صعود به آسمان از طریق نمادهایی چون خورشید، ماه، پلکان و بسیاری دیگر و سوم تقدس بخشی از طریق اعداد و اشکال هندسی.

واژگان کلیدی: زیگورات چغازنبیل، باورها، اعتقادات، نمادها و نشانه‌ها.

مقدمه

انسان از زمانی که متوجه حضور خود در دنیایی بیکران و ناشناخته شد، اندیشیدن را آغاز نمود. او برای رسیدن به آرامش روحی و ارضای حس پرستش و بندگی، خود را در حصار اعتقادات و باورهایی قرار داد که در بروز مذاهب و ادیان بدوی بی‌تأثیر نبود. او به حضور نیروهای ماورایی ایمان داشت و همواره در پی جلب نظر آنها و ادای احترام و ارادت به این نیروها و عوامل بود. آیین‌ها، مراسم و باورها همگی راهی جهت حصولِ این هدف بودند که به‌تدریج، مهم‌ترین جزء زندگی مردم شدند و تا به امروز در قالب فرهنگ و هنر باقی ماندند. ازآنجاکه عمل و اعتقاد به باورهای آیینی-مذهبی تکلیفی آسمانی و الهی محسوب می‌شد و از طرفی به جهان سرشار از ابهام آنان معنا می‌بخشید، مردم باستان، تأکید و حساسیت زیادی برای انجام بی‌کم‌وکاست آنها به منظور دستیابی به بیشترین و بهترین برکات و نعمات خدایان داشتند. دراین‌بین احداث مکان مقدس و پرستشگاه‌هایی با ویژگی‌های خاص به عنوان بهترین جایگاه انعکاس این عوامل، موردتوجه قرار گرفتند. این امر، به‌خصوص از زمانی که شهرسازی و استقرار در مکانی ثابت و امن رونق یافت، گسترش پیدا کرد.

سرزمین پهناور ایران با تمدنی هزاران ساله نیز از این امر مستثنی نبود. عیلامیان از هزاره چهارم قبل از میلاد در شوش ساکن بودند و پادشاهی قدرتمندی را تا قبل از حمله آشور بانیپال تشکیل دادند. با وجود جنگ‌ها و ناملایمات فراوان، شهرسازی و ساخت بناهای مقدس را رونق دادند و حدود اواسط قرن ۱۳ ق.م به دستور شاه اونتاش‌گال، شهری مذهبی با مرکزیت زیگورات چغازنبیل، (تصویر:۱) بنا گذاشتند. این بنای پنج طبقه‌ای با معماری پلکانی‌اش برای ما از اهمیت خاصی برخوردار است. زیگورات هرمی شکل چغازنبیل، دروازه ورود به قلمروی معانی و معارف باطنی است که با آگاهی بر شناخت باورها، آیین و فرهنگ ملی عیلامیان می‌توان به آن دست یافت.

درباره این نیایشگاه تحقیقات زیادی از جنبه‌های گوناگون صورت گرفته است؛ اما بیشتر این پژوهش‌ها به ساختار و معماری

ویژه خود بنا، تشریح موقعیت جغرافیایی و اجتماعی، دین و باورهای مردم عیلام به طور مجزا پرداخته‌اند. البته در چند مقاله تا حدی به مسئله معماری و نقش مذهب در ساخت بناهای مذهبی از جمله زیگورات چغازنبیل پرداخته شده است؛ اما تحقیقی در رابطه با اثبات یا احتمال نقش و تأثیر باورهای آیینی و اعتقادات بومی در طراحی و ساخت این نیایشگاه به طور خاص، صورت نگرفته است. همان‌طورکه اشاره شد انتقال نگرش‌های آیینی-مذهبی به روایت معماری و سایر آثار هنری از اصول اعتقادی ابنای بشر بوده و هست. ازآنجاکه باورها و اعتقادات با زندگی مردم پیوندی ناگسستنی و تسلطی همه‌جانبه دارد و باور به این حقیقت که هنرمندان در هیچ دوره و تمدنی، عناصری زائد و بدون پیشینه فکری را در هنری چون معماری به کار نمی‌بردند، به نظر می‌رسد، تحقیق و پژوهش در رابطه با تأثیر و کاربرد باورها و بیان آنها به کمک نمادها و نشانه‌ها در معماری زیگورات چغازنبیل، امری لازم باشد. باورهایی که معنا و مفهومی متعلق به دوره خود را جهت برآوردن نیازهای روحی، روانی، معنوی در کنار توجه به زیبایی و بیان نقش، شکوه و عظمت نیایشگاه‌ها، به شیوه‌ای نمادین و اسطوره‌ای بیان می‌کنند و از این طریق ما را با خزائنی از اطلاعات اسرارآمیز، آشنا می‌سازند.

باید در نظر داشت که باورهای قومی همیشه به شیوه افسانه، روایت و یا تصویرسازی، بیان و از نسلی به نسل دیگر منتقل نمی‌شدند. گاهی هنرمندان با خلق آثار حجمی چون بناهایی با ویژگی‌هایی خاص به این هدف می‌رسیدند. این نوع از بیان، بیانی نمادین است که با شناخت و تسلط بر لایه‌های زیرین آن می‌توان به راز و رمز باورهای آیینی پی برد. نماد، نشانه، اسطوره، باورهای اعتقادی-آیینی و بومی با پیوندی تنگاتنگ، از مهم‌ترین عوامل تشکیل‌دهنده فرهنگ و تمدن اقوام باستانی هستند و هویت ملی آنها را نمایان می‌سازند. همه این عوامل در ارتباطی ناگسستنی، با زبانی قابل‌فهم و دل‌نشین ما را در مسیر مکاشفه این پژوهش یاری می‌رسانند. با این تفسیر می‌توان گفت با کمک تجزیه‌وتحلیل نمادها، نشانه‌ها و حکایت‌های اسطوره‌ای، بهتر به نقش و تأثیر عقاید و باورها در شکل‌گیری مکان‌های مذهبی و مقدس دست می‌یابیم. این رمزپردازی‌ها و باورها، اماکن و بناهای مقدس را به قلب و نقطه حیاتی جهان و مرکز توجه و تمرکز مبدل می‌سازند. این پژوهش بر آن است در جهت رمزگشایی برخی باورهای آیینیِ نمادین با بیان مختصری از تاریخچه بنا و روش تاریخی- تحلیلی، به بررسی نقش و تأثیر باورهایی که در ساخت و شکل‌گیری این بنای باشکوه بیشترین و نزدیک‌ترین نقش را داشته‌اند، بپردازد و به منظور روشن شدن وجوه مختلفی از این باورها در قالب اشاره‌ای گذرا به روایت‌های گوناگونی پیرامون ویژگی‌های ساختاری معبد چغازنبیل و اهمیت نمادها و نشانه‌های وابسته به آن خواهد پرداخت.

تصویر ۱-نمای کلی از معبد چغازنبیل، شوش، مأخذ: *ARTICLE. TEBGAN.NET*

نگاهی گذرا بر تمدن، دین و باورهای عیلامیان و ویژگی‌های ساختاری زیگورات چغازنبیل

۱- تمدن عیلام و موقعیت جغرافیایی:

«بین‌النهرین تا حدود ۵۰۰ ق.م که ضمیمه ایران شد، چندین دولت پرقدرت و بزرگ بر آن حکومت کردند. آنان نفوذ آیین، تمدن و علوم خود را گسترده و بر اقوام خلف تحمیل کردند». (قدیانی،۱۳۸۷: ۳۵). از جمله این دولت‌ها می‌توان بابل، سومر، آشور، آکد و عیلام را نام برد. عیلام یکی از باشکوه‌ترین گنجینه‌های تمدن کهن ایران، در اواخر هزاره سوم ق.م است. آنان بانی اولین دولت مرکزیِ سلطنتی، در فلات این سرزمین بودند. دکتر محمد معین عیلام را شامل خوزستان، لرستان و کوه‌های بختیاری کنونی می‌داند. «عیلامی‌ها سرزمین خود را هاتمتی[1] خوانده‌اند که این کلمه از دو قسمت «ها» به معنی سرزمین و

[1].HATAMTI

«تمتی» به معنی مقدس یا خدایان تشکیل گردیده و درمجموع به معنی سرزمین مقدس یا سرزمین خدایان است.» (نگهبان، ۱۳۷۲: ۲۴). عیلام باستان، از دو ناحیه تشکیل شده بود، ناحیه کوهستانی که انزان[1] یا انشان[2] نامیده می‌شد و از نظر فرهنگ و تمدن، بکرتر بود و ناحیه جلگه‌ای که شوشون[3] نامیده می‌شد و به دلیل ارتباط با سایر تمدن‌ها از پیشرفت چشمگیری برخوردار بود. آنها، به سبب همسایگی با تمدن‌های بزرگ و پیشرفته، از نفوذ و تبادلات فرهنگی–تجاری برخوردار بودند و از این طریق موفق به پیشرفت‌هایی در زمینه‌های مختلف شهرنشینی، هنری، ادبیات و مهم‌تر از همه ابداع خط تصویری شدند. حیات این تمدن بزرگ تا ۶۴۰ ق.م به طول انجامید.

۲-دین و اعتقادات مذهبی عیلامیان:

از دین و مذهب عیلامیان اطلاع چندانی در دست نیست، بااین‌حال، طبق مستندات موجود، مذهب آنان روی‌هم‌رفته همان مذهب سومری‌ها، آکدی‌ها و بیشتر برگرفته از مذهب و آداب و آیین مذهبی بابلی‌هاست. عیلامی‌ها عالم را پر از ارواح می‌دانستند و آن‌ها را هم خدا می‌پنداشتند. مجسمه خدایان را می‌ساختند و مذهبشان شرک و پرستش طبیعت و بت بود. به اعتقاد مردم بین‌النهرین، ارواح در خورشید، ماه و ستارگان سکنی می‌گزیدند، در گذر زمان، این سیّارات جایگاه خدایان را پیدا کرده و مورد پرستش قرار گرفتند.

عیلامیان «به قصد آنکه از برکات و انعام حیات بهره‌ور گردند به کاهنان و پیشوایان دینی خود متوسل گشته و در اموری چون قربانی‌ها، افسون‌ها، نمازها، دعاها و مطالعه کواکب از آنان یاری می‌جستند و به آواز نغمات نی و سرودهای دلپذیر موسیقی، به عبادت و خضوع در آستانه الهه می‌پرداختند... و هرگاه از دعا و نماز ایشان خدایان مهربان نمی‌گشتند ناچار افسون‌هایی به کار می‌بردند که به‌زعم ایشان در مزاج خدایان نفوذ می‌کرد». (قدیانی،۱۳۸۷،۴۵).

این نوع از عقاید و باورها به جلب محبت و نعمت و دفع خشم و زیان خدایان، باعث شده بود که عمده اقوام باستانی در دین و پرستش‌های خود، رفتار دوگانه‌ای را پیش گیرند. آنها ازیک‌طرف حیوانات و عوامل مفیدی چون گاو، شتر، خورشید، ماه، آب ... و از طرف دیگر عوامل ناسازگاری، چون رعدوبرق، باد، تاریکی و... را می‌پرستیدند. در این سرزمین تنها پادشاه و کاهنان اجازه حضور در معبد را داشتند و در روزهای جشن و پیروزی، مجسمه‌ها و تمثال‌های خود را از زیگورات و عبادتگاه‌ها بیرون آورده و نسبت به آنها ادای احترام می‌کردند. به‌این‌ترتیب، عیلامیان نیز همچون سایر تمدن‌ها، اعتقادات و باورهای مذهبی-آیینی خویش را در تاروپود فرهنگ و هنرشان وارد نموده و از آن بهره‌های بسیار بردند. دراین‌بین معماری به عنوان گویاترین و ناب‌ترین راه نمایش و بروز تفکر دینی-آیینی و اسطوره‌ای، موردتوجه هنرمندان مذهبی و عارف‌مسلک بوده و هست. بهترین نمونه این تمثیل، در میان بسیاری از ابنیه‌ی تاریخی-مذهبی ایران، زیگورات چغازنبیل است.

۳-زیگورات چغازنبیل و ویژگی‌های معماری:

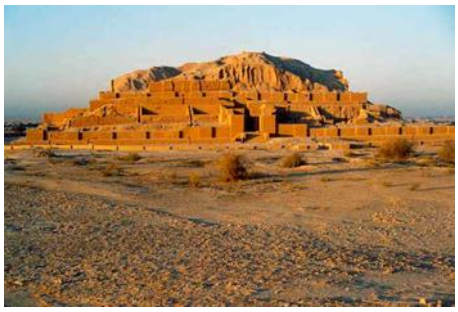
در جوامع باستانی، معابد نقش بسیار مهمی داشتند؛ و همواره بلندترین و مرتفع‌ترین بناها بودند. عمدتاً در مرکز شهر و از خشت خام یا آجر پخته، ساخته می‌شدند. شاه اونتاش ناپریشا (اونتاش‌گال) پادشاه عیلامی، همچون سایر فرماندهان به ساخت و هدیه بنای زیگورات به خدایان علاقه‌مند بود. او در ۱۲۵۰ ق.م و ۴۰ کیلومتری جنوب شرقی شوش، شهر مقدس دوراونتاش را به کمک مهارت‌های ساختمان‌سازی بنیان گذاشت و در مرکز آن معبدی مرتفع و شگفت‌انگیز، بر مبنای نقشه عمودی ساخت و آن را زیگورات چغازنبیل نامید. (تصویر:۲) این شهر مجموعه‌ای از قصرها و معابد بود که علیرغم داشتن سه حصار دیواری، هرگز به عنوان شهر دفاعی و قلعه‌ای به کار نرفت. زیگورات به معنی بلند و برافراشته، مکان خداوند، محل جاودانه ارواح و پرستشگاه ابدی آنهاست.

---

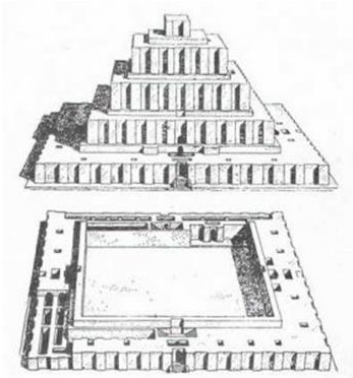
[1]. ANZAN
[2]. ANSHAN
[3]. SHOSHON

«واژه سومری برای زیگورات یونیرزیگورات۱ (کوه) است که جاستروم۲ آن را مرئی از راه دور، معنی و تفسیر کرده است» (هال،۱۳۹۳:۴۸). زیگورات‌ها که برخی منشأ آن را تمدن سومر می‌دانند، معابدی مرتفع و پلکانی بین سه تا هفت‌طبقه بودند که از سوی پادشاهان و بزرگان شهر برای عبادت خدایان و انجام مراسم آیینی و مذهبی برپا می‌شدند. نیایشگاه چغازنبیل با قاعده مربع شکل (تصویر:۳) و حصار دایره‌ای و جداگانه خود، از نظر ساخت و نقشه کاملاً متفاوت از کلیه زیگورات‌های ایران و بین‌النهرین است و برای ستایش ایزد اینشوشیناک، نگهبان شهر باستانی شوش و خدای جهان مردگان، بنا شد. گفته می‌شود، زیگورات چغازنبیل، وسیع‌ترین زیگورات جهان و آخرین نمونه این سبک معماری است. این بنا که هم نیایشگاه بود و هم آرامگاه، در دو مرحله، پیرامون یک حیاط مرکزی و در محوطه‌ای ۱۰۰ هکتاری، ساخته شد. مرحله نخست را به «صورت مربع کاملی که طول هر ضلع آن ۱۰۰ متر بوده و زوایای آن نیز متوجه چهار جهت اصلی، با خشت خام شروع کرده‌اند، وسط هر دیوار، دری قرار داشت که به صحن حیاط بزرگ مرکزی باز می‌شد». (آمیه، ۱۳۴۹: ۵۳). چهار طبقه بعدی در مرحله دوم ساخته شدند، «هر طبقه از روی سطح محوطه جداگانه ساخته شده و بالا رفته به‌طوری‌که از طبقه اول به صورت چند قوطی توی در توی به نظر می‌رسد. روی طبقه چهارم، بزرگ‌ترین بنا، معبد بزرگ اینشوشیناک قرار دارد». (هینز،۱۳۸۹:۴۹).

متأسفانه از این بخش معبد، جز چند کاشی، نشانی باقی نمانده است. زیگورات هرمی شکل چغازنبیل، از جهت ابعاد و ویژگی‌های منحصربه‌فردش با بسیاری از اهرام جهان برابری می‌کند و باورهای قوی ساکنانش را با شیوه‌ای خاص در معماری، بیان می‌کند. از دیگر زیگورات‌ها می‌توان: زیگورات اور، آنو، معابد هفتگانه اریدو، تل ریماح بابل و دورشاکلین را نام برد که ساختاری مشابه هم دارند. چغازنبیل در سال ۱۹۷۹. م توسط یونسکو در فهرست میراث جهانی قرار گرفت.



تصویر ۲-ضلع غربی بنای زیگورات، مأخذ: KOJAVA.COM



تصویر ۳- نما و پلان معبد چغازنبیل، طرح از فرشید فتحی.

۴- باورهای آیینی، بن‌مایه معماری:

باورهای آیینی، وسیله تجسم بخشیدن به اعتقادات و اندیشه انسان اسطوره‌ای بود و بناهای مقدس، بر پایه بینشی که از همین باورها نشأت می‌گرفت، ساخته می‌شدند. معماران باستان علاوه بر دانش ساخت انواع سازه‌ها و تأکید بر امر زیبایی، سعی می‌کردند، در تنظیم تناسب و محاسبات خود، باورهای نمادین را نیز، در نظر داشته باشند. تجلی باور مقدس به شیوه‌ها و صور گوناگون همواره در تاریخ بشری نمایان بوده است. در زیگورات چغازنبیل هم، عناصرِ تفکر و باورهای آمیخته با تقدس، به‌وفور مشاهده می‌شوند. حال، این پرسش شکل می‌گیرد که، چگونه و از چه طریق، می‌توان به معنای درونی این باورها دست یافت. یکی از راه‌های پاسخگویی به این سؤال و رسیدن به مرحله شناخت و تأیید نقش عقاید و باورهای هر ملت و تمدنی، رمزگشایی زبان نمادین آنها است و با همین رمزگشایی‌هاست که می‌توان تا حدی از تفکر، نحوه زندگی و اندیشه انسان‌های نخستین آگاهی یافت.

[1]. ZIGGURAT ،U-NIR
[2]. JASTROM

باید در نظر داشت که در باورِ عام، مکان‌های مذهبی همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و این اهمیت از یک‌سو ناشی از باور و معتقدات مردم و از سوی دیگر ناشی از ساختار و مفاهیم فضایی، معانی، نماد، نشانه و حتی حکایت‌ها و روایت‌های اسطوره‌ای هستند که در بطن این مکان‌ها وجود دارند و در حقیقت به عنوان کلیدی برای ورود به قلمروی وسیع باورهای عمیق ملی و مشترک تمدن‌ها عمل می‌کنند. رسیدن به چنین دانشی، قطعاً، وابسته به درک و دریافت دانش ساختاریِ کنش فضا و مکان مقدس هم هست. با توجه به همه موارد گفته شده و اینکه مذهب، آیین، آداب‌ورسوم عیلامیان، در هاله‌ای از ابهام قرار دارند، این نتیجه حاصل می‌شود که، یکی از شاخص‌های رمزگشایی معابد این دوره، استفاده بهینه از باورها و آیین‌ها با ابزار نماد و نشانه‌ها است.

نمونه‌هایی از تأثیر نگرش‌های اقوام پیشین و تمدن‌های مقارن عیلامیان،در شکل‌گیری و ساخت زیگورات چغازنبیل

۱-تجلی کوه در بناهای مذهبی و زیگورات چغازنبیل:

کوه، این مخلوق زیبا و باشکوه الهی، نظر هر بیننده‌ای را از فرسنگ‌ها فاصله، به خود جلب می‌کند؛ و چشم را از نازل‌ترین نقطه زمین به بالاترین مکان که روبه سوی آسمان لایتناهی دارد، سوق می‌دهد. بیشتر پرستشگاه‌های دنیا، به شکل هرم‌های نوک‌تیز ساخته شده‌اند. درباره جنبه مقدس کوه، باورها، داستان‌ها و افسانه‌های مختلفی روایت می‌شود. «کوه، نمادِ بلندترین و مرتفع‌ترین نقطه زمین، دارای ارزش‌های رمزی و مذهبی بی‌شمار است. در قدیمی‌ترین افسانه‌های مربوط به آفرینش، نخستین مخلوق جهان هستی و در عقیده ملت‌های ابتدایی، نگهبان و منبع قوای حیات و دارای نیروی تولید است.» (الیاده،۱۳۸۹: ۱۰۶). تفکرِ جایگاه خدایان بودنِ کوه‌های مقدس همواره در سراسر جهان باستان وجود داشت. کوه، چون مرکز و محور عالم تصور می‌شد و بنا بر روایتی اصل خلقت از این مرکز آغاز شده و در مقایسه با هر مکانی به آسمان نزدیک‌تر بود، فضیلت قدسی داشت. قله آن نیز، اوج تقدس و رهبانیت انگاشته می‌شد و محور قائمش معرف مسیری بود که به واقعیت و حقیقت متعالی منتهی می‌شد. هر کس به آن صعود می‌کرد به‌واسطه نزدیکی به آسمان، از اعتبار و برتری بیشتری برخوردار می‌شد. در اکثر فرهنگ‌ها صعود از کوه -معبد، نماد عبور از یک مرتبه به مرتبه دیگر است و نه‌تنها موجب دستیابی به قداست، بلکه مسیر عروج روح از دنیا به آسمان، بریدن از تعلقات دنیوی، نشان خضوع و خشوع در برابر خدایان است. در زیگورات چغازنبیل این مراتب با طبقاتی بودن معبد بروز می‌کند. بنایی با پنج طبقه متحدالمرکز و با ارتفاع‌های متفاوت که هرکسی بر اساس میزان فضیلت و احترامش اجازه صعود به طبقه‌ای خاص و تعیین شده را می‌یابد.

طبقه آخر که رکن اصلی معابد پلکانی است و در حکم قله کوه، جایگاه پادشاه و مجسمه‌های خدایان است. مکانی برای عروج ارواح به آسمان و رسیدن به جایگاه ابدی‌شان خورشید و انجام مراسم آیینی ویژه از جمله ازدواج مقدس. ازدواجی بین برترین کاهنه و یکی از خدایان عیلامی که به اعتقاد آنان، این ازدواج برایشان خیروبرکت فراوانی را به دنبال داشت. در تمامی فرهنگ‌ها باور بر این است که ارواح و فرشتگان نیز در آسمان‌ها زندگی می‌کنند و ارواح زمینی از کوه (معبد) به سوی آنها پر می‌کشند. (پوتنام، ۱۳۸۸: ۶). به‌این‌ترتیب با الهام گرفتن از بلندای باشکوه و توجه به جنبه رمزی، اسطوره‌ای و مقدس کوه، بناهای مذهبی مرتفع ساخته شدند و تجلی آسمان گونه‌ای را با معماری خاص خود ایجاد کردند. زیگورات چغازنبیل در دشتی هموار، نمادِ کوهی کیهانی است، با همان قداست و جایگاه رفیع که از فرسنگ‌ها فاصله هم، عظمت و شکوه خود را بر مشتاقان زیارتش عیان می‌کند.

زیگورات، کاربرد نجومی نیز داشت و کاهنان از فراز بالاترین طبقه، حرکات و نشانه‌های ماه و ستارگان را رصد می‌کردند. این طبقه، نشان از بهشتی داشت که بشر همواره در پی آن بود. «به‌موجب سنن بین‌النهرین، گِل انسان در نافِ زمین یعنی جایی که آسمان به زمین می‌پیوندد، سرشته شد...بهشت، ناف زمین بود»(الیاده،۱۳۸۴: ۱۸۳-۱۸۴)، این بهشت، بر فراز بلندترین کوه‌ها قرار داشت. بنابراین اعتقاد که قطعاً عیلامیان جدای از آنها نبودند؛ مردم برای شبیه‌سازی و نزدیک شدن به

بهشت متعالی، دست به ساخت معابدی مرتفع و مطبق زده و آخرین طبقه آن را به نشان بهشت موعود، عمدتاً با کاشی‌های رنگارنگ، طلا و فلزات گران‌بها آذین بستند.

۲-نگرش آیینی-مذهبی به خورشید و ماه:

۲.۱. خورشید و باورهایش: خورشید با باورهای خاص خود، در تمدن‌های گوناگون، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. «در مذاهب ابتدایی که انسان سعی دارد با استفاده از تجلیات بارز طبیعی، حس پرستش و ستایش خود را پاسخ گوید. خورشید، بارزترین نمونه خدایی، سراسر نور و روشنایی است. در این مذاهب نسبت نور و خورشید ناگسستنی است» (بلخاری،۱۳۸۴: ۴۵۲). هرچند ماه و ستاره‌ها هم صاحب نور و معانی روحانی بودند، اما خورشید از اهمیت بیشتری برخوردار بود و نزد اکثر قبایل، با کوه-معبد ارتباطی تنگاتنگ داشت. بشر باستانی همواره در تلاش بود تا توجه و محبت این ستاره عظیم گرمابخشِ سراسر نور را به خود جلب کند.

نور بارزترین ویژگی خداوند در تمامی تمدن‌ها و ادیان است. خورشید، روشنایی و گرما می‌بخشد و نشانه حیات، سرچشمه نیروی انسان، کیهان و مظهر مجسم نیروهای آسمان و زمین است، «پدر بشر» نامیده می‌شود... در کیش‌های بی‌شمار خورشیدپرستی، لحظاتِ اسرارآمیز و ناپیدایی ناگهانی‌اش، مواقع سجده و عبادت خورشید است. خورشید در بعضی مناطق، رمز بی‌مرگی و رستاخیز با رمزی دوسوگرا و دوپهلوست. دور روزانه‌اش، رمز زندگی انسان تلقی شده؛ بدین معنی که دمیدن و بالا آمدنش تا وصول به نقطه اوجِ مدار در آسمان و سپس غروب کردنش، در ذهن مردم با مراحل مختلف زندگی: ولادت، رشد و افول و مرگ، برابری یافته است. (دوبوکور،۱۳۹۴: ۸۱).

عیلامیان به خدایان متعدد معتقد بودند. یکی از آنها، خدای خورشید بود که «ناهونته» می‌نامیدند و مانند سایر خدایان خویش می‌پرستیدند و پادشاه را نوکر و خادم باوفای او می‌دانستند. طبق باور آنان، برخی خدایان، ارواح پادشاهان و کاهنان برجسته در خورشید ساکن بودند. به همین دلیل، هرساله جشن‌ها و مراسم مذهبی را برای بزرگداشت و جلب‌توجه ناهونته برگزار می‌کردند. زیگورات‌ها نیز دراین‌بین نقش واسطه‌ای برای نزدیک شدن به خورشید را داشتند و علاوه بر تداعی همه معانی پیش‌گفته، حرکت نور خورشید بر طبقاتشان به‌نوعی ساعات اوقات روز، روزهای ابتدایی و میانی هر فصل و حتی چهارفصل سال را مشخص می‌کرد. در اساطیر بخش بزرگی از اقوام بین‌النهرین مانند؛ سومر، آکد، بابل، عیلام و آشور، خدای «شَمَش» ایزدِ خورشید، ایزد قانون و دادگری است و خاستگاهش از کوهسار شرق است. خدای خورشید و اینشوشیناک در متون عیلامی، به عنوان خدایان نور و تاریکی و خدایان زمین و قلمرو مردگان معرفی می‌شوند. خدای خورشید عیلامی «ناهونته»، یا همان «خالق روز» و مأمور ویژه اجرای قانون بود. در معاهده ۲۲۸۰ ق.م، خدای خورشید به مکان پنجم، افق اینشوشیناک، تعلق داشت. خورشید در نقش خود به عنوان دادگر و قاضی، سایه‌های ظلم و عصیان را پاک و خطاکاران را با روشنایی‌اش به دام انداخته و مجازات می‌کند. او به تعبیری واسطه بین مردم و خدایان برای تحقق آرزوهایشان بود.

نکته قابل‌توجه دیگر جملاتی است که به نشان تقدس معبد و اهمیت نقش خورشید بر برخی از آجرهای زیگورات چغازنبیل، حک شده است: «من اونتاش ناپریشا، پسر هوبانومنا، شاه آنزان و شوش به خدای ناهونته نماز گزاردم. آن را در مکان مقدس قرار دادم. باشد که اعمال و کارهای من موردقبول خدای ناهونته واقع، رب مکان مقدس قرار گیرد. در طول سال‌ها و روزها یک حکومت طولانی به دست آوردم که با سلامتی من همراه بود». (خواجه عبداللهی،۱۳۸۳: ۴۸). به‌طورکلی، نمادهای متعددِ منسوب به خورشید، نشانه باورهای رمزگونه مردم در سراسر تاریخ نسبت به خالق خود بود. تا از این طریق مفهوم وحدت وجود را به شکل سمبولیک و با ابزار هنر نمایان سازند. به‌این‌ترتیب، این نماد همراه با باورها و آیین‌هایش، در سرتاسر تاریخ تمدن بشری تا به امروز حضور و استمرار یافت و با گذر زمان خود را با فرهنگ‌های گوناگون، تطبیق داده است.

۲.۲. ماه و باورهایش: ماه یکی دیگر از نمادهایی است که، ریشه در باورهای آیینی پیشینیان دارد و از آن در فرهنگ و هنر خویش، بهره جسته‌اند. عیلامیان هم از این باور بی‌بهره نبودند و مانند سایر اقوام ابتدایی آن را می‌پرستیدند. «در ایران باستان قبل از زرتشت به خاطر ایمان به خدایان متعدد و پرستش طبیعت، ماه که شب تیره و ظلمانی را روشنی می‌بخشد همواره به

عنوان یکی از خدایان ستایش شده است... در تمدن‌های اولیه ایران و عیلام، اولین خدایی بود که ستایش می‌شد. با قاطعیت می‌توان ماه را عمده‌ترین و اساسی‌ترین مقوله در آیین دینی این دوران به حساب آورد».(آزاد بخت، ۱۳۸۹: ۱۰۹) ماه حیات گیاهان و جانوران و نماد آب‌های زیرزمینی است. در سراسر جهان، ماه را بخشنده باروری و حاصلخیزی، نشانه فراوانی، تجدید و احیای قدرت پنهان و تغییرات تکان‌دهنده می‌دانند. بارندگی با تأثیر جاذبه ماه بر جزر و مد صورت می‌گیرد. در داستان آفرینش، نگه‌دارنده و حافظ تخمه گاوی است که در پدید آمدن حیات گیاهی و جانوری نقش عمده دارد. ماه مقیاسی عمومی در سراسر جهان است. زمان‌های محاسبه‌شده به‌واسطه مراحل تغییر ماه، زمانی گویاست. (پورخوش،۱۳۹۵:۱۸۰) «ماه جسم بی‌جان گاو را هستی می‌بخشد یعنی زندگی چارپایان را باعث می‌شود. چرخ و گردونه نیز از دوران بسیار کهن وسیله نقلیه ماه بوده است که چهار گاو آن را حرکت می‌دادند». (صمدی.۱۳۸۳: ۹۵)

در نوشته‌های باستانی ایرانی آمده که اهریمن، گاو را می‌کشد و نطفه او را در ماه نگهداری می‌کند. گاو به ماه مربوط است و شاخ هلالی‌اش، هلال ماه را تجسم می‌کند. گاو و شاخ‌هایش نماد مستقیم و جداناپذیر ماه هستند. اهمیت روحانی این پیوند به حدی است که هردوی این عناصر در تزیین بنای زیگورات چغازنبیل به کار رفته‌اند. «جدیدترین نمایش زیگورات در یکی از نقوش برجسته کاخ آشوربانیپال ارائه شده است. در این نقش برجسته، زیگوراتی را با چهار طبقه می‌بینیم که ساختمان معبد بالای آن قرار دارد. چهارگوشه این معبد، با شاخ‌های بزرگ تزیین شده است و این با اطلاعاتی که آشوربانیپال درباره تزیین معبد زیگورات شوش در اختیار ما گذاشته است، مطابقت دارد». (یوسف زاده،۱۳۸۰: ۸۸) درواقع «جالب‌ترین ویژگی معابد این دوره سه شاخ بزرگ است که در هر طرف دیوارهای معبد نصب شده است و ما را به یکی از عجایب ساختمان معابد عیلامی متوجه می‌کند که تابه‌حال از آن چشم پوشیده‌ایم.

سنگ‌نبشته‌های عیلامی میانه، ثابت می‌کند که این شاخ‌ها جزء مهمی از هر معبد را می‌ساختند چون نماد ماه و الوهیت بود...آشوربانیپال در جریان فتح شوش، «شاخ‌های برنزی ریخته‌گری شده» را از زیگورات برمی‌کند. یکی از کنده‌کاری‌های قصر سلطنتی او در نینوا، معبد مرتفع همین زیگورات را در شوش با دو ردیف شاخ بسیار بزرگ در قسمت جلویی آن، تصویر می‌کند.» (هینتز،۱۳۸۹: ۶۴-۶۵) شاخ چون ماه، مظهر زایندگی و باروری است و در فرهنگ هندواروپایی، نشان دفع بلا، شومی و چشم‌زخم است. در قرآن هم، واژه «ذوالقرنین» به معنی «دارنده دو شاخ» ذکر شده است. باورهای متعلق به خورشید و ماه با همه منسوباتشان، کلید بسیاری از مفاهیم به‌ویژه در هنر معماری‌اند. آگاهی از خاستگاه این مفاهیم، ما را با فرهنگ ملی، هنر و بینش تمدن‌ها، بیشتر آشنا می‌کند که اغلب بر مسائل اعتقادی متکی هستند. در زیگورات چغازنبیل، این دو به عنوان خدایان روشنایی و تاریکی، سرچشمه حیات و حاصلخیزی، نشان مرگ، رستاخیز و محل استقرار خدایان و ارواح، نماد قانون، عدالت و دادگری، دورکننده بلایا و افزاینده آب‌ها، باروری و زایندگی به کار رفته‌اند.

۳-اهمیت و نقش پلکانی بودن:

پلکان‌های مسقف زیگورات چغازنبیل، جالب‌توجه است، «ارتفاع آنها با یکدیگر کاملاً تفاوت دارد. در وسط هر یک از چهار طرف زیگورات، یک مجموعه پلکان وجود دارد (تصویر: ۴). همه این پلکان‌ها به طبقه اول منتهی می‌شود و در طرف شمال شرق و شمال غرب، فقط تا طبقه اول ادامه می‌یابد؛ اما پلکان‌های طرف جنوب غرب، علاوه بر طبقه اول به طبقه دوم هم منتهی می‌شود؛ از این میان، پلکان‌های قسمت جنوب شرق، جالب‌ترین آنها است، چنانکه می‌باید درخور «قسمت شاه» باشد... یک پلکان پنجم در طبقه چهارم به در ورودی معبد بالا منتهی می‌شد، منتها نه از طریق ادامه دو «پلکان‌های شاه» بلکه در قسمت شمال شرق یا قسمت «تماشاگران». در اینجا تصور روشنی دریافت می‌کنیم از اینکه در نظر یک عیلامی انتخاب راهِ وصول مستقیم به معبد تا چه حد بی‌حرمتی جلوه کرده است. این راه می‌باید مورب یا پس از دور زدن از یک گوشه، ساخته می‌شد». (هینتز،۱۳۸۹: ۲۰۵)

در رابطه با مورب بودن ورودی‌ها، پلکانی و مارپیچی بودن معابد، نظریه‌های مختلفی وجود دارد. برخی معتقدند که این مسئله به اعتقادِ دور از دسترس بودن مکان خدایان برمی‌گردد. به همین دلیل معابد را بر فراز کوه‌ها و یا مرتفع می‌ساختند.

پس از گذشت زمان و با تعلیل این تفکر، همچنان تفکر وصول به خدایان و جایگاهشان به‌وسیله مسیری مستقیم، غیرقابل‌پذیرش محسوب می‌شد. نمود این طرز تفکر را در زیگورات‌ها به‌وضوح می‌توان دید. آنان برای رعایت احترام و دوری از توهین، نسبت به خدایان و ارواح مقدسشان که در بالاترین قسمت معبد جای داشتند، همه راه‌ها را با پیچ‌وخم‌های زیاد که زوار را ملزم به دور زدن کامل آن می‌کردند، پلکان‌هایی با ارتفاع متفاوت و ورودی‌هایی مورب می‌ساختند. چهار سری پلکان در چهار طرف معبد، مسیر صعود به بالاترین طبقه بودند که با بالا رفتن از آنها، به مرکز عالم نزدیک شده و از مرتبه عالم خاکی به عالم برتر می‌رسیدند. پلکان‌ها، در اکثر ادیان و تمدن‌ها، واسطه‌ای برای رسیدن به جایگاه کیهانی معابد، وسیله اتصال زمین به آسمان، ملاقات و هم‌نشینی با خدایان، نماد سیر صعودی از خاک به عرش، گذر مرتبه‌ای از عالم جسمانی به عالم روحانی و مجرد معرفی شده‌اند. مثلاً: «عروج شمن‌ها به کمک نردبان، درخت کیهانی پلکانی، نردبان هفت پله‌ای که راز آموز در آیین میترا از آن بالا می‌رود و نردبانی که راز آیین‌های قربانی از خود می‌سازد تا به جهان کیهانی برسد، همه نمایانگر فرا رفتن از جهان مادی با دستیابی به رفعت عالم است و رسیدن به عالی‌ترین نقطه کمال که با مرکز کیهان برابر گرفته شده است... بالا رفتن از پلکان نه‌تنها دستیابی به تقدس است، بلکه مرگ و عروج روح را نیز نمادپردازی می‌کند». (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۱۸)

زیگورات چغازنبیل فرمی ایستا دارد و نه پویا و به نظر می‌رسد که حاصل آشکارسازی نظمی پنهان باشد و نه نتیجه ترکیبی صرفاً عینی. هدف آن ضرورت است، نه بیانگری محض. پلان مربع شکل این عبادتگاه، نماد جهان است و فضای مطبقش نمود شکلی که زمین و آسمان را در خود جای داده است؛ و درعین‌حال جدا کردن طبقات به صورت پلکانی، همچون چرخ کیهانی، مانند پل ارتباطی، زمین و فلک را به یکدیگر متصل نموده و گذار از یکی به دیگری را میسر می‌سازد.

