



۴۰

ISSN: 2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال هفتم، شماره ۱ (پیاپی: ۴۰)، فروردین ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی مفهوم فضا در ادبیات داستانی صادق هدایت
متاثر از تفکرات اگزیستانسیالیسم هایدگر
علیرضا غیورفر، سالار شایسته پور

بته‌جقه و اهمیت آن در جواهرسازی معاصر ایران با تاکید بر آثار
ملیله کاری و میناکاری
جواد مزنگی

خوانش بینامتنی نقاشی‌های فرح اصولی
فاطمه منتقمی، پژمان دادخواه، محمدرضا شریفزاده، ابوالفضل داودی
رکن آبادی

خوانشی تطبیقی از معماری و هنر مجسمه‌سازی: مورد پژوهی:
آثار سانتیاگو کالاتراوا، معمار پیکره‌ساز اسپانیایی
محبوبه نوحی بزنجانی، ملیحه نوروزی

گونه‌شناسی عناصر نورگیری حمام‌ها در شهرهای ایران در دوره
صفویه و قاجاریه
سمیرا حسن پناه کلور، آریتا بلالی اسکویی

تاثیر نقوش تراش شیش‌ه ایرانی بر آثار هنرمندان معاصر با
مطالعه موردی بر آثار پنج هنرمند
مهدیه سادات حسینی، آرزو خانپور

بررسی نقش و جایگاه هنر خوشنویسی بر اساس خصوصیات
بصری تحلیل خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق
فریبا فارسی مقدم، پریرا آروند

سیر تحول ایوان در معماری ایران باستان از دوران ماد تا عهد
ساسانی
مهدی رحمانی، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میر دریکوندی



نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir
Shij-journals@gmail.com

آگهی

نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳
انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳۸۴۰۷۹۲

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی

زیرنظر شورای سردبیری

مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پرپسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباسزاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیر هوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. از این رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وبسایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وبسایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

فهرست مقالات

صفحه	عنوان مقاله
۱	بررسی تطبیقی مفهوم فضا در ادبیات داستانی صادق هدایت متأثر از تفکرات اگزیستانسیالیسم هایدگر علیرضا غیورفر، سالار شایسته پور
۱۷	بته‌جقه و اهمیت آن در جواهرسازی معاصر ایران با تاکید بر آثار ملیله کاری و میناکاری جواد مزنگی
۲۹	خوانش بینامتنی نقاشی‌های فرح اصولی فاطمه منتقمی، پژمان دادخواه، محمدرضا شریف‌زاده، ابوالفضل داودی رکن آبادی
۳۹	خوانشی تطبیقی از معماری و هنر مجسمه‌سازی؛ مورد پژوهی: آثار سانتیاگو کالاتراوا، معمار پیکره‌ساز اسپانیایی محبوبه نوحی بزنجان، ملیحه نوروزی
۴۹	گونه‌شناسی عناصر نورگیری حمام‌ها در شهرهای ایران در دوره صفویه و قاجاریه سمیرا حسن پناه کلور، آریتا بلالی اسکویی
۵۹	تاثیر نقوش تراش شیشه ایرانی بر آثار هنرمندان معاصر با مطالعه موردی بر آثار پنج هنرمند مهدیه سادات حسینی، آرزو خانپور
۷۱	بررسی نقش و جایگاه هنر خوشنویسی بر اساس خصوصیات بصری تحلیل خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق فریبا فارسی مقدم، پریسا آروند
۷۷	سیر تحول ایوان در معماری ایران باستان از دوران ماد تا عهد ساسانی مهدی رحمانی*، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میر دری‌کوندی



بررسی تطبیقی مفهوم فضا در ادبیات داستانی صادق هدایت متاثر از تفکرات اگزیستانسیالیسم هایدگر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

کد مقاله: ۲۸۸۳۸

علیرضا غیورفر^۱، سالار شایسته پور^۲*

چکیده

اگزیستانسیالیسم از مشهورترین مکاتب فلسفی و یکی از مهم‌ترین حرکت‌های فکری قرن بیستم است که ترجمان دلهره، یأس، بدبینی و پوچی بعد از جنگ‌های جهانی است؛ به‌طوری‌که تأثیرات عمیقی بر ساختار ادراک فضا در علوم مختلف چون معماری، جامعه‌شناسی، روانشناسی و همچنین ادبیات داشته است. هایدگر برای نخستین بار از موضوع فضا به‌عنوان یک اگزیستانس پرده برمی‌دارد و با انگاره‌هایی مانند «دازاین» و «خاطره»، تعریف نوینی از رابطه‌ی انسان و فضا را ارائه می‌کند. پژوهش حاضر برآن است تا به روش توصیفی-تحلیلی و با کنکاش در یکی از شاخص‌ترین آثار صادق هدایت؛ بوف کور، به تطبیق نگرش خاص وی در فضاسازی و خلق شخصیت؛ در تطابق با نظریه‌های مرتبط با مفاهیم مکان و فضای اگزیستانسیال حاکم بر عصر خود بپردازد. این پژوهش با کنکاش در یکی از شاخص‌ترین آثار صادق هدایت؛ بوف کور، و مروری بر نقاط عطف زندگی وی، در راستای پاسخ‌گویی به این سؤالات است که معیارها و فرآیندهای فضاسازی و شخصیت‌سازی در آثار هدایت چگونه رویکردهای فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم را القا می‌کند؟ و نمود مؤلفه‌های دازاین، فضا و زیست جهان هایدگر در فضای استعاره‌ی داستانی از چه جهاتی قابل مطالعه و بررسی هستند؟

واژگان کلیدی: فضا، اگزیستانسیالیسم، دازاین، هایدگر، هدایت.

۱- استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.

۲- دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. (نویسنده مسئول)
salar.shayesteh@gmail.com

اگزیستانسیالیسم از واژه (Existence) به معنای وجود گرفته شده است و به تفکرات فیلسوفان مشخصی از اواخر سده ی نوزدهم و اوایل سده ی بیستم اعمال می‌شود که با وجود تفاوت‌های مکتبی عمیق در این باور مشترک هستند که اندیشیدن فلسفی با موضوع انسان آغاز می‌شود نه صرفاً اندیشیدن موضوعی. برای هایدگر^۱ وجود به معنای بودن «در جایی» است و کلمه ای که برای توصیف آن به کار برد، «دازاین»^۲ یا «بودن در آنجا» است. نکته مهم این است که این امر صرفاً بودن در خلا و وجود به معنای انتزاعی نیست، بلکه «در آنجا» بودن است. وجود انسانی وجود «در جهان» است. این تصور بودن در جهان در انگاره ی «باشیدن» بسط یافت. طریقه ی بودن در جهان از طریق ساختن یک جهان محقق می‌شود. باشیدن به این معنا صرفاً سکنی گزیدن (و ساختن) یک خانه نیست، بلکه سکنی گزیدن و ساختن تمام جهانی است که به آن تعلق داریم. باشیدن طریق وجود داشتن ما در جهان را وصف می‌کند. هایدگر همچنین تأکید می‌کند که شکوفایی هر اثر هنری، وابسته به ریشه های آن در یک خاک بومی است. «ما گیاهانی هستیم که _ چه بپذیریم یا نه _ باید با ریشه هایی در خاک، سر از خاک به درآوریم تا در اثر هوا شکوفه دهیم و میوه به بار آوریم.» مسئله بدین سبب یافتن دوباره ی معنای یک سرزمین و وطن است که در آن می‌توان به نحوی ریشه داد. ساخت مکان باید موضوع بازیافتن ریشه ها و هنر باشیدن باشد (کرسول، ۲۰۰۹: ۱۷۱) مکان موقعیت یابی ابژه ها نسبت به یکدیگر است اما فضا تجربه نمودن آنهاست. به عبارت دیگر درنسبت با مکان، فضا مشابه کلام در هنگامی است که گفته می‌شود: کنش خواندن، نوعی از فضا است که از تجربه ی متن نوشته شده بر می‌آید (مکانی که در علائم قوام می‌یابد).

روش پدیدارشناسی روشی است برای نزدیکی پدیدارها، آن گونه که هستند. روشی فلسفی برای شناخت پدیدارها که تأثیری کتمان ناپذیر بر جریانهای هنری امروز به ویژه معماری پسمادرن در غرب و به تبع آن در ایران داشته اند. این مکتب در پی آن است که با تفکیک آگاهی با واسطه و بی واسطه از یکدیگر، آگاهی انسان را از پدیدارهای ذهنی که بدون واسطه در ذهن ظاهر می‌شوند و ممکن است حتی عینیتی هم نداشته باشند مورد مطالعه در آورد. مقصود این نوشتار در این فرصت البته پرداختن به بازشناسی هویت معماری و مقولاتی این چنین نیست، هدف پرداختن به لوازم و تفاوت های درون متنی این روش در شناخت ارتباط تطبیقی مفهوم فضا-مکان و جایگاه انسان اگزیستانسیال در ادبیات صادق هدایت با رویکرد پدیدار شناسی است. با به کارگیری گسترده ی مباحث این حوزه ی فلسفی در باب شناخت هویت، فضا و مکان در ادبیات معماری امروز ایران، و با توجه به قربت موضوعی این پدیدارها در سایر رشته های هنری از جمله ادبیات، تامل دوسویه در این دو حوزه به نظر شایسته ی تامل است و می‌تواند در فهم بهتر مطالب یاری رسان باشد. جامعه ی مورد پژوهش، ادبیات داستانی صادق هدایت است و چرایی انتخاب وی به دلیل قابلیت بحث و بررسی موضوعات فلسفی در نهاد خود و نگرش ویژه ی این نویسنده ی آوانگارد به ارزشها و رفتار فردی و اجتماعی و نگاه منحصر به فرد وی در خلق فضایی انتزاعی و انتقال حس مکان به مخاطب است. وی همچنین در آثارش چه آگاهانه و چه غیر آگاهانه مفاهیم فلسفی و تعاریفی از مکان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. مقاله ی حاضر از دو بخش تشکیل شده است. در بخش اول به مفاهیم دازاین، زیست جهان و فضا-مکان مطالعه می‌شود و در بخش دوم اثر ماندگار هدایت، بوف کور در قالب دازاین هایدگر و تعاریف بنیادین فلسفه ی اگزیستانسیال مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

۲- روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی نظری، ناظر به واکاوی مفهوم فضا در چارچوب مکتب اگزیستانسیالیسم مورد نظر هایدگر در راستای چگونگی فراهم آمدن زمینه برای عاملیت ذهن در فضاشناسی و فضا سازی در ادبیات هدایت است. در این راستا و برای دستیابی به یک نظریه ی اصیل در این پژوهش کوشش گردیده که در درجه ی نخست، شالوده ی مفهوم "فضا" با "رویکرد هستی انگاری ذهنی از فضا" تبیین گردد. گردآوری داده ها برگرفته از منابع کتابخانه ای بوده است که در نهایت با تلخیص داده ها و دخالت اهداف و سوالات و به روش فرضی قیاسی، مدل تحقیق ساخته می‌شود و در نهایت نتایج پژوهش به دست می‌آید. چارچوب فلسفی پژوهش بر مبنای سنت پدیدارشناختی و مفاهیم حاکم بر فلسفه ی اگزیستانسیال است که بر پایداری و برتری تجربه ی ذهنی از فضا تأکید کرده و در پی مرتفع ساختن شکاف فرضی دکارتی میان ذهن و عین و معنا و ماده است.

۳- پیشینه تحقیق

نظریات «فضا-مکان» در میان معماران عمدتاً در دهه های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ با پدیدارشناسی هایدگری و به خصوص با منطقه گرایی انتقادی فرمپتون و روح مکان نوربرگ شولتز محبوبیت یافت. هایدگر معتقد است که فضا انگاره ای مدرن است که در یونان باستان

1 Martin Heidegger

2 Dasein (German: da "there"; sein "to be")

به آن نیازی نبود، روندی که از امپراتوری روم آغاز شد، تکامل یافت و با گالیله و نیوتن به لحظه ای حساس رسید، که انگاشتی تازه فراهم آورد؛ حرکت ایزه ها به مثابه نقاط و مختصات در خلاء؛ چنین انگاشته شدند که در امتدادی انتزاعی، همگن و سه بعدی رخ می دهند. هایدگر با نظریات فضایی مکان محورش بر علیه انگاشت فضای مطلق (انتزاعی) که تاثیر ژرفی بر مدرنیسم داشت بحث می کند. او اینگونه تصور نمود که فضا نه بخشی از ابزاری است که ذهن جهان را با آن قابل فهم کند و نه سابق بر وجود کسی در جهان وجود دارد. مختصراً مستقل از وجود کسی در جهان فضایی موجود نیست.

در برابر نظریات فضایی «مکان» محور، دو شاخه ی نقد هست. اولین نقد علیه پدیدارشناسی رمانتیک است که منتقدان در نقد دیدگاه «مکان» هایدگر و مثال او از کلبه ی جنگل سیاه عنوان می نمایند که امروز چنین نمونه ای از زیستن در زندگی مدرن شهری مملو از ارتباطات، معنایی ندارد و به عنوان یک نمونه ی واپسگرایانه و رمانتیک به نظر می رسد.

شاخه ی دیگر نقد مستقیماً به هستی شناسی ای که ریشه در مکان دارد حمله ور شده و استدلال نمود که پیوند باشیدن با مکان منشاء طبیعت گرای غلطی دارد و مانعی بر آزادی است. هرچند نظریات میشل دُسرْتُ^۱ بر برخی دلالت های زبان شناسانه تاکید دارد، وی قطبیت جاری مکان- زمان را معکوس نمود و «مکان» را محدودکننده و دور از معنای خانه و «فضا» را آزادی تازه نامید (شخص می تواند چیزهای تازه ای در فضا تجربه کند هر چند قادر به حفظ آنها نباشد. دسرْتُ می گوید که فضا مکان عملی شده است.

ارتباط هنر، معماری و ادبیات با مباحث فلسفی مساله ای است که قدمت آن به درازای اندیشه و اندیشیدن است. به عبارت دیگر از وقتی بشر در مقام موجود آگاه و دارای ساحت های نفسانی عقلانی و احساسی به هستی خود وقوف یافت بخشی از اندیشه خود را در قالب هنر بیان کرد و بخشی را نیز در قالب فلسفیدن و اندیشه ناب. درباب نحوه تعامل فلسفه و ادبیات آثار متعددی تالیف و تدوین شده است که از میان آنها می توان به آثاری همچون «ادبیات و فلسفه» اثر مارتین اسکیلز^۲ اشاره کرد. درباره ارتباط ادبیات با یکی از پرتاثیرترین اقسام فلسفه معاصر یعنی جریان اگزیستانسیالیسم به زبان فارسی، می توان به کتاب «اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران» اثر عیسی امن خانی (۱۳۹۲) اشاره کرد، این کتاب در حقیقت رساله ی تحصیلی است؛ با این حال نویسنده هر یک از فصل های کتاب را در قالبی مستقل و به شکل مقاله به نگارش درآورده است. کتابی نیز با عنوان «شاملو و اگزیستانسیالیسم سارتر» از بهمن ارجمند به چاپ رسیده است (۱۳۹۲) که در طی آن مقایسه ای بین آرای فلسفی سارتر و دغدغه های فلسفی شاملو صورت گرفته است.

۴- چهار چوب نظری و ادبیات پژوهش

۴-۱- بستر تاریخی تحقیق

باید در نظر داشت که مفهوم فضا دستخوش تاریخی بودن و ظرف زمانی است که انسان در آن قرار دارد و در این تاریخی بودن، بازنمایی های فضا و فضاهای بازنمایی انسان دستخوش شرایط خاصی است که در آن دوره ی تاریخی خاص حاکم است. بنابراین، مفهوم فضای خلق شده در هر دوره، به تاریخی وابسته است که بر آن فضا حاکم است. البته حیث تاریخی انسان بر این مفهوم تاریخی از فضا اثر می گذارد و فضا را از اسارت در دام تاریخ می رهاوند.

به لحاظ تاریخی جوانی و شخصیت گیری هدایت مقارن است با انقراض سلسله قاجار و آغاز سلطنت رضاخان (کودتای اسفند ۱۲۹۹ و تبعید احمدشاه به خارج از کشور) این در حالیکه که روند اعزام جوانان علاقمند به تحصیل در فرنگ از تاسیس دارالفنون در عهد قاجار به صورت محدود شروع شده و با ورود سینماتوگراف و دستگاه چاپ و تاسیس روزنامه به سبک غربی در ایران و برقراری روابط با تحولات جهانی گسترش یافت. هدایت نیز در زمره آن گروه از جوانانی قرار گرفت که شانس آشنایی مستقیم با اندیشه های نو و مترقی جوامع مبتنی بر دموکراسی را بدست آورد. (رازی، ۱۳۸۱: ۵۸۴)

او در سال ۱۳۰۵ همراه محصلین اعزامی دولتی عازم اروپا شد. ابتدا به بلژیک و سپس به فرانسه (پاریس) عزیمت کرد. در ۱۳۰۸ در پاریس دست به خودکشی زد ولی موفق نشد. در ۱۳۱۰ به ایران بازگشت. سپس در ۱۳۱۶ همراه یکی از آشنایان به نام دکتر پرتو عازم هند شد و نزد محقق پهلوی شناس پارسی به نام انکاساریا^۳ زبان پهلوی را آموخت و به ایران بازگشت. مدتی کارمند کارمند بانک بود. پس از سقوط حکومت رضا خان، بر فعالیت هنری و تحقیقی خود افزود. در سال ۱۳۳۰ بار دیگر به فرانسه رفت و سرانجام در همانجا خودکشی کرد و در گورستان معروف «پلاشتیر»^۴ مدفون شد. در فرانسه ونسان مونتی^۱ زندگینامه ای از هدایت

¹ Michel de Certeau

² Ole Martin Skilleås, *Philosophy and Literature: An Introduction*, 2001

³ Behramgor Tehmuras Anklesaria, 1877-1942

⁴ Cimetière du Père-Lachaise, Paris, France

نشر داد و رژه لسکو^۲ ترجمه‌ای از داستان «بوف کور» به فرانسه انجام داد و کسان سرشناسی مانند آندره بر تن یکی از پیشگامان سبک سوررئالیسم در فرانسه و آندره روسو منتقد هنری روزنامه «فیگارو»^۳ و والری رادو عضو آکادمی از او در مطبوعات یاد کردند. آثاری از او به روسی، آلمانی، فرانسه و انگلیسی ترجمه شد (طبری، ۱۳۷۶: ۴۵).

هدایت به دلیل زندگی در فرانسه و بلژیک با عقائد و آراء اندیشمندان اروپایی همچون کافکا و سارتر آشنا شد و در اواخر حیات بعضی از آثار این بزرگان را به فارسی ترجمه کرد. (دیوار از سارتر در سال ۱۳۲۴، گروه محکومین و مسخ از کافکا به ترتیب به سالهای ۱۳۲۷ و ۱۳۲۹) هرچند به لحاظ تقدم و تاخر ترجمه‌های هدایت از آثار متاخر وی هستند اما روح نوشته‌های این دو نویسنده و متفکر غربی در تم بعضی از داستانهای هدایت که خیلی زودتر به نگارش در آمده‌اند (مانند زنده به گور و بوف کور) به نوعی منعکس شده است. ناامیدی و پوچی حاکم بر داستانهای کافکا که از قضا سایه بر آثار هدایت هم افکنده، از نظر منتقدین نمادی از اگزیستانسیالیسم می‌باشد. قریحه‌ی بسیار قوی هدایت آفریننده‌ی آثاری است که او را پیشگام نویسندگی هنری در دوران رضا شاه می‌سازد و از این جهت نامش در تاریخ ادبی معاصر باقی است (طبری، ۱۳۷۶: ۴۵).

۴-۲- وجوه مختلف پدیدار شناسی فضا- مکان

در هستی شناسی ذهنی از فضا که چارچوب نظری اگزیستانسیالیسم هایدگر نیز در ذیل آن می‌گنجد، فضا محصول ذهن بشری قلمداد می‌گردد و پدیدار عینی و واقعی ندارد. به عبارت دیگر، تصور پدیده‌ها نیازمند در نظر گرفتن پیش نیازهایی در ذهن است که تصور آن پدیده را ممکن می‌سازد؛ بنابراین در این موضع، فضا نه پدیده‌ی جوهری و نه پدیده‌ی نسبی و ساختاری است، بلکه فضا مفهومی ذهنی بوده که از برخورد عینیت با ذهن به وجود می‌آید و بیشتر با حس مکان، باورها، ارزشها، فهم‌ها و دلبستگی افراد سروکار دارد (کرنگ، ۱۳۸۳: ۱۵۵). در این چارچوب، حرکت و اندازه را نمی‌توان بنیاد فضا دانست و فضا شامل پدیدارهای صرف بیرونی نیست، بلکه این تجربه‌ی بیرونی از راه تصور فضا ممکن می‌گردد (کانت، ۱۳۶۲: ۱۰۳). در این انگاره، ساختار مرکزی هر شناختی قصدیت است که به زیست جهان فرد بستگی دارد (اسمیت، ۱۳۹۳: ۲۹). باورها، کنش‌ها، مفاهیم و قاعده‌ها، ضابطه‌ها و محدودیت‌های ذهنی، تاویل‌کننده در حکم زیست جهان اوست. تاویل‌کننده همواره متن مورد تاویل را چنان تغییر می‌دهد که با این زیست جهان وی همخوان باشد (بنتون و کرایب، ۱۳۸۴: ۱۹۸). بنابراین، فضا مؤلفه‌ی اصلی در پردازش احساس به شمار می‌رود که در محیط‌هایی با مرزهای مشخص و با هویت معین بروز می‌یابد و موجب زمینه‌سازی شناخت می‌گردد. از این جهت، فضا ابزار ادراک محسوسات مبتنی بر ویژگیهای ذهنی افراد بوده است (کرم، ۱۳۶۹: ۴۱) و آنها را به صورت پدیدار درمی‌آورد. در حقیقت فضا و زمان، عدسی‌هایی هستند که افراد به وسیله‌ی آنها فرم‌ها و فرآیندهای فضایی را مشاهده می‌نمایند (افروغ، ۱۳۷۴: ۴۱). در این موضع فلسفی، فضای شناختی از نظر هستی‌شناسی فرآورده‌ی ذهن آدمی بوده (Kitchin, 2009: 269)؛ بنابراین در این دیدگاه، وجود انسان و اصولاً هر موجودی با مکان مند بودن آشکار می‌گردد و اصولاً هر پدیده‌ای برای آشکار شدن، محتاج جا و مکان است؛ بنابراین مجموعه‌ای از پدیده‌ها و اشیاء در صورتی قابل تحلیل می‌باشند که پدیدار مکانی- فضایی پیدا نموده باشند (هایدگر، ۱۳۸۷: ص ۱۹۳). در این موضع، زمان و مکان به عنوان ویژگیهای ذاتی اشیای خارجی، هویتی برگرفته از ذهن و هویت انسان دارند و با فرض وجود پدیده‌ها و اشیاء در شناخت مکانمند آدمی تجلی می‌یابند و خارج از عالم ذهنی، مکان و زمان به گونه‌ای مستقل وجود ندارد (پیشگاهی فرد و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۸۶). بنابراین در شناخت فضا کنار گذاردن باورها و گرایش‌های فردی ناشدنی بوده و آدمی سرشار از احساس، عاطفه و سوگیری است (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۴). آنچه از طریق حواس جمع آوری می‌شود پراکنده، نا منظم، بی ارتباط و نامفهوم است، ولی ذهن انسان با قرار دادن مجموع این امور در ظرف زمان، اطلاعات را به صورت منظم و معنی دار درآورده و از این راه، به شناخت می‌رسد (راسل، ۱۳۷۳: ۵۶). در این راستا با تغییر الگوی ذهنی ناشی از شرایط و تعاملات اجتماعی، شناخت فضا دگرگون گردیده و "در زمان بودن ذهن" موجب ضرورت، زوال و پدیداری دوباره‌ی فضا در ذهن مخاطب می‌گردد. بنابراین علیرغم اینکه برای فهم فضا همواره می‌بایست به استعلا‌ی اگو و زیست جهان آن بازگشت (هوسرل، ۱۳۸۷: ۷۱)، لیکن فضای اگزیستانسیالیستی متحول و ناثابت است که در هر دوره‌ای از زمان دچار دگرگونی ناشی از بازساخت اذهان می‌گردد که در نتیجه‌ی شرایط اجتماعی، سیاسی زمان و اتمسفر حاکم بر اثر سامان یافته است.

1 Vincent Monteil

2 Roger Lescot, 1914-1975

3 Le FIGARO

۵- جهان هایدگری

محمد جواد صافیان در مقاله ای با عنوان «بررسی پدیدارشناختی-هرمونوتیک نسبت مکان با هنر معماری»^۱، پدیدارشناسی هایدگر و مکان در نظر او را بدین شکل شرح می دهد: یکی از نموده‌های بارز احساس بی خانمانی، از بین رفتن احساس هویت و حس تعلق به مکان است. مارتین هایدگر، ریشه‌ی حل این مشکل را در آشکارگی مفاهیم مکان، جهان و به طور خاص وجود آدمی که در جهان بودن از ویژگی‌های اگزیستانسیال اوست، می بیند. او در بخشی از پدیدارشناسی هرمونوتیک خود ارتباط خاص وجود آدمی را با مکان تحلیل می کند. از دیدگاه او دازاین (انسان) مکانمند و بودنش با ارتباطی عمیق با جهان است. در واقع انسان مکانی است که وجود در آن آشکار می گردد. مکانیت او به واسطه‌ی قرب و بعد اوست که آشکار می گردد. این مکانیت از دو ویژگی اساسی حکایت می کند: رفع دوری و جهت گیری.

جهان به مفهوم هایدگری فضایی از امکانات و توانستن‌ها است. پرسش هایدگر از چگونگی هستی هستند‌ها در جهان است. هایدگر سه نوع هستند‌ها دم دستی، فرادستی و دازاین را پیشنهاد می کند. هستند‌ها دم دستی مربوط به ابزار و شبکه ابزاری است که دازاین می سازد. وجود این هستند‌ها مقدم بر هستند‌های فرادستی است. هستند‌های فرادستی از اختلال یا خراب شدن ابزار یا سازوکار شبکه‌ای و خدشه در ساختار به وجود می آید. وقتی هستند‌های خراب می شود یا از جا خارج می گردد، اختلال و ناکارایی برای دغدغه‌های عملی، فرصت مشاهد در فاصله، تأمل و پرسش نظری را در آن ابزار به وجود می آورد. دازاین به منزله هستند‌ها سوم تفاوتی با دیگر هستند‌ها دارد. اوست که پرسش انتولوژیکال طرح می کند. اوست که قدرت فراقکنی بر امکانات را دارد. امکان عبارت است از آنچه دازاین توانایی انجام آن را دارد. دازاین در هر امکان، به خاطر و به منظور عمل می کند.

۵-۱- مکانمندی و فضای هایدگر

هستند‌ها دم دستی به منزله ابزار به اینجا و آنجای معینی متعلق است که درگیرانه به یک کل ابزاری تعلق دارد (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۳۸). «در» که برای دم دستی‌ها و ابزارها به کار می رود به معنای درگیری با مناسبات عملی متعلق به هستی ابزارها است. به گفته هایدگر هستند‌ها دم دستی، دارای ویژگی نزدیکی است. نزدیک بودن به معنای در نظر گرفتن فاصله مکانی مشخص و معلوم نیست بلکه به معنای به دست گرفتن و سروکار داشتن‌های هر روز است که واجد خصلت نزدیکی است. هستندگان هر یک نزدیکی متفاوتی دارند، اما این نزدیکی را اندازه گیری فواصل دم دستی و فضایی معلوم و معین نمی کند. به دست گرفتن و کار بردنی که واجد پیرامون نگرانی است به این نزدیکی نظم می دهد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

هستند‌های فرادستی در موقعیت مکانی تصادفی قرار دارد. وقتی چیزی را در جای خودش نیابیم، ناحیه‌ی آن مکان از حیث ناحیه بودنش برای اولین بار آشکار می شود. مکان هستند‌های فرادستی به فضا-موقعیت‌ها تبدیل می شود. وقتی ابزار دیگر کار نمی کند، نه تنها وجه ابزاری و کاربرد آن از کار می افتد، بلکه جای آن ابزار هم از قلم می افتد. جای ابزار برای خود آن علی السویه است، اما وقتی تبدیل به فرادستی می شود، جای آن به فضا-موقعیت تبدیل می گردد (همان: ۸۹). اما مکانمندی دازاین با دیگر هستند‌ها متفاوت است چرا که خصلت دوری زدایی و جهت مندی دارد (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۴۰-۱۴۱).

نه مکان در سوژه است و نه جهان در مکان، بلکه مکان در جهان است تا جایی که مکان به وسیله در جهان هستنی که مقوم دازاین است گشوده شده است (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۴۹). مکان دوری و نزدیکی موقعیت هستند‌های دازاین با سایر هستند‌های درونی است. مکان مندی ذاتی خود دازاین، ناظر بر تقویم بنیادی دازاین به مثابه جهان است. مکان در تقویم جهان شریک است. هستی خود مکان باید با نظر به خود پدیده و مکانمندی‌های پدیده‌ای گوناگون در جهت روشنگری امکانات هستی به طور کلی باشد (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۵۱). دازاین مرکز یا مرکز ثقل فضای اگزیستانسیال است، مکان مندی آن با مکان مندی سوژه دکارتی تفاوت دارد. به گفته هایدگر ملازم با سیاق طرح مقدماتی و ابتدایی «در» است. (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۴۸). به علاوه، دازاین به منزله آنجا هستن، مجال تلاقی با دازاین دیگری در جهان اش را می دهد (همان: ۱۶۱).

درجهان بودن و گشودگی دازاین به امکان‌ها، (مربوط به حال و یافت حال‌های دازاین) کارکرد قوای حسی انسان را امکان پذیر کرده است (عبدالکریمی، ۱۳۹۶: ۲۰۵). از این رو، دازاین مرکز فضای اگزیستانسیال است، دوری و نزدیکی و سایر جهات به این مرکز بستگی دارد. این فضای اگزیستانسیال خود وجهی است از وجوه در-جهان-هستن. در نتیجه فضای دازاین بر اگزیستانسیال او، به منزله شرط امکان آن مبتنی است (کریمی ترشیزی، ۱۳۹۷: ۸۰). روابط دازاین در کل بر مکان و زمان تقدم دارند و آنها را می سازد. مکان و زمان را همین روابط می سازد که بروز آنها به یافت حال دازاین در این روابط، وابسته است. (راتال، ۱۳۸۸: ۵۱).

پژوهش‌های فلسفی، سال پنجم، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۰^۱

۵-۲- زمانمندی و حالت‌های زمان

هایدگر در کتاب کانت و مسأله مابعد الطبیعه، با عطف به نقد عقل محض و حتی رسائل ماسبق کانت سه سنتز درونی دریافت، بازتولید و بازشناسی را در سه بعد اکنون، گذشته و آینده در نظر می‌گیرد (Heidegger, 1997: 264). کانت زمان را یکی از دو شرط هر نوع شهود حسی دانست و حتی بر برتری زمان بر مکان نیز تأکید کرد و متذکر شد که مکان، تنها از طریق زمان است که می‌تواند وارد ذهن شود، پس از اهمیت بیشتری برخوردار است نظریه کانت در مورد زمان را می‌توان به دوره پیش از نقادی و پس از نقادی تقسیم کرد: در دوره پیش از نقادی، زمان را مبدأ صوری عالم محسوس و امر بدیهی، مطلق و در عین حال ذهنی- شرط ذاتی- می‌داند؛ از امر عینی، واقعی و نه حتی از جنس جوهر و عرض، اما دوران پس از نقادی، کانت در بحث متافیزیکی به زمان اشاره می‌کند که: زمان تصویری تجربی برگرفته از تجربه نیست، بلکه زمان الگوی ماتقدم ضروری است که نامتناهی هم می‌باشد. به طور کلی کانت زمان را صورت ذهنی می‌داند که خارج از ذهن و خارج از انطباق ذهن بر پدیدارها وجود ندارد. بر طبق نظر هایدگر زمان به ظهور و انکشاف دوری هستی قائم است. از این رو هایدگر طرح مسئله ی هستی را از طریق تحلیل دازاین برحسب حیث زمانی اش به عهده گرفته بود تا نشان دهد که زمان افق فهم هستی است. وی نشان داد که زمان با مسئله هستی ارتباط و پیوستگی عمیقی دارد. استدلال هایدگر این است که قوای بنیادی فاهمه و شهود در تخیل استعلایی ریشه دارند و ذات تخیل استعلایی، زمان یا زمانمندی است. در بحث تاریخ کلید ورود به تاریخت، زمانمندی دازاین دانسته شده است. هایدگر بیان می‌کند که در نقد عقل محض و در همه نظریه‌های اساسی کانت، دقیقاً زمان است که از نقش اساسی و محوری برخوردار است و همین زمان است که عنصر اساسی و بنیادین تشکیل دهنده شهود محض، و لذا قوام بخش ذهنیت ذهن و در نتیجه کلید حل مسئله استعلا و معرفت وجود شناختی است (محبوبی، ۱۳۹۰: ۱۲).

در هستی و زمان با توجه به سه سنخ هستنده، و با توجه به اساس یافت حال‌های دازاین در سه بعد زمان طراحی می‌شود. هستنده اول گرفتار توالی و تکرار است و در ساحت اکنون وجود دارد. هستنده فرادستی زنجیره و تسلسل اکنون را پاره می‌کند و برانگیزنده پرسش نظری است. هستنده فرادستی مربوط به وقفه زمانی است و در ارتباط با آن گذشته مطرح می‌شود. چیزی که از زنجیره ابزاری بیرون مانده، شفافیت و صراحت می‌یابد و از پس زمینه ای مبهم بیرون کشیده می‌شود. مهمترین زمان متمایز دازاین آینده است. آینده هم نه هنوز هستن توانستن یا پیش افکندگی در برابر نسیتهایی است که همواره بدان وارد می‌شود. بدین ترتیب هایدگر می‌گوید، پدیدار بنیادین زمان، آینده است. آینده همبود با اکنون، یعنی همین پیش دودیدن به سمت امکانی که واقعا امکانی آنجا، در جهان است و دازاین همواره در صدد رفع شکاف با امکان است. گشودگی دازاین، در همین پیش دودیدن است. دازاین، آینده ی خود است، آن هم به گونه ای که در این آینده بودگی به گذشته و اکنون بودگی خویش بازمی‌آید. اگر دازاین را در نهایی ترین امکان هستی اش در یابیم، خود زمان است، نه در زمان (هایدگر، ۱۳۹۳: ۶۰).

۵-۳- مکان- فضا- دازاین

برای هایدگر همان گونه که خصوصیات اساسی هستی دازاین اگزیستانسیال است، فضا نیز مفهومی اگزیستانسیال دارد و هایدگر در صدد است تا به تحلیل هستی شناختی خصوصیات فضایی انسان، از محدودیتهای فضای دکارتی (فضا به عنوان شی ممتدد عبور کند (Pikles, 1985: 158). این فضا در برابر فضای دکارتی، تجربه ی زیسته ی انسان است که زندگی روزانه ی انسان در آن جریان دارد (کریمی، یعقوبی، ۱۳۹۷: ۶۴). به طور کلی، مباحث فضا و زمان در آثار هایدگر را می‌توان در دو دوره پیگیری کرد؛ دوره ی نخست با محوریت کتاب «هستی و زمان» و دوره ی دوم با محوریت مقاله ی «ساختن، باشیدن و اندیشیدن». هایدگر متقدم در صدد وصف پدیدارشناسانه - هرمنوتیک دازاین است و مسئله ی اصلی برای او دستیابی به حقیقت و معنای «وجود» از طریق دازاین است. ولی هایدگر متأخر دیگر در صدد دستیابی به پاسخ پرسش حقیقت وجود از طریق دازاین نیست؛ «بلکه می‌خواهد خود وجود، معنا و حقیقت آن و حقیقت همه ی امور، اعم از تاریخ، انسان، علم، تکنولوژی، هنر و ... را دریابد» و به همین دلیل در مورد مکان- فضا در نسبت با خود وجود تامل می‌کند.

جدول ۱- مفهوم فضا در فلسفه ی پیش از اگزیستانسیالیسم

فیلسوف	چیستی فضا	مفهوم فضا مندی	ویژگی شاخص
ارسطو	مکان	مکان ویژگی صرف موجودات مادی است	تأکید بر بعد کیفی فضا
	جوهر	وجود حقیقی وجود محض (فعلیت و کمال محض)	
دکارت	مکان	محل (st elle) و محتوا (I nhal t) قابل تمیز از یکدیگر.	

	وجود	در جهان	غیر قابل انتطابق با مفهوم دازاین از نظر هایدگر در روش دکارتی همه سطوح از ارزش یکسانی برخوردارند و اشکال به عنوان قسمتهایی از فضای نامتناهی مطرح میشوند
		امتداد اشیاء در حد زمان و مکان	
		مکان یابی فضا بر محورهای مختصات	
		تعریف هستی فضا به شکل شیء ممتد (Res Extensa)	
		شیء اندیشیده شده (Res Cogitans)	
کانت	فضای تجربی	فضا به عنوان جنبه ای از تفکر انسان و مستقل از ماده	فضا و زمان مسائل مفهومی و شهودی هستند که دقیقاً در ذهن انسان و در ساختار فکری او جای دارند و از ارگانهای ادراک محسوب می شوند و نمی توانند قائم به ذات باشند.

جدول ۲ - مفهوم فضا در پدیدارشناسی هایدگر

فیلسوف	چیستی فضا	مفهوم فضا مندی	ویژگی شاخص	وجه تمایز و تشابه
هایدگر	دازاین Da Sein	رفع دوری Ent-Fernung	دوری زدایی از ویژگی های هستی دازاین	«جهان در فضا» نبوده، بلکه فضا «در» جهان است.
		جهت گیری یا جهت دهی Ausrichtung	جهت یافتن به سوی هر آن چیزی است که در این در-جهان-بودن با آن روبرو می شویم.	جهان به عنوان یکی از پاربنهای ساختاری در-جهان-بودن، مؤلفه گزیستانسیال دازاین است؛ در نتیجه فضامندی نیز دارای همین ویژگی است.
	جا Platz	هر ابزاری جای خود را دارد و اگر آن را اشغال نکند «اینجا و آنجا» افتاده است»	«جا» متفاوت با نقطه ی مکانی(فضایی) دکارت	مفهوم فضامندی، یک مؤلفه گزیستانسیال دازاین است و بدون دازاین فضا هم معنی نخواهد داشت. هایدگر واژه «فضای درونی جهان» را از ریکله وام گرفته و به ای آن «خان هستی» را قرار می دهد.
	ناحیه Gegend	«در ناحیه ی «چیزی، تنها به معنای «در مسیر» یا جهت چیزی نیست بلکه به معنای پیرامون یا فراگرد چیز است که در آن مسیر قرار دارد.		مفهوم فضا در نظر هایدگر ریشه در عبارت در-جهانبودن دارد و به عنوان فضای هستندگان، به آنها تعلق می گیرد. یعنی همواره برقراری نسبت با دازاین اهمیت می یابد.
	فضامندی تودستی ها (دم دستی ها) Zuhanden	سه بعدی و قابل اندازه گیری		
	فضا مندی پیش دستی ها	دارای ویژگی قرب یا نزدیکی (Nahe) این قرب جهت دار و جهت یافته ولی غیر قابل اندازه گیری است		

۵-۴- اتمسفر در بستر فضای بدون سطح

یکی از مفاهیم پایه ای پدیدارشناسی نو مفهوم «اتمسفر» است. در مفهوم اتمسفر مؤلفه ی احساس از اهمیت جدی برخوردار است، چرا که احساس به مثابه اتمسفر بیان می شود و اتمسفر ابعاد و سطوح مختلف دارد. مفهوم اتمسفر با امر درون و برون معنا می یابد که ناشی از مدل سوژه-ابژه است، اما اتمسفر می کوشد دیوار میان بیرون و درون را درنوردد، تا درون و برون را یکی کند. هرمان اشمیت^۱، حس ها را شبیه به ابژه هایی که در قالب فضا ریخته شده اند، ادراک می کند. در نظر او اتمسفرها پدیده هایی فضایی هستند که از تجربه های انسان آغاز می شوند. آنها با ویژگی هایشان حال ما را تغییر می دهند و به وسیله ی این دگرگونی ها، انسان ها ابژه ها را تشخیص و تمیز می دهند. بومه^۲ در کتاب زیبایی شناسی خود معتقد است اتمسفر آن چیزی است که میان کیفیت ابژه یک محیط و حال قرار دارد. این که ما چه حالی داریم این احساس را به ما منتقل می کند که ما در چگونه فضایی قرار داریم و یا زندگی می کنیم. در نظر او همواره یک اتمسفر بر آن مسلط است و آنچه برای مثال توسط معماران خلق می شود حداقل از نظر کاربران چنین فضایی است وقتی از کسی بخواهید در مورد ادراک حسی خود برای شما مثالی بزند این جمله ی ساده را می گوید که «من یک درخت را می بینم». این گزاره این مسئله را در خود دارد که چه چیزی را ادراک میکنم (یک درخت)

1 Hermann Schmitz
2 Jakob Böhme

چگونه ادراک میکنم (می بینم). در این نمونه دیدن مورد ادراک قرار می گیرد و من خودم را به عنوان بیننده درک می کنم. بحث خود شیوه است و از حس و حال و لذتی که در دیدن است شروع می شود و چیزی که می توان دید نقش چندانی ندارد. دیدن را چگونه ادراک کنیم؟ وقتی من مجبور می شوم که در ذهنم تصور یک درخت را داشته باشم مشخص می شود که مثال ادراکی آن گونه فهم می شود که آن درخت به عنوان یک کل و با فاصله ادراک می شود. اما می توان خود را زیر آن درخت هم تصور کرد. درست همانطور که وقتی باران می بارد زیر چتر آن درخت پناه می گیرم. در این مورد هم درخت ادراک می شود، اما این نوع درک کردن کاملاً متفاوت از ادراک دیدن است. اشمیت اذعان می دارد که شناخت به واسطه ی تمامی حواس انسان و تحت مفهوم و هستی «اتمافر» شکل می گیرد و نه صرفاً به واسطه ی ادراک بصری.

فضای بدون سطح، همچون باد است که انسان آن را به مثابه ی یک حرکت فارغ از تغییر محل در می یابد. اکنون باید دید که باد چگونه تجربه می شود؛ بادی که نمی خواهد خود را با محل هم هویت کند. این تجربه ی باد در واقع می تواند امری ناکامل باشد که تنها از طریق بخشی از احساس ما در ورای ذهن شکل می گیرد. اما این فضای بدون سطح که نمی خواهد فرمی منطقی و جرم هندسی بگیرد، چگونه می تواند صورت بندی شود؟ به طور مثال، هنگامی که انسان از حالت خفگی از یک اتاق لبریز از دود رها می شود، و با این رهاشدگی نفس عمیق می کشد، اتمافری با خودش همراه دارد که با بدن دنبال می شود و خود را گسترش می دهد. اتمافر پدیده ی کاملی است که خود را گسترش می دهد، که در این گسترش فضای بدون سطح ممکن می شود. سطحی که در آن بدن شناور است (Schmitz, 2009:77). اتمافر سطوح بی سطح فضاهایی را تشکیل می دهند که قابل مشاهده نیستند مانند سردی هوا و یا گرمای وزش باد. ادراک اتمافر فضا زمانی است که تمامی اندام های حسگانی تن برای فهم فضا درگیر شوند تا روابط پیچیده ی مواد، عملکرد، حرکت و زمان را به صورت یک کل واحد درک کنند. با جدا کردن ذهن و تن نمی توان در شناسایی فضا کوشید.

جدول ۳ - مفهوم فضا در پدیدارشناسی نوین اشمیتس

فیلسوف	چیستی فضا	مفهوم فضا مندی	ویژگی شاخص	وجه تمایز و تشابه
اشمیتس	فضای بدون سطح	تظیر فضای موسیقی، فضای استعاری، فضای آب، فضای باد (غیر قابل درک برای تن)	این فضا به عنوان میانجی احساس درک می شود	کیفیت تجربه زیسته و نحوه بودن، در تحلیل هایدگر از فضا وارد می شود. اما وی سخنی از چگونگی قرار گرفتن تن محسوس در این فضا به میان نمی آورد و این مسئله یکی از نواقص تحلیل هایدگر از فضا به شمار می آید که این مسئله را اشمیتس در نظریه خود در باب مفهوم فضا و فضای بدون سطح و فضای احساس شکی از تعین تنانه است. فضای تنانه، نه مکانی است که بدن انسان آن را اشغال میکند، و نه حجمی است که این بدن را دربر گرفته است بلکه حوزه حضور حسگانی انسان است، و این مسئله به طور مشخص فرارفتن از مرزهای بدن فیزیکی انسان است حوزه حضور حسگانی آن حالتی از فضا است که در نسبت مستقیم با حواس قرار گرفته و تن پیوسته آن را تفسیر می کند.
	فضای تنانه	فضای گستره Weiteraum	درک احساسات - حال و هوای ناب احساسی	
		فضای جهت Richtungsraum	رها از ارتباطات مکانی	
		فضای مکان	پایان تمامی جهت ها	

۵-۵- اضطراب و دازاین

در فضای مورد نظر هایدگر، انسان محوریت می یابد و بدون وجود انسان، فضا معنایی ندارد. فهم هستی اصیل دازاین وقتی صورت می گیرد که هیچ امکانی دازاین را فرا نمی خواند. نه امکان های گذشته و نه اکنون در این وضعیت دازاین به سوی مرگ، یعنی هیچ امکانی است. دازاین نمی تواند خود را بر آن بیفکند. آینده اصیل، وقتی است که هیچ امکانی از امکانهای موجود به دازاین گشوده نمی شود و او را جذب نمی کند. در اضطراب همه امکانها رنگ می بازد و جهان به منزله یک ساختار مفصل بندی شده اهمیت خود را از دست می دهد (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۹۵). بروز اضطراب واقعی از آن روست که دازاین در اعماق هستی اش مضطرب است. در اضطراب دو امکان گشوده می شود: خودپندگی، ناخودپندگی (هایدگر، ۱۳۹۳: ۲۵۱). یک امکان که دازاین در آن به سوی هیچ امکان و هیچ ارتباطی با سایر هستنده ها نیست تا خودش را بیابد.

در اضطراب همه دمدستی ها و فرادستی ها در محاق، محو می شوند و در نیستی فرو می روند. پدیده اضطراب نوعی احساس درونی نیست. چیزی که در برابر آن مضطربیم، هیچ چیز و هیچ جا نیست. اضطراب به دازاین فردیت می بخشد. اضطراب، هستن به سوی خودپندگی ترین «هستن - توانستن»، یعنی آزاد بودن برای فرآنگ آوردن است.

به همین دلیل ذات دازاین، همیشه در یافتن خویش در فاصله ی تسلیم به جهان و آزادی از جهان رقم می خورد (راتال، ۱۳۸۸: ۵۰۰). دازاین با یافت حال اضطراب، خود را زیرتأثیر فشار یک امکان تهی یا پرسش کیستی خودش روبه رو می بیند. در اضطراب دازاین در برابر خودش به منزله «نه - هنوز - هستن - توانستن» قرار دارد (هایدگر، ۱۳۸۹: ۲۴۴-۲۵۱).

یافت حال اضطراب جهان را به منزله چیزی که اهمیت یا دلالت خود را از دست می دهد، بر دازاین پدیدار می کند و خود دازاین هم با یک یافت حال به نحوی عیان می شود. اضطراب یگانه ترین چیز، یعنی پیشی جستن دازاین و تمامیت هستن توانستن او را بر او آشکار می کند. پیشی جستن، دازاین را متفرد می کند و به آن مجال می دهد تا در این متفرد شدن از تمامیت «هستن توانستن اش» یقین حاصل کند. یافت حال بنیادین اضطراب به این خود فهمی دازاین برحسب بنیان خودش تعلق می گیرد. هستن به سوی مرگ ماهیتاً اضطراب است (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۱۴). مرگ نحوه هستن آن اضطراب، در جهان است (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۱۷). مرگ با پایان به منزله فرادستی بودن فرق دارد (همان: ۳۰۸). مرگ امکانی است که با امکان های دیگر متفاوت است. امکان «نه- دیگر- آنجا-هستن» ناتوانی از امکان فرافکندن بر امکان های جهان است.

اگزیستانسیالیست ها «وضعیت» انسان را در حصار جبر می دانند. «وضعیت» مجموعه ای از محدودیت هاست که انسان توانایی جدا شدن یا گریز از آنها را ندارد. انسان به این جهان پرتاب شده و محکوم است که در وضعیت هایی خاص بماند وضعیت او، به عنوان موجودی متعلق به جنسیت، طبقه و ملیتی خاص، تغییرپذیر نیست. در میان این وضعیت ها، گستره ی آزادی انسان محدود است. انسان با قرار گرفتن در وضعیت اختیار و انتخاب، همواره درحال بازتعریف معنای خود یا به اصطلاح «شدن» است. «بشر نه فقط آن مفهومی است که از خود در ذهن دارد، بلکه همان است که از خود میخواهد» (سارتر، ۱۳۳۱: ۲۳).

روانشناسان دلهره را واکنش یا نوعی حالت عاطفی، همانند دیگر حالات عاطفی اکتسابی انسان تلقی می کنند. هورنای^۱ دلهره را واکنشی به احساس تنهایی و «نوعی احساس بی پناهی در این دنیای مزاحم و پردغدغه دانسته است» (ایزدی، ۱۳۷۱: ۳۱). اما از نظر وجودمداران، دلهره پدیده ای است که در ذات بودن نهفته است و امر یا حالتی اکتسابی نیست، بلکه به گونه ای ذاتی و ماهوی، با وجود درآمیخته است. پیدایش دلهره وجودی در مواجهه با هستی از تفسیرهایی ناشی می شود که بر مفاهیم و مؤلفه هایی اگزیستانسیالیستی مبتنی است. مؤلفه هایی که «نزد یاسپرس در آگاه شدن از شکنندگی هستی، نزد هایدگر در تجربه پیشروی به سوی مرگ و نزد سارتر در مفهوم دل به هم خوردگی یا تهوع آشکار می شود» (بوخنسکی، ۱۳۳۳: ۳۲).

از دیدگاه هایدگر، مرگ، نوعی «انتخاب اجباری» و «هراسناک» و «امکان قطعی و درونی هستی» خود انسان است که «نقطه پایانی» بر زندگی اوست؛ انسان، تنها با مرگ است که «هستی غیر اصیلش» به «ساحت اصیل» در می آید و مرگ، حدّ پایان زندگی اوست. وی بر این عقیده است که مرگ واقعهای نیست که در آینده اتفاق بیفتد، بلکه «ساختاری بنیادی» و «جدایی ناپذیر» از «در- جهان - بودن» ماست. ازاین رو، رویارویی انسان با مرگ و پذیرش صادقانه آن، کلید «خودمختاری»، و «تمرکز» و به تعبیری: «زندگی اصیل» است.

۶- یافته ها

۶-۱- دلهره و سرگردانی انسان اگزیستانسیال:

در دیدگاه اگزیستانسیالیستی، «جبری وجود ندارد. انسان آزاد است. انسان آزادی است» (بوخنسکی، ۱۳۳۳: ۱۰). این سخن بدان معناست که «گزینش طرح ها و گزینه ها در زندگی هر روزه کنش آزادانه ی انسان است. انسان راهی جز این گزینش ها ندارد و محکوم به آزادی است» (احمدی، ۱۳۳۱: ۲۲۷). در سایه ی آزادی، مسائل اخلاقی بر گزینش های انسان تأثیر می گذارد و درنتیجه بر دلهره ی او افزوده می شود. به طور کلی علت های دلهره ی انسان را از منظر وجود مداری می توان چنین دسته بندی کرد:

۱. **ناشناخته بودن ماهیت هستی و نیستی:** همانگونه که «وجود» قابل تعریف و شناخت نیست، «نیستی» نیز ماهیتی شناخت ناپذیر دارد. بنابراین ذات وجود برای انسان چالشی دهشتناک و دلهره آور است و «نیستی» نیز به همان اندازه برای او دهشت افزاست. «اگزیستانسیالیسم به صراحت اعلام می کند که بشر یعنی دلهره» (سارتر، ۱۳۳۱: ۱۰)

۲. **اختیار و مسئولیت:** انسانی که مسئولیت خود را به عنوان تنها موجود خودآگاه هستی دریافت، همواره در دلهره ی انتخاب و اختیار است. او «ناگزیر است که با گزینش از میان مجموع بدیل های پیشرو، به سوی آینده پیش برود» (احمدی، ۱۳۳۱: ۲۲۷).

