پژوهش
دانشگاه هنر اصفهان
دوفصلنامه علمی- تخصصی
سال اول شماره دوم پائیز و زمستان ۱۳۹۰

تجلی نقش‌مایه شیر در قالی‌های دوره صفوی
علیرضا طاهری، وحیده حسامی
مدرسه سید قلیچ ایشان، اولین مدرسه دینی ترکمانان ایران
همایون حاج‌محمد حسینی، پریسا نامی گرمی، محمد امین فروتن
بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران
شهلا خسروی فر، امیر حسین چیت‌سازان
چالش‌های آموزش طراحی معماری در روند تبدیل ایده و طرح‌مایه به طرح معماری
منصوره کیان ارثی، زینب طالبی، امیر حسین شبانی
روایتی از حماسه ودایی در خانه وثیق انصاری اصفهان (مطالعه تطبیقی نقوش یکی از پارچه های دیواری خانه وثیق با شخصیت های تئاتر سایه ای اندونزی)
سمیه نوغانی
هنرهای نمایشی و بررسی آن در هفت پیکرنظامی
عباس خانفی، بهاره هوشیار کلویر
برنامه ریزی توسعه مجدد بافت ناکارآمد ناحیه ۵ منطقه ۸ اصفهان با استفاده از تکنیک AIDA
کبریا صداقت رستمی، رسول بیدرام، جعفر ملاذ
چکیده انگلیسی مقالات

بسم الله الرحمن الرحيم

شیوه نامه نگارش مقاله نشـریـــه «پـژوهـش هنـــر»

۱ . موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر از جمله: نوشتارهای علمی- پژوهشی، هنرهای تجسمی، معماری و شهرسازی، مرمت و طراحی صنعتی می‌باشد.
۲ . مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده باشند یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشند.
۳ . مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
۴ . تایید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از نظر داوران با هیئت تحریریه نشریه است.
۵ . مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶ . مجله در قبول، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
۷ . استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، در سایر مجله‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلا مانع میباشد.
۸ . مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (research papers) باشند. مقاله‌های مروری (review papers) از نویسندگان دارای مقاله‌های پژوهشی در صورتی پذیرفته می‌شوند که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.
۹ . مجله از پذیرش گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامهٔ درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما – نویسنده همکار، همراه مقاله الزامیست.(قابل دانلود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه)
۱۱. یک نسخه کامل از مقاله و چکیده فارسی و لاتین در قطعA4 درمحیط word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه **«پژوهش هنر»** به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی-پژوهشی به ترتیب دارای بخشهای زیر باشند:
- صفحه مشخصات نویسنده:(صفحهٔ بدون شماره) شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان به همراه رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن، شماره دورنگار، پست الکترونیکی (نویسنده عهده‌دار مکاتبات در صورتی که غیر از نویسنده اول باشد باید به صورت کتبی توسط نویسندگان به دفتر مجله معرفی شود).
- چکیده فارسی، حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به تنهایی بیان کننده تمام مقاله و شامل بیان مسأله، سوال تحقیق، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلید واژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه مجزا تنظیم می‌گردد.
- مقدمه شامل: طرح موضوع (بیانگر مسأله پژوهش، فرضیه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله) اهداف تحقیق، معرفی کلی مقاله و پیشینه تحقیق
- روش تحقیق
- متن مقاله شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق
- نتیجه تحقیق: باید به گونه‌ای منطقی و مستدل(همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سوال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- پی‌نوشت‌ها: شامل معادل‌های لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، که به ترتیب با شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا بر حسب نام خانوادگی نویسنده.
- بخش انگلیسی: شامل دو صفحه که در انتهای مقاله پس از منابع می‌آید: الف: مشخصات نویسندگان ب- ترجمه کاملی از چکیده فارسی (حداقل ۴۰۰ و حداکثر ۵۰۰ کلمه)

۱۳. متن مقاله(با فونت: فارسی B-Nazanin سایز ۱۲ و انگلیسی Times New Roman سایز ۱۰) حداکثر ۱۲ صفحه (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و کلیه تصاویر) یک رو (هر صفحه ۳۲ سطر) تنظیم گردد.
۱۴. کلیهٔ صفحات به جز صفحه مشخصات نویسنده باید به ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصاویر، نمودارها و جدول‌ها با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg) و اشاره به منبع و تعیین محل آنها در مقاله حائز اهمیت می‌باشد.
عنوان جداول در بالا و تصاویر در پایین آنها نوشته شود. منبع و مأخذ جداول و یا تصاویر در ذیل عنوان آنها باید ذکر شود.
۱۶. شیوه درج منابع (فارسی و لاتین):
در متن مقاله به صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
در فهرست منابع پایان مقاله به صورت:
- کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (سال انتشار)، عنوان کتاب، جلد، نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
- مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (سال انتشار)، عنوان مقاله، نام مجله، شماره مجله، شماره صفحه‌های مقاله در مجله.
* ذکر مورد مترجم ، مصحح یا شارح ضروری است.
- سند اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (تاریخ)، عنوان سند، از آدرس اینترنتی به طور کامل، بازیابی شده در تاریخ.
۱۷. پس از تکمیل مقاله موارد سه‌گانه : الف - مقاله در قالب نرم افزار word 2007 ب- تهیه پوشه با عنوان اطلاعات ضروری مقاله (عکس، نقشه، جدول و ...که توضیحات هر یک مطابق با متن مقاله در زیر هر شکل نوشته شده است) ج- امضاء و اسکن نامه درخواست چاپ به سر دبیر را به متن ایمیل الصاق (Attach)کرده و در محل موضوع(Subject) عنوان UPA را تایپ و به آدرس الکترونیک نشریه ارسال نمایید.
۱۸. چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط مورد نظر باشد، از فهرست موارد بررسی حذف خواهد شد.

نشانی: اصفهان، چهارباغ پایین، کوچه پردیس، پلاک۱۷، دانشگاه هنراصفهان، **معاونت پژوهشی**، دفتر نشریه **«پژوهش هنر»**
تلفن: ۴۴۶۰۳۲۸-۴۴۶۰۷۵۵-۰۳۱۱ فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹-۰۳۱۱
Website: www.aui.ac.ir/research/nph E-mail: p.honar@aui.ac.ir

دو فصلنامه علمی- تخصصی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان

سال اول، شماره دوم ، پاییز و زمستان ۱۳۹۰

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان
مدیر مسئول: دکتر فرهنگ مظفر
سردبیر: استاد مهدی حسینی

هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا :
پروین پرتویی
استادیار دانشگاه هنر تهران
مرضیه پیراوی‌ونک
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
اصغر جوانی
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
صمد سامانیان
استادیار دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
بهمن نامور مطلق
استادیار دانشگاه شهید بهشتی

مدیر داخلی: مهندس رضا حسینی کِشتان
مدیر اجرایی: سمیه فارغ

طراحی سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستار ادبی انگلیسی: علی پورسعیدی بروجنی
صفحه آرایی: فاطمه وزین، لیدا معمایی
لیتوگرافی: طلوع چاپ: حافظ صحافی: سپاهان
تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه قیمت: ۳۰،۰۰۰ ریال

آدرس: اصفهان، چهارباغ پایین، حد فاصل چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷،
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «پژوهش هنر»
کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۴۴۶۰۳۲۸ ۰۳۱۱
فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱۱
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/research/p.honar

داوران این شماره:

دکتر محمدتقی آشوری
دکتر احمد امین پور
دکتر محمد ایرانمنش
دکتر امیرحسین چیت سازان
دکتر مرتضی حصاری
دکتر نازیلا دریایی
دکتر داراب دیبا
دکتر علی رامین
دکتر راضیه رضازاده
دکتر سعید زاویه
دکتر صمد سامانیان
دکتر مینو شفایی
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر منوچهر طبیبیان
مهندس حمید فرهمند بروجنی
دکترحسینعلی قبادی
دکتر قباد کیانمهر
دکترمحمود محمدی
دکترسید مصطفی مختاباد
دکتر بهار مختاریان
دکتر رامین مدنی
دکتر حسین مسجدی
دکتر محمد مسعود
دکتر مهدی مطیع
دکتر فرهنگ مظفر
دکتر افسانه ناظری
دکتر صمد نجارپور
دکتر مهین نسترن

همکاران این شماره:
ناصر جعفر نیا، خدیجه ساعدیسمانه سلطانی.

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه پژوهش هنر در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی http: // www.ricest.ac.ir نمایه می‌شود.

مجوز انتشار نشریه «پژوهش هنر» به موجب نامه مورخ ۱۳۸۹/۹/۲۳ کمیسیون بررسی نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فن آوری طی نامه شماره ۸۹/۳/۱۱/۶۲۶۲۵ صادر گردیده است.

پژوهش

فهرست

- **تجلی نقش‌مایه شیر در قالی‌های دوره صفوی**
علیرضا طاهری، وحیده حسامی ۱

- **مدرسه سیدقلیچ ایشان، اولین مدرسه دینی ترکمانان ایران**
همایون حاج محمد حسینی، پریسا نامی‌گرمی، محمدامین فروتن ۱۷

- **بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران**
شهلا خسروی فر، امیرحسین چیت‌سازان..... ۲۹

- **چالش‌های آموزش طراحی معماری در روند تبدیل ایده و طرح‌مایه به طرح معماری**
منصوره کیان ارثی، زینب طالبی، امیرحسین شبانی ۴۵

- **روایتی از حماسه ودایی در خانه وثیق انصاری (مطالعه تطبیقی نقوش یکی از پارچه‌های دیواری خانه وثیق با شخصیت‌های تئاتر سایه‌ای اندونزی)**
سمیه نوغانی ۵۷

- **هنرهای نمایشی و بررسی آن در هفت‌پیکر نظامی**
عباس خائفی، بهاره هوشیار کلویر ۶۷

- **برنامه‌ریزی توسعه مجدد بافت ناکارآمد ناحیه ۵ منطقه ۸ اصفهان با استفاده از روش AIDA**
کبریا صداقت رستمی، رسول بیدرام، جعفر ملاذ ۸۱

- **چکیده انگلیسی مقالات** ۹۸

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

تجلی نقش‌مایه شیر در قالی‌های دوره صفوی*

دکتر علیرضا طاهری** وحیده حسامی***

چکیده

نقش شیر همواره یکی از مهم‌ترین عناصر صحنه‌های شکارگاه، گرفت‌وگیر و طرح‌های حیوانی در قالی بوده که البته حاوی معانی و مفاهیم عمیق اسطوره‌ای و نماد بسیاری از خصوصیات برجسته انسانی نیز به شمار رفته است.

این نقش در قالی دوره صفویه که یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر قالیبافی ایران و سرشار از نقوش متنوع حیوانی و گیاهی است، مورد توجه قرار گرفت و فراوانی آن در حالت‌های مختلف این سؤال را مطرح کرد که علت کاربرد مکرر نقش شیر چیست و چندگونه نقش شیر در این قالی‌ها تصویر و در چه حالات و موقعیت‌هایی رسم شده‌اند؟

در پاسخ به این پرسش، نقش‌ها در چهار گروه اصلی بررسی می‌شود: ۱- نقش شیر به‌صورت منفرد؛ ۲- نقش شیر در صحنه‌های شکارگاه؛ ۳- نقش شیر در صحنه‌های گرفت‌وگیر؛ ۴- نقش سر شیر از روبرو (وقواق).

در این مقاله با روش تحلیلی و توصیفی به جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای پرداخته شده و نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل ساختارهای تصویری از طریق جداول و نمودارها ارایه شده است.

هدف از بررسی حاضر روشن کردن فصلی دیگر از هنر نمادپردازانه نقوش در هنر ایران است که مجموعه‌ای از نقوش مختلف شیر را به‌همراه نمادهای گوناگون متصور بر آن به محققان تاریخ، هنر و طراحان ارایه می‌کند و به احیای نقوش سنتی و کاربرد مجدد آنها یاری می‌رساند. همچنین میزان فراوانی نقوش گرفت‌وگیر نسبت به سایر نقش‌ها ـ به‌خصوص نقش درگیری شیر با گاوـ نشان می‌دهد که استفاده از این نقش در قالی براساس پیشینه‌ای تاریخی و ملهم از نقش‌های قبل از اسلام، به‌خصوص دوره‌های هخامنشی و ساسانی است که علاوه بر مفاهیم گذشته، هم‌راستا با مفاهیم عرفانی و اسلامی معانی جدیدی پیدا کرده است.

کلیدواژه‌ها: شیر، نماد، قالی، صفوی.

---

* مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.

** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.

*** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه سیستان وبلوچستان، زاهدان (نویسنده مسئول). yekta8366@yahoo.com

تصویر ۱. نقش برجسته شیر، آجر لعابدار، کاخ داریوش اول، شوش، قرن ششم ق.م.، مأخذ موزه لوور. www.louvre.fr

مقدمه

قدرت و هیبت باشکوه شیر باعث شد که از روزگار باستان آن را با ایزدان و پادشاهان پیوند دهند. صفت شیروش ویژه ایزدان و ایزد بانوان بود. شیر در نزد ایرانیان نماد ستاره هرمز(مشتری) و نمایه آتش و خشکی از والاترین مقام‌ها در هفت مرحله سیر و سلوک آیین میتره (مهر) را دارد و تنها دلیران و سرآمدانی که بیابان‌های پرخطر عشق را پشت سر گذاشته‌اند و از آزمون‌های هولناک و سخت استوار سر برآورده‌اند، شایستگی رسیدن به این مقام را می‌یابند (فرخزاد،۱۳۸۶:۱۳۸).

شیر از سویی نشان قدرت، حرارت و سوزندگی و از سویی دیگر نماد پاکی، دلیری و آمادگی برای جانبازی‌های آرمانی است. در مهرابه‌ها شیرمردان دست‌های میترا به شمار می‌آمدند که وقتی خال چلیپا بر پیشانی یا دستشان نقش می‌شد، این اجازه را می‌یافتند که دشمنان میترا و پیمان شکنان را با آذرخش خود مجازات کنند. چنان می‌نماید که کوروش کبیر هم در آغاز راه یکی از همین شیرمردان میترا بوده که برای پاک سازی بخش بزرگی از گیتی از نابکاران و اهریمن‌منشان سربرافراشت (همان:۵۷۲).

از معانی نمادین این حیوان می‌توان به آتش، ابهت، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، تابستان، دلاوری، روح زندگی، سبعیت، سلطان جانوران، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، فکر، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، گرمای خورشید، مراقبت، مواظبت و نیروی اَبَرانسانی اشاره نمود (دادور، ۱۳۸۵:۷۴).

فرش ایران نیز در سیر حیات هنری خود در برخی زمان‌ها چنان غنی از مفاهیم و معانی اساطیری و عرفانی بوده است که این نقوش برای تأویل و تفهیم نیازمند بررسی و تطبیق مفهومی هستند و هنرمند تنها به جنبه‌های تزئینی و زیباشناختی آن نپرداخته بلکه به طور یقین منظور و هدفی از آوردن برخی نقوش به‌صورت پیوسته و مداوم داشته است.

داشتن منابع غنی و منسجم از تصاویری که از گذشتگان باقی مانده راهکار روشنی برای هنرمندان در خلق آثار هنری در این دوره محسوب می‌شود. شناسایی و معرفی نقش شیر به‌کار رفته در قالی ایران به‌ویژه در دوران اوج و تعالی آن ـ یعنی دوره صفویه ـ شامل مجموعه‌ای از نقوش به‌همراه تاریخچه فرهنگی و هنری و کارکردهای اسطورهای و مفهومی آنها ما را در نیل به این هدف یاری می‌کند.

تعدادی از محققان از جمله آقای تناولی در کتاب نگاهی به فرش‌های شیری فارس، این فرش‌ها را به‌صورت کلی بررسی کرده‌اند اما درباره ساختار ظاهری نقش شیر و

انواع آن به‌طور خاص در فرش دوره صفویه تاکنون تحقیق جامعی صورت نگرفته یا به‌صورت اجمالی و مختصر در کنار سایر نقوش جانوری به آن اشاره شده است. عدم وجود یک بررسی دقیق، ضرورت انجام پژوهشی در این زمینه را ایجاب می‌کند.

سؤالاتی که در این تحقیق مطرح می‌شود، عبارت‌انداز:

علت کاربرد نقش شیر به ویژه در قالی عصر صفویه چیست؟

چندگونه شیر در قالی‌های این عصر تصویر شده و در چه حالات و موقعیت‌هایی رسم شده‌اند؟

تأثیر نقوش شیر در هنر دوران قبلی بر آنها چگونه بوده است؟

آیا مفاهیم و معانی نمادین ارایه‌شده برای شیر، در نقوش تصویرشده بر قالی نیز دلالت دارند؟

در پاسخ به این سؤالات ابتدا به بررسی اجمالی نقش شیر در هنر ایران از دوران کهن می‌پردازیم و سپس به مطالعه نقش شیر در قالی‌های دوره صفویه و اثبات این فرضیه‌ها خواهیم پرداخت.

استفاده از نقش شیر در قالی براساس پیشینه‌ای تاریخی است و ریشه در اسطوره‌ها دارد. در دوران اسلامی مفاهیم جدیدی به نقوش ملهم از دوران قبل از اسلام افزوده شد و در دوران صفوی نیز تحت تأثیر سایر هنرها ـ به‌خصوص نگارگری ـ قرار گرفت.

شیر در هنر ایران

بررسی آثار باستانی نشان‌دهنده تصاویر بسیاری از نقش شیر است. شیر پادشاه درندگان، حیوان پرقدرتی است که از دیرباز در ایران مورد توجه و هماورد دلاوران نامدار بوده است.

تصویر ۲. لوح زرین هخامنشی، موزه رضاعباسی
مأخذ: (www.rezaabasi-museum.ir)

تصویر ۳. پادشاه در حال شکار شیر، بشقاب ساسانی، موزه آرمیتاژ، لندن
مأخذ: (www.hermitagemuseum.org)

تصویر ۴. نبرد شیر وگاو، نقش‌برجسته تخت جمشید، مأخذ : (www.cais.com Achaemenid)

قدمت نقش شیر در آثار باستانی حداقل به سه هزار سال پیش بازمی‌گردد.

تصویر این حیوان در هنر هخامنشی و نقش برجسته‌های تخت جمشید و شوش حک شده است (تصاویر ۱و۲و۴). همچنین در هنر ساسانی می‌توان آن را روی بسیاری از ظروف و منسوجات مشاهده کرد (تصویر۳). در برخی از مُهرهای اشکانیان و ساسانیان نیز تصویر شیر حک شده است. شیر مانند یوز، ببر و پلنگ که همیشه در کنار پادشاهان بوده‌اند، به‌صورت نماد سلطنتی درآمد و نشانه‌ای از شجاعت، قدرت و عظمت گردید. قدمت شیر سلطنتی دست کم به سه‌هزار سال پیش باز می‌گردد که بعدها در دوران قاجار نقش شیر و خورشید در حالی که شمشیری در دست دارد، به عنوان نشان رسمی دولت ایران انتخاب شد (ژوله،۱۳۸۴:۲۱).

سلجوقیان نیز به نشان شیر اهمیت زیادی می‌دادند و در آثار هنری این دوره نیز این امر به خوبی مشهود است هم‌چنان‌که شیر و خورشید نیز در این دوران دیده می‌شود. شیر به حیات خود در هنر دوران پس از ساسانی ادامه داد و تقریباً تمام خصوصیات و نمادهای خود را منتقل کرد و آمیزه‌های اعتقادی ـ مذهبی اسلام نیز آن را پذیرفت. صحنه شکار شیر توسط شاه، نبرد شیر با غزال یا قوچ، نقش شیرهای متقابل قرینه (که بیشتر نقش تزئینی داشتند) و سایر حالات در هنر اسلامی نیز مقبول واقع شد.

نقش شیر در دوران اسلام را می‌توان در پارچه‌های آل بویه تداوم سبک نقوش شیر در پارچه‌های ساسانی دانست. در این پارچه‌ها معمولاً دو شیر نگهبان و محافظ در دو طرف درخت زندگی طراحی شده اند که به‌صورت‌های مختلف نشسته، ایستاده، نیم رخ و تمام رخ و گاهی بالدار تصویر شده‌اند (خودی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

در دوران اسلامی و در زمان ارتباط با چین، نقش دیگری از شیر با ظاهری متفاوت وارد هنر ایران شد. در این دوره شیر با ظاهری شبیه اژدهای چینی دارای آرایه‌های تزئینی شعله‌سان است که در قسمت‌هایی از بدن نقش بسته‌اند و حالتی پویا به شیر می‌دهند.

شیر در گرایش‌های مذهبی صفویه

نقش شیر مظهر قدرت و شجاعت باقی ماند و با هوشمندی خاص ایرانیان عملکردی جدید پیدا کرد و به زودی خود مبدل به یکی از عوامل سنتی دین جدید شد (همان: ۱۰۰-۱۰۱).

دوره حکومت صفویان یکی از مهم‌ترین ادوار تاریخی و هنری ایران است. بسط و گسترش تشیع در این دوره با فراهم آوردن تغییر و تحول در افکار و گرایش‌های مذهبی در کنار تحولات و شکوفایی هنر اسلامی همراه است. در این دوره، رسمیت تشیع، همزمان با اولین پیروزی‌های شاه اسماعیل صفوی، رخدادی پایدار و تأثیرگذار بود که موجبات دگرگونی‌ها و تحولات بسیاری را فراهم آورد . همچنین، ظهور و گسترش فرقه‌ها و گرایش‌های مذهبی که از شیعیان منشعب شده بودند ـ همچون اهل فتوت، تصوف، ملامتیان، اهل حق و ... ـ که به‌دلیل منزلت و مقام حضرت علی (ع)در زهد و پارسایی، او را به‌صورت مرجع معرفت و کسی که همه طریقه‌ها به او ختم می‌شود، درآورد (نفیسی ،۱۳۸۵: ۱۴۰ـ۱۴۱).

در این دوره، استفاده نمادین از خصایص و نمادهای شیر بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد و بهترین شخصیتی که می تواند حامل چنین نمادی شود، کسی نیست جز حضرت علی(ع) که به « اسدا...» یا « شیرخدا» ملقب می‌شود. این عنوان در ادبیات چه به‌صورت نظم و چه به‌صورت نثر به‌طور فراوان به‌کار گرفته شد و در این میان نیز هنر در همه جنبه های تزئینی و کاربردی از آن استفاده کرد.

در تعالیم پیروان اهل حق، علی(ع) مظهر خداست. در اینجا، حضرت علی(ع) جایگزین مهر می‌شود. ایرج بهرامی در این باره می‌نویسد: « همان‌گونه که پس از آمدن اسلام به ایران، اندک‌شماری از ایرانیان همچون زرتشتیان یا پیروان ادیان دیگر از قبیل یهودی و مسیحی باقی مانده‌اند، این امکان وجود دارد که برخی دیگر تا اندازه‌ای کیش بسیار کهن مهرپرستی را در شکلی که با شکل آغازینش تفاوت دارد، نگه‌داشته باشند... می‌توان گفت اهل‌حق‌های امروزی همان مهری‌های باستانی هستند» (بهرامی،۱۳۷۸: ۵۵-۵۶) شاید جایگزینی نقش شیر به‌همراه حضرت علی(ع) با میترا نشانه‌ای از این امر باشد.

شیر در بین صوفیه عصر صفوی نیز معانی و مفاهیمی خاص دارد که ارتباط خود را با پیشینه خویش در آیین مهر حفظ می‌کند. در این خصوص، فتایی معتقد است که: «تصوف یکی دیگر از گرایش‌های این دوره است و راهی معنوی برای تزکیه نفس و تصفیهٔ باطن به‌شمار می‌آید.» ورود به «آیین مهر» مستلزم انجام تمرینات بدنی، روانی و ریاضت‌های مختلف بود. این امر در ایجاد فرقه‌های صوفی‌گری نیز مؤثر بوده است، تقدس عدد هفت در تصوف در مراحل هفت‌گانهٔ آن ظاهر شده است، به‌گونه‌ای که

تصویر ۵. قالی ترنجی حیوان‌دار، موزه تیسن‌برنمیشا لوگانو
اواخر قرن دهم هجری (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۳۵)

تصویر ۶ . قالی سنگوشکو، قرن دهم هجری
موزه متروپولیتن، نیویورک (مأخذ: پوپ، ۱۳۸۵: ۱۱۵۱)

می‌توان هرکدام از مراحل هفت‌گانهٔ تصوف را با نمونهٔ آن در آیین مهر مقایسه کرد:
مراحل هفت‌گانهٔ آیین مهر: ۱. کلاغ، ۲. همسر، ۳. سرباز، ۴. شیر، ۵. پارسی، ۶. پیک خورشید، ۷. پیر.
مراحل هفت‌گانهٔ تصوف: ۱. طلب، ۲. عشق، ۳. معرفت، ۴. استغنا، ۵. توحید، ۶. حیرت، ۷. فنا.

در تصوف نیز همانند «آیین مهر» سه مرحلهٔ اول به تهذیب روح ازطریق تمرینات و ریاضت‌های بدنی می‌پردازند و اولین مرتبهٔ معنوی مرتبهٔ چهارم (مرتبه شیر) است. (فتایی،۱۳۸۴: ۳۳) صوفیان هم پیوسته در جستجوی انسان کامل بودند که این مراحل هفتگانه را طی می‌کند و در مرحله چهارم (استغنا) به مبارزه با هوای نفس می‌پردازد. بنابراین، می‌توان مرحله چهارم در تصوف ـ یعنی استغنا ـ را با مرحله چهارم در آیین مهر ـ یعنی شیر ـ هم‌طراز دانست.

تمایل شاهان صفوی به شکار شیر یا تصویر شکار شاهی به تأسی از نیاکان و بازنمایی آن در هنر نمایان می‌شود. صحنه‌های شکار تقریباً در تمام گونه‌های هنری این دوره تصویر می‌شود: نگارگری، تشعیر، فرش‌بافی، فلزکاری و غیره. شکار شیر علاوه بر تأیید و تأکید بر قدرت و هیبت شاهانه، گونه‌ای از تفاخر سلطنتی و به‌رخ‌کشیدن قدرت در مقابل دشمنان نیز بوده است. شاید بتوان گفت که نقش قالی در به‌نمایش‌گذاشتن این جلال و جبروت شاهانه در شکار شیر و نمایش شیر در حالت‌های مختلف بیشتر از سایر هنرها است. به این دلیل که وسعت بزرگ سطح قالی باعث می‌شد این صحنه‌ها در مکان‌های ویژه، کاخ‌ها و اتاق‌های سلطنتی، بهتر به نمایش عمومی درآید و در انتقال مفاهیم مؤثرتر واقع شود.

نقش شیر در قالی دوره صفوی

قالی‌هایی که اینک در بعضی از مجموعه‌های شخصی، کلیساها و موزه‌های جهان نگهداری می‌شود، مربوط به دوران شکفتگی صنعت فرش‌بافی ـ یعنی سده‌های دهم و یازدهم هجری ـ است که پروفسورآرتور اپهام پوپ شمار آنها را بیش از سه‌هزار تخته تخمین زده است که چه به صورت سالم و چه به‌صورت تکه‌های فرسوده وجود دارند. بسیاری از این فرش‌ها از نظر طرح ضعیف و از نظر بافت خراب هستند و تنها ارزش آنها در کهنگی آن‌هاست. در میان این فرش‌ها دویست تخته آن‌ها از نظر کارشناسان عالی‌ترین نمونه فرش شناخته شده‌اند (آذرپادو حشمتی،۱۳۷۲: ۱۶).

به‌دلیل عدم دسترسی به قالی‌های مورد نظر، تحقیق و

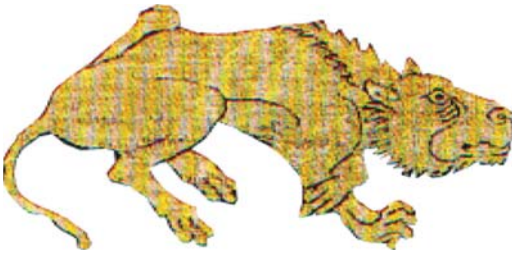
تصویر ۷. قالی ابریشمی حیوان‌دار، موزه هنرهای تزئینی پاریس
نیمه دوم قرن دهم هجری (مأخذ: بصام ، ۱۳۸۳: ۶۰)

گردآوری اطلاعات مشکل بود، با این وجود تعداد تقریبی ۳۵ قطعه قالی با نقش شیر شناسایی شده‌اند.

در بین انواع نقوش این دوره تقریباً بیش‌تر قالی ها منسوب به تبریز و کاشان هستند، برخی از قالی‌های قزوین با نقوش شکارگاه، لچک و ترنج، درختی و جانوری، افشان و ... (به‌جز نقوش هراتی و گلدانی شاه‌عباسی و سجاده‌ای) نقش شیر دارند که در مجموع پانزده درصد کل نقوش را تشکیل می‌دهند. در اینجا تعداد پانزده قالی به‌عنوان نمونه آماری مورد مطالعه قرار گرفته(جدول ۲) و سپس به تجزیه و تحلیل نقوش در قالی‌ها (براساس نمودار و جدول و مقایسه آنها) پرداخته شده است. این صحنه ها شامل تصاویری از شیر به‌صورت‌های مختلف است:

شیر به‌صورت منفرد

شیرهای منفرد در قالی‌های صفوی به دو شیوه نشسته و در حال راه رفتن نشان داده شده‌اند که هم به‌صورت واقع گرایانه با رنگ‌های نزدیک به طبیعت و هم به‌صورت تخیلی و با رنگ‌های غیر طبیعی مانند سیاه و آبی دیده می‌شوند. شیر منفرد، خود نیز به چند گونه نمایش داده شده است:



تصویر ۱۰. نقش شیر در قالی حیوان‌دار موزه هنرهای تزئینی پاریس
(مأخذ: بصام و فرجو ، ۱۳۸۳: ۶۰)

تصویر ۸ . قالی منظره گل و حیوان، موزه فرش ایران
اواخر قرن دهم هجری (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۸۰)

– شیر نشسته

اگرچه در هنر دوران باستان و به‌خصوص هخامنشی و ساسانی ترسیم این‌گونه شیرها ـ که روی دو دست خود نشسته‌اند ـ به‌کرات دیده می‌شود، شیوه خاص تصویرسازی شیر در دوره صفویه کاملاً متفاوت بوده و بر نمایش بیشتر جزئیات تأکید داشته است. همچنین، موجودی شیرنما با رنگ مشکی دقیقاً مشابه شیر نیز در قالی‌ها تکرار شده است که در بخش شیرهای تخیلی به آن می‌پردازیم. در این حالت، حیوان معمولاً به روبرو نگاه می‌کند و دهان وی اغلب باز است و دست‌های حیوان یا در کنار یکدیگر یا یکی روی دیگری قرار گرفته است. (تصویر ۹و۱۰)

تصویر ۹. نقش شیر نشسته در قالی چلسی
(مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۳۶)

تصویر ۱۱. برداشت از قالی منظره گل‌وحیوان، موزه فرش، تهران (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۸۰)

تصویر ۱۲. برداشت از فرش ابریشمی حیوان‌دار، موزه‌متروپولیتن،نیویورک (مأخذ: داوودی ،۱۳۸۲: ۱۰۲)

تصویر ۱۳. برداشت از فرش چلسی، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن، سده دهم هجری. (مأخذ: پوپ، بصام ،۱۳۸۳: ۳۶)

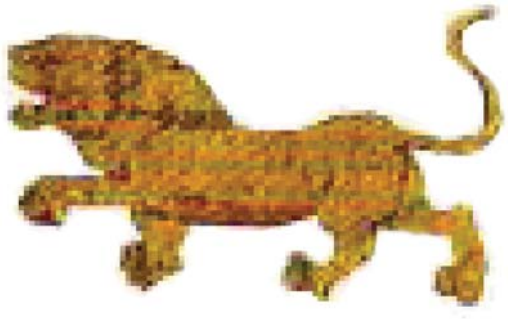
- موجود تخیلی به‌شکل شیر

حیوانی شبیه به شیر با جزئیات بسیار زیاد به‌رنگ‌های غیر طبیعی (مشکی و آبی و...)، فراوان در قالی‌ها دیده می‌شود که بسیار شبیه به شیر در آثار نگارگری این دوره است و نشان از تأثیرپذیری این هنر دارد. این نقش چه به صورت نشسته و چه در حال حرکت در قالی‌ها تکرار شده است. شانه‌های شعله‌ور و دهان باز این حیوان و همچنین دم منگوله‌دار آن، این گمان را که این طرح از نقوش چینی تأثیر پذیرفته است، افزایش می‌دهد (تصاویر ۱۱و۱۲و۱۳).

- شیر در حال حرکت

طرح‌هایی از نقش شیر در حال حرکت در قالی‌ها دیده می‌شود که هم‌خوانی زیادی با نقش‌های شیر به‌دست‌آمده از پازیریک و شیرهای هخامنشی و ساسانی داشته و به هر دو صورت واقع‌گرایانه و تخیلی با ارایه جزئیات دقیق ترسیم شده‌اند (مقایسه تصویر ۱ و ۱۴).

با دقت در این تصاویر نیز به شباهت بسیار زیاد آنها با نقوش قالی پی‌می‌بریم، به‌طوری که حیوان در نقوش قالی، همچون شیر هخامنشی، دست چپ خود را در جلو قرار داده و دهانش باز و در حال غرش است. دم حیوان حالت s مانند دارد (تصویر۱۴).



تصویر ۱۴. نقش شیر در قالی حیواندار، موزه فرش، تهران

نقش سر شیر(واق)

یکی از نقوش بسیار جالب، استفاده از صورتک شیر است که به‌خصوص در حواشی قالی‌ها زیاد به‌کار رفته و به نقش «واق» نیز شهرت یافته است. در بررسی نخستین نقاشی‌های واق می‌توان نظری به دوره سلجوقیان انداخت که پیشینیان کاربرد نقش‌مایه‌های طبیعت در رسانه‌های هنری بودند. شیوه زندگی سلجوقیان عشیره‌ای و چادرنشینی بود و با طبیعت ارتباط تنگاتنگی داشتند. انسان و حیوان و مظاهر طبیعی دیگر همچون گل، گیاه، کوه، درخت و غیره در نظر آنها جلوهای ملموس و نقشی توجیه‌پذیر داشت و آنها خواهان انعکاس این عناصر طبیعی در آثار هنری خود از معماری گرفته تا منسوجات و تزئین معماری و غیره بودند.کاربرد تزئینات هنری از دوران سلجوقیان به بعد ابعاد وسیع‌تری یافت و به ویژه انسان و حیوان در کنار گل و گیاه نقش‌مایه‌های دلنشینی پیدا کردند و به‌گونه آرمانی وارد واژگان تزئینی هنری شدند (آژند، ۱۳۸۸: ۷).

تصویر ۱۵. قسمتی از حاشیه فرش حیوانی، موزه هنرهای تزئینی، پاریس

شروع استفاده از نقش واق احتمالاً به قرن (ششم هجری) دوازدهم میلادی می‌رسد و از آن تاریخ به‌طور مستمر تا قرن (یازدهم هجری) هفدهم میلادی ادامه می‌یابد و در کاشیکاری، مینیاتور، تذهیب و مهم‌تر از همه در بافته‌ها نقش می‌بندد. این نقش پیچک جانوری منشأ سلجوقی دارد و در ظروف مفرغی سده‌های هفتم ساخت خراسان ـ به طور عمده شهر هرات ـ یافته می‌شود. کم‌کم سر شیر به‌تنهایی به نمودی از نقش واق مبدل می‌شود و به خصوص در تعداد زیادی از فرش‌های دوره صفوی چه در حاشیه و چه در متن قالی تکرار می‌شود (خودی،۱۳۸۵:۳۵).

نقشی نیز از حاشیه قالی‌های صفوی به‌دست‌آمده که سر شیر درون یک تزئین برگی، شبیه به یال شیر، تکرار شده که به‌دلیل شباهت به شعله‌های آتش یا خورشید، ممکن است نماد خورشید نیز تلقی شود درحالی که می‌توان آن‌را به مثابه طرح خلاصه و چکیده از نقش واق انگاشت که به نقش‌مایه‌ای حیوانی تقلیل یافته است.

نکته دیگر در این تصاویر، چهره‌پردازی شیر است که کاملاً شبیه نقش برجسته های هخامنشی است. در این حجاری ها، خط عنصر اصلی در اشکال بوده و هر خط برای نمایاندن هرچه دقیق‌تر شکل به‌کاررفته است. در طرح قالی نیز بینی پهن شیر و خطوط مشخص چهره، یال‌های مارپیچ دور صورت و گوش‌ها با الهام از این نقوش طراحی شده‌اند (تصویر۱۵).

نقش شیر در صحنه‌های شکارگاه

در نیمه نخست سده دهم هجری در ایران، هنرهای نگارگری و قالی‌بافی دست به دست هم دادند و چندین شاهکار برجسته پدیدار کردند. قالی شکارگاه موزه وین و چند قالی شکارگاه دیگر، فرشی که دو نیم شده و در موزه کراکو و پاریس محفوظ مانده، برخی از قالی ها و قالیچه‌های گروه سنگوشکو و غیره دستاوردهای شگرف همکاری همدلانه نگارگر و بافنده را نشان می‌دهند. ناگفته نماند که در بیشتر این دستاوردها نقش نگارگر بیشتر بوده و دست‌بافته نیز نشان از سازشکاری محسوس دارد. در مواردی که کار نگارگر و بافنده متوازن و کم‌و بیش هم‌وزن باشد، مانند مورد فرش کراکو و فرش شکارگاه وین، ما شاهد شاهکاری هستیم که جای گفت‌وگو ندارد (پوپ،۱۳۸۷:۲۶۱۲).

– شکار شیر توسط شکارچی سوار بر اسب

شیوه نقش‌پردازی در قالی‌های شکارگاه به‌طرز بارزی فاقد تنوع و نوآوری است. شاید این کمبود ناشی از فقدان نوآوری در کار نقاشان نگارگر باشد نه طراحان فرش زیرا براساس قالی شکارگاه موزه میلان و چند قالی شکارگاه دیگر می‌توان دریافت که همگی از نگارگران پیروی می‌کرده‌اند و نقوش جانوری آنان کلیشه‌ای، یک‌نواخت و تکراری بوده‌اند، به‌صورتی که نقوش همیشگی و شناخته‌شده، تقریباً بدون کم وکاست و پیوسته در آثارشان تکرار شده‌اند. تقریباً همه انسان ها و جانوران قالی های شکارگاهی را می توان به همین وضع در نگاره‌ها، تذهیب‌ها و تشعیرها بازیافت. این موضوع این امکان را قوت می بخشد که هنرمند نگارگر همان طراح فرش بوده‌است.

صحنه‌های شکار معمولاً سبعانه و خونین است و یکی از شکارچیان سوار بر اسب و در حال تاخت روی اسب خم شده تا شمشیر خود را در گلوی شیر فرو برد (تصاویر ۱۶و۱۷).

تصویر ۱۶. قسمتی از فرش شکارگاه، موزه پولدی پتزولی، میلان (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۳۵)

تصویر ۱۷. قسمتی از فرش سنگوشکو، مجموعه شاهزاده رومن، موزه میهو، کیوتو (مأخذ: پوپ، ۱۳۷۸ :۱۱۵۱)

تصویر ۱۸. قسمتی از فرش چلسی، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن، سده دهم هجری. (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۳۵)

- درگیری انسان با شیر

در برخی از قالی‌های شکارگاه شاهد درگیری تن به تن شیر با انسانی هستیم که خنجری در دست دارد.(رجوع شود به جدول ۱) این تصویر نیز ملهم از نقوش قبل از اسلام و به‌خصوص دوران ساسانی و هخامنشی است. در نقش‌برجسته دیوار تخت جمشید درگیری داریوش را با شیری می‌بینیم که روی دو پای خود ایستاده است. در ظروف ساسانی و هخامنشی این صحنه تکرار شده است.

نقش شیر در صحنه‌های گرفت‌وگیر

قالی‌های صفوی از بهترین نمونه‌هایی است که می‌توان صحنه‌های متنوع گرفت‌وگیر را در آنها مشاهده کرد. این تنوع تاحدی است که گاهی در یک قالی چندین حالت و ترکیب‌بندی مختلف را شاهد هستیم:

- حمله شیر از پشت به حیوان

در یکی از این صحنه‌ها شیر از پشت به حیوان (عمدتاً گاو) حمله کرده، درحالی‌که کمر او را به دندان گرفته و پنجه را در پشت حیوان فرو برده است. سابقه این نقش‌ها را در هنر ایران به‌کرات می‌بینیم.

نمونه بارز دیگری از صحنه درگیری شیر و گاو در تخت جمشید وجود دارد (تصویر ۴). عده‌ای آن را جدال نیکی و بدی یا خیر و شر می‌دانند اما از آنجاکه هیچ‌کدام از این دو حیوان بد و اهریمنی نیستند، نمی‌توان آنرا این‌چنین تعبیر کرد. جدال شیر و گاو نقشی است که هزاران سال پیش، از هخامنشیان از روزگاران کهن ایران به یادگار مانده است. پیروزی شیر نماد سپری شدن زمستان است. شیر در نزد مادها و پارسی‌ها جلوه‌ای از میترا یا مهر بوده است که پس از اهورامزدا گرامی‌ترین فرشته است (پورعبدالله، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

همین ویژگی‌ها را در تصاویر شکار بزکوهی توسط شیر نیز می‌بینیم. در اینجا گاو جای خود را به بزکوهی داده است.

با مقایسه این اثر و تصاویر قالی مورد نظر ملاحظه می‌کنیم که درگیری شیر و گاو شباهت بسیاری با آثار به دست‌آمده از هنر هخامنشی دارد، زیرا در هر دو مورد شیر با پنجه و دندان شکار خود را دربرگرفته است و شکار که چاره‌ای

تصویر ۱۹. نقش شیر در قالی ابریشمی حیوان‌دار، موزه هنرهای تزئینی، پاریس، نیمه دوم قرن دهم هجری (مأخذ: بصام ،۱۳۸۳: ۶۰)

تصویر ۲۰. بزرگ‌نمایی قسمتی از فرش سنگوشکو، قرن دهم هجری، موزه متروپولیتن، نیویورک (مأخذ: پوپ، ۱۳۸۵: ۱۱۵۱)

جز تسلیم ندارد، مقهور قدرت شیر شده است (تصویر۱۸).

- حمله شیر از روبه‌رو به حیوان

در این صحنه، شیر از روبه‌رو به حیوان حمله کرده، باز هم شیر به پشت حیوان جهیده و آن را به دندان گرفته است. در بیشتر موارد دم حیوان حالت S مانند دارد.

- حمله شیر از زیر شکم به حیوان

در صحنه شکار غزال، شیر از زیر شکم به حیوان حمله برده و غزال به پشت روی زمین افتاده است. شیر پای حیوان را برای جلوگیری از آسیب دیدن با پنجه‌های خود مهار کرده است. هنرمند با ابداع شیوه‌ای جدید در طراحی این صحنه، از یک‌نواختی آن پرهیز و اوج هنر طبیعت‌پردازی را به نمایش گذاشته، گویی شاهد چنین صحنه‌هایی از نزدیک بوده است. مشابه این صحنه در پارچه‌هایی که از قرن دهم هجری به‌دست آمده است، وجود دارد.

نکته بارز دیگری که در دو تصویر از شکار غزال و بزکوهی می‌بینیم این است که هردو شکار با رضا و رغبت خود را تسلیم شکارچی کرده‌اند و حتی کوچک‌ترین اثری از درد و ناراحتی در چهره آن‌ها پدیدار نیست. این حالت در نگاره‌های دوران اولیه اسلام نیز وجود دارد که یادآور انسانی است که حتی از قوه قهریه خداوند نیز به خود او پناهنده شده است.

- نبرد شیر با حیوان از پهلو

در این صحنه‌ها شیری قدرتمند از پهلو به حیوان حمله برده، چنگال‌ها را در بدن حیوان فرو کرده و کمر او را به دندان گرفته است. خوی درندگی شیران پنجه‌گشوده به‌بهترین صورت ممکن تجسم یافته است(جدول ۱).

- نبرد شیر با موجود افسانه‌ای

در میان صحنه‌های گرفت‌وگیری که در این قالی‌ها به‌صورت واقع‌گرایانه کار شده‌اند، تصاویری از صحنه‌های افسانه‌ای و تخیلی مانند شکار اژدها دیده می‌شود. درگیری بین یک شیر با حیوانی افسانه‌ای که بدنی شبیه گاو و سری همچون اژدها دارد، بسیار جالب است. شانه‌های شعله ور در هر دو حیوان و دم‌های پرپیچ و تاب و منگوله‌دار

تصویر ۲۱. نبرد شیر و غزال در فرش حیوان‌دار، موزه متروپولیتن، نیویورک (مأخذ: داوودی ،۱۳۸۲: ۱۰۲)

تصویر ۲۲. شباهت نبرد اژدها و شیر در قالی ابریشمی حیوان‌دار، موزه هنرهای تزئینی، پاریس (تصویر راست) (مأخذ: بصام و فرجو ، ۱۳۸۳: ۶۰)
با قالی موزه متروپولیتن (تصویر چپ) (مأخذ: بصام و فرجو ، ۱۳۸۳: ۶۰)

آنان منشا چینی دارند. طراحی یال و دم هر دو جانور بسیار متفاوت از طرح‌های قبلی است و جنبه افسانه‌ای و فراواقع‌گرایانه دارد که قابل مقایسه با تصاویر نگاره‌های به‌دست‌آمده از آن دوره است. شیر از روبرو به جانور افسانه‌ای حمله کرده، کمر او را به دندان گرفته و پنجه را نیز در بدنش فرو برده، جانور نیز متقابلاً ران شیر را به دندان گرفته است. در برخی صحنه‌ها نیز درگیری شیر با جانور از پهلو است (تصویر۲۲).

از مجموع کلیه نقوش گرفت‌وگیر موجود در قالی‌ها ۵۷٪ به نقوش گرفت‌وگیر با شیر اختصاص یافته که از این میزان ۴۹٪ گرفت‌وگیر با گاو، ۲۴٪ نبرد با موجود افسانه‌ای، ۱۵٪ نبرد با غزال و ۶٪ درگیری با گوزن و بزکوهی بوده است (نمودار ۲ و ۳).

در بررسی دیگر مشخص شد که شیر در حالت گرفت‌وگیر با ۵۲٪ آمار بیشتری را به نسبت بقیه نقوش در قالی به خود اختصاص داده است و حالت‌های منفرد با ۴۲٪، شکارگاه ۷٪ و نقش واق با ۵٪ به‌ترتیب در درجه بعدی اهمیت قرار گرفته‌اند.