تصویر ۴- قسمت پلکانی زیگورات چغازنبیل، مأخذ: ARTICLE.TEBYAN.NET

معماری چغازنبیل و رمز اعداد وابسته به آن

زمانی که نمادها، نشانه‌ها و باورهای سازنده‌شان در سطوح مختلف فرهنگ، آیین و مراسم مذهبیِ تمدنی رسوخ یابند، بدون شک بیش از هر چیز، در هنر آن تمدن نمود می‌یابند. دراین‌بین برخی از اعداد مورد توجه و تقدس ابنای بشر بوده‌اند و بخشی از دنیای حیرت‌انگیز نمادها و معانی اسطوره‌ای را به خود اختصاص می‌دادند. انسان در مسیر کشف حقایق و رموز بیکران هستی، از اعداد با همه اسرارش در بستر تخیلِ ذهنی، بهره می‌برد. فیثاغورث اعتقاد داشت، همه نشانه‌های زمینی و آسمانی جهان، انعکاسی از اعداد هستند. افلاطون هم اعداد را مظهر هماهنگی عالم و ارسطو، عدد را منشأ و جوهر همه‌چیز می‌دانست.

در فلسفه یونانی اعداد درک و جنسیت داشتند. اعداد فرد مذکر و زوج مؤنث بودند. برخی نیز معتقد بودند: بدون اعداد نمی‌توان چیزی را شناخت. در تمدن‌های باستانی مانند سومر و بابل که عیلامیان به‌شدت متأثر از آنها بودند، نظام‌های عددی پیچیده و معناداری وجود داشتند و حتی آن‌ها را مورد پرستش قرار می‌دادند و در همه جنبه‌های زندگی‌شان نمودِ عینی داشت. برای اغلب این تمدن‌ها، عدد، اصلی بنیادین بود که حاصلش، جهان عینی و ریشه همه‌چیز و نشان عالم هماهنگ نهفته بود. ساختار معماری زیگورات چغازنبیل دارای پنج طبقه، چهار درب ورودی به سمت چهار جهت جغرافیایی، چهار سری پلکان در چهار طرف و هفت سکو است. عیان بودن اعداد چهار، پنج و هفت در این بنا، بدون شک از فلسفه خاصی برخوردار است. ازآنجاکه کاربرد اعداد نه فقط شمردن بلکه از ابتدا با باورها و نمادهای ملل در ارتباط بوده و هست، احتمال اینکه استفاده از این

عناصر، بر اساس نیاز کاربردی، اعتقادی و ساختاری در بنای زیگورات چغازنبیل باشد، وجود دارد. بااین‌حال، در اینجا به مختصری از معنا و مفاهیم سمبولیک اعداد غالب بر بنای زیگورات چغازنبیل، اشاره خواهد شد.

۱-عدد چهار:

چهار موجود مقدس، از کهن‌ترین باورهای مذهبی مردم باستان به شمار می‌روند. به نظر می‌رسد این حامیان که بنا بر اعتقادی به منظور آموزش چهار جهت اصلی در چهارگوشه جهان، حیات یافته‌اند، همان نیروی نخستین بزرگی باشند که از پروردگار ناشی می‌شوند. آنان از همان ابتدای آفرینش، در سراسر عالم سرشار از هرج‌ومرج، زندگی و نظامی هماهنگ، قانونمند و منظم را پدید آوردند و با بهره‌گیری از نمادهایی خاص با این نیروها زندگی می‌کردند. چهار درب ورودی دقیقاً به سمت چهار جهت اصلی جغرافیایی، چهار سری پلکان در چهار طرف معبد چغازنبیل قطعاً با تفکری خاص و معنادار خلق شده‌اند. از طرفی ساختمان‌های مدور اطراف زیگورات که در نزدیکی پلکان‌ها، البته غیر از قسمت «دروازه شاه» قرار دارند، نیز هریک صاحب چهار متر قطر و چهار فرورفتگی هستند. تکرار این عدد در بخش‌های مختلف، پرسش‌های زیادی را شکل می‌دهد. پرسش‌هایی که باعث مرور معانی نمادین این عدد در فرهنگ‌های گوناگون و دستیابی به نزدیک‌ترین تعبیر به کاربرده شده در ساخت این بنای شگفت‌انگیز می‌شود.(پورخوش،۱۳۹۵:۷۸)

چهار یکی از کامل‌ترین ارقام است. به معنی کلیّت، تمامیّت، زمین، نظم، عقل، اندازه و عدل. چهار نشان‌دهنده: چهار جهت اصلی، چهارفصل سال، اضلاع مربع، بازوان صلیب، چهارعنصر، چهارستون عالم، چهار منزل قمر، چهار مزاج، چهار بهشت و... است. از دورترین اعصار، حتی اعصار نزدیک به پیش‌ازتاریخ، برای نشان دادن آنچه مستحکم، ملموس و محسوس است، استفاده می‌شد. این عدد نمادی است از دنیای مستقر و سازمان‌یافته که حرکت در آن، از نقطه‌ای ساکن آغاز می‌گردد و با رفتن به چهارسوی اصلی، صلیب یا مربع را می‌سازد... تعداد عوالم نیز چهارتاست: ناسوت، ملکوت، جبروت و لاهوت. (نورآقایی، ۱۳۹۳: ۴۸) «بسیاری از شهرها، معابد و اماکن مقدّس و حتی تصوری که از بهشت وجود دارد، دارای چهار دروازه هستند. از طریق این دروازه‌ها اثرات نحس بیرون رانده و اثرات سعد جذب می‌شد. این چهار دروازه مردم را پذیرا می‌شد و فضایل شاهانه را در ایالت شاهی گسترش می‌داد و ساعات روز و فصل را تنظیم می‌کرد». (همان، ۶۱-۶۲)

در معماری مذهبی نیز عدد چهار بسیار مشاهده می‌شود؛ مثلاً در مساجد ایرانی-اسلامی، وجود چهار ایوانی به نشانه چهار مذهب حنفی، شافعی، مالکی و حنبلی، «استوپا»های بودائی با چهار درب بزرگ در برابر چهار جهت اصلی و معبد چغازنبیل با چهار درب ورودی‌اش، همگی نشان از اهمیت و تقدس این عدد در ادیان و تمدن‌های مختلف دارد. شاید بتوان گفت؛ اساس بنای چهارگوش، وجود چهار درب و چهار راه‌پله در بنای زیگورات چغازنبیل اشاره به همان چهار درب بهشت و چهار موجود مقدس و وجود این حامیان در چهارگوشه زمین به منظور آموزش چهار جهات اصلی و چهار رکن عالم به بشر باستان دارد.

۲-عدد پنج:

عدد پنج کاربرد چندان گسترده و فراگیری در دنیای معانی و مفاهیم نمادین ندارد. بااین‌حال در بسیاری ادیان و فرهنگ‌ها باورهای خاص خود را به همراه دارد. به‌عنوان‌مثال در اسلام به نشانه تعداد، نمازهای روزانه، ستون‌های دین و پنج‌تن آل عبا به کار می‌رود. جوزف کمپل معتقد است: «عدد پنج با طراحی زیگورات‌ها در ارتباط است، به این معنی که زیگورات‌ها چهارضلعی ساخته می‌شوند و قله‌شان رو به سمت آسمان است که درمجموع پنج نقطه را تداعی می‌کنند. به طور مثال، زیگورات چغازنبیل در نزدیکی شهر شوش چهارضلعی است که روی به آسمان دارد و در داخل دایره‌ای محاط شده است». (نورآقایی، ۱۳۹۳: ۶۶-۶۷)

همان‌طورکه قبلاً گفته شد؛ طبق معاهده ۲۲۸۰ ق.م، خدای خورشید در مکان پنجم، یعنی افق و جایگاه اینشوشیناک سکنی دارد. از این معاهده و تفکر بیان‌شده در آن، می‌توان به عنوان سندی معتبر، جهت بازگشایی یکی از دلایل پنج طبقه ساخته شدن زیگورات چغازنبیل بهره برد. علاوه بر آن «پنج، عدد وصلت الهی یا همانی است که از آن به عنوان ازدواج مقدّس و

یا گاهی روسپیگری مقدّس نام برده می‌شود، زیرا حاصل ترکیب عدد مؤنث و زوج دو و عدد مذکر و فرد سه است.)۵=۳+۲)» (شایگان- ارجمند، ۱۳۸۲: ۶۵)؛ و امر ازدواج مقدّس هم طبق اعتقادات و باورهای مردم عیلام، در آخرین طبقه زیگورات چغازنبیل و طی مراسمی خاص انجام می‌شد. پنج عدد مرکز، هماهنگی و توازن است. این عدد نشانه پنج نقطه انتهایی بدن عدد انسان یعنی سر، دو دست و دو پا و پنج حس او نیز هست. پنج، نشان چهار جهت اصلی نیز هست که در پنجمین نقطه به وحدت و مرکزیت منتهی می‌شوند.

۳-عدد هفت

هفت، یکی از پرکاربردترین و جالب‌توجه‌ترین اعداد در فرهنگ و باورهای معنوی مردم بوده و هست. هفت دروازه و هفت سکوی چغازنبیل، دیواری که زیگورات چغازنبیل را احاطه نموده نیز، دارای هفت دروازه است و هفتمین دروازه ارزش بسیار داشت. هفت، یکی از اعداد مقدّس در اکثر ادیان است که بنا به اعتقاد گروهی، نشانه طی شدن دوره هفت‌ساله رشد و رسیدن به کمال اخلاقی و معنوی است. نماد تغییر در همه ابعاد زندگی بشری و آغازی شگفت‌انگیزتر.

هفت، نماد برکت، باروری و فراوانی نعمت است. «نخستین عددی است که هم مادی و هم معنوی است و از طریق نمادها، آسمان و زمین را به هم متصل می‌کند. هفت یعنی کمال، امنیّت، ایمنی، آرامش و وفور. عدد مادر کبیر است و به اعتقاد فیلن، هفتمین قوه هر عددی هم مربع است و هم مکعب. نماد پیچیدگی و تودرتویی است و سمبل مراتب کمال و تعالی». (نورآقایی، ۱۳۹۳: ۷۶) گفته می‌شود، برای اولین بار سومریان، متوجه این عدد و ارتباطش با سیّارات شدند؛ بابلیان هم آن را عدد سیّارات می‌دانستند. شاید دلیل این مسئله تعداد هفت سیاره خورشید، ماه، تیر، بهرام، ناهید، برجیس و کیوان بود که تا آن زمان کشف و شناخته شده بودند. به‌این‌ترتیب اهمیت این عدد در کیهان‌شناختی نیز نمود پیدا می‌کند و «با هفت‌آسمان، هفت سیاره، هفت فلز و هفت‌رنگ در ارتباط است...در حقیقت زیگورات‌ها با عدد چهار، پنج و هفت در ارتباط‌اند: چهار زاویه زیگورات رو به چهار جهت، این چهار جهت به‌اضافه قله آنکه رو به آسمان بود، پنج نقطه می‌شدند که از این راه خدایان به زمین آورده می‌شدند». (همان، ۷۷-۷۶)

اعتقاد به گذراندن هفت وادی برای رسیدن به کمال و تولدی دوباره، باور به هفت‌اقلیم و شهر خدا و معرفت محض بودنِ اقلیم هفتم، باور و کاربرد هفت‌سین سفره نوروزیِ ایرانیان باستان، همگی از باورهای وابسته به این عدد هستند. در اندیشه اسلامی هم که کم‌وبیش متأثر از باورهای پیشینیان است، اعتقاد به هفت‌طبقه جهنم، هفت‌دریا، قرار گرفتن هفت موضع بدن هنگام سجده بر زمین و هفت بار طواف کعبه دیده می‌شود. «در عرفان نظری، عروج به سوی عرش الهی به‌واسطه فیض الهی و با گذر از لطایف هفتگانه ممکن است این گذر به دو صورت قوس عروج و قوس نزول نشان داده می‌شود». (بلخاری قهی،۱۳۸۴: ۷۹) عدد هفت برخلاف سایر اعداد ما را به میدان گسترده‌ای از معانی و تفاسیر بی‌پایان رهنمون می‌شود که بی‌شک معماران در ساخت بنای زیگورات چغازنبیل از آن به‌خوبی بهره برده‌اند.

تجلی اشکال هندسی در معماری نیایشگاه چغازنبیل

استفاده از اشکال و اعداد و رموزشان در معماری، همواره منشأ و بیانگر سیطره وسیع اعتقادات و باورها بر جوامع بشری تا به امروز بوده است. معماران، در گذشته و حال، هرگز از عناصر زائد و بدون پیشینه فکری، استفاده نمی‌کردند. آنان به فراخور ویژگی‌ها، معانی و مفاهیم زمان خویش، از همه عناصر، با هدف حظ بصری، برآوردن نیازهای روحی- روانی و معنوی استفاده می‌کردند. طراحی زیگورات چغازنبیل، بیشتر مبتنی بر دو شکل، مربع و دایره است. (تصویر:۵). معماران عیلامی، با آگاهی بر این دو شکل هندسی و باورها و معانی آیینی آنها، چغازنبیل و محوطه اطرافش را با نوعی از طراحی منظم و قاعده‌مند بنا نمودند، ساختاری مربع (مکعب) شکل، با سکوهای دایره‌ای برای انجام مراسم مذهبی و قربانی. در این بخش نیز، به بیان مختصری در مورد مربع، دایره و ارتباط احتمالی این دو، در شکل‌گیری بنای زیگورات چغازنبیل می‌پردازیم:

تصویر - ماکت محوطه بنای زیگورات چغازنبیل مبنی بر دو شکل دایره و مربع، مأخذ: مسعود عجمی در سایت تبیان.

الف- جایگاه و رموز مربع: قاعده اصلی و بنیادینِ زیگورات چغازنبیل، مربع شکل است. چهارگوش یا مربع (مکعب) که همچون عدد هفت از جایگاه ویژه و بااهمیتی برخوردار است، «نماد ثبات، پایداری و نشان «بخت و اقبال» است. همچنین تکیه‌گاه «تاریخ» است. گاهی آن را به صورت چندوجهی با بیش از شش وجه نشان می‌دهند که در آنجا، نماد این اصل فیثاغورثی است که عدد و شکل، اساس کیهانی را تشکیل می‌دهند». (هال،۱۳۹۳: ۱۷). از دیدگاه فیثاغوریان مربع، نماد جان است. نماینده وحدت گونه‌ها و نشان‌دهنده برابری یک‌چیز با خودش و می‌تواند نمادی از عدالت قانونی تلقی شود که همه را به یک چشم می‌نگرد و از نظر افلاطون، مربع نماینده هماهنگی است که عالی‌ترین فضیلت به شمار می‌رود. گاهی مربع بیانگر محدودیت است و در معماری مقدّس یعنی معرفت متعالی و صورت مثالی ناظر بر کارها. (نورآقایی،۱۳۸۹: ۵۴).

«مربع مصداق صوری عدد چهار، رقم کمال الهی و تکمیل تجلی است. بنا بر هندسه اقلیدس، چهار در حد صورتی ایستا، مربع می‌گردد. مربع به مفاهیم زیر اشاره دارد: صور جسمی، طبیعی و عنصری در انسان، فرشتگان و اوتاد چهارگانه، خواطر و مرگ‌های چهارگانه، حقایق چهارگانه الهی، عناصر اربعه، طبایع چهارگانه و عرش الهی». (اکبری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵). «دو ویژگی ذاتیِ مکعب و مربع (ایستایی و ثبات) آنها را مناسب‌ترین صورت برای برپایی بناهایی قرار می‌دهد که مقرر است نماد ثبات باشند: مکعب ازاین‌روی رمز یا نمادی به شمار می‌رود که در مقام تفصیل به زمین و در مقام اجمال به آدمی اشارت دارد. مکعب «انسان» بازنمودی نمادین است از ویژگی‌های ظاهر و او که میان او و زمین و آسمان‌ها مشترک است». (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۲۹).

«ابن‌سینا معتقد است: چهارعنصر سطوح را می‌سازند که الزاماً باید مستقیم باشند تا تماس آنها خلأ پیش نیاورد و چون ساده‌ترین شکل‌ها مثلث است پس همه اجسام از مثلث ساخته می‌شود. ازاین‌قرار که آتش به شکل هرمی است که قاعده آن چهار مثلث است و آب شکلی است از بیست قاعده مثلث و هوا از هشت قاعده مثلث و خاک مکعبی است که از سطوح مربع ساخته می‌شود و مربع هم بالقوه از مثلث ساخته می‌شود». (ابن‌سینا، ۱۳۱۹، فصل ۱۲). ازآنجاکه اعتقادات قدما همواره در باورهای تمدن‌های آتی خود مؤثر بوده‌اند، بعید نیست که منشأ این طرز تفکر ابن‌سینا نیز به گذشته‌های دور ایرانیان باستان، وابسته باشد. چرا که نیایشگاه چغازنبیل قاعده‌ای مربع شکل دارد. از طرفی هرم آن هم صاحب چهار قاعده مثلث شکل است و مفاهیمی چون آب، خاک و آتش (خورشید) نیز برای عیلامیان همچون سایر تمدن‌ها مهم و باارزش بوده است. قاعده مربع این بنا، به تکثر عالم و آدم ثبات، قوام و نظم بخشیده و در سایه قانون آنها را به اعتدال و توازن ابدی نائل می‌سازد و بر صحت‌وسقم نقش قانون‌گذاری خورشید تأکید مؤکدی است. در محوطه زیگورات چغازنبیل، معابد کوچک مربع شکل دیگری هم وجود دارند.

ب- فلسفه و کاربرد دایره: زیگورات چغازنبیل توسط محوطه‌ای دایره‌ای شکل احاطه شده است. علاوه بر آن سه ساختمان مدور نزدیک پلکان‌های زیگورات، قرار دارند. دایره به عنوان سمبلی دینی، در تمدن‌هایی با تفکر خورشید- خدا نقش مهمی را ایفا می‌کرد. خورشید به شکل دایره تصور می‌شد و به عنوان نمادی مقدس به کار می‌رفت. در اکثر تمدن و فرهنگ‌ها، دایره نماد آسمان و قداست است؛ و در پیوندی ناگسستنی با شکل چهارگوش یا همان مربع؛ و مربع که بر چهار پهلو استوار است، متضمّن تصور استحکام، استقرار، رکود، ایستایی و نمودگار زمین است. گاهی هم برعکس، دایره نماد زمین و مربع نشان آسمان و زمان قرار می‌گیرد. بهشت و دوزخ نیز، اکثراً، دایره‌ای شکل تصور می‌شوند. این رابطه دیالکتیکی دایره و مربع، گاهی به معنی استحاله شکل کروی آسمان به شکل چهارگوش زمین و برعکس است و به معنی تبدیل مداوم از شکلی با ثبات و معین به شکلی نامتناهی است. این قبیل مناسبات دیالکتیکی میان عالم روحانی و متعالی که بشر در همه زمان‌ها، طالبِ مشتاق آن است و کُره خاکی، چنین بیان می‌شود. (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۰۴).

«کارکرد دایره در اسطوره‌ها، رؤیاها، ماندالاها، آیین‌های پرستش خورشید و نیز نقشه‌های قدیم شهرها، بیانگر توجه به «تمامیت» به عنوان اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین جنبه زندگی انسان است». (یونگ، ۱۳۷۸: ۳۷۹). نماد وحدت، کمال عدالت و برابر، ابدیت و بی‌انتهایی است. بسیاری تمدن‌ها معتقدند، دایره قدرت احاطه و دربند کردن نیروهای شر و عوامل و آثارش را دارد. به همین دلیل وقتی کسی دچار غش، صرع و یا مانند آن می‌شد، دورتادور او را دایره می‌کشیدند تا ارواح خبیثه و نیروهای وهم‌آلود، به دام افتاده و بیمار را رها سازند. در اینجا دایره به عنوان نماد سلامت و رهایی از قیدوبند نیروهای شر و عواقب خشم خدایان جلوه می‌کند. کهن‌ترین ابنیه نیز، اکثراً، در فضایی مدور و دایره‌ای شکل محاط شده‌اند و اعتقاد بر این است که، این فضای دایره‌ای، به نحوی جادویی و اسرارآمیز حافظ و نگاه‌دار بنا و هر چیزی است که درونش قرار دارد. به گفته میرچا الیاده، دایره ساختن و دایره زدن ایمنی‌بخش است و مانع از هجوم ارواح خبیثه، چنان‌که دایره بستن گرداگرد مقابر، مانع از سرگردانی و ولگردی جان‌ها می‌شود و وسیله حفاظت و صیانت آنهاست و باعث باقی ماندنشان در فضایی مقدس، زیرا حلقه دور معابد، نشانه آن است که فقط راز آشنایان می‌توانند از آن خط بگذرند. (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۹۳).

در فرهنگ و تمدن‌های آسیایی به کار بردن اشکال هندسیِ مربع و دایره کنار یکدیگر، با تفکر ماندالایی نسبت دارد. ماندالا به عنوان بخشی از مفهوم هندسه مقدس، مبنای خلق آثار هنری است. «پیوند مربع و دایره در ماندالا بسیار گسترده و حاوی معانی سمبولیک و رازگونه چندی است. در برخی از ماندالاها سیر از سوی دایره آغاز و به مربع ختم می‌شود و این خود نمادی است از فراهم کردن زمینه‌های زمینی برای تجلی بی‌کرانگی نامحسوس آسمانی در قالب محسوس زمینیِ خود، یعنی معبد». (ذکرگو، ۱۳۷۸: ۸). با وجود تلفیق دو شکل هندسی دایره و مربع در معماری زیگورات چغازنبیل، شاید بتوان آن را نمونه‌ای از یک ماندالا دانست که بنای زیگورات نماینده تجسم وحدت الهی، رشد و بالندگی، نهایت کمال و دایره‌های اطرافش نمادی از گردش آسمان، حول مرکز عالم است. مرکز عالمی که خلقت و آفرینش همه‌چیز از آن نشأت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

بنای زیگورات چغازنبیل، نمونه بسیار زیبایی از تلفیق هنر معماری و مذهب است که در تمامی ساختار و اجزایش نشان از حاکم بودنِ بینشی عمیق دارد. این نیایشگاه، با استفاده از شیوه طراحی و ساختاری‌اش، فرهنگ شفاهی مردمانی را به ما منتقل می‌کند که در بیان و ارائه تفکرات خویش، به شیوه‌های گوناگون و به بهترین شکل ممکنه، کوشا بوده‌اند. بی‌شک مضامین و

ماهیت مذهبی-آیینی، انعکاسی همه‌جانبه بر عرصه زندگی، هنر و به‌خصوص معماری آنان داشته است. معماری باشکوهِ زیگورات چغازنبیل، تجسمی عینی از جهان‌بینی خاص و اعتقادات خالصانه عیلامیان است که در صورت عدم شناخت و بررسی دقیق شاخصه‌ها، همواره در هاله‌ای از ابهام باقی خواهد ماند. بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، می‌توان به نتایج زیر اشاره کرد:

- انسان از ابتدای خلقت خویش، خود را محصور نیروهایی ماورائی و رازآلود می‌دانست که همه وجوه زندگی زمینی و آسمانی‌اش را فراگرفته بود؛ بنابراین برای تمسک و جلب رضایتشان، رسیدن به آرامش فراگیر و نعمت‌های بیشتر، دست به روایت باورها، عقاید و انجام آیین‌هایی زد که به اعتقادش، او را در رسیدن به هدف یاری می‌رساند.
- جستاری گذرا بر تاریخ تمدن، نمایانگر حضور همیشگی نیایشگاه‌ها به عنوان مرکز و هسته پرقدرت وحدت و جلوه‌گاه اقتدار ادیان و آیین‌هاست؛ بنابراین، تداوم و ادامه حیات ادیان، باورها و اندیشه‌های آیینی، نیازمند عنصر مهمِ مکان‌مندی است. در حقیقت، معابد و مکان‌های مقدس، به باورها و شیوه برخورد و تفکر تمدن‌ها جنبه عینی بخشیده و آنها را در تجمع هدفمند انسانی، سازمان‌دهی می‌کنند.
- یکی از شاخص‌های رمزگشایی معابد این دوره، استفاده بهینه از باورها و آیین‌ها با ابزار نماد و نشانه‌ها است و هنرمندان با استفاده از دانسته‌های خود و بهره‌گیری از باورهایی نمادین، گامی مهم در جهت ارائه و اثبات مفهوم و معانی باطنی فرهنگ، اندیشه‌های مذهبی و باورهای حاکم بر زمان خویش برداشتند. مفاهیمی که گذشته از جنبه زیباشناسانه‌اش، تفکری بنیادین را به همراه دارد. تعامل و پیوند عمیق و تنگاتنگ نیایشگاه‌ها و باورهای شکل‌دهنده آنها قدمت، هویت و اصالت تمدن‌ها را آشکار می‌سازد. به‌بیان‌دیگر، هنر معماری به‌ویژه در مکان‌های مذهبی نمایانندهٔ نماد و نشانه اصلی باورها و اندیشه‌های یک ملت است.
- در بین بناهای مذهبی، بنای زیگورات چغازنبیل هم، با طراحی و جلوهٔ نمادینش، محوری‌ترین عامل شکل‌دهنده صورت
- ذهنی و عینی باورهای آیینی-مذهبی و اوج هنرعیلامیان است. این بنا با محور عمودی خود معرف مسیری است که به واقعیتی روحانی و متعالی منتهی می‌شود. تفکری کهن که ما را از پست‌ترین مرحله زندگی دنیوی به عالی‌ترین مرتبه آسمانی رهنمون شده و بین این دو ارتباطی ناگسستنی برقرار می‌سازد.
- اطلاعات و دانش ما در رابطه با تمدن غنی عیلامیان و فلسفه نیایشگاه‌های آنها بسیار اندک است. یکی از راه‌های رسیدن به این شناخت و آگاهی، بررسی این بناها در بستر تاریخی، اجتماعی، فرهنگی تمدن‌های معاصر، در کنار پیوند هنر و عقاید است که از طریق آن، به باورهایی پویا و مشترک برمی‌خوریم که بر روح، اندیشه، رفتار و ذائقه مردم زمان، تسلطی فراگیر داشته و به شکلی کاملاً نمادین در طراحی و ساخت بناهای آنها و به طور خاص در زیگورات چغازنبیل، به کار رفته است. باورهایی که تنها با کاوشی اصولی در مفهوم نیایشگاه‌هایی چون زیگورات چغازنبیل و تجزیه‌وتحلیل جزءبه‌جزء آن و با کمک گرفتن از فرهنگ نمادین و مشترک ملت‌ها، بازگشایی و ما را به مقصود می‌رسانند.

منابع

۱. ابن‌سینا، *فنون سماع طبیعی و آسمان و جهان و کون و فساد از کتاب شفا*، محمدعلی فروغی، تهران، چاپخانه بانک ملی، فصل ۱۲، ۱۳۱۹.

۲. اردلان/ بختیار، نادر/ لاله، *حس وحدت (سنت عرفانی در معماری ایرانی)*، حمید شاهرخ، تهران، نشر خاک، ۱۳۸۰.

۳. اکبری/پورنامداریان/شیرازی/آیت‌اللهی، فاطمه/ تقی/ علی‌اصغر/حبیب‌الله،«*معرفت روحانی و رمزهای هندسی*»، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی*، گوهر گویا، سال ۴، ش۱۵،۱۳۸۹.

۴. آزادبخت، مجید، «*ماه نور مسحور سما، ماه در هنر ایران*»، کتاب ماه هنر، تهران، شماره ۱۴۱، ۱۳۸۹.

۵. آمیه، پیر، *تاریخ عیلام*، شیرین بیانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

۶. بلخاری قهی، حسن، *مبانی عرفانی هنر و معماری*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر، ۱۳۸۴.

۷. پورخوش، زهرا، *بازشناسی موتیف‌ها و عناصر نمادین ماه و مهر در فرهنگ ایرانی*، تهران، انتشارات حانون، ۱۳۹۵.
۸. پونتام، جیمز، *اسرار اهرام در جهان باستان*، محمدصادق شریعتی، تهران، انتشارات سبزان، ۱۳۸۸.
۹. خواجه عبداللهی، محمدحسن، *شهر سه‌هزارساله دوراونتاش (چغازنبیل)*، قم، هدهد، ۱۳۸۳.
۱۰. دوبوکور، مونیک، *رمزهای زنده جان*، جلال ستاری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۹۴.
۱۱. ذکرگو، حسین، *تجلی ماندالا در معماری و موسیقی سنتی ایران*، فصلنامه هنرنامه، سال سوم، شماره ۸، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.
۱۲. شایگان/ارجمند، گردآورنده و مترجم: داریوش شایگان- جمشید ارجمند، *آیین هندو و عرفان اسلامی*، تهران. نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۲،
۱۳. صمدی، مهرانگیز، *ماه در ایران از قدیم‌ترین تا ظهور اسلام*، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۳.
۱۴. قدیانی، عباس، *تاریخ ادیان و مذاهب در ایران*، تهران، انتشارات فرهنگ مکتوب، ۱۳۸۷.
۱۵. نگهبان، عزت‌الله، *حفاری هفت‌تپه دشت خوزستان*، تهران، سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۲.
۱۶. نورآقایی، آرش، *عدد، نماد، اسطوره*، تهران، نشر افکار، ۱۳۹۳.
۱۷. هال، جیمز، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۹۳.
۱۸. هینتز، والتر، *دنیای گمشده ایلام*، فیروز فیروزنیا، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.
۱۹. الیاده، میرچا، *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، جلال ستاری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۴.
۲۰. الیاده، میرچا، *چشم‌اندازهای اسطوره*، جلال ستاری، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۲.
۲۱. الیاده، میرچا، *رساله در تاریخ ادیان*، جلال ستاری. تهران، انتشارات صداوسیما/ سروش،۱۳۸۹.
۲۲. یوسف زاده، مجید، *تاریخ و تمدن بین‌النهرین*، جلد دوم: هنر و معماری، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰.
۲۳. یونگ، کارل گوستاو، *انسان و سمبولهایش*، محمود سلطانیه، تهران، نشر جامی، ۱۳۷۸.

پژوهشی بر بحران هویت در طراحی صنعتی، مطالعه موردی؛ صنعت خودرو

احسان زارعی فارسانی
مربی دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد
graphist.animator@yahoo.com

چکیده

عصر جدید زائیده انقلاب های بنیادین در جهان غرب است؛ در قرن هیجدهم انقلاب صنعتی انگلستان و انقلاب سیاسی فرانسه امواج سهمگین تغییر و تحول را بر ساحل سنت های پیر اروپا وارد کردند و سده های نوزدهم و بیستم را بستر تضادها و تنوع ها قرار دادند. طراحی صنعتی در پی انقلاب صنعتی در اروپا و بر اساس ضرورت موجود پدید آمد و با ظهور ماشینیسم، تولید محصولات دست ساز توسط تیم هنرمند-پیشه ور در تیراژ نه چندان وسیع دستخوش رکود گشت. در عصر مدرن، ماشین توان اجرای ایده های ملون را عرضه داشت. زمانه مدرن را می توان عصری توصیف کرد که ویژگی شاخص آن تحولات دائمی است، عصری که اعتقادات خود را به مثابه جریاناتی سیال، گذرا، متغیر، غیر ثابت و غیر قطعی تلقی می کند. هنر دنیای مدرن تجربه گرایانه و غیر تقلیدی است لذا تحول و تطور، نوآوری و طغیان گری و نیز خلاصه گرایی و ساده سازی جزء لاینفک آن بشمار می رود. طراحی صنعتی فاخر دهه‌های ۸۰ و ۹۰ در عرصه خودرو با رویکردهایی چون هویتمندی و اصالت طرح، زیبایی، آسایش و آرامش مصرف کننده، ایمنی و استحکام، بازی از پیش باخته ای را با ماشینیسم پیشرفته سال های اخیر آغازید که آمال و اهدافش؛ تولید حداکثری، کاهش هزینه های تولید، تسخیر بازارهای جهانی -حتی به قیمت فقدان شخصیت و هویت، افت کیفیت و کاهش ایمنی بدنه خودرو- بوده است. سؤال اینکه؛ چرا امروزه در نگاه اول به محصولات موجود، تمییز دادن کمپانی تولید کننده خودرو تقریبا صعب و دور از ذهن می نماید وکدامین عوامل شبیه سازی در این عرصه را موجب شده اند؟ این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی طرح موضوع می نماید بر آن است عدم هویت مندی و اصالت طرح و به تبع آن کم رنگ شدن شخصیت محصولات حوزه طراحی صنعتی در اوایل قرن بیست و یکم را مورد مطالعه قرار دهد و به تبیین علل عدم هویتمندی و اصالت در طراحی خودرو در سال های اخیر بپردازد.

واژگان کلیدی: هویت مندی، طراحی صنعتی، خودرو، اصالت طرح، دنیای مدرن

مقدمه

صنعت خودرو همچون دیگر پدیده های اواخر قرن بیستم مسیر متنوعی را پیموده است. طرح ها و ایده های گوناگون در این حوزه نشان از تنوعی است که ذات هنر مدرن را در آن می توان جستجو کرد. در گذشته ای نه چندان دور تغییر و تحول در طراحی صنعتی و ارائه محصول، زمان بر بود و پروسه ای چند ساله را می طلبید و کیفیت محصول راز ماندگاری تلقی میشد. دنیای مدرن لیکن بازار محور است و مؤفقیت را در گرو ماندن جاه طلبانه در بالاترین سطح عرضه و تقاضا با حربه های جذاب روز-چون تبلیغات و ارائه خدمات پس از فروش- می داند و در این میان گوشه چشمی نیز بر کیفیت و حفظ اصالت طراحی محصول خواهد داشت. برون سپاری تولیدات و امکان مونتاژ محصول در کشورهای در حال توسعه، خود گواه چنین مدعایی است که هویت، کیفیت، آرامش و امنیت متصور از محصول، مقهور زد و بندهای دنیای سرمایه داری و مارکتینگ شده است.

در حوزه طراحی صنعتی میل به ماندن، تثبیت در بازار و حفظ کیفیت موج می زند. دنیای کلاسیک پایبندی به برخی ارزش های انسانی در حوزه تولید و آفرینش را در خود مستتر داشت. کیفیت پایدار محصولات، طراحی هویت مند و زیبا و عدم

کپی برداری معمول امروزین از دیگر طرح های موجود در بازارهای جهانی از آن جمله اند. کیفیات گذشته محصولات دیگر تکرار شدنی نخواهد بود در عوض عنوان پر طمطراق خدمات پس از فروش به عنوان ترفندی برای جذب مخاطب، سرپوشی است بر کیفیت پایین محصولات صنعتی نسبت به گذشته ای نه چندان دور.کیفیات محصولات در گذشته گاها چنان بالا می نمود که سالیان طولانی، نیازی به تعویض قطعات یا تعمیر احساس نمی شد. به عبارتی، در عرصه صنعت، کیفیت گذشته، نوستالژی امروز است. قطعات و اجزاء هر محصول پس از خریداری در برخی موارد برابر عمر خریدار دوام می آوردند. امروزه لیکن با لطایف الحیل، جذب مخاطب صورت می پذیرد.

خدمات پس از فروش و آپشن های مختلف یا تولید سفارشی منحصر به یک فرد از جمله این مواردند. در این میان جادوی تبلیغات را نباید فراموش کرد. تبلیغات تجاری از طریق رسانه های مختلف دائما در حال بمباران ذهن و چشم مخاطب هستند و تلوزیون در این مقوله تأثیر بسزایی دارد. دیر زمانی نمی گذرد که تبلیغات تجاری اندک، نقش میان برنامه های کوتاه لابلای برنامه های اصلی تلوزیون را بازی می کردند لیکن امروزه گویی برنامه اصلی تلوزیون همین تبلیغات تجاری اند و سریال ها و دیگر برنامه ها نقش میان برنامه ها را پذیرفته اند. به بیان دیگر تعویض نقشی بین برنامه های اصلی و میان برنامه ها صورت پذیرفته است که شاید در ابتدای امر به لحاظ روانی بیننده را آزرده می نمود لیکن با گذر زمان و تغییر مزاج تماشاگر این تحول دلچسب می نماید. حضور پر زرق و برق هنرپیشه های معروف و شخصیت های ورزشی و نیز نمایش عریانی و یا صحنه های اکشن جذاب در این مقوله بی تأثیر نبوده است. بازار محور بودن دنیای نوین و اهمیت ماندن در کورس رقابت از یک سو و درآمد زایی از طرق جدید از سوی دیگر، مبحث تولید تخصصی و انحصاری یک محصول خاص توسط یک کمپانی را زیر سؤال برد. کمپانی ها دیگر به تولید یک محصول خاص بسنده نمی کردند و تولید دیگر محصولات را آزمودند.

بدینسان تولید محصول بدون داشتن تجربه در آن عرصه در یک واحد تولیدی تبدیل به یک ارزش گردید. مسلما در بدو امر،کیفیت آخرین چیزی بود که بدان پرداخته می شد. شرکت های و کمپانی هایی که سال ها در فرایند تولید محصولی ویژه صاحب اعتبار گشته بودند اکنون در کوران رقابت، به تولید محصولات متنوع در دیگر زمینه ها دست یازیدند. برون سپاری تولید محصولات به بهانه حضور نیروی انسانی کم بهاء و پایین آورن قیمت تمام شده محصول، خود مهر تأییدی است بر این مهم که دغدغه کیفیت محصول در هزارتوی بازار مکاره سرمایه داری گم شده است. صنعت خودرو، از مظاهر دنیای مدرن بوده است لیکن طوفان بی هویتی در طراحی، بازار محوری مطلق و مثله نمودن آزادی،امنیت و آسودگی مشتری در بدو امر گریبانگیر این پدیده دنیای مدرن نبود.

طراحی به دلایل ذاتی موجود در هنر مدرن دیگر ماندگاری گذشته را ندارد و نوستالژی بر نمی انگیزد. خاطر نشان می شویم، هدف اصلی هنرمندان اوایل قرن بیستم، مطرح کردن فضای تجربی در عالم هنر بود. هنرمندان در مسیر خارج نمودن هنر از سیطره بورژوازی و طبقه خاص جامعه و اندیشه ها و دیدگاه های مسلط، سعی در بیان جدید از فرم و رنگ، متریال و امکانات، اقدامات تجربه گرایانه داشتند. بیداری های اجتماعی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نیز در این امر موثر بود. در چنین فضایی تنوع طرح ها استدلالی تجربه گرایانه یافت. نو به نو شدن محصولات و عدم تمکین به مسیر و رویکردی خاص که از قبل تعین یافته است دنیای کنونی را این چنین پر زرق و برق نموده است. این پژوهش بر آن است بحرانی که در سال های ابتدایی قرن بیست و یکم گریبانگیر حوزه طراحی خودرو گشته است را تبیین نماید هر چند بنا بر دلایلی که ذکر خواهد شد رجعت به میراث گذشته و دنیای طراحی کلاسیک خودرو را نیز برنمی تابد.

