بسم الله الرحمن الرحيم

شیوه‌نامه نگارش مقاله

نشریــه علمی- ترویجی «پــژوهــش هنـــر»

۱. موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای مجله دیگری ارائه شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://ph.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۱. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دریافت از بخش "برای نویسندگان" و نیز صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. **متن مقاله:** در حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر)، در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ وTimes New Roman اندازه ۱۱ تنظیم گردد.
۱۴. کلیه صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشد.

- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. **شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):**

- در متن مقاله: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). **عنوان کتاب**. جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. **عنوان نشریه**. دوره یا سال(شماره نشریه)، شماره صفحه‌های مقاله در نشریه.
سند اینترنتی: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. *آدرس اینترنتی* به‌طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. مقالات فاقد شرایط مذکور، از فرایند بررسی خارج خواهند شد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان
سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
اصغر جوانی
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
علی یاران
دانشیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مدیر داخلی: نادر شایگان‌فر
مدیر اجرایی: مهری قبادی

طراح سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیست: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: بهاره عباسی‌عبدلی
ویراستار ادبی انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک۱۷، کدپستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**».
تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۳۲۸, ۴۴۶۰۷۵۵
نمابر: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

داوران و همکاران این شماره

دکتر عباس اکبری
دکتر فرشید ایروانی قدیم
دکتر حسن بلخاری قهی
دکتر محمدرضا بمانیان
دکتر محمدرضا پورجعفر
دکتر محمودرضا ثقفی
مهندس حمیدرضا جیحانی
دکتر عیسی حجت
دکتر مرتضی حصاری
دکتر علیرضا خدامی
دکتر علیرضا خواجه‌احمد عطاری
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
تورج ژوله
دکتر صمد سامانیان
دکتر نادر شایگان‌فر
دکتر مینو شفایی
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر صدرالدین طاهری
دکتر حسن طلایی
دکتر مهرداد قیومی بیدهندی
دکتر امیرسعید محمودی
دکتر محمد مسعود
دکتر افسانه ناظری
حسن یزدان‌پناه

همکار نشریه
ناصر جعفرنیا

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه «پژوهش هنر» براساس مجوز شماره ۳/۱۵۵۸۶۷ مورخ ۹۱/۰۷/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی است و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) به نشانی *www.sid.ir* و بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس *www.magiran.com* نمایه می‌شود.

پروانه انتشار نشریه «پژوهش‌هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۱ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده‌است.

موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر است.

فهرست

- **طبقه‌بندی قالی‌های بلینی (سوراخ‌کلیدی) آناتولی براساس ریخت و بررسی تطابق اصول هندسی و رنگ‌بندی در طراحی آنها** سیدعلی مجابی، زهرا فنایی، فرناز استکی ۱
- **تحلیل ابعاد کالبدی-اجتماعی رشد هوشمند در شهر اصفهان**
مهین نسترن، آرزو ایزدی، فاطمه مطلوبی ۱۷
- **بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه**
مرضیه علی‌پور ۳۱
- **اصول طراحی مراکز آموزشی برمبنای فلسفه تعلیم و تربیت**
منصوره محسنی، فاطمه مهدیزاده سراج ۴۷
- **بررسی خصلت سازگاری اجتماعی در طرح و نقش فرش قدیم کرمان** اعظم رسولی، زهرا رهبرنیا ۶۷
- **بررسی دلایل عدم انتساب محوطه قلی‌درویش به دوره ماد**
مرضیه شعرباف ۷۹
- **بررسی علل نبود کوشک در باغ گلشن طبس**
خاطره مروج‌تربتی، آرزو حسینی ۹۱
- **بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی**
اکرم‌السادات رضوی، علیرضا خواجه‌گیر ۱۰۱
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۲/۰۲/۲۱
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

طبقه‌بندی قالی‌های بلینی (سوراخ‌کلیدی) آناتولی براساس ریخت و بررسی تطابق اصول هندسی و رنگ‌بندی در طراحی آنها

سیدعلی مجابی* زهرا فنایی فرناز استکی*****

چکیده

یکی از شناخته‌شده‌ترین قالی‌های آناتولی، طرح بلینی است که به‌دلیل تکرار در نقاشی‌های جنتیله بلینی، از پایه‌گذاران مکتب ونیز، به‌نام وی معروف شده‌است. این قالی‌ها در آناتولی به قالی‌های سوراخ‌کلیدی معروف‌اند چراکه فرم نقش‌مایه اصلی این طرح، مشابه سوراخ کلید است. آشنانبودن با طرح‌ها و نقش‌های قالی آناتولی، انجام‌نشدن تحقیق‌های علمی و کارشناسی روی این قالی‌ها در ایران و درنهایت، سوء برداشت‌هایی که در بسیاری از مطالب علمی در زمینه تطبیق و تأثیرپذیری نقوش این قالی‌ها از قالی‌های ایرانی دیده‌شده، مهم‌ترین ضرورت برای نگاشتن تحقیق درباره یکی از معروف‌ترین نقوش و طرح‌های قالی‌های آناتولی است.

بنابر آنچه بیان‌شد، دو پرسش اساسی در این زمینه قابل طرح است؛ نخست اینکه چگونه می‌توان قالی‌های بلینی را براساس ریخت و قالب اصلی‌شان طبقه‌بندی کرد و دوم اینکه، در طراحی و رنگ‌بندی قالی‌های بلینی کدام یک از اصول هندسی کاربرد دارد. روش تحقیق به‌کاررفته در این پژوهش، تحلیلی است که به شیوه مقایسه‌ای صورت پذیرفته است.

هدف از انجام پژوهش حاضر، طبقه‌بندی قالی‌های بلینی (سوراخ‌کلیدی) براساس ریخت و قالب آنها و همچنین، بررسی تطابق اصول هندسی در طراحی و رنگ‌بندی این نوع از قالی‌های آناتولی است. برای تحقق‌یافتن این هدف، نوزده نمونه از اصیل‌ترین فرش‌های بلینی که در یازدهمین همایش بین‌المللی فرش‌شناسان شرقی (ICOC) که در استانبول ترکیه سال ۲۰۰۷ برگزار گردید و تقریباً شامل تمامی فرش‌های طرح بلینی به‌دست آمده در نیمه دوم قرن پانزدهم تا پایان قرن هفدهم در دنیا بودند، انتخاب‌شدند. سپس، افزون‌بر طبقه‌بندی طرح و نقش قالی های انتخابی و نقش‌مایه سوراخ‌کلید نسبت‌به بررسی اندازه‌های طلایی، نسبت عددی حاشیه و متن و بررسی نسبت‌های رنگی (سرد- گرم و تیره- روشن) نیز در قالی‌های بلینی انتخابی اقدام گردید.

براین اساس مشخص‌شد که طرح‌های بلینی را می‌توان در سه گروه؛ محرابی، دوطرفه ترنج مستقل یا ترنج پیوسته و گردان جای‌داد. همچنین موتیف سوراخ‌کلید بیشتر هندسی بوده و می‌تواند ساده، قلاب‌دار یا نقش‌دار باشد. در طراحی زمینه این قالی‌ها، تناسبات طلایی لحاظ‌گردیده و در چینش رنگی مهم‌ترین پارامتر، نسبت رنگ‌های سرد و گرم با درنظر گرفتن نسبت مناطق با رنگ تیره به مناطق با رنگ روشن است.

کلیدواژگان: قالی آناتولی، ریخت، نسبت‌های هندسی، طرح بلینی، طرح سوراخ‌کلیدی.

* استادیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اصفهان. alimojabi@gmail.com
** مربی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اصفهان.
*** کارشناس فرش، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اصفهان.

مقدمه

از مهم‌ترین قالی‌های روستایی آناتولی، طرح بلینی یا سوراخ کلیدی است. این طرح بارها در نقاشی‌های *جنتیله بلینی*[۱]، از پایه‌گذاران مکتب ونیز، به‌کار رفته‌است. ازهمین روی است که در منابع مختلف این طرح با نام بلینی معرفی‌می‌گردد. نقش‌مایه اصلی این طرح تداعی‌کننده سوراخ کلید است و به‌همین دلیل در آناتولی از آن باعنوان طرح سوراخ کلیدی یادمی‌شود. آشنایی‌نداشتن با طرح‌ها و نقش‌های قالی آناتولی، نگاشته‌نشدن تحقیق‌های علمی و کارشناسی روی این قالی‌ها در ایران و درنهایت، سوء برداشت‌های صورت‌پذیرفته در بسیاری از مطالب علمی که در زمینه تطبیق و تأثیرپذیری نقوش این قالی‌ها از قالی‌های ایرانی انجام‌می‌شود، مهم‌ترین ضرورت برای تحقیق درباره یکی از معروف‌ترین نقوش و طرح‌های قالی‌های آناتولی است. ازین‌رو پرسش‌های کلی این مقاله را می‌توان بدین شکل بیان‌نمود که چگونه می‌توان قالی‌های بلینی را براساس ریخت و قالب اصلی آنها طبقه‌بندی‌کرد. دیگر اینکه، کدام‌یک از اصول هندسی در طراحی و رنگ‌بندی قالی‌های بلینی به‌کاربرده شده‌است.

بنابراین هدف مقاله حاضر، طبقه‌بندی قالی‌های بلینی (سوراخ‌کلیدی) براساس ریخت و قالب آنها و همچنین بررسی تطابق اصول هندسی در طراحی و رنگ‌بندی این نوع از قالی‌های آناتولی است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های مرتبط با این موضوع را *پرفسور چارلز گرانت الیس*[۲] (۱۹۸۶) و *والتر بی‌دنی*[۳] (۲۰۱۱) انجام‌داده‌اند. در این‌باره الیس عقیده‌دارد که این طرح، برگرفته از طرح‌های شرقی و متأثر از پارچه‌های وارداتی چین به آناتولی بوده است. وی حتی این نوع فرش‌ها را در قالب فرش‌های ستون چین قرارمی‌دهد. با این‌حال، بی‌دنی براساس فرهنگ عامه در آناتولی، ریشه این طرح را نگاه بصری از سوراخ کلید دانسته و معتقد است که این طرح از اندلس به آناتولی منتقل شده‌است. در کتاب‌های بسیاری هم که درباره قالی آناتولی نوشته‌شده، به این طرح اشاره گردیده‌است. بااین‌همه، در هیچ‌یک از این منابع نسبت‌به طبقه‌بندی، تجزیه و تحلیل هندسی این قالی‌ها اقدامی صورت نپذیرفته‌است.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در پژوهش حاضر، از نوع تحلیلی- مقایسه‌ای است. برای انجام این تحقیق نوزده نمونه قالی بلینی (سوراخ‌کلیدی) که جنب یازدهمین همایش بین‌المللی فرش‌شناسان شرقی[۴] در استانبول ترکیه سال ۲۰۰۷ میلادی برگزارشد و بیشتر از موزه‌های اروپا و ترکیه برای نمایش جمع‌آوری گردیده‌بودند، انتخاب‌شدند. براساس نظر کارشناسان این همایش، نمونه‌های جمع‌آوری‌شده تقریباً دربردارنده کلیه فرش‌ها با طرح بلینی هستند که از نیمه دوم قرن پانزدهم تا پایان قرن هفدهم میلادی در دنیا به‌دست آمده‌بودند (Denny, 2011: 21). بنابراین وجود چنین تعداد قالی‌هایی با یک نقش واحد و از دوره زمانی مشخص که متعلق به دوران اوج حکومت عثمانی بوده است[۵]، می‌تواند اسنادی محکم برای بررسی اصالت‌های زیبایی‌شناسی در طراحی قالی‌های آناتولی باشد. مجموعه کامل این تصاویر در شماره هفتم سال‌نامه "مطالعات منسوجات و فرش‌های شرقی" (۲۰۱۱) که ارگان رسمی این همایش است، منتشر و امکان بررسی آنها فراهم‌شد. برای بررسی نخست، فرم کلی قالی‌ها استخراج می‌گردد تا بدین‌ترتیب بتوان نسبت‌به طبقه‌بندی انواع قالی‌های بلینی اقدام‌کرد. سپس نحوه چینش رنگ‌های سرد- گرم و تیره و روشن در قالی برای شناسایی نسبت‌های رنگی بررسی‌می‌شود. درنهایت، نسبت تقسیمات طلایی برای زمینه و کل طرح یا نقشه قالی تعیین‌می‌شود. مشخصات نمونه‌های بررسی‌شده در جدول ۱ قابل مشاهده است.

مروری بر زندگی بلینی

یکی از شاخص‌ترین و معروف‌ترین طرح‌ها در قالی‌های غرب آناتولی، طرح سوراخ کلیدی است که به‌واسطه کاربرد فراوان آن در نقاشی‌های بلینی به‌نام این نقاش در منابع شناخته شده‌است. از خاندان ونیزی بلینی، سه نقاش به عالم هنر معرفی‌شده‌اند؛ *جاکوپو (یاکوپو)*[۶] و پسرانش *جنتیله* و *جیوانی*[۷] (موری، ۱۳۷۲: ۸۲). این سه نقاش از پایه‌گذاران مکتب ونیز[۸] بودند که در ساخت آثار گوناگونی به‌ویژه مجامع اخوت[۹] ونیز همکاری‌کردند (گودرزی دیباج، ۱۳۸۹: ۸۸). جاکوپو پدر زن *مانتنیا*[۱۰] مهم‌ترین هنرمند مکتب پادوا[۱۱] از مکاتب مبتنی‌بر اندیشه انسان‌گرایی[۱۲] است. از نقاشی‌های وی آثار اندکی باقی‌مانده که بسیار بی‌پیرایه و ساده است. شهرت بلینی پدر، بیشتر به‌سبب دفترهای طراحی اوست که مورد استفاده پسرانش هم قرارگرفت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۹۴). پسر کوچک‌تر جاکوپو، جیوانی بود که از وی به‌عنوان معروف‌ترین نقاش مکتب ونیز و از اولین نقاشان ایتالیایی که با رنگ و روغن کارکرد، نام‌می‌برند. جوانی بلینی با انتخاب اسلوب لعاب کارنگاری همراه چشم‌پوشی تدریجی از طراحی

خطی بود که نقاشی ونیزی را دگرگون‌ساخت. تحولی که او پدیدآورد، ازسوی شاگردانش دنبال‌شد و بر جریان‌های بعدی نقاشی اروپا، اثری عمیق گذاشت (هارت، ۱۳۸۲: ۶۲۶).

بااین حال شهرت برادر بزرگ‌تر، جنتیله اگرچه در عالم نقاشی همپای برادرکوچک‌تر خود نبود اما نام او بیش از پدر و برادرش، در دنیای فرش ماندگارشد. جنتیله بلینی حدود سال ۱۴۲۹م.، در پادوا متولد و سال ۱۵۰۷م. در وینز درگذشت. شهرت وی به‌سبب نقاشی‌های روایی و تک‌چهره‌هایش است. در آثار وی، طراحی ساده و ترکیب‌بندی ساختمان‌دار و رنگ‌آمیزی لطیف باهم آمیخته‌اند. هم‌اکنون، از او نقاشی‌های بسیار بزرگی برای ساختمان‌های عمومی برجای مانده‌است (همان: ۶۲۸).

یکی از قدیمی‌ترین کارهای امضاشده جنتیله، لورنزو ژوستینین[۱۳] (۱۴۴۵ م.) است. این اثر، قدیمی‌ترین نقاشی رنگ و روغن باقی‌مانده در ونیز است. وی از خود و برادرش، جیووانی هم پرتره تهیه کرده‌است. جنتیله، از هنرمندانی است که برای کشیدن ده نقاشی روایتی به‌عنوان معجزات اثر صلیب استخدام شده‌بود (هارت، ۱۳۸۶: ۳۹۵). وی، سال ۱۴۶۹ م. ازسوی امپراطور تشویق‌شد و درزمره اشراف قرار داده‌شد. اگرچه از کاری که باعث این افتخار شد، هیچ اطلاعی دردست نیست (موری، ۱۳۷۲: ۸۳).

سپتامبر ۱۴۷۹ م.، مجلس سنای ونیز جنتیله بلینی را به‌عنوان بخشی از عامل توافق صلح بین ونیز و ترک‌ها به پایتخت عثمانی قسطنطینه فرستاد تا در دربار سلطان محمد دوم (محمد فاتح) به آفرینش اثر بپردازد. نقش او نه‌تنها به‌عنوان یک نقاش بلکه همچون یک سفیر فرهنگی برای ونیز بود. کار وی، سبب علاقمندی سلطان محمد دوم به هنر و فرهنگ ایتالیا شد و درنتیجه، به مناسبت‌های

تصویر ۱. سلطان محمد دوم، ۱۴۸۰میلادی، رنگ و روغن روی بوم، ۵۲٫۴ ×۷۰٫۵،گالری ملی، لندن (هارت، ۱۳۸۶: ۳۹۶).

مختلفی چهره سلطان را هنرمندان ایتالیایی کشیدند (موری، ۱۳۷۲: ۸۳).

از مجموعه آثار بلینی پسر که در عثمانی آنها را نقاشی کرده‌است، می‌توان به تصویر یک زن، یک ینی چری[۱۴]، دو تصویر از سلطان محمد دوم (فاتح) یکی با رنگ روغن و دیگری به‌صورت ترنج در قاب، اشاره‌نمود. تصویر رنگ روغنی او از سلطان محمد فاتح در موزه ویکتوریا و آلبرت[۱۵] لندن نگهداری‌می‌شود. بلینی تا سال ۱۴۸۱ م. در استانبول اقامت‌داشته که احتمالاً آشنایی او با طرح محرابی ستاره سوراخ کلیدی نیز در این دوران رخ داده‌است (مجابی و فنایی، ۱۳۸۹: ۴۰).

کاراباچک[۱۶]، مدیر کتابخانه سلطنتی امپراتوری وین و یکی از صاحب‌نظران اولیه و به‌نام در تاریخ فرش جهان، متوفی به‌سال ۱۹۱۸م.، با تحقیقات بسیار زیادی که انجام داده‌بود، اعتقادداشت *سنان بیگ* نقاش‌باشی خاص دربار سلطان محمد دوم (فاتح) اواسط سده پانزدهم میلادی، همان جنتیله بلینی ایتالیایی بوده‌است. لیکن این نظر اواسط سده بیستم میلادی با کشف سنگ قبر سنان بیگ در قبرستان دوه جی‌ها (شتربانان) در بورسا ازسوی حسن *فهمی* ردشد (همان: ۴۰).

نقش‌مایه بلینی (سوراخ‌کلیدی) در فرش‌های آناتولی

نقش‌مایه بلینی به‌دلیل کاربرد بیش از حد در نقاشی‌های جنتیله بلینی، به‌نام این نقاش معروف‌گردید. اگرچه قالی‌های دارای نقش‌مایه بلینی بیشتر در فرم محرابی کاربرددارند با این حال، قالی‌های محرابی بلینی (سوراخ‌کلیدی) نوع خاصی از قالی‌های محرابی به‌شمار می‌روند. دلیل نام‌گذاری این قالی با این عنوان، بهره‌گیری از فرم طاق‌گونه‌ای است که تجسمی مشابه با سوراخ کلید را یادآورمی‌شود. در سده‌های پانزدهم تا هفدهم در غرب آناتولی در سطح گسترده‌ای، نقش سوراخ‌کلیدی در قالی‌ها بافته‌می‌شد. این قالی‌ها از یک یا دو طرف مزین به نقش بلینی (سوراخ‌کلیدی) بودند. همچنین درون سوراخ کلید هم با نقش دیگری که بیشتر قندیل یا یک گل هشت‌پری بود، درون قابی هشت‌پر محصور گشته‌بود. ازاین‌رو قالی‌های نقش بلینی (سوراخ‌کلیدی)، بیشتر یا هشت پر یا ساده هستند (مجابی و فنایی، ۱۳۸۹: ۴۰).

تعداد قابل توجهی از قالی‌های طرح بلینی با پشم‌های S تاب[۱۷] بافته‌شده‌اند که می‌توان این موضوع را دلیلی بر بافت آنها زمان حکومت عثمانی در سوریه یا مصر مملوکی دانست. همچنین، وجود شعمدان در برخی از نمونه‌های موجود (نمونه ۴، جدول ۱) یا اشاره به داستانی یهودی که در

جدول ۱. معرفی نمونه‌های قالی‌های بلینی بررسی‌شده

شماره نمونه	شکل قالی	مشخصات قالی	شماره نمونه	شکل قالی	مشخصات قالی
۱		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی برلین.	۲		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی برلین.
۳		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی برلین.	۴		سده هفدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی برلین.
۵		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی استانبول.	۶		سده شانزدهم میلادی، اشتوتگارت مجموعه خصوصی.
۷		سده شانزدهم میلادی، موزه متروپولیتن نیویورک.	۸		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی استانبول.
۹		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی استانبول.	۱۰		سده شانزدهم میلادی، نیویورک مجموعه خصوصی.

ادامه جدول ۱. معرفی نمونه‌های قالی‌های بلینی بررسی شده

شماره نمونه	شکل قالی	مشخصات قالی	شماره نمونه	شکل قالی	مشخصات قالی
۱۱		احتمالاً سده شانزدهم میلادی، موزه متروپولیتن نیویورک.	۱۲		اواخرسده پانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی استانبول.
۱۳		اواخر سده پانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی برلین	۱۴		سده شانزدهم میلادی، موزه هنرهای اسلامی استانبول.
۱۵		اواخر سده پانزدهم میلادی، موزه توپکاپی‌سرای استانبول.	۱۶		سده شانزدهم میلادی، نیویورک مجموعه خصوصی.
۱۷		اواخر سده پانزدهم میلادی، موزه توپکاپی‌سرای استانبول.	۱۸		اواسط سده هفدهم میلادی، موزه و کتابخانه مورگان نیویورک.
۱۹		بافت سال‌های ۱۶۶۸-۱۶۶۷ م.، موزه توپکاپی‌سرای استانبول.			

(نگارندگان)

آن مارهایی بزرگ، شهر بابل را که در آن گور سه پیامبر عبری وجود دارد (نمونه ۱۸، جدول ۱)، بیانگر یهودی بافت بودن برخی از این طرح‌ها است. در این زمینه حتی پاره‌ای از محققین پا را فراترنهاده و بنابر وجود نمونه‌هایی مشابه در معماری مدجنی[۱۸] قرطبه اسپانیا[۱۹]، رواج این نقش‌مایه را از اسپانیا به آناتولی دانسته‌اند که امکان اثبات چنین نظریه‌ای مطمئناً کمی سخت است (Denny, 2011: 21).

تصویر۲، نقاشی‌ای است باعنوان باکره و فرزند برتخت نشسته وی اثر *فرانکو باسانو*[۲۰] از نقاشان مکتب ونیز که متأثر از تیسین *تیتسیانو وچلی*[۲۱] است. در این نقاشی، یک نمونه کامل از طرح سوراخ‌کلیدی از نوع گل هشت‌پر نقش شده‌است. تیسین از شاگردان بلینی بوده و پس از مرگ جیوانی بلینی، به مقام نقاش رسمی جمهوری ونیز منصوب‌شد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۷۴).

از بلینی نقاشی‌های دیگری نیز دردست است که نشان‌دهنده آشنایی او با دیگر طرح‌ها و نقش‌های فرش در آناتولی است. تصویر۳، نقاشی مدونا و کودک از بلینی است که اواخر سده پانزدهم میلادی ترسیم شده‌است. در این اثر، بلینی زیر پای مریم مجدلیه فرشی با طرح مرسوم به گل گیرلاندایو[۲۲]را رسم کرده‌است. جنتیله بلینی مطابق راه همان قشر جامعه و گونه مخاطب نقاشی‌می‌کشید که *دومنیکو گیرلاندیو*[۲۳] هم آن را مدنظر داشت. شاید کاربرد طرح فرش گل گیرلاندایو نیز، به‌همین دلیل باشد (هارت، ۱۳۸۶: ۳۹۵).

تصویر ۲. باکره و فرزند برتخت نشسته او، فرانکو باسانو، اوایل سده شانزدهم میلادی (مجابی وفنایی،۱۳۸۹:۶۸).

ریخت‌شناسی قالی‌های بلینی

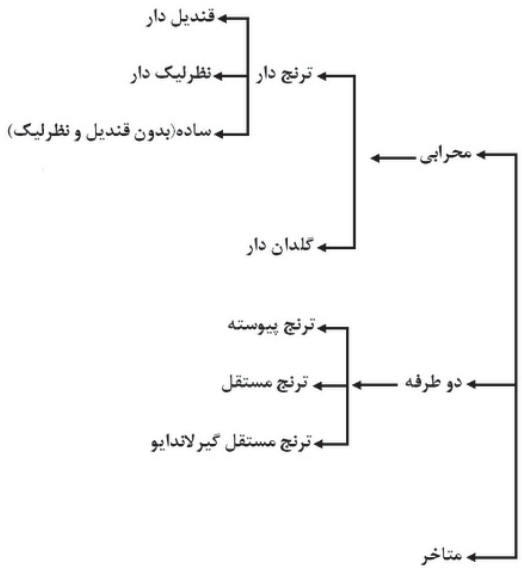
ریخت‌شناسی قالی‌های بلینی از دو منظر صورت‌می‌پذیرد. نخست نوع نقش هریک از نمونه‌ها تعیین و طبقه‌بندی کلی برای طرح و نقشه فرش‌ها ارائه‌می‌گردد. سپس نقش‌مایه سوراخ‌کلید در نمونه‌های مورد بررسی، دسته‌بندی می‌شود. جدول ۲، قالب کلی استخراج‌شده برای هریک از نمونه‌ها را نشان‌می‌دهد. در این جدول همچنین ریخت‌شناسی طرح و نقش‌های دارای نقش‌مایه سوراخ‌کلید و ریخت‌شناسی انواع نقش‌مایه سوراخ‌کلید به‌کاررفته در نمونه‌های مورد بررسی قرارگرفته، مشخص شده‌است.

براساس بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان طرح و نقش قالی‌های بلینی را در سه گروه سوراخ کلیدی‌های محرابی، دو طرفه و متأخر تقسیم‌بندی کرد. منظور از بلینی‌های محرابی، قالی‌های محرابی است که فرم سوراخ کلید در آنها فقط یک‌بار و تنها در کناره زمینه فرش، تکرار شده‌است. در این دسته از قالی‌ها، فرم سوراخ کلید در کناره پائینی زمینه فرش و دقیقاً مقابل محراب قرارمی‌گیرد. قالی‌های بلینیِ محرابی، کف‌ساده بافته نشده‌اند. حد فاصل سوراخ کلید تا محراب در این قالی‌ها با دو عنصر ترنج یا گلدان پر شده‌است. بنابراین، قالی‌های محرابی بلینی را می‌توان به دو دسته بلینی‌های محرابی ترنج‌دار و بلینی‌های محرابی گلدان‌دار بخش‌بندی کرد (نمونه ۱۳، جدول ۲). قالی‌های بلینی محرابی گلدان‌دار همواره فاقد قندیل یا نظرلیک[۲۴] هستند. بااین حال قالی‌های بلینی محرابی ترنج‌دار با قندیل، بدون

تصویر ۳. مدونا و کودک، جنتیله بلینی، اواخر سده پانزدهم میلادی (*www.wikipediya.org*).

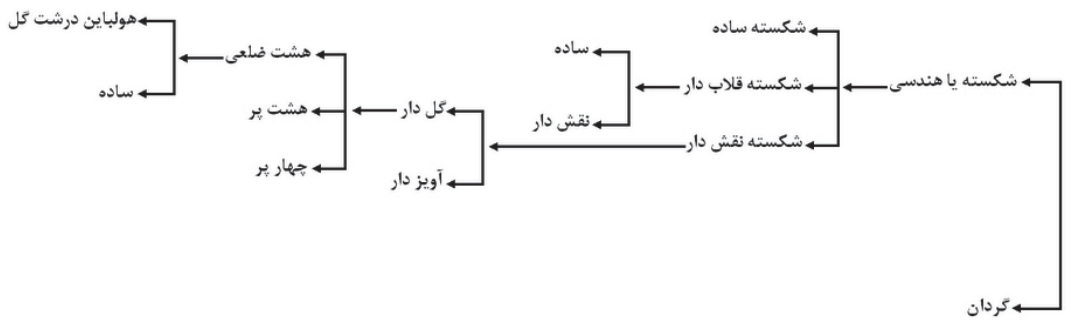
قندیل یا با نظرلیک که جایگزین قندیل شده، بافته شده‌اند (نمونه‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۴، جدول ۲).

قالی‌های بلینی دو طرفه، دارای دو فرم سوراخ‌کلید است که یا در بالا و پائینِ کناره زمینه اصلی قالی، تکرار می‌شوند یا منشعب از ترنج هستند به‌نحوی که، نقش سرترنج‌ها یا کلاله و کتیبه را در قالی‌های لچک ترنج ایفامی‌کنند. از این‌رو، آنها را می‌توان به دو دسته قالی‌های بلینی دو طرفه ترنج پیوسته (نمونه ۱، جدول ۲) و قالی‌های بلینی دو طرفه ترنج مستقل تقسیم‌کرد (نمونه‌های ۱ و ۳، جدول ۲). ترنج در تعدادی از قالی‌های بلینی دو طرفه ترنج مستقل، همواره گل گیرلانداید (نمونه ۸، جدول ۲) است که می‌توان آنها را نیز در دسته‌ای مستقل و کنار دو دسته دیگر جای‌داد. بلینی‌های متأخر نیز به دسته‌ای از قالی‌های بلینی گفته‌می‌شود که طرح کلی قالی از قالب هندسی و شکسته خارج‌گردیده و براساس آنچه از میانه‌های سده شانزدهم میلادی در امپراطوری عثمانی تحت‌عنوان مکتب آوا و نوا (از مکاتب هنری ترکیه عثمانی)[۲۵] گسترش یافت، به‌صورت گردان طراحی و بافته‌می‌شود (نمونه ۱۸، جدول ۲). این دسته از قالی‌های بلینی بدین‌جهت متأخر نامیده‌شده که دیرتر از بقیه قالی‌های بلینی بافته شده‌اند. تصویر ۴، نشانگر ریخت‌شناسی و طبقه‌بندی طرح و نقشه قالی‌های بلینی است.



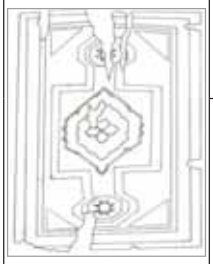
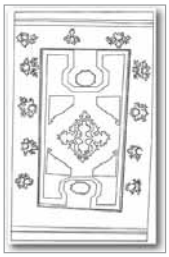
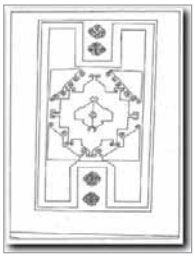
تصویر ۴. نمودار ریخت‌شناسی و طبقه‌بندی طرح و نقشه قالی‌های بلینی (نگارندگان).

انواع نقش‌مایه‌های سوراخ کلیدِ به‌کاررفته در نمونه‌های مورد بررسی را می‌توان به دو نوع؛ گردان و شکسته یا هندسی تقسیم کرد (نمونه ۱۹، جدول ۲). سوراخ کلیدهای گردان تنها در فرش‌های بلینی متأخر به‌کاررفته‌اند. سوراخ کلیدی‌های شکسته را نیز می‌توان به سه گروه؛ شکسته ساده، شکسته قلاب‌دار یا قوچک‌دار و شکسته نقش‌دار بخش‌بندی کرد (نمونه ۱۳، جدول ۲). سوراخ کلیدی‌های شکسته ساده به دسته‌ای از نقش‌مایه‌های سوراخ کلیدی گفته می‌شود که درون سوراخ کلید آنها هیچ‌گونه آذین یا نقش مایه‌ای به‌کار نرفته‌باشد. این‌گونه سوراخ کلیدی‌ها همواره در نقشه‌های بلینی محرابی دیده می‌شوند. نوع دیگری از سوراخ کلیدی‌ها روی سطح بالایی خود، فرمی قلاب مانند (مشابه قوچک یا شاخ قوچ) دارند. کاربرد این سوراخ کلیدی‌ها گسترده نیست. درون آنها آذین‌شده یا ساده است (نمونه‌های ۱۶ و ۱۷، جدول ۲). آخرین دسته از سوراخ کلیدی‌ها، آن تعداد هستند که درون آنها آذین شده‌است. این تزئینات درونی، گلدار یا آویزدار بوده و مشابه قندیل در محراب‌ها است (نمونه ۴، جدول ۲). گل‌های آذین‌دهنده درون سوراخ کلیدی‌ها، هشت ضلعی، هشت‌پر یا چهارپر هستند که پاره‌ای از اوقات و بسته‌به فضا و اندازه داخل سوراخ کلید می‌توانند تکرارشوند (نمونه‌های ۳، ۱۴، ۵ و ۹، جدول ۲). پیچیده‌ترین نقشی که داخل سوراخ کلیدها به‌کارمی‌رود، دسته‌ای از گل‌های هشت ضلعیِ ترکیبی موسوم به هولبایین‌های درشت گل است (نمونه ۸ از جدول ۲). عنوان این نقش از نام *هولباین* کوچک[۲۶] به‌دلیل تکرار در نقاشی‌هایش گرفته شده‌است. تصویر ۵، ریخت‌شناسی و طبقه‌بندی انواع نقش‌مایه‌های سوراخ کلید را در قالی‌های بلینی نشان‌می‌دهد.



تصویر ۵. ریخت‌شناسی و طبقه‌بندی انواع نقش‌مایه‌های سوراخ‌کلید در قالی‌های بلینی (نگارندگان).

جدول ۲. قالب کلی استخراج‌شده و ریخت‌شناسی نمونه‌های قالی‌های بلینی بررسی‌شده

شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی	شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی	شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی
۱	دوطرفه ترنج پیوسته شکسته نقش گلدار		۲	دوطرفه ترنج پیوسته شکسته نقش گلدار		۳	دوطرفه ترنج مستقل شکسته نقش گلدار	
۴	دوطرفه ترنج مستقل شکسته نقش آویزدار		۵	دوطرفه ترنج پیوسته شکسته نقش گلدار		۶	دوطرفه ترنج مستقل شکسته نقش گلدار	
۷	دوطرفه ترنج مستقل یرلاندایو شکسته نقش گلدار		۸	دوطرفه ترنج مستقل یرلاندایو شکسته نقش گلدار		۹	دوطرفه ترنج مستقل شکسته نقش گلدار	
۱۰	محرابی ترنج قندیل دار شکسته ساده		۱۱	محرابی ترنج قندیل دار شکسته قلاب‌دار ساده		۱۲	محرابی ترنج‌دار ساده شکسته نقش گلدار	
۱۳	محرابی گلدان دار شکسته ساده		۱۴	محرابی ترنج نظرلیک دار شکسته نقش گلدار		۱۵	محرابی ترنج نظرلیک دار شکسته نقش گلدار	

ادامه جدول ۲. قالب کلی استخراج‌شده و ریخت‌شناسی نمونه‌های قالی‌های بلینی بررسی‌شده

شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی	شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی	شماره نمونه	ریخت شناسی	قالب کلی قالی
۱۶	محرابی ترنج‌دار ساده		۱۷	محرابی ترنج قندیل‌دار		۱۸	مدرن	
	شکسته قلاب‌دار نقش‌دار			شکسته قلاب‌دار ساده			گردن‌دار	
۱۹	مدرن							
	گردان							

(نگارندگان)

بررسی اندازه‌های طلایی در قالی‌های بلینی

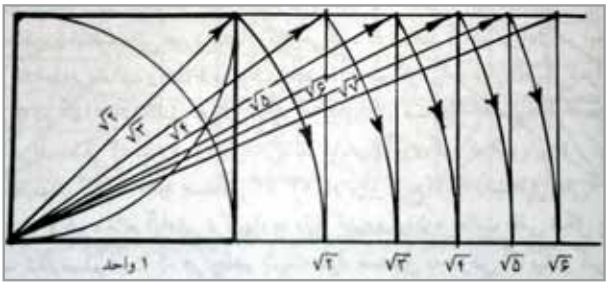
نخستین کار چشم انسان با دیدن یک شکل، مقایسه کردن و سنجیدن ابعاد هندسی آن است. بدین معنا که سنجش بزرگ‌ترین قسمت‌های آن در ارتباط با کوچک‌ترین قسمت‌هایش است. بنابراین در اشکال چهارگوش، پهلوی کوچکتر مقیاس و معیار سایر نسبت‌ها قرارمی‌گیرد. این سنجش در مربع به‌طرزی بی تفاوت عمل می‌شود که در اشکال مستطیلی می‌توان یک مربع زاینده یا مربع شاخص درنظر گرفت. حال اگر به اندازه طول قطر مربع شاخص در امتداد قاعده افقی مربع شاخص، طول مستطیلی ساخته شود، به‌نسبت‌های به‌دست آمده از طول و عرض مستطیل اصطلاحاً نسبت‌های طلایی گفته‌می‌شود. در نسبت به‌دست آمده، طول مستطیل مضربی از (√۲)، برابر قطر مربع شاخص است. با گسترش ساخت نسبت‌های طلایی، می‌توان مضرب‌های دیگری از این نسبت‌ها را مشابه تصویر ۶ به‌دست آورد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۳: ۱۸۵-۱۸۳).

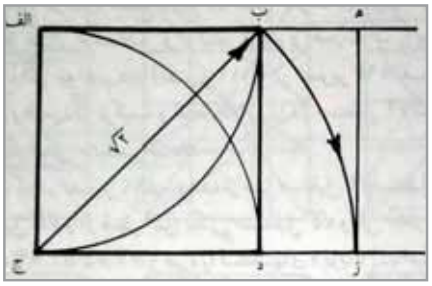
حال اگر در مربع شاخصِ طولی یکی از اضلاع نصف‌شود حاصل، ایجاد دو مستطیل است که می‌توان آن را مطابق آنچه در تصویر ۶ نمایش داده‌شد، گسترش و بسط داد. مستطیل حاصل از نصف‌شدن مربع شاخص در این تحقیق، به اصطلاح مستطیل طلایی خوانده‌شد.

در تحقیق حاضر و نمونه‌ها، نخست دو موضوع مورد بررسی قرارگرفت. اول بررسی‌شد آیا ابعاد قالی در قالب نسبت‌های طلایی قراردارد و سپس، بررسی گردید که زمینه (متن) قالی از گسترش کدام یک از نسبت‌های طلایی (بسط ۲√ تا ۷√) به‌دست آمده‌است. درنهایت هم ارزیابی‌شد که آیا ابعاد قالی در قالب مستطیل طلایی نیز قراردارد.

برای بررسی اهداف بالا، معادل عرض (پهنای) قالی یا عرض (پهنای) زمینه یا متنِ روی طول (راستای) قالی یا زمینه روی تصویر قالی، انتخاب و بدین ترتیب مربع شاخص ساخته‌می‌شد. با ساخته‌شدن مربع شاخص و بر اساس آنچه شرح داده‌شد، نسبت‌های طلایی و مستطیل طلایی روی ابعاد قالی و ابعاد زمینه (متن) قالی، به‌دست می‌آید. نتایج حاصل از این بررسی‌ها در جدول ۳، دیده‌می‌شود. لازم به توضیح است که کشیدگی در ابعاد به دلیل قدمت زیاد نمونه‌ها، در محاسبات مورد نظر قرارگرفته و لحاظ شده‌است.

مطالب جدول ۳ نشانگر آن است که نسبت‌های طلایی در طراحی ابعاد متن یا زمینه قالی برای کلیه نمونه‌های مورد بررسیِ قرار گرفته، رعایت شده‌است. در حالی که نسبت‌های طلاییِ برای ابعاد قالی تنها در دو نمونه و نسبت‌های (۲√ و ۳√) از قطر مربع شاخص رعایت گردیده‌است. همچنین ابعاد کل قالی تنها در چهار نمونه، در مستطیل طلایی بافته شده‌است. حدود





تصویر۶. نسبت‌های طلایی به‌دست‌آمده از مربع شاخص (آیت اللهی،۱۳۸۳،۱۸۵).

نیمی از نمونه‌های نسبت‌های طلایی در طراحی ابعاد متن یا زمینه قالی نسبت افلاطونی یا (√۳) بوده که در معماری یونان و روم باستان، کاربرد ویژه‌ای داشته‌است. نسبت‌های طلایی در طراحی ابعاد متن یا زمینه قالی بین (√۲ تا √۷) از قطر مربع شاخص هستند. با این حال، فقط دو نمونه بین نمونه‌های بررسی‌شده وجود دارد که در آنها این نسبت بیش از(√۵) یا نسبت (F) است. تقریباً ۶۵ درصد نمونه‌های نسبت‌های طلایی در طراحی ابعاد متن یا زمینه قالی بین (√۲ تا √۳) از قطر مربع شاخص را داشتند. شایان یادآوری است که این نسبت طلایی برای دو نمونه ۱۸ و ۱۹ که دارای نقشه مدرن هستند، قابل محاسبه نبود. درنهایت، نکته قابل توجه در طرح زمینه قالی‌های بلینی این بود که سوراخ کلید روی یکی از خطوطِ رهنمونگر در تقسیمات طلایی قرارمی‌گرفت و این مهم، در تمامی نمونه‌ها دیده‌می‌شد.

بررسی نسبت عددی حاشیه و متن در طرح بلینی

یکی از مهم‌ترین موضوعات در طراحی قالی‌های شرقی، حاشیه و نسبت آن در کل طرح است. حاشیه در قالی‌های آناتولی برخلاف فرش‌های ایرانی، سهم بیشتری از متن را با حاشیه‌های تو در توی متعدد اشغال‌می‌کند. با این حال در قالی‌های بلینی بررسی‌شده، خلاف این موضوع مشاهده‌شد. در کلیه طرح‌های بررسی‌شده، هیچ نمونه‌ای یافت‌نشد که بیش از سه حاشیه داشته‌باشد. برخی از نمونه فرش‌های بررسی‌شده تک‌حاشیه بودند و برخی دیگر هم به غیر از یک حاشیه بزرگ، یک یا دو حاشیه کوچک نیز داشتند. دو حاشیه کوچک در فرش‌های سه حاشیه‌ای بعضاً غیرقرینه یا در کنار یکدیگر طراحی شده‌بودند. کنار یکدیگر قرارگرفتن حاشیه‌های هم عرض در قالی بلینی، نمونه‌های مشابه قابل توجهی دیگری هم در قالی آناتولی داشته‌است که این یک استثنا قلمداد نمی‌شود.

برای محاسبه نسبت حاشیه به متن در نمونه قالی‌های بلینی، نسبت عددی حاشیه و زمینه روی تصویر قالی با یک بزرگ‌نمایی واحد و یک واحد طولی مشخص، اندازه‌گیری‌شد

جدول۳. بررسی اندازه‌های طلایی در نمونه قالی‌های بلینی

شماره نمونه	نسبت‌های طلایی درکل ابعاد قالی	مستطیل طلایی درکل ابعاد قالی	نسبت‌های طلایی در ابعاد متن(زمینه) قالی
۱	–	–	√۳
۲	–	–	√۲
۳	–	–	√۳
۴	–	–	√۲
۵	–	در مستطیل طلایی قرار می‌گیرد	√۶
۶	–	–	√۳
۷	–	در مستطیل طلایی قرار می‌گیرد	√۳
۸	–	–	√۴
۹	(در ابعاد√۳ قرار می‌گیرد)	–	√۳
۱۰	–	–	√۴
۱۱	–	در مستطیل طلایی قرار می‌گیرد	√۷
۱۲	–	–	√۲
۱۳	(در ابعاد√۲ قرار می‌گیرد)	–	√۳
۱۴	–	–	√۳
۱۵	–	–	√۵
۱۶	–	در مستطیل طلایی قرار می‌گیرد	√۳
۱۷	–	–	√۵
۱۸	–	–	–
۱۹	–	–	–

(نگارندگان)

و با تقسیم دو میزان عددی موجود، نسبت عددی حاشیه به متن محاسبه گردید. جدول ۴، تعداد تنوع نسبت عددی حاشیه به متن را برای نوزده نمونه قالی بررسی شده، نشان‌می‌دهد.

براساس نتایج به‌دست آمده و آنچه در جدول ۴، قابل مشاهده‌است می‌توان گفت که نمونه‌های مورد مطالعه از سه نسبت عددی برای طراحی نسبت حاشیه به متن برخوردارند. اگرچه نسبت عددی حاشیه به متن ۱/۲,۵ صرفاً در طرح‌های بلینی دو طرفه (فارغ از مستقل یا پیوسته‌بودن ترنج) دیده‌می‌شد لیکن، تقریباً می‌توان‌گفت که هیچ نوع ارتباطی بین طرح و نقشه قالی‌های بلینی و ریخت‌شناسی نقش‌مایه سوراخ‌کلیدی با طراحی نسبت عددی حاشیه و متن وجود ندارد. همچنین نسبت عددی حاشیه به متن ۱/۱,۵ ، تنها در قالی‌های محرابی مشاهده‌شد. با این‌حال، تعداد قابل توجهی از فرش‌های محرابی و دو طرفه نیز وجود داشتند که از نسبت‌های دیگر به‌ویژه نسبت عددی ۱/۴ تا ۱/۳,۵ برای طراحی حاشیه به متن برخوردار بودند.

بررسی نسبت‌های رنگی (سرد- گرم و تیره- روشن) در قالی‌های بلینی[۲۷]

مطالب جدول ۵، بیانگر تجزیه و تحلیل نحوه قرارگیری رنگ‌های سرد و گرم و تیره و روشن در نوزده نمونه قالیِ بررسی‌شده است. در بررسی نسبت‌های رنگی به‌ویژه نسبت تیره- روشن، رنگ‌پریدگی نمونه‌ها نیز در نظر گرفته شده‌است. بنابراین، مواردی در جدول ۵ هست که یک رنگ تیره سرتاسری در قسمتی از زمینه یا حاشیه قالی جز رنگ‌های روشن، محسوب‌شود.

براین‌اساس و در مقایسه رنگ‌های تیره و روشن در نمونه قالی‌های بلینی، می‌توان نمونه قالی‌ها را به سه دسته تقسیم نمود.

قالی‌هایی که‌در آنهانسبت‌نقاط تیره‌از‌نقاط روشن‌بیشتر است: تعداد این قالی‌ها نسبت به سایر دسته‌ها بیشتر است. تمامی قالی‌های دو طرفه اعم از ترنج پیوسته یا ترنج مستقل، در این دسته از قالی‌ها قرار می‌گیرند. گاهی در برخی از انواع این قالی‌ها، نقاط روشن بسیار محدود است که عملاً در مرکزی‌ترین نقطه طرح و صرفاً برای بارزتر نمودن آن نسبت به سایر اجزای نقشه به‌کار رفته‌است. این نوع رنگ‌بندی در پاره‌ای از موارد در قالی‌های محرابی بلینی نیز دیده‌می‌شود. در قالی‌های بلینی که نسبت نقاط تیره از روشن بیشتر است، نقاط روشن تنها مشخص کننده محراب و سوراخ کلید به‌عنوان شاخص‌ترین نقوش است (نمونه‌های ۵ و ۱۴).

-**قالی‌هایی که در آنها نسبت نقاط تیره و روشن تقریباً برابر است** (نمونه ۷): در چنین قالی‌هایی، اصولاً زمینه به یکی از رنگ‌های تیره یا روشن و حاشیه دقیقاً عکس آن نوع نسبت رنگی را پیدا می‌کند. تعداد این قالی‌ها نسبت به سایر دسته‌ها کمتر است.

-**قالی‌هایی که در آنها نسبت نقاط روشن از نقاط تیره بیشتر است**: اگرچه تعداد این قالی‌ها نسبت به دسته پیشین بیشتر است اما نسبت به دسته اولی، بسیار کمتر است. این نوع قالی‌ها با این روش رنگ‌بندی، تنها در قالی‌های محرابی مشاهده می‌شود (نمونه ۱۵). در چنین طرح‌هایی، اصولاً نقاط تیره صرفاً در زمینه و زیر محراب محصور می‌گردند.

با مقایسه رنگ‌های سرد و گرم در نمونه قالی‌های بلینی، می‌توان نمونه قالی‌ها را به دو دسته تقسیم نمود. بررسی بیشتر این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که طراحان و نقاشان فرش‌های بلینی اصولاً در رنگ‌بندی یک قالی در درجه اول به نحوه قرارگیری رنگ‌های سرد و گرم اهمیت می‌دادند و نسبت مناطق تیره- روشن را با نسبت تنظیم شدهِ چینش رنگ‌های سرد و گرم، هماهنگ و همسو می‌کردند. باید دقت‌کرد که اساساً چینش رنگ‌های گرم و سرد کنار هم در قالی‌های بلینی، به‌صورت قرینه انجام‌می‌شود (نمونه ۵). چینش رنگ‌های سرد و گرم در قالی‌های بلینی را می‌توان در دو دسته طبقه‌بندی کرد.

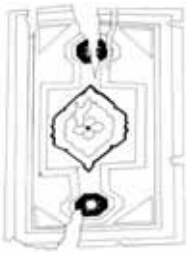
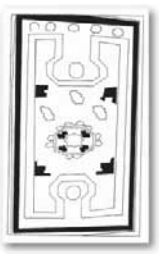
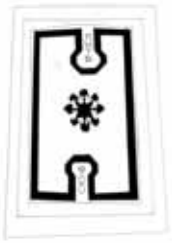
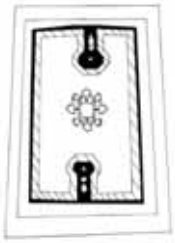
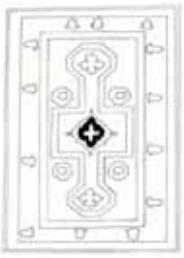
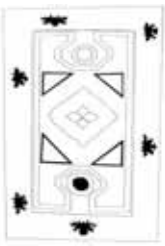
-**قالی‌هایی که در آنها نسبت رنگ گرم به رنگ سرد بیشتر است**: تعداد این قالی‌ها بسیار بیشتر از دسته دیگر است. با این‌حال نحو چینش رنگ سرد کنار رنگ گرم در آنها، از قالب‌ها و شیوه‌های مختلف پیروی می‌کند. در برخی از این نوع قالی‌های بلینی، رنگ سرد در زمینه توسط مناطقی با رنگ گرم محصور می‌شود (نمونه ۲). چنین طراحی‌ای برای رنگ‌بندی قالی‌های بلینی، ساده‌ترین شیوه هم‌نهشتی رنگی در قالی‌های بلینی است. پاره‌ای از اوقات در این‌گونه از قالی‌ها، رنگ‌های سفید یا سیاه که جزء رنگ‌های سرد و گرم قرار نمی‌گیرند، در زمینه درونی قالی با رنگ‌های سرد محصور شده‌اند (همان).

جدول ۴. تنوع تعداد نسبت عددی حاشیه به متن در نمونه قالی‌های بررسی‌شده.

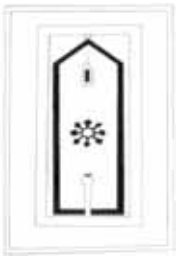
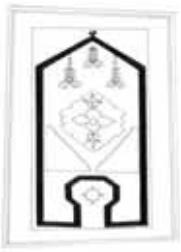
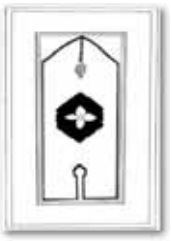
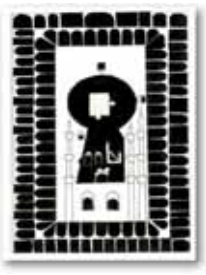
تعداد قالی‌ها	نسبت عددی حاشیه به متن
۶ تخته	۱/۳,۵ تا ۱/۴
۷ تخته	۱/۲,۵
۳ تخته	۱/۱,۵
۳ تخته	غیرقابل محاسبه
۱۹ تخته	مجموع

(نگارندگان)

جدول۵. تجزیه و تحلیل نحوه قرارگیری نسبت‌های رنگی در قالی‌های بلینی

شماره نمونه	نسبت رنگ تیره- روشن	نسبت رنگ سرد- گرم	شماره نمونه	نسبت رنگ تیره- روشن	نسبت رنگ سرد- گرم
۱			۲		
۳			۴		
۵			۶		
۷			۸		
۹			۱۰		

ادامه جدول ۵. تجزیه و تحلیل نحوه قرارگیری نسبت‌های رنگی در قالی‌های بلینی

شماره نمونه	نسبت رنگ تیره- روشن	نسبت رنگ سرد- گرم	شماره نمونه	نسبت رنگ تیره- روشن	نسبت رنگ سرد- گرم
۱۱			۱۲		
۱۳			۱۴		
۱۵			۱۶		
۱۷			۱۸		
۱۹			رنگ‌های سرد و گرم ▪ رنگ‌های سرد □ رنگ‌های گرم ▨ رنگ سفید و رنگ سیاه نقاط تیره و روشن □ نقاط تیره ▪ نقاط روشن		

(نگارندگان)

در برخی از قالی‌های بلینی که نسبت رنگ گرم به رنگ سرد بیشتر است، رنگ‌های سفید یا سیاه به‌صورت متناوب بین لایه‌های دارای رنگ سرد به‌کار می‌روند. در برخی دیگر از این قالی‌ها، رنگ‌های سفید و سیاه به‌صورت یک حاشیه سرتا سری در رنگ سرد دیده‌می‌شوند. در برخی دیگر هم، رنگ‌های سفید یا سیاه به‌شکل متمرکز تنها در ترنج قالی یافت‌می‌شود (نمونه‌های ۳، ۴ و ۶).

-**قالی‌هایی که در آنها نسبت رنگ گرم به رنگ سرد تقریباً برابر است**: تعداد این قالی‌ها زیاد نیست. در چنین قالی‌هایی رنگ سرد در یکی از قسمت‌های حاشیه یا زمینه متمرکز می‌شود. برای مثال، بیشتر در نمونه۱ رنگ سرد صرفاً در زمینه متراکم است. در نمونه ۱۷، عکس این موضوع اتفاق افتاده‌است؛ رنگ سرد یک حاشیه پهن برای تمرکز روی نقوش گرم زمینه ایجاد کرده‌است. در قالی‌هایی که رنگ‌های گرم و سرد آنها تقریباً برابر است، رنگ‌های سفید یا سیاه در برخی از مناطق حاشیه‌ای، متمرکز می‌شوند و نقش اساسی را در چینش رنگ‌ها ایفا می‌کنند (نمونه ۷).

جدای از این طبقه‌بندی، اصولاً رنگ گرم و سرد برای تمرکز چشم بیننده روی قالی به‌کار می‌رود. برای مثال، در نمونه ۱۴، رنگ سرد فقط در نیمه بالایی قالی متمرکز شده است یا به عنوان کادر اصلی قالی، دور تا دور فرش را دربرگرفته‌است (نمونه ۱۶). در نمونه‌هایی دیگر نیز مشاهده می‌شود که رنگ سرد بسیار جزئی استفاده شده‌است (نمونه ۱۵). گاهی نیز رنگ‌های سردِ بسیار محدود در طرح، با رنگ‌های گرم کاملاً محصور شده‌اند (نمونه ۱۱).

تنها نمونه خاص بین نمونه‌های بررسی‌شده، نمونه ۱۹ است که در آن نسبت رنگ سرد از رنگ گرم بیشتر است. با این‌همه، در این قالی میزان استفاده از رنگ‌های سفید و سیاه تقریباً معادل رنگ‌های سرد است. بنابراین به نظر می‌رسد که این قالی را بتوان در گروه دوم جای‌داد. البته این قالی نسبت به سایر قالی‌های بررسی‌شده، جدیدتر بوده و می‌توان آن را نشانه‌ای از تحول در طراحی و بافت قالی‌های بلینی در نظرگرفت.

نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام‌شده در ساختار طرح و نقشِ نمونه‌های اصیل فرش‌های بلینی، تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای را بین طرح‌های فرش‌های مرسوم بلینی نشان‌داد. براین اساس، مشاهده‌شد که می‌توان قالی‌های بلینی را براساس ریخت و قالب اصلی‌شان به دو صورت طبقه‌بندی کرد. این قالی‌ها را می‌توان در سه گروه، قالی‌های محرابی، دو طرفه یا متأخر و یا در دو دسته شکسته هندسی و گردان تقسیم‌بندی کرد. طرح‌های محرابی می‌توانند شامل ترنج یا گلدان باشند که ذیل محراب مشابه با سایر قالی‌های محرابی آناتولی، قندیل یا چشم‌نظر به‌کار رفته‌اند. همچنین، طرح‌های بلینی بعضاً با سایر نقش‌های شناخته‌شده آناتولی همچون گل گیرلاندایو یا هولباین‌های درشت‌گل، می‌توانند ترکیب‌شوند.

بررسی‌های بیشتر درباره قالی‌های بلینی بیانگر به‌کارگیری اصول هندسی مشخصی در طراحی آنها است. مشابه این اصول در رنگ‌بندی قالی‌های بلینی نیز وجود دارد. قالی‌های بلینی را براساس رنگ‌های تیره و روشن می‌توان به سه گروه و ازنظر نسبت‌های رنگ سرد و گرم می‌توان به دو گروه تقسیم‌کرد.

درنهایت، انجام این تحقیق بیانگر آن است که می‌توان با بهره‌گیری از این شیوه، سایر نقش‌های اصیل قالی آناتولی را تجزیه و تحلیل هندسی و سپس، نسبت‌به طبقه‌بندی آنها اقدام‌کرد. ازسوی دیگر، اصول هندسی استخراج‌شده را هم می‌توان با قالی‌های حال حاضر آناتولی مقایسه و سرانجام، نسبت‌به تعیین سیر تحول این نقوش در سده‌های اخیر اقدام‌کرد.

پی‌نوشت

1- Jntylh (Gentile) Bellini

2- Charles Grant Ellis

3- Denny, W. B.

4- ICOC

۵- ICOC بر تعداد محدود این قالی‌ها در دنیا تأکیدکرده و تعداد قالی‌های ارائه شده را مجموعه کاملی از انواع مختلف این طرح در دوره زمانی یادشده می‌داند.

6- Jacopo Bellini (1400-1471)

7- Giovanni Bellini (1431-1561)

به گویش ونیزی به او Giambellino هم گفته می شود.

8- Venetian School

۹- یکی از دو بنیاد خیریه معروف در ونیز، سده پانزدهم میلادی.

10- Mantegna (1431-1506)

11- Paduan School

12- Humanism

13- Lorenzo Zhvsty

14- Yeniçeri دسته‌ای از سربازان ارتش عثمانی

15- Victoria and Albert Museum

16- Joseph Karabacek

۱۷- نخ پشمی که در جهت عقربه‌های ساعت تابیده شده‌باشد.

18- Mudejar

۱۹- سبکی در معماری و هنرهای تزئینی که تحت تأثیر هنر اسلامی و گوتیک از سده دوازدهم تا پانزدهم در شبه جزیره ایبری(اسپانیا و پرتقال)، گسترش‌یافت.

20- Franco Bassano

21- Tiziano Vecelli (1487-1576)

22- Gyrlandaio

23- Domenico Ghirlandaio (1449-1494)

۲۴- آویز چشم‌نظر زیر محراب که جایگزین قندیل در قالی‌های محرابی آناتولی است.

25- Saz ve Söz

۲۶- Holbein هولباین، پسر بزرگ‌ترین نقاش واقع‌گرای شمال اروپا و نقاش خاص دربار هِنری هشتم انگلستان است.

۲۷- نمونه‌هایی که در این بخش آورده‌می‌شود، همگی مربوط به جدول ۵ است. ازین‌رو برای تکرارنشدن نمونه‌ها از آوردن شماره جدول خودداری شده‌است.

