جلوه
دانشگاه الزهرا
فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
شماره پیاپی: ۳۷
JHNOR
شاپا چاپی: ۱۶۰۷-۹۸۶۸
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۲۵۶x

بررسی تقابل غرایز دوگانه اروس و تاناتوس در آثار کن کوری
زهرا پاکزاد ،لیلا قادری‌جویباری ۷-۲۰

تطبیق نگاره‌های سرگذشت پیامبران در دو نسخه جامع‌التواریخ ایلخانی با متن کتاب‌های مقدس قرآن و تورات
سحر ذکاوت، مرتضی افشاری ۲۱-۴۵

بررسی تطبیقی درهای چوبی تاریخ‌دار تبرستان در دوره حکومت مرعشیان (قرن نهم هجری قمری)
محمد مدهوشیان نژاد، حجت اله عسکری الموتی ۴۶-۶۵

بازی‌سازی در طراحی اسباب بازی، با الهام از روند تولید فرش دست‌باف برای کودکان ۷-۱۱ سال
صفا نقاش چیره دست، دکتر خشایار حجتی امامی ۶۶-۸۳

مطالعه تطبیقي نمادها در نشان‌های ملی دوره اول پهلوي ایران و جمهوري چین
ساجده نیکیان، فریده آفرین ۸۴-۱۰۰

رویکرد تحلیلی محتوایی بر توصیفات تاریخی منظر ورودی ابنیه عبادی با تکیه بر مبانی فرهنگ اسلامی
حسنا ورمقانی ۱۰۰-۱۲۳

سال ۱۴، شمارهٔ ۴، زمستـــان ۱۴۰۱
شمارهٔ پیاپی:۳۷

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر و مدیر هنری: دکتر عفت‌السادات افضل طوسی

هیأت تحریریه

دکتر عفت‌السادات افضل طوسی(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر زهرا حسین آبادی(دانشیار، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی (استاد، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شادقزوینی (دانشیار، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر سودابه صالحی (دانشیار، دانشگاه هنر تهران)
دکتر فریده طالب پور(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مینو معلم (استاد، دانشگاه برکلی)
دکتر اشرف السادات موسوی لر (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر زهرا حسینی
ویراستار انگلیسی: نسترن صابری
طراح جلد: نیـلوفر نعمت پور
صفحه آرا: نیـلوفر نعمت پور

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال

نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)، دفتر معاونت پژوهشی
کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۱۱۷۶ تلفن: ۸۵۶۹۲۲۳۲ سامانهٔ نشریه http://jjhjor.alzahra.ac.ir
داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ «جلوه هنر» با ذکر مأخذ بلامانع است.

نشریه «جلوه هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.srlst.com نمایه شده است.

درجهٔ علمی فصلنامهٔ «جلوه هنر» طی حکم شمارهٔ ۴۸ / ۳ مورخ ۸/ ۸/ ۱۳۸۷ دبیرخانهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است

فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

ضوابط پذیرش مقاله

نشریه علمی جلوه هنر مقاله های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی و کاربردی را طبق ضوابط ذیل می پذیرد:

- دفتر نشریه، آماده پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی، گزارشی دقیق از فعالیت‌های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج و یا عمومی‌سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیش برد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوری یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین، نویسندگان موظف هستند مقاله علمی خود طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین نامه نشریات علمی، انواع مقاله علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده باشند یا هم زمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول درست‌نویسی و آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادهای تایپی و املایی اهتمام ورزند و نیم فاصله‌ها را رعایت کنند.
- مسؤولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تایید داوران و تصویب هیأت تحریریه چاپ می شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز گردد.
- مقاله‌ها حدود ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.

چاپ نوشتارهای مجله جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می باشد.

راهنمای نویسندگان

نویسندگان می بایست مقاله خود را طبق فایل اصل مقاله به شرح ذیل تنظیم و نسبت به ارسال آن از طریق سامانه مجله، از بخش ارسال مقاله: https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author اقدام نمایند.

- بدنه مقاله از تیترهای زیر تشکیل شود و تیترهای مربوط به موضوع به شکل سوتیتر این تیترها بیاید.

۱- چکیده فارسی: حدود ۲۰۰ تـــا ۲۵۰ کلمه، شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته ها و نتیجه باشد.

۲-کلید واژه ها: شامل ۴ تا واژه۶.

۳- **مقدمه:** شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلی مقاله.

۴- پیشینه پژوهش.

۵ روش انجام پژوهش.

۶- متن مقاله: شامل مبانی نظری، یافته ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شود و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاس‌گزاری گردد.

۷-پی‌نوشت‌ها: شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، به ترتیب شماره‌گذاری شده در انتهای متن، قبل از فهرست منابع مشخص می شوند.

۸- فهرست منابع.

۱-۸-نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع عبارتند از:

-فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده درج شود.

-منابع داخلی و خارجی که در متن مقاله از آن‌ها استفاده شده است در فهرست منابع، بر اساس ضوابط نگارشی APA ارائه شوند:

کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، محل انتشار: نام ناشر.

کتاب(ترجمه): نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، (سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، محل انتشار: نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایتالیک***، دوره(سال) و شماره، شمارهٔ صفحات آن مقاله از کم به زیاد.

پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان پایان نامه به صورت بولد و ایتالیک***، پایان نامه کارشناسی ارشد/دکتری، رشته، دانشکده، نام دانشگاه.

۲-۸-پایگاه های اینترنتی:

در منابع پایانی: در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی، سپس، نشانی کامل پایگاه URL و تاریخ بازدید به روز، ماه و سال نوشته شود.

- **در داخل متن مقاله:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ درج نام و نام خانوادگی نویسنده و سال نشر مطلب. در صورت عدم وجود نام و نام خانوادگی نویسنده، درج نام پایگاه.

- **نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله:** در متن مقاله به‌صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه).

عکس ها، تصاویر، نمودارها و جدول ها در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب DPI 300 با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

۹-چکیده انگلیسی: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه)شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم ترین یافته ها و نتیجه(؛ ترجمه انگلیسی چکیده در این قسمت قرار می‌گیرد.

۱۰-کلید واژه های انگلیسی: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

لازم به ذکر است کلیه نویسندگان پس از پذیرش مقاله، ملزم هستند نسبت به ترجمه منابع فارسی به انگلیسی و تنظیم چکیده گسترده انگلیسی (۱۳۰۰ الی ۱۵۰۰ کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱

- **بررسی تقابل غرایز دوگانه اروس و تاناتوس در آثار کن کوری**

زهرا پاکزاد ،لیلا قادری جویباری ۷

- **تطبیق نگاره‌های سرگذشت پیامبران در دو نسخه جامع‌التواریخ ایلخانی با متن کتاب‌های مقدس قرآن و تورات**

سحر ذکاوت، مرتضی افشاری ۲۱

- **بررسی تطبیقی درهای چوبی تاریخ‌دار تبرستان در دوره حکومت مرعشیان (قرن نهم هجری قمری)**

محمد مدهوشیان نژاد، حجت اله عسکری الموتی ۴۶

- **بازی‌سازی در طراحی اسباب بازی، با الهام از روند تولید فرش دست‌باف برای کودکان ۷-۱۱ سال**

صفا نقاش چیره دست، دکتر خشایار حجتی امامی ۶۶

- **مطالعه تطبیقی نمادها در نشان‌های ملی دوره اول پهلوی ایران و جمهوری چین**

ساجده نیکیان، فریده آفرین ۸۴

- **رویکرد تحلیلی محتوایی بر توصیفات تاریخی منظر ورودی ابنیه عبادی با تکیه بر مبانی فرهنگ اسلامی**

حسنا ورمقانی ۱۰۰

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۲۰-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی تقابل غرایز دوگانه اروس و تاناتوس در آثار کن کوری [1]

زهرا پاکزاد [2]
لیلا قادری‌جوبباری [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵

چکیده

مطابق با تعریف زیگموند فروید از نحوه عملکرد غرایز انسانی، تمامی جهت‌گیری‌های اعمال و رفتارهای انسان از عملکرد متضاد دو غریزه اروس و تاناتوس سرچشمه می‌گیرد؛ اروس، مظهر سازندگی است و زندگی می‌بخشد و در تقابل با آن تاناتوس، مظهر مرگ و تخریب است. با توجه به این که او، جایگاه غرایز را بخش ناآگاه ذهن می‌دانست می‌توان این بخش را مانند عرصه‌ای برای نبرد دایمی اروس و تاناتوس به حساب آورد. در این پژوهش، جلوه‌هایی از تقابل و نبرد بین غرایز دوگانهِ فرویدی در آثار کن کوری، نقاش فیگوراتیو اسکاتلندی مطالعه می‌گردد. مساله‌پژوهش، سیر تکامل دیدگاه هنرمند نسبت به انسان و هم‌چنین، ارتباط او با جهان است؛ لذا برآنیم تا دریابیم جلوه‌هایی از نبرد میان غرایز چگونه در آثار این هنرمند قابل تشریح است؟ هنرمند در آثارش به چه تعریفی از بُعد وجودی انسان دست می‌یابد؟ در این پژوهش برآنیم با استناد بر نظریات زیگموند فروید در ارتباط با عملکرد غرایز و تاثیر تضاد و تنش آن‌ها بر رابطه انسان و محیط پیرامونش، به نمودهایی از این رابطه دوسویه در آثار کن کوری دست یابیم که به شکل تقابل سازندگی- تخریب، تولد- مرگ، تمدن و بربریت نمایان می‌گردد. به منظور دست‌یابی به پاسخ پرسش‌های مطرح شده، با بهره‌گیری از فراروان‌شناسی زیگموند فروید و نظریاتش در ارتباط با ساختار ذهن انسان، انرژی روانی و هم‌چنین، ساز و کار غرایز به تشریح منتخبی از آثار کن کوری می‌پردازیم. انسان در آثار کن کوری موجودی است که مابین نبرد دایمی دو غریزه متضاد گرفتار آمده است؛ نبردی که رنج می‌آفریند، عامل این رنج خواه درونی باشد و یا از محیط پیرامونش بر وی تحمیل گردد، او را به چالش می‌کشد؛ به همین جهت آثار این هنرمند به عرصه‌ای برای بازنمایی ناامیدی، بی‌هدفی و عدم اطمینان بدل می‌گردد. در آثار او، انسان موجودی است مملو از ابهام، دوگانگی و تردید که می‌تواند در قالب اثری انتقادی به سیاست‌ها و جنگ‌افروزی‌های سردمداران قدرت و یا نابرابری‌های اجتماعی ناشی از آن نمود یابد که احساسی از ناتوانی را در جوامع نهادینه می‌سازد؛ در مراحل دیگر، این ناتوانی مفهوم گسترده تری می‌یابد و ناتوانی جسمانی و روانی انسان را شامل می‌گردد. با این وجود، ذکر این نکته ضروری است که در این آثار تعریف مرز مشخصی بین نابودگری و نابود شوندگی ممکن نیست، چرا که وجود انسان در این آثار عرصه ای برای نبرد غریزه مرگ و زندگی است که در تعامل و تقابل با یک‌دیگر معنا می‌یابند.

کلیدواژه‌ها : کن کوری، زیگموند فروید، انسان، غرایز، اروس، تاناتوس.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40818.1810

۲ - استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. z.pakzad@alzahra.ac.ir
۳-کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. nzgh.ju@gmail.com

مقدمه

اثر هنری همـواره، بیان‌گر حالات درونـی هنرمندان بوده و به‌عنـوان عرصه بیان آرزوهـا و تمنیات درونی، سرگشـتگی‌ها و ناکامی‌هـای فـردی و هم‌چنیـن، اجتماعـی نقـش به‌سـزایی ایفـا می‌نمایـد؛ تجربه رویارویی با اثر هنری بـه همان اندازه که برای مخاطب لذت‌بخش اسـت، می‌تواند او را با تجـارب تلخ فردی و یا اجتماعی هنرمند آشـنا سـازد که در اثر هنری و به شـکل تعالی‌یافته ابراز می‌گردد؛ بیـان هنرمندانه در اثر هنـری آثار فجایـا و رخدادهـای ناگـوار را تلطیف می‌نماید. به سـبب همین قابلیت روند خلق اثر هنری است که این مهم همواره برای زیگموند فروید [1] روانکاو بلندآوازه سده بیسـتم دارای اهمیت بوده است. او اثر هنری را در حکم دریچه‌ای می‌دانسـت کـه به دنیای درون هنرمند گشـوده می‌شـود؛ هم‌چـون کلیدی که ناگفته‌هـا و ناشـناخته‌های جنبه پنهان ذهـن و روان هنرمند به‌واسـطه آن بیان می‌گـردد؛ در این پژوهش نخسـت، به معرفی کلی الگویی که او از سـاختار ذهن ارایه می‌دهـد، می‌پردازیم؛ چراکه شـناخت این الگو برای درک بهتر سایر نظریاتش ضروری است، سپس، فراروان‌شناسی [2] او را -که شامل دیدگاهش در ارتباط با انرژی روانـی [3] و ارتباط نیروهایی کـه در درون ذهن انسـان بر یک‌دیگر تاثیـر می‌گذارند، منشـای لذت و عدم‌لذت در وجود انسـان و هم‌چنین عملکرد غرایز [4] است- مبنای مطالعات بصری خود قرار می‌دهیم.

زیگمونـد فرویـد روانکاو اتریشـی اسـت کـه امروزه اهمیت نظریاتش بیش‌تر به دلیل بررسـی‌هایی است که به منظور شـناخت بهتر عملکرد ذهن انسان انجام داده اسـت. او در پژوهش‌هـای خـود به ایـن نتیجه رسـید که، تنها بخش آشـکار و روشـن ذهن انسـان نیسـت که به رفتارها و اعمال او جهـت می‌دهد، بلکه در پس آن، دنیایی وجود دارد که گنجینه اسرار است. او در تلاش بـود تا بتواند به کمـک تمهیداتی هم‌چون هیپنوتیـزم [5] و بهره‌گیـری از خواب‌هـا و نمادهـای موجـود در آن بـه آن جهان ناشـناخته دسـت یابد. «در اندیشـه فروید انسـان حاکم مطلـق محرک‌های درونی خویش نیسـت، بلکه موجودی اسـت عمدتا، غیرعقلانی که بیش‌تر تحـت جبریت تاریخی و نهادی خود رفتار می‌کند» (فروید، ۱۳۸۳: ۱۰).

با توجه به این تعریف، بخـش ناآگاه و عملکرد آن دلیل بسـیاری از رفتارهـای انسـان را در خود نهفتـه دارد و به همیـن علت دارای اهمیت اسـت. بـا این وجود، فراتـر از تمهیداتـی که به آن اشـاره شـد، او در جهت شـناخت لایه‌های زیرین ذهـن انسـان و هم‌چنین، درمان اختلالات روانی اثر هنـری را نیز دارای اهمیت می‌دانسـت. چراکـه از دنیـای درون هنرمند سـخن می‌گوید و ایـن نیمه پنهان ذهن را -کـه می‌تواند به هر دلیلی سـرکوب شده باشـد- به سـطح می‌آورد. روند خلق اثر هنـری به سـبب ماهیتش با دنیـای ذهنی و روانی هنرمند رابطه‌ای انکارناپذیـر دارد، هم‌چنین، هر اثر هنری می‌تواند تاثیر منحصربه‌فردی بر مخاطب خـود برجای بگـذارد کـه با توجه بـه حـالات روانی و جهان ذهن او تعریف می‌گردد. «اثر هنری به ما درباره هنرمند به هنگام خلق اثر هنـری و مخاطب به هنگام مواجهه با اثر اطلاعات می‌دهد» (برت، ۱۳۹۶: ۱۱۲). در واقـع، در این رویکـرد می‌توان انسـان را هم‌چون متون مـورد مطالعه قـرار داد؛ با این وجـود، ذکر این نکته ضروری اسـت که فرویـد هیچ‌گاه خـود را در هنر صاحب‌نظر نمی‌دانسـت؛ هرچند این امـر، هیچ‌گاه از اهمیت روند خلق اثر هنـری در جهت نیل به اهدافش برای دسـت‌یابی به بخش ناآگاه ذهن نکاسـت و سبب گشـت تا مطالعات او از جنبه بالینی صـرف فراتر رفته و روان‌شناسـی کاربردی [6] از آن منشـعب گـردد که در واقع، همـان بهره‌گیـری از رویکرد روان‌شناسـانه در تحلیل اثر ادبی و هنری اسـت؛ او در تحلیل اثر هنری ملاحظـات زیبایی‌شـناختی را در نظـر نمی‌گرفـت «رویکرد عمومی او به آثار هنـری بیش‌تر بهره‌گیری از آن‌ها برای تشریح روان‌شناسی خلاقیت یا روان‌زیست نامه‌نـگاری هنرمندانـی خـاص اسـت تـا تشـریح ویژگی‌های فرمـی و زیباشـناختی» (کشمیرشـکن، ۱۳۹۸: ۱۰۸). بـا این حـال، توجه و بررسـی تاثیرات روانی آثـار هنـری و ادبی قدمتـی طولانـی دارد و به فیلسوف یونان باستان ارسـطو [7] بازمی‌گردد که با ارایه مفهوم کاتارسـیس [8] یا روان پالایی که تراژدی را واجد آن می‌دانست از آن به‌عنوان روشی یاد کرد که از طریق برانگیختن احسـاس هراس و ترحم در مخاطب باعث آرامش روانی او می‌گردد.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی و با استفاده از مطالعه آثار کن کوری و منابع کتابخانه‌ای و یافته‌های اینترنتی در خصوص هنرمند و آثارش و بر مبنای آرای زیگموند فروید صورت پذیرفته است و در این راه از نگاه او نسبت به انسان، که مبتنی بر ساختار ذهن و روان و هم‌چنین، تقسیم‌بندی و عملکرد غرایز است، بهره برده‌ایم.

پیشینه پژوهش

از جهاتی می‌توان نحوهِ عملکرد خلق اثر هنری در اندیشه زیگموند فروید را مشابه با ساز و کار تداعی آزاد [9] به شمار آورد؛ چراکه هنرمند با استفاده از خلاقیت و هم‌چنین، ابزار و بیان هنرمندانه تمنیات فروخفته خود را ابراز می‌نماید؛ با این وجود قدمت بهره‌گیری از نظریات او در مطالعه روند خلق و تحلیل آثار هنری به اندیشمندان و هنرمندان مکتب سوررئالیسم [10] و تلاش‌های آنان در راستای بهره‌مندی از ناخودآگاه [11] به‌عنوان منبع الهام و خلاقیت در خلق اثر هنری بازمی‌گردد؛ در نتیجه، به سبب رابطه تنگاتنگی که میان عملکرد بخش ناخودآگاه ذهن و خلق اثر هنری وجود دارد، روانکاوی فرویدی، همواره در تحلیل آثار هنری مورد توجه محققان این عرصه بوده است. خسروشاهی‌بناب و حسامی (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی بازنمود روان زخم فردی [12] و جمعی ناشی از دو جنگ جهانی در هنر با نگاهی به آثار دو تن از نقاشان آلمانی» با تکیه بر نظریات زیگموند فروید مبنی بر اصل لذت و عدم لذت [13] و هم‌چنین، تمایل ذهن انسان به تکرار و بازآفرینی رنج به تحلیل و بررسی آثار پرداخته‌اند، هم‌چنین، در مقاله «بررسی بازنمود آفرینش و مرگ در آثار سفالین غرب (از نیمه دوم قرن بیستم تا امروز)» نوشته شفیعی سرارودی (۱۳۹۵)، جلوه‌هایی از آفرینش و مرگ در آثار سفالین هنرمندان غربی مورد مطالعه قرار گرفته است، با این وجود هیچ یک از منابع فارسی به مطالعه آثار کن کوری [14] نقاش اسکاتلندی نپرداخته‌اند.

تشریح ساختمان ذهن

زیگموند فروید تصویری از بُعد وجودی انسان ارائه نمود که با انسان در تعریف دکارت [15] -که همواره خرد را مبنای کار خود قرار می‌داد- متفاوت بود. در اندیشه دکارت، انسان موجودی آگاه و مسلط بر اندیشه خویش است. در گفتهِ مشهوری از این فیلسوف، «من می‌اندیشم پس هستم» این نگرش به‌وضوح مشهود است؛ اما فروید یک پارچگی ذهن انسان را به پرسش کشید. او دو وجه متقابل خودآگاه و ناخودآگاه را در ساختار ذهن انسان در نظر می‌گیرد که همواره در حال ستیزند و سلطه هر یک بر دیگری ریشه بسیاری از رفتارهای انسانی است. او تقسیم‌بندیِ سه‌گانه از ساختار ذهن انسان ارایه نمود و به منظور تفهیم بهتر آن از تمثیل کوه یخ بهره جست، «بخش کوچکی از آن که بیرون آب است و دیده می‌شود، همان خودآگاهی است؛ نیمه دیگری از کوه که، در زیر آب قرار دارد، به دو بخش تقسیم می‌گردد؛ بخشی از آن که با اندکی تلاش قابل دست‌یابی است، همان بخش نیمه‌آگاه ذهن و بخشی که در اعماق قرار دارد و دسترسی به آن به آسانی میسر نیست، ناخودآگاه است» (پاینده، ۱۳۹۷: ۷۶).

نهاد و ضمیر ناخودآگاه

نهاد یا ناخودآگاه حامل اموری فطری و وراثتی است که در هنگام تولد وجود دارد، عمیق‌ترین لایه ذهن انسان بوده که به آسانی قابل دست‌یابی نمی‌باشد؛ تمامی تلاش روانکاو و تمهیداتی که او در این راه به کار می‌بندد، حول دست‌یابی به این بخش از ذهن انجام می‌شود. از ویژگی‌های مهم این بخش آن است که، «جایگاه غرایز است که از سازمان جسمانی سرچشمه می‌گیرد» (فروید، ۱۳۸۳: ۱). این بخش، منبع انرژی روانی است که صرف ارضای غرایز می‌شود؛ غرایز درصدد ارضای مستقیم و بدون واسطه می‌باشند؛ غرایز بنیادین مربوط به بقا و کشش‌های باطنی مربوط به میل جنسی و پرخاش‌گری را در خود جای می‌دهد و تمام ساز و کار آن حول‌محور ارضای آنی غرایز و اصل لذت می‌چرخد. پیش از فروید، فیلسوفانی هم‌چون نیچه [16] و شوپنهاور [17] به جنبه پنهان روان

انسان اشاره کرده بودند و نمی‌توان زیگموند فروید را نخستین شخصی دانست که این بُعد را کشف نمود؛ نیچه نیز این نیمه پنهان را جایگاهی می‌دانست که در آن احساس‌ها، اندیشه‌ها و غرایز سردرگم بوده‌اند. به‌تدریج، که انسان در مسیر تکامل شخصیت گام می‌نهد، بخشی از نهاد تبدیل به من یا همان نیمه‌آگاه می‌شود که عملکردش نه مبتنی‌بر اصل لذت، بلکه بر مبنای اصل واقعیت [18] است.

من یا ضمیر نیمه آگاه

به‌تدریج، زمانی که فرد درمی‌یابد اصل لذت و ارضای آنی نیازها نمی‌تواند پاسخگوی ضروریات زندگی باشد، اصل واقعیت تحت تاثیر ساز و کار من جای‌گزین اصل لذت می‌گردد؛ «اصل لذت، که خاص روش اولیهِ کارکرد دستگاه ذهنی است، از دیدگاه صیانت نفس انسان و در میان دشواری‌های جهان خارج ناکارآمد می‌نماید» (فروید، ۱۳۹۸: ۲۸). در این نقطه، انسان با واقعیات پیرامونش مواجه می‌شود که می‌تواند ناخوشایند باشد؛ «جای‌گزینی اصل واقعیت مبین مبارزه‌ای میان ناخودآگاه و نیمه‌آگاه است که از سلطه من یا نیمه‌آگاه حاکی است و این سلطه انسان را با اولین تجربهِ عدم‌لذت و یا رنج مواجه می‌سازد، همان‌طور که ارضای غرایز موجب سعادت می‌شود؛ هنگامی که جهان بیرون چیزی را از ما دریغ دارد و از رفع نیازهایمان جلوگیری کند، غرایز منشای رنج نیز می‌شوند» (همان، ۱۳۸۳: ۳۶). «مطالبات من در تضاد با نهاد است. تمایلات نهاد حاوی شور و احساسات می‌باشد؛ اما اهداف من با توسل به تفکر عُقلایی و منطقی در مورد عواقب اعمال، با بقای امنیت‌آمیز شخص در جهان هم راستا است» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۴۷). در این مرحله، متناسب با عملکرد من و بخش نیمه‌آگاه [19] عملکرد نهاد تعدیل می‌گردد؛ این بخش است که غرایز افسارگسیخته‌ای را که در نهاد جای دارند، کنترل می‌نماید؛ البته، باید توجه داشت که این تمنیات هیچ‌گاه، کاملا از ذهن حذف نمی‌شوند؛ بلکه در خواب‌ها و رویاها پدیدار می‌گردند.

من برتر یا ضمیر آگاه

در دوران طفولیت معیارها و قوانینی متاثر از تربیت والدین بر فرد تحمیل می‌گردد که سبب جداییِ بخشی از من گشته، که من برتر [20] نامیده می‌شود. در واقع، بخشی از وجود ماست و با توجه به معیارهایی از ایده‌آل بودن -که محیط، جامعه و خانواده به فرد تحمیل می‌کند- شکل می‌گیرد و مبتنی بر اصول اخلاقی تعیین شده از سوی نهادهای بیرونی است. «در قیاس معروفی از فروید نهاد اسبی است که قدرت و نیروی برتر را در اختیار دارد؛ من سوار آن است و بایستی این اسب را در جهتی که از نظر اجتماعی قابل‌قبول است، هدایت کند» (هلر، ۱۳۸۹: ۳۴۹). در نتیجه، من بین تمنیات افسارگسیخته نهاد و افراط در کسب لذت و تفریط من برتر در منع آن توازن برقرار کند.

مکانیسم‌های دفاعی

در مفهوم جای‌گزینی اصل لذت با اصل واقعیت و هم‌چنین، اصول اخلاقی که محیط بر فرد تحمیل می‌نماید، مفهوم سرکوب و واپس‌روی تمنیات درونی نهفته است؛ این سرکوب پدیده‌ای است که زیگموند فروید در کتاب «مکانیسم‌های دفاع روانی» به تفضیل به توضیح آن پرداخته است. «فروید دفع یا سرکوب امیال و کشش‌های باطنی و غریزی را در حکم مکانیسمی کامل و سنگ بنایی می‌دانست که روانکاوی بر آن استوار است» (صنعتی، ۱۳۹۲: ۲۶). این مکانیسم‌ها که در واقع ترفندهایی هستند که انسان در طول حیات خویش برای مواجهه با شرایط دشوار و واقعیات غیرقابل‌پذیرش از آن‌ها بهره می‌گیرد و به‌وسیله آن بر اضطراب ناشی از رخداد رنج‌آفرین غلبه می‌کند، از ساز و کارهای بخش ناخودآگاه ذهن هستند و به این بخش کمک می‌کنند تا با بخش‌های سطحی‌تر ذهن سازگار گردد. علاوه بر سرکوب، که پایه و اساس سایر مکانیسم‌های دفاعی است، در تحلیل اثر هنری و روند خلق آن مکانیسم تصعید [21] یا والایش از اهمیت شایانی برخوردار است؛ طبق عملکرد این مکانیسم دیگر امیال و تمنیات نهاد سرکوب نمی‌شود، بلکه شیوهِ قابل‌پذیرشی برای ابراز شدن می‌یابد. «هنرمند می‌تواند موضوعات را آن‌گونه که در تصورات می‌خواهد مجسم کند و این تصورات را با مقداری از

لذت همراه سازد و از این طریق تمایلات سرکوب شده خود را بپوشاند» (فروید، ۱۳۹۵: ۹۳).

فراروان‌شناسی فروید و مفاهیم مرتبط با آن

واژهِ فراروان‌شناسی -که از ابداعات خود فروید است- شامل مفاهیم و نظریه‌هایی است که متعلق به قلمروی نظری روانکاوی هستند و از زمینه‌های عینی و علنی و تجربه‌های صرفا، بالینی فراتر می‌روند. «کل ملاحظات فروید در هنر و ادبیات را می‌توان جزو تمهیدات فراروان‌شناسی فرویدی به حساب آورد» (شریعت‌کاشانی، ۱۳۹۳: ۹۹). مطابق با مطالعات او در ارتباط با کارکرد ذهن و روان انسان، دیدگاه پویشی [۲۲]، مکان نگارانه [۲۳] و اقتصادی [۲۴] در ذیل مجموعه فراروان‌شناسی جای می‌گرفت. «روان‌شناسی پویشی برای نخستین بار توسط فروید و براساس مطالعاتی که او بر روی تغییر شکل و تبادل نیرو در شخصیت انسان به انجام رساند، شکل گرفت» (هال، ۱۳۹۴: ۷). فروید در یادداشت‌هایی که از خود بر جای گذاشت این طور می‌نویسد: «زندگی من تنها به سمت یک هدف معطوف بوده است؛ این‌که بتوانم استنباط کنم و یا حدس بزنم دستگاه ذهن انسان به چه شکل ساخته شده است و چه نیروهایی در آن به طور متقابل بر یک‌دیگر تاثیر می‌گذارند و یا اثر یک‌دیگر را خنثی می‌کنند» (همان: ۱۸).

برای درک صحیح و موثر فراروان‌شناسی فروید نخست باید مفهوم انرژی روانی را بشناسیم؛ اگر تنها بُعد جسمانی انسان را در نظر آوریم، باید تمامی فعالیت‌های فیزیکی آن را منوط به وجود یک نوع انرژی بدانیم؛ با توجه به نکات فوق بدیهی است که انرژی روانی نیز مانند هر شکل دیگری از انرژی صرف انجام فعالیتی می‌شود؛ فعالیت‌های روانی مانند فکر کردن، درک کردن و به یاد آوردن با مصرف انرژی روانی امکان‌پذیر می‌باشد. «به عقیده فروید هر فکری دارای انرژی غریزی است که به وسیله آن به بیان درمی‌آید» (بوتبی، ۱۳۸۴: ۲۲). انرژی روانی که در نهاد جای دارد توسط غرایز به‌کار گمارده می‌شود، تا با صرف آن نیاز متناسب با آن غریزه برطرف گردد. غرایز در این بین، به‌عنوان واسطه بین جسم و ذهن نقش ایفا می‌کنند.

«فراروان‌شناسی فروید تلاشی است که ضرورت هولناک رابطه درونی بین تمدن و بربریت، پیشرفت و رنج، آزادی و شوربختی را به پرسش می‌کشد» (مارکوزه، ۱۳۸۹: ۴۵). این روابط دوگانه برمبنای رابطه غرایز و فرایند اجبار در تکرار حاکم بر آن شکل می‌گیرد که آشنایی با آن در این راه ضروری است.

تعریف غرایز و تقسیم‌بندی آن

بازی کودکان و مطالعات خواب‌های روان رنجوران از عواملی بودند که فرایند تکرارگونه‌ای را در پیش روی زیگموند فروید قرار داده و منجر به شکل‌گیری مطالعات بیش‌تر پیرامون این موضوع گشت؛ چراکه مطابق با آن فرد، همواره در تلاش بود تا موقعیت رنج آفرین را بازآفرینی کند؛ در حالی که براساس اصل لذت نهاد، روان انسان، همواره در تلاش است، تا لذت را بیابد. بازی امری است که کودک به وسیله آن به تمنیات دست‌نیافتنی خود دست می‌یابد و نقش منفعل خود را به نقشی فعال بدل می‌سازد. از این نظر، روند بازی به‌کار هنرمند نیز شباهت دارد؛ در آفرینش هنری بزرگ‌سالان نیز هنرمند مخاطبان را با دردناک‌ترین تجارب خویش رودررو می‌سازد و این همان فرایندی است که در تراژدی به آن برمی‌خوریم؛ یعنی تکرار و بازگشت به موضوع رنج آور. بدین طریق، حتی در زیر سلطه تجارب غیرلذت‌بخش نیز ابزارهایی وجود دارد که بتوان هر آنچه را که ماهیتا، غیرلذت‌بخش است به یاد آورد و ابراز نمود. روند دایره‌وار مابین تمایل روان انسان به لذت و عدم لذت، زیگموند فروید را به سمت تعریفی دوگانه از غرایز بنیادین رهنمون گشت؛ در اندیشه او، نبرد و تنش میان غرایز با صرف انرژی روانی، چرخه غالب و مغلوب را به وجود می‌آورد که در نبردی دایمی، پویا و مکرر به وقوع می‌پیوندد. با توجه به قابلیت تبدیل انرژی باید گفت انرژی روانی به انرژی فیزیکی و بالعکس قابل تبدیل است و از این طریق می‌توانیم شاهد ارتباطی بین بُعد روانی و جسمانی انسان باشیم. غرایز با به‌کارگیری انرژی روانی به رفتارهای انسانی جهت داده و او را به سمت ارضای نیازهای درونی سوق می‌دهند.

حالا این پرسش مطرح می‌گردد که غریزه چیست؟، در جواب این پرسش باید گفت: «غریزه یک حالت ذاتی است که به فعالیت‌های روانی فرد جهت می‌دهد» (هال، ۱۳۹۴: ۴۸). کارکرد غریزه، صرف انرژی روانی در جهت ارضای نیاز خاص خودش است. بر مبنای تعریفی که زیگموند فروید از غریزه ارایه می‌دهد، «غریزه کششی است که در بطن زندگی نهفته است، تا وضعیت اولیه چیزها را احیا کند» (فروید، ۱۳۹۸: ۵۴). احیای حالت اولیهِ چیزها، در واقع، بیان‌گر یکی از صفاتی است که فروید برای غرایز در نظر می‌گیرد، که همان محافظه کار بودن آن است؛ چراکه همواره عملکرد آن‌ها در برخورد با یک‌دیگر مبتنی بر نوعی بازگشت است؛ بازگشتی که فرد را به آرامش پیش از برانگیختگی بازمی‌گرداند. او تعریفی دوگانه از غرایز انسانی ارایه می‌نماید که مطابق با آن «غرایز محافظان زندگی و در عین حال خادمان مرگ هستند» (همان: ۵۷). تمایل بازگشت، چرخه آرامش- برانگیختگی را به وجود می‌آورد. پس می‌توان سه ویژگی برای غرایز در دیدگاه فروید برشمرد؛ محافظه‌کاری، بازگشت و تکرارپذیری که مبین نوعی جابه جایی و تغییر حالت متناسب با عملکرد غرایز متضاد می‌باشد. زیگموند فروید در یک تقسیم‌بندی کلی غرایز بنیادین موجود در نهاد را به دو دسته اروس [۲۵] غریزه زندگی و تاناتوس [۲۶] یا همان غریزه مرگ تقسیم نمود؛ «به جز غریزهِ حفظ مادهِ زنده و متصل کردن مدام آن به واحدهای بزرگ‌تر، غریزه دیگری نیز باید وجود داشته باشد که بر ضد آن می‌کوشد تا این واحدها را از هم بپاشد؛ بنابراین، می‌بایست علاوه بر غریزه زندگی، غریزه مرگ هم وجود داشته باشد؛ پدیده‌های زندگی را می‌توان از تاثیرات مشترک و متضاد این دو غریزه توضیح داد که ستیز بین آن‌ها به اساس رفتارهای انسان و ارتباط او با محیط پیرامون شکل می‌دهد» (فروید، ۱۳۸۳: ۸۹).

اروس

زیگموند فروید در تعریف سازوکار غرایز، غریزه زندگی را اروس نام نهاده بود؛ این غریزه نماینده تمامی نیازهایی است که برای استمرار حیات و بقا بدان نیاز است. «اروس در پی آن است که بخش‌هایی از ارگانیسم زنده را به هم متصل کند و آن‌ها را کنار هم نگه دارد؛ از همان آغاز زندگی فعال بوده و به‌عنوان غریزه‌ای در تقابل با غریزه مرگ ظاهر شده است» (فروید، ۱۳۹۸: ۷۸). این غریزه، انرژی روانی را در جهت ارضای نیازهایی که هم‌سو با سازمان‌یافتگی، نظم، قاعده‌مندی، آبادانی، پیشرفت و تعالی است، به‌کار می‌گیرد؛ در نظام فکری فروید انرژی مورداستفاده اروس، لیبیدو [۲۷] نام دارد که نخست، تنها آن را به معنای انرژی مورد استفاده برای رفع نیاز جنسی در نظر می‌گرفت؛ اما بعدها، آن را به تمامی مصادیق اروس بسط داد. «انرژی مورداستفاده اروس در جهت و هم‌سو با اهداف اصل لذت است که جذب یا صرف یک شی یا هدف می‌گردد» (مولودی، ۱۳۹۷: ۲۳۸). اروس بر ضد غرایزی عمل می‌کند که هدف‌شان کشاندن انسان به‌کام مرگ است؛ این غریزه جهت‌گیری ذهن انسان را مجهز به سپر محافظی در برابر مرگ می‌نماید؛ در واقع، روال زندگی به سوی مرگ است که به وسیله غریزه زندگی به‌تاخیر می‌افتد. «اروس از این حیث محافظه‌کار است که از خود زندگی برای مدت طولانی محافظت می‌کند و مرگ را به‌تاخیر می‌اندازد» (فروید، ۱۳۹۸: ۵۸). در نظام فکری فروید تمام رفتارهای انسان متاثر از عملکرد متقابل و نزاع پیاپی این دو غریزه بود. «انسان فرویدی موجودی بود که میان این دو غریزه گرفتار آمده و تمام واکنش‌هایش مبتنی بر عملکرد این دو غریزه است و متاثر از این دو، هم می‌تواند مهر بورزد و سازندگی را پیشه نماید و یا برعکس هم خشونت بنماید و به تخریب و آشوب‌گری دست زند» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۸۵).

تاناتوس

در تقابلی که طبق تعریف زیگموند فروید از عملکرد غرایز بنیادین استنتاج می‌گردد، مفهوم تکرار نهفته است. «تجلیات اجبار در تکرار به‌گونه‌ای است که خصوصیتی غریزی را آشکار می‌سازد و زمانی که در تقابل با اصل لذت عمل می‌کند، چنین وانمود می‌کند که نوعی نیروی اهریمنی در کار است» (فروید، ۱۳۹۸: ۵۳). این نیروی مخرب که در تقابل با اصل لذت عمل می‌کند، تاناتوس است. تاناتوس که در اسطوره‌های

یونان باستان خدای مرگ است در تقسیم‌بندی ارائه شده توسط زیگموند فروید، نماینده نابودی، تخریب، نابسامانی، آشوب و به‌کل، تمامی مظاهر نابودی است و همان نیرویی است که اروس با آن مقابله می‌کند، تا مرگ ارگانیسم زنده را به‌تاخیر بیاندازد. اگرچه هیچ‌گاه، نظیری مانند لیبیدو برای انرژی مورد استفاده غریزه مرگ تعریف نگردید، اما مرگ به‌عنوان حقیقتی انکارنشدنی همواره وجود دارد و علی‌رغم تلاش‌های اروس در مقابله با آن ناگزیر فرامی‌رسد؛ تلاشی که در بستر یک فرایند تکرارگونه صورت می‌پذیرد. «تکرار برسازنده هم‌زمانی است، در ورای اروس ما با تاناتوس مواجه می‌شویم؛ در ورای مبنا و بنیاد با امر بی‌بنیاد و در ورای تکراری که متصل می‌کند، با تکراری که محو و نابود می‌شود» (دولوز، ۱۳۸۴: ۴۳۰). در بررسی ارتباط این دو غریزه با یک‌دیگر به مفهوم اجبار در تکرار بازمی‌گردیم که طی آن، همواره تجربه درد و عدم لذت تکرار می‌گردید؛ این فرایند به‌خوبی می‌تواند بیان‌گر رابطه میان غرایز اروس و تاناتوس باشد؛ دنیای ذهن انسان تحت‌تاثیر دو نیروی متضاد و نتیجه عملکرد متقابل دو غریزه بنیادین است که طی یک فرایند تکرارگونه و چرخشی سعی در اثرگذاری و غلبه بر یک‌دیگر دارند. «فروید معتقد بود زندگی دایره‌وار به مرگ منتهی می‌شود» (هال، ۱۳۹۴: ۷۷). او هم‌چنین، در یادداشت‌های خود هدف تمام زندگی را مرگ می‌دانست که تنها توسط سرشت و عملکرد اروس به‌تاخیر می‌افتد.

معرفی هنرمند و تحلیل آثار

در این پژوهش آثار منتخبی از کن کوری مربوط به بازه زمانی ۱۹۸۶ تا ۲۰۱۵ م. بررسی می‌گردد؛ مطابق با تقسیم‌بندی که در این پژوهش ارایه نموده‌ایم، آثار این هنرمند براساس دوره زمانی و تفاوت‌های موضوعی به سه گروه تقسیم می‌گردد؛ که شامل آثاری با مضمون مبارزات کارگری، مرگ و دگردیسی است. کن کوری نقاش فیگوراتیو اسکاتلندی متولد ۱۹۶۰ م. است. او در محیط صنعتی شهر گلاسکو رشد نموده و این موضوع تاثیر عمیقی بر دید او نسبت به رابطه انسان با محیط پیرامونش بر جای نهاد و این تاثیر به‌خصوص در کارهای اولیه‌اش مشهود است.

در این آثار او نگاه انتقادی به سیاست‌گذاری‌های کشورش در ارتباط با فرهنگ کار و حقوق طبقه کارگر ارایه نموده است. با بررسی آثار اولیه او درمی‌یابیم که نگاه او از همان آغاز به سرنوشت رنج‌آور انسان معطوف بوده است و این رنج در مراحل اولیه سیر کاری هنرمند در تعامل با محیط نابسامان تعریف می‌گردد؛ اما رفته‌رفته بُعد فردی عدم لذت و رنج در آثار او بارزتر می‌گردد و این رنج در قالب بیماری و مرگ و ناتوانی‌های جسمانی نمود می‌یابد. او از بیماری و زخم جسمانی برای نشان دادن حالات روحی رنج‌آور در فیگورهایش بهره می‌برد. هم‌چنین، دگردیسی در برخی فیگورها و پرتره‌هایش دیده می‌شود که در آن‌ها سوژه به سمت جسمانیت محض می‌رود و در هیبت لاشه حیوانی تصویر می‌گردد. در این آثار ما با یک تبدیل روبه‌رو می‌شویم.

در یک نگاه اجمالی به آثار این هنرمند درمی‌یابیم آثار او هم از نظر تکنیک و هم از نظر مفهوم و جهان‌بینی هنرمند و هم‌چنین، دید او نسبت به انسان به‌تدریج گسترده‌تر گشته و به کمال رسیده است. ما این پیشرفت را از نظر تکنیک در کاربست رنگ و از نظر مفهوم در نحوه برخورد او با مقوله ناتوانی و رنج انسان مشاهده می‌کنیم؛ چراکه در آثار اولیه‌اش تنها به رنج و دغدغه‌های جامعه کوچک گلاسکو توجه می‌نمود، اما به‌تدریج، نمود رنج در آثار او ابعاد جهان‌شمولی را دربرگرفت که صرفا، به یک حرکت اعتراضی در یک جامعه کوچک محدود نمی‌شد.

در ادامه بحثمان سیر کاری این هنرمند را براساس گرایش‌های متفاوتش تقسیم‌بندی می‌نماییم، تا با نقاط اشتراک و تفاوت‌های موجود در این آثار آشنا شویم. این تقسیم‌بندی به ما در رسیدن به یک دید کلی از تعریف هنرمند از انسان و وجودش کمک می‌نماید و سبب می‌شود تا به یک شناخت منسجم نایل آییم. هم‌چنین، از هر کدام از گرایش‌های متفاوت هنرمند آثار منتخبی را معرفی می‌نماییم.

در بسیاری از آثار او جلوه‌هایی از وجه آسیب‌پذیر وجود انسان به نمایش درمی‌آید؛ او در دوره‌ای از بیماری و مرگ بهره می‌برد. «بیماری، بی‌ثباتی و نهایتا، مرگ استعاره‌ای پرمعنی است و به معنایی گسترده‌تر دلالت دارد؛ در واقع، بیماری جدا از وجه صرفا جسمانی آن،

استعاره‌ای است از فروپاشی ارزش و هدف و اخلاق و تخریب تمدن» (Nurmand, 2002: 8).

نشان دادن فضای صنعتی و شهری هسته مرکزی آثار اولیه کن کوری بوده است؛ در ابتدا، این بازنمایی صرفا، جنبه اجتماعی داشت؛ اما به‌تدریج ابعاد انتقادی- سیاسی را دربرگرفت که در قالب هرج و مرج و ازدحام در آثار این هنرمند نمود یافت و در این زمان بود که آثار او به عرصه نمایش مبارزات طبقه کارگر گلاسکو بدل گشت.

به‌تدریج اما ازدحام و هرج و مرج حاکم بر آثارش به سکوت گرایید؛ این سکوت در آثار کن کوری تا جایی بارز می‌شود که او پس از سال ۱۹۹۴م. به کل از روایت جامعه‌شناسانه و سیاسی و تاریخی فاصله می‌گیرد و سکوتی عمیق و تامل‌برانگیز در فضایی بی‌کران و تاریک آثار این هنرمند را دربر می‌گیرد؛ با این وجود، وجه اشتراک مهمی میان این آثار وجود دارد و آن حساسیت هنرمند نسبت به آسیب‌پذیری و ناتوانی انسان در جهان است که هم‌چنان در آثارش درک و دریافت می‌گردد. توجه کن کوری به فردیت انسان‌ها سبب می‌شود تا او به بُعد جسمانی انسان توجه ویژه‌ای داشته باشد. چراکه جسمانیت هر فرد شاخصه منحصر به فردی است که هر انسانی به سبب آن در این جهان معرفی می‌گردد.

تا بدین جای بحثمان به بررسی کلی تمهیدات کن کوری در جهت نمایش جنبه‌های رنج آور زندگی انسان پرداخته‌ایم و دریافتیم خواه، با نمایاندن فضایی آکنده از بی‌نظمی و آشوب و خواه، به وسیله سکوتی تامل‌برانگیز، حرف مشترک تمامی آثار این هنرمند درد و رنج بشر است و این بشر می‌تواند از هر مکانی و با هر قوم و نژادی باشد.

مبارزات کارگری

بازنمایی فضای شهری در این مرحله در آثار کن کوری در حکم فضایی است که در آن، گفتمان سیاسی- اجتماعی صورت می‌پذیرد و عرصه‌ای برای بیان انتقادات هنرمند به‌وجود می‌آورد. از ویژگی‌های بصری آثار این دوره، کاربست خطوط واضح و استفاده از رنگ‌های گرم است که در کنار فضای تاریکی که هنرمند به‌تصویر درآورده در راستای القای مفهوم تشویش و اضطراب مد نظرش نقش موثری ایفا می‌نماید. اگرچه در نگاه نخست در این آثار، تنها بی‌نظمی و شلوغی درک می‌شود، اما با دقیق‌تر شدن در اثر و توجه به نمادهای موجود در آن می‌توان مظاهر سازندگی را نیز مشاهده نمود؛ هرچند تخریب و آشفتگی و غلبه تاناتوس در این اثر بارزتر است. «سه‌لت گلاسکو» (تصویر ۱) مثالی است که این گرایش هنرمند در آن به‌خوبی مشهود است. در این اثر ما با یک ترکیب‌بندی شلوغ و مارپیچی مواجهیم که علی‌رغم ازدحام حاکم بر اثر، سبب گردش چشم در سرتاسر اثر شده و نگاه مخاطب به این شیوه با حرکت و تکاپوی مد نظر هنرمند -که یکی از شاخصه‌های مهم جوامع صنعتی رو به پیشرفت است- هماهنگ می‌گردد. با این وجود، این تکاپو نه تنها احساسی از حرکت رو به جلو و پویایی را منتقل نمی‌کند، بلکه ناقل نوعی تشویش و اضطراب است که در نگاه اول، به مخاطب منتقل می‌گردد؛ در اینجاست که ما با در نظرگرفتن تمامی نمادهای به‌کارگرفته شده در این اثر هم‌چون کارگران و ابزارهایشان با یک تضاد مواجه می‌شویم؛ تضادی که به وجودآورنده تنش و هرج و مرج است. در پس تنش حاکم بر این اثر می‌توان به خوانشی از روابط دوگانه غرایز اروس و تاناتوس رسید. در این اثر نیروی کار و ابزارهایش که می‌تواند در یک جامعه و در راستای پیشرفت و تعالی آن مفید باشد، به جای سازندگی تخریب می‌کند و پیشرفتی که می‌بایست آسایش به ارمغان آورد، ناکامی می‌آفریند و این امر خود یادآور درهم‌تنیدگی عملکرد اروس و تاناتوس و فرایند تکرارگونه‌ای است که در نبرد میان آن دو وجود دارد؛ همان‌گونه که عدم‌لذت و رنج تحت نفوذ عملکرد تاناتوس در تقابل با اصل لذت اروس می‌آید، پیشرفت و پسرفت و نظم و آشوب هردو با هم و در یک زمان در این اثر بیان می‌شوند. در تعریف فروید از تمدن نیز که شهر یکی از نخستین مصادیق آن است، همواره می‌توان در دل تمدن بربریت را یافت. به عقیده او تا قبل از شکل‌گیری تمدن -که از دستاوردهای آن نظم، پیشرفت و سازمان یافتگی را می‌توان نام برد- انسان تنها در پی کسب لذت بوده است و تمامی فعالیت‌هایش هم‌راستا با اصل لذت نهاد صورت می‌گرفت. به‌تدریج و در آغاز شکل‌گیری تمدن

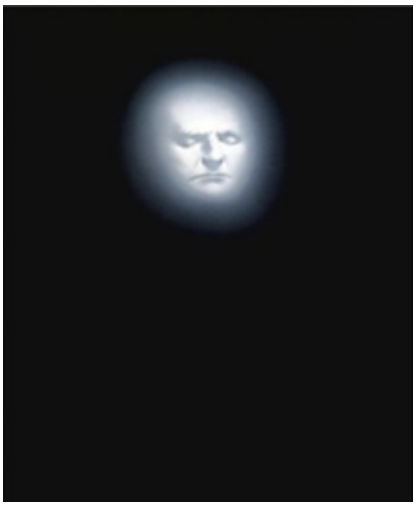
اصل واقعیت و متناسب با ماهیت آن کار و فعالیت جای‌گزین لذت‌جویی گشت. در نتیجه، از همان آغاز شکل‌گیری تمدن در پس لذت، عدم لذت وجود داشته است. در این اثر نیز کارگران -که سازندگی پیشه اصلی آن‌ها است- عامل هرج و مرج هستند و این مفهوم از تقابل لذت -عدم لذت، اروس- تاناتوس در اثر مشهود است. در این اثر تقابل میان اروس و تاناتوس غالبا، به شکل تقابل تمدن- بربریت نمایان می‌گردد. از آن‌جایی که اثر نام برده بیان‌گر یک حرکت اعتراضی است، می‌توان گفت عامل برانگیزاننده این تقابل و تنش تبعیض و نابرابری است و علاوه بر نظم، عدالت نیز به‌عنوان یکی دیگر از مصادیق تمدن و در نتیجه عملکرد تاناتوس در این اثر رنگ می‌بازد.

مضمون مرگ

در گروه دیگر از آثار کن کوری او به جلوه‌های بیماری و مرگ -که تقدیر محتوم بشر است- توجه ویژه دارد. در این مجموعه آثار، که در بازه زمانی ۱۹۹۵-۱۹۹۷م. خلق گردیده است، توجه او به تدریج از محیط پیرامون به بُعد وجودی انسان و ویژگی‌های روانی وی معطوف می‌شود. هم‌چنان که هنرمند به فردیت و بُعد وجودی انسان تمرکز می‌نماید، با بزرگ‌ترین چالش پیش روی انسان مواجه می‌گردد که همان میل به جاودانگی و بقا است؛ او نگاه ابهام‌آلودی را نسبت به مقوله مرگ به تصویر درمی‌آورد. هنرمند به‌تدریج از بازنمایی ازدحام و بی‌نظمی حاکم بر محیط پیرامون انسان به خود او -که دارای دو بُعد روانی و جسمانی است- متمرکز می‌گردد. سکوت حاکم بر این دست از آثار از تعمق در درون حکایت دارد.

تصویر ۱-گلاسکولت یک تاسه، کن کوری، ۱۹۸۶م.، ۲۱۳×۲۷۴ سانتی‌متر، رنگ و روغن روی بوم، گالری ملی هنر مدرن ادینبورگ (Nurmand, 2002: 12-13).

ویژگی غالب آثار این دوره پس‌زمینه‌ای تیره و تاریک است که فیگور و یا چهره‌ای غرق در هاله‌ای از نور در مقابل آن قرار گرفته است. فیگورها در این دوره، احساسی از بی‌وزنی و تعلیق را منتقل می‌نمایند که از مبهم بودن مفهوم مرگ و رعب ناشی از آن سرچشمه می‌گیرد. «ماسک مرگ» (تصویر ۲)، اثری است از این گروه که به تحلیل آن می‌پردازیم. در این اثر، ماسک سفیدرنگی در مقابل تیرگی مطلق به حالت معلق قرار گرفته است؛ چشمان آن بسته است و حالت صورتش از تعمقی در درون حکایت دارد. مرزی که تاریکی پس‌زمینه را با سفیدی ماسک پیوند می‌دهد، شامل یک طیف تدریجی است که از تیرگی به روشنایی می‌گراید.



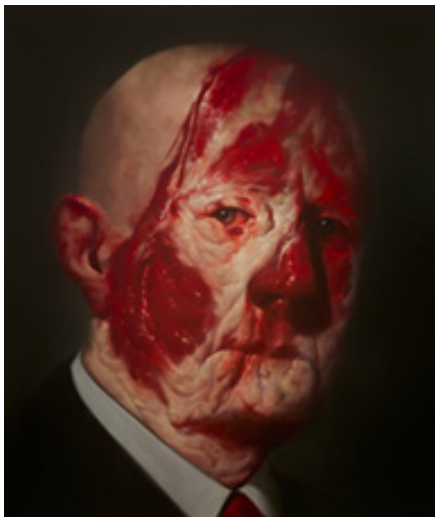
تصویر ۲-ماسک مرگ ۱۹۸۶-۱۹۸۷م.، ۹۱×۱۲۲ رنگ و روغن روی بوم، مجموعه میدلندن (URL1).

تضـادی که میـان تاریکی و روشـنایی وجـود دارد، بیان‌گـر تقابـل میـان آگاهـی و ناآگاهـی اسـت؛ هم‌چنیـن، با عمیق شـدن در این اثر تقابـل و رابطه دایـره‌وار غرایـز اروس و تاناتوس به‌خوبی مشـهود اسـت؛ چراکه این ماسـک به همان اندازه کـه به نظر می‌رسد در دل تاریکی فرومی‌رود، در یک آن، گویی از دل تاریکی سـر برآورده اسـت. نوعـی هم‌زمانی و رابطـه تکرارگونـه در این اثر نیز مشـهود است که با تعریـف زیگمونـد فروید از هـدف زندگی، کـه همانا دایره‌وار به مـرگ منتهی می‌شـود، هم‌خوانی دارد. در واقع، تقابل میان اروس و تاناتوس به شـکل تقابل ظهور- غیاب که بر تقابل تولـد- مرگ دلالت دارد، در این اثر دریافت می‌گردد. هنرمند در این اثر دیالوگی را بین بودن و نبودن برقرار می‌سـازد و این دو مفهوم در ایـن اثر آن‌چنان درهـم تنیده‌اند کـه حضور یکی بـدون دیگـری امکان‌پذیـر نمی‌باشـد. هنرمند از طریق تعمق و اکتشاف در درون سـعی دارد، چرایی مـرگ را به پرسـش بکشـد. زیگموند فرویـد یکی از عوامل سبب ساز رنج انسان از آغاز شکل‌گیری تمدن انسـانی تاکنون را ناتوانی بُعد جسـمانی انسـان -که بیماری و سـپس مرگ، جزو مهم‌ترین نمودهای آن هستند- می‌دانست و در این اثر نیز تلاش مکرر ظهور و غیاب تداعی‌گر آرزوی دیرینه انسان است که همان نامیرایی است. سکوت و سـنگینی حاکم بر اثر و پس زمینه تیـره به‌خوبی بـا ابهام مفهوم مرگ هم راسـتا اسـت و ناتوانی ذهن بشـر در دسـت‌یابی به تعریفی قاطع از مـرگ را نمایان می‌سـازد. ناتوانـی که ذهن مخاطب را در موقعیتی رنج آور قرار می‌دهد.

آثاری با مضمون دگردیسی

نخستین اثر از این گروه «دگردیسـی» (تصویر ۳) نام دارد. در این اثر، دگردیسی به نحوی است که لایه‌ای از پوست صورت پرتره شـکافته شده است و لایه‌های زیرین شامل بافت و نسـوج صورت به‌نمایش گذاشته شده اسـت. در حالی که نگاه خیره و بی‌تفاوت پرتره به سـمت مخاطب اسـت، اثـری از دردکشـیدن در حالت چهره سـوژه مشـاهده نمی‌شـود. در این اثر، جسـم وسـیله‌ای اسـت که هنرمنـد از قابلیت‌های اسـتعاری آن در جهت توصیف حالات روان انسـان بهره می‌جوید. «بدن انسـان جدای از آن‌که موضوع میـل اسـت، می‌تواند جایـگاه تجربـه رنـج، درد و مرگ نیـز باشـد» (ناکلیـن، ۱۳۹۹: ۴۱) و کن کوری در این دسـت از آثار، به‌خوبی به نقش بدن به‌عنوان این جایگاه واقف اسـت؛ گویـی هنرمنـد در این اثر لایه‌هـای سـطحی آگاهـی را از وجـود انسـان پس می‌زند و در سـطوح عمیق‌تر جنبه‌هـای تاناتوس را در وجود انسـان جسـتجو می‌نماید و این امر یادآور تشـبیه معروفی اسـت کـه توسـط زیگمونـد فروید مابین کار روانکاو و باستان‌شـناس بیان گشـته بود. «روان‌شناسـی فرویدی نیـز مانند باستان‌شناسـی در جسـتجوی موادی اسـت کـه در گذشـته مدفون شده‌اند» (آدامز، ۱۳۹۴: ۱۷۵).

مخاطـب در مواجهه بـا این اثـر نیز مانند سـایر آثار کن کوری در لحظه نخسـت بـا جنبـه‌ای از تخریب، متلاشـی شـدن و یأس و ناامیدی روبه‌رو می‌شـود؛ بنابراین، در اینجا نیز می‌توانیم غریزه مرگ را مسلط فرض نماییم. اما با عمیق شـدن در ایـن اثر کیفیتی پویا مابین جنبه‌های مخرب و سـازنده روان انسـان درک و دریافت می‌شـود؛ چراکه بسـته به زاویه دید این صورت به همان اندازه که به کام تخریب می‌رود، می‌تواند صورت متلاشی‌شـده‌ای باشـد که مجددا، نظم‌یافته و به شـکل صورت انسانی پدیدار می‌گردد. ما در این اثر، به دگردیسی دوسـویه‌ای برمی‌خوریم کـه مبیـن روابـط متقابـل غرایـز اروس و تاناتوس می‌باشـد؛ تقابلی که این بار از طریق تضاد دو مفهوم نظم‌یافتگی و از هم‌گسیختگی تعریف می‌گردد.



تصویر ۳-دگردیسی ۱، کن‌کوری، ۲۰۱۳م.، ۱۳۷/۵×۱۶۸ سانتی‌متر، رنگ‌وروغن روی‌کتان، محل نگهداری نامشخص (URL2).

اثر دیگر و آخرین اثـر که در این پژوهـش به تجزیه و تحلیل آن می‌پردازیم، «لبخند هیروشـیما» (تصویر ۴) نام دارد. این اثر از آن جهت دارای اهمیت اسـت که بسـیاری از مفاهیم مد نظر هنرمند طی دوره‌های مختلف سـیر تحول مفهومـی و بصری آثـارش را در خود نهفته دارد و هـردو عامل رنج بیرونـی و درونی در آن منعکـس می‌گردد. ایـن اثر در عیـن حال که هم‌چـون آثار اولیـه‌او ناقـل نوعی مفهوم سیاسـی- انتقادی نسبت به جنگ و عوامل سبب‌ساز آن است، تعمق، سـکوت و خلأ آثاری هم‌چون «ماسک مرگ» (تصویـر ۲) را نیز در خـود نهفته دارد. کـن کوری در این اثر، صورت متلاشی‌شـده قربانی هیروشـیما را در برابر پس‌زمینه تاریک نشـان می‌دهـد، در حالی که قربانی لبخندی بـر لب دارد؛ لبخنـد او نه‌تنها در مخاطب احساسی از خونسردی را القا نمی‌کند، بلکه تضاد مابین صورت متلاشی‌شده و لبخند آرام قربانی احساسـی از رعـب و وحشـت را منتقـل می‌نماید. هم‌چنین، تبدیل صورت انسـانی به لاشه‌ای بی‌جان به تخریـب ارزش، هـدف، هویت و اعتبار انسـان‌ها اشـاره دارد؛ انسـانی که بندبند جسـمانیتش از هم گسـیخته شـده اسـت، اما اثری از دردکشـیدن در حالات چهره‌اش نمایـان نمی‌گردد، گویـی از درد و رنج اشباع شده است.

تصویر ۴-لبخند هیروشیما، کن کوری، ۲۰۱۵م.، ۳۰/۵×۴۰/۵ سانتی‌متر، رنگ و روغن روی پانل جسو، فلاور گالری لندن (URL3).

یافته‌ها

در آثـار کن‌کـوری به‌تدریج از شـدت انـرژی خطوط واضح و پرقدرت تیره‌کم شـده و این خطوط جای‌شان را به جلوه‌های نور و تاریکی می‌دهند. از نظر مفهومی نیز آثار کن کـوری عمیق‌تر و تاثیربرانگیزتر گشـته، از بازنمایی مبـارزات کارگران فراتر مـی‌رود و جنبه‌های درونـی و روان‌شناسـانه در آن‌هـا بارزتـر می‌گـردد. حضـور زخم و تخریـب جسـمانی -که به‌تدریـج وارد آثار کن کوری می‌شـود- در دوره‌ای نقـش بارزتری را ایفا می‌نمایـد؛ او در این دوره از کاربسـت اسـتعاری زخم و تخریب جسـمانی در راسـتای القای مفهوم مد نظـرش بهره می‌گیـرد. بازنمایی تخریب جسـمانی و زخـم در ابتدا، به شـکل تاول‌های ریزی بـر روی پاها و بـازوان فیگورهایش دیده می‌شـود؛ امـا این زخم و زوال جسـمانی به‌تدریج جسـورانه‌تر نمـود می‌یابد. هم‌چنان که نـگاه او به عامـل رنج از محیـط پیرامون به جهان درون، ناخـودآگاه و فردیت انسـان معطوف می‌گردد، متناسب با آن از ازدحام آثارش کم می‌شود؛ تا جایی کـه شـلوغی و ازدحـام جایش را به سـکوتی مراقبه‌گونـه می‌دهـد. ایـن آرامش و سـکوت فضای متافیزیکـی را بر اثـر حاکم می‌کنـد و در ایـن مرحله اسـت که، دیدگاه جهان‌شمولش نسـبت به درد و رنج بشـر در آثارش بازتاب می‌یابد. او متاثـر از این بینش نقاشـی را هم‌چـون ابـزار قدرتمندی کـه دارای زبان مشـترک جهانی اسـت، دارای اهمیت می‌داند. بدن در آثار ایـن هنرمند در هیبت نقشـه‌ای که ناامیدی‌ها و سرگشـتگی‌های انسـان را منعکس می‌کند، پدیدار می‌گـردد و بـه تبـع آن، اسـتفاده اسـتعاری از زخم جسـمانی تـا بدان جایی پیـش رود که به دگردیسـی جسمانی منتهی گردد.

در نقاشـی‌های او تقابل نور و تاریکـی، مرگ و زندگی، بودن و نبودن، امید و ناامیدی، تخریب و سـازندگی، تمدن و بربریت هم‌چـون تقابل غرایـز دوگانه اروس و تاناتـوس منعکس می‌شـود. در یکی از آثـارش به نام لبخند هیروشـیما (تصویر ۳)، هنرمند در تلاش است تا همـراه با ارایـه نگاه انتقـادی به خشـونت، جنگ و کشـتار جمعی انسـان‌ها، تخریب اعتبـار و ارزش‌ها و اهداف والای انسانی را بازتاب دهد. بازنمایی تخریب جسمانی و زخم -که به شـکل جسورانه در نقاشی‌های

کن کوری نمود یافته است- اشاره‌ای به جهان درون، ناخودآگاه و فردیت انسان دارد. جسم و بدن در آثار او ناامیدی‌ها و سرگشتگی انسان را منعکس می‌کند.
با توجه به یافته‌هایمان انسان در آثار کن کوری به‌وضوح، انسانی است که مابین نیروی دو غریزه متضادگرفتار آمده است؛ مبارزه‌ای که به سلطه غریزه مرگ می‌انجامد، تا هنرمند از این طریق به نقد موقعیت انسان در جهان و ناکامی‌هایش بپردازد. سلطه‌ای که گاه، از طریق نمایش ازدحام و هرج و مرج و گاهی نیز از طریق بازنمایی سکوتی مراقبه‌گونه و هم‌چنین، در مرحله‌ای از طریق دگردیسی در آثار او نمود می‌یابد. انسان در آثار کن کوری دارای دو وجه متضاد بوده و ساختن و تخریب کردن، نظم دادن و ایجاد هرج و مرج، متمدن شدن و بازگشت به بربریت را به طور هم‌زمان در وجود خود نهفته دارد. گرچه در این میان، آن وجه مخرب غالب است. هدف هنرمند از بازنمایی وجوه ناخوشایند سرنوشت انسان در دوره‌های مختلف سیر کاری او، متفاوت است. در مرحله نخست او، به نقد جامعه سرمایه‌داری و تبعیض ناشی از نارسایی عملکرد دستگاه‌های سیاسی می‌پردازد. اما به‌تدریج به فردیت انسان‌ها متمرکز می‌شود. موضوع غالب این دوره مرگ است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، تلاشمان بر آشنایی با دیدگاه کن کوری نقاش اسکاتلندی نسبت به رابطه انسان و جهان با تکیه بر فراروان‌شناسی زیگموند فروید و تعریف او از ساز و کار غرایز معطوف بوده است. چراکه در این دیدگاه، غرایز به تمامی رفتارهای انسان جهت می‌دهد. این رابطه به شکل تقابل سازندگی و تخریب بروز می‌یابد. در واقع، در تمامی جنبه‌های زندگی انسان دو مفهوم تخریب و سازندگی درهم تنیده‌اند و درک یکی بدون دیگری امکان‌پذیر نمی‌باشد. برای رسیدن به پاسخ پرسشمان نخست با تعریفی که زیگموند فروید از ساختار ذهن انسان ارایه نموده است، آشنا شده‌ایم و دانستیم که مطابق با تقسیم‌بندی ساختار ذهن انسان در دیدگاه زیگموند فروید، در برابر وجه قابل‌لمس بُعد وجودی هر انسانی که همان آگاهی است، بخشی از وجود او که آشنایی با آن برای درک کامل شخصیت انسان اهمیت دارد، بخش ناآگاه ذهن است که قسمت اعظمی از کنش و واکنش میان انسان و جهان به واسطه عملکرد آن شکل می‌گیرد؛ مطابق با این دیدگاه، که به مطالعه نحوهِ عملکرد غرایز -که در بخش ناخودآگاه و یا نهاد سکنی گزیده‌اند- انجامید، به تحلیل آثار کن کوری پرداخته و تقابل‌های میان دو وجه آگاه و ناآگاه و هم‌چنین، دو غریزه متضاد را در آثار این هنرمند بررسی نموده‌ایم.
در آثار کن کوری دیگر انسان موجودی خردمند و با قدرت اختیار نمی‌باشد. بلکه هنرمند مواردی را که قدرت اختیار و انتخاب انسان را محدود می‌کند، به‌عنوان عامل سلطه تاناتوس در آثارش منعکس می‌نماید که نه تنها در دنیای درون انسان، بلکه در جهان پیرامونش نقش مهمی را ایفا می‌نماید. به طور کلی، در تمامی آثار کن کوری انسان، موجودی است که با ناتوانی بُعد وجودی خود مواجه گشته است. انسان در این آثار متناسب با عملکرد غریزه مرگ تخریب می‌کند و هم‌چنین، متناسب با غریزه زندگی سامان می‌بخشد. در این آثار تضاد و تقابل بین غرایز دوگانه به‌خوبی منعکس گشته است. بدن انسان در راستای بیان مضامین مد نظر هنرمند نقش کلیدی دارد. در بسیاری از موارد بدن تحت تاثیر مصادیق غریزه مرگ به کام نابودی و فرسودگی تدریجی می‌رود.

پی‌نوشت

1- Sigmund freud.
2- Parapsychology.
3- Psychic energy.
4- instincts.
5- hypnotism.
6- Practical psychology.
7- aristotle.
8- catharsis.
9- روشی در علم روانکاوی است که در آن بیمار هر آنچه به ذهنش می‌رسد بی پرده و بدون ترس و خجالت به زبان می‌آورد.
10- Surrealism.
11- unconscious.
12- trauma.
13- Pleasure and pain principle.
14- Currie, k.
15- Descartes,R.
16- Nietzsche,f. W.
17- Schopenhawer,A.
18- Reality principle.
19- subconscious.
20- superego.
21- sublimination.
22- Dynamic psychology.
23- topography.
24- Freud economic model.
25- eros.
26-tanatos.
27-tanatos.

منابع

آدامز، لوری (۱۳۹۴). ***روش‌شناسی هنر***، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.

آریان‌پور، امیر حسین (۱۳۵۷). ***فروید یسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان***، تهران: امیرکبیر.

برت، تری (۱۳۹۶). ***نقد هنر***، ترجمه کامران غبرایی، تهران: کتاب نشر نیکا.

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴). ***فروید در مقام فیلسوف: فراروان‌شناسی پس از لاکان***، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). ***نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای***، جلد ۱، تهران: سمت.

خسروشاهی بناب، مریم و حسامی، منصور (۱۳۹۶). بررسی بازنمود روان زخم فردی و جمعی ناشی از دو جنگ جهانی در هنر با نگاهی به آثار دو تن از نقاشان آلمان، ***باغ نظر***، شماره ۵۲، ۵-۱۶.

دولوز، ژیل (۱۳۸۴). غریزه مرگ، ترجمه مراد فرهادپور، ***ارغنون***، شماره ۲۶ و ۲۷، ۴۲۷-۴۳۶.

شریعت‌کاشانی، علی (۱۳۹۲). ***روان‌کاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا***، تهران: نظر.

شفیعی سرارودی، مهرنوش (۱۳۹۵). بررسی نمود آفرینش و مرگ در آثار سفالین غرب (از نیمه دوم قرن بیستم تا امروز)، ***جلوه هنر***، شماره ۱۵، ۸۳-۹۴.

صنعتی، محمد (۱۳۹۲). ***تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات***، تهران: مرکز.

فروید، آنا (۱۳۸۲). ***من و ساز و کارهای دفاعی***، ترجمه محمد علی‌خواه، تهران: مرکز.

فروید، زیگموند (۱۳۸۳). ***تمدن و ملالت‌های آن***، ترجمه محمد مبشری، تهران: ماهی.

فروید، زیگموند (۱۳۹۵). ***مکانیزم‌های دفاع روانی***، ترجمه سیدحبیب گوهری‌راد و محمد جوادی، تهران: رادمهر.

فروید، زیگموند (۱۳۹۸). ***ورای اصل لذت***، ترجمه هوشمند ویژه، تهران: بهجت.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۸). ***درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر***، تهران: چشمه.

مارکوزه، هربرت (۱۳۸۹). ***اروس و تمدن (تحقیقات فلسفی درباره فروید) با مقدمه‌ای از داگلاس کلنر***، ترجمه امیر هوشنگ افتخاری‌راد، تهران: چشمه.

مولودی، فؤاد (۱۳۹۷). تحلیل شخصیت‌هاي رمان «سمفوني مردگان» بر مبناي ديدگاه فروید درباره غرایز «نهاد»، ***ادبیات پارسی معاصر***، سال هشتم، شماره ۱، ۲۳۳-۲۵۶.

ناکلین، لیندا (۱۳۹۹). ***بدن تکه تکه شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته***، ترجمه مجید اخگر، تهران: بیدگل.

هال، کالوین. اس (۱۳۹۴). ***مقدمات روان‌شناسی فروید***، ترجمه شهریار شهیدی، قم: آینده درخشان.

هلر، شارون (۱۳۸۹). ***دانشنامه فروید***، ترجمه مجتبی پردل‌شهری، مشهد: ترانه.

References

Adams, L., (2015). ***The methodologies of art***, (3rd ed) Translated by Ali masoomi. Tehran: Nazar publication, (Text in Persian).

Aryanpour, A., (1978). ***Freudian theory with allusion to literature and mysticism***, (2nd ed) Tehran: Amir Kabir publication, (Text in Persian).

Barret,T,. (2017). ***Criticizing art: understanding the contemporary***, (4th ed) translated by Kamran Gabraei . Tehran: ketab nashre nika publication, (Text in Persian).