مباحث نظری

مدرنیته واجد مفاهیم و خصلت هایی بود که بر بسیاری از خط مشی ها، مسیرها و رویکردها در حوزه های مختلف تأثیر گذاشت. هنر یکی از مهمترین حوزه های تحت سیطره مدرنیته بوده است و طراحی صنعتی و تحولات شگرف آن از مظاهر دنیای مدرن به شمار می آید. یکی از چشمگیرترین ویژگی های هنر مدرن را می توانیم؛«خصلت چالشگری، طغیان گری، پرخاشگری، گزندگی و نقد کنندگی هنر مدرن بدانیم.» (لینتن،۱۳۸۳،۱۰) هر چند هنر مدرن، نقادانه بسیاری از رویکرد های

هنری گذشته را به چالش کشید، خود ویرانگر نیز بود. سبک های مختلف هنر مدرن نیز از گزند چالش ها و نقدهای این دوران مصون نماندند. گویا مسأله هویت در هنر مدرن با این طغیان و چالشگری، تغییرات دائمی سبک ها و نو به نو شدن ها در بازه های زمانی کوتاه، خود به خود مفهومی از دست رفته می نمود. «از دیدگاه مارکسیستی، هنر مدرنیستی محصول فقدان هویت جمعی در اروپاست، محصول سرمایه داری بیگانه ساز و شتاب گیری مداوم صنعتی است. منبع تغذیه هنرمندان آوانگارد عبارت بود از رشد زندگی شهری، پیدایش پرولتاریا و پیوند خوردن انسان با ماشین». (چایلدز، ۱۳۸۳،۴۵).در اینجا به بررسی مهمترین شاخصه های دنیای مدرن پرداخته و سپس به تبیین تأثیر آن بر تحولات صنعت خودرو خواهیم پرداخت؛

نوآوری مدرنیته

پیش درآمد دوران مدرن همراه با تحولات سترگ بود. دوره ای که انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه را در بر می گرفت، دوره ای که در آن روسو ارزش های جامعه متمدن و بتهوون ساختار فرم های به ارث رسیده و قراردادهای هارمونی و سبک شناسی را انکار کردند، وردزورث زبان دستوری و ادبی را به عنوان کارمایه شعر نفی کرد، گوته و دیگران دریافتند که هر اثر آفرینشگرانه از ناخودآگاه آدمی سرچشمه می گیرد نه از عوامل و انگیزه های خارجی. «ویژگی مهمی که قرن بیستم را از قرون پیشین ممتاز می کند حجم عظیم تغییرات و تحولات این قرن است».(لینتن،۱۳۸۳،۸). بدینسان یکی از ویژگی های طراحی صنعتی در دنیای نوین، گونه به گونه شدن طرح ها به لحاظ فرم بوده است که این امر ریشه در تجربه گرایانه بودن آن دارد. میزان تغییر در روند طراحی و ارائه، گاها سرسام آور است و این امر در تناقض با عصر گذشته مبتنی بر رویکرد مانا و پایدار بوده است. به بیان شیوا تر؛ «یکی از ویژگی ها و افتخارات هنر مدرن، تقلیدی نبودن آن است».(گودرزی،۱۳۸۱،۱۶۷).

از سوی دیگر باید اذعان داشت یکی از مهمترین مؤلفه‌های دنیای مدرن که با مقوله نوآوری رابطه ای تنگاتنگ داشته است نفی تاریخ گرایی است. استفان ددالوس در اولیس های جیمز جویس می نویسد: «تاریخ کابوسی است که سعی دارم از آن بیدار شوم» .«در دیدگاه اکثر جریانات مدرنیسم، تاریخ معاصر نوعی کابوس است یا جریانی بی اعتبار و غیر اصیل است که اثر هنری سعی دارد از آن بیدار شود». (آزبورن،۱۳۷۹،۱۶۴). در دنیای نوین،ریشه ها کمابیش فراموش می شوند و نیازی برای رجعت به گذشته در هنرمند طراح احساس نمی شود. اصالت در شاکله موج نمی‌زند و مفهوم شخصیت پردازی و هویت مندی وسوسه انگیز نمی نماید. گونه گونی طرح ها و فقدان حضور روح پیشین در کالبد امروزین هنر و صنعت از مفاخر روزگار مدرن است. طغیان گری مدرنیته منتج به نوآوری می شود و سبک گرایی از این نوآوری سر بر می آورد. پروسه دائمی شگفتی آفرینی ذات هنر مدرن است هم چنانکه آندره برتون می گوید: «زیبایی اگر تکان دهنده نباشد اصلا زیبایی نیست». (لینتن،۱۳۸۳،۲۱۸).

خلاصه گرایی مدرنیته

«واژه مدرن در شکل لاتین آن یعنی modernus نخستین بار در اواخر قرن پانزدهم برای تفکیک ((حال))، که رسما به آیین و کسوت مسیحیت درآمده بود، از گذشته رومی و کافر، مورد استفاده قرار گرفت».(آزبورن،۱۳۷۹،۹۷). تغییر رویکرد هنرمند و گرایش به فضایی نوین، از رومانتیسیسم آغازید. شیوه رمانتیک گرایی، هنرمندان را به بیان هر چه شخصی تر احساسات خود دعوت نمود و این بیان شخصی با مفهوم شفافیت در ارائه پیوند داشته است. تغییر و دگرگونی، تازگی و جوانی ویژگی هنر مدرن است. گویی بیان پر تکلف و سرشار از جزئیات اثر، صورت محصول را پیر و فرتوت نمایش می دهد. به زعم هنرمند مدرنیست، پیرایش اثر از زوائد غیر ملزوم شادابی را به اثر باز می گرداند. حذف جزئیات و رویکرد کلی نگری جزء ذاتی هنر مدرن است. یکدست نمودن سطوح، خلاصه نمودن ساخت و پرداخت،ساده سازی بافت ها در حوزه هنرهای تجسمی، فاصله گرفتن از آداب و رسوم و فولکلور در حوزه مباحث اجتماعی از شاخص ترین رویکردهای هنر مدرن اند. هر چند این گسست، جامعیت تام نداشته است و همچنان ریشه های سنت را در خود دارد. «این مسأله گذر از سنت و رویکرد به مدرنیسم، چنان که برخی می پندارند، با گسست نهایی از سنت و مرگ تمامی ارزش های آن همراه نیست....همواره بخش هایی از سنت ها و باورهای گذشته در دل وضعیت مدرن باقی مانده و امتداد می یابند».(گودرزی،۱۳۸۱،۸۹) در قرن بیستم، هنرمند با بازیگوشی

و طنازی از گستره وسیعی از رسانه ها و مواد و متریال برای خلق و آفرینش استفاده می کرد و در این راه از هنر بدوی، غارنگاری های کهن، نقاشی های گلدانی یونانی، هنر شرق و امکانات زندگی نوین و زرق و برق خیابان ها الهام می گرفت، اقتباس می کرد و کژنمایی و دگرگونگی را می آزمود. بنابر آنچه گفته شد اندیشه های مدرنیستی عموما با توجیه و تایید آینده و نفی گذشته سر و کار دارند لیکن هیچ گاه بطور کامل گذشته خود را نفی نکرده اند. بسیاری از این رویکردهای مدرن ریشه های پایدار و محکم در سنت دارند. انکار ارزش های گذشته و وضع ارزش های جدید از ایدئولوژی های هنر مدرن است که در جنبشی چون فوتوریسم به اوج می رسد. شیوه های غیر متعارف بازنمایی در هنر مدرن آموزه هایی در گذشته نیز داشته است. بسیاری از فلاسفه از افلاطون به این سو معتقد بودند واقعیتی را که ما تجربه می کنیم، واقعیتی قراردادی و تغییر پذیر است و این انگیزشی قوی برای رویکرد های انتزاع گرایانه بود. تغییر و نوآوری یکی از مشخصه های اصلی هنر مدرن است. هر چند هر تحول نوینی در هنر، در آغاز، در مورد تفاوت خود با آنچه در گذشته بوده است، مبالغه می کند. هنرمند مدرن گاها طرح ها و ایده های اخیر خود را نیز به چالش می کشاند و گذشته نه چندان دور خود را نفی می کند حال آنکه هنرمند کلاسیک پایه های هنر امروز را بر بنیان های هنر دیروزش استوار می گرداند و در مقام دفاع از آن گذشته برمی آید. بحث به چالش کشیدن اصول، ویژگی هنر جدید و قصد به چالش کشاندن اصول پابرجای چیستی هنر، وجه اشتراک هنرمندان مدرنیست است. خلاصه گرایی و گزیده گویی یکی از فاکتورهای هنر مدرن، در مینی مالیسم به اوج می رسد. امواج سهمگین این گزینه مهم هنر معاصر، بارها چین و شکن ساحل سنت ها را به سطوحی صاف و یکدست مبدل نموده است.

صورت گرایی مدرنیته

رودن مجسمه ساز شهیر در جمله ای موجز و گویا بیان می دارد: «مجسمه سازی، هنر تورفتگی ها و برآمدگی هاست».(لینتن،۱۳۸۳،۲۳) و موریس دنی در این باره چنین نوشت: «فراموشمان نشود که یک تابلو پیش از آنکه یک اسب جنگی، یک زن عریان یا لطیفه ای باشد، در اصل سطحی صاف است پوشیده از رنگ های مختلف که با ترتیب خاصی با هم آمیخته شده اند».(لینتن،۱۳۸۳،۲۳) جنبش های مدرنیستی از بار تحمل ناپذیر بازنمایی جهان قابل رؤیت رهایی یافته بودند و رنگ و فرم از نقش توصیفی شان. مدرنیست ها بر این باورند که ماهیت اثر را در باطن یا محتوی اثر نمی توان یافت «بلکه در صورت یا ظاهر آن و در پرداخت مجدد سبک شناسانه یا فنی مصالح و مواد خام آن اثر نهفته است. لذا صورت یا ظاهر واژه کلیدی در مبحث زیبایی شناسی مدرنیست بشمار می رود».(آزبورن،۱۳۷۹،۱۶۲). دنیای مدرن با رویگردانی از محتوی و ستایش صورت اثر، شاهد تجارب بسیار در حوزه طراحی و ساخت صنعتی بوده است و اصالت، هویت و پیشینه جای خود را به صورت گرایی سپرد.

نفی بومی گرایی

چنان که گفته شد یکی از بارزترین ارزش های هنر مدرن، رد هر گونه بوم گرایی و منطقه گرایی و رغبت به جهان گرایی و کل گرایی بوده است. هر چند در حوزه هنر، کارماده هنر و هنرمند مدرن عناصر بومی و نواحی بوده اند و هنرمند سعی در جهانی نمودن این عناصر بومی و منطقه ای داشته است. نگاهی اجمالی به هنر سال های ابتدایی قرن بیستم و نمونه های شهیری چون پابلو پیکاسو، پل گوگن،آمادئو مودیلیانی، هانری ماتیس و دیگران گواه این مدعاست که کارمایه بسیاری از آثار هنرمندان نوآور این دوران،طرح ها و نقش های بدوی و بومی و یا آیینی بوده است. اساسا هنر مدرن افق نگاهش به حوزه های فرهنگ غیر غربی، بومیان و هنر بدوی است ولی رفته رفته دغدغه های فرهنگی و بومی و قومی از دنیای فکری هنرمند گریخت. دنیای مدرن باخصلتی چون بازار محور بودن، افق نگاهش جهانی است و خط تولید محلی و ارائه منطقه ای را به چالش می کشد. روزگاری صنایع خودروسازی در تولیدات خود، اقلیم و جغرافیای بازار محصولات خود را در اولویت طراحی قرار می دادند لیکن این تنوع محصول، در بازی جذابیت های ظاهری و قدرت فروش خودرو گم شد و در این بازار عظیم فروش خودرو، ارزش های پیشین رنگ باختند.

مباحث عملی؛

فقدان طراحی مانا

گفته شد نوآوری از وجوه بارز دنیای مدرن است. هنر مدرن با رویکردهایی چون بدعت و نوآوری، عدم تبعیت از متدی خاص، فقدان استمرار و مسیر های بی بازگشت، بر تاریخ مصرف داشتن محصول خود صحه می گذارد و دائما در حال مرثیه سرایی برای خویشتن است. «به عبارت دیگر، مدرنیته عصر یا دوره ای است که نسبت به تاریخمندی خود اشعار و آگاهی دارد». (آزبورن،۱۳۷۹،۲۸) لذا تحولات نوآورانه در تقابل با رویکردهایی چون اقتباس از طرح های گذشته و استمرار مسیرهای آزموده می نماید. در حوزه ی طراحی صنعتی رقابت مفهومی بود که تولید کنندگان کوچک و بزرگ را بر آن داشت تا برای حضور در عرصه بازار، تولیدات خود را چشمگیرتر، زیبا تر و منحصر به فرد تر عرضه نمایند. یکی از پدیده هایی که کوره ی رقابت صنعتی را شعله ورتر می نمود، نمایشگاه های بین المللی جهت عرضه محصولات صنعتی بود. در چنین فضایی کنار هم قرار گرفتن تولیداتی مانند خودرو،کمپانی های بزرگ را بر آن داشت که استیلای خود بر بازار را در عرصه تولید دنبال کنند و این می تواند توجیهی بر تنوع طلبی های بی حد و حصر در طراحی خودرو بوده باشد. با این اوصاف، می توان ادعا نمود هنر مدرن با وجود خیل عظیم نو به نو شدن ها و بالنتیجه، تنوع سبک ها در کوتاه مدت، به هویت و اصالت به دیده ی تردید نگریسته و اساسا عدم آن را درون خود پذیرفته است. در دوران کلاسیک طراحی صنعتی،سیر تطور و تحول از یک طرح و شاکله به دیگری نیازمند گذشت زمان و صبر و شکیبایی طراحان و تولیدکنندگان و صد البته مخاطب بوده است.

شاید دلایل چنین روندی را بتوان در مفاهیمی چون زمان و رسانه ها جستجو کرد.از یکسو سرعت عرضه و تقاضا،بسیار کندتر از زمان کنونی بود و تولید کننده و به تبع طراح، مجال بیشتری برای عرضه داشتند و دیگر آنکه دریافت آمار و آگاهی از اقبال عمومی در جهان و بازخورد اجتماعی نسبت به پدیده های صنعتی و مصنوعات بشری نیازمند صرف وقت و هزینه بیشتری بود. حال آنکه در عصر حاضر، گستره فضای مجازی و کمپانی های بزرگ اطلاع رسانی، به راحتی و با هزینه های بسیار اندک چنین آماری را در اختیار تولیدکنندگان می گذارند. رسانه ها و شبکه های مختلف اجتماعی، زمان دستیابی به اطلاعاتی چون سلیقه عامه در مواجهه با محصولی خاص را به حداقل ممکن رسانده اند. در چنین اتمسفری، اصالت مورد هدف قرار می گیرد. از یک سو محصولات این چنینی به دلایلی چون محدودیت زمان در بروز خلاقیت و دقت در طراحی،آثاری ماندگار نخواهند بود و از دیگر سو ریشه های هر ایده و طرحی در هزارتوی صنعت و تولید جنون وار پنهان خواهد شد. این موارد ریشه در ماهیت ناپایدار دنیای مدرن دارد؛ «اگر هنر نوین، سنت و میثاق های قدیم را به کلی وامی نهد، با گذشت زمان هیچگاه خود به سنتی دیگر با همان درجه شمول بدل نمی شود. زیرا تعدد و تنوع و تناقض سبک ها و اسلوب های شخصی در یک زمان کوتاه که به سرعت جای خود را به سبک ها و اسلوب های جدیدتر می دهند، امکان اقتدار سبک یا مکتب هنری یگانه و پایداری را از میان می برند....خصلت پویا و پیچیده هنر نوین بازتابی از خصلت عام دنیای نوین است که در آن سرعت دگرگونی پدیده ها بقای تمام ارزش های ایستا را مورد تردید قرار می دهد».(پاکباز، ۱۳۸۱،۵۲) چنین رویکردی در دنیای نوین، درحوزه طراحی عموما منجر به یک جریان عمومی می شود؛ طرح ها و اشکال در هر کمپانی در نتیجه محدودیت زمانی در عرصه رقابت، گونه به گونه شدن های دائمی را منجر می شود.

کلاژ صنعتی

طغیان گری و شگفتی سازی از مباحثی بود که در تئوری دنیای مدرن بدان پرداخته شد. کلاژ، همنشینی آگاهانه آواهای ناهمگون به عنوان یکی از شیوه های بیان در هنر مدرن از همان ابتدا سهل و جذاب می نمود. کمپانی های کوچک و بزرگ، از در آمیختن ایده های مختلف سعی در تولید ایده هایی منحصر به فرد داشته اند. در حقیقت دست یابی به وحدت از طریق همجواری عناصر، بخش ها و تصاویر ناهمگون امری صعب و دشوار است و اندیشه، پژوهش و فعالیت زمان بر را می طلبد لیکن از آنجا که این مهم با مسأله شتاب و سرعت روزافزون مدرنیته، کاهش هزینه های تولید و ماندن در کورس رقابت همسو نیست امر شگفتی آفرینی، صورت هر چند نازیبا را توجیه می کند یعنی کلاژ همواره به وحدت و زیبایی نایل نخواهد آمد زیرا یکی از

دلایل وجودی آن، متحیر نمودن مخاطب در لحظه است حتی اگر محصول نازیبا باشد. به عبارتی شیواتر، کلاژ می تواند این گونه تعریف شود؛ «استفاده از مواد و مصالحی خارج از انبانه سنتی هنر و از میان خرت و پرتی که شاید مادون شأن هنر انگاشته شوند؛ به بازی گرفتن واقعیت، نه از برای رسیدن به یک زیبایی آرمانی، بلکه صرفا از باب تفریح و تفنن؛ استفاده از گونه های ناهمخوان از داده های بصری در یک تصویر؛ انکار کلی همه فوت و فن های جا افتاده هنر، نقاشی به وسیله استفاده از تکنیک کلاژ و سرانجام نفی تمام و کمال این اصل قراردادی که تابلوی نقاشی باید در برابر چشمان نظاره گر، همچون پنجره ای ظاهر گردد که بر یک فضای خیالی گشوده می شود.» (لینتن،۱۳۸۳،۷۶) نتیجه آنکه محصول نهایی کلاژ، توجیهی برای نازیبا بودن دارد.

طراحی جهانی و پدیده مد

در گذشته نه چندان دور، صنعت خودرو شاهد طراحی و تولید کمپانی های مختلف با رویکردهای منحصر به فرد بوده است. فرم و شاکله خودرو در نگاه اول کمپانی سازنده را یادآور می شد و می توان در امر طراحی و تولید، هر یک را صاحب سبک دانست.«سبک طرز بیان هنر آفرین بوده که با چگونگی تفکر او نسبت مستقیم دارد.تغییر یک سبک و تبدیل آن به سبکی دیگر از طریق تغییر نظم حاکم بر آن از یک طرف و بکارگیری عناصر جدید از طرف دیگر انجام می پذیرد.» (جعفرنیا، ۱۳۸۶،۸). در بسیاری موارد فرم خودرو در ارتباط با جغرافیایی بود که در آن تولید می شد؛ چنانکه می دانیم رابطه فرم و فضا در طراحی صنعتی از جایگاه ویژه ای برخوردار است. فرم در فضا قرار می گیرد و فرض مجرد آن ناممکن است.روابط فرم و فضا بررسی شده و در فرم مؤثر می افتد لذا طراحی خودرو با نگاهی بومی گرایانه در جهت هماهنگی با جغرافیای بازار هدف صورت می پذیرفت ولی در ادامه، دغدغه دست یابی به بازارهای جهانی، خودرو هایی با طراحی عام پسند را توصیه می نمود. در گذشته، کمپانی های خودرو ساز با بهره‌گیری از متخصصین امر، سلیقه و مطلوب مخاطب را به مسیرهایی رهنمون می ساختند که زیبایی، اصالت طرح، کیفیت، کارایی و ایمنی از مهمترین مؤلفه های آن بود، هر چند سلیقه مخاطب نیز طراحی و ساخت نمونه هایی را برای خودرو ساز توجیه پذیر نمود. این روند همچنان ادامه دارد لیکن کفه ترازوی سلیقه عامه مخاطبان گویی سنگین تر است و دست یابی به اطلاعاتی در مورد دلخواه و مطلوب مخاطب از طریق شبکه های اجتماعی و دنیای مجازی در این مسیر، راهگشا بوده است. مخاطب و علایق وی، کمپانی ها را به طراحی و ساخت بر اساس سلیقه جهانی تشویق نمود. این سلیقه عامه و به تعبیری مد، نقشی تعیین کننده در طراحی بسیاری از محصولات صنعتی بویژه خودرو داشته است. مد از بارزترین شاخصه های دنیای مدرن، دلیلی محکم بر تنوع طلبی این عصر و مصرف کنندگانش بوده است. «مد در سطح حرکت می کند و در عمق تغییری بوجود نمی آورد،اغلب در طراحی تولیدات بایستی محصولاتی ارائه گردد که متمایز از تولیدات رقبا دیده شوند. ظاهر استیتیکی آن دائم تغییر می یابد این چنین تولیداتی به تولیدات مد معروف می باشند که فقط برای زمان معینی با عمر محدود طراحی و عرضه می شوند. عمر محصولات مد اکثرا زیربنای اقتصادی دارد.»(جعفرنیا، ۱۳۸۶،۸) بنابراین یکی از دلایل عدم پایبندی طولانی مدت و یا حتی میان مدت به طرحی ثابت در عرصه خودرو، پذیرش و سلیقه عامه و تغییر مد روز است.

برون سپاری

برای دنیای سرمایه داری و بنگاه های بزرگ اقتصادی، نیروی کار، هزینه است. نیروی انسانی ارزان و محروم از مزایای مرسوم، موهبتی است که برخی کشورهای جهان سوم و نیز ممالک در حال توسعه به ثمن بخس در اختیار قدرت های مالی گذاشتند. نظارت اولیه کمپانی ها برای حفظ سیما و کیفیت محصول در چنین کشورهایی دیری نپایید و کمپانی های بزرگ با تولید محصولاتی چون خودرو در کشورهای دوردست با عناوین دیگر موافقت نمودند. کشورهای مونتاژ کننده در چنین بهم ریختگی صنعتی،توان طراحی و ساخت بر اساس آن تحت نام برند مورد نظر را در خود یافتند و چنین روندی در کوتاه مدت در کشورهای در حال توسعه قوام یافت. هر چند کاهش قیمت نهایی محصول در این ممالک مسیر واژگونه را طی نمود. سیمای

محصول نهایی سایه ای از اصل بود و طراحی محصول مونتاژ شده همراه با ایرادهای فنی و تکنیکی فراوان به مرحله تولید رسید و این فرایند-حتی اگر آن را از سوی کمپانی های بزرگ ناخواسته و غیر عمدی بدانیم- منجر به بی هویتی بخشی از محصولات صنعتی مانند خودرو و در نتیجه بی اعتمادی و دلسردی مخاطب گردید. از سوی دیگر عدم کپی برداری و اصالت طرح، ارزش هایی بوده اند که کمپانی های بزرگ بدان پایبند بودند لیکن امروز چنین تعهداتی وجهه عمومی خود را از دست داده اند و پایبندی به چنین اصول اخلاقی چندان محلی از اعراب ندارد. قوانین نیز با مفرهای بسیار، راه را برای کپی برداری و سرقت های هنری-صنعتی هموار نموده اند. در چنین دنیایی،کشورهای صنعتی شرق دور مانند چین، که داعیه تولید برای جامعه بشری را دارند، بدون صرف هزینه های هنگفت پژوهش و مطالعه در امر طراحی، با دستمزدهای کم برای قشر کارگر و کاهش هزینه ها، توان تولید حداکثری را به رخ می کشند. ماحصل چنین روندی در تولید، مرگ اصالت و فقدان مطالعه و پژوهش لازم در جهت طراحی خلاقه و در نهایت زیباست. دور از ذهن نخواهد بود اگر در آینده تمامی کمپانی های خودرو سازی، با اسکان و اقامت در کشور چین دست به تولید و عرضه کالای خود بزنند.

ایده های کم بهاء

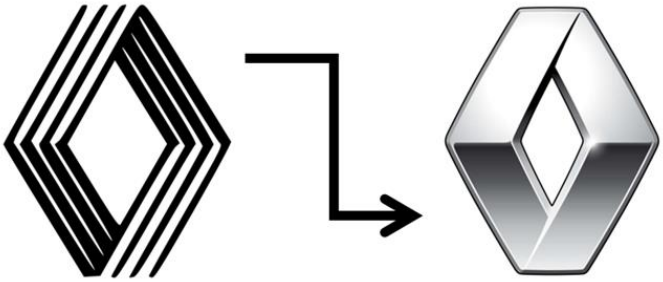
آن جا که یک تیم طراح توسط یک کمپانی به لحاظ مادی تحت حمایت قرار می گیرد و برای یک پروسه بلند مدت در جهت تولید محصول هزینه می شود غایتی دلپذیر انتظار خواهد رفت. تعهد کمپانی حامی، تأمین نیروی خلاق انسانی تا حصول نتیجه خواهد بود و طراح متعهد به ارائه بهترین خود می باشد. واقعیات اقتصادی و جنبش های اجتماعی، رابطه ای غیر مستقیم با تکامل سبک های هنری داشته اند....«زوال تدریجی حمایت خصوصی از هنرمند در نتیجه محدودیت های شدیدی است که بر انباشت ثروت وضع کرده اند.».(رید، ۱۳۷۴،۱۵)در چنین جهانی که کاهش هزینه ها در اولویت قرار دارد کیفیت مراحل پیش تولید و بالنتیجه تولید به مسلخ خواهد رفت. اگر باور داشته باشیم طراح زبردست دیروز دستمزد سال ها تحقیق و تفحص را طلب می کند مسلما این مهم با رویکرد مذکور کمپانی ها مغایر است. نیروی کار ارزان در همه زمینه ها و حوزه ها،عصای دست صنعتی است که بر کاهش هزینه ها ابرام دارد، لذا به نظر می رسد خلاقیت و طراحی های نوآورانه هزینه بر در دنیای آینده خریداری نخواهد داشت.

کارکرد گرایی

اواسط قرن هیجدهم تولید بر اساس شیوه های سنتی قرار داشت که در کار گاه های کوچک آفریده می شد. محصولات بازار هدفی چون بازرگانان، اشراف، درباری ها و کلیسا، چنین متد تولیدی را توجیه می کرد. شیوه های نئوکلاسیک و روکوکو مآب، باب طبع اقشار مذکور بود. آثاری چنین، سرشار از جزئیات و تزئینات پر تکلف گیاهی و حیوانی بود. همزمان با پیشرفت های صنعتی، طراحان ایده های خود را در اختیار تولید کنندگان بزرگ نهادند. در این میان کریستوفر درسر در سال ۱۸۶۰ مجموعه طرح هایی ساده و پر از تازگی و اصالت را به کمپانی ها ارائه کرد. چنین رویکردی سعی در ارائه محصول به عموم داشت و نمونه روشنی از امکان نوسازی ارزش ها و روش های سنتی است. قرن نوزدهم اوج کشمکش میان استادان هنرهای صناعی دستی و مهندسان و طراحانی بود که تأثیرات زیبایی شناختی را رد می کردند. «زارا کلیرن[1] مهندس راه و ساختمان،که در سال ۱۸۷۱ رساله ای با عنوان ((مهندسی لوکوموتیو و مکانیسم خط آهن)) برای عموم نوشت، نمونه مشخصی از چنین دیدگاهی را ارائه داد. نظر کلبرن بدون هیچ ابهامی فایده گرایانه(Utilitarian) است: نتایج تجاری اینک هدف اصلی مهندسی هستند و مؤلف با آنها که عمدا چنین نتایجی را در نظر نمی گیرند،هیچ توافقی ندارد». (هسکت ،۱۳۷۶،۳۱). نگرشی متعادل و در تقابل با رویکردهای زیبایی شناختی و فایده گرایی،نظریه ای بود که زیبایی شناختی را محترم شمرده و صنعتی شدن را اجتناب ناپذیر می خواند و سبک را ارتقاء محتوی ایده اولیه در طراحی شیء به یک مفهوم هنری می دانست.چنین اندیشه ای،هنرهای تزئینی را بر نمی تافت و مطلوبش اشکال هندسی،کاربردی و با دوام بود. در سال های ۱۹۲۰ نوعی ((زیبایی شناسی

[1] Zarah Colburn

ماشینی)) با تعمل بر اشکال هندسی و انتزاعی و اندیشه کارکردگرایی(Functionalism)، ظهور یافت. گونه ای هماهنگی میان زیبایی و کاربرد منظور چنین جریانی بود. کارکردگرایی اساسا امکان زیادی برای تزئینات باقی نمی گذاشت. مدرنیته در حوزه طراحی صنعتی تنها به ساده سازی، خلاصه گرایی و نرم شدن خطوط زاویه دار در طراحی خودرو بسنده نکرد و دامنه آن را به زمینه هایی چون طراحی گرافیک و خدمات آن به صنعت از جمله؛ برندها و علامات تجاری گسترش داد؛ گواه چنین مدعایی، نشان شرکت خودرو سازی رنو می باشد(تصویر۱).



تصویر۱: ساده سازی و خلاصه گرائی در طراحی نشان شرکت خودروسازی رنو در گذر زمان

همچنان که اشاره شد چنین فرایند ساده سازی و خلاصه گرایی در طول تاریخ طراحی صنعتی وجود داشته است و روند مذکور در نشان های تجاری نیز مسبوق به سابقه است لذا می توان مدعی شد که در این حوزه، برندها و نشان های تجاری در فرایندی به قدمت تقریبی یک قرن، شاهد تحولاتی- در جهت اهداف تبلیغاتی چون مانایی در ذهن مخاطب- از طرقی چون ساده سازی بوده اند. . در طراحی صنعتی و به طور اخص طراحی و تولید خودرو، فرایند ماشینیسم و نیز حجم تقاضا و تولید انبوه برای عرضه محصول در بازارهای جهانی، رویکرد ساده سازی و خلاصه گرایی را توجیه نمود. این رویکرد به مرور سلیقه جهانی مخاطب را نیز دگرگون نمود. حذف جزئیات، چین و شکن ها و بافت ها در صورت ظاهری خودرو و تمایل به طراحی ساده، سرعت تولید را افزون بخشید. این مهم دلخواه رویکرد ماشینی در تولید بود. چنانکه میدانیم تمامی مسیرهای ساده سازی که بطور موازی از فضای پر تکلف آغاز می نمایند و به دنیای ساده نگاری می رسند عموما به نقاط مشترک سوق می یابند یا دست کم به مرحله ای می رسند که در آن شبیه سازی و همسان نگاری مستولی است و در مقام قیاس بین طرح هی مختلف، رجحان محرز و چشمگیر دیده نمی شود. انتهای مسیر خلاصه گرایی و ساده سازی، مجموعه ای از فرم های ناب است که در همان نگاه اول و بدون استتار خودنمایی می کنند. خیل عظیم تولیداتی از این دست را امروزه در خیابان ها شاهدیم. این امر تا بدانجا بسط یافته است که اگر برندها از بدنه تولیدات حذف شوند به زحمت بتوان عنوان تولید کننده را تشخیص داد. مدرنیته با مفهوم تغییر همراه است و در این میان، مؤلفانی خلاق در حوزه های مختلف جهان را تغییر داده اند: زیگموند فروید، چارلز داروین، فردینان دو سوسور،فریدریش نیچه،آلبرت انیشتین و کارل مارکس برجسته ترین مؤلفان این عرصه اند. در سال ۱۸۵۴ کارل مارکس چنین گفت:«فیلسوفان به طرق گوناگون جهان را فقط تفسیر کرده اند؛ اما سخن بر سر تغییر آن است». «این بیدار باشی بود برای نیمه دوم قرن نوزدهم و آماده باشی برای دوره مدرنیستی.»(چایلدز،۱۳۸۳،۴۱)

آیرو دینامیسم

متریال و ماده ای که خودرو از آن تولید می شود خشونت بالفطره ای دارد که انکار ناپذیر است. زیبایی درونی دیزاین، خشونت ذاتی ماده را کنترل می نماید. هر چند در طراحی های اولیه خودرو فرم های زاویه دار مشاهده شده است لیکن به مرور این فرم ها نرم و سیال گشتند ولی در برخی موارد نیز طراح با خطوط راست خطی بر این خشونت افزود و این مهم باعث شد چنین طراحی زاویه داری برای خودرو هایی اعمال شود که کاربردی غیر شهری داشته اند و برای اهدافی چون بیابان گردی و جنگ از آن بهره برداری شده است. در چند دهه اخیر این رویکرد سیال نمودن فرم ها با حمایت نظریات علمی چون

آیرودینامیک نمودن طرح، افزودن سرعت و کاهش مصرف سوخت رویکرد حذف خطوط راست خطی و بکارگیری خطوط و فرم های منحنی را در پیش گرفت به گونه ای که چنین روندی به افراط رسید. از سوی دیگر در سال های اخیر اقتباس از طبیعت برای طراحی صنعتی اقبالی فراگیر یافت به نحوی که طراحی بسیاری از تولیدات عرصه های مختلف تولید، مرهون طبیعت بوده اند. در حقیقت طراح با بهره گیری از فرم های طبیعی، خشونت ذاتی متریال(فلز) و نیز خشونت ذاتی سرعت-خودرو- را تعدیل می نمود. «روح با رشد و ظرافت بسیار شگفت انگیزی که دارد، اگر زیبایی های عالم هستی نبود بدون تردید خشونت ماده و بی اعتنایی قوانین آن در کمیت و کشش هایی که راه نفوذ و عبور روح را می گیرند، حیات را غیر قابل تحمل می ساخت».(جعفری،۱۳۹۰،۱۳۸). تمامی رویکرد های فوق الذکر، طراحی خودرو ها را به سمت و سوی همسان سازی سوق داد به نحوی که آیرو دینامیسم، در جایگاه یکی از اهداف اصلی، در تعیین خط مشی طراح نقشی کلیدی ایفا نموده و نتایج همسان به بار آورد.

امکانات نوین؛ Day Light

آن جا که طراحی[1] کمبودها را در تکوین محصول خویشتن می یابد و بازگشت از راه رفته را پر مخاطره و هزینه بردار می بیند سعی بر آن دارد با تکه چسبانی[2] و سایر تمهیدات زود گذر- که بیشتر به مثابه مسکن عمل می کنند- مسیر بی بازگشت را به انتها برساند و طرحی نه چندان ریشه دار را بر مخاطب عیان سازد. در حوزه طراحی خودرو، مصادیق چنین رفتاری بسیارند که در عملکرد اکثر خودروسازان مشاهده می شود. پدیده day light در صنعت خودرو اتفاقی دیرپا نیست و در چند سال اخیر میان مخاطبان این صنعت رفته رفته خواهان یافته است. این تمهید، جایگاه خود را به عنوان بخشی از طراحی خودرو قوام بخشیده است لیکن در حقیقت مفری است برای عدم پاسخگویی به میل سیری ناپذیر مخاطبی که هر روز شاکله ای دیگر از این صنعت را مطالبه می کند. نور روز یا همان day light چون موسیقی بی محتوا و غیر اصولی عمل می کند که تنها لحظاتی با ایجاد حالتی تخدیری مخاطب را تحت تأثیر قرار می دهد لیکن با گذر زمان جذابیت خود را از دست می دهد و در نهایت پاسخگوی تنوع طلبی مخاطب نخواهد بود. به راستی بهانه های مختلف فنی و یا هنری می تواند حقیقت طراحی غیر اصولی این کالای صنعتی را کتمان کند؟ پاسخ چنین سؤالی جسارت کودکانه طفلی را می طلبد که بر بلندای درخت، پادشاه عریانی که توسط شیادان به ظاهر خیاط اغفال شده بود و می پنداشت لباسی فاخر بر تن دارد را رسوا ساخت.

نتیجه‌گیری

«بنا بر نظر فروید، تمدن مدرن اصل واقعیت را جایگزین اصل لذت می کند». (آزبورن،۱۳۷۹،۳۴). فروید تمدن مدرن را واجد نارضایتی و مقاومت می داند. تصویر فروید از مدرنیته تصویر آرام و مهربانی نیست. برخی نظریه پردازان اجتماعی و سیاسی، مدرنیته را سرشار از وعده های تحقق نیافته می دانند. همچنان که به اعتقاد برخی نظریه پردازان، مدرنیته با ماهیت خود ویرانگر سبب افزایش ابهامات و پیچیدگی های موجود بر سر راه تکامل و پیشرفت انسان شده اند، نه کمک به رفع آنها. یکی از نتایج این بحث آن است که گویا مسأله هویت در هنر مدرن با ویژگی های ذاتی اش به مسلخ فراموشی برده شده است. مؤلفه های ذاتی هنر مدرن و به تبع طراحی صنعتی همچون نقادی و چالشگری، تغییرات دائمی سبک و نو به نو شدن ها در مجالی اندک، کارکردگرایی و ساده سازی، برون سپاری و دیگر شاخصه ها اساسا به مفاهیم هویت، اصالت طرح و شخصیت محصول امکان ابراز وجود نداده است. با این وجود بازگشت به گذشته و رجعت به دنیای طراحی فاخر صنعتی به ویژه خودرو نیز بازی از پیش باخته ای است زیرا از یک سو نمی توان مواردی چون نوآوری را به دلیل تنوع طلبی مخاطب و کارکردگرایی را به دلیل نیازهای زندگی امروز از یاد برد و از سوی دیگر احیاء طراحی گذشته عدم هماهنگی فرم و فضا را به ذهن متبادر می

[1] Design

[2] Collage

سازد و محصول، هماهنگی لازم با فضای امروزین شهر ها نخواهد داشت. در پایان شاید بتوان مدعی شد که این بی هویتی در طراحی محصولات صنعتی نظیر خودرو، ویژگی دنیای امروز است و گریز و گزیری از آن نیست.

