پژوهش در هنر و علوم انسانی

نشریه علمی- تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ۷، دی ۹۶
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

مروری بر مفاهیم سرقفلی و حق کسب، پیشه یا تجارت در نظام حقوقی ایران
علیرضا زارع زیدی، احمد عرب عامری

بررسی تکنیک ساخت آینه کاری در تزیینات اُرسی سازی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی
فرشته ساعدی

نقش حکمرانی نوین و فرهنگ سازمانی در کاهش فساد اداری
سیده فاطمه شفیع پور

مؤلفه‌های بصری در آثار نقاشانه پل گوگن، با تأکید بر نمونه‌های مبتنی بر روایات مذهبی
احسان زارعی فارسانی

بررسی عوامل موثر بر شکل گیری سبک معماری مساجد دوره قاجار شهر ارومیه (مطالعه موردی: مسجد علی شهید، عبدالمحمد و قره آغاج)
مظفر عباس زاده، عاصفه قیسی، سودا رضاپور

ساختار دکوپاژ در فیلم و برنامه‌های تلویزیونی یک و چند دوربینه
حامد توکل

نقاشی کودکان کار ۷ تا ۱۴ساله محله زمزم تهران از نقطه نظر مفاهیم و رنگ
ماندانا حیدری، مهدی(مهران) حجوانی

اصول طراحی محصول با هدف پرورش درک تلفیقی از حواس پنجگانه در کودکان
نیلوفر شادمهری. نفیسه عارفی همدانی

بررسی طرح ها و نقوش قالی افشار باف سیرجان
مریم نویدی، ابوالقاسم دادور، ناصر شهسواری

سفال لکابی رقه، نقش و تکنیک
مریم قاسمی، زهرا قاسمی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره پنج(پیاپی: ۷)،دی‌ماه ۱۳۹۶
شاپا: ۶۲۹۸- ۲۵۳۸

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
میلاد فتحی
سردبیر: امیرحسین یوسفی
مدیر داخلی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی نشریه:
سرکار خانم دکتر پریسا آروند، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر حسنعلی آقاجانی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر سجاد اکبری، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علیرضا اکرمی، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر بهرام ایمانی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر اعظم بابکی راد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
جناب آقای دکتر محمد باقری، دانشگاه زنجان
سرکار خانم دکتر مرضیه تراجی، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر نغمه خرازیان، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر روح‌الله رحیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر احمد جعفری صمیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر داود رضائی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر بهادر زمانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
سرکار خانم دکتر مینو شفائی، دانشگاه هنر اصفهان
جناب آقای دکتر جواد شکاری نیری، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر ناصر صنوبر، دانشگاه تبریز
جناب آقای دکتر محمدرضا طبیبی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر مظفر عباس‌زاده، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علی عمرانی‌پور، دانشگاه کاشان
جناب آقای دکتر افشین عموزاده، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر غزال کرامتی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر امیررضا کریمی آذری، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر محسن کشاورز، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر محمدمهدی گودرزی، دانشگاه آزاداسلامی‌همدان
جناب آقای دکتر مهرداد متین، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر بهزاد محبی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر علیرضا محمدی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر حسین مدی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر مهدی مقیمی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر علیرضا مهدی‌زاده، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر سید محسن موسوی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر کیانوش ناصرالمعمار، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
جناب آقای دکتر امیرهوشنگ نظر پوری، دانشگاه لرستان

۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴
۰۲۶ ۳۲۷۴۷۱۵۸
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶ ۳۲۷۲۴۷۸۷
کرج: چهارراه هفت‌تیر، خیابان لاله ۱، پلاک ۱۴، طبقه همکف

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخـوان پذیـرش مقـاله

نقش علوم انسـانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصـوص طرح سوالات بنیادین در فلسـفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دسـتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اسـت . از اینرو می‌توان گفت دسـتیابی به توسـعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تحصصی پژوهشگران می‌گذرد . با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقانی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشـور به انتشـار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسـانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www. rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

مطالعات هـنر:

۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر
۲- هنرهای نمایشی و سینما
۳- مرمت، احیا و بازسازی
۴- هنرهای تصویری و طراحی
۵- موسیقی
۶- معماری و شهرسازی
۷ - هنرهای تجسـمی و موضوعات دیگر در هنر
۸ - دیگر موضـــوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای

پژوهش‌های علوم انسانی:

۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی
۲- زبان شناسی، ادبیات و آموزش
۳- علوم جغرافیایی
۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی
۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی
۶- روانشناسی و علوم تربیتی
۷- حقوق
۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل
۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی
۱۰ - دیگر موضوعات در علوم انسـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
مروری بر مفاهیم سرقفلی و حق کسب، پیشه یا تجارت در نظام حقوقی ایران علیرضا زارع زیدی، احمد عرب عامری	۱
بررسی تکنیک ساخت آینه کاری در تزیینات اُرسی سازی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی فرشته ساعدی	۱۱
نقش حکمرانی نوین و فرهنگ سازمانی در کاهش فساد اداری سیده فاطمه شفیع پور	۲۳
مؤلفه های بصری در آثار نقاشانه پل گوگن، با تأکید بر نمونه های مبتنی بر روایات مذهبی احسان زارعی فارسانی	۳۵
بررسی عوامل موثر بر شکل گیری سبک معماری مساجد دوره قاجار شهر ارومیه (مطالعه موردی: مسجد علی شهید، عبدالمحمد و قره آغاج) مظفر عباس زاده، عاصفه قیسی، سودا رضاپور	۴۳
ساختار دکوپاژ در فیلم و برنامه های تلویزیونی یک و چند دوربینه حامد توکل	۵۵
نقاشی کودکان کار ۷ تا ۱۴ساله محله زمزم تهران از نقطه نظر مفاهیم و رنگ ماندانا حیدری، مهدی(مهران) حجوانی	۶۷
اصول طراحی محصول با هدف پرورش درک تلفیقی از حواس پنجگانه در کودکان نیلوفر شادمهری. نفیسه عارفی همدانی	۸۹
بررسی طرح ها و نقوش قالی افشار باف سیرجان مریم نویدی، ابوالقاسم دادور، ناصر شهسواری	۱۰۵
سفال لکابی رقه، نقش و تکنیک مریم قاسمی، زهرا قاسمی	۱۱۹

مروری بر مفاهیم سرقفلی و حق کسب، پیشه یا تجارت در نظام حقوقی ایران

علیرضا زارع زیدی*[۱]، احمد عرب عامری[۲]
۱- کارشناس رشته حقوق دانشگاه پیام نور مرکز گرمسار
۲- هیئت علمی دانشگاه پیام نور
Alirezazarez1973@gmail.com

چکیده

در جامعه ما سرقفلی و حق کسب یا پیشه یا تجارت گاه به یک معنی به کار رفته و گاه از هم تفکیک شده اند و با معانی مختلف مطرح شده اند. سرقفلی وجهی است که مالک در ابتدای اجاره و جدای از مال الاجاره از مستاجر می گیرد تا محل را به وی اجاره داده و واگذار کند. در حالی که حق کسب یا تجارت یا پیشه حقی است که به طور تدریجی و به مرور زمان برای مستاجر محل کسب و پیشه و تجارت به وجود می آید. در نتیجه بعد از اینکه مستاجر کار و فعالیت کرد و در نزد مشتریانش اعتباری بدست آورد، حقی برای او به وجود می آید که به آن حق کسب یا پیشه یا تجارت می گویند. بنابراین حق کسب یا پیشه یا تجارت و حق سرقفلی دو حق مالی متمایز از هم هستند و دارای موضوعاتی با ماهیت غیر مادی می باشند. این نوشتار با طرح دیدگاههای مختلف به تبیین مفهوم و ماهیت حق سرقفلی به عنوان یک حق و امتیاز و تمایز آن از سرقفلی به عنوان وجهی که توسط مستاجر به مالک یا مستاجر قبلی پرداخت می شود، می پردازد و سپس با رویکردی تحلیلی از مقایسه حق سرقفلی و حق کسب یا پیشه یا تجارت و بیان جهات اشتراک و افتراق آنها بحث می کند.

واژگان کلیدی: حق سرقفلی، حق کسب یا پیشه یا تجارت، قانون موجر و مستاجر

۱- مقدمه

سرقفلی و حق کسب و پیشه و تجارت که باید بین آنها تفاوت قائل شد، از مهم ترین مباحث مربوط به اجاره است که جایگاه بسیار مهمی در مباحث حقوقی و اقتصادی داشته و به عنوان یکی از نهادهای قانونی نوپا در نظام اقتصادی و قضایی ما می باشد و قدمت آن به کمتر از پنجاه سال ختم می گردد. بلحاظ فقهی نیز از مسائل مستحدثه و نو پیدا تلقی می شود.