1 Karen Horney

۱- پراکتیس جمع پراکتیک: رفتار بین الادهانی - تکنیک: رفتار انسان با اشیاء

۳. **مواجهه ی انسان با هستی معنا باخته:** احساس دلهره و اضطراب و نموده‌های مختلف آن در اندیشه و آثار بزرگان اگزیستانسیال، برجسته ترین واکنش روانی انسان در مواجهه با هستی معنا باخته ی او در جوامع معاصر غربی است. (فوتی، ۱۳۷۱: ۳۳).

۴. **آگاهی فرد از بودن:** از منظر وجود مداران، دلهره پدیده ای است که در ذات بودن نهفته است «دلهره و اضطراب چیزی جز آگاهی فرد از بودن و نیز از امکان نبودن نمی باشد» (احمدی، ۱۳۳۱: ۳۰۷).

۵. **احساس تنهایی:** دلهره‌هایی که در دوره ی معاصر بر جان انسان چنگ می زند، از منظر فیلسوفان اگزیستانسیال، حاصل مواجهه ی انسان با هستی معنا باخته است. انسان معاصر گرفتار در دام عواقب «مدرنیسم» و جدا افتاده از جهان معنا، بیش از پیش در آن احساس تنهایی می‌کند.

۶. **درک تناقض اساسی:** از آنجا که انسان دو جنبه ی اساسی و درعین حال متناقض در خود احساس می‌کند، این دو جنبه ی وجود و عدم، هستی انسان را تشکیل می دهد. همانطور که هستی انسان امری واقعی است، معدوم شدن وی نیز واقعیتی انکارناپذیر است و آگاهی انسان به این تناقض، منبع اضطراب اوست.

۷. **ابهام غایت زندگی:** معنای حیات محور تفکر اگزیستانسیالیست هاست. مبارزه با مرگ مقتضای حیات است و حتی دلهره ی مرگ نیز از تجلیات اصلی بودن حیات محسوب می شود. دلبستگی به سرنوشت ظاهراً توجه مجدد به سوالاتی است که دائماً مطرح می شود: از کجا آمده ایم، به کجا می رویم؟ غایت حیات ما چیست؟ (نوالی، ۱۳۷۱: ۱۱).

۶-۲- بوف کور صادق هدایت:

بوف کور روایت کهن دوری، تنها ماندگی و رنج ناشی از آن و در نتیجه تلاش برای پیوستگی، نزدیکی و یکی شدن با نیمه ی گمشده ی روان آدمی یا سرچشمه ی اصلی و معنوی هستی است. «بوف کور داستان انشقاق روح تامه ی بشری و وجود کلی واحد به دو جزء است: مذکر و مونث، مرد و روان زنانه ی درونش (آنیما)، زن و روان مردانه ی درونش (آنیموس)، خودآگاه و ناخودآگاه، زندگی درونی و بیرونی» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۶).

این دوگانگی و تلاش مستمر برای ایجاد یگانگی در سراسر بوف کور دیده می شود؛ در دوگانگی راوی و پیرمرد خنزرنزری، زن اثریری و لکاته، پدر و عموی راوی و دوگانگی و حتی چندگانگی ای که بخش هایی از روان نویسنده ای را می نمایاند که در پی آرامش روحی یا به عبارت دیگر «بازیابی» یگانگی خویشتن است: «این احساس از دیرزمانی در من پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می شدم، نه تنها جسمم بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود و با هم سازش نداشتند. همیشه یک نوع فسخ و تجزیه ی غریبی را طی می کردم» (هدایت، ۱۳۴۸: ۷۳).

بوف کور به هنرمندانه ترین شیوه، آنچه را که در فلسفه ی وجودمداری «وضعیت» یا «امکان» نامیده می شود، به تصویر کشیده است. از منظر وجودمداران، آنچه انسان را به عنوان موجودی که به این جهان فراقنده شده است و در «وضعیت» مجموعه ی محدودیت ها و «تنهایی» قرار داده، ذات «بودن» و «زندگی» است. (دستغیب، ۱۳۶۴: ۳۹) هدایت از اتاقش همچون نمادی برای ترسیم وضعیت وجودی خود بهره می گیرد: «میان چهاردیواری که اتاق مرا تشکیل می دهد و حصار می دهد که به دور زندگی و افکار من کشیده شده، زندگی من مثل شمع خرده خرده آب می شود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳) در جایی دیگر با طرح پرسشی، زندگی اش را همچون یک وضعیت نامتناسب و بی معنا معرفی میکند: «آیا سرتاسر زندگی یک قصه ی مضحک، یک متل باورنکردنی و احمقانه نیست؟ آیا من قصه و فسانه ی خودم را نمی نویسم؟ قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است» (همان: ۴۹). هدایت در این اثر با کشیدن خطی پررنگ خود را از جهان انسان های گرفتار در روزمرگی که به اصول، قواعد و اخلاق از پیش شناخته شده باور دارند، جدا می‌کند و به نوعی موضوع «اخلاق انضمامی» در وجودمداری را یادآور می‌شود. در چنین جهانی، در نظر او، همه یک -شکل و به یک اندازه مبتدل هستند و هیچ کدام از آنها نامی ندارند و همه را فقط به یک نام، یعنی «رَجَّالَه»، می خواند: «اتاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رَجَّالَه ها دارد [...] این دو دریچه مرا با دنیای خارج، با دنیای رَجَّالَه ها مربوط می‌کند» (همان: ۳۹)؛ «این اتاق مقبره زندگی و افکارم بود. همه دوندگی ها، صداها و همه ی تظاهرات زندگی دیگران، زندگی رَجَّالَه ها که همه شان جسماً و روحاً یک جور ساخته شده اند، برای من عجیب و بی معنا شده بود» (همان: ۵۰). بدین گونه او بر «یگانگی و فردیت» انسان، به منزله ی یکی از مؤلفه‌های وجودمداری نیز تاکید می‌کند.

بوف کور با بیان «دلهره وجودی» آغاز می شود که در وجودمداری، از عناصر و بنیادهای ماهوی بودن است:

«در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح آدمی را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد. این دردها را نمی شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۵)

وقتی «دختر ائیری» - نماد نیمه زنانه روانش - را گم میکند، احساس پریشانی و دلهره روانی بر جانش چنگ میزند: «چگونه میتوانستم فراموش بکنم؟ چشمهایم که باز بود یا روی هم می گذاشتم در خواب و در بیداری او جلوی من بود [...] آسایش بر من حرام شده بود، چطور میتوانستم آسایش داشته باشم؟! (همان: ۱۶) او خود را در بطن دلهرهای حس می کند که بخشی از ذات بودن است:

«زندگی ام مربوط به همه هستی هایی می شد که دور من بودند. به همه سایه هایی که اطرافم می لرزیدند و وابستگی عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیله رشته های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همه ی عناصر طبیعت برقرار شده بود» (همان:

(۲۱)

بوف کور از دو بخش تشکیل شده است: بخش نخست روایت روا گونه ای است که به زبان موجز، منقطع، استعاری و نمادین آثار کافکا بسیار نزدیک می شود و بخش دوم بازنویسی بخش نخست به شیوه ای ادبی تر است؛ چنانکه گویی راوی به هشیاری بازآمده، از توهم رهایی یافته و در پی یافتن تأثیر رویا بر روان خویش و خواننده است. این بخش بر تکرار تناقضها و تضادهای موجود در رویای بخش نخست استوار است که اکنون گویی به واقعیت انجامیده یا «تعبیر» شده است. در گذار از این دو بخش روایت یا به عبارت دیگر تعبیر رویای بخش نخست، با نوعی مسخ مواجه می شویم. نه تنها در تصویری که راوی از خود ارایه می دهد: «هرکس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده ولی امروز پیرمرد قوزی می بیند که موهای سفید، چشم های واسوخته و لب شکری دارد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۳۷)، بلکه در دگردیسی دختر ائیری به زن لکاته! از این پس، دلهره حتی در خواب نیز همراه راوی است: «کاش می توانستم مانند زمانی که بچه و نادان بودم، آهسته بخوابم، خواب راحت بی دغدغه» (همان: ۴۹) و با اینکه بیزار از حیاتی است که برای او از مدت ها معنای خویش را باخته است، باز اضطراب مرگ او را رها نمی کند: «نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی کرد - کسانی که درد نکشیده اند این کلمات را نمی فهمند - به قدری حس زندگی در من زیاد شده بود که کوچکترین لحظه ی خوشی جبران ساعت های دراز خفقان و اضطراب را می کرد» (همان: ۶۳). آنچه راوی از آن هراس دارد نه مرگ، بلکه زندگی (بودن) است. این دلهره برای او در ذات بودن نهفته است: «تنها چیزی که از من دلجویی می کرد امید نیستی پس از مرگ بود - فکر زندگی دوباره مرا می ترسانید و خسته میکرد - من هنوز به این دنیایی که در آن زندگی می کردم انس نگرفته بودم» (همان: ۶۸). بدین گونه دلهره، همچون کابوسی، تمامی لحظه های زندگی راوی را در برمی گیرد و به ترس ماهوی تبدیل می شود:

«ترس اینکه پره های متکا تیغه ی خنجر بشود، دگمه ی ستره ام بی اندازه بزرگ با اندازه ی سنگ آسیا بشود، ترس اینکه تکه نان لواشی که به زمین می افتد مثل شیشه بشکند، دلواپسی اینکه اگر خوابم ببرد روغن پیه سوز بر زمین بریزد و شهر آتش بگیرد، وسواس اینکه پاهای سگ جلوی دکان قصابی مثل سم اسب صدا بدهد، دلهره ی اینکه پیرمرد خنزرپنزی جلوی بساطش به خنده بیفتد و آنقدر بخندد که جلوی صدای خودش را نتواند بگیرد، ترس اینکه کرم توی پاشویه ی حوض خانه مان مار هندی بشود، ترس اینکه رختخوابم سنگ قبر بشود و به وسیله ی لولا دور خودش بچرخد و مرا مدفون بکند و دندانهای مرمر به هم قفلشود، هول و هراس اینکه صدایم ببرد و هرچه فریاد بزنم کسی به دادم نرسد (همان: ۷۰)

دلهرهای وجودی و ماهوی با هستی راوی درمی آمیزد و او را از دنیای حقیقی و معیارها و ویژگیهای زمینی دور میکند: «همیشه قبل از ظهور بحران به دلم اثر می کرد و اضطراب مخصوصی در من تولید می شد اضطراب و حالت غمانگیزی بود، مثل عقدهای که روی دلم جمع شده باشد، مثل هواپیش از طوفان - آنوقت دنیای حقیقی از من دور می شد و در دنیای درخشانی زندگی می کردم که به مسافت سنجش ناپذیری با دنیای زمینی فاصله داشت (همان، ص ۷۳).

در پایان داستان، دگردیسی یا استحاله به منزلگاه پایانی خود می رسد: «من پیرمرد خنزرپنزی شده بودم» (همان، ص ۸۶) و بدین صورت، بخش دوم روایت بر روایت بخش نخست منطبق می گردد.

۶-۳- واسازی در بوف کور

درون مایه ی این اثر بر اساس تقابل های دوگانه که به شفاف سازی شخصیت راوی می انجامد شکل گرفته است، این تقابل ها عبارتند از: مرگ/زندگی، عشق فرامادی/عشق مادی، عدم سازگاری با جماعت/هم رنگی با جماعت، معنویت گرایی/دنیاگرایی، جبر/اختیار. نقد واسازی بوف کور بر این تکیه دارد که قطب های برتر این تقابلها (مرگ، عشق فرامادی، ناسازگاری، معنویت گرایی، جبر) ناپایدار و قابل براندازی اند و قطبهای مغلوب این تقابل ها (زندگی، عشق مداری، سازگاری، هم رنگی با جماعت، دنیا گرایی و اختیار) مضامین عمده بوف کور را در خود جای داده اند.

مهم‌ترین تقابل دوگانه مرگ/زندگی است. در ادوار مختلف خوانندگان و منتقدان بر این باور بوده اند که مضمون غالب در بوف کور و در سایر آثار هدایت مرگ و یا آرزوی مرگ است. در بوف کور و به خصوص در قصه دوم راوی مرگ را طلب می‌کند، مرگ به عنوان مفری از آلام و مصائب زندگی. جایی که راوی فریاد بر می آورد: «مرگ مرگ... کجایی؟» مرگ به عنوان تسکینی بر اندوه زندگی از کف رفته مورد نفرت راوی نیست و از آن باکی ندارد.

اما نشانه‌هایی در متن حاکی از برتری و مزیت همسنگ قطب دیگر این تقابل است: زندگی، بدین معنی که راوی کاملاً در طلب مرگ نیست و زندگی با تمام آمال و اشتیاقش، مخفیانه در دنیای راوی رخنه کرده است. او در پی زندگی است و به زندگی امید دارد. اولین واژه‌ای که داستان با آن آغاز می‌شود «زندگی» است که بیانگر این مطلب است که خود درگیری‌های راوی با عدم و یاس هرگز جدا از زندگی نیست. مرگ تنها در پس زمینه‌ی زندگی معنی می‌یابد به تعبیر دیگر اگر او در پی زندگی نبود نمی‌توانست حقایق تلخ زندگی چون مرگ و پوچی را بیابد.

جدول ۴. دوالیته‌های موجود در فضای داستانی بوف کور

ردیف	قطب برتر تقابل دوگانه	قطب مغلوب تقابل دوگانه	ریشه‌ی اگزیتانسی	تقابل مفاهیم در اثر
۱	مرگ	زندگی	تردید - دازاین	اولین واژه‌ای که داستان با آن آغاز می‌شود «زندگی» است که بیانگر این مطلب است که خود درگیری‌های راوی با عدم و یاس هرگز جدا از زندگی نیست.
۲	عشق فرامادی	عشق مادی	اخلاق انضمامی	در اکثر آثار هدایت تقابل بین عشق معنوی و عشق خاکی به وضوح دیده می‌شود. این دو صورت، نقش مکمل دارند و یکدیگر را نفی نمی‌کنند و هیچ کدام بر دیگری برتری نمی‌یابد.
۳	عدم سازگاری با جماعت	سازگاری با جماعت		راوی خود را متفاوت از رجاله‌ها می‌پندارد. رجاله‌ها نمادی از جامعه‌ای سازگار و همگون است که راوی در آن زندگی می‌کند. عدم اعتقاد به مذهب بورژوازی نیز نقطه‌ی دیگری از تمیز او با رجاله‌ها است.
۴	معنویت گرایی	دنیا گرایی	دلهره‌ی وجودی و ماهوی	برتری ماورایی بودن و ناسازگاری بر خاکی بودن و سازگاری هرگونه رابطه‌ی راوی را با دنیای زودگذر و شهوانی عوام نفی می‌کند. با این حال راوی به طور ناآگاهانه ویژگی‌هایی را از خود بروز می‌دهد که از آنها فراری بوده است. یکی از این ویژگی‌ها شهوت رانی است.
۵	جبر	اختیار	امکان	از ابتدای روایت راوی بر ضد هستی جبرگونه خود بر می‌خیزد. تولد، ازدواج و شرایط کنونی زندگی اش همگی در چنگال سرنوشتی شوم گرفتارند. با این حال متن داستان بر این نگرش صحنه نمی‌نهد. در متن نشانه‌های آشکاری از اعمال اختیار توسط راوی وجود دارد.

۷- نتیجه‌گیری

آنچه از مطالعات انجام شده بر می‌آید آن است که فضا پدیداری است که همواره به عنوان یک مقوله‌ی پیشینی با توجه به نقش و هستی انسان موجود بوده است و در نتیجه، فضا و فضا‌مندی پیش از آنکه ایدئولوژیک باشد، همان گونه که از مباحث هایدگر بر می‌آید، جزئی از هستی انسان بوده است. فضای اگزیتانسیال هایدگر با محور قرار دادن انسان، در قالب پدیداری انتزاعی-انضمامی تعریف می‌شود. تولید فضا نیز به صرف وجود انسان حادث می‌شود، این فضا می‌تواند همچون فضای معماری دارای دو بعد مکانی و فضایی باشد و یا چون فضای خلق شده توسط کلمات در ذهن انسان؛ صرفاً در قالب بازنمایی‌هایی از فضا شکل یابند که آن هم به واسطه‌ی انسان صورت می‌گیرد. بازنمایی فضا حاصل یک امر زبانی است و هستی انسان بدون زبان معنایی ندارد چرا که اگر زبان نباشد، بازنمایی فضایی نیز به سطح معناداری نمی‌رسد.

در نگاه اگزیتانسیالیسم به آثار هدایت فضا نه به صورت ساختاری و یا مطلق، بلکه به صورت یک موجود سیال و پویا در نظر گرفته می‌شود که متناسب با تفکرات درون ذات افراد بشر می‌تواند معنا و تفسیرهای متفاوتی یابد. به بیان دیگر، شناخت پدیدارهای فضایی و روابط میان آنها حاصل کنش ذهن انسان است. فضای اگزیتانسیال یک پراکتیکس^۱ است که با نیت فرد یا افراد فضا‌ساز تعریف می‌گردد و غایت انتخاب آن به سوی نتیجه‌ای است که در اصالت ذهن برای آن تدارک دیده است؛ بنابراین ماهیت از پیش تعیین شده‌ای ندارد. در اگزیتانسیالیسم ادبیات هدایت ابتدا فضا از هر معنایی تهی می‌گردد، سپس برای استعلا و

عدم انفعال انسان در پی جعل معنا از طریق اصالت بخشی به ذهن آدمی برمی آید. فضای سرد و آشفته ی ذهنی هدایت نمادی از جهان عینی پیرامون اوست. در آثار وی، هستی عنصر معنا باخته ای است که انسان تنها مانده ی معاصر به درون آن فرو افکنده شده است؛ هستی ای که اساسی ترین نتیجه ی گزینش در آن، اضطراب و دلهره است. این دلهره از مواجهه ی شخصیت های آثار نویسنده با معنا بخشی هستی، از جمله احساس درماندگی، تردید، اندوه، تعلیق و عدم تعلق، هویت باختگی، مسخ، احساس تنهایی و از قرار گرفتن انسان در «وضعیت» وجودی ناشی می شود. در ادبیات وی، زبان استعاره ی نقشی اساسی در بیان رازآلود اندیشه ایفا کرده و عمق و اصالتی خاص به آن بخشیده است.

موجود آگاه، موجودی است که در عین وجود در ارتباط با روح جهان با تردید ره می پوید و گام بر می دارد و این تردید از حرکت بر لبه ی تیغ زیست و عدم بر می آید. در تاریکی و تنهایی این ارتباط به ارتباط هدایت با سایه اش تقلیل می یابد، به تار مویی می رسد اما گسسته نمی شود. دایره ی ارتباط عقل و روح جهان تنگ تر و در تنهایی انسان خلاصه می شود و در پی آن فضا از قید بسیاری از معنا های ارتباطی تهی می گردد. اما محاکات فضا زمان در هر دو مسیر تودستی و فرادستی زاینده ی فضایی است مهم که رو به آینده دارد. آنچه ما در این پژوهش در پی آن بودیم، نحوه ی نگاه وی به مکان و به تصویر کشیدن فضا به مثابه ی ظرف زندگی انسان اگزیستانسیال بود که با توجه به تحلیل های به دست آمده می توان اذعان داشت که فضا سازی و شخصیت پردازی وی قرابت نزدیکی با مشخصه های مطرح شده ی فلسفه ی اگزیستانسیال و پدیدارشناسی هایدگر دارد.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۲)، «حقیقت و زیبایی»، تهران، مرکز.
۲. ——— (۱۳۸۰)، «ساختار گرای و هرمونوتیک»، تهران، مرکز.
۳. ——— (۱۳۸۴)، «سارتر که می نوشت»، تهران، نشر مرکز.
۴. امن خانی، عیسی. (۱۳۹۲)، «اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران»، علمی، اول، تهران.
۵. اوانامو، میگل. د. (۱۳۸۵)، «هابیل و چند داستان دیگر»، بهالدین خرمشاهی، سوم، ناهید، تهران.
۶. اشمیت، ریچارد. (تابستان ۱۳۷۵)، «سرآغاز پدیدارشناسی»، شهرام پازوکی، در فصلنامه ی علمی پژوهشی فرهنگ، سال نهم، شماره ۲.
۷. ایکلتون، تری. (۱۳۸۰)، «پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی»، عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
۸. بدیعی، مرجان، رسول یزدان پناه درو، کیومرث زمانی، عظیم افضلی. (بهار ۱۴۰۱)، «مکان و فضا: خوانش انتقادی»، فصلنامه ی ژئوپلیتیک، صص ۷۱-۱۱۴.
۹. تفرشی لشکری، احسان. (تابستان ۱۳۹۷)، «تبیین عاملیت ذهن در شناخت فضای جغرافیایی در چارچوب اگزیستانسیالیسم با تأکید بر آرای ژان پل سارتر»، مطالعات جغرافیایی مناطق خشک، دوره ی هشتم، شماره ۳۲، صص ۱-۱۵.
۱۰. تیلیش، پل. (۱۳۸۴)، «شجاعت بودن»، مراد فرهاد پور، علمی و فرهنگی، سوم.
۱۱. جهرمی، محمدرعایت. (۱۶ اسفند ۱۳۸۲)، «جهان زندگی در اندیشه هوسرل»، در روزنامه ی ایران، ش ۲۷۴۲.
۱۲. خاتمی، محمود. (۱۳۹۱)، «مدخل فلسفه ی غربی معاصر»، چاپ دوم، تهران: علم.
۱۳. دهقان، علی، فرشاد ولی زاده. (بهار ۱۴۰۰)، «بررسی تطبیقی مؤلفه های «دلهره وجودی» در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا»، فصلنامه ی پژوهش های ادبیات تطبیقی، سال هجدهم، شماره اول، دوره ۹، شماره ۱، صص ۳۲-۱۶۱.
۱۴. راسل، برتراند. (۱۳۷۳)، «تاریخ فلسفه ی غرب»، نجف دریابندری، تهران: انتشارات پرواز.
۱۵. رازجویان، محمود. (پاییز و زمستان ۱۳۷۶)، «درس های معماری از تاریخ نزدیک، درسی در باب خلقت فضا»، صفه، ش ۲۵.
۱۶. راتال، مارک. (۱۳۸۸)، «چگونه هایدگر بخوانیم»، ترجمه مهدی نصر، تهران: رخداد نو.
۱۷. زینلی، راضیه، سید مصطفی شهرآیینی. (۱۳۹۳)، «بررسی مفهوم اضطراب از دیدگاه کی یرکه گور و ژان پل سارتر»، فصلنامه ی شناخت، شماره ی ۷۰.
۱۸. شیرازی، محمدرضا. (۱۳۹۲)، «جایگاه پدیدارشناسی در تحلیل معماری و محیط»، معماری و شهرسازی آرمان شهر، صص ۹۱-۹۹.
۱۹. طبری، احسان. (فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۶)، «نیست انگاری صادق هدایت؛ آورندگان اندیشه خطا در دوران ستم شاهی»، کیهان فرهنگی، شماره ی ۱۳۲.
۲۰. عبدالکریمی، بیژن. (۱۳۹۶)، «هایدگر و استعلا؛ شرحی بر تفسیر هایدگر از کانت»، تهران، ققنوس.
۲۱. علپور، مصطفی. (زمستان ۱۳۹۰)، «درباره ی پدیدارشناسی در معماری»، صفه، ش ۵۲، صص ۱۹-۳۰.
۲۲. کوروز، موریس. (۱۳۷۹)، «پیرمرد خنزرپنزی»، زبان و ادب، شماره ۳۱، صص ۸۶-۶۲.

۲۳. کی‌یر که‌گور، سورن. (۱۳۸۲)، ترس و لرز، عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
۲۴. گرجی، مصطفی. (۱۳۹۰)، «آیین پژوهش در زبان و ادبیات»، چاپ اول، تهران، کلک سیمین.
۲۵. مارسل، گابریل. (۱۳۸۲)، فلسفه اگزیستانسیالیسم، شهلا اسلامی، اول، نگاه معاصر، تهران.
۲۶. مصطفوی، شمس الملوک. (تابستان ۱۳۹۱)، «هایدگر و پدیدارشناسی هرمونوتیک هنر»، فصلنامه ی کیمیای هنر، صص ۱۲-۱۶.
۲۷. مگی، براین. (۱۳۷۷)، «فلاسفه ی بزرگ (آشنایی با فلسفه ی غرب)، گفتگو با هیوبرت دریفوس: هوسرل، هایدگر و فلسفه ی اصالت وجود»، عزت اله فولادوند، تهران، خوارزمی.
۲۸. محبوبی، آریتا. (۱۳۹۰)، «زمان در اندیشه ی کانت از نگاه هایدگر»، پایان نامه جهت اخذ مدرک کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی - دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی - دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
۲۹. لازار، ژیلبر. (۱۳۳۶)، «فلسفه هایدگر»، محمود نوالی، تهران: انتشارات حکمت.
۳۰. هایدگر، مارتین. (۱۳۸۵)، «ساختن باشیدن اندیشیدن»، در نیچه و دیگران، هرمونوتیک مدرن گزینه ی جستارها، ترجمه ی بابک احمدی و دیگران، تهران، مرکز.
۳۱. ----- (۱۳۸۹)، «هستی و زمان»، ترجمه ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
۳۲. ----- (۱۳۹۳)، «مفهوم زمان و چند اثر دیگر»، ترجمه ی علی عبدالهی، تهران: نشر مرکز.
۳۳. هدایت، صادق. (۱۳۴۸)، «بوف کور»، چاپ دوازدهم، تهران: پرستو.
۳۴. هوسرل، ادموند. (۱۳۸۶)، «تاملات دکارتی، مقدمه ای بر پدیده شناسی»، ترجمه ی عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
۳۵. یالوم، اروین. (۱۳۹۰)، «روان درمانی اگزیستانسیال»، سپیده سیدحبیب، چاپ اول، تهران، نشر نی.
36. Heidegger, Martin. 1997, "Kant and The Problem of Metaphysics", Trans: Richard Taft, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
37. Kitchin, R. (2009). Space, NUI maynooth, Republic of Ireland.
38. Cresswell, T. (2009). Place. In N. Thrift, & R. Kitchen (Eds.), International Encyclopedia of Human Geography. Vol. 8, pp. 169-177, Oxford: Elsevier.
39. Schmitz. (2009). Kurze Einführung in die Neu Phänomenologie, verlag Karl Alber.
40. ----- (2014). [Atmosohären], ver- lag Karl Alber Hermman.

A Comparative Study of the Concept of Space in Sadegh Hedayat Fiction Affected by Heidegger's Existentialism ideas

Alireza Ghayourfar¹, Salar ShayestehPour²

1. Assistant Proffesor in Architecture, Faculty of Art & Architecture, Islamic Azad University of Shiraz, Shiraz, Iran.
2. Phd Student of Architecture, Faculty of Art & Architecture, Islamic Azad University of Shiraz, Shiraz, Iran.

Abstract

Space is a fluid concept that has always been associated with place. The discussion of the non-places and the disorientation of individuals in its space has been the main study of the postmodern era. Existentialism is one of the most famous philosophical schools and one of the most important intellectual movements of the twentieth century, which appeared in many concepts such as apprehension, despair, pessimism and emptiness after the world wars; It has had profound effects on the structure of space perception in various sciences such as architecture, sociology, psychology, mathematics as well as literature.

Heidegger reveals the subject of space as an existence for the first time, in order to represent the meaning that has been disappeared after the modern era, He proposed a new definition of man's relationship with space in the form of new concepts such as "Dasein", "memory" and "body".

Therefore, the aspect of effort in this article is the descriptive analytical development of the specific attitude of Sadegh Hedayat; As the father of existential short stories in Iran, his phenomenological point of view in creating atmosphere and character, compared with theories related to the concepts of space and place of existential philosophers. This study, by exploring one of the most significant works of Sadegh Hedayat; The Blind Owl, and a review of the turning points of his life as an Iranian modernist writer, is intended to answer the following questions: Do the criteria and processes of specialization and characterization in his works inspired from the approaches of the philosophy of existentialism or not? What are the components of Heidegger's Dasein, space and lifeworld in the metaphorical space of fiction?

Keywords: space, place, man, existentialism, Dasein, Heidegger, Hedayat.



بته‌جقه و اهمیت آن در جواهرسازی معاصر ایران با تاکید بر آثار ملیله کاری و مینا کاری

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴

کد مقاله: ۵۹۰۸۰

جواد مزنگی^{۱*}

چکیده

جواهرسازی سنتی ایران در چنددهه اخیر نقشمایه‌های مختلفی را برای ارائه به جامعه هدف خود به خدمت گرفته است. این مساله به تکنیک ساخت زیورآلات ارتباط چندانی ندارد. فرم بته‌جقه یا همان پیزلی، در بسیاری از تکنیک‌های سنتی یکی از پر مخاطب‌ترین نقشمایه‌هاست. این فرم با تنوع بسیار و سابقه‌ای طولانی در هنرهای ایران، یک فرم کلی شبیه درخت سرو خمیده دارد. سوال اصلی در این تحقیق آن است که نقشمایه تاریخی بته‌جقه در فرم کلی و عمومی خود، فارغ از تفاوت جزئیات، چه جایگاه و اهمیتی در تکنیک‌های مختلف جواهرسازی معاصر ایران دارد؟ و هدف از تحقیق بررسی توصیفی حضور بته‌جقه در جواهرسازی سالهای اخیر ایران در تکنیک‌های مختلف به ویژه ملیله کاری و مینا کاری است. روش انجام پژوهش توصیفی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اینترنتی است. نمونه‌ها از فروشگاه‌های اینترنتی ایرانی فعال در سال ۱۴۰۰ جمع‌آوری شده است. بررسی نشان می‌دهد بر اساس علاقه سازندگان و مصرف‌کنندگان فرم بته جقه (پیزلی) در شکل کلی خود از پرکاربردترین نقشمایه‌های جواهرسازی معاصر ایران در تکنیک‌های گوناگون به ویژه ملیله کاری زنجار و مینا کاری اهواز است. نوع بته‌جقه استفاده شده در اثر، به جغرافیایی ذهنی، خلاقیت و توانایی هنرمند در طراحی و ساخت زیورآلات بستگی دارد و جزییات ممکن است در هر تکنیک تغییر کند.

واژگان کلیدی: بته‌جقه، نقشمایه‌های جواهرسازی ایرانی، زیورآلات بته‌جقه، بته‌جقه در جواهرسازی

۱- دانشجوی سال آخر دکترای مطالعات هنر و صنایع فلز دانشگاه دولتی فرهنگ سنت پترزبورگ

در تاریخ هنرهای بصری و سنتی ایران نقشمایه‌های^۱ گوناگونی دیده می‌شوند که هر کدام سرمنشاء و سیر تکامل ویژه و قابل توجهی دارند و در گذر تاریخ به بخشی از فرهنگ بصری و هنری این سرزمین تبدیل شده‌اند. آنچه که بیشتر از داستان پیدایش اینگونه نقوش اهمیت دارد، پیوند عمیقی است که آنها با ذهن مردم و هنرمندان رشته‌های مختلف هنری ایجاد کرده و اکنون پس از قرن‌ها در هویت و حافظه‌ی فرهنگی جامعه قرار گرفته‌اند. نقشمایه‌های انار، سرو، لوتوس و بته جقه از این دسته هستند. این نقشمایه‌ها با فرهنگ و ذهن تاریخی جامعه پیوند خورده‌اند. در این میان بته‌جقه جایگاه مهمی دارد. به عقیده بسیاری از کارشناسان، ایران خاستگاه بته‌جقه است و نمادی از ایستادگی، تواضع و درخت سرو در آیین زرتشتی است. در حالی که برخی نیز هند را محل پیدایش این نقشمایه می‌دانند. این نقشمایه با سیر تحول پر فراز و نشیب خود علیرغم اینکه در مورد خاستگاه آن اختلاف نظرهایی وجود دارد، اما بدون شک یکی از نقوشی است که در فرهنگ و هنر ایران جایگاهی تثبیت شده، ماندگار و مهم دارد. تا جایی که از آن بر روی تاج‌های پادشاهی ایران نیز به عنوان تزیین و جقه‌ی شاهی استفاده شده است. «در دورانه‌های مختلف تاریخ ایران پادشاهان از تاج‌های مختلفی استفاده کرده‌اند که هریک به نوبه خود بینظیر، شکوهمند و دارای تزییناتی بود که مفاهیم الهی و ماورایی و قدرت مطلق را نمایان می‌ساخت. بعد از آن، شاهان به جای استفاده از تاج‌های سنگین که به زحمت می‌شد آن‌ها را روی سر حمل کرد و حتی در برخی موارد مجبور بودند تاج شاهی را با زنجیرهایی از بالا آویزان کنند تا دیگران فکر کنند تاج بر سر پادشاه است، استفاده از جقه‌های مجلل و شکوهِ شاهی است. گاهی حتی بر روی یک تاج، از تعداد خاصی جقه استفاده می‌کردند؛ برای مثال، نادرشاه افشار تاجی با سه عدد جقه بر سر می‌گذاشت. از دیگر سو، نمادهای مذهبی و الهی نیز در این جقه‌ها استفاده شده است. همچنین برخی از شاهان قاجار مانند فتحعلی شاه نیز از فرم جقه در تاج خود استفاده می‌کردند.» (زمانی طهرانی، سیداحمدی، ۱۳۹۷: ۹۱).

در بین تکنیک‌های سنتی جواهرسازی ایران که در دوره معاصر نیز از آنها استفاده می‌شود، ملیله‌کاری زنجان و میناکاری همچنان با قدرت به زندگی خود ادامه می‌دهند. در این دو تکنیک، المان‌ها و موتیف‌های مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرند. بته-جقه در میناکاری فرم متداولی است. هم در میناکاری خاص اهواز و هم در مینای سایر شهرها. در ملیله‌کاری زنجان نیز، بیشتر از میناکاری، فرم بته‌جقه در شکل کلی خود وجود دارد. در این هنر، بته‌جقه، با نام ترمه یکی از فرم‌های پر کاربرد و اصلی است. فرم ترمه در بسیاری از محصولات ملیله‌کاری مانند ظروف و لوازم کاربردی فراوانی زیادی دارد. علاوه بر این در هنر جواهرسازی معاصر گوشواره‌ها، انگشترها و گردنبندهای ملیله‌کاری با فرم بته جقه یا همان ترمه، ساخته می‌شوند. امروزه عرضه زیورآلات مانند بسیاری از محصولات و خدمات از طریق فضای مجازی و فروشگاه‌های اینترنتی انجام می‌شود. از طریق تصاویر و توضیحات موجود در صفحات این فروشگاه‌ها می‌توان به اطلاعات لازم درباره ویژگی‌ها، فرم‌ها، مواد، قیمت و اندازه این محصولات دسترسی داشت. از سویی دیگر دسترسی آسان در زمان دلخواه مخاطب، قابلیت بررسی و مقایسه نامحدود و مکرر قیمت‌ها و ویژگی‌ها، فروشگاه‌های اینترنتی را به رقیبی جدی و البته موفق برای بازارهای سنتی مطرح کرده است. با نظارت و کنترل سازمان‌های متولی نیز در این زمینه علاوه بر امکان عرضه و فروش ساده‌تر و کم‌هزینه‌تر محصولات توسط هنرمندان، به مرور در سال‌های اخیر اعتماد مردم نیز به اینگونه مراکز عرضه زیورآلات بیشتر شده است. بنابراین می‌توان فروشگاه‌های معتبر و تایید شده را به این دلایل بخش قابل توجهی از بازار زیورآلات معاصر بشمار آورد:

۱- تنوع محصولات با قابلیت مقایسه و بررسی نامحدود. ۲- امکان جستجو برای یافتن قیمت پایین‌تر توسط مشتری که ترغیب او را در پی دارد. ۳- وجود تصاویر متنوع از زوایای گوناگون که امکان بررسی بهتری را فراهم می‌کند ۴- دسترسی از تمامی مناطق جغرافیایی بدون اهمیت به بعد فاصله با توجه به امکان ارسال پستی محصولات.

بر این اساس می‌توان زیورآلات ایرانی را در این بازار بزرگ شناسایی کرده و مورد بررسی قرار داد. هنرمندان در رشته‌های گوناگون و تکنیک‌های مختلف جواهرسازی مانند میناکاری، ملیله‌کاری، اره‌کاری، قلمزنی، ریخته‌گری و غیره، موتیف ایرانی بته‌جقه را برای ساخت زیورآلات مورد استفاده قرار می‌دهند. بته‌جقه در غرب بیشتر بر روی منسوجات دیده شده و با نام پیزلی شناخته می‌شود. در این مقاله پس از مرور تاریخچه پیدایش و سیر تحول بته‌جقه، انواع گوناگون این نقش را نام برده و کاربرد آن را در تکنیک‌های مختلف ساخت زیورآلات زنانه ایرانی بیان می‌کنیم. به دلیل دسترسی بهتر به فروشگاه‌های اینترنتی و همچنین محدودیت‌های همه‌گیری کرونا، محصولات مورد بررسی قرار گرفته زیورآلاتی هستند که توسط هنرمندان ایرانی با فرم بته‌جقه ساخته شده و در بازار اینترنتی ایران برای فروش عرضه شده‌اند. بازه زمانی انتخاب آنها سال ۱۴۰۰ بوده است.

تعریف: واژه‌های جواهرات و زیورآلات از نظر فنی و علم جواهرسازی با هم تفاوت دارند. معمولاً جواهرات به آن دست از اشیاء زینتی زیبا گفته می‌شود که با استفاده از فلزات گرانبه‌مند مانند طلا، نقره، پلاتین و سنگ‌های قیمتی به روش‌های گوناگون ساخته می‌شوند. زیورآلات شامل انواع گردن‌بند، انگشتر، دستبند، انگو و اشیائی از این قبیل می‌باشند. کیفیت مواد بکاربرده شده و مهارتی که در ساخت جواهرات به کار رفته است موجب ماندگاری و دوام آنها شده و آنها را قیمتی‌تر و گرانبه‌اتر می‌سازد. گروهی دیگر بر این اعتقاد هستند که جواهرات معمولاً دارای سنگ‌های قیمتی نیز هستند. در حالی که زیورآلات ممکن است سنگ‌های

عادی‌تر داشته باشند و یا بدون سنگ ساخته شوند. اما در عرف بازار و در بین مصرف‌کنندگان ایرانی در بسیاری از موارد این دو کلمه به یک معنا بکار می‌روند. دلیل این مساله شاید توجه به کارکرد اصلی هر دو گروه باشد که همان زینت‌دادن و زیباتر کردن ظاهر است. در این پژوهش و بر اساس همان کارکرد اصلی زینت‌دهنده، جواهرات و زیورآلات به یک منظور بکار رفته‌اند.

۱-۱- سوال تحقیق

- ۱- نقشمایه تاریخی بته‌جقه در فرم کلی و عمومی خود فارغ از جزئیات و تفاوت جزئیات، چه جایگاه و اهمیتی در تکنیک‌های مختلف جواهرسازی معاصر ایران (پس از انقلاب) به ویژه میناکاری و ملیله‌کاری دارد؟

۲-۱- اهداف پژوهش

- ۱- بررسی مختصر تاریخی و ساختاری نقشمایه بته‌جقه در فرهنگ هنرهای سنتی ایرانی.
- ۲- بررسی قابلیت استفاده و بکارگیری نقشمایه بته‌جقه در طراحی و ساخت زیورآلات معاصر ایرانی

۳-۱- پیشینه پژوهش

تا کنون مطالعات و پژوهش‌هایی در مورد بته یا بته‌جقه به طور مستقل یا غیر مستقل در داخل یا خارج از ایران انجام شده است. اما بیشتر مطالعات در ارتباط با فرش‌ها و نقوش آنها بوده است. پژوهش‌های خارجی بیشتر در این مورد مخاطب خود را با این نقش در شال‌های فرش‌های کرمان، شال‌های کشمیر هند و به طور کلی نقوش فرش‌های شرق آشنا می‌سازد. پس از معروفیت نقش بته‌جقه در اروپا با نام پیزلی نیز مطالعاتی محدودی در این مورد انجام شده است. از آن جمله می‌توان به مقاله لیدزی بیکر با عنوان بته‌جقه از ایران تا یک مدل شیک در یک شهر اسکاتلندی در سال ۲۰۱۷ اشاره کرد. همچنین گیتی نوین هنرمند و پژوهشگر گفتاری در مورد تاریخچه طراحی نقش بته‌جقه ارائه کرده است. دیگر تحقیقات دیگر در مورد این نقش نیز در غرب به تاریخچه می‌پردازند و بیشتر از آن وضعیت و نقش آن را در مدهای لباس‌های مدرن به نقد می‌گذارند. کی ای ادالچی در مقاله خود با عنوان بته‌جقه ابریشم آریایی، تجارت در سال ۲۰۰۵ خاستگاه این نقش را بررسی می‌کند. تحقیقاتی نیز در قالب کتاب و مقالات در مورد خود نقشمایه بته‌جقه وجود دارد. همچنین طاهره عطروش (۱۳۸۵). در کتاب "بته‌جقه چیست؟"، معصومه باقری حسن کیاده (۱۳۹۵)، در مقاله "نگاهی به نقش بته‌جقه (نقوش باستانی)" سمیه نادری، (۱۳۹۰)، در مقاله "جایگاه نقش بته‌جقه در تزیینات تاج شاهان قاجار"، فرشید پوریا، (۱۳۸۹)، در مقاله "بته‌جقه در دوره هخامنشیان"، احمد صالحی کاخکی و امینه نظری اصطهباناتی (۱۳۸۹) در مقاله "تأملی در منشأ نقش بته‌جقه"، مژگان خیرالهی و اسماعیل بنی‌اردلان، (۱۳۹۷) در مقاله "تبیین ویژگی‌های نقشمایه بته به توجه به نظریات و آراء پژوهشگران در باب اصل و منشأ آن در هنر اسلامی"، سیروس پرهام (۱۳۷۸) در مقاله "از سرو تا بته"، زینب وصال (۱۳۸۷) در پایان نامه "سابقه بته‌جقه در هنر و فرهنگ ایران"، محمد افروغ (۱۳۸۸)، در مقاله "عقلانیت در هنر ایرانی نگاهی به درخت سرو و هویت نگاره بته‌جقه"، سمیه نادر در مقاله (۱۳۹۰) "جایگاه نقش بته‌جقه در تزیینات تاج شاهان قاجار" و حامد ذویار و مهنوش وحدتی و مهدی مکی نژاد (۱۳۹۴)، در مقاله "معانی نمادین نقشمایه بته‌جقه" به معرفی بته‌جقه از دیدگاه‌های دیگر پرداخته‌اند.

۴-۱- روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی بوده است و شیوه گردآوری داده‌ها، به روش مطالعه کتابخانه ای و اینترنتی بوده است. نمونه‌ها از فروشگاه‌های اینترنتی ایرانی فعال در سال ۱۴۰۰ جمع‌آوری شده است.

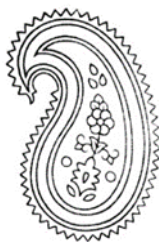
۵-۱- محدوده‌ی مورد مطالعه

جغرافیای این تحقیق به هنر مبتنی بر فرهنگ ایرانی و نقشمایه تاریخی بته‌جقه در هنر ایران و روش‌های ساخت زیورآلات زنانه معاصر بر اساس این نقشمایه در مناطق مختلف داخل یا خارج ایران محدود شده است. از نظر زمانی نیز، پس از بررسی سیر تاریخی و انواع فرم بته‌جقه در هنر ایران، کاربرد آن در زمان معاصر در ساخت زیورآلات مورد تحقیق قرار گرفته است.

۲- تعریف و تاریخچه بته‌جقه

«بته‌جقه اساساً اصطلاحی است برای نوعی طرح تزیینی به شکل پر مرغ که به اشکال مختلف بر روی آثار دوره اسلامی و به خصوص روی پارچه‌های ترمه و بعضی از قالی‌ها دیده می‌شود. (تصویر ۱). به استاد آثار هنری موجود، از سابقه طولانی برخوردار

بوده و به اشکال گوناگون دیده می‌شود و احتمالاً با منشأ برگ نخل‌های تریینی و پرنده، در طول تاریخ به اشکال گوناگون توسط هنرمندان اجرا شده است» (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۵)



تصویر ۱- نمونه ای از نقشمایه (موتیف) بته‌جقه (www.patekerman.com)

در فرهنگ‌های لغت معانی مختلفی برای بته‌جقه مانند بته، جغه یا پرک بیان شده است. این نقشمایه که از آن به سرو خمیده نیز یاد می‌شود در هنرهای سنتی ایرانی بسیار مورد توجه است. «برخی دیگر از هنرشناسان بته را مظهری از آتش یا مرغی که سر در سینه فرو برده می‌دانند» (دریایی، ۱۳۸۶: ۸۷). «از معروف‌ترین طرح‌های بته‌ای می‌توان به طرح‌های بته‌جقه، بته‌افشاری، بته بادامی، بته دوقلو، بته مادر و بچه، بته بازوبندی، بته کشمیر، بته کردستانی، بته میری و... اشاره کرد. از جمله زیباترین نقش‌های بته‌ای می‌توان بته‌جقه فرش‌های کرمان را نام برد» (رادنیا، ۱۳۹۴: ۸۷).

بته یا بوته به طور کلی نشان از گیاه و یا چند شاخه‌ی دارای برگ یک گیاه دارد. انزا میلانزی منشأ باستانی نقش بته و تعبیر مختلفی را که برای آن به کار رفته است را به عالم گیاهان مربوط می‌داند (Milanezi, 1999: 32). تریلینگ می‌گوید: «واژه بته‌در زبان فارسی به معنای گل است و برگرفته از گیاه یا گلدان می‌باشد» (Trilling, 2001: 106). برخی از محققان سرو را نشان ایستادگی ایران در برابر تندبادهای حوادث و خمیدگی سر این سرو را نشانی از آسیب دیدنش در این تندبادهای می‌دانند. طاهره عطرش در کتاب خود با عنوان بته‌جقه چیست اشاره می‌کند که «مزدک (پیامبر اخلاقی ایرانیان در زمان ساسانیان) پیام‌آور عدل و آزادی بوده و او و پیروانش همواره به سرو (به عنوان سمبل آزادی) ایمان داشته‌اند. سرانجام نیز پیروانش پس از کشته شدن مزدک، سرو را به حالت خمیده و سوگوار نقش کردند و این کار پایه‌ای شد برای کشیدن طرح بته‌جقه» (عطرش، ۱۳۸۵). با وجود همه اختلاف نظرها، در مورد فرم بته‌جقه به نظر می‌رسد این نقشمایه خاستگاهی ایرانی دارد و در این سرزمین به فرم‌های گوناگونی متکثر شده است، اما توسط پراکندگی منسوجات هندی در دنیا شناخته شده است.

سابقه ابداع استفاده از نقش بته‌جقه در هنر ایران همواره مورد بحث بوده است و نظرات گوناگونی در مورد آن وجود دارد. «نخستین بار که نگاره باستانی بته‌ای به معنای واقعی جقه می‌شود و زیور کلاه امیران می‌گردد، در پایان دهه سوم سده نهم هجری قمری است که در مجلس نگارگری مقدمه شاهنامه بایسنقری اثر میر مصور، دستار کلاه دو تن از امیران مزین بدان» است (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۸). «این طرح به صورت تزیینی به تدریج از قرن چهارم هجری در هنرهای ایران مثل معماری و دیگر شاخه‌های هنری مثل منسوجات خودنمایی می‌کند» (افروغ، ۱۳۸۸: ۲۵). «این نقش در هنر فرش ایران دوره اسلامی به کار گرفته شده است. گروهی این نقش را نقشمایه‌ای ایرانی می‌دانند که از تزیینات پیش از اسلام متولد شده است و در مقابل، گروه دیگر آن را نقشمایه ای می‌دانند که به واسطه‌ی شال‌های کشمیری هند به هنر ایران وارد شده است» (درج و، ۱۳۹۴: ۵۹). صرف نظر از جنبه‌های زیبایی شناسی صنایع دستی ایران، می‌توان گفت که بته‌جقه ریشه در اعتقادات مذهبی ایرانیان باستان دارد. «شاید به همین دلیل است که هرگز روی فرش‌ها نقش نبسته و بافته نشده است. تا می‌بادا لگدمال شود. اما این نقش برای تاج پادشاهان استفاده می‌شده است. همچنین در آیین میتراپیسم نقش بته‌جقه نشانی از درخت سرو است» (باقری حسن کیاده، ۱۳۹۵). فرشید پوریا در یادداشت خود با عنوان بته‌جقه در دوره هخامنشیان می‌گوید: «کهن ترین شکل بته‌جقه به صورت دوقلو و پشت در پشت را در میان نقش‌های برجسته تخت جمشید پیدا کرده است» (پوریا، ۱۳۸۹: ۱۲). برخی منابع نیز اشاره دارند به اینکه باستان شناسان روسی مقمقه‌ای چرمین را در کنار قالی پازیریک یافته اند که روی آن نقش بته‌ای آراسته شده است و قدمت آن به حدود دوهزار و پانصد سال می‌رسد.

«فیونا ماکالچان می‌گوید که در آذربایجان بوتا (بوته) نماد آتش است» (www.heritageinstitute.com). لغت نامه آکسفورد پیزلی (بته‌جقه) را اینگونه تعریف می‌کند: «الگویی دقیق به شکل‌های منحنی که شبیه پر است و روی پارچه استفاده می‌شود» (www.oxfordlearnersdictionaries.com). طرح پیزلی (بته‌جقه) در قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی از طریق شال‌های کشمیر وارد غرب شده و رواج پیدا کردند. محمد افروغ بته‌جقه را اصطلاح رایج میان مردم برای نقش بوته (بته) دانسته و با مطرح کردن نظریه‌های مختلف پیرامون نقش بته‌جقه، این نقشمایه را شکل تجریدی و تلخیص شده درخت سرو دانسته است (افروغ، ۱۳۸۸: ۴۲). حسین تجدد نیز در دایرةالمعارف فرش دستباف ایران، این نقش را تجرید یافته درخت سرو دانسته است. (تجدد، ۱۳۸۹: ۸۲) «در پی ریشه یابی این نقش در فرهنگ زرتشتی می‌توان این گونه بیان کرد که بته ملهم از آتش آتشکده یا از سرو مقدس است» (طالب پور، جعفری راد، ۱۳۹۷: ۹۵). هانگلدین معتقد است که طرح بته متأثر از رسم و باورهای هر منطقه معنی تفسیر می‌شود (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۳۳). فریه می‌گوید گمان می‌رود که این نگاره از شکل گیاهی هندی مشتق شده است و با مختصر تغییراتی که از اواخر سده دوازدهم یافته، به شکل مشخص کنونی درآمده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۳۵). پرهام در مقابل بیان می‌کند که فرش شناسانی که منشأ نگاره بته‌جقه را در سرزمین هند می‌جویند، به گیاه بوتیای هندی و شباهت لفظی نام این گیاه به واژه‌های بوته و بته استناد می‌کنند. حال آنکه «بوتیا» یا «بوتیه» در هیچ یک از اجزای خود شباهتی به نقشمایه‌های گوناگون بته‌ای ندارد. این گیاه دو گونه بالارونده و درختی بیشتر ندارد و نزدیک زمین نمی‌روید که بوته خوانده شود (پرهام، ۱۳۶۴: ۳۳۶).

به‌جقه همچنین شباهت جذابی به نماد معروف بین یانگ دارد. «صرف‌نظر از نقش‌مایه‌های شال ترمه، اصالت هندی این صنعت نیز محل تردید و تأمل است». (جسلین، ۱۳۵۶: ۲۷) گیتی نوین در مورد به‌جقه می‌گوید: «یک الگوی گل هندسی نامتقارن است که حاکی از حاکمیت سلطنتی و اشراف است. از زمان شاه عباس بزرگ این طرح در جقه‌های شاهی ایران بکار رفته است». (www. http://guity-novin.com).

«ادیان و لغت شناسان بیشتر از واژه‌ی بوته استفاده می‌نموده‌اند و در زبان عامه مخفف این واژه به شکل بوته استفاده می‌شده است» (بنی‌اردلان، خیرالهی، ۱۳۹۷: ۱۴). «با مشاهده کاربردهای گوناگون به‌جقه در هنرهای ایرانی می‌توان اطمینان حاصل کرد که این فرم توسط هنرمندان ایرانی کاملاً پذیرفته شده و در هنرهای گوناگون بکار رفته است و تنوع بسیاری پیدا کرده است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۷).

