پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، شهریور ۱۳۹۷
سال سوم، شماره سه (پیاپی: ۱۱)، جلد ۱: پژوهش در هنر
شاپا: ۲۵۳۸-۶۲۹۸

زنان بختیاری : آفرینندگان چوقا، نمودی از هنر ایلی و عشـــایری و نماد هویت قومی
محمـد افـروغ

در جســتجوی اصولی برای طراحی مهدکودک با نگاهی به مفهوم رشد در حکمت اسلامی
جواد دیواندری، سلمان نقرهکار، فریده سادات حسینی شریف

بررسی جشــن باستانی نوروز و انعــکاس آن در هنر دوران هخامنشـــی و ساسانی
دکتر مهتاب مبینی، زهره منصورجاه

مطالعه موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه
مهلا قاسمیان

بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار
سمیه شریفی، امیرحسین چیت سازیان

ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های رشــته‌های هنرهای تجســمی در دانشــگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۰-۱۳۹۵)
آتوسا رسولی، مژگان محمدی کیا

خوانایی و بازخوانش‌پذیری در رسانه‌های دیجیتال
رزیتا صفری صدیق

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال سوم، شماره سه(پیاپی: ۱۱)، شهریورماه ۱۳۹۷
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

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

اعضای شواری 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 ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخــوان پذیــرش مقــاله

نقش علوم انســانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصــوص طرح سوالات بنیادین در فلســفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دســـــــــــتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بســـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اســت . از اینرو می‌توان گفت دســتیابی به توســعه 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 کشــور به انتشــار 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 انســـانی 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 هــنر:

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 تجســمی و موضوعات دیگر در هنر

۸ - دیگر موضـــــوعات 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 انســـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
زنان بختیاری: آفرینندگان چوقا، نمودی از هنر ایلی و عشایری و نماد هویت‌قومی محمـد افـروغ	۱
در جستجوی اصولی برای طراحی مهدکودک با نگاهی به مفهوم "رشد" در حکمت اسلامی جواد دیواندری، سلمان نقره‌کار، فریده سادات حسینی شریف	۱۷
بررسی جشن باستانی نوروز و انعــکاس آن در هنر دوران هخامنشی و ساسانی مهتاب مبینی، زهره منصورجاه	۳۵
مطالعه موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه مهلا قاسمیان	۵۱
بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار سمیه شریفی، امیرحسین چیت سازیان	۶۱
ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های رشــته‌های هنرهای تجسمی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۵-۱۳۹۰) آتوسا رسولی، مژگان محمدی کیا	۷۵
خوانایی و بازخوانش‌پذیری در رسانه‌های دیجیتال رزیتا صفری صدیق	۸۹

زنان بختیاری: آفرینندگان چوقا، نمودی از هنر ایلی و عشایری و نماد هویت‌قومی

محمــد افــروغ
استادیار دانشگاه اراک، پردیس هنر، گروه فرش.
nashmine1982@yahoo.com

چکیده

یکی از مهم‌ترین و متفاوت‌ترین اقشار جامعه ایرانی، ایل‌ها و عشایر است و زنان رنگ و بوی حیات ایلی و عشایری است. زنانی که خود بخشی از هویت ایلی و عشایری هستند و در آفرینش و ماندگاری هویت‌هنری اقوام، سهمی مؤثر و انکارناپذیر دارند. ازاین رهگذر، آفرینش هنرهای‌بومی، ایلی و عشایری که ازآن به دست‌بافته‌ها یاد می‌شود، بخشی مهمی از هویت‌هنری قومی و ایلی است. دست‌بافته‌های ایلی و عشایری برآیند و بازتابی از احساس، اندیشه، باورها و آرمان‌های زنان هنرمند، در سایه جهان‌بینی شخصی و جمعی است که با بیانی رمزی و نمادین و در قالب طرح‌ها و نقش‌های انتزاعی، تجریدی، رنگ‌های بومی و طبیعی به‌صورت ذهنی و به‌کمک قوة-ی خیال در جهت مرتفع کردن نیازهای زندگی، آفریده می‌شوند. چوقا، برجسته‌ترین پوشاک و بالاپوش ایل و عشایر بختیاری و بخشی از هویت‌هنری و قومی است که توسط زنان ایل بافته می‌شود. به زعم بسیاری از صاحب‌نظران فرهنگ بختیاری، طرح و رنگ‌های چوقا بازتاب سنت‌ها، اندیشه‌ها و باورهای فردی و قومی بختیاری است که با زبانی نمادین نمودار می‌شود. این بالاپوش اصیل، سنتی و قومی دارای ظرفیت و استعداد نهفته کارآفرینی با حفظ اصالت و بر مبنای ایجاد خلاقیت و نوآوری در کاربرد براساس نیازهای جامعه امروز است. دراین مقاله ضمن توصیف و بازتاب بخشی از فعالیت‌های زنان عشایر بختیاری، به مطالعه، بررسی، تحلیل و توصیف فعالیت هنری زنان یعنی بافت انواع دست‌بافته‌ها و به‌طور خاص چوقا و ابعاد هنری و نمادین آن پرداخته می‌شود. پژوهش حاضر از نوع بنیادین و روش تحقیق نیز توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات هم به‌صورت توأمان میدانی و کتابخانه‌ای است.

واژگان‌کلیدی: ایل‌بختیاری، زن، دست‌بافته‌ها، هویت، چوقا، طرح، نقش.

۱- مقدمه

ایل‌ها و عشایر ایران، یکی از مهم‌ترین و در عین حال متفاوت‌ترین اقشار جامعه به‌لحاظ زیست‌بوم، نوع و شیوه معیشت و عملکردهای اجتماعی به‌شمار می‌روند و زنان برجسته‌ترین و مؤثرترین عنصر و رنگ و بومی حیات ایلی و عشایری هستند به-گونه‌ای که بدون زن زندگی ایلی هویت و معنایی نخواهد داشت. ازاین‌رو که مجری تمامی فعالیت‌های نظام خانه‌داری است و نقش مؤثری در بخش اعظمی از فعالیت‌های اقتصادی زندگی را عهده‌دار است. زنان ایل و عشایر بختیاری نمونه‌ای آشکار از این قشر تلاش‌گر هستند و تولید انواع دست‌بافته‌های بومی و کاربردی به‌عنوان هنربومی، قومی و کاربردی عشایر، نمود و نمونه‌ای ارزشمند از فعالیت‌های جنبی و به‌نوعی اقتصادی ایشان است که علاوه بر مرتفع کردن نیازهای زندگی(جنبه‌ی خودمصرفی) بخشی از آن‌ها نظیر چوقا، قالی، گبه، گلیم، جاجیم، برای فروش و مکمل اقتصاد ایلی است. دست‌بافته‌های ایلی و عشایری و به-طورخاص بختیاری، بخشی از هویت‌هنری و میراث‌فرهنگی قومی و ایلی است که آفرینش آن بر عهده زنان ایل است. هویت صفت ارزشی و معرفتی هستی‌شناختی و مهم‌ترین ویژگی و مؤلفه اجتماعی موجودیت یک جامعه، قوم یا ملت است. این صفت در جامعه ایلی و عشایری بسیار برجسته است که در زندگی و زیست‌بوم عشایر و خاصه بختیاری با مؤلفه‌های مختلف و متنوعی

از جمله "پوشاک" شناخته می‌شود که مهم‌ترین و آشکارترین مظهر هویت‌قومی، بومی و ایلی و یکی از ارزش‌های فرهنگی و نمادین این قشر است. پوشاک یکی از مهم‌ترین و بارزترین بُعد فرهنگی و هویتی هر تمدن، ملت و ایلی است که با آن شناخته می‌شوند چرا که در ساختار هویت یک جامعه نظیر جامعه‌ی ایلی و عشایری، مؤلفه‌های زیادی نظیر زبان(گویش) و ادبیات، قصه‌ها و اساطیر، موسیقی، تاریخ و جغرافیا، خوراک و پوشاک دخیل هستند. اما به‌نظر می‌رسد مهم‌ترین مؤلفه مرتبط با بحث هویت، پوشاک آن قوم یا ایل است. چوقا، پوشاک و بالاپوش مردان بختیاری با طرح‌های کُنگره‌ای و رنگ‌های نمادین سیاه و سفید، یکی از برجسته‌ترین پوشاک اقوام و ایل‌های ایران است که توسط زنان هنرمند و بافنده ایل‌بختیاری که خود بخشی از حیات و هویت ایلی به‌شمار می‌روند، در سرتاسر قلمرو جغرافیای بختیاری(زاگرس غربی و جنوب‌غربی) بافته می‌شود. زنان بختیاری و فعالیت‌های ایشان به‌ویژه فعالیت‌ها و آفرینش‌های هنری یعنی دست‌بافته‌ها و به‌طور ویژه چوقا محور و کانون پژوهش پیش رو می‌باشد.

۲- فعالیت‌های زنان ایلی و عشایری ایران

ایل‌ها و عشایر ایران و خاصه ایل و عشایر بختیاری، متفاوت‌ترین قشر و زنان این قشر، متفاوت‌ترین زنان جامعه ایران به‌شمار می‌روند. ازاین‌رو که این قشر و زنان آن نه‌تنها زندگی متفاوتی نسبت به سایر اقشار و شهروندان اجتماع دارند، بلکه از محرومیت‌ها و مشقت‌هایی در همه ابعاد زندگی برخوردارند که دیگر اقشار برخوردار نبوده و حتا تصور این‌که بتوانند روزی را در جای یک خانواده‌ی ایلی و عشایری زندگی کنند را نیز نخواهند داشت. زنان عشایر پا به پای مردان خود در همه اداور و عرصه‌های زندگی به‌ویژه اقتصاد و معیشت بدون هیچ انتظاری و هیچ اجر و مزدی، در تلاش‌اند و حتا در برخی مواقع و در شرایط خاصی از زندگی نیز نقش مردان را ایفا می‌کنند. «زنان ایل و عشایر که نیمی از جمعیت عشایر را شامل می‌شوند، نقش عمده‌ای در تولیدات اقتصادی ایفا می‌کنند و نیز موجب استحکام خانواده می‌شوند. وضع زندگی زنان عشایر در مقایسه با مردان به‌مراتب سخت‌تر و نامطلوب‌تر است. زیرا ضمن محرومیت از همه امکانات، زحمات طاقت‌فرسایی را در زندگی عشایری و مشقت‌های پایان‌ناپذیر آن تحمل می‌کنند بدون هیچ اجر و مزدی»(محمدی،۱۳۸۲، ۱۱۰).

فعالیت‌های زنان عشایر گستره‌ی وسیع و متنوعی(خانه‌داری، اقتصادی و هنری) را دربرمی‌گیرد که ازآن‌جمله می‌توان به خانه‌داری و نظافت خانه با شرایط خاص زیست‌بوم عشایری، بچه‌داری و تربیت فرزندان، تهیه‌کردن هیزم، تهیه‌کردن خمیر و پخت‌نان و خوراک، تهیه‌کردن آب از چشمه، تولید انواع لبنیات، کمک‌کردن به مردان در برخی از کارها نظیر فعالیت‌های کشاورزی و شالی‌کاری در برخی از فصول، شستن لباس‌های تمام اعضای خانواده، دوشیدن گوسفندان و بعضاً ایفاکردن نقش چوپان در نگهداری از گله، تمییزکردن و شستن پشم‌های چیده‌شده، پشم‌ریسی، چیدن و تهیه‌کردن انواع رنگزاهای بومی جهت رنگرزی از دشت و کوهستان، رنگرزی رشته‌ها، آماده‌کردن دار و چله‌کشی آن و بافتن انواع دست‌بافته‌ها جهت نیاز زندگی(جنبه خودمصرفی) و یا جهت فروش به‌عنوان مکمل اقتصادی خانواده، اشاره داشت. تلاش مجدانه در عرصه‌های یادشده تأکیدی بر باور به نقش برجسته، تأثیرگذار و اجتناب‌ناپذیر زن ایلی و عشایری در تعهد و مسؤلیت‌پذیری، تلاش، فداکاری و ایثار و خدمت در جهت رفاه اعضای خانواده خویش است. زنان عشایر در کنار کار بافندگی و تولید انواع بافته‌های کاربردی، خود دوزنده‌ی لباس خویش‌اند. و یکی از مهم‌ترین دست‌بافته‌های ایشان چوقا این ردای رسمی مردان خویش است. که از بهترین پشم و با وسواس بسیار توسط زنان هنرمند بافته می‌شود. شکل‌های ۱ تا ۵ نمونه‌هایی از فعالیت‌های یادشده در قاب تصویراست.

۲-۱- قلمرو ایل و عشایر بختیاری

بختیاری‌ها «از کهن‌ترین اقوام ایرانی ساکن دامنه‌های زاگرس به‌عنوان نخستین مأمن‌های تمدن بشری می‌باشند که به پیروی از سنن و معیارهای زیبایی قوام‌یافته در خاطرات قومی خویش مصرانه اصرار ورزیده‌اند»(ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۹، ۵۱). بختیاری « نام یکی از بزرگ‌ترین ایلات ایران است. هم‌چنین این نام بر منطقه جغرافیایی نیز اطلاق می‌شود که به‌آن خاک بختیاری می‌گویند. اما مرز فرهنگی بختیاری‌ها به‌دلیل قدمت و غنای فرآوان، همواره فراتر از مرزهای جغرافیایی و سیاسی آن

بوده‌است. تا جایی که امروزه عناصرفرهنگی و هنری بختیاری‌ها هم‌چون موسیقی، [حجاری(شیرسنگی)، انواع دست‌بافته‌ها]، پوشش و گویش را می‌توان خارج از محدوده سرزمینی آنان نیز یافت»(کیانی‌هفت‌لنگ،۱۳۸۹، ۱۳۲). قوم و تبار بختیاری که بزرگ‌ترین ایل در ایران به‌شمار می‌رود« ساکنان اولیه فلات ایران و صاحب قلمرو جغرافیایی در بخش زاگرس مرکزی، غرب و جنوب‌غربی ایران است. که حدود آن مسیری است که از شمال شهرستان ازنا در شرق لرستان آغاز و بخش اعظمی از استان خوزستان و شرق استان فارس، استان کهکلویه و بویراحمد، شرق استان اصفهان و بخش اعظمی از استان چهارمحال‌وبختیاری را در برمی‌گیرد»(امیراحمدیان ،۱۳۷۸، ۱۹).

سرزمین بختیاری «شامل منطقه‌ای بین سفلای حوضه‌ی زاینده‌رود و رود کارون تا بالای شوشتر است»(مینورسکی،۱۳۶۲، ۲۰). مناطقی که اینک مسکن بختیاری‌هاست، «دیرزمانی مأوای تمدن‌ها و خاستگاه مردمانی بود که به‌نقل از پلینی وقایع‌نگار یونانی و هم‌چنین دیودوروس سیکولوس و ژوستینین، ازسویی راه بر اسکندر می‌بسته و ازسویی دیگر، حشمت و شوکت عیلام و بابل را دست‌خوش تهدید و مخاطره می‌کرده‌است. لذا به‌یُمن بازوان برافراشته‌ی زاگرس نگهبان، ایل‌بختیاری نه هیچ‌گاه، که کم-تر درمعرض تحریف و تهدید نژادی بوده‌است»(ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۹، ۳۱). درخصوص نژاد و تبار بختیاری[1] باید گفت«اخلاق و اطوار، اصالت، نجابت، زبان‌ولغات ایشان می‌نماید که بختیاری‌ها، ایرانی خالص و از نژاد پارسی می‌باشند»(لسان‌السلطنه‌ی سپهر،بی‌تا، ۷).

۲-۲- زن ایلی و ذوق آفرینش

همان‌گونه که اشاره‌شد یکی از فعالیت‌های ارزشمند زن ایلی و عشایری و به‌ویژه زنان بختیاری، عرصه هنرنمایی، نقش-آفرینی و رنگ‌پردازی در بوم دست‌بافته‌ها است. دست‌بافته‌هایی که با هدف کاربرد در زندگی و بعضاً اقتصادی بافته می‌شوند و البته آفرینش آن‌ها حاصل ذوق است و ذهن. «تمایل به دریافتن زیبایی و به آفریدن زیبایی نیاز و اشتیاق همیشگی انسان بوده-است. آنان که از نبوغ هنری سرشاراند، آثاری بدیع و زیبا می‌آفرینند و آنان که ازاین نبوغ بهره چندانی ندارند در آرزوی تجسم و آفرینش زیبایی به رؤیا فرو می‌روند. ادبیات، موسیقی، نقاشی و غیره بستر اصلی این سیر و سفر می‌باشند و به خیال و احساس انسان درباره امیال و آرزوهای او هزاران بازتاب می‌بخشند»(همایون‌پور،۱۳۸۳، ۶). از این رهگذر دست‌بافته‌های اصیل ایرانی و عشایری هم‌چون قالی، آدمی را به چنین سیر و سفری خوانده و می‌برند. آن‌کس که در بوستان همیشه بهاران این دست‌بافته‌های درخشان به گشت‌وگذار می‌رود و عطر هزاران گل آن‌ها را می‌بوید، در پرتو نقش و نگار و رنگ‌های سحرآمیز، شیفته و سرگردان می‌ماند.

«هرچند هنر بافندگی به ژرفایی و بی‌کرانگی ادبیات و موسیقی نیست، اما بدون‌شک آرامش و شوقی که دیدن دست‌بافته-های عشایری در آدمی برمی‌انگیزد، به‌واقع توصیف‌ناپذیر است. هر بار که با دقتی بیش‌تر و توجهی افزون‌تر به این شاهکارها نگریسته می‌شود، رنگ‌ها، نقش‌ها و ترکیب‌هایی بازهم بدیع‌تر در آن‌ها می‌یابیم. دامنه خیال چنان افق‌هایی را در می‌نوردد که به آسانی در تصور نمی‌گنجد. مدت‌ها چشم‌دوختن به دست‌بافت می‌باید تا راز وجودش از پرده برون افتد و شگفتی آفریند»(پیشین). عناصری هم‌چون قوه‌ی خیال، ذوق و ذهن اساس آفرینندگی و جنبه‌ی کاربردی و رفع نیاز، انگیزه‌ی این آفرینش است. البته علاوه بر ذوق و ذهن و اندیشه‌ی خیالین، منابع الهام دیگری در آفرینش نقش‌ها و طرح‌ها و حتا هم‌نشینی رنگ‌ها نیز وجود دارد. این منبع طبیعت و باورهای فردی و جمعی است که درمتن دست‌بافته‌ها بسیار پر رنگ می‌نماید. «طبیعت و زندگی اساس باورها و برداشت‌های هنری در جامعه‌ی عشایری ایران و به‌ویژه در ایل بختیاری است»(کیانی‌هفت-لنگ،۱۳۸۹، ۱۳۸). دست‌بافته‌های زنان عشایری « یعنی آثاری که هر طرح و نقش آن با فکر و اندیشه‌ای پایدار و اصیل گره خورده، تبلور نگرش‌ها، باورها و نوع نگاه زیبایی‌شناسانه به هنر و خلق‌کنندگی است»(ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۹، ۳۰).

۲-۳- هنر قومی(عشایری و روستائی)

اقوام عشایری از دیرباز به لحاظ روحیه آزادگی و زندگی در فضای باز و آغوش طبیعت همواره در بین ایشان پابرجا بوده و زنده مانده است. این خصایص که به یُمن آن، حیات قومی و فرهنگ ایلیاتی را موجب گشته، نقش تعیین کننده‌ای در هنر و دست‌آفریده‌های هنری و در کل خصلت زیبایی‌شناسی هنر ایشان که در جغرافیای هنر قومی و بومی می‌گنجد، داشته است. هنرهای قومی و بومی نسبت به سایر اقسام هنر، از شاخص‌ها و ویژگی‌های خاصی هم‌چون جنبه‌های کاربردی، زیبایی‌شناسانه و حتا نمادشناسانه به ویژه در جوامع گذشته برخوردار بوده است. البته این ویژگی‌ها از نظر محققین متغیر می‌باشد. ارنست فیشر معتقد است : «هنر قومی بازتاب اندیشه‌های یک اجتماع است و از یک نیاز جمعی مایه می‌گیرد. لذا نمی‌توان از این هنر به مثابه هنرهای زیبا یاد کرد و آن را در زُمره‌ی هنرهایی که بر اساس هویت و زیبایی‌شناسی بیانگری خلق گشته‌اند، به حساب آورند»(فیشر،۱۳۶۸، ۱۹۱). آرنولد هاوزر در خصوص هنر قومی معتقد است : «هنر قومی به معنی فعالیت‌های شعری، موسیقایی و تصویرگرانه‌ی قشرهایی از جمعیت به‌کار برده شده‌است که تحصیل کرده و شهرنشین و صنعتی شده نیستند. از اجزای ماهوی هنر آن است که برپا نگه‌دارندگانش نه فقط به طرز انفعالی پذیرا خوی‌اند بلکه معمولاً از شرکت کنندگان خلاق در فعالیت‌های هنری‌اند و با این حال به عنوان افراد منفرد به چشم نمی‌خورند یا هیچ‌گونه ادعای امتیاز آفرینش آثار هنر یادشده را ندارند. در این هنر، تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان را به‌سختی می‌توان از هم‌دیگر بازشناخت و مرز میان ایشان همواره در تغییر است»(هاوزر،۱۳۶۳، ۳۳۷). در هنر قومی، تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان را به سختی می‌توان از هم‌دیگر بازشناخت و مرز میان ایشان همواره در تغییر است. این قسمت از هنر به تعبیر هنر روستائی سر هربرت رید کاملاً همسو است. وی معتقد است : « هنر [عشایری] و روستائی از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که انسان میل دارد رنگ شادی به اشیاء و آلات روزمره‌ی زندگی ، مانند لباس، کوزه، فرش و غیره علاوه کند. کسانی که این هنر را پدید می‌آورند عقیده ندارند که این هنر فعالیتی است که توجیه کننده نفس خویش باشد. این هنر تمایل شگفت‌انگیزی در جهت انتزاع نشان می‌دهد ، عشایری ترجیح می‌دهد که چیزی به زندگی خود علاوه کند ، نه آن‌که آیینه‌ای در برابر واقعیت زشت قرار دهد. از میان همه هنرها، تعیین تاریخ دقیق یک اثر عشایری از همه دشوارتر است. در این هنر، نقش‌های ساده به‌وجود می‌آیند و قرن‌ها ادامه می‌یابند»(رید،۱۳۷۴، ۶۷-۶۴). ذهن روستائی برای تازگی بی‌قرار نیست اما شاید شگفت‌انگیزترین خصیصه هنر قومی عمومیت این هنر باشد. ویژگی هنر قومی با هر بحثی درباره‌ی ماهیت هنر ارتباط مستقیم پیدا می‌کنند. این خصایص نشان می‌دهند که میل به آفرینش هنری یک میل طبیعی است که حتا در وجود کم فرهنگ‌ترین اقوام سِرشته است. این نکته را هم باید اضافه کنیم که هنر قومی به ندرت بیان کننده احوال دینی است. البته آثار هنری روستایی و عشایری با سمبل‌های دینی تزئین شده‌اند اما غرض از ساختن خود اثر هرگز دفع مضرات یا قربانی کردن یا حتا ادای مناسک نیست بل این غرض کاملاً عادی و انسانی است که رنگ و رویی به شیء مورد بحث داده است. از دیگر شاخصه‌های هنر قومی که بدون تردید در خوانش نظام نشانه‌شناختی دست‌بافته‌های عشایری به‌عنوان هنرقومی، تعیین‌کننده می‌باشد، این است که هیچ‌گاه آگاهانه و به قصد رقابت با محصولات همسایگان و رقبا را در سر نمی‌پروراند. هنر قومی از آنِ مردمی است که به قصد تجارت و برآوردن نیات سفارش دهنده خلق اثر نمی‌کنند بلکه صرفاً بر اساس خلق کردن مدام و نیت باز هم خلق کردن فارغ از منیّت و تشخص است که تولید هنر می‌کنند»(ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۹، ۳۳). ویژگی‌ها و شاخص‌های یادشده در سطور فوق در توصیف هنر قومی، نمایان‌گر ویژگی‌های دست‌بافته‌های عشایری و خاصه بختیاری است که با عنوان هنر قومی و ایلی شناخته می‌شود.

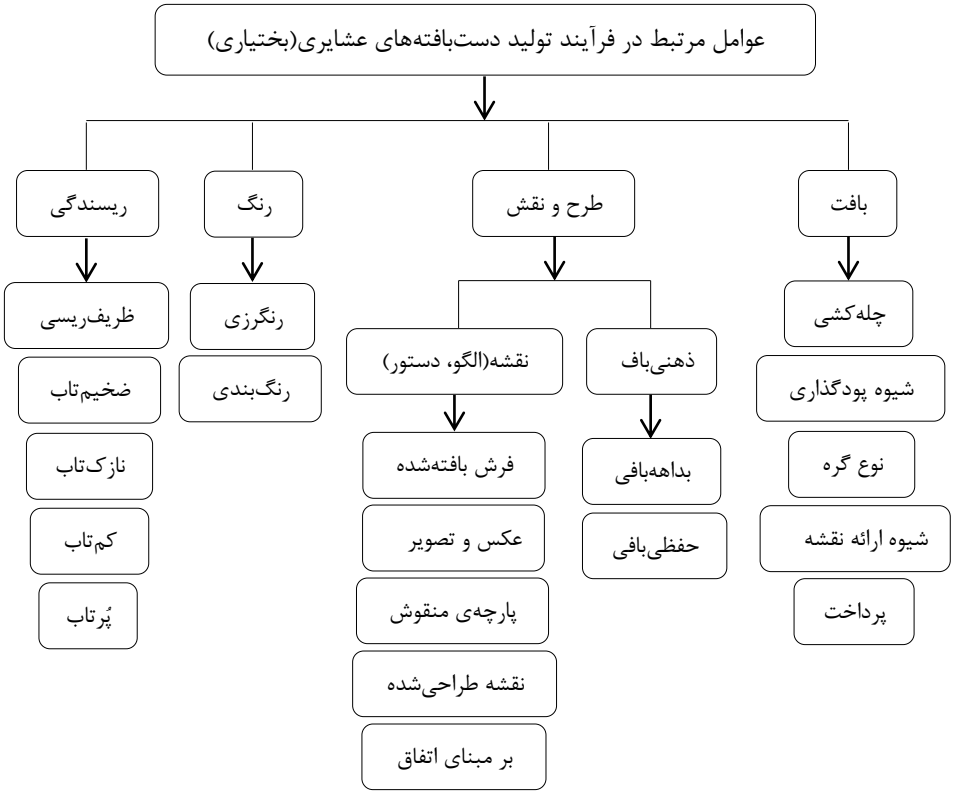
۲-۴- زن ایل و دست‌بافته‌ها

هنر بافندگی، از اصیل‌ترین و کهن‌ترین هنرهای‌بومی، قومی و کاربردی است و از دیرباز دربین زنان عشایری و خاصه بختیاری رایج بوده‌است. زنان و دختران ایلی و عشایری، آفرینندگان هنر بومی و قومی منطقه خاص خود هستند که در آفرینش بافته‌ها، پردازش نقش‌ها و طرح‌ها و هم‌نشینی رنگ‌ها، هم ذوق و احساس و ذهن پویای فردی، هم باورهای جمعی و قومی و هم طبیعت و عناصر آن به‌عنوان مادرمهربان و زیست‌بوم عشایر، نقشی برجسته و تأثیرگذار دارد. ایشان نه دارای سواد آکادمیک

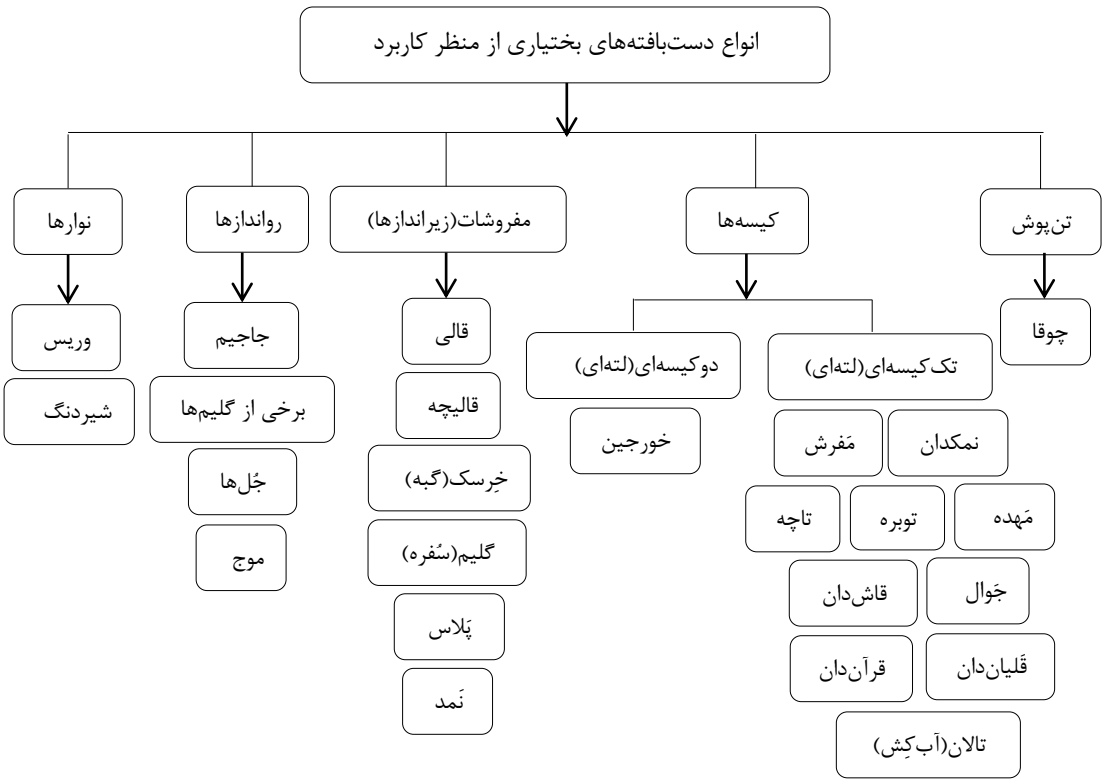
هستند و نه مبانی هنر را در مراکز آکادمیک گذرانده‌اند اما خالق آثاری هستند که امروزه مخاطبان و دست‌داران بسیاری در جهان دارد. دختران و زنان بختیاری با دست خود پشم را می‌ریسند و با رنگزاهای طبیعی و گیاهی نظیر روناس، پوست‌انار، گردو، برگ‌مو و غیره آن‌ها را رنگرزی می‌کنند، سپس با الهام از طبیعت و عناصر موجود در آن و به مدد قوّه‌ی خیال و اندیشه انواع نقشینه‌ها و نگارینه‌های شکسته و شاخه‌شکسته که حاصل تمنّا، ذوق و سلیقه فردی اشت، با اختیار تام و به‌صورت ذهنی-بافی و بداهه‌گونه بر قامت تارها و گُرده‌ی پودها نقش‌پردازی می‌کنند. «نقش‌هایی که برای تزئین و آرایش در دست‌بافته‌های بختیاری مورد استفاده قرارمی‌گیرد، کاملاً ذهنی است و در هیچ موردی بافندگان از نقشه استفاده نمی‌کنند»(دادور و هم-کاران،۱۳۸۸، ۴۲). نقش‌ها و طرح‌های ذهنی‌بافت در واقع نوعی بازآفرینی سنتی است که از زنان نسل‌های گذشته و به‌صورت سینه‌به‌سینه به بافندگان امروزی رسیده‌است. در دست‌بافته‌های عشایر بختیاری، از آفرینش سخن‌گفتن گزاف نیست، زیرا دست‌بافته به‌واقع رنج و شادی زنان و دختران بافنده را باز می‌تاباند و تخیل و هستی‌شان را جلوه‌گر می‌سازد. این بافندگان نه در اندیشه سود وزیان بودند و نه به‌دستور و سفارش یا حتا پای‌بند به طرح‌ونقش بودند. دست‌بافته‌های بختیاری نظیر چوقا، قالی، قالیچه، گلیم و جاجیم، خورجین و انواع نوارهای تزئینی و کاربردی نظیر شیردنگ، ضمن برخورداری از جایگاه ارزشی والا، نمودی از هویت‌هنری و قومی نیز به‌شمار می‌رود.« فعالیت زنان و دختران در زمینه بافندگی فصلی و غیر دائم است و آن‌ها در فصول خاصی از سال، آن‌هم در ساعات فراغت از سایر امور مربوط به زندگی خانوادگی و سایر امور زندگی روزمره به فعالیت-های بافندگی می‌پردازند»(پیشین). بافندگان ایلی و عشایری به‌ویژه بختیاری اندیشه، عواطف درونی و عشق پنهان خویش را نسبت به هستی و محیط زندگی و پیرامون خود را از طریق رنگ، طرح و نقش نشان می‌دادند»(همایون‌پور،۱۳۸۳، ۶). به‌این ترتیب بخش مهمی از اقتصاد خودمصرفی جامعه توسط زنان تولید و مدیریت می‌شود. عوامل کلی و مرتبط در فرآیند تولید دست‌بافته‌ها که به‌طور کامل بر عهده زنان و دختران است عبارت است از : پشم(پاک‌کردن، شستشو و ریسیدن)، رنگ(رنگرزی و رنگ‌بندی - انتخاب و چینش نخ‌های رنگی)، طرح و نقش(منابع نقش‌پردازی) و بافت(بافتن و پرداخت‌کردن). این مؤلفه‌ها به-صورت جزئی‌تر در نمودار شماره ۱ نشان داده‌شده‌است. این فرآیند، مهارت و مهندسی زن ایلی و عشایری است که علی‌رغم سادگی از پیچیدگی خاص خود برخوردار است. این مهندسی و تسلط بر حوزه هنری و نظام‌بافندگی، بخشی از اعتبار، ارزش و جایگاه اجتماعی زن در جامعه عشایری(بختیاری) را، تشکیل می‌دهد. حتا برای این‌که وجه هنری و هنرمند بودن زن عشایری در اذهان و حافظه‌ها ماندگار شود، در قبرستان‌ها بر روی سنگ قبر کارآمدترین و خِبره‌ترین زن متوفی، نشان، ابزار و آلات بافندگی، حجاری می‌شد(شکل۶). همان‌طور که بر روی قبر شجاع‌ترین و دلیرترین مردان بختیاری، شیرسنگی با نقش شمشیر یا تفنگ حجاری می‌شد(شکل۷).

۲-۵- انواع دست‌بافته‌ها در ایل و عشایر بختیاری

در همه‌ی جوامع ایلی و عشایری و باتوجه به زیست‌بوم هر منطقه و نوع نیاز، انواع مختلف و متنوعی از دست‌بافته‌های کاربردی بافته می‌شود تا نیازی از زندگی ایلی و عشایری را برطرف نماید. ازآن‌جا که درطول دهه‌های اخیر به‌ویژه از سی‌سال گذشته و به‌خاطر مشکلات و مشقت‌ها و نیز نبود انواع امکانات و خدمات رفاهی، بهداشتی، آموزشی و غیره در جامعه ایلی و عشایری ایران، بسیاری از خانوارهای عشایری و خاصه بختیاری، زندگی کوچ‌رو و متحرک را رها و روبه‌سوی پدیده اسکان، نیمه‌اسکان و به‌طورکلی زندگی یکجانشینی درحاشیه شهرها آورده و روزبه‌روز بر تعداد ایشان افزوده می‌شود. ازآن‌جایی که این تغییر شیوه زندگی باعث از دست‌دادن کاربرد بسیاری از انواع بافته‌ها می‌شود، بنابراین از تعداد انواع بافته‌ها و تولید آن‌ها در بین عشایر کاسته‌شده و به تعداد انگشت شمار ۴ الی ۵ عدد می‌رسد که این تعداد نیز به‌خاطر وجود کاربردی است که هنوز ادامه دارد(جنبه خودمصرفی) و یا جنبه‌ی اقتصادی این نوع از دست‌بافته‌ها. این بافته‌ها عبارت‌اند از : قالی، قالیچه، گلیم، جاجیم، خرسک(گبه) و چوقا که یک تن‌پوش بوده و به‌عنوان نمودی از هویت‌قومی ایل بختیاری به‌شمار رفته و لذا مردان بختیاری چه در عشایر و چه در روستاها و چه در شهرها و در مناسبات رسمی ازآن استفاده می‌کنند. به‌طورکلی انواع دست-بافته‌های ایل و عشایر بختیاری که در گذشته و اکنون مورد استفاده قرار می‌گیرد در نمودار شمار ۲ نشان داده‌شده‌است.



نمودار شماره ۱- عوامل مرتبط در فرآیند تولید دست‌بافته‌های قشقایی(منبع : پژوهشگر)



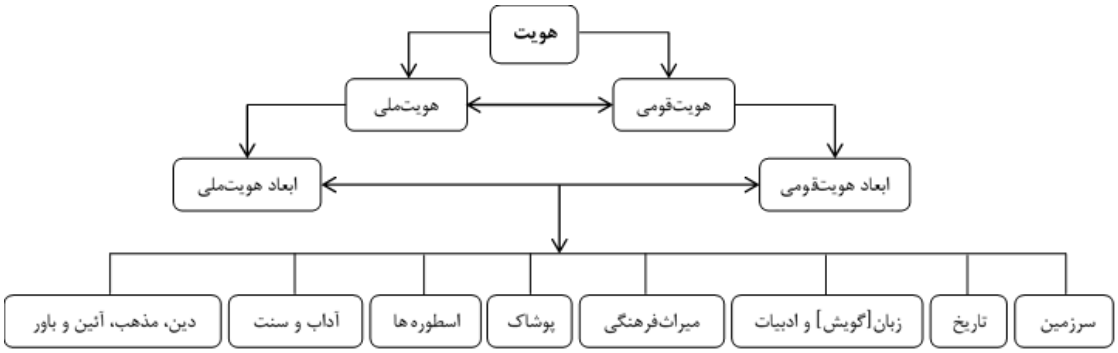
نمودار شماره۲ : انواع دست‌بافته‌های بختیاری از منظر کاربرد(منبع : نگارنده)

۳- هویت

هویت در دو ساحت معنا می‌یابد. یکی بُعد ملموس، مادی یا شکلی شامل قلمرو جغرافیائی و سرزمینی، معماری(بناهای باستانی و تاریخی، پوشاک، رقص و موسیقی، خوارک و غیره و دیگری نیز بُعد ناملموس، معنوی و یا محتوایی شامل ارزش‌ها، افتخارات، آداب و رسوم و آئین و غیره می‌باشد. «اگر مهم‌ترین کارکرد هویت را ایجاد هم‌بستگی و همانندی بدانیم، روشن است که هرچه هم‌بستگی و انسجام در میان ملتی بیش‌تر باشد، قدرت آن ملت افزون‌تر خواهدشد»(عظیمی‌فرد،۱۳۹۳، ۷). واقعیت فرهنگی عصر حاضر حکایت از گسترش هویت‌های فراگیر و فرهنگ‌های فرامحلی، فراملی و حتا جهانی دارد. چنان‌که مطالعات اخیر انجام‌شده بر روی جوانان ایرانی، حاکی ازآن است که جوانان ضمن حفظ عناصری از هویت‌های خاص مانند تعلق به شهرمحل‌تولد، محله و غیره، هم‌زمان تعلق خود را به جامعه‌ی جهانی ابراز می‌کنند. گسترش جریان‌های جهانی و شکل‌گیری جامعه‌ی فراملی، دولت‌ها را در عرصه‌ی هویت‌سازی دچار مشکل می‌کند. در دهه‌های اخیر جریان جهانی‌شدن موجب شده‌است تا عامل فرهنگ و شناخت سطوح مختلف آن اهمیت بیش‌تری پیداکند. یکی از ابعاد جهانی‌شدن فراگیری گفتمان غالب است و یکی از راه‌های مقابله با یکپارچگی جهانی، حفظ ارزش‌های بومی و سنت‌هایی است که در قالب سبک زندگی به‌عنوان بخش اصلی تمدن و متن زندگی انسان جاری است.

۳-۱- هویت قومی و ابعاد آن

در فرهنگ معین و ذیل کلمه‌ی هویت چنین آمده است : «هویت در معنای واژه هستی، شناسنامه و آن‌چه موجب شناسایی می شود»(معین،۱۳۷۵، ۳۵۲) حقیقت شی یا شخصی که مشتمل بر صفات واقعی وذاتی او باشد(عمید ،۱۳۸۹، ۷۶۴). هویت قومی به عنوان بخشی از هویت ملی، مجموعه ویژگی‌ها، آداب، آئین و رسوم و سبک زندگی، ارزش‌ها، باورها، برداشت‌ها واحساسات‌شان، هنجارها، نمادها اعضای یک گروه است که در یک هم‌بستگی اجتماعی به نام قوم یا ایل شکل می‌گیرد. هویت-قومی« صفتی برای گروه‌های ایلی است که برای خود اساس تعلق به یک واقعیت بیرونی که آن‌ها را از دیگران تفکیک می‌کند، می‌باشد. در یک قوم یا ایل، هویت‌یابی از طریق نام، زبان و گویش مشترک، مواریث‌فرهنگی، پوشاک و نیز حرکت به سوی فرآیندهای هم‌گرا در قالب یک سرزمین و ظهور گرایش‌ها و آگاهی‌های جمعی صورت می‌گیرد. رشد هویت قومی نیازی اساسی برای هر انسانی است که وابسته به یک قوم است و فرهنگ‌پذیری اساس شکل‌گیری هویت قومی هر فرد است به ویژه در ایران که جوهر هویت از نوع فرهنگی است.



نمودار شماره ۳: هویت، هویت‌ملی، هویت‌قومی و ابعاد آن(منبع : پژوهش‌گر)

احمدی به نقل از تئودورسن[۲] در فرهنگ جدید جامعه شناسی، گروه قومی را این گونه تعریف می‌کند : «...گروهی با سنت فرهنگی مشترک و احساس هویتی که آن را به عنوان یک گروه فرعی از یک جامعه بزرگ‌تر مشخص می‌کند. اعضای هر گروه قومی از لحاظ ویژگی‌های خاص فرهنگی از سایر اعضای جامعه خود متمایز هستند. این‌گونه تعاریف که اساس را بر وجود نیای مشترک و اشتراکات خویشاوندی می‌گذارد، به‌شدت زیر سؤال برده شده‌اند. تا این‌که تعاریفی نسبتاً جامع‌تر ارائه شد مثل هویت

و هم‌بستگی جمعی که منتسب بر عوامل انتسابی چون جد مشترک، زبان، رسوم، عقاید و اعمال(مذهب) و در برخی موارد نژاد یا رنگ است»(احمدی،۱۳۷۹، ۳۱). هویت‌قومی بخشی از هویت‌ملی است و داری ابعادی است که با آن شناخته و متمایز می-شود(نمودار شماره۲). اگر بخواهیم تعریف موجز فوق را نسبت به سایر تعاریف تا حدودی گویاتر و کامل‌تر بدانیم، با افزودن واژه‌ی پوشاک که یکی از مؤلفه‌های هویت‌قومی است، تعریفی نسبتاً کامل و جامع از گروه قومی و با احتساب ارزش‌گذاری و هویت‌پردازی هریک از ابعاد و مؤلفه‌های مذکور، قومیت ارائه می‌گردد.

۳-۲- پوشاک، مؤلفه‌ی هویتی

اغراق نیست اگر گفته شود که پوشاک یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین مؤلفه‌های و در سطحی بالاتر، هویت‌ملی است. پوشاک « بارزترین نمود عینی تشخیص اقوام گوناگون ایرانی از یکدیگر است و از راه مجموعه‌ای از علائم مادی، یک نظام ارتباط فرهنگی در میان مردم برقرار می‌کند که دریافت معانی و مفاهیم آن در هر گروه و جامعه مستلزم درک رفتارهای اجتماعی و فرهنگی مردم و باورهایی است که پوشاک ارزش‌های نمادین خود را از آن‌ها اخذ نموده‌است. ارزش‌هایی که در حفظ هویت‌اجتماعی و فرهنگی مردم درطول زمان نقش قابل ملاحظه‌ای را ایفا می‌کنند»(بلوک‌باشی،۱۳۸۲، ۱۷). در واقع مؤلفه تن-پوش «مهم‌ترین و مشخص‌ترین مظهر قومی، سریع‌الإنتقال‌ترین و بارزترین نشانه فرهنگی است که به‌سرعت تحت‌تأثیر پدیده-های فرهنگ‌پذیری بین جامعه‌های گوناگون انسانی قرارمی‌گیرد. حتا عده‌ای معتقداند که چیرگی فرهنگی و سلطه‌پذیری در وهله نخست از طریق انتقال پوشاک صورت می‌گیرد و می‌توان با تغییر پوشاک افراد یک جامعه، نوع زندگی و شیوه تولید آن‌ها را نیز دگرگون نمود و تغییرهایی در ساختار زندگی اجتماعی آن جامعه ایجادکرد»(شریعت‌زاده،۱۳۶۹، ۴۱).

در نگاه مطالعاتی و بررسی‌های تحلیلی و توصیفی، برجستگی و اهمیت پوشاک اقوام و ملل مختلف نه جنبه‌ی کارکردی بلکه جنبه‌ی نمادین آن است که هم‌چون زبانی از نشانه‌ها و نمادها و رسانه‌ای حامل پیام است. در واقع « آن‌چه امروز از نظر اندیش‌مندان مردم‌شناس و جامع‌شناس اهمیتی بسیار دارد، توجه به پیام‌ها و راز و رمزهای موجود در انواع پوشاک در دوره‌های مختلف و در میان ملت‌های گوناگون می‌باشد. این پیام‌ها خود از باورها، آداب، سنت‌ها، ویژگی‌های جغرافیائی و خاستگاه قومی هر یک از ملت‌ها برخاسته‌اند و به‌وضوح اصول و منظورهایی خاص را القاء می‌کنند»(متین،۱۳۸۳، الف : ۷و۸). هریک از گروه‌های انسانی‌ای که در نواحی مختلف ایران زندگی می‌کنند و تحت تأثیر عوامل گوناگون از جمله ویژگی‌های بوم‌شناختی منطقه قراردارند، تن‌پوش ویژه‌ای به تن دارند که در نگاه نخست، قومیت، حوزه‌ی زندگی، زبان و دیگر ویژگی‌های فرهنگی، حتا مذهب و اشتغال‌های اصلی زندگی آنان را در ذهن بیننده تداعی می‌نماید. در فرآیند شکل‌گیری و ترکیب پوشاک هر قومی عواملی نظیر اوضاع و عوامل محیطی، نوع زندگی رایج و فعالیت‌های جنبی، دخالت دارند»(شریعت‌زاده،۱۳۶۹، ۴۱). تن‌پوش « بیش از هرچیزی نشان دهنده‌ی هویت‌انسانی و اجتماعی پوشنده‌ی آن است»(الهی، ۱۳۸۹، ۱۰) و بیش از هر امر دیگری مستقیماً نشان‌دهنده فهم و درک ما از معنای انسانیت است»(موسوی‌بجنوردی به‌نقل از نصر،۱۳۸۵، ۴). لباس یک نشانه‌ی هویتی است که « با بررسی آن می‌توان رد پای مباحث جغرافیائی، تاریخی، سیاسی، اجتماعی، هنری و غیره در یک جامعه خاص را یافت و بدین ترتیب به بسیاری از رازها و رمزهای پوشیده در دل تاریخ پی‌برد»(الهی،۱۳۸۹، ۱۱).

۳-۳- پوشاک در ایل بختیاری نمودی از هویت‌قومی

بخشی از فرهنگ یک جامعه، پوشاکِ بومی، قومی و ملی آن جامعه است. پوشاک یکی از مؤلفه‌های هویت‌قومی است که به‌دست زنان هنرمند آن قوم یا ایل آفریده می‌شود. در ایران هر ایلی پوشاک خاص خود را دارد که با آن شناخته و معرفی می-شود و علامت و نشانه‌ی خاصی برای معرفی هویت آنان است، تن‌پوش زنان و مردان بختیاری نیز از این قائده مستثنی نیست. عشایر، ایلات و اقوام ایرانی و بویژه قوم بختیاری معتقد به دین اسلام و مذهب تشیع بوده و کلیه اعمال و رفتارهای فردی و اجتماعی و حتا ظاهر و پوشاک خود را با موازین و دستورات آن هماهنگ و منطبق می‌کنند. در واقع این پوشش و حجاب به پیش از اسلام برمی‌گردد. فرم و ساختار لباس اقوام کهن ایرانی هم‌چون قوم بختیاری دارای سابقه‌ای عمیق و عظیم است. هم-

آهنگی و ترکیب‌بندی زیبا و موزون در فرم و رنگ پوشاک قوم بختیاری چه تن‌پوش زنان و چه مردان، در امتداد یک سنت دیرینه و ریشه‌دار، از گذشته‌های دور(شاید از زمان تمدن‌عیلامی) علی‌رغم ظهور فرهنگ جهانی و تخریب و اضمحلال تدریجی خرده فرهنگ‌ها، تا به امروز ادامه و استمرار داشته است. ارزش‌ها، اعتقادات و باورها، منزلت اجتماعی، نوع نگرش و شیوه و ساختار زندگی، شرایط اقلیم و جغرافیای سکونت از جمله مهم‌ترین عواملی هستند که در شکل‌گیری، ترکیب و پیدایش پوشاک عشایر و اقوام به ویژه قوم بختیاری دخیل هستند. جنس، رنگ و شکل لباس و زیورآلات مربوط(برای زنان) به زنان و مردان بختیاری جایگاه و منزلت خاص و ویژه می‌بخشد. لباس مردان و زنان بختیاری شامل سرپوش‌ها، تن‌پوش‌ها و پاپوش‌ها است. برای مردان کُلاه‌خسروی(نمدی)، چوقا و پیراهن، شلوار دَبیت[۳]، گیوه‌مَلَکی است. و برای زنان لَچَک[۴]، مِی‌نا[۵] و بندسوزن[۶]، بَل‌بَل گوش، یَل(کُت)، پیراهن(جُوه، جومه)، جلیقه، شلوار قِری(تُنبان) و گیوه می‌باشد. شکل شماره ۸ زن و مرد بختیاری را با لباس محلی نشان می‌دهد. در تن‌پوش مردان که چوقا می‌باشد، نقش‌ها هم‌چون زبانی هنری، زیبایی‌شناختی و نمادین هستند(شکل شماره ۹) و در لباس زنان این وظیفه بر عهده رنگ‌های گونه‌گون است(شکل شماره ۱۰).

۴- چوقا، نماد هویت قومی و ایلی

چوقا یا چوغا، بارزترین و برجسته ترین تن پوش قوم بختیاری است که توسط زنان هنرمند بختیاری و با نهایت ظرافت و دقت و زیبایی از پشم گوسفند و موی بز بافته می‌شود. بافته‌شده و در حقیقت نمودی از نجابت و شرف، وقار و وفاداری به قوم و هویت‌قومی جامعه‌ی بختیاری است و معرف لباس مردان بختیاری است که با شناخت آن، مجموعه‌ی فرهنگی غنی هویت بختیاری و مهندسی ذهن بانوی بافنده‌ی ایلی و عشایری بیش‌ازپیش آشکار می‌شود. چوقا « قبا یا بالاپوشی است که مردان مانند شنلی بر روی پیراهن یا کت می پوشند»(عسگری عالم،۱۳۸۴، ۱۴۹). ساختار چوقا، راسته و بدون آستین می باشد و طول قد آن تا سر زانو ها می باشد. جنس آن از پشم طبیعی گوسفند سیاه و سفید بوده و از این رو رنگ چوقا سفید و سیاه است که از نیمه به پایین سفید و از نیمه به بالا با خطوط راه راه سیاه می باشد»(ارشادی، ۱۳۸۸، ۳۲۷). به طور معمول « برای بافت چوقا از دار بافندگی افقی یا خوابیده[۷] و به اصطلاح محلی، تمدار[۸] (شکل شماره۱۱)، ملار[۹]، کرکیت[۱۰] و شانه استفاده می‌شود»(احمدی‌آنزان،۱۳۸۹، ۳۲). این بالاپوش رسمی و اصیل بیش‌تر کارکرد کُت را داراست و در مناسب‌های رسمی پوشیده می‌شود. چوقا علاوه بر جنبه‌ی کارکردی دارای جنبه‌ی نمادین است. معمولاً بلندیِ چوقا باید به حدی باشد که تا زیر زانو برسد.

۴-۱- فرآیند بافت چوقا

بافت چوقا مهارت بالایی را می‌طلبد. ازاین‌رو که اگر مهارت فنی و تجربه‌ی بافنده کافی نباشد، ظرافت، زیبایی و جذابیت مورد انتظار در بافت چوقا میسر نخواهدشد. بافنده می‌بایست بر تمام فرآیند بافت تسلط کافی داشته‌باشد. این تسلط شامل بخش فن‌شناسی نظیر شناخت پشم خوب و مرغوب، پاک، تمییز و شستشو دادن دقیق و ریسیدن مطلوب پشم و هم‌چنین موی بُز است. ریسیدن پشمی که موردنظر زنان برای بافت چوقا است، بسیار مشکل است. به‌لحاظ جنس، از بین پشم‌های زیاد و متنوع، اعلاترین، نرم‌ترین و لطیف‌ترین الیاف آن‌را انتخاب می‌کنند و به‌دقت با صابون می‌شویند. مهم‌تر ازآن مرحله‌ی بافتن که نیازمند دقت و مهارت بالاست و نیز بخش زیبایی‌شناختی که مرحله‌ی نقش‌اندازی و نقش‌پردازی ذهنی و انتزاعی است و نیازمند آمادگی ذهنی بالا است تا در طول فرآیند نقش‌پردازی بر نحوه و چگونگی هم‌نشینی رنگ‌های سیاه و سفید و تناسب ابعاد طولی و عرضی نقش‌های ستونی، تسلط و آن‌را مدیریت کند. ریسیدن پشم دقت زیادی نیاز دارد. «زنانی که قصد ریسیدن الیاف چوقا را دارند، ناخن شصت دست چپشان را مدتی بلند می‌گذارند. سوراخ کوچکی در ناخن بلند شده ایجاد کرده و پشم را از آن عبور می‌دهند و به شکاف یک دوک[۱۱] کوچک متصل می‌کنند. پشم در حد سوراخ ناخن از آن عبور کرده و با حرکت دورانی دوک تبدیل به نخ نازک و یکنواختی می‌گردد. برای پود چوقا همیشه از این نوع خامه استفاده می‌کنند»(احمدی-آنزان،۱۳۸۹، ۳۵). فن‌بافت چوقا از نوع پودنما یعنی از خانواده گلیم‌بافت‌ها می‌باشد با این تفاوت که خیلی ریز بافت‌تر است و تار و پود نازک دارد. طول و عرض چوقا ۲/۵ الی ۳/۵ متر و عرض آن ۵۰ الی ۷۰ سانتی‌متر است(شکل شماره‌ی۱۲). البته این

ابعاد به‌صورت بافت خام و بازشده و پیش از این‌که دوخته و آماده شود، می‌باشد. چوقا با تاری از جنس پنبه(گاه پشم) و پود پشمی بافته می‌شود. قطعات را پس از بافتن به اندازه لازم می‌برند و کنار هم می‌دوزند. شکل شماره‌ی ۱۳ زن عشایری را درحال بافت چوقا نشان می‌دهد.