جدول ۱. انواع نقوش گرفت وگیر در قالی‌ها

حمله شیر از پشت به حیوان	حمله شیر از روبه رو به حیوان	حمله شیر از زیر شکم به حیوان
قسمتی از فرش منطقه آلل و حیوان موزه فرش تهران نبرد شیر وغزال در فرش شکارگاه، موزه متروپولیتن	قسمتی از فرش ترنجی حیوان دار، موزه ملی هنرهای گلتن	قسمتی از فرش ابریشمی حیوان دار موزه متروپولیتن نیویورک
نبرد شیر با موجود افسانه ای	**نبرد شیر با حیوان از پهلو**	**درگیری انسان با شیر**
قسمتی از فرش افشان حیوان دار موزه هنرهای دستی وین		درگیری شیر و انسان در فرش شکارگاه موزه پولدی پتزولی

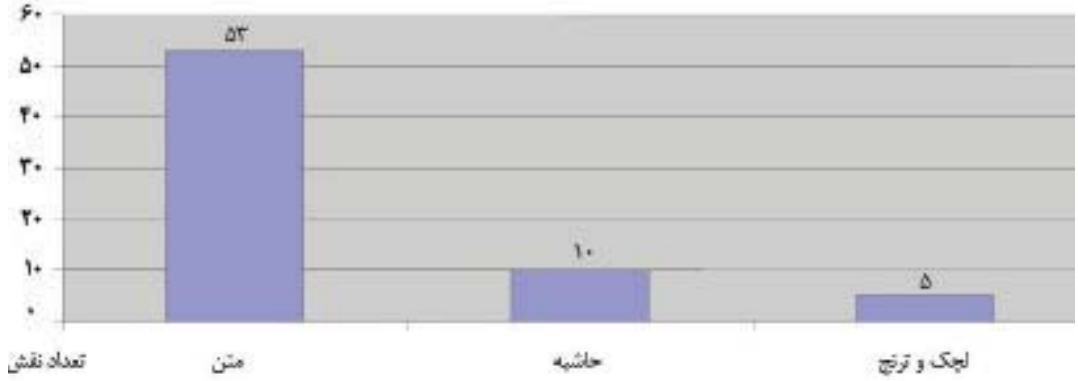
(مأخذ: نگارندگان)

جدول۲. تعداد و انواع شیر در نمونه آماری

ردیف	نام فرش	محل نگهداری	زمان بافت	تعداد شیر
۱	[illegible]	موزه ویکتوریا و آلبرت لندن	اواخر ق ۹ هش	۲ نوع
۲	چلسی	موزه ویکتوریا و آلبرت لندن	اوایل ق ۱۰ هش	۷ نوع
۳	ترنج وباغ	موزه هنرهای تزیینی پاریس	اوایل ق ۱۰ هش	۳ نوع
۴	ترنجی حیوان دار	موزه ملی هنر واشنگتن	اوایل ق ۱۰ هش	۲ نوع
۵	منظره و حیوانات	موزه پنسلوانیا فیلادلفیا	نامعلوم	۳ نوع
۶	منظره گل با حیوانات	موزه هنرهای دستی وین	اوایل ق ۱۰ هش	۴ نوع
۷	ابریشمی حیوان دار	موزه متروپولیتن نیویورک	اواسط قرن ۱۰	۹ نوع
۸	داستان‌های کلیله و دمنه ایران	موزه هنرهای تزیینی پاریس	اواسط قرن ۱۰	۴ نوع
۹	ابریشمی حیوان دار	موزه هنرهای تزیینی پاریس	نیمه دوم قرن ۱۰	۲ نوع
۱۰	ابریشمی حیوان دار	موزه فرش تهران	نیمه دوم قرن ۱۰	۹ نوع
۱۱	حیوان دار	موزه فرش تهران	نیمه دوم قرن ۱۰	۳ نوع
۱۲	افشان حیوان دار	موزه هنرهای دستی وین	قرن ۱۰ هش	۲ نوع
۱۳	منظره گل و حیوان	موزه فرش تهران	اواخر قرن ۱۰	۲ نوع
۱۴	ترنجی حیوان دار	موزه تیسن	اواخر قرن ۱۰	۵ نوع
۱۵	منظره‌ای	موزه متروپولیتن نیویورک	قرن ۱۰ هش	۹ نوع

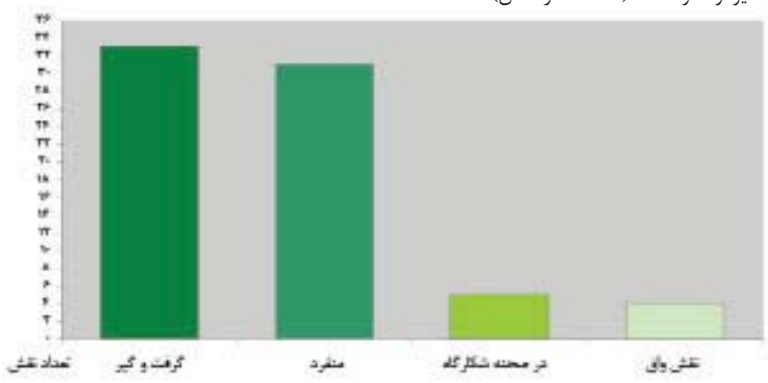
(مأخذ: نگارندگان)

نمودار ۱. میزان به‌کارگیری نقش شیر در قسمت‌های مختلف قالی‌ها

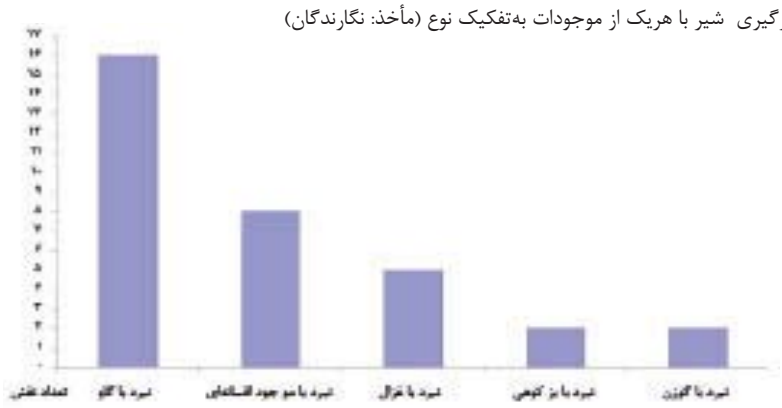


(مأخذ: نگارندگان)

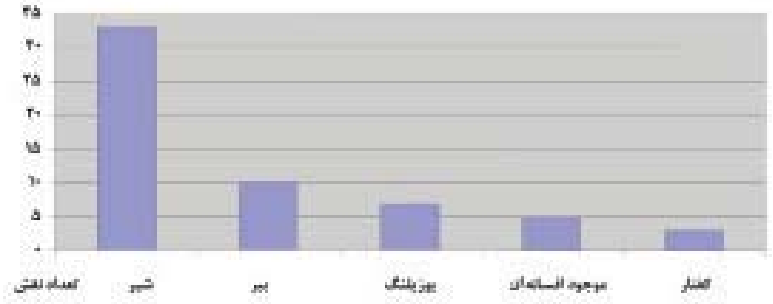
نمودار ۲. انواع نقوش شیر از نظر حالت (مأخذ: نگارندگان)



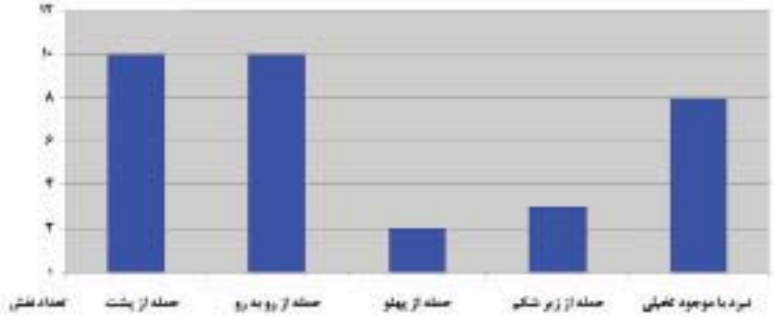
نمودار ۳. تحلیل درگیری شیر با هریک از موجودات به‌تفکیک نوع (مأخذ: نگارندگان)



نمودار۴- تحلیل نقوش درگیری با شیر به نسبت گرفت وگیر با سایر جانوران وحشی (مأخذ: نگارندگان)



نمودار۵- تحلیل انواع نقش شیر در صحنه های گرفت وگیر (مأخذ: نگارندگان)



نتیجه‌گیری

از آنجاکه شیر نماد شوکت، جلال، سلطنت، قدرت و عظمت پادشاهان محسوب می‌شود، کاربرد مکرر آن در قالی‌های دوره صفویه اشارهای ضمنی به قدرت پادشاه و سلسله صفویه دارد. زیرا این هنر در این دوره وابسته به دربار بوده است و حتی در زمان شاه‌عباس و شاه‌طهماسب هنرمندان زیر نظر مستقیم آنان به‌کار می‌پرداخته‌اند. این نقش قالی، ریشه در باورها و اعتقادات دینی و اسطوره‌هایی دارد که در طی گذشت زمان به حیات خود ادامه داده و درنهایت به‌عنوان نقش اساسی در قالی‌های حیوان‌دار درآمده است. هنرمند در ترسیم شیر از ترکیب‌های متنوع و جالبی که نشان‌دهنده تسلط وی بر چگونگی حالات و حرکات حیوان بوده است، بهره می‌گیرد.
رخنه و نفوذ هنرمند نگارگر در عرصه قالی‌بافی جای تأمل دارد. توانایی طراح در هماهنگ‌سازی ترکیب‌بندی‌ها، نرمش و پویایی اثر نشان از همکاری و سازگاری تمام و کمال او با نگارگران دارد. قدرت عضلانی شیرها، سرزندگی خطوط محیطی، خشونت رفتار و درنده‌خویی و سبعیت آنها شور و هیجان واقعه حمله‌وری این جانور را به‌وضوح نشان می‌دهد. روش تجسم قدرت بی‌رحمانه شیران درنده از یک‌سو، بیچارگی و درماندگی رقت‌انگیز قربانی‌ها از سوی دیگر، مهارت استادانه طراح فرش را نشان می‌دهد.
در تحلیل و بررسی نقوش شکارگاه، شکار شیر توسط شکارچی سوار بر اسب در حالی که با شمشیر به حیوان حمله برده از فراوانی بیشتری برخوردار است گرچه درگیری تن به تن انسان با شیر نیز در برخی از فرش‌ها دیده می‌شود.

گرفت‌وگیر از نقوشی است که می‌توان علاوه بر مفاهیم گذشته هم‌راستا با مفاهیم عرفانی و اسلامی معانی جدیدی نیز برای آن در نظر گرفت و آن را نشان‌دهنده تلاش و تکاپوی انسان خاکی برای رسیدن به سر منزل مقصود و بهشت دانست و هنرمند عارف و متفکر این دوره با آوردن این نقش بر روی قالی آگاهی‌دادن و نیز ارشاد و انسان‌سازی را مد نظر قرار داده است. اگرچه بعدها با تکرار این نقش همانند نقوش دیگر، معانی اولیه خود را از دست داده و فقط از منظر تزئینی به‌کار رفته است. در عرفان اسلامی کشتن گاو نمادی از رهایی آدمی از مهالک نفسانی و پیوستن به حق و ملکوت بر اثر مجاهدت‌ها و پیوستن به نور مطلق است. درواقع، انسان کامل به شیر و نفس اماره به گاو تشبیه شده است. مولانا شیر را نماد انسان کامل می‌داند. فرش نیز که نمودی از طبیعت و نیز انعکاس عرش الهی است و در مقابل آن مطرح می‌شود، بستر مناسبی برای بیان ذهنیات و معانی عرفانی و تخیلات دینی شناخته شده است.

بیشتر نقوش شیر در متن قالی به‌عنوان موضوع اصلی به‌کار رفته‌اند و براساس نمودار ۱ میزان کاربرد آن در حاشیه و لچک و ترنج کمتر است. نقش درگیری با گاو تحت تأثیر باورها و آیین‌های گذشته فراوان تکرار شده و نشان‌دهنده ریشه عمیق این اعتقادات، با وجود گذشت زمان و تغییر شرایط سیاسی، اجتماعی و مذهبی است... همچنین آمار گرفت‌وگیر شیر از پشت به جانور به‌نسبت سایر حالت‌های نبرد(نمودار۵) و میزان فراوانی گرفت‌وگیر با شیر به سایر حیوانات وحشی (نمودار۴) تأکیدی دوباره بر این امر است. شکل دم جانور در اغلب تصاویر حالت S مانند دارد. ترسیم دم بلند برای شیر نشانه و علامت اقتدار بی‌مانند است. در بازنمایی شیر دو شیوه وجود دارد:

۱- شیوه کاملاً واقع‌گرایانه و به‌صورت ضبطی دقیق از جانور با چهره‌پردازی دقیق.

۲- شیوه تخیلی و فراواقع‌گرایانه از شیر در حالی که تصویر جزئیات به‌اندازه کافی روشن است لیکن با اضافه کردن نمودهایی به مضمون اصلی مانند پرداختن به دم و یال و طرح‌های ابرمانند روی شانه‌های شیرها جلوه‌ای انتزاعی به آن بخشیده است.

منابع

- آذرپاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۷۲). *فرشنامه ایران*. تهران: موسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). *اصل واق در نقاشی ایران*. نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی،(۳۸)، ۵-۱۳.
- بصام س.ج.و فرجو،م و... (۱۳۸۳). *رویای بهشت* (هنر قالیبافی ایران). جلد اول. تهران : سازمان اتکا.
- بهرامی، ایرج (۱۳۷۸). *اسطوره‌ی اهل حق*. تهران: نشر آتیه.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۷). *سیری درهنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. جلد دوازدهم (فرش). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پور عبد الله، حبیب الله (۱۳۷۷). تخت جمشید از نگاهی دیگر. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- خودی، الدوز(۱۳۸۵). *معانی نمادین شیر در هنرایران*. کتاب ماه هنر. (۹۷و ۹۸)، ۹۶-۱۰۴.
- دادور، ابوالقاسم(۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها ونمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- داوودی ، نادر(۱۳۸۲). آثار ایران در موزه متروپولیتن. تهران : اداره کل آموزش انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- ژوله، تورج (۱۳۸۴). *شناخت نمونه‌هایی از فرش ایران*. تهران: شرکت سهامی فرش ایران.
- فتایی، گارگین (۱۳۸۴). *آیین مهر وتاثیر آن بر فرهنگ ایرانی. اسلامی*، ارمنی، مسیحی. فصلنامه فرهنگی پیمان. (۳۳)۴.
- فرخ زاد، پوران (۱۳۸۶). *مهره مهر*. تهران : انتشارات نگاه.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۷). *عصر طلایی هنر ایران*. حسن افشار. تهران: نشر مرکز.
- کورکیان،ا.م و ژ.پ ، سیکر (۱۳۷۷). *باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران*. پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
- گروه نویسندگان (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی .
- گری، بازیل (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۵). *سرچشمه‌های تصوف در ایران*. تهران: اساطیر.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

مدرسه سید قلیچ ایشان،اولین مدرسه دینی ترکمانان ایران

همایون حاج محمد حسینی * پریسا نامی‌گرمی** محمدامین فروتن***

چکیده

به‌رغم مطالعات متعدد در حوزه هنر و معماری اسلامی، متأسفانه کمتر به مطالعه مدارس دینی اقوام مختلف ایران پرداخته شده، این موضوع از آن لحاظ با اهمیت است که ترکمانان ایران (از اقوام چادرنشین) در سده سیزدهم هجری دارای اولین عمارت مدرسه دینی بوده‌اند. مدرسه مذکور با نام سید قلیچ ایشان در نزدیکی شهرستان کلاله واقع و به دستور سلاطین عثمانی ساخته شده است. هدف از این تحقیق معرفی بنا با پاسخگویی به این سؤالات است: (ویژگی‌های مدرسه دینی سید قلیچ ایشان چیست؟ چگونه ساخته شده و از آن زمان تاکنون چه بر آن گذشته است؟). بدین منظور سعی شده است به روش تحقیق توصیفی و تاریخی و با بهره‌گیری از روش مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی نسبت به جمع‌آوری اطلاعات گسترده و دقیق این بنا شامل پلان، معرفی قسمت‌های مختلف بنا، مصالح و روش‌های به‌کاررفته در ساخت، تزئینات معماری و نیز آسیب‌های وارده اقدام شود و ضمن مقایسه تصاویر و اطلاعات کهن تاریخی با وضعیت فعلی بنا، تغییرات صورت‌گرفته را معلوم کنیم. هرچند در حال حاضر تعدادی از مناره‌ها فروریخته و بخش‌هایی از تزئینات گچی از بین رفته است، این مدرسه یا مرکز دینی پس از تحمل حوادث طبیعی متعدد همچنان با صلابت به حیات خود ادامه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: معماری اسلامی، ترکمانان، مدرسه دینی، سید قلیچ ایشان، تزئینات معماری

* مربی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول). h.hosseini@umz.ac.ir
** کارشناس صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران.
*** دانشجوی مهندسی معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندان.

مقدمه

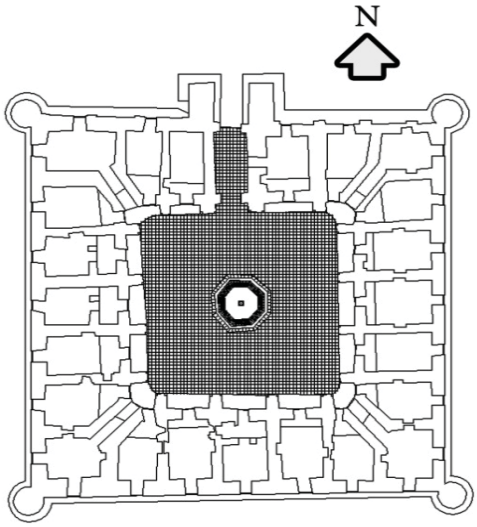
هنر معماری در مناطق بومی مختلف کشور ظرفیت های بسیاری دارد، لذا پژوهش در موضوعات معماری بومی ایران برای شناخت جنبه های فرهنگی و هنری این مزر و بوم امری ضروری است، در اغلب تلاش‌هایی که تاکنون در این راستا صورت گرفته کمتر به بناهای مناطق دور افتاده و ناشناخته توجه شده، حال آنکه کشور ما در مناطق دور افتاده نیز ظرفیت‌های غنی معماری برای بررسی و معرفی دارد؛ ظرفیت‌هایی که ممکن است درصورت بی‌توجهی دستخوش فراموشی و تخریب کامل شود. مقاله حاضر حاصل فعالیت‌های میدانی با رجوع به منابع تاریخی کهن و بهره‌گیری از منابع و مراجع پژوهشی موجود است. با توجه به اینکه در منابع مکتوب، به‌صورتی درخور به اولین مدرسه دینی ترکمانان ایران پرداخته نشده است و با آگاهی از اینکه مدرسه دینی سید قلیچ ایشان با وجود ویژگی‌های معماری آسیای مرکزی و نواحی مرکزی ایران به‌دلیل قرارگرفتن در ناحیه‌ای دورافتاده ناشناخته مانده و رو به تخریب گذارده، در صورت عدم توجه جامعه هنر و معماری ایران، در آینده‌ای نه‌چندان دور شاهد ویرانی کامل آن خواهیم بود. در این مقاله سعی شده است با معرفی این بنای ارزشمند و تاریخی در شمال کشور نسبت به بازخوانی اطلاعات قبلی و ثبت و ضبط اطلاعات، ویژگی‌ها و مشخصه‌های فعلی بنا جهت تطبیق و درج تغییرات آن اقدام شود.

تاریخچه

بنای مذکور از آثار به‌جای مانده از دوران قاجار است، این مدرسه دینی در «روستای کریم ایشان» با طول جغرافیایی ۳۷ درجه شرقی و عرض جغرافیایی ۵۵ درجه شمالی در ۴۵ کیلومتری شمال شهرستان کلاله در استان گلستان واقع شده است. ساخت این بنا در سال ۱۲۶۱ شمسی آغاز شد و اتمام و افتتاح آن در سال ۱۲۸۶ شمسی صورت گرفت. ساخت این مدرسه که حدود ۲۵ سال به طول انجامید، بر عهده اهالی روستا و معمار و هنرمند گمنام عثمانی به درخواست پیشوای مذهبی مردم قوم گوکلان[۱] سید قلیچ ایشان و به فرمان سلطان عبدالحمید دوم[۲] بوده است. مردم منطقه بر این باور بودند که بنا قدمتی بیش از این دارد، اما طبق نوشته‌های ادوارد ییت، افسر بریتانیایی که در سال ۱۸۹۴ میلادی از منطقه اقامت گوکلان‌ها عبور می کرده، در آن زمان مدرسه در حال ساخت بوده است (Yate, 2007: 255).

توصیف و بررسی عمومی بنا

این بنا با مساحت تقریبی ۱۷۰۰ مترمربع شامل چهار بخش اصلی ورودی، حیاط، حجره و بالاخانه است. سردر ورودی مدرسه در ضلع شمالی قرار گرفته است، پس از سردر ورودی راه‌رویی دوبخشی وجود دارد که با گذشتن از آن صحن مربع شکل مدرسه با حوضی هشت‌ضلعی در میان آن آشکار می‌شود. در چهار سوی حیاط حجره‌ها جای گرفته‌اند و مَدرَس[۳] در ضلع جنوبی قرار دارد. بالاخانه محل اقامت سید قلیچ ایشان، بانی مدرسه، و حجره ها و حیاط برای استفاده طلاب بوده است (طرح ۱).



طرح ۱. پلان همکف مدرسه (ماخذ: نگارندگان)

نگاهی بر چگونگی ساخت بنا

در ساخت این بنا برخلاف بناهای بومی آن زمان از مصالح چوبی و پارچه‌ای استفاده نشده بلکه از مصالح پایدار مانند آجر و ملات های نوع آبی مانند آهک و ساروج استفاده شده است که در مقابل بارندگی و رطوبت مقاوم هستند (قبادیان،۱۳۸۹: ۳۴۲). این موضوع حاکی از اهمیت خاص این بنا در میان مردمانی است که با وجود اینکه کوچ رو بوده اند، برای تحصیل علوم دینی بنایی دائمی تأسیس کرده‌اند. در این مورد می توان به کتاب خراسان و سیستان نوشته ادوارد ییت رجوع کرد که در آن نویسنده بیان کرده است که طی بازدیدهای خود از منطقه مذکور در سال ۱۸۹۴ بنای دائمی و پایداری

تصویر ۱. نمای شمالی، مأخذ: نگارندگان

جز کریم ایشان مشاهده نکرده است. در هنگام ساخت بنا آجرها از خاک همان منطقه در دو کوره آجرپزی نزدیک مدرسه پخته می‌شد. نکته دیگر تأمین سوخت کوره‌ها از جنگل‌های اطراف و استفاده از چوب درخت ثور[۴] در بخش نعل درگاهی و درهای ورودی حجره‌ها و استفاده از ملات ساروج است که همگی نشان از خودبسندگی در ساخت بنا دارند که نتیجه آن سازگاری بیشتر بنا با طبیعت پیرامون خود و عدم نیازمندی به ساخت‌مایه جاهای دیگر و ادامه ساخت‌وساز با شتاب بیشتر و در دسترس بودن ساختمایه‌ها در هنگام نوسازی بوده است (پیرنیا،۱۳۸۷: ۳۱).

فضاهای مختلف طراحی‌شده در بنا

ورودی: به دو بخش تقسیم می‌شود که بخش اول یا پیش‌ورودی بنا به‌طول تقریبی چهار متر و بخش دوم که با عبور از در ورودی شروع می‌شود، به‌طول تقریبی پنج یا شش متر است. طاق ورودی به ارتفاع تقریبی چهار یا پنج متر است که در دو طرف آن سکویی به‌ارتفاع ۶۰ سانتی متر قرار گرفته و این سکو تا در ورودی ادامه دارد. همچنین، در طرفین طاق ورودی دو طاق‌نما با کتیبه‌های کاشیکاری شمایل نمادین قرار دارد (تصویر ۱).

در ورودی با راهرویی به حیاط متصل می‌شود، دیواره‌ها و سقف راهرو با تزئینات ساده آجرکاری زیباسازی شده است. با رسیدن به در ورودی تزئینات جلوه دیگری می یابد، گچ‌بری گل‌و بوته در بالای آن خودنمایی می‌کند و در دو سمت بالای آن کلمه مقدس «الله» با تزئینات آجرکاری به‌چشم می‌خورد. علاوه بر آن، داخل طاق چوبی از درخت ثور به‌صورت افقی قرار دارد که نسبت به طاق در ارتفاع پایین‌تری است و این کلاف افقی علاوه بر ایفای نقش سازه‌ای باعث می‌شود مراجعه‌کنندگان هنگام ورود ناخواسته سر خود را خم کنند که عاملی برای نشان‌دادن خضوع و احترام به آن مکان تلقی می‌شود. نکته دیگر آنکه روی چوب عبارت:

"مدرسه ایشان سیدقلیچ عزیزان
تاریخ این بگویم باشد وطن غریبان"

حکاکی شده که در آن عبارت «وطن غریبان» با حروف ابجد به عدد ۱۳۲۸ه.ق که همان سال افتتاح مدرسه است، اشاره می‌کند. به‌گفته بومیان روستا طبق دیده‌های گذشتگان روی طاق ورودی گچ بری‌های زیبای مشبکی وجود داشته که بعدها بر اثر سیل یا زلزله از بین رفته و با اینکه بازسازی شده است، باز هم دوام نیاورده و امروز هیچ اثری از آن دیده نمی‌شود. پس از عبور از طاق ورودی در سمت چپ دری وجود دارد که به کتابخانه مدرسه باز می‌شود.

حیاط مرکزی: حیاط مربع‌شکل این مدرسه به‌مساحت تقریبی ۲۰۰ مترمربع با آجرفرش ۲۶ در ۲۶ پوشیده شده و حوضی هشت‌ضلعی به‌عمق ۶۰ سانتیمتر در مرکز آن وجود دارد، لبه حوض آجری و فضای داخل آن با گچ سفید پوشیده شده است و در چهار ضلع آن سوراخ‌هایی دوبه‌دو روبروی هم برای هدایت آب پاشویه به کنار حوض وجود دارد. عرض این پاشویه ۲۴ سانتیمتر است و حد فاصل حوض و پاشویه به‌عرض ۱۳ سانتیمتر آجرچینی شده است.(تصویر۲)

تصویر۲ . حیاط مدرسه و حجره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

حجره‌ها: به‌نشان ۲۳ سال رسالت پیامبر (ص) ۲۳ حجره دورتا دور حیاط قرار گرفته است که یکی از حجره‌های جنوبی «مدرس» محسوب می‌شود. این بخش با ضخامت زیاد دیوار و درهایی که رو به حیاط باز می‌شدند بدون پنجره و با داشتن یک هورنو[۵] برای نورگیری و تهویه، بدون مزاحمت و به دور از هیاهوی بخشهای بیرونی محل استراحت و تلمذ طلاب حوزه بوده است. تعداد حجره‌ها در ضلع شرقی، غربی و جنوبی بیشتر و در ضلع شمالی که سردر ورودی در آن واقع شده، کمتر است(تصویر ۳).

تصویر ۳. فضای داخلی حجره‌ها (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۴. دیوار فضای داخلی حجره نورگیر پوشانده شده (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۵ . نمای بیرونی همان حجره (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۶ . مناره مدرسه، دید از طبقه بالا (مأخذ: نگارندگان)

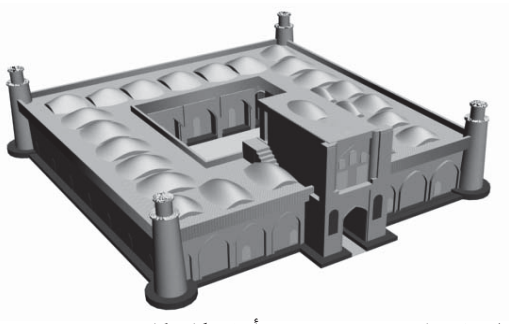
تصویر ۷ . مناره مدرسه (مأخذ: نگارندگان)

پیش از ورود به حجره‌ها سکوی پیش‌ورودی با طاق، ایوانچه ای در مقابل در ورودی حجره به وجود آورده است. فضای داخلی حجره ها تقریباً به مساحت دوازده مترمربع است و سقفی گنبدی‌شکل و آجرچینی‌شده آن را می پوشاند. دیواره‌های حجره‌ها با شومینه، طاقچه، طاق و طاق‌نما تزئین شده است. پس از بازسازی و ترمیم بنا در مرداد سال ۱۳۶۵ پنجره‌هایی برای حجره‌ها تعبیه و هورنوها با سیمان بسته شد. قابل ذکر است در گوشه ضلع شمالی بنا یک پنجره بالاتر از پنجره‌های جدید قرار داشته که سطح آن با آجر و سیمان پوشیده شده است (تصاویر ۴ و ۵).

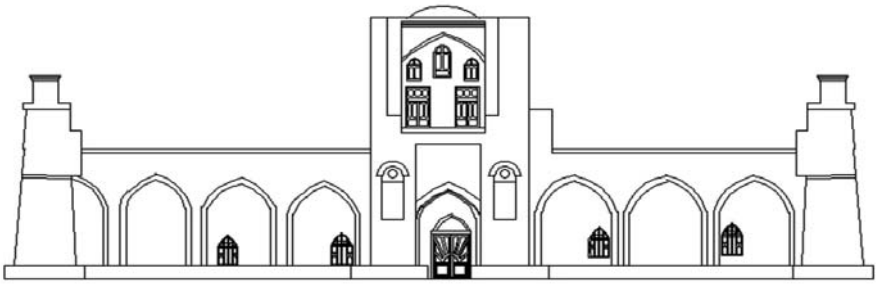
مناره: هرچند در طراحی مدارس دینی لزوماً نیازی به مناره نیست، یکی از ویژگی‌های این بنا داشتن مناره است. این بنا در حال حاضر چهار مناره توپر دارد، مطابق منابع تصویری قدیمی‌تر، این مناره‌ها بلندتر بوده‌اند و علاوه بر این‌ها دو مناره دیگر نیز در سردر ورودی موجود بوده است که امروزه اثری از آنها دیده نمی‌شود. دلایل مختلفی می‌توان برای وجود این تعداد مناره برای یک مدرسه برشمرد که به اعتقاد و باور مردم منطقه، موقعیت نمایی بنا(تنها بنای مذهبی منطقه) به‌منظور راهنمایی مردم و طلاب از دوردست و نیز دیدبانی و حراست از ساکنان در نا امنی‌های روزگار گذشته مهم‌ترین علل آن است (تصاویر ۶ و ۷).

نمای عمومی

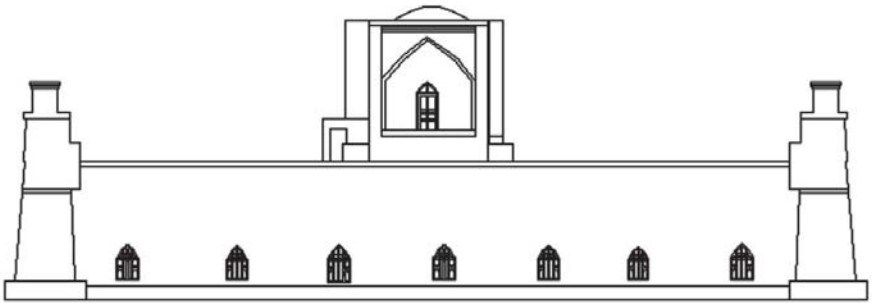
با توجه به درون گرا بودن مدرسه سید قلیچ ایشان در نماهای بیرونی لزومی به پرداخت‌های خاص و اضافی دیده نشده و معمار بنا سعی کرده است با اشاراتی ساده و نمادین و ایجاد تغییر در چیدمان آجرها حداقل ویژگی‌های لازم بصری را برای بیننده ایجاد کند. بدین‌ترتیب ریتم، تقارن، تعادل و توازن با حداقل نماسازی به‌وجود آمده است. البته در نمای شمالی که شاخصه بنا است، نماسازی ساده با آجر و کاشی صورت گرفته و معمار سعی کرده با ایجاد طاق‌نماهایی در دو طرف سردر ورودی صلبیت نما را از میان ببرد. تناسب در عین اینکه یک عامل تعیین‌کننده برای هماهنگی است، یکی از مسائلی بوده که همیشه



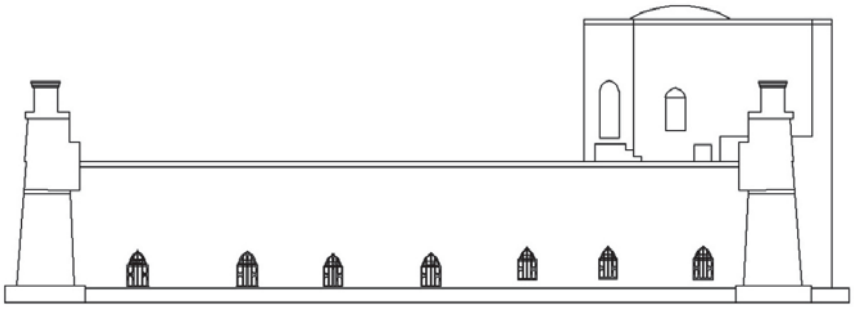
طرح ۲. نمای سه‌بعدی مدرسه (مأخذ : نگارندگان)



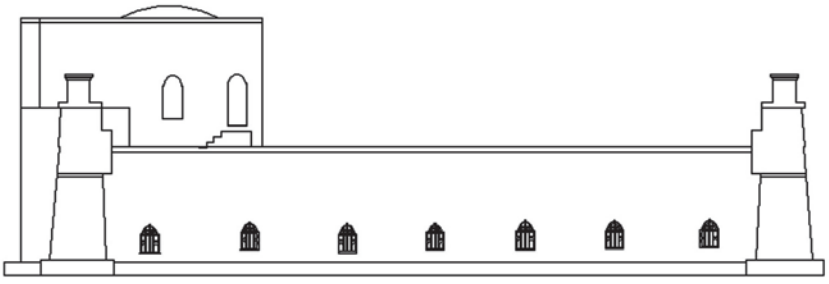
طرح ۳. نمای شمالی مدرسه، (برداشت: محمدامین فروتن و همکاران)



طرح ۴. نمای جنوبی مدرسه، (برداشت: محمدامین فروتن و همکاران)



طرح ۵. نمای غربی مدرسه، (برداشت: محمدامین فروتن و همکاران)



طرح ۶. نمای شرقی مدرسه، (برداشت: محمدامین فروتن و همکاران)

تصویر ۸ . مقبره سید قلیچ ایشان (ماخذ: نگارندگان)

تصویر ۹. مسجد سید قلیچ ایشان (ماخذ: نگارندگان)

مورد بحث معماری نیز بوده و هست.
(گروتر، ۱۳۸۸: ۳۶۰) متأسفانه به‌دلیل از بین رفتن مناره‌های سردر ورودی و فروریختن قسمت فوقانی مناره‌های چهارگوشه مدرسه تناسبات نما از صورت اصلی آن خارج شده و شکل اصلی بنا تاحدودی به‌هم‌ریخته و با توجه به تعاریفی که ذکر شد، نمی‌توان برداشت و بررسی درستی از این تناسبات ارایه کرد. به‌هرحال طرح‌هایی از نماهای شمالی، جنوبی، شرقی و غربی و تصویر سه‌بعدی این بنا برای درک بهتر موقعیت آن ارایه می‌شود (طرح‌های۶ و۵،۴،۳،۲).

محیط و ابنیه پیرامون

مقبره قلیچ ایشان و قبرستان: در آن سوی خیابان و جنوب مدرسه بنایی سفیدرنگ و گنبدی شکل در ارتفاعی بالاتر از سطح خیابان قرار دارد. این بنا مقبره سید قلیچ ایشان، بانی مدرسه، است و در کنار این مقبره قبرهای دیگری نیز دیده می‌شود (تصویر ۸).

مسجد قلیچ ایشان: کمی آن‌طرف‌تر در ضلع شمالی مدرسه، مسجدی به‌ابعاد حدودی ۱۳ در ۱۷ متر با کمی چرخش نسبت به مدرسه، برای قرارگیری در زاویه درست قبله، قرار دارد. در ضلع شرقی ورودی مسجد با سه در به چشم می‌خورد که دوتا از درها به مسجد و یکی از درها به مهمان‌خانه مسجد باز می‌شود (تصویر ۹).

معرفی تزئینات مدرسه

در دو طرف سردر ورودی دو طاق‌نما وجود دارد که قسمت فوقانی آنها کاشی‌کاری شده است. طبق باور مردم منطقه، کاشیکاری طاق‌نمای سمت راست (تصویر۱۰، طرح ۷) تداعی‌کننده شمایل سید قلیچ ایشان و کاشی‌کاری طاق‌نمای

طرح ۷ . (مأخذ: نگارندگان)

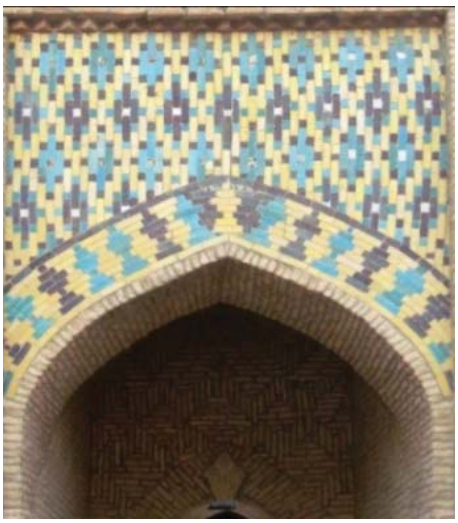
طرح ۸ . (مأخذ: نگارندگان)

سمت چپ (تصویر۱۱، طرح۸) تداعی‌گر چهره همسر وی است، از آنجا که در معماری ایرانی اماکن مذهبی استفاده از این نوع تزئینات یعنی شمایل‌نگاری در کاشیکاری به‌ندرت دیده می‌شود، احتمال می‌رود این شمایل‌نگاری از شیوه های وارداتی معمار عثمانی بنا برای ادای احترام به سید قلیچ ایشان باشد. البته استاد هنرمند در ارتباط با قالب و شکل و انتخاب مواد و نیز سایر ملاحظات شمایل‌نگارانه و کتیبه‌نویسی دستورات مفصلی از حامی خود دریافت می کرده (کونل، ۱۳۸۰: ۸۴) و با توجه به حضور چندین ساله سید قلیچ ایشان در خیوه و بخارا (Yate,2007:225) می توان علت استفاده از کاشیکاران بخارایی و شمایل‌نگاری را معلول این قضیه دانست.

آمودِ[۶] نمای طاق سردر ورودی به صورت کاشیکاری و قسمت داخلی آن به‌صورت گره‌سازی[۷] آجرکاری شده است (تصویر۱۲)، همچنین بالای قسمت ورودی یک تزئین گچ‌بری گل‌وبوته برهشته[۸] کارشده و در قسمت‌های دیگر ورودی آجر به‌صورت رگ‌چین است. از آنجا که این کاشیکاری در ضلع شمالی انبار صورت گرفته (ضلعی که نور مستقیم ندارد) می‌توان برای وجود آن علاوه بر جنبه هنری، زیبایی‌شناختی و تأکید بر ورودی، علتی عملکردی نیز قائل شد و آن ایجاد عایقی مناسب برای انبار است.

تصویر۱۰. کاشیکاری طاق نما سمت راست ورودی (ماخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱. کاشیکاری طاقنما سمت چپ ورودی (ماخذ: نگارندگان)


تصویر۱۲ .کاشیکاری سردر ورودی (مأخذ: نگارندگان)

در بعضی قسمت‌های بنا علاوه بر آجر از کاشی به‌صورت پراکنده استفاده شده است، که به‌طور عمده از بین رفته و فقط استفاده از لعاب‌های زرد، لاجوردی، فیروزهای و بنفش در آنها مشهود است. نکته جالبی که با مشاهده قسمت‌های به‌جا مانده از کاشیکاری‌ها به‌چشم می‌خورد، وجود ریتمی تکرارشونده در نمای شمالی مدرسه است که احتمالاً دور قوس‌ها و بین آنها را به این ترتیب آذین بسته بودند (تصویر ۱۳).

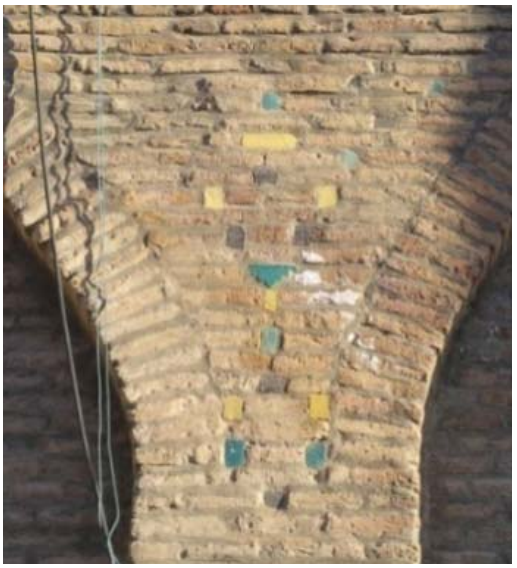
آجرکاری

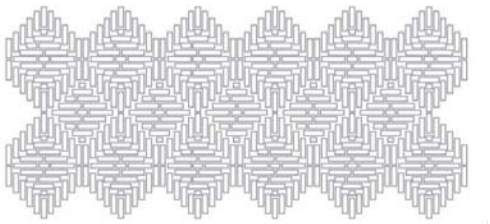
تقریباً غالب‌ترین نوع تزئینات به‌کاررفته در بنا آجرکاری است که در نمای طاق‌های حجره‌ها و روی دیوار داخلی حیاط به‌کار رفته و معمار در عین سادگی توانسته است فقط با آجر بافت‌های بصری مختلفی ایجاد کند و با ریتمی متناسب آن را در نماهای مختلف تکرار کند.(طرح‌های ۹ و ۱۰)

تزئینات گچ‌بری

در حال حاضر در مدرسه سید قلیچ ایشان فقط دو نقش گچ‌بری وجود دارد و متأسفانه دیگر نقوش تزئینی مانند گچ بری های مشبک بالای در ورودی و تزئینات گچ بری بالاخانه بر اثر حوادث طبیعی تخریب شده و فروریخته‌اند و هم‌اکنون در وضعیت نامناسبی در انبار زیر بالاخانه نگهداری می‌شوند. دو نقش‌مایه تزئینی به‌جامانده روی طاق‌های ورودی و خروجی بنا قرار دارند و در هر دو طاق، تک‌گچ‌بری برهشته استفاده شده است. نقش طاق خروجی مانند گلدانی است که شکل گل لاله را برای بیننده تداعی می‌کند (تصویر۱۴).

این گچ‌بری‌ها که روی زمینه آجری قرار گرفته‌اند، به منزله زینت ساده‌ای برای محیط مدرسه در نظر گرفته شده بودند. در کلیه تزئینات مدرسه تلاش برای جلوگیری از انجام کار بیهوده و پرهیز از اسراف دیده می‌شود، اصلی که هم پیش از اسلام و هم پس از آن مراعات می‌شده است (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۸) (تصویر ۱۵).


تصویر ۱۳. کاشیکاری پراکنده دیوار خارجی (مأخذ: نگارندگان)



طرح ۹- تزئینات آجرکاری (مأخذ: نگارندگان)

طرح ۱۰- تزئینات آجرکاری (مأخذ: نگارندگان)

بررسی تأثیرات محیطی بر تخریب بنا و تغییرات ایجاد شده پس از مرمت با توجه به موقعیت اقلیمی این منطقه که در معرض مخاطرات طبیعی سیل و زلزله است، این بنا نیز از این حوادث مصون نبوده است؛ از جمله مهم‌ترین این حوادث که بر این بنا تأثیر گذاشته است می‌توان به سیل سال ۱۳۵۸ اشاره کرد که مدرسه را به خرابه‌ای تبدیل کرد. پس از آن در سال ۱۳۶۰سیل دیگری مدرسه و حجره‌ها را در گل ولای غرق کرد و پس از آن در سال ۱۳۶۵ مرمت بنا انجام شد و پنجره‌های جدید در دیواره‌های بیرونی مدرسه قرار گرفت، هورنوها پوشانده و مناره‌ها بازسازی شد. در سال‌های اخیر سازمان میراث فرهنگی برای تهویه و جلوگیری از رطوبت‌زدگی بنا زه‌کشی احداث کرد که پس از سیل اخیر پر از آب شد و نه‌تنها مانع رطوبت‌زدگی نشد، بلکه رطوبت بیشتری به بنا نفوذ کرد و هم‌اکنون نیز خط رطوبت روی بنا دیده می‌شود. اثر این سوانح بر سایر نقاط بنا نیز به‌چشم می‌خورد.

در گذشته دور سقف اتاق بالاخانه با طرح میوه و گل گچی تزئین شده بود که این تزئینات گچی بر اثر سوانح طبیعی تخریب شد و پس از آن هیچ بازسازی صورت نگرفت. این گچ‌بری‌ها هم‌اکنون در انبار زیر بالاخانه و در وضعیت نامناسبی نگه‌داری می‌شوند که در صورت ادامه این بی‌توجهی در آیندهای نه‌چندان دور شاهد از بین رفتن بقایای تزئینات گچی این مدرسه خواهیم بود. گفتنی است سقف فروریخته اتاق بالا پس از دو مرحله مرمت بازسازی شد که تا به امروز مستحکم مانده است (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۴. گچ‌بری بالای در خروجی (مأخذ: نگارندگان)

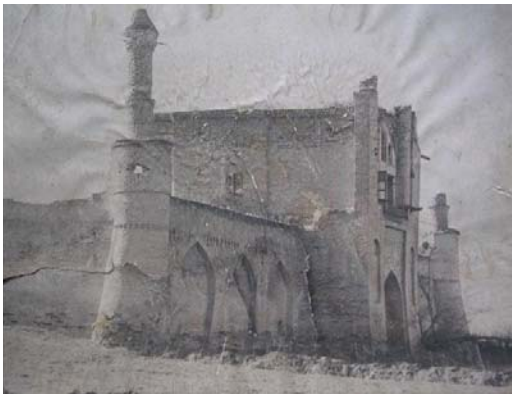
تصویر شماره ۱۵ . گچبری بالای در ورودی (ماخذ: نگارندگان)

با توجه به دور افتاده بودن این منطقه منابع تصویری قدیمی این بنا بسیار اندک است و البته می‌توان به تصاویر هوشنگ پورکریم[۹] استناد کرد. (پورکریم، ۱۳۴۶)

تصویر ۱۷ متعلق به دوران قبل از آسیب‌دیدگی جدی بنا است و تصویر ۱۸ به‌تازگی از همان نقطه برداشته شده است. با تطبیق این دو تصویر نتایج زیر منتج می‌شود:

- اضافه شدن پنجره به حجره‌ها پس از مرمت صورت گرفته است.
- مناره‌های چهار طرف مدرسه پیش‌تر بلندتر بوده و با بررسی تناسبات مناره می‌توان نتیجه گرفت که مناره به کل بازسازی شده است.
- سکوی اطراف مناره در تصویر ۱۷ دیده نمی‌شود ولی در تصویر ۱۸ سکویی به ارتفاع ۶۰ سانتی‌متر به‌چشم می‌خورد.
- در تصویر قدیمی بقایایی از مناره‌های سردر ورودی دیده می‌شود که در تصویر جدید همان بقایا نیز از بین رفته است.
- پنجره‌ای که امروز در اتاق اصلی بالاخانه وجود دارد، در

تصویر ۱۶. بقایای تزئینات گچی در بالاخانه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۷. مدرسه کریم ایشان
مأخذ: پایگاه اینترنتی دایرةالمعارف ترکمن

تصویر ۱۸. مدرسه کریم ایشان، سال ۱۳۹۰
(مأخذ: نگارندگان)

کاربری اولیه بنا در نظر گرفته نشده بود.

تصویر ۱۹ در سال ۱۳۴۶ در مجله هنر و مردم به چاپ رسیده است، با مقایسه آن با تصویر جدید می‌توان نتیجه گرفت:

- دریچه‌ای مشبک و گچی بالای در ورودی قرار داشته است که امروزه اثری از آن دیده نمی‌شود و بر جای خالی آن تابلوی حوزه علمیه آویخته شده است.
- درهای چوبی بنا برداشته شده و دری فلزی جایگزین آن شده است.
- سکوی جلوی بخش ورودی از گذشته وجود داشته ولی سکوی اطراف مناره‌ها بعداً اضافه شده است.

تصویر ۱۹. ورودی مدرسه
(مأخذ: مجله هنر و مردم، ۱۳۴۶، شماره۶۳)

تصویر ۲۰. ورودی مدرسه، سال ۱۳۹۰
(مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

مدرسه دینی سید قلیچ ایشان، یادگار مشترک ایران و ترکیه، قدیمی‌ترین مدرسه دینی دائمی ترکمانان، پس از تحمل زلزله و سیل‌های متعدد در آستانه ۱۳۰ سالگی از زمان آغاز ساخت خود، همچنان از مراکز فعال دینی شمرده می‌شود. هرچند دیگر اثری از مناره‌های بالای ورودی اصلی به‌چشم نمی‌خورد و مشبک سردر ورودی و گچ‌بری‌های آن ازدست‌رفته، اندک تزئینات معماری باقی‌مانده گواه دوران شکوه بنا است و باید در حفظ و احیای آن بیشتر کوشید، بلکه این برگ از خاطرات تاریخ معماری در منطقه ترکمانان ایران برای بازخوانی نسل‌های آینده باقی بماند.

پی‌نوشت

۱- از اقوام ترکمن
۲- حاکم دولت عثمانی بین سال‌های ۱۸۷۶ تا ۱۹۰۹ میلادی
۳- محل تدریس، درسخانه
۴- درختی معروف به سید درختان با چوبی خوش‌بو که در جنگل‌های قازان‌قایه در همان منطقه می‌روید.
۵- سوراخ بالای گنبد، نورگیر بالای سقف (فلاح‌فر، ۱۳۸۸: ۲۸۱)
۶- آرایشی که پس از پایان کار ساختمان بر آن بیفزایند، تزئین الحاقی، نماسازی سنگی، آجری، کاشیکاری و گچ‌بری (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۳۵۰)
۷- نقش‌هایی که به‌صورت شکسته است و خطوط مستقیم دارد (همان،۳۵۶)
۸- گچ‌بری خیلی برآمده (همانجا)
۹- انسان‌شناس ایرانی که بیش از هر چیز با تحقیقاتش در مورد روستاها و ترکمن‌های ایران شناخته می‌شود(۱۳۱۱-۱۳۷۳).

منابع

- پیرنیا،محمد کریم (۱۳۸۷). *سبک شناسی معماری ایرانی*. سروش دان: تهران
- پورکریم، هوشنگ (۱۳۴۶). *با هم‌میهنان خود آشنا شویم ترکمن‌های ایران*. هنر و مردم،(۶۳)، ۲۵-۳۳.
- شکیباپور، محمد، *حوزه علمیه سید قلیچ ایشان*. بازیابی شده در تاریخ ۱۳ اردیبهشت ۱۳۹۰ از : پایگاه اینترنتی دایرةالمعارف ترکمن. http://www.bayragh.ir/modules/extgallery/public-photo.php?photoId=132#photoNav.
- فلاح‌فر، سعید (۱۳۸۷). *فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران*. تهران: کاوش پرداز.
- قبادیان، وحید (۱۳۸۹). *بررسی اقلیمی ابنیه سنتی ایران*. تهران: دانشگاه تهران.
- کونل، ارنست (۱۳۸۰). *هنر اسلامی*.دکتر یعقوب آژند.تهران: مولی.
- گروتر،یورگ‌کورت (۱۳۸۸). *زیبایی‌شناسی در معماری*. دکتر جهانشاه پاکزاد. مهندس عبدالرضا همایون. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- ییت، چارلز ادوارد (۱۳۶۵). *سفرنامه خراسان وسیستان*. ترجمه قدرت الله روشنی زعفرانلو. مهرداد رهبر. تهران: یزدان.

-Yate,Lieutenant Colonel C.E(2007), *Khurasan and Sistan*,Kessinger:London

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران

شهلا خسروی فر* امیرحسین چیت‌سازان**

چکیده

در طول تاریخ ایران همواره میان هنر، ادبیات و آداب معنوی برگرفته از مذهب ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته است. هنرمندان این ارتباط را به بهترین و زیباترین شکل در قالب‌های انتزاعی و واقع‌گرا و حتی به‌صورت نمادین در هنرهای دستی به‌تصویر کشیده‌اند. نقش پرنده از دیرباز از نقوش پرکاربرد مورد استفاده در هنر ایران و به ویژه در منسوجات و قالی بوده است. بسیاری از این نقوش پرندگان حامل بار نمادین و سمبلیک هستند و جایگاهی خاص در فرهنگ و ادبیات این مرز و بوم دارند؛ مفاهیم نمادینی همچون پیروزی خیر بر شر، خوش‌بختی و نیک‌روزی، بشارت بهار، درخواست باروری و باران‌خواهی و همچنین مفاهیم عرفانی و مذهبی. این نقوش اغلب نمادین در قالب‌هایی همچون گرفت‌وگیر پرندگان، گل‌ومرغ، مرغی و کله‌مرغی و ...، در قالی‌های عمدتاً باغی و محرابیِ ایران به‌چشم می‌خورند. هدف از این مقاله، معرفی و بررسی جایگاه این نقش در آرایه‌های تزئینی گنجینه قالی‌های موزهای ایران (با تأکید بر موزه ملی فرش) و بررسی مفاهیم نمادین برخی از نقوش این پرندگان به شیوه اسنادی است. پژوهشی تحلیلی با استفاده از گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، منابع معتبر داخلی، جستجو در پایگاه‌های اطلاع‌رسانی معتبر و بازدید از موزه‌های داخلی صورت پذیرفته است، همچنین در این پژوهش سعی شده است به‌شیوه تحلیلی تا حد امکان به معرفی قالب‌های رایج این نقش پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: نماد پرنده، نقش پرنده، آرایه، قالی‌های موزه‌های ایران.

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول). sh_khosravifar@yahoo.com
** استادیار، دانشکده معماری و هنر ، دانشگاه کاشان.

مقدمه

هنر از دیرباز ابزاری گویا برای بیان ذهنیات و خواسته‌های مادی و معنوی بشر به‌کار می‌رفته است. گاهی این نمودِ خواست‌ها و آرزوهای بشر مبدل به بیانی رمزآمیز و نمادین می‌شود. این نمادها که در ناخودآگاه بشر ریشه‌های عمیق دارند، به زندگی و تخیل می‌پیوندد و در آثار هنری که به‌نوعی محصول تفکر و خلاقیت ذهن بشر هستند، در قالب‌های گوناگون و به‌ویژه نقوش مورد استفاده در آن‌ها بازتاب می‌یابد.