منابع و مآخذ

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۳). **مبانی نظری هنرهای تجسمی**، چاپ چهارم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). **دایره‌المعارف هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۰). **هنر در گذر زمان**، ترجمه محمدتقی فرامرزی. چاپ دوم، تهران: نگاه و آگاه.
- گودرزی دیباج، مرتضی (۱۳۸۹). **تاریخ تطبیقی هنر**، جلد اول، تهران: سوره مهر.
- مجابی، سیدعلی و فنایی، زهرا (۱۳۸۹). **پیش درآمدی بر تاریخ فرش جهان**، چاپ اول، اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
- موری، پیتر و لیندا (۱۳۷۲). **فرهنگ هنر و هنرمندان**، ترجمه سوسن افشار، جلد اول، تهران: روشنگران.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲). **سی و دو هزار سال تاریخ هنر**، ترجمه هرمز ریاحی و همکاران، چاپ اول، تهران: پیکان.
- _____ (۱۳۸۶). **تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا**، ترجمه هرمز ریاحی و همکاران، چاپ اول، تهران: کتاب‌سرای تندیس.

- Grant Ellis, C. (1986).**On 'Holbein' and 'Lotto' Rugs.** Oriental Carpet & Textile Studies, ICOC, No2,163-177.
- Denny, W. B. (2011). Beyond the Carpet Design Revolution**. Oriental Carpet & Textile Studies**, ICOC, No. 7: 19-32.
- *http://www.wikipedia.org/wiki/gentile-bellini* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۳ اردیبهشت ۱۳۹۲).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

تحلیل ابعاد کالبدی– اجتماعی رشد هوشمند در شهر اصفهان

مهین نسترن* آرزو ایزدی فاطمه مطلوبی*****

چکیده

زمین، سرمایه طبیعی بشر به‌شمار می‌رود که حیات اجتماعی با استفاده از آن و توسعه‌اش شکل‌می‌گیرد. این موضوع، ضرورت استفاده هدفمند و کنترل‌شده از زمین را روشن‌تر می‌سازد و موجب‌می‌گردد که ساختار اصلی برنامه‌ریزی شهرها بر پایه استفاده بهینه از آن استوارشود.

رویکرد مدیریت زمین باعنوان رشد هوشمند، در مقابله با گسترش بی‌رویه حومه شهرها به‌وجود آمده که چارچوب اصلی آن، استفاده بهینه از زمین، توسعه مجدد محدوده‌های درون‌شهری، ایجاد عدالت اجتماعی و ... است. باوجود اهمیت مباحث مدیریت و کنترل توسعه زمین برای کارآمدتر کردن وضع موجود در طرح‌های توسعه شهری به‌ویژه طرح‌های مرتبط با بافت‌های ناکارآمد شهری، بررسی موضوع رشد هوشمند بیش از پیش آشکارمی‌شود.

در این میان پرسش قابل طرح این است که چه راهکارهایی را می‌توان دربرابر پراکندگی شهری اصفهان یافت.

روش تحقیق به‌کاررفته برای این مقایسه ازنظر هدف، کاربردی و ازنظر روش توصیفی- تحلیلی است.

مقاله پیش‌رو بیان کننده توصیفی کیفی از مفهوم رشد هوشمند، اهداف و اصول این تئوری با جمع آوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اینترنتی است.

هدف از انجام این پژوهش نیز، مقایسه اصول مطرح‌شده در تئوری رشد هوشمند با روند توسعه شهر اصفهان در ارائه راهکارهایی برای تحقق این تئوری در شهر اصفهان است.

نتایج این مقاله حاکی از این است که به‌دلیل رعایت اصول هوشمندانه در طراحی بافت قدیم این شهر، می‌توان اصفهان قدیم را به‌عنوان الگویی معرفی‌کرد که اصول رشد هوشمند در آن به‌اجرا درآمده‌است. برای اجرایی‌کردن این تئوری در اصفهان امروز نیز، راهکارهایی همچون تفکیک مناطق شهری به قطعات کوچک‌تر، طراحی محورهای پیاده در خیابان‌ها، اختلاط کاربری‌ها، توسعه میان افزا، افزایش تعداد طبقات ساختمان‌ها و کاهش وسعت قطعات ارائه شده‌است.

کلیدواژگان: رشد هوشمند، پراکندگی، توسعه، اصفهان.

* دانشیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
** دانشجوی دکتری مرمت ابنیه و بافت‌های تاریخی و فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان. izadi_arezoo@yahoo.com
*** کارشناس‌ارشد برنامه‌ریزی شهری، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

طی نیم‌قرن اخیر، برنامه‌ریزی در شهرها و اجرای سیاست‌های زمین شهری موجب رشد جمعیت و مهاجرت روستائیان به شهرها شده‌است. درپی اینها، توسعه زمین براساس الگویی خودرو و بی‌برنامه، بافت‌های ناکارآمد را تشکیل داده‌است که به‌لحاظ کیفیت حیات شهری در سطح پائینی قراردارد. طرح‌ها و سیاست‌های زمین و ضوابطی که در این محدوده به‌اجرا گذاشته شده‌است، مقطعی بوده و نتوانسته نتیجه لازم را به‌دست‌آورد. درحالی‌که دست‌یابی به توسعه پایدار تنها در سایه توسعه آگاهانه شهرها امکان‌پذیر است. رشد هوشمند یکی از دیدگاه‌های نوین مفهوم مدیریت رشد است که دربرابر الگوی گسترش حومه شهر در ایالات متحده آمریکا مطرح شده‌است و اصولی را برای توسعه متراکم و توسعه مجدد نواحی درون شهری مطرح‌می‌نماید. ازین‌رو در پژوهش حاضر برای تحقق ایده‌آل‌های رشد هوشمند همچون توسعه متراکم، ایجاد کاربری مختلط و دسترسی به حمل و نقل عمومی، پیوندی با برخی از مفاهیم مرتبط با آنها همانند حفاظت تاریخی، محیط زیست‌گرایی و کیفیت بصری برقرار شده‌است.

شهر اصفهان از آن دست شهرهایی است که تاریخ و پیشینه آن به سابقه و قدمت کشور ایران می‌رسد و در تمام دوره‌های تاریخی جزء شهرهای بزرگ و مشهور ایران به‌شمار رفته‌است. افزایش روزافزون جمعیت و تمایل مهاجرت روستائیان به شهر اصفهان، دو عامل عمده گسترش این شهر قلمدادمی‌شود. همچنین نبود برنامه و نظارت بر گسترش شهر، پیامدهایی منفی را بر شهروندان و کیفیت فضاهای عمومی شهری وارد می کند. بنابراین، ایجاد راهکارهای برای کنترل پراکندگی در این شهر نظیر تئوری رشد هوشمند، ضرورت‌می‌یابد.

بنابر آنچه در بالا بیان‌شد، سؤال‌های مطرح‌شده در این تحقیق عبارتند از اینکه چگونه می‌توان به گسترش مطلوب شهر رسید و کیفیت محیط‌های این شهر را ارتقا داد. دیگر اینکه، چگونه می‌توان اصول رشد هوشمند را در شهر اصفهان پیاده‌کرد. از همین‌رو، هدف پژوهش حاضر بررسی تئوری رشد هوشمند (ابعاد کالبدی- اجتماعی) در شهر اصفهان است.

پیشینه تحقیق

ریشه‌های شکل‌گیری نظریه رشد هوشمند را می‌توان در کانادا و آمریکا یافت. در اواسط سده بیستم میلادی، پراکندگی شهر سبب بروز مسائلی مانند مشکل تهیه و هزینه‌های بالای توسعه و احداث ساختمان، تعریض بزرگراه‌ها، هزینه‌های بالای حمل و نقل، تخریب زمین‌های باارزش و ... شد. برای حل این مشکل سال ۱۹۷۰ م. برنامه‌ریزان شهری و برنامه‌ریزان حمل و نقل، سعی‌کردند تا ایده شهرهای فشرده و متراکم را ترویج‌دهند. پس از آن معماری به‌نام *کلتورپ*[۱] ایده روستا- شهر را مطرح‌کرد که مبتنی‌بر پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری و استفاده از حمل و نقل عمومی بود و با استقبال خوبی هم روبه‌رو شد. همچنین سازمان‌های مختلفی برای رفع مشکلات یادشده ایده‌هایی را ارائه‌نمودند که نهایت دربرابر همه آنها، سازمان حفاظت محیط زیست آمریکا برای کاهش آلودگی هوا راهبرد رشد هوشمند را مطرح‌کرد. درواقع این شبکه، پاسخی به نگرانی‌های جامعه درباره یافتن راهی برای رسیدن به اقتصاد، محیط زیست و جامعه پایدار است. پروژه‌هایی هم در این زمینه نگاشته‌شده که می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره‌نمود:

قربانی و نوشاد (۱۳۸۷) مقاله‌ای باعنوان "راهبرد رشد هوشمند در توسعه شهری اصول و راهکارها" نوشته‌اند که در آن مزایا و معایب رشد هوشمند را برشمرده‌اند. در نوشتار آنها افزایش تراکم، آلودگی هوا و ... از معایب این نظریه و بهبود فرصت‌های حمل و نقل، کاهش هزینه‌های خدمات‌رسانی و ... از مزایای این نظریه دانسته شده‌است.

همچنین *سعیدی رضوانی و خستو* (۱۳۸۶) در پژوهشی باعنوان "پدیده پراکندگی شهری و تئوری رشد هوشمند"به معرفی این تئوری پرداخته و راهکارهایی نظیر توسعه فشرده، استفاده از حمل و نقل عمومی و استفاده از زمین هایی با زیرساخت های آماده را جهت مقابله با پراکندگی شهری دانسته است.

لاریجانی (۱۳۸۹) نیز، در پایان‌نامه‌ای باعنوان "برنامه‌ریزی توسعه فضایی با رویکرد توسعه پایدار شهری" به مباحثی مانند تئوری رشد هوشمند و اصول آن پرداخته‌است و این نظریه را به‌عنوان راهکاری برای جلوگیری از پراکندگی شهر معرفی‌می‌نماید. پروژه‌هایی هم در زمینه بهسازی و نوسازی شهری با رویکرد رشد هوشمندانه انجام شده‌است که از میان آنها می‌توان به پروژه طرح بهسازی بافت قدیم کرمانشاه اشاره‌نمود.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در این مقاله از نظر هدف، کاربردی و ازنظر روش توصیفی- تحلیلی است. به‌بیان دیگر در مقاله پیش‌رو نخست توصیفی کیفی از مفهوم رشد هوشمند، اهداف و اصول آن بیان‌می‌شود. سپس شهر همچون سیستمی درنظر

گرفته‌شده و با گذشته خود، مورد مقایسه قرارمی‌گیرد. باتوجه‌به رعایت‌کردن اصول تئوری رشد هوشمند در گذشته شهر اصفهان، رشد هوشمند در بستر کنونی این شهر هم، بررسی خواهد شد. اطلاعات این تحقیق، ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای که دربردارنده پایان‌نامه‌ها، کتاب‌ها و مجلات و مطالعات اینترنتی شامل سایت مرکز آمار و اطلاعات ایران، سایت استانداری اصفهان و ... جمع‌آوری شده‌است.

مبانی نظری

اصولاً ریشه‌های تاریخی برنامه‌ریزی، به وظایف عمومی دولت‌ها و تسهیل و توجیه دخالت آنها در اداره امور سیاسی، نظامی و اقتصادی کشورها، در گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد. لیکن اواخر سده نوزدهم میلادی در غرب، برنامه‌ریزی به‌عنوان یک دانش سازمان‌یافته برای ساماندهی حیات اجتماعی، پدیدآمد و در سده بیستم میلادی توسعه و تکامل پیداکرد. این‌گونه برنامه‌ریزی اصولاً به برنامه‌ریزی جامع و عقلانی معروف شده‌است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۵). تاحدود سال ۱۹۶۰م.، معمولاً چنین تصورمی‌شد که شهر و مسائل آن مانند هر پدیده دیگری به کمک تعقل و علوم مختلف قابل شناخت و درنتیجه نظارت و هدایت است و تنها می‌باید از علوم و فنون مختلف در این راه کمک‌گرفت. لیکن تجارب و تحولات بعدی، تردیدهایی جدی را در این نگرش به شهر و برنامه‌ریزی برای آن به‌وجودآورد. درنتیجه این تحولات و تغییر دیدگاه‌ها نسبت‌به برنامه‌ریزی جامع و عقلانی، الگویی جدید از برنامه‌ریزی در دهه ۱۹۶۰ م. در انگلستان و آمریکا رواج پیداکرد. در این زمینه می‌توان به برنامه‌ریزی‌های سیستمی یا فرآیندی، مشارکتی، حمایتی و خرد به خرد اشاره‌نمود (همان: ۵۶). در راستای دیدگاه جدید در برنامه‌ریزی و تحولات ایجادشده در روند برنامه‌ریزی شهری، نظریه‌های گوناگونی مطرح شده‌است که به سه دسته؛ نظریه‌های بنیادی، شیوه کار و اجتماعی تقسیم‌می‌شود. باتوجه به اینکه نظریه‌های اخیر بیشتر به مباحث عدالت اجتماعی، مشارکت مردمی و ... می‌پردازد، بنابراین می‌توان آنها را جزء نظریه‌های اجتماعی دانست. یکی از دیدگاه‌های جدید که به مباحث اجتماعی توجه ویژه‌ای دارد، تئوری رشد هوشمند است که درادامه به آن پرداخته می شود.

تئوری رشد هوشمند

مفهوم رشد هوشمند سال ۱۹۹۰م.، درادامه مباحث مدیریت رشد که سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰م. در نظام برنامه‌ریزی به‌کارگرفته شده‌بود، پدیدارشد. رشد هوشمند برای پاسخ به مشکلات شهر پراکنده و آثار منفی آن به‌وجودآمد. در منابع، تعاریف مختلفی برای رشد هوشمند بیان شده‌است. توسعه حساس نسبت‌به محیط زیست با هدف کاهش وابستگی به حمل و نقل ماشینی، کاهش آلودگی هوا و کارآمدترکردن سرمایه‌گذاری در زیرساخت‌ها، ازجمله تعاریف مختلف رشد هوشمند است. درواقع رشد هوشمند، یک توسعه برنامه‌ریزی شده است که از فضاهای باز و زمین‌های کشاورزی محافظت‌می‌کند، جامعه را احیامی‌کند، هزینه مسکن را متناسب‌می‌سازد و گزینه‌های حمل و نقل بیشتری را فراهم‌می‌آورد.

رشد هوشمند، یک تئوری حمل و نقل و برنامه‌ریزی شهری است که روی رشد درون شهر تمرکزمی‌کند و دربرابر پراکندگی، بر فشرده‌سازی شهر تأکید دارد و طرفدار کاربری‌های فشرده و مختلط و دوستدار پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری است (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۴:۱۳۸۶).

به‌طور کلی برخی از اصول رشد هوشمند را می‌توان به‌گونه‌های زیر تعیین‌کرد.

- کاربری‌های مختلط که منجربه افزایش گوناگونی و سپس خوانایی در فضا می‌گردند و به فضای مورد نظر هویت و معنا می‌بخشند.
- استفاده از ساختمان‌های متراکم.
- ایجاد فرصت‌های مختلف گزینش مسکن که منجربه افزایش انتخاب و حس تعلق شهروندان به محیط می‌شود.
- پدیدآوردن محله‌های قابل پیاده‌روی که موجب خوانایی فضا و افزایش کیفیت فضاهای عمومی شهری می‌شود.
- ایجاد جوامع متمایز و جذاب با تأکید شدید بر مفهوم مکان.
- حفاظت از فضاهای باز، زمین‌های زراعی، زیبایی‌های طبیعی و زیست‌محیطیِ آسیب‌پذیر.
- هدایت و توانمندسازی توسعه در جوامع کنونی.
- ایجاد فرصت‌های متنوعی از حمل و نقل.
- قابل پیش‌بینی، منصفانه و ثمربخش کردن تصمیمات در زمینه توسعه.
- تشویق شهروندان به مشارکت پایدار در تصمیمات مربوط به توسعه (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۶۹).

ازنظر *جان هاپکینز*[۲]، رشد هوشمند باعث ایجاد جوامع قابل زیست، حفاظت پایدار از زمین‌های باارزش و تجدید حیات حومه‌ها و داشتن چشم‌اندازهای درازمدت برای جوامع می‌شود (همان: ۱۶۵).

به‌طور خلاصه، رشد هوشمند با مورد هدف قراردادن جامعه‌ای همراه با مفهومی یگانه از مکان و تأکید بر استفاده حداقل از اتومبیل، درواقع به‌دنبال درک محیطی بالا، تفسیر و ارتقای خوانایی محیط است. این تئوری برای دستیابی به

اهداف یادشده خود، راهکارهایی را پیشنهاد کرده‌است که عبارتند از:

- خلق جوامع خوداتکا؛ کاستن مسافت سفرها، تشویق‌به پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری.
- ایجاد جوامعی جذاب با هویت مکانی.
- تشویق به توسعه متراکم؛ کاهش اندازه قطعات و عقب‌نشینی ساختمان‌ها و به‌حداقل رساندن اندازه خیابان‌ها.
- تشویق به توسعه خوشه‌ای؛ طراحی در اندازه‌های کوچک.
- اصلاح نرخ مالیات و خدمات عمومی.
- فعالیت‌های متمرکز.
- تشویق به توسعه‌های مبتنی‌بر مسیرهای حمل و نقل عمومی.
- مدیریت بهینه پارکینگ.
- شبکه‌های مناسب جاده‌ها؛ باریک نگه‌داشتن خیابان‌ها در مناطق مسکونی.
- بهبود شرایط سفرهای غیرموتوری؛ تشویق‌به پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری.
- بالابردن قابلیت دسترسی و فرصت‌های حمل و نقل؛ تلاش برای استقرار کاربری‌های مرتبط در نزدیکی یکدیگر.
- حفاظت از فضای سبز.
- مدیریت خدمات عمومی؛ تشویق به حفاظت از منابع آب و استفاده از سیستم‌های فاضلاب (همان: ۱۷۱).
- جانمایی خانوارها نزدیک یکدیگر و محل کار و خرید.
- ایجاد کاربری‌های مختلط با تراکم بالا.
- احیای نواحی قدیمی و مراکز شهری.
- استفاده مجدد از زمین‌های سوخته.
- فضای پارکینگ برای دوچرخه‌ها.
- تنظیم اصول مالیاتی برای کنترل ساخت و ساز.
- تقویت جذابیت‌ها درطول سفر از قبیل مراکز تفریحی و تجاری (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۳۸۶: ۱۶).
- قراردادن مردم در متن توسعه (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۵).

برای دستیابی به اهداف این تئوری، سیاست‌های متفاوتی را می‌توان در قالب جدول ۱ خلاصه و بیان‌کرد (جدول ۱).

همانند سایر نظریه‌ها، رشد هوشمند نیز اثراتی مثبت و منفی روی شهر دارد و پیروان، حامیان و مخالفانی هم دارد. درادامه، به برخی از اثرات مثبت و منفی رشد هوشمند اشاره شده‌است (جدول ۲).

اثرات منفی نظریه رشد هوشمند که از دید مخالفان این نظریه مطرح‌می‌گردد، عبارتند از:

- مردم، پراکندگی و جوامع اتومبیل‌محور و همچنین شیوه‌های متنوع و جایگزین حمل و نقل را ترجیح‌می‌دهند.
- رشد هوشمند منجربه کاهش میزان آزادی افراد می‌شود؛ با افزایش مقررات حاکم بر جامعه، از آزادی شهروندان کاسته‌می‌شود.
- رشد هوشمند با کاهش نیاز به زمین (کاهش تقاضا برای زمین)، منجربه افزایش هزینه‌های مسکن می‌شود.
- رشد هوشمند با افزایش تراکم جمعیتی و تراکم ترافیک، منجربه کاهش کیفیت سیستم حمل و نقل می‌شود.
- به‌دلیل نیاز به تغییر قدرت در سطح دولتی، دستیابی به اصول رشد هوشمند دشوار است. برای نمونه، *وندلکاکس*[۳] به‌عنوان یکی از مخالفان سیاست‌های رشد هوشمند در این‌باره می‌گوید: «این تئوری، زمین را سهمیه‌بندی می‌کند و پویایی را محدودمی‌سازد و نه‌تنها مشکلات را کمتر بلکه بیشتر هم می‌کند.» (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۳۸۸: ۱۶).

امکان‌سنجی رشد هوشمند در شهر اصفهان

قرارگرفتن اصفهان در مرکز فلات ایران و وجود تنها رودخانه مرکزی کشور در این شهر، موجب‌شده که جامعه بزرگی از ملت ایران در نقطه ثابتی تجمع و زندگی‌کند. البته وجود خطر سیل در قسمت جنوبی رودخانه و شوری زمین در شمال آن، سبب‌شده تا شهر در فاصله سه کیلومتری رودخانه واقع‌شود.

فاصله بین شهر و رودخانه باعث‌شده زراعتی که در آن زمان جنبه حیاتی برای شهر داشته،گسترش‌یافته و به‌وسیله کانال‌هایی که از زاینده‌رود منشعب می‌شوند، آبیاری‌شود. این شهر در سه دهه اخیر، همواره جزء شهرهای پرجمعیت کشور قلمداد می‌شده‌است. اهمیت آن نیز مربوط به شهرسازی و معماری گذشته است که منشعب از مکتب اصفهان بوده است. آثار باقی‌مانده از این مکتب را می‌توان داخل شهر جستجو کرد.

باتوجه‌به اینکه بسیاری از اصول مطرح‌شده در معماری و شهرسازی تاریخی ایران به‌ویژه اصول پدیدآمده از مکتب اصفهان، بسیار هوشمندانه و اصولی بوده و شهر اصفهان هم خاستگاه و پایگاه اصلی این مکتب است، در این پژوهش سعی شده‌است تا اصول مطرح‌شده در تئوری رشد هوشمند اصفهان امروزی جستجو شود.

اصول شهرسازی برگرفته‌شده از مکتب اصفهان، بسیار هوشمندانه و تااندازه‌ای منطبق با تئوری‌های جدید شهرسازی است که در این رابطه به چند نمونه موردی از آنها در زیر اشاره خواهدشد.

- همان‌طور که پیش‌تر بیان‌شد، یکی از مهم‌ترین اصول تئوری رشد هوشمند وجود کاربری‌های مختلط در شهر است که علت آن افزایش سرزندگی و راحتی مردم است. در مکتب اصفهان این اصل با تجمع کاربری‌هایی مانند

جدول ۱. سیاست‌ها و راهکارهای مورد توجه در رشد هوشمند

	سیاست	راهکار
اجتماعی- فرهنگی	بالابردن قابلیت دسترسی و فرصت‌های حمل و نقل	تلاش برای استقرار کاربری‌های مرتبط در نزدیکی یکدیگر و پشتیبانی از تنوع حمل و نقل و ترابری شامل پیاده‌روی، دوچرخه‌سواری و وسایل حمل و نقل عمومی باعث افزایش حق انتخاب مردم شده و به‌دنبال آن راحتی و آسایش مردم تأمین‌می‌شود.
	پدیدآوردن جوامعی جذاب و باهویت از نظر مکانی (پاکزاد، ۱۳۸۴: ۴۴).	ایجاد محیط‌های فیزیکی و فضاهای عمومی جذاب که عناصر طبیعی و کشاورزی را با کیفیت بالا در آن بازتاب می‌دهد.
	فعالیت‌های متمرکز و مختلط (Arbury, 2008: 26).	اختلاط کاربری‌ها و تمرکز آنها باعث افزایش حق انتخاب مردم می‌شود.
	بهبود شرایط سفرهای غیرموتوری	تشویق به پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری با ارتقای سطح پیاده‌روها، خیابان‌ها تقاطع‌ها و جلوگیری از ترافیک وسایل نقلیه سریع و فراهم‌آوردن رفاه در خیابان‌ها با مواردی همچون صندلی، سایبان‌ها و نور پیاده‌روها. این عوامل باعث برتری‌دادن انسان بر وسایل نقلیه موتوری شده چراکه وجود فضاهای پیاده برخوردهای اجتماعی را سبب‌شده و به‌دنبال آن، روابط اجتماعی و حس اجتماعی بین افراد افزایش‌می‌یابد.
	احیای نواحی قدیمی و مراکز شهری (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۰).	این عامل باعث سرزنده شدن و حفظ هویت شهری می‌شود.
کالبدی	فشرده‌سازی حومه شهرها با مکان‌یابی منازل آتی (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۳۸۶: ۱۵).	ازطریق مکان‌یابی منازل آتی در زمین‌های فرسوده و بی‌استفاده درون شهری و کاهش اندازه قطعات زمین‌ها و عقب‌نشینی ساختمان و به‌حداقل رساندن اندازه خیابان‌ها.
	تشویق توسعه درون‌بافتی (تیفورد، ۱۳۸۸: ۱۹۸).	کاهش متوسط مسافت‌های سفر و پیاده‌روی، باعث‌می‌شود دوچرخه‌سواری با استقرار توسعه جدید در مناطق قبلاً توسعه‌یافته قابل دستیابی باشد.
	شبکه مناسب جاده‌ها (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۰).	ایجاد شبکه‌ای از خیابان‌ها و راه‌های مرتبط با بلوک‌های کوچک، باریک نگه‌داشتن خیابان‌ها در مناطق مسکونی، به‌کارگیری مدیریت ترافیک و کاهش ترافیک برای کنترل تأثیرات منفی وسایل نقلیه.
اقتصادی	استفاده مجدد از زمین‌های سوخته (Arbury, 2008: 25).	
	تنظیم اصول مالیاتی برای کنترل ساخت و ساز.	
	ایجاد جوامع خوداتکا (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۳۸۶: ۱۵).	کاستن متوسط مسافت سفرها و تشویق‌به پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری با استقرار کاربری‌های متنوع سازگار در نزدیکی یکدیگر .
زیست محیطی	فشرده‌سازی شهر (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۰).	این عامل باعث استفاده بهینه از زمین به‌عنوان یک منبع تجدیدناپذیر است.
	ایجاد مناطق سبز	
	توجه به توسعه حمل و نقل عمومی	این عامل، باعث کاهش استفاده از اتومبیل شخصی شده و به‌دنبال آن کاهش آلودگی هوا را خواهدداشت.
	بهبود شرایط سفرهای غیرموتوری	تشویق‌به پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری با ارتقای سطح پیاده‌روها، خیابان‌ها و جلوگیری از ترافیک وسایل نقلیه سریع باعث حفظ فضاهای سبز شده و کاهش آلودگی هوا را درپی خواهدداشت.
	حفاظت از فضاهای سبز (همان: ۱۷۱).	حفاظت از فضاهای باز خصوصاً مناطقی که ارزش بالای اکولوژیکی دارند.

(نگارندگان)

جدول ۲. اثرات مثبت رشد هوشمند در ابعاد مختلف

بعد	اثرات مثبت رشد هوشمند
زیست‌محیطی	صرفه‌جویی در مصرف سوخت، کاهش انتشار گازهای آلاینده: محیط زیست سالم‌تر (سعیدی رضوانی و خستو، ۱۳۸۸: ۱۶)، حفاظت از فضاهای سبز حیات‌وحش، افزایش استفاده از حمل و نقل عمومی و کاهش ضایعات زیست‌محیطی، کاهش آلودگی آب (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۴).
اقتصادی	کاهش هزینه خدمات و هزینه‌های توسعه، محدودسازی گسترش‌های شهری و حفاظت از زمین‌های کشاورزی و باغات (Arbury, 2008: 30)، کاهش هزینه‌های حمل و نقل، صرفه جویی‌های ناشی از تجمع، حمل و نقل کارآمد (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۴)، کاهش هزینه‌های زیربنایی و تأسیسات (دولتی، ۱۳۸۶: ۱۰).
اجتماعی	بهبود فرصت‌های حمل و نقل به‌ویژه برای کسانی که توانایی رانندگی ندارند، تمرکز فعالیت‌های محلی در محلات و ارتقای کیفیت زندگی، امنیت بیشتر و محیط فعال‌تر، فرصت‌های بهتر برای خانه‌سازی، بالابردن فعالیت‌های فیزیکی و بهبود شرایط بهداشت، حفاظت از منابع منحصربه فرد فرهنگی، تاریخی، سنتی و ... (قربانی و نوشاد، ۱۳۸۷: ۱۷۴)، دسترسی بهتر به تسهیلات، فرصت‌های بهتر شغلی، نرخ پائین مرگ و میر، محدوده بیشتر برای پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری (Arbury, 2008: 32).

(نگارندگان)

بازار، تکیه‌های مذهبی، مجموعه کاخ، باغ، میدان حکومتی و مسیر درخت‌کاری در اطراف میدان اصلی شهر (میدان نقش‌جهان) رعایت شده‌است.

- وجود محور چهارباغ در شهر که افزون‌بر مسیر پیاده‌رو، با اولویت قراردادن پیاده، مکانی نیز برای حرکت سواره‌ها طراحی شده‌است که می‌توان آن را با اصل ایجاد مکان‌های پیاده در شهر سازگاردانست.
- در دوران صفویه، مشارکت گروه‌های مردمی مانند بازرگانان، علما و سایر مردم در ساخت بناهای عمومی با اصل مشارکت‌پذیری مردم که امروزه یکی از مباحث مطرح‌شده در ساختار مدیریت شهری است، انطباق‌دارد.
- اندیشه بازسازی بهشت روی زمین با ساخت فضاهای متنوع و سرسبز همچون پارک هشت‌بهشت، عامل مهمی در حفاظت از فضاهای سبز و باز شهری است که یکی از مهم‌ترین اصول رشد هوشمند است.
- اعتقاد به اصل وحدت وجود و نمود کالبدی آن روی زمین به‌طوری‌که مصالح، رنگ‌ها و شکل‌ها حس وحدت را القاکنند، عامل مهمی در هویت‌بخشی به شهر و تأکید بر مفهوم مکان شهری است.

آنچه تاکنون آورده‌شد، تنها نمونه‌های کوچکی از اصول شهرسازی مکتب اصفهان است که با تئوری‌های جدید شهری مطابقت دارد. بااین‌همه اصفهان امروز به‌علت گستردگی و پراکندگی شهری که معضل بسیاری از شهرهای جهان در سده بیستم است، تااندازه بسیاری از اصول مکتب خود فاصله گرفته‌است. البته این شهر نسبت‌به بسیاری از شهرهای ایران با تئوری‌های جدید شهری، همگنی بیشتری داشته‌است. برای بررسی منظم‌تر و دقیق‌تر اصول مطرح‌شده در تئوری رشد هوشمند، شهر اصفهان از دیدگاه‌های کالبدی و اجتماعی بررسی شده است.

دیدگاه کالبدی

- ساختار فضایی و عناصر اصلی استخوان‌بندی شهر

منظور از ساختار فضایی، بررسی کالبد و استخوان‌بندی شهر و نیز الگوی کاربری زمین‌های شهر است. ازآنجایی که عناصر اصلی استخوان‌بندی شهر به مرکز، راه، لبه،گره و فعالیت تقسیم‌می‌شود بنابراین، بررسی آنها برای انطباق با اصول رشد هوشمند ضروری است.

- مراکز

مراکز و گره‌ها، یکی از مهم‌ترین اجزای استخوان‌بندی شهر به‌شمار می‌روند که علاوه‌بر اینکه حیات اجتماعی در آنها جاری است، مکانی برای فعالیت‌ها و تجمع کاربری‌هاست.

البته طی چند دهه اخیر به‌دنبال غلبه ماشین بر انسان، مراکز تاحدودی ویژگی‌های اجتماعی خود را ازدست‌داده و به مکانی برای حرکت اتومبیل‌ها تبدیل شده‌اند. شهر اصفهان نیز جدای از این قاعده نبوده‌است. بااین‌همه، به‌دلیل وجود مراکز اجتماعی برجای مانده از دوران صفویه، تااندازه‌ای از این آسیب اجتماعی به‌دور مانده‌است. یکی از مهم‌ترین این مراکز در شهر، میدان عظیم و باشکوه نقش جهان است که افزون‌بر اینکه مرکز حیات اجتماعی شهر قلمدادمی‌شود، به‌علت وجود بازار اصلی شهر در یک طرف آن و مسجد جامع شهر در سمت دیگر آن، مرکز اقتصادی و مذهبی اصفهان شده‌است که از آن باعنوان اختلاط کاربری‌ها یادمی‌شود. از آنجا که یکی از مهم‌ترین اصول رشد هوشمند توجه بیشتر به پیاده‌ها و افزایش حق انتخاب آنها به‌واسطه اختلاط کاربری‌هاست بدین‌منظور، بررسی آنها و حفظ مراکز مهم اجتماعی شهر در تقویت حیات اجتماعی و به‌دنبال آن رسیدن به اهداف رشد هوشمند لازم است (تصویر ۱).

- راه‌ها و خیابان‌ها

راه‌ها نیز یکی از عناصر اصلی استخوان‌بندی شهر است به‌طوری‌که شکل قطعات، مسیرهای حرکت و مسیر توسعه شهر وابسته‌به شکل و شبکه‌بندی آنهاست. شبکه مناسب راه‌ها علاوه‌بر اینکه عامل مهمی در دسترسی مردم به امکانات شهری است، می‌توانند مکان مناسبی هم برای تعاملات اجتماعی و فعالیت‌های اقتصادی باشند. فرصت انتخاب مسیرهای متعدد را که از اصول رشد هوشمند است، می‌توان با افزایش نفوذپذیری ازطریق شبکه‌بندی مناسب راه‌ها افزایش‌داد.

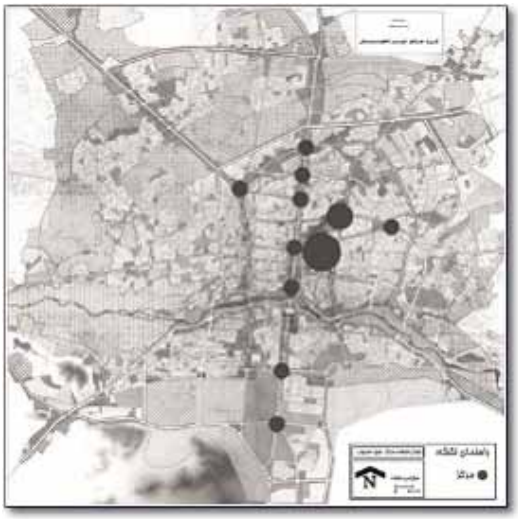
همان‌طور که در تصویر ۲ مشاهده‌می‌شود، بافت قدیم شهری به‌علت وجود شبکه‌بندی متنوع و ارگانیک از نفوذپذیری بالایی برخوردار است چراکه قطعات ریزدانه و دسترسی به آنها امکان‌پذیرتر است. علاوه‌بر اینها، وجود محور مهم و قوی شهری چهارباغ در این بافت نه‌تنها به‌عنوان ستون فقرات شهر به‌شمار می‌رود بلکه مکانی را برای حرکت پیاده‌ها در شهر فراهم کرده‌است. لیکن بافت اطراف شهر که نتیجه توسعه و پراکندگی شهری است به‌علت درشت‌بودن قطعات از نفوذپذیری پائینی برخوردار بوده و بیشتر راه‌ها مسیرهایی برای حرکت سواره‌ها شده‌اند.

- لبه‌ها

لبه‌ها یکی از مهم‌ترین عناصر شهری هستند که عامل مهمی در افزایش خوانایی و هویت شهر قلمدادمی‌شوند به‌طوری که *لینچ*[۴]، لبه را یکی از عناصر اصلی سیمای شهر دانسته‌است. رودخانه زاینده‌رود، یکی از لبه‌های مهم و قوی شهری است که بسیاری از تعاملات اجتماعی و اقتصادی در اطراف آن شکل‌می‌گیرد و همچنین، مکانی مناسب برای پیاده‌روی و سپری‌کردن اوقات فراغت مردم شهر به‌شمار می‌رود. ازاین‌جهت حفاظت و توجه به آن، امری ضروری به‌نظر می‌رسد (تصویر ۳).

- نشانه‌ها

نشانه‌های شهری نیز یکی از مهم‌ترین عوامل در افزایش خوانایی شهر هستند که عامل مهمی در افزایش حس مکان در اطراف آن است. همان‌گونه که در تصویر ۴ دیده‌می‌شود، تراکم نشانه‌ها در بافت قدیمی شهر، میدان نقش‌جهان و پل‌های روی رودخانه مشخص است. لیکن در محلات جدید



تصویر ۱. مراکز شهر اصفهان
(نگارندگان براساس نقشه طرح تفصیلی شهر اصفهان، ۱۳۷۵).

تصویر ۲. راه‌ها و خیابان‌های شهر اصفهان
(نگارندگان براساس نقشه طرح تفصیلی شهر اصفهان، ۱۳۷۵).

شهری از نشانه‌های شهری استفاده نشده‌است که این عامل، نشانه بی‌هویتی و تعلق‌نداشتن به مکان برای شهر است.

- فضاهای ساخته‌نشده و متروکه

باتوجه‌به اینکه بیشتر مناطق مخروبه، تخریبی و بدون استفاده شهر اصفهان، در مرکز و هسته اولیه آن قراردارند در زیر به‌صورت موردی، بررسی‌می‌شوند.

مطالب جدول ۳، نشان‌می‌دهد که یازده درصد فضای تخریبی، متروکه و بدون استفاده در بافت قدیم شهری است (منطقه‌های ۱ و ۳). وجود این فضاها در شهر علاوه‌بر اینکه امنیت اجتماعی شهر را مختل‌می‌کنند، ازنظر اقتصادی نیز مقرون به‌صرفه نیستند. وجود زمین‌های بی‌استفاده در شهر، یکی از عوامل مهم پراکندگی شهری به‌علت کمبود زمین است. باتوجه‌به اینکه شهرسازی مدرن درپی جایگزینی مسکن‌های جدید بجای مسکن‌های قدیمی است و ازطرفی هم به‌دنبال توسعه میان‌افزاست، می‌توان با جایگزینی مسکن‌های جدید در این زمین‌ها به این امر مهم دست‌یافت و مانع توسعه بی‌رویه شهر –که یکی از اهداف مهم تئوری رشد هوشمند است- گردید.

- نظام کاربری‌ها

براساس تصویر ۵، تنوع کاربری‌ها در مناطق قدیمی که در مرکز شهر واقع‌شده، بیش از مناطق جدید است. مساحت قابل توجهی از مناطق جدید را فضاهای مسکونی اشغال‌کرده و کاربری‌های تجاری در لبه خیابان‌ها قرارگرفته‌اند. نبود مرکز محله در این مناطق، عامل مهمی در یکنواختی کاربری‌هاست. کاربری تجاریِ اطراف منطقه‌های جدید تنها تأمین‌کننده نیازهای روزانه- هفتگی افراد است و افراد برای تأمین نیازهای ماهانه و خارج از مقیاس منطقه‌ای، ناچار هستند به‌سمت مرکز شهر حرکت‌کنند. وجود مراکز کار نیز در مرکز شهر، عامل مهمی در جابه‌جایی مردم به‌سمت مرکز است. یکنواختی کاربری‌ها در برخی مناطق، عامل مهمی در رعایت نکردن عدالت اجتماعی است و ازطرفی مغایر با اصول رشد هوشمند است. ازطریق اختلاط کاربری‌ها به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اصول رشد هوشمند، می‌توان کاهش جابه‌جایی افراد به‌سوی مرکز شهر، عدالت اجتماعی و تنوع در تمامی مناطق را محقق‌ساخت.

- تراکم ساختمانی

همان‌طور که در جدول ۴ مشخص است تعداد طبقات در بیشتر مناطق شهر، چهار طبقه به بالا است که این نشان‌دهنده افزایش تقاضا برای مسکن و توجه‌به بحث توسعه پایدار و استفاده بهینه از زمین در شهر اصفهان است. البته منطقه‌های ۲ و ۱۱ بیشتر ساختمان‌های دو تا سه طبقه دارند. علت پائین‌بودن طبقات در این منطقه‌ها را می‌توان وزش باد از سمت غرب به شرق دانست. بنابراین وجود بناهایی مرتفع، مانعی در مسیر باد به‌وجود می‌آورد. به‌همین دلیل است که ساختمان‌ها در این مناطق نمی‌توانند مرتفع باشند. افزون‌بر اینکه منطقه ۱۱ نیز، به‌سبب قرارگیری در حاشیه شهر و حضور مهاجران روستایی در آن و تمایل افراد ساکن به الگوی سکونتی روستایی، دارای بناهای دو و سه طبقه است.

تصویر ۳. لبه‌های شهر اصفهان
(نگارندگان براساس نقشه طرح تفصیلی شهر اصفهان، ۱۳۷۵).

تصویر ۴. نشانه‌های شهر اصفهان
(نگارندگان براساس نقشه طرح تفصیلی شهر اصفهان، ۱۳۷۵).

بررسی وضعیت اجتماعی

- روند جمعیتی شهر اصفهان

روند جمعیتی شهر اصفهان از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۸۵ و برآورد آن تا سال ۱۴۰۵ در جدول۵ و تصویر ۶ آورده شده‌است. این شهر مانند سایر مناطق شهری کشور در سال ۱۳۶۵، با افزایش ناگهانی جمعیت مواجه‌بوده که علت آن را می‌توان شرایط جنگ تحمیلی، مهاجرت روستائیان به شهر، واگذاری زمین شهر براثر قانون زمین شهری و اراضی شهری بیان‌کرد. بنابر برآورد جمعیت تا سال ۱۴۰۵، جمعیت شهر اصفهان روند روبه رشدی خواهدداشت. افزایش جمعیت همراه خود افزایش تعداد خانوار را هم دربردارد که این خانوارها برای تأمین

جدول ۳. فضاهای ساخته‌نشده و متروکه

مناطق	فضاهای مخروبه، متروکه و بدون استفاده (مساحت زیربنا)	درصد
منطقه ۱	۲۸۰۴۳۴	٪۴
منطقه ۳	۳۱۹۹۲۹	٪۷
منطقه ۵	۳۴۵۰۰	٪۲/۶
منطقه ۶	۱۲۷۴۰۰	٪۵/۲
منطقه ۸	۱۵۶۰۰۰	٪۴

(نگارندگان براساس اطلاعات طرح تفصیلی مناطق چهارده‌گانه، ۱۳۷۵)

جدول ۴. متوسط تراکم ساختمانی شهر اصفهان

منطقه	طبقات	منطقه	طبقات	منطقه	طبقات
۱	۴	۶	۵	۱۱	۳
۲	۳	۷	۴	۱۲	۴
۳	۴	۸	۴	۱۳	۴
۴	۵	۹	۴	۱۴[۵]	۴
۵	۴	۱۰	۴		

(نگارندگان براساس اطلاعات گرفته‌شده از آمارنامه ایران، ۱۳۹۰)

تصویر ۵. کاربری زمین‌های شهر اصفهان (شرکت نقش‌جهان پارس، ۱۳۷۵).

مسکن مورد نیاز خویش به‌دنبال فضا و زمین کافی هستند. به‌علت کافی‌نبودن زمین خالی داخل شهر و همچنین قیمت بالای زمین، مردم ناچارند به حومه‌ها نقل مکان کنند. ادامه این روند، باعث نابودی کلیه مناطق طبیعی اطراف شهر خواهدشد که این امر مغایر با اصول توسعه پایدار و اصول مطرح‌شده در نظریه‌های جدید شهرسازی ازجمله تئوری رشد هوشمند است.

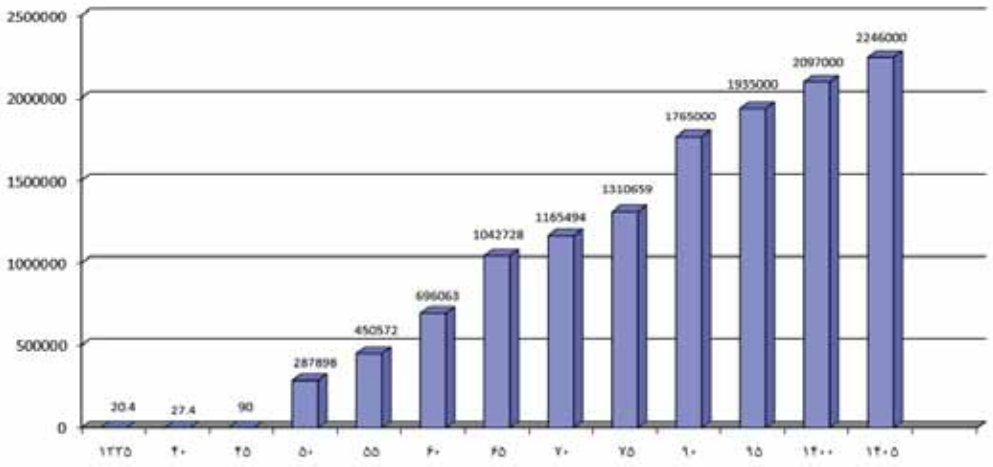
بررسی جمعیت و وضعیت خانوار در مناطق چهارده گانه شهرداری اصفهان

- جمعیت و تعداد خانوار مناطق چهارده‌گانه

تصویر ۷ نشان‌دهنده حریم هر یک از مناطق شهر اصفهان و مطالب جدول ۵ هم بیانگر تعداد خانوار و مساحت محدوده قانونی شهر اصفهان به تفکیک مناطق است.

با مشاهده جدول ۵، می‌توان به نتایج زیر دست‌یافت:

- منطقه‌های ۸ و ۱۰، بین مناطق چهارده‌گانه اصفهان، بیشترین جمعیت و بُعد خانوار را دارند. جمعیت بالای این مناطق را می‌توان ناشی از موارد زیر دانست:
- ساخت و سازهای غیرمجاز به‌ویژه در سال‌های ۱۳۷۵-۱۳۷۰ که تراکم جمعیتی و تعداد ساختمان‌های غیرمجاز (بدون پروانه ساختمانی) در این مناطق بالاست.
- قیمت زمین و مسکن در مناطق بالا، به‌نسبت پائین‌تر از مناطق دیگر بوده‌است.
- منطقه ۸ دارای بافت فرسوده بوده و بسیاری از مساکن قدیمی شهر در این مکان قراردارد و افرادی هم که در این بافت زندگی می‌کنند، افرادی با بعد خانوار بالا هستند.
- منطقه ۱۰، به دو بخش تقسیم‌می‌شود؛ قسمتی از آن، مکان استقرار افراد کم درآمد جامعه است که دارای خانه‌هایی



تصویر ۶. نمودار روند جمعیت در اصفهان (استانداری اصفهان- دفترآمار و اطلاعات، ۱۳۷۵).

جدول ۵. جمعیت و تعداد خانوار شهر اصفهان به‌تفکیک مناطق چهارده‌گانه

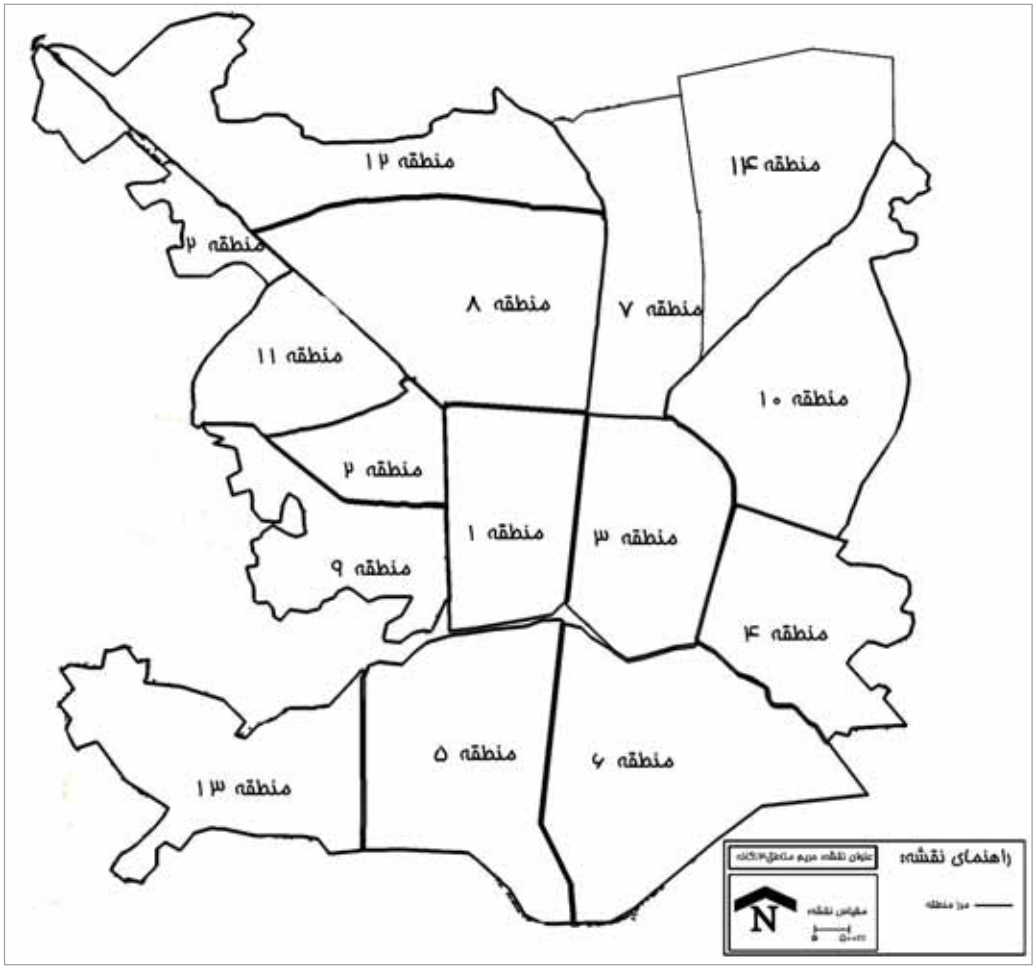
منطقه	تعداد خانوار	جمعیت	مساحت محدوده قانونی (هکتار)	منطقه	تعداد خانوار	جمعیت	مساحت محدوده قانونی (هکتار)
۱	۲۲۳۵	۷۳۵۸۳	۸۰۰	۹	۱۹۳۱۸	۶۸۳۲۷	۱،۹۵۰
۲	۱۴۸۷۸	۵۴۵۰۰	۱،۰۰۲	۱۰	۵۱۶۹۸	۱۸۹۴۱۴	۲،۱۰۰
۳	۳۲۹۳۰	۱۱۱۳۴۹	۱،۱۰۰	۱۱	۱۴۴۹۹	۵۵۱۰۲	۱،۱۰۰
۴	۳۱۹۶۰	۱۱۲۳۶۶	۷،۵۰۰	۱۲	۲۵۶۳۶	۹۴۱۵۶	۸،۲۰۰
۵	۳۹۹۵۵	۱۴۴۳۳۵	۶،۰۰۰	۱۳	۲۸۳۶۶	۱۰۸۴۶۴	۳،۴۵۰
۶	۳۱۱۸۶	۱۰۶۷۹۳	۶،۶۰۰	۱۴	۳۶۲۰۹	۱۴۳۸۶۴	۱،۹۰۰
۷	۳۴۲۷۶	۱۲۵۴۳۳	۲،۸۵۰	جمع	۴۳۸۸۵۲	۱۵۹۱۶۸۲	۴۷،۷۰۰
۸	۵۵۶۰۶	۲۰۴۰۱۵	۲،۰۵۰				

(استانداری اصفهان- دفترآمار و اطلاعات، ۱۳۹۰).

با ابعاد کوچک و بعد خانوار بالا هستند. قسمت دیگر را افرادی با درآمد متوسط اشغال‌کرده که خانه‌هایی بزرگ و بعد خانوار پائین دارند. وجود جمعیت بالا در قسمتی از این منطقه، روی کل آن اثرگذاشته و درکل تراکم جمعیتی را بالا برده‌است.

- برخلاف مناطق یادشده، منطقه‌های ۲ و ۱۱ کمترین جمعیت را دارند اما از تراکم جمعیتی بالایی برخوردار هستند. علت چنین امری را می‌توان ناشی از این دانست که بیشترین بخش از منطقه ۲ را بافت کشاورزی اشغال کرده‌است و شهرداری نیز سعی در حفظ باغ‌های آن دارد. ازطرفی به‌سبب اینکه باد مطلوب از سمت غرب به شرق می‌وزد، پروانه آپارتمان‌سازی در آنجا داده‌نمی‌شود بنابراین افراد در بخش کوچکی از منطقه زندگی می‌کنند و همین عامل، باعث بالابودن تراکم جمعیتی در آن است.
- پیش از این منطقه ۱۱، روستای رهنان بوده که از سال ۱۳۸۰ به شهرداری اصفهان ملحق شده‌است. وجود روستائیان و بومیان در آن منطقه، سبک زندگی آنها و خانه‌هایی با مساحت بالا باعث کم‌شدن جمعیت در این منطقه شده‌است.

از دیدگاه کالبدی، شهر اصفهان در گذشته از اصول مطرح‌شده در تئوری رشد هوشمند پیروی‌می‌کرده اما امروزه از آن اصول فاصله گرفته‌است. بااین وجود، هنوز پتانسیل لازم را برای اجرای اصول مطرح‌شده داراست. از دیدگاه اجتماعی و جمعیتی به‌علت افزایش جمعیت، افزایش مهاجرت به شهرها و ... شهر اصفهان نتوانسته‌است از اصول رشد هوشمند پیروی‌کند. البته باوجود مخروبه‌ها و فضاهای خالی در شهر و همچنین ازطریق افزایش تراکم ساختمانی می‌توان به این مهم دست‌یافت. از دیدگاه مدیریتی نیز، این شهر به‌دلیل نظام متمرکز و برنامه‌ریزیِ از بالا به پائین، نتوانسته است مشارکت شهروندان را در اداره امور شهری به‌سوی خود کشاند.



تصویر ۷. مناطق چهارده‌گانه شهر اصفهان (نگارندگان).

نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست آمده از بررسی‌های صورت‌گرفته در پژوهش حاضر بیانگر آن است که اصفهان امروز بنابر دلایلی که در متن مقاله آورده‌شد، کمتر از اصول مطرح‌شده در رشد هوشمند پیروی کرده‌است. در ادامه اینها می‌توان به‌صورت اجمالی، مقایسه‌ای را بین اصفهان امروز و دیروز ارائه‌نمود.

مراکز شهری در گذشته، مکانی برای تبادل نظر و تعاملات اجتماعی بوده‌اند که از مهم‌ترین و مؤثرترین آنها می‌توان به میدان نقش‌جهان اشاره‌نمود. باوجود کمرنگ‌تر شدن این نقش هنوز بسیاری از تعاملات اجتماعی در آن انجام‌می‌شود. درصورتی‌که میدان‌ها امروزه به‌معنای مکانی برای حرکت روان‌تر اتومبیل‌ها و کاهش ترافیک است که این امر، مغایر با اصول مطرح‌شده در تئوری رشد هوشمند است.

مراکز شهری و محله‌ها در قدیم، مکانی برای تجمع کاربری‌های مورد نیاز در هر سطح شهری بوده است. به‌طوری که مرکز محله‌ها، مکانی برای تجمع کاربری‌های محلی بوده و مرکز شهر نیز کاربری‌هایی را در مقیاس شهری در خود جای می‌داده‌است. همچنین، رعایت سلسله مراتب شهری و وجود کاربری‌های متنوع در مراکز، عامل مهمی در سرزندگی شهری در گذشته بوده‌است.

لیکن امروزه، کاربری‌های شهری را می‌توان در لبه‌های خیابان‌ها جستجوکرد آن‌چنان‌که قرارگیری آنها به‌صورت خطی، عامل مهمی برای کاهش تعاملات اجتماعی می‌شود. شهر امروز، مکانی برای جولانگاه اتومبیل‌ها شده‌است و پیاده‌روها تنها سهم کوچکی از معابر را به‌خود اختصاص‌داده‌اند. درصورتی‌که در اصفهان دیروز، اولویت با پیاده راه‌ها بوده‌است. بنابراین می‌توان با طراحی فضاهای شهری همراه محوریت قراردادن عابر پیاده، اصول رشد هوشمند را محقق‌ساخت. همان‌گونه که در گذشته محور چهارباغ نیز، این پدیده به‌چشم می‌خورد.

امروزه وجود پراکندگی شهری در شهرها، عامل مهمی در نابودی منابع زیست‌محیطی، آلودگی آب‌های زیرزمینی، وابستگی به اتومبیل و تکنولوژی و ... شده که این امر با اصول رشد هوشمند مغایر است.

نشانه‌های شهری یکی از مهم‌ترین عوامل در افزایش خوانایی، هویت و حس مکان در شهرها هستند. وجود نشانه‌های مهم شهری مانند سی و سه پل، پل خواجو و میدان نقش‌جهان در شهر اصفهان از بااهمیت‌ترین عوامل شناسایی و تمایز این شهر با دیگر شهرهاست. کمرنگ‌شدن نقش میدان نقش‌جهان در تعاملات اجتماعی مردم، کاهش نقش سی‌وسه‌پل به‌عنوان مکان مکث و ایست روی رودخانه زاینده‌رود و تبدیل آن به مکانی برای رفت و آمد افراد و ... از مهم‌ترین عوامل کمرنگ‌شدن نقش این نشانه‌ها در اصفهان امروز است.

یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین تفاوت‌ها در این دوره که عامل اصلی مشکلات مطرح‌شده در شهر امروز شناخته‌شده، مشکلات مدیریت شهری است. در گذشته مشارکت گروه‌های مردمی مانند بازرگانان، علما و سایر مردم در ساخت بناهای عمومی با اصل مشارکت‌پذیری مردم که امروزه یکی از مباحث مطرح‌شده در ساختار مدیریت شهری است، انطباق داشته‌است. لیکن امروزه نظام مدیریت شهری به‌صورت متمرکز و از بالا به پائین است که یکی از اصلی‌ترین عوامل مشکلات به‌وجود آمده در شهرهای امروز است. بدین‌منظور برای جلوگیری از گسترش بی‌رویه شهر و تحقق اصول رشد هوشمند می‌توان راهکارهایی را ارائه‌نمود که به‌قرار زیر است.

تصویر ۷. چهارباغ عباسی، ۱۳۹۰ (نگارندگان).

- محلات قدیم معرف هویت و شخصیت شهرها هستند. با استفاده از باززنده‌سازی و اعطای سرمایه به محلات قدیم شهری می‌توان علاوه‌بر بهره‌برداری مفید از فضای موجود شهری، هویت شهر را نیز تقویت‌کرد.
- طراحی مکان‌های مکث و تجمع افراد در سطوح مختلف شهری برای افزایش مشارکت مردم و افزایش تعاملات اجتماعی در شهر. مانند ایجاد مراکز همسایگی، محلات و شهری.

- جانمایی کاربری‌های متنوع شهری درون بافت‌های شهری بجای قرارگیری در لبه‌های بافت برای افزایش سرزندگی درون بافت‌های شهری.
- ایجاد پیاده‌راه‌ها در نقاط پرتردد و تفریحی شهر و قرارگیری کاربری‌های جذاب و متنوع در بدنه پیاده‌راه و فراهم‌آوردن رفاه در آنها (تدارک امکاناتی همچون صندلی، سایبان و ...).
- جلوگیری از رشد بی‌رویه شهری ازطریق توسعه میان‌افزای شهری و استفاده دوباره از فضاهای مخروبه، بی‌استفاده و زمین‌های خالی.
- ایجاد شوراهای محلی برای افزایش نظارت مردم در امور شهری و افزایش مشارکت مردم در اداره امور شهری.
- کاهش فاصله طبقات شهری و افزایش عدالت اجتماعی در شهر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اصول رشد هوشمند ازطریق توزیع عادلانه امکانات در تمام نقاط شهری و توانمندسازی مناطق ضعیف شهری.
- تقویت و بهبود سیستم حمل و نقل عمومی و خدمت‌رسانی آن به تمام نقاط شهری.
- کاهش رفت و آمد وسایل نقلیه شخصی از بافت تاریخی از طریق اتخاذ سیاست هایی همچون طرح ترافیک و طرح زوج و فرد اتومبیل‌ها.
- در پایان یادآوری این نکته ضروری است که بجای طراحی شهر برای اتومبیل‌ها و تردد روان‌تر آنها، شهر باید برای ایمنی، آسایش، رفاه و سرزندگی مردم طراحی‌شود.