۴-۲- رنگ و طرح: عناصر دیداری(بصری) و نمادین در چوقا

پوشاک مردان ایل بختیاری یکی از متفاوت‌ترین لباس‌های ایلی است. ازاین‌رو که رنگ‌ها، آن‌گونه که در لباس‌های مردان دیگر ایل‌ها و اقوام نمودار است، مطرح نیست. لباس مردان این ایل عبارت‌است از سرپوش(کُلاه نمدین خسروی) به رنگ سیاه، چوقا به‌عنوان بالاپوش یا تن‌پوش و در واقع برجسته‌ترین و مهم‌ترین بخش از لباس مردان متشکل از دو رنگ سیاه و سفید، شلوار دبیت به رنگ سیاه و گیوه‌مَلَکی به رنگ سفید. در ایل‌بختیاری «چند تکه همانند چوقا، کلاه و شلوار دبیت سبب شناسایی عناصر نمادین هویت‌ایلی [وقومی] این گروه از عشایر است»(الهی،۱۳۸۹، ۲۰). نکته قابل توجه این است که در این پوشاک تنها از دو رنگ سیاه و سفید بهره برده‌شده‌است و این در لباس قومی، ایلی و عشایری ایران که رنگ‌ها یکی از عناصر و زبان برجسته پوشاک محسوب می‌شود، یک استثناء و تفاوتی مشهود است به‌خصوص در چوقا که مهم‌ترین بخش لباس مرد بختیاری است. در چوقا، رنگ و طرح توأمان هم‌پوشان، هم‌نشین و معرف یکدیگراند. به‌نظر می‌رسد در این بالاپوش به‌عنوان هویت‌قومی، رنگ و طرح پیش از آن‌که مفهومی زیباشناختی داشته‌باشند، بیانی نمادین و رمزی دارند. «در میان فرهنگ اقوام ایرانی از دیرباز رنگ‌ها نقش مهمی داشته و بیان کننده‌ی مفهوم‌های خاصی نیز بودند»(موسوی‌بجنوردی۱۳۸۵، ۹). طرح‌اندازی و نقش‌پردازی در چوقا هم‌چون دیگر بافته‌های بختیاری از الگوی ذهنی و فرآیند حفظی‌بافی تبعیت می‌کند. « نقش‌آفرینی ذهنی بدون هیچ الگویی بر طرح چوقا علاوه بر آنکه نشانه‌ای از شناخت ذهنی زن ایلیاتی یا کدبانوی خانه از محیط و فرهنگ خود است، به عنوان نماد یا نماینده از اهمیت شایان توجهی برخورداراست»(عمید،۱۳۸۱، ۱۹۱۹/۲).

رنگ نیز از جنبه‌ی نمادین در این بالاپوش برخوردار است. در چوقا «رنگ سفید نماد سپنتا مینو(فرشته نیک) است که از پائین به سمت بالا می‌روند و نشان از حرکت به سمت بالا می‌دهد، این پله‌های سفید به‌معنی اوج آگاهی است. "فرشته نیک" در نمادشناسی می‌تواند به‌معنی خرد مقدس باشد. به‌عبارتی هرکس سه اصل اساسی گفتار و کردار و اندیشه‌ی درست را در زندگی‌اش به‌کارگیرد موجب نزدیکی‌اش به عالم معنوی و خداوند می‌شود. پس این اصل اساسی یا باور نیاکان به‌صورت آئین دائم با تکرار رنگ سفید در چوقا تداعی می‌شود تا مردم یادآور آن باشند که مرد ایلیاتی باید به راه راست وفادار بماند و با انجام اعمال نیک به پیروزی و شادکامی برسد»(مددی،۱۳۸۶، ۹۴). در قرینه رنگ سفید، خطوط سیاه‌رنگ بافته می‌شود. «سیاه نماد انگره مینو(اهریمن) خردخبیث که به سمت زمین نشانه می‌رود و نمادی از "نشیب و سیاهی" است و به‌معنی کاهنده‌ی روح، عقل و اندیشه است و اهرمن که معادل شیطان است و انسان را به منیّت می‌کشاند و باعث شریر، زمینی‌بودن و هبوط انسان می‌شود.»(پیشین). به‌نظر می‌رسد « این تفکر ناشی از هستی شناسی نمادین و دیدگاه معنوی مردمان بختیاری است که در طول حرکت می‌کند و نه در عرض و همیشه با مردمان این دیار بوده‌است. از این رو قسمت بیش‌تر چوقا به رنگ سفید است تا نشان دهد انسان باید در مقابل قوا و وسوسه‌های شیطانی، هوای نفسانی و سیاهی مقاومت کند و به یاری سفیدی که بیش‌ترین قسمت چوقا را در بر می‌گیرد، شاهد پیروزی "نور و پاکی" بر "بدی و سیاهی" باشد»(پیشین). بنابراین «این تضاد و دوگانگی، ریشه در هویت‌فرهنگی ایرانی دارد که سفیدی را نماد سعادت‌مندی و بخت‌آوری دانسته و سیاهی را مرگ، تنگی، بدبختی و غم می‌نگاشتند. ازاین جهت در چوقای بختیاری تنها این دو رنگ نمادین بافته می‌شود که نشان از اعتقادات دینی این مردمان به-جهان غیرمادی است»(احمدی‌آنزان،۱۳۸۸، ۳۵). علاوه براین خیر و نیکی و تیره‌روزی و بدی در نمادشناسی دو رنگ سیاه و سفید در چوقا، احتمال می‌رود که باتوجه به کوچ ییلاقی و قشلاقی ایل و عشایر بختیاری، رنگ سیاه نمادی از سردی و ییلاق(اقامتگاه سردسیری و تابستانی) و رنگ سفید نمادی از گرمی و قشلاق(اقامتگاه گرمسیری و زمستانی) باشد که بافنده‌ی ایلی هوش‌مندانه سعی در بیان آن به‌صورت نمادین داشته‌است(شکل شماره ۱۴).

طرح‌اندازی در چوقا دارای ساختاری ساده دارد که در گذشته جنبه و مفهومی نمادین داشته اما به‌تدریج به عنصری تزئینی و فرآیندی حفظی‌باف و تکراری تبدیل گشت، به‌گونه‌ای که بافنده و به‌ویژه بافندگان امروزی و نسل جدید پاسخی برای این پرسش که ریشه و خاستگاه این نوع طرح و خطوط انتزاعی کجاست، ندارد. طرح چوقا، طرحی کنگره‌ای شکل و مخروطی به رنگ سیاه وسفید و درهم فرورفته در جهت بالا و پائین و به‌صورت فضاهای مثبت و منفی است. «خطوط عمودی و مخروطی شکل در چوقا مُلهم از معماری معبد یا زیگورات چغازنبیل است»(احمدی‌آنزان به‌نقل از عبدالعلی خسروی،۱۳۸۸، ۳۵). برخی اعتقاد دارند که واژه "چوقا" هم‌ریشه با همان واژه‌ی "چغا" به معنای "تپه و بلندی" است و چغازنبیل به‌معنی محل عبادت خدای یگانه است که نام زیگوراتی است که در نزدیکی شهر شوش قرار دارد(فعال‌محمدعلی و هم‌کاران،۱۳۹۳، ۱۳۹). زیگورات یا معبد چغازنبیل «مکان دفن اموادت است که درآن‌جا باقی می‌مانند. بنابراین مکان جاودانه‌ی ارواح و پرستش‌گاه ابدی آن-هاست»(کردوانی،۱۳۴۹، ۴۲). چوقا یا «چوغا هم‌خانواده چُغا است که با چغازنبیل شوش ارتباط دارد. این نشان می‌دهد بختیاری‌ها قرن‌ها پیش از مسیحیت و اسلام و در دوره‌ی پیشاتاریخی به خدای یگانه، روشنایی و تاریکی و خیر و نیکی، ایمان داشتند. برخی نیز آن‌را برگرفته از کنگره‌های تخت‌جمشید(شکل شماره ۱۵) می‌دانند»(مددی،۱۳۸۶، ۹۳). این نوع از کنگره‌ها، کاخ‌های تخت‌جمشید را به‌صورت یک دژ نمایش می‌دهند و احتمالاً برداشتی از کوه‌ها و دره‌ها هستند. ساخت این‌گونه از کنگره‌ها بعد از هخامنشیان هم ادامه یافت و ما حداقل می‌دانیم که در زمان ساسانیان در ایوان بزرگ طاق‌بستان(شکل شماره ۱۶) و در محوطه‌ی تخت‌سلیمان هم از این طرح استفاده شده‌است. در تاج شاهان ساسانی(شکل شماره۱۷) و تاج پهلوی دوم(شکل شماره۱۸) نیز طرح این کنگره دیده می‌شود. در چوقا به‌طور کاملاً واضحی طرح این کنگره دیده می‌شود که ساختار آن را خطوط راست و شکسته تشکیل می‌دهد. «درچوقا خط راست، مظهر تعداد بی‌نهایت نقطه است که ازآن می‌توان بی‌نهایت به جلو یا عقب حرکت کرد. خط‌راست معرف پاک‌نهادی و عدم‌انحراف از کردار راست است»(کوپر،۱۳۷۹، ۱۳۱). و حالت صعودی و پیش‌روی به‌سمت آسمان را دارا است. این آسمان می‌تواند نمادی از عالم اسرارغیب یا نمادی از عرفان باشد(احمدی-آنزان،۱۳۸۸، ۳۶). گاهی نیز «زن بختیاری ایل راه کوچندگی را به‌صورت خطوط موازی هاشور خورده به‌معنی آن‌که فرزندان راهیم و همیشه رحیل دیارهای دوردست هستیم درنظر گرفته و در چوقا نقش می‌بنند»(عناصری،۱۳۸۰، ۸۲).

۴-۳- ظرفیت‌های نهفته‌ی کارآفرینی و اشتغال‌زایی در چوقا

فرهنگ هر قوم و ملتی برآیندی از احساس و اندیشه در سایه جهان‌بینی است و آثار ماندگار رفتاری و هنری در برگ‌های تاریخ و بقایای زیست‌انسانی هر جامعه هویت و اصالت فرهنگی، هنری و تمدنی آن را می‌سازد. آثار مادی و معنوی به‌جای مانده از گذشتگان که امروزه عشایر و ایل‌ها میراث‌دار آن‌هاست، هر یک گنجینه‌ای از مفاهیم، ذوق و مطالبات زیستی، باورها و نحوه-ی ارتباط مردمان پیشین با یکدیگر است و ازاین منظر صنایع‌دستی به‌عنوان میراث ارزشمند فرهنگی از ویژگی‌های متعددی برخوردار است. صنایع‌دستی و هنرهای‌سنتی که از مواد اولیه‌ی بومی با بهره‌گیری ابزار دستی و خلاقیت هنرمند ساخته‌شده و وجه تمایز آن از سایر محصولات تولیدی، ویژگی‌های بومی، فرهنگی و اصالت محوری است. صنایع‌دستی به‌عنوان دست‌آفریده-های هنرمندان با اندیشه‌ی خیالین، ذوق و احساس و روح و جان و هنرمند گره خورده‌است چه آن‌که دارای بارفرهنگی بوده و مفاهیم خرده‌فرهنگ‌ها را در اوج زیبایی و با ناب‌ترین و خالصترین زبان منتقل می‌کند. در عصر ارتباطات که با رشد فناوری‌های نوین هر روز مرزهای کشورها در ویژگی‌های فرهنگی خاص آنها کم‌رنگ‌تر می‌شود بهترین ابزار در حفظ داشته‌های فرهنگی، اصالت و هویت‌های هنری و فرهنگی بومی، قومی و ملی تکیه بر گنجینه‌های هنری، رفتاری و ظرفیتی با عنوان صنایع‌دستی و هنرهای‌سنتی است که حجم بزرگی از مفاهیم ریشه‌ای و قومیتی را در خود دارد. چوقا به‌عنوان پوشاک قومی و ایلی به‌عنوان نمودی از هنرهای‌سنتی و صنایع‌دستی عشایر است که با طرح و رنگ‌های نمادین خود دارای ظرفیت‌های بالایی در کارآفرینی و اشتغال‌زایی ایل و عشایر بختیاری دارد. از طرح و نقش این پوشاک می‌توان انواع و اقسام محصولات بومی، هنری و کاربردی با هدف حفظ اصالت و درآمدزایی در اقتصاد ایلی بر مبنای خلاقیت و نوآوری و خواست و نیاز جامعه‌ی امروز تولیدکرد. ازاین

پوشاک نه‌تنها در پوشاک مردان، بلکه برای زنان(شکل شماره۱۹) و در سایر محصولات و حتا معماری(شکل شماره ۲۰)، نیز می‌توان بهره‌برد.

نتیجه‌گیری

زنان از مهم‌ترین اقشار جامعه و زنان عشایر به‌ویژه زنان بختیاری از کارآمدترین و مؤثرترین قشر جامعه‌ی ایلی و عشایری ایران هستند. به‌گونه‌ای که زندگی ایلی و عشایری بدون حضور زنان معنا و مفهومی نخواهد داشت. این قشر خود، بخشی از هویت‌قومی و عشایری به‌شمار می‌رود. ضمن این‌که در شکل‌گیری هویت‌فرهنگی و هنری ایلی و عشایری که همانا آفرینش دست‌بافته‌ها می‌باشد، نقش به‌سزایی ایفا می‌نماید. در حقیقت مولد هویت‌هنری و میراث‌فرهنگی قومی و عشایری هستند. زنان ایلی سرمایه‌های اجتماعی، اقتصادی و مهم‌تر نمادین هستند. چرخه و همه‌ی ابعاد زندگی و حیات ایلی و عشایری با وجود و تلاش و همت زنان پایدار و استوار است. قشری که بدون هیچ انتظاری خود را وقف خانه و خانواده‌ی خود می‌کند. نظام و فرآیند بافندگی و هنرآفرینی بومی، قومی و عشایری بخشی از تلاش بی‌وقفه‌ی زن عشایر بختیاری است که در کنار سایر فعالیت‌ها بدان مشغول است. چوقا به‌عنوان پوشاک مردان بختیاری با جنبه‌های هنری و نمادین و دارابودن قابلیت‌های نهفته‌ی پوشاک امروزی در طرح و رنگ، یکی از انواع دست‌بافته‌های زنان بختیاری است که یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت‌قومی و ایلی بختیاری است که توسط زنان و با مهارت، وسواس و کیفیت بالایی بافته می‌شود. در واقع زنان خود به‌عنوان بخشی از هویت-انسانی ایلی و عشایری، آفریننده‌ی هویت‌هنری و فرهنگی قومی(دست‌بافته‌ها) و نمود آن یعنی چوقا(به‌عنوان پوشاک و مؤلفه‌ی هویتی) هستند. ازاین رهگذر و در جهانی که خرده فرهنگ‌ها و هویت‌های محلی، بومی و قومی را نشانه رفته و روزبه‌روز دایره‌ی استحاله‌ی هویت‌های بومی، قومی و ملی بیش‌تر و بزرگ‌تر می‌شود، ضرورت دارد تا با فرهنگ‌سازی و کاربردی کردن لباس قومی نظیر چوقا بر مبنای خلاقیت و نوآوری توسط زنان ایل و عشایر بختیاری هم از زوال هویت‌هنری، فرهنگی و قومی صیانت شود و هم جنبه‌ی اشتغال‌زایی و کارآفرینی این نوع از دست‌بافته‌ها که دارای جنبه‌های نمادین و ظرفیت‌های هنری در نقش و رنگ است، احیا شود.

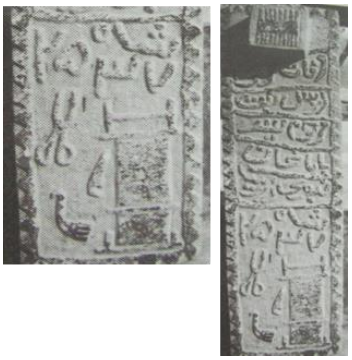
شکل ۱: جمع‌آوری هیزم

شکل ۲: پختن نان

شکل ۳: ریسیدن پشم

شکل ۴: زن عشایر در نقش مرد

شکل ۵: تهیه آب از چشمه



شکل ۶: ابزارهای بافندگی بر سر مزار زنان بافنده بختیاری
(منبع: قاضیانی،۱۳۷۶، ۴۷)

شکل۷ : شیرسنگی بر سر مزار مردان

شکل ۸ : زن و مرد بختیاری (منبع : http://taherf.persianblog.ir

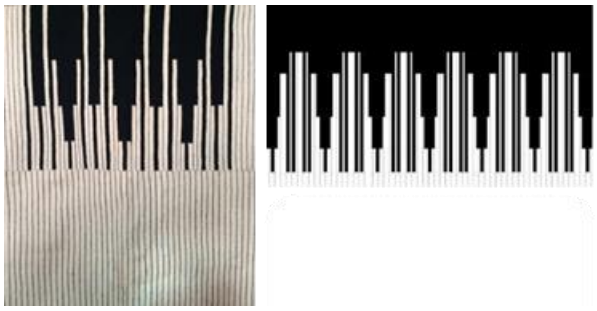
شکل ۹ : زن و مرد بختیاری (منبع: http://taherf.persianblog.ir

شکل۱۰: پوشاک زن بختیاری، دنیای رنگ‌ها
(منبع: http://www.tishineh.com)

شکل۱۱ : دار(تَمدار) چوقا
(منبع : آرشیوه پژوهشگر)

شکل۱۲ : لَت‌ها یا قطعات بافته‌شده چوقا در اندازه‌های ۵۰ یا ۷۰ سانتی‌متر در ۲/۵ الی ۳/۵ متر(منبع: آرشیوه پژوهشگر)

شکل۱۳: زن عشایر بختیاری درحال بافت چوقا
(منبع : http://taherf.persianblog.ir)



شکل ۱۴: کنگره‌های سیاه و سفید در جهت‌های مخالف
(منبع : آرشیوه پژوهشگر)

شکل۱۵: کنگره‌های تخت‌جمشید

(منبع: http://nooraghayee.com)

شکل۱۶: کنگره‌های طاق بستان

(منبع : http://nooraghayee.com)

شکل۱۷: کنگره‌ها بر تاج شاه ساسانی

(منبع : http://nooraghayee.com)

شکل۱۸: کنگره‌ها بر تاج شاه پهلوی

(منبع : http://nooraghayee.com)

شکل۱۹: کاربرد طرح و نقش چوقا در تولید لباس‌های زنان

(منبع: http://nooraghayee.com)

شکل۲۰: استفاده از طرح چوقا در معماری

(منبع: http://nooraghayee.com)

منابع

۱. ابراهیمی‌ناغانی، حسین، ۱۳۸۹، تحلیلی بر نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و فرهنگ عشایر ایران، ایلات بختیاری و لرستان، صص۵۵-۲۹

۲. الهی، محبوبه، ۱۳۸۹، لباس به مثابه‌ی هویت، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی مطالعات ملی، شماره۲، صص

۳. احمدی‌آنزان، کورش، ۱۳۸۸، چوقا، پوشاک سنتی بختیاری، فصل‌نامه فرهنگ مردم ایران، شماره۱۸، صص ۴۵-۲۹

۴. احمدی، حمید، ۱۳۷۹، قومیت و قوم‌گرایی در ایران، تهران، نشر نی

۵. امیراحمدیان، بهرام، ۱۳۷۸، ایل‌بختیاری، تهران، انتشارات دشتستان

۶. بلوک‌باشی، علی،۱۳۸۲، مقدمه کتاب پوشاک در ایران‌زمین، زیرنظر احسان یارشاطر، ترجمه پیمان متین، تهران، نشر امیرکبیر

۷. دادور،ابوالقاسم، فرناز مؤذن، ۱۳۸۸، بررسی نقوش بافته‌های بختیاری، فصل‌نامه علمی پژوهشی گلجام، شماره۱۳، صص۵۷-۳۹
۸. رید، سرهربرت، ۱۳۷۴، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات علمی و فرهنگی
۹. شریعت‌زاده، علی‌اصغر، ۱۳۶۹، پوشاک بارزترین نشانه‌ی فرهنگی، مجله میراث‌فرهنگی، شماره۱، صص ۴۳-۴۰
۱۰. عسگری‌عالم، علیمردان،۱۳۸۴، فرهنگ واژگان لری و لکی، خرم‌آباد، نشر افلاک
۱۱. عظیمی‌فرد، فاطمه، ۱۳۹۳، مقدمه(سخن نخست)، فصل‌نامه فرهنگ مردم ایران، شماره ۳۹و۳۸، صص ۸-۷
۱۲. عمید،حسن، ۱۳۸۹، فرهنگ فارسی عمید، تهران، نشر راه رشد
۱۳. عناصری، جابر، ۱۳۸۰، مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری، تهران، انتشارات رشد.
۱۴. فعال‌محمدعلی، سمیه، بهنام جلالی جعفری، ۱۳۹۳، مهبان وحدت(تأویل وحدت در دور اونتاش)، فصل‌نامه تخصصی آموزشی و پژوهشی عکس و گرافیک، شماره۵، صص ۱۴۳-۱۳۴
۱۵. فیشر،ارنست، ۱۳۶۸، تولید اجتماعی هنر، ترجمه؟ تهران، انتشارات سروش
۱۶. کوپر، جین، ۱۳۷۹، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، انتشارات فرشاد.
۱۷. کیانی‌هفت‌لنگ، کیانوش، ۱۳۸۹، بازتاب هنر در زندگی عشایر با تأکید بر ایل بختیاری، مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و فرهنگ عشایر ایران، ایلات بختیاری و لرستان، صص ۱۴۱-۱۳۰
۱۸. کردوانی،محمود، ۱۳۴۹، باستان‌شناسی : زیگورات چغازنبیل، بررسی‌های تاریخی، سال پنجم، شماره ۲۶
۱۹. متین، پیمان، ۱۳۸۳، الف، پوشاک ایرانیان، تهران، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی
۲۰. متین، پیمان، ۱۳۸۳، ب، پوشاک و هویت‌قومی و ملی، فصل‌نامه مطالعات‌ملی، شماره۳، صص ۸۲-۳۷
۲۱. محمدی،مهدی، ۱۳۸۲، توانایی زنان در اقتصاد تولیدی عشایر، فصل‌نامه علمی پژوهشی پژوهش زنان، دوره۱، شماره۶، صص ۱۲۸-۱۰۹
۲۲. مددی، حسین، ۱۳۸۶، نماد در فرهنگ بختیاری، اهواز، انتشارات مهزیار
۲۳. موسوی‌بجنوردی، کاظم، ۱۳۶۷، دایره‌المعارف بزرگ‌اسلامی، ج۴، تهران، انتشارات دایره‌المعارف بزرگ‌اسلامی
۲۴. مینورسکی، ، ۱۳۶۲، لرستان و لرها، ترجمه اسکندر امان‌اللهی بهاروند، تهران، انتشارات بابک
۲۵. هاوزر، آرنولد، ۱۳۶۳، فلسفه‌ی تاریخ هنر، ترجمه محمدتقی فرامرزی ، تهران ، انتشارات آگاه
۲۶. همایون‌پور، پرویز، ۱۳۸۳، جیران، زن عشایری و چنته، تهران، نشر چشمه

پی نوشت

۱. هنگامی که در جستجوی تاریخ و تبار ایل بختیاری، صفحه‌های تاریخ و اسناد مکتوب را ورق می‌زنید، به مطالب و نوشته‌های نامعتبری برخورد می‌کنید که حاصل نگارش مؤلفین بسیاری است که بعضاً خود بختیاری نبوده و براساس روایات و مستندات بی‌پایه و اساس و شنیده‌های گوشه و کنار، آن‌ها را جمع‌آوری و در قالب کتاب‌هایی تحت عنوان تاریخ، تبار، گذر و درآمدی بر تاریخ یا زندگی ایل‌بختیاری چاپ و به بازار روانه می‌شود. کتاب‌هایی که به‌جز دروغ‌پردازی ناآگاهانه و البته ناخواسته از سوی نویسندگان و انحراف اذهان مخاطب درباره‌ی تاریخ و تبار یک قوم، بهره‌ای دیگر به‌دنبال نخواهد داشت. البته این حرکت نه‌تنها در مرود ایل‌بختیاری بل‌که ممکن است درمورد سایر اقوام و ایل‌های عشایری ایران نیز ناخواسته رُخ دهد. لذا خواننده و مخاطب محترم به‌ویژه عالمان، اساتید و دانشجویان به‌ویژه در نگارش کتاب‌ها، مقاله‌ها و سایر پژوهش‌ها، می‌بایست این نکته را مدنظر داشته‌باشند که هرگونه اظهارنظر درباره‌ی تبار و تاریخچه‌ی نژادی اقوام بزرگ و شایسته‌ی ایران نظیر قوم و ایل‌بختیاری، که بخش عظیمی از هویت‌ملی و میراث‌فرهنگی و هنری ایران عزیز را تشکیل می‌دهند، از گذر اسناد و رجوع و رفرنس به کتاب‌ها و مقالات معتبر و منطقی و درست باشد که این یک رسالت سنگین و درعین حال ارزشمند برای جامعه‌ی پژوهشی کشور خواهد بود. به‌عنوان مثال نگارنده مقالات و کتاب‌های مختلفی را مشاهده کرده و خوانده‌ام که در مورد ابل بختیاری و یا دیگر اقوام مطالب مبهم و خلاف واقع را در مقالات خویش آورده‌اند که ازآن جمله می‌توان به کتاب بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش نشر میراث‌فرهنگی (سال۱۳۷۶)، ذیل وجه تسمیه‌ی بختیاری که روایات و قصه‌های مختلفی را درباب واژه و تاربختیاری ذکر می‌کند(که البته ایشان

نیز از دیگر اسناد مکتوب و یا افراد زنده نقل می‌کند) و یا مقاله‌ی بررسی نقوش بافته‌های بختیاری در مجله علمی – پژوهشی گلجام شماره‌ی ۱۳ صفحه‌ی شماره‌ی۴۰ ذیل تیتر مقدمه، اشاره داشت.

2. Theodor sen
3. davit

۴. زنان بختیاری کلاهی بر سر دارند که آن را لَچَک می‌گویند. روی لچک مُنجوق‌دوزی شده است و دو بَند از کنار گوش ها وجود دارد که برای ثابت نگه داشتن لچک روی سر به‌کار می‌رود. در قدیم زنانی که از خانواده‌های غنی‌تر بودند جلوی لچک را سکه دوزی می‌کردند که جلوه زیبایی به لچک می داد و این نوع ، به "لچک ریالی" معروف بود.

۵. مِینا روی لچک انداخته می‌شود که روی شانه ها و سرتاسر پشت را می پوشاند و دو گوشه‌ی آن زیر گلو سنجاق می‌شود. البته قسمتی از لچک که منجوق‌دوزی شده از زیر مینا مشخص است. مینا غالبا از جنس توری است و حدود سه تا چهار متر می باشد. آرایش موها در زیر لچک و بستن مینا به نحوی خاص صورت می گیرد . برای این کار ابتدا موها را از وسط فرق باز می‌کنند و یک فرق دیگر نیز از روی یک گوش تا گوش دیگر باز می‌کنند ، یعنی موهای سر عملا چهار قسمت می شود. دو قسمت پشت سر را جدا گانه می‌بافند و تبدیل به دو گیسو می‌کنند. بعضی از زنها به ابتکار خود در آن‌ها این گیسوها را به هم وصل می‌کنند. پس از بافت گیسوها، لچک را روی سر می‌گذارند و دو بند آن را زیر گلو گره می‌زنند. دو قسمتی از موها که در جلوی سر می‌ماند از زیر لچک بیرون می‌آید که به این موها تُرنه می‌گویند ، هر کدام از ترنه‌ها را به تنهایی می‌تابند و نوک آن را زیر بند لچک قرار می‌دهند بعد از این کار نوبت به بستن مینا می‌رسد.

۶. معمولاً یکی از زیورآلتی که به لچک و مینا افزوده می‌شود سیزن‌بن(سوزن‌بند) می‌باشد. سیزن‌بن(سوزن‌بند) زنجیری نقره‌ای است که به آن سکه هایی وصل کرده‌اند و جلوه‌ای زیبا دارد. دو سر سیزن‌بن را به بالای دو گوش روی مینا و لچک نصب می‌کنند و از پشت سر می‌آویزند.

۷. دارهای بافندگی در عشایر و به‌ویژه بختیاری، برای انواع دست‌بافته‌ها افقی است. به‌این دلیل که جمع‌کردن و بازکردن آن و هم‌چنین حمل و نقل آن در زمان کوچ آسان صورت پذیرد و این متناسب و هماهنگ با زندگی کوچ‌نشینی و متحرک عشایر است.

8. tamdâr
9. malâr
10. kal(r)kit
11. douk

در جستجوی اصولی برای طراحی مهدکودک با نگاهی به مفهوم "رشد" در حکمت اسلامی

جواد دیواندری[۱]، سلمان نقره‌کار[۲]، فریده سادات حسینی شریف[۳*]
۱- استادیار معماری، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان
۲- استادیار معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید رجایی
۳- دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان
fargolhosseini@yahoo.com

چکیده

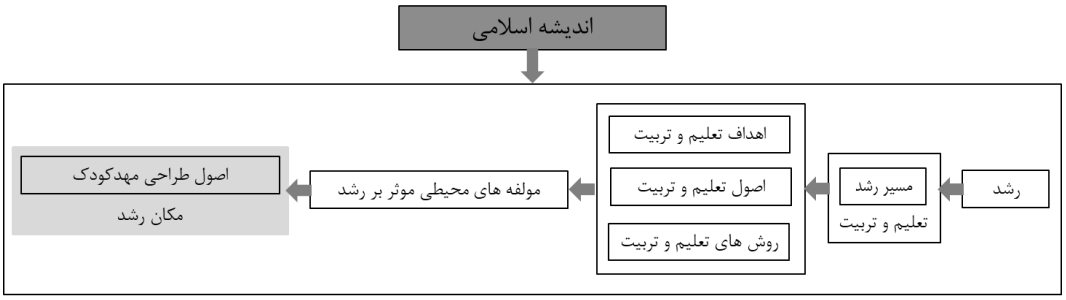
عقیده بسیاری از متخصصان تعلیم و تربیت بر این است که شخصیت انسان در ۶ سال اول زندگی او شکل می‌گیرد. با توجه به تاثیرات قابل توجه محیط به عنوان یکی از عوامل موثر بر رشد کودک و به ویژه تاثیر فضای معماری در بهبود و افزایش قابلیت‌های جسمی و حرکتی، و همچنین رشد ذهنی و عاطفی و اجتماعی کودکان، برای طراحی فضایی منطبق با شرایط کودکان نیازمند شناخت دقیق از ویژگی‌های رشد کودک می‌باشیم. در اینجا این سوال مطرح است که اندیشه اسلامی چه راهکارهایی را در خصوص محیطی مناسب رشد کودک پیشنهاد داده است، و ویژگی‌های یک مهدکودک مناسب برای رشد کودک با توجه به آموزه‌های اسلامی چیست. هدف این مقاله، ارائه اصول و الگوی اسلامی برای طراحی مهدکودک می‌باشد. در این مقاله سعی گردیده با رویکردی اسلامی و با استناد به مفهوم رشد از دیدگاه شهید مطهری و ابن‌سینا و با روش استدلال منطقی و تفسیر و تحلیل در اصول، اهداف و روش‌های تربیتی آن‌ها، مولفه‌ها و کیفیت‌های محیطی مکانی مناسب رشد کودک استنتاج گردد و در نهایت اصولی برای طراحی فضای کودک منطبق با این کیفیات و شرایط، استخراج شود. با توجه به این‌که انسان به طور پیوسته در تعامل با خود، خدا، جامعه و طبیعت می‌باشد، لازم است برای رشد کودک به این ارتباطات توجه ویژه‌ای مبذول داریم.برای ارتباط کودک با دیگران، به فضاهای جمعی برای بازی و آموزش، برای ارتباط او با خدا فضاهایی برای قصه‌گویی و فضایی برای انجام تئاترهای قرآنی و فضاهایی جهت شناخت طبیعت و ... را می‌توان متصور شد.

واژگان کلیدی: مهدکودک، روان‌شناسی رشد، اسلام، رشد، کودک

۱- مقدمه

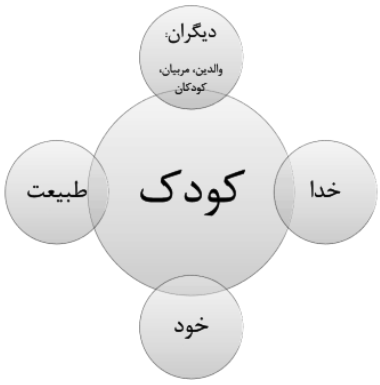
به نظر می‌رسد الگوی سنتی خانواده در دهه های اخیر ، تغییراتی ژرف یافته و به دنبال آن دگرگونی هایی در رفتار و عادات همه اعضای خانواده پدید آمده است.در نتیجه این تغییرات ،فضاهای آموزشی پیش از دبستان همچون یک نیاز واقعی در دنیای کنونی مطرح شده، که نشان دهنده نقش اجتماعی این نهاد به عنوان یک دوره آموزشی مهم است. بنابراین ایجاد مراکز پیش‌دبستانی در جهت ایجاد شرایط مطلوب برای رشد جسمی،ذهنی ،عاطفی و اجتماعی کودکان و شکوفایی استعدادها و علایق آنان اهمیت بسیار می‌یابد. در سال‌های اخیر، تحقیقات بسیاری انجام شده، که از میان عوامل تاثیرگذار بر رشد کودک، تنها شیوه‌های آموزشی، جنبه‌های عاطفی-شناختی کودکان و نیز مسائل تربیتی مورد بررسی قرار گرفته اند؛ اما به کیفیت فضای معماری در رشد کودک کمتر توجه شده است. کودکان اغلب به محرک‌های محیطی حساسند و این مربوط به غریزه

کنجکاوی آن‌هاست و کودک از محیط، تاثیر بیشتری می‌گیرد. محیط محرک از جمله عواملی است که رشد و تکامل استعدادهای موروثی را برمی انگیزد. همچنین محیط محرک، رشد و تکامل مطلوب بدنی و ذهنی را برمی انگیزد، در حالی که محیط غیرمحرک سبب می‌شود کودک پایین‌تر از استعدادهایش رشد کند. (شعارینژاد۱۳۷۲،۱۰۹). حال آن‌که فضاهای آموزشی کودکان در ایران فاقد طراحی مناسب کودکان هستند و به این منظور طراحی نشده‌اند.هدف از این تحقیق، تبیین اصول طراحی مهدکودک با رویکرد رشد کودک مبتنی بر اندیشه اسلامی است.بدین منظور با تفکر و تعمق در اهداف، اصول و روش تربیتی عالمانی چون شهید مطهری و ابن‌سینا۱ و دیگر منابع مرتبط، به تبیین اصولی برای طراحی فضای معماری کودکان می‌پردازیم.بدیهی است در این روش، تمام اصول و روش‌های تربیتی نمی‌تواند به مولفه‌های محیطی تبدیل شود، لذا به برخی از موارد، تنها اشاره می‌شود و به بیان مختصر برخی موارد بسنده شده است.(شکل۱)



شکل ۱: دیاگرام ساختار پژوهش(منبع:نگارندگان)

با توجه به این‌که کودک به طور پیوسته در ارتباط با خود، دیگران، خدا و طبیعت می‌باشد لازم است در طراحی محیط کالبدی برای رشد کودک به این ارتباطات چهارگانه توجه کنیم:(شکل ۲)



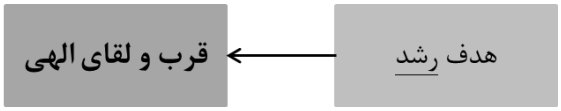
شکل ۲: نمودار روابط انسان(منبع:نگارندگان)

۲-تعریف رشد(با نگرش به منابع اسلامی)

برای رشد تعاریف مختلفی بیان شده است، اما تعریفی که به نظر کامل تر می‌رسد این‌گونه است: "رشد عبارت است از تغییرات کمی و کیفی نسبتا پایدار، مستمر و فراگیر در قابلیت‌ها، ساخت و رفتار انسان که تحت تاثیر نضج و تعامل آن با محیط در قالب الگویی منظم و منسجم صورت پذیرد و مستلزم وحدت پیچیده کنش‌ها می باشد"(مصباح و دیگران ۱۳۷۴،۷۸). همانطور که از تعریف فوق برمی‌آید، انسان از طریق تعامل با محیط رشد می‌یابد.بنابراین نقش محیط به عنوان عاملی درجهت رشد انسان انکارناپذیر است.

۳-هدف رشد

رشد در متون اسلامی به معنای هدایت، نجات، صلاح، کمال، یافتن راه و جاده مستقیم آمده است (سیف و دیگران ۱۳۸۸, ۱۳۹). چگونگی کاربرد واژه "رشد" در آیاتی همچون "فلیستجیبوا لی و لیؤمنوا بی لعلهم یرشدون"[۱] ، نشان می‌دهد که "رشد" به وضعیتی ناظر است که باید آن را محقق کرد؛ به عبارت دیگر، می‌توان "رشد" را از "اهداف" تربیت اسلامی قلمداد نمود. اگر "قرب و لقای الهی" و رسیدن به مرتبه "خلیفهاللهی" را به عنوان هدف غایی تربیت اسلامی در نظر بگیریم، می‌توانیم "رشد یافتگی" را نیز به عنوان هدف کلی تربیت تلقی کنیم. اهداف کلی تربیت از حیث مکانت به هدف غایی بسیار نزدیکند و ارتباط معناداری با آن دارند به علاوه چارچوبی برای تعیین اهداف تفصیلی مشخص می‌کنند (وجدانی، ایمانی ۱۳۹۱،۲۳). رشد و تربیت از دیدگاه اسلام رشد و تربیت اخلاقی است و هدف اسلام این است که انسان را به جایگاه اخلاقی و ارزشی او برساند(سیف و دیگران۱۳۸۸،۱۳). (شکل ۳)



شکل ۳: نمودار هدف غایی رشد در اندیشه اسلامی(منبع:نگارندگان)

از دیدگاه شهید مطهری، هدف غایی تعلیم و تربیت اسلامی تقرب الهی است؛ لذا نظام تعلیم و تربیت اسلامی باید مبنای رسیدن به این هدف والای تربیتی را فراهم سازد.برای رسیدن به هدف غایی باید به سایر اهداف تربیت اسلامی نیز نگاه کرد؛ زیرا این اهداف در ارتباط با هدف غایی است (صالحی, مرادی و فیروزی ۱۳۹۳، ۲۲).

یکی از اهداف تفصیلی ذکر شده برای تعلیم و تربیت از دیدگاه شهید مطهری، پرورش نیروی تفکر و اندیشه است؛(شکل ۵) که در متون اسلامی روش‌هایی برای تحقق این هدف ذکر شده‌اند که قابلیت تبدیل به مولفه‌های محیطی را نیز دارند.

اسلام همواره نیروی فکر خلاق را منشاء پیدایش و حل مسائل جدید و عالی‌ترین محصول مغز انسان را تفکر دانسته و یک ساعت تفکر را برابر هفتاد سال عبادت قرار داده است؛ البته باید توجه داشت که نتیجه تفکر، خلاقیت است .با سیر و تفکر در سیره معصومان می‌توان به بعضی شیوه‌ها و روش ها دست یافت که موجب پرورش تفکر خلاق و ایجاد ایده‌ها، اندیشه‌ها و روزنه‌های فکری جدید گردد که در ذیل به مواردی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. پرسشگری: یکی از روش‌های ایجاد خلاقیت فکری و پرورش قوه تفکر، در متربی روش پرسشگری است که در روایات اهل بیت(ع) بسیار به آن سفارش شده است.چنان‌که امام صادق(ع) کلید علم را پرسشگری می‌نامند (مداحی و حسینی‌زاده ۱۳۹۲، ۱۰۸). بنابراین با طراحی فضایی برای برانگیختن حس کنجکاوی و پرسشگری کودک، می‌توان خلاقیت او را پرورش داد.
۲. استقلال فکری: پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) در سیره تربیتی خویش همواره مخاطبان را به استقلال فکری و دوری از هرگونه تقلید و پیروی کورکورانه دعوت می‌کنند. شهید مطهری نیز در این‌باره معتقد است که باید مجال تفکر به دانش‌آموز داده شود و او را به استقلال در اندیشه ترغیب کنند (همان، ۱۱۰ و ۱۱۱).
۳. گفتگو و مذاکره علمی: روش گفتگو و مباحثه علمی موجب تحریک تفکر خلاق، افزایش توانایی‌ها و ابتکارات و تقویت قدرت استدلال می‌شود.پیامبر(ص)می‌فرماید: با یکدیگر مذاکره، ملاقات و گفتگو کنید، زیرا گفتگو صیقل دل هاست (همان، ۱۱۵).

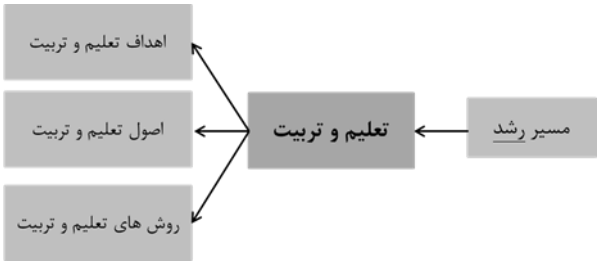
۱- باید که دعوت مرا اجابت کند و باید به من ایمان آورند تا شاید رشد یابند. (بقره/۱۸۶)

۴. مشاهده کنجکاوانه طبیعت: یکی از منابع مهم برای بروز خلاقیت، طبیعت است.بسیاری از نوآوری‌ها و اختراعات این دوره از طبیعت اقتباس شده است.طبق این روش جهت پرورش خلاقیت باید از تمامی حواس دانش‌آموزان اعم ار قابلیت‌های سمعی، بصری، لامسه، و ... در شناخت طبیعت استفاده کرد و گفتنی است که کودکان اغلب به محرک‌های محیطی حساسند و مایلند به دستکاری و بررسی اشیاء و موجودات بپردازند و این مربوط به غریزه کنجکاوی آن‌هاست (همان، ۱۱۷).

از دیدگاه ابن سینا، سعادت بالاترین چیزی است که انسان به دنبال کسب آن است و هدایت به راه سعادت نیز بالاترین هدایت‌ها است و از سویی سعادت واقعی قرب الهی است.بدین ترتیب می‌توان قرب الهی را هدف نهایی در تعلیم و تربیت از دیدگاه ابن‌سینا تلقی کرد. از سوی دیگر با توجه به ابعادی دیگر که در متون ابن‌سینا به چشم می‌خورد، می‌توان در زیر چتر هدف نهایی قرب الهی به اهدافی دیگر نیز اشاره کرد (زیباکلام و حیدری ۱۳۸۷، ۹۵).

۴- مسیر رشد

تحقق هدف آفرینش انسان تنها در پرتو تعلیم و تربیت میسر است؛ به این منظور، خداوند متعال انسان را به نیروی عقل و ابزار معرفت تجهیز کرد و پیامبرانی را با براهین روشن و احکام و قوانین متین برانگیخت و رسالت سنگین تعلیم و تربیت انسان را به آنان سپرد (صالحی و یاراحمدی ۱۳۸۷، ۲۴). "تربیت" در زبان فارسی به معانی "پروردن،آداب و اخلاق را به کسی آموختن،آموختن و پروردن کودک تا هنگام بالغ شدن"به کار رفته است.واژه ترکیبی"تعلیم و تربیت" نیز به معنای آموزش و پرورش آمده است (دهخدا ۱۳۲۸، ۵۵۰). تربیت دینی یعنی هرگونه اقدام هدایتگرانه‌ای که به منظور ایجاد، ابقا و اکمال عقاید، اخلاق و اعمال دینی بر مبنای قرآن، سنت و عقل به سوی هدف غایی قرب مطلق الهی انجام می‌شود.(بهشتی و شکری‌نیا ۱۳۹۰، ۱۲).



شکل ۴: نمودار مسیر رشد (منبع:نگارندگان)

۴-۱- اصول تعلیم و تربیت

اصول تعلیم و تربیت برگرفته از آرای شهید مطهری(شکل ۵) برخلاف سایر اصول متفکران غربی در راستای رسیدن به تقرب الهی است؛ در نمودار فوق، اصولی را که می‌توان از دیدگاه شهید مطهری برای تعلیم و تربیت استنباط کرد ذکر شده است، لذا فقط به شرح مواردی که می‌تواند ما را در تبیین اصولی برای طراحی محیطی برای کودک رهنمون شوند بسنده می‌کنیم:

اصل هماهنگی با فطرت: : شهید مطهری معتقد بودند در وجود انسان از سوی خداوند متعال ویژگی‌هایی قرار داده شده است که او را از سایر موجودات متمایز می‌کند: خردورزی، حقیقت¬جویی، زیبایی¬گرایی، عدالت¬طلبی، خداگرایی و سایر ویژگی‌های ذاتی از جمله این استعدادهای فطری است. ایشان اعتقاد داشتند وضعیت زندگی آدمی باید به گونه‌ای سامان یابد که این ویژگی‌ها، که به مثابه بذرهایی ایست که در زمین آفرینش انسان وجود دارد، رشد کند (ملکی۱۳۸۳، ۱۰۶).

شکل ۵: نمودار اصول تعلیم و تربیت از دیدگاه شهید مطهری(منبع: نگارندگان، با اقتباس از: صالحی، مرادی و فیروزی ۱۳۹۳:۲۰)

اصل بهره‌گیری از اراده: استاد مطهری اعتقاد داشتند که در حوزه تعلیم و تربیت باید وضع را طوری ساماندهی کنیم که آن‌ها با اراده خود و با انگیزه قبلی به سوی کسب فضایل اخلاقی و صفات انسانی حرکت کنند.اگر رفتاری را بدون اقناع درون به افراد تحمیل کنیم آنان پس از مدت کوتاهی به خود ما پس خواهند داد وهرگز به رفتار دینی قوی و ریشه‌دار تبدیل نمیشود. (همان، ۱۱۷) در میان اندیشمندان اسلامی، ابن سینا به عنوان فیلسوف مکتب مشاء دارای آرای مستقیمی درباره تعلیم و تربیت است.در آثار ابن‌سینا تعریفی برای تعلیم و تربیت به چشم نمی‌خورد.با این وجود در برخی منابع، با توجه به آرای ابن‌سینا درآثارگوناگون وی، تعاریفی برای تعلیم و تربیت نتیجه‌گیری شده است.برای مثال ماهیت تعلیم و تربیت عبارت است از: برنامه‌ریزی، فعالیت جامعه و فرد در جهت سلامت خانواده، رشد کودک و تعبیر شئون اجتماعی برای وصول انسان به سعادت در دنیا و پس از مرگ. به طور مسلم ابن سینا را می‌توان یک فیلسوف مسلمان قلمداد کرد و از نظر آرای تربیتی وی، می‌توان او را یک مربی مسلمان به حساب آورد (زیباکلام و حیدری ۱۳۸۷).

الف)اصل ایجاد شرایط مناسب: از آن‌جایی که ریشه برخی از افکار و نیت‌ها و رفتارهای آدمی را باید در شرایطی که او زندگی می‌کند جست و جو کرد، پس می‌توان این اصل را بر مبنای تاثیرپذیری انسان از شرایط گوناگون، شامل مکان و زمان و اجتماع ارائه داد (همان، ۹۲). بنابر این اصل، ابن سینا به تاثیر مکان بر تعلیم وتربیت اشاره می‌کند.

ب)اصل تفاوت‌های فردی: نکته جالبی که ابن سینا در آموزش فنون، مراعات آن را لازم می‌دانست در نظر گرفتن اختلافات فردی در کودکان بود. ابن‌سینا این امر را از وظایف مربی کودک می‌داند و می‌گوید: به دلیل تفاوهای فردی شایسته است که مربی کودک هنگام گزینش دانش یا حرفه‌ای خاص برای وی، ابتدا طبیعت کودک را بیازماید، ذوق و سلیقه او را بسنجد و درجه هوش او را امتحان کند. آن‌گاه بر اساس این امور، حرفه یا دانش مناسب برای وی برگزینند (نوروزی و دیگران ۱۳۹۲، ۹۴)

ج)اصل آموزش گروهی: ابن سینا بر آموزش دسته‌جمعی تاکید می‌کند و معتقد است که کودک باید با همسالان خود به صورت گروهی به کسب دانش و حرفه بپردازد، زیرا کودک از کودک فرامی‌گیرد. اموزش دسته جمعی باعث می‌شود که کودک از اخلاق و رفتار پسندیده همسالان خود پیروی کند و به صفت‌ها و عادت‌های نیکو آراسته گردد. وی با توصیه آموزش گروهی در پی آن است که این نیازهای روانی کودک را برآورده سازد و معتقد است که کناره‌گیری کودک و تعالیم انفرادی به این نیازها پاسخ نمی‌دهد(زیباکلام و حیدری ۱۳۸۷، ۹۵).

د) اصل خودشناسی و خودسازی(همان، ۹۳).

ه) اصل تنظیم برنامه آموزشی بر اساس مراحل زندگی(همان،۹۵).

شکل ۶: نمودار اصول تعلیم و تربیت از دیدگاه ابن سینا (منبع:نگارندگان، با اقتباس از منابع پژوهش)

۴-۲- روش‌های تعلیم و تربیت

از میان روش‌های تربیتی شهید مطهری در نمودار شکل ۵، روش الگویی را می توان از طریق کیفیت‌های محیطی تحقق بخشید، بدین ترتیب تنها به شرح این روش بسنده می‌کنیم.

نقش الگویی: شهید مطهری در تشریح روش الگویی معتقد بودند تحقق تربیت اسلامی بدون وجود الگوهای کامل تربیتی به عنوان مظاهر عینی و نمودهای بیرونی به فرجام استواری نخواهد رسید. شهید مطهری در چند اثر خود از حضرت ابراهیم علیه‌السلام به عنوان نمونه انسان کامل نزد قران یاد کرده که قابل تاسی و الگوبرداری است. آنچه در این روش مد نظر است این است که خود مربی به طور غیر مستقیم می‌تواند نقش الگویی داشته باشد .همچنین روش معرفی الگوهای مثبت با تاسی از قران و سیره اهل بیت از جانب مربیان تعلیم و تربیت در پرورش کودکان بسیار مهم وکارساز است (صالحی،مرادی و فیروزی۱۳۹۳، ۳۴).

در روش تعلیم و تربیت، ابن‌سینا در کتاب تدبیر منزل، به روش پند و نصیحت اشاره داشته‌است. پند و نصیحت باید با خردمندی صورت گیرد و همراه با نرمی و ملایمت انجام شود. سخن گفتن به هنگام پند و اندرز باید به آرامی صورت گیرد و در خلوت‌ترین مکان انجام شود(زیباکلام و حیدری ۱۳۸۷، ۱۰۹).

معلم باید اولا طفل را از عادات زشت و کارهای نکوهیده دور و با همدرسان خوب محشور سازد.ثانیا در پرورش او گاهی تشویق کند و زمانی تهدید و چنانچه نتیجه نگرفت به تنبیه بدنی متوسل شود.ثالثا اوقات ورزش را طوری ترتیب دهد که هم معده خالی نباشد و هم غذا هضم شده باشد. رابعا بر حسب اقتضا یکی از انواع تعلیم را عبارت باشد از تعلیم ذهنی، صناعی، تلقینی، تادیبی، تقلیدی، تنبیهی در تدریس خود به کار برد.خامسا به هنگام تعلیم و رفتار با شاگرد روش معتدل را اتخاذ کند. سادسا طفل را بشناسد و طبع و قریحه او را بسنجد و هوش او را بیازماید تا بتواند به موقع خود، هنر و پیشه‌ای که متناسب با استعداد و ذکاوت اوست برای وی انتخاب کند.سابعا ذوق و شوق طفل را در انتخاب هنر و پیشه رعایت کند. ثامنا هنر و پیشه‌ای که به کودک آموختند، او را به استفاده از آن وادار سازند تا عملا به کسب معاش عادت کند(صدیق ۱۳۳۳، ۱۹).

در این تحقیق در باب تعلیم و تربیت به اصول، اهداف، محتوا و روش‌های تعلیم و تربیت به طور مختصر اشاره شد. از آنجا که هدف از مطالعه تعلیم و تربیت، رسیدن به مبانی نظری مشخصی در باب طراحی محیطی برای کودک با هدف رشد او می‌باشد، لذا مطالبی که صرفا ما را در این جهت رهنمون می‌شد، ذکر گردید.

۵- مولفه‌های محیطی موثر بر رشد

با توجه به هدف غایی مطلوب انسان و تلاش برای ایجاد محیطی برای کودک در جهت رسیدن به قرب الهی، بر مبنای اهداف،اصول و روش‌های تربیتی اسلام در مسیر رشد، می‌توان ویژگی‌ها و کیفیت‌هایی در محیط ایجاد کرد. در این پژوهش با استناد به آراء شهید مطهری و ابن سینا به عنوان عالمان صاحب‌نظر در این حوزه، به استخراج این ویژگی‌ها می‌پردازیم.