Boothby, R,. (2005). ***Freud as philosopher: metapsychology after Lacan***, (1st ed) translated by Soheil Sommi.Tehran: Qoqnoos publication, (Text in Persian).

Deleuze, G,. (2005). "Death instincts". translated by Morad Farhadpour. ***Arghanoon Jurnal***.(26-27):427-436, (Text in Persian).

Freud, A,. (2003). ***Ego and the mechanism of defense***, (1st ed) translated by Mohammad Alikhah. Tehran: Markaz publication, (Text in Persian).

Freud, S,. (2004). ***Civilization and its discontents***, (1st ed) translated by Mohammad mobasheri. Tehran:

Mahi publication, (Text in Persian).
Freud, S,. (2016). ***Defense mechanism***, (2nd ed) translated by Seyed Habib Gohari Rad and Mohammad Javadi. Tehran: Radmehr publication, (Text in Persian).
Freud, S,. (2019). ***Beyond the pleasure principle***, (2nd ed) translated by Hooshmand Vijeh. Tehran: Behjat publication, (Text in Persian).
Hall, C, S,. (2015). ***A primer of Freudian psychology***, (3rd ed) translated by Shahriar Shahidi. Qom: Ayandeh- Derakhshan publication, (Text in Persian).
Heller, S. (2010). ***Freud A to Z***, (1st ed) (translated by Mojtaba Pordel Shahri). Maashhad: Taraneh publication, (Text in Persian).
Keshmir Shekan, H,. (2017). ***An introduction to critical theory in art history***, (2nd ed) Tehran: Cheshmeh publication, (Text in Persian).
Khosroshahi banab, M., Hesami, M. (2005). "A study of representation of individual and collective trauma resulting from two world wars in art with a look at the works of two German painters". ***Bagh-e Nazar journal***, 14(52) :5-16, (Text in Persian).
Marcuse, H,. (2010). ***Eros and civilization***, (2nd ed) (translated by Amir Hooshang Eftekhari Rad). Tehran: Cheshmeh publication, (Text in Persian).
Moloudi, F,. (2018). " analysing the characters of novel " symphony of the dead" based on Freud's view of instincts of ID". ***Persian contemporary literature***, 8(1): 233-256, (Text in Persian).
Normand, T,. (2002). ***Ken Currie: Details of a Journey***, (limited ed) London: Lund Humphries .
Nochlin, L,. (2020). ***The body in pieces: The fragment as a metaphor of modernity***, (2nd ed) translated by Majid Akhgar. Tehran: Bidgol publication, (Text in Persian).
Payandeh, H,. (2018). ***Critical theory: an interdisciplinary course book Volume1***, (1st ed) Tehran: Samt publication, (Text in Persian).
Sanati, m,. (2013). ***Psychological analysis in art and literature***, (6th ed) Tehran: Markaz publication, (Text in Persian).
Shariatjashani, A,. (2013). ***Psychoanalysis***, ***literature and art: from Freud to Derrida***,(1st ed) Tehran: Nazar publication, (Text in Persian)..
Shafiei Sararoudi, M. (2022). Study of the Form and Content Characteristics of the Pottery Works of Cobra Artists. Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 14(2), 59-69. doi: 10.22051/jjh.2022.38299.1722

URLs:

URL1.https://www.artnet.com/artists/ken-currie/after-life-from-the-death-mask-of-audobon-LBxMz_eOVegaUbyspxtqcw2 ,(2022-10-18).

URL2. https:// www.brooklynrail.org/2014/05/artseen/ken-currie, jones, D,. (2022-10-18).

URL3. https://www.meer.com/flowers-gallery/artworks/120286,(2022-10-18).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۴۵-۲۱
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تطبیق نگاره‌های سرگذشت پیامبران در دو نسخه جامع‌التواریخ ایلخانی با متن کتاب‌های مقدس قرآن و تورات [1]

سحر ذکاوت [2]
مرتضی افشاری [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۸

چکیده

نسخه جامع‌التواریخ رشیدی، تالیف خواجه رشیدالدین فضل‌الله، متعلق به دوره ایلخانی است. نگاره‌هایی با مضامین سرگذشت انبیای الهی در بین تصاویر آن وجود دارد و نگاره‌های موجود در کتابخانه دانشگاه ادینبورگ اسکاتلند و مجموعه ناصر خلیلی، نمونه‌های مهمی از این نسخه هستند. پژوهش‌های متعددی در معرفی نگاره‌های این مجموعه‌ها انجام شده، اما یافته‌های پژوهش‌ها از جامعیت لازم برخوردار نبوده است. زیرا در برخی از منابع معرفی و شناسنامه آثار اطلاعات اشتباهی را ارایه کرده‌اند که سبب حصول نتایج فاقد اعتبار شده است. هم‌چنین، تعداد جامعه آماری محدود بوده و درنتیجه، نتایج پژوهش‌ها قابل اطمینان نیستند و از این‌رو، ضرورت انجام پژوهش حاضر ایجاب شده است. اهداف شامل شناخت میزان پای‌بندی نگاره‌های سرگذشت پیامبران در کتاب جامع‌التواریخ به متن قرآن کریم و کتاب‌های مقدس تورات و انجیل و شناسایی عوامل تاثیرپذیری نگاره‌های آن از متن تورات است. پرسش این است که، نگاره‌های سرگذشت پیامبران در کتاب جامع‌التواریخ تا چه اندازه‌ای به متن قرآن و کتاب مقدس تورات پای‌بند هستند؟ پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی و با تحلیل اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و تصویری انجام شده و نمونه‌ها شامل ۱۸ نگاره با موضوع سرگذشت پیامبران از کتابخانه دانشگاه ادینبورگ و مجموعه ناصر خلیلی است. نتایج نشان می‌دهد، در نگاره‌ها، پای‌بندی کاملی به یک متن خاص دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد آثار با دخل و تصرف‌هایی از سوی نگارگر خلق شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: سرگذشت پیامبران، قرآن، تورات، نسخه جامع‌التواریخ رشیدی، نگارگری ایلخانی.

1-DOI:10.22051/JJH.2022.39907.1777

۲-دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
۳-استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

مقدمه

نسـخه‌های مصور، منابع مهمی برای شناسایی هنر و شـرایط فرهنگی و اجتماعی جوامع هستند و از طرف دیگر، شـرایط سیاسـی، اجتماعـی و فرهنگی حاکم بر هـر دوره‌ای در هنر آن عصـر نمود و بـروز می‌یابد. یکـی از مهم‌ترین نسـخه‌های مصـور دوره ایلخانی، جامع‌التواریخ است. نگاره‌هایی از این نسخه به شرح سرگذشت پیامبران الهی اختصاص دارد و در کتابخانه دانشـگاه ادینبـورگ اسـکاتلند و انجمن سـلطنتی آسـیایی لنـدن (مجموعه ناصـر خلیلـی)، نگه‌داری می‌شـود. اهمیت ایـن نگاره‌هـا از حیـث مطالعات دینی و هنری قابـل ملاحظه اسـت. هم‌چنین، تاثیر و تاثراتـی از متون کتاب‌هـای مقدس قـرآن و تورات در ایـن نگاره‌هـا مشـاهده می‌شـود؛ از آن‌جایی که پیشینه پژوهش نشـان می‌دهد، مطالعات انجام‌شده از جامعیـت لازم برخـوردار نبـوده و ایـن نقصـان و اعتبار ناکافی نتایـج در معرفی و شناسـنامه آثار و در تعداد جامعه آماری پژوهش‌ها مشـاهده شـده است وهمچنین عدم اعتبـار و پایایـی در مطالعات صورت گرفتـه وجـود دارد؛ ضـرورت انجام پژوهـش حاضر ایجاب شده اسـت. در این پژوهش پرسش زیر مطرح شده است: ۱) نگاره‌های سرگذشت پیامبران در کتاب جامع‌التواریـخ تا چه انـدازه‌ای به متن قـرآن و کتاب مقدس تورات پای‌بند هسـتند؟ برای پاسـخ‌گویی به پرسـش، ابتدا، به بررسی نسـخه‌های جامع‌التواریخ محفوظ در کتابخانه دانشـگاه ادینبورگ اسـکاتلند و انجمن سلطنتی آسـیایی لندن پرداخته شده است. سـپس، نگاره‌ها و نمونه‌های پژوهشـی و هم‌چنین، سرگذشـت پیامبران در متون مقدس قـرآن و تورات بررسی شده است. در نهایت، تطبیق نگاره‌ها با متون مقدس صورت گرفته است.

روش پژوهش

پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی و با تحلیل اطلاعـات کتابخانه‌ای، اسـنادی و میدانی انجام شده و نمونه‌های مورد بررسی ۱۸ نگاره و مرتبط با موضوع سرگذشت پیامبران حضرت نوح (ع)، صالح (ع)، ابراهیم (ع)، یعقوب (ع)، یوسف (ع)، موسی (ع)، یوشـع (ع)، داود (ع)، ارمیا (عزیـر) (ع) و یونس (ع) از موزه ادینبورگ اسـکاتلند و انجمن سلطنتی آسیایی لندن (مجموعه ناصر خلیلی) است و نمونه‌ها به صورت هدفمند و در راسـتای اهداف پژوهش انتخاب شـده است.

پیشینه پژوهش

یکـی از منابـع مهـم، در پیشـینه پژوهـش، کتـاب «نگارگـری ایرانـی، پژوهشـی در تاریـخ نقاشـی و نگارگری ایران» نوشـته یعقوب آژند (۱۳۹۷) اسـت. در ایـن کتـاب، اطلاعـات جامعـی در مورد نسـخه جامع‌التواریـخ و برخـی از نگاره‌هـای آن ارایه شـده اسـت. بهروزی‌پـور و امیرحاجلـو (۱۳۹۷)، در مقاله «نقـش و کارکـرد نگارگـری در مشـروعیت مذهبـی حکومـت ایلخانان بـا تاکید بـر نمادهای شـیعی در نگارگری‌هـای جامع‌التواریـخ رشـیدی و آثارالباقیه بیرونـی» سیاسـت‌های مشـروعیت‌طلبی مذهبـی حکومت ایلخانان را در نگارگری‌هـای جامع‌التواریخ با مضامین شـیعه جسـتجو نموده‌اند. بررسـی‌های شایسـته‌فر و عبدالکریمی (۱۳۹۵)، در مقاله «عناصر بصـری رویدادهـای زندگـی پیامبـر اکـرم (ص) در نگاره‌های جامع‌التواریخ» نشـان می‌دهند که، نگارگر مسـلمان سـعی کرده تا در مصورسـازی رویدادهای زندگی پیامبـر اکـرم (ص) در نگاره‌ها، جلـوی تبلیغ ادیـان بودایی و مسـیحی توسـط هنرمنـدان بیگانه اقدامی هنرمندانـه انجام دهـد و زیباتریـن نگاره‌ها را در مضامین اسـلامی خلـق کند. نیلوفر مشـهدی (۱۳۹۵)، در پایان‌نامـه خـود بـه «مطالعـه تطبیقی سـاختار نقـوش و رنـگ در نگاره‌هـای نسـخه‌های جامع‌التواریخ و شاهنامه بایسنقری» پرداخته است. نتایج پایان‌نامه «بررسـی تطبیقی نگاره‌های مذهبی نسـخه جامع‌التواریخ دوره ایلخانی و مجمع‌التواریخ دوره تیمـوری» نوشـته صدیقه پورچنگیـز (۱۳۹۵)، نشـان می‌دهند، جامع‌التواریخ رشـیدالدین متاثر از هنرهای بیزانس، شـرق دور و مکتب عباسـی است. در پایان‌نامـه «مطالعه تطبیقی قصص انبیا براسـاس قرآن کریم و انجیل (نحوه تجسـم آن‌ها در نگاره‌های کتاب جامع‌التواریـخ، نمازخانه سیسـتین و لوجیا)» نوشته یاسمن برقی (۱۳۹۴)، نمونه‌ها به داستان‌های حضرت نوح (ع)، یونس (ع)، ارمیا (ع)، یوسـف (ع) و

موسی (ع) محدود شده است و نقطه تمایز پژوهش پیش‌رو با آن، افزایش نمونه‌های مطالعاتی پژوهش حاضر به ۱۸ نگاره و ارایه اطلاعات جدیدتر و کامل‌تر است. هادی بابائی‌فلاح (۱۳۹۳)، در مقاله «مطالعه تطبیقی قصص‌الانبیاء در قرآن کریم و سرگذشت پیامبران در متن و نگاره‌های کتاب جامع‌التواریخ» به کشف تفاوت‌های زیربنایی بین جزییات روایت جامع‌التواریخ و قرآن درباره داستان‌های انبیا پرداخته است. بابائی‌فلاح در معرفی نگاره حضرت یعقوب و خانواده‌اش دچار اشتباه شده و آن را ابراهیم در حال پذیرایی از سه فرشته (درحالی‌که همسرش ساره در چادر نشسته) معرفی کرده است. هم‌چنین، پایان‌نامه «تحلیلی بر تاثیرات هنر مانوی بر نگارگری جامع‌التواریخ رشیدی» نوشته اختر حسین‌نژاد (۱۳۹۳)، اطلاعاتی در مورد نفوذ هنر مانوی در هنر نگارگری دوره ایلخانی با محوریت جامع‌التواریخ رشیدی ارایه داده است. در پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی و جامعه‌شناختی نگاره‌های کتاب جامع‌التواریخ رشیدی و ظفرنامه تیموری» نوشته الهه‌السادات بزرگی (۱۳۹۳)، نمونه‌های موردی از نسخه جامع‌التواریخ به نگاره‌های غیرمذهبی محدود شده است. هم‌چنین، نتایج پایان‌نامه «تحلیل تطبیقی پنج نگاره از جامع‌التواریخ با پنج نگاره از دوره کیلیکیه» نوشته آدنا میرزاخانیان (۱۳۹۲)، نشان‌دهنده شباهت‌های زیاد بین نگاره‌های جامع‌التواریخ ایلخانی با نمونه‌های کیلیکیه است. یافته‌های پژوهش مهناز شایسته‌فر و همکاران (۱۳۹۰)، در مقاله «بررسی موضوعی شمایل‌نگاری پیامبر اسلام (ص) در نگارگری دوره ایلخانی و حضرت مسیح در نقاشی مذهبی بیزانس متاخر» نشان‌دهنده تاثیرپذیری عمیق نقاشی اسلامی از نقاشی بیزانس است. صداقت و خورشیدی (۱۳۸۸)، در مقاله «بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع‌التواریخ» فقط به ویژگی‌های بصری نسخه پرداخته‌اند و در معرفی نگاره حضرت یعقوب و خانواده‌اش به اشتباه نگاره به حضرت ابراهیم نسبت داده شده است. یکی از منابع مهم دیگر کتاب نگارگری ایرانی نوشته شیلا کنبای (۱۳۸۹) است. ثروت عکاشه (۱۳۸۰) نیز کتاب «نگارگری اسلامی» را نوشته و اطلاعات جامعی در زمینه پژوهش حاضر ارایه نموده است. هم‌چنین، می‌توان به تالیف رویین پاکباز (۱۳۸۰)، با عنوان «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» اشاره کرد که به نگارگری ایلخانی و نسخه جامع‌التواریخ نیز اشاراتی داشته است. حاصل مطالعات آرتور پوپ و همکاران (۱۳۷۸)، چاپ کتاب «سیر و صور نقاشی ایران» بوده است که بخشی از این کتاب به نگارگری ایرانی اختصاص یافته است. لورنس بینیون و همکاران (۱۳۷۸)، در کتاب «تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی (سیر تاریخ نقاشی ایرانی)» اطلاعات مفیدی در مورد نقاشی ایرانی ارایه کرده‌اند. اکبر تجویدی (۱۳۷۵)، در کتاب «نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری» به بررسی ویژگی‌های نگارگری دوره ایلخانی و نسخه جامع‌التواریخ پرداخته است. کتاب «تاریخ نگارگری در ایران» نوشته عبدالمجید شریف‌زاده (۱۳۷۵) نیز از منابع مهم در زمینه شناخت ویژگی‌های نگارگری ایرانی محسوب می‌شود.

جامع‌التواریخ ایلخانی و نگاره‌های سرگذشت پیامبران در موزه ادینبورگ و مجموعه خلیلی

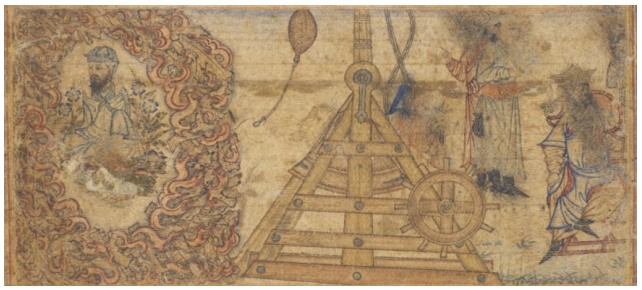
جامع‌التواریخ از نسخه‌های ارزشمند کهنی است که موضوعاتی در مورد تاریخ اساطیر، باورها و فرهنگ قبایل ترک و مغول و سایر اقوام را شامل می‌شود (شایسته‌فر، عبدالکریمی، ۱۳۹۵: ۴۰)؛ و خواننده با اطلاعاتی جامع از سرگذشت حضرت آدم (ع)، موسی (ع)، عیسی (ع) و دوران آغازین حکومت پادشاهان ایرانی و پیامبر اکرم (ص) در شروع و تا حکومت حاکمان امپراطوری مغولی یعنی سلطان ابوسعید بهادرخان (۱۳۱۷- ۱۳۳۵م./ ۷۱۷- ۷۳۶ هـ.ق.) مواجه می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۱). خواجه رشیدالدین فضل اله همدانی به دستور غازان‌خان به تالیف این کتاب غنی مبادرت کرد و پیش از آن‌که تالیف تاریخ مغول به اتمام برسد، غازان‌خان در تاریخ ۷۰۳ه.ق. چشم از جهان فروبست و سپس، اولجایتو جانشین غازان‌خان دستور داد که خواجه رشیدالدین نگارش آن را به پایان برساند (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۸۵) و در نهایت، اولجایتو این نسخه را به نام غازان‌خان

امضا کرد (صداقت و خورشیدی، ۱۳۸۸: ۷۹). بنابراین، این قسمت از کتاب و در واقع، جلد اول آن به نام تاریخ غازانی شهرت یافته است (بابائی‌فلاح، ۱۳۹۳: ۱۷). اولجایتو به خواجه رشیدالدین فضل اله دستور داد، جلد دوم و سومی به ترتیب شامل تاریخ عمومی به‌ویژه، تاریخ ممالک اسلامی و مسایل جغرافیایی تالیف کند و به آن بیافزاید (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۸۵). در تالیف این نسخه از کتابهایی مانند تاریخ طبری، الکامل (ابن‌اثیری)، فارس‌نامه (ابن‌بلخی)، مروج‌الذهب (مسعودی)، راحه‌الصدور (راوندی)، جهانگشای (جوینی)، فتح‌نامه (خواجه نصیرالدین طوسی)، تاریخ عتبی، ماللهند (بیرونی)، مشارب‌التجارب (ابن‌فندق) و... استفاده شده است (شایسته‌فر و عبدالکریمی، ۱۳۹۵: ۴۰). نسخه‌های مختلفی از این اثر در زمان‌های گوناگون مصور شده و به کتابت درآمده است که نمونه مشهوری از آن متعلق به سال‌های ۱۳۰۷- ۱۳۱۴م./ ۷۰۷- ۷۱۴ هـ.ق. است و دارای دو بخش است. بخش اول آن، در سال ۱۳۰۷م./ ۷۰۷هـ.ق. تهیه شده که شامل تاریخ غزنویان، سلاجقه و خوارزمشاهیان است (صداقت و خورشیدی، ۱۳۸۸: ۷۹) و اکنون، در کتابخانه ادینبورگ اسکاتلند محفوظ است و شامل ۷۰ تصویر زیبا است (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶: ۲۰). بخش دوم آن، در سال ۱۳۱۴م./ ۷۱۴هـ.ق. با سبک و سیاق بخش اول آن مصور شده (صداقت، خورشیدی، ۱۳۸۸: ۸۰-۷۹) و دارای ۱۰۰ نگاره است و در انجمن آسیایی لندن (مجموعه خلیلی) نگهداری می‌شود (کنبای، ۱۳۸۹الف: ۳۳). برخی صاحب‌نظران اعتقاد دارند این دو بخش مجزا از هم بوده و دو نسخه متمایز از هم با دو تاریخ مجزا هستند و شاید دلیل این عقیده تاریخ کتابت و نوع مصور شدن نگاره‌های این بخش‌ها است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵). ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نگاره‌های این کتاب، برگرفته از عناصر ایرانی، چینی و بیزانسی است و در آن می‌توان به عناصری چون کادر افقی و طومارمانند نقاشی چینی، رنگ‌های محدود و ملایم، نوع خطوط مورد استفاده در نقاشی بیزانس متاخر، توجه به پس‌زمینه، چهره‌هایی با استخوان‌بندی نژاد زرد، استفاده و توجه به خط، خطوط نه چندان ظریف، ترکیب‌بندی‌های استوار، ایستا و بسیاری از عناصر دیگر اشاره کرد (کنبای، ۱۳۸۹ب: ۳۲).

در این پژوهش نمونه‌های مورد بررسی ۱۸ نگاره مرتبط با سرگذشت پیامبران شامل حضرت نوح (ع)، صالح (ع)، ابراهیم (ع)، یعقوب (ع)، یوسف (ع)، موسی (ع)، یوشع (ع)، داود (ع)، ارمیا (عزیر) (ع)، یونس (ع) است. شرح هر نگاره در جدول ۱، به همراه تصویر اثر ارایه شده است.

جدول ۱. نگاره‌های سرگذشت پیامبران در نسخ جامع‌التواریخ رشیدی (موزه ادینبورگ و مجموعه ناصر خلیلی)، (نگارندگان).

ردیف	تصویر نگاره	مشخصات نگاره
۱		تصویر ۱-کشتی حضرت نوح (ع). جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (URL12).

۲		تصویر ۲-شتری از صخره برای حضرت صالح (ع) تولید می‌شود. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL10).
۳		تصویر ۳-حضرت ابراهیم (ع) به دستور پادشاه نمرود به آتش پرتاب می‌شود. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL5).
۴		تصویر ۴-حضرت یعقوب (ع) با سه پسر و دو همسرش لیا و راحیل. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (URL6).
۵		تصویر ۵-حضرت یوسف (ع) با لباسی پاره در حضور پوتیفار. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (بابائی فلاح، ۱۳۹۳: ۱۹).
۶		تصویر ۶-حضرت یوسف (ع) و برادرانش در مصر. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (URL13).
۷		تصویر ۷-خدمتکاران آسیه، صندوق حامل حضرت موسی (ع) (شیرخواره) را از نیل پیدا می‌کنند. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL16).

۸		تصویر ۸-غرق شدن فرعونیان در دریای سرخ. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL3).
۹		تصویر ۹-حضرت موسی (ع) و هفتاد مرد فرهیخته صدای خداوند را از ابرها می‌شنوند. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL7).
۱۰		تصویر ۱۰-فرو رفتن قارون در زمین در حضور حضرت موسی (ع). جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL11).
۱۱		تصویر ۱۱- حضرت موسی (ع)، عوج‌بن‌عنق را می‌کشد. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL8).
۱۲		تصویر ۱۲-حضرت موسی (ع) به لاویان دستور می‌دهد گوساله طلایی پرستان را سر ببرند. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (آژند، ۱۳۹۷: ۱۹۴).

۱۳		تصویر ۱۳- رحلت حضرت موسی (ع) در کوه نبو. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی در لندن (URL14).
۱۴		تصویر ۱۴- حضرت یوشع نبی (ع) دستور می‌دهد املاک گرفته‌شده در جریکو را از بین ببرند (فرمان نابودي غنايم اريحا توسط يوشع پيامبر). جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL9).
۱۵		تصویر ۱۵- حضرت داود (ع) بین دو برادر داوری می‌کند. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL2).
۱۶		تصویر ۱۶- حضرت ارمیا یا عزیر نبی (ع) و زنده شدن مردگان. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (URL4).
۱۷		تصویر ۱۷- حضرت یونس (ع) و نهنگ (یونس اندر دهان ماهی شد). جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری انجمن سلطنتی آسیایی لندن (URL15).

۱۸		تصویر ۱۸- حضرت یونس (ع) و نهنگ. جامع‌التواریخ، مکتب ایلخانان، محل نگه‌داری کتابخانه دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند (Rice, 1976: 88).

سرگذشت پیامبران در کتاب‌های مقدس قرآن و تورات

سرگذشت انبیا با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در متن قرآن و تورات ذکر شده است. در جدول ۲، جزییات شرح رویدادها و سرگذشت انبیا آمده است.

جدول ۲. سرگذشت پیامبران در کتاب‌های مقدس قرآن و تورات (نگارندگان).

ردیف	نام پیامبر و موضوع رویداد بر اساس تصاویر جدول ۱	
۱	**کشتی حضرت نوح (ع)**	
	قرآن	آیات ۳۶ تا ۴۶ سوره هود: ... و با نظارت ما و وحی ما کِشتی را بساز، و ... (۳۷) و [نوح] کشتی را می‌ساخت و هرگاه گروهی از قومش بر او عبور می‌کردند، او را مسخره می‌کردند. ... تا هنگامی که فرمان ما فرا رسید و تنور فوران کرد، گفتیم: از هر [نوع حیوانی] یک زوج دوتایی [نر و ماده] و نیز خاندانت و آنان را که ایمان آورده‌اند، در کشتی سوار کن، مگر کسی که پیش‌تر فرمان غرق شدن را بر ضد او لازم کرده‌ایم و جز اندکی همراه او ایمان نیاوردند (۴۰). و نوح گفت: در آن سوار شوید که حرکت کردنش و لنگر انداختنش فقط به نام خداست، یقیناً پروردگارم بسیار آمرزنده و مهربان است (۴۱). آن کشتی آنان را در میان موج‌هایی کوه‌آسا حرکت می‌داد و نوح فرزندش را که در کناری بود، بانگ زد که ای پسرم! همراه ما سوار شو و با کافران مباش (۴۲). گفت: به زودی به کوهی که مرا از آب نگه دارد، پناه می‌برم. نوح گفت: امروز در برابر عذاب خدا هیچ نگه‌دارنده‌ای نیست، مگر کسی که [خدا بر او] رحم کند و موج میان آن دو حایل شد و پسر از غرق شدگان گردید (۴۳). و [پس از هلاک شدن کافران] گفته شد: ای زمین! آب خود را فرو بر، و ای آسمان! [از ریختن باران] باز ایست، و آب کاستی گرفت و کار پایان یافت و کشتی بر [کوهِ] جودی قرار گرفت و گفته شد: دوری [از رحمت خدا] بر گروه ستمکاران باد (۴۴). و نوح [پیش از توفان] پروردگارش را ندا داد و گفت: پروردگارا! به راستی که پسرم از خاندان من است و یقیناً وعده‌ات [به نجات خاندانم] حق است و تو بهترین داورانی (۴۵). خدا فرمود: ای نوح! به یقین او از خاندان تو نیست، او [دارای] کرداری ناشایسته است .... در آیه ۱۰ سوره تحریم نیز زن حضرت نوح (ع) از کافران قلمداد شده است. آیات ۲۶ تا ۴۴ سوره مؤمنون نیز به داستان کشتی نوح پرداخته است.

	تورات	... خداوند به نوح (ع) فرمود: «تصمیم گرفته‌ام تمام مردم را هلاک کنم، اما تو، ای نوح، با چوب درخت سرو یک کشتی بساز و در آن اتاق‌هایی درست کن. درزها و شکاف‌های کشتی را با قیر بپوشان. آن را طوری بساز که طولش ۳۰۰ ذراع و عرضش ۵۰ ذراع و ارتفاع آن ۳۰ ذراع باشد. یک ذراع پایین‌تر از سقف، پنجره‌ای برای روشنایی کشتی بساز، در داخل آن سه طبقه بناکن و در ورودی کشتی را در پهلوی آن بگذار. به زودی من سراسر زمین را با آب خواهم پوشانید تا هر موجود زنده‌ای که در آن هست، هلاک گردد. اما با تو عهد می‌بندم که تو را با همسر و پسران (سام، حام و یافث) و عروسانت در کشتی سلامت نگه دارم. از تمام حیوانات، خزندگان و پرندگان یک جفت نر و ماده با خود به داخل کشتی ببر، تا از خطر این طوفان در امان باشند. هم‌چنین، خوراک کافی برای خود و برای تمام موجودات در کشتی ذخیره کن. پس از یک هفته، به مدت چهل شبانه‌روز باران فرو خواهم ریخت و هر موجودی را که به وجود آورده‌ام، از روی زمین محو خواهم کرد» و بعد از یک هفته، طوفان شروع شد و چهل شبانه‌روز به شدت باران بارید، تا این‌که کشتی از روی زمین بلند شد و روی آب شناور شد (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۸-۹).
۲	**شتری از صخره برای حضرت صالح (ع) تولید می‌شود.**	
	قرآن	و از آن جناب شاهدی بر نبوتش خواسته و گفتند: آیتی معجزه بیاور تا شاهدی بر صدق گفتارت در ادعای رسالتت باشد و از پیش خود این معجزه را پیشنهاد کردند که صالح برای آنان از شکم صخره سختی که در کوه بود ماده شتری بیرون بیاورد. صالح (ع) نیز این کار را کرد و ناقه مطابق آن چه آن‌ها خواسته بودند از شکم کوه بیرون آمد و ...(اعراف: ۷۲) و (هود: ۶۴) و (شعراء: ۱۵۶).
	تورات	در قرآن، ۹ بار نام صالح بعد از نوح و هود در سوره‌های اعراف، هود و چند سوره دیگر آمده است. در کتاب تورات نام این پیامبر ذکر نشده است (طباطبایی، ۱۳۸۹: ۳۱۸).
۳	**حضرت ابراهیم (ع) به دستور پادشاه نمرود به آتش پرتاب می‌شود.**	
	قرآن	آیات ۵۱ تا ۶۹ سوره انبیا به این موضوع اختصاص دارد و در آن خداوند می‌فرماید: «[پس او را در آتش افکندند] گفتیم: ای آتش! برابر ابراهیم سرد و بی‌آسیب باش!» (۶۹). پس جواب قوم ابراهیم جز این نبود که گفتند: او را بکشید یا بسوزانیدش. پس خدا او را از آن آتش رهایی بخشید، مسلماً در این [حادثه] برای مردم باایمان، عبرت‌هاست (عنکبوت: ۲۴). در آیات ۸۳ تا ۹۹ سوره صافات نیز این داستان نقل شده است.
	تورات	در قرآن به تفصیل داستان بت‌شکني و اعتراض به پرستش غیر خدا و سرانجام به آتش‌افکنده شدن و گلستان شدن آتش بر ابراهیم بیان شده است، ولي تورات (عهد عتیق) در این باره ساکت است (URL۱).
۴	**حضرت یعقوب (ع) با سه پسر و دو همسرش لیا و راحیل**	
	قرآن	شرح دقیقی از آن در قرآن نیامده است. ازدواج با دو خواهر به‌طور هم‌زمان از دیدگاه اسلام و براساس آیه شریفه ۲۳ سوره نساء، باطل و حرام شده است. از امام رضا (ع) پیرامون نام کسی که دو خواهر را هم‌زمان در عقد خود داشت، سوال شد و آن حضرت فرمود: «یعقوب‌بن اسحاق که لیا و راحیل را هم‌زمان در نکاح خود داشت و بعدا، این کار تحریم شد و خداوند این آیه (نساء: ۲۳) را نازل کرد» (صدوق، ۱۳۷۸: ۲۴۲).

	تورات	یعقوب، لیه و راحیل را به زنی می‌گیرد. لابان پس از پایان هفته عروسی لیه، دختر کوچک خود راحیل را هم به یعقوب می‌دهد (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۲۸). در سفر پیدایش، در فصل ۲۹ و ۳۰ آمده یعقوب از دو همسر خود، راحیل و لیه و همسران فرعی‌اش بلهاء و زلفاء، صاحب دوازده فرزند شد که نام‌هایشان رئوبین، شمعون، لاوی، یهودا، یساکار، زبولون، دان، نفتالی، اشیر، جاد، یوسف و بنیامین است که به بنی اسرائیل معروف هستند (مجیدی‌فر، ۱۳۹۸: ۴).
۵	**حضرت یوسف (ع) با لباسی پاره در حضور پوتیفار**	
	قرآن	آیات ۲۳ تا ۲۹ سوره یوسف: و آن [زنی] که یوسف در خانه‌اش بود، از یوسف با نرمی و مهربانی خواستار کام‌جویی شد، ... و هر دو به سوی در کاخ پیشی گرفتند، و بانو پیراهن یوسف را از پشت پاره کرد و [در آن حال] در کنار [آستانه] در به شوهر وی برخوردند؛ بانو به شوهرش گفت: کسی که نسبت به خانواده‌ات قصد بدی داشته باشد، کیفرش جز زندان یا شکنجه دردناک [چه خواهد بود؟!] (۲۵). یوسف گفت: او از من خواستار کام‌جویی شد و گواهی از خاندان بانو چنین داوری کرد: اگر پیراهن یوسف از جلو پاره شده، بانو راست می‌گوید و یوسف دروغگوست (۲۶). و اگر پیراهنش از پشت پاره شده، بانو دروغ می‌گوید و یوسف راستگوست (۲۷). پس همسر بانو چون دید پیراهن یوسف از پشت پاره شده، گفت: این [فتنه و فساد] از نیرنگ شما [زنان] است، بی‌تردید نیرنگ شما بزرگ است. (۲۸)... .
	تورات	در فصل ۳۹ تورات آمده که: روزی یوسف طبق معمول به کارهای خانه رسیدگی می‌کرد. آن روز هم شخص دیگری در خانه نبود. این خودِ زن عزیز مصر بود که با داد و فریاد مردان خانه را خبر کرد که مرد عبرانی می‌خواسته به او دست‌درازی کند و تا فریاد او برای کمک بلند نشده، دست از او برنداشته و از دست پاچگی جامه خود را رها کرده و گریخته است. بانو جامه را نزد خود نگه می‌دارد تا همسرش می‌آید، جامه را به او نشان می‌دهد و می‌گوید: بنده عبرانی می‌خواست به من دست‌درازی کند و چون من فریاد کردم، ترسان جامه خود را رها کرد و گریخت (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۱۱-۱۸).
۶	**حضرت یوسف (ع) و برادرانش در مصر**	
	قرآن	در آیات ۵۴ تا ۶۲ سوره یوسف: به دلیل تعبیر خواب درست یوسف پادشاه او را از زندان به نزد خود فراخواند: و پادشاه گفت: یوسف را نزد من آورید تا او را برای کارهای خود برگزینم... (۵۴). یوسف گفت: مرا سرپرست خزانه‌های این سرزمین قرار ده؛ زیرا من نگهبان دانایی هستم (۵۵). این‌گونه یوسف را در [آن] سرزمین مکنت و قدرت دادیم... و برادران یوسف [با روی آوردن خشکسالی به کنعان، جهت تهیه آذوقه به مصر] آمدند و بر او وارد شدند. پس او آنان را شناخت و آنان او را نشناختند (۵۸). و هنگامی که توشه آنان را در اختیارشان قرار داد، گفت: برادر پدری خود را نزد من آورید، آیا نمی‌بینید که من پیمانه را کامل و تمام می‌پردازم و بهتر از هرکس مهمان‌داری می‌کنم؟ (۵۹) پس اگر او را نزد من نیاورید، هیچ پیمانه‌ای پیش من ندارید و نزدیک من نیایید (۶۰). گفتند: می‌کوشیم رضایت پدرش را به آوردن او جلب کنیم، و یقیناً این کار را انجام خواهیم داد (۶۱). و [یوسف] به کارگزاران و گماشتگانش گفت: اموالشان را [که در برابر دریافت آذوقه پرداختند] در بارهایشان بگذارید، امید است وقتی به خاندان خود برگشتند آن را بشناسند، باشد که دوباره برگردند (۶۲).

	تورات	به دلیل تعبیر خواب درست یوسف، پادشاه او را از زندان آزاد کرد و او را شخص دوم مملکت مصر برگزید و اختیارات سراسر کشور مصر را به او واگذار کرد (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۴۸ و ۶۹). یوسف حاکم مصر شده بود و... هفت سال پربرکت با سرعت سپری شد و سال‌های قحطی شروع شد. حتی در سرزمین کنعان که خانواده یوسف در آن زندگی می‌کردند، مواد غذایی نایاب شده بود و پدر یوسف، وقتی فهمید در سرزمین مصر غلات وجود دارد، ده برادر یوسف را برای خرید آذوقه به مصر فرستاد. وقتی که برادران به مصر رسیدند و در مقابل یوسف قرار گرفتند، او را نشناختند. اما یوسف آن‌ها را شناخت. زمانی که برادرانش در مقابل او تعظیم کرده بودند، شکی نیست که یوسف خوابش را به یاد آورد... یوسف برادران را به خانه‌شان فرستاد و به آن‌ها گفت دیگر به مصر برنگردند، مگر این که برادر کوچکترشان بنیامین را نیز با خود بیاورند. به‌زودی آذوقه آن‌ها تمام شد و هیچ راهی نداشتند جز این که دوباره به مصر برگردند (همان: ۴۲-۴۶).
۷	**خدمتکاران آسیه، صندوق حامل حضرت موسی (ع) (شیرخواره) را از نیل پیدا می‌کنند.**	
	قرآن	آیات ۷ تا ۱۴ سوره قصص: و به مادر موسی الهام کردیم که او را شیر بده، پس هنگامی که [از سوی فرعونیان] بر او بترسی به دریایش انداز،... (۷). [مادرش به الهام خدا او را به دریا انداخت] پس خاندان فرعون او را [از آب] گرفتند تا سرانجام، دشمنشان و مایه اندوهشان شود... (۸)، و همسر فرعون گفت: [این نوزاد] برای من و تو مایه شادمانی و خوشحالی است، او را نکشید، امید است ما را سود دهد، یا وی را به فرزندی خود بگیریم. ولی آنان آگاه نبودند [که دشمنشان را به دست خود می‌پرورند] (۹). و قلب مادر موسی [از هر چیز جز یاد فرزندش] تهی شد... (۱۰). و به خواهر موسی گفت: [اوضاع] او را پی‌گیری کن. پس او موسی را از دور [در آغوش فرعونیان] دید در حالی که خاندان فرعون [پی‌گیری او را] درک نمی‌کردند (۱۱). و ما پیش از آن [خوردن شیر] همه زنان شیردهنده را بر او حرام کردیم [تا پستان هیچ زنی را نگیرد]، پس [خواهرش پیش آمد و] گفت: آیا می‌خواهید شما را به خانواده‌ای راهنمایی کنم که سرپرستی او را به عهده گیرند و خیرخواه او باشند؟ (۱۲) پس او را به مادرش برگرداندیم تا خوشحال شود و اندوه نخورد و بداند که حتماً وعده خدا حق است.... آیات ۳۸ تا ۴۱ سوره طه: آن زمان که به مادرت آن چه را که باید الهام می‌شد، الهام کردیم (۳۸)، که او را در صندوق بگذار، پس او را به دریا بیانداز تا دریا او را به ساحل اندازد، تا دشمن من و دشمن او، وی را برگیرد و... (۳۹). آن‌گاه که خواهرت به سوی کاخ فرعون رفت، و گفت: آیا شما را به کسی که از این نوزاد سرپرستی کند، راهنمایی کنم؟ پس تو را به مادرت برگرداندیم تا خوشحال شود و غصه نخورد و....
	تورات	زمانی که فرعون دستور داد از این پس هر نوزاد پسر اسرائیلی را در رود نیل بیاندازید... مادر موسی او را تا مدت سه ماه از دید مردم پنهان کرد، اما این پرده‌پوشی نمی‌توانست بیش از این ادامه یابد. پس از نی سبدی ساخت و آن را قیراندود کرد تا آب وارد آن نشود. سپس، پسرش را در آن گذاشت و آن را در میان نیزارهای رود نیل رها ساخت. ولی خواهر آن کودک از دور مراقب بود تا ببیند چه بر سرش می‌آید. در همین هنگام دختر فرعون برای آب‌تنی به کنار رودخانه آمد. دختر فرعون ناگهان چشمش به سبد افتاد، پس یکی از کنیزان را فرستاد تا آن را از آب بگیرد و هنگامی که چشمش به کودکی گریان افتاد، دلش به حال او سوخت و گفت: این بچه باید متعلق به عبرانی‌ها باشد و همان وقت خواهر کودک نزد دختر فرعون رفت و پرسید آیا می‌خواهید بروم و یکی از زنان شیرده عبرانی را بیاورم تا به این کودک شیر دهد؟ و دختر فرعون گفت برو! (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۶۳ و ۶۴).

۸	**عبور حضرت موسی (ع) و پیروانش از دریای سرخ و غرق شدن فرعونیان در دریا**	
	قرآن	آیات ۵۲ تا ۶۷ سوره بقره: و به موسی وحی کردیم که بندگان مرا شبانه کوچ بده که حتماً دشمنان از پی شما خواهند آمد (۵۲). پس فرعون گروهی گردآورنده را [برای جمع کردن نیرو] به شهرها فرستاد (۵۳)... فرعونیان هنگام طلوع آفتاب آنان را دنبال کردند (۶۰). چون آن دو گروه یک دیگر را دیدند، اصحاب موسی گفتند: حتماً ما به چنگ آنان خواهیم افتاد (۶۱)... پس به موسی وحی کردیم که عصایت را به این دریا بزن. [موسی عصایش را به دریا زد] پس [دریا] از هم شکافت و هر پاره‌اش چون کوهی بزرگ بود (۶۳). و آن گروه دیگر را [هم در آن جا] به دریا نزدیک کردیم (۶۴). و موسی و هرکه با او بود، همه را نجات دادیم (۶۵). آن‌گاه آن گروه دیگر را غرق کردیم (۶۶).... آیات ۷۷ تا ۷۹ سوره طه: و همانا به موسی وحی کردیم که بندگانم را شبانه حرکت بده، و برای آنان راهی خشک در دریا قرار ده که [در آن موقعیت] نه از رسیدن فرعونیان بترسی و نه از غرق شدن بهراسی (۷۷). پس فرعون با لشکریانش آنان را دنبال کرد، و [بخشی] از دریا آنان را فروگرفت، چه فروگرفتنی! (۷۸) و فرعون، قومش را گمراه کرد و راهنمایی ننمود (۷۹).
	تورات	پس فرعون ایمان نیاورد و موسی با قومش از مصر خارج شد. وقتی به فرعون خبر رسید که اسرائیلی‌ها از مصر فرار کرده‌اند پادشاه مصر ارابه خود را آماده کرده، سپاه خود را بسیج نمود و رهسپار شد و به تعقیب بنی‌اسرائیل پرداخت.... خداوند به موسی فرمود تا نزد قوم بنی‌اسرائیل برو و بگو که حرکت کنند و پیش بروند و تو عصای خود را به طرف دریا دراز کن تا آب شکافته شود و بنی‌اسرائیل عبور کنند.... آن‌گاه فرشته خدا که پیشاپیش بنی‌اسرائیل حرکت می‌کرد، آمد و در پشت سر آن‌ها قرار گرفت. ستون ابر نیز به پشت سر آن‌ها منتقل شد و حایل میان قوم اسرائیل و مصریان شد، شب فرا رسید، ابر به ستون آتش تبدیل شد به‌طوری که مصریان در تاریکی بودند و بنی‌اسرائیل در روشنایی. خداوند آب را شکافت و از میان آن راهی برای عبور بنی‌اسرائیل آماده ساخت. قوم اسرائیل از راه خشک میان دریا گذشتند در حالی که آب دریا در دو طرف راه هم چون دیواری بلند برپا شده بود. وقتی تمام قوم اسرائیل به آن طرف دریا رسیدند، خداوند به موسی گفت، بار دیگر دست خود را به طرف دریا دراز کن تا آب‌ها بر سر مصریان و اسب‌ها و ارابه‌هایشان فرو ریزد. مصریان کوشیدند فرار کنند؛ ولی خداوند همه آن‌ها را غرق کرد و حتی یک نفر باقی نماند (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۷۹ و ۸۰).
۹	**حضرت موسی (ع) و هفتاد مرد فرهیخته صدای خداوند را از ابرها می‌شنوند.**	
	قرآن	آیات ۱۵۴ و ۱۵۵ سوره اعراف: و چون خشم موسی فرو نشست، الواح را برگرفت و در رونویس آن برای کسانی که از پروردگارشان بیمناك بودند هدایت و رحمتی بود (۱۵۴). و موسی از میان قوم خود هفتاد مرد برای میعاد ما برگزید و چون زلزله آنان را فروگرفت گفت: پروردگارا اگر می‌خواستی آنان را و مرا پیش از این هلاك می‌ساختی، آیا ما را به [سزای] آن چه کم‌خردان ما کرده‌اند هلاك می‌کنی این جز آزمایش تو نیست... (۱۵۵).
	تورات	بنی‌اسرائیل درست در سه ماه پس از خروجشان از مصر به بیابان سینا رسیدند و در مقابل کوه سینا اردو زدند. موسی برای ملاقات با خدا به بالای کوه رفت و خداوند از میان کوه به موسی خطاب کرد: دستورات مرا به بنی‌اسرائیل بده و... موسی از کوه فرود آمد و هر آن چه که خداوند به او فرموده بود بازگفت (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۸۶ و ۸۵). خداوند به موسی فرمود، من در ابر غلیظی نزد تو می‌آیم تا هنگامی که با تو گفتگو می‌کنم، قوم به گوش خود صداي مرا بشنوند و گفتار تو را باور کنند. خداوند فرمود به کوه نزدیک نشوید تا این‌که صداي شیپور برخیزد، آن‌گاه می‌توانید به دامنه کوه برآیید. پس هنگام طلوع آفتاب صداي هولناك رعد و برق شنیده شد و ابر غلیظی روي کوه پدید آمد، سپس صداي شیپور برخاست تمام قوم از ترس لرزیدند و خداوند در آتش نزول کرد و تمام کوه لرزید. خداوند با موسی سخن گفت و این احکام را صادر کرد... (همان: ۸۶ و ۸۷).

۱۰	**فرو رفتن قارون در زمین در حضور حضرت موسی (ع)**	
	قرآن	آیه ۳۹ سوره عنکبوت: و قارون و فرعون و هامان را [نیز نابود کردیم] و همانا موسی برای آنان دلایل روشن آورد، پس آنان در زمین تکبّر و سرکشی کردند، ولی پیشی‌گیرنده [بر اراده و قضا و قدر ما] نبودند [تا بتوانند از عذاب ما بگریزند]. آیات ۷۶ تا ۸۲ سوره قصص: همانا قارون از قوم موسی بود که بر آنان تعدی کرد و از گنجینه‌های ثروت آن اندازه به او دادیم که حمل کلیدهایش بر گروهی نیرومند دشوار می‌آمد. [یاد کن] هنگامی که قومش به او گفتند: [متکبرانه] شادی مکن، قطعاً خدا شادمانان [متکبر] را دوست ندارد (۷۶). ... [قارون] در میان آرایش و زینت خود بر قومش درآمد؛ آنان که خواهان زندگی دنیا بودند، گفتند: ای کاش مانند آن چه به قارون داده‌اند برای ما هم بود، واقعاً او دارای بهره بزرگی است (۷۹). ... پس او و خانه‌اش را در زمین فرو بردیم و هیچ گروهی غیر از خدا برای او نبود که وی را [برای رهایی از عذاب] یاری دهد و خود نیز نتوانست از خود دفاع کند (۸۱). و بامدادان، آنان که دیروز مقام و جایگاه او را آرزو داشتند [چنان حالی شدند که] می‌گفتند: وه! گویی خدا رزق را برای هرکس از بندگانش بخواهد وسعت می‌دهد، و [برای هر که بخواهد] تنگ می‌گیرد، اگر خدا بر ما منت نگذاشته بود، ما را نیز در زمین فرو برده بود و گویی کافران رستگار نمی‌شوند (۸۲).
	تورات	یک روز قورح پسر یصهار نوه قهات از قبیله لاوی، با داتان و ابیرام پسران الیاب و اون پسر فالت که هر سه از قبیله رئوبین بودند با هم توطئه کردند که علیه موسی شورش کنند. دویست و پنجاه نفر از سران معروف اسرائیل که توسط مردم انتخاب شده بودند در این توطئه شرکت داشتند. ... خداوند به موسی فرمود: پس به بنی اسرائیل بگو که از کنار خیمه‌های قورح و داتان و ابیرام دور شوند. ... موسی گفت: حال خواهی دانست که خداوند مرا فرستاده است تا تمامی این کارها را انجام بدهم و این که به اراده خودم کاری نکرده‌ام. اگر این مردان به مرگ طبیعی یا در اثر تصادف یا بیماری بمیرند، پس خداوند مرا نفرستاده است. اما اگر خداوند معجزه‌ای نموده، زمین باز شود و ایشان را با هر چه که دارند ببلعد و زنده به‌گور شوند، آن وقت بدانید که این مردان به خداوند اهانت کرده‌اند. به محض این که سخنان موسی تمام شد، ناگهان زمین زیر پای قورح و داتان و ابیرام دهان گشود و آن‌ها را با خانواده‌ها و هم‌دستانی که با آن‌ها ایستاده بودند، همراه با دار و ندارشان، فرو برد. پس به این ترتیب، زمین بر ایشان به‌هم آمد و ایشان زنده به‌گور شدند و از بین رفتند. ... سپس، آتشی از جانب خداوند فرود آمد و آن دویست و پنجاه نفری را که بخور تقدیم می‌کردند سوزانید (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۱۴۹-۱۵۰).
۱۱	**حضرت موسی (ع)، عوج بن عنق را می‌کشد.**	
	قرآن	در قرآن به این مورد اشاره نشده است.
	تورات	... سپس، بنی اسرائیل بازگشتند و راهی را که به باشان منتهی می‌شد در پیش گرفتند؛ اما عوج، پادشاه باشان، برای جنگ با آن‌ها، با سپاه خود به ادرعی آمد. خداوند به موسی فرمود: نترس، زیرا دشمن را به دست تو تسلیم کرده‌ام. همان بلایی به سر عوج پادشاه می‌آید که در حشبون به سر سیحون، پادشاه اموری‌ها آمد. پس قوم اسرائیل، عوج پادشاه را همراه با پسرانش و اهالی سرزمینش کشتند، به‌طوری که یکی از آن‌ها هم زنده نماند. قوم اسرائیل آن سرزمین را تصرف نمود (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۲۷۳). در بخش دیگر کتاب مقدس آمده که، ما سرزمین عوگ ملک ایشان را فتح کردیم و سپس گزارش این فتح را بیان می‌کند «زیرا که عوگ ملک باشان از بقیه بلندقدان به تنها باقی بود. اینک بستر وی که بستر آهنین است، آیا در ربّث بنی‌عمّون نیست. طولش نه ذراع و عرضش چهار ذراع به پیمایش ذراع آدمی (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۳۳۴).

۱۲	**حضرت موسی (ع) به لاویان دستور می‌دهد گوساله طلایی پرستان را سر ببرند.**	
	قرآن	آیات ۸۵ تا ۹۷ سوره طه: [خدا] گفت: ای موسی! ما به راستی قوم تو را پس از آمدن تو آزمودیم و سامری آنان را گمراه کرد (۸۵). پس موسی خشمگین و اندوهناک به سوی قومش بازگشت، گفت: ای قوم! آیا پروردگارتان به شما [درباره نزول تورات] وعده‌ای نیکو نداد؟ آیا زمان آن وعده بر شما طولانی آمد یا خواستید که خشمی از پروردگارتان بر شما فرود آید که با وعده من مخالفت کردید؟! (۸۶) گفتند: ما با اراده خود با وعده تو مخالفت نکردیم، بلکه ما را وادار کردند که بارهایی سنگین از زیور و زینت این قوم را حمل کنیم، پس آنان را [در آتش] انداختیم و به همین صورت سامری هم [آن چه از زیور و زینت داشت] در آتش انداخت (۸۷). پس برای آنان مجسمه گوساله‌ای که صدای گاو داشت بیرون آورد، آن‌گاه [او و پیروانش] گفتند: این معبود شما و موسی است که [موسی آن را] فراموش کرد [به این خاطر برای طلب معبود به طور رفت] (۸۸). ... [هنگامی که موسی بازگشت، به هارون] گفت: ای هارون! وقتی دیدی آنان گمراه شدند چه چیز تو را مانع شد (۹۲)، از این که مرا [در برخورد شدید با گمراهان] پیروی کنی؟ آیا از فرمان من سرپیچی کردی؟ (۹۳) گفت: ای پسر مادرم! نه ریش مرا بگیر و نه سرم را، من ترسیدم که بگویی: میان بنی‌اسرائیل تفرقه و جدایی انداختی و سفارش مرا [در حفظ وحدت بنی‌اسرائیل] رعایت نکردی (۹۴). [موسی] گفت: ای سامری! دلیل کارت چه بود؟ (۹۵) گفت: من به حقایق و اسراری آگاه شدم که آنان آگاه نشدند، پس اندکی از دانش و اسرار رسول را گرفتم و [بر اثر هوا پرستی] آن را دور انداختم [و به گوساله‌سازی پرداختم]؛ و این‌گونه نفس من [آن کار بسیار خطرناک را برای گمراه کردن بنی‌اسرائیل] در نظرم آراست (۹۶). [موسی] گفت: پس [از میان مردم] برو، یقیناً کیفر تو [به خاطر دور انداختن آثار رسالت و ساختن گوساله] در زندگی این است که [دچار بیماری مُسری ویژه‌ای شوی تا هر کس نزدیکت آید بگویی:] به من دست نزنید؛ و تو را وعده‌گاهی [از عذاب بسیار سخت قیامت] است که هرگز نسبت به تو از آن تخلف نخواهد شد و [اکنون] به معبودت که همواره ملازمش بودی نگاه کن که حتماً آن را در آتش بسوزانیم، سپس سوخته‌اش را در دریا می‌پاشیم (۹۷). ...
	تورات	آن‌گاه خداوند به موسی فرمود نزد من به بالاي كوه بيا و من قوانين را روي لوح‌هاي سنگي به تو مي‌دهم تا آن‌ها را به بني‌اسرائيل تعليم دهي. شش روز ابر كوه را پوشانده بود و در روز هفتم خداوند موسي را از ميان ابرها صدا زد و موسي بالاي كوه رفت و چهل شبانه‌روز در آن ماند. وقتي بازگشت موسي از كوه سينا طول كشيد، مردم نزد هارون شده و گفتند براي ما خدايي بساز تا ما را هدايت كند و هارون گفت، گوشواره‌اي طلا را بياوريد و هارون آن‌ها را ذوب كرد و مجسمه‌اي را به شكل گوساله ساخت. موسي از كوه پايين آمد در حالي كه دو لوح داشت كه بر دو طرف آن ده فرمان خداوند نوشته شده بود. موسي چشمش به گوساله طلايي افتاد و لوح را پرت كرد و تكه تكه شد (كتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۹۲، ۹۳ و ۱۰۲).
۱۳	**رحلت حضرت موسی (ع) در کوه نبو**	
	قرآن	در قرآن به این مورد اشاره نشده است.
	تورات	طبق روایت کتاب‌های آسمانی، قوم بنی‌اسرائیل بارها عهد و پیمانی را که با خداوند بسته بودند شکستند و دست به نافرمانی زدند، در نتیجه گرفتار بلا و سرگردانی در بیابان شدند، تا این‌که زمان مرگ حضرت موسی (ع) فرا رسید و پروردگار قوانین و دستورات خود را به موسی (ع) وحی نمود و منطقه‌ای نزدیک اریحا، سرزمین موعود، که پیش‌تر وعده آن را به قوم بنی‌اسرائیل داده بود به حضرت موسی (ع) نشان داد (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۲۰۳-۲۰۹).

۱۴	**حضرت یوشع نبی (ع) دستور می‌دهد املاک گرفته‌شده در جریکو را از بین ببرند (فرمان نابودي غنايم اريحا توسط يوشع پيامبر).**	
	قرآن	در قرآن مجید نام یوشع ذکر نشده است.
	تورات	پس از موسی (ع)، یوشع (ع) از نوادگان یوسف پیامبر، به‌عنوان رهبر و پیامبر قوم بنی‌اسرائیل انتخاب شده و خداوند به او دستور داد، قوم بنی‌اسرائیل انتخاب شده و خداوند به او دستور داد، قوم بنی‌اسرائیل را از رود اردن عبور داده و به سرزمین‌های موعود برساند. در این راه، شهر اریحا توسط سپاه بنی‌اسرائیل سقوط کرد و یوشع دستور داد هر آن‌چه در شهر است نابود شود و کسی از آن غنیمتی برندارد، چراکه قوم به عذاب خداوند دچار می‌شوند (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۲۱۴-۲۱۵).
۱۵	**حضرت داود (ع) بین دو برادر داوری می‌کند.**	
	قرآن	آیات ۱۷ تا ۲۶ سوره ص: ... و آیا خبر مهم آن دادخواهان هنگامی که از دیوار بلند نمازخانه داود بالا رفتند به تو رسیده است؟ (۲۱) زمانی که [به طور ناگهانی] بر داود وارد شدند و او از آنان هراسان شد، گفتند: نترس [ما] دو گروه دادخواه و شاکی هستیم که یکی از ما بر دیگری ستم کرده است؛ بنابراین، میان ما به حق داوری کن و ستم روا مدار و ما را به راه راست راهنمایی کن (۲۲). این برادر من است، نود و نه میش دارد و من یک میش دارم. گفته است: این یکی را هم به من واگذار و در گفتگو مرا مغلوب ساخت (۲۳). گفت: یقیناً او با درخواست افزودن میش تو به میش‌های خود بر تو ستم روا داشته است و قطعاً بسیاری از معاشران و شریکان به یک‌دیگر ستم می‌کنند، به جز کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته انجام داده‌اند و اینان اندک هستند و داود دانست که ما او را آزموده‌ایم، در نتیجه از پروردگارش آمرزش طلبید و بی‌درنگ خضوع نمود و به خدا بازگشت (۲۴). ... [گفتیم:] ای داود! همانا تو را در زمین جانشین خود قرار دادیم؛ پس میان مردم به حق داوری کن و از هوای نفس پیروی مکن که از راه خدا منحرفت می‌کند... (۲۶).
	تورات	خداوند ناتان نبی را نزد داود فرستاد و ناتان آمده، این حکایت را برایش تعریف کرد: در شهری دو نفر زندگی می‌کردند، یکی، فقیر بود و دیگری، ثروتمند. مرد ثروتمند گاو و گوسفند زیادی داشت. اما آن فقیر از مال دنیا فقط یک ماده بره داشت که از پول خود خریده بود و او را همراه پسرانش بزرگ می‌کرد... و او را مثل دخترش دوست می‌داشت. روزی مهمانی به خانه آن شخص ثروتمند رفت. ولی او به‌جای آن‌که یکی از گاوها و گوسفندان خود را بکشد، تا برای مهمانش غذایی تهیه کند، بره آن مرد فقیر را گرفته، سر برید. داود چون این را شنید، عصبانی شد و گفت به خداوند قسم، کسی که چنین کاری کرده باید کشته شود و چون دلش به حال آن بیچاره نسوخت، باید به‌جای آن بره، چهار بره به او پس دهد. آن‌وقت ناتان به داود گفت آن مرد ثروتمند، تو هستی! و بعد اضافه کرد که خداوند، خدای اسرائیل چنین می‌فرماید من تو را از دست شائول نجات دادم،... اگر این چیزها برای تو کافی نبود بیش‌تر از این‌ها هم به تو می‌دادم. پس چرا قوانین مرا زیر پا گذاشتی و مرتکب این عمل زشت شدی؟ تو اوریا را به دست عمونی‌ها کشتی و زنش را تصاحب نمودی، بنابراین، از این پس، کشت و کشتار از خانواده تو دور نخواهد شد، زیرا با گرفتن زن اوریا، به من اهانت کرده‌ای. بنابراین، من هم به دست افراد خانواده‌ات، بر سرت بلا نازل می‌کنم.... داود اعتراف کرده، به ناتان گفت: در حق خداوند گناه کرده‌ام (کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۳۱۴).

۱۶	**حضرت ارمیا یا عزیر نبی (ع) و زنده شدن مردگان**	
	قرآن	در آیه ۳۰ سوره توبه یک بار اسم او آمده است. یا به مانند آن کس (عزیر) که به دهکده‌ای گذر کرد که خراب و ویران شده بود، گفت: (به حیرتم که) خدا چگونه باز این مردگان را زنده خواهد کرد! پس خداوند او را صد سال میراند، سپس زنده کرد و برانگیخت و بدو فرمود که چند مدّت درنگ نمودی؟ جواب داد: یک روز یا پاره‌ای از یک روز درنگ نمودم. خداوند فرمود (نه) بلکه صد سال است که به خواب مرگ افتاده‌ای. نظر در طعام و شراب خود بنما که هنوز تغییر ننموده، و الاغ خود را بنگر (که اکنون زنده‌اش کنیم تا احوال بر تو معلوم شود) و تا تو را حجت و نشانه‌ای برای خلق قرار دهیم (که امر بعثت را انکار نکنند) و بنگر در استخوان‌های آن که چگونه در همش پیوسته و گوشت بر آن پوشانیم. چون این کار بر او روشن گردید، گفت: به یقین می‌دانم که خدا بر هر چیز قادر است (بقره: ۲۵۹).
	تورات	در متن کتاب مقدس عهد عتیق، نام پیامبر آمده و متونی در مورد او ذکر شده است اما شرحی از زنده شدن پس از مرگ این حضرت، ذکر نشده است.
۱۷	**حضرت یونس (ع) و نهنگ**	
	قرآن	آیات ۸۷ و ۸۸ سوره انبیا: و صاحب ماهی [حضرت یونس] را [یاد کن] زمانی که خشمناک [از میان قومش] رفت و گمان کرد که ما [زندگی را] بر او تنگ نخواهیم گرفت، پس در تاریکی‌ها [یک شب، زیر آب و دل ماهی] ندا داد که معبودی جز تو نیست تو از هر عیب و نقصی منزّهی، همانا من از ستمکارانم (۸۷). پس ندایش را اجابت کردیم و از اندوه نجاتش دادیم؛ و این‌گونه مؤمنان را نجات می‌دهیم (۸۸). آیات ۱۳۹ تا ۱۴۸ سوره صافات: و یونس از پیامبران بود (۱۳۹). [یاد کن] هنگامی را که به سوی آن کشتی پر [از جمعیت و بار] گریخت (۱۴۰)، و با سرنشینان کشتی قرعه انداخت [و قرعه به نامش افتاد] و از مغلوب‌شدگان شد [و او را به دریا انداختند] (۱۴۱). پس آن ماهی بزرگ او را بلعید، در حالی که سزاوار سرزنش بود (۱۴۲). [و در شکم ماهی به تسبیح خدا مشغول شد که] اگر او از تسبیح‌کنندگان نبود (۱۴۳)، بی‌تردید تا روزی که مردم برانگیخته می‌شوند در شکم ماهی می‌ماند (۱۴۴). پس او را در حالی که بیمار بود به زمینی خشک و بی‌گیاه افکندیم (۱۴۵). و بر او گیاهی از نوعی کدو رویاندیم (۱۴۶)، و او را به سوی [قومی] یک صد هزار نفر یا بیش‌تر فرستادیم (۱۴۷). پس ایمان آوردند در نتیجه، آنان را تا پایان عمرشان [از نعمت‌های خود] بهره‌مند کردیم (۱۴۸).
	تورات	خداوند پیغامی را برای یونس پسر امتای فرستاد: به شهر نینوا برو و به اهالی آن جا بگو که، خداوند می‌فرماید شرارت شما از نظر من مخفی نیست و من به‌زودی شما را نابود خواهم کرد. ولی یونس که نمی‌خواست به نینوا برود تصمیم گرفت از حضور خداوند به ترشیش فرار کند. او به بندر یافا رفت و در آن جا کشتی دید که عازم ترشیش بود. یونس کرایه خود را پرداخت و سوار کشتی شد. اما همین که کشتی از ساحل دور شد، ناگهان خداوند باد شدیدی وزانید و دریا را متلاطم ساخت به طوری که نزدیک بود کشتی غرق شود. ... آن‌گاه کارکنان تصمیم گرفتند قرعه بیاندازند تا ببینند کدام یک از آن‌ها خداوند را به خشم آورده و باعث این طوفان وحشتناک است. قرعه به نام یونس افتاد... تلاطم دریا هر لحظه زیادتر می‌شد، پس به او گفتند با تو چه کنیم تا طوفان آرام شود؟ یونس گفت مرا به دریا بیاندازید و دریا دوباره آرام می‌شود؛ چون می‌دانم این طوفان وحشتناک به سبب من دامن‌گیر شما شده است... آن‌گاه، یونس را برداشته، او را به دریای خروشان انداختند و طوفان قطع شد!... همان موقع خداوند ماهی بزرگی فرستاد و ماهی یونس را بلعید و یونس سه روز و سه شب در شکم ماهی ماند (کتاب مقدس، ۲۰۰۹: ۹۷۱-۹۷۲). خداوند به ماهی امر کرد یونس را از دهان خود به ساحل بیاندازد و به یونس فرمود به نینوا برو و به آن‌ها هشدار بده سرنوشت شومی در انتظار آن‌هاست. یونس اطاعت کرده و به نینوا رفت. پس مردم نینوا در اثر شنیدن کلام خدا توسط یونس نبی، از گناهان خود توبه کردند و به سوي خداوند بازگشتند... وقتی خدا دید آن‌ها از راه‌های بد خود دست کشیده‌اند بر آن‌ها ترحم کرده، بلایی را که گفته بود، برایشان نفرستاد. یونس از نتیجه کار ناراحت شد و به خدا شکایت کرد و گفت خداوندا، وقتی در مملکت خود بودم و تو به من گفتی به این جا بیایم، می‌دانستم که تو از تصمیم عذاب دادن این قوم منصرف خواهی شد. زیرا تو بخشنده و مهربانی به همین سبب یونس از شهر خارج شده به طرف شرق رفت. در خارج از شهر براي خود سایبانی ساخت، زیر سایه آن منتظر نشست تا ببیند بر سر شهر چه می‌آید. آن‌گاه خداوند گیاهی رویانید تا بر او سایه بیاندازد. اما صبح روز بعد خدا کرمی به وجود آورد و کرم ساقه گیاه را خورد و هنگامی که هوا گرم شد و آفتاب بر سر یونس تابید، آرزوي مرگ کرد و خداوند فرمود: آیا از خشک شدن گیاه باید عصبانی شوي؟ براي گیاهی که در یک شب به وجود آمد و در یک شب از بین رفت، دلت سوخت پس آیا دل من براي شهر بزرگ نینوا نسوزد؟ (همان: ۹۷۱-۹۷۳).