پی‌نوشت

1- Calthorpe

2- John Hopkins

3- Vandell Cox

4- Lynch

۵- شهر اصفهان در سال ۱۳۹۲ شامل ۱۵ منطقه می باشد.

منابع و مآخذ

- استانداری اصفهان (۱۳۹۰). **آمارنامه شهر اصفهان**، اصفهان: استانداری اصفهان، دفتر آمار و اطلاعات و GIS.
- _____ (۱۳۷۵). **آمارنامه شهر اصفهان**، اصفهان: استانداری اصفهان، دفتر آمار و اطلاعات و GIS.
- تیفورد،جانسی (۱۳۸۸). **مبانی حومه‌های شهری**، ترجمه کرامت‌الله زیاری و سامره آرازش، چاپ اول، تهران: آرادکتاب.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۴). **راهنمای طراحی فضاهای شهری**، چاپ اول، تهران: شهیدی.
- دولتی، هاله (۱۳۸۶). **بررسی معیارهای رشد هوشمند و انطباق آن بر رشد شهر بابلسر**، پایان‌نامه کارشناسی، شهرسازی، تهران: دانشگاه تهران.
- سعیدی رضوانی، نوید و خستو، مریم (۱۳۸۶)، پدیده پراکندگی شهری و تئوری رشد هوشمند، **ماهنامه شمس**، ش (۳۸)، ۱۸-۹.
- قربانی، رسول و نوشاد، سمیه (۱۳۸۷). راهبرد رشد هوشمند در توسعه شهری؛ اصول و راهکارها، **مجله جغرافیا و توسعه**، ش (۱۲)، ۱۸۰-۱۶۳.
- لاریجانی فیروز، مهران (۱۳۸۹). **برنامه‌ریزی توسعه فضایی با رویکرد توسعه پایدار شهری (نمونه موردی شهر بابلسر)**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، برنامه‌ریزی شهری، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- مهدی‌زاده، جواد (۱۳۸۲). **برنامه‌ریزی راهبردی توسعه شهری (تجربیات اخیر جهانی و جایگاه آن در ایران)**، چاپ اول، تهران: شورای انتشارات حوزه معاونت شهرسازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی.
- وزارت مسکن و شهرسازی (۱۳۶۷). **طرح جامع اصفهان**، اصفهان: مهندسین مشاور نقش جهان پارس.
- وزارت مسکن و شهرسازی (۱۳۷۵). **طرح تفصیلی مناطق چهارده‌گانه شهر اصفهان**، اصفهان: مهندسین مشاور نقش جهان پارس.
- Arbury, J. (2008). **From Urban Sprawl to Compact City: An Analysis of Urban Growth Management in Auckland**.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه

مرضیه علی‌پور*

چکیده

اوج‌گیری هنر فلزکاری دوران صفویه، نمایانگر بخشی از سیر روبه‌رشد صنایع هنری در این دوره است. هم‌زمان با آغاز کار دولت صفوی، هنرمندان ایران باتوجه‌به پیشینه هنری غنی خود و تحت تأثیر عواملی چون بروز تمایلات شیعی و پشتیبانی فرمان‌روایانی همچون شاه‌عباس، توانستند از دو مکتب فلزکاری خراسان و آذربایجان شاهکارهای فلزی تکرارنشدنی را بیافرینند.

براین اساس، پرسش مطرح پژوهش حاضر این است که فلزکاری دوره صفویه تا چه اندازه از فلزکاری مکتب خراسان تأثیر پذیرفته‌است. روش تحقیق به‌کار رفته در آن، تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات و داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای است. بدین‌ترتیب، پس از بیان ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان و دوران صفویه به‌لحاظ جنس، تکنیک‌های ساخت و روش‌های متداول تزئین، برای یافتن شیوه‌های تزئینی و عناصر نقشی مشترک و مطالعه این عناصر، آثار فلزی از دو جنبه شکل نقوش و چگونگی اجرای آنها بررسی‌شدند. همچنین، تعدادی از تصویرهای آثار فلزی هر دو مکتب بایکدیگر در جدول‌هایی مورد مطالعه تطبیقی قرارگرفتند.

پس از بررسی‌های لازم براساس مطالب بالا، چنین به‌دست‌آمد که بخش گسترده‌ای از مبانی و اصول تکنیک‌ها و نقوش کاربردی دوره صفوی برگرفته از فلزکاری مکتب خراسان است و هنرمندان این دوره باتوجه‌به فرهنگ معاصر خویش از آنها بهره‌گرفته‌اند. همچنین، آشکارگشت که در آثار فلزی دوران صفویه نقوشی که جزء نمادهای ایرانی هستند و پیش از این در زمینه سایر نقوش مکتب خراسان به‌کار می‌رفته‌اند، نقوش اصلی به‌شمار می‌روند و شاید هنرمندان برای القای بیشتر مفاهیمی خاص را به‌کار برده‌اند.

کلیدواژگان: هنر فلزکاری، آثار فلزی، مکتب خراسان، دوره صفویه.

* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران. marziealipoor@yahoo.com

مقدمه

هنر، نمود ذوق و حس زیبایی‌شناختی هنرمند است که تحت تأثیر انگاره‌ها و اندیشه‌های رایج در تمدن‌های گوناگون بشری شکل می‌گیرد. سرزمین ایران از دوران باستان، مهد هنرپرورانی است که شاهکارهای هنری بی‌نظیری را آفریده‌اند. هنر فلزکاری و ساخت آثار فلزی که پیشینه آن در ایران به هزاران سال قبل برمی‌گردد، از این‌دست است. پس از ورود اسلام نیز، هنرمندان ایرانی با تلفیق نقوش و تکنیک‌های باستانی به‌ویژه میراث غنی فلزکاری دوره ساسانی با مضامین اسلامی، سبک جدیدی از این هنر را به‌وجودآوردند. طی چهارده قرن گذشته همواره تغییر و تحولاتی در صنعت فلزکاری دیده‌شده لیکن، اوج شکوفایی آن به دوران صفویه برمی‌گردد که هنرمندان این دوره با ترکیب بهترین‌های دوران سلجوقی و تیموری به شاهکارهای بی‌نظیری ازنظر زیبایی و جذابیت دست‌یافتند. بی‌شک تحولاتی که در تکنیک‌های ساخت و تزئین آثار فلزی این دوران پدیدآمده، ریشه در مسائل فرهنگی و مذهبی، تبادلات و تأثیرات سایر آثار هنری دوران داشته‌است. فلزکاری این دوره بنابر سه اصل شکل‌گرفته که دربردارنده تداوم میراث عصر تیموری به‌ویژه خراسان، مکتب فلزکاری خراسان و مکتب آذربایجان که معاصر دوران صفوی و بروز تمایلات صوفیانه و شیعی است (شیروانی، ۱۹۷۴: ۵۴۴). این عوامل را می‌توان در دو عنصر؛ هویت ملی و مذهب تشیع خلاصه‌کرد که به‌صورت اشعار فارسی به‌خط نستعلیق همراه با نقوش گل و بوته و ترکیبات خطوط اسلیمی و هندسی و همچنین به‌کارگیری اسمای ائمه(ع) و آیات قرآنی بروزیافته است (احسانی، ۱۳۸۶: ۱۷۹). از همین‌رو، پرسش‌های مطرح در این مقاله به‌ترتیب زیر است که چه نسبتی میان مبانی و اصول نقوش و تکنیک‌های موجود در فلزکاری دوره صفویه با فلزکاری مکتب خراسان برقرار است. دیگر اینکه، چه تغییر و تحولاتی در نقوش اقتباسی از آثار فلزی مکتب خراسان در دوره صفویه رخداده و آیا این تغییرات تحت تأثیر فرهنگ و هنر معاصر صفوی بوده‌است.

پیشینه تحقیق

ملکیان شیروانی (۱۳۷۹) در مقاله‌ای باعنوان "نوشتاری درباره جامعه‌شناسی هنر اسلامی نقره آلات و ملوک‌الطوایفی در ایران سده‌های میانه" به بررسی یکی از ظروف نقره‌ای در موزه واشنگتن پرداخته است و بر اساس خط نوشته‌های روی اشیای فلزیِ اکتشافی، به این نتیجه دست‌یافته که کاربرد ظروف نقره در سده ششم هـ‌ق.، به‌دلیل ممنوعیت استفاده از ظروف نقره‌ای و نوشیدن شراب بوده که تنها در انحصار یک طبقه خاص اجتماعی بوده‌است. وی در مقاله دیگری باعنوان "پژوهش‌هایی درمورد فلزکاری هندوستانی" (۱۳۷۹)، یک‌جفت رکاب سلطنتی هندی متعلق به سده هفتم هـ‌ق. و موجود در مجموعه خصوصی را مطالعه کرده‌است. براساس مدارک موجود، نمونه‌های اولیه این نوع رکاب‌سازی از ایران شرقی به‌ویژه خراسان آغاز شده‌است. چراکه توضیح این‌گونه تزئین رکاب‌های سلطنتی را که گاهی نشان سمبولیسم شاهی است، بایستی در توصیف استعارات زبان فارسی یافت. درواقع این بررسی، نشان‌دهنده رابطه فلزکاری هندوستانی با سنت فلزکاری ایرانی است. *شریعت* (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای باعنوان "خط نگاره‌های قرآنی در قالی‌بافی و فلزکاری دوره صفویه"، با بررسی خط‌نگاره‌های قرآنی در آثار هنری این دوران براساس ویژگی‌های آثار فلزی به این نتیجه می‌رسد که آثار فلزی دارایِ خط‌نگاره‌های قرآنی برای مقاصد آئینی و مذهبی به‌کارمی‌رفتند.

رازانی و همکاران (۱۳۸۹) هم در پژوهشی باعنوان "فلزکاری سلجوقی هنر اسلامی با هویت ایرانی" با بررسی ویژگی‌های هنری فلزکاری دوره سلجوقی و فلزات کاربردی و روش‌های متداول ساخت و تزئین روی آثار فلزی بیان‌می‌کنند که در این دوره فلزکاری با قالب ایرانی- اسلامی در شهرهایی مانند هرات، مرو و ایالات خراسان و اصفهان در اوج خود بوده‌است.

باوجود مطالعاتی که درباره هنر فلزکاری انجام‌شده تاکنون پژوهشی جامع در زمینه تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه صورت نگرفته‌است. در تحقیقات موجود تنها به یک مقطع تاریخی یا ویژگی‌هایی مانند بخش اندکی از نقوش، تکنیک‌های کاربردی و تزئینات آنها در ساخت آثار فلزی، اشاره شده‌است. بااین‌همه، مقاله‌هایی که درباره آنها سخن رانده‌شد، به‌لحاظ پرداختن به برخی از خصوصیات آثار فلزی در هر دو مکتب فلزکاری، مورد توجه نگارنده پژوهش حاضر واقع‌شده‌اند.

روش تحقیق

اساس نگارش این پژوهش برمبنای روش تطبیقی[1] است که می‌تواند وجوه اشتراک و افتراق فلزکاری مکتب خراسان را طی سده‌های چهارم تا دهم هـ‌ق. و فلزکاری دوره صفویه را طی سده‌های دهم تا دوازدهم هـ‌ق. برجسته‌ترکند. بدین منظور نخست، ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان و دوره صفویه در جدول‌هایی جداگانه بررسی‌شده تا خصوصیات و میزان تأثیرگذاری فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه به‌راحتی مطالعه‌شود. درادامه، برای بررسی بیشتر تکنیک‌های ساخت آثار فلزی و انواع نقوش تزئینی روی

آنها، تصاویری از آثار فلزی هر دو مکتب در جدول‌های ۱ تا ۸ با یکدیگر بررسی تطبیقی شده‌اند. چراکه بررسی تمام آثار فلزی موجود در موزه‌ها و کتاب‌ها ممکن نیست تا هدف تحقیق پیش‌رو به‌دست‌آید.

شرح جداول ویژگی‌های آثار فلزی مکتب فلزکاری خراسان و صفویه

در این بخش نخست، تاریخچه مختصری از هر دو مکتب مطرح‌می‌شود و سپس، با استناد بر ویژگی‌های موجود در آثار فلزی براساس نکات مرتبط به مباحث فلزکاری، خصوصیات فلزکاری مکتب خراسان و دوره صفویه طبقه‌بندی شده تا وجوه اشتراک و افتراق این دو مکتب به‌آسانی مطالعه‌شود. شایان یادآوری است که متأسفانه به‌دلیل دسترسی‌نداشتن به آثار فلزی، امکان برشمردن تمام ویژگی‌های آثار وجود نداشت. از این‌رو، مطالب جدول‌ها دربردارنده ویژگی‌هایی بدین‌قرار است: جنس آثار فلزی، نوع تکنیک ساخت و تزئینات که خود شامل تکنیک اجرای تزئینات و نقوش آنها است. نقوش تزئینات هم به پنج بخش؛ نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی، انسانی و کتیبه‌ای (شکل کتیبه‌ها و محتوای آنها) تقسیم می‌شود.

فلزکاری مکتب خراسان (طی سده‌های چهارم تا دهم هـ ق.)

سرزمین خراسان از میراث هنری درخشانی برخوردار است و اولین حکومت مستقل نیز، در این دیار برپاشد. نخستین روش و اسلوب فلزکاری خراسان ادامه فلزکاری دوران ساسانیان بود لیکن، تحت تأثیر اسلام از جنبه‌های کمّی و کیفی تحولاتی یافت و با گذشت چهار قرن پس از ورود اسلام، به‌تدریج با ایجاد شاخصه‌هایی به‌سمت شکل‌گیری مکتب خاص خراسان پیش‌رفت (جدول ۱).

فلزکاری دوره صفویه (سده‌های دهم تا دوازدهم هـ ق.)

فلزکاری دوره صفویه، بازتابی از فرهنگ شیعی- ملی ایران است. فلزکاران این دوره با الهام از فرهنگ معاصر خود و براساس اصول فلزکاری مکتب خراسان میراث سده‌های چهارم تا دهم هـ ق.، در دو مرکز عمده فلزکاری خراسان و آذربایجان آثار فلزی ظریف و زیبایی ساختند که ازلحاظ دقت و نفاست تکرارناپذیر است. بروز تمایلات شیعی و صوفیانه باعث ترویج به‌کارگیری اسامی امامان شیعه(ع) و اشعار فارسی به خطوط نستعلیق کنار آیات قرآنی درکتیبه‌های منقش بر آثار فلزی شد که بیشتر با اسلیمی گل و بوته‌دار مزیّن‌می‌شدند (جدول ۲).

شرح جدول‌های تطبیقی

در این بخش، برای بررسی بیشتر تکنیک‌های ساخت آثار فلزی و انواع نقوش تزئینی آنها، تصاویری از آثار فلزی هر دو مکتب در جدول‌های ۳ تا ۸ با یکدیگر مورد مطالعه تطبیقی واقع‌شده‌اند چراکه برای محقق‌ساختن هدف پژوهش حاضر، بررسی تمام آثار فلزی موجود در موزه‌ها و کتاب‌ها ممکن نیست. این خصوصیات در شش گروه؛ نوع تکنیک‌های تزئینی، نقوش هندسی، نقوش گیاهی، نقوش حیوانی، نقوش انسانی و نقوش کتیبه‌ای بررسی‌شده‌اند. چارچوب هریک از این جدول‌ها شامل شماره، تصویر، مشخصات اثر هنری همچون نوع مصرف، جنس، سال ساخت، نوع تزئینات، مکتب فلزکاری مرتبط، منبع استخراج تصویر و محل نگهداری اثر فلزی، ویژگی مورد بررسی و توضیحات حاصل از تطبیق آنهاست.

بررسی جدول‌های تطبیقی آثار فلزی

اگرچه با مطالعه آثار فلزی مکتب خراسان و دوره صفوی نخست، تکنیک‌ها و نقوش متفاوت جلوه‌می‌نمایند ولی با کمی دقت و تأمل بیشتر بر آثار دوره صفویه، تزئینات و روش‌های ساخت خلاقانه گذشته ظریف، دقیق و زیباتر به‌نظر می‌آیند. با این‌حال کل طرح‌ها در اندازه‌های کوچک‌تر اجراشده‌اند و بیشترین اشتراکات به‌لحاظ مضمونی، ساختاری و روش اجرای تزئینات در آثار فلزی بین هر دو مکتب کاملاً آشکار است. براساس مطالعات تطبیقی انجام‌شده، نکات زیر به‌دست آمد.

- نقوش هندسی و گیاهی در هر دو مکتب ازنظر ساختاری بیشتر یکسان هستند. طرح‌های خراسان ساده و درشت‌ترند ولی در دوره صفویه بیشتر این نقوش باهم ترکیب‌شده و نقوش جدید به‌دست‌آمده با ظرافت و دقت خاصی اجراشده‌اند. در دوران صفویه در اکثر آثار فلزی اسلیمی‌هایِ دارای نقش برگ نخلی که نقش مختص مکتب خراسان و نماد خیر و برکت است، دیده‌می‌شود. در این دوره بیشتر نقوشی که در تزئین کتاب‌ها ، قالی‌ها و ... به‌کارمی‌رفته به‌صورت سیاه‌قلم، ضرب و چکش‌کاری تمام سطح اشیای فلزی را پوشانده‌است.
- نقوش حیوانی و انسانی مکتب خراسان به‌صورت خطی و انتزاعی هستند و ازلحاظ طراحی دقت زیادی در آنها اعمال نشده‌است. درواقع، نقوش انسانی در فلزکاری مکتب خراسان تحت تأثیر سبک نگارگری معاصر هر دوره خاص است. برای نمونه، در دوره‌ای این نقوش انسان‌ها را کوتاه قد با لباس عربی و بی‌پیرایه و درحالت انجام کارهای روزمره مانند شکار، سواری، ورزش و ... نشان‌می‌داد. همچنین انسان‌ها را

جدول ۱. ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان

ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان				
جنس آثار	آهن، طلا، نقره، مس، برنج، روی، قلع، برنز، سرب و فولاد (وارد، ۱۳۸۴: ۲۹)			
تکنیک ساخت	الف) ریخته‌گری	۱ـ قالب‌های روباز		
		۲ـ قالب‌های قطعه‌ای		
		۳ـ ریخته‌گری دقیق		
	ب) چکش‌کاری (فلزکاری ورقه‌ای)			
	پ) دواتگری (همان: ۳۵)			
تزئینات	الف) تکنیک اجرای تزئینات	۱) قلمزنی	۱- برجسته‌کاری[۲] (جُنده‌کاری)	
			۲- حکاکی (کنده‌کاری[۳])	
			۳- مشبک‌کاری	
			۴- ترصیع[۴] (الف- جواهرنشانی، ب- کوفته‌گری)	
			۵- سیاه‌قلم	
			۶- میناکاری	
		۲) قالبی (سیدصدر، ۱۳۸۳ :۷۲۲)		
		۳) چکش‌کاری		
		۴) تراشکاری (نوعی از تراشکاری، قاشقی تراشی است)		
		۵) کوفته‌گری (فولاد سازی) (افروغ، ۱۳۸۹: ۵۸)		
		۶) نقش‌کوبی و کنده‌کاری مدل مومی یا سفالی اصلی (وارد، ۱۳۸۴: ۳۷)		
		۷) گوژکاری (روی ورق نقره، ...) (فریه، ۱۳۷۴: ۵۰)		
		۸) ملیله‌کاری[۵] (پوپ، ۱۳۸۵: ۲۸۸۲)		
		۹) کاربرد خمیر (برای برجسته‌کردن تزئین حکاکی در نقره آلات و مفرغ) (شیروانی، ۱۳۷۹: ۱۶۶)		
	ب) نقوش تزئینات	۱) هندسی	۱- نقوش محصور درکادرهای هندسی یا طرح‌های بازوبندی (نقش مختص خراسان) (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۲)	
			۲- نقوش قبه‌مانند مسطح (شیروانی، ۱۳۷۹ :۲۰۶)	
			۳- نقوش دایره‌ای نقطه‌چین	- با نقوش هندسی (لوزی، دایره، نیم‌دایره، ...)
				- با نقوش هندسی و پیچیده و گره‌بندی (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۲)
		۲) گیاهی	۱- نقوش گل گندم	
			۲- نقوش متراکم اسلیمی‌های تزئینی به همراه واگیره‌های تکرارشونده	
			۳- نقوش گل هفت‌پر (نقش مختص خراسان)، (همان)	
			۴- نقوش غنچه لوتوس	
			۵- نقوش شکوفه‌های دوبرگی	
			۶- نقوش قاب‌مانندی به شکل مخروط لوتوس و دارای نقوش اسلیمی	
			۷- نقوش نخل‌های با پنج گلبرگ (شیروانی، ۱۳۷۹ :۱۶۵)	
			۸- نقوش پیچک‌ها و برگ‌های مو (که به صورت ردیف‌های اصلی نقوش یا زینت‌بخش زمینه نقوش دیگرند) (پیچک‌هایی به همراه خط‌نوشته‌ها در طرح‌های بازوبندی)، (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۵)	

ادامه جدول۱. ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان

ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان				
تزئینات	ب) نقوش تزئینات	۳) حیوانی		۱- نقوش پرندگان کوچک (گاهی در یک ردیف تکرار می‌شدند)
				۲- نقوش عقاب و شیر (سمبولیسم شاهی بر روی رکاب‌های سلطنتی)
				۳- نقوش خرگوش‌های دارای گوش‌های بلندتر از حد معمول است (نقش مختص خراسان). در بعضی نقوش سه خرگوش که گوش‌های آنها به یکدیگر می‌رسد (و مثلثی را ترسیم می‌کند) (شیروانی ،۱۳۷۹: ۱۸۵)
				۴- نقوش حیوانات بالدار ، ابوالهول و جانوران ترکیبی
				۵- نقوش حیوانات در حالات مختلف (به صورت قرینه ، تعقیب وگریز، پشت سرهم در انواع اهلی و وحشی) (لک‌پور ،۱۳۷۵: ۱۵)
				۶- نقوش ردیفی حیوانات چهارپا در حال حرکت در زمینه گیاهی (همان)
		۴) انسانی		۱- نقوش انسانی با صورت خورشیدگون و در قالب صورفلکی
				۲- نقوش انسانی در صحنه‌های مختلف کار روزمره مانند نواختن آلات موسیقی، درحال شکار یا سوارکاری و ورزش (کشتی)
				۳- نقوش انسانی با هاله‌ای دور سر در صحنه‌های مختلف زندگی روزمره (استفاده از وسایل کار، ظروف آشپزخانه و ...)، (همان)
				۴– نقوش انسانی در صحنه‌های تشریفاتی (مانند تاج‌گذاری، نیایش، نشسته بر تخت)
		۵) کتیبه‌ای	۱- شکل کتیبه‌ها	۱- کتیبه‌هایی که به صورت نواری دور تا دور بالای ظروف را دربرمی‌گیرد
				۲- کتیبه‌هایی که به صورت قاب‌هایی به شکل لوتوس که در داخل آنها نقوش اسلیمی و ... وجود دارد (شیروانی، ۱۳۷۹ :۱۶۵)
				۳- کتیبه‌هایی که به صورت بیضی و ترنج با شمسه که یک در میان تکرار می‌شدند
				۴- کتیبه‌هایی که به شکل یک مستطیل و ترنج به صورت متداخل تکرار می‌شدند
				۵- کتیبه‌هایی به صورت قاب‌هایی به شکل‌های هندسی مانند مستطیل، مستطیل کنگره‌دار یا گوشواره‌دار، دایره، شمسه، ترنج و ...
			۲– محتوای کتیبه‌ها (در دوره اسلامی خط در فلزکاری، به خصوص در فلزکاری خراسان، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است)	۱- به‌کارگیری کلمات دعا و آرزوی خیر برای دارنده ظروف به زبان عربی با خط کوفی، نسخ و ثلث (باید توجه داشت که حروف بلند خط کوفی نظیر (الف و لام) در بعضی نوشته‌های روی ظروف متعلق به خراسان از حد معمول بلندتر است و گاهی انتهای حروف به سر و بدن انسان یا حیوان ختم می‌شود (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۵) در سبک خراسانی که می‌خواستند متن دعا را به صورتی کهن و با حرمت بیشتر به خواننده القاء کنند از خط کوفی استفاده می‌کردند (احسانی، ۱۳۸۶: ۱۵۰)
				۲- به‌کارگیری اشعار فارسی (همان: ۱۵۹)
				۳- به‌کارگیری سنت زیبای عدد ایرانی (رعایت نسبت دو به یک) مثلاً ده کلمه جهت دعای خیر بیست کلمه برای مدح و ثنا به‌کار می‌رفت (این نسبت نشانه ارقام سنتی در قرن هفتم هـ.ق. در خراسان ارجحیت داشت (شیروانی، ۱۳۷۹: ۱۷۵)
				۴– ثبت تاریخ و امضاء ریخته‌گران و تزئین‌کنندگان از قرن پنجم هـ.ق. (بیشتر در زیر ظروف (کاتلی و مارگاریتا، ۱۳۷۶: ۳۷)
				۵- به‌کارگیری خط نستعلیق (مواردی از قرن هشتم هـ.ق. به بعد)

(نگارنده)

جدول ۲. ویژگی‌های فلزکاری دوره صفویه

ویژگی‌های فلزکاری دوره صفویه			
جنس آثار	آهن، فولاد، روی، سرب، قلع، مفرغ، برنج، مس، قلع‌اندود (حیدرآبادیان و عباسی‌فرد، ۱۳۸۸ :۲۵)		
تکنیک ساخت	الف) ریخته‌گری ب) چکش‌کاری ج) دواتگری: ساخت اشیاء به روش سرد (افروغ، ۱۳۸۹ :۵۲)		
تزئینات	الف) تکنیک اجرای تزئینات	۱) قلمزنی	۱- برجسته‌کاری
			۲- حکاکی
			۳- مشبک‌کاری
			۴- ترصیع (جواهرنشان کردن)
			۵- سیاه‌قلم
			۶- میناکاری
		۲) ملیله‌کاری	
		۳) فیروزه‌کوبی	
		۴) مهرکوبی	
		۵) آب‌کردن	
		۶) گوژکاری (چکش‌کاری و ضرب) (همان: ۶۳)	
		۷) تراشکاری	
		۸) کوفته‌گری (فولادسازی)	
	ب) نقوش تزیینات	۱) هندسی	۱ـ نقوش جناغی
			۲- نقوش ستاره‌های هشت‌پر
			۳- نقوش ابرهایی مانند طومارهای چینی
			۴- نقوش شطرنجی در زمینه نقوش اصلی
		۲) گیاهی	۱- نقوش گل گندم
			۲- نقوش برگ‌نخلی[۶]
			۳- نقوش گل و بوته
			۴- نقوش گل‌های چهار یا شش‌پر
			۵- پیچک‌هایی به صورت یکی از ردیف‌های اصلی نقوش
			۶- نقوش قاب‌های به شکل مخروط لوتوس
			۷- نقوش ترنج (دایره‌ای کنگره‌دار و لوزی کنگره‌دار)
		۳) حیوانی	۱- نقوش پرندگان
			۲- نقوش حیوانات در حالات مختلف (به‌صورت قرینه، تعقیب‌وگریز و یا پشت سر هم در انواع اهلی و وحشی)
		۴) انسانی (نقوش انسانی درحالات مختلف (در حال شکار ،گشت‌وگذار یا نشسته در طبیعت و ...) دو یا چند ردیف تکرار شده‌اند)	

ادامه جدول ۲. ویژگی‌های فلزکاری دوره صفویه

ویژگی‌های فلزکاری دوره صفویه				
تزئینات	ب) نقوش تزیینات	۵) کتیبه‌ای (اکثراً کتیبه‌ها در چند ردیف و یا اشکال و مضامین متفاوت روی آثار فلزی طراحی می‌شدند)	۱) شکل کتیبه‌ها	۱- کتیبه‌هایی به صورت نواری دور تا دور لبه ظروف را در بر می‌گیرد
				۲- کتیبه‌هایی به صورت قاب‌هایی به شکل مخروط لوتوس که دارای نقوش اسلیمی هستند
				۳- کتیبه‌هایی به صورت قاب‌هایی به شکل‌های هندسی مانند: مستطیل، دایره، ترنج، شمسه که اکثراً به صورت کنگره‌دار یا گوشواره‌دار طراحی شده‌اند
				۴- کتیبه‌هایی به صورت قاب‌هایی به شکل‌های هندسی مانند: بیضی، مستطیل کنگره‌دار که با ترنج یا شمسه کنگره‌دار به صورت یک در میان تکرار شده‌اند
			۲) محتوای کتیبه‌ها	۱- به‌کارگیری آیات و احادیث
				۲- به‌کارگیری اسمای امامان شیعه
				۳- به‌کارگیری اشعار فارسی
				۴- به‌کارگیری خط نستعلیق
				۵- ثبت تاریخ ساخت، نام سازنده و یا صاحب ظرف (احسانی، ۱۳۸۶: ۱۸۶)

(نگارنده)

به‌گونه‌ای نمایش‌می‌داد که یا در صور فلکی طراحی‌شده‌اند یا تمام چهره‌ها به یک شکل ترسیم و تفاوت ویژه‌ای بین افراد مختلف دیده‌نمی‌شد. در دوره‌ای دیگر بدین‌گونه بود که پیکرها ظریف و کشیده‌تر شده‌اند و این‌بار صورت‌ها بدون چهره هستند و بیشتر در حالات احترام، نیایش و ... اجراشده‌اند. در دوره صفویه نقوش انسانی دارای لباس‌های مواج و دستارهای زیبایی هستند که بازتاب پوشاک مرسوم در آن دوره است و به سبک نقاشی‌های مینیاتور معاصر خود به‌نمایش درآمده‌اند. نقوش حیوانی مکتب خراسان نیز مانند طراحی انسان‌ها، بسیار ساده و خشن هستند آن‌چنان‌که برای نمونه، تفاوت عمده‌ای میان نقش خرگوش، سگ، آهو و ... مشاهده‌نمی‌شود. لیکن در دوره صفویه نقوش جانوری دارای عضلات و حرکات طبیعی بدن هستند و تناسب اندام در طراحی حیوانات و انسان‌ها رعایت شده‌است و بیشتر در طبیعت و به‌صورت برجسته‌کاری به‌نمایش درآمده‌اند.

- نقوش کتیبه‌ای ازلحاظ شکل، نشان‌دهنده این امر هستند که ساختار اولیه آنها در هر دو مکتب مشابه هم است. در دوران صفویه طرح‌های کنگره‌دار و متداخل بیشتری به‌کار رفته‌است و در بیشتر کتیبه‌ها هم، خط نوشته‌ها و نقوش اسلیمی باهم ترکیب‌شده‌اند. اگرچه این روش در خراسان نیز دیده‌می‌شود لیکن در این دوران، کاربرد آنها چشم‌گیرتر است. موضوعات کتیبه‌ها در بیشتر موارد در هر دو مکتب یکی است و استفاده از اسامی امامان شیعه(ع) و نوشتارهای مربوط به آنها در دوران صفویه بروزیافت. پیش‌تر از این هم خط نستعلیق سده هشتم هـ‌ق. در مواردی در مکتب خراسان دیده‌می‌شد لیکن در این دوره شکوفایی و شکوه خود را طی‌کرده، با مضامین ادبی این دوره هماهنگی‌داشته و کاملاً طبیعی به‌نظر می‌رسد. ضمن‌اینکه اشعار فارسی از دیرباز در خراسان روی آثار فلزی نقش زده می‌شد حال‌آنکه در دوره صفوی، تعداد این آثار محسوس‌ترند.

- از دیگر نکات قابل توجه، ثبت تاریخ، نام و امضای سازندگان آثار فلزی است که در دوران صفویه در کتیبه‌ها دیده‌می‌شود و در مکتب خراسان، برخی از فلزکاران در انتهای اشیای این نگارش ثبت می‌کردند. فلزات و آلیاژهای مصرفی اشیای دوره صفویه پیش از این دوره هم در خراسان کاربرد داشته‌است. به‌ویژه اینکه کاربرد طلا و نقره در خراسان بیش

جدول ۳. تکنیک‌های تزئینی

شماره	تصویر	مشخصات	تکنیک تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		گلدان برنجی، سده‌های ۵-۴ هـ.ق. تزئینات: نقوش گیاهی، هندسی و نوارهای نقش‌برجسته باریک اطراف گردن آن، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۳۳).	کنده‌کاری	در مکتب خراسان، طرح‌های کنده‌کاری بسیار ساده و سطحی است و گاهی برای زیبایی آنها از مرصع‌کاری و نقش‌کوبی استفاده‌می‌شد . لیکن در دوره صفویه نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ایِ حاصل از کنده‌کاری از ظرافت و زیبایی خاصی برخوردارند.
۲		شمعدان ستونی برنجی، سده ۱۰هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای با محتوای شعر فارسی، هندسی و گیاهی، محل نگهداری: موزه لوور (سایت موزه لوور، ۲۰۱۲).		
۳		کاسه برنجی یا مفرغی، سده ۵ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی (شاهی عودنواز)، حیوانی و کتیبه‌ای، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه برلین (حیدرآبادیان و عباسی‌فرد، ۱۳۸۸: ۸۷).	ملیله‌کاری	این تکنیک در مکتب خراسان در مشبک‌کاری به‌کار رفته‌است. کاربرد طلا و نقره در این روش، نشان‌دهنده استفاده از آنها توسط افراد متمول است. در دوره صفویه، روش ملیله‌کاری در لوحه‌های طلا در طرح‌های مختلف مانند طومار کله حیوانی و نقوش جلد کتاب‌ها به‌کار می‌رفت.
۴		کمربند آهنی، سده ۱۰ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه توپکاپی (کنبی، ۱۳۸۶: ۲۸).		
۵		بخورسوز برنجی به‌شکل شیر، سده ۵ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای،گیاهی و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۱۲).	ترصیع	در مکتب خراسان بیشتر برای زیبایی و جلوه تزئینات و در کل اشیا از ترصیع با فلزات مختلف استفاده می‌شد لیکن در دوره صفویه، آثار جواهرنشان دارای ظرافت و زیبایی خاصی هستند. همچنین در بخش‌هایی از آثار به‌کار می‌رفت تا نمود آن قسمت‌ها بیشتر شود.
۶		مرکب‌دان برنجی، سده ۱۰هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای (خط نستعلیق)، گیاهی و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (کنبی ،۱۳۸۶: ۳۷).		

ادامه جدول ۳. تکنیک‌های تزئینی

شماره	تصویر	مشخصات	تکنیک تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۷		پارچ نقره‌ای، سده‌های ۵-۴هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، نقوش گیاهی (برگ‌نخلی)، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۲۷).	برجسته‌کاری	در مکتب خراسان، طرح‌های برجسته کاری شده درشت و پراکنده هستند و دقت کافی در ایجاد آنها به‌کار نرفته است اما نقوش دوره صفویه ظریف‌تر و درهم پیچیده‌اند و تمام سطح آثار را پوشانده‌اند.
۸		جام مسی، سده ۱۰هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، گیاهی و هندسی، دوره صفویه (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۹۳)، محل نگهداری: کاخ‌موزه ارمیتاژ.		

(نگارنده)

جدول ۴. نقوش هندسی

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		هاون برنجی، سده ۵هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه مانند هندسی، گیاهی (درخت کاج) و گل‌میخ‌های تزئینی، مکتب خراسان (همان: ۸۸)، محل نگهداری: کاخ موزه ارمیتاژ (بخشی از تصویر).	گیس‌بافت	این نقش در مکتب خراسان به‌صورت قلم‌زنی و ساده است لیکن در طاس شراب دوره صفویه، این طرح با نهایت ظرافت و نفاست سیاه‌قلم‌کاری شده‌است.
۲		طاس شراب برنجی، سده ۱۰هـ.ق. تزئینات: نقوش هندسی، کتیبه‌ای، گیاهی (پیچک‌های تزئینی)، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (احسانی، ۱۳۸۶: ۱۸۷)، (بخشی از تصویر).		
۳		سینی مفرغی، سده ۷هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی، گیاهی و هندسی. مکتب خراسان، محل نگهداری: ایران باستان تهران (ضیاءپور، ۱۳۴۹: ۳۶۰)، (بخشی از تصویر).	زنجیرخمپا	این نقش تزئینی در مکتب خراسان بیشتر در چند ردیف و یا اطراف ترنج‌های مدور به‌صورت ترصیع به‌کارمی‌رفت ولی در دوره صفویه به‌شکل قلم‌زنی و بسیار ساده استفاده می‌شد.
۴		ظرف مخصوص ریختن مایع مسی، سده ۱۱هـ.ق. تزئینات: نقوش: کتیبه‌ای، هندسی و گیاهی، دوره صفویه، محل نگهداری: کاخ‌موزه ارمیتاژ (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۹۶)، (بخشی از تصویر).		

(نگارنده)

جدول ۵. نقوش گیاهی

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		جام برنجی، سده ۶ هـ‍ق. تزئینات: نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی، کتیبه‌ای، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه ملی کابل (ملکیان شیروانی، ۱۳۷۹: ۱۶۹)، (بخشی از تصویر).	پیچک تزئینی	این نقش در مکتب خراسان به‌صورت خشک و درشت‌تر است ولی در دوره صفویه ظریف و کوچک و منعطف‌تر در چند ردیف ایجاد شده‌است.
۲		تنگ برنجی، سده ۱۰ هـ‍ق. تزئینات: نقوش گیاهی، هندسی و تحریری، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه بریتانیا (کنبی، ۱۳۸۶: ۲۱)، (بخشی از تصویر).		
۳		پارچ نقره، سده ۵-۴ هـ‍ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، حیوانی و گیاهی، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۲۷)، (بخشی از تصویر).	برگ نخل (ازنمادهای ایرانیان)	در مکتب خراسان برگ نخل‌ها بر زمینه‌ای حلقوی به‌صورت برجسته‌کاری و سیاه‌قلم نقش زده می‌شد که از ظرافت چندانی برخوردار نبود ولی نقوش دوره صفویه با دقت و حرکات حلزونی، کنده‌کاری شده‌است. مانند سایر اسلیمی‌های صفویه که دارای پیچ و تاب‌های ظریف است.
۴		بادیه مسی، سده ۱۱ هـ‍ق. تزئینات: کتیبه‌ای، گیاهی و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۲۵)، (بخشی از تصویر).		
۵		شمعدان مفرغی، سده ۶ هـ‍ق. تزئینات: نقوش انسانی، هندسی و گیاهی، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه ایران باستان (ضیاءپور، ۱۳۴۹: ۲۰۷)، (بخشی از تصویر).	درخت	نقوش گیاهی به‌ویژه درخت در مکتب خراسان بسیار ساده و خطی است ولی در دوره صفویه، این نقوش مانند سایر طرح‌ها از لطافت و زیبایی خاصی برخودار است. همچنین این نقوش بیشتر در طبیعت نقش بسته‌اند درحالی‌که در سبک خراسانی در کنار سایر نقوش و بی‌ارتباط با موضوع طرح اشیا ظاهرشده‌اند.
۶		شمعدان ستونی- مسی، سده۱۱ هـ‍ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، گیاهی و انسانی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه بریتانیا (کنبی، ۱۳۸۶: ۹۳)، (بخشی از تصویر).		

ادامه جدول ۵. نقوش گیاهی

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۷		جعبه برنجی، سده ۶ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، انسانی، حیوانی، هندسی و گیاهی، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۱۸)، (بخشی از تصویر).	غنچه لوتوس (از نمادهای ایرانیان)	این نقش در مکتب خراسان کوچک، ساده و در کنار سایر نقوش گیاهی به‌کار می‌رفت ولی در دوره صفویه این طرح جزء نقوش اصلی بیشتر آثار این دوره شد که با ظرافت خاصی ایجاد می‌شده‌است.
۸		کاسه پایه‌دار مسی، سده ۱۰ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، انسانی، گیاهی و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: مجموعه خصوصی (کنبی، ۱۳۸۵: ۲۴۴)، (بخشی از تصویر).		
۹		سینی آلب ارسلان، سده ۵ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای و هندسی و حیوانی، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه هنری بوستون (پوپ، ۱۳۳۷: ۱۰۶)، (بخشی از تصویر).	اسلیمی قوس‌دار یا قوس‌های حلزونی (از نمادهای ایرانیان)	این طرح در مکتب خراسان در میان سایر نقوش به‌طور سطحی در زمینه اشیا همراه گل و برگ حکاکی می‌شده‌است و وضوح کافی ندارد ولی در دوره صفویه از نقوش اصلی آثار فلزی بود و با تکنیک سیاه‌قلم اجرامی‌شد.
۱۰		بادیه مسی، سده ۱۱ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای و هندسی (قوس‌های حلزونی دارای برگ‌نخلی)، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۲۵)، (بخشی از تصویر).		
۱۱		تنگ مفرغی، سده ۴ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، هندسی، گیاهی و حیوانی، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه متروپولیتن (سایت موزه واشنگتن، ۲۰۱۲)، (بخشی از تصویر).	ترنج کنگره‌ای	در مکتب خراسان، نقش ترنج کنگره‌ای بیشتر دارای نقوش انسانی است و به‌صورت ردیفی پیرامون اشیا و کنار سایر نقوش تکرار و حکاکی می‌شد اما در دوره صفویه همراه نقوش هندسی و گیاهی تزئینی به‌وسیله ترصیع نمایان شده‌است.
۱۲		تنگ برنجی، سده ۱۰ هـ.ق. تزئینات: نقوش هندسی وگیاهی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه بریتانیا (کنبی، ۱۳۸۶: ۲۱)، (بخشی از تصویر).		

(نگارنده)

جدول ۶. نقوش حیوانی

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		سینی آلب ارسلان نقره، سده ۵ هـ.ق. تزئینات: کتیبه‌ای، حیوانی، گیاهی و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه هنری بوستون (پوپ، ۱۳۳۷: ۱۰۶)، (بخشی از تصویر).	پرندگان رو در رو	نقوش دوره صفویه ظریف‌تر و بیشتر به‌صورت تصویری است لیکن طرح‌ها در اندازه کوچک‌تر از دوره‌های پیش ایجادمی‌شد. حال آنکه نقوش مکتب خراسان بسیار ساده و خطی است و طرح به‌صورت حکاکی ایجاد شده‌است.
۲		ابریق برنجی، سده ۱۱ هـ.ق. تزئینات: کتیبه‌ای، حیوانی، گیاهی و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه بریتانیا (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)، (بخشی از تصویر).		
۳		مشربه برنجی، سده ۶ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهدا ری : نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۷۰)، (بخشی از تصویر).	گرفت‌وگیر	در مکتب خراسان نقوش حیوانی ازلحاظ ظاهر و اندازه تفاوت چندانی با هم ندارند و بسیار ساده حک شده‌اند ولی این‌گونه طرح‌ها در زمان صفویه بیشتر در طبیعت به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین حیوانات دقیقاً مانند نقاشی‌ها بسیار ظریف ترسیم‌شده آن‌چنان که فرم بدن و عضلات آنها به گونه‌ای دقیق رعایت شده‌است.
۴		لگن دردار مسی، سده ۱۱ هـ.ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، دوره صفوی، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۵۴)، (بخشی از تصویر).		

(نگارنده)

جدول ۷. نقوش انسانی

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		لگن نقره‌کوب، سده ۷ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۸۷).	نقوش کمانگیر (انسان در حال شکار با تیر و کمان)	این نقش در مکتب خراسان بسیار ساده، خطی و معمولاً درون نقوشی مانند شمسه یا ترنج اجرا شده‌است و نوع حیوان شکارشده آشکار نیست ولی در دوره صفویه نقش شکارچی محصور نیست و در فضای باز و طبیعت اجراشده آن‌گونه که تناسب اندام انسان‌ها و حیوان‌ها در آن رعایت شده‌است.
۲		لگن دردار مسی، سده ۱۱ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی، حیوانی، هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای متعدد مانند اسمای امامان شیعه، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه ویکتوریا وآلبرت لندن (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۵۴)، (بخشی از تصویر).		
۳		شمعدان مفرغی، سده ۶ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی، گیاهی (اسلیمی‌های قوس‌دار و برگ‌نخلی) و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهداری: موزه ایران باستان (ضیاءپور، ۱۳۴۹: ۲۱۶)، (بخشی از تصویر).	نقوش انسان‌های نشسته دربرابر یکدیگر	نقوش صفویه بسیار ظریف و نوع پوشش آنها نیز مشخص است و به سبک مینیاتور و در طبیعت اجرا شده‌است اما طرح‌های انسانی مکتب خراسان ابتدایی و خطی و بدون آناتومی و چهره خاصی هستند.
۴		شمعدان ستونی مسی، سده ۱۱ هـ.ق. تزئینات: نقوش انسانی (سه ردیف با موضوعات مختلف و به‌صورت موتیفی درطبیعت)، کتیبه‌ای (دو ردیف)، هندسی و گیاهی، دوره صفویه (کنبی، ۱۳۸۶: ۹۳).		

(نگارنده)

جدول ۸. نقوش کتیبه‌ای

شماره	تصویر	مشخصات	نقش تطبیقی	توضیحات تطبیقی
۱		مشربه برنجی، سده ۸ هـ‌ق. تزئینا ت: نقوش گیاهی، هندسی وکتیبه ای، مکتب خراسان، محل نگهدار ی: موزه اسلامی استانبول (Komaroff, 1988: 10)، (بخشی از تصویر).	کتیبه‌ای با قاب‌بندی مستطیل‌شکل و ترنج	در مکتب خراسان، این نقش به‌صورت ترصیع با طلا و نقره ایجادشده ولی در دوره صفویه شکل دایره‌های کوچک کنار ترنج‌های این طرح کوچک‌تر شده‌است که به‌وسیله تراشکاری و کنده‌کاری انجام‌می‌شد. البته در این دوره به‌دلیل به‌کارگیری سیاه‌قلم ظروف جلوه خاصی داشتند.
۲		لگن برنجی، سده ۱۰ هـ‌ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای (نام امامان شیعه و ...)، گیاهی و هندسی، دوره صفویه (کنبی، ۱۳۸۶: ۶۰)، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (بخشی از تصویر).		
۳		جعبه برنجی، سده ۶ هـ‌ق. تزئینا ت: نقوش کتیبه‌ای، انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی، مکتب خراسان ، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۸۱)، (بخشی از تصویر).	کتیبه‌ای نواری‌شکل با شمسه‌ای دارای نقوش هندسی	این نقش در مکتب خراسان بیشترین کاربرد را داشته زیرا ساده‌ترین نقشی است که با ترصیع جلوه خاصی به آثار فلزی می‌داده‌است ولی در دوره صفویه کمتر به‌کار می‌رفت و با روش قلمرنی و چکش‌کاری ایجاد می‌شده‌است.
۴		جام پیشگویی برنجی، سده ۱۰ هـ‌ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: کاخ موزه ارمیتاژ (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۹۴)، (بخشی از تصویر).		
۵		مشربه برنجی، سده ۹ هـ‌ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، گیاهی و هندسی، مکتب خراسان، محل نگهداری: نامعلوم (وارد، ۱۳۸۴: ۱۰۳)، (بخشی از تصویر).	کتیبه مستطیلی با چهار ترنج در اطراف	در مکتب خراسان، این طرح بسیار کوچک در میان سایر نقوش هندسی که زمینه آثار را می‌پوشاند، جلوه‌ای نداشت و به‌سختی کتیبه‌ها مشاهده‌می‌شد ولی در دوره صفویه با ترصیع طوری نقش زده‌می‌شد که نگاه بیننده را به‌خود جلب می‌نمود. .
۶		قندیل برنجی، سده ۱۰هـ‌ق. تزئینات: نقوش کتیبه‌ای، گیاهی و هندسی، دوره صفویه، محل نگهداری: موزه رضا عباسی (بخشی از تصویر).		

(نگارنده)

از دوران صفویه بوده و بیشتر هم به‌صورت ترصیع بوده است. عمده آثار دوران صفوی از جنس برنج هستند و نقوش به‌صورت چکش‌کاری و سیاه‌قلم روی آنها اجرا شده‌است. بیشتر تکنیک‌های کاربردی در این دوران، ادامه روش‌های مکتب خراسان است که هنرمندان دوره صفویه در اجرای آنها ذوق و سلیقه بیشتری را اعمال‌کرده‌اند. برای نمونه در مشبک‌کاری فولاد، این تکنیک به‌زیبایی در خراسان سده پنجم هـ‌ق. به‌کاررفته حال آنکه در عصر صفوی کاربرد اسلیمی‌ها در زمینه خطوط نستعلیق به‌صورت مشبک، به‌قدری زیبا و ظریف است که گویی هنرمند کتاب‌های خطی را تذهیب کرده‌است.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی مطالب پژوهش حاضر چنین به‌دست آمد که اصول و چارچوب بنیادی بیشتر تکنیک‌ها و نقوش کاربردی در هنر فلزکاری صفویه، از مکتب خراسان نشأت‌می‌گیرد لیکن انسجامی که در طرح‌های آثار فلزی این دوره دیده می‌شود، در آثار منتسب به مکتب خراسان وجودندارد. از دیگرسو بررسی نقوش به‌ویژه نقوش حیوانی و انسانی موجود در هر دو مکتب، مشخص‌می‌کند که نقوش زیبای دوره صفوی به پیروی از سبک‌های مینیاتوری این دوره تبریز و اصفهان، با مهارت و دقت بالایی به‌نمایش درآمده‌اند. اگرچه با تأمل کارشناسانه اشتراک ساختاری در نقوش هر دو مکتب مشهود است ولی در نگاه ظاهری، متفاوت جلوه‌می‌نمایند. همچنین، هنرمندان ماهر دوره صفویه تمام ذوق و تلاش خود را به‌کارگرفته تا طرح‌های پیچیده و ظریفی را براساس اصول اولیه فلزکاری مکتب خراسان بیافرینند. گواه این سخن، کاربرد نقوش اسلیمی و گل و بوته‌های موجود در مکتب خراسان برای ابداع طراحی‌های زیبا و ظریف این دوره است.

افزون‌بر کاربرد خط که شاخص‌ترین نقش فلزکاری دوره صفویه است، در آثار فلزی دوران صفویه نقوشی که جزء نمادهای ایرانیان هستند و پیش از این در زمینه سایر نقوش مکتب خراسان به‌کار می‌رفته‌اند، نقوش اصلی محسوب‌می‌شوند و احتمالاً هنرمندان برای القای بیشتر مفاهیمی خاص آنها را به‌کار برده‌اند. مانند گل لوتوس، برگ نخل و قوس‌های حلزونی که از بارزترین طرح‌های تذهیب به‌شمار می‌روند و جزء نمادهای ایرانی و برگرفته از هنر فلزکاری مکتب خراسان هستند. برای نمونه نقش برگ‌نخلی که از نقوش خاص خراسان است، نماد طول عمر و حاصل‌خیزی است و شاید نشانی از دعای خیر برای دارنده اشیای فلزی است که در بعضی آثار فلزی مکتب خراسان علاوه‌بر نگارش این دعا، اجرا می‌شده‌است. همچنین احتمال دارد که در دوره صفویه بجای نگارش این دعا تنها این نقش کاربرد داشته تا همان تأثیر را داشته‌باشد.

درنهایت اینکه ماندگاری هنر فلزکاری دوره صفویه طی سده‌های متمادی می‌تواند بدین دلیل باشد که بازتاب‌دهنده هنر اسلامی- ایرانی است چراکه هنرمندان بنابر شرایط مختلف با ایجاد تحولاتی هماهنگ با فرهنگ مردم سرزمین ایران، به تولید آثار نفیس فلزی پرداخته‌اند.

پی‌نوشت

1- Comparative method

۲- یکی از شیوه‌های قلم‌زنی است که با استفاده از چکش و انواع قلم، نقش موردنظر ایجادمی‌شود. نخست روی پلاک (سطح فلز) را قلم‌زنی‌کرده و سپس پلاک قیر را از آن جداکرده و تمیزمی‌کنند. دوباره روی پلاکِ قلم‌خورده را قیرمی‌زنند. درواقع، با قلم‌های برجسته کارمی‌کنند تا طرح برجسته‌شود و بعد از انجام کار دوباره پلاک را از قیر جدامی‌سازند و پشت پلاک را همان قسمتی که گودشده با قلم برجسته قیرگذاری کرده و دوباره زمینه را با قلم‌های ریزه‌قلم روسازی‌می‌کنند. درنهایت پس از پایان‌یافتن کار، قیر را با حرارت از پلاک جداکرده و با نفت، تیزاب و مایع ظرف‌شویی و فرچه آن را تمیزمی‌کنند. یکی دیگر از انواع قلم‌زنی، جُنده‌کاری است که بدون استفاده از قیر صورت‌می‌گیرد.

۳- در این روش برای ایجاد نقوش و طرح‌های تزئینی از قلم‌های فلزی با نوکی به‌شکل "۷" استفاده‌می‌شود. بدین‌ترتیب که با ضربات چکش روی قلم پوسته‌ای از سطح فلز، کنده‌شده و درنتیجه طرح مزبور به‌صورت کمی گودتر از سطح جدار فلز، برجای می‌ماند.

۴- ترصیع (فلزکوبی): ترصیع به‌معنای قراردادن سنگ‌های قیمتی بر قطعات طلا و نقره است. لیکن به‌طور معمول، در این روش هنگام قلم‌زنی، قسمت‌هایی از فلز را با استفاده از ابزار کار و قلم‌زنی گودکرده و فلز دیگری مانند طلا و نقره را به‌نحو ماهرانه‌ای در قسمت گودشده قرارمی‌دهند. در بعضی موارد، فلزات دیگری مانند مرصع‌کاری با برنج نیز در بخش گودشده به‌کارمی‌رود.

۵- در این روش، نخست مفتول فلزی را از وسیله‌ای به‌نام حدیده عبورمی‌دهند تا رشته‌هایی به قطر حدود ۲-۱ میلی‌متر به‌وجودآورند. پس از آماده‌سازی رشته‌ها بعضی از آنها را به‌صورت زنجیرهایی دو یا سه‌تایی به یکدیگر می‌بافند یا از درون غلطتکی می‌گذرانند تا حالتی زیگزاگی بیابند. سپس یک رشته سیم ضخیم را به دور یک قالب از جنس چدن یا فلز به‌شکل شیء موردنظر قرارمی‌دهند تا محیط آن ساخته‌شود. آنگاه صفحه‌ای آهنی را گرم‌کرده، مقداری موم به ضخامت یک میلی‌متر روی آن می‌مالند تا رشته‌ها را کنارهم نگه دارد.

پس از آن، محیط کار را که قبلاً آماده‌شده روی موم گذاشته سپس با فشار درون موم قرارمی‌دهند و قطعه‌های کوچک را که به‌شکل‌های گوناگون آماده‌کرده‌اند، مطابق نقوش زیبا داخل محیط می‌گذارند و صفحه آهنی را دوباره گرم‌می‌کنند تا موم آن آب‌شده و کار از آهن جداشود. آنگاه شیء را خیس‌کرده، مقداری پودر بوراکس با پودر نقره مخلوط‌کرده روی کار می‌ریزند و آنقدر آن را حرارت‌می‌دهند تا پودر نقره ذوب‌شود و قطعه‌ها به یکدیگر بچسبند. براثر حرارت، رنگ نقره کدرمی‌شود و درخشش خود را ازدست‌می‌دهد، ولی با شستشوی آن با استیک اسید ۱۰ درصد و پرداخت دوباره، براق‌می‌گردد (افروغ، ۹۸۳۱: ۱۶).

۶- نقش تجریدیافته برگ‌های درخت خرما که اصطلاحاً به برگ‌های کنگره‌دار معروفند و در آثار هنری مکتب خراسان و صفوی به‌ویژه نقوش قالی‌های دوره صفوی بسیار دیده‌می‌شوند (پوریا، ۱۳۸۵: ۲۶).

منابع و مآخذ

- احسانی، محمدتقی (۱۳۸۶). **هفت هزارسال فلزکاری در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.
- افروغ، محمد (۱۳۸۹). **فلزکاری دوره سلجوقی و صفوی**، تهران: جمال هنر.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۳۷). **شاهکارهای هنرایران**، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۵). **سیری در هنر ایران از دوران پیش از اسلام تا امروز**، ترجمه نجف دریابندری و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوریا، فرشید (۱۳۸۵). سیر تحول نقش گل شاه‌عباسی از زمان هخامنشیان و تکامل آن در دوره صفویه، **کتاب مجموعه مقالات هنرهای صناعی**، تهران، فرهنگستان هنر.
- حیدرآبادیان، شهرام و عباسی‌فرد، فرناز (۱۳۸۸). **هنرفلزکاری اسلامی**، تهران: سبحان نور.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲). **لغت‌نامه دهخدا**، تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۶۵). **راهنمای صنایع اسلامی**، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- رازانی، مهدی؛ بخشنده‌فرد، حمیدرضا و توکلی، اصغر (۱۳۸۹). فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی، **دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی**، ش (۴)، ۶۳-۵۵.
- سیدصدر، ابوالقاسم (۱۳۸۳). **دایره‌المعارف هنر**، تهران: سیمای دانش.
- شریعت، زهرا (۱۳۸۷). خطنگاره‌های قرآنی در قالی‌بافی و فلزکاری دوره صفویه، **کتاب ماه هنر**، ش (۱۲۰)، ۵۵-۴۴.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۹). **پوشاک ایرانیان**، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فروزان.
- کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی (۱۳۷۶). **هنر سلجوقی و خوارزمی**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۵). **هنر و معماری صفویه**، ترجمه مزدا موحد، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۶). **عصر طلایی هنرایران**، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- لک‌پور، سیمین (۱۳۷۵). **سفیدروی**، تهران: میراث فرهنگی.
- مختاری اصفهانی، رضا و اسماعیلی، علیرضا (۱۳۸۵). **هنر اصفهان از نگاه سیاحان (از صفویه تاپایان قاجار)**، تهران: فرهنگستان هنر.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۸). **آثار ایرانی موجود در کاخ‌موزه ارمیتاژ سن‌پترزبورگ روسیه**، تهران: صدف سماء و دانشگاه الزهرا.
- ملکیان شیروانی، اسدالله (۱۳۷۹). نوشتاری درباره جامعه‌شناسی هنر اسلامی نقره‌آلات و ملوک‌الطوایفی در ایران سده‌های میانه، **هنر و جامعه در جهان ایرانی**، ش (۴)، ۱۹۸-۱۶۱.
- _____. پژوهش‌هایی درمورد فلزکاری هندوستانی، **هنر و جامعه در جهان ایرانی**، ش (۴)، ۲۱۸-۱۹۹.
- وارد، ریچل (۱۳۸۴). **فلزکاری اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- هال،جیمز (۱۳۸۷). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- Melikiyan– Shirvani, A. S. (1974**). Safavid Metalwork: A study in Continiuty in Iranian studies, (studies on Isfahan part II)**,vol. I.
- Melikiyan– Shirvani, A. S. (1982). **Islamic Metalworks from 8-18th Centuri**es. London: Victoria and Albert Museum, H.M.S.O.
- Komaroff, L. (1988). **Pen- case and Candlestick: Two sources for development of Persian inlaid metalwork**, New York, Metropolitan Museum Journal 23, 89-102.
- *www.Louvre.fr/IIv/activite* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱ اسفند ۱۳۹۰).
- *www.dept.Washington.edu* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱ اسفند ۱۳۹۰).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۰۱/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

اصول طراحی مراکز آموزشی برمبنای فلسفه تعلیم و تربیت

منصوره محسنی* فاطمه مهدیزاده سراج**

چکیده

نوع کالبد فضاهای آموزشی، رابطه مستقیمی با اهداف تعلیم و تربیت دارد. بی‌توجهی به اهداف تعلیم و تربیت و تعیین کالبدِ وابسته به آنها، منجربه تقلید ناآگاهانه از کالبد فضاهای آموزشی می‌گردد. این امر ناهمگونیِ بین اهداف تعلیم و تربیت و کالبد فضاهای آموزشی و اثرات نامطلوب بر آموزش و فرهنگ را درپی خواهد داشت.