با توجه به هدف "پرورش نیروی تفکر و اندیشه" و روش‌های رسیدن به این هدف(پرسشگری، گفتگو و مذاکره علمی، استقلال فکری، مشاهده کنجکاوانه طبیعت) از دیدگاه شهید مطهری لازم است برای ایجاد پرسش در کودک و برانگیختن حس کنجکاوی کودک از محرک‌های محیط طبیعی و مصنوع بهره جست. کودکان مکان‌هایی را که دارای ترکیبی از شکل‌های موزون و عناصر محرک حواس(بینایی، شنوایی، لامسه، بویایی و چشایی) هستند دوست دارند.در فضاهای مهدکودک، شکل ها، بافت‌ها و رنگ‌ها را می‌توان به نحوی انتخاب نمود تا دامنه وسیعی از تجربیات حسی را میسر سازد. (طالبی و میرمقتدایی ۱۳۷۹، ۱۴) همچنین ضروری است برای اجتماع کودکان با همدیگر نیز فضاهایی در مجاورت فضاهای مذکور در نظر بگیریم تا کودکان بتوانند در مورد آن موضوع خاص به همفکری بپردازند و از تجربیات خود با هم صحبت کنند. علاوه بر آن می‌توان از طریق انعطاف‌پذیری و تغییرپذیری فضاها، و محول کردن این تغییرات بر عهده کودکان در قالب گروه‌های همفکری، مجال بیشتری برای گفتگوی کودکان به آن‌ها بدهیم.برای استقلال فکری هر کودک لازم است، فضاهایی با ابعاد کوچک‌تر در نظر بگیریم و مدیریت آن فضا را به خود کودک واگذار کنیم، یا این‌که با در اختیار گذاشتن وسایلی خاص از او بخواهیم خود کودک فضای مورد علاقه خود را بسازد یا تزیین کند.برای مشاهده کنجکاوانه طبیعت، لازم است فضای کودک در ارتباط هرچه بیشتر با فضای پیرامون باشد، بنابراین می‌توان از روش‌های مختلفی برای این هدف بهره گرفت، مانند بازشوهای وسیع، فضاهای نیمه‌باز در مجاورت فضای داخلی ، حیاط هایی با ابعاد و عملکردهای مختلف برای کاشت گیاهان و سبزی‌ها و نگه‌داری برخی حیوانات و آبزیان و ... زمین‌های بازی که در آن‌ها به جای وسایل ثابت و مصنوع از خود طبیعت به عنوان ابزاری برای بازی کودکان استفاده شود بسیار مناسب‌تر است.جریان آب و گیاهان اطراف آن از نظر شکل، رنگ، بافت و حتی گاهی بو وعطر عناصری پویا هستند.کودکان قادر به دیدن گل هایی هستند که در نهایت تبدیل به میوه می‌شود و سطوح جریان آب که بر اساس شدت بارندگی تغییر می کند (مهدینژاد و دیگران ۱۳۹۱).

با توجه به اصل "هماهنگی با فطرت"، باید به تفاوت‌های فردی و گرایش‌های فطری دانش‌آموزان توجه و استعداد واقعی هر دانش‌آموز را شناسایی و آن را پرورش داد، بنابراین لازم است کودکان در محیط های آزاد، وسیع و متعادل رشد کنند و امکان

انجام فعالیت‌های مختلف برای کودک در محیط فراهم باشد تا کودک در این محیط غنی، جذاب و متنوع به سمت فعالیت‌های مورد علاقه خود سوق یابد و سپس در فضایی متعلق به خود به انجام این فعالیت‌ها بپردازد.

با توجه به اصل "بهره‌گیری از اراده"، کودک باید در محیطی آزاد و مستقل، امکان تحرک و اعمال نظر برای تغییر شرایط محیطی خود داشته باشد، بنابراین لازم است کودک در محیطی ایمن و آزاد تحت نظارت و کنترل غیرمستقیم افراد بزرگسال به دور از اجبار عوامل محیطی و انسانی و در شرایطی استاندارد به انجام فعالیت‌های مختلف بپردازد. آزاد گذاشتن نسبی کودک برای انتخاب فعالیت، فراهم کردن آموزش فردی و گروهی در گروه های کوچک و بزرگ، تشویق کودک به هدایت رفتار خود، فراهم کردن مواد یادگیری غنی از ویژگی های چنین محیطی هستند و در ضمن مربی به عنوان تسهیل‌کننده محسوب می‌شود و نه هدایت کننده یادگیری.

با توجه به روش"نقش الگویی در تربیت"، باید با ایجاد فرصت هایی برای رویارویی کودک با الگوهای مناسب در فضاها و شرایط مختلف به صورت مستقیم از طریق قصه خوانی و تئاتر و به صورت غیرمستقیم از طریق مشاهده عینی اعمال مربیان، اعمال و آداب صحیح را به کودک آموخت و از قرار گرفتن کودک در معرض الگوهای نادرست جلوگیری کرد.بدین ترتیب می‌توان الگوهای فرهنگی پاکیزگی، غذاخوردن، تعاملات اجتماعی، نظم و انضباط، واجبات و مستحبات دینی و ... را به کودک آموخت.

با توجه به "هدف جسمانی:بهداشت محیط، بهداشت فردی و ..." لازم است فضاهای تمیز از کثیف و فضاهای تر از خشک به طرز مناسبی از هم تفکیک شوند.

با توجه به اصل"تفاوت‌های فردی"، برای کشف اختلافات فردی در کودکان، می‌توان امکان انجام فعالیت‌های مختلف و متنوع در یک فضا فراهم باشد تا کودکان با نظارت مربی به انجام فعالیت های مختلف پرداخته و پس از کشف استعدادهایشان توسط مربی در مجاورت همان فضا و در کنار دیگر کودکان اما در حوزه قلمرو فردی خود به انجام فعالیت دلخواه خود بپردازند، تا بدینوسیله از کودکان دیگر نیز در حوزه‌های متنوع، تجاربی فراگیرند.

با توجه به اصل"آموزش گروهی" و فراگیری کودک از کودک، می‌توان از روش‌های آموزش مبتنی بر بازی که امکان مشارکت در فعالیت‌های گروهی را فراهم می‌آورد استفاده کرد.بنابراین لازم است با ایجاد فضاهایی انعطاف‌پذیر با ابعاد و شکل و مبلمان مناسب برای تشکیل گروه‌های کوچک و بزرگ، زمینه رشد کودک را فراهم ساخت.

با توجه به هدف هنری "پرورش قوه متخیله از طریق موسیقی و شعر"، لازم است برای خواندن آواز و سرود، به صدا دراوردن طبل ها، میله‌ها و زنگ‌ها و سطوحی که قابلیت ایجاد صداهای مختلف را دارند، فضاها، مبلمان و جزئیاتی در نظر گرفته شود.

۶- جمع‌بندی

با توجه به هدف غایی انسان(تقرب الهی)، اندیشمندان اسلامی برای پیموده شدن مسیر رسیدن به رشد، اهداف، اصول و روش‌هایی تبیین نموده‌اند که از آن میان، مواردی هستند که می‌توانند در کیفیت مکان(در اینجا مهدکودک) موثر باشند.در حوزه معماری برای محقق نمودن این کیفیت‌های محیطی، به روش‌ها و ابزاری نیازمندیم، بدین منظور اصول طراحی محیط کالبدی در عرصه‌های مختلف(برنامه فیزیکی، مواد و مصالح، طراحی فضای داخلی و ...) را بیان می‌کنیم. مسیری که در این پژوهش پیموده شده را به طور مختصر در قالب جدول ذیل نمایش می‌دهیم.

جدول۱: استخراج اصول معمارانه از اصول تربیتی (منبع:نگارندگان)

هدف رشد	اهداف، اصول و روش‌ها	تفسیر	مولفه‌های محیطی	اصول معمارانه
تقرب الهی	اصل هماهنگی با فطرت	مربیان مدارس در زمینه تربیت باید به تفاوت‌های فردی و گرایش‌های فطری دانش‌آموزان توجه و استعداد واقعی هر دانش‌آموز را شناسایی و آن را پرورش دهند.	• ایجاد محیط‌های آزاد، وسیع و متعادل • رعایت تنوع فضایی و تنوع عملکردی فضاها • انعطاف‌پذیری و تغییرپذیری فضاها	• فضایی وسیع برای بازی‌های جمعی و کنار هم بودن کودکان • تفکیک فضاهای وسیع جمعی به قلمروهایی خصوصی برای کودکان از طریق کفسازی‌های متنوع و مبلمان و ... • فضاهای باز بی خطر مانند حیاط مرکزی به منظور آزادی کودک • وسایل بازی انعطاف‌پذیر مانند گل، خمیر و زمین شنی
	اصل بهره‌گیری از اراده	استاد مطهری اعتقاد داشتند که در حوزه تعلیم و تربیت باید وضع را طوری ساماندهی کنیم که آن‌ها با اراده خود و با انگیزه قبلی به سوی کسب فضایل اخلاقی و صفات انسانی حرکت کنند.	• محیط آزاد و مستقل و ایمن • امکان نظارت و کنترل غیرمستقیم بزرگسال بر اعمال کودک،ارتباط فضایی در عین رعایت فاصله مناسب • انعطاف‌پذیری و تغییرپذیری فضاها • امکان انتخاب فعالیت مورد نظر از سوی کودک	• ایمنی کف، دیوارها و وسایل • ایجاد محیطی آزاد و مستقل برای کارهای کودک از قبیل راه رفتن، غذا خوردن، بازی و انجام تکالیف و کارهای کوچک • محیطی ساده از حیث ادراک تا کودک به راحتی تصمیم بگیرد. • فضایی نیمه‌باز مجاور طبیعت مانند ایوان در ارتباط مستقیم با داخل به منظور آزادی عمل بیشتر کودک
	نقش الگویی در تربیت	شهید مطهری در تشریح روش الگویی معتقد بودند تحقق تربیت اسلامی بدون وجود الگوهای کامل تربیتی به عنوان مظاهر عینی و نمودهای بیرونی به فرجام استواری نخواهد رسید.	• آموزش الگوهای فرهنگی پاکیزگی، غذاخوردن، تعاملات اجتماعی، نظم و انضباط و ...از طریق مشاهده عینی • آموزش غیر مستقیم کودک از طریق آشنایی با زندگی اهل بیت از طریق قصه‌خوانی و تئاتر	• ناهارخوری مشترک برای کودکان و مربیان برای یاد دادن آداب غذاخوردن(حتی امکان غذا خوردن کودکان با والدین نیز وجود داشته باشد.) • فضایی که برای اعمال عبادی مربیان(نمازخانه) در نظر گرفته می شود در معرض دید کودکان باشد و با فضاهای آموزشی و بازی کودکان تلفیق شود. • قرارگیری کمدهای شخصی مربیان در جوار کمدهای کودکان برای یاد دادن نظم به آن ها

هدف رشد	اهداف، اصول و روش‌ها	تفسیر	مولفه‌های محیطی	اصول معمارانه
	روش پرسشگری	یکی از روش‌های ایجاد خلاقیت فکری و پرورش قوه تفکر، در متربی روش پرسشگری است که در روایات اهل بیت(ع) بسیار به آن سفارش شده است.چنانکه امام صادق(ع) کلید علم را پرسشگری می‌نامند. (مداحی و حسینی‌زاده ۱۳۹۲، ۱۰۸)بنابراین با طراحی فضایی برای برانگیختن حس کنجکاوی و پرسشگری کودک، می‌توان خلاقیت او را پرورش داد.	• استفاده از عناصر محرک طبیعی و مصنوع • استفاده از عناصر محرک حواس(بینایی،شنوایی،لامسه، بویایی و چشایی) در محیط •	• فضاهایی مرتبط با طبیعت و پدیده‌های طبیعی و آسمانی مانند باران و برف، رنگین‌کمان و ... • فضایی برای حیوانات خانگی و پرنده ها • فضایی برای آبزیان و ماهی ها • فضاهایی برای قصه‌گویی با موضوعات مختلف • فضاهایی برای نمایش تئاتر
	روش گفتگو و مذاکره علمی	پیامبر(ص)می‌فرماید: با یکدیگر مذاکره، ملاقات و گفتگو کنید، زیرا گفتگو صیقل دل هاست. (مداحی و حسینی‌زاده ۱۳۹۲، ۱۱۵)	• در نظر گرفتن فضاهای جمعی در جوار فضاهایی که حس کنجکاوی کودکان برانگیخته می‌شود. • انعطاف‌پذیری و قابل تغییر بودن فضاها و محول کردن بخشی از تصمیم‌گیری‌ها به کودکان برای ایجاد تغییراتی در محیط بازی و آموزششان	• طراحی نیمکت‌های مناسب کودکان و پله‌هایی برای نشستن در فضای باز به طوری که کودکان در مقابل هم بنشیند. •
	روش استقلال فکری	پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) در سیره تربیتی خویش همواره مخاطبان را به استقلال فکری و دوری از هرگونه تقلید و پیروی کورکورانه دعوت می‌کنند. (مداحی و حسینی‌زاده۱۳۹۲، ۱۱۰)شهید مطهری نیز در این‌باره معتقد است که باید مجال تفکر به دانش‌آموز داده شود و او را به استقلال در اندیشه ترغیب کنند. (همان، ۱۱۱)	• رعایت حوزه شخصی کودکان در فضای مهد کودک، داشتن فضایی خاص برای هر کودک که به او استقلال فکری داده شود.هر کودک خود مسئول تصمیم گیری در مورد فضای شخصی‌اش می‌باشد. • با در اختیار گذاشتن وسایلی برای کودک، از او بخواهیم قلمرو فردی خویش را بسازد.	• طراحی کلبه‌هایی همانند اتاق شخصی، متناسب با ابعاد و اندازه‌های بدن کودک و مجهز نمودن این کلبه‌ها به وسایل شخصی مورد نیاز کودک

هدف رشد	اهداف، اصول و روش‌ها	تفسیر	مولفه‌های محیطی	اصول معمارانه
	روش مشاهده کنجکاوانه طبیعت	طبق این روش جهت پرورش خلاقیت باید از تمامی حواس دانش‌آموزان اعم از قابلیت‌های سمعی، بصری، لامسه، و ... در شناخت طبیعت استفاده کرد و گفتنی است که کودکان اغلب به محرک‌های محیطی حساسند و مایلند به دستکاری و بررسی اشیاء و موجودات بپردازند و این مربوط به غریزه کنجکاوی آن‌هاست. (مداحی و حسینی‌زاده۱۳۹۲، ۱۱۷)	• طراحی فضاهای باز در کیفیت‌ها و اندازه‌های مختلف برای بازی‌های مختلف در جهت آشنایی با طبیعت • استفاده حداکثری از نور روز و داشتن بازشوهایی به سمت فضای باز و طبیعت پیرامون	• استفاده از بازشوهایی که در تقابل و مرتبه چشمان کودک هستند. • استفاده از مصالح طبیعی مانند چوب و کاهگل و خشت و بامبو • ایجاد فضاهایی موقت یا دائم در فضای باز برای نگه‌داری برخی حیوانات و کاشت برخی گیاهان،درختان میوه مناسب شرایط اقلیمی، فضایی برای شن‌بازی،آب‌بازی
	اصل تفاوت‌های فردی	برای کشف اختلافات فردی در کودکان، می‌توان امکان انجام فعالیت‌های مختلف و متنوع در یک فضا فراهم باشد تا کودکان با نظارت مربی به انجام فعالیت های مختلف پرداخته و پس از کشف استعدادهایشان توسط مربی در همان فضا و در کنار دیگر کودکان به انجام فعالیت دلخواه خود بپردازند، تا بدینوسیله از کودکان دیگر نیز در حوزه‌های متنوع، تجاربی فراگیرند.	• فضایی انعطاف‌پذیر و یکپارچه و قابل تقسیم به فضاهای کوچکتر با استفاده از اختلاف سطح و تغییر فرم • تلفیق فضای باز و بسته با استفاده از حیاط خلوت‌ها و ایوان‌های مناسب به منظور ایجاد فضاهای متنوع برای فعالیت‌های مختلف • امکان چیدمان متنوع مبلمان به صورت فردی و گروهی • تشکیل حوزه‌های فردی که در عین استقلال با دیگر فضاها نیز مرتبط باشد.	• فضایی برای آشنایی کودکان با حرفه‌ها و مشاغل گوناگون مانند نجاری، پزشکی، رانندگی، معلمی و...
	اصل آموزش گروهی	آموزش گروهی می‌تواند در قالب کلاس‌های قدیم به صورت استاد و شاگردی باشد که در آن معلم یا مربی در یک سمت به عنوان یاددهنده و کل شاگردان در یک سمت به عنوان یادگیرنده هستند؛و یا در قالب کلاس‌های سمیناری همه افراد نقش یادگیرنده و یاددهنده دارند و مربی نقش هدایت‌کننده را دارا می‌باشد.مقصود ابن‌سینا از آموزش گروهی، نوع دوم است، چون بیان می‌کند کودک از کودک فرامی‌گیرد.	• فضایی مناسب از نظر ابعاد و کیفیت برای آموزش جمعی • فرم مناسب کلاس با توجه به نوع آموزش • مبلمان مناسب • امکان تغییرپذیری نوع چیدمان و امکان ایجاد گروه‌های مختلف با تعداد افراد متفاوت	• فضاها تا حد امکان وسیع در نظر گرفته شوند و از فرم‌های مرکزگرا برای مبلمان فضا نیز استفاده شود. • در نظر گرفتن فضاهای جمعی و مبلمان ثابت یا متحرک به شکل U یا به شکل مرکزگرا در فضای باز و بسته به صورت پلکانی یا مسطح

هدف رشد	اهداف، اصول و روش‌ها	تفسیر	مولفه‌های محیطی	اصول معمارانه
	هدف جسمانی: علم بهداشت	ابن‌سینا برای پرورش بعد جسمانی انسان همچون بعد روحی اهمیت قائل شده است.از دیدگاه او سلامتی سرشت حالتی است که در آن اعمال بدن به درستی صورت می‌گیرد.	• تفکیک فضاهای کثیف و تمیز و همچنین فضاهای تر و خشک به منظور رعایت بهداشت	• استفاده از کفسازی‌های قابل شست و شو،مقاوم و غیرلغزنده و یک لگن دستشویی در فضاهای کثیف • در نظر گرفتن فضایی برای مسواک زدن کودکان متناسب با مقیاس کودکان در جوار ناهارخوری یا در جوار سرویس‌های بهداشتی

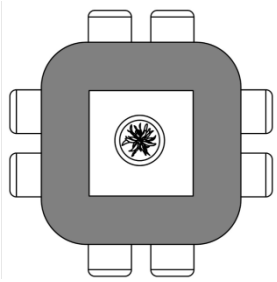
۷- اصول طراحی

در حقیقت، تجربه هر فرد در زندگی و مهارت هایی که کسب می‌نماید مربوط به شرایط محیطی و محصول تاثیر متقابل میان آن فرد و محیطی است که در آن زندگی میکند، طراحی فضاهای ویژه کودکان مانند مهد کودک ها از آن جهت اهمیت دارد که در طول این سال ها، کودک از محیط تأثیر بیشتری میگیرد، حال آن‌که اغلب فضاهای مذکور در ایران، مناسب کودکان طراحی نشده است.

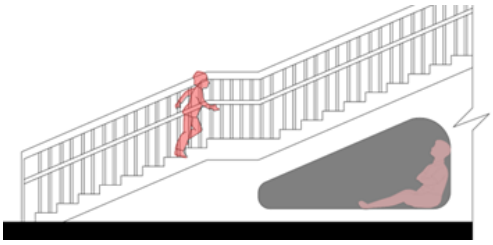
محیط کالبدی با عناصر تشکیل دهنده خود مانند رنگ، بافت، سایه روشن، نور، صدا، فرم و غیره کیفیت‌های فضایی متفاوتی را ایجاد می‌کند و بر جسم و روان کودک تاثیرات متفاوتی می‌گذارد.بدین ترتیب منطبق با مولفه‌های محیطی ذکر شده، اصولی برای طراحی محیط کودک با هدف رشد او استنتاج و بیان می‌کنیم:

۱- مهدکودک را می‌توان به نحوی طراحی نمود که فضاهای دنج و آرام برای خلوت‌گزینی(شکل ۷ و ۱۰)، فضاهای محصور برای دو تا سه کودک و فضاهای بزرگتر برای گروه‌های بیشتری از کودکانوجود داشته باشد(شکل ۸ و ۹) (طالبی و میرمقتدایی۱۳۷۹، ۱۴). به عنوان مثال می‌توان از فضای زیر پله با استفاده از تمهیداتی برای خلوت‌گزینی کودک استفاده نمود.

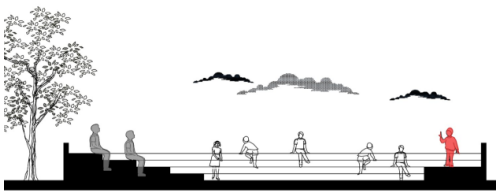
شکل ۷:استفاده از جداره‌ها برای ایجاد حوزه‌های فردی(منبع:نگارندگان)



شکل ۸:طراحی مبلمان مناسب برای ایجاد فضاهای جمعی(منبع:نگارندگان)

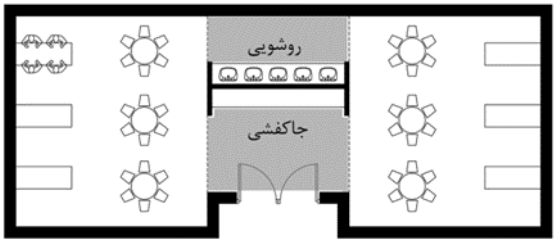


شکل ۱۰: ایجاد فضاهای جمعی مرکزگرا(منبع:نگارندگان)



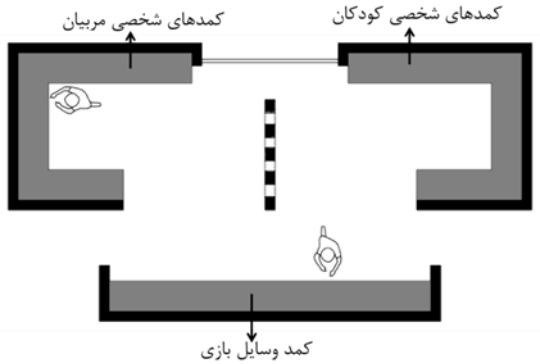
شکل ۹:استفاده از زیر پله برای ایجاد حوزه‌های فردی(منبع:نگارندگان)

۲- با استقرار کمدهای شخصی مربیان در جوار کمدهای کودکان می‌توان نظم و انضباط شخصی را به کودک آموزش داد. (شکل ۱۱)



شکل ۱۱: الگوی پیشنهادی برای کمدهای کودکان و مربیان(منبع:نگارندگان)

۳- فضایی برای اعمال عبادی مربیان به عنوان نمازخانه در نظر گرفته شود و به گونه‌ای در مهدکودک جانمایی شود که در معرض دید کودکان باشد.(شکل ۱۲)

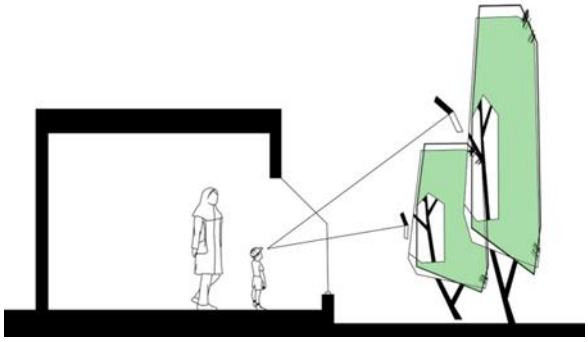


شکل ۱۲:الگوی پیشنهادی برای ناهارخوری (منبع:نگارندگان)

۴- فضایی به عنوان ناهارخوری برای استفاده کودکان و مربیان و والدین در نظر گرفته شود، تا علاوه بر تقویت روابط میان کودک و مربی و والدین، کودک با آداب غذا خوردن(آغاز کردن غذا با نام و یاد خدا، نگاه نکردن به لقمه دیگران و ...) نیز آشنا شود.بهتر است این فضا مفروش باشد و علاوه بر میز و صندلی، قسمت‌هایی برای نشستن بر سر سفره در نظر بگیریم، می‌توان از میزهایی با پایه کوتاه برای انداختن سفره روی آن ها استفاده کرد. در بخشی مجزا اما مرتبط با ناهارخوری،فضایی برای شستن دست‌ها نیز در نظر گرفته شود.

۵- در حیاط مهدکودک، از مصالح طبیعی که در اثر تغییر شرایط، تغییر کیفیت(مانند تغییر بو یا تغییر رنگ) می‌دهند مانند کاه‌گل و چوب استفاده شود.

۶- استفاده از بازشوهایی که در تقابل و مرتبه چشمان کودک هستند، به طوری که مجبور نباشد برای نگاه کردن به خارج قد بکشد و بتواند حرکت خورشید را دنبال کند و از نور طبیعی روز بهره‌مند شود.(شکل۱۳)



شکل ۱۳: ارتباط با طبیعت از طریق بازشوها (منبع:نگارندگان)

۷- فضایی برای آشنایی کودکان با حرفه‌ها و مشاغل گوناگون مانند نجاری، پزشکی، رانندگی، معلمی و... به همراه وسایل و تجهیزات و مبلمان خاص هر حرفه در مقیاس کودکان، به منظور الگوپذیری و استعدادیابی کودکان در نظر گرفته شود.

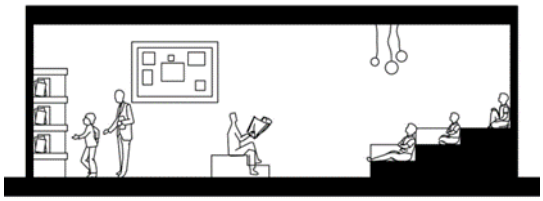
۸- در فضاهایی که که برای بازی با شن، آب، خمیر بازی ، سفال و نقاشی و دیگر فضاهایی که نیاز به شست و شو دارند از کفسازی‌های قابل شست و شو، مقاوم و غیرلغزنده استفاده شود و حتی‌الامکان یک لگن دستشویی(متناسب با ابعاد بدن کودک) در آن فضا برای کودک تعبیه شود.

۹- در نظر گرفتن فضاهای باز بی خطر و ایمن مانند حیاط مرکزی برای فعالیت‌های ورزشی و حرکتی مانند دوچرخه‌سواری، کارهای هنری، آشنایی با حیوانات، مشارکت در کاشت گیاهان و سبزی‌ها، بازی با شن و آب، آشنایی با آبزیان و ماهی‌ها و ... برای ارتباط کودک با طبیعت ضروری است.

۱۰- می‌توان با طراحی کلبه‌هایی در فضای داخلی همانند اتاق شخصی، متناسب با ابعاد و اندازه‌های بدن کودک و مجهز نمودن این کلبه‌ها به وسایل شخصی مورد نیاز کودک، فضایی مستقل و دنج برای او ایجاد کرد.هم‌چنین می‌توان در فضای باز هم کلبه‌هایی برای یک یا چند کودک در نظر گرفت.

۱۱- در نظر گرفتن فضایی برای مسواک زدن کودکان، در جوار ناهارخوری با رعایت اصول بهداشتی و استفاده از روشویی با مقیاس کودک و استفاده از مصالح غیر لغزنده و قابل شست و شو در کف، برای رعایت عوامل بهداشتی و آموزش بهداشت به کودک مناسب به نظر می‌رسد.

۱۲- می‌توان فضایی را به منظور قصه‌گویی برای کودکان در نظر گرفت و با رعایت مقیاس کودک و در نظر گرفتن این نکته که نشستن ساکن علاوه بر ایجاد مشکلات در رشد و عملکرد ارگان‌ها، دارای تاثیر منفی طولانی‌مدت جهت تمرکز کردن نیز می‌باشد (مردمی و دلشاد ۱۳۸۹، ۱۱۱)، پله‌هایی وسیع برای نشستن به منظور تحرک و پویایی کودک حین گوش دادن به قصه خواندن مربی طراحی کرد.(شکل۱۴)



شکل ۱۴: الگوی پیشنهادی برای فضای قصه خوانی (منبع:نگارندگان)

۸- نتیجه‌گیری

می‌توان گفت مهدکودک در اندیشه اسلامی، مکانی است برای رشد کودک در جهت قرب الهی.به عبارتی دیگر هدف از رشد کودک (یا به تعبیری انسان)، تقرب الهی است و بدین منظور باید مسیر صحیحی(تعلیم و تربیت) را بپیماید. بدیهی است عوامل انسانی و محیطی بی‌شماری در رشد موثرند، لذا با تفسیر و تحلیل در اهداف، اصول و روش‌های تربیتی اسلامی، کیفیت‌های محیطی موثر در رشد را برشمرده و بدین ترتیب اصولی برای طراحی معماری مهدکودک استخراج کردیم.

با توجه به ارتباطات انسان با خود، خدا، جامعه و طبیعت، می‌توان این اصول را به طور خلاصه این‌گونه برشمرد:

۱- ارتباط کودک با خود:

- فضایی برای خلوت‌گزینی کودک مانند زیر پله‌ها یا کلبه‌های کوچک

۲- ارتباط کودک با خدا:

- جانمایی نمازخانه مربیان در معرض دید کودکان

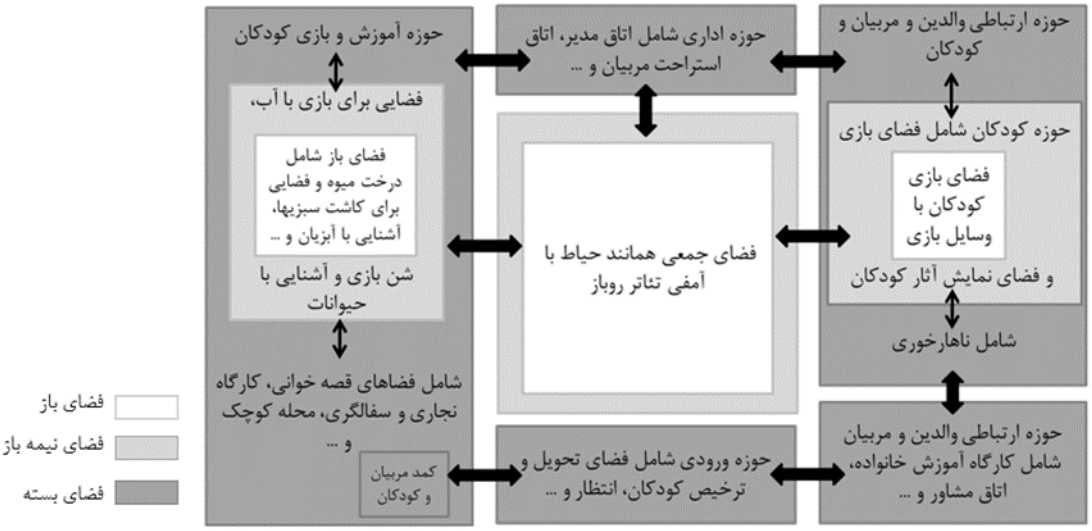
۳- ارتباط کودک با دیگران:

- ناهارخوری مشترک کودک و مربی و والدین
- فضاهایی جمعی برای بازی و آموزش گروهی

۴- ارتباط کودک با طبیعت:

- استفاده از مصالح طبیعی
- استفاده از بازشوهای وسیع در مرتبه چشمان کودک

در نمودار شکل ۱۵، الگوی پیشنهادی برای لزوم مجاورت فضاها در مهدکودک اسلامی از نظر نوع کاربران (کودک، مربی، والدین) و ارتباطات فضایی بین آن‌ها را به طور خلاصه نمایش می‌دهیم:



شکل ۱۵: الگوی پیشنهادی برای ارتباطات بین فضاها در مهدکودک اسلامی (منبع:نگارندگان)

پی‌نوشت

۱- با توجه به گستردگی منابع اسلامی و فراگیری تعلیم و تربیت در اسلام و قرآن، در این پژوهش به آرای ابن‌سینا و شهید مطهری به عنوان اندیشمندان صاحب نظر در این حوزه کفایت شده است.

۲- با توجه به این‌که هدف اصلی این پژوهش، استفاده از آرای اندیشمندان مسلمان برای استخراج اصول معماری می‌باشد، از منابعی که پژوهشگران حوزه علوم انسانی به طور خاص به تعلیم و تربیت از دیدگاه این دو اندیشمند با بررسی تمام منابع مرتبط پرداخته‌اند، استفاده شده است و از ذکر منابع مستقیم به دلیل سنگین بودن یا پراکندگی محتوا پرهیز شده است.

منابع

۱- قرآن کریم.

۲- بهشتی، سعید و شکری نیا، محمدعلی.(۱۳۹۰). « جایگاه طبیعت در تربیت انسان از دیدگاه قرآن کریم»، پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی (۱۲): ۹-۳۸.

۳- دهخدا، علی(۱۳۲۸) لغت نامه دهخدا. تهران: نشر دانشگاه تهران.

۴- زیباکلام مفرد، فاطمه و حیدری، سمیرا.(۱۳۸۷).« بررسی دیدگاه ابن سینا در باب تعلیم و تربیت»، مجله روانشناسی و علوم تربیتی (۳): ۸۹-۱۱۳.

۵- سیف، سوسن وکدیور، پروین وکرمی نوری، رضا و لطف آبادی، حسین.(۱۳۸۸). روانشناسی رشد. تهران: انتشارات سمت.

۶- شعاری‌نژاد، علی‌اکبر .(۱۳۷۲). روانشناسی رشد .تهران: انتشارات اطلاعات.

۷- صالحی، اکبر و مرادی، امیر و فیروزی، اسماعیل.(۱۳۹۳).« نگاهی جامع به تعلیم وتربیت اسلامی از دیدگاه شهید مطهری با تاکید بر اصول، اهداف و روشهای تربیتی». پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی(۲۵): ۳۷-۹.

۸- صالحی، اکبر و یاراحمدی، مصطفی.(۱۳۸۷).« تبیین تعلیم و تربیت اسلامی از دیدگاه علامه طباطبایی با تاکید بر هدفها و روشهای تربیتی». دوفصلنامه علمی-تخصصی تربیت اسلامی: ۲۳-۵۰.

۹- صدیق، عیسی.(۱۳۳۳).« نظریات ابن‌سینا در باب تعلیم و تربیت و مقایسه اجمالی با نظریات افلاطون و ارسطو». فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران (۱۳): ۱۶-۲۳.

۱۰- طالبی، ژاله و میرمقتدایی، مهتا.(۱۳۷۹). طراحی معماری مهدکودک(ضوابط پیشنهادی:نشریه۳۳۴).تهران: مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن.

۱۱- مداحی، جواد و حسینی‌زاده، سیدعلی.(۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل روشهای پرورش تفکر خلاق در سیره معصومان(ع)». دوفصلنامه تربیت اسلامی: ۱۰۳-۱۲۱.

۱۲- مردمی،کریم و دلشاد، مهسا.(۱۳۸۹).« محیط یادگیری انعطاف‌پذیر». نشریه انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران: ۱۰۹-۱۱۸.

۱۳- مصباح، علی و دیگران. (۱۳۷۴). روانشناسی رشد(۱) با نگرش به منابع اسلامی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها.

۱۴- مهدینژاد، جمال‌الدین، مجیدابراهیم دماوندی، رضا سیروس صبری، و جوانه عباس پور اسداله.۱۳۹۱. تأثیر محیطهای بازی طبیعی در رشد کیفی آموزش کودکان. نشریه علمی پژوهشی فناوری آموزش

۱۵- ملکی، حسن. ۱۳۸۳. اصول تعلیم و تربیت اسلامی از دیدگاه شهید مطهری(ره).فصلنامه مصباح(۵۰): ۱۰۳-۱۲۶.

۱۶- نوروزی، رضاعلی، حسنعلی بختیار نصرآبادی، کمال نصرتی هشی، و محمد شاهی. ۱۳۹۲ . درآمدی بر آرای ابن سینا و جاحظ در باب اصول تربیت. فصلنامه معرفت(۱۹۱): ۹۱-۱۰۳.

۱۷- وجدانی، فاطمه، و محسن ایمانی. ۱۳۹۱. تحلیل مفهوم "رشد" با تکیه بر آیات قرآن کریم. پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی(۱۶): ۳۵-۱۱.

Seeking principles for designing a kindergarten with a look at the concept of "development" in Islamic philosophy

Javad Divandari[1], Salman Noghrekar[2], Farideh Sadat Hosseini Sharif[3]
1- Assistant Professor of Architecture, Department of Architecture and Art, University of Kashan.(corresponding author)
2- Assistant Professor of Architecture, Department of Architecture and Art, University of Kashan.
3- Student of M.A of Department of Architecture and Art, University of Kahan.

Abstract

All children are born in pure and perfectionist nature. In fact, training and attitude of their family and community makes people courageous and decent or faded and indecent. The opinion of many education professionals is that the human person is formed in the first six years of his life. Given that the human spirit is flexible at the time of childhood, and as the human becomes larger, its flexibility reduces, it should be child development fields provided. Due to the significant impact the environment as one of the factors affecting child development, Especially the impact of architectural space In improving physical and motor abilities and Also, children's mental, emotional and social development, In order to design a space that meets the needs of children, we need to know the exact characteristics of the child's development. Since the teachings of Islam are the guide to the development of human perfections and this guidance guide addresses all aspects of human existence and life, Here is the question that the Islamic thought of what solutions are offered on a child's development environment. Given the changing pattern of traditional family life in recent decades, pre-primary education spaces are emerging as a real need, and we should recognize that the characteristics of a suitable kindergarten for the development of a child are based on Islamic teachings. The purpose of this article is to provide Islamic principles and patterns for the design of kindergartens. In this article, we tried to use the Islamic approach and the concept of growth from the viewpoint of Martyr Motahari and Ibn Sina, With the method of logical reasoning and interpretation and analysis of the principles, goals, and educational methods of them, to conclude the components and environmental qualities of appropriate place for the child's development. And Ultimately, the principles for designing the child's space in accordance with these qualities and conditions are extracted. The main goal of development from the view of Islam and the Quran, as well as muslim scholars, is divine proximity and succession that is considered as the ultimate goal of Islamic education, and education provides the path to the goal of growth.

Given the ultimate goal of man, to reach the path of development, muslim scholars explained goals, principles and methods. Among those, there are some things that can be effective in the quality of the place (here's a kindergarten), In this study, the quality and environmental factors enumerated. For example, according to the principle of "group training" as one of the educational principles of Ibn Sina, it is possible to use game-based learning methods that allow participation in group activities. Therefore, it is necessary to create a child's develope field by creating flexible spaces with dimensions and shapes and suitable furniture for forming small and large groups. In the field of architecture, in order to realize these environmental qualities, we need methods and tools, for this purpose, we have outlined the principles of designing the physical environment in various fields (Physical planning, materials, interior design, etc.). In fact, the experience of each person in their lives and the skills they acquire is related to the environmental conditions and the result of the interaction between the person and the environment in which he lives. The design of special spaces for children such as kindergartens is important because during these years the child is more affected by the environment, While most of these spaces in Iran are not suitable for children. The physical environment with its elements such as color, texture, bright shadow, light, sound, form, etc., creates different spatial qualities and affects the child's body and mind. In this way, in accordance with the environmental factors mentioned, we draw the principles for designing the child's environment for the purpose of his development. For example above, we can

include principles such as spacious and massive spaces, create outdoor amphitheater and use U-shaped center-shaped forms for furnitures outdoor and indoor .

It can be said that kindergarten in Islamic thought is a place for child's developement in the direction of divine proximity. Obviously, human and environmental factors are effective in the child's development, therefore, by interpreting and analyzing the goals, principles and methods of Islamic education, we highlight the environmental qualities that are effective in develope, and thus we have introdused principles for architectural designing kindergarten.

Given the relationship between man and himself, God, society and nature, these principles can be summarized as follows:

1- Relationship between child and himself:

- A space for child privacy, such as under stairs or small cottages.

2- Relationship between child and god:

- Laying coach' prayer room exposed to the children's View.

3- Relationship between child and society:

- Shared dining for children and coaches and parents.
- Social spaces for group play and training.

4- Relationship between child and nature:

- Use natural materials.
- Create wide openings at the child's eyes.

بررسی جشن باستانی نوروز و انعـکاس آن در هنر دوران هخامنشی و ساسانی

دکتر مهتاب مبینی[۱]، زهره منصورجاه[۲]

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، ایران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دانشگاه پیام نور، تهران شرق

چکیده

فرهنگ ایران با سابقه چند هزار ساله و هنر این سرزمین که سابقه‌ای همپا با فرهنگ آن دارد توانسته‌اند در کنار هم به خلق آثاری شگفت‌انگیز و متحیرانه دست بزنند که چشمان هر بیننده‌ای را به خود خیره سازند. جشن‌های ملّی که از عناصر اصلی فرهنگ هر کشوری به‌شمار می‌آیند، در ایران دارای اهمیتی بایسته و خاص هستند؛ و ایرانیان نیز همواره به برگزاری این جشن‌ها همت ویژه‌ای مبذول داشته‌اند. در این میان، هنرمندان ایرانی با حکاکی‌کردن این مراسم خاص و جالب‌توجه برروی سنگ توانسته‌اند هم در به یاد ماندن این آداب و رسوم سهم به‌سزایی داشته‌باشند و با بازنمایی آن برای نسل‌های آینده در برپایی این جشن‌ها در سال‌های آتی قدمی مفید بردارند و هم هنر بی‌مانند خود را به جهانیان بنمایانند و دریابند که چگونه هنر ایران‌زمین توانسته است این آداب‌ورسوم قدیمی خود، به‌ویژه جشن‌های ملّی باشکوه و باعظمت را به دیگر ملت‌ها نشان دهد. پژوهش حاضر برآن است تا درحد توان به جشن باستانی نوروز و انعکاس آن بر هنر همان دوره بپردازد و سعی کرده تا اهمیت حفظ و نگهداری آداب و رسوم اصیل و غنی خود را به نسل جوان خاطر نشان‌کند و بگوید که با پایبندی در به‌اجرا درآوردن این جشن باشکوه، کهن و ریشه‌دار خود، در پربارکردن هرچه بیشتر این فرهنگ اصیل همت‌بگمارد و در پاسداری از آن بکوشد. همچنین بتواند قدمی‌اندک در راه اعتلای هرچه بیشتر این جشن‌های ملّی میهنی و هنر این مرز و بوم بردارد.

واژگان کلیدی: جشن‌های باستان، هنر، دوره‌های باستان، هخامنشی، ساسانی

۱. مقدمه

ایرانیان باستان مانند دیگر ابناء بشر از زمانی‌که متوجه حساب زمان و شمار روزها شدند به اهمیت زمان پی بردند. آنان دریافتند بعضی از رویدادها و اتفاقات ممکن است یک بار در طول عمر هر فرد رخ بنماید یا اینکه به‌صورت سالانه و دوره‌ای صورت‌پذیرد. بنابراین به این فکر افتادند تا روزهای مهم در زندگی را گرامی بدارند و دراین گرامیداشت زمان، روزها و سالها، مراسم و آیین‌هایی را برپا کنند. بدین‌ترتیب بشر در هر زمانی به بزرگداشت این روزهای خاص پرداخته و با تمایز قائل‌شدن میان این روزها و روزهای عادی دیگر مراسمی برگزار کرد که متناسب با تغییر فصل‌ها و مناسبت‌های کشاورزی و دینی و یا اجتماعی آیینی به اجرا درمی‌آمده است. با برگزاری این مراسم و آیین‌ها، زندگی انسان‌ها در ابعاد اجتماعی، دینی و... معنا یافت و حسی از اتحاد و همبستگی در جامعه بشری پدید آمد. و چون نگاهداشت این روزها شامل مناسبت‌های دینی و اجتماعی و فصلی بوده استو مردم برگزاری این مراسم را با شادمانی و شادخواری به انجام می‌رساندند، از اینرو به آن مراسم جشن می‌گفتند. ازسوی دیگر برگزاری این جشن‌ها و به ویژه جشن نوروز باعث شده تا انسان‌ها با ارائه هنر خود در زمینه‌های‌گوناگون در هرچه زیباتر برگزارشدن آنها همت بگمارند و مهمتر از آن اینکه در ثبت و ضبط این جشن‌ها و انتقال آن از طریق خلق آثار

هنری و حفظ و نگهداری این آثار گرانبها و میراث به‌جا مانده از دوران باستان به نسل‌های بعدی، تلاش خود را به بهترین نحو ممکن به اجرا دربیاورند.

۱-۲- پیشینه وضرورت انجام تحقیق

ضرورت انجام این تحقیق از آنروست که خاطر نشان‌سازد چگونه هنرمندان دوران باستان توانسته‌اند به زیبایی جشن‌های دوران کهن خصوصاً جشن نوروز را منعکس سازند و پس‌از گذشت قرن‌ها از دوران باستان و خلق این آثار هنری، عظمت و شکوه برگزاری این جشن‌ها را به بینندگان خود بنمایانند.

۱-۳- روش انجام تحقیق

این پژوهش بنیادی-نظری‌و تاریخی به روش توصیفی- تحلیلی و با روش کتابخانه‌ای، بررسی منابع مختلف و مشاهده تصاویر گردآوری شده‌است. ازآنجائیکه تحقیقات این پروژه به‌صورت توصیفی و نظریست و به موارد تاریخی نیز پرداخته، تجزیه و تحلیل به‌شیوه کیفی است.

۲. مبحث اصلی

در کتاب دینی ایرانیان باستان، اوستا، واژه جشن به‌صورت "یسنه" و در پهلوی به‌شکل "یشن" و "جشن" آمده که از مصدر اوستایی"یَز" به معنای پرستیدن و ستودن است.(پورداود، ۱۳۳۶: ۱۶۳) "درایران باستان ظاهراً اغلب جشن‌ها، یا دست‌کم مهمترین‌آنها، اهمیت‌وجنبه دینی داشتند ودرآنها به ستایش‌و پرستش ایزدان که موجوداتی مینوی‌والهی بودند می‌پرداختند. ازاینرو تمام روزهای مقدس‌وعیدها را جشن‌می‌خواندند."(یسنا، ج اول: ۲۵) با این حال در کتاب *آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروزه*، آمده است:" با این همه، جشن همواره به معنای شادکردن نبوده‌است. درمواردی هرچند اندک‌شمار را می‌توان یادکرد که جنبه سوگواری داشته‌اند. سوگ سیاوش، از آیین‌های کهن اقوام ایرانی، یکی از مشهورترین آنهاست."(روح‌الامینی، ۱۳۷۶: ۱۴) در فرهنگ معین و برهان قاطع آمده است: "واژه جشن کلمه تطوریافته یزشن(jazashan)، یک واژه بسیار کهن ایرانی است که باری گران از معنی‌ها و سنت‌های ویژه ایرانیان را بر دوش دارد. این واژه از ریشه یزت (yaz)، به‌معنی نیایش و پرستش است و هم‌ریشه است با واژه یس(yazn) و یشت(yazt) به‌معنی نیایش یا سرودهای نیایش‌و ایزد به‌معنی نیایش‌شده و پرستش‌شده و یزدان به‌معنی‌ایزدان دراصل‌یک اسم جمع است‌و یادگار زمانی است که مجموعه فرشتگان نیایش می‌شده‌اند و اندیشه وحدت‌گرای ایرانی، این اسم جمع را به‌معنی خدای واحد آورده است و نام شهر یزد نیز از همین ریشه است." جشن که واژه‌ای دینی است از دوران بسیار کهن در ایران رواج داشته و در هنگام مراسم نیایش و سپاسگزاری برای یک پیروزی یا یک واقعه اجتماعی یا آسمانی که به نفع مردم بوده برپا می‌شده است.

۲-۱. گاهانبارها(گاهَنبارها[1])

"همانطورکه در ادیان سامی خداوند مخلوق را در شش‌روز می‌آفریند، در دین ایران کهن نیز اهورا هنگامی‌که به آفرینش جهان مادی از روی جهان ضروری می‌پردازد آنرا در شش بار یا در شش گهنبار می‌آفریند."(فره‌وشی، ۱۳۶۴؛ ۴،۵) گاهنبار به‌معنی فصل‌ها یا گاه‌ها و هنگام‌های سال است.(رضی، ۱۳۸۲: ۱۶۸). به‌عبارتی دیگر گاهانبارها، جشن‌هایی در بزرگداشت شش آفریده خداوند بوده‌اند که ایرانیان باستان احترام آنها را برخود لازم می‌دانستند. از آن‌جا که این آفریدگان درواقع ابزارهای هرمزد، خداوند همه نیکی‌ها، برای رویارویی با اهریمن ویرانگر هستند، بنابراین پاس‌داشت و استفاده درست از این ابزارها امری بدیهی و ضروری، و درواقع تکلیف دینی دانسته می‌شد. در روایت‌ها آمده است که اهوره‌مزدا، یا هرمزد، نخست در روشنی بی‌پایان به سرمی‌برد، فروغی از این نور به انگرهَ مَینیو، یا اهریمن، رسید و وی برای نابودکردن آن فروغ و روشنی به‌سویش

یورش برد. میان این دو نیروی نخستین و برای مبارزه بر سر کسب فرمانروایی جهان، پیمانی بسته‌شد. آن‌گاه هرمزد برای فراهم‌آوردن عرصه مبارزه دست‌به آفرینش موجودات مینوی زد و سپس به آفرینش جهان مادی پرداخت. آفرینش جهان طی شش مرحله صورت گرفت(مشابه ادیان سامی) و از نظر زمانی مجموع این روند در طول یک‌سال بود.

عسکر بهرامی در کتاب جشن‌های ایرانیان می‌گوید: "ابتدا آسمان آفریده شد که هرمز آنرا به شکل تخم‌مرغی روشن و شفاف بوجودآورد. پس‌از آن همه آفرینش‌های دیگر درون آسمان صورت گرفت که به‌صورت دژی استوار در برابر یورش اهریمن و مخلوقاتی چون دیوها و موجودات شریر بود. سپس هرمز با کمک آسمان شادی را آفرید تا آفریدگان در هنگام درآمیختن نیکی و بدی، به شادی بایستند. جایگاه و اهمیت شادی در هستی بسیار قابل توجه است و از درجه اهمیت آن نزد ایرانیان باستان خبر می‌دهد. پس از آن هرمز از گوهر آسمان، آب را آفرید تا بوسیله آن هستی طراوت و زندگی یابد. در پی آفریدن آب، باد، باران، ابر باران‌زا، مه و برف پدید آمدند

آفرینش سوم، زمین بود که آنهم توسط آب آفریده شد. ابتدا زمین درمیان آسمان قرار داشت بدون پستی و بلندی وکوه‌ها را در درون خود نگاه‌داشته‌بود، اما بعدها این کوه‌ها سر برآوردند و پدیدارشدند سپس هرمزد با کمک زمین، آهن‌و دیگر کانی‌ها را بوجودآورد. البته سنگ‌های قیمتی شرایط دیگری دارند.

درمرحله چهارم، هرمز گیاه را آفرید. گیاه نخستین بی‌شاخه، بی‌پوست، تر و بی‌خار و شیرین بود و سپس‌از آن گونه‌های گیاهی دیگر پدید آمد.

در مرحله پنجم، هرمز گاو موسوم به لِکتا را آفرید. او را درمیانه جهان و سپید و روشن خلق کرد. بعدها از این گاو دیگر گونه‌های جانوری خلق شدند.

در مرحله ششم و آخر، آفرینش نخستین پیش نمونه آدمی، یعنی کیومرث شکل گرفت. او نیز مانند دیگران در میانه جهان آفریده شد و روشن و بلندبالا بود. البته آفرینش هفتم را آفرینش آتش می‌دانند. در این مرحله پایان بخش روند آفرینش است که با آغاز سال نو تطبیق یافته است و جشن نوروز مربوط به آن است."(بهرامی، ۱۳۸۳؛ ۳۸)

در گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان، آمده است: " به نظرمی‌رسد که تقسیم شب و روز به گاه‌ها یا اوقات مختلف و تقسیم سال به فصول یا جشن‌های زراعی/شبانی از روزگارانی دور در میان هند و ایرانیان رایج بوده و برگزاری آنها نیز همراه با آیین‌هاو رسوم و ادعیه مذهبی می‌بوده چنانکه هنوز نیز میان هندی‌ها و ایرانی‌های زرتشتی این جشن‌های فصلی یا گاهنبارها و جشن‌های دیگر با نمازها و سرودهای دینی انجام‌می‌شود."(رضی، ۱۳۸۲: ۱۷۹)

" ۱. گاهانبار "مدیه زری یا میدیوزرم (Madhy zamaya)" که ۴۵ روز پس‌از آغاز سال است. در آن آسمان‌ها آفریده شد و از ۱۱ تا ۱۵ اردیبهشت ماه است.

۲. گاهانبار "مدیشم(Madhya sama) یا میدیوشم" که از ۱۱ تا ۱۵ تیرماه جشن گرفته می‌شود. با این اعتقاد که شصت روز پس از اولین گاهانبار به روز ۱۵ تیرماه " آب" آفریده شد.

۳. گاهانبار "پتیش هیپی(patishahya) یا پتیه شهیم" مراسم این گاهانبار از ۲۶ تا ۳۰ شهریور ماه برپا می‌شود. گفته می‌شود هفتاد روز پس از دومین گاهانبار "زمین" آقریده می‌شود.

۴. گاهانبار "ایه ثرم(ayatherma)" که در این گاهانبار یعنی ۳۰ روز بعد از "گاهانبار سوم" روئیدنی‌ها آفریده شدند که از ۲۶ تا ۳۰ مهر جشن گرفته می‌شود.

۵. پنجمین گاهانبار، گاهانبار "مده یاری۱ یا میدیارم" است که هشتاد روز بعد از گاهانبار ایه ثرم است، و در آن جانداران و حیوانات آفریده شدند و مراسم مربوط به آن از ۱۶ تا ۲۰ دی‌ماه برپا می‌شود.

۶. آخرین‌گاهانبار"همس پت میدهی۲یا همسپدرم" نامیده‌می‌شود. مدتش۱۰روز است. از ۲۶اسفند آغازمی‌شود، و با احتساب پنج روز اندرگاه تا نوروز ادامه‌می‌یابد و هفتادوپنج روز بعداز پنجمین‌گاهانبار است. گویندکه در این‌گاهانبارانسان

[1] madahayarya
[2] Hamas pat maydhaya

آفریده‌شد و چون آفرینش انسان به‌پایان آمد، اعتدال ربیعی بود و آن روز"نوروز" نامیده‌شد که به‌نام اهورامزدا منسوب‌است.(هنری، ۱۳۵۳؛ ۶۰)

۲-۲. معانی نام‌های اعیاد فصول

۱. مَیدُیوزَرم، وسط ربیع در نصف کره‌ی شمالی که شیره در رستنی پیدا شود.

۲. مَیدُیوشِم، وسط الصّیف که هنگام درو باشد.

۳. پَتیش هَمی، هنگام چیدن و دست‌آمدن میوه و حبوبات.

۴. آیاثَرِم، هنگام بند کردن سفر و هشتن نرگاو بر ماده گاو است.

۵. مَیدیا اِریهَ، اوان شدت برودت شتا.

۶. هَمَس پَت مَیَدیه، حین مساوات لیل و نهار در آخر سال که مراسم مقدسهٔ دینی ادا کنند.