تطبیق نگاره‌ها با متن کتاب‌های مقدس قرآن و تورات

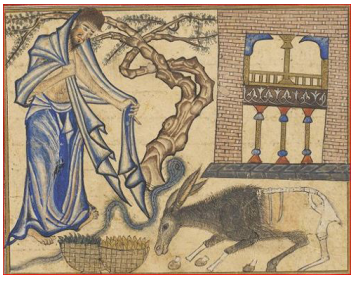
تطبیق نگاره‌های سرگذشت انبیا در نسخه جامع‌التواریخ ایلخانی با متن کتاب‌های قرآن و تورات نشان می‌دهد، جزییات سرگذشت برخی از انبیا در متن قرآن و برخی در متن تورات ذکر نشده است. برای مثال، نگاره‌هایی چون ناقه صالح (ع)، پرتاب حضرت ابراهیم در آتش و گلستان شدن آتش و زنده‌شدن پس از مرگ حضرت ارمیا در متن تورات وجود ندارند و داستان‌های داوری حضرت داود بین دو برادر و آرمیدن یونس زیر درخت کدو بعد از نجات از شکم نهنگ، به شکلی دیگر توصیف شده‌اند و متن تورات با تصویر نگاره‌ها منطبق نیست. هم‌چنین، داستان‌های حضرت یعقوب و خانواده‌اش (نکاح هم‌زمان دو خواهر)، قتل عوج‌بن‌عنق توسط حضرت موسی (ع)، رحلت حضرت موسی در کوه نبو و حضرت یوشع نبی نیز در متن قرآن وجود ندارد و این نگاره‌ها بیش‌تر با متن تورات منطبق هستند. در نگاره کشتی حضرت نوح (ع) (تصویر ۱)، پیامبر به‌همراه همسر و سه پسرش سوار بر یک کشتی با دری در پهلوی آن، تصویر شده است. جزییات کشتی در قرآن ذکر نشده، اما در تورات به این موارد اشاره شده که جنس کشتی از درخت سرو یا گوفر است و با اندازه مشخص یعنی طول، عرض و ارتفاع ۳۰۰، ۵۰ و ۳۰ ذراع ساخته شده و دارای اتاق‌ها و پنجره‌هایی است. سه طبقه دارد و در ورودی آن از پهلو باز می‌شود. هم‌چنین، سرنشینان آن شامل حضرت نوح، همسرش و سه پسر و سه عروسش است و به امر خداوند یک جفت از هر نوع حیوان در کشتی جمع شده‌اند. اما در متن قرآن به حضور خانواده حضرت نوح (ع) در کشتی و ایمان‌آورندگان و یک جفت از هر نوع حیوان اشاره شده و همسر و یکی از پسران حضرت نوح از غرق‌شدگان ذکر شده‌اند. بنابراین، حضور همسر حضرت نوح در کشتی و در ورودی در پهلوی کشتی بیش‌ترین پای‌بندی نگاره را به متن تورات نشان می‌دهد و جفتی از انواع حیوانات در نگاره تصویر نشده است. در مورد نگاره ناقه حضرت صالح (ع) (تصویر ۲)، معجزه تولد شتر از صخره منطبق با متن قرآن است و در نگاره ۳، پرتاب شدن حضرت ابراهیم (ع) در آتش و تبدیل آتش به گلستان در متن قرآن به‌طور دقیق ذکر نشده و این امر برگرفته از روایات است. در مورد داستان حضرت یعقوب (ع) با سه پسر و دو همسرش لیا و راحیل (تصویر ۴)، نگاره به موضوع نکاح هم‌زمان دو خواهر توسط حضرت یعقوب (ع) اشاره می‌کند که در متن قرآن به‌صراحت به این موضوع اشاره نشده؛ و از این سنت، به‌عنوان سنن حرام و مذموم در قرآن یاد شده است. اما در متن تورات با صراحت به جزییات ازدواج و نکاح هم‌زمان دو خواهر توسط حضرت یعقوب (ع) اشاره شده و نگارگر با توجه به متن تورات به مصورسازی نگاره اقدام نموده است. نگاره دیگر موضوع حضرت یوسف (ع) با لباسی پاره در حضور پوتیفار است (تصویر ۵). در هر دو کتاب قرآن و تورات، جریان دسیسه زلیخا بر علیه یوسف (ع) بیان شده است، با این تفاوت که در قرآن پیراهن یوسف از پشت سر توسط زلیخا پاره می‌شود و در تورات پیراهن یوسف در دست زلیخا باقی می‌ماند و مطلبی در مورد پاره شدن لباس بیان نشده است. اما در این نگاره یقه پیراهن یوسف از قسمت جلو پاره شده و با متن قرآن در تناقض است. شرح داستان حضرت یوسف (ع) و برادرانش در مصر (تصویر ۶)، در متن قرآن و تورات ذکر شده و نوع تصویرسازی اثر منطبق با متن هر دو کتاب است. در قرآن و تورات برادران برای دریافت آذوقه در محضر یوسف حاضر می‌شوند و یوسف آن‌ها را شناخته و برادران او را نمی‌شناسند. بنابراین، یوسف چون غریبه با آن‌ها رفتار می‌کند. در نگاره، یوسف با تاج و تخت مزینی تصویر شده که نشان‌دهنده عزیز مصر بودن اوست و منطبق با ویژگی‌های او در دو متن مقدس است. نگاره ۷، پیدا شدن صندوق حامل حضرت موسی (ع) (شیرخواره) از نیل است. در قرآن مادر موسی (ع)، او را در صندوقی قرار داده و در رود نیل رها می‌کند. در تورات مادر موسی (ع)، از نی سبدی ساخت و آن را قیراندود کرد تا آب به داخل آن نفوذ نکند و سپس، حضرت موسی را درون آن قرار داد و در رود نیل رها کرد. در قرآن افرادی از خاندان فرعون، موسی (ع) را از آب می‌گیرند و آسیه همسر فرعون، دلش به حال کودک می‌سوزد و تصمیم به نگهداری از کودک می‌گیرد. در تورات دختر فرعون در رود نیل، در حال آبتنی بوده و در این هنگام چشمش به کودک در سبد می‌افتد، پس یکی از کنیزان را می‌فرستد تا آن سبد را از آب بگیرد. در هر دو اثر خواهر موسی (ع)، واسطه مادر و موسی (ع) برای شیردادن به کودک است. بنابراین، صندوق حضرت موسی (ع) منطبق با قرآن ترسیم شده و آبتنی کنیزان دختر فرعون به جای آبتنی خود او هم با تفاوت‌هایی به متن تورات شباهت دارد. به نظر می‌رسد نگارگر به هر دو متن آشنا بوده است. در تصویر ۸، عبور حضرت موسی (ع) و پیروانش از دریای سرخ و غرق شدن فرعونیان در دریا دیده می‌شود. حضرت موسی در این نگاره عصایی به دست دارد و با دست دیگرش به دریا اشاره می‌کند. برادرش و همراهانش پشت سر او ایستاده‌اند و فرعونیان در حال غرق شدن هستند و مرد تاج‌داری در بین غرق‌شدگان دیده می‌شود که گویا خود فرعون است. در هر دو متن مقدس، هارون همراه حضرت موسی (ع) است و نگارگر به این مورد توجه کرده است. اما در مورد جزییات شکافته‌شدن دریا در قرآن خداوند به موسی وحی می‌کند که، عصایت را به دریا بزن. اما در تورات آمده که خداوند به موسی گفت، بار دیگر دست خود را به طرف دریا دراز کن تا آب‌ها بر سر مصریان و اسب‌ها و ارابه‌هایشان فرو بریزد. نگارگر عصای حضرت را منطبق با قرآن ترسیم نموده؛ اما در بازنمایی حالت اشاره حضرت به دریا، حالت این اشاره را با دست و منطبق با متن تورات، تصویر کرده است. نگاره ۹، شنیدن صدای خداوند توسط حضرت موسی (ع) و هفتاد مرد فرهیخته را نشان می‌دهد. در این اثر حضرت موسی (ع) بر فراز کوهی دیده می‌شود که نگاه و دست‌هایش به سوی آسمان است و در حال صحبت با خداوند است و افرادی بر روی زمین بیهوش افتاده‌اند. در قرآن این ملاقات در کوه بوده

است. در آیه ۱۵۵ سوره اعراف آمده که، موسی از میان قوم خود هفتاد مرد برای میعاد با خداوند برگزید و زلزله آنان را فروگرفت. در متن تورات هم آمده که حضرت موسی (ع) برای ملاقات با خدا به بالای کوه رفت و خداوند هشدار داد که همراهانت به بالای کوه نیایند، چون توان دیدن و درک مرا نخواهند داشت و هلاک می‌شوند. اما به هلاک شدن همراهان موسی (ع) اشاره‌ای نشده است. بنابراین، نگاره بیش‌تر بر متن قرآن پای‌بند است. نگاره ۱۰، فرورفتن قارون در زمین را در حضور حضرت موسی (ع) نشان می‌دهد. در دو متن مقدس به بلعیده‌شدن قارون اشاره شده است. در قرآن، قارون در خانه‌اش و با گنج‌ها و ثروت‌هایش در زمین فرو می‌رود و در تورات قارون با داتان و ابیرام پسران الیاب و اون پسر فالت به همراه خانواده‌ها و هم‌دستانشان در چادرهایشان در زمین بلعیده می‌شوند. در این نگاره چادر و خانه دیده نمی‌شود و در این مورد، نگارگر به متون قرآن و تورات پای‌بند نبوده است. هم‌چنین، در نگاره قارون با سری بزرگ‌تر و متمایز ترسیم شده و در میان بلعیده‌شدگان، می‌توان کودک و بزرگ‌سال را در کنار هم دید. نقش این کودکان و بزرگ‌سالان پای‌بندی نگاره به متن تورات را نشان می‌دهد. زیرا جزییات خانواده قارون و هم‌دستانش در تورات آمده است. در نگاره ۱۱، صحنه قتل عوج‌بن‌عنق توسط حضرت موسی (ع) به تصویر درآمده است. به داستان عوج‌بن‌عنق و کشته‌شدن او در قرآن اشاره نشده و در تورات شرح جنگ حضرت موسی با سپاه پادشاه باشان -که عوج‌بن‌عنق (عنقا) نام دارد- ذکر شده است؛ اما در مورد نوع مرگ عوج اطلاعاتی ارایه نشده است. در منابع تفسیری از تورات دلیل مرگ عوج را ضربه‌زدن حضرت موسی به مچ پای او مطرح کرده‌اند. این نگاره نیز نشان‌دهنده تاثیرات متون غیراسلامی بر نگاره است. در نگاره ۱۲، مطلع‌شدن حضرت موسی (ع) از گوساله‌پرستی قومش و صدور دستور مجازات آنان به تصویر کشیده شده است. در این اثر، حضرت موسی (ع) با چهره‌ای ناراحت دیده می‌شود و حالت بدن و دستانش نشان‌گر مستاصل‌بودن اوست. در مورد موضوع گوساله‌پرستی قوم حضرت موسی (ع)، در قرآن و تورات آمده که حضرت به هنگام آگاهی از جریان، بسیار خشمگین می‌شود و این صحنه منطبق با متن هر دو کتاب مقدس است. موضوع نگاره ۱۳، رحلت حضرت موسی (ع) در کوه نبو است و در قرآن به چگونگی رحلت حضرت اشاره نشده و این نگاره مطابق با متن تورات مصور شده است. نگاره ۱۴، شرح داستان حضرت یوشع نبی (ع) است که دستور می‌دهد املاک گرفته‌شده در جریکو (اریحا) را از بین ببرند. در قرآن به شخصیت و عملکرد یوشع نبی اشاره نشده و در متن تورات به سرگذشت او پرداخته شده و این نگاره نیز با الهام از متن تورات مصور شده است. حضرت داود (ع) و شرح داوری او بین دو برادر در نگاره ۱۵، تصویر شده و در برخی منابع به اشتباه، تشکیل دولت بنی‌اسرائیل عنوان شده است. در قرآن، ظهور دو فرشته در قالب دو جوان در برابر حضرت داود بیان شده که درخواست قضاوت حضرت را دارند. در تورات، ناتان پیامبر (ع) به دیدار داود (ع) آمده و شرح حکایتی می‌کند و درخواست قضاوت داود (ع) را دارد. در نگاره دو مرد در روبه‌روی حضرت داود (ع) دیده می‌شود. بنابراین، نگاره با متن قرآن مطابقت دارد. نگاره ۱۶، به شرح داستان حضرت ارمیا یا عزیر نبی (ع) و زنده‌شدن مردگان اختصاص دارد. در قرآن، شرح داستان عزیر نبی (ع) ذکر شده و خداوند او را بعد از صد سال زنده می‌کند و او با صحنه‌ای مواجه می‌شود که غذایش تغییری نکرده و سالم مانده و الاغش مرده است و خداوند در مقابل دیدگان حضرت، آن را زنده می‌کند. نگارگر دقیقا جزییات متن قرآن را به تصویر کشیده است. در متن تورات، نام حضرت ارمیا آمده، اما شرحی از زنده‌شدن پس از مرگ او، دیده نمی‌شود. در نگاره‌های ۱۷ و ۱۸، به ترتیب حضرت یونس (ع) در حال نجات از دهان نهنگ و آرمیده در زیر بوته کدو مصور شده است. در متن قرآن و تورات، یونس (ع)، توسط نهنگ بلعیده می‌شود. بنابراین، نگاره ۱۷، با متن دو کتاب مقدس منطبق است. اما در متن قرآن بعد از دعای حضرت، نهنگ او را به ساحلی می‌افکند و خداوند برای اطعام یونس و نجات او از گرسنگی بوته کدویی بالای سرش می‌رویاند و بعد از رفع نیاز یونس، کرمی آن را خورده و می‌خشکاند. در حالی که در تورات، بوته کدو بعد از نجات حضرت و رجعت او به سوی قومش رشد می‌کند، که خداوند در جهت متنبه‌کردن او و برای بیان اهمیت رسالت نبوتش بوته کدویی می‌رویاند و بلافاصله آن را توسط کرمی می‌خشکاند. با توجه به تفاوت‌های موجود در دو متن، مقایسه آن با جزییات نگاره، پای‌بندی نگاره به متن قرآن را نشان می‌دهد (جدول ۳).

جدول ۳. تطبیق نگاره‌های سرگذشت انبیا در نسخه جامع‌التواریخ ایلخانی با متن کتاب‌های مقدس قرآن و تورات (نگارندگان).

ردیف	نام پیامبر و موضوع رویداد	متون قرآن و تورات	میزان پای‌بندی به کدام بیش‌تر است؟	
			قرآن	تورات
۱	تصویر ۱-کشتی حضرت نوح (ع).	متفاوت از هم هستند.		❊
۲	تصویر ۲-شتری از صخره برای حضرت صالح (ع) متولد می‌شود.	در تورات نیست.	❊	
۳	تصویر ۳-حضرت ابراهیم (ع) به دستور پادشاه نمرود به آتش پرتاب می‌شود.	در تورات نیست.	❊	
۴	تصویر ۴-حضرت یعقوب (ع) با سه پسر و دو همسرش لیا و راحیل.	در قرآن نیست.		❊
۵	تصویر ۵-حضرت یوسف (ع) با لباسی پاره در حضور پوتیفار.	متفاوت از هم هستند. تحریف در متن قرآنی.	❊	

۶	 تصویر ۶- حضرت یوسف (ع) و برادرانش در مصر.	مشترک هستند.	❊	❊
۷	 تصویر ۷- زنان اهل خانه فرعون، صندوق حامل حضرت موسی (ع) (شیرخواره) را از نیل پیدا می‌کنند.	متفاوت از هم هستند.	❊	
۸	 تصویر ۸- عبور حضرت موسی (ع) و پیروانش از دریای سرخ و غرق شدن فرعونیان در دریا.	متفاوت از هم هستند.	❊	
۹	 تصویر ۹- حضرت موسی (ع) و هفتاد مرد فرهیخته صدای خداوند را از ابرها می‌شنوند.	متفاوت از هم هستند.	❊	
۱۰	 تصویر ۱۰- فرو رفتن قارون در زمین در حضور حضرت موسی (ع).	متفاوت از هم هستند.	❊	
۱۱	 تصویر ۱۱- حضرت موسی (ع)، عوج‌بن‌عنق را می‌کشد.	در قرآن نیست.		❊

۱۲	 تصویر ۱۲-حضرت موسی (ع) به لاویان دستور می‌دهد گوساله طلایی پرستان را سر ببرند.	مشترک هستند.	❊	❊
۱۳	 تصویر ۱۳-رحلت حضرت موسی (ع) در کوه نبو.	در قرآن نیست.		❊
۱۴	 تصویر ۱۴-حضرت یوشع نبی (ع) دستور می‌دهد املاک گرفته‌شده در جریکو را از بین ببرند (فرمان نابودي غنايم اريحا توسط يوشع پيامبر).	در قرآن نیست.		❊
۱۵	 تصویر ۱۵-حضرت داود (ع) بین دو برادر داوری می‌کند.	در تورات نیست.	❊	
۱۶	 تصویر ۱۶-حضرت ارمیا یا عزیر (ع) و زنده‌شدن مردگان.	در تورات نیست.	❊	

۱۷	 تصویر ۱۷- حضرت یونس (ع) و نهنگ (در حال خروج از دهان نهنگ).	مشترک‌اند.	❊	❊
۱۸	 تصویر ۱۸- حضرت یونس (ع) و نهنگ (آرمیده زیر بوته کدو).	در تورات نیست (در مرحله دیگری رشد درخت کدو آمده است).	❊	

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشـان می‌دهند که به‌طور کلی، پای‌بندی کاملی بین نگاره‌ها و متون مقدس قرآن کریم و تورات مشاهده نمی‌شود و به نظر می‌رسـد آثار با دخل و تصرف‌هایی از سوی نگارگر خلق شـده‌اند. برای مثال، نگاره‌هایی چون ناقه صالح (ع)، پرتاب حضـرت ابراهیم در آتش و گلسـتان شـدن آتش و زنده‌شـدن پس از مرگ حضرت ارمیا در متن تـورات وجود ندارنـد و داسـتان‌های داوری حضـرت داود بیـن دو برادر و آرمیـدن یونس زیر بوتـه کدو بعـد از نجات از شـکم نهنگ به شـکلی دیگر توصیف شـده‌اند و متن تورات با تصویر نگاره‌ها منطبق نیسـت. هم‌چنین، داسـتان‌های حضـرت یعقوب و خانواده‌اش (نـکاح هم‌زمـان دو خواهر)، قتل عـوج بن عنق توسط حضرت موسـی (ع)، رحلت حضرت موسی در کوه نبو و حضرت یوشع نبی نیز در متن قرآن وجود ندارند و این نگاره‌ها بیش‌تر منطبق با متن تورات مصور شده‌اند. برخی نگاره‌ها نیز تناقضاتی با متون مقدس دارند. برای مثال، در نگاره حضرت یوسف و پوتیفار، در قرآن پیراهن یوسـف از پشت سرش پاره شـده در حالی که، در نگاره از جلو پاره شـده اسـت. در مورد کشـتی نوح (ع) نیز مطابق با متون قرآن و تورات، حضرت نوح جفتی از انواع حیوانات را در کشتی گرد آورده بود که نگارگران این مورد را رعایت نکرده‌اند. شـایان ذکر اسـت که متن قرآن نسبت به تورات جزییات کم‌تری را از وقایع و سرگذشت انبیای الهی ارایـه می‌کنـد و از این‌رو، شـاید نگارگر به‌ناچـار از متن تورات برای تصویرسـازی هرچه بهتر و دقیق‌تر رویدادها بهره گرفته است.

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۵). ترجمه مهدی الهی قمشـه‌ای، تهران: نمونه.

کتاب مقدس (عهد عتیق و عهد جدید) (۱۳۸۰). ویلیام گلن و هنری مرتن، ترجمه فاضل خان همدانی، تهران: اساطیر.

کتاب مقدس (۲۰۰۹). ترجمه تفسـیری فارسـی شامل عهد عتیق و عهد جدید، انجمـن بین‌المللی کتـاب مقدس، چ. چهارم، بی‌جا: بی‌نا.

آژند، یعقـوب (۱۳۹۷). ***نگارگری ایرانی***، پژوهشـی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، جلد ۱، تهران: سمت.

بابائی‌فلاح، هادی (۱۳۹۳). مطالعـه تطبیقی قصص انبیاء در قرآن کریم و سرگذشـت پیامبران در متن و نگاره‌های کتاب جامع‌التواریخ، ***نگارینه هنر اسلامی***، شماره ۲، ۱۵-۲۴.

برقـی، یاسـمن (۱۳۹۴). ***مطالعه تطبیقـی قصص انبیاء بر اسـاس قرآن کریم و انجیل (نحوه تجسـم آن‌ها در نگاره‌های کتاب جامع‌التواریخ، نمازخانه سیسـتین و لوجیا)***، پایان‌نامه کارشناسـی ارشـد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهراء.

بزرگـی، الهه‌السـادات (۱۳۹۳). ***مطالعـه تطبیقـی و جامعه‌شناختی نگاره‌های کتاب جامع‌التواریخ رشیدی و ظفرنامه تیموری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهراء.

بهروزی‌پـور، حسـین و امیرحاجلو، سـعید (۱۳۹۷). نقش و کارکرد نگارگری در مشـروعیت مذهبی حکومـت ایلخانان با تاکید بر نمادهای شـیعی در نگارگری‌های جامع‌التواریخ رشـیدی و آثارالباقیـه بیرونی، ***تاریـخ فرهنگ و تمدن اسلامی***، دوره ۹، شماره ۳۳، ۱۴۳-۱۶۶.

بینیون، لورنس؛ گری، بازیل و ویلکینسون، جیمزوراستیوارت (۱۳۷۸). ***تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی (سیر تاریخ نقاشی ایرانی)***، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
پاکباز، رویین (۱۳۸۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.
پوپ، آرتور اپهام و همکاران (۱۳۷۸). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
پورچنگیز، صدیقه (۱۳۹۵). ***بررسی تطبیقی نگاره‌های مذهبی نسخه جامع‌التواریخ دوره ایلخانی و مجمع‌التواریخ دوره تیموری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، تهران: دانشگاه الزهراء.
تجویدی، اکبر (۱۳۷۵). ***نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
حسین‌نژاد، اختر (۱۳۹۳). ***تحلیلی بر تاثیرات هنر مانوی بر نگارگری جامع‌التواریخ رشیدی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مازندران: دانشگاه مازندران.
شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). ***هنر شیعی***، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
شایسته‌فر، مهناز؛ کیان، کتایون و شایسته‌فر، زهره (۱۳۹۰). بررسی موضوعی شمایل‌نگاری پیامبر اسلام (ص) در نگارگری دوره ایلخانی و حضرت مسیح در نقاشی مذهبی بیزانس متاخر، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره ۷، شماره ۱۴، ۴۱-۶۰.
شایسته‌فر، مهناز و عبدالکریمی، شهین (۱۳۹۵). عناصر بصری رویدادهای زندگی پیامبر اکرم (ص) در نگاره‌های جامع‌التواریخ، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره ۱۲، شماره ۲۵، ۳۷-۵۲.
شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۷۶). ***تاریخ هنر ایران (هنر ایلخانی و تیموری)***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۷۵). ***تاریخ نگارگری در ایران***، تهران: حوزه هنری.
شیخ صدوق (۱۳۷۸). ***عیون أخبار الرضا (ع)***، جلد ۱، تهران: جهان.
صداقت، فاطمه و خورشیدی، زهرا (۱۳۸۸). بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع‌التواریخ، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره ۵، شماره ۱۰، ۷۷-۹۷.
طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۹). ***المیزان فی تفسیر القرآن***، جلد ۱۰، چ. دوم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). ***نگارگری اسلامی***، ترجمه سیدغلامرضا تهامی، تهران: سوره مهر.
کنبای، شیلا (۱۳۸۹ الف). ***نگارگری ایرانی***، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
کنبای، شیلا (۱۳۸۹ ب). ***نگارگری ایرانی***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
مجیدی‌فر، مرضیه (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی زندگی حضرت یعقوب (ع) و حضرت یوسف (ع) از دیدگاه قرآن و عهدین، ***چهارمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات اجتماعی فرهنگی و پژوهش دینی***.
مشهدی، نیلوفر (۱۳۹۵). ***مطالعه تطبیقی ساختار نقوش و رنگ در نگاره‌های نسخه‌های جامع‌التواریخ و شاهنامه بایسنقری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، اردکان: دانشگاه علم و هنر اردکان.
میرزاخانیان، آدنا (۱۳۹۲). ***تحلیل تطبیقی پنج نگاره از جامع‌التواریخ با پنج نگاره از دوره کیلیکیه***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشگاه هنر.

References

The Holy Qur'an, (2006). Translation: Mehdi Elahi Qomshaei, Tehran: Sample, (Text in Persian).

The Bible,(2000). William Glen Henry Merton, Fazel Khanhamedani, Tehran: Asatir.

Bible,(2009). International Bible Society, 4th edition, No Name, (Text in Persian).

Akashe, Th (2001). ***Islamic painting***, Seyed Gholamreza Tahami, Tehran: Surah Mehr.

Azhand, Y.(2018). ***Iranian Painting***, Volume 1, Tehran: Samat, (Text in Persian).

Babaei Fallah, Hadi, (2014), The Comparative Study of Ghesas Al-Anbia in the Holy Quran and Memoir of Prophets in Context and Images of Jame Al-Tavr□k, ***Negarineh Islamic Art***, 1(2), 15- 24, (Text in Persian).

Barghi, Yasmin, (2015). ***The Story of Prophets: A Comparative Study Based on The Holy Quran and The Bible) Visual Analysis between the Compendium of Chronicles, Sistine Chapel and Logia),*** Master Thesis, research in art, Alzahra University, (Text in Persian).

Behrouzi Pour H, Amir Hajjloo S, (2019). The Role and Function of the Art of Miniature in the Religious Legitimacy of the Ilkhanate Government with an Emphasis on the Shia Symbols in the Miniatures of Rashidi's Jami al-Tawarikh and Biruni's Assar al-Baghieh, ***the history of Islamic culture and civilization quarterly journal of research,*** 9(33), 143- 166, (Text in Persian).

Binyon, Laurence, Gray, Basil, Wilkinson, J.V.S. (1998), ***Persian miniature painting, including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House,*** January-March, 1931, Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

painting of the Ilkhanid period and Jesus Christ in the late Byzantine religious painting, ***Islamic Art Studies,*** 7(14), 41- 60, (Text in Persian).
Shayestehfar, Mahnaz,(2005). ***Shiite Art,*** Tehran: Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).
Sheikh Sadouq,(1999). ***Ayoun Akhbar al-Reza (pbuh),*** volume 1, first edition, Tehran: Jahan, (Text in Persian).
Tabatabai, Seyyed Mohammad Hossein(2010). ***Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an,*** (2nd Ed), Tehran: Dar al-Kitab al-Islamiya, (Text in Persian).
Tajvidi, Akbar (1996). ***A look at Iranian painting art from the beginning to the 10th century,*** Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).

URLs:

URL1:http://marefateadyan.nashriyat.ir/node/8(access date:2021/05/14).

URL2:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-David_judges_between_two_brothers-Edinburgh-MsOr20-f17r.htm(access date:2021/05/13).

URL3:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Egyptians_drown_in_the_Red_Sea-Edinburgh-MsOr20-f8v.htm(access date:2021/05/13).

URL4: http://warfare.tk/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Jeremiah.htm (access date:2021/05/13).

URL5:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Ibrahim_catapulted_by_King_Namrud-Edinburgh-MsOr20-f3v-lg.htm(access date:2021/05/13).

URL6:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Jacob-3_sons_and_2_wives-Khalili-Ms727-f47b.htm(access date:2021/05/13).

URL7:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Moses_Hearing_Gods_Voice-Edinburgh-MsOr20-f8r.htm(access date:2021/05/13).

URL8:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Musa_Slays_the_Giant_Uj_ibn_Anaq-Edinburgh-MsOr20-f9v.htm(access date:2021/05/13).

URL9:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-property_of_Jericho_to_be_destroyed-Edinburgh-MsOr20-f10v.htm(access date:2021/05/13).

URL10:http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-Prophet_Salih_Produces_a_Camel_from_a_Rock-MsOr20-f1v.htm(access date:2021/05/13).

URL11:http://warfare.6te.net/Persia/14/

Bozorgi, Elaha Alsadat, (2014). ***A comparative and sociological study of the paintings of Rashidi's Jame al-Tawarikh and Timuri's Zafarnameh***, Master Thesis, Department of Art Research, Alzahra University, (Text in Persian).
Canbay, Sheila,(2010), ***Iranian Painting,*** translated by Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).
Canbay, Sheila,(2010), ***Iranian Painting,*** translated by Mehdi Hosseini, Tehran: Art University, (Text in Persian).
Hosseinnejad, Akhtar (2014). ***An analysis of the effects of Mani art on Rashidi's Jame al-Tawarikh painting,*** Master Thesis, Department of Art Research, Mazandaran University, (Text in Persian).
Majidifar, Marzieh,(2019). A comparative study of the lives of Jacob(pbuh) and Joseph (pbuh) from the perspective of the Qur'an and the Bible, ***the 4th International Conference on Social Cultural Studies and Religious Research,*** (Text in Persian).
Mashhadi, Nilufar, (2016). ***Comprative Study of Motifs Structure and Color in the Image Jameo-l Tavarikh of Shahnameh Baysunghur,*** Master Thesis Handicrafts, Ardakan Science and Art University, (Text in Persian).
Mirzakhanian, Adena, (2014). ***A Comparative Analysis of Five Jami al- Tawarikh Illustrations with Five Miniatures from Cilician Period,*** Master Thesis, Painting field, Tehran: Art University, (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2001). ***Iranian Painting:*** from Ancient Times to the Present, Tehran, Zarrin & Simin, (Text in Persian).
Poorchangiz, Sedighe, (2016). ***A comparative study of religious pictures The Jami'al-Tawarikh version Ilkhanid era and Majma -al-Tawarikh Timurid period,*** Master Thesis, Visual Communication (Graphic Design), Alzahra University, (Text in Persian).
Pope, Arthur Upham and others (1998). ***survey of Persian art,*** Yaqoub Azhand, Tehran: Molly, (Text in Persian).
Rice, D T,(1976), ***The Illustrations to the World History of Rashid al – Din,*** Edited by Basil Gray, Edinburgh: Edinburgh University Press.
Schrato, Umberto, and Ernest Grube, (1997), ***the History of Iranian Arts (Ilkhanid and Teimorid Arts).*** Translated by Yaghoub Azhand. Tehran: Mola, (Text in Persian).
Sedaghat, Fatemeh, Khorshidi, Zahra,(2009), A Study of Religious Themes in the Manuscripts of Jameá- al-Tawarikh, ***Islamic Art Studies,*** 5(10), 77-97, (Text in Persian).
Sharifzadeh, Abdolmajid,(1996), ***History of Painting in Iran,*** Tehran: Hozeh Honari, (Text in Persian).
Shayestehfar, Mahnaz, Abdolkarimi, Shahin,(2016), Visual Elements of Islam Prophet (PBUH) life events in religious paintings of Jameá- al-Tawarikh, ***Islamic Art Studies,*** 12(25), 37- 52, (Text in Persian).
Shayestehfar, Mahnaz, Kian, Katayoun, Shayestehfar, Zohreh. (2011). A thematic study of the iconography of the Prophet of Islam (PBUH) in the

Jami_al-Tawarikh-Qarun_swallowed_up_by_the_earth-Edinburgh-MsOr20-f9r.htm(access date:2021/05/13).

URL12:https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-45a/(access date:2021/05/13).

URL13:https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-49a/(access date:2021/05/13).

URL14:https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-54a/(access date:2021/05/13).

URL15:https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-59a/(access date:2021/05/13).

URL16:https://medium.com/@fayazalibhai/the-world-history-of-rashid-al-din-1314-a-masterpiece-of-islamic-painting-8defac3de3e5(access date:2021/05/13).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۶۵-۴۶
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی تطبیقی درهای چوبی تاریخ‌دار تبرستان در دوره حکومت مرعشیان (قرن نهم هجری قمری)[1]

محمد مدهوشیان نژاد [2]
حجت اله عسکری الموتی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۴

چکیده

از بین آثار چوبی تاریخی اسلامی برجای مانده در ایران، درهای چوبی یکی از نمونه‌های تقریبا فراوان و شاخص به‌منظور مطالعه تاریخ هنر به‌شمار می‌روند. آن‌ها اغلب علاوه بر تزیینات، دارای کتیبه‌هایی مشتمل بر متون مذهبی و ادعیه هستند که حاوی اطلاعات مهمی از دوره تاریخ ساخت‌شان هستند. از طرفی مرعشیان از جمله حکومت‌های محلی ایران هستند که کم‌تر در منابع به آن‌ها پرداخته شده است. آن‌ها در قرن نهم هجری قمری در منطقه تبرستان (مازندران کنونی) حکومت می‌کرده‌اند و آثار نسبتا زیادی از آنان در غالب بناهای آرامگاهی برجای مانده است. عدم ثبت درهای ارزشمند این دوره تاریخی علی‌رغم کثرت آن‌ها، ضرورت اصلی مقاله حاضر به‌شمار می‌رود. هم‌چنین، هدف این مقاله شناسایی و دسته‌بندی درهای تاریخی چوبی متعلق به قرن نهم هجری قمری در مازندران و مطالعه تطبیقی و بررسی سیر تحول آن‌ها در سدهِ مذکور است. بر این مبنا پرسش اصلی پژوهش این است: ویژگی‌های هنری درهای دوره مرعشیان باگاه‌نگاری مشخص چیست؟ در این پژوهش، علاوه بر مطالعه تحلیلی و توصیفی از روش تاریخی و تطبیقی استفاده شده است. به نحوی که برای انجام این مطالعه بر اساس پیمایش‌های میدانی، داده‌های کتابخانه‌ای و اسنادی تعداد چهارده درِ تاریخی به صورت هدفمند شناسایی و به‌عنوان نمونه‌های پژوهش انتخاب شده است. انتخاب آثار بر اساس مولفه‌هایی نظیر تاریخ‌دار بودن، داشتن تزیینات و آرایه‌های جالب توجه، بوده و جامع آماری پژوهش را شکل داده است. نتایج پژوهش نشان داد که، با توجه به حمایت‌های جدی مرعشیان از ساخت بناهای آرامگاهی و متعاقبا درهای چوبی، یک سیر حرکتی مداوم و مستمر در ساخت و تزیین این درها دیده می‌شود، به‌ترتیبی که رد پای یک سبک معین در ساخت و تزیین آن‌ها عیان است.

کلیدواژه‌ها: درهای چوبی، منبت قرن نهم هجری قمری، مرعشیان، درهای تاریخی تبرستان، امامزادگان مازندران

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.41821.1858

۲-استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. mmadhoushian@alzahra.ac.ir
۳-استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. hojjataskari@alzahra.ac.ir

مقدمه

اهمیت استفاده از انواع درها، در معماری و یادمان‌های تاریخی تمدن‌های مختلف بر کسی پوشیده نیست؛ درها با ابعاد و اشکال و شیوه‌های ساخت و مصالح و حتی تزیینات گوناگون کاربری‌های متنوعی هم‌چون ایجاد و محافظت از حریم‌ها را داشته‌اند. گزارش‌های به‌دست آمده از بناهای چغازنبیل و تخت‌جمشید نیز گواهی بر کاربرد استفاده از درب‌های چوبی و سنگی با قدمت‌های چند هزار ساله است (شاهپورشهبازی، ۱۳۹۵: ۱۲). درها همواره، جزو ارکان مشترک در ابنیه و یادمان‌های تاریخی و فرهنگی هستند. به‌طوری که امروزه می‌توان آن‌ها را به‌عنوان بخشی از عناصر اصلی و هویت‌بخش در معماری سنتی و آرایه‌های آن محسوب نمود. یکی از دوره‌هایی تاریخی که در آن، این مصنوعات چوبی به جهت ساخت بناهای آرامگاهی رونق می‌گیرد، حکومت محلی مرعشیان (۷۶۰-۹۰۶ ه.ق.) در تبرستان (مازندران کنونی) است. مرعشیان شیعه مذهب به‌منظور پاسداشت درگذشتگان و امامزادگان معصوم، بناهای آرامگاهی متعددی ساخته‌اند که اغلب آن‌ها دارای درهای چوبی فاخری نیز بوده‌اند. علی‌رغم این‌که شیوه ساخت کلی آن‌ها غالبا مشابه بوده است، اما نحوه و نقوش تزیینی‌شان نیز همواره، محل تفاوت آن‌ها است. علاوه بر این، شاید نکته خاص و جالب توجه درهای این دوره، وجود کتیبه‌هایی حاوی اطلاعاتی نظیر حامی، سال ساخت، سازنده و غیره، بر روی بسیاری از آن‌ها است. اما آن چیزی که باعث شده تا مطالعه بر روی این آثار در این پژوهش دنبال شود، علاوه بر کثرت و پراکندگی‌شان در قرن نهم هجری قمری، تنوع در نقش و تزیین آن‌ها نیز است. با توجه بدین مساله، پرسش اصلی پژوهش بدین صورت قابل طرح است که، ویژگی‌های هنری درهای دوره مرعشیان باگاه‌نگاری مشخص چیست؟ بر این مبنا، هدف اصلی از انجام این پژوهش، شناسایی و دسته‌بندی درهای تاریخی چوبی متعلق به قرن نهم هجری قمری در مازندران و مطالعه تطبیقی و بررسی سیر تحول آن‌ها در سده مذکور است. در همین راستا با پیمایش‌های میدانی تعداد چهارده نمونه به صورت هدفمند انتخاب شده است که بر اساس مولفه‌های داشتن کتیبه ساخت، دارا بودن تزیینات کنده‌کاری و هم‌چنین سهولت دسترسی، شناسایی و مورد بررسی قرار خواهد گرفت. متاسفانه در طی دوران تاریخی تا به امروز، تعداد زیادی از این آثار مورد سرقت و دستبرد سودجویان قرار گرفته‌اند که برخی از آن‌ها در موزه‌های داخلی و برخی در خارج از کشور نگهداری می‌گردد. همین امر ضرورت پژوهش پیش رو را بیش از پیش می‌نمایاند. هم‌چنین، عدم پژوهش و مطالعه بر روی این آثار نیز از دیگر ضرورت‌های پژوهش حاضر است. روند نگارش مطالب در مقاله حاضر بدین شرح است که، ابتدا، به تاریخچه‌ای کوتاه از مرعشیان و ساخت بناهای آرامگاهی پرداخته شده است و پس از معرفی اجزای و نوع تزیینات موجود بر روی درهای چوبی، نمونه‌های مورد بحث تشریح و در پایان در قالب جدول اطلاعات‌شان جمع‌بندی و ثبت گردیده است.

روش پژوهش

قلمرو زمانی مقاله بازه، قرن نهم هجری قمری و مکانی، محدوده جغرافیایی فعلی استان مازندران است. البته آثار محفوظ در موزه‌ها نیز جزو جامعه آماری پژوهش به‌شمار می‌روند[1]. پژوهش از نوع مطالعات توسعه‌ای با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. داده‌های پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای، اسنادی و میدانی گردآوردی شده است و با روش تجزیه و تحلیلی کیفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برمبنای آثار دردسترس و موجود، چهارده نمونه به‌صورت هدفمند و غیراحتمالی با روش پیمایشی، شناسایی و انتخاب شده است. این چهارده دَر عبارتند از: دَرهای امامزاده ابراهیم بابلسر، امامزاده عبدالصالح مرزرود، امامزاده عبدالله ماهفروز محله، امامزاده یحیی، امامزاده شاهزاده حسین و امامزاده عباس در شهر ساری، امامزاده علی اصغر، امامزاده قاسم و امامزاده سلطان محمد طاهر در شهر بابل، امامزاده یوسف شهر نور، امامزاده مفید شهر نکا، بقعه شمس‌الدین بابلکانی شهر بهشهر، دَرِ واقع شده در موزه آقاخان کانادا. در گام بعدی، به‌منظور اثبات تعلق آثار به قرن نهم هجری قمری، ابتدا، کتیبه‌ها قرائت شده است. در ادامه، تزیینات آن‌ها نیز معین و نظام‌مند شده‌اند. در پایان، پس از

ذکر ویژگی‌های فنی و بصری مستخرج شده، آثار از همین حیث نیز با یک‌دیگر تطبیق گشته است تا سیر تحول بر روی این آثار را شفاف سازد.

پیشینه پژوهش

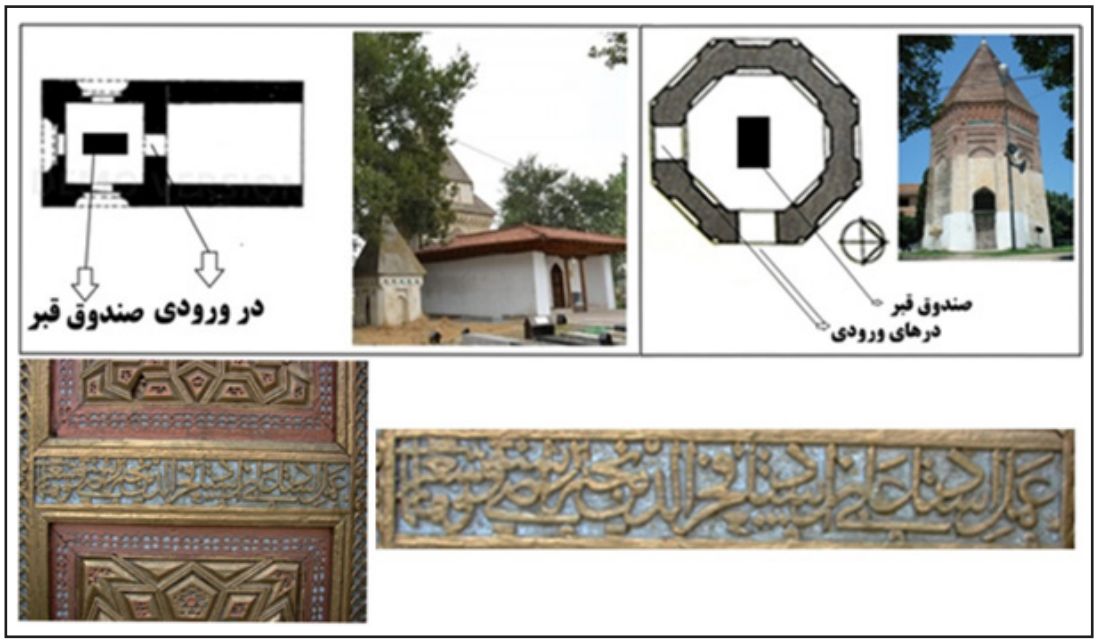
تاکنون تحقیقات پراکنده و موردی مختلفی بر روی درهای چوبی تاریخی مازندران انجام شده است که اهم آن‌ها بدین شرح است: ساندرا اوبه (۲۰۱۷)، در مقاله «مهارت‌ها و سبک‌ها در میراث: نجاری فخرالدین و پسرش علی در مازندران (ایران، حدود ۱۴۴۰-۱۵۰۰)» با بررسی چند اثر چوبی قرن نهم هجری قمری در مازندران، متمرکز بر روی امضای نجاران بوده و نتیجه می‌گیرد که نجاران به انتقال مهارت‌ها و مدل‌های سبکی به‌شکل حرفه‌ای و خانوادگی پرداختند. این نوع برخورد را کریمیان (۱۳۹۶)، در کتاب «منبت‌کاری در روزگار تیموریان» داشته که به بررسی چند اثر چوبی مرعشیان در قرن نهم هجری قمری می‌پردازد. شیخی (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه دکتری «واکاوی مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان» مضاف بر مطالعه بر روی آثار چوبی دوره تیموری در خراسان، به دسته‌بندی سبکی منبت‌کاری از آن دوره می‌پردازد. علی اصغر کلانتر (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه دکتری «سبک‌شناسی معماری برج‌های آرامگاهی مازندران در دوره اسلامی» با تمرکز بر مطالعه برج‌های آرامگاهی به کتیبه‌خوانی آثار چوبی درون آن‌ها مانند درها و صندوق قبور نیز پرداخته است. هم‌چنین سبک‌بار (۱۳۹۴)، در پایان-نامه «مطالعه نقوش و تزیینات بقاع متبرکه استان مازندران با تاکید بر شهرستان ساری» به تحلیل نقوش و تزیینات چوبی شامل دَرها و صندوق قبر در چهار بنای آرامگاهی مرعشی ساری می‌پردازد. این برخوردهای موردی را نیک‌شناس و همکاران (۱۳۹۳)، در مقاله «مطالعه تزیینات دَرِ چوبی بناهای مذهبی مازندران (نمونه موردی: درب شرقی امامزاده ابراهیم بابلسر)» داشته‌اند که صرفا به بررسی یکی از درهای مرعشی در امامزاده ابراهیم بابلسر می-پردازند. کیانمهر و کریمیان (۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های بصری درهای چوبی مقبره امامزاده عباس ساری و مسجد جامع افوشته اصفهان از دوره تیموری» سعی در مقایسه سبکی کنده‌کاری مرعشیان با منطقه‌ای در اصفهان داشته‌اند. در ادامه، معصومه کریمیان (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه «ساخت رحل قرآن بر اساس منبت‌کاری تیموری» تلاش کرده است، تمامی آثار چوبی در دسترس دوره تیموری در ایران را دسته‌بندی و ویژگی‌های هنری هرکدام را استخراج کند. از دیگر پایان‌نامه‌ها در این حوزه، مهدوی آبندانکشی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه «طراحی و ساخت زیورآلات چوبی بر مبنای منبت‌کاری مازندران (در و صندوق قبر)» هدف اصلی خود را شناسایی و معرفی نقش‌مایه‌های موجود در این آثار معرفی کرده است. وی با انتخاب ده مورد دَرِ امامزادگان سراسر مازندران از ادوار مختلف، ویژگی‌های بصری منبت‌کاری مازندران را به لحاظ نقش‌مایه، ترکیب‌بندی و اجرا بررسی و شناسایی کرده و شاخصه‌های اصلی دَرِ هر دوره را معرفی کرده است. کلانتر (۱۳۸۸)، کاتالوگی با عنوان «گنجینه‌های قدسی پنهان» چاپ کرده و تصاویر برخی از آثار منبت و مشبک را با توضیحات مختصر ارایه نموده است. البته، این کاتالوگ منحصر به آثار معدود از بارگاه‌های امامزادگان ساری بود. فقیه بحرالعلوم (۱۳۸۵)، در کتاب «تاریخ تشیع و مزارات شهرستان ساری» به بررسی موردی و کتیبه‌خوانی برخی از آثار چوبی درون آن‌ها پرداخته است. جواد نیستانی (۱۳۸۳)، در پایان‌نامه «پژوهشی در بناهای آرامگاهی مازندران مرکزی در قرن ۹ هجری (با تاکید بر ویژگی‌های بومی)» علاوه بر گونه‌شناسی، به مسایل فنی ساخت بناهای آرامگاهی پرداخته است. علی ماه‌فروزی (۱۳۷۸)، در پایان‌نامه «بررسی و تحلیل آثار چوبی قرن ۹ هجری قمری در مازندران (بررسی و تحلیل آثار ساری)» به بررسی و ثبت آثار چوبی چندین امامزاده با تمرکز بر روی شهر ساری پرداخته است [۲]. ستوده (۱۳۷۴)، در کتاب «از آستارا تا استرآباد» به ذکر آثار هنری اماکن متبرکه استان‌های شمالی کشور در باز زمانی دهه چهل خورشیدی می‌پردازد، وی در این شرح حال از آثار، به برخی از درهای چوبی تاریخی از جمله مرعشیان اشاره کرده و کتیبه آن‌ها را قرائت نموده است. لیزا گلمبک و دونالد ویلبر (۱۳۷۴)، در کتاب «معماری

تیموری در ایران و توران» ضمن بررسی ساختاری بناها، اندک توضیح و اشاره‌ای به آثار چوبی‌شان هم داشته‌اند. البته، بایستی عنوان نمود که، در پژوهش حاضر علاوه بر معرفی چند در چوبی -که تاکنون در هیچ منبع علمی بررسی نشده‌اند- به تحلیل و بررسی تمامی درهای در دسترس قرن نهم هجری قمری از مازندران پرداخته خواهد شد که از این حیث برای نخستین بار در این پژوهش صورت می‌پذیرد. این مقاله با افزایش نمونه‌ها و جامعه آماری پژوهش، بر اثبات پژوهش‌های پیشینی اقدام نموده است و وجه تمایز این مقاله با دیگر پژوهش‌های فوق‌الذکر نیز همین جاست.

مرعشیان تبرستان و بناهای آرامگاهی

ظلم و ستم حاکمان مازندران زمینه‌ساز قیام مرعشیان [3] به رهبری شخصی به نام قوام‌الدین در سال ۷۶۰ هجری قمری از شهر آمل گردید. قوام‌الدین تحت تاثیر عقاید سربداران خراسان به شیعه دوازده امامی گروید. سادات مرعشی حکومت خود را بر اساس همین قوانین و قواعد شیعی پایه‌گذاری نمودند. بر این اساس آن‌ها سعی در رفع ظلم، فساد و ایجاد امنیت برای مردم برآمدند. آن‌ها شعار برابری و مساوات را سرلوحه حکومت خود قرار داده بودند. اگرچه علی رغم داشتن حکومت مستقل هر ساله وجوه مشخص را به‌عنوان خراج -که عموما وجه نقد یا ابریشم بود- به حکومت مرکزی (شاهرخ تیموری در هرات) ارسال می‌داشتند. به‌طور کلی، اوضاع سیاسی مرعشیان در سه دوره قابل بررسی است: دوره اول، بر آمدن مرعشیان و حکومت میر قوام‌الدین (۷۶۰- ۷۸۱ق.)؛ دوره دوم، جانشینان میرقوام‌الدین تا سقوط آنان (۷۸۱-۷۹۴ق.) و دوره سوم، حکومت در مازندران (۸۰۷-۹۰۶ق.) تا پایان اقتدار ایشان با قدرت یافتن دولت صفوی (نیستانی، ۱۳۸۳: ۶۶). در این دوره، به جهت اعتقادات شیعی و پاسداشت و زیارت درگذشتگان برای آن‌ها برج‌های آرامگاهی متعددی ساخته می‌شود که غالب این بناها همراه با درهای چوبی دارای تزیینات بوده‌اند. به عقیده برخی پژوهشگران، بقاع یا آرامگاه‌های برجی تاریخی موجود در مازندران، براساس الگو متقدم خود یعنی گنبد قابوس (قرن چهارم هجری قمری) و برج‌های لاجیم و رسکت (قرن پنجم هجری قمری) ساخته شده‌اند (پیرنیا، ۱۳۸۳: ۴۶). ساخت این نوع آرامگاه‌های برجی به‌صورت گسترده در دوره مرعشیان نیز رواج می‌یابند (راعی، ۱۳۹۰: ۸۳). در دوره مرعشیان رشد بی‌سابقه‌ی بناهای آرامگاهی مشاهده می‌شود. به‌طور مثال، صرفا در دو شهر ساری و نکا، تعداد ۲۴۰ امامزاده و بقعه در حال حاضر شناسایی شده است (فقیه بحرالعلوم، ۱۳۸۵: ۳۰). ویلبر معتقد است که برج‌هاي مازندران يك نوع آرامگاه فرعي كوچك را مجسم مي‌كنند، يعني اين نوع از آرامگاه‌ها را مي‌توان بازگشتي به سنت‌هاي قديمي‌تر دانست يا بازگشتي كه جنبه تكرار مكررات را داشته تا جنبه نوآوري. البته این نوع برج‌ها در مقایسه با برج‌هاي آرامگاهي قديمي‌تر در مقياس تقليل يافته، تزيين آن‌ها ساده شده يا حذف گرديده است. بدون شك ساختن اين نوع برج‌ها آسان و مقرون به صرفه بوده و عناصر مركب آن به‌حدي ساده شده كه يك بنا يا نجار عادي مي‌توانست آن‌ها را بسازد (گلمبگ و ويلبر، ۱۳۷۴: ۹۹۵).

آن‌ها غالبا در اشکال هشت ضلعی، مربع و دایره ساخته شده‌اند (کیانی، ۱۳۸۳: ۷۲). شکل پلان‌شان دارای سازماندهی مرکزی است و اکثرا دارای یک ورودی هستند که با توجه به شکل بسته خود، حالت درون‌گرا دارند. در آرامگاه‌های برجی، تفکیک فضای زنان و مردانه وجود نداشته و همگان با احترام و رعایت شئونات وارد فضا می‌شدند و ساخت آن‌ها از قرون هشت و نُه به‌شکلی فراگیر آغاز و تا دوره صفویه نیز تداوم می‌یابند که در دوره قاجار، جهت توسعه عملکرد آرامگاه‌های برجی بخشی به آن‌ها الحاق می‌شود و بقاع ایوان‌دار (بیش‌تر تک ایوانی) به‌دلیل رسوم مذهبی و فرهنگی شبیه به بقاع شرق گیلان در مازندران رواج می‌یابد (رحمتی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۱) (تصویر ۱). در این بناها تزیینات مختلفی نظیر گچ‌بری، نقاشی هم‌چنین، در و صندوق قبر چوبی وجود دارد. این صندوق‌ها کاربری ضریح‌های امروزی را داشته و مانع از تماس مستقیم شخص با قبر می‌شده است. به‌دلیل قداستی که در این اماکن وجود داشت، معمولا، این عناصر همراه با تزیینات و کتیبه بوده است.

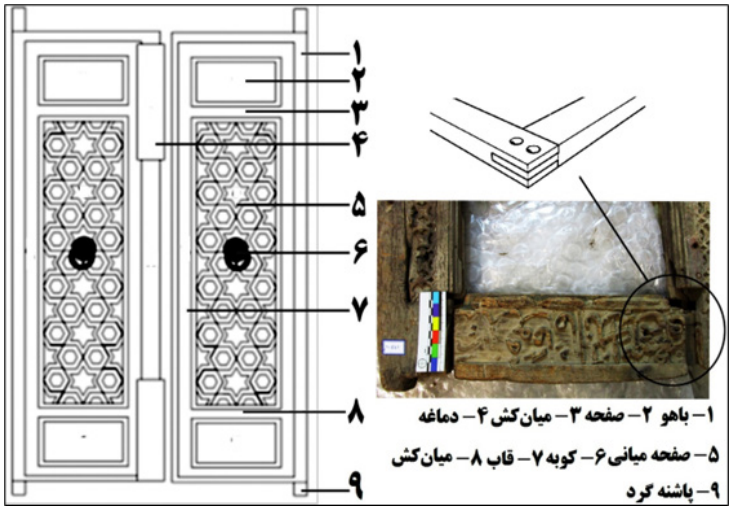


تصویر ۱- پلان هشت ضلعی و کتیبه دَر ورودی، امامزاده سلطان محمد طاهر بابل «عمل استاد علی بن استاد فخرالدین نجار رازی سنه ست تسمع و ثمانمائه» (راست و پایین) برج امامزاده قاسم روستای هشتل آمل (چپ) (نگارندگان).

اجزا و تزیین درهای چوبی تاریخی

درهای چوبی تاریخی -حداقل بر اساس نمونه‌های بر جای مانده پس از ظهور اسلام در ایران- معمولا، به دو روش ساخته می‌شدند، یک تکه و هم‌چنین، قاب و صفحه. در شیوه یک تکه، یک تخته چوب را به ابعاد مورد نظر برش می‌دادند و ضمن نگه داشتن دو زائده در بالا و پایین به‌عنوان پاشنه‌گرد (تنها نکته مشترک با تکنیک قاب و صفحه)، سایر تزیینات مانند کنده‌کاری و حکاکی را بر روی آن حفر می‌نمودند. اما در تکنیک قاب و صفحه -دست‌کم قدیمی‌ترین نمونه آن از دوره عباسیان برجای مانده است- لنگه‌ها برخلاف تکنیک یک تکه، از اجزای کوچک‌تری به نام قاب و صفحه تشکیل می‌شوند. این امر به سازنده امکان می‌دهد تا درون صفحه‌ها را مجزا تزیین نموده و در انتها درون قاب‌های در، نصب نماید. از دیگر مزیت‌های این نوع از فن دَرسازی -که تا به امروز نیز ادامه پیدا نموده است- استحکام بسیار بالا در مقابل عوامل تخریب مکانیکی چوب‌ها نظیر کشش، تاب ضربه‌ای، هم‌کشیدگی و واکشیدگی (خاصیت جذب و دفع رطوبت) و غیره است. استفاده از اتصال مطمئن فاق و زبانه به همراه میخ چوبی را می‌توان از دیگر دلایل محبوب بودن این نوع درسازی به‌شمار آورد. بدین ترتیب اجزای اصلی درها در این شیوهِ ساخت، چهارچوب، پاسار، قاب، صفحه، پاشنه‌گرد و دماغه نیز هستند (تصویر ۲).

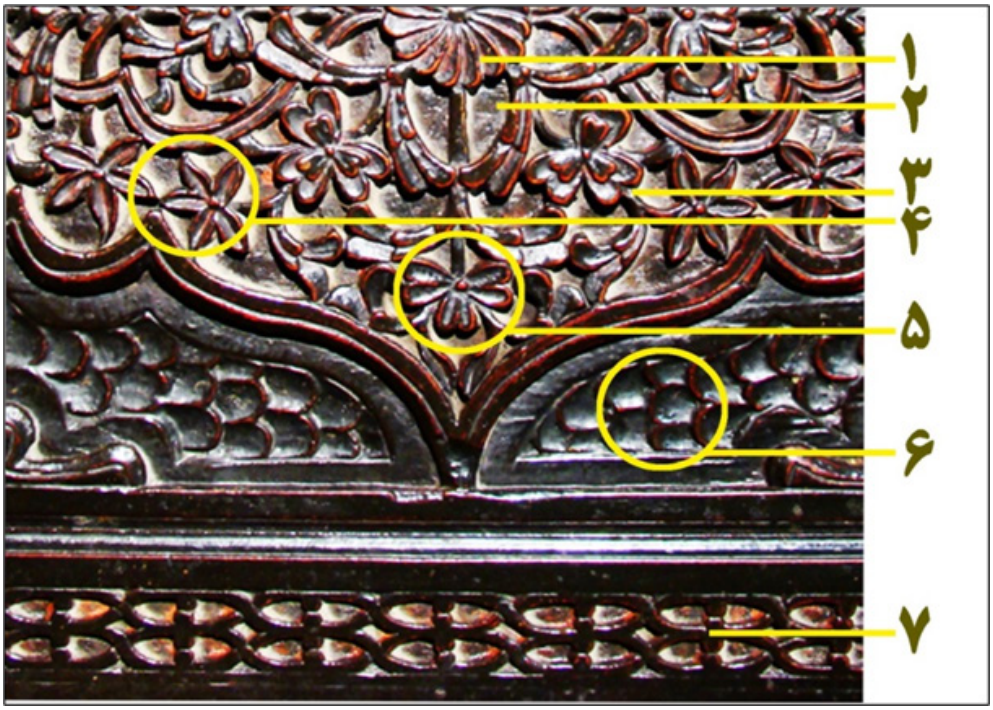
نکته افزودنی در این مبحث، کشیدگی خارج از عرف کلی درها به‌جهت اضافه نمودن نورگیر در قسمت بالای لنگه درهای مورد مطالعه است. که متناسب با ماهیت کاربری آن‌ها، از شیوه مشبک و گره چینی تو خالی به‌همراه کنده‌کاری آذین یافته‌اند. شایان ذکر است که، شاید درهای دیگر جامعه آماری پژوهش حاضر نیز از چنین ویژگی برخوردار بوده‌اند، اما به دلیل تخریب بنا و یا انتقال به مکان دیگر، ممکن است که قسمت نورگیر آن‌ها از بین رفته باشد.



تصویر ۲-اتصال فاق و زبانه هم‌چنین، اجزای تشکیل دهنده درهای چوبی تاریخی (در امامزاده مفید نکا) (نگارندگان).

اساسا، آن چیزی که باعث می‌گردد که این درهای ارزشمند با اصالت جلوه نمایند، تزیینات بر روی آن‌ها است. به‌صورتی که نجار (سازنده) می‌بایست در کنار مسایل فنی مربوط به ساخت، نوع نقوش و تزیینات آن را نیز مد نظر قرار می‌داد. از جمله دلایل آن می‌توان به ایجاد نقوش به‌صورت متقارن و با الگوهای معین اشاره نمود. در مورد شیوه ساخت این تزیینات بایستی گفت که، یکی از محبوب‌ترین تکنیک‌های پرکاربرد تزیین بر روی کلیه آثار چوبی تاریخی، گره‌سازی نقوش هندسی با روش آلت و لقط بوده است. البته، غالبا درون لقط‌ها با نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی) نیز کنده‌کاری می‌شدند. از دیگر مشخصه‌های شناسایی و طبقه‌بندی آثار چوبی، روسازی (نحوه شکل‌دهی بر روی قسمت‌های کنده‌کاری شده) و عمق زمینه در کنده‌کاری است. در سال‌های اخیر، پژوهشگران اغلب نام‌گذاری و بررسی شیوه‌های منبت‌کاری در ایران را براساس واژه‌ها و اسامی فرنگی (رولیف، بارولیف و ارولیف) اهتمام نموده‌اند که خوشبختانه معادل فارسی آن در مجامع علمی نیز تدوین و گسترش یافته است، بر همین مبنا مجموع تکنیک‌های منبت‌کاری را می‌توان به پنج گروه تخت، محدب، مقعر، شبکه و حجم دسته‌بندی کرد (شیخی، ۱۳۹۵: ۵۹). شیخی معتقد است که، هنرمندان دوره تیموری روش‌های جدیدی در روسازی نقوش گیاهی در پیش گرفته‌اند، به نحوی که پس از مطالعات میدانی و علمی دقیق در منطقه خراسان، یک دسته‌بندی از شیوه روسازی مقعر در دوره تیموری ارایه داده است و آن شامل برجستگی خفیف، کم برجسته و نیم برجسته می‌گردد. به دیگر معنا، از آن‌جا که ریشه کلمه منبت از رویاندن و رویانیده شدن است و عناصر گیاهی به‌صورت طبیعی و ساده شده بیش‌ترین کاربرد را در هنر منبت آن روزگار داشته‌اند، در گویش مناطق محلی خراسان و نواحی مرکزی ایران، به سرزدن یا نمودار شدن جوانه گیاه از خاک، نیش زدن؛ به برآمدن گیاه، تیج کشیدن؛ و به رشد نسبی جوانه گیاه، جَست گفته می‌شود. این دسته‌بندی بر مبنای میزان عمق نقش صورت گرفته است، به نحوی که تا ۱/۵ میلی‌متر (نیش)، ۲-۷ میلی‌متر (تیج) و ۸-۲۰ میلی‌متر (جَست) نامیده می‌شود (شیخی و سامانیان، ۱۳۹۹: ۶۴)؛ مشابه این دسته‌بندی در متن مقاله با عناوین (کم، متوسط و زیاد) قید شده است.

در همین راستا روسازی‌ها آثار مورد بررسی در زیر گروه جَست قرار می‌گیرند. از طرفی، فاکتور عمق زمینه نیز همواره، به‌صورت میلی‌متر اندازه‌گیری می‌گردد که در این‌جا به دلیل عدم دسترسی فیزیکی به تمامی نمونه‌ها، در سه گروه، کم (تا ۵ میلی‌متر)، متوسط (تا ۸ میلی‌متر) و زیاد (بالای ۹ میلی‌متر) بررسی خواهد شد (تصویر ۳).



تصویر ۳- ۱)روسازی جسّت‌گونه مقعر، ۲)عمق زمینه متوسط، ۳)گل سه‌پری، ۴)گل ختایی (اختر)، ۵)گل ختایی (سه‌پر شبدری)، ۶)زمینه فلس ماهی شکل، ۷)روسازی تخت، بر روی قسمتی از درورودی امامزاده یحیی ساری (نگارندگان).

معرفی آثار

امامزاده ابراهیم بابلسر

این آرامگاه در جنوب شرقی بابلسر میان گورستانی واقع شده است. بعضي از کتاب‌ها، امامزاده ابراهیم را برادر امام رضا (ع) یادکرده‌اند. به علت وجود همین آرامگاه در گذشته بابلسر به نام مشهدسر شهرت یافته بود (ستوده، ۱۳۷۴: ۲۶۱).

بنای امامزاده به‌صورت هشت ضلعی با گنبد رُک هشت وجهی ساخته شده است. دو عدد در مربوط به قرن نهم هجری قمری درون بقعه وجود دارد. یکی، در ورودی شرقی که طبق کتیبه موجود بر روی آن، بانی «عزیزالدین شمس‌الدین المعروف بابلکانی» و عمل محمدبن استاد علی النجار رازی، فی التاریخ سنه شهر محرم احدی اربعین و ثمانمائه (۸۴۱) ه.ق. بوده است. دیگری، که ظاهرا متعلق به ورودی شمالی بقعه بوده -هم‌اکنون در قسمتی از انبار آرامگاه نگه‌داری می‌شود- دارای کتیبه‌ای بدین شرح است: امر هذه العماره الشریفه سید سادات سید شمس‌الدین بن سید عبدالعزیز بابلکان، فی تاریخ جمادی الاول سنه ثمان خمسین و ثمانمائه (۸۵۸)، عمل استاد محمد بن علی نجار رازی. فارغ از شیوه ساخت کلی در به‌صورت فاق و زبانه، استفاده از نقوش ختایی و اسلیمی با روسازی‌های سه‌گانه (تخت، محدب، مقعر) و گره‌های هندسی با شیوه آلت و لقط، بر روی تمامی اجزای آن مشاهده می‌شود (ردیف ۱ جدول ۱). روی دماغه نسبتا ضخیم هر دو اثر، گره شمسه شش و شش ضلعی نیز حفر شده است. شایان ذکر است به دلیل این‌که تمامی نمونه‌ها با تکنیک قاب و صفحه ساخته شده‌اند، از تکرار آن در ادامهِ تحلیل‌ها خودداری گردیده است.

امامزاده عبدالصالح روستای مرزرود ساری

بقعه امامزاده صالح در روستای مرزرود واقع شده است. بر طبق روایات این امامزاده از نوادگان امام موسی کاظم (ع) است. بنای امامزاده برجی با گنبد رُک هشت ضلعی است. این بنا ظاهرا در ابتدا، به‌صورت

یک آرامگاه تک برجی با چهار دَر ورودی بوده که بعدها اتاق مسجد را به آن افزودند و نهایتا، سه دَر مسدود و تبدیل به نورگیر شده است (کیانی، ۱۳۶۲: ۳۵). دَرِ ورودی مسجد دارای دو کتیبه بدین شرح است: بر بالای لنگه راست عبارت «عمل استاد نجم‌الدین، استاد شهاب الدین دروگر» و بر لنگه چپ عبارت «فی شهر ربیع الاول سنه ست و اربعین و ثمانمائه» (۸۴۶). گره شمسه ده تند در صفحه میانی -که درون لقط‌های آن غالبا با نقوش ختایی و روسازی مقعر کنده‌کاری شده- به‌کار گرفته شده است. عمق این کنده‌کاری‌ها متوسط ارزیابی شده است. البته، برای نخستین بار قسمتی از پشت در نیز با گره شمسه شش و شش ضلعی کنده‌کاری شده است (تصویر ۴).

امامزاده یحیی ساری

آرامگاه امامزاده یحی تقریباً در مرکز شهر ساری واقع شده است. بنای برج آجری، با پلان مدور و به شکل استوانه‌ایی با گنبد مخروطی ساخته شده که در حال حظر یک مسجد نوساز به آن الحاق شده است. سید ظهیرالدین معتقد است سید یحیی که پسر نهم میرقوام بوده و در ساری مدفون است. (ستوده، ۱۳۷۴: ۵۳۱) در چوبی ورودی امامزاده دارای نورگیر مربع شکلی در قسمت بالای خود است که پوشیده از نقوش هندسی و گیاهی است. کتیبه‌ای به خط ثلث بر روی همین نورگیر اشاره به سال ساخت اثر دارد، سنه تسع و اربعین و ثمانمائه (۸۴۹). البته نام نجار و حامی درون صفحه‌های پایینی در بدین شرح آمده است: فخرالدین بن استاد علی النجار و بانی آن صاحبه رستم بن نظام. عدم استفاده از نقوش هندسی درون صفحه‌های این در و کنده‌کاری زمینه‌ی فلس ماهی شکل با روسازی‌های سه‌گانه و عمق متوسط، از مشخصات تکنیکی اثر به‌شمار می‌رود. هم‌چنین حفر نقوش هندسی و گیاهی بر روی دماغه آن نیز دیده می‌شود.

امامزاده عباس ساری

بنای امامزاده عباس، در جاده ساری به نکا (بلوار امام رضا)، محله آزادگله شهر ساری واقع شده است. ساختمان اصلی مانند اغلب برج مقبره‌ها به‌صورت منفرد بوده که در حال حاضر دستخوش تغییراتی شده است. این امامزاده از مکان‌های زیارتی و بسیار مورد احترام اهالی است (کلانتر و آیت اللهی، ۱۳۸۸: ۱۷). دَرِ فعلی امامزاده دارای نورگیر مربع شکل در بالای خودش می‌باشد که در فوقانی‌ترین قسمت آن کتیبه‌ای بدین شرح است: عباس ابن عبدالله ابن موسی کاظم، پنجشنبه یکم ماه مبارک رمضان سنه تسع و اربعین و ثمانمائه (۸۴۹)، سید امیر بن شرف‌الدین حسین. انتخاب گره هندسی ساده چهار بر روی در اجازه حفر نقوش گسترده هندسی را نداده است؛ ولی در عوض در قسمت نورگیر نیز نقوش غالبا هندسی مشبک گردیده‌اند. روسازی آن‌ها به‌صورت تخت و مقعر با عمق زمینه متوسط است. این ویژگی بر روی دماغه در نیز رویت گردیده است.

تصویر ۴-کنده‌کاری نقوش هندسی و اسلیمی بر روی پشت در ورودی امامزاده عبدالصالح مرزرودساری (نگارندگان).

امامزاده مفید نکا

این لنگـه در، هم‌اکنون، در موزه بنیاد مسـتضعفان تهـران نگهداری می‌شـود. بـا توجه بـه بازدیدهای میدانی و طبـق روایت مرحـوم سـتوده، کتیبه‌هاي ایـن در قبلا، توسـط رابینو به‌صورت ناقـص خوانده و ثبت شـد که بقعـه میـر عبدالمفید در شهرسـتان نـکا می‌دانـد [۴] (سـتوده، ۱۳۷۴: ۶۷۷). بـا این‌کـه آسـیب‌هایی به این دِر دو لنگه وارد شـده است، اما کتیبه آن با خط نزدیك به ثلث [۵] بدین شـرح است: بر روی پاسـار و قیدهای این در، ضمن اشاره به حامی و تاریخ ساخت، سـوره آیت الکرسـی نیز کنده‌کاری شـده اسـت. هـذا الموضـع مـن القریـه المبارکـه موسـوماً للنکا لصاحب، المالک هذه القریه المذکوره المرتضی المعظم و المکرم امیر سـید عبدالمفید بن امیر الموید. نماینـده این کار مفخّر الفقـرا و الصّلحا زیّـن- المتورّعیـن درویش اسـکندر ابـن عزالدین المعـروف ابن الهد؟ «عمل اسـتاد حسـین بن احمد الارازي- تحریـراً في غره محرم الحرام سـنه سـتین ثمانمائـه» (۸۶۰) (رازانی، ۱۳۹۸: ذیل شناسـنامه شـی). توجه به گره هندسـی شمسـه شـش و شش ضلعـی با تکنیـک، آلـت و لقـط در صفحـه میانی و کنده‌کاری بـر روی دماغه، جای تامـل دارد. همین الگو بر روی در شـماره دو ایـن موزه نیز بـه‌کار رفته اسـت. روسـازی‌های نقوش گیاهی محدب و مقعر با عمق متوسط و در قسـمت کتیبه، با عمق زیاد، شکل گرفته‌اند.

بقعه سید شمس‌الدین بابلکان بهشهر

از جمله آثار دیگری که با توجه به ثبت‌های ارزشـمند مرحـوم سـتوده، باعـث شناسـایی آن شـده، دَر عمـارت امیر سـید نظام‌الدیـن هیبت‌الله بـن یدالله بن سـید شـمس‌الدین بابلکان در روسـتای آسیاب‌سـر شهرسـتان بهشـهر اسـت که در حال حاضـر در موزه بنیاد مسـتضعفان تهران محفوظ اسـت. پاسار پایین لنگه راست این در، آسیب دیده است و بخشی از نیمه پایین لنگه چپ -کـه حاوي کتیبه احتمالا شـامل نام نجار و یا کاتب کتیبه و آیات ۱-۵ سوره یس بود- سرقت شده یا از بین رفته باشـد. ضمنا برخي از قطعات نیمه پایین در، بعد از تخریب، بدون دقت و به‌صورت سـر و ته و جابه‌جا نصب شده اسـت. با این حال آیه‌های ۱-۶ سوره یس، بر روی لنگه و چهارچوب این در کنده‌کاری شـده اسـت. مابقی کتیبه‌ها بدین شـرح اسـت: قال النبي علیه‌السلام -الدنیا ساعه و جعلها طاعه، صاحب عمارت جناب سـیادت مآب شـجاعت مناب- افتخار السّادات و الاشـراف، امیر سـید نظام الدین هیبه الله - بن ید الله بن سید شمس الدین بابلکان، «بتاریخ [شهر] رجب سنه ثلث و سـبعین [و] ثمانمائه (۸۷۳)، «لتنذر قومـاً ما انـذر آباتهم فهم غافلـون» تختـه پایین لنگه راست: این قطعه افتاده است که کتیبه‌هاي آن احتمالا بدین شـرح بود: [عمل استاد... بن اسـتاد... نجار. تحریراً](رازانی، ۱۳۹۸: ذیل شناسـنامه شـی). علی رغم استفاده از شیوه سـاخت آلت و لقط درون صفحه میانی در، به‌کارگیری نقوش گیاهی درون آن‌ها تماما با روسازی تخت و عمق متوسط بوده است.

امامزاده علی اصغر بابـل (محل نگهداری موزه مردم شناسی بابل)

یک عدد دَرِ تاریخی متعلق به قـرن نهم هجری قمری در موزه مردم‌شناسـی بابل نگهداری می‌شود. کتیبه حک شـده بـر روی آن، حـاوی نـام سـازنده و تاریخ سـاختش بدین شـرح اسـت: عمـل قوام‌الدیـن ابن فخرالدین الحسینی، سنه: احدی و ستین و ثمانمائه (۸۶۱). بـا توجه به کتیبـه دیگری که بـر روی دَر حک شده اسـت، ظاهرا دَر متعلق به امامزاده‌ای به نام علی اصغر از روستاهای توابع بابل بوده که اطلاعاتی از محل دقیق و بنای امامزاده به‌دسـت نیامده است. استفاده از نقوش سـاده هندسـی و گیاهی (صرفا اسـلیمی) با روسازی تخت و عمق زمینه کم، همگی حاکی از ساده بودن تزیینات بر روی این در می‌باشد.

امامزاده عبداله روستای ماهفروز محله

امـامزاده عبدالـه در ۱۰ کیلومتـری شـمال شـرقی شهرسـتان سـاری و در دهسـتان رودپی، روسـتای ماهفروز محله واقع شـده اسـت که در میان گورستان آن امامـزاده عبداله قرار دارد. بازسـازی بنـا در دهه هفتاد شمسـی انجام شـده اسـت (کریمیان، ۱۳۹۱: ۱۴۴). دَر تاریخـی امامزاده هم‌اکنـون، در موزه تکیه پهنه‌کلا سـاری نگهداری می‌شـود. کتیبه کنده‌کاری شده بر روی آن بدین شرح است: هذه الروضه المبارکه الشـریفه الام عبدالـه بن القاسـم نـور الـه مرقد هما

باهتمام سید نظام‌الدین محمد کاردگر فی تاریخ سنه تسع و ستین و ثمانمائه (۸۶۹). اندک نقوش اسلیمی در، بر روی دماغه آن با روسازی مقعر و عمق زمینه متوسط، کنده‌کاری شده است. استفاده از گره نسبتا ساده هندسی در صفحه میانی بدون نقوش گیاهی در بین لقط‌های آن، باعث شده تا در، اندازه‌ای کم پیرایه و ساده به‌نظر برسد.

امامزاده شاهزاده حسین ساری

مرقد امامزادگان سلطان حسین و سلطان محمدبن موسی کاظم (ع) که به مزار شاهزاده حسین معروف است، در محلهِ ام ام ساری واقع شده است. برخی معتقدند، بنای امامزاده در دوره قاجار بازسازی و تغییر یافته، اما آن چه حداقل منطقی به‌نظر می‌رسد این است که، بنا با سقف ایرانیت شیب‌دار متعلق به ده‌های اخیر است (کلانتر و آیت اللهی، ۱۳۸۸: ۱۲). بقعه دارای یک دَرِ چوبی تاریخی است. کتیبه‌های خط ثلث بر روی این دَر، بدین شرح است: صاحب الخیرات جناب سیادت مآب، اسمعیل ابن المرحوم سید فتح اله نجفی، عمل حسین بن استاد احمد ساری، فی تاریخ رجب المرجب سنه تسعین و ثمانمائه (۸۹۰). تنها نقش هندسی-گره شمسه شش و شش ضلعی- استفاده شده این اثر، به‌صورت کنده‌کاری بر روی دماغه است و در مابقی اجزای در، نقوش گیاهی (عمدتا اسلیمی) با روسازی‌های سه‌گانه و عمق زمینه زیاد نیز دیده می‌شود. زمینه فلس ماهی شکل از دیگر نقوشی است که فضای قابل توجهی از تزیینات صفحه میانی را به خود اختصاص داده است.

امامزاده قاسم بابل

در برخی از کتاب‌ها، از بقعه امامزاده قاسم به‌عنوان محل دفن فرزند امام هفتم یعنی قاسم و برادرش حمزه نام برده‌اند. آستانه امامزاده قاسم از سال‌های دور تاکنون از اماکن مقدس و مورد احترام شهر بابل به‌شمار می‌رود. بقعه دارای گنبد مخروطی شکل است که مسجد کوچکی برای ورود به بقعه ساخته شده است (نیستانی، ۱۳۸۳: ۲۰۰). دَرِ ورودی بقعه تاریخی است که در قسمت بالای آن، پنجره مشبک‌کاری شده با نقوش گیاهی و هندسی وجود دارد. کتیبه‌ای به دور آن و چارچوب اصلی دَر، با مضمون صلوات کبیر نقش بسته شده است. البته، مابقی کتیبه‌ها در قسمت بالا و پایین دَر بدین شرح آمده است: الله ولی التوفیق، فی التاریخ سنه محرم تسعین و ثمانمائه (۸۹۰) الله مفتح الاباب، عمل حسین بن استاد احمد نجار. مجدد شاهد استفاده از گره شمسه شش و شش ضلعی بر روی دماغه (کنده‌کاری) و صفحه میانی (آلت و لقط) دَر هستیم. نقوش گیاهی تقریبا متراکم، با روسازی‌های سه‌گانه و عمق زمینه زیاد، آذین یافته‌اند.

دَرِ متعلق به موزه آقاخان

دَرِ چوبی مورد نظر به شماره ثبت AKM 00707 نگهداری می‌شود که متعلق به شمال ایران (مازندران) دانسته شده؛ اما محل اصلی آن مشخص نشده است. عرض و ارتفاع این در ۱۰۶×۱۸۹ سانتی‌متر است و سراسر با نقوش هندسی و اسلیمی تزیین یافته است. دو کتیبه به خط ثلث در هر دو لنگه در بدین شرح وجود دارد: قال النبی الأمی العربی علیه‌السلام، ترک الدنیا رأس کل عبادة صدق. عمل استاد رستم بن استاد حاجی نجّار، باهتمام درویش علاءالدین کاردگر سنه ۸۹۲. با این‌که گره چهار در صفحه میانی آلت و لقط شده، اما نقوش گیاهی درون لقط‌ها نیز با هر سه نوع روسازی و عمق زمینه زیاد، کنده‌کاری شده‌اند. در مابقی اجزای در نیز نقوش گیاهی با همین الگو مورد استفاده قرار گرفته است. البته، در قسمت میانی دماغه نیز نقش هندسی شمسه شش و شش ضلعی نیز کنده‌کاری شده است.

