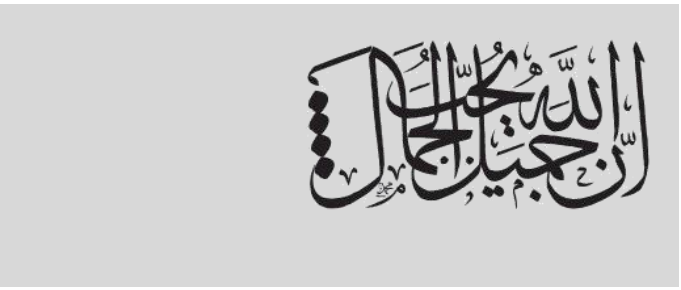

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره پنجم، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر مهدی امرائی
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر پویان آزاده	استادیار، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران تهران
دکتر فریده آفرین	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر سمیه باصری	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر صمد سامانیان	دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
دکتر فرزانه فرخ‌فر	دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور
دکتر قباد کیانمهر	استاد، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر حکمت‌اله ملاصالحی	استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

عضو مشورتی گروه دبیران: دکتر محمد خزائی
دستیار سردبیر: دکتر امیرحسین صالحی
مدیر داخلی: دکتر نجیبه رحمانی
مشاور علمی: دکتر حسین شجاعی‌قادی‌کلائی
ویراستار ادبی (فارسی): الهام حرمان
صفحه‌آرا: الهام حرمان
کارشناس نشریه: الهام حرمان

ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان
نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســــــــت

خوانش بیش‌متنی پوسترهای فرهنگی (مطالعه موردی: پوستر نمایشگاه نقاشی حضور) **۶**

حامد بقال‌بهتاش[۱]

فرنوش شمیلی [۲]

بابک امرائی [۳]

حسام حسن‌زاده [۴]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] دانشیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۳] استادیار، گروه طراحی، دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۴] استادیار، گروه هنراسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

فضا و عدالت اجتماعی: روایتی سینمایی از جدایی‌گزینی فضایی بر اساس رمزگان پنج‌گانه رولان‌بارت (فیلم «انگل» بونگ‌جون- هو) **۱۸**

فرهاد برندک [۱]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری، دانشکده برنامه‌ریزی و علوم محیطی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

نقش مدول آجر در شکل‌گیری الگوی حاکم در معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی در ایران **۳۴**

احد نژادابراهیمی [۱]

مهسا عبدکریمی [۲]

[۱] استاد، گروه معماری، دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه فناوری معماری، دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

خاستگاه نقوش در آرایه‌های کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی حرم مطهر رضوی **۵۰**

محسن طبسی [۱]

فهیمه توتونی [۲]

[۱] دانشیار، گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه هنر، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

بررسی و تحلیل ویژگی‌های کاربردی و فنی پل‌بند عضُدی (امیر) بر روی رودخانه کُر **۷۶**

هادی صفامنصوری [۱]

[۱] مربی، گروه مرمت بناهای تاریخی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسنده مسئول)

جستاری بر شناخت مؤلفه‌های رنگ‌های مکمل در دو نقاشی ابوالحسن غفاری در شخصیت‌نگاری از رجال عصر ناصری بر اساس رویکرد رنگ‌شناسی **۸۸**

الهه پنجه‌باشی [۱]

[۱] دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 5-16

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Hypertextuality Reading of Cultural Posters (Case Study: The Presence Exhibition Poster)

Hamed Baghal Behtash [1], Farnoush Shamili [2] (Corresponding Author), Babak Amraee [3], Hessam Hassanzadeh [4]

[1] Ph.D. Student, Department of Visual Arts, Visual Arts Faculty, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

[2] Associate Professor, Visual Arts Department, Visual Arts Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[3] Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[4] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

(Received: 14.06.2024, Revised: 15.03.2025, Accepted: 15.03.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34449.1257

Abstract

Graphic design has long been considered as one of the branches of visual arts. Creating communication and presenting meaning are among the main functions of visual texts, especially posters. In this context, the system of cultural posters, due to their artistic nature, involves limited audiences and codes. The authors of cultural posters use various methods to camouflage meanings in their texts, which sometimes become distorted due to technical and aesthetic issues. Intertextuality, as an approach that develops meaning through textual relationships, provides key capabilities for the critic, reader, or even graphic designer to explain signification. The theoretical framework of intertextuality, through movement among the relationships of texts within a systematic structure, facilitates the unfolding and inference of meanings. Genette's Hypertextuality provides numerous capabilities for application in reading and analyzing texts, as well as creating and composing texts in various arts, especially 'visual arts,' available to the critic-author What hidden meanings from these graphic texts does the explanation of hyper-textual relationships in the cultural poster of the Presence exhibition reveal? This is the research question of the This paper, which in this direction, the Presence exhibition poster from the Azad Art Gallery poster project has been analyzed based on Genette's six-stage model of hyper-textual reading of visual texts, using a descriptive-analytical method with reliance on library and internet resources. The research results showed that the poster of the Azad Art Gallery paining exhibition is meaningful at two levels: structural codes and process codes. Structural codes encompass superficial and surface meaning containing basic information; however, in process codes, the inference of meaning is facilitated through the movement between hyper-textual relationships with pre-text(s), which includes various meanings. Additionally, the body of studies from the perspective of quantitative Transformation includes different degrees such as amplifiction, extension, and excision. From the perspective of thematic Internal changes, inter-sign, transmedia, and trans-pragmatic manifestations have also been revealed.

Keywords: Gérard Genette, Hypertextuality, Azad Art Gallery, Cultural Posters, Precence Painting Exhibition.

1- Email: hamedbehtash4@gmail.com
2- Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir
3- Email: b.amraee@tabriziau.ac.ir
4- Email: hesam_hasanzadeh@yahoo.com

How to cite: Baghal Behtash, H.; Shamili, F.; Amraee, B. and Hassanzadeh, H. (2025). Hypertextuality Reading of Cultural Posters (Case Study: The Presence Exhibition Poster), *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 5-16. Doi: 10.22075/aaj.2025.34449.1257

مقاله علمی- پژوهشی

خوانش بیش‌متنی پوسترهای فرهنگی

(مطالعه موردی: پوستر نمایشگاه نقاشی حضور)

حامد بقال‌بهتاش [۱]
فرنوش شمیلی (نویسنده مسئول) [۲]
بابک امرائی [۳]
حسام حسن‌زاده [۴]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۳] استادیار، گروه طراحی، دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۴] استادیار، گروه هنراسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34449.1257

چکیده

ایجاد ارتباط و ارائه معنا از وظایف اصلی متون تصویری است. در این میان، نظام پوسترهای فرهنگی به جهت سرشت هنری، مخاطبین و رمزگان محدودی را شامل می‌شوند. مؤلفین پوسترهای فرهنگی از روش‌های متنوعی برای استتار معانی در متون خود بهره می‌جویند که این معانی گاه به جهت مسائل فنی و گاه به جهت مسائل زیباشناختی دچار انکسار در خوانش می‌شود. چارچوب نظری بینامتنیت از طریق حرکت میان روابط متون در چارچوبی نظام‌مند، انکشاف و استنتاج معانی را تسهیل می‌کند. بیش‌متنیت ژنتی قابلیت‌های فراوانی را برای کاربست در خوانش و تحلیل متون و هم‌چنین خلق و آفرینش متون در انواع هنرها، به‌خصوص «هنرهای تجسمی» در اختیار منتقد- مؤلف قرار می‌دهد. سؤال پژوهش حاضر این است که تبیین روابط بیش‌متنی در پوستر فرهنگی نمایشگاه حضور چه معانی پنهانی از این متون گرافیکی را آشکار می‌کند؟ در این راستا، پوستر نمایشگاه حضور از پروژه پوسترهای گالری طراحان آزاد بر اساس الگوی شش مرحله‌ای خوانش بیش‌متنی متون تصویری مبتنی بر نظریه ژرار ژنت، به روش توصیفی- تحلیلی با تکیه بر منابع اسنادی و اینترنتی مورد تحلیل قرار گرفته‌است. نتایج پژوهش نشان داد پوستر نمایشگاه حضور در دو سطح رمزگان ساختاری و رمزگان فرایندی حائز معنامندی است. رمزگان ساختاری معنای روبنایی و سطحی را در برمی‌گیرد که حاوی اطلاعات ابتدایی است؛ اما در رمزگان فرایندی، استنتاج معنا از طریق حرکت میان روابط بیش‌متن با پیش‌متن‌ها میسر می‌شود که معانی گوناگونی را شامل می‌شود. همچنین پیکره مطالعاتی از منظر گشتارهای کمی درجات مختلفی از جمله: گشودگی، آرایش و پیرایش شامل می‌شود. از منظر تراگونگی‌های مضمونی نیز، بینانشانه‌ای، ترارسانه‌ای و تراکاربردی، در تحلیل متون متجلی گشته است.

واژه‌های کلیدی: ژرار ژنت، بیش‌متنیت، گالری طراحان آزاد، پوسترهای فرهنگی، نمایشگاه نقاشی حضور.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل بینامتنی پروژه پوسترهای گالری طراحان آزاد» در دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اسلانی تبریز است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم انجام شده‌است.

1- Email: hamedbehtash4@gmail.com
2- Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir
3- Email: b.amraee@tabriziau.ac.ir
4- Email: hesam_hasanzadeh@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: بقال‌بهتاش، حامد؛ شمیلی، فرنوش؛ امرائی، بابک و حسن‌زاده، حسام. (۱۴۰۴). خوانش بیش‌متنی پوسترهای فرهنگی (مطالعه موردی: پوستر نمایشگاه نقاشی حضور)، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۱۶-۵.
Doi: 10.22075/aaj.2025.34449.1257

مقدمه

نظام پوسترهای فرهنگی نسبت به سایر گونه‌های تجاری و اجتماعی پوستر، به جهت سرشت هنری و رمزگان‌های محدود و بیش رمزگذاری شده، قابلیت تلقی به‌عنوان گونه‌ای از هنر یا به بیان بهتر «متن تصویری» را دارا هستند. به‌طورکلی در طراحی پوستر «ارتباط» و «معنا» نقش کلیدی را ایفاء می‌کنند؛ لذا بینامتنیت به‌عنوان رویکردی رادیکال که فرآیند خوانش و تأویل متن توسط منتقد و مخاطب را وارد روابط شبکه‌ای از متون دیگر می‌کند و ردیابی معانی از طریق حرکت میان یک متن و دیگر متون حاصل می‌شود و همچنین خواننده را در برابر خوانش منفعلانه متون به مقاومت وامی‌دارد و در نتیجه با استعانت از روابط متنی به انکشاف معنا می‌پردازد، قابلیت‌های متنوعی را برای تبیین دلالت‌پردازی در اختیار منتقد، خوانشگر و یا حتی طراحان گرافیک قرار می‌دهد. هم‌پوشانی «طراحی گرافیک» و «بینامتنیت» تنها در این سطح باقی نمی‌ماند، چرا که در تعاریف این دو نیز این هم‌سویی‌ها مشاهده می‌گردد، چنان‌که گرافیک را چیدمان مجدد عناصر بصری و بینامتنیت را بازآرایی متونِ از قبل موجود تعریف می‌شود.

ژرار ژنت[1] از زمره ساختارگرایان باز اهل فرانسه است. وی با احصا آراء کریستوا تا ریفاتر در ذیل اصطلاح «ترامتنیت»، کوشید دامنه وسیعی از رویکردها و شاخه‌های متنوع بینامتنیت را مدوّن کند. همچنین اصطلاح بینامتنی که سایر متفکرین این حوزه در باب آن به نظریه‌پردازی پرداخته بوده‌اند را به قسمی از اقسامِ پنج‌گانه خود درآورد. ازاین‌روی ترامتنیت نزد ژنت گسترده‌تر، پیچیده‌تر و کامل‌تر از سایر نظریه‌پردازان بینامتنیت است. از بین پنج گونه ترامتنیت ژنتی، «بیش‌متنیت[2]» قابلیت‌های فراوانی را برای کاربست در خوانش و تحلیل متون و هم‌چنین خلق و آفرینش متون در انواع هنرها، به‌خصوص هنرهای تجسمی در اختیار منتقد و مؤلف قرار می‌دهد.

از همین روی، این پژوهش با کاربست نظریه ترامتنیت و با استفاده از فرایند پیشنهادی شش مرحله‌ایِ بیش‌متنی ژنتی، به تحلیل پوستر نمایشگاه نقاشی حضور از پروژه پوسترهای گالری طراحان آزاد و رمزگشایی از معانی ضمنی و آشکار آن می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

تحلیل بینامتنی در حوزه ادبیات و دین موضوع جدیدی نیست اما در حوزه مطالعات هنرهای تجسمی اما می‌توان گفت در حوزه مطالعات هنرهای تجسمی قدم‌های اولیه را برداشته‌است. نامورمطلق و حسن‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «بیش‌متنیتِ ژنتی به‌مثابه رویکردی در خوانش متون تصویری؛ مطالعه موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران» (۱۴۰۱)، در نشریه رهپویه هنرهای تجسمی به ارائه الگویی شش مرحله‌ای برای ره‌گیری روابط درهم‌تنیده شبکه‌های متنی، دلالت‌مندی متن و هم‌چنین تشریح لایه‌های مختلف معانی ضمنی به روش توصیفی-تحلیلی با عنایت به خوانش لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران پرداخته‌اند. خوانش ژنتی لوگوی دانشگاه تهران (۱۴۰۰)، مقاله‌ای دیگر از حسن‌زاده در نشریه رهپویه هنرهای تجسمی است که با پیگیری روابط بینامتنی در متن تصویری مذکور دلالت‌های معنایی: تکمیل‌شدگی، کمال عقلی، پیروزی و آگاهی اندیشمندانه، پویایی و تحرک را از خوانش بیش‌متن از لوگوی دانشگاه تهران استنتاج کرده‌است. کشاورزی و حمیدی در مقاله‌شان با عنوان «بررسی بینامتنیت نشانه‌های ایرانی با تمرکز بر آثار مرتضی ممیز» (۱۳۹۸)، در چهارمین کنفرانس بین‌المللی نوآوری و تحقیق در علوم مهندسی ابتدا از بین نشانه‌های طراحی‌شده در بازه‌ی زمانی ۱۳۳۷ تا ۱۳۸۴ توسط مرتضی ممیز، نمونه‌هایی که تحت‌تأثیر آثار هنری ماقبل از خود قرارگرفته‌اند را انتخاب و با نمونه‌های کشف‌شده مقایسه و از نظر زمینه‌ی هنری و نوع بینامتنیت آن مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده‌اند. «مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران»

[1] Gérard Genette
[2] Hypertextuality

(۱۳۹۸)، عنوان پژوهشی از شفیقی در نشریه نگره است که نتایج تحقیق وی نشان می‌دهد مؤلفان گرافیتی با پایبندی به فضای معاصر، برگیری‌های متنوعی از متون پیشین در آثار جدید منعکس کرده‌اند که در جهت مقاصد اعتراضی و مدنیِ هنرمند صورت پذیرفته‌است. همچنین، نادری‌دره‌شوری در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تحلیل بینامتنی آثار گرافیکی و نقاشی طراحان گرافیک نسل اول ایران» (۱۳۹۶)، با هدف بازشناسی و معنا کاوی اثرات رویکردهای جدید ظهور یافته در آثار هنرهای تجسمی و همچنین با مطالعه آثار چندی از هنرمندان گرافیست فعال نسل اول ایران به رویکردهای نوظهوری که در جریان گرافیک و نقاشی معاصر صورت گرفته، پرداخته‌است و براساس رویکرد بینامتنیت، به‌عنوان نظریه‌ی پایه و غالب؛ هنری مورد استفاده قرار داده‌است. نامورمطلق و نوروزی در مقاله‌ای با عنوان «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیاپالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» (۱۳۹۷)، در نشریه هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی) به مطالعه چگونگی ارتباط میان آثار پالماروسی و پیش‌متن‌های برگرفته آن‌ها از نقاشی ایرانی پرداخته‌است و تغییرات صورت گرفته در فرآیند اقتباس این آثار از نگاره‌های ایرانی را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده‌است. قائدی و شریفی‌مهرجردی با مقاله‌ی «تأملی بینامتنی میان مسخ کافکا، فیلم مگس دیویدکراننبرگ و آثار گرافیتی لودو» (۱۳۹۴)، در نشریه چیدمان به جستجوی رابطه‌ی بینامتنی بین این سه اثر هنری با هدف دریافت تعامل و پیوستگی میان این متن‌های هنری است. «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه‌مگریت بر اساس گونه شناسی ژرار ژنت» (۱۳۹۷)، عنوان مقاله‌ای است که توسط حکیم و نامورمطلق در نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی با روش تحلیلی و با استناد به گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت و با بهره‌گیری از دیگر آثار مگریت و ویژگی‌های بافتی خلق اثر یعنی سبک سورئالیسم به خوانش تابلوی ژکوند مگریت پرداخته‌است. بر اساس آن‌چه ذکر شد تحقیق جامع و مبسوطی که آثار طراحی پوستر را از منظر بیش‌متنیت مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهد صورت نپذیرفته‌است؛ لذا نوشتار حاضر سعی دارد برای نخستین بار به مطالعه روابط بیش‌متنی به طور گسترده به‌عنوان چارچوب نظری در تحلیل نظام پوسترهای فرهنگی بپردازد و در این مسیر نمونه مطالعاتی را از منظر تراگونگی به جهت تغییرات درونی و هم از منظر تراگونگی به جهت تغییرات مضمونی بررسی و تحلیل نماید.

روش پژوهش

این پژوهش از نوعِ تحقیق کیفی است و به لحاظ ماهیت و روش از نوع توصیفی- تحلیلی و همچنین از نوع کاربردی است. جامعه آماری این پژوهش ۳۴۰ مورد است که نمونه مطالعاتی حاضر به روش غیراحتمالی از نوع وضعی نمونه‌گیری شده و مورد تجزیه- تحلیل قرار خواهد گرفت. پوستر نمایشگاه «حضور» به لحاظ دارا بودن اکثر شرایط بیش‌متنی و همچنین جامعیت تحلیل از منظر تراگونگی به جهت تغییرات درونی و هم از منظر تراگونگی به جهت تغییرات مضمونی قابل‌توجه و اهمیت است. بر همین اساس با تحلیل جامع تراگونگی‌های بیش‌متنی در این پوستر، راه برای تحلیل سایر موارد مطالعاتی مبرهن می‌شود و در برخی موارد می‌توان حاصل نتیجه‌گیری را به سایر نمونه‌ها نیز تعمیم داد. در این پژوهش ابتدا اختصاراً به رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت و اقسام مهم و گوناگون آن پرداخته خواهد شد و مباحث نظری پوسترهای فرهنگی شرح داده می‌شود. سپس پوستر اختصاصی نمایشگاه حضور که برای آثار نقاشی فرسام سنگینی در گالری طراحان آزاد توسط محمدرضا عبدالعلی در سال ۱۳۹۶ طراحی شده‌است به‌عنوان نمونه مطالعاتی معرفی و به تحلیل روابط بیش‌متنی پوستر و آثار نقاشی نمایشگاه و همچنین بیان انواع برگرفتگی‌ها اعم از تراگونگی‌ها و همانگونگی‌ها پرداخته خواهد شد. در این فرآیند، تغییرات کمی و همچنین وجوه اقتباس و الهام از کیفیات هنری، عناصر بصری، ترکیب‌بندی، رنگ، بافت و... از متون نیز مورد مداقه قرار خواهد گرفت.

مبانی نظری

در بین نظریه‌پردازانی که سخن گفتن از یکتایی و اصالت یک متن یا هر اثر هنری که بتوان به‌مثابه متن در نظر گرفت را در دوره پسامدرن عبث و بیهوده قلمداد می‌کردند، اصطلاح بینامتنیت را به‌عنوان رویکردی پساساختارگرایانه و درعین‌حال، نگرشی نوین به معنا ترویج دادند. بینامتنیت خواننده را در برابر خوانش منفعلانه متون به مقاومت وامی‌دارد. شکل‌گیریِ این رویکرد را می‌توان نخستین بار در فرانسه و بر اساس نظریات سوسور و باختین و همچنین متأثر از جنبش‌های پسامدرنیستی و ادبی چون: ساختارگرایانه، پساساختارگرایانه، زبان‌شناسی، پدیدارشناسی، دانش‌های تطبیقی، مکتب پراگ، کپنهاگ و حتی شکل‌گرایان روسی جستجو کرد.

هر چند حرکت از ژولیا کریستوا، رولان بارت، لوران ژنی، میکائیل ریفاتر به ژرار ژنت فرانسوی، حرکتی پرفرازونشیب می‌نماید؛ اما به جرس قاطع به اذعان ریچارد مکنزی می‌توان افزود که ژنت، جسورترین و مدوّن‌ترین نوع بینامتنیت را در بین متفکرین این نظریه ارائه کرده‌است. وی در سه‌گانه خود: «سرمتن[۳]»، «الواح بازنوشتنی[۴]» و «پیرامتن‌ها[۵]» بوطیقای ساختارگرا را موردبازنگری بنیادی قرار داده و آن را وارد عرصه بینامتنی نموده‌است. ماحصل این پژوهش‌ها رویکرد جدیدی به نام «ترامتنیت» است (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۱). ترامتنیت می‌کوشد تا همه ارتباطات بین متون را تحت لوا و سلطه خود درآورد. این نوع از بینامتنیت الگویِ همیشگیِ خطی بودنِ متون را منسوخ می‌کند و خواننده چنین متونی به‌سختی با تسلسل از پیش تعیین‌شده توسط مؤلف همراهی خواهد نمود (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۹۷). ژنت در باب بینامتنیت -در معنای عام- بر یک اصطلاح وقوف نمی‌کند و به دنبال واژگان مختلف برای نقادی و طبقه‌بندی‌های نوین است. وی در ابتدای الواح بازنوشتنی نظرات خود را بدین‌صورت اصلاح می‌کند:

«[...] من امروز ترجیح می‌دهم به‌صورت فراگیری به ترامتنی بودنِ موضوع شعر یا به تعالیِ متنیِ متن بپردازم، آن‌چه قبل از این به‌عنوان "تمام سازوکاری که متن را با دیگر متون -خواه آشکار، خواه پنهان- در یک رابطه قرار دارند" قلمداد کرده‌ام». وی با صحه گذاشتن بر این نکته که شاید نتواند تعاریف شفاف و روشن از این دسته‌بندی جدید خود ارائه کند فهرست پنج قسمی ترامتنیت خود را بدین‌صورت ارائه می‌کند: بینامتنیت، سرمتنیت[۶]، پیرامتنیت[۷]، فرامتنیت[۸] و بیش‌متنیت (Genette, 1997: 1-2).

در این بین، بیش‌متنیت مهم‌ترین بخش از آراء ژنت را به خود اختصاص داده‌است. به همین سبب مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اثر خود، یعنی الواح بازنوشتنی را به این قسم از اصطلاح ترامتنیت خود اختصاص داده‌است (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹). مضاف بر این، بیش‌متنیت نسبت به سایر اقسام ترامتنیت در خوانش و رمزگشایی متون هنری کارایی بیشتری دارد (شفیقی، ۱۳۹۹: ۵۶). در بیش‌متنیت ژنت تأثیر متن بر متن دیگر مورد کنکاش قرار می‌گیرد، نه حضور آن. آن‌چه در بیش‌متنیت مورد مداقه است تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر متن الف بر متن ب است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). ژنت در این باره می‌نویسد: «هر رابطه پیوند دهنده میان متن ب (که من آن را بیش‌متن[۹] می‌نامم) به متنِ قبلی‌اش، الف (که البته من آن را پیش‌متن[۱۰] خطاب می‌کنم) به مجرد این‌که این رابطه پیوندی، [کارکردی] تفسیری نداشته باشد» یک رابطه بیش‌متنیتی قلمداد می‌شود (Genette,1997:5). به‌طورکلی در ترامتنیت و به‌طور خاص در بیش‌متنیت، سازوکار تکثیر و گسترش متن‌ها در جامعه انسانی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱). آن چیزی که ژنت از آن به‌عنوان «پیش‌متن» یاد می‌کند، همان اصطلاحی است که متفکرینِ قبل از او به‌عنوان «بینامتن» یاد می‌کردند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۴).

---

[3] Architext
[4] Palimpsests
[5] Paratexts
[6] Arcitextuality
[7] Paratextuality
[8] Metatextuality
[9] Hypertext
[10] Hypotext

در بینامتنیت غالباً حضور بخشی از متن مورد بررسی قرار می‌گیرد، حال آن‌که در بیش‌متنیت تأثیر و تأثر و همچنین مراتب اقتباس و الهام مورد توجه است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). با بیان مجدد این نکته که حضور و نمود یک متن در آفرینشِ متنی دیگر با در نظر داشتن این‌که این تأثیر عامل اصلی آفرینش متن دوم است، بیش‌متنیت تعریف می‌یابد. لذا می‌توان نتیجه گرفت بیش‌متنیت به طور کلی بر اساس «برگرفتگی» استوار شده‌است. برگرفتگی «رابطه‌ای هدفمند و رابطه‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد» (همان: ۹۸). در برگرفتگی، متنِ نوین تقلید یا دگرگون، تعدیل، تشریح یا گسترده شده متن قبلی است (کنگرانی‌فراهانی؛ نامورمطلق و همکاران، ۱۴۰۰: ۶۴). در نتیجه، روابط بیش‌متنی بر اساس برگرفتگی به دو گونه کلی ذیل قابل‌تقسیم است:

الف) همانگونگی[11] (تقلید)، ب) تراگونگی[12] (تغییر).

پوسترهای فرهنگی

پوسترهای فرهنگی به مثابه متون تصویری، طیف وسیعی از رویدادهای مرتبط با حوزه فرهنگ و هنر را شامل می‌شوند، از آن نمونه‌ها می‌توان به معرفی موزه‌ها، یادبود و بزرگداشت شخصیت‌های فرهنگی و هنری، اجراهای صحنه‌ای موسیقی، تئاتر، فیلم‌های سینمایی و همچنین پوسترهای مربوط به نمایشگاه‌های آثار هنری اشاره کرد. پوسترهای فرهنگی نسبت به پوسترهای تجاری، ارتباط معنویِ برتری را برقرار می‌کنند و طیف محدودی را شامل می‌شوند (افشارمهاجر، ۱۳۹۸: ۱۵۶). مرتضی ممیز معتقد است که پوسترهای فرهنگی فضایی برای بیان خلاقیت و نظام معنایی طراحان را فراهم می‌کنند. خوانشگران نیز به دلیل علاقه مضاعف، زمان بیشتری را صرف درک عمیق‌تر نشانه‌ها و معانی ضمنی پوستر می‌کنند (ممیز، ۱۳۶۳: ۱۵۶).

پوسترهای فرهنگی به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند: الف) پوسترهایی که لحاظ موقعیت و مخاطب جنبه اقتصادی آن حائز اهمیت است. ب) پوسترهایی که در آن جنبه مادی و بُعد اقتصادیِ خاصی متوجه مخاطب و هنرمند نمی‌شود (افشارمهاجر، ۱۳۹۸: ۱۵۶).

به طور کلی پوسترهای فرهنگی از فرایند متفاوتی نسبت به دو گونه دیگر برخوردارند، مخاطبان ویژه‌ای را شامل می‌شوند و همین‌طور از لحاظ معنامندی پیچیده‌تر از پوسترهای تجاری و اجتماعی هستند. از همین روی ممکن است در این نوع پوسترها از زبان نشانه‌شناسی، استعاره، ایهام و مؤلفه‌های تخصصی استفاده شود و هدفِ آن ترغیب مخاطب به رمزگشاییِ ابعاد مختلف در سطح «معنا» و مفهوم پوستر باشد (رهبرنیا، ۱۳۷۴: ۲۴).

الگوی شش مرحله‌ای خوانش متون تصویری مبتنی بر بیش‌متنیت ژنت

پیش از پرداختن به خوانش پیکره مطالعاتی بر اساس نظریات ژرار ژنت، ذکر این نکته ضروری است که با توجه به گسترش محدود کاربست نظریه بینامتنیت در خوانش متون تصویری در ایران، این نظریه عاری از فرآیند مناسب اجرایی و نمونه‌های موفق در کاربست آن است؛ بدین سبب برای جبران این خلأ در این پژوهش و به منظور خوانشِ دقیق و فرآیند علمی محور متون تصویری- گرافیکی، از الگوی پیشنهادی شش مرحله‌ای که توسط نامورمطلق و حسن‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «بیش‌متنیت ژنتی به مثابه رویکردی در خوانش متون تصویری؛ مطالعه موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران» (۱۴۰۱)، تدوین و ارائه شده، استفاده می‌شود. (جدول ۱) «در این مقاله با استناد به اصول و مفاهیم نظریه‌ای که ریشه در نظام نشانه‌ای دارد، فرایندی اجرایی به منظور خوانش متون تصویری ارائه شد [...] الگوی پیشنهادی قابلیت کاربست در سایر متون تصویری از جمله نقاشی، تصویرسازی، نگارگری، مجسمه‌سازی، معماری و... را نیز دارد» (همان: ۲۴).

- **بررسی روابط بیش‌متنی پیکره مطالعاتی:** پوستر نمایشگاه «حضـور» به نمایشگاه انفرادی

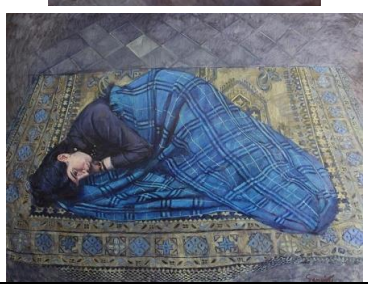
[11] Imitation
[12] Transformation

نقاشی‌های فرسام سنگینی در گالری طراحان آزاد متعلق است. طراحی پوستر این نمایشگاه را محمدرضا عبدالعلی انجام داده‌است (تصویر ۱). این پوستر رابطه بیش‌متنی با آثار نقاشی فرسام سنگینی دارد. (تصاویر ۲ و ۳) در این پیکره مطالعاتی، رابطه بیش‌متنی از نوع پنهان و ضمنی است و تأثیر پیش‌متن در بیش‌متن، قابل مداقه می‌باشد. لذا این پیکره مطالعاتی به لحاظ خوانش بیش‌متنی، حائز شرط اولیه است (جدول ۲).

– **تحلیل پیکره مطالعاتی**: پوستر نمایشگاه حضور از سه‌نظام نشانه‌ای تشکیل شده‌است: نظام نشانه‌ای تصویری، نظام نشانه‌ای نوشتاری (تایپوگرافی) و نظام نشانه‌ای هویتی. نظام نشانه‌ای تصویری این پوستر

جدول ۱- نمودار الگوی خوانش بیش‌متنی متون تصویری مبتنی بر نظریه ژنت. منبع: (نامورمطلق و حسن‌زاده، ۱۴۰۱: ۲۴)

جدول ۲- رابطه تراگونگی پیکره مطالعاتی. منبع: (نگارندگان)

بیش‌متن	پیش‌متن
	
تصویر ۱- محمدرضا عبدالعلی، پوستر نمایشگاه حضور، ۱۳۹۶. منبع: (URL: 1)	تصاویر ۲ و ۳- آثار نقاشی فرسام سنگینی، ۱۳۹۶. منبع: (URL: 2)

برگرفته از ملحفه‌های آبی‌رنگ در پیش‌متن است که تغییراتی در آن ایجاد شده‌است. نظام نوشتاری نیز شامل تایپوگرافی نوشته «حضور» به‌صورت سه‌بعدی و مورب و به رنگ سفید است. همچنین نظام نشانه‌ای هویتی متعلق به هویت بصری و یونیفرم ثابت پوسترهای نمایشگاهی پروژه گالری طراحان آزاد است این «یونیفرم و هویت بصری گالری طراحان آزاد اولین عامل توجه در پوسترها است. و همچنین چهار عامل مهم که عبارت‌اند از گرید، یونیفرم، تایپوگرافی و رنگ موجب وحدت در پوسترهای گالری طراحان آزاد شده‌است. پوسترهای سریالی گالری طراحان آزاد یک حرکت نو در عرصه دیزاین است» (هاشمی و حمیدی، ۱۳۹۷: ۲۲).

- **تشریح روابط بیش‌متنی**: پیکره مطالعاتی در سطح روابط «بینانشانه‌ای» و «بیناهنری» دسته‌بندی می‌شود و به لحاظ تراگونگی‌های سبکی می‌توان به شرح ذیل خوانش و تحلیل نمود:

- **افزودگی تصویری**: ملحفه یا لحافی که در پیش‌متن‌های نقاشی حضور دارد، در بیش‌متن پوستر دارای نقش کلیدی و مهم گشته است. به طوری که مؤلف، تنها عنصری را که در فرایند استعلای متن از پیش‌متن در بیش‌متن به عاریت گرفته‌است همین لحاف آبی‌رنگ است. در آراء ژنت این فزودگی[۱۳] تصویری ذیل اصطلاح گشتار کمی[۱۴] طبقه‌بندی می‌شود. آن‌جایی که شاخ و برگ دادن و تسری یک عنصر از پیش‌متن در بیش‌متن هم جنبه سبکی دارد و هم محتوایی، این نوع از فزودگیِ حجم در اصطلاحات ژنت، تحت عنوان گشایش (گشودگی)[۱۵] تعریف می‌شود.

- **افزودگی عنوان**: افزودگی دیگری که در این پوستر روی داده‌است، تایپوگرافیِ عنوان نمایشگاه «حضور» با خط نستعلیق است که به‌صورت سه‌بعدی با سایه‌های نرم و در ترکیب‌بندی مورب به بیش‌متن اضافه شده‌است. از آن‌جایی‌که اضافه نمودن نوشتار به بیش‌متن جنبه موضوعی به بیش‌متن اعطاء می‌کند، این فزودگی در اصطلاحات ژنت با عنوان آرایش یا انبساط[۱۶] نام‌گذاری شده‌است.

- **گشتار کمی کاهشی:** در پیش‌متن‌ها، عنصر اصلیِ بیش‌متن (لحاف)، در ارتباط با پیکره‌های انسانی و همچنین محیطِ زندگی قرار گرفته‌است. که در اطراف و یا بر رویِ پیکره‌های انسانی نمایان گشته است. اما در بیش‌متن، پیکره‌ها و محیط زندگی دچار کاهش و یا حذف گردیده‌اند. از این روی، رابطه بیش‌متن با پیش‌متن از نوع تقلیلی است. این تقلیلِ حجم پیش‌متن را ذیل گشتار کمی و از نوع کاستن مورد بررسی قرار داده می‌شود و از منظر ژنت این کاهش از نوع پیرایش و یا برش متن[۱۷] است.

- **گشتار کمی کاهشی:** در پیش‌متن‌ها، عنصر اصلیِ بیش‌متن (لحاف)، در ارتباط با پیکره‌های انسانی و همچنین محیطِ زندگی آن قرار گرفته‌است. که در اطراف و یا بر رویِ پیکره‌های انسانی نمایان شده‌است. اما در بیش‌متن، پیکره‌ها و محیط زندگی دچار کاهش و یا حذف گردیده‌اند. از این روی، رابطه بیش‌متن با پیش‌متن از نوع تقلیلی است. این تقلیلِ حجم پیش‌متن را ذیل گشتار کمی و از نوع کاستن مورد بررسی داده می‌شود و از منظر ژنت این کاهش از نوع پیرایش و یا برش متن است.

- **سایر گونه‌های بینامتنی:** علاوه بر تراگونگی‌های سبکی یاد شده، پیکره مطالعاتی حائز بررسی پیرامتنی نیز است. پیرامتن‌ها نقش آستانگی و تبلیغی ایفاء می‌کنند. در پیرامتن، مؤلف در تلاش است دریافت معنا توسط مخاطب را به کنترل خود درآورد. از همین روی، بیانیه‌های نمایشگاهی جزو پیرامتن‌های آستانگی قلمداد می‌شوند. پیرامتن‌های آستانگی دریافت و خوانش متون توسط مخاطب را توسط مؤلف راهنمایی و هدایت می‌کند. «آن‌چه سبب می‌شود تا آثار هنری چیزی بیش از مواد تشکیل‌دهنده آن به نظر آید، فرایند بیناذهانی میان خالق و مخاطب اثر هنری

[13] Augmentation
[14] Quantitative Transformation
[15] Amplification
[16] Extension
[17] Excision

است» مخاطبی که در پی رمزگشایی باشد از طریق قرائت بیانیه نمایشگاه وارد ارتباط معنایی با اثر بصری می‌شود (حکیم، پاکزاد و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۳).

از همین روی فرسام سنگینی در بیانیه نمایشگاه آثار نقاشی خود، «حضـور» چنین می‌نویسد:

«تمامی وابستگی‌ها و تعلقات، لذت‌ها و خوشی‌ها در نقطه‌ای به پایان می‌رسند و از لحظه‌ای به بعد حضور من بی‌معنا خواهد بود. بودن و حضور داشتن حتی در بسیاری از لحظات عمر نیز میسر نمی‌شود، چرا که همواره دغدغه‌ای از گذشته یا آینده، استرس‌ها و یا اضطراب‌ها وجود دارند تا تو حضور نداشته باشی، هر چند که وجود داشته باشی و در قید حیات.

در این مجموعه پیکره‌ها را در لحظه‌ای تصویر کردم

که حضور ندارند و ذهنشان مشغول چیز دیگری است. این حالت ازخودبی‌خود شدگی معمولاً بعد از گذشت ساعاتی که با مدل‌ها معاشرت داشتم به وجود می‌آمد. گفت‌وگویی خودمانی میانمان شکل می‌گرفت و احساس غریبگی و یخزدگی از میان می‌رفت» (سنگینی ۱۳۹۶).

تبیین دلالت‌های معنایی: در مطالعات بینامتنی، «عمل خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط متون وارد می‌کند» (آلن، ۱۳۸۱: ۵). بنابراین تأویل بیش‌متن از طریق کشف معنا یا معانی منکثر از حرکت میان متون قبلی و بعدی میسر می‌شود. بر همین استدلال، دلالت‌های معنایی روابط بیش‌متنی به شرح ذیل تبیین و تشریح می‌شود:

- **دلالت معنایی گشتار افزایشی لحاف:** یکی از عناصر افزایشی پیش‌متنِ تصویری نمایشگاه حضور، «لحاف» است که در رمزگان اجتماعی عمدتاً به هنگام خواب و یا استراحت استفاده می‌شود. یا از آن برای مستتر کردن اشیاء نیز استفاده می‌شود. لحاف در بیش‌متن دچار گشودگی شده و غالب فضای پوستر را به خود اختصاص داده‌است، لذا با توجه به روابط بیش‌متنی، می‌توان اذعان کرد این فزودگی لحاف نوعی مجاز جزء به کل است که نماینده «نابودگی»، «ناحضوری» و «خموشی» شده‌است. هم این‌که نباید از دلالت معنایی رنگ لحاف در پیش‌متن گذر کرد؛ به اعتقاد ایتن[18] رنگ آبی از خصلت مادی تهی است و حالتی غیرفعال دارد. آبی در محاق خویش است و درون‌گرا. رنگ آبی با «نیروی طبیعت در زمستان» و با بازه زمانی سرد و حالات سکوت سال شناخته می‌شود (ایتن، ۱۳۹۳: ۱۷۱).

از منظر آراء ژنت، فزودگی لحاف در این پیکره مطالعاتی طرح انگیزه محسوب می‌شود، چرا که این نوع گشتار افزایشی، انگیزه موجود در پیش‌متن را در بیش‌متن تسری می‌دهد و بر انگیزه «سکون» و «غیبت» در بیش‌متن صحه می‌گذارد.

- **دلالت معنایی گشتار افزایشی نوشتار:** طراحی عنوان در این پوستر، نقش اساسی را در ایفاد معنا و در رابطه و همراهی با عنصر لحاف دارد. «رمزگان متنی تأثیر قطعی را در چگونگی خوانش اثر گرافیکی می‌گذارد» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۳۴). نوشتار تایپوگرافیکی «حضـور» به جهت جناس با پیکره انسانی در نقش مجاز مرسل و در محور جانشینی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. از این روی می‌توان استنتاج کرد نشانه لحاف بر رویِ عنوان نوشتاری، به‌مثابه یک پیکره خفته کشیده شده‌است. دلالت پردازی این چیدمان در راستای پیرامتن آستانگی متن هم‌پوشانی دارد که مؤلف پیش‌متن، پیکره‌ها را در هنگام حضورشان توأم با ناحضوری‌شان توصیف کرده بود.

- **دلالت معنایی گشتار کاهشی:** چنان‌که اشاره شد، لحاف نماینده اصلی نابودگی و ناحضوری افراد یا اشیاء در بررسی پیش‌متن‌ها بود. در این متن تصویری، پیکره‌ها و مکان‌های زندگیِ پیش‌متن تقلیل یافته‌است و پس‌زمینه‌ای خنثی جای آن را گرفته‌است. این تقلیل را می‌توان تعمیم به ناحضوری همه افراد جامعه در همه مکان‌های فرضی مؤلف استنتاج کرد.

نکات فنی: در بحث رمزگان ساختاری، فام رنگی خنثی و سردِ بیش‌متن در تحلیل رمزگان فرایندی دلالت بر انعکاس فضای ساکن و آرام پیش‌متن‌ها دارد.

[18] Itten

از سویی ترکیب‌بندی موربِ رمزگان نوشتاری سعی در ایجاد حرکت و پویایی دارد؛ هر چند که سایه زیرین نظام نوشتاری و همچنین لحافی که به مانند انسان خوابیده (نابودی) بر روی تایپوگرافی کشیده شده‌است، این حرکت را خنثی می‌کند و بر سکون آن می‌افزاید؛ اما در تعبیری می‌توان افزود «خط مورب، خط عمودی است که در حال تبدیل‌شدن به خط افقی است [یا برعکس] در هر دو حالت یک انرژی انتقالی در آن مشهود است» (عابدی، ۱۳۹۵: ۷۲). این بدان معنی است که تایپوگرافیِ بیش‌متن در حال از دست دادن انرژی‌اش به سمت خط افقی است. خط افقی معنایی«ساکن، آرام، اطمینان‌بخش و ثابت و گاهی تنبل و خسته» دارد (همان: ۷۱). حتی در نمونه مطالعاتی حاضر به نظر می‌آید طراح چاره‌ای به جز اریب کردن نوشتار به جهت ایفاد جلوه سه‌بعدی و افزودن عنصر لحاف نداشته‌است.

با این‌که مؤلف سرنخ‌هایی در پیرامتن بر وجوه زنانگی پیش‌متن‌ها ارائه کرده‌است، اما آن‌طور که مشاهده می‌شود، مؤلف بیش‌متن تمایلی برای پرداختن به رمزگان زنانگی در پوستر نداشته‌است.

جمع‌بندی: همان‌طور که عنوان شد «لحاف» پررنگ‌ترین عنصر در بیش‌متن است که از پیش‌متن به عاریت گرفته شده‌است؛ طراح بیش‌متن به‌طور هوشمندانه و با تراش‌متنی، این عنصر را گزینش و به کلیتِ متنِ جدیدِ خود تعمیم داده‌است. برای حصول جمع‌بندی و با در نظر گرفتن خوانش پیرامتنی این متون، در می‌یابیم که حضور و نمود انسانِ معاصر در برابر هجوم افکار سوبژکتیوی، دغدغه‌ها و اضطراب‌های پست‌مدرنیستی در قیاس با دنیای فیزیکی و زندگیِ ابژکتیو و عادی‌اش، کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود. لذا می‌توان اذعان کرد شاخصه انسانِ معاصر«حضور» توأم با «ناحضوریِ» است. حضوری حقیقی اما مغروق در امور مجازی. از همین سبب است که مؤلف بیش‌متن (پوستر)، با کشیدن لحافِ خواب بر روی نوشته «حضـور» -که به‌طور بالفعل دارای انرژی و تحرک است- بر این نکته مذکور صحه می‌گذارد و به دنبال ایجاد این دوگانگی و استتار معنای آن در خلق متن نوین است. بر همین اساس نمونه مطالعاتی حائز گونه و کارکردهای گوناگون بیش‌متنی هم در جهت تغییرات درونی و هم مضمونی می‌باشد (جدول۳).

جدول ۳- کارکرد و گونه‌های بیش‌متنی در خوانش پوستر حضور. منبع: (نگارندگان)

پیرامتن عنوانی	گونه پیش‌متن	گونه بیش‌متن	رابطه سرمتنی	نظام نشانه‌ای	کارکرد بیش‌متنی	گونه تراگونگی به جهت تغییرات درونی	تراگونگی مضمونی
حضور	ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی	تصویری نوشتاری هویتی	جایگشت	گشودگی آرایش پیرایش	بینانشانه‌ای ترارسانه‌ای تراکاربردی

نتیجه‌گیری

این پژوهش با کاربست نظریه ترامتنیت ژرار ژنت و با استفاده از فرایند شش مرحله‌ایِ بیش‌متنی، به تحلیل پوستر نمایشگاه حضور از پروژه پوسترهای فرهنگی گالری طراحان آزاد و رمزگشایی از معانی ضمنی و آشکار آن پرداخت. در پاسخ به سؤال پژوهشِ حاضر: در تبیین روابط بیش‌متنیت در پوستر فرهنگی نمایشگاه حضور چه معانی پنهانی از این متون گرافیکی را آشکار می‌کند؟ باید اذعان نمود شاهد دو سطح از دلالت پردازی معنایی هستیم: سطح اول مرتبط با رمزگان ساختاری در متن پوستر است، که در آن مؤلف در پی حفظ مبانی و ساختار اصلی پوستر به جهت ایراد وظیفه اطلاع‌رسانی و انتقال پیام‌های روبنایی یک متن گرافیکی است و در نتیجه آن، انکشاف معانی آشکارا و صراحتاً قابل عنوان است. اما سطح دوم دلالت پردازی متناظر بر رمزگان فرایندی و از حرکت میان روابط متون میسر است. به‌طوری‌که بدون انکشاف معنا در پیش‌متن، تبیین دلالت پردازی

و رمزگشاییِ نشانه‌ها در بیش‌متن به‌دشواری می‌انجامد. از همین روی، استنتاج معنا در پوستر نمایشگاه حضور اثر محمدرضا عبدالعلی تا حدود بسیار زیادی وابسته و در راستای پیش‌متنی است که متعلق به آثار نقاشی فرسام سنگینی می‌باشد. بدین‌سان گونه دوم دلالت پردازی معانی این متون، خصیصه‌ای پنهان و ضمنی دارد. بر اساس روابط بیش‌متنی، می‌توان اذعان کرد در پیکره مطالعاتی حاضر معانی «نابودگی»، «ناحضوری» و «خموشی» استنتاج شد. همچنین معانی حضور و نمود انسانِ معاصر در برابر هجوم افکار سوبژکتیوی، دغدغه‌ها و اضطراب‌های پست‌مدرنیستی در قیاس با دنیای فیزیکی و زندگیِ ابژکتیو و عادی‌اش و کمرنگی آن، مورد انکشاف معنا قرار گرفت.

منابع

- آژند، یعقوب؛ نامورمطلق، بهمن؛ حسن‌زاده، حسام (۱۴۰۰)، خوانش ژنتیِ لوگوی دانشگاه تهران، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۴(۲)، ۲۲-۱۵.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۸)، *تاریخ طراحی گرافیک ایران*، تهران: فاطمی.
- ایتن، یوهانس (۱۳۹۳)، *هنر رنگ*، چاپ یازدهم، ترجمه عربعلی شروه، تهران: یساولی.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- حکیم، اعظم؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه ماگریت بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، پاییز و زمستان، شماره ۲۲، صفحه ۲۱-۵.
- حکیم، اعظم؛ پاکزاد، زهرا؛ کوثری، مسعود (۱۴۰۰)، استیتمنت در نقاشی معاصر ایران از منظر تحلیل گفتمان چندوجهی (مطالعه موردی: نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی در گالری طراحان آزاد، از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵)، *باغ نظر*، ۱۸ (۱۰۱)، ۸۲-۶۷.
- رهبرنیا، زهرا (۱۳۷۴)، *ضرورت بررسی علم ارتباطات در پوسترهای فرهنگی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، گروه هنرهای تجسمی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- شفیقی، ندا (۱۳۹۹)، مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران، *فصلنامه علمی نگره*، ۵۶، ۱۵۳-۱۳۹.
- قاعدی، پروانه؛ شریفی‌مهرجردی، علی‌اکبر (۱۳۹۵)، تأملی بینامتنی میان مسخ کافکا، فیلم مگس دیوید کرانبرگ و آثار گرافیتی لودو، *فصلنامه چیدمان*، سال سوم، شماره ۹، ۶۸-۶۱.
- عابدی، علی (۱۳۹۵)، *گرافیک تجزیه تحلیل و نقد*، تهران: اختران.
- کشاورزی، مرضیه؛ حمیدی، حمید (۱۳۹۸)، بررسی بینامتنیت نشانه‌های ایرانی با تمرکز بر آثار مرتضی ممیز، *چهارمین کنفرانس بین‌المللی نوآوری و تحقیق در علوم مهندسی*، تفلیس.
- کنگرانی‌فراهانی، منیژه؛ نامورمطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱۴۰۰)، معراج سلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت، *فصلنامه نگره*، ۱۶ (۵۹)، ۷۳-۶۱.
- گراهام، آلن (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدان جو، تهران: مرکز.
- ممیز، مرتضی (۱۳۶۳)، *طراحی اعلان*، آلمان: ویلهلم.
- نادری‌دره‌شوری، زهرا (۱۳۹۶)، *تحلیل بینامتنی آثار گرافیکی و نقاشی طراحان گرافیک نسل اول ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۴)، متن‌های درجه دوم، خردنامه؛ ضمیمه فرهنگی اندیشه، *روزنامه همشهری*، ۱۱-۱۰.

_____ (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی*، ۵۶، ۹۸-۸۳.

_____ (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۹ (۳۸)، ۱۵۲-۱۳۹.

_____ (۱۳۹۱)، *بینامتنیت(ها)، نقدنامه هنر شماره ۲: نقد بینامتنی هنر*، تهران: خانه هنرمندان ایران.

_____ (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

_____ (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

_____ و حسن‌زاده، حسام (۱۴۰۱)، بیش‌متنیت ژنتی به‌مثابه رویکردی در خوانش متون تصویری؛ مطالعه موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران، *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، شماره ۱، ۲۵-۱۷.

- نوروزی، نسترن؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی، *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، ۲۳ (۱)، ۱۶-۵.

- هاشمی، زهره؛ حمیدی، حمید (۱۳۹۸)، *بررسی وحدت در پوسترهای گالری طراحان آزاد با رویکرد اصول گرافیک دیزاین*، چهارمین کنفرانس بین‌المللی نوآوری و تحقیق در علوم مهندسی.

- یزدانی، علیرضا (۱۳۹۶)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران*، تهران: نظر.

References

- Genette, Gérard (1997), *Paratexts: thresholds of interpretation*, (M. Sprinker, Trans.) Cambridge: Cambridge University.

_____ (1997), *Palimpsests literature in the second degree Translated by: Channa Newman & Claude Doubinsky*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

– گروه طراحان آزاد (۱۳۹۸)، از آرشیو پوسترهای خود مراقبت کنید.

- URL1: http://azadart.gallery/fa/designprojectfirst.aspx Accessed at 1400-12-01

– سنگینی، فرسام (۱۳۹۶)، حضور.

- URL2: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=304 Accessed at 1400-12-01

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 17-32

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Space and Social Justice: A Cinematic Narrative of Spatial Separation Based on Roland Barthes' Five Codes (Bong Joon-ho's Parasite)

Farhad Barandak [1] (Corresponding Author)

[1] Ph.D. Graduate, Department of Geography and Urban Planning, Faculty of Planning and Environmental Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

(Received: 29.07.2024, Revised: 13.03.2025, Accepted: 15.03.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34891.1281

Abstract

Cities have become more and more a place where the phenomena of extreme poverty, social destruction, and social isolation are concentrated. It should be mentioned that the social inequalities reflected in the processes of urban segregation have been the subject of growing literature in the world. It should be mentioned that the social inequalities reflected in the processes of urban segregation have been the subject of growing literature in the world. The turn toward human practice and the analysis of spatial behavior has become one of the most fundamental categories in contemporary spatial understanding. This renewed conception of space—along with the interweaving of social life with linguistic systems—has led to an increasing integration of art and literature with the sciences in general, and with the social sciences in particular. Our assumption and insight in the article is based on the principle that deterministic science and knowledge of a geographical phenomenon such as separation is always related to art and philosophy. The necessity of spatial separation representation in the use of the artistic method is shown in this way that the work of art always brings together the understanding of the problem by solving or problematizing the problem by combining the two elements of consciousness/unconsciousness as well as the status quo/ideal. In the current research, we investigate the problem of spatial separation by using the qualitative approach and Roland Barthes' five codes. The question of the present article is, what is the representation of urban separation in the film Parasite, under the use of Roland Barthes' Five Codes? The main theme of this cinematic narrative of separatism can be seen in the understanding of cities as the existential arena of discourse/power. Here, by deconstructing the symbolic/real dualities, the representation of justice and the issue of urban separation takes on a postmodern cognitive flavor. It keeps us active in facing this phenomenon. A situation in which different narratives engage in a conversation where there is no possibility of the superiority of a narrative except for its general understanding and meaning by the people.

Keywords: Justice, Separation, Roland Barthes, Code Semiotics, Parasite, Michel Foucault.