براین‌اساس مسأله اصلی در نوشتار حاضر، رابطه بخشیدن بین اندیشه و کالبد یا تعاریف تعلیم و تربیت و ظهور فضایی‌شان است. بدین‌ترتیب هدف نیز، شناخت این تعاریف و تعیین اصول طراحی فضاهای آموزشی بر مبنای آنها است. دراین راستا با بهره‌گیری از منابع مکتوب، دیدگاه‌های فلسفی، اجتماعی و روان‌شناختی اندیشمندان درباره تعلیم و تربیت بازخوانی شده‌اند. ضمن‌اینکه، تعلیم و تربیت از دیدگاه اندیشمندان مسلمان و غیرمسلمان با توجه به جهان‌بینی، انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی، آرا و اصولِ تعلیم و تربیت از دیدگاه هر اندیشمند، بررسی گردیده‌است. با بهره‌گیری از این مفروضات و روشی استدلالی، اصول طراحی فضاهای آموزشی استخراج‌شد. بنابر تأثیر ابزار شناخت در تعیین نوع کالبد، برای تکمیل اصول ابزارشناختی که هر اندیشمند برای رسیدن به اهداف تعلیم و تربیت آن را لازم‌دانسته، ابزار شناخت مطرح‌شده و درنهایت، اصول چندگانه‌ای برای طراحی فضاهای آموزشی ارائه گردیده‌است.

از دیگرسو، آشنایی با الگوهای طراحی مطرح در جهان مبنی‌بر بهره‌گیری از تجربیات آنها در زمینه تکمیل اصول به‌دست‌آمده، ضروری به‌نظر می‌رسید. بنابراین، با نگاهی به الگوهایی همچون شش اصل طراحی برتر محیط‌های یادگیری، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه، اصول بیست و چهارگانه طراحی فضاهای آموزشی کشور به‌عنوان نتیجه و یافته‌های پژوهش حاضر، پیشنهاد شدند.

کلیدواژگان: تعلیم و تربیت، فضای آموزشی، اصول طراحی.

* مربی، دانشکده معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین، تهران. mnsmohseni@gmail.com
** استادیار، دانشکده معماری، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران.

مقدمه

آنچه در معماری فضاهای آموزشی کشور دیده‌می‌شود، بازتابی از تعاریف تعلیم و تربیتی است که به‌صورت ناقص و بدون درنظرگرفتن فرهنگ، مذهب و شرایط اجتماعی از غرب گرفته‌شده و درنهایت تقلید تعاریف، تقلید ناآگاهانه معماری مدارس یا برعکس، درنتیجه بازتاب نامطلوب بر دانش‌آموزان و جامعه را درپی داشته‌است. از این‌رو، به‌دست‌آوردن اصول طراحی مناسب برای فضای آموزشی براساس تعاریف متناسب با فرهنگ، مذهب، سنن و شرایط روز جامعه ضروری به‌نظر می‌رسد.

هدف نگارندگان در نوشتار حاضر برآنست تا تعاریفی مناسب از تعلیم و تربیت را بشناسند و براساس آنها، اصول طراحی کالبدِ وابسته به تعلیم و تربیت را تبیین‌کنند. آگاهی از این تعاریف، مستلزم بازخوانی اندیشه‌های مطرح در فلسفه تعلیم و تربیت است چراکه، در مقاله پیش‌رو دیدگاه‌های فلسفی اندیشمندان مسلمان و غیرمسلمان درباره تعلیم و تربیت بیان شده‌است. برای تبدیل این بیانات به کالبد و صورت‌بخشیدن به آنها و استخراج اصول طراحی فضاهای آموزشی این بیانات، دیدگاه‌های فلسفی این اندیشمندان طبقه‌بندی می‌گردد. بدین صورت که در بیان دیدگاه هر فیلسوف، نگرش او نسبت‌به انسان و جهان و همچنین دیدگاه‌های روانشناختی و جامعه‌شناسی وی، تعریف و اهداف مورد نظرش از تعلیم و تربیت مطرح‌می‌شود. برای تکمیل کلیدهای طراحی و دست‌یابی به اصولی کامل‌تر، جداگانه معرفت‌شناسی اندیشمندان و ابزار شناختی که برای دست‌یابی به اهداف تعلیم و تربیت لازم‌می‌دانند، ارائه‌می‌گردد. نتیجه مطالب یادشده، تعیین کلیدهای طراحی با استفاده از این دیدگاه‌ها است. از آنجا که اصول طراحی دیگری نظیر شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن بیست و یکم (Sullivan, 2003)، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی (Lackney, 2000) و زبان طراحی مدرسه (Nair, 2004) هم‌اکنون در جهان مطرح است، درادامه مطالب به یادآوری و نقد این الگوها پرداخته و با بهره‌گیری از آنها و کلیدهای طراحی به‌دست‌آمده از دیدگاه‌های فلسفی اندیشمندان، اصول بیست و چهارگانه طراحی فضاهای آموزشی کشور به‌عنوان حاصل پژوهش پیشنهادمی‌شود.

پیشینه تحقیق

کتاب‌ها و مقالاتی که درباره طراحی فضاهای آموزشی مانند "طراحی محیط‌های یادگیری" از *کامل‌نیا* (۱۳۸۶) منتشر شده، بیشتر براساس الگوهای غربی و پیرو آنها، برمبنای دیدگاه‌های غربی است. افزون‌بر اینها در کتاب‌هایی همچون "اصول و مبانی طراحی فضاهای آموزشی" نگاشته *غفاری* (۱۳۷۷)، "اصول و معیارهای طراحی فضاهای آموزشی و پرورشی" از *قاضی‌زاده* (۱۳۸۷)، بیشتر ضوابط و استانداردهای فضاهای آموزشی بیان‌شده است. در پژوهش‌های دیگری همانند "تاریخ تحولات مدارس ایران" از *سمیع‌آذر* (۱۳۷۶)، تنها تغییرات کالبدی مدارس درطول تاریخ ایران مطرح‌شده است. دراین‌میان پژوهش‌هایی نیز دیده‌می‌شود که در آنها به بیان و نقد تعاریف تعلیم و تربیت و فلسفه آن بدون اینکه راهکاری برای طراحی فضاهای آموزشی ارائه‌شده باشد، پرداخته‌اند. از نمونه‌های این‌گونه پژوهش‌ها می‌توان به "مکاتب فلسفی و آراء تربیتی" نگاشته گوتک (۱۳۸۴)، "فلسفه تعلیم و تربیت" (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴) و مواردی از این‌دست، اشاره‌نمود. لیکن آنچه در میان تمامی این پژوهش‌ها نادیده انگاشته شده، رابطه اندیشه و کالبد و صورت بخشیدن به اندیشه‌ها است. از همین‌رو تلاش نگارندگان در مقاله حاضر برآن است تا با درنظرگرفتن این رابطه مهم، طبق تعاریف تعلیم و تربیت، اصول طراحی را تعیین کنند. نتیجه این‌کار، طراحی فضای آموزشی مناسب با فرهنگ و هویت ایرانی اسلامی و ارتقای کیفیت کالبدی آنها است.

روش تحقیق

مقاله پیش‌رو، مبتنی‌بر شیوه توصیفی- تحلیلی با روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای همراه بهره‌گیری از منابع مکتوب در زمینه فلسفه تعلیم و تربیت و معماری فضاهای آموزشی نگاشته شده‌است. بدین‌صورت که نخست، نظرات اندیشمندان درباره تعلیم و تربیت مطالعه‌شده و سپس داده‌ها به‌صورت جدول‌هایی طبقه‌بندی شده‌اند. در مراحل بعد، اندیشه‌های قابل تبدیل به کالبد و فضا به‌صورت کلیدهای طراحی مطرح‌شده‌اند. پس از آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی، الگوهای مطرح فضاهای آموزشی بررسی و پس، نقد گردیده‌اند. در این مراحل که مراحل تصمیم‌گیری و تعمیم یافته‌هاست و مرحله نتیجه‌گیری کلی، از استدلال و نتیجه‌گیری منطقی نیز بهره‌گرفته شد.

ضرورت بررسی دیدگاه اندیشمندان در زمینه تعلیم و تربیت

پیدایش هر کالبد معماری براساس نیاز و هدفی است که این هدف بر مبنای اندیشه‌ای پدیدار شده‌است. به‌طوری‌که فلسفه تعلیم و تربیت، اهداف تعلیم و تربیت را تعیین‌می‌کند

و اهداف، روش‌های تعلیم و تربیت را نمودمی‌دهد. آن‌چنان‌که تجلی این اندیشه را می‌توان به‌صورت اصول فضایی و کالبدی و درنهایت تبدیل اصول به کالبد لحاظ‌کرد (تصویر ۱). عموماً تغییر اندیشه، تغییر کالبد را درپی دارد که این امر را می‌توان در طول تاریخ مدارس مشاهده‌کرد. برای نمونه، در مدرسه دارالفنون تغییرات کالبدی نسبت‌به مدارس گذشته دیده‌می‌شود که این تغییرات از ماهیت تعلیم و تربیت در دارالفنون و تفاوت آن با مدارس سنتی سرچشمه می‌گیرد. این تحول از نوعی تجزیه‌شدن علوم مختلف در نظام آموزشی و همین‌طور از خصلت غیردینی آموزش جدید[1] و نیز حذف روش تعلیمی حلقه که بیشتر در ایوان‌ها تشکیل‌می‌گردید، نشأت‌گرفته است. اتاق‌های دارالفنون برخلاف مدارس سنتی کلاس‌های درس بودند و حجره‌هایی برای اقامت طلاب نداشتند. در دارالفنون کانون فعالیت‌ها، مجموعه کلاس‌های درس و نه حیاط است. علاوه‌بر عملکرد آموزشی ایوان‌ها که در نظام آموزشی دارالفنون جایی نداشت، عملکرد عبادی آنها به‌عنوان محل برگزاری نماز و مناسک مذهبی نیز بیرون از برنامه آموزشی دارالفنون بود (سمیع‌آذر، ۱۳۷۶: ۱۹۲-۱۸۶)، (تصویرهای ۲ و ۳).

بنابراین، به‌نظر می‌رسد برای ایجاد یک فضای آموزشی مطلوب، ابتدا باید تعریف صحیحی از تعلیم و تربیت داشت و به لزوم و اهداف آن آگاه‌بود تا براساس اهداف تعیین‌شده، کالبد و فضا و چیدمان، فضایی مناسب انتخاب‌شود.

برای دستیابی به تعریفی مناسب از تعلیم و تربیت، می‌توان از دیدگاه فلاسفه و عرفا و نوع نگرش ایشان نسبت‌به هستی و انسان بهره‌برد. «زیرا هدف تعلیم و تربیت براساس جهان‌بینی است و درعمل از نوع دیدگاه نسبت‌به انسان متأثر است و بدون درک نظریات یک فرد در مورد این دو نمی‌توان منظور واقعی او را نسبت‌به تعلیم و تربیت فهمید.» (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۱۸۹). همچنین، هر اندیشمند براساس دیدگاه معرفت‌شناسی، روانشناسی و جامعه‌شناسی خود، هدفی برای تعلیم و تربیت قائل است و در آثار خود آرا و اصولی را برای تحقق این اهداف ارائه داده‌است که به‌منزله راهبردهایی برای تعیین نوع کالبد فضای آموزشی خواهدبود (تصویر ۴).

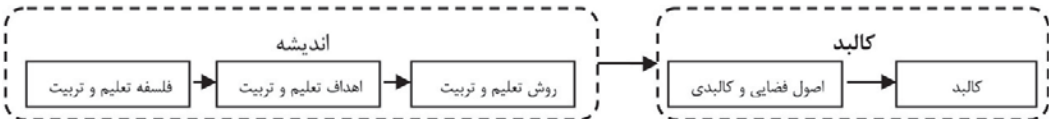
تعیین کلیدهای طراحی براساس اهداف، آرا و اصول تعلیم و تربیت اندیشمندان

بنابر ضرورت بازخوانی دیدگاه‌های فلسفی اندیشمندان درباب تعلیم و تربیت، در این بخش، دیدگاه‌های اندیشمندان مسلمان و غیرمسلمان مطرح‌می‌شود.

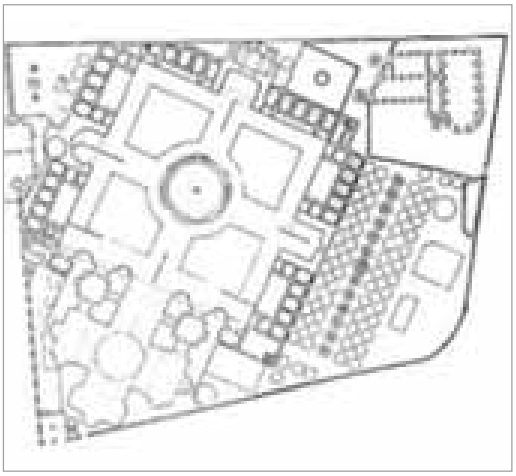
تعلیم و تربیت از دیدگاه اندیشمندان غیرمسلمان (غربی)

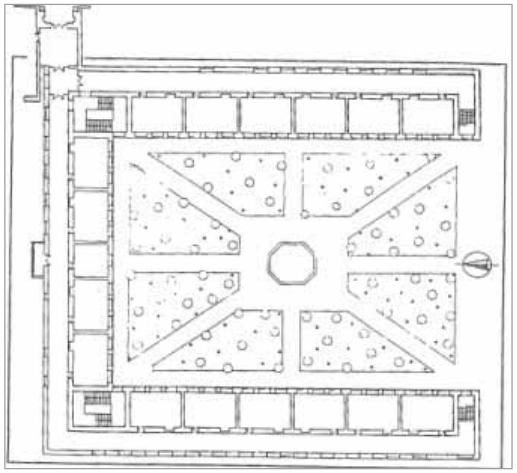
- *افلاطون*[2] (۴۲۷-۳۴۶ ق.م.)

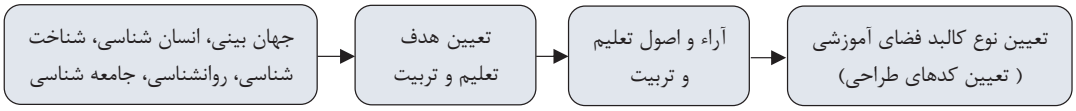
افلاطون، اندیشمندی است که به تأثیر جامعه در تعلیم و تربیت و برعکس تأثیر تعلیم و تربیت در جامعه توجه‌کرده است. وی تربیت را نتیجه اعمال محیط و مربی و نوعی شکوفاشدن



تصویر ۱. دیاگرام رابطه و اندیشه (نگارندگان).


تصویر ۲. مدرسه شهید مطهری (سمیع‌آذر، ۱۳۷۶: ۱۸۳).


تصویر ۳. مدرسه دارالفنون (سمیع‌آذر، ۱۳۷۶: ۱۸۳).



تصویر ۴. دیاگرام تعیین کالبد فضای آموزشی براساس آرا و اصول تعلیم و تربیت به‌دست آمده از اهداف تعلیم و تربیت (محسنی، ۱۳۸۹: ۵).

استعدادهای ذاتی می‌داند (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۱۷۰و ۱۷۱). این تصور که آموزش و پرورش فرایند شکوفاشدن استعدادهایی است که به‌صورت نهان در نهاد کودک وجود دارد، در اندیشه معرفت‌شناسی ایدئالیستی افلاطون ریشه دارد (گوتک، ۱۳۸۴: ۲۳).

- *ارسطو*[۳] (۳۸۴-۳۲۲ ق.م.)

ارسطو، تعلیم و تربیت را دارای دو هدف؛ یکی فردی یا طبیعی و دیگری اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که این دو هدف به سعادت منتهی‌می‌شوند. بنابر نظر وی تعلیم و تربیت، ایجاد فضیلت در انسان است و مقصود از فضیلت در انسان کمال فعالیت عقلی اوست. وی همچنین به رشد طبیعی انسان و مراحل آن نیز، توجه‌کرده است (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۱۷۸-۱۷۳).

- *اگوستین*[۴] قدیس(۴۳۰-۳۵۴ م.)

کوشش اگوستین برای تلفیق علوم و معارف یونانی با دیانت مسیح بود و این کار وی، به‌منزله آشتی‌دادن دین مسیح با تعقل بود. او تعلیم را به‌معنی کشف و اشراق، بیان کرده‌است. تعلیم و تربیت از دیدگاه اگوستین، دو جنبهٔ توجه به درون و پالایش نفس و تعلیم را که آن هم تحت تأثیر عامل نخست است، دربرمی‌گیرد. هدف ازپالایش نفس، آمادگی یافتن عقل برای درک حقیقت، نور و اشراق الهی است که دراین‌صورت موجب سعادت فرد خواهد شد (همان: ۱۸۱-۱۷۸).

- *کمنیوس*[۵] (۱۶۷۰-۱۵۹۲ م.)

جهان بینی کمنیوس، تحت تأثیر سه مشرب فکری؛ اسکولاستیک[۶]، نوافلاطونی و تجربه‌گرایی یا آمپریسم سده هفدهم میلادی قرار دارد. کمنیوس پاره‌ای از عناصر به‌ظاهر ایستای فلسفه ارسطو را کنارنهاد و عناصر پویاتری از فلسفه نوافلاطونی را جایگزین آنها کرد[۷] در این فلسفه، هستی درحال تکامل است. عنصر سوم (آمپریسم) که در جهان‌بینی او مشهود است، حس‌گرایی مبتنی‌بر آرای *فرانسیس بیکن*[۸] است. وی در نوشته‌های تربیتی خود بارها لزوم توجه به حواس را در تعلیم و تربیت گوشزد می‌کند. همچنین بنابر باور او، انسان باید اوصاف و کمالاتی را که موجب همانند شدنش با ذات باری‌تعالی می‌شود، به‌دست‌آورد و برای رسیدن به کمال، تعلیم و تربیت را محور زندگی قرار دهد (همان: ۱۹۴-۱۸۹).

- *جان لاک*[۹] (۱۷۰۴ -۱۶۳۲ م.)

جان‌لاک با انتقاد از نظریه ایده‌های فطری افلاطون[۱۰]، درصدد بنیان‌گذاری دیدگاهی تجربی مبنی‌بر اینکه کلیه معرفت انسان از ادراکات حسی وی سرچشمه می‌گیرد، برآمد. هنگام تولد، ذهن، لوح نانوشته‌ای است که داده‌های تجربی روی آن ثبت‌می‌شود و بدین‌ترتیب شخصیت انسان از راه تجربه شکل‌می‌گیرد. لیکن با وجودی که ذهن از ایده‌های فطری خالی است، افراد مختلف استعدادهای بالقوه متفاوتی دارند (گوتک، ۱۳۸۴: ۲۵۲). ازآنجاکه لاک تجربه‌گراست، تمرین و تجربه را در آموزش لازم می‌داند. وی، لزوم توجه به علائق و استعدادهای فطری طفل را گوشزدمی‌کند و ضرورت حرکت از ملموس به معقول را در آموختن مطالب به کودکان پیشنهادکرد (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۲۰۴-۲۰۱).

- *ژان‌ژاک روسو*[۱۱] (۱۷۷۸-۱۷۱۲ م.)

روسو، معتقد است که باید طبیعت کودک، مراحل رشد جسمانی و روانی او را شناخت و از آنها پیروی‌کرد. هدف تربیت بنابر دیدگاه وی، بازسازی انسانی است که بتواند در جامعه زندگی‌کند (همان: ۲۱۲). روسو بر این نظر است که یادگیری کودکان باید از تجربه حسی محیط آنان نه از منابع کلامی‌ای همچون کتاب سرچشمه‌گیرد. ضمن‌اینکه مدرسه نباید از محیط زندگی کودک مجزا تلقی‌شود بلکه باید ادامه آن محسوب‌گردد (گوتک، ۱۳۸۴: ۱۱۰و ۱۱۱).

- *هربرت اسپنسر*[۱۲] (۱۹۰۳-۱۸۲۰ م.)

عقاید اسپنسر براساس نظریه *چارلز داروین*[۱۳] بود که این نظریه را در زمینه تعلیم و تربیت نیز به‌کار گرفته‌بود. بدین ترتیب‌که او زیستِ طبیعی انسان را مورد توجه قرارداده و کار تربیت را سازگار کردن انسان با محیط خود می‌داند. بنابر دیدگاه وی، با ارزش‌ترین تعلیم و تربیت بر محور علوم فیزیکی، زیستی و اجتماعی قرارمی‌گیرد و تعلیم و تربیت هنری و ادبی در مرحله آخر جای‌دارد. اسپنسر به‌سبب آنکه بر کاربرد علوم تجربی در تعلیم و تربیت بیش از حد تکیه کرده و اصول منفعت‌گرایی یا اصالت فایده را برای آموزش و پرورش در نظر گرفته، جریان تعلیم و تربیت را به جریان کسب علوم و مهارت‌های مفید برای پیشرفت اقتصادی و اجتماعی تبدیل‌کرده‌است (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۲۲۱-۲۱۵).

- ژان پیاژه[۱۴] (۱۹۸۰-۱۸۹۶ م.)

مطالعات پیاژه در زمینه رشد هوشی کودکان است. براساس نظریات وی، کودک دارای چهار مرتبه رشد شناختی[۱۵] است (بنتهام، ۱۳۸۴: ۱۴). در بینش تربیتی پیاژه، نقش انسان، پیوستن به جامعه و حل مسائل فردی و اجتماعی است. به عقیده وی، رشد عقلی و اخلاقی کودک معلول کنش و واکنش متقابل او و محیط مادی به‌ویژه محیط اجتماعی است. بنابراین، هدف عمده تربیت باید از راه زندگی اجتماعی (بازی، کار و نظایر آنها) و برای زندگی اجتماعی صورت‌گیرد. نظر پیاژه در این‌باره بر این امر استواربود که باید به علاقه‌های واقعی کودکان و نوجوانان توجه‌داشت و در برگزیدن روش‌های آموزش و پرورش به جنبه‌های حسی و عملی بیش از جنبه نظری و پیش از آن اهمیت داده‌شود (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۲۳۳ و ۲۳۴).

- جان دیویی[۱۶] (۱۹۵۲-۱۸۵۹ م.)

فلسفه تعلیم و تربیت از نظر دیویی در جایگاه یک پراگماتیست[۱۷]، نظریه‌هایی برای حل مسائل عملی و استفاده از تکنیک‌ها و وسایل پیشرفته در آموزش و پرورش است. براساس اندیشه وی، ملاک حقیقت در اندیشه سوددهی عملی آن است. بدین‌ترتیب دیویی از علوم تجربی به‌ویژه زیست‌شناسی، فیزیولوژی و روانشناسی بهره‌می‌گیرد و معتقد است که تلاش عقلی و ذهنی همانند دیگر تلاش‌های موجود زنده برای تطبیق با محیط و حل مشکلات رفتاری و نه کشف حقایق ثابت، ارزشمند است. در نظر وی اندیشه و عمل از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. داروینیسم زیست‌شناسی و اجتماعی هر دو، فلسفه آزمایش‌گرایانهٔ درحال تکوین دیویی را تحت تأثیر قرار دادند (همان: ۲۴۳-۲۴۰).

دیویی مدرسه را به‌عنوان اجتماع خرد معرفی‌کرد (گوتک، ۱۳۸۴: ۱۱۹). به اعتقاد وی «هیچ فردی نمی‌تواند تنها بر پای خود بایستد، همچنان‌که یک سوداگر نمی‌تواند با خود معامله‌کند.» (گوتک به‌نقل از Dewey, 1916: 2).

در اندیشه دیویی انسان با همه ابعادش ازجمله ذهن و معرفت، صبغه مادی دارد. در تفکر فلسفی وی، اجتماعی‌بودن، محور مهمی است که درخور دقت انسان است. از دیدگاه روان‌شناختی، دیویی از پیشگامان مکتب کنش‌گرایی است (کانل، ۱۳۶۸: ۱۷۰).

با بهره‌گیری از اهداف، آرا و اصول اندیشمندان غربی درباره تعلیم و تربیت، کلیدهای طراحی فضاهای آموزشی استخراج‌گردید و در جدول ۱، ارائه‌شد.

تعلیم و تربیت از دیدگاه اندیشمندان مسلمان

- فارابی (معلم ثانی)، (۳۳۹-۲۵۹هـ‌ق./۹۵۰-۸۷۲ م.)

ازلحاظ انسان‌شناسی فارابی، هستی دارای شش مرتبه است و انسان در مرتبه چهارم هستی قراردارد. معلم حقیقی عقل فعال، در مرتبه سوم هستی و بالاتر از انسان جای‌گرفته و علوم انسان در ارتباط با آن، به‌دست‌می‌آید. وی انسان را مرکب از روح و بدن دانسته و اصالت را به روح مجرد او می‌دهد. هدف از تعلیم و تربیت از دیدگاه فارابی، ساختن شخصیت معتدلی است که قوه عاقله و ناطقه آن بر دیگر قوا حاکم باشد. در نظر او، انسان موجودی اجتماعی است. وی هدف آرمانی را عرفان حق و وصول به حق معرفی‌می‌کند. درکل هدف تعلیم و تربیت از دیدگاه این اندیشمند اسلامی عبارت از دستیابی به سعادت و کمال اول در این دنیا و کمال نهایی در آخرت است (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۲۷۲-۲۶۱).

در مباحث فارابی می‌توان اصولی از تعلیم و تربیتی را استخراج‌کرد که بدین‌قرار است: ۱. اجتماعی‌بودن آموزش و پرورش[۱۹]، ۲. رعایت تفاوت‌های فردی، ۳. آماده‌کردن افراد برای حرفه‌ها[۲۰]، ۴. تأثیر محیط جغرافیایی و کیفیت ساختمان‌ها[۲۱] (همان: ۲۷۲).

- ابوعلی مسکویه (۴۲۱-۳۲۵ هـ‌ق./ ۱۰۳۰-۹۳۴ م.)

ازلحاظ انسان‌شناسی، دیدگاه مسکویه همان مبانی بنیادین انسان‌شناسی در فلسفه اسلامی است که درباره فارابی بیان‌شد. وی بر این امر تأکیدمی‌کند که بسیاری از استعدادهای انسان و فضایل اخلاقی جز در متن جامعه و روابط متقابل اجتماعی شکوفا نمی‌شوند. ابوعلی هدف تعلیم و تربیت را کمال و هدف آرمانی را قرب الی الله دانسته و کمال را به دو بخش دنیوی و اخروی تقسیم کرده‌است. بااینکه او توجه به امور جسمی و مسائل زندگی دنیوی را لازم‌می‌داند لیکن سعادت عقلی را برتر می‌داند و برای عمل نیز اهمیت قائل است (همان: ۲۸۹).

ازمنظر روانشناسی کودک و نوجوان، دیدگاه او را می‌توان در این موارد بیان‌کرد: ۱. رشد تدریجی انسان، ۲. تفاوت‌های فردی،۳. تمایل طبیعی کودک به شرارت، ۴. تربیت‌پذیری کودک و نوجوان، ۵. تأثیرپذیری کودک از کودک، ۶. تأثیر ویژگی‌های بدنی در تربیت، ۷. تربیت اجتماعی (همان: ۲۹۳-۲۹۰).

همچنین ابن‌مسکویه، سلسله‌ای از اصول تربیتی را نیز ارائه نموده‌است:۱. اصل اقتدا به طبیعت و رعایت رغبت‌ها[۲۲]، ۲. رعایت تفاوت‌های فردی، ۳. اصل عادت‌دادن به سختی‌ها، ۴. ورزش و پرورش (همان: ۲۹۵-۲۹۳).

جدول ۱. تعیین کلیدهای طراحی براساس اهداف، آرا و اصول تعلیم و تربیت اندیشمندان غربی

اندیشمند /قرن	اهداف تربیتی	آرا و اصول تربیتی		کلیدهای طراحی
		آرا	اصول	
افلاطون (۴۲۷-۳۴۶ ق.م.)	- ورود در فعالیت‌های سیاسی جامعه و مؤثر بودن در آنها	- تأثیر جامعه در تعلیم و تربیت - تأثیر تعلیم و تربیت در جامعه	- کشف استعدادهای طبیعی و شکوفا ساختن آنها - مؤثر بودن محیط مساعد در تعلیم و تربیت	- ارتباط مدرسه با اجتماع - طراحی مدرسه بر اساس هوش‌های چندگانه[۱۸]
ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م.)	- هدف فردی یا طبیعی - هدف اجتماعی یا سیاسی	- هماهنگی فرد و مدینه و غایت آنها - قائل‌به تربیت عقلی	- نظر به طبیعت آدمی و در نظر گرفتن مراحل رشد در برنامه‌های تعلیم و تربیت - تأثیر تکرار - اجتماعی‌بودن تعلیم و تربیت	- درنظرگرفتن آموزش و پرورش خاص و ایجاد کالبد متناسب برای هر گروه سنی خاص - ارتباط مدرسه با اجتماع - درنظرگرفتن نیازهای مشترک مدرسه و جامعه
آگوستین (۴۳۰-۳۵۴ م.)	- پرورش افراد مؤمن - هماهنگی میان عقل و ایمان - رسیدن به سعادت در پرتو هماهنگی عقل و ایمان	- توجه به نیازها و علایق کودکان - علم نوری است که ازسوی خدا به‌درون انسان می‌تابد - تعلیم به‌معنای کشف و اشراق است	- توجه‌به درون و پالایش نفس و تعلیم براساس آن	- ایجاد فضا و شرایط لازم جهت برآوردن نیازها و علائق کودکان و جوانان - تأثیر ابزار شناختِ شهودی و ایجاد شرایط کالبدی لازم برای تحقق آنها - ارتباط تعلیم و تربیت با دین
کمنیوس (۱۶۷۰-۱۵۹۲ م.)		- محدودنبودن تعلیم و تربیت به محیط مدرسه - همه‌جا بالقوه مدرسه است: خانواده، اجتماع، محیط و سرانجام کل جهان - توجه به فرایند رشد	- پیشنهاد مدارس هفت‌گانه (مدرسه تکون، مدرسه دوران طفولیت، مدرسه دوران کودکی، مدرسه دوران بلوغ، مدرسه دوران جوانی، مدرسه دوران بزرگسالی و مدرسه دوران پیری)	- طراحی همسایگی و فضاهای مربوط به مدرسه - طراحی فضاهای لازم برای خانواده و جامعه در کنار مدرسه - درنظرگرفتن آموزش و پرورش و ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص - ایجاد فضای آموزشی برای همه گروه‌های سنی
جان‌لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲ م.)	- رفاه و خوشبختی جامعه که رفاه جامعه در گرو سعادت و خوشبختی فرد است - متخلق‌ساختن فرد به خصلت‌ها و صفات مطلوب	- جنبه آماده‌سازی تربیت برای زندگی - نادیده‌نگرفتن علائق کودک - تحت‌نظر بودن کودکان ازسوی والدین تا دوران بلوغ - وجود استعدادهای ذاتی و کشف و شکوفاساختن آنها	- طرح مدارس کار برای کودکان فقیر - تربیت ذهنی (روانی) طفل - تمرین و ممارست و تجربه در آموزش	- طراحی آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌ها برای تمرین و ممارست و تجربه - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه - تأثیر آموزش فرد در جامعه
روسو (۱۷۷۸-۱۷۱۲ م.)	- بازسازی انسانی که بتواند در جامعه بازسازی‌شده زندگی کند - ایجاد صفاتی که لازمه زندگی انسان است	مبنای آرای تربیتی روسو: - نیک‌بودن طبیعت و منشأ الهی آن - فاسدبودن جامعه - آزادی یعنی اطاعت کامل از جامعه آرمانی	- درنظرگرفتن مراحل رشد جسمانی و روانی کودک - استفاده از روش‌ها و وسایل موجود در طبیعت بجای شیوه‌های تصنعی	- درنظرگرفتن آموزش و پرورش خاص برای هر گروه سنی خاص - درنظرگرفتن مقیاس و رنگ و چیدمان - ارتباط مدرسه با محیط طبیعی به‌عنوان فضای آموزشی و پرورشی

ادامه جدول ۱. تعیین کلیدهای طراحی براساس اهداف، آرا و اصول تعلیم و تربیت اندیشمندان غربی

اندیشمند /قرن	اهداف تربیتی	آرا و اصول تربیتی		کلیدهای طراحی
		آرا	اصول	
جان دیویی (۱۸۵۹-۱۹۵۲ م.)	- جامعه دموکراتیک - توسعه ورشد شخصیت	- تجربه و تفکر به‌عنوان محور تعلیم و تربیت - تجربه یعنی تأثیر و تأثر متقابل موجود زنده با طبیعت یا محیط - تعلیم و تربیت به‌مثابه کنش اجتماعی - تعلیم و تربیت به‌مثابه رشد	- اصل استمرار و پیوستگی - اصل رابطه متقابل (تأثیر ذهن متقابل فرد و اشیاء و اشخاص و تأثیر و تأثر فرد و محیط - اصل کنترل اجتماعی - اصل آزادی و درنظرگرفتن گرایش‌ها و رغبت‌های کودک	- ارتباط مدرسه با محیط، طبیعت، اشیا، اشخاص، جامعه و تأثیر متقابل آنها - تأثیر جامعه بر تعلیم و تربیت و تأثیر تعلیم و تربیت بر جامعه - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه - درنظرگرفتن علایق و پیشنهادات کودکان و نوجوانان و خانواده‌هایشان در برنامه‌ریزی و طراحی مدارس
ژان پیاژه (۱۸۹۶-۱۹۸۰م.)	- تسهیل انطباق کودک با محیط مادی و اجتماعی همراه‌با رعایت رشد عقلی و اخلاقی کودکان و نوجوانان - آماده‌ساختن کودکان و نوجوانان برای ورود به اجتماع بزرگسالان - حل مسائل فردی و اجتماعی	- تابع‌بودن روش‌های آموزش و پرورش از روانشناسی (کودکان و نوجوانان) و رعایت این روانشناسی در تعلیم و تربیت - رشد عقلی و اخلاقی کودک معلول کنش و واکنش متقابل او و محیط مادی به‌ویژه محیط اجتماعی است - علاقه و رغبت یگانه‌محور کل نظام تربیتی	- شناخت قدرت یادگیری دانش‌آموز - به‌کارگیری مراحل رشد عقلی در تعلیم و تربیت - تربیت‌کردن از راه زندگی اجتماعی (بازی، کار و ...) - توجه‌به علائق واقعی دانش‌آموزان - توجه‌به جنبه‌های حسی و عملی بیش ازجنبه نظری و پیش از آن - همکاری کودکان و نوجوان با یکدیگر در گروه‌های اجتماعی	- ایجاد آموزش و پرورش و کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص - طراحی و چیدمان براساس آموزش گروهی - ایجاد فضای لازم برای آموزش و پرورش از طریق بازی - ارتباط مدرسه با محیط به‌خصوص جامعه - طراحی مدرسه بر اساس هوشهای چندگانه - ایجاد فضا و شرایط لازم برای برآوردن نیازها و علایق کودکان و جوانان - طراحی آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌ها برای تمرین و ممارست و تجربه

(محسنی، ۱۳۸۹: ۲۸ و ۲۹).

- *بوعلی‌سینا* (۴۲۸-۳۷۳ هـ‌ق./ ۱۰۳۰-۹۸۰ م.)

بوعلی‌سینا به اموری همچون تجرد و اصالت روح، بقای آن پس از مرگ، رابطه متقابل جسم و جان، دریافت فیض از عقل فعال و عالم قدس و سلسله مراتب هستی معتقد است. وی کمال انسان را کمال عقل نظری می‌داند و اصلاح و تهذیب عقل عملی را مقدمه‌ای برای رسیدن به سعادت نهایی برمی‌شمارد. همچنین انسان را مدنی‌الطبع می‌داند.

ابن‌سینا از منظر روانشناسی کودک و نوجوان، به نکات مهم روانشناسی تربیتی توجه دارد که این نکات عبارتند از: ۱. مراحل تعلیم و تربیت و رشد، ۲. توجه به تمایزات و تفاوت‌های فردی، ۳. اشاره به حس تقلید و حس رقابت در کودکان، ۴. وجود زمینه‌های خیر و شر در انسان.

ضمن‌اینکه وی اصول و روش‌های تربیتی خاصی را هم بدین شرح ارائه داده‌است: ۱. خودشناسی، ۲. رعایت تفاوت‌های فردی، ۳. تنظیم برنامه براساس مراحل رشد کودک، ۴. آموزش گروهی، ۵. انتخاب معلم و رفیق (همان: ۲۸۴-۲۸۱).

- *امام محمد غزالی* (۵۰۵-۴۵۰ هـ‌ق./ ۱۱۱۱-۱۰۵۰ م.)

از دیدگاه غزالی، انسان مرکب از تن و جان بوده که حقیقت انسان همان باطن اوست. وی، انسان را موجودی اجتماعی می‌داند که نمی‌تواند به‌تنهایی زندگی کند (همان: ۲۹۹-۲۹۷). وی برای تعلیم و تربیت، جنبه سلب و ایجابی قائل است.[۲۳] براین اساس، تعلیم و تربیت را امری کاملاً عبادی می‌داند که از راه اعتدال بخشیدن به غرایز میسر است. همچنین او تعلیم و تربیت را همگانی می‌داند و اینکه تمام اقشار جامعه به‌میزان توان خود می‌بایست از آموزش بهره‌مند شوند. این اندیشمند با آنکه محور تربیت را سیر روح انسان به‌سوی حق و هدف نهایی تعلیم و تربیت را قرب الهی بیان‌کرده لیکن حفظ صحت بدن را وسیله سیر دل دانسته‌است (همان: ۳۰۳). آنچنان‌که در این‌باره می‌گوید: «سلامت بدن و درون باید رعایت‌شود و والدین باید ساعاتی از روز را برای ورزش کودک قراردهند تا از کسالت و افسردگی دوربمانند.» (غزالی، ۱۳۶۱: ۲۰). اصول تعلیم و تربیت غزالی

بدین شرح است: ۱. نقش‌پذیری قلب کودک، ۲. تغییرپذیر بودن اخلاق، ۲. اصل تدریج در شکل‌گیری شخصیت، ۳. نقش عادت در تعلیم و تربیت، ۴. نقش تلقین در تعلیم و تربیت، ۵. ماهیت سلب و ایجابی‌بودن تعلیم و تربیت، ۶. وجود تفاوت‌های فردی، ۷. وجود مراحل متعدد و رعایت اصول هر یک از آنها (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۳۰۵).

- *شیخ شهاب‌الدین سهروردی* (شیخ اشراق)
(۵۸۷-۵۴۹ هـ‌ق./ ۱۱۹۱-۱۱۵۵ م.)

بنابر دیدگاه شیخ اشراق، انسان موجودی قدسی است که صاحب علم، اراده و فناناپذیر است. او از عالم علوی به این عالم سفر کرده‌است. اگر انسان جایگاه اصلی خویش را فراموش‌نکند و پیوسته درپی رسیدن به مقام رفیع خویش باشد، نفس او به نور حق منوّرمی‌شود و بدین‌وسیله، بر معارفی دست‌می‌یابد که دیگران از فهمش ناتوانند (بهشتی و همکاران، ۱۳۷۹: ۸۶). ازنظر سهروردی نفس و بدن برای رسیدن به کمال، همدیگر را یاری‌می‌کنند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند (همان: ۸۹). کمال، رهایی از ظلمت‌ها، تعلقات و انقطاع کامل از غیر خداست که از آن باعنوان فنا یادمی‌کند (همان: ۹۱).

شیخ اشراق معرفت‌شناسی را بر آشکارترین بنیان، نور بنا نهاده‌است. حقیقت نور چیزی نیست جز ظهور که ظهور ذاتی آن پیرو هیچ‌یک از حواس و ادراکات آدمی نیست. وی معتقد است که علم حصولی انسان درنهایت به علم حضوری منتهی‌می‌شود. سهروردی بر این باور است که شناخت، حضور شیء و غایب‌نبودن آن از نفس ناطقه است. معرفت را اضافه اشراقی می‌داند و معتقد است که التفات و اشراق حضوریِ نفس است که شناخت را ممکن‌می‌سازد. شیخ اشراق شناخت‌های انسان را به انواع زیر تقسیم‌می‌کند: ۱. شناخت فطری[۲۴]، ۲. شناخت حسی[۲۵]، ۳. شناخت خیالی[۲۶]، ۴. شناخت عقلی[۲۷]، ۵. شناخت شهودی.[۲۸] همچنین آفات شناخت را این موارد می‌داند: ۱. انس‌به محسوسات، ۲. تعلقات مادی، ۳. معیار قراردادن برهان، ۴. توجه‌نکردن به معرفت شهودی (همان: ۹۸-۹۴).

اهداف تعلیم و تربیت هم از دیدگاه وی در این موارد قابل بیان است: ۱. قرب الهی، ۲. عبودیت، ۳. شهود، ۴. صفای باطن، ۵. تقویت اندیشه، ۶. اعتدال در اخلاق (همان: ۱۰۳ و ۱۰۴).

- *خواجه نصیرالدین طوسی*
(۶۷۲-۵۹۷ هـ‌ق./ ۱۲۷۴-۱۲۰۱ م.)

دیدگاه انسان‌شناسانه خواجه در بیشتر مسائل به اندیشه‌های مسکویه، ابوعلی‌سینا و فارابی شباهت‌دارد. وی قوه ناطقه و تعقل آدمی را وجه ممیز انسان از حیوان می‌داند (همان: ۳۱۰) و آن را به دو بخش عقل نظری و عملی بخش‌بندی می‌کند[۲۹] (طوسی، ۱۳۶۰: ۵۸). خواجه معتقد است که انسان موجودی اجتماعی است و ترکیب افراد در جامعه، نوعی ترکیب حقیقی و بنیادین و خاص است. همچنین این ترکیب خصوصیتی دارد که در آن اجزا نیست[۳۰] (دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ۱۳۶۷: ۲۷۹و ۲۸۰) .

اصول روان‌شناختی وی بدین قرار است: ۱. عادت[۳۱] ۲. ظهور تدریجی قوا ۳. تمایلات فردی (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۳۱۸-۳۱۶). اصول تربیتی‌اش هم در این موارد خلاصه‌می‌شود: ۱. پیروی از طبیعت[۳۲] ۲. مراحل تربیت ۳. رعایت تفاوت‌های فردی (همان: ۳۲۰-۳۱۸).

- *مولانا* (۶۷۲-۶۰۴ هـ‌ق./ ۱۲۷۳-۱۲۰۷ م.)

آرای تربیتی مولوی بر انسان‌شناسی عرفانی مبتنی است. در این نگرش، هرچند انسان مرکب از روح و بدن است و بدن تنها ابزار روح است (بهشتی و همکاران، ۱۳۷۹: ۱۸۷) لیکن خداوند انسان را موجودی اندیشمند آفریده است که بدون عقل معنا نخواهدداشت (مولوی، ۱۳۸۳: ۵۵). در عین حال، وی عقل انسانی را محدود دانسته است. محمد بلخی از عقل نظری باعنوان عقل جزئی و عقل بحثی تعبیرکرده و آن را در درک حقایق ناتوان انگاشته‌است چراکه در معرض آفاتی چون وهم و ظن قراردارد. بنابراین، هرچند بر انسان فرض است که عقل نظری را به‌کارگیرد و معارف ظاهری و علوم رسمی را به‌دست‌آورد لیکن نباید در این مرحله متوقف‌گردد. انسان باید درجهت پیوند عقل جزئی با عقل کل تلاش‌کند و دربرابر پیر سر بسپارد و به سیر درون بپردازد تا به علم موهوبی، حضوری و شهودی برسد[۳۳] (بهشتی و همکاران، ۱۳۷۹: ۱۹۴).

مولانا اهداف غایی تعلیم و تربیت را در این موارد بیان‌می‌کند: ۱. فناء فی‌الله و بقاء بالله[۳۴] ۲. موت اختیاری ۳. شهود یا علمِ دل ۴. دریافت بی‌واسطه فیض. همچنین از اهداف واسطه‌ای که او درنظرگرفته، می‌توان به این امور اشاره‌نمود: ۱. پرورش و هدایت عقل و اندیشه ۲. حل مشکلات وجودی (همان: ۲۱۹-۲۱۱).

برخی از اصول تربیتی مدنظر شیخ جلال‌الدین بدین شرح است: ۱. عبودیت ۲. تبعیت از مربی ۳. انگیزش و خواست انسان ۴.تلاش و فعالیت ۵. عنایت خداوند ۶. اجتماعی بودن ۷. تفرد ۸. سهولت و آسان‌گیری (همان: ۲۳۲-۲۲۰).

- *ابن‌خلدون* (۸۰۸-۷۳۲ هـ‌ق./ ۱۳۴۳-۱۲۶۷ م.)

ابن‌خلدون، انسان را مرکب از روح و جسم و حقیقت انسان را روح می‌داند. وی به محدودیت شناخت تعقلی در

کشف حقایق هستی معتقد است و ارزش علم حضوری را به خویشتن پذیرفته است و استناد محض به تعقل فلسفی را منع‌کرده و آدمی را نیازمند به تعلیم وحی و سیر و سلوک عرفانی می‌داند. در این‌باره معتقد است که علاوه‌بر اندیشه ژرف، انسان دارای قدرت یدی به‌عنوان ابزاری کارآمد درخدمت فکر است و هدف زندگی انسان هم سعادت است. لیکن درباره مصداق حقیقی سعادت، تأکید بیش از حد بر عقل نظری را نکوهیده و دامنه سعادت انسان را برتر از آن دانسته است. ابن‌خلدون، هدف را سعادتی می‌داند که با عمل به شریعت می‌توان به آن دست‌یافت. وی در جای دیگر، سیر و سلوک عرفانی را با کناررزدن حجاب مادی برای دستیابی به این سعادت توصیه‌می‌کند (همان: ۳۲۵-۳۲۲). همچنین، تعلیم و تربیت را پدیده‌ای اجتماعی و رشد فن تعلیم را ناشی از پیشرفت تمدن و فرهنگ اجتماعی بشر قلمدادمی‌کند.

اصول روانشناسی اجتماعی و تربیتی این اندیشمند بلندپایه بدین قرار است: ۱. تفاوت‌های فردی ازنظر هوش، ۲. تأثیر عوامل اجتماعی نظیر پیشرفت علمی و تمدن قوی‌تر و رونق تعلیم بر هوش، ۳. ایجاد عادات و حصول ملکات[۳۵]، ۴. تأثیر بسزای آموزش کودک در این دوره، ۵. تأثیر پیدایش ملکات علمی و دستیابی به هرگونه ملکه و صناعتی در روحیات و شخصیت متعلم[۳۶] (همان: ۳۲۶ و ۳۲۷). همچنین وی هوش و استعداد شخصی، سطح تمدن و پیشرفت علمی جوامع، آب و هوا و وضعیت اقلیمی و ویژگی‌های غذایی جوامع را از عوامل مؤثر در تربیت بیان‌کرده‌است.

با بهره‌گیری از اهداف، آرا و اصول اندیشمندان مسلمان درباره تعلیم و تربیت، کلیدهای طراحی فضاهای آموزشی استخراج‌گردید که در جدول ۲، ارائه شده‌است.

نحوه دستیابی به کلیدهای طراحی در جدول‌های ۱ و ۲

در بازخوانی اندیشه‌ها، اهداف، آرای تربیتی و اصول تربیتی هر اندیشمند، هریک جداگانه در جدول‌های بالا مطرح‌شده‌اند. سپس هر اندیشه (اهداف، آرا و اصول) که قابل تبدیل به کالبد و فضا بوده، به‌عنوان کلید طراحی در ستون انتهایی این جدول‌ها معرفی‌شده‌اند. نمونه‌هایی که در زیر آورده‌شده، بیانگر چگونگی برداشت از کلیدها است.

– **نمونه اول:** در جدول‌های مزبور بیاناتی ازقبیل تأثیر جامعه در تعلیم و تربیت (آرای تربیتی افلاطون) و اجتماعی‌بودن آموزش و پرورش (اصول تربیتی فارابی) دیده‌می‌شود که در کلیدهای طراحی از آنها باعنوان ارتباط مدرسه با اجتماع یاد شده‌است. این ارتباط هم در سطح برنامه‌ریزی و هم در سطح طراحی است. بدین‌صورت که این گونه فضاها به‌صورت مجزا از دیگر فضاهای شهری طراحی نشوند بلکه در مجاورت و تعامل با دیگر فضاهای شهری و متناسب با آنها همچون محله‌های مسکونی، مساجد، کتابخانه‌ها، پارک‌ها و فرهنگ‌سراها طراحی‌شوند. این طراحی به دو صورت است؛ یکی اینکه فقط در مجاورت این‌گونه فضاها مکان‌یابی گردد و دیگر اینکه در مواردی مانند شهرک‌های جدید، طراحی فضاهای آموزشی، کتابخانه‌ها، مساجد و ... به‌صورت جزئی وحدت‌یافته و هماهنگ با یکدیگر طراحی‌شود.

– **نمونه دوم:** آرا و اصول تربیتی‌ای نظیر حفظ سلامتی و تربیت بدن وسیله‌ای برای سیر دل (آرای تربیتی غزالی) و ورزش و پرورش (اصول تربیتی مسکویه)، به کلید طراحی ایجاد فضای ورزشی درکنار فضای آموزشی، تبدیل شده‌است. باتوجه‌به این کلید، فضای آموزشی یا باید کنار یک فضای ورزشی مکان‌یابی شود تا از امکانات آن برخوردارشود یا اینکه فضای ورزشی به‌عنوان جزئی از فضای آموزشی طراحی‌گردد.

– **نمونه سوم:** آرا و اصول تربیتی کشف استعدادهای ذاتی و شکوفاساختن آنها (اصول تربیتی افلاطون)، علاقه و رغبت یگانه محور کل نظام تربیتی (آرای تربیتی ژان پیاژه)، توجه‌به تفاوت‌های فردی (آرای تربیتی ابن سینا) و ... مواردی هستند که در کلیدهای طراحی باعنوان طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه[۳۹] از آنها یاد شده‌است. این کلید در طراحی فضاهای آموزشی، طراحی فضاها بر اساس هوش‌های چندگانه را یادآوری می‌کند.

– **نمونه چهارم:** اهداف تربیتی‌ای همانند پرورش افراد مؤمن (اهداف تربیتی آگوستین)، عرفان حق و وصول به حق (اهداف تربیتی فارابی) و قرب الهی و شهود (اهداف تربیتی سهروردی) است که از آنها در کلیدهای طراحی باعنوان ارتباط تعلیم و تربیت با دین نام‌برده شده‌است. این کلید در سطح طراحی می‌تواند به‌صورت‌های: ۱. ارتباط فضاهای آموزشی با اماکن مذهبی نظیر مساجد و حسینیه‌ها، مطرح‌شود که این ارتباط می‌تواند به‌گونه مکان‌یابی فضاهای آموزشی در نزدیکی چنین فضاهای شهری باشد. برای نمونه، در طراحی شهرک‌ها یا محله‌های جدید، فضاهای آموزشی و مذهبی در مجاورت و تعامل با یکدیگر طراحی‌گردند یا در طراحی خود مدارس، نمازخانه‌های شایسته و فضایی برای عبادت و تفکر لحاظ‌شود. ۲. بهره‌گیری از هنر و مفاهیم اسلامی، در طراحی وجوددارد. برای نمونه هندسه و نور، مواردی هستند که در معماری ایرانی- اسلامی دارای مفاهیم خاص‌اند و عده‌ای از متفکران همچون *نصر* (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸۱) و بورکهارت و اردلان (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۲)، بهره‌گیری از آنها را

جدول ۲. تعیین کلیدهای طراحی براساس اهداف، آرا و اصول تعلیم و تربیت اندیشمندان مسلمان

اندیشمند	اهداف تربیتی	آرا و اصول تربیتی		کلیدهای طراحی
		آرا	اصول	
فارابی	- ساختن شخصیت معتدلی که قوه عاقله و ناطقه آن حاکم بر دیگر قوا باشد - جهت‌گیری تعلیم و تربیت درجهت سامان دادن به مدینه فاضله - دستیابی به سعادت - هدف غایی عرفان، حق و وصول به حق	- توجه‌به تفاوت‌های فردی - تربیت‌کردن افرادی که دارای قریحه و آمادگی رهبری، هدایت و تعلیم هستند - نیاز انسان به مربی و تأثیر تعلیم در ساختار شخصیت - تأثیر ویژگی‌های محل سکونت و ساختمان در شخصیت و تربیت انسان	- اجتماعی‌بودن آموزش و پرورش - رعایت تفاوت‌های فردی - آماده‌کردن افراد برای حرفه‌ها - تأثیر محیط جغرافیایی و کیفیت ساختمان‌ها	- طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه. - ارتباط مدرسه با اجتماع - ایجاد فضای تعلیم و تربیت برای همه افراد (کودکان، جوانان، خانواده و جامعه) - درنظرگرفتن شرایط اقلیمی در طراحی. - برنامه‌ریزی و طراحی برای آشنایی با مشاغل[۳۷] - ارتباط تعلیم و تربیت با دین (برای نمونه، ازنظر کالبدی ارتباط مدرسه با اماکن مذهبی یکی از وجوه این ارتباط است و یا ایجاد فرصت برای تعالیم معنوی در کنار دیگر تعالیم[۳۸])
مسکویه	- هدف آرمانی قرب الی الله و قبول فیض حق است - کمال انسان که همان کمال عقل نظری و عقل عملی است - عدالت اجتماعی و محبت میان افراد جامعه برقراراست	- رشد تدریجی انسان - تفاوت‌های فردی - تمایل طبیعی کودک به شرارت - تربیت‌پذیری کودک - تأثر و تقلید کودک از کودک - تأثیر ویژگی‌های بدنی در کودک - تربیت اجتماعی	- اصل اقتدا به طبیعت و رعایت رغبت‌ها - رعایت تفاوت‌های فردی - اصل عادت دادن به سختی‌ها - ورزش و پرورش	- ارتباط مدرسه با اجتماع - درنظرگرفتن آموزش و پرورش و ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص - ارتباط تعلیم و تربیت با دین - طراحی مدرسه بر اساس هوش‌های چندگانه - ایجاد فضای ورزشی درکنار فضای آموزشی.
ابوعلی سینا	- اصالت عقل نظری - تأکید بر بعد اجتماعی تعلیم و تربیت - برنامه‌ریزی در جهت رشد کودک - سلامت خانواده - تدبیر شئون اجتماعی - وصول انسان به کمال دنیوی و سعادت الهی	- درنظرگرفتن مراحل تعلیم و تربیت و رشد کودک (پنج مرحله) - توجه‌به تفاوت‌های فردی - توجه‌به حس تقلید و رقابت در کودک - وجود زمینه‌های خیر و شر در انسان و درخطربودن کودک از عوامل سوء و عادات ناپسند.	- خودشناسی - رعایت تفاوت‌های فردی - تنظیم برنامه براساس مراحل رشد - آموزش گروهی - انتخاب معلم و رفیق	- ارتباط مدرسه با اجتماع - درنظرگرفتن آموزش و پرورش و ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص - طراحی و چیدمان براساس آموزش گروهی - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه - ایجاد فضایی برای ارتباط فضای آموزشی با خانواده‌ها و تعلیم به آنها - ارتباط تعلیم و تربیت با دین
غزالی	- انس و قرب الهی - تدبیر نفس و باطن از طریق اعتدال‌بخشی تدریجی به قوا و تمایلات به‌وسیله معرفت، ریاضت و استمرار، برای رسیدن به انس و قرب الهی.	- به‌دنیا آمدن کودک با فطرت سالم - سلبی و ایجابی‌بودن تعلیم و تربیت - تدریجی و پیوسته‌بودن تعلیم و تربیت - مؤثربودن عمل و عادت و استمرار در تعلیم و تربیت - تأثیر جامعه و محیط در تعلیم و تربیت - مرحله‌مند بودن تعلیم و تربیت - همگانی‌بودن تعلیم و تربیت - حفظ سلامتی بدن وسیله‌ای برای سیر دل.	- نقش‌پذیری قلب کودک - تغییرپذیر بودن اخلاق - اصل تدریج در شکل‌گیری شخصیت - نقش عادت در تعلیم و تربیت - نقش تلقین در تعلیم و تربیت - ماهیت سلب و ایجابی‌داشتن تعلیم و تربیت - وجود تفاوت‌های فردی - وجود مراحل متعدد و رعایت اصول هریک از آنها - تأثیر ورزش در تعلیم و تربیت	- ایجاد فضای تعلیم و تربیت برای همه افراد اعم از کودکان، جوانان، خانواده و جامعه و مدرسه به‌عنوان مرکز جامعه - تأثیر محیط و جامعه در آموزش و یادگیری و لزوم درنظرگرفتن شرایط برنامه‌ریزی طراحی مناسب بدین منظور - درنظرگرفتن آموزش و پرورش و ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه. - ایجاد فضای ورزشی درکنار فضای آموزشی. - ارتباط تعلیم و تربیت با دین

ادامه جدول ۲. تعیین کلیدهای طراحی براساس اهداف، آرا و اصول تعلیم و تربیت اندیشمندان مسلمان

اندیشمند	اهداف تربیتی	آرا و اصول تربیتی		کلیدهای طراحی
		آرا	اصول	
سهروردی	- قرب الهی - عبودیت - شهود - صفای باطن - تقویت اندیشه - اعتدال در اخلاق	- ممکن‌بودن شناخت از طریق اشراق حضوری - انواع شناخت انسان: شناخت فطری، حسی، خیالی، عقلی، شهودی - موانع شناخت: انس به محسوسات، تعلقات مادی، معیار قرار ندادن برهان، توجه نکردن به معرفت شهودی	- غفلت‌گریزی - صبر - کرامت نفس - خودشناسی	- برنامه‌ریزی و طراحی مناسب برای در نظر گرفتن و رشد تمامی ابزار شناخت (فطری، حسی، خیالی، عقلی و شهودی) - درنظرگرفتن آوزش و پرورش و همچنین ایجاد و خلق فضاهایی که موجب محدودیت شناخت نباشد - طراحی مدرسه بر اساس هوش‌های چندگانه - ارتباط تعلیم و تربیت با دین
خواجه نصیر	- هدف نهایی مقام اتحاد و وحدت و فنا در تقرب الی‌الله - اهداف واسطه‌ای: سعادات نفسانی، سعادات بدنی و سعادات مدنی.	- ترکیب افراد در جامعه، نوعی ترکیب حقیقی و بنیادین و خاص است و در این ترکیب خصوصیتی است که در آن اجزا نیست.	- پیروی از طبیعتِ آدمی و سیر تدریجی آن. - مراحل تربیت - رعایت تفاوت‌های فردی	- طراحی و ایجاد فضای آموزشی‌ای که شامل ترکیب مختلف افراد جامعه باشد - درنظرگرفتن آموزش و پرورش و ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هرگروه سنی خاص - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه - ارتباط تعلیم و تربیت با دین
مولوی	اهداف غایی: - فناء فی‌الله و بقاء بالله - موت اختیاری - شهود یا علم دل - دریافت بی‌واسطه فیض اهداف واسطه‌ای: - پرورش و هدایت عقل - حل مشکلات وجودی	- مبتنی‌بودن آرای تربیتی مولوی بر انسان‌شناسی عرفانی	- عبودیت، - تبعیت از مربیان - انگیزش و خواست انسان - تلاش و فعالیت - عنایت خداوند - کرامت انسان - اجتماعی‌بودن - تفرد - سهولت و آسان‌گیری	- ارتباط مدرسه با جامعه - ایجاد فضای لازم برای آموزش و فعالیت‌های گروهی - ایجاد فضای لازم برای آموزش‌های فردی متناسب با ویژگی‌های روانی، ذهنی، هوشی و ادراکی هر فرد - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه - ارتباط تعلیم و تربیت با دین
ابن خلدون	- سعادتی که ازطریق عمل به شریعت به دست آید - توصیه به سیر و سلوک عرفانی برای رسیدن به سعادت - حصول ملکات علمی - اجتماعی‌بودن تعلیم و تربیت	- تأثیر متقابل رشد و رفاه جامعه (تمدن) و هوش فرد - توجه به اندیشه (آموزش نظری) و آموزش و یادگیری حرفه و صنعت - توجه به تمرین و ممارست - تأثیر هر صناعت در روحیات و شخصیت متعلم	- رعایت اصل تدریج در آموزش - درنظرگرفتن هوش متعلم - انتقال مباحث در سه مرحله برای متعلم - آموزش حضوری و تلقی درس از استاد	- ارتباط مدرسه با اجتماع - طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه. - ایجاد فضاهای متنوع آموزشی برای علوم نظری و عملی و آموزش هنر، حرفه و صنایع - طراحی آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌ها برای تمرین و ممارست و تجربه - ارتباط تعلیم و تربیت با دین

(محسنی، ۱۳۸۹: ۳۱-۲۹)

در طراحی و معماری تأثیر گذار بر اندیشه، تفکر، شهود و آرامش می‌دانند که وجود این موارد تمامی، در یک فضای آموزشی ضروری به‌نظرمی‌رسد.