۳- فرم و ساختار

هر یک از موتیف‌های هنری و به ویژه موتیف‌های هنری ایرانی، معمولاً ریشه در ذهن هنرمند و خلاق و البته فرهنگ غنی دارند که در آن شکل گرفته‌اند. نقش‌ها ریشه در فرهنگ دارند و با اعتقادات مذهبی یا ملی هنرمندان پیوند خورده‌اند. «برای هنرمند مسلمان در راس همه امور مسائل توحیدی وحدت مطرح است و می‌خواهد در اثر هنری خویش آن را متجلی سازد. پس مسئله را جزو اصول اساسی هنر خویش قرار می‌دهد» (حیبی، ۱۳۸۲: ۲۲). «این فرم حضوری نمادین در هنر ایران دارد. نشانی از اعتقاد و تفکر هنرمند دارد. نماد چیزی است، و عموماً شیئی کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگری شده، و بدین علت بر معنایی دلالت دارد» (لافورگ و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۳). به‌جقه را می‌توان در گروه انواع نقش‌مایه‌های تجریدی یا انتزاعی قرار داد. «نقش‌مایه‌های انتزاعی گروهی از نقش‌مایه‌ها هستند که در رسته‌ی اشکال هندسی و منظم قرار نمی‌گیرند. از آنجا که در روند ابداع نقوش تجریدی، به ویژگی‌های خاص هر ساختاری اعم از جانوری، گیاهی، هندسی و یا طبیعی توجه شده ممکن است به نقش‌مایه‌های هندسی و یا طبیعی شبیه باشد اما نقوش واقع‌گرا نیستند. باور بر این است که نقش‌مایه‌های تجریدی صورت ناب و پالایش یافته نقوش طبیعی هستند. این نقوش محصول پیوند ذهنیت، سوژه، قوه خیال، عینیت و واقعیت هستند» (کاکاوند، ۱۳۹۴: ۷۱). به‌جقه نیز اینگونه است. نقش‌مایه‌ای انتزاعی که در پشت پرده‌ی حضور خود نشان از ذهنیت تاریخی و اعتقادی اجتماعی خود و مردمی که به آن می‌پردازند دارد. علاوه بر این، ذهن هنرمند ایرانی، گاه و بیگاه به آفرینش و خلق اثر با دیدگاه ملی نیز گریزی می‌زند و زمانی نیز مذهب و ملیت با هم آمیخته شده و یک موتیف، فرم یا اثر هنری به وجود می‌آید. به‌جقه نیز از این داستان جدا نیست. «فرمی که در خود نشان‌هایی از آزادی، ایستادگی، تواضع، تنوع و زیبایی را در در ذهن جستجوگر و خلاق هنرمند ایجاد می‌کند. به‌جقه فرمی با ساختار منحنی است شبیه به فرم اشک که در قسمت بالایی خود دارای خمیدگی و انحنا می‌باشد. و همین قسمت منحنی و فرم‌های مختلف آن است که تفاوت میان بسیاری از به‌جقه‌ها را در کنار تزیینات داخلی تعیین می‌کند. ویژگی‌هایی از قبیل شکل کلی مخروطی، گیاهی بودن، جهت‌دار بودن، مستقل بودن، به‌جقه را از سایر نقوش مشابه متمایز می‌نماید» (خیرالهی، بنی‌اردلان، ۱۳۹۷: ۶۳). «سیر تحول سرو به بوته فرایندی پر پیچ‌وخم است و دست کم به سه مرحله قابل تفکیک است. مرحله اول منزلت خاص سرو به‌عنوان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای از خرمی، همیشه بهاری و مردانگی است که به‌صورت طبیعی ظاهر می‌شود و حالت تزیینی دارد. در این مرحله، درخت سرو در هیئت اصلی خود ظاهر می‌شود و حالت زیور و تزیینی دارد. مرحله دوم هم‌زمان با نفوذ تمدن اسلامی و به‌تبع آن جداسدن سرو از ریشه‌های باستانی است. در این زمان سرو به نگاره‌های تزیینی و تجریدی تبدیل می‌شود» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۷). «در این مرحله، سرو یا به صورت ساده‌ای درمی‌آید که تنها با دو خط منحنی به‌هم پیوسته تصویر می‌شود و رفته‌رفته سر آن به یک سو خمیده می‌گردد، یا شاخه‌هایش تبدیل به نقش‌ونگارهایی می‌شود که جزو طبیعت سرو نیست و نقش‌مایه بیش از پیش از صورت طبیعی خود دور و به یک نگاره زینتی نزدیک‌تر می‌گردد.» (پرهام، ۱۳۷۰، ۲۰۸).

سرو خمیده که همان به‌جقه‌ای ساده باشد، سفالینه‌های دهه سوم و چهارم هجری را مزین ساخت، مانند کاسه لعابداری که نقش بوته را در حالت کاملاً ساده‌ای نشان می‌دهد. از سده ششم به بعد است که نگاره‌های سرو (بوته و سرو) منقش از صورت‌های نخستین بیرون می‌آید و به‌جقه‌ای شکل کامل و نهایی خود را می‌یابد» (همان، ۱۳۷۰، ۲۰۸). «سومین مرحله تطور نقش سرو به بوته که اوج درخشش این نگاره می‌باشد، در دوران زندیه و قاجار است که به مرحله کمال می‌رسد.» (ژوله، ۱۳۸۱، ۴۹).

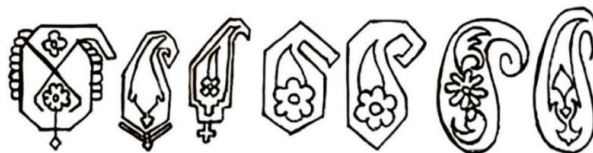
۴- انواع به‌جقه

هنر ایرانی در گذر زمان و بر اساس خلاقیت هنرمندان و همچنین به دلیل دیدگاه‌های بومی و محلی و نیازهای فرمی هر رشته هنری مانند قالی‌بافی، گلیم‌بافی، انواع سوزن‌دوزی و یا فلزکاری شاهد تولد و تکثیر نمونه‌های گوناگونی از بوته جقه بوده‌است. از جمله انواع به‌جقه می‌توان به این موارد اشاره کرد: ساده، گلابی، میری، شاخ‌دار، بوته‌ترمه، بلوردی، کشمیری، تاکي، قبادی، فتحعلی‌شاهی، بادمجانی، عقابی، قهر و آشتی و مادر و بچه (درجور، ۱۳۹۴: ۶۵). آنها گاهی انحنای زیبایی دارند و گاه به فرم‌های هندسی نزدیک می‌شوند. تزیینات و جزئیات آنها نیز در هنرها و مناطق مختلف تفاوت دارد. برخی منابع غیر علمی نیز شهر

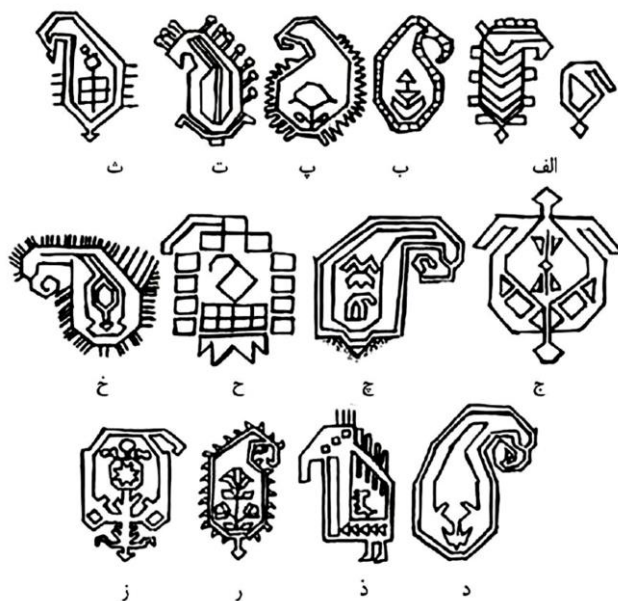
کرمان را محل تکثیر این نقشمایه می‌دانند. دلیل این مساله شاید این باشد که بته‌جقه مهمترین موتیف هنر پته‌دوزی شهر کرمان بشمار می‌رود. با وجود اختلاف در تزیینات و جزئیات فرم بته‌جقه در مناطق و هنرها، اما فرم کلی همه آنها شبیه است. فرم بادامی با سر خمیده. با مشاهده زیورآلات معاصر ایرانی که با فرم بته‌جقه ساخته شده‌اند و برخی از آنها در جداول این تحقیق وجود دارند می‌توان گفت که در جواهرسازی بیشتر فرم کلی بته جقه مورد نظر بوده است. و ویژگی‌های بومی که در بته جقه های هنرهای دیگر دیده می‌شود در جواهرسازی بسیار کمتر است و تقریباً بررسی فرم نمی‌توان منطقه ساخت اثر را تشخیص داد. همچنین تزیینات اثر ساخته شده معمولاً سلیقه‌ای است و با توجه به قابلیت‌های هر هنر و ماده مورد استفاده متغیر می‌باشد. (تصویر ۲) «تنوع و کثرت به کارگیری این نقشمایه نه تنها سبب رونق و اعتبار درازمدت نقش گردیده، بلکه شکل نقشمایه را نیز دچار تحول و دگرگونی پیرامان نموده است» (درج ور، ۱۳۹۴: ۶۰). «صرف‌نظر از اصل و منشأ پیدایش نقش «بته‌جقه» بایستی توجه داشت که این نقشمایه از تنوع و گستردگی قابل‌ملاحظه‌ای برخوردار است. محبوبیت نقشمایه در میان بافندگان نقاط مختلف ایران حیرت‌انگیز است و بایستی علت آن را در ویژگی‌های بصری - هنری نقش‌مایه دنبال نمود. سادگی طرح و قابلیت تغییر شکل آن در قالب‌های مختلف را بایستی عمده‌ترین دلایل محبوبیت آن دانست» (همان، ۱۳۹۴: ۵۹). (تصویر ۳)

۵- کاربرد بته‌جقه در جواهرسازی معاصر ایران

جواهرسازی نیز مانند بسیاری از هنرهای سنتی ایرانی که از نقشمایه‌های اصیل برای ساخت آثار نفیس استفاده می‌کنند، از بته‌جقه برای تولید زیورآلات استفاده کرده‌است. گردنبندها، گوشواره‌ها، دستبندها و انگشترهای بسیاری در بازار جواهرسازی ایران وجود دارد که فرم بته‌جقه را دارند. در هنر جواهرسازی و ساخت زیورآلات، فرم‌های ساده‌ی بته‌جقه که قابلیت ساخت با فلزات را داشته باشند به کار می‌روند. البته در آنها نیز برای پر کردن فضاها با توجه به تکنیکی که استفاده می‌شود، نقوش هندسی، فرم‌های مختلف و گاه حتی نقوش گیاهی و گل‌ها کاربرد دارند. تکرار این نقش در هنر ایرانی اسلامی ریتم را به وجود می‌آورد. «ریتم‌ها بیان ذکرگونه‌ای دارند که در کاربردهای گوناگون علاوه بر آنکه با قدرت بی‌مانندی طراحی شده‌اند با موضوع کاربرد نیز هماهنگی پیدا کرده‌اند» (ممیز، ۱۳۸۴: ۱۲). زیورآلات ایرانی با تکنیک‌های مختلفی ساخته می‌شوند. از این میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: میناکاری، مليله‌کاری، اره-کاری (مشبك)، ریخته‌گری، قلم‌زنی، حکاکی، هنرهای چوب، سرامیک، هنرهای شیشه، رزین اپوکسی، فیروزه کوبی و گاه تلفیق و ترکیب این روش‌ها. به طور کلی زیورآلات بته‌جقه‌ای در حافظه‌ی عموم مردم از زیبایی خاصی برخوردارند. هنرمندان جواهرساز ایرانی تقریباً در تمامی تکنیک‌ها از نقش بته‌جقه در آثار خود استفاده می‌کنند. اما در میان همه تکنیک‌ها، بته جقه در میناکاری و مليله‌کاری زنجان جایگاهی مهم تر و حضوری پررنگ‌تر دارد.



تصویر ۲ - انواع بته‌جقه (درج ور، ۱۳۹۴: ۶۹)



تصویر ۳ - انواع بته‌های ساده با افزوده‌های متنوع در داخل و خارج نقشمایه اصلی (درج ور، ۱۳۹۴: ۶۹)

۵-۱- کاربرد بته‌جقه در زیورآلات ملیله‌کاری ایرانی

ملیله‌کاری یکی از هنرهای است که در آن محصولات گوناگونی از جمله انواع زیورآلات زنانه از جنس فلزات طلا، نقره و مس نیز ساخته می‌شود. در ملیله‌کاری ایرانی نقشمایه ترمه یا همان بته‌جقه، بعنوان یکی از اصلی‌ترین فرم‌ها مطرح است. و تقریباً درصد بالایی از محصولات مختلف این هنر داری فرم بته‌جقه هستند و تقریباً تمامی ویت‌ترین‌ها و فروشگاههای مختلف زیورآلات ملیله زنجان محصولاتی با فرم بته‌جقه را ارائه می‌دهند. بته‌جقه در هنر ملیله‌کاری ایرانی جایگاه مهمی دارد و در فرم‌هایی با نام‌های ترمه، غنچه و سه چهار چشم در زیورآلات ملیله‌کاری ایران به کار می‌رود.

– **فرم ترمه:** (تصویر ۴) «در ملیله‌کاری همان بته‌جقه است که اندکی تغییر شکل پیدا کرده است. ترمه در ملیله‌کاری فرمی شبیه به بته‌جقه یا سرو خمیده است و در ساخت ظروفی مانند سرویس‌های چایخوری، سینی‌ها و آینه شمعدان‌ها و به ویژه برای ساخت زیورآلات پرکاربرد است. گاهی ترمه از ترکیب دو ترمه کوچک و بزرگ ساخته می‌شود. طوری که ترمه کوچکتر در داخل ترمه بزرگتر قرار می‌گیرد. فضاهای خالی به وجود آمده را با نقوش دیگر ملیله‌کاری پر می‌کنند» (مزنگی، پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۶).

– **نقش سه‌چهارچشم:** (تصویر ۵) «این نقش شبیه بادام و فرم اشک است. با این تفاوت که از پیچیدن نوار ملیله به شیوه‌ای خاص ساخته می‌شود. منظور از چشم در این نقش فضاهای دایره‌ای شکل خالی است که بعد از ساختن، در میان نقش و جود دارد و می‌تواند سه یا چهار عدد باشد» (همان، ۱۳۹۴: ۱۰۳).

– **نقش غنچه:** (تصویر ۶) «به این نقش خنچه نیز می‌گویند. با نوار ملیله ساخته می‌شود و شکل کلی آن شبیه سه‌چهارچشم است. با این تفاوت که تعداد چشم‌های غنچه از دو طرف ساخته می‌شود. ملیله‌کار یک برگ با ابتدا و انتهای تیز می‌سازد و آنرا از وسط تا می‌کند و ابتدا و انتها را به هم می‌رساند» (همان، ۱۳۹۴: ۱۰۴).



تصویر ۶ - فرم غنچه در ملیله
(مزنگی، ۱۳۹۴: ۱۰۹)



تصویر ۵ - فرم سه‌چهارچشم در ملیله
(مزنگی، ۱۳۹۴: ۱۰۸)



تصویر ۴ - فرم ترمه در ملیله
(مزنگی، ۱۳۹۴: ۱۰۸)

در جدول ۱ نمونه‌هایی از زیورآلات ملیله‌کاری با فرم بته‌جقه مشاهده می‌شوند.

۵-۲- استفاده از فرم بته‌جقه در میناکاری صبی ایران برای ساخت زیورآلات طلا

یکی از روش‌های متداول ساخت زیورآلات میناکاری، تکنیک مینای صبی یا مندایی در شهر اهواز ایران می‌باشد. مینا صبی نوعی محصول از جنس طلا یا نقره است که به صورت دستی با اندازه و کاربردهای گوناگون تولید می‌گردد و بخشی از سطوح آن دارای پوشش شیشه‌ای ویژه به نام مینا است. واژه صبی برگرفته از صابئین مندائی، اقلیت مذهبی تولید کننده این محصولات است. صابئین ساکن در اهواز تنها تولیدکننده این محصول هستند و محصولات آنان با نام مینای صبی شهرت جهانی دارد. مواد اولیه مینا صبی نقره یا عیار بالا، طلا ۲۲ عیار، مینای رنگی و مینا سیاه است. علاوه بر تکنیک خاص و رنگ‌های مشخصی که در آن به کار می‌رود، نمادها و فرم‌های مشخص و تعریف شده ای متداول است. فرم بته‌جقه یا ترمه نیز در میان فرم‌ها و نمادهای متداول مینای صبی، جایگاه ویژه‌ای دارد و هنرمندان مندایی آثار زیبایی را از فلز طلا و با تکنیک خاص خود خلق می‌کنند. ترمه یا بته‌جقه در گروه گل و پیچک‌های مینای مندایی قرار می‌گیرد و جزو نمادهای این هنر بشمار می‌رود. کارگاه منصور زهرونی یکی از مهمترین و فعالترین کارگاه‌های تولید زیورآلات با تکنیک مینای اهواز است. محصولات این کارگاه علاوه بر خرید حضوری به صورت اینترنتی نیز عرضه می‌شوند. زیورآلات زهرونی دارای کد اعتبار هستند. در فروشگاه و نمایشگاه اینترنتی زهرونی تعداد هفتصد و هفتاد اثر ارائه شده است که در پنجاه و یک اثر فرم سنتی بته‌جقه وجود دارد. این تعداد بیش از شش و نیم درصد آثار را تشکیل می‌دهد. در جدول تعدادی از آثار تولید شده در این کارگاه که با فرم بته‌جقه ساخته شده‌اند دیده می‌شوند. (جدول ۲)

جدول ۱ - نمونه‌های زیورآلات معاصر با فرم بسته‌جقه - تکنیک مليله زنجان (نگارنده)

ردیف	زیور ساخته شده	فرم کلی و خطی	تکنیک اجرا	متریال	منبع
۱			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی آرتیفای (www.artify-shop.com)
۲			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی رتبه ۱ (www. Rotbe1.ir)
۳			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی اس دی کالا (www.sdkala.com)
۴			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی دیجی کالا (www.digikala.com)
۵			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی اس دی کالا (www.sdkala.com)
۶			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی شیک آرت (www.shikart.ir)
۷			مليله سبك زنجان	نقره عیار ۹۲۵	فروشگاه اینترنتی ایسام (www.esam.ir)

جدول ۲- نمونه‌های زیورآلات معاصر با فرم بته‌جقه - تکنیک مینای اهواز (نگارنده)

ردیف	مینای ساخته شده	فرم کلی و خطی	تکنیک اجرا	متریال
۱			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۲			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۳			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۴			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۵			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۶			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی
۷			مینای مندایی (صبی)	طلا ۲۲ عیار + رنگ های مینای مندایی

منبع: صفحه اینستاگرام استاد منصور زهرونی، ۱۴۰۰ (www.instagram.com/minakari_zahrouni.com)

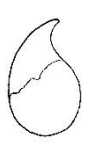
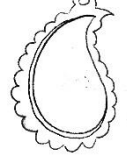
۵-۳- استفاده از فرم بته‌جقه در میناکاری خانه بندی و نقاشی برای ساخت زیورآلات

مینای خانه بندی یکی از تکنیک‌های رایج ساخت زیورآلات در ایران است. در این تکنیک که معمولاً با استفاده از فلزات مس یا نقره انجام می‌شود پس از طراحی اولیه، نقوش را با نوارهای فلزی ایجاد کرده و سپس با رنگ‌های مخصوص این نوع میناکاری، رنگ آمیزی لازم انجام می‌شود. از جمله فرم‌های متداول در مینای خانه بندی برای ساخت زیورآلات میناکاری به روش خانه‌بندی، فرم بادام و بته‌جقه است. علاوه بر مینای خانه‌بندی، مینای نقاشی نیز از تکنیک‌هایی است که در آن زیورآلات معاصر ایرانی ساخته می‌شوند. در این تکنیک بیشتر از دیگر زیورها، گوشواره و گردنبند ساخته می‌شود. در مقایسه با محصولات مینای خانه‌بندی و به ویژه مینای مندایی (صبی) اهواز، می‌توان گفت که آثار زیورآلات مینای نقاشی، از زیبایی و کیفیت ساخت کمتری به عنوان زیورآلات برخوردار هستند. (جدول ۳)

۴-۵- استفاده از فرم بته‌جقه در ساخت زیورآلات با تکنیک‌های دیگر

روش‌های مختلف دیگری نیز برای ساخت زیورآلات ایرانی وجود دارند. قلمزنی روی فلز، برشکاری فلز با اره مویی یا مشبک، ریخته‌گری، تلفیق فلز با خاتم، حکاکی، فیروزه‌کوبی، چوب، رزین اپوکسی و همچنین سرامیک از این دسته به شمار می‌روند. طبیعتاً تکنیک و روش ساخت در هر کدام از این روش‌ها متفاوت است. آنچه در این روش‌ها اهمیت دارد، میزان توانایی اجرای تکنیک‌ها و دانش لازم است که با عنصر خلاقیت در هم می‌آمیزد و منجر به تولید یک اثر خلاقانه‌ی زیبا می‌شود. هراندازه این همنشینی بهتر و کاملتر باشد ظرافت و زیبایی در اثر نهایی بیشتر خود را به نمایش می‌گذارد. تقریباً در تمامی این تکنیک‌ها بته‌جقه به عنوان یکی از فرم‌های سنتی ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد و به مخاطبین عرضه می‌شود. فرم کلی و منحنی بته‌جقه بگونه‌ای است که امکان ساخت زیورآلات را با تکنیک‌های مختلف فراهم می‌کند. در (جدول ۳) نمونه‌هایی از زیورآلات معاصر ایرانی را که با تکنیک‌های مختلف با فرم بته‌جقه ساخته شده‌اند مشاهده می‌کنیم.

جدول ۳ - نمونه‌های زیورآلات معاصر با فرم بته‌جقه - تکنیک‌های مختلف، (نگارنده)

  آویز، تکنیک سرامیک، سرامیک (www.unitemoka.ir، ۱۴۰۰)	  آویز، رزین و چوب، رزین اپوکسی (www.basalam.com، ۱۴۰۰)	  آویز، تکنیک فیروزه‌کوبی، مس (www.artify-shop.com، ۱۴۰۰)
  آویز، تکنیک مینای خانه بندی، نقره (نسیم خواجه نصیر، ۱۴۰۰)	  آویز، تکنیک مینای نقاشی، مس (www.danakadeh.ir، ۱۴۰۰)	  آویز، تکنیک اره کاری، طلا و خاتم (www.torob.com، ۱۴۰۰)
  آویز، تکنیک قلم زنی، نقره (www.sfand.com، ۱۴۰۰)	  انگشتر، تکنیک حکاکی، مس (فروشگاه دیجی کالا، ۱۴۰۰)	  آویز، اره کاری، طلا (www.digionline.ir، ۱۴۰۰)

۶- بحث و نتیجه گیری

آثار ارایه شده در سایت‌ها و فروشگاه‌های مختلف و فعال اینترنتی ایرانی نشان می‌دهند که هنر زیورآلات سنتی ایران در دوره معاصر (چند دهه پس از انقلاب اسلامی) همچنان از موتیف‌های کهن فرهنگ ایرانی برای ساخت آثار جدید به خوبی بهره می‌برد. انواع گوشواره، دستبند، انگشتر و گردنبند با فرم بته‌جقه و توسط مواد گوناگونی مانند طلا، نقره، مس و حتی چوب با فرم سرو خمیده یا همان بته‌جقه ساخته می‌شوند. این فرم با نام پیزی اکنون به عنوان یک فرم اصیل ایرانی در اروپا نیز شناخته شده است و می‌توان آن را یک فرم بین‌المللی دانست. محصولات معاصر جواهرسازی ایرانی نشان می‌دهند که علیرغم تنوع فرمی و تزئیناتی که در انواع مختلف بته‌جقه ایرانی وجود دارد، هنرمندان بیشتر به فرم کلی آن توجه دارند و بر اساس سلیقه شخصی و قابلیت‌های هر تکنیک و متریال آن را برای ساخت اثر بکار می‌برند. به نظر می‌رسد استفاده از فرم بته‌جقه در ساخت زیورآلات در بین بسیاری از تولیدکنندگان ذهنی و ذوقی است. آنها فرمی شبیه به بته‌جقه را می‌سازند و تزئین می‌کنند. بنابراین کمتر می‌توان از

فرم‌های بته‌جقه‌ای در زیورآلات معاصر ایرانی، جغرافیا و محل ساخت یا سبک را تشخیص داد. تنها در مورد زیورآلات مليله‌کاری سبک زنجان این مورد قابل تشخیص‌تر است. بنابراین آنگونه که در هنرهای دیگر مانند فرش و یا سوزن دوزی‌هایی همچون پته کرمان، نقوش دارای اصالت منطقه‌ای و جغرافیایی هستند، در زیورآلات این مساله وجود ندارد. اگرچه فرم بته‌جقه در تکنیک‌های قلم‌زنی، اره‌کاری، منبت، حکاکی و غیره دیده می‌شود، اما بیشتر از همه‌ی تکنیک‌های جواهرسازی سنتی ایرانی، دو هنر مليله‌کاری زنجان و میناکاری از فرم بته‌جقه بهره می‌برند. تا جایی که در مليله‌کاری و میناکاری اهواز این فرم از نقشمایه‌های اصلی بشمار می‌روند. با بررسی آثار عرضه شده در فروشگاه‌های مهم مليله‌کاری زنجان و آثار مینای هنرمندانی مانند زهرونی مشخص می‌شود که فرم بته‌جقه یکی از فرم‌های مورد علاقه سازندگان زیورآلات سنتی ایرانی در دوره معاصر است. از آنجا که ذائقه مصرف‌کنندگان تاثیر مهمی در انتخاب موتیف‌ها و فرم‌ها توسط تولیدکنندگان دارد، بنابراین می‌توان گفت که مخاطبین نیز به بته‌جقه علاقمند هستند.

پس از این بررسی، اهمیت و قابلیت فرم بته‌جقه که در مناطق مختلف با نام‌های دیگری مانند ترمه، بته‌ترمه و... شناخته می‌شود، به عنوان یک نقشمایه مهم در ساخت زیورآلات معاصر ایرانی مشخص می‌گردد. همچنین می‌توان گفت فرم کلی بته‌جقه در زیورآلات ایرانی تغییر زیادی نمی‌کند و تنوع فرم مانند آنچه که در فرش‌ها وجود دارد و گاه هندسی نیز می‌شود در اینجا مشاهده نمی‌شود. نقوش و تزیینات داخلی بته‌جقه‌های موجود در زیورآلات معاصر ایرانی، بر اساس دو عامل متغیر هستند، قابلیت اجرا در تکنیک و نوع تزیینات آن که بر اساس ذوق سازنده انجام می‌شود.

۱-۶- پیشنهادها

به عنوان پیشنهاد برای محققین آینده می‌توان گفت: قابلیت کاربرد فرم بته‌جقه در تلفیق آن با دیگر فرم‌های سنتی برای ساخت زیورآلات، در تکنیک‌های مهم دیگر مانند ریخته گری مسیری نو برای تحقیق می‌باشد. همچنین می‌توان بازخورد ارائه زیورآلات ایرانی با نقش بته‌جقه را در جغرافیایی فراتر از ایران و در دیگر کشورها و میزان علاقمندی مردم آن مناطق را بررسی کرد.

پی نوشت:

- ۱- بته‌جقه در زبان انگلیسی با عنوان Paisley شناخته می‌شود. تصاویر نمونه زیورآلات از سایت‌ها و فروشگاه‌های اینترنتی ایرانی فعال و با توجه به فرم بته‌جقه در آنها انتخاب شده‌اند.
- ۲- در این تحقیق واژه‌های موتیف (Motif) و نقشمایه هم معنی و مترادف هستند و منظور از مترادف ماده ای است که زیورآلات با آن ساخته شده اند مانند فلزات طلا، نقره، مس و یا چوب و سرامیک.

منابع

۱. افروغ، محمد، (۱۳۸۸)، «عقلانیت در هنر ایرانی»، نگاهی به درخت سرو و هویت نگاره بته‌جقه، کتاب‌ماه‌هنر، ۱۲۸، ۶-۴۲، تهران.
۲. باقری حسن کیاده، معصومه، (۱۳۹۵)، «نگاهی به نقش بته‌جقه (نقوش باستانی)»، دانشگاه شهید باهنر، کنفرانس بین المللی شرق شناسی (تاریخ و ادبیات فارسی)، کرمان.
۳. بنی، اسماعیل، خیرالهی، مژگان، (۱۳۹۷)، «تبیین حضور نقشمایه‌ی بته‌در متون مکتوب فارسی تا ابتدای سده چهاردهم هجری قمری»، همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد، دانشگاه گیلان، گیلان.
۴. پرهام، سیروس، آزادی، سیاوش، (۱۳۷۰)، «دست بافته‌های عشایری و روستایی فارس»، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نشر امیرکبیر.
۵. پوریا، فرشید، (۱۳۸۹)، «بته‌جقه در دوره هخامنشیان»، نقش و فرش، تابستان و پاییز، صص ۱۹-۱۲، تهران.
۶. تجدد، حسین، (۱۳۸۹)، «دایره المعارف فرش دستبافت ایران»، جلد یکم، تهران: دایره انتشارات المعارف ایران شناسی.
۷. جسلین، دمیجه، (۱۳۵۶)، «کاتالوگ نمایشگاه و ترمه‌های سلطنتی ایران و کشمیر»، تهران.
۸. حبیبی، حسن، (۱۳۸۲)، «هنر اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: نشر مطالعات هنر اسلامی.
۹. خیرالهی، مژگان، بنی‌اردلان، اسماعیل، (۱۳۹۷)، «تبیین ویژگی‌های نقشمایه بته با توجه به نظریات و آراء پژوهشگران در باب اصل و منشأ آن در هنر اسلامی و نقدی بر نظرگاه درخت سرو به عنوان منشأ این نقش»، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۴۷، صص ۸۵-۶۳، تهران.
۱۰. درج‌ور، فاطمه، (۱۳۹۴)، «مطالعه نقش‌مایه بته‌جقه در فرش ایران»، دو فصلنامه گلجام، دوره ۱۱، شماره ۲۸، تهران.
۱۱. دریایی، نازیلا، (۱۳۸۶)، «اولین سمینار مرکز تحقیقات فرش دستبافت تهران»، تهران.
۱۲. رادنیاز، زیبا، (۱۳۹۴)، «طراحی فرش»، تهران: نشر بهجت.

۱۳. ریاضی، محمدرضا، (۱۳۷۵)، «فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران»، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
۱۴. زمانی‌طهرانی، شقایق، سیداحمدی، سعید، (۱۳۹۷)، «بررسی ویژگی‌های هنری و نمادین پنج جقه ی سلطنتی قاجار موجود در خزانه جواهرات ملی ایران»، مجله هنرهای صناعی ایران، سال اول، بهار و تابستان، شماره ۲، صص ۹۴-۸۱. تهران.
۱۵. ژوله، تورج، (۱۳۸۱)، «پژوهشی در فرش ایران»، تهران: نشر یساولی.
۱۶. طالب‌پور، فریده، جعفری‌راد، نجمه، (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش، نمادها و ریشه‌یابی آن در پته معاصر کرمان»، مجله جلوه هنر، دوره جدید، سال دهم، بهار و تابستان، شماره پیاپی ۱۹، تهران.
۱۷. عطروش، طاهره، صیاد، شهره، (۱۳۸۵)، «پته‌جقه چیست»، مترجم مرتضی ترسلی، چاپ اول، تهران: نشر سی‌بال‌هنر.
۱۸. فربه، ر. دبلیو، (۱۳۷۴)، «هنرهای ایران»، ترجمه پروین مرزبان، تهران: نشر و پژوهش فرزبان روز.
۱۹. کاکاوند، سمانه، موسوی‌لر، اشرف السادات، (۱۳۹۴)، «تحلیل نمادشناسانه نقشمایه‌های قالی باغی عصر زند»، فصلنامه علمی پژوهشی نگر، شماره ۲۴، تهران.
۲۰. مزنگی، جواد، پیربابایی، محمدتقی، (۱۳۹۴)، «فرم و نقش در ملبله‌کاری زنجان»، چاپ اول، نشر مینوفر، مشهد.
۲۱. ممیز، مرتضی، «هنرمند رابط انسان با زیبایی‌های طبیعت و زندگی»، کتاب ماه‌هنر، (۱۳۸۴)، شماره ۹۰-۸۹، تهران.
۲۲. لافورگ، رنه، اندی، رنه، (۱۳۸۷)، «مجموعه مقالات اسطوره و رمز»، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر سروش.
۲۳. هانگلدین، آرس، (۱۳۷۵)، «قالی‌های ایرانی»، ترجمه اصغر کریمی، تهران: یساولی.
24. Milanezi, Enza (1999), The Carpet :Origins, " Art and History ", English translation: Rosanna M. Giammanco, Ontario: Firefly Books.
25. Trilling, James (2001), «The Language of Ornament», London: Thames & Hudson.
26. <http://www.heritageinstitute.com/> - سایت میراث زرتشتی (پیزلی-پته‌جقه - تجارت ابریشم) 1400/02/28
27. [www. http://guity-novin.com/](http://guity-novin.com/) (تاریخچه طراحی پته‌جقه) 1400/02/31
28. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> - سایت دیکشنری انگلیسی آکسفورد (پیزلی) / 1400/02/29

Paisley And its importance in contemporary Iranian jewelry With emphasis on the works of filigree and enameling

Abstract:

Traditional Iranian jewelry in recent decades has used various motifs to present to its target community. This has little to do with the technique of making jewelry. The paisley form (Bote Jeke) is one of the most popular motifs in many traditional techniques. This form, with its great variety and long history in various Iranian arts, has a general and original form that resembles a curved cypress tree. The main question in this research is what is the position and importance of Paisley historical motif in its general form, regardless of the details, in different contemporary Iranian jewelry making techniques?. The purpose of this study is to describe the presence of Paisley in jewelry in recent years in Iran in various techniques, especially tapestry and enameling. The method of research is descriptive and the method of collecting information is library and internet. Samples were collected from active Iranian online stores in 1400. The study shows that based on the interest of manufacturers and consumers, the paisley form in its general form is one of the most widely used contemporary Iranian jewelry motifs in various techniques, especially Zanjan filigree work and Ahvaz enamel. The type of paisley used in a work depends more on the mental geography, creativity and ability of the artist in designing and making the jewelry, and the details may change in each technique.

Keywords: Paisley, Iranian jewelry motifs, Paisley jewelry, Paisley in jewelry



خوانش بینامتنی نقاشی‌های فرح اصولی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۰۸

کد مقاله: ۱۲۱۲۴

فاطمه منتقمی^۱، پژمان دادخواه^{۲*}، محمدرضا شریف زاده^۳،
ابوالفضل داودی رکن آبادی^۴

چکیده

فرح اصولی از جمله هنرمندان معاصر است که توانست با تلفیق سنت و مدرنیته، روح مینیاتور ایران را با ذهنیتی معاصر پیوند بزند و آثاری را خلق کند که گویی بازنمایی حال در گذشته یا گذشته در حال است. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی است، اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی می‌باشد. ابزار گردآوری اطلاعات از منابع مکتوب، نسخه برداری از منابع آرشیوی و منابع تصویری است. پژوهش حاضر در پی یافتن این پرسش است که توجه به هنر پیشینیان در نقاشی‌های فرح اصولی چگونه نمود پیدا کرده است و آثار او با متن‌های پیشین چگونه معنا پیدا می‌کند؟ نتایج این پژوهش حاکی از آن است که فرح اصولی با برداشت آگاهانه از متون پیشین، اشکال خود را با نمونه‌های موجودش در طبیعت مطابقت داده و با توجه به معانی نمادین و اصل این عناصر به آن جنبه مثالی بخشیده است. یعنی مضمون و محتوا را به مثابه یک متن دریافت می‌کند و با سلیقه شخصی خود به آن روح دوباره می‌بخشد و در متنی دیگر عرضه می‌کند. فضای مینیاتورهای اصولی تعریف خاصی از مدرنیسم است که با مرزهای مشخص رنگی و بافت‌های کولاژمانندی که انجام داده است، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی: هنر معاصر، بینامتنیت، فرح اصولی، نقاشی ایرانی، نگارگری

۱- دانشجوی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران

۲- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران (نویسنده مسئول)

dadkhah_pejman@yahoo.com

۳- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران

۴- گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

۱- مقدمه

«شاخص ارتباط با سنت فرهنگی یا تصویری گذشتگان از جمله مواردی است که هنرمندان ایرانی اغلب به شکلی آگاهانه آن را در آثار خود مورد توجه قرار می دهند» (خسروی جلودار و زندی روان، ۱۳۹۸: ۴۹). نقاشی ایران در دوران معاصر، نوآوری، اندیشه ورزی و بینشی نوین از فرهنگ و جامعه ایران ارائه می دهد. در سال های اخیر و دهه های گذشته، بسیاری از هنرمندان دوران معاصر به ارزش ها و ویژگی های هنر نگارگری ایران پی برده و از عناصر و نشانه ها و رنگ پردازی و نور در خلق آثارشان الهام گرفته اند و حتی سبک های جدیدی را بر پایه نگارگری پایه ریزی کرده اند که بر این اساس نگرش هنرمندانی چون فرح اصولی در مسیر جدیدی قرار گرفت.

یکی از رویکردهای مورد توجه در پژوهش های مربوط به ادبیات و هنر در دهه های اخیر، مطالعات بینامتنی است. «به اعتقاد کریستوا، هیچ متنی مستقل از سایر متن ها نیست و با ارجاع به متون دیگر شکل می گیرد. به عبارتی در بینامتنیت تداوم یا دگرگونی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن بررسی می شود که می تواند عامل مهمی در درک و دریافت متن و مهم تر از آن، شناخت هویت و فرهنگ یک جامعه باشد» (کنگرانی، ۱۴۰۰). «ژرار ژنت در نظریه خود از قلمرو ساختارگرایی و نشانه شناسی بهره می گیرد و به همین سبب می تواند روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن ها بررسی کند» (صافی، ۱۳۹۵: ۱۸).

حضور فرهنگ در همه زوایای زندگی هر انسانی به مثابه عنصری تعیین کننده در ترکیب حیات فردی و اجتماعی وی به حس و مشاهده قابل درک است. «از مهم ترین ویژگی های آثار فرح اصولی، حرکت از هنر مدرن به سوی مینیاتور ایرانی و تلاش برای تلفیق این دو با یکدیگر برای بیان مسائل روز جهان به ویژه در حوزه زنان است» (سایت آرت، ۱۳۹۹). هنرمند در عصر مدرن و با حفظ فضای معاصر، تلاش می کند که تاثیر متن های پیشین را حفظ کند و هویت و ریشه های ایرانی را در آثارش بازنمایی کند. بازگشت به گذشته و تلاش در جهت بازنمایی آن و تاکید بر بیان شخصی خود، ویژگی شاخص آثار فرح اصولی به شمار می رود.

۲- روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی و با رویکرد بینامتنیت است. اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی است. تجزیه و تحلیل داده ها کیفی است و ابزار گردآوری اطلاعات در این تحقیق از منابع مکتوب، نسخه برداری از منابع آرشیوی و منابع تصویری می باشد. در واقع پس از مشاهده تصاویر، تفسیرهایی بر مبنای نمادها و نشانه هایی که در آثار شخص هنرمند وجود داشته، با رویکرد موردنظر ارائه داده شده است.

۳- پیشینه

از پژوهش های انجام شده در مورد آثار فرح اصولی، می توان به تحلیل بازتاب هویت زن در آثار هنرمندان زن دهه ۷۰ شمسی (مطالعه موردی گیزلا وارگاسینایی، فرح اصولی، شهلا حبیبی) پهلوانی نژاد (۱۳۹۹)، پرداخت. نتایج حاکی از آن است که، این سه هنرمند زن در آثارشان از مولفه های تصویری و نیز مفاهیم فرهنگی اشکال هنر گذشته ایرانی بهره برده اند. تجارب متنوع آن ها در نشانه پردازی برگرفته از سنت های هنری مانند نگارگری ایرانی، اسطوره و ... عموماً همراه با دلالت های کنایی و انتقادی ظاهر می شوند و آن چیزی که بیشتر از همه این سه هنرمند را بهم پیوند می دهد وجود مولفه ها و نشانه های تصویری از زن ایرانی در پیوند با سنت های تصویری ایرانی در آثارشان است.

پيله چيان (۱۳۹۸)، در پژوهشی دیگر با عنوان تحلیل فیگور زن در آثار فرح اصولی با تکیه بر آثار اقتباسی از رضا عباسی، اشاره کرد که در واقع نگارگری برای فرح اصولی اصل است، پس همانقدر از فمینیست دور شده است، زیرا نمی توان با داشتن دیدگاه فمینیستی، وابسته به دوره ای خاص باشد و این قرابت معنا نمی دهد. فرح اصولی با توجه به علاقه خاص به نگارگری و دوره تاریخی صفوی، از حالات فیگور زن رضا عباسی (به دلیل حالت اغواگراییانه و نقطه تمرکز بر روی زن در نگاره) استفاده کرده است. حالت زن هیچ گونه تغییری نکرده و فقط عناصر جابه جا و نشانه هایی وارد اثر شده است. فخاری (۱۳۹۸)، با عنوان ویژگی های بیانی طراحی در آثار فیگوراتیو نقاشان زن معاصر ایران (نیلوفر قادری نژاد، فرح اصولی، شهره مهران، شیما اسفندیاری، طاهره صمدی طاری)، به این نتیجه دست یافت که هر یک از هنرمندان از دیدگاه شخصی خود به هنر سنتی می نگرند و از ویژگی های بیانی آن بهره مند می شوند، همچنین هنرمندان با وجود بهره مندی از الگوهای غیر سنتی در آثارشان، از فضای شرقی و ایرانی نیز متأثر می شوند. از دیگر پژوهش های انجام شده می توان به مقاله خسروی جلودار و زندی روان (۱۳۹۸)، با عنوان نسبت ستجی تاریخی خلاقیت مدرن با آثار هنرمندان معاصر ایران (مطالعه موردی آثار فرح اصولی، کوروش شیشه گران، محسن وزیری مقدم اشاره کرد، که مهمترین یافته های پژوهش حاکی از این است که هنرمندان مذکور، با اتکا به پشتوانه دانشی خود از مبانی هنر برآمده از منابع تاریخ هنری و انتخاب اصول سبکی، عناصر و متریال مناسب توانسته اند ارزش های جدیدی را در رابطه با سنت تصویری هنر نقاشی ایران، خط و فرم در نقاشی، کشف و بیان انگیزه های تازه نسبت به ماده و رسانه هنری، مطرح سازند.

کشف‌چیپان (۱۳۹۷)، در پژوهشی با عنوان بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست‌مدرن (مطالعه‌ی موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر) به این نتایج دست یافت که آنچه در خلق اثری معاصر که در ارتباط با سنت نیز باشد اهمیت دارد، شناخت قابلیت‌های سنت و مقتضیات هنر معاصر است. به نظر می‌رسد که رابطه معناداری میان سنت و معاصریت وجود دارد و اگر ریشه‌های سنتی در تعامل با شناخت هنرمند از جهان معاصرش همراه باشند، تجلی تازه‌ای مبتنی بر سنت در آثارش بروز خواهد کرد.

۴- چارچوب نظری

بینامتنیت به عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوه ساخت متون ادبی و چگونگی شبکه ارتباطی آن‌ها با یکدیگر اهمیت دارد. بینامتنیت بر این اصل استوار شده که هیچ متنی بدون پیش متن نیست. در واقع در طول تاریخ، متن‌ها در یک ارتباط زنجیره‌ای با هم خلق می‌شوند و همیشه متن‌های نو بر اساس متن‌های قدیمی شکل می‌گیرند. «بینامتنیت از کشف‌های مهم قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینه رابطه عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعامل و جاذبه میان متنی می‌پردازد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۰). «اصطلاح بینامتنیت، برای نخستین بار در اواخر دهه شصت میلادی، در آثار ژولیا کریستوا در بررسی اندیشه‌های میخائیل باختین، به ویژه در بحث از تخیل گفت وگویی او مطرح شد» (رضایی، ۱۳۸۸: ۳۲). «سپس کسانی چون رولان بارت و ژرار ژنت، به اصلاح و گسترش این نظریه پرداختند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۲۹).

«باختین بر این باور است هر سخن به عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند، و با سخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش نسبت به آنهاست، گفتگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳). «برای باختین این سرشت ناشی از موجودیت واژه در عرصه‌های اجتماعی خاص، نمودهای اجتماعی خاص و وهله‌های خاص بیان و دریافت بود» (آلن، ۱۳۸۰: ۹). «کریستوا نیز متن را شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌داند و بر مکالمه متون گذشته و حال تکیه داشت. به اعتقاد وی هر متن نقطه تلاقی متون دیگر است و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌یابد، بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ ماست» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۷).

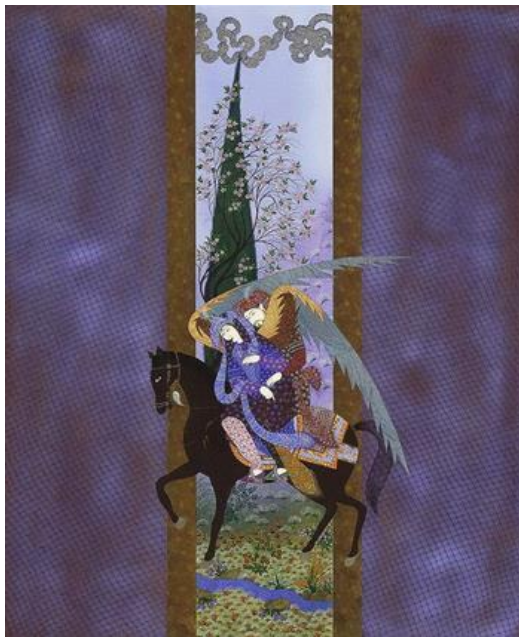
«رولان بارت اعتقاد داشت نویسنده مدرن معنای واحدی را در اثر خود نمی‌دمد، بلکه به یاری پیش نوشته و پیش خوانده‌هایی که از فرهنگ‌های مختلف دریافت کرده، در فضایی چند بعدی متن را خلق می‌کند. در همین سطح متن با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند. به بیان دیگر هر متنی بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رموزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخش‌هایی از زبان اجتماعی و ... وارد متن می‌شوند و در آنجا مجدداً توزیع می‌شوند و این زبان همواره مقدم بر متن و حول آن است» (بارت، ۱۹۸۱: ۳۹). «ژرار ژنت در نظریه ترامتنیت محور بینامتنیت را حضور هم زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به روابط تاثیر و تاثر متن‌ها می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰). «وی بینامتنیت را به سه نوع صریح-تعمدی (تضمین و نقل قول)، پنهان - تعمدی (انواع سرقت‌های ادبی) و ضمنی (کنایه و تلمیح) تقسیم می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

«بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسنده و مستقل نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی باشند، هم عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲). «به واقع بینامتنیت همواره دست کم رابطه میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر فرهنگی این دو متن می‌توانند دو حالت کلی داشته باشند، یا هر دو متعلق به یک فرهنگ خاص هستند، همانند شاهنامه فردوسی و شاهنامه دقیقی که در این صورت گفته می‌شود بینامتنیت درون فرهنگی صورت گرفته است. اما گاهی دو متن مورد مطالعه از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند، به عنوان مثال تاثیر دیوان حافظ بر دیوان غربی - شرقی گوته که در این صورت آن را بینامتنیت بینا فرهنگی می‌گویند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۷).

«بینامتنیت روشی در خوانش یک متن است که در پرتو متن یا نوشته دیگری صورت می‌گیرد. در این چارچوب، فرض بر این است که میان متون و نوشته‌ها نوعی علاقه و قرابت وجود دارد و می‌توان گفت که متن‌ها همواره با هم در حال گفتگو و تعامل هستند. درواقع وقتی واژه بینامتنیت به کار می‌رود مراد این است که در خوانش متون به سایر نوشته‌ها نظر شده است تا مشابهت یا مغایرت میان آنها کشف و استخراج شود» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۷۲). «به زبان دیگر، متن‌های ادبی از رهگذر نقل قول‌ها و تاثیر و تاثرات آشکار و پنهان و جذب مولفه‌های صوری از متون پیش از خود با یکدیگر تداخل می‌یابند، یعنی بینامتنیت به رابطه متن‌ها بر یکدیگر اطلاق می‌شود (شاهرخی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۲). «بدین تعبیر، متن‌های ادبی با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند. متن‌های ادبی از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. هر متن، جذب و دگرگونی متن دیگر است. متن‌های ادبی بسته به خلاقیت ذهنی هنرمند درعین تاثیرپذیری از متون پیشین با دگرگونی در آنها و هنجارشکنی و رویکردهای تازه هنری آفریده می‌شود» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۵).

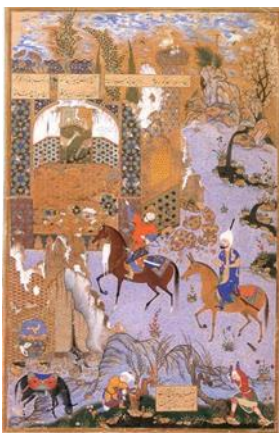
«حوزه مطالعات بینامتنیت، چیزی فراتر از نظام کلامی و درون متنی است و حضور مطالعات بینامتنی در هنرهای تجسمی، نقاشی، موسیقی، سینما و... قابل ملاحظه است». (مرتضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱۵). «بینامتنیت رویکردی است که تجربه های هنری را در برداشت سطحی یا ریشه ای آن از دیگران نمایان می کند. یعنی یافتن این نکته که این اثر رابطه موضوعی با آثار دیگر دارد؟ یا چه توانی از آنها را به خود تکه چسبانی کرده است یا اینکه آیا در مسیر تجربه های دیگران توانسته بعد تازه ای را نیز آشکار سازد؟ به بیان ساده تجربه های هنری همچون متون ادبی خارج از کارکردهای متفاوت عناصر آن نیست، یافتن زمینه آن، گمانه زنی درباره ظرفیت های شخصی آن نیز هست» (پرویزی، ۱۳۸۲: ۱۰). «افزون براین، پژوهندگان معاصر مدعی هستند کلیه متون بخشی از یک منظومه اجتماعی، فرهنگی و تاریخی محسوب می شوند که فهم هریک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در منظومه مزبور است. مضاف بر این شگرد، بینامتنیت می کوشد تا استقلال و خودپایندی یک متن اعم از ادبی یا هنری را به چالش بگیرد. ازاین رو به زعم طرفداران این رویکرد، هیچ نوشته ای قطع نظر از شبکه تاریخی و ایدئولوژیک خود قابل فهم و استیلا نیست» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۷۲). «به طوری که آثار هنری و ادبی مهمترین پیکره مطالعاتی در حوزه بینامتنیت محسوب می گردد و نظریه پردازان و منتقدان بینامتنی همواره توجه خاصی به آثار هنری داشته اند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۹).

۵- تحلیل آثار فرح اصولی



شکل ۱- فرح اصولی از مجموعه حافظ، گواش روی مقوا، ۶۰*۸۰ سانتی متر. (مأخذ: سایت حراج تهران)

نگارگری ایرانی در دوران معاصر وام دار میراث عظیم مینیاتور ایرانی است و هنرمندان در طول این سالها آثار درخشانی خلق کرده اند که از هر حیث در خور توجه است. «فرح اصولی یکی از هنرمندان نوگرای معاصر ایران است که از بستر نگارگری به هنر معاصر نظر افکنده و همواره دغدغه اش بیان درک و تفسیر شخصی اش از زندگی با استفاده از روایات و شخصیت های نمادین در قالبی سنتی بوده است. با بررسی آثار این هنرمند می توان تغییراتی را که در شیوه ی برخورد او با ترکیب بندی کلی اثر، کادر و ارتباط آن با پیکره ها، بافت های ایجاد شده در زمینه، نحوه استفاده از رنگ، استفاده از عناصر نمادین، توجه به بخش روایت گرانه اثر و یا اقتباس از آثار دیگران، در طول زمان ایجاد شده مشاهده کرد» (کفشچیان مقدم و قجاوند، ۱۳۹۷: ۸۴). اصولی به سبب دانش تاریخی و فرهنگی، آنچه را که پیش تر در ذهن ته نشین داشته، در آثار خویش با سیاقی خاص نمود بخشیده است. وی با تلفیق فرم های سنتی و کاربری آن به شیوه مدرن به جایگاه جدیدی از زیبایی شناسی رسید که در ادامه از میان مجموع آثار خلق شده ارزنده توسط وی، به بررسی چند اثر از این هنرمند می پردازیم.