1- Email: farhad.barandak@tabrizu.ac.ir

How to cite: Barandak, F. (2025). Space and Social Justice: A Cinematic Narrative of Spatial Separation Based on Roland Barthes' Five Codes (Bong Joon-ho's Parasite), *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 17-32. Doi: 10.22075/aaj.2025.34891.1281

مقاله علمی- پژوهشی

فضا و عدالت اجتماعی: روایتی سینمایی از جدایی‌گزینی فضایی بر اساس رمزگان پنج‌گانه رولان بارت (فیلم «انگل» بونگ جون- هو)

فرهاد برندک (نویسنده مسئول) [1]

[1] دانش‌آموخته دکتری، گروه جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری، دانشکده برنامه‌ریزی و علوم محیطی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34891.1281

چکیده

شهرها بیش از پیش به مکانی تبدیل شده‌اند که پدیده‌های فقر شدید، آسیب‌های اجتماعی و جدایی‌گزینی اجتماعی در آن متمرکز شده‌است. نابرابری‌های اجتماعیِ منعکس‌شده در فرایندهای جدایی‌گزینی شهری، موضوع ادبیات رو به رشد در جهان بوده‌است. بعد از پدیدارشناسی مدرن هوسرل و با پیوند و همراهی علم با فلسفه از یک‌سو و هنر از سوی دیگر، نمی‌توان از تحلیل تقلیل‌گرایانه جدایی‌گزینی فضایی با رویکرد کمی و اثبات‌گرایانه سخن راند. رجوع به عمل انسان یا بررسی رفتارهای فضایی انسان از تعیین‌کننده‌ترین مقولات در شناخت معاصر فضا است. این درک نوین از فضا و پیوستگی زندگی اجتماعی با نظام زبان‌شناسانه، هنر و ادبیات را هر چه بیشتر با علوم به طور عام و علوم اجتماعی به طور خاص عجین می‌کند. فرض و بینش ما در مقاله بر این اصل استوار بوده که علم و شناخت تعین‌گرای یک پدیده‌ی جغرافیایی نظیر جدایی‌گزینی همواره از دل ارتباط با هنر و فلسفه است. ضرورت بازنمایی جدایی‌گزینی فضایی در بهره‌گیری از شیوه‌ی هنری بدین طریق نمایان می‌شود که کار هنری همواره با امتزاج دو عنصر خودآگاهی/ ناخودآگاهی و همچنین وضع موجود/ وضع ایده‌آل، فهم مسئله را با «مسئله‌سازی» گره می‌زند. در این‌جا، با هدف بازنمایی مسئله جدایی‌گزینی فضایی، از رویکرد کیفی و روش رمزگان پنج‌گانه رولان بارت بهره می‌گیریم. سؤال مقاله حاضر این‌گونه است که جدایی‌گزینی شهری در فیلم انگل، تحت کاربست رمزگان رولان بارت، چه بازنمایی‌ای دارد؟ درون‌مایه‌ی اصلی این روایت سینمایی از جدایی‌گزینی را می‌توان در فهم شهرها به‌عنوان عرصه‌ی وجودی گفتمان/ قدرت دانست. در این‌جا با ساخت‌شکنی دوگانه‌های رمزگانی/واقعی، بازنمایی عدالت و مسئله جدایی‌گزینی شهری رنگ‌وبوی شناختی پست‌مدرنیستی به خود می‌گیرد و ما را در مواجهه با این پدیدار فعال نگه می‌دارد. وضعیتی که در آن روایت‌های گوناگون به گفتگویی می‌پردازند که امکان برتری روایتی جز فهم و معنی‌سازی کلی آن توسط مردم وجود ندارد.

واژه‌های کلیدی: عدالت، جدایی‌گزینی، رولان بارت، نشانه‌شناسی رمزگانی، انگل، میشل فوکو.

1- Email: farhad.barandak@tabrizu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: برندک، فرهاد. (۱۴۰۴). فضا و عدالت اجتماعی: روایتی سینمایی از جدایی‌گزینی فضایی بر اساس رمزگان پنج‌گانه رولان بارت (فیلم «انگل» بونگ جون- هو)، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۳۲-۱۷.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34891.1281

مقدمه

قرن‌های متمادی از زمان هومر (قرن ۸ ق‌م)، افلاطون (قرن ۵ ق‌م) و ارسطو (قرن ۴ ق‌م)، بشریت خودش را به عدالت علاقه‌مند کرده‌است. با این حال، رشد تفکر انتقادی در بروز روزافزون پرداخت به عدالت فضایی بی‌تأثیر نبوده‌است. فکر کردن در مورد فضا در سال‌های اخیر، از تأکید بر ادراک نقشه‌نگارانه[۱]، به یک نیروی فعال در شکل‌دهی به «زندگی»، تغییر کرده‌است. تفکر فضایی انتقادی امروز در سه اصل مورد تأکید است: ۱- فضامندی هستی‌شناختی «بودن[۲]» (همه ما موجودات فضایی و اجتماعی و زمانی (موقتی)[۳] هستیم) ۲- تولید اجتماعی فضایی (فضا از لحاظ اجتماعی تولید شده و بنابراین می‌تواند به طور اجتماعی تغییر کند) ۳- دیالکتیک اجتماعی- فضایی (صورت فضایی اجتماع و صورت اجتماعی فضا). توجه به دیالکتیک اجتماعی- فضایی به این معنی است که ما می‌دانیم که جغرافیایی که در آن زندگی می‌کنیم می‌تواند پیامدهای منفی و مثبتی بر روی هر آن‌چه که انجام می‌دهیم داشته باشد.

شهرها بیش از پیش به مکانی تبدیل شده‌اند که پدیده‌های فقر شدید، آسیب‌های اجتماعی و جدایی‌گزینی اجتماعی در آن متمرکز شده‌است. زمانی، کشورهای توسعه‌یافته و هم‌اکنون، در اغلب نقاط جهان می‌توان کیفیت‌های مختلفی از این جدایی‌گزینی را مشاهده نمود. شهرنشینی با رشد اقتصادی ارتباط دارد و اقتصاد تجمع‌یافته به این معنی است که مردم شهرهای بزرگ‌تر بهره‌وری بیشتری تجربه می‌کنند. با این حال، توسعه شهری همچنین با ازدحام، آسیب‌های محیطیِ محلی‌شده و به طور بالقوه، جدایی‌گزینی اجتماعی همراه است (Monkkonen et al, 2018: 89). جدایی‌گزینی منجر به «فرهنگ‌های فقر» می‌شود که تأثیرات منفی بی‌شماری بر افراد و گروه‌های اجتماعی دارد. همچنین، جدایی‌گزینی نابرابری‌ها را بازتولید می‌کند، زیرا خدمات شهری در محله‌های فقیرنشین، غیراستاندارد هستند؛ در حالی که جامعه‌پذیری ناکافی، رفتارها و ارزش‌هایی را ایجاد می‌کند که ساکنان را در استفاده از فرصت‌های موجود منع می‌کند. جدایی‌گزینی، این نابرابری‌ها را پنهان می‌کند زیرا گفته شده که گروه‌های ممتاز از محله‌های فقیرنشین بازدید نمی‌کنند. جدایی‌گزینی مانع ارتباط بین این گروه‌ها می‌شود، بنابراین مانع راه‌حل‌های سیاسی می‌شود (Wissink et al, 2019: 126).

در مورد چگونگی پرداخت به جدایی‌گزینی شهری اختلافات زیادی وجود دارد و برای آینده نیز همین پیش‌بینی وجود خواهد داشت. اختلاف‌نظرها مربوط به دیدگاه‌های مختلف در مورد مسائل نظری و روش‌شناختی است. تحقیقات کمی، شکاف‌ها و متغیرها را در جامعه نشان می‌دهند اما اغلب از یافتن توضیحی برای این شکاف‌ها خودداری می‌کنند یا سؤالات مربوط به ادراکات را بی‌پاسخ می‌گذارند. از آن‌سو، تحقیقات کیفی بینشی در مورد چرایی و چگونگی شکاف‌ها ارائه می‌دهند. علاوه بر این، ممکن است به درک چند لایه بودن چنین مفاهیمی کمک کنند (Smets & Salman, 2015: 7).

آن‌چه در این‌جا مورد بازنمایی قرار می‌گیرد فیلم انگل (ساخته بونگ جو- هو) است که توانسته مورد استقبال منتقدان و عامه قرار گیرد و جوایز بین‌المللی در عرصه سینمایی کسب کند. ضرورت بازنمایی جدایی‌گزینی فضایی در بهره‌گیری از شیوه‌ی هنری بدین طریق نمایان می‌شود که کار هنری همواره با امتزاج دو عنصر خودآگاهی/ ناخودآگاهی و همچنین وضع موجود/ وضع ایده‌آل، فهم مسئله را با حل یا مسئله‌سازی گردهم می‌آورد. در این راستا، سؤال اصلی پژوهش این‌گونه مطرح می‌گردد که جدایی‌گزینی شهری در فیلم انگل، تحت کاربست رمزگان رولان بارت، چه بازنمایی‌ای دارد؟ در این‌جا، بازنمایی فضایی

[۱] نقشه‌نگاری یا کارتوگرافی (cartography) علم و هنر ترسیم نقشه‌های زمین است.

[2] Being
[3] Temporal

ضرورت عصر (پست) مدرن است. تأکید بر بازنمایی شهری به‌عنوان بخشی از چرخش فرهنگی وسیع‌تر در مطالعات شهری یاد می‌شود. اهمیت بازنمایی شهری با چرخش وسیع‌تری در علوم اجتماعی به سوی کسب معنایی نه از پیش داده شده، بلکه به لحاظ اجتماعی برساخته همراهی می‌شود. همچنین، بازنمایی فضایی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اساسی در فهم تولید فضا است. این امر به ما کمک می‌کند تا فضای غالب یا به بیان لوفور، شیوه‌ی تولید هر جامعه را دریابیم. پژوهش ما در این‌جا با ضرورت و تأکید داشتن بر رویکرد کیفی از یک‌سو و فهم و بازنمایی از آثار هنری از سوی دیگر به جدایی‌گزینی فضایی می‌پردازد؛ به طوری که نظریه‌های اجتماعی و مطالعات کیفی از عدالت و جدایی‌گزینی را تقویت و غنی می‌سازد.

پیشینه پژوهش

بحث در مورد جدایی‌گزینی شهری به خاستگاه مطالعات شهری برمی‌گردد و نگرانیِ تاریخی را در مورد نحوه استقرار طبقات مختلف اقتصادی- اجتماعی در شهر آشکار می‌کند. دیوید هاروی در کتاب «عدالت اجتماعی و شهر» (۱۹۷۳)، با پیش‌کشیدن مفهوم فضا به‌عنوان کلیدواژه‌ی درک عدالت، جغرافی‌دانان را به سمت درک فضامندی سوق داد. سوجا از دیگر اندیشمندانی است در اثر خود «شهر و عدالت فضایی» (۲۰۰۹)، از جنبه‌های تئوریکی و عملیاتی، ضرورت وجود عدالت را نه تنها در شهر بلکه در تمام مقیاس‌های جغرافیایی تبیین می‌نماید. میهالوپولوس[۴] در مقاله «جنبش عدالت فضایی» (۲۰۱۴)، در نشریه «جهان‌های مهاجر»، ضمن اشاره به این نکته که مفهوم عدالت فضایی تاکنون در گفتمان سیاسی مطرح بوده‌است؛ اذعان می‌دارد که مفهوم عدالت فضایی بایستی به صورت گفتمان حقوقی بازیابی شود. یکی از ضرورت‌های پرداخت به گفتمان عدالت فضایی، بررسی تبیینی آن است. ریورا و همکاران در مقاله «جدایی‌سازی شهری و محیط‌های خرده‌فروشی محلی؛ شواهدی از مکزیکوسیتی» (۲۰۱۶)، در نشریه «هبیتات اینترنشنال»، به بررسی جدایی‌گزینی شهری خانوارها در سطح محلی از نظر دسترسی فضایی به کالاها و خدمات مصرفی روزمره پرداخته‌اند. این تحقیق نشان می‌دهد که مناطق کم‌درآمد تفکیک‌شده‌ی دارای کم‌ترین تراکم خرده‌فروشی، دارای کم‌ترین سرانه هستند و بنابراین، این‌ها از نظر فضایی کمیاب‌تر هستند. شواهد نشان می‌دهد که تفکیک درآمد باعث ایجاد تقاضای نابرابر برای کالاها و خدمات در سطح شهر می‌شود، که بخش‌های مهم جمعیت شهری را از منافع جمعی خارج می‌کند. ژانگ و همکاران در مقاله «زندگی در نزدیکی هم، رفتار جدا از هم؟ جدایی‌سازی مبتنی بر فعالیت- فضا در میان ساکنان انواع مختلف مسکن در پکن، چین» (۲۰۱۹)، در نشریه «شهرها»، میان جدایی‌گزینی بر اساس محل سکونت و جدایی‌گزینی فعالیت- مبنا تمایز قائل می‌شود و پیشنهاد ادغام بُعد زمان را در تحلیل جدایی‌گزینی می‌دهد. چرا که سیاست‌گذاران به چشم‌اندازهای جدیدی در زمینه‌ی تحقیقات جدایی‌گزینی نیاز دارند که بتواند «جریان‌های پویای زندگی روزمره ساکنان» را در نظر بگیرند، که می‌تواند به ارزیابی دقیق تجربیات افراد از جدایی‌گزینی و توسعه سیاست‌های مؤثر کمک کند.

نوآوری این مقاله با پژوهش‌های بیان‌گردیده در نوع مواجهه مقاله حاضر با مسئله جدایی‌گزینی است؛ اولاً یک چرخش به سوی مطالعه‌ی کیفی در بحث عدالت (فضایی) صورت می‌گیرد که در مقابل غلبه‌ی شدید بررسی‌های صرفاً کمی مسئله عمیق عدالت است. دوماً به ارتباط و درهم‌تنیدگی‌های حقیقی ساحت‌های شناختی انسان، به طور مشخص ساحت هنر، علم و فلسفه تأکید می‌دارد.

روش پژوهش

پژوهش کیفی، فعالیتی وضعی است که جایگاه مشاهده‌گر را در جهان تعیین می‌کند. این نوع پژوهش شامل مجموعه‌ای از شیوه‌های عمل مادی- تفسیری می‌شود که جهان را قابل مشاهده می‌سازد. این

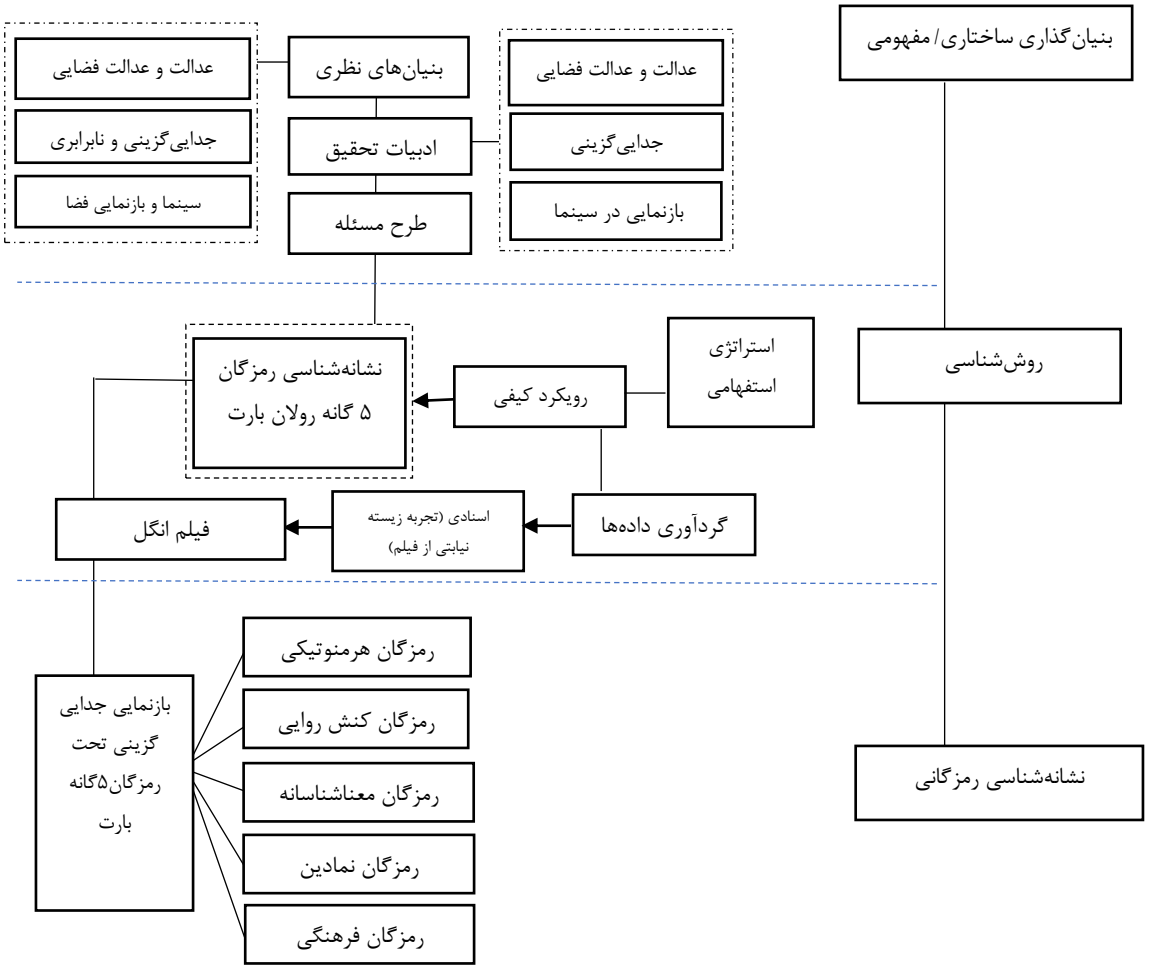
[4] Mihalopoulos

شیوه‌های عمل دنیا را متحول می‌کنند. آن‌ها دنیا را در قالب مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها نشان می‌دهند. پژوهش کیفی مستلزم نوعی رویکرد تفسیری و طبیعت‌گرایانه به دنیا است. بدین معنی که امور را در محیط طبیعی مورد مطالعه قرار دهند و سعی می‌شود پدیده‌ها بر اساس معانی‌ای که افراد به آن‌ها می‌دهند، به خود معنا بخشیده و یا تفسیر کنند (کرسول، ۱۳۹۸: ۵۳). در پژوهش کیفی حاضر با استفاده از نشانه‌شناسی رمزگان رولان بارت به روایتی از جدایی‌گزینی شهری می‌پردازیم. نمونه مورد مطالعه، فیلم «انگل» (۲۰۱۹)، است.

علت انتخاب اثر را می‌توان در غنی بودن معانی مرتبط با فضای جدایی‌گزینی پدید آمده از این فیلم از یک سو و موفقیت آن در داوری و جشنواره‌های سینمایی هم در جهان از سوی دیگر عنوان نمود. فرآیند تحقیق به‌سان جدول (۱) است.

در جهت اطمینان‌پذیری پژوهش، سعی شده در هر مرحله تحلیلی، بازگشت به متن (فیلم) صورت گیرد تا جامعیت و نگرش‌های حاکم در آن تدقیق یابند. در جهت تأیید ساختاری، سعی در تلفیق گزاره‌هایی خواهد شد که با تفسیر موجود هم‌خوانی داشته باشد.

جدول ۱- فرآیند تحقیق. منبع: (نگارنده)



مبانی نظری

عدالت و عدالت‌فضایی

عدالت، لزوماً ارزش اجتماعی بنیادین است. با این حال، هیچ تعریف جهانی از عدالت وجود ندارد؛ زیرا محتوای آن بسته به زمینه اجتماعی، جغرافیایی و تاریخی متفاوت است (Jian et al, 2020: 2). به طور خلاصه، دانشمندان علوم اجتماعی به مفهوم عدالت اجتماعی به‌عنوان راهی برای ارزیابی توزیع؛ برای مثال درآمد، ثروت، فرصت‌های آموزشی، مالکیت خودرو و مراقبت‌های بهداشتی در جامعه پرداخته‌اند.

بسیاری از جغرافی‌دانان تمایل داشتند از مفهوم عدالت اجتماعی در ارزیابی توزیع مکانی پدیده‌های مشابه بهره ببرند (Pirie, 1983: 465). هر یک از موضوعات اصلی جغرافیا را می‌توان در کانون یک دیدگاه عدالت قرار داد؛ بنابراین ممکن است درباره عدالت فضایی، عدالت محیطی و عدالت مکانی صحبت کنیم. عدالت فضایی از این درک آغاز می‌شود که دسترسی به کالاهای اجتماعی می‌تواند به محل زندگی یا کار وابسته باشد (Gerry, 2014: 3).

به نظر دیوید اسمیت، تعامل روشن میان جغرافیا با اخلاق و عدالت اجتماعی، مشخصه‌ی نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ .م است. البته دلیل خوبی برای باور به این ادعا وجود دارد. جنبش‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ .م، گویای موضوعاتی هم‌چون سیاست هویتی، حقوق شهر، حق اختلاف و عدالت اجتماعی که تقریباً در هر رشته تأثیرگذار بوده‌است. جغرافیا نیز از این قاعده جدا نبود (Dikec, 2001: 1786). طرفداران عدالت اجتماعی از جنبه‌های جغرافیایی بی‌عدالتی‌های اجتماعی آگاه شدند. آن‌ها مفهوم بی‌عدالتی فضایی را برای تشریح نابرابری‌های ناشی از تصویب و اجرای قوانین توسعه‌های فضایی ناعادلانه و فرایندهایی که به معنای سازماندهی مجدد فضاهای جغرافیایی است، به‌کاربردند (Uwayezua & Vriesa, 2019: 1). عدالت فضایی شامل شکلی از عدالت اجتماعی است که در آن همه افراد، حقوق برابر در جهت دسترسی و یا استفاده از منابع فضایی به منظور تأمین نیازهای اساسی خود دارند (Uwayezua & Vriesa, 2019: 1). مارکوس (۲۰۰۹) در ارتباط عدالت اجتماعی با فضا، به پنج نکته تأکید می‌کند:

۱- دو نوع اصلی بی‌عدالتی فضایی وجود دارد: الف: محاصره غیر ارادی هر گروه در یک فضای محدود - جدایی‌گزینی، گتویی شدن (یعنی حالتی از انزوای اجتماعی گرفتن)- موضوع اسارت. ب: تخصیص منابع به طور نابرابر در فضا - موضوع منابع ناعادلانه.

۲- بی‌عدالتی فضایی مشتق از بی‌عدالتی اجتماعی گسترده‌تر- موضوع اشتقاقی.

۳- بی‌عدالتی‌های اجتماعی همیشه جنبه فضایی دارد و بی‌عدالتی‌های اجتماعی نیز بدون پرداختن به جنبه فضایی آن‌ها قابل رفع نیست- موضوع بازسازی فضایی.

۴- بازسازی فضایی ««ضروری» هستند اما برای بازسازی، بی‌عدالتی‌های فضایی «کافی» نیستند - چه برسد به بی‌عدالتی اجتماعی - موضوع بازسازی نسبی.

۵- نقش بی‌عدالتی فضایی نسبت به بی‌عدالتی‌های اجتماعی، به تغییر شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بستگی دارد و امروزه روندهایی مشاهده می‌شود که هم به سمت کاهش و هم افزایش اهمیت فضایی تمایل دارند- موضوع درهم‌تنیدگیِ تاریخی (Marcuse, 2009: 3).

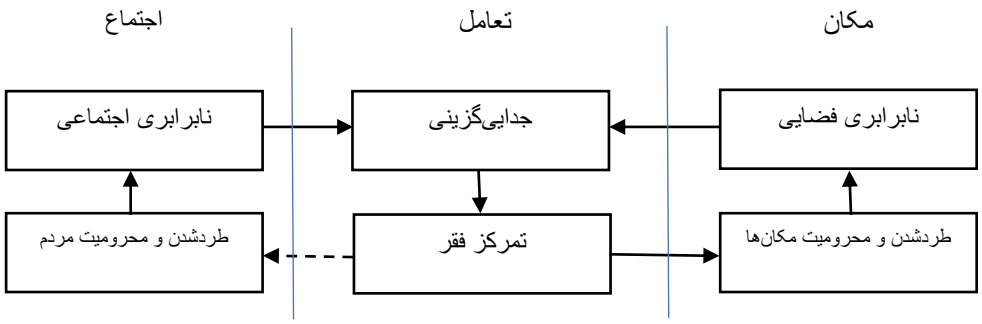
جدایی‌گزینی و نابرابری اجتماعی- فضایی

جدایی‌گزینی به فاصله اجتماعی و جدایی فیزیکی بین ساکنان در یک بافت شهری اشاره دارد. جدایی‌گزینی معمولاً بیان و عامل نابرابری اجتماعی تلقی می‌شود. این به‌عنوان یک پدیده (غیر) داوطلبانه شهری است که معمولاً در نتیجه ترجیحات افراد (دستیابی به ایمنی و آرامش یا زندگی در کنار گروه‌های مشابه)، بازار کار (محرومیت و نابرابری اجتماعی) و بازار مسکن و زمین و مداخلات دولتی رخ می‌دهد (Dadashpoor & Ghazaie, 2019). اولین طرح تفسیری در مورد تفکیک اجتماعی در مناطق شهری، نتیجه تجزیه و تحلیل مکتب اکولوژیکی شیکاگو است که مطالعه‌ای در مورد جدایی‌گزینی در مناطق شهری به‌عنوان تابعی از شرایط اجتماعی انجام داده‌است. از دهه‌ی ۱۹۷۰ .م، در ایالات متحده، تفسیر غلظت فقر و جدایی‌گزینی

اقلیت‌های قومی، تبدیل به یک موضوع اساسی در بازتاب‌های اقتصادی و شهری شده‌است (Critelli & Musella, 2016: 90). در خاستگاه مفهومی، این بحث زمینه فرهنگی- اجتماعی و فضایی شهرهای آمریکا و تنظیمات نهادی آن‌ها را بازتاب می‌دهد که به ارتباط مستقیم بین محله‌ها و کیفیت خدمات شهری تبدیل می‌شود (Wissink et al, 2019: 126). همه این‌ها از طریق اندازه‌گیری آسیب‌های اجتماعی و فشارهای همسایگی، یکی از مشکلات اساسی نظریه‌های طبقه پایین و کاربردهای تجربی آن است. ویلسون رویکرد بسیار جالبی در مورد شکل‌گیری یک طبقه زیر طبقه جدید در نظر گرفته‌است. وی بیان می‌کند که طبقه زیرین شهری از افرادی تشکیل شده‌است که زندگی آن‌ها بین بیکاری و بیکاریِ مستمر است و در مناطق منزوی فضایی زندگی می‌کنند. در مطالعات آمریکای شمالی، جدایی‌گزینی از طریق برخی از شاخص‌های مربوط به هویت قومی افراد مورد مطالعه قرار گرفته‌است، در حالی که در کشورهای اروپایی، وضعیت اقتصادی- اجتماعی و ترکیب طبقات اجتماعی، جنسیت، سطح آموزش جمعیت مسکونی و کیفیت مسکن مورد مطالعه قرار گرفته‌است. مشکل تفکیک فضایی نیز موضوع تجزیه و تحلیل ون کنپن[5] (۱۹۹۴) است که یک شهر جهانی دوگانه را به‌عنوان نتیجه نهایی فرایند تقسیم در فضای شهری شهر بزرگ فرض می‌کند. اِلین[6] (۱۹۹۵) جدایی‌گزینی در مناطق شهری را با ناسازگاری‌های پلورالیسم مرتبط می‌داند و این به‌عنوان رد تنوع و تفاوت چند فرهنگی مطرح است (Critelli & Musella, 2016: 90).

در کل، دو نظریه رقیب بر جدایی‌گزینی شهری تسلط دارند: جذب فضایی[7] و قشربندی مکان[8]. بر اساس نظریه «جذب فضایی»، وضعیت اقتصادی- اجتماعی و نه ترجیحات مبتنی بر هویت، توزیع فضایی ساکنین را تعیین می‌کند- رونق اقتصادی به افراد فقیر و حاشیه‌نشین اجازه می‌دهد از محله‌هایی با کیفیت پایین به سمت کیفیت بهتر حرکت کنند. این مکانیزم اغلب برای توضیح این‌که چرا افراد نسبتاً متحرک از اقلیت‌های قومی از «مناطق قومی» به محله‌های مرفه سفیدپوست منتقل شده‌اند استفاده می‌شود. در مقابل، نظریه «قشربندی مکان» معتقد است که محله‌های تفکیک‌شده از یک تعامل پیچیده بین افراد و مؤسسات ناشی می‌شود. این نشان می‌دهد که چگونه گروه‌های قدرتمند به دنبال جدایی فیزیکی و اجتماعی از گروه‌های زیرمجموعه هستند، و موانعی برای تحرک مسکونی برای گروه دوم ایجاد می‌کنند (Bharathi et al, 2021).

جدول ۲- نابرابری و جدایی‌گزینی و فقر. منبع: (Andersen, 2002: 155)



[5] Van Kenpen
[6] Ellin
[7] Spatial Assimilation
[8] Place-Stratification

جدایی‌گزینی در نتیجه نابرابری‌های اجتماعی- فضایی در بافت‌های شهری به وقوع می‌پیوندد و منجر به تمرکز فقر، طردشدگی و محروم‌سازی مردم یا گروه‌های خاص در بخش‌های مشخصی از شهرها می‌شود. این تمرکز، منجر به تغییر کیفیت محله‌ها، محرومیت و طردشدگی مکان‌هایی مانند نواحی قابل سکونت می‌شود. این محروم‌سازی و طردشدگی مکان‌ها تضادفضایی بیشتری را به شهرها افزون می‌کند و بر شدت یافتن جدایی‌گزینی دامن می‌زند. از سوی دیگر، زندگی در قلمروهای محروم و طرد شده می‌تواند به محرومیت و طرد شدن بیشتر مردمی که در آن‌جا زندگی می‌کنند منجر شود که دوباره به افزایش نابرابری اجتماعی خواهد انجامید.

بازنمایی فضا و نشانه‌شناسی رمزگانی

بازنمایی فضا یعنی فضای متصور. دریافت از این فضا، گرایش به یک نظام از نشانه‌های زبانی دارد (لوفور، ۱۳۹۵: ۷۲). رجوع به عمل انسان یا بررسی رفتارهای فضایی انسان از تعیین‌کننده‌ترین مقولات در شناخت معاصر فضا است. این درک نوین از فضا و پیوستگی زندگی اجتماعی با نظام زبان‌شناسانه، هنر و ادبیات را هر چه بیشتر با علوم به طور عام و علوم اجتماعی به طور خاص عجین می‌کند. از این روست که بازنمایی فضا -که بیشتر متأثر از اندیشه‌های لوفور بوده استفاده از فیلم و ادبیات را برای بازنمایی مطرح می‌سازد (ساوج، ۱۳۹۸: ۴۹).

ایده‌ی مرکزی در نشانه‌شناسی آن است که جلوه‌های ظاهری، معنای خود را از ساختارهای زیرین می‌گیرند. از این‌رو، استفاده از این روش برای بررسی زبان‌شناختی متون اعم از هر نوع مرجع قابل برداشتی، بسیار مفید و مرسوم است. نشانه‌شناسی اعتقاد دارد که واقعیت مادی را هرگز نمی‌توان بدیهی و مسلم فرض و معانی آن را بر اساس انسان‌ها تحمیل کرد. واقعیت از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان‌ها قابل درک می‌شود. این نظام معنایی همیشه هدف یا علاقه خاصی را به دنبال دارد که نشانه‌شناسی می‌تواند آن را روشن سازد. گفتنی‌ست چیزی به نام تجربه خالص، عریان و عینی درباره دنیای واقعی و عینی وجود ندارد. دنیای عینی وجود دارد اما قابلیت درک آن به رمزهای معنا یا نظام‌های علائم بستگی دارد. نشانه می‌تواند شامل هر چیزی نظیر کلمات، تصاویر، صداها، بوها، کنش‌ها و اشیاء شود لیکن این‌ها هیچ یک ذاتاً دربردارنده معنا نیستند و مادامی که معناسازی نشوند به‌عنوان نشانه شناخته نمی‌شوند (اکبری‌گلزار و زائری، ۱۳۹۹: ۳۵۷). در این میان، رمزگان مجموعه قواعدی هستند که بر اساس آن، عناصری انتخاب می‌شوند که با دیگر عناصر ترکیب شده و عناصر جدیدی (معانی) را می‌سازند. این رمزگان‌ها عبارتند از: رمزگان هرمنوتیکی، کنش روایی، معناشناسانه، نمادین و فرهنگی.

- رمزگان هرمنوتیکی: اغلب از حقیقتِ کامل اجتناب می‌شود. رمز هرمنوتیکی به هر عنصری از داستان اشاره دارد که به طور کامل توضیح داده نشده باشد و از این‌رو برای خواننده به یک راز تبدیل شود (Barthes Five Codes, n.d.). یعنی همه واحدهایی که نقش آن‌ها در متن عبارت است از؛ طرح پرسش، پاسخ به آن و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به آن را به تأخیر بیاندازند، یا حتی چیستانی را مطرح کنند و ما را به سوی آن رهمنون سازند. این همان رمزگان داستان‌گویی است که به واسطه آن در روایات سؤالاتی مطرح گردیده و تعلیق به وجود می‌آید و سرانجام به آن پاسخ داده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۴) (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲).

- رمزگان کنش روایی: رمزگان کنش روایی به هر عمل یا رویدادی اشاره می‌کند که نشان می‌دهد اتفاق دیگری قرار است رخ دهد (Barthes Five Codes, n.d). کنش، یک برنامه روایتی است که در آن، کنش‌گر، یک‌سری کنش‌های عینی را در زمان و مکان خاصی انجام می‌دهد. رمزگان کنشی روایی، مجموعه‌ای از پیرفت‌ها و توالی‌های کوچکی است که کل روایت را پیش می‌برد. این توالی هنگامی به وجود می‌آید که به طیفی از جزئیات، نامی اختصاص یابد (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۵) (پین، ۱۳۹۲: ۱۲۰).

- رمزگان معناشناسانه: این رمز به آن معنایی در

داستان اشاره دارد که فراتر از معنای اصلی کلمه باشد (Barthes Five Codes, n.d.). یعنی کاربرد عبارت ضمنی برای یک دال. این دال‌ها به صورت غیرصریح بر یک ویژگی یا شخصیت یا مکان خاص دلالت می‌کند. بنابراین این معنای ایجاد شده، فراتر از معنای مستقیم عبارت است. این رمزگان، به دلالت‌های خصلت‌نما، روان‌شناسانه و محیط مربوط می‌شود (کاسی، ۱۳۸۷: ۱۹۱).

- رمزگان نمادین: رمزگان نمادین بسیار شبیه به رمزگان معناشناسانه است، اما در سطح وسیع‌تری عمل می‌کند و معانی را در مجموعه‌های گسترده‌تر و عمیق‌تر سازمان‌دهی می‌کند. این معمولاً در استفاده از آنتی‌تز انجام می‌شود، جایی که معنای جدیدی از ایده‌های متضاد و مخالف برمی‌خیزد (Barthes Five Codes, n.d.). از نظر بارت، نماد، به طور کلی، آن ویژگی از زبان است که بیان را جابه‌جا می‌کند و امکان می‌دهد تا صحنه‌ای غیر از صحنه بیان را، یعنی هر آن‌چه را که گمان می‌کنیم خوانده‌ایم، یک نظر ببینیم (اسپرهم و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۶). این رمزگان، به همه آن الگوهای نمادین به‌ویژه الگوهای تضاد و تقابلی اشاره دارد که در متن قابل ملاحظه‌اند.

- رمزگان فرهنگی: رمزگان فرهنگی به هر چیزی اشاره دارد که بر اساس نوعی از آثار متعارف استوار باشد که قابل اعتراض نباشد و به‌عنوان پایه‌ای برای حقیقت فرض شود. معمولاً این شامل علم یا دین می‌شود، اگرچه قوانین دیگری مانند حقایق جادویی ممکن است در داستان‌های فانتزی استفاده شوند. رمزگان فرهنگی به گفته‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها و دیگر مجموعه‌های متداول معنابخش اشاره دارد (Barthes Five Codes, n.d.). این رمزگان، نوعی شناخت کلی از فضای فرهنگی و ایدئولوژیکی به دست می‌دهد. رمزگان فرهنگی به نوعی معادل سطح روایت، معنایی گفتمانی دارد. رمزگان فرهنگی چارچوب ارجاعی است که رمزگان دیگر در قالب آن فهم‌پذیر می‌شوند. از این‌رو، برای درک معنای رمزگان دیگر، باید آن‌ها در قالب این رمزگان کلی که عبارت است از بافتار خاص فرهنگی- اجتماعی، سامان دهیم و معنا- کاوی کنیم (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰: ۲۱۵).

بحث و یافته‌ها

خلاصه داستان فیلم انگل

انگل فیلمی محصول سال ۲۰۱۹ .م به کارگردانی بونگ‌جون- هو است که توانسته زیست یک خانواده فقیر –خانواده کیم- جدایی‌گزین‌شده را دنبال کند. خانواده کیم- یک خانواده ساکن در زیرزمین که اساس فکر و عمل‌شان بر تغییر جایگاه و طبقه خود است. در مقابل این خانواده فقیر که روی سطح زمین محلی برای ساکن شدن پیدا نکردند، خانواده متمول و بورژوا –خانواده پارک- قرار دارد که از در بالاترین سطح رفاه خود را پیدا می‌کنند. آن‌چه حتی در اولین لحظات فیلم نیز خود را به خوبی عیان می‌کند همراهی بلافصل نابرابری اجتماعی با جدایی‌گزینی فضایی است. مکان زندگی خانواده فقیر که با همراهی شخصیت‌های چهارگانه ساکن در آن به فضای جدایی- گزینی اشاره دارد، فقط یک دریچه و پنجره، آن هم به سوی سطح زمین دارد که فضاهای زیست متفاوت را به هم پیوند زده‌است. تلاش فیلم‌ساز همواره همراهی با خانواده فقیر است که سعی دارد در خانواده متمول نفوذ کند.

داستان از زمانی پی‌گرفته می‌شود که یکی از دوستان کی-وو (فرزند پسر خانواده) به کی-وو سنگی هدیه می‌کند که پیام‌آور دستیابی به ثروت برای خانواده خواهد بود. از آن زمان به بعد، کی-وو به‌عنوان معلم مشغول آموزش یک دختر خانواده متمول می‌شود و با برنامه‌ریزی خانواده، برای هر یک از اعضای خانواده شغلی ایجاد می‌کنند و همه اعضای خانواده فقیر، درونِ خانه و خانواده فرد ثروتمند نفوذ می‌کنند. زمانی که خانواده پارک‌ها به سفر رفته‌اند خانواده کیم متوجه می‌شود که فرد دیگری (گیون سا) -همسر مون گوانگ (خدمتکار سابق خانواده پارک)- سال‌ها در زیرزمین خانه پارک ساکن بوده و گویا این زیرزمین‌نشینی سابقه طولانی دارد. با این اتفاق،

کشمکشی بین گیون سا و کیم رخ می‌دهد. باران شدید پارک‌ها را مجبور به برگشت به خانه می‌کنند و کیم‌ها خانه را تمیز می‌کنند و مون گوانگ و گئون سا را در پناهگاه به دام می‌اندازند. روز بعد، خانم پارک با کمک خانواده کیم یک جشن خانگی برای تولد پسرشان (دا-سونگ) برگزار می‌کند. کی- وو با سنگ برای یافتن گئون سا وارد پناهگاه می‌شود. کی وو- توسط گئون سا مورد حمله قرار می‌گیرد و با رهایی خود از پناهگاه، به سوی کی-تاک (پدر خانواده فقیر) حمله می‌کند و با شروع درگیری، چونگ سوک (همسر کی-تاک) سیخ کباب را وارد بدن گئون‌سا می‌کند. کی- تاک با دیدن واکنش منزجرکننده آقای پارک به بوی شخص گئون سا (که قبلاً نیز چنین واکنشی را نسبت به خود درک کرده بود)، عصبانی چاقو را برداشته و او را می‌کشد. کی- تاک از صحنه فرار کرده و در زیرزمین خانه پارک که به غریبه‌ها فروخته شده پناه می‌گیرد. کی-وو نامه‌ای به پدرش می‌نویسد و قول می‌دهد پول کافی کسب کند تا روزی خانه را بخرد و با پدرش ملاقات کند.

رمزگان هرمنوتیکی

قبل از اشاره به محتوای متن (فیلم)، اسم انگل اولین واحد هرمنوتیکی است که سبب می‌شود بپرسیم چه چیزی انگل است و چرا؟ بیننده در همین ابتدا با گره‌افکنی و تعلیق در مورد اسم فیلم مواجه هست. ابتدا بایستی به ارتباط بین انگل و نقل قول مارکس اشاره کرد:

«سرمایه‌دار... صرفاً سرمایه شخصی شده است. روح او روح سرمایه است. اما سرمایه تنها یک نیروی انگیزشی دارد، انگیزش ارزش بخشیدن به خود، به ایجاد ارزش مازاد، برای ساختن بخش ثابت آن، ابزار تولید، جذب بیشترین مقدار ممکن از نیروی مازاد. سرمایه، نیروی کار مرده‌ای است که مانند انگل، فقط با مکیدن نیروی زنده زندگی می‌کند و برای هر چه بیشتر زنده ماندن، بیشتر کار می‌کشد» (Nulman, 2021: 69).

آن‌چه از اولین سکانس فیلم خود را نمایان می‌کند وجود فضای دوگانه (روی‌زمین و زیرزمین- شرایط اقتصادی بالا و پایین) است که در طول فیلم با رنگ‌های روشن و خاکستری نمایان می‌شود. (نا)خودآگاه پرسشی از علت وجودی آن و سابقه این امر به ذهن متبادر می‌شود. ایده و فرض شهر دوگانه تاریخچه‌ای طولانی دارد که از روایت‌های انگلس شالفورد[9] در اواسط دوره ویکتوریا تا ترسیم شهر معاصر نیویورک و لندن از جانب مولنکوف و کاستلز و فاینشتاین را در بر می‌گیرد. هر یک از این روایت‌ها بر ادامه تفکیک‌های اجتماعی در شهر تأکید دارند که از طریق جدایی‌گزینی فضایی خود را بروز می‌دهد. این امر بر نقش سرمایه‌داری، نظم اقتصاد بین‌المللی، انباشت و تمرکز ثروت و قدرت، روابط بین طبقات اجتماعی و نقش دولت تأکید دارد. انباشت سرمایه با خلق ارزش اضافی و تبدیل سرمایه به دارایی ثابت و افزایش ظرفیت تولید از طریق سرمایه‌گذاری در علوم و تکنولوژی موجبات اشغال ناهمگون در فضا را فراهم کرده‌است (افراخته، ۱۳۹۴: ۵۲). ایجاد ارزش اضافی با به تصویر کشیدن بسته‌های پیتزای گسترده که بسته‌های آماده شده توسط خانواده کیم نیز به آن اضافه می‌شود بازنمایی پیدا می‌کند. همچنین، به تصویر کشیدن محیط‌های مصنوع متفاوت نظیر؛ جاده، پل، باشگاه و ... جملگی بر تبدیل سرمایه به دارایی ثابت اشاره دارد. راه و پل‌هایی که واسط خانه پارک و خانه کیم می‌شوند. ارتباط شغلی پارک‌دانگ- ایک (پدر خانواده پارک) با فناوری‌های پیشرفته بر اهمیت تکنولوژی در افزایش سود دلالت می‌کند. همچنین در وهله بعدی، سابقه این جدایی‌گزینی، ریشه در تاریخ دارد. لذا تا زمانی که انسان بوده جدایی‌گزینی بوده‌است. همان‌طور که خانواده کیم هنگام تعقیب مون‌گوانگ -خدمتکار سابق خانواده پارک- همسرش

[9] Shalford

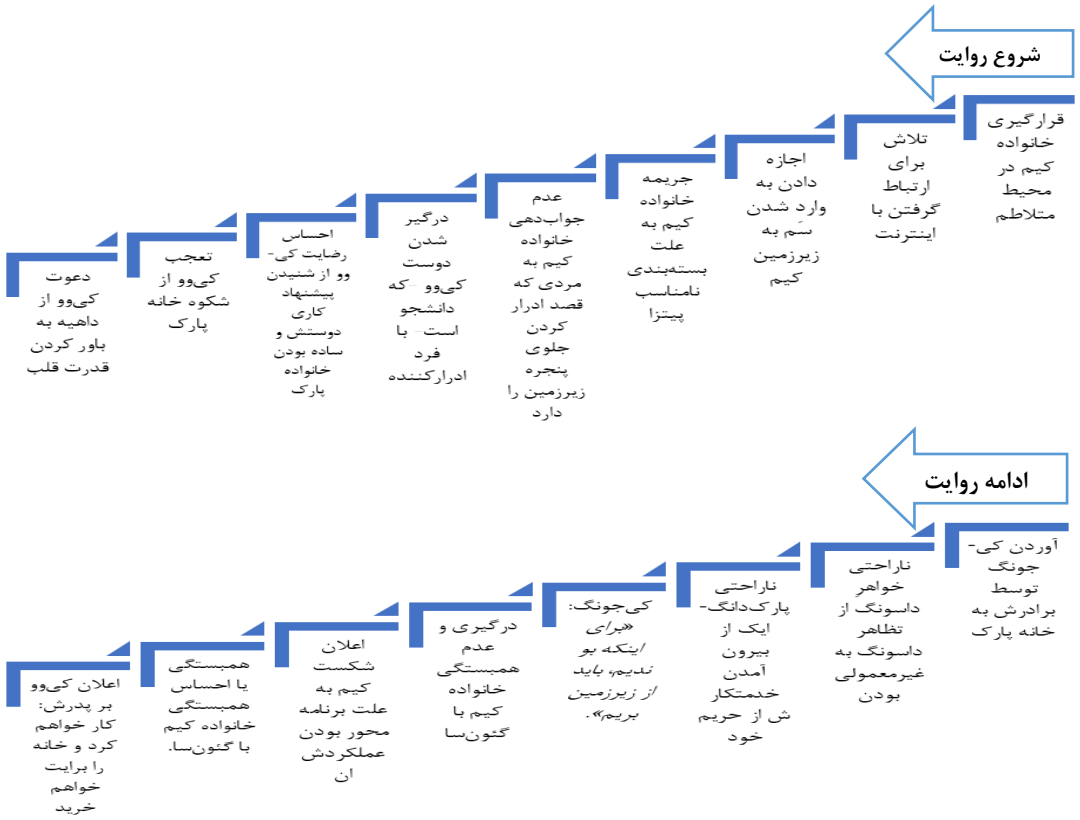
(گئون سا) را می‌یابند که سابقاً در آن خانه ساکن بوده است. سکونتِ گئون-سا در زیرزمین، همزاد وجودِ خانه است.

بعد از اقامت یافتن خانواده کیم در زیرزمین (حادث شدن جدایی‌گزینی فضایی)، خانواده کیم به دنبال چه‌چیز هستند؟ یا به عبارت دقیق‌تر، چه چیزی در شرف وقوع است؟ در این‌جا، حقی که خانواده کیم برای خود نسبت به شهر دارد را پیگیری می‌کنیم. اگر ایده لوفور با عنوان «حق به شهر»، به مثابه یک تقاضایی که الهام‌بخش شعار «واقع‌گرا باشید، غیرممکن‌ها را تقاضا کنید» در نظر گرفته شود، کارکرد فعل و انفعالات اجتماعی بروز می‌نماید؛ فرصتی که در آن به افراد بی‌قدرت، قدرت داده می‌شود و به افرادی که صدایشان شنیده نمی‌شود، صدایی رسا داده می‌شود.

در چندین صحنه از فیلم، شاهد عابر پیاده‌ای هستیم که قصد دارد جلوی پنجره زیرزمین ادرار کند که در واقع توهین به قشر پایین جامعه است و خانواده کیم از جواب‌دهی به این فرد می‌پرهیزند. تا زمانی که دوست کی-وو که دانشجو هست می‌آید و با این فرد برخورد می‌کند. چونگ‌سوک می‌گوید: *«دانشجویان دانشگاه خیلی جرات دارند»*. آنچه نقش تعیین‌کننده در کنش‌گری اجتماعی دارد، آگاهی است. آنچه انفعال خانواده کیم را سبب شده بود ناآگاهی آن‌ها بوده‌است.

آخرین تعلیق بیننده، زمانی است که کی-وو برای پدرش نامه‌ای از آرزوی خودش برای خریدن خانه می‌نویسد. آیا این امر اتفاق خواهد افتاد؟ ما با دو نگاه پاسخ می‌دهیم. اول: با یک نگاه پست‌مدرن (یا پساساختارگرا) روبرو هستیم. برخلاف دیدگاه مدرن، گفتن حقیقت، به دست آوردن دانش، به معنای مشاهده و توصیف جدا از واقعیت نیست - بلکه جامعه، طبقه یا قشر اجتماعی و فرد را آشکار می‌سازد. مجموعه‌ی نام‌هایی که روایت انگل را پیش می‌رانند به مشارکت در ساخت / بازسازی آن است (Goswami,

جدول ۳- توالی روایت از فیلم انگل. منبع: (نگارنده)



2014: 11). کنش انسان‌ها در پس آگاهی یافتن از جایگاه خود، واقعیت را خواهد ساخت. دوم: ما با مشارکت در ساخت / بازسازی آن است (Goswami, 2014: 11). کنش انسان‌ها در پس آگاهی یافتن از جایگاه خود، واقعیت را خواهد ساخت. دوم: ما با یادگیری و عمل توأم، مواجه هستیم که فیلم‌ساز را نه در یک جایگاه قهرمان، بلکه میان بینندگان - برای کنش‌گری- قرار می‌دهد.

رمزگان کنش روایی

در تحلیل رمزگان کنش روایی به استخراج نامی برای جزئیاتی که داستان را جلو می‌برند اقدام می‌کنیم. در انگل، این کنش‌ها، سویه‌ی دو و چندگانه‌ای را از ترتیب عبارتند از: «هتروتوپیا»؛ «احساس خطر حذف شدن»؛ «لمس حقارت»؛ «پاتک جامعه»؛ «انفعال، همزاد ترس»؛ «رخداد درگیری، علم»؛ «روزنه امید با فراتر از ساده بودن»؛ «عظمت شکاف»؛ «احساس، هم‌پای عقل»؛ «فراخوانی به میهمانی ناخوانده؛ برنامه، مبنای عمل»؛ «تظاهر به غیرمعمولی بودن میزبان»؛ «حفظ گسست با حد نگه داشتن»؛ «رفتن، تنها راه ماندن»؛ «عدم همبستگی، یعنی شکست»؛ «عدم برنامه‌ریزی، تنها راه رستگاری»؛ «از مجموعه خانه‌ها یک مدینه ساخته می‌شود و از مجموعه شهروندان، یک شهر» و «ساختن آینده» که شرح آن نام‌ها در نمودار زیر آورده می‌شود.

رمزگان معناشناسانه

اولین صحنه از فیلم، زیرزمین با جوراب‌های آویزان را نشان می‌دهد که به‌واسطه یک پنجره، با محیط بیرونی ارتباط می‌گیرد. این محیط بیش از آن‌که یک سکونتگاه را نشان دهد، یک هتروتوپیا[۱۰] را نشان می‌دهد. این زیرزمین به عنوان یک محیط بلافصل، برآیند عملکرد سرمایه‌داری جامعه است.

تصویر ۱- صحنه آغازین انگل؛ هتروتوپیا. منبع: (فیلم انگل)

همراه با ساخت فضایی- اقتصادی دوگانه، ما با نوعی نفرت یا به بیان کارن هورنای[۱۱] (۱۹۹۱) «عصبیت» خانواده کیم مواجه هستیم. مشکل چیست؟ عصبیت به‌جای آن‌که نشأت گرفته از پول صرف باشد؛ ناشی از محیط (جامعه) است. مناسبات اجتماعی- اقتصادی جامعه است که خانواده کیم را به رفتار خشونت‌آمیز با خانواده فقیر گئون‌سا -که هم‌جایگاه هم هستند- دعوت می‌کند. داسونگ (پسر پارک) با آن‌که در خانواده ثروتمند زندگی می‌کند اما دارای رفتار پرخاشگرانه است. و به جای آن‌که با پول و توجهات مادی به این مشکل پرداخته شود فیلم‌ساز هنردرمانی را معرفی می‌کند.

شروع تحول و درگیری بین خانواده کیم و پارک (یا بین طبقات اجتماعی) سنگ سوسئوک[۱۲] است که نماد ثروت‌آوری برای خانواده کیم است.

---

[۱۰] هتروتوپیا (Heterotopia) اصطلاحی است که توسط میشل فوکو ساخته شده‌است. از نظر ریشه‌شناسی با اصطلاح آشناتر دیگری به نام «اتوپیا» پیوند خورده‌است. اتوپیاها و هتروتوپیاها مکان‌های خارجی هستند که «دارای ویژگی عجیب و غیرعادی نسبت به سایر مکان‌ها می‌باشند، اما به‌گونه‌ای که مجموعه روابطی را که در آن‌ها اتفاق و انعکاس می‌یابد را مورد شک، خنثایی و معکوس می‌کنند». در حالی که اتوپیا، فضاهای خارق‌العاده و کامل هستند، اما هتروتوپیا مکان‌های واقعی هستند که مانند «مکان‌های ضِد» وجود دارند. هتروتوپیا هم‌چون آینه، یک شیء واقعی است که نحوه ارتباط ما با تصویر خود را شکل می‌دهد (Sudradjat, 2012: 29).

[۱۱] کارن هورنای ناملایمات درونی را نه ناشی از غریزه بلکه محیط می‌داند.

[۱۲] سنگ سوسئوک (Suseok) یک نماد فرهنگی مشخص برای یک زیست‌جهان مردم خاص است. نمادها فرهنگی هستند و در پشت هر فرهنگی، یک زیست و تجربه قرار گرفته‌است. پس مبنای عمل، خاص فرهنگ هر جایی است. سوسئوک، اصطلاح کره‌ای برای سنگ‌هایی است که شبیه مناظر طبیعی است. در هنرهای ادبی کره‌ای، جمله سنگ سوسئوک نشان‌دهنده طبیعت‌گرایی مبتنی بر ایدئولوژی اومانیستی است.