جدول ۱- اسامی سی روز در ایران باستان و معنای آنها (رضایی، ۱۳۸۸، ج ۱؛ ۱۴۴-۱۳۵)

نام پارسی	نام اوستایی	معنی
۱.هرمز	Ahura-mazda	خدای یکتا و بی‌همتا
۲. بهمن	Uohumama	اندیشه نیک
۳. اردیبهشت	Asha-vahishta	بهترین و بالاترین/راستی و پاکی
۴. شهریور	Khsharta-vairya	پادشاهی‌آرزوشده- کشور خواسته شده
۵. سپیدارمزد	Spenta-Armaiti	فروتن مقدس-مهرپاک
۶. خورداد	Ha-orvatata	رسایی -تندرستی
۷. امرداد	Ameretata	بیمرگی و جاودانی
۸. دی به آذر	Datosha	دادار-آفریدگار
۹. آذر	Athar	آذر- آتش
۱۰. آبان	Apan	آب
۱۱. خیر	Hvare-Khshaita	خور-خورشید
۱۲. ماه	Maongha	ماه
۱۳. تیر	Teshtarya	تشتر-ستاره باران
۱۴. گئوس	Geush	حیوانات هستی
۱۵. دی به مهر	Datoshu	دادار-آفریدگار
۱۶. مهر	Mitgra	مهرو محبت،عهد وپیمان
۱۷. سروش	Sraosha	فرمانبرداری
۱۸. رشن	Rashnu	دادگستری
۱۹. فروردین	Frarashi	فروهر- نیروی پیشرفت
۲۰. ورهرام	Veretraghna	پیروزی
۲۱. رام	Ramar	رامش-شادی
۲۲. باد	Vata	باد
۲۳. دی به دین	Datoshu	دادار آفریدگار
۲۴. دین	Doena	دین-وجدان
۲۵. ارد	Ashi(vanghoi)	توانگر- خواسته
۲۶. اشتاد	Arshtata	راستی
۲۷. آسمان	Asmana	آسمان
۲۸. زامیاد	Zemu	زمین
۲۹. مانتره سپند	Manthra-spenta	کلام مقدس-گفتار آسمانی
۳۰. انارام(انیران)	Anaghra-spenta	روشنایی بی‌پایان

۲-۲. نوروز

برپایه آموزه‌های اشو زرتشت، ایرانیان باستان شادی را از جلوه‌های نیک اهورایی و همساز با زندگی می‌دانستند. همواره بر آن بودند تا درهرمراسمی اندوه و سوگواری را از خود دور بسازند. مردم با پیروی از آیین زرتشت به اندیشه، گفتار و کردار نیک دلبستگی پیدا کرده بودند و میل به پیشرفت و آبادانی داشتند و سبزه و گل و گیاه را عزیز می‌داشتند. سعی می‌کردند زندگی را با شادی و درکمال آسایش و آرامش بگذرانند. آنان درجهت زنده نگاه‌داشتن و تازه‌گردانیدن جهان هستی، پایبند به عشق و مهر و راستی و همکاری با یکدیگر بودند و از خشم، کینه، حسد، دروغ و جنگ بدور بودند. نیاکان ما برای اینکه بیشتر گردهم آیند و روزگار بهتری را سپری کنند، جشن‌هایی را با انگیزه‌های متفاوت برپایه اعتقادات دینی خود و همراه با زندگی طبیعی بنا می‌کردند. جشن نوروز باشکوه‌ترین و برجسته‌ترین یادگاری ایرانیان است که ازجمله جشن‌های بسیار کهن در جهان به‌شمار می‌رود. جایگاه و اهمیت این جشن آنگاه افزایش می‌یابد که دریابیم، علارغم فرازونشیب‌های فراوان و حوادث بیشماری که برای سرزمینمان ایران اتفاق افتاده این جشن با صلابت و باشکوه به حیات خود ادامه می‌دهد و مردمان باشور و شوقی وصف‌ناپذیر برای انجام مراسم این جشن از هفته‌ها قبل به استقبال آن می‌روند و تهیه و تدارک می‌بینند.

آنچه‌که از روایات اسطوره‌ای-افسانه‌ای می‌توان دریافت اینست که:

۱. جشن نوروز، رسم و آئینی کهن درمیان مردم ایران به شمار می‌رفته است.

۲. نوروز با طلوع خورشید در نخستین روز بهاری آغاز و جشن گرفته می‌شده است.

۳. نوروز جشن نوشدگی سال درزمان تجدید حیات بوده است. (بلوکباشی، ۱۳۸۰؛ ۱۶-۱۷)

۲-۳. پیشینه تاریخی نوروز

عمر بعضی از جشن‌های ایران با عمر این ملت و مردم آن برابر است. برخی از جشن‌های ایران مانند نوروز و مهرگان و گاهنبارها که ریشه‌های طبیعی دارند، از یاد و تاریخ و آداب و رسوم و زندگی مردم ایران جدا نیست. "ابوریحان بیرونی از نوروز بزرگ یا خرداد روز از ماه فروردین به‌عنوان "روز برات" یاد می‌کند. در این روز به‌موجب عقاید مذهبی در ایران، سرنوشت و مقدرات مردم و حوادث سال از سوی خدایان و خلیفه خداوند به‌روی زمین که شاه باشد تعیین‌می‌شد."(رضی، ۱۳۷۱)

مهرداد بهار نوروز را یک جشن همگانی در فرهنگ ایران و بین‌النهرین و آیین نوروزی را یک سنت کهن و کاملاً رایج در هزاره سوم پیش‌ازمیلاد در منطقه دانسته و می‌نویسد: "این آیین همراه با کوچ بومیان نجد ایران به بین‌النهرین به آن سرزمین رفته، یا هم‌زمان در سراسرمنطقه وجود داشته‌است."(بهار، ۱۳۷۶؛ ۴۵) در اوستا، از جشن نوروز سخنی به میان نیامده است اما از تداول جشن‌های ششگانه گاهنبار در ایران باستان نام‌برده شده است. به‌نظر کریستین‌سن، نوروز در پس پنج روز اضافی(پنجک، پنجه دزدیده) می‌آمد. این پنجه را به ششمین گاهنبار در پایان آخرین ماه از ماه‌های سی‌روزه می‌افزودند و آن را جشن می‌گرفتند. کریستین‌سن می‌نویسد:" هر گاهنبار پنج روز است که آخرین روز آن به‌عنوان روز عید اصلی جشن گرفته می‌شود. آخرین گاهنبار از این گاهنبارها که ضمناً وجه اشتقاق نام آن معلوم نیست یعنی هَمَسَپَثمَیدَیَه شامل پنج روز اضافی(خمسه مسترقه) است که جای آن در پایان آخرین ماه از ماه‌های سی روزه است. از زمانی که آغاز سال در اعتدال بهاری تعیین گردید، نوروز بدین‌ترتیب ششمین روز جشن گشت که به هَمَسَپَتمَیدَیَه افزوده شد." (کریستین‌سن، ۱۳۶۸؛ ۴۷۹)

۲-۴. نوروز در دوره هخامنشی (۳۳۰-۵۵۰پ.م)

در دوره هخامنشیان گاه‌شماری‌های چندگانه‌ای رواج داشته‌است که همین موجب‌شده تا محققان نسبت به برپایی آیین نوروزی و سال نو با یکدیگر اختلاف نظر داشته‌باشند. تعدادی‌از محققان معتقدند نوروز را درآغاز پادشاهی‌داریوش‌دراول تابستان و دراواخر پادشاهی او در اول بهار دانسته‌اند. کریستین‌سن درپی مطالعه تحقیقاتی مارکوآرت (Marquart) به‌این نتیجه‌رسیده‌است که دراوایل دورهٔ هخامنشی جشن سال نو ایرانیان باستان آغاز پاییز بوده ودر اواخر پادشاهی داریوش اعتدال بهاری را آغاز سال دانسته و جشن می‌گرفتند.

او در مورد عقیده خود چنین می‌نویسد: "سال ایرانیان باستان به‌صورتی که آن را در سنگ‌نوشته‌های داریوش در بیستون می‌یابیم، در پاییز آغاز می‌شد و جشن بسیار معروف مهرگان(بکیاد Baqabvada) ایرانیان باستان دراصل جشن اول سال ایرانیان بوده است. اما درهمان‌هنگام درحدود اواخر فرمانروایی داریوش، ایرانیان تمدن آسیایی مقدم و سرزمین‌های مدیترانه قرارگرفته‌بودند، تقویم مصری را پذیرفتند که برطبق آن سال به دوازده ماه سی روزه به اضافه پنج روز اضافی (خمسه مسترقه[1]) تقسیم شده‌بود، و دراعتدال بهاری آغاز می‌شد.

"این سال یعنی سال اوستایی جدید، سال دین زرتشتی گشت و تا امروز در نزد پارسیان حفظ‌گردیده‌است. اما یک سال اوستایی قدیم نیز وجود داشته‌است و آن سال دهقانی‌است که شش گاهنبار و یا جشن‌های فصلی بدان تعلق دارد و درتقویم پارسیان برجای مانده‌است، این سال اوستایی قدیم در انقلاب تابستانی آغاز می‌شد. در ایران باستان سالی وجود داشته که با اول دذو(=دی) آغاز می‌شد. این حدس را بیان داشتم که سال اوستایی جدید که در دوره داریوش معمول گشت با ماه دذو(= دی یعنی[ماه] آفریدگار، ماه اورمزد) آغاز می‌شد که روز اول آن، روز اول سال در اعتدال بهاری، با نام " خرم روز" جشن گرفته‌می‌شد و آغاز سال اوستایی قدیم روز اول سال در انقلاب تابستانی، در میان مردم حفظ شده بود. و اولین روز فروردین در سال با اول دی آغاز می‌گشت؛ سپس زمانی پیش از دوره ساسانیان یا درهمان دوره با مصالحه‌ای میان تقویم دینی و تقویم عامه سال جدیدی پیدا شد که مانند سال عامه در اول فروردین آغاز می‌گشت، و این تاریخ با اعتدال بهاری تطبیق داده‌شده، به‌طوری که آغاز نجومی سال دینی سنتی حفظ گردید. و این سالی است که پارسیان آن را تابه امروز حفظ کرده‌اند. روز اول سال در اعتدال بهاری اول فروردین، عید نوروز است. با این همه در دوران ساسانیان همچنان به برگزاری جشن خرم روز در اول دی، آخر دسامبر، درتقویم جدید ادامه می‌دادند.(کریستین سن، ۱۳۶۸؛ ۴۷۸-۴۷۷)

۲-۵. نوروز در دوره ساسانی(۶۵۱-۲۲۴ م)

در دوره ساسانی، نوروز را به "نوروز عامه" و "نوروز خاصه" تقسیم کرده‌بودند و آنرا در طی چند روز جشن می‌گرفتند. "نوروز عامه" یا " نوروز کوچک" پنج روز بود که از اول فروردین آغاز می‌شد و " نوروز خاصه" روز ششم فروردین یا فردا روز بود که آن را " جشن بزرگ" نیز می‌نامیدند. ابوریحان بیرونی روز ششم فروردین را "نوروز بزرگ" و آن را نزد ایرانیان "عید بزرگی" می‌خواند. در پنج روز " نوروز عامه" شاه مردمان را بار می‌داد و آرزوهای آنان را برآورده می‌ساخت. "نوروز عامه" که می‌گذشت، "نوروز خاصه" که ششم فروردین ماه بود خود می‌نمود. این روز را بدان‌رو بزرگ می‌خواندند؛ چون می‌گفتند جمشید بدین روز مردم را به بی‌مرگی وتندرستی و خرمی مژده داد. شاه "نوروز بزرگ" را برای خود و رازداران و همدم‌های خویش ویژگی می‌داد. و در این روز با آن به رامشگری و سرخوشی می‌پرداخت.(بلوکباشی، ۱۳۸۰؛ ۲۹)

۲-۶. انعکاس جشن‌های ایران باستان بر هنر آن دوره

تحول فرهنگ و تمدن انسان را در فلات ایران از هزاره پنجم پیش از میلاد مسیح می‌توان مورد مطالعه قرار داد. این تمدن در نواحی مختلف و تحت تأثیر وضع زمین‌و آب وهوا و روابط ساکنان آن با همسایگان‌و مهاجرت‌هاو تهاجم‌ها به‌طرق گوناگون نمایان شده است. ازاینرو تمدن‌و فرهنگ غنی ایران از ابتدا تاکنون همواره انعکاسی چشمگیر بر هنر این مرزوبوم داشته است. این دو عنصر مهم و اساسی-در پابرجا ماندن هر سرزمینی-توانسته‌اند هنر ایران را متجلی و شکوفا سازند. چنانکه از دیرباز و از زمان‌های نخستین، هنر ایرانی با دست‌های پرتوان هنرمندانش توانسته قدرتمندانه ظهور خود را به همگان بنمایاند و آنگاه که با فرهنگ و تمدن و آداب‌و رسوم ایرانی ممزوج شده، آثاری شگفت‌انگیز و خیره‌کننده پدید بیاورد. جشن‌های ایران باستان که خود بازنمودی از فرهنگ‌وتمدن این سرزمین است توانسته الهام‌بخش آثار هنری درخشانی چه در عرصه حکاکی بر روی سنگ چنانکه در کاخ تخت‌جمشید و منطقه نقش رستم مشاهده‌می‌شود، و چه‌در ساختن مهر و سکه‌های دوران باستان خصوصاً

[1] دوازده ماه سی‌روزه، درست ۳۶۰ روز می‌شده است. پنج‌روز باقی‌مانده را در شمار ماه محسوب می‌کردند. این پنج‌روز با نام‌هایی چون خمسه مسترقه یا به فارسی پنجه و پنجه دزدیده، اندرگاه، اندرگاهان، اندره‌گاهان، روزهای گات‌ها و... نامیده می‌شد (رضی، ۱۳۸۲؛ ۱۳۰)

درزمان ساسانیان به نمایش بگذارد. در زمینه بازنمایی جشن‌های باستانی ایران، بزرگترین‌و مهم‌ترین جشن کهن ایرانیان یعنی جشن نوروز و آغاز سال نو را می‌توان در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید مشاهده‌کرد. با مشاهده حجاری‌های نقش برجسته درآن مکان، می‌توان دریافت که مراحل برگزاری جشن آغاز سال نو و آمدن بهار یا همان نوروز، که بزرگترین و اصلی‌ترین جشن باستانی و فرهنگی ایرانیان است، چگونه با شکوه و تشریفات تمام به‌اجرا درمی‌آمده است؛ یا با مشاهده حجاری‌های نقش رستم، تشریفات برگزاری مراسم و آیین‌های باستانی را می‌توان درک‌کرد و پی برد که چگونه و تا چه اندازه مردم باستان به آیین‌ها و آداب و رسوم خود اهمیت می‌داده و آنها را گرامی می‌داشته‌اند. در این مقاله، سعی بر آن است تا هنر دوره باستان یعنی دو دوره هخامنشی و ساسانی، که از جشن‌ها و آیین‌های کهن ایرانی به ویژه جشن نوروز متأثر بوده، مد نظر قرار بگیرد

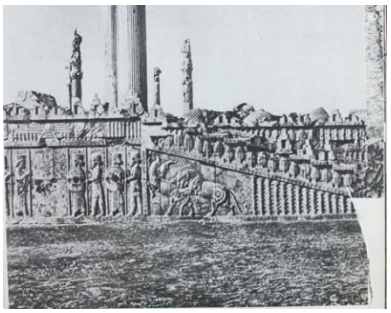
۲-۷. هنر در عصر هخامنشی

دردوران هخامنشی، مزداپرستی با تغییرانی‌که زردشت درآن دین پدیدآورده بود به‌عنوان دین رسمی در ایران رواج یافت. هخامنشیان که زرتشتی نبودند مردگان خود را به خاک می‌سپردند، اما از زمان داریوش به بعد آرامگاه‌هایی در دامنه کوه نقش رستم ساخته شد تا بتوانند پادشاهان خود را در آنجا دفن کنند؛ مانند آرامگاه داریوش و خشاریارشا و اردشیراول و داریوش دوم. اردشیردوم و سوم و داریوش سوم نیز در آرامگاهی که در دامنه کوهی در پشت تخت جمشید واقع بود به خاک سپرده‌شدند. به‌سبب اهمیت متوفیانی که در این آرامگاه‌ها قرارداده‌شده‌اند، نقوش برجسته بسیاری برروی نمای آرامگاه‌ها در نقش‌رستم و تخت‌جمشید قابل مشاهده‌است که نمایانگر جلال و شکوه شاهنشاهی هخامنشی است. از آثار به‌جامانده چنین حاکی است که در آن دوران هنر کاملا زیر نفوذ پادشاهان بوده و هنرمند کمترین خلاقیت را برای خلق آثار هنری خود به‌اجرا درمی‌آورده است. نویسنده کتاب *باستانشناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی* می‌گوید: "هنر هخامنشی انعکاسی است از اصول سیاسی‌ومفاهیم اخلاق اشرافی آنها و مقیدومحبوس قشر حاکم جامعه. چنین هنری از هرلحاظ نمی‌توانست از آزادی تعبیر برخورداربوده در بقاءو حیاتش از چهارچوب خاصی پا فراترنهد."(سرافراز، ۱۳۲۶؛ ۱۵۲)

سرافراز سپس می‌افزاید: "طبیعت‌گرایی هنر عصرهخامنشی چه‌در حجاری‌های نقش برجسته تخت‌جمشید و چه‌در هنر مجسمه‌سازی و چه در آثار فلزی به خوبی مشهود است و حتی می‌توان گفت که سیر تکامل هنر ایران در این عصر آنچنان چهره‌ای از خود به‌جای گذاشته است که همانند آن در هنر بیگانگان کمتر شناخته شده است."(همان منبع؛ ۱۵۴) به‌نظر می‌آید برخلاف یونان باستان و دوران امپراطوری روم، درعصر هخامنشی، هنرمند درخصوص خلاقیت هنر و علائق شخصی‌اش به‌هیچ وجه آزادی عمل نداشته و در همه زمینه‌ها فقط از شخص شاه فرمانبرداری می‌کرده است. درواقع هنر در آن دوره ساده و ابتدایی نبوده بلکه ترکیبی و زائیده تخیلات شاه بوده است؛ زیرا پادشاه با الهام از آثار هنری در شهرهای آشور و مصر و بخش یونانی آسیای صغیر، سعی در ایجاد یک وحدت عملی و قدرتمند داشته و مطابق علائق شخصی خود و با ابتکاری منحصربه فرد، خواستار خلق یک اثر هنری برتر بوده است.

سخن درباره بنای بی‌نظیر تخت‌جمشید بسیار است، اما آنچکه در اینجا مورد بحث است برگزاری مراسم جشن آغاز سال نو یا نوروز در این مکان است؛ زیرا به‌نظرمی‌رسد که هدف از احداث این بنای باشکوه علاوه بر استقراریافتن و سکنی‌گزیدن پادشاهان هخامنشی، به‌حضور پذیرفتن میهمانان و نمایندگان ملت‌ها از سراسر جهان درهنگامه برگزاری جشن نوروز از سوی پادشاهان ایران بوده‌است. در کتاب اوج‌های درخشان هنرایران در این خصوص آمده‌است: "نظر ارنست هرتسفلد، درباره طرح‌ریزی بناهای اصلی تخت‌جمشید توسط معماران داریوش-بانی آن- فرض آرتر پوپ، رمان گیرشمن و کورت اِردمان را قطعیت بخشید که بناهای اصلی مکان و صحنه‌ای بودند برای جشن بزرگ سالانه و ستایش نوروز در ایران هخامنشی. به تعبیر این نویسندگان، نقوش کنده‌شده بر نماها و دیوارک پله‌هایی که به بناها ختم می‌شوند و نقوش روی لغاز درگاه‌ها همگی دلالت‌بر کارکرد این ساختمان‌ها برای جشن نوروز دارند؛ فرضی که احتمال دارد درست باشد. به‌این‌ترتیب، نقش‌برجسته‌های نمای شرقی‌وشمالی پلکان‌های کاخ آپادانا را تصویری می‌دانند از صف نمایندگان ملت‌های امپراطوری با هدایایشان که از برابر شاه و ملازمانش می‌گذرند."(اتینگهاوزن، ۱۳۷۹؛ ۸۹)

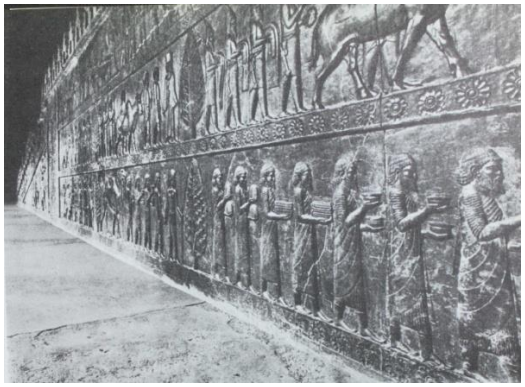
در شکل ۲، که مربوط به دروازه شمالی "تالار تخت" است بخش پایانی تشریفات نوروز را نشان‌داده است. دراینجا پادشاه روی تخت جلوس‌کرده ودر مقابلش‌دوآتشدان که بین او و رئیس تشریفات قراردارد مشاهده می‌شود. شاه برای پذیرایی و قبول هدایایی که از ایالات آمده مهیا است. خدمتگزاران مگس‌پران سلاح‌های شاهی را به‌همراه دارند، مانند نگهبانان شاه دراطراف او قرارگرفته‌اند. هرگروه از مهمانان به‌ترتیب برای شرفیابی به‌حضور پادشاه آماده‌می‌شوند. اشیای قیمتی که به شاه هدیه داده‌می‌شود درخزانه شاهی نگهداری‌خواهندشد.



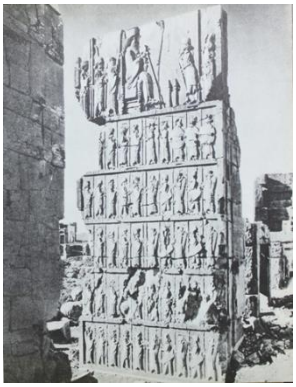
شکل ۱- نمای پلکان شرقی آپادانا.
منبع: گیرشمن،۱۳۴۶؛ ۱۶۰

شکل ۲- بار دادن داریوش در برابر دو آتشدان.
منبع: گیرشمن، ۱۳۴۶؛ ۲۰۵

در شکل ۳ مشاهده می‌کنیم که سربازان مزبور روی پنج مجلس در پایین تخت نشان‌داده‌شده‌اند و محافظت از شاهنشاه را برعهده دارند. درواقع این صحنه نمایانگر برگزاری مراسم تشریفات تمام‌وکمالی است که برای شرفیابی مهمانان به‌حضور پادشاه مهیا شده‌است. در شکل ۴ آمدن گروه‌هاودسته‌های مختلف میهمانان با ملیت‌های مختلف از گوشه‌وکنار جهان باستان به‌همراه هدایایی که می‌خواهند به پادشاه تقدیم‌کنند به‌تفصیل و باشکوه هرچه‌تمامتر حجاری شده‌است.



شکل ۳- پلکان شرقی، نمایندگان ملل متحد.
منبع: گیرشمن، ۱۳۴۶؛

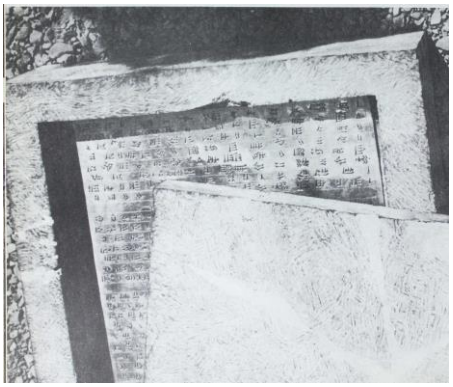


شکل ۴- سربازان روی پنج مجلس قراردارند. منبع: گیرشمن، ۱۳۴۶؛ ۲۰۴ ۱۸۲

سیاست مذهبی دوران کوروش پس از او نیز ادامه می‌یابد. شاه پرستیده نمی‌شود ولی‌بدان سبب که شاهنشاه به اراده اهورامزدا خداوند بزرگ و خالق همه چیز بر روی تخت پادشاهی نشسته، سرزمین ایران به یک نوع وحدتی‌دست می‌یابد که بسیار حائز اهمیت‌است. گیرشمن در اثر خود، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، چنین می‌گوید: "همه چیز در تخت جمشید برای بزرگداشت این جشن ملی بنا شده‌است و این چنین درضمن تشریفاتی‌که هرسال در اول بهار به‌مناسبت عید نوروز که بزرگترین اعیاد مذهب مزداپرستی است برپامی‌شود، یادآوری می‌گردد. تحت حمایت خداوند بزرگ اهورامزدا و در برابر شاهنشاه ملت‌های پیروز یعنی "پارسیها" و "مادی‌ها" درتشریفاتی‌که ضمن آن نمایندگان ملل مختلف ازمقابل آنان عبورخواهندکرد و هدایایی تقدیم خواهند نمود حضور خواهند یافت و این هدایا که از تمام مللی که شاهنشاهی ایران را تشکیل می‌دهند خواهند آمد در مقابل تخت شاهنشاه به‌عنوان نشانه تابعیت قرارداده‌خواهدشد. پیش‌از انجام تشریفات نوروز، بزرگان شاهنشاهی‌ونمایندگان کشورها به تخت جمشید می‌آمدند و در دشت وسیع " مرودشت" که رود پلوار از میان آن می‌گذرد و در مغرب تخت جمشید قرار گرفته هزاران خیمه می‌زدند."(گیرشمن، ۱۳۴۶؛ ۱۵۴) آنطورکه در شکل‌های ۵ و ۶ مشاهده‌می‌شود،

نوروزدرتخت جمشید با شکوه و تشریفات ویژه‌ای برگزار می‌شده است. گیرشمن می‌افزاید: "روز نوروز بزرگان‌ونجبای "پارسی" و"مادی" از پله وسیعی که مقابل تخت جمشید قرار گرفته است بالا می‌رفتند. درمقابل "دروازه بزرگ خشایارشا" از میان مجسمه‌هایی‌که نیمه پیکرشان انسان ونیمه دیگر حیوان است و به‌عنوان نگهبان در مدخل کاخ قرارداده شده‌اند عبورمی‌کنند. پس‌ازاینکه از"دروازه بزرگ" "خشایارشا" عبورکردند وارد حیاط مقابل "آپادانا" می‌شوند، که نظیر آپادانای شوش است. درنقطه‌ای از پی این ساختمان به‌دستور داریوش دو جعبه سنگی قرار داده‌شده که در هرکدام دو لوحه یکی‌از نقره و یکی‌از طلا وجوددارد و چند سکه طلا و نقره نیز همراه لوحه‌ها است. متن کنده‌شده روی این لوحه‌ها به سه زبان است: فرس قدیم، عیلامی و بابلی، وترجمه آن به‌قرار زیر است: "داریوش شاه، شاه بزرگ، شاه شاهان، شاه کشورها، پسر ویشتاسب هخامنشی، داریوش شاه چنین می‌گوید: "این‌است کشوری‌که من دارم، از کشور "سکاها" که در این طرف "سغد" هستند، تا "کوش" (حبشه)، و از هند تا "سارد". این است آنچه‌که "اهورامزدا" به من عطا کرده، او که بزرگترین خدایان است. اهورامزدا مرا و خاندان مرا حمایت فرماید."(همان منبع؛ ۱۵۴)

شکل ۵- پلکان شرقی آپادانا،شوشی‌ها،ارمنی‌ها ونگهبانان پارسی. منبع: گیرشمن؛۱۳۴۶؛۱۷۰



شکل ۶- لوح داریوش کبیر که به سه زبان نوشته شده است. منبع: گیرشمن؛ ۳۴۶؛ ۱۵۶

تزئینات دو پلکان بزرگ در شمال‌و شرق کاخ تخت جمشید روبه‌روی تالار آپادانا شامل سه بخش است؛ دروسط، دیواره‌ای است که نمای پلکان را شامل می‌شود که هشت سرباز در طرفین کتیبه شاهی ایستاده‌اند و در مثلث‌های طرفین پیروزی نیروی نیکی بر نیروی اهریمنی به‌صورت شیری که بر گاوی حمله کرده و درحال پاره کردن آن است به تصویر کشیده شده است "نقش زیبای شیر گاوشکن بر دیوارهای پلکان ورودی کاخ سه دروازه(کاخ شورا) و کاخ آپادانای تخت جمشید به‌عقیده بسیاری از پژوهندگان نقش پیروز شیر بر گاو، واقعه نجومی‌گذر آخرین ماه فصل سرما(یعنی ماه ثور یا گاو) و فرارسیدن گرم‌ترین ماه سال (یعنی ماه اسد یا شیر) را بیان‌می‌کند. به‌عبارتی دیگر، این نقش نمادی از آغاز فصل بهار و فرارسیدن جشن‌های باستانی نوروز بوده که اوج این جشن‌ها با شکوه‌وجلال فراوان در تخت‌جمشید برگزارمی‌شده است."(محمد پناه، ۱۳۸۵؛ ۹۱)

شکل ۷- شیر گاو شکن بر دیوارهای پلکان ورودی کاخ سه دروازه. منبع: گیرشمن، ۱۳۴۶؛ ۱۹۳

برروی پایه کاخ، تصویر نمایندگان ۲۳ ملت تحت فرمانروایی شاهنشاهی هخامنشی شامل درباریان پارسی و مادی به همراه اسب‌ها وگردونه‌های پادشاهی و سربازان شوشی به اجرا درآمده است. این تصاویر علیرغم جنبه‌هایی تزئینی‌شان، حکایت‌های بسیاری درخود دارد. اینطور بوده‌است‌که پذیرایی از مهمانان دعوت‌شده در کاخ داریوش انجام‌می‌شده است. چنانکه برروی پله‌هایی که به طرف کاخ داریوش هدایت شده، تصاویر خدمتگزارانی که ظروف خوراکی و بره‌ها را دردست دارند، نشان داده شده است.

شکل ۸- پلکان شرقی آپادانا، شامی‌ها و لودی‌ها
منبع: گیرشمن،۱۳۴۶، ص۱۷۱ و ۱۷۴

شکل ۹- پلکان آپادانا، نگهبانان پارسی؛
منبع: گیرشمن،۱۳۴۶، ص۱۷۱ و ۱۷۴

گیرشمن درباره تشریفات و اجرای مراسم جشن نوروز در حضور پادشاه به تفصیل توضیح داده و شرح جزئیات مراسم را در تمام قسمت‌های مختلف کاخ به خوبی ارائه کرده است. درباره پایان پذیرایی چنین می‌گوید: "در پایان پذیرایی، شاه و میهمانانش از همان راهی که وارد تالار شده بودند به سوی "سه دروازه" مراجعت می‌کردند ولی این بار از در شرقی خارج می‌شدند و نقوش برجسته موجود در طرفین آن در، ما را به این نتیجه راهنمایی می‌کند و راه خروج را نشان می‌دهد. گیرشمن چنین اظهار می‌دارد:" هنر هخامنشی با جهان مردگان و جهان خدایان کاری نداشت و سرکارش با جهان زندگان بود و به این طریق توانست درکشورهایی که زیر فرمانروایی او درآمده بودند اصول جدید را پراکنده سازد و از عهده سهم تاریخی مهمی که بر دوش داشت یعنی انداختن پلی بین جهان غرب که وضع ثابتی پیدا کرده بود و جهان شرق که هنوز در پیشروی بود، برآید." (همان منبع؛ ۳۷۲)

۲-۸. هنر در عصر ساسانی

گیرشمن اظهار می‌دارد: "یکی از خصوصیات روش دولت ساسانی بوجود آوردن یک مذهب رسمی و تمرکز امور است ..؛ به‌نظر می‌رسد که نهضت زرتشت در دین کهن مزدایی تغییراتی پدیدآورده بود و اردشیر دوم هخامنشی درهمین دین پرستش آناهیتا را- که پیوستگی ویژه با تقدیس آتش داشت- به‌صورت نقش و پیکر داخل کرد. معبد اصلی آناهیتا در استخر بود و عهده‌دار امور این معبد هیربدان یا روحانیانی بودند که در میان آنها اجداد ساسانیان نقش مهمی داشته‌اند. در شمال غربی ایران در اطراف معبد بزرگ شیز، مذهب کهن ایرانی که جریان امور آن بوسیله مغان یا مؤبدان تأمین میگشت تبلور یافته بود. این موبدان در حالیکه سنتهای طبقه روحانی را حفظ می‌کردند در زمانی نامعین دین زرتشتی را پذیرفته بودند. این دین بوسیله کتاب اوستا بطور کتبی تثبیت شد."(همان منبع؛ ۱۲۱) در دوران ساسانی دین رسمی کشور زرتشتی بود؛ درآن زمان زرتشتیان درگذشتگان خود را به خاک نمی‌سپردند بلکه جسد آنان را برروی ارتفاعات کوه قرارمی‌دادند تا حیوانات درنده و پرندگان شکاری بدن اجساد از پوست و گوشت پاک سازند. سپس استخوان‌های باقی‌مانده را در استودان‌های(استخوان‌دان) ساخته‌شده از

سنگ، گچ و یا چوب قرارمی‌دادند و در گودال‌ها یا غارها در کوه‌ها می‌گذاشتند. یکی از استودان‌های سنگی یافت‌شده در منطقه بیشاپور، نقوشی بر چهار طرف آن وجود دارد که شامل دو اسب بالدار گردونه ایزد میترا را می‌کشند. نقش دیگر خدای زروان یا زمان بیکرانه است. درطرف دیگر ایزد آتش"پسر اهورامزدا" دیده می‌شود. نقش چهارم متعلق به آناهیتا است که ظرفی در دست دارد و ماهی‌هایی در دو طرفش مشاهده می‌شوند. دراین نقوش می‌توان مجموعه چهارگانه ایزدان مزدائی را تشخیص داد.

شکل ۱۰- چهارسوی یک استودان که با نقوش ایزدان زینت شده است، بیشاپور. منبع: گیرشمن، ۱۳۵۰؛ ۱۶۶

گیرشمن اضافه می‌کند: "شاهان نخستین ساسانی تا نرسی، نقوش برجسته خود را بر صخره‌های حوالی تخت‌جمشید حجاری می‌کردند ولی اردشیر دوم و جانشینانش برای جاویدان ساختن حوادث پادشاهی خود صخره طاق بستان نزدیک کرمانشان را برگزیده‌اند که در کنار جاده قدیم ابریشم که هرتسفلد آنرا دروازه آسیا نامیده، قرار دارد. در این نقش شاه ایستاده و در دو سوی او دو ایزد دیده می‌شود. یکی‌از آنها اهورامزداست که تاج می‌بخشد و دیگری میتراست که دستهٔ برسم در دست دارد و از سرش نور می‌تابد و بهمین نشان باز شناخته می‌شود. در زیر پاهای خدای بزرگ و شاه یک دشمن کشته شده بر زمین افتاده است. با وجود آنکه از عملیات جنگی این پادشاه چیزی نمی‌دانیم، به نظرمی‌رسد که دشمن کشته‌شده رومی است. اما میترا برروی یک گل نیلوفر آبی بزرگ ایستاده است."(همان منبع؛ ۱۹۰)

شکل ۱۱- تاج‌گیری اردشیر دوم، طاق بستان (قرن ۴ م). منبع: گیرشمن،۱۳۵۰؛ ۱۹۰

در هنر دوره ساسانی، در زمینه سنگ‌های محکوک و سکه ها از دوران‌های پیش از خود متمایز می‌گردد و همچون آینه‌ای است که سه دوران شاخص(قرن‌های سوم و چهارم و تا اندازه‌ای پنجم) تمام هنر ساسانی را نمایان می‌سازد. جلوه‌های هنری در قرون سوم و چهارم رشد چشمگیری پیدا می‌کنند و کیفیت آنها از تمام آثار پدید آمده پیش از آن برجسته‌تر است. در قرن پنجم ذوق‌های هنری اندکی کاهش می‌یابد و هنرمند فقط به تولید محصول با کمترین ذوق می‌پردازد. با تمام افت و خیزهای صورت پذیرفته در هنر ساسانی، این هنر یکپارچه و واحد است و از تدوام و تجانسی برخوردار است که در هنر هیچ دوره‌ای نمونه آن یافت نشده است. همانطور که ذکر آن به میان رفت سکه‌های ساسانی اسناد و مدارک گرانبها و پرباری است از تاریخو فرهنگ و هنر و مذهب ایران. و به لحاظ تاریخ‌نگاری مطالعه کتیبه‌ها ونقش برجسته‌های ساسانی بسیاری از وقایع تاریخی را مشخص می‌سازد. برخلاف اشکانیان که سکه‌هایشان از فلز نقره بود، ساسانیان از طلا، نقره و برنز و آلیاژی از قلع و سرب سکه ضرب می‌کردند. و اردشیر یکم برای رقابت با رومیان و نمایش قدرت سیاسی‌واقتصادی و دوباره زنده‌کردن سنت هخامنشی به ضرب سکه‌های طلا روی آورد. ازآنجائیکه درآن زمان عنصر آتش مقدس شمرده‌می‌شد و آنرا ستایش‌می‌کردند، بر پشت بسیاری‌از سکه‌های ساسانی تصاویر پرستشگاه، آتشدان، آتش و جلوه‌هایی از ماه و ستاره و نقش اهورامزدا ضرب‌شده‌است که نشان‌دهنده پابرجا ماندن آیین‌های کهن بوده‌است. در ضرب سکه‌های متعلق به دوران هرمزد دوم، شاپور یکم، بهرام دوم و هرمزد دوم تصاویر از آتشدان و تصاویر شاه و ملکه و ولیعهد و یا یکی از ایزدان زرتشتی میترا و آناهیتا در پشت سکه‌ها

مشاهده‌می‌شود؛ که این همه نشان از اهمیت و توجه به تقدس آتش و آتشدان و ایزدان برجسته زرتشتی بوده است. چند نمونه از تصاویر سکه‌های ساسانی در ذیل آمده است:

شکل ۱۲- سکه شاپور سوم.
منبع: اینترنت، سکه‌ها

شکل ۱۳- سکه درهم هرمز یکم.
منبع: سایت سکه‌ها

شکل ۱۴- سکه بهرام دوم.
منبع: سایت سکه‌ها

گیرشمن در ادامه اظهار می‌دارد:" آثار هنری ایران در دورانهای پیشتر هیچگاه با چنین اطمینانی، وحدت کشور، قدرت سلطنت، استحکام دولت و اجتماع آن و ذوق‌و تمایل این اجتماع را به تجمل‌وشکوه بیان‌نکرده‌اند. هنر ساسانی‌که می‌خواست " ملّی" بماند مجموعه‌ای از تصاویر را آماده وتثبیت کرد و آنها را به طرزی خستگی‌ناپذیر با مقیاس خیلی بزرگ بر روی صخره‌ها و با مقیاس کوچکتری بر روی دیوارکاخ و ته جام و سطح کوچک مهر استنساخ کرد. مراسم‌تاج بخشی، جنگ، شکار و جشن از موضوعات مرجح هنر ساسانی بود. این موضوعات حتی به دکان کوچک سفالگری نیز داخل شدند. هنر ساسانی که ممکن است هنری مجزا از هنر پیشین خود، به نظررسد، دراصل متشکل از عناصر کهن ایرانی‌و شرقی است. هنر ساسانی آنها را متعمداً با زنده‌گرداندن سنت‌های هخامنشی که حاصل این‌عناصر بودند جستجوکرد و آثار هنری پارتی را که عاری‌از رنگ هلنیستی نبودند، ناخودآگاه دنبال‌کرد و بدانها دوام بخشید و با گشودن راه بسوی هنری که در ایالات رومی سوریا رونق داشت، زمینه سرشار خود را بارور ساخت."(همان منبع؛ ۲۴۶- ۲۴۷)

درواقع هنر ساسانی، "هنری نو" به‌شمارمی‌رود که دربرگیرنده سنت‌های هخامنشی و پارتی است. این هنر بیشتر دهنده بوده است تا گیرنده. در قرن‌های ۶ و ۷، زمان پادشاهی خسرو اول و دوم، عظمت و شکوه هنرهای تجملی‌از دوران شاپورهای بزرگ فراتر می‌رود. تصویرشناسی‌های این دوره شامل موضوعاتی مانند صحنه‌های بزم، جلوس شاه بر تخت پادشاهی، رزم پادشاه، شکار حیوانات به‌صورت پیاده یا سواره که در هنرهای تزئینی به‌کار رفته‌اند. "صحنه تاج‌ستانی اردشیر اول از زیباترین نقش برجسته‌های ساسانی است که در نقش رستم شیراز حکاکی شده است. در این نقش، پادشاه با نیم تاج گوی‌نشان، سوار بر اسب کوچکی، حلقه روبان‌داری را به‌عنوان مظهر قدرت از اهورامزدا (که او نیز سوار بر اسب کوچکی است و شاخه بَرسَم بر دست چپ دارد) تحویل می‌گیرد. زیر پای اسب اردشیر، نقش لگدکوب شده اردوان پنجم(آخرین پادشاه اشکانی) و به قرینه، زیر پای اسب اهورامزدا نیز نقش اهریمن در حالی‌که دو مار از پیشانی او بیرون آمده، دیده می‌شود. روی سینه اسب اردشیر و اهورا مزدا دو کتیبه به زبان‌های پهلوی اشکانی و ساسانی حک شده است. ترجمه متن کتیبه اسب اردشیر چنین است: این پیکری است از خداوندگار مزداپرست، اردشیر، شاه شاهان ایران که چهره از ایزدان دارد، فرزند خدایگان پاپک شاه. همچنین ترجمه کتیبه‌ای که بر سینه اسب اهورامزدا حجاری شده، چنین است: این پیکری است از ایزد اهورامزدا. پشت سر پادشاه نیز نقش یکی از خدمه شاهی در حالی که مگس‌پرانی را بالای سر اردشیر گرفته، حجای شده است."(محمدپناه، ۱۳۸۵؛ ۱۵۹)

از جمله موضوعات کهن هنری ایران، صحنه‌های بزم و ضیافت است که هنر هخامنشی آنرا به‌اجرا درآورد ودرهنر پارتی دوباره ظاهر شد.ازاینرو هنر پارتی به سنت‌های گذشته بازمی‌گردد واز هنر پیشینیان خود وآثار برجامانده تأثیر می‌پذیرد. در دوران ساسانی هنر فلزکاری نیز اهمیت بسزایی یافت و هنرمندان در زمینه فلز و فلزکاری تبحر چشمگیری بدست آوردند. در شکل‌های ۱۵ تا ۱۸ چند نمونه بسیار زیبا از هنر فلز کاری به چشم‌می‌خورد.

شکل ۱۵- نقش معروف دیهیم ستانی اردشیر اول از اهورامزدا. منبع: محمدپناه،۱۳۸۵؛ ۱۵۹

شکل ۱۶- ایزد آناهیتا زیر طاقی از گل‌های ۱۲ پَر با کوزه آب خود در حال سیراب کردن بچه‌شیر تشنه. منبع: محمدپناه،۱۳۸۵؛ ۱۹۸

شکل ۱۷- بشقاب زرین قلم‌زنی‌شده با نقش ایزد آناهیتا درچنگال عقاب. منبع: محمدپناه،۱۳۸۵؛ ۱۹۰

شکل ۱۸ و ۱۹- بشقاب‌های سیمین زراندود قلم‌زنی شده از صحنه ضیافت‌و بزم شاهانه. منبع: محمدپناه،۱۳۸۵؛ ۱۹۰

کتاب هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، گیرشمن اینگونه جمع‌بندی می‌کند که: " هنر ساسانی آخرین مرحله هنر کهن شرقی است. دیدیم‌که این هنر نه بیان یک تجدد ناگهانی است و نه یک تجلی متأخر از هنر یونانی. این هنر اصول زیبایی-شناسی ایران را که وارث هنرهای آسیای مقدم است مجسم می‌سازد و نتیجه یک تحول طولانی است و نیرویی دارد که می‌تواند نشانه‌های خود را در هنرهای ملت‌های مجاور باقی گذارد."(همان منبع؛ ۲۸۳) همچنین می‌افزاید: "همانطورکه "هانری فوسیون" یادآورشده‌است "هنر ساسانی مانند یک نیروی مشخص‌وعامل جدید دخالت‌نمی‌کرد، بلکه مانند مظهر کهن‌ترین و پایدارترین تجربه‌های هنری جلوه‌گری می‌کرد." هنر ساسانی خود را به گذشته بزرگ هنر طبیعی‌گرای هخامنشی می‌پیوست. این هنر هلنیسم را پذیرفته بود ولی "درضمن ترجمان نیرومند قرینه‌سازی و شکل‌های ریاضی تزئینی بود" ازاینرو هنر ساسانی کوشش‌داشت رئالیسم هنری را با ابتکارات تزئینی هم‌آهنگ سازد و هنر کشورهایی مانند گرجستان‌و ارمنستان‌و داغستان را برای قبول ترکیبات تجریدی هنر اسلامی مهیا می‌کرد." (همان منبع؛ ۲۹۸) و در آخر چنین استنباط‌می‌کند که: " در هنر هخامنشی به‌زحمت می‌توان تصویر "دنیای مردگان"و "دنیای خدایان" را یافت و "دنیای زندگان" نیز منحصر به زندگی رسمی است تقریبا تنها دنیایی‌است که به ما سخن می‌گوید. در دوران پارتی این افق تنگ‌تر می‌شود و دیگر نه از "دنیای مردگان" و نه از "دنیای خدایان" خبری نیست و در ناحیه فلات بخش ناچیزی از دنیای زندگان به‌چشم‌می‌خورد." (همان منبع؛ ۳۳۷) تا به اینجا مشاهده شد که جشن آغاز سال نو یا همان نوروز در ایران عهد باستان چنان تأثیرگذار بوده است که هنرمندان حکاک مراحل و آداب برگزاری آن را به تفصیل به‌تصویر کشیده‌اند؛ و دیوارهای بنای تخت جمشید که بزرگترین بنای به‌جا مانده از عهد باستان است منقش به نقوش برجسته و حکاکی‌هایی شده که از تصاویر برگزاری عید نوروز و مراسم و آداب

آن در میان پادشاهان هخامنشی و مردمان این سرزمین است؛ و همین امر سبب‌شده تا این بنای عظیم هرچه باشکوه‌تر جلوه‌کند و اعتباری صد چندان بیابد.

نتیجه

در ادوار مختلف تاریخ تمدن ایران، هنر سرچشمه همیشه جوشان فرهنگ و تمدن این سرزمین بوده است. منبعی تمام نشدنی و جاری که در طول تاریخ بشری آثاری ماندگار و منحصربه‌فرد از خود به‌جاگذاشته است. درحقیقت هنر ایران، ستاره تابان آسمان هنر جهان به شمار می‌رود که از دوران کهن(مادها، هخامنشیان، اشکانیان، و ساسانیان) تاکنون، به گفته آرتور پوپ، ایران‌شناس و هنرشناس بزرگ معاصر، "هدیه دایم ملت ایران به تاریخ جهان بوده است." حال به‌یاد بیاوریم آن هنگام که هنر و فرهنگ باهم درهم آمیخته‌اند و ثمره‌ایی که پدید آمده جز زیبایی و جاودانگی نبوده است؛ آن سان که می‌توان تحسین و تکریم را نثار آن آثار کرد. فرهنگ ایران نیز بسیار پربار است و نهال آن از ابتدای تاریخ کهن این سرزمین ریشه دوانده و ساقه‌اش اکنون به درختی تناور و سایه‌گستر بدل گشته‌است. درمیان اجزاء تشکیل‌دهنده فرهنگ، جشن‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و جشن نوروز در صدر این جشن ها قرار دارد؛ از هنگامی‌که تاریخ بشر در ایران نظم گرفت و گاه‌شماری قاعده‌مند شد این جشن برگزار می‌شده است؛ چنانکه در نقش‌برجسته‌های بنای تخت‌جمشید آداب و رسوم و مراسم به حضور پذیرفتن میهمانان از سوی پادشاه درمراحل برگزاری این جشن بزرگ ملّی بسیار شکوهمند و با عظمت هرچه‌تمام‌تر تصویرشده‌است واین امر نمایانگر آن است که هنرمندان ایرانی به‌زیبایی‌وکمال آنرا به‌انجام‌رسانده‌اند، چنانکه پس‌از گذشت هزاران سال این آثار هنری همچنان استوار و پابرجا و باشکوه فراوان به حیات خود ادامه‌می‌دهند و غرور ملّی و میهنی ایرانیان را قوت و شدت می‌بخشند. حکاکی‌و نقش برجسته‌های باقی‌مانده نمایانگر قدرت تصویرگری هنرمندان حکاک دردوران باستان بوده است که علارغم اطاعت محض از فرمان پادشاه و بهره نگرفتن از خلاقیت‌های هنری خویش، همچنان توانسته‌اند به زیباترین روش آیین‌ها و مراسم جشن نوروز را به تفصیل حک کنند و شاهکاری ماندگار تا درازنای تاریخ بیافرینند.

درواقع از اعصار گذشته هنرمند ایرانی با نگاه موشکافانه و با آگاهی از فرهنگ کهن و دیرپای سرزمین خود دست به خلق آثاری زده تا بتواند تمدن و فرهنگ غنی خود را به جهانیان بشناساند و در این راه کوششی بی‌امان و بی‌مانند انجام داده‌است. چنانکه پس‌از گذر قرن‌ها از خلق این آثار همچنان می‌تواند جهانیان را با شیوه زندگی و آداب‌ورسوم ایران زمین آشنا سازد. اکنون بر هنرمندان نسل حاضر ماست تا همواره بر اهمیت تمدن و فرهنگ سرزمین ایران پای‌فشرده و سعی و تلاش خود را در خلق آثاری به اجرا درآورند که بتوانند نمایانگر فرهنگ غنی و تمدن کهن ما به نسل‌های بعد و به مردمان سرزمین‌های دیگر باشند. همچون زبان کهن پارسی که پس‌از گذشت قرن‌ها و با وجود تمام تهاجم‌ها و فرازونشیب‌های فراوان که ایران عزیزمان برخود دیده، همچنان زبان رسمی کشور است و همگان به این زبان سخن می‌گویند و می‌نویسند. اکنون فرزندان ایران اعم از زن و مرد، کوچک و بزرگ باید بدانند تا زمانی که هنرمندان، اندیشمندان و اصحاب فرهنگ و هنر به‌درستی در پی بازسازی و یادآوری سنت‌های به‌جا مانده و کهن خود باشند و آنرا به‌نحوی شایسته در معرض دید همان قرار دهند، هویت و فرهنگ اصیل ایرانی هرگز از یادها برده نخواهد شد و نسل‌های کنونی و آینده همواره پاسدار آداب‌و رسوم زیبا و به‌جامانده از اعصار گذشته و فرهنگ غنی خود خواهند بود.

منابع

۱. آذرگشسب، ا. (۱۳۴۹-۱۳۵۱). آیین برگزاری جشن‌های ایران باستان.(چاپ اول). تهران: بی‌نا
۲. اتینگهاوزن، ر.(۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران. با همکاری احسان یارشاطر. ترجمه: هرمز عبدالهی، رویین‌پاکباز.(چاپ اول). تهران: دفتر نشر آگه
۳. ایدات، پ. (۱۳۹۱). هنر ایران باستان(تمدن‌های پیش از اسلام). با همکاری رابرت دایسون و کمک‌های چارلز ویلکینسون. برگردان و حواشی: یوسف مجیدزاده(چاپ چهارم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران

۴. اینوسترا نتسف، ک.(۱۳۴۸). مطالعاتی درباره ساسانیان. مترجم: کاظم کاظم‌زاده.(چاپ اول). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۵. اورنگ، م. (۱۳۳۵). جشن‌های ایران باستان. (چاپ اول). تهران

۶. برهان، م.(۱۳۶۱). برهان قاطع. به‌کوشش محمد معین. تهران: امیرکبیر

۷. بلوک‌باشی،ع. (۱۳۷۱)."آتش‌افروز" فرهنگنامه کودکان و نوجوانان. تهران: شورای کتاب کودک

۸. بلوک‌باشی، ع.(۱۳۸۰). نوروز جشن نوزایی آفرینش. (چاپ اول) تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی

۹. بهار، م.(۱۳۵۲). اساطیر ایران.(چاپ اول). تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۰. بهار، م.(۱۳۷۶). از اسطوره تا تاریخ، به کوشش ابوالقاسم اسماعیل‌پور.(چاپ اول). نشر چشمه

۱۱. بهار، م.(۱۳۷۴). جستاری چند در فرهنگ ایران.(چاپ اول). تهران: فکر روز

۱۲. بهرامی، ع. (۱۳۸۳). جشن‌های ایرانیان. (چاپ اول). تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی

۱۳. پورداوود، ا.(۱۳۳۶). یادداشت‌های گات‌ها.(چاپ اول). تهران: اساطیر

۱۴. پولاک، ا. ی.(۱۳۶۱). سفرنامه: ایران و ایرانیان. ترجمه: کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی

۱۵. رجبی،پ. (۱۳۹۱). جشن‌های ایرانی. تهران: انتشارات آرتامیس با همکاری کتابسرای بلخ

۱۶. رضایی، ع. (۱۳۸۱). اصل و نسب و دین‌های ایرانیان باستان.(چاپ ششم). تهران: انتشارات در

۱۷. رضی، ه.(۱۳۵۸). جشن‌های آتش، جشن سده، چهارشنبه‌سوری، آذرگان، شهریورگان.(چاپ اول). تهران: انتشارات فروهر

۱۸. رضی، ه.(۱۳۵۸). نوروز: سوابق تاریخی تا امروز،جشن آب‌پاشان.(چاپ اول) تهران: انتشارات فروهر

۱۹. رضی، ه.(۱۳۸۲) گاه‌شماری وجشن‌های‌ایران باستان: پژوهش و نوشته‌ها،(ویرایش سوم). تهران:فروهر

۲۰. روح‌الامینی،م.(۱۳۷۶). آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز،.(چاپ اول).تهران: نشر آگاه

۲۱. سرافراز،ع.ا.(۱۳۸۵). باستانشناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. باهمکاری بهمن فیروزمندی. (چاپ اول). تهران: دفتر پژوهش‌های هنری انتشارات مارلیک

۲۲. فره‌وشی، ب.(۱۳۶۴). جهان فروری، بخشی از فرهنگ ایران کهن.(چاپ اول). تهران: کاویان

۲۳. کریستن سن، آ.(۱۳۶۸). نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران. ترجمه: احمد تفضلی و ژاله آموزگار.(چاپ اول). تهران: نشرنو

۲۴. کریستن سن، آ.(۱۹۳۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه: رشید یاسمی.(۱۳۵۱). تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا

۲۵. گیرشمن، ر.(۱۹۶۸). هنر در دوران ماد و هخامنشی. ترجمه: عیسی بهنام.(۱۳۴۶). تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۲۶. گیرشمن،ر. (۱۹۷۲). هنر در دوران پارتی و ساسانی. ترجمه: بهرام فره‌وشی(۱۳۵۰) تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

۲۷. معین، م.(۱۳۶۳). فرهنگ فارسی جلد اول.(چاپ ششم). تهران: انتشارت امیرکبیر

۲۸. محمدپناه، بهنام(۱۳۸۵). کهن دیار.(چاپ اول). تهران: انتشارت سبزان

۲۹. گاردنر، ه. (۱۹۲۶). هنر در گذر زمان. با تجدید نظر هورست دولاکروا، ریچارد ج. تنسی. ترجمه: محمد تقی فرامرزی(۱۳۶۸). تهران: آگاه

۳۰. هنری، م. (۱۳۵۳). آئین‌های نوروزی.(چاپ اول). تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران

۳۱. هینلز، ج. (۱۹۷۵). شناخت اساطیر ایران. ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضلی(۱۳۶۸). تهران: نشر چشمه

۳۲. بلوکباشی، ع.(اسفند ۱۳۴۵، فروردین ۱۳۵۳). " چهارشنبه‌سوری". هنرو مردم. دوره ۵. ش ۵۴-۵۳

۳۳. پورکریم، ه.(اسفند ۴۷ و فروردین ۴۸) " آئین جشن چهارشنبه سوری در ایران". هنر و مردم. دوره ۷. ش ۷۸-۷۷

۳۴. حقیق، ف.(فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۸). "آئین نوروزی". هنر و مردم. بررسی‌های تاریخی، سال ۴، ش ۱

۳۵. هنری،م.(فروردین ۱۳۵۳). "مقدمه‌ای بر شناخت نوروز". هنر و مردم. دوره ۱۲، ش ۱۳۸
۳۶. هربان، آ.(آذر ۱۳۵۰). " جشن تیرگان یا آبریزان و ردپای آن در دیگر نقاط جهان". دوره ۱۰، ش ۱۱۰

Abstract:

Persian arts and culture with thousands of years of history have created a number of wonderfull and astonishing masterpieces that have long caught the attention of people the world over. One of the elements in any culture is the tradional celeberations which in Iran are held in the highest of regards. Persians always perform these events with great pride and joy and the artists who take part or are actually in charge of them perform two very important tasks; one is to replicate the events in their full ancient glory, keeping the tradition alive, passing them on to the next generation and second is to display them in their magnificent form to people all around the world. Irainians have always expressed much of their unity and identity through these very gathering. It is therefore fundamentally important for the next generation to comprehend through art these events and festivals and equally important for the artists to responsibly show case these ancient customs.