بسیاری از نقش‌مایه‌های مورد استفاده در ادوار گوناگون در هنر ایران که به‌صورت هندسی، تجریدی یا واقع‌گرا تصویر شده‌اند، حامل مفاهیم و مضامین مورد توجه مردمان آن عصر بوده‌اند. این نقوش در ادوار بعدی نیز مورد استفاده و رایج بوده‌اند، هرچندکه مفاهیم نمادین برخی از آنها درپی تغییرات مذهبی، اجتماعی و ... به‌نوعی تغییر یافته است. با توجه به جایگاه والا و مهم هنرهای سنتی و کاربردی در این مرز و بوم، از گذشته دور تا به امروز فرش‌ها و قالی‌های ایران که به‌صورت کاربردی و اغلب برای زیرانداز استفاده می‌شده‌اند، مملو از نقوش نمادین بسیاری بوده‌اند. از این‌رو هنرمندان این سرزمین همواره می‌کوشیدند تا مفاهیم مادی، معنوی، ادبی و عناصری مقدس همچون درخت سرو، باغ بهشت، درخت زندگی و ... را در قالب رمز و نماد و به‌صورت نقش انواع بته، طرح سروی، طرح‌های باغی، شکارگاه، محرابی و ... روی فرش‌ها و قالی‌های ایران به‌تصویر کشند تا به‌گونه‌ای آنها را ماندگار و جاودان سازند (گرچه به‌مرور زمان جنبه نمادین این نقوش کمرنگ و جنبه تزئینی آنها پررنگ‌تر شده است). نقش و نماد پرنده از دیگر نقوشی است که از دیرباز به‌وفور و در اشکال گوناگون بر این هنر بومی، کهن و ارزشمند نقش بسته و همواره جایگاهی خاص داشته است. اغلب این نقوشِ پرندگان اسطوره‌ای همچون سیمرغ، هما، ققنوس یا دیگر پرندگان نمادین بیان‌گر و یادآور مفهومی خاص یا برگرفته از داستان‌ها و حکایات ادبی بوده‌اند. در این پژوهش سعی شده است تا حد امکان به بررسی و معرفی برخی از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های کهن و نمادین پرنده در فرش‌های موزه‌ای ایران پرداخته شود. در این راستا سعی شده است با استفاده از شیوه اسنادی، در ابتدا به معرفی مفهوم نماد و همچنین مفاهیم نمادین برخی از پرندگان مورد استفاده در فرش بپردازیم و سپس به معرفی ترکیبات و قالب‌های رایج استفاده از نقش پرنده در قالی‌های موزه‌ای ایران بپردازیم.

نگاهی کوتاه بر مفهوم نماد

اصطلاح «سمبل» که در فارسی به «نماد» ترجمه شده است، در اصل به‌معنای «آیت» و نشانه‌ای از یک شیء یا امری است که شیء یا امر دیگری را القا می‌کند. در باب معنای نماد، تعاریف بسیاری در فرهنگ‌ها از سوی برخی صاحب‌نظران مطرح شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

در فرهنگ آریانپور«نماد» به «نشان، علامت رمز، اشاره، رقم، نشانی، نمونه» (آریانپور، ۱۳۸۲: ۳۴۵۸) ، در فرهنگ معین به «نشانه، علامت، مظهر» (معین، ۱۳۸۱: ۹۵۳)، در لغت‌نامه دهخدا به «نمود، نماینده و ظاهرکننده» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۱۳۲) و در فرهنگ عمید به «نمود، نما و نماینده» (عمید، ۱۳۷۱: ۸۳۷) معنا شده است.

«نماد به‌سادگی چیزی است که به‌جای چیز دیگری به کار می‌رود و نشانه آن است یا بر آن دلالت دارد. به‌نظر می‌رسد که گرایشی طبیعی برای ایجاد نمادها به‌شیوه‌ای که می‌اندیشیم، در هنر ما باید انعکاس عمیق روان بشری باشد.» (هال، ۱۳۸۷: ۱۴)

نمادها ریشه در ناخودآگاه بشر دارند و به گونه ای برگرفته از بطن جوامع بشری هستند. واضح است که جوامع مختلف در بسیاری از جنبه‌ها نظیر نژاد، زبان، آداب و سنن، فرهنگ و ... تفاوتها و حتی تشابهاتی دارند. از آنجا که فرهنگ رایج در یک جامعه نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری نمادهای آن جامعه دارد، پس نمادها ممکن است از لحاظ معنایی در جوامع گوناگون معانی متفاوت یا مشابهی داشته باشند. پس می‌توان گفت که بیش‌تر نمادها مفاهیم نسبی دارند. « از آنجا که فرهنگ هر جامعه با فرهنگ جامعه دیگر ممکن است متفاوت باشد، بنابراین فرهنگ نسبی است و در نتیجه عناصر و مجموعه‌ها و اجزای فرهنگ نیز نسبی هستند. بنابراین می‌توان گفت نمادها نیز مفاهیمی نسبی دارند و در هر فرهنگ نمادها و در نتیجه زبان و اجزای آن نیز از نسبیت برخوردارند» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۳۹).

معرفی مفهوم نمادین نقش پرنده

پرنده در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد روح و نقشی واسط میان زمین و آسمان دارد. «اعتقادات باستانی زیادی وجود دارد که بعد از مرگ، روح به شکل یک پرنده جسم را ترک می‌کند؛ بنابراین، پرنده سمبل روح است» (میت فورد، ۱۳۸۸: ۶۸). پرنده موجودی است که پرواز می‌کند و به

همین دلیل نمادی آسمانی است نه زمینی. به‌دلیل ارتباط پرنده با آسمان، پرنده معمولاً تجسمی از خدایان (مثلاً عقاب که نمادی از خدای خورشید است یا طاووس که نماد ایزد آب‌ها، ناهید، شناخته می‌شود) و یا پیک خدایان در نظر گرفته می‌شود. پرندگان در ایران « از دوران‌های پیش از تاریخ، نماد ابر و باران بوده‌اند.» (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۵) نمادی از فرّ و شکوه و پادشاهی هستند، شاید به همین دلیل باشد که بر کلاه یا تاج برخی از پادشاهان پر یک پرنده به‌چشم می‌خورد.

در بسیاری از ادیان و همچنین داستان‌ها، پرندگان نمادی از مراحل معنوی، نماد فرشتگان و مراحل برتر وجود هستند. همچون پرندگان عطار که در جست‌وجوی معنا و سلوکی عرفانی درجهت دست‌یابی به ذات یگانه حق هستند. «پرندگان در نمادهای درخت نقش مهمی برعهده دارند، نیروی الهی که روی درخت یا نماد آن فرود می‌آید. دو پرنده روی درخت، گاه یکی تیره و یکی روشن، مظهر ثنویت، تاریکی و روشنایی، شب و روز، تعین و عدم تعین و دو نیم‌کره هستند.» (کوپر، ۱۳۷۹: ۷۱) یا تصویر پرنده در نبرد با مار که نمادی از تقابل نیروهای آسمانی و زمینی است.

معرفی مفاهیم نمادین آرایه های پرنده مورد استفاده در فرش‌های موزهای ایران

سیمرغ

در اساطیر ایران و همچنین در ادبیات ایران، این پرنده اسطوره‌ای جایگاه رفیعی داشته است. «در اساطیر ایران سلطان پرندگان، سیمرغ[1] بالای درختی بزرگ و تناور به نام گئوکرن مأوا دارد و هرگاه از روی درخت بلند می‌شود و به پرواز درمی‌آید، تخم‌های آن درخت به هر سو افکنده می‌شود ... او سه بار شاهد ویرانی دنیا بوده و از کلیه علوم دوران‌ها آگاهی دارد؛ از این‌رو نماینده خدای خدایان است» (جابز،۱۳۸۰:۱۶۰).

«در اوستا دو بار به نام سئن اشاره شده که به سیمرغ، پرنده نیکوکار، ترجمه شده است» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

سیمرغ پرنده‌ای اسطوره‌ای است که معانی سمبلیک بسیاری دارد: «سیمرغ سمبل آرزو، آتش، آزادی، اعتقاد، اقتدار، الوهیت، الهام، امپراطوری، بردباری، بی‌پروایی، پاکدامنی، پرهیزگاری، پیروزی و تحمل است» (واحددوست، ۱۳۷۹: ۳۰۱).

ردپای این پرنده را در ادبیات این مرز و بوم نیز به‌وفور می توان دید. این پرنده اسطوره‌ای، در اغلب این متون معنایی عرفانی دارد: «سیمرغ در ادب غیر حماسی ایران به معنی وجود ناپیدا و بی‌نشان و غالباً کنایه از انسان کامل، که از دیده‌ها پوشیده است، نیز به‌کار رفته است. شیخ عطار در منظومه منطق‌الطیر سیمرغ را برای تعبیر از وجود نامحدود بی‌نشان حق به‌کار برده است که به‌حکم مبانی اهل وحدت، در عین حال چیزی جز سیمرغ که همان طالبان دلدار او هستند، نیست» (ریاضی، ۱۳۷۵: ۱۰۳ و ۱۰۴).

همچنین، در تفسیری دیگر از سیمرغ در منطق الطیر «سیمرغ یا سی مرغ تمثیلی از کثرت و وحدت است؛ وجودی یگانه که در عین حال چندین و بسیار است» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۸۷).

مولانا نیز تفسیری مشابه از سیمرغ دارد: «مولانا سیمرغ را نماینده عالم بالا و مرغ خدا و مظهر عالی‌ترین پروازهای روح و انسان کامل شناخته است، که دلیل ناپیدا بودن آن مثال تجرد و آیینه کمال نیز تواند بود» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۷).

سیمرغ در اغلب تصاویر هنری و ادبی ایران معرف حیوانی نیکوکار و سمبل خیر و نیکی است. هرچند در برخی آثار نیز هم‌چون شاهنامه در داستان اسفندیار، به تصویری از سیمرغ در قالب موجودی اهریمنی و شرور برمی‌خوریم: «اسفندیار که او نیز هفت‌خوان را پشت سر می‌گذارد، با یک پرنده عظیم جثه و هیولاوار به نام سیمرغ می‌جنگد که مسلماً با سیمرغی که حامی زال است، فرق می‌کند.» (سرخوش کرتیس، ۱۳۸۸: ۵۹ ، ۶۰)

در هنر ایران، به‌خصوص در نگارگری، سیمرغ در قالب موجودی شکوه‌مند و عظیم جثه ترسیم می‌شده است. در قالی‌های ایران سیمرغ اغلب در قالب نقش گرفت‌وگیر و در تقابل با جانوران مظهر نیروهای اهریمنی و شر همچون اژدها (نبرد خیر و شر) تصویر شده است. این نکته نشان می‌دهد که این نقش در بافته‌های ایران و به‌ویژه در فرش کمتر با معانی عرفانی مرتبط با آن و بیشتر در جایگاه موجودی خیر و نمادی از پیروزی خیر بر شر به‌کار برده شده است (تصویر۱، جدول ۲).

عقاب

نقش عقاب از نقوش پرکاربرد و کهن مورد استفاده در هنر، به‌ویژه هنرهای سنتی، ایران بوده است. عقاب به‌دلیل ظاهر پرصلابت و بدن قدرت‌مندش در نزد بسیاری از اقوام جایگاه ویژه‌ای داشته است. در ایران ردپای این پرنده را در بسیاری از داستان‌ها و باورهای کهن و اسطوره‌ای در کنار خدایان و ایزدان می‌توان دید. برای مثال، عقاب در

نقش یکی از ده تجلی بهرام یا وَرَثرَغنَه[۲]، ایزد جنگ، در داستان‌های اساطیری ظاهر می‌شود. او دارای ده تجلی یا صورت است که هر یک مبیّن یکی از نیروهای پویای این خدا هستند. یکی از آنها تجسم عقاب تیز پروازی است که محبوبیت بسیار زیادی دارد[۳].

عقاب از حیوانات مورد علاقه آناهیتا[۴] می‌باشد و همچنین مهر[۵] را درکشتن گاو یاری می‌کند: « در افسانه آفرینش عقاب به‌نام پیک خورشید معرفی شده که در کشتن گاو نخستین با مهر همکاری کرد. در برخی توصیف‌ها، اهورامزدا به سر عقاب تشبیه شده که شاید مقصود همان سئنه (سیمرغ) در اوستا باشد» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

عقاب در ایران باستان نمادی روحانی بوده است:« عقاب نماد و مظهر اصلی روحانی و فرّ ایزدی است و فر به پیکر مرغ باز از جمشید، پس از غلبه حس خودخواهی در وی جدا می‌شود» (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۳۶ و ۳۳۷).

به طور کلی، عقاب در فرهنگ و اساطیر ایران «شاه پرندگان» و نمادی از فرّ ایزدی، آسمان و ایزدان آسمانی، خورشید و آتش، رهایی از بند و آزادی، پیروزی، سلطنت، قدرت، پادشاهی، عظمت، فناناپذیری و پیام‌آور خدایان بوده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۰ و۱۱۱). در دوره اسلامی اما مفهوم نمادین نقش عقاب متحول می‌شود: «عقاب ـ این نماد قدرت، زایندگی و حیات ـ پس از گذشت ایام در فرهنگ اسلامی شخصیتی دیگر یافت، به این شکل که نماد حیات و نامیرایی مبدل به مظهر مرگ و نیستی شد» (نوروز زاده چگینی، ۱۳۶۷: ۲۷).

نقش عقاب در بسیاری از کهن‌ترین آثار هنری ایران به چشم می‌خورد. یکی از نقوش بسیار آشنای مورد استفاده، که مربوط به دوره ساسانی بوده و در دوره اسلامی (به خصوص در قرون اولیه) نیز استفاده می‌شده است، نقش عقاب و همچنین عقاب دو سر در دو سوی درخت زندگی است. این نقش که در دوره ساسانی بیشتر با حیات و جاودانگی در ارتباط بوده است، در دوره اسلامی به نمادی از سرای آخرت و مرگ بدل می‌شود. در این دوره این نقش بیشتر روی منسوجات و بافته‌هایی دیده می‌شود که پوشش تابوت، کفن یا روپوش مردگان بودند و در اغلب آنها کلماتی مانند «العفو» و «الرحمه» به‌چشم می‌خورد.

نقش عقاب اما در بسیاری از فرش‌ها و قالی‌های ایران که کاربردهای گوناگونی داشته‌اند، استفاده شده است که بنابر کاربرد و مکان استفاده آنها یکی از مفاهیم نمادین حیات یا مرگ را دربرداشته است (تصویر ۲، جدول ۲).

طاووس

طاووس از دیرباز از جمله پرندگانی بوده است که نقش آن بر بسیاری از آثار هنری اقوام مختلف دنیا و به‌ویژه ایران دیده شده و معانی نمادین بسیاری در خود داشته است. « معنای سمبلیک این حیوان به معنی تزئینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی، رستاخیز، زندگی توأم با عشق، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، شأن و مقام، شهرت، غرور دنیوی، فناناپذیری مورد ستایش همگان است» (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۵۴).

این پرنده همچنین با خورشید و عناصر طبیعی و کیهانی در ارتباط است: «طاووس، شمسی، با پرستش درخت و خورشید تداعی می‌شود، ... نماد طبیعی ستارگان آسمان است، از این رو مظهر خدا گونگی و بی‌مرگی است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲).

این پرنده در ایران باستان نمادی از ایزدبانوی آب‌ها بوده است: «طاووس، مرغ ناهید، ایزد آب بوده و جایگاه اساطیری بلندی داشته است» (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۵). در ایران و فرهنگ ایرانی «طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت حیات، مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان هستند. همچنین طاووس نشان‌دهنده سلطنت و تخت سلطنتی نیز هست» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲).

در هنر ایرانی ـ اسلامی، طاووس و به ویژه طاووس نر نقش‌مایه تزئینی بسیار مهمی است: «طاووس مرغ بهشت است و نماد خورشید، در نقاشی‌های شاهانه، نمودگار حاصل‌خیزی، فراوانی، آب و فصل بهار و در عین‌حال، در نگاره‌های مقابر نماینده جهان پس از مرگ و فردوس برین است» (فن هس و شوارتس، ۱۳۸۵: ۲۹۳). شاید به‌همین دلیل باشد که این نقش تزئین کاشیکاری‌ها و سردر بسیاری از اماکن متبرکه نظیر مساجد و امامزاده‌ها قرار گرفته است[۶]. نقش طاووس، این پرنده بهشتی، در قالی‌های ایران ـ به‌ویژه قالی‌های محرابی ـ کاربرد بسیار دارد. این نقش اغلب به‌صورت دو طاووس با دم باز در دو طرف یک درخت یا گلدان در مرکز محراب یا یک طاووس در سر محراب (لچک) تصویر شده است که به‌نظر می‌رسد اشاره‌ای به بهشت برین و همچنین زندگی جاودانه پس از مرگ است. (تصویر ۳، جدول ۲)

خروس

خروس پرنده‌ای است که در بسیاری از فرهنگ‌ها پرنده‌ای نمادین و در سراسر جهان نماد خورشید است، زیرا بانگش

طلوع خورشید را بشارت می‌دهد. از آنجا که خروس پیک خورشید، روشنایی پیک سروش است، پس خروس نماد خیر است و در دفع شر و اثرات شوم آن به‌کار می‌رود. در باورهای کهن ایرانیان این پرنده حیوانی مقدس است: «در فرهنگ مزدیسنا ... به فرشته بهمن[۷] اختصاص دارد. در سپیده‌دم، با بانگ خویش دیو ظلمت را می‌راند و مردم را به برخاستن و عبادت و کشت‌وکار می‌خواند. این حیوان، با کمک سگ، در برانداختن دشمنان از همکاران سروش[۸] به‌شمار می‌رود و علاوه بر این، وظیفه پیک سروش نیز برعهده اوست» (یاحقی، ۱۳۷۵ :۱۷۹).

این پرنده در بسیاری از فرهنگ‌ها و به‌خصوص در شرق، پرنده‌ای ممتاز و سودمند و نمادی از طالع سعد و خوش‌بختی به‌شمار می‌آید: «در میان عشایر لُر در ایران، زن‌ها تصاویری از خروس را بر بدن خود خالکوبی می‌کنند چرا که خروس نشانه سعادت است و پیک شادمانی» (صادقیان، ۱۳۸۶: ۵۵۰).

در بسیاری از ادیان و مذاهب و همین‌طور ادیان آسمانی همچون یهود، مسیحیت و اسلام خروس جایگاه مقدسی دارد. در اسلام این پرنده ـ همچون طاووس ـ در قیاس با سایر پرندگان احترام بیش‌تری دارد به‌طوری که پیامبر اکرم(ص) می‌فرمایند: «خروس سپید دوست من و دشمن منافقان است ... آواز او حضور فرشتگان را خبر می‌دهد... میان آفریدگان خدا خروس است که تاجش زیر عرش خداوند، چنگالش روی زمین است، بال‌هایش را برهم می‌کوبد و حمد و ثنای پروردگار می‌گوید که شریک و مثلی ندارد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۹۵) (تصویر ۴، جدول ۲).

در فرش‌های ایران نقش خروس به اشکال گوناگون به چشم می‌خورد، برای مثال«طرحی به‌نام چشم خروسی امروزه یکی از متداول‌ترین طرح‌های گلیم در مناطق مختلف است»(صادقیان،۱۳۸۶:۵۵۰). نقش خروس نشانه‌ای از خورشید، بشارت روشنایی و نمادی از خیر است که همواره در متن و حاشیه‌های فرش‌ها و قالی‌های ایران وجود داشته و در برخی موارد نیز در کنار نقش فرشتگان مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۱).

بلبل

بلبل پرنده‌ای خوش‌الحان و زیباست که از زمان‌های قدیم به‌دلیل نغمه‌های دل‌انگیز و موزونش در ادبیات و به‌خصوص در ادبیات شرق و ایران مقام و جایگاه خاصی داشته است. به‌طوری که نام این پرنده در غزل‌های بسیاری از شاعران شهیر ایرانی همچون حافظ و سعدی و ... به

تصویر ۱: نقش خروس در کنار یک فرشته در حاشیه یک قالیچه تصویری با طرح داستان حضرت سلیمان (ع)، قرن ۱۴ ه. ق. بافت کاشان، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

چشم می‌خورد. بلبل در ادبیات ایران به دو صفت مشهور است:

عاشقی و شیدایی:

سحر بلبل حکایت با صبا کرد
که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد
(حافظ، ۱۳۷۴)

باغبان گر چند روزی صحبت گل بایدش
بر جفای خار هجران صبر بلبل بایدش
(همان)

فصاحت و خوش‌لحنی:

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش
(همان)

رونق عهد شباب است دگر بستان را
می‌رسد مژده گل بلبل خوش الحان را
(همان)

از آنجا که بلبل همواره در آثار ادبی این مرز و بوم هم‌نشین گل است، در هنر و به‌ویژه هنرهای سنتی نیز این جایگاه حفظ می‌شود. در فرش‌های ایران، استفاده از نقش این مرغ زیبا و خوش‌الحان در متن قالی‌های باغی و در کنار گل‌های زیبا معرف تصویری از باغ بهشت است که هنرمند درپی به‌تصویرکشیدن آن بوده است. این تلاش هنرمند درنهایت سبب پدید آمدن نقش گل‌و بلبل (گل

ومرغ) می‌شود که در ادامه به این نقش و جایگاه آن در قالی‌های ایران اشاره می‌شود (تصویر ۵، جدول ۲).

کلاغ

برخلاف تصور منفی که امروز در مورد این پرنده وجود دارد، در گذشته این پرنده نزد اغلب جوامع پرنده‌ای با فضایل مثبت بوده است و نمادگرایی این پرنده براساس همین تصور مثبت صورت گرفته است. در بسیاری از فرهنگ‌ها این پرنده نماد طول عمر و دارای نیروی دفع بلا شناخته می‌شود. در ایران، چین و ژاپن این پرنده قاصد خدایان و سمبلی از خورشید بوده است: «در اغلب باورها کلاغ به عنوان قهرمانی خورشیدی و اغلب به‌صورت خدا یا پیک خدا و یا راه‌نمای ارواح در سفر آخرشان ظاهر می‌شود که در این حالت نقش هادی ارواح را دارد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۸۵).

کلاغ در باورهای قومی و اساطیری ایران نیز جایگاه خاصی دارد: «ورغن[۹] کلاغ اساطیری ایران به‌معنای پیک خورشید و نشانه قوه وجودی، سرعت، نیرومندی و یکی از تجلیات وَرَثرَغنَه به‌شمار می‌رفت» (بختیاری‌منش، ۱۳۸۷: ۳۵). با توجه به جایگاه این پرنده در باورهای کهن مردمان این سرزمین، استفاده از این نقش در فرش‌ها و قالی‌های ایران برگرفته از این باورها و به‌ویژه نمادی از خورشید بوده است (تصویر ۶، جدول ۲).

هدهد

پرنده‌ای که در بسیاری از افسانه‌ها نقش قاصد را برعهده دارد: «مرغی کاکل‌دار که او را "شانه‌به‌سر" و "پوپو" گویند و به‌عربی هدهد خوانند» (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۹۳۰).

این پرنده در نزد مسلمانان جایگاه خاصی دارد و یکی از ده حیوان بهشتی به‌شمار می‌رود. در قرآن مجید این پرنده قاصد سلیمان نبی(ع) (مرغ سلیمان) معرفی شده است: «هدهد به شهر سبا رفت و از ملکه آنجا ـ بلقیس ـ برای سلیمان خبر آورد و از این‌رو به خوش‌خبری معروف است و به او جاسوس، پیک و برید نیز گفته‌اند.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۸۸) در اشعار حافظ نیز هدهد پیکی خوش‌خبر معرفی شده و پرنده‌ای خوش‌یمن است:

صبا به خوش خبری هدهد سلیمان است
که مژده طرب از گلشن سبا آورد
(حافظ، ۱۳۷۴)

این پرنده در ادبیات عرفانی ایران جایگاه خاصی دارد. در منطق‌الطیر[۱۰] عطار، زمانی که پرندگان جهان سفر نمادین[۱۱] خود را آغاز می‌کنند، هدهد را راهنمای خود برمی‌گزینند.

در داستان سلیمان (ع) نیز راهنمایی عاقل، پارسا و نماد الهام شخصی و درونی است. «هدهد تنها پرنده‌ای بود که می‌توانست محل آب را به حضرت سلیمان نشان دهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۲۶). نقش هدهد در قالی‌های تصویری که داستان حضرت سلیمان را روایت می‌کنند، چشم‌گیر است. (تصویر ۷، جدول۲) با توجه به جایگاه این پرنده که یکی از پرندگان بهشتی است در باورهای اسلامی، به‌کارگیری نقش این پرنده چه به‌صورت واقعی و چه انتزاعی در قالی‌هایی با طرح باغی در قالبی نمادین، اشاره‌ای به تصویر نمادین فردوس یا باغ بهشت در فرش ایران است.

همچنین، از آنجا که در باور بسیاری از ایرانیان این پرنده خوش‌یمن و نماد خوش‌خبری است، استفاده از نقش آن در فرش‌های مناطق مختلف به‌چشم می‌خورد.

لک‌لک

لک‌لک در بسیاری از فرهنگ‌ها پرنده‌ای خوش‌یمن است. در بسیاری از مناطق ایران نیز اعتقاد به خوش‌یمن بودن این پرنده به‌چشم می‌خورد: «از معانی نمادین این پرنده می‌توان از باروری، مهر و مودت و احترام فرزندی، تولید مثل، صفت مادرانه، طول عمر، فراوانی و قاصد خوش‌بختی نام برد» (منتخب صبا، ۱۳۸۳: ۱۸۷).

این پرنده هم‌چنین مرتبط با عنصر آب و نمادی از خیر محسوب می‌شود: «لک‌لک‌ها، پرندگان مارکُش هستند، بنابراین دشمن شر و بدی و حیوانات ضد شیطان هستند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۵) (تصویر ۹، جدول ۲).

نقش این پرنده بر قالی‌های ایران اغلب در حال خفه کردن مار تصویر شده است که با توجه به تقابل نیروهای خیر و شر، معمولاً مفهوم آن غلبه بر نیروهای شر است. به‌دلیل ارتباط این پرنده با آب، به نظر می‌رسد استفاده از نقش آن اشاره‌ای نمادین به عنصر آب محسوب می‌شود.

کبک

از پرندگان بومی ایران است که در بسیاری از مناطق یافت می‌شود. کبک در ایران نمادی از جلوه‌گری، وسوسه، شکوه و زیبایی است. «در ایران، راه‌رفتن کبک با راه‌رفتن

زنی مغرور و رعنا مقایسه می‌شود» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۲۴). در اشعار حافظ نیز به این خصوصیت جلوه گری و خوش‌خرامی کبک اشاره شده است:

ای کبک خوش‌خرام که خوش می‌روی به‌ناز
غره مشو که گربه زاهد نماز کرد
(حافظ، ۱۳۷۴)

همچنین در برخی از داستان‌ها (همچون کلیله و دمنه) و ضرب‌المثل‌های کهن می‌توان ردپایی از این پرنده و خصایص توصیف‌شده آن همچون زیبایی، جلوه‌گری و شکوه را مشاهده کرد. با توجه به رابطه ادبیات و هنر در این سرزمین، تصویر نمادین این پرنده زیبا در برخی از هنرها هم‌چون نقوش روی ظروف، نگارگری، کاشیکاری و همچنین قالی‌های ایران در دوره‌های مختلف دیده می‌شود، (تصویر ۱۰، جدول ۲) برای مثال، نقش معروف «سرّام» یا نقش «سه کبک» از نقش‌های قالی کرمان است که هنوز با ظرافت و زیبایی در منطقه راور بافته می‌شود.

معرفی آرایه‌های پرنده مورد استفاده در فرش‌های موزه ملی فرش ایران

نقش دو پرنده در دوسوی یک گیاه، گلدان یا درخت

این نقش از نقش‌مایه‌های کهن مورد استفاده در هنر بسیاری از اقوام و به‌خصوص اقوام ایرانی بوده است. این تصویر همان تصویر درخت زندگی است. «درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو راهب یا کاهن، دو جانور افسانه‌ای یا دو حیوان قرار دارد که نگهبانش به شمار می‌روند» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۹۹). در نقوش به‌کار رفته در فرش اما این دو حیوان، معمولاً دو پرنده هستند (طاووس، بلبل، گنجشک و ...) این درخت با دو پرنده در دو طرف آن، نمادی کیهانی است. در بسیاری از باورها، درخت زندگی نمادی از باروری محسوب می‌شود که در طول زمان و برمبنای این نماد، این نقش جایگاهی جادویی به خود گرفته است. «پرندگان پاسدار درخت مقدس شدند، که نماد باروری خاک بود و نقش‌مایه مرغ و درخت را پدید کرد» (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۵). این آرایه به وفور و در قالب‌های گوناگون در قالی‌های ایران به‌چشم می‌خورد. شاید هدف از به‌تصویرکشیدن این نقش، جدای از زیبایی، اشاره به همین مفهوم کهن و نمادین ـ یعنی درخواست باروری ـ باشد (تصاویر ۲ و ۳).

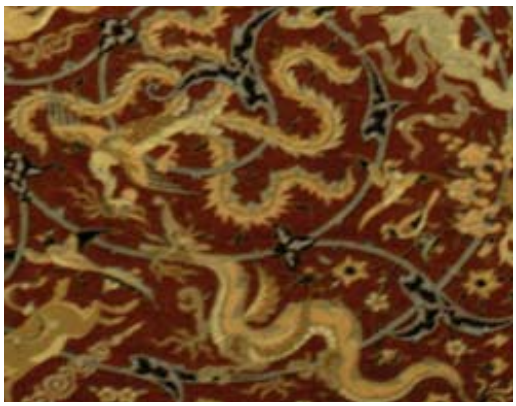
تصویر ۲. نقش دو پرنده در دو طرف گلدان، اواخر قرن ۱۳ه.ق، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۳. نقش دو پرنده در دو طرف درخت زندگی در حاشیه موسوم به چهارفصل، اواخر قرن ۱۳ه.ق، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده،۱۳۹۰)

گرفت‌وگیر پرنده با مار، اژدها یا پرنده‌ای دیگر

به‌طور کلی، نقش گرفت‌وگیر که از نقوش بسیار کهن در هنر این سرزمین است، به‌نوعی اشاره بر مفهوم پیروزی خیر بر شر و تغییر فصول دارد.[۱۲] در قالی ایران، این نبرد نمادین در ارتباط با نقش پرنده در قالب‌های گوناگون نظیر گرفت‌وگیر دو پرنده با مار یا اژدها تصویر شده است. (تصاویر ۴ و ۵)

در مورد مفاهیم نمادین نقش گرفت‌وگیر پرنده با مار، پرنده نمادی از تعالی، تجلی الهی و صعود به آسمان است در حالی که مار نمادی زمینی است. تقابل این دو



تصویر ۴. نبرد اژدها و سیمرغ، اوایل قرن ۱۴، بافت اصفهان، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

با یکدیگر به‌معنای تضاد نماد عالم آسمانی و ملکوتی با عالم خاکی و زمینی است. « تصویر پرنده و مار در حال جنگیدن، نماد کشش میان نیروهای خورشیدی و زمینی بود.» (هال، ۱۳۸۷: ۳۹) این تقابل همچنین بیانگر پیروزی نیروهای خیر بر نیروهای شر است. در قالیچه‌ای متعلق به سده ۱۳ ه. ق، در دو طرف یک گلدان در پایین قالی پرنده‌ای را در حال خفه‌کردن ماری که به دور او پیچیده است می‌بینیم. (تصویر ۱، جدول ۱)

این صحنه نمادین، موجودات اسطوره‌ای نظیر سیمرغ و اژدها را نیز در بر می‌گیرد. در اغلب این تصاویر، سیمرغ در جایگاه نیروی خیر در حال نبرد با سمبل نیروهای اهریمنی، یعنی اژدها، تصویر شده است. «سیمرغ از جمله پرندگان افسانه‌ای است که نقش آن در کنار اژدها طراحی شده است. در این نقش سیمرغ در حال ستیز با پلیدی‌های اژدهاست» (بصام، ۱۳۸۲: ۲۹) در قالی متعلق به سده ۱۱ ه. ق. این صحنه با همین مفهوم ـ یعنی پیروزی خیر بر شر ـ به زیبایی ترسیم شده است، این قالی در قالب هشت ضلعی بافته شده و زمینه آن پوشیده از گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی است و در حاشیه آن نیز آیه‌هایی از قرآن در قالب چند کتیبه بافته شده است که بیانگر کاربرد آن، نه به‌صورت زیرانداز بلکه در اماکن مقدس است[۱۳]. درست در مرکز قالی و در جایگاه ترنج شاهد نقش نبرد اژدها و سیمرغ هستیم که در آن تأثیرات مکتب هنری هرات[۱۴] به چشم می‌خورد (تصویر ۵، جدول ۱).

نقش آشیانه پرنده

نقش آشیانه پرنده بیشتر در قالی‌های طرح درختی به چشم می‌خورد (تصاویر ۱ و ۶، جدول ۱). آشیانه پرنده در دو مفهوم نمادین به‌گونه‌ای نشانه‌ای از بهشت است: «آشیانه مرغان، این پناهگاه تقریباً دست‌نیافتنی، که بر

تصویر ۵. گرفت‌وگیر دو پرنده، اوایل قرن ۱۴، بافت اصفهان، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۶. نقش آشیانه پرنده، اوایل قرن ۱۴ه. ق، بافت راور کرمان، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۷. نقش آشیانه پرنده، نیمه دوم قرن ۱۳ه. ق، بافت تهران، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

بلندترین درختان پنهان شده، به‌عنوان نشانه‌ای از بهشت است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۹۹) لانه، مکانی امن که پرنده در آن جوجه‌ها را غذا می‌دهد و می‌پروراند، اشاره‌ای به زندگی خانوادگی و احترام به آن انگاشته می‌شود. از آنجایی که همواره لانه پرندگان در طبیعت و جایگاه آن روی درختان است، این نقش در فرش‌های با طرح درختی یا باغی استفاده می‌شود (تصاویر ۶ و ۷).

نقش دو پرنده در دو سوی یک تاج

تاج نمادی از پادشاهی، قدرت، بزرگی، فرّ، شکوه و پیروزی است. پرنده نیز از گذشته در میان اقوام گوناگون، به‌ویژه در ایران، نمادی از فرّ و شکوه و نیروهای آسمانی شناخته شده است. ترکیب و قرارگیری این دو نماد (تاج نماد پادشاهی و پرنده نماد فرّ و نیروهای آسمانی) در کنار یکدیگر اشاره و تأکیدی بر جایگاه بالای پادشاه و سلطنت در زمین و حفاظت نیروهای آسمانی از سلطنت او است. اینکه نقش دو پرنده (نماد آسمانی) در حال پاسداری از تاج (نماد پادشاهی) نشان داده می‌شود، بی شباهت به نقش کهن پرندگان و درخت زندگی نیست. (تصویر۸) رواج این نقش در قالی‌های دوره قاجار[۱۵]، و بیشتر در فرش‌های محتشم کاشان، به‌چشم می‌خورد.

نقش گل ومرغ

نقش پرنده در کنار گل یا به‌تعبیر دیگر گل و مرغ در بسیاری از هنرهای سنتی ایران و به‌خصوص در نگارگری و فرش پرکاربرد بوده و هست. این نقش ریشه در ادبیات این مرز و بوم دارد. در بسیاری از اشعار شاعران این سرزمین ـ به‌ویژه حافظ ـ به هم‌نشینی گل و مرغ اشاره شده است:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
(حافظ، ۱۳۷۴)

گل در کنار مرغ در ادبیات ایران نماد عاشق و معشوق یا وصال عاشق به معشوق است. با توجه به ارتباط ادبیات و هنر در این مرز و بوم، این طرح ممکن است برگرفته از همین مفهوم در ادبیات و باورهای عامه باشد. استفاده از نقش گل و پرنده در کنار یکدیگر، آن‌هم بیشتر در فرش‌های با طرح باغی (نمادی از باغ بهشت، مملو از گیاهان، درختان زیبا و پرندگان خوش‌آواز) نمادی از وصال روح مؤمن با حق در ذهن بیننده متجلی می‌سازد: « روحی که از کالبد و جسم که چون قفس برای او تنگ است و اسیر مانده، رها شده و مانند مرغ به‌سوی (حق)

تصویر ۸. نقش گل ومرغ در متن یک قالیچه با طرح «دسته گلی»، نیمه دوم قرن ۱۳ه. ق، بافت تهران، موزه ملی فرش ایران، ، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۹: گل ومرغ در حاشیه قالیچه، اوایل قرن ۱۴ ه. ق، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۱۰: نقش گل ومرغ در متن یک قالیچه با طرح «دسته‌گلی»، اواسط قرن ۱۴ ه. ق، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

پرواز نماید و روی گل‌های طبیعت که نماد غایت زیبایی بهشت برین است، بنشیند و در آنجا استغنا، راز و نیاز و این وصال عاشق به معشوق را با عشق و ترنم خویش نیایش کند» (اسکندر پورخرمی، ۱۳۸۳: ظ) (تصاویر ۹ و ۱۰).

نقش مرغی، کله‌مرغی و تکرار نقش پرنده

از دوران‌های کهن نقش پرنده نمادی از باران بوده و بر بسیاری از سفالینه‌ها ترسیم می‌شده است که نمونه‌های بسیاری از آن در بسیاری از مناطق باستانی این سرزمین (همچون سیلک، شوش، فارس و نهاوند) به‌دست آمده است: «پیوستگی باران و پرنده در عصر پیش از تاریخ، عمدتاً به‌صورت مرغان شانه‌ای نمودار می‌شد.» (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۵) احتمال دارد استفاده از این نگاره‌ها و تکرار پی‌درپی و تسلسل طرح آنها در فرش‌ها و قالی‌ها معنایی نمادین داشته باشد، برجای مانده و برگرفته از سنتی کهن مرتبط با باروری و همچنین درخواست باران: « پرنده در هزاره چهارم در تمدن‌های بین‌النهرین و عیلام، مظهر ابر و پیک باران بوده است ... تسلسل نقش پرنده می‌تواند نشانه دعا و حاجت‌خواهی برای آمدن باران باشد، چرا که تکرار یک کلام یا یک تصویر یا یک آوا، از زمان‌های دور از ارکان اصلی جادو و مناسک طلب حاجت در قالب سحر نمایشی بوده است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۴۷). نیاز به باران و طلب باروری زمین در بسیاری از فرش‌ها و قالی‌ها، به‌صورت نگاره‌های مرغی، کله‌مرغی و تکرار نقش پرنده به‌ویژه در حاشیه، اضلاع ترنج‌ها، سرترنج‌ها، لچک‌ها و همچنین در متن قالی بسیار به‌چشم می‌خورد: « گاهی زنجیره پشت سرهم کله مرغان (که به‌اشتباه بدان قلاب گفته‌اند در فرش ظاهر می‌شود که به‌خصوص اگر در اطراف ترنج‌ها یا حوض قالی تصویر شوند، مفهوم طلب باران را تداعی می‌کنند» (مجموعه نویسندگان، ۱۳۸۲: ۹۲) (تصاویر ۱۱ و ۱۲)

تصویر ۱۱: نگاره کله‌مرغی در سرترنج یک قالی، اوایل قرن ۱۳ ه. ق، بافت ساروق، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

تصویر ۱۲: تکرار نقش پرنده در متن قالیچه، قرن ۱۳ ه. ق، بافت قاین، موزه ملی فرش ایران، (مأخذ: نگارنده ،۱۳۹۰)

جدول ۱. معرفی فرش‌های شاخص حاوی نقش پرنده، در گنجینه فرش‌های موزه ملی فرش ایران

ردیف	۱	۲	۳	٤	٥
	توضیحات	توضیحات	توضیحات	توضیحات	توضیحات
	قالیچه با طرح محرابیِ گلدانیِ درختیِ حیواندار متعلق به نیمه ی دوم قرن ۱۳ه.ق محل بافت: تهران عناصر شاخص: نقش یک گلدان در وسط، با دو طاووس و همچنین نقش دو لک لک در حال خفه کردن مار در دو طرف آن، نقش گرفت و گیرحیوانات، نقش دو پرنده در حالی که تاجی را نگه داشتند، طرح آشیانه‌ی پرنده	قالیچه با طرح محرابی درختی متعلق به اواخر قرن ۱۳ه.ق محل بافت: ساروق عناصر شاخص: نقش یک درخت در وسط، با دو طاووس و دو بلبل در دو طرف آن، همچنین دو گلدان با نقش گل و مرغ	قالی با طرح ترنجدار اسلیمی جانوری متعلق به اوایل قرن ۱۴ه.ق محل بافت: اصفهان عناصر شاخص: نقش یک ترنج در وسط، با چهار گلدان در چهار گوشه متن، متن پوشیده از نقوش جانوری و صحنه های گرفت و گیر حیوانات و پرندگان	قالیچه با طرح محرابی سروی طاووس دار متعلق به اواخر قرن ۱۳ه.ق محل بافت: کرمان عناصر شاخص: نقش یک سرو با بته‌های به حالت قهر و آشتی در وسط، با دو طاووس در دو طرف آن، همچنین دو پرنده شبیه به طوطی در حال پرواز در متن	قالی به شکل ۸ ضلعی متعلق به قرن ۱۱ه.ق محل بافت: تبریز عناصر شاخص: نقش نبرد اژدها و سیمرغ در مرکز، متن پوشیده از گل‌های شاه عباسی و اسلیمی، کتیبه‌های مزین به آیات قرآن کریم
ردیف	۶	۷	۸	۹	۱۰
	توضیحات	توضیحات	توضیحات	توضیحات	توضیحات
	قالیچه با طرح درختی پرنده دار معروف به ملیت متعلق به اوایل قرن ۱۴ه.ق محل بافت: راورکرمان عناصر شاخص: نقش یک درخت پر میوه با میوه های متنوع در وسط، انواع پرندگان مانند شتر مرغ، بوقلمون، هدهد، جغد، پرستو، طوطی و...، تصویر ملیت ها و حیوانات گوناگون در حاشیه	قالیچه با طرح محرابی متعلق به اوایل قرن ۱۲ه.ق محل بافت: کاشان عناصر شاخص: نقش دو لک لک و سر یک اژدها در وسط، نقش انواع گل‌ها و اسلیمی‌های برگی در لچک‌ها	قالیچه با طرح لچک و ترنج مرغی متعلق به نیمه دوم قرن ۱۳ه.ق محل بافت: تهران عناصر شاخص: زمینه آرایش یافته با نقش دو هدهد،گل و پرندگان دیگر، نقش گل و مرغ (یک پرنده در یک قاب) در لچک، کتیبه های بندی در حاشیه	قالی تصویری با مضمون مذهبی داوری حضرت سلیمان (ع) متعلق به قرن ۱۴ه.ق محل بافت: کاشان عناصر شاخص: نقش حضرت سلیمان نشسته بر تخت در بالای متن، انسان ها، دیوها و انواع پرندگان، حیوانات و گیاهان در متن و حاشیه، طرح فرشته ای که یک خروس را در بغل گرفته در حاشیه بزرگ	قالیچه با طرح محرابی درختی متعلق به نیمه دوم قرن ۱۴ه.ق محل بافت: کاشان عناصرشاخص: ترنج و سرترنج آرایش یافته با نقش پرنده، زمینه آرایش یافته با نقش ۴ درختچه و انواع گل و پرنده و نقش حیوانات، نقش دو اژدها در پایین در خت‌ها، نقش گل و مرغ در لچک‌ها

(مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۰)

جدول ۲. معرفی آرایه‌های پرنده مورد استفاده در فرش‌های موزه‌ی ایران

ردیف	تصویر	عنوان	تاریخ	محل بافت	مکان نگهداری	عناصر شاخص	مفاهیم نمادین
۱		نقش سیمرغ (پرنده ی اسطوره ای)	اوایل قرن ۱۲ه.ق	اصفهان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش سیمرغ در متن قالی با طرح اسلیمی جانوری و در حال جدال با اژدها، شیوه ی ترنسیو، طبیعت گرا	ارزو، امن، آزادی، استقلال، الوهیت، الهام، امیدبخشی، برادری، بی نیازی، پاکدامنی، پرهیزگاری، زهدی و تحمل
۲		نقش عقاب	اوایل قرن ۱۲ه.ق	اصفهان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش دو عقاب در تقابل با هم در متن قالی با طرح اسلیمی جانوری، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	شاه پرندگان، فره ایزدی، آسمان و توفان آسمانی، خیرخیر و آتش، رهایی از بند و آزادی، پیروزی، سعادت، قدرت، پادشاهی، حکمت، فرمانروایی و پیام آور هنرمندان
۳		نقش طاووس	اواخر قرن ۱۳ه.ق	کرمان	موزه ی ملی فرش ایران	طاووس با دم گشوده در متن قالی با طرح محرابی سروی در دو سوی یک سرو، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	تزیینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خوشبختی، زیبایی، زندگی توأم با عشق، زندگی فرمانروایی، زیبایی، سعادت، شأن و مقام، شهرت، غرور، منیوی، فرمانفرمایی
۴		نقش خروس	اوایل قرن ۱۲ه.ق	رابر کرمان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش یک خروس در متن یک قالی درختی، شیوه‌ی ترنسیو، طبیعت گرا	بیدار شدن و روشنایی، طالع سعد و خوشبختی، رستاخیز، مراقبت و هوشیاری، مرغ مقدس، پرتشت، فرشته بیدار و همکار سروش
۵		نقش بلبل	قرن ۱۹ه.ق	کاشان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش بلبل بر شاخه ی گل، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	سخنوری و عیش صحبتی، در کنار گل نماد عاشق و معشوق
۶		نقش کلاغ	اوایل قرن ۱۲ه.ق	اصفهان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش کلاغ نشسته بر یک اسلیمی، در متن یک قالی با طرح اسلیمی جانوری، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	حق شناسی، فراست و هوش، طول عمر، رفع بلا، عدالت گر زوال، از تعلیمات ویژه
۷		نقش هدهد	اوایل قرن ۱۲ه.ق	رابر کرمان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش هدهد در متن یک قالی درختی در کنار دیگر پرندگان، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	حیله گری، زیرکی، فریبندگی، عیش خصوصی، مرغ سلیمان
۸		نقش طوطی	اوایل قرن ۱۲ه.ق	رابر کرمان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش طوطی در متن یک قالی درختی، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	تحمل بیمار، پیام رسانی، داوری، نکاره و مسافرگی
۹		نقش لک لک	اوایل قرن ۱۲ه.ق	آذربایجان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش یک لک لک نشسته در حاشیه یک قالی لچک ترنج، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	باروری، مهر و مودت و احترام فرزندی، تولید مثل، صفت مادرانه، طول عمر، فرمانی و قاصد خوشبختی، مبارزه با مار
۱۰		نقش کبک	اوایل قرن ۱۲ه.ق	رابر کرمان	موزه‌ی ملی فرش ایران	نقش کبکی بر شاخه ی پک درخت در متن یک قالی درختی، شیوه ی ترنسیو طبیعت گرا	جلوه گری، وسوسه، شکوه و زیبایی

(مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۰)

ادامه جدول ۲

ردیف	تصویر	عنوان	تاریخ	محل بافت	مکان نگهداری	عناصر شاخص	مفاهیم نمادین
۱۱		نقش پرستو	اوایل قرن۱۴ه.ق	راور کرمان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش یک پرستو در متن یک قالی درختی در حال غذا دادن به جوجه ها شیوه ی ترسیم طبیعت گرا	نشانه ی آفتاب، امیدواری،برایری، تولد تازه، خوشبختی، خوش شانسی، زندگی مرفه، مهاجرت، پشتکار، حامی و نگهداری از بچه های کوچک، نزدیک، گذشت
۱۲		نقش بوقلمون	اوایل قرن۱۴ه.ق	راور کرمان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش بوقلمون با دم باز، در متن یک قالی درختی در کنار دیگر پرندگان، شیوه ی ترسیم طبیعت گرا	مظاهر، خودنمایی، غرور و ساده لوحی
۱۳		نقش جغد	اوایل قرن۱۴ه.ق	راور کرمان	موزه ی ملی فرش ایران	نقش یک جغد در متن یک قالی درختی، شیوه‌ی ترسیم طبیعت گرا	زیرکی، تفکر، خرد، هوشیاری، اعتدال، سکوت و نمادی از شب، مرغ بهمن (شوروشت) پرنده ای خوش یمن که اوستا را از بر دارد
۱۴		نقش اردک	قرن ۱۴ه.ق	تهران	موزه ی ملی فرش ایران	نقش اردک در حال شنا در یک حوض کوچک، که اشاره به فردوس دارد، شیوه‌ی ترسیم هندسی	فرمانروایی، زندگی، خانوادگی، سعادت، محبت، شاد وخلت و نیکبختی، امیدها و آرزوها

(مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۰)

نتیجه‌گیری

فرش ایران که تجسمی از فردوس یا باغ بهشت است با نقش پرنده که نمادی از روح، پرواز و آزادی است پیوندی جدایی‌ناپذیر یافته است. به‌گونه‌ای که این نقش به‌شکل پرندگان گوناگون در بسیاری از فرش‌های ایران به‌چشم می‌خورد. اغلب این پرندگان با نقش طبیعی و گاهی به‌صورت تجریدی، گاه در حال پرواز و گاه به‌صورت نشسته بر شاخه درختان در قالی ایران بافته شده‌اند. به‌طور کلی، نقش پرندگان به‌کار رفته در قالی‌های ایران را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نقش پرندگان اسطوره‌ای نظیر سیمرغ و نقش پرندگان واقعی نظیر طاووس، بلبل، گنجشک، کبک، طوطی، پرستو، خروس، لک‌لک و هدهد که نسبت به سایر پرندگان در قالی ایران کاربرد بیشتری داشته‌اند؛ هرچندکه این پرندگان نیز مفاهیم نمادینی در خود نهفته دارند. با توجه به مطالب اشاره شده در این پژوهش می‌توان این نتایج را اخذ کرد:

نقش پرنده از نقوش مورد استفاده در فرش‌ها و به ویژه در قالی‌های با طرح باغی بوده است.

نقش پرندگان مورد استفاده در قالی‌های ایران جدای از جنبه زیبایی‌شناسانه صرف یک نقش، معمولاً مفاهیم نمادینی همچون پیروزی خیر بر شر، خوشبختی و نیک‌روزی، بشارت بهار، درخواست باروری و باران‌خواهی و همچنین مفاهیم عرفانی و مذهبی در برخی قالی‌ها با کاربردهایی در اماکن خاص (نظیر مقبره‌ها، امامزاده‌ها و ...) داشته‌اند.

استفاده و بافت بسیاری از نقوش پرندگان تنها به‌صرف استفاده از نقوش تزئینی و در جهت زیبایی نبوده بلکه برگرفته از باورها، مفاهیم کهن و داستان‌های مرتبط با این نقوش بوده است. بافت این تصاویر بر این زیراندازها نه‌تنها از بار نمادین و معنایی آنها نکاسته، بلکه حتی در بسیاری از موارد به‌جهت حفظ، ترویج و اشاعه آنها بوده است. بسیاری از این پرندگان نقش شده بر قالی‌ها اغلب در قالب‌های شناخته‌شده همچون گرفت‌وگیر، نقش گل و مرغ، مرغی و کله‌مرغی (بیشتر در سرترنج‌ها)، واگیره یا تکراری در متن و بیشتر در حاشیه‌ها به‌کار رفته‌اند.