تمام حوادث زیست‌جهان مبتنی بر طبیعت و قوانین طبیعی است. این طبیعت است که دوست کی-وو را برای خانواده کیم به ارمغان می‌آورد. همان‌طور که طبیعت، طوفان و باران شدید را برای خرابی خانه کیم می‌فرستد.

تصویر ۲- سنگ سوسئوک. منبع: (فیلم انگل)

لذا طبیعت، همه چیز است. انسان نیز طبیعت است و اعمالش در درون آن معنا می‌یابد. شاهد این مسئله، فریادزدن کی یونگ -دختر خانواده کیم- هست که با رعد و برق همراه می‌شود:

- کی‌وو: *اوه. تا داد زد آسمان هم رعده و برق زد.*

تصویر ۳- صحنه فریاد زدن کی یونگ و بروز رعد و برق؛ همراهی ذاتی طبیعت و انسان. منبع: (فیلم انگل)

رمزگان نمادین

در انگل تقابل‌های دوگانه‌ای شکل می‌گیرد که رمزگان نمادین را شکل می‌دهند. این تقابل‌ها به شرح نمودار زیر است:

هتروتوپیا	اتوپیا
بورژوازی	پرولتاریا
نظم سلسله‌مراتبی	نظم شبکه‌ای
فرد	جامعه
انگیزه	انفعال
همبستگی	عدم همبستگی

تصویر ۴- تقابل‌های دوگانه در انگل. منبع: (نگارنده)

- «هتروتوپیا/ اتوپیا»: یک مکان واقعی از محیط نامطلوب، در مقابل و همزاد یک تصور کمال‌طلب از جامعه در فیلم نمایش داده شده‌است.
- «بورژوازی/ پرولتاریا»: رودررویی خانواده کیم با خانواده پارک به‌عنوان تقابل دو طبقه اجتماعی، با اشارات ضمنی فیلم، اشاره به طبیعت تاریخ دارد. تاریخی پر از تضاد و تقابل. از این‌رو، کشمش این دو گروه سابقاً وجود داشته، در حال هم وجود دارد و در آینده نیز خواهد بود.
- «نظم سلسله‌مراتبی/ نظم شبکه‌ای»: تنظیم روابط بین افراد در یک سلسله‌مراتب، با تعامل دولت و قشر بورژوا، یا حتی قشر ضعیف، به کنش‌های دستوری و سلطه‌طلبانه می‌انجامد که در بخش‌های چندگانه فیلم انگل مشاهده می‌شود. از سوی دیگر ورود به عصر ارتباطات، وجود ارتباطات با ابزارهای فناورانه به برداشت نظم شبکه‌ای می‌گردد. این امر همچنین به مبادله آگاهی منجر می‌شود.
- «انگیزه/ انفعال»: انگیزه و انفعال، هم در شخصی‌ترین جزء خود، یعنی فرد؛ هم در وجود طبقه اجتماعی خاص و هم در نظم کلان جهانی بین مناطق می‌تواند شدت و توان نیروی محرکه برای اصلاح امور را تعیین کند.
- «همبستگی/ عدم همبستگی»: فیلم‌ساز در صحنه‌های گوناگونی، وجود و عدم وجود همبستگی فقیران را در رسیدن به اهداف خود به تصویر کشیده‌است. موفقیت، یا دست‌کم، پیشروی به سوی جامعه دلخواه با همبستگی قشر ضعیف جامعه تحقق می‌یابد.
- «برنامه‌ریزی/ عدم برنامه‌ریزی»: در تفکر مدرن، برنامه‌ریزی راه تسلط طبقه حاکم بر جامعه می‌شود ولیکن در عصر پسامدرن، برنامه‌ریزی مورد نکوهش قرار می‌گیرد. نتیجه‌گیری فیلم بیان‌نگر رسیدن به سعادت با عدم‌برنامه‌ریزی در جامعه است.

رمزگان فرهنگی

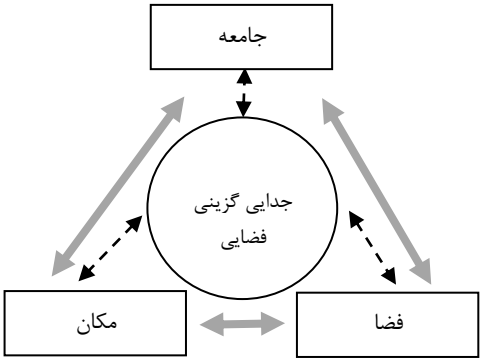
آن‌چه از اولین صحنه‌های فیلم مشاهده می‌شود، آشفتگی هم‌سو با تباین دو مکانی است که تعامل در

آن برای رهایی از فضای جدایی‌گزین شده رخ خواهد داد. فضای جدایی‌گزین شده، مکان زیست خانواده و جامعه در تعامل مفهومی قرار دارند. جامعه سبب ایجاد فضای جدایی‌گزینی و مکان‌های محصور -به تعبیر فوکو- می‌شود. همه این سازه‌ها تولیدات اجتماعی‌اند. این تعامل‌ها ایجاب می‌کند که جامعه را نیز در کنار فضا و مکان قرار دهیم. پست‌مدرنیست و پساساختارگرای فرانسوی، میشل فوکو؛ فضا، مکان و قلمرو (سرزمین) را در کنار یکدیگر قرار داده و آن‌ها را تولیدات اجتماعی می‌نامد (Nikiforova, 2016: 83).

روابط قدرت حاکم بر جامعه، کنش سلسله‌مراتبی از نظم را بیان می‌دارد. تحت این روابط قدرت، نیروی حاکم دست بر ساخت محیط مصنوع می‌زند. محیط مصنوع از یک طرف برای حفظ قدرت و از سوی دیگر برای انباشت سرمایه صورت می‌گیرد.

جدول ۴- تعامل جامعه، فضا و مکان در جدایی‌گزینی فضایی.

منبع: (نگارنده)



یک نوع فاعلیت انسان را هم در بروز شرایط بی‌عدالتی و هم تحول‌خواهی می‌توان دریافت. بستر و زمینه این تحول در این روایت، همبستگی اجتماعی یا به تعبیری سرمایه اجتماعی است. انسانی که با وجود محدودیت‌ها، نیروی محرکه‌ی ناتمامی برایش جلوه می‌نماید. این انگیزشی که از احساس نیاز و طلب وی ناشی می‌شود. این نیاز و طلب اساساً با عمل همراه است. این سفر از کلمه تا اندیشه و بعد از اندیشه تا نیرو و بعد از نیرو تا عمل سوق پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش هنر و مشخصاً فیلم انگل مرجع شناخت پدیدارِ جدایی‌گزینی بوده که تحت فضای رابطه‌ای، به تحلیل روان‌شناسانه، ادبی و ایدئولوژیکی اصالت داده‌است. فیلم انگل به‌عنوان یک اثری هنری دربردارنده‌ی رمزهایی برای شناخت پدیده‌ی جدایی‌گزینی است. این اثر با درون‌مایه‌ای که وقوع رخداد بین دو طبقه اجتماعی را به تصویر می‌کشد، (نا)خودآگاهانه زیست- جهان‌هایی را ترسیم می‌کند که مخاطب را همواره در دوگانه‌های نمادین خود قرار دهد. این دوگانه‌ها از «طبیعت/ انسان» شروع و تا «مؤلف/ مخاطب» در جریان است. در روشن‌ترین وجه ساخت‌شکنی دوگانه‌ها، مؤلف با شیوه‌ی پایان‌بندی انگل، اختیار خود را تقلیل و مخاطب را از انفعال خارج کرده و نقش فعالانه‌ای به او می‌بخشد.

یکی از محوری‌ترین دوگانه‌های موجود در انگل که رنگ‌وبوی فضایی و شهری عمیق‌تری داشته و جریان روایت را فضامندانه می‌کند، هتروتوپیا/ اتوپیا است. هتروتوپیا به‌عنوان یک دگرجا -که در این‌جا مشخصاً به صورت زیرزمین نشان داده می‌شود- واقعیت عصر حاضر و همزاد مفهوم مقابل خود (اتوپیا) است و اولین و آخرین صحنه‌های فیلم را در بر می‌گیرد. در صحنه‌های متعدد از فیلم، این دگرجا به صورت بلافصل با اتوپیا (یا مکان مورد آرزو) همراهی می‌کند. این همراهی جغرافیایی با همراهی دوگانه‌ی شناختی همراه است؛ یعنی واقعی/تخیلی. در این اثر، با حضور داشتن در مکان مورد آرزو ، امر واقعی شکل می‌گیرد و مرز تخیل و واقعی از بین می‌رود.

با ساخت‌شکنی دوگانه‌های رمزگانی/واقعی، بازنمایی عدالت و مسئله جدایی‌گزینی شهری اساساً پست‌مدرنیستی است و ما به‌عنوان مخاطب در مواجهه با این مسئله نقش فعال به خود می‌گیریم. روایت‌های گوناگون به گفتگو می‌پردازند که در آن مردم یا عقل جمعی بر اعتبار روایت‌ها صحه می‌گذارند.

منابع

- اسپرهم، داود؛ شاگشتاسبی، مولود؛ سالاری، عزیزالله (۱۳۹۸)، تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، ۸ (۱)، ۲۰-۱.
- افراخته، حسن (۱۳۹۴)، انباشت سرمایه و تشدید مخاطرات محیطی شهر- منطقه تهران، *نشریه تحلیل فضایی مخاطرات محیطی*، دوره ۲ (۴)، ۶۴-۴۷.
- اکبری‌گلزار، مهدی؛ زائری، قاسم (۱۳۹۹)، بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد (کاربست تحلیل روایت و نشانه‌شناسی رولان بارت)، *نشریه زن در فرهنگ و هنر*، ۱۲ (۳)، ۳۶۷-۳۴۹.
- پین، مایکل (۱۳۹۲)، *بارت و فوکو و آلتوسر*، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: انتشارات مرکز.
- ساوج، مایک، واردآلن‌ووارد، کوین (۱۳۹۸)، *جامعه‌شناسی شهری*، ترجمه ابوالقاسم پوررضا، تهران: انتشارات سمت.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: انتشارات علم.
- صفیئی، کامبیز؛ سلامی، مسعود (۱۳۹۰)، توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه رولات بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فریدریش دورنمات، *مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)*، ۲۴، ۲۲۱-۱۹۹.
- قهرمانی، علی؛ شیدایی، آرزو؛ حسینی، صدیقه (۱۳۹۸)، تحلیل داستان الغریب نجیب کیلانی بر مبنای رمزگان پنج‌گانه بارت، *دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر غربی*، ۹ (۱۷)، ۴۷-۲۵.
- کاسی، فاطمه (۱۳۸۷)، تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گرماس، *نشریه ادب پژوهی*، ۲ (۵)، ۲۰۰-۱۸۳.
- کرسول، جان (۱۳۹۸)، *پویش کیفی و طرح پژوهش؛ انتخاب از میان پنج رویکرد (روایت پژوهی، پدیدارشناسی، نظریه داده‌بنیاد، قوم‌نگاری، مطالعه‌موردی)*، ترجمه دانایی‌فرد و کاظمی، تهران: انتشارات صفار.
- لوفور، هانری (۱۳۹۵)، *تولید فضا*، ترجمه محمود عبدا...زاده، تهران: انتشارات مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران.

References

- Andersen, H. S (2002), Excluded Places: The Interaction Between Segregation, Urban Decay and Deprived Neighbourhoods, *Housing, Theory and Society*, 19 (3): 153-169. doi:10.1080/140360902321122860
- Barthes' Five Codes (n.d.), 12/03/2025, 11:30, from http://changingminds.org/disciplines/storytelling/articles/barthes_five_codes.htm
- Bharathi, N, Malghan, D, Mishra, S, Rahman, A (2021), Fractal urbanism: City size and residential segregation in India, *World Development*, 141: 105397. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0305750X21000097
- Critelli, G, Musella, M (2016), Social Segregation in Urban Area: The Results of a Project in the Metropolitan City of Reggio Calabria, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 223: 89-94. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042816303913
- Dadashpoor, H, Ghazaie, M (2019), Exploring the consequences of segregation through residents' experiences: Evidence of a neighborhood in the Tehran metropolis, *Cities*, 95: 102391. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0264275118305067
- Dikec, M (2001), Justice and the Spatial Imagination, *Environment and Planning*, 33: 1785-1805.
- Goswami, S (2014), Michel Foucault: Structures of Truth and Power, *European Journal of Philosophical Research*, 1 (1): 8-20.
- Jian. L, Y, Luo, J, Chan, E (2020), Spatial justice in public open space planning: Accessibility and inclusivity, *Habitat International*, 97: 102122. https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2020.102122
- Marcuse, P (2009), Spatial Justice: Derivative but Causal of Social Injustice, *spatial justice*, September. https://www.jssj.org/article/la-justice-spatialea-la-fois-resultante-et-cause-de-linjustice-sociale/

- Monkkonen, P, Comandon, A, Escamilla, J, Guerra, E (2018), Urban sprawl and the growing geographic scale of segregation in Mexico, 1990–2010, *Habitat International*, 73: 89-95. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0197397517307750
- Nikiforova, B (2016), Place, Non-Place, Multi-Place and the (Non) Possibilities of Identity: Philosophical, Social, and Communicational Aspects, *Coactivity: Philosophy, Communication*, 24 (2): 83-84.
- Nulman, E (2021), *Coronavirus Capitalism Goes to the Cinema*, London: Routledg. https://doi.org/10.4324/9781003173472
- Pirie, G. H (1983), On spatial justice, *Environment and Planning*, 15: 465-473.
- Smets, P, Salman, T (2016), The multi-layered-ness of urban segregation: On the simultaneous inclusion and exclusion in Latin American cities, *Habitat International*, 54: 80-87. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0197397515001708
- Soja, E, (2009), *The City and Spatial Justice*, Nanterre: Presses universities de Paris Nanterre. https://books.openedition.org/pupo/415
- Sudradjat, I (2012), Foucault, the Other Spaces, and Human Behaviour, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 36: 28-34. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.03.004
- Uwayezua, E, Vriesa, W (2019), Scoping land tenure security for the poor and low-income urban dwellers from a spatial justice lens, *Habitat International*, 91: 102016. https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2019.102016
- Wissink, B, Schwanen, T, Kempenc, R (2019), Beyond residential segregation: Introduction, *Cities*, 59: 126-130. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0264275116304541

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 33-47

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

The Role of Brick and Brickwork in the Formation of Seljuk Vault Architectures in Iran

Ahad Nejad Ebrahimi [1] (Corresponding Author), Mahsa Abdkarimi [2]

[1] Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[2] Master's Student, Department of Architectural Technology, Faculty of Architecture and Urban Engineering, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

(Received: 14.04.2024, Revised: 24.07.2024, Accepted: 12.08.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33754.1237

Abstract

It is almost clear that the style, construction procedure, and design method of Iranian architecture have changed during different historical periods due to the availability of required equipment as well as the amount of knowledge that experts in a specific period owe. One of the important periods that attracted the attention of architecture was the Seljuk period. The current paper investigates the role of brick and brickwork in the formations of Seljuk vaults. Three aspects of structural configuration, decoration, and construction techniques are considered key parameters in which this role should be evaluated. For this purpose, 27 mosques identified as Seljuk were selected as case studies. Assessing the originality of these architectures, it is observed that only 14 mosques among the initial category haven't been manipulated during the time due to rehabilitation after demolishing or the addition of extra decorations in different afterward periods, so they can be securely dated to Seljuk. Therefore, the resulted 14 pure Seljuk mosques are opted as final case studies. The required information is collected based on previous works and available documents as well as in-site architectural surveys; then, the mentioned criteria are evaluated based on comparative analogy on the comparable and equivalent samples with the use of the analytical method. The obtained results demonstrate that one of the specific features of the Seljuk architecture is the use of bricks in three mentioned aspects. The existing geographic and cultural differences in the selected case studies converged to a similarity in both the configuration and design of their vaults according to the limitations made by the application of bricks. In general, it can be concluded that the utilization of brick modules in the Seljuk period led to the construction of similar architects and the knowledge of the brick behavior and its ability as structural and non-structural material resulted in providing a unique design in both structural and architectural points of view.

Keywords: Iranian Islamic Architecture, Seljuk Vault, Brick, Seljuk Brickwork.

1- Email: ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

2- Email: ma.abdkarimi@tabriziau.ac.ir

How to cite: Nejad Ebrahimi, A. and Abdkarimi, M. (2025). The Role of Brick and Brickwork in the Formation of Seljuk Vault Architectures in Iran, *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 33-47. Doi: 10.22075/aaj.2025.33754.1237

مقاله علمی- پژوهشی

نقش مدول آجر در شکل‌گیری الگوی حاکم در معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی در ایران

احد نژادابراهیمی (نویسنده مسئول) [۱]
مهسا عبدکریمی [۲]

[۱] استاد، گروه معماری، دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه فناوری معماری، دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۰۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۵/۲۲)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33754.1237

چکیده

معماری ایران در دوره‌های مختلف تاریخی متأثر از عوامل مختلفی است و شناسایی این عوامل در تفکیک خصوصیات معماری هر دوره و شناخت تفکرات غالب جامعه ضروری به نظر می‌رسد. دوره سلجوقیان نیز از این امر مستثنی نبوده و بناهای این دوره دارای شاخصه‌ها و الگوهای منحصربه‌فردی هستند. بدیهی است که تناسبات بنا تحت‌تأثیر مدول به‌کار گرفته شده در استخوان‌بندی و تزیینات بنا قرار می‌گیرد که این وظیفه در گنبدخانه‌های دوره سلجوقیان بر عهده عنصر آجر است. از این‌رو، پژوهش حاضر به بررسی نقش آجر و تأثیر آن در فضای گنبدخانه‌های دوره سلجوقی و ارائه یک الگوی حاکم بر آن‌ها از طریق جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و پیمایش‌های میدانی با روش توصیفی- تحلیلی می‌پردازد. در این راستا ابتدا مؤلفه‌های تأثیرگذار بر معماری گنبدخانه‌ها از مطالعات پیشین استخراج گردید که غالباً از دو جنبه آرایه و نیارش مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این پژوهش دسته جدیدی، به نام فن ساخت ارائه می‌شود. به منظور دستیابی به یک الگوی حاکم در گنبدخانه‌های دوره سلجوقی از جنبه فن ساخت، ابتدا تعداد ۲۷ گنبدخانه منسوب به دوره سلجوقی شناسایی گردید که بعد از بررسی اصالت آن‌ها، به ۱۴ نمونه محدود گردید. نتایج نشان می‌دهد هر چند این گنبدخانه‌ها دارای تفاوت‌هایی ناشی از عواملی نظیر منطقه جغرافیایی، سیاست‌های محلی و تفکرات معمار سازنده آن‌ها هستند، استفاده از آجر به‌عنوان مدول سازنده، الگوها و محدودیت‌هایی در طرح ایجاد می‌کند که موجب ایجاد شباهت‌هایی در ساختار و طرح آن‌ها می‌گردد. ملاحظه می‌شود که فضای غالب گنبدخانه‌های سلجوقی به واسطه وجود نهاز و نخیر و طاق‌نما متقارن هستند. اکثر گوشه‌سازی‌ها به علت قرارگیری بازشوها در گوشه‌های پلان به صورت پتکانه هستند. همچنین برای تعیین مرز هندسی و ساخت عناصر گنبدخانه از آجرهایی به ابعاد کوچک‌تر استفاده شده‌است تا از الگوهای تحمیلی مدول آجر اجتناب شود. در نهایت، الگوی حاکم این گنبدخانه‌ها در قالب کروکی ارائه شد.

واژه‌های کلیدی: معماری اسلامی ایران، گنبدخانه سلجوقی، مدول آجر، فضای گنبدخانه.

1- Email: ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir
2- Email: ma.abdkarimi@tabriziau.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: نژادابراهیمی، احد و عبدکریمی، مهسا. (۱۴۰۴). نقش مدول آجر در شکل‌گیری الگوی حاکم در معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی در ایران، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۴۷-۳۳.

Doi: 10.22075/aaj.2025.33754.1237

مقدمه

تغییر در الگوی بناها همواره مدیون تحول قالب‌های ذهنی جامعه و شرایط ایجاد شده در سرزمین‌ها توسط دستگاه‌های حکومتی بوده‌است. سال ۴۲۹ هـ‌ق هم‌زمان با فتوحات سلجوقیان تا استقرار ایلخانان مغول در قرن هفتم از جمله دورانی است که این تغییرات در طی آن به حد اعلی خود رسیده‌است. آرامش و ثبات سیاسی حاکم بر جامعه و وجود وزیران مدبر چون خواجه نظام‌الملک و تاج‌الملک در دستگاه حکومتی سلجوقی، موجبات تعالی هنرمندان و معماران در این دوره گردید. علی‌رغم شکل‌گیری دوره سلجوقی به‌عنوان بخشی از دوره اسلامی، رجعت به معماری و فرهنگ ایرانی به‌خصوص دوره ساسانی در دستور کار حکومت سلجوقیان قرار گرفت.[۱] این مسئله در غالب بناهای این دوره از جمله مساجد ساخته شده آن زمان مشاهده می‌گردد؛ به طوری که مساجد از حالت شبستانی به حالت گنبددار و چهار ایوانی تغییر یافتند. دلیل این امر تغییر نقشه عربی به الگویی با هویت ایرانی با اقتباس از معماری دوره ساسانی و تأکید بر جهت قبله بوده‌است (متدین، ۱۳۸۶: ۴۲). قدمت شکل‌گیری گنبدخانه به صورت جدی در مساجد، به سده پنجم هجری در دوره حکومت سلجوقیان بازمی‌گردد. با این وجود پوشش‌های گنبدی به صورت یک شبه به وجود نیامده و اصالتاً مربوط به دوره اشکانیان است (محمدی، ۱۳۹۱). گنبدخانه‌ها را می‌توان به منزله نقطه ثقل مساجد، هم در نمود ظاهری و هم در عملکرد دانست. نقش کانونی گنبدخانه با قرار گرفتن در محور اصلی بنا و آخرین بخش از یک سلسله‌مراتب، مورد تأکید واقع شده‌است. قدرت این عنصر در انتظام‌بخشی به فضا تا بدان‌جاست که در نمونه‌هایی نظیر برسیان، بروجرد و مسجد جامع مرند گنبدخانه به تنهایی ایفاء کننده نقش مسجد می‌گردد. این گنبدخانه‌ها در دوره سلجوقی به دو شکل عمده الحاقی به شبستان‌های پیشین و یا به‌عنوان هسته اولیه به مساجد ایرانی راه یافتند (حجت و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵). تغییر و تحولات مختلف ایجاد شده در عرصه معماری دوره سلجوقیان به مرور موجب ایجاد انواع جدیدی از تزیینات از لحاظ شکل، کارکرد، نحوه اجرا و مفاهیم مرتبط به آن در معماری اسلامی ایران شد (حاتم، ۱۳۷۹؛ اتینگهاوزن، ۱۹۷۰). در دوره سلجوقی آجرکاری دامنه کارایی خود را از مرحله ساختاری محض گذراند و به مقام واسطه‌ای تراز اول در امر زینت‌گری رساند به نحوی که در ابتدا تزیینات آجری فقط از طریق ایجاد ضرب‌آهنگ در سطح آجری دیوارها به‌وجودمی‌آمد (فریه، ۱۳۷۴؛ استیرلن، ۱۳۷۷). ویژگی چشم‌گیر ابنیه دوره سلجوقی بهره‌گیری فراوان از آجر بود که معماران ایرانی در این بهره‌گیری، نهایت مهارت، هنر و خلاقیت خود را به نمایش گذاشتند (پترسون، ۱۳۸۱). بدین ترتیب وحدت واقعی میان مصالح، طرح و اسکلت بنا و تزیینات بیرونی و درونی در بناهای این دوره ایجاد گردید (گدار، ۱۳۷۷؛ کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶).

مسئله اصلی این پژوهش، بررسی و ارزیابی نقش مدول آجر در شکل‌گیری الگوی حاکم در معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی در ایران و نیز مطالعه تطبیقی آن‌ها جهت دستیابی به الگوی حاکم در معماری آن‌ها است. برای این منظور ابتدا یک دسته‌بندی کلی از عوامل تأثیرگذار در فضای گنبدخانه ارائه می‌شود؛ این دسته‌بندی بر پایه مؤلفه‌های به‌دست‌آمده از مطالعات پیشین و تکمیل آن‌ها با اضافه کردن جنبه جدیدی به نام فن و ساخت صورت گرفته‌است. سپس شاخصه‌های معرفی شده در این دسته، در تعدادی از گنبدخانه‌های آجری دوره سلجوقی، شناسایی و تحلیل می‌گردد. در نهایت با مقایسه تطبیقی آن‌ها، الگوی غالب این گنبدخانه‌ها تعیین و روند تغییر این الگوها مشخص می‌شود.

پیشینه پژوهش

دوره سلجوقیان به‌دلیل اهمیت آن در سیر تحولی هنر

---

[۱] این مطلب را می‌توان در کتاب سیاست‌نامه نظام‌الملک در توصیه به شکل‌گیری حکومت و مبنا قرار دادن دوره پیش از اسلام ایران نیز مشاهده نمود.

همواره مورد توجه نویسندگان و پژوهشگران تاریخ هنر و معماری بوده‌است. از جمله این نویسندگان کاتلی و هامبی (۱۳۷۶) هستند که در کتاب خود هنر سلجوقی را در سه زمینه تاریخی، معماری و هنرهای تزیینی مورد بررسی قرار دادند. در شاخه معماری نیز مطالعات محدودی در این زمینه به چشم می‌خورد که از جمله این آثار، کتاب معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان به تألیف غلامعلی حاتم (۱۳۷۹) است که به بررسی و معرفی معماری بناهای شاخص دوره سلجوقی با رویکردی بر تزیینات آن‌ها می‌پردازد. درک هیل و الک گرابار در کتاب «معماری و تزیینات اسلامی» (۱۳۷۵)، پوپ در کتاب «معماری ایران» (۱۳۷۳)، به معماری و تزیینات برخی از بناهای این دوره اشاره کرده‌اند. در سال‌های اخیر دسته‌بندی‌های مختلفی جهت بررسی آجرکاری بناها توسط محققان پیشین ارائه شده‌است. این دسته‌بندی‌ها در حالت کلی به دو گروه تزیینی (پوسته‌ای) و سازه‌ای (جسمی) تقسیم می‌شوند. مطالعات متعددی در حوزه تزیین صورت گرفته‌است. بزرگمهری در کتاب «مصالح ساختمانی» (۱۳۸۱)، انواع تزیینات آجرکاری را مورد بررسی قرار داده‌است. بررسی نقوش تزیینی توسط گرابر و اتینگهاوزن (۱۳۷۹) صورت گرفته‌است. نتیجه به‌دست‌آمده حاکی از وجود گفت‌وگویی بین اصول هندسه و حرکت‌های زنده اسلیمی و طرح‌های گیاهی در نقوش دوره سلجوقی است. همچنین هیلن براند (۱۳۸۳) نقوش متداول دوره سلجوقی را از نوع انتزاعی و هندسی بیان نموده‌است. کتاب «میراث آجرکاری ایران» (۱۳۸۱)، نیز به دسته‌بندی طرح نقوش آجری در چندی از بناهای مطرح ایران پرداخته‌است. شکفته و همکاران (۱۳۹۴) آجرها را از لحاظ پوشش و گلچین، ابعاد، شیوه تولید، انواع قطعات، نقوش و چیدمان دسته‌بندی کرده‌اند. آن‌ها چیدمان‌های آجری را به شش دسته رگچین، خفته راسته، فخر و مدین، گره‌سازی، تلفیق آجر و گچ و تلفیق آجر و کاشی طبقه‌بندی کرده‌اند و همچنین به بررسی انواع چیدمان‌های آجری در چندین بنای دوره سلجوقی پرداخته‌اند و مدلی برای توجیه کاربرد نقوش در قسمت‌های مختلف بنا ارائه نمودند. خزاعی و منصوری (۱۳۹۵) نیز مطالعه مشابهی بر روی مناره‌های دوره سلجوقی استان اصفهان انجام دادند. در حوزه سازه، نیز مطالعات متعددی صورت پذیرفته‌است. کیانی در کتاب «تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی» (۱۳۷۶)، تزیینات آجرکاری را آمیزه‌ای از هنر و هندسه و فن می‌داند. بازورث و همکاران (۱۳۸۰) و رشوند (۱۳۹۱) هنر آجرکاری سلجوقی را از نظر هندسی مطالعه نمود. بررسی‌های آن‌ها حاکی از شکل‌گیری تزیینات هندسی آجرکاری دوره سلجوقی براساس تناسبات دقیق است؛ به طوری که آجر علاوه بر نقش تزیین، استحکام و انسجام ارگانیکی بناها را شکل می‌دهد. چند سال بعد، زمرشیدی و صادقی‌حبیب‌آباد (۱۳۹۷) ریتم و هندسه (پیوند) موجود در ترکیب آجرها را در بناهای مختلف مورد بررسی قرار دادند و آن‌ها را به‌صورت ایستایی، استاتیکی، اسکلت‌سازی و آذینی دسته‌بندی کرده‌اند. زمرشیدی در مطالعات خود، انواع پیوندهای آجرکاری را به دسته‌های ایرانی، نظامی، بلوکی و کله‌راسته تقسیم کرده‌است (زمرشیدی و صادقی، ۱۳۹۷؛ زمرشیدی، ۱۳۸۰). همچنین مقاومت آجر و شیوه تولید آن توسط بزرگمهری (۱۳۸۱)، کباری (۱۳۹۳)، شکفته (۱۳۹۴) و زمرشیدی (۱۳۹۷) مورد بررسی قرار گرفتند. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده مقاومت یک آجر وابسته به ترکیب مصالح، نوع خاک، دانه‌بندی اجزای آن، شیوه تولید آجر و همچنین به خوب پخته شدن آن مربوط است و شیوه تولید آجر بسته به کاربرد و موقعیت آجر انتخاب می‌گردد. شیوه اجرای طاق و گنبد نیز از دیدگاه سازه‌ای توسط پیرنیا (۱۳۹۰) بررسی شده‌است. نتایج به‌دست‌آمده در تحقیقات ایشان نشان می‌دهد که از میان چهار دسته رومی، ضربی، چپیله و لب‌بند (پیرنیا و بزرگمهری، ۱۳۹۰) در اجرای طاق، شیوه رومی به دلیل نحوه قرارگیری خاص آجر مقاوم‌تر از سه شیوه دیگر است و کم‌ترین میزان مقاومت به طاق چپیله نسبت داده می‌شود. شیوه اجرای گنبد نیز به سه صورت رگچین، گردچین و ترکین انجام می‌گیرد. فیض‌الله‌بیگی و

همکاران (۱۴۰۰) در مطالعه‌ای نظام سازه‌ای پوشش‌های گنبد را متأثر از هندسه کلی بنا دانستند. همچنین مؤلفه شکل و بستر زمین توسط نیک‌زاد (۱۴۰۲) مورد مطالعه قرارگرفته‌است. نتایج بررسی‌های ایشان نشان می‌دهد که طرح معماری مساجد از توپوگرافی زمین محل ساخت آن تأثیر می‌گیرد.

ملاحظه می‌گردد که اغلب پژوهش‌های انجام گرفته صرفاً به بررسی نقش تزیین و سازه در بناهای سلجوقی پرداخته‌اند و بررسی نقش آجر در شکل‌گیری فضای معماری مغفول مانده‌است. در پژوهش حاضر، تأثیرگذاری مؤلفه‌های نقش آجر در تناسبات و معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی به طور جامع مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع پژوهش‌های بنیادی و نظری بوده که با روش توصیفی- تحلیلی کار شده‌است و به شناخت و استخراج الگوی غالب گنبدخانه‌های دوره سلجوقی می‌پردازد. سؤال اساسی که در این پژوهش مطرح می‌گردد: نقش مدول آجر در شکل‌گیری الگوی حاکم در فضاسازی گنبدخانه‌های مساجد دوره سلجوقی چیست؟ برای دستیابی به پاسخ این پرسش، ابتدا عوامل مؤثر در فضای گنبدخانه‌ها شناسایی شد. با بهره‌گیری از این عوامل و افزودن موارد تکمیلی، یک دسته‌بندی کلی ارائه گردید که در بخش مبانی نظری تشریح می‌گردد. سپس ۲۷ نمونه موردی از گنبدخانه‌های مساجد دوره سلجوقی مطابق اطلاعات و مستندات ارائه شده در بخش مربوطه شناسایی گردید. در ادامه با پایش اطلاعات و سنجش اصالت نمونه‌ها مبنی بر نبود تغییرات شاخص و بنیادی در دوره‌های متأخر، تعداد آن‌ها به ۱۴ نمونه کاهش یافت. این موارد شامل دو گنبدخانه تاج‌الملک و نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان و گنبدخانه‌های مسجد جامع اردستان، مسجد جامع ازیران، مسجد گلپایگان، مسجد برسیان، مسجد جامع ارومیه، مسجد جامع قزوین، مسجد جامع سین، مسجد جامع قروه، مسجد جامع مرند، مسجد سجاس و حیدریه قزوین هستند. به منظور گردآوری اطلاعات اولیه و نهایی این نمونه‌ها به ترتیب از شیوه مطالعات اسنادی و پیمایش‌های میدانی استفاده گردید.

مبانی نظری

آجر و آجرکاری در معماری سلجوقی

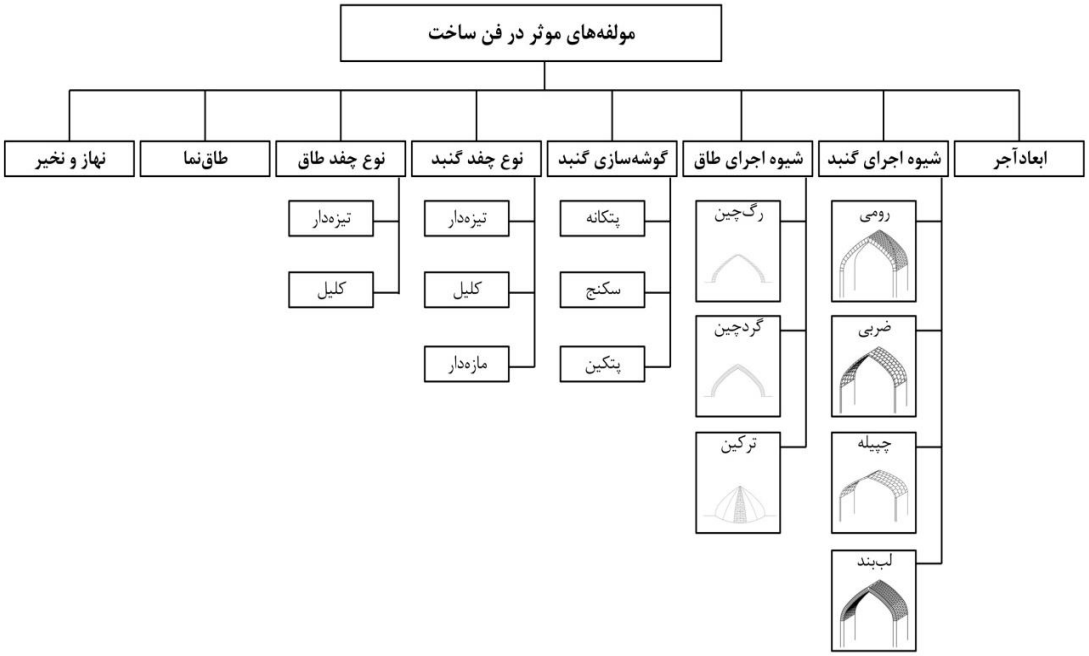
ارزیابی نتایج و بررسی‌های حاصله از مطالعات پیشین نشان می‌دهد که سه مؤلفه رنگ، چیدمان و نقوش آجر از جنبه تزیینی تأثیرات منحصربه‌فردی را در شکل‌گیری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی گذاشته‌اند. همچنین مؤلفه‌های پیوند و مقاومت آجر، شکل و بستر زمین و شیوه اجرای گنبد و طاق نیز از جنبه سازه‌ای و سازوکار انتقال و تحمل بارهای وارده مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند و تأثیرات آن‌ها در گنبدخانه‌ها تا حد زیادی مشخص شده‌است. با این وجود، بسیاری از این مؤلفه‌ها از جمله شیوه اجرای گنبد و طاق علاوه بر جنبه سازه‌ای، در فضاسازی گنبدخانه‌ها نیز تأثیر می‌گذارند و موجب آفرینش فضاهای منحصربه‌فردی در گنبدخانه‌های این دوره می‌شوند. به طوری که به نظر می‌رسد در انتخاب آن‌ها هر دو جنبه نیارش و فضاسازی مدنظر معماران آن دوره قرار گرفته‌است. از این‌رو، این پژوهش عوامل مؤثر در ساخت گنبدخانه‌ها را در حالت کلی نشأت گرفته از سه جنبه کلی آرایه (تزیینات)، نیارش (سازه) و فن ساخت (فضاسازی) در نظر می‌گیرد. دو دسته اول یعنی آرایه و نیارش، پیش‌تر به طور نسبتاً جامعی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و تأثیرات آن‌ها بر روی گنبدخانه‌های این دوره مشخص شده‌است. با این وجود بررسی در حوزه فضاسازی و اثرات آن مغفول مانده و نیاز به مطالعات بیشتر در این زمینه حس می‌شود. به‌طورکلی فضاهای ایجاد شده در گنبدخانه‌ها به عوامل متعددی بستگی دارند. این عوامل از طریق بررسی و مقایسه فضاهای شکل‌گرفته در گنبدخانه‌های مختلف قابل شناسایی هستند. به عبارت دیگر، عواملی که علاوه بر نیارش در شکل‌گیری و فضاسازی گنبدخانه‌ها تأثیرگذار است، در دسته سوم (فن ساخت) جای می‌گیرند. با بررسی‌های صورت گرفته در این پژوهش، تعداد هشت مؤلفه که از نظر نویسندگان بیشترین تأثیر را در شکل‌گیری فضای

گنبدخانه‌ها دارند، به‌عنوان پارامترهای اصلی مورد بررسی انتخاب می‌شوند. این عوامل عبارتند از: ابعاد و نوع آجر، شیوه اجرای گنبد و طاق، گوشه‌سازی گنبد، نوع چفد گنبد و طاق، نهاز و نخیر و طاق‌نما. تغییر در هر یک از عوامل فوق منجر به ایجاد تغییرات اصلی در فضای گنبدخانه می‌گردد. به‌عنوان مثال، ابعاد آجر با گذر زمان به دلیل کارایی بهتر و یا استفاده باربری حداکثر کوچک‌تر شده‌است. محققان علت تغییرات عمده در اندازه آجر را تغییر در نوع و طریقه ساختمان‌سازی می‌دانند (ویلبر، ۱۳۶۵). غالب آجرهای بناهای دوره سلجوقی، شکلی نزدیک به مربع با ابعاد تقریبی ۲۶ سانتی‌متر دارند. از آجرهای با ابعاد کوچک‌تر نیز به‌عنوان آجر تراش و پیش‌بر در تزیین استفاده شده‌است. غالباً این‌گونه از آجرها وظیفه باربری نداشته و در دوره سلجوقیان در نقوش گره‌سازی در پیوند با استخوان‌بندی بنا به‌کاربرده شده‌است (زمرشیدی، ۱۳۶۵). وجود نهاز و نخیر در پلان یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار در فضای گنبدخانه‌ها است. نهاز و نخیر در واقع به برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های پلان اطلاق می‌شود که تناسبات و هندسه آن، تحت‌تأثیر عنصر مورد استفاده در استخوان‌بندی بنا یعنی نوع و اندازه آجر است و معمولاً به‌دلیل پرهیز از سادگی در سطوح و یا برای ایجاد تمرکز بر روی فضاهای خاص مانند محراب اجرا می‌گردد. در دوره سلجوقی به‌دلیل نبود پوسته تزیینی، فرورفتگی‌ها و برآمدگی‌های کم عمق به وضوح در پلان گنبدخانه‌ها دیده می‌شود (پیرنیا، ۱۳۹۲). معماران دوره سلجوقی چنین فضاهایی را خوشایند تلقی می‌کردند که پنهان نکردن آن گویای این حقیقت است. در دوره‌های بعدی به‌دلیل مشابهت عنصر اصلی استخوان‌بندی، تغییر محسوسی در ساخت ایجاد نشده‌است؛ اما به دلیل رواج پوشش تزیینی، سطوح برجسته و فرورفته به سطحی صاف تبدیل شده و هندسه فضایی مشابهی ندارند. یکی از دیگر دلایل رواج نهاز و نخیر در معماری را می‌توان سعی در سبک‌سازی ساختمان دانست؛ به طوری که معماران به مرور زمان متوجه شده بودند که دیگر با وجود چهار پایه اصلی گنبدخانه دیگر وجود جرزهای قطور ما بین آن‌ها الزامی نیست (میرسلامی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵). همان‌طور که ملاحظه می‌گردد برخی از عوامل مطرح شده در جدول (۱) قابل بررسی در دو جنبه آرایه و نیارش می‌باشند؛ با این حال در ایجاد فضا نیز نقش مؤثری دارند. این عوامل در دسته‌بندی مطرح شده در گروه فن ساخت قرار می‌گیرند. جنبه فن ساخت نیز با توجه به نوع تأثیرگذاری مؤلفه‌ها در شکل‌گیری فضا (تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم) در دو زیرمجموعه ساخت و فن قرار می‌گیرند. مؤلفه‌های زیرمجموعه ساخت به نسبت مؤلفه‌های فن تأثیر غیرمستقیم‌تری در فضاسازی گنبدخانه دارند؛ به عبارت دیگر تأثیر آن‌ها در فضا در نگاه اول مشهود نیست. بدین ترتیب شیوه اجرای گنبد و طاق و ابعاد و نوع آجر به صورت غیرمستقیم و مؤلفه‌هایی نظیر گوشه‌سازی، نوع چفد گنبد و طاق، نهاز و نخیر و طاق‌نما به صورت مستقیم در ایجاد فضای گنبدخانه‌ها تأثیرگذار هستند. هر چند ممکن است نتوان مرز کاملاً متمایزی را برای تمامی مؤلفه‌ها برای دسته‌بندی در این زیرشاخه‌ها پیدا کرد؛ با این وجود در این پژوهش این دسته‌بندی برای درک بهتر و بر اساس غالب بودن تأثیرگذاری هر یک از مؤلفه‌ها در هر یک از دسته‌های ساخت و یا فن صورت گرفته‌است. جدول (۲) دسته‌بندی کلی عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری گنبدخانه‌ها را نشان می‌دهد.

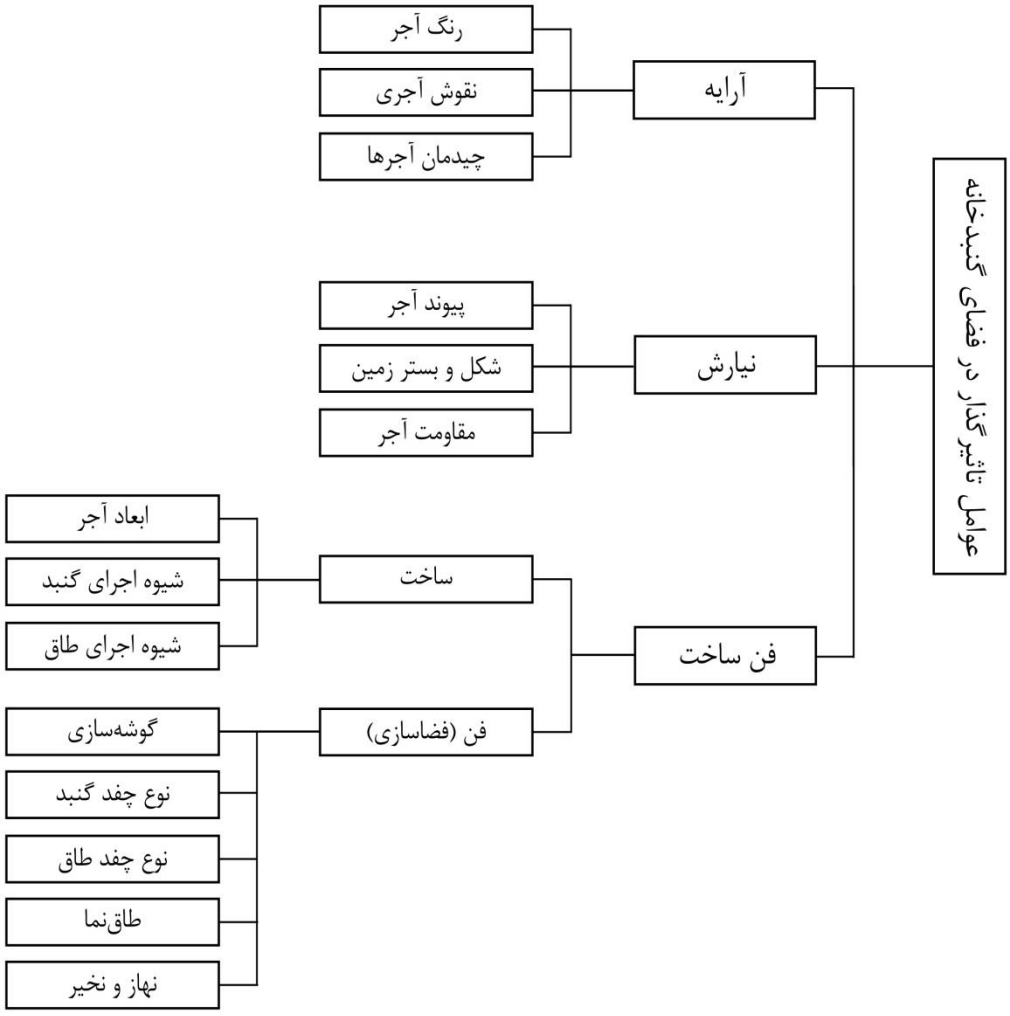
نمونه‌های موردی

به منظور بررسی نقش آجر و آجرکاری در فضای معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی، تعداد ۲۷ مسجد به‌عنوان نمونه‌های موردی منسوب به این دوره شناسایی گردید که اسامی آن‌ها در جدول (۳) آورده شده‌است. مطالعات انجام یافته حاکی از وجود تعمیرات، تغییرات عمده و الحاقاتی در دوره‌های بعدی در برخی از این گنبدخانه‌ها است؛ بنابراین امکان بررسی معماری اصیل دوره سلجوقی در این موارد وجود ندارد. از این‌رو تعداد ۱۴ مورد از ۲۷ مورد جدول (۳) که به‌صورت مستند متعلق به دوره سلجوقی هستند.

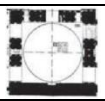
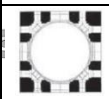
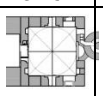
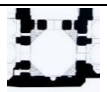
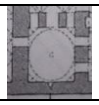
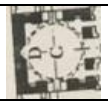
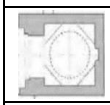
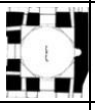
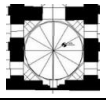
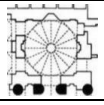
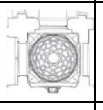
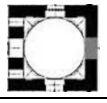
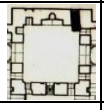
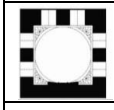
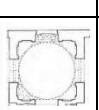
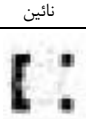
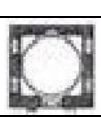
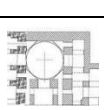
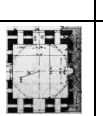
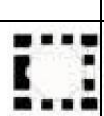
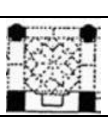
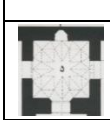
جدول ۱- عوامل مؤثر در فن و ساخت. منبع: (نگارندگان)



جدول ۲- عوامل تأثیرگذار در فضای گنبدخانه. منبع: (نگارندگان)



جدول ۳- مساجد اولیه منتخب در این پژوهش. منبع: (نگارندگان)

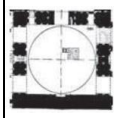
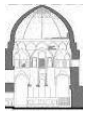
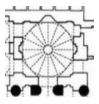
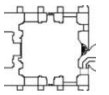
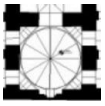
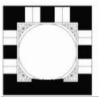
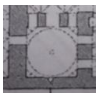
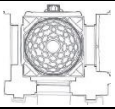
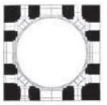
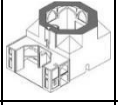
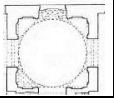
نام مسجد	مسجد جامع دامغان	مسجد ملک کرمان	گنبد نظام الملک اصفهان	گنبد تاج الملک اصفهان	مسجد جامع برسیان	مسجد جامع گلپایگان	مسجد جامع قزوین	مسجد حیدریه قزوین	مسجد جامع سین
پلان گنبدخانه									
توضیحات	تخریب اساسی و ساخت مجدد	تعمیرات اساسی به دفعات	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی
مراجع	(افشارفر، ۱۳۷۷)	(بابگهری و یوزباشی، ۱۳۹۸)	(فدایی، ۱۳۹۲)	(دادخواه و حاتم، ۱۳۹۲)	(خسروی-جاوید، ۱۳۹۹)	(ولی‌بیگ و همکاران، ۱۳۹۲)	(مشکوتی، ۱۳۴۶)	(عسگری و چارئی، ۱۳۹۹)	(امیرحاجلو و نیستانی، ۱۳۹۲)
نام مسجد	مسجد جامع قم	مسجد جامع بروجرد	مسجد جامع زواره	مسجد جامع اردستان	مسجد جامع قروه	مسجد اشترجان	مسجد جامع ساوه	مسجد جامع کاشان	مسجد جامع ارومیه
پلان گنبدخانه									
توضیحات	تزیینات الحاقی	تعمیرات اساسی و تزیینات الحاقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	با اصالت سلجوقی	بازسازی مجدد	تزیینات الحاقی در ادوار مختلف	تخریب در زلزله و بازسازی مجدد	با اصالت سلجوقی
مراجع	(حاجی-قاسمی، ۱۳۷۲)	(اقبالی و خوش‌رو، ۱۳۹۷)	(نصرالهی، ۱۳۹۲)	(کاخکی و همکاران، ۱۳۹۳)	(کورن، ۱۳۹۶)	(شیخ‌الحکمایی و همکاران، ۱۳۹۹)	(مؤذن، ۱۳۹۶)	(اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷)	(عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷)
نام مسجد	مسجد جامع ازیران	مسجد بالا محله محمدیه نائین	مسجد جامع سجاس	مسجد هفت شویه	مسجد جمعه اردبیل	مسجد جامع مرند	مسجد جامع سمنان	مسجد جامع نائین	مسجد جامع ورزنه
پلان گنبدخانه									
توضیحات	با اصالت سلجوقی	تزیینات الحاقی	با اصالت سلجوقی	تزئینات الحاقی	تغییرات عمده و تخریب	با اصالت سلجوقی	تغییرات عمده	اصالت غیر سلجوقی	تعمیرات عمده
مراجع	(مهدی‌ئی، ۲۰۱۴)	مدنیان محمدی	(شیخ‌الحکمایی و همکاران، ۱۳۹۹)	رازانی و حیدری-باباکمال، ۱۳۹۸)	بیدبرگ و همکاران، ۱۳۹۷)	(انیسی، ۱۴۰۲)	(حقیقت، ۱۳۷۰)	(خوانساری و تقی‌زاده، ۱۳۹۳)	(ورزنه و همکاران، ۲۰۱۴)

به منظور نمونه‌های موردی انتخاب می‌گردد که مراجع مورد استفاده در تبیین اصالت آن‌ها در جدول (۳) ارائه شده‌است.

این موارد شامل دو گنبدخانه تاج‌الملک و نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان و گنبدخانه‌های مسجد جامع اردستان، مسجد جامع ازیران، مسجد گلپایگان، مسجد برسیان، مسجد جامع ارومیه، مسجد جامع قزوین، مسجد جامع سین، مسجد جامع قروه، مسجد جامعمرند، مسجد سجاس و حیدریه قزوین هستند. مشخصات کلی این نمونه‌ها در جدول (۴) آورده شده است. در این مقاله عامل فن ساخت که در بخش مبانی نظری ارائه گردید؛ در گنبدخانه‌های این ۱۴ مسجد مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. به این صورت که زیربخش‌های معرفی شده در جدول (۱) برای مؤلفه فن ساخت یعنی ساخت (شامل مؤلفه‌هایی همچون شیوه اجرای طاق و گنبد و همچنین ابعاد و نوع آجر) و فن (با زیرشاخه‌های گوشه‌سازی، نوع چفد طاق و گنبد، طاق‌نما و نهاز و نخیر) به‌عنوان پارامترهای اصلی تحقیق انتخاب گردیدند و بر اساس مستندات موجود تصاویر مختلفی از این قسمت‌ها

برای هر یک از مساجد در جدول (۵) آورده شد. با توجه به این‌که بدون استفاده از ابزار مخرب امکان بررسی ابعاد و نوع آجر مسیر نیست و به دلیل نبود اطلاعات کافی در مطالعات پیشین، در این جدول هدف از بررسی مؤلفه ابعاد و نوع آجر، تشخیص خطوط مرزی هندسه داخلی در نظر گرفته شده‌است.