منابع

۱. آزبورن، پیتر،۱۳۷۹،مدرنیته و مدرنیسم،مترجم:حسینعلی نوذری، تهران،،چاپ اول،نشر نقش جهان
۲. بازن، آندره،۱۳۸۲، سینما چیست؟،مترجم: محمد شهبا،تهران،انتشارات هرمس
۳. پاکباز، رویین، ۱۳۸۱، در جستجوی زبان نو،تهران، چاپ سوم ،انتشارات نگاه
۴. جعفری، علامه محمد تقی،۱۳۹۰، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام،تهران،موسسه تدوین و نشر آثار استاد علامه محمد تقی جعفری
۵. جعفرنیا، محسن، ۱۳۸۶، فرم و فضا در طراحی صنعتی، تهران، چاپ اول، انتشارات سیمای دانش
۶. چایلدز ،پیتر،مدرنیسم،۱۳۸۳،مترجم:رضا رضایی،تهران، چاپ اول،نشر ماهی
۷. داندیس، دونیس.ا.،۱۳۸۷، مبادی سواد بصری،مترجم: مسعود سپهر،تهران،چاپ هفدهم،انتشارات سروش
۸. رابینسون، مایکل،۱۳۸۷، هنر مدرن،مترجم:فریبرز فرید افشین، چاپ اول،تهران،نشر آبان
۹. گودرزی، مرتضی،۱۳۸۱، هنر مدرن ،تهران ،چاپ اول، انتشارات سوره مهر
۱۰. لوسی اسمیت، ادوارد،۱۳۸۲،جهانی شدن و هنر جدید،۱۳۸۸،مترجم:علیرضا سمیع آذر،تهران،نشر نظر
۱۱. لینتن، نوربرت،۱۳۸۳، هنر مدرن،مترجم:علی رامین،نشر نی،تهران
۱۲. هسکت، جان،۱۳۷۶،طراحی صنعتی،مترجم:غلامرضا رضایی نصیر،انتشارات سمت،چاپ اول،تهران

پژوهشی در کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق؛ شهرستان مراغه

سعید ستارنژاد[۱]، شیما عزیزی[۲]*، توحید همتی‌آرقون[۳].
۱- دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی
۲- دانشجوی کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی
۳- دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد واحد ابهر
Sh.aziz1396@gmail.com

چکیده

یکی از شاخصه‌های اصلی معماری صخره‌کند شهرستان مراغه، کبوترخانه سنگی که به زبان ترکی داشلی‌قوش‌خانا؛ که در فهرست آثار ملی، ثبت نشده و ناشناخته باقی‌مانده و تا به امروز پژوهش جامع و کاملی در ارتباط با آن صورت نگرفته است. این سازه‌ی عام‌المنفعه در بستر صخره‌ای ایجاد گشته که از نظر ساختار در میان کبوترخانه‌های شناخته شده ایران گونه خاص و منحصر به‌فرد؛ و قابل قیاس با کبوترخانه‌های روستای جِسی منطقه آناتولی است که امروزه یکی از نقاط جذاب و دیدنی کشور ترکیه محسوب شده و تأثیر زیادی در جذب توریسم دارد. این پژوهش بر آن است تا این گونه منحصر به‌فرد، که تاکنون ناشناخته باقی مانده را مورد مطالعه و پژوهش قرار دهد. نتایج پژوهش نشانگر آن است که کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق به‌دلیل شرایط زیست‌محیطی منطقه و در داخل صخره احداث شده و ساختار بسیار مستحکم داشته است. یافته‌های دیگر پژوهش نشان می‌دهد که کارکرد کبوترخانه صخره‌کند همانند سایر کبوترخانه‌های مناطق ایران تولید کود برای تقویت زمین‌های کشاورزی بوده است.

واژگان کلیدی: کبوترخانه، معماری صخره‌کند، مراغه.

مقدمه

در سال ۱۳۹۴ خورشیدی در یک بررسی باستان‌شناختی پیرامون آثار دستکند شهرستان مراغه (ستارنژاد، ۱۳۹۵)، شماری فضای صخره‌کند شناسایی شد، که در بین این آثار یکی از زیباترین و منحصربه‌فردترین فضاهای صخره‌کند شهرستان؛ کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق بخش مرکزی (دهستان سراجوی غربی) است. کبوترخانه‌ها یا برج‌های کبوتر که به‌طور پراکنده در سطح شهرستان مراغه وجود دارند، به‌منزله یک سازه‌ی فرهنگی – اقتصادی، دارای کارکردهایی در نظام کشاورزی و معیشت انسان، و پس از کاریزهای ایران که یکی از شگفت‌آورترین ساخته‌های تاریخی بشر بر روی این کره‌ی خاکی هستند، کبوترخانه‌های ایران دومین و مهم‌ترین تأسیسات کشاورزی در چند قرن گذشته به‌شمار می‌رفته‌اند (فرهادی، ۱۳۷۳، ۶۷).

بررسی و شناسایی معماری صخره‌ای شهرستان مراغه تقریباً از آغاز دهه‌ی ۵۰ ه.ش. با تمرکز بر محوطه‌ی صخره‌کند اِمامزاده معصوم وَرجُوی (معبد مهر)، مجموعه فضاهای صخره‌ای دامنه تپه رصدخانه و گؤیجه‌قَلعه (گؤیجاقالا)، مورد توجه قرار گرفته است، امّا جای بسی تأمل، که تعداد بسیاری از منابع درباره‌ی معماری دستکند (صخره‌کند)، شهرستان تنها مختص این سه محوطه بوده و از دیگر سازه‌های صخره‌کند شهرستان مراغه، انتشارات و گزارش‌های ثبتی در دست نیست. معماری صخره-ای مراغه یک گونه‌ی بومی که از تنوع و تعدد زیاد، با ارزش‌های فرهنگی - تاریخی جالب توجه و ظرفیت بالای گردشگرپذیری (فرهنگی، اکوتوریسم و ژئوتوریسم) است و از این رو شناسایی گسترده، ویژگی‌ها و چالش‌های آن در راستای درک صحیحی از

راهکارها و اقدامات پیشگیرانه‌ی پایدار و کم هزینه جهت جلوگیری از فرایند زوال و تغییرات ضرورت دارد (رازانی و همکاران، ۱۳۹۵: ص ۴۲). بر همین اساس با توجه به ناشناخته بودن آثار دستکند شهرستان مراغه، طرح پژوهشی در سال ۱۳۹۴ خورشیدی در قالب پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد رشته باستان‌شناسی در سطح شهرستان مراغه اجرا شد که مطالعات میدانی در روستاهای شهرستان در نهایت منجر به شناسایی ۳۰ معماری دستکند (صخره‌ای)، قابل اعتنا گردید. یکی از شاخص‌ترین فضاهای معماری دستکند صخره‌ای شهرستان مراغه، در روستای تازه‌کند قشلاق، بخش مرکزی واقع شده است.

پرسش تحقیق

با توجه به ساختار صخره‌ای کبوترخانه روستای تازه‌کند قشلاق؛ نگارندگان در این تحقیق به‌دنبال پاسخ برای پرسش‌های زیر هستند:

۱- معماری ساختار کبوترخانه چگونه و قابل مقایسه با کبوترخانه‌های کدام منطقه است؟

۲- عوامل مهم در شکل‌گیری کبوترخانه صخره‌کند کدامند؟

۳- علت از رونق افتادن و متروک شدن کبوترخانه صخره‌کند چه بوده است؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر به شیوه توصیفی _ تحلیلی و تاریخی و گردآوری داده‌ها و اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و بر اساس مطالعات میدانی است؛ نگارندگان امیدوار هستند که با استناد به نتایج حاصل از پژوهش‌های میدانی صورت گرفته در سطح شهرستان و همچنین با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای پیرامون آثار دستکند صخره‌ای و کبوترخانه‌ها بتواند به پرسش‌های مطرح در خصوص این مجموعه پاسخ منطقی و مستدلی ارایه دهند.

اهمیت و ضرورت تحقیق

با توجه به بررسی صورت گرفته در سطح شهرستان مراغه آثار دستکند صخره‌ای گوناگونی شناسایی شد، که متأسفانه در بیشتر آنها تاکنون مطالعات منسجم باستان‌شناختی صورت نگرفته است؛ و آثاری هم که مورد مطالعه قرار گرفتند با ایراداتی مواجه هستند. در مطالعات معماری صخره‌ای آثار متنوعی شناسایی و بررسی شده است که کبوترخانه صخره‌کند این منطقه به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین آثار صخره‌ای شهرستان مراغه محسوب می‌شود. با بررسی کبوترخانه‌های باقی‌مانده در ایران، تاکنون کبوترخانه‌ی صخره‌کند شناسایی نشده است، بنابراین مطالعه و اهمیت این موضوع بیشتر مشخص می‌شود.

پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعات منسجم و منظم پیرامون کبوترخانه‌های شهرستان مراغه صورت نگرفته، و در بیشتر مواقع تنها به ذکر نام کبوترخانه‌ها بسنده شده است. قدیمی‌ترین متنی که در آن به مقوله کبوتر در منطقه مراغه اشاره شده، نوشته ذکریای قزوینی است؛ «در دهی بنام جنبدق در یک منزلی رویین‌دژ در آنجا، چاهی است و از آنجا، کبوتر بسیار بیرون آید و صیادان، دام در نزدیک آن چاه گسترانند و کبوتر بسیار به دام آوردند» (قزوینی، ۱۳۷۳: ۵۹۹). در نیمه اول قرن ۲۰ میلادی رابرت (روبرت) بایرن در سفر خود به منطقه مراغه، به کبوترخانه‌های مربع شکل این منطقه اشاره نموده است (Byron ,1936 :55). همچنین در سال ۱۹۹۰ میلادی تونی ویلر به تعدادی برج کبوتر (کبوترخانه)، در نزدیکی بناب اشاره کرده اما توضیح خاصی از موقعیت دقیق آنها ندارد (Wheeler ,1990: 232). نخستین مطالعه و پژوهش در باره کبوترخانه‌های مراغه، مربوط به خانم میترا آزاد می‌باشد که در سال ۱۳۸۹ خورشیدی در پژوهشی پیرامون کبوترخانه روستای اسفستانج آن‌را شاهکار ترکیب خشت و چوب در معماری روستایی ایران عنوان نمودند (آزاد، ۱۳۸۹). هوشنگ بابایی کهن در سال ۱۳۹۱ خورشیدی در مقاله‌ای به مطالعه و

معرفی تعدادی کبوترخانه در سطح شهرستان مراغه پرداخت (بابایی کهن، ۱۳۹۱: ۱۹-۱۷). بعدها در سال ۱۳۹۴خورشیدی خانم مهناز اشرفی در مقاله گونه‌شناسی معماری دستکند به کبوترخانه روستای قشلاق اشاره کرد (اشرفی، ۱۳۹۴: ۱۳). همچنین نویسنده مسئول مقاله نیز در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود با عنوان مطالعه و بررسی معماری دستکند شهرستان مراغه به کبوترخانه صخره‌کند تازه‌کند قشلاق اشاره کرد (ستارنژاد، ۱۳۹۵: ۱۵۷). در بین کبوترخانه‌های باقی‌مانده شهرستان مراغه تنها کبوترخانه روستای اسفستانج در مورخه ۱۳۸۲/۴/۲۴ به شماره ۹۲۰۵ در فهرست آثار ملی ثبت شده است.

کبوترخانه

کبوترخانه در ادبیات رومی معادل Culvery, Columbariun, Doocot است و اصطلاحات Dovecot, Pigeon cote و pigeon house بیشتر در ادبیات انگلیسی رایج است (Encyclopaedia Britannica,2007:547)، و کبوتر معادل Dove و Pigeon به‌کار می‌رود. کبوترخانه و دیگر نام‌های آن چون وَرده، برج، برج کبوتر در فرهنگ‌لغت‌ها تکرار شده است. در فرهنگ نظامی وَردِه را به معنی چوب کبوتربازان معنا کرده است (فرهنگ‌نظام، ۱۳۶۳: ۵/ ۴۴۴). در برهان‌قاطع وَرده به فتح اول و ثالث، مطلق برج عموماً و برج کبوتر خصوصاً (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ۲۲۶۷/۴). همچنین ورده در فرهنگ نفیسی به معنی خانه‌ی کبوتر در سنگستان و خصوصاً کبوترخانه معنا شده است (نفیسی، ۱۳۴۳: ۱۵۹/۴). در زبان ترکی به فضله پرندگاه زیل Zil و به کبوترخانه «قوش‌خانا» گفته می‌شود (شاهمرسی، ۱۳۸۸). بر همین اساس کبوترخانه تنها به اشکالی که تاکنون دیده شده، محدود نمی‌شود و کبوترخانه‌های دستکند از زمره تأسیساتی است که به‌منظور کشاورزی در دل بستر طبیعی حفر شده‌اند (اشرفی، ۱۳۹۴: ۱۳). با توجه به موقعیت و جنس زمین‌های منطقه کاپادوکیه ترکیه، بستر مناسب جهت نگهداری گونه خاص حیوانات شد. بنابراین در اواسط سده ۱۹ میلادی به‌دلیل تأثیر مهم کبوتر در مقوله کشاورزی در این منطقه اقدام به نگهداری کبوتر و ساخت کبوترخانه شد(Oberheu & Wedenpohl ,2010 :63).

درک اهمیت کبوترخانه‌ها مستلزم فهم ضرورت تاریخی ابداع و کارکردهای آنها در نظام کشاورزی و ارتباط آنها با ابداعات دیگری نظیر اختراع خیش، ابداع و به‌کار گیری فنون آبیاری و کودورزی و تنظیم تقویم‌های کشاورزی و به‌ویژه در ارتباط با مسئله‌ی حفظ حاصل‌خیزی خاک است (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۶۲). به‌طور کل کبوترها از ابتدای سکونت بشر و همزمان با ظهور صنعت کشاورزی در جوار بشریت حضور داشته‌اند. علت اصلی همجواری زیست آنها در کنار انسان‌ها را می‌توان به‌نوعی به‌دلیل وجود دانه‌ها و غلات کاشته شده توسط انسان‌ها در زمین‌های کشاورزی عنوان نمود. در ابتدا در خاورمیانه کبوترها آشیانه‌ای امن را در حفره‌های خانه‌های اولیه بشری در بام‌ها پیدا می‌نمودند و در آنجا زندگی و تولید مثل داشتند در همین دوران انسان دریافت که فضولات کبوتران حاوی مقادیر زیادی مواد غذایی و معدنی برای حاصل‌خیزی و پربارتر کردن محصول کشاورزی است. برپایه این رهیافت برج‌های کبوتر و یا به عبارتی کبوترخانه‌ها توسط انسان برای زندگی و رشد و نمو و تولید مثل کبوتران ساخته شد تا انسان‌ها بتوانند از فضولات آنها به‌عنوان کود برای زمین‌های خویش بهره ببرند (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸). شاید مهمترین الگو در ساخت کبوترخانه‌ها، الگوی آشیانه ساختن کبوتران صخره‌ای بوده (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۷۳). که در منطقه آناتولی به‌خصوص کاپادوکیه به‌وفور دیده می‌شود (Oberheu & Wedenpohl ,2010 :63). و شاید اولین کبوترخانه توسط بشر زمانی ساخته شد که بشر این حیوان اهلی را در حال آمد و شد از دالان چاه‌هایی که برای دسترسی به آب قنات حفر کرده بود، دید و به فکر آن افتاد که این چاه‌های عمودی زیرزمین را روی زمین و با سطحی فراتر ایجاد کند (هادی‌زاده کاخکی، ۱۳۸۱: ۱۱۳).

در خاورمیانه کبوتران صخره‌ای پناهگاه‌های امنی را در خانه‌های متروکه و قدیمی انسان یافتند که در ابتدا انسان از گوشت و تخم آنها استفاده می‌کرد؛ اما به‌تدریج پی به خاصیت تقویت‌کنندگی فضله کبوتر برد. از این زمان بود که به‌تدریج اولین کبوترخانه‌ها به‌منظور پرورش کبوتر برای جمع‌آوری فضله کبوتران در کف کبوترخانه ساخته شد (Amirkhani& Okhovat& Zamani ,2010 :45). در منطقه کاپادوکیه به‌دلیل خاک غیرحاصل زمین‌های آن، گونه‌های خاصی از حیوانات را جهت استفاده از فضله آنها نگهداری می‌کنند (Oberheu & Wedenpohl ,2010 :63). در این منطقه این قبیل کبوترخانه‌ها در

ارتفاعات با آرامش و امنیت لانه‌سازی کرده و استعداد بالای در جهت تولید کود به‌منظور مصرف در زمین‌های کشاورزی به‌خصوص سبزیجات محلی، کشت‌زارها و تاکستان‌ها دارند (Kozak& Kozak ,2011 :48).

فضله کبوتر علاوه بر رشد فوق‌العاده‌ای که به کشت می‌دهد، خربزه را پرآب و شیرین کرده، سبب نابودی گیاه انگلی و خطرناک جالیز (گل جالیز)، می‌گردد و خاک را بیش از هر کودی پوز (نرم و پوک) می‌کند (فرهادی، ۱۳۶۹: ۲۰). منظور از ساختن این کبوترخانه‌ها فقط اینست که فضله‌ی کبوتر را که به کار کود دادن صیفی‌کاری و تاکستان‌ها هر سال دوبار می‌خورد به‌دست آوردند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۱۷). با این رویکرد ناگزیریم کبوترخانه را به‌عنوان یک دست‌آورد چند بُعدی و چند منظوره در نظر گرفته و در قالب یک نظام کلی‌تر، با کشف روابط و هنجارهای ساختاری مرتبط با محیط جغرافیایی و اقلیمی، اقتصادی و فرهنگی مورد مطالعه قرار دهیم (میرزایی، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

معماری صخره‌کند

معماری صخره‌کند که معادل انگلیسی آن Rock Cut Architecture می‌باشد (Kempe ,1988 ,113)، گونه خاصی از معماری است که در آن هیچ مصالحی برای تولید فضا استفاده نمی‌شود و با زدودن توده‌های صخره‌ای توسط انسان از بستر کوه و سنگ، فضا تولید می‌شود و گواهی از پافشاری بشر در ساخت سازه‌های باشکوه است (Nisar khan ,2015 :30). بر همین اساس هر گاه در صخره‌ای حفره‌ای ایجاد شود و به‌تدریج حفره را وسعت دهیم تا فضاهای مورد احتیاج، مثلاً خانه یا آرامگاه و غیره ایجاد شود، این مبارزه انسان با طبیعت را معماری صخره‌ای می‌نامند (شهبازی و منتظر، ۱۳۷۱: ص ۵۴). این معماری در دهکده‌ها منازل و معابد، دژها و مقابری دیده می‌شود که تماماً در دل صخره‌های سخت کنده شده‌اند (شکاری‌نیری،۱۳۷۲: ص ۱۹). بنابراین سکونتگاه‌های صخره‌ای دقیقاً می‌توانند مطابق با نیازهای ساکنان یک منطقه شکل به‌گیرند (Emge ,1992 :4).

تعیین تاریخ پیدایش معماری صخره‌ای همانند اولین خانه‌های انسان کاری مشکل و ناممکن است، ولی آنچه مسلم است معماری صخره‌ای ابتدا در مناطقی به‌وجود آمده که صخره‌های آن از استحکام کمتری برخوردار بوده و انسان‌ها توانسته‌اند درون صخره‌ها را حفر و برای خود مأمن و پناهگاه سازند (شهبازی و منتظر، ۱۳۷۱: ص ۵۴)، بنابراین اگر در کشورمان معماری و نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، با ویژگی‌های اولیه خود موجود نبود، یقیناً تاریخ هنر و بعضی از جنبه‌های معتقدات دینی گذشتگان و نیاکان بر ما چندان معلوم و روشن نمی‌شد (رهبر، ۱۳۷۶: ص۴۴). به‌طور کلی در بررسی‌های باستان‌شناختی صورت گرفته در شهرستان مراغه پیرامون آثار دستکند (صخره‌ای)، بیش از ۳۰ اثر دستکند در فرم‌های مختلف شناسایی شد، که مهم‌ترین عامل ایجاد و شکل‌گیری این نوع معماری در شهرستان مراغه را می‌توان در اقلیم منطقه جست و جو نمود. با توجه به موقعیت جغرافیای خاص شهرستان مراغه، که در دامنه‌های جنوبی کوه آتشفشانی سهند قرار گرفته است؛ سنگ‌های آتش‌فشانی در این منطقه دارای طیف وسیعی بوده و شامل انواع سنگ‌های پیروکلاستیک و اپی‌کلاستیک و گدازه‌ها می‌باشند که به شکل روانه گنبد و استراتوولکان دیده می‌شوند. منطقه سهند به‌خاطر وجود سنگ‌های قابل تراش باعث تنوع و فراوانی معماری صخره‌ای در این ناحیه شده است (ستارنژاد، ۱۳۹۵).

موقعیت جغرافیایی و زیست‌محیطی شهرستان مراغه

شهرستان مراغه در استان آذربایجان‌شرقی با ۲۰۵/۱۳۷ نفر جمعیت و ۵۳۸۸ کیلومتر مربع مساحت[1]، بزرگ‌ترین و پرجمعیت‌ترین شهر استان آذربایجان‌شرقی پس از تبریز است. شهر مراغه در ۱۳۵ کیلومتری مرکز استان قرار دارد (اطلس-گیتاشناختی استان‌های ایران، ۱۳۸۶: ۳۹۱). مراغه در جنوب‌غربی استان، و کنار رودخانه صوفی‌چای و در مشرق دریاچه‌ارومیه بر دامنه جنوبی کوه سهند قرار گرفته است. مراغه از شرق به شهرستان هَشترود (سَرَاسکند) و از غرب به دریاچه ارومیه و بُناب

۱ - در درگاه اینترنتی فرمانداری شهرستان مراغه؛ این شهرستان با وسعتی معادل ۲۱۸۵/۶۵ کیلومتر مربع ۴/۸ درصد از کل مساحت استان آذربایجان‌شرقی را به خود اختصاص داده است و از این لحاظ رتبه سیزدهم را بین شهرستان‌های استان دارا می‌باشد.

و از شمال به ارتفاعات سهند و از جنوب به مَلِکان و میاندوآب (مروارید، ۱۳۶۰: ۱)، و در شمال‌غرب با شهرستان بستان‌آباد از جنوب‌شرق با شهرستان چاراویماق و از شمال‌غرب با شهرستان اسکو و عجب‌شیر همجوار می‌باشد. این شهر، مرکز شهرستان مراغه و یکی از ۱۹ شهرستان استان آذربایجان‌شرقی در مسیر راه‌آهن تهران ـ تبریز واقع شده است. و جلگه مراغه توسط کوهستان سهند از جلگه تبریز جدا می‌شود. منابع آب‌های سطحی منطقه عموماً رودخانه‌های صوفی‌چای (سؤیوق‌چای)، مردق-چای (موردو چای)، لیلان‌چای (خراجو چای) و قوری‌چای می‌باشد. رودخانه صوفی‌چای با جریان شمالی و جنوبی، تمامی مزارع و باغ‌های اراضی شهرستان مراغه را مشروب می‌سازد (خاماچی، ۱۳۷۰: ۳۹۱).

این رودخانه منابع آبی مناسبی را برای رونق کشاورزی و باغداری منطقه فراهم آورده که به طبع آن سازکارهای مرتبط با آنها نیز توسعه یافته‌اند. از جمله این امکانات بومی برای توسعه کشاورزی کبوترخانه‌ها هستند که درکنار آب و هوای مناسب منطقه زمینه‌ی مطلوبی را جهت تولید کود و تقویت زمین‌های کشاورزی فراهم آورده‌اند. با توجه به این توانمندی‌ها ایجاد کبوترخانه‌ها بهترین بهره‌برداری از محیط کشاورزی در شهرستان مراغه بوده است.

کبوترخانه‌های شهرستان مراغه

کبوترخانه‌ها که هنوز هم قلمرو دقیق آنها در کشور پهناور ما به‌خوبی شناخته نشده است، حداقل از کناره‌های شرقی دریاچه‌ی ارومیه تا کویر یزد و میبد و برخی روستاهای نطنز و کاشان و به روایتی در جنوب خراسان و طبس در گوشه و کنار شهرها و آبادی‌های ایران وجود داشته و در برخی مناطق هنوز نیز وجود دارند (فرهادی، ۱۳۷۳، ۶۸). هرچند مرکز عمده‌ی کبوترخانه‌ها و سنت بهره‌برداری از آنها را در ایران، اصفهان و نقاط پیرامون آن همچون گلپایگان، خوانسار، لنجان، خوارسگان و غیره دانسته‌اند (هادی‌زاده کاخکی، ۱۳۸۵: ۴۷). با این وجود در متون و منابع کهن به‌وجود و احداث کبوترخانه‌ها در دیگر نقاط کشور اشاره شده است. در کلیه نواحی امپراطوری ایران کبوترهای اهلی و وحشی وجود دارد؛ ولی کبوتر وحشی به مقدار بسیار کثیری مشاهده می‌شود و چون فضله این پرنده، برای خربزه‌زار کود بسیار خوبی به‌شمار می‌رود، در سرتاسر کشور با مواظبت و دقت شایان توجهی تعداد عظیمی کبوتر پرورش داده می‌شود. من عقیده دارم که ایران مملکتی است، که بهترین کبوترخان‌های جهان در آنجا ساخته می‌شود (شاردن، ۱۳۵۰: ۱۲۲/۴).

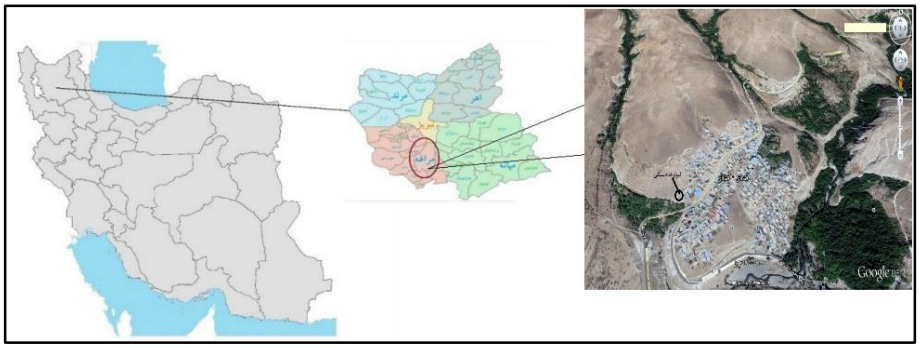
به‌طور کلی کبوترها از ابتدای سکونت بشر و همزمان با ظهور صنعت کشاورزی در جوار بشریت حضور داشته‌اند. علت اصلی همجواری زیست آنها در کنار انسان‌ها را می‌توان به نوعی به‌دلیل وجود دانه‌های غلات کاشته شده توسط انسان‌ها در زمین‌های کشاورزی عنوان نمود (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸). به‌نظر می‌رسد در منطقه مراغه به لحاظ وضعیت مساعد زیست‌محیطی و وجود دشت‌های هموار و قابل کشت و به تبع آن کشاورزی نسبتاً گسترده، نیاز به کود همواره احساس می‌شده و تعداد کبوترخانه‌ها بیشتر از این بوده است، اما در اثر مرور زمان تخریب شده و از بین رفته‌اند. از کبوترخانه‌های تخریب شده قدیمی به کبوترخانه بوش‌دیبی خراجو، بوش در روستای آرقون، کبوترخانه تازه‌کند چلان، کبوترخانه ملک‌التجار در حاشیه رودخانه صوفی‌چای، کبوترخانه روستای هِرق، سرگیزه و ... اشاره کرد. با این حال امروزه تعدادی کبوترخانه در سطح شهرستان مراغه وجود دارد (جدول ۱)، هرچند این آثار تاریخی از وضعیت (سالم بودن) بسیار بدی برخوردارند و نیاز به مرمت اساسی دارند.

جدول شماره ۱- کبوترخانه‌های باقی‌مانده شهرستان مراغه (منبع: نگارندگان).

ردیف	نام کبوترخانه	موقعیت	قدمت	مصالح	پلان
۱	دو قلو داش‌آتان	روستای داش‌آتان	قاجار	خشت، سنگ و چوب	هشت ضلعی (دایره)
۲	کیرج‌آوا	روستای کرج‌آباد	قاجار	خشت، چوب، سنگ	دایره
۳	تازه‌کند	روستای تازه‌کند علیا	قاجار	خشت، چوب، سنگ	چهارضلعی
۴	اسفستانا	روستای اسفستانج	قاجار	خشت، چوب، سنگ	هشت ضلعی (دایره)
۵	یئنگئجه	روستای یئنی گئجه	قاجار	خشت، چوب، سنگ	چهار ضلعی
۶	موردو	روستای مردق	قاجار	خشت، چوب، سنگ	چهار ضلعی
۷	کبوترخانه حاتمی	خیابان دارای	قاجار - پهلوی	آجر، سنگ، چوب	چهار ضلعی
۸	کیمن‌آوا	کمال‌آباد	قاجار	خشت، چوب، سنگ	هشت ضلعی (دایره)
۹	قوش‌خانا	تازه‌کند قشلاق	نامشخص	سنگ (صخره‌کند)	دایره

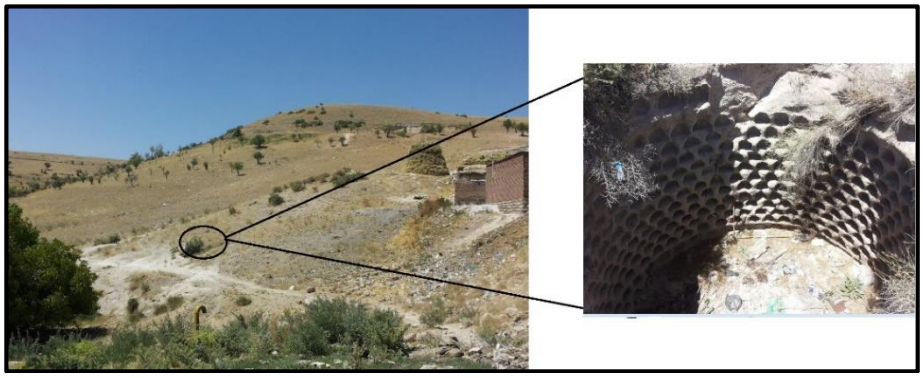
کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق

روستای تازه‌کند قشلاق در دهستان سراجو بخش مرکزی شهرستان مراغه و در فاصله ۷/۵ کیلومتری شمال‌خاوری واقع شده است (رزم‌آرا، ۱۳۳۰: ۱۲۳/۴). این ناحیه کوه‌های بلند و صعب‌العبور با دره‌های نیمه باز و اقلیم سرد و نیمه مرطوب کوهستانی دارد. بستر طبیعی زمین، صخره‌ای است. در برخی قسمت‌ها به‌خصوص در حاشیه دامنه‌های پایین دست تپه‌ها اراضی مناسب برای فعالیت‌های کشاورزی وجود دارد. رودخانه‌ای دائمی صوفی‌چای که بستر آن در فاصله‌ی حدود ۲۰۰ متری از شرق روستا واقع شده و چشمه‌های دائمی از مهمترین منابع تأمین کننده آب این روستا است (مروارید، ۱۳۶۰: ۸۶). پوشش گیاهی منطقه، شامل درختان نیمه متراکم و تنگ که پراکندگی آنها در تمام منطقه یکسان نبوده و در جاهای مختلف متناسب با میزان ارتفاع و گستردگی باغات مردم متفاوت است. این موقعیت خاص جغرافیایی، بستری مناسب برای کوهنوردی و طبیعت‌گردی فراهم کرده است. چشم‌انداز روستا رو به کوه‌های پوشیده از درختان گردو و زالزالک (یِمیشان)، می‌باشد. از نظر قدمت و دیرینه، روستای تازه‌کند قشلاق، تاریخ چندان طولانی ندارد. به‌نظر در گذشته این روستا بخشی از روستای قشلاق در فاصله چند کیلومتری خود بوده که به مکان فعلی مهاجرت کردند. از عمده‌ترین محصولات کشاورزی منطقه غلات، گردو، آلوچه، سیب، زردآلود و بادام است. در حاشیه غربی روستا و سمت چپ مسیر جاده آسفالت روستای علیوان به روستای آشان یک مجموعه دستکند صخره‌ای در دامنه تپه قرار دارد (تصویر ۱).



تصویر ۱- موقعیت روستای قشلاق و کبوترخانه صخره‌ای (منبع نگارندگان)

توپوگرافی تپه به گونه‌ای است که از دور امکان مشاهده این آثار وجود ندارد. این مجموعه صخره‌کند در بین مردم محل، بنام قوش‌خانا مشهور است. در زبان ترکی واژه قوش‌خانا به معنی کبوترخانه می‌باشد (شاهمرسی، ۱۳۸۸: ۷۲۷). مجموعه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق در مختصات جغرافیایی E: 4146668.02 و S: 611853.42 واقع است (تصویر ۲).



تصویر ۲- کبوترخانه صخره‌ای (منبع تصویر نگارندگان)

در این روستا نوع خاصی از کبوترخانه قابل شناسایی است که از نظر ساختار و مصالح سازه با کبوترخانه‌های ایران و حتی سایر کبوترخانه‌های شهرستان مراغه تفاوت چشم‌گیری دارد، و نمونه قابل قیاس با این کبوترخانه در روستای جِسی در آناتولی مرکزی است. روستای جسی در ۲۰ کیلومتری کیسریه (قیصریه)، با جمعیت حدود ۹۰۰۰ نفر واقع شده است. در ابتدا چند، سپس ده‌ها ساختمان‌های صخره‌ای برج‌مانند بزرگ در سطح زمین دیده می‌شود (Amirkhani& Okhovat& Zamani, 2010: 49). این برج‌ها در حقیقت بخش بالایی کبوترخانه‌های زیرزمینی هستند که صدها لانه را در خود جای داده‌اند (imamoglu& korumaz& imamoglu, 2005: 81). همچنین کبوترخانه‌های صخره‌کند در منطقه کاپادوکیه ترکیه وجود دارد(تصویر ۳). (Oberheu & Wedenpohl, 2010: 63).

تصویر ۳- کبوترخانه منطقه پاکادوکیه (Oberheu & Wedenpohl, 2010: 63).

کبوترخانه‌های منطقه کاپادوکیه احتمالاً در قرن ۱۸ میلادی ساخته شده ولی تعداد اندکی از آنها در دست است. بیشتر کبوترخانه‌های این منطقه در قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی ساخته شده‌اند (Iscen, 2008: 44). اما از نظر موقعیت قرارگیری کبوترخانه‌های این ناحیه تفاوتی با کبوترخانه روستای تازه‌کند قشلاق دارند، کبوترخانه‌های منطقه کاپادوکیه در نزدیکی منابع آب و در یک مکان بالای دره و دامنه صخره‌ها و بیشتر در قسمت‌های شرق و جنوب محدوده کاپادوکیه جهت بهره‌گیری بهتر از نور خورشید احداث گشته‌اند (Amirkhani& Okhovat& Zamani, 2010: 49).

توصیف کبوترخانه صخره‌ای (داشلی قوش‌خانا)

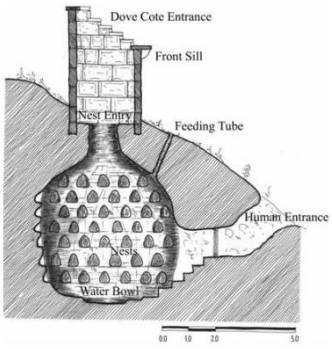
مساحت تخته‌سنگ (قایا) در حدود ۲۰۰ متر است که ۲۰ متر درازا و ۱۰ متر پهناست. کبوترخانه (یا به گفته محلی‌ها قوش‌خانا) در دامنه شیب تپه و در کنار باغات روستا در داخل زمین صخره‌ای تراشیده شده است. کبوترخانه‌هایی که در داخل صخره قرار گرفته‌اند مزایایی زیادی از جمله ایجاد امنیت بیشتر برای کبوتران، استحکام سازه‌ای به‌دلیل پیوستگی لانه‌ها به

صخره محافظت در برابر عوامل جوی و حیوانات درنده را در پی داشت. و همچنین به‌علت قرار گیری در زیرزمین، ساختاری یکپارچه با زمین را ایجاد می‌کرد که بسیار مستحکم بود. چنانکه در مقابل زمین لرزه‌های متعدد این ناحیه (کاپادوکیه) همچنان به حیات خود ادامه داده است (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۰). این کبوترخانه در جهت غربی رودخانه صوفی‌چای قرار دارد، چنانچه کبوترخانه‌ها در مسیر جریان آب رودخانه، قنات و در کنار مزرعه ساخته می‌شدند تا کبوتر برای مصرف آب و دانه مجبور به طی مسافت طولانی نباشد (باباکمالی، ۱۳۹۴: ۷۵). دهانه‌ی آن به شکل تقریباً دایره که به قطر ۴ متر در عمق ۲۶۰ سانتی متر در داخل بستر صخره‌ای کنده شده است. کبوترخانه‌های صخره‌کند روستای جسی ترکیه نیز عمدتاً با پلان‌های مربع، مستطیل و دایره‌ای و در ابعاد ۵*۵ یا ۵*۷ متر و ارتفاع بین ۲/۵ الی ۴/۵ متر می‌باشند (imamoglu& ,2005 :84 korumaz& imamoglu).

کف فضای کبوترخانه صخره‌کند به‌دلیل وجود آوار و انباشت زباله مشخص نیست. دیواره قسمت جنوبی استوانه‌ای کبوترخانه در عرض شرقی – غربی حدود ۱۸۰ سانتی‌متر تخریب شده و تعدادی لانه کبوترخانه ساییده و از بین رفته است. داخل این برج‌ها مرکب از حجره‌هایی کوچکی است که کبوترها آشیانه‌های خود را در آنجا می‌سازند و در هر یک از آنها یک جفت کبوتر جفت‌گیری می‌کنند و تشکیل خانواده می‌دهند. به‌طوری که این قسمت از برج عیناً شبیه کندوی زنبور عسل است (محمودیان و چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۴۷-۴۸). در داخل فضای کبوترخانه ۱۲ ردیف که در هر ردیف در حدود ۷۴ لانه کبوتر به ابعاد ۲۲ در ۲۱ سانتی‌متر و عمق تقریبی ۱۴ سانتی‌متر می‌باشد. اندازه هر یک از لانه‌های کبوتر در کبوترخانه‌های منطقه جسی بین ۲۰*۲۰ سانتی‌متر الی ۲۵ در ۲۵ سانتی‌متر و عمق لانه بین ۱۸ تا ۲۵سانتی‌متر که فضای مناسب جهت جفت‌گیری و تخم‌گذاری فراهم می‌کند (imamoglu& korumaz& imamoglu ,2005 :84). در مجموع حدود ۴۰۸ لانه کبوتر در کبوترخانه صخره‌کند تازه‌کند شناسایی شد (تصویر ۴). حفره‌های آشیانه مربوط به قرون وسطی اغلب در دیوارهای سنگی ضخیم ساخته می‌شدند. اما از قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی اتاقک‌های آشیانه‌ای روی دیوار ساخته می‌شدند که در ردیف‌های حول مرکز دیوار مدور در کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند (Spandl ,1998: 3). این کبوترخانه به‌صورت استوانه‌ای در داخل زمین کنده شده که از این نظر بسیار شبیه به کبوترخانه‌ای در روستای جسی ترکیه می‌باشد (imamoglu& korumaz& ,2005 :85 imamoglu).