شکل ۴- کمال الدین بهزاد، دارا و شبان (مأخذ: سایت ایران گرفت)



شکل ۳- استاد محمدی، دو عاشق در منظره (مأخذ: سایت نگاره ها)



شکل ۲- رضا عباسی (مأخذ: سایت آرتنگ)

فرهنگ وام گرفتن از فرم و سبک هنری یکی از سنت های دیرین در تاریخ هنر و تجربه هنری بوده و در دنیای معاصر بسیاری از هنرمندان به طور مکرر برای بیان هدف و احساس خویش، از نوع نگرش و کیفیتی همچون اقتباس بهره گرفته اند. آثار فرح اصولی، اقتباس از آثار هنرمندان نگارگر گذشته ایران به خصوص رضا عباسی (هنرمند و نقاش دوره صفویه) است. وی برای بیان هدف و جهان بینی خود از آثار نگارگران صفوی اقتباس کرده است. خلق یک اثر با اقتباس از اثری دیگر توانسته با نوعی بهره مندی از سبک، تکنیک، مفهوم، موضوع و یا جنبه های مختلف ساختاری آن اثر همراه باشد. اصولی متنی را از گذشته می گیرد و ضمن تداعی پیشینه و فرهنگ تاریخی و متون گذشته با زبان و بیان خود بازنمایی می کند.

در شکل ۱، دو سوار بر اسب با سروی ساده در پشت پیکره ها را مشاهده می کنیم که در نگاه اول مینیاتورهای ایرانی (نگاره های دوره صفویه) را به یاد می آورند. با اندکی تعمق روایتی تازه از هنر ایرانی را با ورود شخصیت های شاهنامه ای مینیاتورهای معاصر می بینیم که بر بوم نقاشی های جهان مدرن خلق شده اند. مینیاتوری که در فضایی خلوت تر گرد هم آمده و خود نمایی می کند، با مرزهای مشخص رنگی و بافتی کولاژ مانند که با فرم های انسانی تلفیق شده و تصویری به وجود آمده که به نقاشی مدرن شباهت دارد. فیگورها، نقاشی عشاق رضا عباسی را در ذهن ما تداعی می کند (شکل ۲). پرهیز از سایه روشن، استفاده از رنگ های درخشان، طبیعت نگاری در پس زمینه اثر و عدم نمایش عمق و پرسپکتیو، استفاده از المان های تصویری مینیاتور همچون اسب، درخت سرو، حضور عشاق، شباهت زیادی به کمپوزیسیون هنر اصیل ایرانی دارد (اشکال ۳ و ۴)، که هنرمند توانسته در آن ضمن حفظ هویت و تداعی پیشینه تاریخی و مفاهیم فرهنگی برآمده از متون گذشته، مضمونی را که برخاسته از میل هنری نقاش است در زمان حال و در سیمایی عرضه کند، که به رغم تمایزات بارز صوری و تکنیکی، روایتگر داستان خویش باشد.

اصولی نیز از روش های متنوعی بهره جست تا بیان شخصی و معاصرش را از طریق سنت ابراز کند. او همچون نگارگران سنتی از خصلت بیانی رنگ ها نیز استفاده می کند و از هم نشینی رنگ های مکمل و متضاد فضای رنگی تصویرش را شکل می دهد. رنگ اخراپی در فضای پایین پس زمینه اثر همراه با رنگ زین اسب همراه با بال ها و رنگ گرم خط های کادر میانی علاوه بر انسجام کل تصویر، فضای زنده ای را به بیننده القا می کند و در عین ایجاد هماهنگی، هرگونه ایستایی و سکون را از ذهن می گریزند. بدین ترتیب رنگ گرم در کنار رنگ سرد، تعریف نوینی از فضای دوبعدی را عرضه می دارد. رنگ آبی غالب در اثر که نماد آرامش، پاکی و بی آلاشی است، یادآور نگارگری دوره های تیموری و صفوی است که از آن در رنگ آمیزی تنپوش شخصیت مجنون استفاده شده است. بنابراین می تواند نماد اعتماد و وفاداری هم باشد که در اثر اصولی با کارکردی دلالت مند برگزیده شده است. هنرمند در این تصویر در رنگ گذاری تا حدودی از واقعیت های عینی پیروی کرده است، اما در تنوع و غنا رنگ ها بسیار محدودتر از مینیاتور و به شیوه خاص خود عمل کرده است. در حقیقت نقاش آگاهانه رنگ هایی همچون اخراپی و ترکیب آن با زرد و نارنجی و قرمز و همچنین طیف رنگ های فیروزه ای و لاجوردی و ترکیب آن با قرمز، در تناسب با پیکره ها و اسب چیدمان کرده است.

در این تصویر اصولی فضای شخصی و ذهنی خود را در ارتباط با سنت تصویر کرده است و در کل مخاطب را به سوی فضای ذهن خود هدایت می کند. فضایی که با واقعیت فاصله داشته، نه دوبعدی است و نه سه بعدی و آن خلوص رنگی مینیاتور در فضای اثرش پیدا نیست. وی از مرزهای نگارگری فراتر رفته و عمدا پرسپکتیوی ایجاد کرده که چشم را به عمق می برد اما از واقعیت پیروی نمی کند. او فضایی خیالی و فراواقعی را به اثر خود داده است. بنابراین او با الهام از فضای چندساحتی نگارگری، فضای شخصی خودش را مجسم کرده است. «باغ ها در نقاشی های مینیاتوری کتاب ها که برای پادشاهان ایرانی تدوین می شدند نقش چشم گیری داشتند. در این کتاب ها صحنه های عظیمی از شکارگاه ها و جنگل ها در دنیای فرشینه ماندنی از باغ های زیبا به چشم می خورد» (خونساری و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۴۹). نگارگران ایرانی همواره همانند دیگر عناصر اصلی طبیعت مانند آب و کوه نگاه ویژه ای به درختان داشته اند و از آن میان به دلیل اعتقادات و باورهای ایرانیان توجهی خاص به درخت سرو داشته اند که در اکثر نگاره ها به تصویر کشیده شده است (شکل ۳). با نگاهی گذرا به نگاره های مکاتب گوناگون در می یابیم که این نگاه ویژه در نگارگران دوره صفوی به اوج می رسد و در شاهکار این دوره یعنی شاهنامه شاه تهماسبی به صورت خاص مشهود است.

«درخت سرو عنصری است نمادین در باورها و اعتقادات مردم باستان و فرهنگ ایرانی، که این باورها در ادبیات و هنر آنان به صورت مشهود بازتاب یافته است. فردوسی از شعرایی است که از تمامی عناصر طبیعت از جمله درخت و به ویژه سرو برای تصویرپردازی اشعارش یاری جسته و اثر گرانبهایش شاهنامه، شاهکار است که همواره مورد توجه نگارگران بوده است» (آل و دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). اصولی با برداشت آگاهانه از این نماد در نگارگری های عهد صفوی، با مطابقت شکل ظاهری آن با طبیعت و همچنین با رعایت کردن تمامی قواعد زیباشناسانه در تصویر، با توجه به معانی نمادین آن در اثرش، به آن جنبه مثالی بخشیده است.

هنرمند در فضای بالای پس زمینه به جای استفاده از نقوش اسلیمی نگارگری که ابداعش به گچ بری های دوره اشکانی می رسد، با ترکیب نقوش و اشکال تلفیقی، وزن و آهنگ همان نقوش را که متضمن تزیین است در ذهن بیننده تداعی می کند. همانطور که پاکباز بیان می کند «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش، مسبب نقش آفرینی های تازه ای شد، به طوری که نقش دایره ای انباشته از دسته های پیچک را دو نیم کرد و آن را پشت بر پشت هم گذارده و از مجموعه شان عنصری تزیینی ابداع کردند که بعدا اسلیمی خوانده شد» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۳). نقش انسان بالدار در هنر ایران دارای پیشینه ای طولانی است، برای

مثال نقش حکاکی شده دروازه کاخ پاسارگاد، تلفیق پیکر انسان با بال‌های بزرگ، می‌تواند نمادی از انسان-خدا محسوب شود. در دوره اسلامی نیز تحت تاثیر اعتقادات مذهبی، فرشته‌ها از طرف پروردگار عالم، بر انسان‌های برگزیده او نازل می‌شوند و با آنها ارتباط برقرار می‌کنند. شاید حضور فرشته به عنوان واسطه میان بارگاه الهی و انسان که با ابزار کلام به انتقال پیام می‌پردازد و وجود انسان به عنوان اشرف مخلوقات، که به نیروی کلام زیور یافته، باعث شده که نقش فرشته‌ها در ترکیبی از پیکره انسان و بال‌های پرنده به ظهور برسد. حتی تصویر فرشته در قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور دوره اسلامی دیده می‌شود. اصولی در تصویر فوق با الهام از دوره‌های گذشته، با توجه به فرهنگ و ادبیات ایران و همچنین تاثیر اسطوره بر نگارگری، با استفاده از این عنصر و تلفیق آن با پیکره انسان، این نقش نمادین را به شیوه خود خلق کرده است.

اصولی بر اصالت و نقش اسب و ارتباط این حیوان در فرهنگ و ادب فارسی با کاربری آن به رنگ تیره در مرکز تصویر، تاکید کرده است. نگاره اسب در تاریخ فرهنگ و هنر ایران، به ویژه نگارگری و نقاشی ایرانی، جایگاه ممتاز و شایسته‌ای داشته است و در اساطیر، متون کهن دینی، شاهنامه، دوره‌های تاریخی و آثار به جا مانده از آن دوران همواره مورد ستایش قرار می‌گرفت. «آن گونه که بیشتر کتیبه‌ها، سنگ‌نبشته‌ها، الواح سیمین و زرین دوره هخامنشی گواه اهمیت و توجه خاص به این حیوان زیبای اساطیری است. اسب یکی از چهار حیوان مقدس، یکی از هفت گنج، نمادی از باروری و سمبلی از رب‌النوع خورشید است. همچنین در استعاره‌های فارسی، اسب نماد نجابت، وفاداری، عقل و خرد، نور، نیروی پویایی، بادپایی و تیزفکری است» (رجبی، ۱۳۹۵). «در نگارگری بعد از اسلام، اسب در صحنه‌های شکار، بزم، رزم، حمل و نقل و تشریفات درباری در کتاب‌ها به تصویر درآمده است» (رضایی نبرد، ۱۳۸۸: ۷۵). نقش اسب، یکی از پرکاربردترین نقش‌ها در تصویرسازی ایرانی پیش از اسلام و پس از اسلام بوده است. در نقاشی‌های دوره سلجوقی، می‌توان به تلفیق نقوش گیاهی و جانوری از جمله اسب، به نسخه ورقه و گلشا اشاره کرد.

کمال الدین بهزاد از جمله نگارگرانی بوده که نقش اسب در آثارش جایگاه ممتازی داشته است (شکل ۴). می‌توانیم ارتباط این تصویر را با ادبیات فارسی و در فضایی اساطیری و پهلوانی در نظر بگیریم، در خلق آگاهانه این تصویر شاید نقاش از تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه فردوسی در صحنه جنگ بهره برده است و یا شاید بشقاب‌های فلزی دوره ساسانی را که در آن پادشاه سوار بر اسب است، تخیل کرده است. اسب اصولی به حالت معلق و در حال حرکت است که علاوه بر تداعی گذر زمان و عمر، پویایی حیات را نمایان می‌سازد. می‌توان تصور کرد که هدف نقاش از تجسم اسب موجودی زمینی نباشد، گویی از معنای سمبلیکش فراتر رفته و در معنای عشق و وفاداری ظهور می‌کند.

همه عناصر در مرکز تصویر جمع شده‌اند. اصولی همه چیز را در مرکز تصویر محدود کرده تا موجب توجه بیشتر بیننده به اشکال و سوژه و جلب احساسات مخاطب شود. در مرکز تصویر دو عاشق دلباخته در آغوش یکدیگر بر روی آسیبی نشسته‌اند. اثر گونه‌ای روایتگری دارد و گویی افسانه یا اسطوره‌ای را روایت می‌کند، داستان‌های عاشقانه ایرانی همچون لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد، که با نشستن روی آسیبی که نماد عشق و وفاداری است، فضای عاشقانه و تغزلی اثر را دو چندان کرده است. شاید بتوان پاک‌ی عشقشان را با غلبه رنگ گرم لباس مرد که زن را به آغوش کشیده و دلاتر آتش عشق و پویایی و نشاط است، به وضوح مشاهده کرد. تمامی فرم‌ها و رنگ‌ها و حالت‌های زن و مرد و چشمان مغموم اسب، شور شاعرانگی بیشتری به فضا داده است. چیزی که این اثر را از مینیاتور متمایز می‌سازد کادری است که هنرمند به شیوه شخص خود آن را خلق کرده است. او روی کادرها بازی می‌کند، فیگورهای سوار بر اسب داخل کادر هستند و بخشی از جزئیاتشان خارج از کادر.

در اثر مذکور ارتباط متون پیشین (نگارگری) را با متن اصولی می‌توانیم مشاهده کنیم. فرح اصولی با اقتباس از فضاهای عاشقانه نگارگری و بهره‌گیری از متون پیشین به خصوص آثار رضا عباسی و عناصر بکار رفته در آثار کمال الدین بهزاد، با محدود کردن جزئیات پس‌زمینه و تغییر در فرم نشستن و رنگ لباس و پوشش پیکره‌ها و جزئیات تزئینی آن و در مواردی با اغراق در ویژگی‌های طبیعی و با ترکیب بندی جدید، به متن نوینی دست یافت که علاوه بر اینکه ردپایی از تقلید را در اثرش می‌توان یافت، اما شاهد شیوه جدیدی در بیان او هستیم. آثار فرح اصولی ضمن حفظ هویت مضمونی، به گونه‌ای ظاهر می‌شود که برخاسته از میل هنری وی در جهت بازنمودن محتوایی یک مفهوم تاریخی در صورتی نوین است. وی اثرش را که یکی از آثار مجموعه حافظ است با احساس درونی و دل‌بستگی که به غزلیات عارفانه و عاشقانه حافظ داشته، خلق کرده است.

در واقع آثار اصولی نقاشی‌های شاعرانه بر مبنای فرم‌شناسی نگارگری ایرانی هستند. آثار او شکل جدیدی از مینیاتورهای معاصر است که نگارگر با به کار بردن مهارت و ذوق خود فضایی خیالی را با تمامی معانی نمادین و نهفته و با رعایت کردن تمامی قواعد زیباشناسانه در تصویرش، نقش کرده است. همانگونه که گفته شد بینامتنیت روشی است که به خوانش یک متن یا اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و از متن‌های پیشین در خلق آثارش بهره می‌گیرد. بنابراین آثار اصولی بخشی از زنجیره‌ای به هم پیوسته است که با حفظ فضای معاصر، تاثیر متن‌های پیشین را در خود حفظ می‌کند و به نمایش می‌گذارد.



۷- فرح اصولی، از مجموعه حافظ،
(مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در
اینستاگرام)



تصویر ۶- فرح اصولی، دیدار، (مأخذ:
صفحه شخصی هنرمند در
اینستاگرام)



شکل ۵- فرح اصولی، قهر
فرشتگان، (مأخذ: صفحه شخصی
هنرمند در اینستاگرام)



تصویر ۸- فرح اصولی، از سری
حافظ، (مأخذ: صفحه شخصی
هنرمند در اینستاگرام)



شکل ۹- فرح اصولی، گریز، (مأخذ:
صفحه شخصی هنرمند در
اینستاگرام)



شکل ۸- فرح اصولی، فرشته مادر،
(مأخذ: صفحه شخصی هنرمند در
اینستاگرام)

با مشاهده آثار فوق درمی یابیم که نقاشی های فرح اصولی عموماً یک فضای عاشقانه را نمایش می دهند. نوعی نگاه احساسی که می تواند بازتاب روحیات و تمایلات درونی اش باشد. مضمونی که سده ها در نگاره های نسخ مصور، نقوش موجود در سفالینه های مینایی و زرین فام و صفحات کتب چاپ سنگی، دستمایه کار هنرمندان ایرانی قرار گرفته بود. در تمامی آثارش نقش زن به عنوان عنصر اصلی و مبین توجه نگارگر به حقیقت زیبایی معنوی او و مبتنی بر توصیفات ادبی و عرفانی از اوست. انسان های سوار بر اسب، با الهام از نقوش مصور روی سفالینه ها و یا نگارگری های رایج دوران کهن، مخاطب را به گذشته، به دل داستان های هزار و یک شب و به داستان های عاشقانه ایرانی همچون لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و ... پرتاب می کنند. هنرمند با مهارت و قدرت قلمگیری های بداهه خطوط فیگورها و فرم های منحنی، با خلق جهانی رنگارنگ و شاداب، فرهنگ هزاران ساله را با داستانی عاشقانه و شاعرانه در چارچوبی نو بیان نموده است.

در این تصاویر فضایی شبیه به فضای چندساحتی نگارگری دیده می شود و اصولی فضای شخصی و ذهنی خود را در ارتباط با سنت تصویر کرده است و در کل مخاطب را به سوی فضای ذهن خود هدایت می کند. اصولی از طریق تغییرات اساسی در ترکیب بندی نگارگری، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر به وجود آورد. اندازه و ابعاد آثار او تفاوت فاحشی با آثار نگارگری دارد. فیگورها با آن تناسبات غیر واقعی و یادآوری سفالینه های دوره سلجوقی، با وجود شباهت بسیار و جلوه ای از زیبایی شرقی به شیوه خاص هنرمند خلق شده اند. آثار نگارگری گذشته ایران، گویای رخدادهای داستانی است. اما آثار فرح اصولی از زمانه خود سخن نمی گویند و می توان آن ها را تلاشی دانست که هنرمند در جهت تکرار تصاویر این نسخه ها انجام داده است.

اصولی کارکرد زیبایی شناسانه و معنادار خط و نوشتار در مینیاتور را به شکل و رنگ در تصویر تغییر می دهد. زیر را هر یک از اشکال و رنگ ها می توانند بیانگر مفهوم و پیامی خاص باشند. اینگونه بینامتنی که بطور کلی در نظریه ژنت آمده است، می کوشد رابطه بین دو متن را مطرح کند که درک این نوع از بینامتنی چه در متن نوشتاری و چه در متن تصویری، نیازمند آگاهی و علم به پیش متن های موجود است. ژنت می نویسد «بینامتنیت در کمترین نوع از صراحت و لفظ همانا تلمیح است، یعنی گفته ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش هایی را به آن بازمی گرداند، دریافت شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۶۰).

وحدت عناصر بصری در این تصاویر به گونه ای هماهنگ و سازگار بین اجزایی دلالت دارد که آشکارا به چشم می آیند. تکرار سطوح هندسی و تشابه رنگی، موجب یکپارچگی و وحدت در کل آثار شده است. اصولی که آثارش از خواستگاه باطنی اش آغاز می شود، با بهره گیری از فرم و محتوای مکاتب ایرانی و خلاقیت و نوآوری بر پایه سنت نگارگری ایرانی، جهانی خودساخته و آرمانی را معرفی می کند و آن را به جایگاه جدیدی از زیبایی شناسی ارتقاء می دهد. بنابراین آثارش را بیش از آن که نگارگری بدانیم باید آن‌ها را کولازی از نقاشی و بریده های نگارگری بدانیم. در حقیقت این آثار نشانگر تمرکز اصولی بر پرسوناژهای انسانی است. توجهی که فارغ از بیان روایی یک داستان، به اصل موضوع یعنی ارتباطات انسانی توجه دارد.

۵- نتیجه گیری

فرح اصولی هنرمندی است که تلاش می کند تا تکنیک و زیبایی شناسی قدیم ایران را معاصر کند. نقاشی های اصولی در نقطه نامعلومی میان سنت و مدرنیته قرار می گیرد. هرچند حاصل نهایی کار او جلوه ای به شدت سنتی دارد و وفادار به نگارگری قدیم ایران است، اما به لحاظ دیدگاه و تکنیک کاملاً خارج از قواعد این هنر حرکت می کند. استفاده از ابزاری چون ابراش که در هنرهای سنتی وجود ندارد ویژگی شاخص آثار او را می سازد. او با تمرکز بر موقعیت زنان مسیر تازه خود را پیش می گیرد. زنانی که یا در کنار و یا پشت سر قهرمان داستان به تصویر در آمده اند، شخصیت های اصلی نقاشی های اصولی هستند.

اصولی نقوش و عناصر را با گذر از متنی به متن دیگر و با حفظ فرهنگ و سنت و همچنین مرتبط با متون پیشین، اما منحصر به فرد و نو خلق می کند که ضمن حفظ سنت های بومی و تاریخی، دربردارنده متن و بیان جدیدی باشد. او تقلید نمی کند بلکه با کنار هم قرار دادن خطوط، نقوش و کنتراست رنگ های سرد و گرم آثار خود را به نگارگری نزدیک می کند. اما تفاوت اش با نگارگری در خلوص رنگی، اندازه و ابعاد آثار، نوع ترکیب بندی، بازی کردن با کادرها و استفاده از کولاز است. در نگارگری با وجود آن که بسیاری از سطوح تخت رنگی دارای بافت و ریتم هستند و نقش های تکرار شونده زیادی را در خود راه می دهند، اما برخلاف آثار اصولی، چون سطوح کلاژ شده پارچه ای به نظر نمی رسند. در واقع نگارگران ایرانی رموز توازن را به خوبی به کار گرفته اند و در نهایت تصاویری خلق کرده اند که از هماهنگی کامل برخوردار است.

فرح اصولی از طریق تغییرات اساسی ترکیب بندی و با قرار دادن تکه های تخت و بافت دار رنگی و تلفیق آن با فرم های انسانی، تمرکز خود را روی انسان و هویت زن معطوف کرده و در حقیقت شخصیت های شاهنامه ایه مینیاتورها را وارد بوم نقاشی های خود کرده است که در فضایی خلوت تر گرد هم آمده و خود نمایی می کنند. وی روی کادرها بازی می کند و بخشی از فیگورها و عناصر در داخل کادرش قرار می گیرند و بخشی دیگر در خارج از کادر. او با مرزهای مشخص رنگی و بافت های کولاز ماندنی که در نگارگری انجام داد، تحول منحصر به فردی را در نقاشی معاصر به انجام رسانده است. اصولی همچنین در مجموعه آثار به نمایش درآمده با عنوان «حافظ در خیال من» که در این پژوهش یکی از آثار این مجموعه مورد بحث قرار گرفته است، به تداوم نوعی احساس درونی و دلبستگی به شخصیت حافظ، ارتباط او با این جهان و عالم شهود و مثال و ابعاد چندگانه غزلیات عارفانه و عاشقانه این شاعر پرداخته است. وی به نیاز انسان معاصر به تکامل و تعالی در پناه عشق، پاسخی آرامش بخش می دهد و مخاطب را دعوت می کند تا در دنیای درخشان رنگ ها و شفافیت خیال نظاره گر باشد و رویاها و حالات عاشقانه و فرازمینی انسانی را جوری دیگر بنگرد.

منابع

۱. آل، صبا و ابراهیم دهکردی (۱۳۹۵)، «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره هایی از شاهنامه تهماسبی»، باغ نظر، شماره ۴۵، صص ۱۱۴-۱۰۵
۲. آلن، گراهام (۱۳۸۰)، «بینامتنیت»، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
۳. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، «ساختار و تأویل متن»، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز
۴. پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، تهران: انتشارات زرین و سیمین
۵. پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، «دایره المعارف هنر» چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
۶. پرویزی، محمد (۱۳۸۲)، «بینامتنیت: هنرهای تجسمی و اندیشه انتقادی معاصر»، دوهفته نامه تندیس، شماره ۱۵، صص ۸-۱۱
۷. پهلوانی نژاد، الهه (۱۳۹۹)، «تحلیل بازتاب هویت زن در آثار هنرمندان زن دهه ۷۰ شمسی» (مطالعه موردی گیزلا وارگاسینایی)،
۸. فرح اصولی، شهلا حبیبی (بی تا)، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد، دانشکده هنر و معماری، استاد راهنما: بهرام احمدی
۹. پیله چیان، اکرم (۱۳۹۶)، «تحلیل فیگور زن در آثار فرح اصولی با تکیه بر آثار اقتباسی از رضا عباسی»، پایان نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی فردوس، دانشکده هنر، استاد راهنما: لاله خرازیان

۱۰. خسروی جلودار، خسرو و زندگی روان، نسرین (۱۳۹۸)، «نسبت سنجی تاریخی خلاقیت مدرن با آثار هنرمندان معاصر ایران» (مطالعه موردی آثار فرح اصولی، کوروش شیشه گران، محسن وزیری مقدم)، رهپویه هنر، شماره ۲، صص ۴۷-۵۸
۱۱. خلیلی جهانبخش، مریم (۱۳۸۶)، «خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و والی حیدرآبادی»، مجله زبان و ادبیات فارسی، شماره ۹، صص ۱۴-۵
۱۲. خوانساری، مهدی؛ مقتدر، محمدرضا و یآوری، مینوش (۱۳۸۳)، «باغ ایرانی بازتابی از بهشت»، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری
۱۳. رجیبی، پرویز، «شبکه علمی تاریخنگاران ایران. اسب در فرهنگ و تمدن ایران باستان»، (۱۳۹۵/۰۵/۳۱)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/k53540>
۱۴. رضایی نبرد، امیر (۱۳۸۸)، «جایگاه اسب در آثار استاد محمود فرشچیان»، چاپ ۱۲، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره
۱۵. سایت آرته، «فرح اصولی»، (۱۳۹۹/۰۶/۴)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/y27942>
۱۶. سایت ارتنگ، «میناتورهای رضا عباسی بهترین نقاش دوران صفویه»، (۱۳۹۸)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/d15506>
۱۷. سایت ایران گرفت، «مجموعه آثار هنری کمال الدین بهزاد»، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/r09470>
۱۸. سایت حراج تهران، «حراج هنر معاصر ایران»، (۱۳۹۵)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/s80788>
۱۹. سایت نگاره ها، «درخت سرو در نگارگری»، (۱۳۹۹/۱۱/۲۱)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/y33043>
۲۰. شاهرخ، فرنگیس؛ صادق، اسماعیل و سنگری، محمدرضا (۱۳۹۷)، «بررسی انواع روابط بینامتنی اشعار احمد عزیزی و قرآن کریم»، فصلنامه علمی پژوهشی کاوش نامه، شماره ۳۶، صص ۲۲۹-۲۰۱
۲۱. صافی، حامد (۱۳۹۵)، «مقایسه تحلیلی داستانهای شاهنامه فردوسی و تواریخ متأثر از سیرالملوکها (تا پایان سده ۴) بر اساس فزون منتیبت ژنت»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، استاد راهنما: فرزاد قائمی
۲۲. ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، «درآمدی بر نشانه شناسی هنر»، تهران: قصه
۲۳. فخاری، فاطمه (۱۳۹۸)، «ویژگی های بیانی طراحی در آثار فیگوراتیو نقاشان زن معاصر ایران (نیلوفر قادری نژاد، فرح اصولی، شهره مهران، شیما اسفندیاری، طاهره صمدی طاری)»، پایان نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی سپهر اصفهان، استاد راهنما: محمدرضا عمادی
۲۴. کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۷)، «بررسی شاخصه های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پستمدرن با مطالعه موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینک و شاهزیا سکندر»، رهپویه هنر، شماره ۱، صص ۸۱-۹۵
۲۵. کنگرانی، منیژه، «بینامتنیت در هنر با نگاهی به نقاشی صفوی»، (۱۴۰۰)، قابل دسترس در: <https://b2n.ir/m79734>
۲۶. کفشچیان مقدم، اصغر و قجاوند، مریم (۱۳۹۷)، «بررسی شاخصه های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پستمدرن (با مطالعه موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینک و شاهزیا سکندر)»، نشریه رهپویه هنر-هنرهای تجسمی، شماره ۱، صص ۸۵-۹۱
۲۷. مرتضایی، سیدجواد؛ عزیزاده، الهام و کاظمی، غلامرضا (۱۳۹۲)، «ادبیات تطبیقی از منظر رویکرد بینامتنی: بررسی موردی فیلمنامه گاو و نمایشنامه کرگدن»، فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه، شماره ۳، صص ۱۲۴-۱۰۹
۲۸. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، «دانشنامه نظریه های ادبی معاصر»، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ۳ تهران: آگه
۲۹. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها»، مجله پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۹۳-۸۳
۳۰. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، «درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها»، تهران: سخن
۳۱. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱)، «گونه شناسی بیش متنی»، مجله پژوهش های ادبی، ش ۳۸، صص ۱۵۲-۱۳۹

32. Barthes, Roland. (1981). Theory of text. London: Rotledge

خوانشی تطبیقی از معماری و هنر مجسمه‌سازی؛ مورد پژوهی: آثار سانتیاگو کالاتراوا، معمار پیکره‌ساز اسپانیایی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۱۴

کد مقاله: ۴۹۸۰۰

محبوبه نوحی بزنجانی^۱، ملیحه نوروزی^{۲*}

چکیده

امروزه هنر یکی از نافذترین بیان‌ها برای انتقال فرهنگ و دانسته‌های بشری می‌باشد و در واقع اصالت‌های جوامع بستگی مستقیم به هنر دارد. در این میان معماری به عنوان یکی از هنرهای بصری، از مهم‌ترین وسایل برای انتقال فرهنگ و هنر می‌باشد و هنر مجسمه‌سازی مقدمه‌ای است بر فهم آنچه معماری قادر به بیان آن نیست. معماری، علم و هنر شکل - بخشی به فضا است و مجسمه‌سازی هنر شکل‌دهی به اشیاء، و ممکن است در هر اندازه یا با هر مصالحی انجام گیرد. تبلور ایده‌های یک معمار و یک مجسمه‌ساز با حجم، عینیت یافته و بیان می‌شود، لذا چنانچه خاستگاه این ایده‌ها از سرچشمه‌های واحدی نشأت بگیرد، بی‌گمان به نتایجی شبیه به هم منجر خواهد شد. در این راستا با بررسی مفاهیم مشترک میان معماری و مجسمه‌سازی به عنوان دو هنر بصری که در عین داشتن رابطه‌ای تنگاتنگ از هم دورمانده‌اند و همراه با آن برخی از آثار سانتیاگو کالاتراوا معمار و مجسمه‌ساز اسپانیایی تحلیل خواهد شد. هدف از این پژوهش شناساندن جوهره معماری و مجسمه‌سازی و تبیین مؤثر در راستای ترویج و تثبیت فرهنگ در جامعه و همچنین تأثیرگذاری در معماری و مجسمه‌سازی معاصر است. روش تحقیق، توصیفی - تطبیقی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای می‌باشد که با روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتیجه این پژوهش تبیین چگونگی تأثیرگذاری هنر معماری و مجسمه‌سازی می‌باشد که به سبب عوامل درونی و بیرونی، در طول تاریخ تعاملاتی با هم داشته‌اند و شناسایی آنها می‌تواند در تعریف نظریه‌های جدیدتر و ارائه دستورالعمل‌های کاربردی مفید باشد. می‌توان گفت رابطه فرم و فضا مفهوم کلی مجسمه‌سازی و معماری است. با بررسی آثار کالاتراوا به این نتایج دست یافتیم که وی از فرم‌های ساده، کره و مکعب، حرکت‌های طبیعی، حالات انسان‌ها و حیوانات به روش قیاسی، تلفیق فرم‌های آزاد هنری و شبیه به ساختار مجسمه‌سازی همراه با هندسه‌های پیچیده و مصالح مدرن استفاده می‌کرده است.

واژگان کلیدی: معماری، مجسمه‌سازی، هنر، سانتیاگو کالاتراوا.

۱- دانشجوی دکتری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بم، ایران

۲- دکتری حفاظت و معماری شهری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بم، ایران (نویسنده مسئول)

معماری در گذر زمان همواره با سایر شاخه های هنری و مقولات هنر رابطه ای تنگاتنگ داشته است، به گونه ای که تحول در سایر عرصه ها، در بسیاری موارد معماری را نیز تحت تأثیر قرار داده است. (بصیری، ۱۳۸۹) در میان هنرهای هفت گانه، دو هنری که ارتباط تنگاتنگی در گذر زمان با یکدیگر داشته اند، معماری و مجسمه سازی بوده است و این دو شاخه از هنر، تاریخ پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشته اند که هر دو هنرهایی با زبان مشترک هستند. (مذهب جعفری، ۱۳۹۳) در طول تاریخ، ارتباط نزدیکی میان این دو هنر وجود داشته است. گاه معماری بسان مجسمه ای بیشتر سعی در نهادینه سازی مفاهیمی خاص داشته (مانند بناهایی چون معبد پارتون و اهرام مصر) و گاه مجسمه ها در غنای بنا سهم داشته اند (مانند کلیساهای گوتیک). گاه مجسمه ها، موید و مکمل ظرفیت های و تجسمی بنا بوده اند و گاه روح یک دیگر را در خود تسری داده اند. (بصیری، ۱۳۸۹)

قدمت و دیرینگی مجسمه سازی بسیار بیشتر از معماری بوده است. زیرا انسان حتی در همان زمانی هم که درون غار می زیست و نمی توانست به دست خود و برای خود سرپناهی بسازد به ماوراء می اندیشید و به دنبال تعالی ارتباط با آن بود. بدین منظور او با برپایی مراسم آیینی و رابطه سازی با حقیقت ورای افراد و اشیا و امور به زعم خود به نیروهای پنهان اما قدرتمند طبیعت ملحق می شد و خویش را در کنف حمایت ایشان قرار می داد. ساختن مجسمه های گوناگون و به کارگرفتن آنها در مراسم آیینی نیز در همین دوران آغاز شد. به عبارتی می توان گفت که مجسمه سازی با نخستین مناسک معنایی انسان پیوند خورده است. بنابراین پیش از آنکه معماری پای به عرصه وجود بگذارد و انسان رویکردی ساختمانی به حجم داشته باشد رویکرد مفهومی به آن داشته است. معماری و مجسمه سازی، واحدهای بنیادین مشترک دارند و هر دو با فرم و فضا مرتبط هستند؛ اگر چه مجسمه به وسیله فضا محدود شده و معماری، فضا را محدود می سازد اما اشتراک سکونت-گرایانه این دو را نمی توان انکار کرد: ما در معماری سکونت جسمانی داریم اما در مجسمه سازی، سکونتی نمادین و مفهومی. (اسماعیلی و باوندیان، ۱۳۹۱)

معماری، هنر و دانش طراحی و ایجاد بناها و سایر ساختارهای کالبدی است. تعاریف جامع دیگر معماری را شامل طراحی تمامی محیط مصنوع می دانند. طراحی معماری در اصل استفاده خلاقانه از توده، فضا، بافت، نور، سایه و مصالح به منظور دستیابی به اهداف زیباشناختی، عملکردی و اغلب هنری است. مجسمه سازی نیز به عنوان صنعت خلاقانه ای که قرین و رهین انسان بوده با محوری ترین دغدغه های او همراهی کرده است. نزدیکی و تبادل معماری و مجسمه سازی یکی از اشکال نواندیشی معاصر در هنر محسوب می شود. امروزه علوم و فنون و هنرهای بیشمار در هم ادغام شده اند و به تبادل با یک دیگر می پردازند. هنرهای مختلف از یک دیگر وام گرفته اند و به یک دیگر در تأثیرات نوآورانه یاری رسانده اند. ادغام و تلفیق این هنرها و علوم و فنون امکان شکل گیری نوع بیانی متنوع تری را در اختیار هنرمندان قرار داده است. (بصیری، ۱۳۸۹) با توجه به ارتباط تنگاتنگ این دو هنر، این پژوهش سعی در بررسی این موضوع است که چه رابطه ای بین این دو وجود دارد؟

در طول تاریخ رابطه میان مجسمه سازی و معماری با شدت و ضعف همراه بوده است. مطالعه این سیر می تواند در زمینه گشایش ایده های نو در شیوه های مجسمه سازی و معماری به کار آید. به نظر می رسد به لحاظ اشتراک واحد بنیادی معماری و مجسمه سازی میان این دو همواره نسبتی جوهری برقرار بوده است.

هدف از انجام این پژوهش شناساندن جوهره معماری و مجسمه سازی به پژوهندگان برای حسن استفاده از این ظرفیت تبیینی مؤثر در راستای ترویج، تثبیت و تعالی فرهنگ در جامعه و همچنین تأثیرگذاری در معماری و مجسمه سازی معاصر است. این ادغام هنری و علمی ابزارهای بیانی نوآورانه ای را در اختیار هنرمندان می گذارد که می تواند به بهترین وجه به خلق آثار هنری یاری کند و چشم انداز وسیع تری از توانایی های بالقوه هنری را بالفعل در آورد. مجسمه سازی و معماری اگرچه در مجاورت و گاه در متن وجود یکدیگر زیسته و مکمل فضایی و مفهومی هم بوده اند. اما در عرصه های پژوهش هنری بسیار غریب مانده اند. این تحقیق عزم آن دارد تا ابعاد مشترک این دو هنر را بشناساند و با ارایه برخی از آثار معمار و مجسمه ساز سانتیاگو کالاتراوا، به بررسی چگونگی تأثیر گذاری مقابل معماری و مجسمه بر یکدیگر بپردازد. روش تحقیق این پژوهش از منظر هدف، یک پژوهش توصیفی- تطبیقی است؛ توصیفی است آن هنگام که ماهیت، شرایط و عناصر متشکله موضوع مورد بررسی وصف می شوند. تطبیقی است به آن اعتبار که برخی از داده ها با ضابطه هایی خاص مقایسه و درمورد آنها داوری به عمل می آید. به سبب ماهیت داده های مورد استفاده در این پژوهش، روش گردآوری اطلاعات کتابخانه ای می باشد. اطلاعات فراهم آمده با روش های کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته اند.

۲- پیشینه تحقیق

پس از وقوع جنگ های جهانی اول و دوم، تحولات وسیعی در زمینه های اعتقادی، هنری و فنی بوجود آمد. در این دوران اصول و ساختارهای جدیدی در مفاهیم هنری جایگزین اصول مدرنیسم و خرد گرایی آن گردید. در این دوران مکاتبی مانند مینی مالیزم، پاپ و پست مدرنیسم جایگزین مبانی فکری مدرنیسم در هنر شد. ریشه مکتب مینی مالیزم را می توان به سال های ۱۹۶۵ مربوط دانست. این مکتب با تاسی از بنیان های فکری پدیدار شناسی به رابطه فضا با انسان و حجم توجه ویژه ای نشان داد. در این مکتب هنرها از حالت ۲ بعدی به سمت ۳ بعدی و فضای واقعی منتقل شدند. در این دوران مفاهیمی مانند نور، رنگ و تکنولوژی وارد فضا سازی در مجسمه شدند. (مذهب جعفری، ۱۳۹۳)

نرگس حریریان (۱۳۸۹) در مقاله ای با عنوان "نقش محوری مینی مالیزم در پایان دوران مدرن و بکارگیری نور در آثار دن فلاون" معتقد است قرن بیستم تجربیات متفاوتی را در زمینه هنر و اندیشه به همراه دارد. پس از جنگ جهانی دوم، جهان در رویارویی با تغییرات گسترده ای در زمینه های فلسفی، هنری، سیاسی و اجتماعی قرار می گیرد و تمامی اصول مدرنیسم را به چالش می کشد. در این اثنا مجسمه سازی مینی مالیزم با رویکردی انتزاعی که از مهم ترین دستاوردهای هنر مدرن به شمار می آید، با مفاهیمی نو از درون نقاشی سر بر می آورد. این جنبش با تأکید بر نقش مخاطب به جای مولف، نگاه تازه ای را در هنرهای بصری مطرح می کند. آثار هنری مینی مالیزم فاقد نماد گرایی هستند، آثاری که با استفاده از تولیدات کارخانه و با تکیه بر روند آن، زاینده عصر تولید انبوه ناشی از انقلاب صنعتی به شمار می آیند. دن فلاون از تاثیرگذارترین هنرمندان مینی مالیزم است که با انتخاب لامپ های فلورسنت صنعتی آثار منحصر به فردی را به نمایش می گذارد. او با چیدمان های نوری بر فضای معماری تاثیر گذاشته و موجبات هنر نوری را فراهم می آورد. این مقاله، مینی مالیزم را نقطه عطفی در روند هنری قرن بیستم معرفی می کند و با نگاهی به مباحث نظری پیرامون آن می به تحلیل مفاهیم و مبانی این جنبش در آثار فلاون می پردازد. (حریریان، ۱۳۸۹)

هاشم هاشم نژاد و زهرا سلیمانی (۱۳۸۸)، در تحقیقی با عنوان "مروری بر سازه های تنسگریتی (کش بستی) با تاکید بر کاربرد آن در معماری" بیان می کند در حدود پنج دهه پیش، سازه های تنسگریتی به عنوان یکی از انواع سازه های فضاکار مطرح گردیدند. این سازه ها به دلیل دارا بودن مزایای بی شماری چون سبکی، زیبایی، کارایی، قابلیت باز و بسته شدن و تطبیق پذیری با نیروهای ایجاد شده در سازه در سال های اخیر، توجه بسیاری از معماران، مهندسين، رياضيدانان و متخصصين بسياری از علوم ديگر را به خود جلب نمودند. کاربرد این سیستم در مجسمه سازی و در طراحی صنعتی و ساخت اشیا کاربردی و تزیینی، اندیشه استفاده از آن را در معماری مطرح نمود. اما به علت پیچیدگی نسبی و البته عدم آشنایی معماران با این نوع سازه در ایران علاوه بر اینکه نمونه قابل توجه ساخته شده ای از سازه تنسگریتی وجود ندارد، منابع بسیار محدود و مختصری نیز در ارتباط با آن در اختیار می باشد. بسیاری از معماران و مهندسين، سازه تنسگریتی را نمی شناسند و نهایتاً فقط در حد اسم با آن آشنایی دارند. از این جهت مقاله آنها به منظور آشنایی بیشتر معماران و مهندسين سازه با این نوسازه و با هدف گام نهادن به سوی بکارگیری عملی آن در معماری و مهندسی سازه به معرفی سازه های تنسگریتی، ویژگی ها و کاربرد عملی آن در عرصه معماری امروز جهان پرداخته است. (هاشم نژاد و سلیمانی، ۱۳۸۸) حنیف مولیایی (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان "نور به مثابه فضا در مجسمه سازی" به بررسی آثار مجسمه سازی جیمز تورل و ایجاد فضای واقعی و شکل دهی به فضا از طریق نورپردازی می پردازد. مطابق این پژوهش، تورل در داخل برخی مجسمه های خود دست به ایجاد فضای معماری زده است. بطور مثال با ترکیب نور و مصالح، داخل مجسمه آشفشانی، فضایی اتاق مانند طراحی کرده که عده محدودی حدود ۱۴ نفر در روز را می تواند در خود جای دهد. فضاهای داخلی آشفشان صورت های فلکی را تداعی می کند و برداشت های تصویری مختلفی به ذهن بیننده می دهد. مطابق این مقاله، گرچه آثار نورپردازی مصنوعی تورل با استقبال گسترده ای مواجه شده، ولی آثار وی با نورپردازی طبیعی فوق العاده تاثیر گذار است. وی برای نورپردازی سالن گردهمایی "دوستاناران درخت بلوط" در ستون این بنا به دنبال تشکیل تصویری از آسمان بود که معنویت جامعه را نشان دهد. نتیجه کار فضایی است که هنگام روز، آسمان در آن دور به نظر می رسد ولی شب هنگام به شکل یکپارچه، روی پشت بام عمارت قرار می گیرد و به صورت پتویی سنگین در فضا گسترده می شود. (مولیایی، ۱۳۸۵)

ستاره بریرانی (۱۳۸۴) در پژوهشی با عنوان "فرم و فضا در مجسمه سازی معاصر" بیان می کند شناخت مواد کاربردی هر یک از رشته های هنری ضرورتی برای آفرینش و درک صحیح آن است. وی معتقد است در رابطه با مجسمه سازی عناصر و شاخصه های گوناگونی در ساختار یک مجسمه دخیل است ولیکن فرم و فضا دو مقوله مهم و اساسی است که مجسمه سازی با تمامی رویکردهای گوناگون بر آن استوار است. از دیدگاه وی اهمیت این شناخت خصوصاً در مواردی که مجسمه سازی در کنار هنرهای دیگری چون معماری و یا حوزه هنرهای جدید قرار می گیرد دو چندان می شود. براین اساس پژوهشی وی اشاره ای است کلی به مبحث فرم و فضا و بازنمودی از آن در پنج اثر مجسمه ساز معاصر جهان. (بریرانی، ۱۳۸۴) حسنعلی پورمند و محسن موسیوند (۱۳۸۹) در مقاله ای با عنوان "مجسمه سازی در فضاهای شهری" بیان می کنند شهرهای امروزی، سرشار از عناصر و آرایه های نامناسب و و آشفته هستند و شهروندان به نوعی غرق در آشفتگی نیازمند مواجهه با فضاهایی مناسب، زیبا و هماهنگ با محیط خود هستند. این محققان، ورود هنر و بویژه مجسمه های شهری را به عرصه فضاهای شهری، یکی از مناسب ترین راه حل ها جهت ایجاد فضاهای زیبا شناسانه و ساختن و فضاهایی جهت تمرکز و تعامل شهروندان در شهرها بوسیله مجسمه ها قلمداد و می نمایند. مطابق این پژوهش، اگر این آثار هماهنگ و متناسب با فضای محیطی خود باشند، مجسمه در فضای شهری مورد نظر به شیوه ای هماهنگ قرار می گیرد و البته شهروندان هم می توانند به و خوبی با آن ارتباط برقرار نمایند و به نوعی درک و سلیقه زیبایی شناسانه این مخاطبین نیز ارتقاء یابد. در این راستا، علاوه بر مهارت هنرمند در خلق یک اثر حجمی زیبا و متناسب، شناخت فضاهای شهری مورد بحث و تسلط هنرمند به آن نیز می تواند به توفیق هر چه بیشتر اثر بینجامد و غرب البته در این زمینه پیشتاز بوده است و در نهایت در این پژوهش چنین نتیجه گیری می شود که با توجه به روند رو به رشد شهرها و البته افزایش تصاعدی عناصر و آرایه های متنوع جوامع شهری مدرن و به نوعی آشفتگی های مضاعف بصری که شهروندان را به تقابل می خوانند، لزوم پرداختن به نوعی نظم حاکم فضاهای شهری و به نوعی جبران تلاطم و پیچیدگی های صوری در شهرها امری است بر اجتناب ناپذیر. (پورمند و موسیوند، ۱۳۸۹)

جودیت کالینز (۲۰۰۷)، در کتابی با عنوان "مجسمه سازی امروز" مجسمه سازی معاصر را موضوعی با گستره وسیع و جذاب برای مخاطب قلمداد می نماید که در بازار فعلی جهانی به درستی معرفی نگشته است. این کتاب به تفصیل و به طرز هنرمندانه ای، مروری جامع بر تحولات و پیشرفت های مجسمه سازی جهان طی ۵۰ سال گذشته از دهه ۱۹۶۰ تاکنون می باشد و به بیان فرم، حجم و فضا در هنر، معماری و مجسمه سازی و رابطه آنها با یکدیگر می پردازد. مطابق این کتاب، در اقیانوس عظیم تغییرات پس از پایان دوران مدرنیسم، مجموعه ای عظیم و متنوع از دیدگاه ها و فرضیات در مورد هنر حاکم بود که این دیدگاه های انتقادی نسبت به مدرنیسم، شروع به تغییر از سمت نقاشی به مجسمه سازی نمودند. مجسمه سازی در مقایسه با نقاشی، با فضاهای واقعی و اجتماعی درگیری بیشتری داشت و واقعیتی ۳ بعدی را نسبت فضاهای خیالی و مسطح نقاشی در درون خود داشت. نویسنده این کتاب معتقد است در سال های اخیر، مجسمه سازی به طیف وسیع و مبتکرانه ای از پدیده های شگفت آور تبدیل گردیده است که شامل مجسمه های اشخاص، مجسمه به عنوان ورودی ساختمان، یادمان ها، مجسمه در فضاهای شهری و می گردید که به کمک مصالح، فرم ها و تکنیک ها تولید گردیده است. مطابق نتایج این کتاب، مجسمه سازی در قرن ۲۱ نشان می دهد که این نوع مجسمه سازی یک نوع هنر تغییر ناپذیر و صلب با مرزهای لایتغیر و ثابت نیست، بلکه می تواند خود را با مبانی فکری مختلف هماهنگ سازد و این اصل در دوران معاصر، ظاهراً پایان ناپذیر است. جودیت کالینز، در این کتاب به بررسی موضوعات، مصالح و مواد، تکنیک ها و سبک های مختلف مورد استفاده توسط مجسمه سازان معاصر می پردازد و تنوع و شور و نشاط ناشی از این گستردگی را بیان می کند. (کالینز، ۲۰۰۷)

سوزان ارنفرد و همکاران (۲۰۰۳) در کتابی با عنوان "کیت سونیر: فضای نور مجسمه سازی" بیان می کنند از دهه ۱۹۶۰ به بعد، فضا سازی در آثار مجسمه ساز معروف انگلیسی کیت سونیر، پیرامون نورپردازی مصنوعی، ایجاد جذابیت از طریق کاربرد مصالح، رعایت اصول زیباشناسانه و درگیری با زندگی روزمره مردم متمرکز گردیده است. این کتاب که به شرح آثار مجسمه سازی معاصر و شرح آثار سونیر اختصاص دارد معتقد است فضا سازی در مجسمه های این هنرمند، اکثراً از طریق ترکیب نور و مصالح معماری ایجاد شده است که ۲ نمونه آن را می توان در طراحی مجسمه های دفتر مرکزی شرکت بیمه منچستر و کلیسای محله استری جستجو نمود. (ارنفرد، ۲۰۰۳)

۳- مبانی نظری پژوهش

۳-۱- معماری

معماری اجتماعی ترین هنر بشری است. به غیر از دوران گردآوری خوراک، حضور فضا، بنا و شهر از گذشته تا امروز و در آینده، لحظه ای از زندگی روزمره آدمیان غایب نبوده و نخواهد بود. بشر نیازمند فضایی است که او را در مقابل تأثیرات محیط محافظت نماید. این فضای محافظ یا همان فضای معماری، مرکزی است که بر مبنای آن تمامی ارتباطات فضایی شکل یافته و سنجیده می شود. (پاکباز، ۱۳۹۹) به نقل از سید هادی میرمیران، معماری رد زمان است بر فضا، معماری فقط فضا است، حجم هم فضا است. حجم را اگر از بیرون نگاه کنیم یک نوع فضا می شود. ما معماری را با حجم می بینیم و با فضا درک می کنیم. از آنجا که زمان و مکان به صورتی متداخل و هم زمان تجربه می شوند، درک آنها به طرز غیر قابل باوری تفکیک ناپذیر است. در واقع، زمان به صورت نظم متوالی فضا به هنگام حرکت در مکان تصور می شود. زمان برای معمار یک تناقض به وجود می آورد و از طرفی تغییر و تحول یکی از خصلت های نظام فضایی است که معمار به آن توجه دارد، با این حال بسیاری از واحد های تشکیل دهنده یک ساختار فضایی ایستا است. در واقع معماری هنر معنی دادن به فضا است. (چهرمی زاده و طباییان، ۱۳۹۵)

معماری پدیده ای است که طی هزاران سال وجود داشته است و نمونه های آن به شکل بناها و ساختمان های متعدد در سراسر جهان پراکنده می باشد. معماری فعالیتی هنری- علمی است برای آفرینش فضا و تغییر و سامان دادن آن همچنین معماری سیستمی است که از برهم کنش سه عامل معمار طراح کالبد بنا و مخاطبان در بستری از اقلیم فرهنگ و پتانسیل های موضعی هر منطقه به وجود می آید. (افتخارزاده، ۱۳۹۲) معماری، تبلوری است از فرهنگ یک جامعه در گذر زمان و آینه ای است روشن از شرایط جامعه در ادوار مختلف وجود چنین دیرینه ای یک مزیت در پژوهش معماری محسوب می شود چرا که در زمینه تحقیق، کمتر رشته ای مانند معماری این چنین گنجینه ای از مدارک و شواهد برخوردار باشد. معماری مخلوطی است از دانش و هنر به همین دلیل است که معماری همیشه بین دو قطب تعقل و احساس در آمد و رفت است. (گروتز، ۱۳۹۵) سنتی ترین و قدیمی ترین تعریف معماری خوب بنا به تعریف ویتروویوس، عبارتست از سومندی، استحکام و زیبایی. سه اصل مشهور او که به مقولات ویتروویایی مشهورند، از بیش از ۲۰۰۰ سال پیش تاکنون بر نظریه معماری سیطره داشته است. او برای معماری سه اصل در نظر گرفته است:

- ۱- فرمیتاس: به معنی پایداری و مربوط به مصالح و فن ساخت است.
- ۲- یوتیلیتاس: به معنی سودمندی و مربوط به انواع ساختمان و کاربری های آن است.
- ۳- ونوستاس: به معنی زیبایی و مربوط به تزئینات و نظریه تناسب است. (شموسی و همکاران، ۱۳۹۹).