جدول ۴- لیست ۱۴ مسجد با اصالت سلجوقی. منبع: (نگارندگان)

نام مسجد	پلان گنبدخانه	مقطع گنبدخانه	تصویر داخلی از گنبدخانه	توضیحات
نظام الملک				اولین گنبدخانه ساخته شده در مسجد جامع اصفهان است. تزیینات اصلی فضای داخل این گنبدخانه مربوط به دوره سلجوقیان بوده و در ادوار بعدی به ویژه در دوره صفویان تزییناتی در محراب و کتیبه‌ها الحاق گردید.
مسجد اردستان				نخستین مسجد دو طبقه در معماری ایران و دومین مسجد چهار ایوانی جهان اسلام است که در دوره سلجوقی ایجاد شده‌است. ارتفاع کف تا زیرگنبد در حدود ۱۹ متر است.
مسجد گلپایگان				از مساجد مهم تاریخی دوران سلجوقی است که معماری ایرانی- اسلامی این مسجد الگویی برای ساخت مسجدهای دیگر در دوره سلجوقیان بوده‌است. گنبدخانه مسجد دارای مساحتی بالغ بر ۵۶/ ۱۱۶ متر مربع بوده و ارتفاع گنبد آن ۹/۱۸ متر است.
مسجد برسیان				از قدیمی‌ترین مساجد دوره سلجوقی است که در دوره‌های بعد الحاقاتی به آن اضافه شده که قابل تمییز است. گنبدخانه به صورت مربع شکل به ابعاد تقریبی ۱۲ متر بوده و از نظر ساختار به نظر می‌رسد از گنبد تاج‌الملک الگو گرفته‌است.
مسجد جامع زواره				با پیروی از ساختار کلی مسجد جامع اردستان ساخته شده‌است که بعدها تغییرات مهمی در نوع پلان آن ایجاد شده‌است. آجرکاری سطح زیرین گنبد به شیوه تزیینی و تا حدی مشابه مسجد جامع اصفهان است.
مسجد جامع ارومیه				از نمونه‌های زیبای دوره سلجوقی است که در ساخت آن از ترکیب آجر و سنگ استفاده شده‌است. با وجود تمامی تغییراتی که در دوران مختلف به خود دیده است، معماری دوره سلجوقی در شبستان و گنبدخانه آن حفظ شده‌است.
مسجد جامع قزوین				یکی از شاهکارهای دوره سلجوقی به شمار می‌رود که در دوره‌های بعد با روکشی از کاشی نقره زینت یافته‌است اما تصاویر تهیه شده در گذشته اطلاعات جامعی از گنبدخانه اصیل آن در اختیار می‌گذارد. این گنبد عظیم آجری بر روی چهار پایه باربر قرار دارد.
مسجد جامع سین		-		از ویژگی‌های گنبدخانه می‌توان به تزیینات آجری- گچی محراب واقع در ضلع جنوبی و همچنین در زیر گنبد اصلی اشاره کرد. پلان آن به صورت مربعی به ابعاد ۶ متر است.
مسجد جامع قروه				فضای گنبدخانه توسط سه‌کنج به هشت ضلعی تبدیل و بر روی آن گنبد نیم‌کروی بر پا شده‌است. این گنبدخانه بلند و باریک به‌وسیله طاق ورودی و پنجره‌ها و نورگیرهای پای گنبد به خوبی با نور طبیعی روشن شده‌است.
تاج الملک				در مسجد جامع اصفهان مقابل گنبد نظام‌الملک با مقیاس کوچک‌تر ایجاد شده‌است اما از نظر ظرافت و تناسب بر آن برتری دارد. این گنبد از مربع به ۸ ضلعی و سپس به ۱۶ ضلعی رسیده‌است.
مسجد جامع مرند				قدیمی‌ترین و سالم‌ترین شاهد معماری تاریخ‌دار در شمال غرب ایران به شمار می‌رود. این بنا در زمان سلطنت ابوسعید بهادرخان مرمت و توسعه یافته‌است. اتاق گنبدخانه با پلان‌مربع و با سه ورودی بوده که در دوره مغول این اتاق تعمیر و تزیین گردید و یک سری دهانه طاق‌دار ساخته شد.
مسجد سجاس				این بنا به طور کامل از آجر و خشت همراه با ملات گچ و خاک ساخته شده‌است. ارتفاع گنبد تقریبا به ۴ متر می‌رسد و ارتفاع کل بنا از کف زمین حدود ۱۴ متر است.
حیدریه قزوین				یکی از مساجد یسبار قدیمی است که پس از زلزله ۵۱۳ هـ‍ق توسط امیر خمارتاش تجدید بنا شد. مسجد دارای سقف هشت ضلعی چوبی است و گنبد آن به صورت گنبدهای معمول نیست.
مسجد ازیران		-		از جمله مساجد چهار ایوانی دوران سلجوقی بوده که دارای گنبد آجری و تزیینات گچی است.

جدول ۵- بررسی سه مؤلفه نیارش، آرایه و فن و ساخت در نمونه‌های مورد بررسی. منبع: (نگارندگان)

عوامل مؤثر در نحوه آجرکاری گنبدخانه		گنبدخانه نظام الملک	گنبدخانه مسجد اردستان	گنبدخانه مسجد گلپایگان	گنبدخانه مسجد برسیان	گنبدخانه مسجد جامع زواره	گنبدخانه مسجد جامع ارومیه	گنبدخانه مسجد جامع قزوین	گنبدخانه مسجد جامع سین	گنبدخانه مسجد جامع قروه	گنبدخانه تاج الملک	گنبدخانه مسجد جامع مرند	گنبدخانه مسجد سجاس	گنبدخانه حیدریه قزوین	گنبدخانه مسجد ازبران
فن ساخت	ساخت	شیوه اجرا طاق	ضربی و رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	رومی	ضربی
		شیوه اجرا گنبد	یک پوسته/ ترکین	دو پوسته/ ترکین	یک پوسته/ ترکین	ترکین/دوپوسته (خسروی، ۱۳۹۹)	ترکین/دو پوسته پیوسته (نصرالهی، ۱۳۹۲)	گردچین/دوپوسته پیوسته (عباس‌زاده و همکاران،۱۳۹۷)	یک پوسته	-	یک‌پوسته/ رگ چین/گل‌انداز	تخریب شده‌است	یک پوسته/ رگ‌چین	تخریب شده‌است	رگ‌چین/ گل‌انداز
		ابعاد و نوع آجر		-				-	-	-	-	-	-	-	-
	فن	گوشه سازی	پتکانه	پتکانه	پتکانه	سکنج (خسروی، ۱۳۹۹)	پتکانه (نصرالهی، ۱۳۹۲)	پتکانه (عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷)	سکنج	پتکانه	سکنج	پتکانه	سکنج	سکنج	سکنج
		نوع چند گنبد				چهار کمانه سه مرکزی (خسروی، ۱۳۹۹)	درونی: بیضوی خارجی: پاتوپا (نصرالهی، ۱۳۹۲)	چفد سه قسمتی (عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷)	خربزه‌ای (شایسته‌فر، ۱۳۸۷)	-	نیم‌کروی				-
		نوع چند طاق				چهار کمانه سه مرکزی و کلیل (خسروی، ۱۳۹۹)	کلیل قدیمی/ تیزه‌دار	چفد سه قسمتی (عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷)							
		طاق‌نما						-							
		نهار و نخیر													

تحلیل تطبیقی

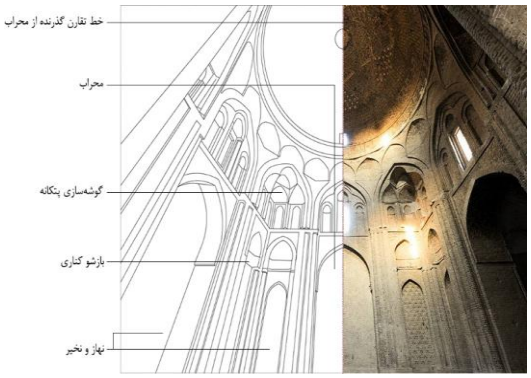
با بررسی و مقایسه اطلاعات جدول (۵) می‌توان به یک سری الگوی غالب در گنبدخانه‌های دوره سلجوقی دست یافت. برای این منظور نکات مشترکی که در حوزه فن ساخت در گنبدخانه‌ها مشاهده می‌گردد، تحلیل می‌شود.

فن (فضاسازی): از جمله خصوصیات مشترک در پلان گنبدخانه‌های دوره سلجوقی، وجود تقارن نسبت به خط گذرنده از محراب است. تنها در گنبدخانه‌های گلپایگان، جامع قزوین و تاج‌الملک کمی نامتقارنی وجود دارد که معمار بنا، سعی در برقراری تعادل با ایجاد طاق‌نما و نهاز و نخیر به‌جای بازشو نموده‌است. به‌عنوان مثال برای درک بهتر، کروکی گنبدخانه تاج‌الملک در تصویر (۱) نمایش داده شده‌است. همان‌طور که مشاهده می‌گردد بازشوهای گنبدخانه نسبت به خط عبوری از محراب متقارن نمی‌باشند؛ از این‌رو برای برقراری تقارن از نهاز و نخیر و طاق‌نما در بخش شرقی استفاده شده‌است. این مورد در پلان گنبدخانه جدول (۵) نیز قابل‌مشاهده است. همچنین با توجه به ارتباط بین موقعیت قرارگیری بازشوها در پلان و نوع گوشه‌سازی که در جدول (۵) قابل‌مشاهده است، می‌توان نتیجه گرفت که در صورت اجرای بازشو میانی، از گوشه‌سازی سکنج استفاده شده‌است (گنبدخانه‌های ازیران، حیدریه قزوین، جامع قروه و برسیان)؛ ولی در مواقعی که بازشوها در گوشه‌های پلان قرار دارند، گوشه‌سازی‌ها پتکانه هستند (گنبدخانه‌های نظام‌الملک، اردستان، زواره، جامع ارومیه و جامع مرند). به نظر می‌رسد که معماران آن دوره بر این باور بودند که فقط گوشه‌سازی پتکانه قابلیت اجرا بر روی بازشوها را دارد. لازم به ذکر است که با وجود قرارگیری بازشوها در گوشه‌های پلان در گنبدخانه مسجد جامع قزوین، گوشه‌سازی سکنج استفاده شده‌است و گنبد آن طی چندین سال فرو ریخته‌است. هر چند نمی‌توان تنها دلیل تخریب گنبد را به این موضوع مربوط نمود.

ملاحظه می‌گردد که الگوهای فن ساخت غالباً تحت-تأثیر محیط انتخاب می‌شدند؛ برای مثال، تکنیک‌های جدید گوشه‌سازی (پتکانه) در مساجد اطراف پایتخت سلجوقیان معمول‌تر از دیگر شهرها بود. با این حال در برخی از شهرها مثل ارومیه با وجود مسافت زیاد نسبت به پایتخت، فن پتکانه به صورت دیگری اجرا می‌گردید. با توجه به علاقه شدید معماران به افزایش تعداد بازشوها، استفاده از گوشه‌سازی پتکانه به‌علت قابل اجرا بودن روی بازشوها بیشتر مورد توجه بود.

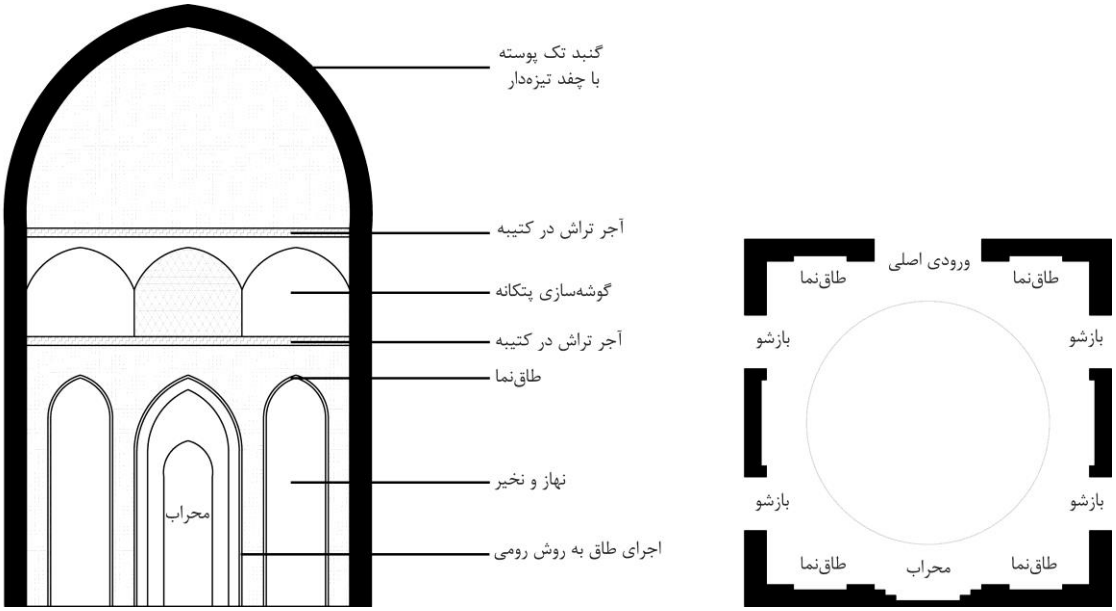
مقایسه نوع چفد طاق و گنبد در این گنبدخانه‌ها نشان می‌دهد که در اکثریت آن‌ها از چفد تیزه‌دار استفاده شده‌است.

با توجه به این‌که نوع گوشه‌سازی انتخاب شده علاوه بر شکل ظاهری که در داخل گنبدخانه ایجاد می‌کند، محل قرارگیری بازشوها را در طرح تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ در زیرشاخه فن (فضاسازی) جای می‌گیرند.



تصویر ۱- کروکی شماتیک فضاسازی گنبدخانه‌های دوره سلجوقی. منبع: (نگارندگان)

ساخت: از مقایسه شیوه اجرای طاق در جدول (۵) مشاهده می‌گردد که غالب مساجد مورد نظر از روش رومی در شیوه اجرای طاق استفاده کرده‌اند؛ با این وجود موارد محدودی همچون گنبدخانه‌های نظام‌الملک و ازیران از روش ضربی یا ترکیب این دو استفاده کرده‌اند. همان‌طور که در مطالعه پیرنیا (۱۳۹۰) بررسی شده‌است، دلیل استفاده بیشتر از روش رومی بالا بودن ظرفیت باربری آن نسبت به سایر شیوه‌ها است. در شیوه اجرای گنبد نیز از هر سه روش گردچین (گنبدخانه مسجد جامع ارومیه)، رگچین (گنبدخانه مسجد ازیران و گنبدخانه مسجد جامع قروه) و ترکین (گنبدخانه‌های نظام‌الملک، اردستان، گلپایگان، برسیان و جامع زواره) استفاده شده‌است.



تصویر ۲- کروکی شماتیک پلان و مقطع گنبدخانه‌های دوره سلجوقی. منبع: (نگارندگان)

همچنین مشاهده می‌گردد که در اکثر گنبدخانه‌ها، گنبدها به صورت تک پوسته اجرا شده‌اند. از دیگر عوامل مؤثر در ساخت، نوع و ابعاد آجر است که به‌عنوان مؤلفه مشترک در هر سه حوزه آرایه، نیارش و فن‌ساخت محسوب می‌شود. بررسی دقیق این پارامتر مستلزم استفاده از ابزارهای مخرب بوده که برای اجتناب از این امر، اثر این مؤلفه تنها در قسمت‌های نمایان گبندخانه‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است که از جمله آن، مواردی است که از آجر برای تعیین خطوط مرزی چه از نظر هندسه فضایی و چه از نظر ساخت استفاده شده‌است. برای مثال خط فرضی برای تغییر الگو در نقطه اتصال بشن و چپیره گنبدخانه‌ها، کتیبه‌ها هستند. بدیهی است که یکسان بودن مدول آجر در استخوان‌بندی این گنبدخانه‌ها موجب ایجاد محدودیت‌هایی در فضاسازی می‌گردد که شیوه‌های مختلفی از جمله استفاده از آجر تراش برای رفع آن‌ها در گنبدخانه‌های این دوره بهره گرفته شده‌است (قسمت ابعاد و نوع آجر در جدول (۵) ملاحظه گردد). این نوع آجر به‌دلیل قابلیت تغییر در تناسب، از الگوهای تحمیلی مدول‌های آجر پیروی نمی‌کند. در حالت کلی می‌توان گفت که تمامی چهارده نمونه مورد مطالعه حاوی الگوهای مشترکی هستند که صرفاً به دلیل یکسان بودن واحد سازنده یا همان مدول آجر تشکیل شده‌است. تأثیر واحد سازنده در جنبه فن ساخت به‌گونه‌ای است که در صورت جایگزینی مدول آجر با عنصر دیگر امکان ایجاد فضاهای معماری موجود ممکن نخواهد بود. با توجه به اشتراک بسیاری از زیر بخش‌های جنبه فن ساخت با دو جنبه آرایه و نیارش می‌توان هر سه این جنبه‌ها را متأثر از مدول آجر دانست. در تصویر (۲) کروکی پلان و مقطع بر اساس مؤلفه‌های مشترک گنبدخانه‌های دوره سلجوقی ارائه شده‌است.

نتیجه‌گیری

معماری گنبدخانه‌های دوره سلجوقی دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی هستند که آن‌ها را از سایر دوره‌ها متمایز می‌کند. به منظور بررسی این ویژگی‌ها نیاز به یک دسته‌بندی کلی از مؤلفه‌های تأثیرگذار در آن‌ها احساس می‌شود. در این راستا، ابتدا مطالعات صورت گرفته پیشین و نتایج حاصل از آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت و سپس جنبه‌های تأثیرگذار در فضای گنبدخانه‌ها بر اساس آن مطالعات استخراج گردید. در ادامه جنبه دیگری که در مطالعات قبلی به آن‌ها اشاره نشده بود در جهت تکمیل دسته‌بندی کلی مطرح گردید. بدین ترتیب عوامل مؤثر در سه دسته آرایه، نیارش و فن ساخت تقسیم‌بندی شد. در ادامه

اثر دسته سوم یعنی فن ساخت بر روی چهارده نمونه موردی از گنبدخانه‌های دوره سلجوقی مورد مطالعه قرار گرفت. اهم نتایج به‌دست‌آمده به شرح زیر است:

- هر چهارده نمونه مورد مطالعه حاوی الگوهای مشترکی هستند که صرفاً به‌دلیل یکسان بودن واحد سازنده یا همان مدول آجر ایجاد شده‌است؛ به‌طوری که در صورت جایگزینی مدول آجر با عنصر دیگر امکان ایجاد فضاهای معماری موجود ممکن نخواهد بود.

- مشاهده می‌گردد که مرسوم‌ترین روش اجرای طاق در گنبدخانه‌های مورد بررسی، روش رومی است.

- در شیوه اجرای گنبد، هر سه روش رگچین، گردچین و ترکین مشاهده می‌گردد؛ با این وجود استفاده از روش ترکین متداول‌تر به نظر می‌رسد.

- ملاحظه می‌گردد که غالباً از آجر تراش برای تعیین خطوط مرزی در هندسه فضایی و ساخت استفاده شده‌است که این امر به‌دلیل تبعیت نکردن ابعاد آجر تراش از الگوهای تحمیلی مدول آجر ایجاد می‌شود. پلان‌های این گنبدخانه‌ها غالباً دارای تقارن هستند؛ در دیگر موارد که امکان برقراری تقارن کامل وجود نداشت، از نهاز و نخیر و طاق‌نما برای ایجاد تعادل در فضای گنبدخانه استفاده می‌شد.

- گوشه‌سازی متداول در گنبدخانه‌های مورد مطالعه، پتکانه است؛ با این وجود با توجه به بدیع بودن تکنیک اجرای پتکانه در آن دوران، اجرای آن فراگیر نبوده و در برخی از مناطق از گوشه‌سازی سکنج بهره می‌گرفتند. با توجه به تکنیک قوی‌تر روش اول، این نوع گوشه‌سازی در پلان‌هایی که دارای بازشوهایی در گوشه‌های پلان هستند، به‌کارگرفته شده‌است.

منابع

- استیرلن، هانری (۱۳۷۷)، *اصفهان - تصویر بهشت*، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: انتشارات تندیس نقره‌ای.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۶۷)، *مرات البلدان*، به کوشش عبدالحسین نوایی، میرهاشم محدث، تهران: موسسه انتشارات و چاپ.
- افشارفر، ناصر (۱۳۷۷)، *مسجد جامع دامغان*، مساجد تاریخی، ۳۹، ۹۹-۸۰.
- اقبالی، میترا؛ خوش‌رو، قاسم (۱۳۹۷)، تحلیل و بررسی تزیینات معماری مسجد جامع شهرستان بروجرد، *فصلنامه پژوهش در علوم*، مهندسی و فناوری، ۴ (۳)، ۲۵-۱۲.
- امیرحاجلو، سعید؛ نیستانی، جواد (۱۳۹۲)، پراکندگی، کارکرد و الگوی حاکم بر سازه و تزیین آثار سلجوقیان در ولایت برخوار اصفهان، *فصلنامه مطالعات تاریخ فرهنگی*، پژوهشنامه انجمن ایرانی تاریخ، ۵ (۱۸)، ۳۲-۱.
- ایمانی، علی (۱۳۸۵)، *سیر خط کوفی در ایران*، تهران: انتشارات زوار.
- بازورث، کیلفوردآدموند؛ دارلی‌دران، دبلوا؛ کاهن، راجز؛ لمبتون؛ هیلن‌براند، رابرت (۱۳۸۰)، *سلجوقیان*، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.
- بزرگمهری، زهره (۱۳۸۱)، *مصالح ساختمانی (آژند، اندود، آمود)*، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی.
- بیدبرگ، معصومه؛ شهبازی‌شیران، حبیب؛ بیدبرگ، فاطمه (۱۳۹۷)، بررسی ویژگی‌های معماری و هنر ادوار مختلف در مسجد جمعه اردبیل، *دو ماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۶ (۱۴)، ۳۷-۲۵.
- پوپ، آرتورآپهام (۱۳۷۳)، *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری‌افشار، تهران: انتشارات فرهنگیان.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۰)، *طاق‌ها و چفدها*، تدوین زهره بزرگمهری، چاپ دوم، تهران: انتشارات پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری (فصلنامه علمی فنی هنری اثر).
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۲)، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات سروش دانش.
- جوادی، شهره (۱۳۸۵)، تزیین عنصر اصلی در زیبایی شناسی هنر ایران، *باغ نظر*، ۲ (۳)، ۵۷-۵۱.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۷۹)، *معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۷۲)، یادگاری از گذشته (مسجد جامع قم)، *صفه*، ۳ (۳ و ۴)، ۲۵-۱.

- حجت، عیسی؛ گلستانی، سعید؛ سعدوندی، مهدی (۱۳۹۴)، راهیابی گنبدخانه به مساجد ایران، روایتی از گسست و پیوست فضا، *نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۲۰ (۳)، ۳۰-۲۱.
- حقیقت (رفیع)، عبدالرفیع (۱۳۷۰)، *تاریخ قومس*، چاپ سوم، تهران: انتشارات کومش.
- خزاعی، رضا؛ منصوری، سولماز (۱۳۹۵)، مطالعه تزیینات آجری در مناره‌های دوره سلجوقی استان اصفهان، *فصلنامه علمی- ترویجی نگارینه هنر اسلامی*، ۳ (۱۲)، ۸۶-۷۲.
- خسروی‌جاوید، تورج (۱۳۹۹)، مسجد جامع و مناره برسیان اصفهان، *فصلنامه ایران‌شناسی*، ۲ (۲)، ۱۰۵-۷۸.
- خوانساری، شیدا؛ نقی‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین، *نگره*، ۲۹، ۵۹-۴۵.
- دادخواه، پژمان؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۲)، گنبدخانه تاج الملک؛ بازتاب هنر و زیبایی، *فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ۱۲-۷.
- رازانی، مهدی؛ حیدری‌باباکمال، یدالله (۱۳۹۸)، بررسی دوره‌بندی تاریخی- کالبدی مسجد جامع هفتشویه از منظر مطالعات تطبیقی، *نشریه معماری اقلیم گرم و خشک*، ۷ (۱۰)، ۱۷۳-۱۴۲.
- رشوند، زینت (۱۳۹۱)، تبیین مفاهیم تزیینات هندسی آجرکاری معماری سلجوقی، *کتاب ماه هنر*، (۱۶۳) ، ۹۱-۸۶.
- زمانی‌بابگهری، فاطمه؛ یوزباشی، عطیه (۱۳۹۸)، گونه‌شناسی و قابلیت افیکی آرایه‌های معماری مسجد امام کرمان (مسجد ملک)، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۴ (۴)، ۱۱۰-۱۰۱.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵)، *گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی*، چاپ اول، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۶۸)، *اجرای ساختمان با مصالح سنتی*، تهران: انتشارات افشار، دفتر تحقیقات و برنامه‌ریزی آموزش فنی و حرفه‌ای وزارت آموزش و پرورش.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۸۰)، *پیوند و نگاره در آجرکاری*، چاپ اول، تهران: انتشارات زمرد.
- زمرشیدی، حسین؛ صادقی‌حبیب‌آباد، علی (۱۳۹۷)، آجرکاری و هنر آجرکاری از دوران باستان تا امروز، *فصلنامه شهر ایرانی اسلامی*، ۹ (۳۳)، ۱۷-۵.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷)، تزیینات کتیبه‌های مسجد جامع قزوین، *فصلنامه مطالعات فرهنگ – ارتباطات*، ۹ (۲)، ۷۸-۵۳.
- شکفته، عاطفه؛ احمدی، حسین؛ عودباشی، امید (۱۳۹۴)، تزیینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزیینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی، *مجله پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۳ (۱)، ۱۰۴-۸۴.
- شیخ‌الحکمایی، محمدعلی؛ میرشاهزاده، شروین؛ اسلامی، سیدغلامرضا؛ فنایی، زهرا (۱۳۹۹)، تبیین عوامل مؤثر بر ابهام در تاریخ‌گذاری بناهای مذهبی دوره ایلخانی، *نشریه علمی معماری اقلیم گرم و خشک*، ۸ (۱۱)، ۲۵۸-۴۸.
- صالحی‌کاخکی، احمد؛ عزیزپور، شادابه؛ رحیمی‌آریایی، افروز؛ بانک، فاطمه (۱۳۹۳)، تحلیل ساختار فضایی- کالبدی مسجد جامع اردستان با تفکیک لایه‌های تاریخی، *دو فصلنامه علمی- پژوهشی مرمت و معماری ایران*، ۴ (۸)، ۴۶-۳۳.
- عباس‌زاده، مظفر؛ طریقی، سرور؛ علیزادگان، آرام (۱۳۹۷)، نظام سازه‌ای گنبدخانه مسجد جامع ارومیه، *صفه*، ۲۸ (۴)، ۱۱۹- ۱۳۶.
- عباس‌زاده، مظفر؛ دانش، لیلا (۱۴۰۰)، بررسی ساختار معماری و دوره‌بندی تاریخی کالبدی مسجد جامع ارومیه، *مطالعات معماری ایران*، ۱۹ (۱۰)، ۱۱۳-۹۱.
- عسگری، زهرا؛ چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۹)، مطالعه ساختار و تزیینات مسجد مدرسه حیدریه در دوره سلجوقی، *نشریه علمی تخصصی شباک*، ۳ (۵۴)، ۱۰۰-۸۹.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان.
- فدایی، حمید (۱۳۹۲)، آسیب‌شناسی آجرنمای گنبد خواجه نظام‌الملک در مسجد جامع اصفهان، *فصلنامه علمی فنی، هنری اثر*، (۶۱)، ۱۲۷-۱۱۳.
- فیض‌اله‌بیگی، آرزو؛ گلابچی، محمود؛ رضازاده‌اردبیلی، مجتبی (۱۴۰۰)، بررسی هندسی و تناسبات و ارتباط آن با نظام سازه‌ای بناهای دارای گنبد دو پوسته گسسته در منطقه تفرش، *صفه*، ۳۱ (۳)، ۴۲-۲۱.
- کاتلی، مارگرد؛ هامبی، لوئی (۱۳۷۶)، *هنر سلجوقی و خوارزمی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

- کباری، سیاوش (۱۳۹۳)، *مصالح‌شناسی*، چاپ سی‌ام، تهران: انتشارات دانش و فن.
- کورن، لورنز (۱۳۹۶)، مسجد جامع قروه (استان زنجان)؛ بررسی و پژوهش موردی برای مطالعه تاریخ معماری ایران و سیاست مذهبی اهل سنت در قرن ششم هجری قمری/ قرن دوازدهم میلادی، *فصلنامه اثر*، ۳۸ (۷۷)، ۹۶-۸۳.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۴)، *تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی*، تهران: انتشارات سمت.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶)، *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*، چاپ اول، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- گدار، آندره (۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمه بهروز حبیبی، تهران: انتشارات سروش.
- گرابار، الگ؛ هیل، درک (۱۳۷۵)، *معماری و تزیینات اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- گرابار، الگ؛ اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۹)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۸۱)، *میراث آجرکاری ایران*، تهران: انتشارات سروش.
- متدین، حشمت‌اله (۱۳۸۶)، چهار طاقی گنبددار نقطه عطف مساجد ایرانی، *نشریه هنرهای زیبا*، ۳۱ (۳۱)، ۴۶-۳۹.
- محمدی، مریم. (۱۳۹۱)، *معماری مساجد ایران در سده‌های نخستین اسلام*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مدنیان‌محمدی، علی (۱۳۹۵)، معرفی و بررسی کتبه‌نگاری‌های مسجد سر کوچه محمدیه نایین، *همایش بین‌المللی شرق‌شناسی*، تاریخ و ادبیات پارسی.
- مشکوتی، نصرت‌الله (۱۳۴۶)، شاهکاری از معماری اوایل قرن ششم هجری یا مسجد جامع کبیر قزوین، *نشریه بررسی‌های تاریخی*، ۲ (۲)، ۲۲-۳.
- موذن، سجاد (۱۳۹۶)، دوره‌بندی تاریخی کالبدی مسجد جامع ساوه، *مرمت و معماری ایران*، ۷ (۱۳)، ۴۷-۳۵.
- مهدی‌ئی، امیر (۱۳۹۳)، بازنگری در تاریخ‌گذاری مسجد ازیران در شهرستان اصفهان، *کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط زیست*.
- میرسلامی، مهسا؛ عمرانی‌پور، علی؛ خوشبخت بهرمانی، شوکا (۱۴۰۰)، مطالعه روابط فضایی- اجتماعی در الگوی مساجد چهار ایوانی ایران (مطالعه موردی: مساجد جامع اصفهان، اردستان، قزوین و زواره)، *دو فصلنامه اندیشه معماری*، ۵ (۹)، ۳۹-۱۹.
- نصرالهی، عبدالله (۱۳۹۲)، مسجد جامع زواره؛ معرفی و تحلیل ساختار کالبدی، *فصلنامه اثر*، ۳۴ (۶۲)، ۱۰۶-۸۷.
- نیک‌زاد، ذات‌الله (۱۴۰۲)، پیدایش مساجد در یزد؛ بازشناسی معماری مساجد سده‌های نخستین منطقه یزد، *معماری اقلیم گرم و خشک*، ۱۱ (۱۷)، ۲۴-۱.
- ولی‌بیگ، نیما؛ ابوئی، رضا؛ احمدی، مینا (۱۳۹۲)، بررسی هندسی وجود ایوان و تغییرات در کالبد ساختاری مسجد جامع گلپایگان، *فصلنامه باستان‌شناسی و تاریخ هنر شرق باستان*، ۱ (۱)، ۸۵-۷۶.
- ویلبر، دونالدن، (۱۳۶۵)، *معماری اسلامی ایران، دوره ایلخانیان*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- هیلن‌براند، رابرت (۱۳۸۳)، *معماری اسلامی فرم، عملکرد و معنی*، ترجمه ایرج اعتصام، چاپ اول، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

References

- Anisi, Alireza (2023), *Saljuq Architecture In Iran; Masjid-I Jam' of Marand*. Pazhoheshha-ye Bastan Shenasi Iran, 13 (37), 314-330.
- Ettinghausen, Richard (1970), *The Flowering of Seljuq Art*. Metropolitan Museum Journal, 3, 113-131.
- Hatami Varzaneh, Elham; Amini, Masoome; and Bemanian, Mohammad Reza (2014), *Impact of Hot and Arid Climate on Architecture (Case Study: Varzaneh Jame Mosque)*, 7th International Conference on Materials for Advanced Technologies, 94, 25-32.
- Petersen, Andrew (1996), *Dictionary of Islamic Architecture*, New York: Routledge.

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 49-74

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

The Origin of the Motifs in the Tilework of the Porches of Azadi Courtyard of the Razavi Holy Shrine

Mohsen Tabassi [1] (Corresponding Author), Fahimeh Toutouni [2]

[1] Associate Professor, Department of Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.

[2] Master's Graduate, Art Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.

(Received: 12.09.2025, Revised: 03.10.2025, Accepted: 04.10.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.39013.1399

Abstract

In the edifices of the Holy Shrine of Imam Reza (AS), one of the largest and most magnificent religious complexes in the world, tilework stands as the most prominent decorative element in the architecture of its courtyards. This research examines the motifs in these tilework pieces and their specific spatial placement within the Azadi Courtyard of the Razavi Holy Shrine. The objective of this study is to investigate the origins of these motifs and to comprehend their relationship with their respective locations across the porticoes (Iwans) of the Azadi Courtyard. Employing a descriptive-analytical methodology, with data gathered through both documentary and field research, this study seeks to answer two primary questions: Firstly, what are the origins of the various decorative tile motifs adorning the porticoes of the Azadi Courtyard from the Qajar era? Secondly, how does this origin correlate with the specific placement of each motif? The findings indicate that the origins of the tile motifs on the four porticoes of the Azadi Courtyard can be categorized within the realms of tradition, modernity, and a synthesis of both. Traditional motifs encompass geometric combinations, figurative designs, as well as floral and vase patterns. Postcard-style landscape paintings are identified as modern motifs. Conversely, motifs such as Gol-o-Morgh (bird and flower), Gol-e Farang (Europeanized flowers), trees, vases with Gol-e Farang designs, landscapes, dish-and-cup patterns, and angels are classified as hybrid or synthetic. The results further demonstrate that traditional motifs exhibit the highest frequency in the decoration of the porticoes. The Western Iwan, given its preeminent position, predominantly utilizes traditional motifs. The Eastern Iwan displays a conservative amalgamation of traditional, modern, and synthetic motifs. The Northern Iwan, featuring the most diverse array of decorative motifs, signifies a greater degree of artistic freedom exercised by designers in selecting and applying patterns in accordance with the creative developments of the Qajar period. In contrast, the Southern Iwan is primarily dedicated to the display of traditional motifs. It appears that the designer, in addition to considering the origin and type of motif, also incorporated the artistic and social transformations of the Qajar era into the strategic placement of these designs.

Keywords: Tilework Adornment, Motifs, Origin, The Razavi Shrine, Azadi Courtyard, Qajar Era.

1- Email: mohsentabassi48@iau.ac.ir

2- Email: fahime.tootooni1366@gmail.com

How to cite: Tabassi, M. and Toutouni, F. (2025). The Origin of the Motifs in the Tilework of the Porches of Azadi Courtyard of the Razavi Holy Shrine, *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 49-74. Doi: 10.22075/aaj.2025.39013.1399

مقاله علمی- پژوهشی

خاستگاه نقوش در آرایه‌های کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی حرم مطهر رضوی

محسن طبسی (نویسنده مسئول) [۱]
فهیمه توتونی [۲]
[۱] دانشیار، گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه هنر، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۲۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.39013.1399

چکیده

در بناهای مجموعه حرم مطهر حضرت رضا (ع)، که یکی از بزرگ‌ترین و باشکوه‌ترین مجموعه‌های مذهبی جهان به‌شمار می‌رود، کاشی‌کاری شاخص‌ترین عنصر تزیینی در معماری صحن‌هاست. مسئله تحقیق، ناظر بر نقوش کاشی‌کاری و موقعیت قرارگیری آن‌ها در صحن آزادی حرم رضوی است. هدف این پژوهش، بر مطالعه خاستگاه نقوش و درک رابطه آن با موقعیت قرارگیری در ایوان‌های صحن آزادی حرم رضوی استوار است. این پژوهش که ماهیتی توصیفی- تحلیلی دارد با گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و میدانی، در پی یافتن پاسخی برای دو پرسش است. نخست این‌که خاستگاه انواع نقوش تزیینی کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی حرم رضوی در دوره قاجار کدام‌اند؟ و پرسش دیگر این‌که این خاستگاه چه ارتباطی با مکان قرارگیری هر یک از نقوش دارد؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهند که خاستگاه نقوش کاشی‌کاری ایوان‌های چهارگانه صحن آزادی را می‌توان در سنت، مدرنیته و تلفیق سنت و مدرنیته جستجو کرد. انواع ترکیب‌های هندسی، نقوش پیکره‌ای، گیاهی و گلدان، در دسته نقوش سنتی جای داده می‌شوند. منظره‌نگاری کارت پستالی جزء نقش‌های مدرن؛ نقوش گل‌ومرغ، گل‌فرنگ، درخت و گلدان با طرح گل‌فرنگ و منظره‌نگاری، کاسه‌بشقاب و فرشته در دسته نقوش تلفیقی قرار می‌گیرند. نتایج همچنین نشان می‌دهند که نقوش سنتی بیشترین فراوانی را در تزیین ایوان‌ها دارند. ایوان غربی با توجه به موقعیت ممتاز، عمدتاً از نقوش سنتی بهره برده است. ایوان شرقی، ترکیبی از نقوش سنتی، مدرن و تلفیقی را با رویکردی محافظه‌کارانه نمایش می‌دهد. ایوان شمالی با متنوع‌ترین نقوش تزیینی، بیانگر آزادی عمل بیشتر طراحان در انتخاب و کاربرد نقوش متناسب با تحولات هنری دوره قاجار است؛ در مقابل، ایوان جنوبی عمدتاً به نمایش نقوش سنتی اختصاص یافته‌است. به نظر می‌رسد که طراح علاوه‌بر توجه به خاستگاه و نوع نقش، تحولات هنری و اجتماعی عصر قاجار را نیز در موقعیت قرارگیری نقوش درنظر داشته‌است.

واژه‌های کلیدی: آرایه‌های کاشی‌کاری، نقوش، خاستگاه، حرم رضوی، صحن آزادی، دوره قاجار.

1- Email: mohsentabassi48@iau.ac.ir
2- Email: fahime.tootooni1366@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: طبسی، محسن و توتونی، فهیمه. (۱۴۰۴). خاستگاه نقوش در آرایه‌های کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی حرم مطهر رضوی، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۷۴-۴۹.
Doi: 10.22075/aaj.2025.39013.1399

مقدمه

مجموعه حرم مطهر حضرت رضا (ع)، از آثار مهم معماری ایران در دوره اسلامی در منطقه خراسان است که نزدیک به دوازده قرن قدمت تاریخی دارد و هر یک از ابنیه حرم، به یکی از اعصار گذشته مربوط می‌شود. صحن آزادی (صحن نو، صحن فتحعلی‌شاهی) یکی از قدیمی‌ترین بخش‌های حرم رضوی است. این صحن در دوره قاجار احداث شده‌است. رویدادهای سیاسی و اجتماعی دوره قاجار نقشی مؤثر و ویژه بر محتوای تزیینات بناهای آن روزگار داشت؛ از جمله آشنایی و آگاهی از علوم و فنون جدید، ارتباطات و مراودات فزاینده با غرب و تأثیرپذیری مستقیم هنر و معماری ایران از تحولات فرهنگی اروپا (بمانیان، مؤمنی و سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۴۵). در میان آرایه‌های معماری، کاشی‌کاری بخش چشم‌گیری از تولیدات هنری دوره قاجار را شامل می‌شود که از نظر بازتاب مسایل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تاریخی هم‌عصر خود، نمونه‌ای در سایر ادوار تاریخی ندارد (آژند، ۱۳۸۵: ۳۶).

با توجه به رویدادهای اجتماعی و از آن‌جا که صحن آزادی در دوره قاجار ساخته شده، لذا آرایه‌های این صحن، نمونه شایان‌توجهی برای بررسی تأثیر و تأثر نقوش سنتی و مدرن در آرایه‌های معماری است. از آن‌جا که شناخت خاستگاه نقوش و ارائه یک طبقه‌بندی مناسب از آن‌ها ضروری است، مسئله تحقیق حاضر نیز بر خاستگاه نقوش کاشی‌کاری بر حسب موقعیت قرارگیری آن‌ها تمرکز دارد. ذکر این نکته نیز ضروری است که اگر چه بخش‌هایی از کاشی‌کاری‌ها در دوره معاصر مرمت و تعویض شده‌اند اما بر اساس اسناد موجود، بر امانت‌داری در حفظ نقوش، اهتمام خاص شده‌است.

بر این اساس، هدف این پژوهش بررسی خاستگاه نقوش تزیینی کاشی‌کاری و تحلیل رابطه میان این نقوش با محل قرارگیری آن‌ها در ایوان‌های چهارگانه صحن آزادی حرم رضوی است. در همین راستا، دو پرسش اصلی مطرح می‌شود: نخست آن‌که خاستگاه انواع نقوش تزیینی کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی در دوره قاجار چیست؟ دوم آن‌که این خاستگاه چه ارتباطی با مکان قرارگیری هر یک از نقوش دارد؟

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و داده‌ها از طریق مطالعات اسنادی و بررسی میدانی (شامل مشاهده مستقیم و عکاسی) گردآوری شده‌اند. جامعه آماری تحقیق نیز شامل تمامی نقش‌مایه‌های تزیینی موجود در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی حرم رضوی است.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی با موضوع بررسی نقوش تزیینی کاشی‌کاری حرم رضوی انجام شده‌است؛ با این حال، تنها تعداد اندکی از محققان به‌طور خاص به بررسی نقوش تزیینی صحن آزادی در دوره قاجار پرداخته‌اند. از جمله جدیدترین پژوهش‌ها در این زمینه می‌توان به مطالعه یزدانی و خسروی‌بیژائم اشاره کرد. ایشان در مقاله‌ای با عنوان «*طبقه‌بندی نقوش کاشی هفت‌رنگ دوره قاجار در صحن‌های حرم رضوی*» (۱۴۰۰)، نشان داده‌اند که نقوش تزیینی به‌کاررفته در کاشی‌های دوره قاجار شامل نقوش گلدانی و کاسه- بشقابی، اسلیمی و ختایی، انسانی، حیوانی، منظره‌پردازی و کتیبه‌نگاری است. تنوع بالای این نقوش گویای بهره‌گیری هنرمندان کاشی‌کار از قابلیت‌های نقوش پیکره‌ای جهت خلق هویتی تازه و منطبق با تحولات اجتماعی دوره قاجار در فضایی مقدس چون حرم رضوی است.

خان‌حسین‌آبادی در مقاله‌ای با عنوان «*مضامین کاشی‌نگاره‌های دوره قاجار در حرم مطهر رضوی*» (۱۳۹۷)، به تحلیل تطبیقی کاشی‌نگاره *معجزه حمله شیران به حمید بن مهران* پرداخته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که این اثر، همچون بسیاری از کاشی‌نگاره‌های آن دوره، متأثر از تصاویر چاپ سنگی است. تعدد آثار چاپ‌سنگی و هزینه اندک تولید آن‌ها، از مهم‌ترین دلایل گسترش این شیوه الهام‌گیری در هنر کاشی‌کاری دوره قاجار به‌شمار می‌آید.

خورشیدی در مقاله «*تزیینات کاشی‌کاری حرم*» (۱۳۹۷)، که در کتاب *تزیینات معماری بارگاه حضرت رضا (ع)* منتشر شده، به گونه‌شناسی نقوش

کاشی‌کاری حرم از گذشته تا دوران معاصر پرداخته‌است. امجدی و صحراگرد نیز در مقاله‌ای با عنوان «*بررسی عنصر رنگ در کاشی‌های اصیل دوره قاجار*» (۱۳۹۷)، *برجای‌مانده در صحن آزادی حرم رضوی*، به تحلیل تنوع رنگ و آنالیز رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌های این صحن پرداخته‌اند. آن‌ها کاشی‌های صحن آزادی را نماینده‌ای اصیل از کاشی‌کاری دوره قاجار می‌دانند که از اصالت بیشتری نسبت به سایر نمونه‌ها برخوردارند. در همین راستا، نوری و حسنی (۱۳۹۶)، به بررسی نقش *فرشته* در کاشی‌کاری قاجاری صحن آزادی پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهند که ویژگی‌هایی چون قرارگیری نقش فرشته در ورودی بنا، پوشش نیمه‌عریان، بال‌های چند رنگ و غلبه رنگ‌های قرمز و آبی در پوشش، از مشخصه‌های اصلی این نقش است. به باور نویسندگان، این ویژگی‌ها و دقت در اسلوب طراحی، بیانگر اهمیت ویژه نقش فرشته در آرایه‌های معماری این دوره است.

گودرزی نیز در کتاب «*آیینه خیال*» *(۱۳۸۸)*، به توصیف معماری و آرایه‌های دوره قاجار پرداخته و در معرفی برخی بناهای مهم آن دوران در تهران، به‌طور مختصر به ساختار نقش فرشته اشاره کرده‌است.

در این زمینه، شهدادی در کتاب «*دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی: گل‌ومرغ*» (۱۳۹۲)، به مطالعه ریشه‌های تاریخی و زیباشناختی نقاشی گل‌ومرغ و هنرمندان این حوزه پرداخته‌است. همچنین، پژوهش‌های پاکباز (۱۳۷۹)، سیف (۱۳۹۰) و برومند (۱۳۶۶)، نیز هر یک به نوعی این هنر را مورد توجه قرار داده‌اند. پوپ (۱۳۷۸) با رویکردی تاریخی به شناسایی این هنر و فعالیت هنرمندان آن در زمینه نگارگری پرداخته و تحلیلی کلی از جایگاه این سبک ارائه کرده‌است. آندره‌گدار (۱۳۷۷)، باربارا برند (۱۳۸۳) و دیگر محققان نیز بیشتر به توصیف کلی روند تحول نقوش تزیینی در دوره‌های مختلف تاریخی ایران بسنده کرده‌اند.

از سوی دیگر، آژند در جلد دوم کتاب «*پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*، بر نقش مدرنیته (غرب‌گرایی)» (۱۳۸۹)، همچنین توجه طراحان به سنت‌های بصری پیشینیان در دگرگونی نقش‌مایه‌های تزیینی دوره قاجار تأکید می‌کند. وی معتقد است این تأثیر، به‌ویژه در تغییر سبک نقوش از انتزاعی به طبیعت‌گرا، در کاشی‌کاری این دوره به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

با توجه به مطالب یادشده، خلأ یک پژوهش جامع و متمرکز بر شناخت و تحلیل خاستگاه نقوش تزیینی کاشی‌کاری صحن آزادی و اهمیت موقعیت قرارگیری آن‌ها کاملاً محسوس است. پژوهش حاضر درصدد است تا این خلأ علمی را پوشش داده و سهمی در گسترش حوزه هنرهای تزیینی ایران ایفا کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و نتایج آن به صورت کیفی و کمی استخراج شده‌اند. گردآوری داده‌ها بر مبنای مطالعات اسنادی و میدانی انجام شده‌است. در مطالعات میدانی، تمامی نقوش تزیینی کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی به‌طور جامع بررسی و احصاء شده‌اند تا هیچ نقشی از قلم نیفتد.

جامعه آماری پژوهش شامل انواع نقوش تزیینی است که بر اساس خاستگاه و ریشه آن‌ها به سه دسته اصلی تقسیم شده‌اند:

- **نقوش سنتی:** شامل نقوش هندسی، پیکره‌ای، گیاهی و انواع گلدان.
- **نقوش مدرن:** شامل منظره‌سازی.
- **نقوش تلفیقی:** شامل نقوش گل‌ومرغ، انواع گلدان و کاسه با آرایه‌های گل‌فرنگ و منظره‌سازی، نقش فرشته (جدول ۱).

همچنین، موقعیت مکانی قرارگیری هر نقش نیز ثبت شده‌است.

روش نمونه‌گیری به‌صورت طبقه‌ای انجام شده‌است؛ به این معنا که در هر دسته‌بندی، نمونه‌های متنوع از نقش‌ها به شرح زیر انتخاب شده‌اند:

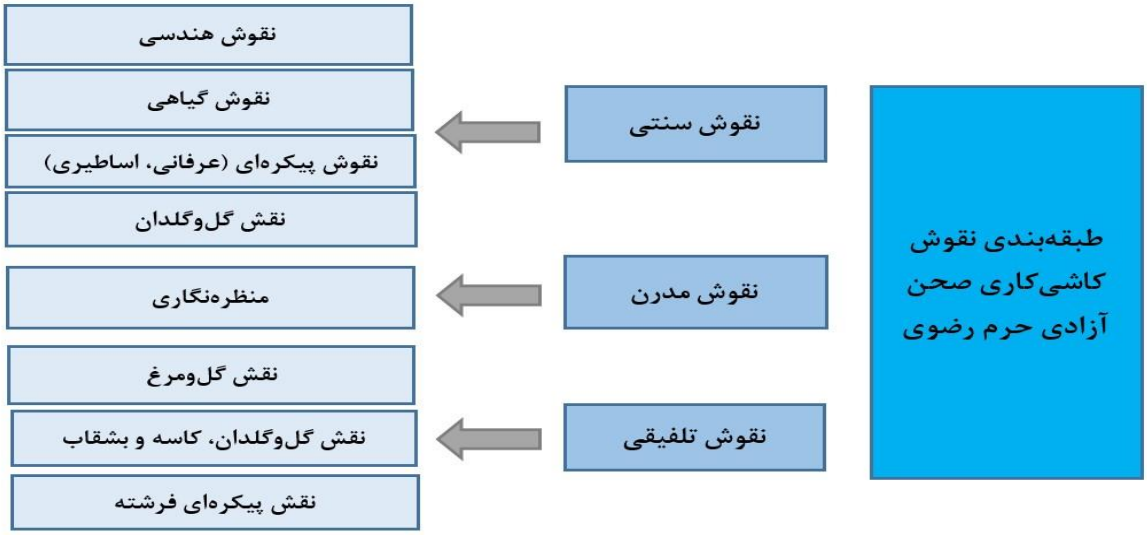
- در نقوش هندسی: انواع اشکال هندسی؛
- در نقوش پیکره‌ای: پرندگان اساطیری، گرفت‌وگیر و شیر؛
- در نقوش گیاهی: طرح‌های اسلیمی، مارپیچ‌های خارج‌شده از ترنج‌ها و گل‌ها؛

- در نقوش ختایی: انواع گل‌های شاه عباسی، ترنج‌ها، غنچه‌ها و گل‌های چندپر؛
- در نقوش گلدانی، نمونه‌هایی از گلدان‌های ساده شده همراه با اسلیمی و گلدان‌های واقع‌گرا و انواع منظره‌سازی‌ها؛
- در نقوش گل‌ومرغ: انواع پرندگان زینتی، گل‌فرنگ‌ها و درخت؛
- در نقوش گلدانی و کاسه‌بشقاب‌های تزیین‌شده با منظره یا گل‌فرنگ؛
- نقش پیکره‌ای فرشته.

نمونه‌های منتخب هر نقش در قالب جداولی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. در پایان، میزان فراوانی هر نقش بر اساس خاستگاه سنتی، مدرن و یا تلفیقی در ایوان‌های چهارگانه، به تفکیک موردبررسی قرار گرفته‌است.

به دلیل حجم زیاد مباحث، کتیبه‌نگاری و نقوش مربوط به حجره‌ها و دیوارهای صحن در این پژوهش بررسی نشده‌اند.

جدول ۱- مدل مفهومی پژوهش. منبع: (نگارندگان)



مبانی نظری

این بخش از مقاله به مرور مبانی نظری مرتبط اختصاص دارد.

الف. نقوش تزیینی در معماری ایرانی، دوره اسلامی: نقش‌مایه‌های معماری ایرانی در دوره اسلامی، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنری و فرهنگی به‌شمار می‌روند که در گذر تاریخ، هویت بصری و معنوی بناهای اسلامی را شکل داده‌اند. این نقوش نه‌تنها به زیباسازی فضاهای معماری پرداخته‌اند، بلکه حامل پیام‌ها و مفاهیم عمیقی برگرفته از باورها، اعتقادات و اندیشه‌های اسلامی و ایرانی نیز بوده‌اند. نقوش تزیینی از منظر موضوعی به انواع هندسی، پیکره‌ای (انسانی و حیوانی)، گیاهی و کتیبه‌نگاری تقسیم می‌شوند. رایج‌ترین شیوه بهره‌گیری از هندسه در آرایه‌ها، کاربرد آن در طراحی الگوها و شکل‌های اصلی است. این شکل‌ها شامل مربع، گونه‌های متنوعی از لوزی و انواع بی‌پایانی از ستاره‌ها در ترکیب‌های متقارن و منظم هستند (هیل و گرابار، ۱۳۸۶: ۱۱۰–۱۱۲).

یکی دیگر از نقش‌مایه‌های مورد استفاده در تزیین بناها، نقوش پیکره‌ای است که شامل تصاویر انسانی و حیوانی (واقع‌گرا یا اسطوره‌ای) می‌شود. در دوران اسلامی، با توجه به ملاحظات مذهبی، ترسیم این‌گونه تصاویر با محدودیت‌هایی همراه بود؛ اما به مرور زمان و تحت‌تأثیر نفوذ فرهنگ بیگانه (از جمله چین و اروپا)، ترسیم چهره‌هایی مانند شاهان، شاهزادگان، بزرگان،

زنان و حیوانات اسطوره‌ای ابتدا در فضاهای مجلل همچون قصرها و سپس در برخی بناهای مذهبی نیز رواج یافت (بزرگمهری و خدادادی، ۱۳۹۰: ۴۶). نقوش گیاهی از رایج‌ترین عناصر تزیینی در معماری به‌شمار می‌روند. این نقوش در شکل ساده خود در حجاری‌های دوره هخامنشی، به‌ویژه در تخت جمشید، دیده می‌شوند. در دوره ساسانی، این نقوش به‌تدریج به سمت استیلیزه شدن پیش رفتند و حالتی تجریدی به خود گرفتند. با توجه به محدودیت‌های تصویرنگاری در دوره اسلامی، نقوش گیاهی موردتوجه بیشتری قرار گرفتند. این نگاره‌ها در طول زمان تحول یافته و در دو گروه اصلی اسلیمی و ختایی گسترده‌ترین نقوش هنر ایران اسلامی را تشکیل داده‌اند (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۷).