تقدیر و تشکر

در اینجا لازم می‌دانم از اساتید گران‌قدر در دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان، دکتر امیرحسین چیت‌سازیان و استاد حسن عزیزی که مرا در ارایه هرچه بهتر این مقاله یاری نمودند، کمال تشکر را داشته باشم.

پی‌نوشت

۱- نام دیگر آن عنقا است. در برهان قاطع آمده است: «سیمرغ عنقا را گویند و آن پرنده‌ای بوده است که زال، پدر رستم، را پرورده و بزرگ کرده و بعضی گویند نام حکیمی است که زال در خدمت او کسب کمال کرده است».

۲- Varathraghna، «وَرَثرَغنَه» یا «بهرام» خدای جنگ و تعبیری است از نیروی پیشتاز و مقاومت‌ناپذیرِ پیروزی که به‌صورت‌های گوناگون تجسم می‌یابد. هرکدام از این صورت‌ها نماینده یکی از توانایی‌های اوست (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۷).

۳- او ایزدی است که به‌شکل بادی تند، گاوی نر، اسبی سفید، شتری گُشن، گراز، جوانی، به‌شکل مرغ و ارغنه و دیگر موجودات درمی‌آید (بهار، ۱۳۷۵: ۷۸).

۴- Anahita ، آناهیتا یا ناهید (اردوی سورا) ایزدبانوی آبها و سرچشمه همه آبهای زمین.

۵- Mehr، مهر یا میترا از خدایان بسیار مهم و ایزد عهد و پیمان.

۶- کاربرد این نقش به‌صورت عنصری تزئینی در معماری دوره صفویه به اوج می‌رسد. به‌طوری که استفاده از آن در بسیاری از بناهای شاخص، مربوط به این دوره نظیر مسجد امام (شاه سابق)، مسجد ـ مدرسه چهارباغ، کلیسای وانگ و همچنین کاخ هشت‌بهشت به چشم می‌خورد.

۷- Bahman، ایزد مشاور اهورامزدا و از امشاسپندان، موکل و پشتیبان حیوانات سودمند در جهان.

۸- Soroush، اولین آفریده اورمزد، ایزد نظم و پیمان‌ها و آخرین امشاسپند.

۹- Varghna، کلاغ اساطیری.

۱۰- در داستان‌های منطق‌الطیر گفتگوی پرندگان درباره پرنده‌ای داستانی به‌نام «سیمرغ» است و مراد از پرندگان در این راه سالکان راه حق و مراد از سیمرغ وجود حق تعالی است. عطار در تسمیه منطق‌الطیر بی‌گمان منظورش زبان و استعداد ظهور و مرتبه و مقام هریک از پرندگان و روندگان طریق حقیقت است (منتخب صبا، ۱۳۸۴: ۱۸۰).

۱۱-سفر این پرندگان نماد سلوک روح در جستجوی الوهیت و ذات حق است.

۱۲-یکی از معروف‌ترین نقوش گرفت‌وگیر نمادین با همین مضامین، مربوط به نقش‌برجسته‌ای با تصویر صحنه نبرد شیر و گاو نر، واقع در پلکان شرقی کاخ آپادانا در تخت جمشید است.

۱۳- گفتنی است قالی دیگری که به‌صورت هشت‌ضلعی و با نقش گلدانی در سده ۱۰ ه.ق. بافته شده است و در مقبره شاه‌عباس ثانی در آستانه مقدس حضرت معصومه در قم قرار دارد، وجود این قالی و قالی‌های دیگر در مقبره‌ها و امامزاده‌ها و این فرضیه را که این قالی‌ها به اماکن مقدسه اختصاص داشته‌اند، تأیید می‌کند (دادگر، ۱۳۸۰: ۱۰).

۱۴- مکتب هنری (نیمه نخست سده نهم تا پانزدهم ه.ق.) که تصاویر شاهنامه بایسنقری از نخستین نمونه‌های شاخص آن به‌شمار می‌آید. در این مکتب دستاوردهای پیشین نگارگران شیراز، بغداد و تبریز و نیز شاید تأثیرات جدید نقاشی چینی به‌هم آمیخته شدند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۴۴).

۱۵-با توجه به جایگاه بالایی که شاهان قاجار برای سلطنت و شخص پادشاه قائل بودند، و حتی برخی خود را سایه خدا بر زمین (ظل‌الله) می‌نامیدند، رواج بسیار این نقش به‌خصوص در این دوره قابل توجه است.

منابع

- اسکندر پورخرمی، پرویز(۱۳۸۳). *طوبای گل و مرغ*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی.
- آریانپور، منوچهر(۱۳۸۲). *فرهنگ جامع پیشرو*(چهار جلدی). تهران: جهان رایانه.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.
- بختیاری منش، فلورا (۱۳۷). بررسی نقش پرنده در هنر بین النهرین، ایران ومصرباستان. فصلنامه نامه هنر(دانشگاه هنر)،(۱)، ۳۳-۸۴.
- بصارم، سیدجلال الدین (۱۳۷۵). *رؤیای بهشت هنرقالی بافی ایران*. تهران: تا۱۴.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱). *دایرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۵). *شاهکارهای فرشبافی فارس*. تهران: سروش.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. جلد دوم، تهران: اساطیر.
- جابز، گرترود (۱۳۸۰). *سمبل‌ها*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: مترجم.
- چیت سازان، امیرحسین (۱۳۸۵). *نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران*. فصلنامه علمی-پژوهشی گلجام (۴و۵)، ۳۷-۵۶.
- حافظ، شمس الدین (۱۳۷۴). *دیوان حافظ شیرازی*. تهران: جواهری.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۹). *حافظ نامه*. جلد ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- دادگر، لیلا (۱۳۸۰). *فرش ایران*. تهران: موزه فرش ایران.
- دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). در آمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. تهران: کلهر.
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). *لغت نامه دهخدا*. جلد چهاردهم، تهران: دانشگاه تهران.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۷۵). *فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
- سرخوش کرتیس، وستا(۱۳۸۸). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمه ی عباس مخبر. تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: میترا.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. جلد چهارم، تهران: جیحون.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. جلدپنجم، تهران: جیحون.
- شوالیه،ژان و آلن گربران (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. جلد سوم، تهران: جیحون.
- صادقیان، حمید (۱۳۸۶). *تجلی نقوش در فرم های جانوری گلیم ایران*. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف جلد دوم، مرکز ملی فرش ایران، ۵۴۵-۵۶۸.
- عمید، حسن (۱۳۷۱). فرهنگ عمید. تهران: امیرکبیر.
- فنِ هس، سیرینکس و ادوارد شوارتس(۱۳۸۵). *نقش مرغ در نسخه ی عجایب المخلوقات*. ترجمه ی عباس آقاجانی، فصلنامه گلستان هنر، (۲)، ۷۸-۹۰.
- کوپر، جی.سی(۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- مجموعه نویسندگان(۱۳۸۲). *مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف*. جلد دوم، تهران: مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران.
- معین، محمد (۱۳۸۱). *فرهنگ فارسی* (یک جلدی). تهران: معین.
- منتخب صبا (۱۳۸۳). *جلوه‌گری نقوش هنری در آثار هنرهای سنتی ایران*. جلد ۲، تهران: نور حکمت.
- میت فورد، میراندا بروس (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*. ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر.
- نوروززاده چگینی، ناصر(۱۳۶۷). *نقش عقاب بر کفن های آل بویه. مجله ی باستان شناسی و تاریخ*، سال دوم، (۲)، ۲۳-۲۷.
- واحددوست، مهوش(۱۳۷۹). *نمادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*. تهران: سروش.
- هال، جیمز(۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمه مهرداد وحدتی. تهران: دانشگاهی.
- یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

چالش‌های آموزش طراحی معماری در روند تبدیل ایده و طرح‌مایه به طرح معماری

منصوره کیان ارثی* زینب طالبی** امیرحسین شبانی***

چکیده

فرایند طراحی در واقع مجموعه مراحلی است که یک طراح به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه برای دست‌یافتن به راه‌حل مسئله طی می‌کند. درحقیقت، آنچه مهم‌تر از خود طراحی است، فرایند انجام آن است. در بحث آموزش معماری نیز فرایند طراحی از جمله مهم‌ترین مراحل آموزش است که با توجه به وجود پژوهش‌های مبتنی بر تئوری در این باب، لازم است تا در سطحی خرد به برخی از مراحل روند طراحی (به‌طور خاص) پرداخته شود. با توجه به اینکه دانشجویان در کارگاه‌های طراحی معماری و طی روند طراحی اغلب در مراحل خلاقانه طراحی از جمله ایده‌پردازی، طرح‌مایه و تبدیل آن به طرح دچار ابهام و سردرگمی می‌شوند، در پژوهش حاضر باهدف آسیب‌شناسی طرح‌مایه بر چگونگی تبدیل آن به طرح تمرکز شده است. در این تحقیق برخی مفاهیم بنیادین مرتبط با موضوع مانند طراحی معماری، روند طراحی، طرح‌مایه و اهداف دروس طراحی معماری از طریق مطالعات کتابخانه‌ای مورد شناخت دقیق قرار گرفته و معیارهای ارزیابی نمونه‌های تحقیق از آنها استخراج شده است. نمونه‌های این تحقیق نیز از بین دانشجویان دو کارگاه طراحی معماری ۳ انتخاب شده که به‌مدت دو نیمسال متوالی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. با توجه به نتایج این پژوهش مهم‌ترین چالش‌های پیش روی دانشجویان معماری در روند خلق ایده و طرح‌مایه و تبدیل آن به طرح در کارگاه‌های طراحی معماری مشخص و راهبردهایی برای کنشگران آموزش معماری (اعم از مدرس و دانشجو) در امر تقویت تفکر واگرا در روند طراحی معماری ارایه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: آموزش معماری، طراحی معماری، طرح‌مایه، ایده

* مربی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی نجف آباد (نویسنده مسئول). m.kianersi@iaun.ac.ir
** دانشجوی دکتری شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد.
*** دانشجوی دکتری شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد.

مقدمه

در طول تاریخ، آموزش یکی از مهم‌ترین ارکان جوامع متمدن بوده است. در عصر حاضر، اهمیت آن به‌اندازه‌ای ارتقا یافته که کیفیت آموزش به ارزش افزوده تعریف شده است. « در این تعریف، کیفیت یک نظام آموزشی عبارت است از وضعیت دانش‌آموختگان این نظام از نظر دانش، نگرش و توانایی‌های کسب‌شده، به‌طوری که بتوان سطح موجود این قابلیت‌ها، توانایی‌ها و نگرش مکتسب را به نظام آموزشی نسبت داد» (بازرگان،۱۳۸۰:۵۶). ضرورت آموزش در زندگی انسان را می‌توان از تعبیر کانت به‌خوبی ادراک کرد؛ او بر این باور است که بشر چیزی نیست جز آنچه آموزش‌دیده است. آموزش معماری با هدف پرورش استعدادهای درونی و ارتقا مهارت‌های لازم و همچنین انتقال مفاهیم و ارزش معمارانه، به دنبال تربیت افراد خلاق و آگاه در این حوزه است. از یک سو « آموزش طراحی معماری امری چالش برانگیز است که وابسته به متغیرهای متعددی می باشد. از آنجا که شکل گیری شخصیت یک طراح و فراگیری مهارت‌های طراحی وابسته به این مقوله است، از حساسیت زیادی برخوردار بوده و لازم است روند آموزش معماری در مدارس معماری مورد توجه قرار گیرد» (دانشگرمقدم، ۱۳۸۶: ۶۲). به‌رغم رشد کمّی دانشکده‌های معماری و راه‌اندازی رشته معماری در نقاط مختلف کشور، نظارت جدی بر جنبه‌های کیفی آموزش معماری صورت نگرفته است. این مسئله تاکنون در حرفه معماری نتایج نامطلوبی در سطح شهرها داشته است، در صورت تداوم این امر پیامدهای جبران‌ناپذیر آن بیش از پیش حرفه معماری را درگیر خواهد کرد.

بررسی های انجام شده نشان می دهد که به دلیل این دغدغه در این باب تحقیق و پژوهش های فراوان صورت گرفته است و آنچه بر آن اتفاق رأی قطعی وجود دارد، ضعف نظام نوین آموزش معماری در ایران است. پژوهشگران و متخصصان متعدد این ضعف ها را در قالب موضوعات گوناگونی مثل گزینش دانشجو، مدرسان، سرفصل های درسی، محیط مدارس معماری و ... دانسته‌اند و نتایج این پژوهش‌ها در قالب کتب و مقالات ارزشمند منتشر شده است اما واقعیت این است که تاکنون گره‌ای از کلاف سردرگم آموزش معماری در ایران باز نشده و حکایت هم‌چنان باقی است.

صرف پرداختن به کلیات و مباحث نظری در این حوزه، بدون توجه به جزئیات کارایی نخواهد داشت و لازم است به صورت عملیاتی و با قبول نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش‌های پیشین، این بار با حرکتی از جزء به کل به‌مقوله آموزش طراحی معماری پرداخته شود. اتخاذ این رویکرد جدید با شناخت کامل هریک از مراحل روند طراحی، ویژگی‌های آن و الزامات تأثیرگذار بر هر مرحله ممکن می‌شود. در این مقاله با چنین رویکردی، به‌طور خاص به یکی از مراحل بسیار مهم و اثرگذار روند طراحی ـ یعنی خلق طرح‌مایه و تبدیل آن به طرح اولیه معماری ـ توجه خواهیم کرد. چرا که این مرحله همواره از بحث‌برانگیزترین و پرابهام‌ترین مراحل طراحی بوده و اندوخته‌های دانشجوی معماری در دروس نظری، شیوه‌های تفکر، اندیشه و میزان خلاقیت وی را به چالش می‌کشاند. همچنین در بررسی و مذاکره با اساتید دروس طرح معماری مشخص شد که از مهم‌ترین ضعف‌های دانشجویان در آتلیه های طرح معماری، تبدیل ایده ها و طرح‌مایه‌ها (مفاهیم ذهنی) به طرح معماری (کالبد، عینیت) منسجم است.

در این تحقیق با انجام مطالعات کتابخانه‌ای به استخراج پایگاه نظری درباره مقوله آموزش معماری و به ویژه خلق طرح‌مایه و تبدیل آن به طرح پرداخته خواهد شد. سپس براساس تحقیق پیمایشی روی نمونه‌های منتخب در کارگاه های طراحی معماری۳ در دو نیمسال متوالی استنتاج و نتیجه‌گیری نهایی صورت گرفته است.

آموزش معماری

با شکل‌گیری اولین مدرسه معماری در ایران در سال‌های ۱۳۲۰، شیوه‌های سنتی آموزش معماری به‌فراموشی سپرده و معمار دانشگاهی جایگزین معمار سنتی شد. مدرسه معماری که خود اقتباسی بود از مدرسه‌های معماری مغرب‌زمین، مدتی نزدیک به چهار دهه سازنده و پردازنده اندیشه‌ها و نظریه‌های معماری در ایران بود. در این دوران آموزش معماری با معرفی پیشگامان معماری مدرن و افکار و اندیشه‌های آنان آغاز می‌شد و آثار برجسته و روز معماری غرب هم‌چون الگو در برابر دانشجویان قرار می‌گرفت. از اوایل دهه ۱۳۶۰ و پس از انقلاب فرهنگی و بازگشایی مجدد دانشگاه‌ها، مدارس معماری دوران متفاوتی را آغاز کردند؛ دوران آموزش واگرا و وارسته(حجت، ۱۳۸۹).

هم‌اکنون مدرسه‌های معماری ایران که شمار آنها به سرعت در حال افزایش است، با مسئله مشترک کیفیت آموزش روبرو هستند. سیر تحول آموزش معماری در ایران

را می‌توان به سه مرحله اصلی تقسیم کرد:

عصر وحدت و آموزش سنتی: معماری سنتی نوعی از معماری تکامل‌یافته است که با درک باورها و هنجارهای عقیدتی، اجتماعی، دانش‌های اقلیمی، سازه‌ای و کارکردی همراه است.

عصر بدعت و آموزش دانشگاهی: این نوع آموزش که از دوران ناصرالدین شاه قاجار آغاز شد و با حضور معماری غرب در ایران ادامه یافت و همراه با دیگر مظاهر تمدن غرب در جامعه مستحکم شد، برای اولین بار در دانشکده هنرهای زیبا تجلی یافت.

عصر کثرت و آموزش سرگردان: با ظهور پست‌مدرنیسم، چگونه اندیشیدن جایگزین چگونه ساختن در کارگاه‌های طراحی شد (حجت، ۱۳۸۹: ۱۶-۱۹).

کیفیت آموزش در سال‌های اخیر تحت تأثیر سه عامل بوده است:

تغییر مقاطع تحصیلی و تأسیس دوره‌های تخصصی کارشناسی ارشد و دکترا.

گرایش به برنامه محوری در آموزش طراحی و توجه به تنوع نیازها.

ورود رایانه به آموزش معماری و نیاز به تطبیق آگاهانه با نظام آموزش (ارجمند،۱۳۸۹:۳۳۲).

با توجه به هدف آموزش معماری - تربیت معمارانی با استعداد و توان بالا و مسلط به دانش‌های تخصصی و استفاده از این استعداد و دانش در خدمت جامعه – سه بنیان اصلی برای آموزش معماری معرفی می‌شود: توان، دانش و بینش.

توان: مجموعه علایق، قابلیت‌ها و توانایی‌های شاگرد.

دانش: مجموعه علوم و دانستنی‌ها که شاگرد در اغلب موارد فاقد آن است و باید در مدرسه کسب کند.

بینش: آنچه سمت‌وسوی به‌کارگیری توانش‌ها و دانش ها را در آفرینش اثر معماری روشن می‌کند (حجت، ۱۳۸۹: ۲۲).

دوازده سال آموزش علمی، مبتنی بر محفوظات و به‌دور از هرگونه خلاقیت، پشتوانه شاگردی است که پای به مدرسه معماری می‌گذارد؛ چنین شاگردی فاقد خلاقیت نیست بلکه دارای استعداد و توانمندی نهفته، نشکفته و بالقوه‌ای است که فعلیت نیافته است (حجت،۱۳۸۴). مهم‌ترین عیب سیستم آموزشی موجود این است که معمولاً قوه «استدلال» و «خلاقیت» دانشجویان از همان سطوح ابتدایی آموزش دست نخورده باقی می‌ماند. دانش‌آموزان کم‌تر یاد می‌گیرند از توانایی فکر و قوه تخیل خویش بهره گیرند.

طراحی معماری

در تعریف طراحی معماری ابهامات فراوان وجود دارد و هریک از نظریه‌پردازان از زاویه‌ای خاص و در یک حیطه دانشی محدود (مانند طراحی منظر، طراحی صنعتی، طراحی داخلی و ...) آن را تعریف کرده‌اند. برخی طراحی را به‌طور عام، راه‌حل بهینه برای مجموعه‌ای از نیازهای واقعی در موقعیتی خاص (لاوسون، ۱۳۸۷: ۳۶) تعریف می کنند و بر چالش‌های آن نیز صحه می‌گذارند. برخی تفاوت بین این حوزه‌ها را نادیده می‌گیرند؛ سیدنی گرگوری از این جمله است. وی معتقد است فرایند طراحی یکی است، خواه مربوط باشد به طرح یک پالایشگاه جدید نفت یا ساختمان یک کلیسا یا نگارش کمدی الهی دانته (همان).

طراحی معماری مهم‌ترین ابزار یک معمار برای بیان خود، ذهنیات و اندیشه‌هایش است. این بیان از خلال نور، بافت، فرم، رنگ، خط، نقطه و سطوح تجلی می‌یابد (خیابانیان، ۱۳۸۸: ۵۰). از این طریق، معمار به آفرینش فضا و جریان بخشیدن به زندگی درون این فضاها متناسب با شرایط و نیازها نائل می‌شود. در زمینه معماری، طراحی فرایندی تحلیلی به‌حساب می‌آید که به تجزیه، تحلیل، ارزیابی و گزینش احتیاج دارد. در واقع، طراحی را می‌توان کوششی برای ابداع راه‌حل‌ها پیش از اجرای آنها دانست (لنگ، ۱۳۸۶: ۴۸). برایند تمامی تعاریف ارایه‌شده، طراحی معماری را گونه‌ای از آفرینش و خلق معرفی می‌کند. در این راستا، خلاقیت (آفرینش‌گری) مهم‌ترین توشه معمار در این مسیر خواهد بود. در تعریف خلاقیت، ویژگی‌های متعدد برای آن ذکر شده‌است: منحصربه‌فردبودن راه‌حل (عمر فاروق) (محمودی، ۴:۱۳۷۸)، قوه تصور (آنتونیادس، ۳۳:۱۳۸۸)، نور انسانی در نوع بشر (فرانک لوید رایت)(همان:۳۸)، دیدن چیزی که پیشاپیش وجود ندارد (خیابانیان، ۱۳۸۸: ۹)، توانایی نگاه جدید به یک موضوع و فرایند دوباره شکستن و شکل‌دادن به دانش (ورتهایمر) (خیابانیان، ۱۳۸۸)، رهایی از پیش‌فرض‌ها و چهارچوب‌ها و ... .

آموزش طراحی شاخص‌ترین محور تعلیمات آموزش معماری در اغلب مراکز آموزشی دنیا شناخته می شود. اهمیت این محور به‌دلیل ایجاد ارتباط مابین دو مقوله ارزشمند، یعنی مباحث تئوری و دیدگاه های نظری از یک سو و فعالیت‌های اجرایی و حرفه‌ای در طراحی از سوی دیگر است (محمودی، ۱۳۸۱: ۷۱).

فرایند طراحی معماری

از زمانی که معمار تصمیم می‌گیرد اثری را خلق کند تا زمانی که طرح برای اجرا آماده می‌شود، در بطن حرکت وی اتفاقات بسیاری ـ از جمله تولید خلاقانه ایده و تبدیل آن به طرح و محصول معمارانه ـ رخ می‌دهد؛ این اتفاقات را فرایند یا روند طراحی می‌شناسند که هر طراح معمار به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه طی می‌کند. از دهه ۱۹۶۰ و تحت تأثیر تحولات زندگی شهری و صنعتی و زیر نفوذ پروژه‌های عظیم مهندسی روش‌های طراحی معرفی گردیدند (محمودی، ۱۳۷۸: ۷۶). این امر طراحی معماری را نیز بی‌نصیب نگذاشته و معماران و صاحب‌نظرانی هم‌چون برادبنت، جونز، آرچر، لاوسون، الکساندر و ... روش‌های گوناگونی برای طراحی معماری معرفی کردند. این روش‌ها از ساده‌ترین روندها در سه مرحله آنالیز[۱]، ترکیب[۲] و ارزشیابی[۳] (محمودی،۱۳۷۸: ۷۶) و به‌صورت خطی آغاز شدند و در ادامه به‌صورتهای پیچیده‌تر و با مسیری بازخوردی[۴] ترسیم شده‌اند. بسیاری از طراحان، شاید بیشتر آنها فرایند طراحی را کاملاً شهودی و غیر قابل توضیح می‌دانند. افراد دیگری طراحی را فرایندی عقلی دانسته‌اند و گروهی دیگر آن را فرایندی جدلی می‌دانند. بیشتر افرادی که به بحث فرایند طراحی پرداخته‌اند، حداقل برای آن مراحلی را قائل شده‌اند. افراد مختلف این مراحل را از راه‌های متفاوت طی می‌کنند (خیابانیان، ۱۳۸۸: ۴۲).

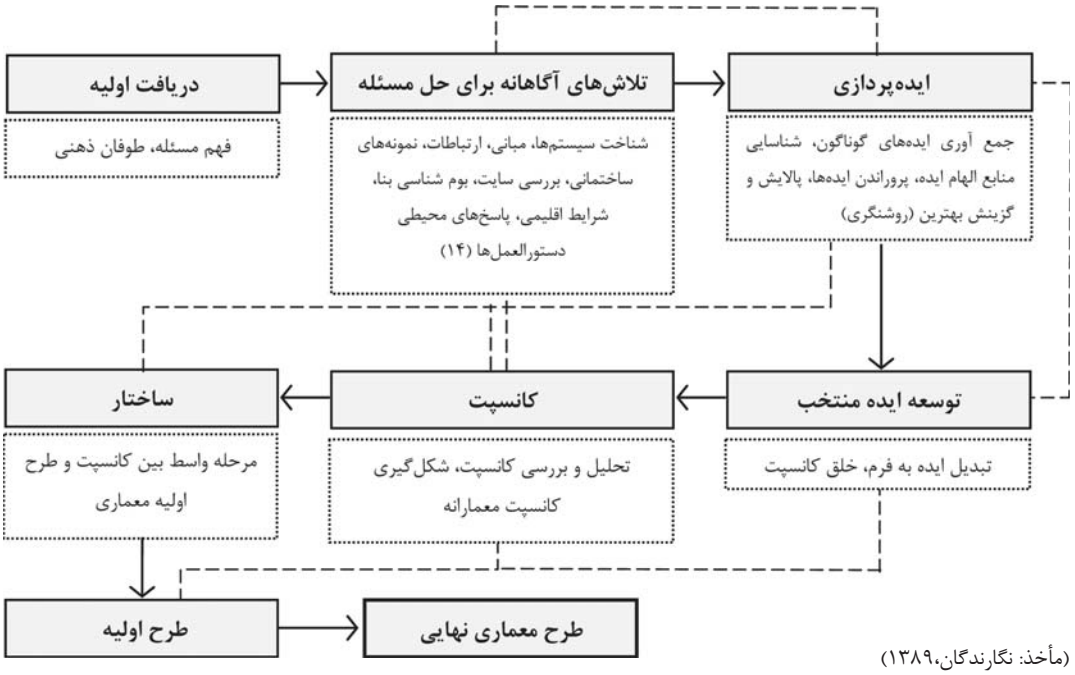
طراحی عملی جامع‌نگر و پیوسته است که شامل موارد زیر می‌شود: ایجاد (یا گزینش) مسائلی که نیاز به راه حل دارند، اهدافی که باید به آنها دست یافت، الگوهای مورد نیاز محیط ساخته‌شده برای دست‌یافتن به اهداف، پیش‌بینی چگونگی کارکرد گزینه‌ها و تصمیم‌گیری در مورد آنها و فرایندی که با جدلی ناخودآگاه انجام می‌شود (رحیمی،۱۳۸۹:۶۵).

در فرایند و پروسه طراحی معماری، سه مانع اصلی پیش روی معمار قرار دارد:

- چگونگی برخورد و برقراری ارتباط با موضوع
- کمبود تجربیات لازم در فرایند طراحی
- عدم برقراری ارتباط پیوسته میان سلسله مراتب پروسه طراحی(رحیمی،۱۳۸۹:۱۷۶).

فرایند طراحی معماری فرایندی چندساحتی، پیچیده و متضمن دانش و خلاقیت توأم است. به‌دلیل گستردگی و تنوع حوزه‌ها و مفاهیمی که موضوع معماری و طراحی در فضای مشترک آن قرار دارند، تعیین و تدقیق روشی مشخص و جامع برای آن امری مشکل و تاحدی غیرممکن می‌نماید(خیابانیان، ۱۳۸۸: ۵۱).

نمودار ۱. فرایند عمل در کارگاه‌های آموزش طراحی معماری



(مأخذ: نگارندگان،۱۳۸۹)

مهم‌ترین مراحل فرایند طراحی معماری فهم مسئله، شناخت و تلاش برای حل مسئله، ایده پردازی، تولید طرح‌مایه، تبدیل طرح‌مایه به ساختار و طرح معماری و ارایه طرح نهایی است که چگونگی این ارتباط و ترتیب و توالی آنها در نمودار ۱ مشخص شده است.

ایده

ایده حاصل دانش، تفکر، آگاهی، دانسته‌های موجود در ذهن طراح و در ارتباط مستقیم با جهان و محیط اطراف اوست. اطلاعاتی که از طریق حواس و از جهان بیرون کسب می‌شود و به‌ذهن می‌رسد، در فرایند تفکر سامان‌دهی و درصورت به‌کارگیری خلاقیت منجر به پیدایش ایده می‌شود. تمام پدیده‌هایی که در این جهان وجود دارند ـ از قبیل یک ساختمان، یک فرم طبیعی یا حتی یک داستان و شعر ـ ممکن است به کاتالیزورهایی برای پرورش ایده در ذهن تبدیل شوند.

برای طراح یا معمار فرایند تولید ایده و شکل‌گیری طرح‌مایه از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین راه‌حل‌ها در فرایند طراحی است. جستجو و اکتشاف ایده‌های جدید و تجسم آنها به زبان گرافیکی که مسیر تداوم و توسعه پروژه را مشخص کند، حساسیت بیشتری نسبت به سایر مراحل دارد و دقیقاً مهم‌ترین مرحله نقش‌آفرینی مغز هنرمند به‌شمار می‌رود، اینکه اطلاعات پردازش‌شده چگونه مغز منطقی را به‌گونه‌ای خلاقانه بازگو و برای برخی از سؤالات و مشکلات راه‌حل‌های جدیدی ارایه کند.

طرح‌مایه[۵]

ریشه لغت طرح‌مایه در زبان لاتین به‌معنای نطفه است، در نطفه نیز تمامی وجوه یک موجود منعقد است. (کوششگران،۱۳۸۸:۱۶) در طرح‌مایه معنی و روح کار (یک ذهنیت، یک مفهوم) به یک شاکله معماری (عینیت) یا ساخت‌مایه (ساختمان و بنا) تبدیل می‌شود و در نهایت «فضای معماری» شکل می‌گیرد. این مطالب هیچ‌کدام به‌تنهایی تعریف کاملی از طرح‌مایه به ما ارایه نمی‌دهند؛ می‌توان طرح‌مایه را نظام کلی فضای کار (ساختار[۶]) و جان‌مایه را ایده معمارانه کار نام داد. طرح‌مایه که برداشتی معمارانه و سمبلیک است، همیشه و در همه طرح‌ها وجود ندارد. به عبارت دیگر، طراح می‌تواند بدون عبور از مرحله انتخاب طرح‌مایه طرح خود را به مرحله پایانی برساند ولی چنین طرحی حاوی وجوه معنایی نیست. طرحی که فاقد طرح‌مایه باشد، در بهترین حالت مجسمه‌ای است که به عملکردهای مورد انتظارش پاسخ می‌دهد و به‌لحاظ ترکیب‌بندی فاقد خطاهای زیباشناسانه است ولی بر ذهن جستجوگرانش تلنگر نمی‌زند و به‌بیان دیگر، به عمق وجود مخاطب نفوذ نمی‌کند. در یک طرح می‌توان ترکیبی از طرح‌مایه‌های مختلف را داشت، به شرط آنکه ترکیبی از اجزا متضاد یا متناظر نباشند، هم‌چنین طرح‌مایه‌ها ممکن است از منابع مختلفی گرفته شوند و دارای سلسله‌مراتب باشند (وایت،۱۳۸۸).

طرح‌مایه تجسم و تجسدبخشیدن به ایده‌ها را محقق می‌سازد و ساختار فضایی طرح معماری را نیز تعیین می‌کند. یک طرح‌مایه مناسب برای طراحی معماری باید ویژگی‌هایی داشته باشد: کلیت بخشیدن به اثر معماری، تعیّن بخشیدن به ایده‌های معمار، توجه به محتوای طرح در عین توجه به فرم آن و تناسب داشتن با ارزش‌ها و اصول حاکم بر جامعه (خیابانیان، ۱۳۸۸: ۱۰۴). از این خصوصیات چنین برمی‌آید که طرح‌مایه باید بر تمام عناصر و اجزای طرح معماری تأثیر بگذارد و از مقیاس طرح کلی بنا تا جزئی‌ترین بخش‌های آن (حتی دست‌گیره در) قابل ادراک باشد. یک طرح‌مایه همچنین ممکن است یک تصویر ذهنی ناشی از شرایط پروژه، دستور زبان اولیه برای بسط مسائل اصلی پروژه، ایده های اولیه طراح درباره شکل شناسی ساختمان، جوانه‌ای که بعدها پیچیدگی‌های بیشتری را شامل می‌شود(وایت، ۱۳۸۸) و ... به‌حساب بیاید. خلاقیت در یک طرح معماری ناشی از ایده یا طرح‌مایه خلاقانه آن است. یک طرح‌مایه خلاقانه در سطوح مختلف شکل می‌گیرد، کاملاً نو و متفاوت از طرح‌مایه‌های متعارف است و هم‌چنین روش جدیدی برای حل مسئله با ارزش‌های نو ارایه می‌دهد (وایت، ۱۳۸۸). طرح‌مایه‌ها از این نظر که تفکراتی حاصل از ادراک هستند، تشابه زیادی با ایده‌ها دارند با این تفاوت که ویژگی خاص خود را دارند، یعنی این تفکرات مربوط به راه‌حل‌های گردآوری چند عنصر و ویژگی در یک کل هستند.

نویسندگان مختلف مراحلی برای خلق طرح‌مایه و منابعی نیز برای الهام معرفی کرده‌اند. از جمله، پل لازیو برای اکتشاف «ابداع» (ابتکار) و «شبیه‌سازی» (قیاس) را مطرح کرده‌است. ابداع آگاهانه و بسیار خلاق است ولی شبیه‌سازی از خلال چهار روش نمادین (سمبلیک)، مستقیم، شخصی و خیالی (فانتزی) (لازیو، ۱۳۸۷: ۱۵۷-۱۴۱) صورت

می گیرد. منابعی هم چون مشاهده و بررسی ایده های مختلف نیز به‌طور هم‌زمان در آفرینش طرح‌مایه مؤثر خواهند بود. در انتخاب ایده و آفرینش طرح‌مایه باید در نظر داشت که یک طرح‌مایه موفق زمانی که به واقعیت نزدیک‌تر شود، یک طرح معماری عملی را ایجاد می‌کند. صرف نظر از منابع الهام طرح‌مایه و مراحل آن، روند و شیوه تبدیل آن به طرح معماری بزرگترین ضعف دانشجویان در آتلیه‌های طراحی معماری مطرح شده است. می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که با توجه به تفاوت‌های بنیادین حیطه معماری با سایر حیطه‌های هنری ایده‌های معماری باید قابلیت «شکل‌زایی» داشته باشند. شرط اساسی دیگر در گزینش ایده، مهارت و دانش طراح در تبدیل این ایده‌ها به فرم معماری است (خیابانیان، ۱۳۸۸: ۸۸).

روند آفرینش طرح‌مایه در معماری نه تنها به‌معنای تجسم بخشیدن به ایده های ذهنی بلکه نمود اندیشه معمارانه در قالب فرم و فضاست. بنابراین، طرح مایه محملی برای اندیشیدن و بازنمایی آن در کالبد است. نقش و اهمیت طرح‌مایه در فرایند طراحی تا به آنجا قابل ردیابی است که در اصل نقطه شروع نقد آثار معماری از همین جایگاه آغاز می شود. از طرف دیگر، پیدایش طرح‌مایه و تکامل آن به طرح نهایی جریانی پیچیده و نیازمند خلاقیت در ترکیب و تنسیق مجموعه عوامل محیطی، کالبدی، کارکردی و کیفی از یک سو و ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگی و اجتماعی از سوی دیگر است. به این ترتیب، خلق طرح‌مایه نقطه آغازین تبلور اندیشه معمارانه و دگردیسی آن به‌سوی طرح نهایی و بخش کلیدی در فرایند طراحی معماری شناخته می‌شود و:

۱. نه تنها برون داد ایده ها و مفاهیم ذهنی بلکه نوعی اندیشیدن معمارانه است.

۲. نقد یک اثر معماری به‌راحتی از منظر نقد طرح‌مایه آن میسر است.

۳. طرح‌مایه ارزشمند لزوماً پیچیده و غامض نیست بلکه ممکن است جواب در ایده‌های ساده و عمیق باشد.

۴. هرچقدر فرایند شکل‌گیری طرح‌مایه آگاهانه‌تر وعمیق‌تر انجام شود، مرحله تحول آن به طرح نهایی با احتمال موفقیت بیشتری همراه خواهد بود.

خلق طرح‌مایه و دگردیسی آن به طرح مرحله‌ای است که در فرایند طراحی پس‌آیندها و پیش‌آیندهای تعریف شده‌ای دارد و خلق یک اثر معماری موفق در گرو موفقیت در همه این مراحل خواهد بود؛ اما نقش ویژه این بخش بر کسی پوشیده نیست. سرچشمه طرح‌مایه را شاید بتوان سه عامل دانست:

- ممکن است از جوهره اصلی مسئله و موضوع شکل گیرد.
- قیود بیرونی، عوامل محیطی یا زمینه طرح ممکن است منبعی برای پیدایش ایده طراحی باشد.
- معمار و نحوه برخورد او با موضوع طرح را می‌توان زمینه‌ای برای شکل‌گیری طرح‌مایه دانست.

آموزش طراحی معماری در ایران

در بررسی برنامه درسی دوره آموزشی کارشناسی معماری در دانشکده‌های معماری ایران درمی‌یابیم که در آتلیه های طراحی معماری و در هر نیمسال هر دانشجو روند طراحی معماری را تحت راهنمایی استاد خویش طی می‌کند و برای حرفه آینده‌اش آماده می‌شود (یزدانفر، ۱۳۸۳: ۱۴۶). آتلیه‌های طراحی در قالب پنج طرح معماری و یک طرح نهایی برای دانشجویان تشکیل می‌شود. آنچه دانشجویان در آتلیه های طراحی دانشکده می آموزند، با آنچه در آینده و در دفاتر معماری انجام خواهند داد، تفاوت‌های بنیادین دارد که این تفاوت‌ها ناگزیر در بسیاری از مراکز آموزشی دنیا پذیرفته شده است. در دانشکده‌ها مسائل طراحی با دلایل آموزشی تهیه شده‌اند تا زمینه و پایه را برای معمارشدن فراهم آورند. موضوعات طراحی را معلم – معمارانی انتخاب کرده‌اند که قصد دارند به مسائل مفهومی و خاص توجه کنند (کاف دانا، ۱۳۸۲). به‌طور کلی، دانشکده‌های معماری به‌دنبال تصور ایده‌آل از آموزش معماری هستند و ارزش‌ها، اندیشه و روش کار معماران را در آینده حرفه ایشان رقم می‌زنند. با توجه به لزوم تقویت سه بنیان اصلی آموزش معماری (توانش، دانش و بینش) دروس کارگاهی معماری طی نیمسال‌های متوالی به‌صورت ذیل دسته‌بندی می‌شوند:

مطابق نمودار ۲ محتوای ارایه‌شده از سوی سیستم آموزشی معماری را در دو مرحله اصلی می‌توان تقسیم‌بندی کرد. در مرحله اول مهارت‌ها و توانایی‌های پایه مانند شناخت حجم، رنگ، اصول زیبایی‌شناسی، شناخت مصالح و تفکر خلاق و ... به دانشجویان آموزش داده می‌شود. این اندوخته‌ها مهم‌ترین ابزار دانشجوی معماری در فرایند طراحی معماری به‌ویژه در مرحله خلق طرح‌مایه و تبدیل آن به طرح خواهد بود.

نمودار ۲. دروس کارگاهی در دوره تحصیلی مهندسی معماری در دانشکده‌های معماری

(مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۰)

تحقیق بر نمونه‌ها

نمونه های مورد بررسی در این تحقیق ۳۶ نفر از دانشجویان حاضر در کارگاه طرح معماری ۳ هستند، روش تجربه‌شده در فرایند طراحی طی دو نیمسال متوالی[۸] به این شرح است: پس از بیان مسئله و انجام تمرینات طوفان ذهنی از دانشجویان خواسته شد تا تمامی تصاویر ذهنی از طرح خود را ـ اعم از کلی و جزئی ـ با شیوه دلخواه خود بیان کنند. این مرحله ضمن آنکه کمک فراوانی به درک ایده‌آل‌های ذهنی دانشجویان می‌کند، چهارچوبی نیز برای انجام مطالعات شناختی روی موضوع طرح ترسیم می‌کند.

از مهم‌ترین مراحل طراحی، انتخاب طرح‌مایه براساس ایده‌های منتخب است. پس از انتخاب طرح‌مایه دانشجویان به شناخت دقیق‌تر ابعاد گوناگون آن پرداختند. این امر علاوه بر افزایش اشراف دانشجویان بر موضوع طراحی موجب می‌شود نسبت به طرح‌مایه و ویژگی‌های منحصر آن به شناخت کاملی دست یابند و از آنها در طراحی معماری بهره گیرند. تبدیل طرح‌مایه به طرح معماری از مراحل پیچیده طراحی آنها محسوب می‌شد و زمانی نسبتاً طولانی را به خود اختصاص می‌داد. توجه به بعد عملکردی موضوع طراحی، تناسب فرم‌های انتخابی، استفاده بهینه از تمامی خصلت‌های طرح‌مایه در طرح نهایی و ... از مهم‌ترین دغدغه‌های دانشجویان در این راستا بوده است.

معیارهای ارزیابی و داوری طرح های دانشجویان با تمرکز بر مرحله تبدیل طرح‌مایه‌ها به طرح نهایی شامل موارد سیر از تحقیق به طرح‌مایه (شناخت و فهم مسئله)، بیان ایده‌ها توسط دانشجو (شفاهی)، تناسب فرم انتخابی با ایده اولیه، انتخاب طرح‌مایه با توجه به عملکرد موضوع طرح، هم‌خوانی ساختار طرح نهایی با طرح‌مایه، اثرگذاری طرح مایه بر طراحی جزئیات و فضاهای خاص، زیبایی طرح و هماهنگی سازه با طرح‌مایه انتخابی است. داوری محصول طراحی دانشجویان را گروهی از اساتید طرح و دروس مقدمات طراحی برعهده داشتند که با توضیحات

شفاهی دانشجویان پیرامون ایده و روند طراحی ایشان همراه بوده است. امتیاز تعلق‌گرفته به هر طرح اشتراک نظرات گروه داوری است. از بین نمونه‌های منتخب که به‌طور تصادفی و برحسب انتخاب واحد دانشجویان در کارگاه طراح معماری ۳ بررسی شدند، برخی از آنها در جدول ۱ معرفی می‌شوند:

جدول ۱. نمونه فعالیت‌های دانشجویان در کارگاه‌های مورد تحقیق منتخب از کل نمونه‌ها

موضوع	ایده و طرح‌مایه، منبع الهام دانشجو	معرفی اسناد طراح نهایی	بیان شفاهی ایده توسط دانشجو
فرهنگسرا	ارتباط فرهنگ و انسان، شناخت متن انسان که مهمترین عنصر در برقراری ارتباط است. ترکیب لایه‌های مختلف در متن انسان	ماکت طرح نهایی	احساسی و منطق درکنار هم درگیر می‌شوند و حاصل آن نمودی است که گاه جلوه می‌کند مدتی راهی را پیمودن می‌سازد در طی مسیر دچار تغییراتی می‌شود و ایده‌پردازی تازه‌ای را سامان می‌بخشد و باز فرهنگی او با انسانی پایدار اما بدون صلبیت
موزه ادیان	شبکه گستردگی ادیان سه عنصر مشترک ادیان نبوت، معاد و توحید بودند		از آنجایی که دین همیشه یکی از اصول مهم در زندگی انسان است می‌توان از آن به‌منزله شاهراه و مسیر اصلی زندگی بشریت نام برد برای تبدیل این مفهوم به مسکری پس از مطالعات بسیار بر ادیان این نتیجه حاصل شد که دین خود به‌تنهایی آن راه اصلی و درست که پیش از تحقیقات مورد نظر بوده نیست
موزه سینما	با توجه به موضوع، طراحی قیام صلحت مربوط به سال ۱۹۲۸ طرح‌مایه اصلی انتخاب شد. نگاه منهوسی به اشتراکات معماری و سینما در خلق فضا		ایده اولیه این طرح براساس ساختار فیلم «صلاب زرهدار» که انجام گرفته است پس از چندین بار دیدن فیلم و توجه به تسلط ریتم و روایت فیلم بهترین گزینه برای بیان فیلم به‌عنوان این کلاسیک طرح استفاده از کلاژفیلم یا تکه‌تکاری برای ایجاد یک حجم ایجاد بوده است

(مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۰)

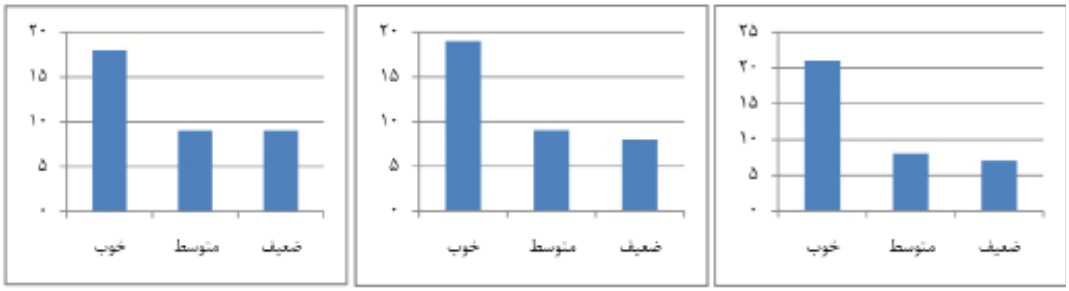
جدول ۲. نتایج حاصل از ارزیابی محصول طراحی معماری دانشجویان در کارگاه‌های مورد تحقیق منتخب از کل نمونه‌ها

معیار ارزیابی و داوری	خوب	متوسط	ضعیف	مجموع
زیبایی طرح نهایی	۱۸	۹	۹	۳۶
	٪ ۵۰	٪ ۲۵	٪ ۲۵	٪ ۱۰۰
تناسب فرم انتخابی و ایده	۱۹	۹	۸	۳۶
	٪ ۵۲.۵	٪ ۲۵	٪ ۲۲.۵	٪ ۱۰۰
هماهنگی طرح‌مایه با عملکرد موضوع طرح	۲۱	۸	۷	۳۶
	٪ ۵۸.۵	٪ ۲۲	٪ ۱۹.۵	٪ ۱۰۰
تأثیر طرح‌مایه بر طراحی جزئیات و فضاهای داخلی	۸	۱۲	۱۶	۳۶
	٪ ۲۲	٪ ۳۳.۵	٪ ۴۴.۵	٪ ۱۰۰
تأثیر طرح‌مایه بر ساختار طرح نهایی	۱۱	۷	۱۸	۳۶
	٪ ۳۰.۵	٪ ۱۹.۵	٪ ۵۰	٪ ۱۰۰
هم‌خوانی طرح‌مایه و سازه	۱۳	۱۴	۹	۳۶
	٪ ۳۶.۵	٪ ۳۸.۵	٪ ۲۵	٪ ۱۰۰

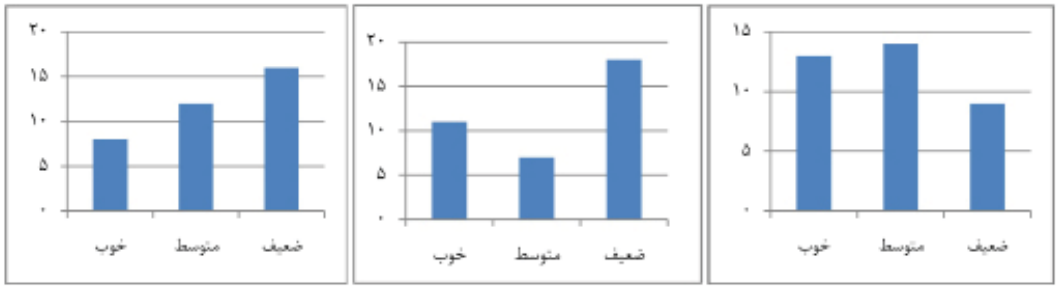
(مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۰)

خلاصه‌ای از نتایج حاصل از ارزیابی طرح‌های نهایی طی دو نیمسال به شرح نمودارهای زیر است:

نمودارهای ۳ تا۸. خلاصه نتایج حاصل از نمونه‌برداری و بررسی‌های انجام‌شده در کارگاه طراحی معماری ۳



هماهنگی طرح‌مایه با عملکرد موضوع طرح — تناسب فرم انتخابی و ایده — زیبایی طرح نهایی



هم‌خوانی طرح‌مایه و سازه — تأثیر طرح‌مایه بر ساختار طرح نهایی — تأثیر طرح‌مایه بر طراحی جزئیات و فضاهای داخلی

(مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۰)

به‌استناد نتایج حاصل از بررسی فعالیت‌های دانشجویان طی دو نیمسال تحصیلی می‌توان عملکرد دانشجویان در انتخاب مضامین و ایده های نو برای شروع طراحی را مناسب تشخیص داد و سوق‌دادن دانشجویان در انتخاب ایده های فرم‌زا و مناسب برای طرح معماری از طریق راهنمایی‌های استاد در کارگاه قابل هدایت و کنترل است. با دقت در مرحله تبدیل طرح‌مایه به طرح نهایی، تأثیر آن بر ساختار طرح، هماهنگی آن با سازه و جزئیات طرح (مطابق با تعریف طرح‌مایه) کمرنگ و ضعیف به‌نظر می‌رسد. در مجموع، اغلب دانشجویان ایده های جذابی را در بدو امر انتخاب کردند ولی فقط تعداد اندکی از آنها توانستند در به فرجام رساندن آن موفق باشند. در این مرحله به‌دلیل گستردگی موضوع و محدودیت زمانی در یک نیمسال (چهار ماه) راهنمایی استاد در پیش‌برد طرح چندان مؤثر نخواهد بود و دانشجو با اتکا بر مهارت، خلاقیت و توانایی‌های خود طرح معماری را پیش خواهد برد. در صورتی که دانشجو نتواند ایده‌ها و ذهنیات خود را به‌طور مناسبی به فرم و طرح تبدیل کند (به‌دلیل محدودیت زمانی یا فقدان توانایی) به‌دنبال پاسخ در کپی‌برداری (از آثار معماری گذشته یا معماران مطرح) خواهد بود و خلاقیتی که در ابتدا با انتخاب ایده‌های نو تبلور یافته است، در میانه راه اسیر تقلید می‌شود.

نتیجه‌گیری

دقت بر مرحله تبدیل طرح‌مایه به طرح معماری در سطحی خرد و عملیاتی نشان‌دهنده کاستی‌های بسیار جدی در حوزه آموزش معماری است. در ارزیابی فعالیت‌های دانشجویان نمونه(۳۶ مورد) در روند تبدیل طرح‌مایه به طرح در حوزه مهارت‌های فردی دانشجویان، ضعف آنها در انتخاب فرم مناسب برای طرح معماری، عدم تأثیر طرح‌مایه بر ساختار طرح معماری و سازه آن و عدم هماهنگی طرح‌مایه با جزئیات و فضاهای داخلی از مهم‌ترین کاستی‌های طرح آنها شناسایی شد.