امامزاده سلطان محمد طاهر بابل

بنای بقعه امامزاده سلطان محمد طاهر در سه کیلومتری شمال شرقی شهر بابل قرار دارد و مرقد یکی از نوادگان امام موسی کاظم (ع) است. برج بقعه با طرح هشت ضلعی در نمای خارجی و بر روی هر ضلع طاق نمایی در پایین و قاب مستطیل شکلی در بالا دیده می‌شود. بر اساس کتیبهِ موجود، بانی ساختمان امیر مرتضی الحسینی فرزند سید «علی»، از نوادگان میر بزرگ مرعشی است (کلانتر، ۱۳۹۴: ۱۷۹). در حال حاضر، دو دَرِ تاریخی متعلق به قرن نهم هجری قمری در ورودی بقعه نصب گردیده است. یکی از آن‌ها، فاقد کتیبه سازنده و تاریخ ساخت می‌باشد؛ ولی دیگری، کتیبه‌های بدین مضمون دارد: عمل استاد علی بن

استاد فخرالدین نجار رازی سنه ست تسمع و ثمانمائه (۸۹۶). در، فاقد دماغه است؛ اما با توجه به شواهد موجود، ظاهرا دماغه آن از بین رفته و یا سرقت شده است. آلت و لقط گره هندسی شمسه ده تند در صفحه میانی و شمسه شش وگیوه در صفحه‌های بالایی در، به همراه نقوش گیاهی درون آن‌ها است. این نقوش با روسازی‌های سه‌گانه و عمق زمینه متوسط ارزیابی شده‌اند.

امامزاده یوسف روستای کلیک نور

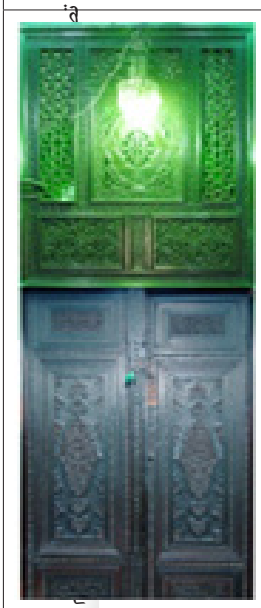
بنای امامزاده یوسف، در روستای کلیک، واقع در دهستان شیخ فضل الله نوری، از توابع بخش بلده شهرستان نور است. امروزه بنای امامزاده دستخوش تغییراتی شده است. طی روایت شفاهی متولی امامزاده عباس ساری، این در، از سارقان میراث فرهنگی کشف شده و هم‌اکنون، در انبار امامزاده عباس ساری نگهداری می‌گردد. با توجه تصویر ارایه شده و قرائت مرحوم ستوده (ستوده، ۱۳۷۴: ۲۷۵)، درِ مذکور قطعا متعلق به بقعه امامزاده یوسف است. کتیبه آن اشعاری از ابن یمین فریومدی [۶] بدین شرح است:

«بیا ز ابن یمن ای دوست بشنو/ مرین شایسته پند رایگان را-یکی و سی پنج است آن کز آن‌ها/ نباید بود غافل مومنان را زده عشری وزان پس منزلی چند/ اگر ممکن بود ببریدن آنرا-بدین مفزای چیزی هم مکن کم/ منت ضامن بهشت جاودان را» (URL1).

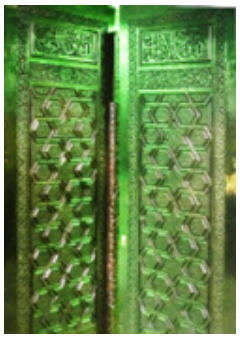
عمل حبیب ابن المرحوم حسن کمری، فی سلخ الرمضان المبارک سنه تسعمایه (۹۰۰). گره شش و گیوه تنها نقش هندسی استفاده شده بر روی دماغه دَر است. هم‌چنین، نقوش اسلیمی با روسازی صرفا تخت و عمق زمینه زیاد، کنده‌کاری گشته‌اند. همین‌طور نقش فلس ماهی شکل نیز بر روی زمینه صفحه‌های میانی در نقش بسته است. در ادامه پراکندگی جغرافیایی آثار چوبی مورد بررسی اشاره شده است. (تصویر ۵).

تصویر ۵-۱) امامزاده ابراهیم بابلسر، ۲) امامزاده عبدالصالح مرزرود، ۳) امامزاده یحیی ساری، ۴) امامزاده مفید نکا، ۵) بقعه شمس الدین بابلکانی بهشهر، ۶) امامزاده علی اصغر بابل، ۷) امامزاده عبدالله ماهفروز محله، ۸) امامزاده شاهزاده حسین ساری، ۹) امامزاده قاسم بابل، ۱۰) امامزاده سلطان محمد طاهر بابل، ۱۱) امامزاده عباس ساری، ۱۲) امامزاده یوسف نور (URL2 با اضافاتی از نگارندگان).

جدول ۱. توالی تاریخی درهای چوبی قرن نهم هجری قمری در مازندران از منظر نقوش و تکنیک‌های اجرایی (نگارندگان).

	ردیف		۱	۲	۳	۴
تکنیک اجرا	مشبک		❊	-	❊	❊
	نورگیر		❊	-	❊	❊
	بافت زمینه	خط	اسلیمی	ساده	ساده	ساده
		نقش	ساده	ساده	فلس ماهی	فلس ماهی
	عمق زمینه	خط	متوسط	متوسط	متوسط	کم
		نقش	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط
	روسازی	مقعر	❊	❊	❊	❊
		محدب	❊	❊	-	❊
		تخت ساده	❊	❊	❊	❊
	ساخت	آلت و لقط	❊	❊	❊	-
		قاب و صفحه	❊	❊	❊	❊
نقش مایه	بدنه در گیاهی	ختایی	%۵۰	%۸۰	%۳۰	%۳۰
		اسلیمی	%۵۰	%۲۰	%۷۰	%۷۰
	هندسی		شمسه ده و عروسک	شمسه ده و عروسک	شمسه هشت و ستاره	شمسه هشت و ستاره
	دماغه	هندسی	شمسه ۶ و ۶ضلعی	-	شمسه ۶ و ۶ضلعی	چهارلنگه
		گیاهی	اسلیمی - ختایی	-	اسلیمی	اسلیمی
تصویر در						
تاریخ ساخت			۸۴۱	۸۴۶	۸۴۹	۸۴۹
مکان			بابلسر	مرز رود ساری	ساری	ساری
بقعه/امامزاده			امامزاده ابراهیم	عبدالصالح	عباس	یحیی

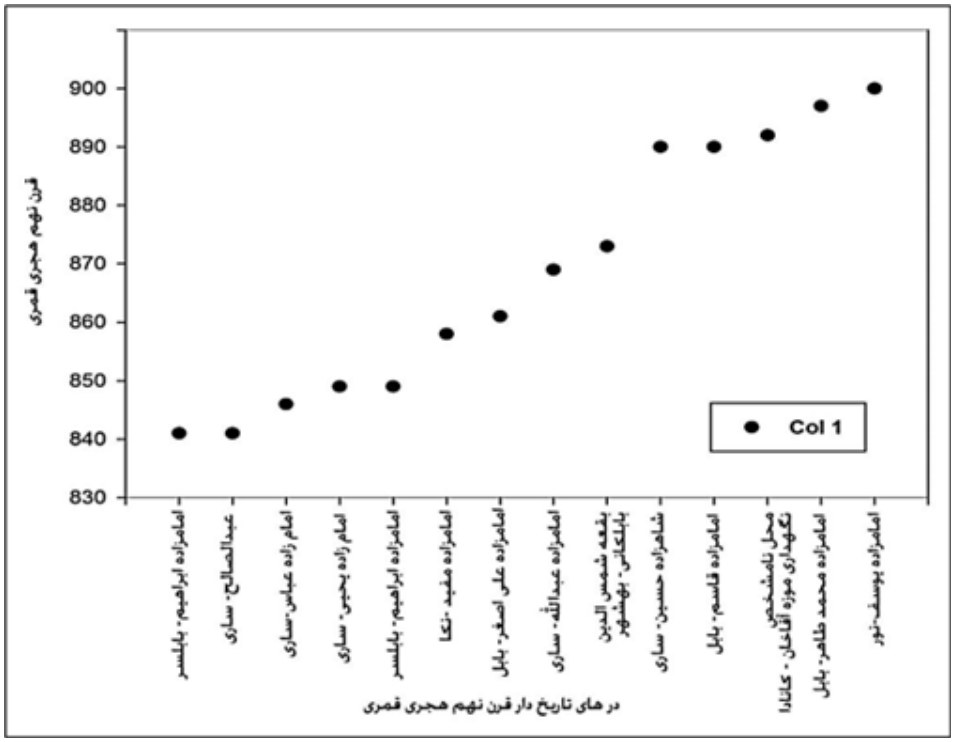
۵	۶	۷	۸	۹
-	-	-	-	-
-	-	-	-	-
اسلیمی	اسلیمی	ساده	ساده	ناخنی
ساده	ساده	ساده	ساده	ساده
متوسط	زیاد	_	متوسط	متوسط
کم	متوسط	کم	متوسط	متوسط
❊	❊	-	❊	-
❊	❊	-	-	-
❊	❊	❊	❊	❊
❊	❊	❊	❊	❊
❊	❊	❊	❊	❊
%۵۰	%۴۰	-	-	%۵۰
%۵۰	%۶۰	%۱۰۰	%۱۰۰	%۵۰
شمسه ده تند شمسه شش و لوز	شمسه شش و شش ضلعی	چهار	چهارلنگه	شمسه شش و شش ضلعی
شمسه ۶ و ۶ضلعی	شمسه ۶ و ۶ضلعی	چهار	-	شمسه ۶ و ۶ضلعی
اسلیمی - ختایی	اسلیمی	-	اسلیمی	اسلیمی
۸۵۸	۸۴۱	۸۶۱	۸۶۹	۸۷۳
بابلسر	نکا	بابل	ماهفروز محله ساری	بهشهر
امامزاده ابراهیم	امامزاده مفید	امامزاده علی اصغر	امامزاده عبدالله	بقعه شمس الدین بابلکانی

۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
-	-	-	-	-
-	-	-	-	-
ساده	**اسلیمی**	**ساده**	**ساده**	**ساده**
فلس ماهی	**ساده**	**ساده**	**ساده**	**فلس ماهی**
متوسط	**زیاد**	**زیاد**	**متوسط**	**متوسط**
زیاد	**زیاد**	**زیاد**	**متوسط**	**زیاد**
❊	❊	❊	❊	-
❊	❊	❊	❊	-
❊	❊	❊	❊	❊
❊	❊	❊	❊	–
❊	❊	❊	❊	❊
%۳۰	%۴۰	%۵۰	%۵۰	-
%۷۰	%۶۰	%۵۰	%۵۰	%۱۰۰
-	شمسه شش و شش ضلعی	چهار	شمسه ده و سرمه دان شمسه شش و گیوه	-
شمسه ۶ و ۶ضلعی	شمسه ۶ و ۶ضلعی	شمسه ۶ و ۶ضلعی	-	شمسه و گیوه
اسلیمی	اسلیمی- ختایی	ختایی	-	-
				
۸۹۰	۸۹۰	۸۹۲	۸۹۷	۹۰۰
ساری	بابل	نامشخص	بابل	نور
شاهزاده حسین	امامزاده قاسم	موزه آقا خان	امامزاده محمد طاهر	امامزاده یوسف

بحث در یافته‌ها

آن‌چنان کـه از محتـوای مقالـه بر می‌آیـد، حکومت شـیعی مرعشـیان از حامیـان هنرهـای مرتبـط بـا اعتقادات شیعی بوده اسـت؛ و این امر باعث می‌گردد در قرن‌های نهم و دهم هجری قمری سـاخت بناهای آرامگاهی، در مقایسـه بـا ادوار قبل به یک‌بـاره رونق شـایانی یابد. به موازات آن، برخـی هنرهای بوم آورد مناطق شمالی ایران از جمله هنرهای مرتبط با چوب توسـعه شـایانی یافته و در ابنیه به‌عنـوان آرایه‌های معماری کاربرد یافتند. از جمله این آرایه‌ها و تزیینات می‌توان به صندوق قبرهـا، در، پنجـره و نورگیرهای ساخته شده از چوب‌های عمدتا محلی (آزاد-سرخ‌دار) اشاره نمود. به‌دلیل تنوع شکل و فرم بقعه‌ها، در برخی از آن‌ها، بیش از یک درِ ورودی و یا پنجره کارگذاشـته شده اسـت که این خود از دیگر دلایل گستردگی کمی درهای تاریخی محسوب می‌گردد.

از دیگـر عوامـل در توسـعه ایـن هنرها، می‌تـوان به عنصر وقف اشـاره نمود. به‌نحوی کـه حامیان مذهبی با تامیـن مالی اجـزای مختلـف ایـن آرامگاه‌ها نظیر درها، علاوه بر دنبال نمودن مقاصد سیاسـی به آداب مذهبی آن‌هـا نیـز توجه داشـته‌اند. ایـن عمل خود باعث می‌شـد خانواده‌هایی که در طی چند قرن باعث تداوم سـنت‌هایی در هنـر درودگری و نجاری شـمال کشـور شـده‌اند نیز به حیات هنـری و اجتماعی خود ادامه دهند؛ و هم‌چنین به تبع آن، سـنت کارگروهی در بین هنرمندان نیز ظاهرا ادامه داشـته است. نکته قابل توجه آن است که، این اتفاقات هنری و حمایت‌ها منحصر به شخص یا حاکم مشـخصی نبوده و علی رغم وجود جنگ‌هـای داخلـی در بخش‌هـای عظیمی از سـده نهم هجری قمری در مازندران، این فعالیت‌ها و سفارشات سـاخت درهای ورودی بناهای آرامگاهی نیز متوقف نشـده اسـت (نمودار ۱). امـکان این‌که در آینده درهای دیگری به دسـت آید و این تنوع تاریخی را به صورت دقیق‌تر کامل گرداند، وجود دارد.



نمودار ۱. پراکندگی و تناوب ساخت درهای چوبی در طی سده نهم هجری قمری در مازندران (نگارندگان).

با توجه بـه بازدیدهای ثبت شـده مورخین در غالب سـفرنامه‌ها، از این نـوع ابنیه‌ها در سـده‌های اخیر، می‌توان به اسـامی دو تا سـه برابر درهای تاریخـی، جامعه آماری پژوهش حاضر، اشـاره نمـود؛ اما شـوربختانه به دلایل سودجویی برخی از اشـخاص و عدم توجه و نگهداری از این آثار، قسمت اعظم آن‌ها یا به سـرقت رفته و یا در روند

تعمیر و نوسازی بنا تخریب شده است. یا حتی برخی از آن‌ها در انبار موزه‌های داخلی و خود امامزاده‌ها، بدون شناسنامه نگهداری می‌گردد. دو نمونه از آن‌ها امامزاده ابراهیم بابلسر و امامزاده یوسف نور- در مقاله حاضر ذکر و بررسی شده است. حل این مساله، عزم جدی پژوهشگران و همکاری مسئولین ذیربط را می‌طلبد. با توجه به مباحث صورت پذیرفته، یافته‌ها را می‌توان در قالب دو موضوع نقوش و تکنیک اجرایی طبقه‌بندی کرد. نقش‌مایه‌ها بر اساس محل استفاده دماغه و بدنه- مورد بررسی قرار گرفته است، که نقوش اسلیمی و گره هندسی شمسه شش و شش ضلعی، دارای بیش‌ترین تکرار بوده‌اند. البته، این گستردگی و غالب بودن نقوش اسلیمی بر روی بدنه نیز دیده شده است. اما در زمینه نقوش هندسی، این بار نقش شمسه دَه نیز بر روی بدنه دارای بیش‌ترین کمیت است (جدول ۲).

در زمینه ساخت، تمامی آثار با تکنیک قاب و صفحه ساخته شده و بر روی قاب صفحه‌های میانی آن‌ها غالبا نقوش هندسی، با شیوه آلت و لقط تزیین یافته‌اند. نوع روسازی‌ها در کنده‌کاری نقوش به سه شیوه عمده تخت، مقعر و محدب بوده است که به ترتیب دارای بیش‌ترین فراوانی هستند که، بنا بر نظر شیخی در دسته روسازی شیوه مقعر در گونه جَست محسوب می‌شوند. سهم کتیبه‌ها به‌صورت ۱۰۰ درصدی روسازی ساده بوده و سایر نقوش گیاهی نیز عمدتا به‌شکل محدب یا مقعرند. هم‌چنین، بافت زمینه در غالب موارد نیز ساده و بدون آرایه بوده است. به دلیل فضای محدود بر روی درها، اولویت کتیبه‌ها سعی در معرفی نام سازنده، حامی و تاریخ ساخت داشته‌اند و در صورت تداوم کتیبه‌ها، عمدتا با محتوای مذهبی (آیات قرآن کریم، احادیث، صلوات کبیر) بوده است. آن‌ها نیز تماما با روسازی شیوه مقعر در گونه جَست و اغلب با زمینه ساده کنده‌کاری شده‌اند.

جدول ۲. درصد به‌کارگیری نقوش بر روی درهای چوبی تاریخی قرن نهم هجری قمری در تبرستان (نگارندگان).

	نقشمایه									
	دماغه				بدنه در					
	گیاهی			هندسی		هندسی			گیاهی	
نوع	اسلیمی و ختایی	اسلیمی	شمسه ۶ و ۶ ضلعی	مابقی	شمسه ۱۰	شمسه ۸	شمسه ۶	چهار	شمسه ۶ و ۶ ضلعی	ختایی
درصد	۲۴	۳۸	۲۷	۱۴	۳۹	۲۳	۲۳	۱۵	۶۰	۴۰

نتیجه‌گیری

پیرو آن چه در متن مقاله آمد چند مساله مهم شایان ذکر است که می‌توان به صورت صریح به آن‌ها پرداخت. نخست اینکه، در دوره حکومت مرعشیان شیعه مذهب در مرزهای تبرستان کنونی، نقش آن‌ها در تقویت و ایجاد ثبات و ترویج هنر و معماری مذهب تشیع شایان ذکر و توجه است. دیگر این‌که، در این دوره حامیان هنری در بستر شرایط سیاسی و اجتماعی و مذهبی موجود در به وجود آمدن انواع آرایه‌های معماری به‌خصوص، درهای چوبی تاریخی به‌عنوان سنتی متداوم نقش به‌سزایی داشته‌اند. به نحوی که سیر تاریخی درهای معرفی شده، نشان‌دهنده حدود یک قرن تداوم حمایت از این آرایه‌ها است. در واقع، اختصاص تزیینات زیاد به بناهایی که به اهل تشیع و امامزادگان تعلق دارند، نماینده باورهای شیعی مردم این خطه است. به علاوه، در کتیبه‌های اغلب

آثار مورد بررسی، نام حامی در کنار سازنده و صنعتگر اثر به وضوح ذکر گردیده است. به لحاظ گستردگی تاریخی، دقیقا نیمی از آثار مربوط به نیمه اول و مابقی به نیمه دوم سده نهم هجری قمری می‌باشد. این مساله می‌تواند حاکی از تناوب ساخت آثار چوبی در طول سده مذکور باشد. در برخی دیگر از مولفه‌های بصری و تکنیکی نیز این توازن محسوس است؛ نظیر الگوی مشترک در شیوه ساخت و فرم کلی قاب‌بندی‌ها، هم‌چنین، نورگیرهای بالای درها، تزیین صفحه میانی باگره‌های هندسی، پوشش دماغه با نقوش هندسی و گیاهی مشابه، استفاده از روسازی مقعر با عمق زمینه متوسط. با توجه به این مسایل، بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که، یک سیر حرکتی مداوم و مستمر در ساخت و تزیین درهای چوبی قرن نهم هجری قمری دوره مرعشیان قابل فرض است و تفاوت خیلی جدی در هیچ نمونه مشاهده نشده است. به‌نظر می‌رسد که پژوهش و شناسایی استادان نجار و شجره‌نامه آن‌ها هم‌چنین، تطبیق این آثار با سایر درهای تاریخی کشور موضوع مناسبی برای تحقیقات آتی پژوهشگران این حوزه باشد.

سپاسگزاری

نویسندگان در این جا لازم می‌دانند که از مجموعه کارکنان اداره اوقاف و امور خیریه اداره کل استان مازندران مخصوصا جناب آقای روحانی مسئول حراست سازمان، و هم‌چنین، جناب آقای دکتر مهدی رازانی، دکتر امین نعیمایی عالی و دکتر حسین اسلامی ساروی، بابت همکاری‌های صمیمانه‌شان تقدیر و تشکر نمایند.

پی‌نوشت

۱. مستندسازی دقیق برخی از درها به‌صورت کامل میسر نشده است که این خود از محدودیت‌های پژوهش حاضر است.

۲. مستندسازی دقیق برخی از درها به‌صورت کامل میسر نشده است که این خود از محدودیت‌های پژوهش حاضر است.

۳. مستندسازی دقیق برخی از درها به‌صورت کامل میسر نشده است که این خود از محدودیت‌های پژوهش حاضر است.

۴. ای از امام‌زاده نکا آورده که ظاهرا، باید مربوط به معصوم زاده میر مفید باشد. شرح آن از این قرار است: «من عرف نفسه فقد عرف ربه. بشر مال البخیل ذالحارث او وارث. لاینظر الی من قال و انظر الی ما قال. الجزع عند البلاء تما لمن لمنه. هذه الموضع من القریه المبارکه موسومه بالنکاه لصاحب الممالک هذه القریه المذکوره المرتضی المعظم و الاکرم میر سید عبدالمحیط بن ... اینکاد مفخر الفقراء و الصلحا زین المتورعین درویش سکندر ابن عزالدین المعروف بابن الهدی. عمل استاد حسین بن احمد الهدا. محرم الحرام سنه ستین ثمانمائه» (ستوده، ۱۳۷۴: ۶۷۷).

۵. ای از امام‌زاده نکا آورده که ظاهرا، باید مربوط به معصوم زاده میر مفید باشد. شرح آن از این قرار است: «من عرف نفسه فقد عرف ربه. بشر مال البخیل ذالحارث او وارث. لاینظر الی من قال و انظر الی ما قال. الجزع عند البلاء تما لمن لمنه. هذه الموضع من القریه المبارکه موسومه بالنکاه لصاحب الممالک هذه القریه المذکوره المرتضی المعظم و الاکرم میر سید عبدالمحیط بن ... اینکاد مفخر الفقراء و الصلحا زین المتورعین درویش سکندر ابن عزالدین المعروف بابن الهدی. عمل استاد حسین بن احمد الهدا. محرم الحرام سنه ستین ثمانمائه» (ستوده، ۱۳۷۴: ۶۷۷).

۶. ۶۶۴ – ۷۴۶) فیلسوف، شاعر و قطعه‌سرای ایرانی، با نام کامل امیر فخرالدین محمود بن امیر یمین‌الدین طغرایی بود، که بخش اعظم زندگانی وی در روستای فرومد خراسان و نیز در سبزوار خراسان، سپری شد. یکی از محبوب‌ترین اشعار ابن یمین شعری است که بی‌شک همه ما یک‌بار آن را شنیده‌ایم (URL۱).

آن‌کس که بداند و بداند که بداند/اسب خرد از گنبد گردون بجهاند- آن‌کس که بداند و نداند که بداند/آگاه نمایید که بس خفته نماند/ آن‌کس که نداند و بداند که نداند/ لنگان خرک خویش به منزل برساند- آن‌کس که نداند و نداند که نداند/در جهل مرکب ابدالدهر بماند (بهرامی، ۱۳۸۷: ۱۶).

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۵). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: نمونه.

بهرامی، ناصر (۱۳۸۷). ***ابن یمین (دهقان شاعر): بررسی و تحلیل دیوان ابن یمین***، تهران: بهرامی.

پیرنیا، کریم (۱۳۸۳). ***سبک شناسی معماری ایران***، تدوین غلامرضا معماریان، تهران: پژوهنده.

رازانی، مهدی (۱۳۹۸). ***کارشناسی آثار و تهیه شناسنامه اشیای موزه هنر ایران***، تهران: موسسه موزه‌های بنیاد مستضعفان (چاپ نشده).

راعی حسین (۱۳۹۰). بررسی و مطالعه برج-مقبره‌های قرن ۸ و ۹ ه.ق. در مازندران نمونه موردی: معرفی مقبره شمس آل رسول آمل، ***مرمت و معماری ایران (مرمت آثار و بافت‌های تاریخی)***، فرهنگی، سال اول، شماره ۲، ۷۵-۹۰.

رحمتی‌زاده، علی؛ سلطان‌زاده، حسین؛ اعتصام، ایرج و سید مصطفی، مختاباد امرئی (۱۳۹۸). نقش محیط و فرهنگ در شکل‌گیری آرامگاه‌های دوره اسلامی در حاشیه جنوبی دریای خزر، ***اندیشه معماری***، سال سوم، شماره ۵، ۶۰-۸۳.

سبکبار، صدیقه (۱۳۹۴). ***مطالعه نقوش و تزیینات بقاع متبرکه استان مازندران با تاکید بر شهرستان ساری (نمونه موردی: امامزاده عباس، امامزاده صالح، امامزاده یحیی و سلطان زینالعابدین)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور واحد شرق تهران.

ستوده، منوچهر (۱۳۷۴). ***از آستارا تا استرآباد***، جلد ۴، چ. دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شاهپور شهبازی، علیرضا (۱۳۹۵). ***راهنمای مستند تخت جمشید***، چ. سوم، تهران: فرهنگسرای میردشتی، سفیران.

شیخی، علیرضا (۱۳۹۵). ***واکاوی مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان***، پایان‌نامه دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، تهران: دانشگاه هنر.

شیخی، علیرضا و سامانیان، صمد (۱۳۹۹). ***منبت معاصر ایران***، تهران: دانشگاه هنر تهران.

فقیه بحرالعلوم، محمدمهدی (۱۳۸۵). ***تاریخ تشیع و مزارات شهرستان ساری***، قم: وثوق.

کریمیان، معصومه (۱۳۹۱). ***ساخت رحل قرآن بر اساس منبت‌کاری تیموری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی گرایش چوب، تبریز: دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی.

کریمیان، معصومه (۱۳۹۶). ***منبت‌کاری در روزگار تیموریان***، اصفهان: گلدسته.

کلانتر، علی اصغر و آیت الهی، حبیب اله (۱۳۸۸). کاربردیات قرآنی و متون مذهبی در تزیینات معماری شیعی مازندران، ***نگره***، شماره ۱۳، ۵-۲۷.

کلانتر، علی اصغر (۱۳۸۸). ***گنجینه‌های قدسی پنهان (نگاهی زیبا‌یی‌شناسانه به بارگاه برخی امامزادگان ساری)***.

کلانتر، علی اصغر (۱۳۹۴). ***سبک‌شناسی معماری برج‌های آرامگاهی مازندران در دوره اسلامی***، پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.

کیانمهر، قباد و کریمیان، معصومه (۱۳۹۳). بررسی نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های بصری درهای چوبی مقبره امامزاده عباس ساری و مسجد جامع افوشته اصفهان از دوره تیموری، ***سفالینه***، دوره ۱، شماره ۱، ۶۷-۸۳.

کیانی، محمد یوسف (۱۳۶۲). دو بنای تاریخی حاشیه خزر، ***موزه‌ها***، شماره ۵، ۳۴-۴۳.

کیانی، محمد یوسف (۱۳۸۳). ***معماری ایران دوره اسلامی***، تهران: سمت.

گلمبک، لیزا و ویلبر، دونالد (۱۳۷۴). معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه کرامت اله افسر و محمد یوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

ماهفروزی، علی (۱۳۷۸). بررسی و تحلیل آثار چوبی قرن ۹ هجری قمری در مازندران (بررسی و تحلیل آثار ساری)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، تهران: دانشگاه تهران.

مجد، مصطفی (۱۳۸۸). ***ظهور و سقوط مرعشیان***، تهران: رسانش.

مهجوری، اسماعیل (۱۳۴۵). ***تاریخ مازندران***، جلد ۲، ساری: اثر.

مهدوی، حبیب اله (۱۳۹۵). ***حیات سیاسی، اجتماعی، مذهبی و فرهنگی خاندان مرعشی از ظهور تا سقوط صفویه***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تاریخ و تمدن ملل اسلامی، تهران: دانشکده علوم و تحقیقات اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

مهدوی آبندانکشی، سیده کبری (۱۳۹۱). طراحی و ساخت زیورآلات چوبی بر مبنای منبت‌کاری مازندران (در و صندوق قبر)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی گرایش چوب، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.

نیستانی، جواد (۱۳۸۳). ***پژوهشی در بناهای آرامگاهی مازندران مرکزی در قرن ۹ هجری (با تاکید بر ویژگی‌های معماری بومی)***، پایان‌نامه دکتری باستان‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

نیک‌شناس، الهام؛ انعامی، فرزانه و اکبری، فاطمه (۱۳۹۳). مطالعه تزیینات درب چوبی بناهای مذهبی مازندران (نمونه موردی: درب شرقی امامزاده ابراهیم بابلسر)، ***دومین همایش ملی تبرستان***، دانشگاه مازندران، بابلسر. ۷۸-۸۲.

References

Aube, S. (2017). Skills and Style in Heritage: The Woodworker Faḫr al-Dīn and his Son ʿAlī in the Mazandaran (Iran, ca. 1440-1500), ***EURASIAN Studies 15*** ,283-303.

Faqih Bahr al-Ulum, M. (2006). ***History of Shiism and Tombs of Sari,*** Qom: Vosough Publications. (Text in Persian).

Golumbek, L., Wilbur, D. (1995). ***Timurid Architecture in Iran and Turan,*** translated by Keramatullah Afsar and Mohammad Yousef Kiani, Tehran: Publications Cultural Heritage, Tourism and Handicraft Organization. (Text in Persian).

Kalantar, A. (2015). ***Architectural Stylistics of Mazandaran Tomb Towers in the Islamic Period,*** PhD Thesis, Tehran: Shahed University. (Text in Persian).

Kalantar, A., Ayatollah, H. (2009). Application of Quranic verses and religious texts in the decoration of Shiite architecture of Mazandaran, ***Negareh Journal*** , 13, 5-27. (Text in Persian).

Karimian, M. (2012). ***Making the Qur'an based on Timurid inlay,*** Master Thesis, Faculty of Islamic Arts, Tabriz: Islamic Art University. (Text in Persian).

Karimian, M. (2017). ***Timurid Wood Carving***, ***Isfahan***:Isfahan: Goldasteh Publications. (Text in Persian).

Kiani, M. (1983). Two historical monuments of the Caspian Sea, ***Journal of Museums,*** 5, 34-43. (Text in Persian).

Kiani, M. (2004). ***Iranian Architecture of the Islamic Period,*** Publication, SAMT (organization): Tehran. (Text in Persian).

Kianmehr, G., and Karimian, M. (2014). A study of the motifs and visual features of the wooden doors of the tomb of Imamzadeh Abbas Sari and the Afoushteh Mosque of Isfahan from the Timurid period, ***Sefalineh,*** 1 (1) 67-83. (Text in Persian).

Mahdavi., K. (2016). ***The Political, Social, Religious and Cultural Life of the Marashi Family from the Rise to the Fall of the Safavids,*** Master Thesis, Faculty of Islamic Sciences and Research, Department of History and Civilization of Islamic Nations: Imam Khomeini International University: Tehran. (Text in Persian).

Mahdavi, K.. (2012). ***Design and manufacture of wooden ornaments based on wood carving in Mazandaran (door and tomb wooden),*** Master Thesis, University of Islamic Arts: Tabriz. (Text in Persian).

Mahforozi, A. (1999). ***Study and analysis of wooden works of the 9th century AH in Mazandaran (Study and analysis of works in Sari),*** Master Thesis, Tehran: University of Tehran. (Text in Persian).

Mahjouri, I. (1966). ***History of Mazandaran,*** 2 volumes, Sari: Publication Of the Asar. (Text in Persian).

Majd, M. (2009). ***The Rise and Fall of the Marashians.*** Tehran: Rasanesh Publishing. (Text in Persian).

Mahfrozi, A. (2008). Study and analysis of wooden works of the 9th century AH in Mazandaran (study and analysis of Sari works), Master's thesis, Tehran: University of Tehran. (Text in Persian).

Neyestani, J. (2004). ***A Study on the Tomb Buildings of Central Mazandaran in the 9th Century AH (with Emphasis on the Features of Native Architecture),*** PhD Thesis in Archeology, Tehran: Tarbiat Modares University. (Text in Persian).

Nikshenas, E. (2014). Study of wooden door decorations of religious buildings in Mazandaran (Case study: East door of Imamzadeh Ebrahim Babolsar), ***2nd Tabaristan National Conference,*** 23-36. (Text in Persian).

Pirnia, K. (2004). ***Stylistics of Iranian Architecture,*** edited by Gholamreza Memarian, Tehran: Pajouhandeh Publishing.(Text in Persian).

Rahmatzadeh, A. (2019). ***The role of environment and culture in the formation of Islamic tombs in the southern margin of the Caspian Sea, Journal of Architectural, 3 (5)***, 60-83. (Text in Persian).

Rai, H. (2012). Analysis of Tower-Burial Sites during 8th and 9th Centuries (AH) inMazandaran Province, ***Maremat & memari-e Iran,*** 1 (2) 75-90.(Text in Persian)

Razani, M. (2019). ***Examining the works and preparing the identity card of the objects of the Iranian Museum of Art,*** Tehran: Institute of Museums of the Bonyad Mostazafan (unpublished) (Text in Persian).

Sabok bar, S. (2014). ***Studying the motifs and decorations of Bekaa Motabaraka of Mazandaran province with an emphasis on Sari city (case example: Imamzadeh Abbas, Imamzadeh Saleh, Imamzadeh Yahya and Sultan Zain-al Abdin),*** master's thesis, supervisor: Dr. Elias Safaran, date of defense: 2014, School of Art and Architecture, Payam Noor University, East Branch, Tehran. (Text in Persian).

Sotoudeh, M. (1995). ***from Astara to Astarabad,*** 5 volumes, Tehran: Publications of the Society for the National Heritage of Iran. (Text in Persian).

Shahpour Shahbazi, A. (2015). ***Documentary Guide to Persepolis,*** third edition, Tehran: Farhangsarai Mirdashti. (Text in Persian).

Sheikhi, A. (2015). ***Analyzing power relations during the reign of Timurid Shahrokh and its reflection in Khorasan carvings,*** doctoral thesis, supervisor: Ahmad Tandi, defense year: 2015, University of Arts: Tehran. (Text in Persian).

Sheikhi, A and Samanian, S. (2019). ***Contemporary***

Iranian Carving, Tehran: Tehran University of Art Press. (Text in Persian).

URLs:

URL1. https://ganjoor.net/ebneyamin/divan

URL2.https://tahlilak.com/معرفی-استان-مازندران-نقشه/

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۸۳-۶۶
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بازی‌سازی در طراحی اسباب بازی، با الهام از روند تولید فرش دست‌باف برای کودکان ۷-۱۱ سال[۱]

صفا نقاش چیره دست [۲]
دکتر خشایار حجتی امامی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۷

چکیده

فرش دست‌باف، یکی از هنرهای صناعی ایران است. لزوم افزایش جایگاه اجتماعی شاغلین این عرصه هنری، بر کسی پوشیده نیست، این مهم میسر نمی‌شود مگر، تغییر دیدگاه افراد در دوران کودکی. در اغلب جوامع توسعه یافته آشنایی با مشاغل مختلف در کودکی فراگرفته می‌شود. از این رو ضروری است، برای کودکان از سنین ۷-۱۱ سال که از نظر روان‌شناسان حوزه رشد، بهترین سن ایجاد خلاقیت برای آینده شغلی است، جهت بقای این هنر و صنعت و آشنایی نسل جدید در جوامع شهری، با روند تولید فرش، نقوش رایج، اصول و قواعد تولید فرش تلاش شود. این مهم میسر نخواهد شد، مگر با به‌کارگیری ابزاری به نام بازی‌سازی؛ بدین صورت، روند تولید فرش دست‌باف به وسیله بازی و سرگرمی برای گروه سنی ۷-۱۱ سال -که چندان ملموس نیست- قابل درک می‌گردد. در نهایت نیز کودک، بتواند کف‌پوشی حاصل دست خود، باکنار هم قرار دادن قطعاتی T شکل از جنس نمد بر روی صفحه‌ای سوراخ‌دار، که تداعی کننده، گره بر روی دار است، ایجاد نماید. این پژوهشِ توصیفی کاربردی از نوع کیفی، جهت حل مساله از مدل دوالماسه بهره گرفته است. روش جمع‌آوری اطلاعات، مشاهده، رفتارنگاری و پرسش‌نامه توامان بوده است. جامعه‌آماری پژوهش پیش رو ۱۰۰ نفر از کودکان ۷-۱۱ ساله دو مدرسه دخترانه و پسرانه از منطقه دو تهران، که از نظر مالی در سطح متوسط بوده، از مراکز اصلی تولید فرش فاصله داشته، توانایی و تمایل به همکاری در پژوهش از خود نشان داده‌اند، به‌صورت تصادفی طبقه‌بندی شده انتخاب گردید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: کودکان نسبت به روندی که با الهام از مراحل تولید فرش دست‌باف طراحی شده، حس خوشایندی داشته‌اند. هم‌چنین، از کف‌پوش ساخته دست خویش و طرح دلخواه، بیش‌تر استقبال می‌کنند تا فرش‌های موجود در بازار، که برای فروش ارایه شده است.

واژه‌های کلیدی: کف‌پوش، فرش دست‌باف، روند تولید فرش، اسباب‌بازی، بازی‌سازی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38610.1726

این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد صفا نقاش چیره دست، با عنوان: طراحی نوعی کفپوش با قابلیت شخصی‌سازی از باقیمانده مواد اولیه فرش دستباف است.

۲-دانش آموخته کارشناس ارشد طراحی صنعتی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. نویسنده مسئول. safa.nch@gmail.com
۳-استادیار و مدیر گروه طراحی صنعتی، دانشگاه هنر تهران، ایران. k.emami@art.ac.ir

مقدمه

صنعت و فـرش ایران زمین، یکـی از مهم‌ترین صنایع تولیدی با ارزش افزوده بسـیار اسـت. می‌توان گفت، بیست و سـه شـغل هم‌زمان در زیر مجموعه این هنر صناعی به فعالیت می‌پردازند. توجه به دوام و پایداری تولید این هنر و صنعت در نـزد برنامه‌ریزان از اهمیت بسیاری برخوردار است.

عدم تمایل به ادامـه فعالیت در میـان تولیدکنندگان قدیمی فرش، به‌خصوص نسـل جـوان موجود در این خانواده‌هـا و هم‌چنین، اغلـب تولیدکنندگان قدیمی این عرصه بـه دلیل پایین بـودن جایـگاه اجتماعی و شـغلی خود در نزد افکار عمومی، علاوه بر مشـکلات متعـدد کیفی، مشـکلات عدیـده‌ای در رونـد چرخه تولید، بـرای برنامه‌ریزان ایجاد نموده اسـت. نسـل جدید در جوامع شـهری نیز نه تنها آشـنایی چندانی با این هنر صناعی ندارند، بلکـه اکثر افراد جامعه برای تولیدکنندگان و فعـالان این عرصه هنـری جایگاهی از نظر سـطح اجتماعی همانند دیگـر هنرمندان قایل نیسـتند و آگاهانه و ناآگاهانه ایـن هنرمندان و فعالان را چندان به‌چشم نمی‌آورند؛ در حالی که یک هنرمند نقاش و یا یک موسـیقی‌دان و یا یـک معمار همان‌قدر هنرمند اسـت که، یک بافنده، یک مرمـت‌کار و یا یک طراح فـرش را می‌توان هنرمنـد نامید. البتـه، تاثیر سبک زندگی فعالان عرصه فرش دست‌باف در گذشته و روایت‌هایی کـه از آن دوران بیان می‌شـود نیز تاثیر زیادی، بر این طرز فکر داشته است و اغلب افرادی که، هرچند کم با این هنر صناعی آشـنا هسـتند، اما آن را ارزشمند نمی‌دانند و برای هنرمندان این عرصه ارزش و جایگاه هنرمندی قایل نیسـتند و ایـن مهم و عوامل دیگر سبب کاهش تمایل بخشـی از این هنرمندان به سمت تولید فرش دست‌باف شده است.

متاسـفانه طراحان و ایده‌پردازان، آن‌چنـان در خور توجه به هنرهای سـنتی ایران نمی‌پردازند؛ در اغلب موارد، سـال‌های متمـادی، تغییر ویـژه‌ای در خلق یک محصول نو و کاربردی، یک اسـباب‌بازی آموزشی که بتوانـد هنرهای سـنتی ایران به‌خصـوص فرش را به جامعه بشناسـاند، کم‌تـر دیده می‌شـود. طراحی محصولی که بتواند کودکان را با روند تولید فرش آشـنا نماید، بـدون آن‌که کـودک مجبور به یادگیـری، گره، بافت و اسـتفاده از ابزارهای متعدد این حـوزه گردد، بسیار اساسی جلوه می‌کند. این مهم میسر نمی‌شود، مگر با اسـتفاده از فرآیند طراحی برای حل یک مساله و مشکل. اسـتفاده از مدل‌های رایج شناسایی مساله و حـل آن، از نوآورانه‌ترین روش‌ها در حـوزه دیزاین، طراحی خدمات و محصول است.

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

۱. مراحـل تولیـد فـرش دسـت‌باف چیسـت؟ و چگونه کـودکان ۷-۱۱ سـال می‌تواننـد با این مراحل آشنا شوند؟
۲. چه نوع مـواد اولیه، طـرح و رنگ‌بندی در فرش دست‌باف مورد استفاده قرار می‌گیرد؟
۳. چگونـه می‌تـوان بـا اسـتفاده از روش نویـن بازی‌سازی[1] با مراحل تولید فرش آشنا شد؟

در این پژوهش اهـداف ذیل ارایه می‌گردد: آشـنایی کودکان ۷-۱۱ سـال بـا مراحل تولید فرش دسـت‌باف و طراحی شـیوه‌ای برای آشـنایی این کودکان با روند تولید فرش دست‌باف با اسـتفاده از بازی‌سازی، فارغ از ابزار و وسایل رایج موجود در بازار جهت بافت فرش.

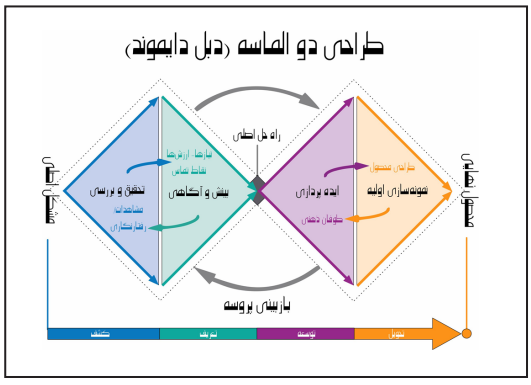
کودک ۷-۱۱ سال به آموزش خاص مبتنی بر سن خود نیاز دارد؛ تا عـلاوه بر آشـنایی او با رونـد تولید فرش دسـت‌باف، بتواند سـرگرم شـده و برای او تصوری از تفریح و بازی ایجاد نماید و در نهایت بتواند از محصول دست خود به‌عنوان کف‌پوش استفاده کند.

همان‌طور که مطالعات در حوزه رشـد نشان می‌دهد، یکی از بهترین دوران، برای آشنایی با مشاغل و آینده شـغلی نسـل‌های بشـری، دوران کودکی و نوجوانی است. از نظر پیاژه روان‌شناس و زیست‌شناس، حوزه رشد ۷-۱۱ سالگی، بهترین زمان برای آموزش فیزیکی جهت ایجـاد خلاقیت اسـت. در این مرحلـه کودکان می‌تواننـد به‌صورتـی نظام‌منـد بیاندیشـند (کرین، ۱۴۰۱: ۶۶)، دسـت به خلاقیت زده و از محصولاتی که با دسـتان خود ساخته‌اند، احسـاس دلپذیری داشته باشند.

روش پژوهش

پژوهش فـوق، مطابق با اهداف و پرسـش‌های مطرح شـده، یک پژوهش کاربردی از نوع توصیفی پیمایشی و کیفی است که مبتنی بر نظرات کاربران شرکت‌کننده در این پژوهش اسـت. برای این منظور، از روش رایج حـوزه طراحـی برای رسـیدن بـه یک محصـول، دو الماسـه و ابزارهای مانند مشاهده، رفتارنگاری کاربر و پرسش‌نامه توامان برای جمع‌آوری اطلاعات استفاده شده است.

یکـی از روش‌هـای رایـج در طراحی یـک محصول یا خدمت، در رسـیدن بـه راه حـل برای یک مشـکل، روش دو الماسه یا دبل دایموند [۲] اسـت. در این شیوه با اسـتفاده از مراحلِ کشـف، تعریف، توسعه و تحویل به حل مسـاله و ارایـه راه حل نهایـی و خلق محصول می‌پردازند (تصویر ۱). این شـیوه برخلاف روش‌های رایـج بـه صـورت خطـی نبـوده اسـت و از پژوهش، ایده‌پـردازی، نمونه اولیـه تا محصول نهایـی در حال بازبینی، اصلاح و تغییر است.



تصویر ۱- دو الماسه در طراحی محصول (URL1).

جامعه آماری پژوهش از کودکان ۷-۱۱ سـاله منطقه ۲ تهران، که از نظر تمکن مالی در سطح متوسط بودند و از مراکز اصلی تولید فرش دسـت‌باف فاصله داشتند، به صورت تصادفـی طبقه‌بندی شـده انتخاب گردید. انتخـاب جامعه آمـاری فـوق، جهت بررسـی میزان آشـنایی، علایق و توانایی‌های، نسـل جدید شـهری که از رفاه نسـبی برخوردار هسـتند و اغلب پیشینه‌ای نسـبت به تولید فـرش نداشـته و با رونـد تولید فرش دست‌باف آشنا نباشند.

به دلیـل پراکندگی جامعه آماری در این منطقه سـعی شد، تا با توجه به ملاحظات زمانی و مکانی دو مدرسه دخترانه و پسـرانه انتخـاب و بر اسـاس پایه تحصیلی طبقه‌بندی گردد. مطابق با محاسـبه کوکـران با ۰/۵٪ خطا، در مجمـوع ۱۰۰ دانش‌آمـوز، به عبارتـی از هر مدرسـه ۵۰ نفر و از هر پایه تحصیلی ۱۰ نفر، به تفکیک جنسـیت، تحـت مطالعـه رفتارنـگاری، مصاحبه و پرسـش‌نامه توامان قرار گرفتنـد؛ و در نهایت، نمونه اولیه محصول برای تسـت در اختیار کاربران قرار داده شد.

پیشینه پژوهش

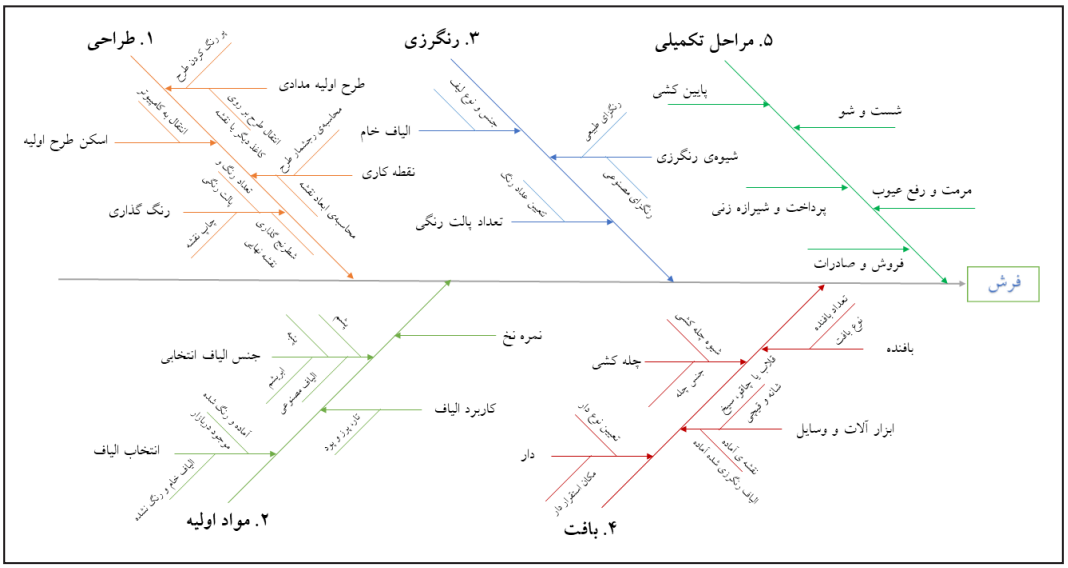
در گذشته صنایع دسـتی به‌خصوص تولید فرش یکی از منابـع اصلی درآمـدی خانوارهای ایرانـی در اغلب شهرها و روسـتاها بوده است. مرداسـی (۱۳۹۱)، در مقاله «چالش فن‌آوری در فرش دسـت‌باف» به بررسی چالش‌هـای پیش روی ایـن صنعت پرداخته اسـت. نتایج نشان می‌دهد، علی‌رغم زیبایی این نوع محصول به دلیل زمان تولیـد طولانی، دسـتمزد کم، صدمات بدنی، تولیـد این نوع محصول کاهش یافته اسـت. در پژوهش «عوامل موثر بر کاهش تمایل زنان روسـتایی به حرفه قالی‌بافی در شهر شیراز» نوشـته رحیم پور و همکاران (۱۳۹۷)، میزان تمایل جوانان به تولید فرش مورد بررسی قرار گرفته اسـت. بررسی نشان می‌دهد، مشـارکت در فعالیت و تولید قالی در مناطق روستایی و به‌خصوص در میـان جوانان، روندی نزولی داشـته اسـت. خواجه احمد عطـاری و حکیمیـان (۱۳۹۴)، در مقالـه «وضعیـت کسـب و کار زنـان بافنـده فرش اصفهان»، میـزان رضایت‌مندی بافندگان دو اسـتان آذربایجان و اصفهان مورد کاوش قرار داده‌اند و دلایل متعددی، برای عدم تمایل شاغلین در این عرصه ارایه داده‌اند. از جمله می‌تـوان این مـوارد افزایش قیمت مواد اولیه، کم شـدن خریـداران فرش دسـت‌باف به دلیل قیمت بالای این محصول، عـدم صادرات فرش به دلیل تحریم‌های تروریستی اقتصادی، عدم تمایل بافندگان بـه بافت فرش، دسـتمزد پایین شـاغلین، ترس از آینده شـغلی و موارد دیگـر را بیان نمود. یکی از مهم‌ترین مـواردی کـه از دید کارشناسـان مغفول مانده، و ضرورت این پژوهش به شـمار می‌رود. توجه

به آشنایی نسل جدید به‌خصوص در جوامع شهری، با روند تولید و شغل‌های زیر مجموعه این هنر صناعی است. اگرچه در سال‌های اخیر، توجه به فرش دست‌باف ایران و آموزش این هنر صناعی در مراکز کار و دانش، هنرستانی و دانشگاهی مورد پیگیری جدی قرار گرفته است و رشته‌های زیر مجموعه فرش دست‌باف به‌صورت اصولی و تخصصی به دانشجویان علاقمند به این عرصه ارایه شده است؛ در پژوهش «ارزیابی کیفیت درون داده‌های آموزشی کارشناسی ارشد فرش دست‌باف بر مبنای الگوی ارزش‌یابی سیپ» نوشته میرزاامینی و همکاران (۱۳۹۶)، سطح کیفی آموزش رشته فرش در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه‌ها مورد کند و کاو قرار گرفته است. توجه به جنبه‌های اتاق کودک، ویژگی‌ها و وسایل نیز از اهمیت بالایی برخوردار است. مومنی (۱۳۹۸)، در رساله «بررسی قابلیت استفاده از فرش‌های تصویری داستانی در اتاق کودک با تاکید بر هویت ایرانی اسلامی» به جنبه‌های تصویری داستانی نقوش فرش اتاق کودک پرداخته است. هم‌چنین، اسباب‌بازی‌های متعددی در حوزهِ شناخت فرش‌دست‌باف به نسل جدید طراحی و تولید شده است، مانند دارهای چوبی یا پلاستیکی کوچک جهت بافت گلیم، که نمونه خارجی آن در دهه ۱۹۹۰ طراحی و وارد بازار گردیده و نمونه کپی ایرانی آن به نام «دارک» در بازار موجود است. کارت‌های بازی کاغذی کودکان با نقوش رایج در فرش به نام «گبه بازی» و انواع مختلفی از کف‌پوش‌های بافتی کوبلنی و تاپستری -که قابل ارایه به کودکان نیستند- و غیره، تنها جنبه سرگرمی دارند و کاربردی نیستند؛ یا کف‌پوش تاتامی به شکل پازل، در قطعات بزرگ، که جنبه تزیین-کاربردی دارد.

مبانی نظری پژوهش

مراحل تولید فرش دستباف

اولین مرحله پس از شناخت مشکل، کشف است. در این مرحله، تمام ابعاد مساله و موضوع با ابزارهای مختلف و شاخه‌های اصلی و فرعی آن مطرح شده و مورد بررسی و واکاوی قرار می‌گیرد. با توجه به پروسه دو الماسه، در گام اول برای واکاوی و بررسی ابعاد مختلف موضوع، اقدام به ارایه نمودار استخوان ماهی، جهت معرفی مشاغل مرتبط با روند تولید فرش شده است (تصویر ۲).



تصویر ۲-نمودار استخوان ماهی روند تولید فرش دست‌باف (نگارندگان).

مراحل تولید فرش

۱. **انتخاب فرم و ابعاد**: یکی از مولفه‌های مهم در تولید و مصرف یک فرش و یا قالی انتخاب فرم و ابعاد است. اگرچه در تولید و تهیه فرش دست‌باف هیچ محدودیتی برای بافت فرش‌هایی با هر نوع ابعاد و فرمی وجود ندارد، اما تولیدکنندگان فرش دست‌باف از دیرباز متناسب با سبک و اندازه خانه‌های مصرف‌کنندگان، ابعاد استانداری را پایه‌ریزی کرده‌اند که تا هم‌اکنون نیز از این استانداردها استفاده می‌شود. این ابعاد عبارتند از: «قالی»، «قالیچه»، «کلکی»، «کناره»، «ذرع و نیم»، «ذرع و چارک»، «پشتی» و «پادری» با اندازه‌های استاندارد ثابت و متداول شامل می‌شود (نیرومند، ۱۳۸۱: ۳۱). هم‌چنین، قالی‌هایی در ابعاد تابلویی و زیر تلفنی نیز تولید می‌شود که به نظر می‌رسد در گذشته چندان متداول نبوده است.

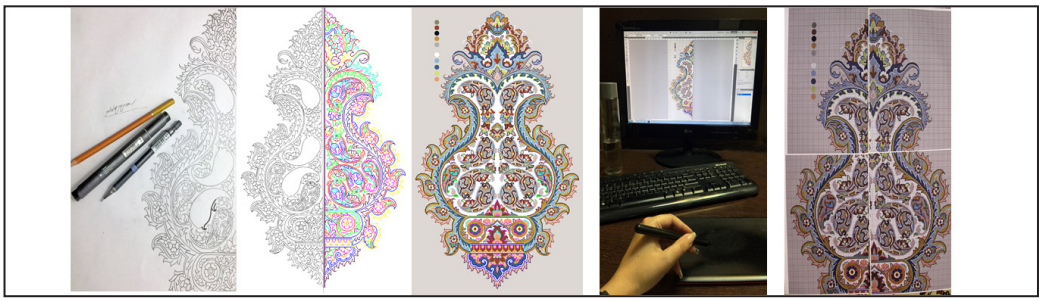
۲. **انتخاب نقشه آماده یا تهیه طرح، نقطه و رنگ**: پس از انتخاب ابعاد فرش دست‌باف، تولیدکننده مطابق با شیوه‌های رایج یا از طرح‌های آماده و در دسترس استفاده می‌کند و یا طی مراحل دقیق، که همراه با ذوق و توانایی طراح است، نقشه جدید را ایجاد می‌نماید.

می‌چسباندند و در اختیار بافنده قرار می‌دادند.

امروزه با گسترش تکنولوژی روند طراحی و نقاشی فرش به کلی دگرگون گردیده. سرعت و دقت کار بالا رفته و امکان تصحیح و رفع خطا بسیار آسان شده است. امروزه طراحان، طرح مورد نظر خود را در ابعاد بسیار کوچک و در حدود کاغذ A3 و یا بزرگ‌تر، بستگی به میزان مهارت و راحتی طراح، با مداد مشکی کشیده، سپس، روی آن را با روان‌نویس پر رنگ کرده و مداد زیر آن را پاک می‌کنند. سپس نقشه را اسکن گرفته و به رایانه منتقل می‌کنند و طرح در هر نوع ابعاد و رنگ، با نرم‌افزارهای گرافیکی ویژه کشیده شده و در اختیار بافنده قرار می‌گیرد (تصویر ۳).

چهار شیوه رایج طراحی نقشه فرش دست‌باف شامل سراسری، طراحی ½، طراحی ¼ و طراحی واگیره‌ای است.

هرچند که هنوز، انتخاب رنگ‌ها تحت تاثیر عوامل جسمی و روانی و در فرهنگ‌های مختلف، دارای معانی خاصی است. به نظر باستاید [۳] قسمت مهمی از معانی نمادین رنگ به سنت‌ها و محیط اجتماعی خاصی که در آن‌ها زندگی می‌کنیم، بستگی دارد. یک رنگ، در یک نظام اجتماعی، ممکن است دارای مفهومی باشد که در نظام دیگر معنی متضاد آن را بدهد (احمدوند، ۱۳۹۰: ۱۴۷). گزیدن رنگ‌های



تصویر ۳- شیوه مدرن در طراحی فرش دست‌باف (نگارندگان).

در گذشته، نقشه‌ها در ابعاد واقعی طراحی می‌شدند؛ در این روش برای هر فرش در ابعاد، رنگ و رج‌شماری مختلف تمام مراحل فوق باید یک‌بار به صورت جداگانه طراحی و اجرا می‌شده است. که کاری بسیار زمان‌بر و ظریف بوده است. سپس نقشه‌ها را در ابعاد مختلف قیچی و شماره‌بندی کرده و بر روی چوب

مناسب نیز چیزی فراتر از پسند شخصی است (هیدارکی، ۱۳۸۷: ۱۳). از این‌رو، توجه به مولفه رنگ در طراحی فرش بسیار مهم و اساسی جلوه می‌کند. در اغلب موارد، تولیدکنندگان، پالت رنگی آماده را با تعداد رنگ مشخص -که بر اساس سبک کار، منطقه و شیوه بافت، تعداد رنگ‌های هر منطقه متفاوت است-

در اختیار طراحان قرار می‌دهند؛ تا در هنگام انتخاب رنگ بـرای نقشـه، از پالت رنگی مشـخص اسـتفاده نمایند.

۳. **انتخاب نخ و خامه**: الیاف مورد استفاده در فرش دست‌باف اغلب به دو صورت در دسترس است. یا به صورت لیف خام بدون رنگ و یا به صورت خامه رنگی آماده، به صورت کیلویی به فروش می‌رسد.

دو نوع الیاف در بازار موجود است. الیاف طبیعی (پشم، پنبه، بامبو و ابریشـم) که در فرش‌هـای مرغوب مورد اسـتفاده قرار می‌گیرد و الیاف بشر سـاخت (ویسکوز، نایلون [۴]، پلی‌اسـتر [۵]، اکریلیـک [۶] و پلی‌پروپیلن [۷]) که ارزش کم‌تری نسـبت به الیاف طبیعـی دارند (امیری، ۱۳۹۶: ۱۰).

۴. **رنگرزی الیاف**: نخ‌های خام تهیه شده را مطابق با پالـت ورق رنـگ در اختیار اسـتاد رنگـرز قرار می‌دهند، تـا با اسـتفاده از رنگزاهـای طبیعی و شـیمیایی خامه‌ها را رنگرزی نمایـد. رنگزاهای طبیعی به‌دسـت آمـده از گیاهان و مـواد معدنی بیش‌تریـن کاربـرد را در رنگـرزی الیـاف فـرش دسـت‌باف در گذشـته داشـته اسـت. کیفیـت، دوام، زیبایی و جـلای فرش‌های رنگرزی شـده با رنگزاهای طبیعی بسـیار بیش‌تـر از رنگزاهای ساخت دست‌بشر (شـیمیایی) است. این رنگ‌ها اغلـب از قطـران ذغال‌سـنگ به‌دسـت می‌آیند (دانشگر، ۱۳۷۶: ۲۶۳). انواع رنگ‌زاهای طبیعی قرمز، زرد، آبی، سـبز و تیره را می‌توان با استفاده از رنگرزی نخ ایجاد کرد (صدری، ۱۳۸۶: ۷۶).

حفظ و سلامت محیط زیسـت، آگاهی از خطرات ناشی از فرآیند تولید رنگزاهای مصنوعی، آلودگی پساب‌های رنگرزی با رنگزای مصنوعی و تاثیـرات منفی آن بر روی سلامتی انسان و محیط‌زیسـت، پایان‌پذیر بودن منابع تولید رنگزاهـا و لزوم یافتـن منابع جای‌گزیـن از جمله دلایل تمایل جامعه، نسـبت به رنگزاهای طبیعی است (Shahid et al., 2013: 2-18).

۵. **نقشـــه خوانی، بافت و گره زنی**: در این مرحله اسـتادکار چله‌کش با اسـتفاده از نخ چله که اغلب از الیـاف ابریشـم و پنبـه و گاهـی در فرش‌های روسـتایی و گبه از پشـم تهیه شده اسـت، شروع به اسـتقرار دار و سـوار کردن چله‌ها بـر روی آن می‌نماید. در نهایت، دار چله‌کشـی شده، نقشه، خامه و ابزارهایی مانند قلاب، چاقو، سیخ و شانه در اختیار بافنده قرار داده می‌شـود؛ تا اسـتادکار بافنده با استفاده از آموزه‌ها و توانایی خارق‌العاده خود، گره بر گره، رج به رج خامه‌ها را مطابق نقشه بر روی چله‌ها بافتـه تا در نهایـت کفپوش نهایی ایجاد شود.

۶. **مرحله تکمیلی**: پـس از اتمـام مراحـل بافت فرش، نیاز اسـت برای فروش و یا صـادرات آماده شـود. از این‌رو پس از پایین کشـی فـرش از دار، عیوب احتمالی فرش شامل کجی، شیرازه‌کشی، ریشـه‌زنی، بالازدگی و غیـره را برطرف می‌کنند؛ سپس، فرش را پرداخت کرده تا پرزهای اضافی، از روی سـطح فرش برداشـته شـود و در نهایت، فرش را برای شست و شـو و تمیزی به قالی‌شویی می‌سـپارند، تا فرش آماده عرضه به بازار و فروش گردد.

آموزش و بازی‌سازی

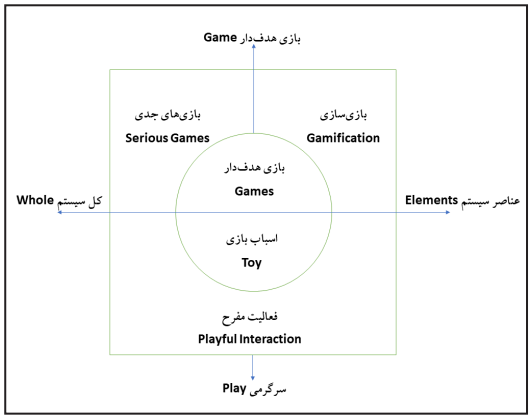
هر بـازی، دارای یک چرخه فعالیتی، شـامل ایجاد انگیـزه، عمـل و بازخوردهـا اسـت (Werbach & Hunter, 2012: 96). بازی و سـرگرمی دو مولفه جدا از هم هسـتند. بازی، دارای هدف مشـخصی اسـت و در انتها منجر بـه انتخاب یک برنده می‌شـود. اما در سـرگرمی، هیچ هدفی جز صرف زمان برای فعالیت در آن سرگرمی مشخص نیست (فریبانی، ۱۳۹۲: ۱۸).

یادگیـری، بـه معنای ایجـاد نوعـی تغییر پایـدار در رفتار که بر تجربه استوار اسـت، و بازی، مطمئن‌ترین ابزار کسـب تجربه در نظر گرفته شـده اسـت (مردمی و ابراهیمـی، ۱۳۹۲: ۱۰۹). تمـام شـاخه‌های علم و آموزش نیز شـکل‌هایی از بازی هستند؛ زیرا هر یک از آن‌ها در بطن خود از قواعدی روشـن پیروی کرده و بر اصولی معین استوار شده‌اند (مائورا، ۱۳۹۸: ۱۱).

سـاده‌ترین تعریف از بازی‌سازی [۸] توسـط دیترد ینگ [۹] ارایه شده‌است. گیمیفیکیشن هنر تعبیه، مکانیزم‌های بازی در فضاهایی اسـت که به‌صـورت پیش‌فرض برای بازی طراحـی نشـده‌اند (Deterding et al., 2011: 28).

بازی‌سازی واژه نسبتا جدیدی است. اما مفهوم پشت آن از گذشته‌های دور وجود داشته است (Nickson, 2012: 1). بهترین روش برای آموزش و یادگیری به دور از اجبار و سخت‌گیری، آموزش از طریق بازی است. بازی را می‌توان فعالیتی خود خواسته و داوطلبانه تعریف کرد که دارای قواعدی است و بازیگران برای رسیدن به یک هدف، در چهارچوب این قواعد تلاش می‌کنند. بازی از پنج عنصر اصلی تشکیل شده است: «زمین بازی»، «قواعد بازی»، «هدف بازی»، «بازیکن» و عنصر پنجم «شادی و تفریح» است. در درک عرفی ما از بازی، تمیز دهنده بازی از کار است. بازی به دو نوع متناهی و نامتناهی[10] تقسیم می‌شود. هم‌چنین، درک تفاوت میان بازی هدف‌دار - بازی سرگرمی[11] برای درک بهتر بازی‌کاری، مهم است (فریبانی، ۱۳۹۲: ۹-۱۰) (تصویر ۴).

در یک فعالیت معمول، بازی به‌عنوان سرگرمی استفاده می‌شده است. ترویج یادگیری، آموزش و مشارکت پیامدهای مثبت در تغییر رفتار همگی نتیجه بازی‌سازی است (Kapp, 2012: 9).



تصویر ۴- ارتباط بازی، سرگرمی، بازی‌سازی (Deterding et al., 2011: 2).

همان‌طور که گفته شد، فرهنگ رفتاری بازی‌سازی در میان عامه مردم از گذشته‌های دور رواج داشته است. به نظر می‌رسد، اولین بازی انگیزشی برای تغییر رفتار توسط فرد را در داستان‌های عامه‌پسند به‌خصوص در ایران می‌توان یافت. داستان حسن‌کچل که داستان پسر تنبل و تن‌پروری است که مادرش برای تحریک به بیرون آوردنش از خانه با قرار دادن سیب‌هایی به ردیف او را از حالت سکون خارج و وادار به حرکت برای به‌دست آوردن میوه مطبوعش، سیب می‌کند.

به‌طور کلی، اکثر مشتریان و طرف‌داران بازی‌سازی آن را برای نوآوری در زمینه‌های مختلف استفاده می‌کنند؛ بازی‌سازی به منظور تولید یک محصول؛ بازی‌سازی برای محیط‌های کاری و سیاست؛ بازی‌سازی برای تجارت، کسب و کار و بازاریابی؛ بازی‌سازی برای تغییر سبک زندگی (Chou, 2015: 55-56)؛ بازی‌سازی برای آموزش و یادگیری؛ با استفاده از بازی‌سازی نه تنها یادگیری را جالب می‌کنند، بلکه دانش آموزان را وادار می‌کند که برای حل مسایل دشوار و یادگیری بیش‌تر پس از هر شکست دوباره پیش قدم شوند. و با استفاده از پاداش و بازخورد در یادگیری فرد را وادار به ایجاد بهبود در وضعیت خود می‌نماید (Kim et al., 2017: 39).

اسباب بازی

اسباب بازی یک پایگاه مادی برای بازی کودکان است و شیوه زندگی کودکان را تحریک و تخیل، رفتار آن‌ها را هدایت می‌کند (Klemenović, 2013: 181). اغلب پژوهش‌های صورت گرفته بر روی تاثیر جنسیت بر روی انتخاب اسباب‌بازی نشان داد، اکثریت پسران و دختران ترجیح می‌دهند با اسباب‌بازی، بازی نمایندکه متعلق به جنس خودشان تعریف شده است (Todd et al., 2016: 3). در نتیجه، پسران بیش‌تر علاقمند به اسباب‌بازی‌های مردانه نسبت به اسباب‌بازی‌های زنانه هستند. دختران به‌طور کلی، اصلا توجهی به اسباب‌بازی‌های مردانه نشان نمی‌دهند (Weisgram et al., 2014: 401). هم‌چنین خانم بیکی فرانسیس[12] نشان داد که، ارزش توجه به اسباب‌بازی‌های کودکان و منابع سرگرمی آن‌ها چه میزان در آموزش و پرورش و نقش آن‌ها در تولید هویت‌های اجتماعی و انتخاب شغل‌شان در آینده موثر بوده است. پسرانی که در کودکی به بازی با لگو و اسباب‌بازی‌هایی که برای

ساخت و ساز طراحی شده‌اند، می‌پردازند، در بزرگسالی شغل‌هایی مانند معماری، عمران و غیره را انتخاب نمایند. از این‌رو، توجه به اسباب‌بازی‌ها و منابع سرگرمی کودکان از نظر آموزشی و پرورشی در کودکی و نقش این وسایل در هویت اجتماعی افراد بسیار مهم و با اهمیت است (Francis, 2010: 325).

طرح اولیه

به دلیل طولانی بودن روند تولید فرش دست‌باف، تنوع مشاغل، که بخشی از آن در این پژوهش آورده شده است، آموزش تمامی مراحل تولید فرش به کودکان ۷-۱۱ سال ناممکن به‌نظر می‌رسد؛ از این رو، باید طراحی به گونه‌ای صورت گیرد که بنا به نظریه رفتاری فاگ[۱۳]:

۱) فرد باید توانایی انجام کار را داشته باشد؛

۲) آن کار برای فرد لذت‌بخش و انگیزه‌بخش باشد؛

۳) فعالیت خودگویا باشد. در نتیجه هرچه یک فعالیت راحت‌تر باشد انگیزه انجام آن کار بیش‌تر خواهد بود (Fogg, 2009: 1).

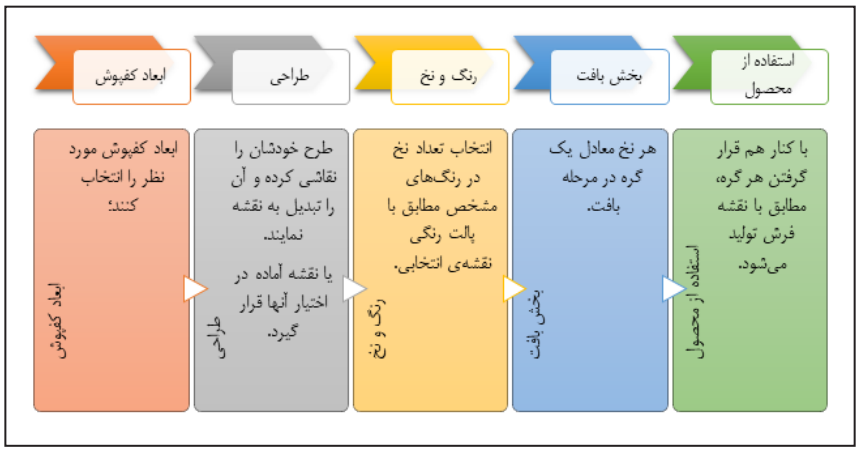
تقریبا از دهه ۱۹۹۰م.، به دلیل اهمیت و مزایای بررسی هم‌زمان محصول- خدمت در پاسخ به نیاز و ارزش برای کاربران و شرکت‌ها، مفاهیمی مرتبط با طراحی خدمات، به‌خصوص در زمینه طراحی یک خدمت برای محصول، توسط پژوهش‌گران و کارشناسان ارایه گردیده است (باقری طالقانی، ۱۴۰۰: ۷). از این‌رو، در این پژوهش، اصول و ابزارهای موجود در طراحی خدمات مبنای فعالیت در نظر گرفته شده و دو الماسه (دبل دایموند)، فصل مشترک میان پژوهش- طراحی- کاربر- محصول و بازخورد بوده است.

پس از بررسی ابعاد مختلف کشف در دو الماسه، به تعریف مساله، خواهیم رسید (تصویر ۱). در این مرحله، باید با قربال‌گری اطلاعات به‌دست آمده از مرحله کشف، به راهکاری قابل ارایه دست یابیم. با توجه به رفتارنگاری و مشاهدات میدانی، روند تولید فرش دست‌باف، مطابق با اهداف پژوهش، روند کلی بازی و نقاط تماسی[۱۴] که کاربر برای آشنایی با مراحل تولید فرش باید طی نماید، در تصویر ۵، آورده شده است.