ب. کاشی‌کاری معماری ایرانی: کاشی‌کاری از جمله آثار ارزشمند هنری و فرهنگی به‌جامانده از دوره اسلامی است که در نبود اسناد مصور، تصویری گویا از چگونگی تحول و توسعه هنرهایی همچون نگارگری، خوشنویسی و کاربرد آرایه‌ها ارائه می‌دهد (پورتر، ۱۳۸۱: ۸–۵). تمامی اسرار کاشی لعابی در نخستین دوره‌های باستانی، در مصر، بین‌النهرین و دره هند کشف شده‌اند. کاربرد مواد لعابی (کاشی) در تزیین بناهای اسلامی، حدود پنج قرن پس از فتوحات اعراب رایج شد و این فن، پیش از آن‌که در معماری بناهای شاخص جهان به‌کار گرفته شود، تمامی مراحل توسعه منطقی خود را به‌صورت گام‌به‌گام طی کرده بود (ویلبر، ۱۳۸۹: ۲۳-۱۷).

کاشی‌کاری در ایران، به‌ویژه دوره سلجوقی به‌تدریج جای آجر را در اغلب بناها می‌گیرد و دستخوش تکاملی چشمگیر می‌شود (برند، ۱۳۸۳: ۲۸۲). در دوره ایلخانی، این هنر همچون گچبری رشد می‌یابد و به جزئی جدایی‌ناپذیر از معماری آن دوره تبدیل می‌شود (ویلبر، ۱۳۶۵: ۹۱). با گذشت زمان، در این صنعت نوآوری‌هایی در زمینه نقوش و شیوه ساخت پدید می‌آید. افزون بر این، کاشی‌هایی با نقوش انسانی، حیوانی و اشعار غیرمذهبی در فضاهای مذهبی نیز رواج می‌یابند (برند، ۱۳۸۳: ۱۲۶). در دوره تیموری، با رونق یافتن کاشی‌کاری به شیوه معرق و فراگیر شدن آن، اغلب بناهای این دوره، چه مذهبی و چه غیرمذهبی، با این نوع کاشی پوشانده می‌شوند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۸۶). از آن‌جا که کاشی معرق از نظر اقتصادی مقرون‌به‌صرفه نبود و فرآیند آماده‌سازی آن هزینه‌بر و زمان‌بر بود، هنرمندان عصر صفوی، نقوش معرق را بر کاشی‌های مربع منتقل کردند و آن را با عنوان کاشی هفت‌رنگ در تزیین بناها به‌کار گرفتند (ماهرالنقش، ۱۳۶۲: ۱۴). با وجود این، کاشی معرق به‌دلیل کیفیت و ماندگاری بالا، هم در اوایل دوره صفوی و هم در دوره‌های بعد، همچنان مورد استفاده قرار گرفت. با سقوط صفویان و روی کار آمدن زندیان، آرایه‌بندی کاشی‌کاری همچنان با همان سبک و اصول صفوی ادامه یافت، اما از نظر کیفیت، افت محسوسی داشت. در دوره قاجار، به‌واسطه ارتباطات گسترده با غرب و تلاش کارگزاران برای غرب‌گرایی در حوزه فرهنگ و هنر، کاشی‌کاری با همان اسلوب پیشین، اما با نقوش طبیعت‌گرایانه آراسته شد (سلطانی‌لشکناری و جودکی، ۱۳۹۷: ۶).

پ. نقوش تزیینی در کاشی‌کاری دوره قاجار: در دوره قاجار، با نفوذ هنر غربی در هنر اصیل ایرانی، نوآوری‌هایی در معماری پدید آمد که نقوش تزیینی معماری نیز از این تحولات بی‌بهره نماندند. این آرایه‌ها واجد ویژگی‌های منحصربه‌فردی بودند؛ از جمله ازدحام بیش از حد نقش در قاب‌های تزیینی، غلبه رنگ‌های گرم در ترکیب‌بندی‌های کوچک، حضور چهره‌های انسانی، نقش‌مایه‌های گیاهی غیرانتزاعی، استفاده از عناصر طبیعی نظیر پرندگان، حیوانات و عناصر افسانه‌ای با بیانی ساده، تأثیرپذیری از فضاهای معماری و تزیینات اشرافی و آرایه‌های غربی، توجه به رنگ بیش از شکل، تلاش در حفظ تعادل بصری در تقسیم‌بندی شکل‌ها و استفاده از شیوه قرینه‌سازی در تزیین فضاها (پنجه‌باشی و دولاب، ۱۳۹۷: ۱۱۹).

ت. خاستگاه نقوش تزیینی کاشی‌کاری در دوره قاجار: نقوش تزیینی کاشی‌کاری در دوره قاجار را می‌توان در سه دسته اصلی طبقه‌بندی کرد:

نخست، نقوشی با ریشه‌های عمیق در سنت ایرانی که حامل مفاهیم نمادین و اساطیری‌اند.

دوم، نقوش مدرن با خاستگاه هنر واقع‌گرایانه غرب و سوم، نقوش تلفیقی که از پیوند عناصر سنتی ایرانی با مؤلفه‌های تصویری غربی پدید آمده‌اند.

پیوند سنت و مدرنیته در دوره قاجار، متأثر از تغییرات فرهنگی و بصری ناشی از ارتباطات گسترده‌تر با اروپا بود. درباریان قاجار با وارد کردن تابلوهای نقاشی، عکس‌ها و کارت‌پستال‌های فرنگی، زمینه‌ساز آشنایی کاشی‌سازان با فرم‌ها، مضامین و رنگ‌هایی متفاوت از گذشته شدند. این تأثیرات، به‌ویژه در نقوش تلفیقی، به‌خوبی مشهود است و نشان از بازتعریف آگاهانه سنت‌ها در چارچوب زیبایی‌شناسی نو دارد (تقوی، موسوی‌حاجی و آگنجی‌شیرازی، ۱۳۹۴: ۱۱۲۹).

ت-۱. تأثیر سنت در آرایه‌های کاشی‌کاری دوره قاجار: نقوش سنتی ایران در دوره اسلامی، تأثیرپذیرفته از عناصر تزیینی ایران باستان، بیزانس و روم هستند، اما مؤلفه‌ها و بنیادهای دینی موجب شده‌اند تا این عناصر در ترکیبی یک‌پارچه گردآوری شوند. این نقوش در هنر ایرانی اسلامی اهداف متعددی را دنبال می‌کنند؛ یکی از اهداف، یادآوری تاریخ و احترام به گذشتگان است، دیگری نمایش قدرت پادشاهان و نهایتاً هدف اصلی آن‌ها نمایاندن حقایق فرامادی است که از اصل ملکوتی و ساحت جاویدان برخوردار بوده و به مخاطبان انتقال می‌یابد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۴). از این‌رو، این نقوش ساده‌شده و انتزاعی در باطن خود جهان‌بینی اسلامی را به تصویر می‌کشند. انواع نقوش گیاهی ساده‌شده، گلدان‌های انتزاعی، ترکیب‌های هندسی متنوع و نقوش پیکره‌ای با مضامین عرفانی و اساطیری، از جمله نقش‌مایه‌هایی هستند که خاستگاه آن‌ها سنت محسوب می‌شود. نقوش سنتی، به ویژه در آرایه‌های معماری دوره قاجار و به‌خصوص در بناهای مذهبی، کاربرد خود را حفظ کرده‌اند.

- **نقوش هندسی:** هندسه در دوره اسلامی میراث تمدن‌های ایران پیش از اسلام، بین‌النهرین، مصر و یونان است (ریاضی، ۱۴۰۱: ۵۴). کاربرد نقوش هندسی در دوره قاجار نسبت به دوره صفویه کمتر بوده و این نقوش عمدتاً محدود به اماکن مذهبی است. یکی از دلایل این کاهش، می‌تواند به ماهیت انتزاعی، جنبه‌های فلسفی و غیرمادی بودن این نقوش بازگردد که با روحیه و فضای غالب هنر طبیعت‌گرا، شاد و پرزرق‌وبرق دوره قاجار همخوانی نداشته‌است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۵۳).

مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هندسی این دوره عبارت‌اند از مثلث، مربع، مستطیل، لوزی، شمسه‌های هشت، نُه، ده و دوازده پر، نیم‌شمسه، ربع هشت‌ضلعی منتظم، ترنج‌های تند و کند، ستاره‌های پنج، شش و هشت‌پر و غیره (بلالی‌اسکویی و رحمانی، ۱۳۹۹: ۱۵).

- **نقوش پیکره‌ای (عرفانی/ اساطیری):** یکی‌دیگر از وجوه خاص کاشی‌کاری‌های دوره قاجار، پیکره‌نگاری است که شامل نقش انسان، حیوان و موجودات اساطیری می‌شود. نقوش پیکره‌ای متضمن تصاویر مذهبی و دینی، تصاویر پادشاهان و شاهزادگان و همچنین تصاویر حماسی ایران باستان است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۵۵).

این نقوش انسانی یا به‌صورت پیکره‌های واقع‌گرا به حالت نیم‌تنه، تمام‌قد، نشسته، ایستاده و در مجالسی چون بارعام، جنگ، شکار و بزم به نمایش درآمده‌اند؛ یا در ترکیب با موجودات اساطیری مانند فرشته و صور فلکی به تصویر کشیده شده‌اند. بیشتر این نقش‌ها برگرفته از سکه‌ها، نقش‌برجسته‌ها، کتاب‌های چاپ‌سنگی و کتاب‌های خطی هستند (بلالی‌اسکویی و رحمانی، ۱۳۹۹: ۱۶).

نقوش حیوانی و اساطیری شامل پرندگانی چون طاووس، عقاب یا شاهین و مرغابی‌سانان می‌شود که در ترکیب با نقش‌مایه‌های گیاهی قرار می‌گرفتند. همچنین موجودات اساطیری نظیر شیر و اژدها نیز در کنار سایر نقوش کاشی‌کاری به‌کاررفته‌اند. این نقوش به‌ندرت به صورت منفرد دیده می‌شوند و عمدتاً در صحنه‌های جمعی یا نبرد بین قوی و ضعیف استفاده شده‌اند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۵۸-۵۷).

نقش **مرغابی** با روند تکاملی باورها و تولد ایزدان، به نمادی فراواقعی و اساطیری تبدیل شده و نماینده آناهیتا، یکی از بزرگ‌ترین ایزدبانوان ایران، است. با ورود اسلام و تحول در باورهای ایرانیان، نماد

مرغابی‌سانان بیشتر جنبه تزیینی یافته و معنای نخستین آن دستخوش تغییر شده‌است. حضور مرغابی‌سانان در صحنه شکار، که سنتی از دوره ساسانی بود، در بشقاب‌های سلجوقی نیز در کنار داستان اصلی به تصویر کشیده شده‌است (خزایی و سماوکی، ۱۳۹۲: ۴). در دوران ایلخانی و تیموری، با تأثیرپذیری از هنر چینی، نقش مرغابی‌سانان پررنگ‌تر شد. شکل این نقش از حالت انتزاعی محض به واقع‌گرا و در نهایت به ترکیبی از انتزاع و واقع‌گرایی تحول یافت (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۹). در سده دهم، مرغابی‌ها با مهارت بیشتری طراحی می‌شدند، به‌گونه‌ای که اغلب در حالت شنا و پرواز به تصویر درآمده‌اند. مرغابی‌سانان معمولاً در کنار گیاهانی همچون نیلوفر آبی که ریشه در باورهای قدیمی ایران دارد، قرار می‌گیرند (پوپ، شرودر و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۳۸).

شاهین در ایران قدیم، مرغی خوش‌یمن و مقدس محسوب می‌شده و در افسانه‌های باستانی نماد آسمان است. در اساطیر ایرانی، شاهین جایگاهی ویژه دارد و در افسانه‌های آفرینش به‌عنوان پیک خورشید معرفی شده که در کشتن گاو نخستین با مهر همکاری داشته‌است. در دوره هخامنشی، پرواز عقاب، نشانه فال نیک و در هنر پارت و ساسانی، عقاب نماد خدای آفتاب (میترا) بوده‌است (دادور و منصوری، ۱۳۸۱: ۱۱۱-۱۱۰) (تصویر ۱).

نقش **گرفت‌وگیر طاووس و مار**، از ایران باستان تا دوره قاجار برای تزیین بناها استفاده شده‌است. در فرهنگ باستان، مار (اژدها) نماد اهریمن و درصدد تسلط بر درخت زندگی است که باعث خشکسالی و شور شدن آب می‌شود. طاووس به‌عنوان محافظ و مبارز با مار، از تسلط آن بر درخت زندگی جلوگیری می‌کند (الیاده، ۱۳۶۵: ۱۳). طاووس در ایران باستان مرغ ناهید- آناهیتا (ایزد آب) بود و پیوند عمیقی با الوهیت داشت. این نماد از عهد باستان تا دوره اسلامی، معانی مثبت و منفی خود را با آیین‌ها و باورهای هر دوره تطبیق داده‌است. (شمیلی و جوانمرد، ۱۴۰۱: ۹۱).

شیر در فرهنگ ایران جایگاه والایی داشته‌است. نقش شیر یکی از متداول‌ترین نقوش در آثار باستانی ایران است که به‌سبب ویژگی‌هایی چون شجاعت، دلیری و قدرت جسمانی مورد استفاده قرار گرفته‌است (قهاری، ۱۳۸۵: ۱۵۳). در سلسله‌های ماد و هخامنشی، شیر نگهبان جسد آستیاگ پادشاه ماد و اردشیر سوم آخرین شاه هخامنشی بوده و نماد قدرت و اقتدار شاهی به شمار می‌رود (خدایارمحبی، ۱۳۷۸: ۵۲-۵۱). در دوره ساسانی، نقش شیر روی منسوجات و فرش‌ها به‌وفور دیده می‌شود. سلجوقیان اهمیت ویژه‌ای به نشان شیر داشتند که بازتاب آن در هنر این دوره آشکار است؛ این نماد در دوره صفوی با حفظ ریشه‌های پیشین، معنایی عمیق‌تر یافت و بیشتر به‌صورت نمادین و در پیوند با مفاهیم دینی و سلطنتی به‌کار رفت (طاهری و حسامی، ۱۳۹۰: ۴). در معماری و هنرهای چاپی دوره قاجار، نقش شیر در ترکیب با صورت زنانه خورشید دیده می‌شود. این نقش نیز خاستگاهی سنتی داشته و متأثر از فرهنگ ایرانی- اسلامی است.

- **نقوش گیاهی:** نقوش گیاهی در هنر کاشی‌کاری دوره قاجار عمدتاً بر اساس موتیف‌های سنتی اسلیمی و ختایی اجرا شده‌اند. این طرح‌ها کمتر برگرفته از گیاهان واقعی‌اند و بیشتر ترکیبی از گل‌وبرگ‌های قراردادی هستند که ریشه در طبیعت دارند؛ مانند گل‌وبرگ نیلوفر، برگ نخل، تاک و برگ کنگر. طرح‌های گیاهی این دوره، مشابه گذشته، در ترتیب‌های افقی، عمودی، مورب و زیگزاگ بر زمینه‌ها نقش می‌بندند. از مهم‌ترین عناصر این نقوش می‌توان به ترنج، سرترنج، انواع شاخوبرگ‌های اسلیمی (از جمله ساده، توپر، توخالی، دهن‌اژدری، گل‌دار و بدون چنگ)، گل‌های ختایی با تعداد گلبرگ‌های مختلف، طرح‌های گلدانی، گل‌ومرغ، بته‌جقه، گل‌واره‌های قراردادی و نگاره‌های ابری اشاره کرد. همچنین، استفاده از دسته‌گل‌ها، نگاره‌های برگ نیزه‌ای و منظره‌های طبیعی در نقوش کاشی‌کاری رایج بوده‌است (بلالی‌اسکویی و رحمانی، ۱۳۹۹: ۱۵).

نقش **اسلیمی** رایج‌ترین نقش گیاهی در هنر اسلامی است که ریشه در نقوش گیاهی یونان و ایران باستان دارد. این نقش از تصویر تاک برگرفته شده و با پیچیدگی و درهم‌رفتگی برگ‌ها و شاخه‌ها، به راحتی قابل ساده شدن یا پیچیده‌تر شدن است. تا دوره صفویه، این نقوش کاملاً انتزاعی و ساده بودند اما با ورود تأثیرات هنر غربی و رشد صنعت چاپ، اسلیمی‌ها شکل طبیعی‌تری به خود گرفتند و کاشی‌ها عرصه‌ای برای تصویرگری شدند (مصدقیان‌طرقبه، ۱۳۸۴: ۴۸).

ختایی طرح ساقه گل و نمودار شاخه، بوته، گل، برگ و غنچه است. این نقش‌ها از دوران هخامنشیان بر روی دیوارهای تخت جمشید دیده می‌شوند و در دوره ساسانی نیز به شکل تاک، پیچک، نیلوفر، انگور و انار در تزیین دیوارها و کتاب‌آرایی کاربرد داشتند (کیانی، ۱۳۷۷: ۹۶). پس از گسترش اسلام در ایران، نقش‌های ختایی در دوره سلجوقیان و پس از آن، در تزیین قرآن‌ها، کتاب‌ها، گچ‌بری‌ها، کاشی‌کاری مساجد، کاخ‌ها، فرش‌ها و ابزارهای مختلف به‌کاررفتند. در دوره صفوی این نقوش تکامل یافته و گونه‌های بیشتری یافتند؛ به‌گونه‌ای که گل‌های انار و نیلوفر در ترکیب، به نام *گل شاه عباسی* شناخته شدند و ابتدا در قالی‌ها و سپس در کاشی‌کاری استفاده شدند (مصدقیان‌طرقبه، ۱۳۸۴: ۵۱-۵۰).

ترنج نقشی تزیینی است که معمولاً به‌صورت نقش مرکزی در آثار هنری اسلامی به‌کارمی‌رود. نام ترنج از نام میوه‌ای از خانواده مرکبات گرفته شده که شکلی بیضی و کشیده دارد. استفاده از این نام برای نقش‌هایی با فرم هندسی یا غیرهندسی شبیه این میوه از سده یازدهم هجری مرسوم شده‌است (موسوی‌لر، مسعوی‌امین و مروج، ۱۳۹۶: ۱۰۸). امروزه ترنج به هر نقش مرکزی هندسی یا غیر هندسی در آثار هنری مانند قالی، کاشی و جلد کتاب اطلاق می‌شود که گاهی شباهتی به شکل میوه ندارد (مایل‌هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۶).

- **نقش گل‌وگلدان:** نقش گل‌وگلدان، در یک بیان ساده، به نقوشی اطلاق می‌شود که در آن‌ها گلدانی به شکل انتزاعی یا طبیعی ترسیم شده و از دهانه آن، شاخه‌های گل بیرون آمده است.

در نمونه‌های واقع‌گرایانه از گل‌هایی نظیر رز، زنبق و میخک و در نمونه‌های انتزاعی، علاوه بر گل‌های ختایی و شاخه‌های اسلیمی، از اشکال ترنجی موسوم به سرو نیز بهره گرفته شده‌است. در تجسم نقوش گلدانی در تاریخ هنر ایران، معمولاً آن را به حالت مستقر بر پایه هلالی‌شکل ماه نشان داده و در آن، گیاهانی قرار می‌دادند که این نشانه فراوانی یا یکی از درخت‌های کیهانی بوده‌است (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۷۲).

در هنر ایرانی- اسلامی، نقش درخت زندگی به‌عنوان یکی از نمادین‌ترین و پرکاربردترین طرح‌ها شناخته شده‌است (شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۳۵). هرچند منشأ دقیق نقش گلدانی در هنرهای تزیینی معماری مشخص نیست، اما این نقش از قرن نهم هجری وارد کاشی‌کاری ایران شده و پس از کاربرد گسترده در عصر صفوی، تحت‌تأثیر جریان واقع‌گرایی و ورود عناصر غربی در دوره قاجار، به نقشی محبوب و متنوع در کاشی‌کاری تبدیل شد.

ت-۲. تأثیر مدرنیته در آرایه‌های کاشی‌کاری:

اهمیت دوره قاجار در استفاده از تصاویر وارداتی به دلیل آغاز تقابل سنت و مدرنیته در ایران است؛ زیرا در این دوره تحولات اساسی در تمام زندگی ایرانیان و به‌خصوص در آرایه‌های معماری روی داد (بمانیان و همکاران،۱۳۹۰: ۳۴). عواملی چون تماس با غرب، تأثیر حضور استعمار، مسافرت رجال و دانشجویان به فرنگ و انتقال مشاهدات به هم‌وطنان و ورود پدیده‌های جدید فناورانه و غیره موجب پدیدار شدن این جریان شد تا از داخل و خارج نظام قاجار موجی برای انجام تغییرات گسترده به پاخیزد. چنین به‌نظر می‌آید که بروز این شرایط خاص که به تعبیری می‌توان آن را با مفهوم مدرنیته یکسان پنداشت دارای اثراتی بر معماری ایران و آرایه‌های آن بوده‌است (سجادی، رستمی و رستمی، ۱۳۹۳: ۸۸). گرابار، در تحلیل خود از نقوش آرایه‌های قاجاری، آثار این دوره

را واجد نوعی سادگی غریزی می‌داند که ناشی از طلب مدرنیته و نوعی عوام‌گرایی است (گرابار، ۱۳۷۸: ۹۵).

- **منظره‌نگاری:** منظره‌نگاری یا ترسیم یک منظره مشخص در یک قالب از جمله هنرهایی است که در دوره قاجار در پی اختراع عکاسی با ورود کارت پستال‌های اروپایی به ایران، وارد نگاره‌های ایرانی شد (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۲). منظره‌نگاری‌ها اغلب به‌صورت نمایش دورنما یا پرسپکتیو یک منظره طبیعی شامل خانه، رودخانه یا باغ و همچنین یک منظره انسان‌ساخت، شامل ترسیم شهروندان در حال تفریح در فضاهای شهری یا نمایش نشانه‌ها و ساختمان‌های شهری است. این مناظر عمدتاً در قالب‌های بیضی، دایره و مربع به تصویر در می‌آمدند. این هنر در دوره قاجار در بخش‌های مختلف ساختمان و از جمله ورودی‌ها به‌کار برده می‌شد (افرادی، ۱۳۹۵: ۴۳). به گفته هادی سیف، بعضی از این منظره‌نگاری‌ها خام‌دستانه و بدوی اجرا شده‌است. در این منظره‌پردازی‌ها با کوهی در دوردست و خانه‌ای در دل طبیعت و درختان سرسبز و سبزینه‌های گیاهی چشم‌نواز در پیرامون خانه و رودخانه مواجه هستیم. گویی الگوی اصلی آن‌ها تصاویر چاپی اروپایی بوده که معماری ایرانی در آن‌ها به جای معماری اروپایی نشسته‌است (سیف، ۱۳۷۶: ۲۵۷).

ت-۳. تأثیر تلفیق سنت و مدرنیته در آرایه‌های کاشی‌کاری: نگاهی معناشناسانه به هنر دوره قاجار، به‌ویژه کاشی‌نگاره‌ها، نشان می‌دهد که با وجود تقلید و گاه فاصله گرفتن از اصالت پیشین، در نهایت هنر این دوران به هویتی مستقل دست یافت که در کنار دیگر سبک‌های دوران اسلامی، سبک قاجاری را تثبیت کرد. اگرچه بخش بزرگی از مضامین کاشی‌نگاره‌ها در دوره قاجار برگرفته از عکس‌ها، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نقوش کاشی در دوره‌های پیشین و گاه کپی‌برداری از شیوه نقاشی در هنر غرب است، ولی ویژگی‌های منحصربه‌فردی نیز دارد (مؤمنی‌لندی و چیت‌سازان، ۱۳۹۵: ۱۷). آمیختگی هنر سنتی ایران با هنر نوگرای غربی زمینه‌ساز خلق تصاویری شد که شامل ترکیب‌بندی‌های متنوع گل‌ومرغ سنتی در کنار گونه‌های مختلف گل‌فرنگ مانند میوه و گل انار، زنبق، میخک، گندم، لندنی و صد برگ است. همچنین، گلدان‌هایی مزین به منظره‌سازی و گل‌فرنگ و عناصر تزیینی دیگری مانند کاسه و درخت نیز در این ترکیب‌بندی‌ها حضور دارند.

- **نقش گل‌ومرغ:** از اواسط دوره صفوی، نوع جدیدی از نقاشی شکل گرفت که هم ریشه در سنت‌های دیرین نقاشی ایران داشت و هم تحت‌تأثیر نقاشی‌های چینی و طرح‌های اروپایی بود. این‌گونه نوین از نقاشی ایرانی به‌طور اصطلاحی *گل‌ومرغ* نامیده می‌شود (رضایی، ۱۳۸۴: ۳). موضوعات این نقاشی عمدتاً شامل گل‌ها، برگ‌ها، پرندگانی مانند بلبل و گاه پروانه بود و نقاشان معمولاً در بازنمایی این موضوعات از طبیعت الهام می‌گرفتند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۸۸). محمد شفیع عباسی، محمد زمان و شیخ عباسی از چهره‌های برجسته و فعال این سبک در دوره صفوی به‌شمار می‌آمدند. نقاشان دوره قاجار نیز سنت گل‌ومرغ‌سازی را ادامه دادند و این سبک را در کاشی‌نگاری‌ها و گچ‌نگاری‌ها به‌کاربردند تا پاسخ‌گوی سلیقه‌های روز باشند (آژند، ۱۳۸۹: ۸۱۱؛ سیف، ۱۳۷۶: ۲۴۲).

- **نقش گل‌فرنگ:** نقش گل‌فرنگ مجموعه‌ای از گل‌ها است که از لحاظ کاربرد، عمدتاً متأثر از هنر غرب می‌باشد و از نظر شکل ظاهری با نقش‌های ختایی و اسلیمی تفاوت دارد. این نقش از عصر صفویه آغاز شده (طبسی و موسوی، ۱۳۹) در دوران زندیه ادامه یافته و در دوره قاجار، به‌ویژه در زمان فتحعلی‌شاه، تداوم یافته و در دوران حکومت ناصرالدین‌شاه به اوج خود رسیده‌است (عزیزی و خاتمی، ۱۳۹۲: ۱۰۸). گل‌فرنگ‌هایی که در گلدان به تصویر کشیده می‌شوند، به سه دسته سه‌لندنی، پنج‌لندنی و گل لندنی تقسیم می‌شوند. اصطلاح *لندنی* به گل‌های رز اطلاق می‌شود که به‌طور عمومی با این نام شناخته شده‌اند و بسته به تعداد گل‌ها در گلدان، عناوین مختلفی دارند؛ در مواردی که تعداد گل‌ها بیش از پنج باشد، تنها با عنوان لندنی شناخته می‌شوند (اسپنانی و توفیقی‌بروجنی، ۱۳۹۰: ۴۳).

- **نقش درخت:** نقش درخت یکی از مهم‌ترین

نمادهای تجریدی و نمادین هنر ایران از دوره ساسانی به‌شمار می‌رود. حضور گسترده این نقش در آثار هنری ایران قابل‌توجه است. شکل درخت زندگی در دوره اسلامی، متأثر از جهان‌بینی آن دوران، دچار تعدیل شده و در آثار هنری متناسب با مفهوم درخت طوبی جلوه یافته‌است (خزایی، ۱۳۸۶: ۹). در دوره صفویه، این نقش تحت‌تأثیر هنر غربی و نفوذ هنرهایی همچون نگارگری و نقاشی در آرایه‌های معماری، از حالت انتزاعی به واقع‌گرایی در نقش گل‌ومرغ تغییر شکل داد و در دوره قاجار به اوج شکوه و تکامل خود رسید.

- **نقش گل‌وگلدان و کاسه‌بشقاب‌سازی:** طرح‌های گلدانی که پیش از دوره صفوی به شکل ساده و با آرایه‌های محدود از نقش‌مایه‌های گیاهی وجود داشتند، در دوره قاجار به‌دلیل گرایش هنرمندان، به‌صورت کاملاً طبیعت‌گرا و با جزئیات و ریزه‌کاری‌های بیشتری در آرایه‌ها به‌کار گرفته شدند. این نقش‌ها، با تأثیرپذیری از هنر غرب و سنت‌های پیشین، به شکلی دقیق‌تر و غنی‌تر جلوه یافتند (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۵). بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد که گلدان‌ها و کاسه‌بشقاب‌ها با نقش‌مایه‌هایی مانند انواع گل‌های زنبق و رز لندنی که از دهانه آن‌ها بیرون آمده‌اند، اقتباسی ترکیبی از کارت‌های پستی تازه‌وارد اروپایی و سنت‌های هنری ایرانی بوده‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱).

- **نقش پیکره‌ای/ فرشته (اساطیری/ واقع‌گرا):** تصویر فرشته در هنر ایران باستان عمدتاً در قالب نقش فروهر تجلی یافته‌است که معمولاً به‌صورت حلقه‌ای بال‌دار نمایش داده می‌شود و نماد روح الهی انسان محسوب می‌شود. نمونه بارز این نقش در دوره ساسانی، در طاق بستان مشاهده می‌شود که فرشته‌ای به سبک هنر یونانی با آرایش مو، لباس بلند و اندامی عضلانی مشابه پهلوانان یونانی، حجاری شده‌است (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۴).

با ورود اسلام به ایران، نقوش فرشته در هنر اسلامی بازتاب یافت و تحت‌تأثیر نقاشی‌های مانوی، مکتب بیزانس و هنر چین، شکلی تازه یافت. در دوره قاجار، تصویر فرشته، تلفیقی از سنت‌های ایرانی و هنر غربی شد. ویژگی‌های بارز این دوره شامل چهره‌های گرد با چشمانی درشت و کشیده، ابروانی به‌هم‌پیوسته و پر، لبانی کوچک و نگارگری‌شده، نگاهی متمرکز و خیره به سوژه است (صفرزاده و احمدی، ۱۳۹۳: ۵۳). پوشش فرشتگان نیز در این دوره متأثر از لباس‌های اروپایی بوده و شیوه پرداخت پارچه‌ها نمایانگر جامه‌های غربی است. این تغییر در لباس و سرپوش‌ها سبب کاهش تدریجی آرایه‌ها و نقش‌های ظریف پیشین بر جامه فرشتگان شد (علی‌پور و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۱: ۳) (جدول ۲).

جدول ۲- نمونه‌هایی از نقوش متداول در تزیینات معماری. منبع: (نگارندگان)

نقش هندسی	نقش گیاهی	منظره‌نگاری	نقش فرشته	گل‌ومرغ
ستاره پنج پر	نقش گیاه کنگر	منظره طبیعی	فرشته	گل و مرغ
---	طاق بستان	تکیه معاون‌الملک، کرمانشاه	طاق بستان، کرمانشاه	مسجد وکیل، شیراز
شمسه	نقش انار	نقش هواپیما در طبیعت	فرشته	نقش پیکره‌ای؛ مرغابی
مدرسه غیاثیه، خرگرد	کاخ تیسفون	تکیه معاون‌الملک، کرمانشاه	تیمچه بخشی، کاشان	ظرف فلزی

معرفی صحن آزادی

صحن آزادی را می‌توان به‌عنوان موزه‌ای زنده از کاشی‌کاری‌های دوره قاجار دانست (خورشیدی، ۱۳۹۷: ۱۲۶). این صحن، دومین صحن تاریخی حرم رضوی، در سال ۱۲۳۳ هـ‌ق به دستور فتحعلی‌شاه قاجار و در شرق بقعه متبرکه ساخته شد. کاشی‌کاری آن توسط حاج‌میرزا موسی، تولیت وقت در دوران محمدشاه قاجار، انجام گرفت. در اضلاع این صحن ۵۶ غرفه و چهار ایوان بزرگ و قرینه قرار دارند که به صورت متقارن ساخته شده‌اند (عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۷۹). این صحن که در مقایسه با صحن کهنه (صحن انقلاب) *صحن نو* خوانده می‌شد، پس از انقلاب اسلامی به *صحن آزادی* موسوم شد (نعمتی و رزاقی، ۱۳۹۱: ۴۲). سبک معماری آن شباهت قابل‌توجهی به صحن انقلاب دارد و تا حدی تقلیدی از آن محسوب می‌شود (طبسی، ۱۳۸۴: ۱۱۲).

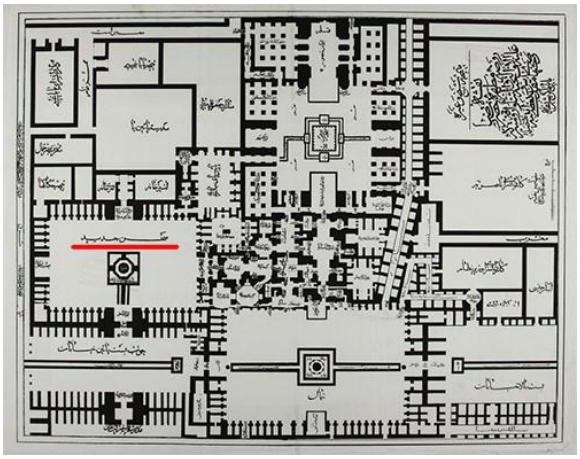
- **ایوان غربی (ایوان طلا):** این ایوان به فرمان ناصرالدین‌شاه و توسط عضدالملک قزوینی، متولی وقت، با طلا آراسته شده و به‌همین دلیل به *ایوان ناصری* نیز مشهور است. به‌دلیل مشرف بودن به ضریح و قرار گرفتن در مقابل قبله، این ایوان به‌عنوان ایوان اصلی صحن شناخته می‌شود. نمای آن با کاشی‌های معرق، مزین به نقوش اسلیمی و کتیبه‌های خط ثلث تزیین شده‌است. در سال‌های ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ شمسی، کاشی‌های هفت‌رنگ آسیب‌دیده و رنگ‌پریده این ایوان برچیده شده و جای خود را به کاشی‌های معرق دادند. رقم کاتب و تاریخ کتیبه‌های اصلی نشان‌دهنده تلاش مرمتگران برای حفظ اصالت آرایه‌ها است (صحراگرد، ۱۳۹۷: ۳۹).

- **ایوان شمالی:** این ایوان رو به بست شیخ‌حر عاملی (باب الحکمه) قرار دارد و با کاشی‌های هفت‌رنگ و معرق پوشیده شده‌است (نعمتی و رزاقی، ۱۳۹۱: ۴۳). بر پیشانی سردر این ایوان، کتیبه‌ای به خط ثلث با رنگ زرد بر کاشی لاجوردی قرار دارد که تاریخ تزیین و وقف آن در زمان ناصرالدین‌شاه را ثبت کرده‌است (شفیعی، ۱۳۹۵: ۹۷). جالب است که کاشی‌های این ایوان در برابر تجدید و نوسازی‌های متعدد مصون مانده‌اند (خورشیدی، ۱۳۹۷: ۱۲۷-۱۲۶).

- **ایوان جنوبی (ایوان ساعت):** این ایوان به قرینه ایوان شمالی در ضلع جنوبی قرار دارد و به نام *باب الامه* شناخته می‌شود. این ورودی، محل دسترسی به رواق جدید امام خمینی (ره) است و به‌صورت دو سردر بزرگ طراحی شده‌است (عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۵۹). دیواره این ایوان تا زیر سقف مقرنس با کاشی‌های نفیس و رنگارنگ تزیین شده‌است (شفیعی، ۱۳۹۵: ۱۴۲). کتیبه پیشانی ایوان، ساخت صحن آزادی را به فرمان فتحعلی‌شاه و تزیین آن را به زمان محمدشاه قاجار نسبت می‌دهد. تاریخ مکتوب در این کتیبه سال ۱۲۷۲ هـ‌ق است و بر فراز آن ساعت بزرگی قرار دارد که گفته می‌شود مظفرالدین‌شاه قاجار در سال ۱۲۷۸ هـ‌ق اهدا کرده‌است. آرایه‌های ایوان جنوبی ترکیبی از کاشی‌های هفت‌رنگ دوره قاجار و کاشی‌های معرق دوره معاصر است (صحراگرد، ۱۳۹۷: ۴۵). نمای پشت ایوان نیز پوشیده از کتیبه‌ها و قاب‌های تزیینی است که در سال‌های ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ شمسی نوسازی شده‌اند (امجدی و صحراگرد، ۱۳۹۷: ۱۸۳).

- ایوان شرقی: ایوان شرقی درگاه ورودی بست نواب بوده و دارای کتیبه‌ای به سال ۱۲۶۳ هـ‌ق است (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۹۴). این ایوان به قرینه ایوان طلا ساخته شده‌است (طبسی، ۱۳۸۴: ۱۱۰). تا سال ۱۳۶۵ شمسی، تغییرات عمده‌ای در آرایه‌های آن گزارش نشده‌است. در سال ۱۳۶۵ بخش عمده‌ای از آرایه‌های نمای ایوان با حفظ طرح و تاریخ قبلی نوسازی شد. رقم کاشی‌کاری این تعمیرات توسط محمود معاونی، کاشی‌پز، ثبت شده‌است که نام او در پایان کتیبه دور ایوان و همچنین با تاریخ ۱۳۶۵/۴/۲۵ در نقوش ختایی پایه سمت راست ایوان به خط خفی نوشته شده‌است. تعمیرات داخلی ایوان یازده سال بعد و در سال ۱۳۷۶ توسط معمار وقت آستان‌قدس، محمدعلی الهامی‌نیا، انجام گرفته که نام وی و تاریخ مربوطه در طرح قالیچه‌ای بغل‌کش سمت راست ایوان ثبت شده‌است. وجود نام محمود معاونی بدون تاریخ

در آرایه‌های بغل‌کش سمت راست نیز مؤید فعالیت او در این بخش است (صحراگرد، ۱۳۹۷: ۵۳). آرایه‌های بیرونی ایوان که متعلق به سال ۱۳۵۱ است، به‌صورت معرق و با دقت و طراحی برجسته اجرا شده‌است. طراحی نقوش نمای این ایوان به سبک عصر صفوی است و تنها از نقوش اسلیمی، ختایی و کتیبه‌های خط ثلث و نستعلیق بهره گرفته شده‌است (امجدی و صحراگرد، ۱۳۹۷: ۱۸۲-۱۸۳) (تصویر ۱).



تصویر ۱- صحن آزادی (صحن جدید)؛ سال ۱۲۶۵ هـ‌ق. منبع: (کتاب مطلع‌الشمس)

یافته‌های پژوهش

بر اساس مطالبی که در قسمت مبانی نظری به آن اشاره شد، یافته‌های اسنادی این پژوهش، به خاستگاه نقوش تزیینی اختصاص دارد و یافته‌های میدانی آن، مکان قرارگیری نقوش را در بر می‌گیرد.

الف. خاستگاه نقوش تزیینی: کاشی‌کاری‌های معرق و هفت‌رنگ ایوان‌های صحن آزادی حرم رضوی شامل مجموعه‌ای متنوع از نقوش هندسی، پیکره‌ای، گیاهی، گل‌وگلدان، منظره‌نگاری، گل‌ومرغ و فرشته است که هر یک دارای خاستگاه و پیشینه‌ای مشخص می‌باشند. ترکیب‌های هندسی، پیکره‌های اساطیری، نقوش گیاهی و گلدان‌های انتزاعی برگرفته از سنت‌های کهن ایرانی پیش از اسلام‌اند.

در مقابل، نقوش منظره‌نگاری متأثر از مدرنیته بوده و از منابعی چون کارت‌پستال‌های اروپایی، کتاب‌های چاپی و عکاسی اقتباس شده‌اند. همچنین، نقوش گل‌ومرغ، گلدان‌های واقع‌گرا، گل‌های زنبق و تصاویر فرشتگان حاصل تلفیق میان نگارگری غربی و سنت‌های تصویری ایرانی هستند.

الف-۱. نقوش سنتی: در صحن آزادی، نقوش تزیینی کاشی‌کاری‌ها عمدتاً متأثر از سنت‌های تصویری دوره‌های تاریخی پیشین، به‌ویژه ادوار تیموری و صفوی هستند. در این میان، ایوان شمالی بیشترین تنوع در نقوش سنتی را داراست و شامل طرح‌هایی چون اشکال هندسی، پرندگان اساطیری، صحنه‌های گرفت‌وگیر، شیر، نقوش اسلیمی، ختایی، ترنج و انواع گلدان می‌شود. ایوان‌های جنوبی، شرقی و غربی نیز به‌ترتیب از نظر بسامد استفاده از نقوش سنتی در مراتب بعدی قرار دارند. در ایوان غربی تنها سردر آن با کاشی تزیین شده و سایر سطوح آن با پوشش طلا مزین شده‌است. همچنین در تزیین مقرنس‌های ایوان شرقی، به‌جای کاشی‌کاری، از نقاشی بهره گرفته شده‌است.

- **نقوش هندسی:** در ایوان‌های صحن آزادی، نقوش هندسی به‌لحاظ ویژگی‌های طراحی و تناسب با موقعیت نصب، از جلوه‌ای شاخص برخوردارند. این نقوش، با ریشه‌ای عمیق در تمدن‌های باستانی، در معماری ایرانی- اسلامی از گسترده‌ترین عناصر تزیینی محسوب می‌شوند. با این حال، در پی گسترش فرهنگ غربی و نفوذ طبیعت‌گرایی در هنر ایران از اواخر دوره صفوی، میزان کاربرد آن‌ها در آرایه‌های کاشی‌کاری به

حداقل می‌رسد. در کاشی‌کاری‌های مقرنس‌های ایوان‌های صحن آزادی، نقوش هندسی متشکل از ستاره‌های سه، چهار، پنج و شش‌پر، انواع شمسه و گره‌های کند و شل به‌کاررفته‌اند. ترکیب‌هایی از این دست، در گذشته به‌صورت مستقل برای تزیین سفالینه‌ها و لوح‌های گلی در تمدن‌های میان‌رودان، فلات ایران، مصر و یونان نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است.

- **نقوش پیکره‌ای/ اسطوره‌ای:** در میان انواع نقوش پیکره‌ای به‌کاررفته در صحن آزادی، نقوش حیوانی و اساطیری با مضامین عرفانی از جمله عناصر سنت‌محور محسوب می‌شوند. این نقوش شامل مرغابی‌سانان، شاهین، طاووس، مار، شیر و پرندگان زینتی است و ریشه‌ای کهن در فرهنگ و هنر ایران‌زمین دارند. استفاده از این نقوش از دوران پیش از اسلام در تزیین سفالینه‌ها رایج بوده و پس از ورود اسلام نیز در آرایه‌های معماری تداوم یافته‌است. نقش مرغابی‌سانان به‌عنوان نماد آب، از پیش از هخامنشیان در صحنه‌های شکار و ظروف ساسانی به‌کاررفته، در حالی‌که شاهین یا عقاب که پیشینه‌ای در اسطوره‌های ایرانی دارد، در دوره هخامنشیان بر پرچم سپاه نقش می‌شده‌است. صحنه‌های گرفت‌وگیر طاووس و مار، یادآور آرایه‌های گچی دوره ساسانی و نقش شیر به‌عنوان نماد قدرت، با الهام از هنر میان‌رودان، در حجاری‌های مادها رواج داشته‌است. همچنین، نقش لک‌لک نیز به‌صورت پراکنده میان نقوش گیاهی و ختایی مشاهده می‌شود.

- **نقوش گیاهی:** در آرایه‌های کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، بیشترین تنوع و کاربرد متعلق به نقوش گیاهی است. این نقوش، شامل انواع اسلیمی و ختایی، برخاسته از سنت‌های دیرینه هنر ایرانی هستند؛ هر چند که در اثر تعاملات هنری با غرب، سبک طراحی آن‌ها از حالت انتزاعی به طبیعت‌گرا تغییر یافته‌است. افزون بر تأثیرات غرب‌گرایی، نفوذ نگارگری سنتی گل‌ومرغ نیز در نقوش ختاییِ کاشی‌های هفت‌رنگ مشهود است. نقوش اسلیمی ریشه در نقش‌مایه‌های گیاهی عهد اشکانی دارند، که در دوره ساسانی تکامل یافته و در دوران سلجوقی به‌طور گسترده رایج شدند. برخی از محققان این نقوش را تجریدی از عناصر طبیعی همچون درخت، عاج یا سر فیل، دهان باز اژدها، مار یا ابر دانسته‌اند. در مقابل، نقوش ختایی با ریشه در گل‌ها و درختان دوره هخامنشی، در دوره ساسانی با مضامینی چون تاک، پیچک، نیلوفر، انگور و انار در تزیین دیوارها و نگارگری کاربرد داشتند و پس از ورود اسلام، به‌ویژه از عهد سلجوقی به بعد، در معماری نیز گسترش یافتند.

علاوه بر این، نقوش ترنج و سرترنج که در تزیین ایوان‌ها دیده می‌شوند، برگرفته از قالی‌های نفیس دوره صفویه است و از همان دوره در انواع بیضی و دایره، در ترکیب با سایر عناصر گیاهی در تزیین بناها به‌کاررفته‌اند. از دیگر نقوش گیاهی حاضر در ایوان‌های صحن آزادی می‌توان به گل‌وبوته، گل شاه‌عباسی، گل‌های طبیعی همچون داوودی و زنبق، پیچک و اسلیمی‌های دهان‌شیپوری اشاره کرد.

- **نقش گلدان:** ریشه نقش گلدانی را باید در مجموعه نقوش گیاهی، به‌ویژه اسلیمی‌ها، جست‌وجو کرد. با این‌حال، از اواخر دوره صفوی به بعد، استفاده از نقش گلدان به‌صورت واقع‌گرایانه در تزیین بناها رواج یافت و به همین دلیل، نگارندگان این نقش را به‌عنوان عنصری مستقل مورد بررسی قرار داده‌اند. با وجود این، خاستگاه کاربرد آن در آرایه‌های معماری، به قرن نهم هـ‌ق بازمی‌گردد.

الف-۲. نقوش مدرن: نقوش مدرن که از اواخر دوره صفوی در هنرهای ایرانی راه یافتند، در دوره قاجار به اوج شکوفایی خود رسیدند. نکته قابل‌توجه آن است که گرایش طراحان کاشی‌کار به اسلوب‌های طبیعت‌گرایانه، صرفاً در جهت جلب‌نظر حامیان سیاسی زمان خود نبوده، بلکه حاصل ضرورت‌های ناشی از تحولات اجتماعی و فرهنگی آن دوره است (طبسی، ۱۳۹۳).

- **منظره‌نگاری:** ترکیب کلی این نقوش شامل مجموعه‌ای از قاب‌بندی‌های سفید و لاجوردی با طرح گل‌فرنگ است. در میان قاب‌های بزرگ سفید، قاب‌های بیضی‌شکل قرار دارند که در داخل آن‌ها

به‌صورت تک‌رنگ و با استفاده از سایه‌روشن‌سازی، تصاویری از دورنماها و منظره‌ها به اجرا درآمده‌است. این قاب‌ها صرفاً با رنگ آبی لاجوردی و سایه‌روشن، طرح‌هایی همچون منظره برکه آب، دورنمای ساختمان‌ها، درخت‌ها، لک‌لک، انسان و فیل، و انسان‌هایی در کنار برکه و درخت را به‌تصویر کشیده‌اند. به نظر می‌رسد برخی از این قاب‌ها روایت‌گر داستان‌هایی باشند. نقش منظره‌نگاری تنها نقشی است که تحت‌تأثیر هنر غرب و مدرنیته، در تزیین ایوان‌های صحن به‌کار رفته‌است.

الف-۳. نقوش تلفیقی: در آرایه‌های معماری ایوان‌های صحن آزادی، نقوشی دیده می‌شود که طراحان با رجوع به سنت‌های هنری گذشته، آثاری متفاوت خلق کرده‌اند؛ آثاری که ترکیبی از عناصر سنتی و مدرن به‌شمار می‌روند. به‌جز ایوان غربی، سایر ایوان‌های صحن آزادی از نقوش تلفیقی برای تزیین دیوارها بهره برده‌اند.

- **نقش گل‌ومرغ:** نقش گل‌ومرغ که ریشه در نگارگری ایرانی قرن هفتم دارد، تحت‌تأثیر نقاشی‌های چینی و طرح‌های اروپایی نیز شکل گرفته‌است. این نقش شامل عناصر متنوعی از قبیل انواع گل‌ها (صدبرگ یا گل‌سرخ، زنبق، آفتابگردان، داوودی، شاخه‌های پرشکوفه درخت بِه و فندق)، انواع پرندگان تزیینی (هدهد، طوطی و بلبل) و بوته‌ها و درختان می‌باشد که برای تزیین ایوان‌ها به‌کاررفته‌اند.
- **نقش گل‌فرنگ:** نقش گل‌فرنگ که تحت‌تأثیر گل‌های طبیعت‌پردازانه غربی در نگارگری دوره صفویه رواج یافت، در دوره قاجار به اوج خود رسید. این نقش در ایوان‌های صحن آزادی، گاه در ترکیب با اسلیمی‌های گل‌دار و گاه در میان پیچ‌وتاب‌های طرح‌های لندنی به‌کار رفته‌است. در این ترکیب، مجموعه‌ای از گل‌ها از یک گلدان زیبا خارج شده و گلدانی پر از گل‌های متنوع را شکل می‌دهند.
- **نقش درخت:** نقش درخت در تمامی تمدن‌های باستانی، به‌ویژه در ایران، نمادی از زندگی به‌شمار می‌رود. در هنر اسلامی ایران، این نقش معمولاً به‌صورت اسلیمی یا درخت سرو ظاهر می‌شود. اما در دوره صفویه، تحت‌تأثیر هنر غربی و نفوذ نگارگری و نقاشی، از حالت انتزاعی به واقع‌گرایی در نقش گل‌ومرغ تغییر یافت و در دوره قاجار به اوج شکوه خود رسید. در قاب‌های کاشی‌کاری، این بوته‌ها و درختان به پناهگاهی امن برای پرندگان تزیینی تبدیل شده‌اند.
- **نقش گلدان و کاسه‌بشقاب:** این نقش برگرفته از گلدان‌های سنتی گذشته است که در عصر قاجار با نقوش گل‌فرنگ و منظره‌نگاری تزیین شده و در ایوان‌های صحن آزادی به‌کار رفته‌است.
- **نقش پیکره‌ای/ فرشته**: خاستگاه نقش فرشته در هنر دوره اشکانی و ساسانی، متأثر از هنر یونان است. این نقش در دوره اسلامی در نگارگری تأثیر گذاشت و به‌تدریج در اواخر دوره صفوی وارد آرایه‌های معماری شد. در دوره قاجار با اقتباس از تصاویر فرشته و زن در نقاشی‌های اروپایی، شیوه پردازش آن دگرگون شد. (جدول ۳).

جدول ۳- طبقه‌بندی نقوش کاشی‌کاری به تفکیک خاستگاه نقوش، ایوان‌های صحن آزادی. منبع: (نگارندگان)

		ایوان شمالی	ایوان جنوبی	ایوان شرقی	ایوان غربی
نقوش با خاستگاه سنت	انواع نقوش هندسی	❋	❋	❋	–
	پرندگان اساطیری	❋	❋	–	–
	گرفت‌وگیر	❋	❋	–	–
	شیر	❋	–	–	–
	انواع اسلیمی	❋	❋	❋	❋
	انواع ختایی	❋	❋	❋	❋
	ترنج	❋	❋	❋	❋
	انواع گلدان	❋	❋	❋	❋
نقوش مدرن	منظره‌نگاری	❋	–	❋	–
نقوش تلفیقی	گل‌ومرغ	❋	❋	❋	–
	گل‌فرنگ	❋	❋	❋	–
	درخت	❋	–	❋	
	گلدان با طرح منظره یا گل‌فرنگ	❋	❋	❋	–
	کاسه و بشقاب	–	❋	–	–
	فرشته	❋	–	–	–

ب. موقعیت قرارگیری نقوش: صحن آزادی که در مجاورت مرقد مطهر حضرت رضا (ع) قرار دارد، شامل چهار ایوان است. کتیبه‌های پیشانی ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی نشان می‌دهند که ساخت بنا در سال ۱۲۷۲ هـ‌ق به پایان رسیده و کاشی‌کاری آن تا سال ۱۲۹۵ هـ‌ق ادامه یافته‌است. در ایوان غربی، نقوش تزیینی کاشی‌کاری تنها در نمای بیرونی و پیشانی مشاهده می‌شود. هر ایوان شامل نقوشی با خاستگاه سنتی، مدرن و تلفیقی است که در بخش‌های مختلفی چون اسپرهای ورودی و داخلی، مقرنس، لچکی‌ها، پایه‌ها، نمای بیرونی و زیر طاق ورودی به‌کاررفته‌اند و در ادامه به تفصیل بررسی شده‌اند.

نکته قابل‌توجه این است که در تصاویری که در ادامه مقاله آمده‌اند، نه همه نقوش، بلکه فقط تعدادی از آن‌ها به‌عنوان نمونه، آورده شده‌اند.

ب-۱. نقوش سنتی: نقوش سنتی در تزیین دیوارها، سقف و پیشانی هر چهار ایوان به‌کار رفته‌است که نحوه قرارگیری آن‌ها بسته به کارکرد هر بخش متفاوت است. انواع نقوش هندسی عمدتاً در مقرنس‌های ایوان‌های شمالی و جنوبی دیده می‌شوند. نقوش گیاهی در بخش‌هایی چون اسپرهای ورودی و داخلی، مقرنس‌ها، لچکی درگاه ورودی، پایه ورودی، نمای بیرونی، لچکی طاق بیرونی، زیر طاق ورودی، حاشیه پایه و زیر مقرنس گسترده‌اند. همچنین، نقوش پیکره‌ای حیوانی و اساطیری در لچکی درگاه ورودی، پایه ورودی و نمای بیرونی ایوان‌های شمالی و جنوبی حضور دارند. انواع گلدان‌های ساده‌شده و گل‌های ختایی نیز بر مقرنس‌ها، اسپرهای داخلی و پایه بیرونی ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی قابل‌مشاهده است.