Key words: Festivals- ancient Times- Art- Achacmenian- Patian- Sasanian

مطالعه موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه

مهلا قاسمیان
باشگاه پژهشگران جوان و نخبگان، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.
mahla.qasemian@gmail.com

چکیده

نمادهای تصویری به دست آمده از هر فرهنگ و تمدنی رابطه‌ای تنگاتنگ با باورها و اعتقادات آن اقوام دارد، ناگزیر از اسطوره‌ها تأثیر می‌پذیرد. نقوش بیان تصویری خواست‌ها، بیم‌ها و امیدها و حامل استعانت از قوای طبیعت برای زندگانی بهتر در این جهان و آمرزش ابدی در آن جهان هستند. تحقیق حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه پرداخت. با بررسی آثار بدست آمده از این، شاید بتوان به تحلیل‌هایی دست زد که نتایج آن پرده از رموزی در مورد آیین‌ها، نظامات تمدنی و حتی دغدغه‌های ایرانیان در این عصر بر دارد. اهمیت و ارزش بررسی این آثار و نقوش از آن‌جایی آشکار می‌شود که با پی بردن به اختصاصات و اشتراکات نمادهای آن‌ها می‌توان به نتایجی قطعی در پیوستگی فرهنگ‌های ایرانی در آن زمان پی برد.

واژگان کلیدی: مارلیک، زیویه، شیردال، آیین باستان.

۱- مقدمه

انسان و حیوان از شاخص‌ترین و اصلی‌ترین عناصر موجود در طبیعت‌اند و به همین میزان از پیچیدگی علمی برخوردارند. مخصوصاً انسان که عالی‌ترین مخلوق خداوند است. از زمانی‌که انسان خود را شناخت ذاتی حیوانات را در پیرامون خود و طبیعتی که در آن می‌زیست می‌دید، از این‌رو چگونگی انسان و حیوان و کل عناصر موجود در طبیعت همیشه برایش مساله بود (معتمدفر، ۱۳۹۱). نقش جانوران از دیرباز اهمیت خاصی در هنر برخوردار بوده، چرا که به سبب کاربردشان در زندگی روزمره چه به صورت شکار و یا حیوانات اهلی همواره نقش مهمی در زندگی ایفای نموده است و این گونه بود که گاه از یک جانور واقعی تبدیل به نمادی از خدایان و حتی عناصری ارتقای یافت. بدین ترتیب کسانی که جانوری واقعی برای تحقق این اهداف حیات‌شان دادن احساسات کافی نبود هنرمند دست به خلق جانورانی خیالی که اغلب ترکیبی از چند موجود بود می‌زد. جانوران ترکیبی در انواع مختلف در هنر ایران باستان وجود داشته است که با روند ورود اسلام به ایران اندکی کمرنگ‌تر شده به گونه‌ایی که در سده‌های ۵ تا ۷ هجری به یکی از نقش مایه‌های رایج جهت زینت بخشی آثار هنری مبدل شد (دوست‌شناس، ۱۳۹۱). در دوران تاریخی ایران تحولی بزرگ در زمینه استفاده از نقوش موجودات ترکیبی به وجود آمد و انواع طرح‌های ترکیبی انسان و حیوانی با تأثیر از تمدن‌های پیش از اسلام مورد استفاده قرار گرفتند و حتی نقش‌هایی در حد واسط بین طرح‌های حیوانی و انسانی قرار داشتند.(حسینی، ۱۳۹۱).

در برخی اشیا زیویه نقش‌هایی واقعی و تخیلی از حیوانات مشاهده میشود که منشا هنری‌شان مربوط به اورارتوها پیش از تاریخ و شاید برخی هنرمندان یونانی باشد (لادن خوبیار، ۱۳۹۰). همچنین در اشیای بدست آمده از تمدن مارلیک در کنار نقوش حیوانات واقعی موجودات تخیلی نیز یکی دیگر از موضوعات به‌کار رفته در هنر این تمدن به شمار می‌آید که از ترکیب و تلفیق قسمت‌های مختلف بدن حیوانات با انسان و پرندگان خلق شده‌اند. در این پژوهش به بررسی تطبیق موجودات ترکیبی دو تمدن مارلیک و زیویه پرداخته شده است. هدف از پژوهش حاصل آن بوده که نقش موجودات ترکیبی انسان و حیوان در هنر ایران باستان با روش توصیفی- تحلیلی بررسی شود و مولفه‌های نمادین و نشانه‌ایی هنر ایران باستان بررسی و مورد تحلیل قرار گیرند و مفاهیم نمادین هر یک از این نقوش را که بعضاً در نوعی از نگرش‌های مذهبی و عقیقی و هم چنین شرایط زمانی شکل

گرفته است، برای ما روشن گردد. نتایج حاصل از این پژوهش نمایانگر وجوه اشتراک و افتراق موجودات ترکیبی در دو قرن مارلیک و زیویه را مشخص می‌کند.

۲- پیشینه

از نمادهای حیوانی می‌توان موجودات ترکیبی چون انسان- حیوان و حیوان– حیوان و ... اشاره کرد و نمادهای حیوانی برای گذشتگان دارای خصوصیات توانایی‌ها در قدرت‌های گوناگون طبیعی و فراطبیعی بودند که به وسیله تخیل وسیع انسانی، بلورها، آیین‌ها، و شرایط جغرافیایی هر منطقه بثان نماد تعلق گرفته است. در مقاله‌ایی با عنوان (گوپت و شیردال در خاور باستان) طاهری نتیجه می‌گیرد: عقاب– انسان– شیر- گاو هر کدام دارای نیروی سحرآمیز و فرمانروایی قلمرو خویش بودند. هنگامی که در هم آمیخته می‌شدند، برای نیایشگاهای به نگاهبانانی شکست ناپذیر بدل می‌گشتند (طاهری، ۱۳۹۱). همچنین جبار انصاری نخستین نمونه‌های گریفین (موجودات ترکیبی) در هنر ایران را در جام طلای مارلیک هزاره اول قبل از میلادی می‌داند. که قرن در طول تاریخ دچار تحول شده است (جبار انصاری، ۱۳۸۷). در بررسی و طبقه‌بندی نقش جانوران ترکیبی در آثار سفالین کاستی‌های ایران اسلامی دوست‌شناس معتقد است جانوران ترکیبی موجوداتی خیالی هستند که خاستگاه ومنشاشان طبیعت است، بدین‌گونه که انسان با رجوع به طبیعت و ترکیب اجزای ناهمگون از آن سعی در ایجاد قدرتی ماورایی در موجودات شان دارد، قدرتی که برخی آرزوها و بیم‌ها و امیدهایش را جواب‌گو باشد، مانند اسبان بالدار برای پرواز در بیکران آسمان، واین جانوران ترکیبی معمولاً انسان‌هایی با اجزای جانوری و یا جانورانی با اعضا و جوارح جانوران دیگر در نمونه‌هایی نادر در ترکیباتی خارق‌العاده و اغراق‌آمیز چندین عضو غلو شده تشکیل می‌شوند (دوست‌شناس، ۱۳۹۱).

عابدوست و کاظم‌پور (۱۳۸۸) در مقاله‌ایی با عنوان تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌ها و باستانی سفالین ایران پرداخته است. ریچارد ایتنگهاوزن در کتابی با عنوان ایران از آغاز تا اسلام به دوره‌های تاریخی زیویه و پادشاهان اشاره دارد و می‌گوید از نمونه‌های بارزشان کمربند زرینی است که حکایت از اسطوره دارد و متشکل از موجودات ترکیبی گاوهای بالدار و ابوالهول‌ها هستند و در کتاب هنرهای ایران دبلوید فرید به طور کلی به زیرور الات زیویه اشاره دارد که آنها متشکل از زیورها و اشیای آئینی و وسایل زندگی که غالباً ترکیب یافته با هیکل و صورت جانورانی خاص بوده‌اند. آقای دیاکونوف دربارهٔ سینه‌بند طلایی کشف شده از زیویه می‌گوید که با اشکال واقعی و تخیلی از حیواناتی همچون شیردال- گاو بالدار با سر انسان و ابوالهول تشکیل شده است. همچنین پرفسور پوپ به این نکته اشاره می‌کند که آثاری که از زیویه بدست آمده دارای نقش‌های مختلفی هستند از جمله نقش حیوانات بالدار- قوچ- بزکوهی- گاومیش- و همچنین صورت‌های آمیخته از حیوانات مختلف در قسمت‌هایی همچون نقش ابوالهول و موجودات نیمه انسان به چشم می‌خورد. در کتاب تاریخ هنر در دوران مادها و پارسی‌ها نوشتهٔ ویلیام کالیکان این چنین نوشته شده است که گنجینهٔ بزرگ و پرارزشی که از ناحیه مانا به دست آمده است مربوط به کشفیات زیویه می‌باشد. او همچنین به نمادهای روی اشیا بدست آمده است از زیویه اشاره می‌کند که شامل حیوانات ترکیبی از جمله شیرهای شاخ‌دار وبالدار و شیردال و ... می‌باشد (میرمحمدصادقی، ۱۳۹۰).

۳- جانوران ترکیبی و انواع آن‌ها

نخستین تصاویر موجودات ترکیبی در مصر و بین النهرین یافت شده‌اند (مجیدزاده، ۱۳۸۰) و بعد از دوهزار سال در ایران و تمدن‌های دیگر دیده شدند (هوتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۵۹). تمدن ایران باستان با توجه به قدرت تاریخی‌شان از آثار هنری فراوانی با نقش جانواران ترکیبی برخوردار است و این نقوش نمادی از تفکر، بلورها و اعتقادات مردمان عصر باستان است که در قالب آثار هنری جلوه نمایی می‌کند (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵). گذشتگان با این تصاویر قصد داشتند که آشفتگی‌ها، توام با افزایش مادی را نشان دهند وحشت، اضطراب و چند وجهی بودن دیدگاه خود را از نیک- بد و زشت- زیبا به تماشا بگذارند ونمادهایی را ارائه کنند که به شیوه‌ایی دقیق و معنی‌دار بتواند تا راه‌حل و روش مناسبی برای مبارزه و بازنمایی حالات درون پرابهام انسان باشد. به عبارت دیگر ذهن انسان بدخلق موجودات شگفت‌انگیز ترکیبی می‌پردازد که در مقایسه با موجودات یک شخصیتی یا معمولی معانی پیچیده‌تر و وسیع‌تر دارند و نمادهای زیباتری را القا می‌کنند (شوالیه، ۱۳۷۷). تصویر این نمادهای ترکیبی بیانگر برخی اعتقادات مردم باستان درباره خداوند است به تصور آنان خداوند موجودی است شبیه انسان در عین حال متفاوت با او و دارای جایگاهی به مراتب بالاتر برای تجسم باور خود خداوند یا موجودات مارایی را با تصاویر ترکیبی نشان می‌دهد (عسگری گلوگاهی،

۱۳۹۳). جانوران ترکیبی یا هیولاها، موجوداتی زاده تخیل بشر هستند که شکل ظاهریشان براساس تغییر شکل در اجزای تشکیل دهندهٔ یک جانور چه به صورت بسط دادن اجزایی از انسان یا حیوان با کم شدن اجزا به وجود می آید. به طور کلی خاستگاه اصلی‌شان طبیعت است، اما محصول نهایی زادهٔ تخیل انسان است به این ترتیب که انسان در تماس با حیوانات و گیاهان و حتی انسان‌های دیگر به تجربه و تخیل خود موجودات ترکیبی خلق می‌کند. این موجودات اگر چه خیالی هستند اما همواره در دنیای حقیقی انسان‌ها نقش مهمی ایفا می‌کردند. این تغییر شکل‌ها، بخش مهمی از افسانه‌های ملل را در گذشته به خود اختصاص داده است. تغییری که نه تنها به صورت جهانی و در شکل ظاهری، بلکه در نقش صحبت کردن جانوران به زبان انسانها- پرواز کردن وبال داشتن و ... رخ می‌نماید (دوست‌شناس، ۱۳۹۱). جانوران ترکیبی را می‌توان به پنج گروه تقسیم کرد:

۱- ترکیب حیوان- انسان شامل : شیر، دیو- گاو، دیو - بزکوهی دیو.

۲- ترکیب انسان- حیوان شامل : اسفنکس یا ابوالهول- گاوبالدار با سر انسان- پرنده وانسان و گاو

۳- ترکیب حیوان- حیوان شامل: گریفین (شیردال) حیوانات بالدار- گاو اسب بالدار .

۴- جانوران عجیب الخلقه مثل موجودات چندسر

۵- ترکیب پدیده های طبیعی انسان یا حیوان مثل: انسان، عقاب- انسان، گاو و ترکیب حیوان و حیوان مثل شیر، عقاب- گاوبالدار و بزبالدار (دادور و رزوبهانی، ۱۳۹۵). تصویر ترکیبی حیوان، انسان و حیوان، حیوان با توجه به نقشی که در اسطوره به عهده می‌گیرد می‌تواند بیانگر موجوداتی اهورایی یا موجوداتی اهریمنی و شیطانی باشد. در حالت اول تصویر این نمادها ترکیبی بیانگر برخی اعتقادات مردم باستان درباره خداوند است. به تصور آنان خداوند موجودی است شبیه انسان و در عین حال متفاوت با او و دارای جایگاهی به مراتب بالاتر که برای تجسم باور خود، خداوند با موجودات ماورایی را با تصاویر ترکیبی نشان می‌دهد (عسگری گلوگاهی، ۱۳۹۳).

۳-۱- اسفنکس یا ابوالهول

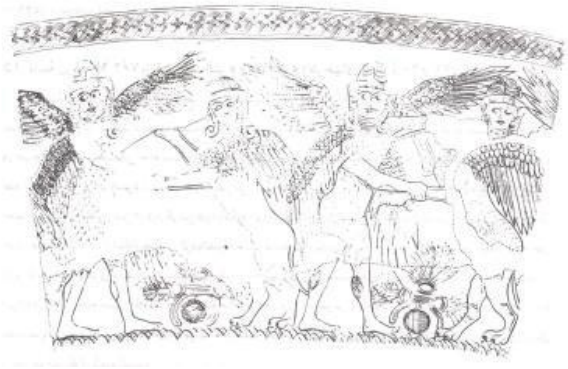
جانور ترکیب یافته از سر انسان و بدن شیر که معمولاً بال‌دار نیز هست. از سدهٔ ۱۳ ق.م در هنر ایلام ظاهر شد که منشاء قبلی‌شان بین‌النهرین و آشور هست. اسفنکس‌ها برای اولین بار در خاورمیانه بر روی مهرهایی استوانه‌ایی و آشوری به عنوان تندیس‌های محافظ معابد و قصرها دیده می‌شود. این موجود به عنوان یک قدرت و سمبل مذهبی، نمادی از یک موجود نرینه بود که بدن آن به شکل دیگر و سر آن به صورت مردی ریش دارو گیسو بلند بوده در فرهنگ‌های گوناگون اسفنکس‌ها یا ابوالهول نماد حکمرانی- خود و اسرارآمیزی است (مک‌گال، ۱۳۷۵).

از نمونه‌های منحصر به فرد این آثار منسوب به ماد که در زیویه به دست آمده است زیور آلاتی پلاک مانند است که به صورت آویز مورد استفاده قرار می‌گرفته است (دوست‌شناس، ۱۳۹۰). هنرمندان برای تزئین این زیورآلات از نقش جانوران ترکیبی سود برده‌اند مانند آویز هلالی که در اصل با دو زنجیر به دور گردن آویخته می‌شده بر روی این گردنبند انواع جانوران ترکیبی مشاهده می‌شود که یکی از آن‌ها اسفنکس است. به طور کلی نقش سایهٔ اسفنکس در تمام ادوار از سنت دیرینه‌ای که در ایلام پایه‌گذاری شده بود پیروی می‌کرده مانند کلاه داشتن- ریش دم و بال افراشته بلند کردن یک دست یا دو دست هم زمان و ایستادن برروی پا به حالت حمله، به وجود آوردن تثلیث با یک جام، حیوان با گیاه و حتی انسان، این نقش مایه در ادوار مختلف شکل ظاهری مخصوص به همان دوران را به خود می‌گرفت (دوست‌شناس، ۱۳۹۰). نمونه‌هایی از قدیمی‌ترین موارد کاربرد این نقش در هنر ایران قبل از اسلام را می‌توان در گنجینهٔ زیویه در مفرع‌های لرستان (گدار، ۱۳۵۳، ۷۳) و در تخت- جمشید (هرتسهلند، ۱۳۸۱، ۲۵۹) مشاهده کرد (نصویر۱، تصویر ۲، تصویر ۳). در تصویر ۱ سینه‌بندی زرین از حیوانات عجیب- الخلقه است که در دو سوی درخت مقدس پشت سر هم صف کشیده‌اند، این سبک اصالتاً آشوری است اما از نظر هنری فینقی و الیقد بیشتر اورارتویی اقباس شده زیرا شکل هلال مصمور اورارتویی بوده و تیرهای لابدار و شاخ دار و حیوانات عجیب الخلقه مانند شیرادال‌ها نیز بر آن نقش شده است.

۳-۱-۱- اسفنکس یا ابوالهول

۳-۱-۱-۱- ترکیب اسفنکس- گریفین- بزبالدار- لاماسو (مارلیک)

تصویر ۱. سینه بند طلاموزه تهران و نیویورک قرن هشتم ق.م (دادور و مبینی ۱۳۸۸: ت ۱۲۲)



تصویر۲. نقش اسفنکس برروی جام زرین۷۶۲ مارلیک-آرامگاه شماره‌ی۵۲ (نگهبان، ۱۳۷۸: طرح شماره‌ی ۲۰)

۳-۱-۱-۲- اسفنکس – زیویه

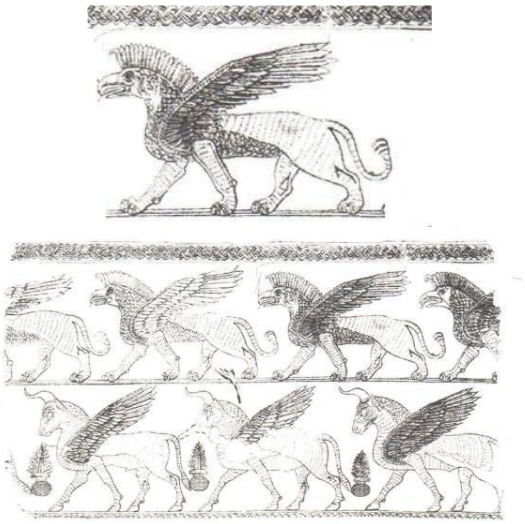
تصویر ۳. نقش اسفنکس، زیویه

۳-۲- گریفین (شیردال)

یکی از موجودات ترکیبی مهم در افسانه‌های کهن ایران و تمدن‌های باستانی دیگری گریفین یا شیردال یعنی موجودی نیمه عقاب، نیه شیر است. گریفین با شیردال(دال به معنای عقاب)است. منشا پیدایش گریفین در ایلام است. از آن‌جایی‌که گریفین با شیردال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب با شیر از یک سو دارای برخی از نمادهای این دو موجود مقدس و باستانی است (ستاری، ۱۳۸۴). این نقش به عنوان نگهبان همراه با حیوانات اهلی و وحشی و گاه به تنهایی به چشم می‌خورد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵). در ایران باستان عقاب نشان‌گر عقاید مذهبی بوده وبا بال‌های گسترده نشانهٔ برتری، حمایت و مظهر خدای توانا بوده است. بنابراین می‌توان گفت که شیردال یعنی ترکیب دو جانداری که یکی شاه حیوانات و دیگری فرمان‌روای آسمان‌ها بوده است. از نقوش گریفین بدست آمده از دوره پی تاریخی مربوط به تپه مارلیک است. گونه شیردال در خاورمیانه ممکن است در طی معاجدت عظیم از شمال شرقی در نیمه اول هزارهٔ دوم ظاهر شده باشد. هرودوت رشته کوهی به هم اسیددونز در شمال آسیا را منشاء گریفون معرفی کرده است. بر طبق این نظر گریفون متعلق به سیت‌ها یاسکاها می‌باشد که در شمال آسیا ساکن بودند و عقاید مربوط به این موجود در اثر مهاجرت آن‌ها به سایر سرزمین‌ها از جمله ایران و یونان رسیده است. برخی دیگر ریشه آن را از تمدن هند باستان وبرخی نیز از تمدن بین النهرین و مصر می‌دانند (جلیلی، ۱۳۹۵) (تصویر ۴، تصویر ۵، تصویر ۶، تصویر ۷، تصویر ۸).

۳-۲-۱- شیردال گریفین- مارلیک

تصویر ۴. جام زرین مارلیک با نقش شیردال (نگهبان، ۱۳۷۸)



تصویر ۵. نقش گریفین بر روی جام زرین ۳۵۵ مارلیک- آرامگاه شماره‌ی ۳۶ ارتفاع ۲۰ سانتی‌متر (نگهبان، ۱۳۷۸: طرح شماره‌ی ۱۴).

۳-۲-۲- شیردال زیویه

تصویر ۶. نقش شیر در ترکیب با پرنده (شیر دال یا گیریفین) (گیرشمن، ۱۳۷۱)

تصویر ۷. شیردال طلایی. زیویه قرن هفتم ق.م موزه ایران باستان تهران (دادور ومبینی ۱۳۸۸: ت ۱۴۵)

تصویر ۸. تکه‌ای از سینه‌بند زیویه با نقش شیردال (دیاکانوف، ۱۳۵۷)

۳-۳- نقوش موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران

نقوش گریفین به دست آمده از این دوره مربوط به تپه مارلیک و زیویه است. قدیمی‌ترین نمونه گریفین در هنر ایران روی ظروف فلزی مکشوفند از تپه مارلیک دیده شده است. جام‌های فلزی به دست آمده از مارلیک حدود ۳۰۰۰ سال پیش یعنی اواخر هزار دوم و اوایل هزاره اول قبل از میلاد می‌رسد. از اشیا مکشوفه در این ناحیه که تعدای از آن‌ها از شاهکارهای هنری و آثار نفیس هستند و اشیایی می‌باشند که در آرامگاه‌های مارلیک یافت شده‌اند، می‌توان پی برد که اقوام مارلیک دارای عقایدی راجع به دنیای دیگر بوده اند وبرای تأمین زندگانی اخروی احتیاجات مرده را در آرامگاه وی قرار دادند. بر روی جام مارلیک چهارشیردال در چهارطرف لبه‌ی بالایی ظرف با نقش برجسته تصویر شده‌اند. نیمهٔ جلویی این موجوات کسی به عقاب واقعی نزدیک شده اما با این حال تاکید بر جنبهٔ پرنده بودن این موجود قوی نیست. تأکید و ارتباط ساخته‌های هنری از ادبیات روی چشم‌های مکشوفه مارلیک به خوبی مشهود است. مسلماً نقش شیردال روی این جام از ادبیات و داستان‌های اولیه سرچشمه گرفته است و ارتباط و تأثیر ادبیات این اقوام روی ساخته‌های هنری را به خوبی نمایان می‌کند. یکی دیگر از نمونه‌های گریفین سرویس طلایی کوچک به بلندی ۸ سانت است که از زیویه‌ی کردستان بدست آمده و مربوط به قرن ۵ قبل از میلاد است. این سرگریفین همراه با پنجه‌های شیرو منقار گشوده با ترکیب هنری زیبا کار شده است.

۳-۳-۱- گاوبالدار (لاماسو)

در ایران باستان گاو در میان چارپایان از همه مفیدتر تلقی می‌شده گاو نر یا ورزا که عمل زراعت یا شخم زدن را به عهده داشتند، علاوه بر این‌که اساس تغذیه به شمار می‌رفت، در زندگی کشاورزی آن روزگار برای انسان یاری بسیار گران‌بها به شمار می‌رفت. در افسانه آریای گاو مقدس و نمایندهٔ قدرت و نیرو است گاو نر دارای سر آدمی وبال، نقش حفاظت و نگهبانی را به ویژه در تندیس‌های عظیم آشوری داشته است. گاوبالدار(لاماسو) از جمله حیوانات اساطیری است که از فره وشی محافظ در ایران باستان محسوب می شود (دادور و منصوری، ۱۳۸۵). هم‌چنین لاماسو گاوبالداری است که نگهبان مدخل کاخ‌ها محسوب می‌شود نقش گاو بالدار منشا فرهنگ‌های هنری مادی می‌باشد. در این دوره (زیویه) لاماسو بار دیگر ظاهر می‌شود و مهمتر ازهمه مجلس به جامعهٔ معمول پادشان شود با شال، هو رویش است. ولی ارتباط با موضوعات به گونه‌ایی است که تصوری می‌رود لاماسو نقش قهرمان و حامی را داشته است (مورنگارت، ۱۳۸۵) (تصویر ۱۰، تصویر ۱۱، تصویر ۱۲، تصویر ۱۳).

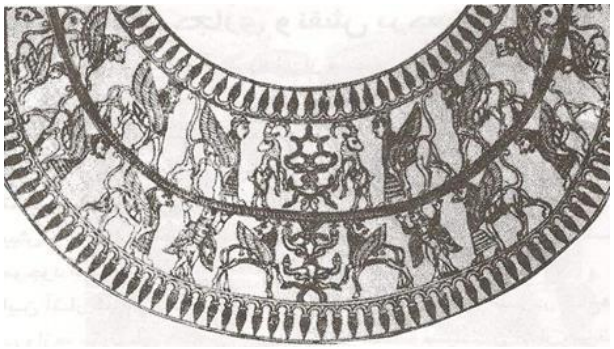
۳-۳-۱-۱- شیر بالدار زیویه

تصویر ۹. پلاک طلا از زیویه، ماد. قرن هفتم ق.م مجموعه کیورکیان در نیویورک (دادور و مبینی ۱۳۸۸: ۱۸۷).

۳-۳-۱-۲- مارلیک

تصویر ۱۰. جام مارلیک با نقش دو حیوان در کنار درخت تزئینی (نگهبان ۱۳۶۸، ۴۳)

۳-۳-۱-۳- سربالدار زیویه



تصویر ۱۱. قطعه از سینه‌بند زیویه با نقش دو حیوان در کنار درخت

تصویر ۱۲. پلاک ذوزنقه از زیویه قرن ۷ ق.م (گیرشمن ۱۳۷۱، ۳۱۶).

تصویر ۱۳. چند نمونه از نقش مایه‌ی حیوانات بالدار در اشیای مارلیک (جلیلوند،۱۳۹۴)

۳-۴- جانوران بالدار

بال روی بدن انسان یا حیوان علامت ایزدی و نمادی از قدرت و محافظت است. حیوانات بالدار از تمدن ایلام و حتی پیش از آن بر روی مهرهای پدیدار شدند. بر روی ظروف فلزی مارلیک جانوران بالدار متفاوتی از قبیل گاو بالدار، بز بالدار و انسان بالدار قابل مشاهده است. بز بالدار در مارلیک به صورت ساده و ابتدایی بروی ظروف نقش شده سات. این صحفه بز کوهی بالدار را نشان می‌دهد که در مقبال درخت زربین ایستاده است و ارزنده‌ترین اثری فلزی که از این دوران در دست است. جام طلایی مارلیک است که به خاطر کیفیت ساخت بی‌نظیریش است. جام به بلندی ۱۹ سانتی‌متر با نقش دوگاو ایستاده و در حال محافظت از یک درخت نخل هستند. سر پیکره‌ها از جام بیرون زده و رو به بیننده قرار داشت. این حیوانات خیالی در نهایت

تحرک و جانداری به نمایش درآمده‌اند روی پاهای عقبی خود ایستاده و پاهای جلویی را روی درخت قرار داده‌اند. سر حیوانات به جلو برگردانیده شده و بال‌ها در پشت صحنه پشت به پشت هم قرار گرفته‌اند (نگهبان ۱۳۶۸).

زیباترین و کاملترین نقش گاو بالدار را برروی جام مارلیک که علت هنر والا، ارزش و کیفیت ساخت آن به هم جام طلای مارلیک نام‌گذاری شده است، مشاهده می‌کنیم. در این جام ما شاهد چهارگاو بالدار با تزئینات دقیق و ظریف قلمزنی هستیم که سر آن‌ها به نحو جالب و استادانه‌ای با تکنیک خاص چکش خواری بیرون آمده است. و از تحرک و زندگی و پویایی خاصی برخوردار هستند (نگهبان، ۱۳۷۸). جام طلا را با نقش سیمرغ و گاو بالدار، جام دیگری است که نقش گاو بالدار برروی آن دیده می‌شود. در قسمت بالای ظرف نقش موجود خیلی شیردال دورا دور ظرف سه مرتبه تکرار شده است و در بخش زیرین نقش گاو بالدار با شاخ‌های تیز سه مرتبه به دنبال هم دیده می‌شود. جانوران ترکیبی نقشی از نیروی شاهان بوده‌اند، که گاه چون پشتیبانی دینی رخ نداده‌اند و گاه به سان موجودی هراسناک و خونریز با توانی فرابشری قهرمان داستان‌های اساطیری گشته‌اند. این موجودات ترکیبی را می‌توان از مهمترین جانوران خیالی در اساطیر باستانی جهان به شمار آورد.

۵- نتیجه‌گیری

با نگاهی به آثار کهن و نمادپردازی و اسطوره‌ای نقش‌مایه‌ها و تزئینات در آثار به جا مانده از آن دوران، به راحتی می‌توان پی برد که اسطوره‌ها تا چه حد در زندگی انسان اثر گذاشته و حتی دخیل بوده‌اند و سرنوشت و تمدن را تعیین کرده‌اند. بیشتر آثار مکشوفه از هنر مارلیک و زیویه، نقش‌مایه‌هایی به صورت ترکیب انسان با حیوانات افسانه‌ای و پرندگان است. قرار گرفتن شکل‌های خاص در کنار هم، به اضافه تأثیرات قومی و فراقومی که گاهی در تمام بین‌النهرین مشترک بوده است، در این آثار مورد توجه است. تقریباً در بیشتر آثار این دوران‌ها، نقش بال به صورت نقش چشم‌گیر قابل توجه بوده است، بال قدرت خداوند و آسمانی بودن را نشان می‌دهد و این مطلب نشانر اعتقادات مردم آن دوره به نیروی ماورالطبیعه بوده است.

موجودات تخیلی که نیمی به صورت گاو، شیر و نیمی به صورت انسان نقش شده اند، در واقع تجسمی از دو عنصر هوش و ذکاوت انسانی و قدرت و شجاعت حیوانی است، از ترکیب این دو، موجود خارق‌العاده‌ای به وجود می آید که امال و آرزوهای بشر ناتوان را جامعه عمل می‌پوشاند. شیر که از موجودات مقدس و نمادین اکثر تمدن‌های باستانی و از جمله ایران می‌باشد. نماد جانوری ایزد مهر در ایران باستان بوده و حافظ و نگهبان سرزمین قلمداد شده و به مناسبت دارا بودن قدرت زیاد مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مظهر مبارزه معرفی شده است. شیر مهم‌ترین نماد مهر است چرا که وی چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رفت. در باور ایرانیان، شیر نماد و مظهر مهر و داور و محافظ سرزمین ایران است. در صحنه‌ها و نقوشی که مربوط به مراسم قربانی هستند، شیر که نماد مهر است از روبه رو تصویر شده و در جایی که شاه خنجر بدست گرفته و گاو را قربانی می‌کند، بجای شیر و در سیمای مهر ظاهر شده است. در آیین میترا گاو که مظهر ماه و زمستان است به دست مهر، مظهر خورشید و تابستان، کشته می شود و در نتیجه، نباتات متعدد می‌رویند.

از آن جایی که گریفین یا شیردال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب می‌باشد از یک سو دارای برخی از نمادهای این دو موجود مقدس و باستانی است و از سوی دیگر برخی ازمفاهیمی که به آن نسبت داده شده، مختص گریفین می‌باشد. مهم‌ترین نمادی که به گریفین نسبت داده شده خورشید است. متخصصان هنر باستان گریفین را موجودی شرقی و آن را نماد خورشید و روشنایی می‌دانند. گریفین یا شیردال نمادی از قدرت عظیم پادشاه، نیروی فوق‌العاده و توانایی لشکریان و هم چنین نیروی محافظ و نگهبان بوده است. بسیاری از اشیا زینتی مکشوفه از دوره مارلیک و زیویه مانند دستبندها، زنجیزها و گشواره‌ها نشا آن است که مرمی تجمل پرست آنها را ساخته‌اند. این زینت‌ها گواه آنند که در این دوره تجارت رونق بسیار داشته و به خصوص این میل و رغبت در مردم آن روزگار بوده که از اشیا متفرقه و متفاوت یک واحد کامل و موزون بسازند.

مراجع

۱- جابرانصاری، حمیده، (۱۳۸۷)، «نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن در هنر پیش از اسلام»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۸، ۹۸-۱۰۵.

۲- جلیلوند، مینا، (۱۳۹۴)، «تحلیل آثار باستان‌شناسی حوزه‌ی فرهنگی مارلیک عصر آهن به منظور شناسایی و طبقه‌بندی نقوش و عناصر تزیینی و آیینی»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.

۳- جلیلی، نیشتمان، (۱۳۹۵)، «طراحی آرایه‌های لباس با استفاده از نقوش قلایچی و زیویه»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر.
۴- حسینی سید هاشم، (۱۳۹۱)، «نقوش موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجمسی، دوره ۱۷، شماره ۴، ۴۵-۵۴.
۵- خوبیار، لادن، (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی نماد در هنر مارلیک، حسنلو و زیویه»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر.
۶- دادور ابوالقاسم، روزبهانی رویا، (۱۳۹۵)، «مطالعهٔ تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان»، فصلنامه نگره، دوره ۱۱، شماره ۳۹، ۱۶-۳۳.
۷- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب، (۱۳۸۸)، «جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان»، چاپ اول، تهران، دانشگاه الزهرا.
۸- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام، (۱۳۸۵)، « بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران در عهد باستان». چاپ اول، تهران، نشر کلهر و دانشگاه الزهرا.
۹- دوست‌شناس، نسترن، (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی نقش جانوران ترکیبی در آثار سفالین و کاشی‌های ایران اسلامی»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر اصفهان.
۱۰- دیاکانوف، ا.م.، (۱۳۵۷)، «تاریخ ماد»، ترجمه: کریم کشاورز، چاپ دوم، تهران، پیام.
۱۱- ستاری، جلال، (۱۳۷۹)، «اسوطوره در جهان امروز»، تهران، نشر مرکز.
۱۲- شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۷۷)، «فرهنگ نمادها، سودابه فضایلی»، جلد اول، انتشارات جیحون، تهران.
۱۳- طاهری صدرالدین، (۱۳۹۱)، «گوپت و شیردال در خاور باستان»، دوره ۱۷، شماره ۴، ۱۳-۲۲.
۱۴- عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور، (۱۳۸۸)، «تداوم اسفنکس‌ها هارپی‌های باستانی در هنر دورهٔ اسلامی»، نگره، ۸۱-۹۱.
۱۵- عسگری گلوگاهی، (۱۳۹۳)، «بررسی نمادهای حیوانی در ایران عصر باستان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد در رشته تاریخ دانشگاه سیستان و بلوچستان.
۱۶- گیرشمن، رمنا، (۱۳۷۱)، «هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی»، ترجمه عیسی بهنام، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۷- گدار، آندره، (۱۳۷۷)، «هنر ایران»، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۱۸- مجیدزاده، یوسف، (۱۳۸۰)، «تاریخ و تمدن بین‌النهرین»، جلد دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۹- معتمدفر، حمیده السادات، (۱۳۹۱)، «تحلیل بازنمود نقش انسان، حیوان در هنر ایران باستان»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
۲۰- مک گال، هنریتا، (۱۳۷۵)، «اسطوره‌های بین‌النهرین»، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
۲۱- مورتگات، آنتوان، (۱۳۸۷)، «هنر بین النهرین»، ترجمه زهرا یاستی و دکتر محمدرحیم صراف، چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت.
۲۲- میرمحمدصادقی منیره السادات، (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی نقوش زیورالات فلزی زیویه»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان.
۲۳- نگهبان، عزت الله، (۱۳۴۳)، «گزارش مقدماتی حفریات مارلیک هیئت حفاری رودبار ۴۱-۱۳۴۰»، تهران، انتشارات مخصوص وزارت فرهنگ تهران به همکاری اداره کل باستان شناسی و مؤسسه‌ی باستان شناسی دانشگاه تهران.
۲۴- هرتسفلد، ارنست، (۱۳۸۱)، «ایران در شرق باستان»، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار

سمیه شریفی[۱]، امیرحسین چیت سازیان[۲]
۱- دانشجوی کارشناسی ارشد ،گروه هنر، دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان، ایران
۲- استادیار و عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، ایران
ssh.artist@gmail.com

چکیــده

از گذشته های دور، «خوشنویسی» و «تذهیب» جزو ارکان اصلی در حوزه‌ی کتاب آرایی به حساب می‌آمد و همواره مورد توجه هنرمندان و هنرشناسان بوده است. اگرچه تذهیب به عنوان هنری مستقل در هنرهای اسلامی محسوب می‌شود اما همواره آن‌را به عنوان زیرمجموعه ای از خوشنویسی و یا مینیاتور می‌شناسند. سعی هنرمندان مسلمان این بوده است تا در طول زمان، کیفیت و جایگاه این هنر را بهبود بخشیده، هویت آن‌را آشکارتر نمایند. از این رو کیفیت و چگونگی تذهیب قرآن‌های خطی در هر دوره متفاوت از دوره های پیشین بوده، دارای خصوصیات منحصر به فرد است. دغدغه ها و دلایل فراوانی باعث انگیزه‌ی محقق به ورود به این حوزه شده است؛ ابتدا دغدغه‌ی فراموشی این هنر قدسی، ارزشمند و کهن در دوران معاصر، و در پی آن دستیابی به نگاه و بینشی عمیق‌تر و کامل‌تر نسبت به هنر تذهیب، به ویژه تذهیب قرآن‌های خطی، در دوره های مطرح و پرآوازه‌ی این هنر در ایران. بررسی خصوصیات تذهیب قرآن‌های خطی سه دوره‌ی هنری مهم و تاثیر گذار در ایران (تیموری، صفوی و قاجار) موضوع این مقاله است که با مطالعه‌ی مبانی نظری و عملی مربوط به کتاب آرایی و تذهیب قرآنی و جایگاه تذهیب در فرهنگ اسلامی آغاز شده و با بررسی خصوصیات تذهیب هر یک از این ادوار، و نیز مطالعه‌ی دقیق تذهیب برخی نسخه‌ی قرانی ادامه می‌یابد. نسخ قرآنی موجود در «موزه‌ی ملی ملک تهران»، «موزه‌ی هنرهای تزیینی اصفهان» و «موزه‌ی آستان قدس مشهد» مهم‌ترین جامعه‌ی آماری این پژوهش است و در کنار آن تصاویر کتب مختلف نیز مورد مطالعه قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: تذهیب، قرآن، تیموری، صفوی، قاجار

۱- مقدمه

کتاب آرایی از دیر باز بر اساس شواهد موجود، از دوران ساسانیان جزء لاینفکی از هنر ایرانیان بوده است و همواره در کتاب‌های مختلف (مانند کتب علمی، مذهبی و...) بر اساس نیاز به کار گرفته می‌شده است. پس از ورود اسلام، از آنجایی که قرآن‌ها بسیار مورد توجه مردم مسلمان بودند و جایگاه ویژه ای داشتند، هنرمندان مسلمان و متعهد بر آن شدند تا این کتاب مقدس و آسمانی را همان طور که با خط خوش آراسته اند به تذهیب نیز بیارایند. بر اساس شواهد موجود، نقوشی گیاهی اسلیمی، برای نخستین بار به دستان مبارک حضرت علی (ع) برای تزیین قرآن‌های سده های نخست کشیده شد که از آن پس اساس کار هنرمندان مسلمان جهت تزیین این کتب آسمانی گردید. از آنجایی که این نقوش با طلا، و با دورگیری مشکی انجام می‌شد نام تذهیب یا طلا کاری را بر آن نهادند. پس از آن، تذهیب به طور خاص مورد توجه هنرمندان خوشنویس قرار گرفت. این هنرمندان سعی می‌کردند تا از این هنر به جهت چشم‌نوازتر کردن هنر خطاطی خود بهره ببرند. در پی آن، این هنر توانست به سرعت جای خود را در میان هنرهای دیگر نیز باز کرده و حوزه‌ی بیشتری از هنرهای دستی را تحت تاثیر خود قرار دهد. تکامل این هنر در طی ادوار مختلف با چنان سرعتی پیش رفت که در قرن ۸ هجری قمری که همزمان با دوران تیموری بود

سال‌های اوج قدرت، ظرافت و پیچیدگی خود را تجربه کرد. پس از آن در دوره های صفویه، زندیه، افشاریه، قاجاریه و دوران تاریخ معاصر، راه پختگی و کمال را با فراز و نشیب‌های زیاد- اگر چه در سال هایی با رکود و حتی پس رفت همراه بوده طی کرده است. اما از آن جا که سه دوره‌ی تیموری، صفوی و قاجار جزو دوره های مهم و بسیار تاثیر گذار در هنر تذهیب و به ویژه هنر تذهیب قرآنی بوده است، از این‌رو این سه دوره به طور خاص مورد بررسی قرار داده شده است. از طرفی، هر دوره با مشخصات خاصی که در عناصر، فرم‌ها و رنگ‌های تذهیب قرآن‌های خود ارائه داده اند احساس نیاز به بررسی تحلیل گرایانه و ساختار شناسانه به آن‌ها را بیشتر می‌کرد که در این پژوهش تا حد امکان به آن ها پرداخته شده است.

۲- ضرورت انجام تحقیق

این نکته بر کسی پوشیده نیست که هنر تذهیب در ایران نیازمند توجهی ویژه از سوی هنرمندان فعال در این رشته و نیز محققین و دانشجویان مشغول به تحصیل در دانشگاه ها است. تحقیق و پژوهش دقیق و اساسی در این زمینه می‌تواند قدم بزرگی در این جهت باشد. مسلماً هر پروژه می‌تواند نگاه جدیدی به هنرمندان داده و چشم انداز هنری این رشته را وسیع‌تر کند تا به لطف خدا شاهد پیشرفت سریع‌تر و حضور تعداد بیشتری از هنرمندان در این هنر قدسی باشیم. اگرچه پروژه ها و مقالاتی در زمینه‌ی تذهیب و بویژه تذهیب‌های قرآنی نگاشته شده است اما بیشتر مربوط به سده های نخست پس از ورود اسلام، و با دامنه‌ی مطالعاتی کمتر و محدودتر بوده است. چرا که نسخ مربوط به قرآن‌های مذهب، در موزه های مختلف ایران پراکنده است و هر محقق می‌تواند به بررسی گوشه ای از این نسخ بپردازد. از همین روست که لزوم پژوهش بیشتر در این باب روشن می‌گردد. در این پژوهش سعی شده تا با بررسی نقوش و آرایه های تذهیب قرآن‌های خطی سه دوره‌ی مهم هنری ایران (تیموری، صفوی و قاجار) و مقایسه‌ی آن‌ها در طول زمان، منبع علمی کارآمد و درخوری در اختیار هنرمندان کشورمان قرار گیرد و در عین حال بتواند مایه‌ی الهام ایده های بکر و در عین حال اصیل در ذهن هنرجویان گردد.

۳- روش انجام تحقیق و شیوه های گردآوری داده ها

تحقیق پیش رو، به روش میدانی– کتابخانه ای انجام شده است که روش گرد آوری اطلاعات برای روش میدانی مشاهده و برای روش کتابخانه ای نیز اسنادی – تاریخی است. دوربین عکاسی، فیش تحقیق و برگه نیز ابزار گردآوری اطلاعات محسوب می‌شوند.

۴- جامعه آماری تحقیق

جامعه‌ی آماری این تحقیق، شامل قرآن‌های خطی فاخر سه دوره‌ی تیموری، صفوی و قاجار است که در سه موزه‌ی هنرهای تزیینی اصفهان، ملی ملک تهران و آستان قدس مشهد می‌باشد. لازم به تذکر است که در مورد موزه‌ی آستان قدس رضوی، اسکن همه‌ی نسخ قرآنی موجود نبود و دسترسی به تصاویر با کیفیت همه‌ی قرآن‌ها برای محقق امکان پذیر نبود. روش انتخاب نسخ به روش انتخابی بوده و تنها نمونه های فاخر و پرکار بررسی شده اند و نمونه ها نیز صفحات آراسته به هنر تذهیب مربوط به قرآن‌های خطی این سه دوره می‌باشد.

۵- پیشینه تحقیق

در پی بررسی‌های زیاد در موضوعات پایان نامه ها و طرح‌های پژوهشی، موضوعی کاملا مشابه با این پژوهش دیده نشد. برخی موضوعاتی که بررسی شده بود مربوط به قرآن‌های سده های نخست اسلام بوده است. مانند رساله ای با موضوع «بررسی تذهیب در قرآن‌های سده های نخستین» در دانشگاه هنر تهران(تفرشی، ۱۳۸۸). در دیگر پایان نامه های موجود، قرآن‌های یکی از این ادوار، صرفاً با یک بررسی عمدتاً کتابخانه بررسی شده بود. مانند رساله های «بررسی آرایه های حواشی قرآن‌های

دوره‌ی تیموری و صفوی ایران»(کوهپایه زاده اصفهانی، ۱۳۸۹) و پایان نامه ای دیگر با عنوان «هنرهای طلایی» که در دانشگاه هنر اصفهان موجود هستند.(فاطمه جوادی، ۱۳۸۹). از جمله دیگر پژوهش های مرتبط با این تحقیق نیز می توان به بررسی "ویژگی های نقوش و آرایه های جلدهای قرآن عصر قاجاریه" اشاره کرد(رستمی، ۱۳۹۳). " تبیین وجوه زیباشناسانه بصری در حاشیه نویسی قرآن های خطی منتخب سده های ۱۰ تا ۱۵ هجری قمری" از دیگر مطالعاتی بوده که مرتبط با موضوع این پژوهش است (شفیقی و مراثی، ۱۳۹۳). "ساختار های بصری در قرآن های خطی در دوره صفویه" نیز از جمله موضوعاتی است که توسط پژوهشگران به آن پرداخته شده است (قاسمی راد، ۱۳۹۴). محققان دیگری هم اقدام به انجام "جستاری در ساختارشناسی طرح و نقش تذهیب های قرآنی عصر تیموری موجود در آستان قدس رضوی" کرده اند(غفوری فر و شمیلی، ۱۳۹۶) و نهایتاً پژوهشی نیز با عنوان " هنر تذهیب زینت بخش قرآن ها(بررسی تذهیب های قرآنی عصر تیموری محفوظ در موزه آستانه مقدسه قم)" توسط محققان تبریزی انجام شده است.(غفوری فر و همکاران، ۱۳۹۶).

۶- کتاب آرایی و تاریخچه‌ی آن

این بحث همیشه در مورد آثار هنری مطرح بوده است که آیا اصولاً هنر دارای اصول و قواعد خاصی بوده است یا در ابتدا از احساس لطیف و بدیع هنرمند زاده می‌شده و بعدها که مردم زیبایی چشم نواز آن را در می‌یافته‌اند، برای ترویج و آموزش آن، اصول و قواعدی تدوین شده است. در رابطه با هنر صفحه آرایی سنتی یا بهتر بگوییم «کتاب آرایی»، باید به این نکته اشاره کنیم که حاصل ذوق و قریحه‌ی عده ای هنرمندِ خوشنویس، مذهّب، نگارگر، رستام، جدول کش، صحّاف و کاغذ ساز در کنار هم به صورت کتاب، جلوه ای بدیع و چشم نواز می‌یافته و حیرت و تحسین خوانندگان و هنردوستان را بر می‌انگیخته است. در واقع شروع کتاب آرایی کتابها از اولین صفحه‌ی کتاب؛ یعنی صفحه‌ی بعد از آستر بدرقه ی کتاب شروع می شود.

هزاوه ای درباره‌ی ترتیب صفحات می‌گوید: "اولین صفحه بعد از آستر بدرقه‌ی کتاب، صفحه‌ی عنوان است که عنوان کتاب در آن نوشته می‌شود. از این صفحه به بعد، تزیینات کتاب و به عبارتی کتاب آرایی آغاز می‌شود و هنرمندان با استفاده از هنر تذهیب به تلطیف و تزیین صفحات می‌پرداخته‌اند." (هزاوه ای، ۱۳۶۳، ص ۹۴) در رابطه با تاریخ کتاب آرایی همواره نظرات مختلفی مطرح شده است. به طور کلی دو دیدگاه در مورد هنر کتاب آرایی یا به عبارتی تذهیب، قابل بررسی است. در دیدگاه اول، تعدادی از محققان، اشاعه ی این هنر را در ایران به دوران قبل از اسلام می‌رسانند که به قول ناصری: دلیل آن‌ها (مربوط به دوران ساسانی) و کشف اوراق تورفان بوده (ناصری و فلسفی، ۱۳۷۰، ص ۶) که نمونه ی آن در تصویر ۱ آمده است. آثار تورفان در پی کاوش‌های علمی یک هیئت باستان شناسی آلمانی در ناحیه ای از بلاد ترکستان شرقی، در منطقه‌ی تورفان توسط آفون لی کوف کشف شده است.

تصویر۱. صفحه ای از کتاب ارژنگ مانی، مکشوفه از تورفان

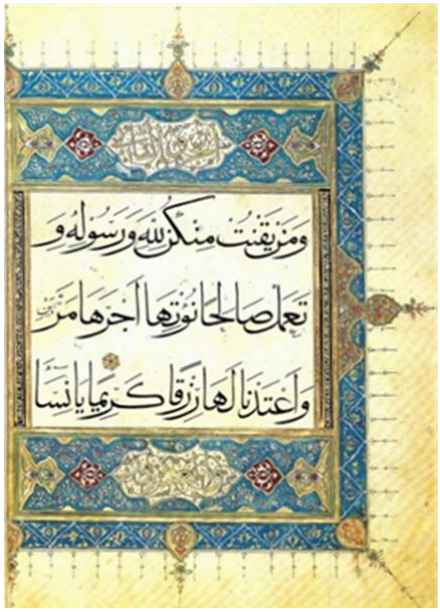
اما در دیدگاه دیگر، محققان و مذهّبان اعتقاد به عرفانی بودن این هنر وجود دارند. آن‌ها ریشه های تذهیب را در ظهور اسلام می‌دانند و واضع آن را حضرت علی (ع) ذکر می‌کنند. از هنر کتاب پردازی در ایران روزگار ساسانی (۲۲۴-۶۴۵ م) اطلاعات اندکی در اختیار ماست. در آن روزگار سراسر فلات ایران، زیر سیطره‌ی سلسله‌ی نیرومند ساسانی، رقیب سرسخت امپراتوری روم شرقی، قرار داشت. موسیقی‌دانان، شاعران و دانشمندان در دربار ساسانی اعتبار و احترام خاصی داشتند. شکوه دربار سلطنتی تیسفون شهرت بسیار داشت اما از آن روزگار هیچ نسخه‌ی خطی‌ای به دست ما نرسیده است. هرچند که به نظر می‌رسد در آن دوره، پوست در کنار انواع دیگر زیر دستی‌ها همانند پوست درختان، چوب یا چرم برای نوشتن استفاده می‌شده است، متأسفانه هیچ اثری از فعالیت ایرانیان در این زمینه باقی نمانده است. شناخت ما از متون زردشتی (دین رسمی ساسانیان) به نسخه های رونویسی شده ای مربوط می‌شود که پس از آمدن اسلام به ایران فراهم شده‌اند. "فتح ایران به دست سپاهیان عرب که با تصرف تیسفون در سال ۶۳۴ میلادی (پس از نبرد قادسیه) آغاز شد و با تصرف کل خراسان در ۶۴۵ میلادی کامل شد، سرآغاز دوره ای است که در طی آن دنیای اسلام یک مجموعه‌ی همگون در زمینه‌ی کتاب فراهم می‌آورد"(ریشار، ۱۳۸۳، ص ۲۸). به گفته‌ی خلیلی؛ نزول قرآن، همزمان با ظهور اسلام و شکل گیری تمدن برجسته‌ی اسلامی در دهه های بعد، به زبان عربی، که قبلاً به منطقه ای بیابانی در جنوب هلال حاصل خیز محدود بود، اهمیت بی سابقه ای بخشید. عربی به سرعت به زبان یک دین و تمدن بزرگ بدل شد و به تدریج گفتار و نوشتار آن در منطقه ای پهناور، از اقیانوس اطلس تا هند غربی، مورد استفاده قرار گرفت(خلیلی، ۱۳۸۰، ص۲۰).