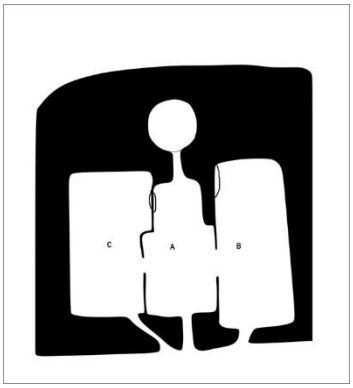
این برج که از نوع استوانه‌ای است دارای ساده‌ترین پلان است که شاید از پلان‌های اولیه باشد. سقف برخی برج‌های منطقه جسی ترکیه به‌صورت گنبدی شکل (نیم‌دایره کامل) بوده (تصویر ۵)، و برخی دیگر عرقچین خیزدار می‌باشد و بر بالای آن برجکی قرار دارد که سه عمل تهویه، روشنایی و ورود و خروج کبوتران را تأمین می‌نماید. فضاهای داخل برج (استوانه‌ای) به‌نحوی است که کبوتران در داخل برج در انتخاب لانه خود آزادی عمل دارند و با توجه به اینکه کبوتران در موقع نشستن و یا اوج‌گیری دارای یک پرواز چرخشی هستند، به‌همین علت فضای باز پرواز چرخشی آنها به بهترین وجه تأمین شده است (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۱). پوشش کبوترخانه صخره‌کند تازه‌کند قشلاق فرو ریخته است،که با مقایسه بین کبوترخانه‌های روستای جسی ترکیه بنظر می‌رسد تمامی این کبوترخانه‌ها روشنایی‌شان را از دودکش‌های آجری مرتفع تأمین می‌شوند. گاهی اوقات بسته به شیب زمین، در قسمت‌های پایین ممکن است پلان مربع و در قسمت‌های بالایی پلان منحنی داشته باشند. ارتفاع این برج‌ها بین ۱۵۰ تا ۴۵۰ سانتی‌متر متغییر و طول آنها بین ۲۰۰ تا ۶۵۰ سانتی‌متر می‌باشد (imamoglu& korumaz& imamoglu ,2005 :85). دیوارهای این برج‌ها اکثراً به‌صورت انتخابی از پاره آجر و یا قلوه‌سنگ ساخته شده‌اند. این انتخاب به شیب زمین، برج‌های موجود در اطراف، فرم پلان و میزان قلوه‌سنگ و یا آجر در دسترس بستگی دارد (iscen ,2008 :80). بنابراین احتمالاً روشنایی کبوترخانه صخره‌کند، روستای تازه‌کند نیز همانند نمونه‌های روستای جسی به‌وسیله برج‌های آجری تأمین می‌شده، که به مرور زمان پوشش سقف کبوترخانه صخره‌ای مراغه فرو ریخته است.

تصویر ۴-کبوترخانه صخره‌ای و لانه‌های کبوتر (منبع نگارندگان)



تصویر ۵- مقطع کبوترخانه صخره‌کند روستای جسی (2005, imamoglu& korumaz& imamoglu).

در فاصله ۵ متری جنوب دهانه کبوترخانه، یک فضای صخره‌ای دیگری وجود دارد. این فضای صخره‌کند نیز در دامنه شیب تپه و در بستر صخره‌ای کنده شده است. دریچه نورگیر فضای صخره‌ای به‌صورت مربع که فرم اولیه خود را از دست داده بسیار شبیه به دریچه‌های نورگیر دستکندهای ورودی روستای اُزبک (اؤزبه)، می‌باشد (ستارنژاد، ۱۳۹۵: ۱۴۱). در اصطلاح محلی به این دریچه‌ها «باجا» گفته می‌شود که به‌منظور تأمین نور و تهویه فضاها استفاده می‌شود. فضای مذکور از ۳ فضای مستطیل شکل، تشکیل شده است (تصویر ۶). فضای مرکز که زیر نورگیر و درست در راستای خط مستقیم کبوترخانه است. در راستای شمالی – جنوبی۵/۶۰ متر و شرقی – غربی۳/۷۰متر می‌باشد. ارتفاع (مقطع) فضای مذکور در زیر نورگیر حدود ۳ متر که در قسمت های شمالی به ۱۰۰ سانتی‌متر کاهش پیدا کرده است. در دیواره ضلع شمالی یک راه‌رو به عرض ۷۰ در ارتفاع ۹۰ سانتی‌متر که به‌دلیل انباشت قلوه‌سنگ‌های رودخانه‌ای و خاک مسدود شده تنها یک متر از طول آن قابل مشاهده است. به‌نظر این راه‌رو با فضای اصلی کبوترخانه در ارتباط باشد. دو طرف دیواره شرقی و غربی این قسمت به عمق ۳۰ سانتیمتر و طول ۱/۵ سانتی متر به صورت آخور کنده شده است.



تصویر ۶- پلان مجموعه قوش‌خانا (منبع نگارندگان)

فضای صخره‌ای ضلع شرقی: یک فضای صخره‌کند در عمق ۱ متری از فضای اصلی (A) قرار گرفته است. این قسمت که به‌عنوان فضای B نام‌گذاری شد بسیار تاریک و فاقد هرگونه عناصر تأمین‌کننده نور و روشنایی می‌باشد. در سطح دیوارهای آن آثار سوختگی دیده می‌شود، که به‌نظر تأمین روشنایی این فضا به‌وسیله پیه‌سوزها بوده است. این فضا در راستای شمالی – جنوبی دارای ۷ متر طول و در راستای شرقی – غربی ۳۲۰ سانتی‌متر با ارتفاع تقریبی ۱/۸۰ سانتی‌متر است. در دیواره ضلع غربی، یک فضای آخور مانند همانند فضای مرکزی (اتاق A) در کف ایجاد شده است. سقف مجموعه به‌صورت مسطح می‌باشد و در ضلع جنوبی دارای یک راه رو تنگ با ارتفاع متوسط ۵۰ سانتی‌متر جهت خروج تعبیه شده است (تصویر ۷).

تصویر ۷- درگاه ورودی فضای B (منبع نگارندگان)

فضای شماره ۳ که با حرف لاتین C نام‌گذاری شد، همانند فضای صخره‌ای B در عمق ۱ متری از فضای اصلی (A) به‌وسیله درگاهی به فرم جناغی با اتاق اصلی در ارتباط است. این فضا در راستای شمالی – جنوبی ۶ متر و شرقی – غربی ۳۱۰ سانتی‌متر و ارتفاع ۱۷۰ سانتی‌متر پوشش سقف فضا در بعضی قسمت‌ها به‌صورت مسطح و در بعضی قسمت‌ها به‌صورت جناغی است. در دیواره ضلع شرقی همانند فضای B یک آخور تعبیه شده است. در دیواره ضلع جنوبی یک درگاه و راه رو جهت ورود و خروج کنده شده است (تصویر ۸).

تصویر ۸- فضای داخل صخره‌ای شماره B (منبع تصویر نگارندگان)

همچنین در فاصله حدود ۷ متری به طرف غرب کبوترخانه صخره‌کند، فضای دستکند صخره‌ای دیگری قابل مشاهده است. این صخره‌کند دارای تعدادی نیش (طاقچه) در دیواره خود می‌باشد. این فضا همانند کبوترخانه به‌صورت استوانه‌ای در داخل زمین کنده شده است. به‌دلیل مسدد بودن درگاه ورودی امکان مستندنگاری از این فضا فراهم نشد و نیاز به پاک‌سازی دارد (تصویر ۹).

تصویر ۹- فضای صخره‌کند سمت غرب کبوترخانه (منبع تصویر نگارندگان).

مالکیت کبوترخانه صخره‌کند

کبوترخانه‌های مراغه با مالکیت دولتی، وقفی و کبوترخانه‌های واقع در املاک خصوصی و اربابی نام برد. اگرچه به‌نظر می‌رسد ممنوعیتی برای دهقانان در ساخت و بهره‌برداری از ساخت کبوترخانه‌ها وجود نداشته است؛ کلیه کسانی که مایل به‌داشتن کبوترخانه باشند، به استثنای سکنه‌ای که متدین به مذهب رسمی کشور نیستند، می‌توانند آن‌را بسازند و در این مورد هیچ‌گونه شرط و انحصار و امتیازی وجود ندارد. فقط مالیات کود به‌پردازند (شاردن، ۱۳۵۰: ۱۲۱/۴). اگرچه به‌نظر می‌رسد ممنوعیت برای دهقانان ایرانی در ساخت و بهره‌برداری از کبوترخانه‌ها وجود نداشته است، اما می‌توان نبود مالکیت زمین یا مالکیت در سطح اندک و نداشتن توانایی مالی و وجود ساختار ارباب – رعیتی و عدم امنیت را از اهم موانع ایجاد کبوترخانه‌ها توسط دهقانان خرده‌پا برشمرد. اسناد و اجاره‌نامه‌های باقی‌مانده از دوره‌ی قاجاریه نیز حکایت از تعلق کبوترخانه‌ها به املاک اربابی دارند (میرزایی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). بر همین اساس کبوترخانه‌ی صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق به‌علت مخارج سنگین تراشیدن صخره که نیاز به نیروی زیادی داشت، بیشتر در اختیار مالکین بزرگ و ارباب محل بوده است. سایر کبوترخانه‌های مراغه در روستاهایی که قدرت محل در دست مالک و ارباب بوده ساخته می‌شدند؛ از جمله در منطقه مراغه کبوترخانه‌هایی به دستور آصف‌خان در روستای خراجو، تازه‌کند چیلان ساخته شد، همچنین کبوترخانه مَلِک‌التُجار در کنار صوفی‌چای در محل اداره دارای کنونی، کبوترخانه حسام‌نظام در روستای کیرج‌آوا (کرج‌آباد) و کبوترخانه اسفستانج (سابق زیر نظر خاندان موسوی بود)، میرعلی حاتمی در خیابان دارایی که حق ساخت این کبوترخانه‌ها به‌طور سنتی در اختیار ارباب ملک بود (Spandl, 1998 :1). مالکین در اطراف شهر اصفهان در دهکده‌ها برج‌های بزرگ و متعددی برای کبوتران صحرایی ساخته‌اند (دیولافوا، ۱۳۷۶: ۳۰۳). اداره‌ی کبوترخانه‌هایی که در گذشته در اراضی مالکین بوده از نظر دانه‌ریزی، برف‌روبی و تعمیرات و سایر کارهای مربوط به کبوترخانه برعهده رعیت بوده است. او در قبال وظایف محوله، از مالک به‌صورت جنسی و یا نقدی مزد می‌گرفته و مالک تنها بر دخل و خرج کبوترخانه را داشته است (باباکمالی، ۱۳۹۴: ۷۵).

عوامل شکل‌گیری کبوترخانه صخره‌کند

عامل جغرافیایی و اقلیمی

فضاهای معماری تحت تأثیر عوامل و پدیده‌های بسیار گوناگونی شکل می‌گیرند که ویژگی‌های محیط جغرافیایی و پدیده‌های اقلیمی را می‌توان از مهم‌ترین آنها برشمرد. عواملی چون محیط طبیعی و پدیده‌های وابسته به آن مانند مصالح بومی، دما و برودت محیط، میزان بارندگی و چگونگی تابش آفتاب را می‌توان از مهم‌ترین آنها دانست که در گذشته بیشترین تأثیر را در شکل فضاهای معماری داشته‌اند (سلطان‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۵۰). معماری صخره‌ای، حاکی از صحنه‌های مبارزه و جدال انسان با طبیعت و در خدمت گرفتن صخره‌های طبیعی است(گرجی مهلبانی و سنائی، ۱۳۸۹: ۶). شکل خاص ناهمواری‌ها و عوارض زمین و موقعیت طبیعی منطقه، امکان اولیه سکونت را در دامنه کوه ایجاد کرده است. از این روست که معماری صخره‌کند ابتدا در مناطقی بوجود آمده که صخره‌های آن از استحکام کمتری برخوردار بوده و انسان‌ها توانسته‌اند درون صخره‌ها را حفر و برای خود مأمن و پناهگاه بسازند. عناصر معماری و عمل‌کرد آن‌ها همواره از عناصر و عوامل آب و هوایی متأثر بوده و هستند. یکی از این عناصر، مکان‌یابی است. در این رابطه دو عنصر دما و باد بیشترین نقش را بر عهده دارند. و طبیعت معمولاً مواد و مصالح مورد نیاز و سازگار یا اقلیم را در اختیار انسان قرار می‌دهد. حفاظت در برابر بارش و سرمای شدید مناطق کوهپایه‌ای در زمستان و دمای مطبوع در تابستان‌ها بی‌تردید یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری این گونه معماری در مناطق مختلف است، همین امر عاملی برای برقراری تعادل دما در برابر تغییرات دمایی شبانه‌روز در طول فصول مختلف سال است (محمدی‌فر و همتی ازندریانی، ۱۳۹۵: ۱۰۱). بستر استقراری کبوترخانه‌ها حاکی از ارتباط تنگاتنگ و مؤثری است که کبوترخانه‌ها با محیط خود دارند. به‌عبارت دیگر شرایط و دلایل شکل‌گیری کبوترخانه در این مورد بستگی مستقیم با عملکرد مورد نظر و شرایط محیطی حاکم بر آن داشته است (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۷۴). ساختمان برج‌ها (کبوترخانه) باید به‌صورتی ساخته شود که در زمستان دارای گرمای مناسب و در تابستان برخوردار از هوای خنک باشد (محمدی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۶). در کاپادوکیه ترکیه،

هزاران مسکن و کلیسا از دل مخروط‌های آتش‌فشانی توفا در طول ۲۰۰۰ سال گذشته درآورده شده‌اند. بسیاری از این مکان‌ها امروزه هنوز مسکونی هستند، که دلیل اصلی آن حفاظ مؤثر صخره‌ها (زمین) در مقابل گرما و سرما می‌باشد (Lechner, 2001: 251)، بر اساس همین شرایط اقلیمی و محیطی منطقه، شاهد خانه‌های صخره‌ای در کاپادوکیه هستیم (Oberheu & Wedenpohl, 2010: 63). کبوترخانه صخره‌کند مراغه به‌دلیل وجود سنگ‌های قابل تراش، پیشینه این معماری در منطقه و تعدیل طبیعی دمای کبوترخانه در بستر صخره‌ای در نزدیکی رودخانه صوفی‌چای احداث شده است. کبوترخانه‌ها در امتداد رودخانه‌ها، نزدیک به چاه‌های قنات و یا بسترهای صخره‌ای شکل گرفته‌اند (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۷۴). همان طور که کبوترخانه‌های روستای جِسی به‌دلیل ساختار محیطی در دل زمین‌های صخره‌ای شکل گرفته‌اند (imamoglu& imamoglu& korumaz, 2005).

عامل جاودانگی و ماندگاری

معماری صخره‌ای به‌عنوان یک مجموعه تاریخی نه تنها از نظر علم و تاریخ هنر باستان‌شناسی و ماقبل تاریخ اهمیت بسیار دارد، بلکه برای تاریخ تمدن، تاریخ ادیان، و روابط فرهنگی، مابین مللی که دارای این نوع معماری هستند نیز، شایان توجه است. زیرا همین ویران نشدن و جاوید ماندن معماری صخره‌ای در بازسازی تاریخ تمدن ملت‌ها نقش بزرگی ایفا کرده و در حقیقت، بشر از نظر تاریخ و فرهنگ خود به معماری و نقوش برجسته صخره‌ای بیشتر از معماری معمولی مدیون است. تعداد کثیری از آرامگاه‌ها و مساکن را که هنوز در خاک ایران استوار هستند مدیون معماری صخره‌ای هستیم. اگر در ایران معماری و نقوش برجسته صخره‌ای وجود نداشت مطمئناً تاریخ تمدن، تاریخ هنر و حتی تاریخ ایران نیز به همین مقدار قلیل خود هنوز روشن نگردیده بود (شهبازی و منتظر، ۱۳۸۹: ۷۱). مصالح اصلی کالبد کبوترخانه‌ها خشت نپخته و آجر لعابدار است که با ظرافت و خلاقیت هرچه بیشتر در ساختار بنا به کار رفته است (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۹)، و همان‌طور که می‌دانیم این ماده از مقاومت بالایی برخوردار نیست، لذا معماری محلی، میزان استواری برج‌ها را از طریق طرح و شکل ویژه آنها، بالا برده است. برج‌ها در اکثر موارد بر پلان دایره ساخته شده‌اند (محمدی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۵). زیر بنا و اطراف کبوترخانه‌ها را تا حدود سه متر به‌منظور جلوگیری از نفوذ آب و استحکام بنا شیفته‌ریزی می‌کردند. دیوارها را با خشت بالا می‌برند و بین هر چند ردیف برای ایجاد مقاومت مقداری چوب به‌کار می‌برند (باباکمالی، ۱۳۹۴: ۸۴). کبوترخانه را کم و بیش به اندازه‌ی برج بزرگ یک قلعه می‌سازند. قسمت تحتانی آن دارای خطوط متقاطع و پیچ در پیچ تزیینی است که یک کار زرگری واقعی به‌شمار می‌رود که در خشت و گل به‌عمل آمده است. روی آن چینه‌های آجری قرار دارد (گوبینو، ۱۳۶۷: ۹۰). بیشتر مصالح کبوترخانه‌های میاندوآب خشتی و کاهگلی است و این امر شاید یکی از علل اصلی در تسریع روند تخریب و نابودی آنهاست (خان‌محمدی و صدرایی، ۱۳۹۲: ۷). بر همین اساس یکی از عمده دلایل تخریب کبوترخانه‌های منطقه، مصالح بکار رفته در آنها می‌باشد. کبوترخانه‌های منطقه جسی در زیر زمین همراه با دودکش آجری در بالای آن احداث می‌شد و به‌علت قرارگیری در زیر زمین، ساختاری یکپارچه با زمین را ایجاد می‌کرد که بسیار مستحکم بود چنانکه در مقابل زمین لرزه‌های متعدد این ناحیه (آناتولی)، به حیات خود ادامه داده است و امروزه یکی از نقاط جذاب و دیدنی کشور ترکیه محسوب شده و تأثیر زیادی در جذب توریسم و صنعت گردشگری روستایی این کشور دارد (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۰). کبوترخانه صخره‌کند روستای قشلاق به‌دلیل ساختار سنگی خود در برابر عوامل مختلف انسانی و طبیعی تاحدودی سالم باقی مانده است و تنها سقف آن به‌دلیل قرار گیری در سطح زمین فروریخته است.

میراث کشاورزی

میراث کشاورزی دستکند یکی از شاخه‌هایی است که با تأمل بر آن می‌توان بسیاری از خلاقیت‌ها و نبوغ بشر را که از دیدگان پنهان مانده‌اند به منصه ظهور رساند. با توجه به شرایط طبیعی متفاوت، نمونه‌های آن می‌تواند بسیار متنوع و قابل توجه باشد. شاید از اولین تجارب منتهی به کشاورزی دستکند، حفر چاه و به دنبال آن ایجاد قنات بوده است که در فرآیند آن

با کندن زمین و رسیدن به سفره‌های آب زیرزمینی، استحصال آب میسر شد (اشرفی، ۱۳۹۴). کبوترخانه‌ها متناسب با نیاز کشاورزان، در الگوهای متنوع محیطی، همچون بافت روستاهای و شهرها، محدوده‌ی کشتزارها (در داخل زمین‌های یونجه، گندم، و ذرت)، باغ‌ها، زمین‌های بایر و غیر قابل کشت، در امتداد رودخانه‌ها، نزدیک به چاه‌های قنات و یا بر بسترهای صخره‌ای شکل گرفته‌اند (باباکمالی، ۱۳۹۴: ۷۴). کبوترخانه صخره‌کند در کنار باغ‌های روستای تازه‌کند قشلاق قرار دارد؛ آن روز را نیز از وسط باغ‌ها و آب‌ها و دیه‌های زیبا که برج‌های کبوتر زیادی در آنها دیده می‌شود به مسیر خود ادامه دادیم (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۱: ۲۱۱). اهمیت کبوترخانه در اقتصاد کشاورزی ایران چنان بود که غازان‌خان مغول در کنار سایر اقداماتی که برای احیای کشاورزی ایران انجام داده، فرامینی جهت حفظ و نگهداری کبوتران و کبوترخانه‌ها صادر کرده است (خواجه‌رشیدالدین، ۱۳۶۸: ۳۴۸). درک اهمیت کبوترخانه‌ها مستلزم فهم ضرورت تاریخی ابداع و کارکردهای آنها در نظام کشاورزی و ارتباط آنها با ابداعات دیگری نظیر اختراع خیش، ابداع و به کارگیری فنون آبیاری و کودرورزی و تنظیم تقویم‌های کشاورزی به‌ویژه در ارتباط با مسئله‌ی حفظ حاصل‌خیزی خاک است (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۶۲). بر همین اساس نیاز به تهیه کود و علم به فایده‌ی فضله‌ی کبوتر به‌عنوان کود در کشاورزی گذشته ایران را باید عامل مهمی در پیدایش کبوترخانه‌ها در ایران خصوصاً در مناطقی که کشت جالیز متداول بوده است دانست (سرافرازی، ۱۳۶۹: ۴۶). فضله‌ی کبوترها از جمله کودهای بسیار مفید برای کشاورزی و به خصوص مزارع کاشت سیفی‌جات (محمدی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۲). و بیشتر در زمین‌هایی که به زیر کشت خربزه بودند، مورد استفاده قرار می‌گرفت (ضرغامی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸). بر اساس نوشته ابن‌حوقل در کتاب صوره العرض در یکی از دیه‌های مراغه بنام اَردَهر خربزه‌ای معروف به اَردَهری تولید می‌شود که ظاهری بد منظر و دراز دارد ولی بسیار شیرین و خوشمزه و شبیه خربزه خراسان است (ابن‌حوقل، ۱۳۴۵: ۳۳۵). آبادانی هر منطقه معلول عوامل فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی است. به‌دلیل اقلیم منطقه و وجود دشت‌های فراوان یکی از عوامل مؤثر توسعه اقتصادی در منطقه، کشاورزی بوده است. این امر سبب توجه به بنای کبوترخانه و احداث آن به‌عنوان در دسترس‌ترین عامل ارتقای کشاورزی برای بهره‌دهی بهتر محصولات شده است. با توجه به متون تاریخی منطقه مراغه از دیرباز در زمینه کشاورزی و بخصوص باغداری پیش گام بوده است، در مراغه باغی است موسوم به قیامت‌آباد یک فرسنگ در یک فرسنگ، و چندان میوه در آن باغ به عمل آید که صاحب آن باغ از چیدن همه میوه آن، عاجز باشد (قزوینی، ۱۳۷۳: ۶۴۲). مراغه باغستان بسیار دارد و آبش از رود صافی است که از سهند بر می‌خیزد و در بحیره‌ی چیچست ریزد. حاصلش غله و پنبه و انگور و میوه باشد (نزهت القلوب، ۱۳۳۳: ۱۰۰). ساختمان‌های شهر مراغه بسیار تنگ و جز یک فضای محدود را اشغال نمی‌کنند تا باغاتی را که محصولات آنها برای شهر یک موضوع ثروت است، پایمال نشوند (دمورگان، ۳۹۸-۳۹۹).

عوامل تخریب کبوترخانه صخره‌کند

اکثر کبوترخانه‌های برجای مانده از املاک اربابی بوده‌اند که پس از اصلاحات ارضی ۱۳۴۰ شمسی و با تقسیمات ارضی صورت گرفته و گسترش صنایع در منطقه، تبدیل کاربری اراضی، جایگزینی کودهای شیمیایی، قرارگرفتن در مناطق مسکونی، بی‌توجهی صاحبان کبوترخانه‌ها و عدم انجام تعمیرات و نگهداری از آنها، مهاجرت کبوتران به‌سبب آلودگی‌های صوتی، آب و هوا و فقدان امنیت (شکار)، روند تخریب کبوترخانه‌ها نیز گسترش یافت (میرزایی، ۱۳۸۵: ۱۲۹-۱۲۸). بر همین اساس مهمترین دلیل تخریب کبوترخانه‌ی صخره‌کند مراغه را در نگاه اول بایستی به شرایط محیطی و ساختار کبوترخانه دانست. پدیده‌های تخریب و هوازدگی از جمله عوامل مخرب چند بعدی و اجتناب‌ناپذیر در بناهای سنگی که در مجاورت با آب و هوا و شرایط محیطی قرار دارند، هستند (امینی‌بیرامی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲). به‌دلیل موقعیت قرارگیری کبوترخانه در دامنه شیب تپه در فصول سرد و بارانی سال همیشه در تماس با آب و یخزدگی است. که پوشش کبوترخانه فروریخته و به‌دلیل نبود امکانات مرمتی و حفاظتی در گذشته باعث فراری شدن کبوترها و به‌تدریج از رونق افتادن کبوترخانه شده است. در کنار عوامل یاد شده رقیب بزرگی چون کود شیمیایی و دسترسی آسانتر به آن، مالکان و کشاورزان مایل به نگهداری و حتی تعمیر کبوترخانه‌ها نیستند که این امر را می‌توان مهمترین دلیل متروک شدن کبوترخانه‌ها قلمداد کرد (حیدری باباکمال، ۱۳۹۴: ۸۰).

نتیجه

شهرستان مراغه به‌دلیل موقعیت زیست‌محیطی خاص خود بستری مناسب جهت فعالیت کشاورزی بخصوص باغ‌داری است. بر اساس متون تاریخی این شهرستان همیشه دارای باغ‌ها و بوستان‌های فراوانی بوده است. بر همین اساس با توجه به نیاز کشاورزان به کود، لزوم احداث و ساخت کبوترخانه در این شهرستان مشهود بوده و برگ‌های ارزشمند از هوشمندی و درک بالای کشاورزان و معماران منطقه مراغه در استفاده بهینه از معماری پایدار منطقه به‌منظور دست‌یابی به منابع موجود گیاهی و حیوانی و ایجاد و ارائه مکانی در بهره‌برداری زیرکانه و احترام‌آمیز از طبیعت هستند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در منطقه مراغه گونه خاص و منحصر به‌فرد از کبوترخانه وجود دارد که از نظر ساختار بسیار شبیه به کبوترخانه‌های روستای جِسی منطقه آناتولی است. این کبوترخانه در بستر صخره‌ای ایجاد شده که مزایای زیادی از جمله استحکام سازه‌ای به‌دلیل پیوستگی لانه‌ها به صخره، محافظت در برابر عوامل جوی و حیوانات درنده دارد. اما متأسفانه به دلایلی چون شرایط جوی و هوازدگی، نبود مالکیت و رواج کودهای شیمیایی این کبوترخانه از رونق افتاده و رو به خرابی و بی توجهی مسئولین نهاده است. در مقابل کبوترخانه‌های روستای جسی تأثیر زیادی در جذب توریسم و صنعت گردشگری روستایی این کشور دارد. این نکته نشان می-دهد که چگونه سازمان میراث فرهنگی ترکیه، از پتانسیل‌های موجود در روستاها بهره‌گیری کرده و از این طریق درآمدزایی می‌کند؛ با اینکه کبوترخانه‌ی صخره‌کند در ایران بسیار نادر است و شاید نمونه مشابه با اندک تفاوت در شهرستان عجب‌شیر می‌توان مشاهده کرد. اما متأسفانه سازمان میراث فرهنگی کمترین توجهی به این سازه زیبا ندارد و در آستانه‌ی تخریب کامل قرار گرفته است.

لازم به‌ذکر است بررسی انجام شده تنها کبوترخانه صخره‌کند شهرستان مراغه را مورد بررسی قرار داد و سایر کبوترخانه-های شهرستان که مصالح آنها خشتی و گلی می‌باشد، که نیازمند پژوهش‌های دیگری است. لذا شایسته به‌نظر می‌رسد از آنجایی که این بناها به مثابه یکی از آثار تاریخی مرتبط با میراث کشاورزی دارای اهمیت فراوانی هستند مورد توجه و حفاظت و مرمت قرار گیرند، علاوه بر این در توسعه و جذب گردشگری در حوزه روستایی نیز قابل توجه هستند، و با اندک تلاش و همت این بناها را به مکان‌های دیدنی و جذاب برای گردشگری داخلی و بخصوص خارجی تبدیل کرد.

پی‌نوشت

- وجه‌تسمیه روستای قشلاق، به معنای زمستان‌گاه (قشلاق)، می‌باشد. در فاصله ۱۵ کیلومتری (خط مستقیم)، به سمت دامنه‌های کوه سهند روستایی با نام یای‌شهر به معنی تابستان‌گاه قرار دارد. بر اساس ریشه‌شناسی اسامی این روستاها با شیوه معیشت کوچ‌رو (عشایر) ارتباط دارد.

منابع

۱- ابن بطوطه، محمدبن عبدالله (۱۳۵۹)، سفرنامه ابن بطوطه، ترجمه محمد علی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲- ابن حوقل،(۱۳۴۵)، صوره‌الرض، ترجمه جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳- اشرفی، مهناز، (۱۳۹۴)، میراث کشاورزی دستکند، اثر، شماره ۷۰، صص ۱۸-۳.

۴- اشرفی، مهناز،(۱۳۹۰)، *پژوهشی در گونه شناسی معماری دستکند*، نامه معماری و شهرسازی، ش۷، صص ۲۵-۴۷.

۵- اطلیس گیتاشناختی، استان‌های ایران، (۱۳۸۶)، تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی ایران.

۶- امینی‌بیرامی، فریده؛ رازانی، مهدی؛ اصغری کلجاهی، ابراهیم؛ امامی، سیدمحمدامین؛ باغبانان، علی‌رضا، (۱۳۹۴)، تحلیل ساختارشناسی سنگ‌های آذر آواری در معماری صخره‌کند روستای تاریخی کندوان، نشریه فیروزه اسلام، سال اول، شماره اول، صص ۱-۱۶.

۷- آزاد، میترا، (۱۳۸۹)، کبوترخانه اسفستانج؛ شاهکار ترکیب خشت و چوب در معماری روستایی ایران، نشریه میراث ملی، ش ۴، ص ۱۵-۶.

۸- بابایی‌کهن، هوشنگ، (۱۳۹۱)، مجموعه مقالات همایش منطقه‌ای سهند – خداجو، دانشگاه پیام‌نور واحد مراغه، قم: مخزن‌السرار.

۹- بهزادی، بهزاد، (۱۳۶۹)، *فرهنگ آذربایجانی به فارسی*، تهران، انتشارات دنیا.

۱۰- حسینی،آرزو و خاطره مروج‌تربتی، (۱۳)، تأثیرپذیری معماری پایدار از بستر طبیعی (بانگاهی به کبوترخانه‌های شرق اصفهان)، همایش معماری پایدار و توسعه شهری،

۱۱- حیدری باباکمال، یداله، (۱۳۹۴)، کبوترخانه‌های گلپایگان و خوانسار: نگرشی بر اهمیت تاریخی و فرهنگی آنها در دوره قاجار، مطالعات تاریخ فرهنگی و پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ، سال هفتم، شماره‌ی بیست و ششم، صص ۹۲-۶۱.

۱۲- خاماچی، بهروز، (۱۳۶۸)، طواف سهند، تبریز، انتشارات ذوقی.

۱۳- خاماچی، بهروز، (۱۳۷۰)، فرهنگ جغرافیایی آذربایجان‌شرقی، تهران: سروش.

۱۴- خان‌محمدی، بهروز، و علی صدرایی، (۱۳۹۲)، پژوهشی در کبوترخانه‌های میاندوآب، اثر، شماره ۶۳، صص ۱۶-۳.

۱۵- خلف تبریزی، محمد حسین، (۱۳۴۲)، برهان قاطع، به اهتام محمد معین، تهران: وازرت فرهنگ.

۱۶- داعی‌الاسلام، سید محمدعلی، (۱۳۶۳)، فرهنگ نظام، تهران: دانش.

۱۷- دمورگان، ژاک، (۱۳۳۸)، مطالعات جغرافیایی، ج۱، ترجمه کاظم بدیعی، تبریز: چهر.

۱۸- دیولافوا، مادام، (۱۳۷۶)، سفرنامه مادام دیولافوا (ایران، کلده، شوش)، ترجمه علی محمد فره‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۹- رزم‌آرا، (۱۳۳۰)، فرهنگ جغرافیایی ایران، تهران: انتشارات ارتش.

۲۰- ستارنژاد، سعید، (۱۳۹۵)، بررسی و مطالعه معماری دستکند شهرستان مراغه، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد باستان-شناسی، دانشگاه محقق اردبیل، منتشر نشده.

۲۱- سرافزاری، محمدرضا، (۱۳۶۹)، کبوترخانه‌های گلپایگان راهکاری برای مقابله با دشمنان، جهاد، شماره ۱۲۸، صص ۴۵-۴۳.

۲۲- شاردن، ژان، (۱۳۵۰)، سفرنامه شاردن به ایران و دیگر نواحی شرق، ج ۴، ترجمه محمدمسعود عباسی، تهران: امیرکبیر.

۲۳- شاهمرسی زارع، پرویز، (۱۳۸۸)، فرهنگ لغت، تبریز: اختر.

۲۴- شهبازی، هدایت و فرناز منتظر، (۱۳۸۹)، معماری صخره‌ای بافتی ارگانیک و پارادوکسی در طبیعت با رویکرد معماری پایدار نمونه موردی روستای میمند کرمان و روستای کندوان تبریز، ماه‌نامه بین‌المللی راه و ساختمان، صص ۶۱-۵۳.

۲۵- ضرغامی، اسماعیل؛ هانیه اخوت و حمیدرضا عظمتی، (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی کالبدی و سازه‌ای بناهای عام‌المنفعه روستایی در اصفهان و آناتولی مرکزی (نمونه موردی: بنای کبوترخانه‌ها)، مسکن و محیط روستا، شماره ۱۳۷، صص ۵۲-۳۷

۲۶- فرهادی، مرتضی، (۱۳۶۹)، نامه کمره، ج۲ (چند برش از فرهنگ کشاورزی و دامداری شهرستان کمره)، تهران: امیرکبیر.

۲۷- فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۳)، کبوترخانه‌های ایران در هم‌آمیزی زیبایی، نشریه صفه، شماره ۱۳ و ۱۴، ص ۷۷-۶۶.

۲۸- فلاندن، اوژن، (۱۳۵۶)، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نورصادقی، تهران: اشراق.

۲۹- قزوینی، ذکریا بن محمد، (۱۳۷۳)، *آثار العباد اخبار البلاد*، ترجمه‌ی میرزا جهانگیر قاجار،تهران: انتشارت امیرکبیر.

۳۰- کاخکی، سعید هادی‌زاده، (۱۳۸۵)، کبوترخانه در ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳۱- کمپفر، انگلبرت، (۱۳۶۰)، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

۳۲- گرجی مهلبانی، یوسف و المیرا سنائی ,(۱۳۸۸)، معماری همساز با اقلیم روستای کندوان، مسکن و محیط روستایی، صص ۲- ۱۹.

۳۳- گوبینو، ژزف آرتور، (۱۳۶۷)، سه سال در آسیا، ترجمه عبدالرضا هوشنگ‌مهدی، تهران: کتابسرا.

۳۴- محمدی‌فر، یعقوب؛ همتی ازندریانی اسماعیل، (۱۳۹۵)، مطالعه و بررسی معماری دستکند ایران، مسکن و محیط روستا، شماره ۱۵۶، صص ۹۷ -۱۱۰.

۳۵- محمدی‌نژاد، مرجان، (۱۳۹۰)، برج‌کبوترخانه‌ها، رشدآموزش، شماره ۲۸، صص ۱۷-۱۲.

۳۶- محمودیان، سیدمحمد و چیت‌ساز علی، (۱۳۷۹)، کبوترخانه‌های اصفهان، تهران: گلها.

۳۷- مروارید، یونس، (۱۳۶۰)، افرازه رود، تهران: انتشارات اوحدی.

۳۸- مستوفی، حمدالله، ۱۳۳۶، نزهه‌القلوب، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: کتابخانه طهوری.

۳۹- میرزایی، سیدآیت‌اله، (۱۳۸۵)، مقایسه برخی ویژگی‌ها و کارکردهای کبوترخانه‌های ایران و انگلستان، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۳۷، صص ۱۳۹-۱۰۹.

۴۰- نفیسی، علی‌اکبر (ناظم‌الاطباء)، (۱۳۴۳)، فرهنگ نفیسی، ج ۴، تهران: خیام.

۴۱- همدانی، رشیدالدین فضل‌اله، (۱۳۶۸)، تاریخ مبارک غازانی، به‌کوشش کارل یان، اصفهان: پرسش.

42- Amirkhani, Aryan, (2010), "Ancient Pigeon Houses: Remarkable Example of the Asian Culture Crystallized in the Architecture of Iran and Central Anatolia", Asian Culture and History, Vol. 2, No. 2, p.p. 45-57.

43- Byron, Robert, (1936), Road to Oxiana, London.

44- Imamoglu, vacit and etal, (2005), "A Fantasy in Central Anatolian Architectural Heritage: Dove Cotes and Towers in Kayseri", Metu Journal of the Faculty of Architecture , pp. 79-89.

45- Spandl, k., (1998), "Exploring the Round Houses of Doves", British Archeology Magazine Logo, No. 35. pp.1-8.

46- Encyclopaedia Britannica: Or, A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature, Enlarged and Improved, Volume 16, 2007, Archibald Constable, University of Michigan.

47- işçen, Yavuz. (2008). Cappadocia pigeon cotes, Website: Turkish Tumblers, Turkey. [Online] available: http://www.turkishtumblers.com/Capadociacotes.htm (November 6, 2009).

48- Kozak, Metin & Kozak, Namzi, (2011), Sustainability of Tourism: Cultural and Environmental Perspectives, Cambridge Scholars Publishing.

49- Lechner, N; Wily, J & Sons. Inc(2001).Heating, Cooling, lighting, Design Methods for Architects.

50- Oberheu, Susanne & Wedenenpohi, Michael,(2011), Cappadocia, Bod- Books on Demand.