با توجه به محتوای سیستم آموزشی معماری در کشور ما این کاستی‌ها اغلب در مهارت‌هایی هستند که دانشجویان در مرحله ابتدایی ورود به این رشته در قالب دروس مقدماتی کسب می‌کنند. بنابراین، در سیستم آموزشی موجود هماهنگی و یکپارچگی مورد انتظار مابین دروس مقدماتی (با هدف ارتقا تفکر واگرا و خلاقیت دانشجویان) و دروس طراحی معماری در حد مطلوب جهت تربیت معماران اندیشمند و خلاق وجود ندارد. این گسست محتوایی موجب ناتوانی دانشجویان در تبدیل ایده‌ها به طرح معماری شده‌است و آنها را به سویی سوق داده که آتلیه‌های طراحی را به مکانی برای بحث و جدل بر سر مبانی نظری کرده‌اند و نه کارگاه طرح و ترسیم معماری. در ارایه راهکار برای جبران این ضعف‌ها و نواقص و ترمیم نظام آموزشی طراحی معماری می‌توان این راهکارها را در دو سطح عام و خاص دسته‌بندی کرد. راهکارهای عام اغلب راه‌حل‌هایی هستند که بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در راستای آموزش معماری بدان‌ها دست یافته‌اند و در تقویت توانایی‌های دانشجویان در تبدیل طرح‌مایه‌ها به طرح نیز مؤثر هستند. این راهکارها عبارت‌اند از:

- نظارت و سنجش کیفی مداوم آموزش معماری با رویکرد آموزش طراحی معماری
- تداوم و پیوستگی آموزش معماری که تدریس دروس توسط اساتید مختلف در نیمسال‌های گوناگون آن را تضعیف کرده است و آموزش را به‌صورت تکه‌های پراکنده‌ای درآورده است که توانایی ویژه‌ای را در دانشجویان می‌طلبد تا آنها را در کنار هم بچینند و تصویری غایی از آینده حرف‌های خود بسازد.
- ارتقای شناخت استاد از یکایک دانشجویان، شخصیت، توانایی‌ها، پیش‌زمینه‌های هنری و مهارتهای آنها که نیازمند ترمیم و تغییر سیستم آموزشی نیمسالی و چهارچوب‌های زمانی کنونی در رشته معماری است.

راهبردهای خاصی نیز برای ارتقای توانایی‌های دانشجویان برای تبدیل ایده‌ها و طرح‌مایه‌هایشان به طرح

معماری کارآمد خواهند بود، این راهبردها عبارت‌اند از:
- تدوین برنامه آموزشی راهبردی در هر دانشکده معماری و در راستای سرفصل‌های مصوب این رشته تحصیلی، با هدف ارتباط مؤثر بین دروس حوزه نظری و پایه با کارگاه‌های طرح معماری و الزام به پایبندی به آن توسط کلیه اساتید از برخوردهای سلیقه‌ای با سرفصل‌ها و اثرات زیان‌بار ناشی از تغییر در کادر آموزشی کارگاه‌ها در تربیت دانشجویان جلوگیری خواهد کرد. علاوه بر آن ضروری است کارایی و نتایج این برنامه در بازه‌های زمانی مناسب مورد بازنگری قرار گیرد و ضعف‌های احتمالی آن جبران شود.
- بازنگری و اصلاح سرفصل‌های مصوب برای دروس آموزش معماری به‌ویژه دروس مقدماتی آن و توجه بسیار جدی بر ارتباط دروس نظری و کارگاهی با یکدیگر برای شکل‌گیری بینش دانشجویان در طی فرایند تحصیلی در دانشکده معماری راهگشا خواهد بود. یافتن اندیشه‌ای ویژه برای هریک از دانشجویان علاوه بر توفیق آن‌ها در طراحی معماری براساس ایده‌ها و طرح‌مایه‌های ذهنی آنها، شخصیت حرفه‌ای ایشان در آینده را نیز رقم خواهد زد.

آموزش هنری دانشجویان از طریق برگزاری جلسات نقد، بررسی و تحلیل آثار هنری، تاریخی، فنی و معماری به‌منظور تقویت تفکر واگرا در دانشجویان و یافتن پاسخ‌های خلاقانه برای پرسشهای ذهنی، آشنایی بیشتر آنها با فرم‌ها، قواعد، روابط و معانی هریک از آنها در کارگاه‌های طراحی معماری امری لازم خواهد بود.

پی‌نوشت

1- Analysis
2- Synthesis
3- Evaluation
4- Feedback
5- Concept
6- Poetic of architecture
7- Structure

۸- نیمسال اول ۸۹-۸۸، نیمسال دوم ۸۹-۸۸

منابع

- آنتونیادس، آنتونی(۱۳۸۸). *بوطیقای معماری*. جلد اول: راهبردهای نامحسوس به سوی خلاقیت معماری. ترجمه: احمدرضا آی. تهران: انتشارات سروش، چاپ چهارم.
- بازرگان، عباس(۱۳۸۰). *ارزش‌یابی آموزش*. تهران: انتشارا ت سمت، چاپ دوم.
- حجت، عیسی(۱۳۸۹). *مشق معماری*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- خیابانیان، علی(۱۳۸۸). *خلاقیت در فرایند طراحی معماری*. تبریز: انتشارات مهرایمان، چاپ اول.
- لازیو، پل(۱۳۸۷). *تفکر ترسیمی برای معماران و طراحان*. ترجمه: سعید آقایی. تهران: انتشارات گنج هنر، چاپ اول.
- لاوسون، برایان(۱۳۸۷). *طراحان چگونه می‌اندیشند*. ابهام زدایی از فرایند طراحی. ترجمه: دکتر حمید ندیمی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، چاپ دوم.
- لنگ، جان(۱۳۸۶). *آفرینش نظریه معماری*، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط. ترجمه: علیرضا عینی فر. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوم.

- وایت، ادوارد (۱۳۸۸). *کتاب مرجع کانسپت؛ واژگان فرم‌های معماری*. ترجمه: عبدالرحمن ماه‌وش، هدی کیانی. تهران: انشارات کتاب آراد، چاپ اول.
- حجت، عیسی(۱۳۸۱). *حرفی از جنس زمان؛ نگاهی نو به شیوه‌های آموزش معماری در ایران*. نشریه هنرهای زیبا. ۵۸(۱۲) -۵۰.
- حجت، عیسی(۱۳۸۲). *آموزش معماری و بی ارزشی ارزش‌ها*. نشریه هنرهای زیبا. (۱۴)، ۷۰- ۶۳.
- حجت، عیسی(۱۳۸۴). آموزش خلاق. مجموعه مقالات دومین همایش آموزش معماری، نشر نگاه امروز، تهران.
- دانشگر مقدم، گلرخ(۱۳۸۸). *فهم مسئله طراحی در آموزش معماری؛ بررسی مولفه‌های موثر بر فهم کافی از مسئله طراحی به عنوان آغازگاهی برای طراحان مبتدی*. نشریه هنرهای زیبا. (۳۷)، ۶۸ -۵۹.
- رحیمی، المیرا(۱۳۸۹). *طرح‌مایه در فرآیند طراحی*. همایش منطقه‌ای معماری و فرایند طراحی زنجان. ۱۷۶.
- کاف، دانا،(۱۳۸۲). *مهارت‌های اجتماعی طراحی در حرفه و آموزش معماری*. ترجمه: علی علائی، نشریه صفه. (۳۷)، ۱۳۳- ۱۱۹.
- محمودی، امیرسعید(۱۳۸۱). *چالش‌های آموزش طراحی معماری در ایران*. نشریه هنرهای زیبا. (۱۲)، ۷۹-۷۰.
- محمودی، امیرسعید(۱۳۷۸). آموزش روند طراحی معماری. نشریه هنرهای زیبا. (۴ و ۵)، ۸۰- ۷۳.
- محمودی، امیرسعید(۱۳۸۳). *تفکر در طراحی؛ معرفی الگوی تفکر تعاملی در آموزش معماری*. نشریه هنرهای زیبا، (۲۰).
- یزدانفر، سید عباس(۱۳۸۳). *مروری بر طرحواره ذهنی دانشجویان و رشد آن در فرایند آموزش طراحی (کارگاه معماری طرح یک)*. نشریه صفه، (۳۸)، ۱۶۹- ۱۴۵.

تاریخ دریافت مقاله: ۸ /۹۰/۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

روایتی از حماسه ودایی درخانه وثیق انصاری اصفهان

(مطالعه تطبیقی نقوش یکی از پارچه‌های دیواری خانه وثیق با شخصیت‌های تئاتر سایه‌ای اندونزی)

سمیه نوغانی*

چکیده

خانه وثیق انصاری از جمله بناهای به‌جای مانده از دوران حکومت قاجار در اصفهان است. آنچه این بنا را از سایر ابنیه معاصر خود متمایز می‌کند، کاربرد وسیع پارچه‌ها و کاغذهای دیواری در تزئین شاه‌نشین و اتاق مجاور آن در ضلع غربی این خانه با بیش از ۴۵ طرح و نقش متنوع در ابعاد و اندازه‌های گوناگون است.

در این مقاله مطالعه تطبیقی نقوش یکی از پارچه‌های دیواری خانه وثیق با شخصیت‌های تئاتر سایه‌ای (وایانگ) فرهنگ اندونزیایی، با تحلیل تشابه شخصیت‌ها براساس رابطه بیش‌متنیت (مبتنی بر نظریه ترامتنیت ژُنت) انجام گرفته‌است (با هدف پاسخ‌گویی به این پرسش که آیا این پارچه یک اثر صرفاً تزئینی است یا روایتی را بازگو می‌کند). روایت تصویر شده بر پارچه دیواری مذکور با داستان آرجونا (از بهاگوادگیتا) برگرفته از تئاتر سایه ای وایانگ (نوع کولیت)، مشابهت بسیار دارد. نتایج پژوهش حاکی از تغییرات در سطح کمّی بیش‌متن (نقوش پارچه) به صورت " افشردگی" روایت داستان در چند صحنه تصویری و تغییرات سطح کیفی آن در حوزه های ترانشانه‌ای (تبدیل نظام کلامی به نمایشی و سپس تجسمی)، ترا رسانه‌ای (از نمایش با عروسک‌های خیمه شب‌بازی به تصویرگری روی پارچه)، ترا فرهنگی (انتقال آیین و ادبیات ودایی از هند به اندونزی و تلفیق آن با هنر بومی اندونزیایی) و ترا ارزشی (از ارزش‌های آیینی – اعتقادی در فرهنگ آسیای جنوب شرقی به یک عنصر تزئینی در معماری ایرانی) است.

کلید واژه‌ها: کاغذ و پارچه دیواری، خانه وثیق انصاری، تئاتر سایه‌ای، حماسه‌ی ودایی، آرجونا.

* کارشناسی ارشد مرمت اشیاء فرهنگی – تاریخی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). noghani_s@yahoo.com

مقدمه

خانه وثیق انصاری بیش از ۱۵۰ سال پیش به دستور «میرزا حبیب‌الله‌خان انصاری» (مشهور به مشیرالملک)، بزرگ خاندان انصاری و رئیس مستوفیان دربار ظلّ‌السلطان (حاکم اصفهان در زمان ناصرالدین شاه)، به مساحت ۱۴۰۰ مترمربع و در بافت قدیم حاشیه سبـزه‌میدان (میدان عتیق اصفهان)، در محله گلبهار ساخته شده است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۷).

مشیرالملک وزیر ظلّ السلطان و در واقع نفر دوم حکومت در اصفهان به شمار می‌آمد. خانه وثیق به نام پسر مشیرالملک «میرزا اسدخان وثیق‌الملک» و نوادگانش «میرزا احمدخان وثیق انصاری و سرهنگ وثیق انصاری» بدین نام مشهور گشته و روزی دیوان یا مقر مشیرالملک محسوب می‌شده است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۷). وثیق‌الملک نماینده محله گلبهار در انجمن بلدیه اصفهان (تاریخ تشکیل: ۱۳۲۵ ه.ق. مطابق با ۱۲۸۶ ه.ش.) بود که در اولین انتخابات این انجمن به ریاست آن برگزیده شد[1]. پس از واگذاری این خانه به میرزااسدخان وثیق‌الملک، با توجه به نحوهٔ زندگی و نیاز افراد، در عملکرد قسمت های مختلف خانه تغییراتی به وجود می‌آید. این بنا امروزه به شماره ۵۴۹/۱۸ جزو فهرست آثار ملی اصفهان ثبت شده [طبق گفته اهالی محل، سرهنگ وثیق این خانه را به بنیاد فرح فروخته است] (فارسی، ایمانیان، ۱۳۸۵) و در حال حاضر نیز قسمت‌هایی از آن در دست مرمت است.

تزئینات وابسته به معماری در این بنا عبارت اند از: تزئینات چوبی (گره‌چینی، قواره‌بری، نقاشی روی چوب در رُخ بام‌ها)، گچبری (کشته‌بری، مقرنس، گچبری نیم‌برجسته و...)، لایه‌چینی، نقاشی دیواری، نقاشی روی آئینه و پشت آئینه، استفاده از عناصر فلزی (مثلاً در تزئین درها)، کاربرد سنگ و همچنین آجرکاری. نقطه عطف تزئینات وابسته به معماری خانه وثیق انصاری در شاه‌نشین و سفره‌خانه آن واقع در جبهه غربی بنا به چشم می‌خورد و آن استفاده از کاغذها و پارچه‌های دیواری با نقوش متفاوت، تنوع رنگی زیاد و ابعاد و اندازه‌های گوناگون است که این بنا را از سایر بناهای هم‌دوره خود متمایز می‌کند. اگرچه در تاریخ ایران در موارد مختلفی از پارچه‌ها به‌ویژه پارچه قلمکار، قالیچه ها، مرقعات و حتی نصب نقاشی روی کرباس بر دیوار (در دوره صفوی) برای تزئین دیوارها استفاده‌شده، سفره‌خانه و اتاق مجاور آن در جبهه غربی این بنا نمونه‌هایی کم‌نظیر از کاربرد پارچه‌ها و کاغذهای دیواری است که این فضا را به نمایشگاهی از این نوع تزئین تبدیل کرده است.

کاغذها و پارچه‌های دیواری به‌کاررفته در تزئین شاه‌نشین خانه وثیق انصاری از چند منظر قابل توجه است:

۱- تاریخچه کاغذدیواری و ورود آن به ایران و اینکه آیا نمونه‌های موجود در خانه وثیق، در ایران تولید شده یا وارداتی بوده است؟ ۲- فن‌شناسی و شناخت تکنولوژی تولید این دسته از آثار. ۳- معرفی علایق و سلیقه‌ها، تمکن مالی، اعتبار، شهرت و جایگاه اجتماعی بانی و جامعه معاصر او. بنابراین، توجه به تزئینات این بنا در مقایسه با سایر بناهای آن زمان برای مطالعات جامعه‌شناسی و بررسی روابط سیاسی و تجاری آن دوران و شخص وثیق‌الملک (از صاحب‌منصبان دوره قاجار در اصفهان) بسیار مؤثر است. ۴- انجام مطالعات تطبیقی بر نقوش نمونه‌های موجود و منشایابی آنها.

از قرن ۱۹ میلادی و به‌سبب گسترش روابط تجاری ایران با اروپا و ورود انواع محصولات لوکس و کالاهای تجملی به کشور، کاغذدیواری نیز در زمرهٔ اجناس وارداتی قرار گرفت و بخش کوچکی از دنیای تجارت را به خود اختصاص داد. البته این عنصر تزئیناتی فقط در موارد معدودی از کاخ‌ها و خانه‌های اعیان به‌کار گرفته شد و مقبولیت عام نیافت. از آثار شاخص به‌جای مانده از این نوع تزئین در ایران می‌توان به خانه‌های وثیق انصاری و چرمی در اصفهان، خانه سرتیپ سدهی در شهرستان خمینی‌شهر (۱۳۱۵ ه.ق)، خانه عامری‌های کاشان، تالار الماس کاخ گلستان، بخشی از کاخ مسعودیه تهران (۱۲۹۰ - ۱۲۹۵ ه.ق) و بنای باغچه جوق‌ماکو (۱۳۱۳ – ۱۳۲۴ ه.ق) اشاره کرد.

آنچه در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد، بررسی نقوش تصویر شده بر یکی از نمونه‌های پارچه دیواری در خانه وثیق می‌باشد با هدف پاسخگویی به این سؤال که آیا این پارچه یک اثر صرفاً تزئینی است یا روایتی را بازگو می‌کند؟ این مطالعه بر اساس شباهت تصویری شخصیت‌های مصور بر این پارچه با عناصر تئاتر سایه‌ای (وایانگ) سرزمین‌های آسیای جنوب شرقی به ویژه اندونزی (فرهنگ های جاوه و بالی) - با توجه به تحلیل تشابه صورت و فرم عناصر و ارتباط با روایت‌های موجود از ادبیات ودایی- صورت گرفته است (تصاویر ۱ و ۲).

اگرچه در مورد تاریخچه ورود کاغذدیواری و طرح‌ها و نمونه‌های موجود آن در ایران اسناد مکتوب و مصوری در دست نیست[2]، با توجه به بررسی های انجام شده در تعدادی از اماکن مزین به کاغذ و پارچه دیواری، طرح مذکور از نمونه های منحصر به فرد محسوب می شود و تاکنون درمورد آن پژوهشی صورت نگرفته است. کریمی و هلاکویی (۱۳۸۶) در بررسی فن‌شناسی کاغذهای دیواری

تصویر ۱. نمای عمومی از روایت تصویر شده بر پارچه دیواری نصب شده در خانه وثیق انصاری، (مأخذ: نگارنده، ۱۳۸۷)

تصویر ۲. نمایی از تئاتر سایه‌ای در اندونزی.
(مأخذ: www.wayang2u.com/index.html access date: 1390/2/2)

خانه وثیق، نوشته‌های موجود بر این پارچه را به زبان بنگالی نسبت داده‌اند.

روش تحقیق و رویکرد پژوهش

مطالعه تطبیقی راهی برای شناخت و بازیابی اطلاعات نهفته در یک اثر است و از آنجا که شرط لازم در مطالعه تطبیقی، حضور حداقل دو پیکره مطالعاتی است، این شناخت از طریق یافتن ارتباط بین پیکره‌ها – شباهت‌ها یا تفاوت‌ها – و تأثیر و تأثر آنها بر یکدیگر حاصل می‌شود.

در این پژوهش، خوانش اثر براساس شیوه زایش معنا، نشانه پردازی یا چگونگی شمایل سازی صورت نگرفته، بلکه رویکرد پژوهش بر پایه رابطه بیش‌متنی[۳] (از نظریه ترامتنیت[۴] ژُنت) و تشابه شخصیت های تصویرشده بر پارچه مورد نظر و تئاتر سایه‌ای اندونزیایی با توجه به صورت و فرم اثر بوده است.

رابطه بیش‌متنیت بین متون براساس رابطه برگرفتگی است بدین معنی که متن دوم از متن اول برگرفته شده و در واقع بین متون وابستگی هستی‌شناسانه برقرار بوده، به طوری که در کل متن دوم به متن اول وابسته است.

در اینجا پیش‌متن، تئاتر سایه‌ای و بیش متن، نقوش تصویرشده بر پارچه است. علاوه براین، تئاتر سایه ای خود بیش‌متنی بر پیش‌متن حماسه‌های ودایی راماینا و مهابهاراتا است که در ادامه به آن اشاره خواهد شد.

وایانگ یا تئاتر سایه‌ای اندونزیایی

گفته می‌شود واژه وایانگ (Wayang) از لغت "baying" مالایی گرفته شده که به‌معنی سایه و مرتبط با آیین پرستش اجداد است. البته در فرهنگ‌های جاوه‌ای و بالیایی لغات وایانگ و "ringgit" به‌معنی سایه نیستند بلکه به معنای رقصنده، تئاتر یا شخصیت هستند و این حقیقت که رنگ‌های خاصی برای نشان دادن ویژگی شخصیت‌ها استفاده شده، مؤید این مطلب است که فقط سایه برای تولید آنها حائز اهمیت نبوده است. در واقع، در فرهنگ جاوه و بالی (و در مجموع، فرهنگ اندونزیایی) وایانگ را می‌توان "تئاتری سایه‌ای همراه با عروسک‌های خیمه‌شب بازی برای بیان داستان‌هایی از گذشته‌های دور معرفی کرد" (Fahr-Becker,2006:294). قدیمی‌ترین متنی که در آن به اجرای وایانگ اشاره شده است، به تاریخ ۹۳۰ میلادی بازمی گردد[۵]. پس از یک دوره رکود، در قرن هجدهم میلادی وایانگ در جاوه با رونق مجدد همراه می‌شود (Fahr-Becker, 2006: 294). این نوع تئاتر در اندونزی، مالزی، چین، تایلند و هند جایگاه ویژه‌ای دارد.

خاستگاه وایانگ بر محققان پوشیده است اما برخی، جزیره جاوه را زادگاه این هنر می‌دانند.

فرهنگ جاوه‌ای تلفیقی از فرهنگ‌های هندی - بودایی است که در بازنمود بیرونی خود از هنر اسلامی نیز بهره جسته است. وایانگ یا همان تئاتر عروسکی سایه ای، ابزاری برای حفظ این فرهنگ به شمار می‌رود.

مهم‌ترین انواع وایانگ عبارت‌اند از:

۱- Wayang Kulit (تئاتر سایه‌ای با شخصیت‌هایی به فرم تخت و صاف که از چرم ساخته شده‌اند).

۲- Wayang Beber (این نمایش با استفاده از شخصیت‌های نقاشی‌شده روی نوارهای کاغذی انجام می‌شود).

۳- Wayang Klitik (استفاده از شخصیت‌های تخت چوبی برای نمایش).

۴- Wayang Golek (نمایش با عروسک‌های چوبی).

۵- Wayang Wong (تئاتری با بازیگران انسانی همراه با رقص‌های آیینی).

مرسوم‌ترین داستان‌های بیان‌شده در وایانگ، رامایانا و مهابهاراتا حماسه‌های فلسفی – عرفانی هندی هستند. این حماسه‌ها در حدود سالهای ۱۰۱۹ – ۱۰۴۹ م. به زبان جاوه‌ای ترجمه و وارد این فرهنگ شدند و البته با داستان‌ها و قهرمانان ملی آنها درآمیختند (Fahr-Becker, 2006: 294). در جاوه و بالی داستان های رامایانا و مهابهاراتا با فلسفه بودایی و فلسفه ملی آنها ترکیب شده و در واقع می‌توان گفت در وایانگ، فلسفه ملی – محلی آنها نمایش داده می شود. گاهی هم داستان‌های جدید و روایت‌هایی از انجیل در این نوع تئاتر به اجرا درمی‌آیند. حتی نوع جدیدی از این نوع نمایش با عنوان Wayang Suluh ، برای تبلیغات دولتی استفاده می‌شود[۶]. اما رایج‌ترین و مردم‌پسندترین نمونه وایانگ شکل Wayang Kulit است.

در وایانگ کولیت، طول عروسک‌ها از ۱۵ سانتیمتر تا بیش از یک متر است. معمولاً فقط بازوهای عروسک‌ها حرکت می‌کند (با کمک میله‌ای[۷] از شاخ گاومیش[۸] یا از جنس بامبو) و هر عروسک صدا، حالات و حرکات، قیافه و حتی طریق راه‌رفتن مخصوص به خود را دارد. تئاتر سایه‌ای وایانگ در واقع نشان‌دهنده تمایز انسان‌های شریف، نجیب و قهرمان با شخصیت های بد و دیو صفت و در نهایت پیروزی خیر بر شر است. شخصیت های حماسی همان شخصیت های نجیب و شریف‌اند با اندامی ظریف و کوچک (نسبت به دیوها) و چشم‌هایی شبیه دانه برنج[۹] (منظور چشمانی کشیده است)، همراه با بینی لاغر و تیز، حرکت‌هایی کنترل‌شده و دلپذیر دارند با نگاهی روبه پایین (نشانه فروتنی و توجه به عمق و درون)، با صدایی آرام صحبت می کنند و اگرچه اندامی ظریف دارند، مبارزان و دلاورانی شجاع و قوی هستند. در نقطه مقابل، دیوها یا شخصیت های منفی به گونه‌ای دیگر تصویر شده‌اند با بدن‌هایی بزرگ و چاق و چشم‌هایی باز و پیازی‌شکل[۱۰]. به‌شیوه مسخره‌ای راه می‌روند با رفتاری اغراق آمیز در لحن صدا و حرکات سر و دست، و اغلب رفتاری تهاجمی و پرخاشگرانه دارند (تصویر ۳). البته گاهی عروسک‌های نجیب و خوب یا شخصیت های حیوانی هم با همین ویژگی ها تصویر می شوند، بنابراین براساس ویژگی های ظاهری نمی‌توان آنها را در گروه شخصیت‌های مثبت یا منفی قرار داد.

اجراکنندگان وایانگ علاوه بر داشتن مهارت‌های اجرایی، باید با مناسک روحانی نیز آشنایی داشته باشند و آداب مقدس را نیز بیاموزند چرا که این نمایش به‌نوعی با مراسم تهذیب و تطهیر نیز مرتبط می‌شود. در داستان‌های وایانگ، خدایان ظاهر می‌شوند و معمولاً اجرای آنها به جشن‌های سالانه معابد نزدیک است. مراسم تطهیر در این مناسک، نه‌تنها برای انسان‌ها که گاهی برای ارواح درگذشتگان نیز صورت می گیرد[۱۱].

از معروف‌ترین شخصیت‌های وایانگ می‌توان راما، سیتا (سینتا)، هانومان، آرجونا، کوم باکارانا[۱۲] (از شخصیت های منفی)، گارنگ[۱۳] (خدمتکار شخصیت مثبت) و ... را نام برد که مهم‌ترین آنها دو شخصیت حماسی شاهزاده راما و شاهزاده آرجونا هستند. در دوم نوامبر سال ۲۰۰۳ میلادی تئاتر وایانگ از سوی سازمان جهانی یونسکو به عنوان «میراث شفاهی و غیرملموس[۱۴](معنوی) اندونزیایی» شناخته شد و به ثبت رسید[۱۵].

تصویر۳. تقابل شخصیت مثبت (سمت راست) و شخصیت منفی (سمت چپ) پارچه دیواری خانه وثیق، (مأخذ: نگارنده،۱۳۸۷)

بررسی شخصیت‌های تصویرشده در پارچه دیواری مورد نظر

براساس مطالعات تطبیقی و شباهت شخصیت ها، به نظر می‌رسد روایت مصور بر پارچه دیواری خانه وثیق، روایتی از شاهزاده آرجونا باشد. اگرچه سه نکته را نیز نباید از نظر دور داشت: اول اینکه به‌دلیل رواج وایانگ در آسیای جنوب شرقی، به تصویر کشیدن شخصیت‌ها با تزئینات مختلف ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد (به‌رغم شباهت کلی و عمومی آن‌ها). دوم آنکه شخصیت‌های مثبت روایت‌ها، از لحاظ ظاهری (و هم چنین رفتاری) بسیار به یکدیگر شباهت دارند. بنابراین تمایز راما، کریشنا و آرجونا صرفاً از روی مقایسه تصاویر اندکی دشوار است. مگر با این استدلال که شخصیت‌های راما (هفتمین آواتار یا تجلی ویشنو) و کریشنا (هشتمین تجلی ویشنو)، به‌دلیل داشتن مقام خدایی از لحاظ بصری پردازش بیشتری شده‌اند در مقابل آرجونا (به عنوان پسر ایندرا) که دارای مقام نیمه‌خدایی است(تصویر ۴). راما و آرجونا در حماسه دلیر، وفادار، اندیشمند، متین و باوقار هستند. هر دو کماندارند و نابودکننده دیوها. و نکته سوم اینکه به‌دلیل موجود نبودن سندی منطبق با روایت داستان تصویرشده بر این پارچه (با توجه به تمام صحنه‌های موجود) در خانه وثیق، این احتمال را نیز نباید از نظر دور داشت که روایت مورد نظر تصویری از قهرمانان ملی اندونزیایی باشد.

با این حال، سه نکته فرضیه به تصویرکشیدن داستانی از آرجونا را در پارچه دیواری مورد نظر تقویت می‌کند:

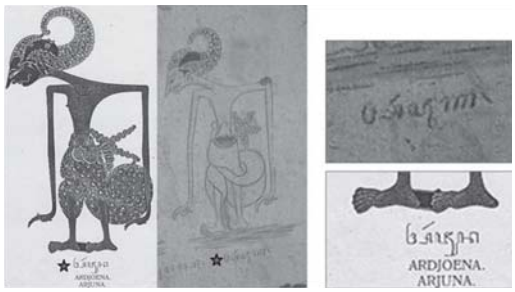
۱- شباهت ویژگی های ظاهری در تصویرسازی آرجونا (تصاویر۴ و ۵).

۲- مقایسه زیرنویس نقش اصلی با الفبای جاوه‌ای در تصویری از آرجونا (تصویر ۴، قسمت ستاره‌دار).

۳- صحنه‌ای که قهرمان اصلی داستان در مقابل شخصی زانو زده و براساس نوع پوشش این شخص، می‌توان آن را به دروناچاریا[۱۶]، معلم آرجونا، نسبت داد (تصویر ۶).

در تصویر ۶، آرجونا با احترام در مقابل شخصی زانو زده است که به نظر می رسد این شخص، دروناچاریا، استاد آرجونا باشد. دلیل این انتخاب، شباهت در تصویرسازی این شخصیت با نمونه چرمی آن در تئاتر وایانگ است. براساس بررسی انجام‌شده بر تصاویر موجود از شخصیت‌های اصلی وایانگ، تنها شخصیتی که کفش به پا داشت، دروناچاریا بود که در صحنه منتخب از پارچه مورد نظر نیز می‌توان آن را مشاهده کرد. دروناچاریا استاد تیراندازی آرجونا، برادران و پسرعموهای اوست و آرجونا شاگرد محبوب او به شمار می‌آید. علاوه بر این، در هیچ‌کدام از صحنه‌های تصویری این پارچه هانومان، از شخصیت‌های اصلی داستان رامایانا، مشاهده نمی‌شود. اگرچه هانومان در داستان آرجونا هم نقش دارد و یاور ویشنو محسوب می‌شود،اما نقش او در

تصویر ۴. مقایسه تصویرپردازی شخصیت های راما (سمت راست)، آرجونا (تصویر وسط) و لرد کریشنا (سمت چپ) در وایانگ.
(مأخذ: دایرة المعارف Wikipedia)



تصویر ۵ . مقایسه شخصیت تصویر شده در پارچه مورد نظر (تصویر وسط) با تصویری از آرجونا در وایانگ (تصویر سمت چپ)
(مأخذ: en.wikipedia) و مقایسه صورت الفبای نوشتاری به کار برده شده (قسمت ستاره دار) در معرفی شخصیت. تصاویر سمت راست، به منظور تسهیل مقایسه حروف در زیرنویس ها، قسمت ستاره دار بزرگنمایی شده است.

تصویر۶ . صحنه‌ای تعظیم آرجونا در برابر دروناچاریا (تصویر سمت راست) (مأخذ: نگارنده،۱۳۸۷)، و نمونه‌ای از عروسک دروناچاریا در تئاتر وایانگ (تصویر سمت چپ) (مأخذ: http://www.viuzza.net/art/viuzza-wayang-figure-arjuna.html).

این روایت به شهرت همراهی او با شاهزاده راما نیست.

آرجونا مخاطب خاص لرد کریشنا در سرود بهاگاوادگیتا[۱۷] است. بهاگاوادگیتا (سرود ایزدی) بخشی از دفتر ششم رزم نامه معروف "مهابهاراتا" به‌نام "بهیکم‌پرب" یا "بهیشماپاروا"، روایت داستان آرجونا و همراهی کریشنا با اوست و ۷۰۰ آیه (بند) آن، از مهم‌ترین بخش‌های ادبیات ودایی و در واقع عصاره دانش ودایی به شمار می‌آید که از دیدگاهی فلسفی – عرفانی، حکمت و اخلاق را می‌آموزد.

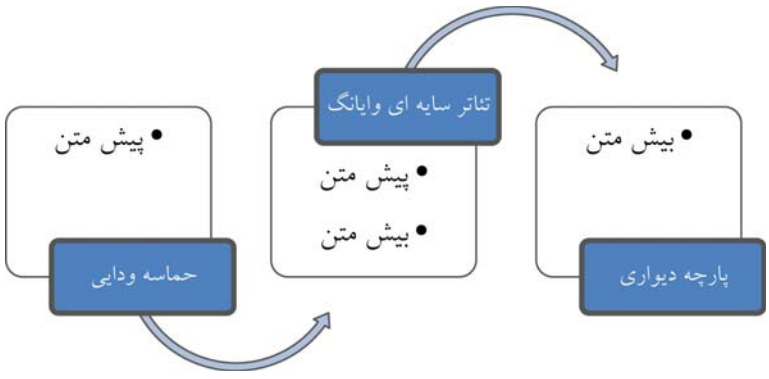
آرجونا (قهرمان داستان)، یکی از پنج پسر پاندو و از نوادگان پادشاه بهاراتا است. آرجونا از طبقه کشاتریا و منسوب به خدای ایندرا است. جنگجویی دلاور و کمانداری بی‌نظیر؛ عابد، پیرو و دوست حضرت کریشنا است. آرجونا کریشنا را می‌پرستد و کریشنا با پاسخ‌هایش، علم شناخت خداوند و طریقت ادراک روحانی را در عرصه جنگ کوروکِشِترا[۱۸] به او عرضه می‌دارد. حکایت بهاگاوادگیتا، بیان تسلیم بودن مطلق در برابر امر خداوند (کریشنا) است و از طریق عمل (یوگا) و خدمت خالصانه می‌توان به مقام کریشنا آگاهی (مقام معرفت الهی) رسید. در صحنه جنگ این داستان، کریشنا در نقش ارابه‌ران آرجونا، مقام هدایت‌گر را به عهده دارد[۱۹].

بحث

فرهنگ اندونزیایی علاوه بر فرهنگ‌های بومی و محلی خود، پذیرای فرهنگ‌های هندی، بودایی و اسلامی نیز بوده است. انتقال فرهنگ، ابزار ورود باورها، اعتقادات و اندیشه‌ها و مظاهر مادی آنها، یعنی آثار ادبی و هنری، به بافت فرهنگی مقصد است. ورود آیین و به‌دنبال آن ادبیات ودایی از هند به کشورهای حوزه آسیای جنوب شرقی بر فرهنگ‌های محلی این مناطق تأثیر گذاشته و در امتزاج با آنها، محمل‌های مناسبی جهت بروز و ظهور اندیشه‌ها و ظرفیت‌های معنوی از طریق ابزارهای مادی فراهم آورده است. یکی از این رسانه‌های مؤثر، تئاتر وایانگ بوده که به دلیل محبوبیت بیش از حد آن، نقوش و تصاویر عروسک‌های وایانگ در سایر رشته‌های هنری نظیر نساجی نیز راه یافته‌اند. چرایی کاربرد نقوشی برگرفته از شخصیت‌های تئاتر وایانگ بر یک پارچه را می‌توان علاوه بر مقبولیت عام این نمایش، به ارزش آیینی – اعتقادی روایت تصویرشده در آن و رونق تئاتر سایه‌ای به‌ویژه در قرن هجدهم میلادی در فرهنگ اندونزیایی نسبت داد. پارچه نصب‌شده بر یکی از دیوارهای اتاقی از خانه وثیق انصاری، "بیش‌متنی" است از تئاتر سایه‌ای (وایانگ) اندونزی که بخش قابل توجهی از روایت‌های این نوع نمایش، خود برگرفته از پیش‌متن حماسه‌های ودایی است (نمودار ۱).

در این مورد تغییر در دو سطح کیفی و کمی رخ داده است. تغییر کمی آن، به تصویر کشیدن صحنه‌هایی منتخب از کل داستان (خلاصه‌سازی) است. از بعد تغییرات کیفی، وایانگ، با توجه به مقبولیت عام در فرهنگ اندونزیایی، ابزاری

نمودار ۱. طرح ترسیمی از رابطه بیش‌متنی میان نقش پارچه دیواری، تئاتر وایانگ و حماسه‌های ودایی،



(مأخذ: نگارنده)

مناسب جهت تغییراتی ترا نشانه‌ای (بینانشانه‌ای) و ترا رسانه‌ای برای بیان روایت‌های عرفانی – فلسفی – حکمی رامایانا و مهابهاراتا محسوب می‌شود؛ تغییر از نظام نشانه‌ای کلامی به نظام نشانه‌ای نمایشی و سپس تجسمی در قالب چاپ صحنه‌هایی از یک روایت بر پارچه. تغییر در رسانه انتقال پیام از طریق چاپ تصویر عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی چرمی بر روی پارچه صورت گرفته است.

علاوه بر تغییر در ابزار فیزیکی انتقال پیام روایت آرجونا دو تغییر قابل توجه دیگر را نیز می‌توان مد نظر قرار داد: ۱- تغییر ترا فرهنگی که با انتقال فرهنگ ودایی از هند به اندونزی و امتزاج فرهنگ‌ها همراه است و روایت‌های حماسی ودایی در بافت فرهنگی جدید و احتمالاً با اندکی دخل و تصرف به تصویر کشیده شده‌اند. از طرفی پارچه‌ای منقوش به یکی از این روایات، از طرق تجاری یا با عنوان هدیه و پیشکشی، وارد بافت فرهنگی دیگری، یعنی فرهنگ ایران، شده اما باورها و اعتقادات پشتوانه این اثر را با خود به همراه نیاورده است. از این برداشت می‌توان به گزاره دومی دست یافت که تغییر ترا ارزشی نامیده می‌شود. بنابر تغییر ترااارزشی، پارچه مذکور که دربردارنده نقوشی آیینی و مذهبی است (با حضور کریشنا که مقام خدایی و آرجونا که مقام نیمه‌خدایی دارد)، با ورود به ایران صرفاً جنبه تزئینی یافته و ارزش‌های آیینی – اعتقادی خود را از دست داده است.

در بحث شخصیت‌پردازی نقوش چاپ‌شده بر پارچه نیز، برگرفتگی از نوع تقلید از الگوی عروسک‌های تئاتر وایانگ بوده است. خلاصه نتایج حاصل در نمودار ۲ ارایه شده است.

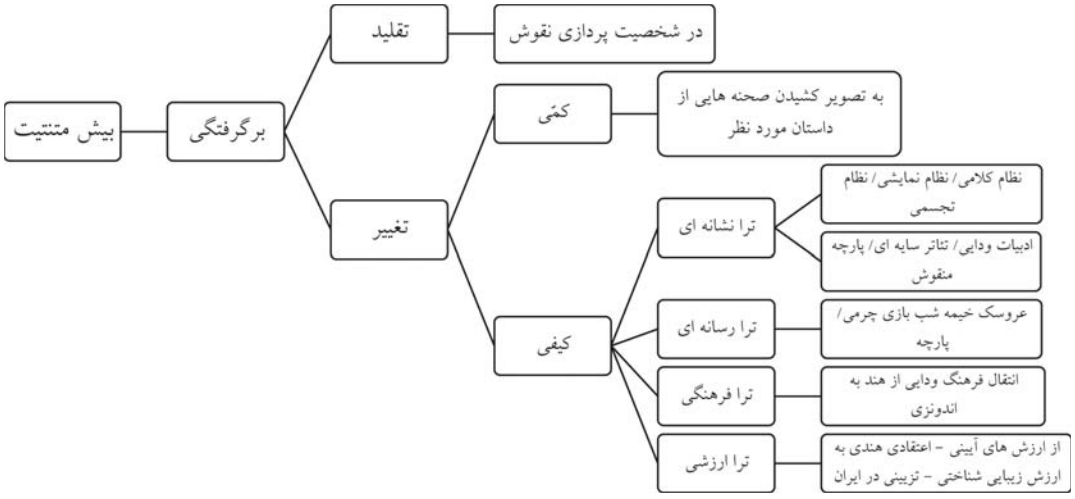
نکته دیگر در مورد ورود این پارچه به ایران است که تاکنون نمونه‌ای مشابه آن ثبت و گزارش نشده است.

از آنجا که تزیین فضای داخلی بناها در عهد قاجار با استفاده از کاغذها و پارچه‌های دیواری مقبولیت عام نیافت و فقط معدودی از خانه‌های اشرافی به این طریق مزین شده است، به‌نظر می‌رسد این پارچه از جمله کالاهای وارداتی است و با توجه به سبک نقوش پارچه‌های دیواری خانه وثیق، کشورهای آسیای جنوب شرقی مبدأ تولید و صادرات آن بوده‌اند.

نباید از نظر دور داشت که هندوستان در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی در تجارت خارجی ایران، حداقل جایگاه سوم را داشته است[۲۰]، به‌ویژه که ایران با توجه به موقعیت ویژه خود مشتریان کالاهای هندوستان و آسیای جنوب شرقی را از طریق خلیج فارس به آنها مرتبط می‌کرده است.

همچنین علاوه بر اروپا، کشورهایی نظیر اندونزی (جاوه و بالی)، تایلند، مالزی، کامبوج و ... نیز بازار مصرف پارچه‌های هندی بوده و بازارهای اندونزی نقش مهمی در صادرات و واردات کالاها و پارچه‌های هندی داشته‌اند (Guy, 1998: 77).

نمودار شماره ۲. ارایه نتایج پژوهش به صورت نمودار



(مأخذ: نگارنده)

گاهی در نقاط دیگر کالاهایی برای عرضه در بازار اندونزی تولید می‌شد، مانند پارچه‌های تولیدشده در گُجُرات یا ساحل کوروماندل با نقوش آیینی مثلاً از رامایانا (Guy, 1998: 114, 116-117). از سوی دیگر، دومین استفاده مهم پارچه‌های هندی در تایلند، استفاده تزئینی آنهاست به‌عنوان دیوارآویز، پرده و حفاظ اتاق‌ها و جداکننده فضاها از یکدیگر. بنابراین، تولید پارچه با تصاویر آیینی و مرتبط با مناسک در آسیای جنوب شرقی رواج داشته و هم‌چنین امکان تولید پارچه به سفارش سفارش‌دهندگان اندونزیایی با تصاویری از وایانگ نیز چه در هند و چه در اندونزی وجود داشته است. چنان‌که در مورد یکی از پارچه‌های نصب‌شده در خانه وثیق دیده می‌شود:

در این پارچه دو سوار در لباس‌های اشرافی تصویرشده‌اند که در بین آنها نشانی (مدالیونی) با این نوشته به چشم می‌خورد: «حضرت والا ظل‌السلطان روحنا فداه، نقشینه ۱۲۹۹». کریمی و هلاکویی (۱۳۸۶) اشاره کرده‌اند که در اصفهان در دوره قاجار طایفه نقشینه شهرت خاصی در واردات محصولات نساجی به ایران داشته است. این فامیل تاجر با لندن، بادکوبه، بمبئی، استانبول، بغداد و مسکو روابط تجاری داشته‌اند و با توجه به تاریخ قید شده در این نوشته (۱۲۹۹ ه.ق.) می‌توان احتمال داد که این پارچه‌ها به سفارش شخصی از تجار طایفه نقشینه تولید و به ایران وارد شده است[۲۱] (تصویر ۷).

بنابراین با توجه به ارتباط تجار اصفهانی (نظیر طایفه نقشینه) با همتایان هندی و یا اندونزیایی خود، این پارچه به منزل یکی از صاحب منصبان اصفهان در دوره قاجار راه یافته است[۲۲].

تصویر ۷. نقش دو سوارکار و مدالیون دارای تاریخ ۱۲۹۹، خانه وثیق انصاری، (مأخذ: نگارنده ۱۳۸۷)

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام شده، به نظر می‌رسد صحنه‌هایی از یک داستان حماسی منتخب از ادبیات ودایی بر روی پارچه‌ی مدنظر این پژوهش، به تصویر کشیده شده و براساس معیار مقایسه‌ی ویژگی‌های ظاهری در پردازش شخصیت‌ها، مضامینی از داستان آرجونا، مرید و شاگرد کریشنا، از بهاگاوادگیتا روایت شده است.

براساس نظریه ترامتنیت ژنت، روایت تصویر شده بر این پارچه دیواری، برگرفته‌ای از منظومه حماسی بهاگوادگیتا از ادبیات ودایی است که در سطح تغییر کمّی، شامل افشردگی روایت در چند صحنه منتخب و در سطح کیفی، شامل تغییرات ترانشانه‌ای (از نظام کلامی به نظام نمایشی در تئاتر وایانگ و سپس نظام تجسمی در پارچه)، ترارسانه‌ای (تغییر در رسانه‌ی ارایه‌ی روایت از عروسک خیمه شب بازی چرمی به یک پارچه‌ی منقوش)، ترا فرهنگی (با انتقال فرهنگ ودایی از هند به اندونزی) و ترا ارزشی (تغییر ارزش‌های آیینی – اعتقادی این تصاویر در فرهنگ هندی و اندونزیایی به ارزش‌های زیبایی شناختی و تزئینی در ایران) می‌باشد.

پی‌نوشت

1- Ref: http://isfahan.ir/ShowPage.aspx?page_=form&order=show&lang=1&sub=0&PageId=1239&tempname=Mpiramon (access date: 17/4/1389)

۲- فقط در پایان‌نامه مقطع کارشناسی نگارنده در کنار فن‌شناسی و آسیب‌شناسی کاغذها و پارچه‌های دیواری خانه وثیق انصاری به معرفی نمونه‌های موجود از این آثار در خانه وثیق پرداخته شده است.

۳- Hypertextualite: اصطلاح بیش‌متنیت که ژنت در نیمه دوم قرن بیستم آن را مطرح کرد، برای بررسی رابطه متن‌های پیشین و پسین وضع شده است. با این روش تأثیر متن‌های پیشین در خلق آثار جدید مورد توجه قرار می‌گیرد.

۴- Transtextualite: ترامتنیت مطالعه رابطه یک متن با دیگر متن‌ها است (مطرح‌شده از سوی ژنت). این مفهوم پنج زیرمجموعه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش‌متنیت و سرمتنیت.

5 - Ref: www.wayang2u.com/index.html (2/2/90)

6 - Ref: www.asiaeducation.edu.au/... (access date: 23/3/1389)

7- rods

8 - buffalo hide

9 - rice – grain eyes

10- wide – open bulbous eyes

11- Ref: Through the eyes of research: the religious role of Dalang (Puppeteers), Blog.baliwww.com (access date: 23/3/1389)

12- Kum bakarana

13- Gareng

14- Intangible

15- Ref: www.wayang2u.com/index.html (2/2/1390)

16- Drona charya

17- Bhagvad Gita

۱۸ – Kuru kshetra : سرزمینی مقدس که گفته‌شده تمام اسرار خلقت در آن مدفون و محل پیشکش نذورات و قربانی برای خدایان است.

۱۹– برگرفته از کتاب بهاگاواد-گیتا همان‌گونه که هست اثر آ.چ. بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا (ترجمه فرهاد سیاه‌پوش ودیگران، ۱۳۸۶).

۲۰- در تجارت خارجی ایران، روس و انگلیس و هندوستان به ترتیب مقام‌های اول تا سوم را داشتند (شمیم، ۱۳۸۷:۳۶۹).

۲۱- برای مثال به‌نقل از تاریخچه اتاق بازرگانی اصفهان، حاج محمدکاظم نقشینه در سال ۱۳۱۰ هجری شمسی، از اعضای تشکیل‌دهنده اتاق تجارت اصفهان بوده است. منبع: (http://eccim.com/site/default.aspx... (access date: 17/4/1389)

۲۲- در پایان ذکر چند نکته ضروری می نماید: ۱- به دلیل در دسترس نبودن منابع مکتوب برای مقایسه‌ی ظاهری شخصیت‌های وایانگ، از تصاویر اینترنتی استفاده شده است. ۲- کتاب "افسانه های وایانگ" نوشته ویکرت- اوتاپوربایا- تیزار و ترجمه جواد ذوالفقاری (تهران: ۱۳۸۱)، از معدود منابع فارسی موجود در مورد تئاتر وایانگ است که به وایانگ هندی می پردازد و در این پژوهش مورد استفاده نبوده است. ۳- با توجه به عدم اجرای عملیات حفظ و مرمت در مورد کاغذها و پارچه های دیواری خانه وثیق، تجمع گرد و غبار و آلودگی ها و لکه های ناشی از چسب و ... بر وضوح و کیفیت تصاویر در تهیه عکس، اثرگذار بوده است. ۴- به دلیل اجرای وایانگ در کشورهای مختلف آسیای جنوب شرقی و تفاوت در ویژگی های ظاهری و همچنین تفاوت در تلفظ و نگارش اسامی شخصیت ها در کشورهای مختلف، وایانگ اندونزیایی به عنوان مرجع مقایسه تصاویر در این پژوهش، مورد استفاده قرار گرفته است. ۵- از آنجا که تا کنون هیچ متنی در رابطه با موضوعیت پارچه دیواری مذکور موجود نیست، تنها صحنه هایی از آن که قابل بررسی و مقایسه با نمونه های وایانگ بود، مدنظر قرار گرفت.

منابع

- بهاکتی ودانتا سوامی پرابهوپادا، آ. چ. (بی‌تا). *بهاگاواد گیتا همانگونه که هست*. ترجمه فرهاد سیاه‌پوش و دیگران(۱۳۸۶). تهران: دانش جاودان.
- حاجی قاسمی، کامبیز(۱۳۷۷). *گنجنامه*، خانه‌های اصفهان. تهران: دانشگاه شهید بهشتی- سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رجایی، عبدالمهدی(۱۳۸۳). *تاریخ اجتماعی اصفهان در عصر ظل السلطان (از نگاه روزنامه فرهنگ اصفهان)*. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.
- شمیم، علی اصغر(۱۳۸۷). *ایران در دوره سلطنت قاجار*. تهران: نشر بهزاد.
- فارسی، طیبه و ایمانیان، راضیه(۱۳۸۵). *آشنایی با خانه وثیق انصاری (طرح تحقیقاتی)*. زیر نظر مهندس عیسی اسفنجاری. دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
- کریمی، امیرحسین، هلاکویی، پرویز(۱۳۸۶). *بررسی فن شناختی پوشش های دیواری کاغذی خانه وثیق انصاری اصفهان*. ارایه در هشتمین همایش مرمت، تهران، چاپ نشده.
- نوغانی، سمیه(۱۳۸۷). *فن شناسی و آسیب شناسی کاغذها و پارچه های دیواری خانه وثیق انصاری و انجام عملیات حفاظت و مرمت بر بخشی از آن، پایان نامه اخذ درجه کارشناسی*، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

- Guy, J. (1998).*Woven Cargoes, Indian textile in the east*. London: Thames & Hudson Inc.
- Fahr-Becker, G. (Ed.) (2006). *The art of East Asia*, China: Tandem Verlag GmbH.