- **نقوش هندسی:** در کاشی‌کاری ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی، نقوش هندسی همراه با نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی) دیده می‌شوند که پیش‌تر به‌صورت نقاشی بر مقرنس‌ها اجرا شده بودند و در مرمت ایوان‌های شمالی و جنوبی با کاشی معرق پوشانده شدند. پوشاندن مقرنس‌ها با اشکال هندسی و گره‌ها در تاریخ آرایه‌های معماری به‌دلیل ساختار خاص

مقرنس‌ها مرسوم بوده‌است. همچنین، در ایوان‌های شرقی و غربی، به‌صورت قرینه، قاب‌هایی با ترکیب نقوش هندسی چهارلنگه و هشت‌پر همراه با طرح‌های گیاهی و پرندگان دیده می‌شود که بر اسپرهای ورودی و اسپرهای داخلی قرار دارند (جدول ۴).

جدول ۴- نقوش هندسی در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	اسپرهای کنار درگاه	تزئینات مقرنس			اسپرهای داخلی
ایوان شمالی	---	شمسه شش‌پر، گره کند و شل	ستاره با گره ترنجی کند		---
ایوان جنوبی	---	شمسه شش‌پر، گره کند و شل	ستاره با گره ترنجی کند		---
ایوان شرقی	گره شمسه و چهار لنگه	---			بازوبندی

– **نقوش پیکره‌ای/ اسطوره‌ای:** در ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی صحن آزادی، انواع متعددی از نقوش حیوانی و اساطیری دیده می‌شوند. در لچکی‌های ایوان شمالی، در میان عناصر گیاهی و آرایه‌های فرنگی، صحنه‌ای از شکار یک پرنده آبزی (مرغابی‌سان) توسط پرنده شکاری (شاهین) به تصویر کشیده شده‌است. همچنین، در میانه لچکی ورودی این ایوان، نقش سر شیری به رنگ زرد روی زمینه سفید و در محل اتصال اسلیمی‌های برگ چدنی دیده می‌شود که دهان باز و چشمان نگران آن، حالت ترس را نشان می‌دهد (جدول ۵). علاوه بر این، در دو طرف ورودی ایوان شمالی، نقش‌های سر شیر بر زمینه آبی و نقش دو مرغابی در دو سوی یک گلدان قرار دارد. در ایوان جنوبی، نقش طاووس و مار که در دو طرف یک گلدان با نقوش گیاهی به‌صورت قرینه قرار گرفته‌اند، در بخش پایینی ورودی مشاهده می‌شود؛ در این نقش طاووس ماری را در دهان دارد.

جدول ۵- نقوش پیکره‌ای/ اسطوره‌ای در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	لچکی درگاه ورودی		پایه ورودی، بالای ازاره	نمای بیرونی	
ایوان شمالی	گرفت‌وگیر، شاهین و مرغابی	صورت شیر	---	مرغابی	صورت شیر
ایوان جنوبی	---		گرفت‌وگیر، طاووس و مار	---	

- **نقوش گیاهی:** این نقوش عمدتاً در سراسر مقرنس‌ها، دیوارها، لچکی‌ها و پیشانی ایوان‌ها و ایوانچه‌ها دیده می‌شوند و در ترکیب با نقوش تزیینی دیگر مانند هندسی، پیکره‌ای و کتیبه، قاب‌های متنوعی را شکل داده‌اند. این قاب‌ها به اشکال متنوعی را شکل داده‌اند. این قاب‌ها به اشکال ترنج، فرم هندسی مستطیل و طرح سجاده‌ای طراحی شده‌اند. در اسپرهای راست و چپ داخل ایوان‌های شمالی، جنوبی اسلیمی و انواع ختایی شامل پیچک، گل شاه‌عباسی، شکوفه و گل‌های داوودی دیده می‌شود (جدول ۶). همچنین، در پیشانی سردر ایوان‌های شمالی، جنوبی، شرقی و غربی، ترکیبی از نقوش اسلیمی و ختایی همراه با انواع ترنج و سرترنج به چشم می‌خورد. ترنج‌ها در طرح‌های مختلف، همراه با نقوش اسلیمی، گل شاه‌عباسی و برگ‌های چدنی، در نوار زیرین طاق ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی مشاهده می‌شوند.

جدول ۶- نقوش گیاهی در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	نقش	لچکی طاق بیرونی	تزئینات مقرنس	اسپرهای داخلی	زیرطاق ورودی	حاشیه پایه و نمای بیرونی
ایوان شمالی	اسلیمی	اسلیمی گل‌دار	اسلیمی ساده	اسلیمی برگ‌دار	نیلوفر، غنچه، برگ، گل پنج‌پر و پیچک	گل شاه عباسی، غنچه، گل پنج‌پر، برگ و پیچک
ایوان جنوبی	ختایی	گل شاه عباسی، غنچه، گل پنج‌پر، گل پنبه،	گل شاه عباسی، غنچه، برگ و پیچک	غنچه و گل	گل شاه عباسی، گل پنج‌پر و برگ	گل شاه عباسی، گل اناری، غنچه، برگ و پیچک
ایوان شرقی	ترنج		---			
ایوان غربی	اسلیمی	اسلیمی گلدار	---	---	---	---

- **نقش گلدان:** در سردر ورودی ایوان‌های جنوبی و غربی، نقش گلدان در ترکیب با ترنج، گل شاه عباسی و پیچک به‌صورت انتزاعی مشاهده می‌شود. علاوه بر این، گلدان‌های انتزاعی در ایوان‌های شمالی و جنوبی محدود به چند قاب مقرنس بوده و سایر نقش‌های گلدان در این دو ایوان به‌صورت واقع‌گرایانه، تک یا در ترنج‌هایی تکرارشده، به‌کاررفته‌اند (جدول ۷).

جدول ۷- نقوش گل‌وگلدان در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	تزئینات مقرنس		اسپرهای داخلی	پایه بیرونی	
ایوان شمالی	گلدان انتزاعی	گلدان انتزاعی	گلدان واقع‌گرایانه با گل‌فرنگ	گلدان واقع‌گرایانه همراه با گل زنبق	
ایوان جنوبی	گلدان انتزاعی و قاب سجاده‌ای	گلدان انتزاعی	گلدان انتزاعی	گلدان انتزاعی با سرترنج و قاب سجاده‌ای	گلدان انتزاعی
ایوان غربی	---		---	گلدان انتزاعی با سرترنج و قاب سجاده‌ای	

ب-۲. نقوش مدرن: نفوذ هنر غرب در ایران، به‌ویژه از دوره صفوی و با شدت بیشتر در دوره قاجار، سبب تغییراتی در ساختار و طراحی آرایه‌های معماری، حتی در بناهای مذهبی شد. این تأثیر به‌تدریج در نقوش کاشی‌کاری نیز بازتاب یافت. نمونه‌هایی از این تحولات را می‌توان در ایوان‌های شمالی و شرقی صحن آزادی مشاهده کرد. با توجه به جایگاه مذهبی و قدسی این بنا، هنرمندان و طراحان کاشی‌کار، با دقت و احتیاط، عناصر برگرفته از هنر غربی را در طراحی نقوش به‌کار بسته‌اند. این نقوش عمدتاً در ابعاد کوچک، در لابه‌لای ترکیب‌های سنتی، و در بخش‌هایی از ایوان‌ها جای گرفته‌اند که از منظر بصری کمتر در معرض توجه مستقیم قرار دارند. چنین رویکردی حاکی از تلاشی هدفمند برای تلفیق سنت با عناصر نوگرایانه، بدون برهم‌زدن هویت فرهنگی و مذهبی بنا است.

- **منظره‌نگاری:** امروزه بخش اندکی از نقوش منظره‌نگاری در بالای طاق ورودی ایوان شمالی و تعدادی نیز در ایوان شرقی صحن آزادی قابل‌مشاهده است. در ایوان شرقی، ترکیب کلی این نقوش شامل مجموعه‌ای از قاب‌بندی‌های سفید و لاجوردی با طرح گل‌فرنگ است. در میان قاب‌های بزرگ سفید، قاب‌هایی بیضی‌شکل قرار گرفته‌اند که درون آن‌ها تصاویری از دورنماها و منظره‌ها به‌شیوه تک‌رنگ و با بهره‌گیری از تکنیک سایه‌روشن اجرا شده‌اند. در ایوان شمالی، نقوش منظره‌نگاری در قالب قاب‌های ترنج، زیر مقرنس‌ها و میان کتیبه‌ها تکرار شده‌اند. همچنین، در اسپرهای داخلی، این نقوش درون قاب‌هایی با آرایه‌های گیاهی و گل‌ومرغ قرار گرفته‌اند. افزون بر آن، در لچکی درگاه ورودی نیز نمونه‌ای از این نقش‌ها در قابی مزین به آرایه‌های گیاهی قابل‌مشاهده است (جدول ۸).

جدول ۸- نقوش معماری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	لچکی درگاه ورودی	اسپرهای داخلی	زیر طاق ورودی	زیر مقرنس بین کتیبه‌ها
ایوان شمالی	دورنمای عمارت	دورنمای عمارت	---	دورنمای عمارت
ایوان شرقی	---	---	منظره طبیعت، برکه، مرغابی‌سان، دورنمای عمارت	

ب-۳. نقوش تلفیقی: درهم‌آمیختگی نقوش سنتی با نقش‌مایه‌های غربی، بخش قابل‌توجهی از آرایه‌های هنری دوره قاجار را تحت‌تأثیر قرار داده‌است. این تعامل منجر به بهره‌گیری از نقش‌هایی چون انواع گل‌ومرغ، کاسه‌بشقاب، گلدان‌های طبیعت‌گرایانه و نیز نقش فرشته در ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی صحن آزادی شده‌است.

- **نقش گل‌ومرغ:** قاب‌های کاشی هفت‌رنگ با طرح گل‌ومرغ در ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی صحن آزادی، بخش عمده‌ای از فضای تزیینی کاشی‌کاری را به خود اختصاص داده‌اند. نقوش گل‌ومرغ در این قاب‌ها، با زمینه‌ای زردرنگ و طرح گل‌های سرخ، زنبق و شاخه‌های پرشکوفه درخت بِه و فندق، بر روی اسپرهای پایه ایوان و بالای ازاره ایوان شمالی دیده می‌شود. نمونه‌ای مشابه از این نقوش، در پایه‌های ایوان شرقی صحن آزادی طی دوران معاصر بازسازی و جای‌گذاری شده‌است. یکی از این قاب‌ها دارای طاق‌های دالبری و سایر قاب‌ها فاقد طاق هستند. در میان گل‌ها و شاخه‌ها، پرندگان متنوعی در حال پرواز یا نشسته بر شاخه‌ها و گل‌ها به تصویر درآمده‌اند.

- **نقش گل‌فرنگ:** گل‌فرنگ‌ها گاه در ترکیب با اسلیمی‌های گل‌دار، در قالب قاب‌سازی‌های اسلیمی و

گاه در میان پیچ‌وتاب طرح‌های موسوم به لندنی به‌کار رفته‌اند. مجموعه گل‌ها، همانند آن‌چه در ایوان‌های جنوبی و شمالی صحن مشاهده می‌شود، از درون گلدانی زیبا سر برآورده و ترکیبی متراکم از گل‌های متنوع را شکل داده‌اند. در این ترکیب، گل‌های سرخ، کوکب و مینای درشت به‌صورت فشرده و بر روی یکدیگر چیده شده‌اند و چند شاخه زنبق و لاله از میان آن‌ها خارج شده‌اند. در لبه ایوان، با یک پس‌نشستگی زاویه‌دار، نقشی از دو ترنج متفاوت با گل‌های فرنگی دیده می‌شود که به‌صورت متناوب در طول دهانه تکرار شده‌اند. در این قاب، نقش گلدان در بخش پایینی و نقش‌های ترنج با گل‌های فرنگی در بالا دیده می‌شوند و نقش ترنج در کل ترکیب به‌صورت تکرارشونده ادامه یافته‌است. همچنین، درختان در قاب‌های کاشی‌کاری، به‌عنوان پناهگاهی برای پرندگان تزیینی، به‌کاررفته‌اند. نقش درخت بر روی اسپرهای پایه ایوان‌های شمالی و شرقی قابل‌مشاهده است (جدول ۹).

جدول ۹- نقوش گل‌ومرغ کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	لچکی ورودی	پایه و نمای بیرونی	اسپرهای داخلی	زیر طاق ورودی	حاشیه پایه و نمای بیرونی
ایوان شمالی					
	بلبل، اسلیمی، گل‌فرنگ	درخت، گل‌فرنگ، طوطی	گل‌فرنگ، بلبل	گل سرخ (صدبرگ)	گل سرخ (صدبرگ)
ایوان جنوبی	---	---		---	---
			گل‌فرنگ با برگ / گل‌ومرغ		
ایوان شرقی					---
	گل سرخ (صدبرگ)	درخت، انواع گل و بوته	گل سرخ (صدبرگ)	انواع گل‌فرنگ	

- **نقش گلدان و کاسه‌بشقاب:** در بخش پایه ایوان شمالی، نقش گلدان همراه با آرایه گل‌فرنگ به‌شیوه‌ای واقع‌گرایانه تکرار شده‌است. همچنین، بر نمای بیرونی ایوان، به‌صورت قرینه، گلدانی با ترکیب منظره‌نگاری و گل‌فرنگ مشاهده می‌شود. در اسپرهای داخلی این ایوان نیز، دو قاب در دو سوی درگاه قرار دارند که در هر یک، گلدانی بزرگ با آرایه گل‌فرنگ به تصویر کشیده شده‌است. در اسپرهای ایوان جنوبی، دو قاب قرینه در مقابل یکدیگر، نقش کاسه‌ای با آرایه گل‌فرنگ را نمایش می‌دهند. در مجاورت این قاب‌ها، انواع گلدان‌های طبیعی، تزیین شده با منظره‌نگاری، به‌صورت قرینه به‌کاررفته‌اند. در قسمت زیرین طاق ورودی ایوان شرقی، گلدانی همراه با انواع گل‌فرنگ و پرنده‌ای شبیه به بلبل، بر زمینه‌ای محرابی‌شکل و به رنگ زرد قرار گرفته‌است (جدول ۱۰). دسته این گلدان به شکل سر و گردن مرغابی طراحی شده و بر بدنه لاجوردی آن، نقش پرنده‌ای از گونه مرغابی‌سان دیده می‌شود.

- **نقش پیکره‌ای فرشته:** در ایوان شمالی، درگاه بزرگی به سمت بست حر عاملی گشوده شده‌است که در دو سوی آن، دو قاب بزرگ قرار دارد. این قاب‌ها از بالا، هم‌سطح با طاق درگاه، از پایین، هم‌مرز با سنگ

ازاره و از طرفین، منتهی به دیوارهای جانبی ایوان هستند (جدول ۱۱). به‌گونه‌ای که یک قاب در سمت راست درگاه و دیگری در سمت چپ قرار دارد. به نظر می‌رسد طراح با پیروی از قاعده تقارن در آرایه‌های معماری اسلامی، تلاش کرده‌است نقوش تزیینی این دو قاب را به‌صورت مشابه اجرا کند؛ با این‌حال، مقایسه دقیق آن‌ها نشان می‌دهد که تفاوت‌هایی در جزئیات طرح و رنگ وجود دارد.

جدول ۱۰- نقوش گل‌وگلدان در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	پایه و نمای بیرونی	اسپرهای داخلی	زیر طاق ورودی
ایوان شمالی	گلدان واقع‌گرا؛ منظره‌سازی، گل‌فرنگ	گلدان واقع‌گرا؛ گل‌رز، گل‌فرنگ	---
ایوان جنوبی	---	گلدان واقع‌گرا؛ منظره‌سازی، گل‌فرنگ	---
ایوان شرقی	گلدان واقع‌گرا؛ گل‌فرنگ	---	کاسه؛ دسته مرغابی، منظره‌سازی

جدول ۱۱- نقوش پیکره‌ای/ فرشته در کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

موقعیت	سمت چپ درگاه ورودی	سمت راست درگاه ورودی
ایوان شمالی	نقش فرشته با لباس اروپایی	نقش فرشته با لباس و تاج اروپایی

تحلیل یافته‌ها

بر اساس مطالعه بصری نقوش تزیینی کاشی‌های ایوان‌های صحن آزادی (جداول ۵ تا ۱۱)، توزیع نقوش بر اساس خاستگاه آن‌ها الگوی مشخصی را نشان می‌دهد به‌طوری که بیشترین نقوش سنتی در ایوان جنوبی (۷۵/۹۲ درصد از کل نقوش)، نقوش مدرن در ایوان شمالی و نقوش تلفیقی در ایوان‌های شرقی و غربی به‌کاررفته‌اند.

در میان نقوش سنتی که سهم غالب را دارند، گل‌های ختایی شامل شاه‌عباسی و گل چندپر با ۵۹/۵۴ درصد، بیشترین فراوانی و نقش سر شیر با ۰/۰۲ درصد، کمترین فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند. سایر نقوش سنتی به‌ترتیب شامل اشکال هندسی (ستاره‌های سه، چهار، پنج و شش‌پر، شمسه، نقش چهارلنگه و هشت‌پر)، انواع ترنج و سرترنج، اسلیمی‌ها، گلدان‌های انتزاعی و طبیعی، پرندگان اساطیری (مرغابی‌سانان، شاهین و طاووس) و نقش گرفت‌وگیر می‌باشند که همگی در جدول (۳) به تفکیک شمارش و تحلیل شده‌اند.

بر اساس داده‌های کمی، تنها ۰/۱۲ درصد از نقوش تزیینی ایوان‌های صحن آزادی دارای خاستگاه مدرن

هستند که عمدتاً به چند نمونه محدود از منظره‌نگاری‌ها در بخش‌های فوقانی طاق ورودی و اسپرهای داخلی ایوان شمالی و تعداد معدودی در ایوان شرقی اختصاص یافته‌است. تحلیل محتوای این نقوش نشان می‌دهد که موضوعات تصویری آن‌ها شامل ساختمان‌های غیرمذهبی، فعالیت‌های روزمره انسانی، مناظر طبیعی و تصاویر حیوانات می‌شود. این در حالی است که بررسی تطبیقی با دیگر آثار دوره قاجار حاکی از آن است که نقوش منظره‌نگاری در آن دوره عموماً فضاهای معماری (اعم از مذهبی و غیرمذهبی) و پیکره‌نگاری‌ها (شامل چهره‌های مذهبی و غیرمذهبی) را به تصویر می‌کشیدند.

نقوش تلفیقی که نشان‌دهنده آمیختگی سنت و مدرنیته در برخی آرایه‌های کاشی‌کاری دوره قاجار هستند، پس از نقوش با خاستگاه سنت، با فراوانی ۲۳/۹۶ درصد، دومین جایگاه را در نقوش تزیینی ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی صحن آزادی به خود اختصاص داده‌اند. در میان این نقوش، گل‌فرنگ‌ها (گل سرخ یا لندنی، کوکب، مینا، زنبق و لاله) با فراوانی ۲۲/۲۲ درصد، گل‌ومرغ (گل آفتابگردان، گل داوودی، شاخه‌های پر شکوفه درخت به و فندق، انواع پرندگان تزیینی مانند هدهد، طوطی و بلبل) با ۱/۴۳ درصد، گلدان با طرح گل‌فرنگ با ۰/۱۵ درصد، درخت با ۰/۰۹ درصد، گلدان با طرح منظره با ۰/۰۳ درصد، نقش فرشته با ۰/۰۲ درصد و نقش کاسه‌بشقاب با ۰/۰۱ درصد، به‌ترتیب بیشترین تا کمترین سهم را در آرایه‌های کاشی‌کاری ایوان‌های شمالی، جنوبی و شرقی دارند.

تحلیل الگوی توزیع نقوش در ایوان‌های صحن آزادی نشان می‌دهد که موقعیت قرارگیری نقوش بر اساس خاستگاه آن‌ها تعیین شده‌است:

ایوان غربی با توجه به موقعیت ممتاز خود (مشرف به مرقد امام رضا (ع) و قرارگیری در جهت قبله)، عمدتاً از نقوش سنتی بهره برده‌است.

ایوان شرقی به‌عنوان قرینه ایوان غربی، ترکیبی از نقوش سنتی، مدرن و تلفیقی را با رویکردی محافظه‌کارانه‌تر نسبت به ایوان شمالی نمایش می‌دهد.

در میان چهار ایوان، **ایوان شمالی** با متنوع‌ترین نقوش تزیینی، بیانگر آزادی عمل بیشتر طراحان در انتخاب و کاربرد نقوش متناسب با تحولات هنری دوره قاجار است.

در مقابل، **ایوان جنوبی** عمدتاً به نمایش نقوش سنتی اختصاص یافته‌است.

این الگوی توزیع، نظام هوشمندانه‌ای را در انتخاب و جایابی نقوش بر اساس ارزش‌های معنایی و موقعیت مکانی هر ایوان نشان می‌دهد (جدول ۱۲).

بحث: مقاله یزدانی و خسروی‌بیژائم با عنوان «*طبقه‌بندی نقوش کاشی هفت‌رنگ دوره قاجار در صحن‌های حرم مطهر رضوی» (۱۴۰۰)*، بیشترین نقوش تزیینی، به‌ترتیب فراوانی را به ترتیب، مربوط به نقوش گیاهی، نقوش نوشتاری، نقوش پیکره‌ای، دورنماسازی و منظره‌پردازی و در نهایت نقوش هندسی می‌داند.

با این توضیح که ایشان، فقط کاشی‌های هفت‌رنگ را مطالعه کرده‌اند، نتایج آن‌ها با یافته‌های پژوهش حاضر تفاوت‌هایی دارد.

همچنین، پژوهش خان‌حسین‌آبادی (۱۳۹۷) و نوری و حسنی (۱۳۹۶) نفوذ ویژگی‌های هنر غربی را در نقوش تزیینی معماری دوره قاجار در مجموعه حرم رضوی را تحلیل کرده‌اند که نتایج آن‌ها در ارتباط با خاستگاه مدرنیته نقوش، با نتایج پژوهش حاضر مطابقت دارد.

جدول ۱۲- فراوانی نقوش کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی، برحسب موقعیت قرارگیری. منبع: (نگارندگان)

خاستگاه نقوش	انواع نقوش	ایوان شمالی	ایوان جنوبی	ایوان شرقی	ایوان غربی	مجموع نقش	درصد فراوانی
سنت	هندسی	۳۱۳	۷۹۳	۱۷۸	۸	۱۲۹۲	٪۶/۸۸
	پرندگان اساطیری	۸	۴	–	–	۱۲	٪۰/۰۶
	گرفت و گیر	۲	۴	–	–	۶	٪۰/۰۳
	شیر	۳	–	–	–	۳	٪۰/۰۲
	اسلیمی	۱۷۶	۳۰۰	۴۶	۸	۵۳۰	٪۲/۸۲
	ختایی	۲۹۴۳	۴۶۶۴	۲۷۸۶	۷۸۲	۱۱۱۷۵	٪۵۹/۵۴
	ترنج	۳۹۹	۲۳۹	۲۹۲	۱۸۵	۱۱۱۵	٪۵/۹۴
	گلدان	۷۴	۳۸	۲	۲	۱۱۶	٪۰/۶۲
	مجموع	**۳۹۱۸**	**۶۰۴۲**	**۳۳۰۴**	**۹۸۵**	**۱۴۲۴۹**	**٪۷۵/۹۲**
مدرنیته	منظره‌نگاری	۱۴	–	۱۵	–	۲۹	٪۰/۱۲
	مجموع	**۱۴**	–	**۱۵**	–	**۲۹**	**٪ ۰/۱۲**
تلفیقی	گل‌ومرغ	۱۱۲	۸۴	۷۳	–	۲۶۹	٪۱/۴۳
	گل‌فرنگ	۲۵۴۴	۸۷۲	۷۵۵	–	۴۱۷۱	٪۲۲/۲۲
	درخت	۸	–	۸	–	۱۶	٪۰/۰۹
	گلدان با طرح گل‌فرنگ	۱۶	۱۲	۱	–	۲۹	٪۰/۱۵
	گلدان با طرح منظره	۲	۴	–	–	۶	٪۰/۰۳
	کاسه بشقاب	–	۲	–	–	۲	٪۰/۰۱
	فرشته	۴	–	–	–	۴	٪۰/۰۲
	مجموع	**۲۶۸۶**	**۹۷۴**	**۸۳۷**	**۰**	**۴۴۹۷**	**٪۲۳/۹۶**
	جمع کل	**۶۶۱۸**	**۷۰۱۶**	**۴۱۵۶**	**۹۸۵**	**۱۸۷۷۵**	**٪۱۰۰**

نتیجه‌گیری

حرم مطهر رضوی یکی از شاخص‌ترین بناهای دوره اسلامی در ایران به شمار می‌رود که هنر کاشی‌کاری در آن، نقشی اساسی در شکوه و زیبایی این مجموعه مذهبی ایفا می‌کند. نقوش تزیینی پس از دوره صفویه، به‌ویژه در عصر قاجار، دستخوش دگرگونی‌های چشمگیری شدند که این تغییرات در آرایه‌های معماری حرم رضوی نیز به‌وضوح قابل‌مشاهده است. این تحولات عمدتاً تحت‌تأثیر نفوذ عناصر هنری غربی، گرایش به نوگرایی و طبیعت‌پردازی شکل گرفت. بااین‌حال، هنرمندان ایرانی همچنان از نقوش سنتی برای تزیین بناهای مذهبی، به‌ویژه در حرم رضوی، بهره برده‌اند. در صحن آزادی، نقوش برگرفته از هنر غربی در بخش‌هایی به‌کاررفته‌اند که کمتر در معرض دید قرار دارند، و این مسئله نشان می‌دهد که انتخاب نقوش متناسب با خاستگاه آن‌ها و با در نظر گرفتن جایگاه فضایی ایوان‌ها انجام شده‌است. بر این اساس، خاستگاه نقوش کاشی‌کاری ایوان‌های صحن آزادی را می‌توان در سه دسته سنتی، مدرن و تلفیقی طبقه‌بندی کرد. نقوش سنتی شامل ترکیب‌های هندسی، پیکره‌ای (مانند پرندگان و شیر)، گیاهی (اسلیمی، ختایی و ترنج)، گلدان‌هایی با ریشه‌های فرهنگی، تاریخی و دینی هستند. نقوش مدرن عمدتاً شامل منظره‌سازی‌هایی‌اند که تحت‌تأثیر کارت‌پستال‌های اروپایی وارد هنر دوره قاجار شده‌اند. نقوش تلفیقی مانند گل‌ومرغ، گل‌فرنگ، درخت، گلدان با گل‌فرنگ، منظره، کاسه‌بشقاب و فرشته، حاصل پیوند میان سنت ایرانی و عناصر تصویری غربی‌اند. این تنوع در خاستگاه نقوش تزیینی نشان می‌دهد که در کنار باورهای دینی و سیاست فرهنگی دوره قاجار، ملاحظات متعددی در جای‌گذاری نقوش، موردتوجه بوده‌است. برخلاف معماری کاخ‌ها، خانه‌ها و باغ‌های هم‌عصر که در آن‌ها هنرمند بدون محدودیت از عناصر مدرن بهره می‌برد، در صحن آزادی نوعی

محافظه‌کاری هنری مشاهده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که تلاش شده‌است نقوش مدرن در نقاطی خارج از دید مستقیم مخاطب به‌کاررروند. از این‌رو، می‌توان نتیجه گرفت که جایگاه مکانی نقوش در ایوان‌های صحن آزادی به‌طور مستقیم تحت‌تأثیر خاستگاه و معناشناسی نقوش، تعیین می‌شده‌است.

منابع

- اسپنانی، محمدعلی؛ توفیقی‌بروجنی، پیوند (۱۳۹۰)، مطالعه نقش‌مایه گلدانی در قالی‌های خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری، *دو فصلنامه گلجام*، ۷ (۱۸)، ۴۸-۳۱.
- افرادی، کاظم (۱۳۹۵)، شناسایی وجه اشتراک پیام موجود در سردر هفت بنای عمومی دوره قاجار از طریق تحلیل گفتمان نقوش به‌کاررفته در آن‌ها، *فصلنامه نگره*، ۱۱ (۳۷)، ۴۷-۳۳.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۵)، *مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ*، ترجمه بهمن سرکاراتی، تبریز: انتشارات نیما.
- امجدی، صدیقه؛ صحراگرد، مهدی (۱۳۹۷)، بررسی عنصر رنگ در کاشی‌های اصیل دوره قاجار، برجای‌مانده در صحن آزادی حرم رضوی، *مجموعه مقالات برتر همایش بین‌المللی امام علی‌ابن‌موسی الرضا علیه‌السلام و نهضت علمی تمدنی جهان اسلام*، ج ۱، ۲۲۱-۱۷۷.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۴۰۴)، *مطلع‌الشمس*، تصحیح رضا نقدی و سیدمحسن حسینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان‌قدس رضوی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، دیوارنگاری در دوره قاجار، فصلنامه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱۱ (۲۵)، ۴۱-۳۴.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد دوم، تهران: انتشارات سمت.
- برند، باربارا (۱۳۸۳)، *هنر اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- برومند، ادیب (۱۳۶۶)، *هنر قلمدان*، به کوشش ابوالفضل ذابح، تهران: انتشارات وحید.
- بزرگمهری، زهره؛ خدادادی، آناهیتا (۱۳۹۰)، *آمودهای ایرانی: شناخت، آسیب‌شناسی و مرمت*. تهران: سروش دانش.
- بلالی‌اسکویی، آزیتا؛ رحمانی، سارا (۱۳۹۹)، از نقش تا عرش؛ واکاوی ارتباط تزیینات کاشی‌کاری کاخ گلستان با جقه تاج شاهی قاجار (فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه)، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۵ (۲)، ۲۴-۱۱.
- بمانیان، محمدرضا؛ مؤمنی، کوروش؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰)، بررسی نوآوری و تحولات تزیینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد مدرسه‌های دوره قاجار، *فصلنامه نگره*، ۶ (۱۸)، ۴۷-۳۵.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پنجه‌باشی، الهه؛ دولاب، فاطمه (۱۳۹۷)، مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری‌شده در شیراز در دوره قاجار، *فصلنامه نگره*، ۱۳ (۴۸)، ۱۲۵-۱۰۵.
- پوپ، آرتور (۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
- پـوپ، آرتور؛ شرودر، اریک، اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز خانلری، جلد ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پورتر، ونیتیا (۱۳۸۱)، *کاشی‌های اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- تقوی، عابد؛ موسوی‌حاجی، رسول؛ آگنجی‌شیرازی، نازآفرین (۱۳۹۴)، تحلیل و بررسی مضامین نقوش کاشی‌کاری شده ابنیه عصر قاجار شیراز، *مجموعه مقالات اولین همایش معماری ایرانی اسلامی (سیمای دیروز- چشم‌انداز فردا)*، شیراز، جلد ۲، ۶۸-۵۷.
- خان‌حسین‌آبادی، عطیه (۱۳۹۷)، مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد الله‌وردی‌خان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی، فصلنامه *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۴ (۳۱)، ۳۵-۱.
- خدایارمحبی، منوچهر (۱۳۷۸)، *اسلام‌شناسی، دین تطبیقی*، تهران: انتشارات توس.
- خزایی، محمد (۱۳۸۶)، نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران، *فصلنامه کتاب ماه هنر*، (۱۱۱ و ۱۱۲)، ۱۲-۶.

- خزایی، محمد؛ سماوکی، شیلا (۱۳۹۲)، بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران، *فصلنامه هنرهای تجسمی*، ۵ (۱۸)، ۱۱-۶.
- خورشیدی، هادی (۱۳۹۷)، *تزیینات معماری بارگاه حضرت رضا (ع): کاشی‌کاری*، زیر نظر دکتر میثم جلالی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
- رضایی، بنفشه (۱۳۸۴)، *بررسی گل‌ومرغ در هنر نگارگری دوره قاجار*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، دانشگاه تهران.
- ریاضی، محمدرضا (۱۴۰۱)، *کاشی‌کاری قاجار*، تهران: انتشارات یساولی.
- سجادی، فریبرز؛ رستمی، محسن؛ رستمی، ثریا (۱۳۹۳)، ریشه‌های تاریخی چالش سنت و تجدد در معماری معاصر قاجاریه (۱۹۲۵-۱۷۸۵ میلادی)، *فصلنامه نقش جهان*، ۴ (۲)، ۹۴-۸۵.
- سلطانی‌لشکناری، رقیه؛ جودکی، جعفر (۱۳۹۷)، مطالعه تطبیقی کاشی‌کاری اسلامی در ایران و آسیای صغیر، *فصلنامه معماری شناسی*، ۱ (۵)، ۶۵-۵۶.
- سیف، هادی (۱۳۹۰)، *نقاشی روی کاشی*، چاپ دوم، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۹)، تزیینات کاشی‌کاری نمای بیرونی موزه پارس شیراز، *فصلنامه کتاب ماه هنر*، (۱۴۷)، ۳۷-۳۲.
- شفیعی، فهیمه (۱۳۹۵)، *تحلیل نقوش حیوانی و انسانی دوره صفویه و قاجار در کاشی‌کاری‌های حرم مطهر امام رضا (ع)*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.
- شمیلی، فرنوش؛ جوانمرد، بهاره (۱۴۰۱)، بهشت گمشده: مطالعه نقش طاووس در نمای بیرونی بناهای تاریخی شهر اصفهان. *فصلنامه هنرهای صناعی ایران*، ۵ (۱)، ۱۰۰-۸۹.
- شهدادی، جهانگیر (۱۳۹۲)، *دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی؛ گل‌ومرغ*، چاپ چهارم، تهران: کتاب خورشید.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۷)، *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: کتیبه‌های صحن جدید (آزادی)*، مشهد: انتشارات به نشر.
- صفرزاده، نغمه؛ احمدی، بهرام (۱۳۹۳)، بررسی تصویر فرشتگان در نقاشی دوره قاجار، *دو فصلنامه پیکره*، (۵)، ۵۶-۴۷.
- طاهری، علیرضا؛ حسامی، وحیده (۱۳۹۰)، تجلی نقش‌مایه شیر در قالی‌های دوره صفوی، *پژوهش هنر*، ۱ (۲)، ۱۶-۱.
- طبسی، محسن؛ موسوی، سپیده (۱۳۹۶)، سیر تداوم مفهوم عدل و امامت در نقوش تزیینی معماری دوره تیموری و صفوی؛ با تأکید بر نقوش مسجد گوهرشاد مشهد و مسجد امام اصفهان، *پژوهشنامه خراسان بزرگ*، ۷ (۲۵)، ۱۰۰-۸۳.
- طبسی، محسن (۱۳۹۳)، تأثیر و نقش نظام حکومتی بر نقوش کاشی‌کاری در دوران صفوی و قاجار، *همایش منطقه‌ای معماری، عمران و نقشه‌برداری*؛ آموزشکده سما، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، مشهد.
- طبسی، محسن (۱۳۸۴)، *جلوه‌های هنر در حرم مطهر حضرت رضا (ع)*، طرح پژوهشی، صدا و سیمای مرکز خراسان رضوی.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰). *حرم رضوی به روایت تاریخ*، مشهد: انتشارات به‌نشر.
- عزیزی، حسن؛ خاتمی، حسن (۱۳۹۲)، *گل در قالی کاشان*، کاشان: انتشارات دانشگاه کاشان.
- علی‌پور، سمیه؛ کفشچیان‌مقدم، اصغر (۱۳۹۱)، پژوهشی پیرامون تصویر فرشتگان در نقاشی دوران قاجار، تهران: *همایش بین المللی دین در آیینه هنر*.
- فریه، ر دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: پژوهش فرزان روز.
- قهاری، مهناز (۱۳۸۵)، *بررسی مفاهیم نقوش انسانی و حیوانی در نگارگری عصر صفوی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- کریمی، شکیلا (۱۳۹۸)، نمادشناسی نقش مرغابی‌سانان در آثار هنری ایران، *فصلنامه هنر و تمدن شرق*، ۷ (۲۶)، ۴۰-۲۱.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۷)، *تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- گدار، آندره (۱۳۷۷)، *آثار ایران*، ترجمه ابولحسن سروقد مقدم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان‌قدس رضوی.
- گرابار، الگ (۱۳۷۸)، تأملی در هنر قاجاری و اهمیت آن، ترجمه ولی‌الله کاووسی، *فصلنامه گلستان هنر*، ۴ (۴)، ۹۸- ۹۵.
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۸)، *آیینه خیال: بررسی و تحلیل تزیینات معماری دوره قاجار*، تهران: انتشارات سوره مهر.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۶۲)، *طرح و اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران دوره اسلامی*، تهران: انتشارات موزه رضا عباسی.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: انتشارات آستان‌قدس رضوی.

- مصدقیان‌طرقبه، وحیده (۱۳۸۴)، *نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد*، تهران: انتشارات آبان.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی؛ تزیینات معماری*. چ ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مؤتمن، علی (۱۳۴۸)، *راهنما یا تاریخ و توصیف در باب ولایت‌مدار رضوی (ع)*، مشهد: انتشارات آستان‌قدس رضوی.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ مسعودی‌امین، زهرا؛ مروج، الهه (۱۳۹۶)، تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دوره صفوی، *فصلنامه جلوه هنر*، ۹ (۲)، ۱۱۸- ۱۰۷.
- مؤمنی‌لندی، مهناز؛ چیت‌سازان، امیرحسین (۱۳۹۵)، نگاهی بر عناصر نمادین کاشی‌نگاره‌های قاجار کرمان (مطالعه موردی: ده اثر)، *فصلنامه نگارینه هنر اسلامی*، ۳ (۱۱)، ۱۸-۴.
- ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، نگاهی به نقوش تزیین در هنر ایران، *فصلنامه رشد آموزش هنر*، ۴ (۱۰)، ۱۹-۱۴.
- نعمتی، بهزاد؛ رزاقی، حسین (۱۳۹۱)، *هنر در حرم؛ مروری بر هنرهای به‌کاررفته در حرم رضوی*، مشهد: انتشارات آستان‌قدس رضوی.
- نوری، اکرم؛ حسنی، محمدرضا (۱۳۹۶)، نقش فرشته در کاشی‌کاری قاجاری صحن آزادی حرم مطهر امام رضا (ع)، *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۱۳ (۲۸)، ۲۰-۱.
- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵)، *معماری اسلامی ایران دردوره ایلخانیان*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ویلبر، دونالد (۱۳۸۹)، *سیر تحول کاشی‌کاری در معماری ایران: دوره اسلامی*، ترجمه ربابه‌خاتون پیله‌فروش، تهران: چهارطاق.
- هیل، درک؛ گرابار، الگ (۱۳۸۶)، *معماری و تزیینات اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- یزدانی، ملیکا؛ خسروی‌بیژائم، فرهاد (۱۴۰۰)، طبقه‌بندی نقوش کاشی هفت‌رنگ دوره قاجار در صحن‌های حرم مطهر رضوی. *فصلنامه مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان*، ۱۶ (۲)، ۱۷۶-۱۴۳.

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 75-86

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Investigating and Analyzing the Practical and Technical Characteristics of Azodi (Amir) Bridge-Dam on the Kor River

Hadi Safamansouri [1] (Corresponding Author)

[1] Instructor, Department of Historic Building Restoration, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 10.09.2023, Revised: 19.09.2023, Accepted: 26.11.2023)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31750.1192

Abstract

There are many examples of historical and practical structures known as bridge-dams on the rivers of Iran, which, in addition to facilitating traffic on both sides of the river, caused the water level to rise and irrigated fields and started mills. made it possible In recent years, studies have been carried out on these structures, including Amir Dam Bridge in Fars Province. The problem is that most of these studies are descriptive and are limited to the description of the history, application, shape of architectural components and materials, and in few cases the engineering mechanism and technical understanding of the ancestors in their design and construction have been discussed. The main research question of the present study is: What factors and characteristics have contributed to the durability of the historic Amir weir-bridge over the course of a thousand years, and how have the geometric features of its designed sections affected the structural strength of the bridge? Therefore, in the current research, the analysis and explanation of the forces and stresses on the Amir Bridge-Dam, in order to understand it technically, is of interest. The hypothesis of this research states that the shape characteristics of Amir Bridge-Dam have a decisive role on its stability and the design and construction of this bridge-Dam has been done based on the understanding of the forces and behavior of the structural components. The purpose of this research is to explain the static and dynamic forces on the Amir Bridge-Dam structure and a new and practical look at the construction of such historical engineering works. In this article, the most important static and hydrostatic issues affecting the stability of Amir Bridge-Dam have been investigated. This research has been done with descriptive-analytical method and data collection has been done with two documentary methods and field studies, also data analysis has been done based on the basics of structural engineering sciences. The results of the research show that the Amir Bridge has shown good stability during ten centuries, under numerous stresses and countless changes in the amount of stresses. This stability is the result of the intelligent considerations and preparations of the designer and builders, in its shape and construction, which expresses the practical knowledge of the ancients in the engineering of water structures.

Keywords: Bridge, Dam, Bridge-Dam, Amir-Azedod-doleh, Marvdasht, Kor River.

1- Email: h.safamansouri@semnan.ac.ir

How to cite: Safamansouri, H. (2025). Investigating and Analyzing the Practical and Technical Characteristics of Azodi (Amir) Bridge-Dam on the Kor River, *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 75-86. Doi: 10.22075/aaj.2023.31750.1192

مقاله علمی- پژوهشی

بررسی و تحلیل ویژگی‌های کاربردی و فنی پل‌بند عضُدی (امیر) بر روی رودخانه کُر

هادی صفامنصوری (نویسنده مسئول) [1]

[1] مربی، گروه مرمت بناهای تاریخی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31750.1192

چکیده

نمونه‌های متعددی از سازه‌های تاریخی و کاربردی موسوم به پل‌بند، بر رودخانه‌های ایران به جای مانده‌اند که علاوه بر تسهیل آمد و شد در دو سوی رود، موجب بالا آمدن سطح آب می‌شدند و آبیاری مزارع و راه‌اندازی آسیاب‌ها را ممکن می‌کردند. در سال‌های اخیر مطالعاتی در مورد این سازه‌ها، از جمله پل‌بند امیر در استان فارس، به انجام رسیده‌است. مسئله این است که اغلب این مطالعات به صورت توصیفی است و به شرح تاریخ، کاربرد، شکل اجزای معماری و مصالح محدود می‌شود و در کمتر مواردی به سازِکار مهندسی و درک فنیِ گذشتگان در طراحی و ساخت آن‌ها، پرداخته شده‌است. بنابراین در پژوهش حاضر تحلیل و تبیین نیروها و تنش‌های وارد بر پل‌بند امیر، به منظور شناخت فنی آن، مورد توجه است. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چه عوامل و ویژگی‌هایی منجر به پایداری پل‌بند تاریخی امیر، طی هزار سال شده‌است؟ و این‌که ویژگی‌های شکلی مقاطع طراحی شده، چه تأثیری بر استحکام این سازه دارد؟ فرضیه این تحقیق بیان می‌دارد که ویژگی‌های شکلی پل‌بند امیر نقش تعیین‌کننده‌ای بر پایداری آن دارد و طراحی و ساخت این پل‌بند بر اساس درک نیروها و رفتار اجزای سازه انجام شده‌است. هدف از انجام این پژوهش تبیین نیروهای استاتیکی و دینامیکی وارد بر سازه‌ی پل‌بند امیر و نگاهی نو و کاربردی به ساختمان این گونه آثار مهندسیِ تاریخی است. در این مقاله، مهم‌ترین مسائل استاتیکی مؤثر بر پایداری پل‌بند امیر مورد بررسی قرار گرفته‌است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده‌است و جمع‌آوری اطلاعات با دو روش اسنادی و مطالعات میدانی حاصل شده، همچنین تحلیل داده‌ها بر اساس مبانیِ علوم مهندسی سازه انجام شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که پل‌بند امیر طی ده قرن، تحت تنش‌های متعدد و تغییرات بیشمار در میزان تنش‌ها، پایداری خوبی از خود نشان داده‌است. این پایداری نتیجه ملاحظات و تمهیدات هوشمندانه طراح و سازندگان، در شکل و ساختمان آن بوده که بیان‌کننده دانش کاربردیِ گذشتگان در مهندسی سازه‌های آبی است.

واژه‌های کلیدی: پل، سد، پل‌بند، امیرعضدالدوله، مرودشت، رودخانه کُر.

1- Email: h.safamansouri@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: صفامنصوری، هادی. (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل ویژگی‌های کاربردی و فنی پل‌بند عضُدی (امیر) بر روی رودخانه کُر، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۸۶-۷۵. Doi: 10.22075/aaj.2023.31750.1192

مقدمه

از گذشته‌های دور ساکنان فلات ایران، در مواجهه با شرایط ویژه‌ی اقلیم و توپوگرافی و رودهای این منطقه، دانش فنیِ خود را در احداث انواع سازه‌های آبی گسترش دادند. سد یا بند برای مهار جریان رود و تغییر مسیر یا ذخیره آب در مناطق زیادی از ایران باستان دیده می‌شود؛ همچنین پل‌ها برای عبور از رود و دره‌ها، از اجزای بسیار مهم راه‌ها بوده‌است. در موارد متعددی این دو کاربری را با یکدیگر درآمیختند و سازه‌هایی موسوم به پل‌بند را ایجاد کردند.

بیشتر بندها دو سوده بوده یعنی هم از آن‌ها سود آبیاری می‌برده‌اند و هم بر آن‌ها پلی می‌بسته‌اند که گذرگاه برای گذشتن از رودخانه بود (کوروس، ۱۳۵۰: ۲۷۹). ویژگی ترکیب نقش عبور و مرور با آب بند یا سد، در بسیار از پل‌ها از جمله در شادروان شوشتر، بند امیر فارس و بسیاری از پل‌های دیگر دیده می‌شود (ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۱۴۸). علاوه‌بر آن در برخی از پل‌بندها، با ذخیره انرژی آب، نیروی لازم جهت چرخاندن چرخ‌های بزرگ آسیاهای آبی تأمین می‌شده‌است. همانند پل‌بند تیلکان در فارس و پل‌بند آسیو رعنا در دزفول (مخلصی، ۱۳۷۹: ۸۳). در مسیر رودخانه کُر در استان فارس، تعداد شش بند انحرافی تاریخی وجود دارد. این بندهای چند منظوره باعث افزایش و تنظیم سطح آب در رودخانه و سهولت انحراف آن جهت انتقال به مزارع می‌شوند. از سوی دیگر بار آبی مورد نیاز برای کارکرد آسیاب‌ها را فراهم کرده، همچنین به‌عنوان یک پل، دو سوی رودخانه را به یکدیگر متصل می‌کنند (زند و جوان، ۱۳۸۶: ۳۱). مهم‌ترینِ این سازه‌ها، پل‌بند عضدی یا امیر است که قدمتی هزار ساله دارد و بر روی رودخانه کُر[1] واقع شده‌است.

سازه و تأسیسات جانبی پل‌بند امیر به لحاظ کارایی، استواری و تناسبات، در نوع خود اثری کم‌نظیر است و در طراحی و ساخت آن بسیاری از ملاحظات مهندسی مدرن و امروزین، دیده می‌شود. به‌طور معمول شکل‌های معماری و فرم‌های بهینه‌ی سازه‌ای، در دوران تاریخی، بر اساس تجربه و آزمون و خطاهای بسیار تکامل یافته‌اند و البته گاه در مواردی، کارایی این فرم‌ها به‌صورت نظری توسط برخی دانشمندان، طراحان و مهندسان مطالعه شده‌است[2]. ضرورت این پژوهش، درک اهمیت تجربه‌هایی چنین ارزشمند در صنعت سازه‌های آبی، حفظ و بهره‌مندی از این تجارب است. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چه عوامل و ویژگی‌هایی منجر به پایداری پل‌بند تاریخی امیر، طی هزار سال شده‌است؟ و این‌که ویژگی‌های شکلی مقاطع طراحی شده، چه تأثیری بر استحکام این سازه دارد؟ پاسخ دقیق به این پرسش‌ها کمک شایانی به شناخت کامل و علمیِ این اثر ارزشمند و دیگر آثار مشابه می‌کند. هدف از انجام این پژوهش تحلیل و تبیین نیروها و تنش‌های هیدرواستاتیکی و هیدرودینامیکی وارد بر سازه‌ی پل‌بند امیر و بررسی رفتار اجزای آن در مقابل این نیروها و تنش‌ها است؛ به‌گونه‌ای که علاوه بر معرفی ویژگی‌های فنی اثر، نگاهی نو و کاربردی در مطالعات این‌گونه آثار ایجاد شود.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر مطالعات سودمندی در جهت شناخت و معرفی سازه‌های آبی کشور از جمله پل‌ها و بندها انجام شده‌است. عبدالرحیم سوارنژاد در کتاب «پل‌بند شادروان شوشتر؛ پلی به بلندای تاریخ» (۱۴۰۲)، ضمن معرفی پل و نقش آن در حوادث تاریخی، به متون مرتبط در سفرنامه‌ها پرداخته‌است. مهناز شریفی در مقاله‌ای با عنوان «نگرشی بر فعالیت‌های عمرانی ساسانیان در زمان شاپور اول در خوزستان (مطالعه موردی پل‌بندهای شوشتر و رامهرمز)» (۱۴۰۰)، که در مجله مطالعات ایرانی در

[1] رودخانه کُر، رودخانه دایمی است که با حوضه آبگیری به وسعت حدود ۱۶۵۰۰ کیلومتر مربع و طولی حدود ۲۸۰ کیلومتر در استان فارس جریان دارد. این رودخانه از کوه‌های موسی‌خانی در ۶۷ کیلومتری جنوب خاوری اقلید سرچشمه می‌گیرد... و در ۷۲ کیلومتری خاور جنوبی مرودشت به دریاچه بختگان می‌رسد (جعفری، ۱۳۶۷: ۳۸۶).

[2] هم‌چون رساله مهندسی غیاث‌الدین جمشیدکاشانی با عنوان «رساله طاق و ازج» در قرن هشتم هجری شمسی.

کرمان به چاپ رسیده‌است، به معرفی پل‌بندهای ساسانی در شوشتر و رامهرمز پرداخته و به شواهدی در ارتباط با به‌کارگیری اسیران رومی در طراحی و ساخت این سازه‌ها اشاره کرده‌است. طبق نتایجی که شهرام کریمی و همکارانش در مقاله «بهره‌برداری مجدد سازه‌های آبی‌تاریخی در مقایسه با احداث سازه‌های جدید آبی مشابه به روش AHP» (۱۳۹۴)، در نشریه آبیاری و زهکشی ایران، عنوان نموده‌اند، از مجموع ۴۵ سازه‌ی بررسی شده، در ۹ مورد احداث سازه جدید امتیاز بالایی را کسب نموده و در بقیه موارد مرمت، استحکام بخشی و ترمیم و باززنده سازی سازه‌ی آبی تاریخی در اولویت کار قرار گرفته‌است. خاطره مروج‌تربتی و حسین پورنادری در مقاله «بررسی تداوم سنت‌های مؤثر در شکل‌گیری پل‌خواجو بر اساس مطالعه تطبیقی پل‌های تاریخی شهر اصفهان» (۱۳۹۲)، در نشریه باغ‌نظر، به تدام سنت‌های گذشته و سیر تکامل و نوآوری در کالبد و کارکرد و سازه پل‌خواجو اشاره دارد. همچنین جهت مقایسه، سایر پل‌های تاریخی شهر اصفهان توصیف و معرفی شده‌اند. داریوش حیدری‌بنی جزو معدود افرادی است که طی مقاله‌ای با عنوان «بررسی هیدرولیکی پل‌های تاریخی» (۱۳۸۰)، در دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی به این موضوع به صورت علمی و فنی نگاه کرده‌است. علاوه بر موارد ذکر شده، مطالعات متعدد دیگری نیز در این موضوع به چاپ رسیده‌است. با بررسی این پژوهش‌ها، مشاهده می‌شود که در بیشتر موارد توصیف وجوه تاریخی، محیطی، عملکرد، کالبد و در مواردی مطالعات تطبیقی، مورد نظر پژوهش‌گر است. مطالعات مذکور سودمند هستند، اما شناخت کامل‌تر و کاربردی این سازه‌ها نیازمند رویکردی تحلیلی است که دلایل تکوین ویژگی‌های شکلی و عملکردی و فنی آن‌ها را استخراج و بیان کند. در این راستا، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با رویکرد تحلیلی با کمک مبانی علوم استاتیک و هیدرواستاتیک، دلایل ایجاد شکل‌های سازه‌ای خاص در پل‌بند امیر را توضیح دهد.

روش پژوهش

روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به شیوه میدانی و اسنادی انجام شده‌است. اطلاعات میدانی شامل برداشت و تصحیح نقشه‌ها و جزئیات، عکس‌برداری از اثر و محیط اطراف و بررسی ویژگی‌های کارکردی، کالبدی و سازه‌ای است. تجزیه و تحلیل اطلاعات بر اساس اصول و مبانی استاتیکی و هیدرودینامیکی و توجه به فرم‌های کالبدی و معمارانه انجام شده‌است.

برای شناخت هر اثر معماری، سه وجه کارکرد و سازه و فرم کالبدی، با هم یا به‌صورت جداگانه می‌تواند در بستر زمان و مکان مورد بررسی قرار گیرد. در سازه‌های آبی به ویژه سدها، این سه وجه چنان به یکدیگر تنیده‌اند که امکان بررسی جداگانه آن‌ها وجود ندارد. در مورد پل‌بند امیر، فرم کالبدی و سازه تفکیک ناپذیرند، همچنین سازه کاملاً در خدمت کاربرد پل‌بند طراحی شده، به خصوص که هیچ عنصر تزیینی و غیر عملکردی در آن دیده نمی‌شود. از این‌رو در تحلیل شکل اجزاء و ارتباط آن با پایداری، پیش از هر چیز سه وجه مذکور در بستر زمان و مکان، توصیف شده‌است.