مکان‌یابی تئاتر روباز با محوریت فرهنگ سازی و هویت‌بخشی شهرها (مطالعه موردی: شهر زابل)

مهدی امیری[۱]، رضا عباسی[۲]

۱- عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل، کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، *art.amiri@uoz.ac.ir*

۲- عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل، کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، *reza.abbasi@uoz.ac.ir*

چکیده

تئاتر حس پرواز و حس رهایی و آزادی و به تسخیر کشیدن صحنه و تصاحب تماشاگر است.این مقاله در نظر دارد تا با بررسی نقاط مشترک فرهنگی، هویتی در منطقه سیستان ازتئاتر رو باز به عنوان ابزاری در جهت برجسته کردن بیشتر این نقاط استفاده کرده و آن را وسیله‌ای برای پیوند بیشتر میان مردمان این منطقه معرفی کند. و در این بین کاربرد تئاتر رو باز در نحوه قرار گیری صندلی ها نیز می تواند در روحیه تماشاگر تاثیر بگذارد. هم سطح در هر حالت حس خاصی بر او چیره می شود: بالا حس تسلط، پائین حس تسخیر شدن و هم سطح هم کاری با نمایش را القا می کند. در این طرح با آوردن تعاریفی از هویت ملی و قومی و نیز مثال‌ها و نمونه‌هایی سعی شده تا راه‌کارهای علمی و عملی در ئر تدلتر رو باز به گونه‌ای که در شناخت هویت و افزایش روحیه اقتدار ملی، تأثیرگذار باشند، مورد بررسی قرار گیرند. در این بررسی به عواملی چون صحنه، نور و فرهنگها به گونه ای با بر انگیختن احساسات عمیق انسانی با فضا و یا با مفهومی که تئاتر نزد ملتها دارد انتقال می دهد اشاره میکند.

واژگان کلیدی: هویت ملی، تئاتر رو باز، سیستان، نحوه قرار گیری صندلی، زابل

۱- مقدمه

هرجا که سخن از تئاتر به میان می آید به یاد تمدنی دیرین و با شکوه می افتیم که فرهنگ و سنتهای هر ملت را به تصویر می کشد. تئاتر فریاد دل گروهی از مردم است که در پی حقیقت راستین انسانها را به سوی نقطه عطف فرا می خواند. تئاتر حس پرواز و حس رهایی و آزادی و به تسخیر کشیدن صحنه و تصاحب تماشاگر است. گوته می گوید: باشد که صحنه همچون طناب بند بازان به نا لایقان جرات راه رفتن بر روی خود را ندهد. تئاتر و تماشاگر به گونه های مختلفی با هم پیوند می خورند و فضای تئاتر باید به گونه ای باشد که ارتباط نزدیکی با تماشاگر برقرار کند. تماشاگر به این دلیل در تئاتر قدم می گذارد که لذت ببرد و به اعماق وجودی انسان پی ببرد.

نحوه قرار گیری صندلی ها نیز می تواند در روحیه تماشاگر تاثیر بگذارد. گاهی تماشاگر از بالا به صحنه مشرف است گاهی از پائین و هم سطح در هر حالت حس خاصی بر او چیره می شود: بالا حس تسلط، پائین حس تسخیر شدن و هم سطح هم کاری با نمایش را القا می کند.انسان بی انتهاست و به نحوی بی انتها با افکار متفاوت در گیر می شود، تئاتر به کمک بازیگر و عوامل و فضا فراسوی خود قرار می گیرد و به افکار و کلمات و احساسات و انتقال آنها تسلط کامل پیدا می کند.

۲- بیان مساله

هیچ بحث مربوط به شهر نمی تواند نقش طراحی را در انتخاب بین اشکال مختلف نادیده بگیرد یا از توجه به ارتباط بین تئوری سرد و خشک هواخواهی گرم فرایند خلاقانه و یا بین آخری و تصمیمات واقعی که شهر را شکل می دهند سر باز زند. تصمیمات طراحی عمدتا مبتنی بر مدل هایی هستندکه در سر طراح قرار دارند. قاعدتا این مدل ها با تئوری های کلی تری در ارتباطند، لیک مدل ها و تئوری ها می توانند بطور اعجاز آوری از یکدیگر مستقل باشند. در ابتدا باید گفت که کلمه (مدل) ابهام آمیز است. در صحبت های عادی، مدل یک نمونه سه بعدی کوچک کالبدی از یک ساختمان ، دستگاه یا چشم انداز طبیعی است یا نمونه اتومبیل امسال است، یا شخصی است که لباس های جدید را به نمایش می گذارد. منظور ما اینها نیست. علاوه بر این ها مدل کلمه علمی امروز برای یک تئوری مجرد درباره چگونگی عملکرد چیزی است. که در آن عناصر نظام، رابطه بین آن عناصر به خوبی و ترجیحا به صورت کمی مشخص شده باشد. که در اینجا مدل مورد نظر ما تئاتر رو باز در دانشگاه زابل می باشد که منظور از مکان یابی در اینجا جنبه کاربردی آن می باشد.

پرداخت به مقوله شهرشناسی و به کارگیری نتایج آن در شهرسازی به ضرورتی مطرح شد که انگاره های قبلی تا در به حل آن نبوده و به علاوه باعث شده اند تا طرح ها و برنامه های شهرسازی به نوعی یکنواختی ناشی از استاندارد گرایی دچار شود. نتایج آن نیز به صورت نداشتن احساس تعلق و وابستگی به شهر و بی توجه ایی به مسائل شهری و همکاری و مشارکت نکردن در امور شهری بروز می یابد.

هویت به معنای تشخص وجود آنچه موجب شناسایی شخص باشد همچنین شخصیت یا کیفیت بینگر ویژگی های هر فرد یا پدیده ای می باشد هویت، شخصیت و یا کیفیت هر چیز می تواند در سنجش با معیارهایی، خوب یا بد، ارزیابی شود. بی هویت، بی شخصیت و یا بی کیفیت خواندن افراد یا پدیده ها به کار می رود هویت وابسته لاجرم هر چیزی است که وجود دارد.(حجت،۱۳۸۴). لذا معادل کلمه در زبان انگلیسی است. معنای این کلمه در لغتنامه اکسفورد چنین ذکر شده است:" انچه که کسی یا چیزی هست همان بودت"(قاسمی اصفهانی، ۱۳۸۹).

تعریف هویت در لغتنامه دهخدا چنین است: هویت عبارت است از تشخص و همیت معنی حکیمان و متکلمان مشهور است. هویت گاه بر وجود خارجی اطلاق می گردد، گاه بر ماهیت با تشخص اطلاق می شود. علاوه بر آن هویت به معنای متداول آن نتیجه فرایند این همانی است (بهزادفر،۱۳۸۶).

هویت از دیدگاه جامعه شناسی و روان شناسی تعریف نسبتا روشن تری دارد. در حوزه ی روان شناسی یکی از مشخصات شخصیت را احساس هویت می دانند و آن احساسی است که انسانی نسبت به استمرار حیات روانی خود دارد، در مقابل، جامعه شناسان به نظریه ی کنش متقابل نمادی در خصوص هویت اعتقاد دارند و هویت را امری اجتماعی می دانند.

مفهوم هویت از دیدگاه شهرسازان در دو بخش مکمل یکدیگر مطرح می شود اول ایجاد خاطره و تداعی در شخص ، دوم تمایز و استقلال در شخص بنابراین با ایجاد تئاتر رو باز در شهرها باعث ایجاد تشخیص هویت موجود با دادههای نمایشس باعث ایجاد خاطره و استقلال در شخص و ذهن فرد می شود. از این دیدگاه هر فضا به رغم موجودیت خارجی مستقل ، در فرایند ادراک به پدیده ذهنی تبدیل می شود و ما با نمایش در فضاهای تئاترهای روباز باعث می شویم تصویر ادراکی در ذهنیت ایجاد کنیم که با این فضا منسجم شود.

پس تشخیص هویت در واقع نوعی ارزش گذاری یا تعیین کیفیت است که بین فضا با اندوخته های ذهنی فرد از تجربیات مستقیم تا فرهنگ و سنت ارتباط کاملی برقرار می کند.

۳- اهداف

هدف از این پژوهش ارائه راه حل هایی برای ملاک های هویت بخشی و فرهنگ سازی در ایجاد تئاتر رو باز در شهر زابل و ارزش های تئاتر و ترویج فرهنگ ها و سنت‌های موجود در استان و فرهنگهای مختلف در فضاهای فعالیتی موجود در چگونگی ایجاد فرهنگ سازی در بین مردم و ایجاد افزایش اقتصاد در شهر زابل می باشد.

۴-روش پژوهش

هر شهر در اجزای و قالب سازمانی خود، اعم از کالبد و رفتارهای اجتماعی و فعالیتها از شاخص هایی بر خوردار است که هویت آن شهر را تعیین می کند. این شاخص ها از فطرت و غریزه انسان، روانشناسی محیط ، علوم اجتماعی و رفتاری ، منطق ، هنر و نئاتر ، فلسفه و نیز معماری و شهر سازی آن ناشی می شود که به تدریج با ورود انسان به عصر صنعت نقش هویت بخش آن کمرنگ تر می شود و جای خود را به کارکردگرایی و... می دهد. به همین منظور بهره گیری از علم روانشناسی محیط و علوم اجتماعی و رفتاری تا حدود زیادی تحقیقات را در نتیجه گیری هدف طرح یاری می کند. فرایند درک هویت در نهایت از عینیت به ذهنیت و از ذهنیت به شناسایی کالبدی می انجامد. نقش دو عنصر مهم توجه و احساس از دیدگاه روان شناسی در بیان این دو موضوع بسیار برجسته است و رابطه کالبد و انسان را به نحو منطقی به یکدیگر مرتبط می سازد.

لذا برای شناخت بهتر عنصر تئاتر در هویت بخشی شهر زابل در این پژوهش از سه محور (محیط مصنوع) و طبیعت به مثابه عناصر متغیر و مستقل و ثابت و نیز فعالیت‌های اجتماعی به مثابه متغیر وابسته از یکدیگر جدا و ارتباط آن را بیان کرده‌ایم.

با تامل در این فرایند می توان به این نتیجه رسید که برای دست یافتن به ابزار سنجش عناصر وهویت بخش شهر زابل باید تاثیر گذاری و تاثیر پذیری شناسنده (انسان) را با موضوع شناسایی (کالبد) و برعکس از طریق عوامل موثر بر فرایند ادراک جست و جو کردکه عمدتا با توجه و احساس شهروندان نسبت به کالبد ارتباط دارد و در واکنش آنان نسبت به برداشت عین از توجه و احساس ذهن است. بنابراین چنانچه عنصر تئاتر در هویت بخشی را در شهر زابل اجرا در آوریم ، ابتدا باید ببینیم عناصر شهری ، اعم از کالبدی یا فعالیت انسانی ، به کدام یک از دیدگاه های طرح پژوهشی و عامه مردمی نزدیک تر است. از این رو ابتدا شاخص های گزینش مکان (توجه، تازگی، تغییر، حرکت، فراوانی، شدت و...) و احساس(تعلق، تداعی، معنی، تجربه، قوم مداری، تاثیر شهرت و حافظه و...)را ملاک گزینش قرار می دهیم تا در ابتدا بتوانیم عنصر تئاتر را در مردم ارزیابی می کنیم . سپس دلیل نظر آن ها را می پرسیم

در نتیجه از سه روش زیر برای پژوهش انجام شده است.

۱. مشاهدات مستقیم و مطالعات میدانی شامل بازدید از محدوده زمین
۲. تحقیق و پژوهش کتابخانه ای (مجلات، کتب لاتین، ...)
۳. استفاده از رسانه های دیجیتالی واینترنت

۵-چگونگی تولید نمایش‌ها

مدیریت جشنواره های دولتی که در آنها نمایشهای تفریحی تربیت داده می شد، با مسوولان محلی بود که بودجه ای برای مخارج جشنواره دریافت می کردند. این روسا گاه شخصا مخارج اضافی را به عهده می گرفتند، چرا که یک جشنواره دریافت می کردند. این روسا گاه شخصا مخارج اضافی را به عهده می گرفتند، چرا که یک جشنواره موفق موجب کسب اعتباری برای آنان می شد. لودی اسکانیسی (یا قسمت مربوط به نمایش تئاتر در جشنواره) قراردادی بین مدیران برنامه (دومینی) و بازیگران (گرکس) بسته می شد. سرپرست هر گروه احتمالا نمایشنامه ها را شخصا از نویسندگان خریداری می کرد و تهیه ی موسیقی، وسایل صحنه و لباس را نیز بر عهده داشت. احتمالا نمایشنامه ها پیش از اجرای عمومی برای رئیس جشنواره اجرا می شدند تا هم در صورت لزوم ممیزی(سانسور) شوند و هم کیفیت اجرا مورد تایید قرار گیرد. معلوم نیست که آیا برای نمایشها تبلیغ یا آگهی عمومی هم به عمل می آمده یا نه، اما دیوارکوبهایی (پوستر) در دوران امپراتوری وجود داشته که چیزهای مختلفی را تبلیغ می کردند.

معمولا شرکتهای تجاری متعددی نمایشنامه ها را به جشنواره ها پیشنهاد می نمودند، و هر یک مبالغی دریافت می کردند، اما پرداختهای اضافی یا جوائز، جداگانه به شرکتها یا بازیگران و نویسندگانی اعطا می شد که مورد توجه ویژه تماشاگران قرار گرفته باشند. در منابع قدیمی اشارات جسته گریخته و غیر مستقیمی وجود دارد که حاکی از دادن رشوه به تماشاگران یا

مدیران جشنواره برای کسب رای بیشتراست. در دوران امپراتوری، امپراتوران اعمال نفوذ قابل توجهی بر نمایشنامه ها می کردند، بسیار اتفاق می افتاد. که بازیگران بیشترین تاثیر رابر اجرای تئاتر را بر اجرای تئاتر داشتند. هر نمایشنامه ای بدون وقفه پس از نمایشهای تفریحی و میمهای کوتاه پر می شد، اجرای درامها در سراسر روزی که به لودی اسکانیسی اختصاص داشت، ادامه می یافت.

ورود به نمایشها دولتی همیشه رایگان بود و همه طبقات مردم قادر بودند آنرا ببینند. پلوتوس به پرستاران، کودکان، برده ها، فاحشه ها، ملازمان مقامات عالیرتبه، و زنانی اشاره می کند که در جایگاه تماشاگران برای یافتن جای مناسب کشمکش وبلوای غریبی بپا می کردند.

در بعضی از دوره ها، در ارکسترا جایگاه ویژه ای برای سناتورها ذخیره می شد. تعدادی بلیط مربوط به دوران امپراتوری به دست ما رسیده که معلوم نیست این بلیط مخصوص اشخاص مهمی بوده استکه جا برایشان ذخیره می شد، یا همه تماشاگران مجبور به تهیه آنها بوده اند، تا بیش از ظرفیت تئاتر تماشاگر وارد نشود. منطقی تر آن است که بگوییم جایگاه ها را کسانی اشغال می کردند که زودتر می آمدند. تئاترها گنجایش هزاران نفر را داشتند. ظرفیت تئاترهای موقت اولیه رم را نمی دانیم، اما اولین تئاتر دائمی که ساخته شد حدود، ۱۰۰۰۰ نفر گنجایش داشته است . پیداست در این زمان بخش کوچکی از اهالی رم قادر به دیدن نمایش بودند، زیرا در سال ۲۰۰ پیش از میلاد جمعیت رم حدود ۲۱۵۰۰۰ نفر بود، و در دوران امپراتوری به یکمیلیون نفر افزایش یافت. معمولا همه ی نمایشنامه های جشنواره در یک تئاتر اجرا می شدند، اما در یک جشن با شکوه در سال ۱۷ بیش از میلاد، سه تئاتر مختلف سه شبانه روز پشت سر هم تئاتر اجرا کردند.

عموما توجه تماشاگران بیشتر به نمایشنامه های سرگرم کننده بود، اما مدیران رسمی ناچار بودند طبق برنامه پیش بروند. تماشاگران هر گاه می خواستند می توانستند تئاتر را ترک کنند و باز به تئاتر بر گردند.گذشته از آن، برای جلب توجه تماشاگران آسان پسند، نمایشهای دیگری وجود داشت، که با درام جدی رقابت بر می خاست. دو اجرای اولیه مادر زن اثر ترنس، از آنرو با شکست روبرو شد که تماشاگران برای دیدن رقص طناب و مسابقه گلادیاتوری که همزمان اجرا می شد، تئاتر را ترک کردند. تماشاگران همچنین برای تهیه غذا و نوشابه که در بیرون به فروش می رسد، تئاتر را ترک می گفتند.

تماشاگران رومی ظاهرا در اظهار تحسین یا اعتراض نسبت به اجراها عجول بودند، و از آنجا که عکس العمل تماشاگران تعیین کننده موفقیت و در نتیجه دریافت جایزه یا پول اضافی بود، لذا بازیگران برای جلب رضایت آنان مدام باید تلاش می کردند. بسیاری از منابع قدیمی تئاتر روم را به خاطر آنکه مجبور بوده با سلیقه نازل مردم عامی هماهنگ گردد و نتیجه دچار سقوط شده بود، سرزنش کرده اند.

۶-نمایش و صحنه

شکل نمایش و نوع رابطه آن با صحنه، مهمترین مقوله فضایی در نحوه ایجاد ارتباط بازیگر با تماشاگر صفر است، چگونگی این رابطه از دیرباز تا کنون سیر تحول پر فراز و نشیبی را از تئاتر ایوانی تا تئاتر محیطی پشت سر گذاشته است که بررسی سیر این تحول می تواند ما را به تصمیم گیری در مورد حالت مناسب ارتباط سالن و صحنه رهنمون گردد رساندن اطلاعات است و این وظیفه از راه تمرکز از روبرو که تاثیرات متقابل اعضا حاضر را به حداقل می رساند انجام می شود.

در قرن نوزدهم تئاتر دلخواه تئاتری بود که بزرگتر از زندگی باشد. از دهه ۱۸۸۰ به بعد جستجو برای تئاتری آغاز گشت که به زندگی وفادار باشد. از دهه ۱۹۶۰ تلاش برای دستیابی به یک تئاتر زنده امروزی بوده است. تئاتری که نمی تواند خود را در چهار چوب شکلهای سنتی و فضاهای سنتی مهار کند. تئاتر زنده امروز نیاز به فضایی دارد که به راحتی بتواند در آن رشد کرده و تجلی یابد. نیاز به فضایی پیرایش یافته دارد که خود به آن شکل بخشد. اگر معتقد باشیم که تئاتر باید به سوی زندگی باز گردد، پس نیاز به فضایی زنده و بکر وجود دارد که بتوان در آن زندگی را آغاز کرد و طبیعی است که ما نیاز به هواخواهی و تبعیت پیشکسوتان تئاتر زنده بهترین مکان و فضای اینگونه نمایشها را تئاتر محیطی می دانیم که می تواند: - تماشاگر را از موضع انفعالی خارج و او را در سرنوشت شخصیت سهیم نماید.

امکانات کافی در اختیار کارگردان قرار دهد که با انتخاب شخصی محل بازی و تماشاگر فضاهایی بی نظیر خلق کند.به کارگردان در جهت تجربه های بدیع یاری می رساند. آمادگی اجرای هر نوع نمایش را دارد.همچنین می تواند از این نوع سالن به عنوان استودیوی تهیه فیلم و ویدئو بهره گرفت.نورپردازی در تئاتر محیطی چندان پیچیده و مشکل نیست زیرا طبیعت تئاتر با واقعیت پنداری تئاترهای قراردادی به کلی متفاوت است. گرچه نیاز به وسائل نورپردازی کامل و پیشرفته وجود دارد.صحنه پردازی تئاتر محیطی نیز نه چون تئاترهای واقع گرا که بیشتر به شکلهای استرلیزه شده و سمبلیک می باشد.

۶-۱- ورودی

محل ورودی به تئاتر با توجه به موقعیت سایت باید تعیین شود ولی این ورودی باید واجد مشخصات خاصی باشد. ورودی باید به صورتی طرح شود که در اولین برخورد قابل تشخیص باشد و مراجعه کنندگان به راحتی آن را پیدا کنند، ورودی می تواند با سردری آراسته شود. این سردر علاوه بر جنبه نمادین می تواند مراجعه کنندگان را در هنگام ورود یا خروج از گزند باران و آفتاب محافظت کند بهتر است که آئین ورودی و سردر قابل دسترسی با ماشین و تاکسی باشد و بتوان با اتومبیل تا نزدیک آن آمد. این بخش باید پرنور و روشن باشد در ارتباط با آئین ورودی می توان تابلوهای تبلیغاتی برنامه ها و سایر اطلاعات مربوط بدانها را قرار داد. بهتر است که درب های ورودی اصلی مستقیما به سالن انتظار گشوده نشود و با تعبیه یک فضای واسط لابی تبادل هوای بیرون و درون را به حداقل رساند، با بزرگتر در نظر گرفتن این فضا می توان از آن به عنوان فضای انتظار و یا حتی فروش بلیط نیز استفاده نمود. از ایجاد بیش از یک در ورودی می بایست پرهیز نمود زیرا تعداد ورودی ها سردرگمی مراجعین را سبب خواهد شد.

۶-۲-رختکن ها

رختکن ها و توالت ها میبایستی در مسیر حرکت تماشاچیان قرار داشته باشند و یافتن محل آنها به آسانی امکان پذیر باشد. مطلوب آن است که در هنگام استفاده از آنها صف های طویل انتظار بوجود نیاید، گرچه گاهی این امر با توجه به مسائل اقتصادی به سختی قابل حصول است. نحوه استفاده از ساختمان تئاتر به صورتی است که فضای مربوط به بخش ورودی در زمانهای بسیار کوتاه مراجعین زیادی دارند، این فضاها شامل توالت ها، رختکن ها و بوفه می گردند.

۶-۳- تعداد توالت ها

برای هر ۵۰ نفر تماشاچی ۲ عدد و از ۵۱ تا ۱۰۰ تماشاچی ۳ عدد به علاوه برای هر ۴۰ تماشاچی اضافه به این تعداد. یک عدد دستشویی برای هر توالت در هر کابین توالت به علاوه یک عدد دستشویی برای هر دو توالت به صورت اضافه و مجزا.

۶-۴-تریا

اصولا صرف وقت برای رفتن به تئاتر با رفتن به سینما متفاوت است، تماشاچیان با تناوب های کوتاهتری به سینما می روند و مدت زمانی را که نیز در سالن سینما سپری می نمایند دقیقا مشخص است در صورتی که رفتن به تئاتر که برنامه های زنده در آن اجرا می شود با تناوب های طولانی تری همراه است و زمانی که تماشاچیان در تئاتر سپری می کنند طولانی تر خواهد بود.

امروزه در نمایش فیلم در سینما معمولا آنتراکت و یا زمان فاصله ای وجود ندارد، در صورتی که در تئاتر معمولا در بین صحنه ها انتراکت وجود دارد و در این فاصله ها (قبل از شروع نمایش) تماشاچیان مایل هستند که از امکاناتی مانند کافه تریا استفاده نمایند. موقعیت تریا باید به صورتی باشد که ضمن دسترسی ساده از سالن انتظار به تجمع مراجعان و مشتریان در جلوی پیشخوان مانعی بر سر راه مسیرهای ارتباطی بوجود نیاورد، نحوه مدیریت تریا نیز باید به صورتی باشد که در فاصله های کوتاه زمانی بتواند از تعداد زیادی مراجعه کننده و مشتری پذیرایی کند.

۶-۵-رستوران

امروزه احداث رستوران در بنای تئاتر بصورت متداول تری در آمده است، استفاده از فرصت قبل یا بعد از دیدن یک برنامه نمایشی برای صرف یک غذای دلچسب بسیار مطلوب است. دربرخی موارد می توان این رستورانها را به صورتی طراحی نمود که اجرای برخی از نمونه های نمایشی از قبیل تئاترهای مونولوگ و نمایشهای یک نفره و یا همراه موزیک در آنها امکان پذیر باشد، موقعیت محلی تئاتر در کارایی رستوران موثر است علاوه بر این سرمایه گذاری اولیه در بخش رستوران و تجهیزات به حدی است که جهت اقتصادی بودن سرمایه گذاری لازم است که رستوران در روز و شب مشغول به کار باشد.

۶-۶- دسترسی معلولین

فرمهای بین المللی جدید کلیه فضاهای شهری و ساختمان های عمومی می بایست قابل دسترسی برای معلولین باشند، لذا چنانچه در مواردی از پله ها برای دسترسی ها استفاده می شود می بایست رامپ های استاندارد و مناسب برای معلولین پیش بینی نمود و یا از بالابرهای مکانیکی استفاده کرد. در برخی از فرمها در تئاتر تعداد حداقل ۲ واحد و یا ۱:۱۰۰ تماشاچیان – هر کدام که بیشتر باشد- فضا برای قرارگیری صندلی معلولین می باید پیش بینی نمود.

همانگونه که ذکر شد معلولین با صندلی چرخدار بدون هیچ برخوردی با پله باید قادر باشند که به کلیه بخش های عمومی تئاتر دسترسی داشته باشند و هنگامی که طول رامپ ها برای معلولین از حد مجاز خارج شد می بایست از وسائل مکانیکی و بالابرها استفاده نمود. حداکثر شیب رامپ ۱:۱۲ می باشد و در انتهای رامپها باید فضای مسطحی را بدون آنکه با راههای ارتباطی دیگر تقاطع نماید، پیش بینی نمود طول هر رامپ نمی تواند از حد مجازی در حدود ۱۲ متر بیشتر باشد و در غیر اینصورت می بایست استراحتگاههای میان راهی پیش بینی نمود. محلی برای صندلی های چرخدار و همراهان آنها در نظر گرفت این روش بهتر از

جابه جایی معلولین از روی صندلی چرخدارشان به صندلی های معمولی سالن می باشد. ترجیحا خروجی اضطراری معلولین می بایست از خروجیهای دیگر جدا باشد. برای معلولین توالت های مخصوص نیز باید در نظر گرفته شود تا بر طبق ضوابط طراحی گردند. توالت های معلولین در خارج از کشور برای زنان و مردان مشترکا مورد استفاده قرار می گیرد، در ایران چون تعداد معلولین مرد بیش از زن است دو توالت برای معلولین مرد و یک توالت برای معلولین زن کافی است. تعداد حداکثر معلولین که در هر نمایش می توانند در سالن حضور داشته باشند را مدیران و مسئولان تئاتر می توانند تعیین کنند.

۷- صحنه

در تئاتر روباز محلی را که برای اجرای برنامه های هنری در نظر گرفته شده صحنه می نامند. صحنه عبارت است از فضای مشخصی که در پشت یک قاب چوبی قرار گرفته و در جلوی آن پرده ایمنی پرده آوانس و جایگاه ارکستر مستقر می باشد. ابعاد و اندازه های این فضا متناسب با ساختمان تئاتر محاسبه می گردد، بطوری که نیازهای برنامه پیش بینی شده را جوابگو باشد، اندازه و ابعاد صحنه استاندارد و قاعده مشخصی ندارد بلکه نسبت به زیر بنای ساختمان هر تئاتر فضایی مناسب در حد اجرای برنامه های مختلف هنری پیش بینی می شود و این فضا با نام صحنه به وسائل و تاسیسات فنی مجهز می باشد. صحنه به لحاظ برخورداری از امکانات اجرایی هر چه کاملتر و به منظور صرفه جویی در وقت و هزینه های پرسنلی در انواع و با سیستم های مختلف ساخته می شود که هر یک از آنها با محسنات خاص خود مستلزم صرف هزینه های سنگین برای ساخت و بهره گیری از نیروی متخصص و کار آزموده می باشند.

جدول شماره ۱

سالن نمایش اصلی			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	سالن اصلی	۱,۲	۴۲۰
۲	صحنه	۱۶*۵,۵	۸۸
۳	پشت صحنه	۱,۲ صحنه	۵۰
۴	انبار سالن	-	۱۲
۵	اتاق کنترل	-	۱۵

توضیحات: فضای پشت صحنه برابر با نیم یا بیشتر از نیمی از صحنه می باشد.

جدول شماره ۲

سالن نمایش مدرن			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	سالن انعطاف پذیر	-	۳۲۰
۲	انبار	-	۱۰
۳	انتظار	-	۵۰

توضیحات: سالن نمایش مدرن با تئاتر تجربی فضایی آزاد بدون وسایل جانبی است که کارگردان تعیین کننده است بر نحوه حضور تماشاگر و عوامل دیگر به این دلیل سرانه ندارد.

جدول شماره ۳

فضای هنرمندان و پشت صحنه			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت متر مربع**
۱	رختکن	۱,۲	۴۲۰
۲	اتاق استراحت	۱۶*۵,۵	۸۸
۳	اتاق گریم	۱,۲ صحنه	۵۰
۴	سرویس های پشت صحنه	-	۱۲
۵	اتاق سبز	-	۷۰
۶	آبدارخانه	-	۱۵
۷	انبار	-	۵

جدول شماره ۴

کارگاه ها و فضاهای تولید			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	انبار صحنه	-	۱۰
۲	محل زباله	-	۱۲
۳	کارگاه نقاشی و دکور و پخت رنگ	-	۳۱
۴	سرپرست	-	۲۵
۵	فضای مونتاژ دکور	-	۳۱
۶	کارگاه نجاری	-	۴۰
۷	کارگاه فایبر گلاس	-	۳۵
۸	تاریکخانه عکاسی	-	۳۰
۹	اتاق پرو	-	۲۰
۱۰	ماسک سازی	-	۲۲

جدول شماره ۵

فضای اداری			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	مدیر تئاتر	-	۲۴
۲	منشی	-	۱۰
۳	مدیر امور مالی	-	۱۰
۴	حسابداری	-	۸
۵	مدیر امور اداری	-	۲۰
۶	کارمند	-	۱۰
۷	مدیر روابط عمومی	-	۱۵
۸	مدیر خدمات	-	۱۵
۹	انتظامات	-	۱۰
۱۰	اتاق کنفرانس	-	۳۰
۱۱	دبیرخانه	-	۱۵
۱۲	مدیر صحنه	-	۱۰
۱۳	کارگردان هنری	-	۱۰
۱۴	طراح نور	-	۱۰
۱۵	طراح لباس	-	۱۰
۱۶	کارگردان مهمان	-	۱۰
۱۷	طراح صحنه	-	۱۰
۱۸	رختکن و سرویس ها	-	۲۰

۸-انتخاب و آنالیز سایت

با توجه به حساسیت کاربری این پروژه و وجود سطح قابل توجه فضای سبز که ایجادگر هوای سالم و محیطی دلنشین و طبیعی است و همچنین تمرکز کاربری های فرهنگی شاخص در سطح کشور، کنج جنوب شرقی پارک لاله گزینش گردید که توجیه چنین انتخابی به شرح زیر عنوان می شود:

۸-۱-تاثیر اتروسک

در دوران قبل از ۲۴۰ پیش از میلاد، اتروریا نفوذ قاطعی بر فعالیت های تئاتیری در روم داشت. مشکل بتوان سهم این فرهنگ را به دقت معین کرد، چرا که از تمدن اتروسک مدارک زیادی در دست نیست. بدون شک بسیاری از جنبه های جشنواره های مذهبیروم از اتروسک اخذ گردیده اند. جشنواره مذهبی در اترویا شامل بازیگری، رقص، نواختن فلوت، شعبده بازی، مشت زنی، مسابقات اسب دوانی، و مسابقات ورزشی بود. اتروسکیها همچنین معتقد بودند که بخش مذهبی در جشنواره می بایستی با دقت ویژه و بدون اشتباه اجرا شود. عقیده ای که رومیها نیز آن را به همان صورت اخذ کردند. و هرگاه اشتباهی در اجرای مراسم مذهبی رخ می داد، میبایست جشنواره از نو تکرار گردد. برخی از جشنواره های اتروسکی همزمان با بازارهای مکاره بر پا می شدند، و مردم از راههای دوری بدانجا می آمدند. این نشانه ها به ما کمک می کنند تا ویزگی جشنواره های رومن را بشناسین. آنها فعالیتهای متعدد و مختلفی بودند که در فضایی نیمه مذهبی و نیمه دنیوی، تا حدی شبیه کارناوالها، در هم می آمیختند. آداب و رسوم اتروسکی دیگری نیز احتمالا تئاتر رومن را تحت تاثیر قرار داده اند. از جمله استفاده از موسیقی، رقص، و صورتک که تقریبا در اکثر مراسم اتروسکی رایج بود، مراسم اتروسکی رایج بود، بویژه موسیقی که از اهمیت خاصی برخوردار بود، همراه همه نمایشها، از مراسم قربانی گرفته تا مسابقات مشت زنی و حتی کارهای روزانه، به کار می رفت.

اتروسکیها همچنین پایه گذار مسابقات گلایاتوری بودند، گرچه این مراسم در اتروسک جنبه های تشریفاتی داشت اما در روم جنبه های تفریحی به خود گرفت.

تاثیراتروپا بر تئاتر روم از طریق منابع متعددی به ثبوت رسیده است. هوراس شاعر رومی اظهار می دارد که درام لاتین از اشعار فه سنین زاده شده است و آن ترکیبی است از گفتگوهای زشت و قبیح که بین دلقک هایی که صورتک می پوشیدند، ردو بدل می شد و در مراسم خرمن و عروسی به صورت بدیهه سرایی اجرا می شد.

۸-۲-تئاتر روباز دهدشت

در مورد امفی تئاتر روباز گفت که گنجایش این آمفی تئار بیش از ۱۰۰۰ نفر می‌باشد و پیش‌بینی مسقف شدن آن با استفاده از سازه‌های چادری شده است که این امفی تئاتر می‌تواند جوابگوی برنامه‌های سرگرمی و مراسمات شهر دهدشت باشد.(تصویر شماره۱)

تصویر ۱- تئاتر روباز دهدشت

تصویر ۲- تئاتر روباز دهدشت

۸-۳-آمفی تئاتر روباز استان خراسان جنوبی

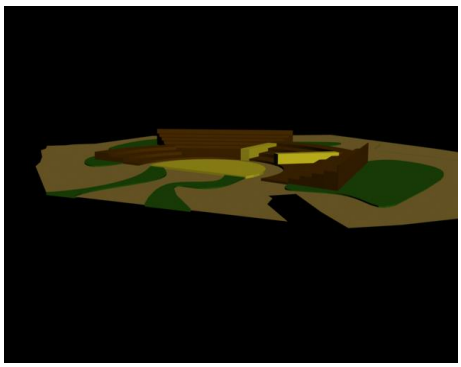
این آمفی تئاتر در شهر بیرجند با گنجایش ۷۰۰ نفر در پارک توحید احداث شده است.(تصویر شماره ۲)

تصویر ۳- آمفی تئاتر روباز استان خراسان جنوبی

۹- طراحی آمفی تئاتر‌روباز در زابل

این آمفی تئاتر با گنجایش ۱۰۰۰ نفر ظرفیت دارد. که می تواند جوابگوی برنامه های سرگرمی ومراسمات دانشگاه مانند برنامه های تئاتر و جشن عیاد، شاهنامه خوانی ، نمایش خوانی و رقص های محلی مورد استفاده قرار گیرد.(تصویر شماره ۳)

تصویر ۴- آمفی تئاتر روباز در زابل



تصویر ۵- آمفی تئاتر روباز در زابل

۱۰- نتیجه‌گیری

یکی از مشکلات هنرمندان عرصه‌ی نمایش برای جذب مخاطب بهای بالای بلیط، نبود امکانات و سالن کافی برای نمایش و بی‌انگیزگی مردم نسبت به دیدن نمایش است. اما چه راه‌کاری می‌توان برای حل این مشکل بیان کرد؟ هر ساله خیل کثیری از مردم زابل گرد هم می‌آیند. از آنجایی که مردم اغلب با شوق و علاقه‌ی قلبی در اینگونه مراسم شرکت می‌کنند بهتر است با یک برنامه ریزی همه جانبه اقداماتی برای برگزاری نمایش‌های ایرانی و اسلامی با رویکردی جدید و در تئاتر های روباز ، انجام داد. تا مردم علاوه بر شرکت در مراسمی آیینی خود بخشی از این واقعه محسوب شوند و با دیدن افتخارات ملی و مذهبی، با نمایش آشنا شده و دفعات بعد نیز با انگیزه برای این گونه نمایش‌ها راهی شوند. مسلما هرچه تعداد این نمایش‌ها افزایش یابد علاوه بر وجود آمدن احساس نیاز در مردم یک منطقه برای دیدن این قبیل نمایش‌ها، روحیه‌ی خودباوری و ایمان به توانستن و بازآفرینی نقاط عطف تاریخی در میان مردم بالاتر رفته و در جامعه نهادینه می‌شود.یکی از راه‌های پیوند میان مردم کشورمان با گذشته‌ی خود نمایش گذشته با نگاه امروزی‌ست. یک گروه نمایشی باید با نگرش جدید نسبت به وقایع تاریخی آنها را طوری به روی صحنه بیاورند که مخاطب خود را در آن زمان احساس کند. (اونز، ۱۳۶۹)

تمامی هدف یک نمایش ایجاد فضای مورد نظر گروه نمایشی‌ست. به گونه‌ای که این فضا باعث به وجود آمدن حالت مورد نظر هنرمند در مخاطب شود. به طور مثال فضای یک نمایش تراژیک باید حالتی از اندوه را در تماشاگر ایجاد کند. و اگر غیر از این باشد هنرمند در رساندن پیام اثر خود به مخاطب موفق نبوده است. زمانی که یک نمایش با موضوعیت یک واقعه‌ی تاریخی به روی صحنه می‌رود و هدف آن افزایش قدرت ملی در جامعه با نگاه به تاریخ است، باید تمامی عوامل نمایشی در راستای خلق این فضا باشند.