۳-۲- مجسمه سازی

واژه "Sculpture" در زبان انگلیسی به مجسمه اطلاق می شود که خود از ریشه لاتین "Scuperd" گرفته شده است. این واژه متضمن فرآیندی است که از بیرون به درون مواد مقاوم عمل می کند. "Plastic" دیگر واژه تجسمی است که از واژه های یونانی Plastikos مشتق شده و به مدل سازی مربوط می شود. این واژه به فرآیندی اشاره دارد که در آن مواد از درون به بیرون شکل می گیرند، به تدریج در طول تاریخ واژه مجسمه به واژه ای تبدیل شد که هر دو مفهوم را در بر گرفت. (کلی، ۱۳۸۳) هنر مجسمه سازی به عنوان یکی از کهن ترین هنرها از زمانی که نخستین انسان های یکجانشین اقدام به ایجاد سکونتگاه هایی برای خود کردند همواره نقشی مهم در زندگی آنها داشته است. امروزه نیز این هنر، با دارا بودن مصادیق گوناگون در عرصه های هنری، جایگاه ویژه ای در اجتماعات بشری پیدا کرده است که آن را در گونه های مختلفی قابل مشاهده می سازد. در این میان می توان از یادمان، پرتره، مجسمه های تزئینی و مجسمه های شهری نام برد. (قدوسی فر، ۱۳۸۷)

مجسمه سازی، تندیسگری یا پیکرتراشی هنر همگذاری یا ریخت دادن به اشیاء است و ممکن است در هر اندازه یا با هر مصالحی انجام گیرد. اصطلاح پیکره سازی را نمی توان یک اصطلاح ثابت برای اطلاق به اشیاء یا فعالیت های معین دانست. نام شاخه ای از هنرهای بصری است که در جریان رشد و تغییر دائم، طیفی از فعالیت ها و انواع تازه ای از اشیاء را در بر می گیرد. هنر مجسمه سازی دارای یک خصلت اصلی و همیشگی است که آن را از سایر هنرهای بصری متمایز می کند و آن آفرینش شکل سه بعدی بیانگر است. بنابراین حجم مهمترین عنصر در طرح یک مجسمه محسوب می شود. مجسمه ممکن است به صورت همه جانبه یا به صورت نقش برجسته باشد. مجسمه همه جانبه شیئی است مستقل و جدا که فضایی را اشغال کرده ولی نقش برجسته به زمینه ای متصل شده یا کمابیش از آن برون آمده است. (پاکباز، ۱۳۹۹)

پرویز مرزبان در کتاب تنوع تجارب تجسمی در مود خاستگاه و چپستی پیکرتراشی بیان می کند که پیکرتراشی ماهیتی اصالتاً جسمانی به آرزوها و تخیلات هنرمند می بخشد. به همین سبب در آغاز تمدن های بزرگ، ساختن تندیس به مراتب متداول تر بود، زیرا برای رب النوع ها در وجودی جسمانی و حاضر به کار گرفته می شد و یا به ارواح نیاکان متوفی کالبدی می بخشید. (بورک فلدمن، ۱۳۸۸) مجسمه سازی نیز مانند هنرهای دیگر شامل ایده، فرم و مواد و مصالح است. مجسمه سازان از گذشته تاکنون از مواد مختلفی از جمله سنگ، فلز، گل، چوب، پلاستیک و غیره برای ساختن مجسمه استفاده کرده اند. در میان اقوام بدوی، مجسمه سازی جنبه جادویی و به تبع آن نماد گرایانه یافته است. مجسمه سازی که هنری سه بعدی و مرتبط با فضا است در تمدن های باستان به شکل گسترده ای در زندگی اجتماعی آدمیان نقش داشته و علاوه بر زیبایی، کاربردهای گوناگونی یافته است. گستردگی حضور مجسمه در میان اقوام و تمدن های باستان به حدی بوده که در میان یافته های باستانی تعداد نامحدودی از آثار مجسمه سازان این دوران به چشم می خورد. این هنر در تمدن های باستان علاوه بر کاربردهای زیبایی و بیان گرانه، کارکردی مذهبی و آیینی نیز داشته است. مجسمه سازی یکی از کهن ترین هنرهای تاریخ است. هنری که همواره با حجم مرتبط است. حجم، شکلی سه بعدی است که کمیتی از فضا را اشغال می کند. (مذهب جعفری، ۱۳۹۳)

۳-۳- تأملی در رابطه معماری و مجسمه سازی

در عصر حاضر نه معماری بر مجسمه غالب است و نه مجسمه بر معماری پیروز می شود. هر یک راه خود را رفته اند. پیشرفت انسان در زمینه درک هنری، همراه با پیشرفت علم و راه یافتن مفهوم زمان در معماری، هر دو هنر را به سوی نوعی انتزاعی تر و ساده تر و احیاناً نخبه گراتر می کشاند. معماری به مشابه ماشینی است که در آن زندگی روزمره ما رخ می دهد. دیگر حتی به تزیینات هم نیازی ندارد و مجسمه تنها بیانی کاملاً مشخص از درک هنرمند مجسمه ساز درباره موضوعی است یا حتی از این هم فراتر می رود و تنها بیانگر احساس وی در یک لحظه است. دیگر مجسمه محتاج واسطه ای به نام معماری نیست تا تأثیر خود را بر مخاطب بگذارد. هر گاه این دو با یکدیگر برخورد دارند، تقابل آنان کاملاً محترمانه است، این دو همدیگر را کامل می کند بدون آن که به یکدیگر وابسته باشند و اکنون در دوره ای که آن را فیلسوفان، پست مدرن می خوانند، گرایش به تاریخی گری میان معماران دوباره شکل می گیرد و معماری بار دیگر به مجسمه شباهت پیدا می کند. (اسمعیل زاده و بصیری، ۱۳۹۳)

این بار بیرون و درون ساختمان هر یک اهمیت ویژه و متمایزی از یکدیگر دارند. در نظر اول شاید شباهتی میان عصر ما و اعصار بسیار دور که در آن معماری، خود مجسمه سازی بوده است یافت شود، اما این شباهت را باید به ظاهر محدود دانست. در روزگار ما وجود رسانه ها که درک فضایی انسان ها را کاملاً دیگرگون کرده اند، همراه نیاز به عظمت گرایی سرمایه داران، ساخت بناهای تندیس گرا را دیکته می کند و چنین می نماید که بار دیگر معماری و مجسمه سازی به هم نزدیک شده اند و این بار در جستجوی تاریخ. نکته حائز اهمیت در مورد ساختمان های تندیس گونه این است که همه آنها بالاستشنا با بتن احداث شده اند. در این بناها بتن همچون خمیر مجسمه سازی، ماده ای بسیار مناسب برای پدیدآوردن اجسام بدیع و نوظهور بود. (چهرمی زاده و طباییان، ۱۳۹۵)

نزدیکی و تعامل مجسمه سازی و معماری یکی از اشکال توانمندی در هنر در دوره معاصر می باشد. مجسمه سازی نیز مانند معماری در دوران مدرن، با کشف و استفاده از مواد و تکنیک های جدیدی همراه بود. در این دوره تعامل میان مجسمه سازی و معماری برای کاربرد مشترک فرم تداوم پیدا کرد. به کارگیری فضا و ظرفیت های آن در پیکره سازی و رویکرد غیرفیگوراتیو در مجسمه سازی و گرایش آن به انتزاع، معماری و مجسمه سازی را بیش از پیش به یک دیگر نزدیک کرد. (پوراصغریان، ۱۳۸۸)

در حدود سال ۱۹۰۰ اگوست اشمارسون، تاریخ نویس مشهور، گفت: مجسمه سازی شکل دهنده بدن است و معماری شکل دهنده فضا. این تعریف صریح تا سال ۱۹۱۰ غیرقابل دفاع بود. معماری بیشتر مصنوعی و مادی شد و مجسمه سازی تلاش کرد تا بدن های بسته را با بازکردن فضا حل کند. سرانجام با ترغیب کویسم مجسمه سازی بیشتر ساختارگرا و تکنوتیک شد. ادواردو چلیدا ترتیبی داد تا بدنه مجسمه سازی به فضای معماری تغییر پیدا کند. نفوذ فضا در هنر در سال ۱۹۶۰، توسط هنر مینیمال با کارهای کارل آندره آغاز شد. در سال ۱۹۷۰ مجسمه تبدیل به معماری - مجسمه سازی شده بود. با هنر مینیمال، معماران و مجسمه و سازان به مرحله تازه ای از نزدیکی رسیدند. (بصیری، ۱۳۸۹)

جدول ۱- مراحل تاریخ معماری از نظر ویژگی های تندیس گرایی (نویسندگان، به نقل از: جوادیان و رضایی نوایی، ۱۳۹۳)

مراحل تاریخی	خصوصیات معماری با ویژگی تندیس گرایی
مرحله اول	• توجه به ترکیب احجام و ساختمان های مختلف با هم، • موجود در تمدن های سومری، ایلام قدیم، مصری، یونانی و رومی، • توجه به فضای بیرونی با بی توجهی به درون بنا و ساده رها کردن آن.
مرحله دوم	• ساخته شدن بنای پانتئون در روم، • چالش اصلی معمار توجه به فضای درونی ساختمان، • فضاهای درونی بزرگ تر و پیچیده تر.
مرحله سوم (آغاز سده ۲۰)	• اهمیت دوباره به حجم در شکل دادن به فضای بیرونی، • زنده شدن دوباره تصور فضایی نخستین، • باقی ماندن توجه به فضای درونی ساختمان به قوت خود، • ساخت معماری تندیس گرا با تأثیرپذیری از پیکره سازی از نیمه دوم قرن ۱۱ مورد توجه لوکوربوزیه.

تا قرن ۲۰ اثر پیکره سازانه، بنا بر سرشت خود، یک شیء سه بعدی موجود در فضای پیرامون بوده است. بنابراین مسائل صوری پیکره سازی متضمن بهره گیری از مواد (برنز، گل، سنگ و ...)، یکپارچه سازی عناصر پیکره سازانه با محیط شان و مناسبات این عناصر با فضای پیرامون بود. می توان گفت پیشرفت پیکره سازی در دوره های گوناگون؛ عهد باستان، قرون وسطا، رنسانس و باروک، در جهت پیروی از الگویی بوده است که در مراحل آغازین بر حجم و تمام رخی پیکره و در مراحل بعدی به گشادگی و موجودیت فضایی آن توجه شده است. پیکره سازی قرن ۲۰ نیز به طرق مختلف اغلب ادامه دهنده همان گرایش های گذشته فضایی پیکرسازانه بوده است. پیکرسازان مدرن با وجود مواد جدید، در نگرش به پیکره به منزله محاط کننده فضا، حرکت های اساسی تازه ای، بویژه در کشف پیکره به منزله یک ساختار یا مجموعه مرکب، داشته اند. (آرناسون، ۱۳۸۶)



شکل ۱- تغییر بدنه مجسمه سازی به فضای معماری، ادواردو چلیدا (مذهب جعفری، ۱۳۹۳)

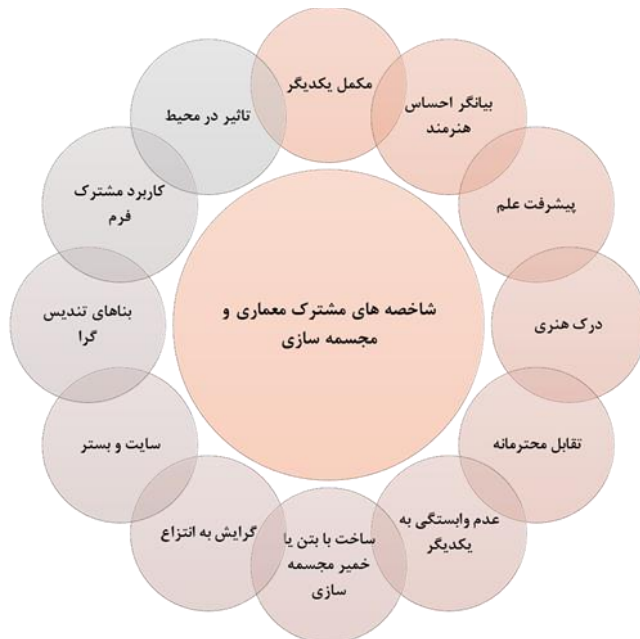
در تقرب مجسمه به معماری اگر چه این آثار به طور کامل کیفیت های هنر معماری را بازنمایی نمی کنند، اما با توجه به این که مخاطب در این آثار گاه با عبور از داخل این آثار و یا به نحوی استفاده از فضاهای معمارانه، می توان گفت دارای قرابت و نزدیکی فراوان به هنر معماری است. هنر معماری بر موارد بسیاری از قبیل جایگاه، اقلیم، کاربرد، خریدار، مقررات ساختمانی مصالح و مهارت در کار و با تدابیر ساختاری چون قوس، گنبد، پایه، جرز و غیره و مصالحی چون سنگ، خشت خام و آجر و مصالح امروزی تری مانند فولاد، بتن، شیشه و آهن و البته سازه های میرا و برچیدنی مانند وینیل (مواد پلاستیکی)، متکی است. اکنون با نگاهی به هنر مجسمه سازی معاصر، نزدیکی بیشتر معماری با این هنر را با توجه به این مباحث می توان مشاهده کرد. اگر قابلیت خانه سازی و سکنی گزینی و موارد مربوط به آن را حذف نماییم، بی تردید این هنرها بیش از پیش به یک دیگر شباهت پیدا می کنند. (بریرانی، ۱۳۸۴)

هر مجسمه ای صرف نظر از نوع آن، دارای تأثیراتی متقابل در محیطی می باشد که در آن قرار می گیرد. در واقع هر مجسمه ای یک دیالوگ فرمال مفهومی با سایت و بستر خود دارد، ولی این ارتباط، در بیشتر موارد، یک ارتباط طرح ریزی شده توسط مجسمه ساز نیست بلکه به صورت موردی اتفاق می افتد. به هر حال بستر را می توان یکی از عوامل مهم پیوند دهنده مجسمه سازی و شاخه های مختلف معماری دانست. (قدوسی فر، ۱۳۸۷) در حالت کلی، مجسمه را می توان در خصوص ارتباط با بسترش، به دو گونه اصلی تقسیم کرد؛ گونه اول مجسمه هایی را شامل می شود که به صورت قائم به ذات طراحی شده و هیچ گونه ارتباطی با بستر و زمینه خود ندارند. دسته دوم، مجسمه هایی قرار می گیرند که در ارتباط با بستر و مکان خاصی طراحی می شوند که قرار است در آنجا به نمایش گذاشته شوند. (بصیری، ۱۳۸۹) (نمودار ۱)

۳-۴- سانتیاگو کالاتراوا، معمار

پیکره ساز اسپانیایی

سانتیاگو کالاتراوا شخصیتی که بیشتر به واسطه فعالیت های معمارانه اش شهرت یافته است، به هنر به عنوان انگیزه و محرکی برای خلق آثارش می نگرد. شیفتهگی و تمایل او به هنر و را می توان از تعداد زیاد طراحی ها و مجسمه هایش دریافت. بسیاری از موضوعات و فرم های ارائه شده توسط او در این سطح، به مجسمه هایی تبدیل شده است که منبع الهامی برای پل ها، ایستگاه های قطار، فرودگاه ها، موزه ها بوده است. وی به وسیله ترکیب فرم های آزاد هنری که بی شباهت به آثار ساختارسازانه مجسمه سازی نمی باشد و کاربرد هندسه و مصالحی نوین، آثار کم نظیری را به ظهور رسانده است.



نمودار ۱- شاخصه های مشترک معماری و مجسمه سازی (نویسندگان)

کالاتراوا می گوید: «در تندیس سازی من از کره و مکعب و فرم های ساده که بیشتر مربوط به دانش مهندسیم می شوند استفاده کرده ام. این هنر مجسمه سازی بود که باعث شکل گیری ساختمان ترینگ تورو شد» (جودیدیو، ۱۳۹۰) کالاتراوا همچون معمار هموطن خویش، آنتونی گائودی، توجه خاصی به فرم های طبیعت دارد. در حقیقت کنکاش و بازنگری دقیق در طبیعت در سازه های این هنرمند نقش مهمی ایفا کند. «بعد از آنتونی گائودی هیچ معمار اسپانیایی به اندازه سانتیاگو کالاتراوا معماری را به هنر و مهندسی نزدیک نساخته است. او معماری با دیدگاه های مهندسی است که به دنبال خلق القای جدیدی از فرم و حرکت و پویایی است» (بانی مسعود، ۱۳۹۸)

کالاتراوا در مورد این که در آثارش اندام انسان را ترسیم می کند، می گوید: «چرا من اندام انسان را ترسیم می کنم؟ هنرمند یا معمار در طول زمان می تواند پیام خویش را با نیروی شکل و سایه عنوان کند. ردون نوشته است: «هماهنگی در یک موجود زنده نتیجه متوازن سازی تقابلی توده های در حال حرکت است. مجسمه کلیسای جامع بر پایه نمونه حرکت اندام موجود زنده ساخته شده است». او در سال ۱۹۹۷، در مورد تسلط معماری بر مجسمه سازی می نویسد: «معماری و پیکرتراشی مانند دو رودخانه هستند که از هر دو یک آب می گذرد. مجسمه سازی، قالب پذیری آزاد است، در حالی که معماری نوعی قالب پذیری است که باید تسلیم عملکرد شود. به این دلیل معماری واجب است که حالت و عملکرد را به خوبی القا کند، در حالی که مجسمه سازی خاصیت کاربردی و عملکردی را نادیده می گیرد. معماری به دلیل ارتباط داشتن با انسان و محیط و نفوذناپذیری بر مجسمه سازی تسلط پیدا می کند» سانتیاگو کالاتراوا علاقه شدیدی به حرکت نهفته اما واقعی در معماری دارد که همان حرکت فیزیکی است. او به طور مکرر به مجسمه سازی و ذهنیت های غیرمعمول حرکت فیزیکی در کارهای خود پرداخته است. او علاقمند به هنرمندانی همچون الکساندر کالدرا، ناوم گابو و موهولی ناگی بود که مجسمه هایی در حال حرکت، ساخته اند. او می گوید: مجسمه های قدیمی مانند پرتاب گر دیسک اثر میرون، تنشی لحظه ای ایجاد می کند و بدین ترتیب بود که به زمان به عنوان یک متغیر علاقه مند شدم. در همه چیز پتانسیل حرکت و جنبش وجود دارد. برطبق قانون دوم نیوتن، شتاب یک جسم به عوامل بستگی دارد، نیروی وزن بر روی اشیا و جرم آنها تأثیر می گذارد. نیرو و زمان با هم مرتبط می باشند و بنابراین در نیرو، زمان مطرح می شود. فهمیدم که معماری از درها گرفته تا میلمان پر است از چیزهای در حال حرکت. او می گوید: من می خواستم دری بسازم که هم یک مفهوم شاعرانه و خیالی داشته باشد و هم خود را به یک تندیس در فضا تبدیل سازد. (جودیدیو، ۱۳۹۰)

تندیس های کالاتراوا را می توان با آثار برانکوزی مقایسه کرد، بر این اساس روزنامه نیویورک تایمز برای توصیف تندیس های کالاتراوا از تندیس های برانکوزی یاد کرده است. کالاتراوا سه برج کاملاً متفاوت طراحی کرده است؛ ترینگ تورو که آن را بر اساس پیکره نیم تنه مردی ترسیم کرده بود، برج ساوث استریت در نیویورک که از دوازده مکعب شیشه ای بزرگ ساخته شده و الهام گرفته از مجموعه تندیس هایی است که او در ۲۰ سال اخیر ساخته است. (جودیدیو، ۱۳۹۰).

جدول ۲- تحلیل برخی از آثار سانتیاگو کالاتراوا (نویسندگان)

اثر	خصوصیات	معنا و مفهوم	تصویر
ساختمان آسمان نما، شهر علوم و هنر (والنسیا، اسپانیا)	سالن تئاتر مسقف شده که در بیرون توسط یک پوسته بیضی شکل که خود مانند مردمک چشم در درون یک پوسته بیضی شکل دیگر قرار گرفته	ترکیبی بلند پروازانه و وابسته به یک مجسمه تاریخی	
موزه هنر میلواکی (ویسکانسین، آمریکا)	موزه ای با بادگیرهای متحرک استیل ملهم از بال پرندگان، پل پیاده رو کابلی با دیرک سر به فلک کشیده ملهم از فرم قایق های بادبانی و گالری منحنی یادآور امواج	پروژه ای تندیس گونه با الهام از طبیعت، تلفیق فرم های ارگانیک و ابداعات تکنولوژیک	
تالار تشریف (جزایر قناری)	سالن کنسرت، با بام پوسته ای بتونی متمایز به شکل مثلثی خمیده و ۶۰ متر بالاتر از میدان اطراف به اوج رسیده	مجسمه رسوخ پذیر روی بستری کشتی مانند همراه با قوس کنسولی و تندیس گون	
برج مسکونی ترینینگ تورسو (مالموی سوئد)	مجسمه اصلی ترینینگ تورسو یا نیم تنه پیچیده، در هفت مکعب اطراف یک میله نگاه دارنده فلزی و نشان گر ستون فقرات یک انسان که به یک طرف چرخیده	فرمی تندیس گون همراه با قدرت مهندسی و متأثر از فرم بدن انسان در حال حرکت با روش قیاسی	

۳-۵- بررسی شاخصه های معماری و مجسمه سازی در آثار سانتیاگو کالاتراوا

آثار کالاتراوا را، که وی بیش از ۱۲ سال به تحقیق و بررسی در مورد مباحث فرم و سیستم های سازه ای آنها مشغول بوده است، می توان به دو گروه تقسیم بندی نمود:

اولین گروه آثار این معمار مطالعاتی است شامل حرکات موج به صورتی حقیقی یا تلویحی و ضمنی که به مدد جابجایی تدریجی اعضای سازه ای جداگانه به وجود می آیند. سایه بان بال مانند طرح الحاقی موزه هنر میلواکی (۲۰۰۱)، که دارای قابلیت باز و بسته شدن است، بهترین مثال این دسته از کارهای اوست. (پاکزادیان، ۱۳۸۵)

گروه دوم شامل ساخت طبقات یک ساختمان مرتفع به وسیله مدول های هندسی است در این شیوه فرم هایی انتزاعی و تندیس گون پدید می آیند، و که اغلب دارای اثری پیچشی و یا دورانی است. مانند ساختمان ترینینگ تورسو در سوئد و برج فورد هم در ایلینوئیز آمریکا. (فکری ارشاد، ۱۳۸۴)

کالاتراوا را باید معمار مجسمه سازی دانست که آثار سازه ای استخوان بندی شده اش که از کیفیات محیط، فضا و مکان به خوبی بهره جسته است، بی شباهت به آثار عظیم مجسمه سازانه نیست. (بصیری، ۱۳۸۹)

جدول ۳- شاخصه های معماری و مجسمه سازی در آثار سانتیاگو کالاتراوا (نویسندگان)

شاخصه اثر	سایت و بستر	گرایش به انتزاع	ساخت با بتن یا خمیر مجسمه سازی	عدم وابستگی به یکدیگر	تقابل محترمانه	مکمل یکدیگر	پیشرفت علم	درک هنری	بیانگر احساس هنرمند	بناهای تندیس گرا	کاربرد مشترک فرم	تأثیر در محیط
ساختمان آسمان نما، شهر علوم و هنر	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
موزه هنر میلواکی	✓		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓
تالار تشریف	✓		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓
برج مسکونی ترینگ تورسو	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

۴- نتیجه گیری

همانگونه که همه تعاریف در دنیای امروز به زبان و بیان جدید و متفاوتی از گذشته معنا گشته اند، هنر نیز از این قاعده مستثنی نبوده و تعاریف آن با دنیای جدید منطبق گشته است. از این رو هنر جدید شکل گرفته است که در چهارچوب تعاریف گذشته نمی گنجد و این هنر متضمن وجهی جدید از زندگی امروز ما گشته است. در نتیجه هر یک از هنرها به نسبت چگونگی ارتباطشان با مخاطب و نحوه استفاده و جایگاهشان در جامعه، دستخوش تغییراتی گشته اند و در بسیاری موارد با یکدیگر هم پوشانی دارند به گونه ای که نمی توان مرز مشخصی برای هنرها قائل شد. در این میان معماری و مجسمه سازی امروز نیز دچار تحولاتی عظیم گشته و زبان و بیان معماری و مجسمه سازی با زبان و بیان هنر جدید همسو گشته است. در این زبان جدید، تمامی رویکردها نسبت به گذشته بطور روز افزونی در حال گسست و با دنیای امروز مرتبط می شود. از رویکرد های مفهومی و بیانی گرفته تا استفاده از تکنیک ها و فن آوری های جدید برای خلق اثر. در این راستا شاید بتوان گفت که معماری و مجسمه سازی با رویکرد جدیدی که دارند، باز تعریفی از هنر جدید هستند.

نتیجه اصلی این پژوهش تبیین چگونگی تأثیرگذاری دو حوزه مهم هنری، یعنی معماری و مجسمه سازی می باشد که به سبب عوامل درونی و بیرونی، در طول تاریخ تعاملاتی با هم داشته اند شناسایی این عوامل خود می تواند در تعریفی نظریه های جدیدتر و ارائه دستورالعمل های کاربردی مفید باشد.

با بررسی آثار کالاتراوا به این نتایج دست یافتیم که وی از فرم های ساده، کره و مکعب، حرکت های طبیعی، حالات انسان ها و حیوانات به روش قیاسی، تلفیق فرم های آزاد هنری و شبیه به ساختار مجسمه سازی همراه با هندسه های پیچیده و مصالح مدرن استفاده می کرده است. همچنین شاخصه های بین معماری و مجسمه سازی در آثار سانتیاگو کالاتراوا به خوبی مشهود است که در ادامه به آن پرداخته شده:

- ساختمان آسمان نما، شهر علوم و هنر: سایت و بستر، گرایش به انتزاع، ساخت با بتن، تقابل محترمانه، مکمل یکدیگر، پیشرفت علم، درک هنری، بیانگر احساس هنرمند، بناهای تندیس گرا، کاربرد مشترک فرم، تأثیر در محیط.
- موزه هنر میلواکی: سایت و بستر، ساخت با بتن، عدم وابستگی به یکدیگر، مکمل یکدیگر، پیشرفت علم، درک هنری، بیانگر احساس هنرمند، بناهای تندیس گرا، تأثیر در محیط.
- تالار تشریف: سایت و بستر، ساخت با بتن، عدم وابستگی به یکدیگر، مکمل یکدیگر، پیشرفت علم، درک هنری، بیانگر احساس هنرمند، بناهای تندیس گرا، تأثیر در محیط.
- برج مسکونی ترینگ تورسو: سایت و بستر، گرایش به انتزاع، ساخت با بتن، تقابل محترمانه، مکمل یکدیگر، پیشرفت علم، درک هنری، بیانگر احساس هنرمند، بناهای تندیس گرا، کاربرد مشترک فرم، تأثیر در محیط.

۱. بصیری، آزاده، ۱۳۸۹، نسبت معماری و مجسمه سازی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر
۲. مذهب جعفری، ندا، ۱۳۹۳، مفهوم فضا در مجسمه سازی و معماری نیمه دوم قرن بیستم، پایان نامه دکتری، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر
۳. اسماعیلی، علی، باوندیان، علیرضا، ۱۳۹۱، نقش معماری و مجسمه سازی؛ درپویاسازی فرهنگ بصری شهر، اولین همایش ملی اندیشه ها و فن آوری های نو در معماری، تبریز
۴. جهرمی زاده، رزا، طباییان، سیده مرضیه، ۱۳۹۵، بررسی تطبیقی وجوه اشتراکات تعاملات بین رشته ای معماری و مجسمه سازی، کنفرانس بین المللی نخبگان عمران، معماری و شهرسازی، تهران
۵. قدوسی فر، سیدهادی، ۱۳۸۷، نقش بستر در شکل گیری ارتباط بین مجسمه سازی و معماری، فصلنامه معماری و فرهنگ، شماره ۳۳، صص ۳۷-۴۰
۶. پاکباز، روین، ۱۳۹۹، دایره المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگ معاصر، چاپ دوم
۷. افتخارزاده، ساناز، ۱۳۹۲، از آشوب ادراک تا شناخت معماری، تهران، نشر سیمای دانش، چاپ اول
۸. گروتز، یورگ کورت، ۱۳۹۵، زیبایی شناسی در معماری، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران: نشر دانشگاه شهید بهشتی، چاپ سوم
۹. کلی، مایکل، ۱۳۸۳، دائرة المعارف زیبایی شناسی، ترجمه مشیت علایی، تهران: موسسه فرهنگی گسترش هنر و مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، چاپ اول
۱۰. بورک فلدمن، ادموند، ۱۳۸۸، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر سروش، چاپ دوم
۱۱. اسمعیل زاده، میترا، بصیری، مهدیس، ۱۳۹۳، بررسی تعاملات معماری و هنرهای تجسمی نقاشی و مجسمه سازی و نقش آنها در ماندگاری معماری مطالعه موردی: تئاتر شهر و موزه هنرهای معاصر، اولین کنفرانس ملی شهرسازی، مدیریت شهری و توسعه پایدار، تهران
۱۲. جوادیان کوتنایی، خدابخش، رضایی نوایی، سینا، ۱۳۹۳، تندیس گرایی در معماری، هشتمین کنگره ملی مهندسی عمران، بابل
۱۳. شמוש، حسین، کاظم زاده رائف، محمدعلی، میردیکوندی، صبا، ۱۳۹۹، تطبیق سنجی مبانی و مفاهیم معماری دوره سلجوقی ایران با اصول سه گانه ویتروویوس، (نمونه موردی: مسجد جمعه اصفهان)، هشتمین کنفرانس ملی مهندسی عمران، معماری و توسعه شهری پایدار ایران، تهران
۱۴. پوراصغریان، مهتاب، ۱۳۸۸، نقش تاثیرگذار بافت در معماری، فصلنامه معماری و فرهنگ، شماره ۳۸، صص ۹۵-۹۷
۱۵. هاروارد آرناسن، یورواردو، ۱۳۸۶، تاریخ هنر مدرن نقاشی، پیکرتراشی و معماری در قرن بیستم، مترجم: مصطفی اسلامیه، تهران: نشر آگه، چاپ سوم
۱۶. بریرانی، ستاره، ۱۳۸۴، فرم و فضا در هنر مجسمه سازی معاصر، فصلنامه تندیس، شماره ۵۳، صص ۱-۹
۱۷. جودیو، فیلیپ، ۱۳۹۰، سانتیاگو کالاتراوا، ترجمه نغمه نظرنیا، تهران: نشر هنر معماری قرن، چاپ دوم
۱۸. بانی مسعود، امیر، ۱۳۹۸، معماری غرب ریشه ها و مفاهیم، تهران: نشر هنر معماری قرن، چاپ نهم
۱۹. فکری ارشاد، آرش، ۱۳۸۴، از مجسمه سازی تا معماری، درباره سانتیاگو کالاتراوا معمار اسپانیایی، فصلنامه راه و ساختمان، شماره ۲۸، صص ۱۱-۱۲
۲۰. پاکبازیان، نگار، ۱۳۸۵، موزه هنر میلواکی، فصلنامه معماری و فرهنگ، شماره ۲۵، صص ۱۹-۲۳
۲۱. حریریان، نرگس، ۱۳۸۹، نقش محوری مینی مالیزم در پایان دوران مدرن و به کارگیری نور در آثار دن فلاون، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۴۱، صص ۸۳-۹۴
۲۲. هاشم نژاد، هاشم، سلیمانی، سارا، ۱۳۸۸، مروری بر سازه های تنسگریتی (کش بستی) با تاکید بر کاربرد آن در معماری، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۳۹، صص ۱۵-۲۴
۲۳. مولیایی، حنیف، ۱۳۸۵، نور به مثابه فضا در مجسمه سازی (نگاهی به آثار جیمز تورل)، فصلنامه تندیس، شماره ۹۳، صص ۱-۹
۲۴. پورمند، حسنعلی، موسیوند، محسن، ۱۳۹۰، مجسمه سازی در فضاهای شهری، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۴۴، صص ۱۵-۲۴
25. Collins, Judith. (2007). Sculpture today. Phaidon, New York.
26. Ehrenfried, Susanne; Stock, Wolfgang Jean; Bitterli, Konrad; Sonnier, Keith; Hausler, Wolfgang. (2003). keit sonnier: sculpture light space, Hatje Cantz Publishers (July 1, 2003)

گونه‌شناسی عناصر نورگیری حمام‌ها در شهرهای ایران در دوره صفویه و قاجاریه

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۱

کد مقاله: ۹۲۳۷۳

سمیرا حسن پناه کلور^{۱*}، آریتا بلالی اسکویی^۲

چکیده

در معماری ایران از دیرباز تاکنون، نور یکی از دغدغه‌های معماران ایرانی به شمار می‌رفته است، چرا که ما برای ادراک فضای پیرامون خود به نور نیاز داریم. تمثیل نور پیشینه‌ای قدیمی در باور هر ایرانی دارد و اهمیت نورگیری فضاهای معماری به ویژه نور خورشید امری آشکار است. عمل نورگیری در حمام‌ها به روش‌های مختلفی انجام می‌شد. در این پژوهش شناخت گونه‌های عناصر نورگیری در حمام‌های سنتی مورد سوال است و سعی بر آن است که با انتخاب تعدادی از حمام‌های سنتی ایران در عصر صفوی و قاجار به عنوان نمونه‌های موردی و بررسی مسئله نور در آن‌ها، انواع عناصر نورگیری و روش‌های نورگیری در حمام‌های سنتی ایران را دسته‌بندی کنیم. بدین ترتیب با روش پژوهش توصیفی تحلیلی با رویکرد اکتشافی و بررسی منابع مکتوب کتابخانه‌ای، بازدیدهای میدانی و همچنین بررسی نمونه‌های موردی به این نتیجه می‌رسیم که گونه‌شناسی عناصر نورگیری در حمام‌های سنتی بدین صورت است که این عمل نورگیری به دو روش طبیعی و مصنوعی انجام می‌گرفته است که در روش نورگیری طبیعی از طریق سقف؛ از عناصری همچون، گلبام‌ها، روزن‌های نوک گنبدها، روزن‌های (پنجره) ساق گنبدها و استوانه‌های سفالی و در دیواره برخی حمام‌ها از پنجره و فخر مدین استفاده می‌شده است. همچنین از روش‌های دیگری مانند بازتاب نور توسط عناصری همچون، آب، سنگ و دیواره‌های سفیدرنگ برای روشن شدن فضای داخلی حمام بهره می‌بردند. در روش مصنوعی نورپردازی در حمام‌ها از عناصری مانند چراغ‌های پیه سوز بهره می‌بردند.

واژگان کلیدی: حمام، صفوی، قاجار، نور، عناصر نورگیری، شهرهای ایران

۱- دانشجوی ارشد معماری اسلامی دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
s.hasanpanah@tabriziau.ac.ir

۲- دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

به دلیل اهمیت دادن انسان‌ها به ویژه مسلمانان به پاکی، در دوره‌های مختلف گرمابه‌ها در شهرهای سنتی ایران از اهمیت بالایی برخوردار بوده‌اند و بعد از مساجد و مدارس از مهم‌ترین بناهای شهری به حساب می‌آمده‌اند. حمام‌ها مانند سایر بناهای معماری سنتی از الگوهای فضایی مشخصی تشکیل شده‌اند. در شهرهای اسلامی، فضاهای عمومی محدود به مسجد، بازار و حمام می‌شد. در این شهرها فضاهای عمومی به نسبت فضاهای خصوصی بسیار اندک بود. این وضعیت ناشی از تمایلات اجتماعی افراد برای خلوت‌گزینی و اهمیت خانه و خانواده در گذران اوقات فراغت است. (پوراحمد و موسوی، ۱۳۸۹: ۸). حمام‌های عمومی در شهرهای ایران از جمله عناصر مهم در تشکیل محلات و نشانه‌ای از آبادانی و پیشرفت شهرها و روستاها بوده‌اند و بسته به موقعیت آن‌ها از اندازه و اهمیت متفاوتی برخوردار بوده‌اند. عمل حمام کردن مراحل مختلف دارد و به این دلیل فضاهای داخلی حمام نیز عملکردهای مخصوص به خود را دارند. مراسم‌های بسیاری مانند حمام عروسی، خنابندان و زایمان و... نیز در گرمابه‌های سنتی ایران انجام می‌شده است. در گرمابه‌ها فضاهایی مانند هشتی ورودی، سربینه، میاندز، گرمخانه، خزینه و فضاهای اطراف و مرتبط با گرمخانه با سلسله مراتب مشخصی کنار هم قرار گرفته‌اند.

اما عصر شکوفایی حمام‌ها را باید متعلق به دوره صفوی دانست. در این دوره احداث حمام در تمامی شهرهای ایران رو به گسترش نهاد. بعد از عصر صفوی احداث حمام به شیوه گذشته ادامه یافت. (دادور و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۹). دوره صفویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ معماری در ایران است. پادشاهان عصر صفوی از هنر و هنرمند حمایت می‌کردند و سبب توسعه و رشد هنر در این دوره شده بودند. در این دوره به سبب ایجاد امنیت، حکومت قدرتمند و پیشرفت در ساختمان‌سازی معماری نیز شکوفا شد و به تبع آن طراحی و ساخت حمام‌ها نیز به اوج خود رسید.

رسمی شدن مذهب شیعه و تاکید اسلام به نظافت جسم و جان نیز در توسعه و رشد معماری گرمابه‌ها مؤثر بوده است. همه این دلایل در کنار توانمندی و استعداد معماران در مکتب اصفهان، سبب پیدایش گرمابه‌های صفوی شده است. همچنین معماری دوره قاجار، اصول و الگوهای قدیمی معماری ایران را ارتقا بخشید و حمام‌های سنتی در دوره قاجار همانند سازه‌های شهری، از منظر معماری دارای اهمیت ویژه‌ای بوده‌اند. نور در فضا همواره بخش جدایی‌ناپذیر از محیط زندگی انسان و یکی از دغدغه‌های معماران ایرانی به شمار می‌رفته است. انسان به کمک نور فضای پیرامونی خود را درک می‌کند. همچنین نور می‌تواند بر خلقیات انسان تأثیر بگذارد. تمثیل نور پیشینه‌ای قدیمی در باور هر ایرانی دارد و به این دلیل است که اهمیت نورگیری فضاهای معماری به ویژه نور طبیعی خورشید در معماری سنتی ایران بر کسی نهان نیست. نور به طور اعم و نور روز به طور اخص از اساسی‌ترین نیازهای جسمی و روانی انسان به شمار می‌رود. این عامل ضمن حفظ سلامتی، به سبب ایجاد احساس پیوستگی و آشنایی با محیط طبیعی، شرایط مطلوب‌تر و دلپذیرتری را برای افراد فراهم می‌سازد و از این رو می‌تواند باعث ایجاد آسایش افزایش بازدهی از سوی دیگر می‌شود. (پوردیهیمی و همکاران، ۱۳۸۷: ۶۸-۶۹)

در گرمابه‌های سنتی به عنوان یکی از بناهای بااهمیت در شهرهای ایران نیز نور و نورگیری بسیار مهم بوده است. بخش عمده‌ای از اکثر حمام‌ها داخل زمین بوده و نور از طریق نورگیرهایی در سقف و یا پنجره‌هایی در زیر طاق‌ها وارد فضای داخلی حمام می‌شده است. در این پژوهش ابتدا پس از بررسی پژوهش‌های پیشین (مقاله‌های علمی پژوهشی و کتاب‌ها) در زمینه حمام‌های سنتی و نور در معماری سنتی و تنظیم مبانی نظری، نمونه موردی از حمام‌های سنتی ایران از دوره صفوی و قاجار انتخاب گردید. با روی آوردن ایرانیان به مذهب شیعه در دوره صفوی و تاکید بر اهمیت نظافت در اسلام سبب رشد و توسعه معماری گرمابه‌ها در این دوره و دوره‌های بعدی من جمله قاجاریه شد.

۲- سوال و روش تحقیق

سوال تحقیق: گونه‌های عناصر نورگیری در حمام‌های سنتی ایران در عصر صفوی و قاجار کدام هستند؟ روش‌های نورگیری در حمام‌های سنتی ایران در عصر صفوی و قاجار چگونه است؟
پژوهش با هدف شناخت گونه‌های عناصر نورگیری و روش‌های نورگیری در حمام‌های سنتی انجام گردید. روش تحقیق این پژوهش مطالعه تاریخی با روش توصیفی تحلیلی با رویکرد اکتشافی است. این پژوهش کیفی که در آن شناخت گونه‌های عناصر نورگیری در حمام‌های سنتی مورد سوال است، که ابتدا منابع مکتوب کتابخانه‌ای و پژوهش‌های اخیر انجام شده در زمینه گرمابه‌های سنتی ایران و نور در معماری سنتی بررسی گردید. سپس ۱۰ حمام از حمام‌های سنتی ایران در عصر صفوی و تعداد ۱۰ حمام از حمام‌های قاجار به عنوان نمونه موردی انتخاب و گونه‌های عناصر نورگیری و روش‌های نورگیری در آن‌ها دسته‌بندی و نتیجه‌گیری شد.

۳- پیشینه تحقیق

بدلیل اهمیت حمام به عنوانی که بنای شهری در معماری سنتی ایران مطالعاتی توسط افراد مختلف در این زمینه انجام شده- است که از جمله متدین و همکاران در مقاله حمام‌های سنتی حافظ سلامت، عامل درمان در سال ۱۳۹۶ عنوان می‌کند: یکی از

بناهای عام المنفعه، حمام‌های سنتی هستند. حمام‌ها یکی از زیباترین، مردم‌وارترین، فنی‌ترین و متنوع‌ترین فضاها هستند. بنابراین هدف پژوهش این است که با رجوع به متون طب سنتی ایران به رابطه عناصر و اندام‌های حمام با سلامتی انسان بپردازد. نتایج پژوهش بر این نکته صحت می‌گذارد که بین شکل و ساختار و عناصر حمام‌های سنتی و انسان رابطه دوسویه وجود داشته است.

و علیرضا و همکاران در مقاله بررسی اقلیمی حمام‌های سنتی در سال ۱۳۹۵ بیان می‌کند: معماری حمام نیز مانند سایر بناهای قدیمی از الگوهای فضایی معینی تبعیت می‌کند. دسترسی به آب، حفظ دما و جدا کردن فضاهای پاک و ناپاک سه شرط اصلی ایجاد فضایی پیچیده و متفاوت با سایر بناها در حمام بوده است. در گذشته معماری حمام‌ها و مراحل گوناگون طراحی و ساخت آن‌ها با در نظر گرفتن اقلیم و شرایط محیط طبیعی صورت می‌گرفته است.

در زمینه ویژگی‌های معماری حمام‌ها، رازانی و همکاران در مقاله تحلیل ویژگی‌های معماری و فضایی حمام‌های قاجاری در اقلیم فارس، در سال ۱۳۹۶ این چنین می‌نویسد: پژوهش حاضر در پی شناخت الگوی طراحی گرمابه‌های فارس در عصر قاجار است که به منظور دستیابی به این هدف به بررسی الگوهای ساختاری، تناسبات و نحوه ارتباطات فضایی آن‌ها با یکدیگر و چگونگی ارتباط آن‌ها با مسائل اقلیمی پرداخته شده است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهند: فضاهای اصلی اغلب این حمام‌ها بر اساس هندسه و فرم هشت ضلعی شکل گرفته‌اند و مشابهت‌های آن نشان از یکسان بودن سبک آن‌ها دارد.

بمانیان و همکاران در مقاله بررسی انواع نورگیری و روش‌های تأمین نور در مساجد دوره قاجار تهران در سال ۱۳۹۳ اشاره می‌کند که نور روز و اهمیت بهره‌گیری از آن در معماری ایرانی و شکل‌دهی به فضاهای داخلی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. در این پژوهش سعی بر آن دارد به بررسی و ارزیابی عناصر نورگیر مورد استفاده در معماری مساجد، بخصوص مساجد و مسجد مدرسه‌های دوره قاجار تهران بپردازد. یافته‌های تحقیق حاکی آنست که از میان عناصر نورگیری چون درپنجره مشبک، هورنو، شبک، هورنو، روزن، روشن‌دان به عنوان رایج‌ترین عناصر نورگیر در مسجد، درپنجره مشبک بیشترین کاربرد را دارد.

پوردیهیمی و همکاران در مقاله تأثیر نور روز بر انسان در سال ۱۳۸۷ عنوان می‌کند که تحقیقات نشان می‌دهد که میزان شدت، نوع منبع، رنگ، جهت، و شیوه توزیع نور در محیط‌های متفاوت فعالیت انسانی ممکن است تا حدود زیادی بر رفتارها، روحيات، بازدهی، و کارایی وی تأثیر بگذارد. در این میان نقش نور طبیعی به مثابه کامل‌ترین و مطلوب‌ترین نور انکارناپذیر است. در کتاب‌ها و مقاله‌های بررسی شده در زمینه حمام‌های سنتی، به بحث نور در حمام‌های سنتی به طور اختصاصی پرداخته نشده است، همچنین به گرمابه‌ها به عنوان یک بنای مهم در شهرهای سنتی ایران در پژوهش‌های اخیر کم‌توجهی شده است. به این دلیل این پژوهش با بررسی نمونه‌های موردی از حمام‌ها و طبقه بندی انواع نورگیر و روش نورگیری در حمام‌های سنتی به این خلا در پژوهش‌ها پاسخ می‌دهد.

۴- حمام

آب سودمندترین و بی ضررترین عنصر پاک‌کننده در دنیا از بین چهار عنصر محسوب می‌شود، پس فضایی در ارتباط با آب و پاک‌ی یعنی همان حمام‌ها از زمانی پدید آمدند. در ایران نیز از روزگاران کهن، شستشوی بدن از دو نظر اهمیت ویژه‌ای داشته است؛ از جهت پاک‌ی روان و دیگر از نظر پاک‌ی جسم. پیرنیا چنین بیان می‌کند: «در گذشته‌های دور (از حدود ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ سال قبل) شستشوی معمولی بصورت حاضر نبوده است. گرمابه ساختمانی گرم با ظرفی بزرگ به نام آبن بوده است.» ایشان در مورد واژه «گرمابه» نیز چنین بیان می‌کند: «واژه گرمابه مرکب از دو کلمه گرم و آبه است. در اینجا «آبه» به محل ساختمان گفته می‌شود، مثل سردابه (ساختمان سرد)، گورابه (قبرستان).» بنابراین گرمابه نیز به معنی «ساختمان گرم» بوده است. (نجفی، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۳). در زمانی که مردم حجاز از داشتن حمام محروم بودند، حضرت محمد(ص) مسلمانان را مژده می‌دهد که: «به زودی سرزمین عجم ایران به شما گشوده خواهد شد و شما یان در آن خانه‌هایی به نام حمام خواهید یافت.» (سجادی، ۱۳۸۴: ۳۲). در دوره ایلخانی نیز همانند دیگر فعالیت‌های معماری برای ایجاد بناهای عام المنفعه حمام‌های بسیاری در شهرها و روستاها، بویژه در شهرهای موردعلاقه حکمرانان ایلخانی، مانند تبریز، مراغه، اردبیل و سلطانیه، ایجاد گردید. عصر شکوفایی ایجاد حمام‌ها را باید متعلق به دوره صفوی دانست. (کیانی، ۱۳۷۴: ۲۴۷).

معماری اسلامی ایران در تمام دوران پویایی خود دارای شکوه و عظمتی بوده که از انواع مختلف و شیوه‌های ساخت متنوعی برخوردار بوده است؛ به طوری که تمام محققان به این شایستگی‌ها باور دارند. در حقیقت، معماری اسلامی در هر مقطع زمانی دارای فن شناسی خاص خود بوده است. یکی از انواع معماری اسلامی، حمام است که در ایران قدمتی دیرینه دارد. (دادور و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷). به دلیل اینکه حمام کردن مراحل مختلفی دارد، حمام نیز از قسمت‌های مختلفی تشکیل شده که با سلسله مراتبی کنار هم قرار گرفته‌اند. اغلب حمام‌های سنتی از فضاهایی مانند، هشتی ورودی، سربینه، میاندر، گرمخانه، خزینه و فضاهای جنبی گرمخانه تشکیل شده است. فضاها در عین استقلال، توسط دالان‌هایی باریک بهم وصل می‌شوند.

چند ویژگی حمام‌های عمومی، این بنا را از سایر بناها متمایز می‌ساخت. از جمله این ویژگی‌ها سقف حمام‌ها بود که اغلب به صورت گنبدی ساخته می‌شد. از گنبدهای کاربردی، کلمبه، ترکیب و عرقچین برای پوشش سقف‌ها استفاده می‌کرده‌اند. گنبد اصلی متعلق به گرمخانه بوده و فضاهای جانبی گرمخانه، گنبدهای کوچکتری داشته‌اند.

۵- نور در معماری سنتی

نور، جهان را از تاریکی بیرون می‌آورد و اشیا وقتی از واقعیت برخوردارند که از نور بهره‌مند باشند. نور و معماری دو پدیده به هم پیوسته‌اند. نوردر معماری سنتی ایرانی به صورت صحیح و هنرمندانه استفاده می‌شده و اهمیت آن، به خصوص نور طبیعی در معماری سنتی ایران بسیار بوده‌است همچنین معماران ایرانی اهمیت نور را دریافته و روش‌هایی برای بهره‌مندی از آن در ابداع کرده‌اند. نور طبیعی خورشید به عنوان یک نور پاک و بی‌هزینه، مطلوب‌ترین نور به شمار می‌رود و از منظر روان‌شناختی وجود آن در محل زندگی انسان تاثیر مثبت به جا می‌گذارد و سبب افزایش روحیه، بازدهی و کارایی فرد می‌شود. رابطه‌ی بین نور و شفافیت رابطه‌ی ایست مستقیم، بنابراین می‌توان شفافیت را در فضای داخلی با نور قرین گرفت (میرمیران). یعنی با ورود نور و افزایش روشنایی داخلی، شفافیت فضایی نیز افزایش می‌یابد. (ناظر و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۸). هنرمند سطوح را به صورت مشبک در می‌آورد تا نور را عبور دهد. در نزد ایرانیان، وحدت خودش را فراتر از هر چیزی به عنوان هارمونی و هماهنگی آشکار می‌سازد. علاوه بر این ایرانیان به واسطه طبیعت و فرهنگ قومی، افرادی هستند که با نگاهی غنایی به امور می‌نگرند. فعالیت هنری آنان به گونه‌ای است که گویی به واسطه یک نغمه درونی جان یافته‌است. (بورکهارت ۱۳۸۷: ۶۲). در این خصوص می‌توان گفت که گرچه چینی نیز نور را به خود می‌گیرد و به ظرافت آن را پخش می‌کند. نور به هنگام برخورد با گره‌ها چنان منظم پراکنده می‌شود که گویی توانسته است روحانیت نور را به طور یکنواخت در خود گیرد. (شریف و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۳).

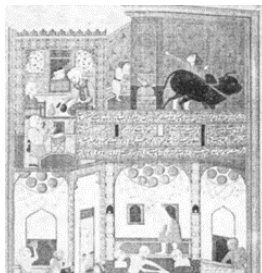
نور روز و اهمیت بهره‌گیری از آن در معماری ایرانی و شکل‌دهی به فضاهای داخلی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌است. در طول دوره‌های مختلف تاریخی، حضور نور در آثار گوناگون معماری، علاوه بر جنبه عملکردی به عنوان عاملی برای روشنایی و حیات بخشی به فعالیت‌های روزانه از جنبه معنوی و در مباحث اعتقادی ادیان نیز همواره مورد توجه و استفاده فراوان بوده‌است. (مهدوی نژاد، ۱۳۹۱: ۳۳). معماران همیشه سعی می‌کرده‌اند با استفاده از نوآوری و خلاقیت و عناصر ساده به بهترین نحو ممکن از نور طبیعی روز بهره‌گیرند که این عمل سبب تعدیل نور شده و فضاهایی با نور غیریکنواخت ایجاد کند.