۷- تذهیب و تاریخچه ی آن

تذهیب یا illumination (پاکباز، ۱۳۷۹، ذیل کلمه‌ی تذهیب) چنانکه گفته‌اند از لغت عربی "ذهب" یعنی طلا مشتق شده است و عبارتست از طرح، ترسیم و تنظیمِ ظریف و چشم نواز نقوش نگاره های هندسی و گیاهی در هم تابیده و بی جان که با چرخش‌های تند و کند و گردش‌های موزون و مرتب و خطوط سیال و روان نقش شده باشند و چون در آغاز این هنر از همان قرون اولیه‌ی اسلامی، رنگ غالب و عمده در رنگ آمیزی این‌گونه نقش‌ها رنگ طلا بوده است، واژه‌ی طلا به آن اطلاق شد (ماچیانی، ۱۳۷۹، ص ۲۴). واژه نامه‌ی هنرهای تجسمی تذهیب را تزیین نسخه های خطی با رنگ طلا و نقوش ظریف گیاهی و یا هندسی در هم تابیده تعریف کرده است. مایل هروی نیز چنین تعریف می‌کند: «تذهیب در لغت، زر اندود کردن است و طلا کاری و در عرف نسخه آرایی به نقوشی گفته می‌شود منظم، که با خطوط مشکی و آب طلا کشیده و تزیین شده باشند و رنگ دیگری در آن به کار نرفته باشد» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص ۱۲).

با آگاهی از همه ی این تعاریف، باید این نکته را هم ذکر کنیم که امروزه تذهیب، به معنای لغوی آن به ندرت دیده میشود و اکثر کارهای هنرمندان ترصیع است (ترصیع را به صورت مبسوط در قسمت اصطلاحات تذهیب شرح داده ایم). در ایران، پس از ورود اسلام و از بین رفتن ساسانیان، هنرهای مربوط به کتاب آسمانی مسلمانان که همان خوشنویسی و کتاب آرایی قرآن مجید بود، مورد توجه تعداد زیادی از هنرمندان مسلمان و خوش ذوق ایرانی قرار گرفت. اگر چه در اوایل قرآن ها بدون تزیین بودند اما پس از مجوز رسمی حضرت علی (ع) به هنرمندان، جهت تزیین قرآن ها با نقوش گیاهی اسلیمی (که از واژه ی اسلام گرفته شده است)، این نقوش با رنگ طلا و دورگیری مشکی، سرسوره ها و ترنج های حواشی را میساختند. تقریبا تا دوران سلجوقی، تذهیب (طلاکاری) رواج داشت و هنوز رنگی به این نقوش افزوده نشده بود. پس از آن هنرمندان با استفاده از رنگ های مختلف مانند لاجوردی، شنگرف و سبز زنگاری، ترصیع را وارد تزیین نسخ قرآنی کردند. در دوران مغول، که بسیاری از هنرها به شکوفایی خوبی نائل شدند، تذهیب نیز از این امر مستثنی نبود و بوسیله ی توجه خاص امرای مغول به این هنر، نوآوری های زیادی را در قالب رنگ و نقش و فرم تجربه کرد. اما تیموریان – که اوج تذهیب و ترصیع قرآنی را در دوره ی خود نمایش دادند- با هضم نقوش دوره های قبل، از جمله دوران ایلخانی، نقوش و ترکیب بندی های بسیار بدیعی را به نمایش می گذارند که تحسین همه را برمی انگیزد که نمونه ای از آن در تصویر ۲ نشان داده شده است.

اگرچه در اوایل همچنان شاهد نقوش دوران مغول در قرآن های این دوره هستیم. سیر تکاملی هنر تذهیب و ترصیع همچنان در دوره های صفویه، زندیه، افشاریه و قاجار همراه با فراز و فرودهایی ادامه یافت. این روند شکوفایی در دوران صفوی از سرعت و کیفیت بهتری نسبت به دوره های بعد بوده است. در دوره های زند و افشار به علت کوتاه بودن دوران حکومت، و جنگ های مختلف و حاکمان بی علاقه به هنر، هنر کتاب آرایی دچار رکود بود. اما در دوران قاجار، اگرچه پادشاهانی همچون آغا محمد خان قاجار و یا نوه اش محمد شاه به کتاب آرایی اهمیتی نمی دادند، اما فتحعلی شاه بعلت حکومت آرام و طبع هنر دوستش به این هنر توجه ویژه داشت و از همین رو آثار فاخری در این دوران ایجاد شدند. پس از دوران قاجار، در دوران تاریخ معاصر، اگرچه تذهیب بعنوان هنری با قدمتی به بلندای اسلام همچنان در دستان توانای هنرمندان ایرانی به حیات خود ادامه می دهد، اما نگاه ویژه و درخوری را دارا نیست و در انزوای ناراحت کننده ای به سر می برد. اگر چه در سالهای اخیر با نگاه جدی تری به تذهیب مواجه هستیم اما تا سرمنزل مقصود و جایگاه واقعی این هنر فاصله ی زیادی مانده است.



تصویر۲. صفحه ای از قرآن مجید به خط محقق، دارای سرلوح مذهب مرصع، متعلق به دوره ی تیموری

۸- جایگاه تذهیب در قرآن

تذهیب، غیر از مبحث تاریخی آن، نوعی نمایش تصویری از یک ایدئولوژی ذهنی خاص است، که منشأ مذهبی داشته و به غیر از ایران و کشورهای اسلامی، در کشورهای دیگر هم این هنر دیده می‌شود. به طور مثال در حاشیه‌ی کتب مسیحی نیز از این نقوش استفاده شده است. همانطور که در ایران از زمان آیین مانوی تا ظهوراسلام، کتاب آرایی و تذهیب در کتاب‌ها کاربرد فراوان می‌یابد. در طول تاریخ هنر کتاب آرایی در ایران، هنر تذهیب قرآن رشدی محدودتر از خط داشت. زیرا [نگارش] متن قرآن خود مستقیماً آن را طلب نمی‌کرد. به علاوه، ترس از عدم جواز دخول هر چیز زایدی به متن قرآن، تذهیب را محل تأمل قرار می‌داد. لینگز اعتقاد دارد که با قطع و اطمینان می‌توان گفت همین ترس توأم با احترام بود که جریان رشد تذهیب را دقیقاً در مجاری صحیحی سوق داد و نیل به آن نتیجه ای را تضمین کرد که همگان بر صحّت حیرت‌آورش متفق‌القول اند (لینگز، ۱۳۷۷، ص ۷۱). همانطور که میدانیم قرآن مشتمل بر ۱۱۴ سوره است که هرکدام از نظر بلندی و کوتاهی با یکدیگر تفاوت دارند، هر سوره خود دربرگیرنده‌ی جملاتی است که «آیه» نامیده می‌شود. تقسیم بندی دیگر قرآن بصورت ۳۰ بخش مساوی است که «جزء» نامیده می‌شود. همچنین، قرآن خودش دارای مجال‌هایی است که مذهّب را تحریک می‌کند. از شاخص‌ترین این امکانات سرلوحه‌ی سوره و فاصله‌ی بین آیات است. به علاوه‌ی علائم نشان دهنده‌ی هر پنج یا ده آیه نیز مجالی برای تکرار منظم نشان‌های زینتی در حاشیه فراهم می‌کند. خوب است قاری بداند در کجای متن باید سجده کند؛ لذا این نیز با نشانی تزیینی، نموده می‌شود. همچنین طبیعی است که افتتاح کل کتاب باید از هنر نمایی چشمگیری برخوردار گردد. به هر حال، دلایلی از این قبیل عاقبت بر وسواس خطاطان فائق آمد و ایشان را قانع کرد که تزیینات به واقع می‌تواند ابزار مفیدی برای افزایش تأثیراتی باشد که ایشان می‌خواستند با خط پدید آورند. تصویر ۷، نمونه ای از یک اثر تذهیب در قرآن کریم است.

تصویر۳. صفحه ای از قرآن تاریخی تذهیب شده

تا قرن پنجم هجری این تقسیم بندی‌ها در متن با استفاده از نقوش تذهیبی مشخص می‌شد. آخرین تحولی که در تذهیب روی داد در حقیقت نقطه‌ی اوج و زیباترین مرحله‌ی این هنر به شمار می‌آید. این مرحله که آرایش صفحه‌ی آغازین قرآن است، بر خلاف تذهیب بخش‌های دیگر به هیچ روی کاربردی نیست. این آرایه‌ها در ابتدا برای نشان دادن تعداد سوره‌ها، آیات، حروف و اعراب قرآن به کار می‌رفت ولی در اواخر قرن پنجم هجری، کاملاً منسوخ شد. خلیلی میگوید: در این دوران، در صفحه‌ی آغازین، هیچ نوشته ای به چشم نمی‌خورد، تنها جملاتی که گاه در این صفحات خوشنویسی می‌شد، به آیاتی اختصاص داشت که موضوعشان در مورد قرآن بود. در چند دوره، صفحات پایانی قرآن نیز تذهیب می‌شد.

در قرآن‌های ۳۰ قسمتی، معمولاً عنوان هر بخش در قابی که در بالای صفحه‌ی آغازین متن قرار داشت، نوشته می‌شد، اما در برخی نمونه‌ها نخستین صفحه‌ی هر قسمت به تذهیب آراسته است(خلیلی،۱۳۸۰، ص ۱۷). در واقع "فن تذهیب در قرآن بیشتر در آستر بدرقه، شناسنامه، صفحه‌ی بسم الله، صفحه‌ی فهرست و بخش‌هایی از سوره‌ی حمد به کار می‌رفته است و در باقی صفحات در حاشیه کار می‌شد"(ساری خوانی، ۱۳۸۹، ص ۱۵۵). همین روند برای تذهیب امروزی هم صادق است. در قرآن های نفیس و خطی، این تعدادی صفحات افتتاحیه و اختتامیه هستند که تذهیب می شوند. در باقی صفحات نیز نشان های مختلف، در حاشیه ی صفحات به تذهیب آراسته شده اند.

۹- نقوش تذهیب

تذهیب دارای نقوش فراوانی است که در دوره های مختلف و بر اساس اینکه در چه کتابی به کار گرفته می شد، نقوش خاصی مورد استفاده ی هنرمندان قرار می گرفت. به طور کلی نقوش تذهیب شامل نقوش زیر است:

۱- ابرک ۲- اسلیمی ۳- تاج ۴- ترنج ۵- جدول ۶- ختایی ۷- حاشیه ۸- چنگ ۹- داغ ۱۰- سرترنج ۱۱- سرفصل ۱۲- سرلوح ۱۳- شرفه ۱۴- شمسه ۱۵- فرنگی ۱۶- فصالی ۱۷- کتیبه ۱۸- کمند ۱۹- گره ۲۰- لچک ۲۱- نشان ۲۲- نیم ترنج ۲۳- واگیره (هنرور، ۱۳۸۴، ص ۴۴)

۲- برخی از این نقوش در ادامه مورد بررسی قرار داده می شود.

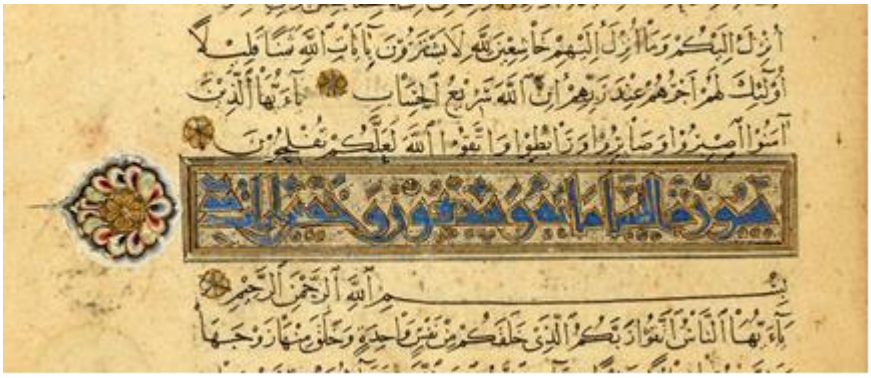
تصویر۴. نمونه ای از یک طرح ترنج

طرح ترنج[1]: ترنج یکی از طرح‌های هنرهای تزیینی ایران است که معمولاً در وسط نقش‌ها به شکلی مستقل قرار دارد. این طرح از ترکیب گل و طرح‌های اسلیمی ساخته می‌شود که بعضی اوقات به دو سر ترنج، دو طرح قرینه‌ی کوچک‌تر به نام سر ترنج می‌افزایند. ترنج به شکل‌های گوناگون؛ بزرگ، متوسط، کوچک و با نقش‌های مختلف طرح می‌شود و بیشتر هم در قالی بافی، نقاشی و تذهیب به کار می‌رود. اما در تذهیب نسخ خطی، اکثر استفاده از ترنج در پشت صفحه‌ی اول مصحف است. در تزیین قرآن‌ها ترنج را برای تزیین حاشیه‌ی صفحات و همچنین تقسیم اجزای قرآن نیز استفاده می‌کنند. تصویر ۴ نمونه ای

1- The Medallion Pattern

از یک طرح ترنج است

طرح کتیبه[1] : کتیبه طرحی است تزیینی که در بالای صفحات آغازی، سرفصل‌های مختلف کتاب‌های داستان و یا شعر به کار برده می‌شود. در کتیبه‌ها توضیحی راجع به متن آورده شده در کتاب و یا فصل می‌شود. متن آورده شده در کتیبه را اغلب به رنگ سفید می‌نویسند و اطراف آن را محرر [2]کرده و با تذهیب می‌آرایند. نمونه ای از طرح کتیبه در شکل ۵ آورده شده است.

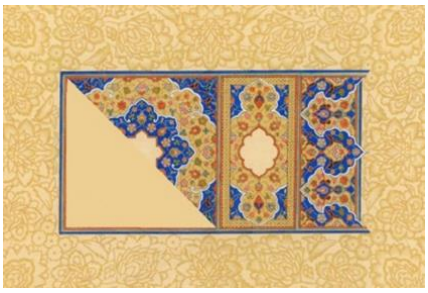


تصویر۵. نمونه ای از یک طرح کتیبه به کار برده شده در تذهیب قرآن

طرح لچک: لچک، مربع کامل را گویند که از وسط به دو نیم کرده باشند. لچکی را در گوشه های خطاطی شده و در حاشیه‌ی خطوط چلیپا نقاشی می‌کنند تا این خطوط زیباتر به نظر برسند. تصویر ۶، نمونه ای از یک طرح لچک است.

تصویر۶. نمونه ای از یک طرح لچک

طرح شمسه: طراحی شمسه درصفحه های نخستین کتاب های خطی نفیس و یا همراه با سرشمسه، با هم یا به طور مستقل طرح و اجرا می‌شود. گاهی در صفحه های نخستین نسخه‌ها، شمسه با چهار ترنج طراحی می‌شود که در این صورت ترنج و لچک ترنج و یا شمسه و لچک ترنج نامیده می‌شود (هنرور، ۱۳۸۴، ص ۳۱). تصویر ۷، نمونه ای از یک طرح شمسه است.



تصویر۷. نمونه ای از یک طرح شمسه

۱۰- بررسی مکاتب تذهیب در دوران تیموری، صفوی و قاجار

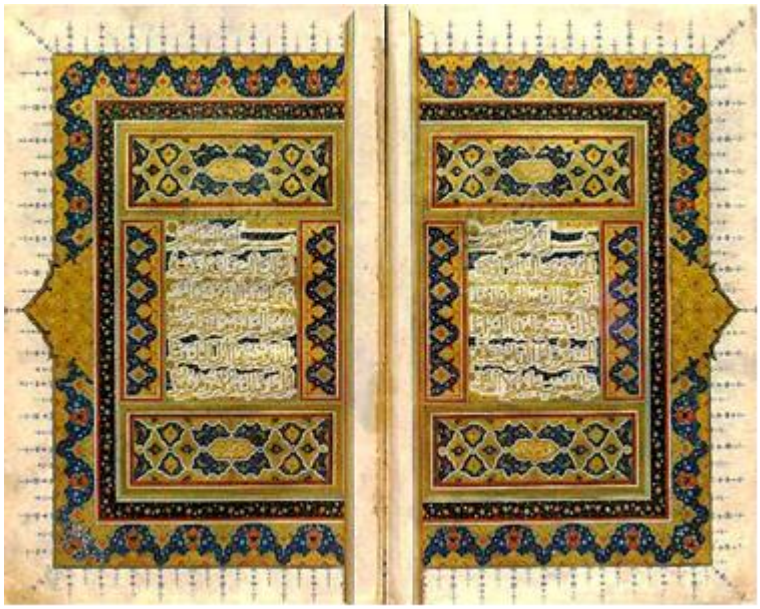
تذهیب همچون نقاشی دارای مکاتب خاص خود است؛ چنان که می‌توان از مکتب‌های سلجوقی، بخارا، تیموری، صفوی و قاجار سخن گفت. هر مکتب برای خود شعبه های مختلفی دارد. برای مثال، در مکتب تیموری شعبه های شیراز، تبریز، خراسان و ... را می‌توان تمیز داد. "در واقع رنگ‌ها، روش قرار گرفتن نقش‌ها در یک صفحه‌ی تذهیب و تنظیم نقش‌ها در مکتب‌های

1- The Inscription Pattern

[2]- به کلمات، عبارات، نقوش و جداولی که دورگیری شده اند، محرر می گویند.

مختلف، با یکدیگر متفاوت است"(عظیمی، ۱۳۸۹، ص ۲۵). برای نمونه تذهیب در مکتب بخارا به آسانی از تذهیب در دیگر مکتب‌ها باز شناخته می‌شود. زیرا در مکتب بخارا از رنگ‌های زنگار، شنگرف، سرنج و سیاه استفاده می‌شده است، در صورتی که در مکتب‌های دیگر این رنگ‌ها به این ترتیب کاربرد نداشته است.

طرز تزیین و تذهیب قرآن‌ها در هر قرن، متفاوت از قرون قبلی بوده است و همواره نقوش به سمت پیچیدگی و تنوع رفته‌اند. تا قرن ششم نقوش به کار رفته بیشتر هندسی بوده‌اند. اما از قرن ششم روش تزیین با روش‌هایی که در دوره های قبل بکار برده شده اختلاف پیدا می‌کند به این معنی که تزیینات از حالت سادگی خارج شده و نقوش هندسی جای خود را به طرح‌های شاخ و برگ دار می‌دهد. نمونه ای از تذهیب های متعلق به قرن ۱۰ هجری در تصویر ۸ نشان داده شده است.



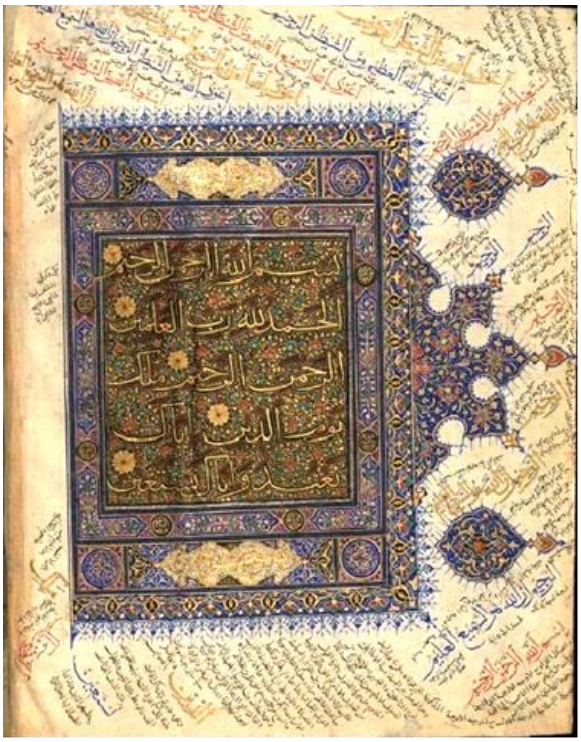
تصویر۸. صفحات افتتاحیه ی قرآن متعلق به قرن دهم، حدود ۹۶۴ هجری قمری مأخذ: موزهٔ ملک به شمارهٔ ۴۳

۱۱- تیموریان و هنر کتاب آرایی و تذهیب

پس از تسخیر ایران و بغداد توسط تیمور لنگ، دوره‌ی جدید هنر کتاب آرایی در سال ۷۸۲ ه. ق آغاز شد. علاقه‌ی تیمور باعث شد که پس از او نیز، فرزندانش مانند بایسنقر میرزا و ابراهیم سلطان، دو سبک هنری هرات و شیراز در این دو شهر ایجاد کنند(ساری خوانی، ۱۳۸۹، ص ۱۵۹). ناصری درباره ی شیوه ی تذهیب تیموری میگوید:" نگارگران و مذهبان ایرانی از اواخر قرن ۷ ه. ق / ۱۳ م، برای تذهیب کتاب‌های شعر و سایر آثاری که از تصویر می‌آکندند، هنر تذهیب خاصی را پدید آوردند. این شیوه‌ی جدید در طول قرن نهم هجری تحت تأثیر تیموریان به تدریج جانشین شیوه‌ی مغولی تذهیب قرآن در عراق و ایران، و تا حدودی در ترکیه شد"(ناصری و فلسفی، ۱۳۷۰، ص ۱۰). خلیلی میگوید: اسلوب تیموریان در تهیه و تدوین کتاب بصورت الگویی برای خوشنویسان و هنرمندان دیگر کشورها در آمد از جمله: استانبول، قاهره و دهلی. (خلیلی، ۱۳۸۰، ص ۲۰) البته جلوه های این تأثیر را، بیش از هر دست نویس دیگری، در قرآن‌های خطی می‌توان دید. این جایگزینی به نحوی بود که از سیر طبیعی امور (بی مداخله و ممانعت چیزی) انتظار می‌رود، یعنی تبدیل زیبای نقوش درشت نقش دارای شکوه و عظمت به زیبایی نقوش لطیف و ریزنقش دارای پیچیدگی و ظرافت. ناصری، تذهیب دوران تیموری را مکتبی میداند که در هرات آغاز شد و از آنجا به فارس و عراق رفت(ناصری و فلسفی، ۱۳۷۰، ص ۱۰).

به طور کلی شرایط دربار دوره‌ی تیموری و توجه و علاقه‌ی بی سابقه ای که حکام تیموری به این هنر نشان می‌دادند، موجب پیدایش چالش و رقابتی در این زمینه گشت که به جذب هرچه بیشتر هنرمندان به دربار و سفارش نسخ خطی هرچه نفیس‌تر انجامید. به طوری که تولید نسخ خطی در این دوره چندین برابر گشت و زمینه برای فعالیت هنرمندان و رشد

استعدادهای خلاقانه‌ی آنان در تزیین نسخ خطی مستعد شد و این جریان بر سبک تزیین خاصی که در این دوره پدید آمد بی تأثیر نبود. یکی از عوامل موثر بر این پیشرفت توجه بسیار شاهان تیموری به مذهبان بوده است. پوپ میگوید: در دوران تیموری مذهّب یکی از سه هنرمند اصلی مسئول در کار تهیه‌ی کتابی نفیس به شمار می‌رفته است و نیز از مساعدت‌های شاهانه‌ی بسیاری برخوردار بود(پوپ، ۱۳۸۷، ص ۲۲۵۱). ناصر خلیلی گفته است که خانواده‌ی تیمور پس از او تا سال ۹۱۱ ه. ق حکومت کردند و مراکز عمده‌ی حکومت آن‌ها طی سال‌های ۹۱۱-۸۰۷ ه. ق بیشتر ماوراءالنهر، خراسان و فارس بود. گفته می شود فاصله‌ی زمانی میان مرگ تیمور و سقوط سلسله‌ی آق قویونلو و حکومت تیموریان که مصادف با نخستین دهه‌ی قرن دهم ه. ق می‌شود، ایران در حد بی سابقه ای شاهد شکوفایی هنرهای مربوط به کتاب بود. (خلیلی، ۱۳۸۰، ص ۱۴). در تصویر ۹، نمونه ای از قرآن های کتابت شده در عصر تیموری مشاهده می شود.



تصویر۹. بخشی از سوره حمد، از نسخه نفیس قرآن دوره تیموری

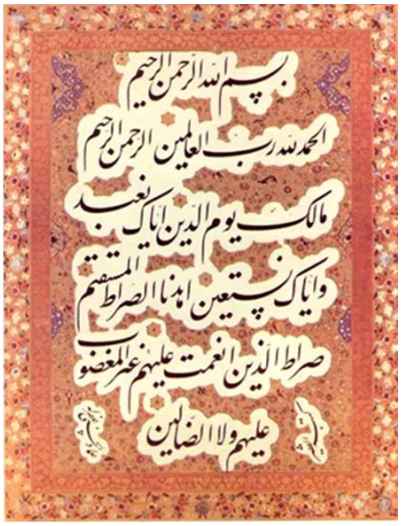
شیوه‌ی تزیین کتاب در دوره‌ی تیموری بی ارتباط با دوره های قبل از خود نبوده است و مکاتب دربارهای مختلف نظیر بغداد، تبریز و شیراز، هرکدام در ایجاد سبک خاص این دوره موثر بوده‌اند. هرچند که شیوه ی تزیین این دوره ویژگی خاصی دارد که آن را از دوره های قبل از خود متمایز می‌کند، اما با این حال به بیان رهنورد می‌توان در این دوره سبک‌های مختلفی را تشخیص داد که عمده‌ترین آن، یکی سبک هرات در دوره‌ی حکومت شاهرخ و بایسنقر است که شیوه ای خاص دارد و در بیشتر نسخ ساخته شده در هرات رعایت شده است، و دیگری، سبک شیراز است که تحت حکومت اسکند سلطان و البته متأثر از دوره خاندان‌های ایرانی، نظیر آل مظفر شکل گرفت و پس از آن تا دوره‌ی ابراهیم میرزا به تدریج به تکامل رسید. با توجه به این که هرات و شیراز در زمان بایسنقر و ابراهیم میرزا دو مرکز مهم کتاب سازی بودند، پس از این شیوه‌ها کلیه‌ی دربارهایی را که در دوره‌ی حکومت تیموری بوده‌اند را متأثر از خود ساخته‌اند. سبک هرات، در دوره سلطان حسین میرزا، تحت تأثیر از سبک شیراز دچار تحولات شد و تزیین و فرم سر لوح‌ها در این سبک بسیار تغییر یافت. شیوه ای نیز در این دوران رواج داشت با اسم «شیوه ی ترکمن» که تحت تأثیر دو سبک هراتِ دوران سلطان حسین و همچنین شیراز بوده است. هردوی این شیوه‌ها با انتقال هنرمندان این دربارها به دربار صفویان، شیوه‌ی کتاب آرایی این دوره را نیز شکل داده‌اند.. همچنین نوع دیگری از تذهیب به همت مولانا غیاث‌الدین محمد مذهّب مشهدی، وضع گردید که «زرافشان» خوانده می‌شد. "زرافشان یعنی آنچه در کاغذ از طلا و نقره‌ی حل کرده بیفشانند"(ذابح، ۱۳۶۳، ص ۱۳۷). در تذهیب قرآن‌های این دوره (تیموری)، علاوه بر تقارن و

تعادل موجود در نقوش که با روش قرینه سازی ایجاد می‌شود، ما شاهد ترکیب بندی‌های متناسب و غیر متقارن نیز هستیم که حتی می‌توان گفت با معیار های مدرن امروزی در صفحه آرایی هم خوانی دارد و به زیبایی، تعادل بصری را در صفحه ایجاد می‌کند.

در مورد آرایش صفحات قرآنها در این دوره باید گفت: کل صفحات در این دوره یکپارچه بوده و ترکیب بندی با رتیم یکنواخت دارند که تعادل و توازن را در آنان برقرار می‌سازد. سر لوحها دو صفحه‌ی آغاز و دیباچه‌ی معمولاً رایج هستند و کل صفحه را در بر می‌گیرند. در نسخه های مجلّل این دوره به صورت مزدوج به کار می‌رود، یعنی شکل سر لوح در دو صفحه‌ی مقابل هم عیناً تکرار می‌شود. سر لوحها متقارن اند و اکثراً دو قسمت کتیبه ای در بالا و پایین وجود دارد که فضای منفی بین آن‌ها جهت نوشتن متن استفاده می‌شود. در قرآن‌ها اکثراً این فضای منفی به اندازه‌ی فضایِ مثبتِ پر شده با تذهیب تعیین می‌شوند. سرلوحه‌هایی که در صفحات دیگر قرآن دیده می‌شوند، کوچک‌تر و کم‌حجم تراند و تنها برای نشان دادن ابتدای سوره‌ها به کار می‌روند. آن‌ها به شکل کتیبه در ابتدای سوره‌ها دیده می‌شوند و گاهاً شمسه ای کوچک به کنار آن وصل است. در تقسیمات داخل سر لوحها و کتیبه‌ها، تمایل به ایجاد کناره های نرم و مدور برخلاف شیوه های هندسی در دوره های قبل وجود دارد. ترنج‌های حاوی عنوان که از دوره‌ی مغول مرسوم شده بودند، در دوره‌ی تیموری با قرار گرفتن دو ترنج کوچک در بالا و پایین ترنج وسط (ترنج بزرگ) که در اصطلاح «سر ترنج» نامیده می‌شود، مزین می‌گردید.

۱۲- صفویان و هنر کتاب آرایی و تذهیب

قریب به ده سال طول کشید تا شاه اسماعیل صفوی توانست حوزه ی سلطنت خود را گسترش داده، از تبریز به مرکز و جنوب ایران برساند. او هنرمندان بسیاری را از هرات به پایتخت جدید منتقل کرد و نسخ نفیس دوره‌ی تیموری را به کتابخانه ی دربار صفویه آورد. شاه اسماعیل اول را مردی هنردوست و ادب پرور می‌دانند که همواره اهل هنر را عزیز می‌داشته است. شاه اسماعیل موفق شد هنرمندان دو مکتب هرات و تبریز را در دربار خود جمع کند که در نهایت، حاصل جمع تجربیات هنرمندان این دو سبک، موجب پدید آمدن شاهکارهای هنری کتاب آراییِ دوران صفوی شد. رهنورد چنین مینویسد که: شاه طهماسب، پسر شاه اسماعیل، در نوجوانی بر تخت نشست و از همان اوان پادشاهی‌اش، هم نشین هنرمندان و شعرا بوده است. او با جمع آوری شعرا و نقاشان، خود نیز به مشق هنر می‌پرداخت که آثاری از او باقی مانده است. علاوه بر شاه طهماسب که در تبریز کارگاه های کتاب سازی به راه انداخته بود، و چالشی در میان هنرمندان این دوره برای ساخت کتب نفیس ایجاد کرده بود، برادران او نیز مانند سام میرزا و بهرام میرزا نیز اهل فضل و هنر بودند.



تصویر۱۰. تذهیب سوره حمد، کتابت شده توسط میرعماد قزوینی در عهد صفویه

شاید ذکر این نکته برای بیان میزان هنر دوستیِ شاهزادگان صفوی کافی باشد که آن‌ها با جمع آوری نقاشی‌ها و قطعات خوشنویسی و نسخ خطی، مجموعه‌هایی را ایجاد کردند، با نام مرقع، و به صورت آلبوم‌هایی در آوردند. علت رواج فراوان و در نتیجه رشد کتاب آرایی در دوران شاه طهماسب را در تعصب دینی وی عنوان کرده‌اند. او نگارگری را از مناهی دین اسلام بر می‌شمرد، از این رو تذهیب نسخ خطی در این دوران در سطح توجه فراوانی قرار داشت(رهنورد، ۱۳۸۶، ص ۸۴ – ص ۹۳). مذهّبان تنها در پایتخت ساکن نبودند. در سراسر قرون نهم و دهم هجری قمری، شهر شیراز یکی از مراکز اصلی تدوین کتب دست نویس به شمار می‌آمد. "برخی از آثاری که در شیراز کتابت شده، از نظر کیفیت و سبک و سیاق، با نمونه های متعلق به قزوین و تبریز برابری می‌کند"(خلیلی، ۱۳۸۰، ص ۱۱ و ۱۲). تعدادی از قرآن‌های شیراز احتمالاً به سفارش دربار تهیه شده، اگر چه بر هیچ یک از آن‌ها گواهی یا نوشته ای حاوی نام سفارش دهنده یافت نمی‌شود. نمونه ای از قرآن‌های

کتابت شده در عصر صفوی، در تصویر ۱۰ مشاهده می شود.

در دوران صفوی، تحولات زیادی در کتاب آرایی ایجاد شد. برای مثال سبک هرات در این دوران دچار تحولات عمده ای شد؛ از جمله گرایش و تمایل نقوش اسلیمی به هرچه ظریف‌تر و باریک‌تر شدن را می‌توان ذکر کرد. در نسخ هراتِ اوایل دوره‌ی تیموری ساقه‌ها حجم دار و مشخص اند. اما در این دوره به صورت خطوط مویین نازکِ بدون حجم درمی آیند که در هم تافتگی و پرکاری آن‌ها بسیار زیاد است. از دیگر نوآوری‌ها می‌توان به استفاده از گل‌های ریز چند پر با رنگ‌های سفید قرمز و صورتی اشاره کرد که در بین اسلیمی‌ها به کار برده می‌شوند، در حالی که در سبک هرات تیموری این گل‌ها اغلب به صورت ریسه‌هایی در حاشیه دیده می‌شوند. استفاده از یک مثلث تزیینی که به آن لچکی گفته می‌شود و بر روی نوار بیرونی کتیبه و به سمت بیرون قاب جدول اشاره دارد، در این دوران رایج شد. در هر دو سبک هرات و تبریز، این نمونه کارها دیده می‌شود که نشان از انتقال سبک هرات به تبریز دارد. در دوران صفویه میزان فضایی را که کتیبه‌ها در سر لوح‌ها اشغال می‌کنند، خیلی بیشتر از قبل است. استفاده از کتیبه های پهن در سر لوح‌های تمام صفحه نیز باب شد. حتی سر لوح‌های باقی صفحات نیز چنین خصوصیتی داشتند. با الهام از سبک تیموری نوع دیگری از سر لوح نیز پدید آمد بدین صورت که مستطیل بالایی صفحه به شکل نیم ترنج مانندی که به آن تاج می‌گویند اختصاص یافت و این تاج به وسیله‌ی یک جدول پهن احاطه می‌شد که در پایین به کتیبه متصل بود. این فرم کلی سر لوح‌ها بعدها تحول بیشتری یافت و نوع محبوب و رایج در اواخر دوره‌ی صفوی و قاجار شد، به طوری که اغلب می‌بینیم سر لوح‌ها تاج دار اند. "تمایل به ایجاد ظرافت و پیچیدگی‌های اعجاب انگیز در تزیینات دوره‌ی صفوی، بسیار دیده می‌شود. رنگ غالب به کار رفته در تذهیب این دوره هم چنان طلایی و لاجوردی است، منتها رنگ‌های دیگر نظیر شنگرف، سبز، زرد و نارنجی نیز کم و بیش نسبت به دوره‌ی تیموری بیشتر به کار می‌رود. در اوایل دوره‌ی صفوی رنگ‌های فرعیِ تحت تأثیر دوره‌ی تیموری کم‌تر به چشم می‌خورد. اما تقریباً از قرن یازده هجری به بعد به خصوص با کاربرد رنگ‌هایی مثل نارنجی، به شکل وسیع‌تر نقش رنگ‌های فرعی چشمگیرتر می‌شود"(رهنورد، ۱۳۸۶، ص ۹۴- ص ۱۰۰).

در عمل،سبک عصر صفویه با شروع قرن نهم و در قرن ده به مرحله‌ی کمال خود رسید و این سیر تکاملی تا زمان حال نیز ادامه دارد. در واقع این سبک با پایان یافتن سده‌ی نهم هجری آغاز می‌شود، در طول سده‌ی دهم به ثمر می‌رسد و عملاً تا عصر حاضر ادامه می‌یابد.

تیموریان از عناصر هندسی کمتر استفاده می‌کردند و برای ترنج سوره هم اهمیتی قائل نبوده، کم کم آن را حذف کردند. در دوره‌ی صفویان، هردوی این ویژگی‌ها به گذشته ای تعلق داشت که به سرعت دور می‌شد، اما ترنج‌های کوچک رو به بیرون، هنوز غالباً ویژگی شاخص نزدیک‌ترین اسلیمی به حاشیه و شرفه های پرتو مانندی بود که از این ترنج‌ها یا از لبه‌ی خود قاب بیرون می‌زد و به «آزاد شدن» تذهیب از قید سه ضلع از چهار ضلعش کمک می‌کرد. در این دوره دیگر از صفحات تذهیب پرکار دوران مملوکی و مغولی خبری نیست؛ اگرچه گاهی دو جلوه‌ی تکثیر [پویا] و غنا [ی ایستا] در تصویر افتتاحیه‌ی برخی مصحف‌ها با دو شمسه ی بزرگ، در این دو صفحه‌ی مقابل به هم، با آیه ای از قرآن در وسط هر یک و یا حتی بدون آیه، ایجاد شده است. اما به گفته ی لینگز: در بیشتر موارد، مصحف با سوره‌ی فاتحه به خط نسخ خفی، واقع در قابی در وسط صفحه آغاز می‌شود(لینگز، ۱۳۷۷، ص ۱۸۹). در مواردی که در دو صفحه‌ی نخست دو شمسه در مقابل هم قرار می‌گیرند، دو صفحه‌ی مقابل پس از آن عموماً با نقش ترنج [یا شمسه] و دو سرترنج تزیین شده است. در انتهای قرآن نیز از همین ترنج با متن دعایی که حاوی دعای اختتام است، استفاده می‌کنند. قرآن‌های این دوران شامل چندین صفحه‌ی تزیین شده‌اند. ابتدای سوره ها نیز تماماً تذهیب و اسم سوره با خطی غیر از متن به زر و یا سفید آب در میان آن نوشته شده است.

خلیلی میگوید: تا قرن نهم ه. ق فضاهای تذهیب شده‌ی قرآن‌های نفیس معمولاً شامل صفحات آغازین، دو صفحه‌ی ابتدا و انتهای متن اصلی، عنوان سوره‌ها، و گاه صفحات پایانی می‌شد، اما در قرن دهم ه. ق آرایه های دیگری نیز بر این‌ها اضافه شد، از جمله یک جفت شمسه پیش از صفحه‌ی آغازین و صفحه ای که میانه‌ی متن را مشخص می‌کرد(خلیلی، ۱۳۸۰، ص ۱۲). از طرفی، کار مذهّب کاران تنها منحصر به تزیین صفحه های نوشته شده و مصور نبود، بلکه حواشی آن‌ها را نیز تذهیب می‌کرده‌اند. از ابتکارات مذهبین این دوره میتوان به داخل کردن تزیینات مفصل با آزادی بیشتر در قالب‌هایی از مثلث‌ها و

مربع‌ها و مربع مستطیل‌های مذهّبی که حاشیه‌ی قرآن‌ها را پر می‌کرد اشاره کرد. همچنین به گفته ی عظیمی در سرلوحه ها، از نقوش مدور یا ستاره ای شکل به وفور استفاده می کردند(عظیمی، ۱۳۸۹، ص ۳۰). آنها با استفاده از تزئینات متنوع نوار مانند، خطوط محدود کننده ی تذهیب را از خود تذهیب جدا می ساختند. از دیگر ویژگی‌های قرآن‌های دوران صفوی، اجرای چند سرلوح در یک قرآن است.

۱۳- قاجار و هنر کتاب آرایی و تذهیب

حکومت قاجار در سال ۱۲۰۹ ه. ق با شکست لطفعلی خان زند توسط آغا محمدخان قاجار آغاز شد. از آن جایی که به گفته‌ی محققان او فردی خون خوار و سفاک بود، رابطه ای با هنر و هنرمندان نداشته است. هنر کتاب آرایی در این دوران بسیار کم رنگ شده بود. سودآور می گوید بحران‌های ناشی از سقوط صفویه (۱۱۳۵ ه. ق) و آشوب عهد افشار و اوایل عهد زندیه، فرصت تعالی و رشد را به تذهیب نداد؛ تزیینات کتب خطی در این دوران در مقایسه با آثار صفوی یا سلسله های بعد از آن یعنی قاجار کمتر، و از نظر کیفیت در سطح پایین‌تری قرار دارد. رنگ آمیزی ها کم رنگ و بی کیفیت و ترکیب بندی‌ها ناقص و بی مهارت ترسیم شده است(سودآور، ۱۳۸۰، ص ۳۸۱). اما با این وجود، مکتب زندیه که طلیعه‌ی مکتب قاجاریه است، بسیار فریبنده و زیباست. به طور کلی، "در آغاز قرن دوازده هجری، شیوه‌ی تذهیب عوض شد و ظرافت و زیبایی چندانی در آثار این عهد مشهود نیست"(ذابح، ۱۳۶۳، ص ۱۳۸).

با این حال، کتاب آرایی در دوره‌ی قاجار در دو دوره‌ی شکوفایی و گستردگی داشته است؛ یکی در زمان فتحعلی شاه و دیگری ناصرالدین شاه. می‌توان گفت شیوه ی تزیین نسخ خطی در اوایل این دوره، به خصوص در دوره‌ی فتحعلی شاه، همان ادامه‌ی دوره‌ی صفویه بوده است و تعییرات عمده ای در فرم سر لوح‌ها و جزییات تزیین نسبت به دوره‌ی صفویه مشاهده نمی‌شود. به تدریج شیوه‌ی تزیین این دوره حالت پالوده‌تری به خود می‌گیرد و توجه به جزییات و ریزه کاری‌های فراوان در تزیین، به خصوص در دوره‌ی ناصرالدین شاه شدت بیشتری می‌یابد. تحولات رخ داده در فرم سر لوح‌ها، حالتی خاص به تذهیب این دوره می‌بخشد که به راحتی دیده می‌شود. سرلوحه‌ی تاج دارِ به سبک شیرازی و سرلوحه‌هایی که حالت ترنجی دارند، از ابتکارات هنرمندان مذهّب این دوره است. قرآن نفیسی که به خط مرحوم زین‌العابدین قزوینی بوده، نمونه ای از قرآن های تذهیب شده در دوران قاجار است که در تصویر ۱۱ مشاهده می شود.

تصویر۱۰. صفحه از قرآن تذهیب شده در دوران قاجار به خط مرحوم زین العابدین قزوینی

از آنجایی که تذهیب دوره های زندیه و افشاریه در واقع پیش درآمد تذهیب دوره‌ی قاجاریه است، می توان با بررسی ویژگی های تذهیب این دوران ادامه و تکمیل نوآوری های هنرمندان این دو دوره را در دوران قاجار مشاهد کرد.

پناهیان پور از خصوصیات تذهیب دوره‌ی زندیه و افشاریه را مرصّع کردن اسلیمی‌ها به جای ایجاد زمینه های پرکار، به‌کارگیری گل و بوته های مختلف، در داخل متن‌ها یا در حواشی کادربندی آن‌ها و حاشیه‌ی تذهیب‌ها به صورت بازو بندی، بند رومی، بند تاجی، و نیم تاجی می داند(پناهیان پور، شماره‌ی ۴۲، ص ۱۹۷). در دوران زندیه (۱۲۰۹-۱۱۶۳ ه. ق) و قاجاریه (۱۳۴۳-۱۲۰۰ ه. ق)، مذهّبان طرح‌های زیبایی به وجود آوردند که فقط به زر ترسیم شده و گاهی نیز به رنگ سفید

روی زمینه‌ی زرین نمایش یافته است. ناصری معتقد است در آن زمان گسترش نفوذ غرب و ایجاد روابط استعماری بر فرهنگ زمانه بی تأثیر نبوده، اما تأثیر آن بر تذهیب در مقایسه با دیگر هنرها، ناچیز بوده است(ناصری و فلسفی، ۱۳۷۰، ص ۱۸).

نتیجه گیری

در این پژوهش، ابتدا به بررسی سیر هنر کتاب آرایی و همچنین تذهیب در ایران، ارائه‌ی تعریفی دقیق از تذهیب و روشن نمودن رابطه‌ی آن با هنرهای قدسی و قرآن پرداخته شد. اشاره شد که تاریخ هنر کتاب آرایی در ایران به دوران ساسانی و مانی برمی‌گردد. پس از آن هنرمندان مسلمان در پی علاقه‌ی وافری که به کتاب آسمانیشان داشتند؛ همچنان که با خط زیبای خود متن این مصحف شریف را به زیبایی هر چه تمام‌تر ارائه می‌کردند، در صدد برآمدند تا با استفاده از نقوش گیاهی (اسلیمی) و رنگ طلا، قرآن را تذهیب کنند. در ادامه با بررسی مجزای هنر تذهیب و کتاب آرایی سه دوره‌ی تیموری، صفوی و قاجار، تحولات کلی آن در سه حوزه‌ی آرایش صفحات، نقش و رنگ بررسی شد. دوران تیموری، دورانی با تذهیب باشکوه و نیرومند یافته شد. نسخ قرآن‌های تذهیبی این دوره را فاخرترین آثار تذهیبی می دانند. آن‌ها با اینکه در اوایل تا حدی از نقوش مغولی وام می‌گرفتند اما در اواسط تیموری شاهد تفاوت فاحش نقوش آن‌ها با دوران ماقبل خود هستیم. رنگ‌های به کار رفته در این دوره به ترتیب لاجوردی و سپس طلا بوده است. در پی آن، در دوران صفوی به علت پادشاهی پادشاهان هنردوست، هنر کتاب آرایی و تذهیب نیز به رشد و شکوفایی خوبی دست یافت. شهر شیراز مرکز بسیار مهم تولید نسخ خطی شد و مکاتب هرات و تبریز در کنار هم دیده می‌شوند. در این دوران اسلیمی‌های قطور و تقریباً خشن دوران تیموری ظریف‌تر و پرکار تر شدند. ساقه ها نازک‌تر شد و رنگ‌های فرعی بیشتری در کنار لاجوردی و طلا به کار گرفته شد. شنگرف به میزان بیشتری در نسخ به کار می‌رفت که در دوران قاجار به اوج کاربردش رسید. سرلوحه های تاج دار و ترنجی رواج یافت و تشعیر در کنار نقوش تذهیب و ترصیع مورد توجه فراوان هنرمندان قرار گرفت. در دوران قاجار هم آغا محمد خان هنگامی که سلسله‌ی قاجار را پایه گذاری کرد، در اوج ناآرامی‌ها و آشوب‌ها بود. به علاوه فردی خون خوار و به دور از هنر بود، از همین رو تمامی هنرها از جمله کتاب آرایی رو به افول نهاد. به طور کلی در دوران قاجار ما شاهد نوآوری و مکاتب تذهیب مربوط به این دوران نیستیم.

منابع

۱- تفرشی،محمد(۱۳۸۸)، بررسی هنر تذهیب در قرآن های سده های نخستین قرن اول تا قرن چهارم هجری، پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

۲- پاکباز، روئین(۱۳۷۹)، *دایره‌المعارف هنر*، چاپ دوم، تهران، نشر فرهنگ معاصر

۳- پناهیان پور، فاطمه(۱۳۸۳)، تذهیب هنر ماندگار، *نشریه بینات (موسسه معارف اسلامی امام رضا علیه السلام)*، شماره ۴۲، تابستان ۸۳

۴- پوپ. آرتور، اکرمن. فیلیس(۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، سیروس پرهام، جلد ۵ ام، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی

۵- جوادی، فاطمه(۱۳۸۹)، هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه آرایی دوره تیموری و صفوی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان

۶- خلیلی، ناصر، جیمز، دیوید(۱۳۸۰)، *کارهای استادانه: قرآن نویسی تا قرن هشتم هجری قمری*، تهران، نشر کارنگ

۷- ذابح. ابوالفضل، طلایی، شنگرف(۱۳۶۳)، سبز زنگاری، *فصلنامه هنر*، شماره ۶، تابستان ۶۳

۸- رستمی، مصطفی(۱۳۹۳)، ویژگی های نقوش و آرایه های جلدهای قرآن عصر قاجاریه، *دوفصلنامه علمی تخصصی سفالینه*، دوره اول، شماره ۱

۹- رهنورد. زهرا(۱۳۸۶)، تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی، *نشریه کتاب آرایی*، چاپ اول، نشر سمت، بهار ۸۶

۱۰- ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، *جلوه های هنر پارسی*، مترجم ع. روح بخشان، تهران، سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی

۱۱- ساری خوانی، مجید(۱۳۸۹)، هنر زراندود گری یا تذهیب در خدمت خوشنویسی و کتابت قرآن، *دو ماهنامه‌ی فرهنگی هنری بیناب*، شماره‌ی ۱۵

۱۲- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). هنر *دربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران، نشر کارنگ
۱۳- شفیقی، ندا ، مراثی، محسن(۱۳۹۳)، تبیین وجوه زیباشناسانه بصری در حاشیه نویسی قرآن های خطی منتخب سده های ۱۰ تا ۱۴ ه.ق، پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
۱۴- عظیمی، حبیب الله(۱۳۸۹)، ادوار تذهیب در کتاب آرایی مذهبی ایران، *مجله‌ی هنرهای زیبا*، شماره ۴۱
۱۵- غفوری فر، فاطمه، شمیلی، فرنوش(۱۳۹۶)، جستاری در ساختارشناسی طرح و نقش تذهیب های قرآنی عصر تیموری موجود در موزه آستان قدس رضوی، *دو فصلنامه علمی-پژوهشی کتابداری و اطلاع رسانی*، دوره ۲۰، شماره ۳(پیاپی ۷۹)، صص ۲۳-۴۹
۱۶- غفوری فر، فاطمه، محمدزاده، مهدی و شمیلی، فرنوش(۱۳۹۶)، هنر تذهیب زینت بخش قرآن ها(بررسی تذهیب های قرآنی عصر تیموری محفوظ در موزه آستانه مقدسه قم)، همایش جایگاه نقوش تزیینی در کیفیت بصری آثار هنر اسلامی، تهران، مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره
۱۷- قاسمی راد, هادی، ۱۳۹۴، ساختار های بصری در قرآن های خطی در دوره صفویه، کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، تهران، موسسه سرآمدهمایش کارین
۱۸- کوهپایه زاده اصفهانی،مرجان(۱۳۸۹)، بررسی آرایه های حواشی قرآنهای دوره تیموری و صفوی در ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان
۱۹- لینگز، مارتین(۱۳۷۷)، *هنر خط و تذهیب قرآنی*، مهرداد قیومی بیرهندی، تهران، انتشارات گروس، چاپ اول
۲۰- ماچیانی. حسینعلی(۱۳۷۹)، آموزش *طرح و تذهیب*، تهران، انتشارات امیر کبیر
۲۱- مایل هروی، نجیب(۱۳۷۲)، *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد، نشر آستان قدس رضوی
۲۲- ناصری، ملیح، فلسفی، امیر احمد(۱۳۷۰)، *مکتب اسلیمی: اولین گام در راه طراحی و تذهیب و مینیاتور*، جلد دوم، تهران، نشر ملیح ناصری.
۲۳- هزاوه ای، هادی(۱۳۶۳)، اسلیمی : زبان از یاد رفته ، *فصلنامه ی هنر* ، ش ۶
۲۴- هنرور. محمدرضا(۱۳۸۴)، *پیچش زرین (گردش اسلیمی و ختایی در هنر تذهیب و طراحی فرش)*، تهران،نشر یساولی

ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های رشـته‌های هنرهای تجسمی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۵-۱۳۹۰)[1]

آتوسا رسولی[1]*، مژگان محمدی کیا[2]
۱- کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب
۲- استادیار، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب
mh2005t@yahoo.com

چکیده

از آنجا که در زمینه روش شناسی هنر پژوهش‌ها اندک است پژوهش حاضر به دنبال بررسی وضعیت روش شناختی پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد رشته‌های هنرهای تجسمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز است. برای رسیدن به این هدف، روش تحلیل محتوا انتخاب شد. تمام پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد رشته‌های ارتباط تصویری، نقاشی و عکاسی در فاصله سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۵ که تعداد ۱۳۴ پایان‌نامه دفاع شده بود و ۱۲۰ مورد از آنها در دسترس بود مورد بررسی قرار گرفت. اطلاعات از طریق فرم اطلاعاتی محقق ساخته انجام گرفت و تجزیه تحلیل اطلاعات بدست آمده از طریق نرم افزار spss انجام شد. تجزیه و تحلیل یافته‌های توصیفی و تحلیلی نشان دادند پایان‌نامه‌ها از نظر ضرورت تحقیق، بیان مسئله، آیین نگارش، تدوین فرضیه‌ها، وضوح سئوالات، عنوان پژوهش، ارتباط نتیجه‌گیری با اهداف پژوهش، اثبات یا رد فرضیات و رویکرد تحقیق از نظر هدف و پژوهش در مرتبه خوب، معیارهای پاسخ به سئوالات مهم، یافته‌ها، چهارچوب نظری، نمونه‌گیری، جامعه هدف، ارتباط نتیجه‌گیری با پیشینه پژوهش، اصطلاحات مهم و محدودیت‌های مطالعه در رده متوسط و بقیه شاخص‌ها در مرتبه ضعیف ارزشیابی شده‌اند. در مجموع اکثر پایان‌نامه ها از کیفیت متوسط برخوردارند اما در برخی موارد پایان نامه‌ها با ضعف عمده‌ای روبه‌رو هستند؛ از جمله در نوشتن پیشینه و چارچوب نظری که در اکثر پایان‌نامه‌ها این بخش وجود ندارد یا به درستی به آن پرداخته نشده است.