پس از کشف و تعریف، نوبت به توسعه می‌رسد (تصویر ۱)؛ در این مرحله، مطابق با نقاط تماس (تصویر ۵) روندی برای بررسی علایق و رفتارنگاری کودکان گروه سنی ۷-۱۱ سال با توجه به پارامترهای موجود در مراحل تولید فرش دست‌باف، طراحی گردید.

دو مدرسه دخترانه و پسرانه -که ۵۰ نفر از هر مدرسه را شامل می‌شد- به پنج پایه تقسیم شدند و ده نفر از هر پایه، به دلایل طولانی بودن روند بررسی و محدودیت زمانی حضور در مدرسه انتخاب شدند و مورد بررسی نهایی قرار گرفتند که دارای شرایط زیر باشند:

۱. علاقمند به مشارکت در روند باشند؛



تصویر ۵- نقاط تماس مطابق با در روند تولید فرش دست‌باف (نگارندگان).

۲. به فعالیت‌های هنری و سرگرمی مانند طراحی، نقاشی، کاردستی و بازی پازل و لگو تمایل نشان دهند؛
۳. صبر و حوصله کافی جهت مشارکت در بررسی را داشته باشند.

محدودیت‌های رایج در پایه اول و دوم تحصیلی در دوگروه جنسیتی دختر و پسر سبب گردید، مراحل طراحی شده فوق در حضور والدین آن‌ها تکمیل شد، سپس، نتایج برای بررسی به پژوهش‌گران تحویل داده شد.

روند طراحی شده شامل چهار مرحله کلی و پرسش‌نامه تکمیلی جهت دریافت اطلاعات آماری نسبت به هر یک از مراحل بوده است. هر چهار مرحله فوق تداعی‌کننده یکی از مراحل تولید فرش دست‌باف هستند. تجزیه و تحلیل داده‌ها، هدف از هر مرحله، نتایج رفتارنگاری و نتایج پرسش‌نامه در زیر هر مرحله آورده شده است.

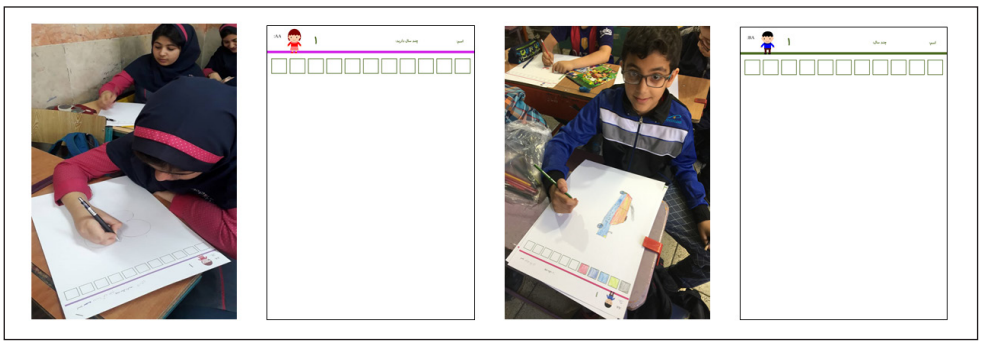
نقاط تماس و مراحل چهارگانه طراحی شده مطابق با روند تولید فرش

۱. **طراحی و انتخاب پالت رنگ**: اولین مرحله در روند تولید فرش انتخاب ابعاد فرش است. تمامی روندهای بعدی در تولید فرش، مطابق با این مرحله صورت می‌گیرد، از این‌رو در مرحله اول، به دلیل محدودیت زمانی برای بررسی، پادری در ابعاد ۵۰-۷۰ سانتی‌متر انتخاب گردید.

طراحی نقشه فرش، یکی از مهم‌ترین مراحل در روند تولید فرش دست‌باف است. هم‌چنین، نقاشی و تصویر، کمک شایانی به ارزیابی و رشد هوش، احساسات و شخصیت کودک می‌کند (Jolley, 2010: 180).

کاغذی در ابعاد A3 در اختیار کودکان قرار داده شد؛ این کاغذ، مطابق با جنسیت دوگروه هدف، به طور اختصاصی طراحی شد. هر جنسیت با شماره‌های AA [۱۵] و AB [۱۶] و المان‌هایی از نام، سن، جنسیت در آن تعبیه شده بود، قابل تفکیک و شناسایی شد. هر برگه، شماره مخصوص به خود را داشت که برای بررسی نهایی مورد استفاده قرار گرفت. در ردیف دوم از بالای صفحه، ۱۱ کادر مربع تعبیه شد. کودک می‌توانست از ۱۲ رنگ و یا کم‌تر [۱۷] در نقاشی خود استفاده نماید. کودکان در خلق نقاشی آزاد بودند، طرحی را بکشند که دوست دارند فرش اتاقشان باشد (تصویر ۶).

هدف از این مرحله، علاوه بر تداعی یکی از مراحل تولید فرش دست‌باف، یعنی مرحله طراحی و انتخاب پالت‌رنگی (تصویر ۶)، دارای اطلاعات مفیدی مانند



تصویر ۶- کاربر در حال انجام نقاشی بر روی برگ اول (نگارندگان).

شناخت رنگ‌های مورد علاقه کودکان، نوع نقاشی که می‌کشند، توانایی در نقاشی و آشنایی با روحیات نمونه‌ها از نظر هنری و تصویری بوده است.

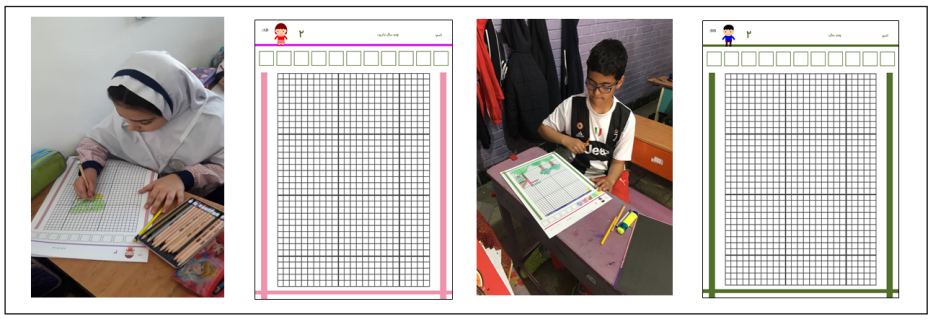
نتایج نشان می‌دهد: موضوع نقاشی پسران شامل شخصیت‌هایی کارتونی هالیوود: تور، اسپایدرمن، پوکمن و غیره؛ آرم و نشان تیم‌های فوتبال: بارسلونا، ریال مادرید و غیره است. موضوع نقاشی دختران اغلب شامل گل و گیاه، عروسک، دخترانی زیبا با لباس بلند، شکلک‌های خنده و قلب، اشیا، حیوانات مختلف مثل گربه، پروانه و

جدول۱. موضوع نقاشی کاربران (نگارندگان).

ردیف / فراوانی پاسخ	گل و حیوانات	آرم، نشان و اشیا	محیط باز و طبیعت	محیط بسته و ساختمان	انسان، خانواده و شخصیت‌پردازی	روایت	بدون مفهوم و انتزاعی	المان های فرش
دختر	۲۸	۳	۲	۰	۱۰	۲	۱	۴
درصد فراوانی	%۵۶	%۶	%۴	%۰	%۲۰	%۴	%۲	%۸
پسر	۳	۳	۱۵	۵	۱۸	۱	۱	۲
درصد فراوانی	%۶	%۳۰	%۱۰	%۱۰	%۳۶	%۲	%۲	%۴
مجموع	۳۱	۱۸	۷	۵	۲۸	۳	۲	۶

غیره بوده است (جدول ۱).

۲. **رنگ و نقطه طرح اولیه، آماده‌سازی نقشه روی کاغذ شطرنجی**: در این مرحله، کاغذی در ابعاد A3 با کمی تفاوت در ظاهر، به نام‌های AB و BB، در اختیار نمونه‌ها قرار داده شد. کاغذ دوم، همانند، کاغذ شماره یک است، با این تفاوت که مطابق با شیوه کاغذ (رگ) که نوعی کاغذ شطرنجی رایج در طراحی فرش و نقشه‌کشی



تصویر۷-کاربر در حال انجام رنگ و نقطه بر روی برگ دوم (نگارندگان).

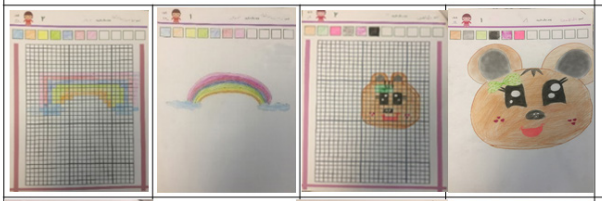
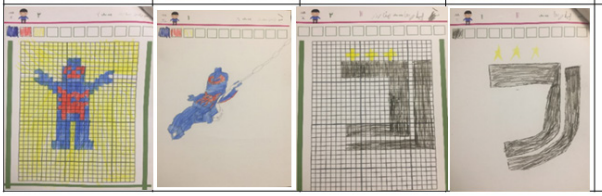
جدول۲. میزان مهارت کاربر در اجرای نقاشی و نقشه شطرنجی (نگارندگان).

ردیف / فراوانی پاسخ	توانایی در تبدیل نقاشی به نقشه شطرنجی			
دختر	۹	۵	۵	۳۱
درصد فراوانی	%۱۸	%۱۰	%۱۰	%۶۲
پسر	۲۳	۱۱	۶	۱۰
درصد فراوانی	%۴۶	%۲۲	%۱۲	%۲۰
توانایی در نقاشی				
دختر	۳۱	۱۶	۳	۰
درصد فراوانی	%۶۲	%۳۲	%۶	%۰
پسر	۳۰	۱۴	۴	۲
درصد فراوانی	%۶۰	%۲۸	%۸	%۴

است، استفاده شده است (تصویر ۷).

به کودکان گفته شد تا نقاشی قبلی خود را بر روی کاغذ شطرنجی پیاده نمایند، با این محدودیت که هر رنگ باید، تمام سطح یک خانه را پر نماید تا شکل نهایی مطابق با طرح اولیه ایجاد شود. هدف، سنجش میزان توانایی و میزان علاقمندی کاربر، نسبت به رنگ و نقطه، فرش است (جدول ۲).

جدول ۳. نمونه برگه‌های نقاشی، رنگ و نقطه کاربران (نگارندگان).

	تصویر نقاشی و نمونه شطرنجی شده نقاشی، ۴ کاربر
دختر	
پسر	

سطح کیفیت نقاشی کودکان و نحوه تبدیل نقاشی به نقشه در جدول ۳، آورده شده است. دلایل متعددی برای پایین بودن سطح کیفی نقشه‌ها می‌توان بیان شود. اول، عدم توانایی و درک تبدیل نقاشی به نقشه و دلیل دوم، شاید محدودیت زمانی و تاکید بر سرعت انجام کار در بررسی رفتارنگاری کاربر که اغلب سن کمی دارند، تاثیر داشته است.

۳. **انتخاب نقشه آماده**: به دلیل محدودیت، تنها می‌توان یک نمونه از نقشه آماده به‌عنوان طرح کفپوش در محصول اولیه [۱۸] استفاده شود، از این‌رو، باید بهترین طرح از نظر کاربران، مورد سنجش قرار گیرد تا مطابق با سلیقه کاربر نقشه محصول نهایی انتخاب گردد.

در ادامه، تصویر چهار فرش رایج در بازار، در اختیار کودکان قرار داده شد؛ تا یکی را مطابق با سلیقه خود، انتخاب نمایند.

بیش‌ترین تمایل به فرش‌های کارتونی و مدرن و کم‌ترین تمایل نیز به فرش‌های سنتی لچک و ترنج بوده است (جدول ۴).

نمی‌توان تمام نقوش [۱۹] و سبک‌های رایج فرش را در اختیار کودکان قرار داد. نقشه آماده، باید به‌گونه‌ای باشد که، علاوه بر دارا بودن پیچیدگی برای ایجاد چالش در بازی، باعث خستگی و دل‌زدگی آن‌ها نگردد. از این‌رو پانزده طرح مطابق با موتیوها، المان‌های رایج در فرش دست‌باف، شیوه طراحی (جدول ۴)، به‌عنوان نقشه فرش آماده گردید و در اختیار کودکان قرار داده شد. تا یکی را به‌عنوان نقش فرش آماده اتاق خود، انتخاب نمایند.

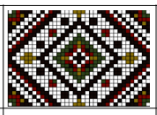
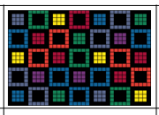
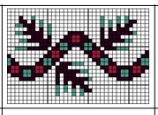
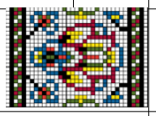
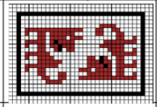
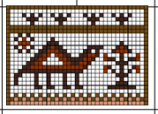
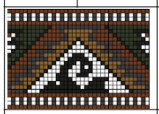
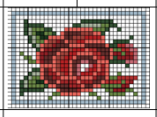
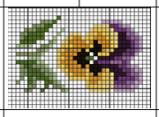
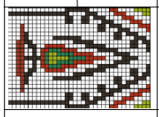
مطابق با جدول ۵، به نظر می‌رسد اشکال واضح، واقعیت‌گرا، طبیعت‌گرا، اشکال مدرن با رنگ جیغ، مورد پسند بیش‌تری برای کودکان به‌خصوص دختران بوده است و هم‌چنین، رنگ‌های شاد تاثیر بیش‌تری در انتخاب دختران داشته است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، «شکلک مدرن» و «گل رز واقعیت‌گرا» بیش‌ترین انتخاب هر دو جنس بوده است.

سپس، برای سنجش میزان علاقمندی کاربران، آن‌ها از میان طرح‌های آماده (جدول ۵) و نقاشی خود (جدول ۳)، یکی را برای فرش اتاق‌شان انتخاب کردند.

جدول ۴. چهار نوع طرح فرش رایج در بازار (نگارندگان).

ردیف	سنتی، لچک و ترنج	شکسته، گلیم و گبه	مدرن و واقعیت گرا	تصویر کارتونی
نوع طرح / فراوانی پاسخ				
دختر	۱	۵	۱۳	۳۱
درصد فراوانی	٪۲	٪۱۰	٪۲۶	٪۶۲
پسر	۵	۸	۲۱	۱۶
درصد فراوانی	٪۱۰	٪۱۶	٪۴۲	٪۳۲

جدول۵. فراوانی و درصد فراوانی، انتخاب بهترین، نقشه آماده (نگارندگان).

طرح و نقشه										
سبک و طرح	½ محرابی(سنتی)		لچک و ترنج(سنتی)		انتزاعی(مدرن)		برگی(مدرن)		شکلک (مدرن)	
دختر	۱	٪۲	۱	٪۲	۱۰	٪۲۰	۰	٪۰	۱۱	٪۲۲
پسر	۰	٪۰	۳	٪۶	۵	٪۱۰	۱	٪۲	۱۳	٪۲۶
طرح و نقشه										
سبک و طرح	شاه عباسی(سنتی)		سگ(روستایی،سنتی)		شیر(گلیم،سنتی)		شتر(گلیم،سنتی)		مرغابی(گبه سنتی)	
دختر	۳	٪۶	۰	٪۰	۰	٪۰	۰	٪۰	۲	٪۴
پسر	۲	٪۴	۱	٪۲	۹	٪۱۸	۲	٪۴	۱	٪۲
طرح و نقشه										
سبک و طرح	کارتونی(مدرن)		رز(واقعیت گرا)		گل(واقعیت گرا)		خروس(سنتی)		درختی(سنتی و گبه)	
دختر	۰	٪۰	۱۷	٪۳۴	۴	٪۸	۱	٪۲	۰	٪۰
پسر	۱	٪۲	۹	٪۱۸	۱	٪۲	۲	٪۴	۰	٪۰

جدول۶. انتخاب نوع نقشه فرش احتمالی (نگارندگان).

ردیف	نقشه آماده	نقاشی خودشان
فراوانی پاسخ		
دختر	۳۴	۱۶
درصد فراوانی	%۶۸	%۳۲
پسر	۲۲	۲۸
درصد فراوانی	%۴۴	%۵۶

نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد، ۵۶٪ از پسران نقاشی خودشان (جدول ۳) را انتخاب کردند و تنها ۴۴٪ به طرح‌های آماده موجود در جدول ۵، به‌عنوان فرش احتمالی اتاق‌شان تمایل نشان دادند. در مقابل ۶۸٪ از دختران ترجیح دادند، تا یک طرح آماده (جدول ۵) به‌عنوان فرش اتاق‌شان باشد و کم‌تر از ۳۲٪ از آن‌ها به نقاشی خود (جدول ۳)، به‌عنوان کف‌پوش اتاق تمایل نشان دادند، و دلیل این انتخاب را مواردی چون علاقه، زیبایی، حس خوب، جذابیت، شکیل بودن و غیره بیان کردند (جدول ۶).

۴. در کنار هم قرارگیری رنگ‌ها و تکمیل طرح:

پس از آماده‌سازی نقشه و انتخاب پالت رنگی، حال نوبت تکمیل کفپوش- اسباب بازی، مطابق با نقشه است. در روند تولید فرش دست‌باف؛ بافنده، مطابق با نقشه، ردیف به ردیف، گره بر روی گره، می‌بافد تا قالی تکمیل گردد.

نقشه «شکلک مدرن» (جدول ۵)، که بیش‌ترین امتیاز را ازمیان باقی نقشه‌های آماده آورده است، انتخاب گردید. سپس، قطعات نمدی مربع در ابعاد ۲×۲ سانتی‌متر در اختیار کاربران قرار داده شد. نمدها[۲۰] در تعداد و رنگ مطابق با نقشه «شکلک مدرن»، بوده است. ازکاربران خواسته شد با قرار دادن هر نمد رنگی در جای خود طرح نهایی مطابق با نقشه «شکلک مدرن» ایجادگردد. هر چندکه در بافت فرش دست‌باف ازگره[۲۱] استفاده می‌شود؛ اما با توجه به ایمنی و عدم لزوم یادگیری گره، توسط کودک و هدف نهایی این پژوهش -که آموزش روند تولید فرش‌دست‌باف به‌گروه سنی خاص با استفاده از بازی‌سازی است- این مرحله سادگی انتخاب نخ و بافت را برای کودکان تداعی می‌کند.

نمد همان پشم یاکرک است که تحت فشار و مالش ایجاد می‌شود، کاملا پایدار و دوستدار طبیعت است. از این‌رو، به‌عنوان متریال اصلی انتخاب گردید. البته گونه‌ای دیگر نمد وجود دارد که به نمد صنعتی[۲۲] معروف است.

جدول ۷. تمایل کاربران به بازی پازل یا نمد کف‌پوش (نگارندگان).

ردیف	بازی پازل		بازی نمد کفپوش	
فراوانی پاسخ	دوست دارد	دوست ندارد	دوست دارد	دوست ندارد
دختر	۴۷	۳	۴۴	۶
درصد فراوانی	%۹۴	%۶	%۸۸	%۱۲
پسر	۳۹	۱۱	۳۸	۱۲
درصد فراوانی	%۷۸	%۲۲	%۷۶	%۲۴

نتایج پرسش‌نامه نشـان می‌دهد، سـرگرم‌کنندگی، لذت‌بخش بودن، شـکوفا شـدن هوش و ذهن، صرف اوقات فراغت، چالشی بودن، فکری بودن، در مقابل آن وقت‌گیر بودن، صرف زمان زیاد برای پیداکردن یک قطعه یا رنگ،

جدول ۸. میزان آشـنایی نمونه‌ها با روند تولید فرش (نگارندگان).

ردیف	آشنایی با روند تولید فرش		نوع آشنایی با مشاغل	
فراوانی پاسخ	دارد	ندارد	نوع شغل	فرش ماشینی
دختر	۱۵	۳۵	فروشنده،بافنده و طراح	۲
درصد فراوانی	%۳۰	%۷۰	%۱۰۰	%۴
پسر	۷	۴۳	طراح، فروشنده	۷
درصد فراوانی	%۱۴	%۸۶	%۱۰۰	%۱۴

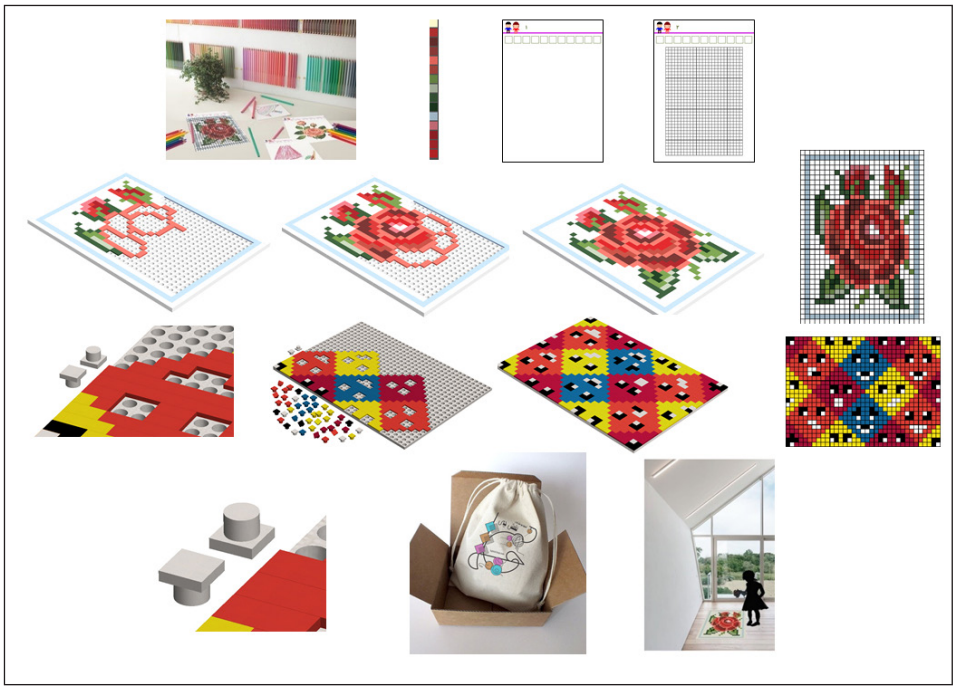
داشتن رنگ‌های زیاد و عدم تمرکز، فکرکردن زیاد، از جمله دلایل تمایل و عدم تمایـل مرحله چیدمان نمد کف‌پوش از طرف کاربران بیان شده است (جدول ۷).
از ۱۰۰ کاربـر مورد پرسـش قـرار گرفته، تنهـا تعداد معدودی با شـغل‌های مرتبط با فرش آشـنا بودند و یا یکی از اعضای خانواده آن‌ها در مشاغل فرش مشغول فعالیت هستند (جدول ۸).

محصول نهایی

مطابق با روش دو الماسـه (تصویر ۱)، پس از کشـف، توسـعه و تعریف، حال نوبـت به تحویل می‌رسـد. در این مرحله طراحی اولیه محصول پیشـنهادی ایجاد و مدل‌سازی می‌شود.
متاسـفانه به دلیل محدودیت‌های موجود، برای گروه سنی ۷-۱۱ سال، از نظر امنیت و ایمنی، اسباب‌بازی-کف‌پوشـی، باید طراحی گـردد که به کودکان آسـیب فیزیکـی وارد نکنـد [۲۳]. بهتریـن روش بـرای القـای حس روند بافت به کودکان، چینـش قطعات رنگی در کنارهم، همانند پازل و تکمیل نهایی آن بوده است.
سـه ایـده اولیـه، بـا اسـتفاده از ابزارهـای رایـج در ایده‌پردازی ماننـد طوفان ذهنـی [۲۴] و... خلق گردید (بوئیژن و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۱).

۱. اسـتفاده از قطعـات نمـد، و یـک کفـی ثابـت، به‌کارگیری چسب‌های پارچه‌ای دوطرفه.
۲. صفحه ثابت سـوراخ دار و قطعاتی از همان جنس (نمد)، روی آن قرارگیرد.
۳. برای اتصال قطعـات، درون نمدها آهن ربا تعبیه گردد.

هر ایده با توجه بـه ارزیابی، عملکردی، اسـتاتیکی و کاربردی مورد بررسـی قرار گرفـت و بیش‌ترین امتیاز ۴،۶ از ۵ به ایده دوم داده شد [۲۵].
مطابق با ایـده دوم با قطعات نمدی T شـکل و نقشـه «رز» و «شـکلک مدرن» -که بیش‌ترین امتیاز، از طرف کاربـران به‌عنوان، نقشـه آمـاده آورده شـد- انتخاب گردید و نمونه اولیـه آن به صورت سـه بعدی طراحی شد.
کاربر به دو صورت نقشـه آماده در جدول ۵، یا کشیدن طرح دلخواه خود، قطعات نمدی رنگی T‌شکل را تهیه می‌نماید. سـپس، قطعـات نمدی T‌شـکل را مطابق با پالت رنگـی بر روی صفحـه‌ای سـوراخ‌دار -که روی زمین پهن اسـت- مطابق با نقشـه می‌چیند و تکمیل



تصویر ۸- طراحی سه بعدی محصول نهایی (کف‌پوش- اسباب‌بازی) (نگارندگان).

می‌نماید. در نهایت می‌تواند از اسباب بازی تکمیل شده به‌عنوان کف‌پوش یا دیوارکوب استفاده نماید [۲۶]. ابعاد این کف‌پوش در اندازه یک پادری بوده و هر قطعه T شکل ۲x۲ سانتی‌متر و از جنس نمد فشرده است (تصویر ۸).

مراحل تولید فرش دست‌باف و روند تکمیل اسباب بازی-کف‌پوش در (جدول ۹)، برای مقایسه آورده شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، هر دو روند در اجرا و مراحل، یکی است و تنها در جزییات متفاوت بوده است.

در نهایت، نمونه اولیه محصول نهایی در اختیار کودکان ۷-۱۱ سال قرار گرفت. در ارتباط با روند و نقاط تماس اسباب بازی (جدول ۹)، سوال گردید. از نظر دختران بخش طراحی و چینش قطعات مطابق نقشه آماده، نسبت به دیگر مراحل، جذاب‌تر است و از نظر پسران، تبدیل طرح به نقشه شطرنجی و تکمیل قطعات مطابق طرح دلخواه‌شان از برتری بیش‌تری نسبت به مراحل دیگر برخوردار است. هم‌چنین کاربران، عملکرد محصول را خیلی خوب ارزیابی کرده‌اند. زیر دست نرم و انعطاف‌پذیر را از ویژگی‌های این اسباب‌بازی-کف‌پوش می‌دانند. چالش موجود در اسباب بازی را دوست دارند و این‌که می‌توانند بارها با آن سرگرم شوند، احساس رضایت کرده‌اند. هم‌چنین، از محصولاتی که ساخته دست خودشان است، بیش‌تر استقبال می‌کنند، تا محصول آماده‌ای مانند فرش‌های موجود در بازار. علاوه بر این، اغلب کاربران، روند طراحی شده را در القای حس، تولید فرش دست‌باف خیلی خوب، ارزیابی کرده‌اند.

جدول ۹. مقایسه مراحل تولید فرش دستباف و روند طراحی شده اسباب بازی کف‌پوش (نگارندگان).

مراحل تولید فرش	انتخاب ابعاد فرش، طراحی و رنگ	تبدیل طرح و رنگ به نقشه شطرنجی	انتخاب پالت رنگی الیاف نخ، مطابق نقشه	خوتنش نقشه و انجام گره بر روی دار	فرش نهایی
مراحل طراحی شده در اسباب بازی	انتخاب ابعاد کفپوش، طراحی و رنگ	تبدیل طرح و رنگ، به نقشه شطرنجی	انتخاب پالت رنگی قطعات T شکل، مطابق نقشه	خوتنش نقشه و چینش قطعاتبر روی صفحه اصلی	کفپوش نهایی

نتیجه‌گیری

در گذشته در جوامع روستایی و شهری اغلب، نسل به نسل و به صورت خانوادگی به شغل‌های مرتبط با فرش دست‌باف می‌پرداختند. کودکان از کودکی در کنار والدین با نقشه، طرح، گره و فرش در ارتباط بوده و در کنار شغل اصلی خانوار، مانند کشاورزی و غیره به تولید فرش نیز اقدام می‌نمودند. در حال حاضر با گسترش شهرنشینی و فاصله از مراکز اصلی تولید فرش، به‌خصوص در سطح شهر تهران، کم‌تر افرادی را مشاهده می‌کنید که همانند گذشته یکی از اعضای خانواده به این حرفه مشغول باشد. از این‌رو، آشنایی نسل جدید در جوامع شهری با روند تولید فرش، می‌تواند آن‌ها را نسبت به این هنر، علاقمند ساخته یا حتی در بزرگ‌سالی به شغل‌های زیر مجموعه این هنر و صنعت بپردازند. شاید آشنایی نسل جدید با این هنر و صنعت و روند تولید فرش دست‌باف، بتواند کلیشه‌های رایج در ارتباط با ارزش پایین شغل‌های مرتبط با فرش، این هنر و صنعت مهم را برای نسل‌های بعد و افکار عمومی تغییر دهد.

برخلاف تصور رایج در نزد افکار عمومی، که روند تولید فرش دست‌باف را در بافت فرش و گره خلاصه می‌کنند، فرایند تولید فرش، روندی است طولانی، ملال‌آور و سخت، که برای سن کودک چندان مناسب نیست. علاوه بر این، یادگیری شیوه‌ای مانند گره و بافت قالی، جذاب و سرگرم‌کننده به نظر نمی‌رسد. از این‌رو است که طراحان، دست به خلق محصولاتی مانند دارهای کوچک، پلاستیکی و ساده زده، تا بازی‌های فکری با نقوش و موتیوهای رایج در فرش؛ اغلب این محصولات، در میان دختران طرفداران زیادی دارد. از آن‌جاکه، پژوهش‌ها، تاثیر مستقیم اسباب‌بازی‌ها را در آینده شغلی کودکان تایید می‌نمایند، سعی شده است متناسب با اهداف پژوهش، با استفاده از روش دوالماسه، روند تولید فرش دست‌باف خلاصه گردد؛ آن‌چنان که مناسب سن کودک بوده، سرگرم‌کننده باشد و توان انجام آن برای کودک بدون صدمه و آسیب‌های بدنی رایج میسر شود. در نهایت، کودک بتواند با ترکیب حس خلاقیت خویش، ایجاد چالش در تکمیل طرح، با طی نمودن روند تولید فرش دست‌باف، کف‌پوشی مدولار، ایجاد نماید.

کودک با انجام روند طراحی شده فوق در این اسباب‌بازی، با نحوه طراحی، تبدیل طرح به نقشه فرش، نحوه خوانش نقشه، انتخاب پالت رنگی مطابق نقشه، مفهوم گره در بافت فرش -که به صورت ساده سازی شده در اسباب بازی، به شکل قطعات Tشکل درآمده است- و در نهایت کف‌پوش نهایی کاربردی، حاصل از طرح دلخواه و کاملا شخصی‌سازی شده استفاده نماید. کاربر بارها می‌تواند طرح و نقشه دلخواهش را طراحی نماید و با آن سرگرم شود.

از جمله ویژگي‌هاي اين محصول می‌توان به زیبایی، قیمت مناسب، راحتی، تنوع طرح، سهولت حمل و جابه‌جایی با هدف آشنایی روند تولید فرش دست‌باف مبتنی بر بازی‌سازی اشاره نمود. از جمله ایرادات اسباب بازی فوق، می‌توان به ارتفاع آن نسبت به سطح زمین، بزرگ بودن ابعاد قطعات T شکل، نسبت به گره در بافت فرش اشاره نمود که طرح نقشه کف‌پوش را نسبت به فرش دست‌باف درشت نشان می‌دهد و از ظرافت نقشه فرش می‌کاهد. این کف‌پوش اگرچه برای کودکان ۷-۱۱ سال طراحی شده است، اما می‌تواند توسط افراد با هر گروه سنی، مورد استفاده قرار گیرد که در نوع خود جدید، نوع آورانه بوده و نوعی ابداع محسوب می‌شود.

همان‌طور که گفته شد روش دوالماسه، برخلاف دیگر فرایندهای طراحی به صورت خطی و ثابت نیست؛ بلکه هر مرحله از نظر واگرایی و هم‌گرایی با دیگر مراحل در ارتباط، تکمیل‌کننده و یا رفع کننده نقص‌های بخش‌های دیگر است. از این‌رو، تا حدودی بازخورد کاربر نسبت به روند و محصول، در مرحله چهار با استفاده از قطعات نمدی مربع شکل و با استفاده از نمونه اولیه از اسباب‌بازی-کف‌پوش رفع شده است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد، دختران نسبت به پسران تمایل بیش‌تری به روند اسباب بازی، به‌خصوص بخش طراحی و تبدیل به نقشه شطرنجی از خود نشان می‌دهند. در حالی که پسران حس دلپذیری از چینش قطعات در کنار هم و ساخت کف‌پوشی مطابق طرح دلخواه خویش داشته‌اند. بنابر نظر خانم فرانسیس، اسباب‌بازی‌ها، تاثیر مستقیم بر روی آینده شغلی کودکان دارد. اسباب‌بازی-کف‌پوش فوق

نیز، شاید بتواند تاثیری مثبت بر روی ضمیر ناخودآگاه کودکان گذاشته، و در آینده چه به صورت حرفه‌ای و چه هنری به شغل‌های مرتبط با فرش بپردازند.

اطلاعات ارایه شده در این پژوهش، از نظر پایایی مانند فراوانی نوع رنگ فرش، ابعاد رایج مصرفی فرش، نوع نقشه دلخواه از نظر کودکان، می‌تواند کمک هرچند کوچکی به تولیدکنندگان عرصه فرش‌دست‌باف نماید، تا با سلایق این گروه سنی بیش‌تر آشنا شوند. پیشنهاد می‌گردد: تحقیقات کامل‌تر و جامع‌تری در این عرصه صورت گیرد و اطلاعات در سال‌های متمادی با سلایق مختلف نسلی، تکرار و به روز گردد.

در آینده می‌توان با استفاده از تکنولوژی‌های در دسترس و پلتفرم‌هایی [۲۷] مبتنی بر وب، روند تولید فرش، به‌خصوص بخش طراحی، نقشه شطرنجی و فروش قطعات T شکل به صورت دیجیتالی شده در

پی‌نوشت

1. Gamification.
2. Double Diamond.
3. Bastide.
4. Nylon Fiber.
5. Polyester Fiber.
6. Acrylic Fiber.
7. Polypropylene Fiber.
8. بازی‌سازی، بازی‌کاری و بازی‌انگیزی، هر سه معادل گیمیفیکیشن ترجمه شده است.
9. Sebastian Deterding
10. زمان شروع و پایان بازی مشخص نیست. هیچ مرزی ندارد. قواعد مشخصی ندارد. بازیکنان مشخصی ندارد.
11. Game – Play.
12. Becky Francis
13. Fogg
14. Touch Point.
15. به معنای جنسیت دختر و برگه اول و BA به معنای دختر برگ دوم.
16. به معنای جنسیت پسر و برگه اول و BB به معنای پسر برگ دوم.
17. صفحه‌ی سفید کاغذ به‌عنوان رنگ دوازدهم پیش‌فرض در نظر گرفته شده بود.
18. Prototype.
19. برای مشاهده انواع نقوش رایج فرش به رساله (نقاش چیره‌دست، ۱۳۹۸) مراجعه شود.
20. از مواد و متریال‌های دیگری مانند: فوم EVA، چوب پنبه، پلاستیک هم می‌توان استفاده شود.
21. گره متقارن، گره نامتقارن و گره‌های هنری و تقلبی.
22. Industrial Felt.
23. وجود خواهر یا برادر کوچک‌تر، نمی‌توانیم از قلاب، چاقو و وسایل نوک تیز پلاستیکی برای طراحی محصول احتمالی استفاده نماییم.
24. Brainstorming.
25. برای اطلاعات تکمیلی، نک. (نقاش چیره‌دست، ۱۳۹۸).
26. روند طرح کف‌پوش و محصول نهایی به‌عنوان اختراع در دست داوری، در ایران است. محصول اختراعی فوق با نمونه موجود در پایان‌نامه به شماره اظهارنامه ۱۴۰۰۵۰۱۴۰۰۰۳۰۰۴۲۹۰ که در نوع و شکل قطعات به صورت، مکعب مربع شکل و پرزدار است، متفاوت بوده و در روند طی شده توسط کاربر یک‌سان هستند. سعی شده است در این پژوهش، نسبت به نمونه موجود در پایان نامه، محصولی ساده‌تر، ارزان‌تر و در دسترس‌تری نسبت به نمونه اولیه موجود در پایان‌نامه ارایه گردد.
27. کامپیوترهای شخصی، موبایل و تبلت.

منابع

احمدوند، محمدعلی (۱۳۹۰). ***روان‌شناسی بازی***، تهران: دانشگاه پیام‌نور.

امیری، ستاره، (۱۳۹۶). ***الیاف شناسی***، چ. چهارم، تهران: سمت.

باقری طالقانی، ابراهیم (۱۴۰۰). سامانه محصول-خدمت؛ از مفاهیم اولیه تا فرایند طراحی، ***جلوه هنر***، شماره ۴، ۷-۲۲.

بوئیژن، آنمیک ون؛ دالهویزن، جاپ؛ زیژلسترا، ژول و وندراسکور، روس (۱۳۹۸). ***راهنمایی دیزاین دلفت***، ترجمه سهیلا فتحه و محمدرفیعیان، تهران: ژاله.

خواجه احمدعطاری، علی رضا و حکیمیان، بدری (۱۳۹۴). وضعیت کسب و کار زنان بافنده فرش اصفهان، ***جلوه هنر***، شماره ۱۳، ۵-۱۲.

دانشگر، احمد (۱۳۷۶). ***فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران)***، تهران: سازمان یادواره اسدی.

رحیم‌پور، شهدخت؛ قدرتیان کاشان، سید عبدالجابر و چیت‌سازان، امیر حسین (۱۳۹۷). عوامل موثر بر کاهش تمایل زنان روستایی به حرفه قالی‌بافی در شهر شیراز، ***روستا و توسعه***، دوره ۲۱، شماره ۱، ۱۱۵-۱۳۱.

صدری، نسرین (۱۳۸۶). ***رنگرزی الیاف ونخ (پشم، ابریشم، پنبه)***، چ. دوم، تهران: جهاد دانشگاهی واحد امیرکبیر.

فریبانی، مهدی (۱۳۹۲). ***بازی‌کاری؛ نگاهی به شکل‌گیری مفهومی نو در عرصه فضای مجازی و کاربردهای آن***، تهران: مرکز توسعه فناوری اطلاعات و رسانه‌های دیجیتالی.

کرین، ویلیام سی (۱۴۰۱). ***پیشگامان روان‌شناسی رشد***، ترجمه فربد فدایی، چ. دهم، تهران: اطلاعات.

مائورا، فرانس (۱۳۹۸). ***مطالعات بازی (بازی و فرهنگ از اغاز تا امروز)***، ترجمه حمیدرضا سعیدی، تهران: فرهنگ

نشر نو.
مرداسی، فیصل (۱۳۹۱). چالش فن‌آوری در فرش دست‌باف، ***گلجام***، شماره ۲۱، ۹-۱۶.
مردمی، کریم و ابراهیمی، سیما (۱۳۹۲). بازی انگیزی، راهبرد طراحی محیط‌های یادگیری، ***انجمن معماری و شهرسازی ایران***، شماره ۵، ۶۵-۷۴.
مومنی، سودابه (۱۳۹۸). ***بررسی قابلیت استفاده از فرش‌های تصویری داستانی در اتاق کودک با تاکید بر هویت ایرانی اسلامی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مدیریت بازرگانی، کاشان: دانشگاه کاشان.
میرزاامینی، سید محمد مهدی؛ زکریای کرمانی، ایمان و نیلی احمد آبادی، محمدرضا (۱۳۹۶). ارزیابی کیفیت درون دادهای آموزشی کارشناسی ارشد فرش دست‌باف بر مبنای الگوی ارزش‌یابی سیپ، ***گلجام***، شماره ۳۵، ۴۵-۷۰.
نقاش چیره‌دست، صفا (۱۳۹۸). ***طراحی نوعی کف پوش با قابلیت شخصی‌سازی از باقی‌مانده مواد اولیه فرش دست‌باف***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته طراحی صنعتی، تهران: دانشگاه هنر.
نیرومند، پوراندخت (۱۳۸۱). ***آموزش هنر قالی بافی***، چ. چهارم، تهران: بازتاب.
هیدارکی، شی جی وا (۱۳۸۷). ***هم‌نشینی رنگ‌ها راهنمایی خلاقیت در ترکیب رنگ‌ها***، ترجمه فریال دهدشتی شاهرخ، تهران: کارنگ.

References

Ahmadvand, M. (2021). ***Psychology of Play***, Department of Educational Sciences, (11nd ed), November, Tehran: Payam Noor University Press. (Text in Persian).

Amiri, S. (2011). ***Science of fibres***, (4nd ed), Tehran: The Center for Studying and Compling University Books in Humanitics (SAMT). Institute for Research and Development in the Humanities. (Text in Persian).

Bagheri Taleghani, E. (2022). Product-Service System; from Basic Concepts to Design Process, ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, Winter, 13(4), 7-22. (Text in Persian).

Boeijen, A., Dalhuizen, J., Zijlstra, J.,Vanderskor, R. (2019). ***Delft design guide : design methods, Delft University of technoloy faculty of industrial design engineering,*** translated by Soheila Fateh and Mohammad Rafiyan, Tehran: Jhaleh Publications. (Text in Persian).

Chou, YK. (2015). ***Actionable Gamification***, ***Beyond point,*** Badge and Leaderboards, Octalysis Media, 16 April, 513.

Crain, WC. (2022). ***Theories of development: concepts and applications,*** c1985., translated by Farbad Fadaei, (10nd ed),Tehran: Information Publications. (Text in Persian).

Daneshgar, A. (1997). ***The unabridged yadvareh persian carpet dictionary (Encyclopedia of Iran),*** Tehran: Publications of Asadi Memorial Organization. (Text in Persian).

Deterding, S,. Dixon, D,. Khaled, R,. Nacke, L. (2011). ***Game Design Elements to Gamefulness: defining "Gamification".*** In Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments (MindTrek '11). ACM, New York, NY, USA, September 28 - 30, 9-15.

Faribani, M. (2013). ***Gamification, sometimes leading to the formation of a new concept in the field of virtual space and its applications***, April, Ministry of Culture & Islamic Guidance; Digital media technology. (Text in Persian).

Francis, B. (2010). ***Gender, toys and learning,*** Oxford Review of Education, , 09 June, 325-344.

Fogg, B J. (2009). ***A Behavior Model for Persuasive Design.*** Persuasive'09, California, USA, April 26-29, Claremont.

Hideaki, CH. (2008). ***Color Harmony: A Guide to Creative Color Combinations,*** translated by Faryal Dehdashti Shahrokh, May, Tehran: Karang publications. (Text in Persian).

Jolley, R P. (2010). ***Children and Pictures: Drawing and Understanding,*** Wiley-Blackwell.

Kapp, K M. (2012). ***The Gamification of Learning& Instruction***, Publisher Pfeiffer, May 1, 336.

Khajeh Ahmad Attari, AR., Hakimian, Badri. (2015). the business situation of women carpet weavers in Isfahan, ***Glory of Art (Jelve-y Honar),*** Spring and Summer, 13(1), 5-12. (Text in Persian).

Kim, S., Song, K., Lockee, B., Burton, J., (2017). ***Gamification in learning and Education Enjoy Learning like Gaming,*** (1nd ed), September 19, Springer.

Klemenovi, J. (2013). How do todays children play and with which toys, ***Croatian Journal of Education,*** 19 June Vol.16; Sp.Ed.No.1/2014, 181-200.

Mardomi, K., Ebrahimi, S. (2013). Playfulness, Learning Environment Design Strategy, ***Scientific Research Journal of the Iranian Architecture and Urban Planning Association,*** Spring and Summer, 5, 65-74. (Text in Persian).

Mirzaamini, SMM., Zakariai Kermani, I., Nili Ahmedabadi, MR. (2017). Evaluation of the Education Material of Master,s Degree in Carpet Design based on CIPP Model, ***Quarterly Scientific-Research Goljaam-Iran Carpet Scientific Association (Goljam),*** Autum and Winter, 35, 45-70. (Text in Persian).

Mardasi, F. (2012). Technology as a Challenge for Hand-woven Carpet, ***Quarterly Scientific-Research Goljaam-Iran Carpet Scientific Association (Goljam),*** spring, 8(21), 9-16. (Text in Persian).

Momeni, S. (2019). supervisor: Amir Hossein Chit Sazan and Fathali Qashqaei Far, ***investigation of the usability of story picture carpets in the children's room with an emphasis on Islamic Iranian identity,*** Master's thesis, business management, Kashan University. (Text in Persian).

Mayra, F. (2019). ***An introduction to game studies: games in culture,*** translated by Hamidreza Saeedi, Tehran: Farhang Nashrenow publishing. (Text in Persian).

Nickson, S. (2012). ***User-Centered Theoretical Framework for Meaningful Gamification,*** A User-Centered Theoretical Framework for Meaningful Gamification, Paper Presented at Games+Learning+Society 8.0, Madison, WI, June, 1-7.

Niromand, P. (2002). ***Teaching the Art of Carpet Weaving,*** (4nd ed), Tehran: Baztab Publications. (Text in Persian).

Rahimpour, SH., Ghodratiankashan, SA., Chitsazian, AH. (2018). Factors Affecting the Decrease in Rural Women's Desire for Carpet Weaving in Shiraz County of Iran, ***Village and Development Quarterly,*** Spring, 21(1), 115-131. (Text in Persian).

Sadri, N. (2007). ***Dyeing of fibers and threads (wool, silk, cotton),*** (2nd ed), Tehran: Iranian Academic Center For Education Culture & Research Amirkabir UNI. (Text in Persian).

Shahid, S., Faqeer, M., Mohammad, SH. (2013). Perspectives for natural productbased agents derived from industrial plants in textile applications – a review, ***Journal of Cleaner Production,*** Elsevier, 15 June, 2-18.

Todd, B., Barry, S., Thommessen, J. (2016). ***Preferences for 'Gender-typed' Toys in Boys and Girls Aged 9 to 32 Months.*** Infant and Child Development, e1986. doi: 10.1002/icd.1986, 15 may, 26(3).

Werbach, K,. Hunter, D. (2012). ***For the win How Game thinking can revolutionize your Business,*** Wharton Digital press, Philadelphia.

Weisgram, E S., Fulcher, M., Dinella, L M. (2014). Pink gives girls permission: Exploring the roles of explicit gender labels and gender-typed colors on preschool children's toy preferences, ***Journal of Applied Developmental Psychology,*** October, 35(5), 401–409.

URLs

URL1: Service Design Vancouver, (2014), Available at: https://www.servicedesignvancouver.ca/briefs-and-design-processes

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۹۹-۸۴
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه تطبیقی نمادها در نشان‌های ملی دوره اول پهلوی ایران و جمهوری چین [۱]

ساجده نیکیان [۲]
فریده آفرین [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸

چکیده

از آن‌جا که دو کشـــور ایران و چین طی تاریخ، ارتباطات گســـترده و روابط فرهنگی و هنری چشـــم‌گیری از طریق مســـیر جاده ابریشـــم داشـــته‌اند و تعامل‌هایی بین هنر بودایی و اسلامی وجود داشـــته، بنابراین، ذهنیت طراحان دو کشـــور با سابقه تمدنی چندهزار ساله در انتخاب نمادها و نحوه طراحی نشان‌های ملی مطرح‌شان حایز اهمیت است. هدفِ پژوهش این است که، با روش توصیفی‌تحلیلی بر اساس مطالعات تطبیقی و با رویکرد تحلیل محتوا عناصر ساختاری نشان پهلوی و جمهوری چین را به‌وسیله طرح‌واره‌های تاملی برای تعیین میزان استفاده از نمادها و معانی و مفاهیم فراخوانده، مطالعه کند تا مضامین و آرمان‌های مشترک یا متفاوت فرهنگی و میثاق‌های سیاسی این دو کشور را به صورت تطبیقی در برهه زمانی منتخب استخراج کند. پرسش این‌که: دو کشور ایران و چین در بازه زمانی تقریبا یک‌سان، چگونه و به چه میزان از نمادها برای طراحی نشان‌های ملی، به هدفِ جهت‌دهی میثاق‌های ملی، سیاسی و مضامین اخلاقی استفاده کرده‌اند؟ پژوهش نشـــان می‌دهد: اگرچه دو نشان مذکور، عناصر ساختاری مشـــابه‌ای دارند، اما چین از مضامین آیینی بیش‌تری بهره برده و از عناصر طبیعی و حیوانی متعددی اســـتفاده کرده است. نشان شیر و خورشید پهلوی مجموعه‌ای از مضامین میهن‌پرستانه، مذهبی و سلطنت‌محور را ارائه می‌دهد. نشان جمهوری چین مفاهیم سلطنت‌محور، میهن‌پرســـتانه و عقاید آیینی و مذهبی را با اشاره به پادشـــاه و ملکه، طالع‌بینی چینی، برابری زن و مرد، مفاهیم آرمانی چون اتحاد، برکت، حقیقت و معنویت، جاودانگی، طول عمر، سعادت، در پرتو ســـلطنت ارائه کرده است. در نتیجه عناصر ساختاری، نمادها و مضامین اخلاقی فراخوانده توسط عناصرِ نشان جمهوری چین بیش‌تر است.

واژه‌های کلیدی: نماد، نشان ملی، معانی، دوره اول پهلوی، جمهوری چین.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40577.1802

این مقاله برگرفته از از پایان نامه کارشناسی ارشد ساجده نیکیان، با عنوان: تحلیل تاثیر زیباشناختی استعاره ها در نشان های ملی شش کشور جهان با رویکرد شناختی است.

۲ -کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. sajedeh.nikian@semnan.ac.ir
۳ -دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، نویسنده مسئول. f.afarin@semanan.ac.ir

مقدمه

ایران و چین همـــواره، در تلاش بوده‌اند تا بـــا توجه به جایگاه ویژه خود در ســـطح منطقه و بین المللی، مناسبات دوجانبه خود را گســـترش دهند. روابط میان دو کشـــور را می توان از ابعاد سیاسی، اقتصادی، استراتژی و نظامی در سطوح مطلوب ارزیابی کرد. ایـــن روابط به دلیل دارا بودن منافع دوســـویه و برطرف‌ســـازی نیازهای دو کشور، طی ســـال ها ادامه داشته است. پیشینه روابط دوجانبه و پیوندهای تاریخی میان چین و ایران را می توان قبل از ظهور اســـلام دانســـت. ایجاد جاده ابریشم فرصت مناســـبی برای قوت‌بخشیدن به روابط موجود بوده و بازرگانان از این طریق به مبادلـــه کالا می پرداخته‌اند. در این میان، بســـیاری از هنرمندان و صنعت‌گران چینی نیز با سفر به ایران توانســـتند در خاندان ایلخانی صاحب مقام و منزلت والا شـــوند. مطابق با برخی از مســـتندات، بسیاری از اطبای چینی در بیمارســـتان های ایران به درمـــان بیماران می پرداختند و حتی علوم چینی در این دوره به زبان فارسی ترجمه می-شـــدند. با وجود روابط گســـترده، وقوع انقلاب اســـلامی و ایجاد ایدئولوژی های متفاوت، چارچوبی متفاوت را به وجود آورد (حاکمی، ۱۳۷۶: ۱۰۱-۱۰۳). در این سال ها، با توجه به کم‌رنگ‌شـــدن روابط کشـــور چین با غرب، دریچه تازه‌ای در جهت قوت بخشیدن به روابط سازنده با ایران شکل گرفت. صنعت رو به پیشرفت کشـــور چین تقاضای سوخت و نفت خام را از ایران افزایـــش داد و از این کار می توان با عنوان رابطه چین با خلیج‌فارس یاد کرد. در مقابل، کشـــور چین از طریق همکاری با شرکت های گسترده ایرانی روند پروژه های صنعتی، شهرســـازی، انرژی، خودروسازی و حمل و نقل را در ایران تســـریع کرد. هم‌چنین، می توان گسترش این روابط را در ورود زبان فارسی به دانشـــگاه های کشور چین دانست که برخی از اســـتادان به آموزش این زبان می پردازند و با ترجمه پاره‌ای از متون ادبی هم‌چون شـــاهنامه فردوسی، گلستان و بوستان ســـعدی، رباعیات خیام و غیره، با بخشی از فرهنگ ایرانی ارتباط برقرار کرده‌اند (وجدی دســـتگردی و صالحیان دهکردی، ۱۳۹۷: ۲-۳).

حکومت پهلـــوی به‌عنوان آخرین دودمان پادشـــاهی ایران، پس از کودتای نظامی ســـوم اســـفند ۱۲۹۹ش./ ۱۹۱۰ م. و حمایت آشکار بریتانیا شکل گرفت. حکومت پهلوی را به‌طور کلی به دو بخش پهلوی اول با سلطنت رضاخان و پهلوی دوم با سلطنت محمدرضا شاه تقسیم می کنند. اقدامات رضاخان طی دوران ســـلطنت خود با هم ســـویی جریان روشن‌فکری تجددخواه و حمایت قدرت های استعماری صورت گرفت. با وقوع جنگ جهانـــی دوم، متفقین ایران را اشـــغال کردند و با اولتیماتوم بریتانیا، پس از برکناری و تبعیدِ رضاشـــاه در سال ۱۳۲۰ش./ ۱۹۴۱م.، پســـر وی محمدرضا به‌عنوان پادشـــاه وقت انتخاب شد. در شهریور ۱۳۲۰ ش.، که محمدرضا پهلوی به جای پدر بر تخت سلطنت نشست، تا کوتادی ۱۳۳۲ ش./ ۱۹۵۳م. پادشـــاهی خویش را مدیون بریتانیا دانست و پس از آن، با ورود آمریکا به عرصه پشـــتیبانی، حمایت هر دو کشور را به همراه داشـــت. با انقلاب اسلامی در ســـال ۱۳۵۷ ش./ ۱۹۷۸م.، طومار این دودمان بســـته شـــد. خاندان پهلوی به مدت ۵۳ سال بر ایران حکمرانی کردند.

نشـــان ملی چیـــن در بـــازه زمانـــی (۱۹۱۲- ۱۹۲۷) و نیز امپراطوری چیـــن (۱۹۱۵-۱۹۱۶) یکی اســـت و از نظر بازه زمانی تقریبا هم‌زمان با شـــکل‌گیری حکومـــت پهلوی اول اســـت. بنابراین، از آن‌جا که کاربرد نشـــان پهلوی اول تا سال ۱۳۲۰ ش. با دو نشان ملی جمهوری چین و امپراطوری چین هم‌زمان اســـت و پیش از بنیان‌گذاری جمهوری خلق چین و انقلاب فرهنگی مکتب مائوئیســـم اتفاق می‌افتد، نشـــان‌ها (تصاویر ۱ و ۲) قیاس شـــد. مائو در سال ۱۹۴۹م./ ۱۳۲۸ ش. در دروازه تیان‌آنمـــن جمهوری خلق چیـــن را بنیان‌گذاری کرد. نشان جمهوری خلق چین تصویری از دروازه تیان‌آنمن، یعنـــی دروازه ورودی به شـــهر ممنوعه، در یک دایره ســـرخ اســـت. افزون‌براین، بزرگ‌ترین ســـتاره در میان آن، نمادی از حزب کمونیســـت چین و چهـــار ســـتاره کوچک‌تر، چهار طبقه اجتماعی تعریف شـــده در مائوئیسم را نشان می‌دهند. در انقلاب فرهنگی چین ســـال ۱۹۶۶م./ ۱۳۴۵ ش. با سلطه افراطی مائوییسم و سرکوب شدید مخالفان همین نشان ملی استفاده می‌شد. دو نشان انتخابی از ایران و چین، که از لحاظ ملی و بین‌المللی شـــناخته شـــده‌اند، در ادوار کنونی بررسی می‌شوند؛ تا مشـــخص شـــود چه اندازه در طراحی نشان‌های ملی به مضامین آیینی، مذهبی، نمادها و اساطیر ادوار تاریخی پرافتخار خود وفادار بوده‌اند و تا چـــه اندازه به تغییرات جدید تکنولوژیک، مظاهر انقلاب صنعتی و شـــمایل‌ها و نمادهای روز کشورهای‌شان واکنش نشـــان داده‌اند. هم‌چنین، مطالعه نشان های ملی، می تواند راهگشای شناخت اهداف، آرمان ها و میثاق های مشترک احتمالی دو کشور باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بـــه روش توصیفی‌تحلیلـــی مبتنی بر مطالعه تطبیقی و با گردآوری اطلاعات به شـــیوه اسنادی، به بررسی نشان‌های ملی کشـــور ایران و چین پرداخته است. در همین راستا، ســـاختارهای ظاهری نشـــان‌ها از لحاظ طرح و رنگ توصیف شـــده و پس از آن با تجزیه ساختاری نمادها و تحلیل طرح‌واره‌ها مفاهیم مرتبط و معانی آن‌ها شناســـایی گردیده اســـت. در آخر، این جنبه‌های ســـاختاری، فرمـــی و معنایی در دو نشان با هم تطبیق داده شـــده‌اند. برای بررسی ارتباط مفاهیم و ساختار نشان از طرح‌واره تاملی استفاده شده است. از طرح‌واره‌های واسط یا تاملی و دینامیسم‌های مکانی-زمانی موجودات مصور شده در نشان‌ها، برای شناسایی نماد کمک گرفته شده است. روش بدین صورت است که، مفاهیم و معانی آن‌ها و نیز عناصـــر بصری و نمادها را بـــا یافتن طرح‌واره‌های واسط و تاملی به هم مرتبط کند.

پیشینه پژوهش

مبانی نظری پژوهش حاضـــر و بحث دربـــاره نمادها از میان مباحث کانت در نقد اول و سوم انتخاب شده که در هیچ یک از منابع به صورت عملی به کار نرفته است؛ اما آفرین (۱۳۹۸)، در مقاله «واکاوی و شـــرح نقش نماد در فلسفه و زیباشناسی کانت» به صورت مبســـوط بحث مبانی نظری را شـــرح داده است. نقش شاکله‌ها در حین شکل‌گیری نماد مختل می‌شود و به‌واسطه تامل روی صورت نماد طرح‌واره‌ای خاص مبنا قرار می‌گیرد که تاملی خوانده می‌شود. این وجه تمایز و کاربست عملی نماد در این پژوهش دیده می‌شـــود. ذکا (۱۳۴۴)، در مقاله «تاریخچه تغییرات و تحـــولات درفش و علامت دولت ایران از آغاز سده ســـیزدهم تا امروز»، به طور متمرکز تنوع و تکثر نشان شیر و خورشـــید را تا دوران پهلوی بررسی کرده اســـت. این مقاله دارای اهمیت تاریخی است. تفاوت پژوهش حاضر با مقاله در این است که، صرفا به نشان شیر و خورشید بســـنده نمی‌کند و تطبیق با نشـــان جمهوری چین با مبانی نظری مشخص را در اهداف خود قرار می‌دهد. مشهدی حاجی علی و نظری‌زاده (۱۳۹۴)، در مقاله «نماد خورشـــید در هنر ایران باستان»، سیر تطور نماد خورشید را از ادوار بسیار کهن بررسی کرده است. اطلاعات درباره نماد خورشید برای مقاله حاضر کافی نیســـت، زیرا صرفا، یکی از ارکان نشـــان شیر و خورشید است. نائب‌زاده و سامانیان (۱۳۹۴)، در مقاله «اژدها در اســـطوره‌ها و فرهنگ ایران و چین» نقـــش مثبت و منفی این حیوان افســـانه‌ای را در فرهنگ ایـــران و چین به صورت تطبیقی بررسی کرده‌اند. در صورتی‌که مقاله حاضر، دو نشان متفاوت با عناصر گوناگون را بررســـی کرده اســـت. اما این‌که پژوهش کنونی در مسیر درستی قرار دارد، به‌واسطه محتوای تحقیق سامانیان و نائب‌زاده ممکن شده است. تفاوت این‌که، پژوهش کنونی با مبانی نظری مشـــخصی معانی نمادها را در این دو نشان مطالعه کرده است. وجدی دستگردی و صالحیان دهکردی، (۱۳۹۷)، در مقاله «بررســـی حضور چین در خلیج فارس از منظر سیاســـی و اقتصادی با تاکید بر روابط چین و ایران»، به روابط توسعه‌طلبانه چین در ایران از بُعد سیاسی و اقتصادی پرداخته‌اند. پژوهش وجدی دستگردی و صالحیان دهکردی، با توجه به ارتباط‌های سیاسی و اقتصادی گذشته و کنونی دو کشور نشان می‌دهد که مقایســـه نشان ملی این دو کشـــور در بازه‌های زمانی نزدیک دور از انتظار نبوده است. در نهایت این‌که، با این عنوان مشـــخص، به صورت پژوهشی تطبیقی و با اتکا به چنین مبانی نظری، پیشـــینه‌ای مشاهده نشد.

مبانی نظری

طرح‌واره‌ها یا شـــاکله‌ها تصور روش کلی تخیل ما برای ایجاد صورتی خیالی برای یک مفهوم انتزاعی و غیرملموس اســـت. شاکله‌ها اســـکلت توخالی هســـتند (جانســـون، ۱۳۹۵: ۹-۱۸). آن‌ها امکاناتی را فراهم می‌کنند، تـــا یک مفهوم بتواند صورت خارجی یابد؛ یا به‌وســـیله ویژگی‌های جزیی مثالی پر شود. طرح‌واره‌ها، شکلی از ســـاختارهای مفهومی یا الگوهای ذهنی هستند که در تعاملات و تجارب فیزیکی انسان با دنیای خارج ریشه دارند و خود را با تجارب فیزیکی انسان هماهنگ می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان آن‌ها را ساختارهایی ذهنی و انتزاعی دانســـت که مبتنی بر تجربه‌های عینی هســـتند. مفهوم به فهم تعلق دارد و مصداق به ادراک؛ ولی طرح‌واره‌ها، در حالتی بینابین قرار دارند. طرح‌واره‌های «سگ» یا «دایره هندســـی» را از دو جهت می‌تـــوان وجه نظر قـــرار داد: یکی این‌که، اســـکلت یا قاعده‌ای برای ایجاد صورت خیالی است و دوم این‌که، صورت تخیلی اســـت که بر طبق آن قاعده ایجاد می‌شـــود. طرح‌واره‌ها از جهت اول، با فهم مرتبط هستند و از جهت دوم، با ادراک؛ و به برکت ایـــن ارتباط با پیوند مضاعف می‌توانند مفهوم «ســـگ» را به گرگی‌خـــان و مفهوم «دایره

هندســی» را به فلان بشقاب گرد پیوســتگی دهند (کورنر، ۱۳۸۹: ۲۰۵). وقتــی یک مفهوم به تصویر اطلاق می‌شــود، به‌واسطه طرح‌واره‌ها این کار انجام می‌شود. جهت از مفهوم به تصویر را طرح‌واره تعین می‌بخشد.

طرح‌واره‌ها فرمول یا قاعده تولید هستند. آن‌ها را می‌توان به انحای مختلف بیرون کشید و تقسیم‌بندی کرد؛ برای نمونه، بر اســاس پویایی‌های مکانی- زمانی موجــودات در قلمرو یا نحوه‌های پرکردن مکان-زمان توسط آن‌ها تعیین می‌شوند. تصویر یا مصداقی از ایــن طرح‌واره‌ها در ارتباط با مفهوم اولیه بیرون کشــیده می‌شــود که خود به‌عنوان نماد، مبنای تامل می‌شــود، برای یافتن معانی برای مفهومی ثانی که نسبت به معنای اولیه فاصلــه‌ای دارد. طرح‌واره‌ها، به تولید تصویری از مفهوم تجربی شیر منجر می‌شــوند. بنابراین، گاهی با همین رویه تشخیص طرح‌واره‌ها -که روش مستقیم ارتباط مفاهیم با تصویرشــان اســت- با تامل روی مصداق یا تصویر مفهوم اولیه و در نظر گرفتن آن بــه منزله نماد می‌توانیم معانی برای مفهومی ثانی پیدا کنیم. در باب مفهوم تجربیِ شیر مثل نحوه رفت و آمد به یک قلمرو، تکان‌دادن یال در باد، نحوه مبارزه با خطر، از پای در آوردن طعمه (Deleuze, 1987) روی تصویر شیر به‌عنوان نماد تامل می‌شود.

به نحــو ثانی از نحــوه تجربــه زندگی شــیر در قلمروش نمادی پدیدار می‌شــود که مفهوم دیگری را فرا می‌خواند. پرســش این اســت: نمادهــا در هنــر چه موقع ســاخته می‌شــوند؟ پاســخ اول این‌که، وقتی می‌خواهیم برای بیان زیباشــناختی ایده‌های عقلانی مثل خــدا، نفس، جهان یا مفاهیم اخلاقی، آزادی، عدالت و ... که مصداق یا شــهودی ندارند، صورت تجســمی پیدا کنیم. برای رســیدن به آن، به جای طرح‌واره‌ها، که روش مســتقیم ارتبــاط مفاهیم با تصاویر است، مسیر غیرمســتقیم نماد طی می‌شود و شبه طرح‌واره‌ای ساخته می‌شــود که طرح‌واره تاملی می‌نامیم. برای نمونــه، ما تصویری برای عدالت نمی‌کشــیم به کمک ایدهِ زیباشــناختی، یعنی بیــان زیباشــناختیِ ایده عقلی عدالت نماد می‌ســازیم. برای ترازو این نماد ساخته شده از عدالت، شــهودی مبنا قرار می‌گیرد که قاعــده آن رویه، از حیث صورت تامل شبیه شاکله اســت و بر آن شهود مبنا از طریق نماد تامل می‌شود (Kant, 1987, §59: ۲۲۶).

هنر، ایده‌های زیباشناختی را بیان می‌دارد. ایده زیباشناختی در تصویر یــا ترکیب تصاویری به ثمر می‌نشــیند که ماده‌ای برای شــهود خلق می‌کند و دســت‌مایه‌ای برای اندیشیدن فراهم می‌آورد و به تامل وا می‌دارد. ایده زیباشناختی می‌تواند در قالب نمادها به تامل وادارد. صورت زیباشــناختی به جای آن‌که ایده را در طبیعت به‌صورت غیرمســتقیم نشــان دهد، آن‌را به طرز ثانوی با آفرینش تخیلــی طبیعتی دیگر در هنر بیان می‌کند. غروب‌کردن به منزله طرح‌واره خورشید می‌تواند با تامل روی غروب‌کردن به‌منزله نمــاد، مفهوم دیگری چون مرگ را فــرا خواند. همین غروب یا طلوع کــردن اگر به‌منزله پویایی یا رفت‌وآمد خورشــید در زمان و مکان تصویر شــود، مفهوم دیگری غیر از خورشید یعنی مرگ را با تامل بر همان مفهوم اول یعنی خورشید فرا می‌خواند (آفرین، ۱۳۹۸: ۱۱) این نمادها صرفا، در هنرهای زیبا ساخته می‌شوند. در حالت ترکیبی عقاب ژوپیتر به‌عنوان یــک نمایش ثانوی بازنمودی از مفاهیم عقاب، چنگال و آذرخش اســت کــه با هم ترکیب شــده‌اند و تمامیت آن فراتر از مرزهای تجربه می‌رود، فراتر از مفهومی معین، ایده عقلی بدون شهودی مثل پادشاه بهشت را برمی‌انگیزد (دیکی، ۱۳۹۶: ۲۲۹).

در طراحی نشان‌های ملی کشورهای مختلف از نمادهای ادوار پرافتخار تاریخی آن استفاده شده است. برخی کشورهایی که سابقه تمدن‌های چند هزارساله‌ای را به دوش می‌کشند، برای طراحی نشــان‌های پراهمیت‌تر ملــی از آیین‌ها یا موجودات یا عناصر طبیعی موجود در ســرزمین خود یا شخصیت‌های اساطیری و تاریخی‌شان نماد ساخته‌اند.

یافته‌ها

نشان‌هاي پهلوي ايران و جمهوري چين

شــناخته‌ترین نشــان ایرانی تا دوره پهلوی، نشــان شیر و خورشید است. پشت سرِ شیر، خورشــید در حال طلوع دیده می‌شود که اشعه‌های آن از سر شــیر تجاوز نمی‌کند و بدنه خورشــید نیز از کمر شــیر فراتر نمی‌رود (تصویر ۱). این دو عنصر در ترکیب مرکزیِ نشــان قرار گرفته‌اند؛ و حول آن‌ها را دو شــاخه گیاهی از بلوط و زیتون احاطه کرده اســت. این دو شاخه در قسمت انتهایی به‌وســیله دو روبان قرمز رنگ به یک‌دیگر متصل شده‌اند. بالاترین بخش نشان هم تاج پهلوی قرار دارد که به دســتور رضاشــاه پهلوی ســاخته شده و در تاج‌گذاری او و جانشینش، به‌کار رفته است.

به نقش شیر و خورشید به‌صورت تک و جدا از یک‌دیگر توجه شده است. در اساطیر ایرانی، خورشید چشم اورمزد و همراه با

ماه، شهریار روشنایی تلقی می شـــده است؛ تیرگی ها را نابود می کرده و دنیا را از شـــر دیوان محافظت می نموده است. در میان زرتشتیان، خورشید پاک کننده و مطهر است و در اکثر فرگردها، به کاربرد خورشـــید مبنی بر پاک کردن نجاســـات اشاره شده اســـت. خور پهلوی یا هور اوســـتا در یشت ششم به‌عنوان خورشید-ایزد به‌هم پیوسته بودند. شیر از معابد این خورشـــید-خدا محافظت می کرده. از دوره هخامنشی مُهری برجای مانده که مِهر را با اشـــعه‌های خورشـــید روی شیری نشان می‌دهد که در برابر یکی از پادشـــاهان هخامنشی قرار دارد. بعدها ابن عبری پیوستگی این دو عنصر را نتیجه عشق فراوان کیخسرو سلجوقی به همســـر خود عنوان کرده است. کیخسرو در ابتدای امر، قصد داشـــته تا چهره همسر خود را روی سکه ها ضرب نماید؛ اما با توجه به منع پیکرنگاری انسان در دین اسلام، با نظر یکی از اطرافیان، پیکر شیر را روی سکه ضرب نموده و بر آن چهرهِ هم‌چون خورشـــیدِ شـــاهزاده را به تصویر کشیدند. آن ها در پاســـخ به دیگران، این نقش را طالع پادشـــاه توصیف نمودند که در زمان تولد او، خورشید در برج اسد (شیر) قرار داشته اســـت (علیزاده بیرجندی، حمیدی و ملک‌زاده، ۱۳۹۶: ۹۳)؛ تا دوره قاجار این نقش روی درفش‌ها و پرچم‌ها به اشـــکال مختلف به‌کار رفته اســـت. دوران قاجار با قدمتی طولانی، پادشـــاهان متعددی را به خـــود دیده که هر کدام سیاست های خاص خود را در اداره مملکت داشته و به تبع آن، نشان شیر و خورشید را به‌عنوان معرف حکومت تغییر داده‌اند. ناصرالدین شـــاه در دوره قاجار، با توجه به در دســـت داشتنِ گزارش نشان‌های ملی پروس و روسیه تلاش کرده به شیر و نشان‌های مختلف سامان دهد (همان: ۸۰).

با روی کار آمدن حکومت پهلوی و در زمان سلطنت رضاشاه، دستور داده شـــد تا از ترســـیم چهره آدمی بر روی خورشید خودداری شـــود و تنها به فرم دایره ای آن اکتفا گردد. تغییر تاج کیانی در بالای نشـــان شیر و خورشـــید به تاج پهلوی در سال ۱۳۰۸ ش. نیز از دیگر تحولات عینی در این نشان است (شـــاه علیان، ۱۳۹۴: ۱۶۷). با توجه به این‌که، تا قبل از سال ۱۳۳۶ ش.، اختیار شیر و خورشـــیدها در دست چاپ‌خانه ها بود و هر چاپ‌خانه‌ای هنگام چاپ، هر نوع شیر و خورشیدی را که در دسترس داشـــت و به هر وضعی که نقاشی و طراحی شـــده بود، بـــه‌کار می گرفـــت، بدین گونه ایـــن اختلافات و بی نظمی ها باعث شد تا در زمان ســـلطنت محمدرضاشاه در سال ۱۳۳۶ش. و سپس، در سال ۱۳۳۷ش. تصویب نامه هایی در زمینه یک‌سان سازی نشان مربوطه به اجرا درآید. بر اساس این تصویب نامه، ترسیم شـــیر نر یال دار و ایســـتاده نگاهی تمام‌رخ به مقابل دارد؛ به گونه‌ای که ســـر شیر به سمت چپ و شمشیر به طور عمودی در دســـت راست شیر باشد و دست راست او به صورت قایم نسبت به بدنش قرار -گیرد. پای راست شـــیر جلوتر از پای چپ او و دُم آن به شـــکل قلاب کمر (اس ایتالیک) با یک خَم به طرف بالا خواهد بود. خورشـــید به طور نیم‌قرص، بخش گـــردن تا انتهای کمر شـــیر را در برگرفته و اشعه های ساطع شـــده از آن بدون تجاوز به سر شیر به سمت بالا حرکت می کنند. هم‌چنین، با تغییرات حاصله نســـبت به زمان قاجار، چهره آدمی منقوش بر روی خورشید حذف شد و دایره مرکز عاری از هر شکل و علامتی گردید. حلقه قرارگرفته حول علامت شیر و خورشـــید، هم‌چون دوره قاجار، دو شاخه از درخت زیتون و بلوط است که در انتها با گره‌ای به یک‌دیگر بسته شده‌اند و میوه آن ها از میان برگ ها قابل مشاهده است. زیر پای شیر، خط افقی صافی قرار دارد که از انتهای پای چپ او شروع و تا قبضه شمشیر امتداد می یابد. در نشان های شیر و خورشیدِ منعکس شده در برخی اسناد و مراکز نیز، تاج پهلوی در بالاترین نقطه مرکزی نشان، بر بالای شیر و خورشید و در احاطه برگ های بلوط و زیتون دیده می شـــود (ذکاء، ۱۳۴۴: ۲۱- ۲۵). پس از آن، تمامی نشـــان های شیر و خورشید یک گونه ظاهر شـــدند. به واســـطه هم‌سان‌ســـازی، مجموعه‌ای از عناصـــر طبیعـــی- حیوانی و گیاهـــی- و ابـــزار و ادوات با کاربردهای متفاوت در فضای واحد قرار گرفتند (همان: ۳۳).