تأثیر نوع ابزار شناخت بر تعیین نوع کالبد و چیدمان فضایی

علاوه‌بر موارد مطرح‌شده در دیاگرام تصویر ۵، ابزار شناختی که اندیشمند برمبنای معرفت شناسیِ خود برای رسیدن به اهدافش لازم‌می‌داند، شیوه یا شیوه‌های آموزشی را بر اساس آن دیدگاه معین‌می‌کند. بنابراین شیوه‌های آموزشی پیشنهادی، چیدمان فضایی به‌ویژه کلاس‌ها و روابط فضایی مشخص‌می‌شوند (همان).

ابزار شناخت مطرح‌شده ازسوی اندیشمندان مسلمان و غیرمسلمان برای دستیابی به اهداف تعلیم و تربیت

یکی از بخش‌های مهم یک فضای آموزشی، محل آموزش و به‌عبارتی کلاس‌ها است. آنچه در تعیین فرم کلاس‌ها و

چیدمان آنها مؤثر است، نوع شیوه آموزشی است که این شیوه آموزش، برگرفته از فلسفه تعلیم و تربیت و ابزار شناختِ پیشنهادشده برای رسیدن به اهداف تعلیم و تربیت در آن فلسفه است. اگر شیوه آموزش براساس آزمایش و تجربه باشد و درواقع ابزار شناخت، حسی باشد، چیدمان محل آموزش درراستای تأمین این موارد است. برای نمونه از نظر دیویی، اندیشه و عمل از یکدیگر جدایی ناپذیرند و اندیشه تا در بوته تجربه آزموده‌نشود، ناتمام است.

درنتیجه فضای کالبدی این اندیشه، آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌هاست (توجه به شناخت حسی). همچنین از دیدگاه وی ذهن و قوای ذهنی امور ثابت و فطری‌ای نیستند بلکه همه آنها در کنش و واکنش متقابل موجود زنده با طبیعت و محیط به‌ویژه عوامل اجتماعی و روابط انسانی پدیدمی‌آیند (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۴: ۲۵۰). در این‌باره، ظهور این اندیشه به‌صورت فضای یادگیری است که با محیط طبیعی و مصنوع و اجتماع در تعامل است. نمونه موردی آن مدارس اجتماعی است که این تعامل هم در سطح برنامه‌ریزی و هم در سطح طراحی می‌تواند لحاظ‌شود. اما نکته قابل تأمل در نظرات تربیتی دیویی این است که ذهن و معرفت، صبغه مادی دارند و به جنبه روحی و معنوی آنها توجه کافی نشده‌است (همان: ۲۴۵). همان‌گونه‌که پیش‌تر بیان‌شد، از دید وی ارزش‌های اخلاقی پیرو نفع کاربردی در کنش‌ها، واکنش‌ها و روابط اجتماعی است که مغایر با ارزش‌های جامعه اسلامی است. از دیگرسو در آرای تربیتی ابن‌خلدون توجه به اندیشه (آموزش نظری) و آموزش و یادگیری حرفه و صنعت و توجه به تمرین ممارست، دیده‌می‌شود. در این مورد، صورتِ این اندیشه فضایی برای آموزش‌های نظری (توجه به شناخت عقلی)، کارگاه‌ها و آزمایشگاه‌ها و ایجاد فرصت یا ایجاد فضاهایی برای آشنایی با مشاغل است (توجه به شناخت حسی). ابن‌خلدون هم به‌گونه‌ای هوش فرد و رشد و رفاه جامعه (تمدن) را در تأثیر متقابل بر یکدیگر می‌داند. لیکن آنچه در اهداف تربیتی وی دیده‌می‌شود این است که اجتماعی‌بودن تعلیم و تربیت را هدف غایی تعلیم و تربیت نمی‌داند بلکه باتوجه‌به اینکه حس و عقل را در شناخت حقایق کامل نمی‌داند، کسب سعادت را ازطریق عمل به شریعت و سیر و سلوک عرفانی برای رسیدن به سعادت به‌عنوان هدف نهایی معرفی‌می‌کند. صورت این اندیشه، فضایی است که علاوه‌بر آنکه تأمین‌کننده نیازهای حسی و تعقل مانند آزمایشگاه‌ها، کارگاه‌ها و فضاهایی برای آموزش نظری است، نیازهای روحانی را نیز دربرمی‌گیرد.

درکل اینکه ابزار شناخت، حس و تجربه عقل عملی، نظری، شهود و ... باشد، هرکدام شیوه آموزش و پیرو خود فضای کالبدی خویش را خواستار است. ازاین‌رو، جدول‌هایی براساس اهداف تعلیم و تربیت و ابزار شناختی که هر اندیشمند در رسیدن به این اهداف آنها را لازم می‌داند، در ادامه آورده شده‌است (جدول‌های ۳ و ۴).

بنابر مطالب یادشده، اهداف غایی بیشتر این اندیشمندان از تعلیم و تربیت، جامعه، سعادت و رفاه جامعه و شناخت محدود به حس و تجربه و در بعضی موارد عقل هم درنظر گرفته شده‌است.

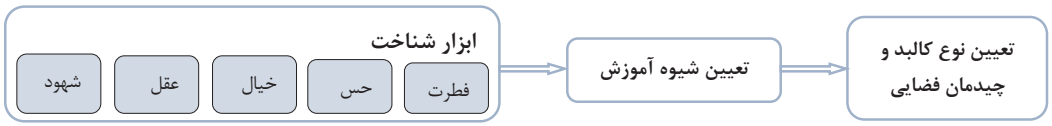
براساس داده‌های این جدول‌ها، اندیشمندانِ مسلمان اهداف غایی و واسطه‌ای را برای تعلیم و تربیت درنظر گرفته‌اند. در این بین برخی، هدف غایی و نهایی تعلیم و تربیت را قرب الهی و اوج کمال انسان را حضور در محضر خداوند می‌دانند. از دیگرسو، عارفان از این فراتررفته و فناء فی‌الله و بقاء بالله را از اهداف غایی تعلیم و تربیت اسلامی بیان‌کرده‌اند و اهداف واسطه‌ای را سعادات دنیوی، فردی و اجتماعی می‌دانند. این اندیشمندان در مقایسه با اندیشمندان غیرمسلمان، اجتماع و سعادت جامعه را جزء اهداف واسطه‌ایِ تعلیم و تربیت به‌شمار می‌آوردند و ضرورتاً ابزار شناختی که برای تعلیم و تربیت درنظر گرفته‌اند، درجهت رسیدن به اهداف غایی و واسطه‌ای است. به‌طور کلی بعضی اندیشمندان مسلمان، ابزار شناخت را عقل نظری، بعضی عقل نظری و عملی می‌دانند و این امر، به‌معنی نفی دیگر ابزار شناخت نیست. برخی دیگر هم عقل جزئی را برای شناخت کامل نمی‌دانند و عقل کل را کامل‌ترین راه شناخت قلمدادمی‌کنند. گروهی دیگر نیز براین باورند که: «اگرچه بسیاری از معارف در سایه عقل بر انسان آشکارمی‌گردد، نیل به معارف حقیقی و ملکوتی بدون یاری‌جستن از اشراق و شهود امکان‌پذیر نیست» (بهشتی و همکاران، ۱۳۷۹: ۹۷ و ۹۸). ازاین‌رو، شهود را کامل‌ترین نوع شناخت می‌دانند. این موارد، نقاط جداکننده اعتقادات اندیشمندان مسلمان و غربی است که در طراحی فضاهای آموزشی می‌بایست به آنها توجه‌داشت. درواقع، اندیشمندان مسلمان اهداف کامل‌تری برای تعلیم و تربیت درنظرگرفته و درنتیجه ابزار شناخت کامل‌تری را برای رسیدن به آن اهداف تعیین‌کرده‌اند.

بنابراین اندیشه‌های غربی تا جایی‌که با اندیشه‌های اسلامی مشترک باشد، قابلیت ظهور و بروز فضایی و کالبدی را در جامعه اسلامی دارد. به‌ویژه اینکه چنین اندیشه‌هایی در بسیاری از جوامع تجربه‌شده‌اند و دستاوردهای آنان قابل بهره‌برداری درجهت اهدافشان است.

اصول طراحی فضای آموزشیِ به‌دست‌آمده از آرا و اصول تعلیم و تربیتِ اندیشمندان

باتوجه‌به مطالب جدول‌های ۴-۱ و نکات کلیدی حاصل از رهنمون‌های اندیشمندان، اصول مبنایی طراحی فضاهای آموزشی به‌قرار زیر است.

- طراحی فضای آموزشی به‌صورتی که شامل ترکیب مختلف افراد جامعه باشد[۴۰] و مدرسه با اجتماع ارتباط کالبدی داشته‌باشد.
- طراحی محیط اجتماعی، محیط مصنوع و طبیعی اطراف مدرسه علاوه‌بر خود مدرسه[۴۱] (طراحی همسایگی و فضاهای مرتبط با مدرسه).
- ایجاد ارتباط کالبدی فضای آموزشی با فضاهای مذهبی (ارتباط با مساجد، حسینیه‌ها و ...).
- طراحی فضاهای لازم برای خانواده و جامعه درکنار مدرسه.
- ایجاد فضاهای آموزشی- فرهنگی برای همه افراد در تمامی سنین.
- ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص.
- طراحی برای درنظرگرفتن و رشد و پرورش تمامی ابزار شناخت (فطری، حسی، خیالی، عقلی و شهودی).
- طراحی مدرسه براساس هوش‌های چندگانه.
- برنامه‌ریزی، طراحی و چیدمان براساس آموزش گروهی.
- ایجاد فضای لازم برای آموزش‌های فردی متناسب با ویژگی‌های روانی، ذهنی، هوشی و ادراکی هر فرد.



تصویر ۵. دیاگرام تعیین چیدمان فضای آموزشی براساس شیوه آموزشی که از نوع ابزار شناخت در آموزش به‌دست‌آمده (محسنی، ۱۳۸۹: ۵).

جدول ۳. هدف/اهداف تعلیم و تربیت و ابزار شناخت اندیشمندان غربی

	هدف/اهداف تعلیم و تربیت	ابزار اصلی شناخت
افلاطون	جامعه	عقل
ارسطو	فرد یا طبیعت فرد- جامعه	عقل
آگوستین	رسیدن به سعادت در پرتو عقل	عقل و دین
جان لاک	رفاه جامعه	حس (تجربه)
روسو	بازسازی انسانی که بتواند در جامعه زندگی کند (جامعه)	تجربه (تجربه حسی)
ژان پیاژه	آماده‌سازی برای زندگی اجتماعی	حس و تجربه
جان دیویی	جامعه دموکراتیک؛ توسعه و رشد	عملگرا، تجربه‌گرا

(نگارندگان)

جدول ۴. اهداف غایی و واسطه‌ای تعلیم و تربیت و ابزار شناخت اندیشمندان مسلمان

	اهداف غایی و واسطه‌ای تعلیم و تربیت	ابزار اصلی شناخت
فارابی	عرفان حق؛ وصول‌به حق، سعادت در دنیا و آخرت و سامان‌دادن به مدینه فاضله	عقل (عقل اول)
ابن‌سینا	کمال دنیوی و سعادت جاویدان الهی؛ تدبیر شئون اجتماعی	عقل نظری
مسکویه	قرب الی‌الله؛ عدالت اجتماعی	عقل نظری و عقل عملی
خواجه نصیر	قرب الهی، سعادات نفسانی، بدنی و اجتماعی	عقل نظری و عقل عملی
ابن‌خلدون	سعادت (ازطریق عمل به شریعت)؛ جامعه	عقل؛ شریعت و سیر و سلوک عرفانی
سهروردی	قرب الهی؛ عبودیت و شهود	اشراق (شهود)؛ تقسیم شناخت‌ها به: فطری، حسی، خیالی، عقلی و شهودی.
مولوی	فناء فی‌الله و بقاء بالله	عقل کل (پیر)، شهود

(نگارندگان)

- ایجاد فضا و شرایط لازم برای برآوردن نیازها و علائق کودکان و نوجوان.
- طراحی آزمایشگاه‌ها و کارگاه‌ها برای تمرین، ممارست و تجربه.
- ایجاد فضاهای متنوع آموزشی برای علوم نظری، عملی و آموزش هنر، حرفه و صنایع.
- بهره‌گیری از محیط‌های طبیعی و فضای باز به‌عنوان فضای آموزشی و پرورشی.
- ایجاد فضای لازم برای آموزش و پرورش ازطریق بازی.
- ایجاد فضایی برای ورزش درکنار فضای آموزشی.
- درنظرگرفتن شرایط اقلیمی در طراحی.

اصول و الگوهای طراحی فضاهای آموزشی مطرح در جهان

در این بخش برای طراحی مناسب فضای آموزشی، الگوهای طراحی فضاهای آموزشی مطرح در جهان همانند شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن بیست و یک، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه (الگوهای طراحی برای مدارس قرن بیست و یک) معرفی و نقدمی‌شوند.

- شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن بیست و یک

گروهی از مربیان، معماران و شهروندان برای طراحی بهتر محیط آموزشی سال ۱۹۹۸ م. این شش اصل را طرح‌ریزی‌کردند که دپارتمان ملی آموزش، مؤسسه معماران آمریکا، اتحادیه اداره مدارس آمریکا و اتحادیه طراحی، امکانات آموزشی آن را تأیید و تصویب‌کرد. این شش اصل به‌شرح زیر است.

اصل اول: محیط آموزشی باید آموزش و یادگیری را افزایش‌دهد و همه نیازهای دانش‌آموزان را برآورده‌سازد.

اصل دوم: محیط آموزشی باید به‌عنوان مرکز جامعه به‌کارورد.

اصل سوم: محیط آموزشی باید نتیجه یک روند برنامه‌ریزی و طراحی که همه علائق جامعه را دربرگیرد، باشد.[۴۲]

اصل چهارم: محیط آموزشی باید امنیت و سلامتی را فراهم‌کند.

اصل پنجم: محیط‌های آموزشی باید به‌طور مؤثر از منابع موجود استفاده‌کنند.[۴۳]

اصل ششم: محیط آموزشی باید انعطاف‌پذیر و قابل وفق‌دادن باشد (Sullivan, 2003: 4-16).

- اصل طراحی آموزشی برای مدارس و مراکز آموزشی اجتماعی

این تحقیق را مؤسسه آموزشیNCEF پشتیبانی کرده‌است. هدف نهایی از این اصول، این است که مدارس و اجتماع اطراف آنها به‌عنوان مجموعه‌ای از یادگیری‌ها درنظر گرفته‌شوند. این اصول به شش اصل برنامه‌ریزی امکانات آموزشی و روند طراحی، اصول مربوط به سازماندهی سایت و ساختمان، اصول مربوط‌به فضای اولیه آموزشی، اصول مربوط‌به امکانات مشترک مدرسه و اجتماع و فضاهای اجتماعی مشترک مدرسه و جامعه، اصول مربوط‌به خصوصیات همه فضاها و اصول مربوط‌به طراحی سایت و فضاهای آموزشی بیرونی تقسیم‌می‌شوند (Lackney, 2000).

پروفسور لاکنی[۴۴] درباره اصول برنامه‌ریزی امکانات آموزشی و روند طراحی، بدین نکات اشاره‌می‌نماید: ۱. طراحی در مقیاس همسایگی ۲. طراحی براساس یادگیریِ مستقیم در جامعه[۴۵].

وی درزمینه اصول مربوط به سازماندهی سایت و ساختمان، به مواردی ازقبیل: ساخت مدارس کوچک‌تر[۴۶] ۲. طراحی براساس احترام به بافت همسایگی ۳. درنظرگرفتن مکان مدرسه در محیطی سالم[۴۷] ۴. دسته‌بندی محدوده‌های آموزشی ۵. لحاظ‌کردن فضاهایی برای استفاده مشترک از منابع ۶. طراحی گروه‌ها و فضاهای مختلف یادگیری ۷. کوچک درنظرگرفتن اندازه کلاس‌ها (منظور از کوچکی کلاس‌ها، کم‌بودن تعداد دانش‌آموزان است) ۸. تلفیق مقاطع پائین (کودکستان) با مقاطع بالا ۹. فراهم‌کردن فضایی به‌صورت خانه برای هر دانش‌آموز ۱۰. فراهم‌آوردن آتلیه‌هایی برای آموزش‌های پروژه- محور، اشاره‌می‌نماید.

همچنین لاکنی درباره اصول مربوط به امکانات مشترک مدرسه و جامعه از این موارد یادمی‌کند: ۱. بنیان‌گذاری میدانی اجتماعی، ۲.فراهم‌آوردن فضایی برای ملاقات‌ها، تجمع و سخنرانی ۳. ایجاد فضاهای خلوت ۴. پیونددادن فضاهای یادگیری ذهنی به فیزیکی ۵. فراهم‌آوردن فرصت‌هایی برای کارآموزی (تعلیم) مشاغل و درنهایت، درباره خصوصیات همه فضاها، بدین موارد: ۱. لحاظ‌کردن مقیاس مناسب ۲. افزایش نورپردازی طبیعی ۳. درنظرگرفتن آکوستیک مناسب ۴. فراهم‌کردن فضاهای عبوری بین فضاهای داخلی و خارجی ۵. ایجاد فضاهای مختلف یادگیری در بیرون ۶. جداکردن محل عبور دانش‌آموزان از محل عبور وسائل نقلیه اشاره‌می‌کند (محسنی، ۱۳۸۹: ۸۹-۸۵).

- زبان طراحی مدرسه (الگوهای طراحی برای مدارس قرن بیست و یک)

زبان طراحی مدرسه، تعدادی از الگوهای طراحی فضاهای آموزشی را معرفی‌می‌کند که به زبان گرافیکی است. این الگوها به زبانی ساده و کاربردی بیان شده‌اند. برای نمونه، در این الگوها بیان‌شده که در مدرسه افزون‌بر کلاس‌های

سنتی می‌توان کارگاه یادگیری، سوئیت یادگیری، اجتماع کوچک یادگیری و همچنین کارگاه‌های علمی و آتلیه‌های هنری را درنظرگرفت. ضمن‌اینکه مسأله طراحی مدرسه بر اساس هوش‌های چندگانه و طراحی مدرسه در ارتباط با جامعه مطرح شده‌است (Nair, 2004).[۴۸]

- نقد و بررسی الگوهای مطرح

به‌نظرمی‌رسد اصول و الگوهای بیان‌شده بیشتر براساس نظریه‌های جان دیویی، شخص مؤثر در نظام آموزش و پرورش آمریکا و افرادی چون ژان‌پیاژه باشد که بنابر آنچه آورده‌شد، معرفت‌شناسی دیویی برمبنای پراگماتیسم است و هدف تعلیم را ساخت جامعه‌ای دموکراتیک و رشد توسعه شخصیت می‌داند. پیاژه نیز در آموزش و پرورش کودکان، هدف‌های دیگری جز هدف‌های اقتصادی و اجتماعی را نمی‌بیند. در کل این اندیشمندان هدف غایی تعلیم و تربیت را تعامل با اجتماع درنظرگرفته و ابزار شناخت را عمل، تجربه و حس که در مراتب اولیه شناخت قراردارند، به‌شمار می‌آورند. این هدف برای جامعه اسلامی براساس دیدگاه‌ها، آرا و اصول اندیشمندان مسلمان ناقص دیده‌می‌شود. درواقع، لازم است ولی کافی نیست. همچنین ابزار شناخت پیشنهادشده از سوی این اندیشمندان که در این الگوها هم به‌کار گرفته‌شده منتهی‌به شناخت جزیی خواهدشد. ازین‌رو تا جایی می‌توان از این اصول و الگوها بهره‌برد که آدمی را به اهداف مطرح‌شده ازطرف اندیشمندان مسلمان نزدیک‌سازد.

نتیجه‌گیری

- مجموعه پیشنهادی: اصول بیست و چهارگانه طراحی فضاهای آموزشی کشور

براساس اصول به‌دست‌آمده از مقاله حاضر و براساس آرای اندیشمندان به‌ویژه اندیشمندان مسلمان و بهره‌گیری از شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن بیست و یک، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه (الگوهای طراحی برای مدارس قرن بیست و یک)، اصول بیست و چهار گانه طراحی فضاهای آموزشی (کشور) که در جدول ۵ آورده‌شده، در شش بخش زیر پیشنهادمی‌گردد: ۱. اصول اولیه طراحی فضاهای آموزشی ۲. اصول مربوط به سایت و ساختمان ۳. اصول مربوط به طراحی فضاهای مدرسه ۴. اصول طراحی فضاهای مشترک بین مدرسه و جامعه ۵. اصول مربوط به فضاهای بیرون از مدرسه ۶. اصول مربوط به خصوصیات کلی فضاها.

جدول ۵. اصول بیست و چهارگانه پیشنهادی طراحی فضاهای آموزشی کشور

نوع و ویژگی اصول	اصول	سرچشمه اصول (اندیشمند/ الگوهای طراحی مطرح جهانی)
اصول اولیه طراحی فضاهای آموزشی	۱. طراحی فضای آموزشی؛ به‌صورتی که دربردارنده ترکیب افراد مختلف جامعه باشد ۲. طراحی محیط (اجتماعی، محیط مصنوع و طبیعی) اطراف مدرسه علاوه‌بر خود مدرسه ۳. طراحی برای یادگیری‌ای که مستقیم در جامعه اتفاق‌افتد (ارتباط مدرسه با اجتماع) ۴. محیط آموزشی به‌عنوان مرکز جامعه (مرکز محله) به‌کاررود	۱. خواجه نصیرالدین طوسی ۲. غزالی، روسو، دیویی، پیاژه ۳. فارابی، ابن‌سینا، مسکویه، ابن‌خلدون، مولوی، افلاطون، ارسطو، کمنیوس، دیویی، پیاژه، زبان طراحی مدرسه، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی ۴. شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن۲۱
اصول مربوط‌به سایت و ساختمان	۵. با محله و دیگر اماکن عمومی ارتباط داشته‌باشد	۵. شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن ۲۱

ادامه جدول ۵. اصول بیست و چهارگانه پیشنهادی طراحی فضاهای آموزشی کشور

نوع و ویژگی اصول	اصول	سرچشمه اصول (اندیشمند/ الگوهای طراحی مطرح جهانی)
اصول مربوطبه طراحی فضاهای مدرسه	۶. ایجاد کالبد و فضای متناسب برای هر گروه سنی خاص ۷. ایجاد فضاهای متنوع برای آموزش‌های متنوع برای احترام به دانش‌آموزان و درنظرگرفتن استعدادها و خصوصیات فردی (طراحی براساس هوش‌های چندگانه) ۸. ایجاد فضای مناسب برای آموزش گروهی (کارگاه یادگیری، سوئیت یادگیری، اجتماع کوچک یادگیری، آتلیه‌های پروژه محور، ایجاد فضاهایی برای استفاده مشترک از منابع) ۹. ایجاد فضاهای لازم برای آموزش‌های فردی متناسب با ویژگی‌های روانی، ذهنی، هوشی و ادراکی هر فرد ۱۰. طراحی کارگاه، آزمایشگاه، آتلیه‌های هنری و محل یادگیری مهارت‌های زندگی ۱۱. بهره‌گیری از محیط باز به‌عنوان فضای یادگیری و ارتباط درون و برون (با ایجاد تراس‌های یادگیری، شفافیت فضایی و چشم‌اندازهای داخلی و خارجی) ۱۲. طراحی فضاهای استراحت و تفکر فردی و یا گروهی کوچک (فضای دنج، فضای خانه مانند و قفسه‌های فردی و فضا با مبلمان راحت). ۱۳. طراحی کلاس و فضاهای قابل انعطاف برای آموزش‌ها و کارکردهای متنوع ۱۴. فضای لازم برای بازی (آموزش ازطریق بازی) ۱۵. طراحی فضاها براساس تقویت و رشد تمامی ابزار شناخت.	۶. ابن‌سینا، مسکویه، غزالی، خواجه نصیر، ارسطو، کمنیوس، روسو، ژان‌پیاژه ۷. ابن‌سینا، مسکویه، غزالی، خواجه نصیر، ابن‌خلدون، سهروردی، مولوی، افلاطون، لاک، دیویی، پیاژه و زبان طراحی مدرسه ۸. ابن‌سینا، مولوی، پیاژه، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه ۹. مولوی ۱۰. ابن‌خلدون، فارابی، لاک، پیاژه، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه ۱۱. زبان طراحی مدرسه، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی ۱۲. زبان طراحی مدرسه، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکزآموزشی، مولوی، سهروردی، ابن‌سینا، پیاژه، کمنیوس ۱۳. زبان طراحی مدرسه، شش اصل طراحی محیط‌های آموزشی قرن ۲۱، ابن‌سینا، مسکویه، غزالی، خواجه نصیر، ابن‌خلدون، سهروردی، مولوی، افلاطون، لاک، دیویی و پیاژه. ۱۴. غزالی و پیاژه ۱۵. سهروردی، مولوی و ابن‌خلدون
اصول طراحی فضاهای مشترک بین مدرسه و جامعه	۱۶. طراحی فضاهای لازم برای خانواده و جامعه درکنار مدرسه (مرکز اطلاعات خانواده، مرکز خدمات بهداشتی). ۱۷. ایجاد فضاهای فرهنگی- آموزشی برای همه افراد در همه سنین ۱۸. راه‌اندازی یک میدان اجتماعی ۱۹. ایجاد فضاهای خلوت برای تجمع‌های کوچک ۲۰. بخش تعلیم مشاغل و کارآموزی ۲۱. ساخت ورزشگاه ۲۲. ساخت مسجد یا نمازخانه[۴۹]	۱۶. فارابی، ابن‌سینا، غزالی، خواجه نصیر، کمنیوس، سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی ۱۷. کمنیوس، فارابی و غزالی ۱۸. سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی ۱۹. سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکز آموزشی و زبان طراحی مدرسه ۲۱. فارابی، ابن‌خلدون و سی و سه اصل طراحی آموزشی برای مدارس اجتماعی و مراکزآموزشی ۲۲. مسکویه، غزالی و زبان طراحی مدرسه ۲۳. فارابی، ابن‌سینا، غزالی، خواجه نصیر، ابن‌خلدون، سهروردی و مولوی
اصول مربوطبه فضاهای خارج از مدرسه	۲۳. ایجاد فضاهای مختلف در بیرون برای یادگیری در محیط	۲۴. زبان طراحی مدرسه
اصول مربوطبه خصوصیات کلی فضاها	۲۴. درنظرگرفتن شرایط اقلیمی و طراحی پایدار	۲۵. فارابی و زبان طراحی مدرسه

(نگارندگان)

پی‌نوشت

۱- برخلاف آموزش سنتی که براساس تربیت مذهبی و طبعاً برگزاری امور عبادی در مدرسه بود.

2- Platon

3- Aristotle

4- Augustine

5- Comenius

۶- فلسفه‌ای که از تلفیق آئین مسیحیت و آرای ارسطو به‌دست آمده‌است.

۷- در فلسفه نو افلاطونی، هستی دارای عوالم معینی است که هر عالم نسبت به عالم قبل و بعد خود دارای تشابه و هماهنگی است، با این تفاوت که در هر عالم ، هستی بصورت خاصی جلوه‌گر شده است.

8- Francis Bacon (1561-1626)

9- John Locke

۱۰- به موجب این نظریه معرفت از مفاهیم بنیادینی سرچشمه می‌گیرد که به هنگام تولد و قبل از تجربه حسی در ضمیر انسان حضور دارند.

11- Jean-Jacques Rousseau

12- Herbert Spencer

۱۳- طبق نظریه داروین مبنی بر تکامل آرام و تدریجی گونه‌ها، اعضای گونه‌ها، یا ارگانیسم‌ها، در حین زندگی، خود را با شرایط زیستی سازگار می‌سازند تا به حیات خویش ادامه دهند.گونه‌هایی که موفق به ادامه حیات شده‌اند، به دلیل سازگاری آنها با تغییرات محیطی بوده‌است وی می‌گوید که اعضای گونه‌های موجودات برای ادامه حیات در محیطی که پیوسته چالش انگیز است، رقابت می‌کنند (گوتک، ۱۳۸۴: ۱۲۷).

14- Jean Piaget

۱۵- ۱. مرحله حسی- حرکتی ۲. مرحله پیش عملیاتی (هوش نمادی یا نشانه‌ای) ۳. مرحله عملیات عینی ۴. مرحله عملیات نظری یا صوری

16- John Dewey

۱۷- پراگماتیسم، مکتبی فلسفی است که ارزش افکار و اعمال را از روی فواید و نتایج عملی آنها می‌داند. این مکتب توسط پرس و ویلیام جیمز تأسیس شد و جان دیویی و پیروانش آنرا دنبال کردند و پراگماتیست شخصی است که به اصالت عمل معتقد است.

۱۸- یعنی ایجاد فضاهای متنوع برای آموزش‌های متنوع جهت شکوفایی استعدادهای خاص متعلمین. به‌طوری‌که هر دانش آموز، با استعداد یا استعدادهای ویژه خود از امکانات آموزشی بهره برد. هوش‌های چند گانه نظیر :هوش زبانی (کلامی)، هوش منطقی- ریاضی، موسیقیایی، بدنی- فیزیکی (هوش اندامی- ورزشی)، هوش طبیعی، میان فردی (هوش اجتماعی)، درون فردی (هوش فردی)، (Nair, 2004) و ... .

۱۹- به این معنا که انسان طبیعتاً اجتماعی است و برای آموزش وی باید اهداف اجتماعی در نظر گرفته شود.

۲۰- وی معتقد است که براساس تفاوت‌های فردی هر کسی را باید برای مهارت و حرفه‌ای خاص تربیت کرد و این از کودکی باید آغاز گردد.

۲۱- وی می‌گوید که: چگونگی معماری ساختمان‌ها، گاهی اخلاق‌های متفاوتی را ایجاد می‌کند و لازم است بر شهرسازی نظارت شود.

۲۲- او معتقد است که برای تربیت باید به طبیعت و سیر رشد طبیعی کودک و نیز رغبت‌های موجود در وی توجه کرد.

۲۳- و آن عبارت است از تهذیب دل از اخلاق مذموم و ارشاد به اخلاق نیکو .

۲۴- شناخت‌هایی است که شناخت‌های دیگر انسان به آن برمی‌گردد؛ صدق آنها برای انسان بدیهی است و صادق‌ترین قضایاست.

۲۵- شناختی که از طریق حواس پنجگانه صورت می‌گیرد. از نظر او، در شناخت حسی نمی‌توان معانی کلی و موجودات مجرد را ادراک کرد.

۲۶- این شناخت بدون حضور شیء نیز تحقق می‌یابد و تفاوت آن با شناخت حسی در همین نکته است.

۲۷- با اینکه سهروردی، حکیمی اشراقی است، وصول به حقیقت فلسفه اشراق را بدون تعمق در حکمت استدلالی ممکن نمی‌داند.

۲۸- معرفت شهودی، باحضور عینی مدرَک در برابر نفس و بدون وساطت صور تحقق می‌پذیرد. شیخ حکمت بدون شهود را بی‌معنا می‌داند.

۲۹- «پس چون توجه او به معرفت حقایق موجودات و احاطت به اصناف معقولات بود، آن قوت را بدین اعتبار "عقل نظری" خوانند و چون توجه او به تصرف در موضوعات و تمییز میان مصالح و مفاسد افعال و استنباط صناعات از جهت تنظیم معاش باشد، آن قوت را ازاین‌روی "عقل عملی" خوانند» (طوسی، ۱۳۶۰، ۵۸).

۳۰- «به حکم آنکه هر مرکبی را حکمی و خاصیتی و هیأتی بود که بدان متخصص و منفرد باشد و اجزای او را با او در آن مشارکت نباشد، اجتماع اشخاص انسانی را نیز از روی تألف و ترکب، حکمی و هیأتی و خاصیتی بود؛ به خلاف آنچه در هر شخصی از اشخاص موجود بود» (دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، ۱۳۶۷: ۲۷۹ و ۲۸۰).

۳۱- از دیدگاه او تربیت، ایجاد عادات در مُتربّی است.

۳۲- خواجه توجه ویژه‌ای به این نکته دارد که در تربیت، باید به طبیعت آدمی و سیر تدریجی آن توجه داشته و پرورش کودک باید هماهنگ و گام به گام با مراحل تدریجی رشد جسمی وی، انجام پذیرد.

۳۳- عقل جزوی آفتش وهم است و ظن/ زانکه در ظلمات شد او را وطن (مولوی، بیت ۱۵۵۹)؛ مر تو را عقلی است جزوی در نهان/ کامل العقلی بجو اندر جهان؛ (همان، بیت ۲۰۶۳).عقل کل را گفت "مازاغ البصر"(سوره نجم/۱۷: [چشم محمد] از حقایق آن عالم آنچه را باید بنگرد بی‌کم و بیش مشاهده‌کرد)/ عقل جزوی می‌کند هر سو نظر؛ (همان، بیت ۱۳۱۰).

۳۴- حکیمان متأله و اندیشمندان اسلامی هدف غایی تعلیم و تربیت را قرب الهی می‌دانند و اوج کمال انسان را حضور در محضر خداوند می‌دانند؛ ولی عارفان از این فراتر رفته و فناء فی الله و بقاء بالله را از اهداف غایی تعلیم و تربیت اسلامی ذکر کرده‌اند (بهشتی، ۱۳۷۹: ۲۱۱).

۳۵- ابن خلدون ملکه را صفت راسخ در جان که بر اثر تفکر و تمرین حاصل می‌شود، تعریف می‌کند. به اعتقاد او، ملکات علمی به سبب تأثیر عمل در روحیات، از راه تکرار عمل و تمرین و ممارست به دست می‌آید.

۳۶- برای مثال تحصیل علم هندسه، در شکوفایی و تقویت ذهن اثر می‌گذارد و علم حساب در قدرت استدلال ذهنی و نیز روحیات اخلاقی (راستگویی و صدق) نقش بسزایی دارد و فن کتابت، موجب رشد عقل می‌باشد.

۳۷- این موضوع به انتخاب سایت مدرسه (و همجواری‌های آن) وابسته است.

۳۸- همجواری مدرسه و اماکن مذهبی نظیر مسجد و خانقاه و ... مسأله‌ایست که در گذشته در ایران وجود داشته‌است و هر کدام از این مکان‌ها، مرتبه‌ای از تعلیم و تربیت را به‌عهده داشتند؛ اردلان در این مورد می‌گوید: "در اینجا باید به نقش مرکزی تعلیمات سنتی اشاره کرد که روش‌هایش انسان را به تبیین جنبه‌های برونی امور آشنا می‌سازد و در همان حال برای راه‌یافتن به اسرار درونی وسیله‌ای فراهم می‌آورد ... (درجامعه سنتی) نظام آموزشی بگونه‌ای‌است که می‌تواند از طریق مجموعه مشترکی از اصول، انسان‌های مختلفی را برای پیشه‌های مختلف پرورش دهد. کل نظام آموزشی- که در سازمان جامعه بصورت صنف‌های صنعتی آغاز می‌شود، در مدرسه پی‌گرفته می‌شود، و در خانقاه ادامه می‌یابد- مستقیماً با تمامی سنت اسلامی، به‌ویژه با آن ساحت باطنی مضمر در تصوف، سرشته می‌گردد"(اردلان، ۱۳۸۰: ۹).

۳۹- برای آگاهی بیشتر به پی‌نوشت ۱۰ مراجعه شود.

۴۰- برنامه‌ریزی و طراحی بگونه‌ای باشد که فضای آموزشی در ارتباط تنگاتنگ با گروه‌های مختلف جامعه باشد. از این طریق رویارویی دانش‌آموزان با افراد مختلف جامعه، مشاغل مختلف، تجربه‌های اجتماعی گوناگون به‌وجود می‌آید. بدین وسیله تمامی افراد جامعه نیز بجز دانش‌آموزان از فضای آموزشی بهره برده و آنها نیز در یادگیری پیوسته می‌باشند. همچنین تمامی افراد با سنین مختلف در یادگیری هستند.

۴۱- با توجه به تأثیر متقابل انسان و محیط، در طراحی فضاهای آموزشی باید این تأثیر متقابل را مد نظر قرارداد. طراحی محیط اجتماعی، محیط مصنوع و طبیعی اطراف مدرسه را نیز جزء طراحی فضاهای آموزشی قلمداد نمود. ر.ک. به (محسنی، ۱۳۸۹: ۹۸)

۴۲- مربیان، دانش‌آموزان، والدین، سازمان‌های تجاری و اجتماعی می‌توانند در این طراحی مدرسه سهیم باشند و علائق خود را مطرح سازند.

۴۳- مدرسه می‌تواند با مشارکت با ارگان‌های موجود در جامعه، منابع جامعه نظیر کتابخانه و ... را برای امتداد و توسعه آموزش درنظر بگیرد.

44- Lackney

۴۵- عوامل مختلف اقتصادی و اجتماعی محیط شرایطی را به‌وجود می‌آورند که در آن دانش‌آموزان به‌طور پیوسته در هر زمان و در هر مکانی در حال یادگیری باشند و مکان مدرسه یکی از مکان‌هایی است که در آن آموزش صورت می‌گیرد.

۴۶- منظور از کوچکی، کم‌بودن تعداد دانش‌آموزان است. برای اطلاع بیشتر ر.ک به (محسنی، ۱۳۸۹: ۸۶)

۴۷- طراحی محیط، بر رفتار انسان تأثیر می‌گذارد، بنابراین بر جنایات و جرائم و ترس از جنایات تأثیر می‌گذارد و کیفیت زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. فرصت‌هایی برای انجام چنین جرائمی می‌تواند از طریق تصمیمات صحیح برای برنامه‌ریزی طراحی کاهش یابد.

۴۸- برای آگاهی بیشتر به کامل‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۷۱-۱۵۸ مراجعه کنید

۴۹- به بخش نحوه دستیابی به کلیدهای طراحی در جداول ۱-۲ و ۲-۲ و پی‌نوشت ۳۷ مقاله رجوع شود.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم (۱۳۷۰). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: اسوه.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰). **حس وحدت**، ترجمه حمید شاهرخ، تهران: خاک.
- بنتهام، سوزان (۱۳۸۴). **روانشناسی تربیتی**، ترجمه اسماعیل بیابانگرد و علی نعمتی، تهران: رشد.
- بهشتی، محمد؛ ابوجعفری، مهدی و فقیهی، علی‌نقی (۱۳۷۹). **آرای دانشمندان مسلمان در تعلیم و تربیت و مبانی آن**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پژوهشکده حوزه و دانشگاه (۱۳۸۴). **فلسفه تعلیم وتربیت**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- دفتر همکاری حوزه و دانشگاه (۱۳۶۷). **درآمدی بر جامعه‌شناسی اسلامی**، چاپ سوم، قم: دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۷۶). **تاریخ تحولات مدارس در ایران**، تهران: سازمان نوسازی و توسعه و تجهیز مدارس کشور.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۰). **اخلاق ناصری**، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۶۱). **کیمای سعادت**، به‌کوشش حسین خدیوجم، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- غفاری، علی (۱۳۷۷). **اصول و مبانی طراحی فضاهای آموزشی**. تهران: سازمان نوسازی و توسعه و تجهیز مدارس کشور.
- قاضی‌زاده، بهرام (۱۳۷۸). **اصول و معیارهای طراحی فضاهای آموزشی و پرورشی**، تهران: سازمان نوسازی و توسعه و تجهیز مدارس کشور.
- کامل‌نیا، حامد (۱۳۸۶). **طراحی محیط‌های یادگیری**، چاپ اول. تهران: سبحان نور.
- کانل، و.ف. (۱۳۶۸). **تاریخ آموزش و پرورش در قرن بیستم**، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- گوتک، جرالدال (۱۳۸۴). **مکاتب فلسفی و آراء تربیتی**، ترجمه جعفر پاک‌سرشت. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- مایر، فردریک (۱۳۵۰). **تاریخ فلسفه تربیتی**، ترجمه علی‌اصغر فیاضی، تهران: کتاب.
- محسنی، منصوره (۱۳۸۹). **مدرسه آینده: مدرسه جامعه محور و توسعه محیط یادگیری**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده معماری، تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۳). **مثنوی معنوی**، به‌سعی و اهتمام رینولد نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۵). **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

- Dewey, J. (1916). **Democracy and Education**. New York: MacMillan Co.
- Lackney, J. (2000). "33 Principles of Educational Design: Principles for Schools and Community Schools". *http://www.edi.msstate.edu/work/pdf/33_principles.pdf*
- Nair, P. & Fielding, R. (2004). The Language of School Design: Design Patterns for 21st Century Schools. **Fielding Nair International in Collaboration with Helpern Architects**
- Sullivan, K., Bingler, S. & Quinn, L. (2003). "Schools as Centers of Community" *http://www.edfacilities.org/pubs/scc_publication.pdf* (تاریخ بازیابی ۱۰ بهمن ۱۳۹۲).
- *http://www.edfacilities.org* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲).
- *http://www.designshare.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲).
- *http://www.fieldingnair.com/home.aspx* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲).
- *http://www.schooldesign.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی خصلت سازگاری اجتماعی در طرح و نقش فرش قدیم کرمان

اعظم رسولی* زهرا رهبرنیا**

چکیده

فرش دستباف از اندیشه و شرایط حاکم بر جامعه تأثیرمی‌پذیرد آن‌چنان‌که نمود این مسائل را در طرح و نقش فرش، می‌توان بررسی‌کرد. درواقع با مطالعه و تحلیل فرش براساس خصلت‌ها و ویژگی‌های جامعه سازنده، ظرفیت‌های متعدد آن به‌عنوان یک اثر هنری شناخته‌می‌شود. ازاین‌رو، شناخت بیشتر وجوه گوناگون فرش دستباف، ضرورتی مهم است.

در این‌میان، کرمان یکی از مهم‌ترین مراکز فرش‌بافی ایران است که می‌توان در فرش‌های این منطقه، تأثیرات اقلیمی، اجتماعی و تحولات آن را مشاهده و بررسی‌کرد.

شاخص‌ترین مؤلفه جامعه کرمان، روحیه سازگاری آن است. یکی از مهم‌ترین دلایل شکل‌گیری این ویژگی، محیط جغرافیایی و شرایط سیاسی، تاریخی و جهان‌بینی موجود در لایه‌های پنهان کرمان است. خصلتی که در این شهر، طی سده‌ها نهادینه شده‌است.

بنابر آنچه بیان‌شد، پرسش پژوهش حاضر این است که چه ارتباطی میان روحیه سازگاری اجتماعی در کرمان با طرح و نقش فرش آن، وجوددارد. در این راستا، با بهره‌گیری از روش تحلیلی- تطبیقی و گردآوری مطالب با روش‌های اسنادی و کتابخانه‌ای، مسأله این پژوهش تبیین شده‌است. روند این مقاله بدین‌گونه است که نخست، سه گروه از طرح‌های قدیمی و شناخته‌شده فرش کرمان در سبک شهری، به‌عنوان جامعه آماری منتخب در نظرگرفته و مبتنی‌بر چنین شاخصه‌ای ارزیابی‌شدند. این سه گروه دربردارنده طرح‌های سبزی‌کار، مشاهیر و درویشی هستند.

با مطالعه و بررسی گروه‌های یادشده، مشخص‌گردید که عوامل شکل‌دهنده خصلت سازگاری اجتماعی، در طرح‌های سبزی‌کار، مشاهیر و درویشی از فرش دستباف کرمان، قابل شناخت و ردیابی است.

کلیدواژگان: فرش دستباف کرمان، خصلت اجتماعی، روحیه سازگاری.

* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س). rasooliazam@yahoo.com
** دانشیار، پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س).

مقدمه

نمودها و تظاهرات بیرونیِ روحیات و خصلت‌های اقوام و جوامع سازنده را می‌توان در هنرها و دست‌آفریده‌های آنان بررسی و مطالعه‌کرد. به‌بیان دیگر جامعه، ویژگی‌ها و قراردادهای حاکم بر آنها، از عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آثار هنری است. فرش دستباف، به‌ویژه طرح و نقش آن نیز از این امر پیروی‌می‌کند و از ویژگی‌های جامعه سازنده و نگرش‌های شخصی هنرمند تأثیرمی‌پذیرد. عوامل دیگری همچون کسب درآمد، تفنن و سفارش‌دهندگان هم در روند پیدایش نقوش و نگاره‌ها مؤثر هستند.

وجوه مشترک در مبانی شکل‌گیری ساختارها و نقوش فرش دستباف ایران، معرف هویت ایرانی جامعه فرش دستباف و شناسه‌های فردی و قومی و بیانگر هویت اقوام سازنده و به‌وجودآورنده این کالای هنری و فرهنگی است. براین اساس اگرچه درباره سبک‌های فرشبافی ایران ویژگی‌هایی کلی را می‌توان برشمرد لیکن، مؤلفه‌های منطقه‌ای و جامعه ایجادکننده آن، تفاوت‌ها و شاخصه‌های منحصربه فردی را موجب‌می‌شوند. برای نمونه، بااینکه ویژگی‌های کلی سبک شهری در فرش کرمان و اصفهان مشترک است اما آنچه باعث تمایز و شناخت فرش‌های سبک شهری اصفهان از کرمان می‌گردد، برخاسته از ویژگی‌های جامعه سازنده و منطقه‌ای آن است.

باتوجه‌به آنچه بیان‌شد در مقاله حاضر برای نخستین بار، گروه‌هایی از انواع طرح و نقش فرش‌های قدیمی شهری‌باف کرمان، براساس خصلت سازگاری اجتماعی آنها بررسی‌شده‌اند. استان کرمان دارای سبک‌های فرش‌بافی شهری، روستایی و عشایری است که ازلحاظ طرح و نقش، بافت، شیوه‌های به‌عمل‌آوری و ... شاخصه‌ها و ویژگی‌های خاص خود را دارند.

سبک در فرش عبارت است از: «ساختار خاص درونی و بیرونی فرش که متأثر از مجموعه عوامل محیطی، جغرافیایی و بومی است و باعث‌می‌شود یک فرش، چه ازنظر فیزیکی و ظاهری (ریخت‌شناسی) و چه ازنظر درونی (اسلوب بافت) دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی شود و از سایر فرش‌ها متمایزباشد.» (ژوله، ۱۳۹۲: ۱۹).

بافت قالی براساس نقشه آماده، به‌کارگیری رنگ‌های متعدد و نامحدود، رج‌شمارهای بالا و ظریف، وجود تقارن عین به عین و گره به گره در قالی‌های سبک شهری به‌دلیل استفاده از نقشه، بافت قالی در ابعاد و اندازه‌های مختلف و تأثیرنداشتن بافنده در نقش‌پردازی از ویژگی‌های عمومی سبک شهری است. همچنین، نقش‌پردازی براساس ذهنیت بافنده، رنگ‌آمیزی‌های متنوع باوجود استفاده از رنگ‌های محدود، رج‌شمارهای متوسط و درشت‌باف، بافت قالی در ابعاد قالیچه و عدم قرینه‌بافی به‌دلیل ذهنی‌بافی از شاخصه‌های کلی قالی‌ها در سبک‌های روستایی و عشایری است (دریایی، ۱۳۸۶: ۳۰ و ۳۱).

شایان یادآوری است که در سبک روستایی، شیوه نقش‌پردازی تنها به‌شیوه ذهنی نیست بلکه تلفیقی از ذهنی‌بافی و عینی‌بافی است. عینی‌بافی براساس یک الگو به‌نام اُرنک[1] صورت‌می‌گیرد. همچنین در سبک شهری خلاقیت و ذهنیت طراح نقشه، جایگزین ذهنیت و خلاقیت بافنده در نقش‌پردازی می‌شود. ازین‌رو، خلاقیت که یکی از ویژگی‌های آثار هنری است، در قالی‌های سبک شهری با حضور طراح نقشه معنامی‌یابد. جامعه آماری مورد مطالعه تحقیق حاضر، از قالی‌های سبک شهری انتخاب‌شده که در انواع سه‌گانه طرح‌های سبزی‌کار، مشاهیر و درویشی تقسیم‌بندی شده و مورد مطالعه قرارگرفته‌اند.

این سه گونه طرح، از طرح‌هایی است که در حوزه مناطق شهری‌باف همچون کرمان، راور و رفسنجان رواج‌دارند و از مؤلفه‌های سبک شهری در بافت، طرح و نقش، ویژگی‌های فنی و تکنیکی، پیروی‌می‌کنند. ازمیان سه گروه یادشده، طرح‌های سبزی‌کار و مشاهیر را می‌توان در زمره طرح‌های ویژه و خاص استان کرمان به‌شمار آورد. همچنین، رواج بافت قالی‌هایی با چهره صوفیه همراه ویژگی‌های نقش‌پردازی قالی‌های کرمان که این گروه از قالیچه‌های تصویری را از دیگر حوزه‌های بافت قالی‌های تصویری متمایزمی‌سازد، از دلایل انتخاب گروه‌های یادشده برای مطالعه مقاله پیش‌رو است.

پیشینه تحقیق

با توجه به موضوع مقاله حاضر می‌توان گفت در این پژوهش، برای نخستین بار مؤلفه سازگاری اجتماعی در حوزه فرش دستباف بررسی شده‌است. حال آنکه در بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده، به مقوله فرش کرمان و ویژگی‌های کلی آن چون طرح و نقش، تکنیک، تاریخچه و ... پرداخته شده‌است و مسأله روحیه سازگاری نیز در حوزه‌های دیگر بررسی شده‌است.

روش تحقیق

در این راستا با بهره‌گیری از روش تحلیلی- تطبیقی و گردآوری‌های اسنادی و کتابخانه‌ای، سه گروه از طرح‌های قدیمی و شناخته شده فرش کرمان در سبک شهری، مبتنی بر خصلت تساهل و سازگاری بررسی گردیده‌اند.

در ابتدا رویکرد جامعه‌شناسی این پژوهش؛ یعنی خصلت سازگار اجتماعی از چند دیدگاه تبیین شده‌است. سپس فرش دستباف کرمان در سبک شهری، معرفی و بررسی گردیده‌است

و به عبارتی اثر هنری و ویژگی‌های آن مطالعه شده‌است و درنهایت، با بررسی گروه‌های جامعه آماری، مطالعه و تطبیق بین دو حوزه یادشده بیان گردیده‌است.

خصلت و روحیه سازگاری

رویکردهای چندی نسبت‌به خصلت و روحیه جمعی ایرانی در حوزه جامعه و فرهنگ ایران وجوددارد که کاملاً در تضاد با یکدیگر هستند. نگاهی که روح جمعی ایرانی را تأثیرپذیر و سازشکار می‌داند و نگرشی که آن را درعین تأثیرپذیری، تأثیرگذار و دارای قدرت سنتز به‌شمار می‌آورد، از این‌دست است.

مهدی بازرگان، از نظریه‌پردازانی است که نگرشی منفی به این امر دارد. وی از این خصلت باعنوان سازگاری ایرانی نام‌برده و آن را یک ویژگی منفی و ناخوشایند نهادینه‌شده در روح ملت ایران برشمرده‌است. خصلتی که همچون یک واکنش و سیستم دفاعی باعث‌شده تا جامعه ایرانی به‌جای تلاش، مبارزه و چاره‌جویی با شرایط زمانی و مکانی منطبق‌شده، از آن تأثیرگرفته و درنهایت، سازشکاری خصیصه ذاتی جامعه ایرانی گردد. شرایط محیط اجتماعی و چگونگی معیشت اجتماعی ایران طی سده‌های گذشته، از عوامل مهم و اصلی شکل‌گیری روح و خصلت سازگاری ایرانی در این نگرش است. وابستگی به زمین برای ارتزاق و پیرو آن زندگی کشاورزی، سبب‌شده تا زندگی روستایی را رقم‌زده که این شیوه معیشت، بردباری دربرابر نوسانات محیطی و طبیعی و پذیرش آنها را موجب شده‌است. درواقع بی‌نظمی، اعتقاد نداشتن به قاعده و قراردادهای دقیق و حتمی، باعنوان زندگی وابسته و متکی به نتایج معیشت و زندگی کشاورزی مطرح‌شده‌اند (بازرگان، ۱۳۵۷: ۳۹).

از دیگرسو، *داریوش شایگان* از گروه نظریه‌پردازانی است که کارکردی مثبت و سازنده را برای روحیه جمعی ایرانی قائل‌شده و از آن با نام قدرت وحدت‌بخشی، صفت غالب فرهنگ ایران یاد کرده‌است (شایگان، ۱۳۸۲: ۱۷۷)، قدرتی که تمدن و فرهنگ ایرانی را جهانی‌کرده‌است. این مسأله منتج از دو ویژگی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری همراه با قدرت سنتز و نیروی ادغام‌کننده تفکر و فرهنگ است. شکل‌گیری این روحیه جمعی هم، به‌دلیل موقعیت خاص جغرافیایی فلات ایران است بدین‌معنا که، فلات ایران همواره دروازه مهاجرت و تاخت و تاز اقوام و ملل مختلف بوده و ازین‌رو، محلی برای برخورد و ارتباط فرهنگ‌ها گردیده که سبب‌شده نقشی واسطه و میانجی را میان فرهنگ‌ها و تمدن‌ها یابد (همان: ۱۸۷-۱۸۵).

کرمان نیز به‌عنوان بخشی از جامعه ایرانی، از ویژگی‌های کلی و عمومی فرهنگ و جامعه ایران برخوردار است. از سوی دیگر مؤلفه‌های خاص جامعه خود را هم دارد که آن را از دیگر جوامع ایرانی متمایز می‌سازد. ویژگی سازگاری ایرانی که از دو دیدگاه بدان پرداخته‌شد، در کرمان به‌شکلی برجسته‌تر و بارزتر نموددارد. به‌طوری‌که می‌توان هویت جامعه کرمان را در این شاخصه جستجوکرد. *باستانی پاریزی* از آن‌دست افرادی است که خصلت سازگاری را مؤلفه اصلی جامعه کرمان بیان‌کرده و دلایل عمده و اصلی را در شکل‌گیری این خصلت سه عامل؛ اقلیم و طبیعت، شرایط سیاسی و تاریخی و نهادینه‌بودن فلسفه کارما برشمرده‌است[۲].

اقلیم و طبیعت

استان کرمان در جنوب شرقی ایران واقع شده‌است. دو گونه آب و هوای کاملاً متضاد و متفاوت، از ویژگی‌های جغرافیایی این استان است. زمستان‌های سرد، تابستان‌های گرم، بیابان‌های وسیع و گسترده، بادهای سام و خشکسالی‌های پی‌درپی، از خصلت‌های مناطق کویری کرمان است. از دیگرسو مناطق کوهستانی این استان هم، زمستان‌های سرد و تابستان‌های معتدل دارد.

جغرافیای طبیعی و اقلیم این استان، یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده و تأثیرگذار در ویژگی‌های اجتماعی، سیاسی و خصلت‌های رفتاری مردمان این خطه، طی ادوار تاریخی است. باستانی پاریزی از بروز و ظهور تأثیر اقلیم بر لایه‌های مختلف زندگی اجتماعی، جوّ سیاسی و خصلت‌های رفتاری مردمان باعنوان تساهل و روحیه سازگاری[۳] یادمی‌کند. بقا و ادامه حیات، مستلزم سازش با همنوع و صلح و زندگی در امن و امان همراه صرفه‌جویی تا حداکثر امکان، در بهره‌برداری از مواهب و منابع طبیعی است که مردمان کرمان، به‌خوبی آن را از طبیعت بی‌امان و سهمگین آموخته‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۷۳: ۸۷۴).

شرایط تاریخی و سیاسی

از دیگر عوامل تأثیرگذار در خصلت رفتاری جامعه کرمان، محیط ناآرام سیاسی بوده آن‌چنان‌که تاریخ چند هزار ساله کرمان شاهد حملات و تهاجم‌های پی‌درپی اقوام و طوایف مختلف بوده‌است. جانشینان اسکندر، شاهزادگان و امرای ناراضی ساسانی معروف به کرمان‌شاه، رویگران سیستانی، آل‌بویه و دیلمیان، ترکان غزنوی، سلجوقی، ختایی، جغتایی، تیموری، قویونلو و صفوی، افغان‌ها، قاجاریان و ... همواره کرمان را مورد تاخت‌وتاز خویش قرارداده و باعث‌شده‌اند تا

فرمانروایان غیرکرمانی بر این شهر و مردم آن، ظلم و جور بسیاری روادارند. حال آنکه طی هیچ دوره‌ای از تاریخ، کرمان به همسایگان خود و دیگر بلاد حمله نبرده و تهاجم نکرده چراکه شرایط اقلیمی و جمعیتی آن که در هیچ سده‌ای بیش از یک میلیون نمی‌شده، اجازه داشتن تأسیسات نظامی را به مردمان آن دیار نمی‌داده‌است. مردم کرمان با تفکری عقلانی ترجیح می‌دادند به‌جای خرج مواهب طبیعی در راه نظامی‌گری، به تولید اشتغال بپردازند (همان: ۸۷۹-۸۸۳).

فلسفه کَرمَه (کارما)[۴]

باستانی پاریزی این تاریخ‌شناس کرمانی، عامل دیگری را در شکل‌گیری این خصلت برمی‌شمارد که مبتنی‌بر فلسفه کرمه هندیان است. در منابع تاریخی، کرمان با نام‌هایی چون کرامیتهن و در کتیبه داریوش کارامانیا نامیده می‌شده است. درواقع، این نام بر طوایفی اطلاق می‌شود که اعتقاد و بینش آنان، براساس کارما است. به‌بیان دیگر به سرزمین پیروان فلسفه، کارما گفته می‌شود. هم‌جواری کرمان با هند، حیات و بقای زبان دراویدی[۵] در بخش‌هایی از کرمان و بلوچستان، رواج اصطلاحاتی با ریشه هندی در کرمان چون پته و بالنگ و اعتقاد طوایفی از مردمان ساکن کوهستان‌های محدوده آبادی سوخته‌چال کرمان به تناسخ، همگی می‌توانند بر نهادینه‌شدن فلسفه کارما از گذشته‌های دور در اندیشه و بطن زندگی مردمان کرمان دلالت داشته باشند. کارما، قانونی است که بر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز و همیاری و صلح میان مردمان تأکید می‌ورزد. براین اساس روحیه همسازی و سازگاری در کرمان، به مردم از هر نژاد و مذهب این فرصت را می‌دهد که دربرابر طبیعت ایستادگی‌کرده و همیشه در صلح و آرامش زندگی‌کنند (همان: ۸۹۶-۸۱۴).

طبق مباحث بالا، محیط جغرافیایی، نحوه معیشت، محیط ناآرام سیاسی و حملات و تهاجم‌های پی‌درپی که از عوامل مهم شکل‌دهنده روحیه سازگاری در دو رویکرد یادشده؛ تأثیرپذیر و سازشکار، تأثیرگذار و دارای قدرت سنتز هستند، در شکل‌گیری روحیه سازگاری جامعه کرمان به‌شکل هم‌زمان تأثیرگذار بوده‌اند. ضمن‌اینکه منظور از خصلت سازگاری و تساهل در کرمان، سازش و تأثیرپذیری نیست بلکه به‌معنای هم‌زیستی و هم‌جواری مسالمت آمیز، تأثیرپذیری و سنتز تأثیرات درعین تأثیرگذاری است.