کلید واژها: روش‌شناسی،روش تحقیق، پایان‌نامه، هنرهای تجسمی، دانشگاه آزاد

۱- مقدمه

تحقیق و پژوهش همواره به عنوان ابزاری نیرومند در ایجاد تغییر و توسعه، مورد توجه بوده به طوری که یکی از مهم‌ترین رسالت‌های دانشگاهی رشته‌های هنر، تولید علم از طریق پژوهش است. پایان‌نامه‌های دانشجویی به عنوان منابع با ارزش تحقیقی در کشور مطرح هستند. سالانه صدها دانشجو در مقاطع مختلف تحصیلی فارغ‌التحصیل می‌شوند و فارغ‌التحصیلی هر کدام از آنان مشروط به دفاع از پایان‌نامه‌های تحقیق و پژوهش در زمینه‌های مربوط است. به عبارت دیگر پایان‌نامه آخرین بخش دوره کارشناسی ارشد است که طی آن دانشجو موظف است در یکی از زمینه‌های رشته تحصیلی خویش به انجام کار

۱- مستخرج از پایان‌نامه با عنوان: بررسی و ارتقاءکیفی روش شناسی تحقیق درمقالات و پایان نامه های رشـته هـای هنرهـای تجسـمی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی از سال (۱۳۹۰ تا ۱۳۹۵)

تحقیقی بپردازد و نتایج آن را به صورت پایان‌نامه‌ای مطابق با مفاد آیین‌نامه‌های موجود ارائه دهد. مطالعه درباره کیفیت پایان‌نامه‌ها برای سیستم دانشگاهی اهمیت زیادی دارد زیرا می‌تواند به بالا بردن کیفیت پایان‌نامه‌ها کمک کند. با توجه به اهمیتی که ساختار مناسب پایان‌نامه‌های دانشجویی دارد و تاثیری که این روند بر رشد علمی دانشجو می‌گذارد، ضرورت بررسی پایان‌نامه‌های دانشجویی احساس می‌شود. هدف اصلی از این پژوهش بیان توجه به ضرورت تحقیق و فرآیند نظام‌مند آن در پژوهش‌های هنری می‌باشد.

در حالیکه تعداد دانشگاه‌ها و دانشکده‌های هنری رو به افزایش است هر ساله بر شمار دانش آموختگان رشته‌های هنری افزوده می‌شود دانشجویان اغلب به هوشیاری و تفکر نقادانه تشویق می¬گردند و مقالات و بخصوص پایان‌نامه‌ها مهمترین خروجی فعالیت‌های پژوهشی در دوره تحصیلات تکمیلی است. از این رو انتظار می‌رود که شالوده¬ پژوهش علمی در آن به طور کامل رعایت شده باشد و رعایت اصول و قواعد تحقیقات علمی مستلزم شناخت درست روشها و به کارگیری صحیح آنهاست. به نظر می‌رسد مشکل اساسی دانشجویان در نوشتن مطالبی در قالب مقالات و پایان‌نامه‌ها، مسئله‌ی چگونه نوشتن است. دانشجویان رشته هنر تا چه میزان مطابق استانداردهای لازم روش تحقیق، مقالات و پایان‌نامه‌های خود را انجام داده‌اند؟

در زمینه روش شناسی پایان‌نامه‌های هنر کار اندکی انجام شده و به این دلیل خلاء وجود دارد. تا موضوعی بررسی نشود نقاط قوت وضعف آن مشخص نمی‌شود و همچنین به دلیل نبود پژوهش توصیفی در ارتباط با پایان‌نامه‌های رشته‌های هنرهای تجسمی در این تحقیق به ارزشیابی مطلوبیت شاخص‌های ساختاری (چکیده، عنوان، مقدمه، فرضیه، . . .) و محتوایی (ارتباط پیشینه با موضوع و مسئله، ارتباط نتیجه‌گیری با سوالات، رد یا قبول فرضیات و ارتباط آن با داده‌ها و . . .) روش پژوهش علمی پرداخته شده است. این مطالعه با هدف بررسی شیوه نگارش پایان‌نامه‌های دانشجویان رشته هنرهای تجسمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی طراحی گردیده است و علاوه بر این مطالعه سعی شده به میزان کیفیت این پایان‌نامه‌ها با بهره‌گیری از شیوه ارزشیابی نقادانه نیز پرداخته شود. به همین منظور بعد از یافتن داده‌ها، مصاحبه‌هایی با دانشجویان فعال این دانشگاه طرح‌ریزی شد.

۲- پیشینه داخلی و خارجی پژوهش

در قسمت پیشینه داخلی، مقاله به دو بخش مرتبط با رشته‌های هنری و غیر هنری تقسیم شده است. تحقیقات هنری که بررسی پایان‌نامه‌ها موضوع اصلی آنان بوده انگشت شمار است. اما در رشته های غیر هنری تعداد پایان‌نامه‌ها از نظر کمی بیشتر بوده است.

در ارتباط با رشته‌های هنری مقاله و طرح پژوهش‌هایی با عناوین «تبیین و بررسی شاخص‌های روش‌های تحقیق کاربردی در طراحی صنعتی " و "تبیین و بررسی شاخص های روش های تحقیق در طراحی صنعتی و ارائه الگوهای کاربردی" توسط تیموری (۱۳۹۲) انجام شد. در این راستا و برای انجام این پژوهش، تعداد قابل توجهی پایان‌نامه طراحی صنعتی در مقاطع کارشناسی ارشد و کارشناسی و همچنین تعدادی نیز پایان نامه دکتری، کارشناسی ارشد و کارشناسی در رشته پژوهش هنر از بابت تعیین روشهای تحقیق مورد استفاده متناسب با موضوعات طرح شده مورد بررسی و تحقیق قرار گرفتند. نکته جالب توجه در تمامی این پایان‌نامه‌ها، ضعف اتخاذ استراتژی مشخص و انتخاب روش تحقیق مناسب می‌باشد.

در رشته تئاتر نیز تحقیقی با عنوان «ارزیابی پایان نامه های تئاتر دفاع مقدس دانشکده های تئاتر کشور (با تأکید بر ملاک های داوری نشریات علمی پژوهش)» توسط مطهری، سرسنگی و مهندس پور (۱۳۹۴) انجام گرفت. در این پژوهش با استفاده از روش داوری مندرج در فرم داوری فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای زیبا، به آسیب شناسی فعالیت‌ها و آثار پژوهشی در مراکز آموزش عالی در زمینه پژوهش‌های هنری پرداخته‌شد و نتیجه این که مشکلات اساسی در پایان‌نامه‌ها شامل تکراری بودن موضوعات و بدیهی بودن آنان و مساله مدلر نبودن پایان‌نامه‌های مرتبط بوده است. تحقیق دیگری که در ارتباط با بررسی پایان‌نامه‌های هنری است توسط شاه کرمی، کسائی و احمدی(۱۳۸۷) در ارتباط با تاثیر آموزش و پژوهش در تدوین پایان‌نامه‌های رشته پویانمایی در ایران است. محمدی(۱۳۹۴) پژوهشی را به منظور تحلیل موضوعی و روش‌شناسی

پایان‌نامه‌های دوره کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دانشگاه دولتی ایران انجام داده است. تعداد ۱۰۶۰ پایان‌نامه مورد ارزیابی و بررسی قرار گرفت. و یافته‌های پژوهش حاکی از آن است بیش از ۹۵ درصد پایان‌نامه‌ها توصیفی بوده و تنها ۵ درصد توصیفی- تحلیلی هستند.

با توجه به بررسی‌های انجام شده و اطلاعات موجود در سایت پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران (ایرانداک[1]) و پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (اس آی دی[2]) از میان رشته‌های غیرهنری، رشته‌های علوم‌پزشکی (پزشکی‌عمومی، دندانپزشکی و پرستاری) بیشترین تحقیقات را در راستای بررسی پایان‌نامه، انجام داده‌اند.

به علت تحقیقات وسیعی که در این زمینه انجام شده تنها، تحقیقاتی که بیشترین نزدیکی را با مقاله حاضر دارند، ذکر می‌شوند. از این میان می‌توان به نتایج تحقیق اکرمی (۱۳۷۱) اشاره کرد که بر روی پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد کتابداری سه دانشگاه تهران، شیراز و علوم‌پزشکی انجام شد. در این پژوهش به بررسی پایان‌نامه‌ها از لحاظ کاربرد روش علمی تحقیق و رعایت فاکتورهای اصلی و مراحل تحقیق می‌پردازد. در جریان این پژوهش یکی از فرضیه‌هایی که مورد آزمایش قرار گرفته، آن بود که کمتر از ۵۰ درصد پایان‌نامه‌ها از روش علمی تحقیق استفاده نکرده‌اند و یافته‌ها حاکی از این بود تنها ۲۱ پایان‌نامه از ۲۱۴ پایان‌نامه دارای معیار یک تحقیق علمی بوده‌اند.

از تحقیقات صورت‌گرفته، می‌توان به تحقیق شریفی‌منش (۱۳۸۲) اشاره کرد که به مطالعه پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد دانشکده‌ی دانشگاه تهران پرداخته شده بود و نتایج بدست آمده حاکی از ضعف روشهای تحقیق و عدم رعایت استانداردهای ایزو بود. عابدینی‌نژاد (۱۳۸۹) در مطالعه‌ای به ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های دفاع شده رشته‌های روانشناسی مقطع کارشناسی ارشد در دانشکده علامه طباطبایی براساس استانداردهای انجمن روانشناسی آمریکا **در** سال‌های (۱۳۸۸-۱۳۸۶) پرداخته است. این پژوهش بر روی ۳۰ پایان‌نامه صورت گرفته و نتایج حاکی از آن است که با توجه به میانگین نمرات کسب شده از ارزیابی پایان‌نامه‌ها در بین سه رشته روانشناسی عمومی و روانشناسی کودکان استثنایی و روانشناسی تربیتی بیشترین میزان رعایت استانداردهای روش شناختی انجمن روانشناسی آمریکا مربوط به پایان‌نامه‌های رشته روانشناسی کودکان استثنایی بوده است. ۸۲/۲ درصد از پایان‌نامه‌های مورد بررسی بر اساس استانداردهای انجمن روانشناسی آمریکا در سطح مطلوب و و ۱۳/۸درصد در سطح نسبتا مطلوب قرار داشند. در پژوهشی که بهی‌مهر در سال ۱۳۹۱ انجام داده و به بررسی با هدف شناخت چالش‌ها مشکلات در نگارش پایان‌نامه‌ها در مقطع کارشناسی ارشد رشته کتابداری از دیدگاه دانشجویان برای ارتقاء کیفی پایان‌نامه‌ها انجام داده است یافته‌ها و نتایج مطالعه نشان دادند که دانشجویان در بخش‌های مختلف پایان‌نامه شامل: انتخاب موضوع، پروپزال نویسی، هر یک از پنج فصل پایان نامه، نگارش متن پایان‌نامه، اخلاق پژوهش رضایت از استاد راهنما و مشاور دچار ضعف و مشکل هستند و دلایل مشکلات و موانع پایان‌نامه‌نویسی به ضعف‌های فردی دانشجو، ضعف‌های آموزشی، ضعف‌های فرهنگی- اجتماعی و محدودیت‌ها و فقدان امکانات برمی‌گردد.

از میان پژوهش‌های خارجی می‌توان به تحقیق جامعی که در آمریکا در سال ۱۹۶۷ انجام گرفته است اشاره کرد. در این ارزیابی نشان داده شده است که مقالات آموزشی منتشر شده در سال ۱۹۶۲ دارای ضعف‌های اساسی هستند و کیفیت مقالات فوق در سطح پایینی ارزیابی شده، به طوریکه فقط ۷ درصد از مقالات ارزش انتشار در مجلات را داشته‌اند. در پی آن در سال(۱۹۷۵) وارد و همکاران به ارزیابی ۱۲۱ مقاله آموزشی منتشر شده در سه مجله علمی از نظر (ساختار تحقیق) پرداختند. نتایج بدست آمده نشان می‌دهد تنها ۸ درصد مقالات تحقیقی قابل قبول برای انتشار بوده‌اند، ۳۱ درصد آنها نیاز به اصلاحات کم و ۳۴ درصد آنها نیاز به اصلاحات اساسی داشته‌اند و حدود ۲۷ درصد مقالات صلاحیت انتشار در نشریه‌ها را نداشتند.

۲- چارچوب نظری پژوهش

1 . https://irandoc.ac.ir
2 . http://fa.journals.sid.ir/

به دلیل نبود پژوهش توصیفی در ارتباط با پایان‌نامه‌های رشته‌های هنرهای تجسمی در این تحقیق به ارزشیابی مطلوبیت شاخص‌های ساختاری (چکیده، عنوان، مقدمه، فرضیه،...) و محتوایی (ارتباط پیشینه با موضوع و مسئله، ارتباط نتیجه‌گیری با سوالات، رد یا قبول فرضیات و ارتباط آن با داده‌ها و ...) روش پژوهش علمی پرداخته شده است. این مطالعه با هدف بررسی شیوه نگارش پایان‌نامه‌های دانشجویان رشته هنرهای تجسمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی طراحی گردیده است و علاوه بر این مطالعه سعی شده به میزان کیفیت این پایان‌نامه‌ها با بهره‌گیری از شیوه ارزشیابی نقادانه[1] نیز پرداخته شود. به همین منظور بعد از یافتن داده‌ها، مصاحبه‌هایی با دانشجویان فعال این دانشگاه طرح‌ریزی شد.

لازم به توضیح است که ارزشیابی نقادانه را می‌توان به عنوان فرآیندی در جهت مرور یک مطالعه به منظور یافتن اطلاعات با ارزش موجود در آن تعریف نمود. این شیوه نوین ارزشیابی که در سالهای پایینی هزاره گذشته مطرح گردید، بلافاصله جای خود را در تحقیقات وسیعی باز کرد؛ چنانچه امروزه سرفصلی مجزا به آموزش این مهارت در میان اغلب دانشکده‌ها حتی در دانشکده‌های علوم پزشکی اختصاص داده شده است.(کرمبای[2]،۱۹۹۸)

۳- روش شناسی

پژوهش حاضر براساس هدف، بنیادی و برحسب نحوه گردآوری داده‌ها غیرآزمایشی و توصیفی تحلیلی و از نوع مقطعی انجام پذیرفته است. پایان‌نامه‌های دفاع شده قابل دسترسی مقطع کارشناسی ارشد رشته‌های هنرهای تجسمی (ارتباط تصویری، نقاشی، عکاسی) در دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکزی از ابتدای سال ۱۳۹۰ تا سال ۱۳۹۵ که از کتابخانه دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکزی تهیه و مورد ارزشیابی و بررسی قرار گرفت. تعداد نمونه‌های مورد بررسی ۱۲۰ پایان‌نامه بود. در فاصله این سالها ۱۳۴ پایان‌نامه دفاع شده بود و ۱۲۰ مورد از آنها در دسترس بود، اطلاعات از طریق فرم اطلاعاتی محقق ساخته انجام گرفت که برای انتخاب ابتدا لیست پایان‌نامه‌های دانشگاه در مقطع کارشناسی ارشد بر حسب رشته تهیه شد و سپس تعداد نمونه‌ها متناسب با تعداد پایان‌نامه‌های موجود در آن دانشگاه در مقطع کارشناسی ارشد به صورت تصادفی ساده از میان لیست پایان‌نامه‌ها انتخاب گردید. فیش برداری و خلاصه نویسی پایان‌نامه‌های دانشجویان رشته‌های هنرهای تجسمی به شیوه‌ی کتابخانه‌ای، مصاحبه حضوری و تلفنی با دانشجویان رشته‌های هنرهای تجسمی همچنین بررسی و تجزیه-تحلیل پایان‌نامه‌ها می‌باشد.

به منظور پاسخگویی به سئولات پژوهش ابتدا با مراجعه به بخش پایان‌نامه‌های موجود در دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکزی ۱۲۰ پایان‌نامه که به عنوان جامعه آماری این پژوهش در نظر گرفته شده بودند مورد بررسی و تجزیه- تحلیل قرار گرفتند. برای هر پایان‌نامه یک فرم اطلاعاتی تعیین شد. برای جمع آوری اطلاعات از مقیاس ارزشیابی گزارش تحقیق استفاده شده است. این فرم ۲۴ مقیاس دارد که مربوط به محتوای پایان‌نامه، که شامل عنوان، هدف، ضرورت، تعاریف، تحقیقات قبلی، فرضیه‌ها، نمونه‌گیری، ابزار، تحلیل نتایج، بحث و نتیجه‌گیری و آیین نگارش است.

این مقیاس‌ها با توجه به ملاک‌ها و معیارهای موجود در منابع، از جمله کتاب حافظنیا (۱۳۹۱) تحت عنوان «روش تحقیق در علوم انسانی» و غلامرضا خاکی (۱۳۷۸) با عنوان «روش تحقیق با رویکردی به پایان‌نامه نویسی» و همچنین آناهیتا مقبلی با عنوان «روش تحقیق به زبان ساده و کاربردی برای دانشجویان هنر» (۱۳۹۳) ارزشیابی و توسط محقق تنظیم شد و اعتبار وابسته به محتوای مقیاس بوسیله استاد راهنما و با استفاده از نظر متخصصان سنجش، اندازه‌گیری و مورد تایید قرار گرفته است و برای تعیین پایایی مقیاس ۱۲۰ پایان‌نامه مورد ارزشیاتی قرار گرفت. ارزشیابی پایان‌نامه‌ها در تمام فصل‌ها از نظر محتوایی مورد بررسی قرار گرفته و در قالب درجه بندی سه گزینه‌ای لیکرت اطلاعات ثبت و گزارش شد؛ در سه سطح (۳۳- ۰) ضعیف، (۶۶ - ۳۳) متوسط و (۱۰۰-۶۶) درسطح خوب قرار داده شد. برای تجزیه تحلیل داده‌های آماری این پژوهش از روش توصیفی – تحلیلی استفاده شد. برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش از روشهای توصیفی تعیین درصد، توزیع فراوانی و رسم

[1] Critical appraisal
[2] Cormbie

نمودار استفاده شده است. لازم به توضیح است کلیه عملیات تجزیه و تحلیل‌ها با استفاده از نرم افزار spss انجام خواهد شد. روش تجزیه تحلیل داده‌ها نیز تحلیل محتوا است.

۴- تحقیق و پژوهش هنری

تحقیق از نظر لغوی به معنای به حقیقت امری رسیدگی کردن، رسیدگی و باز جویی است (عمید، ۱۳۶۱، ۳۷۱) و در اصطلاح علمی تحقیق عبارت است از اعمال روشهای توام با طرح و اندیشه که برای کشف حقیقت به کار می‌رود (خلیلی و دانشوری، ۱۳۷۸، ۱۱). به عبارتی دیگر تحقیق مجموعه اقداماتی است که به کمک مشاهدات در جهان ظاهری برای کشف قسمتی از مشخصات جهان حقیقی انجام می‌گیرد (خواجه نوری، ۱۳۷۴، ۱). به طور کلی هر تحقیقی از یک سری مشخصات کلی برخورداراســت، بدان معنا که هر تحقیق درصدد حل یک مســئله به دلیل شناســایی و کشــف یک نیاز بر مبنای یک سری مراحل مشخص می‌باشد. سیســتماتیک و مرحله بودن انجام یک تحقیق، لزوم پیروی از یک قالب کلی برای جلوگیری از انحراف و حذف مراحل و دست یازی به اهداف تحقیق را ایجاب می‌نماید. یا به عبارتی در حین دانش افزایی، پیکره‌ای از اطلاعات گرد هم می‌آیند که انتخاب یک شیوه و روش کمک می‌کند تا بهتر بتوانیم دانش بیشتری را به پیکره بیافزاییم. از این رو هدف روش شناسی تحقیق، بهبود شیوه‌ها و معیارهایی است که برای مدیریت و هدایت یک تحقیق علمی مورد استفاده قرار گرفته است (ایکاف[1]،۱۳۷۷، ۱۷).

یکی از مراحل بسیار مهم، تدوین پایان نامه‌های تحصیلی در مقاطع تحصیلات تکمیلی است که حداقل دارای سه ویژگی زیر است (عراقی، ۱۳۷۴، ۸۰):

- اولین تجربه در تحقیقات دانشگاهی (آکادمیک) به شمار می‌آید.
- دانشجو می‌تواند با یک نوع تلاش پژوهشی و جامعیت مورد نیاز در تحقیق آشنا شود و این مقدمه‌ای برای کار تحقیقی دوره‌ی دکترا باشد.
- می‌تواند دانشجو را دست کم در یک جنبه از موضوع حرفه‌ای یا آکادمیک ماهر سازد؛ می‌تواند به عنوان یک واحد مهم تحقیق پیشرفته مطرح باشد.

پایان نامه شامل ۵ فصل می‌باشد. در موارد خاص در برخی از رشته‌ها با نظر گروه مربوطه و موافقت شورای پژوهشی دانشگاه عنوان فصلهای پایان‌نامه می‌تواند تغییر کند فصل اول کلیات تحقیق است این فصل شامل بیان مسئله، ضرورت انجام تحقیق، هدف و فرضیه‌های پژوهش، تعریف متغییرها و پیش فرض‌های پژوهش و تعریف اصطلاحات است. فصل دوم شامل ادبیات پژوهش می‌باشد و مروری بر مطالعات به منظور دستیابی به جنبه های مختلف موضوع پژوهش است که برای محقق فرصتی فراهم می‌سازد تا درک کند در این زمینه چه کارهایی انجام شده و چه اطلاعاتی در این زمینه وجود دارد و او باید از کجا شروع کند و یا چه کاری و چگونه کار را انجام دهد. در فصل سوم مواد و روشها هستند این فصل متناسب با نوع رشته شامل روش پژوهش، جامعه پژوهش، محیط پژوهش، نمونه پژوهش، روش نمونه‌گیری، حجم نمونه و روش محاسبه آن مشخصات واحد پژوهش و معیارهای ورود و خروج مطالعه توضیح ابزار گردآوری اطلاعات و روایی و پایایی ابزار، روش گردآوری اطلاعات، روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، محدودیتهای پژوهش و ملاحظات اخلاقی است. فصل چهارم شامل بیان نتایج حاصل از تحقیق است مطالب این بخش تنها بر اساس یافته‌های حاصل از پژوهش تنظیم می‌گردد و شامل اطلاعات نوشتاری، جداول و نمودارها می‌باشد. فصل پنجم شامل بحث، تفسیر، نتیجه گیری، جمع‌بندی و پیشنهادات است، قسمت اول بحث پاسخ به سئوالات پژوهش است سپس نتایج با یافته‌های دیگر محقق مقایسه می‌گردد و دلایل تفاوت ذکر می‌شود. (معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان،۱۳۸۸، ۵).

آشنایی دانشجویان و استادان دانشگاه‌های هنری با مهارت های روش‌شناسانه و به‌کارگیری آنها امری اجتناب ناپذیر است. ضمن آنکه خود روش نیز همواره دستخوش پویایی و تغییر است و به تناسب پارادایم‌ها و رویکردهای موضوع‌های تحقیق، تغییر

[1] . Ackoff

می‌کند. گاستون باشلار[1] به نقل از گوته می‌گوید: «هر کس که در پژوهش پایداری دارد سرانجام دیر یا زود به جایی می‌رسد که روشش را تغییر می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۵۹).

انعطاف پذیری روش و یا ترکیب روش‌ها چیزی است که امروزه ضرورت اقدام به آن در پژوهش‌های علوم انسانی و هنر محرز گشته است. بدیهی است که تحقیق در حوزه هنر، مستلزم استفاده از فنون و شیوه‌های خاصی است. از میان این شیوه‌ها می‌توان به مواردی چون مدل سازی، شبیه سازی، اسکیس، مدل‌های سه بعدی و ماکت ها، یادداشت مشاهدات، عکاسی، فیلم برداری، صدابرداری، آزمایش با مواد و مصالح، استفاده از استعاره و تشبیه و قیاس، استوری بردها و روایت‌های تصویری، نمایشگاه‌های هنری، ابزارهای چند رسانه‌ای اشاره نمود که بیان یافته‌ها و نتایج تحقیق را بسیار ملموس می‌سازند و شاید بتوان گفت از این جنبه حتی می‌توان به انجام و ارائه تحقیقات علمی نیز بسیار کمک نمایند (پرتوی، ۱۳۹۴، ۱۱).

بدیهی است که چند وجهی بودن ماهیت آثار هنری، امکان شناخت آن را در قالب‌های تک‌بعدی و تنگ نظرانه ناممکن می‌سازد و لذا بهره‌گیری از ترکیبی از راهبردهای کمی و کیفی، استفاده از شیوه‌های متنوع جمع آوری اطلاعات، و توجه به تأویل و تفسیر داده‌ها و سعی در نیل به تفاهم بین ذهنی[2] (اشتراک بینالاذهان) جهت اعتبار بخشی به یافته‌ها به عنوان مختصات و پیش نیازهای تحقیق در حوزه بهتر نباید مورد غفلت واقع شود. البته نباید فراموش کرد که «انعطاف‌پذیری به معنای عدم تأکید بیش از اندازه برروش و تمرکز بر محتوا و سعی در ایجاد موازنه بین توصیف و تفسیر پدیده مورد بررسی» (پرتوی، ۱۳۸۶، ۱۸) از ویژگی‌هایی هستند که رنگ و بوی خاصی به تحقیقات هنری می‌بخشند. بر اساس بررسی انجام شده توسط داگلاس، اسکاوگری، می‌توان سه نوع متفاوت پژوهش هنری را تشخیص داد (Douglas et al,2000):

- پژوهش شخصی[3]
- پژوهش مبتنی بر نقد
- پژوهش رسمی / آکادمیک

پژوهش شخصی: پژوهش شخصی بیشتر بر ارائه بصری یا دیداری متکی است تا بر متن نوشتاری و مشابه اقدامات پژوهش و توسعه[4] معمولاً نتایج فرآیند پژوهش انتشار نمی‌یابد، اما گاه در اثر یا پروژه‌ی نهایی مشهود است و در صورت انتشار اثر، مخاطب شامل دیگر هنرمندان و افراد زیربط (علاوه بر خود هنرمند) خواهند بود. این نوع بررسی غالباً توسط منتقدان، تاریخ نویسان و نظریه پردازان صورت می‌گیرد، از این روی اثر این نوع تحقیق (به عنوان یک ایده یا دانش نوین) منوط به میزان توجه و توانایی افراد یادشده خواهد بود. بدیهی است که هر چه از پژوهش شخصی (در خلال خلق اثر هنری) به سمت پژوهش‌های رسمی و آکادمیک برویم، جنبه‌های روش‌شناختی آن و ضرورت تبعیت از استانداردهای شناخته شده تحقیق بیشتر می‌شود.

پژوهش مبتنی بر نقد: این نوع پژوهش نیز همچون «پژوهش شخصی» در نمونه‌های افرادی (آثار هنری) تجسم می‌یابد و در جمع‌های تخصصی عمدتاً در قالب پنل‌های بحث و گفتگو (هنرمندان، منتقدان و ...) مورد بحث قرار می‌گیرد و در واقع به نوعی، بازتاب دهنده‌ی «پژوهش شخصی» است. البته پژوهش نقادانه به این حوزه از نقد منحصر نمی‌ماند و تحقیقات رسمی و آکادمیک را نیز در بر می‌گیرد.

1 .Gaston Bachelar
2 . Intersubjectivity
3 . Personal research
4 . Research & Development

تحقیق رسمی / آکادمیک[1]: بدیهی است که هر چه از پژوهش شخصی (در خلال اثر هنری) به سمت پژوهش رسمی و آکادمیک برویم، جنبه‌های روش شناختی آن و ضرورت تبعیت از استانداردهای شناخته شده تحقیق بیشتر می‌شود البته نباید فراموش کرد که «انعطاف پذیری به معنای عدم تأکید بیش از اندازه بر روش و تمرکز بر محتوا و سعی در ایجاد موازنه بین توصیف و تفسیر پدیده مورد بررسی» (پرتوی،۱۳۸۶، ۱۸) ا

ز ویژگی‌هایی هستند که رنگ و بوی خاصی به تحقیقات هنری می‌بخشند. زمینه اصلی این نوع تحقیق، محیط دانشگاهی است و در واقع پاسخی است به تغییرات فرهنگی که حرفه، عمل و روشهای آموزش و تربیت دانشجویان را تحت تأثیر قرار می-دهد و طبعاً باید در برگیرنده روشهایی باشد که به مثابه یک زبان مشترک و آکادمیک (عام) در جامعه دانشگاهی پذیرفته شده و معتبر باشد؛ به گونه‌ای که بتواند ضمن مشارکت در بسط بدنه دانش مربوطه، موجب ارتقای حرفه و رشته نیز گردد و از توان بر انگیختن مباحثه‌های جدید در حوزه‌ها و رشته‌های گوناگون بر خوردار باشد. پژوهش فرایند جستجو و قابل حصول و منضبط است. فرایندی که در اینجا تشریح می‌کنیم اساساً عام است و باید آن را با رشته و حوزه مطالعه خود تطبیق دهید. اکنون آنچه که تاکید بر آن است دیدن و بیان کردن است و یا به عبارتی اندیشه‌هایی درباره هنر تحقیق هنری کوششی است برای کمک به دیگران تا آنچه را شما قادر به دیدنش بوده‌اید آنها نیز بتوانند ببینند اما دست یافتن به برداشتی پرمایه و سپس انتقال آن به دیگران، مستلزم آن است تا ابتدا نسبت به خود موضوع شناخت نسبی پیدا کرده، برای تبدیل کردن برداشتها به صورت کلمات، اندکی مهارت و توانایی نیزکسب کنیم(بارنت،۱۳۹۳، ۱۰).

۵- یافته‌های پژوهش

طبق جدول (۱) میزان کای‌دو بدست آمده حاصل از مقایسه فراوانی‌های رشته های تحصیلی در پنج سال متوالی برابر با ۲۲/۷۱ می‌باشد که این میزان به لحاظ آماری معنادار می‌باشد(P-Value<۰/۰۱). بنابراین در طول سالهای ۹۱-۹۰، ۹۲-۹۱ و ۹۵-۹۴ رشته نقاشی بیشترین فراوانی را بخود اختصاص داده است. ارتباط تصویری نیز در طول سالهای ۹۳-۹۲ و ۹۴-۹۳ مطلوب بوده است.

جدول شماره ۱- نتایج آزمون کای‌دو برای مقایسه فروانی رشته های تحصیلی برحسب سالهای مورد مطالعه

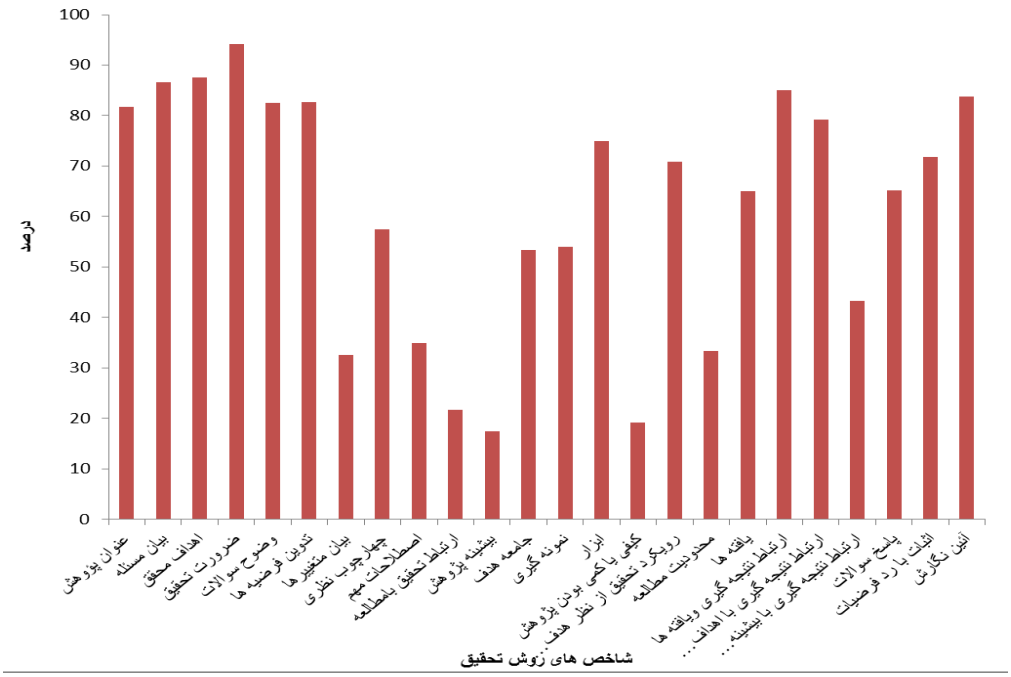
متغیر	شاخصها	آماره‌ها	سالهای مورد مطالعه					X^2	p
			۹۰-۹۱	۹۲-۹۱	۹۲-۹۳	۹۳-۹۴	۹۴-۹۵		
رشته‌ها	نقاشی	فراوانی مشاهده شده	۱۲	۱۵	۷	۹	۱۰	۲۲/۷۱	۰/۰۰۴
		فراوانی موردانتظار	۸/۸	۱۰/۲	۱۲/۸	۱۴/۱	۷/۱		
		درصد	۶۰	۶۵/۲	۲۴/۱	۲۸/۱	۶۲/۵		
	عکاسی	فراوانی مشاهده شده	۲	۲	۷	۲	۳		
		فراوانی موردانتظار	۲/۷	۳/۱	۳/۹	۴/۳	۲/۱		
		درصد	۱۰	۸/۷	۲۴/۱	۶/۲	۱۸/۸		
	ارتباط تصویری	فراوانی مشاهده شده	۶	۶	۱۵	۲۱	۳		
		فراوانی موردانتظار	۸/۵	۹/۸	۱۲/۳	۳۱/۶	۶/۸		
		درصد	۳۰	۲۶/۱	۵۱/۷	۶۵/۶	۱۸/۸		
کل		فراوانی مشاهده شده	۲۰	۲۳	۲۹	۳۲	۱۶		
		فراوانی موردانتظار	۲۰	۲۳	۲۹	۳۲	۱۶		
		درصد	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰		

[1] . Formal research

جدول شماره۲- بررسی پایان‌نامه‌ها بر اساس تطابق با اصول پژوهش (منبع: نگارنده)

شاخص‌های روش تحققیق	فراوانی	درصد		شاخص‌های روش تحققیق	فراوانی	درصد
عنوان پژوهش	۹۸	۸۱/۶۶		نمونه‌گیری	۴۸	۵۳/۹۳
بیان مسئله	۱۰۴	۸۶/۶۶		ابزار	۹۰	۷۵
اهداف محقق	۱۰۵	۸۷/۵		کیفی یا کمی بودن پژوهش	۲۳	۱۹/۱۶
ضرورت تحقیق	۱۱۳	۹۴/۱۶		رویکرد تحقیق از نظر هدف و پژوهش	۸۵	۷۰/۸۳
وضوح سئوالات	۹۴	۸۲/۴۵		محدودیت‌های مطالعه	۴۰	۳۳/۳۳
تدوین فرضیه‌ها	۴۳	۸۲/۶۹		یافته‌ها	۷۸	۶۵
بیان متغیرها	۳۹	۳۲/۵		ارتباط نتیجه گیری و یافته‌ها	۱۰۲	۸۵
چهارچوب نظری	۶۹	۵۷/۵		ارتباط نتیجه‌گیری با اهداف پژوهش	۹۵	۷۹/۱۶
اصطلاحات مهم	۴۲	۳۵		ارتباط نتیجه‌گیری با پیشینه پژوهش	۵۲	۴۳/۳۳
ارتباط تحقیق با مطالعه	۲۶	۲۱/۶۶		پاسخ سئوالات	۷۷	۶۵/۲۵
پیشینه پژوهش	۲۱	۱۷/۵		اثبات یا رد فرضیات	۸۴	۷۱/۸۵
جامعه هدف	۶۴	۵۳/۳۳		آیین نگارش	۱۰۳	۸۳/۸۵

نتایج حاصل از بررسی این بخش از پژوهش نشان می‌دهد که بر اساس مقیاس سه گزینه‌ای لیکرت ضرورت تحقیق (۹۴/۱۶٪)، بیان مسئله (۸۶/۶۶٪)، آیین تگارش (۸۳/۸۵٪)، تدوین فرضیه‌ها (۸۲/۶۹٪)، وضوح سئوالات (۸۲/۴۵٪)، عنوان پژوهش (۸۱/۶۶٪)، ارتباط نتیجه‌گیری با اهداف پژوهش (۷۹/۱۶٪)، اثبات یا رد فرضیات (۷۱/۸۵٪) و رویکرد تحقیق از نظر هدف و پژوهش (۷۰/۸۳٪) در مرتبه خوب می‌باشند و معیارهای پاسخ به سئوالات (۶۵/۲۵٪)، یافته‌ها (۶۵٪)، چهارچوب نظری (۵۷/۵٪)، نمونه‌گیری (۵۳/۹۳٪)، جامعه‌هدف (۵۳/۳۳٪)، ارتباط نتیجه‌گیری با پیشینه پژوهش (۴۳/۳۳٪)، اصطلاحات مهم (۳۵٪) و محدودیت‌های مطالعه (۳۳/۳٪) در رده متوسط قرار گرفته و بقیه شاخص‌ها در مرتبه ضعیف می‌باشند.



نمودار شماره ۱- بررسی پایان‌نامه‌ها بر اساس تطابق با اصول پژوهش

همانگونه که در نمودار شماره ۱ مشاهده می‌شود ضرورت تحقیق، بیان مسئله، آیین نگارش ،تدوین فرضیه‌ها، وضوح سئوالات و عنوان پژوهش مطلوب‌ترین سطح را به خود اختصاص داده‌اند.

۵-۱- مصاحبه

بررسی چالش‌ها و مشکلات روش تحقیق در این قسمت هدف بحث است. اوج دوره‌ی کارشناسی ارشد انجام پایان‌نامه از زمان تأیید پروپزال و تا ثبت آن در نمایه ایران. داک و دانش‌آموختگی شان را شامل می‌شود و این فرایند از مهمترین فرایندهای مورد بررسی دانشگاه نیز هست. اطلاعات این قسمت از پژوهش از طریق مصاحبه‌های غیر رسمی، و مصاحبه با هدایت کلیات از دانش جمع آوری شد. جامعه آماری در این مصاحبه ۸ نفر از دانشجویان کارشناسی رشته هنر در واحد تهران مرکزی می‌باشند و از شرایط عمومی آنها این است که با مسئله مورد بحث درگیر باشند و دارای انگیزه برای شرکت در فرآیند مصاحبه‌ی باز باشند و احساس کنند که این اطلاعات برای خود آنها نیز ارزشمند خواهد بود و از شرایط تخصصی آنها تحصیل در رشته‌ی هنر و به جهت انجام پایان‌نامه هنوز فارغ‌التحصیل نشده‌اند. در تحقیق حاضر در این قسمت، داده‌های مورد نیاز در مورد شناسایی چالشها و مشکلات در امر روش تحقیق و پایان‌نامه نویسی از مصاحبه‌ی باز و نیمه ساختار یافته استفاده شده است و سپس با همپوشانی عوامل تکراری مهمترین عوامل شناسایی شدند. بارزترین اثرات نامطلوب بر اساس بیشترین فراوانی در مصاحبه با پژوهشگران و به نمایندگی از هر دسته انتخاب شد. پس از همپوشانی عوامل تکراری فهرست نهایی اثرات نامطلوب در جدول ۳ شناسایی و از این میان اثرات نامطلوب بر اساس بیشترین فراوانی ارائه گردید.

جدول شماره ۳ - فهرست اثرات نامطلوب همپوشانی شده در انجام روش‌تحقیق در پایان‌نامه‌ها (منبع: نگارنده)

موضوع
آگاه‌سازی از ترم اول برای انتخاب عنوان توسط اساتید **عدم اشراف استاد راهنما با عنوان پایان‌نامه**
امکانات
عدم همکاری مناسب در بخش‌های اداری، موزه‌ها و... **عدم همکاری پرسنل کتابخانه‌ها مخصوصاً در دانشگاه‌ها** **مهیا نکردن شرایط برای شرکت در جلسات دفاع** **کمبود منابع و در دسترس نبودن پایان‌نامه‌ها**
اساتید/دانشجو
ارتباط موضوع با تخصص استاد راهنما **عدم راهنمایی کامل و هدفمند اساتید در خصوص انتخاب موضوع** **بی اعتنایی اساتید**
درس روش تحقیق
تدریس درس روش تحقیق توسط اساتیدی که مهارت کافی ندارند **کارایی نامناسب اساتید در تدریس درس روش تحقیق** **کم بودن واحد درس روش تحقیق**
زمان
کوتاهی زمان از وقتیکه پروپزال تایید می‌شودتا زمان دفاع

از دسته مربوط به موضوع، عدم اشراف استاد راهنما به عنوان پایان نامه، مهمترین اثر نامطلوب و در دسته دوم کمبود منابع دسترسی نداشتن دانشجویان به پایان‌نامه‌ها و عدم همکاری سازمانها در بخش‌های موزه و ... از مهمترین اثرات نامطلوب

معرفی گردیده است. هنگامیکه امکانات در اختیار دانشجو نباشد بیشترین زمان و انرژی صرف خواهد شد و دانشجویان به خواسته‌هایشان دست نمی‌یابند و همچنین در دسترس نبودن پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد نیز می‌تواند دلیل مهمی برای پایین آمدن کیفیت پایان نامه‌ها باشد. در دسته سوم اثر نامطلوب مشترک حوزه‌ی مربوط به اساتید و دانشجو، ارتباط موضوع با تخصص استاد راهنما و افزون بر آن بی اعتنایی اساتید نسبت به دانشجو معرفی شد. در دسته چهارم جدول ۳ تدریس درس روش‌تحقیق است که تدریس روش تحقیق توسط اساتیدی که مهارت ندارند از اصلی‌ترین اثرات نامطلوب دراین گروه در روند تحقیقات می‌باشد. ودر دسته آخر این جدول به زمان اشاره دارد که این مدت زمان برای انجام چنین پژوهشی که از اهمیت بسیاری برخودار است کوتاه می‌باشد و کوتاهی زمان موجب از بین رفتن تمرکز در پژوهشگر و از دقت در انجام پژوهش کاسته می‌شود.

جدول۴ - بررسی اثرات نامطلوب همپوشانی شده در انجام روش تحقیق در پایان‌نامه‌ها بر اساس فراوانی (منبع: نگارنده)

فهرست اثرات نامطلوب همپوشانی شده در انجام روش‌تحقیق در پایان‌نامه‌ها	فراوانی
موضوع	۶
امکانات	۱۱
اساتید/دانشجو	۹
شیوه تدریس درس روش تحقیق	۸
زمان	۶

بر طبق جدول شماره ۴ بخش اعظم اثرات نامطلوب بر روند انجام پژوهشها امکانات می‌باشد و سپس به ترتیب اساتید/دانشجو، شیوه‌ی تدریس درس روش تحقیق و در نهایت عنوان و زمان قرار دارند.

۶- بحث و نتیجه گیری

یافته‌های مربوط به بخش مقدماتی پایان‌نامه گویای آن است که در پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد، که در ۲۴ معیار ارزشیابی شدند ضرورت تحقیق، بیان‌مسئله، آیین نگارش، تدوین فرضیه‌ها، وضوح سئوالات، عنوان پژوهش، ارتباط نتیجه‌گیری با اهداف پژوهش، اثبات یا رد فرضیات و رویکرد تحقیق از نظر هدف و پژوهش در مرتبه خوب قرار دارند. به نظر می‌رسد علت بهتر بودن شاخص‌های ضرورت تحقیق، بیان مسئله، تدوین فرضیه‌ها و . . . آن باشد که این بخش‌ها مورد توجه بیشتر استاد راهنما قرار می‌گیرد و اشکالات آن به حداقل می‌رسد؛ بنابر این تدوین آن با دقت بیشتری انجام می‌گیرد. از نظر تدوین فرضیه‌ها یافته‌های این پژوهش با یافته‌های پژوهش منصوریان و دیگران (۱۳۹۳)، فلاح زاده و دیگران (۱۳۸۷) و نوحی و دیگران (۱۳۸۹) همسو می‌باشد.

در مطالعه حاضر چهارچوب نظری ،اصطلاحات مهم، جامعه هدف، نمونه‌گیری، محدودیت‌های مطالعه، یافته‌ها، ارتباط نتیجه‌گیری با پیشینه پژوهش، بیان متغیرها و پاسخ به سئوالات در رده‌ی متوسط قرار دارند. چنانچه گفته شد شاخص‌هایی چون جامعه هدف، نمونه‌گیری و یافته‌ها در این تحقیق در سطح متوسط قرار دارند و از آنجا که یکی از مهمترین معیارهای هر تحقیق روش شناسی پژوهش می‌باشد و نتایج هر تحقیق بر روش اجرای آن استوار است ضعف در چنین معیارهایی می‌تواند یکی از دلایلی باشد که نتوان به نتایج آن اعتماد کرد و همچنین ضعف در اجرای آنها علتی برای جلوگیری از تبدیل آنها به مقالات علمی قابل چاپ می‌شود از آنجا که تعداد مقالات ارائه شده از سوی دانشگاه یکی از عوامل در طرح رتبه‌بندی آنها می‌باشد باید به آن اهتمام ورزید. و در این مطالعه حجم نمونه به لحاظ مقایسه با یافته‌های فتح آبادی (۱۳۸۹) و کیامنش (۱۳۸۹) که در یافته‌های خود به نامشخص بودن حجم نمونه اشاره کرده‌اند یک نتیجه واحد را نشان می‌دهند؛ هوشیارفرد و

دیگران (۱۳۸۸)، شهبازی و دیگران (۱۳۸۹) نیز در توجیه نداشتن حجم نمونه و منصوریان و دیگران نیز در بخش تحلیل یافته‌ها با تحقیق حاضر در یک راستا قرار دارند .

از داده‌های مطالعه می‌توان معیارها و شاخص‌هایی که دچار ضعف و مشکل بیشتری هستند را استخراج کرد در تحقیق حاضر معیارهایی چون پیشینه پژوهش، کیفی یا کمی بودن پژوهش و ارتباط تحقیق با مطالعات قبلی در مرتبه ضعیف قرار دارند. داده‌ها حاکی بر آن است در روند این مراحل دانشجویان دچار ضعف چشمگیری هستند. مورد تأکید قرار نگرفتن این معیارها از طرف استادان راهنما، مشاور و داور، یا آشنا نشدن دانشجویان با ضرورت انجام این مطالب شاید دلیلی برای این بی‌توجهی باشد کلاس درس روش تحقیق پیشرفته می‌تواند برای آشنا کردن دانشجویان با این ملاک‌ها موثر باشد. یافته‌های گویای آن است که در تعدادی از پایان‌نامه‌ها مواردی از قلم افتاده است که از جمله می‌توان به محدودیت‌های پژوهش ،پیشینه پژوهش، تعاریف اصطلاحات و ... اشاره کرد.از این میان می‌توان نتیجه گیری کرد که دانشجویان در انجام فصل دوم پایان‌نامه ها دچار ضعف هستند زیرا بیشتر معیارهای فصل دوم از نظر ارزشیابی در سطح پایینی قرارگرفته‌اند. از داده‌ها می‌توان این نتیجه را حاصل کرد که پایان‌نامه های دانشجویان رشته‌های ارتباط تصویری و نقاشی و عکاسی در امر انجام مراحلی مثل عنوان پژوهش، مسئله‌یابی، فرضیه‌ها و اثبات آنها، سئوالات و پاسخ به آنها در نتیجه‌گیری، رویکرد تحقیق، ضرورت و اهمیت پژوهش و جمله بندی‌ها دارای نقاط قوت هستند و در این مراحل دچار ضعف چندانی نیستند. در این زمینه در پژوهش کوه‌بومی که در پایان‌نامه‌های دکترای عمومی پزشکی در سال ۱۳۸۵انجام گرفته مشخص گردیده از مطالعاتی که بر روی ۹۱ پایان‌نامه انجام گرفته «عنوان» امتیاز بسیار خوب را داراست و در پژوهش حاضر نیز بر اساس داده‌های جدول معیارهایی همانند عنوان پژوهش در سطح خوب ارزیابی شده است و نتیجه واحدی را نشان می‌دهند و «یافته‌ها» در پژوهش کوه‌بومی در رتبه خوب ارزشیابی قرار گرفته ولیکن در پژوهش حاضر در مرتبه متوسط قرارگرفته است. در مجموع، یافته‌های تحلیلی در جدول ۲ نشان دادند سیر تحول پایان‌نامه‌ها در سطح متوسط ارزشیابی شدند و این مطالعه با پژوهشی منصوریان و دیگران (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد مدیریت آموزشی به منظور ارتقاء کیفیت یادگیری دانشگاهی» که بر روی ۵۷ پایان‌نامه به سه روش سرشماری و در هفده شاخص و هفت بخش که شامل مدخل، کلیات، ادبیات، روش، یافته‌ها ، نتیجه‌گیری و منابع مورد ارزیابی قرار گرفتند و نتیجه‌گیری کلی نشان داد که پایان نامه‌ها در وضعیت نسبتا مطلوب قرار دارند هم راستا می‌باشند. چنین به نظر می‌رسد اگر پایان‌نامه‌های دانشگاه‌ها هر چند سال یکبار از نظر نقاط قوت و ضعف، رعایت استانداردها و اصول نگارش علمی بررسی شود و جهت تقویت نقاط و رفع موانع اقدامات لازم صورت گیرد عملکرد دانشجویان را بهبود می‌بخشد. نتایج بدست آمده از تحلیلهای مصاحبه بر اساس داده‌های جدول شماره ۳ و ۴ نشان داد پنج دسته از عوامل که شامل (موضوع، امکانات اساتید / دانشجو، شیوه تدریس درس روش تحقیق و زمان) در روند کیفیت پایان‌نامه‌ها موثر بوده‌اند که به ترتیب اثر گذاری شامل: امکانات، اساتید / دانشجو، شیوه تدریس درس روش تحقیق، موضوع و زمان می‌باشد.

بررسی‌های انجام شده در فرایند مصاحبه‌ها حاکی از آن است که از مهمترین و اساسی ترین مشکلات دانشجویان که در روند انجام پژوهش تأثیر بیشتری داشتند دسته امکانات را می‌توان نام برد که از جمله می‌توان به کمبود منابع و عدم دسترسی به پایان نامه‌ها در انجام پژوهش‌ها و ... اشاره نمود و در مرحله‌ی بعدی ارتباط موضوع با تخصص استاد راهنما می باشد.

از آنچه در بحث و نتیجه گیری حاصل شد می‌توان به مشکل اساسی دانشجویان در امر روش تحقیق در باب مسئله‌ی چگونه نوشتن پی برد؛ و از جمله از مهمترین دلایل مشکلات و موانع پایان‌نامه‌نویسی دانشجویان می‌توان به ضعف‌های آموزشی، و محدودیت‌ها و فقدان امکانات اشاره داشت.

یافته‌ها و نتایج مطالعه نشان دادند که دانشجویان در بخش‌های مختلف هر یک از پنج فصل پایان نامه دچار ضعف و مشکل هستند و از آن جهت در پژوهشی که بهی مهر در سال ۱۳۹۱ انجام داده نیز یافته‌ها و نتایج مطالعه نشان دادند که دانشجویان در بخش‌های مختلف پایان‌نامه دچار ضعف و مشکل هستند که نتایج با پژوهش حاضر نتیجه واحدی را نشان می‌دهد. با بدست آوردن ایده‌هایی درباره آثار هنری و نیز شیوه‌های برخورد با هنر می‌توان مهارت کافی برای نگارش صحیح را بدست آورد که خود مستلزم مطالعاتی ازجمله: نگارش درباره هنر و تجزیه تحلیل آثار هنری می‌باشد که برای آموختن آنها نیاز

به مطالعات وسیعتری است و با مطالعه مقالات و ... می‌توان از مباحث و پرسشهای مطرح شده درباره مسائلی که دیگران درباره هنر بیان می‌کنند و نحوه مطرح کردن آنها در نوشته‌هایشان آشنا شوند و این امر مستلزم زمان می‌باشد.

منابع

۱- اکرمی، روح‌انگیز (۱۳۷۱)، «ارزیابی پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد کتابداری از نظر کاربرد روشهای تحقیق در آنها (۱۳۵۵-۱۳۷۵)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته کتاب داری و اطلاع رسانی، دانشکده مدیریت و اطلاع رسانی پزشکی

۲- ایکاف، راسل، ال (۱۳۷۷)، «روش علمی بهینه‌سازی تصمیمات در بهینه‌سازی کاربردی»، مترجم منصور شریفی کلویی، تهران: انتشارات آروین

۳- بارنت، سیلوان (۱۳۹۳)، «راهنمای تحقیق و نگارش در هنر»، مترجم بتی آواکیان، چاپ سوم ، قم: انتشارات گلها

۴- بهی‌مهر،سارا (۱۳۹۱)، «شناسایی چالشها و مشکلات در فرایند تدوین پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشدکتابداری و اطلاع رسانی از دیدگاه دانشجویان کتابداری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته کتابداری و اطلاع رسانی، دانشگاه خوارزمی

۵- پرتوی، پروین(۱۳۹۴)، «از آفرینش اثر هنری تا آموزش و نقد»، نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی

۶- پرتوی، پروی (۱۳۸۸)، «تحقیق کیفی در مطالعات هنری با تاکید بر شیوه‌های گردآوری داده‌ها»، تحلیل محتوا و تجزیه تحلیل تطبیقی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر

۷- تیموری، شراره (۱۳۹۲)، «تبیین و بررسی شاخص‌های روش‌های تحقیق کاربردی در طراحی صنعتی»، نشریه‌هنرهای زیبا، دوره ۱۸ ،شماره ۴، صص ۶۷- ۷۴

۸- دلاور، علی (۱۳۹۵)، «مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی»، تهران: انتشارات رشد

۹- دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسکان «حوزه معاونت پژوهشی»، (۱۳۸۸)

۱۰- عابدینی نژاد، معصومه (۱۳۸۹)، «ارزیابی کیفیت پایان نامه‌های کارشناسی ارشد رشته روانشناسی دانشگاه علامه طباطبایی بر اساس استانداردهای انجمن روانشناسی آمریکا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد»، رشته سنجش و اندازه‌گیری (روان سنجی)، دانشگاه علامه طباطبایی

۱۱- حسینی راد،عبدالمجید، (۱۳۸۶)، «مبانی هنرهای تجسمی»، چاپ نهم، تهران: انتشارات مدرسه

۱۲- حافظ نیا، محمد رضا (۱۳۹۱)، «مقدمه‌ای برروش تحقیق در علوم انسانی»، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات گلها

۱۳- خاکی، غلامرضا (۱۳۷۸)، «روش تحقیق با رویکردی به پایان‌نامه نویسی»، مرکز تحقیقات علمی کشور

۱۴- خلیلی و دانشوری، ابراهیم (۱۳۷۸)، «روش تحقیق و کاربرد آن در مدیریت»، چاپ اول، تهران: انتشارات آروین

۱۵- خواجه نوری، عباسقلی (۱۳۷۴)، «روش تحقیق»، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران

۱۶- عمید، حسن (۱۳۶۱)، «فرهنگ فارسی عمید»، چاپ بیست و یکم، تهران: انتشارات امیر کبیر

۱۷- فدایی عراقی، غلامرضا (۱۳۷۴)، «تحلیلی بر روشهای تهیه پایان‌نامه‌های دوره کارشناسی ارشد و دکترا»، فصلنامه پژوهشی و برنامه ریزی آموزش عالی

۱۸- کوه‌بومی ژاله، عزیزی فریدون، ولایی ناصر، رضایی منصور، مهربان بهمن و کهریزی مهوش (۱۳۸۵)، «وضعیت شاخص‌های روش تحقیق در پایان‌نامه‌های دکترای عمومی پزشکی دانشگاه علوم پزشکی کرمانشاه (۸۴-۱۳۶۷)»، فصل‌نامه علمی پژوهشی دانشگاه علوم پزشکی کرمانشاه سال دهم، شماره ۲، صص ۱۷۷- ۱۸۶

۱۹- گری کرول، ملینز جولین (۱۳۹۵)، «روش تحقیق در هنر و طراحی»، ترجمه طاهره رضازاده، چاپ اول، تهران: انتشارات شادرنگ

۲۰- محمدی، محمدامین (۱۳۹۴)، «تحلیل موضوعی و روش شناسی پایان‌نامه‌های مقطع کارشناسی ارشد پژوهش هنر (دانشگاه‌های دولتی ایران)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته هنر، موسسه آموزش عالی غیر دولتی- غیر انتفاعی دانشگاه علم و هنر یزد

۲۱- مقبلی آناهیتا، پردیس بهمنی (۱۳۹۳)، «روش تحقیق به زبان ساده و کاربردی ویژه دانشجویان هنر»، چاپ اول، تهران: انتشارات فخراکیا

۲۲- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «بنیانگذار نقد تخیلی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۳، صص ۵۷- ۷۲
۲۳- هوشیارفرد امیرارسلان، لاسمی اسحاق (۱۳۸۸)، «بررسی میزان صحت اصول نگارش روش تحقیق و نحوه اجرای آن در پایان‌نامه‌های واحد دندانپزشکی دانشگاه آزاد اسلامی»، فصلنامه تحقیق در علوم دندانپزشکی دوره ششم، شماره۴، صص ۱۵-۲۳
24- Douglas, A; K. Scopa & C. Gray (2000) "Research Through Practice: Positioning the Practitioner as Researcher", Working papers in Art and Design, Retrieved from URL:
25- Gray. C & Malins. J. (2004)Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design England: Ashgate Publishing Limited
26- Janesick, Valerie J. (1994) "The Dance of Qualitative Research Design: Metaphor, Methodology and Meaning" in Norman K Denzine & YvonnaS.Lincoln (Eds). Handbook of Qualitative Research California: Sage.