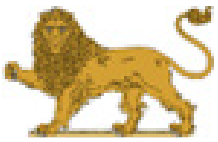
تصویر ۱- نشان ملی متعلق به حکومت پهلوی (URL3).

نمادها، طرح‌واره‌های تاملی و معانی در نشان دوره اول پهلوی

در جدول ۱، به‌ترتیب، طرح‌واره‌های تاملی در نشان شیر و خورشید تحلیل شده‌اند. شیر یال‌دار آفریقایی با زیبایی خاص و با حالتی انسان‌گون به واسطه تامل روی اِعمال قدرت بر حیوانات در قلمرو خود، نماد قدرت، شجاعت و برتری است. اعمال قدرت شیر در قلمرو، مضامین و معانی موازی مانند شهریاری و دلاوری، شکوه پادشاهی و پیروزی را القا می‌کند و درندگی این حیوان معنی نگهبان را برای شیر به‌منزله نماد به همراه دارد. از این‌روی، قرارگیری آن در کنار پادشاهان معانی چون سلطنت، شجاعت و قدرت را با خود درآمیخته است (علیزاده بیرجندی، حمیدی و ملک‌زاده، ۱۳۹۶: ۹۰). خورشید به‌واسطه تامل روی طلوع همیشگی و روشنایی و تابش همه‌گیر آن، نماد امپراتوری گسترده بر جهان یا پادشاهی و سلطنتی فراگیر و مستدام است. خورشید در خانه شیر اصطلاح معروفی است که بر اوج شرف، اعتلا و درخشندگی دلالت دارد. زیتون به واسطه تامل روی بخشی از ویژگی‌های زیستی آن سبزی دایمی، نماد قداست، زکیه، برکت، صلح، پیروزی و بلوط به‌واسطه تامل روی بعدی از پویایی‌های زمانی و مکانی آن، یعنی دوام، ماندگاری و استحکام چوب درخت، به‌منزله نماد وحدت، باروری، امنیت، طول عمر، استقامت و فداکاری به‌کار می‌رود. پادشاه و خوش‌یمنی و باروری که همراه زیتون با تاکید بر سبزبودن همیشگی آن، به معنی شکوه، صلح، جادوانگی و همراه بلوط به معنی باروری و زندگی می‌آیند، مجموعه کاملی را نمایش می‌دهند. بلوط با خدایان گوناگون باروری پیوند دارد. دلایلی این چنین در نهایت درخت بلوط را به درخت زندگی تبدیل کرد (Leroy, Plomion and Kremer, 2020: 943). شمشیر به سبب کاربرد در جنگ‌ها و وسیله‌ای برای محافظت شخصی و جمعی در برابر هجوم و حمله بیگانگان و دشمنان و تلاش و رقابت برای انتخاب مستحکم‌ترین شمشیر توسط شاهان به‌واسطه تامل بر استحکام و برندگی نماد استقامت و پاسداری و دفاع است. شمشیر به جهت داشتن تیغه‌ای بلند، جنبه مردانه دارد. به‌عنوان ابزاری مردانه نمادی از قدرت پادشاه و توان نظامی است. در نشان شیر و خورشید، اولین نشانه از شمشیر در دست شیر، اشاره‌ای به شمشیر ذوالفقار حضرت علی(ع) و رشادت‌های وی دارد.

تاج پادشاهان از عهد سلطنت قدیم دو پر برافراشته شترمرغ داشتند. تاج آتف [۱] که اوزیریس بر سر می‌نهاد، ترکیبی از تاج سفید و پرهای دوگانه و قرص کوچک خورشید بود (هال، ۱۳۸۰: ۲۳۴). تاج پهلوی، کلاهی است که پادشاه به جای دستار آراسته به بته‌جقه و پرهایی در تاهای آن در دوره صفویه و تاج کیانی قاجاری روی سر می‌گذارد و ترکیبی از یک کلاه مخمل و تاج مدور کنگره‌دار به نظر می‌رسد. کلاه مخمل حالت سیلندری دارد و با فرمی شبیه تاج‌های کنگره‌ای مخصوص پادشاهان آراسته شده است. در تاج پهلوی عناصر پر و کنگره و خورشید با هم دیده می‌شود. جقه پایه‌دار اسلیمی، در پشت کنگره قرار می‌گیرد که بر پشت آن پَر حواصیل کاشته شده است. پرِ تاج پهلوی، ضمن اشاره به پر دستارِ پادشاهان صفوی، آن‌را به نمونه‌های نخستین کلاه شاهی، یعنی تاج آتف نزدیک‌تر می‌کند. جواهرهای تاج، مشتمل بر الماس، الماس زرد برلیان، یاقوت، زمرد و مروارید طبیعی تزیینات پادشاهی هستند که تنها در مراسم تاج‌گذاری به‌منزلهِ نمادهایی از اقتدار نمادین و زمان‌مند استفاده می‌شوند (بروس‌میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۲۷). رنگ قرمز تاج پهلوی شبیه رنگ قرمز لباس برخی از شاهان هخامنشی و رنگ کلاه شاهان ساسانی است. هم‌چنین، رنگ قرمز مخملینِ تاج با رنگ خورشید مشعشع و پرتوهایی الماس‌نشان و الماس زرد برلیان وسط آن تناسبی زیبا، ایجاد می‌کند. خورشید به‌واسطه تامل روی تابش همه‌گیر آن و طلوع هر روزه، مضامینی چون عمر جاودانه و جلال سلطنت را در تاج زنده نماید (سراوانی، ۱۳۹۴: ۱۲). تاج به‌واسطه تامل روی نقش آن، یعنی محافظت از سر، مغز و بلندترکردن سر، به‌عنوان نماد مرکز و اصل‌بودن سلطنت پادشاهی، درایت و تدبیر پادشاه، منبع نیرو و قدرت عقلانی را معنا می‌دهد. طرح‌واره‌های شیر و خورشید با مفاهیمی چون قدرت، اقتدار و ایستادگی، تاییدکننده تعداد زیادی از معانی نمادهای پیشین است. به‌طورکلی، نقوش موجود در نشان‌ها مشتمل بر نمادهای ملی، مذهبی و اسطوره‌ای و گاهی، تلفیقی از این نمادهای سه‌گانه است (علیزاده بیرجندی، حمیدی و ملک‌زاده، ۱۳۹۶: ۹۴).

جدول ۱. بررسی عناصر نمادها و معانی آن‌ها در نشان ملی شـیر و خورشید (نگارندگان) (تصاویر URL3).

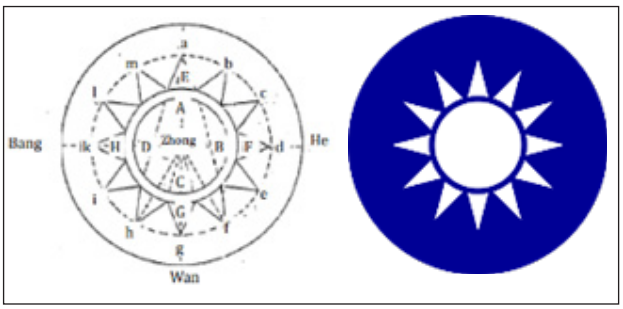
دوره	مبدا نماد	مفهموم اولیه	به‌واسطه تامل روی.....	مقصد نماد و مفهوم ثانوی
پهلوی		شیر نر یال‌دار با حالتی انسان‌گون	اعمال قدرت بر حیوانات در قلمرو	قدرت، شجاعت، برتری
		خورشید	طلوع و روشنی وسیع و یک‌باره و تابش همه‌گیر	دوام پادشاهی و سلطنت
		زیتون	همیشه سبز	قداست، زکیه، برکت، صلح، پیروزی
		بلوط	قدرت واستحکام چوب درخت	وحدت، باروری، امنیت، طول عمر، استقامت و فداکاری
		شمشیر	استحکام و برندگی و قاطعیت	استقامت و پاسداری و دفاع
		تاج طره‌دار	محافظ سر و عقل و بلندتر کردن سر	سلطنت پادشاهی، درایت و تدبیر پادشاه، منبع نیرو و قدرت بیش‌تر

طرح اژدها و ققنوس

طرح اژدها و ققنوس اولین نشان ملی است که پس از تاسیس جمهوری چین به تصویب رسید. لوشو ون[۲] در سال ۱۹۱۲م. (ســال اول جمهوری چین)، زمانی‌که رییس بخش آموزش اجتماعی وزارت آموزش و پرورش بــود، آن‌را تهیه کرد، روند تصویری کردن نشــان‌های لباس‌های امپراطوران را طی کرد (تصویر ۷) و سال بعد در «ماهنامه دفتر تدوین وزارت آموزش و پرورش» آن‌را منتشر نمود (URL2). نشان ملی جمهوری چین (تصویر ۲) به‌کار رفته در بازه زمانی (۱۹۱۲- ۱۹۲۷) و نیز امپراطوری چین (۱۹۱۵-۱۹۱۶) در بردارنده مجموعه‌ای از عناصر حیوانی، گیاهی و ادوات مختلف است.

تصویر ۲- نشان جمهوری چین (URL6).

پس از سال ۱۹۲۷م.، نشان ملی چین با تغییراتی اساسی ظهور کرد. این نشان (تصویر۳)، در قالبی ساده شده نسبت به نشان پیشین خود به‌کار گرفته شد. آن‌چه دیده می‌شود، پس‌زمینه‌ای با رنگ آبی تخت که در مرکز آن، یک خورشید سفید رنگ با تعداد ۱۲ پرتو نوک‌تیز قرار گرفته است. پرتوهای ۹۰ درجه باید جهت‌های جغرافیایی شمال، جنوب، شرق و غرب را نمایش دهند و سایر پرتوها با فواصلی یک‌سان میانه آن‌ها کشیده شوند (URL5).



تصویر ۳-نشان جمهوری چین و الگوی ترسیم آن (URL۵).

از اجزای نشان جمهوري چین می توان به یک اژدهای لاجوردی در سمت راست (تصویر ۲) اشاره کرد که روی لبه تیغ یک تبر قرار گرفته است. در اشعار چینی، اژدها مَرکبی در خدمت امیرزادگان است. اصل اژدهای چینی به طور قطعی مشخص نیست؛ اما عده‌ای معتقدند که نشات‌گرفته از توتم قبایل مختلف چین است. بعضی دیگر اعتقاد دارند که، حاصل ترکیب حیواناتی چون کروکودیل و مارماهی است. نظر دیگری نیز وجود دارد که بیان می‌کند، اژدهای اولیه گونه‌ای از بزرگ‌ترین خزنده جهان، یعنی تمساح بوده است. با وجود تمام این اشارات به اژدها، امپراطوری سونگ[۳] در سال ۱۱۱۰ م. تمام اژدهایان را به پنج‌گروه تقسیم کرد: اژدهایان آبی رنگ دارای روح سلاطینی هستند و سوگند را با روی خوش می پذیرند. اژدهایان سیاه رنگ، سلاطین دریاچه‌های مرموز هستند؛ اژدهایان زرد مظهر قدرت و تجلی الهی و اژدهایان سفید روح سلاطینی پاک و با فضیلت هستند (نایب‌زاده و سامانیان، ۱۳۹۴: ۲۵۰-۲۵۵).

اژدهای لاجوردی در دوره سلسله چینگ روی پرچم ملی قرار داشت. در سمت مقابل، پرنده سرخ اسطوره‌ای و مقدس چینی‌ها به نام فِنگ هوانگ (ققنوس چینی)، در لبه دیگر تبر ایستاده است. تنه این پرنده به رنگ سرخ، دُم او متشکل از دو رنگ زرد و سبز و بال و سر و گردن آن زرد است. ترکیبی از قرقاول، طاووس و دُرنا است که اصولا به‌منزله یکی از چهار نگهبان جهان بر ربع جنوبی در تابستان حکم‌فرمایی می‌کرد (هال، ۱۳۸۰: ۷۶). در میان یکی از پنجه‌هایش، گیاهی را -که احتمالا، گونه‌ای از گیاهان آبزی و جلبک‌هاست- نگه داشته و یک شاخه آن‌را نیز به نوک گرفته است. بدن فنگ هوانگ از نوک خروس، صورت پرستو، پیشانی مرغ، گردن مار، سینه غاز، پشت لاک پشت، نیم شقه گوزن و دم ماهی شکل گرفته است. اژدها و فنگ هوانگ، زونگي را در دست دارند. در سمت راست نشان و پشت شاخ‌های اژدها، هلال ماه رویت مي‌شود. در پشت سر پرنده فنگ‌هوانگ نیز سه ستاره قرار دارد. بین این دو حیوان، تاج به نشان از خورشید دیده مي‌شود. در مرکز و بین اژدها و فنگ‌هوانگ تبري قرار دارد. روي تبرِ نقش بسته در مرکز نشان، کوه‌هاي مقدس با خطوط منحني تصویر شده و روي آن، دایره‌هایی ریز وجود دارد. نوار زرد رنگ در پایین نشان، اتصالی میان اژدها، تبر و پرنده سرخ به وجود آورده است. علامت فو (fu 卐) وسط نوارهای پیچیده‌ای قرار دارد که اژدها، ققنوس و تبر را به یک‌دیگر متصل می‌کند.

نمادها؛ طرح‌واره‌های تاملی و معاني آن‌ها در نشان جمهوري چین

در جدول ۲، به ترتیب طرح‌واره‌هاي تاملي بررسي شده‌اند. طرح اژدها و ققنوس برگرفته از دوازده فصل باستانی[۴] است که عبارتند از: خورشید، ماه، ستاره، کوه، اژدها، حشرات چینی، زونگی، جلبک، آتش، برنج، عقرب و نشان fu. رعایتِ ساختار مرکز-حاشیه سبب ایجاد گرایش به آیین‌هاي سلطنتي با تاکید به سلطنت می‌گردد. در همین راستا، قرارگیری نیروی مونث (یین) فنگ هوانگ در مقابل نیروی مذکر (یانگ) اژدها را نشان مي‌دهد که مي‌تواند نشانه‌ای بر پادشاه و ملکه باشد که بر مرکزِ منابع طبیعي، صنایع و پیشه‌ها، بر نیروي طبیعي و انساني

مسلط هستند و نیروي‌هاي اسطوره‌اي را مي‌توانند دوباره در قالب اتحاد کشاورزان و کارگران احیا کنند. اژدهای لاجوردی در سمت راست نشان را می توان صاحب قدرت معنوی و روحانی و نشان باستانی اسطوره‌های شرقی، به خصوص چین و جزء لاینفک موضوعات هنر چین دانست. اژدها با خدایان، جاودانگی و امپراطوری در ارتباط است. چینی ها اژدها و امپراطور را با یک‌دیگر مرتبط می دانستند و این امر، اساس شکل‌گیری بسیاری از اسطوره‌ها شده است. اژدها نمادی از مهارت امپراتوران در رسیدگی به امور ملی و آموزش به‌موقع به مردم است (URL1). در این نشان، اژدهای لاجوردی به‌واسطه تامل بر روح سلاطيني و نقش آتش در کنار آن و پاکي، قدرت پرواز و معنویت، به سلطنت و پادشاهي و نیروي مذکر و فضیلت اشاره دارد (هال، ۱۳۸۰: ۳۶۰). اژدها نماد الهام‌بخشي فضیلت پادشاه به اتباعش است.

در سمت مقابل اژدها، فِنگ‌هوانگ (ققنوس چینی)، اشاره‌ای به قرقاول در لباس امپراطور دارد. قرقاول، نمادی از میل پادشاه برای «قابل توجه بودن در استعداد ادبی» است (URL1). طبق روایات اسطوره‌ای، ویژگی‌های فِنگ هوانگ عبارتند از:

۱. نماد خورشید است؛
۲. دشمن مارهاست؛
۳. دربردارندهِ عنصر مادینگی و نماد ملکه است؛
۴. غذای او عصاره گیاهان و عطر کُندر است؛
۵. تاجی از پرهای باشکوه دارد. این پرنده در چین جزو چهار حیوان تخیلی و با قداست به لحاظ معنوی و روحی است که یین و یانگ را متحد می سازد. هم‌چنین، او را یاری رسان کشاورزان می دانند که با اشک خود زخم‌ها را التیام می بخشد (علیخانی، اکبری و نژادابراهیمی، ۱۳۹۷: ۶۱). به‌واسطه زیبایي، کمال‌گرایی با تکیه به قدرت روحاني و التیام‌دهندگي نماد ملکه، نماد مونث، ییِن، جاودانگی و نیز نمادي از سرمشقي عالي است. گنجاندن فنگ‌هوانگ در نشان ملی، در مقابل اما برابر با اژدها، می تواند به‌عنوان نمادي از مشارکت زنان با مردان در امور سیاسي و نمایشی بصری و تکان‌دهنده از حقوق زنان در چین جدید باشد. یك قاب دایره‌اي همه عناصر را محاط کرده است و نشان از تسلط پادشاه و ملکه بر شرق و غرب منطقه جغرافیایي با حدود مشخصي دارد. به نظر مي‌رسد، مفهوم دیاسپورا و مرزهاي لغزان به‌واسطه این نشان القا نمي‌شود. درون و بیرونِ نشان، از میل به وحدت و اتحاد دروني سخن دارد.

اژدها و فنگ هوانگ در میان پنجه‌ها زونگي[۵] دارند. در زینت‌هاي چیني زونگی یک ظرف قربانی باستانی است که معمولا، یک جفت است و با ببر و عقرب (یک میمون دم بلند) (تصاویر ۴ و ۶) منقش شده است. زونگی نمادی از فضیلت امپراطور در وفاداری و فرزندپرستی است (URL1). دو جام به‌واسطه پیوند با جست‌وجو، تطهیر شدن نماد پاکیزگي و بي‌طرفي است (هال، ۱۳۸۰: ۳۶۰). به‌طورکلی، اعتقاد بر این است که تنها کسانی می توانند به جام برسند که به درجه‌ای از معرفت رسیده باشند. ماهیت جام این‌گونه است که، تنها توسط یک فرد پاک، ارزشمند و نجیب به دست می آید. در اروپا، از جام به‌عنوان نمادی از قلب انسان یاد می کردند (Cirton, 2001: 43).

تصویر ۴- نشان‌هاي آییني چین که در لباس امپراطور به‌کار مي‌رفته است (URL5).

تصویر ۵- دوازده نشان مناسک (URL4).

در پشت اژدها و فِنگ هوانگ، تاج در بالا به‌صورت انتزاعی قرار دارد و نشان‌دهنده خورشید و کلاغ سه پا است و با چرخ سه پر قرابت دارد. پیوستگی این پرنده با خورشید و تعداد نابرابر پاهایش آن‌را یانگ می‌کند (هال، ۱۳۸۰: ۸۳). تاج یا خورشید انتزاعی به‌واسطه دوار بودن و سه دایره متداخل، تاج‌دار بودن محیط بیروني نمادنیروی حیات، جوانی و میل نفسانی است و به‌علاوه، این جرم آسمانی درخشان، به‌عنوان علامت سلطنت، امپراطوری و مظهری از فر و شکوه شاهی شناخته می‌شود. به همین جهت، چینی‌ها آن‌ها را نماد یانگ امپراطوری می‌دانستند. اجرامِ سماوي، صور فلكي و اشكال آن‌ها عمر جاوید و خوش‌يمني براي ملكه و پادشاه رقم مي‌زنند. پشت سر اژدها، ماه در ارتباط با خرگوش صحرايي ديده مي‌شود. از آن جاکه لکه‌های روی ماه شبیه به خرگوش دیده می‌شوند، به ماه مرتبط شده‌اند. ماه به واسطه منزل به منزل‌شدگي مدام، پيش‌روي تا حد ناپديدي و پديدارشدن مجدد نماد بي‌مرگي است. افسانه‌های کهن بر این باورند که خرگوشی در ماه زندگی می‌کند و اکسیر جاودانگی را در هاونی می‌کوبد. خرگوش به‌واسطه سرعت و تعددِ زاد و ولد استعاره‌ای از باروری و شهوت یا نشان غلبه بر شهوت است (همان: ۴۶). در پشت اژدها، آتش قرار دارد. آتش در لباس امپراطور نماد این است که او امور دولتی را به شیوه‌ای درست اداره می‌کند (URL1). خداي چيني چوجونگ[۶] خداي آتش است (هال، ۱۳۸۰: ۱۹۸). افزون‌براین، آتش[۷] نرینه است و بر شور و شوق دلالت دارد. نمادهاي مثبتي چون خشم، خطر، سرعت، شهوت و عشق به فضیلت دارد. فِنگ هوانگ علف‌هاي حوض یا جلبك‌ها را در چنگال راست خود به نشان از پاكي و روشنايي و به‌واسطه قلمرو جلبك در آب نگه مي‌دارد. جلبک نماد پاکیزگی و خلوص امپراطور است (URL1). پشت سر او، سه ستاره وجود دارد که می‌توانند ستاره‌های فو، لو و شو باشند. ستاره‌هاي فو، لو و شو به‌ترتیب به مشتری، خوشه ستاره‌ای و ستاره قطب جنوب اشاره دارند. آن‌ها را خدایاني مي‌دانستند که در وقایع و بر مردم اثر مي‌گذارند (هال، ۱۳۸۰: ۲۱۰). از این‌رو، اشاره‌ای به شادی، رفاه و طول عمر دارند. خدایان سه ستاره در اساطیر چینی مهم تلقی می‌شوند. در زینت‌هاي چيني سه ستاره دنباله دب اکبر را نشان مي‌دهد که منبع بخشندگي و عشق بي‌پايان امپراطور است (همان: ۳۶۰).

جدول ۲. بررسی عناصر نمادها و معناي آن‌ها در نشان جمهوري چين (نگارندگان) (تصاویر URL6).

دوره	حوزه مبدای نماد	مفهموم اولیه	به‌واسطه تامل روی.....	حوزه مقصد یا مفهوم ثانویه
جمهوری چین (۱۹۱۲-۱۹۲۷) و امپراطوری چین (۱۹۱۵-۱۹۱۶)		حیوان افسانه‌ای اژدها	روح سلاطینی و نقش آتش، پرواز و عنصر معنویت	سلطنت، پادشاهی، نماد مذکر، یانگ، جاودانگی، الهام‌بخشِ فضیلت به اتباع، اصل فعال
		تلفیق قرقاول، طاووس و درنا	به واسطه زیبایی، کمال متکی به تلفیق و قدرت التیام بخشی و قدرت روحانی	ملکه، نماد مونث، یین، سرمشق عالی

جمهوری چین (۱۹۱۲-۱۹۲۷) و امپراطوری چین (۱۹۱۵-۱۹۱۶)		کوه مقدس	به واسطه استواری و برجستگی و بلندی	پایداری و ثبات
		جام	به‌واسطه پیوند با جست‌وجو، تطهیر شدن	حقیقت والا، روشنگری، پاکیزگی و بی‌طرفی
		ماه	منزل به منزل‌شدگی مدام، پیش روی تا حد ناپدیدی و پدیدارشدن مجدد	بی‌مرگی، نماد مونث، اصل مفعولی
		ستاره	درخشندگی، ترکیب سه گانه ستارگان و مجمع الکواکب	خدایان اساطیری، طول عمر، سعادت، ریاست، بخشندگی و عشق پایان‌ناپذیر
		خورشید و تاج انتزاعی	دوار بودن و سه دایره متداخل، تاج دار بودن محیط بیرونی	خورشید و کلاغ سه پا درخشش، روشنی، و یانگ
	Fu	القا کننده دو چیز متضاد پشت به هم	黼 به‌واسطه تضاد	تمایز میان درست و غلط
		جلبک	به‌واسطه زیست در قلمرو آب و خاصیت پاک کنندگی آن	پاکی و روشنایی
		تبر	نقش قاطع برندگی و قطع کنندگی ابزار تنبیه	حفاظت از غلات، عدالت
		برنج	کاشت و برداشت گسترده و فراوان	برکت و حاصل‌خیزی، فراوانی

روي تبرِ نقش بسته در مرکز نشان، خطوطی منحنی و دایره‌هایی ریز وجود دارد. تبر به‌واسطه طرح‌واره تاملي نقشِ برندگي و قطع‌کنندگي در مقام حافظ غلات است و آن‌را در معابد براي محافظت هم دفن مي‌کردند. شکل تبر، نمادی از توانایی و شجاعت امپراتور در انجام کارها است (URL1). مرکز سر تبر که توسط یک پنج ضلعی قاب شده است، نمادِ ساده شده یک خوشه برنج وجود دارد که به‌واسطه کاشت و برداشت گسترده و آييني بر اهمیت کشاورزی به‌عنوان پایه ثروت و شکوفایی و فراواني کشور تاکید می‌کند. هم‌چنین، می‌توان

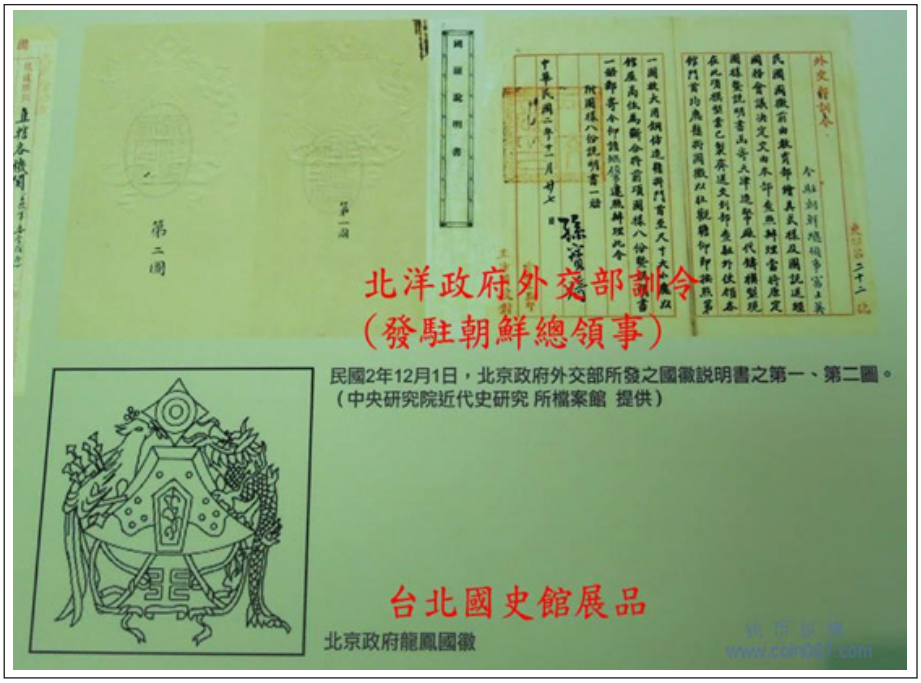
آن را اشاره‌ای به جامعه‌اي نسبتا مرفه دانست. عناصر درونی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند. به‌گونه‌ای که در مرکز نشان تبري قرار دارد که روي آن خوشه‌ای برنج در پنج‌ضلعي جای گرفته است. دانه‌های برنج، نماد حمایت شاهنشاه از مردم، ثبات کشور و تاکید بر کشاورزی است (URL1). تبرِ وارونه شده با نقش‌هایي که روي آن است، چهارکوه مقدس چینی را در مرکز نشان نمایش مي‌دهد. بنابراین، اهمیت زمین، کشاورزي بر روی آن و حفاظت از غلات در این امپراطوري دیده مي‌شود. خطوط منحنی قرار گرفته روی تبر، چهارکوه مقدس چینی‌ها را نشان می‌دهد. کوه‌های وو تای شان (شمال)، جیو هوا شان (جنوب)، پوتو تون شان (شرق) و امی شان در غرب، جایگاه مقدسی نزد چینی‌ها دارند و از قدیمی‌ترین اماکن طبیعی برای انجام مراسم‌های آیینی و قربانی به‌شمار می‌آیند. کوه به واسطه نقش نگهدارنده، برجستگي و استواري، نماد زمین و به‌واسطه بلندي و دسترس‌ناپذیري جایگاه خدایان و ارواح است. در تائوئیسم کوه نشانه جزایر خوشبختي، جایگاه جاودان‌ها یا تپه‌هاي طول عمر است (هال، ۱۳۸۰: ۲۱۷). در ارتباط با امپراطور نماد پایداري و ثبات اوست. مرکز کوه بزرگ با سر تبر نشان داده شده است. تبر در زینت‌هایي دوازده‌گانه نماد عدالت است (همان: ۳۶۰). ارتباط کوه و تبر و تلفیق این دو با هم به خاصیت حفاظت هر دو برمي‌گردد؛ یکي از زمین و دیگري از غلات. کوه‌ها براي زمین، جام‌ها براي فلز، جلبك و حوضچه براي آب، خوشه‌هاي برنج براي چوب و خورشید براي آتش نماد هستند که همگی نشان‌دهنده وو ژینگ [۸] تصویر شده‌اند. هم‌چنین، خورشید و ماه و ستارگان در زینت‌ها دانش متناسب برای حاکمیت خوب است.

در طالع بینی چیني، هر واقعه یا شخصیت، فرد و تقدیر او وابسته به عناصری مثل چوب، زمین، آب، فلز، آتش و وجوه حیوانی تفسیر می‌شوند. علاوه‌براین، همه آن‌ها نمادی از یین و یانگ هستند. به این پنج عنصر مهم در طالع بینی چینی بُن آسمانی می‌گویند. این عناصر با ساعت و سال تولد نیز پیوند دارند و هرکدام دربردارنده یک علامت حیوانی هستند (بروس‌میتفورد، ۱۳۹۴: ۱۷۰). همه عناصر طرح شده نیز تحت این امپراطوري حفاظت مي‌شوند.

شکل (fu 亞) در زیر تبر هم از دوازده زینت روی جامه امپراطوران چین است (تصاویر ۴ و ۵). شکل فو حاکی از دو کلمه 黻 است که با یک‌دیگر در تضاد هستند، نشان‌دهنده فضیلت امپراطوراني است که می‌توانند درست را از اشتباه تشخیص دهند و اشتباهات را اصلاح کنند (URL1). نشان لو پان علامت مربوط به آهنگران است. (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۱). این شکل توانایی ایجاد تمایز واضح بین درست و غلط را به‌واسطه تضاد نشان می‌دهد. نوار زرد رنگ در پایین نشان، اتصالی میان اژدها، تبر و ققنوس پرنده سرخ به‌وجود آورده است. علامت فو وسط نوارهای پیچیده‌ای قرار دارد که اژدها، ققنوس و تبر را به یک‌دیگر متصل می‌کند. روبان‌ها به واسطه نقش واصل می‌توانند نماد اتحاد بزرگ و جامعه هماهنگ باشند. علاوه بر این‌ها، جداسازی هر یک از عناصر در درون نشان امکان پذیر است. دوازده بخش گویاي دوازده فصل است و در کنار هم یک نقش نمادین کیهانی را مي‌سازند. تمام اجزاي نشان جمهوري چین به تعداد دوازده عدد در لباس امپراطوران چیني استفاده شده است (تصاویر ۴ و ۵). از پس زینت‌ها، نمادهای به‌کار رفته روی جامه‌های تشریفاتی امپراطوران چین معرف دوازده صفات متفاوتی بود که رعایت آن‌ها برای یک فرمانروای خوب ضروری بود. این دوازده زینت را خلاصه اصول اخلاقی کنفوسیوس می‌دانستند. این تفاسیر از جنبه‌های مختلف نشان جمهوری چین را اصیل، پرمعنا و غنی نشان مي‌دهد.

تصویر ۶- زینت‌هاي ۱۲گانه لباس امپراتوران چین (URL1).

تصویر ۷-روند تصویري شـدن زینت‌هاي به‌کار رفته در نشان جمهوري چین و تصویب آن (URL2).



نتیجه‌گیري

در پژوهش حاضر، این مساله عنوان شد که، نشان های ملی به‌عنوان منابع تصویری معرف تمهیدات اخلاقی، مضامین ملي و تاکیدات سیاسی یک کشور و متاثر از تاریخ و فرهنگ آن هستند. در این پژوهش ساختار، طرح‌واره‌های تاملی و معاني نمادها در نشان‌هاي پهلوي اول و جمهوري چین را بر اساس اهمیت طرح‌واره‌ها تاملي بررسي کردیم. با توجه به آراي کانت، طرح‌واره‌هاي تاملي از تامل بر ديناميسم‌هاي مكاني-زماني يا پويايي‌هاي موجودات، استخراج مي‌شوند. با توجه به شباهت های ساختاری موجود میان دو نشانِ هدف، می توان میان آن ها قیاس کرد؛ هر دو نشان از عناصر طبیعی-اجرام آسمانی، کوه ها، گیاهان و حیوانات- وابزار و ادوات ساخته شده‌اند. شیر، اژدها و فِنگ هوانگ از جمله عناصر حیوانی و شاخه بلوط، زیتون و برنج نیز از عناصر گیاهی در این دو نشان هستند. زمین، آسمان، خورشید، ماه و ستاره نیز از عناصر قابل اشاره بعدی هستند. درکنار این عناصر، شمشیر، تاج، تبر، زونگي (جام طلايي) و غیره از جمله ابزار و ادوات به‌کارگرفته در هر دو نشان هستند که روي فرمي دايره‌اي استوار شده‌اند. بنابراین، می توان آن ها را به لحاظ ساختاری شبیه به یک‌دیگر دانست. دو نشان مذکور به عناصر ساختاری مشابه‌ای اشاره دارند، اما چین از استعاره‌هاي آييني بيش‌تري بهره مي‌برد، عناصر طبيعي و حيواني بيش‌تري دارد و عناصر آن مانند آتش، آب، چوب، فلز، گياه، زمين و عناصر حيواني به طالع‌بيني چيني هم اشاره دارند. به زمین در قالب کوه اشاره مي‌شود. آب با برنج مرتبط است و خلاصه که عناصر اساطيري و زينت‌هاي لباس امپراطوري در آن ديده مي‌شود. در نشان شیر و خورشید دوره اول پهلوي به عناصر مذهبي پرداخته شده، اما نسبت به چين عناصر طبيعي، حيواني و گياهي کم‌تري دارد. زمین در این نقش منظور نشده است؛ مگر با اشاره به گیاهان و دواربودن طرح کلی، آن‌را لحاظ کنیم. به غیر از شمشیر که مي‌تواند نشان هلال ماه و البته، اسلام و تشیع هم باشد، اثري از ستاره نیست. مي‌توان بلوط و زیتون را نشان گیاه و آب در نظر گرفت. تاج در نشان پهلوي نشان از شاه دارد. به جز روايتي از خورشيد به منزله نيروي مونث در دوره سلجوقي در دوره پهلوي نيروي مونث در طراحی این نشان مد نظر قرار نگرفته است، طرفه آن‌که اجزاي چهره هم از نشان قاجار پاك شده است.

در نشان شیر و خورشید به‌عنوان نمونه می توان عنصر شیر را اشاره‌ای به قدرت پادشاهی دانست. اما دو عنصر حیوانی اژدها و فنگ هوانگ به دو شخصیت سلطنتی یعنی پادشاه و ملکه اشاره دارند که مکمل نیروهای یین و یانگ هستند و همواره جاودانه‌اند. در این میان، این خورشید است که در نشان شیر و خورشید به پادشاه اشاره می‌کند. هم‌چنین، شاخه‌های گیاهی بلوط و زیتون مفاهیمی چون طول عمر، وحدت، امنیت و پیروزی و صلح را نمایان می‌سازند؛ اما عنصر گیاهی نشان جمهوری چین که همان خوشه برنج است، اشاره‌ای به اهمیت زمین در تائوئیسم و کشاورزی و نقش حیاتي برنج در چین می‌کند. برکار و تلاش و کشاورزي و محصول مربوط و خاص این کشور تاکید شده است. اگرچه شمشیر در نشان شیر و خورشید با پاسداری و حفاظت همراه است، اما علاوه بر این معنا، اشاره‌ای به تشیع و جایگاه ویژه حضرت علی (ع) در میان مسلمانان دارد. تبر نشان جمهوري چین نیز با مفهوم غلات و حفاظت از آن ها همراه است. هم‌چنین، زونگی، در اندیشه نمادین چینی می تواند حامل معانی چون پاکی، رشد معنوی و نمادی از فضیلت امپراطور در وفاداری و فرزندپرستی باشد. در بررسی نشان شیر و خورشید نیز مفاهیم متعددی از قبیل ایستادگی و اقتدار، اتحاد، اهمیت سلطنت و اعمال قدرت آشکارگردیده است. با واکاوی نشان جمهوری چین نیز شاهد القاي مفاهیمی چون اهمیت دین و مذهب، اهمیت زمین، کشاورزی و عناصر طبیعی به واسطه تائوئیسم، اتحاد، برکت و حاصل‌خیزی هستیم. بنابراین، می توان چنین برداشت کرد که هر دو نشان ضمن اشاره به مفاهیم متعدد مادی، دین و مضامین اخلاقی را نیز در مرکز توجه قرار داده‌اند. نشان شیر و خورشید مجموعه‌ای از اهداف چون اهمیت پادشاه و جایگاه سلطنتی، اهمیت دین و مذهب، مفاهیم آرمانی و ملي چون امنیت، وحدت، طول عمر، پیروزی، صلح، زکیه، امید، برکت، پاسداری و حفاظت از کشور را در

بردارد. نشان ملی جمهوری چین نیز اهدافی مشابه با نشان شیر و خورشید هر چند بیش‌تر را نشان می‌دهد کـه عبارتند از جایـگاه ویژه پادشـاه و ملکـه، اهمیت نیروهـای متضـاد و مکمـل در فلسـفه ذن و جایـگاه مقدس تائوئیسـم، مفاهیم آرمانی هم‌چـون اقتدار، برکت، جاودانگی، اتحاد، سـعادت، طول عمر. هر دو نشان از نمادهای کیهانی بهره برده‌اند. هر دو مفاهیم، مضامین و اصول اخلاقي یا دینـی را هم زنده کرده‌اند. نشـان جمهوري چیـن چـون برگرفتـه از زینت‌هاي کهن لبـاس امپراطـور یا پادشـاه که خود نمـاد یعني پسر آسمان است، نشـان‌دهنده دوازده اصل اخلاقي کنفوسیوسی است که امپراطور باید دارای آن‌ها باشد تا حاکمیتي خوب داشته باشد. نشان جمهوري چین نشان مي‌دهد، سیاسـت خوب در گروي حاکمي است که از اصـول اخلاقي تبعیـت کند. سیاسـت و اجراي درسـت آن به‌گواه نشـان جمهـوري چین بـه صورت غیرمستقیم در پیوند نمادین با مفاهیم اخلاقي است. در نشان شیر و خورشید ایران میزان کم‌تري از عناصر نمادین وجود دارد، از همین روي، به میزان کم‌تري از آن مضامین اخلاقي استنباط شـده است. با این حال بیش‌تر مضامین آن، حول مفاهیم پهلواني و شجاعت و شـانس خوب و خوش‌یمنی و اشـاره به حضرت علی به‌عنـوان اسـوه اخـلاق و شـجاعت شـکل مي‌گیرد. نتایـج پژوهش بخشـی از نتایـج تحقیق سـامانیان و نائب‌زاده (۱۳۹۴) را کامل می‌کند. پژوهش حاضر این نتیجه‌گیری را تایید می‌کند که عناصر مشـترک در دو فرهنگ، ممکن اسـت معانی متفاوت داشـته باشـند و این پیامـد برای پژوهـش حاضر تعیین‌کننـده بوده اسـت. نتایج پژوهش فعلی اهمیت نماد خورشـید در تحقیق مشـهدی حاجی علـی و نظـری‌زاده (۱۳۹۴) را تایید و از آن اسـتفاده می‌کند. نتایـج هر دو تحقیق چرایی وجود خورشـید در نشـان مهم و ملـی ایران را توجیه کرده اسـت. در نهایت این‌کـه، نتایج پژوهش مطالعـه یحیـی ذکا را از جنبه دیگری گسـترش داده است. با توجه به زمان نشر آن تحقیق در سال (۱۳۴۴) این انتظار وجود داشـته کـه در راسـتای آن پژوهش برای بررسـی روابط تمدن‌ها ملل و کشورها به مقایسه رویکردهای هنری و بررسـی نگرش و نحـوه عملکرد آن‌ها در طراحی نشان‌های ملی پرداخته شود. به‌نظر می‌رسد پژوهش حاضر بخشی از این انتظار را برآورده کرده‌است.

پي‌نوشت

۱. Atef
۲. Lu Xun. : 魯迅
3. Song dynasty
۴. Ancient "Twelve Chapters.": 古代的"十二章
۵. Zongyi: 宗彝
۶. Chu Jung: 楚榮
۷. Huo: 霍
۸. Xing Wu: 吳興

منابع

آفرین، فریده (۱۳۹۸). واکاوی و شـرح نقش نماد در فلسـفه و زیباشناسـی کانت، ***پژوهش‌های فلسفی***، سال سیزدهم، شماره ۲۶، ۵-۲۴.

بروس‌میتفورد، میرانـدا (۱۳۹۴). ***دایره‌المعارف مصور نماد-ها و نشـانه‌ها***، ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

جانسـون، مارک (۱۳۹۵). ***بدن در ذهن: مبنای جسـمانی معنا، تخیل و اسـتدلال***، ترجمـه جهانشـاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

حاکمی، اسـماعیل (۱۳۷۶). مروری بر روابط فرهنگی ایران و چین، ***آشنا***، سال ششم، شماره ۳۵، ۹۹-۱۰۳.

دیکی، جورج (۱۳۹۶). ***قرن ذوق: اودیسـه فلسـفي ذوق قرن هجدهم***، ترجمه داود میرزایـی و مانیا نوریان، تهران: حکمت.

ذکاء، یحیـی (۱۳۴۴). تاریخچـه تغییرات و تحـولات درفش و علامت دولت ایران از آغاز سـده سـیزدهم تا امـروز، ***هنر و مردم***، شماره ۳۸، ۲۱-۲۹.

سـراوانی، فهیمه (۱۳۹۴). سـیر تحول نماد تاج و صحنه‌های جلوس شـاهانه در نقاشـی ایرانـی، ***دومین کنفرانس بین-المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی***، ترکیه، اسـتانبول، ۱-۲۳.

شـاه‌علیان، محمدصادق (۱۳۹۴). ***بررسی سیر تحول پرچم در ایران***، پایان‌نامه کارشناسـی ارشـد جغرافیـا، تهران: دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

علیخانی، پریسا؛ اکبری، فاطمه و نژادابراهیمی، احد (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی پرندگان اسـطوره‌ای در ایـران و تمدن‌های مجـاور؛ مطالعه موردی: سـیمرغ و عنقا، ***جلوه هنر***، سـال دهم، شماره ۲، ۵۵-۶۶.

علیـزاده بیرجندی، زهـرا؛ حمیدی، سـمیه ملکـزاده، الهام (۱۳۹۶). واکای خاستگاه و کارکردهای نشانهای دولتی عصر قاجار، ***جستارهای تاریخي***، سال هشتم، شماره ۱، ۷۹-۹۸.

کورنر، اشـتفان (۱۳۸۹). ***فلسـفه کانت***، ترجمه عـزت ا.... فولادوند، تهران: خوارزمي.

مشـهدي حاجي علي، فاطمه و نظـري‌زاده، فريـده (۱۳۹۴). نمـاد خورشـيد در هنـر ايـران باسـتان، ***همايـش ملي باستان‌شناسي ايران***، ايران، بيرجند، دوره دوم، ۱-۱۶.

نايب‌زاده، راضيه و سامانيان، صمد (۱۳۹۴). اژدها در اسطوره-ها و فرهنگ ايـران و چيـن، ***ادبيات عرفاني و اسـطوره-شناختي***، سال يازدهم، شماره ۳۸، ۲۳۵-۲۶۹.

وجـدی دسـتگردی، زهـرا و صالحيـان دهکردی، حسـين (۱۳۹۷). بررسی حضور چين در خليج فارس از منظر سياسی و اقتصادی با تاکيد بـر روابط چين و ايـران، ***همايش جامعه علمي ايرانيان مقيم چين***، بررسي فرآيندها و دستاوردهاي توسعه در چين، مجمع دانشجويان ايراني مقيم پکن، چين، پکن، دوره دوم، ۱-۱۴.

هال، جيمز (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقيه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

References

AliKhani, P, Akbari, F, NejadIrahimi, A., (2018). The Comparative Study of Mythical Birds in Iran and Neighboring Civilizations, Case Study: Sēn-murw& Phoenix, ***Glory of Art (Jelve-y Honar),*** 11 (2), 55-66. (Text in Persian).

Alizadehbirjandi, Z., Hamidi,S., Malekzadeh, E., (2017). Analyzing the Origin and Functions of the State Emblems of the Qajar Era, ***Joastarhay-e Tarixi (Historical Studies),*** 8 (1), 79-98. (Text in Persian).

Afarin, F., (2019). Explanation of Role of Symbol in Kantian Philosophy and Aesthetics, ***Philosophical Studies,*** 13 (26), 5-54. (Text in Persian).

Bruce-Mitford, M., (2015). ***Illustrated Book of Signs & Symbols,*** Trans: Masoomeh Ansari and Habib Bashirpoor, Tehran: Cyan publication. (Text in Persian).

Cirton, J. E., (2001). ***A Dictionary of Symbols,*** London: Routledge.

Deleuze, G., (1978/04/04). «Courses on Kant», Trans : Melissa McMahon, www.webdeleuze.com (access date: 2020/09/20)

Dickie, G., (2017). ***The Century of Taste,*** Trans: Davood Mirziaee and Mania Nourian, Tehran: Hekmat. (Text in Persian).

Hall, J., (2001). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art,*** Trans: Roghayeh Behzadi, Iran: Farhange Moaser Pub. (Text in Persian).

Hakemi, I., (1997). A Review of Cultural Relations between Iran and China, ***Ashna Quarterly***, 6 (35), 99-103. (Text in Persian).

Johnson, M., (2015). ***The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning,*** Imagination, and Reason, Trans: Jahanshah Mirzabeigi, first edition, Tehran: Aghah Publications. (Text in Persian).

Kant, I., (1987). ***Critique of Judgement,*** Trans: Werner S.Pluhar, Cambridge: Hackett Publishing Company.

Körner, S., (2010). ***Kant,*** Trans: Ezzatollah Foladvand, Tehran: Kharazmi Pub.(Text in Persian).

Leroy, T. Plomion, C. Kremer, A. (2020). Oak Symbolism in The Light of Genomics, ***New Phytologist,*** Vol.226, No.(4), pp: 943-946.

Mashhadi Haji Ali, F., and Nazarizadeh, F., (2014). The symbol of the Sun in Ancient Iranian Art, ***National Conference of Archeology of Iran,*** Iran, Birjand. (Text in Persian).

Nayebzade, R, Samaniyan, S., (2015). Dragon in Myths and Culture of China and Iran, ***Mytho-Mystic Literature,*** 11(38), 235-270. (Text in Persian).

Saravani, F., (2016). The Evolution of the Symbol of the Crown and the Royal Coronation Ceremonies in Iranian Painting, ***The Second International Conferences on Research in Science and Technology,*** Turkey, Istanbul. (Text in Persian).

ShahAlyan, M. S., (2015). ***Study of Evolution of Flags In Iran,*** M.A thesis, Goegraphy (Political Geography), Tarbiat Modares University. (Text in Persian).

Vajdi Dastgerdi, Z., Salehian Dehkordi, H. (2017). Investigating China's Presence in the Persian Gulf from a Political and Economic Point of View, Emphasizing the Relations between China and Iran. ***The Conference of the Scientific Community of Iranians Living in China, The Study of Processes of Development and Achievements in China,*** the community of Iranian students living in Beijing, China, Beijing, second term. (Text in Persian).

Zoka, Y., (1965). The History of Changes and Evolutions of Iranian State`s Flags and Signs from 13th up to Now, ***Art and People,*** No (38), 21-29. (Text in Persian).

URLs:

URL1.https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%81%E4%BA%8C%E7%AB%A0%E7%BA%B9/1725421(access date: 2022/09/22).

URL2. http://coin007.com/bbs/read.php?tid=34187 民國十二年【龍鳳黼黻】銀幣 - 钱币纵横 (access date: 2022/09/8).

URL3. https://www.farahpahlavi.org/about/coat-of/arms. The Imperial Standard of Iran. (n.d) (access date: 2022/5/3).

URL4. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k5425532r (access date: 2022/2/3)

URL5. https://law.moj.gov.tw/ENG/LawClass/LawAll.aspx?pcode=D0020020 (access date: 2022/08/25)

URL6. https://www.quora.com/Why-is-the-flag-of-China-so-simple-in-design (access date: 2022/07/22).

URL7. https://www.webdeleuze.com (acces date: 2020/09/20).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۱۲۳-۱۰۰
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

رویکرد تحلیلی محتوایی بر توصیفات تاریخی منظر ورودی ابنیه عبادی با تکیه بر مبانی فرهنگ اسلامی [1]

حسنا ورمقانی [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۴

چکیده

ابنیه عبادی در شهرهای تاریخی ایران از عناصر بنیادین ساختار شهری و فرهنگ اسلامی به‌شمار می‌آیند. ساختار کالبدی این بناها و الگوهای شکلی و کارکردی هر یک از اجزای این ساختار، نتیجه دخالت عوامل متعددی چون تفکرات و اعتقادات مذهبی، آموزه‌های دینی و مفاهیم عمیق معنوی است. مقاله حاضر با هدف آشکارسازی وجوه ارتباط میان «مبانی فرهنگ اسلامی» و «ویژگی‌های کالبدی و کارکردی منظر ورودی ابنیه تاریخی عبادی»، در پی پاسخ‌گویی به یک پرسش اصلی است: مبانی فرهنگ و تعالیم اسلامی چگونه بر نما و منظر و کارکردهای ورودی ابنیه تاریخی عبادی تاثیر گذاشته است؟ روش پژوهش، تحلیل محتوا و روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است؛ به‌طوری‌که از طریق قیاس معارف و مفاهیم اسلام مستخرج از متون دینی با متون تاریخیِ توصیف‌گر ابنیه عبادی، علل معنایی و محتوایی و شیوه‌های شکل‌دهی به ساختار ورودی کاربری‌های مذکور مورد تحلیل قرار می‌گیرد. جهت تعیین شاخص‌های پژوهش ضمن مطالعه متون تخصصی، نظریه شهر اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است. شاخص‌های سیزده‌گانه پژوهش پیرامون سه مولفه کلی شامل حقایق الهی، آموزه‌های دینی و اصول شهرسازی و معماری اسلامی معین شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که، منظر ورودی ابنیه تاریخی عبادی دارای ویژگی‌های کالبدی و کارکردی متعدد برگرفته از مبانی فرهنگ اسلامی بوده است که در سه زیربخش معنا (وحدانیت- قداست- تنزیه و خلوص- تکریم طبیعت)، کارکرد (هدایت‌گری- تامین امنیت و آرامش روانی- حفظ ارزش‌های اجتماعی- اهمیت وقف- تکریم انسان) و کالبد (استحکام و پایداری- نقش و خط- زیبایی و فرح‌بخشی) قابلِ تحلیل است.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ اسلامی، ابنیه عبادی، شهر اسلامی، منظر ورودی، ابنیه تاریخی

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40435.1797

۲ -استادیار گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران. h.varmaghani@qiau.ac

مقدمه

اماکن مذهبی مهم‌ترین تجلی ویژگی‌های فرهنگی و هنری جهان اسلام به‌شمار می‌آیند و از میان جزءفضاهای این اماکن، ورودی، همواره از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است؛ زیرا «اولین جز از فضای آیینی است که می‌تواند علاوه بر کارکرد سازه‌ای و عملکردی، انتقال‌دهنده معانی و مفاهیم قدسی نیز باشد» (سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۵). در این نوع معماری، ورودی به‌عنوان تجلی‌گاه مفاهیم معنوی و عرفانی پدیدار شده و در انتقال معانی به مخاطب نقشی برجسته ایفا می‌نماید. «این جز، بخش مهمی از بنا را تشکیل می‌دهد و اهمیت آن، گاه تا بدان جا افزایش می‌یابد که گویی مجموعه به دو بخش تقسیم شده است: ورودی و باقی ساختمان» (نوایی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۰). نوشتار حاضر با قایل‌شدن اولویت برای اصول و آموزه‌های دین در شکل‌دهی به ساختار کالبدی و کارکردی اماکن مذهبی، ابتدا، این اصول و آموزه‌ها را با تفحص در متون دینی و هم‌چنین، بازتاب این آموزه‌ها را در معماری و شهر اسلامی جستجو می‌کند. سپس، جنبه‌های این تاثیرپذیری را در معنا و کالبد ابنیه تاریخی ازطریق بررسی تاریخ‌های محلی، شرح‌حال‌ها و سفرنامه‌ها در بستری تاریخی پی می‌گیرد. نتایج پژوهش، چگونگی بازتاب فرهنگ اسلامی در نما و منظر ورودی ابنیه دینی کهن را از طریق بازخوانی توصیفات تاریخی این ابنیه در قیاس با سه مولفه اثرگذار در معماری دینی، شامل توجه به صفات الهی، آموزه‌های عام اسلامی و اصول شهرسازی و منظر اسلامی روشن می‌سازد. هدف پژوهش آشکارسازی وجوه ارتباط مبانی فرهنگ اسلامی و منظر کالبدی/کارکردی ورودی ابنیه تاریخی عبادی است. هم‌چنین، مقاله حاضر بر آن است که، به تبیین اصول و راهبرد کسب هویت ایرانی اسلامی در منظر شهری بپردازد. پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱) کدام ویژگی‌ها در ورودی ابنیه تاریخی عبادی، مشخص‌کننده مبانی فرهنگ و تعالیم اسلامی است؟ ۲) این مبانی فرهنگی چگونه بر نما و منظر و کارکردهای ورودی تاثیر گذاشته است؟

روش پژوهش

پژوهش با شناخت ابعاد فرهنگ اسلامی در دو دسته منابع، شامل متون دینی و متون تخصصی معماری و شهرسازی اسلامی آغاز شده و پس از استنتاج شاخص‌های پژوهش، به‌انحای مختلفِ بروز آن در وجوه معنایی و کالبدی ابنیه تاریخی در دیدگاه معاصران ساخت بناها می‌پردازد. از آن‌جاکه مساله اصلی، حول اصول و آموزه‌های فرهنگ اسلامی است، در پی وصف اماکن مذهبی تاریخی، متون کهن، سفرنامه‌ها و تاریخ‌های محلی مورد خوانش قرار گرفته و توصیفاتی که در خصوص ویژگی‌های عملکردی، کالبدی و فضایی کاربری‌های عبادی است، به لحاظ ارتباط با فرهنگ اسلامی تحلیل شده‌اند. پژوهش از حیث هدف، کاربردی است؛ زیرا تلاش دارد با استفاده از ادبیات موضوع، به یکی از دغدغه‌های معماری و منظر شهری، یعنی موضوع بازپرداخت به معنا و روح حاکم بر کالبد و فضای معماری و از این طریق، کسب هویت ایرانی اسلامی در منظر شهری بپردازد. هم‌چنین، در پژوهش، از روش تحلیل محتوا استفاده شده است؛ با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تکیه‌بر نظریه شهر اسلامی و اصول و مولفه‌های آن، به استخراج مقولات متعدد و سپس، دسته‌بندی در ۱۳ شاخص از سه مولفه اصلی (جدول ۲) پرداخته شده و سرانجام تحلیل این مبانی در توصیفات تاریخی و مصادیق معماری انجام شده است. در راستای دریافت پاسخ پرسش پژوهش، چهار دسته منابع مورد استناد قرار گرفت که در جدول ۱ مختصرا ارایه شده است.

جدول ۱. شیوه انتخاب متون برمبنای هدف‌گذاری پژوهش (نگارنده).

گردآوری داده‌ها	دسته‌بندی منابع		محتوای منابع	نوع منابع
	منابع الف: فرهنگ اسلامی	الف/1	مبانی فرهنگ اسلامی (وجوه معنایی)	متون دینی پیرامون آیات، روایات، معارف اسلامی
		الف/۲	ویژگی‌های معماری، منظر و شهر اسلامی (کالبد)	مقالات/ کتب/ متون تخصصی معماری و شهر اسلامی
	منابع ب: ابنیه تاریخی	ب/۱	توصیف وجوه عینی/ حسی منظر ورودی ابنیه	سفرنامه‌های سیاحان ایرانی و اروپایی
		ب/۲	توصیف وجوه ذهنی با پیش‌آگاهی فرهنگی/ دینی	تاریخ محلی/ شرح‌حال/ سفرنامه‌های ایرانیان

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره رابطه معماری و فرهنگ اسلامی [۱] و بررسی خصلت‌های کالبدی و معنایی ورودی مساجد [۲] انجام گرفته است. درخصوص رابطه فرهنگ اسلامی و ساختار ورودی آثار معماری نیز تحقیقات محدودی انجام شده است؛ اما پژوهشی که مشخصا، ارتباط فرهنگ اسلامی و شکل و فضای ورودی ابنیه عبادی را موردتوجه قرار دهد و در این زمینه بر توصیفات تاریخی تکیه نموده و به دسته‌بندی مقولات موجود در این زمینه بپردازد، صورت نگرفته است. درباره رابطه معماری و فرهنگ اسلامی، نرج‌آبادی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «بررسی تطبیقی معناشناختی نشانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصر از منظر اندیشه اسلامی و از دیدگاه ادراک شهروندان (نمونه موردی محله شتربان و رشدیه تبریز)» تفاوت معنای ادراکی نشانه‌های معماری محله‌های مسکونی را از منظر فرهنگ اسلامی حاصل طرح‌واره‌های ذهنی و الگوهای فضایی سکونت سنتی و معاصر تشخیص داده‌اند؛ به‌طوری‌که نشانه‌های محلات سنتی واجد کارکرد مذهبی و نشانه‌های محلات معاصر دارای عملکرد مادی است. زارع و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «خوانشی بر بازخوانی وحدت در هنرهای بومی سنتی میبد مبتنی بر مفاهیم هنر اسلامی» نمود وحدت را در هنرهای بومی سنتی مبتنی بر مفاهیم هنر اسلامی مورد بازخوانی قرار داده و استدلال می‌کنند که این هنرها در صورت و محتوا به‌معنای وسیع کلمه با حقیقت هستی و حقیقت آدمی پیوند ناگسستنی دارند. رحمتی‌زاده و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله «نقش محیط و فرهنگ در شکل‌گیری آرامگاه‌های دوره اسلامی در حاشیه جنوبی دریای خزر» در بررسی تاثیر محیط و فرهنگ بر شکل‌گیری آرامگاه‌های دوره اسلامی حاشیه جنوبی دریای خزر، عوامل فرهنگی شامل باورها و آداب مذهبی و عرف جامعه را در تمایز شکلی آرامگاه‌های گیلان و مازندران موثر دانسته‌اند. شهبازی شیران و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «تاثیر اندیشه‌های فرقه حروفیه بر انتخاب برخی از مضامین کتیبه‌های مسجد کبود تبریز» نمای بدنه‌های داخلی و خارجی مسجد کبود تبریز را با توجه به کتیبه‌های موجود در آن شامل آیات و سوره‌های قرآنی، آیات مقطعه و اسما الهی بررسی کرده و تاثیر تفکرات فرقه حروفیه را بر مضامین کتیبه‌نگاری تبیین نموده‌اند. در بررسی خصلت‌های کالبدی و معنایی ورودی مساجد، عباسی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «مطالعه مقایسه‌ای سلسله مراتب ورودی مساجد جامع عباسی و سید اصفهان از منظر نظام تناسبات هندسه ایرانی در پلان» به بررسی نظام تناسبات هندسی موثر در شکل‌گیری اجزا و روابط حاکم بر ساختار پلان فضای ورودی دو نمونه از مساجد تاریخی در اصفهان پرداخته و شباهت‌هایی را از جنبه کاربرد نظام تناسبات هندسه ایرانی درعین بهره از خلاقیت معمارانه در طرح‌اندازی بخش ورودی هر دو نمونه تشخیص داده‌اند. ورمقانی (۱۴۰۰)،

در مقالـه «رویکـردی تحلیلی بر خصلـت دعوت‌گری مسـاجد معاصر بررسـی موردی: مسـاجد تهران» در بررسـی دعوت‌گری مسـاجد معاصـر تهـران نتیجه می‌گیرد، آن‌چه بر پذیرندگی مساجد تاثیر می‌گذارد، مجموعـه مطلوبي از عوامـل کالبدي تـا معنايي موثر بر تقویت حضور فـرد و اجتماع اسـت کـه در مقیاس شـهری، مقیاس محلی، جداره‌هـای خارجی و منظر ورودی و فضای درونی مسـاجد دسته‌بندی می‌شود. نـوری و عینی‌فـر (۱۴۰۰)، در مقالـه «تحلیل کیفیت فضای مابین مسجد و شهر مطالعه مقایسه‌ای ورودی مسـاجد منطقه‌ای سـنتی و مـدرن معاصـر تهران» ورودی مسـاجد منطقـه‌ای معاصر تهـران را ازجنبه کیفیت فضای مابین مسجد و شـهر مورد مقایسه قرار داده و اسـتدلال می‌کنند که در طراحی اکثر مسـاجد معاصر به‌جـای به‌روز شـدن مبانی معنـوی نهفته در الگوهای سـنتی، کارایی عبادی و اجتماعی مسـجد عمدتا، بـه‌کارکردهـای روزمـره تقلیل یافته اسـت. مومنـی و همـکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «بازشناسـی هویت فرهنگ اسـلامی در معماری نماهـای ورودی مطالعه موردی: خانه‌هـای بافت قدیم دزفول» بازتاب فرهنگ اسلامی در معماری نماهای ورودی خانه‌های بافـت قدیم دزفـول را از طریق بررسـی نماها در سـه بخش شـامل رخ‌بام، دیواره و بدنه بنـا، درگاه و کتیبه موردتوجـه قـرار داده و نتیجه گرفته‌اند کـه خانه‌های فرادسـت در سـاختار نمـای ورودی از عناصر هویتی بیش‌تری نسـبت بـه خانه‌های فرودسـت اسـتفاده کرده‌انـد. نـوآوری پژوهش حاضـر، رجوع بـه منابع تاریخی در تبیین کیفیـت ورودی ابنیه عبادی مقارن با عصر کارکـرد آن‌ها و تحلیل محتوایـی دریافت‌های تاریخی با تکیه‌بـر مبانی فرهنگ اسـلامی بـا نگاه به آیات، اخبار و احادیث اسلامی است.

چارچوب نظری

فرهنگ اسلامی و معماری ورودی

فضای ورودی در طراحی اندیشـمندانه معمار ایرانی، همواره از امتیـاز خاصی برخـوردار بوده اسـت؛ زیرا علاوه‌بـر کارکـرد اصلـی به‌عنـوان فضای مفصـل، از لحاظ بصری و ادراکی نیـز فضای رابط بیـن یک بنا با فضای شهری و معیاری در تشـخیص هویت فرهنگی و اجتماعی بـوده اسـت. در اماکن مذهبـی، این فضا از اهمیـت فزون‌تـری برخوردار اسـت؛ زیـرا این گره ارتباطی بین شـهر و معمـاری، مکان نمادینی اسـت که ارزش‌هـای فرهنگ اسـلامی، اعتقادات سـاکنان شـهر، آموزش دینی و صفات شهر اسـلامی از طریق آن بازنمایی می‌شود. بر همین اسـاس، طرح ورودی اهمیت می‌یابد، اجزای متعدد پیدا می‌کند و این اجزا در مراتب و ترکیب‌های حساب‌شده‌ای قرار می‌گیرند. در طـرح ورودی، بدنه خارجی اهمیـت دارد؛ این نما می‌تواند تاحـدی حقایق نهفتـه در آموزه‌هـا و اصول دین را از راه پرداختن به خطـوط و نقوش کتیبه‌ها و یا در ارتفاع، تناسـبات و مراتب نما بیـان کند. تزیینات نه‌تنها از نظرگاه هنـر دینی، بلکه بنابـر مفاهیم آیات و روایـات و مضامیـن عبـارات و اشـعار نقش‌یافته بر کتیبه‌ها حـاوی آموزه‌های اعتقادی، احـکام و اصول اخلاقـی، مفاهیم عرفانی، توصیفـات تاریخی و حتی تکالیف فقهی است.

ابعاد فرهنگ اسلامی در شکل‌دهی به منظر

نقش فرهنگ اسلامی در شکل‌دهی به منظر معماری و شهر را می‌توان در سه حوزه حقایق، آموزه‌ها و اصول مورد بررسـی قرار داد. در نظریه شهرسـازی اسلامی بیان گردیده که: «آیات قرآن، قواعد کلی شهر اسلامی را شـکل داده و احادیث پیامبر (ص)، اصول اساسـی ارزش‌هـای فرهنگی و اجتماعی شـهر مسـلمانان را تعییـن می‌کند که در فرم مادی پدیدار گشـته اسـت» (نقی‌زاده، ۱۳۸۵الف: ۹۵؛ بهرامی‌نژاد و کابلی، ۱۳۹۸: ۳۲). منظور از نظریه شـهر اسـلامی مبحثی گسترده اسـت که از سـوی اندیشـمندان و محققان در تبیین صفات شهر اسـلامی، ارزش‌ها و اصول آن شکل یافته و در برخی پژوهش‌های معاصر مورد استناد قرار گرفته است. حقایق، آموزه‌ها و اصول در ذیل مورد بحث قرار خواهد گرفت:

ب) **حقایـق فرهنگ اسـلامی**: در اسـلام حقایقی مفهومی در همه حوزه‌ها به‌ویـژه هنر، معماری و حتـی در حوزه‌های مرتبطی چون منظر شـهری وجـود دارد کـه در ایده‌هـای طراحـان انعکاس یافته اسـت. صفات الهی، حقایقی قطعی، کلی و غیروابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی است که بدون اراده و انتخاب انسـان محقق می‌شـوند

و می‌توانند الگوهایی با ماهیت حقیقی باشند که ساختارها را در حوزه‌های مختلف انسانی تشکیل می‌دهند (نقره‌کار و معین‌مهر، ۱۳۹۹: ۶۴). صفات الهی چون وحدانیت، قداست، تنزیه و هدایت‌گری از اصلی‌ترین صفات شهر اسلامی است (نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۱-۵۹).

ب) **آموزه‌های فرهنگ اسلامی**: رفتارهای فردی و اجتماعی مسلمانان همواره، متاثر از آموزه‌های دینی است که در مناسبات اجتماعی تظاهر می‌یابد. یکی از مهم‌ترین این آموزه‌ها که در قرآن مجید از آن به‌عنوان «صفت شاخص شهر اسلامی» (طهرانی، شریعت پناهی و اسدیان، ۱۳۹۹: ۴۹۵) یاد شده، امنیت و آرامش است؛ اصلی که به‌عنوان پیش‌شرط برقراری روابط اجتماعی محسوب می‌شود. مقوله دوم، کرامت انسان است؛ این مفهوم که در قرآن کریم بر آن تاکید شده، مبنای اصلی حقوق و آزادی‌های بشر است و به نوع شناختی که اسلام از انسان و جامعه ارایه می‌دهد، بستگی دارد. تعالیم اسلامی، یادآور این نکته بنیادین است که «تماس با طبیعت و تفکر در آن، حس تکریم را در انسان پدید آورده و او را به‌سوی شناختی آگاهانه‌تر به حقایق اسلام رهنمون خواهد کرد» (نقره‌کار و معین‌مهر، ۱۳۹۹: ۵۹). هم‌چنین در محیط اسلامی، زیبایی به‌عنوان جزیی از فطرت پاک انسانی، چه به معنای زیبادوستی و چه زیباآفرینی، هم در فضا و کالبد شهر و هم در تعاملات اجتماعی تعریف شده است که در میان شهروندان از عوامل مهم و فزاینده در تغییر رفتار آن‌ها است. «زیبایی و فرح‌بخشی در تقویت معنای نهفته در هر کالبد و ایجاد قالب برای هر محتوا می‌تواند راهنما باشد» (ممانی، یاری و حقیر، ۱۳۹۷: ۴۰).

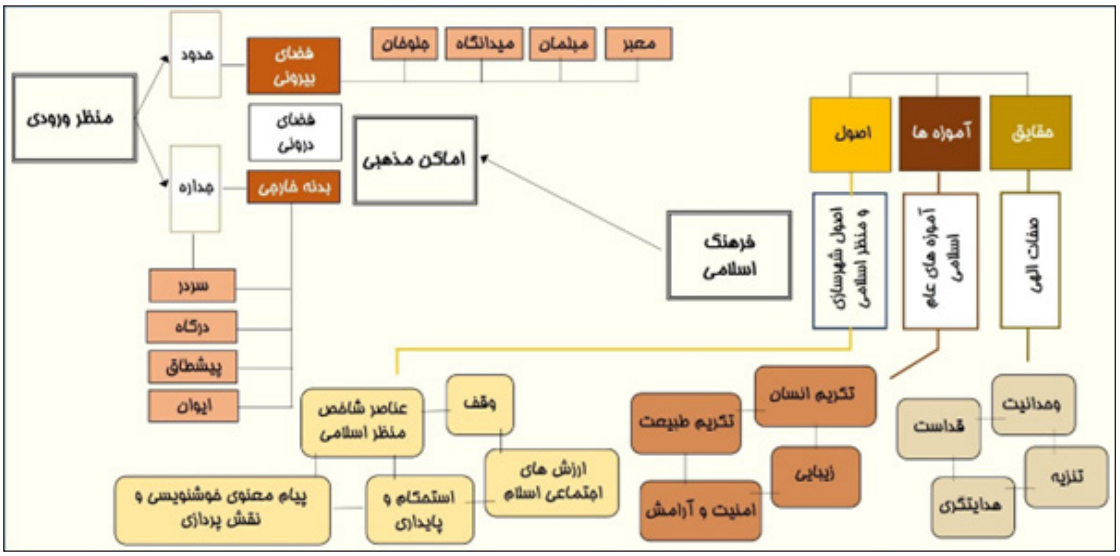
ج) **اصول شهرسازی و منظر اسلامی**: شهر اسلامی شهری است که بر مبنای فرهنگ اسلامی شکل یافته و احکام اسلامی در آن جاری باشد. عامل مسلط در الگوی شهر اسلامی دین اسلام بوده و تمامی جوانب و شاخص‌های زندگی اجتماعی و کالبدی شهر مبتنی بر دین، نظام و هویت می‌یابد (طهرانی، شریعت پناهی و اسدیان، ۱۳۹۹: ۵۰۲). شهر اسلامی شهری است که بر اساس مبانی، اصول و آموزه‌های قرآن و روایات بنا شده باشد (درویشی و داودی، ۱۳۹۹: ۱۱۲). اصولی که می‌باید در طراحی منظر شهری اماکن عبادی مدنظر قرار گیرد؛ از سویی، با شاخصه‌های شهر اسلامی و از سوی دیگر، با طراحی معماری در ارتباط است. در حوزه شهری، حفظ ارزش‌های اجتماعی اسلام و توجه به وقف، به‌عنوان مهم‌ترین اصول، شناخته شده و در حیطه معماری و سیما و منظر آن، سه مقوله استحکام و پایداری، عناصر شاخص منظر اسلامی و پیام معنوی آرایه‌ها در زمره اصول شاخص ذکر شده‌اند (سلطان‌زاده، ۱۳۹۶: ۵۱). در اجرای معماری و طرح منظر آن، توجه به پیام‌های فرهنگی اهمیت دارد؛ چراکه هدف اسلام ایجاد محیطی برای تکامل انسان است. یک معمار مسلمان می‌داند خداوند متعال صاحب جلال و اکرام بوده و در عین حال جمیل است و جمال را دوست دارد؛ هم‌چنین، اعتقاد دارد هدف از زندگی دنیوی، بازگشت به‌سوی خداوند و رسیدن به کمال است. بر این مبنا منظر اسلامی را بر سه پایه جمال، جلال و کمال استوار می‌کند. همین امر موجب می‌گردد که در طرح سیما و منظر ابنیه عبادی، مواردی چون پیام معنوی آرایه‌ها و کاربرد عناصر شاخص منظر اسلامی و نیز استحکام و پایداری بنا مورد تاکید قرار گیرد. هم‌چنین، در شکل‌دهی به منظر و فضای ورودی این اماکن، حفظ ارزش‌های اجتماعی واجد اهمیت است. «اسلام دینی است که بنیان خود را بر اجتماع نهاده و در هیچ شأنی از شئون بشری، مساله اجتماع را مهمل نگذاشته است» (طباطبایی، ۱۳۸۹: ۱۴۸). نهاد وقف، شاخص دیگری است که اثرات عمیقی بر شکل‌دهی ساختار شهری مسلمانان داشته و سبب شکل‌گیری منظر اسلامی است (کشانی و سجادزاده، ۱۳۹۹: ۳۵). بررسی متون دینی و نیز متون تخصصی معماری و شهرسازی مقولات متعددی را به دست می‌دهد که در پژوهش حاضر ذیل سه مولفه کلی و ۱۳ شاخص دسته‌بندی شده است. مقولات مستخرج از مبانی پژوهش مختصرا، در جدول ۲ ارایه شده است.