فرش‌بافی در استان کرمان (پیشینه و ویژگی‌های فرش دستباف کرمان در سبک شهری)

براساس اسناد و مدارک موجود، سندی که بر وجود فرش‌بافی در کرمان پیش از عصر صفوی دلالت‌کند، وجود ندارد اما بی‌تردید فرش‌های زیبای این عصر، بیانگر پیشینه طولانی این هنر- صنعت در کرمان است. فرش‌بافی کرمان در اواخر سده ۱۹ م./۱۳ هـ‌ق.، متأثر از بازار جهانی فرش، رونق‌می‌گیرد. تاجران و شرکت‌های تولیدی فرش دستباف در کرمان، از عواملی بودند که در گسترش فرش‌بافی کرمان مؤثر واقع شدند. از طرف دیگر، تاجران و خریداران تبریزی هم از نخستین گروه‌هایی بودند که به تجارت قالی کرمان پرداختند و بدین‌منظور کارگاه‌هایی را در این شهر راه‌اندازی‌کردند. هم‌زمان با تاجران تبریزی، نخستین شرکت خارجی بانام "قالی شرقی و شرکت بازرگانی نیویورک[۶]"، در کرمان فعالیت خود را آغازکرد. شرکت‌هایی از کشورهای دیگر چون ایتالیا، انگلیس و آمریکا نیز در کرمان شعبه‌هایی را راه‌اندازی‌کردند و به تهیه و تجارت قالی کرمان پرداختند که این امر، رونق و پیشرفت صنعت قالی‌بافی را موجب‌گردید. پس از جنگ جهانی اول و تقاضای بازار آمریکا برای قالی، شرکت‌های جدیدی برپاشدند و رونق چشم‌گیری را در قالی‌بافی کرمان ایجادکردند. لیکن آمریکا بزرگ‌ترین بازار قالی کرمان، بین سال‌های ۳۳-۱۹۳۰ م. دچار بحران اقتصادی شد. آن‌گونه‌که کاهش میزان تولید قالی در کرمان، از نتایج بحران اقتصادی آمریکا بود. پس از پایان بحران و تحولات ایران، درزمان رضاشاه با حمایت و سرمایه دولت، شرکتی ایرانی که تازه تأسیس بود، امور تولید فرش را برعهده گرفت و سبب‌شد تا تولید قالی در کرمان رونقی نسبی یابد. میزان تقاضا برای قالی کرمان در تهران، طی جنگ جهانی دوم افزایش پیداکرد. فعالیت قالی‌بافی در کرمان ادامه‌داشت تا اینکه سفارش‌های خارجی دوباره ازسر گرفته شدند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۰-۲۲۷).

ویژگی‌های بافت و تکنیکی فرش‌های سبک شهری عبارتند از: گره فارسی، سه پوده (دو پود ضخیم و یک پود نازک در وسط)، لول‌بافت و در فرش‌های قدیمی‌تر نیم‌لول‌بافی هم در سبک شهری رایج بوده‌است. امروزه دوپودبافی نیز در تولید فرش کرمان رواج‌دارد. استفاده از گره تقلبی یا گره جفتی، بی‌گره‌بافی یا گره U نیز، مرسوم است.

سیروس پرهام، ویژگی‌ها و شاخصه‌های طرح و نقش قالی کرمان را این‌چنین برشمرده‌است.

- دارا بودن بیشترین و چیره‌دست‌ترین طراحان و نقاشان و پررونق‌ترین مراکز طراحی و نقاشی قالی ایران.
- تنوع، رنگارنگی نقش و پای‌بندی کمتر به چارچوب نقش‌ها و نگاره‌های سنتی نسبت‌به سایر مراکز طراحی قالی ایران.

- بیشترین میزان تأثیرپذیری از شیوه‌های نقش‌پردازی مغرب زمین و طرح‌های بیگانه همراه با خلاقیت و ابتکار درعین حفظ اصالت‌ها و رنگ‌وبوی قالی‌های ایرانی.
- بی‌مانندی حفظ میراث نیاکان در احیا، تداوم‌بخشی و افزایش غنای نگاره‌های ترمه‌بافی منسوخ‌شده روی قالی.
- نشوونمای سنت و هنرِ نزدیک به موسیقیِ آهنگین (نقش گویی و نقش‌خوانی) همراه با صدای خوش (جواب‌گویی) در جوار هنر- صنعت قالی‌بافی (پرهام، ۱۳۵۷: ۳۴۰ و ۳۴۱).

دوره‌های تحول قالی‌بافی کرمان

سیسیل ادواردز در طبقه‌بندی طرح‌های قالی کرمان از پنج دوره؛ شال‌بافی، کلاسیک، متن تمام گل‌افشان، گل‌افشان و طرح‌های فرانسوی آبوسون و ساوونری نام می‌برد (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۸-۲۳۶).

سیروس پرهام در طبقه‌بندی دیگری، سیر تطور طراحی سبک شهری کرمان را چهار دوره عنوان‌کرده و ویژگی‌هایی را برای هر دوره بیان‌کرده که عبارتند از:

- عصر ترمه ازحدود سال ۱۳۱۵ تا۱۳۳۰هـ.ق.؛ با رواج شال‌بافی هم‌زمان است و نگاره‌های بته‌جقه‌ای و سرو در آن دوره کاربردهای گوناگونی دارد.
- عصر بهارستان ازحدود سال ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۸ هـ.ق.؛ مرحله تکاملی عصر ترمه و ادامه مطلق آن است و به‌لحاظ کاربرد اندک نگاره بته‌ای، بهارستان نامیده‌می‌شود که شامل ویژگی‌های زیر است.

بهره‌گیری از نقش درختی همراه با پرندگانی معروف‌به درختی مرغی، درختی گل و بلبل یا درختی پرنده‌ای.
بهره‌گیری از نقش خوشه‌ای افشان یا سبزی‌کار.
پرکاری و نداشتن فضای خالی در سطح.
رنگ‌آمیزی به‌شیوه سایه- روشن در گل‌ها و برگ‌ها.
نادیده‌گرفتن ذوق و سلیقه خریداران خارجی در نقش‌پردازی.

- عصر بازگشت که ویژگی‌های آن عبارتند از:

تقلید از نقش و نگارهای دوره صفوی و کاربرد گل‌های شاه‌عباسی.
رواج ترنج‌ها و لچک‌های انبوه.

- عصر گوبلن که ویژگی‌های آن شامل:

سلطه طرح‌های فرانسوی، نقش‌های آبوسون و ساوونری.
رواج نقش و نگاره دسته‌گل فرنگی و برگ فرنگی.
برداشته‌شدن حاشیه و رواج حاشیه‌های شکسته و درهم به شیوه‌های اروپایی و چینی (پرهام، ۱۳۵۷: ۳۴۴-۳۴۲).

گروه دیگری از طرح‌های معروف غربی مانند جشن انگور، جشن ونیزی و جشن روستایی از طرح‌های انحصاری سبک فرش‌بافی کرمان هستند. این طرح‌ها بازتاب‌دهنده تغییر و تحولات ناشی از اشباع بازار از طرح‌های کرمان و بازارزدگی نسبت‌به این‌گونه طرح‌ها و نقش‌ها است. البته نقش بدعت‌گزاری افراد در رواج این‌گونه طرح‌ها، نباید نادیده گرفته‌شود. در این‌باره ادواردز بیان‌کرده: «سایکس نسبت‌به معرفی طرح‌های اروپایی در قالی کرمان توسط شاهزاده فرمان‌فرما که در آن هنگام حکومت کرمان را عهده‌دار بود، اعتراض کرده‌است. شاید منظور وی قالیچه نفیسی است که برحسب امر این شاهزاده توسط یکی از استادکاران برجسته و متبحر بافته شد. طرح این قالیچه از روی تصویر [...] جشن صحرایی کارواتو که احتمالاً شاهزاده تابلوی کنده‌کاری آن را دراختیار داشته نسخه‌برداری شده بود» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۲۹).

همچنین طرح‌های کف‌ساده، بدون حاشیه، گل‌فرنگ، گوبلن و ... نتیجه حضور شرکت‌های خارجی و اعمال سلیقه و دخل و تصرف این شرکت‌ها در زمینه تولید فرش دستباف کرمان است. بازار آمریکا، از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در تغییر این سبک‌ها بوده‌است. رواج طرح لچک ترنج کف‌ساده با رنگ‌های روشن مثل آبی کمرنگ، قرمز کمرنگ و نخودی، خواستِ بازار نیویورک بوده که همین طرح با رنگ قرمز آتشین، در زمره سلیقه مشتریان تهران هم بوده است (همان: ۲۳۸).

تجزیه و تحلیل گروه‌های سه‌گانه فرش کرمان مبتنی بر خصلت سازگاری اجتماعی

بی‌گمان جامعه فرش دستباف کرمان به‌عنوان بخشی از کل جامعه، از تأثیرات اقلیمی و سیاسی بی‌بهره نبوده‌است آنچنان‌که می‌توان بازتاب موارد یادشده را در دستبافته‌های آنها بررسی‌کرد.

به‌طورکلی عوامل جغرافیایی و اقلیمی از عوامل تأثیرگذار در آثار هنری و بیان‌های هنری بوده‌اند. «در هر هنری که تاریخ ممتدی در یک منطقه داشته‌باشد، اوضاع جغرافیایی نقش مهمی دارد. هنر، بیان‌کننده خصلت است؛ سرچشمه آن نیازهای مادی و درعین حال، معنوی است و عناصر آن از تجربه گرفته می‌شود. هرچند این تجربه تصعید شده‌باشد. محیط زمینی صحنه همه فعالیت‌های بشری است؛ فرصت‌های او را معین‌می‌کند، او را ذهناً و جسماً مشروط‌می‌سازد و مواد و مایه‌های هنر او را فراهم‌می‌سازد» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

زندگی سخت و منوط به شرایط آب و هوایی در ایران، تأثیرات خود را در آفرینش و نگاره‌پردازی‌های جادویی و طلسم‌گونه به‌ویژه دستبافته‌های عشایری نشان می‌دهد.

همچنین، به‌صورت عناصر طبیعت، باغ و بوستان و گل و چشمه‌سارها، خاصه در فرش‌های شهری متجلی می‌شود. درواقع، هنرمند با بازسازی طبیعت، نیاز درونی خود را با بهره‌مندی از آن مرتفع می‌سازد.

شرایط طبیعی و اقلیمی همراه با شرایط سیاسی و تاریخی، خصوصیاتی همچون تحمل، بردباری و نوعی سکون رفتاری را در خلق‌وخو و رفتار اجتماعی مردمان این دیار نهادینه کرده‌است. برخلاف این خصلت‌های ظاهری، شور و هیجان درونی هنرمندان قالیباف، در طرح‌های سبزی‌کار هم دیده‌می‌شود. این طرح در دو نوع درختی و بوته‌ای، از طرح‌های منحصر به‌فرد و خاص کرمان است.

به‌بیان دیگر، موجودیت فرش‌های کرمان را می‌توان در نقش و نگارهای گیاهی و این گروه از طرح‌ها و نقش‌ها یافت. طرح هایی از گل و بوته‌هایی انبوه که گویی طبیعت را بازنمایی‌می‌کنند اما نه به شیوه واقع‌گرایانه و عین طبیعت. استفاده از رنگ‌های فراوان و سایه روشن این رنگ‌ها، به‌کارگیری انواع رنگ سبز و فام‌های متعدد آن، پرکاری و تراکم نقوش و نگاره‌ها در سطح، از ویژگی‌های خاص فرش دستباف کرمان به‌ویژه طرح‌های سبزی‌کار است. خصلت‌هایی که در محیط خشک، خاکی‌رنگ و خلوت کویر دیده نمی‌شود. این شیوه نقش‌پردازی را می‌توان برخاسته از نیازهای وابسته به اقلیم و طبیعت دانست (تصویرهای ۳-۱).

ازسوی دیگر آرامش و زیبایی نهفته در این طرح‌ها، می‌تواند بازتابی از جامعه و شرایط بحرانی آن باشد. بدین‌معنا که هنرمند، آنچه از زیبایی‌های طبیعی و اجتماعی را که در محیط و جامعه خویش نمی‌یافته، بنا به خواست و تمنای درون و از وادی خیال، بر فرش نقش زده‌است. می‌توان‌گفت افزون‌بر نیازهای روحی آفرینندگان طرح و نقش فرش دستباف، مسائل، رویدادها و شرایط جامعه از عوامل مؤثر در ایجاد نقش و طرح هستند. بدین‌مفهوم که پرکاری و تراکم نقوش و استفاده از فام‌های رنگی در قالی‌های کرمان به‌ویژه طرح‌های سبزی‌کار، در نگاه نخست می‌تواند بیانگر نوعی ضرب‌آهنگ تند دیداری، برخاسته از تلاطم، تنش درونی و فضای ذهنی ملتهب باشد. لیکن طراح و هنرمند برای تعدیل این فضا، از همنشینی و همجواری مناسب رنگ‌ها و استفاده از فام‌های متعدد و هارمونی رنگ بهره برده‌است. اصل هارمونی[۷] به زیبایی و زیبایی درنهایت، به آرامش بصری و ذهنی منتهی می‌شود.

به بیانی دیگر، واکنش طبیعی جوامع در مواجه با فشار و خفقان و رویدادهای اجتماعی، به‌صورت درون‌گرایی اجتماعی، گرایش‌به صنایع کوچک‌تر و خانگی و رشد چشمگیر مسائل فرهنگی، سنتی و بومی پدیدارمی‌شود (صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۳۱۴).

گروه دوم از طرح‌های مورد بحث، قالیچه‌های تصویری از شمایل بزرگان صوفیه است که باعنوان قالیچه‌های درویشی شناخته‌می‌شوند. این گروه، دستبافته‌هایی هستند که برپایه تفکر و روحیه عمومی جامعه کرمان، می‌توانند مورد بررسی قرارگیرند. قالی‌های تصویری با شمایل زاهدان و بزرگان تصوف، در دیگر حوزه‌های فرش‌بافی ایران همچون همدان و کاشان هم دیده‌می‌شود.

بافت قالیچه‌هایی با موضوع دراویش و صوفیه با جنبش تصویرگرایی در قالی‌بافی ایران ارتباط‌دارد که طی سده‌های اخیر رواج یافته‌است. در گروهی از این قالیچه‌ها، تصاویر دراویش و صوفیه و در گروهی دیگر، وسایل آئینی صوفیه به‌نمایش درآمده‌اند. چهره *نورعلیشاه*[۸] بیش از دیگر صوفیه در قالیچه های درویشی بافته شده‌است. در این طرح‌ها، علاوه بر صوفیهٔ نام‌آشنا که اسامی آنان کنار تصویرشان بافته‌شده، از تصاویر دراویشی که هویتشان نامعلوم است نیز استفاده شده‌است. تصویرسازی در قالیچه‌های درویشی برمبنای داستان‌های موجود درباره آنان صورت می‌گرفته است (تناولی، ۱۳۶۸: ۸۴ و ۸۵).

نگرش‌های صوفیانه، یکی از اشکال ظهور و بروز دین در جوامع است. گرایش‌های عرفانی در ساده‌ترین سطوح زندگی عامه مردم تا به‌شکل نظام‌مند و دارای ساختار، به‌صورت مکاتب و فرقه‌های صوفیه در اعصار مختلف فرهنگی ایران دیده‌می‌شود. علاوه‌بر مقوله گرایش فطری انسان به دین، رواج تصوف و گرایش به آن هم می‌تواند واکنشی دربرابر بحران‌های سیاسی و شرایط اجتماعی باشد.

از مناطقی که فرقه‌های تصوف در آنجا حضوری مدام و مستمر داشته، کرمان است. گسترش و نفوذ تصوف و افکار صوفیانه در این شهر، تحکیم موقعیت و جایگاه ممتاز آنان از دوره سلاجقه به بعد، نشان‌دهنده جایگاه ویژه این فرقه‌ها بین خاصه و عامه مردم است. از مشهورترین فرقه‌های صوفیانه کرمان می‌توان به دراویش نعمت‌اللهی اشاره‌نمود.

«برمبنای این تفکر و این تساهل و تسامح بوده است که بسیاری از نحله‌های فکری و اجتماعی مشرق زمینی در ناحیه کرمان، امکان تظاهر و ادامه حیات، بحث و تفاهم یافته‌اند.» (باستانی پاریزی، ۱۳۷۳: ۵۲۰).

بافت قالیچه‌های تصویری از شمایل بزرگان و مشایخ نحله‌های تصوف در کرمان، می‌تواند بیانگر گرایش و اعتقاد جامعه دست‌اندرکار قالی کرمان به زاهدان و صوفیه به‌ویژه *شاه نعمت‌الله ولی* باشد. البته نمی‌توان با قطعیت در این‌باره سخن گفت چراکه عوامل دیگری چون سفارش‌پذیری و

تصویر ۱.طرح‌سبزی‌کار(گلستانی)،کرمان،سده۱۴هـ.ش.، ۲۴۰×۱۵۸سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

تصویر ۲.طرح‌سبزی‌کار(درختی)،راور،۱۲۸۹هـ.ش.،۲۲۴×۱۳۸سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

تصویر ۳. طرح سبزی‌کار (گلدانی)، کرمان؟، راور؟، ۲۵۸×۱۶۷ سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳-۱۳۸۲، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

سفارش‌دهندگان، سلیقه‌ها و باورهای مشتریان نیز می‌توانند در بافت این گروه از قالیچه‌ها مؤثر باشند. بااین‌همه می‌توان به جایگاه ویژه و خاص صوفیه و مجالس آنان نزد مردمان کرمان و راور اشاره نمود. بخشی از این مردم متعلق به جامعه طراح و بافنده و دست‌اندرکار قالی بوده‌اند و بخشی از سفارش‌دهندگان این قالیچه‌ها نیز، از فرهنگ عمومی کرمان برخوردار بوده‌اند.

این قالیچه‌ها در ساختارهای رایج فرش ایران چون ترنجی بافته شده‌اند و بیشتر مشایخ و نامداران صوفیه استان کرمان در آنها، نقش‌شده‌اند. همچنین استفاده از نقش‌مایه‌ها و شیوه نقش‌پردازی خاص کرمان، چون گل‌های خوشه‌ای و پرتراکم، این قالیچه‌ها را از دیگر مناطق بافت آن متمایزمی‌سازد.

در نمونه‌ای از این قالیچه‌ها (تصویر ۴)، شمایل مشایخ صوفیه همراه نمادهایی چون کشکول و تبرزین، درونِ ترنجی بزرگ نقش‌شده‌اند. این زاهدان و صوفیه روی زیراندازی از پوست حیوانات نشسته‌اند. چهره برخی دیگر از صوفیه درون قاب‌های دایره‌ای شکل، دورتا دور حاشیه به‌تصویر درآمده است. نگاره‌های گیاهی به‌سبک نقش‌پردازی کرمان، فضای بین قاب‌ها، زمینه و لچک‌ها را پرکرده‌است. اسم شاه

تصویر ۴. طرح تصویری (درویشی)، کرمان، سده ۱۴ هـ.ش.، ۳۸۴×۲۷۶ سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

نعمت‌الله ولی در کتیبه، میان تبرزین و اسامی *مشتاق‌علی‌شاه* و نورعلیشاه، در کتیبه‌های کنار تصویر ایشان بافته‌شده‌است. شاه نعمت‌الله ولی، عارف سده‌های هشتم و نهم هـ.ق. را اهل حلب یا کوه‌بنان کرمان دانسته‌اند. وی بنیان‌گذار و قطب سلسله نعمت‌اللهی بوده و در ماهان کرمان به‌خاک سپرده شده‌است. مشتاق علی‌شاه و نورعلیشاه نیز از عرفای نامدار سده سیزدهم هـ.ق. و از اهالی اصفهان بوده‌اند. آرامگاه مشتاق‌علی‌شاه در محله مشتاقیه کرمان است. نقش‌پردازی این مشایخ صوفیه کنار هم و در یک پرده، می‌تواند دلالتی بر مؤلفه خاص کرمان و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز تمامی فرَق، مکاتب فکری و دینی سده‌های مختلف در یک جامعه داشته‌باشد. زندگی در صلح و هم‌زیستی پیروان ادیان مختلف، از رویکردهای فلسفه کرمه است. بی‌تردید کرمه در کرمان به‌صورت یک اعتقاد دینی روشن و ملموس رواج‌ندارد بلکه به‌شکل نوعی رفتار و ویژگی اخلاقی نهادینه‌شده است.

قالی‌های مشاهیر، گروه دیگری از انواع فرش دستباف کرمان هستند که می‌توان این گروه را در راستای خصلت عمومی جامعه کرمان مورد تحلیل قرارداد. ترسیم چهره پادشاهان و مشاهیر پس از عصر صفوی براساس تصاویر موجود در کتاب‌ها مرسوم‌می‌شود و بافندگان نیز از این تصاویر در بافت قالی‌ها بهره‌می‌گیرند (دادگر، ۱۳۸۰: ۱۳۰). کرمان نیز از مناطقی است که سبکی ویژه و منحصر به‌فرد را در بافت این گونه از قالی‌ها دارد.

نقش‌کردن شمایل و پیکره پیامبران ادیان مختلف، پادشاهان اساطیری و تاریخی ایران همراه شاهان دیگر ملل و مشاهیر دنیا در قالب یک ساختار واحد بدون توجه به ملیت، مذهب و جایگاه آنان، رویدادی است که در قالی‌های مشاهیر کرمان دیده‌می‌شود. این امر می‌تواند از روحیه سازگاری و شیوه هم‌زیستی مسالمت آمیز مردمان بافنده و طراح قالی، نشأت گرفته‌باشد. به‌جرأت می‌توان این گروه از قالی‌ها را مختص منطقه کرمان دانست. طرح و نقش قالی‌های مشاهیر، بیشتر در ساختارهای مختلف قالی ایران، همچون ترنجی و سراسری در تلفیق با دیگر عناصر موجود در قالی‌های کرمان، نقش‌پردازی می‌شوند.

معمولاً اسامی این افراد کنار پیکره‌ها و تصاویرشان نوشته‌شده یا با شماره مشخص‌گردیده و در حاشیه قالی و درون کتیبه‌ها، نام شخصیت‌ها همراه شماره آنان ذکر شده‌است. واقع‌نمایی، استفاده از سایه روشن در پوشش و چهره، نشان‌دادن ویژگی‌های ملیتی و قومی در چهره‌ها و لباس افراد، از دیگر ویژگی‌های نقش‌پردازی قالی‌های مشاهیر کرمان است.

اصل پرکاری و تراکم نقوش که از سنت‌های نقش‌پردازی قالی‌های منطقه کرمان است، در دو گروه تصویری؛ درویشی و مشاهیر نیز رعایت گردیده‌است.

بی‌گمان، نمی‌توان تنها دلیل شکل‌گیری طرح و نقش این دسته از قالی‌ها را عامل تساهل و سازگاری عنوان‌کرد. اما می‌توان‌گفت اجتماع و هم‌جواری افراد گوناگون از جوامع مختلف، بدون توجه به دین، ملیت، نژاد، رنگ، مقام و ... اتفاقی است که سده‌ها در واقعیت و بطن جامعه کرمان، ساری و جاری بوده و در قالی آن نقش شده‌است. همچنین قالی‌های مشاهیر، از آشنایی طراحان فرش با تاریخ، داستان‌ها، روایات مذهبی و ... ایران و سایر ملل حکایت‌دارند و گویای میزان اطلاع و آگاهی طراحان فرش از جریان‌ها و مسائل روز ایران و دیگر کشورها بوده و تعاملی از چندین فرهنگ مختلف را نشان‌می‌دهند (تصویرهای ۷-۵).

همان‌طور که گفته‌شد، بخشی از طرح‌های قالی‌های کرمان متأثر از بازار تجارت و نیازهای آن شکل گرفته‌است. بومی‌کردن طرح‌های وارداتی در حوزه فرش دستباف کرمان نیز، ازمنظر ویژگی عمومی جامعه کرمان قابل بررسی است. برخورد سهل و آسان با امور و پدیده‌ها، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری متقابل بر آنها، خصلتی است که در جامعه کرمان طی سده‌ها تداوم داشته‌است. آن‌چنان‌که پس از چندی پدیده و امر وارداتی، ویژگی‌های کاملاً کرمانی و بومی به‌خود می‌گیرد. این امر

حتی در ادوار مختلف تاریخ سیاسی کرمان نیز دیده می‌شود. کرمانی‌ها در تمام تحولات «کل آداب و رسوم خود را حفظ‌کرده‌اند و بالاتر از آن اینکه تمام مهاجمان و مهاجران غیرکرمانی همه را در خود حل‌کرده و از خود کرمانی‌ها، آنها را کرمانی‌تر ساخته‌اند.» (باستانی پاریزی، ۱۳۷۳: ۸۸۱). مسأله‌ای که از آن باعنوان قدرت سنتز فرهنگ ایران یادشد، امری است که در تعدیل طرح و نقش‌های وارداتی قالی کرمان بازتاب یافته‌است. هرچند طرح‌ونقش و رنگ قالی‌های کرمان، از حضور شرکت‌های چند ملیتی و بازارهای جهانی تأثیرپذیرفت، ولی از ساختارها و اصول حاکم بر فضای فرش ایرانی نیز دورنشد و علاوه‌بر پیروی از اصول کلی فرش ایران، سنت‌های نقش‌پردازی کرمان را هم در این گروه از طرح و نقش‌ها می‌توان شناسایی‌کرد.

تصویر ۵. طرح تصویری (درویشی)، کرمان، ۱۹۵×۱۴۴سانتی‌متر (یساولی، ۱۳۷۵: ۲۷).

تصویر ۶. طرح تصویری (درویشی)، افشار، اطراف کرمان، ۱۲۴×۹۴سانتی‌متر (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۴۷).

تصویر ۷. طرح تصویری (مشاهیر)، راور، ۲۴۳×۱۰۲ سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

تصویر۸.طرح‌تصویری(مشاهیر)،کرمان،اواخرسده۱۳هـ‌ق،۴۰۰×۲۹۱سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

تصویر ۹. طرح تصویری (مشاهیر)، کرمان، ۳۶۲×۲۷۴ سانتی‌متر (نکویی، ۱۳۸۳، نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران).

نتیجه‌گیری

پس از بررسی‌های لازم در پژوهش حاضر چنین به‌دست آمد که طرح و نقش فرش دستباف، از جنبه‌های مختلفی می‌تواند مورد مطالعه و تحلیل قراربگیرد. یکی از حوزه‌های تأثیرگذار در طرح و نقش فرش دستباف، جامعه و شرایط آن است. به‌طورکلی تولید هنر و به‌شکل خاص آن تولید فرش دستباف، به‌طور نسبی تابع شرایط، اوضاع و نیازهای جامعه سازنده خود است. فرش دستباف کرمان نیز جدا از این قاعده نیست. ضمن‌اینکه اقلیم و جغرافیای سرزمین کرمان همراه شرایط سیاسی و تاریخی آن، از مؤثرترین عوامل در شکل‌دهی خصلت سازگاری و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز در کرمان بوده‌اند. این مسأله در حوزه‌های مختلف زندگی این مردمان نمود داشته‌است که جامعه فرش دستباف کرمان نیز از این خصلت و ویژگی عمومی برخوردار است (جدول ۱).

در بررسی گروه‌هایی خاص از طرح و نقش فرش دستباف کرمان همچون سبزی‌کار، مشاهیر و درویشی، می‌توان نمود روحیه سازگاری را مشاهده‌نمود. گرچه با قطعیت نمی‌توان ویژگی یادشده را عامل اصلی نقش‌پردازی در طرح و نقش گروه‌های سه‌گانه از فرش دستباف کرمان دانست ولی می‌توان آن را در زمره یکی از عوامل مهم و تأثیرگذار برشمرد. از دیگر موارد می‌توان به مسائل مادی، اقتصادی و تجاری اشاره‌نمود که در ایجاد طرح و نقش‌های بدیع کرمان بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. به‌گونه‌ای که این تأثیرپذیری، خصلتی متمایز به فرش شهری کرمان بخشیده‌است. این مسأله را می‌توان ناشی از شاخصه اجتماعی و روحیه هم‌زیستی در کرمان دانست. درنهایت اینکه، عواملی بیرون از عالم هنر همانند محیط جغرافیایی، فرهنگ قومی و شکل اداره جامعه در بروز و ظهور هنرها قابل ردیابی است.

جدول۱. تطبیق طرح و نقش قالی کرمان با عوامل مؤثر بر شکل‌گیری شاخصه اجتماعی تساهل

ردیف	نام طرح	تصویر	نوع سبک	نقش و نگارهای به‌کاررفته در طرح	مؤلفه‌های تأثیر گذار بر شکل‌گیری نقوش
۱	سبزی‌کار		شهری	گل و گیاه به سبک ویژه کرمان	الف- اوضاع اجتماعی و سیاسی ب- اقلیم و جغرافیا
۲	مشاهیر		شهری	الف- نقوش انسانی (مشاهیر) ب- گل و گیاه به سبک ویژه کرمان	الف- اوضاع اجتماعی و سیاسی ب- اقلیم و جغرافیا
۳	صوفیه		شهری	الف- نقوش انسانی (صوفیه) ب- گل و گیاه به سبک ویژه کرمان	الف- اوضاع اجتماعی و سیاسی ب- اقلیم و جغرافیا

(نگارندگان)

پی‌نوشت

۱- اُرنک، اُرمک، واگیره یا دستور نمونه‌ای بافته شده‌است که در آن انواع نقش‌مایه‌ها و طرح‌های رایج در یک منطقه موجود است. بافندگان روستایی از این نمونه عینی همراه ذهنیت و خلاقیت خود برای نقش‌پردازی آن، استفاده می‌کنند.

۲- برای مطالعه و آگاهی بیشتر می‌توان به سخنرانی دکتر پاریزی در سی و سومین کنگره بزرگ شرق‌شناسی در تورنتو کانادا، با عنوان «مبانی اجتماعی سازگاری و تولرانس در کرمان»، همچنین متن این سخنرانی در کتاب پیر سبزپوشان نوشته دکتر پاریزی، چاپ دوم ۱۳۷۹، نشر علم، مقدمه کتاب نقد دیالکتیک نوشته علی حجتی کرمانی، چاپ قم و مقدمه کتاب تاریخ زرتشتیان کرمان نوشته جمشید سروش سروشیان، ۱۳۷۱ چاپ کرمان مراجعه نمود.

3- Tolerance

4- Karma/Kamma کردار، اصالت عمل و کار

۵- دراویدی یک خانواده زبانی است و شامل هفتاد و سه زبان از جمله چهار زبان نوشتاری تامیلی، تلوهر، کانارا و مالایا است و اقوام دراویدی بدان سخن می‌گویند. جنوب هند، شمال شرقی سریلانکا، بخش‌هایی از بنگلادش، نپال، پاکستان، بلوچستان ایران و افغانستان از جمله مناطقی هستند که این اقوام را در خود جای‌داده‌اند. در هزاره سوم ق.م.، پیش از ورود آریائیان به شبه قاره هند ساکنان اصلی این سرزمین به‌شمار می رفتند و تمدن بزرگ موهنجودارو و هرپا متعلق به این قوم است.

6- Eastern Rug & Trading Company of New York

7- Harmoni of Colors زیبایی ناشی از باهم بودن رنگها

۸- نورعلیشاه اصفهانی از مشایخ صوفیه و شاعران قرن۱۳هـ‌ق. است و در شیراز در محضر معصوم علیشاه به طریقه تصوف وارد شد و پس از وی، قطب این سلسله گردید. در ۱۲۱۲هـ‌ق. در موصل درگذشت. از وی تألیفاتی چند ازجمله دیوان اشعاری باقی مانده‌است.

منابع و مآخذ

- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). **قالی ایران**، ترجمه مهین‌دخت صبا، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرا.
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۳). مبانی اجتماعی تساهل و سازگاری در تاریخ کرمان، **چیستا**، ش (۱۰۶ و ۱۰۷)، ۵۲۴-۵۱۹.
- _____ (۱۳۷۳). مبانی تساهل و سازگاری در تاریخ کرمان (۳)، **چیستا**، ش (۱۱۰)، ۹۰۵-۸۷۳.
- بازرگان، مهدی (۱۳۵۷). **سازگاری ایرانی**، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- پرهام، سیروس (۱۳۵۷). نقشه‌های قالی کرمان، **راهنمای کتاب**، ش (۱۸۹و ۱۹۰)، ۳۴۵-۳۳۹.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). رابطه میان جغرافیا و هنر در ایران، ترجمه نجف دریابندری، **سیری در هنر ایران**، زیرنظر آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن، ویرایش سیروس پرهام، جلد ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز (۱۳۶۸). **قالیچه‌های تصویری ایران**، تهران: سروش.
- دادگر، لیلا (۱۳۸۰). **فرش ایران**، تهران: موزه فرش ایران و بنیاد یادگارهای فرهنگی.
- دریایی، نازیلا (۱۳۸۶). **زیبایی‌شناسی در فرش دستبافت ایران**، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- ژوله، تورج (۱۳۹۲). **شناخت فرش؛ برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری**، تهران: یساولی.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲). **آسیا در برابر غرب**، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۱). **طراحان بزرگ فرش ایران**، تهران: سروش.
- نکویی، مجید (۱۳۸۳). **نرم‌افزار طرح‌های قالی ایران**، تهران: مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران.
- یساولی، جواد (۱۳۷۵). **مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران**، تهران: یساولی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی دلایل عدم انتساب محوطه قلی‌درویش به دوره ماد

مرضیه شعرباف*

چکیده

محوطه باستانی قلی‌درویش قرارگرفته در فلات مرکزیِ حاشیه کویر ایران، یکی از محوطه‌های کلیدی این فلات به‌شمار می‌رود که می‌توان ازطریق آن به برخی از ابهامات، پرسش‌ها و چالش‌های باستان‌شناسی هزاره سوم و دوم حوزهٔ فرهنگی حاشیه کویر مرکزی ایران، پاسخ‌داد. باتوجه‌به موقعیت خاص جغرافیایی استان قم، قرارداشتن آن در مسیر شاهراه‌های اصلی ارتباطات فرهنگی- بازرگانی و اینکه حلقه ارتباط و تعامل بین مراکز و حوزه‌های مختلف فرهنگی ایران در زمان‌های مختلف بوده، بررسی ویژگی‌های فرهنگ‌های عصر آهن محوطه قلی‌درویش و پرداختن به مسأله حضور یا حضورنداشتن مادها در این منطقه بنابر موقعیت مکانی خاص آن دارای اهمیت است.

بنابر آنچه بیان‌شد، هدف از انجام این پژوهش، تجزیه و تحلیل دلایل مطرح‌شده برای منسوب‌ندانستن این محوطه به دوره ماد است. روش تحقیق به‌کاررفته در آن هم، کتابخانه‌ای است که نگارنده با بهره‌گیری از این روش محوطه قلی‌درویش را مطالعه و آثار یافت‌شده از آن منطقه را از دید باستان‌شناختی تحلیل کرده‌است. به بیان دیگر این تحقیق بر پایه گردآوری منابع، نظریه‌ها و داده‌های مربوطه نگاشته شده است. در نهایت، بنابر تحلیل یافته‌های موجود، به سوال‌های مطرح شده پاسخ داده خواهد شد.

پس از بررسی‌های صورت‌گرفته چنین به‌دست آمد که بنابر شواهد گوناگون همچون پیکرک‌ها، سفالینه‌ها و آجرهای منقوش و به‌دلیل تخریب شدید سازه خشتی قلی‌درویش، به‌طور قطع نمی‌توان این محوطه را منسوب به دوره ماد دانست.

کلیدواژگان: عصر آهن، دوره ماد، محوطه قلی درویش.

* دانشجوی کارشناسی ارشد، باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان. marzieh.sharbaf@yahoo.com

مقدمه

موضوع مورد بررسی در پژوهش حاضر، محوطه قلی‌درویش جمکران- قم است که باتوجه‌به کاوش‌های انجام‌شده‌ای که تنها منحصربه لایه‌های استقراری عصر برنز قدیم، دوره گذار از عصر برنز جدید به عصر آهن و عصر آهنI بود، به عصر آهن پرداخته‌می‌شود. دلیل اهمیت بررسی عصر آهن این محوطه، درک روند تحولات فرهنگی جوامع عصر آهن حاشیه کویر مرکزی ایران و ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و صنعتی آن و اهمیت بررسی دوره گذار از عصر برنز به عصر آهن بدون گسست فرهنگی است. ضمن‌اینکه، محوطه قلی درویش یکی از محوطه‌های کلیدی فلات مرکزی است که می‌توان ازطریق آن به برخی از ابهامات، پرسش‌ها و چالش‌های باستان‌شناسی هزاره سوم و دوم حوزهٔ فرهنگی حاشیه کویر مرکزی ایران، پاسخ‌داد.

ازاین‌رو، پرسش‌های اساسی این پژوهش در سه بخش جداگانه مطرح و تجزیه و تحلیل می‌شوند که بدین ترتیب اند: ۱. بنابر چه شواهد و مستنداتی، برخی افراد محوطه قلی درویش را به دوره ماد منسوب می‌دانند. ۲. با استناد بر چه شواهدی می‌توان انتساب معماری عصر آهن قلی درویش را به دوره ماد ردکرد. ۳. باتوجه‌به برخی از پیکرک‌ها یا ظروف سفالین محوطه قلی‌درویش، چگونه می‌توان این عدم انتساب را بررسی‌کرد.

بنابر آنچه بیان‌شد، اهداف پژوهش حاضر دربردارنده تجزیه و تحلیل داده‌های یافت‌شده از این محوطه، مقایسه تطبیقی آنها با آثار مشابه در محوطه‌های دیگر و بررسی و تحلیل دلایل مطرح‌شده در انتساب این محوطه به دوره ماد است.

پیشینه تحقیق

ولفرام کلایس[1] طی سال‌های۸۲-۱۹۸۱ م.، نخستین مطالعات علمی و هدفمند باستان‌شناسی خود را در منطقه جمکران (محوطه قلی‌درویش)، انجام‌داد. وی سال ۱۹۸۱م.، از منطقه جمکران بازدیدکرد سپس، سال ۱۹۸۲م. به مطالعه و بررسی باستان‌شناسی منطقه جمکران و خورآباد پرداخت. کلایس، نتایج مطالعات خود را در مقاله‌ای باعنوان"خورآباد و جمکران دو محوطه استقراری پیش از تاریخی در حاشیه غربی فلات مرکزی" به‌زبان آلمانی، در نشریه آمی[2] به‌چاپ رساند. وی، ضمن بررسی محدوده جمکران تا روستای خورآباد، واقع در دوازده کیلومتری جنوب غرب قم (بخش کهک)، مجموعه‌ای از محوطه‌های متعلق به دوره فرهنگی عصر آهن منطقه را شناسایی، مطالعه و نقشه‌برداری‌کرد. این پژوهشگر با مطالعه سفال‌های گردآوری‌شده از محوطه قلی درویش که تحت عنوان جمکران معرفی شده‌اند، این مکان را با سایر محوطه‌های عصر آهن در فلات مرکزی و زاگرس میانی همچون سیلک، خوروین و گیان مقایسه کرده‌است. گاه‌نگاری ارائه‌شده ازسوی کلایس، محوطه‌های جمکران و خورآباد را با خوروین و سیلک در یک افق زمانی قرارمی‌دهد (Kleiss, 1983: 69-103).

پس از پژوهش‌های کلایس، هیچ‌گونه مطالعه باستان‌شناختی هدفمندی در منطقه جمکران صورت‌نگرفت. تا پیش از شروع نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناسی و تعیین حریم محوطه باستانی قلی‌درویش جمکران تنها اقدام سازمان میراث فرهنگی در این محوطه، اجرای پروژه تعیین حریم امامزاده جعفر غریب ازسوی معاونت حفظ و احیای سازمان میراث فرهنگی و اداره میراث استان قم بود که سال ۱۳۸۱ نگاشته‌شد. این امر باعث‌شد تا بنای امامزاده و محوطه قلی درویش با شماره ۲۷۹۸، به‌ثبت آثار تاریخی برسند (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۲).

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در این پژوهش، کتابخانه‌ای با بهره‌گیری از کتاب‌ها و مقاله‌های مختلف است. اهمیت و ضرورت پرداختن به موضوع آن هم، دلایل بسیاری را همچون موقعیت خاص جغرافیایی محوطه قلی‌درویش، ابهام در شرح برخی مطالب مربوط به عصر آهنIII (مشخصاً ماد) از این محوطه و به‌طور آشکار اشاره و قطعی بیان‌نکردن زمان برخی از آثار یافت‌شده از محوطه دربر می‌گیرد.

موقعیت‌جغرافیایی‌وویژگی‌های‌زیست‌محیطیِ‌محوطه باستانی قلی درویش جمکران (قم)

محوطه باستانی قلی‌درویش با طول جغرافیایی ۵۰ درجه و ۵۳ دقیقه و عرض جغرافیایی ۳۴ درجه و ۳۸ دقیقه در ارتفاع ۹۳۵ متری نسبت‌به سطح دریا، حاشیه جنوبی شهر قم، ابتدای جاد قدیم قم به کاشان، ورودی بزرگ‌راه جدید جمکران- قم، ضلع جنوبی میدان بقیةالله شهر قم واقع شده‌است. بقایای عرصه و حریم محوطه باستانی قلی درویش با وسعت بیش از ۱۰۰ هکتار، از سمت شمال به جاده قدیم قم- کاشان از سمت جنوب و غرب به ریل راه‌آهن قم- کاشان و از سمت شرق به دو راهی قدیم جمکران- قم کیلومتر ۳ جاده قدیم قم- کاشان، محدود است. محدوده شرقی محوطه، دربرگیرنده کهن‌ترین لایه‌های فرهنگی و استقراری است که هرچه به‌سمت غرب گسترش‌می‌یابد، ادوار فرهنگی جدیدتری را نشان‌می‌دهد. مطالعات ژئومورفولوژی و

زمین‌شناسی در این‌باره بیانگر آنست که ساختار زمین‌شناسی ناحیه‌های قم و جمکران مربوط به دوره پالئوژن[۳] از دوران سوم زمین‌شناسی سنوزوئیک[۴] است (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۳).

ازنظر ویژگی‌های زیست‌محیطی، محوطه قلی‌درویش به‌دلیل قرارگیری در حاشیه غربی فلات مرکزی ایران، از ویژگی‌های اقلیمی بیابانی و نیمه‌بیابانی برخوردار است. میزان بارندگی در این ناحیه ۲۵٪ کمتر از میزان متوسط آن است. آن‌گونه که در تقسیم‌بندی مناطق جغرافیایی، این منطقه جزء مناطق خشک به‌شمار می‌آید (همان: ۱۴).

مهم‌ترین رودخانه منطقه‌های جمکران و قم، رودخانه انار بار یا قمرود است که از کوه‌های شرق لرستان و بختیاری سرچشمه گرفته و پس از گذر از مناطق گلپایگان و خوانسار، با جهت غربی- شرقی وارد منطقه قم شده و درنهایت، پس از پیوستن به رود قرسو به دریاچه نمک در حوضه آبریز مسیله می‌ریزد. نواحی فلات مرکزی ایران، ازلحاظ وجود معادن و کانی‌ها، یکی از غنی‌ترین نواحی ایران قلمدادمی‌شود. در منطقه‌های قم و حوالی جمکران به‌ویژه کوه یزدان، در فاصله ۶ کیلومتری جنوب غرب محوطه قلی‌درویش، چند معدن گچ وجوددارد که گچ آن بسیار مرغوب است. مدارک به‌دست‌آمده از کاوش‌های محوطه قلی‌درویش نشان‌دهنده آن است که در طول دوره فرهنگی عصر برنز و عصر آهن، از گچ نیم‌کوب مخلوط با کاه و در مواردی ماسه نرم در سطح وسیعی برای اندود کف و دیوار اتاق‌ها، استفاده شده‌است. به‌احتمال بسیار، معادنِ امروز سنگ گچ کوه یزدان، از منابع اصلی تأمین گچ مورد نیاز در معماری عصر برنز و عصر آهن منطقه بوده‌است (همان: ۱۶)، (تصویر ۱).

تصویر ۱. عکس هوایی محوطه قلی‌درویش جمکران، سال ۱۳۷۲ (سرلک، ۱۳۸۹: ۳۶۱).

وجه‌تسمیه تپه و محوطه باستانی قلی‌درویش (قل درویش)

درباره وجه‌تسمیه محوطه قلی درویش، نگارنده کتاب "تاریخ مذهبی قم" بیان‌می‌کند: «امروزه در پنج شش کیلومتری جنوب شرقی قم، کنار آسفالته کاشان، تپه‌ای است به‌نام قل‌درویش که معلوم‌می‌شود بنای مفصل و باشکوهی بوده و حوادث زمان، آن را به این روز افکنده‌است. درباره انتساب تپه مزبور به قل‌درویش و اینکه قل‌درویش چه کسی بوده و در قم چه سمتی داشته، روملو در احسن‌التواریخ ذکرکرده است به این مضمون که در حوالی سده نهم هـ‌ق.، کرمان ازطرف شاهرخ به قل‌درویش و برادرش به‌طور موروثی تعلق‌داشت. قل درویش سال ۸۵۸ هـ‌ق. به‌دست سپاه جهانشاه (قره‌قویونلو) اسیرشد. می‌توان احتمال‌داد که قل‌درویش مزبور پس از اسیرشدن همراه جهانشاه به قم آمده‌است (در همین منبع قبلاً از آمدن جهانشاه به قم و توقف وی در این شهر سخن به‌میان رفته‌است) و در آنجا موطن اختیارکرده و در همان شهر درگذشته‌است و این اَطلال، باقی‌مانده محل سکونت یا محل دفن وی است.» (فقیهی، ۱۳۵۰: ۱۶۰).

مدارک لایه‌نگاری در ارتباط با تکنیک‌های معماری عصر برنز و آهن قلی‌درویش

مدارک به‌دست آمده از لایه‌نگاری و کاوش در محوطه قلی‌درویش تأییدکننده کاربرد شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف، ساخت و ساز فضاهای معماری و استقراری دوره‌های مختلف این محوطه، به‌شرح زیر است.

- تکنیک‌های معماری در لایه‌های استقراری عصر برنز قدیم، جدید و گذار

برمبنای مدارک به‌دست آمده از برش لایه‌نگاری محوطه قلی‌درویش، هشت شیوه کف‌سازی فضاهای استقراری در این دوره شناسایی‌شد. در فرهنگ معماری عصر برنز قدیمِ (دوره آغاز شهرنشینی) قلی‌درویش، تمامی کف‌فضاهایِ استقراری و دیوارها دارای زیرساز هستند. زیرسازی با هدف طرازبندی کف‌فضاهای معماری، انجام شده‌است. مهم‌ترین مصالح به‌کاررفته در ساخت دیوارهای این دوره را چینه و خشت تشکیل‌می‌دهند که از گل رس ورزیده مخلوط با کاه ساخته‌شده‌اند (سرلک، ۱۳۸۹: ۷۳)، (تصویرهای ۴-۲).

- تکنیک‌های معماری لایه‌های استقراری عصر آهنI

داده‌های کاوش و لایه‌نگاری در محوطه قلی‌درویش بیانگر آن است که در عصر آهنI این محوطه، بسیاری از تکنیک‌های معماری عصر برنز استمراریافته و تااندازه‌ای هم دچار تحول و تکامل شده‌است.

باتوجه‌به مدارک لایه‌نگاری پس از بروز زمین لرزه به‌نسبت شدیدی که در اواخر عصر آهنI در این محوطه روی‌می‌دهد، یک دگرگونی در کاربرد وسیع چینه به‌جای خشت در معماری این دوره دیده‌می‌شود. شاید یکی از دلایل این امر، شرایط اجتماعی و اقتصادی ناشی از بروز زلزله باشد. مسلماً ایجاد سازه‌های خشتی ازلحاظ اقتصادی متضمن قبول هزینه‌های بیشتر و صرف نیروی کار و زمان بیشتری نسبت‌به کاربرد چینه است. در شرایطی که بازسازی بناهای تخریب‌شده در اسرع وقت و در شرایط دشوار اجتماعی- اقتصادی اجتناب‌ناپذیر بوده، کاربرد آسان‌تر و ارزان‌تر چینه بجای خشت مناسب‌ترین روش ممکن بوده‌است. ازسوی دیگر، احتمال‌دارد که یک عامل تکنیکی در ایجاد این دگرگونی دخیل باشد و آن، استحکام به‌نسبت بیشتر چینه‌های به‌کاررفته در معماری این محوطه نسبت‌به خشت‌ها است. چراکه، در فرهنگ معماری این محوطه در ساخت چینه‌ها، از شاموت[۵] خاکستر و ذرات آهکی و کاه استفاده شده‌است که این ترکیب در ساخت خشت‌ها دیده‌نشد و همین ترکیب موجب استحکام زیاد چینه‌های به‌کاررفته در معماری ادوار مختلف این محوطه گردیده‌است (همان: ۷۵).

تصویر ۲. دیوار خشتی از معماری مرحله دوم دوره برنز قدیم تپه قلی‌درویش الف (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۷۴).

تصویر ۳. بقایای معماری عصر برنز قدیم تپه قلی‌درویش الف (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۴۶).

در معماری عصر آهنI محوطه قلی‌درویش، ساخت سیلوها (تاپوها) برای ذخیره غلات از جنس چینه و خشت با اندود سراسری گچی در کف و دیواره‌های آن و همچنین تعبیه خمره‌های بزرگ سفالی ویژه ذخیره غلات و مایعات درون کف‌فضاهای استقراری، یکی از شیوه‌های رایج آن عصر است (همان: ۷۷)، (تصویرهای ۷-۵).

در کاوش‌های محوطه قلی‌درویش مدارک، نشان‌دهنده وجود تکنولوژی ذوب فلز و فلزکاری در جوامع عصر آهن این محوطه است که در نوع خود، حائز اهمیت است. بر مبنای شواهد موجود، یکی از کوره‌ها مربوط به ذوب و استخراج فلز و کوره‌های دیگر بیشتر مربوط به فلزکاری بودند. ساختمان کوره‌ها ازنظر تکنولوژی فلزکاری و ذوب قطعات کوچک سنگ فلز و استخراج فلز از آنها، کامل و پیشرفته بود. شناخت کوره‌های ذوب فلز از دوره فرهنگی عصر آهن قلی‌درویش افزون‌بر آنکه مدرک مهمی درراستای شناخت درجه پیشرفت تکنولوژیکی و صنعتی جوامع عصر آهن این محوطه است در عین حال، بیانگر وجود یک جامعه با ساختارهای پیشرفته اقتصادی، صنعتی و اجتماعی در این دوره است (همان: ۷۷ و ۷۸)، (تصویرهای ۱۰-۸).

در کاوش‌های محوطه قلی‌درویش از روی کف یکی از فضاها که بزرگ‌ترین فضای مسقف شناخته‌شده از معماری عصر آهن این محوطه است، یک عدد مُهر استوانه‌ای از جنس سفال (گل پخته) به ابعادی حدود ۴×۲ سانتی‌متر، دارای یک سوراخ سراسری در مرکز آن به‌دست‌آمد. روی این مهر، نقوش انسانی و حیوانی به‌سبک هندسی و استیلیزه حک‌شده بود. تکنیک حکاکی، تلفیقی از روش‌های متهای و خطی است. به‌دست‌آمدن این مهر باوجود کم‌بودن آن، هنگامی که با دیگر شواهد یافت‌شده از کاوش‌های عصر آهن این محوطه به‌شکل مجموعه‌ای مرتبط باهم تجزیه و

تصویر ۴. بقایای معماری عصر برنز قدیم تپه قلی‌درویش الف (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۴۶).

تصویر ۵. تاپو (سیلو) برای ذخیره غلات، یکی از فضاهای مسکونی عصر آهنI، تپه قلی‌درویش ب (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۸۹).

تصویر ۶. فضای انباری با خمره‌های ذخیره غلات در قلی‌درویش ب (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

تصویر ۷. خمره‌های سفالی ذخیره غلات تعبیه‌شده در کف انباری از معماری عصر آهنI تپه قلی‌درویش ب (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۸۹).

تصویر ۸. بقایای کوره فلزگری عصر آهن قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۸).

تصویر ۹. کوره فلزگری عصر آهنI، تپه قلی‌درویش ج (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۵۱).

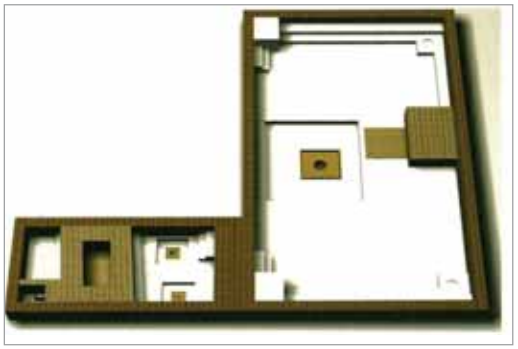
تصویر ۱۰. قالب سنگی ریخته‌گری فلز (عصر آهن قلی‌درویش)، (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۷۰).

تحلیل‌شد، آشکارا بر وجود یک جامعه پیشرفته با ساختارهای مشخص اجتماعی، اقتصادی و مذهبی دلالت‌دارد. جامعه‌ای که بی‌شک، دارای مدیریت متخصص بازرگانی و صنایع و حرفه‌های تخصصی و سیستم‌های ناظر بر امور اقتصادی- اجتماعی و هماهنگ‌کننده روابط بین طبقات مختلف جامعه و ضمانت اجرایی بوده‌است (همان: ۷۸ و ۷۹)، (تصویر ۱۱).

در کاوش های محوطه قلی درویش از دوره آهن I این محوطه، یک مجموعه معمار ی مهم شناسایی‌شد که از نظر تکنیک معماری و نوع مواد و مصالح و برخورداری از سازه‌های خاص معماری و از لحاظ ابعاد و اندازه، تفاوت

محسوسی با سایر فضاهای این دوره داشته‌است (تصویر ۱۲). آن‌گونه که به‌نحو بارزی پیشرفته‌تر و بزرگ‌تر از سایر فضاهای این دوره بود. یکی از فضاهای اصلی این مجموعه معماری که احتمال قریب به‌یقین، کاربردی آئینی داشته و معرف فضایی نیایشگاهی است، از دوره گذار از عصر برنز جدید تا پایان عصر آهنI حداقل در چهار مرحله متوالی معماری با کاربری یکسان و مشخص از آن استفاده شده‌است بدون آنکه تغییری در پلان آن ایجادشود. دیگر اینکه در مراحل جدیدتر تخریبی بر آن واردشده به‌نحوی‌که کف فضاهای آن دارای هشتاد و چهار لایه

تصویر ۱۱. مهرهای استوانه‌ای(سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۱).



تصویر ۱۲. پلان سه‌بعدی فضاهای ضلع جنوبی و شمالی نیایشگاه عصر آهنI ، تپه قلی‌درویش ج (سرلک، ۱۳۸۹: ۳۵۸).

تصویر ۱۴. بخشی از فضاهای معماری نیایشگاه عصر آهنI، تپه قلی‌درویش ج (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۴۸).

اندود و مرمت کف است. مهم‌تر آنکه فضاهای مزبور پس از متروک‌شدن بدون اینکه تخریب‌شوند با ملات کاهگل و گل رس پوشیده‌شده، سپس با گل رس پرشده و به‌نوعی لاک و مهر گردیده‌اند (همان: ۷۸)، (تصویرهای ۱۵-۱۳).

با اتکا بر مدارک به‌دست‌آمده، عملکرد یکی از فضاهای معماری این دوره، فضاها و واحدهای مسکونی است. پلان واحدهای مسکونی در جوامع عصر آهن قلی‌درویش ازنظر ابعاد، اندازه، نوع مواد، مصالح و تکنیک‌های معماری به‌کاررفته در سازه‌ها، ارتباط مستقیمی با ساختارهای طبقاتی و جایگاه اقتصادی– اجتماعی افراد جامعه داشته‌است. پلان واحدهای مسکونی افرادی که از نظر اقتصادی جزء طبقات مرفه‌تر جامعه بوده‌اند، عموماً متشکل از یک یا دو اتاق نشیمن یک آشپزخانه و یک انباری است. در این‌باره نمونه یک پلان کامل از واحدهای مسکونی عصر آهن از معماری مرحله I تپه قلی‌درویش ب، شناسایی شده‌است (تصویر ۱۶). شواهد کاوش‌ها نشان‌می‌دهد که در جامعه عصر آهن قلی‌درویش علاوه‌بر وجود یک مجموعه بنا با کاربری عمومی و آئینی– مذهبی دست‌کم برخی واحدهای مسکونی دارای یک فضای خاص انجام مراسم آئینی اختصاصی و خانوادگی بوده‌اند. یکی از دلایل این انتساب، وجود فضاها و سازه‌های حرارتی در مرکز اتاق است که می‌تواند کاربردی نظیر اجاق داشته‌باشد

تصویر ۱۳. سکوی خشتی نیایشگاه در صفه مرکزی (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۴).

تصویر ۱۵. چگونگی پُرشدن و لاک و مهرکردن نیایشگاه با خشت و ملات کاهگل (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

لیکن با اتکا بر کاوش‌ها، شناخت به‌نسبت دقیقی از نوع اجاق‌ها، ساج‌ها و دیگر سازه‌های حرارتی و مرتبط با آتش همانند کوره‌ها به‌دست آمده‌است. ازین‌رو، تصور کاربری اجاق و انجام فعالیت‌های روزمره معیشتی در این نوع فضاها یا کاربری صنعتی یک‌چنین سازه‌هایی عملاً وجودندارد (همان: ۱۴۶ و ۱۴۷)، (تصویر ۱۷).

در معماری عصر آهن قلی‌درویش، واحدهای مسکونی مستقل و مجاور هم، دارای دیوار مشترک نیست و فصل مشترک واحدهای مسکونی به‌شکل دو دیوار مماس باهم ساخته‌شده است؛ هر واحد مسکونی دیوار مستقلی دارد. این امر احتمالاً بیانگر وجود مالکیت خصوصی به‌ویژه مالکیت ارضی در جامعه عصر آهن این محوطه است (همان: ۱۴۸).

سکو و صفه‌سازی خشتی

تا پیش از آغاز کاوش‌های قلی‌درویش تنها مطالعات علمی انجام‌شده این محوطه منحصربه بررسی‌های ولفرام کلایس در سال‌های ۸۲-۱۹۸۱ م. بود. هنگام بررسی‌های وی، مرتفع‌ترین بخش محوطه ضلع جنوب غربی حدود بیست متر و سایر بخش‌های آن حدود ده متر بالاتر از سطح زمین‌های اطراف قرارداشته است (سرلک و عقیلی نیاکی، ۱۳۸۴: ۱۲۵). درحال حاضر به‌دلیل تخریب وسیع و تسطیح محوطه به‌دست اداره اوقاف قم، از ارتفاع اولیه سکو یا صفه خشتی عصر آهن قلی درویش که بالغ بر ده متر بوده، حدود سه متر باقی‌مانده است. تمامی اضلاع سکو نیز به‌دلیلی که گفته‌شد با تیغه‌های بلدوزر بریده‌شد و به‌طور کامل ازبین‌رفت (سرلک، ۱۳۸۵: ۱۹۴). لیکن باتوجه‌به مدارک موجود به‌ویژه بررسی‌های کلایس بنابر ارتفاع بیست متری محوطه در سال‌های آغاز دهه ۱۹۸۰ میلادی، می‌توان حدس‌زد که ارتفاع سکوی خشتی قلی‌درویش بسیار بیشتر از وضعیت فعلی آن بوده به‌نحوی‌که اکنون نشان‌دهنده یک سازه بزرگ خشتی است. طی برآوردی مقدماتی می‌توان تخمین‌زد که وسعت واقعی سکوی خشتی قلی‌درویش حداقل حدود ۳۰×۳۰ متر و ارتفاع آن حدود ده متر بوده‌است (ملکزاده، ۱۳۸۶: ۳۴)، (تصویر ۱۸).