Abstract

Sinc the researches are not enough at art methodology at art methodology field.
This research is followed the study of the qualification methodology in M.A thesis of visual arts' majors at Islamic Azad University. To reach this aim , the degree analyzing of articles is chosen and all the M.S these is in visual relations , paintings and photographic ' field during the years 1390 to 1395 are being studied which 134 thesis were defensed and 120 were available and studied .Information was made through the realized data form. data analysis was performed using spss software.

Descriptive & analysis finding showed that the necessity of researches, problem expression, attending to the punctuations and grammatical parts, Theories codifications, research objective, the questions clarifications, the title of research, the result of relationship with research goals – prove or rejection hypotheses, research approach in terms of purpose and research are placed in the good degree and the answering qualifications to the important questions findings, theoretical framework, –sampling, the aim of research and the conclusion according to the previous research, the lingua and the study limitations are placed in the medium degree and other factors are placed in the bad and weak degree. In summary, analytical findings indicate that most theses have a moderate quality but in some cases, theses are faced with a major weakness, including in the writing of the background and the theoretical framework that in most theses, this section does not exist or not correctly.

Keywords: research methodology , Azad university , visual arts , thesis

خوانایی و بازخوانش‌پذیری در رسانه‌های دیجیتال

رزیتا صفری صدیق
مدرس گروه ارتباط تصویری، دانشکده‌ی معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
safarisedigh.rozita@gmail.com

چکیده

خواندن در صفحات نمایش دیجیتال، امروزه تبدیل به یک عادت روزانه شده است. تایید این مدعا، تغییر گرایش‌های خواننده‌گان به استفاده‌ی بیش‌تر از رسانه‌های دیجیتالی مانند پایگاه‌های اینترنتی و سرویس‌های مختلف هم‌چون اجتماعات مجازی، نرم‌افزارها و کتاب‌های الکترونیک و غیره به‌جای رسانه‌های چاپی است. با درنظر گرفتن این مساله و به منظور ارتقاء سطح خوانایی در صفحات نمایش دیجیتال، طراحان باید سطح آگاهی خود را برای انتخاب هرچه بهتر فونت و نیز نحوه‌ی تایپ‌نگاری مناسب در صفحه‌ی نمایش به ویژه برای خواندن متن‌های طولانی افزایش دهند. از این رو، هدف از مقاله‌ی حاضر، گشودن بحثی مقدماتی در مورد ماهیت حروف در رسانه‌ی دیجیتال و عوامل تاثیرگذار بر امر خوانایی و بازخوانش‌پذیری در حوزه‌ی این رسانه می‌باشد. در واقع، نوشتار حاضر پس از پرداختن به سیستم‌های رمزگذاری و فرمت‌های مختلف فونت در رسانه‌های دیجیتال، به مساله‌ی خواندن از روی صفحه‌ی نمایش پرداخته است. هم‌چنین، کیفیت بصری تایپ‌فیس‌ها و پیکربندی متن در صفحات نمایش، به عنوان متغیرهای تایپ‌نگاری در امر خوانایی و بازخوانش‌پذیری مورد بحث قرار گرفته‌اند. بدیهی است خوانش یک متن در رسانه‌های دیجیتال با عوامل ذکر شده پیوند تنگاتنگ داشته و دیزاین مناسب آن‌ها می‌تواند سهم به سزایی در کاهش خستگی چشم در هنگام مطالعه و افزایش سرعت خوانایی و بازخوانش‌پذیری داشته باشد.

واژگان کلیدی: رمزگذاری فونت، فرمت فونت، خواندن الکترونیک، خوانایی، بازخوانش‌پذیری.

۱- مقدمه

خواندن فعالیتی دو سویه است، بخش نخست آن فرد خواننده‌ی متن می‌باشد و دیگری متنی است که خوانده می‌شود. سن خواننده، میزان سلامت دیداری وی، سطح مهارت‌های زبانی و نیز میزان تسلط بر محتوای متن از متغیرهایی هستند که خواننده‌گان را با یک‌دیگر متفاوت می‌سازند. از سوی دیگر، از نخستین عوامل تاثیرگذار بر روند خواندن در صفحات نمایش دیجیتال، ابعاد و اندازه‌ی پنجره‌ی نمایش، فاصله‌ی خواننده‌ی متن با آن و نیز کیفیت صفحه می‌باشد. این در حالی است که ماری. سی. دایسون(۲۰۰۴، ۳۸۶) تغییر در ارتفاع صفحه‌ی نمایش که حاصل تفاوت میان تعداد خطوط تشکیل‌دهنده در جهت عمود هر صفحه می‌باشد را مسئله‌ای تاثیرگذار بر امر بازخوانش‌پذیری حروف ندانسته و آن را تنها محدودیتی برای سطح دیداری صفحه‌ی مورد مطالعه برای خوانندگان آن در نظر گرفته است.

خواندن متن از صفحه‌ی نمایش دیجیتال با متغیرهایی مانند کیفیت بصری تایپ‌فیس‌ها ، شامل نوع تایپ‌فیس، اندازه، وزن و حالات مختلف؛ هم‌چنین، تنظیمات و پیکربندی متن هم‌راه می‌باشد. کنتراست رنگ و نور مابین متن و پس‌زمینه‌ی آن در صفحات نمایش نوری و تاثیر مستقیم این عوامل بر مساله‌ی خوانش، از جمله مواردی هستند که طراحی در محیط دیجیتال را متاثر می‌سازند. انتخاب سیستم‌های نمایش با کیفیت بالا، تنظیم نور صفحه‌ی نمایش و نیز کالیبره کردن رنگ تصویر توسط کاربران می‌تواند بر بهبود عمل خوانش متن تاثیر بگذارد.

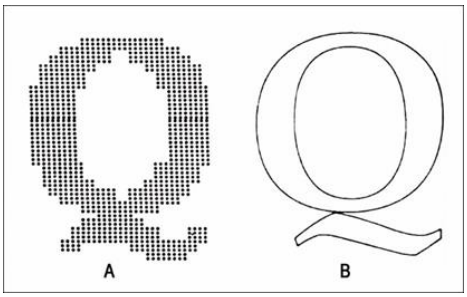
هدف از این مقاله، آشنایی با ماهیت حروف در رسانه‌ی دیجیتال و عوامل تاثیرگذار بر امر خوانایی و بازخوانش‌پذیری در حوزه‌ی این رسانه می‌باشد. از این رو، نوشتار حاضر در پی پاسخ به سوالات زیر است: نحوه‌ی تشکیل فونت در صفحه‌ی نمایش دیجیتال چه‌گونه است؟ خوانایی و بازخوانش‌پذیری در صفحات دیجیتال دارای چه ویژگی‌هایی می‌باشند؟ و عوامل تاثیرگذار بر خوانش متن‌های الکترونیک کدامند؟ بنابراین، در این مقاله ابتدا با سیستم‌های رمزگذاری و فرمت‌های مختلف فونت در رسانه های دیجیتال آشنا شده، سپس، به مساله‌ی خواندن از روی صفحه‌ی نمایش پرداخته می‌شود. هم‌چنین، کیفیت بصری تایپ فیس‌ها و پیکربندی متن در صفحات نمایش، به عنوان متغیرهای تایپ‌نگاری در امر خوانایی و بازخوانش‌پذیری مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۲- سیستم رمزگذاری فونت

سیستم رمزگذاری فونت، عملکردی است که در طی آن رایانه‌ها متن‌های نوشتاری را در یک شیوه‌ی قابل فهم برای استفاده‌ی کاربران در صفحه‌ی نمایش ارائه می‌کنند؛ به طوری که برای هر نویسه‌ی حروف و یا دیگر گلیف‌های یک زبان، کد منحصر به فردی بر پایه‌ی اعداد دودویی و در شکل بیت هایی معین تعریف شده و در نهایت به صورت فونت‌هایی دیجیتال ظهور می‌یابند. استانداردهای مختلفی برای رمزگذاری فونت وجود دارد، اما تلاش برای درک تفاوت‌های میان زبان‌های مختلف و پشتیبانی از آن‌ها در سیستم رمزگذاری، سبب به وجود آمدن استانداردی با شیوه‌ی رمزگذاری بین‌المللی تحت عنوان یونی‌کد گردیده است. یونی‌کد استانداردی برای کدگذاری نویسه‌های مختلف رایانه‌ای و نمایش و پردازش متن‌ها به اکثر زبان‌های دنیا می‌باشد. نقش یونی‌کد در پردازش متن به نحوی است که برای هر نویسه تنها یک کد مخصوص را به صورت مجازی ارائه کرده و کار ساخت و ترکیب نویسه‌ها در قالب متن را به عهده‌ی نرم‌افزاز مورد استفاده‌ی طراحان می‌گذارند(تیگ،۲۰۰۹:۳۵؛ کورپلا،۲۰۰۶).

۳- فرمت فونت

بارگذاری فونت‌ها در صفحه‌ی نمایش دیجیتال با فرمت‌های استانداردی برای نمایش متن‌ها همراه است. عقیل عَظمی و اَبیر السعیری سیستم‌های طراحی حروف دیجیتال تحت عنوان فونت‌های بیت‌مپ و فونت‌های اوت‌لاین را از نخستین فرمت های رایج برای تشکیل فونت‌های دیجیتال معرفی می‌کنند(به نقل از مروج المهاجری ، ۲۰۱۳). فرمت فونت‌های بیت‌مپ، برپایه ی ماتریسی از پیکسل‌ها تشکیل می‌شود، به طوری‌که پیکسل‌هایی مشخص بر اساس شکل ظاهری حروف و اندازه‌ی قلم آن به صورت روشن درآمده و فرم نهایی حروف را در صفحه‌ی نمایش به چشم می‌رساند. طراحی و تولید حروف به صورت نگاشت نقطه بسیار ساده است ولی این نوع حروف تغییرپذیر نیستند، یعنی نمی‌توان با تغییراتی کم در یک مجموعه حروف به مجموعه‌ای دیگر رسید. از سویی دیگر، فرمت فونت-های اوت‌لاین بر پایه‌ی مجموعه‌ای از خطوط و منحنی‌ها تشکیل شده است که در آن از روش‌های علمی و منحنی‌های ریاضی استفاده می‌شود. منحنی‌ها معمولا پارامتریک می‌باشند و با تغییر پارامترها می‌توان تغییرات لازم را به وجود آورده و از مجموعه‌ای به مجموعه‌ای دیگر رسید، به عنوان مثال حروف را کوچک یا بزرگ کرد (یوسفی، ۱۳۷۵)((شکل ۱).

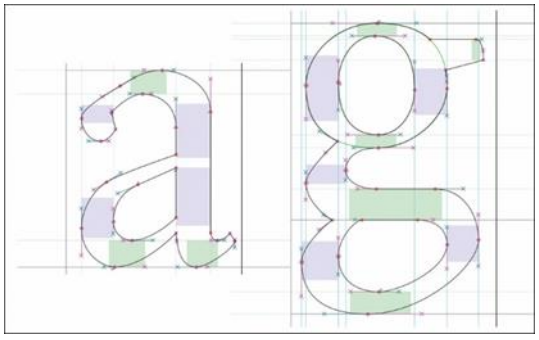


شکل۱- (A) بیت‌مپ، (B) اوت‌لاین.

از دیگر فرمت‌هایی که در سال‌های بعدی رواج یافت می‌توان به فرمت‌هایی اشاره کرد که توسط شرکت ادوبی[۱۲]، ماکروسافت و اپل[۱۳] برای طراحی حروف دیجیتال در سیستم عامل‌های گوناگون پایه‌گذاری گردیدند. قالب پست‌اسکریپت (نوع۱)[۱۴] توسط شرکت ادوبی و فرمت فونت تروتایپ[۱۵] توسط شرکت اپل ابداع شدند. «از ویژگی‌های مهم تروتایپ به عنوان فونتی اوت‌لاین، مقیاس‌پذیری آن است که باعث می‌شود فونت در اندازه‌های مختلف کیفیت خود را حفظ کند» (ماکروسافت[۱۶]، بدون تاریخ).

از دیگر قالب‌های رشدیافته در زمینه‌ی تایپ دیجیتال، اُپن‌تایپ[۱۷] می‌باشد. اپن‌تایپ، فرمتی پیشرفته از فونت دیجیتال است که توسط هم‌کاری دو شرکت ادوبی و ماکروسافت به عنوان نسخه‌ی الحاقی فرمت تروتایپِ شرکت اپل ابداع گردید. قلم‌های اپن‌تایپ، نیز قلم‌هایی اوت‌لاین بوده و با حفظ شکل ظاهری در اندازه‌های مختلف در صفحه‌ی نمایش دیجیتال پدیدار می‌گردند. هم‌چنین، می‌توانند مجموعه‌ای غنی از کاراکترهای حروف و گلیف‌های مختلف در زبان‌های گوناگون را ارائه کرده و توانایی پشتیبانی از چندین زبان به صورت هم‌زمان را نیز داشته باشند. بنابراین، با استفاده از این فرمت می‌توان از امکانات گسترده‌ای در تایپ‌نگاری به صورت متون چندزبانه از یک فونت برخوردار شد. بحث اصلی در ماجرای ویژگی‌های خاص اپن‌تایپ، تمایز بین کاراکتر و گلیف است. کاراکترها کدهایی هستند که توسط استاندارد یونی‌کد تعیین شده‌اند و نمایان‌گر کوچک‌ترین واحدهای معنایی زبان می‌باشند و گلیف‌ها شکل‌های خاصی می‌باشند که کاراکترها به خود می‌گیرند. یک کاراکتر ممکن است متناظر با چند گلیف باشد. فونت اپن‌تایپ این توانایی را دارد که شکل یک کاراکتر، موقعیت آن و فاصله‌اش با حروف قبل و بعد را بنابر شرایط تغییر دهد. این تغییرات گاهی به صورت خودکار از سوی طراح برای فونت تعیین شده است (مانند حالت‌های مختلف یک حرف (هه، ههه، هه ، ه) و لیگچرها (لا، بلا ، الله)) و در برخی موارد به اختیار حروف‌چین قابل تغییر است (ابراهیمی، ۱۳۹۱، ۴۲-۴۳؛ ماکروسافت، بدون تاریخ).

دونالد کنوث[۱۸]، در سال ۱۹۸۴ زبان برنامه‌نویسی متافونت[۱۹] را برای تعریف قلم‌های بُرداری ایجاد کرد. متافونت از ابزارهای طراحی قلم‌های رایانه‌ای به روش علمی است که از منحنی‌های بزیه[۲۰] استفاده می‌کند و اجازه‌ی طراحی پارامتریک را می‌دهد (شکل۲). استفاده از منحنی‌های مذکور مقیاس‌پذیری قلم‌ها را به‌راحتی امکان‌پذیر ساخته و فرصت تولید قلم‌های مختلف و هم‌خانواده توسط یک برنامه‌ی نوشته شده به زبان متافونت را فراهم می‌سازد. تفاوت میان متافونت و فرمت‌های پیشین فونت، در نحوه‌ی استفاده از امکاناتی است که اوت‌لاین و فضای پُر داخل گلیف‌ها را به عنوان قلم با عرض و محدوده‌ی خاص مشخص می‌کند (یوسفی، ۱۳۷۵؛ مروج المهاجری، ۲۰۱۳).



شکل۲: استفاده از منحنی‌های بزیه در طراحیِ حروف.

۴- خواندن از روی صفحه‌ی نمایش دیجیتال

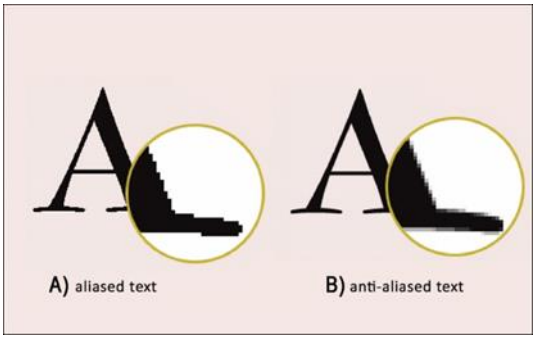
خوانش الکترونیک[۲۱]، فرایندی است که طی آن مساله‌ی خوانش از روی صفحات دیجیتال و در فرمت‌های دیجیتالی شکل می‌گیرد و به معنای روندی ماشینی برای خواندن یک متن نمی‌باشد. کتاب‌های الکترونیک که به کتاب‌های ایبوک[۲۲] و کتاب‌های دیجیتالی[۲۳] شناخته شده‌اند، فرمت‌های دیجیتالی از صنعت نشر کتاب می‌باشند. این کتاب‌ها مانند نسخه‌های چاپی شامل متن، تصاویر و یا ترکیبی از هر دوی آن‌ها هستند. امکان دسترسی به این نسخه‌ها از طریق دستگاه‌های مختلف دیجیتال

امروزی مانند رایانه، لپ‌تاپ، تبلت، تلفن‌های هوشمند، کتاب‌خوان‌های دیجیتال و غیره امکان‌پذیر است (اوتیون[۲۴]،۲۰۱۱، ۶؛ اینگار[۲۵]و هم‌کاران، ۲۰۰۷).

ایبوک‌ها نسخه‌های الکترونیک کتاب می‌باشند که امکان تغییر مشخصه‌هایی مانند نوع قلم و یا اندازه‌ی قلم توسط کاربران وجود داشته و آنان می‌توانند ضمن حفظ پیش‌فرض‌های هر نسخه، به انتخاب و یا تغییر آن‌ها بپردازند. از سویی دیگر کتاب‌های دیجیتالی شده، کتاب‌هایی هستند که غالبا توسط عکاسی و یا اسکن از کتاب‌ها و نسخه‌های چاپی به صورت داده‌هایی دیجیتالی تبدیل شده‌اند. در صورت انتقال درست این نسخه‌ها، کیفیت صفحات برای خوانش تا اندازه‌ای قابل قبول می‌باشد؛ این در حالی است که در این نسخه‌ها امکان تغییر و یا انتخاب وجود ندارد. در مواردی از سیستم او.سی.آر[۲۶] به منظور تشخیص کاراکترهای حروف در قالب صفحات با فرمت عکس و نیز تبدیل به متن نوشتاریِ قابل تغییر استفاده می‌شود. عملکرد صحیح این سیستم به عواملی مانند بازخوانش‌پذیر بودن تایپ‌فیسِ استفاده‌شده در متن، تنظیمات حروف‌چینی، کنتراست رنگ و نور تصویر و غیره وابسته است. گفتنی است که استفاده از سیستم او.سی.آر برای تشخیص متن‌های فارسی، در مواردی کاربران را دچار اشکال می‌سازد[۲۷]. در مقایسه‌ی این دو گونه‌ی مختلف کتاب‌های دیجیتال، نسخه‌های کتاب الکترونیک یا همان ایبوک‌ها شانس موفقیت بیش‌تری را نسبت به نسخه‌های دیجیتالی‌شده دارند؛ چرا که دست‌رسی به متون نوشتاری قابل تغییر و انتخاب برای استفاده‌ی کاربران را آسان‌تر کرده و امکان بهره‌برداری آنان را نیز افزایش می‌دهند.

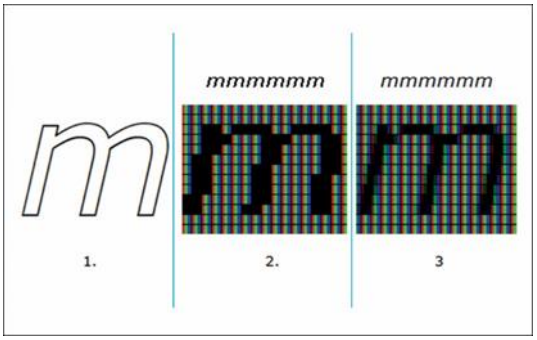
امروزه کتاب‌های الکترونیکی بیش از پیش رونق یافته‌اند. افزایش فن‌آوری رایانه‌ها و دیگر دستگاه‌های دیجیتال قابل حمل و نیز در دست‌رس بودن آن‌ها را می‌توان از شاخص‌های اصلی این پیش‌رفت دانست. در پایان سال ۲۰۰۷، شرکت آمازون[۲۸]کتاب-های الکترونیک و کتاب‌خوان‌های خود را معرفی و به عنوان نخستین کتاب‌خوان‌های بدون سیم ارائه کرد. بعدها دیگر کمپانی‌ها به تولید محصولات مشابه پرداخته و خواننده‌گان خود را با فن‌آوری ارتباطات الکترونیکی مانند تبلت‌ها، آی‌پدها و دیگردستگاه-های ماکروسافت آشنا ساختند. این دستگاه‌ها کتاب‌های الکترونیک خود را با فرمت‌های مختلفی مانند DOC, MOBI, TXT, EPUB, PDF و غیره ارائه کردند. این مساله خود سبب افزایش رقابت در میان تولیدکننده‌گان و در نتیجه‌ی آن رشد و شکوفایی کتاب‌خوان‌ها و نیز کتاب‌های الکترونیک شده است (مروج المهاجری، ۲۰۱۳).

گولود[۲۹] و هم‌کاران نتایج حاصل از آزمایش‌های اولیه از مقایسه‌ی سرعت خوانش در صفحه‌ی نمایش دیجیتال با متن‌هایی مشابه از روی نسخه‌های چاپی، را با برتری سرعت خوانش از روی کاغذ همراه دانسته‌اند. از سوی دیگر، تحقیقات پس از آن نشان می‌دهد که میزان سرعت خوانش متن از روی صفحات نمایش دیجیتال می‌تواند با نمونه‌ی چاپی آن برابری کرده و از سطح مشابهی در درک مطلب نیز برخوردار باشد. امکان دست‌یابی به این درجه از برابری مشروط به رعایت تمهیدات زیر معرفی شده است: الف) کیفیت خوب صفحه‌ی نمایش و قدرت بالای پردازش تصویر؛ ب) هم‌سان‌سازی بارگذاری تایپ‌فیس‌های استفاده شده در صفحه‌ی نمایش دیجیتال از نظر تعداد نقاط ماتریس با کیفیت نمونه‌ی کاغذی آن؛ و ج) ایجاد کنتراست کافی مابین متن‌های تاریک و زمینه‌ی روشن آن‌ها در صفحه‌ی نمایش و در نهایت آنتی‌الیاز[۳۰] بودن فونت‌ها در محیط رسانه‌ی دیجیتال (به نقل از نادین شاهین[۳۱]، ۲۰۱۲، ۱۳۱-۱۳۰). برای بهبود بازخوانش‌پذیری و خوانایی متن بیش‌تر اپراتورهای سیستم، روندی را به نام آنتی‌الیاز به کار می‌برند. در این روند پیکسل‌هایی به صورت نیمه‌شفاف در هم‌جواری پیکسل‌های تشکیل‌دهنده‌ی فرم اصلی حروف، ایجاد شده و به واسطه‌ی خطای بصری در چشم انسان لبه‌ی حروف را به صورت صاف و هموار به دید می‌رسانند (شکل ۳). روند آنتی‌الیاز کردن در سیستم عامل مک[۳۲] با نام تکست اسموتینگ[۳۳] و در ویندوز تحت عنوان کلیرتایپ[۳۴] معرفی شده و از طریق کنترل پنل[۳۵] می‌توان به تنظیمات آن دست‌رسی داشت (تیگ، ۲۰۰۹، ۳۴).



شکل۳: (A) آلایز بودن حروف: لبه‌ها به صورت دندانه دندانه دیده می‌شوند. (B) آنتی‌الیاز بودن حروف: لبه‌ی حروف در ابعاد مناسب به صورت نرم و صاف دیده می‌شوند.

کلیرتایپ، امکانی است که توسط شرکت ماکروسافت برای بهبود مسئله‌ی خوانایی متن در صفحات نمایش ال.سی.دی[۳۶] توسعه یافته است. با استفاده از این فن‌آوری، حروف در صفحه‌ی نمایش با وضوح و شفافیتی برابر با نسخه‌های چاپی به چشم می‌رسند. کلیرتایپ به واسطه‌ی فن‌آوری بارگذاری فونت توسط خرده پیکسل‌ها[۳۷] صورت می‌پذیرد. به این ترتیب که هر پیکسل از سه نوار رنگی(RGB)[۳۸] به صورت مجزا و در جهت عمود تشکیل شده است. این مشخصه باعث می‌شود تا لبه‌ی حروف به صورت صاف و به دور از دندانه دیده شده و خوانایی متن افزایش یابد. فن‌آوری کلیرتایپ، تاثیر خود را بیش‌تر در مواجهه با تایپ‌فیس‌هایی نشان می‌دهد که از منحنی‌های نسبتا زیادی در طراحی برخوردار بوده و یا حروفی که در حالت مورب[۳۹] قرار گرفته‌اند (شکل ۴) (ماکروسافت، بدون تاریخ؛ اسلاتری[۴۰] و رینر[۴۱]، ۲۰۰۹، ۱۱۳۱).



شکل۴: ۱. نمایش حرفm به صورت اوت‌لاین
۲. نمایش حرفm در صفحه‌ی نمایش بدون کلیرتایپ. لبه‌ی حرف به صورت دندانه دندانه‌دار دیده می‌شود.
۳.نمایش حرفm در صفحه‌ی نمایش با کلیرتایپ. لبه‌ها به صورت صاف و هم‌وار دیده می‌شود.

۵- خوانایی و بازخوانش‌پذیری

خوانایی و بازخوانش‌پذیری دو مفهوم متفاوت بوده و در رابطه‌ای دوسویه بر یک‌دیگر تاثیر می‌گذارند. در واقع، هنگامی که یک متن بازخوانش‌پذیر نیست، خوانا نیز نمی‌تواند باشد. این در شرایطی است که یک متن با درجه‌ای پایین از خوانایی می‌تواند در عین حال بازخوانش‌پذیر باشد. بازخوانش‌پذیری درجه‌ای است متکی به تایپ‌دیزاین و نحوه‌ی عملکرد تایپ‌دیزاینر؛ در حالی که خوانایی یک متن وابسته به عملکرد تایپ‌نگار آن می‌باشد. بازخوانش‌پذیری، به قابلیت بازشناسی صحیح حروف و کلمات در متن و سهولت چشم در جهت دریافت اطلاعات و درک مطلب اشاره دارد. اولین گام در فرایند خواندن، دست‌یابی بصری به اطلاعات نوشتاری در قالب حروف، کلمات و در نهایت متن می‌باشد. افزایش بازخوانش‌پذیری می‌تواند درک و دریافت متن را ارتقا دهد (شیدی[۴۲] و هم‌کاران، ۲۰۰۵، ۷۹۷). یکی از صریح‌ترین تعاریف در این باره توسط اسلاتری و رینر (۲۰۰۹) ارائه شده است. آنان بازخوانش‌پذیر بودن حروف را «میزان سادگی تشخیص حروفِ تشکیل‌دهنده‌ی کلمه» (۱۱۳۰) معرفی می‌کنند. به عبارت دیگر، بازخوانش‌پذیری در عمل، به روندی اطلاق می‌شود که پس از مواجهه با کاراکترهای حروف به عنوان نمادهای

بصری یک زبان، آن‌ها را در قالب کلمه و نه صرفا حروف مستقل تشخیص می‌دهد. ریچر[۴۳] معتقد است که تشخیص حروف در قالب کلمات، بهتر از حروف مستقل بوده و درک و دریافت آن را سرعت می‌بخشد (به نقل از نادین شاهین، ۲۰۱۲، ۱۴۱).

خوانایی اما درجه‌ای است بر پایه‌ی تنظیمات تایپ‌نگاری و حروف‌چینی یک متن در صفحه‌ای مشخص. به‌کارگیری صحیح عوامل تاثیرگذار بر تایپ‌نگاری متن‌ها می‌تواند سبب چشم‌نوازی آن شده و در نتیجه راحتی خوانش را به دنبال داشته باشد. همان‌طور که پارادو[۴۴] (۲۰۰۴) مطرح می‌کند، ویژگی‌های فونت، خوانایی و نیز محتوای یک متن می‌تواند تعامل خواننده با آن را تحت تاثیر قرار دهد. تایپ‌فیس‌های مختلف دارای دلالت‌های ضمنی متفاوتی هستند که می‌توانند ضمن تاثیر بر بازخوانش-پذیری حروف، بر خوانایی، تفسیر و بازنمایی محتوای کلمات تاثیر بگذارند.

۶- خوانایی و بازخوانش‌پذیری در صفحه‌ی نمایش دیجیتال

آزمون‌های بسیاری در میان منابع شناخته‌شده‌ی غیرفارسی برای بررسی عوامل تاثیرگذار بر خوانایی و بازخوانش‌پذیری در محیط رسانه‌ی دیجیتال صورت گرفته است. به‌طوری‌که با فراهم ساختن شرایط هدایت آزمون‌ها به صورت استاندارد و هدف-مند، به نتایج قابل تعمیمی دست یافته‌اند. مقاله‌ی حاضر، با استناد به نتایج به دست آمده از برخی آزمون‌ها، به مرور چند عامل از مهم‌ترین عوامل تاثیرگذار بر امر خواندن از صفحه‌ی نمایش دیجیتال می‌پردازد. از موارد مهم در عرصه‌ی رسانه‌های دیجیتالی که عملکردشان در انتخاب‌های تایپ‌نگارانه، مساله‌ی خوانایی و بازخوانش‌پذیری را تحت تاثیر قرار می‌دهند می‌توان به: الف)کیفیت بصری تایپ‌فیس‌ها (نوع تایپ‌فیس، اندازه، وزن و حالات مختلف) و هم‌چنین، ب)تنظیمات و پیکربندی متن (حاشیه‌بندی، ستون‌بندی) اشاره داشت.

الف) کیفیت بصری تایپ‌فیس‌ها

از ابتدایی‌ترین و تاثیرگذارترین موارد جهت خوانش متن در صفحه‌ی نمایش، انتخاب آگاهانه‌ی تایپ‌فیس و اندازه‌ی قلم آن می‌باشد. برخی از تایپ‌فیس‌ها به دلیل فرم طراحی منحصر به فرد خود مناسب برای مطالعه در صفحات و نسخه‌های چاپی بوده و حین حضور در صفحه‌ی نمایش دیجیتال گاهی دچار اشکال می‌شوند. «مشاهدات حاصل از بررسی انواع تایپ‌فیس‌ها نشان می‌دهد که تایپ‌فیس‌های سریف[۴۵] (دارای زائده) و سن‌سریف[۴۶] (بدون زائده) در صفحه‌ی نمایش دیجیتال از درجه‌ی بالاتری از بازخوانش‌پذیری نسبت به فونت‌های نمایشی[۴۷] (تیتر) و دست‌نویس[۴۸] برخوردار می‌باشند» (شیخ[۴۹]، ۲۰۰۵). تایپ‌فیس‌های نمایشی اصولا فرم‌گرا، چشم‌گیر و دارای منحنی‌هایی با ضخامت‌های نسبتا زیاد بوده و هم‌مانند تایپ‌فیس‌های دست‌نویس در زمان حضور در شبکه‌ی پیکسلی صفحه‌ی نمایش و در غالب متن‌هایی طولانی به صورت ناموفق عمل می‌کنند. بنابراین، تایپ-فیس‌هایی با ظاهر نسبتا ساده و روان و به دور از زائده و جزییات، انتخاب‌های بهتری برای متن در صفحه‌ی نمایش دیجیتال می‌باشند. جوئل گسکه[۵۰] (۱۹۹۷) سرعت خوانش یک متن در صفحه‌ی نمایش رایانه را بر اساس اندازه‌های مختلف قلم (۱۰، ۱۲ و ۱۴ پوینت[۵۱] در میان انواع مختلف تایپ‌فیس‌های انگلیسی) به آزمون گذاشته و با نتایج حاصل از آن تفاوت‌هایی را آشکار کرده است. طبق تحقیقات او، اندازه‌ی قلم ۱۲ پوینت دارای بالاترین درجه از خوانش و یادآوری مطلب می‌باشد. هم‌چنین، تفاوت به دست آمده میان تایپ‌فیس‌های سریف و سن‌سریف نشان‌دهنده‌ی آن است که سرعت خوانش در اندازه‌ی قلم ۱۰ پوینت در حروف سریف کندتر از معادل آن در میان تایپ‌فیس‌های سن‌سریف می‌باشد. از سویی دیگر، نتایج سنجش دیگری از مبحث خوانایی میان تایپ‌فیس‌های سریف و سن‌سریف در رده‌ی فونت‌های مناسب برای صفحه‌ی نمایش کامپیوتر و یا چاپ، تایپ‌فیس وردانا[۵۲] را که تایپی سن‌سریف می‌باشد از بالاترین نرخ خوانایی در صفحه‌ی نمایش دیجیتال به ویژه برای متن‌های طولانی معرفی می‌کند (زمزوری[۵۳] و هم‌کاران، ۲۰۱۳).

از دیگر ارکان اساسی در فرم کلی تایپ‌فیس‌ها، وزن و حالت حروف است. میزان خوانایی و بازخوانش‌پذیری یک متن طولانی در صفحات نمایش دیجیتال در تایپ‌فیس‌هایی با وزن متوسط[۵۴] و در حالت ایستا[۵۵] بیش‌تر می‌باشد. علت این امر را

می‌توان در ویژگی‌های فنی رسانه جست‌وجو کرد؛ چرا که «حروف در صفحات نمایش دیجیتال، به علت مکانیزم پخش تصویر پهن‌تر، سیاه‌تر و در اندازه‌های کوچک به هم چسبیده‌تر از آن‌چه در واقع هستند دیده می‌شوند» (گوردون[۵۶]، ۲۰۰۱) (شکل۵).

شکل۵: کاهش نرخ بازخوانش‌پذیری حروف در وزن سیاه و در حالت مورب در صفحه‌ی نمایش دیجیتال. منبع: (ولمن و بلانتونی، ۲۰۰۰، ۱۲).

ب) پیکربندی متن در صفحه‌ی نمایش دیجیتال

از متغیرهای مرتبط با تنظیمات متن بر روی صفحه‌ی نمایش دیجیتال می‌توان اندازه‌ی پنجره‌ی نمایش، بلندای طول سطر۵۷، ستون‌بندی و فاصله‌گذاری‌های میان‌خطی۵۸ را نام برد. بلندای طول خط بنا بر حجم زیادی از مطالعات صورت گرفته در این حوزه، دارای بیش‌ترین تاکید از نظر تاثیر بر خوانایی یک متن در میان دیگر متغیرها می‌باشد. در نگاه اولیه، تعداد کاراکترهای موجود در هر سطر به طول یک سطر به‌عنوان متغیری مهم مطرح است و تغییر در این تعداد نسبت به سطر، خوانایی متن را دگرگون می‌سازد. با توجه به بازنمایی چیدمان حروف در صفحه‌ی نمایش، اندازه‌ی طول سطر و عرض ستون بر سرعت خوانش متن تاثیر می‌گذارند. طول سطر کوتاه‌تر از ۲۵ کاراکتر (برای حروف لاتین) نرخ خواندن را در مقایسه با طول سطر متوسط و یا بلند کاهش می‌دهد. چرا که در سطرهای کوتاه، زمان زیادی صرف مکث و حرکت‌های پیمایشی بین خطوط می‌شود. خواندن در طول سطر متوسط (۵۵ کاراکتر در هر سطر)، با کاهش مکث و حرکت بین خطوط، سرعت بیش‌تری در مقایسه با طول سطرهای کوتاه داشته و در نتیجه، از درک مطلب بهتری برخوردار است. افزایش سرعت خوانش در طول سطرهای بلند (۱۰۰ کاراکتر در هر سطر)، تنها زمانی رخ می‌دهد که صرف نظر از درک مطلب، متن تنها به صورت سطحی روخوانی شود (دایسون و هاسلگرو۵۹، ۲۰۰۱؛ دایسون، ۲۰۰۴).

خواندن متن‌های طولانی در صفحه‌ی نمایش دیجیتال مانند نشریات و مجلات آن‌لاین۶۰، در صفحات متوالی صورت می‌پذیرد. به‌طوری که دست‌رسی به کل متن از طریق اسکرول‌کردن[۶۱] صفحه‌ای واحد و یا رفتن به صفحه‌ای دیگر شبیه به ورق زدن۶۲ امکان‌پذیر می‌باشد. مطالعه‌ی صورت گرفته توسط دایسون و کیپینگ[۶۳] (۱۹۹۷) به بررسی سهولت خوانش در صفحات نمایش با مقایسه‌ی یک ستون نوشته با سه ستون می‌پردازد. نتیجه‌ی حاصل از آزمون که در گروه سنی ۱۸ تا۲۴ سال طرح‌ریزی شده بود مشخص می‌کند که با وجود نزدیک بودن سرعت خوانش، میزان درک مطلب متن در قالب نوشتاری با سه ستون در هر صفحه‌ی نمایش بدون احتیاج به اسکرول کردن متن، نسبت به چیدمان متن در یک ستون با طول سطر بلند و نیازمند به اسکرول، افزایش یافته است. در حالی که سرعت خوانش در متن‌هایی با یک ستون بدون نیاز به اسکرول کردن و تنها توسط رفتن به صفحه‌ای دیگر جهت خوانش ادامه‌ی متن، نسبت به پیکربندی سه ستون در شرایط یک‌سان، افزایش می‌یابد. «در واقع خوانش یک متن در صفحات نمایش ایستا، بهتر از صفحاتی است که خواندن متن در آن‌ها نیازمند اسکرول کردن می‌باشد» (کُولر۶۴ و هم‌کاران، ۱۹۸۱).

نتیجه

طراحی تایپ‌فیس متناسب با محیط دیجیتال، هم‌چنین اصول بنیادین تایپ‌نگاری در رسانه‌های دیجیتالی را شاید بتوان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین بخش‌های طراحی گرافیک در عصر حاضر یاد کرد. رشد روزافزون رسانه‌های دیجیتالی و همه‌گیرشدن آن از مواردی است که رسانه‌ی مطالعه‌ی بسیاری از مخاطبان نسخه‌های چاپی را تغییر داده و در کنار نسل جدید امروزی آنان را نیز در برگرفته است. بنابراین، صرف نظر از مبحث مهم صرفه‌جویی در مصرف کاغذ و حفظ محیط زیست، دست‌رسی آسان و سریع به نسخه‌های دیجیتالی می‌تواند در رشد سرانه‌ی مطالعه نیز موثر واقع گردد.

بدیهی است خوانش یک متن در مرحله‌ی نخست، با مساله‌ی تایپ‌فیس و چیدمان آن به صورت نوشتار در صفحه‌ی نمایش در ارتباط است. بنابراین، افزایش آگاهی طراحان گرافیکِ دیجیتال و ارتقاء دانش آنان در حوزه‌ی کاربرد تایپ در کنار دیگر عناصر دیزاین متناسب با صفحات نمایش دیجیتالی می‌تواند سهم به سزایی در افزایش میزان خوانایی و بازخوانش‌پذیری داشته و نیز کاهش خستگی چشم در هنگام مطالعه را به هم‌راه داشته باشد. مقاله‌ای که گذشت، صرفا اشاره‌ای مختصر و نگاهی گذرا به مباحث کلیدی در این راستا بوده و امید است با افزایش تحقیقات هدف‌مند در حوزه‌ی تایپ فارسی خلاء موجود در زمینه‌ی دیزاین تایپ فارسی در محیط دیجیتال پُر شود.

منابع

۱- ابراهیمی، مسلم. (۱۳۹۱). *قلم‌های خوش‌نویسی و طراحی حروف معاصر فارسی*: گزیده مقاله‌های سومین فراخوان پژوهشی طراحی گرافیک ایران، انتشارات کتاب آبان، تهران.

۲- یوسفی، جمشید. (۱۳۷۵). طراحی خودکار پارامترهای قلم‌های فارسی (پایان‌نامه منتشر نشده‌ی کارشناسی ارشد). دانشگاه صنعتی شریف، تهران.

3- Almuhajri, M. (2013). *Arabic e-reading: Studies on legibility and readability for personal digital assistants* (Unpublished master of computer science dissertation). Concordia University, Montreal, Canada.

4- Chahine, N. (2012). *Reading Arabic: Legibility studies for the Arabic script* (Unpublished doctoral dissertation). Leiden University, Netherland.

5- Dyson, M. C. (2004). How physical text layout affects reading from screen. *Behaviour & Information Technology*, 23(6), 377–393.

6- Dyson, M. C., & Haselgrove, M. (2001). The influence of reading speed and line length on the effectiveness of reading from screen. *International Journal of Human-Computer Studies, 54*(4), 585–612.

7- Dyson, M. C., & Kipping, G. J. (1997). The legibility of screen formats: Are three columns better than one? *Computers & Graphics*, *21*(6), 703–712.

8- Geske, J. (1997). *Readability of body text in computer mediated communication effects of type family, size and face*. Iowa State University. Retrieved Oct 12, 2014 from http://www.public.iastate.edu/~geske/scholarship.html

9- Gordon, B. (2001). *Making digital type look good*. London: Thames & Hudson publications.

10- Kolers, P. A., Duchnicky, R. L., & Ferguson, D. C. (1981). Eye movement measurement of readability of CRT displays. *Human Factors: The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society*, *23*(5), 517-527.

11- Korpela, J. (2006). *Unicode explained*. Sebastopol, CA: O'Reilly Media.

12- Microsoft. (n. d.). Expressing language with type. Retrieved from: https://www.microsoft.com/typography/fontinfo/en/

13- Microsoft. (n. d.). Microsoft typography, what is ClearType? Retrieved from https://www.microsoft.com/typography/WhatIsClearType.mspx.

14- Microsoft. (n. d.). TrueType fundamentals. www.microsoft.com/Typography/OTSpec/TTCH01.htm.

15- Otun, J. (2011). *E -book Publishing: How to publish and market your books on the internet with little or no investment and make more money*. Retrieved Sep20, 2016 from
16- *https://books.google.com/books?id=agmwBAAAQBAJ&pg=PA1&dq=john+otun+2011&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjQ-Kq069_PAhWMESwKHTesCIgQ6AEIHDAA#v=onepage&q=john%20otun%202011&f=false*
17- Pardo L.S. (2004). What every teacher needs to know about comprehension. The Reading Teacher, 58(3), 272-280. Retrieved Sep22, 2016 from https://ftp.learner.org/workshops/teachreading35/pdf/teachers_know_comprehension.pdf
18- Slattery, T. J., & Rayner, K. (2009). The influence of text legibility on eye movements during reading. *Applied Cognitive Psychology*, *24*(8), 1129–1148.
19- Shaikh A. D. (2005). *Psychology of onscreen type: Investigations regarding type face personality, appropriateness, and impact on document perception* (Unpublished doctoral dissertation). Wichita State University, Kansas, United States.
20- Sheedy, J. E., Subbaram, M. V., Zimmerman, A. B., & Hayes, J. R. (2005). Text legibility and the letter superiority effect. *Human Factors: The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society*, *47*(4), 797–815.
21- Teague. J, (2009). *Fluid web typography*. San Francisco, CA: New Riders.
22- Woodford. C. (2006). *Digital technology*. London: Evans Brothers.
23- Zamzuri, A. Rahani, M.A,. Khairulanuar Samsudin, W. & Zaffwan Idris, M. (2013). Reading on the computer screen: Does font type has effects on web text readability? *International Education Studies*, 6(3), 26-35.

منابع شکل‌ها

24- Bellantoni, J., & Woolman, M. (2000). *Moving type: Designing for time and space*. Switzerland: RotoVision SA Publications.

پی‌نوشت

[۱]. هنگامی که در جستجوی تاریخ و تبار ایل بختیاری، صفحه‌های تاریخ و اسناد مکتوب را ورق می‌زنید، به مطالب و نوشته‌های نامعتبری برخورد می‌کنید که حاصل نگارش مؤلفین بسیاری است که بعضاً خود بختیاری نبوده و براساس روایات و مستندات بی‌پایه و اساس و شنیده‌های گوشه و کنار، آن‌ها را جمع‌آوری و در قالب کتاب‌هایی تحت عنوان تاریخ، تبار، گذر و درآمدی بر تاریخ یا زندگی ایل‌بختیاری چاپ و به بازار روانه می‌شود. کتاب‌هایی که به‌جز دروغ‌پردازی ناآگاهانه و البته ناخواسته از سوی نویسندگان و انحراف اذهان مخاطب درباره-ی تاریخ و تبار یک قوم، بهره‌ای دیگر به‌دنبال نخواهد داشت. البته این حرکت نه‌تنها در مرود ایل‌بختیاری بل‌که ممکن است درمورد سایر اقوام و ایل‌های عشایری ایران نیز ناخواسته رُخ دهد. لذا خواننده و مخاطب محترم به‌ویژه عالمان، اساتید و دانشجویان به‌ویژه در نگارش کتاب‌ها، مقاله‌ها و سایر پژوهش‌ها، می‌بایست این نکته را مدنظر داشته‌باشند که هرگونه اظهارنظر درباره‌ی تبار و تاریخچه‌ی نژادی اقوام بزرگ و شایسته‌ی ایران نظیر قوم و ایل‌بختیاری، که بخش عظیمی از هویت‌ملی و میراث‌فرهنگی و هنری ایران عزیز را تشکیل می‌دهند، از گذر اسناد و رجوع و رفرنس به کتاب‌ها و مقالات معتبر و منطقی و درست باشد که این یک رسالت سنگین و درعین حال ارزشمند برای جامعه‌ی پژوهشی کشور خواهد بود. به‌عنوان مثال نگارنده مقالات و کتاب‌های مختلفی را مشاهده کرده و خوانده‌ام که در مورد ابل بختیاری و یا دیگر اقوام مطالب مبهم و خلاف واقع را در مقالات خویش آورده‌اند که ازآن جمله می‌توان به کتاب بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش نشر میراث‌فرهنگی (سال۱۳۷۶)، ذیل وجه تسمیه‌ی بختیاری که روایات و قصه‌های مختلفی را درباب واژه و تباربختیاری ذکر می‌کند(که البته ایشان نیز از دیگر اسناد مکتوب و یا افراد زنده نقل می‌کند) و یا مقاله‌ی بررسی نقوش بافته‌های بختیاری در مجله علمی – پژوهشی گلجام شماره‌ی ۱۳ صفحه‌ی شماره‌ی۴۰ ذیل تیتر مقدمه، اشاره داشت.

[۲]. Theodor sen

[۳]. davit

[۴]. زنان بختیاری کلاهی بر سر دارند که آن را لَچَک می‌گویند. روی لچک مُنجوق‌دوزی شده است و دو بَند از کنار گوش ها وجود دارد که برای ثابت نگه داشتن لچک روی سر به‌کار می‌رود. در قدیم زنانی که از خانواده‌های غنی‌تر بودند جلوی لچک را سکه دوزی می‌کردند که جلوه زیبایی به لچک می داد و این نوع ، به "لچک ریالی" معروف بود.

[۵]. مِینا روی لچک انداخته می‌شود که روی شانه ها و سرتاسر پشت را می پوشاند و دو گوشه‌ی آن زیر گلو سنجاق می‌شود. البته قسمتی از لچک که منجوق‌دوزی شده از زیر مینا مشخص است. مینا غالبا از جنس توری است و حدود سه تا چهار متر می باشد. آرایش موها در زیر لچک و بستن مینا به نحوی خاص صورت می گیرد . برای این کار ابتدا موها را از وسط فرق باز می‌کنند و یک فرق دیگر نیز از روی یک گوش تا گوش دیگر باز می‌کنند ، یعنی موهای سر عملا چهار قسمت می شود. دو قسمت پشت سر را جدا گانه می‌بافند و تبدیل به دو گیسو می‌کنند. بعضی از زنها به ابتکار خود در آن‌ها این گیسوها را به هم وصل می‌کنند. پس از بافت گیسوها، لچک را روی سر می‌گذارند و دو بند آن را زیر گلو گره می‌زنند. دو قسمتی از موها که در جلوی سر می‌ماند از زیر لچک بیرون می‌آید که به این موها تُرنه می‌گویند ، هر کدام از ترنه‌ها را به تنهایی می‌تابند و نوک آن را زیر بند لچک قرار می‌دهند بعد از این کار نوبت به بستن مینا می‌رسد.

[۶]. معمولاً یکی از زیورآلتی که به لچک و مینا افزوده می‌شود سیزن‌بن(سوزن‌بند) می‌باشد. سیزن‌بن(سوزن‌بند) زنجیری نقره‌ای است که به آن سکه هایی وصل کرده‌اند و جلوه‌ای زیبا دارد. دو سر سیزن‌بن را به بالای دو گوش روی مینا و لچک نصب می‌کنند و از پشت سر می-آویزند.

[۷]. دارهای بافندگی در عشایر و به‌ویژه بختیاری، برای انواع دست‌بافته‌ها افقی است. به‌این دلیل که جمع‌کردن و بازکردن آن و هم‌چنین حمل و نقل آن در زمان کوچ آسان صورت پذیرد و این متناسب و هماهنگ با زندگی کوچ‌نشینی و متحرک عشایر است.

[۸] . tamdâr

[۹] . malâr

[۱۰] . kal(r)kit

[۱۱].douk

12 Adobe
13 Apple
14 postscript(type1)
15 True type
16 Microsoft
17 open type
18 Donald Knuth
19 metafont

۲۰. امروزه اکثر کاربران گرافیک رایانه‌ای اسپلاین‌هایی که با نقاط کنترلی خارج از آنها معرفی می‌شوند را با نام بزیه (Bezie) می‌شناسند. اکثر نرم‌افزارهای حرفه‌ای گرافیک رایانه‌های خانگی از این فناوری بهره می‌برند (ویکی‌پدیا).

21 E-reading
22 E-book
23 Digital books
24 John Otun
25 Sunil Iyengar
26 OCR (Optical Characteristic Recognition)

۲۷. برای مطالعه‌ی بیش‌تر می‌توان به پایان‌نامه‌ی منتشر نشده‌ی کارشناسی ارشد، نرگس توکلی (۱۳۹۴) "*بررسی رابطه‌ی بین ویژگی‌های بصری یک فونت فارسی و بازخوانش‌پذیری آن*" در دانشگاه هنر تهران مراجعه کرد.

۲۸ Amazon.com آمازون، شرکت تجارت الکترونیک آمریکایی است، که در سال ۱۹۹۴ توسط جف بزوس، در شهر سیاتل، ایالت واشینگتن تأسیس شد (ویکی‌پدیا).

29 John *D. Gould*
30 anti-aliasing
31 Nadine Chahine
32 Mac or Macintosh
33 Text smoothing
34 Clear type
35 Control panel
36 LCD (Liquid Crystal Display)
37 Sub pixel
38 RGB (Red, Green, Blue)
39 oblique or italic
40 *Timothy J. Slattery*
41 Keith *Rayner*
42 James Sheedy
43 G. M. Reicher
44 Laura. S. Parado

۵۳ serif سریف: زواید حروف که در بخش انتهایی کارکتر هر حرف در میان حروف دارای سریف، قرار می گیرد.
San-serif ۴۶سن- سریف: فاقد سریف. کارکترهای حروف در میان حروف سن-سریف، فاقد هرگونه تغییر زاویه و یا اضافاتی در انتهای خود هستند.

47 display type
48 handwriting
49 Audrey Dawn Shaikh
50 Joel Geske
51 point
52 Verdana
53 Ahmad Zamzuri
54 Medium or Regular
55 normal or roman
56 Bob Gordon
57 line length
58 leading
59 Mark Haselgrove
60 On line
61 scrolling
62 paging
63 G. J. Kipping
64 Paul A. Kolers

پژوهش در هنر و علوم انسانی

زنان بختیاری: آفرینندگان چوقا، نمودی از هنر ایلی و عشایری و نماد هویت قومی
محمد افروغ

در جستجوی اصولی برای طراحی مهدکودک با نگاهی به مفهوم رشد در حکمت اسلامی
جواد دیواندری، سلمان نقرهکار، فریده سادات حسینی شریف

بررسی جشن باستانی نوروز و انعکاس آن در هنر دوران هخامنشی و ساسانی
دکتر مهتاب مبینی، زهره منصورجاه

مطالعه موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه
مهلا قاسمیان

بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار
سمیه شریفی، امیرحسین چیت سازیان

ارزیابی کیفیت پایان‌نامه‌های رشته‌های هنرهای تجسمی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (۱۳۹۰-۱۳۹۵)
آتوسا رسولی، مژگان محمدی کیا

خوانایی و بازخوانش‌پذیری در رسانه‌های دیجیتال
رزیتا صفری صدیق