- http://www.asiaeducation.edu.au/for_teachers/curriculum_resources/countries/indonesia/go_indonesia_teachers/go_indo_classroom_resources/go_indo_cr_wayang_forms.html, Retrieved 1389/2/23.
- Through the eyes of research: the religious role of Dalang (Puppeteers) ,www.bali.Blog.com /arts-culture/2964, Retrieved 1389/3/23.
- http://eccim.com/Site/default.aspx?page=pages&id=130&title..., Retrieved 1389/4/17.
- http://en.Wikipedia.org/wiki/Arjuna, Retrieved 1389/4/28.
- http://isfahan.ir/ShowPage.aspx?page_=form&order=show&lang=1&sub=0&PageId=1239&tempname=Mpiramon, Retrieved 1389/4/17.
- http://www.tebyan.net/Weblog/iran2010/post.aspx?PostID=92572, Retrieved 1389/4/17.
- http://www.viuzza.net/art/viuzza-wayang-figure-rama.html, Retrieved 1389/3/28.
- http://www.wayang2u.com/index.html, Retrieved 1390/2/2.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

هنرهای نمایشی و بررسی آن در هفت‌پیکر نظامی

عباس خائفی* بهاره هوشیار کلویر**

چکیده

هفت‌پیکر نمونه کوچک ولی پرماجرایی از هنرنمایی نظامی است که می‌توان تمثیل‌ها و نمادهای گسترده آن را تفکیک کرد و به قالب‌های دیگر هنری تعمیم داد. هنرهای نمایشی یکی از راه‌ها و منافذی است که با ورود ادبیات کهن و عرفانی - اخلاقی و تاریخی ایران به آن، انتقال و معرفی همگانی این آثار به جهان بیشتر فراهم خواهد شد. آثار نظامی دنیایی از رنگ، تصویر، صدا و حرکت را پیش چشم خواننده ترسیم می‌کند. ادبیات فارسی و به ویژه شعر ایرانی همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی در خود داشته و این ظرفیت، گه‌گاه در آثار نمایشی معدودی به‌خوبی اقتباس شده است.

گنبد سیاه تمثیلی از هبوط «حضرت آدم» به زمین است که همین نماد به تنهایی یکی از زمینه‌های لازم را برای به نمایش کشیدن داستان در سالن‌های تئاتر ایران و جهان را فراهم می‌کند. گنبد سیاه یک پرده از هفت پرده نمایشی است که از سراسر جهان گردآوری شده و هدفی معنوی و اخلاقی را دنبال می‌کند. درون‌مایه عشقی و زبان تصویری نظامی، عنصر هیجان و غافل‌گیری بر جذابیت‌های نمایشی این اثر می‌افزاید.

کلید واژه‌ها: نظامی، هفت‌پیکر، هنرهای نمایشی، گنبد سیاه، هبوط

---

* استادیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول). baharhoushyar@yahoo.com

مقدمه

هنرهای هفت‌گانه بازتاب تمام زیبایی‌ها و نیروی پرشکوه ایزدی است که در آغاز چون نورِ سپیدِ اهورایی از منشور ذهن، قلب و روح آدمی گذر می‌کند و گوناگونی چشم‌نوازی به گستردگی هفت رنگ رنگین‌کمان به‌وجود می‌آورد؛ انتخاب با خواننده آن است که از دیدن و لمسِ احساس و عاطفه چه رنگی لذت ببرد، ولی درنهایت می‌داند که یگانگی بی‌واسطه‌ای بین این رنگ‌ها و هنرها وجود دارد.

نظامی شاعر برگزیده این پژوهش است که رنگ و تلألؤ شعر و کلام را برگزیده است؛ البته هیچ‌گاه از دیگر رنگ‌های این منشور غافل نمانده است. «هنرمند و سخنور ایرانی پیوندی درونی باهم دارند که حاصل بینش یگانه و ذهنیت مشابه آنها می‌باشد؛ به‌همین دلیل، آفرینش‌های آنان علاوه بر جنبه‌های بینشی، از لحاظ ارزش‌های زیباشناسانه نیز باهم پیوند دارد» (افشارنیا، ۱۳۸۵: ۱۱۶-۱۱۷).

«نظامی در مقایسه با شاعران بزرگ رمانتیک غرب، مانند "شلی"، "کیتس"، "بایرون" و "وردزورث" که حدوداً ششصد سال بعد از او می‌زیستند، در به‌کارگرفتن صورت نمایشی و بالاخص در استفاده از گفتار شخصیت‌ها و ساختمان وقایع سرآمد همه است. نظامی با نیل به آنچه "الیزابت درو" آن را «جوهرِ نمایشِ حقیقی» می‌خواند، یعنی آنچه از تأثیر سطحی زبانِ متداول عمیق‌تر است، کیفیتی به داستان‌هایش می‌بخشد که بازهم به‌گفته "درو" عبارت است از: «نوعی تزریق مرموز انرژی به گفت و شنودها که در کلمات ارزشی کاملاً فراسوی معنای ظاهری آنها می‌آفریند» (چلکوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۷-۱۸).

در دنیای امروز که انسان‌ها هر لحظه بیشتر از یکدیگر فاصله می‌گیرند، هنرهایی که آنها را از تنهایی و انزوا به لایه‌های متفاوت و گوناگون جامعه می‌کشاند، مثل هنرهای نمایشی ـ که تماشاگر عنصر تفکیک ناپذیر آن است ـ نقش درمان‌گر را ایفا می‌کند و از جنبه لذت‌آفرینی و سرگرمی صرف خارج می‌شود؛ به بیانی دیگر، شرکت در حادثه زمان وظیفه هنرمند در دنیای امروز است. هنرهای نمایشی مثل اپرا، پانتومیم، عروسک بازی و... در دنیای امروز، به بیان اضطراب‌ها، جدال‌ها و امیدهای بشر می‌پردازد.

هدف از این مقاله ارایه الگویی آماده و توانمند به کارگردانان و هنرمندان عرصه نمایش و تئاتر است که در نتیجه آن با جذب مخاطبان بسیار تاریخ، هنر و ادبیات در یک نسخه ارایه شود و در باروری اندیشه‌ای نو و تازه پیشرو باشد؛ زیرا آثار هنری به‌عدد اندیشه‌ها پردریچه و گسترده است. طی بررسی‌های پیوسته و دقیق در میان مقالات و کتاب‌های مختلف پیرامون هفت‌پیکر می‌توان به‌موارد گوناگونی رسید که همگی با این مطلب متفق و همراه هستند که قدرت نظامی و زیبایی داستان‌هایش وابسته به تصاویر دیداری و تجسمی این هنرمند جهانی است. «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت‌پیکر» نوشته دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه، «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی» نوشته زهرا حیاتی و «نظامی نمایشنامه‌نویس چیره‌دست» از پیتر چلکوفسکی مقاله‌هایی هستند که در آنها به جنبه‌های تصویری آثار نظامی پرداخته شده است. در مقاله اول به مقوله اقتباس سینمایی، در مقاله دوم به توان‌مندی‌های سینما و در مقاله سوم به تصاویر نمایشی خسرو و شیرین پرداخته شده است. موضوعی که در این مقاله بررسی می‌شود، تصویر تمثیل «هبوط حضرت آدم» در گنبد سیاه است.

نظامی

نظامی گنجوی - یکی از برجسته‌ترین شاعران ادب پارسی - در حدود سال‌های ۵۳۰ تا ۶۱۴ هجری قمری در شهر گنجه می‌زیسته است. نظامی از جمله شاعرانی است که با کلام هم سخن می‌گوید و هم تصویرآفرینی می‌کند. گونه‌های مختلف هنر را می‌توان در آثار نظامی جستجو کرد. وی در توصیف بعضی از مناظر به‌قدری وارد جزئیات می‌شود که می‌توان آن را چون تابلوی نقاشی ـ همان‌گونه که بهزاد به آن پرداخته ـ به‌تصویر کشید. « او در این توصیفات در اصل از همان شیوه‌های نقاشی مینیاتور بهره می‌گیرد، منتها مینیاتوری با کلمات و با همان طرز رنگ‌آمیزی»(حمیدیان، ۱۳۸۸: ۱۰۵). دکتر حمیدیان نمونه بازر این شیوه را توصیف «گورخر» در هفت‌پیکر می‌داند. این ویژگی در تک‌تک داستان‌های میانی به‌روشنی دیده می‌شود. «هنر نظامی در این است که ظرفیت بالقوه ادبیات را با هنرمندی خود به‌کارگرفته و با وفاداری به ویژگی‌های خاص هر هنر، درنهایت آن را به‌شکل ادبیات عرضه کرده و تعالی آن را نشان داده است. به‌همین دلیل در آثار نظامی نیز پیوند ادبیات و هنر ناگسستنی است و این‌دو چونان تار و پودی به‌هم درتنیده‌اند که نمی‌توان میزان دخالت و تأثیر هرکدام را در آثار درخشان نظامی مشخص کرد»(طباطبایی، ۱۳۸۸: ۷۵). نظامی «هنر را در هنر می‌آمیزد و ما به‌آسانی و با یک نگاه سطحی و گذرا می‌توانیم آمیختگی هنرها را در برخی از شخصیت‌های داستان‌های او مشاهده کنیم»(همان).

چلکوفسکی سه اثر اول از پنج گنج نظامی یعنی خسرو و شیرین، لیلی‌ومجنون و هفت‌پیکر را با نام «نمایش نامه برای خواندن» معرفی می‌کند اما نوشتن آنها را به هدف اجرا برای تماشاگر نمی‌داند. «این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا با صدای بلند برای دیگران خوانده شود... این گونه نمایشنامه‌ها عموماً طولانی‌تر از نمایشنامه‌های واقعی است که برای اجرا در صحنه نوشته می‌شود... زنجیره علّی رویدادها در نمایشنامه‌ای که نظامی برای خواندن نوشته با دقت تنظیم شده است تا پیچیدگی روانشناختی شخصیت‌ها را فزونی دهد. شخصیت‌ها زیر فشار وقایع عمل می‌کنند و رشد می‌یابند تا واقعیت‌ها را درباره خود و دیگران کشف کنند و به این ترتیب، به موقع تصمیم بگیرند. کنش متقابل آنها تنشی دارد که گه‌گاه به حد تحمل‌ناپذیر می‌رسد اما گیرایی و روانی گفت‌وشنود با جریان رویدادهای نمایشی هم‌خوانی دارد. جانوران، گیاهان، ستارگان، طلوع و غروب آفتاب و اندوه شب چنان زنده وصف شده‌اند که خود تبدیل به نیروی نمایشی در داستان می‌شود. حتی موسیقی نیز به‌کارگرفته‌شده است نه‌فقط به‌صرف زیبایی آن بلکه برای آنکه تأثیر نمایشی دوچندان شود»(چلکوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۶). ترجمه‌های فراوان از آثار نظامی نشان‌دهنده قدرت این شاعر در برقراری ارتباط و انتقال سخن در خارج از مرزهای فرهنگی سرزمینش است. شاید از ویژگی‌های برجسته اشعار نظامی این باشد که مفاهیم بدون محدودیت زمانی و مکانی را در قالبی از داستان و زبان شاعرانه با بیانی جهانی عرضه کرده است. همین مسئله بیان منظورش را همه فهم و جذاب کرده است. شعر نظامی حاصل پرسه‌های درونی شاعر در جهان هزارتوی خود اوست. این شعرِ انسانی است که در مسیر تکامل صعودی‌اش ارزش و معرفت پیدا می‌کند، از خود فراتر می‌رود و با معناها و دنیاهای دیگر ارتباط می‌یابد و در ادامه در قالب و ساختاری داستانی ـ و ظاهراً ـ عینی اجازه ظهور پیدا می‌کند. از این اشعار به اشکال مختلف می‌توان در کار نمایش استفاده کرد، زیرا اصلی‌ترین ابزار این حوزه را در خود دارد. درکنارهم قرارگرفتن تصویر ذهنی و قالب داستانی مناسب و ساختاری این امکان را به‌وجود آورده است که اشعار نظامی قابلیت پرداخت در قالب نمایش را هم داشته باشد. نظامی نمایشنامه‌نویس نیست ولی آثار ارزشمند و داستانی ـ تاریخی او برای استفاده در عرصه نمایش و پویانمایی بسیار مناسب است.

چیدمان حوادث در داستان‌های نظامی به‌گونه‌ای است که حضور آگاه نویسنده را نمی‌توان در تکامل آن نادیده گرفت. گاهی در همان ابتدای داستان خواننده را آماده می‌کند؛ همان صنعتی که در ادبیات از آن با نام «براعت استهلال یا خوش‌آغازی» یاد می‌کنند؛ ولی آنچه بر جذابیت داستان‌هایش می‌افزاید، رفتارهای واقعی و طبیعی هرکدام از شخصیت‌ها است. او نیز همراه با خواننده از وقایعی مطلع می‌شود که شخصیت‌های اصلی از آن بی‌خبرند.این احساسِ آگاهی به همه امور، علاقه خواننده را به داستان دو چندان می‌کند. نظامی، نقطه‌چین‌هایی در اثر می‌گذارد تا ذهن خواننده را به‌کارگیرد و او را از حالت انفعالی بیرون بیاورد. این درگیر ساختن خواننده به تحلیل شخصیت و درکِ بهترِ اثر می‌انجامد. همین نکته، نقطه اوج هنر نظامی در داستان‌سرایی است و به هنرمندان عرصه تئاتر و نمایشنامه‌نویسی این امکان را می‌دهد که برداشتی گسترده‌تر و آزادانه‌تر از آن داشته باشند. «ادبیات فارسی و به‌ویژه شعر همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی در خود داشته و این نیروی نهفته اما قدرتمند گه‌گاه در آثار نمایشیِ معدودی به‌خوبی مورد اقتباس قرار گرفته‌است. شعر به‌عنوان مهم‌ترین ابزار بیانی و به‌لحاظ دربرداشتن قالب‌های داستانی سرشار، می‌تواند به تقویتِ بخش مهمی از کمبودهای ادبیات دراماتیک ایران کمک کند. به‌علاوه این ابزار ادبی بیان، بدون‌شک برخاسته از نیازهای تاریخی، فرهنگی، ملی و خاستگاه نیازهای جمعی ایرانی هم هست» (نصیری،۱۳۸۹).

هفت‌پیکر

«هفت‌پیکر چهارمین منظومه از پنج‌گنج نظامی است که در سال ۵۹۳ به پایان رسیده است. نظامی این اثر را به‌نام سلطان علاءالدین کرپ‌ارسلان، از نژاد اقسنقر، غلام ملکشاهِ سلجوقی نوشته است. هرچند وی در این اثر برای نخستین بار به پیری و کهولت سن اشاره می‌کند ولی هیچ‌گاه از کوشش و ژرف‌نگری و پژوهش در آثار گذشتگان و فرهنگ و ادب عامه روزگار خویش بازنمی‌ایستد و سراسر منظومه‌اش از شادی و سرزندگی لبریز است»(افشارنیا، ۱۱۸:۱۳۸۵).

بی‌شک هفت‌پیکر از نظرِ زیباشناختی و هنر سرآمدِ آثار او است؛ زیرا وی در این اثر هنر شاعری و مفاهیم عمیق اخلاقی و عرفانی را درهم‌می‌آمیزد. وی پس از رسیدن به پادشاهی ایران و با ازدواج با هفت شهبانوی هفت‌اقلیم به گونه‌ای تمثیلی و در گام اول با جهان بیرون آشتی می‌کند و قرارداد صلح می‌بندد. اما آشتی با دنیای درون کاری است

پرخطر که با راهنمایی و روان‌شناسیِ بانوان در هفت پرده و هفت شب به‌نمایش درمی‌آید. در این هفت شب، بهرام به تماشای داستان آفرینشِ «آدم» می‌نشیند. این مقاله در پی آن است که نمایش بانوی گنبد سیاه را به قهرمانیِ «حضرت آدم» به‌نمایش‌گذارد. علت انتخاب هفت‌پیکر به مثابه الگوی هنری آثار نظامی آن است که علاوه بر وجود بناهای رنگین و داستان‌های تخیلیِ کوتاه در میانه منظومه یعنی نوپردازی، صحنه‌آرایی و متنِ نمایشنامه‌ای تماشاچی آن شخصیت تاریخی ایران «بهرام» است که میهمان ویژه و لژنشین نمایش آفرینش محسوب می‌شود. «این اثر متنی با عناصر تصویری فراوان است که داستان جذاب و سرگرم کننده‌ای دارد و درون‌مایه‌های ارزشمند آن به داستان عمق می‌بخشد. ساختار آن به‌علاوه شخصیت‌پردازی قوی، فضاسازی و صحنه‌پردازیِ دقیق نظامی، این اثر را دارای قابلیت‌های فراوان کرده است» (غنی‌پور ملکشاه، ۱۳۸۸: ۷). شعر هنری است که «به‌سبب محتوایش همیشه برتر از سایر هنرها قرار می‌گیرد. هیچ‌یک از هنرهای دیگر یارای آن ندارند که یک‌سوم آنچه شعر به ما می‌گوید، عرضه کنند» (چرنیشفسکی،۱۲۷:۱۳۵۷).

در عین حال، نظامی از عواملی در داستان‌هایش بهره می‌برد که احساس و عاطفه خواننده را برمی‌انگیزاند و به تخیلِ پویای خواننده در پررنگ‌شدن کارآیی این عوامل می‌افزاید. صحنه‌ها و گفتگوهای عاشقانه، تک‌گویی‌ها و درون‌نگره شخصیت‌های فعال داستان و فرار وگریزهای آنها در تنگناهای نفسانی و واکنش‌های طبیعی آنها همچنین موشکافی نظامی در امور، در پاره‌ای از اوقات او را در حد یک نمایشنامه‌نویس قرار می‌دهد و این احساس به خواننده دست می‌دهد که گویی نظامی خود این ماجراها را دیده و این مراحل را تجربه کرده است که به این ظرافت از پس بازگویی آنها برآمده است. «زیبایی و لطافتی که در سراسر قصه در لحن بیان شاعر وجود دارد و تصویرهای خیال‌انگیز یا رؤیاپردازانه‌ای که در صحنه‌پردازی‌ها و قصه‌سرایی‌هایش همه‌جا به‌چشم می‌خورد، چنان تناسب و تعادل بی‌مانندی به سراسر آن می‌دهد که این منظومه را تا حد یک شاهکار هنری تعالی می‌بخشد»(همان،۱۹).

زندگی پرفرازونشیب بهرام چهارچوب هفت داستان ناب است که نقاط قوت و ضعف طبیعت انسان را در صحنه‌هایی نشان می‌دهد که با جزئیات کامل وصف شده است. تغییر روزبه‌روز لباس‌ها و رنگ گنبدها بی‌شک دربردارنده معانی کیهانی و عرفانی است، اما باوجوداین به‌غایت نمایشی و تئاتروار است. در تقابل‌های نمایشی درخشان، سرنوشت از پیش رقم خورده است و به‌همین‌ترتیب اراده و ابتکار فردی نیز دخیل است» (چلکوفسکی،۲۲:۱۳۶۸). البته در این میان نباید از روان‌شناسی رنگ‌ها غافل بود زیرا «طرز حرکت بهرام گور و دیدار او با هر شاهزاده‌خانم مسیری است سمبلیک بین سیاهی یا جلال مخفی خدایی و سپیدی به‌معنی پاکی و وحدت»(چلکوفسکی،۷۱۶:۱۳۷۰).

چکیده داستان شاه سیاه‌پوشان

بانوی هندی این‌گونه افسانه را آغاز می‌کند که در کودکی از خویشان خود شنیده بود از جمله بانوان قصر، زنی زاهد بود که هر ماه با کسوتی سیاه به سرای آنان می‌آمد. چون از او خواست که راز سیاه‌پوشی خود را بازگوید، گفت: من کنیز ملکی بودم که بسیار شاد و مهمان‌دوست بود تا اینکه مهمانی سیاه‌پوش به قصر او آمد. شاه با اصرار از او خواست تا علت سیاه‌پوشی‌اش را بگوید ولی مهمان مدام از پاسخ طفره می‌رفت و می‌گفت: تنها کسی از این سیاهی خبر دارد که آن را به تن داشته باشد. تا اینکه پس از اصرار زیاد، ماجرا را این‌گونه بازگو کرد که در ولایت چین شهری زیبا است که آن را شهر مدهوشان خوانند و مردمانش همه سیاه می‌پوشند. آنگاه گفت: اگر خونم را بریزی، بیش از این سخن نمی‌گویم و از آنجا رفت. پس از مدتی، شاه راهی سفر چین شد. چون به آنجا رسید، مردمانی دید زیباروی و سیاه‌پوش، هرچه جُست‌وجو کرد هیچکس او را از سرّ کار آگاه نکرد تا اینکه مرد قصاب مهربانی را دید و با او باب آشنایی را گشود. شاه هرروز پیش او می‌رفت و هدایای بسیاری به او می‌داد. روزی مرد قصاب شاه را به خانه خود دعوت کرد. مرد قصاب گفت: «اگر حاجتی هست بگو و اگرنه هدیه‌هایت را بردار». شاه تمنای خویش را با او گفت. مرد قصاب پس از لحظه‌ای درنگ گفت: «آنچه نباید، پرسیدی حال با من همراه شو». مرد قصاب شب‌هنگام شاه را با خود به ویرانه‌ای برد که در آن سبدی را در گوشه‌ای به رَسَن بسته بود و به او گفت: «اگر می‌خواهی از راز آگاه شوی، در سبد بنشین». چون شاه در سبد جای گرفت، سبد مانند مرغی در هوا پرواز کرد. شاه از ترس چشم‌هایش را بست و از فشار بسته‌شدن طناب به دور گلویش در حال خفه‌شدن بود تا اینکه سبد روی ساختمانی بلند جای گرفت. در آن لحظه مرغی کوه پیکر آنجا نشست. شاه پاهای آن مرغ را گرفت شاید از آنجا نجات یابد؛ هنگام ظهر مرغ به زمین نزدیک شد. در این لحظه، شاه پای او را رها کرد و به اطراف نگریست؛ دید در سبزه‌زاری پر از گل‌های رنگارنگ فرود آمده است. تا شب در آن جایگه لذت می‌برد و شکر خدا می‌گفت.

چون شب شد، صدهزار حوری زیبا پوشیده در زر و مروارید با شمع‌های شاهانه در دست به ناز آمدند. در این هنگام، بانوی زیبایی بر تخت نشست و نقاب از رخ گشود. چون زمانی گذشت با حوریان گفت: «گویی نامحرمی اینجاست، او را پیش من آورید». شاه که خود را لایق این محبت نمی‌دید، خواست در زیر پای او بنشیند ولی شهبانو او را درکنار خویش جای داد. شاه که دل‌باخته آن بانو شده بود، خواستار عشق‌بازی با او شد. شهبانوی به‌جای خود هرشب دوشیزه‌ای زیبا را همراه او کرد تا اینکه پس از سی شب صبر و آرام از شاه دور شد و با اصرار بسیار خواستار نزدیکی با شهبانو شد. پس از اصرار بسیار، شهبانو که دید سخنانش دیگر در شاه اثر ندارد، از او خواست تا چشمهایش را ببندد تا ... شاه چشمانش را بست و وقتی آنها را گشود، بار دیگر خود را در سبد دید و مرد قصاب را دید که با جامه‌ای سیاه کنار او ایستاده است. شاه جامه سیاه را برتن کرد و با اندوه بسیار به شهر خویش بازگشت و تا آخر عمر سیاه پوشید و با عدل و داد بر مردم حکومت کرد.

امتیازهای هنریِ آثار نظامی

یکی از امتیازهای این‌گونه داستان‌ها فضای شاد و هیجان آور آنها است که انسانِ محدود در دنیای واقعی و مادی را با خود به دنیای سراسر شادی، هیجان و رؤیا می‌برد و این ذهنیت را در او ایجاد می‌کند که برای مدت کوتاهی پاهایش را از دنیای خاکی جدا کند و از ناکامی‌های آن فاصله بگیرد و در عین حال با هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان به تجربه‌های مشترک نسل‌های گذشته پی ببرد و بتواند با برداشتی که از این داستان‌ها به‌دست می‌آورد، پایان آن را به دنیای شخصی خود تعمیم دهد.

«یکی از ضرورت‌های هر صورت نمایشی وحدت ساختاری و هنری آن است. نظامی در سه منظومه خود، یعنی منظومه‌های بلند خسرووشیرین، لیلی‌ومجنون و هفت‌پیکر، استادانه به چنین وحدتی دست یافته است» (چلکوفسکی،۱۷:۱۳۶۸). «ازآنجاکه نظامی فی‌البداهه می‌نویسد، احساسات و افکار خود را پنهان نمی‌دارد و همواره گفتنی‌ها را اعم از آنچه مربوط به ظاهر یا باطن شخصیت‌هاست وصف می‌کند و شرح می‌دهد که چه ارتباطی با یکدیگر دارند و چگونه در این وضعیت گرفتار آمدند؛ هرچند شخصیت‌های اصلی از درباریان و زُعمای قوم‌اند، صنعتگران و هنرمندان (نقاشان، مجسمه‌سازان، معماران، موسیقی‌دانان) همگی با جزئیات کامل تصویر شده‌اند و به اربابان خود در حل کشمکش‌های درونی و بیرونی به‌میزان زیادی یاری می‌رسانند. در اینجا، نظامی عالی‌ترین استفاده از مکانیسم نمایشی را در به کارگرفتن محرم راز میسر می‌سازد. از توصیف اشخاص بُعد دیگری در ساختمان نمایشی به‌وجود می‌آید»(همانجا).

لایه‌لایه‌بودن

«لایه‌لایه‌بودن متون سمبولیک و کهن ایرانی اجازه برداشت‌های متفاوتی را بنابر نگرش اجتماعی، جنسیت، ظرفیت‌های روانی و تیپ‌های اخلاقی گوناگون برای افراد فراهم می‌آورد. یعنی هر فردی می‌تواند از دریچه ذهن و اندیشه خویش و توان تخیلی و شخصیتی خود از آن بهره ببرد و آن را به دیگران عرضه کند. در واقع، روح یک اثر هنری معنایی است که در آن بیان می‌شود. در بسیاری از کشورهای غربی، تماشاگر نمی‌رود که اثری از شکسپیر، چخوف و دیگران را ببیند، بلکه می‌رود تا برداشت فلان کارگردان و تئاتر و گروهش را از آن اثر ببیند» (نصیری،۱۳۸۹). این گفته گواه این موضوع است که برداشت کارگردان از اثر بسیار مهم است و به‌روزشدن اثر متناسب با نیازهای جامعه کمک می‌کند.

حضور پررنگ زنان در داستان‌های نظامی را می‌توان از تازگی‌های اثر او دانست. این حضور نه‌تنها هم‌دوش و هم‌پایه مرد داستان است، بلکه در بخش‌هایی از داستان نقش آنها را موثرتر از مردان می‌توان یافت. نه‌تنها در داستان خسرو و شیرین که در هفت‌پیکر نیز، تقابل میان ضعف مرد و قدرت زن مبیّن بُعد جدید نمایشی در خاور نزدیک است، به‌این ترتیب که مقام زن در مقایسه با موقعیت مرد ارتقا می‌یابد.

تعلیق

«تعلیق[1] نه‌فقط از یک رویداد خاص، بلکه از همان ابتدای داستان آغاز می‌شود و از طریق انتظار دائم تا پایان داستان ادامه می‌یابد. تداوم هول و ولا ناشی از طنز نمایشی و موقعیت‌های پرتنشی است که خواننده همواره از آن آگاه است. گرچه جریان امور هرلحظه ممکن است به‌کلی دگرگون شود، عناصر جدید و تعجب‌آوری که به موقعیت‌های جدید افزوده می‌شود نیز به‌سهم خود تنش نمایشی را تشدید می‌کند. تغییرات ناگهانی نقش مهمی در نمایش دارد و تکان‌دهنده‌ترین وقایع در اواخر داستان رخ می‌دهد»(چلکوفسکی،۱۷:۱۳۶۸).

تمثیل

تمثیل یکی از تمهیدهایی است که بیشتر شاعران برای عینی و ملموس کردن امور تخیلی و ذهنی به‌کار می‌گیرند؛ در مواردی که قرار است با این ترفند ذهنیت خواننده به‌گونه‌های مشابه و آشنای آن موضوع کشیده شود یا در مواقعی که استفاده از تمثیل در بیان موضوع زبان زیباتری از بیان مستقیم به آن می‌بخشد و گوینده با بیان واقعیت آن از اخلاق فاصله می‌گیرد، بسیار مؤثر واقع می‌شود. «در حکایت شاه سیاه‌پوشان، زاویه نگاه شاعر در تصویرپردازی‌ها از تنوع برخوردار است... می‌توان گفت دوربین نگاه شاعر از زوایای مختلفی ماجراها را به تصویر کشیده است» (حیاتی، ۶۳:۱۳۸۵). مثلاً در توصیف برخی از صحنه‌ها، دریچه نگاه خود را متوجه شخص خاصی می‌کند که متناسبِ نمای درشت سینمایی است و در برخی از آنها نگاه به صحنه‌ای بزرگ اِشراف پیدا می‌کند. ماجراهایی که در سبد برای شاه اتفاق می‌افتد، مختص نماهای نزدیک است؛ ولی در تصاویر ورود به بهشت و صحنه‌های رنگارنگ آن نگاه شاعر وسیع‌تر و فراگیرتر می‌شود.

صحنه‌آرایی

«صحنه‌آرایی در هفت‌گنبد که بهرام رؤیای خود را در آن جستجو می‌کند و ظاهری که در آن توافق بر رنگ‌ها، لباس ها و اثاث است، به شدت خیال‌انگیز و زیباست و جنبه‌های نمایشی اثر را بالا می‌برد» (غنی‌پور ملکشاه،۱۹:۱۳۸۸). «انعکاس درجه خاصی از روشنایی یا رنگی خاص در فضاسازی صحنه حال‌وهوای شخصیت‌ها، موقعیت عاطفی یا نوع رویداد را مشخص می‌کند. در ادبیات گاه توصیف زمان یا مکان، وصف ظاهر شخصیت‌ها و فضاسازی صحنه‌ها با وصف نور و رنگ همراه است و حتی به‌زبانی استعاری تبدیل می‌شود» (حیاتی،۷۵:۱۳۸۵). یکی از توانایی‌های گنبد سیاه در تضادهای رنگی آن نهفته است. سیاه‌پوشیِ ابتدا و انتهای داستان در میان صحنه‌های پر از رنگ میانی قرار می‌گیرد. «در دنیای نمایش، رنگ در دکور، نورپردازی، لباس و چهره‌آرایی حضوری آشکار دارد، منظوری خاص را بیان می‌کند و بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از دیدگاه روانشناسی، انتخاب هر یک از رنگ‌ها معرف شخصیت افراد است» (شاهین،۹۹:۱۳۸۳).

«شاه سیاه‌پوشان از یک سو حکایتی عاشقانه است که ابیات بسیاری از آن به گفتگوی طرفین عشق و نزدیکی آنها اختصاص دارد و از دیگر سو روایتی از زیاده‌طلبی و سرکشی انسان و سرانجام، هبوط او از برترین مکان و به همین سبب در موارد بسیاری به توصیف حالات شخصیت اصلی پرداخته است» (حیاتی،۶۳:۱۳۸۵). صحنه ای که قهرمان داستان پای پرنده را رها می‌کند و به سرزمین جادویی پا می‌گذارد و مناظر از دید او روایت می‌شود، با صحنه‌آرایی زیبایی همراه است.

اوفتادم چو برق با دل گرم
بر گلی نازک و گیاهی نرم (۱۵۸/۶)
ساعتی نیک ماندم افتاده
دل به اندیشه‌های بد داده (۱۵۸/۷)
صدهزاران گل شکفته درو
سبزه بیدار و آب خفته درو (۱۵۸/۱۱)

ناگفته نماند که این صحنه‌آرایی‌ها با استعاره‌های زیبای ادبی بیان شده است. همین امر آزادی عمل بیشتری را در اختیار صحنه‌آرا می‌گذارد.

تنوع

«تنوع این قصه‌ها هم درحقیقت تنوع تقدیرهاست -از تنوع تقدیرهایی که تبدل احوال انسانها را موجب بروز کشمکش‌هایی می‌کند که قصه چیزی جز تصویر آن نیست. قدرت قریحه نظامی در تصویرآفرینی در این قصه‌ها علاوه بر تنوعی که در مضمون آن‌ها هست، جاذبه‌ای سحرآمیز می‌بخشد که نظیر آن در قصه‌های مشابه ـ و آنچه تقلیدگران نظامی از امیرخسرو دهلوی تا عبدالرحمن جامی برین نمط پراخته‌اند، تقریباً هیچ‌جا مشهود نیست» (زرین کوب،۱۵۶:۱۳۷۲).

شاخه‌های هنر هفتم (تئاتر و نمایش)

«کادول»[۲] هنر را واکنش هوشیارانه و ژرف انسان نسبت به جهان می‌داند.»(تامسون،۲۵۳۶: ۶۶) به عقیده وِرون «هنر تجلی احساس۳ است که از خارج به‌وسیله ترکیب خط‌ها، شکل‌ها، رنگ‌ها و یا از راه توالی اشارات و حرکات، صداها یا الفاظ که تابع اوزان معیّنی هستند، انتقال می‌یابد» (تولستوی، ۱۳۴۵: ۶-۴۵).

«پاگانو هنر را چیزی می‌داند که «زیبایی‌های پراکنده طبیعت را یک جا گردآورد» و تلاش هنرمند برای گردآوری زیبایی‌ها، کاستن فاصله عالم برون وعالم درون است که هرچه فاصله کمتر شود، زیبایی‌ها چشم‌نوازتر و هنر متعالی‌تر می‌شود» (طباطبایی،۷۶:۱۳۸۸).

«آنچه مسلم است اینکه روح هنر درونمایه آمیخته با زیبایی و احساس آن است که در ظرف‌ها و قالب‌های متفاوتی جلوه می‌کند و شاخه‌های گوناگون هنر را پدید می‌آورد و اگر از دیدگاه کلی به تمام گونه‌های هنری بنگریم، این روح واحد را در آنها مشاهده خواهیم کرد» (همان،۷۵). یا به‌بیانی دیگر، «تجسم هنری حتی آنگاه که به حد اعلا در یک قالب فردی نمایان می‌شود، شامل کلیت و آیینه جهان است» (کروچه، ۱۳۵۰ : ۲۱۵). تئاتر یکی از هنرهای هفت‌گانه است؛ ظاهراً تئاتر را تقلیدی از آیین‌ها یعنی همان مراسم مذهبی و اجتماعی در بین اقوام مختلف می‌دانند. با اینکه سرچشمه آیینی امروز پذیرفته ترین نظریه درباره به‌وجودآمدن تئاتر است، جستجوگرانی هم اعتقاد دارند که سرچشمه تئاتر داستان‌سرایی است. آن‌ها می‌گویند که گوش‌کردن و ارتباط برقرار کردن با قصه‌ها جزو بزرگترین خصوصیات انسان است. انسان همیشه دوست داشته است به اتفاقاتی که خارج از اراده و میل اوست، تسلط داشته باشد و این ویژگی اصلی تئاتر است. در دوره اشکانی گوسان‌ها نوازندگان و داستان پردازانی بودند که شهربه‌شهر می‌رفتند و با نواختن ساز داستان‌هایی را برای مردم بازگو می‌کردند. «"ویل دورانت" آغاز پیدایش نمایش را در میان مردم اولیه حرکات موزون و تقلیدی از حیوانات می‌داند که رفته‌رفته برای آن ترقی حاصل شد و به‌وسیله آن افعال و حوادث را موضوع تقلید در حرکت قرار دادند. مرگ اولین و بزرگ‌ترین معمای انسان از زمان پیدایشش در کره خاکی بوده که درون‌مایه نمایش‌های آنها را تشکیل می‌داده است. هنگامی‌که نغمه‌پردازی از این‌گونه نمایش‌ها جدا شد، حرکت به تئاتر مبدل گردید و به‌این ترتیب یکی از بزرگ‌ترین صورت‌های هنری عام پیدا شد» (نصیری،۱۳۸۹).

«تئاتر در مقایسه با هنرهای دیگر امکانات زیادی دارد برای اینکه از هنرهای دیگر مثل نقاشی، ادبیات، معماری، موسیقی و ... در آن استفاده می‌شود. کلمه «تئاتر»[۴] در اصل کلمه «تآترون»[۵] است که قسمت اول آن «تیه»[۶] تماشاگران یا محل تماشا است. عواملی که نمایش یا تئاتر با وجود آنها معنا پیدا می‌کند شامل موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجراکنندگان، تماشاگر و صحنه می‌باشد» (فخرشفائی،۱۳۸۵). «"برشت" استفاده از تئاتر را برای منظورهای متفاوتی معرفی می‌کند. مثلاً استفاده از تئاتر برای تبلیغ و آموزش شیوه‌ای خاص از دیدن، استفاده از تئاتر برای بیان اندیشه‌های فلسفی – مثل کاری که سارتر و امثال او کرده‌اند – استفاده از تئاتر به‌مثابه شیوه افلاطون در لیسه، یعنی نوعی جدل با تماشاگر و رسیدن به حقیقت، استفاده از تئاتر برای نقد رذایل جامعه به قصد اصلاح و آفریدن و تربیت تماشاگر. در تئاتر واقع‌گرایی و پرداختن به جزئیات صحنه‌ای نقش کم‌رنگ‌تری دارند و اتفاقات صحنه به‌شکل مبهمی که در رؤیاها و لحظات اعتلای روحیمان احساس می‌کنیم، تصویر می‌شود» (نصیری،۱۳۸۹).

از جمله شاخصه‌هایی که کار اقتباس از آثار ادبی را آسان و در نسخه نمایشی نیز مخاطبان عام بیشتری جذب می‌کند، علاوه بر داشتن جذابیت، داشتن جنبه‌های تصویری، حرکت و ماجراهای جذاب بسیار مهم است. درون مایه عشق نیز در هفت پیکر که با پرداختی تصویری و فضایی آکنده از رنگ و جلال و شکوه در هفت‌گنبد وجود دارد، مخاطب فراوانی هم در سینما و هم در آثار نمایشی جذب می‌کند. همان‌گونه که ادبیات با تصاویر ذهنی مخاطب را جذب می‌کند، هنرهای دیداری و نمایشی با تصاویر عینی مخاطبان بسیاری را به‌سوی خود جذب می‌کند. «از آنجاکه تصاویر ادبی جسمیت ندارد و با حس بینایی دریافت نمی‌شود، با تخیل فعال خواننده روبرو است و او را در تصویرسازی شریک می‌کند»(ضابطی جهرمی،۱۳۷۸:۴۷-۴۸).

«در پرورش یک نمایشنامه نمی‌توان به یک بُعد آن، یعنی متن، توجه کرد؛ عوامل دیگری مانند گروه سازنده در ساخت و اجرای آن نقش مؤثر و مهمی دارند؛ «الن استون» در کتاب تئاتر هم‌چون نظامی از نشانه‌ها می‌نویسد: «هم چنان‌که نمایشنامه‌نویس منشاء نظام نشانه‌ای زبانی است، مسئولیت ترتیب‌دادن نظام نشانه‌ای اجرایی تئاتر برعهده کارگردان است. کارگردان حاکم بر شکل اجرایی(در مقابل شکل دراماتیک) می‌باشد، او با دردست‌داشتن نظام نشانه‌ای تئاتر (مانند نورپردازی، صحنه‌آرایی، وسایل صحنه) یک جریان رمزگذاری‌شده را به‌منظور نمایش متن ترتیب می‌دهد که عدم موفقیت او در این امر به نامفهوم‌بودن اجرا برای تماشاگر منجر خواهد شد»(هنرور،۱۳۸۰:۷۷). او همچنین معتقد است که نشانه‌شناسی بخشیدن انگیزه به تماشاگر است تا در عمل هنری به‌عنوان یک عامل فعال شرکت کنند؛ یعنی خلق فضاهایی که تماشاگر را وارد چهارچوب تئاتر کند. «نشانه هر آن چیزی است که بتواند جایگزین چیزی دیگر شود و به‌جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند. «اوتاکارزیچ» معتقد است که نشانه‌ها در تئاتر دو هدف را دنبال می‌کنند؛ الف: مشخص و تعیین کردن اشخاص و جای داستان، ب: مشارکت در داستان نمایش» (اسلین،۱۳۷۴:۲۱۷).

«ویتمور عواملی را که در تئاتر به تشکیل معانی در ذهن تماشاگران کمک می‌کنند، این‌گونه معرفی می‌کند:

منبع: تصور نمایشنامه‌نویس، کارگردان، طراح، آهنگساز، نمایش‌دهنده و تکنسین.

انتقال دهنده: نمایش دهندگان(صدا، بیان صورت، ادا و حرکات، طراحی چهره و مو)، میزانسن (چیدن ترکیب صحنه، لباس، بلندگوهای صوتی، نور، رنگ، لباس، فضا) و تماشاگران.

دلالت کننده: گفتار، موسیقی، رنگ، نور، بو، حرکت، ادا و اشاره.

گیرنده: تماشاگر (از طریق چشم، گوش، بینی، قوه چشایی و پوست).

معنا: معرفت، هیجانات، آگاهی روحانی، حس زیبایی‌شناسانه.

رمز: مجموعه مقررات و خطوط راهنمایی که همه به وسیله منبع (در شکل دادن دلالت‌کننده‌ها[رمزگزاری]) و گیرنده (در خلق معنا[رمزخوانی]) درک می‌شوند» (هنرور، ۷۷:۱۳۸۰).

اگر گنبد سیاه نمایشنامه و نظامی نویسنده آن شمرده شود، خواننده با تصوری پر رنگ و پرشتاب و صحنه‌ای وسیع روبه‌رو است. ولی این توصیف‌ها با جزئی‌نگری در ترکیب چهره و پوشش شخصیت‌ها همراه نیست و شخصیت‌ها در ترکیب کلی تعریف شده‌اند. تنها تصویر اختصاصی از بانوی داستان، اشاره به حالت چشمان او است.

تماشاگر

«تماشاگر بخشی از اجراست که به آن واکنش نشان می‌دهد. او نظام نشانه‌ای متفاوتی را هم‌زمان دریافت می‌کند و تعبیر و تأویل شخصی خود را از اجرا بنا می‌نهد. این تعبیر بیشتر «بدون پایان» است و براساس ویژگی‌های شخصی، روحی و روانی او می‌باشد... متن و اجرای تئاتر شامل تعداد زیادی فضای نامتعین است. فضای نامتعین جاهایی هستند که به وسیله «لایه های بیرونی روایت» معیّن و قطعی نشده‌اند و باید به‌وسیله خواننده و تماشاگر کامل شوند. ازاین رو، استنباط افراد از یک متن یا اجرا با یکدیگر متفاوت خواهد بود؛ زیرا نحوه مشارکت و پرکردن فضای خالی به پیشینه فرهنگی تحصیلاتی، تجربیات قبلی و توانایی‌ها یا عدم توانایی‌های آنان بازمی‌گردد. فرایند پرکردن فضاهای نامتعین به‌وسیله بیرونی‌سازی، فعلیت بخشیدن و ملموس‌کردن صورت می‌پذیرد... متن و اجرا، ابعاد متعددی دارد و خواننده و تماشاگر مجاز هستند تا معنای شخصی خود را کشف و ایجاد نمایند... نمایش فرایندی است پیچیده که با تماشاگر تکمیل می‌شود. از این رو، پیش‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، آموزشی و علایق متفاوت هریک از تماشاگران در آن تأثیر می‌گذارد» (هنرور، ۸۰:۱۳۸۰). همه هنرمندان تئاتر و سینما در این عقیده هم‌سو هستند که کلید معمای نمایش چیزی نیست جز تماشاگر. تماشاگر موجود مستقلی است که در فرایند آفرینش کار مشارکت دارد. از آنجاکه تماشاگر این هفت داستان "بهرام" است، تحلیل شخصیت او در شکل‌گیری معنای داستان‌ها مؤثر واقع می‌شود.

گنبد سیاه، هبوط حضرت آدم

اولین پرده نمایش در روز شنبه آغاز می‌شود. صحنه تئاتر و نورپردازی آن برخلاف انتظار که مربوط به گنبد سیاه است، به‌جز چند صحنه کوتاه، از رنگ و نورهای درخشنده ای سرشار است. اما لباس بهرام و محیط پیرامونش با رنگ سیاه تزئین شده است. در این تصویر می‌توان بهرام را در سالن آمفی تئاتر یا سینمای امروزی تجسم کرد که محیط سالن برای اجرای نمایش خاموش و تاریک شده است. «بهرام آموزنده‌ای است که در اولین گنبد قرار دارد. داستان تمثیلی از رانده‌شدن آدم از بهشت است» (احمدنژاد، ۴۱:۱۳۶۹). «که به دلیل افزون خواهی، ناکام مانده و به صبر و انزوا پناه می‌برد.این رنگ در داستان هفت پیکر نماد شهوت و افزون طلبی است که با رازی همراه است»(ترکاشوند، ۳۸:۱۳۸۸). «از دیدگاه روانشناسی راز دیوار جدا کننده دنیای درون و بیرون، برای تمرکز بر درونیات است» (یاوری، ۱۴:۱۳۷۴).

«هفتمین ستاره که در مرز پایانی آسمان زیرین جای دارد، سیاره سنتی افسردگی و از جنس سرب است. افسانه "هندی" نظامی از رمزگرایی شهوانی گستاخانه و عرفانی ژرفی بهره می‌گیرد. طعم لذت‌جویانه‌اش، رنگ و بوی تند و تیز هندو دارد» (بری، ۲۴۱:۱۳۸۵).

داستان گنبد سیاه اخراج یک انسان از دنیای بهشتی و نعمت‌های بیشماری است که در اثر وسوسه و گوش ندادن به ندای برتر وجودیاش، برای او اتفاق می‌افتد. این داستان به‌دلیل بی‌بهرگی از مقام قرب و هبوط از جایگاه برتر به دنیای محنت و رنج ـ زمین ـ یادآور هبوط "حضرت آدم" است. «این حکایت، داستان هبوط "آدم" را در قالب حکایتی عاشقانه و در فضایی شبیه "جریان سیال ذهن" بیان کرده است»(حیاتی، ۵۶:۱۳۸۵). این حکایت، جذابیت‌های نمایشی

و تصویری قابل توجهی دارد. همان‌گونه که از روانشناسی رنگ سیاه انتظار می‌رود و با وجود این‌که کل منظومه از یک وزن عروضی تبعیت می‌کند و ضرب‌آهنگ یکسانی دارد، این داستان به‌خاطر نمایش در فضای گسترده‌اش سنگینی و وقار ویژه‌ای دارد. صحنه‌ای که شاه وارد شهر سیاه‌پوشان می‌شود و در خانه‌ای فرود می‌آید که مجبور است به‌جای تخت شاهانه، جامه‌های گرانبهای خود را روی هم بگذارد و برای خود تختی فراهم کند در مقابل صحنه‌هایی که در بهشت خیالی و در کنار پریان با آن خوابگاه‌های زیبا داشت، همه گویای محنت انسان پس از دوری از محبوب ازلی است. شاه پس از بازگشت از سفر بهشتی‌اش ماجرای خویش را این‌گونه و با این ابیات بیان می‌کند.