موقعیت و تاریخچه:

مجموعه تاریخی پل‌بند امیر در ۴۴ کیلومتری شمال شرقی شیراز، ۱۵ کیلومتری جنوب شهر مرودشت و حدود ۱۲ کیلومتری پایین دست پل خان، در ارتفاع ۱۵۸۵ متری آب‌های آزاد در مسیر رودخانه کر و کنار قریه بند امیر واقع شده‌است. (راهساز، ۱۳۸۳: ۹) بند امیر که در سال ۳۴۹ هـ‌ق/۹۶۰ .م ایجاد شد، از کارهای برجسته عضدالدوله دیلمی می‌باشد. عضدالدوله (۳۷۳-۳۳۸هـ/ ۹۸۳-۹۴۹ .م) یکی از پادشاهان سلسله دیلمیان افزون بر آن‌که به کارهای آبادانی و ساختمانی علاقه زیادی داشت خود مهندسی کارآمد به‌شمار می‌آمد (فرشاد، ۱۳۷۶: ۲۶۷).

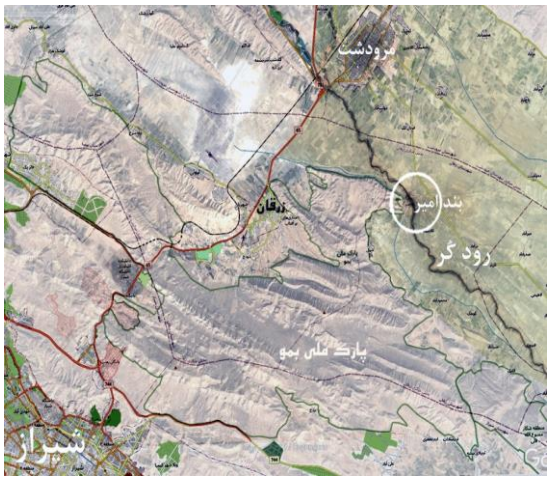
کاربری و اجزای کالبدی:

بند امیر سه گونه کاربرد داشته‌است: نخست برای بالا آمدن سطح آب و آبیاری دشت وسیع کربال علیا، به

گونه‌ای که پس از احداث این سد، از ولایت کربال که پیش از آن صحرایی خشک بود، در زمان عضدالدوله، سالانه هفتصد هزار خروار غله برداشت می‌شد. دوم به کار انداختن آسیاب‌ها، سرانجام با ایجاد پل بر روی تاج سد و در واقع با احداث پل بند، دو جانب رود کر به هم متصل شد (حدادعادل، ۱۳۷۸: ۲۵۴). بند امیر، یک بند انحرافی است که آب را در حدود ۷٫۵ متر بالا می‌آورد و آبیاری اراضی آبخور بند را به‌طریق ثقلی میسر می‌سازد. در این خصوص کانال‌های فراوانی در دو طرف بند در بالادست وجود دارد.

بند امیر با طول ۱۰۵ متر، دارای مقطع عرضی ذوزنقه‌ای شکل است. عرض سرریز ۷٫۸۰ متر و پهنای آن روی زمین ۱۹٫۶۰ متر و بیشترین عمق دریاچه ۷٫۵ متر است. پلِ احداث شده بر روی بند از ۱۳ طاق جناقی با دهانه‌هایی متغیر بین ۴٫۱۵ الی ۵٫۳۰ متر و عرض بین ۳٫۴۰ الی ۳٫۹۵ تشکیل شده و ارتفاع دهانه‌ها بین ۳٫۷۰ الی۴٫۱۰ متغیر است. در جوار انتهای غربی، یک نهر انحرافی موسوم به نهر گاوشیر جهت تخلیه آب مازاد بالادستِ بند به سمت پایین‌دست رود، تعبیه شده‌است (راهساز، ۱۳۸۳: ۱۳).

پلی که بر روی نهر گاوشیر ساخته شده، مربوط به دوره‌های متأخر بوده و از یک تاق جناقی با دهانه ۶ متر تشکیل شده‌است (حداد عادل، ۱۳۷۸: ۲۵۹). دیوارهای حفاظتی دو سوی رودخانه در بالادست و پایین‌دستِ بند امیر، برای جلوگیری از رانش جدار رودخانه و تخریب سد، ساخته شده و مصالح آن سنگ لاشه و ملات ساروج است. حوضچه آرامش این بند در سرتاسر بخش جنوبی به عرض بیش از ۲۰ متر تعبیه شده‌است که از تأثیر ضربات مخرب آب‌های سرریز، بر پایه و بستر آن جلوگیری می‌کند (سازمان آب منطقه‌ای فارس، ۱۳۸۴: ۳۰). کانال‌ها یا نهرهای متعددی در طرفین بالادست رودخانه وجود دارد که آب بالا آمده توسط بند را به زمین‌های کشاورزی منتقل می‌کنند. برخی نهرها جهت تأمین آب تنوره آسیاب‌ها ایجاد شده‌اند که پایاب این نهرها به پایین دست رودخانه سرازیر می‌شود. بقایای حدود ۲۵ آسیاب در دسته‌های دو، سه، چهار و هفت‌تایی در طرفین بند موجود است. هر آسیاب شامل یک تنوره یک اتاق و یک سنگ آسیاب بوده‌است.



تصویر ۱- موقعیت روستای بند امیر نسبت به شهرهای شیراز و مرودشت. عکس هوایی نشان‌گذاری شده بر اساس تصاویر گوگل ارث، در ترکیب با نقشه راه‌های استان. منبع: (نگارنده)

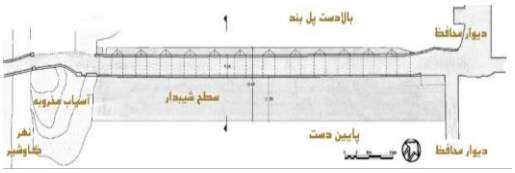
تصویر ۲- تصویر هوایی پل‌بند امیر، کانال‌ها و آسیاب‌ها. عکس هوایی نشان‌گذاری شده براساس تصاویر گوگل ارث. منبع: (نگارنده)

تصویر ۳- نمای جنوبی (پایین‌دست) پل‌بند امیر. منبع: (نگارنده)

نیروها و تنش‌های وارده بر سد و پل:

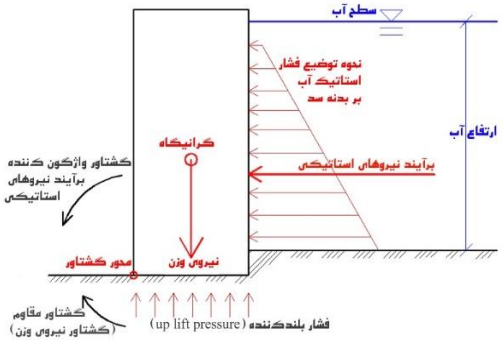
نیروی هیدرولیکی که به سازه‌های آبی وارد می‌شود از دو بخش تشکیل شده‌است: **الف- نیروی استاتیک آب:** این نیرو، نیرویی است که به‌صورت ایستا از جانب آب به بدنه سد یا پایه پل، همچنین بصورت فشار بلند کننده از کف بستر به زیر پی وارد می‌شود.

تصویر ۴- جبهه شمالی بند امیر، نمای دریاچه پشت سد در زمان تعمیرات. منبع: (نگارنده)



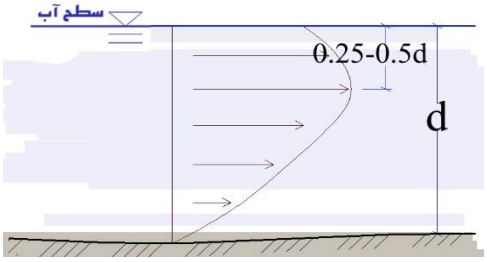
تصویر ۵- پلان پل‌بند امیر. منبع: (سازمان آب منطقه‌ای فارس، ۱۳۸۴)

تصویر ۶- نمای جنوبی (پایین‌دست) بند امیر.
منبع: (سازمان آب منطقه‌ای فارس، ۱۳۸۴)



تصویر ۷- دیاگرام نیروهای استاتیکی وارد بر بدنه فرضی یک سد با مقطع مستطیل. منبع: (نگارنده)

نیروی استاتیک هر چه به سمت عمق می‌رویم بیشتر می‌شود و برآیند آن در صورت یکنواخت بودن کف رودخانه تقریباً در یک سوم ارتفاع آب از کف قرار دارد. فشار استاتیک وارد بر بدنه سد و پایه‌های پل با فرمول P=pgh محاسبه می‌شود. که در آن P فشار برحسب kg/cm2، p وزن مخصوص آب، g شتاب جاذبه، h ارتفاع آب است (حیدری‌بنی، ۱۳۸۰: ۲۵۳). این نیرو دو اثر بر روی سازه دارد: یکی ایجاد گشتاور چرخشی و در نتیجه تمایل به واژگونی پل‌بند و دیگری تمایل به لغزش آن است. نیروی مقاوم در مقابل واژگونی، نیروی وزن می‌باشد که گشتاوری در خلاف جهت گشتاور واژگون کننده ایجاد می‌نماید. نیروی مقاوم در مقابل نیروی لغزاننده، نیروی اصطکاک پل‌بند و زمین زیر آن است که آن هم نسبت مستقیم با وزن دارد. اما نیروی استاتیک آب نفوذ یافته در لایه‌های زیرین پی، به‌صورت فشار بلند کننده[3] به زیر پی (مطابق قانون ارشمیدس) اثر می‌کند و در این حالت مقداری از وزن پل‌بند می‌کاهد، در نتیجه هم از گشتاور مقاوم سازه کاسته می‌شود و هم از نیروی اصطکاک مقاوم در مقابل لغزش.

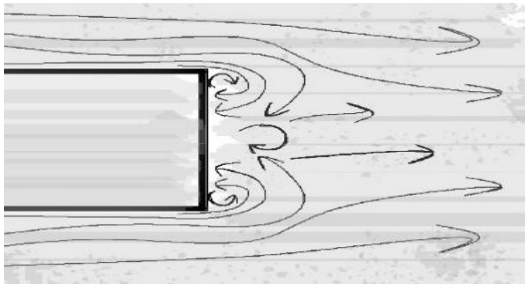


تصویر ۸- دیاگرام توزیع سرعت در مقطع قائم جزیان.
منبع: (نگارنده)

ب- نیروی دینامیک آب: نیرویی که جریان آب حین برخورد به مانع وارد می‌کند بستگی به سرعت آب و شکل مانع دارد. به‌طور معمول حداکثر سرعت آبِ یک کانال در بین یک‌چهارم الی نصف عمق آب از

[3] up lift pressure

سطح آزاد واقع می‌شود. این نیرو نیز دو اثر واژگون کننده و لغزاننده بر روی پل‌بند دارد. از طرفی نیروی دینامیک آب بر پایه‌های پل، از فرمول $p=kv2$ محاسبه می‌شود. P= فشار؛ V= حداکثر سرعت جریان؛ K= ضریبی برحسب kgs^2/cm^4 که به شکل پایه بستگی دارد (حیدری‌بنی، ۱۳۸۰: ۲۵۳). کمترین ضریب مربوط به پایه‌های نوک تیز می‌باشد. همان‌گونه که در پایه‌های پل بر روی بند امیر به‌کار رفته‌است. در مواقعی که آب رودخانه از سرریز بند جریان دارد، دو نیروی استاتیک و دینامیک آب به‌طور همزمان و به صورت برآیند دو نیرو، بر سازه‌ی سد یا پل اثر می‌کند.

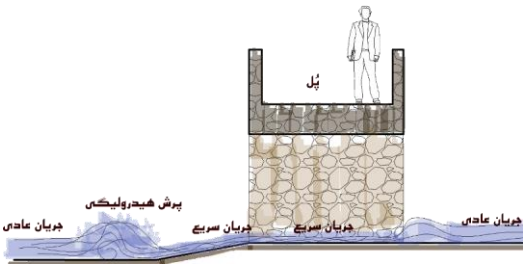


تصویر ۹- آشفتگی و جریان گردابی، پس از پایه پل.
منبع: (نگارنده)

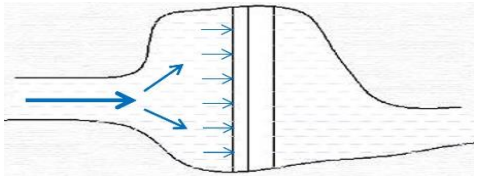
علاوه بر نیروهای هیدرولیکی گفته شده، عوامل و پدیده‌های دیگری نیز بر بدنه پل‌بند تأثیر می‌گذارد، از جمله: **کاویتاسیون (حفره‌زایی):** هنگام برخورد جریان سیلاب به پایه‌های پل، در هر لحظه جهت برخورد عوض می‌شود و در لحظاتی بین مانع و آب فضای خالی ایجاد شده، فشار کاهش می‌یابد. در لحظه بعد آب، خلاء به‌وجود آمده را با ضربه پر می‌کند. در صورت تکرار مداوم، ذراتی از سطح مانع جدا می‌شود. به این پدیده حفره‌زایی می‌گویند (حیدری‌بنی، ۱۳۸۰: ۲۵۴). هنگامی که پایین دست پایه پل فرم مستطیل داشته باشد، جریان گردابی به‌وجود می‌آید. جریان گردابی مذکور در لحظاتی خلاء و لحظاتی فشار زیاد ایجاد می‌کند و در نتیجه پدیده حفره‌زایی اتفاق می‌افتد. در مورد سازه سدهای سرریزی نیز هنگام گذر سیلاب، پدیده کاویتاسیون به وجود می‌آید و موجب آسیب در قسمت‌های نزدیک تاج سد می‌شود.

آب‌بُردگی: هرگاه مانعی مانند پایه‌های پل در کف رودخانه، مقطع جریان آب را تنگ‌تر کند، در بالا دست ارتفاع آب بالا می‌آید؛ در بین پایه‌های پل، جایی که مقطع جریان کمتر است، آب پایین می‌آید و به سرعتِ آن افزوده می‌شود و پس از پل مجدد بالا می‌آید. به این ترتیب امکان شسته شدن و تخریب تدریجی کف رودخانه در بین پایه‌ها زیاد می‌شود.

پرش هیدرولیکی: هرگاه به علت کاهش ناگهانی شیب یا افزایش سطح مقطع رودخانه، سرعت آب ناگهان کاهش یابد، این تغییر ناگهانی جریان، با آزاد شدن انرژی و پرش هیدرولیکی همراه خواهد بود. پس از آن ارتفاع آب افزایش و سرعت آن کاهش می‌یابد. در محل تلاطمِ پرش هیدرولیکی، کف رودخانه تخریب می‌شود. درگذشته و امروز برای کاهش اثر هر یک از پدیده‌های فوق در سازه‌های آبی تمهیداتی در نظر گرفته‌اند و این تمهیدات در پل‌بند امیر در هزار سال گذشته، پایداری آن را موجب شده‌است.



تصویر ۱۰- طرح شماتیک نحوه جریان آب و توضیح پرش هیدرولیکی. منبع: (نگارنده)



تصویر ۱۱- طرح شماتیک نحوه توزیع نیروی دینامیکی آب رودخانه کُر در پل‌بند امیر. منبع: (نگارنده)

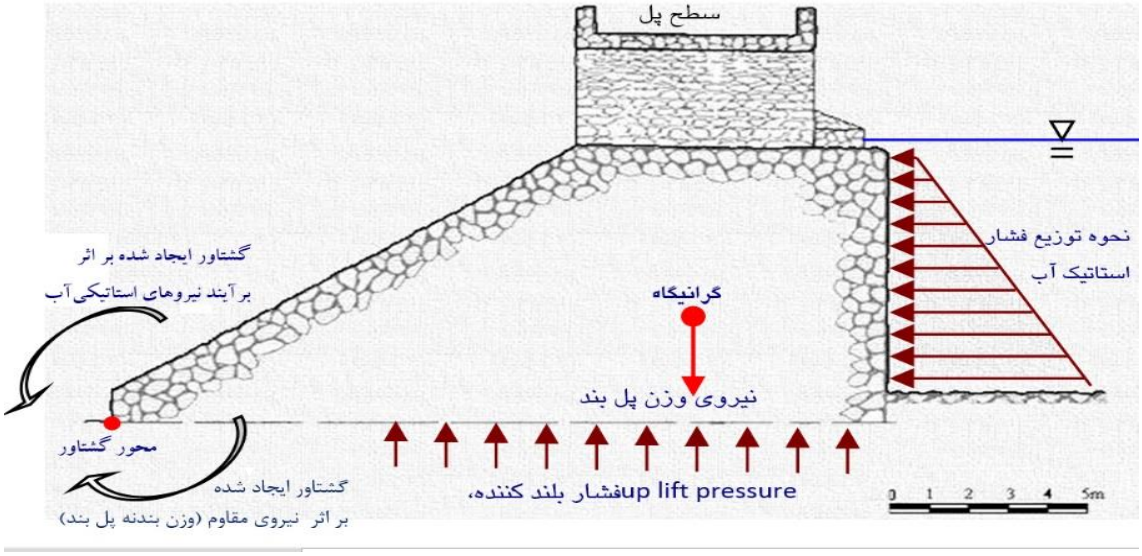
تمهیدات سازه‌ای در پل‌بند امیر جهت پایداری:

انتخاب موقعیت پل‌بند: معمولاً سدها در محل‌هایی ساخته می‌شوند که عرض رودخانه کم و دیواره‌ها و کف رودخانه استقامت مناسبی دارند. سازه این بندها فشار آب ذخیره شده را به دیواره رودخانه منتقل می‌نمایند. ولی در محل پل‌بند امیر، بلعکس، عرض رودخانه به صورت مصنوعی عریض شده‌است. رودخانه کُر در دشت کربال و مرودشت دارای دیواره و کف سست و غیر مقاوم است و سازه‌ای که در آن محل ساخته می‌شود نمی‌تواند فشار آب را به دیواره رودخانه منتقل نماید. بنابراین سازه پل‌بند امیر، باید به صورت وزنی عمل کند و خود ایستا باشد. عریض نمودن مصنوعی عرض رودخانه با عمق کم، موجب می‌گردد تا در هنگام طغیان، نیروی دینامیکی آب در سطح گسترده‌تری پخش گردد و از فشار آن کاسته شود. با بررسی تصویر هوایی بند امیر (تصویر ۳) به سهولت می‌توان دریافت که مسیر اصلی رودخانه در نیمه غربی پل‌بند بوده و نیمه شرقیِ دریاچه‌ی بالادست به‌صورت دست‌کَند به‌وجود آمده‌است. **مصالح:** این پل‌بند از سنگ‌های آهکی و ملات ساروج (آهک، رس، خاکستر و...) ساخته شده‌است. سنگ‌های آهکی ریشه‌دار با هشت و گیر کامل؛ اندود ساروج بر روی کلیه سطوحی که با آب در تماس‌اند. در برخی منابع تاریخی از کاربرد آهن و سرب در اتصالات یاد شده که بیشتر به افسانه می‌ماند (فرشاد، ۱۳۷۶: ۲۶۷). ابن‌بلخی جغرافیدان قرن پنجم هجری در فارس‌نامه آن را چنین معرفی می‌کند: ...پس شادروانی عظیم کرد از سنگ و صهروج در پیش و پسِ بند و آن‌گه این بند بآورد از معجون صهروج و ریگ ریزه چنانک آهن بر آن کار نکند (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۱: ۴۲۷).

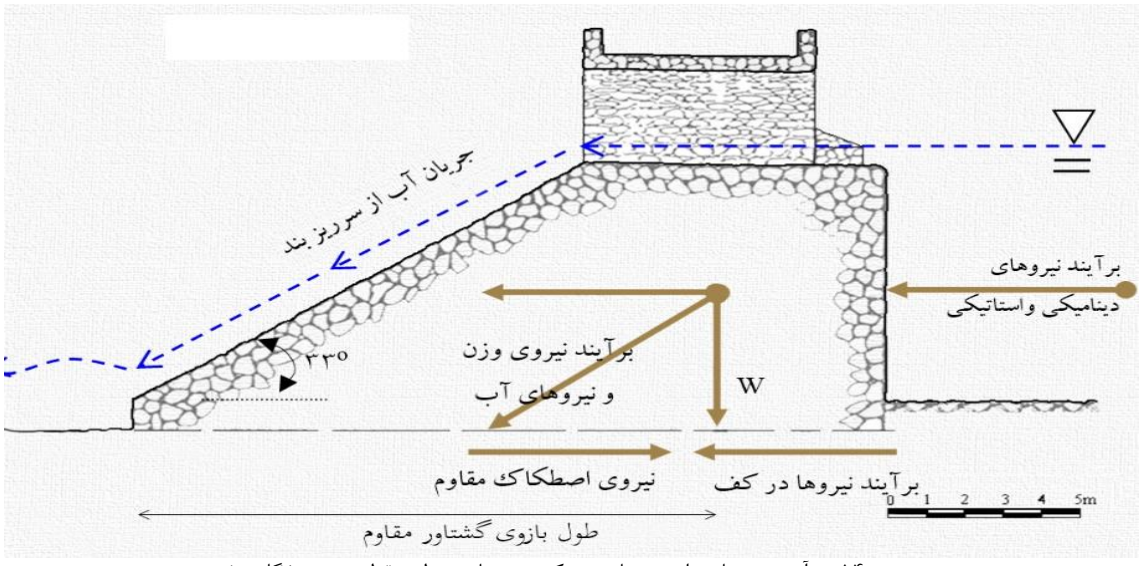
بستر و پی: بر اساس عملیات گمانه‌زنی سازمان آب منطقه‌ای فارس، عمق رودخانه قبل از رسوب گرفتن کف، ۹,۵ متر و عمق پی‌سازی در حدود ۵,۵ متر می‌باشد (سازمان آب منطقه‌ای فارس، ۱۳۸۴: ۳۸). به عبارتی بیشتر از یک‌دوم ارتفاع سازه بر سطح زمین، ریشه در زمین دارد و پایه ساختمان را بر زمینِ سخت قرار داده‌اند. در کتاب فارس‌نامه ابن‌بلخی ذکر شده که قبل از ساختن بند، آب را از دو جناح رودخانه منحرف کرده، سپس بستر رودخانه را در محل بند با قطعات بزرگ سنگ و ملات ساروج سنگ‌فرش کرده، آن‌گاه بند را روی این صفحه سنگی بنا نهاده‌اند (رستگارفسایی، ۱۳۷۴: ۱۵۲). **بدنه پل‌بند:** مقطع عرضی سازه، شکل ذوزنقه‌ای دارد (با ابعادی که پیشتر گفته شد)، این شکل مناسب‌ترین شکل سازه در برابر گشتاورها و تنش‌های گفته شده‌است؛ موجب افزایش سطح تماس پایه با بستر و افزایش اصطکاک مقاوم می‌شود و نیز گشتاور مقاوم در برابر واژگونی را با توجه به موقعیت گرانیگاه و وزن سازه، بیشتر می‌کند. همچنین در هنگام طغیان، از سرریز ناگهانی و تخریبی آب جلوگیری می‌کند و آب با شیب مناسبی به حوضچه آرامش می‌ریزد. "اگر منتج تمام نیروهای وارد بر سد، از خارج قاعده آن بگذرد، سد واژگون خواهد شد، مگر آن‌که بتواند در مقابل تنش‌های کششی مقاومت کند. از آن‌جا که سدهای وزنی برای حالتی طراحی می‌شوند که هیچ‌گونه تنش کششی بر آن‌ها وارد نشود، بنابراین منتج نیروها بایستی از یک‌سوم میانه قاعده عبور نماید." (احمدی، ۱۴۰۱: ۵). شکل ذوزنقه‌ای مقطع عرضی، برآیند نیروها را در حالت بهینه قرار می‌دهد.

دیوارهای حفاظتی جدار رودخانه: از آن‌جا که رود کر در ناحیه کربال دارای بستر و بدنه‌ای سست می‌باشد، برای جلوگیری از رانش خاک‌های کنار رودخانه، دیوارهای حائلی در فراز و پایین بند، به طول حدود ۲۰۰ متر و با عرض بیش از ۲ متر با سنگ و ملات ساروج احداث کرده‌اند.

تصویر ۱۲- برش عرضی رودخانه و نمای پل‌بند امیر در بالادست (نمای شمالی). منبع: (نگارنده)



تصویر ۱۳- برش عرضی پل‌بند امیر؛ نیروهای وارد بر پل‌بند. منبع: (نگارنده)



تصویر ۱۴- برآیند نیروهای وارد بر سازه در یک‌سوم میانی سطح مقطع. منبع: (نگارنده)

کانال انحرافی: این کانال هم‌زمان با ساخت پل‌بند و به منظور انحراف آب رودخانه و ایجاد بستری خشک برای عملیات ساختمانی، ساخته شده و در حقیقت نقش تونل انحرافی سدهای امروزی را داشته‌است. این کانال هم‌اکنون کنترل کننده میزان بالا آمدن آب پشت بند می‌باشد.

حوضچه آرامش: در سرتاسر بخش جنوبی (پایین دست پل‌بند امیر) حوضچه آرامشی به عرض بیش از ۲۰ متر ایجاد شده که از تأثیر مخرب آب پس از سرریز شدن از روی بند جلوگیری می‌کند. احتمالاً، این حوضچه به‌صورت طبیعی در اثر آزادشدن انرژی حاصل از سقوط آب در پای‌بند و بر اثر جمع شدن رسوبات در حدود ۲۰ متر بعد از بند، به‌وجود آمده که وضعیت و استحکام آن با نیرو و انرژی آب‌های طغیانی در حال تعادل است.

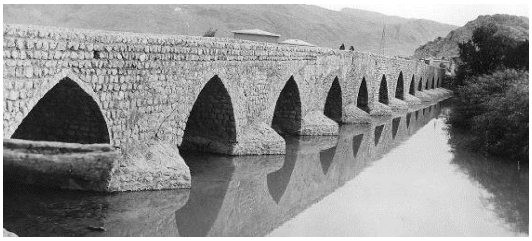
پایه‌های پل: بر روی تاج بند، پلی با ۱۳ دهانه بر پا شده‌است. تمهیداتی که جهت مقاومت پایه‌های پل

اندیشیده شده شامل وزن پل، شکل پایه‌ها و اتصال پایه‌ها به تاج بند است. پایه‌ها در بالادست فرم آب‌شکن زاویه‌دار (مثلثی) دارند که باعث کمتر شدن اثر نیروی دینامیک آب بر پل می‌شود. همچنین در پایه‌های پل در سطح اتصال با تاج سد، سنگ‌های بزرگ تراشیده منظم قرار داده‌اند که موجب مصون ماندن مصالح از آب‌بردگی در طی زمان شده‌است.

دهانه‌های پل: بر روی پایه‌ها، تاق‌هایی با قوس جناغی اجرا گشته و سطح پل بر آن استوار شده‌است. مسئله‌ای که در ساخت دهانه‌های این پل رعایت شده، ظرفیت گذردهی سیلاب‌ها از آن بوده که با توجه به حداکثر میزان طغیان رودخانه کُر در طی سال، سنجیده شده‌است. در شرایط طغیان رودخانه که تقریباً هر سال یک‌بار اتفاق می‌افتد، بیشترین حد تنش‌های هیدروستاتیکی و هیدرودینامیکی آب بر سازه بند وارد می‌شود.

تصویر ۱۵- دیوار حفاظتی پایین‌دست بند و حوضچه آرامش.
منبع: (نگارنده)

تصویر ۱۶- کانال انحرافی بند امیر موسوم به نهر گاوشیر.
منبع: (نگارنده)



تصویر ۱۷- بالادست بند امیر در زمان پرآبی و سرریز آب.
منبع: (پایگاه میراث جهانی تخت جمشید، ۱۳۸۰)

تصویر ۱۸- استفاده از سنگ‌های بزرگ تراش خورده در پایه تاق جهت جلوگیر از آب بُردگی. منبع: (نگارنده)

نتیجه‌گیری

بهینه‌سازی سازه‌ها در طی تاریخ، بیشتر بر اساس تجربه و آزمون و خطا در قرون متمادی صورت گرفته‌است. البته شواهد معدودی نیز مبنی بر طراحی و محاسبات هندسی به فراخور علوم زمان در برخی کتب و یافته‌های تاریخی دیده می‌شود. طی قرن‌ها، سازه‌ها و ساختمان‌های بسیاری به دلیل مشکلات فنی، یا بر اثر وقایع پیش‌بینی ناپذیر از بین رفته‌اند. می‌توان گفت آن‌چه از روزگاران دور باقی مانده، نسبت به بناهای مشابهِ هم دوره‌ی خود کامل‌تر و کم ایرادتر بوده، چنین آثاری در دوره‌های پسین به‌عنوان یک تجربه موفق، الگوی ساخت‌وسازهای بعدی قرار می‌گرفته‌اند. در مورد پل‌بند امیر نیز گذشت زمان، خود گواهی بر استحکام آن است؛ اما مطالعه و شناخت دلایلِ فنی این پایداری، فرصتی برای ثبت تجربیات موفق و دانش مهندسی گذشتگان به‌عنوان میراث ارزشمند انسان به‌شمار می‌رود؛ همچنین این شناخت، راهبردها و شیوه‌های حفاظت و مرمت کالبد پل‌بند را نیز تعیین می‌کند.

طبق یافته‌های این پژوهش، پایداری پل‌بند امیر تحت نیروها و تنش‌های هیدرولیکی و تغییرات قابل‌توجه در این نیروها در زمان طغیان رودخانه و زلزله و ضربات دائمی جریان آب، دلایل ویژه‌ای دارد که بخشی مربوط به طراحی هوشمندانه‌ی خصوصیات شکلی و بخش دیگر مرتبط با جزئیات اجرایی و تأسیسات و اجزای جانبی است. تعیین پهنا و عمق مخزن سد، نیز حوضچه‌ی آرامش در پایین دست، کانال انحرافی و دیوارهای محافظ جدار رودخانه، نقش تعیین‌کننده‌ای

در ماندگاری این پل‌بند دارد. جزئیات اجرایی هم‌چون انتخاب مصالح، هشت‌وگیر و اتصالات بین اجزاء، نحوه پی‌سازی، افزایش وزن سد با ساخت پل بر روی آن، از دلایل بسیار مهم استحکام این اثر تاریخی است. در این میان اما طراحی هوشمندانه و علمی خصوصیات شکلی پل‌بند امیر، از شناخت تجربی و کاربردی نیروهای هیدرولیکی و درک رفتار اجزای سازه‌ها در مقابل این نیروها، توسط طراحان و مهندسان در زمان احداث آن، حکایت دارد. به عبارتی آن‌چه دوام بند امیر را طی هزار سال تضمین نموده، نبوغ و دانش قبل از مهندسی ایرانیان باستان، به همراه تجربیاتِ فراوانِ آن در ساخت این‌گونه سازه‌های آبی است. سخت-کوشی و نبوغ و تجربه‌ای که میراث ارزشمندی برای نسل امروز به‌شمار می‌رود. اما این‌که گذشتگان تا چه اندازه در زمینه طراحی سازه‌های آبی از علوم و محاسبات مهندسی و نظری بهره گرفته‌اند و این‌که شناختشان از نیروهای وارد بر سازه، چگونگی توزیع و اثرات آن‌ها، تا چه اندازه با علوم امروزین مشابهت دارد، نیازمند سلسله پژوهش‌هایی در این زمینه است.

منابع

- اشمیت، اریک (۱۳۷۶)، *پرواز برفراز شهرهای باستانی ایران*، آرمان شیشه‌گر، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه).
- بی‌نام (۱۳۸۴)، *گزارش بند امیر و تأسیسات آن*، شیراز: سازمان آب منطقه‌ای فارس. (گزارش منتشر نشده)
- جعفری، عباس (۱۳۶۷)، *گیتاشناسی ایران*، جلد دوم، رودها و رودخانه‌ها، تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی و گیتاشناسی.
- جواهری، پرهام؛ جواهری، محسن (۱۳۷۸)، *چاره آب در تاریخ فارس*، جلد اول، تهران: کمیته ملی آبیاری و زهکشی ایران، گنجینه ملی آب ایران.
- حاج‌سیدجوادی، احمد (۱۳۷۱)، *دایره‌المعارف تشیع*، جلد سوم، تهران: بنیاد اسلامی طاهر.
- حدادعادل، غلامعلی (۱۳۷۸)، *دانشنامه جهان اسلام*، جلد ۴، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.
- حیدری‌بنی، داریوش (۱۳۸۰)، *بررسی هیدرولیکی پل‌های تاریخی*، دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی، جلد سوم، ارگ بم، ۴۲۵-۴۲۲.
- حیدری‌بنی، داریوش (۱۳۸۰)، *طرح مرمت پل بابا محمود*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- راهساز، حسن (۱۳۸۳)، *نگرشی بر معماری آبی رودخانه کُر*، پایگاه میراث جهانی تخت جمشید. (گزارش منتشر نشده)
- رستگارفسائی، منصور (۱۳۷۴)، *فارسنامه ابن بلخی*، شیراز: انتشارات بنیاد فارس شناسی.
- زند، معصومه؛ جوان، محمود (۱۳۸۶)، *ترمیم و بازسازی تأسیسات آبگیری بند باستانی امیر روی رودخانه کُر در استان فارس*، دومین کنفرانس ملی تجربه‌های ساخت تأسیسات آبی و شبکه های آبیاری و زهکشی، دانشگاه تهران، ۳۹-۳۰.
- شریفی، مهناز (۱۴۰۰)، نگرشی بر فعالیت‌های عمرانی ساسانیان در زمان شاپور اول در خوزستان مطالعه موردی پل بندهای شوشتر و رامهرمز، *مجله مطالعات ایرانی*، شماره سی و نهم، ۱۹۳-۱۶۳.
- عنایتی، علیرضا (۱۳۹۴)، *مطالعه تطبیقی پل‌بند دزفول با پل‌بند شادروان شوشتر*، دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشگاه بیرجند. ۲۰-۱.
- فرشاد، مهدی (۱۳۷۶)، *تاریخ مهندسی در ایران*، تهران: انتشارات بلخ.
- کریمی، شهرام (۱۳۹۴)، بهره‌برداری مجدد سازه‌های آبی تاریخی در مقایسه با احداث سازه‌های جدید آبی مشابه به روش AHP، *نشریه آبیاری و زهکشی ایران*، شماره ۶، ۱۰۲۰-۱۰۰۵.
- کوروس، غلامرضا؛ رضا، عنایت‌الله؛ امام‌شوشتری، محمدعلی (۱۳۵۰)، *آب و فن آبیاری در ایران باستان*، تهران: انتشارات شرکت سهامی ایران چاپ.
- مخلصی، محمدعلی (۱۳۷۹)، *پل‌های قدیمی ایران*، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

- مروجی، خاطره؛ پورنادری، حسین (۱۳۹۲)، بررسی تداوم سنت‌های مؤثر در شکل‌گیری پل‌خواجو بر اساس مطالعه تطبیقی پل‌های تاریخی شهر اصفهان، *نشریه باغ نظر*، شماره ۲۷، ۷۰-۶۱.
- ملازاده، کاظم؛ محمدی، مریم (۱۳۷۹)، *دایره‌المعارف بناهای تاریخی*، جلد ۴، بناهای عام‌المنفعه، تهران: مؤسسه انتشارات سوره.

Vol. 5, Issue 4, Serial Number 20, Winter 2025, pp. 87-103

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

A Study on the Understanding of the Artistic Taste of Complementary Colors in Two Paintings by Abolhasan Ghaffari of the Characterization of the Nasrid Era Men Based on the Coloristic Approach

Elaheh Panjehbashi [1] (Corresponding Author)

[1] Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

(Received: 28.02.2025, Revised: 10.08.2025, Accepted: 11.08.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37014.1345

Abstract

Abolhasan Ghaffari Kashani was one of the most important famous artists of the Qajar period in the field of courtly iconography, and in his paintings, in addition to his original and unique features, his complete and accurate recognition of the use of complementary colors in the scientific history of color has also been addressed. Iranian color knowledge in the works of Iranian artists has a style and visual characteristics that have been passed on from one artist to another, and Abolhasan Ghaffari was also aware of color properties and how to use the structural components of color, contrast and simultaneous contrast. In his works, color taste in color theory was observed to display iconographic works, and in the two works discussed in this study, this point has been given special attention and shows the innovation of the present study. The purpose of the present study is to study traditional color theory based on color taste and simultaneous contrast and the use of warm and cool colors in two of his portrait paintings of Qajar courtiers. The main questions in this study are as follows: How is the representation and use of complementary colors used in character development in the works of Abolhassan Ghaffari Kashani? This research is qualitative and uses a descriptive-analytical method, and the analysis of the works is based on the study of the principles of traditional color theory, focusing on complementary colors and simultaneous contrast. The findings of this study show that Abolhassan Ghaffari had a high level of color knowledge and used the use of complementary colors in his works consciously and practically, emphasizing simultaneous contrast. In the works discussed in this study, simultaneous contrast and attention to warm and cool color natures were the artist's concern in two works of Qajar courtiers for representation.

Keywords: Qajar, Painting, Abolhassan Ghaffari, Court Iconography, Color Taste, Complementary Color.

1- Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

How to cite: Panjehbashi, E. (2025). A Study on the Understanding of the Artistic Taste of Complementary Colors in Two Paintings by Abolhasan Ghaffari of the Characterization of the Nasrid Era Men Based on the Coloristic Approach, *Journal of Applied Arts*, 5 (4), 87-103. Doi: 10.22075/aaj.2025.37014.1345

مقاله علمی- پژوهشی

جستاری بر شناخت مؤلفه‌های رنگ‌های مکمل در دو نقاشی ابوالحسن غفاری در شخصیت‌نگاری از رجال عصر ناصری بر اساس رویکرد رنگ‌شناسی

الهه پنجه‌باشی (نویسنده مسئول) [۱]

[۱] دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.37014.1345

چکیده

ابوالحسن غفاری کاشانی یکی از مهم‌ترین هنرمندان نامی دوره قاجار در زمینه نقاشی پیکرنگاری درباری بوده و در نقاشی‌های او علاوه بر ویژگی‌های بدیع و منحصربه‌فرد به شناخت دقیق کامل او در استفاده از رنگ‌های مکمل در تاریخ علمی رنگ نیز پرداخته شده‌است. دانش رنگی ایرانی در آثار هنرمندان ایرانی از سبک و ویژگی‌های بصری برخوردار بوده که سینه‌به‌سینه به هنرمندان انتقال یافته و ابوالحسن غفاری نیز امری آگاه از خواص رنگی و نحوه استفاده از مؤلفه‌های ساختاری رنگ، کنتراست و تباین هم‌زمان بوده‌است. در آثار او ذائقه رنگی در طبع‌شناسی رنگی برای نمایش آثار پیکرنگاری رعایت می‌شده و در دو اثر مورد بحث در این پژوهش این نکته مورد توجه ویژه قرار گرفته‌است و نوآوری پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. هدف از پژوهش حاضر مطالعه رنگ‌شناسی سنتی بر مبنای ذائقه رنگی و کنتراست هم‌زمان و استفاده از رنگ‌های طبع گرم و سرد در دو نقاشی پیکرنگاری از او از رجال دوره قاجار است. سؤالات اصلی در این پژوهش به این شرح است: نحوه بازنمایی و استفاده از رنگ‌های مکمل در شخصیت‌پردازی در آثار ابوالحسن غفاری‌کاشانی چگونه به‌کار رفته‌است؟ این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی است و تحلیل آثار بر اساس بررسی اصول رنگ‌شناسی سنتی با تمرکز بر رنگ‌های مکمل و کنتراست همزمان به‌کار رفته‌است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد ابوالحسن غفاری از دانش رنگی بالایی برخوردار بوده و نحوه استفاده از رنگ‌های مکمل را در آثار خود به صورت آگاهانه و کاربردی با تأکید بر کنتراست همزمان به‌کار برده‌است. در آثار موردبحث در این پژوهش کنتراست هم‌زمان و توجه به طبع‌های رنگ گرم و سرد موردتوجه هنرمند در دو اثر از رجال درباری دوره قاجار برای بازنمایی بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: قاجار، نقاشی، ابوالحسن غفاری، پیکرنگاری درباری، ذائقه رنگی، رنگ مکمل.

1- Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: پنجه‌باشی، الهه. (۱۴۰۴). جستاری بر شناخت مؤلفه‌های رنگ‌های مکمل در دو نقاشی ابوالحسن غفاری در شخصیت‌نگاری از رجال عصر ناصری بر اساس رویکرد رنگ‌شناسی، *نشریه هنرهای کاربردی*، ۵ (۴)، ۱۰۳-۸۷.

Doi: 10.22075/aaj.2025.37014.1345

مقدمه

یکی از نخستین هنرمندانی که به ذائقه رنگی سنتی در آثار خویش توجه ویژه داشته و به این علم واقف بوده‌است، ابوالحسن غفاری است. دانش رنگ‌شناسی سنتی ایرانی و نوشته‌های به‌جای مانده گواه این مطلب است که رنگ در فرهنگ و ذائقه هنری رنگی ایرانی دانشی بوده که طبع گرم و سرد و ذائقه رنگی در آن رعایت می‌شده‌است. رنگ‌های مکمل و طبع آن‌ها همواره موردتوجه هنرمندان سنتی ایرانی بوده‌است و غفاری این امر را در آثار رنگی خود موردتوجه قرار داده که دو مورد آن در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. هدف از پژوهش حاضر مطالعه رنگ‌شناسی سنتی بر مبنای ذائقه هنری رنگ‌شناسی و تضاد رنگی هم‌زمان و استفاده از رنگ‌های طبع سرد و گرم در دو نقاشی پیکرنگاری از او است. سؤال اصلی در این پژوهش به این شرح است: نحوه بازنمایی و استفاده از رنگ‌های مکمل در بازنمایی شخصیت‌پردازی آثار ابوالحسن غفاری کاشانی چگونه بوده‌است؟ ضرورت و اهمیت تحقیق به این دلیل است که هنرمند موردمطالعه (ابوالحسن غفاری) از نظر شناخت رنگ‌ها، سلیقه رنگی و آشنایی با ترکیبات رنگی مهارت بالایی داشته‌است، اما این جنبه از آثار او تاکنون به‌صورت مستقل و جامع موردبررسی قرار نگرفته‌است. همین موضوع لزوم انجام پژوهش حاضر را آشکار می‌سازد.

پیشینه پژوهش

تاکنون تعدادی از محققان به مطالعه آثار ابوالحسن غفاری پرداخته‌اند ولی در هیچ یک از پژوهش‌های ذکر شده، به بررسی مزاج رنگی در آثار او توجه نشده‌است. در ادامه به معرفی برخی از مهم‌ترین پژوهش‌های نام‌برده پرداخته می‌شود. **کتاب‌ها:** پنجه‌باشی «تحولات ساختاری نقاشی پیکرنگاری درباری از دوره فتحعلی شاه تا ناصرالدین شاه قاجار» (۱۴۰۴)، در کتاب خود به هنر پیکرنگاری درباری دوره قاجار پرداخته و به صنیع‌الملک غفاری نیز در فصل سه بخش پیکرنگاری درباری ناصری اشاراتی داشته‌است. همچنین او در کتاب «بازشناسی روند تطور و تحول آثار محمودخان ملک‌الشعرا بر اساس شهرنگاری» (۱۴۰۲)، به نقاشی پیکرنگاری دورخ ناصری پرداخته و به هنرمندان این دوره اشاراتی داشته‌است. شیرازی «کشف الصناعه و مخزن البضاعه» (۱۳۲۶)، ق؛ قوللسی اندلسی «تحف الخواص فی طرف الخواص (فی صنعه الامده و الاصباغ و الادهان)» (۱۴۲۷)، در کتاب و رساله خود مراحل مختلف کتاب‌آرایی و رنگ‌سازی و استفاده از رنگ را موردبحث و بررسی قرار داده‌است و کامل‌ترین کتاب در زمینه تخصصی رنگ در دوره قاجار است. مایل‌هروی «کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسایل در زمینه خوشنویسی، مرکب‌سازی» (۱۳۹۷)، کتابی است که به کتاب‌آرایی در ایران و افغانستان پرداخته‌است. بنی‌اردلان «سر فرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران» (۱۳۸۷)، به مسیر هنر نگارگری ایران تا دوره قاجار و فعالیت‌های ابوالحسن غفاری می‌پردازد. آغداشلو «از خوشی‌ها و حسرت‌ها، برگزیده گفتارها و گفتگوها» (۱۳۷۸)، در مصاحبه‌های خود که به‌صورت کتابی جمع‌آوری شده‌است به هنر ایران و هنرمندان آن و رنگ و نور ایرانی پرداخته‌است. کریم‌زاده‌تبریزی «احوال و آثار نقاشان قدیم ایران» (۱۳۷۶)، در کتاب سه‌جلدی خود که جلد یک آن در این پژوهش برای زندگینامه ابوالحسن غفاری مورداستفاده قرار گرفته‌است زندگی و آثار هنرمندان ایرانی و آثار آنان را به نیکویی جمع‌آوری کرده‌است. **مقالات:** مبشرمقصود و کوچک‌زایی «مروری بر رنگ‌دانه‌های سنتی (بخش اول): سفید سرب و قرمز سرب» (۱۴۰۱)، به بخش شیمیایی رنگ‌دانه‌های سنتی به‌کاررفته در هنر نقاشی ایرانی پرداخته‌است. مراثی، پوریایی و پاکدامن، «مروری بر شناسایی مواد رنگین مورداستفاده در تذهیب مرصع (با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ و ۵ هجری)» (۱۴۰۰)، به رنگ‌دانه‌های استفاده شده در تذهیب‌های مرصع ایرانی پرداخته‌است. پوریایی و شایسته‌فر، «آشنایی کلی با مبانی رنگ‌سازی در هنرهای سنتی ایران (با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ تا ۶ هجری)» (۱۳۹۹)، مبانی رنگ‌سازی هنرهای سنتی ایران را مورد بررسی

قرار داده‌اند. پورحسن در مقاله‌ای با عنوان «تاریخچه آموزش هنر نقاشی در دارالفنون در دوره قاجار» (۱۳۹۹)، به آموزش نقاشی در دارالفنون پرداخته‌است. در مقاله کهوند و رفیع‌زاده‌مژدهی در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه بازنمایی شخصیت در آثار پیکره‌نگاری صنیع‌الملک غفاری» (۱۳۹۹)، به شخصیت‌پردازی از رجال قاجاری اشاره شده‌است. رحمانی و حسینی «نیت‌مندی و ارتباط آن با رنگ‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های درباری قاجار» (۱۳۹۸)، دیوارنگاره‌های درباری قاجار، رنگ آن و کیفیت روغن آن را مورد بررسی قرار داده‌اند. ابراهیمی‌پور در مقاله‌ای با عنوان «بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری» (۱۳۹۱)، به هنر نگارگری و جایگاه نور و رنگ در هنر ایرانی پرداخته‌است. برخواه در مقاله‌ای با عنوان «صنیع‌الملک مؤسس اولین هنرستان نقاشی در ایران» (۱۳۹۰)، به فعالیت هنری ابوالحسن غفاری پرداخته‌است. مراثی و پوریایی «مروری بر روش‌های کلی ساخت و امتزاج رنگ و مرکب به روش‌های کهن اسلامی» (۱۳۹۹)، مسکوب «درباره تاریخ نقاشی قاجار» (۱۳۷۸)، به انواع سبک و کیفیت رنگ و نقاشی دوره قاجار پرداخته‌است. در مجموع در زمینه ذائقه رنگی در آثار او پژوهش مستقلی صورت نگرفته‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی و در حیطه پژوهش‌های کیفی است. جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و با ابزار فیش‌برداری و بارگیری نسخه‌های اینترنتی تصاویر انجام شده‌است. داده‌های استقرایی برای رسیدن به مطالعه طبع رنگی ذائقه رنگی در رنگ‌های مکمل در دو اثر جامعه آماری بررسی شده‌است. جهت شکل‌گیری این مطالعه نمونه‌گیری هدفمند در دو نسخه نقاشی با استفاده از رنگ‌های مکمل از رجال دربار قاجار در حراج بونامز معرفی شده و به‌صورت کارآمد نشان می‌دهد با نظر به متغیرهای پژوهش گزینش شده و در این بررسی موردمطالعه قرار خواهد گرفت.

مبانی نظری

ابوالحسن غفاری ۱۲۸۳-۱۲۲۹ هـ‌ق/ ۱۸۶۶-۱۸۱۴م

ابوالحسن غفاری‌کاشانی، معروف به ابوالحسن ثانی ملقب به صنایع‌الملک فرزند میرزامحمد غفاری هنرمند سده سیزدهم هـ‌ق حدود سال ۱۲۲۹ هـ‌ق در شهر کاشان به دنیا آمد و در شانزده سالگی برای آموختن هنر نقاشی نزد استاد مهرعلی اصفهانی نقاش‌باشی معروف دربار فتحعلی شاهی به آموزش نقاشی مشغول گشت. او در سال ۱۲۵۸ هـ‌ق با تک‌چهره‌ای از رنگ‌روغن از چهره محمدشاه به سمت نقاش‌باشی دربار مفتخر شد (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۹). قدیمی‌ترین اثر ابوالحسن خان با رقم چاکر جان‌نثار ابوالحسن ثانی‌غفاری در سال ۱۲۵۸ هـ‌ق است که آثارش را با رقم ابوالحسن ثانی‌غفاری امضاء می‌کند (حسینی، ۱۳۷۷: ۷۶). ابوالحسن پس از مدتی از ایتالیا به ایران بازگشت و با وسایلی که تهیه کرده بود، به تأسیس مدرسه نقاشی که مدت‌ها آرزوی تأسیس آن را در اندیشه داشت پرداخت. در سال ۱۲۷۳ هـ‌ق صورت‌های نقاشی «تالار نظامیه» را که چند سال پیش به «عمارت لقانطه» معروف شده بود برای میرزاآقاخان نوری اعتمادالدوله به اتمام رسانید. در سال ۱۲۷۷ هـ‌ق به موجب فرمان ناصرالدین‌شاه، شاهزاده اعتضادالسلطنه وزیرعلوم رسماً طبع و نشر روزنامه را به ابوالحسن‌خان داد و او در هر شماره تصاویری از رجال را تصویر می‌کرد (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۷۶: ۲۴-۲۳). دوستعلی‌خان معیرالممالک در کتاب خود رجال عصر ناصری می‌نویسد «فن او در رنگ و روغن شبیه‌سازی و کپی بود...» (معیرالممالک، ۱۳۶۱: ۲۷۴-۲۷۳). صنیع‌الملک به موضوع‌های اجتماعی نیز توجه نشان می‌داد ولی به مقتضای موقعیتش بیشتر یک چهره‌نگار درباری بود. این جنبه از واقع‌گرایی او در کار برخی از نقاشان عهد ناصری شکل بارزتری پیدا کرد (پنجه‌باشی، ۱۴۰۴: ۱۳۴). عالی‌ترین شاهکار بی‌نظیر صنیع‌الملک کتاب معروف «هزار و یک‌شب» در کتابخانه گلستان است؛ کتاب به خط آقامیرزا

محمدحسین وزیر خطاط نامی آن دوره است (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۷۶: ۲۸). طسوجی این کتاب را در سال ۱۲۵۹ هـ‌ق از عربی به فارسی ترجمه و سروش اصفهانی اشعار آن را به نظم درآورده‌است (سمسار، ۱۳۷۹: ۵). او در سن پنجاه‌وچهارسالگی از دنیا می‌رود. فرهادمیرزا معتمدالدوله در کتاب زنبیل، ماده و تاریخ مرگ این هنرمند را چنین انتخاب می‌کند: «نقاش چرسی بمرد...» (هادی، ۱۳۶۶: ۱۲۷). صنیع‌الملک حدود ۵۲ الی ۵۴ سال زیسته است، مجموعه آثاری که از او باقی‌مانده حاصل ۲۰ الی ۲۵ سال دوره پایانی عمر اوست (گلبن، ۱۳۸۲: ۳۱۱). او از دو فضای ایرانی و اروپایی استفاده کرده و آن را به شیوه‌ای منحصربه‌فرد ترکیب کرده‌است. در هنر پیکرنگاری وی چهره‌نگاری و شبیه‌سازی از معیارهای سنتی نقاشی ایرانی فاصله گرفته و روی به هنر غربی آورده و با دیگر خصایص هنر ایرانی آن را ترکیب کرده‌است (پنجه‌باشی، ۱۴۰۲: ۲۳). پس از مرگ صنیع‌الملک در سال ۱۲۴۷ ش/ ۱۲۸۵ ق نقاش فرانسوی موسیوکنستان[1] موقتاً جانشین وی شد؛ اگر چه مدرک قابل‌توجهی درباره برنامه درسی نقاشی در مدرسه پس از صنیع‌الملک وجود ندارد اما به نظر می‌رسد مزین‌الدوله روش کار صنیع‌الملک را الگوی برنامه درسی خود قرار داده‌است (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۴۱).

طراحی و شخصیت‌نگاری از رجال درباری

تکنیک محبوب هنرمند طراحی، نقاشی آبرنگ و رنگ و روغن بوده‌است که به مدد این تکنیک‌ها می‌توانسته تابلوهای متنوع را نقاشی کند (حسینی و بوذری، ۱۳۹۶: ۸۶). تخصص او چهره‌گرایی واقع‌گرایانه بود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳). او خصوصیات روحی افراد را شناخته و به خوبی به تصویر می‌کشید (ذکا، ۱۳۷۸: ۵۵۹). در شبیه‌سازی نهایت وسواس را داشت (کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۷۶: ۲۷). در نمایش خصوصیات ظاهری افراد، دقت بالایی داشت (ذکا، ۱۳۸۲: ۵۶). صنیع‌الملک را باید از نخستین هنرمندان ایرانی دانست که به بیان ویژگی‌های شخصیتی و بازنمایی سلوک اخلاقی و رفتاری مدل‌های خود توجه داشته‌است و برای نمایش این خصوصیات تدابیر بصری متفاوتی را به‌کار گرفته‌است. وی تنها به پرداختن عناصر برجسته‌ای چون چشم‌ها، بینی و دهان بلکه برای اجزای دیگر نیز اهمیت قائل شده‌است. از دیگر تدابیر بصری که هنرمند در جهت بیان و نمایش خصلت درونی مدل‌ها به‌کارگرفته تغییر تعمدی ابعاد و فرم پیکره‌ها است (کهوند و رفیع-زاده‌مژدهی، ۱۳۹۹: ۵۹). ذکا صنیع‌الملک می‌ستاید و در مورد هنر او معتقد است برعکس هنرمندان قبلی ایران که دید ذهنی و درونی داشتند دید او عینی است؛ وی یک هنرمند ناتورالیست بوده و همه مظاهر طبیعت را به همان صورت و شکلی که می‌دید بیان می‌کرد و با آن‌که از شیوه‌های هنر غربی آموخته بود هیچ‌گاه خود را در برابر آن نباخت (امامی، ۱۳۵۴: ۱۱۳). تصاویر (۱) الی (۴) از نمونه آثار غفاری است.