سیامک سرلک و مهرداد ملکزاده هم در بخشی از مقاله‌ای، سکوسازی‌های خشتی در قلی‌درویش و سیلک را مورد سنجش قرارداده‌اند. آنها در پژوهش خود بیان‌کرده‌اند که هر دو سازه بزرگ سیلک و سکوی خشتی قلی‌درویش، از بسیاری جهات شبیه هم هستند. نگارندگان ضمن ایراد برخی از تفاوت‌های این دو سازه و اینکه هر دو از تخت‌گاه‌های عصر آهن پایانی البته در حجم‌های متفاوت هستند، درادامه به توضیح شباهت‌ها می‌پردازند و به ابعاد خشت‌های هر دو سازه اشاره‌می‌نمایند. آنها همچنین اذعان‌می‌کنند؛ درست است که تقریباً در تمام موارد اندازه‌گیری‌شده، ابعاد خشت‌های سازه بزرگ سیلک عیناً در قلی‌درویش نیست اما پیمون[۶] خشت‌های آن سکو همان است که در سیلک هم دیده‌می‌شود (سرلک و ملکزاده، ۱۳۸۴: ۵۶).

ظروف سفالین

مجموعه سفال‌های مطالعاتی محوطه قلی‌درویش مقاطع زمانی هزاره پنجم ق.م. (دوره فلات قدیم B)، نیمه نخست هزاره چهارم ق.م. (دوره فلات میانی B)، نیمه دوم هزاره

تصویر ۱۶. پلان واحدهای مسکونی عصر آهن قلی‌درویش ب (بازسازی سه‌بعدی)، (سرلک، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

تصویر ۱۷. معماری واحدهای مسکونی عصر آهن I، تپه قلی‌درویش ب (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۸۷).

تصویر ۱۸. بقایای صفه (سکو) خشتی عصر آهن قلی‌درویش ج (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۷).

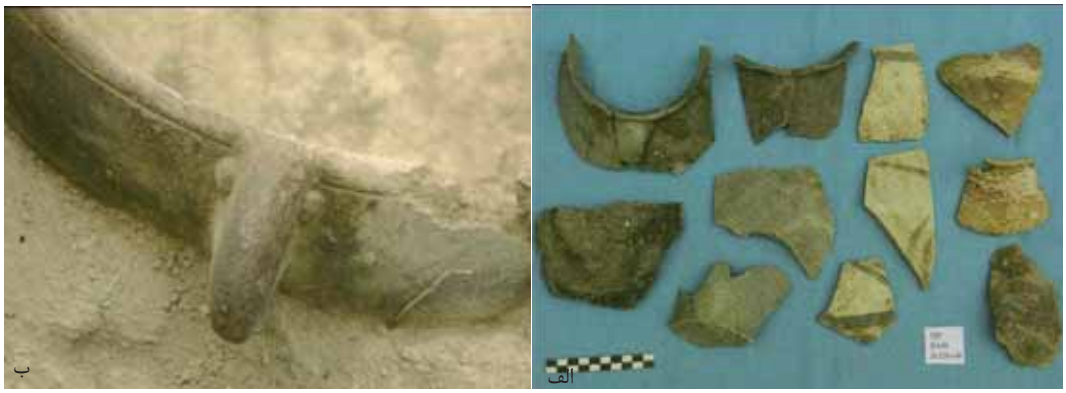
چهارم ق.م. تا اوایل نیمه نخست هزاره سوم ق.م. (عصر برنز قدیم و دوره آغاز ایلامی)، پایان هزاره سوم و اوایل هزاره دوم ق.م. (عصر برنز میانی)، ربع دوم نیمه نخست هزاره دوم ق.م. (عصر برنز جدید)، نیمه دوم هزاره دوم ق.م. (عصر آهنI) و نیمه نخست هزاره اول ق.م. با دوره تاریخی پارت و ساسانی، دوره اسلامی (سده‌های نخستین اسلامی، سلجوقی، ایلخانی، صفوی و قاجار) را در بر می‌گیرد (سرلک، ۱۳۸۹: ۸۴)، (تصویرهای ۲۱-۱۹).

در مقاله‌ای که پیش‌تر درباره آن سخن‌رانده شد، به ظروف پایه‌دار با پایه‌هایی به‌شکل سم حیوان و ظروفی با آبریز ناودانی یا افزوده سر حیوان اشاره‌شده که نمونه‌های مشابه آن با قلی‌درویش در سایر محوطه‌های عصر آهنII و III فلات مرکزی، شمال و شمال غرب و زاگرس به‌خصوص ظروفی که با افزوده سر حیوان یا آبریز ناودانی از نوشیجان، جیران تپه ازبکی و تپه صرم کهک به‌دست‌آمده، رواج بسیاری داشته‌است (سرلک و عقیلی نیاکی، ۱۳۸۴: ۱۳۰)، (تصویرهای ۲۲ و ۲۳).

پیکرک‌ها

در معماری تپه قلی‌درویش ج، ضلع جنوبی فضاهای اصلی در نیایشگاه عصر آهن، سکوی خشتی و احتمالاً سکوی نذورات[۷] قرارداشت. مجموعه مدارک موجود مربوط به عملکرد این مجموعه بنا را که در زمینه کنش‌های آئینی جامعه عصر

تصویر ۱۹. الف و ب- عصر آهنI قلی‌درویش قطعات خمره سفالی خاکستری با نقوش افزوده (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۶۱ و ۲۶۴).



تصویر ۲۰. الف و ب- دوره گذار از عصر مفرغ به آهنI (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۷۲ و ۳۲۶).

تصویر ۲۱. الف و ب- دوره مفرغ قدیم (سرلک، ۱۳۸۹: ۳۱۹ و ۱۸۲).

آهن قلی‌درویش است؛ سه پیکرک کوچک گلی انسان درحال نیایش (تصویر ۲۴)، پیکرک‌های گلی حیوانات نذری و وقفی (تصویر ۲۵) و ظروف سفالی با فرم و نقش و کاربری خاص کامل‌ترمی‌کند (سرلک، ۱۳۸۵: ۱۹۵).

مطلب بالا در یکی از مقاله‌های سرلک آورده‌شده اما در آن هیچ اشاره‌ای به محدوده زمانی عصر آهن نشده و تصاویری هم که به مقاله پیوست‌شده بدون ذکر زمان یا به‌طور کلی با آوردن عبارت عصر آهن، زیرنویس گردیده‌است. البته بعدها در کتاب "فرهنگ هفت هزار ساله شهر قم"، دو عدد از سفال‌های پیش گفته‌شده، متعلق به عصر آهنI دانسته شده‌است (تصویرهای ۲۴ و ۲۵). بااین‌همه، درباره پیکرک‌ها و ریتون‌ها در منبع مزبور، زمان خاصی زیر تصویرها بیان‌نشده است.

ملکزاده نیز در مقاله‌ای که پیش‌تر از آن یاد شد، درباره پیکرک‌های سفالی جانوری سخن‌می‌راند که یا به‌شکل مستقل ساخته‌شده یا تزئین بخشی از ظروف سفالین عموماً خاکستری را تشکیل‌می‌داده که همگی از دید نگاره‌شناختی به عصر آهن پایانی، تاریخ‌گذاری شده‌اند. وی همچنین به شباهتی بی‌مانند در نقش‌مایه‌های مکتب آفریننده سفالینه‌های جانوران قلی‌درویش با نقش‌مایه‌های سردیس سفالینی از سیلک اشاره‌می‌نماید (ملکزاده، ۱۳۸۵: ۳۶)، (تصویرهای ۲۶ و ۲۷).

آجرهای منقوش

اطراف سکوی خشتی، تعدادی آجر منقوش و تزئینی خاکستری، نخودی و قهوه‌ای رنگ با نقوش مهرزده (قالب‌زده) و نقش کنده حیوانی– هندسی به‌دست‌آمد (تصویر ۲۸). وجود آجرهای منقوش و تزئینی احتمال وجود یک مجموعه بنا با

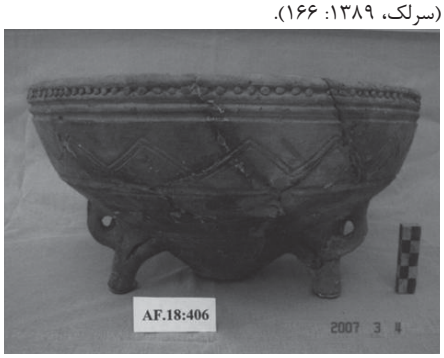
تصویر ۲۲. مشربه سفالی خاکستری از عصر آهن قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۷۹).

تصویر ۲۳. ریتون سفالی خاکستری به‌شکل ماهی (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

تصویر ۲۴. پیکرک‌های کوچک گلی انسان در حال نیایش (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۵).

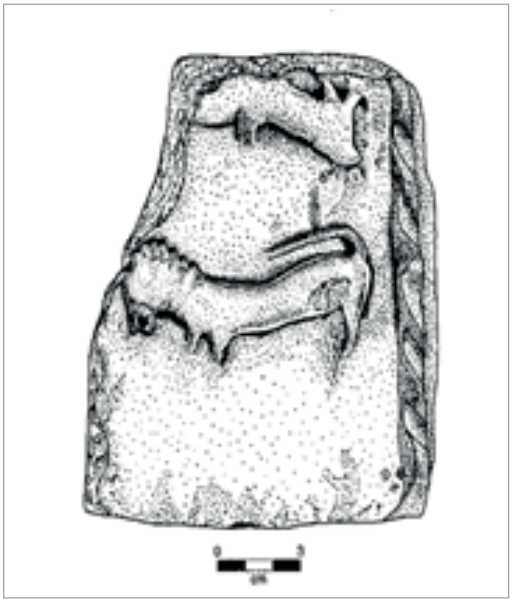
تصویر ۲۵. پیکرک گلی حیوان (گاو) (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۶).

تصویر ۲۶. ظرف سفالی خاکستری با دسته سبدی از نیایشگاه عصر آهنI تپه قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۶۷).



تصویر۲۷.لاوک سفالی خاکستری نیایشگاه عصر آهنI تپه‌قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹: ۲۶۷).

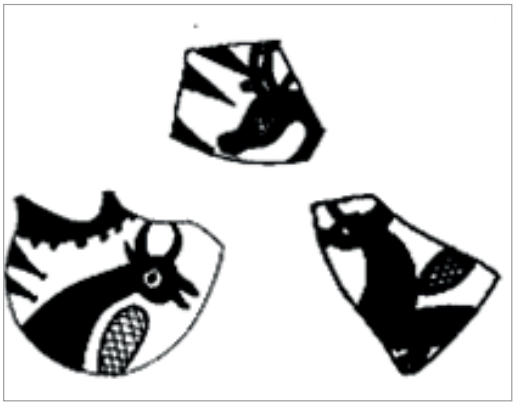
کاربری خاص سیاسی– اجتماعی– آئینی را بر فراز سکوی خشتی مطرح‌می‌کند که متأسفانه به‌دلیل سطح تخریب‌های کم‌سابقه در محوطه قلی‌درویش، امروزه اثری از این مجموعه بنا و بسیاری دیگر از آثار فرهنگی– تاریخی مهم این محوطه برجای نمانده‌است (سرلک، ۱۳۸۵: ۱۹۴). ملکزاده هم درمورد آجرهای منقوش سیلک و اینکه چنین آجرهایی مربوط به سازه بزرگ است، با مجریان طرح بازنگری سیلک هم‌عقیده است لیکن در زمینه تاریخ‌گذاری‌شان با آنان هم‌رأی نیست. وی بیان‌می‌کند که این آجرها و پیرو آنها، خودِ سازه بنابر دلایلی مربوط به عصر آهنIII است و نقش‌مایه‌های آجرهای سازه بزرگ را عیناً همان نقش‌مایه‌های سنت تصویرسازی گورستان ب (فرهنگ سیلک ۶) می‌شناسد. در کنار همه اینها، معتقد است که شباهت انکارناپذیر نقش‌مایه‌های تکه آجر قلی‌درویش با نمونه‌های سیلک، بیانگر آن است که تمامی آنها به یک مکتب یا سبک هنری تعلق‌دارند. این امر نشان‌دهنده فرهنگی واحد است (تصویرهای ۲۹ و ۳۰). وی همچنین اشاره‌می‌نماید که همگونی نگاره‌شناسی داده‌های گورستان ب (سفالینه‌ها و مهرها) و آجرهای منقوش سکوی خشتی و سازه بزرگ به‌حدی است که هر پژوهشگر حاذقی را برآن می‌دارد که آن دو را به یک مکتب تصویرسازی منسوب‌کند. بنابر مقایسه‌هایی که پیش‌تر انجام‌شد، اگر هم‌زمانی ساخت آجرها و سفالینه‌ها پذیرفته‌شود، قاعدتاً می‌توان آجرهای سکوی خشتی قلی‌درویش و سازه بزرگ سیلک را به عصر آهن پایانی تاریخ‌گذاری کرد.



تصویر ۲۸. طرح آجر منقوش سکوی خشتی قلی‌درویش (سرلک و ملکزاده، ۱۳۸۴: ۶۶).

در نقل‌قول این بخش، به مکان‌های منسوب به دوره ماد در فلات مرکزی ایران اشاره‌شده و درنهایت هم درباره محوطه قلی‌درویش سخن رانده‌شده که دارای لایه‌های استقراری عصر برنز جدید و آهنI تا III است. درواقع، مادی‌شمردن تپه قلی‌درویش مشخصاً ذکرنشده و تنها به‌نوعی، ارتباط این محوطه با محوطه‌های عصر آهنII و III بیان‌شده است.

«در بررسی و مطالعه فرهنگ‌های استقراری عصر آهن فلات مرکزی یک محدودیت دیگر نیز وجوددارد و آن این است که اکثر محوطه‌های استقراری شناخته‌شده این دوره، عموماً منسوب به عصر آهنII و III (دوره ماد) است.» (ملکزاده، ۱۳۸۱: ۲۰-۱۸). یکی از شناخته شده‌ترین این محوطه‌ها، سازه بزرگ خشتی سیلک است که همراه با گورستان ب سیلک به عصر آهنIII نسبت‌داده شده‌است (همان: ۱۸). همچنین دژ ازبکی که به دوره آهنIII (ماد) منسوب است، یکی دیگر از آنهاست (مجیدزاده، ۱۳۸۲: ۶۷). بنای سنگی زاربلاغ قم نیز یک بنای مادی (آهنIII) معرفی شده‌است (ملکزاده، ۱۳۸۲: ۶۴). در این میان، محوطه قلی‌درویش از معدود محوطه‌های کاوش‌شده فلات مرکزی است که علاوه‌بر دوره اول و دوم آغاز نگارش، دربرگیرنده لایه‌های استقراری عصر برنز جدید و آهنI تا III است (سرلک و عقیلی نیاکی، ۱۳۸۴: ۱۲۴ و ۱۲۵). لازم به ذکر است تقسیم‌بندی عصر آهن به سه دوره، مورد قبول تمام محققانی که دوره ماقبل هخامنشی را مطالعه می‌کنند قرار گرفته‌است اما در مورد تاریخ‌گذاری بعضی از محوطه‌های باستانی به عصر آهنII و III اختلاف نظر وجود دارد. (طلایی، ۱۳۸۶: ۷۵). وجود آثار کمی مربوط به عصر آهنIII، بررسی تسلسل فرهنگ های عصر آهن را با مشکل روبرو می‌کند. از سوی دیگر ظهور مادها در این مقطع زمانی و فقدان مدارک باستان شناختی مربوط به آنها نیاز به بررسی و شناخت بیشتر این دوره را طلب می‌نماید.



تصویر ۲۹. نقوش جانوری از داده‌های گورستان ب سیلک (سرلک و ملکزاده، ۱۳۸۴: ۶۰).

تصویر ۳۰. آجر منقوش تزئینی، ضلع جنوبی سکوی خشتی عصر آهن قلی‌درویش (سرلک، ۱۳۸۹: ۱۶۸).

نتیجه‌گیری

براساس نتایج کاوش‌های انجام‌شده در محوطه قلی‌درویش این‌چنین به‌دست آمد که منطقه و شهر قم یکی از مراکز اصلی شکل‌گیری و توسعه فرهنگی جوامع استقراری عصر برنز و عصر آهنI حاشیه کویر مرکزی ایران است که در آن توالی استقراری، بدون گسست فرهنگی از عصر برنز جدید، دوره گذار از عصر برنز به عصر آهن دیده‌می‌شود. این شهر در عصر آهنI، به‌عنوان یکی از مراکز مهم فرهنگی با ساختار پیچیده شهری این دوره به‌شمارمی‌رفته است.

بنابر مدارک و شواهد مختلف، در پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده بایدگفت که ازنظر معماری، سازه خشتی قلی درویش را باتوجه‌به تخریب شدید آن نمی‌توان به‌طور قطع منسوب به دوره ماد دانست چراکه دلایل متقنی در این زمینه ارائه‌داده نشد. به‌علاوه با بررسی هر دو سازه بزرگ سیلک و سکوی خشتی قلی‌درویش که از بسیاری جهات شبیه هم هستند و این که هر دو از تخت‌گاه‌های عصر آهن پایانی البته در حجم‌های متفاوت هستند، با اندازه‌گیری ابعاد خشت‌های هر دو سازه، ابعاد خشت‌های سازه بزرگ سیلک عیناً در قلی‌درویش دیده‌نمی‌شود. لیکن پیمون خشت‌های آن سکو همان است که در سیلک هم هست. به‌هرحال براساس دلایل ارائه‌شده، بین آن با سازه خشتی سیلک وجه اشتراک خاصی دیده نشده‌است.

از دیگرسو باتوجه‌به وجود پیکرک‌ها، سفالینه‌ها و آجرهای منقوش بازهم این انتساب به دوره ماد قابل قبول نیست. چراکه وجود ظروف پایه‌دار با پایه‌هایی به‌شکل سم حیوان به‌ویژه ظروفی با افزوده سر حیوان یا آبریز ناودانی از نوشیجان، جیران تپه ازبکی و تپه صرم کهک که نمونه‌های مشابه‌اش با قلی‌درویش در سایر محوطه‌های عصر آهنII و III فلات مرکزی و شمال و شمال غرب و زاگرس عمومیت زیادی داشته، از شباهت‌های سفال‌های قلی درویش با مناطق همجوار آن است. افزون‌بر اینها، پیکرک‌های سفالی جانوری، همگی از دید نگاره‌شناختی به عصر آهن پایانی تاریخ‌گذاری شده‌اند. ازین‌رو بین نقش‌مایه‌های مکتب آفریننده سفالینه‌های جانورسان قلی‌درویش با نقش‌مایه‌های سردیس سفالینی از سیلک شباهت وجوددارد. لیکن بنابر شواهد به‌دست آمده، چون مستندات متقنی در این‌باره مطرح نشده و هم اینکه با تردید و ابهام از آنها سخن‌رفته و داده‌های موجود نیز تعداد محدودی هستند، نمی‌توان این محوطه را منسوب به یکی از محوطه‌های مادی دانست. بنابراین، به‌طور کلی انتساب محوطه قلی‌درویش مشخصاً به دوره ماد باتوجه‌به داده‌های ارائه‌شده در پژوهش حاضر هنوز قابل توجیه نیست.

پی‌نوشت

1- Kleiss, Wolfram

2- Archäologische Mitteilungen aus Iran

3- Paleogen

4- Cainozoic

۵- برای اتصال بیشتر مولکول‌های خاک معمولاً موادی را به آب و خاک می‌افزودند که اصطلاحاً به آنها شاموت می‌گویند. این مواد عبارتند از کاه خردشده، کانی، ذرات خرده‌سفال و غیره.

۶- اندازه و مقیاس

۷- جایگاه نذورات، مکانی است که روی آن، پیشکش‌ها، قربانی و هدایا پیش روی آفریدگار نهاده می‌شد. از قربانی خونین؛ آدمیان و جانوران گرفته تا مواد خوراکی و پوشاک و بخورسوزاندن با مواد خوشبو و جز آنها بر جایگاه نذورات گذارده می‌شد (شیشه‌گر، ۱۳۸۸: ۳۹ و ۴۰).

منابع و مآخذ

- سرلک، سیامک (۱۳۸۶). گزارش مقدماتی چهارمین فصل کاوش در محوطه قلی‌درویش جمکران- قم بهمن و اسفند ۱۳۸۵، **گزارش‌های باستان‌شناسی**، ش (۷)، ۲۰۸-۱۸۹.
- _____ (۱۳۸۹). **فرهنگ هفت هزار ساله شهر قم**، چاپ اول، قم: نقش.
- سرلک، سیامک و عقیلی نیاکی، شیرین (۱۳۸۴). تکنیک‌های معماری و فن‌آوری فلزکاری در جوامع استقراری عصر آهنI و II محوطه باستانی قلی‌درویش جمکران- قم، **اثر**، ش (۳۸ و ۳۹)، ۱۳۹-۱۲۴.
- سرلک، سیامک و ملکزاده، مهرداد (۱۳۸۴). آجرهای منقوش عصر آهن پایانی ماد شرقی، سکوی خشتی قلی‌درویش جمکران و سازه بزرگ سیلک کاشان، **باستان‌شناسی**، ش (۱)، ۶۶-۵۲.
- شیشه‌گر، آرمان (۱۳۸۸). جایگاه نذورات و پیشکش قربانی، **مطالعات باستان‌شناسی**، ش (۲)، ۴۸-۳۹.
- طلایی، حسن (۱۳۸۶). **باستان‌شناسی و هنر ایران در هزاره اول قبل از میلاد**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- فقیهی، علی‌اصغر (۱۳۵۰). **تاریخ مذهبی قم**، قم: حکمت.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۲). **گزارش سومین فصل حفریات در محوطه باستانی ازبکی**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و پژوهشکده باستان‌شناسی.
- ملکزاده، مهرداد (۱۳۸۱). **تیغ مادی در نیام جنگاوران سیلک، مجله باستان‌شناسی و تاریخ**، سال۱۷، ش (۳۳)، ۳۳-۱۷.
- _____ (۱۳۸۲). بنای سنگی زاربلاغ قم، نیایشگاهی (؟) از دوره ماد، گزارش بازدید و بررسی مقدماتی پائیز ۱۳۸۱، **باستان‌شناسی و تاریخ**، سال ۱۷، ش (۳۴)، ۶۴-۵۲.
- _____ (۱۳۸۵). آجرهای منقوش عصر آهن پایانی ماد شرقی، سیلک، شمشیرگاه، قلی‌درویش و اندیشه‌هایی در تاریخ‌گذاری تطبیقی، **تاریخ ایران باستان**، ش (۳)، ۴۵-۱۸.

- Kleiss, W. (1983). Khowrabad und Djamgaran, zwei vorgeschichtliche Siedlungen am Westrand des Zentraliranischen Plateaus. **Archäologische Mitteilungen aus Iran**, Band.16: 69-103.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۱۰/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی علل نبود کوشک در باغ گلشن طبس

خاطره مروج‌تربتی* آرزو حسینی**

چکیده

باغ ایرانی در گستره فرهنگ و هنر ایران، نمودار هویت مردم و شیوه تعامل آنان با طبیعت و نشانه‌ای از هم‌آوایی نیازهای انسان با طبیعت است. بنابر دیدگاه ایرانیان، باغ نماد بهشت موعود است. شاید بتوان دلیل این سخن را کمبود آب، آفتاب سوزان و به‌دنبال آنها دشواری پرورش گیاهان و درختان در فلات خشک ایران دانست. باوجود چنین مشکلات اقلیمی از دیرباز، باغ‌هایی سرسبز که بیشتر آنها از ساختار معماری برخوردار است، برای تأمین رفاه و آسایش زندگی مردم در این پهنه ساخته‌شده که بسیاری از آنها در دل کویر قراردارند. باغ‌های طبس نیز از این گونه‌اند. براساس منابع مکتوب، اتفاقات تاریخی و موقعیت قرارگیری باغ گلشن در بافت شهر طبس، این باغ مهم‌ترین باغِ شهر است که انتهای شرقی خیابان گلشن بنا شده‌است. با درنظر گرفتن بستر قرارگیری باغ حکومتی گلشن، توجه‌به ارزش تاریخی و زیستی آن در واحه طبس، احساس‌می‌شود.

روش تحقیق مورد استفاده در پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی با بهره‌گیری از منابع مکتوب است. روند پیشبرد این مقاله نیز بدین‌گونه است که نخست شهر طبس معرفی‌می‌گردد و سپس ویژگی‌های فضایی و کالبدی باغ گلشن توصیف خواهدشد. پس از آن، با نگاهی تحلیلی به این ویژگی‌ها، نگارندگان می‌کوشند تا پاسخی مناسب را برای علت نبود معماری کوشک در این باغ ارائه‌دهند.

درنهایت پس از بررسی‌های انجام شده چنین به‌دست آمد که هماهنگی با کهن‌الگو، هماهنگی با شرایط اقلیمی، سکونت مناسب و امنیت درون ارگ حکومتی و سازگاری آن با نحوه زندگی مردم منطقه برای توجیه نبود معماری کوشک در باغ گلشن، قابل بیان است.

کلیدواژگان: باغ ایرانی، طبس، باغ گلشن، کوشک، زندیه.

* کارشناس‌ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. khatereh_moravej@yahoo.com
** دانشجوی دکتری معماری اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

شهرهایی که در دو کویر نمک‌زار؛ دشت لوت و دشت کویر قرارگرفته‌اند، بیشتر باغ‌هایِ بهشتیِ کوچکی داشتند. طبس نیز ازجمله این شهرهاست. براساس توصیفی که از باغ‌ها و زندگی جاری در طبس در سفرنامه‌های کویری ایران شده‌است، باغ گلشن مهم‌ترین باغ این شهر است. این باغ که در دسته باغ‌های حکومتی قرارمی‌گیرد تنها دارای عمارت سردر است و هیچ‌گونه بنای دیگری در فضای آن مشاهده‌نمی‌شود. باید توجه‌داشت که نظام استقرار بناها همراه نظام کاشت و آب، سبب ساماندهی فضای باغ می‌شود که در باغ‌های ایرانی بنا معمولاً به‌صورت کوشک به‌گونه‌های مختلف از میانه تا انتهای باغ قرار می‌گرفته‌است. از این‌رو، چنین پرسشی مطرح‌می‌شود که چرا باغ گلشن طبس عمارت کوشک در فضای باغ ندارد. به‌دنبال آن، چه ویژگی‌هایی را می‌توان مسبب نبود کوشک در این باغ دانست.

برای یافتن پاسخ سؤال‌های بالا، لازم است تا ویژگی‌های ممتاز و بررسی چرایی نبود کوشک در باغ گلشن طبس معرفی و تحلیل‌می‌شوند. از همین‌رو نخست شهر طبس و علل خرمی آن ارزیابی و سپس به بیان نظام‌های کالبدی و کارکردی باغ گلشن پرداخته و درنهایت، علل نبود کوشک در این باغ تحلیل خواهدشد.

پیشینه تحقیق

جهانگردانی چون *سون هدین*[1] سوئدی (۱۳۵۵) و ایرانگردانی چون *اعتصام‌الملک* (۱۳۵۱) در سفرنامه خود باعنوان "سفرنامه میرزا خانلرخان اعتصام‌الملک"، از طبس دیدن‌کرده، باغ گلشن را توصیف و از ویژگی‌های طبیعی آن تمجیدکرده‌است. همچنین *یعقوب دانشدوست* در کتاب‌های "طبس شهری که بود (باغ‌های طبس)" (۱۳۶۹) و "طبس شهری که بود (بناهای تاریخی طبس)" (۱۳۷۶) توصیف کاملی از شهر طبس و این باغ انجام داده‌است. *فرهنگ‌خواه* (۱۳۵۵) نیز، در تصویر پرونده ثبتی این باغ[2]، اطلاعات مفیدی را در این‌باره در اختیار می‌گذارد. افزون‌بر این منابع، *ویلبر*[3] (۱۳۸۵) هم در کتاب "باغ‌های ایران و کوشک‌های آن" به توصیف کالبدی باغ گلشن طبس پرداخته‌است. بااین‌همه، باتوجه‌به مطالعات نگارندگان مقاله حاضر هنوز ویژگی متمایز باغ گلشن که فاقد عمارت کوشک است، تحلیل نشده‌است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از گونه بنیادی و روش تحقیق آن تفسیری-تاریخی است که نگارندگان در آن با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و توصیف باغ گلشن طبس به امر تحلیل پرداخته‌اند.

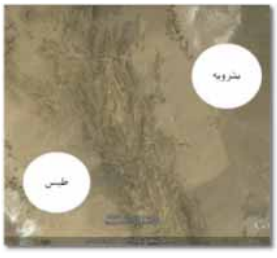
معرفی شهر طبس

طبس، شهری در شمال شرقی استان یزد امروزی است. در گذشته‌ای نه‌چندان دور این شهر، جزئی از استان خراسان بود. طبس از سرسبزی و خرمی خاصی در میان دیگر شهرهای کویری مشابه خود برخوردار است. برای نمونه، با نگاهی مقایسه‌ای به بشرویه (شهری در نزدیکی طبس)، به‌ندرت خانه‌ای را می‌توان‌یافت که درختی در آن وجود داشته‌باشد (تصویرهای ۳-۱). تنها در سال‌های اخیر بلواری در این شهر ساخته‌شده که دو طرف آن را درختان زیادی کاشته‌اند (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۱۳).

بنابراین، صرف‌نظر از شرایط نامساعد اقلیمی، عواملی در ایجاد خرمی طبس مؤثر بوده‌است. این عوامل به‌طور مشخص به پارامترهای جوی مساعدکننده برای رشد گیاهان، فرهنگ و نیازهای مردم منطقه مرتبط و به‌شرح زیر است.

- وجود آبی به‌دست آمده از ترکیب چشمه‌ها که توسط یک قنات به‌سمت طبس هدایت‌می‌شود و به‌کمک شیب طبیعی زمین به‌سمت شهر جریان‌دارد (همان).
- وجود سنت‌های مفیدی همانند خودداری از قطع درختان به‌ویژه درختان خرما (همان: ۱۴)، (تصویر ۴).
- علاقه مردم به درخت‌کاری و ایجاد باغ که سبب‌شده خانه‌های کوچک دست‌کم، یک درخت خرما داشته‌باشند (همان: ۱۶).

نیاز به سایه و خنکی در آفتاب سوزان طبس؛ سون هدین در رابطه با سفری که سال ۱۹۰۶ م. به طبس داشته در سفرنامه‌اش می‌نویسد: «از ایستادن زیر سایه یک درخت



تصویر ۱. موقعیت قرارگیری شهر طبس و بشرویه (google earth, 1391).

تصویر ۲. شهر بشرویه، بدون درخت در فضای شهری (google earth, 1391).

تصویر ۳. شهر طبس، دارای سبزینگی در فضای شهری (google earth, 1391).

گز نتوانستم صرف‌نظر بکنم. در اینجا ایستادم و به‌صدای باد ظهر که در برگ‌های سوزنی گز می‌پیچید، گوش فرادادم.» (هدین، ۱۳۵۵: ۴۴۱).

- دوربودن شهر از نقاط حاصل‌خیز؛ در جای دیگری از سفرنامه هدین بیان‌شده: «واحه طبس کاملاً تنها است و از دنیای خارج مجزا است. تا شهر بعدی ۱۳۰ کیلومتر فاصله است ... بیگانه‌ها خیلی به‌ندرت به‌طبس می‌آیند. آن‌هم وقتی در طبس کاری دارند، مثل بازرگانان و کاروان‌دارها. بیابان گسترده‌ای از هر طرف طبس را احاطه کرده‌است و سفر به یکی از شهرهای همسایه از قبیل تون، بیرجند، یزد کار بزرگی تلقی‌می‌شود.» (همان: ۴۴۶).

موقعیت قرارگیری باغ‌های طبس

دو عنصر اصلی شهر طبس در دو انتهای خیابان گلشن قراردارد. آن‌که هسته اصلی شهر را می‌سازد، قلعه طبس و در طرف دیگر در شرق، باغ گلشن است. باغ‌های دیگر طبس نیز، در بیرون از محدوده قلعه قدیمی شهر و اطراف این محور ارتباطی ایجادشده‌اند (تصویرهای ۷ و ۸).

معرفی باغ گلشن طبس

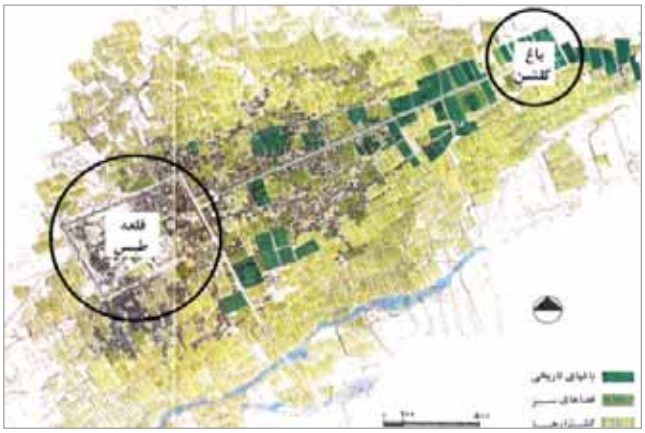
این باغ به‌دست *میرحسن‌خان*، سومین حاکم طبس که ازسوی نادرشاه به این سمت منصوب شده‌بود، ساخته‌شد. میرحسن‌خان در وقف‌نامه‌ای که سال ۱۲۱۸هـ.ق. تهیه‌کرده، این باغ و املاک زیادی را وقف اولاد و امور خیریه کرده‌است. در یادداشت‌های *میرزاعلی منشی‌باشی* نیز، درباره اقدامات عمرانی وی در شهر طبس آورده شده: «میر حسن‌خان به کار تنظیمات ملکی پرداخته، در استحکامات طبس کوشید ... و میدان جلو شهر و خیابانی در کمال شکوه طرح ریخت و باغی در بالای خیابان معروف به باغ گلشن احداث‌کرد.» (منشی‌باشی به‌نقل از دانشدوست، ۱۳۶۹: ۹۱). در سفرنامه اعتصام الملک هم که سال ۱۲۹۴ هـ.ق. از طبس بازدیدکرده، بیان‌شد ه: «وقت عصر سوارشده به باغ گلشن که از موقوفات میرحسن‌خان است، رفتم. باغ بزرگ خوبی است. دو نهر آب خوب و صاف از دو طرف خیابانش جاری است.» (اعتصام‌الملک، ۱۳۵۱: ۲۴۷). نکته دیگری که از بررسی توصیفات اعتصام‌الملک و سون هدین از باغ گلشن به‌دست می‌آید این است که ساختار

تصویر۴.وجوددرختان‌خرمادرطبس (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۲۳).

تصویر ۵. یکی از کوچه‌های طبس (هدین، ۱۳۵۵: ۸۶۲).

تصویر ۶. نخلستان‌های طبس (هدین، ۱۳۵۵: ۸۷۱).

تصویر ۷. منظره هوایی خیابان گلشن طبس (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۲۹۲).

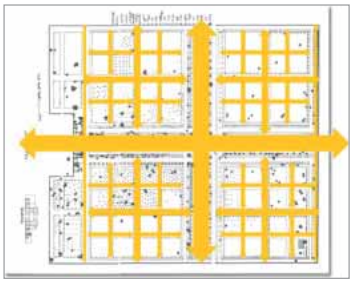


تصویر ۸. موقعیت باغ‌های تاریخی و معروف طبس (همان: ۵۳-۵۲).

معماری باغ به‌صورت امروزی نبوده‌است. استخر موجود به‌صورت گودال آبی بوده و طرح و معماری معینی نداشته و ساختمان سردر نیز خرابه و مختصر بوده‌است. آن‌چنان‌که در عکس هدین هم باغ، حالت ابتدایی دارد و بدون کف‌سازی و جدول‌بندی است (تصویر ۹).

این بنا بدون کتیبه است و تنها تاریخی که روی بنا وجوددارد، جمله‌ای است که بر حلقه در ورودی کنده‌کاری شده: «به امر سردار مکرم ۱۳۳۸ قمری». این جمله بیان‌کننده آن است که قطعاً تعمیراتی به‌دست سردار مکرم در این باغ صورت پذیرفته‌است. «می‌گویند حوض و آبشارهای باغ در زمان سردار مکرم به‌صورت گذشته بود و پس از او به‌وسیله عبدالرضاخان امیری حدود سال‌های ۱۳۱۳-۱۳۰۹ هـ ش. به وضع فعلی ساخته و پرداخته شده‌است.» (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۹۲). لازم به یادآوری است که این اثر در تاریخ بیستم دی ۱۳۵۵ با شماره ثبت ۱۳۱۰، به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به‌ثبت رسیده‌است (فرهنگ‌خواه، ۱۳۵۵).

تصویر ۹. عکس سون هدین از باغ گلشن (هدین، ۱۳۵۵: ۸۷۱).



تصویر ۱۰. نقشه محورهای ساماندهی باغ گلشن طبس (نگارندگان).

معرفی برخی ویژگی‌های باغ گلشن

باغ ایرانی با حصاری به‌شکل مستطیل محصور و با محورهای عمود برهم و موازی با اضلاع حصار، تقسیم‌بندی می‌شود (میرفندرسکی، ۱۳۸۳: ۱۰). طراحی باغ گلشن نیز این‌گونه است. این باغِ مربع شکل، دارای تقسیمات هندسی هم‌راستا با اضلاع حصار خود است (تصویر ۱۰). افزون‌بر تقسیمات هندسی در باغ، چگونگی تأمین آب نیز ضروری و از مسائل اولیه است. «در طبس باران به‌ندرت می‌بارد و هیچ‌گونه نهر یا رودخانه‌ای یافت‌نمی‌شود. فقط چاه‌های آرتزین [قنات] هستند که به این سرزمین لم‌یزرع روح می‌بخشند و آن را قابل زیستن می‌سازند.» (ویلبر، ۱۳۸۵: ۲۴۰و ۲۴۱). آبی که از پیوستن این چشمه‌ها به‌دست می‌آید، نخست به باغ گلشن واردمی‌شود. این آب، در محل تلاقی محورهای اصلی باغ به استخری می‌ریزد (تصویر ۱۱) و سپس، به‌صورت جویی از کنار باغچه میانی می‌گذرد. آب جاری، از قسمت زیرین عمارت سردر گذشته، از باغ خارج و به‌سوی شهر روانه‌می‌شود.

در این باغ غیر از عمارت سردر، بنای دیگری به‌چشم نمی‌خورد (تصویر ۱۲). شایان یادآوری است که زلزله بیست و پنجم شهریور ۱۳۵۷، آن را ویران‌کرد آن‌گونه‌که، بنای امروزی تعمیرات اساسی شد. از دیدگاه معماری، ساختمان سردر یکی از بناهای چشم‌گیر و یکی از دیدگاه‌های مهم شهر است. در میان آن، ورودی باغ و بالای ورودی، ایوانی با دو ستون روبه میدان مستطیلی شکل قرارگرفته‌است. سوی دیگر بنا، روبه باغ دارد (تصویر ۱۳). بیشتر نماهای آن با گچ سفیدشده ولی نمای ایوانچهٔ ورودی و ایوان ستون‌دار بالای آن، با آجرهای نقش‌دار مهری، نماسازی شده‌است. بنا دارای طبقه هم‌کف

تصویر ۱۱. استخر میانی باغ گلشن طبس (نگارندگان).

تصویر ۱۲. نقشه برش طولی باغ گلشن، باغ در سه سطح ایجاد شده‌است (نگارندگان).

و با وسعتی کمتر، دارای طبقه اول است و زیرزمین کوچکی نیز دارد. هشتی این فضا در تصویر ۱۴ مشخص است.

نکته قابل توجهی که در باغ گلشن مشاهده‌می‌شود، کاشت عجیب دو درخت سرو در محور اصلی باغ است. در این‌باره باید گفت: «در عکس قدیمی سال ۱۳۱۷ یک یا دو درخت سروی که در عکس‌های جدید هستند وجودندارد. پس این درختان زیاد قدیمی نیستند. با نبودن دو درخت سرو، باغ بسیار درازتر به‌نظر می‌رسد. درحالی‌که کاشتن این دو درخت که بعدها یکی از آنها خشک می‌شود، چشم‌انداز محوری باغ را کوتاه کرده و از زیبایی آن کاسته‌است.» (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۹۷)، (تصویرهای ۱۵ و ۱۶). نکته دیگری که در باغ گلشن مطرح است، توجه‌به مسائل اقلیمی است. در این باغ، در محور عمود بر ورودی، اختلاف سطح باغ به‌صورت سطح شیب‌دار درآمده و به‌جای گل‌کاری برای صرفه‌جویی در مصرف آب، محوطه آن با سنگ‌های رنگی تزئین شده‌است (تصویر ۱۸).

کارکرد باغ گلشن

اگرچه در بسیاری از منابع مکتوب از باغ گلشن باعنوان باغ سکونت‌گاهی- حکومتی یاد شده‌است لیکن ازلحاظ نظام کارکردی باغ ایرانی، باغ گلشن را می‌توان از باغ‌های حکومتی دانست. در تعریف باغ سکونت‌گاهی- حکومتی بیان شده‌است: «در شهرهای کوچکی که معمولاً تشکیلات و سازمان‌های اداری و نظامی آن محدود و کوچک و یا فاقد ارگ حکومتی و فضاهای اداری بود، غالباً حاکم یا برخی از رجال مهم شهری در باغی سکونت‌می‌کردند که علاوه‌بر عمارت مسکونی آن، عمارتی نیز ساخته و درنظر گرفته‌می‌شد تا در آن به کارهای حکومتی و اداری اشتغال داشته‌باشند. این بخش را که به آن عمارت بیرونی یا حتی در مواردی دیوان‌خانه می‌گفتند، به‌نحوی ساخته‌می‌شد که رفت و آمد افراد در زندگی خانوادگی صاحب باغ اختلالی پدیدنیاورد. این باغ‌ها معمولاً کوچک بودند و داخل یا کنار شهر قرارداشتند.» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۸: ۴۵).

اما باغ گلشن طبس، گرچه خارج شهر ساخته‌شد، این‌گونه نبوده است. چراکه تفکیک قلمرو فضایی با ساختار معماری ثابت در باغ وجود نداشته و امنیت ارگ حکومتی شهر که در بخش غربی شهر قرار داشته، به‌مراتب بیشتر بوده‌است. در سفرنامه‌ها[۴] نیز اطلاعاتی درباره ممنوعیت ورود زنان به باغ آورده شده‌است. از این‌رو و بنابر دلایلی که بیان‌شد، این باغ را نمی‌توان در دسته باغ‌های سکونت‌گاهی- حکومتی قرارداد.

در باغ‌های حکومتی، جلوی عمارت دیوانی که در محل عمارت سردر یا فضای ورودی قرارداشت، میدانی حکومتی و تشریفاتی برای برگزاری مراسم سان و رژه و تجمع‌های تشریفاتی

تصویر ۱۳. میدان و سردر باغ گلشن (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۱۰۳).

تصویر ۱۴. هشتی عمارت سردر باغ گلشن (نگارندگان).

تصویر ۱۵. دو درخت سرو بزرگ در باغ گلشن (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۱۳۵).

تصویر ۱۶. یکی از درختان سرو از بین رفته‌است (نگارندگان).

تصویر ۱۷. سنگ‌های رنگی در باغ گلشن طبس (دانشدوست، ۱۳۶۹: ۱۳۶).

تصویر ۱۸. کارکرد حکومتی باغ گلشن (هدین، ۱۳۵۵: ۸۴۷).

و مذهبی ساخته‌می‌شد. در این حالت، بیشتر در جبهه‌ای از عمارت دیوانی که به‌سمت میدان بود، ایوانی ستون‌دار یا بدون ستون در طبقه بالایی عمارت ساخته‌می‌شد تا هنگام برگزاری مراسم در میدان به‌عنوان جایگاه استقرار بزرگان کشوری و لشکری از آن استفاده‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان بیان‌کرد که باغ‌های حکومتی بیشتر جزئی از یک مجموعه حکومتی بوده‌اند. در این‌گونه باغ‌ها از عمارتی که در محل سردر باغ قرارداشت به‌عنوان ساختمانی دیوانی و حکومتی استفاده‌می‌کردند زیرا در این حالت، فرمان‌روایان و دیوان‌سالاران می‌توانستند در همان عمارت که از یک سمت در باغ و از سمت دیگر، کنار یک معبر یا میدان قرارداشت، به امور دیوانی رسیدگی‌کنند. بدین‌گونه لازم‌نبود که مراجعه‌کنندگان، درون عرصه داخلی باغ بیایند (سلطان‌زاده، ۱۳۷۸: ۵۶ و ۵۷). عمارت سردر باغ گلشن در طبس، نمونه‌ای از این‌دست است.

تحلیل ویژگی‌های متفاوت باغ گلشن طبس

این باغ برخلاف بسیاری از باغ‌های ایرانی، کوشک ندارد. از همین‌رو، می‌توان احتمالات زیر را برای نبودن کوشک در آن بیان‌کرد.

- هماهنگی با کهن‌الگوی باغ ایرانی

الگوی چهارباغ، کهن‌الگوی باغ ایرانی است (تصویر ۱۹). «در اکثر نوشته‌ها درباره باغ ایرانی، این الگو به‌شکل یکسانی مورد اشاره قرار گرفته‌است.» (مسعودی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). این الگو، محدوده‌ای محصور بین دیوارهای باغ به‌شکل مربع یا مستطیل است که سطح آن با دو محور آب متقاطع عمود برهم به چهار قسمت مساوی تقسیم‌می‌شود و بیشتر در مرکز، حوض آبی قرار دارد. تقسیم بر چهار شدن آن، دارای بار تاریخی طویلی است و شکل بارز خود را در اشاره به این مسأله که از روز ازل آب از باغ عدن خارج‌می‌شود و به‌سمت چهار گوشه جهان جاری می‌گردد، نشان‌می‌دهد. باوری نیز بر این موضوع است؛ زمانی که چهار محور اصلی، چهار نهر آب اصلی، چهار ردیف درختان سایه‌گستر اصلی و چهار راه اصلی مکانی را به چهار بخش تقسیم‌می‌کنند، واژه چهارباغ به‌میان می‌آید (میرفندرسکی، ۱۳۸۳: ۱۰).

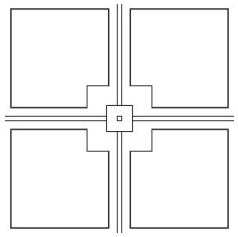
باغ گلشن را در طبس می‌توان از نمونه‌های خوبی به‌شمار آورد که با این الگو مطابقت‌دارد (تصویر ۲۰). آبگیر آن در مرکز محوطه مربع شکل کرت‌ها قرار گرفته‌است (تصویر ۲۱). علاوه‌بر این باغ، باغ‌هایی نظیر هشت‌گوش (تصویر ۲۲) از مجموعه باغ‌های اطراف خیابانِ چهارباغ اصفهان نیز بدون کوشک، دارای عمارت سردر و تقسیمات چهارگانه بودند (قلی‌پور و همکاران، ۱۳۹۱).

- سکونت مناسب و امنیت داخل ارگ حکومتی

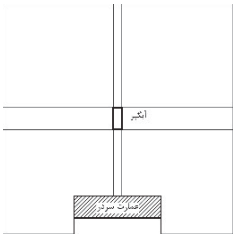
طبس پیش از اسلام دژ یا حصار کوچکی بوده‌است که مردم هنگام حمله و ضرورت‌های دیگر، در آن پناه می‌گرفته‌اند و در شرایط معمولی بیرون از حصار زندگی می‌کرده‌اند[۵] (دانشدوست، ۱۳۷۶: ۲۰). چنین کارکردی را می‌توان تا دوره زندیه در طبس دنبال‌کرد به‌گونه‌ای که ارگ حکومتی سمت غرب و توسعه شهر به‌سوی شرق و باغ گلشن بوده‌است. بنابراین باتوجه به امنیت بیشتر در ارگ حکومتی نسبت‌به فضای باغ گلشن و کاربری آن، نیاز به ایجاد ساختار معماری درون باغ احساس نمی‌شده‌است.

- سازگاری با نحوه زندگی مردم و شرایط اقلیمی منطقه

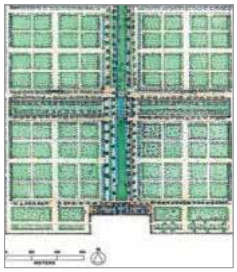
در سفرنامه‌ها، اشارات فراوانی درباره چگونگی سکونت در باغ گلشن آورده شده‌است. برای نمونه، هدین در سفرنامه‌اش بیان‌کرده: «چادر من روی چمن‌ها در میان دو جوی برپا می‌شود ... چادر طوری برپاشد که تمام روز در سایه خنک نخل‌ها قرارداشت.» (هدین، ۱۳۵۵: ۴۳۳). در جای دیگر می‌گوید: «... عمادالدوله و همراهان وی تا جایی که در چادر جا بود به داخل چادر هدایت‌شدند برای بقیه، روی علف خارج از چادر جا به اندازه کافی وجودداشت ...» (همان: ۴۳۹). پس شاید بتوان این باغ را ازنظر مقیاس باغ‌های گسترده، باغ چادر (سراپرده) دانست. در تعریف این نوع باغ آورده‌شده: «این‌گونه از باغ‌های گسترده، زمان حمله مغول به ایران رواج پیداکرد. علاقه ایلخانان مغول به استقرار در فضای سرسبز طبیعت



تصویر۱۹.نقشه‌کهن‌الگوی‌باغ‌ایرانی (نگارندگان).



تصویر ۲۰. نقشه طرح شماتیک باغ گلشن طبس (نگارندگان).



تصویر ۲۱. نقشه باغ بدون کوشک گلشن طبس (خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۲۱).

تصویر ۲۲. نقشه بدون کوشک باغ هشت‌گوش (قلی‌پور و همکاران، ۱۳۹۱).

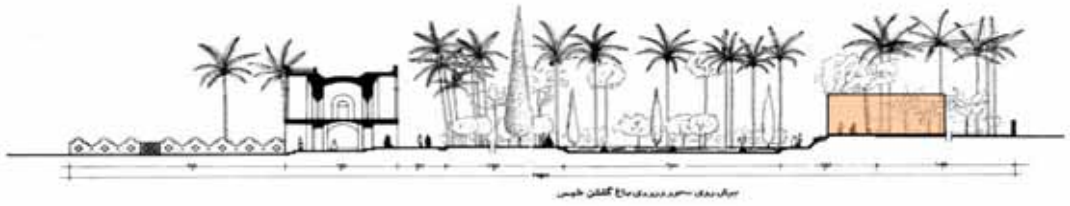
باعث‌شد ایشان سراپرده و چادرهایی را در این مناطق برپاسازند. این موضوع سبب‌شد تا در زمان تیموریان نیز حتی هنگام ساخت باغ‌هایی براساس طرح باغ‌های گسترده ایران، در هرات و سمرقند حتی برای استقرار دائم در این شهرها، عنصر چادر و سراپرده در این باغ‌ها جایگزین عنصر کوشک شده و در محوطه باغ برپاشود. به‌دلیل ناپایداری عنصر چادر درطول زمان، عنصر کالبدی از آنها برجای نمانده است.» (شاهچراغی، ۱۳۸۹: ۴۹).

ازسوی دیگر، باید توجه‌داشت که طبس ازلحاظ فرهنگی بخشی از خراسان است. به‌همین دلیل نباید ویژگی‌های فرهنگی این خطه را در شکل‌گیری معماری نادیده انگاشت. یکی از کتاب‌هایی که بیانگر فرهنگ مردم خطه خراسان و ماوراءالنهر است، "تاریخ بیهقی" نگاشته *ابوالفضل بیهقی* از روزگار غزنویان است. در این کتاب به باغ‌های فراوانی اشاره شده‌است. باتوجه‌به اتفاقات ثبت‌شده در آن، می‌توان‌گفت: «زندگی مسعود غزنوی بیش از آنکه در کاخ سپری‌شود، در خیمه و خرگاه و در باغ می‌گذشته است.» (بیهقی به‌نقل از قیومی بیدهندی، ۱۳۸۷: ۵).

ازسوی دیگر، برای اثبات این ویژگی یادشده و وجود معماریِ چادری بجای عمارت کوشک در این باغ در درجه اول، متن سفرنامه هدین راهگشاست. وی به‌طور مشخص به سکونت در میان دو جوی، اشاره نموده‌است. پس محل نصب چادر قطعاً در محور میانی باغ و امتداد استخر آن بوده است. همان‌طور که پیش از این هم گفته‌شد، باغ در سه سطح ساخته‌شده و سطح انتهایی آن دارای سکویی است که دید مناسبی به آبگیر و چشم‌انداز باغ دارد و می‌توانسته محل مناسبی برای برپایی چادر باشد (تصویر ۲۴). هرچند بر اساس مطالعات و جستجوی نگارندگان مقاله حاضر، اثر یا مستندی تصویری از این نوعِ سکونت در باغ گلشن یا دیگر باغ‌های طبس برجای نمانده که بتوان به‌شرح جزئیات آن پرداخت لیکن به‌طور یقین، سکونت در چادر در محیطی فراخ که با جریان هوا همراه باشد، بسیار متفاوت از زندگی درون خانه‌باغ یا کوشک است چراکه در این نحوه سکونت، آسایش اقلیمی بیشتری وجوددارد.

زمانی که چادر تحت تابش خورشید قرارمی‌گیرد صرف‌نظر از رنگ آن، مقداری گرما جذب‌می‌شود. همچنین به‌علت مصالحی که چادر بیشتر از آن ساخته‌می‌شود و غالباً سبک و متخلخل هستند، گردش طبیعی هوای بیرون، نخست از محیط پیرامون چادر به‌سمت درون و مرکز گرم شده داخلی و سپس به‌سمت محیط بیرونی صورت‌می‌گیرد (حیدری و عینی‌فر، ۱۳۹۰).

این جریان هوا و شرایط اقلیم منطقه همراه ویژگی‌های محیط پیرامون باغ گلشن، به ایجاد شرایط مناسب اقلیمی کمک شایانی می‌کرده‌است. از میان ویژگی‌های محیطی می‌توان به محل قرارگیری پوشش گیاهی، وجود رطوبت به‌دلیل وجود آب در نهرها و استخر میانی باغ و ترکیب آن با جریان هوا، اشاره‌نمود. مجموع این عوامل سبب‌شده تا این نوع سکونت، بهترین نوع اسکان در باغ گلشن باشد.



تصویر ۲۴. نقشه جانمایی محل استقرار چادر در باغ گلشن (نگارندگان).

تصویر ۲۳. برپایی چادر در میدان طبس (هدین، ۱۳۵۵: ۸۵۳).

تصویر ۲۵. جانمایی محل استقرار چادر در باغ گلشن (نگارندگان).

نتیجه‌گیری

طبس، شهری سرسبز در دل کویر است. گرچه این شهر دارای شرایط نامساعد اقلیمی است اما فرهنگ و نیازهای مردم سبب شده تا در آن پوشش گیاهی فراوانی نسبت‌به همسایگان خود به‌وجود آید. چنین نگاهی به محیط پیرامون در بناهای قدیمی و باغ‌های طبس، نمایان است. باغ‌های طبس که یکی از آنها موضوع پژوهش حاضر بود، زینت‌بخش محور توسعه در این شهر در دوره زندیه بودند. این محور توسعه به باشکوه‌ترین باغ شهر، باغ زیبای گلشن ختم‌می‌شود که دارای ویژگی‌های متفاوتی نسبت‌به دیگر باغ‌هاست و آن، نبود عمارت کوشک درون باغ است. تنها ساختار معماری این باغ، عمارت سردر آن است که همچون واسطی میان باغ و میدان حکومتی روبه‌روی خود عمل می‌کند. ازین‌رو، نگارندگان در مقاله پیش‌رو به‌دنبال شناخت چرایی نبودِ کوشک در باغ بودند که براساس جستجوی آنها و نوشته‌های برجای مانده، عوامل زیر به‌عنوان یافته‌های پژوهش شناسایی گردید:

- هماهنگی الگوی فضایی باغ با کهن‌الگوی چهارباغ و قرارگیری استخر در مرکز باغ.
- سکونت اهالی شهر درون ارگ حکومتی برای کنترل و امنیت بیشتر.
- فرهنگ مردم منطقه و استفاده از باغ‌ها برای تفریح اهالی و برگزاری مراسم خاص.
- کارکرد باغ و توجه‌به شرایط اقلیمی همچون نحوه جریان هوا و بستر محیطی باغ.
- ویژگی‌های ساختاری باغ گلشن طبس، وجود سکو و بالاتر بودن سطح انتهایی باغ.

پی‌نوشت

1- Hedin Seven (1865-1952)

۲- تصویر پرونده ثبتی این باغ، در وبگاه دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر (*www.iranshahrpedia.ir*) موجود است.

3- Donald Newton Wilber (1907-1997)

۴- «روی میز من پر است از شیر و عسل. ما زندگی شاهانه‌ای داریم، مثل اینکه در بهشت محمد هستیم البته بدون حوری؛ چون ورود زنان آبی پوش که در کوچه‌ها میخزند به باغ من ممنوع است. ما در باغ از نگاه زن‌ها دور هستیم. دیوارهای گلی برای این منظور خیلی بلندند.» (هدین، ۱۳۵۵: ۴۳۹).

۵- در تاریخ ماد می‌خوانیم که در خاک ماد نقاط مسکونی مستحکم دژ مانند (حصارگونه) و نقاط مسکونی کوچک دیگری در اطراف آن وجود و ساکنان این نقاط هنگام ضرورت می‌توانستند به درون حصار دژ پناه برند. یک چنین پیشینه‌ای را نیز می‌توان برای طبس متصور شد (دانشدوست، ۱۳۷۶: ۲۰).

منابع و مآخذ

- اعتصام‌الملک، سزا خانلرخان (۱۳۵۱). **سفرنامه میرزا خانلرخان اعتصام‌الملک (نایب اول وزارت امور خارجه)**، به‌کوشش منوچهر محمودی تهران: منوچهر محمودی.
- حیدری، شاهین و مهدی عینی‌فر (۱۳۹۰). جریان هوا، واکنش حرارتی و آسایش در سیاه‌چادر (مطالعه موردی کوچران ایلام)، **هنرهای زیبا؛ معماری و شهرسازی**، ش (۴۷)، ۶۸-۶۳.
- خوانساری، مهدی؛ محمدرضا مقتدر و مینوش یاوری (۱۳۸۳). **باغ ایرانی: بازتابی از بهشت**، ترجمه مؤسسه مهندسین مشاور آران. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و دبیرخانه همایش بین‌المللی باغ ایرانی.
- دانشدوست، یعقوب (۱۳۶۹). **طبس شهری که بود (باغ‌های طبس)**، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- _____ (۱۳۷۶). **طبس شهری که بود (بناهای تاریخی طبس)**، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۸). **تداوم طراحی باغ ایرانی در تاج‌محل؛ آرامگاه بانوی ایرانی تبار**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- شاهچراغی، آزاده (۱۳۸۹). **پارادایم‌های پردیس، درآمدی بر بازشناسی و بازآفرینی باغ ایرانی**، تهران: جهاد دانشگاهی.
- فرهنگ‌خواه، رسول (۱۳۵۵). **پرونده ثبتی باغ گلشن طبس**، بازیابی‌شده در تاریخ ۵ تیر ۱۳۹۱. *www.iranshahrpedia.ir*
- قلی‌پور، سودابه؛ احمد، امین‌پور و آرمین، بهرامیان (۱۳۹۱). بازشناسی ساختار کالبدی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه، **پژوهش هنر**، ش (۴)، ۱۴-۱.
- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۷). باغ‌های خراسان در تاریخ بیهقی، **صفه**، ش (۴۶)، ۲۸-۵.
- کربلایی نوری، رضا و فرزانه ریاحی دهکردی (۱۳۸۴). **مجموعه مقالات هویت شهرهای جدید**، تهران: شرکت عمران شهرهای جدید.
- مسعودی، عباس (۱۳۸۳). تجزیه و تحلیل الگو مرجع باغ ایرانی، **خلاصه مقالات نخستین همایش باغ ایرانی**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور.
- میرفندرسکی، محمدامین (۱۳۸۳). باغ ایرانی چیست؟ باغ ایرانی در کجاست؟، **خلاصه مقالات نخستین همایش باغ ایرانی**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور.
- ویلبر، دونالد نیوتن (۱۳۸۵). **باغ‌های ایران و کوشک‌های آن**، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: علمی و فرهنگی.
- هدین، سون (۱۳۵۵). **کویرهای ایران**، ترجمه پرویز رجبی، تهران: توکا.
- google earth (بازیابی‌شده در تاریخ ۵ مهر ۱۳۹۱).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۶/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره ششم، پائیز و زمستان ۱۳۹۲

بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی

اکرم‌السادات رضوی* علیرضا خواجه‌گیر**

چکیده

نیلوفر، از آن‌دست گیاهانی است که در آئین و ادیان مختلف توجه بسیاری را به‌خود معطوف کرده‌است. این گیاه در رویکردهای اسطوره‌ای و نمادین با مفاهیمی چون رویش، زایش و باروری مرتبط است. بنابر آنچه بیان‌شد، بررسی نماد نیلوفر در نگاره‌های دوران هخامنشی و ساسانی و بازتاب آن در هنر دوره اسلامی، موضوعی است که برای مقاله پیش‌رو درنظر گرفته شده‌است. برای محقق‌ساختن چنین موضوعی که هدف این پژوهش نیز به‌شمارمی‌رود، جایگاه نماد نیلوفر در تمدن ایران باستان و اسطوره‌های مرتبط با آن در ادیان ایران باستان و همچنین ارتباط این نماد با گل شاه‌عباسی، تحلیل شده‌است.