معماران پس از تنظیم کردن شدت نور و شکل دهی به آن‌ها براساس اهمیت فضا، ورود آن به داخل فضا را ممکن می‌ساختند. نیاز به شکل دهی پرتوهای نور شاخصه مشترک همه سیستم‌های هدایت‌کننده نور در معماری ایرانی است که اغلب موجب ایجاد اشکال هندسی نورانی در داخل ساختمان می‌شود. (Ahani, 2011) عناصر نورگیری در معماری سنتی ایران از دو جهت مورد مطالعه قرار می‌گیرند، گروه اول به عنوان کنترل‌کننده‌های نور مانند انواع سایه‌بان‌ها و دسته دوم نورگیرها. گروه اول نقش تنظیم نور وارد شده به داخل بنا را به عهده دارند و به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته اول آن‌هایی که جزو بنا هستند مانند رواق و دسته دوم آن‌هایی که به بنا افزوده شده و گاهی حالت تزئینی دارند مثل پرده. عناصری که به عنوان نورگیرها مطرح شوند نام‌های مختلفی دارند ولی همه نورگیر هستند و عبارتند از: روزن، شبک، در و پنجره مشبک، جامخانه، هورنو، ارسی، روشن‌دان، فریزوخوان، گلجام، بالکانه، فنزر، پاچنگ و تهرانی. (نعمت گرگانی، ۱۳۸۱: ۳۱۸).

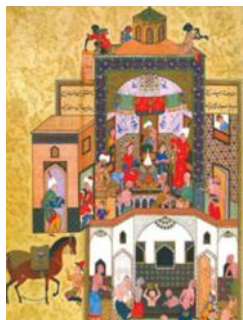
۶- نورگیری در حمام‌های سنتی

حمام‌ها بناهایی هستند که اغلب در زیر زمین ساخته می‌شدند که مساله محرمت در آن‌ها حفظ شود. به دلیل ماهیت حمام‌ها نورگیری در آن دارای اهمیت ویژه‌ای بوده‌است. در معماری سنتی ایرانی، شیوه‌های بهره‌گیری از نور طبیعی خورشید همواره کانون توجه معماران بوده‌است.

کلیم نیز در یک مثنوی که برای کتابه گرمابه شاه جهان، صاحبقران ثانی، سروده‌است، گرمابه را مخاطب قرار داده و آن را موجب طراوت و صفا و شادی دل و راحت جان و مسبب وارستگی و سبک‌باری دانسته و اذعان نموده‌است که هر کس گذرش به سوی این مکان افتاده، لباس علائق را از برکنده و صریر در آن آداب ترک را به ارباب تجرید و اصحاب ترک آموخته‌است؛ به طوریکه چنین ترک و تجرید در صومعه و خانقاه میسر نیست. سقف گرمابه و گلجام‌های آن نیز سپهر و ستارگان را به یاد او آورده‌است. بساط رنگینی که در اثر انعکاس نور از گلجام‌های الوان سقف بر روی مرمر کف گرمابه به وجود آمده، درنظر وی همچون چتر طاووس است. (سیدالماسی، ۱۳۹۳: ۱۶۹-۱۴۳). عواملی که در معماری سنتی ایران به عنوان عنصری برای روشنایی بنا نام برده شدند در مینیاتورها نیز قابل مشاهده می‌باشند. در مینیاتور صوفی در حمام (شکل ۱) می‌توان عناصر نورگیر طبیعی و مصنوعی در حمام را تشخیص داد.



شکل ۱- نگاره صوفی در حمام
(Cary Welsh, 1976)



شکل ۲- نگاره حمام رفتن فردوسی بعد از
شاهنامه (ماخذ: مهجور، ۱۳۸۲: ۱۳۶)

در معماری سنتی ایران به ویژه معماری گرمابه‌ها، عناصر نورگیری رابط بین شفافیت و نور می‌باشند، در معماری سنتی هیچگاه از نور به طوریکه نواخت و متمرکز استفاده نمی‌شده، بلکه نور همیشه تعدیل یافته و سپس وارد فضای داخلی حمام می‌گردیده است. روزن از عناصر حمام است که در اشعار مولانا متجلی شده است:

چو بدیدی سوی روزن درنگر

شش جهت حمام و روزن لامکان

کان نگار از عکس روزن شد نگار

بر سر روزن جمال شهریار (مولوی، بی تا: ۴۱۱-۴۱۰).

در حمام‌ها برای روشن شدن فضا از شمع‌ها و یا چراغ‌های نفتی استفاده نمی‌کردند زیرا موادی که در سوخت آن‌ها وجود دارد، کار نفس کشیدن را برای افرادی که در حمام بودند، سخت می‌کرد. در شب هنگام، نور داخل حمام توسط چراغ‌های دستی به صورت مصنوعی تأمین می‌شد. نتایج پژوهش‌های محققان نشان می‌دهد که نور به دو طریق مستقیم و غیرمستقیم بر افراد تأثیر می‌گذارد، تأثیر مستقیم آن از طریق تغییرات در کیفیت دید و تأثیر بر روی سیستم بینایی است و تأثیر غیرمستقیم آن بر روی احساسات، خلق و خو و حتی روی هورمون‌های بدن است. (پوردیپمی، ۱۳۸۷: ۶۹). بنابراین در حمام‌های سنتی پنجره‌های زیر طاق و نورگیرهای سقفی کوچک به منظور تهویه و روشنائی داخل فضای حمام تعبیه شده است. (قبادیان، ۱۳۷۷: ۲۹۰-۲۸۹). معمولاً پوشش گرمابه‌ها، گنبد بوده است و در نوک آن شیشه‌هایی کار می‌گذاشتند که به آن جام‌خانه می‌گفتند. شیشه‌های جام را می‌شد برداشت و دوباره جا گذاشت تا هوارسانی شود. (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۳۹۰). در حمام‌های سنتی دیوار داخل حمام را رنگ می‌کردند که سبب روشن شدن بیشتر فضای حمام و در نتیجه ایجاد شادی در افراد می‌شد. چراکه رنگ نامناسب و فضاهای تیره سبب افسردگی انسان می‌شود.

بهتر است که حمام بسیار روشن باشد که حمام روشن مفرح است و حرارت و قوای انسان را انتعاش می‌کند و خون را زیاد می‌کند به خالف حمام تاریک و تیره که باعث وحشت و غلبه سودا می‌شود و بهتر آن است که حمام را سفید کنند که سبب روشنائی می‌شود و تفریح می‌آورد. (کرمانی، ۱۳۸۷: ۶). جامخانه که عمل نورگیری را انجام می‌داد و جنس آن از شیشه بوده است. از مومینه (یشم شتر + روغن برزک + گل رس) برای چسباندن گل رس و شیشه استفاده می‌شده است. (پیرنیا، ۱۳۹۵: ۲۰۱-۲۰۰). سقف بلند در حمام، وسعت حمام، پنجره‌هایی برای تهویه هوا و روشنائی فضاهای داخلی از الزامات گرمابه‌های خوب به شمار می‌آمده است. در شب یا مواقعی که روشنائی کافی نبوده، نور داخل حمام توسط چراغ دستی تأمین می‌شد. بهترین نور چراغ، چراغ نفتی بوده که از اواسط قرن ۱۳ شمسی جای چراغ‌هایی را که با روغن چراغ می‌سوخته گرفت. (قبادیان، ۱۳۹۳: ۲۸۹). مادام‌زمان دیولافوا در یکی از سفرهای خود به ایران در مورد حمام خصوصی مظفرالملک در زفول می‌نویسد: «...از ورای ته بطری‌هایی که روی گنبد گلی سقف کار گذاشته اند، کورسوی غم انگیزی حمام را روشن می‌کنند...» (قبادیان، ۱۳۹۳: ۲۹۲).

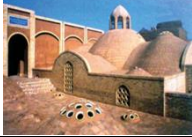
حمام‌ها عموماً از طریق روزن‌های سقف و با کمک شیشه‌های جامخانه نور می‌گرفتند. اما نور هشتی و راهروهای حمام‌های اقلیم معتدل و مرطوب، که به علت پوشش شیبدار امکان نورگیری از سقف نبوده، از بدنه‌ها تأمین می‌شده است. گرمخانه این حمام‌ها همچون حمام‌های سایر اقلیم‌ها از طریق جامخانه روشن می‌شده است. در رساله دلاکیه از ویژگی‌های حمام خوب روشن بودن آن را بیان می‌دارد و می‌گوید: بهتر آن است که بسیار روشن باشد، که حمام روشن مفرح است و حرارت و قوای انسان را انتعاش می‌کند و خون را زیاد می‌کند. (رضوی برقی، ۱۳۸۸: ۶۹). در بناهایی که استفاده از پنجره در دیوارها ممکن نبوده مثل بازارها و سایر بناهای عمومی، معماران در قسمت "خورشیدی کاربردی" (دایره مرکزی) روزنه ای ایجاد می‌کردند که به آن در اصطلاح روشنندان می‌گویند. (بزرگمهری، ۱۳۶۰: ۸). همچنین در حمام‌ها از گلجام استفاده می‌کردند، شیشه‌های کوچک و رنگینی که در داخل گچ کار می‌گذاشتند و آن را در بالاترین قسمت اطاق تعبیه می‌کردند تا نوررسانی به داخل بنا را تأمین کند. به شبکه گچی و آلات شیشه ای که در بالای در استفاده می‌شد، نیز گلجام می‌گویند. (نعمت گرگانی، ۱۳۸۱: ۳۲۰). اصطلاح گلجام یا گل شاه عباسی در هنر فرش بافی نشانه طراوت، مرکزگرایی و نماد خورشید در بین مردمان بود و مقدس شمرده می‌شد. در معماری سنتی استفاده آگاهانه و به جا از نورسبب بالا بردن کیفیت فضا می‌گردد.

۷- بررسی و تحلیل نمونه‌های موردی

دوره صفوی از درخشان‌ترین ادوار تاریخ معماری ایران است. با رسمی شدن مذهب شیعه و عواملی مانند تأکید بر اهمیت نظافت در اسلام و تأکید بر قداست آب، در توسعه و رشد معماری گرمابه‌ها در این دوره مؤثر بوده‌اند. گرمابه‌ها در دوره قاجار نیز از منظر معماری دارای اهمیت زیادی بوده‌اند. نمونه‌های موردی پژوهش حاضر نیز از دوره صفوی و قاجار است. از دوره صفویه و قاجار تعداد زیادی گرمابه در شهرها و روستاهای ایران برجای مانده که هنوز تحقیق کامل در باب آن‌ها صورت نگرفته است. بدین ترتیب ده حمام از عصر صفوی و ده حمام از عصر قاجار انتخاب و گونه‌های عناصر نورگیری در آن‌ها بررسی شده است. نمونه‌های موردی از شهرهای مختلف ایران هستند.

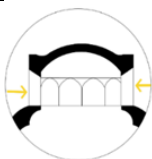
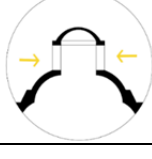
نمونه‌های موردی عصر صفوی: حمام گنجعلیخان، حمام فین، حمام خسروآقا، حمام شاه، حمام شاهزاده، حمام علی قلی آقا، حمام قجر، حمام کهیار، حمام شیخ، حمام تسوج. نمونه‌های موردی عصر قاجار: حمام چهارفصل، حمام خان، حمام نوبر، حمام وکیل، حمام پیربزرگر، حمام اوچدکان، حمام حاج میرحسن، حمام ابراهیم خان، حمام گلشن، حمام دهباشی.

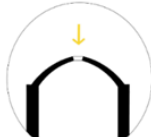
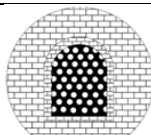
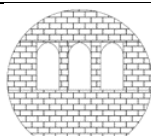
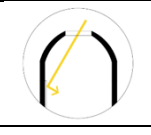
جدول ۱. گونه شناسی عناصر نورگیر در نمونه‌های موردی (ماخذ: نگارندگان)

نام حمام	دوره	نوع نورگیری	عنصر نورگیر	تصویر	ماخذ تصویر
گنجعلی خان کرمان	صفوی	انعکاس	سنگ مرمر		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام فین کاشان	صفوی	دیواری	فخرمدین		(نگارندگان)
حمام خسروآقا اصفهان	صفوی	سقفی	گلجام		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۳۳)
حمام شاه اصفهان	صفوی	سقفی	روزن (نوک گنبد) روزن (ساق گنبد)		طیسی و همکاران، ۱۳۸۶: ۵۴)
حمام شاهزاده اصفهان	صفوی	سقفی	روزن (نوک گنبد)		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۵۰)
حمام علی قلی آق اصفهان	صفوی	سقفی	روزن (نوک گنبد)		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام قجرقزوین	صفوی	سقفی	روزن (نوک گنبد)		آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی
حمام کهیاردهشت	صفوی	دیواری	پنجره		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام شیخ اردبیل	صفوی	سقفی	روزن (ساق گنبد) روزن (نوک گنبد)		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام تسوج آذربایجان شرقی	صفوی	سقفی	روزن (ساق گنبد)		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام چهارفصل اراک	قاجار	سقفی	روزن (نوک گنبد)		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۲۰)
حمام خان یزد	قاجار	سقفی دیواری	استوانه سفالی و گلجام فخرمدین		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۴۶)

نام حمام	دوره	نوع نورگیری	عنصر نورگیر	تصویر	ماخذ تصویر
حمام نوبر تبریز	قاجار	سقفی	گلجام		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۶۵)
حمام وکیل کرمان	قاجار	سقفی	گلجام		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۲۵)
حمام پیریزگر اردبیل	قاجار	سقفی	روزن (ساق گنبد)		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام اوچدکان اردبیل	قاجار	سقفی	روزن (ساق گنبد)		(آرشیو سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی)
حمام حاج میرحسن قزوین	قاجار	سقفی	گلجام		(اکبری و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۱۱)
حمام ابراهیم خان کرمان	قاجار	سقفی	گلجام		(رحیمی مهر و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۸)
حمام گلشن یزد	قاجار	سقفی	روزن (ساق گنبد) گلجام		(حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۴۹)
حمام دهیاشی گراش	قاجار	سقفی	روزن (خورشیدی کاربندی)		(زارعی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۶)

جدول ۲- انواع روش های نورگیری در حمام (ماخذ: نگارندگان)

روش نورگیری	توضیح
	در بیشتر حمام ها نورگیری از طریق سقف انجام می گردید. پنجره هایی در بالای گنبد تعبیه می شد که عمل نورگیری را به خوبی انجام می داد.
	در ساق گنبدها روزنهایی ایجاد می کردند تا نور وارد فضای حمام شود. همچنین در بیشتر گرمابه ها نورگیری از طریق سقف و به وسیله ی گلجام انجام می گردید.
	گلجام های بالای گنبد عمل نورگیری را انجام می دادند.
	نور از طریق استوانه های سفالی که در بام حمام ها می ساختند وارد فضای داخلی حمام می شده است.

روش نورگیری	توضیح
	در مرکز گنبد (دایره مرکزی) و قسمت خورشیدی کاربندی روزن‌هایی ایجاد می‌کردند که نور از طریق آن‌ها وارد فضای داخلی حمام شود که در اصطلاح به آن روشن‌دان می‌گویند عناصری مانند کاربندی و مقرنس در کنار سایر عناصر نورگیر، سبب پخش نور در جهات مختلف می‌شود.
	در بیشتر حمام‌ها از سقف عمل نورگیری انجام می‌شده است. روزنی که در بالای گنبد ایجاد می‌کردند این عمل را انجام می‌داده است.
	در دیوار برخی حمام‌ها فخرمدین ایجاد کرده بودند که نور وارد حمام شود و فضای دلپذیری ایجاد کند.
	پنجره‌هایی در دیوار حمام وجود دارد که نور را وارد فضای حمام می‌کند.
	در گرمابه‌های سنتی برای نوردهی از پدیده انعکاس نیز استفاده می‌کردند، بدین صورت که سنگ‌هایی به کار می‌بردند که نور را بازتاب کرده و در فضای داخلی حمام پخش کند. همچنین با قرار دادن حوض آب زیر نورگیرهای سقفی و رنگ کردن دیوار به پخش شدن بیشتر نور کمک می‌کردند.

۸- نتیجه گیری

این پژوهش با هدف گونه شناسی عناصر نورگیری در حمام‌های سنتی ایران در عصر قاجار و صفویه انجام و با انتخاب و بررسی ده نمونه حمام از دوره قاجار و ده نمونه حمام از دوره صفویه، عناصر نورگیری و روش های نورگیری گونه شناسی شده- است. با بررسی نمونه‌های موردی می‌توان به این نتیجه رسید که گونه‌های مختلفی از عناصر نورگیری در این حمام‌ها به چشم می‌خورد. در کل این عناصر نورگیری از طریق دو روش طبیعی و مصنوعی عمل نورگیری را انجام می‌دادند که برای نورگیری مصنوعی از عنصری به نام چراغ پیه‌سوز استفاده می‌کردند. در روش نورگیری طبیعی که از طریق سقف انجام می‌گردید، گونه های عناصر نورگیری همچون گلجام‌ها، روزن نوک گنبد‌ها، روزن (پنجره) ساق گنبد‌ها و استوانه‌های سفالی این عمل را انجام می‌دادند. همچنین در دیوار تعداد اندکی از حمام‌ها از عناصری چون، پنجره‌ها و فخر مدین‌ها استفاده می‌شده است. همچنین از روش‌های دیگری مانند بازتاب نور توسط عناصری همچون، آب، سنگ و دیواره‌های سفیدرنگ برای روشن شدن فضای داخلی حمام بهره می‌بردند. این عمل انعکاس نور توسط آب حوض که دقیقاً در زیر نورگیرها قرار می‌گرفته، سنگ مرمر (حمام گنجعلیخان کرمان) و دیواره‌های سفیدرنگ انجام می‌شده است. حمام‌های سنتی با رنگ کردن دیوارهای داخلی به روشن شدن فضای حمام‌ها و در نتیجه ایجاد شادی در افراد کمک می‌کردند. همانگونه که رنگ مناسب در فضای داخلی سبب آرامش و رنگ نامناسب موجب افسردگی می‌گردد.

در این روزنه‌های حمام‌ها از شیشه‌های محدبی و عدسی شکل استفاده می‌کردند که این خاصیت علاوه بر جلوگیری از اتلاف انرژی، باعث شکستن نور شده و روشنایی را در فضای داخلی پخش می‌کند. همچنین ویژگی دیگر این شیشه‌ها این است که از یک طرف نور را عبور می‌دهد و کسی که در بام حمام باشد نمی‌تواند فضای داخلی حمام را ببیند. طاق دهانه سقف حمام‌ها به طریقی ساخته می‌شد که ترک بندی‌های آن از نقطه مرکزی نمی‌گذشت و قسمت مرکزی دهانه آزاد بوده و امکان ایجاد روزن بوجود می‌آمده است. در گرمابه‌ها که اغلب از طریق سقف عمل نورگیری انجام می‌شد، عناصری همچون مقرنس و کاربندی در سقف، به این عمل کمک کرده و باعث می‌شد نور در جهات مختلف از مسیر خود منحرف شود و به صورت پخش شده به داخل حمام راه یابد و فضای بیشتری را روشن کند. این عناصر از ایجاد شدن فضاهایی با نور متمرکز و غیریکنواخت جلوگیری می‌کردند و سبب خلق فضاهایی با چشم اندازه‌های زیبا می‌شدند. نورگیرها در بخش خورشیدی کاربندی (دایره مرکزی) قرار می‌گرفتند که در اصطلاح به آن روشن‌دان می‌گفتند.

- ۱- اکبری، پروش؛ لاله، هاید و شجاعی اصفهانی، علی، (۱۳۹۰)، «حمام حاج میرحسن قزوین؛ گرمابه ای از اوایل دوره قاجار»، مجله مطالعات باستان شناسی، ۳(۲)، ۲۱۹-۱۹۳.
- ۲- پوراحمد، احمد، موسوی، سیروس، (۱۳۸۹)، «ماهیت اجتماعی شهر اسلامی»، فصلنامه شهر ایرانی اسلامی، ۲.
- ۳- پوردیهیمی، شهرام و حاجی سیدجواد، فریبرز، (۱۳۸۷)، «تأثیر نور روز بر انسان، فرایند ادراکی و زیست شناسی روانی روشنایی روز»، نشریه صفا، ۱۷(۴۶)، ۶۷-۷۵.
- ۴- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۵)، آشنایی با معماری اسلامی ایران تدوین: غلامحسین معماریان: نشرسروش دانش.
- ۵- تهرانی، فرهاد؛ پورفتح اله، مائده و قاسمی، زهرا، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی نحوه آفرینش فضاهای معماری در آثار نگارگری حمام»، فصلنامه علمی-پژوهشی نگر، ۸(۲۶)، ۶۰-۷۱.
- ۶- جواد، شهره، (۱۳۸۷)، «بررسی و تحلیل تزیینات معماری در مجموعه گنجعلیخان شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان»، باغ نظر، ۵(۹)، ۳۵-۵۰.
- ۷- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳)، گنج نامه فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، دفتر هجدهم حمام ها. تهران: روزنه.
- ۸- رحیمی مهر، وحیده؛ متدین، حشمت اله و مهریانی، مهرزاد، (۱۳۹۶)، «حمامهای سنتی حافظ سلامت، عامل درمان»، باغ نظر، ۱۱۴(۵۰)، ۲۳-۳۸.
- ۹- زارعی، هانی؛ وحیدی، فاطمه و رازانی، مهدی، (۱۳۹۶)، «تحلیل ویژگیهای معماری و فضایی حمامهای قاجاری در اقلیم فارس»، نشریه معماری اقلیم گرم و خشک، ۵(۵)، ۱-۱۹.
- ۱۰- دادور، ابولقاسم، محسنی، زهرا، میرفتاح، سید علی اصغر، (۱۳۹۴)، «هنر آهک بری در حمام وکیل شیراز»، فصلنامه شهر ایرانی، اسلامی، ۲۰.
- ۱۱- سیدالماسی، پروانه، (۱۳۹۳)، «عرفانگرایی در برخی از توصیفات منظوم گرمابه‌ها. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی»، ۱۰(۳۶)، ۱۴۳-۱۶۹.
- ۱۲- سیدالماسی، پروانه و سیدالماسی، پرستو، (۱۳۸۷)، «جایگاه گرمابه در اندیشه، آثار و زندگی مولانا»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره-شناختی، ۴(۱۳)، ۷۷-۹۴.
- ۱۳- شریف، حمیدرضا؛ حبیبی، امین و جمال آبادی، عبدالله، (۱۳۹۵)، «کارکرد اقلیمی هنرگه چینی درمعماری اسلامی- نمونه موردی: بناهای مسکونی قاجاری شیراز»، فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی، ۴(۴)، ۶۰-۷۱.
- ۱۴- طوسی، محسن؛ انصاری، مجتبی؛ طاووسی، محمود و فخارتهرانی، فرهاد، (۱۳۸۶)، «بازشناسی ویژگیهای کالبدی گرمابه‌های ایران در دوره صفوی»، نشریه هنرهای زیبا، ۲۹(۲۹)، ۴۹-۵۸.
- ۱۵- قبادیان، وحید (۱۳۹۳)، کتاب بررسی اقلیمی ابنیه سنتی ایران، تهران، نشر دانشگاه تهران.
- ۱۶- کیان، مریم، (۱۳۹۱)، «کاشی‌های منقوش حمام حمام ابراهیم خان ظهیرالدوله در کرمان»، دو ماهنامه‌ی فرهنگی و هنری بیناب، ۲۱(۲۱)، ۱۹۳-۲۱۲.
- ۱۷- کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۴)، کتاب تاریخ هنر و معماری ایران در دوره اسلامی، تهران.
- ۱۸- نعمت گرگانی، ام البنین (۱۳۷۵)، پایان نامه پیشینه نور در معماری و وسایل روشنایی در هنراسلامی ایران. دانشگاه تهران.
- ۱۹- ملایی توانی، علیرضا و غلامپور، میثم، (۱۳۹۳)، «حمام و استحمام در فرهنگ ایرانیان عصر قاجاریه (از آغاز تا مشروطه)» مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش نامه ی انجمن ایرانی تاریخ، ۵(۲۱)، ۱۴۸۱۲۱.
- ۲۰- مجموعه مقاله‌های همایش حمام در فرهنگ ایرانی (۱۳۸۴)، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- ۲۱- منصوری جزآبادی، جمیله و حسینی، سیدهاشم، (۱۳۹۵)، «سیر تحول نقوش انسانی در کاشیکاری حمام‌های تاریخی شهر اصفهان از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار» دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر، ۶(۱۲)، ۱۰۳-۱۱۷.
- ۲۲- مولوی، بی‌تا. کلیات دیوان شمس به تصحیح محمدعباسی، تهران، طلوع.
- ۲۳- مهجور، فیروز، (۱۳۸۲)، «حمام در شهرهای ایرانی اسلامی» ماهنامه کتاب ماه هنر.
- 24- Ahani 'Fatemeh,, (2011), Natural Light in Traditional Architecture of Iran, Lessons to Remember, WIT Transactions on the built environment, Vol. 121, No. 3, pp 36-25.
- 25- Cary Welsh, Stuart, (1976), Persian Painting-Five Royal Safavid Manuscripts of the sixteenth century, New York, George Braziller.

تاثیر نقوش تراش شیشه ایرانی بر آثار هنرمندان معاصر با مطالعه موردی بر آثار پنج هنرمند

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۲

کد مقاله: ۶۳۱۱۱

مهديه سادات حسینی^{۱*}، آرزو خانپور^۲

چکیده

تراش شیشه از شیوه‌های تزئین شیشه محسوب می‌شود که پس از ساخت بدنه، به روش سرد انجام می‌گیرد. که پیش از اختراع میله دم رواج داشته است. اولین نمونه‌ها متعلق به دوران هخامنشیان است که در دوره ساسانی به اوج رسید، در دوران بعد از اسلام نیز مورد توجه بوده است. این پژوهش با هدف مطالعه تاثیر نقوش تراش ایرانی بر آثار هنرمندان معاصر درصدد پاسخ به این پرسش است که امروزه نقوش تراش ایرانی چه میزان در خلق آثار شیشه معاصر تاثیرگذار بوده است؟ این پژوهش براساس هدف، کاربردی و براساس ماهیت و روش، توصیفی-تطبیقی است که گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. در نتایج حاصل، می‌توان گفت تراش از اصیل‌ترین شیوه‌های تزئین سرد روی شیشه است که از دوره هخامنشی تاکنون در اغلب آثار ایرانی قابل مشاهده است. قبل از اسلام، تنوع و گستردگی نقوش و شیوه‌های اجرا در دوره ساسانی به اوج رسید و پس از اسلام در سده‌های پنج و شش با اندک تغییراتی در نوع طراحی نقوش تراش تداوم می‌یابد. نقوش تراش ایرانی تاثیرات آشکاری بر آثار هنرمندان معاصر داشته که در این پژوهش به برخی از اینان اشاره گردید. بکارگیری گسترده نقوش تراش ایرانی در هنرمندان کشورهای دیگر، علیرغم هنرمندان شیشه ایرانی بسیار مشهود است.

واژگان کلیدی: تراش شیشه، نقوش تراش شیشه، تراش شیشه ایرانی، هنر شیشه معاصر.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
arshad_honarhaye_sanaei_400132609@tabriziau.ac.ir

۲- استادیار، دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

تراش شیشه از اولین شیوه‌های تزیین سرد به حساب می‌آید که در دوران قبل از اسلام، در دوره ساسانی به اوج خود رسید. تزیین تراش روی شیشه بعد از فرایند ساخت و تنش‌زدایی آن در حالت سرد صورت می‌پذیرد. هنرمندان شیشه از این نوع تزیین سرد به عنوان یکی از قابلیت‌های شیشه در خلق آثار استفاده می‌کنند. قدیمی‌ترین تاریخ استفاده از شیشه به سه هزار سال قبل از میلاد برمی‌گردد و مدارکی از ساخت شیشه در بین‌النهرین وجود دارد. تزیین تراش شیشه یکی از اولین تزیینات شیشه است که قدمت آن در ایران به زمان هخامنشیان برمی‌گردد که ساخت شیشه در آن دوران به‌روشنی رختگی فشرده در قالب بوده است. شیشه‌های اولیه در زمان پارت و ساسانی به دو روش دمیدن در قالب و دمیدن آزاد ساخته می‌شدند که تراش بیشتر روی شیشه‌های تولید شده به روش دمیده در قالب انجام می‌شد که جداره‌های ضخیم‌تری داشته است. تراش از شاخصه‌های اصلی تزیین شیشه‌های ایرانی محسوب می‌شود که در دوره ساسانیان به اوج زیبایی خود رسید.

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته که برای گردآوری اطلاعات مربوط به تاریخ تراش شیشه و انواع نقوش بکاررفته در تراش‌های ایرانی از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. تحلیل‌های صورت گرفته در این پژوهش به روش استدلال استقرایی است تا از طریق بررسی نقوش تراش ایرانی و آثار هنرمندان معاصر در نهایت به تأثیر نقوش تراش ایرانی بر آثار اینان می‌پردازد.

۲- پیشینه پژوهش

با مطالعه پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه مطالعه نقوش تراش در آثار شیشه ایرانی اغلب در مواجهه با کتاب و پایان‌نامه‌هایی در این حوزه می‌باشیم.

کتاب «شیشه ایرانی» سال ۱۳۷۱ نوشته شینجی فوکای، ترجمه آرمان شیشه‌گر به مطالعه شیشه‌های تاریخی ایران پرداخته است. همچنین در کتاب «مجموعه بازرگان» سال ۱۳۶۸ نوشته هین علی اکبرزاده کردمهرینی مجموعه شیشه‌های ایرانی مورد بررسی قرار گرفته است. در کتاب «کارهای شیشه» سال ۱۳۸۷ نوشته سیدنی ام گلاشتاین به معرفی شیشه‌های ایرانی در طول تاریخ پرداخته که می‌توان نمونه‌های تراش‌دار موضوع این پژوهش را در این مجموعه یافت. همچنین کتاب «Sasanian and Post-Sasanian in the corning museum of glass» سال ۲۰۰۵ نوشته دیوید وایت‌هاوس به بررسی آثار شیشه‌ای دوره ساسانی پرداخته است که در اغلب شیشه‌های ساسانی از تزیین تراش استفاده شده است.

کتاب «Voices of Contemporary Glass» سال ۲۰۰۹ نوشته تینا اولدن و کریستین راسل به معرفی هنرمندان و بررسی آثار ایشان پرداخته که می‌توان در بررسی آثار شاخص تراش در دوره معاصر از آن بهره برد. کتاب «Glass from islamic lands» سال ۲۰۰۱ نوشته استیفان کاربونی، آثار شیشه‌ای دوره اسلامی را مورد بررسی قرار داده است.

کتاب «Glass of the Sultans» سال ۲۰۰۱ نوشته استیفان کاربونی و دیوید وایت‌هاوس به بررسی آثار شیشه‌ای دوره اسلامی پرداخته است. کتاب «Contemporary Glass» جولای ۲۰۰۸ نوشته بلانچ کراگ به معرفی و مطالعه آثار هنرمندان شیشه در دوره معاصر پرداخته‌اند که در بخش مطالعه هنرمندان معاصر می‌تواند یاری رساند.

در گروه پایان‌نامه‌ها می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی آرزو خانپور در سال ۱۳۸۸ در دانشگاه کاشان با عنوان «بررسی سیر تاریخی تراش بر روی شیشه ایرانی از دیرباز تا امروز» اشاره نمود که در بخش مطالعه سیر تحول نقوش تراش در این پژوهش نگارنده را یاری می‌رساند. پایان‌نامه کارشناسی خانم پریا افروزمهر در سال ۱۳۹۸ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز با عنوان «طراحی و اجرای چیدمان شیشه با مطالعه آثار تراش‌دار اسلامی موزه آگینه» به بررسی آثار تراش‌دار موزه آگینه پرداخته است. پایان‌نامه کارشناسی خانم طاهره عیدی در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز با عنوان «بررسی نقوش شیشه‌های خراشیده در اوایل دوره اسلامی و کاربرد آن در شیشه‌های امروزی» به بررسی آثار شیشه‌ای تراش‌دار ایران پرداخته است.

۳- مطالعه نقوش تراش شیشه در دوران قبل از اسلام

با مقدمه کوتاهی از تعریف شیشه به عنوان ماده‌ای موجود در طبیعت می‌توان گفت: «شیشه مایعی است مذاب که بدون آنکه متبلور شود سرد و سخت شده است. شیشه با ترکیبات گوناگونی ساخته می‌شود که نتیجه آن شیشه‌های شفاف، نیمه‌شفاف و مات در رنگ‌های مختلف است، ماده اولیه شیشه سیلیس (SiO_2) است که چون برای ذوب شدن به درجه حرارت زیادی (در حدود ۱۷۲۴ درجه سانتیگراد) احتیاج دارد از مواد گدازآور برای پایین آوردن درجه حرارت آن استفاده می‌شود مواد دیگری نیز برای تهیه انواع شیشه و اکسیدهای فلزی برای تولید شیشه رنگی، به آن اضافه می‌شود» (فوکای، ۱۳۷۱: ۲۲).

کشف تعداد زیادی از اشیاء شیشه‌ای متعلق به زمان پارت و ساسانیان نمایانگر این است که صنعت شیشه‌گری در این دوره بسیار شایع بوده است. ساخت مصنوعات شیشه‌ای این دوران به دو روش دمیدن در قالب و دمیدن آزاد بوده و هنرمندان آن دوره جهت تزیین آثار از روش‌های مختلف تراش استفاده می‌کرده‌اند (علی اکبرزاده کردمهرینی، ۱۳۶۷: ۲۷). در دوران ماقبل از تاریخ، بویژه

عصر حجر که مهم‌ترین و آخرین دوره از این مرحله از تاریخ است، شیوه‌های لازم برای تولید شیشه وجود نداشته و فقط در حد تراش و صیقل سنگ‌های طبیعی مثل شیشه بوده است (ابراهیم نباتی، ۱۳۸۲: ۶).

شیوه‌های تولید در ایران در زمان پارت و ساسانی از دو روش ساخت، دمیدن در قالب و دمیدن آزاد استفاده می‌شده و دو نوع ظرف، یکی با جداره‌های ضخیم و دیگری با جداره نازک تولید می‌گردیده است. اصولاً ظروف جداره ضخیم به وسیله روش دمیدن در قالب ساخته می‌شد در حالیکه ظروف جداره نازک با روش دمیدن آزاد تولید می‌گردید (فوکایی، ۱۳۷۱: ۴۷).

نظر به اینکه ظروف شیشه‌ای جداره ضخیم در فلات ایران با شیوه دمیدن در قالب ساخته می‌شده بنابراین شیوه "تراش و صیقل" نتیجه تکامل شیوه مزبور می‌باشد (فوکایی، ۱۳۷۱: ۴۸). اما پیش از این دوران در فلات ایران، شیوه «تراش و صیقل»، معمول بوده که احتمالاً در دوران هخامنشی از سوی بین‌النهرین معرفی شده بود. چندین قطعه از ظروف شیشه‌ای در نمرود پایتخت امپراطوری آشور در بین‌النهرین شمالی کشف گردیده که در بین آنها یک گلدان شیشه‌ای سبزرنگ با دو دسته که نام سارگون دوم^۱ بر روی آن حک شده وجود دارد که بسیار معروف است (فوکایی، ۱۳۷۱: ۴۷). بر این اساس یکی از صنایع دستی سنتی و زیبای ایران "تراش شیشه" نام دارد و آن عبارت است از ایجاد نقوش مختلف سنتی بر روی شیشه به وسیله تراش با استفاده از سنگ‌های مخصوص که درجه سختی آن‌ها بیش از سختی شیشه باشد (سیدصدر، ۱۳۸۷: ۸۶). آن دسته از فرآورده‌های شیشه‌ای ایرانی که از سده‌های دور و پیش از میلاد مسیح باقی مانده، همگی بیانگر این است که هنرمندان و صنعتگران ایرانی مهارت و هنر بسیاری در تزیین و تراش شیشه‌های ساخته شده‌اند و بی‌شک این هنر همزمان با پیدایش شیشه‌گری و یا کمی بعد، به منصفه ظهور رسیده است و همزمان به موازات این هنر صنعت کهن، رشد نموده است (یاوری، ۱۳۹۲: ۱۷۹).

براساس مطالعات چنین به نظر می‌رسد که اولین برخورد سنگ تراش با شیشه نقش دایره‌ای ایجاد می‌کند و به همین دلیل اولین نمونه‌های تراش دوره هخامنشی، نقوش گرد و مدور بوده است. این نقوش، تراش‌های سطحی و دایره‌ای شکل هستند. «طبق شواهد به دست آمده استنباط می‌شود که صنعتگران به کمک ابزار و وسایلی بسیار ساده و ابتدایی به تراش بخش‌هایی از سطوح محصولات شیشه ای دست سازشان می‌پرداختند که در جهت زیباتر ساختن این فرآورده بوده است» (علی اکبرزاده کرد مهنی، ۱۳۷۲: ۳۱). براین اساس در ادامه به بررسی آثار تراش در دوره هخامنشی و ساسانی که نمونه‌های ارزشمندی از آن دوره ساخته شده است پرداخته می‌شود. صنعت شیشه‌سازی ایران در زمان هخامنشیان هویت مستقلی پیدا نکرده بود، در واقع روش‌ها، سنت‌ها و مهارت‌های شیشه‌گران بین‌النهرین به ایران منتقل شد و حتی در مواردی، این شیشه‌گران بین‌النهرین بودند که مهاجرت-های اختیاری یا اجباری به کار و حرفه خود می‌پرداختند.

می‌توان گفت که با سقوط امپراطوری آشور و مصر، شیشه‌سازی در این نواحی از شرق، به نوعی افول مبتلا شد و نقش پیشاهنگی خود در صنعت شیشه را از دست داد (آرین‌پور، ۱۳۷۵: ۸) «در ایران باستان (عهد هخامنشیان) شیشه‌گری رواج فراوان داشت، که اشیاء بدست آمده شامل مهرها، عطردان‌ها و میله‌های کوتاه و بلند شیشه‌ای است، که در موزه‌های معتبر دنیا نگهداری می‌شود. در زمان هخامنشیان، تراش و صیقل سنگ یکی از هنرهای رایج به حساب می‌آمده است. اولین نشانه‌ها از ظروف شیشه‌ای دوران هخامنشیان را در ادبیات کهن مربوط به ایران می‌یابیم که آریستوفان در یکی از آثار خود از کاربرد آثار شیشه‌ای در دربار ایران صحبت می‌کند» (علی اکبرزاده کرد مهنی، ۱۳۷۲: ۲۶). «ظروف شیشه‌ای خاص دوران هخامنشیان، غیر از فلات ایران در مناطق مختلف خاورمیانه، از جمله بین‌النهرین، آناتولی و فلسطین نیز یافت شده است» (فوکایی، ۱۳۷۱: ۲۶). بنابراین می‌توان گفت هنر شیشه‌ای دوره هخامنشی از هنرهای رایج این دوره محسوب می‌شد که تراش شیشه بر روی آثار آن به عنوان تزیین سرد مشاهده می‌شود. پس از نابودی پادشاهی آشور در سال ۶۱۲ قبل از میلاد، ریخته‌گری شیشه تقریباً ناپدید شد، در قرن پنجم در امپراتوری هخامنشی احیا شد. هخامنشیان فرمانروایان پارس بودند و صنعت شیشه‌سازی آنها معطوف ساخت ظروف لوکس سفره-ای بود که از کریستال سنگ تقلید می‌کردند. این نوع کاسه پهن و کم عمق (تصویر ۲-۱) که برای آشامیدن یا ریختن مایعات استفاده می‌شد، در سراسر امپراتوری به طور گسترده مورد استفاده قرار گرفت. لوکس‌ترین این اشیاء از طلا، بلور سنگ، نقره و شیشه ساخته شده بودند. تکه‌های دوازده ظرف شیشه‌ای ریخته‌گری و تراش خورده، از جمله یک کاسه از این نوع، در تخت جمشید، یکی از پایتخت‌های امپراتوری پیدا شد. زمان ساخت آنها قطعی نیست، اما احتمالاً قبل از تخریب مجموعه کاخ توسط اسکندر بزرگ در سال ۳۳۱ قبل از میلاد بوده است. (<https://www.cmog.org/artwork/bowl-۷۱۳>, 1.30.2.21 16:27)

براساس مطالعات صورت گرفته از دوره اشکانیان و سلوکیان آثار شیشه‌ای موجود نمی‌باشد. بنابراین در این بخش هنر شیشه ساسانی مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. بطوری که گفته می‌شود «در دوره ساسانی شیشه‌گری ایرانی، از آخرین دستاوردهای تکنیکی به روش دمیدن و نیز در تراش شیشه برخوردار بوده‌اند» (یاوری، ۱۳۸۴: ۲۰۶). باتوجه به آثار بدست آمده می‌توان ادعا نمود که شاخص‌ترین نمونه‌های تراش قبل از اسلام مربوط به این دوران است. «در قرن اول میلادی یعنی نیمه دوم حکومت پارت تا دوران تسلط ساسانیان (۲۲۶ میلادی) هنر شیشه نیز همزمان با فلزکاری شکوفا گردید و تقاضا برای کالاهای ایرانی در غرب و شرق افزایش یافت. خصوصاً تقاضا برای ظروف شیشه‌ای جداره ضخیم، که از طریق جاده ابریشم به دورترین نقطه شرق، یعنی ژاپن می‌رسید، زیاد بود» (فوکایی، ۱۳۷۱: ۴۹).

1 Sargon II: Sargon vase: 721BC-705BC



تصویر ۱- کاسه کم عمق تراش دار دوره هخامنشی
حدود ۳۳۰-۴۵۰ قبل از میلاد (www.cmog.org)

در بین تزیینات شیشه، تزیین تراش به ویژه تراش‌های مدور که از درون شیشه‌ای ضخیم تراشیده می‌شده، متداولترین نوع است (فوکایی، ۱۳۷۱:۴۹). اشیاء شیشه‌ای تراش شده معمول ساسانی دارای الگوهای کلی از وجوه کم و بیش شش ضلعی کنارهم هستند، که به نقوش "لانه زنبوری" معروف هستند. بیشتر کاسه‌های تراش خورده ساسانی از شیشه‌های بی‌رنگ ساخته شده‌اند و اکثراً نیمکره هستند (Carboni, 2001:31).



تصویر ۳- کاسه تراش دار دوره ساسانی قرن ۴ تا ۶
(Whitehouse, 2005:43)



تصویر ۲- کاسه تراش دار دوره ساسانی قرن ۴ تا ۶
میلادی (www.cmog.org)



تصویر ۵- لیوان یا لامپ تراش دار دوره ساسانی قرن ۴ تا ۶
(Whitehouse, 2005:49)



تصویر ۴- لامپ یا لیوان تراش دار دوره ساسانی قرن ۴ تا ۶
میلادی (Whitehouse, 2005:49)

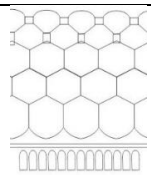
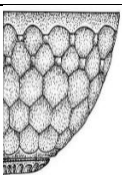
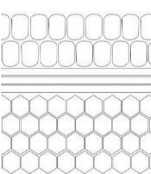
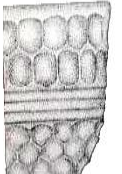
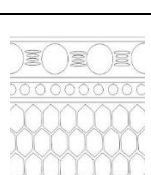
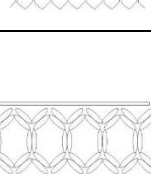
با توجه به مطالعات انجام گرفته در این بخش می‌توان نقوش تراش قبل از اسلام را در جدول شماره ۱ طبقه‌بندی نمود.

جدول شماره ۱: نقوش تراش شیشه در دوران قبل از اسلام (نگارندگان)

نقوش تراش در دوره هخامنشی			
شناسنامه اثر	نقش تراش (نگارنده)	اثر	
کاسه کم عمق، سبز رنگ ریختگی- فشرده در قالب تراش خطی دور ظرف (www.cmog.org)			۱

^۱Honeycomb pattern

ادامه جدول شماره ۱: نقوش تراش شیشه در دوران قبل از اسلام (نگارندگان)

نقوش تراش در دوره ساسانی			
کاسه دمیده تراش شستی و خطی (www.cmog.org)			۲
کاسه سبز کم رنگ شفاف دمیده تراش شستی و خطی (www.cmog.org)			۳
لیوان یا لامپ سبز خیلی کم رنگ شفاف دمیده در قالب تراش شستی و خطی (www.cmog.org)			۴
لیوان یا لامپ سبز کم رنگ شفاف دمیده در قالب تراش خطی و سطحی (www.cmog.org)			۵

۲- مطالعه نقوش تراش شیشه ایرانی در دوران اسلامی

بعد از ورود اسلام با رکود اغلب هنرها و تداوم هنرهای دوره ساسانی در اوایل اسلام، بیشتر شاهد آثاری هستیم که شباهت زیادی به شیشه‌های دوره ساسانی دارند و به سبک آن دوره ساخته و تراش داده شده‌اند. از دوره صفویه هیچ‌گونه اثر تراش‌دار بدست نیامده است. اوج هنرها به در دوره سلجوقی بوده که آثار شیشه‌ای هم مانند بیشتر هنرها دوباره رونق پیدا می‌کند و تراش جزء تکنیک‌های تزینی است که روی شیشه انجام می‌شود. در دوره قاجار به دلیل افزایش محصولات وارداتی شاهد نمونه تراش-هایی هستیم که متأثر از تراش‌های دوره برلیانت بوده است (خانپور و انزابی، ۱۳۹۴،). سهم ایرانیان در تراش شیشه‌های اسلامی از دوره ساسانیان آغاز شد و احتمالاً بدون وقفه تا قرن یازدهم ادامه داشت، نمونه‌هایی از تداوم این تراش موجود است که پیشرفت کرده و به الگوی "لانه زنبوری" معروف است و در بیشتر اشیاء اجرا شده است (Carboni, 2001: 71).



تصویر ۶- کوزه کروی تراش‌دار، ایران یا بین‌النهرین
اوایل اسلام قرن ۳-۴ (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۱۶)

در حدود سده اول میلادی وقتی سوری‌ها فن دمیدن شیشه را کامل کردند در واقع پیشرفت جدیدی روی داد و موجب تولید ظروف شیشه‌ای با بدنه بسیار ظریف گردید. با این وجود تشخیص میان آثار شیشه‌ای در نواحی گوناگون جهان اسلامی در سده‌های نخستین هجری دشوار است (خانپور و انزابی، ۱۳۹۴: ۱۰۶). در دوره اسلامی ساخت پیاله‌های شیشه‌ای ضخیمی که در دوره ساسانی رواج داشت متوقف گردید (فوکایی، ۱۳۷۱: ۵۶). ولی به جای آنها جام‌های پایه‌دار بلندی ساخته شد که ظاهراً الگویی مشترکی میان سرزمین‌های مرکزی اسلامی در سده‌های دوم و سوم بوده است. تا قرن چهارم ساخت فنجان مانند و لیوان‌های دهان گشاد و اغلب حنایی رنگ متداول بوده است (علی اکبرزاده کردمهری، ۱۳۷۲: ۸۵).

با ورود دین اسلام و اشاعه آن در میان ملت‌ها هنر ایرانی با پیشینه دیرینه خود در دوران اسلامی شاهد تغییرات و پیشرفت‌های متعددی در زمینه‌های مختلف بوده و در حیطه‌های مختلفی چون کتابت، تجلید، نقوش سفالینه و آئینه اسلامی جلوه‌گر شده و عامل نوآوری‌های بسیاری در هنر هنرمندان ممالک اسلامی گردید (خانپور و انزایی: ۱۳۹۴: ۱۰۵).

«با شروع دوره اسلامی، شیشه‌گری بدون تغییر خاص و همچنان بر پایه شیوه‌های ساسانی ادامه حیات داد» (تجویدی: ۱۳۵۶: ۱۸). اگر چه پیدایش اسلام در خارج از مرزهای ایران فعلی بوده است، اما هنر آن در بسیاری از رشته‌ها ریشه‌ای ایرانی دارد و در این میان هنر شیشه مورد توجه است که پس از رکوردی کوتاه در حدود یک قرن و اندی در سال هفتصد و پنجاه میلادی (یکصد و بیست و هشت هجری) با جایگزینی خلفای بنی‌عباس به جای بنی‌امیه، دوباره رونق گرفت. تولید شیشه در ایران و بین‌النهرین تحت حمایت خلفا ادامه پیدا کرد (علی اکبرزاده کرد مهینی، ۱۳۷۲: ۳۱). از این روست که می‌بینیم سفال و شیشه به دست آمده از شوش با اشیای هم‌نوع مکشوفه از سامره مشابهت بسیار دارد. لکن این شباهت‌ها از شکل کلی شی فراتر نمی‌رود، چرا که کیفیت مواد به کار رفته در ساختن ظروف متفاوت است و چنین به نظر می‌رسد که شیشه‌گران ایرانی به مواد عالی‌تری که از غرب ترکستان و خراسان تهیه می‌شد دسترسی داشته‌اند. با این همه باید اعتراف کرد که تمیز آثار صنعتی شیشه‌گری قرون اولیه اسلامی و شناختن مراکز تولید آنها بسیار دشوار است. در قرون سوم و چهارم هجری، در زیر حکومت سامانیان که قومی بومی بودند، ایران تجدید حیات علمی، ادبی و صنعتی دوباره‌ای پیدا کرد. دو شهر عظیم ایشان نیشابور و سمرقند (افراسیاب) بود که خوشبختانه هر دو محل حفاری شده و نتایج جالبی در اختیار ما قرار گرفته است. آثار به دست آمده از این حفاری‌ها نشان داده است که این دو شهر از مراکز بزرگ ساخت شیشه زمان خود بوده‌اند. سبک کار هر دو تقریباً مشابه یکدیگر و استفاده از روش دمیدن در قالب و یا حبایی با انواع تزئینات تراش، فشرده قالبی و افزوده بود است. با این تفاوت که شیشه تراش نیشابور از مرغوبیتی خاص برخوردار است، چرا که سنت چند قرن شیشه‌گری ساسانی را به دنبال دارد. تنها یک فرق کوچک در میان این دو دیده می‌شود و آن اینکه تزئینات تراش دوره اسلامی بیشتر معطوف به تراش خطی شده و کمتر از تراش سطحی استفاده می‌شد و نیز ظروف شیشه‌ای دوران اسلامی ایران در شکل کلی هم چندان شباهتی با شیشه ساسانی ندارد. تراش شیشه در دوران ساسانی بیشتر به صورت دوایر و بیضی‌های تو گود ارائه می‌شد (علی اکبرزاده کرد مهینی، ۱۳۷۲: ۳۱).

در شیشه‌سازی ایران بعد از اسلام تزئیناتی که روی شیشه انجام می‌گرفت به دوصورت تراش خطی و سطحی بود. تزئین تراش شیشه در دوره اسلامی بیشتر معطوف به تراش خطی شد و از تراش سطحی کمتر استفاده شد (علی اکبرزاده کرد مهینی، ۱۳۷۲: ۳۱). در تزئین تراش شیشه‌گر پس از تقسیم بدنه ظرف به وسیله ابزارهای سخت که معمولاً از سنگ‌های خارابی ساخته می‌شده با ساییدن بدنه آن را تزئین می‌کرده است (قایینی، ۱۳۸۳: ۸۲).

تصویر ۲-۲ متعلق به گروهی مشخص از بطری‌های کروی با تزئینات تراش لانه‌زنبوری، گردن‌های راست و دهانه گسترده نشان شده است. درحالی که تزئینات آنها براساس مدل‌های ساسانی است، شکل آنها کاملاً اسلامی است و نشان دهنده شاخص تولید شیشه ایران از قرن هشتم تا قرن دوازدهم و سیزدهم هستند. تعداد قابل توجهی از این بطری‌ها موجود بوده و دارای درجه‌های مختلفی از پیچیدگی در تزئینات تراش شده بدن کروی و گردن بلند است (Carboni, 2001: 35).



تصویر ۸- بطری تراش دار دوره اسلامی منطقه ایران
قرن ۸ تا ۱۰ (Carboni, 2001: 32).



تصویر ۷- بطری تراش دار دوره اسلامی منطقه ایران قرن ۸
تا ۱۰ (Carboni, 2001: 33).