اگر بخواهیم تاریخ را به نیروی محرکی برای ایجاد احساس قدرت در یک جامعه تبدیل کنیم بهتر است ابتدا فضای قدرت تاریخی را در نمایش بازسازی کنیم. این فضا مستلزم امکاناتی‌ست که بدون آن فضای مورد نظر ساخته نشده و مخاطب حالتی از قدرت را احساس نمی‌کند. تمامی عناصر یک نمایش باید شاخصه‌های هویتی را در برداشته باشد و در عین حال به ریشه دار بودن این عناصر در تاریخ اشاره کند. طراحی صحنه‌ی عظیم، نورپردازی مجلل، تعداد زیاد بازیگر به همراه لباس‌های تاریخی و حتی نظامی، بازسازی دقیق فضای آن دوره‌ی تاریخی به شکلی حماسی، باور پذیر و غیر مصنوعی همگی می‌تواند در خلق فضای مورد نظر به هنرمندان نمایش کمک کند. این عناصر همان شاخصه‌های هویت‌ساز فرهنگی هستند که می‌توانند الگوهایی برای نسل امروز جامعه‌ی ایران باشند. تعداد این قبیل نمایش‌ها در کشور ما انگشت شمار است به همین دلیل رجوع به الگوهای کشورهای صاحب نظر در این زمینه می‌تواند الگوی مناسبی باشد که در بخش‌های قبلی اندکی به آن اشاره شد. به طور مثال نمایشی که هدفش نشان دادن قدرت ایران در یک دوره‌ی تاریخی است باید در مکانی تاریخی یا باستانی اجرا شود چرا که در این صورت بهتر می‌تواند فضای مورد نظر گروه اجرایی را به مخاطب انتقال دهد و شاید اجرای همچین اثری در یک سالن تئاتر با قرارداهای مکانی و زمانی خود از تأثیر آن بر مخاطب بکاهد. پس باید توجه داشت که محل اجرای نمایش با موضوعات

تاریخی نیاز به محلی آشنا با تاریخ دارد. مکان‌های تاریخی به شکل بالقوه روح تاریخ را در خود دارند از شیوه‌ی معماری گرفته تا داستان‌هایی که سینه به سینه از این مکان‌ها نقل شده، پیش‌زمینه‌ای ذهنی را برای مخاطب بوجود آورده است و همین پیش‌زمینه تأثیر بسیاری در انتقال مفهوم نمایش مورد نظر به مخاطب خواهد داشت. اگر چه خلق این نوع نمایش‌ها در نگاه اول برای هر دولتی هزینه‌های مالی بالایی را در بر دارد. همچنین با ایجاد این نوع آمفی تئاتر ها می توانیم مراسمی همچون شاهنامه خوانی رستم و سهراب و مراسمات آیینی و مذهبی منطقه سیستان و مراسم مفرح و رقص های محلی در آن انجام گیرد. که تاثیر این نوع نمایش‌ها در افزایش اعتماد ملی و خودباوری بر مخاطب می‌گذارد نیروی انسانی قدرتمندی را تربیت می‌کند که می‌تواند در تمامی عرصه‌ها پیشرو و پویا باشد.

منابع

۱- آدرنو، تودور، گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات،ترجمه محمد جعفر پوینده،تهران: نشرچشمه .
۲- اشیل، (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران : اندیشه .
۳- الیاده، میرچا، (۱۳۶۵) ، مقدمه ای بر فلسفه در تاریخ ، ترجمه بهمن سرکارانی، چاپ اول ، تهران : نیما .
۴- الیاده ، میرچا ، (۱۳۷۲) ، رساله در تاریخ ایران ، ترجمه جلال ستا ری، تهران : سروش .
۵- انجمی شیرازی ، (۱۳۶۳) ، فردوسی نامه ، چاپ دوم ، تهران : سمت .
۶- احمدزاده،شیده، (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه وتراژدی ،پژوهشنامه علوم انسانی ،تهران : دانشگاه شهید بهشتی
۷- بهار ، مهرداد، (۱۳۷۳) ، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، تهران: فکرروز.
۸- بیضایی، بهرام، (۱۳۴۴)، نمایش درایران، تهران: کاویان.
۹- بیکن، هلن، (۱۳۷۵)، آیسخولوس، ترجمه حسن ملکی، تهران: پرواز.
۱۰- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۳)، بنیاد نمایش درایران، تهران: ابن سینا.
۱۱- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران: ناهید.
۱۲- دهقانی، محمد، مقاله، شیر خدا ، رستم دستان، مشهد: نشریه ادبیات و علوم انسانی.
۱۳- ستاری، جلال، (۱۳۷۹)، پرده های بازی، تهران: نشر میترا.
۱۴- سلطانی گرفرامرزی، علی، (۱۳۷۲)، سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران، تهران: مبتکران.
۱۵- صالحی راد، حسن، (۱۳۸۰)، مجالس تعزیع، جلد اول، چاپ اول، تهران: سروش.
۱۶- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه براساس چاپ مسکو، تهران:قطره
۱۷- فرهادپور، مراد، (۱۳۷۷) گفتگویی در باره تراژدی، مجموعه مقالات ۳ /تراژدی، گردآوری حمید محرمیان معلم، تهران: سروش.
۱۸- فین برگ، آندرو، (۱۳۷۵)، رمان وجهان مدرن، ترجمه فضل اله پاکزاد، شماره۱۱-۱۲، تهران: ارغنون.
۱۹- کافمن، والتر، (۰۱۳۷۷)، هگل وتراژدی یونان باستان، ترجمه فرهاد مرادپور، مجموعه مقالات ۳/تراژدی، تهران: سروش.
۲۰- کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۷۶)، رویا-حماسه- اسطوره، چاپ دوم، تهران: کوثر..
۲۱- لوکاچ، جورج، (۱۳۸۱)، نظریه رمان، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: نشر قصه.
۲۲- مختاری، محمد، (۱۳۷۹)، حماسه دررمزوراز ملی، چاپ دوم، تهران: توس.
۲۳- مستوفی، عبداله، (۱۳۶۰)، تاریخ اجتماعی واداری دوران قاجاریه، تهران، شروش.
۲۴- وینی، میشل، (۱۳۷۷)، تاتر ومسایل اساسی آن، ترجمه سهیلا فتاح، تهران: سمت.
۲۵- هیپولیت، ژان، (۱۳۷۱)، پدیدار شناسی روح بر حسب نظر هگل، تالیف واقتباس کریم مجتهدی، تهران: نیما، روزنامه اعتماد ۳۰ شهریور۱۳۸۷

26- Badiuo,Alein(1992). *Onbeckett*,London:published by clinamen press lininted.
27- Beckett,Samuel(1990). *Samuel beckett the complete Dramatic works*, London,print in the uk by CPI,Published Faber and Faber Press.
28- Cornin,Antony(1997). *Samuel Beckett The Last Modernist*, London: Flamingo Press.
29- Laura,Cull(1988). *Deleuz and Performance*, Edinbourg: University Press Itg

30- Sajjadi. S.M.S, M. Casanova, L. Costantini and K.O. Lorentz , 2008," Sistan and Baluchistan Pproject: Short Reports on the tenth Campaign of Excavations at Shahr -I Sokhta, In: IRAN, Vol.46, pp. 307-334
31- Sajjadi, S.M.S. and H.Moradi ,2014, Excavation at Buildings Nos.1 and 20 at Shahr-i-Sokhta, International Journal of the Society of Iranian Archaeologists, Vol. 1, No.1, pp. 77-90
32- Sarhaddi-Dadian, H., Zuliskandar Ramli, Nik Hassan Shuhami Nik Abdul Rahman & Reza Mehrafarin, (2015b) X-Ray Diffraction and X-Ray Fluorescence Analysis of Pottery Shards from New Archaeological Survey in South Region of Sistan, Iran, Mediterranean Archaeology and Archaeometry, Vol, 15 (3)
33- Salvatori, S & M. Tosi., 2005, Shahr - i Sokhta revised sequence. In C. Jarrige and V. Lefèvre, (eds.) South Asian Archaeology 2001: 281–292, Editions Recherches sur les Civilisations, Paris.

بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری

محمد رضا شیروانی[1*]، میترا رضوانی[2]
۱- عضو هیات علمی گروه هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان
۲- کارشناسی ارشد صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان
mr.shirvani@aui.ac.ir

چکیده

از میان ۱۴ کتاب و رساله که با عنوان ظفرنامه شناخته شده است؛ ظفرنامه تیموری کتابی است تاریخی و مدیحه سرایانه به نوشته شرف الدین علی یزدی (متوفی ۸۵۸ ه.ق) که از تاریخ نگاران به نام اوایل حکومت شاه تهماسب صفویه می باشد، تهیه و اجرا گردیده است. نسخه مصور ظفر نامه مزبور در کتابخانه کاخ گلستان به خط سلطان محمد نور در سال ۹۳۵ هجری قمری با تصویرسازی ۲۴ نگاره به قلم کمال الدین بهزاد و احتمالاً شاگردانش به جا مانده است. نگاره های این کتاب شامل نقوش متعدد و متنوعی است که در این مقاله به شناسایی گره های هندسی اسلامی و نقش مایه های آن می پردازیم. روش تحقیق توصیفی است و با هدف توسعه ای در راستای بازشناسی نقشهای هندسی آن انجام شده است و با استناد به منابع موجود کتابخانه ای در زمینه ترسیم نقوش هندسی اسلامی به طبقه بندی گره ها و آلات به کار رفته در نگاره های مزبور می پردازد. نتایج حاصل نشان دهنده و معرفی کننده گره های هندسی این نگاره ها است که می توان گفت از۲۴ نگاره ظفرنامه ۱۲ نگاره شامل گره هندسی است، در مجموع ۳۴ نوع گره دراین نگاره‌ها شناسایی و استخراج شد بیشترین گره‌های به کار رفته در ظفرنامه شمسه شش، شمسه هشت و شش و طبل گردان است که در جداولی به تفکیک هر نگاره ارائه گردیده است.

واژگان کلیدی: نقوش هندسی اسلامی، گره چینی، نگارگری، ظفرنامه، تیموری

مقدمه

آنچه که امروزه در کشورهای اسلامی به عنوان نقوش هندسی اسلامی از آن یاد می شود را می توان به دو بخش عمده نقوش هندسی اسلامی عربی و نقوش هندسی اسلامی که در کشور های غیر عربی همچون ایران، ترکیه و اسپانیا قابل جستجو است، تقسیم کرد. امروزه اعراب در سایه حمایت های مالی و با هدف ترویج هنر عربی سعی بر آن دارند تا این نقوش را با صفت عربی به جای اسلامی به کار برند و با این کار نوعی هویت سازی مجعول برای خود ایجاد کنند این درحالیست که بسیاری از این نقوش هندسی در آثار هنری کشورهای غیرعربی همچون ایران به کار رفته و با بازیابی تاریخی این آثار می توان به قدمت و اصالت آنها پی برد.

یکی از این منابع که می توان نقوش هندسی را در آنها جستجو کرد، نسخه های خطی مصور است که بیشتر آنها دارای تاریخ نگاری واضح و یا دوره زمانی قابل تشخیص هستند. در این میان نسخه ی مصور ظفرنامه تیموری که در اوایل حکومت شاه طهماسب صفوی نگارش و مصور شد، شامل نگاره هایی است که بتوان تعدادی از نقوش هندسی را در آن شناسایی کرد که در این مقاله به طبقه بندی آنها پرداخته می شود. مسئله این مقاله شناسائی نقوش و آرایه های هندسی (گره چینی) ظفرنامه است که با روش مقایسه نقوش و با استناد به منابع موجود کتابخانه ای به طبقه بندی اسامی گره ها و آلات به کار رفته در نگاره های مزبور پرداخته می شود بدین منظور در ابتدا از این مقاله نسخه شناسی ظفرنامه تیموری انجام خواهد شد و در بخش دیگر نقوش هندسی در نگاره های آن شناسایی خواهند شد.

نسخه شناسی ظفرنامه ها

شاید بتوان گفت، اولین معرفی و شرح از ظفرنامه ها توسط ایرج افشار انجام شده است که تعداد سفر نامه های موجود در تاریخ ادبیات را ۱۲ کتاب یا رساله می داند(افشار ۱۳۳۲). دو سال پس از وی حسین نخجوانی هشت کتاب را با عنوان ظفرنامه معرفی می کند(نخجوانی ۱۳۳۴). اما غلام حسین صدیقی تعداد ظفرنامه ها را ۱۴ کتاب می داند و به شرح زیر معرفی می کند که یکی از آنها (ظفرنامه نادری) به زبان ترکی است :

۱- ظفر نامه موسوم به ابن سینا که رساله ایست کوتاه و پند آموز مشتمل بر پرسش های انوشیروان و پاسخ های بزرگمهر که در دوره سامانیان از زبان پهلوی به فارسی ترجمه شده است و منسوب به بوعلی سینا است.

۲- ظفر نامه فارسی منظوم به بحر متقارب از حمد اللّه بن احمد پسر ابوبکر بن احمد بن نصر مستوفی معروف به ظفرنامه حمد الله مستوفی(متوفی در ۸۵۰ه.ق) که تاریخ ایران در هفتاد و پنج هزار بیت از حمله اعراب تا عصر مولف را شامل می شود.

۳- ظفر نامه صاحبقرانی مولانا نظام الدین هروی شامی یا شنبی یا شنب غازانی، قدیم ترین تاریخ زندگانی و سلطنت امیر تیمور و جنگ ها و فتح های او تا اوایل رمضان ۸۰۶ ه.ق که ذیل آن را عبد اللّه بن لطف اللّه بن عبد الرشید معروف به حافظ ابرو در سال ۸۱۴ ه. در عصر میرزا شاهرخ و به فرمان او در قلم آورده است.

۴- ظفر نامه تیموری از تألیفات مولانا شرف الدین علی یزدی (متوفی به سال ۸۵۸ ه.ق) که به سال ۸۲۸ ه.ق پایان پذیرفته حاوی حوادث زندگانی میرزا ابراهیم سلطان بن شاهرخ ابن تیمور (۷۹۶- ۸۳۸ ه.) در شیراز با افتتاح یا مقدمه ای که تاریخ جهانگیر هم نامیده شده و در سال ۸۲۲ ه.ق نگارش یافته است.

۵- ظفر نامه فارسی منظوم یا ظفر نامه تیموری یا تیمورنامه (یا به اقتضای وزن شعر تمرنامه) یا اسکندر نامه تیموری از عبد اللّه هاتفی (متوفی به سال ۹۲۷ ه.ق) [معروف به ظفرنامه هاتفی] خواهرزاده جامی.

۶- ظفرنامه منظوم (ناتمام) شاه جهانی یا شاه جهان نامه یا پادشاه نامه در سرگذشت نیاکان و شرح حکومت شاه جهان (۱۰۳۷- ۱۰۶۸ ه.ق) پسر نور الدین محمد جهانگیر پادشاه تیموری هند از حاجی محمد جان مشهدی متخلص به قدسی (متوفی به سال ۱۰۵۶ ه.ق) این منظومه به علت مرگ قدسی ناتمام ماند .

۷- ظفر نامه منظوم نادری به زبان ترکی تألیف جمال الدین محمد بن عبد الغنی متخلص به نادری (متوفی در ۱۰۳۶ ه.ق) در فتح های یکی از سلاطین عثمانی .

۸- ظفر نامه منظوم عالمگیری در حوادث پنج سال اول پادشاهی اورنگ زیب (متوفی به سال ۱۱۱۸ ه.ق) .

۹- ظفر نامه منظوم اکبری، در باب فتوح اکبر خان پسر دوست محمد خان افغانی در تسخیر کابل اثر طبع قاسم (متوفی به سال ۱۲۶۰ ه.ق).

۱۰- ظفرنامه منظوم کابل از غلام محیی الدین در وقایع کابل و جنگ ها و فتح های احمد شاه درّانی و آن در سال ۱۲۶۰ ه.ق به نظم درآمده است .

۱۱- ظفرنامه رنجیت سنگه یا رنجیت نامه در شرح زندگانی رنجیت سنگه .

۱۲- ظفرنامه منظوم بهرتپور از مولوی فضل اعظم، در وقایع بهرتپور از سرزمین هند و فتح آن جا به دست لرد لیک. کتاب منظور به نثر هم نگارش یافته است .

۱۳- ظفرنامه منظوم گوبند سنگه در فتح های او .

۱۴- ظفرنامه ناصری یا نصرت نامه منظوم از میرزا عباس علی صفا.(صدیقی، ۱۳۸۳: ۳۷-۴۲)

در میان ظفرنامه های نام برده شده، ظفرنامه شرف الدین علی یزدی مد نظر این مقاله بوده که نسخه مصور آن مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

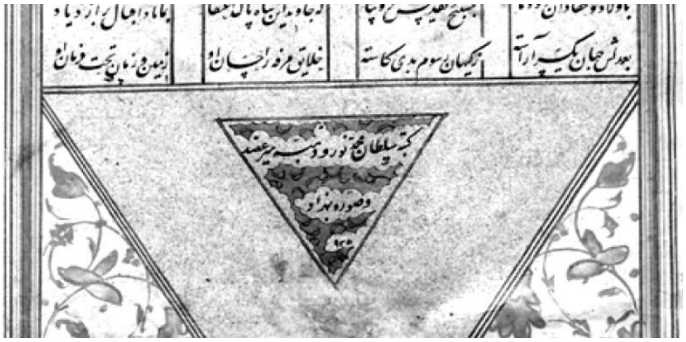
ظفرنامه شرف الدین علی یزدی

شرف الدین علی یزدی از شاعران، منشیان، مورخان و علمای مشهور نیمه دوم قرن هشتم و نیمه اول قرن نهم هجری است؛ نام پدرش شمس الدین علی است اما در برخی منابع نام پدرش ضیاء الدین حسین و جدش شمس الدین علی ذکر شده است. احمد بن حسین بن علی کاتب در کتاب خویش و قوام نامی که مجموعه منشآتی را در قرن نهم گردآوری کرده- نام پدر او را ابوبکر و نام جدش را علی نوشته اند اما سعید نفیسی او را غیر از این شرف الدین می داند. در برخی از نسخه های خطی نیز نام پدر او شیخ حاجی یزدی ذکر شده است. از سال تولد و شهری که او در آن تولد یافته اطلاع مکتوبی در دست نیست اما به هرحال مولد او یزد و ظاهرا شهر تفت است؛ شرف الدین علی یزدی به خدمت تیموریان درآمد و از مقربان و ندمای خاص ابراهیم سلطان نوه تیمور شد.(یزدی، بی تا: ۵۵-۵۶)

همانطور که قبلا نیز اشاره شد، شرف الدین علی یزدی با تاثیر از ظفرنامه شامی نگارش ظفرنامه را از ۸۲۲ه.ق شروع و تا ۸۲۸ ه.ق آن را به اتمام رساند. محتوای ظفرنامه وی از شرح آفرینش عالم و شرف آدم بر دیگر حیوانات شروع می شود و با ذکر مختصری از پیغمبران به ویژه حضرت نوح علیهم الصّلوة و السّلام به شرح حال طبقه تاتار و مغول می پردازد که تفصیل آن در حیطه این مقاله نیست.

نسخه مصور ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری

در واقع نسخه مصور ظفرنامه ۹۳۵ هجری یکی از استنساخ های ظفرنامه شرف الدین علی یزدی است که شامل ۲۴ نگاره منسوب به هنرمند نقاش، کمال الدین بهزاد، مذهب میر عضد و کتبه سلطان محمد نور است که در صفحه پایانی نسخه، اسامی آنها همچنین تاریخ ۹۳۵ذکر شده است، تصویر (۱). بنابراین می توان گفت تاریخ آرایه هندسی که در آن به کار رفته حداقل به قبل از این تاریخ یعنی ۵۰۲ سال قبل (از زمان نگارش مقاله حاضر) بر می گردد.



تصویر ۱- صفحه پایانی ظفرنامه تیموری، نسخه مصور ۹۳۵. (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۷)

این نسخه هم اکنون در کاخ-موزه گلستان نگهداری می شود. قطع آن ۲۳ * ۳۷ سانتی متر و دارای ۷۵۰ صفحه است در هر صفحه ۱۵ سطر به خط نستعلیق دودانگ نوشته شده و متن آن پس از نگارش زرفشان گردیده، چرا که گرد طلا بر روی جوهر خطاطی قابل مشاهده است. جلد نسخه از بیرون ضربی طلاپوش با نقش ابر چینی است و از درون سوخت معرق عالی دارد(سمسار، ۱۳۷۹: ۱۳۰) .

نگارندگان به اصل نسخه دسترسی نداشته و تصاویر آن را از کتاب بهزاد در گلستان که به همت فرهنگستان هنر در بزرگداشت کمال الدین بهزاد در سال ۱۳۸۲به چاپ رسید، برداشت نموده اند.

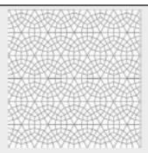
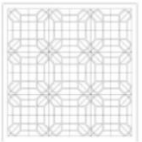
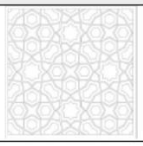
بررسی ساختاری گره های هندسی در ظفرنامه دوره تیموری ۹۳۵ هجری کاخ گلستان:

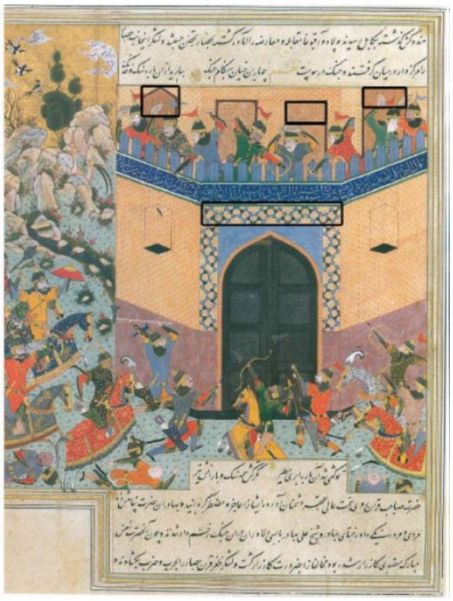
در بین ۲۴ نگاره ی ظفرنامه ۱۲ نگاره آن شامل گره های هندسی است(که البته نگاره هایی که نقوش تکراری داشته اند حذف شده و در نهایت ۹ نگاره مورد بررسی قرار گرفت). در این بخش نگاره های مزبور و جدول اسامی نقوش هندسی موجود در هر نگاره به تفکیک آورده شده است؛ در جدول های مزبور اسم گره، باز ترسیمی از گره و آلات به کار رفته در آن طبقه بندی شده است و از ذکر نقوش تکراری صرف نظر شده است. در خصوص نام بعضی از گره ها تفاوت دیدگاه و سلیقه وجود داشت که در موارد مذکور هر دو نام ذکر شده است. بعضی از گره ها اسمی به آن ها اطلاق نشده است و بعضی نیز به دلیل نداشتن کیفیت قابل قبول تصویر قابل شناسایی نبودند. گره های شناسایی شده بر روی نگاره ها توسط کادر سیاه رنگی مشخص شده اند .

نگاره شماره ۱- برتخت نشستن تیمور در سن سی و چهار سالگی

در نگاره مزبور، شاهد به کارگیری گره های شش و طبل گردان، چهار سلی، چهار قل و هشت شش چهار لنگه طبل دار در بالا و مرکز تصویر هستیم که در جدول(۱) جزئیات آن قابل مشاهده است.

جدول ۱- جزییات گره های هندسی نگاره ۱(نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	باز ترسیم	آلات ها
شش و طبل گردان			شمسه ۶، ترنج، طبل شش شل
چهارسلی			سلی، مربع
چهارقل (چهار سلی مربع دار)			سلی، مربع
هشت و شش چهارلنگه طبل دار			شمسه ۸ شش،طبل،ترنج چهار لنگه



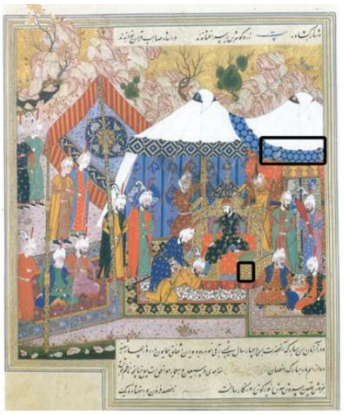
تصویر۲- برتخت نشستن تیمور در سن سی و چهار سالگی (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲:۲۰).

نگاره شماره ۲- برتخت نشستن تیمور در سن سی و چهار سالگی

گره شش داوودی و شش و تکه در نگاره ذکر شده در حاشیه زیر چادر به صراحت مشهود است.

جدول ۲- جزییات گره های هندسی نگاره ۲ (نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
شش داوودی			شش،ستاره،ترنج
شش و لکه			شش و لکه



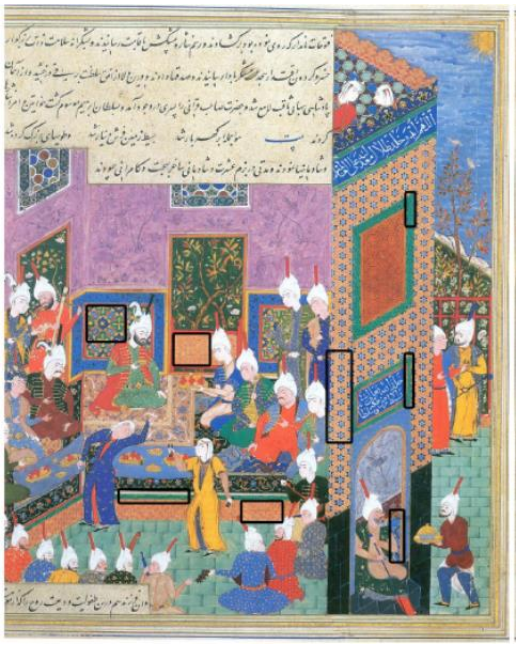
تصویر۳- برتخت نشستن تیمور در سن سی و چهار سالگی (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲ :۱۴).

نگاره شماره ۳- مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند

در نگاره زیر، گره های شش پیلی دار، هشت و شمسه طبل دار، نیمه موج، حصیری و مارپیچ در ازاره های سمت راست کف عمارت و در مرکز تصویر نیز دیده می‌شود.

جدول ۳-جزییات گره های هندسی نگاره ۳(نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
شش-پیلی دار			ستاره، مثلث، پیلی شش
هشت و شمسه طبل دار			ترنج، طبل،شمسه ۸
نیمه موج			موج
-			مربع، شمسه شش سلی
حصیری			مستطیل
-			شش، شمسه شش
مارپیچ			پیلی
حصیری			پیلی



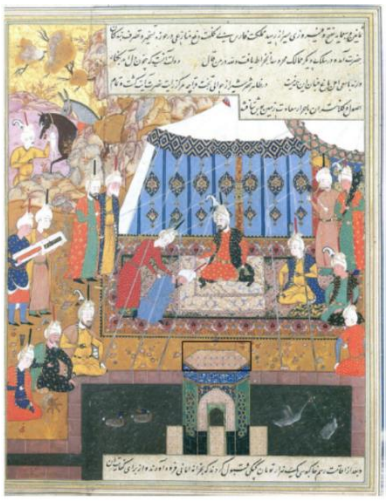
تصویر ۴- مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲ :۱۵).

نگاره شماره ۴- فتح شیراز به دست تیمور و اعلام تمکین بزرگان فارس

گره هشت و صابونک در قسمت پایین نگاره قابل تشخیص است.

جدول ۴-جزییات گره های هندسی نگاره ۴(نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
هشت و صابونک			هشت، صابونک

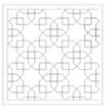


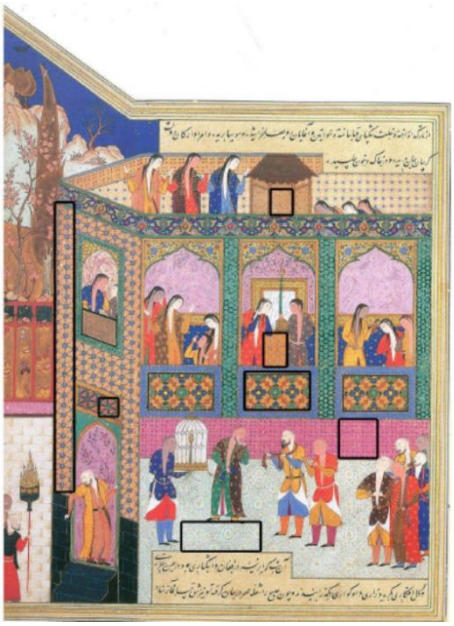
تصویر ۵- فتح شیراز به دست تیمور و اعلام تمکین بزرگان فارس فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲ :۱۸).

نگاره شماره۵: مراسم سوگواری مرگ تیمور

در نگاره قید شده، از گره های شش، موج و سه سلی، هشت و چهارلنگه، هشت طبل و چهار لنگه، سکرون، هشت و زهره، شش، لوز و چهارلنگه و شش و طبل گردان(که به دلیل متفاوت بودن روش ترسیم دوباره ذکر شد) به ترتیب در ازاره های سمت چپ، ایوان و کف عمارت و در مرکز نیز قابل مشاهده می باشد، گره چهارقل نیز لابه لای نقش حصیری در این نگاره به کار رفته است .

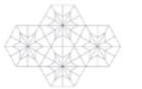
جدول ۵- جزییات گره های هندسی نگاره ۵(نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
شش موج و سه سلی			ستاره، ترنج، موج سه سلی، سرمه دان شمسه شش
هشت و چهارلنگه			هشت، چهارلنگه
هشت، طبل و چهارلنگه			هشت، طبل، چهارلنگه
سکرون، هشت و زهره			شمسه هشت، سکرون هشت، زهره، سلی مربع



تصویر ۶- مراسم سوگواری مرگ تیمور (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲ :۲۳)

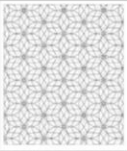
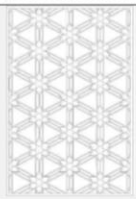
ادامه جدول ۵- جزییات گره های هندسی نگاره ۵(نگارندگان).

شش			شمسه ۶، شش
لوز و چهارلنگ			لوز، چهارلنگ
شش و طبل گردان			شش، طبل تند شمسه ۶

نگاره شماره ۶- مجلس تزوبج شاهزادگان تیموری

دو گره به کار رفته در نگاره زیر دارای نام مشخصی نبوده ، به جز گره شش و طبل گردان که با شیوه ی ترسیم متفاوت از گره مشابهش اجرا شده است.

جدول ۶- جزییات گره های هندسی نگاره ۶ (نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
-			ستاره در شش پری
-			شمسه ۶ ستاره، سه گوش

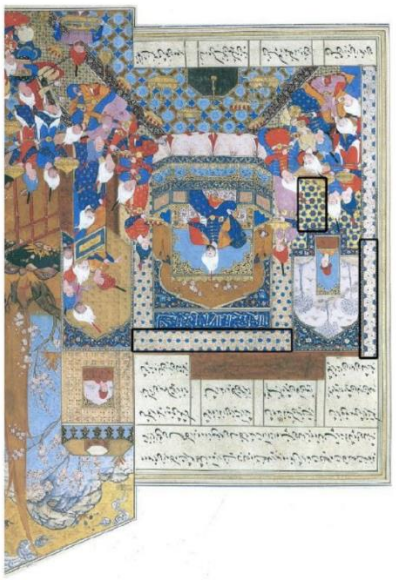
تصویر ۷- مجلس تزوبج شاهزادگان تیموری
(فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲: ۳۶).

نگاره شماره ۷- مجلس جشن ورود تیمور از ماوراء النهر به سمرقند

در این نگاره به گره هایی از جمله شش و پیلی، شش کمانی و سه پری گردان در ازاره های سمت راست و بالای جایگاه پادشاه می توان اشاره کرد.

جدول ۷- جزییات گره های هندسی نگاره ۷ (نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
شش و پیلی			پیلی و شش
شش کمانی			گل شش پر
سه پری گردان (بخشی از گره شش و پیلی)			پیلی و سه گوش



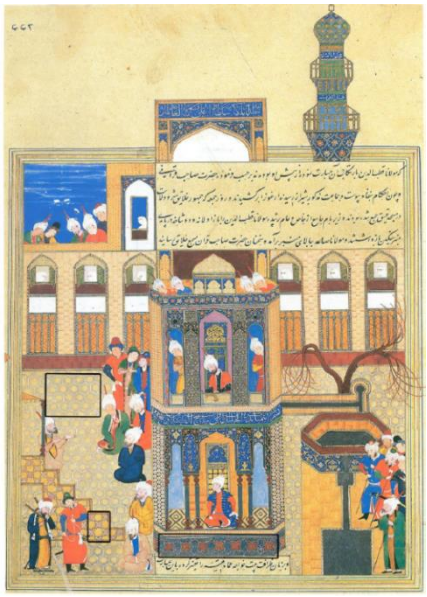
تصویر ۸- مجلس جشن ورود تیمور از ماوراء النهر به سمرقند (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲: ۳۷).

نگاره شماره ۸- در بند کردن قطب الدین قرمی و آوردن او به مسجد جامع شیراز

به کارگیری گره های موج و چلیپا، شش و شمسه و بازوبندی در قسمت کف عمارت و سمت چپ به سهولت قابل مشاهده است.

جدول ۸- جزییات گره های هندسی نگاره ۸ (نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
موج و چلیپا			موج، بازوبندی
شش (لانه زنبوری)			شش
شمسه و بازوبندی			شمسه، بازوبندی

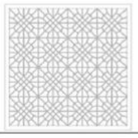
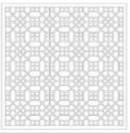


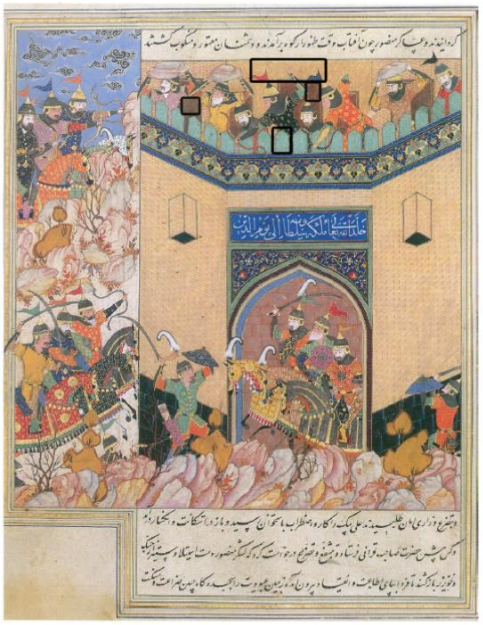
تصویر ۹- در بند کردن قطب الدین قرمی و آوردن او به مسجد جامع شیراز(فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲: ۴۱).

نگاره شماره ۹- حمله دوم تیمور به ایران زمین

نگاره ذکر شده به چندین مورد اشاره دارد، که از آن جمله می توان به گره های شش و سه لنگه، شش پری در زمینه لوزی، هشت درود گری و چهار قل در قسمت بالا اشاره کرد که از رسم دوباره آن صرف نظر شد.

جدول ۹ -جزییات گره های هندسی نگاره ۹ (نگارندگان).

نام گره	تصویر گره	بازترسیم	آلت
شش و سه لنگه			شش، سه لنگه
شش پری در زمینه لوزی			شش
هشت درود گری			شمسه هشت، سلی مربع
چهارقل			شش کشیده، مربع سلی



تصویر ۱۰- حمله دوم تیمور به ایران زمین (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲:۲۰).

نتیجه گیری

محتوای ظفرنامه ها معمولاً به شرح و نقل پیروزی شاهان معطوف می شود که تاکنون ۱۴ ظفرنامه متفاوت در دوره های تاریخی مختلف شناخته شده است. یکی از این ظفرنامه ها ظفرنامه تیموری است که نسخ مختلفی از آن در دست است. نسخه مصور کتابخانه کاخ گلستان به خط سلطان محمد نور در سال ۹۳۵ هجری قمری با تصویر سازی ۲۴ نگاره به قلم کمال الدین بهزاد و احتمالاً شاگردانش یکی از نسخ نفیس از نظر نگارگری است. با بررسی نگاره های این نسخه از ظفرنامه، نتایج زیر به دست آمد :

از ۲۴ نگاره ظفرنامه ۱۲ نگاره شامل نقوش هندسی است که در مجموع ۵۹ نقش هندسی در آنها مشاهده شد که در بعضی موارد تکرار شده اند. از این تعداد ۳۴ نقش بدون تکرار ترسیم شده اند که اسامی آنها به شرح زیر است:

نام گره های هندسی به کار رفته در ظفرنامه تیموری شامل: شش و طبل گردان، چهارسلی، چهارقل(چهارسلی مربع دار)، هشت و شش چهارلنگه طبل دار، شش داودی، شش و تُکه، شش- پیلی دار، هشت و شمسه طبل دار، نیمه موج ، مارپیچ، حصیری، هشت و صابونک، شش موج و سه سلی، هشت و چهارلنگه، هشت- طبل و چهارلنگه، سکرون هشت و زهره، شش، لوز و چهارلنگه، شش و پیلی، شش کمانی، سه پری گردان ، موج و چلیپا، شمسه و بازوبندی، شش و سه لنگه، شش پری در زمینه لوزی، هشت درودگری می باشد.

بیشترین گره های به کار رفته در ظفرنامه شمسه شش، شمسه هشت و شش و طبل گردان است. با توجه به تاریخ مرقوم نسخه، قدمت به کارگیری نقوش هندسی نام برده در هنر اسلامی ایران حداقل به بیش از ۵۰۰ سال قبل می رسد. پژوهشگران می توانند با بررسی نسخ قدیمی تر به مستند نگاری و بازشناسی تاریخی نقوش هندسی در هنر کتاب آرایی ایران بپردازند.

منابع

۱- ابن سینا، حسین بن عبدالله، (۱۳۸۳)، ظفر نامه، مقدمه و حواشی و تصحیح غلامحسین صدیقی، تهران: دانشگاه بوعلی سینا.

۲- افشار، ایرج، (۱۳۳۲)، ظفرنامه، مجله یغما، ۱، (۶)، ص ۳۵۶-۳۶۰.

۳- سمسار، محمد حسن(۱۳۷۹)، کاخ گلستان گنجینه کتب و نفایس خطی، تهران: زرین و سیمین.

۴- فرهنگستان هنر، (۱۳۸۲)، بهزاد در گلستان، تهران: فرهنگستان هنر.

۵- ماهرالنقش، محمود (۱۳۸۱)، کاشی و کاربرد آن، تهران: سمت.

۶- نخجوانی, حسین. (۱۳۳۴)، (ظفرنامه ها) شرح و معرفی هشت کتاب که به نام ظفرنامه تألیف شده: ظفرنامه انوشیروان، تبریز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۷- نوروزیان، گیتی. (۱۳۸۶). بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری نسخه ۹۳۵ هجری. نشریه هنرهای زیبا. ۳۲، ص ۷۳- ۸۰.

۸- یزدی، ظفر نامه شرف الدین.(بی تاریخ)، ظفر نامه، محقق: سید سعید میر محمد صادق، مصحح: عبدالحسین نوائی، تهران: مرکز اسناد مجلس.