جدول ۲. مقولات مستخرج از مبانی موردتوجه در فرهنگ و معماری و شهرسازی اسلامی (نگارنده).

	شاخص		زیرشاخص‌ها (برمبنای منابع الف/۱ و الف/۲)
بازتاب آموزه‌های عام اسلامی	وحدانیت	معنا	توکل و تسلیم/عبودیت و عبادت/خدامحوری/ابدی و ازلی/بندگی/توحید/
		کالبد	مرکزیت معنوی/مکان‌یابی ابنیه عبادی/شهر بندگی/شهر توحید/سازمان‌بندی مرکزگرایانه فضا
	قداست	معنا	پاکی و طیب/تجلی خدا در شهر/نور الهی/حقیقت‌مداری/حکمت/فضایل اخلاقی
		کالبد	شهر پاکی/متذکر بودن عناصر و پدیده‌ها/بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌ها/شهر تقوی
	تنزیه و خلوص	معنا	نمایش ارزش‌ها/ذکر و یاد خدا/اعتلاجویی/بصیرت/صداقت/عبادت/
		کالبد	درون‌گرایی/شهر شکر/شهر ذکر و تفکر/اصالت فضای تهی/سادگی/توازن/شهر نظم/
	هدایتگری	معنا	اصلاح‌گری/شهر هدایت، شهر خدا/غایت‌شناسی/معادباوری/امامت و ولایت/
		کالبد	جهت‌گیری به‌سوی قبله/علایم و نشانه‌ها/سلسله‌مراتب/القا جهت واحد/محوربندی فضایی
	تکریم انسان	معنا	جایگاه والای انسان/رعایت عدالت/تفکیک جنسیتی/حریم شخصی/حقوق شهروندی/آزادگی
		کالبد	مطلوبیت دسترسی پیاده/منع اشراف دیداری و شنیداری/گسترش مسیرهای پیاده
	تکریم طبیعت	معنا	حفاظت طبیعت/ضرورت حفظ منابع/تجلی بهشت آسمانی/توجه به طبیعت و عظمت الهی
		کالبد	تکمیل طبیعت با شهر/شهر در باغ/معماری طبیعت‌گرا/عناصر طبیعی موقوفه
	امنیت و آرامش روانی	معنا	برپایی مراسم آیینی/نظارت اجتماعی/حجاب/رجوع به سرشت طبیعت/
		کالبد	کارکرد دفاعی شهر/محصوریت/هویت اسلامی/مفهوم حریم/محله محوری/آسایش صوتی بصری
	زیبایی و نشاط‌بخشی	معنا	حیات‌بخشی/زیبادوستی/سرور و بهجت/نشاط و انبساط/طراوت و تنوع/رشد و تعالی انسان
		کالبد	زیباآفرینی/تجلی جمال و جلال الهی/کاستن از زندگی ماشینی/مطلوبیت فضا/شهر سالم

بازتاب اصول شهرسازی و منظر اسلامی	اهمیت وقف	معنا	الگوهای نظم اجتماعی/آداب هم‌زیستی/عدالت اجتماعی/هم‌بستگی اجتماعی/تساوی/اخوت
		کالبد	شهر احسان/روابط همسایگی/رعایت معبر/رعایت ارتفاع بنا/
	حفظ ارزش‌های اجتماعی اسلام	معنا	هویت دینی/ارزش‌های اعتقادی/
		کالبد	نشانه‌های باارزش/تشخص مسجد در محله/ارتفاع ابنیه مذهبی/مسجد جامع و مسجد محله‌ای
	استحکام و پایداری	معنا	هم‌بستگی و انسجام/هویت اجتماعی/پای‌بندی به تکالیف/هم‌بستگی اجتماعی
		کالبد	ماندگاری و پایداری فضاهای شهری موقوفه/به هم‌پیوستگی از درون/ارتباط جز و کل
	پیام خوش‌نویسی و نقش پردازی	معنا	رمزپردازی و نمادگرایی/بازتاب زیبایی الهی/حقایق باطنی اسما الهی/زبان رمزی/بازتاب طبیعت
		کالبد	صور توحیدی/سازمان‌بندی مرکزگرایانه نقوش/صور تنزیهی اسلیمی و ختایی و آرایه‌های هندسی

با توجه به مرور ادبیات و در راستای شکل‌دهی به ساختار پژوهش، مدلی طرح گردید که در شکل ۱ معرفی شده است.



شکل ۱-جنبه‌های مورد مطالعه اثرگذاری فرهنگ اسلامی بر ورودی اماکن مذهبی (نگارنده).

برمبنای مدل پژوهش و با تکیه‌بر معیارهای مستخرج از ادبیات پژوهش، بازتاب مفاهیم فرهنگ اسلامی در اسناد و توصیفات تاریخی مورد تحلیل قرار گرفته است. به‌عبارت‌دیگر، با توجه به رویکرد تاریخی پژوهش، به تحلیل محتوای متون در راستای بازشناسی کارکرد معنایی منظر ورودی اماکن عبادی در شهر سنتی پرداخته خواهد شد.

بازتاب فرهنگ اسلامی بر ورودی اماکن مذهبی

بازتاب صفات الهی

وحدانیت

در نگاه توحیدی، انسان و عالم هستی، تجلی خداست و انسان خلیفه‌الله نامیده می‌شود؛ لذا محیط نیز بنابر رابطه وی با خالق تعریف می‌گردد. در شهر سنتی بارزترین جلوه وحدت و یگانگی در بدو ورود به ابنیه عبادی از طریق کتیبه‌سازی و پرداختن به نقش و رنگ در نمای خارجی حاصل می‌شود. منظر خارجی این اماکن را معمولا، به شکلی زیبا می‌آراستند و «آن جبهه از بدنه جلوخان که ورودی بنا در آن قرار داشت از بهترین طراحی و تزیین برخوردار بود» (سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۶). محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۳۱). بر این مبنا در ساخت مسجد که مهد یادآوری خداست، از هر چه موجب توجه به غیر معبود و گرایش به آن است پرهیز می‌شد (جوادی آملی، ۱۳۹۷: ۵۶۵) و هیچ نماد و جلوه‌ای در این مکان مقدس به کار نمی‌رفت که شایان تفسیر به شرک، تجسم و تجسد باشد (دلاواله، ۱۳۹۲: ۸۵). مطابق توصیه پیامبر گرامی اسلام (ص) مساجد را نباید به زر و زینت آراست؛ چنان‌که یهود و نصارا کنیسه‌های خود را آراستند (نوری طبرسی، ۱۳۶۹: ۳۷۲-۳۷۱). کتیبه‌های سردر با مضمون قرآنی و اسما الهی بیش‌ترین جایگاه را در تزیینات داشت. این کتیبه‌ها که حاکی از اظهار ایمان و اعتقادات مسلمانان بود، اغلب با خط ثلث در فضای بیرونی و درونی بنا نوشته می‌شد (ممانی، یاری و حقیر، ۱۳۹۷: ۴۱). طرح‌ها و نقش‌های سردر نیز جلوه‌ای از صفات الهی در طراحی منظر ورودی است. در بسیاری موارد، شمسه شش‌پر، منقوش در ورودی است که نماد «انوار حاصل از تجلیات الهی، حقیقت نور خدا و ذات احدیت است» (سجادی، ۱۳۹۳: ۳۷۴). شش نماد اعتدال و هماهنگی، عشق و زیبایی است (کوپر، ۱۴۰۰: ۱۷۲). نمایش مضامین اعتقادی بر بدنه بناها دلیل بر محوریت تفکر توحیدی در طرح محیط اسلامی است. به‌عنوان مثال، در کتاب مرآه‌البلدان، علت نقش صورت‌هایی بی‌چشم بر کاشی‌های دیوار حیاط عمارت منشی‌الممالک، حرام بودن رسم تصاویر در مذهب اسلام دانسته شده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۸: ۱۰۵).

قداست

مفهوم قداست در شکل‌دهی به محیط کالبدی اسلامی، همواره با پاکی و زایندگی آب همراه بوده و یکی از دلایل تقدس آن، فضیلت تزکیه و تطهیرکنندگی است. بر همین مبنا در منظر شهر اسلامی، در راستای تحقق صفات الهی و به خاطر «پرهیز از تجسم و تجسد خداوند» (نقی‌زاده، ۱۳۸۵ب: ۴۰)، نمایش پاکی و قداست آب در قالب حوض، آب‌نما و حرکت آبشاری شکل می‌یابد که تاکید بر ویژگی معنوی آن بوده است. این طریقه منظرپردازی عمدتا، در فضای شهری متصل به ابنیه عبادی کاربرد داشته است. نمونه‌های متعدد توصیف ورودی به همراه چشمه یا حوض آب مقابل آن وجود دارد که از آن به‌عنوان مظهر پاکی و قداست یاد شده است. سدیدالسلطنه در توصیف قدمگاه حضرت سلمان به حوضی اشاره می‌کند که سلمان فارسی در آن بدن شسته است (سدیدالسلطنه، ۱۳۹۳: ۳۹). راولینسون در راه شوشتر به اصفهان از مقبره دانیال در کنار رودخانه شاپور (راولینسون، ۱۳۶۲: ۸۴) و مقبره دانیال اکبر در مقابل استخری از سنگ مرمر و چشمه‌ای با تعداد زیاد ماهی طلایی‌رنگ مقدس (همان: ۱۰۹) یاد می‌کند. دوبد نیز به حضور آب مقابل امامزاده اشاره کرده است: «در بقعه امامزاده‌ای زیر سایه چنارهای زیبا توقف کردم که نزدیک آن حوضی پر از ماهی بود» (دوبد، ۱۳۸۹: ۲۱۶). در حدیثی از رسول خدا آمده است مطاهر را در ورودی مساجد قرار دهید که اشاره بر حوض آب جهت وضو و تطهیر دارد (محمدی ری‌شهری و خوش‌نصیب، ۱۳۹۳: ۱۲۷). هم‌چنین، در کلام پیامبر اسلام (ص) و امام صادق (ع) نگاه به آب جاری مایه روشنی چشم و شادابی چهره است (ابن‌بابویه، ۱۳۸۱: ۹۲و۲۳۷). ۳۷ آیه از قرآن کریم نیز به توصیف چشمه‌های جاری و نهرهای روان در زیر درختان باغ‌های بهشتی اختصاص دارد (محمد: ۱۵؛ بروج: ۱۱؛ حدید: ۱۲؛ رعد: ۳۵؛ بقره: ۲۵).

تنزیه و خلوص

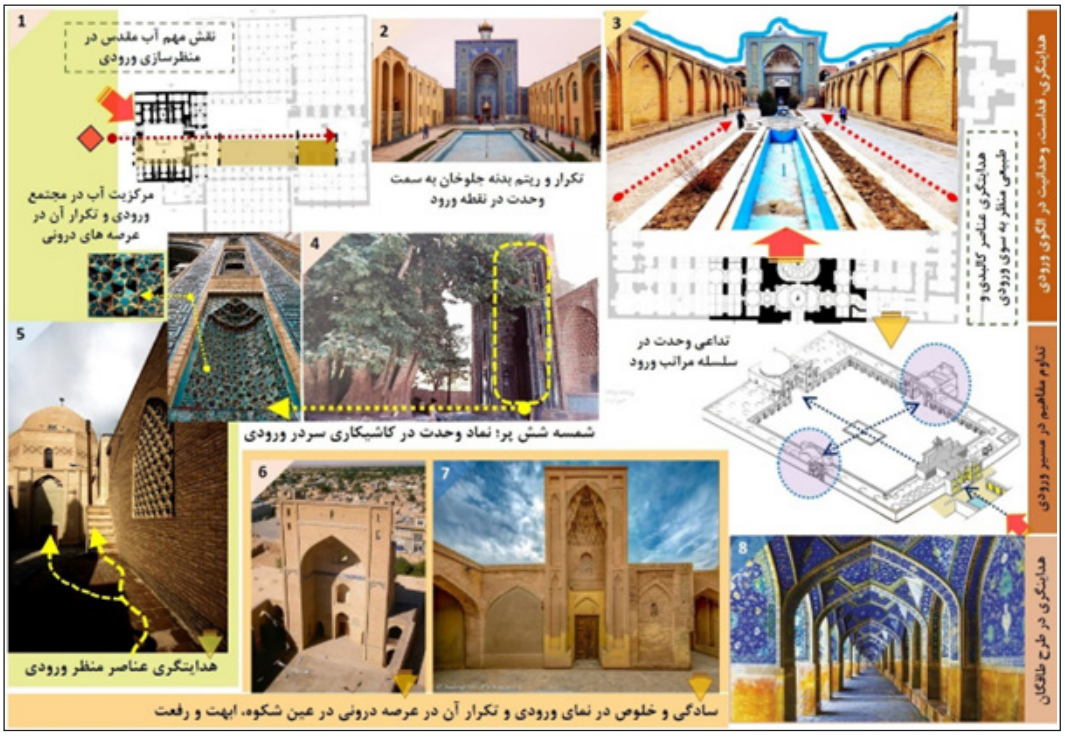
از آن جاکه اصل تنزیه، هرگونه تجسم صورت الهی را نفی می‌کند، کاستن از ماده، نفی تزیینات، سادگی و فضای خالی، مظهر تنزه و تعالی پروردگار و حضور او در تمامی اشیا است. این فضای تهی در مدخل ورودی مساجد، در مرکز توجه قرار دارد. ورودی‌ها در ساده‌ترین حالت، حداقل یک سردر مشخص، یک در مدخل و یک دهلیز نسبتا طویل دارند و در کامل‌ترین نمونه، این سلسله‌مراتب از تنوع فضایی بیش‌تری برخوردار است و معمولا، «از هفت جز تشکیل می‌یابد: جلوخان، پیش‌طاق، درگاه، هشتی، دالان، ایوان و ساباط» (سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱). گاه، تنوع فضایی در مسیر حرکت از بیرون به درون و کاربست سلسله‌مراتب به حداقل رسیده؛ ورود به ساده‌ترین شکل ممکن صورت می‌پذیرفت. این نوع دسترسی نشان از خلوص در ارتباط با پروردگار است. در این ورودی‌ها، معانی از طریق سادگی در دسترسی منتقل گشته و برای به حداقل رساندن عناصر مادی از تقسیم ورودی به‌جزءفضاها پرهیز شده است. دوبد با توصیف آرامگاهی به این نکته اشاره می‌کند: «نزدیک مدخل غار، مزاری از تخته‌سنگ‌های سفید مرمر مسطور به خط عربی دیده می‌شد. تک‌درخت بیدی در پای این یادبود دورافتاده روییده بود. آن جا اشیای خارجی کم‌تر فکر را منحرف می‌سازد و دل انسان در نزدیکی به خدا آزادی بیش‌تری احساس می‌کند» (دوبد، ۱۳۸۹: ۱۰۸). در چنین محیطی، مجالی برای تغییر حالت و تغییر مکان به‌نحو پیوسته موجود نیست و انسان باگذر از درگاه به‌ناگاه خود را در مقابل ابدیت محض یافته و بی‌آن‌که گرفتار سلسله‌مراتب خاصی باشد به تامل و عبادت می‌پردازد. ارتفاع اندک ورودی در این حالت سبب القای خلوص و سادگی و تداعی انزوا و جدایی از فضای اطراف و یکی شدن با بنا در مقابل عظمت و ابهت آن است. سادگی و خلوص بنا یادآور ذات پروردگار و دعوت‌گر مخاطب به حضور و پرستش معبود است. ازسویی، طبیعت که جنبه کالبدی و مادی کم‌تری را به مخاطب القا می‌کند، می‌تواند مظهری برای صفت تنزیه باشد. هم‌جواری زیارتگاه و طبیعت در بخش عمده‌ای از توصیفات، این نتیجه را دلالت می‌کند. ازآن جمله توصیف دوبد از امامزاده‌ای بر فراز تپه و نزدیک به‌گدار رودخانه است (همان: ۲۴۷). به عقیده وی آداب برگزاری نیایش در مکان‌های بلند از کهن‌ترین و عمومی‌ترین شیوه‌های پرستش با ریشه‌های عمیق در میان ملل خاورزمین به‌شمار می‌آید (همان: ۱۹۱). ظرافتی که از طریق سادگی به وجود می‌آید زیبایی معبود را در کنار منزه‌بودن وی از هر تشبیهی قرار می‌دهد و از این طریق انتقال مفاهیم قدسی را با بیان خاص خود میسر می‌گرداند. توصیف صفاءالسلطنه از امامزاده‌ای در یزد این معنی را منتقل می‌کند: «امامزاده قاسم‌ابن‌عباس با آن‌که خالی از حُلل و زیور است، خیلی باشکوه و عظمت به‌نظر می‌آمد» (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۴۶). این سادگی از توصیف بروگش در مسیر دسترسی از کوچه‌های تنگ به سردر هلالی‌شکل ورودی مسجد بزرگ شهر قمشه نیز استدلال می‌شود (بروگش، ۱۳۸۹: ۱۷۳). سادگی زیارتگاه‌ها خصلتی است که توجه بسیاری از سیاحان را به خود جلب کرده است. امام‌زاده عقیل قوام‌آباد در توصیف سدیدالسلطنه فاقدگنبد و بارگاه بر دامنه کوهی مرتفع و دور از آبادی (سدیدالسلطنه، ۱۳۹۳: ۵۸) و دو امامزاده قصبه زرقان، کوچک و محقر با بقعه کم‌ارتفاع و گلین و متصل به قبرستان زرقانی‌ها شرح داده شده است (همان: ۵۴). هم‌چنین، دوبد امامزاده‌ای را در نزدیکی کوه به شکل برج چهارگوش مخروبه‌ای وصف کرده است (دوبد، ۱۳۸۹: ۱۶۵).

هدایت‌گری

هیلن‌برند از پیام هدایت‌گری در ورودی مساجد یاد می‌کند: «درگاه ورودی محل دیگری است که برخورد پیچیده‌تری با آن می‌شود و معانی نمادین را به‌خوبی می‌توان دریافت. درگاهی بسیار عقب‌نشسته مخاطب را به درون فرامی‌خواند و استقبال می‌کند» (گنون، ۱۳۷۹: ۵۴). پوپ نیز درباره مسجد امام اصفهان می‌نویسد: جلوخان -که خود تقریبا، ساختمانی است- با حالتی دعوت‌کننده، جمعیت بیرون را به پناه، امنیت و تجدید قوا فرامی‌خواند و کاملا، بر میدان مسلط است و در تضاد با کاخ برازنده شاهی، برتری خیره‌کننده دین بر قدرت دنیوی و اهمیت اساسی دین را در زندگی شهر نشان می‌دهد (پوپ، ۱۳۸۸: ۲۱۷). در توصیفات تاریخی و ابنیه کهن موجود، نقش مهم آب مقدس و مرکزیت آن در منظرسازی ورودی

(شکل ۲-۱) به همراه سایر عناصر وحدت‌بخش منظر از قبیل تکرار و ریتم بدنه‌های جلوخان (شکل ۲-۲) وگاه، چیدمان محوری عناصر کالبدی منظر و نقش هدایت‌گری آن‌ها به سمت ورودی عبادت‌گاه (شکل ۲-۳ و ۲-۵) و یا عرصه‌های داخلی ابنیه عبادی (شکل ۲-۸) موردتوجه قرار گرفته است. علاوه‌بر آن، تزیینات هندسی و گیاهی نمادین در قالب‌های کاشی و آجر (شکل ۲-۴) و در برخی ابنیه، سادگی تزیینات و نمای ورودی (شکل ۲-۶ و ۲-۷) انتقال‌دهنده مفاهیم شکوه، خلوص، عظمت، وحدت و بازتاب صفات الهی است.

شهر و معماری نیز در جهت توجه به طبایع آدمی طراحی گردد، بر مطلوبیت آن بسیار موثر است (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۷: ۳۲). این ویژگی در منظر و فضای ورود به بسیاری مساجد، زیارتگاه‌ها و خانقاه‌ها قابل‌بازشناسی است. چنان‌چه جلوخان ورودی خانقاه شیخ ابوسعید برای نیشابوریان در توجه به نیازهای ساکنان شهر، همواره پذیرای بسیاری از مردم بود: «خانقاه شیخ در قلب حیات شهری نیشابوریان؛ با حجره‌ها و دکان‌ها (محمدبن منور، ۱۳۹۳: ۷۰) و مسجد (همان: ۱۲۳) و گرمابه‌ای در کنار و در نزدیکی‌اش و جلوخانی مفرح در پیشِ آن



شکل ۲-بازتاب صفات الهی در طراحی منظر ورودی اماکن عبادی: ۱. مسجد ملااسماعیل یزد، ۲. مسجد جامع کرمان، ۳. مسجدالنبی قزوین (نگارنده). ۴. خانقاه شیخ عبدالصمد نطنز (نوایی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۱: ۲۷). ۵. حسینیه باب المسجد نایین (نگارنده). ۶. مسجد جامع اردستان (URL3). ۷. مسجد جامع نایین (URL2). ۸. مسجد امام اصفهان (نگارنده).

بازتاب آموزه‌های عام اسلامی

تکریم انسان

انسان و شئون او از خداوند نشات می‌گیرد و به‌سوی او بازگشت خواهد نمود (بقره: ۱۵۶). در تعالیم اسلام، پس از مساله خدا، انسان محوری‌ترین مساله بوده و آفرینش جهان برای دست‌یابی او به سعادت است (بهرامی‌نژاد و کابلی، ۱۳۹۸: ۳۰). نام‌های دو سوره الانسان و الناس دلیل بر این اهمیت است. چنان‌چه

(همان: ۱۳۲و۱۳۴)؛ شیخ آن‌جا می‌نشست و پیران پیش شیخ نشسته و جوانان صف زده می‌ایستادند و آن موضع بانزهت و گشاده و خوش بود» (همان: ۷۹). این‌چنین، ورودی خانقاه با زندگی روزانه مردم درمی‌آمیخت. در تبعیت از مفهوم تکریم انسان بهشتی (واقعه: ۲۵)، منظر اسلامی به‌مثابه تمثیلی از بهشت قرآنی، جایگاه احترام و تکریم مومنان بود.

نقاط گـذار و فضاهای مکث بـا توجه به نیـاز کاربران و احترام بـه آنان طراحی می‌شـد؛ به شـکلی که زمینه چالش در این موارد به حداقل می‌رسـید. منابع دیگر نشـان می‌دهد که، در اواخـر دوره تیمـوری، ورودی اماکن مذهبی از چنان اهمیتی برخوردار شـد و چنان توسعه و گسترش یافت که در هیئت «مجتمع ورودی» ظاهر شد که بخشی مستقل از بنا و در جلوی مجموعه بزرگی از اتاق‌ها در اطراف حیاط مرکزی قرار داشـت؛ توسعه کامل آن به‌صورتی است که در یک ضلع هشتی ورودی، به شکل مسجد و به‌طور متقارن در ضلع دیگر به‌منزله مجلس استفاده می‌شد (اوکین، ۱۳۸۶: ۵۳). کاربرد مجتمـع ورودی بازتابی از کاربرد چند نقشـی آن‌هاسـت؛ یکی از فضاها در طرف هشـتی به‌صورت شبستان و فضای دیگر، شـامل حیاطی با چند حجره برای طـلاب و سـالکان بوده و یـا نقـش درس‌خانه یا جماعت‌خانه را داشـته اسـت (همـان: ۵۲). بـر فراز درگاه خانقاه ربع رشـیدی دو سراچه ساخته شده بود. یکی، جهت نگهـداری لوازم و مـواد غذایی و دیگری، جهت خلوت متولی یا پذیرایی وی از مهمانان که آن را روضه‌الحیات می‌نامیدند (فضل‌الله، ۱۳۹۳: ۱۹۶-۱۹۷). سـازمان فضایی این مجموعه برگسـتردگی دسـتگاه مفصل ورودی اشـاره دارد. بخش اصلی ربع رشـیدی به شـکل روضه یا باغ و باقی آن از دو قسـمت تشکیل شـده بود. قسـمت اول باکارکـرد مذهبی، آموزشـی و درمانـی و قسـمت دوم، خدمـات عمومـی شـامل حمام، حوض‌خانه، سرابسـتان و دهلیز بزرگ متصل بـه دروازه ربع رشـیدی اسـت (همـان: ۴۳). از دیگر نمونه‌ها، آرامگاه میر روزه‌دار در بلخ اسـت که به‌شکل گنبدخانه‌ای هشـت‌ضلعی به‌انضمام مجتمع ورودی مستطیل شکل بوده است (اوکین، ۱۳۸۶: ۴۸۵). مزار مرحوم ملاحسن فیض جایی باصفا توصیف شده که در آن‌جا جمعیت گرد آمده و مجلـس می‌گرفتند و آبی از جنب آن جاری بود (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۸۶). دوبد مدخل مقبره دانیال را ایوان مسـقف وسیعی توصیف می‌کند که مناسـب اسـتراحت و صرف غذا بوده است (دوبد، ۱۳۸۹: ۳۶۲). شین‌جو خیابان منتهی به مرقد امام هشـتم را با ردیف درختان توت و بید بلند و کوتاه در دو سوی جویباری پاکیزه شرح می‌دهد که با دکاکین فروش میـوه و لـوازم زندگی، مردمـی از اقـوام و ملل گوناگون را در خـود جای داده بود (شـین‌جو، ۱۳۹۳: ۶۴).

زیبایی

مقوله مهـم در ایجاد امنیت و آرامـش روانی، توجه به عناصر زیباساز منظر شـهری است. در شـهر ایرانی، طراحی مناظر عبادی در محل درگاه ورودی -که محل حضور و مکث مخاطب اسـت- به اوج می‌رسـید. این طراحیِ ویژه با ایجاد تجملی مخاطب‌دوسـت، باعث القای حـس پذیرش و اشـتیاق بـرای حضـور در این مکان می‌شـد؛ به‌علاوه این تزیینات جـوّ تفکر و تامل را برای نیایش ایجـاد می‌کرد. زیبایـی و هدایت‌گری ورودی در مسجد امام اصفهان از سوی مولف سفرنامه به‌سوی اصفهان چنین وصف شده است: «درب عظیم مسجد هم‌چون لجه سحرآسای آبی‌رنگی مرا به‌سوی خود جلـب می‌کند. سـردر ورودی که ابعـادش زیاد و مانند طاق نصرت اسـت، کاملا، به‌وسیله کاشی‌کاری تزیین یافته و انعکاس‌های مختلفی از الوان به چشـم می‌خورد» (لوتی، ۱۳۹۷: ۱۹۹). در جای دیگر در ذکر زیبایـی طرح‌ها و نقش‌هـای ورودی مسـجد قدیمی شیراز «با رنگ‌های سـبز و مینایی در میان کتیبه‌های بزرگ مذهبی» (همان: ۱۰۸) و زیبایی مسـحورکننده درگاه مسـجد روسـتای کوچک ایزدخواست (همان: ۱۶۶) نشـان می‌دهد علی‌رغم تنوع گسـترده در نحوه پرداختن به ورودی‌ها، الگوهای نسبتا مشابه در طرح و نقش و تمهیدات زیباشناسـانه وجود داشـته است: «در سراسـر ایـران درهای بـزرگ مسـاجد و مدارس دارای الگـوی واحـد اسـت. به‌این ترتیـب کـه طاق بیضی‌شـکل عظیمی سـراپا از آجر وجود دارد و هیچ افزارکاری تزیینی، که خطوط سـاده و بی‌آرایش آن را از یک‌نواختی خارج سازد، مشاهده نمی‌شود؛ اما همه سطح آن یک‌سـره از میناهای زیبا و گوناگونی پوشیده شده اسـت» (همان: ۱۱۴). براون از زیبایی گنبدهای آبی‌رنـگ دو امـامزاده و منظره جالـب و متمایز آن‌ها از چشـم‌انداز دروازه غربی شـهر یاد می‌کنـد (براون، ۱۳۹۵: ۱۰۳). ابن‌جوزی، دروازه بسـیار رفیع خانقاه بوسعد را وصف کرده که به‌خاطر بلندای بسیار، امکان ورود شترسـواران را نیز فراهم می‌نمـود (ابن‌جوزی، ۱۴۱۲: ۲۳۵). مک‌گِرگُر تنها بنای زیبا و قابل ملاحظه شهر شیراز را دو مسجد باگنبدهایی از کاشی آبی‌رنگ ذکر کرده اسـت (مک‌گِرگُر، ۱۳۶۹: ۴۴). صحن و بنای وسـیع و مجلل بـارگاه حـرم حضـرت معصومه(س) توجه سـیاح ژاپنی را به خود جلب کرده (ماسـاهارو،

۱۳۹۱: ۱۴۹) و هم‌چنین، زیبایی نمای سردر خارجی وکاشی‌کاری مصلی مشهد از سوی گِرگُر مورد توجه قرار گرفته است (مک گِرگُر، ۱۳۶۹: ۲۵۵). در سفرنامه اصفهان در وصف زیبایی مسجد میدان‌گاه نزدیک حصار شهر شیراز، به ایوان بزرگ قرمزرنگ زیر پوشش مینایی‌رنگ قدیمی اشاره رفته است (لوتی، ۱۳۹۷: ۹۲). زیبایی گنبد بزرگ شاهزاده حسین طبس و حیاط عالی با تالار و طاق‌ها با وسعت و شکوه شایسته (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۴۱) و درخشندگی و شکوه مسجد و زیبایی و جذابیت آستانه حضرت معصومه (لوتی، ۱۳۹۷: ۲۵۷) از گزارشات شرح زیبایی نمای ابنیه عبادی است.

امنیت و آرامش روانی

آیات متعددي بر این نکته تاکید دارند که ایمان و پذیرش پیام الهي، امنیت‌بخش است (یونس: ۶۲؛ طه: ۲۱؛ نمل: ۱۰؛ قصص: ۲۵). امنیت اجتماعی مناظر عبادی، همواره از شاخصه‌های مهم کالبد شهر سنتی است. صفاءالسلطنه از وجود امنیت در حوالی مسجد قریه آب‌شور در بجستان خبر می‌دهد و تصریح می‌کند در این مکان، «امنیت به حدی است که زوار و قوافل، زاد و راحله را بر سر راه ریخته، به اطمینان می‌خوابند» (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۳۵). در بسیاری موارد چندین کاربری مذهبی در جوار یک‌دیگر احداث شده و ورود به آن‌ها از طریق صحن مشترک انجام می‌شد که بر محصوریت و امنیت می‌افزود. سدیدالسلطنه مسجد سعیدبن جبیر را مسجد کوچکی می‌داند که دروازه آن در صحن امامزاده باز شده و مجموعه آرامگاهی معروف به سنبلستان در همین مکان قرار داشته است (سدیدالسلطنه، ۱۳۹۳: ۸۳-۸۴). در جای دیگر، از وجود بقعه دو امامزاده و یک توحیدخانه در محوطه‌ای در بازار سبزوار خبر می‌دهد (همان: ۲۰۵-۲۰۶). اوکین، ایوان ورودی شاهزاده عبدالله در هرات را مقابل مسجد کوچکی مرکب از دو گنبدخانه توصیف می‌کند (اوکین، ۱۳۸۶: ۴۷۹). اسفزازی از مزار شیخ زین‌الدین تایبادی و جماعت‌خانه پیراحمد خوافی در محوطه‌ای واحد سخن گفته است (اسفزازی، ۱۳۳۹: ۲۱۹). در تمثیل بهشت‌گونه مساجد، حدیثی از پیامبر (ص) قابل ذکر است که بهشت را با هشت در توصیف نموده و اشاره به محصور بودن و امنیت و آرامش در آن است (مجلسی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). توصیف اوکین از فضای بیرونی مسجد جامع شهر بجستان بر این محصوریت تاکید دارد: «مسجد ظاهر دژمانندی دارد و درون ساختمان را چندان آشکار نمی‌سازد؛ برجسته‌ترین ویژگی نما آن‌که، فقط از یک جهت قابل‌رویت است» (اوکین، ۱۳۸۶: ۲۷۹). ریچاردز نیز صحن مسجد را تنها قسمتی از بنا می‌داند که هنگام عبور از خیابان و بازار می‌توان مشاهده نمود (ریچاردز، ۱۳۹۰: ۲۴). بنابر توصیفات، معماران جهت نمایاندن بیش‌تر فاصله کیفی بیرون و درون، گره ارتباطی را بغرنج‌تر نموده و استقلال بیش‌تری به فضای درونی بخشیده‌اند. ورودی به‌عنوان واسط میان بیرون و درون به‌گونه‌ای طرح می‌شود تا از یک‌سو تمایز میان دو بخش را حفظ کند و از سوی دیگر آن دو را به یک‌دیگر پیوند دهد. ورودی هم فرد را دعوت می‌کند و هم ورود به حریم مستقلی را به او هشدار می‌دهد. ورودی مرز مشخصی است که ماهیت‌های متفاوت بیرون و درون، آشنا و غیر، حلال و حرام، پاک و ناپاک، عالی و پست، و دین و دنیا را از هم مجزا می‌کند. برای نیل به این هدف، طرح ورودی اهمیت می‌یابد، اجزای متعدد پیدا می‌کند و این اجزا در مراتب و ترکیب‌های حساب‌شده‌ای قرار می‌گیرند.

تکریم طبیعت

طبیعت، تجلی ذات حق و اسما الهی است؛ به‌طوری‌که نظر و اندیشه در آن، ذکر حق را پدید می‌آورد (طباطبایی، ۱۳۸۹: ۱۳۶). در روایات نیز نگریستن به طبیعت، مایه شادابی و شکوفایی (جوادی آملی، ۱۳۹۷: ۱۱۲) و حقیقت طبیعت عین ظهور و تجلی ذات حق دانسته شده است (مطهری، ۱۳۸۶: ۹۷۵). هم‌چنین، قرآن بیان صفات و اسماي الهی و طبیعت، تجلی آن صفات و اسما است. بنابراین، نظاره و اندیشیدن در طبیعت، ذکر دایمی حق را پدید آورده و صاحبان آن در هیچ حالی خدا را فراموش نمی‌کنند (طباطبایی، ۱۳۸۹: ۱۳۶). احداث اماکن عبادی در جوار مناظر طبیعی، نماد محیط اسلامی شمرده شده و یادآور مومنان است

(نقی‌زاده، ۱۳۸۵ب: ۶۸). تلاش برای استفاده نمادگرایانه از طبیعت در غالب اماکن دینی در کنار درخت‌های چنار کهن و چشمه‌های آب و یا درون باغ‌ها یادآور باغ‌های بهشتی و ستایش حق تعالی بوده و روحی معنوی در محیط و منظر اسلامی ایجاد می‌نمود. در توصیف قدمگاه نیشابور آمده است: «در قدمگاه باغات بسیار و اقسام فواکه فراوان و در فضای بقعه اشجار توت و درخت چنار ستبر و کهن‌سال زیاد است. جوانب اربعه بقعه، چهار حوض و قریب بقعه، چشمه آب گوارا است که حضرت رضا(ع) در آن جا وضو گرفته‌اند» (سدیدالسلطنه، ۱۳۹۳: ۲۰۹). ابن‌بطوطه مسجد قریه فیلان را روی رودخانه‌ای عظیم توصیف می‌کند که اطراف آن را باغ‌ها فراگرفته است (اشراقی، ۱۳۷۹: ۱۹). لوتی از وجود ساختمان‌های گنبدواری در باغ آرامگاه حافظ خبر می‌دهد که برای نماز و عبادت مردم احداث شده بود (لوتی، ۱۳۹۷: ۱۱۰). هم‌چنین، بقعه امامزاده عزیز بر فراز تپه‌ای مشرف به باغ‌های اوین و درکه در جای باصفا و خوش‌منظری توصیف شده است (حسینی بلاغی، ۱۳۸۶: ۱۷۴). صفاءالسلطنه نیز عناصر آب وگیاه پیرامون مسجدی چهارطاقی بر لب آب شور را شرح می‌دهد (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۳۵). او در وصف محیط پیرامون بقعه حاجی عبدالوهاب نایینی و حاجی محمدحسن یزدی در نایین، آن را برخلاف زمین‌های بایر مانده اطراف، مشجرگزارش کرده (همان: ۷۱) و هم‌چنین، مدرسه و حسینیه حاجی علی‌نقی‌خان وکیل در طبس را به‌علت دارابودن چهار باغچه نارنجستان و چند نخل ممتاز، معمور و باروح دانسته است (همان: ۱۱). به‌علاوه بارگاه مبارک حضرت معصومه(س) را درون اراضی باغی معروف به بابلان ذکر می‌کند (همان: ۹۲). به‌گزارش لوتی، در میان مساجد وگورستان‌های آرام و ساکت حوالی شیراز، سروهای سیاه و باغ‌های نارنج کاشته شده است (لوتی، ۱۳۹۷: ۱۰۹). ماساجی اینووه گزارش می‌کند که معبر مقابل بقعه شاه عبدالعظیم(ع) در میان باغ‌های میوه با درختان انبوه و مملو از انبوه زایران و بوی خوش باغ و بوستان بود (اینووه، ۱۳۹۰: ۱۵۴). در دو فرسنگی جنوب حورین، آرامگاه‌های دراویش باگنبدهای سفید و بلند توصیف شده که در میان باغ‌های میوه قرار داشته‌اند (راولینسون، ۱۳۶۲: ۱۴). استارک، امامزاده‌ای را در بین تعدادی درخت بر سطح سرخ‌رنگ کوه گرین (استارک، ۱۳۶۶: ۵۱) و دوبد، قبه مخروطی سفیدرنگ امامزاده بابا احمد را محاط در نی‌ها و علف‌های بلند و تعدادی چشمه زلال وصف کرده که در میان جمع درختان خرما سر برآورده است (دوبد، ۱۳۸۹: ۲۳۴). صنیع‌الدوله صحن مسجد جامع نیشابور را دارای قنات و چندین درخت معرفی کرده (اوکین، ۱۳۸۶: ۵۸۲) و بنجامین منظره تماشایی گنبد امامزاده‌ای را توصیف کرده که شاخه‌های یک درخت کهن چنار از هر طرف آن را فراگرفته است (بنجامین، ۱۳۹۱: ۵۹). بقعه امامزاده اسماعیل تهران درخت چنار کهنی داشته که اکنون شاخه‌های متعدد آن هرکدام درختی شده است (حسینی بلاغی، ۱۳۸۶: ۱۷۳). چنار کهن‌سال مجاور بقعه امامزاده صالح شاید در قدمت در کشور ایران بی‌نظیر باشد و خود از آثار تاریخی مهم تهران محسوب می‌شود (همان: ۱۷۲). سدیدالسلطنه چنار کهن‌سال قطوری را در شمال امامزاده اسماعیل معرفی می‌کند که دور ساقه آن تقریبا بیست قدم بوده است (سدیدالسلطنه، ۱۳۹۳: ۷۶). مهرداد بهار در اشاره به تقدس درختان در ایران، هم‌نشینی رمزآمیز آرامگاه متبرک امامزادگان با آب و درخت را واقعیتی تامل‌برانگیز می‌داند (بهار، ۱۳۹۸: ۲۶۱) که می‌توان آن را با وصف بهشت در قرآن برای پرهیزگاران در ارتباط دانست. عناصر طبیعت به عنوان آیات الهی، خدا را متذکر می‌شوند (نقی‌زاده، ۱۳۸۵ب: ۷۱). لذا، برقراري تعادل ميان معماري و طبيعت پيرامون به‌گونه‌اي كه منابع زمين، آب و پوشش گياهي متوجه كم‌ترين آسيب گردد، نشانه احترام به طبيعت پيرامون به‌شمار مي‌آيد (همان: ۶۸). در آیات متعدد، بهشتیان با البسه سبزرنگ، تکیه‌زده بر بالش‌های سبز، در سایه درختانی توصیف شده‌اند که از شدت سبزی سیه‌گون شده‌اند (الرحمن: ۶۴و۷۶؛ الانسان: ۲۱). درختانی چون انار، خرما، زیتون، موز و انجیر در قرآن کریم مورد اشاره قرار گرفته (الرحمن: ۶۸؛ التین: ۱و۲؛ واقعه: ۲۹) که استفاده نمادگرایانه از آن‌ها مومنان را به یاد باغ‌های موعود و ستایش حق تعالی می‌اندازد. امام کاظم(ع) سه چیز را مایه روشنی چشم می‌داند: نگاه به سبزه، نگاه به آب جاری و نگاه به چهره زیبا (ابن‌بابویه، ۱۳۸۱: ۹۲).

شکل ۳- بازتاب آموزه‌های عام اسلامی در طراحی منظر ورودی اماکن عبادی: ۱. باغ مصلی نایین (نوایی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۳۵). ۲. جلوخان ورودی مسجد جامع قزوین (نگارنده). ۳. حسینیه باب المسجد نایین (URL4). ۴. مسجد جامع طبس (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۱۹۸). ۵. سردر شرقی مسجد امام بروجرد (نگارنده). ۶. مسجد بالامحله محمدیه نایین (نگارنده).

پیامبر اسلام (ص)، امیر مومنان (ع) و امام صادق (ع) نیز نگاه به سبزه را مایه شادابی و شکوفایی می‌دانند (جوادی آملی، ۱۳۹۷: ۱۱۲). نور خداگاه در درخت بر انسان تجلی می‌کند (قصص: ۲۸) و یا به درختان قسم یاد می‌شود (التین: ۱ و ۲) که نشانه جایگاه رفیع این عنصر در نظام جهان‌بینی اسلامی است. تکریم طبیعت در محوطه ورودی اماکن مقدس، آرامگاه‌ها و مساجد (شکل ۳-۱ و ۳-۲)، به‌کرات در توصیفات تاریخی مورد توجه قرار گرفته است. هم‌چنین، تکریم و توجه به نیازهای انسانی (شکل ۳-۲) از جمله امنیت و آرامش (شکل ۳-۳)، آسایش و راحتی (شکل ۳-۶ و ۳-۵)، اجتماع مسلمانان (شکل ۳-۴) و نیز زیبایی منظر (شکل ۳-۱ و ۳-۲ و ۳-۶) به‌انحای مختلف مورد توجه قرار داشته که به‌طور مشترک در مبانی فرهنگ اسلامی و توصیفات تاریخی ابنیه عبادی تاکید شده است.

بازتاب اصول شهرسازی و منظر اسلامی

اهمیت وقف

بر پایه سنت تاریخی، بیش‌تر بناهای دینی مانند مسجد، مزار، خانقاه و حسینیه از طریق نهاد وقف ساخته می‌شد (سلطان‌زاده، ۱۳۹۲: ۴۶). وقف نه‌تنها موجد ساخت بسیاری از ابنیه باارزش بوده، بلکه پیوند معنوی موقوف با امور دینی سبب ماندگاری فضاهای شهری موقوفه در طی زمان شده است (کشانی و سجادزاده، ۱۳۹۹: ۳۷). کمپفر در دوره شاه سلیمان صفوی می‌نویسد تنها در اصفهان که پایتخت است و شهری باشکوه و بزرگ به شمار می‌رود، حدود یک‌صد موقوفه وجود دارد و این به‌جز موقوفات جزیی و متفرقه است (کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۳۴). تاورنیه در همین زمان تامین بخش عمده نیازهای مدارس دینی را وابسته به میزان وقفیات نهادهای آموزشی دانسته است (تاورنیه، ۱۳۹۰: ۴۲). شاردن نیز در دوره شاه عباس دوم گزارش کرده است هر مدرسه‌ای که بنا می‌شود، مواردی از املاک و مستغلات را وقف آن

می‌کنند (شاردن، ۱۳۴۹: ۲۰۵). این نیت زاهدانه که برای تخصیص بخششی جهت اهداف مذهبی، خیریه یا امور اجتماعی بود (ریمون، ۱۳۷۰: ۳۱-۳۳)، علاوه بر منابع مکتوب تاریخی، در کتیبه‌های سردر اماکن مقدس، ازطریق ثبت تاریخ و نام بانیان و واقفان آن‌ها ماندگار شده و شیوه‌ای از آموزش دینی بود. کتیبه وقف‌نامه مسجد جامع سمنان (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۸: ۲۰۱۴)، مسجد گز اصفهان (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۹۱)، مسجد امام سمنان (حقیقت، ۱۳۵۲: ۴۸۱) و تعداد بی‌شمار دیگر بر نمای خارجی و سردر این اماکن نقش شده است. این مستندات گویای حضورپذیری وقف به‌عنوان یکی از عناصر حیاتی شالوده و سیمای شهر اسلامی و کوششی در جهت شناسایی و ماندگارسازی وقف در ذهن شهروندان و عابران و دعوت به وقف بوده است.

حفظ ارزش‌های اجتماعی اسلام

میادین و جلوخان کاربری‌های مذهبی و نیز معابر منتهی به این فضاها همواره، مکان تعاملات جمعی و مناسبات اجتماعی هماهنگ با اصول ویژه اسلام به‌منظور حمایت از ارزش‌های اجتماعی، افزایش رابطه تعاون و احترام به یک‌دیگر و تنظیم روابط صحیح بود. محمدبن منور قابلیت اجتماع‌پذیری اماکن مذهبی را خاطرنشان می‌کند: «بوسعد به وصیت بوسعید، به بغداد رفت و در جایی بی‌رونق خانقاهی ساخت و در جوارش بازار و گرمابه و کاروان‌سرا و خراس. مردم کم‌کم بدان‌جا روی آوردند و آن‌سوی شهر آبادان‌تر از سوی دیگر شد» (محمدبن منور، ۱۳۹۳: ۳۵۶-۳۶۰). اسفزازی زیارت‌گاه دارالعباده در نزدیکی هرات را در هیئت یکی از روستاهایی که با شهر برابری می‌کند، توصیف کرده (اسفزازی، ۱۳۳۹: ۲۱۹) و در جای دیگر، بیان می‌کند که بر سر مزار شیخ زین‌الدین تایبادی نیز جماعت‌خانه‌ای بنا شده بود (همان: ۲۱۹). در طرف چپ ایوان ورودی اصلی مزار شاهزاده عبدالله در هرات، مسجد کوچکی مرکب از دو گنبدخانه کنار هم است (اوکین، ۱۳۸۶: ۴۷۹) که نشان می‌دهد فضای شهری و اجتماعی در محدوده ورودی اماکن دینی علاوه‌بر نما و جداره بنا، دارای وجوهی از خصوصیات فرهنگ اسلامی بوده است.

شاخص‌سازی عناصر منظر اسلامی

بناهای شاخص منظر شهری همواره، به‌عنوان نشانه‌هاي بينش و فرهنگ حاکم بر شهرها به‌شمار می‌آیند و در صورت اجرای صحیح و انتخاب آگاهانه مي‌توانند به‌عنوان رسانه عمومي بسيار اثرگذار ايفاي نقش نمايند. در شهر سنتی اسلامی، ابنیه مذهبی نقش آگاهی‌بخشی دینی را برعهده داشتند و این نقش چنان تعیین‌کننده بود که از جنبه‌هاي گوناگون بر ساکنان تاثیر می‌گذارد و رفتار آن‌ها را شکل مي‌داد. سیاح فرانسوی درباره عظمت و هیبت ورودی مدرسه چهارباغ در بین ابنیه شهری، درگاه ورودی دارالعلم را نوعی فرورفتگی بزرگ غارمانند با دهانه‌ای بلند درون گچ‌بری‌های زرد و آبی توصیف کرده که زینت و عظمت آن، انسان را خیره نموده و دوران جلال و شکوه بی‌بازگشتی را تداعی می‌کند (لوتی، ۱۳۹۷: ۲۱۰). از این توصیف چنین برمی‌آید که سردر ابنیه عبادی نمایان‌گر هیبت، اهمیت و عظمت این‌گونه کاربری‌ها بوده و برهمین‌مبنا تلاش در وسعت، بلندا و تزیینات هرچه بیش‌تر شده است. اوکین برجسته‌ترین ویژگی آرامگاه قاسم انوار در لنگر را دوگانگی ورودی می‌داند که هرکدام از جنبه معماری توجه بیننده را کاملا به خود جلب می‌کند (اوکین، ۱۳۸۶: ۴۸۹). دوبد نیز نمایان بودن بام مخروطی‌شکل بقعه دانیال را درمیان درختان خرمای باشکوه توصیف می‌کند که از دور قابل‌رویت است (دوبد، ۱۳۸۹: ۳۶۰). عموما، در عرصه مقابل سردر، بسته به مقیاس، کارکرد و ظرفیت بنا، فضای جلوخان فراهم می‌شد و گاه، مناره‌ها جذابیت سردر را افزون می‌نمود. «معمولا، در میانه دالان‌های مسجد، یک قسمت سرگشاده به‌صورت حیاط تعبیه شده بود که وجود طاق‌نماهای عمیق در دو طرف آن، شکوه بسیاری به آن می‌بخشید» (همایون‌فر، ۱۳۶۷: ۴۵۳). مسجد با سردر بلند ورودی و گاهی، با مناره‌ها، حضور خود را با صلابت اعلام می‌داشت تا ضمن دعوت‌گری، شکوه مخاطب نمازگزار را در بدو ورود افزایش دهد. هیئت ورودی در ادوار مختلف تفاوت می‌کند. در بعضی دوره‌ها ابعاد و اندازه‌های بسیار بزرگ می‌یابد. این اغراق دلیل بر میل بیش‌تر به تظاهر خارجی بنا و نمود اجزای درونی (ایوان، گنبد و مناره) در بیرون و رفعت نمای ورودی است.

تاکید بر استحکام و پایداری

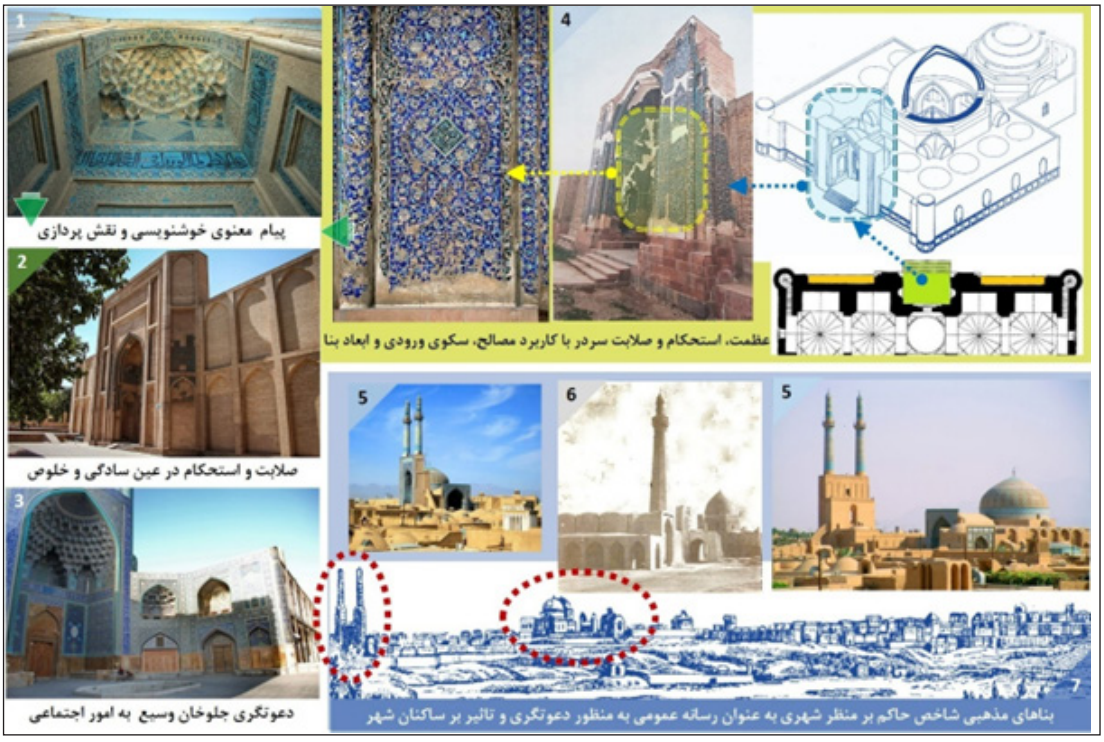
مصادیق معماری اسلامی روشن می‌سازد در ابنیه مذهبی، دقت بسیاری در گزینش و کاربرد مواد، ترکیب آن‌ها با یک‌دیگر و هم‌سویی با کل طرح اعمال شده؛ تا آن‌جاکه عرصه کار با مصالح به‌صورت یک علم و صنعت ظریف و هنری پیچیده نمایان می‌شود. بهره‌گیری از مواد و مصالح مرغوب و بوم‌آورد و طراحی صحیح آن برمبنای قوانین طبیعت، یکی از جلوه‌های عینی مولفه‌های هویت اسلامی در طراحی بناهاست که به‌دلیل اهمیت پایداری ابنیه عبادی، جلوه بیش‌تری در این‌گونه بناها پیدا کرده و بر استواری آن‌ها در نمای ورودی تاکید شده است. توجه به استحکام در روایات معصومین نیز سفارش شده است. پیامبر (ص) می‌فرماید: خداوند محکم و استوار نمودن امور را دوست دارد (طبرسی، ۱۳۸۶: ۱۲۵-۱۲۶). ایشان پس از خاک‌سپاری سعدابن معاذ فرمود: می‌دانم این قبر به‌زودی ویران خواهد شد؛ ولی خدا دوست دارد هرگاه بنده‌اش کاری می‌کند آن را استوار سازد (حرعاملی، ۱۴۱۳: ۲۳۰). در تبعیت از سخن ائمه معصوم، همواره ابنیه استوار هر شهر و روستایی، کاربری‌های دینی آن بوده است. ریچاردز می‌نویسد در ایران فقط از مساجد و ابنیه مقدس خوب نگهداری می‌کنند (ریچاردز، ۱۳۹۰: ۸۹). مک گِرگُر تصریح می‌کند در دهکده ابرقو عمارت مهمی نیست، به‌جز یک مسجد قدیمی با دو مناره بسیار بلند که شبیه آن را هرگز ندیده است (مک گِرگُر، ۱۳۶۹: ۶۵). وی بنای طاق بلندی در روستای طرق را عنصر شاخص این مکان دانسته که هنر قابل‌ملاحظه‌ای در آن به‌کار رفته و بر مزار دو برادر سید برپاشده است (همان: ۲۴۵). به‌علاوه مصلی مشهد، بیرون دیوار شهر را چشم‌گیرترین و تنها بنای قابل توجهی می‌داند که پیرامون آن وجود داشته است (همان: ۲۵۵). هم‌چنین، مسجد جامع یزد با دو مناره بلند متقارن و مزین به کاشی‌های سبز و آبی را تنها عمارت زیبا و چشم‌گیر شهر می‌داند (همان: ۸۱).

تجلی پیام معنوی دین در هنر خوش‌نویسی و نقش‌پردازی

بزرگداشت شعائر خدا، نشانه تقواي دل‌ها (حج: ۳۲) و نقش‌پردازی اسلامی، بزرگداشت اصول اعتقادی و مبانی فرهنگ و جهان‌بینی اسلامی است. این نقوش دو مفهوم ساختاری و ادراکی را داراست؛ «مفهوم ادراکی به‌صورت پیچیده و پنهان با عوامل متنوع چون فرهنگ و سنت‌های گذشته، آگاهی‌ها و سلیقه‌های فردی و گروهی، ویژگی‌های کالبدی و زمینه قرارگیری ارتباط دارد» (دیباج و سلطان‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۰-۱۱). نقوش هندسی و گیاهی در ورودی اماکن اسلامی، کیفیت خاصی به این مناظر عبادی بخشیده‌اند. چنان‌چه زینت‌یافتن کاشی‌کاری صحن مسجد امام تهران به آیات سوره جمعه و منافقون که در نماز جمعه قرائت آن‌ها توصیه شده و احکام شکیات نماز بر کتیبه‌های آن از جمله شواهدی است که بر تبیین آموزه‌های دینی از طریق معماری دلالت دارند. مسجد جامع سلطانی در تهران دارای سه در است. بر درگاه بزرگ آن قصیده‌ای بر کاشی منقوش نگاشته شده و در بیرون همین در که دارای جلوخان بسیار وسیع معتبری است، در مدرسه صدر و نیز حمام حاج میرزا آقاسی که در این جلوخان است، بالای سر در قصیده‌ای کتیبه شده است (حسینی بلاغی، ۱۳۸۶: ۳۹). نمای پیشین ورودی بقعه شیخ زین‌الدین در تایباد با ایوان تاریخی آن کاملا، پوشیده از تزیینات گوناگون از قبیل شیوه بنایی، کاشی معرق و شیوه تزیین هندسی و کانون توجه در آن، کتیبه‌ای قرآنی است که جدار ورودی را چون قابی دربرگرفته بود (اوکین، ۱۳۸۶: ۴۰۰). علاوه‌بر ورودی، مضامین نقش‌بسته بر اشیای موجود در این اماکن و پارچه نوشته‌هایی که در مناسبت‌های مختلف استفاده می‌شد، بیان‌گر اهمیت این کارکردِ اماکن مذهبی است. تاکید بر کلام توحیدی از طریق انعکاس جلوه‌های هنر تزیینی، نمونه‌هایی از پیام‌رسانی است که خلوص معنوی را مهیا و در کالبد فضاهای معماری ایرانی نمود یافته است. بررسی و مطالعه کتیبه‌هاي مساجد تیموري در خراسان نشان می‌دهد کتیبه‌ها با مضمون قرآنی بعد از کتیبه‌هاي اسماءالهی و تاریخی بیش‌ترین جایگاه را در تزیینات معماري دارند. این

کتیبه‌ها حاکی از اظهار ایمان و اعتقادات مسلمانان است و اغلب با خط ثلث در فضای بیرونی و درونی بنا نوشته شده‌اند. کتیبه‌ها با محتوای صفات و اسما خداوند، مجموعه‌ای از معارف و صفات الهی به‌ویژه، مساله خداشناسی را از ابعاد مختلف دربرگرفته و در ارتباط با هریک از امور تربیتی انسان‌هاست (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۷۷). اصول موردتاکید در معماری و شهرسازی اسلامی از قبیل انتقال پیام‌های معنوی در نمای ابنیه اسلامی از طریق خط و نقش (شکل ۴-۱ و ۴-۴) و یا از طریق سادگی و خلوص (شکل ۴-۲)، هم‌چنین، حفظ ارزش‌های اجتماعی اسلام (شکل ۴-۳) و نیز شاخص‌سازی عناصر منظر اسلامی (شکل ۴-۵ و ۴-۶) از خصلت‌های مشترک طرح‌شده در متون دینی و توصیفات تاریخی است.

مستخرج از متون دینی انتخاب شده است که مستلزم طبقه‌بندی در زیرشاخه‌های جزیی‌تر به جهت قیاس با متون تاریخی و تحلیل مصادیق معماری است. در این میان، صفات الهی در چهار زیربخش وحدانیت، قداست، تنزیه و خلوص و هدایت‌گری مدنظر قرار گرفت. بررسی‌ها نشان داد، اصول و آموزه‌های عام اسلامی در چهار مولفه تکریم انسان، تکریم طبیعت، امنیت و آرامش روانی و زیبایی به‌عنوان ویژگی‌های مهم فرهنگ اسلامی، خصوصیات کالبدی و کارکردی ابنیه مذهبی را تحت تاثیر قرار داده است. اصول شهرسازی و منظر اسلامی که در ساختار ورودی‌ها تحلیل گردید، شامل اهمیت وقف، حفظ ارزش‌های اجتماعی، اهمیت عناصر شاخص منظر اسلامی، استحکام و پایداری و پیام معنوی آرایه‌ها است.



شکل ۴- بازتاب اصول شهرسازی و منظر اسلامی: ۱. مسجد جامع اشترجان (نگارنده). ۲. مسجد جامع ورامین و ۳. مسجد امام اصفهان (نوایی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۱: ۲۷و ۴۵). ۴. مسجد کبود تبریز (نگارنده). ۵. دورنمای شهر یزد (URL1). ۶. مسجد جامع نایین و ۷. دورنمای شهر قدیمی ابرقو (صفاءالسلطنه، ۱۳۸۲: ۲۰۷و ۲۰۸).

بازتاب فرهنگ اسلامی در منظر ورودی کاربری‌های مذهبی در سه زیربخش کلی شامل بازتاب صفات الهی، اصول و آموزه‌های عام اسلامی و اصول شهرسازی و منظر اسلامی بررسی گردید. این دسته‌بندی بر مبنای معارف و مفاهیم اسلام

در مرحله تحلیل داده‌ها، علل معنایی و محتوایی و شیوه‌های شکل‌دهی به مناظر ورودی ابنیه مذهبی از دو جنبه بدنه خارجی ابنیه و فضای شهری مجاور آن‌ها مدنظر قرار داشته است؛ در این بررسی تلاش گردید، توصیفاتی از ابنیه مذهبی مورد جستجو قرار

گیرد که به معرفی خصوصیات کتیبه‌ها، ابعاد و تناسبات نما، تزیینات و مصالح در بدنه خارجی و هم‌چنین، عناصر مصنوع و طبیعی در ورودی ابنیه مذهبی پرداخته‌اند. عوامل اثرگذار در شکل‌دهی به منظر ورودی اماکن عبادی به‌لحاظ ویژگی‌های کالبدی و کارکردی، با تکیه بر شاخص‌های پژوهش و تحلیل یافته‌ها، در جدول ۳ ارائه می‌گردد.

جدول ۳. بازتاب فرهنگ اسلامی در ویژگی‌های کالبدی و کارکردی منظر ورودی اماکن مذهبی (نگارنده).

معیار	شاخص	ویژگی‌های کالبدی و کارکردی ورودی (مطابق منابع ب/۱ ب/۲)
بازتاب صفات الهی	وحدانیت	کاربرد نمادها در نقش‌پردازی نما به‌واسطه خط و رنگ و نور/ مرکزیت مکان آب در عرصه ورودی/ وحدت عناصر کالبدی نما
		یادآوری و ذکر الهی در الگوهای نقوش و کتیبه‌های سردر/ ایجاد کلیت یک‌پارچه از طریق ریتم و تکرار و...
		اشاره بر محوریت یاد خدا در امور مسلمین/ الگوهای هندسی و گیاهی نمادین/ پیام وحدت در مفهوم کتیبه‌ها
	قداست	کاربرد نمادهای پاکی و تقدس در منظرسازی اماکن مقدس/ کاربرد آب ساکن دربردارنده بازتاب تقدس و پاکی آسمان
		جلوه‌های نمایش آب در جلوخان زیارت‌گاه‌ها و مجتمع ورودی مساجد/ کاربرد آب جاری و متحرک بیان‌گر زلالی، روانی و پاکی
	تنزیه و خلوص	سادگی و بی‌پیرایگی در نمای ورودی و تزیینات در عین جلال و شکوه/ ایجاد تمرکز از طریق محصوریت کالبدی
		تشخص در عین سادگی/ کاربرد عناصر طبیعت به‌جای تکلف در تزیینات/ آرایه‌های موزون و منظم
		فراهم آوردن فضای تامل و تفکر در مقابل ورودی با کمک عناصر کالبدی/ نفی پیچیدگی و کثرت در آرایه‌ها
	هدایتگری	کاربرد عناصر هدایت‌گر از منظر ورودی تا فضای درونی بنا/ هدایت آب جاری از جلوخان تا درگاه
		هدایت به‌سوی امر دینی از طریق کشش و جاذبه طاق‌بندی‌ها و طاق‌نماها در جداره بنا تا درگاه ورودی
		نقش آب و انعکاس ارزش قدسی آن در منظرگاه ورودی جهت هدایت‌گری مومنین به امر عبادی
		نقش گیاهان و درختان در تذکر یاد خدا و دعوت به‌سوی عبادت‌گاه و درگاه ورود
		برانگیختن اشتیاق حرکت به‌سوی درگاه ورودی با کمک عناصر کالبدی/ دنباله خط و نقش و طاق از جلوخان تا درگاه

بازتاب آموزه‌های عام اسلامی	تکریم انسان	طراحی عناصر کالبدی در احترام به نیازهای کاربران از قبیل سکوی ورودی و فضاهای مکث/نقش حمایت‌گر عناصر ورودی
		اجتماع‌پذیری جلوخان‌ها و میدان‌های ورودی/فضای چندظرفیتی جلوخان/پاسخ‌دهی به تعدد کارکردها
	تکریم طبیعت	منظرسازی ورودی با کاربرد گیاهان، درختان و مسیرهای آب/جلوه‌های طبیعی گیاهان و نه مصنوع‌سازی طبیعت
		فراهم‌آوردن امکان تامل و تفکر در سایه درختان و مناظر طبیعی که نشانه‌های الهی است.
	امنیت و آرامش روانی	زیباسازی منظر و ایجاد محصوریت فضایی/اجتماع‌پذیری در راستای نظارت‌پذیری فضای عبادی
		کنترل و نظارت بر مکان به‌واسطه حضور استفاده‌کنندگان و نیز شهروندان/نقش حمایت‌گری عناصر در سلسله‌مراتب ورود
	زیبایی و فرح‌بخشی	کاربرد نقش و رنگ در نماسازی منظر ورودی/تاکید بر زیباسازی از طریق منظرسازی طبیعی در اشاره به خالق طبیعت
		القای حس پذیرش و اشتیاق برای حضور در این اماکن/توجه به نقوش نمادین و رنگ‌های نمادین و زیبایی و فرح‌بخشی آن‌ها
بازتاب اصول شهرسازی و منظر اسلامی	اهمیت وقف	ثبت نام بانیان و واقفان و تاریخ وقف بر کتیبه‌های ورودی/منظر ورودی دعوت‌گر به امور عبادی/منظر به‌عنوان رسانه دینی
		آموزش دینی و تشویق به انجام امر زاهدانه وقف با نوشتن نام بانی و تاریخ وقف
	حفظ ارزش‌های اجتماعی اسلام	افزایش قابلیت اجتماع‌پذیری اماکن مذهبی از طریق منظرسازی با کاربری فضاهای جمعی/بازتاب هم‌بستگی
		افزایش رابطه تعاون و کاهش رفتارهای نابهنجار اجتماعی به‌واسطه ایجاد کاربری‌های متناسب در محوطه و میدان ورودی
		شکل‌دهی به هویت دینی شهروندان/حمایت از اجتماع مسلمین/کاربرد فضای آموزشی در محوطه ورودی
	شاخص‌سازی عناصر منظر اسلامی	رفعت و عظمت درگاه ورودی و قرار داشتن بر سکو؛ طراحی عناصر شاخص و قابل‌مشاهده در نمای ورودی هم‌چون مناره
		تجمع کاربری‌های عمده و عمومی شهری در محوطه میدان عبادت‌گاه/مکان شاخص اجتماعی/عرصه تجمع مسلمین
		قابلیت خوانش معنای عبادت‌گاه بر مبنای فرم‌ها و اشکال/موقعیت مرکزی و کانونی در شهر و محله/منظر اجتماعی
		کاربرد نشانه‌های عبادی در مقیاس شهر/تشخص و یگانگی فرم ابنیه عبادی درقیاس با سایر ابنیه
	استحکام و پایداری	کاربرد مواد و مصالح ماندگار و ظرافت هنری در پرداخت نما/ابهت و رفعت و بروز مفهوم ثبات و پایداری
		قابلیت کاربرد در درازمدت و تبدیل‌شدن به عنصر شاخص در نظر شهروندان/انتقال مفهوم پایداری در فرم و شیوه اجرا
	پیام خوش‌نویسی و نقش‌پردازی	کاربرد نمادها در نقش‌پردازی و ثبت آیات و احادیث در خطوط خوش‌نویسی
		آموزش دینی به‌واسطه نوشتن آیات و احادیث، اسما الهی و ادعیه بر کتیبه‌های ورودی

نتیجه‌گیری

تحلیل محتـوای متون دینـی و تاریخی در پاسـخ به پرسـش اول پژوهش نشـان داد که منظر ورودی ابنیه تاریخی عبادی دارای ویژگی‌هـای کالبدی و کارکردی متعدد برگرفته از مبانی فرهنگ اسـلامی بوده که ذیل شـاخص‌های معنایـی تعریف‌کننده حقایـق، اصول و آموزه‌هـا قـرار می‌گیـرد؛ به‌طوری‌کـه ظرفیت‌های متعدد کارکـردی در جلوخان و منظـر ورودی بناها با هدف حفـظ ارزش‌هـای اجتماعی، آمـوزش دینی، هدایت‌گـری و تامین امنیـت و کرامت انسـانی فراهم شده است و از سـوی دیگر، وجوه معنای ظاهر و منظر دیداری ابنیه، پیـام‌آور وحدانیت، قداسـت، تنزیه و خلوص و حقایق الهی اسـت کـه در توصیفات تاریخی کالبـد بناها به‌مراتـب مورد تاکیـد قرار گرفته اسـت. دریافت پاسخ پرسـش دوم پژوهش از طریق تمرکز بر تحلیل محتوای متون تاریخی و قیاس با مفاهیم دینی صورت گرفته است. تمرکز بر متون مذکور نشان داد که سـیاحان اروپایی، عمدتا بر جنبه‌های عینی/حسـی ابنیه از جمله تزیینات هندسی و نقوش گیاهی، فقدان چهره‌نـگاری، فرح‌بخشـی و زیبایـی طبیعت‌محور، سـادگی و بی‌پیرایگـی، شـکوه و ابهـت و ارتفـاع بنا و رویت‌ناپذیـری عرصـه درونـی تاکیـد داشـته‌اند؛ درحالی‌که مورخـان تاریخ محلی و سـیاحان ایرانی با پیش‌آگاهی از تعالیم دینی، بر وجـوه معنایی علاوه‌بر ظواهـر کالبـدی و به‌عبارتـی توصیـف خصوصیـات کالبدی/کارکـردی در جهت نمایـش معانی و مفاهیم مقدس دینی همت گماشـته‌اند. در ایـن توصیفات، خصلت‌هایی چون پاکی و تقدس آب، تقدس درختان کهن، قابلیـت آبادانـی، نقـش نمادین کارکـردی به جهت مسـاحت و عظمت بنا، آرامش و امنیت روانی، کارکردهای دینی و فضـای تمرکز و تامل نمود بارزتری داشته اسـت. هر دو دسـته متون (ب/۱ و ب/۲) نشان می‌دهند که یکایک اجزای منظر با هدف نمایش ابعاد فرهنگ اسلامی شکل یافته و گاه، یک جز از بنا اهداف چندگانه را در این راستا پاسخ‌گو بوده است.

پی‌نوشت

۱. نـک. (نرج‌آبـادی و همـکاران، ۱۴۰۰)؛ (زارع و همکاران، ۱۴۰۰)؛ (رحمتـی‌زاده و همـکاران، ۱۳۹۸)؛ (شـهبازی شیران، حسینی‌نیا و حسینی صدر، ۱۳۹۹).

۲. نک. (عباسی، ولی بیگ و آریا، ۱۴۰۰)؛ (ورمقانی، ۱۴۰۰)؛ (نوری و عینی‌فر، ۱۴۰۰).

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۹). ترجمه ابوالفضل بهرام‌پور، تهران: اسوه.

ابن‌بابویـه، محمدبن‌علی (۱۳۸۱). ***خصال شـیخ صدوق با ترجمه و شرح فارسـی***، ترجمه محمدباقر کمره‌ای، جلد ۱ و ۲، تهران: کتابچی.

ابن‌جـوزی، عبدالرحمن‌بن‌علـی (۱۴۱۲ق.). ***المنتظم فی تاریخ الملوک والامم***، بیروت: دارالکتب العلمیه.

استارک، فریا (۱۳۶۶). ***سفری به دیار الموت***، لرستان و ایلام، ترجمه علی‌محمد ساکی، تهران: علمی.

اسـفزازی، معین‌الدین محمـد (۱۳۳۹). ***روضات الجنّات فی اوصاف مدینه هرات***، با تصحیح و حواشی محمدکاظم امام، جلد ۱، تهران: دانشگاه تهران.

اشـراقی، فیـروز (۱۳۷۹). ***اصفهان از دید سیاحان خارجی***، اصفهان: آتروپات.

اعتمادالسـلطنه، محمدحسـن‌خان (۱۳۶۸). ***مرآة‌البلدان***، به‌کوشش عبدالحسـین نوایی و میرهاشـم محدث، جلد ۴، تهران: دانشگاه تهران.

الهی قمشـه‌ای، حسـین (۱۳۸۷). معماری و فطرت انسانی، ***اندیش‌نامه: مجموعه مقالات میان‌رشـته‌ای شـهر و معماری***، تهـران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسـازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی.

اوکین، برنارد (۱۳۸۶). ***معماری تیموری در خراسان***، ترجمه علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

اینووه، ماسـاجی (۱۳۹۰). ***سـفرنامه ایران***، ترجمه هاشـم رجب‌زاده، تهران: طهوری.

براون، ادوارد (۱۳۹۵). ***یک سـال در میان ایرانیان***، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: اختران.

بروگـش، هاینریش کارل (۱۳۸۹). ***سـفری به دربار سلطان صاحبقـران***، ترجمـه محمدحسـین کردبچـه، تهـران: اطلاعات.