کاسمان بین چه ترک‌تازی کرد
با چو من خسروی چه بازی کرد (۱۴۹/۱۳)
از سواد ارم برید مرا
در سواد قلم کشید مرا (۱۴۹/۱۴)
کس نپرسید کان سواد کجاست ؟
بر سر سیمت این سواد چراست ؟ (۱۴۹/۱۵)

این داستان با صحنه‌های رنگارنگی آغاز می‌شود و داستان از زبان بانوی سیاه‌پوشی است که شاهد ماجرا نبوده و کسی که این ماجرا برای او اتفاق افتاده، چند سالی است که از جهان رفته است. همین ترفند قصه‌گویی بر جذابیت و هیجان آن می‌افزاید و حس کنجکاوی خواننده و تماشاگر را بیشتر می‌کند. اولین تصویر از ماجرای داستان از زبان کنیز شاه، صحنه ورود شاه است که:

از قبا و کلاه و پیرهنش
پای تا سر سیاه بود تنش(۱۴۹/۸)

بهرام اینک با هم‌رنگی لباس خویش و لباس شاه داستان، احساس نزدیکی و جانشینی با او خواهد کرد. همه این ترفندها حاصل زیرکی گوینده آن است. با این بیت شاهِ قصه وارد ماجرای سفرش می‌شود:

روزی آمد غریبی از سر راه
کفش و دستار و جامه هر سه سیاه(۱۵۰/۸)

داستان مثل قصه‌های پری‌وارِ کودکان با واژه «روزی روزگاری» آغاز می‌شود. تصویری که این بیت با رنگ‌بندی تاریکش پیش چشم ایجاد می‌کند، باید خبری هولناک و دردآور باشد. شاید این تصویری است که از شیطان ترسیم شده است، زیرا شاه داستان در قصر رنگارنگ خویش در ناز و نعمت بود و میهمان سیاه‌پوش او را با خود به وسوسه دانستن این راز می‌کشاند و از آنجاکه حریص بودن به بازداشته‌ها، از خصایل انسانی است، میهمان افشای این راز را انکار می‌کرد و شاه اصرار؛ تا اینکه سربسته راز را به او می‌نماید؛ یعنی فقط راه را به او نشان می‌دهد که همین ابهام و بی‌خبری بر هیجان و خواهش شاه بیشتر می‌افزاید:

گفت: شهریست در ولایت چین
شهری آراسته چو خلد برین (۱۵۱/۳)
گر به خون گردنم بخواهی سُفت
بیشتر زین سخن نخواهم گفت (۱۵۱/۸)

اگر کارگردانی بخواهد این صحنه را به تصویر درآورد، چه تمهیدی برای صحنه‌پردازی در نظر می‌گیرد؟ با دورشدن از فضای ادبیات، صحنه تاریک و تاریکتر می‌شود و نور صحنه هرچند اندک متوجه صورت میهمان می‌شود شاید با لبخندی بی‌خبر از چهره شاه! سرانجام،

قصه‌گو رفت و قصه ناپیدا
بیم آن بد که من شوم شیدا (۱۵۲/۱۱)

در صحنه بعد، شاه به شهر مدهوشان رسیده است؛ شهری پر از مردمان زیبارو که همه سیاه‌پوش هستند. شرح ماجرا به‌گونه‌ای است که محیط سرد و سنگین و خالی از زن در آن احساس می‌شود. در شخصیت‌پردازی از مرد قصاب جز خوبرویی از او تصویر دیگری ارایه نمی‌شود مگر اینکه با تخیل خود این چهره برای او در ذهن پرداخته شود: مردی نه‌چندان بلند که اثری از لبخند و نگاه کنجکاو و درخشان در چهره‌اش نمایان نیست. فقط زمانی که شاه از او راز سیاه‌پوشی را می‌پرسد، می‌توان او را با این بیت در نظر مجسم کرد:

مرد قصاب کاین سخن بشنید
گوسپندی شد و ز گرگ رمید (۱۵۴/۱۲)

ساعتی ماند چون رمیده دلان
دیده بر هم نهاد چون خجلان (۱۵۴/۱۳)

از جایی که شاه در سبد جای گرفته است، باز نور صحنه به‌دلیل شب‌بودن کم ولی پر از سر وصداست، چون طناب بر گردن شاه بسته شده و او در حال خفگی است. آمدن پرنده نیز همین‌گونه شلوغ و اندکی با دلهره همراه است؛ ولی از صحنه‌ای که شاه پای پرنده را رها می‌کند، هفت رنگ رنگین‌کمان موج می‌زند. تماشاگر می‌تواند چشم‌هایش را تنگ‌تر کند، چون پس از هیجان و تاریکی به محیط پرنوری گام گذاشته است. صحنه نمایش با این توصیفات باید پرنور و خیره‌کننده باشد. شاه پس از رفع خستگی مکانش را این‌گونه توصیف می‌کند ـ چون این ابیات شرح مناظر است باید به‌صورت بدون دیالوگ و با حرکات کنجکاوانه شاه به این‌سو و آن‌سو همراه باشد:

باز کردم نظر به عادت خویش دیدم
آن جای‌گه را پس و پیش(۱۵۸/۹)
روضه‌ای دیدم آسمان زَمیَش
نارسیده غبار آدمیش (۱۵۸/۱۰)
صد هزاران گل شکفته درو
سبزه بیدار و آب خفته درو... (۱۵۸/۱۱)
اِرم آرام دل نهادش نام
خوانده می‌نوش چرخ مینافام... (۱۵۹/۹)
چون شب آرایشی دگرگون ساخت
کُحلی اندوخت، قرمزی انداخت... (۱۶۰/۴)

از این لحظه به بعد، تماشاچی (بهرام) باید کم‌کم شاهد واردشدن پری‌های زیبارو باشد. زیرا هر بیت یک تصویر از ورود آنها را شرح می‌دهد. البته ریزبینی نظامی در این بخش از ابیات، بیشتر متناسب حرکت دوربین سینما است؛ زیرا از روی چهره آنها به‌سوی دست‌ها و از دست‌ها روی مناظر لباس‌ها و رنگ‌ها می‌چرخد ولی در نمایش و تئاتر رنگ‌ها، صداها و حرکات بازیگران به القای این صحنه‌ها کمک بیشتری می‌کند:

دیدم از دور صد هزاران حور
کز من آرام و صابری شد دور (۱۶۰/۹)
هر نگاری به‌سان تازه‌بهار
همه در دست‌ها گرفته نگار(۱۶۰/۱۱)
لب لعلی چو لاله در بستان
لعلشان خون‌بهای خوزستان(۱۶۰/۱۲)

پس از شرح‌های بسیار زیبا از ورود پریان، بازیگر شخص اول زن داستان وارد می شود:

آمد آن بانوی همایون‌بخت
چون عروسان نشست بر سر تخت (۱۶۱/۷)
عالم‌آسوده یکسر از چپ و راست
چون نشست او قیامتی برخاست (۱۶۱/۸)
پسِ یک لحظه چون نشست به جای
برقع از رخ گشود و موزه ز پای (۱۶۱/۹)
تنگ‌چشمی ز تنگ‌چشمی دور
همه سروی ز خاک و او از نور (۱۶۱/۱۲)

این ابیات یادآور چه اسطوره‌ای است؟ حضرت آدم به وجود آمده و قرار است همه فرشتگان به او سجده کنند و او خود از این کرامت که منظور نظر خلقت است بی‌خبر؛ زیرا وقتی بانوی بانوان او را نزد خود می‌خواند، باور نمی‌کند و خود را لایق نمی‌داند:

پیش رفتم ز روی چالاکی
خاک بوسیدمش من خاکی(۱۶۲/۸)
خواستم تا به پای بنشینم
در صف زیر جای بگزینم (۱۶۲/۹)
گفت برخیز جای جای تو نیست
پایه بندگی سزای تو نیست (۱۶۲/۱۰)
خاصه خوبی و آشنا نظری
دست‌پرورد رایض هنری (۱۶۲/۱۲)

دو بیت اول این بخش را از دید یک تماشاگر برانداز کنید. شاه از این دعوت بسیار خرسند است. لبخند را روی صورت او به‌راحتی می‌توان مشاهده کرد. رسم تعظیم را بجا می‌آورد و طبق روال تعارفات ایرانی از صدر مجلس کناره می‌گیرد ولی بانوی داستان از مهربانی دریغ نمی‌کند. همه صحنه‌های پیش از ورود شاه داستان و پس از نشستن در سبد، تاریکی و انتظار وهمناکی را در خود داشت، همراه با بانگی که ناگهان بر صحنه اضافه می‌شود. هنگام خواندن این بیت‌ها حرکت لب‌ها تندتر و پلک‌زدن‌ها کمتر می‌شود

ولی صحنه ورود به بهشت با مکث و درنگی کِش‌دار همراه است و اجازه پلک‌زدن و لبخند به چهره داده می‌شود.

در ادامه کامیابی‌های هر شب که پُر از تصویر نشاط شاه و مهربانی سلیم‌وار پریان است، روزی که تمناهای شاه برای تصاحب شهبانو از حد می‌گذرد، او کاخ را از اغیار خالی و با شاه خلوت می‌کند. این صحنه‌آرایی زمینه چینی برای اخراج از بهشت است ولی شاه از این ماجرا بی‌خبر است. در این تماشا خواننده نیز بی‌خبر و خرسند به‌نظر می‌آید چون تشویشی در واژگان موج نمی‌زند:

خلوتی آن‌چنان و یاری نغز
تابم از دل در اوفتاد به مغز (۱۶۹/۲)
دست بردم چو زلف در کمرش
درکشیدم چو عاشقان به‌برش(۱۶۹/۳)
گفت هان! وقت بی‌قراری نیست
شب شب زینهارخواری نیست...(۱۶۹/۴)
رخ ترا لب ترا و سینه ترا
جز دُری آن دگر خزینه ترا ...(۱۷۶/۸)

ماجراهای پس از این، همه ماجرای نیاز عاشق است و ناز معشوق، التماس دیوانه‌وار شاه و مهربانی و وعده نوازی شهبانو:

چونکه دید او ستیزه‌کاری من
ناشکیبی و بی‌قراری من(۱۷۹/۶)
گفت یک لحظه دیده را دربند
تا گشایم در خزینه قند (۱۷۹/۷)
چون گشادم بر آنچه داری رای
در برم گیر و دیده را بگشای (۱۷۹/۸)
چون یکی لحظه مهلتش دادم
گفت بگشای دیده بگشادم (۱۷۹/۱۰)
چونکه سوی عروس خود دیدم
خویشتن را در آن سبد دیدم (۱۷۹/۱۲)
هیچکس گرد من نه از زن و مرد
مونسم آه گرم و بادی سرد (۱۷۹/۱۳)

این ابیات را تا پیش از بیت آخر می‌توان یک‌نفس پشت سر هم و باشتاب خواند. خوانش بیت آخر خود به خود با افسوس همراه می‌شود. این ابیات تا جایی که شاه دوباره خود را در سبد می‌بیند، آهنگ پشت سر هم و بی درنگی دارد، تا اینکه با ضربه واژه "سبد" احساس می‌شود چیزی به زمین برخورد می‌کند. "آدم" پا به سرای خاکی گذاشته است تا پس از شناخت خود و هستی پیرامونش، به آزمونی دوباره برای دستیابی به معشوق ازلی، خود را بیازماید. رنگ سیاه از اینجا دوباره مانند ابتدای داستان وارد دنیای نمادی و سمبلیکش می‌شود. در سراسر نمایش می‌توان از «تاریک شدن»[۷] صحنه استفاده کرد. تاریکی به نوعی سیاهی داستان را تداعی می‌کند:

کز چنان پخته آرزوی به کام
دور گشتم به آرزویی خام (۱۸۰/۱۴)

اولین پرده از نمایش آفرینش با بیتی از راوی داستان به پایان میرسد:

هفت رنگ است زیر هفت اورنگ
نیست بالاتر از سیاهی رنگ(۱۸۱/۷)

«بیرون رفتن از بهشت کنایه از این است که انسان در اثر خروج از اعتدال فطری دچار درد و رنج می‌گردد. بنابراین، کیفر گناه آن دو از نظر قرآن هبوط و خروج از بهشت است و نتیجه این هبوط، شقاوت و درد و رنج زندگی زمینی است. به‌عبارت دیگر، کیفر گناه آدم دچارشدن به درد و رنج زندگی زمینی است، و یکی از آن رنج‌ها مرگ است. اما مسیحیان مرگ را کیفر اصلی گناه آدم می‌دانند. فرمان‌دادن به آدم که از همه نعمت‌های بهشت بخورد، مثالی برای این است که انسان می‌تواند خوبی‌ها را بشناسد و از همه نعمت‌های پاک این جهان برخوردار گردد. نهی از درخت ممنوع، کنایه از الهام شناخت بدی است و اینکه فطرتاً به زشتی پی ببرد و از آن بپرهیزد. وسوسه و لغزاندن شیطان گویای آن روح ناپاکی است که همراه نفوس بشری است و انگیزه بدکاری را در آدمی نیرو می‌بخشد؛ به‌بیان دیگر، الهام تقوا و خیر در سرشت آدمی قوی‌تر و اصیل‌تر است و از این رو آدمی مرتکب بدی نمی‌شود، مگر با همکاری و وسوسه شیطان. خوردن انسان از درخت ممنوعه نشانه این است که استعداد این را داشته که برخلاف نظم جهانی، که تجلی سنت و امر پروردگار است، عمل کند. این مسئله برای زن و مرد در بیان قرآن یکسان است»(امیر،۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

نظامی از جمله نویسندگان بزرگ ایران و جهان است که با هنرمندی‌اش کلام و تصویر و آوا را در یک مجموعه داستانی درهم‌آمیخته است و با متن سمبلیک و تمثیل‌های ظریف و روانشناختی‌اش از ویژگی‌ها و تجربه‌های انسان سخن به میان می‌آورد. یکی از امتیازهای داستان‌های نظامی فضای شاد و هیجان‌آور آنها است که انسانِ محدود در دنیای واقعی و مادی را با خود به دنیای سراسر شادی، هیجان و رؤیا می‌برد و این ذهنیت را در او ایجاد می‌کند که برای مدت کوتاهی پاهایش را از دنیای خاکی جدا کند. زبان توانای نظامی که ساخت تصویر را در ذهن ایجاد می‌کند، با درون‌مایه چندگانه‌اش که بار آموزشی فراوانی به آن بخشیده است، آزادی عمل مناسبی در اختیار نمایشنامه‌نویسان می‌گذارد. البته این زبان ادبی و پراستعاره مخاطبان محدودی دارد و این امتیاز زبانی به دشواری‌های هنری تبدیل می‌شود و کار انطباق نمایشی را دشوار می‌کند. در عین حال، سبک غنایی این اثر بستری کامل برای پرداخت هرچه بهتر عواطف انسانی فراهم ساخته است. هفت‌پیکر از پالایش روح در تعامل زندگی اجتماعی سخن می‌گوید، نیازی که هرروز جای خالی آن بیشتر احساس می‌شود. در جامعه امروزی که انسان هرروز شاهد دورشدن و کمرنگ‌شدن عواطف است، مرور و ظهور دوباره اندیشه‌های اخلاقی و عرفان شرقی، به‌عبارتی دیگر خودنگری و خودیابی دوباره به اشکال گوناگون و پرمخاطب‌ترِ هنری که فراتر از حیطه زبانی‌اند، شناختی متفاوت به نسل‌های امروز می‌دهد. زبان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده تئاتر است که حتی با حذف آن، منظور نظر اثر هنری انتقال می‌یابد؛ پس هنرمندان ایرانی نباید برای جلب تماشاگران غیر ایرانی ترسی به خود راه دهند. نظامی زبان دیداری را به کلام تبدیل کرده است؛ حال نوبت هنرمندان ایرانی است که دوباره این ترجمه را به زبان اصلی‌اش برگردانند.

پی‌نوشت

1- Suspense
2- Caudwell
3- Emotion
4- Theater
5- Theateron
6- Thea
7- Fade out

منابع

- افشارنیا، مهران (۱۳۸۵). *بررسی و ساختار و فرم یک نگار هندسی*. مجله فرهنگ و هنر. پاییز (۶۹)، ۱۱۶-۱۲۶.
- اسلین، مارتین (۱۳۷۴). *نماد و نمایش*. ترجمه جلال ستاری. چاپ اول. تهران: توس.
- احمد نژاد، کامل (۱۳۶۹). *تحلیل آثار نظامی گنجوی*. تهران: شرکت چاپ و انتشارات علمی- ۸۲۶ ص.
- امین، احمد؛ میرزانیا، منصور؛ افخمی خیرآبادی، محمدعلی(۱۳۸۵). *برون از پرده؛ جستاری در تصاویر بر ساخته نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج*. فصلنامه پژوهش‌های ادبی، زمستان (۱۴)، ۹-۳۰.
- بری، مایکل (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*. ترجمه جلال علوی‌نیا. تهران: نی.
- تامسون، جرج (۱۳۵۶). *خاستگاه زبان، اندیشه و شعر*. ترجمه جلال علوی‌نیا. تهران: آرمان.

- ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸). *بررسی تطبیقی بومی رنگ‌ها در ایران با علم روان شناسی رنگ*. کتاب ماه ادبیات، بهمن (۳۴)، ۳۶-۴۱.
- تولستوی، لئون (۱۳۴۵). هنر چیست؟. ترجمه کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر.
چرشینفسکی، روژه (۱۳۵۷). *رابطه هنر با واقعیت از دیدگاه زیبایی شناسی*. ترجمه مجید امین موید. تهران: رز.
- چلکوفسکی، پیتر(۱۳۷۰). *آیا اپرای توراندوت پوچینی بر اساس کوشک سرخ هفت پیکرنظامی است؟*. ایران شناسی. زمستان (۱۲) ۷۱۴-۷۲۲.
- چلکوفسکی، پیتر(۱۳۶۸). *نظامی: نمایشنامه نویس چیره دست*. نشردانش. آذر و دی (۵۵) ۱۶-۲۶.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۸). *آرمانشهر زیبایی (گفتارهایی در شیوه بیان نظامی)*. تهران: علم و دانش.
- حیاتی، زهرا(۱۳۸۵). *ظرفیت‌های تصویری «شاه سیاه پوشان» از دیدگاه شگردهای سینمایی*. فصلنامه ی پژوهش‌های ادبی. بهار (۱۱) ۵۵-۸۰.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). *پیرگنجه درجستجوی ناکجا آباد*. تهران: سخن.
- شاهین، شهناز (۱۳۸۳). *بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبیات و آیین ملت‌ها*. نشریه هنر های زیبا. تابستان (۱۸) ۹۹-۱۰۸.
- طباطبایی، سید مهدی (۱۳۸۸). *هنرشاعری یا شاعر هنری. پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی*. تابستان (۴۰) ۶۴-۷۸.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸). *ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه*. تهران: نشر کتاب فردا.
- پورملکشاه، احمد؛ پورشبانان، علیرضا (۱۳۸۸). *وجوه اقتباسی و نمایشی هفت پیکر نظامی*. بهار ادب. تابستان (۲) ۸-۲۴.
- فخرشفایی، ناهید(۱۳۸۵). *شرکت کننده یا تماشاگر: بیننده در گذر زمان*. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان. زمستان (۲۰) ۱۵-۴۷ .
- کروچه، بندتو(۱۳۵۰). *کلیات زیبایی شناسی*. ترجمه فواد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گارودی، روژه(۱۳۷۹). *رقص و زندگی، با پیش گفتاری از موریس بژار*. ترجمه: افضل وثوقی، (۱).
- نظامی، الیاس بن یوسف (۵۳۰-۶۱۴ ق). *هفت پیکر*، مصحح وحید دستگردی. به کوشش سعیدحمیدیان، تهران: قطره.
- هنرور، افسانه(۱۳۸۰). کارگردان وگزینش نشانه‌ها در تئاتر مجله هنرهای زیبا. زمستان (۱۰) ۵۸-۸۱ .
- یاوری، حورا (۱۳۸۶). *روانکاوی و ادبیات*، تهران: سخن.
- نصیری، مهدی. *اقتباس از ادبیات فارسی برای تئاتر*. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۹/۹/۹
www.chahar-su,persian blog.ir/tag

سایر منابع

- *نگاهی به آفرینش زن با توجه به داستان آدم و حوا در قرآن*. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۹۰/۲/۹
www.maghaleshz.persianblog.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۶/۱۳

برنامه‌ریزی توسعه مجدد بافت ناکارآمد ناحیه ۵ منطقه ۸ اصفهان با استفاده از روش AIDA

کبریا صداقت رستمی* رسول بیدرام** جعفر ملاذ ***

چکیده

امروزه با توجه به کمیاب بودن زمین شهری، توسعه مجدد اراضی شهری اهمیت ویژه‌ای دارد. بنابراین، با توجه به اهمیت دست‌یابی به توسعه درونی در شهرها لازم است بافت‌های ناکارآمد شهری شناسایی شود و اقدامات لازم برای استفاده مجدد از آنها صورت گیرد. از جمله بافت‌های ناکارآمد موجود در شهر اصفهان، ناحیه ۵ از منطقه ۸ اصفهان است که با توجه به در برداشتن بافت فرسوده، بخش‌هایی از اسکان غیر رسمی، وسعت زیاد اراضی بایر و اراضی کشاورزی کم‌بازده و پاره‌ای دیگر از شرایط کالبدی و زیست‌محیطی نیازمند برنامه‌ریزی جدید است.

هدف اصلی در این مقاله، ارایه راهکارهایی در جهت بهبود شرایط بافت ناکارآمد ناحیه ۵ از منطقه ۸ با بهره‌گیری از امکانات و پتانسیل‌های موجود در محدوده مطالعاتی است. سؤال اصلی آن است که چگونه می‌توان شرایط ناکارآمدی را از ناحیه مورد مطالعه زدود؟ در این راستا، برای ارایه راهکارهای مناسب، انتخاب بهترین راه‌حل و ارایه پروژه‌هایی در زمینه‌های مختلف و هم‌سو با اهداف تعیین‌شده از روش AIDA استفاده شده است. نتیجه آنکه با ارایه راهکارهایی در زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، کالبدی، زیست‌محیطی، حمل‌ونقل، نظام عملکردی و توزیع خدمات و مدیریت شهری می‌توان وضعیت این ناحیه را بهبود بخشید.

کلیدواژه‌ها: توسعه مجدد، بافت ناکارآمد، منطقه ۸ اصفهان، روش AIDA

* کارشناسی ارشد شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). kebria_sedaghat@yahoo.com
** استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اصفهان.
*** مربی دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

ناحیه ۵ از منطقه ۸ اصفهان در شمال این شهر واقع شده است. جایی که روزگاری فقط به اراضی کشاورزی اختصاص داشت ولی با گذشت زمان و کشیده شدن توسعه شهری به سمت شمال و درون اراضی کشاورزی، این قسمت از شهر نیز به زیر ساخت‌وساز رفته است. متأسفانه در بیشتر موارد، این ساخت و سازها غیر قانونی و بسیاری از خانه‌ها فاقد سند رسمی و پروانه ساختمانی هستند.

در ادامه می‌کوشیم با توجه به شرایط موجود در محدوده مورد مطالعه و با استناد به امکانات و محدودیت‌های محیط به برنامه‌ریزی بپردازیم. این برنامه‌ریزی باید در راستای نیل به اهداف، استفاده از امکانات موجود همراه با پیش‌بینی‌های مناسب و مرتبط با واقعیت‌های محیط باشد. مهم‌ترین و اولین گام در برنامه‌ریزی، تعیین اهداف برای آینده است. سپس در تحقق اهدافی که در برنامه‌ریزی مورد توجه قرار دارد، راه‌حل‌های گوناگونی مطرح می‌شود که باید از بین آنها بهترین راه‌حل را برگزید. در این مقاله، پس از تعیین اهداف آتی برنامه، با استفاده از روش AIDA راه‌حل بهینه برای دست‌یابی به اهداف انتخاب می‌شود.

روش تحقیق

روش تحقیق مورد استفاده در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است. ابتدا به معرفی ناحیه مورد نظر می‌پردازیم و پس از تحلیل و بررسی وضع موجود، مسائل و مشکلات، امکانات و پتانسیل‌های موجود در محدوده را شناسایی می کنیم. در انتها با استفاده از روش AIDA، پیشنهاداتی برای رفع شرایط ناکارآمد محدوده مورد مطالعه ارایه می‌دهیم.

پیشینه تحقیق

در ایران طرح هایی در زمینه بافت های فرسوده و سکونتگاه‌های غیر رسمی که بخشی از بافت‌های ناکارآمد شهری هستند، تهیه و شاخص‌هایی برای شناسایی این‌گونه بافت‌ها تدوین شده است ولی سایر انواع بافت‌های ناکارآمد شهری تاکنون مد نظر قرار نگرفته‌اند. بافت‌هایی که مانند نمونه مورد مطالعه در این مقاله نه فقط فرسوده است و نه سکونتگاه غیر رسمی بلکه بافتی است با ویژگی های متفاوت که آن را به بافتی ناکارآمد تبدیل کرده است ولی در شهرهای مختلف جهان به‌ویژه در کشورهای کانادا و آمریکا طرح‌های توسعه مجدد به‌کرات تهیه شده که در ادامه، سه نمونه از مطالعات صورت‌گرفته ارایه می‌شود:

– طرح توسعه مجدد جایانگ‌وو (منطقه‌ای مسکونی در مرکز شهر هانوی در کشور ویتنام)[1]: این پروژه در سال ۲۰۰۷ با هدف توسعه طرح پیشنهادی ارایه‌شده از سوی مؤسسه تحقیقات معماری برای توسعه مجدد جایانگ‌وو تهیه شد. از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های این محدوده می‌توان به چهار مورد اشاره کرد: آلودگی زیاد هوا و آلودگی صوتی، شرایط نامناسب ساختمان‌ها برای زندگی، کیفیت پایین پیاده‌روها و خیابان ها و تعداد کم فضاهای باز و کوچک‌بودن آنها. همچنین، مهم‌ترین نتایج حاصل از این طرح عبارت‌اند از: حفظ و تقویت امکانات و پتانسیل‌های موجود، ایجاد محوطه مسکونی متنوع از نظر فرم و عملکرد و ایجاد مکان‌هایی برای تفریح، فعالیت‌های ورزشی، زمین بازی کودکان و پارکینگ (Blekinge Institute of Technology, 2007).

– طرح توسعه مجدد جنوب شرقی فالس کریک (زمینه‌ای صنعتی سابق در لبه جنوبی مرکز شهر ونکوور)[2]: این پروژه در سال ۱۹۹۹، با چشم‌انداز تبدیل محدوده به جامعه‌ای که برای برقراری تعادل در بالاترین سطح ممکن از عدالت اجتماعی، سلامت اکولوژیکی و پیشرفت اقتصادی طراحی‌شده، تهیه شده است. از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های این محدوده می‌توان به سه مورد اشاره کرد: محدوده ای با مساحت تقریبی ۳۶ هکتار از زمینه ای صنعتی سابق، مالکیت دولتی در بیشتر زمینه‌ای واقع در محدوده مورد مطالعه و استاندارد کیفیت زندگی پایین. همچنین، مهم ترین نتایج حاصل از این طرح عبارت‌اند از: افزایش تنوع گونه‌های خانه‌ها در کل محدوده از نظر شکل، اندازه، قیمت و ...، فراهم کردن تجهیزات فعالیت جمعی برای جوانان، فعالیت های فرهنگی و فرصت های اقتصادی، بالابردن استاندارد کیفیت زندگی و فراهم‌کردن تمامی خدمات و تجهیزات برای همه گروه های سنی (Philadelphia City Planning Commission, 2002).

– طرح توسعه مجدد امریت‌سر (واقع در شهر پنجاب در کشور هند)[3]: طرح توسعه مجدد امریت‌سر در سال ۱۹۸۸ با هدف سامان‌دهی اوضاع شهر پس از طی فراز و نشیب‌های بسیار در طول سال‌های متوالی تهیه شد ولی موفق نبود. از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های این محدوده می‌توان به دو مورد اشاره کرد: اولین شهر ایالت پنجاب از نظر تعداد طرح توسعه مجدد و شرایط خاص محیطی به‌دلیل تجربه فراز و نشیب‌های بسیار در طول تاریخ. همچنین، مهم‌ترین علل ناموفق بودن این طرح عبارت‌اند از: درنظرگرفتن نواحی آسیب‌دیده در آشوب‌های سال ۱۹۴۷ توأم با نواحی دیگری که در آشوب‌های آن سال آسیب ندیده‌اند، فقدان درک کامل از روش‌های

اساسی طرح توسعه مجدد و درنظرگرفتن مفهوم آن برای تخلیه و سپس تخریب، عدم جمع‌آوری اطلاعات در زمینه تعداد افراد متأثر از طرح، جابجایی آنها، تعیین ساختمان‌های نیازمند ترمیم، نوسازی و درنظرگرفتن تعریض خیابان‌ها با عنوان توسعه مجدد به‌عنوان هدف اصلی (Ramdas, 2005).

مبانی نظری

رویکردهای مداخله در بافت‌های شهری

به‌طورکلی سه دوره سیاست‌گذاری در زمینه مداخله در بافت‌های شهری وجود دارد:

دوره اول: دوره بولدوزر (دوره پاک سازی و قلع وقمع ساخت‌وسازها ـ تاقبل از دهه ۱۹۶۰ میلادی)

تأکید اصلی این دوره بر ویژگی‌های کالبدی و محیط مصنوع بوده است (Carmon, 1999: 3). در این دوره، نیاز به زمین برای تأمین مسکن در شهرها افزایش یافت و فرسودگی کالبدی در مرکز شهر رخ نمود (Kobel, 1996: 6). در بسیاری از شهرهای بزرگ دنیای غرب، پروژه های بسیار زیبایی در مناطق محروم و زاغه‌نشین پاک‌سازی شده ساخته شد ولی از آنجایی که هزینه‌های اجتماعی و اقتصادی سیاست‌های تخریب و جایگزینی بسیار بالا بود، این راهکار در بیشتر مکان‌هایی که اجرا شد، محکوم و نامناسب شناخته شد (Carmon, 1999: 4).

دوره دوم: باززنده‌سازی محلات (دهه ۱۹۷۰ میلادی)

در این دوره، راهکارهایی با تأکید بر مسائل اجتماعی و با تأثیر از انتقادهای شدید به راهکار بولدوزری و به‌منظور کمک به نواحی فرسوده مطرح شد. زمینه این دیدگاه رشد اقتصاد عمومی جامعه بوده است. در این دوره، اگرچه بخش خصوصی نیازهای مسکن طبقه متوسط را برآورده کرده بود، هسته‌های مرکزی شهر همچنان به‌سوی فرسودگی پیش می‌رفت. بنابراین، توصیه‌هایی شامل بالابردن سهم بخش خصوصی در نوسازی شهری به‌منظور جلوگیری از گسترش زاغه ها و مناطق فرسوده با تأکید بر بهبود ساختارهای موجود، بالابردن میزان مسئولیت شهروندان در برخورد با مسائل مربوط به فرسودگی‌های شهری و توسعه درونی شهر از سوی بخش خصوصی و تأمین مسکن ارزان‌قیمت برای خانوارهایی که به‌دلیل فعالیت‌های مرمت شهری و توسعه مجدد جابه‌جا می‌شوند، ارایه شد (Kobel, 1996: 9).

دوره سوم: باززنده‌سازی در مراکز شهری

در طول دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، با وجود رکود اقتصادی در دنیا فرایندهای خودبه‌خودی زیادی از باززنده‌سازی در شهرهای بزرگ کشورهای توسعه یافته آغاز شد. قیمت پایین زمین در مرکز شهرها موجب جذب پیمانکاران و طرح راهکارهایی با تأکید بر توسعه اقتصادی شد. تئوری اصالت‌بخشی (از اولین نشانه‌های باززنده‌سازی) در محلات مرکزی شهر رخ داد که انتقادات بسیاری در پی‌داشت و مهم‌ترین اثر آن بحث جابه‌جایی جمعیت بود. در این راستا، تلاش مسئولان شهری بر این بود که با وضع قوانین مناسب، معافیت‌های مالیاتی، اعطای وام و بهبود دسترسی‌ها و سایر خدمات در مناطقی که این فرایند در آنها آغاز شده بود، جمعیت را تشویق به بازگشت به شهر کنند. عامل مهم دیگر در نسل سوم، مشارکت عمومی ـ خصوصی در پروژه‌های اقتصادی است. این پروژه‌ها اغلب در قلب شهر متمرکز شده است و شامل مراکز بزرگ خرید، مرکز همایش‌ها، هتل‌ها و گاهی خانه‌سازی‌ها می‌شود.

در همه بررسی‌ها، هدف اصلی یافتن راه‌حل‌هایی برای ارتقای هم‌بستگی بین طبقات اجتماعی پایین و اقشار بالاتر اجتماعی، دست‌یابی به رشد اقتصاد بومی همراه با افزایش تساوی اجتماعی و برقراری مشارکت موفق بین آنهاست. در هر دوره‌ای با توجه به مشکلات و مسائل موجود در شهرها راه‌حلی با سیاست خاص در نظر گرفته شده است. توسعه مجدد شهری در دهه آخر قرن بیستم با هدف بازگرداندن حیات فضاهای شهری به شهر و جلوگیری از درحاشیه‌ماندن آنها به‌طور جدی مطرح شد که در این راه رویکردهای گذشته بخشی از راهبردهای اجرایی شناخته شده و مورد استفاده قرار گرفته است (Carmon, 1999: 12-22).

بافت ناکارآمد

بافت ناکارآمد یعنی محوطه‌ای که به‌علت ویرانی، برنامه‌ریزی ناقص و معیوب، تسهیلات ناکافی یا نامناسب، وجود کاربری‌های آسیب‌رسان، وجود ساختارهای غیر ایمن یا ترکیبی از این عوامل برای ایمنی، سلامت یا رفاه جامعه زیان آور است (Oregon Constitution, 2009). تعیین اینکه یک محدوده ناکارآمد است یا نه، نتیجه‌ای ترکیبی است قابل استناد به وجود عوامل گوناگون فیزیکی، زیست‌محیطی، اجتماعی و اقتصادی. درنتیجه، ناکارآمدی به‌دلیل شرایط

متعددی پدید می‌آید که در ترکیب باهم روند زوال محدوده را تسریع می‌کنند (Ware, 2007: 111). در محدوده‌ای که شرایط ناکارآمدی چشم‌گیر است، مجموعه‌ای از مشکلات اجتماعی، اقتصادی و کالبدی وجود دارد و انتظار نمی‌رود که با فعالیت‌های دولت یا مؤسسات خصوصی یا هر دو و بدون طرح توسعه مجدد، مشکلات کم شود یا شرایط تغییر کند (California Health and Safety Code Sections, 2005).

طرح توسعه مجدد

طرح های توسعه مجدد ناحیه، طرح هایی ویژه برای شرایط خاص هستند که به‌دلیل نیاز محله‌ها به استفاده از فرصت‌های رقابتی یکدیگر، بهبود تسهیلات عمومی یا ایجاد الگوی جدید طراحی به اجرا درمی‌آیند (انجمن شهرسازی آمریکا،۱۳۸۶:۸۹). طرح‌های توسعه مجدد همچنین به‌دنبال احیای مشوق‌های سرمایه‌گذاری مجدد در نواحی فرسوده و متروک شهری‌اند و استفاده مجدد از ناحیه هایی که وضعیت خاص و حاد محیطی داشته باشند، در سطح محلی مد نظر قرار می‌دهند (همان: ۸۸).

ویژگی‌های طرح‌های توسعه مجدد

- توجه به تحقق‌پذیری طرح از ابتدای مطالعات؛
- درنظرگرفتن ابعاد مختلف اجتماعی، اقتصادی، زیست محیطی و کالبدی (Municipal of Alberta, 2000)؛
- قابلیت استفاده در گونه‌های مختلفی از بافت‌ها، از جمله نواحی صنعتی متروکه، نواحی تجاری دچار رکود، بافت‌های فرسوده، زاغه‌ها، زمینه‌ای قهوه‌ای[۵-۴] و... (انجمن شهرسازی آمریکا، ۱۳۸۶: ۸۹).
- بهره‌گیری از سایر رویکردهای مطرح در گذشته در مواقع نیاز.
- مد نظر قراردادن آن دسته از نواحی شهری که قبلاً توسعه یافته و اکنون از چرخه توسعه متصل به شهر خارج شده‌اند.
- توسعه درونی بافت ها با استفاده از پتانسیل های درونی و بدون بهره‌گیری از عوامل بیرونی (Municipal of Alberta, 2000).
- تلاش برای احیای مشوق های سرمایه گذاری در نواحی متروکه و توسعه‌نیافته‌ی شهری (انجمن شهرسازی آمریکا ۱۳۸۶: ۸۸).

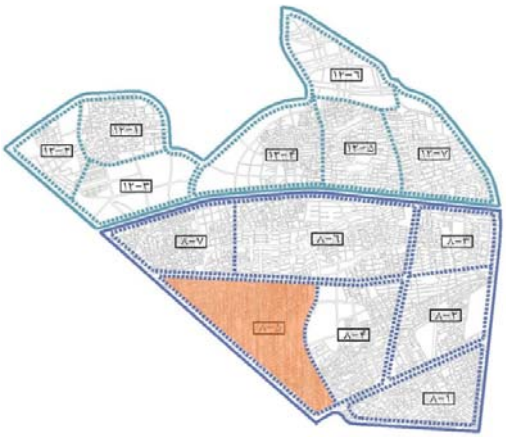
بررسی شرایط موجود ناحیه

ناحیه ۵ با جمعیتی بالغ بر ۳۶۲۴۰ نفر در غرب منطقه ۸ در شمال شهر اصفهان واقع شده است. نرخ رشد در این محدوده ۳/۹ است و از کل جمعیت فعال این منطقه، ۹۱/۴ درصد را افراد شاغل تشکیل می‌دهند ولی به‌طورکلی، از نظر اقتصادی بیشتر ساکنان این ناحیه خانواده‌های کم درآمد هستند. به لحاظ کالبدی، ۹۳/۳ درصد از پلاک‌ها یک و دوطبقه، ۵۴/۹ درصد واجد ارزش نگهداری بانما و ۴۱/۲ درصد واجد ارزش نگهداری بدون نما هستند.

همچنین، یک نهر و چهار مادی از این ناحیه عبور می‌کنند ولی به‌لحاظ زیست‌محیطی نه‌تنها این مادی‌ها پر از آلودگی ناشی از زباله هستند، بلکه ناحیه با آلودگی هوا (به‌دلیل وجود کارگاه‌ها و کارخانه‌ها در نزدیکی محدوده و در مسیر باد غالب) و آلودگی خاک (به‌دلیل سموم دفع آفات) نیز مواجه است.

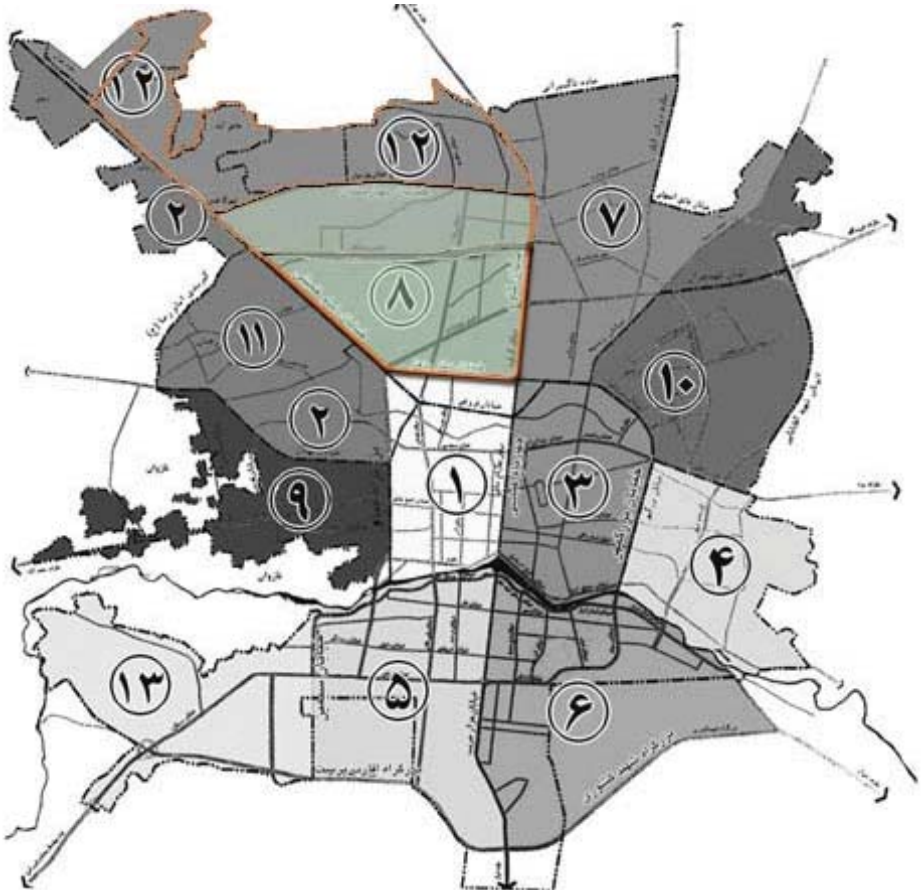
از جمله مسائل و مشکلات اساسی ناحیه مطالعاتی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- آهنگ سریع رشد جمعیت در محدوده مورد مطالعه؛
۲- فقدان مدیریت یکپارچه.
۳-کمبود منابع شهرداری منطقه (مالی، نیروی انسانی و...) برای پیشبرد پروژه‌های طراحی و توسعه شهری.
۴- روند صعودی جذب خانواده های کم درآمد و اقشار متوسط شهری در این ناحیه و اراضی مهاجرپذیر.
۵- درآمد کم یا متوسط خانواده‌ها.
۶- حمل‌ونقل عمومی ناکافی و ناکارآمد و عدم رعایت سلسله‌مراتب شبکه ارتباطی در محدوده.
۷- روند رو به ازدیاد زوال و فرسودگی در محدوده مورد مطالعه به‌علت توان کم اقتصادی ساکنان.



نقشه ۱. جانمایی منطقه ۸ در اصفهان
(مأخذ: مهندسان مشاور شهر و خانه، ۱۳۸۹)

نقشه ۲. جانمایی ناحیه ۵ در منطقه ۸



(مأخذ: مهندسان مشاور شهر و خانه، ۱۳۸۹)

۸- وجود اغتشاشاتی در وضعیت مالکیت اراضی در محدوده‌های «فردوان» (به‌علت درصد بالای اراضی موقوفی) و «پرتمان» (به‌علت درصد بالای خرده‌مالکی‌ها).
۹- امکان تفکیک قطعات بزرگ به قطعات ریزدانه و خطر تسریع در ساخت و ساز بی‌رویه.
۱۰- خطر توسعه ناهماهنگ با طرح بازنگری در طرح تفصیلی منطقه.
۱۱- فشار نیازهای محله‌ها بر مراکز خدماتی شهر به علت کمبود مراکز خدماتی قوی در محدوده و منطقه.
۱۲- توزیع نامتعادل خدمات در سطح ناحیه مورد مطالعه.
۱۳- وسعت زیاد کاربری‌های صنعتی، کارگاهی و حمل‌ونقل.
۱۴- ترافیک بالای سواره در مسیرهای داخل محدوده و خیابان‌های اطراف.
۱۵- وجود آلودگی‌های زیست‌محیطی (آب، هوا، زباله و آلودگی صوتی).

امکانات و پتانسیل‌های ناحیه مطالعاتی.
۱- تلاش سازمان‌ها و ارگان‌های مسئول برای مهار توسعه ناموزون و غیر اصولی و افت و زوال ناحیه مورد مطالعه.
۲- استفاده از مشارکت ساکنان و سازندگان مسکن به‌ویژه در محلات با هسته روستایی به‌دلیل بومی‌بودن بیش‌تر اهالی.
۳-ایجاد فعالیتهای اقتصادی مرتبط با پارک بزرگ «پرتمان».
۴- انتفاع بخش عمومی از قیمت پایین زمین برای تأمین نیازهای طرح.
۵- تسهیل سرمایه‌گذاری به‌علت وجود اراضی بایر وسیع در محدوده طرح.
۶- تبدیل محور مادی‌ها به محورهای مجهز شهری.
۷- استفاده از پتانسیل‌هایی برای تجمیع و تفکیک با مساحت‌های بیشتر و تراکم بالاتر درون بافت.
۸- مشارکت در ایفای نقش خدماتی منطقه‌ای به‌علت وجود خدمات منطقه‌ای، مرکز پیشنهادی ناحیه در طرح

بالادست و هم‌جواری با پارک بزرگ «پرتمان» و مرکز پیشنهادی حوزه شمال.

۹- ایجاد صندوق توسعه (اختصاص عوارض زمینه‌ای این بخش به صندوق توسعه و هزینه آن در خود محدوده در راستای تأمین کاربری‌های شناور با درصدهای معیّن).

برنامه‌ریزی با استفاده از روش رهیافت انتخاب استراتژیک

در این مرحله، در جدول ۱ اهداف و رهنمودهای برنامه‌ریزی مشخص می‌شود و در پی آن استراتژی‌ها و عرصه‌های سیاست‌گذاری در جدول۲ آورده شده است.

جدول ۱. تعیین اهداف و رهنمودهای برنامه‌ریزی ناحیه ۵-۸

زمینه کلی مسئله‌ها	تشریح مسئله‌ها		ریشه‌یابی مسئله‌ها	رهنمودهای برنامه‌ریزی
اجتماعی و جمعیتی	آهنگ رشد سریع جمعیت در محدوده مورد مطالعه	رشد جمعیت	عدم فرهنگ‌سازی در زمینه کنترل جمعیت و تنظیم خانواده	فرهنگ‌سازی در جهت کنترل جمعیت و تنظیم خانواده
			بالابودن نرخ زادوولد	اعمال سیاست‌های کنترل زادوولد
			بالابودن امید به زندگی و کاهش میزان مرگ‌ومیر	–
		مهاجرت	وجود جاذبه‌های جمعیت مانند ارزش پایین زمین و فرصت‌های شغلی	ایجاد تعادل بین جاذبه‌های روستا و شهر اعمال سیاست‌هایی برای بالا بردن ارزش زمین
مدیریتی	فقدان مدیریت یکپارچه		نبود سیاست‌های کلان در راستای مدیریت واحد	تسهیل در اجرای ماده ۱۲۲ قانون برنامه سوم توسعه کشور
	کمبود منابع شهرداری منطقه (مالی، نیروی انسانی متخصص و...) برای پاسخ‌دهی به نیازهای طراحی و توسعه‌ی شهری		بی‌اعتمادی مردم به عملکرد شهرداری	شفاف‌سازی عملکرد شهرداری و سازمان‌های وابسته برای ساکنان در جهت جلب اعتماد آنها
			عدم دریافت درست عوارض حق مشرفیت پس از اجرای طرح‌ها	ایجاد صندوقی برای ذخیره عوارض حق مشرفیت و پرداخت خسارت‌های ناشی از اجرای طرح‌ها
			عدم به‌کارگیری افراد متخصص کافی در بخش‌های مختلف شهرداری	به‌کارگیری نیروهای متخصص در زمینه‌های مرتبط با تخصص افراد
اقتصادی	کمبود منابع شهرداری منطقه (مالی، نیروی انسانی متخصص و...) برای پاسخ‌دهی به نیازهای شهری		عدم پرداخت عوارض از سوی ساکنان	اطلاع‌رسانی در خصوص نحوه هزینه عوارض اخذ شده در جهت بالا بردن اعتماد مردم برای پرداخت عوارض
			نبود فعالیت‌ها و طرح‌های درآمدزا برای شهرداری منطقه در سطح منطقه	برنامه‌ریزی در راستای اجرای طرح‌های اقتصادی مشارکتی در سطح منطقه
	درآمد کم یا متوسط رو به پایین خانوارها		نبود شغل‌های سیار در محدوده مطالعاتی	ایجاد فرصت‌هایی برای جذب مشارکت بخش خصوصی برای ایجاد فرصت‌های شغلی جدید
			اشتغال شاغلان محدوده در شغل‌های سطح پایین یا متوسط رو به پایین	بالابردن سطح تخصص شاغلان محدوده از طریق ایجاد امکانات آموزشی
	روند صعودی جذب خانوارهای کم‌درآمد و اقشار متوسط شهری در محدوده‌ی ناحیه به علت ویژگی مهاجرپذیری ارزانی		پایین‌بودن قیمت زمین	اعمال سیاست‌های توسعه‌ای از کنار بالارفتن قیمت زمین
			وجود جاذبه‌های شغلی در اطراف محدوده	ایجاد فرصت‌های شغلی جدید داخل یا در نزدیکی محدوده منطقه متناسب با جمعیت پیشنهادی طرح
			امکان ایجاد ساخت و سازهای پرسود جدید	نظارت بر روند ساخت‌وسازها در آینده اعمال قوانین مرتبط برای ساکنان ساختمان‌های پرسود مجهول
			وجود زمین‌های ارزیابانه‌ای و فاقد سند	تعیین وضعیت مالکیت اراضی با همکاری سازمان ثبت اسناد

ادامه جدول ۱

زمینه کلی مسئله‌ها	تشریح مسئله‌ها	ریشه‌یابی مسئله‌ها	رهنمودهای برنامه‌ریزی
کالبدی و توزیع خدمات	روند رو به ازدیاد زوال و فرسودگی در محدوده مورد مطالعه به‌علت توان کم اقتصادی ساکنان	غیر استانداردبودن ساخت و سازها	نظارت جدی‌تر بر روند ساخت‌وسازها در مراحل مختلف ساخت برخورد اصولی با متخلفان از موارد مربوط به استانداردسازی و ایمنی ساختمان‌ها فرهنگ‌سازی و تشویق مالکان به ایجاد ساختمان هایی در حد استاندارد
		توان اقتصادی پایین ساکنان	رسیدگی به بافت فرسوده شناسایی شده از سوی سازمان بهسازی و نوسازی اعطای وام‌ها و کمک‌های دولتی به مالکان برای مقاوم‌سازی ساختمان‌ها بالابردن سطح درآمد خانوارها
		فاقد سند بودن برخی اراضی و درنتیجه ترغیب به ساخت و سازهای غیر قانونی و غیر استاندارد	اعمال قوانین مرتبط در جهت سنددارشدن املاک جلوگیری از هرگونه ساخت‌وساز در زمین‌های فاقد سند رسمی
		ساخت‌وساز توسط افراد غیر متخصص	جلوگیری از ساخت ساختمان‌ها توسط افراد غیر حرفه‌ای تشکیل گروهی از افراد متخصص و یا حرفه‌ای برای راهنمایی مالکان در امر ساخت و ساز
کالبدی و توزیع خدمات	وجود اغتشاشاتی در وضعیت مالکیت اراضی در محدوده‌های فردوان و پرتمان	درصد بالای اراضی موقوفی در محدوده فردوان	اعمال سیاست‌هایی برای همکاری دوجانبه شهرداری و آستان قدس رضوی در جهت حل مشکل مالکیتی محدوده
		مشخص نبودن رسمی مالکیت ها در برخی اراضی پرتمان	ارائه راهکارهایی در جهت سنددارکردن اراضی
		وجود خرده مالکی در اراضی کشاورزی پرتمان	سنددارکردن اراضی قول‌نامه‌ای اعمال سیاست‌هایی برای تشویق خردەمالک‌ها به پیروی از قوانین و مقررات شهرداری
	خطر توسعه ناهماهنگ با طرح بازنگری در طرح تفصیلی منطقه	عدم توجه به طرح‌های تهیه‌شده برای ناحیه و منطقه	ابلاغ طرح‌های تهیه‌شده به شهرداری منطقه از سوی شهرداری مرکزی و نظارت بر اجرای طرح‌ها
		عدم نظارت بر ساخت‌وسازها در هنگام تهیه طرح‌ها	کنترل ساخت‌وسازها در اراضی که طرح در حال تهیه است
		اقدامات شهرداری بدون مشورت جدی با متولیان تهیه طرح هنگام تهیه طرح‌ها	ارتباط پیوسته شهرداری با متولیان تهیه طرح‌ها برای جلوگیری از به وجوداوردن تناقض در تصمیمات شهرداری و طرح تهیه‌شده
	امکان تفکیک قطعات بزرگ به قطعات ریزدانه و خطر تسریع در ساخت‌وساز بی‌رویه	مشخص‌نبودن برخی مالکیت‌ها در اراضی کشاورزی	مشخص کردن وضعیت مالکیت اراضی با همکاری ارگان‌های ذی‌ربط
		مشاع بودن برخی اراضی	تعیین وضعیت مالکیت اراضی با همکاری ارگان‌های ذی‌ربط
		وجود تصرفات عدوانی در محدوده اراضی کشاورزی و غیر کشاورزی	تعیین تکلیف وضعیت مالکیت از طریق ارگان‌ها و نهادهای مربوطه
	فشار نیازهای محله‌ها بر مراکز خدماتی شهر به‌علت نبود مراکز خدماتی قوی در محدوده و منطقه	نبود یا کمبود خدمات مورد نیاز ساکنان در سطح محلات و ناحیه مورد مطالعه	تأمین سرانه خدمات در سطح محله و ناحیه
		وجود جاذبه‌هایی در مراکز خدمات رسانی سایر مناطق و نبود آنها در سطح منطقه مورد مطالعه	ایجاد مرکز منطقه قوی با خدمات مورد نیاز ایجاد مرکز محله و مرکز ناحیه با خدمات مورد نیاز
		عدم وجود تعادل بین خدمات وتسهیلات شهری و جمعیت ساکن در محدوده	تأمین سرانه خدمات در سطح محله و ناحیه و منطقه
	توزیع نامتعادل خدمات در سطح ناحیه مورد مطالعه	پایین‌بودن سرانه خدمات درمحدوده	تأمین سرانه خدمات در سطح محله و ناحیه
		بی‌توجهی به شعاع عملکردی هریک از خدمات هنگام جانمایی آنها	رعایت شعاع دسترسی کاربری‌ها توجه به جمعیت تحت پوشش هر کاربری