تصویر ۱- چهره میرزا هاشم امین خلوت، صنیع‌الملک غفاری، اواسط قرن ۱۹ م، طراحی، گرافیت روی کاغذ، ابعاد: ۱۰,۲× ۱۵,۲ سانتی‌متر، شماره دسترسی: ۲۰۱۸,۴۱۱. منبع: (URL: 1)

[1] Konstan: نقاش فرانسوی که در دوره قاجار به ایران آمد و به‌عنوان نقاش مدرسه دارالفنون فعالیت می‌کرد و هشت سال پایانی عمرش را در ایران فعالیت می‌کرد. قدیمی‌ترین سندی که از شروع فعالیت‌های کنستان در دارالفنون موجود است سندی خطی از روزنامه مدرسه مبارکه دارالفنون مورخ یکشنبه ۲۶ شهر جمادی‌الاولی ۱۲۸۰ ق. است (پورحسن، ۱۳۹۹: ۴۱).

تصویر ۲- شاهزاده عبدمیرزا عزالدوله برادر ناصرالدین‌شاه و عمله خلوت در چمن سلطانیه، آبرنگ و گواش، ابعاد ۳۷/۳×۲۶/۷ سانتی‌متر، سنه ۱۲۷۶، کاخ موزه گلستان تهران، شماره موزه‌ای: ۸۵۶۰. منبع: (ذکا، ۱۳۸۲: ۱۵۲)

تصویر ۳- شاهزاده خوش‌سیما احتمالاً ملک‌آرا، پسر فتحعلی‌شاه و عمله خلوت، آبرنگ روی کاغذ، ابعاد: ۳۰× ۴۰ سانتی‌متر، چاکر درگاه ابوالحسن غفاری، کاخ موزه گلستان تهران، شماره موزه‌ای: ۸۶۷۱. منبع: (ذکا، ۱۳۸۲: ۱۵۳)

تصویر ۴- میرزاابوالفضل طبیب‌کاشی و بیمار، آبرنگ روی کاغذ، ابعاد ۶۸/۵×۴۹/۵ سانتی‌متر، ۱۲۷۶ هـ‌ق، کاخ موزه گلستان، شماره موزه‌ای ۸۶۷۶. منبع: (ذکا، ۱۳۸۲: ۱۵۰)

رنگ‌های مکمل در دانش رنگ‌شناسی

اگر رنگ مهم‌ترین وسیله بیان حالت و مفهوم باشد، ترکیب رنگ باید از سطوح رنگی شروع شود (ایتن، ۱۳۸۴: ۲۱). کنتراست هم‌زمان از این حقیقت ناشی می‌شود که چشم در مقابل هر رنگ، به‌طور هم‌زمان به رنگ مکمل آن نیاز دارد و چنان‌چه رنگ مکمل ایجاد نشود چشم آن را خود به وجود می‌آورد، به همین خاطر است که مبانی اساسی هارمونی رنگ مشمول قواعد رنگ‌های مکمل است (حاجی‌امیری و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۷). احساس نظم و تعادل و ساختار منطقی در هماهنگی رنگی می‌تواند این تعادل را به وجود آورد (چیجی‌ئیوا، ۱۳۹۱: ۴۸). این پدیده به «کنتراست هم‌زمان»[2] شهرت دارد و بر آن اشاره دارد که چشم انسان فقط زمانی منطبق می‌شود یا در حال تعادل است که رابطه‌ای مکمل برقرار شود، تناسب و درجه خلوص و درخشندگی رنگ‌ها مهم است. اساسی‌ترین اصل هماهنگی از نقش مهم رنگ‌های مکمل سرچشمه می‌گیرد (ایتن، ۱۳۸۴: ۲۲). در آثاری که اساس کار بر پایه رنگ‌های متقابل (متضاد) شکل بگیرد؛ رنگ‌های مکمل با هم هماهنگ هستند و تأثیر تضاد آن در طبیعت نیز دیده می‌شود (بیرن، ۱۳۷۳: ۴۵). رنگ‌هایی که در مجاورت هم قرار می‌گیرند در جهت کاهش و یا افزایش تأثیرگذاری آن‌ها بر فضا و همچنین توجه به استقرار و جهت رنگ‌ها تأکید شده‌است (حاجی‌امیری و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۹). در تطابق رنگی، نقش رنگ‌های مکمل اساسی طراحی موزون را تشکیل می‌دهد؛ زیرا رعایت آن تعادل دقیق در چشم را برقرار می‌کند. اگر رنگ‌های مکمل با یکدیگر درست به‌کاربرده شود، اثری از تصویری ثابت را ایجاد می‌کند. هر رنگ با شدت خود بدون تغییر می‌ماند، در این‌جا عامل با اثر منطبق می‌شود و این قدرت تثبیت رنگ‌های مکمل در نقاشی اهمیت خاصی دارد (ایتن، ۱۳۸۴: ۴۸). وقتی دو رنگ مکمل در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند به امواج درخشش (روشنی) خود می‌رسند و زمانی که با هم ترکیب می‌شوند، نقش همدیگر را به‌هم‌ریخته و رنگ

[2] Simultaneous contrast

خاکستری به وجود می‌آورند (ایتن، ۱۳۸۴: ۴۸). رنگ‌های مکمل بالاترین درجه تباین و کنتراست را به وجود می‌آورند (حاجی‌امیری و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۷). آبی: نارنجی -ایمان خاضعانه، قناعت طبع، عزت‌نفس افتخارآمیز. قرمز: سبز- نیرو و قدرت مادی، رقت احساسات (همان: ۹۶).

پیشینه دانش رنگ‌شناسی در هنرنگارگری ایرانی

در گذشته نقاشان، کاتبان، رنگرزان و سایر هنرمندان با رنگ‌دانه‌ها شکل‌های مختلف هنری را خلق کرده‌اند. آغاز استفاده از رنگ‌دانه‌ها به جوامع اولیه بشری بازمی‌گردد (مبشرمقصور و کوچکزایی، ۱۴۰۱: ۲۱۰). در نگارگری ایرانی همه‌چیز وزن، حجم و جسمیت خود را از دست داده‌است و رنگ‌ها به نور مبدل شده‌اند. اساساً رنگ‌های تخت از نظر نگارگران نماد نور محسوب می‌شده‌است. از نظر نگارگران رنگ‌های اصلی و فرعی هم معنایی نداشته و رنگ‌ها بر یکدیگر ترجیح نداشتند و رنگ‌ها را با همان خلوصی که از طبیعت می‌گرفتند به‌کارمی‌رفته و هر وقت نگارگر ایرانی رنگ موردنظر خود را در طبیعت نمی‌یافت با ترکیب کردن رنگ‌های دیگر آن را می‌ساخت. اساساً همه رنگ‌ها در نگارگری ما روشن‌اند (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۷۵). در تعریف رنگ در رنگ‌سازی سنتی می‌توان گفت که رنگ ترکیب ظاهری و باطنی با ترتیبی خاص از مجموعه‌ای از عناصر است که دارای کیفیات متفاوت و چهار شیوه ساخت همراه با چهار طبع و چهار مزاج هستند و بر اساس تشابه مزاج و ارتباط با طبایع که منجر به شیوه ساخت می‌شود با یکدیگر ادغام شده و با رعایت این اصول رنگ‌های متفاوت حاصل می‌شوند. رنگی که با این شیوه حاصل می‌شود بدون شک می‌تواند دارای هر جنس، بافت و کاربردی با نهایت خلوص و درخشندگی باشد. در تعریف دیگر می‌توان گفت عناصر موجود در ساخت رنگ‌های سنتی، جاندارانی هوشمند و دارای طبع و مزاج هم‌چون انسان هستند که ترکیب کردن آن‌ها با یکدیگر بدون شناخت کیفیات مزاج (گرمی، سردی، تری و خشکی) منجر به بیماری و فساد آن‌ها خواهد شد (پوریایی و شایسته‌فر، ۱۳۹۹: ۹۶). شش نوع رنگ اصلی در رساله «عمده الکتان» و دوازده عنصر اصلی رنگ‌سازی در «تحف الخواص» قللوسی ذکر شده‌است (قللوسی‌اندلسی، ۱۴۲۷: ۶۴). در رنگ‌سازی سنتی مفهوم رنگ و ادغام آن‌ها یک مفهوم مادی و ظاهری نیست؛ برای شناخت، درک و ساخت محصول به‌دست‌آمده از رنگ‌های سنتی باید مزاج تک‌تک عناصری که در ساخت رنگ موردنظر به‌کارمی‌روند را بررسی نموده تا بتوان آن‌ها را با یکدیگر ممزوج کرد. ریشه کلمه عربی «امتزاج» و یا «ممزوج» در دستورات ساخت نسخه‌ها نیز به موضوع مهم ترکیب عناصر بر اساس مزاج منتهی می‌گردد. بنابر همین موضوع مزاج در امتزاج رنگ‌ها با یکدیگر است که محصول حاصله با رنگ‌های امروزی متفاوت است (مراثی، پوریایی و پاکدامن، ۱۴۰۰: ۵۱). با توجه به پژوهش‌های حاضر در علم تاریخ رنگ‌سازی کهن اسلامی امتزاج و ساخت همه رنگ‌ها در گذشته بر مبنای شیوه‌های ساخت چهارگانه عناصر (حرارتی، خیساندنی، فشردنی و پودر شدنی)، طبایع چهارگانه ارسطویی (آتش، هوا، آب و خاک) و مزاج عناصر (گرمی، سردی، تری و خشکی) بوده‌است. در حقیقت امتزاج چند عنصر به شکلی است که هر یک به اجزایی ریز تبدیل شده و سطوح بیشتری از هر یک با دیگری تماس پیدا می‌کند؛ بنابراین باید عناصر به حدی سابیده و سحق شوند که همگی با مزاج‌های متفاوت به‌اعتدال و همسانی مزاج برسند؛ به‌بیان دیگر دو عنصر را با دو مزاج متفاوت سرد و گرم به‌اعتدال و یکسانی مزاج رسانده به‌گونه‌ای که سردی و گرمی مزاج هیچ عنصری بر عنصر دیگر غالب نباشد. در نتیجه شاهد از بین رفتن مزاج و طبایع متفاوت در هر عنصر خواهیم بود بنابراین دیگر نباید سبکی و سنگینی سردی و گرمی مزاج عناصر را احساس کرد. در واقع میزان سحق و صلایه را تا اعتدال مزاج باید ادامه داد، یعنی تا یکی شدن رنگ عناصر و از بین رفتن دو مزاج متفاوت سرد و خشک و گرم و خشک و یکی شدن گرمی و سردی در فعل عناصر، امتزاج گونه ویژه‌ای از ترکیب با تأثیر و تأثر خاص است که مبحث اصلی رنگ‌سازی در قرون

پیشین بوده‌است؛ بنابراین در رنگ‌سازی پیشین پیوند و ارتباطی کاملاً مستقیم با علوم دیگر دارد (مراثی و پوریایی، ۱۳۹۹: ۸). در نتیجه شاهد یکی شدن رنگ عناصر طلق، صمغ عربی، زعفران و از بین رفتن مزاج و طبایع متفاوت در هر عنصر به‌صورت نسبی خواهیم بود؛ بنابراین دیگر نباید سبکی و سنگینی، سردی و گرمی مزاج عناصر را با حداقل حواس خود مانند بینایی و لامسه احساس کنیم به‌گونه‌ای که هر سه عنصر مانند یک واکنش شیمیایی برگشت ناپذیر تبدیل به یک عنصر شوند (مایل‌هروی، ۱۳۹۷: ۲۴). در هنر ایرانی ممزوج کردن برخی عناصر با مزاج‌های متفاوت از درجات گرم و خشک باعث فساد دارو یا رنگ‌شده و گاهی مزاج سمی و کشنده پیدا کرده و جزو سموم قتاله محسوب می‌شود (پوریایی و مراثی، ۱۳۹۷: ۲۰). با شناخت پیچیدگی‌های امتزاج و ارتباط علوم حکمت و فلسفه، داروسازی، رنگ‌سازی، نجوم و غیره با یکدیگر در علوم اسلامی هیچ دارو یا رنگی نه تنها فاسد و سمی نخواهد شد بلکه به پایداری و جاودانگی انسان و عناصر می‌انجامد (همان، ۱۳۹۹: ۶). به نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی در دوره‌های گذشته تا قاجار سنت رنگی امتزاج رنگی بر مبنای طبع رنگی را مدنظر خویش قرار داده و بر علم‌های متفاوت احاطه داشته‌اند. یکی از کتاب‌های مهم که به رنگ در دوره قاجار و ساخت و نحوه استفاده از آن اشاره داشته‌است کتاب «کشف الصناعه و مخزن البضاعه» است که توسط میرزامحمد بن‌محمد رفیع‌شیرازی در سال ۱۳۲۶ ق کتابت شده‌است. در این کتاب در بیان شانزدهم به صنعت نقاشی و نقشه نویسی و رنگ‌سازی اشاره داشته‌است «... بدان که نقاشان انواع رنگ ترتیب داده‌اند بر چوب و سقف و دیوار رنگ کنند و بدین هنر وجه معرض روزمره خود را حاصل نمایند و برای رنگ‌سازی اول باید روغنی تیار کنند بدن نهج که یک آسار سندروس را در آب انداخته با آتش جوش دهند چون گداخته شود نیم آثار روغن بذر کتان و نیم آثار روغن ترپتن در آن آمیخته و با چوبی حرکت دهند؛ هر وقت قوام آید از روی آتش برداشته سرد کرده در شیشه نگاهدارند؛ هرگاه که خواهند رنگ کنند هر رنگی که مقصود باشد در آن بیامیزند و به‌کاربرند...» در این کتاب به ساخت رنگ‌های سفید، سیاه، زرد، سرخ، سبز، بادنجانی، شنگرف، زنگار و طلای فرنگیو طریقه حل کردن آن، ساختن و بست سریشم، طریقه ساختن رنگ طلایی، ساختن کاغذ برای نقشه نویسی اشاره شده‌است. (شیرازی، ۱۳۷۳: ۳۰۲-۳۰۱). هنگامی که در مورد نیت هنرمند برای خلق اثر صحبت می‌شود؛ به نظر می‌رسد که هنرمند از قبل تصویر محصول نهایی را در ذهن خود داشته و سپس روی بستر انتخابی به آن عینیت داده و اثر خود را خلق می‌کند. این طرز تفکر نیت هنرمند را به دو بخش تقسیم می‌کند: مهارت‌های صرفاً تکنیکی برای کار با مواد و پیکره‌بندی اثر در ذهن هنرمند. طرح خلاقانه و ایده نهفته در اثر که معمولاً از مهارت هنرمند در کار با مواد جدا می‌کند. با چنین رویکردی نسبت به نیت‌مندی هنرمند، انتخاب، کاربرد و ویژگی‌های فیزیکی مواد استفاده شده توسط هنرمند و تمامی رنگ‌ها از تأثیر و اهمیت یکسانی در خلق جلوه‌های مختلف برخوردار می‌شوند و درتمامی لایه‌های دیوارنگاره‌ها، چه با ظرافت و چه بی‌پروا بر روی کار گذاشته شده باشند از ارزش برابر برخوردار خواهند بود (رحمانی و حسینی، ۱۳۹۸: ۳۵). رنگ‌ها در دوره قاجار طبیعی بود نه فرآورده شیمیایی یعنی آن را از مواد طبیعی می‌ساختند. آشنایی با کیفیات رنگ به مناسبت آشنایی با هنرها و صنایع مختلف و مهم‌تر از قالی‌بافی از قدیم در میان صنعتگران و هنرمندان ایرانی وجود داشت. رنگ‌ها همان‌طور که یادآوری شد معمولاً طیف‌ها و زمینه‌های قرمز و مخصوصاً قرمز ارغوانی، اخرا، سیاه، سبزهای زنگاری، زمردی، ترکیب‌های بینابین، مخلط و قرمز و قهوه‌ای، یشمی، غفایی و به‌طورکلی رنگ‌های شیرین زنده و شاداب هستند که برای چشم خوشایند و لذت بخشند. از رنگ‌های تلخ مرده و خفه و ملال‌آور مثلاً کبود چرک یا خاکستری کدر کمتر نشانی می‌توان یافت. در هنر ایران از قدیم قرینه‌سازی وجود داشت، در معماری، در نقوش ظرف‌ها و مخصوصاً در قالی‌بافی به خوبی دیده می‌شود. در ترکیب‌بندی تابلوهای دوره

قاجار هم قرینه‌سازی به‌شدت مراعات می‌شود و از اصول آن است (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۱). نقاش قاجار در ترکیب‌بندی رنگ‌ها سعی می‌کرد از طیف رنگ‌های شاد و فرح‌بخش استفاده کند. رنگ‌های مرده و اصطلاحاً چرک جایی در این میان ندارد؛ از رنگ‌های تلخ مرده و خفه و ملال‌آور مثل کبود چرک یا خاکستری کدر کمتر نشانی می‌توان یافت و به‌طورکلی رنگ‌ها شیرین، زنده و شاداب هستند که برای چشم خوشایند و لذت‌بخش است؛ این همان روح و عنصر ایرانی است که هنوز در نقاشی قاجار باقی مانده‌است (شفیع‌زاده و رجبی، ۱۳۸۷: ۶۸-۶۷). طیف رنگی خاکستری‌های رنگی از پس‌زمینه شروع می‌شود و سپس با رنگ‌های شاد و مفرح به سوژه اصلی می‌رسد و به عناصر حاشیه‌ای نقاشی ختم می‌شود. در حقیقت اساتید نقاشی قاجار به جای انتخاب سطحی متنوع از رنگ‌های فراوان، عمقی یکنواخت و محدود برمی‌گزیدند که غریب و شگفت‌انگیز است (آغداشلو، ۱۳۷۸: ۴۲). استفاده از انواع قرمزها از روشن‌ترین آن در مایه‌های نارنجی و صورتی و عنابی و قهوه‌ای که متمایل به قرمز است و بعد از قرمز، زرد طلایی، نارنجی، سیاه، یشمی، سبزهای زنگاری و زمردی به چشم می‌خورد (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۰۸). به نظر می‌رسد دانش رنگ‌شناسی در دوره قاجار به‌عنوان یک علم بوده و دانش تهیه رنگ‌ها و استفاده از آن به‌صورت علمی و کاربردی دررنگ‌های مکمل و بازتاب علمی آن در نقاشی‌های پیکرنگاری این دوره به چشم می‌خورد.

مطالعه شخصیت‌نگاری رجال ناصری و استفاده از رنگ‌های مکمل

در هنر نقاشی دوره قاجار ایرانیان شیوه‌های نقاشی اروپایی که به مذاقشان خوش می‌آمد انتخاب و آن را در سنت تصویری خود ادغام می‌کردند، در دستان هنرمندان صاحب‌ذوق معاصر، تلفیق شیوه‌های کهنه و نو به شیوه نقاشی متمایزی منجر شد که کاملاً ایرانی بود (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۶). ابوالحسن غفاری با سایه‌روشن کاری ملایم، رنگ‌آمیزی غنی آشنا شد و افزون بر این قواعد و اصول علمی طبیعت‌پردازی اروپایی را درک کرد. او در کار خود می‌کوشید به تلفیق تازه‌ای از سنت‌های تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد. عدم رعایت دقیق قواعد پرسپکتیو که می‌بایست امری انتخابی و آگاهانه باشد نمایانگر گرایش سنت هنری او به سنت هنر ایرانی است. بدین‌سان او خود را از قید ژرف‌نمایی می‌تواند تا طرح و رنگ‌بندی دوبعدی را حفظ کند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳). صنیع‌الملک در تمایل آشکار به تزیین‌گرایی، پرداختن به جزییات، شیوه استاندارد رنگ‌آمیزی و تلفیق رنگ‌ها و یا نادیده گرفتن پرسپکتیو خطی دقیق چشم‌پوشی نکرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۴۳).

تصویر ۵- نجیب‌زاده ایرانی دوره قاجار، ایستاده در قصر، شماره موزه‌ای ۵۹، اثر ابوالحسن غفاری، ۱۲۶۴ هـ‌ق/ ۱۸۴۵-۴۶ م، ۳۵۰ × ۲۵۶ میلی‌متر. منبع: (URL: 2)

تصویر (۵) نجیب‌زاده ایرانی اثر ابوالحسن غفاری نقاش‌باشی ایران در دوره قاجار، اثری مهم و کمیاب و کمتر دیده‌شده‌ای است که به‌تازگی کشف شده‌است و نقاش از یک نجیب‌زاده ایرانی نقاشی کرده‌است. جورج کیدستونسی‌امجی،[3] رئیس بخش شرقی وزارت خارجه بریتانیا، ۲۰-۱۹۱۹، از اقوام خانم پاتریشیا کیدستون[4] (۱۹۲۷-۲۰۲۱) این اثر تازه کشف شده بزرگ‌ترین هنرمند دوره قاجار را رونمایی کرده‌است. در این تصویر نجیب‌زاده با لباس سبز و با کلاه سیاه آستراخان و شال رنگارنگی در کمر با طوماری از کاغذ

[3] George Kidston
[4] Mrs Patricia A. Kidston

در آن به نشانه مقام او در دربار نشان داده شده‌است تصویر شده‌است. مانند تمام آثار امضای ابوالحسن، توجه دقیقی به جزئیات و الگوسازی امضاء شده‌است. این پیکره در فضای داخلی با تزیینات دو رنگ مکمل و همراهی با کاشی‌های آبی و سفید متأثر از طرح ایکات کامل شده‌است (URL: 2). این طرح همچنین شبیه کاشی‌های بدون نقش مشخص این دوره بوده و با یکرنگ آبی تیره و سفید به کاشی ابروباد معروف است. اندازه آن مربع بوده و دارای سایزی استاندارد و یکسان برای کاشی‌های کف در دوره قاجار شناخته می‌شود و این کاشی‌ها با طرح پارچه‌های ایکات دارای قرابت طرح و نقش بوده‌است (پنجه‌باشی، ۱۴۰۳: ۱۱۸). مشخصات این تصویر در جدول (۱) جمع‌بندی شده‌است و کاشی آبی سفید یا ابروباد در دوره قاجار که در زمینه کف این اثر به‌کار رفته‌است لذا یک نمونه کاشی در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن مشابه آن در تصویر (۶) دیده می‌شود.

تصویر ۶- کاشی کف زمین، دوره قاجار: تهران، ۱۸۶۰-۱۸۵۰ م، لعاب‌دار، هنرمند نامشخص، ابعاد: ۳۵۵ × ۳۵۵ سانتی‌متر. منبع: (URL: 3)

تصویر ۷- پیکره حسینعلی‌خان معیرالممالک، از مقامات ناصرالدین‌شاه قاجار، ایستاده با کتاب، دوره قاجار، ابوالحسن غفاری، حدود ۱۸۶۰م، آبرنگ روی کاغذ، گواش، طلا روی کاغذ، ابعاد: ۳۶۰ x ۲۴۰ میلی‌متر. منبع: (URL: 4)

موضوع نقاشی تصویر (۷)؛ حسینعلی‌خان است که در نیمه اول دوره ناصرالدین‌شاه خزانه‌دار و رئیس خاندان سلطنتی و ملقب به معیرالممالک بوده‌است. این نقاشی اثر ابوالحسن غفاری است، حدود زمانی آن ۱۸۶۰ م است؛ همچنین پرتره‌ای مشابه از این نقاشی به تاریخ ۱۲۷۰ هـ‌ق/ ۱۸۵۳-۵۴ م در مجموعه خلیلی موجود است تصویر (۵) (URL: 4).

توضیح اثر نقاشی معیرالممالک در مجموعه خلیلی آمده‌است: پیکره حسین‌علی‌خان معیرالممالک، هنرمند ابوالحسن غفاری، ایران، تهران، امضاء و تاریخ ۱۲۷۰ هـ‌ق/ ۴-۱۸۵۳ م. حسین‌علی‌خان یکی از مهم‌ترین اعضای دربار ناصرالدین‌شاه قاجار در سال‌های سلطنت او بود. او دارای مقام‌هایی مانند خزانه‌دار سلطنتی و سرپرست دربار قاجار بود. حسین‌علی‌خان یکی از بالاترین مقامات و محبوب‌ترین افراد در میان وزرا و درباریان در دوره ناصرالدین‌شاه بود. در آن زمان که این نقاشی اجرا شد، چهار سال قبل از مرگ او در تاریخ ۱۲۷۴ هـ‌ق/ ۸-۱۸۵۷ م بوده است؛ اما او در این تصویر با وظایف و مقام رسمی خود نمایش داده نمی‌شود بلکه در حالی که یک کتاب سنگین را در دست دارد نشان داده می‌شود. این کتاب سنگین می‌تواند به‌صورت نمادین هزار و یک‌شب باشد. او یک کتاب در دست دارد که به معنای یکی از شش جلد کتابی است که توسط ابوالحسن غفاری تصویر شده‌است. از آن‌جا که کاربر روی بخشی از کتاب هزار و یک‌شب در خانه حسین‌علی‌خان معیرالممالک انجام شد، می‌تواند به‌طور تلویحی این امر را نشان دهد. این نقاشی به‌صورت واضح دارای امضاء ابوالحسن غفاری به‌عنوان نقاش‌باشی دربار قاجار است. این امضاء و لقب، یک یا دو سال پس از اتمام تاریخ پروژه‌های سنگین هزار و یک‌شب و نقاشی دیواری نظامیه است. ممکن است در این نقاشی ابوالحسن غفاری می‌خواسته نشان دهد که او میزبان یکی از کتاب‌های پروژه بوده ولی در کل آن سهیم نبوده‌است. اندازه کتاب تصویر شده سازگار با کتاب هزار و یک‌شب است، اما سبک اروپایی جلد کتاب با هزار و یک‌شب که دارای جلدی با سبک اسلامی- سنتی و نقاشی

جدول ۱- معرفی اثر ابوالحسن غفاری‌کاشانی، رنگ‌های مکمل قرمز و سبز. منبع: (نگارنده)

نام اثر	نام هنرمند	ویژگی رنگی	تکنیک	ویژگی اثر معنای غالب	سال اثر	امضای اثر
نجیب‌زاده ایرانی قاجار	ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)	پالت رنگی غنی از قرمز تیره و تنوع سبز	آبرنگ روی کاغذ	استفاده از کنتراست همزمان رنگ‌های مکمل قرمز و سبز در کنار هم	۱۲۶۲ هجری قمری / ۱۸۴۵-۱۸۴۶ م.	ابوالحسن غفاری نقاش‌باشی خط نستعلیق

شده با لاک الکل است متفاوت است (تصاویر ۷ و ۸). ظاهراً دلیل کار کردن پروژه هزار و یک‌شب در خانه یکی از درباریان شاه حاکی از آن است که در زمان ناصرالدین‌شاه کارگاه نقاشی همایونی مناسب این کاردر کاخ وجود نداشت و این‌که عبدالله مستوفی در فهرست خود از بیوتات شاهی یادی از نقاش‌خانه نکرده‌است (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۴-۱۳). اندازه هر جلد کتاب هزار و یک‌شب برای تطبیق: ۳۰/۲×۴۵/۵ سانتی‌متر است). حسین‌علی‌خان معیرالممالک مردی بوده دارای ذوق سلیم، مباشرت فراهم آمدن این کتاب نفیس را برعهده داشته‌است.

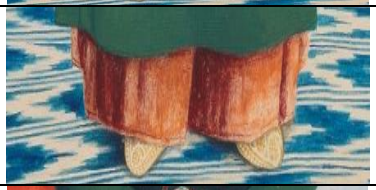
تصویر ۸- پیکرنگاری، اثر ابوالحسن غفاری، آبرنگ و طلا، روی مقوای ضخیم ۱۹/۵×۱ /۳۴ سانتی‌متر، مجموعه: دکتر ناصر خلیلی- هنر اسلامی. منبع: (Raby, 1999: 61)

انتخاب ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک برای مصور کردن این کتاب خود نشان می‌دهد تا چه اندازه این مباشر درباری در انتخاب هنرمند درست عمل کرده و احتمالاً این تصویر تشکری از او است. تحریر کتاب در سال ۱۲۶۹ هـ‌ق پایان یافته و دو سال طول کشید تا کار نقاشان و تذهیب‌کاران در صفحات نوشته‌ها قرارداده شوند و جلد شوند. هنگامی‌که کتاب سرانجام یافت، طی تشریفات خاصی حسین‌علی‌خان این کار بزرگ هنری را از نظر شاهانه گذراند و از طرف ناصرالدین‌شاه مورد تحسین و تقدیر قرار گرفت. به مناسب این مراسم رونمایی است که صنیع‌الملک تصویر حسین‌علی‌خان را ساخته‌است. «حسین‌علی‌خان با ریش، سبیل توپی، کلاه مشکی، قبا، جبه ترمه بته‌جقه‌ای، شال کمر با شرابه مروارید و جوراب‌های سفید بر روی قالی به حالت ایستاده نمایش داده شده که جلدی از مجلدات شش‌گانه هزار و یک‌شب را با احترام در دست گرفته‌است» (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۱۲۰). اندام، چهره و مشخصات پیکرنگاری از هر دو اثر مشابه است و ممکن است طرح کارشده با رنگ‌های مکمل اتود رنگی برای طرح اصلی یعنی تصویر (۷) باشد. جدول (۲) به تصویر (۷) و مشخصات آن اشاره دارد. در نقاشی ایرانی دوره قاجار، بازنمایی واقع‌گرایانه تزیینات و نقش‌مایه‌های پرتکرار ایرانی در معماری و نقوش زمین و پارچه لباس با جزییات در تصاویر هنرمندان جستجوگر ایرانی دیده می‌شود. از ویژگی‌های هر دو اثر قرارگرفتن پیکره در مرکز تصویر هم‌چون دیگر آثار هنرمند به‌عنوان یک الگوی بصری تعریف شده‌است. نقاشی با ساختاری قرینه که پیکره‌ای در مرکز آن تصویر شده‌است برای نشان دادن جایگاه و مقام پیکره و مقام نگاری و تمرکز بر شخصیت تصویر شده‌است. ذائقه رنگی استفاده از رنگ‌های مکمل در سرتاسر دو اثر دیده می‌شود. گل‌آرایی لباس و کف زمین در اثر معیرالممالک در نقش‌های پرحوصله و تزیینات دقیق و منظم لباس و کف زمین دیده می‌شود. جداول شماره (۳ و ۴) به ویژگی‌های ساختاری و جزییات دو نقاشی می‌پردازد، همچنین در جداول (۵ و ۶) استفاده از دانش رنگی در کنتراست همزمان در تصاویر دیده می‌شود.

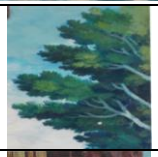
جدول ۲- نقاشی معیرالممالک، اثر ابوالحسن غفاری‌کاشانی، رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی. منبع: (نگارنده)

نام اثر	نام هنرمند	ویژگی رنگی	تکنیک	ویژگی اثر معنای غالب	سال اثر	امضای اثر
معیرالممالک	ابوالحسن غفاری (صنیع الملک)	پالت رنگی آبی و نارنجی	آبرنگ روی کاغذ	استفاده از کنتراست هم‌زمانرنگ‌های مکمل آبی و نارنجی در کنار هم	حدود زمانی ۱۸۶۰ م	ابوالحسن غفاری کاشانی خط نستعلیق

جدول ۳- مطالعه ویژگی‌های ساختاری اثر یک نجیب‌زاده قاجاری. منبع: (نگارنده)

چهره	واقع‌گرایی در چهره	چشم آبی	کلاه آسترا خان	نگاه خیره و مستقیم	شخصیت‌پردازی دقیق		
اندام	بیشترین حجم رنگ سبز در تصویر	دارای تناسب در قسمت پایین در کنتراست هم‌زمان با رنگ قرمز	دست‌های گره شده در هم	-	-		
لباس	سبز ایرانی در تزیینات یقه و شال کمر استفاده از رنگ قرمز	شال کمر منقوش رنگ قرمز	آستین برگشته با نقوش تزیینات رنگ قرمز	-	-		
نقوش	روی کمر لباس کنتراست هم‌زمان	سرآستین کنتراست هم‌زمان	دور یقه کنتراست هم‌زمان	نقش کاشی کف	-		
کفش	زرد	منقوش	زیر شلوار	-	-		
شلوار	قهوه‌ای مایل به قرمز در کنتراست هم‌زمان	گشاد	بدون نقش	افتاده روی کفش	دارای سایه‌روشن		
شال کمر	منقوش تضاد سبز و قرمز کنتراست هم‌زمان	دارای تزیین ایرانی	رنگ‌بندی تباین هم‌زمان	-	-		
ترکیب‌بندی	ایرانی	قاب پنجره	کاشی کف ایرانی	فضای طبیعی	فضای داخلی	-	

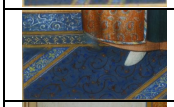
ادامه جدول ۳- مطالعه ویژگی‌های ساختاری اثر یک نجیب‌زاده قاجاری. منبع: (نگارنده)

رنگ	استفاده از رنگ‌های مکمل سبز و قرمز	تأکید بر تضاد و کنتراست هم‌زمان	پالت رنگی غنی بر مبنای رنگ مکمل سبز و قرمز	دانش رنگی	استفاده از رنگ‌های هم‌خانواده و مکمل در سطح کار	
طبیعت	پرداز در درختان و شاخه‌ها	استفاده از رنگ‌پردازی درخشان در تنوع رنگی	شاخه‌ها متعدد	دارای جزییات	پالت سبز غنی	
پرده	قهوه‌ای با تمایل به رنگ قرمز کنتراست رنگی	پرده جمع شده به سنت تصویری دوره‌های قبل قاجار	سایه‌روشن پرده دارای لکه‌های قرمز	-	-	
معماری دیوار	دارای تقسیم‌بندی فضای معماری ایرانی	استفاده از کادربندی برای تأکید بر سر و امضای نقاش	با رنگ‌های نقاشی دور فضای دیوار	-	-	
منظره دوردست	تأکید بر پرسپکتیو خطی رنگ سبز	پلان جلو: درخت	پلان دوردست: کوه و درختان	-	-	
کاشی کف	آبی سفید	کاشی ابروباد	در دو طرف پیکره	-	-	
امضا	خط نستعلیق	دارای سال	تأکید بر لقب	-	-	

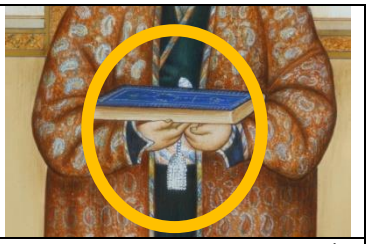
جدول ۴- مطالعه ویژگی‌های ساختاری اثر معیرالممالک با هزار و یک‌شب. منبع: (نگارنده)

چهره	واقع‌گرایی در چهره	پرداز در ریش و موی پر و سیاه	کلاه آسترا خان	نگاه خیره و مستقیم	شخصیت‌پردازی دقیق	
اندام	فربه در ابعاد واقعی	دارای تناسب عدم پرداختن به آن در نقاشی‌های صنیع‌الملک تأکید بر چهره	دست‌های در حال تقدیم کتاب احتمالاً هزار و یک‌شب	دست‌ها و پاها کوچک	بدون شانه	
لباس	ایرانی منقوش با جزییات با دقت فراوان	دارای نقوش ایرانی با تأکید بر دورنگ مکمل	استفاده از رنگ‌های هم‌خوان برای تعادل رنگی	رنگ غالب آبی و نارنجی	-	
نقوش	استفاده از نقوش فراوان	استفاده از جزییات در تقسیم‌بندی و نقوش	نقوش ایرانی در جامه کف دیوار	تقسیم‌بندی رنگی در نقوش	-	
کفش	زرد	منقوش	زیر شلوار	-	-	
کتاب	هزار و یک‌شب	آبی	حالت تقدیم به مخاطب	-	-	

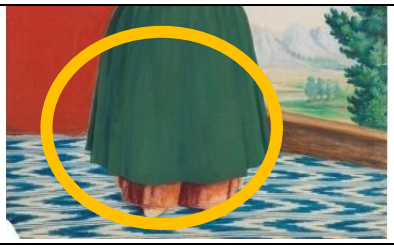
ادامه جدول ۴- مطالعه ویژگی‌های ساختاری اثر معیرالممالک با هزار و یک‌شب. منبع: (نگارنده)

ترکیب‌بندی	پیکره در وسط	قاب پنجره دیوار	نقوش و ایرانی در فضای رنگی هم‌چون فرش	ایستاده در فضای داخلی	نقوش فراوان در لباس و کف زمین	
رنگ	استفاده از رنگ‌های مکمل	تأکید بر تضاد سبز و قرمز	پالت رنگی غنی بر مبنای رنگ مکمل آبی و نارنجی	دانش رنگی	استفاده از رنگ-های هم‌خانواده و مکمل در سطح کار	
تقسیم‌بندی	دارای تقسیم‌بندی ریاضی‌گونه قوی	بندی در بالا و پایین کار	دانش تقسیم‌بندی در قرارگیری سر و نیم‌تنه	-	-	
معماری دیوار	دارای تقسیم‌بندی فضای معماری ایرانی	استفاده از کادربندی برای تأکید بر سر و امضای نقاش	بندی با رنگ‌های نقاشی دور فضای دیوار	-	-	
تقسیم-بندی زمین	استفاده از فضای تیره وروشن	فضای منقوش در تقسیم‌بندی	تقسیم‌بندی نقش	تقسیم‌بندی رنگ	کادربندی	
طرح کف	نقوش اسلیمی ایرانی	تیره و روشن	آبی تیره و روشن	-	-	
امضاء	خط نستعلیق	بدون سال	تأکید بر کاشانی بودن	قبل از دریافت لقب صنیع‌الملکی	-	

جدول ۵- رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی. منبع: (نگارنده)

		
تأکید بر رنگ‌های آبی و نارنجی و نقوش ایرانی در دست مرکز تصویر امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات	استفاده از نقوش ایرانی/ رنگ‌های مکمل در تقسیم‌بندی سطوح امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات	تقسیم‌بندی ایرانی در فضای معماری رنگ‌های مکمل امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات

جدول ۶- رنگ‌های مکمل قرمز و سبز. منبع: (نگارنده)

		
تأکید بر نقوش ایرانی و رنگ‌های مکمل در دست مرکز تصویر. امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات	تأکید بر دو رنگ مکمل قرمز و سبز در وسعت قابل‌توجه امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات	نقوش ایرانی ترکیب قرمز و سبز امتزاج هنری رنگ‌های مکمل در جزییات

در ساختار اصلی تصاویر او نقوش و تزیینات صحنه‌آرایی و طبیعت‌پردازی، ساختار متقارن تصاویر و پیکره‌ای ایستاده در مرکز تصویر و با استفاده از نقوش تزیینی با رنگ‌گزینی محدود و استفاده از رنگ‌های مکمل ترسیم شده‌است. در بازنمایی رنگی بر اساس سنت رنگی کهن ایرانی میرزاابوالحسن‌خان غفاری به مزاج رنگی رنگ‌های مکمل آشنایی داشته و آن را در ترکیب رنگ‌ها و مزاج عناصر (گرمی، سردی، تری و خشکی) به‌کار برده‌است. در حقیقت امتزاج چند عنصر به شکلی در آثار او با رنگ‌های مکمل هر یک به اجزایی ریز رنگی تبدیل شده‌است و در تقسیم‌بندی سطوح بیشتر از موارد دیگر دیده می‌شود؛ بنابراین رنگ‌ها به‌نوعی در یکدیگر تنیده شده‌است که همگی با مزاج‌های متفاوت به اعتدال و همسانی مزاج برسند؛ به بیان دیگر دو عنصر را با دو مزاج متفاوت سرد و گرم به اعتدال و یکسانی مزاج رسانده به‌گونه‌ای که سردی و گرمی مزاج هیچ عنصری بر عنصر دیگر در اثر غالب نباشد. در نتیجه شاهد از بین رفتن مزاج و طبایع هر رنگ در کنار یکدیگر هستیم بنابراین سبکی و سنگینی، سردی و گرمی مزاج عناصر را در رنگ‌های مکمل در آثار او هدفمند به‌کاربرده شده‌است.

نتیجه‌گیری

بررسی دانش رنگی در استفاده از رنگ‌های مکمل در دو نقاشی میرزاابوالحسن غفاری از رجال دوره قاجار ذائقه هنری هنرمند را به خوبی مشخص می‌کند. هنرمند در به کاربرد رنگ و استفاده از آن در بازنمایی دقیق چهره، تقسیم‌بندی سطوح، ترکیب‌بندی منسجم برای نمایش یک پیکره در مرکز تصویر، استفاده از نقوش فراوان تزیینی در سطوح دقت و توجه داشته است که با توجه به تکرار آن این امر اتفاقی نبوده و به‌صورت هدفمند از سوی هنرمند بوده‌است. کارکرد و بازنمایی استفاده از رنگ‌های مکمل در این دو اثر نقاشی از شخصیت‌های حقیقی و رجال دوره قاجار نشان می‌دهد این هنرمند از دانش استفاده از رنگ‌های مکمل، کنتراست هم‌زمان، تباین‌های رنگی و امتزاج طبع‌های رنگ سرد و گرم بهره برده‌است. او با استفاده از رنگ‌های مکمل به شخصیت‌پردازی تأکید داشته و با استفاده از تقسیمات رنگی در سطوح هندسی متقارن با تأثیرپذیری از هنر ایرانی؛ با تمرکز بر دو رنگ مکمل و محدود این امر را نشان داده‌است. دانش استفاده از طبع‌های رنگی در هنر ایرانی همواره مدنظر هنرمندان ایرانی بوده‌است و ابوالحسن غفاری نیز به دانش رنگی توجه داشته و آن را در آثار خودآگاهانه به‌کار می‌برده‌است. تمرکز هنرمند در بازنمایی چهره‌های رجال بوده‌است ولی به دانش استفاده از رنگ نیز در بازنمایی توجه داشته و برای نمایش این امر از رنگ‌های مکمل و هم‌خانواده‌های آن توجه داشته‌است. در بحث امتزاج هنری در استفاده از رنگ‌های مکمل؛ او سنت رنگی کهن ایرانی و مزاج رنگ‌های ایرانی به‌صورت طبع رنگی سرد و گرم؛ خشک و تر را در استفاده از رنگ‌های مکمل مدنظر خویش داشته و آن را در ترکیب با ذوق زیبایی‌شناسی خویش در دو اثر مورد بحث به‌کار برده‌است. امتزاج رنگی در این دو تصویر با رنگ‌های مکمل در تقسیم‌بندی سطوح و استفاده از نقوش ایرانی در روی دو رنگ آبی و نارنجی و رنگ‌های هم‌خانواده آن در نقاشی معیرالممالک دیده می‌شود. در نقاشی او همچنین به خاکستری‌های رنگی نیز توجه ویژه‌ای داشته و از آن بهره برده‌است. این دو نقاشی که با تأکید بر شخصیت‌پردازی، استفاده از رنگ‌های مکمل به‌صورت علمی و کنتراست هم‌زمان و تباین رنگی بسیار قابل‌توجه است. در این دو اثر هنرمند بر اساس طبایع رنگی گرم و سرد در هنر ایران آن را به‌صورت کاربردی در نقاشی‌های خویش به‌کاربرده و نبوغ هنرمند در بحث دانش رنگی را به رخ مخاطب کشیده‌است.

منابع

- ایتن، یوهانس (۱۳۸۴)، *عناصر رنگ ایتن*، ترجمه: بهروز ژاله‌دوست، تهران: عفاف.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، *از خوشی‌ها و حسرت‌ها*، برگزیده گفتارها و گفتگوها، ۱۳۷۰-۱۳۵۳، تهران: آتیه.
- امامی، کریم (۱۳۵۴)، مروری در نقاشی سده‌های دوازدهم و سیزدهم ایران، *از کتاب مجموعه مقالات: نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم به مناسبت گشایش نگارستان*، ج ۱، تهران: دفتر مخصوص.
- بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۷)، *سر فرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران*، تهران: دانشگاه هنر.
- بیژن، فابر (۱۳۷۳)، *خلاقیت در رنگ*، ترجمه: جلال شباهنگی، تهران: فرهنگان.
- پوریایی، آرزو؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۹)، آشنایی کلی با مبانی رنگ‌سازی در هنرهای سنتی ایران (با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ تا ۶ هجری)، *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۱۷ (۴۰)، ۱۰۶-۹۱.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورحسن، نیایش (۱۴۰۱)، تاریخچه آموزش هنر نقاشی در دارالفنون در دوره قاجار، *فصلنامه گنجینه دارالفنون*، ۳ (۹)، ۳۵-۵۱.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۴۰۳)، مطالعه مؤلفه‌های ساختاری و تزیینی کاشی کف و دیوار در عمارت های دوره قاجار در تهران معروف به مدرن ۱۸۷۰-۱۸۵۰ م محفوظ در موزه ویکتوریا و آلبرت انگلستان، *مجله مطالعات ایرانی*، ۲۳ (۴۶)، ۱۳۷-۱۰۷.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۴۰۳)، *بازشناسی روند تطور و تحول آثار محمودخان ملک‌الشعرا بر اساس شهرنگاری*، تهران: الزهرا.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۴۰۴)، *تحولات ساختاری نقاشی پیکرنگاری درباری از دوره فتحعلی‌شاه تا ناصرالدین شاه قاجار*، تهران: الزهرا.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۷)، هنرهای تجسمی: میرزاابوالحسن‌خان غفاری (صنیع‌الملک) ۱۲۸۳-۱۲۲۹ هـ‌ق و داستان هزار و یک‌شب، *هنر*، شماره ۳۵، ۸۴-۷۶.
- حسینی، مهدی؛ بوذری، علی (۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی آثار صنیع‌الملک و تابلوهای مادونای فولین یو و عروج مسیح ع اثر رافائل، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۷ (۱۳)، ۹۲- ۷۹.
- حاجی‌امیری، حسن؛ هاشمیان، حمیده‌سادات؛ صادقی، حانیه (۱۳۹۴)، بررسی نظام رنگ‌ها در کنترل ابعاد ظاهری و معنوی ساختمان‌ها، *کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی*.
- چیچی‌ئیوا، هایداکی (۱۳۹۱)، *هارمونی رنگ‌ها*، ترجمه: هاشم جوادزاده، مشهد: ترانه.
- خوش‌نظر، رحیم؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۸)، نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی، *کتاب ماه هنر*، ۷۰-۷۶.
- ذکا، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ۸۳-۱۲۲۹ق*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ذکا، یحیی (۱۳۷۸)، میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، *ایران نامه*، سال ۱۷، شماره ۳، ۵۶۰-۵۵۲.
- رحمانی، غلامرضا؛ حسینی، مهدی (۱۳۹۸)، نیت‌مندی و ارتباط آن با رنگ‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های درباری قاجار، پژوه ِباستان‌سنجی، شماره ۵، ۴۱-۳۱.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۷۹)، *کاخ گلستان (گنجینه کتب و نفیس خطی)*، تهران: زرین و سیمین.
- شفیع‌زاده، پریناز؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۷)، نقاشی‌های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر، *نگره*، ۴ (۶)، ۶۹-۵۹.
- شیرازی، میرزامحمدبن‌محمدرفیع (۱۳۲۶)، *کشف‌الصناعه و مخزن‌البضاعه*، ترجمه: حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران: روزنه.
- فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱) *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- قوللسی‌اندلسی، ابوبکرمحمدبن‌احمد (۱۴۲۷)، *تحف الخواص فی طرف الخواص (فی صنعه الامده و الاصباغ و الادهان)*، دکتر مختار العبادی، مصر: مکتب الا سکندریه.
- کریم‌زاده‌تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، جلد اول، چاپ اول، تهران: مستوفی.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه: مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *کنکاشی در هنر معاصر ایران*، تهران: نظر.
- کهوند، مریم؛ رفیع‌زاده‌مژدهی، محمدرضا (۱۳۹۹)، *مطالعه بازنمایی شخصیت در آثار پیکره‌نگاری صنیع‌الملک غفاری*، *پژوهش هنر*، شماره ۲۰، ۶۲-۴۵.
- گلبن، محمد (۱۳۸۲)، زندگی و آثار صنیع‌الملک (۱۲۸۳-۱۲۲۹ هـ‌ق)، *نامه بهارستان*، شماره (۸-۷)، ۳۱۲-۳۰۹.
- معیرالممالک، دوستعلی (۱۳۶۱)، *رجال عصر ناصری*، تهران: نشر تاریخ ایران.

- مراثی، محسن؛ پوریایی، آرزو؛ پاکدامن، معصومه (۱۴۰۰)، مروری بر شناسایی مواد رنگین مورد استفاده در تذهیب مرصع (با تأکید بر نسخه‌های قرون ۴ و ۵ هجری)، *نشریه مطالعات دنیای رنگ*، ۶۱-۴۹.
- مراثی، محسن؛ پوریایی، آرزو (۱۳۹۹)، مروری بر روش‌های کلی ساخت و امتزاج رنگ و مرکب به روش‌های کهن اسلامی، *مطالعات در دنیای رنگ*، ۱۱ (۴)، ۸-۱.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸)، درباره تاریخ نقاشی قاجار، *مجله ایران نامه*، سال ۱۷، شماره ۳، ۴۲۲-۴۰۵.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۹۷)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینه خوشنویسی، *مرکب‌سازی*، ج ۱، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- هادی، محمد (۱۳۶۶)، *هنرستان تجسمی*: نخستین معلم نقاشی نوین ایران (مروری بر زندگی و آثار میرزاابوالحسن غفاری صنیع‌الملک)، هنر، شماره ۱۳، ۱۲۷-۱۰۲.

References

- Raby, Julian (1999), *QajarPortraits*, London, NewYork, I.B.Tauris Published.

- URL1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/786120 Accessed at 14-02-2025 10:45
- URL2:https://www.bonhams.com/auction/27408/lot/59/a-persian-dignitary-wearing-a-green-coat-standing-on-a-palace-terrace-with-a-landscape-beyond-by-abul-hasan-ghaffari-sani-al-mulk-chief-painter-naqqash-bashi-qajar-persia-dated-ah-1262ad-1845-46/ Accessed at 17-05-2025 3:17
- URL3:https://collections.vam.ac.uk/item/O346663/tehran-floor-tile-imitating-ikat-tile-unknown/ Accessed at 19-03-2024 2:28

CONTENTS

Hypertextuality Reading of Cultural Posters (Case Study: The Presence Exhibition Poster) **5**

Hamed Baghal Behtash [1]
Farnoush Shamili [2]
Babak Amraee [3]
Hessam Hassanzadeh [4]

[1] Ph.D. Student, Department of Visual Arts, Visual Arts Faculty, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
[2] Associate Professor, Visual Arts Department, Visual Arts Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[4] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

Space and Social Justice: A Cinematic Narrative of Spatial Separation Based on Roland Barthes' Five Codes (Bong Joon-ho's Parasite) **17**

Farhad Barandak [1]

[1] Ph.D. Graduate, Department of Geography and Urban Planning, Faculty of Planning and Environmental Sciences, University of Tabriz, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

The Role of Brick and Brickwork in the Formation of Seljuk Vault Architectures in Iran **33**

Ahad Nejad Ebrahimi [1]
Mahsa Abdkarimi [2]

[1] Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[2] Master's Student, Department of Architectural Technology, Faculty of Architecture and Urban Engineering, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

The Origin of the Motifs in the Tilework of the Porches of Azadi Courtyard of the Razavi Holy Shrine **49**

Mohsen Tabassi [1]
Fahimeh Toutouni [2]

[1] Associate Professor, Department of Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. (Corresponding Author)
[2] Master's Graduate, Art Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.

Investigating and Analyzing the Practical and Technical Characteristics of Azodi (Amir) Bridge-Dam on the Kor River **75**

Hadi Safamansouri [1]

[1] Instructor, Department of Historic Building Restoration, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

A Study on the Understanding of the Artistic Taste of Complementary Colors in Two Paintings by Abolhasan Ghaffari of the Characterization of the Nasrid Era Men Based on the Coloristic Approach **87**

Elaheh Panjehbashi [1]

[1] Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Semnan University

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

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning

Vol. 5, Issue 4, Winter 2025
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Mehdi Amrai
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

Pooyan Azadeh	Assistant Professor, World Music Ensemble, Faculty of Music, Iran University of Arts, Tehran, Iran.
Farideh Afarin	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Somayeh Baseri	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Samad Samanian	Associate Professor, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
Farzaneh Farrokhfar	Associate Professor, Faculty of Arts, Neishabur University, Neishabur, Iran.
Qobad Kiyanmehr	Professor, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Hekmatalllah Mollasalehi	Professor, Tehran University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

Advisory Member of the Editorial Board: Mohammad Khazaei
Assistant Editor: Amirhossein Salehi
Internal Manager: Najibeh Rahmani
Scientific Advisor: Hossein Shojaei Qadikalai
Technical Editor: Elham Herman
Layout: Elham Herman
Journal Expert: Elham Herman
Publisher: Semnan University Press
Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.