در اواسط دوره اسلامی به ویژه در قرن نهم و دهم، شیشه‌های تراش شده از بهترین شکل تزئینات به شمار می‌روند و اشکال مختلفی دارند، از الگوهای برجسته پیچیده ایجاد شده با استفاده از سنگ و چرخ‌های فلزی یا چوبی و مته در اندازه‌های مختلف تا برش‌های عرض مو که با یک سنگ، احتمالاً الماس، ساخته شده است (Carboni, 2001: 71). ورود سلجوقیان به ایران در سده پنجم هجری باعث ترقی انواع هنرها از جمله آئینه‌سازی گردید. گزارش‌های باستان‌شناسی عنوان می‌کند که شهرهای نیشابور و گرگان در ری و ساوه در ساخت یا تجارت آئینه فعال بوده‌اند (شیشه‌گر، ۱۳۸۲: ۲۴). دوره سلجوقی اوج صنعت شیشه‌گری در ایران است. در این دوره هنر شیشه بویژه تراش مانند اکثر هنرها به اوج شکوه و زیبایی خود رسید و شاهد نمونه‌های قابل توجهی از این

دوره هستیم. شیشه‌گری دوران سلجوقیان، در قرن ششم و پنجم به اوج خود می‌رسد. در دوره سلجوقی تزیینات تراش بر روی انواع ظروف مصرفی و تجمعاتی شیشه‌ای از جمله الگوهای ساخته شده، از رشته‌های شیشه‌ای به هم تابیده چندرنگ رایج بوده است. اشکال به کار رفته در تزیین ظروف دوره سلجوقی، نقوش هندسی و شاخه‌های نباتی و بعضی کتیبه‌ها و اشکال حیوانات و گاهی هم تصویر انسان می‌باشد (زکی، ۱۳۸۸: ۲۷۵). در دوره سلجوقی تراش‌ها، به صورت کنده‌کاری به خصوص نقوش لاله زنبوری، یادآور تراش‌های دوره ساسانیان است. شیشه‌گری ایران در این دوره به اوج زیبایی و تولید خود رسید. در دوران سلجوقی انواع ظروف با تزییناتی چون افزودن رشته‌های شیشه‌ای، نقوش قالبی به ویژه نقش لانه‌زنبوری یادآور تراش‌های ساسانی بود. در این دوره، ابزارها و ظرف‌های بسیار زیبای شیشه‌ای از کوره‌های شیشه‌گری گرگان بیرون می‌آمد که به تازگی کاغذ و گاه مینایی و گاه تراش‌دار و کنده‌کاری شده بود. طرح‌های تراش این دوره بسیار قوی و گستاخانه‌اند و از الگوهای دوران قبل از اسلام یعنی ساسانی الهام گرفته‌اند» (کونل، ۱۳۴۷: ۹۱). «آثار دوره سلجوقی از دو روش دمیدن آزاد و دمیدن در قالب برای شکل بخشیدن شیشه استفاده می‌گردید. ظروفی که با روش دمیدن در قالب ساخته می‌شدند، با تزیین تراش که یادآور تراش‌های دوران ساسانی بود یا با تزیینات افزوده زینت می‌یافتند» (خانپور و انزابی، ۱۳۹۴: ۱۰۸).



تصویر ۹- فنجان تراش‌دار منطقه ایران
۸۰۰-۹۹۹ (www.cmog.org)

نوع تراش بیشتر خطی بوده و کمتر از تراش سطحی استفاده می‌شد. باتوجه به نمونه‌های مورد مطالعه، تزیین تراش روی فرم‌های این دوره بارها مشاهده می‌شود. کیفیت ساخت شیشه در دوران سلجوقی نسبت به دوران‌های قبل، از لحاظ کیفی بهبود یافته بود. در دوران سلجوقی و تا زمان هجوم مغول، ظرف‌های بسیار زیبای شیشه‌ای از کوره‌های شیشه‌گری بیرون می‌آمد (گلاک و هیراموتو، ۱۳۵۵: ۱۰۳). چنین پدیده‌ای، مبین این ادعاست که هنر ساخت آبگینه در این دوران دارای بدایع و ابتکاراتی در زمینه ساخت و تزیینات رنگ بوده‌است (خانپور و انزابی، ۱۳۹۴: ۱۰۸).

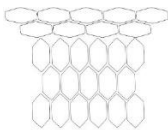
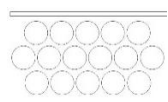
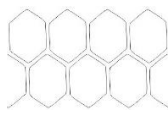
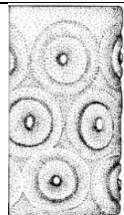
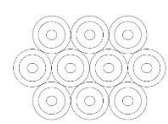
«به‌طور کلی اهمیت هنر سلجوقی در دوره هنر اسلامی، در موقعیت عالی ایران در این هنر نهفته است طوری که آن را می‌توان با نقش محوری ایتالیا در اروپا مقایسه کرد» (دهقان، ۱۳۹۷: ۱۳). در دوران بعد از اسلام شاهد شیشه‌های تراش‌دار زیادی هستیم که در این به چند نمونه از آنها پرداخته شده است. با حمله مغول سپس از دوره سلجوقی فصل نویی در اغلب هنرهای ایران آغاز گردید که هنر شیشه نیز جزو آن محسوب می‌شود. «هجوم قوم مغول در سده‌های هفتم (ه.ق) تا آغاز حکومت غازان خان توام با رکود هنر بود. از دوران غازان‌خان تعداد کمی آثار شیشه‌ای باقی مانده است» (علی اکبرزاده کرد مهینی، ۱۳۷۲: ۳۵). آنچه که به نام هنر شیشه دوران مغول در ایران قابل عرضه است همانا ادامه هنر شیشه سلجوقی به صورت کارگاه‌های محلی است که در آن اندک هنرمندان، به فعالیتی نه چندان قابل توجه ادامه داده‌اند.

نمونه آثار شیشه از دوره تیموری و ایلخانی متعلق به ایران موجود نمی‌باشد و اغلب آثار در موزه‌های ایران به مصر و سوریه تعلق دارد. در ادامه در دوره صفوی شاهد احیا و رشد دوباره شیشه‌گری می‌باشیم. «در این دوره طرح فرآورده‌های ساخته شده، تا حدودی ریشه اروپایی داشت که رفته‌رفته با ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی دارای هویت ایرانی شد. شاردن در شرح سیاحت‌ها و تجربیات خود در ایران طی سال‌های ۱۰۷۷ تا ۱۰۸۱، و ضمن رجوع به این موضوع که ایرانیان در صناعات شیشه‌گری به توفیق قابل ذکری دست نیافته بودند، چنین می‌نویسد: در همه جای ایران شیشه‌گرخانه دایر است، ولی تولیدات شیشه‌ای عموماً در داخل ترک‌خوردگی یا حباب‌گرفتنی دارند و رنگ بیرونی‌شان هم شفاف نیست و به خاکستری می‌زند. شیشه ساخت شیراز از همه مرغوب‌تر و عجیب که تولیدات اصفهان از همه جای دیگر بدتر است، زیرا فقط با خرده شیشه دوباره ذوب شده کار می‌کنند. اصل مطلب این است که صنعت شیشه‌سازی کمتر از ۸۰ سال پیش قدم به خاک ایران گذاشت و یک نفر ایتالیایی تنگدست و طمع‌کار روش آن کار را در شیراز به مبلغ پنجاه کراون فروخت» (فریه، ۱۳۷۴: ۳۰۵).

در دوره صفویان نیز تا حدودی تکنولوژی مدرن آن روزگار اروپا به ایران وارد شد و ساخت ظروف پرسی و استفاده بیشتر از قالب در آبگینه متداول شد. از آن گذشته تراش بر روی بلور نیز بسیار رواج یافت به‌طوری که با نقوشی روی آن را می‌کنند تا به شکل جواهر درآید و گاهی نیز شیشه را با نقوش درخشان، مینایی و طلایی می‌کردند. از دوره‌های تیموری آثار تراش‌داری بدست نیامده است، به همین دلیل می‌توان ادعا نمود که در این دوران تراش شیشه از توجه کمی نسبت به شیشه‌گری فوتی و نقاشی روی شیشه برخوردار بوده است (عیدی، ۱۳۹۳: ۱۳). باتوجه به مطالعات صورت گرفته به این نتیجه می‌رسیم که «در دوره قاجار در سده‌های سیزدهم و چهاردهم (ه.ق) بی توجهی به ساخت شیشه‌های ایرانی و علاقه به شیشه‌های وارداتی رونق شیشه‌گری را از میان برد و سیر نزولی هنر شیشه‌گری ایران ادامه پیدا کرد. به طوریکه تقریباً می‌توان گفت که به جز اندکی محصولات شیشه‌ای ساده، بقیه محصولات مصرفی و تجملی از کشورهای چون روسیه و فرانسه خریداری می‌شد و به سفارش ایران بر روی محصولات خارجی نقوش مورد علاقه ایرانی، یعنی گل و بته و منظره و نقش شیر و خورشید و تصویر پادشاهان قاجار، خصوصاً ناصرالدین شاه مورد تقلید قرار گرفت، چاپ عکس‌برگردان ناصرالدین شاه هنوز به صورت سنت در کارگاه‌های شیشه‌گری معاصر ادامه دارد» (شیشه‌گر، ۲۰۹: ۲۰۰). در دوره قاجار شیشه‌سازی وجود داشته است، اما به طور مستقل تراش بر روی ظروف توسط استادکاران

ایرانی صورت نمی‌گرفته است. با توجه به اینکه در دوران قبل (ایلخانی و صفوی) نمونه‌های تراش‌دار وجود نداشته اما در قاجار نمونه‌های تراش‌دار وارداتی را داریم که از اروپا وارد ایران می‌شدند و دارای تراش‌های خطی هستند، که نمونه‌های آنها هم اکنون در موزه آگینه و موزه رضا عباسی موجود است «امیرکبیر شیشه‌گران ایرانی را به مسکو و سن پترزبورگ فرستاد و پس از بازگشت به ایران کارگاه‌هایی در تهران و قم برپا کرد ولی هرگز هنر شیشه ایران عظمت گذشته خود را باز نیافت. بر اثر مسایل سیاسی، نظیر انقلاب مشروطه و کودتای ۱۲۹۹، شالوده کارگاه‌ها و کارخانجات بلورسازی دستی یاد شده از هم پاشید. در واقع اولین تلاش‌ها و شاید جدی‌ترین آنها، همزمان با حکومت ناصرالدین شاه و در زمان نخست‌وزیری امیرکبیر رخ داد. به این ترتیب که خسرومیرزای قاجار، در سفری که به قصد عذرخواهی از واقعه قتل گریبایدوف به پترزبورگ رفته بود (۱۲۴۴/۱۸۲۹)، از کارخانه بلورسازی بازدید کرد و شرحی از آن نوشت. وی با بازدید از بخش‌هایی که در آن به وسیله چرخ‌های تراش، شیشه‌ها را تراش و صیقل می‌دادند» (خانپور و آشوری، ۱۳۹۲: ۱۲).

جدول شماره ۲: مطالعه نقوش تراش در دوران اسلامی (نگارندگان)

نقوش تراش در اوایل اسلام			
اثر	نقش تراش (نگارنده)	شناسنامه اثر	
۱		تنگ کروی بی‌رنگ مایل به زرد، دمیده شده تراش قابی، پخ و خطی (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۱۶)	
۲		بطری سبز کم‌رنگ مایل به آبی دمیده شده تراش‌های سطحی و دایره‌ای (Carboni, 2001: 33)	
۳		بطری بی‌رنگ، شفاف دمیده شده، تراش سطحی بزرگ لانه زنبوری (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۱۸)	
نقوش تراش در دوره سلجوقی			
۴		فنجان تقریباً بی‌رنگ، با رنگ سبز مایل به زرد احتمالاً دمیده در قالب تراش‌های دایره‌ای و برجسته www.cmog.org	

۳- بررسی نقوش تراش شیشه آثار هنرمندان معاصر جهان

با مطالعه کوتاهی بر آثار هنرمندان معاصر جهان مشاهده می‌شود که نقوش تراش متداول آثار هنرمندان معاصر خیلی نزدیک به نقوش تراش تاریخی ایرانی است که در آن دوره در هیچ تمدنی تراش شیشه رواج نداشته است. به همین دلیل به مطالعه برخی از این هنرمندان پرداخته می‌شود که از تراش برای تزئین آثار خود استفاده می‌کنند.

۳-۱- فیلیپ بالدوین و مونیکا گیگسبرگ^۱

«فیلیپ بالدوین (متولد ۱۹۴۷، نیویورک) با همکاری مونیکا گیگسبرگ (متولد ۱۹۵۵، سوئیس) کار می‌کند. آنها در اوردور^۲ سوئد آموزش دیدند و آثار آنها در بسیاری از نمایشگاه‌ها در سراسر جهان از جمله در مجموعه‌های عمومی در موزه هنرهای تزئینی^۳ پاریس و موزه شیشه کورننگ^۴ در نیویورک، به نمایش درآمده است» (Miller and Dorling, 2004: 192).

1 Philip Baldwin & Monica Guggisberg

2 Orrefors

3 Musée des Arts Décoratifs



تصویر ۱۱- از مجموعه قایق با شیشه‌های تراش دار
www.baldwinguggisberg.com



تصویر ۱۰- فیلیپ بالدوین و مونیکا گیگسبرگ چهل سال
است که با هم، کار می کنند.
www.baldwinguggisberg.com



تصویر ۱۳- گلدان تراش دار
(Miller and Dorling, 2004: 192).



تصویر ۱۲- از مجموعه "قدم زدن در جای خالی"
www.baldwinguggisberg.com/walking-in-the-void

۳-۲- پییترو و ریکاردو فررو^۳

دو برادر ونیزی، پییترو و ریکاردو فررو در سال ۱۹۷۵ و ۱۹۸۰ متولد شدند. به دنبال ردپای پدرشان، پائولو فررو و تحت رهبری او فن تراش شیشه را آموختند. آنها در مورانو^۴ کار می کنند، با بسیاری از شرکت‌های مستقر در آنجا مانند ونینی^۵، باروویرو^۶ توسو^۷ و سگوسو^۷ نیز همکاری کرده‌اند. در سال ۲۰۰۰، آنها مولریا^۸ را باز کردند، جایی که می‌توان همه هنرمندانی را که تراش شیشه کار می‌کنند دنبال کرد. برادران فررو شیشه را بوم ارزشمندی برای ایجاد و بیان ایده‌های خود می‌دانند. آنها در ساخت ظروف جدید و ساختارهای هنری خاص تخصص دارند.



تصویر ۱۴- برادران فررو
www.pietroericcardoferro.com



تصویر ۱۶- تراش شیشه چندپوست
www.pietroericcardoferro.com



تصویر ۱۵- گلدان آبی باتوتو^۹
www.williamandson.com

- 1 Corning museum of glass
- 2 Walking in the Void
- 3 Pietro and Riccardo Ferro
- 4 Murano
- 5 Venini
- 6 Barovier & Toso
- 7 Seguso
- 8 Moleria
- 9 Blue Stroke Batutto Vase

۳-۳- آندرو جیسن براون^۱

ایجاد شیشه دست ساز یک کار گرم است، اما اندرو تصمیم می‌گیرد گرما را با کمی کار سرد ترکیب کند. اندرو یک تخصص به نام “باتوتو”^۲ که یک روش قدیمی ایتالیایی است و توسط کارلو اسکارپا^۳، معمار و هنرمند شیشه‌ای مشهور، در قرن ۲۰ تجدید و مورد توجه قرار گرفت را دوباره احیا کرد. در طول سال‌ها آندره بیشتر و بیشتر توسط این روش جلب شده است زیرا تراش (تزیین سرد در آب) شیشه ظریف بیان بسیار مردانه‌ای ایجاد می‌کند. قطعه‌های باتوتو آندرو بسیار قابل توجه و در عین حال مدرن و باستانی هستند. (www.backhaus-brown.com 1.27.2021 00:44)



تصویر ۱۸- کشتیه‌های وایکینگ
www.backhaus-brown.com



تصویر ۲۰- کاسه های تراش‌دار از مجموعه باتوتو
www.backhaus-brown.com



تصویر ۱۷- نانا و آندرو
www.backhaus-brown.com



تصویر ۱۹- کاسه تراش‌دار از مجموعه باتوتو
www.backhaus-brown.com

۳-۴- آرزو خانپور

آرزو خانپور در سال ۱۳۶۴ در تهران متولد شد. اولین جرقه‌های هنر شیشه از زمانی در وجود وی ایجاد شد که یک کارگاه شیشه‌گری در نزدیکی محل زندگیشان قرار داشت و وی هر روز شاهد کار شیشه‌گران و کوره‌های پر از مذاب شیشه بود. پس از تحصیل در رشته صنایع‌دستی، شیشه را بطور تخصصی ادامه داد و تکنیک تراش شیشه در ایران، با هویت ایرانی و الهام از نمونه‌های تاریخی با نام آرزو خانپور می‌توان شناخت. وی اکنون در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به‌عنوان عضو هیات علمی گروه شیشه مشغول به‌کار است.



تصویر ۲۲- تراش بر روی کاسه‌های دویوست (نگارندگان)



تصویر ۲۱- آرزو خانپور
www.islamicarts.tabriziau.ac.ir

1 Andrew Jason Brown
2 The art of Battuto
3 Carlo Scarpa



تصویر ۲۳- کاسه لاجوردی تراش - تصویر ۲۴- کاسه لاجوردی تراش - تصویر ۲۵- کاسه عسلی تراش دار
(نگارندگان) (نگارندگان) (نگارندگان)

مطالعه تاثیر نقوش شیشه ایرانی در آثار هنرمندان معاصر

بررسی تطبیقی نقوش تراش شیشه های تاریخی ایران و آثار هنرمندان معاصر جهان

جدول شماره ۳: بررسی تطبیقی نقوش تراش شیشه های تاریخی ایران و آثار هنرمندان معاصر جهان (نگارندگان)

تراش شیشه تاریخی ایران	تراش شیشه هنرمندان معاصر	تطبیق تراش تاریخی و معاصر
۱		بکارگیری تراش های شستی در کل فرم با تغییر در رنگ و فرم و ترکیب بندی.
۲		بکارگیری تراش های دایره ای در سراسر ظرف و ایجاد تمرکز و پراکندگی برای ایجاد بافت.
۳		بکارگیری تراش های لانه زنبوری دوره ساسانی بر روی آثار شیشه هنرمند معاصر با تغییر در رنگ و فرم.
۴		بکارگیری تراش های مدور دوره ساسانی بر روی آثار شیشه ای دست ساز با تغییر فرم تراش ها.

۴- نتیجه

باتوجه به مطالعه تاریخ تراش شیشه در ایران متوجه می شویم که تراش روی شیشه از اصیل ترین روش های تزئین سرد شیشه می باشد که شروع آن با تراش هایی از دوره ساسانی و پارتی بر روی ظروف بوده است. از دوره هخامنشی در همه ادوار تاریخی در آثار شیشه ایرانی این هنر مشاهده می گردد که دوره ساسانی اوج هنر تراش روی شیشه در دوره قبل از اسلام محسوب می شود. در این دوران از نقوش شستی و لانه زنبوری بیشتر استفاده می شد. این نوع تراش ها در دوره اسلامی نیز تداوم پیدا می کند و این نقوش به صورت نقوش قالبی هم بر روی آثار مورد استفاده قرار می گیرد. از دوران ساسانی و سلجوقی نمونه های ارزشمندی از هنر تراش بر روی شیشه به جای مانده است. شیشه گری چهار قرن نخست اسلام پستی و بلندی های فراوانی داشت. گسترش سریع فرهنگ اسلام، برخورداری از یک ریشه قوی و بومی و ارتباطات گسترده با سایر فرهنگ ها خود دلیلی بر این پیچیدگی ها است. شیشه گری به عنوان یک صنعت و یک هنر در این دوران شناخته شد و با تاثیراتی که از دوره ساسانی پذیرفته بود توانست انتقال دهنده تجربیات گذشته باشید. در این مسیر، شیشه گری اسلامی ایران می بایست در قالب فرهنگی جدید خود را عرضه کند که این امر خود نیازمند وارد کردن عناصر فرهنگی نو در ساخت و تزئین آثار شیشه است. در دوره قاجار به واسطه ورود محصولات اروپایی به ایران که دارای تراش هایی با نقوش متفاوت نسبت به دوره های قبلی است، نقوش تراش ایران شکل دیگری به خود

می‌گیرد و مشابه تراش‌های دوره برلیانت می‌شود. کارگاه‌های تراش بر کریستال بعد از دوره قاجار در تهران شروع به کار می‌نماید که در این کارگاه‌ها الگوهای مورد استفاده، نمونه‌های وارداتی کریستال‌های اروپایی است که از این دوره به بعد در تراش ظروف ایرانی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. با بررسی و طبقه‌بندی نقوش تراش در دوران قبل از اسلام و دوران اسلامی و مطالعه آثار هنرمندان معاصر جهان در می‌یابیم که امروزه در سراسر جهان هنرمندان تراش شیشه از نقوش تاریخی ایرانی بخصوص نقوش شستی برای تزئین آثار استفاده می‌کنند که متأسفانه کمتر مورد توجه هنرمندان معاصر ایرانی قرار می‌گیرد. هنرمندان معاصر جهان با استفاده از تغییر در فرم و ترکیب‌بندی و عمیق‌تر کردن نقوش تراش و با الهام از تراش‌های تاریخی و با ایجاد تمرکز و پراکندگی نقوش در بخش‌های مختلف ظرف و ایجاد بافت‌های متفاوت به نقوش متنوع زیادی دست یافته‌اند. هنرمندان معاصر کمتر از نقوش تراش خطی در آثار خود استفاده می‌کنند و اغلب برای ایجاد بافت بر روی آثار استفاده می‌کنند.

منابع

۱. آربن‌پور، جلیل (۱۳۷۵)، «پنج هزار سال تاریخ شیشه»، مجله تکنولوژی شیشه، شماره ۳ تا ۷.
۲. تجویدی، زهرا (۱۳۵۶)، «شیشه‌گری دستی در ایران»، سازمان صنایع دستی ایران، تهران.
۳. خانپور، آرزو و انزابی، نعیمه (۱۳۹۴)، «مطالعه تطبیقی آبگینه دوران سلجوقی ایران با فاطمیان مصر در سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری».
۴. خانپور، آرزو و آشوری، محمدتقی (۱۳۹۲)، «تلاش‌های دوران قاجار برای تولید شیشه در ایران».
۵. دهقان، یوسف (۱۳۹۷)، «طراحی و ساخت حجم‌های محیطی با مطالعه آثار شیشه دوره سلجوقی موزه آبگینه تهران».
۶. ردلیو، فریه (۱۳۷۴)، «هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان»، چاپ اول، شرکت افست (سهامی عام).
۷. زکی‌محمد، حسن (۱۳۸۸)، «هنر ایران در روزگار اسلامی»، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
۸. سیدصدر، سیدابوالقاسم (۱۳۸۷)، «دایره‌المعارف هنرهای صنایع دستی»، مؤلف.
۹. شیشه‌گر، آرمان (۱۳۸۲)، «صنعت ساخت آبگینه در دوره سلجوقی و معرفی چند نمونه آن»، موزه‌ها.
۱۰. علی‌اکبرزاده کردمهری، هلن (۱۳۷۲)، «مجموعه شیشه مرز بازرگان»، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۱۱. عیدی، طاهره (۱۳۹۳)، «بررسی نقوش شیشه‌های خراشیده در اوایل دوره اسلامی و کاربرد آن در شیشه‌های امروزی».
۱۲. فوکایی، شینجی (۱۳۷۱)، «شیشه ایرانی»، ترجمه آرمان شیشه‌گر، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۱۳. قایینی، فرزانه (۱۳۸۲)، «موزه آبگینه و سفالینه ایرانی»، تهران: میراث فرهنگی.
۱۴. کونل، ارنست (۱۳۴۷)، «هنرهای اسلامی»، ترجمه مهندس هوشنگ طاهری، تهران: ابن سینا.
۱۵. گلاک، جی و هیراموتو، سومی (۱۳۵۵)، «سیری در صنایع دستی ایران»، تهران: بانک ملی.
۱۶. گلدشتاین، سیدنی‌ام (۱۳۸۷)، «کارهای شیشه»، ترجمه ناصر پورپیرار، تهران: کارنگ.
۱۷. نباتی، ابراهیم (۱۳۸۲)، «هنر تراش روی شیشه»، تهران: نشر و پخش آیلا.
۱۸. یآوری، حسین (۱۳۹۰)، «کارشناسی آثار صنایع دستی ایران»، تهران: سیمای دانش.
19. Bacigalupi, Don. (2006), the art of glass Toledo museum of art.
20. Carboni, S. & Whitehouse, D. (2001). Glass of the Sultans. New York: The Metropolitan Museum of Art.
21. Carboni, S. (2001). Glass from Islamic Lands. London: Thames and Hudson.
22. Whitehouse, D. (2005). Sasanian and post Sasanian Glass in the Corning Museum of Glass.
23. www.cmog.org
24. www.britishmuseum.org
25. www.baldwinguggisberg.com
26. www.backhaus-brown.com
27. www.pietroiccardoferro.com
28. www.williamandson.com
29. www.islamicarts.tabriziau.ac.ir

بررسی نقش و جایگاه هنر خوشنویسی بر اساس خصوصیات بصری تحلیل خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸

کد مقاله: ۴۵۳۳۷

فریبا فارسی مقدم^۱، پریسا آرونند^{۲*}

چکیده

در عصر حاضر هنر خوشنویسی یا هنر خطاطی یکی از با ارزش ترین شاخصه های شناخته شده در بین سایر هنرهای اسلامی به شمار می رود بطوریکه در مقابل سایر هنرها از جایگاه ویژه ای برخوردار است. اعتبار و شاخصه مهم و بارز این هنر علاوه بر انتقال کلام ارزشمند آسمانی مسلمانان، انتقال احساس زیبایی از طریق شکل و فرم در نگاه هر بیننده ای است. این اشکال با انتقال لطافت و انعطاف در قالب فرم های بصری احساس زیبایی را در مخاطب بوجود می آورد. تحقیق حاضر با بررسی و تحلیل مفاهیم بصری که در شکل گیری انواع خطوط خوشنویسی نقش مهمی دارند و همچنین از روش تحلیل فرم های تاثیر گزار که در انتقال احساس زیبایی به مخاطب نقش دارند، به نتایج تحقیق دست می یابد. یافته ها نشان می دهد که خطوط خوشنویسی علاوه بر خصوصیت ارزشمند نهفته در ذات معنایی کلمات، از تاثیر پذیری فرم و شکل بصری در انتقال و تاثیر بر مخاطب استفاده می کند که همین امر بر جایگاه ویژه آن در بین سایر هنرها صحت گذاشته است.

واژگان کلیدی: خوشنویسی، خطاطی، هنر اسلامی، فرم های بصری، زیبایی

۱- فارغ التحصیل رشته ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد، واحد رامسر، گیلان، ایران
۲- استادیار گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول)

۱- مقدمه

از آغاز ظهور اسلام خوشنویسی همواره برای مسلمانان اهمیت و جایگاه خاصی داشته‌است. از این هنر به عنوان هنر سخنان مقدس و آسمانی نام برده می‌شود. خط زیبا برای بیان و انتقال مفاهیم کتاب آسمانی در اغلب هنرهای که در سرزمین‌های اسلامی کاربرد داشته باشد استفاده می‌شود. خوشنویسی یا خطاطی در کلیه کشورهای اسلامی همواره به عنوان یک شکل از به تصویر کشیدن زیبایی‌های بصری در تزیینات و هم در انتقال مفهوم کلام آسمانی مذهب اسلام مورد توجه بوده‌است. در این میان هنرمندان ایرانی از پیشگامان خلق و تحول این هنر به شمار می‌روند که در اوج قدرت و بکاربردن نهایت ظرافت این هنر را ارتقا بخشیدند. خوشنویسی از قرون اولیه اسلامی تا کنون در کلیه کشورهای اسلامی و مناطق تحت نفوذ مسلمانان با حساسیت و قدرت در اوج جریان‌های هنری قرار داشته‌است. خطوط خوشنویسی از انواع مختلفی شکل گرفته‌است که قاعده کلی همه آنها بر مبنای زیبا نوشتن بنا شده‌است. خطوط اصلی در این هنر را اقلام سته نامیده‌اند که شش گونه مختلف هستند و با نام‌های رِقاع، ثُلث، ریحان، محقق، توتیع و نسخ شهرت یافته‌اند. در ایران به عنوان یکی از اصلی‌ترین کشورهای پایه‌گذار خوشنویسی و زیبا نگاشتن خطوط بخصوص در هنر اسلامی از میان این شش خط، خطوط ثُلث، نسخ و همچنین خطی بر گرفته از دو واژه نسخ و تعلیق به نام نستعلیق یا نسخ تعلیق کاربرد بسیار دارد. این سه خط تأثیر عمده‌ای در معرفی و انتقال بیان احساس زیبایی در بین سایر هنرها در جهان داشته‌است. و یکی از بهترین ابزار در معرفی زیبایی‌های هنر اسلامی به جهان است.

۲- بیان مساله

در خصوص هنر خوشنویسی و جایگاه آن به معنای انتقال احساس زیبایی جای شک و تردیدی نیست و اهمیت حضور و نقش این خطوط در بین سایر هنرها نیز کاملاً روشن است اما با توجه به این جایگاه و اهمیت آن در بین سایر هنرها همچنان در خصوص ساختار فرم و نحوه انتقال احساس زیبایی از طریق مبانی بصری نیاز به مطالعه و بررسی دیده می‌شود. تحقیق حاضر تلاش دارد با توجه به اهمیت و نقش زیبا نویسی در معرفی زیبایی‌های یک تمدن بزرگ به نام تمدن و هنر اسلامی سه خط ثُلث، نسخ و نستعلیق را از نگاه عناصر بصری مورد مطالعه قرار دهد و به این سوال پاسخ دهد که چه شاخصه‌هایی در خطوط ثُلث، نسخ و نستعلیق وجود دارد که سبب انتقال احساس زیبایی در مخاطب می‌شود. در این خصوص این فرضیه مطرح می‌شود که هنر خوشنویسی با انتقال احساس زیبایی از طریق عناصر بصری مفهوم زیبایی نهفته در تعالیم اسلام را بیش از سایر هنرها بر عهده داشته‌است. زیرا پیش از انتقال مفهوم و معنای زیبا، فرم زیبای آن بر مخاطب تسلط می‌یابد.

۳- روش تحقیق

در این پژوهش، برای یافتن اطلاعات اسناد و کتب نفیس خوشنویسی و دایره المعارف‌های مرتبط با تاریخ هنر اسلام و مقالات مرتبط مورد مطالعه قرار می‌گیرد و از روش توصیف و تجزیه تحلیل آثار انتخاب شده، عناصر بصری و اشکال فرم دهنده به خطوط برای یافتن پاسخ مناسب به دقت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۴- تاریخچه هنر خوشنویسی

با ورود مذهب و دین جدید تحولات و تغییراتی عمده در ساختارهای هر کشوری ایجاد می‌شود. با ورود دین و مذهب اسلام به ایران تعالیم و مفاهیم جدیدی به این سرزمین انتقال یافت. پذیرش این مذهب ارزنده با پذیرش القای این مذهب توسط اجداد و نیاکان هنرمند ایرانی و بکار بردن خلاقیت بی‌مثال هنرمندان ایرانی در خطوط ساده و بدون تزیینات تمدن اسلامی سبب ارتقا و تحول خطوطی شد امروزه کاربرد دارد و به عنوان میراث تمدن اسلامی به جهان معرفی می‌شود. بنابراین تاریخچه خوشنویسی را به عنوان یک هنر اختصاصاً اسلامی و بدون پیشینه می‌نامند. به عنوان تاریخ خط ابتدا خط کوفی شکل گرفت و سپس طی قرن‌های متعددی خط‌های دیگر همچون نسخ، ثُلث، ریحان، و در نهایت عروس خطوط یعنی نستعلیق متولد شد. به این ترتیب هنری به وجود آمد که به تدریج از انتقال مفاهیم کتاب آسمانی نیز پیشی گرفت و برای انواع کتاب‌ها، تزئین اشیا زندگی روزمره در تزئین خانه، ظروف، کاشی کاری، پارچه بافی و هزاران هنر مرتبط با تمدن اسلامی مورد استفاده قرار گرفت و سبب شد که دایره عظیمی از هنرهای شکل بگیرد که به عنوان هنر اسلامی امروزه شهرت و ارزش جهانی دارد و علاوه بر آن سبب اتحاد و یکپارچگی مسلمانان زیر این عنوان شده‌است. شاید یکی از دلایل اصلی پیشرفت و تحول در خطوط و خلق خوشنویسی را در تمدن اسلامی را باید در منع صورتگری نیز دانست زیرا این محدودیت سبب شد به جای تزیینات بر گرفته از صورتگری و مجسمه سازی در بناها ها از خطوط و فرم‌های متناسب استفاده شود که همین امر ذوق و سلیقه هنرمند ایرانی را در خلق فرم و شکل‌های جدید ترغیب نمود. و از طرفی به دلیل اهمیت پیام الهی قرآن برای مسلمین؛ عنصر خط عربی وارد تمام زندگی مسلمین از جمله تزئینات و معماری شد (صاحبی بزار، ۱۳۸۰) عمده مسلمانان تصویرگری چهره بخصوص چهره پیامبر اسلام را به دلیل اجر و قرب ممنوع می‌شمردند و حتی گاهی تصویرگری جانداران و انسان نیز حذف میشد. بنابراین تنها فرم و شکل پذیرفته شده استفاده کند.

۵- جایگاه خطوط در هنر اسلامی

از بهترین و مستحکم ترین جایگاه استفاده از خطوط باید به مساجد اشاره نمود. جایگاهی عظیم و رفیع با مفهوم والای عبادت و بکار بردن نام خداوند بنابراین اولین جایگاه تجلی هنر اسلامی، مساجد در طول تاریخ می باشند. مسلمانان و در میان هنرمندان ایرانی به دنبال پذیرش اسلام و برای انتقال مفاهیم و تعالیم کتاب آسمانی قرآن در کتیبه های مساجد و محراب ها و دیگر قسمت های اماکن مذهبی از خوشنویسی استفاده می کردند. در واقع هنرمندان مسلمان در خصوص خوشنویسی به این واقعیت رسیده بودند که خط میراث تمامی جوامع اسلامی با حروف عربی و بوده و هست. (فرح بخش، کاظمی، دلبری، ۱۳۹۱، ۱۵۳) و در واقع خط را فرم یگانه از شناسایی هنر اسلامی بر می شمردند و تلاش می کردند که در معرفی مکان های متعلق به تمدن اسلامی از این خطوط برای معرفی هویت مکانی آن بهره ببرند. هنر خطاطی آیینی ای است که انعکاس کلام قرآن را در میان هنرهای تجسمی بر عهده گرفته است و گسترش آن کمک کرده است. در ابتدا این خطوط مشتمل بر خطوط بنایی، نسخ، ثلث، نستعلیق، ریحانی، کوفی بوده است. (یاوری، ۱۴، ۱۳۸۴) آن گونه که به نظر می رسد اصلی ترین خاستگاه تقدس خوشنویسی اسلامی در ارتباط با نگارش قرآن است.

۵-۱- پیدایش خط ثلث

خط ثلث از خطوط شناخته شده در خوشنویسی ایران است. این خط از خط کوفی گرفته شده است. در تاریخ آمده است که این مقوله بیضاوی، ابن بواب و یاقوت در بوجود آوردن و تحول و رشد و گسترش این خط در بین ادبا بسیار نقش اساسی داشته اند. ساختار و قابلیت های حرکتی خط ثلث، در دو محور عمودی مانند «الف ها» و حرکت های افقی مانند «ی» معکوس، همراه با ترکیبات پیچیده، به کمک گردش حروف مختلف، توانایی بالایی به این خط بخشیده است. این خط از شکل و فرم ایستا، محکم و استوار به وجود آمده است و در نگارش کتیبه ها بسیار سازگار به نظر می رسد و همین موضوع سبب شد در تاریخ ایران از دوران ایلخانی کتیبه نگاری با خط ثلث آغاز و تا به امروز هم رواج داشته باشد. در دوره تیموری نقش خط ثلث به اوج و شکوفایی بالایی میرسد و در دوره قاجار با آنکه در از نظر خلاقیت، تنوع رنگ و شادابی، آثار کم نظیری در این دوره خلق شده است اما دوره افول این خط بوده است. (مکی نژاد، ۱۳۸۸).

۵-۲- ساختار بصری خط ثلث

خط ثلث بر مبنای گردش نرم و گرم قلم و غلبه دور و استداره شکل می گیرد. حرکت این خط در نگارش حالتی از حروف رقصان را تداعی می کند. بسیار موج و پر تحرک است. فرم باریک در انتهای حروف ها گاهی رها می شود و یا با پیچیدگی به پایان میرسد. فرم ها گاهی دایره شکل نیز کشیده می شوند. (اسدی، ۱۳۹۶) الفبای این خط کشیده و بلند است. در فضای مثبت و منفی دارای یکدستگی می باشد. فرم نوشتن و حروف این خط به گونه ای است که در اتصال حروف به یکدیگر نسبت به سایر خطوط دارای تنوع و جذابیت است. فرم الفبای این خط و ساختار آن اجازه می دهد خطاط از خلاقیت در نگارش بهره کافی ببرد بنابراین شما این خط را گاهی ساده و روان و گاه با پیچیدگی می بینید همین خصوصیت باعث راز آمیز بودن این خط می شود. این خط در زاویه پردازی به حروف بسیار شاخص است و برخورد بین حروف عمودی با طراحی آن در نقطه محوری بهم دیده می شود که جذابیت آن را صد چندان می کند. تکرار حروف و قرینگی حروف و شکل در این خط مجاز است و نقش تکرار حروف و فرم مکرر آن باعث شکل گیری اصطلاح معنائویسی در بین خطاطان شده است.

۵-۳- پیدایش خط نستعلیق

نستعلیق از ترکیب خط های تعلیق و نسخ شگل گرفته است و در بین خوشنویسان ایرانی از خطوط مبتکرانه شناخته می شود. تاریخ نگاران تولد خط نستعلیق را توسط هنرمند خطاط میر علی تبریزی لقب داده اند داستان زیبایی در خصوص شکل گیری این خط در رساله های کهن آمده است که "میرعلی شیبی در خواب پرواز غازهای وحشی را دید و حرکات سیال نستعلیق را از حرکات نرم بدن این پرندگان هنگام پرواز الهام گرفت." با آنکه در برخی کتب آمده است که این خط پیش از میرعلی تبریزی هم دیده شده اما شکل گیری و زیبایی که از این خط می شناسیم را به وی نسبت داده اند.

۵-۴- شاخصه های بصری خط نستعلیق

زیبایی شکل و فرم نستعلیق تا به آنجایی میرسد که نام این خط در بین خطوط زیبای دیگر خوشنویسی به عروس خط ها شناخته می شود. و عروس خطوط اسلامی می خوانند. علاوه بر زیبایی بصری یا منظر، می توان به ویژگی های دیگری همچون سهولت و سرعت تحریر و نیز آسانی قرائت کلمات و سطور اشاره کرد. نستعلیق خطی است با قاعده، حروف این خط را دارای زیبایی طبیعت است (رودسری، ۱۳۵۰) تناسب، هماهنگی و استواری خطوط در نستعلیق به کمال رسیده است. به طوریکه حرکت و

فرم آن را در چشم مخاطب ملایم و نوازشگر جلوه می دهد. دقت در ریتم و دوایر و انسجام و پیوستگی ترکیب بندی در خط نستعلیق میراث به جا مانده از تحول این خط است و در نهایت قالب هماهنگ و متعادل این خط تصویری از آرامش را به وجود آورده است. برخی بر این باورند که ذوق و خلاقیت خطاطان ایرانی، پیچیدگی و بی نظمی و دوایر ناقص خط تعلیق را تغییر دادند و آن را با خط نسخ که خطی منظم و معتدل و زیباتر بود بسنجید و خط ثلثی که نه گند نویسی نسخ و نه نواقص تعلیق را داشته باشد، به وجود آورد. خطی دور از افراط و تفریط، با نظم و متانت و دوایر ظریف و دلچسب بوده است. (فضائی، ص ۴۴۴)

۵-۵- پیدایش خط نسخ

تاریخ پیدایش خط نسخ که ریشه های آن را به خط نبطی اطلاق می کنند به قرن دوم هجری میرسد اما در قرن سوم بود که استفاده از آن در هنر خوشنویسی به چشم می خورد. ابن بواب را فردی می دانند که خط نسخ را ابداع و یا آن را به ساختاری که امروز می شناسیم بوجود آورد. و قواعدی را برای آن وضع نمود. سبک ساده و روان و خوانای خط نسخ سبب شد که اغلب کتب قرآنی برای شیوایی خواندن همگان با این خط رواج پیدا کند. حروف و کلمات خط نسخ دارای نظم دقیق است. ابن بواب برای خط نسخ سطح، دور و تناسب را وضع نمود (ابن بواب ۱۳۷۷) نقطه ها در خط نسخ به شکل مربعی هستند که گوشه های نرمی دارند. (صفایی ۱۳۹۷). خصوصیات خط نسخ، سادگی، صراحت، قدرت و نمادی از قرآن کریم است.

۶- یافته ها

توصیف تصویر شماره ۱: توصیف و تحلیل خط نستعلیق

خط نستعلیق دارای ظرافتها و گردشهای لطیفی در حرکتها و شکل حروف است تا حدی که روحیه و ذوق هنری ایرانیان را به بهترین نحو به نمایش میگذارد، در نستعلیق، زیبایی و تناسب، هماهنگی و استواری در حد کمال به هم آمیخته است، ساختار خط با غلبه فرم منحنی، تعادل و تناسب، ریتم را در بیننده بوجود می آورد. فرم ها نوعی حرکت و پویایی و احساس سبک بودن را نشان می دهد.

نامتقارن و متقارن بودن حروف و کشیدگی متقارن حروف از سمت راست و تاثیر وزن سمت چپ را خنثی می کند. مفهوم کلی انتقال یافته به بیننده سیال بودن، ملایمت و ملاطفت شور درونی، نرمی، بلوغ و کمال، ایمان و آرامش خواهد بود. این خط از فرم های دایره استفاده می کند. تاثیرات فرم های منحنی و دایره سبب خصوصیات صمیمی و بسیار عاطفی در این خط شده است.



تصویر شماره ۱: نستعلیق اثر میرعماد، شاگرد مکتب تبریز

جدول شماره ۱: تحلیل فرم و مفهوم اشکال در خط نستعلیق

خطوط منحنی در این خط غالب است.	فرم خط
نهایت احساس سبکی و رها شدن و آزادی، پویایی و حرکت را می رساند. این خط بسیار صمیمی و عاطفی است.	روانشناسی خط
تعادل و تناسب، ریتم، ضخامت حروف متفاوت، نوع حرکت پویایی و سبک بودن نامتقارن و متقارن بودن حروف، کشیدگی متقارن حروف از سمت راست، تاثیر حاصل از وزن سمت چپ را خنثی می کند،	ساختار خط
سیال بودن، ملایمت و ملاطفت شور درونی، نرمی، بلوغ و کمال، ایمان و آرامش	مفهوم خط



تصویر شماره ۲: کتیبه به خط ثلث، سامی افندی، ۱۳۲۱، موزه توپ قاپوسرا

جدول شماره ۲: تفسیر خصوصیات بصری خط ثلث

فرم خط	عمودی و بلند، دارای حرکت منحنی و موج
روانشناسی خط	خطوط عمودی قدرت و عظمت و بزرگی را القا می کند. حالت های منحنی و موج ریتم و حالت رقص را انتقال می دهد. حس رهایی، ریتم و صلابت و استواری این خط قابل تحسین است .
ساختار خط	۱. چرخشهای گسترده در نوشتن حروف ۲. درشت اندام است ۳. با قوس ها و انحنایها و اتصالات مختص خود در حروف بر روی هم قرار می گیرد. ۴. دارای تنوع در حرف هاست و فرم های متنوع می سازد . ۵. از الفبای بلند و کشیده ساخته شده و دوایر کم عمق دارد.
مفهوم خط	ایجاد صلابت ، قدرت، استواری، تعادل و ایستایی



تصویر شماره ۳: نمونه ای از نسخ ایرانی-اردستانی محفوظ در موزه حضرت معصومه قم

جدول شماره ۳: تفسیر خصوصیات بصری خط نسخ

فرم خط	حرکت افقی در راستای خط کرسی حرکات عمودی و مورب نسبت به خط کرسی
روانشناسی خط	۱. حرکت های افقی و عمودی منظم تعادل را القا می کند. ۲. توازن و یکپارچگی حروف سادگی و وضوح را خلق می کند. ۳. غالب بودن فرم مربع نسبت به دایره احساس بالای ترتیب و توازن را بوجود می آورد.
ساختار خط	هم پایه و هم عرض کوفی بوده است و خط نسخ خواناترین خطوط است. گردش قلم به اصطلاح نرم و گرم است. رعایت فاصله گذاری متناسب میان حروف وجود دارد. افزایش تعادل میان فضای مثبت و منفی و افزایش خوانایی را بوجود آورده است. رعایت تناسب میان حروف مشابه
مفهوم خط	نو و تازگی نسبت به سایر خطوط سنتی دارد. بنابراین تازگی را القا می کند. تناسب و هماهنگی در اجزا آن مشهود است.

توصیف و تحلیل تصویر شماره ۲: خط ثلث

خط ثلث در نوشتن عمودی و بلند و دارای حرکت منحنی و حرکت و موج گونه است. ساختار خط الفبای بلند و کشیده دارد و دوایر نسبتاً کم عمق از خصوصیات این نوع خط است. چرخشهای گسترده در نوشتن حروف بسیار به کار می رود و درشت اندام است و با قوس ها و انحنایها و اتصالات مختص خود حروف بر روی هم سوار می شوند. احساسی که این خط در مخاطب ایجاد می کند قدرت و عظمت و بزرگی، حالت رقص، حس رهایی، ریتم و صلابت و استواری است.

توصیف و تحلیل خط نسخ: تصویر شماره ۳

فرم این خط با حرکت افقی در راستای خط کرسی حرکات عمودی و مورب نسبت به خط کرسی آغاز می شود. ساختار این به عنوان خواناترین خطوط نسخه ها در اشکال نیمه سطح و نیمه دور دیده می شود. گردش قلم به اصطلاح نرم و گرم رعایت فاصله گذاری متناسب میان حروف افزایش تعادل میان فضای مثبت و منفی و افزایش خوانایی و رعایت تناسب میان حروف مشابه به چشم می خورد. معنای فرم های خط احساس تازگی به سنت های خطی را دارد. تناسب و هماهنگی در اجزا را القا می کند. احساس تعادل میان سطح دور، یکدستی و یکنواختی، توازن و یکپارچگی، سادگی و وضوح را به وجود می آورد.

۷- نتیجه گیری

اهمیت و جایگاه خوشنویسی برای مسلمانان در سراسر دنیا مشهود است. خوشنویسی نه تنها در جهان مسلمانان بلکه در بین هنرمندان سایر مذاهب نیز به عنوان فرمی از زیبایی و خلاقیت و استعداد هنرمندان خوشنویس از جایگاه و منزلت ویژه ای برخوردار است. علاوه بر آنکه هنرخوشنویسی در بین مذهب اسلام دارای تقدس و احترام است در شکل و فرم بصری نیز حایز اهمیت و توجه در دنیای حاضر است. اهمیت اشکال بصری در هنر خوشنویسی به ارتباط محکم بین مبانی تشکیل دهنده خط و فرم و نقطه در ساختار خلق آن است. همین ارتباط هماهنگ و خلاقانه در شکل باعث شده است که علاوه بر مفاهیم معنوی نهفته در ذات خط انتقال دهنده احساس زیبایی از نگاه بصری نیز باشد. ساختار خط نستعلیق بر مبنای سیال بودن، ملایمت و ملاطفت شور درونی، نرمی، بلوغ و کمال، ایمان و آرامش است. زیبایی و اصالت اصالت در خطوط نستعلیق عذوق، آرامش، انعطاف پذیری را به بیننده القا می کند و از سویی دیگر با توجه به پیشینه این خط نماد فرهنگ ایرانی نیز به شمار میرود. خط ثلث قدرت و عظمت و بزرگی و احساس حالت رقص و حس رهایی را خلق می کند و خط نسخ با خصوصیات چون سادگی، صراحت، قدرت، جدیت، قداست، معنویت و پایداری را در بیننده خلق می کند. روح و عظمت نهفته در شکل و فرم هنرخوشنویسی دنیایی سراسر از معجزه شکل و فرم و معناست که می توان از ویژگی های بارز هنر اسلامی دانست.

منابع

۱. امامی رودسری، حسین. "دریای سحرانگیز نستعلیق"، کیهان ۱۳۵۰
۲. ایمانی، علی "سیر خط کوفی در ایران" انتشارات زروار، سال ۱۳۸۵
۳. ابن بواب، علی بن هلال، ستاد برگزاری ششمین نمایشگاه قرآن کریم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۷
۴. ابراهیمی، محمد، ۱۳۸۳ "کاربرد خط و خوشنویسی در معماری
۵. فرح بخش، محمد جواد، کاظمی، علیرضا و دلبری، شهربانو ۱۳۹۱، بررسی پیام خوشنویسی در معماری مساجد ایران، اولین کنگره ی بین المللی بین المللی فرهنگ و اندیشه ی دینی
۶. فضائی، حبیب الله، تعلیم خط، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سروش ۱۳۷۶
۷. یآوری، حسین ۱۳۸۴، تجلی نور در هنرهای سنتی ایران، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۸. فیوض، ع. (۱۳۶۹)، "مطالعه خصوصیات دینامیکی کندوهای بتنی با روش ارتعاشات محیطی"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، شیراز.
9. Areias, P.M.A. and Belytschko, T. (2005), "Analysis of Three-Dimensional Crack Initiation and Propagation Using the Extended Finite Element Method," International Journal for Numerical Methods in Engineering, 63 (55), pp 760-788.
10. Atluri, S.N. and Shen, S. (2002), "The Meshless Local Petrov-Galerkin (MLPG) Method", Tech Science Press, USA.
11. Udawadia, F. E. and Trifunac, M. D. (1973), "Ambient Vibration Test of Full Scale Structures," Proc. of the 5th World Conf. On Earthquake Engineering, Rome, pp
12. Trifunac, M. D. (1970), "Wind and Microtremor Induced Vibration of a 22 Story Steel Frame Building," Earthquake Engineering Research Lab., Report EERL 70-01, California Institute of Technology, Pasadena California.
13. Sethian, J.A. (2006), "Moving interfaces and boundaries: level set methods and fast marching methods," http://math.berkeley.edu/~sethian/Explanations/level_set_explain.html

سیر تحول ایوان در معماری ایران باستان از دوران ماد تا عهد ساسانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۳

کد مقاله: ۱۹۱۹۵

مهدی رحمانی^{۱*}، محمدعلی کاظم زاده رائف^۲،
صبا میر دریکوندی^۳

چکیده

ایوان از دوره ی پیش از مادها تا عهد ساسانی، با خصوصیتی کم و بیش متفاوت، در سازماندهی فضاها، ارتباطات و ساختار نمای بناهای شاخص، به کار رفته است. استفاده از ایوان ستون دار از سده های نهم تا یازدهم پیش از میلاد، متداول بوده است. نمونه هایی از ایوان در خانه ها و کاخ های دوره ی هخامنشی در آپادانای شوش، پارسه و خانه های پارسوماش قابل بررسی اند. طاق زنی و ایوان سازی در هنر اشکانی را می توان در خانه های شهر نسا، شهر هترا و کاخ آشور مشاهده نمود. که نسبت به دوران پیش از خود به اوج رسیده است. ساخت ایوان در معماری درباری و دینی ساسانیان نیز رواج داشته و گنبدخانه با تهرنگ چهارگوش نیز به ایوان افزوده شده و در کلیه بناهای مهم این دوره نمود یافته و عناصر معماری دیگر را تحت الشعاع خود قرار داده است. در این مقاله سعی شده، سیر شکل گیری کالبدی ایوان در دوران ایران باستان، بالاخص در عهد مادها، هخامنشیان، پارت ها و ساسانیان مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. در این پژوهش از شیوه ی تحقیقی، توصیفی تحلیلی استفاده شده و گردآوری مطالب از منابع کتابخانه ای مراکز علمی و دانشگاهی و وبسایت های اینترنتی علمی پژوهشی مرتبط با موضوع تحقیق، انجام گردیده است.