بنجامین، سـاموئل گرین ویلر (۱۳۹۱). ***ایـران و ایرانیان در عصر ناصرالدین شـاه؛ خاطرات نخستین سفیر ایالات متحده امریـکا در ایران***، ترجمه محمدحسـین کردبچه، تهران: اطلاعات.

بورکهارت، تیتـوس (۱۳۸۱). ***هنر مقدس، اصول و روش‌ها***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

بهار، مهرداد (۱۳۹۸). ***از اسطوره تا تاریخ***، تهران: چشمه.
بهرامی‌نژاد، فاطمه و کابلی، محمدهادی (۱۳۹۸). مهندسی فرهنگی در شکل‌گیری الگوی معماری اسلامی، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره ۱۵، شماره ۳۶، ۲۹-۴۸.
پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۸). ***معماری ایران***، ترجمه غلامحسین صدری، تهران: اختران.
تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۹۰). ***سفرنامه تاورنیه***، ترجمه حمیدارباب‌شیرانی، تهران: نیلوفر.
جوادی آملی، عبدالله (۱۳۹۷). ***مفاتیح‌الحیاه***، قم: مرکز نشر اسراء.
حرّعاملی، محمدبن‌حسن (۱۴۱۳ق.). ***تفضیل وسائل الشیعه***، جلد ۳، قم: موسسه آل‌البیت.
حسینی بلاغی، سیدحجت (۱۳۸۶). ***گزیده تاریخ تهران***، تهران: مازیار.
حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۵۲). ***تاریخ سمنان***، سمنان: فرمانداری کل سمنان.
درویشی، صیاد و داودی دهاقانی، ابراهیم (۱۳۹۹). تاثیر فرهنگ بومی اسلامی بر پیشگیری از جرائم در شهر قم، ***اسلام و علوم اجتماعی***، دوره ۱۲، شماره ۲۳، ۱۰۷-۱۲۹.
دلاواله، پیترو (۱۳۹۲). ***سفرنامه پیترو دلاواله (قسمت مربوط به ایران)***، ترجمه شعاع‌الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی.
دوبد، کلمنت اوگاستس (۱۳۸۹). ***سفرنامه لرستان و خوزستان***، ترجمه محمدحسین آریا، تهران: علمی و فرهنگی.
دیباج، سیدموسی و سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۲). ***فلسفه و معماری***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
راولینسون، سر هنری (۱۳۶۲). ***سفرنامه راولینسون (سفر از زهاب به خوزستان)***، ترجمه سکندر امان‌اللهی بهاروند، تهران: آگاه.
رحمتی‌زاده، علی؛ سلطان‌زاده، حسین؛ اعتصام، ایرج و مختاباد امرئی، سیدمصطفی (۱۳۹۸). نقش محیط و فرهنگ در شکل‌گیری آرامگاه‌های دوره اسلامی در حاشیه جنوبی دریای خزر، ***اندیشه معماری***، دوره ۳، شماره ۵، ۶۰-۸۳.
ریچاردز، فرد (۱۳۹۰). ***سفرنامه فرد ریچاردز***، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: علمی و فرهنگی.
ریمون، آندره (۱۳۷۰). ***مقدمه‌ای بر شهرهای بزرگ عربی-اسلامی در قرن‌های ۱۰ تا ۱۲ هجری***، ترجمه حسین سلطان‌زاده، تهران: آگاه.
زارع، شیوا؛ داودی، ابوالفضل؛ کریم‌نژاد، محمدمهدی و دهقان هراتی، محمود (۱۴۰۰). خوانشی بر بازخوانی وحدت در هنرهای بومی سنتی مبید مبتنی بر مفاهیم هنر اسلامی، ***پژوهشنامه تمدن اسلامی***، دوره ۳، شماره ۶، ۱۰۷-۱۳۴.
سجادی، سید جعفر (۱۳۹۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.
سدیدالسلطنه مینابی بندرعباسی، محمدعلی‌خان (۱۳۹۳). ***سفرنامه سدیدالسلطنه (التّدقیق فی سیرالطریق)***، تصحیح و تحشیه احمد اقتداری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). ***فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۲). ***نایین، شهر هزاره‌های تاریخی***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۶). ***گزارش طرح پژوهشی ارتقاء هویت فرهنگی شهر قزوین از طریق بهبود نما و منظر شهری بر اساس آموزه‌های شهر ایرانی اسلامی***، قزوین: سازمان خدمات طراحی شهرداری استان قزوین.
شاردن، ژان (۱۳۴۹). ***سیاحت‌نامه شاردن***، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
شهبازی شیران، حبیب، حسینی‌نیا، سیدمهدی و حسینی صدر، علیرضا (۱۳۹۹). تاثیر اندیشه‌های فرقه حروفیه بر انتخاب برخی از مضامین کتیبه‌های مسجد کبود تبریز، ***جلوه هنر***، دوره ۱۲، شماره ۴، ۶۰-۷۳.
شین‌جو، سوزوکی (۱۳۹۳). ***سفرنامه سوزوکی شین جو (سفر در فلات ایران)***، ترجمه هاشم رجب‌زاده، تهران: طهوری.
صفاءالسلطنه نایینی، میرزاعلی‌خان (۱۳۸۲). ***سفرنامه صفاءالسلطنه نائینی (تحفه الفقراء)***، به اهتمام محمد گلبن، تهران: اطلاعات.
طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۹). ***تفسیر المیزان***، ترجمه سید محمدباقر موسوي همدانی، جلد ۴، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
طبرسی، حسن‌بن‌فضل (۱۳۸۶). ***مکارم الاخلاق***، قم: حبیب.
طهرانی، فاطمه، شریعت پناهی، مجیدولی و اسدیان، فریده (۱۳۹۹). بررسی ویژگی‌های شهر پاک برگرفته از فرهنگ و شاخصه‌های شهر اسلامی در شهر تهران، ***نگرش‌های نو در جغرافیای انسانی***، دوره ۱۲، شماره ۳، ۴۹۱-۵۱۲.
عباسی، نوشین؛ ولی بیگ، نیما و آریا، نیکتا (۱۴۰۰). مطالعه مقایسه‌ای سلسله مراتب ورودی مساجد جامع عباسی و سید اصفهان از منظر نظام تناسبات هندسه ایرانی در پلان، ***فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی***، دوره ۶، شماره ۱، ۳۹-۵۱.
فضل‌الله، رشیدالدین (۱۳۹۳). ***وقف‌نامه ربع رشیدی***، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه.
کشانی همدانی، مینا و سجادزاده، حسن (۱۳۹۹). بازخوانی سازمان فضایی محله در شهر ایرانی از منظر فرهنگ وقف مطالعه موردی: محله علی‌قلی‌آقا، شهر اصفهان، ***مطالعات شهر ایرانی اسلامی***، دوره ۱۰، شماره ۴۰، ۳۳-۷۵.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰). ***سفرنامه کمپفر***، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
کوپر، جین (۱۴۰۰). ***فرهنگ نمادهای آیینی***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی.
گنون، رنه (۱۳۷۹). نمادگرایی درگنبد و چرخ، ترجمه محمدعلی رفیعی، ***معماری و فرهنگ***، دوره ۱، شماره ۴، ۱۸-۱۸.
لوتی، پیر (۱۳۹۷). ***سفرنامه به‌سوی اصفهان***، ترجمه

بدرالدین کتابی، تهران: اطلاعات.
ماساهارو، یوشیدا (۱۳۹۱). ***سفرنامه یوشیدا ماساهارو: نخستین فرستاده ژاپن به ایران***، ترجمه هاشم رجب‌زاده، مشهد: آستان قدس رضوی.
مجلسی، محمدباقر (۱۳۸۶). ***بحارالانوار***، ترجمه ابوالحسن موسوی همدانی، جلد ۸، تهران: اسلامیه.
محمد بن منور (۱۳۹۳). ***اسرار التّوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید***، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، جلد ۲، تهران: آگه.
محمدی ری‌شهری، محمد و خوش نصیب، مرتضی (۱۳۹۳). ***فرهنگ‌نامه مسجد***، قم: دارالحدیث.
مطهری، مرتضی (۱۳۸۶). ***جهان‌بینی توحیدی***، قم: صدرا.
مک گِرگُر، کلنل سی.ام. (۱۳۶۹). شرح سفری به ایالت خراسان، ترجمه مجید مهدی‌زاده، جلد ۱، مشهد: آستان قدس رضوی.
مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴). ***تفسیر نمونه***، جلد ۲، قم: دارالکتب‌الاسلامیه.
ممانی، حمید؛ یاری، فهیمه و حقیر، سعید(۱۳۹۷). مولفه‌های معماری ایرانی-اسلامی و نقش هویت‌بخش تزیینات، ***هنر و تمدن شرق***، دوره ۶، شماره ۲۱، ۳۳-۴۴.
مؤمنی، کوروش؛ عطاریان، کوروش و محبیان، مصطفی (۱۳۹۹). بازشناسی هویت فرهنگ اسلامی در معماری نماهای ورودی مطالعه موردی: خانه‌های بافت قدیم دزفول، ***اندیشه معماری***، دوره ۴، شماره ۷، ۱۴-۲۸.
نرج‌آبادی‌فام، مژگان؛ کرمی، اسلام؛ رئیسی، محمدمنان و جوان فروزنده، علی (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی معناشناختی نشانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصر از منظر اندیشه اسلامی و از دیدگاه ادراک شهروندان (نمونه موردی محله شتربان و رشدیه تبریز)، ***فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی***، دوره ۶، شماره ۲، ۱۳۳-۱۵۲.
نقره‌کار، سلمان و معین مهر، صدیقه (۱۳۹۹). پیشنهاد راهکارهایی برای اثربخشی آموزه‌های اسلامی بر دروس رشته معماری نمونه موردی: دروس مقدمات طراحی معماری بر اساس چهار رویکرد مصوب شورای تحول شورای‌عالی انقلاب فرهنگی (اسلامی‌سازی، بومی‌سازی، کارآمدی و روزآمدی)، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۸، شماره ۲۸، ۵۱-۶۷.
نقیزاده، محمد (۱۳۸۵الف). ***شهرسازي و معماري اسلامي (مباني نظري)***، اصفهان: سازمان نظام مهندسي ساختمان استان اصفهان.
نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۵ب). باغ هستی، الگویی ایرانی برای طراحی یک فضای شهری، ***محیط‌شناسی***، دوره ۳۲، شماره ۴۰، ۶۳-۷۶.
نقی‌زاده، محمد (۱۳۹۴). آموزه‌های قرآنی و شهر آرمانی اسلام، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۳، شماره ۳، ۴۶-۶۷.
نوایی، کامبیز و حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۹۱). ***خشت و خیال (شرح معماری اسلامی ایران)***، تهران: سروش با همکاری دانشگاه شهید بهشتی.
نوری، الهام و عینی‌فر، علیرضا (۱۴۰۰). تحلیل کیفیت فضای مابین مسجد و شهر مطالعه مقایسه‌ای ورودی مساجد منطقه‌ای «سنتی و مدرن» معاصر تهران، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۹، شماره ۳۱، ۱-۱۸.
نوری طبرسی، میرزاحسین (۱۳۶۹). ***مستدرک الوسائل و مستنبط المسائل***، جلد ۳، قم: آل البیت.
ورمقانی، حسنا (۱۴۰۰). رویکردی تحلیلی بر خصلت دعوت‌گری مساجد معاصر بررسی موردی: مساجد تهران، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۹، شماره ۳۰، ۱۲۳-۱۴۳.
همایون‌فر، علیرضا (۱۳۶۷). مدخل آقابزرگ، مسجد و مدرسه، ***دایره‌المعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۱، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
هنرفر، لطف‌اله (۱۳۵۰). ***گنجینه آثار تاریخی اصفهان***، اصفهان: ثقفی.

Refereces

The Holy Qur'an, (1994). Translated by Mohammad Mahdi Fouladvand, Tehran: Office of Historical and Islamic Studies (Text in Arabic & Persian).
Abbasi N., Valibeig N., Arya N. A. (2021). Comparative Study of the Entrance Circulation of Abbasi Jame' Mosque and Seyyed Jame' Mosque in Isfahan from the Perspective of the Persian Geometric Proportion in an Architectural Plan. ***The Culture of Islamic Architecture and Urbanism***, 6 (1), 39-51. URL: http://ciauj-tabriziau.ir/article-1-280-fa.html (Text in Persian).
Bahar, M. (2019). ***From myth to history***, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Bahrami nejad, F., & Kaboli, M. H. (2020). Cultural Engineering in Shaping Islamic Architectural Pattern. ***Islamic art studies***, 15(36), 29-48. doi: 10.22034/ias.2020.103890 (Text in Persian).
Benjamin, S.G.W. (2012). ***Persia and the Persians,*** Translated by Mohammad Hossein Kordbacheh. Tehran: Etela't (Text in Persian).
Brown, E.G. (2016). ***A year amongst the Persian,*** Translated by Mani Salehi Allameh, Tehran: Akhtaran (Text in Persian).
Brugsch, H.K. (2010). ***Reise der K. preussischen gesandtschaft nach Persien 1860 und 1861,*** Translated by Mohammad Hossein Kordbacheh. Tehran: Etela't (Text in Persian).
Burckhardt, Titus. (2002). ***Principes et methodes de l'art scar'e,*** Translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush (Text in Persian).
Chardin, J. (1970). ***Vogages de Chardin,*** Translated by Mohammad Abbasi. Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).
Cooper, Jean C. (2021). ***An illustrated encyclopaedia of traditional symbols,*** c1978, Translated by Ruqiya Behzadi. Tehran: Scientific (Text in Persian).
Darvishi, S., Davoodi Dehaqani, E. (2020). The Effectiveness of the Indigenous Islamic Culture on the Crime Prevention in the City of Qom. ***Journal***

of Mortmain; Case Study: Aligholi Agha neighborhood, Isfahan. ***Iranian Islamic City Studies,*** 10(40), 33-75. doi: 20.1001.1.2228639.1399.10.40.3.7 (Text in Persian).

Loti, P. (2018). ***Vers Ispahan,*** Translated by Badreddin Ketabi, Tehran: Etela't (Text in Persian).

MacGregor, C.M. (1990). ***Narrative of a journey through the province of Khorassan and on the N. W. frontier of Afghanistan in 1875,*** Translated by Majid Mehdizadeh, Vol. 1, Mashhad: Astan Quds Razavi (Text in Persian).

Majlesi, M.B. (2007). ***Sailor Lights,*** Translated by Abul Hassan Mousavi Hamdani, Tehran: Islamia (Text in Persian).

Makarem Shirazi, N. (1995). ***Tafsir Nemooneh,*** vol. 2, Qom: Dar al-kotob al-Islamiah (Text in Persian).

Mamani, H., Yari, F., Haghir, S. (2018). Components of Iranian-Islamic Architecture and the Identity-Constructing Role of Embellishments. ***Journal of Art and Civilization of the Orient,*** 6(21), 37-46. doi: 10.22034/jaco.2018.77148 (Text in Persian).

Masaharu, Y. (2012). ***Travels of Yoshida Masaharu the first emissary of Japan to Iran in Qajar (1880 - 81 A. D.),*** Translated by Hashem Rajabzadeh. Mashhad: Astan Quds Razavi (Text in Persian).

Mohammad Bin Monavar (2014). ***The Secrets of Monotheism in the Shrines of Sheikh Abu Saeed,*** by Zabihollah Safa, Vol. 2, Tehran: Agah (Text in Persian).

Mohammadi Reishahri, M., Khosh Nasib, M. (1014) ***Mosque Dictionary,*** Qom: Dar al-Hadith (Text in Persian).

Momeni, K., Attarian, K., mohebian, M. (2020). Recognition of the identity of Islamic culture in the architecture of input faces (Case study: Dezful House of Old Texture). ***Journal of Architectural Thought,*** 4(7), 14-28. doi: 10.30479/at.2020.11193.1263 (Text in Persian).

Motahari, M. (2007) ***Monotheistic worldview***, Qom: Sadra (Text in Persian).

Naghizadeh M. (2015). The "Quranic Teaching" and the "Ideal Islamic City". ***Journal of Researches in Islamic Architecture,*** 3(3), 46-64. URL: http://jria.iust.ac.ir/article-1-272-fa.html (Text in Persian).

Naghizadeh, M. (2007a). ***Islamic urban design and architecture (The pretical bases),*** Isfahan: Isfahan Province Building Engineering System Organization (Text in Persian).

Naghizadeh, M. (2007b). The garden of existence, an Iranian model for designing an urban space, ***Journal of Environmental Studies,*** 32(40), 63-76 (Text in Persian).

Narjabadifam M., Karami I., Raeesi M. M, Javan Forouzande, A. (2021). A Comparative Semantic Study of Landmarks of Old and Contemporary Neighborhoods from Perspective of Islamic Notions and the Perspective of Citizens' Perception (A Case Study of Shotorban and Roshdiyeh Neighborhoods of Tabriz). ***The Culture of Islamic Architecture and Urbanism,*** 6(2),133-152. URL: http://ciauj-tabriziau.ir/article-1-308-fa.html (Text in Persian).

Navaei, K., Haji Qasemi, K. (2012) ***Clay and Imagination (Description of Iranian Islamic Architec-of Islam and social sciences,*** 12(23), 107-129. doi: 10.30471/soci.2020.5813.1417 (Text in Persian).

De Bode, C.A. (2010). ***Travels in Luristan and Arabistan,*** Translated by Mohammad Hossein Aria, Tehran: Scientific and Cultural (Text in Persian).

Della Valle, P. (2013). ***Cose e parole nei viaggi di pitro della valle,*** Translated by Shoaedin Shafa, Tehran: Scientific and Cultural (Text in Persian).

Dibaj, S.M., Soltanzadeh, H. (2013). ***Philosophy and architecture,*** Tehran: Cultural Research Office (Text in Persian). Inoue, Masaji. (2011). ***Chuo ajiya ryokoki,*** Translated by Hashem Rajabzadeh. Tehran: Tahori (Text in Persian).

Elahi Qomshei, H. (2008) ***Architecture and human nature,*** Andishnameh 1, Tehran: Ministry of Housing and Urban Development (Text in Persian).

Esfazazi, M.M. (1960). ***Gardens of Paradise in the descriptions of the city of Herat,*** Corrections and Margins by Mohammad Kazem Emam, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

Eshraghi, F. (2000). ***Esfahan: from the view point of foreign travelers,*** Isfahan: Atropat (Text in Persian).

Etemad al-Saltaneh, M.H. (1989). ***Country mirrors,*** by Abdol Hossein Navaei and Mirhashem Mohades, Vol. 4, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

Fazlollah, R2014) .). ***Waqfname Rabi' Rashidi,*** Tehran: Awqaf and Charitable Affairs Organization (Text in Persian).

Guénon, R2000) .). Symbolism in dome and wheel, Translated by Mohammad Ali Rafiei, ***Architecture and Culture,*** 1(4), 18 (Text in Persian).

Haqiqat, A.R. (1973) ***History of Semnan***, Semnan: General Governorship of Semnan (Text in Persian).

Homayounfar, A. (1988). Entry of Agha Bozorg, Mosque and School, ***Great Islamic Encyclopaedia,*** Vol. 1, Under the Supervision of Kazem Mousavi Bojnourdi, Tehran: Great Islamic Encyclopaedia Center (Text in Persian).

Honarfar, L. (1971). ***Isfahan Historical Artifacts Treasure,*** Isfahan: Thaghafi (Text in Persian).

Hore 'ameli, M.H. (1992). ***Preference of Shiite means,*** Qom: Al-Al-Bayt Institute (Text in Arabic).

Hosseini Balaghi, S.H. (2007). ***Selected history of Tehran,*** Tehran: Maziar (Text in Persian).

Ibn Babouyeh, M.A. (2002). ***Characteristics of Sheikh Sadouq with Persian translation and commentary,*** Vol. 1&2. Translated by Mohammad Baqer Kamarei. Tehran: Ketabchi (Text in Persian).

Ibn Jozi, A.R.A. (1991). ***Regular in the history of kings and nations,*** Beirut: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah. (Text in Arabic).

Javadi Amoli, A. (2018). ***The keys to life***, Qom: Isra Publishing Center (Text in Persian).

Kaempfer, E. (1981). ***Am hofe des persischen grosskonigs (1684 - 85),*** Translated by Keikavos Jahandari. Tehran: Kharazmi (Text in Persian).

Kashani Hamedani, M., Sajadzadeh, H. (2021). Revisiting the Spatial Organization of Neighborhoods in the Iranian City in Terms of the Tradition

Shinjo, S. (2014). ***Perushiya kogen rioko-ki, Translated by Hashem Rajabzadeh***, Tehran: Tahouri (Text in Persian).

Soltanzadeh, H. (2017). ***Report on the research project of improving the cultural identity of Qazvin city by improving the facade and urban landscape based on the teachings of the Iranian islamic city***, Qazvin: Qazvin Province Municipal Design Services Organization (Text in Persian).

Soltanzadeh, H. (2013). ***Nain: city of historical millennia***, Tehran: Cultural Research Office (Text in Persian).

Soltanzadeh, H. (2011). ***Entry spaces in the traditional architecture of Iran***, Tehran: Cultural Research Office (Text in Persian).

Stark, F. (1987). ***The Valleys of the Assassins and other Persian travels***, Translated by Ali Mohammad Saki. Tehran: Scientific Publications (Text in Persian).

Tabarsi, H.F. (2007) ***Makarem al-Akhlaq***, Qom: Habib (Text in Persian).

Tabatabaei, S.M.H2010) .). ***Tafsir al-Mizan***, Translated by Seyed Mohammad Bagher Mousavi Hamedani, vol.4. Qom: Society of Seminary Teachers of Qom (Text in Persian).

Tavernier, J.B. (2011). ***Voyage en perse***, Translated by Hamid Arbab Shirani. Tehran: Niloufar (Text in Persian).

Tehrani, F., Shariat Panahi, M., Asadian, F. (2019). Investigating the characteristics of the clean city derived from the culture and characteristics of the Islamic city in Tehran. ***New Attitudes in Human Geography***, 12(3), 491-512 (Text in Persian).

Varmaghani H. (2021). An Analytical Approach to the Invitation quality of Contemporary Mosques (Case Study: Mosques of Tehran). ***Journal of Researches in Islamic Architecture***, 9(1), 123-143. URL: http://jria.iust.ac.ir/article-1-881-fa.html (Text in Persian).

Zare, S., Davodiroknabadi, A., Karimnejad, M., & Dehghanharati, M. (2022). A Review of Unity in Indigenous Traditional Meybod indigenous Arts based on Islamic Art. ***Iranian Civilization Research***, 3(2), 107-134 (Text in Persian).

URLs:

URL1. https://www.alibaba.ir/mag/jameh-mosque-of-yazd, date access: 12/9/2022

URL2. https://dornatrip.com, date access: 31/10/2022

URL3. https://farsicad.com/product/jameh-mosque-of-ardestan, date access: 12/9/2022

URL4. http://naeincity.blogfa.com, date access: 31/10/2022

ture), Tehran: Soroush in collaboration with Shahid Beheshti University (Text in Persian).

Noghrekar, S., Moein Mehr, S. (2020). Suggest solutions for the effectiveness of "Islamic teachings on architecture courses" Case Study: Architectural Design Basics Courses Based on the four approaches approved by the Transformation Council of the Supreme Council of the Cultural Revolution:(Islamization, localization, efficiency and updating). ***Journal of Researches in Islamic Architecture,*** 8(3), 51-68. URL: http://jria.iust.ac.ir/article-1-1354-fa.html (Text in Persian).

Nouri E, Eynifar A. (2021). Analyzing the Quality of in-between Spaces of Mosque and City: Comparative study of Entrances in Regional "Traditional and Modern" contemporary Mosque in Tehran. ***Journal of Researches in Islamic Architecture,*** 9(2), 1-18. URL: http://jria.iust.ac.ir/article-1-1233-fa.html (Text in Persian).

Nouri Tabarsi, M.H. (1990) ***Investigator of means and extractor of issues,*** Qom: Al-Al-Bait (Text in Persian).

O'kane, B. (2007). ***Timurid architecture in Khorasan,*** Translated by Ali Akhshini, Mashhad: Islamic Research Foundation (Text in Persian).

Pope, A.U. (2009). ***Persian architecture,*** Translated by Gholamhossein Sadri, Tehran: Akhtaran (Text in Persian).

Rahmatizadeh, A., Soltanzadeh, H., Etesam, I., & Maktabad Amyat, S. M. (2019). The role of environment and culture in the formation of Islamic tombs in the southern margin of the Caspian Sea. ***Journal of Architectural Thought,*** 3(5), 60-83. doi: 10.30479/at.2019.10608.1189 (Text in Persian).

Rawlinson, H.C. (1983). ***Notes on a March from Zahab to the foot of Zagros, along the mountain of khuzistan, (Susiana) and from thence through the province of Luristan to Kermanshah in the year 1836,*** Translated by Sekandar Amanollahi Baharvand, Tehran: Agah (Text in Persian).

Raymond, Andre. (1991). ***The Great Arab cities in the 16th*** - 18th centuries an introduction, Translated by Hossein Soltanzadeh, Tehran: Agah (Text in Persian).

Richards, F.C. (2011). ***A Persian jounney***, Translated by Mahindokht Saba, Tehran: Scientific and Cultural (Text in Persian).

Sadid al-Saltaneh Minabi Bandarabasi, M.A. (2014). ***The Travelogue of Sadid al-Saltaneh (Al-Tadaqiq fi Seir al-Tariq),*** Edited and Updated by Ahmad Eghtedari, Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Endowment Foundation (Text in Persian).

Safa al-Saltaneh Naini, M.A. (2003). ***Travelogue of Safa al-Saltaneh Naini (The masterpiece of Jurists),*** by Mohammad Golban, Tehran: Etela't (Text in Persian).

Sajadi, S.J. (2014). ***Dictionary of mystical terms and interpretations***, Tehran: Tahouri (Text in Persian).

Shahbazi Shiran, H., Hosseini Nia, S.M., Hoseini Sadr, A. (2021). The effect of the thoughts of the Hurufieh cult on the selection of some themes of the inscriptions of the Blue Mosque of Tabriz. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 12 (4), 60-73 (Text in Persian).

of these aspects in the Islamic architecture and city. Then it traces the aspects of this influence in the meaning and body of the historical building by examining local histories, biographies and travelogues in a historical context.

The research method is content analysis and the data collection method is through existing literature in library; by comparing the teachings and concepts of Islam extracted from religious texts with the historical texts describing the buildings of worship, the semantic and content causes and methods of shaping the input structure of the mentioned uses are analyzed.

In order to determine the research indicators while studying specialized texts, the theory of the Islamic city has been taken into account. In the theory of Islamic urban planning, it is stated that the verses of the Qur'an form the general rules of the Islamic city, and the hadiths of the Prophet (pbuh) determine the basic principles of the cultural and social values of the Muslim city, which have appeared in material form. The theory of the Islamic city is a broad topic that has been formed by philosophers and researchers in explaining the characteristics of the Islamic city, its values and principles, and has been cited in some contemporary researches. An Islamic city is a city that is formed on the basis of Islamic culture and Islamic rules. The dominant factor in the model of the Islamic city is the religion of Islam, and all aspects and indicators of the social and physical life of the city are organized and identified by it.. An Islamic city is a city built on the foundations, principles and courses of the Qur'an and hadiths. The principles that should be considered in the design of the urban landscape of worship places are related to the features of the Islamic city on the one hand and to architectural design on the other hand. Thirteen indicators of research have been identified on three general components, including divine truths, religious teachings, and the principles of urban planning and Islamic architecture.

The research starts by recognizing the dimensions of Islamic culture in 2 categories of sources, including religious texts and specialized texts on Islamic architecture and urban planning. After deducing the indicators of the research, it deals with its various manifestations in the semantic and physical aspects of the historical buildings, and the contemporary viewpoint on the religious building construction. Since the main issue is in regards to the principles and teachings of Islamic culture- after thorough description of historical religious places- ancient texts, travelogues, and local histories are studied and the descriptions regarding the functional, physical, and spatial characteristics of religious uses have been analyzed in terms of their relationship with Islamic culture.

Present research is practical in terms of purpose; since it is trying to address one of the concerns of architecture and urban landscape by using the literature review, that is, the issue of repayment to the meaning and spirit that governs the body and the architectural space, and in this way, acquiring the Islamic Iranian identity in the urban landscape. Also, content analysis method has been used in the research; using library resources and relying on the theory of the Islamic city and its principles and components, numerous categories were extracted and then categorized into 13 indicators from 3 main components. And finally, the analysis of these foundations has been done in historical descriptions and architectural examples.

The results of the research clarify how the Islamic culture is reflected in the facade and landscape of the entrance of the ancient religious buildings through rereading the historical descriptions of these buildings in comparison with three influential components in religious architecture, including attention to divine attributes, general Islamic teachings, and the principles of urban planning and Islamic landscape. The entrance landscape of the historical religious buildings has many physical and functional features taken from the foundations of Islamic culture, which are placed under the semantic indicators defining truths, principles and teachings; so that multiple functional capacities have been provided in facade and the entrance landscape of the buildings with the aim of maintaining social values, religious education, guidance and providing security and human dignity. On the other hand, the aspects of the appearance meaning and the visual landscape of the buildings convey unity, holiness, purity and divine truths, which have been emphasized many times in the historical descriptions of the body of the buildings.

The results show that the entrance view of the historical buildings of worship has many physical and functional characteristics derived from the principles of Islamic culture in three sub-sections of meaning (unity, holiness, purity, respect for nature), function (guidance, providing security and peace of mind, preservation of social values, importance of endowment, respect for human beings) and body (strength and stability, painting and line, beauty and happiness) can be analyzed. Focusing on historical texts and comparison with religious concepts showed that European tourists mainly emphasized the objective/sensual aspects of the buildings, including geometrical decorations and plant motifs, lack of face painting, pleasuring and nature-oriented beauty, simplicity, grandeur, and the height of the building and the invisibility of the inner arena. While the historians of local history and Iranian tourists, with the foreknowledge of religious teachings, have focused on semantic aspects in addition to physical appearances, in other words, the description of physical/functional characteristics in order to show religious meanings and sacred concepts. In these descriptions, features such as the purity and sanctity of water, the sanctity of old trees, the ability to develop, the symbolic role of a function for the area and grandeur of the building, peace and psychological security, religious functions and the space for concentration and reflection have had a more obvious appearance. Both groups of texts show that each component of the landscape was formed with the aim of showing the dimensions of Islamic culture, and sometimes one component of the building served multiple purposes in this regard.

Keywords: Islamic Culture, Religious Buildings, Islamic City, Entrance View, Historical Buildings.

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Content Analytical Approach on Historical Descriptions of the Entrance Space of Religious Buildings Based on the Principles of Islamic Culture [1]

Hosna VarmaghanI [2]

Received: 2022-05-17
Accepted: 2022-11-15

Abctract

Worship buildings in the historical cities of Iran are considered fundamental elements of urban structure and Islamic culture. The physical structure of these buildings and the formal and functional patterns of each of their components are the result of the intervention of various factors such as religious thoughts and beliefs, religious teachings and deep spiritual concepts. The entrance space has always had a special place in the thoughtful design of Iranian architects. Because in addition to its main function as an articulation space, visually and perceptually, it has also been the Interface space between a building and the urban space and a criterion for recognizing cultural and social identity. In religious places, this space is more important; since this communication node between the city and architecture is a symbolic place through which the values of Islamic culture, the beliefs of the community, religious teachings, and the characteristics of the Islamic city are represented. Accordingly, the entrance design becomes important. This facade can partially express the truths hidden in the religious teachings and principles, either in the form of calligraphy and motifs of the inscriptions, or by the height, proportions, and circumstances of the façade design.

Decorations are not only from the viewpoint of religious art, but also in accordance with the concepts of verses and hadiths. And the themes of phrases and poems engraved on the inscriptions contain religious teachings, moral rules and principles, mystical concepts, historical descriptions, and even jurisprudence assignments. The present article with the aim of revealing the aspects of the relationship between the basics of Islamic culture and the physical / functional perspective of the entrance of religious buildings, seeks to answer a main question: How have the principles of Islamic culture and teachings affected the appearance and functions of the entrance of historical religious buildings? By giving priority to the realigious principles and teachings in shaping the physical and functional structure of religious places, the present article first searches for these principles and teachings by examining religious texts and also the reflection

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.40435.1797

2-Assistant Professor, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran.
Email: h.varmaghani@qiau.ac

bodies such as the earth, sky and sun, moon and stars are also depicted in national emblems of Iran and China. Besides these natural elements, sword, crown, axe, Zongi (golden cup) etc. are among the tools incorporated in the designs of these emblems. Therefore, there can be structural similarities between the two.

Although both emblems share similar structural elements, but the Chinese national emblem showcases more ritualistic motifs, more natural and animal elements, and contains allusions to the Chinese astrology by depiction of elements such as fire, water, wood, metal, plant, and earth; the earth in the form of a mountain, rice embodies water etc. Mythological elements and ornaments of the imperial dress can also be seen in the Chinese national emblem. In lion and sun emblem of the first Pahlavi, religious elements are depicted, but compared to the Chinese counterpart, it has less natural, animal and plant elements. The earth is not included in the Iranian emblem. Apart from the sword, which can be a sign of the crescent moon and of course Islam and Shiism, there is no trace of other heavenly bodies. Oak and olive can be considered as symbols of plants and water. The crown is the symbol of the king on the top side of emblem. In the Pahlavi period, the feminine power is not showcased in the design of the emblem.

The study goes on to compare the meanings and concepts in the two symbols. In the sign of lion and sun, for example, the element of lion can be seen as a reference to the power of the kingdom. But the two animal elements, dragon and Feng-Huang, refer to two royal characters, the king and the queen, which show complementary forces of yin and yang that are eternal. Meanwhile, the sun in the lion and sun emblem again, refers to the king, and there are no feminine symbols to compensate as the queen. Also, oak and olive plant branches in Pahlavi's emblem represent concepts such as longevity, unity, security, victory and peace, but the plant element of the Republic of China, which is the rice spike, is a reference to the importance of earth and agriculture in Taoism and rice's crucial significance in Chinese culture, and the work, effort, toll that goes into the production of rice as the singular most recognized product of China. Although the sword in the sign of the lion and the sun is associated with guarding and protection, it also refers to Shiism and the revered regard for Imam Ali (pbuh) among Muslims. The axe is also associated with the concept of grains and their protection. Also, Zongi, in Chinese symbolism, can carry meanings such as purity, spiritual growth, and is a symbol of the emperor's virtue in loyalty and filial piety. In examining the lion and the sun, several concepts such as resistance and authority, unity, the importance of royalty have been revealed. In the Republic of China's emblem, the induction of concepts such as the importance of religion, the importance of earth, agriculture and natural elements in accordance with Taoism, unity, blessing and fertility can be detected.

Therefore, it can be concluded that both signs, while referring to numerous material concepts, have also placed religion and moral themes in the center of attention. The lion and sun motifs is a declaration of nationalistic goals such as the importance of the king and the royal position, the importance of religion, ideal concepts such as security, unity, longevity, victory, peace, hope, blessing, guarding and protecting the country. The national emblem of the Republic of China also shows similar messages as the emblem of the lion and the sun, although more, which include the special position of the king and queen, the importance of opposing yet complementary forces, the sacred position of Taoism, and ideal concepts such as authority, blessing, immortality, unity, happiness, longevity. Both emblems have showcased cosmic symbols. Both bring to life the concepts, topics of morality or religious principles. The emblem of the Republic of China, is inspired from the old decorations of the traditional imperial dress, which in turn depicted the emperor as the symbol of the son of the sky, and referred to the teachings of Confucius and his twelve moral commandments that the emperor embodied in order to be a just ruler. Therefore the emblem of Republic of China implies that a good prosperous country with instructive policies is achieved only through an authority that follows moral codes as its principle policy. In first Pahlavi's national emblem, such moral symbols are not much showcased, but mostly concepts such as chivalry, bravery, and good fortune and good omens are emphasized, with a focus on Imam Ali (pbuh) as the embodiment of morality and courage.

Key words: Symbol, Meaning, National Emblems, Pahlavi of Iran, Republic of China.

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Comparative Study of the Symbols in the National Emblems of the First Pahlavi in Iran and the Republic of China [1]

Sajedeh Nikian [2]
Farideh Afarin [3]

Received: 2022-06-01
Accepted: 2022-11-29

Abctract

The aim of the research is to study the structural elements of the Pahlavi emblem and the Republic of China through descriptive-analytical method, based on comparative studies, and content analysis. By means of reflective schemas to determine the extent of the application of symbols and meanings and concepts called to find common themes and ideals or to extract the cultural differences and political covenants of these two countries within a comparative approach in a determined period of time.

Since the two countries of Iran and China have had extensive communication and significant cultural and artistic relations through the Silk Road, and the perceived integration between Buddhist and Islamic arts, the attitude of the two countries on the basis of several thousand years of civilization, in choosing and designing their prominent national emblems in a specific time frame, can be significant and offer important insights.

The question is How and to what extent have these two countries used symbols for the design of national emblems, for the purpose of directing political covenants and moral themes, etc., in the same period of time?

Results: In the present study, it was determined that national emblems are representative image sources of a country that are influenced by its history and culture. In this research, the structure of reflective schemas and meanings of symbols in the emblems of the First Pahlavi and the Republic of China based on the importance of such schemas, have been examined. According to reading of Kant, reflective schemas are extracted from reflection on spatio-temporal dynamism or dynamics of a being, animal, tree, etc. Considering the existing structural similarities between the two emblems, it is possible to compare them.

Both emblems are made of natural elements - heavenly bodies, mountains, plants and animals - and tools; Lion, dragon and Feng Huang as animal elements, oak branch, olive and rice as plant elements, heavenly

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.40577.1802

The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Sajedeh Nikian, Entitled: “Analysis of the Aesthetic Effect of National Emblems of Six Countries According to the Cognitive Approach”

2-MA., Department of Art Research, Faculty of Art, Semnan University,Semnan, Iran.
Email: sajedeh.nikian@semnan.ac.ir

3-Associate Professor,Department of Art Research, Faculty of Art, Semnan University,Semnan, Iran, Corresponding Author.
Email:f.afarin@semanan.ac.ir

surface, the big size of T-shapes pieces compared to knots that reduces delicacy of final product compared to real handmade carpet. Although this flooring is designed for 7-11 years old children, it may be used by people from any age group, as it is a new and innovative product.

As mentioned before, the double diamond method despite other methods is not a linear and steady approach, but each stage complements other stages and covers the defects of other parts in terms of divergence and convergence; so that it guarantees the user's feedback concerning the process and product at 4th stage using square weft pieces and the original prototype of the toy-flooring.

Studies show that girls are more inclined to use this toy than boys, particularly at such stages as designing and converting the pattern into cartoon while boys like to put the pieces together and make flooring based on their desired pattern. Researchers have concluded that toys have direct effect on children's future career. This toy-flooring too may have positive impact on children's unconscious mind and guide them toward their future job whether as an art or as a profession.

The information presented in this study such as the abundance of carpet colors, common dimensions and sizes, children's desired patterns, etc. in terms of reliability, may help handmade carpet producers to identify the tastes and attitudes of this age group. Further studies are suggested to perform more comprehensive investigations on this subject and reproduce information presented in this study using different tastes and generations.

The flooring design and final product as an invention is under investigation by judges in Iran. The invention described in this study differs from the prototype described in the dissertation numbered 14005014003004290 which is cubic in shape and fluffy in texture but having similar application. We have tried to present a simpler, cheaper and more accessible product in this article compared to the prototype described in the dissertation.

We hope to present this product in digitalized format using available technologies and web-based platforms in carpet production particularly design, cartoon development and T-shaped pieces sale stages, so that it accessibility for children would be facilitated and they would easily develop their own design and pattern through combining T-shaped weft pieces at various colors and designs.

The present study is not subject to any conflict of interests with any person and organization except traditional carpet community that shows no inclination for innovation in this field.

Key Words: Flooring, Handmade Carpets, Carpet Production Process, Toys, Gamification

The following questions are posed in this research:

- What stages are involved in handmade carpet production?
- How children (1—17 years old) may become familiar with these stages?
- What raw materials, designs, colors and patterns are used in handmade carpets?
- How does modern method of gamification reflect the process of handmade carpet production?

The present research is a descriptive- applied research of qualitative type in which double diamond model is used for problem solving. For data collection, observation, monitoring and questionnaires were used. The statistical population of this study consists of 100 7-11 year-old children from 2 schools (one school dedicated to girls and one to boys) in region 2 of Tehran municipality, who were randomly selected and were classified as middle class in terms of financial position, with interests and abilities of the new generation living in urban regions with relative welfare with no background mentality about carpet production and process of carpet weaving, and living far from main centers for carpet production enterprises who showed interest for cooperation and participation in this study. Due to the distribution of statistical population in this region, we tried to classify participants based on their educational grade given time and place considerations of the two schools. According to Cochran formula, totally 100 students, in other words 50 students from each school and 10 students from each educational grade divided by gender were selected for this study with 0.5% margin for error; their behavior was studied and recorded using interview and questionnaire. Finally, the primary sample was provided for them for testing.

For children to learn about handmade carpet production, they need to know about the stages of this process. Below, a summary of this process is described:

Selecting form and dimension; selecting ready to use pattern or designing one; point and color; selecting yarns and pile; dying the fibers; pattern reading; weaving and knotting; complementary stage.

Contrary to the common belief among the publics who think handmade carpet production involves just weaving and knotting, the process takes a significant length of time requiring hard work that sometimes may seem boring, particularly to children. Moreover, learning knotting and weaving carpet may seem unattractive and non-amusing to children. Hence, designers have designed simple, small plastic looms in order to attract children's interest via gamification using common motifs and patterns used in carpet weaving. Such products are popular more among girls. Since many studies have demonstrated the direct effect of toys on the future career of children, we have tried to include double diamond method in this study that is one of the popular methods in carpet production and provided children with the opportunity to try carpet weaving in a simple and harmless manner fitted to their age which also could be considered amusing. So that children can be engaged in a pleasant challenge in which they combine creativity and joy by completing a pattern through the process of hand-woven carpet and produce modular flooring.

Gamification is a relatively new word but its underlying concepts dates back to ancient ages. The best method for teaching and learning free from coercion and strictness is gamification. The behavioral culture of gamification has always been popular among the publics. It seems that the first case of motivational game aimed behavioral change and teaching tried by individuals could be found in folklore stories particularly in Iran. Story of Hasan The Bald narrates a lazy and self-indulgent boy whose mother tries to motivates him to step out of the house by placing some apples on the path. By this trick, he is motivated to move in order to reach to his favorite fruit, apple.

In this study, we investigated various aspects of discovery in double diamond method and then defined the problem. At this stage, by screening the information obtained in discovery stage, we reached to a suitable solution for teaching the process of handmade carpet production. Based on monitoring results and field observations concerning the process of handmade carpet weaving in line with the goals of this study, general trend of the game, and touch points that must be passed through by user to become familiar with the stages of carpet production, we identified 5 stages involved in designing the final product.

By passing through above described process designed in this toy, children would learn about designing the carpet, converting the design into pattern, reading the pattern (cartoon), selecting the color palette according to the pattern, concept of knots in carpet weaving which are simplified in the toy, and then putting together the T-shaped pieces made of felt on a punched board that resemble knots on the carpet loom. The final flooring with desired pattern and customized design is made by the user. Users can apply various designs and patterns as desired and amuse themselves.

Some of the features of this product that make it attractive include: aesthetics, affordability, user friendliness, diverse patterns, portability, etc. all of which serving the purpose of learning about the process of handmade carpet production via gamification. This product has some disadvantages too: its height relative to the earth

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Gamification in Designing a Toy for Children Aged 7-11, Inspired by Carpet Weaving Process [1]

Safa Naghash Chirehdast [2]

Khashayar Hojati Emami [3]

Received: 2021-11-24

Accepted: 2022-12-28

Abctract

In the past, in rural and urban communities of Iran, a lot of families with generations of carpet weaving as their occupation had almost all members of the family engaged in this profession. Since childhood, children were in touch with carpet and its design, knot and pattern alongside their parents as a pastime besides the main source of income for the household such as farming, etc. At present time, with development of urbanism and increased distance of main centers of carpet production particularly in Tehran you hardly see someone in households engaged in this profession as either an occupation or a pastime. Hence, making the new generation in urban communities familiar with the process of carpet production may make them interested in this art and they even may become motivated to pursue the jobs related to carpet art and industry, thus resulting in a change in common clichés about inferiority of carpet-related jobs, and therefore improve the next generation's attitude and public opinion towards this important art and industry.

The necessity of improving the social position of carpet weaving as an occupation is undeniable. This goal would not be achieved unless by changing people's attitude during childhood. In most developed communities, people get familiar with different jobs during childhood. Hence, for the survival of carpet art and industry and familiarity of the new generation in urban communities with this industry, it is important to make children (7-11 years old) familiar with the process of carpet production, its common designs and principles, as psychologists specialized in growth stages believe that childhood is the best period for promoting individual creativity for their future career.

The following goals are considered in this research:

- Making children (11-17 years old) familiar with the process of handmade carpet production and designing a method for showing them the process using gamification, regardless of the common tools existing in the market for weaving of the carpet.

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.38610.1726

The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Safa Naghash Chirehdast, Entitled: "Designing a Type of Customized Flooring using Handmade Carpet Wastes"

2-MA., Department of Industrial Design, Art University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: safa.nch@gmail.com

3-Assistant Professor, Department of Industrial Design, Art University, Tehran, Iran.
Email: k.emami@art.ac.ir

a survey, fourteen samples have been identified and selected in a non-probable and purposeful manner: Imamzadeh Ebrahim in city of Babolsar, Imamzadeh Abdul Saleh in city of Marzroud, Imamzadeh Abdullah in city of Mahfroz Mahalla, Imamzadeh Yahya, Imamzadeh Prince Hossein and Imamzadeh Abbas in the city of Sari, Imamzadeh Ali Asghar, Imamzadeh Qasim and Imamzadeh Sultan Mohammad Taher in the city of Babol, Imamzadeh Yusuf in city of Noor, Imamzadeh Mofid in city of Neka, Shamsuddin Babelkani tomb in city of Behshahr, and the wooden door currently kept at Aga Khan Museum, Canada.

In order to prove that the works belong to the 9th century AH, first the inscriptions were studied thoroughly and then their decorations were determined and classified. After categorizing the extracted technical and visual features, the works have been compared to highlight the evolution in these works. It should be noted that historical wooden doors - at least based on the examples remained after the advent of Islam in Iran - were usually made by two techniques: One Piece and Frame and Plate. In the one-piece method, a wooden board was cut to the desired dimensions, and while keeping the two appendages at the top and bottom as a round heel (the only point in common with the frame and plate technique), other decorations - mostly engravings and carvings - were added later onto the surface of the door directly. But in the frame and plate technique - at least the oldest example of it is from the Abbasid period - unlike the one-piece technique, the panels are made up of smaller components called frame and plate. This allows the manufacturer to decorate the panels separately and then install them inside the door frames. Another advantage of this technique, which is still being applied to this day, is its high resistance against the factors of mechanical destruction of wood, such as tension, warping, contraction and shrinkage (property of absorbing and repelling moisture) and so on. The use of reliable connection of the crotch and tongue along with wooden nails can be counted as another reason for the popularity of this method of door making. The main components of the doors in this method are the frame, the plate, the round heel and the nose. An additional point in this topic is the extension of the doors outside of the general norm in order to add a skylight in the upper part of the studied doors, which are decorated in the manner of latticework and hollow porcelain knots along with carvings. It is worth mentioning that, perhaps, other doors of the statistical community of the current research also had this feature, but due to the destruction of the building or moving to another place, it is possible that their light-reflecting part has been lost.

As it can be seen from the content of this article, the Marashi Shiite government has been one of the supporters of the arts related to Shiite beliefs, and this causes the construction of shrines to suddenly flourish in the 9th and 10th centuries A.H. compared to the previous periods. In parallel, some artworks of the northern regions of Iran, including arts related to wood, have been developed and applied in buildings as architectural decorative elements, including the grave box, door, window and skylights made of mostly local wood (Azad-Sorkhdar).

Due to the variety of shapes and forms of shrines, some have more entrances and windows, which is another reason for the perceived variety of wooden doors in that period. Among other factors of the development of these arts, we can mention the element of endowment, in such a way that the religious patrons paid attention to their religious customs in addition to pursuing political goals by financing the various components of these shrines such as doors. Which resulted in, artistic carpentry becoming the generational profession of many families in north of Iran, for several centuries, and also contributing to the tradition of teamwork among artists of that area.

It is remarkable to point that, despite the civil turmoil and unrest in the Tabaristan (Mazandaran) in that period, the support for these artistic endeavors were not exclusive to a certain person or ruler, these activities and commissions for the construction of the entrance doors of the shrines did not stop either. It is possible that in the future other doors will be found and this historical diversity will be complemented more accurately.

According to the findings of this article, some important issues are worth mentioning: First, during the rule of the Shiite Marashi dynasty in present-day Mazandaran, their role in strengthening and establishing stability and promoting the art and architecture of the Shiite religion is significant and can be studied more extensively. Furthermore in this period, patrons of the arts have played a significant role in the emergence of all kinds of architectural decorations, especially historical wooden doors, as a continuous tradition, in the context of existing political, social and religious conditions. In a way that the historical journey of the discussed wooden doors, sheds light on a century of continuous support for carpentry as an art. In fact, assigning a lot of decorations to the buildings that belong to the Shiites and Imam's descendants' shrines represents the Shiite beliefs of the people of this region. In addition, in the inscriptions of most of the investigated works, the patron's name is clearly mentioned along with the creator and artist.

In terms of historical scope, exactly half of the works are related to the first half of the period and the rest to the second half. This can indicate the consistency of the construction of wooden works during the mentioned era. This balance is noticeable in some other visual and technical components. For example: the common pattern in the construction method and the general form of the frames, as well as the skylights above the doors, decorating the middle panel with geometric knots, covering the nose with similar geometric and plant motifs, the use of concave pavement with medium ground depth. The results of the research show that due to the serious support of the Marashis for the construction of shrines and subsequently wooden doors, a continuous movement can be detected in the construction and decoration of these doors.

Keywords: Wooden Doors, Inlaid 9th Century AH, Marashis, Historical Doors of Tabaristan.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Comparative Study of Historic Wooden Doors in Tabaristan During the Reign of the Marashis (14-15 Century) [1]

Mohammad Madhoushian Nejad [2]

Hojjatollah Askari Alamouti [3]

Received: 2022-09-19

Accepted: 2023-01-24

Abctract

Among the historical Islamic wooden works remaining in Iran, wooden doors are significant examples, ideal for the study of history of art in Iran. In addition to decorations, they have inscriptions containing religious texts and prayers that contain important information about the period they have been created in. On the other hand, Marashis are amongst the local governments of Iran, Tabaristan (present Mazandaran) during 14-15 centuries AD, which have been relatively less discussed and studied, even though there are numerous monuments remaining from that period, mostly tombs and shrines. This lack of recognition of significant artistic structures, especially intricate wooden doors from that era, is specifically addressed in this article. Also, other goals of the present research include; identifying and categorizing historical wooden doors belonging to the 14-15 centuries AD in Mazandaran and the comparative study and investigation of their evolution.

Door is always considered an integral element in buildings and historical and cultural monuments, so that today they can be considered one of the main and identifying elements in traditional architecture. One of the historical periods in which the application of wooden doors flourished in the construction of tombs and shrines, was the Marashi dynasty (760-906 AH) in Tabaristan (now Mazandaran). Shia Marashis, in order to pay respect to the deceased and descendants of the Shia Imams, built many tombs and shrines, most of them with luxurious wooden doors. Despite the fact that their overall construction method is often similar, the style and decorative motifs of these wooden doors are significant and specific. Interesting to point that, one of the characteristics of wooden doors of this period, is the existence of inscriptions containing information such as: the patron, year of construction, manufacturer, etc., on many of them. But the reason behind the study of these works in present research, in addition to their abundance and dispersion in the 9th century AH, was the diversity in their imagery and decoration.

In accordance, the main questions posed in this research are: What are the artistic characteristics of wooden doors during the Marashi period, and how can the historical evolution of the mentioned doors in the Marashi period of Mazandaran be justified?

The present research is conducted through developmental studies with a descriptive-analytical and comparative approach. Research data have been collected from library resources, document and field method and analyzed through qualitative method. The samples of the research are targeted and selected through

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.41821.1858

2- Assistant Professor, Department of Handcrafting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: mmadhoushian@alzahra.ac.ir

3-Assistant Professor, Department of Handicraft, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: hojjataskari@alzahra.ac.ir

15	Figure(15), Prophet David(pbuh) judges between two brothers.	It is not in the Torah.	*	
16	Figure(16), Prophet Jeremiah(pbuh) and the resurrection of the dead.	It is not in the Torah.	*	
17	Figure(17), Prophet Jonah(pbuh) and the whale(coming out of the whale's mouth).	These are common.	*	*
18	Figure(18), Prophet Jonah(pbuh) and the whale(resting under the pumpkin bush).	It is not in the Torah. (The growth of the pumpkin tree is mentioned in another stage)	*	

Key Words: Prophets› Adventures, Qur›an, Torah, Manuscripts of the Jami 'al-tawarikh, Ilkhanid Painting.

9	 Figure(9), Prophet Moses(pbuh) and 70 wise men hear God's voice from the clouds.	These are different.	*	
10	 Figure(10), the sinking of Qarun into the ground in the presence of Prophet Moses(pbuh).	These are different.	*	
11	 Figure(11),the murder of Awj ibn Anq by Prophet Moses(pbuh),	It is not in the Qur'an.		*
12	 Figure(12), Prophet Moses(pbuh) orders the worshipers of the golden calf to behead.	These are common.	*	*
13	 Figure(13), the death of Prophet Moses(pbuh) on Mount Naboo	It is not in the Qur'an.		*
14	 Figure(14), Yusha(Joshua) orders property taken at Jericho to be destroyed.	It is not in the Qur'an.		*

3	 Figure(3), Prophet Abraham (PBUH) is thrown into the fire by order of King Namrud.	It is not in the Torah.	*	
4	 Figure(4), Jacob Prophet (pbuh) with his three sons and his two wives.	It is not in the Qur'an.		*
5	 Figure(5), Prophet Joseph (pbuh) with torn clothes in the presence of Potiphar.	These are common.	*	
6	 Figure(6), Joseph the Prophet (pbuh) and his brothers in Egypt.	These are common.	*	*
7	 Figure(7), the women of Pharaoh's palace find the box carrying Prophet Moses(pbuh) (infant) from the Nile River.	These are different.	*	
8	 Figure(8), Prophet Moses(pbuh) and his followers cross the Red Sea and Pharaoh's army drowning in the sea.	These are different.	*	

Anq by Prophet Moses (pbuh), the death of Prophet Moses (pbuh) on Mount Naboo, and Prophet Joshua (pbuh) in the Qur'an and these paintings are mostly illustrated according to the text of the Torah. There are also some contradictions between the illustrations and the holy texts; for example, in the painting of Joseph and Potiphar, in the Qur'an, Joseph's shirt is torn from behind his head, while in the painting it is torn from the front. In the case of Noah's Ark, according to the texts of the Qur'an and Torah, Prophet Noah brought together a pair of all kinds of animals in the ark, which the painters did not pay attention to. In the painting of the discovery of the box carrying Prophet Moses (pbuh) from the Nile, it is also mentioned in the Qur'an that the mother of Moses (pbuh) put him in a box and released him in the Nile River. In both texts, Moses' (pbuh) sister is the intermediary between the mother and Moses (pbuh) to nurse the child. According to these contents, the box of Prophet Moses (pbuh) has been drawn in accordance with the text of the Qur'an and the bathing of Pharaoh's daughter's maids instead of his own bathing is similar to the text of the Torah with some differences, which implies that the artist knew both texts. In the painting of Prophet Moses (pbuh) and his followers crossing the Red Sea and Pharaoh's troops drowning in the sea, in both holy texts, Aaron is the companion of Prophet Moses (pbuh) and the painter has paid attention to this as well. The painter has drawn the Prophet's staff in accordance with the Qur'an, but in the representation of the Prophet pointing to the sea, he has depicted it in accordance with the text of the Torah. The painting of hearing God's voice by Prophet Moses (pbuh) and 70 wise men is more consistent with the text of the Qur'an. Regarding the painting of Qarun sinking into the ground in the presence of Prophet Moses (pbuh), it should be said that both holy texts mention this event.

In the Qur'an, Qarun sinks to the ground in his house with his treasures and riches and in the Torah, Qarun is swallowed up in the earth with his family and accomplices in their tents. There are no tents or houses in this painting and in this case, the artist did not adhere to the texts of either Qur'an or Torah. In the painting, among the swallowed ones, the image of children and adults can be seen, which corresponds to the text of the Torah. Also, the type of illustration of the story of Prophet Joseph (pbuh) and his brothers is in accordance with the texts of the Qur'an and Torah. In the Qur'an and Torah, brothers go to Prophet Joseph to receive food and provisions. In the painting, Joseph is depicted with a decorated throne, which shows that he is of high authority in Egypt and it is consistent with the narration in both holy texts. In the painting of Prophet Moses (pbuh) being informed about his people's calf worship and issuing their punishment, Prophet Moses (pbuh) is depicted with an upset face and the posture of his body and hands convey worry. Regarding the subject of calf worship by the people of Prophet Moses (pbuh), it is mentioned in the Qur'an and the Torah that the Prophet became very angry when informed, and therefore the illustration is consistent with the text of both holy books. It should be noted that the text of the Qur'an provides less details about the events and history of the divine prophets than the Torah and because of this, perhaps the artist has used the text of the Torah to depict the events as best and as accurately as possible.(Table 1).

Table(1), comparing the paintings of the prophets' adventures and biographies in two Manuscripts of the Jami 'al-tawarikh with the text of the holy books of the Qur'an and Torah(authors).

Row	The name of the Prophet and the topic of the event	text of the the Qur'an and Torah	Which text is more conformity and consistent with the painting?	
			Qur'an	Torah
1	Figure(1), Prophet Noah's ark.	These are different.		*
2	Figure(2), a camel is born from the rock for Saleh the Prophet(PBUH).	It is not in the Torah.	*	

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Introducing the Manuscript of Divan-i Husaini Signed by Sultan ‘Ali Mashhadi [1]

Sahar Zekavat [2]
Morteza Afshari [3]

Received: 2022-03-16
Accepted: 2022-09-19

Abctract

The Manuscript of the Rashidi Jami ‘al-tawarikh, written by Khajeh Rashid al-Din Fazlullah, is a history book belonging to the Ilkhanid period. among its imageries are paintings with the themes of the history of the prophets that have many historical and artistic values. Paintings of the Jami ‘al-Tawarikh Manuscripts in the Library of the University of Edinburgh in Scotland and the Royal Asian Society in London (Nasser Khalili Collection) are important copies of this invaluable manuscript. Many studies have been done on the paintings of these collections, but the findings of those studies have not been comprehensive enough. Because in some sources of introduction and certificate of the paintings, wrong information has been provided which has caused invalid results. Also, the number of statistical population is limited and as a result the research results are not reliable and therefore, the necessity of conducting study has been required.

Research purposes include identifying the fidelity in the adaptation of the illustrations of the prophets’ biographies in the Manuscripts of Jami al-Tawarikh to the text of the Holy Qur’an, the Torah, and the Bible, and identifying the factors of the influence of Torah on.

Research questions are: 1-To what extent are the paintings of the prophets’ stories in the Ilkhanid Jami ‘al-tawarikh manuscripts faithful to the text of the Qur’an and the Holy Book of the Torah? In present research, library, documentary and visual information have been studied with a descriptive-analytical and comparative method. Cases studied include 18 paintings of the Jami ‘al-Tawarikh Manuscripts related to the subject of the adventures and biographies of the prophets in the library of the University of Edinburgh and the Royal Asian Society in London.

Results show that, in the paintings, there is no complete adherence to a particular text of the Qur’an and the Torah and the paintings seem to have been created with the intervention of the artist. For example, there are no mentions of the camel of Prophet Saleh (pbuh), the throwing of Prophet Abraham (pbuh) into the fire, the transformation of the fire into a flower garden, and the resurrection of Prophet Jeremiah (pbuh), in the Torah; and there are significant differences between the illustrations of the Prophet Davids’ (pbuh) judgment between two brothers, resting of Prophet Jonah (pbuh) under a pumpkin plant after being rescued from the whale belly in the manuscripts compared to the descriptions of Torah. Also there is no mention of Prophet Jacob (pbuh) and his family(simultaneous marriage of two sisters), the killing of Awj ibn

1.DOI:10.22051/JJH.2022.39907.1777

2-PhD candidate, Department of Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
3-Assistant Professor, Department of Islamic Art, faculty of Art, Shahed University,Tehran,Iran.

This study implements the descriptive-analytical method, using library and online sources. No previous study has been conducted on Ken Currie's works in Farsi resources, even though his interpretation of man and man's interaction with his environment is quite noteworthy and significant, so a better introduction and comprehension of his works is a necessity. The hypothesis is that the artist in order to criticize the humanity that has gone through two consecutive and devastating world wars, is inclined to reflect a world deprived of value and credibility, a world filled with discrimination, that despite reaching the heights of civilization and achievements is drowned in despair and destitution. The goal is to discuss the manifestations of conflict between instincts in Ken Currie's works, mostly depicted as a dual opposition of creation-destruction, birth-death, and civilization-barbarism.

Currie has been raised in the industrial environment of Glasgow, Scotland, which has greatly influenced his standpoint on the relation between man and his surroundings. This influence is specifically significant in Currie's earlier works. The atmosphere of his works in earlier years is chaotic and crowded, but as he evolved, the chaos turned into silence, with works mostly depicting solitary figures with a vast and dark background. Despite these obvious imagery differences, there exists a very significant similarity among his creations, and that is his detailed attention to man's desperation and suffering. His attention to the individuality has resulted in a very detailed depiction of the physical aspects, since physicality is specific and defines the individual in relation to the surrounding. In this regard his later works mostly focus on physical wounds as metaphorical manifestation of human suffering. Suffering is projected through ailments, death, and disability. His implication of the physical suffering to project psychological sufferings has gone so far so that a metamorphosis is manifested and in accordance an absolute physicality. In this sense we witness a transformation from a man with purpose, identity, and certainty – which define his values and credibility – to a man void of any value and purpose, manifested simultaneously in one work of art.

In Ken Currie's works, man is caught in the middle of an endless conflict between two opposing instincts. Man is filled with ambiguity, duality, and hesitation, which can be interpreted as a manifesto against warmongering and politics of the powers that be, discrimination, and inequality that instill a sense of impotence in the collective consciousness of humanity. This sense of impotence implies the broader concept of psychological and physical suffering. Regardless, it is necessary to note that in these works no fine line is depicted between destroying and being destroyed, since the existence of man in these works is depicted as an arena for the battle between life and death, in the form of a dynamic interaction and confrontation, which inevitably results in the dominance of the instinct of death and destruction, so that artist can voice his concerns about the place of man in relation to the world. But it is also important to note that life and all its implications are never absolutely absent in his works.

In Currie's works man is never the wise existent with agency, on the contrary, the artist depicts the instances in which man is void of both as a reflection of the dominance of Thanatos, which not only has a significant role in man's internal musings but also reflects its influence on the external world. In the general sense, Ken Currie's works depict the man in confrontation with his inabilities, who is destroyed and created in accordance with those inabilities. Currie brings forth the various factors that confront man with suffering and raise a voice to question the internal and external factors that are the cause of man's desperation and despair.

Keywords: Ken Currie, Sigmund Freud, Human, Instincts, Eros, Thanatos

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37
Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Study in Confrontation of Dual Instincts of Eros andThanatos in the Works of Ken Currie[1]

Zahra Pakzad [2]

Leila Ghadri Joibari [3]

Received:2022/06/21
Accepted:2022/12/06

Abctract

There exist various intentions and goals behind the creation experience of a work of art. And of the most important among them is utilization of the artistic instinct to express emotions to the audience through the sublime. This capability which is inherent in art and the creation process has always been a source of inspiration for Sigmund Freud, the prominent Austrian psychoanalyst in the 20th century. Sigmund Freud's theories on human psyche and its mechanisms have been an important source for the psychological and artistic studies to this day. According to Freud's studies, it is not just the forefront and obvious part of the human psyche that directs the manifestation of behavior, but that there lies a hidden depth beyond the obvious, not easily accessible, that is also the source. Understanding this hidden depth is not only important, but also according to him, most of the human expressions stem from this part. He also believes that the creation process of a work of art is a manifestation of this hidden depth, which he calls the unconscious. He believed that there are similarities between established processes of psychological treatments to understand and access the unconscious, such as free association, slip of the tongue, or hypnotism, and the particulars of a work of art; according to him art was a window to the artist's psyche and unconscious.

Freud's studies on the unconscious, lead him to theories about the essence and origin of instincts, their place in human psyche, and their role in the manifestation of expressions and behavior. According to Sigmund Freud's theory of instincts, all human behaviors originate from the confrontation and conflict between two fundamental instincts, Eros and Thanatos; Eros as the symbol of life and creation, and Thanatos as the symbol of death and destruction. Since he believed that this conflict exists in the unconscious, the unconscious can be considered the arena for this eternal battle between creation and destruction, Eros and Thanatos.

In the present study, first Freud's established pattern of the psyche is introduced; since understanding this pattern is fundamental to the understanding of his other theories. Then his theories of parapsychology are discussed, including his views on the psychic energy, the interaction between internal forces in human psyche, the origin of pleasure and deferred gratification, and the function of instincts, in order to establish a study frame, to offer new perspectives on the Scottish contemporary artist Ken Currie's paintings, and his interpretation of man in different periods of his career. The focal point of this study is the evolution of this artist's interpretation of man, and man in relation to the external world. How is the conflict between instincts manifests in Currie's works? What aspects of human existence are expressed?

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40818.1810

2- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: z.pakzad@alzahra.ac.ir

3-MA., Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: nzgh.ju@gmail.com

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2023 ,Serial No. 37

- **A Study in Confrontation of Dual Instincts of Eros andThanatos in the Works of Ken Currie**
  Zahra Pakzad, Leila Ghadri Joibari.....8
- **Introducing the Manuscript of Divan-i Husaini Signed by Sultan ʻAli Mashhadi**
  Sahar Zekavat, Morteza Afshari 10
- **A Comparative Study of Historic Wooden Doors in Tabaristan During the Reign of the Marashis (14-15 Century)**
  Mohammad Madhoushian Nejad, Hojjatollah Askari Alamouti 15
- **Gamification in Designing a Toy for Children Aged 7-11, Inspired by Carpet Weaving Process**
  Safa Naghash Chirehdast, Khashayar Hojati Emami.....17
- **Comparative Study of the Symbols in the National Emblems of the First Pahlavi in Iran and the Republic of China**
  Sajedeh Nikian, Farideh Afarin 20
- **Content Analytical Approach on Historical Descriptions of the Entrance Space of Religious Buildings Based on the Principles of Islamic Culture**
  Hosna VarmaghanI 22

Article author(s) family name, author(s) first name; year of publication in brackets; Journal's name in Bold and Italic, volume number; issue number (year); page number, Number of pages of that article from low to high.

Dissertation: author(s) family name, author(s) first name; year in brackets, Dissertation title in **Bold** and Italic, name of the University.

Internet Databases:

- **In resources:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name and then URL address, review date based on day, month and year.
- **Inside the article:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name; and year of publication.
  In case author(s) name and surname do not exist, write database's name and the date which text was written on website.
- **How to reference domestic and foreign resources in text of the article:** in text as fallow (Authors surname, year of publication: page number)
- **Figures, Pictures, Tables and schemes:** figures, tables and schemes should be provided in the least essential numbers with proper quality of 300 DPI with TIF or JPG format, mentioning used resource, year and page number.

9- English Abstract: about 250 – 300 words (including definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions). English translation of Persian abstract is placed in this section.

10- **English Keywords:** including 4 to 6 words.

It should be noted that after accepting the article, all authors are required to translate Persian references into English and prepare an extensive English abstract (1300 to 1500 words) according to the guide sent by the journal.

Authors' guide:

Authors must submit their articles as Article's original version according to the below mentioned guide and submit them through Journal's website (https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author)

- Article's main body is made of the following titles and titles related to this subject must be presented as subtitles.

1- Persian Abstract: The Persian Abstract should contain about 200 – 250 words (including Title, definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions).

2- Keywords: The article should contain 4-6 keywords.

3- Introduction: Including the introduction of subjects, aims of research and development of the article.

4- Research History

5- Research Method

6- Body: Containing theoretical fundamentals, studies and experiment, findings and conclusions. In In the acknowledgement section, the guidance and help of others are reminded and thanked briefly.

7- Author(s) Notes: Author(s) notes should English equivalents as well as necessary explanations about particular expressions and points and points indicated throughout the article and must be numbered respectively at the end of the article and before references.

8- References

8- 1 How to reference domestic and foreign resources in list of resources:

- Persian and Latin references should be numbered alphabetically based on the author(s) family names and in the order they are cited in the text.

- Domestic and foreign resources used in the text of article must be presented in Recourses based on APA principals:

Books (Authored) author(s) surname, author(s) first name; year of publication in brackets; complete name of the book in Bold and Italic; publication location: publication.

Book (Translated) author(s) family name, author(s) first name; year of publication for the original book in brackets; complete name of the book in Bold and Italic, translator(s) name and surname, year of translation, publication location: publication.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Instruction to Authors

Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) accepts research papers related to Visual arts and Applied arts based on the following principals:

- Journal is ready to accept electronic manuscript of papers through Journal's website: http://jjhjor.alzahra.ac.ir.
- Articles should be results of author(s) research works .
- According to the new regulations of scientific journals of the Ministry of Science, Research and Technology dated 2019/04/22,; a scientific article is an accurate report of original research activities, technology or scientific promotion or generalization done by one or more researchers. The article should have two characteristics of originality and innovation and should be presented with the aim of advancing the frontiers of science and technology, publishing research and technology findings or improving the level of knowledge of users. Therefore, the authors are obliged to prepare their scientific article according to the indicators provided in the regulations.
- According to paragraph 2-5 of the regulations of scientific journals, the types of scientific articles are: research, review, short, case study, methodology, applied, point of view, conceptual, technical and extension. Authors can submit various scientific articles to the ***Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal.***
- Articles submitted to this Journal should not have been previously published or under publication in another Journal.
- Articles should be prepared in the Persian language and follow the writing principles of this language; authors must correct typing errors and misspellings before submitting articles to the Journal.
- The author(s) are responsible for the content of their articles.
- The Journal's editorial board has the right to reject or revise articles.
- The articles will be accepted for publication after the referee's confirmation as well as the Editorial Boards approval.
- References used in the article must be, maximum, as old as 5 years and authors must seriously avoid using very old recourses in case there are new recourses.
- Articles should be approximately about 6000 words and 12 pages, including all sections of the article.
- Articles must be submitted to Journal's website in A4 size, WORD format.
- The publication of articles of the Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) is prohibited in other publications without referencing.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2022

Serial No. 37

Publisher: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
Director-in-Charge: Dr. Abolghasem Dadvar
Chief Editor & Art Director: Dr. Effatolsadat Afzaltousi

Editorial Board

Dr. Effatolsadat Afzaltousi, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Zahra Hossein Abadi, Associate Prof., Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan.
Dr. Abolghasem Dadvar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. MohammadEbrahim Zareei, Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
Dr. Jalaledin Soltankashefi, Prof., Tehran University of Art.
Dr. Parisa Shad Ghazvini, Associate Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Soodabeh Salehi, Associate Prof., Tehran University of Art.
Dr. Farideh Talebpour, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Mahmoud Tavoosi, Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
Dr. Minoo Moallem, Berkeley Research, University of California
Dr. Ashraf Mousavilar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Executive Secretary: Hamideh Arekhi
Persian Editor: Dr. Zahra Hoseini
English Editor: Nastaran Saberi
Cover Designer: Niloofar Nematpoor
Layout Designer: Niloofar Nematpoor

Addrress: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University, Vanak, Tehran
Tel: +98-21-85692232 P.O. box: 1993891176 **Website**: http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The articles of this issue have been refereed according to subject by members of the Editorial Board. The views expressed by the writers/authors of the articles published in this issue do not necessarily represent the views of Glory of Art (Jelve-y- Honar), but are the personal views of the authors themselves. The editorial board accepts only those articles that are the result of research studies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srlst.com (ISC)**

The Scientific grade of Glory of Art(Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued according to the statement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Ministry of Science, Research and Technology (MSRT)

Glory of Art

ALZAHRA UNIVERSITY

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 4, Winter 2023
Serial No. 37

JHAR

P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X

A Study in Confrontation of Dual Instincts of Eros andThanatos in the Works of Ken Currie

Zahra Pakzad, Leila Ghadri Joibari.....8

Introducing the Manuscript of Divan-i Husaini Signed by Sultan ‘Ali Mashhadi

Sahar Zekavat, Morteza Afshari 10

A Comparative Study of Historic Wooden Doors in Tabaristan During the Reign of the Marashis (14-15 Century)

Mohammad Madhoushian Nejad, Hojjatollah Askari Alamouti 15

Gamification in Designing a Toy for Children Aged 7-11, Inspired by Carpet Weaving Process

Safa Naghash Chirehdast, Khashayar Hojati Emami.....17

Comparative Study of the Symbols in the National Emblems of the First Pahlavi in Iran and the Republic of China

Sajedeh Nikian, Farideh Afarin 20

Content Analytical Approach on Historical Descriptions of the Entrance Space of Religious Buildings Based on the Principles of Islamic Culture

Hosna VarmaghanI 22