ادامه جدول ۱

زمینه کلی مسئله‌ها	تشریح مسئله‌ها	ریشه‌یابی مسئله‌ها	رهنمودهای برنامه‌ریزی
کالبدی و توزیع خدمات	وسعت زیاد کاربری‌های صنعتی، کارگاهی و حمل‌ونقل	بی‌توجهی به شرایط سازگاری کاربری‌ها	تعیین شرایط سازگاری هریک از کاربری‌ها جلوگیری از هم‌جواری کاربری‌های ناسازگار در محدوده
		نبود نظارت بر ایجاد مشاغل در محدوده ناحیه	ساماندهی مشاغل ناسازگار رعایت ضوابط سازمان محیط زیست برای محل قرارگیری صنایع تأکید بر نظارت بر ایجاد مشاغل ناسازگار
حمل‌ونقل و ارتباطات	ترافیک بالای سواره در مسیرهای داخل محدوده	استفاده ساکنان از خدمات سایر مناطق به‌دلیل کمبود خدمات مورد نیاز	ایجاد خدمات مورد نیاز ساکنان در داخل محلات و در سطح ناحیه و منطقه
		اشتغال بسیاری از شاغلان محدوده مورد مطالعه در بیرون از منطقه	ایجاد فرصت‌های شغلی جدید قابل احداث و متناسب با ظرفیت‌ها در محدوده منطقه تشویق ساکنان به استفاده از وسایل حمل‌ونقل عمومی
	حمل‌ونقل عمومی ناکافی و ناکارآمد	عدم نظارت کافی بر نحوه عملکرد و خدمات‌رسانی سازمان اتوبوس‌رانی	روشن‌کردن میزان اهمیت حمل‌ونقل عمومی در شهرها برای مردم و مسئولان مربوطه بهبود شرایط حمل‌ونقل موجود در محدوده مطالعاتی در ارتباط با شبکه معابر
		کم‌بودن تعداد وسایل نقلیه عمومی	افزایش تعداد اتوبوس‌ها و تاکسی‌های ویژه
		کم‌بودن تعداد ایستگاه‌های اتوبوس	افزایش تعداد ایستگاه‌های اتوبوس
		فرسوده‌بودن وسائل نقلیه عمومی	تعویض وسایل نقلیه عمومی فرسوده با وسایل نقلیه جدید
	عدم رعایت سلسله‌مراتب شبکه ارتباطی در محدوده	عدم بهره‌برداری بهینه از شبکه‌های ارتباطی	تعیین کاربری‌های اطراف معابر متناسب با نقش آنها به سلسله‌مراتب درآوردن شبکه معابر در محدوده مطالعاتی
		عدم سازگاری نقش معابر موجود با عملکرد آنها	توجه به نیازهای معابر موجود برای ارائه هرچه بهتر نقش خود تعیین نقش معابر پیشنهادی برای تکمیل سلسله‌مراتب شبکه ارتباطی
زیست‌محیطی	وجود آلودگی‌های زیست محیطی (آب، هوا، زباله و آلودگی صوتی)	آلودگی منابع آب زیرزمینی به‌دلیل دفع سموم آفات و فاضلاب‌ها و ضایعات صنعتی	به‌حداقل‌رساندن میزان استفاده از سموم کشاورزی در داخل ناحیه و منطقه شهری استفاده از سموم کم‌دوام به‌جای سموم بادوام نظارت بر نحوه دفع ضایعات و فاضلاب‌های صنعتی
		آلودگی مادی‌ها به‌علت ناکارآمدی در دفع زباله	تقویت عملکرد سیستم جمع‌آوری و دفع زباله فرهنگ‌سازی در راستای حفظ سیمای محیط و پاکیزگی مادی‌ها پاک‌سازی مادی‌ها از زباله‌ها
		آلودگی هوا توسط آلاینده‌هایی مانند صنایع و وسایل نقلیه	ایجاد کریدورهایی در جریان مسیر باد برای تخلیه آلودگی‌ها تجمیع و انتقال واحدهای کوچک صنعتی به مکان مناسب جهت برقراری یک سیستم مرکزی کنترل‌کننده آلودگی
		وجود آلودگی‌های صوتی به‌علت تردد زیاد در خیابان‌های اطراف و به‌ویژه خیابان دوطبقه امام خمینی	ایجاد حائل‌هایی (شامل درختان و ساختمان‌های بلند) در مسیر خیابان‌های مذکور

(مأخذ: نگارندگان)

جدول ۲. تعیین استراتژی‌ها و عرصه‌های سیاست‌گذاری از اهداف و رهنمودهای برنامه‌ریزی ناحیه ۵-۸

کد استراتژی	رهنمودهای برنامه‌ریزی	استراتژی	عرصه سیاست‌گذاری
۱	فرهنگ‌سازی در جهت کنترل جمعیت و تنظیم خانواده	جلوگیری از افزایش جمعیت (مهاجرت و زادوولد) و توزیع مناسب آن	جلوگیری از زادوولد بی‌رویه از طریق آموزش و فرهنگ‌سازی
	اعمال سیاست‌های کنترل زادوولد		کنترل مهاجرت
	ایجاد تعادل بین جاذبه‌های روستا و شهر		توزیع مناسب جمعیت
			تعیین تراکم مسکونی مناسب
۲	تسهیل در اجرای ماده ۱۲۶ قانون برنامه سوم توسعه کشور	ایجاد مدیریت یک پارچه و افزایش قدرت شهرداری	تکمیل و اعمال قوانین و مقررات اجرایی
	به‌کارگیری نیروهای متخصص در زمینه‌های مرتبط با تخصص افراد		تقویت مدیریت اجرایی
	اعمال قوانین مرتبط برای مالکان ساختمان‌های بدون مجوز		
	نظارت جدی‌تر بر روند ساخت‌وسازها در مراحل مختلف ساخت		
	برخورد اصولی با متخلفان از موارد مربوط به استانداردسازی و ایمنی		
	اعمال قوانین مرتبط در جهت سنددارشدن املاک		
	جلوگیری از هرگونه ساخت‌وساز در زمین‌های فاقد سند رسمی		
	ارتباط پیوسته شهرداری با متولیان تهیه طرح‌ها برای جلوگیری از به وجودآوردن تناقض در تصمیمات شهرداری و طرح تهیه‌شده		
	اعمال سیاست‌هایی برای همکاری دوجانبه شهرداری و آستان قدس رضوی در جهت حل مشکل مالکیتی محدوده		
	ابلاغ طرح‌های تهیه‌شده به شهرداری منطقه از سوی شهرداری مرکزی و نظارت بر اجرای طرح‌ها		
	کنترل ساخت‌وسازها در اراضی که طرح مربوط به آنها در حال تهیه است		
	ارائه راهکارهایی در جهت سنددارکردن اراضی		
	مشخص‌کردن وضعیت مالکیت اراضی با همکاری ارگان‌های ذی‌ربط		
۳	برنامه‌ریزی در راستای اجرای طرح‌های اقتصادی مشارکتی در سطح	اصلاح ساختار اقتصادی	تأمین بودجه برنامه‌های توسعه توسط بخش خصوصی و مشارکت مردمی
	ایجاد فرصت‌های شغلی جدید قابل احداث و متناسب با ظرفیت‌ها و جمعیت پیشنهادی طرح در محدوده منطقه از طریق مشارکت بخش خصوصی		
	اعمال سیاست‌هایی برای بالابردن قیمت زمین		افزایش سطح درآمد خانوارها با آموزش به شاغلان جهت ارتقای سطح شغلی
	بالابردن سطح درآمد خانوارها		
	بالابردن سطح تخصص شاغلان محدوده از طریق ایجاد امکانات آموزشی		
	اعمال سیاست‌های توسعه‌ای اثرگذار بر بالارفتن قیمت زمین		
	ایجاد صندوقی برای ذخیره عوارض حق مشرفیت و پرداخت خسارت‌های ناشی از اجرای طرح‌ها		
۴	شفاف‌سازی عملکرد شهرداری و سازمان‌های وابسته برای ساکنان درجهت جلب اعتماد آنها	تأکید بر آموزش‌های عمومی و اعمال	گسترش امکانات آموزشی- تشویقی
	اطلاع‌رسانی به مردم درخصوص نحوه هزینه عوارض اخذشده درجهت بالابردن اعتماد مردم برای پرداخت عوارض		
	فرهنگ‌سازی و تشویق مالکان به ایجاد ساختمان‌هایی در حد استاندارد	سیاست‌های تشویقی و مشارکتی	
	اعمال سیاست‌هایی برای تشویق خرده‌مالک‌ها به پیروی از قوانین و مقررات شهرداری		
	تشکیل گروهی از افراد متخصص و باحرفه‌ای برای راهنمایی مالکان در امر ساخت وساز		
۵	رسیدگی به بافت فرسوده شناسایی‌شده از سوی سازمان بهسازی و	مقابله با فرسایش بیش‌تر ناحیه	تصمیم‌گیری درباره بافت‌های فرسوده
	نظارت بر روند ساخت‌وسازها در آینده		تصمیم‌گیری درباره ساختمان‌سازی‌های غیررسمی
	اعطای وام‌ها و کمک‌های دولتی به مالکان برای مقاوم‌سازی ساختمان‌ها		
	جلوگیری از ساخت ساختمان‌ها توسط افراد غیر حرفه‌ای		

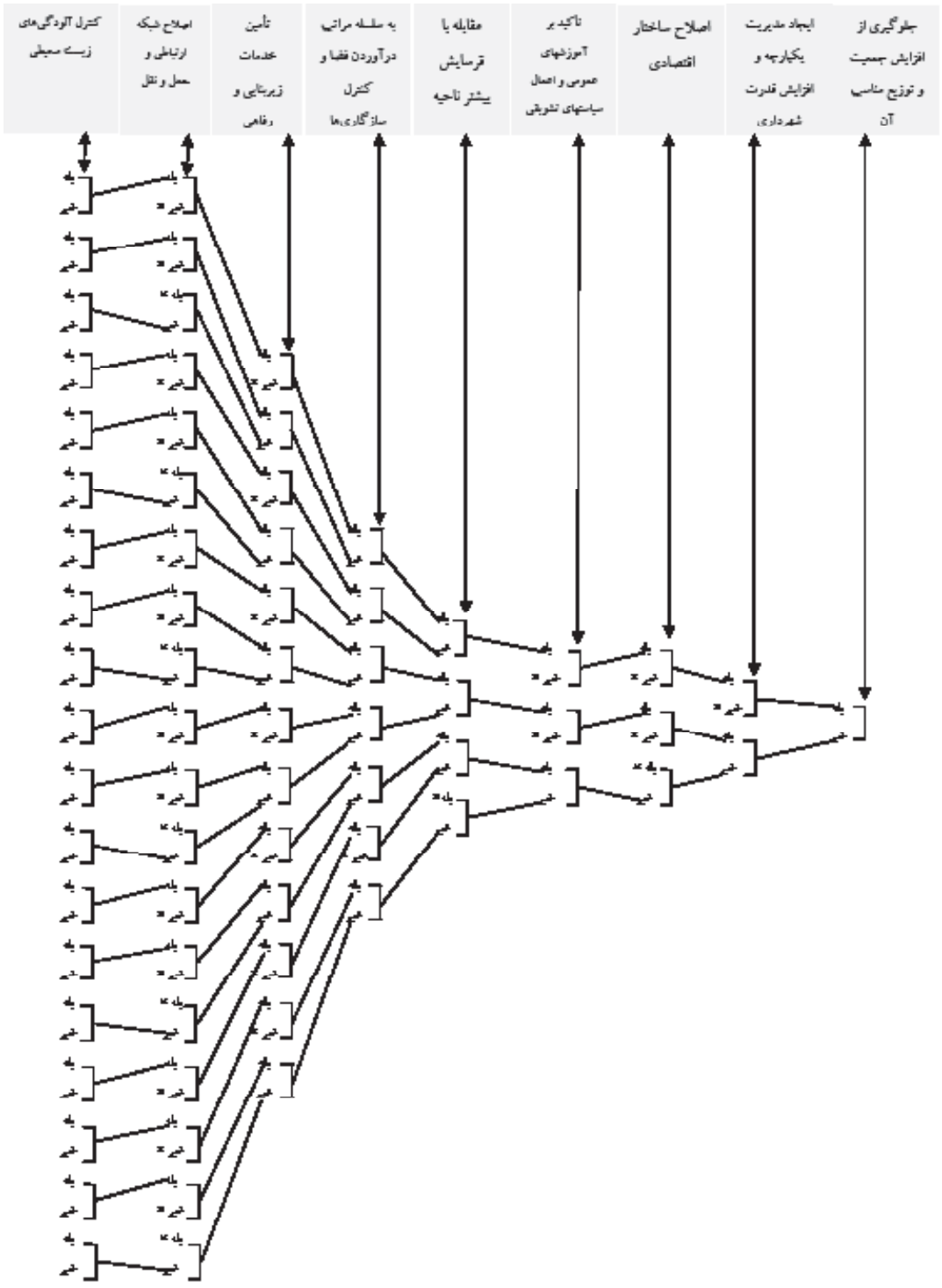
(مأخذ: نگارندگان)

ادامه جدول ۲

کد استراتژی	رهنمودهای برنامه‌ریزی	استراتژی	عرصه سیاست‌گذاری
۶	تعیین کاربری‌های اطراف معابر متناسب با نقش آنها	به سلسله‌مراتب درآوردن فضا و کنترل سازگاری‌ها	کنترل وضعیت سازگاری کاربری‌ها
	تعیین شرایط سازگاری هریک از کاربری‌ها		ایجاد سلسله‌مراتب در مراکز خدماتی
	جلوگیری از هم‌جواری کاربری‌های ناسازگار در محدوده		توزیع مناسب خدمات
	سامان‌دهی مشاغل ناسازگار		
	رعایت ضوابط سازمان محیط زیست برای محل قرارگیری صنایع		
	تأکید بر نظارت بر ایجاد مشاغل ناسازگار		
۷	ایجاد مرکز محله، ناحیه و مرکز منطقه قوی با خدمات مورد نیاز	تأمین خدمات زیربنایی و رفاهی	گسترش شبکه زیربنایی
	تأمین سرانه خدمات در سطح محله و ناحیه و منطقه		گسترش فعالیت‌های رفاه عمومی
	رعایت شعاع دسترسی کاربری‌ها		
	توجه به جمعیت تحت پوشش هر کاربری		
۸	روشن‌کردن میزان اهمیت حمل‌ونقل عمومی در شهرها برای مردم و مسئولان	اصلاح شبکه ارتباطی و حمل‌ونقل	گسترش شبکه حمل‌ونقل عمومی
	بهبود شرایط حمل‌ونقل در محدوده مطالعاتی در ارتباط با شبکه		ایجاد سلسله‌مراتب در شبکه‌های ارتباطی
	افزایش تعداد اتوبوس‌ها و تاکسی‌های ویژه		
	افزایش تعداد ایستگاه‌های اتوبوس		
	تعویض وسایل نقلیه عمومی فرسوده با وسایل نقلیه جدید		
	به سلسله‌مراتب درآوردن شبکه‌ی معابر در محدوده مطالعاتی		
	توجه به نیازهای معابر موجود برای ارائه هرچه بهتر نقش خود		
	تعیین نقش معابر پیشنهادی برای تکمیل سلسله‌مراتب شبکه		
	تشویق ساکنان به استفاده از وسایل حمل‌ونقل عمومی		
۹	به‌حداقل‌رساندن میزان استفاده از سموم کشاورزی در داخل ناحیه و منطقه شهری	کنترل آلودگی‌های زیست‌محیطی	جلوگیری از افزایش منابع آلوده‌کننده
	استفاده از سموم کم‌دوام به‌جای سموم بادوام		پاک‌سازی محدوده (تاحدممکن)از انواع آلودگی ها
	نظارت بر نحوه دفع ضایعات و فاضلاب‌های صنعتی		ارائه راهکاری برای اصلاح وضعیت اراضی کشاورزی
	تقویت عملکرد سیستم جمع‌آوری و دفع زباله		
	فرهنگ‌سازی در راستای حفظ سیمای محیط و پاکیزگی مادی‌ها		
	پاک‌سازی مادی‌ها از زباله‌ها		
	ایجاد کریدورهایی در جریان مسیر باد برای تخلیه آلودگی‌ها		
	تجمیع و انتقال واحدهای کوچک صنعتی به مکان مناسب جهت برقراری یک سیستم مرکزی کنترل‌کننده‌ی آلودگی		
	ایجاد حائل‌هایی (درختان و ساختمان‌های بلند) در مسیر خیابان‌های اطراف محدوده		

(مأخذ: نگارندگان)

در مرحله دوم، عدم ناسازگاری دوبه‌دوی اختیارهای استراتژی‌ها بررسی می‌شود و سپس با استفاده از درخت تصمیم‌گیری رسم‌شده در شکل ۱ اختیاراتی که امکان ترکیب با یکدیگر را دارند، انتخاب و ۳۸ سناریوی مختلف تولید می‌شود که هریک از آنها شامل یکی از دو اختیار استراتژی نه‌گانه است. درنهایت، در جدول ۴، ۳۸ سناریوی تولیدشده ارزیابی و سناریوی برتر انتخاب می‌شود.



تصویر ۱. درخت تصمیم‌گیری کلیه سناریوهای ممکن، (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۳. محتوای سناریوهای ممکن برای طراحی برنامه

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹
۱	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۲	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۳	+	+	+	+	+	+	+	+	−
۴	+	+	+	+	+	+	−	+	+
۵	+	+	+	+	+	+	−	+	−
۶	+	+	+	+	+	+	−	+	+
۷	+	+	+	+	+	+	−	−	+
۸	+	+	+	+	+	+	−	−	−
۹	+	+	+	+	+	+	−	+	+
۱۰	+	+	+	+	+	+	−	+	−
۱۱	+	+	+	+	+	+	−	+	+
۱۲	+	+	+	+	+	+	−	−	−
۱۳	+	+	+	+	+	+	−	−	−
۱۴	+	+	+	+	+	+	−	+	+
۱۵	−	+	+	+	+	+	−	+	+
۱۶	−	+	+	+	+	+	−	+	−
۱۷	−	+	+	+	+	+	−	−	+
۱۸	−	+	+	+	+	+	−	−	−
۱۹	−	+	+	+	+	+	−	+	+
۲۰	−	+	+	+	+	+	−	+	−
۲۱	−	+	+	+	+	+	−	−	+
۲۲	−	+	+	+	+	+	−	−	−
۲۳	−	+	+	+	+	−	−	+	+
۲۴	−	+	+	+	+	−	−	+	−
۲۵	−	+	+	+	+	−	−	−	+
۲۶	−	+	+	+	+	−	−	−	−
۲۷	−	−	+	+	+	+	−	+	+
۲۸	−	−	+	+	+	+	−	+	−
۲۹	−	−	+	+	+	−	−	+	+
۳۰	−	−	+	+	+	−	−	+	−
۳۱	−	−	+	+	+	−	−	−	+
۳۲	−	−	+	+	+	−	−	−	−
۳۳	−	−	−	+	+	+	−	+	+
۳۴	−	−	−	+	+	+	−	+	−
۳۵	−	−	−	+	+	−	−	+	+
۳۶	−	−	−	+	+	−	−	+	−
۳۷	−	−	−	+	+	−	−	−	+
۳۸	−	−	−	+	+	−	−	−	−
۳۹	−	−	−	−	+	+	−	+	+
۴۰	−	−	−	−	+	+	−	+	−
۴۱	−	−	−	−	+	−	−	+	+
۴۲	−	−	−	−	+	−	−	+	−
۴۳	−	−	−	−	+	−	−	−	+
۴۴	−	−	−	−	+	−	−	−	−

اختیار بله از هر استراتژی (+)　　اختیار خیر از هر استراتژی (−)

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۴. ماتریس سیاست برنامه

[illegible]		[illegible]		[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
۱	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۲	[illegible]	۱	[illegible]	
		۲	[illegible]	
۳	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	[illegible]
۴	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	
۵	[illegible]	۱	[illegible]	
		۲	[illegible]	[illegible]
۶	[illegible]	۱	[illegible]	
		۲	[illegible]	
۷	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	[illegible]
۸	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۹	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
۱۰	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
۱۱	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
۱۲	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	[illegible]
۱۳	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۱۴	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۱۵	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
۱۶	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	
۱۷	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]
		۳	[illegible]	
۱۸	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۱۹	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۲۰	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۲۱	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	
۲۲	[illegible]	۱	[illegible]	[illegible]
		۲	[illegible]	[illegible]

(مأخذ: نگارندگان)

نشریهٔ پژوهش هنر (دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی)
سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰

جدول ۵. تدوین اختیار عرصه‌های سیاست‌گذاری در برنامه

شماره ردیف	استراتژی	اختیار استراتژی	شماره ردیف	عرصه سیاست‌گذاری	اختیار سیاست
۱	جلوگیری از افزایش جمعیت (زاد و ولد و مهاجرت) و توزیع مناسب آن	بله	۱	جلوگیری از زاد و ولد بی‌رویه	بله
			۲	کنترل مهاجرت	بله
			۳	توزیع مناسب جمعیت	جغرافیایی
			۴	تعیین تراکم جمعیتی مناسب	افزایش
۲	ایجاد مدیریت یکپارچه و افزایش اقتدار شهرداری	بله	۵	تکمیل و اعمال قوانین و مقررات اجرایی	بله
			۶	تقویت مدیریت اجرایی	بله
۳	اصلاح ساختار اقتصادی	بله	۷	تأمین بودجه برنامه‌های توسعه	سایر سطوح دولتی
			۸	افزایش زمینه‌های اشتغال	بله
			۹	افزایش سطح درآمد خانوار	بله
۴	تأکید بر آموزش‌های عمومی و اعمال سیاست‌های تشویقی و مشارکتی	بله	۱۰	گسترش امکانات آموزشی و تفریحی	بله
۵	مقابله با فرسایش بیشتر ناحیه	بله	۱۱	تصمیم‌گیری در مورد بافت‌های فرسوده	نوسازی
			۱۲	تصمیم‌گیری درباره ساختمان‌سازی‌های غیر رسمی	بهسازی
۶	به سامان‌رانب درآوردن خطا و کنترل سازگاری‌ها	بله	۱۳	کنترل وضعیت سازگاری کاربری‌ها	بله
			۱۴	ایجاد سلسله‌مراتب در مراکز خدماتی	بله
			۱۵	توزیع مناسب خدمات	متمرکز
۷	تأمین خدمات زیربنایی و رفاهی	بله	۱۶	گسترش شبکه زیربنایی	افزایش
			۱۷	گسترش فعالیت‌های رفاه عمومی	افزایش
۸	اصلاح شبکه ارتباطی و حمل‌ونقل	بله	۱۸	گسترش شبکه حمل‌ونقل عمومی	بله
			۱۹	ایجاد سلسله‌مراتب در شبکه‌های ارتباطی	بله
۹	کنترل آلودگی‌های زیست‌محیطی	بله	۲۰	جلوگیری از افزایش منابع آلوده‌کننده	بله
			۲۱	پاکسازی محدوده از انواع آلودگی‌ها	بله
			۲۲	ارائه راهکارهایی برای اصلاح وضعیت اراضی کشاورزی	عدم حفاظت (تعیین تکلیف)

(مأخذ: نگارندگان)

سناریوی برتر سناریویی است که همه استراتژی‌های آن اختیار مثبت داشته باشند. در ادامه باید درجه قابل قبولی از توافق بین عرصه‌های سیاست‌گذاری و اختیارهای آنها به‌دست‌آید، بنابراین ۲۲ عرصه سیاستگذاری تعیین و اختیارهای آنها بررسی می‌شود تا موانع اختیار بین آنها مشخص شود. بر این اساس اختیارهایی از عرصه های سیاست‌گذاری که با هریک از استراتژی‌های سناریوی برتر ناسازگارند مشخص می‌شوند و درنتیجه بهترین اختیارها انتخاب و در جدول۴ تثبیت می‌شوند.

چگونگی انتخاب اختیارها در جدول۵ برای بیش‌تر عرصه‌های سیاست واضح است فقط ذکر توضیحاتی در مواردی ضروری است. در مورد سیاست توزیع مناسب جمعیت، اختیار چند

نوعی انتخاب شده و این امر به این سبب است که با وجود جمعیت ساکن در حدود ۳۵۰۰۰ نفر، بهتر است نوع توزیع جمعیت متنوع باشد. برای تأمین بودجه برنامه‌های توسعه، از آنجایی که شهرداری‌ها در زمینه تأمین بودجه خودکفا هستند، فقط در زمینه‌های محدودی می‌توان از بودجه ملی استفاده کرد. از طرف دیگر، شهرداری (منبع محلی) نیز به‌تنهایی قادر به حمایت پروژه‌ها نخواهد بود. نتیجه آنکه بهترین راه‌حل، تأمین بودجه از هر سه منبع ملی (بودجه دولتی)، محلی (شهرداری) و مردمی (مشارکت مردم و بخش خصوصی) خواهد بود.

در مورد تصمیم‌گیری برای بافت‌های فرسوده، از آنجایی که نوع فرسودگی در بافت کوجان کالبدی است، بهتر آن است که فعالیت‌های نوسازی صورت گیرد و از این طریق موجبات افزایش بازدهی و کارایی بناها فراهم آید. همچنین، برای بهبود وضعیت ساخت و سازهای غیر رسمی اختیار توانمندسازی انتخاب شد چرا که در این‌گونه بافت‌ها مشکل در هر دو زمینه عملکردی و کالبدی رخ نموده است و فعالیت‌های نوسازی پاسخگوی رفع مشکلات نخواهد بود. از طرف دیگر، از آنجایی که بازسازی به‌معنای از نو ساختن است، هزینه زیادی دربرخواهد داشت که با توجه به منابع مالی در اختیار، این نوع فعالیت‌ها ممکن نخواهد بود. بنابراین، بهترین راهکار توانمندسازی خواهد بود تا از این طریق با مشارکت خود ساکنان اقدامات لازم برای رفع معضلات بافت‌ها صورت گیرد.

بهترین راهکار برای چگونگی توزیع خدمات، روش متمرکز است. بدین‌صورت که خدمات مورد نیاز ساکنان بر حسب مقیاس عملکردی آنها در مراکز واحد همسایگی، مراکز محلات و مرکز ناحیه جای‌گیرند و در پاره‌ای از موارد نیز خدمات به‌صورت خطی در کنار قسمتی از معابر شکل گیرند. این نوع توزیع خدمات به‌ظاهر شکل متمرکز نخواهد داشت ولی به‌دلیل تجمیع خدمات در کنار یک محور به صورت منظم در این دسته قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان به سناریوی منتخب برای ناحیه مورد مطالعه شامل سیاست‌های زیر اشاره کرد: جلوگیری از افزایش جمعیت (زاد و ولد و مهاجرت) و توزیع مناسب آن ۲- ایجاد مدیریت یکپارچه و افزایش قدرت شهرداری ۳- اصلاح ساختار اقتصادی ۴- تأکید بر آموزش‌های عمومی و اعمال سیاست‌های تشویقی و مشارکتی ۵- مقابله با فرسایش بیشتر ناحیه ۶- به سلسله‌مراتب درآوردن فضا و کنترل سازگاری‌ها ۷- تأمین خدمات زیربنایی و رفاهی ۸- اصلاح شبکه ارتباطی و حمل و نقل ۹- کنترل آلودگی‌های زیست‌محیطی.

نتیجه آنکه با استفاده از راهکارها، سیاست‌ها و پروژه‌های مطرح‌شده برای سناریوی برتر می‌توان به توسعه مجدد بافت ناکارآمد ناحیه ۵ از منطقه ۸ اصفهان دست یافت. از آنجایی که پیشنهادهای مطرح‌شده متناسب با پتانسیل‌های موجود در محدوده و در راستای رفع شرایط ناکارآمدی و معضلات محدوده مطرح شده است، می‌توان به تحقق‌پذیری آن امید بسیار داشت. در انتها، ذکر این نکته ضروری است که پاسخ سؤال ذکرشده در ابتدای این پژوهش همان سناریوی برگزیده است.

پی نوشت

1- Giang Vo Redevelopment Area Plan.

2- Southeast False Creek Redevelopment Area Plan.

3- Amritsar Redevelopment Area Plan.

4- Brown Fields.

۵ - آن دسته از اراضی که قبلاً استفاده می‌شده‌اند یا ساخت‌وساز روی آنها انجام شده یا تحت استفاده صنعتی یا تجاری بوده و سپس رها شده‌اند و برای استفاده مجدد در دسترس هستند.

۶ - در این ماده آمده است: «به دولت اجازه داده می‌شود با توجه به توانایی شهرداری‌ها، آن گروه از تصدی‌های مربوط به دستگاه‌های اجرایی در رابطه با مدیریت شهری را که ضروری تشخیص می‌دهد، براساس پیشنهاد مشترک وزارت کشور و سازمان امور اداری و استخدامی کشور، همراه با منابع تأمین اعتبار ذی‌ربط، به شهرداری‌ها واگذار نماید».

منابع

- انجمن شهرسازی آمریکا. استانداردهای برنامه‌ریزی و طراحی شهری، جلد اول: تهیه طرح و انواع طرح‌ها. اعتماد،گیتی، بهزادفر، مصطفی، رفیعیان، مجتبی. کاظمیان، غلامرضا، ملکی، قاسم ، منصوریان، ماه فرید. (۱۳۸۶). تهران: جامعه مهندسان مشاور ایران دفتر نشر معانی.
- صداقت،کبریا(۱۳۸۹). پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته شهرسازی گرایش برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- ملک افضلی، علی اصغر(۱۳۸۲). انتخاب استراتژیک در برنامه‌ریزی شهری. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی واحد صنعتی امیر کبیر.
- مهندسین مشاور شهر و خانه(۱۳۸۴). بازنگری طرح تفصیلی شهر اصفهان (مناطق ۷و۸)، بررسی‌های پایه وضع موجود، خلاصه گزارش، بخش ۱ و۲. اصفهان: مهندسین مشاور شهر و خانه.
- مهندسین مشاور شهر و خانه(۱۳۸۵). طرح بازنگری طرح تفصیلی شهر اصفهان (مناطق ۷و۸)، گزارش مطالعات مرحله دوم. اصفهان: مهندسین مشاور شهر و خانه.
- هاشمی، فرهاد(۱۳۸۲). هزینه‌های مدیریت بافت تاریخی شهرها و ماده ۱۶۶ قانون برنامه سوم توسعه. فصلنامه هفت شهر، (۱۴)، ۱۱۰-۱۱۳.

- Blekinge Institute of Technology (Spatial Planning Department) (2007). Redevelopment of Giang Vo. Hanoi: Master's program of Spatial Planning of Blekinge Institute of Technology. Retrieved June 09,2011, from http://www.bth.se/fou/cuppsats.nsf/
- Carmon, Naomi(1999). Three Generation of Urban Renewal Policies: Analysis and Policy Implication. Is rael Institute of Technology, Haifa. Retrieved May 15,2011, from http://www.elsvier.com/locate/geoforum
- Kobel, Theodor(1996).Urban Redevelopment, Displacement and the Future of American City. Virginia Polytechnic Institute and State University.Inc.
- Philadelphia City Planning Commission(2002). Logan Redevelopment Area Plan. Retrieved May 28,2011, from http://www.philaplanning.org/plans/areaplans/areaplans.html
- Ramdas, Guru(2005). Integrated Survey Techniques for Redevelopment Projects: Experience of an Indian City Amritsar. Italy: CIPA 2005 XX International Symposium, 26 September- 01 October.
- Ware, Terrance and Associates. 2007. An Analysis of Existing Conditions Relating to Blight, Town of Estes Park. Retrieved June 13,2011, from http://www.estesnet.com/Epura/EPURABlightStudyAug07Pgs1-4.pdf

سایرمنابع

- California Health and Safety Code Sections(2005). Declaration of State Policy, Blighted Areas. Retrieved June 15,2011, from http://law.justia.com/california/codes/hsc/33030-33039.html
- Municipal of Alberta(2000). Municipal Government Act Revised Statutes of Alberta, Chapter M-26. http://en.wikipedia.org/wiki/Area_redevelopment_plan. Oregon Constitution (2009). Urban Renewal. Retrieved July 22,2011, from http://www.leg.state.or.us/ors/457.html
- Philadelphia City Planning Commission(2006). Redevelopment Process. City of Philadelphia Web Site. Retrieved July 07,2011, from www.philaplanning.org

راهنمای اشتراک دوفصلنامه علمی- تخصصی پژوهش هنر

در صورت تمایل به اشتراک دوفصلنامه علمی- تخصصی پژوهش هنر، پس از تکمیل فرم اشتراک، بهای اشتراک را بر اساس تعداد نسخه‌های درخواستی نشریه به شماره حساب تمرکز درآمد اختصاصی دانشگاه هنر اصفهان ۲۱۷۷۲۶۰۲۳۲۰۰۰ بانک ملی، شعبه اصفهان (کد ۳۰۰۱) واریز و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی نشریه ارسال فرمایید.

- قیمت هر شماره: ۳۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال اول(شماره ۱-۲): دو شماره ۶۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال اول(شماره ۱-۲) برای دانشجویان: دو شماره ۴۰۰۰۰ ریال (برای دانشجویان ارسال کپی کارت دانشجویی با معرفی‌نامه معتبر الزامی است.)

نشانی نشریه: اصفهان- خیابان چهارباغ پایین- حد فاصل میدان شهدا و چهارراه تختی- کوچه پردیس- پلاک ۱۷- دانشگاه هنر اصفهان- حوزه معاونت پژوهشی- دفتر نشریه « پژوهش هنر».

کد پستی: ۳۳۶۶۱- ۸۱۴۸۶ **تلفن:** ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵ و ۰۳۱۱-۴۴۰۳۲۸ **نمابر:** ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹

Website: www.aui.ac.ir/research/nph E-mail: p.honar@aui.ac.ir

---

فرم اشتراک

دو فصلنامه « **پژوهش هنر** »

لطفاً در این قسمت چیزی ننویسید.
کد اشتراک : .....

نام موسسه یا شرکت .....

نام و نام خانوادگی ..... میزان تحصیلات ..... رشته تحصیلی..... شغل: .....

اشتراک از شماره ..... تا ..... تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه

نشانی: .....

.....

.....کد پستی: ..... صندوق پستی: .....

تلفن تماس: ..... نمابر: ..... آدرس الکترونیکی: .....

شماره فیش بانکی: ..... نام بانک و شعبه: ..... مبلغ: .....

تاریخ

امضاء متقاضی

Receiv Date : 4/13/2011
Admission Date : 9/4/2011

Redevelopment Planning for Inefficient Fabric of the Fifth Area of Region 8 of Esfahan Through AIDA Technique

Kebria Sedaghat Rostami* **Rasoul Bidram**** **Jafar Malaz*****

Abstract

Nowadays, according to lack of urban lands, redeveloping urban lands has become very important.Consequently,according to the importance of internal development of cities,it is necessary to recognize inefficient fabrics and take necessary actions to reuse them. One of the inefficient fabrics of Esfahan is the fifth area of region 8 which needsnew planning because of including worn out fabrics,informal settlements,vast area of arid lands,uneconomical agricultural lands and some other physical and environmentalconditions.

The main purpose of this research is to present some techniquesto improve the conditions of inefficientfabric of the fifth area of region 8 of Esfahan by applying facilities and potentials available in the area of the study.The main question is how to improve the area's inefficient conditions.To achieve this purpose ,the AIDA technique has been used to present suitable solutions,to choosethe best answer and to present some projects for different contents and for achieving the drawn up aims.The result is that we can help to improve the area's conditions through some techniques in different areas such associal ,economical,physical ,environmental,transportation,functional systems and distribution of facilities and urban management.

Keywords: redevelopment, region 8 of Esfahan, AIDA technique

* M.A of Urban and regional planning, Esfahan Art university, Iran. kebria_sedaghat@yahoo.com
** Assistant Professor, Department of Architecture and Urban planning, Esfahan Art university, Iran.
*** M.A, Department of Architecture and Urban planning, Esfahan Art university, Iran.

Receiv Date : 6/8/2011
Admission Date : 11/9/2011

Dramatic Art and Its Verification in Haftpeykar -e- Nezami

Abbas Khaefi* **Bahareh Houshyar****

Abstract

"Haftpeykar" is a trivial but adventurous example of Nezami's art.Its allegories and expanded symbols can be analyzed,separated and generalized to other artistic models.Dramatic arts are one of the ways that,by entering Iran 's ancient and mystical,moral and historical literature,can be more transferred and generally introduced to the world.Nezami's works describe a world of color,image,sound and movement for readers.Persian literature,especially Iranian poetry,has always had valuable story capacities,and sometimes this potential has been adapted well in few dramatic works."Gonbad e Siyah"is an allegory for "the fall of Adam to earth" and this symbol can provide a field for exhibiting it in theaters of Iran and the world."Gonbad e Siyah " is only one act of seven play acts which has been gathered from all over the world and follows a spiritual and moral goal.Amorous theme and Nezami 's pictorial language add excitement and suspense to the dramatic attraction of this work.

Keywords: Nezami, Haftpeykar, dramatic arts, Gonbad e Siyah, allegory for the fall

* Assistant Professor, Faculty of Humanities,Guilan University, Iran.
** M.A Student of Persian Literature, Guilan University, Iran. baharhoushyar@yahoo. Com

Receiv Date : 7/30/2011
Admission Date : 11/9/2011

A Representation of an Epic from the Vedas in the Wall Decoration of Vasigh AnsariHistorical House in Esfahan

(A Comparative Study between Images of One of TheWall Covering from Vasigh House and Characters of Indonesian Shadow Play)

Somayeh Noghani *

Abstract

Vasigh Ansari House has remained from Qajar period in Esfahan.This house is distinguished from its other contemporary monuments by vast application of wall covering,wall paper and fabrics,and the decoration of Dais,called ShahNeshin in Persian,and its adjacent room,in the west side of the house,with over 45 different designs in varied images and sizes.

In this research,by analyzing the characters ' similarities based on Bishmatnit relation based on Jont 's theory, the comparative study of the images of one of Vasigh wallpapers with characters of Indonesian culture 's shadow play,Wayang,has been carried out ,with the aim of answering the question of whether this fabric is a merely decorative work or retells a story.Accordingly,the story depicted on the mentioned textile has been extracted from Wayang shadow play and Arujuna 's story ,from Bahagavad Gita.

According to the results of this research,quantitative changes in the hypertext were figured out by summarizing the story to afew scenes,and its qualitative changes are intersemiotique,transition from word system to dramatic and then figurative systems;transmediotique,from puppet shows to illustration on the textile;transcultural,t ransition oftheology and literature of Vedas from India to Indonesia and its combination with Indonesian domestic art;and transvaluiotique,from South-East Asian religious values to a decorative element in Iranian architecture.

Keywords: wall covering ,Vasigh Ansari House ,shadow play ,epic of Vedas ,Arjuna

* M.A student in Restoration, , Esfahan Art university, Iran noghani_s@yahoo.com

Receiv Date : 7/18/2011
Admission Date : 11/9/2011

Challenges of Architectural Design Education in Converting Concept and Idea to Architectural Design

Mansoure Qian Ersi* **Zeinab Talebi**** **Amir Hossein Shabani*****

Abstract

Indeed ,the design process is the collection of steps that a designer,consciously or unconsciously,takes to achieve the solutionof the problem.In fact,what is important is not the design itself,but the process to do it.Considering the theoretical researches in this field,in architecturaleducation,the design process is one of the most importanteducational steps thatis necessary to notice some of the design process phases in details.Considering that students in architecture and design ateliers and during design process become confused about creative design process such as imagination,concept and also about converting it to a plan,this study,with the aim of pathology,focuses on concept and how to convert it to a plan.In this research,some basic ideas related to topics such as architectural design,design procedures,conceptsandthegoalsofarchitecturaldesigncoursesthroughlibraryresearch,have been accurately known and the evaluation criteriafor research samples was extracted. Examples of this study have been chosen among the students of two" Architectural Design 3 "ateliers and have been studied for two consecutive semesters.The results of this study identified main challenges facing students in creative concept and converting it to plan procedures in architectural design ateliers, and,as to strengthening thedivergent thought in architectural design process, it can provide strategies for those involved in architectural education,including teachers and students.

Keywords: architectural education, architecture design, concept, idea

* Academic member of Department of Architecture and Urban planning, Azad University of Najaf Abad, Iran. m.kianersi@iaun.ac.ir

** PhD student in urban planning, Faculty Member of Azad University of Najaf Abad, Iran.

*** PhD student in urban planning, Faculty Member of Azad University of Najaf Abad, Iran.

Receiv Date : 7/18/2011
Admission Date : 11/9/2011

A Study of Symbols and The Image of Bird in Carpets of Iran's Museum Carpets(with emphasis on the carpets of National Museum)

Shahla Khosravi Far* **Amir Hossein Chitsazan****

Abstract

During Iran's history,there has always been a close relation among the arts,literature and spiritual ceremonies extracted from religion.Artists have bestillustrated this relation in the form of abstractive and realistic and more symbolic in handicrafts.Since long ago,the image of bird has been one of those most frequently usedimages used in Iranian art,especially in textiles and carpets.Many of these birds images carry the symbolic value and have a special place in the culture and literature of this homeland. Symbolic concepts such as victory of good over evil,fortune and good day,good tidings of spring,request for fertility and rain as well as spiritual and religious concepts.These mainly symbolic images are in the form of birds battle,flower and bird, avian,avian head,. and seenmostly in Iranian Garden and altar, called Mehrabi in Persian carpets.The aim of this article is to introduce and reviewthe place of this image in decorative arrays of Iran'streasure of museum carpets(with emphasis on the national museum of carpet)and review symbolic implications of some of these birds images,an analytical research by collecting library information ,domestic/internal reliable sources,by searching in validinformation basesand by visiting local/domestic museums .This research also tries to analytically introduce common formats of this image as much as possible.

Keywords: bird symbol,bird image,museum carpets ,Iran

* M.A student in Art Studeis, Faculty of Art and Architecture, Kashan University, Iran.
sh_khosravifar@yahoo.com

** Assistant professor Faculty, Department of Art and Architecture, Kashan University, Iran.

Receiv Date : 8/8/2011
Admission Date : 11/9/2011

SeyedGhilichIshan School, the first religious school of Iran's Torkamanan

Humayun Haj Mohammad Hosseini* **Parisa Nami Garami****
Mohammad Amin Foroutan***

Abstract

In spite of several studies in the arts and Islamic architectural area,unfortunately,it has been less considered to study religious school of different Iranian tribes. This issue is important because Iranian Torkamanan,one of the nomadic tribes, had the first religious school as an edifice in the thirteenth century, Hegria.Placed in the vicinity of Kalaleh province,the mentioned school called SeyedGhilichIshan was built by command of Osmanian kings.The purpose of this research is to introduce this building by answering some questions such as:"What are the features of religious school SeyedGhilichIshan?","How was it built?" and "What has happened to it ever since?"For this purpose,it has been tried to gather extensive and accurate information about this building, including plan for introducing different parts of the building,materials and techniques used in the building,architectural ornaments and also damages occurred, by the method of descriptive and historical research and by using library and field study method in addition tocomparing ancient historical pictures and information with the present position of the building to reveal occurred changes. Although some of the minarets have collapsed and some parts of gypsum ornaments have been ruined,this school,after tolerating various natural incidents, continues to live steadily as a religious center.

Keywords: Islamic architecture, Torkamanan, religious school, SeyedGhilichIshan, architectural decorations

* Faculty Member of Mazandaran University, Iran. H.hosseini@umz.ac.ir
** Expert in Crafts of Mazandaran University, Iran.
*** Student in Architecture of Mazandaran University, Iran.

Receiv Date : 5/1/2011
Admission Date : 8/8/2011

The Appearance of lion Design in Safavid's Carpets

Alireza Taheri* **Vahideh Hesami****

Abstract

Lion design has always been one of the most important elements in the scenes of hunting,battles and animal designs in the carpets.It also carries deep mythical implications and has become the symbol of human's prominent characteristics.This design in Safavid's carpet,which was one of themost brilliant periods of carpet-weaving in Iran and is full of diverse animal and plant designs,was paid a considerable attention and its abundance in different positions raised these questions:"What is the reason of repeated application of this design?"," How many kinds of lion designs are portrayed in these carpets and in which positions?"

To answer these questions, lion design is investigated in four main groups:

1-lion as a separate design

2-lion design in hunting grounds

3-lion design in the scenes of conflict

4-the design of lion's head,front view

This article is alibrary research that has used an analytical descriptive method for gathering data.The results of analyzing pictorial patterns were shown in tables and diagrams.The purpose of this investigation is to clarify another dimension of symbolic art of designs in Iran which can introduce different lion designs and its symbols to the Art and History researchers and designers.Besides,it can help to revive traditional designs and their applications.Also,compared with other designs,the abundance of the designs of conflict,especially between lion and cow,shows that its use in carpets is basedon historical precedent, and its inspiration is drawn from the designs of pre-Islam,especially Achaemenian and Sassanid periods .They found new meanings besides their previous Islamic and mystical meanings.

Keywords: Lion - Symbol - Carpet – Safavid

* Assistant Professor, Department of Art, University of Sistan and Baluchestan,Iran.
** M.A, Art Studeis. yekta8366@yahoo.com

Contents

- **The Appearance of lion Design in Safavid's Carpets**
  Alireza Taheri, Vahideh Hesami 1

- **SeyedGhilichIshan School, the first religious school of Iran's Torkamanan** Humayun Haj Mohammad Hosseini
  Parisa Nami Garami, Mohammad Amin Foroutan 17

- **A Study of Symbols and The Image of Bird in Carpets of Iran's Museum Carpets (with emphasis on the carpets of National Museum)**
  Shahla Khosravi Far, Amir Hossein Chitsazan 29

- **Challenges of Architectural Design Education in Converting Concept and Idea to Architectural Design**
  Mansoure Qian Ersi, Zeinab Talebi, Amir Hossein Shabani 45

- **A Representation of an Epic from the Vedas in the Wall Decoration of Vasigh AnsariHistorical House in Esfahan (A Comparative Study between Images of One of TheWall Covering from Vasigh House and Characters of Indonesian Shadow Play)**
  Somayeh Noghani 57

- **Dramatic Art and Its Verification in Haftpeykar -e-Nezami** Abbas Khaefi, Bahareh Houshyar 67

- **Redevelopment Planning for Inefficient Fabric of the Fifth Area of Region 8 of Esfahan Through AIDA Technique**
  Kebria Sedaghat Rostami, Rasoul Bidram, Jafar Malaz 81

Scientific journal Of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

Art studies

Vol.1.No.2.Autumn & Winter 2011

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar
Editor- in-chief: Dr. Mehdi Hossieni

Editorial Board (in alphabetical order**)**

Eisa Hojjat
Assoc. Professor, Pardis of fine Arts, Tehran University
Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran
Asqhar Javani
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Mohammad Masoud
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Bahman NamvarMotlaq
Assis. Professor, Shahid Beheshti University
Afsaneh Nazeri
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Parvin Partovi
Assis. Professor, Art University of Tehran
Marziyeh Piravi vanak
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Samad Samaniyan
Assis. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin SoltanKashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran

General Editor: Reza Hosseini Keshtan
Coordinator: Somayeh Fareqh

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapouriyan
English editor: Ali poorsaeidi Boroojeni
Layout: Fatemeh Vazin, Lida Moammaei

Address: No. 17, Pardis Alley, Chahar baqh -e-paeen St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research
P.O.BOX: 81486-33661
Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-311) 4460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir

Referees:

- Mohammad Taghi Ashouri (Ph.D)
- Ahmad Ami Poor (Ph.D)
- Mohammad Iranmanesh (Ph.D)
- Amir Hossein Chitsazan (Ph.D)
- Morteza Hesari (Ph.D)
- Nazila Daryaei (Ph.D)
- Darab Diba (Ph.D)
- Ali Ramin (Ph.D)
- Razieh Rezazadeh (Ph.D)
- Saeid Zaviye (Ph.D)
- Samad Samanian (Ph.D)
- Minoo Shafaei (Ph.D)
- Ahmad Salehi Kakhky (Ph.D)
- Manoochehr Tabibian (Ph.D)
- Hamid Farahmand Boroojeni (M.A)
- Hossein Ali Ghobadi (Ph.D)
- Ghobad Kyanmhr (Ph.D)
- Mahmoud Mohammadi (Ph.D)
- Seyed Mostafa Mokhtabad (Ph.D)
- Bahar Mokhtaryan (Ph.D)
- RAmin Madani (Ph.D)
- Hossein Masjedi (Ph.D)
- Mohammad Masood (Ph.D)
- Mahdi Moti (Ph.D)
- Farhang Mozaffar (Ph.D)
- Afsaneh Nazery (Ph.D)
- Samad Najarpoor (Ph.D)
- Mahin Nastaran (Ph.D)

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi,Naser Jafarnia, Samane Soltani

Note:

The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers. This journal is indexed and Abstracted in http: // www.ricest.ac.ir

No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal includes subjects as scientific-research, visual arts, architecture and Urban Design, Industrial Design, and interdieiplinary researchs.

Instruction for Contributors

The biannual journal of Art Studies accepts and publishes papers in visual arts, architecture & urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields and newly emerged outlooks as well as all related subjects.

- Papers should be original and comprise previously non published materials, as well as not being currently under consideration for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Farsi language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by the referees and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors (s).Review papers will be accepted provided that reliable and recognizable references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For the first evaluation, the paper manuscript (abstract, full text) and a letter to the editorial board of journal are necessary.

Preparation of Manuscript

Cover Page

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include title (that should be brief and emphasize the subject), the names of author(s),scientific qualification and affiliation, and corresponding author's address: postal address, phone and fax numbers and e-mail.

Abstract

Abstract placed in a separate page should be informative and written in Farsi and not exceed 300 words, including research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be placed at the end of paper in same format should be between 400 to 500 words.

Keywords

Key words should be separated by commas and not exceed 5 words, should include words that best describe the topic.

Introduction

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

Research methodology

Paper's main body

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

Conclusion

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question in a logical way.

Endnotes

Endnotes (including foreign lexicons, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

References

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:

- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:

Books: author's surname, author's name, (year of publication), book title, translator's name, location, publisher.

Papers: author's surname, author's name, (year of publication), paper title, journal's name, volume, number, page number(s).

Electronic documents: author's surname, author's name. (date). Title of document. Full electronic address.

Illustration, figures and tables

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication, page number which must be placed at the bottom of it.

All illustrations must be numbered in order in which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

Submission

The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin, size 12 for Farsi version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 12 pages.

The paper manuscripts must be sent to journal email address in one folder attached including all necessary parts, with subject part named "UPA".

In condition, when the received paper manuscripts doesn't follow the instruction, the journal has right to reject it.

Postal Address: Journal of Pazhuhes-e Honar. No. 17, Pardis Alley, ChaharBagh Paeen St. Isfahan, Iran.
P.O Box: 8148633661
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Phone: (+98311)4460755-4460328
Fax: (+98311)4460909

in the name of God

دانشگاه هنر اصفهان

Scientific journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.1 - No. 2 Autumn & Winter 2011

The Appearance of lion Design Safavid's Carpets
Alireza Taheri, Vahideh Hesami

Seyed Ghilich Ishan School, the first religious school of Iran's Torkamanan
Humayun Haj Mohammad Hosseini, Parisa Nami Garami, Mohammad Amin Foroutan

A Study of Symbols and The Image of Bird in Carpets of Iran's Museum Carpets v (with emphasis on the carpets of National Museum)
Shahla Khosravi Far, Amir Hossein Chitsazan

Challenges of Architectural Design Education in Converting Concept and Idea to Architectural Design
Mansoure Qian Ersi, Zeinab Talebi, Amir Hossein Shabani

A Representation of an Epic from the Vedas in the Wall Decoration of Vasigh AnsariHistorical House in Esfahan (A Comparative Study between Images of One of TheWall Covering from Vasigh House and Characters of Indonesian Shadow Play)
Somayeh Noghani

Dramatic Art and Its Verification in Haftpeykar–e Nezami
Abbas Khaefi, Bahareh Houshyar

Redevelopment Planning for Inefficient Fabric of the Fifth Area of Region ۸ of Esfahan Through AIDA Technique
Kebria Sedaghat Rostami, Rasoul Bidram, Jafar Malaz