واژگان کلیدی: ایوان ستون دار، ایوان طاق دار، کاخ ایوان دار، مقابر صخره ای، معماری ایران باستان

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان، اهواز، ایران
mehdirahmani7060@yahoo.com

۲- عضو هیأت علمی گروه آموزشی مهندسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان، اهواز، ایران

۳- مدرس مدعو گروه آموزشی مهندسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان، اهواز، ایران

۱- مقدمه

هنر معماری به جای مانده از گذشته ی دور نشانگر قدرت حکومت ها بوده است. معماری ایران در مسیر تکامل خود از تجارب گذشتگان بهره مند شد و در عین حال دارای ویژگی های خاص خود گردید. (اکبری، ۱۳۹۰، ۲) بنا بر نگرش هایی چون فضاگرایی، سازه گرایی، معناگرایی، شکل گرایی، پژوهشگران معماری و تاریخ معماری، پیدایش و وجود ایوان را به دوره های متفاوت تاریخی نسبت داده اند. هر کدام بر پایه ی دیدگاه خاص معماری، ایوان را تعریف کرده اند و متناسب با آن، زمان پیدایش این فضا را در معماری ایران، بیان کرده اند. (صفری، ۱۳۹۴، ۲) فضاها ی مشابه با خصوصیات ایوان در نقوش برجسته آشوری مربوط به اورارتو دیده شده است. نمای گور دخمه های دوره ماد شباهت به ایوانی دارد که در تابستان، مانع ورود آفتاب به درون ساختمان می شود و در معماری دوره ی هخامنشی شیوه ی گوردخمه سازی همچون دوره ی ماد دنبال می شود. ناماسازی و ورودی جلوی این گور دخمه ها مشابه ایوان های کاخ های هخامنشی است. (پیرنیا آذر، ۱۳۸۳، ۶۴) ایوان در شکل گیری سبک معماری هخامنشی نقش مهمی ایفا کرده به طوری که ایوان متصل به تالار ستون دار به ویژگی بارز معماری هخامنشی تبدیل شده است. ایوان در این دوره، به صورت تکامل یافته و متنوع در بناهای این دوره مورد استفاده گسترده قرار گرفت. دیوید استروناخ استفاده از ایوان در نمای ساختمان را ابداع معماری سلطنتی هخامنشی می داند. او ایوان های چهارگانه کاخ بار پاسارگاد را بیان گر اهمیت یکسان نماهای آن دانسته است. (Stronach, 1985, 627) طی دوره اشکانی انقلابی در معماری به وقوع پیوست که در آن ساختمان مبتنی بر ستون که نشان دهنده ی سنت های هخامنشی با گرایش های یونانی است، جای خود را به معماری متکی بر طاق زنی می دهد. در این روش، برای دادن عظمت به بنا از ایوان با طاق گهواره ای استفاده کردند که شکل بارز معماری اشکانی است. ساخت ایوان در معماری درباری و دینی ساسانی رواج یافت و گنبدخانه ی چهارگوش نیز به ایوان اضافه شد. در بناهای یادمانی دوره ی ساسانی با اتاق مربع گنبد دار همراه می شود و این ویژگی تا دوره متأخر تداوم می یابد. (Reuther, 1977, 428)

۱-۱- سؤال تحقیق

- در معماری ایران باستان، ایوان چه جایگاهی در تعریف و سازماندهی فضاها ی کاخ ها داشته است؟
- در مقابر صخره ای ایران باستان، به چه میزان از ایوان بهره گرفته شده است؟

۲- روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی نگاشته شده است و با استناد به منابع کتابخانه ای و بانک های اطلاعاتی همچون مقالات و مطالب موجود و مرتبط با موضوع در سایت های معتبر انجام شده است. در این پژوهش طرز تفکر استنتاجی و توصیفی تحلیلی رویکرد و روش اصلی تفسیر ها بوده است. بدین گونه که در هر مرحله با تحلیل نمونه موردی های شاخص به کمک تصاویر مرتبط و نتایج تحلیل نیز در قالب جدول، نمودار یا گراف جهت قابل درک بودن مطالب قرار داده شده و در نهایت جمع بندی و نتیجه گیری استفاده شده است.

۳- بیان مسأله

هر فرهنگ همواره الگوی رویدادهای خود را با نام عناصر کالبدی فضا که در آن فرهنگ متداول هستند مشخص می کند (کریستوفر، ۱۳۸۶) یکی از عوامل شکل گیری آثار معماری، عامل فرهنگی است. خلق یک اثر معماری مبتنی بر نیازها و فعالیت های انسانی و مبین نظام فکری، فرهنگی جامعه است. به تعبیر دیگر، یک اثر معماری، معیاری برای سنجش نحوه و کیفیت زندگی است. از این رو مجموعه باورها، اندیشه ها، آرمان ها، آداب و رسوم یک جامعه که با عنوان فرهنگ از آن یاد می کنیم. در آثار معماری بازتاب یافته است و با بررسی آن ها در بنا، می توان به سبک و شیوه زندگی مردم و تفکر سازنده پی برد. (رضایی نیا، ۱۳۹۶، ۱۲۶) عامل اقلیمی و زیست محیطی نیز در شکل گیری هر فضای معماری مؤثر است. در این میان، ایوان نیز تابع شرایط متغیرهای محیطی است. عوامل اقلیمی و مصالح ساختمانی در ایجاد شکل ایوان نقش مهمی ایفا کرده است. درواقع باتوجه به قرارگرفتن فلات ایران در پهنه گرم جغرافیایی، ایوان تمهیدی مناسب برای سازگاری بهتر و بهره بیشتر از محیط طبیعی در فصول گرم و سرد سال بوده است. محل و جهت قرارگرفتن و کیفیت ساخت ایوان در بنا با فصول مختلف سال، زاویه تابش نور آفتاب، وزش باد و دمای هوا ارتباط داشته است. شاید بتوان عوامل مؤثر در صورت ایوان، یعنی عوامل اقلیمی و فرهنگی را از دو منظر موردتوجه قرار داد. عامل اقلیم در جانمایی ایوان در ساختمان نقش دارد و عامل فرهنگی در نمایش و نحوه تظاهر ایوان دخیل است. به عبارت دیگر، شرایط زیست محیطی در انتخاب بهترین نقطه برای ساخت ایوان در بنا و ابعاد فنی هنری و نیز چگونگی استفاده از این فضا در شکل گیری ایوان ها مؤثر بوده است. (رضایی نیا، ۱۳۹۶، ۱۲۷)

نخست گمان بر آن بود که اطلاعات کافی در خصوص این گونه فضا که در معماری نقش مهمی ایفا می کنند وجود دارد؛ متأسفانه به شایستگی حق مطلب ادا نشده است. نیاز به شناخت همه جانبه فضایی مانند "ایوان" که در معماری سنتی دارای رسالت گوناگون است از ضروری ترین پژوهش هاست و می توان این اهداف را در نظر داشت که بتوان با طراحی فضای مناسب فضای اتصالی مفصل ها خصوصاً در مرز اتاق ها با حریم بیرون، پاسخ دهنده احتیاجات استفاده کنندگان در این عرصه است. معماری مبتنی بر سنت در هر عصری، هم گذشته را داراست و هم از خلاقیت معماری زمانه بهره مند است، این معماری به دنبال یافتن پاسخ فضایی مناسبی برای عصر خود می باشد.(حائری مازندرانی، ۱۳۸۸) نتیجه این پژوهش توصیفی - تحلیلی پس از تبیین مطالب حاضر در پی یافتن سیر تحول و جایگاه ایوان در سازماندهی فضاها، کاخ ها و میزان استفاده از ایوان در مقابر صخره ای می باشد.

۴- پیشینه تحقیق

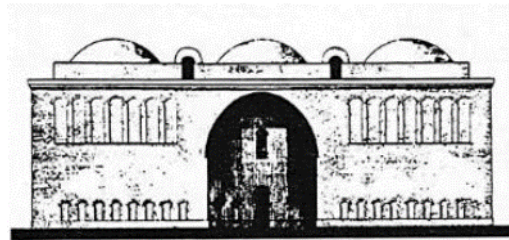
باتوجه به بررسی های انجام شده در ادامه با چندین پژوهش مرتبط با موضوع مقاله در زمینه سیر تحول ایوان در معماری ایران باستان از دوران ماد تا عهد ساسانی صورت گرفته که به شرح ذیل می باشد:

جدول شماره ۱) پیشینه تحقیق

پژوهشگر	سال	موضوع	نتایج
نعیمه صفری	۱۳۹۴	ایوان در معماری ایران در دوره پیش از ورود اسلام	ایوان با ویژگی های کمی و کیفی، فضایی متمایز از دیگر فضاها در بنا است که از دوران های گذشته تا معاصر در معماری ایران وجود داشته است. فضایی انعطاف پذیر که در انواع کاربری ها دیده شده است. در دوران پیش از ورود اسلام به ایران، ایوان با خصوصیتی کم و بیش متفاوت در سازماندهی فضایی، ارتباطات فضایی، ساختار و نما در بناها قابل پیگیری است.
مهدی زالی	۱۳۹۴	تأثیر معماری ساسانی بر اجزاء و فرم معماری ایرانی اسلامی	معماری اسلامی ایران تداوم طبیعی معماری دوره ساسانی است و شناخت و مطالعه این معماری می تواند راهگشای ما در شناخت معماری دوره اسلامی و جنبه های مختلف آن باشد. متأسفانه علیرغم این مهم معماری این دوره به طور شایسته و جامعه شناسی و مطالعه نشده و ابهامات اساسی در خصوص سیر تحول و تکامل این معماری، تاریخ گذاری بناهای بر جای مانده، گونه شناسی، عناصر و اجزاء تکنیک ها، شیوه های معماری و موارد دیگر وجود دارد.
سمیه شیرین جانی	۱۳۹۴	بازشناسی مفهوم و عملکرد ایوان در معماری ایرانی با تأکید بر تأثیرگذاری در ساختار معماری	ایوان تنها یک اندام کالبدی نبوده است و در پشت زمینه آن اصولی مانند جنبه های زیبایی شناسانه، اقلیمی، عملکردی و... نیز جریان دارد. در این مقاله تلاش می گردد تا با بررسی شکل، تناسبات، قرارگیری و عملکرد ایوان در بناهای شاخص ایرانی اسلامی، میزان تأثیرگذاری آن را بر ساختار کلی معماری مورد توجه قرار دهیم.
عباسعلی رضائی نیا	۱۳۹۶	صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده های نخستین اسلامی	ایوان یکی از فضاها، مهم و شاخص معماری ایرانی است که سابقه حضور آن به محوطه تاریخی حسنلو (طبقه چهارم، سده ۹ تا ۱۱ ق.م) می رسد. استفاده از ایوان، طی سده ها و هزاره ها در معماری ایران نشان می دهد. ایوان صورت پایدار و الگویی که در معماری ایرانی است که تداوم خود را از کهن ترین شواهد تا نمونه های متأخر همچنان حفظ کرده است.

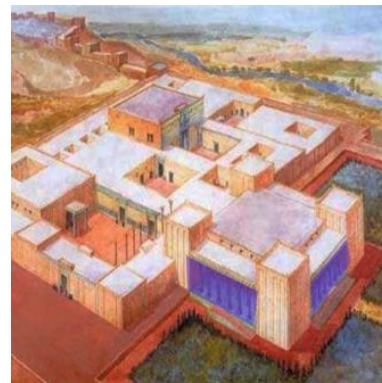
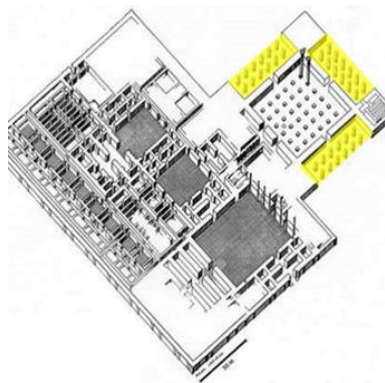
۵- سیری در معماری ایران باستان با تأکید بر تنوع ابنیه و شیوه های معماری

منشأ ایوان را مساکن قبایلی می دانند که بین دریاچه های آرال و خزر زندگی می کرده اند. این مساکن با سقف های نیم گهواره ای از نی و شاخه درختان ساخته می شد. برای حفاظت از برف و باران روی این گونه سقف ها را با پوست حیوانات می پوشاندند. (زمرشیدی، ۱۳۷۷) نمونه های این الگوبرداری هم در معماری هم در نیارش شیوه پارسی یافت می شود که دو نمونه از آن ها "تالار ستوندار" و "کلاوه" ها بوده است. (پیرنیا آذر، ۱۳۸۳، ۵۷) معماری دوره نخستین شیوه پارسی برگرفته از اورارتوها بود. (پیرنیا آذر، ۱۳۸۳، ۶۴)



تصویر شماره ۱ و ۲) آتشکده فیروزآباد یا بارین (پیرنیا، ۱۳۸۳، ۱۱۲) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان، ۱۴۰۰)

همچنین هرمن گش با بررسی الگوهای ایوان در معماری هخامنشی، ایوان های هخامنشی در شوش، تخت جمشید و بابل را به دو دسته الگوی شوشی و الگوی ایرانی تقسیم کرده است. او تمایل دارد تا نشان دهد نقاط مشترکی میان ورودی بخش خصوصی کاخ داریوش اول در شوش و تخت جمشید وجود دارد. با این تفاوت که الگوی شوشی طا قپوش و دیگری ستون دار است. (Gasche 2010 , 177 -183) ارنست هرتسفلد تلاش کرده است تداوم ایوان های ستون دار بناهای پاسارگاد و تخ تجمشید، آرامگاه های صخره ای هخامنشی و نیز آرامگاه های صخره ای غرب ایران را که نمای آن ها مزین به ایوان های ستون دار است، در خانه های امروزی مناطق غربی و شمالی ایران ببیند. (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۰۸)



تصویر شماره ۳ و ۴) پلان ونمای کاخ آپادانای شوش (taramid.com) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان، ۱۴۰۰)

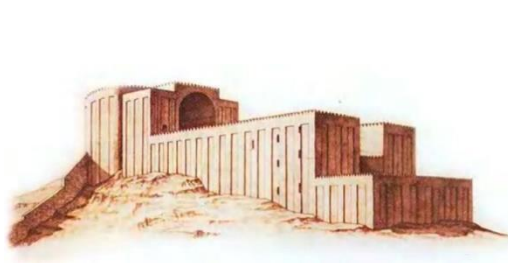
در دوره اشکانی، سنت ساخت ایوان های ستون دار در بناهای این دوره تداوم یافت. مجموعه بناهای نسای کهن یا دژ مهرداد کرت از نمونه های آغازین معماری اشکانی است که استفاده وسیع از ایوان را در ساختمان های مکشوفه نشان می دهد. کاوش های هیئت ایتالیایی در بنای قرمز، بنای برج و بنای شمال شرقی موسوم به کاخ منجر به شناسایی ایوان هایی شد که از ارکان اصلی بناها بوده اند. ترکیب حیاط، ایوان و تالار پشت آن بخش محوری بناها را تشکیل داده است. باوجود آنکه از اواسط دوره اشکانی ایوان های طاق دار رواج گسترده ای پیدا می کند، استفاده از ستون کاملاً حذف نمی شود.



تصویر شماره ۵ و ۶) پلان و نمای کاخ آشور (شیرین جانی، ۱۳۹۴، ۷) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان، ۱۴۰۰)

ایوان یکی از عناصر شاخص معماری ساسانی است که در طول این دوره به همراه گنبدخانه، تقریباً در تمامی بناهای این دوره ظاهر شده و عناصر دیگر را تحت الشعاع قرار می دهد. ایوان با پوشش طاقی را از ابداعات دوره اشکانی می دانند (شیپمان،

۱۲۸:۱۳۸۴) اما معماری مکشوفه از نوشیجان نشان داد سابقه ایوان طاق دار به دوره ماد می رسد. ایوان ستون دار در معماری هخامنشی جایگاه بسیار برجسته ای دارد اما در دوره اشکانی است که ایوان طاق دار عمومیت پیدا کرده و به عنصر کلیدی معماری تبدیل می شود. این جایگاه در دوره ساسانی برجسته تر می شود. از همان ابتدای دوره ساسانی و در کاخ فیروزآباد و قلعه دختر، ایوان به عنوان یک عنصر شاخص ظاهر شده و در طاق کسرا و تخت سلیمان به عنصری باشکوه و یادمانی تبدیل می شود. (زالی، ۱۳۹۴، ۷)



تصویر شماره ۷ و ۸) نمایی از قلعه دختر (mehrnews.com) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان، ۱۴۰۰)

جدول شماره ۲) بررسی نقش ایوان در ساختار معماری ابنیه ایران (نگارندگان، ۱۴۰۰)

نام بنا	مشخصات ایوان	عکس و محل قرارگیری ایوان
کاخ آشور	۱- ایوان ها در یک زمان ساخته نشده اند ۲- ایوان ها به لحاظ هندسه و سازماندهی فضایی در مراحل اولیه اند و بیشتر از یک پیش فضا به یک صقه مسقف شباهت دارند ۳- ایوان ها با ابعاد متفاوت ساخته شده اند.	
آتشکده فیروز آباد	۱- ایوان اصلی بیشتر تعریف یک پیش فضای ورودی را دارد و می توان آن را یک فضای نیمه باز نامید. ۲- ایوان های بخش اندرونی نسبت به کاخ آشور به لحاظ هندسه و تناسبات و جانمایی در فضا حالت پخته تری را نشان می دهد.	
کاخ آپادانا تخت جمشید	در هر یک از سه ایوان ۱۲ ستون سنگی در دو ردیف سقف را نگه می داشته است. وزن تقریبی هر ستون ۸۵ تن و ارتفاع آن ها در حدود ۲۰ متر بوده است. در ایوان شرقی هر سر ستون صورت دو شیر افسانه ای به هم پیوسته دارد و سر ستون های ایوان غربی شکل ساده سر گاو دارند.	
ایوان مقبره داریوش هخامنشی	در جلو آرامگاه ایوانی دراز و کم عرض تراشیده اند که از میانش درگاه ورودی توصیف شده در بالا بدرون دهلیزی بلندی و باریک هدایت می کند. محور طولی این دهلیز موازی با جبهه بیرونی آرامگاه است. ۷۲/۱۸ متر درازی و ۱۳/۲ متر پهنا و ۷۰/۳ متر بلندی دارد و سقفش کاملاً مسطح می باشد.	

۶- مقابر صخره ای مادها

اقوام آریایی اغلب گورها را بر روی صخره ها بنا می نهادند. این نوع معماری در دوره های مختلف متأثر از شرایط مربوط به همان دوران که گاهاً متأثر از فرهنگ های کشورهای دیگر نیز بود، به شیوه های مختلف انجام می گرفت. در ایران باستان برای سه عنصر آب، آتش و خاک احترامی خاص قائل بوده و همیشه سعی در حفظ آن ها از پلیدی می نموده اند. بنابراین اعتقاد همواره

سعی می کردند که اجساد را که آن ها را آلوده می دانستند از این سه عنصر دور نگه دارند. گوردخمه های دوران ماد را نمی توان به شخص خاصی منسوب نمود. قدمت گور دخمه های مادی از لحاظ عناصر معماری به سه دسته تقسیم شدند :

۱. گور دخمه هایی با دو ستون در ایوان ورودی مانند: دکان داوود، کورخ کیچ، فرهاد و شیرین (کیکاووس) صحنه، که قدمت آن ها از زمان اردشیر دوم تا پایان حکومت اردشیر سوم پیش بینی شد.



تصویر شماره ۱۰) گور دخمه صفحه (شیرین و فرهاد)
(tishineh.com)



تصویر شماره ۹) گوردخمه دکان داوود (dana.ir)

۲. گور دخمه هایی با نیم ستون هایی در ایوان ورودی مانند: گور دخمه قیزقاپان و دائو دختر که هردو دارای سرستون ایوانی هستند و به نظر می رسد در پایان حکومت هخامنشیان و در زمان حمایت اسکندر ایجاد شده باشند که این امر نفوذ ملموس حجاران ایوانی را نشان می دهد.



تصویر شماره ۱۲) گور دخمه دائو دختر (tishineh.com)



تصویر شماره ۱۱) گور دخمه قیزقاپان (kojaro.com)

۳. گور دخمه های فخریکا و روانسر که به نظر میرسد هردو این دخمه ها پس از پایان حکومت هخامنشیان و احتمالاً در دوره سلوکیان ساخته شده باشد. چنانکه گور دخمه فخریکا ساخته شده است. گور دخمه روانسر دارای ایوانی ساده و فاقد ستون می باشد، فضای داخلی دخمه کاملاً ساده و فاقد عنصر معماری خاص (چون گور وانی شکل، بستر سکو مانند، تاقچه جهت گذاردن جسد و استخوان) می باشد. به نظر می رسد با سقوط هخامنشیان و نفوذ فرهنگ هلنیستی در گور دخمه های ایجاد عناصر معماری خاص جهت گذاردن جسد و استخوان الزامی نمی گردد. همانند گور دخمه های دائو دختر. (در پایان دوره هخامنشی) آغاز یورش اسکندر گجسته (روانسر) احتمالاً دوره سلوکی (شیرین بوچکه صحنه) دوره اشکانی (حیدری، ۱۹۳)



تصویر شماره ۱۴) گور دخمه روانسر (sinapress.ir)



تصویر شماره ۱۳) گور دخمه فخریکا (lastsecond.ir)

۷- بررسی تحلیلی میزان کاربرد و خصوصیات ایوان در معماری دوران ماد و هخامنشی

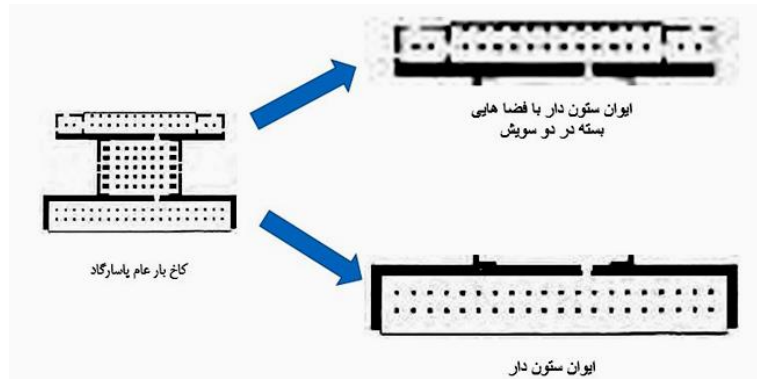
ردپای ایوان در خانه ها و کاخ های ایرانی را می توان در دوره هخامنشی در کاخ آپادانا، خانه های برزن جنوبی تخت جمشید، کاخ بار چهار ایوانی در پاسارگاد و بقایای خانه های پارسوماش (مسجد سلیمان) پیگیری کرد. (رادمرد، ۱۳۷۶) با این حال به گفته مالکوم کالج ایوان بیش از همه در دوره پارتیان شکل یافته است. (تقوی، ۱۳۶۳) ایوان در معماری سبک پارسی یکی از مهم ترین عوامل شکل دهنده این شیوه می باشد. ایوان های ستون دار در معماری ایران تا دوره معاصر نیز در منازل مسکونی و کاخ ها ادامه یافته به طوری که زیباترین نمونه های آن را می توان در کاخ های روزگار صفویان مشاهده کرد. (پیرنیا، ۱۳۶۹، ۵۴)



تصویر شماره ۱۶) ایوان کاخ بار تخت جمشید (seeiran.ir) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان، ۱۴۰۰)

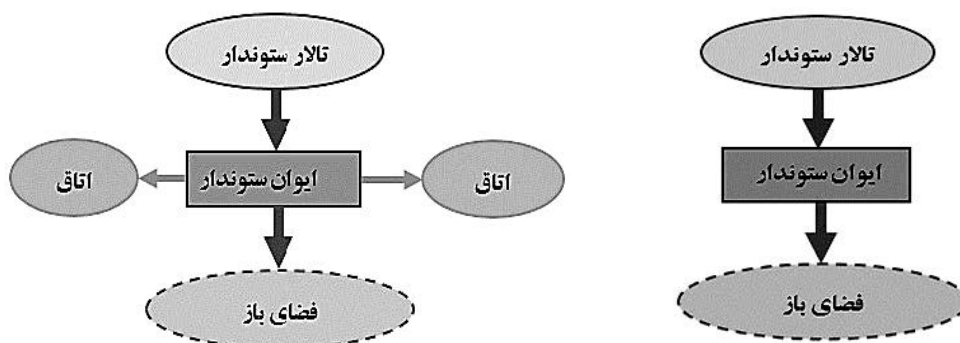
تصویر شماره ۱۵) ایوان کاخ آپادانا تخت جمشید (picktopic.ir)

ایوان ها در دوره هخامنشیان بر پایه آثار برج مانده دو گونه ی را شامل شده اند: ایوان های ستون دار بدون فضای مجاور بسته و ایوان های ستون دار با فضای بسته مجاور در دو سوی ایوان، در هر دو گونه آسمانه یا سقف تخت است. (صفری، ۱۳۹۴، ۵)



نمودار شماره ۱) گونه های اولیه ایوان در دوره ی هخامنشیان (نگارندگان، ۱۴۰۰)

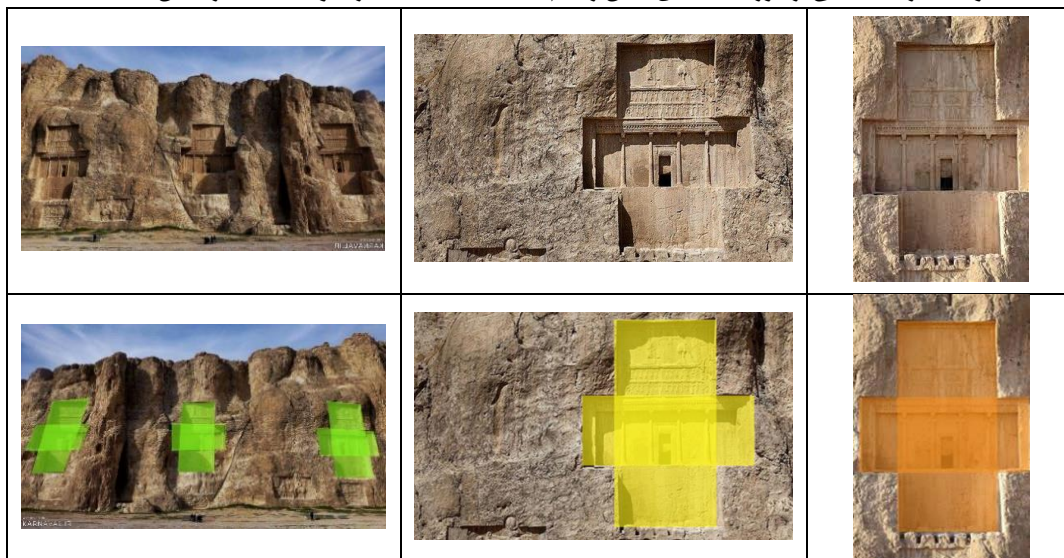
به زعم ولفرام گلایس، ایوان در معماری ایران به دو گونه ساخته و پرداخته می شده است: روش پارسی و روش پارتی، این هر دو از شیوه های کهن معماری ایران نشأت می گیرد، کهن ترین ایوان ها در معماری ایران مربوط به شیوه پارسی است، ایوان در این شیوه به صورت فضایی سرپوشیده و ستون دار با سقفی مسطح طراحی و ساخته می شد. این شیوه ی ایوان، ریشه در معماری اورارتو دارد که معماری روزگار ماد و هخامنشی (شیوه پارسی) سخت تحت تأثیر آن قرار گرفت، هر چند پیرامون معماری اورارتو کاوش و پژوهش هایی بسنده انجام نشده است ولی از طریق یک نقش برجسته آشوری که در موساسیر بدست آمده می توان شکل ایوان های ستون دار دوران اورارتو را تا حدی بازسازی کرد. (شیرین جانی، ۱۳۹۴، ۸)



نمودار شماره ۲ و ۳) دیاگرام روابط فضایی ایوان در بناهای دوره ی هخامنشیان (نگارندگان ، ۱۴۰۰)

نمای گور دخمه های دوره ماد شباهت به ایوانی دارد که در تابستان، مانع ورود آفتاب به درون ساختمان می شود و در زمستان به علت تابش متمایل خورشید، آفتاب به درون می تابد و این ایوان به صورت پناه گاهی برای جلوگیری از برف و باران است کاخ های پاسارگاد و تخت جمشید نیز از روی همین نقشه ساخته شده است (گریشمن، ۱۳۹۰، ۸۷) در معماری دوره ی هخامنشی شیوه گوردخمه سازی همچون دوره ی ماد دنبال می شود. نماسازی و ورودی جلوی این گور دخمه ها مشابه ایوان های کاخ های هخامنشی است. (صفری، ۱۳۹۴، ۴)

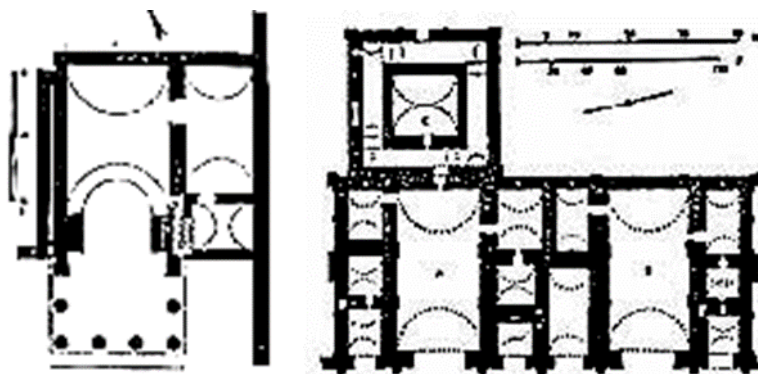
جدول شماره ۴) نمایی از گور دخمه های نقش رستم (karnaval.ir) (تجزیه و تحلیل: نگارندگان ، ۱۴۰۰)



۸- جایگاه ایوان در معماری دوران اشکانی و ساسانی با تأکید بر ویژگی های فرم و فضا،

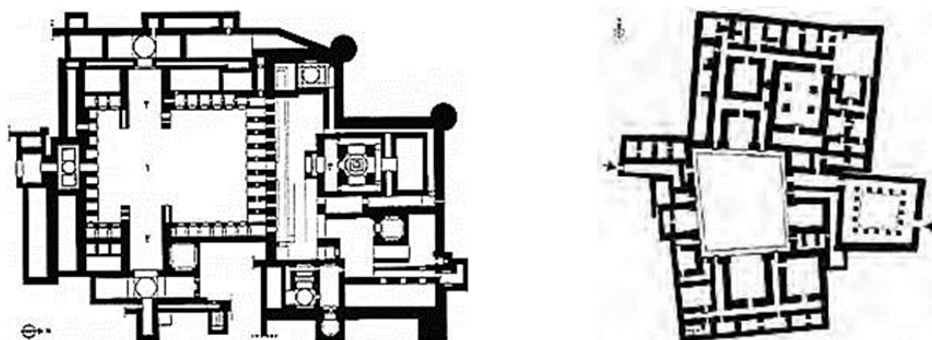
۸-۱- مصالح و شیوه ساخت

ایوان ها از نظر شکل باتوجه به نوع پوشش سقف آن ها به سه نوع تقسیم بندی می شوند. نوع اول ایوان هایی با پوشش مسطح و سقف تیرپوش هستند که سابقه آن به هزاره اول قبل از میلاد در محوطه حسنلو می رسد. نوع دوم ایوان هایی با پوشش منحنی و طاق پوش هستند که پیشینه آن به دوره اشکانی در محوطه سلوکیه می رسد. عامل به وجود آمدن این دو سبک معماری، تغییر مصالح و پیشرفت فنون ساختمانی است؛ به طوری که از دوره اشکانی به تدریج با به کارگیری خشت و آجر و ملات گچ و رواج سیستم طاق زنی، ایوان های طاق دار جایگزین ایوان های تیرپوش دوره قبل شد. نوع سوم ایوان هایی ترکیبی از نوع ستون دار و طاق دار هستند؛ به طوری که در جلوی فضای طاق دار، یک ردیف ستون قرار گرفته است که به آن طارما یا طارمه می گویند. (روتر ۱۳۸۷، ۶۶۸) اگرچه محققان سابقه ایوان با ترکیب طارما را به دوره ساسانی می رسانند، به نظر می رسد ریشه چنین ترکیبی را باید در معماری دوره اشکانی و در ایوان بنای برج نسا در عشق آباد ترکمنستان جست وجو کرد. (روتر، ۱۳۸۷، ۶۶۹)



تصویر شماره ۱۷ و ۱۸) الحضر - طرح پرستشگاه و ایوان ها سده دوم میلادی (پوپ ، ۱۹۶۵ ، ۴۸)

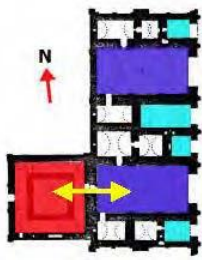
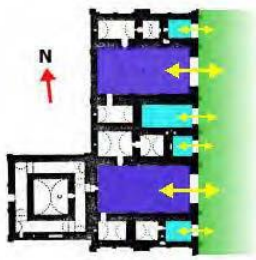
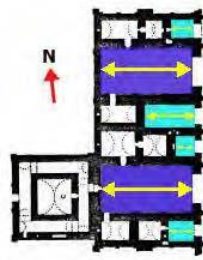
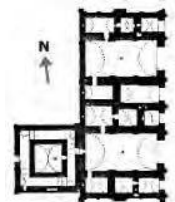
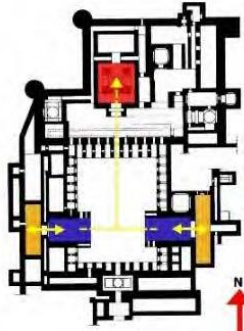
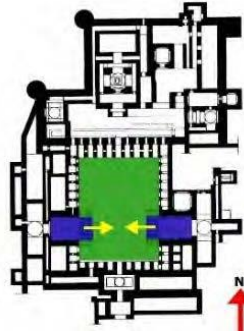
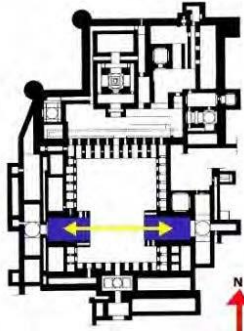
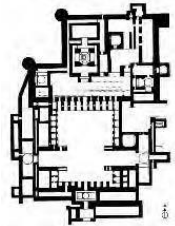
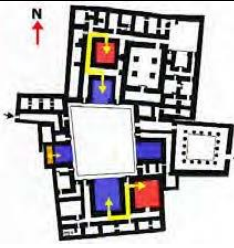
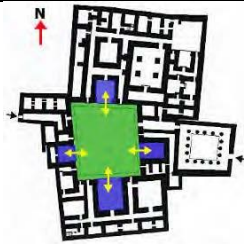
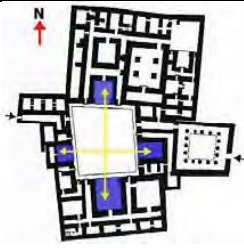
کاخ آشور، یکی دیگر از بناهای اشکانی و مربوط به سده ی اول میلادی است. در آن نخستین نمونه ی چهار ایوان را می بینیم که به حیاط چهارگوش مرکزی مشرف هستند. نقشه ی چلیپایی اندکی نامنظم است، یعنی ضلع های شمالی و غربی حیاط درازتر از ضلع های جنوبی و شرقی است. این طرح با تغییرات کوچکی، همان نقشه ی چهار ایوان است که شالوده ی مسجدها، مدرسه ها و چهار ایوان آن در یک زمان ساخته نشده و دو کاروانسرای ایرانی را در طی تاریخ بعدی اش را تشکیل می دهد. ایوان آن بعدها در دوره ی پارتی احتمالاً در قرن دوم میلادی به آن اضافه شده است. کاخ دارای سه میانسرا است که رواقی گردگرد یکی از آن ها قرار گرفته است. (پیرنیا، ۱۳۸۳، ۱۰۳)

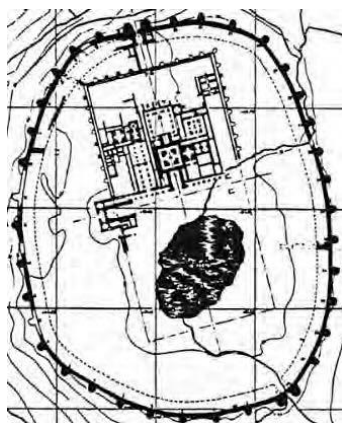


تصویر شماره ۱۹ و ۲۰) کاخ آشور (پوپ ، ۱۹۶۵ ، ۴۸) تصویر شماره ۱۴) سیستان، نقشه ارسن کوه خواجه (پیرنیا، ۱۳۸۳، ۱۱۰)

ایوان در معماری به شکل چهارگوش وجود دارد. رمز چهارگوش در هندسه باطنی را "به عنوان رمز سکون و عدم تغییر اصل یا مبدأ که همه تعارضات کیهان در آن حالت جمع آمده و مرتفع می شوند و همچنین تعیین نخستین و ثابت" دانسته اند. (رحیم زاده، ۱۳۸۲) از این رو به علت باز بودن و وجود فضای باز محل گذر نور و روشنی نیز بوده است. از این رو اولین مواجهه استفاده کنندگان از بنا و دیگران ایوان است. اولین قسمت از خانه است که به استقبال مراجعین می آید و از جنبه دیگر بدرقه خارج شدگان نیز می باشد.

جدول شماره ۵) ایوان در دوره ی اشکانیان (صفری، ۱۳۹۴، ۸)

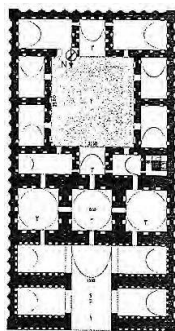
نسبت ایوان با مقصوره / نیایشگاه	نسبت ایوان با میانسرا	جهت گیری ایوان ها	بنا
			کاخ هترا سده ۲م 
			کوه خواجه سیستان سده ۱م 
			کاخ آشور قرن ۱ و ۲م 



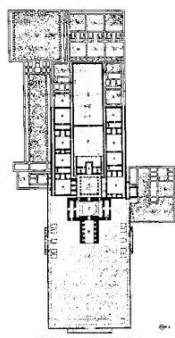
تصویر شماره ۲۱) نقشه مجموعه تخت سلیمان
(پیرنیا، ۱۳۸۳، ۱۰۷)

در معماری ساسانی، نقشه هایی با عنصر سلط ایوان بسیار چشم گیر است. این نقشه ها گاه بصورت یک ایوان بزرگ و تالار مانند که تمام نقشه و نمای بنا را تحت الشعاع خود قرار می دهد قلعه دختر، تخت سلیمان و گاه به صورت نقشه دو ایوانه (طاق کسرا، قسمت اندرونی کاخ فیروزآباد)، سه ایوانه و چهار ایوانه ظاهر می شود. طاق کسرا هر چند طرحی یک ایوانه را نشان می دهد. اما کاوش ها نشان داده که در اصل در مقابل ایوان موجود صحنی وسیع و آنسوی صحن، ایوان دیگری وجود داشته است. (روترو، ۱۳۸۷: ۶۵۹) در مجموع، پلان معماری با عنصر مسلط ایوان، پلان هایی با ترکیب ایوان و گنبد خانه و پلان هایی با صحن میانه و ایوان هایی در پیرامون آن، متداول ترین نقشه ها بودند. (زالی، ۱۳۹۴، ۷)

ایوان در دوره ی ساسانی فضایی حائز اهمیت بوده است. ایوان در رابطه با فضای باز از یک سو و فضای گنبد دار یا فضای اصلی بسته از سویی دیگر به عنوان فضای میانجی نیمه بسته کاربرد داشته است. در بسیاری بناهای کاخی و حکومتی و مذهبی ایوان با عظمت تر از هر فضایی در بنا ساخته شده است. همین فضای ایوان بوده است که قدرت شاهی و شکوه دستگاه حکومت را بازتاب می داده است. ارتباط ایوان و گنبدخانه همچون ساسانیان در بناهای پس از ورود اسلام بویژه مسجد ادامه یافت. سلسه مراتب فضایی: میانسرا، ایوان، گنبدخانه یا هر فضای بسته ی دیگر، ترکیبات فضایی و مجاورت ها، تقارن ها و نامتقارن ها، ویژگی های ساختاری، سقف و پوشش بام این فضاها در معماری دوره ی اسلامی با تغییراتی قابل مشاهده است، تغییراتی مانند تبدیل تاق منحنی مازه دار به تاق منحنی تیزه دار که پس از ورود اسلام در ساختاری تازه جلوه پیدا کرده اند. (صفری، ۱۳۹۴، ۱۲)



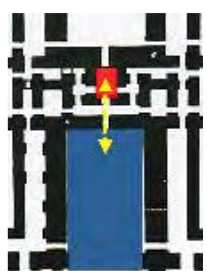
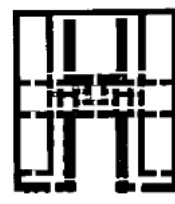
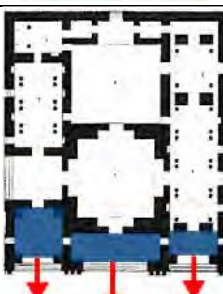
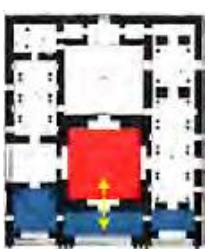
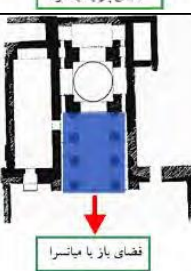
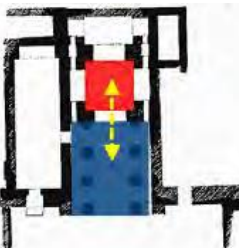
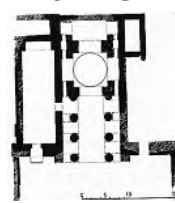
تصویر شماره ۲۲) آتشکده فیروزآباد یا بارین (پوپ، ۱۹۶۵، ۵۵)



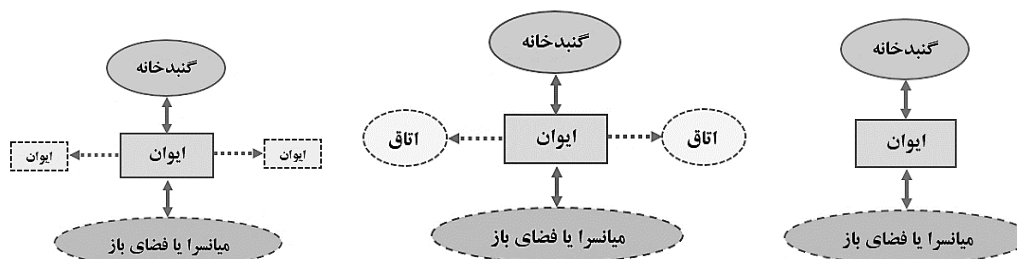
تصویر شماره ۲۳) کاخ خسرو در قصر شیرین (پوپ، ۱۹۶۵، ۶۴)

جدول شماره ۶) ایوان در دوره ی ساسانیان (صفری، ۱۳۹۴، ۱۲)

ایوان و میانسرا یا فضای باز	ایوان و گنبدخانه	بنا
فضای باز یا میانسرا		نقشه مجموعه تخت سلیمان
فضای باز یا میانسرا		آتشکده فیروزآباد یا بارین

ایوان و میانسرا یا فضای باز	ایوان و گنبدخانه	بنا
 فضای باز یا میانسرا		ایوان مداین 
 فضای باز یا میانسرا		کاخ سروستان 
 فضای باز یا میانسرا		کاخ دامغان 
 فضای باز یا میانسرا		کاخ خسرو در قصر شیرین 

شاخص ترین مصالح مورد استفاده در دوره ساسانی، سنگ لاشه با ملاط ساروج است که برای بسیاری از بناهای شاخص این دوره مورد استفاده قرار گرفته است. (کاخ فیروزآباد، برج فیروزآباد، قلعه دختر) این سنگ ها بدون رگ چین و با ملاتی که به سرعت سفت می شد، بر روی هم انباشته می شدند. (روتز، ۱۳۸۷: ۶۴۲-۶۴۳) خشت، گل و چینه نیز همچنان مورد استفاده بود. (دامغان، استخر، حاجی آباد، تیسفون، کوه خواجه) خشت های مورد استفاده آجر در حاجی آباد به ابعاد $۳۷ \times ۳۷ \times ۱۰$ سانتی متر بودند آجر در این دوره بیشتر برای برپایی طاق و گنبد کاربرد داشت با این حال بناهایی وجود دارند که به طور کامل با آجر ساخته شده اند. (تیسفون، ایوان کرخه، کیش) آجرها گاه به طور غیرمتمارفی در رج های عمومی با ملاط گچ چیده می شدند. این شیوه در بناهای اشکانی آشور، پی طاق کسرا و کاخ ساسانی دامغان دیده می شود. (روتز، ۱۳۸۷: ۶۴۲)



نمودار شماره ۴ و ۵ و ۶) سازماندهی فضایی ایوان نسبت به کل بنا در دوره ی ساسانیان (نگارندگان ، ۱۴۰۰)

۸- جمع بندی و نتیجه گیری

در تاریخ ایران باستان، از عصر هخامنشی به بعد، بناهای ایوان دار، به علاوه بناهای گنبد دار و ستون دار، سه گونه ی مهم ساختار فرمی معماری این دوران را تشکیل می دهند. ایوان در معماری شیوه پارسی در دوران مادها و هخامنشیان، به صورت فضای سرپوشیده و ستون دار با سقفی مسطح احداث می گشت که خصوصیات کالبدی آن ریشه در معماری اورارتو داشت. در شیوه پارتی، فضای باز میانسرا با ایوان ها و رواق ها که فضاهایی نیمه باز و نیمه بسته بودند، احاطه شده که این فضاها به فضاهای بسته ارتباط داشتند. در تهرنگ های دوره ی اشکانی، سازماندهی فضایی از مرکز به پیرامون از فضای باز به کاملاً بسته مشهود است. که ایوان ارتباط میان این فضاها را امکان پذیر می نماید. ایوان در دوره ی ساسانی، فضایی حائز اهمیت بوده که ارتباط میان فضای باز از یک سو و فضای گنبد دار و بسته را از سوی دیگر به عنوان فضای بینابین، برقرار می نموده است.

در بسیاری از کاخ ها و ساختمان های ایرانی در روزگاران باستان الگوی سازماندهی فضایی به گونه ای پیش بینی شده که فضای ایوان به عنوان ارکان آن محسوب شده است. این فضا در میان فضاهای بسته و باز دیگر قرار گرفته و فضاها در گرداگرد و یا در راستای یکدیگر یا به گونه ی متقارن چیده شده اند و نقش ایوان در این کاخ ها به عنوان فضایی نمادین بسیار حائز اهمیت بوده است. در مقابر صخره ای که عمدتاً متعلق به دوران مادها و هخامنشیان است، از ایوان برای نمای این بناها به گونه ای استفاده شده که در تابستان مانع نفوذ نور آفتاب به داخل مقبره و در زمستان موجب تابش آفتاب به داخل مقبره گردد و همچنین باعث جلوگیری از ورود برف و باران به داخل مقابر نیز می شود. ایوان ها در مقابر صخره ای به میزان بسیار زیاد، در دوره مادها و هخامنشیان به کار رفته اند.

جدول شماره ۷) خصوصیات کالبدی مهم ایوان در بناهای شاخص ایران باستان از عهد ماد تا دوره ساسانیان

ردیف	نام بنا	بستر سازی مناسب برای درک بنا	دعوت کنندگی	ارتباط با فضای باز	قرینگی	استفاده از ستون در ایوان	جنس سقف ایوان
۱	گور دخمه فخریکا	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	سنگ تراشیده شده
۲	گور دخمه دکان داوود	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	سنگ تراشیده شده
۳	کاخ آپادانا پارسه	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	سنگ و چوب
۴	کاخ آپادانا شوش	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	خشت
۵	کاخ آشور	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	خشت
۶	کوه خواجه سیستان	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	خشت
۷	کاخ تیسفون	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	آجر
۸	کاخ سروستان	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	آجر

۱. اکبری، امیر، (۱۳۹۰) تاثیر هنر و معماری ساسانیان بر معماری عصر سلجوقی، فصلنامه تخصصی فقه و تاریخ تمدن، شماره ۲۸
۲. پوپ، آرتور، (۱۹۶۵)، معماری ایران، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران: نشر دات.
۳. پیرنیا، محمد کریم. (۱۳۶۹)، شیوه های معماری ایرانی. تهران: موسسه نشر هنر اسلامی.
۴. پیرنیا، محمد کریم. (۱۳۸۳)، سبک شناسی معماری ایرانی. تهران: نشر معمار.
۵. تقوی، محمدرضا، (۱۳۶۳)، معماری شهرسازی و شهرنشینی ایران در گذر زمان، تهران، انتشارات یساولی.
۶. جوادی، آسیه، (۱۳۶۳)، معماری ایران به قلم ۳۳ پژوهشگر ایرانی، تهران، نشر مجد.
۷. حائری مازندرانی، محمدرضا، (۱۳۸۸)، بررسی معماری خانه های تاریخی و معاصر به منظور تدوین فرآیند و معیارهای طراحی خانه، تهران، انتشارات مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
۸. روتر، اسکار، (۱۳۸۷)، تاریخچه معماری دوره ساسانی، در بررسی هنر ایران، به کوشش آرتور پوپ و فیلیس آکرم، تهران، علمی و فرهنگی.
۹. رضائی نیا، عباسعلی، (۱۳۹۶)، صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده های نخستین اسلامی، دو فصلنامه معماری ایرانی شماره ۱۱،
۱۰. رحیم زاده، معصومه، (۱۳۸۲)، سقاتالارهای مازندران، اداره کل میراث فرهنگی استان مازندران
۱۱. زالی، مهدی، (۱۳۹۴)، تأثیر معماری ساسانی بر اجزاء و فرم معماری ایرانی اسلامی، اولین کنفرانس سالانه پژوهش های معماری، شهرسازی و مدیریت شهری.
۱۲. زمرشیدی، حسین، (۱۳۷۷)، معماری ایران اجزای ساختمان با مصالح بنایی، تهران، نشر زمر.
۱۳. شیپمان، کلاوس، (۱۳۸۴)، مبانی تاریخ ساسانیان، ترجمه کیکوس جهاننداری، تهران: فرزانه روز.
۱۴. شیرین جانی، سمیه، (۱۳۹۴)، بازشناسی مفهوم و عملکرد ایوان در معماری ایرانی با تأکید بر تأثیرگذاری در ساختار معماری، کنفرانس بین المللی پژوهش در علم و فناوری، مالزی، کوالالامپور، ۲۰۱۵.
۱۵. صفری، نعیمه، (۱۳۹۴)، ایوان در معماری ایران در دوره ی پیش از ورود اسلام، کنفرانس ملی چالش های معاصر در معماری، منظر و شهرسازی، تهران.
۱۶. کوک، جان مانوئل، (۱۳۸۵)، ظهور هخامنشیان و بنیان گذاری امپراتوری هخامنشیان، تاریخ ایران: دوره هخامنشیان، به کوشش ایلیا گرشویچ، ترجمه: مرتضی ثاقب فر. انتشارات جامی. تهران.
۱۷. گریشمن، رومن، (۱۳۹۰)، هنر ایران (ماد و هخامنشی)، ترجمه عیسی بهنام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. لاله، هایده، و عباس رضائی نیا، (۱۳۹۳)، بررسی و تحلیل انتقادی فرضیه های خاستگاه ایوان، مطالعات باستان شناسی، دوره ۶(۲).
۱۹. میردانش، سید مهدی؛ هنرور، جمال الدین، (۱۳۹۸)، معماری از آغاز تا مدرنیسم، چاپ اول، انتشارات رهروان پویش.
۲۰. استروناخ، دیوید، (۱۹۴۰)، شکل گیری باغ سلطنتی پاسارگاد و تأثیر آن در باغ سازی ایران، ترجمه: کامیار عیدی، مجله اثر
21. Dyson, Robert H. 1989. The Iron Age Architecture at Hasanlu: An Essay. Expedition, Vol.31
22. Reuther, Oscar. 1977. Parthian Architecture. in A.U. Pope, A., ed. A Survey of Persian Art I, Tehran. Soroush Press.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

بررسی تطبیقی مفهوم فضا در ادبیات داستانی صادق هدایت
متاثر از تفکرات اگزیستانسیالیسم هایدگر
علیرضا غیورفر، سالار شایسته پور

بته جقه و اهمیت آن در جواهرسازی معاصر ایران با تاکید بر آثار
ملیله کاری و مینا کاری
جواد مزنگی

خوانش بینامتنی نقاشی های فرح اصولی
فاطمه منتقمی، پژمان دادخواه، محمدرضا شریفزاده، ابوالفضل داودی
رکن آبادی

خوانشی تطبیقی از معماری و هنر مجسمه سازی؛ مورد پژوهی:
آثار سانتیاگو کالاتراوا، معمار پیکره ساز اسپانیایی
محجوبه نوحی بزنجانی، ملیحه نوروزی

گونه شناسی عناصر نورگیری حمام ها در شهرهای ایران در دوره
صفویه و قاجاریه
سمیرا حسن پناه کلور، آریتا بلالی اسکویی

تاثیر نقوش تراش شیشه ایرانی بر آثار هنرمندان معاصر با
مطالعه موردی بر آثار پنج هنرمند
مهديه سادات حسینی، آرزو خانپور

بررسی نقش و جایگاه هنر خوشنویسی بر اساس خصوصیات
بصری تحلیل خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق
فریبا فارسی مقدم، پریسا آروند

سیر تحول ایوان در معماری ایران باستان از دوران ماد تا عهد
ساسانی
مهدی رحمانی، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میر دریگوندی

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری،
خیابان شهید سبحانی، پلاک ۴۸، واحد ۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

ISSN:2538-6298