براین مبنا، پرسش‌های قابل طرح در تحقیق حاضر بدین قرار است که برچه مبنایی می‌توان نیلوفر را نماد آفرینش و باروری در ایران باستان دانست و ارتباط آن را با آب توجیه‌کرد. دیگر اینکه چگونه پس از ظهور اسلام گل نیلوفر به عرصه هنر اسلامی راه‌یافت.

روش تحقیق به‌کاررفته در این مقاله، توصیفی- تطبیقی و یافته‌اندوزی آن هم به شیوه کتابخانه‌ای است. براین اساس، جایگاه نماد نیلوفر در اسطوره‌های ایرانی با هدف روشن‌ساختن جنبه کهن‌الگویی آن مطرح‌می‌شود که ازطریق این بررسی، مفاهیم نهفته در پس این نقش‌مایه و ارتباط آن با نمادهای وابسته بیان‌می‌شود.

پس از بررسی‌های صورت‌گرفته آنچه به‌عنوان یافته اصلی این پژوهش قابل طرح است، بیان این نکته است که نقش نیلوفر همانند سایر هنرهای کاربردی و تجسمی دارای یک روند تحول و سیر تکاملی در طول دوره‌های مختلف باستان به‌ویژه دوره اسلامی بوده‌است آن‌گونه‌که سیر تحول نقش این گل، تحول آن را از یک هنر آئینی به یک هنر کاربردی نشان‌می‌دهد.

کلیدواژگان: نماد، نیلوفر آبی، ایران باستان، دوران اسلامی، شاه‌عباسی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش‌هنر، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.
** استادیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد. a.khajegir@yahoo.com

مقدمه

همواره اندیشه انسان طی تاریخ دربرابر ناشناخته‌هایی همچون آفرینش، مرگ و قدرت‌های عظیم طبیعی نظیر آتش، طوفان و سیل قرارگرفته و در بستر نیاز به درک هر آنچه خارج از توانایی و دسترسی بوده، خدایان و اسطوره‌های قدرتمند پا به عرصه ذهن گذاشته و کنترل نیروهای هستی‌بخش یا اهریمنی را دردست گرفته‌اند. نیلوفر از آن دست گیاهانی است که در ادیان و آئین‌های مختلف بسیار مورد توجه بوده‌است. بین اساطیر ایرانی نیلوفر آبی، نماد آناهیتا است. درکل هر آنچه با آب در ارتباط باشد می‌تواند نمادی از آناهیتا، ایزدبانوی آب در باور ایرانیان به‌شمار آید. آن‌چنان‌که ایرانیان، گل نیلوفر آبی را گل ناهید نیز نامیده و ناهید تصور اصلی مادینه هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده‌است. در "بندهش" نیز این گل، نماد آبان ایزد آب‌ها معرفی شده‌است.

بنابر آنچه بیان‌شد، تلاش نگارندگان در تحقیق حاضر بر آن است تا برای شناخت نیلوفر آبی به‌عنوان یکی از نمادهای پراهمیت دوران باستان به‌ویژه دوره‌های هخامنشی و ساسانی، آن را بررسی‌کنند. همچنین، این نماد را در تمدن هند و مصر و نمادهای وابسته به آن را نیز در ادیان ایران باستان مورد ارزیابی قراردهند. این نقش‌مایه در آثار هنری ایران باستان به‌ویژه آثار هنری تمدن هخامنشی، بارزترین جلوه نیلوفر آبی در هنر ایران باستان است. ضمن اینکه، حضور این گل در هنر دوره اسلامی با تأکید بر نقوش فرش بررسی‌می‌شود. طرح‌های انباشته از این گل در دوران صفوی بسیار زیاد و متنوع است. به‌طوری‌که گل شاه‌عباسی که تحول یافته گل نیلوفری در زمان ساسانیان است، در دوران صفوی بسیار رایج بوده‌است.

ازآنجاکه در زمینه اهمیت و جایگاه نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و تحول این نقش تا دوره اسلامی به‌صورت مستقل مباحثی منسجم و تخصصی که هر دو مقوله را یک‌جا بررسی‌کند، انجام‌نشده؛ ضرورت این مسأله و نگاشتن پژوهش در این‌باره بیش از پیش احساس‌می‌شود. لزوم شناسایی این نقش اسطوره‌ای و تأکید بر جنبه کهن‌الگویی آن و تداومش در فرهنگ و هنر امروزی، ضرورت دیگر انجام تحقیق حاضر است.

بنابراین، پرسش اساسی مقاله پیش‌رو این است که معنای اصلی گل نیلوفر در ایران باستان و ارتباط آن با مراسم آئینی و الهه‌های ایران باستان چه بوده و چگونه این نقش و باورهای مربوط به آن، در هنر ایرانی تجلی‌یافته‌اند. برای رسیدن به پاسخ این پرسش اساسی، در مقاله حاضر دو هدف دنبال‌می‌شود؛ نخست معرفی نقش گل نیلوفر در دوره‌های هخامنشی و ساسانی و دوم، بررسی ارتباط این نقش با باورها و آئین‌های آن دوره و هنر ایران باستان تا دوره اسلامی.

پیشینه تحقیق

بیش‌تر مطالعات و تحقیقاتی که تاکنون در رابطه با موضوع پژوهش حاضر نگاشته‌شده، کامل و منسجم نیست. درواقع، گاهی به‌طور کلی در این‌باره توضیحی داده‌شده یا اینکه در این زمینه غفلت شده‌است. بااین همه، *بلخاری* (۱۳۸۴)، در این‌باره کتاب "اسرار گل مکنون" را نوشته که به‌طور خاص مطالبی را دررابطه با این گل آورده‌است. در این کتاب افزون‌بر اینکه گل نیلوفر در ایران باستان بررسی شده، در ادیان هند و مصر نیز ارزیابی گردیده که البته مطالب مربوط به نیلوفر در آئین هند و مصر، کامل‌تر و بیشتر است. شادی خرازی‌زاده (۱۳۸۸) نیز، در پژوهشی باعنوان "نقش گیاهان در هنرهای تجسمی ایران باستان" که درباره گیاهان است، به‌گونه مختصر درمورد نیلوفر آبی به‌عنوان یکی از گیاهانی که در هنرهای ایران باستان از آن بهره گرفته‌شده، مطالبی را بیان کرده‌است. همچنین طیبه صباغ‌پور (۱۳۸۸) در پایان‌نامه خود باعنوان "سیر تحول و تطور نقوش و ساختار قالی‌های صفویه و قاجار" درباره گل نیلوفر آبی کوتاه سخن گفته‌است. ضمن‌اینکه به این مطلب نیز اشاره‌نموده که این نگاره نمادین و دیرین‌سال، متداول‌ترین نقش‌مایه دوران صفوی را در قالب گل شاه‌عباسی به‌وجود آورده که اشاره به چنین مطلبی، بدون اثبات تحلیلی آن صورت گرفته‌است.

روش تحقیق

برای دستیابی به اهداف یادشده، نگارندگان از روش توصیفی– تحلیلی با رویکرد تطبیقی استفاده‌کرده‌اند. در تدوین و جمع‌آوری مطالب هم از روش یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای و رجوع به منابع اصلی و ترجمه‌های معتبر آنها و سایت‌های معتبر بهره‌برده‌اند.

نیلوفر در دوران ایران باستان

– نقش نیلوفر در هنر دوره هخامنشی

گل نیلوفر و نماد آن در دنیای باستانی شرق، نقش بارزی داشته‌است؛ از حجاری‌های تخت‌جمشید گرفته تا کنده‌کاری‌های طاق‌بستان در زمان ساسانیان، ارتباط شگفت‌انگیزی در آنها با این گل دیده‌می‌شود. ریشه و معنی نام نیلوفر به‌معنای دارای نیروی فراوان ایزدی است. علاوه‌بر اینها، نیلوفر در ایران نماد

نور است و در زبان فارسی به‌نام گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش یا نیلوفر آبی خوانده شده‌است (بهار، ۱۳۷۷: ۶۰۱).

زرتشتیان براین باورند که نیلوفرآبی جایگاه نگهداری تخمه یا فرّ زرتشت بوده که در آب نگهداری می‌شده‌است ازاین‌رو، نیلوفر آبی با آئین مهر پیوستگی بسیاری داشته‌است. بدین‌سبب مهرپرستان برای تجسم صحنه زایش مهر، تصویر او را درحال بیرون‌آمدن از غنچه نیلوفر آبی نشان می‌داده‌اند (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۵۵)، (تصویر ۱). در بخش نهم بندهش نیز در این‌باره بیان‌شده هر گلی از آن امشاسپندی است و باشد که گوید مورد یاسمن هرمزد را خویش است و یاسمن سپید و هومن را ... و نیلوفر آبان راست .... یاسمن گل ویژه هرمزد (اهورامزدا- خدا، نام روز نخست)، یاسمن سپید برای امشاسپند بهمن (هومن- خرد نیک، نام روز دوم) و گل نیلوفر برای روز دهم است که در گاه‌شماری باستانی، آبان روز خوانده‌می‌شد (دادگی به‌نقل از بلخاری، ۱۳۸۴: ۸۶).

گل نیلوفر را نیلوفر آبی هم می‌خوانند و گلی است که در آب شناور است و زندگی می‌کند. پس ارتباط این گل با آب بسیار زیاد است. از دیگرسو، آبان خود به‌معنای آب‌ها است. این نخستین پیوندی است که گل نیلوفر با ایزدان برقرارمی‌کند. ایزد نگهبان آبها، آناهیتا بوده‌است. بنابراین، گل نیلوفر آبی نماد و تجلی ایزد بانوی آناهیتا، پاسبان آب‌های روان است و از این‌رو، جنبهٔ سپندینگی و تقدس می‌یابد.

همچنین، این گل در ایران حامل سریر یا تخت خداوند دانسته‌شده است. می‌توان وحدت اندیشه را در دوره‌هایی که اسطوره‌ها شکل‌گرفتند، در صورت و نام این گل متمرکز دید. در این‌باره *ابوریحان بیرونی* نیلوفر را بن نیلوفر یا نیلوبرگ و نیلوفر وردالشمس یا ردالمجوس که همواره روبه سوی خورشید دارد، می‌نامد. این اسامی یادآور رابطه این گل با فرهنگ کهن ایران بوده‌است. نیلوفر یا گل لوتوس در فرهنگ و هنر ایران با نام‌های دیگری مانند گل کنگر در

تصویر ۱. تولد مهر از میان نیلوفر، برگرفته از نقوش یک مهرابه در دیبورگ آلمان (ژوله، ۱۳۸۱: لوح۸۷).

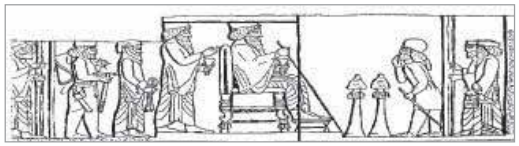
فارس و نخل بادبزنی و نیلوفرآبی نیز شناخته شده‌است (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۰۴).

بارزترین جلوه نیلوفر آبی در هنر ایران باستان، در دوره هخامنشی است. هنر دوره هخامنشی را بیشتر هنری آئینی و نمادگر می‌توان تلقی‌کرد که جلوه‌گاه این نمادها در تخت جمشید است. با تأمل بر شباهت روایات موجود درباره تولد خود زرتشت و سه منجی آخرالزمان آئین زرتشت، هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانس، همراه افسانه تولد میترا در آئین مهرپرستی، برهما در آئین هندوئیزم و بودا و این موضوع که تنها گیاهی که می‌تواند زرتشت و فرزندانش را در دریاچه کیانسه حفظ و نگهداری نماید گل نیلوفر آبی است، موجب‌می‌شود که این گل در هنر آئینی و نمادگرای هخامنشی حضور و نقشی بارز داشته‌باشد. آن‌چنان‌که نقش این گل، در دست داریوش نیز دیده‌می‌شود. در سنگ نگاره پلکانِ شرقی کاخ آپادانا، داریوش در دست راست عصایی و در دست چپ،گل نیلوفری را با دو غنچه نگه داشته‌است (تصویر ۲). ولیعهد هم نظیر این گل را که تنها در تصویر این پدر و پسر آمده، دردست دارد.

در نقش‌های دو طرف پلکان‌ها، ردیف‌هایی از مردمی حک‌شده که در صف‌های طولانی برای شاه هدیه می‌برند. بین آنها، افرادی دیده‌می‌شود که شاخه گل نیلوفر را به‌عنوان هدیه دردست دارند (تصویر ۳).

روی پایه ستون‌های باقی‌مانده از تخت‌جمشید نیز نقش نیلوفر دیده‌می‌شود (تصویرهای ۴ و ۵). گرچه پایه ستون‌ها بسیار زیباست ولی منظور از آنها زینت و جمال نیست بلکه نشان‌دادن گل نیلوفر آبی است که وارونه قرارداده شده‌است. این خود نمودار نیروی حیات‌بخش است (پوپ، ۱۳۳۶: ۳۶).

درزمان هخامنشی، بیشتر نقوش گیاهی یا به‌صورت تکی یا با ترکیب حیوانات در حجاری‌ها و نقوش برجسته به‌کار برده‌می‌شد. برای نمونه، می‌توان به نقش آدم‌شیر که به‌صورت



تصویر ۲. جلوس داریوش همراه با ولیعهد (خشایارشاه) (briant, 2006: 218).

تصویر ۳. نقش برجسته تخت‌جمشید، صف هدیه‌آورندگان نیلوفر آبی (نگارندگان).

اساطیری و با کلاه آشوری در تخت‌جمشید حجاری‌شده، اشاره‌نمود (تصویر ۶). در چند صحنه از نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید نیلوفر با اسب، شیر و گاو همراه شده‌است (تصویر ۷). ترکیب نیلوفر و سرو نیز در آنها بسیار به‌چشم می‌خورد (تصویر ۸).

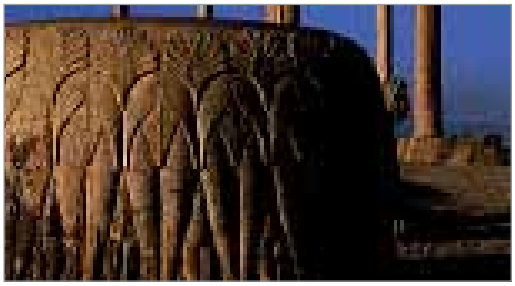
در بناهای تخت‌جمشید، انواع نیلوفر به‌چشم می‌خورد. نکته قابل توجه در این نقوش، تفاوت‌هایی است که در تعداد گلپرها یا طرز ترسیم آنها دیده‌می‌شود (جدول ۱).

در قسمت‌های دیگر تخت‌جمشید، یک‌سری از ریتون‌ها، ساغرهای فلزی و ظروف سنگی بزرگ دیده‌می‌شود که در بالا و دهنه این ظروف، نقش گل نیلوفر و در پائین ساغرها یا ظروف بزرگ، نقوش حیوانی حک شده‌است (تصویرهای ۹ و ۱۰).

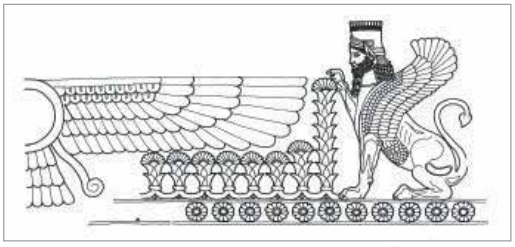
پارچهٔ جامه‌های پادشاهان هخامنشی نیز با نقش گل نیلوفر آرایش‌یافته که همچون رنگ ارغوانی ویژه پادشاهان بوده‌است (بهنام، ۱۳۴۶: ۸۰). روی جامه داریوش در تالار اصلی کاخ داریوش و جامه خشایارشاه در حرم‌سرای او در تخت‌جمشید هم نقش این گل دیده‌می‌شود (تصویر ۱۱).

یک نمونه زیبا از گوشواره‌های طلایی دوران هخامنشی در مجموعه "ن. شیمل نیویورک" نگهداری‌می‌شود. در دایره میانی، ایزدی با چهار بال و یک دم در هلال ماه تصویر شده‌است. پیرامون این تصویر هفت دایره قراردارد که در هر یک از شش دایره، مرد کوچکی در هلال ماه است و در دایره وسط قسمت پائین آن هم یک گل دیده‌می‌شود. این گل، شبیه گل‌های نیلوفر لباس خشایارشاه است (کخ، ۱۳۷۶: ۲۵۶)، (تصویر ۱۲).

روی یک مدال طلا، یکی از پادشاهان هخامنشی را می‌توان دید که از میان هلال ماه بیرون‌آمده و در دست چپ گل نیلوفری دارد. در اطراف مدال نیز، دایره‌ای از گل‌های نیلوفر نشان‌داده شده‌است (واندنبرگ، ۱۳۴۵: ۱۰۸)، (تصویر ۱۳).

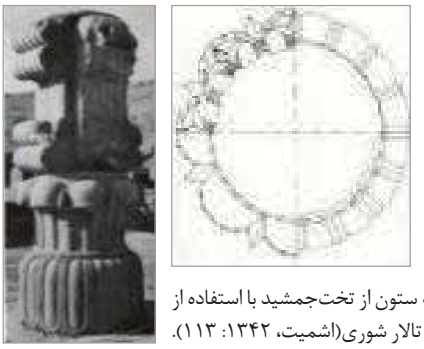


تصویر ۴. پایه ستون با نقش نیلوفر، ایوان شرقی کاخ آپادانا (بهار، ۱۳۷۳: ۳۹).



تصویر ۶. نقش آدم‌شیر بر دیواره پلکان کاخ سه‌دروازه (بهار، ۱۳۷۳: ۶۷).

تصویر ۸. نقش سرو و نیلوفر بر بدنه پلکان شرقی کاخ آپادانا (بهار، ۱۳۷۳: ۳۵).



تصویر۵. پایه ستون از تخت‌جمشید با استفاده از نقش نیلوفر، تالار شوری(اشمیت، ۱۳۴۲: ۱۱۳).

تصویر ۷. بیان نمادین نقش‌های تخت‌جمشید:گاو (زایش و برکت)، نیلوفر (صلح و دوستی) و شیر (بی‌باکی و دلاوری) (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۷۳).

تصویر ۹. ریتون زرین با تنه شیر اکباتان (همدان)، موزه ایران باستان (کخ، ۱۳۷۶: ۲۲۵).

تصویر ۱۰. ظرفی سیمین با خطوط افقی و گل نیلوفر آبی، موزه لندن (کخ، ۱۳۷۶: ۲۰۶).

نقش نیلوفر در دوره ساسانی

هنر ساسانی تا اندازه زیادی سنت‌های هخامنشی و اشکانی را تعقیب و ازلحاظ عظمت با هنر روم و بیزانس برابری می‌کرد و حتی به‌تدریج هنر بیزانس را تحت نفوذ قرارداده به‌نحوی‌که پس از ظهور اسلام و فتوحات اعراب، هنر اسلامی مستقیماً از هنر ساسانی تأثیرپذیرفت. درباره تصویرهای مربوط به گل نیلوفر در زمان ساسانیان باید از نقش منصب‌یافتن اردشیر دوم از اهورامزدا روی کنگره‌های ساسانی، یادکرد (تصویر ۱۴). در این تصویر پای ایزدمهر سمبل گل نیلوفری جای‌گرفته که نشان آفرینش و زندگی است و نقش مذهب را در قدرت شاهی نشان‌می‌دهد (موله، ۱۳۶۵: ۵۲).

گل نیلوفر آبی بنابر استناد بسیاری از کتیبه‌های ساسانی می‌تواند نمادی از فرّه ایزدی باشد که به‌دست آناهیتا یا در حضور وی اعطامی‌گردد. آناهیتا، اواسط دوران ساسانی به

جدول ۱. انواع طرح‌های نیلوفر در تخت‌جمشید

نیلوفر واژگون (زنگوله‌ای)			
نیلوفر باز (دید از بالا) نیمه‌باز (دید از کنار)			
نیلوفر نیمه‌باز، دید از پهلو			
نیلوفر باز، دید از بالا			
نیلوفر نیمه‌باز همراه با غنچه، دید از پهلو			
غنچه نیلوفر			

(نگارندگان)

مقامی دست می‌یابد که در برخی از سنگ نگاره‌ها مانند صحنه تأیید پادشاهی نرسی در نقش رستم به‌جای نماد فروهر که این ایزد بانو، حلقه تأیید را به‌دست شاه می‌دهد (سودآور، ۱۳۸۴: ۸۳)، (تصویر ۱۵). بنابراین این گل اسطوره‌ای علاوه‌بر نماد فرّه، نماد قدرت و القای نیکبختی است که هر دو از جانب ایزدبانوی ناهید به شاه و قلمرو شاهنشاهی وی تقدیم‌می‌شود (همان: ۷۷).

همچنین روی یک سینی ساسانی متعلق به موزه ارمیتاژ[۱]، تصویر عقاب بزرگی که زنی را در پنجه‌های خود نگاهداشته، حکاکی شده‌است. افزون‌بر نقوش حیوانی و گیاهی‌ای که در حاشیه این سینی دیده‌می‌شود، در دو سوی بدن عقاب نیز دو شاخه نیلوفر به‌صورتی خمیده که در انتهای بالایی به‌سوی سر عقاب متمایل‌گشته، وجوددارد. اندازه، مقیاس، ضخامت و طول این دو شاخه نیلوفر به‌نسبت دو بدن انسان در پائین صفحه و بدن زن، بزرگ‌تر از حد طبیعی نمایش‌داده شده‌است. ازسویی دیگر جایگاه این تصویر در بخش مرکزی سینی که نقوش اصلی و مضامین رمزی حک‌شده، بیانگر اهمیت نمادین گل نیلوفر در این مجموعه غریب تصویری است (تصویر ۱۶).

افزون‌بر اینها هنر ساسانی، گل نیلوفر را در طرح و نقش قالی‌ها و پارچه‌ها نیز به‌کار گرفته‌است. این نقش از رایج‌ترین نقوش قالی در عصر ساسانی بوده‌است. هنرمندان این عصر باتوجه‌به طبیعت نقوش قالی، تغییراتی را در صورت و طرح این گل ایجادکرده و با استفاده از خطوط هندسی و ساده‌کردن طرح و نقش به تصاویری بسیار متنوع از این گیاه، دست‌یافتند (تصویر ۱۷).

طرح‌ها و نقوش‌بافته‌های ساسانی بسیار زیبا و پرجلوه بوده و همین ویژگی سبب شهرت آنها شده‌بود. این طرح‌ها و نقوش‌بافته‌ها دربردارنده انواع طرح‌های هندسی، اشکال جانوران، پرندگان، گل و گیاهان بومی و موجودات پنداری و اسطوره‌ای بوده که بافندگان آنها را به‌کار می‌گرفتند (تصویر ۱۸).

نمونه زیر نیز، قطعه پارچه‌ای مربوط به دوره ساسانی است که در موزه برلین نگهداری‌می‌شود. روی این قطعه پارچه، دو ردیف گل و پرنده است. پرنده‌ها در دو ردیف افقی و درجهت مخالف حرکت می‌کنند و در فاصله پرنده‌ها نیز یک نیلوفر وجوددارد (ریاضی، ۱۳۸۲: ۲۶۹)، (تصویر ۱۹).

از دوران ساسانی، آثار هنری بسیاری به‌دست آمده که نمایانگر توسعه فرهنگی و هنری این برهه از تاریخ است. کنده‌کاری‌های سنگی و مُهرهای گلی و سنگی از صناعات رایج در زمان ساسانیان است. بیشتر مهرهای یافت‌شده از دوران ساسانی مربوط به قصر ابونصر و تخت‌سلیمان است (یارشاطر، ۱۳۷۷: ۶۲۶). مهرهای ساسانی بیشتر باسمه‌ای بودند که رایج‌ترین شکل آنها کره یا سه‌ربع کره بوده که دربردارنده تصویرهای شاهانه، نقوش نمادین و نوشته‌هایی به خط پهلوی است (تصویر ۲۰).

نیلوفر در دوران اسلامی

با ظهور اسلام و ورود آن به سرزمین‌های مجاور، بسیاری از هنرهای این سرزمین‌ها با حفظ ریشه‌های خود با این مکتب جدید هماهنگ‌شدند. از آنجایی‌که در این دوران پیکره‌سازی در معماری به‌دلایل عقاید مذهبی ممنوع‌شد، هنر معماری شکل و فرم هندسی به‌خود گرفت و خطوط هندسی به‌ایفای نقش پرداختند. به‌همین دلیل، شکل و فرم این گل برای هماهنگی با این سبک جدید،کاملاً متحول‌شد و قابلیت‌های فرمی جدیدی را یافت لیکن اساس و پایه آن به‌همان نقوش هخامنشیان برمی‌گردد. برای نمونه، قرنیس‌های به‌کاررفته در معماری اسلامی برگرفته از فرم گلدانی نیلوفر دوره هخامنشیان است. در دوره اسلامی، طرح نیلوفر از حالت ساده بیرون‌آمد و فرم تزئینی و استیلیزه‌تری به‌خود گرفت و خطوط منحنی و مارپیچ هم بیشتر گشت. برگ‌های این گل در کنار خود گل متجلی‌شدند. در دوره تیموری، نمونه‌هایی از این گل در آثار نگارگری، کتاب‌آرایی، فرش و خصوصاً آثار کاشی‌کاری آشکار است. به‌کارگیری گل نیلوفر در هنر اسلامی سابقه دیرینه‌تری نیز دارد. آثار خطی‌ای که از دوره‌های اولیه اسلامی موجود است،گواهی بر این سخن است. بااین همه، بیشترین تحول گل نیلوفر در دوره صفویه شکل‌گرفت. در این عهد، یک‌بار دیگر نقش قدرتی نیلوفر در حیطه پادشاهی احیاگردید و پایه و اساسی برای نقش‌بندی گل شاه‌عباسی شد که نشان مخصوص شاه‌عباس بوده‌است.

بنابر برتری آناهیتا در عصر ساسانی و این نکته که گل نیلوفر آبی نماد ایزدبانوی آب‌ها، آناهیتا بوده، می‌توان دریافت که چرا در گل‌های تزئینی هنرهای دوران بعدی، نیلوفر آبی جایگاه خاص‌تری دارد. در نقوش تزئینی ایران دیده‌می‌شود که گل نیلوفر آبی نه‌تنها بزرگ‌ترین گل تزئینی بلکه در چرخشی که اصطلاحاً به چرخش ختایی موسوم است، نقش مرکزی دارد (تصویر ۲۱). در یک گردش ختاییِ همه تزئینات ایرانی- اسلامی، تمامی گل‌ها و گردش‌های ختایی از گل شاه‌عباسیِ نیلوفر آبی، آغازمی‌شود. نیلوفر آبی در آئین‌های

آریایی مظهر تجلی و نوزایی است. پس می‌توان‌گفت این اصل که گردش گل‌های ختایی از گل شاه‌عباسی نیلوفر آبی شروع می‌شود، می‌تواند دلیلی بر اهمیت این گل به‌عنوان مظهر تجلی باشد. بدین معنا که تمامی گل‌های ختایی از درون آن سر برمی‌آورند و متجلی می‌شوند.

بنابراین میان عناصر مختلف در طراحی قالی، نیلوفر قابل قبول‌ترین و ازنظر بومی، زیباترین آنها است. هیچ‌کدام از عناصر دیگر این همه در تجسم نقش قالی مؤثر نبوده‌اند. آن‌چنان‌که در دوران هخامنشیان در طراحی قالی، این سمبل هم به‌صورت نیم‌رخ و هم به‌صورت نمای کامل نقش اساسی داشته‌است.

تصویر ۱۱. لباس خشایارشاه، بازسازی شده به‌کمک خراشیدگی‌های روی نگاره حرم‌سرا (کخ، ۱۳۷۶: ۲۴۲).

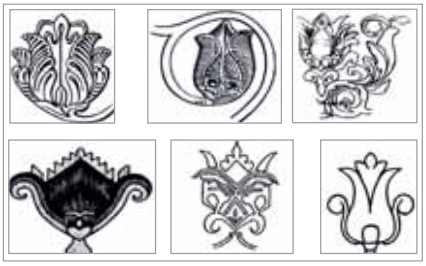
تصویر ۱۲. گوشواره با ضمائم رنگی (کخ، ۱۳۷۶: ۲۹۴).

تصویر ۱۳. مدال طلا، تصویر پادشاه هخامنشی
(واندنبرگ، ۱۳۴۵: لوح ۱۳۵).

تصویر ۱۴. منصب‌یافتن اردشیر دوم از اهورا مزدا، دوره ساسانی (*http://hessamoddin.com*).

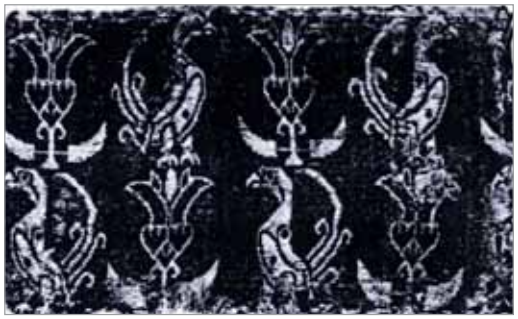
تصویر ۱۵. تاج‌گیری شاه‌نرسی از ایزد آناهیتا، نقش رستم، پایان سده سوم و آغاز سده چهارم میلادی
(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۷۶).

تصویر ۱۶. بشقاب نقره، تصویر آناهیتا و نیلوفر دوره ساسانی، موزه آرمیتاژ
(دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۳۲).



تصویر ۱۷. شیوه‌های ساسانی ترسیم نیلوفر آبی یا نخل بادبزنی
(پرهام، ۱۳۶۴: ۱۰۶).

تصویر ۱۸. نقش گل نیلوفر در منسوجات ساسانی
(ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۱۰).



تصویر ۱۹. نقش نیلوفر آبی در قطعه پارچه موجود در موزه برلین
(ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

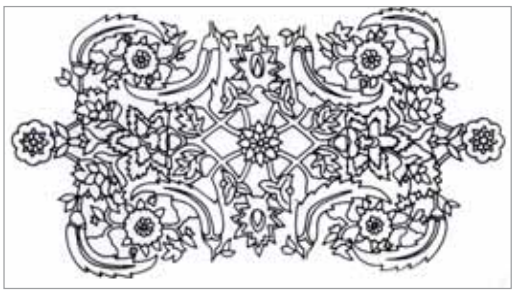
تصویر ۲۰. مهر ساسانی با نقش نیلوفر آبی
(Sarre, 1969: pic. 92).

تصویر ۲۱. گردش ختایی
(آقامیری، ۱۳۸۳: ۱۸۵).

یکی از مشهورترین کاربردهای نیلوفر در آثار هنری ایرانی، استفاده از نوعی طرح نیلوفری در فرش‌های ایرانی است که به نقوش هراتی یا نقوش ماهی درهم مشهور است. در برخی از آثار مهری نشان داده‌می‌شود که مهر در آب متولد شده‌است و روی یک گل نیلوفر قرارمی‌گیرد. به‌همین دلیل است که بعدها نیلوفر آبی در فرش ایران تبدیل به شاه‌عباسی شده و جایگاه خاصی را در نقوش سنتی ایرانیان به‌ویژه نقشه‌های فرش یافته‌است (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۱). برخی صاحب‌نظران نیز معتقدند که بنیاد طرح‌های هراتی و ماهی در آئین مهر است (حصوری، ۱۳۸۱: ۴۳). براساس مطالعات انجام‌شده روی آثار موجود، این نقش از اواخر دوره تیموری و در تمام دوران صفوی مورد استفاده بافندگان بوده و بعدها نیز تأثیر عمیقی بر تعدادی از نقشه‌های ایرانی داشته‌است. بنیاد نقشه‌های هراتی نیز دو برگ خمیده است که گل بزرگی مانند یک گل شاه‌عباسی یا گل نیلوفر را درمیان گرفته‌است (تصویر ۲۲). شواهدی موجود است که آن دو برگ دراصل، دو ماهی بوده و سپس تبدیل به دو برگ شده‌اند. نام ماهی درهم نیز همین نکته را تأییدمی‌کند (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۱).

زمانی که مهر در آب روی گل نیلوفری متولدمی‌شود، دو ماهی او را به ساحل می‌برند (آموزگار، ۱۳۸۰: ۲۰؛ حصوری، ۱۳۸۱: ۴۶). همین طرح دو ماهی و چهره مهر را در نقوش قالی می‌توان‌دید که در دوران‌های بعد شکل دو ماهی به دو برگ تغییر شکل پیداکرد و به‌جای چهره مهر، گل نیلوفر یا شاه‌عباسی قرارگرفت (تصویر ۲۳).

پراکندگی نیلوفر آبی به شکل‌ها و شیوه‌های گوناگون در هنر ساسانی و فرش‌بافی فارس به‌حدی است که پس از گل هشت پرِ پازیریک آن را باید پر برکت‌ترین نقش‌مایه باستانی در هنر فرش‌بافی دانست. تقریباً تمامی فرش‌های اشکالی فارس و حتی نقشه‌های منظم غیراشکالی، ماهی درهم و نیز فرش‌های قفقاز، صورتی و حالتی از این نقش‌مایه را درخود دارند. ازنظر برخی از صاحب‌نظران این نگارهٔ دیرین‌سال که در مغرب‌زمین به نخل بادبزنی و نیلوفر آبی شهرت‌یافته و در فارس که به‌شکل ساده‌تر و طبیعی‌تر آن گل کنگر می‌گویند، متداول‌ترین نگاره فرش‌بافی دوران صفوی را به‌وجودآورده و به گل شاه‌عباسی معروف شده‌است. این گل شاه‌عباسی تکامل‌یافته نقش نیلوفر آبی در هنر ساسانی است (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۰۴)، (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۲. طرح هراتی (شیوه ماهی هراتی)، (ژوله، ۱۳۸۱: لوح ۸۶).

تصویر ۲۳. دو ماهی و چهره مهر روی حاشیه یک فرش (حصوری، ۱۳۸۱: ۴۶).

تصویر ۲۴. قالیچه ترنج‌دار قم، نقش شاه‌عباسی (یساولی، ۱۳۷۰: ۶۶).

نتیجه‌گیری

سربرآوردن نیلوفر از میان آب که نماد نور، حیات، روشنایی و باروری است و گشوده شدنش هنگام طلوع خورشید و بسته‌شدن آن هنگام غروب و ظهور ماه، باعث‌می‌شود تا بنیادی‌ترین اجزای مفهومی آفرینش، نور، آب و ظهور را در ادیان شرقی به‌تجلی گذارد. اگر دو نماد آب و نیلوفر محور تحلیل و تبیین آفرینش در اسطوره‌های ایرانی قرارداده شوند درنهایت، به دو ایزد آناهیتا یا ایزد آب و میترا یا ایزدمهر رسیده‌می‌شود. در پاره‌ای از روایات اسطوره‌ای، مهر را فرزند آناهیتا یا همان ناهید دانسته‌اند و در اسطوره‌های ایرانی نماد آناهیتا به‌عنوان ایزد آب، نیلوفر است. به‌بیان دیگر، آناهیتا در آئین باستانی ایران هم عامل آفرینش و هم ظهور آن است. این مسأله درکنار وجود روایاتی که تولد مهر را از ناهیدِ بنشسته بر گل نیلوفر نشان‌می‌دهد، آناهیتا و مهر را دو ایزد نیلوفرین ایرانی قرارمی‌دهد.

ازآنجایی‌که این گل، مظهر سه خدای بزرگ ایران باستان در ادوار گوناگون میترا یا مهر، آناهیتا و اهورامزدا است، بارزترین و زیباترین نقوش آن در تخت‌جمشید به‌تصویرکشیده شده‌است. تزئینات نیلوفر در این دوره به دو صورت به‌چشم می‌خورد؛ یکی به‌صورت مکمل اصلی روی سایر نقوش معماری نظیر جنگ‌افزارها و پوشاک که دردست بزرگان و صاحب‌منصبان دیده‌می‌شود و دیگری به‌صورت منفرد که در آثار معماری هخامنشیان یا در ترکیب با گیاهان دیگر قابل مشاهده است.

همچنین در ایران پس از ورود اسلام پیکره‌سازی، استفاده از نقوش حیوانی و انسانی در هنرها ازجمله فرش به‌دلایل عقاید مذهبی ممنوع‌شد این‌گونه اشکال، فرم‌های هندسی و اشکال دیگری به‌خودگرفتند.

باتوجه‌به معنای نمادین گل نیلوفر که نماد رویش، زایش و باروری بوده‌است، هنرمندان ملل مختلف به اشکال و صور گوناگون از پهلو یا نمای بالا در معماری، تزئین نقش‌ها، اعم از نقوش پارچه‌ها، گلیم، فرش‌ها، سرستون‌ها، گچبری‌ها، جواهر سازی و ... از آن بهره جسته‌اند. این نگاره نمادین، متداول‌ترین نقش‌مایه دوران صفوی را در قالب گل شاه‌عباسی به‌وجود آورده‌است. بی‌تردید، فرم دایره مانند گل نیلوفر که مظهر کمال است، هنرمند کمال‌طلب صفوی را به بهره‌گیری از آن در طراحی قالی‌ها ترغیب کرده‌است.

بنابر آنچه بیان‌شد، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که نقش نیلوفر همانند سایر هنرهای کاربردی و تجسمی دارای یک روند تحول و سیر تکاملی در طول دوره‌های مختلف باستان به‌ویژه دوره اسلامی بوده‌است به‌گونه‌ای که این سیر تحول و تکامل، نقش این گل را از یک هنر آئینی به یک هنر کاربردی نشان‌می‌دهد.

پی‌نوشت

1- Hermitage Museum

منابع و مآخذ

- آقامیری، امیرهوشنگ (۱۳۸۳). **آرایه‌ها و نقوش ختایی در هنر تذهیب و طراحی فرش**، تهران: یساولی.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۰). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- اشمیت، اریش ف. (۱۳۴۲). **تخت جمشید (بناها، نقش‌ها، نبشته‌ها)**، ترجمه عبداله فریار، تهران: امیرکبیر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴). **اسرار مکنون یک گل**، تهران: حسن افرا.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۳). **تخت‌جمشید**، تهران: یساولی.
- _____ (۱۳۷۷). **از اسطوره تا تاریخ**، تهران: چشمه.
- بهنام، عیسی (۱۳۴۶). بررسی یکی از نقوش تخت‌جمشید، **هنر و مردم**، ش (۶۴)، ۱۹-۱۶ .
- پرهام، سیروس (۱۳۶۴). **دست‌بافت‌های روستایی و عشایری فارس**، ج۱، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۱). **دست‌بافت‌های روستایی و عشایری فارس**، ج۲، تهران: امیرکبیر.

- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۳۶). تخت‌جمشید شهر مذهبی بوده‌است، **ماهنامه سخن**، ترجمه علی‌اشرف شیبانی، ش (۱۱ و ۱۲)، ۶۵-۷۷.
- حصوری، علی (۱۳۸۱). **مبانی طراحی سنتی در ایران**، تهران: چشمه.
- خرازی‌زاده، شادی (۱۳۸۸). **نقش گیاهان در هنرهای تجسمی ایران باستان**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**، تهران: دانشگاه الزهرا و کلهر.
- دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹). **بندهش**، ترجمه مهرداد بهار، تهران: توس.
- رهبر گنجه، تورج (۱۳۸۵). نیلوفر در هنر ایران باستان، **کیهان فرهنگی**، ش (۲۳۸)، ۳۷-۳۴.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). **طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی**، تهران: گنجینه هنر.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). **پژوهشی در فرش ایران**، تهران: یساولی.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۴). **فره ایزدی در آئین پادشاهی ایران**، تهران: نی.
- صباغ‌پور، طیبه (۱۳۸۸). **سیر تحول و تطور نقوش و ساختار قالی‌های صفویه و قاجار**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹). **پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران**، تهران: نی.
- کخ، هایدماری (۱۳۷۶). **از زبان داریوش**، ترجمه پرویز رجبی، تهران: کارنگ.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). **هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی**، ترجمه بهرام فره‌وشی. تهران: علمی و فرهنگی.
- موله، ماریان (۱۳۶۵). **ایران باستان**، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: توس.
- واندنبرگ، لوئی (۱۳۴۵). **باستان‌شناسی ایران باستان**، ترجمه عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۷). **هنر ساسانی تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی ساسانیان**، تهران: امیرکبیر.
- یساولی، جواد (۱۳۷۰). **قالی‌ها و قالیچه‌های ایران**، تهران: یساولی.

- Sarre, F. (1969). **Kurt Erdmann Die KunstIrans ZurZeit der Sasaniden.** Germany: Florian Kupferberg.
- Briant, P. (2006). **A History of the Persian Empire**: **From Cyrus to Alexander**. Eisenbrauns
- *http://hessamoddin.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۸ بهمن ۱۳۹۲).

Received: 2012/08/26
Accepted: 2013/06/10

An Investigation of Lotus Design in the Art of Ancient Iran and Islamic Era

Akramossadat Razavi*, Alireza Khajehgir**

Abstract

Lotus is one of the plants which has drawn attention to itself in many religions and creeds. From symbolic and mythical aspects, lotus conveys meanings like growth, birth and fertility. Studying lotus as a symbol in Achaemenian and Sassanian designs and its reflection in the arts of Islamic era is the aim of this article. Thus, to do this research, the place of this symbol in ancient Persia's civilization and also its related myths in ancient Persia's religions as well as its relation with Shah Abbasi flower have been analyzed.

The primary questions of this study are as following: On what basis can lotus be considered as the symbol of creation and fertility in ancient Iran and its relation to water be justified? How did lotus enter into the context of Islamic art after the emergence of Islam?

Considering that the method of research in this paper is descriptive-comparative and data collection is based on library method, we discuss the place of lotus in Persian myths in order to find an archetype and thus we can clarify the embedded meaning within this symbol and its relation with related symbols.

The main result of this research is that lotus design, like other applied and visual arts, has a process of change and evolution through different ancient eras, especially in Islamic era, so that evolution of this flower design represents its transformation from a ritual art to an applied art.

Keywords: symbol, lotus, ancient Persia, Islamic era, Shah Abbasi

* M.A. student, Art University of Isfahan, Iran

** Assistant Professor, Faculty of Letters and Humanities, Shahrekord University, Iran a.khajegir@yahoo.com

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 3, No. 6, Fall & Winter 2013-2014

Received: 2013/05/11
Accepted: 2014/01/08

A Study on the Reasons of Pavilion Lack in the Golshan Garden of Tabas

Khatereh Moravej Torbati* **Arezoo Hoseini****

Abstract

In the Iranian culture and art, Persian gardens are the expression of people's identity and the way they interact with nature as well as a sign of harmony between human needs and nature. In the eyes of the Iranians, garden is a symbol of the promised paradise. The reason for this statement may have been the extreme heat and water shortage followed by difficulties in raising green plants and trees in Iran's dry plateau. Despite these long climatic problems, the verdurous gardens, often accompanying the architectural structure, were built to provide welfare and comfort in life. Many of these gardens are located in the heart of the desert; for example, Tabas gardens are in this category. According to written sources, historical events and the location of Golshan Garden in the fabric of Tabas city, this garden is the most important garden of this city. This garden is located at the eastern end of the Golshan Street. Regarding the position of Golshan's government garden, the historic and biological value of this garden in Tabas barren is noticeable. This research has been carried out using descriptive-analytical method. In this research, first, the city of Tabas and Golshan Garden are introduced and the physical and spatial features of this Garden are described as well. Then, via analytical look at these features, it tries to offer a good answer for the lack of pavilion in this garden. Finally, harmonization with the archetype of Persian Garden, suitable habitation and security in the government's citadel and its accordance with local lifestyle are stated to justify the lack of pavilion's architecture in the Golshan Garden.

Keywords: Persian garden, Tabas, Golshan Garden, pavilion, Zandieh era

* M.A., Faculty of Architecture and Urban Planning, Art University of Isfahan, Iran
** Ph.D. Candidate, Faculty of Architecture and Urban Planning, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2012/12/10
Accepted: 2013/06/10

Studying the Reasons of not Attributing Qoli Darvish Site to Mede Period

Marzieh Sha'rbaf*

Abstract

The site of Qoli Darvish is located in the central plateau of Iran. It is considered as a significant region in this Plateau. By research through this region, it's possible to answer some ambiguities,questions, and archaeological challenges of the second and third millennium in the margin of the central desert of Iran. Concerning the special geographical location of Qom city, its being located in the route of important highways of trade-cultural communications, and also its role in linking different cultural centers in Iran, all lead us to choose this site for more investigation.

The features of Iron Age's cultures at Qoli Darvish and also the presence or absence of Medes in this region will be discussed.

The aim of this research is to analyze the reasons which show Qoli Darvish is not attributed to Median period. This issue is investigated via library method.

In other words, this research has been done on base of gathering the resources ,theories, & related data.

In the end, in accordance with analyzing present findings, the considered questions will be answered.

Finally, it is concluded that according to different evidence such as figurines, earthenwares and engraved bricks and also due to severe destruction of Qoli Darvish's brick structure, we cannot attribute this site to the Median period definitely.

Keywords: Iron Age, Median period, Qoli Darvish

* M.A. student, Art University of Isfahan, Iran marzieh.sharbaf@yahoo.com

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 3, No. 6, Fall & Winter 2013-2014

Received: 2012/12/02
Accepted: 2013/06/10

A Study on the Social Adjustment Characteristic in the Design of Kerman Old Carpet

Azam Rasooli* **Zahra Rahbarnia****

Abstract

The hand-made carpet is affected by thought and conditions of the society so that manifestation of these affairs can be investigated in its pattern and design. By studying and analyzing carpet on the basis of characters and peculiarities of the producing society, its numerous capacities as an artistic work are recognized. Therefore, better understanding of various aspects of carpet is an important necessity.

Kerman is one of the most important carpet-weaving regions of Iran in whose carpets climatic and social influences and changes can be observed.

The most prominent peculiarity of Kerman's society is adjustment temperament. One of the main reasons for the formation of such peculiarity is the geographical environment and political historical situations as well as the world view present in the hidden layer of Kerman. This characteristic has been established over many centuries.

Based on what was said, the research question is what relationship does exist between the social adjustment mood in Kerman and the pattern and design of its carpet. Accordingly, by using analytical and comparative method and gathering data with documentary and library methods, the problem of this research is presented. In this regard, first, three groups of old and well-known patterns of Kerman carpet in urban style were selected as the statistical community and were studied based on this property. The three groups include Sabzikar, Mashahir (celebrities) and Darvishi (friar) patterns.

By examining these groups, it was found that the formative elements of social adjustment character are identifiable in them.

Keywords: hand-made carpet of Kerman, social characteristic, adjustment mood

* M.A., Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran rasooliazam@yahoo.com
** Associate Professor, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 2013/04/13
Accepted: 2013/06/10

Principles of Designing Educational Environments based on the Philosophy of Education

Mansoureh Mohseni* **Fatemeh Mehdizadeh Seraj****

Abstract

The type of physical environment of educational spaces has a direct relationship with the goals of education. Lack of attention to the goals of education and determination of its physical environment lead to the imitation of the present educational spaces. This matter will result in incongruity between goals of education and design of educational spaces and it has adverse effects on education and culture. Therefore, the main issue of this paper is to connect thought and physical environment or definitions of education and their spatial appearance. Hence, the goal is to know these definitions and determine principles of designing educational spaces on the basis of these definitions. In order to achieve this, philosophical, psychological and social views of thinkers on education was reviewed and education was investigated from the point of views of Muslim and non-Muslim thinkers and the ideological, anthropological, epistemological and educational goals, ideas and principles of each thinker were introduced. By using these assumptions and argumentative approach, the principles of designing educational environments were obtained. To complete these principles and regarding the effects of cognitive tools on determining the type of physical environment, the cognitive tools that each thinker has required to achieve the goals of education were introduced. Then, various principles for designing educational spaces were provided. On the other hand, familiarity with present design patterns in the world seems necessary in order to utilize such experiences. Thus, with regard to some patterns like «Six principles for designing better educational environment», «thirty three principles of educational design for schools and community schools», «design patterns for 21st century schools», the twenty four principles of designing educational spaces for our country were proposed as the result.

Keywords: Education, educational environments, design principles

* Lecturer, Faculty of Architecture,Islamic Azad University of Varamin,Tehran, Iran mnsmohseni@gmail.com
** Associate Professor, Faculty of Architecture, Iran Science & Technology University, Tehran, Iran

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 3, No. 6, Fall & Winter 2013-2014

Received: 2012/12/16
Accepted: 2013/06/10

The Impact of Khorasan School's Metalwork on Safavid Metalwork

Marzie Alipoor*

Abstract

During Safavid period, due to the rich artistic record and influence of some factors such as appearance of Shiite tendencies and support of Safavid kings (like Shah Abbas), Persian artists could create unique metal masterpieces in Khorasan and Tabriz Schools. The aim of this research is to study how much Safavid metal works were influenced by Khorasan School's metalwork. To reach this aim, library information was gathered and comparative method was applied. This research, first, describes metalwork features such as quality, making techniques and common decorative techniques of Safavid and Khorasan Schools and then some metalwork pictures are compared with regard to kind of design and technique of performance in order to identify decorative methods and common design elements. The results show that a large part of foundations, principles, techniques and designs used in Safavid period were taken from Khorasan School of metalwork and the artists of such period used them with regard to their contemporary culture. Also it was revealed that, in Safavid metal works, the designs which were amongst Persian symbols and were used in the background of other designs in Khorasan School are considered as principal designs and perhaps they were used by artists for suggesting particular meanings.

Keywords: metalwork art, metal works Safavid School, Khorasan School.

* M.A., Art University of Tehran, Iran marziealipoor@yahoo.com

Received: 2013/03/04
Accepted: 2013/06/10

Analysis of Socio-Physical Aspects of Smart Growth in Isfahan

Mahin Nastaran[*] Arezoo Izadi[**] Fatemeh Matloobi[***]

Abstract

Land is considered as human's natural capital that social life is formed by using and developing it. This matter elucidates the necessity of purposeful and controlled usage of land and causes the main structure of urban planning to be based on optimal use of the land.

A smart growth approach to land management has been created against uncontrolled suburban development whose main framework is optimal use of land, urban development, social justice etc. Regarding the importance of management issues and land's development control to increase the efficiency of the existent situation in the urban development designs, especially the designs related to the inefficient urban fabric, the necessity of smart growth issue is revealed more than before.

The research question is: What strategies can be found against urban sprawl? The research methodology of this article is descriptive-analytical.

This research provides a qualitative account of smart growth, the aims and principles of this theory by gathering information through library studies and internet.

The purpose of this study is to compare the theoretical principles of smart growth with development process in Isfahan and propose some strategies for the realization of such principles in this city.

Observing these principles in the old fabric of this city, Isfahan can be introduced as a pattern in which ancient principles of smart growth have been performed. Also for implementing this theory in present Isfahan some strategies like the division of urban areas into smaller pieces, designing of pedestrian in the streets, mixture of functions, infill development increasing the number of buildings' floors and decreasing the size of floors are proposed.

Keywords: smart growth, sprawl, development, Isfahan

[*] Associate Professor, Architecture and Urban Planning Faculty, Art University of Isfahan, Iran
[**] Ph.D. Candidate, Faculty of Conservation, Art University of Isfahan, Iran izadi_arezoo@yahoo.com
[***] M.A., Architecture and Urban Planning Faculty, Art University of Isfahan, Iran

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol. 3, No. 6, Fall & Winter 2013-2014

Received: 2013/05/11
Accepted: 2013/06/10

Classification of Anatolian Bellini (Keyhole) Carpets based on Morphology and Matching of Geometrical Principles and Color Scheme in their Design

Ali Mojabi* **Zahra Fanaie**** **Farnaz Esteki*****

Abstract

One of the best known Anatolian carpets is the Bellini design which is known by this name due to recurring drawings of Gentile Bellini, founder of the Venice School. Inside Anatolia, these carpets are known as keyhole carpets because the main form of their motifs is like a keyhole. The most important reasons for research about one of the best known motifs and designs of Anatolian carpets are lack of familiarity with the designs and schemes of Anatolian carpet, lack of scientific research and expertise on them in Iran and misunderstandings observed in many academic subjects in the field of pattern matching and influence of Iranian carpets on their designs. The aim of this study is to classify Bellini carpets (keyhole) based on their shape and form and also to check the matching of geometrical principles in design and color scheme of this kind of Anatolian carpets. To do this, 19 samples of the most original Bellini carpets, all belong to the second half of the 15th century until the 17th century, were selected in this article, which were all displayed in the 11th Conference of ICOC (International Conference on Oriental Carpets) held in Istanbul, Turkey in 2007. In addition to the morphology and classification of design and scheme of selected carpets and motif of keyhole, the golden size, the numeral ratio of edge and content and chromatic ratio (cool-warm and dark-light) were checked in Bellini carpets. It was revealed that Bellini designs can be classified into three groups: bilateral Mehrabi, independent or continuous medallion and battalion. Moreover, keyhole motif is mostly geometrical and it can also be simple, crotchety or patterned. In designing the backgrounds of these carpets golden proportions were used and the most important parameter is the ratio of cold and warm colors with respect to the ratio of dark and light areas.

Keywords: Anatolian carpet, morphology, geometrical ratios, Bellini design, keyhole design

* Assistant Professor, Art, Architecture and Urban Planning Faculty, Islamic Azad University of Najafabad, Isfahan, Iran alimojabi@gmail.com

** Lecturer, Art, Architecture and Urban Planning Faculty, Islamic Azad University of Najafabad, Isfahan, Iran

*** B.A., Art, Architecture and Urban Planning Faculty, Islamic Azad University of Najafabad, Isfahan, Iran

Contents

- **Classification of Anatolian Bellini (Keyhole) Carpets based on Morphology and Matching of Geometrical Principles and Color Scheme in their Design**
  Ali Mojabi, Zahra Fanaie, Farnaz Esteki 1
- **Analysis of Socio-Physical Aspects of Smart Growth in Isfahan**
  Mahin Nastaran, Arezoo Izadi, Fatemeh Matloobi 17
- **The Impact of Khorasan School's Metalwork on Safavid Metalwork**
  Marzie Alipoor 31
- **Principles of Designing Educational Environments based on the Philosophy of Education**
  Mansoureh Mohseni, Fatemeh Mehdizadeh Seraj 47
- **A Study on the Social Adjustment Characteristic in the Design of Kerman Old Carpet**
  Azam Rasooli, Zahra Rahbarnia 67
- **Studying the Reasons of not Attributing Qoli Darvish Site to Mede Period**
  Marzieh Sha'rbaf 79
- **A Study on the Reasons of Pavilion Lack in the Golshan Garden of Tabas**
  Khatereh Moravej Torbati, Arezoo Hoseini 91
- **An Investigation of Lotus Design in the Art of Ancient Iran and Islamic Era**
  Akramossadat Razavi, Alireza Khajehgir 101

Scientific Journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art

Vol. 3, No. 6, Fall & Winter 2013-2014

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Farhang Mozaffar (Assoc. Prof.)
Editor-in-chief: Mehdi Hossieni (Professor)

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
Afsaneh Nazeri
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Parvin Partovi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Ali Yaran
Assis. Professor, Ministry of Science, Research and Technology

General Editor: Nader Shayegan Far
Coordinator: Mehri Qobadi

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abasi Abdoli
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, Chahar Bagh Paeen St. Isfahan, Iran. Art University of Isfahan

Postal code: 8148633661
Phone: (+98311) 4460755-4460328
Fax: (+98311) 4460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

Referees and Contributors
- Abbas Akbari (Ph.D.)
- Mohammadreza Bemanian (Ph.D.)
- Hasan Bolkhari Qehi (Ph.D.)
- Morteza Hesari (Ph.D.)
- Eisa Hojjat (Ph.D.)
- Farshid Iravani Qadim (Ph.D.)
- Hamidreza Jeyhani (M.A.)
- Amir Hossein Karimy (Ph.D.)
- Alireza Khaje Ahmad Attari (Ph.D.)
- Alireza Khoddami (Ph.D.)
- Mohammad Masoud (Ph.D.)
- Amir Saeed Mahmoudi (Ph.D.)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D.)
- Mohammadreza Pourjafar (Ph.D.)
- Mehrdad Qayyoomi Bidhendi (Ph.D.)
- Ahmad Salehi Kakhki (Ph.D.)
- Samad Samanian (Ph.D.)
- Mahmoudreza Saqafi (Ph.D.)
- Nader Shaygan Far (Ph.D.)
- Minoo Shfaee (Ph.D.)
- Sadredin Taheri (Ph.D.)
- Hasan Talaee (Ph.D.)
- Hasan Yazdanpanah (M.A.)
- Iman Zakariaee Kermani (Ph.D.)
- Turaj Zhuleh

Executive Coordinator
Naser Jafarnia

Note:

- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal is indexed and abstracted in the following databases:
- Islamic World Science Citation Database (ISC) (***www.ricest.ac.ir***)
- Scientific Information Database (***www.sid.ir***)
- ***www.magiran.com***

The subjects of articles include researches in the fields of Visual Arts, Architecture and Urban Design, Restoration, Industrial Design, and interdisciplinary researches.

Instructions for Contributors

Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

The biannual journal of *Research of Art* accepts and publishes papers in visual arts, architecture and urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields as well as all related interdisciplinary subjects.

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published 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 various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For submitting the article, go to the website of the journal (*http://ph.aui.ac.ir*) and register your article.

The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

Abstract, written in a separate page and in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be a complete translation of Persian abstract and be placed at the end of paper in the same format.

Keywords

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They 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(s) in a logical way.

Acknowledgement (optional)

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

Endnotes

Endnotes (including foreign words, 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**. Volume. translator's name, city name: publisher.

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

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

In English references, instead of author(s) name, the first letter(s) of his/her name and middle name is mentioned.

Illustrations, 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 and page number which must be placed at the bottom left of it.

All illustrations must be numbered in the order to 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 (downloadable from the site), size 12 for Persian version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.

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

If the received paper manuscript doesn't follow the instruction, the journal has the right to reject it.

For more information about extensive writing method of the journal please visit our website.

In The Name Of God