Abstract

Among 14 books which have been recognized with the title of Zafarnama (Book of victory); Timurid Zafarnama is a historical and eulogistic book which is arranged and implemented by sharaf al-Din Ali Yazdi (deceased 1454), one of the famous historian of early shah Tahmasp safavid's government.An illustrated transcription of above-mentioned Zafarnama is in Golestan palace library (in Tehran), which is written by Sultan Muhammad Nur in 1528, with illustrating 24 figures by Kamal al-din Behzad and probably his students.The figures of this book have different patterns that in this research, we try to recognize Islamic geometric knots and their motifs. The method in this research is description and the purpose is practical regarding recognition of geometric patterns and we refer to the available sources to draw Islamic geometric patterns to categorize knots and instruments used in these patterns.The result show and introduce the geometric knots in these gigures that can be said, from 24 figures of Zafarnama,12 ones include geometric knots, on the whole, 34 types of knots in these figures have been recognized and exploited. The most knots which have been used in Zafarnama is Shamse-6, Shamse -8 and 6, rotating drum which is offered in some tables in the text separately.

Keywords: Islamic geometric pattern, Persian Painting, Knotting ,Zafarnama, Timurid dynasty.

بررسی طرح‌ها و نقوش گلیم شیریکی پیچ سیرجان

مریم نویدی[۱]، ناصر شهسواری*[۲]

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد الکترونیکی تهران و دبیر هنر آموزش و پرورش شهرستان سیرجان

۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد حاجی آباد هرمزگان

shahsawari110@gmail.com

چکیده

هنر گلیم بافی سیرجان که شهرت جهانی دارد این روزها از نبود بافندگان و عدم گرایش دختران جوان به این هنر رنج می برد و شاید خیلی زود جای خود را به فرش های کارخانه ای دهد. هدف اصلی این پژوهش، بررسی پیشینه تاریخی و فرهنگی این دستبافته، شناسایی طرح ها و نقوش استفاده شده در گلیم شیریکی پیچ و معرفی آنها جهت استفاده تولید کنندگان داخلی و صادر کنندگان است. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و ازجهت ماهیت تاریخی و توصیفی است. شناسایی طرح ها و نقوش از طریق مطالعه کتابخانه ای و میدانی (بازدید و مصاحبه با بافندگان و تولید کنندگان) انجام گرفت. طرح های شیریکی پیچ که امروزه بافته می شوند عبارتند از: راه راه، انواع گلدانی، موسی خانی، طرح ترنج دار، گل سه کله، گل شول، محرمات، گل حشمتی، گل بادامی، گل خشتی بندی و طرحهای تلفیقی که هر کدام از این زیر اندازها، با نقوش متعددی بافته می شوند: نقش حیوانات و پرندگان، نقوش گیاهی، انواع نقش مایه هایی که در حاشیه و متن به کار می روند و خرده نقش ها. در گذشته بافت این گلیم ها به صورت ذهنی بوده است ولی امروزه طرح و نقش ها را با هدف خاص تجاری در اختیار بافنده قرار می دهند.

واژگان کلیدی: ایل افشار، دستبافته های سیرجان، گلیم شیریکی پیچ ، طرح و نقش

مقدمه

دستبافته ها مظهر تبلور عینی و ذهنی دستاوردهای فرهنگی و هنری هر ملتی است. بررسی این گنجینه ها سبب می شود با درکی عمیق تر نسبت به گروه های سازنده آن به نقش این تولیدات در برطرف کردن نیازهای زیستی و معیشتی افراد و ارتباط آن با بافت های تاریخی، فرهنگی و اسطوره ای جوامع پی ببریم. طرح و نقش این دستبافته ها با دارا بودن بار فرهنگی، گستره ی عظیمی از میراث فرهنگی کهنی را در بر می گیرند که در طول اعصار بر اثر نقل و انتقال نقوش، مهاجرت های اجباری، ازدواج ها، تقلید صرف یا ترسیم نادرست و هم آمیزی و تأثیرپذیری از دیگر هنرها دگرگونی های زیادی را به خود دیده اند.

فرهنگ اصیل گلیم بافی، در حقیقت پاسخی است به نیازهای اولیه روستائیان و کوچندگان که در جست و جوی دستیابی به چادرهای خشک، خیمه های مفروش و وسایل خواب گرم تر بوده اند. طی قرنها، زنان از گلیم به عنوان وسیله ای استفاده می کردند که از طریق طرح ها و نقش مایه ها احساسات خود را در مورد عشق، مرگ و ترس بیان کنند، چرا که زنان در حال بافتن گلیم و مردان در شکار یا جنگ بودند. بنابراین روشن است که گلیم ها معنای نهفته ی منحصر به فرد، ارزش عقلانی فطری و پیام هنری و حسی خود را دارند.

گلیم به نسبت فرش دستباف، شیوه تولید ابتدایی تر، نقوشی ساده تر، و رنگ هایی محدود تر دارد؛ تولیدی «هنری-مصرفی» است که از دیر باز در سراسر پهنه ی ایران رواج داشته است و شاید به همین اعتبار بتوان نظریه کسانی را که از گلیم به عنوان نخستین زیر انداز بشر یاد کرده اند، تا حدود زیادی صحیح دانست. گلیم به طور معمول، از نظر شیوهٔ بافت و طرح نقش در حوزهٔ فرهنگی ایران و خارج از ایران، پدیده ای هویت بخش برای جامعهٔ تولید کننده خود به شمار می رود. همچنین، ویژگی های طرح و نقش و رویکرد هنری به معنای رایج امروز، آن را در شمار بافته های طراز اول در زمینهٔ آرایه بندی معماری داخلی در مقایسه با بافتهٔ همتای خود، قالی، جای داده است. استان کرمان نیز به واسطهٔ تنوع اقلیمی و گروههای متنوع قومی و عشایری ساکن درآن، زمینه ای مناسب برای تولید این بافته فراهم نموده و در این بین گلیم شیرکی پیچ از جایگاه ویژه ای برخوردار گردیده و شهرتی جهانی برای خود و ناحیهٔ کرمان رقم زده است. شیوهٔ بافت تکامل یافته و پی آیند آن، نقش پردازی نسبتاً دقیق در مقایسه با دیگر شیوه های بافت و نقش پردازی گلیم، توجه بیشتری را معطوف به خود نموده است.

طرح و نقش گلیم شیریکی پیچ به عنوان یکی از دستبافته های اصیل عشایری کرمان، بخصوص شهرستان سیرجان، طی سال های اخیر تغییرات بسیاری را پشت سر گذاشته است. این هنر که گمان می رود میراث عشایر کرمان از سرزمین های اجدادیشان باشد امروزه با تأثیرپذیری از هنرهای بومی منطقه کرمان، به خصوص فرش افشاری باف، طیف متنوعی از طرح ها و نقش مایه های اصیل و وارداتی را در خود جای داده است. بدیهی است شناسایی وطبقه بندی این طرح ها علاوه بر شفاف سازی روند این تغییرات، عاملی جهت ثبت و ضبط این طرح ها و برنامه ریزی جهت نوآوری های پیش رو برمبنای اصالت ها خواهد بود. این پژوهش با هدف آشنایی و ماندگاری هرچه بیشتر نقوش اصیل گلیم شیریکی پیچ سیرجان انجام شده است.

پیشینه تحقیق

گلیم شیریکی پیچ سیرجان یکی از گلیم های ایران زمین است که خود به تنهایی بیانگر ظرافت و زیبایی در این صنعت است (جزایری، ۱۳۸۱: ۴۷). زنان روستایی عشایر سیرجان با سرپنجه ی هنرآفرین خود نوعی گلیم تهیه می کنند که شهرت جهانی یافته است. در این نوع بافته، پود، تنها نقش اتصال تارها را برعهده دارد و همیشه در پشت پرز گلیم مخفی می شود. گره متن یا آبدوزی نیز به مدد بافت می رود و نقش و نگاری از هنر می آفریند و گل هایی چون کشمیری، گلدانی، موسی خانی، سماوری، درختی و حشمتی خلق می کنند که آن را در گلزار هنر کرمان زمین باید جستجو کرد (گلاب زاده (۱۳۹۰ :۱۵۴) .

مجید علم (۱۳۹۱ :۴۸) در کتاب گلیم شیریکی پیچ کرمان ابتدا به بیان تاریخچه گلیم بافی در ایران پرداخته و پس از بیان نگرش تولید گلیم در حال حاضر، نقش و ابزار، مواد خام، رنگ و رنگرزی و مراحل بافت آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است و می نویسد نقوش این گلیم سحر آمیز که متکی بر اندیشه ها و آرزوها و امیال عشایر است به دسته های مختلفی مانند: نقوش سمبلیک، باستانی، ذهنی، عینی و تقلیدی تقسیم می شوند و در تحلیل این نقوش، نقوش: گیاهی، حیوانی، ترنج، حاشیه و خرده حاشیه را مورد بررسی قرار داده است.

گلیم های منطقه سیرجان اکثرا به دست زنان هنرمند بافته می شود و قسمتی از سنن و آداب این منطقه به شمار می آید. در گذشته بافت این گلیم ها به صورت ذهنی بوده است ولی امروزه طرح و نقش ها را با هدف خاص تجاری در اختیار بافنده قرار می دهند و بیشتر گلیم بافان طرح هایی را می بافند که با استقبال بیشتری روبرو می شود و در این بین بسیاری از طرح ها فراموشی سپرده شده است (مقصودی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۵).

گلیم‌های ایـرانی اسـاسا به لحاظ شکل و شیوه‌ی بافت، اشکال مختلفی دارند و هربافت نام خاصی برای خود دارد. بـافت شـیریکی همچون قالی مشکل و وقت‌گیر است و همین امر باعث شده است تولید آن از گذشته دور بیشتر جنبه سنتی و مـصرف شـخصی و طایفه‌ای یا محلی پیدا کند و کمتر جنبه تجاری یافته است، با اینکه قدرت رقـابت بـا قـالی را هم ندارد ولی می‌توان گفت از لحاظ کیفیت بافت و زیبایی همانند قالی است و شاید به همین دلیل هـم آن را مـادر قالی نامیده‌اند. این گـلیم را به دلیل اینکه اکثر بافندگان آن فرهنگی آمیخته از آداب و رسوم و زبان تمام ایلاتی‌هایی را دارنـد کـه در گذر زمان به

کرمان آمده‌اند، گلیم تمامی فلات ایران نیز می‌خوانند. بافت این گلیم هنری است عشایری، که بـه واسـطه تردد آنها در استان کرمان رواج یافته و عمده‌ی بافندگانش زنان و دختران عشایر هستند (چابکی،۱۳۸۱: ۱۴۵).

مهمترین ویژگی های گلیم شیریکی پیچ در زمینه طرح و نقش مؤید آن است که طرح و نقش این دستبافته طی سال های اخیرتحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است. عمر قدیمی ترین گلیم های شیریکی پیچ به کمتر از صد سال می رسد و بحث در نمونه های باقی مانده نیز نمی تواند نماینده سبک اصیل این گلیم ها باشد. متأسفانه به دلیل فقدان نمونه های موجود از گذشته های تاریخی این دستبافته امکان بحث علمی گسترده ا ی در این زمینه وجود ندارد ولی مرور این تحولات در یکصد سال اخیر و به ویژه در سه دهه گذشته گویای آن است که بسیاری از تغییرات به وجود آمده در زمینه طرح و نقش این دستبافته مرهون ازدیاد تقاضا و تولید تجاری بوده است (خالقی، ۱۳۹۱ :۱۰۸).

به طور کلی با توجه به پیشینه ی ایلیاتی گلیم شیریکی پیچ و قالی طرح و نقش آن را می توان میراث ماندگار عشایر مهاجر (افشار و بچاقچی) از نواحی شمال غرب ایران به کرمان دانست که با تأثیرپذیری از هنرهای بومی منطقه کرمان طیف متنوعی از طرح ها و نقش مایه های اصیل و وارداتی را در خود جای داده است (حسین خانی، ۱۳۸۶ :۱۳).

روش تحقیق

این تحقیق از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ ماهیت روش به صورت توصیفی و به شیوه مطالعه موردی انجام شده است. در این پژوهش گلیم شیریکی پیچ از بین دستبافته های سیرجان برای مطالعه انتخاب گردید. شناسایی طرح ها و نقوش از طریق مطالعه کتابخانه ای و میدانی (بازدید و مصاحبه با بافندگان و تولید کنندگان) انجام گرفت. پس از شناسایی طرح ها و نقوش طبقه بندی آنها صورت پذیرفت.

گلیم شیریکی پیچ

شیریکی پیچ نامی است که بافندگان عشایر و روستایی کرمان به آن داده اند .ظاهری شبیه قالی دارد و همانند قالی با گره بافته می شود و بر خلاف دیگر انواع گلیم که پود باعث تکمیل و نمایاندن نقوش آن می شود، پود تنها باعث اتصال تارها به یکدیگر و در پشت گوشت) پرز (گلیم مخفی است و قابل رؤیت نیست .نقوش به وسیلهٔ گره ای که بر روی تار زده می شود به وجود می آیند. گره زدن در شیریکی پیچ دو نوع است. گره متن، که با کمک آن نخ رنگی از روی دو تار می گذرد و به پشت برگردانده می شود و از زیر رشتهٔ اصلی رویی عبور و ایجاد گره می کند.دومین گره، گرهٔ آبدوزی است.در این گره، پود رنگی دو بار روی دو تار قرار می گیرد و خط پهن تری ایجاد می کند.پس از اتمام عملیات گره زنی در هر ردیف پود گذاری انجام و بین پود و گره ها درگیری ایجاد می شود.این عمل به وسیلهٔ شانه یا دفتین صورت می گیرد (علم،۱۳۹۱ :۳۳).

طرح ها و نقوش گلیم شیریکی پیچ

طرح های شیریکی پیچ که امروزه بافته می شوند عبارتند از: راه راه، انواع گلدانی، گل فرنگ (موسی خانی)، طرح ترنج دار، گل سه کله، گل شول، محرمات، گل حشمتی، گل بادامی، گل خشتی بندی و طرحهای تلفیقی. انواع نقش مایه هایی که در این بافته ها در قالب های گوناگون نمود می یابند عبارتند از: نقش حیوانات و پرندگان، نقوش گیاهی، انواع نقش مایه هایی که در حاشیه و متن به کار می روند و خرده نقش ها. بافندهٔ شیریکی پیچ همچون سایر بافندگان گلیم، آنچه را می بیند در ذهن خود تصویر و بر بافته تجرید می نماید. از جمله مهم ترین آنها، نقش تجریدی موجوداتی چون: شتر، بز، آهو، سگ، گربه، بوقلمون، طاووس، گنجشک، کبوتر و غیره می باشد. نقشهای یاد شده گاه به صورت نقش اصلی در متن قرار گرفته و گاه نقش فرعی و جا پرکن دارند؛ همچنین در بعضی موارد تمام زمینه را می پوشاند و نقوش تزئینی و خرده نقش ها، فضای خالی را پر می کند.

طرح های گلیم شیریکی پیچ

راه راه:

طرح راه راه گلیم شیریکی پیچ را می توان جزء اصیل ترین طرح های گلیم شیریکی پیچ نام برد. بافندگان ایلیاتی و روستایی به صورت ذهنی مبادرت به بافتن نقش های مختلفی به صورت خطهای عمودی) شکل ۱) یا افقی (شکل ۲) می نمایند؛ که نقوش بین نوارها را شبکه های زنجیر واری از نقش مایه های محلی می پوشانند.

شکل ۱: گلیم راه راه افقی (منبع نگارنده)

شکل ۲: گلیم راه راه عمودی (منبع نگارنده)

محرمات

محرمات، طرح دیگری از گلیم شیریکی پیچ است. گاهی نام گلیم راه راه را محرمات می نماند. در گلیم راه راه نقش ها به صورت عمودی یا افقی بافته می شود اما در گلیم محرمات معمولاً یک نقش به صورت مایل بافته می شود (اشکال ۳ و ۴).

شکل ۳: طرح محرمات با نقش گل بادامی (منبع: نگارنده)

شکل ۴: طرح محرمات با نقش گل هشت پر (منبع: نگارنده)

گلدانی (گل و گلدان)

این طرح گلیم شیریکی پیچ مجموعه بزرگی را شامل می شود. نقش «گلدان» حالتی شبیه به یک گلدان پایه بلند دارد و گاهی اوقات از نگاره های گیاهی در آن استفاده می شود. نقش «گل و گلدان» در اندازه های مختلف در گلیم ها به کار می رود. ممکن است یک یا دوگلدان بزرگ، وسط گلیم را پر کند، یا نقش گلدان های کوچک در سراسر گلیم تکرار شود (شکل ۵). در نوعی از گلیم های طرح خشتی، نقش گل و گلدان در هر قاب خشتی، در رنگ های متنوع و زیبا قرار می گیرد (شکل ۶).

شکل ۵: نقش گلدان در وسط گلیم (منبع: سایت نگارافان)

شکل ۶: نقش گلدان در قاب مربع گلیم خشتی (منبع: نگارنده)

سه کله

سه کله از جمله طرحهای مشترک بین قالیچه و گلیم است. بافنده گلیم، این طرح را با سلیقه و ذوق هنری خود یا با همان نقشه قالیچه می بافد، یا با ترکیب طرح های دیگر گلیم، طرحی تلفیقی می آفریند (اشکال ۷ و ۸).

شکل ۷: طرح سه کله با زمینه راه راه (منبع: نگارنده)

شکل ۸: گلیم با طرح سه کله (منبع: نگارنده)

گل فرنگ یا موسی خانی

طرح دیگری که در گلیم ها استفاده می شود موسی خانی است. «گل موسی خانی» نحوه قرار گرفتن آن متنوع است. گاهی یک گل موسی خانی در وسط قرار می گیرد و گاهی گلدان موسی خانی در چهار طرف یک طرح لچک، ترنج را می سازد. گاهی نیز ممکن است نقش جا پر کن را ایفا نماید (تصاویر۳-۴۱ و۳-۴۲).

شکل ۹: طرح موسی خانی و سه کله در گلیم شیریکی پیچ (منبع:مقصودی و همکاران،۱۳۹۴ :۱۵)

شکل ۱۰: نقش موسی خانی در گلیم شیریکی پیچ خشتی (منبع: نگارنده)

خشتی یا قاب قابی

اساس طرح خشتی، قاب های متعددی است که در هر یک تصویر مستقلی وجود دارد که می تواند تکراری (نقش ها معمولاً در حالت مورب تکرار می شوند) یا تک باشد. بافندگان خوش ذوق در این طرح و طرح های دیگر، بافت قالی را به گلیم اضافه کرده و قسمت هایی از گلیم را برجسته می بافند، که به آن «گلیم فرش» یا «گلیم برجسته» می گویند. بافت گلیم به صورت برجسته نوپا بوده و به دلیل تنوع زیاد از بازار خوبی برخوردار است (اشکال ۱۱ و ۱۲).

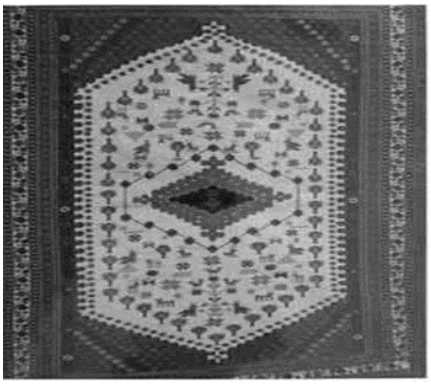
شکل ۱۱: گلیم شیریکی پیچ خشتی (منبع: نگارنده)

شکل ۱۲: گلیم فرش خشتی (منبع: نگارنده)

تــرنج

نقش ترنج، هم در مرکز گلیم بافته می شود و هم به صورت نقوش تک گل در سطح گلیم ممکن است پراکندگی داشته باشد. بافندگان شیریکی پیچ با سازماندهی کلیت طرح بر اساس طرح فرش افشاری باف و کمک گرفتن از ویژگی های نقش پردازی گلیم، ترکیبی خلاقانه در این طرح پدید آورده اند که از آن جمله می توان به خلوت بافی متن زمینه به مدد نقوش جاپرکن حیوانی و گیاهی اشاره کرد. بسیاری از آنها نقوش گیاهان یا حیوانات و پرندگان و آبزیان جزئی از طبیعت و زندگی اطراف بافنده می باشند که با ایفای نقش مثبت و منفی در زندگی او اثرگذار بوده اند (اشکال ۱۳ و ۱۴).

شکل ۱۳: گلیم با نقش ترنج (منبع: نگارنده)



شکل ۱۴: گلیم شیریکی پیچ با نقش ترنج (منبع: خالقی،۱۳۹۱: ۱۱۴)

شول یا بازوبندی

از دیگر نقش های مورد استفاده در گلیم نقش لوزی است که از نظر اندازه، ترکیبات رنگی و تزئینات داخلی و تعداد به کاررفته در گلیم متفاوت است و بنا به ذوق و سلیقه بافنده تنوع نقش پیدا می کند. مهم ترین ویژگی این نقوش ساختار ساده و بی آلایش آنها است که در عین سادگی و یکنواختی تأثیرگذاری بیشتری نسبت به نقش مایه های شلوغ و پرکاردارد (اشکال ۱۵ و ۱۶).

شکل ۱۵: طرح شول در متن گلیم سه کله (منبع: مقصودی و همکاران،۱۳۹۴ :۱۳)

شکل ۱۶: گلیم شیریکی پیچ با طرح بندی شول (منبع: خالقی،۱۳۹۱ :۱۱۳)

حشمت

طرح حشمت از دیگر طرحهای افشارباف، مورد استفاده بافندگان گلیم شیریکی پیچ است که با ذوق هنری خود و ایجاد تغییرات در شکل ترنج و گلدان های این طرح، نقش‌هایی جذاب و چشم نواز می آفرینند (شکل ۱۷).

شکل ۱۷: گلیم شیریکی پیچ با طرح حشمت (منبع: نگارنده)

طرح‌های تلفیقی

امروزه طرح های تلفیقی بزرگترین گروه شیریکی پیچ ها را به خود اختصاص داده اند. شاید به جرأت بتوان گفت بزرگترین ارمغان ازدیاد تولید طی دو و سه دهه اخیر رواج گسترده طرح های تلفیقی باشد. این طرح ها که بیشتر بر اساس طرح های اصیل افشاری باف آفرینش شده اند نشان از خلاقیت مثال زدنی بافندگان شیریکی پیچ دارند. تسلط زنان فرش باف افشاری بر نقشه های ذهنی باف و هم خوانی این طرح ها با محدودیت های ساختاری گلیم در کنار گرایش آنها به گلیم بافی بنا به انگیزه های اقتصادی مهمترین عوامل در هم آمیزی نقشه های افشاری باف به صورت تلفیقی بر پهنه گلیم ها می باشند. تلفیق نقش سه کله و راه راه در شکل ۷، موسی خانی و سه کله در شکل ۹ و تلفیق نقش شول و سه کله در شکل ۱۵ مشاهده می شود.

نقش مایه ها

نقش مایه های به کار رفته در گلیم شیریکی پیچ، بسیار زیبا و از تنوع فراوانی برخوردار است. بعضی از این نقش مایه ها توسط طراحان، با توجه به سلیقه خریداران و مصرف کنندگان، طراحی شده و نام خاصی ندارند و برطبق نقشه بافته می شوند.

اما نقش مایه های قدیمی، با تنوع رنگ چشم نواز در کنار این نقوش جدید، همچنان بر تارک گلیم ها می درخشند و زیبایی گلیم را با مفهومی که در دل آنها نهفته است، دوچندان می کنند.

نقش خان یا چلیپا

نقشی است که محور اصلی آن از یک صلیب یا چلیپا تشکیل شده است. فرهادی (۱۳۶۵)، در این رابطه می نویسد: «نماد و نشانه ی چلیپا نیز در طی اعصار و در فرهنگ های مختلف، معانی گوناگونی یافته است. به عنوان مظهر و نماد آتش، به عنوان نماد مهرپرستی (میترائیسم) و گردونه ی خورشید، نماد خورشید و گردونه ی مهر و .....». آلستر هال (۱۳۷۷) درباره نقش چلیپا می نویسد: «چلیپا نگاره ای بسیار کهن که قدمت آن به دوران پیش از مسیحیت می رسد و برای ایمنی از چشم زخم به کار می رود زیرا ترکیب صلیبی آن از نیروی چشم زخم می کاهد(تصویر۳-۵۱).

شکل ۱۸: نقش خان یا چلیپا در گلیم شیریکی پیچ (منبع: نگارنده)

مازنجیل

مازنجیل یکی از نقش های بسیار قدیمی در نقش و نگارهای گلیم های سیرجان است. این نقش، از برجسته ترین نقوش مورد استفاده در گلیم های قدیمی و جدید است (اشکال ۱۹ و ۲۰).

شکل ۱۹: نقش مازنجیل در گلیم شیریکی پیچ قدیمی (منبع:نگارنده)

شکل ۲۰: نقش مازنجیل در گلیم شیریکی پیچ جدید (منبع:نگارنده)

مداخل

از جمله نقوش هندسی و تجرید یافته است که در حاشیه گلیم ها و قالیچه ها بافته می شود. شاید یک دلیل نام گذاری این نقش نحوه قرار گیری به صورت بالا و پایین (تو در تو) است. نقش های حاشیه به کار رفته در شکل ۲۱ که از نقوش مشترک بین گلیم و قالی افشار باف می باشد، به ترتیب از راست به چپ عبارتند از: «مداخل»، «ارّو» (احتمالاً دلیل نامگذاری آن به علت شبیه بودن به دندانه های ارّه است)، «هفت رنگ یا ترمه» و «خوشه انگوری» است. در شکل ۲۲، علاوه بر حاشیه «مداخل» و «ارّو» دو حاشیه «مرغ پشت ورو یا گل بادامی» هم دیده می شود.

شکل ۲۱: نقش مداخل (منبع: نگارنده)

شکل ۲۲: نقش مداخل (منبع: نگارنده)

ستاره

ستاره از دیگر نقش مایه های مورد استفاده در گلیم شیریکی پیچ است. آلستر هال (۱۳۷۷ :۷۸) ستاره را نشانه ی شادمانی بیان می کند و نمونه هایی از آن را به تصویر کشیده است که مشابه آن در گلیم شیریکی پیچ دیده می شود (اشکال ۲۳، ۲۴ و ۲۵).

اشکال ۲۳، ۲۴ و ۲۵: نقوش ستاره در گلیم شیریکی پیچ (منبع: نگارنده)

شاخ یا چنگک

گمان می رود که این نگاره از نقش مارپیچی که نشانه ی جاودانگی است سرچشمه گرفته باشد (هال، ۱۳۷۷: ۷۶). شاخ قوچ در تمدن های باستانی نماد باران، خورشید، ماه وخدای کوهستان بوده است. قوچ در بین عشایر سمبل قدرت و جنگندگی و نعمت باروری است (عصاره، ۱۳۸۱ :۹۰). نقشمایه شاخ در گلیم شیریکی پیچ به فروانی و نمونه های متعدد از نظر شکل و تعداد شاخ ها وجود دارد و بدلیل سر چنگک مانند آن به این نام هم خوانده می شود (اشکال ۲۶ و ۲۷).

اشکال ۲۶ و ۲۷: تصویر انواع شاخ در گلیم شیریکی پیچ (منبع: نگارنده)

قلاب یا s

نقش اژدها یا قلاب به صورت حرف لاتین « s » است و به تناوب در نقش های قفقاز دیده می شود (محمودی، ۱۳۸۷ :۲۵). هال (۱۳۷۷: ۷۹) این نقش را نگاره ای برای ایمنی در مقابل چشم زخم می داند (اشکال ۲۸ و ۲۹).

تصویر۳-۶۷: نقش s در گلیم (منبع: نگارنده)

تصویر۳-۶۹: نقش قلاب در گلیم شیریکی پیچ (منبع: نگارنده)

حیوانات

حیوانات از جمله نقوش مشترک بین دستبافته های نقاط مختلف ایران می باشند که نسبت به طبیعت اطراف بافنده در دستبافته های آنها نقش می بندند. نقوش حیوانی به دسته های کوچکتر از جمله پرندگان، چهارپایان ، حشرات، پرندگان و ... تقسیم می شوند که یا مبین خود حیوان است یا جزیی از بدن او) اشکال ۳۰، ۳۱ و ۳۲). این نقوش یا جنبه مقدس داشته اند و یا به عنوان حیوانات مفید و تاثیرگذار درمعیشت ایل افشار، از آنها در دستبافته هایشان استفاده شده است (ستاری، ۱۳۷۴ :۱۴۸).

شکل ۳۰: نمونه ای از پرندگان بافته شده در گلیم سیرجان (منبع تصاویر: نگارنده)

شکل ۳۱: نمونه ای از چهارپایان بافته شده در گلیم سیرجان (منبع تصاویر: نگارنده)

شکل ۳۲: نمونه ای از حشرات و خزندگان بافته شده در گلیم سیرجان (منبع تصاویر: نگارنده)

گیاهان

گیاهان، یکی از نقشمایه های تشکیل دهندۀ دستبافته ها می باشند و از تنوع زیادی برخوردارند. در میان نقشینه های گیاهی، بیش از همه درخت زندگی، درخت سرو، گل، شکوفه، شاخه و برگ مشاهده می شود. تمامی این طرحها، از گذشته ها

به کار می رفته و هم جنبه ای زیباشناسانه دارد و هم بار معنائی و مفهومی در خود می پروراند. این دسته نقوش، با اندک تفاوتی تماماً از نقوش سنتی هستند (اشکال ۳۳ و ۳۴).

شکل ۳۳: درخت سرو به شکل عادی گلیم فرش (منبع: نگارنده)

شکل ۳۴: گل بادامی گلیم شیریکی پیچ (منبع: نگارنده)

بحث و نتیجه گیری

با بررسی نقوش، به این امر رسیدیم که اغلب استادکاران و بافندگان، علاوه بر جنبهٔ زیبائی و تزئینیِ اثر، به بیان باورها، عقاید، علایق و افکار خود در آنها پرداخته اند. اینان، از پدیده های طبیعی پیرامون خود الهام گرفته و آنها را به صورت تجریدی به کار برده اند. این نقوش، به صورت ساده و بی پیرایه تجلی می یابند. رنگِ دستبافته ها و یا نقوش، شاد و پرتلألؤ است. بدون شک تنوع و شادابی رنگها، برگرفته از محیط و فضای زندگی ایشان است. این نقشها، از دانائی و تبحر استادکار بی نام و نشانی خبر می دهد که روح بی آلایش خود را با طبیعت وجودش در این طرح و نقشها متجلی ساخته است.

در جمع بندی کلی، می توان به این اصل رسید که تمامی این نقوش به نوعی در پیوند با سنت، گذشته، باور و زندگی روزمرهٔ طراحان، بافندگان، استادکاران و هنرمندان این فنون بوده اند و ایشان را متأثر از زیبائی و گوناگونی خود کرده اند. اگرچه شاید ارتباط این نقوش با واقعیت طبیعیشان بسیار اندک باشد، ولی این نقوش عامیانه، در درون خود دنیائی از خواسته ها، نیازها و آرزوها دارند که با قدرت استادانهٔ استادان، با تبحر و مهارت بی نظیری به کار رفته اند. علاوه بر آن، این نقوش زیباشناسی خاص خود را دارند که متعلق به اقلیم و باورهای آن منطقه است.

از مهمترین ویژگی های نقش اندازی این دستبافته ها می توان به موارد زیر اشاره کرد:

- نام‌گذاری طرح ها نشأت گرفته از عواملی مانند اسامی خان ها یا ایل (مانندموسی خانی، حشمت و شول) اسامی نقوش اصلی (مانندترنج و گلدانی) و یا بر اساس ساختارکلی طرح (مانند راه راه، خشتی، و سه کله) می باشد.
- کاربرد خرده نقش ها در اطراف نقوش اصلی است و قرینه سازی کامل در خرده نقش ها وجود ندارد.
- طیف وسیعی از رنگ پردازی، در این دستبافته ها به چشم می خورد و نقوش جانوری، گیاهی، هندسی و انتزاعی از هویت بارزی برخوردارند.
- قاعده ی نقش اندازی به صورت ذهنی، در قالب نقوش شکسته و هندسی است.
- اکثر بافته ها به جهت زود بازده بودن و نفع اقتصادی بیشتر، کوچک پارچه، بافته می شوند.
- اجزای مختلف نقشه را می توان در قالب نقوش اصلی، فرعی و خرده نقش ها تفکیک نمود.

بررسی مهم ترین ویژگی های گلیم شیریکی پیچ در زمینه طرح و نقش مؤید آن است که طرح و نقش این دستبافته طی سال های اخیرتحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است. عمر قدیمی ترین گلیم های شیریکی پیچ به کمتر از صد سال می رسد و بحث در نمونه های باقی مانده نیز نمی تواند نماینده سبک اصیل این گلیم ها باشد. متأسفانه به دلیل فقدان نمونه های

موجود از گذشته های تاریخی این دستبافته امکان بحث علمی گسترده ای در این زمینه وجود ندارد ولی مرور این تحولات در یکصد سال اخیر و به ویژه در سه دهه گذشته گویای آن است که بسیاری از تغییرات به وجود آمده در زمینه طرح و نقش این دستبافته مرهون ازدیاد تقاضا و تولید تجاری بوده است. تنوع طلبی در طرح و نقش های مورد کاربرد برای جذب بیشتر مشتریان ارمغان چنین رویکردی است که در این میان طرح و نقش قالی افشاری باف منطقه، به دلیل همخوانی با محدودیت های ساختاری گلیم شیریکی پیچ، بهترین منبع الهام بافندگان آن بوده است.

منابع

۱- جزایری، زهره (۱۳۸۱)، «شناخت گلیم»، تهران: نشرسروش

۲- چابکی، زهره (۱۳۸۱)، «شیریکی پیچ، نمودی از فرهنگ قومی»، مجله کتاب ماه هنر. (۴۵و ۴۶)، ۱۴۵-۱۴۴

۳- حسین خانی، کامران (۱۳۸۶)، «بررسی سیر تحول فرش افشار کرمان»، پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران

۴- خالقی، موسی الرضا (۱۳۹۱)، «تأثیر طرح و نقش قالی افشاری باف کرمان بر گلیم شیریکی پیچ»، مجله کتاب ماه هنر. شماره ۱۶۹

۵- ستاری، جلال (۱۳۷۴)، «اسطوره و رمز. تهران: انتشارات سروش

۶- عصاره، امیرحسین و کابلی، سید علی آقا (۱۳۸۱)، «واژگان فرش»، تهران: انتشارات حافظ

۷- علم، مجید (۱۳۹۱)، «گلیم شیریکی پیچ کرمان»، تهران: مرکز کرمان شناسی

۸- فرهادی، مرتضی (۱۳۶۵)، «مازنجیل، نشانه شناسایی و رد یابی فرهنگی، نقشی از نقش و نگارهای گلیمینه های کورکی»، مجله نامه فرهنگ ایران، دفتر دوم. تهران: بنیاد نیشابور

۹- گلاب زاده، سید محمد علی (۱۳۹۰)، «کرمان درآئینه گردشگری»، تهران: انتشارات ولی

۱۰- محمودی، فتانه و شایسته فر مهناز (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی نقوش و دستبافته های ایل شاهسون و قفقاز»، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. (۱۱)، ۴۰-۲۵

۱۱- مقصودی، سوده؛ حیدری، عفیفه و عسگری، زهرا (۱۳۹۴)، «بررسی گلیم شیریکی پیچ سیرجان. »، سومین کنفرانس ملی جامعه شناسی و علوم اجتماعی

۱۲- هال، آلستر و ویووسکا، جوزه لوچیک. (۱۳۷۷)، «تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی گلیم»، ترجمه شیرین همایون فر و نیلوفر الفت شایان. تهران: نشر کارنگ

A Study of Sirjan Shyryky Kilim Designs and Motifs

Maryam Navidi[1], Nasser Shahsavari[*2]
1- Master's degree in Art Research, Electronic Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; and Sirjan Education teacher.
2- Assistant Professor, Hajiabad Branch, Islamic Azad University, Hormozgan, Iran.
shahsawari110@gmail.com

Abstract

Sirjan kilim weaving art which is internationally known, nowadays, suffers from a lack of weavers and intendancy of young girls to this art, and perhaps gives way to industrial Kilims, shortly. In this study, which is fundamental in terms of objective and historical and descriptive in terms of the nature; has been tried identify the designs and motifs used in Shyryky Kilim and Afshar carpet and commonality between them by identifying the cultural and historical background of these hand-woven; and introduce for domestic producers and exporters. Shyryky kilim designs which currently are woven include: Rah Rah, Goldani, Musakhani, Sekalle, Shool, Moharramat, Heshmati, Badami and Integrated designs. The motifs which are seen in different forms in these weavings are: the motifs of animals and birds, plant motifs, a variety of motifs that are used in margins and text, and small motifs. Sirjan area Kilims are woven mostly by talented and tasteful women, which is considered part of the traditions and customs of this region. In the past, the texture of the Kilims have been mentally but today, offer designs and motifs to weaver with the specific purpose of trade; and most Kilim weavers, weave designs that are more welcomed, and meanwhile, have been forgotten many designs.

Keywords: Afshar tribe, design and motif, Shyryky Kilim, Sirjan hand-woven

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک
عبداله میرزایی

بررسی روند تجلی مضامین شیعی در نگارگری ایران
علیرضا مهدی‌زاده

تاثیر سواد بصری بر مصرف علائم و نشانه‌های مترو توسط مسافران در زندگی روزمره؛ مورد مطالعاتی سیستم علائم و نشانه‌های مترو
محمد خزایی، سوسن سامانی‌فر، عباس (وریج) کاظمی

تاثیر موسیقی بر کودکان ۳ تا ۱۲ سال با رویکردی بر موسیقی اُرف ویژه آموزش انفرادی و گروهی در سازهای بلز، فلوت ریکوردر و هارمونیکا(سازدهنی)
بابک دهقانی، محمدرضا شریف‌زاده

بررسی آثارباستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری
مازیارطهماسبی

میرسید علی همدانی، شخصیتی جامع الاطراف (دیدگاه های هنری، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و مذهبی میر سید علی همدانی)
الیاس صفاران، سلیمه جعفری

نقش و تأثیر باورها و نمادهای آیینی در شکل گیری زیگورات چغازنبیل
رضوان شمشادی، سیدمجیدحسینی دستجردی

پژوهشی بر بحران هویت در طراحی صنعتی، مطالعه موردی؛ صنعت خودرو
احسان زارعی فارسانی

پژوهشی در کبوترخانه صخره‌کند روستای تازه‌کند قشلاق؛ شهرستان مراغه
سعید ستارنژاد، شیما عزیزی، توحید همتی‌آرقون

مکان‌یابی تئاتر روباز با محوریت فرهنگسازی و هویت‌بخشی شهرها (مطالعه موردی: شهر زابل)
مهدی امیری، رضا عباسی

بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری
محمد رضا شیروانی، میترا رضوانی

بررسی طرح‌ها و نقوش گلیم شیریکی پیچ سیرجان
مریم نویدی، ناصر شهسواری