پذیرش و توسعه مالکیت های غیرمادی یکی از تحولات بزرگ نظام های حقوقی و اقتصادی جهان است که امروزه در میان تمام ملل متمدن رسوخ کرده است. انسان های پیشین مالکیت را همواره منحصر به اشیا مادی می دانستند و برای آنها مالکیت های فکری و معنوی و سایر چهره های مالکیت غیرمادی مفهومی نداشت. این قبیل مالکیت ها که در اثر پیشرفت و تکامل دانش بشری وارد قلمرو حقوق شده است، برای نخستین بار در حقوق موضوعه دول اروپای غربی مورد شناسایی قرار گرفته و از آنجا به تدریج پا به عرصه حقوقی و اقتصادی دیگر ممالک نهاده است. حق سرقفلی تاجر از جمله مالکیت های غیرمادی است که زمان زیادی از پیدایش آن نمی گذرد و در اصل، این پدیده در قرن حاضر در زندگی اقتصادی مردم بروز کرده و قانونگذاران را ناچار به وضع مقررات لازم در این مورد نموده است(صدرزاده، ۱۳۵۷).

اغلب کشورها مقررات سرقفلی را که از موضوعات بدون واسطه حقوق تجارت و اقتصاد اجتماعی است، در میان قوانین تجاری خود داده اند و برخی کشورها نیز زمینه حقوق مدنی را محل مناسب ذکر این مقررات دانسته اند. قانونگذاران ما چند سال پس از پیدایش عملی پدیده سرقفلی در بازار ایران، با وضع مقرراتی به نام قانون روابط مالک و مستاجر در خرداد ۱۳۳۹ برای اولین بار به آن وجهه قانونی بخشیدند(صدارت و نراقی، ۱۳۵۵).

تحولات صنعتی و اقتصادی باعث افزایش اموال منقول، اموال غیرمادی و اموال مبتنی بر دانش و حقوق معنوی شده است. در گذشته اموال غیرمنقول و مادی اهمیت بیشتری داشت اما امروزه بیشتر ثروت جوامع پیشرفته را سهام شرکت ها، مالکیت های صنعتی، طرح ها و مدل های صنعتی، اسرار تجاری، دانش فنی، مالکیت های ادبی و هنری، علائم تجاری، نام های تجاری، نرم افزارهای رایانه ای، سرقفلی و حقوق کسب یا پیشه یا تجارت تشکیل می دهند(Roboul- maupin, 2008).

پدیده حق کسب و پیشه و تجارت از جمله حقوقی است که در بستر عرف رشد و نمو کرد و سرانجام در عرصه مجلس مقننه ظهور و جامعه قانون بر تن کرد. این حق از بدو پیدایش، مسیر پرفراز و نشیبی را طی کرد. قانون روابط و مستاجر سال ۱۳۵۶ این حق را به اوج رساند و قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۷۶ آن را به حاشیه راند. با این وجود حقی که بر اساس قوانین سابق خلق گردیده است ادامه حیات می دهد و اجرای آن توسط محاکم تضمین می شود. پس باید ماهیت این حق را شناخت و مرزهای آن را به درستی تعیین کرد و از اهمیت آن غافل نبود.

در این نوشتار با رویکرد تحلیلی به بررسی موضوع سرقفلی و حق کسب و پیشه و تجارت در ایران می پردازیم و ضمن ارائه تعاریف حقوقی و فقهی این دو موضوع، افتراق و اشتراک آن نیز مورد بررسی قرار می گیرد.

۲- تعریف سرقفلی

در مورد سرقفلی تعاریف زیر در منابع لغت ارائه شده است:

چیزی که از کرایه دار سرای حویلی یا دکان بگیرند و آن مزد گشودن قفل است که داخل کرایه نیست(آنندراج به نقل از دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۶۰۸).

وجهی که از کرایه دار خانه و دکان علاوه بر کرایه دریافت کنند و آن مزد کشیدن قفل است و داخل کرایه نیست(نفیسی، بی تا: ۱۸۸۴).

حق آب و گل، حقی که مستاجر را پیدا آید در دکان و یا حمام و یا کاروان سرایی و امثال آن و او آن حق را به مستاجر بعد خود تواند فروخت(دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۶۰۸).

حقی که بازرگان و کاسب به محلی پیدا می کند به جهت تقدم در اجاره، شهرت، جمع آوری شده و غیر(معین، ۱۳۷۹: ۱۸۹۹).

سرقفلی وجهی که مالک در ابتدای اجاره و جدای از مال الاجاره از مستاجر می گیرد تا محل خالی را به او اجاره دهد(کشاورز، ۱۳۷۴:۱۸).

پولی را که مستاجر اول به مالک می دهد و یا مستاجر ثانی به مستاجر سابق در موقع انتقال اجاره می دهد، سرقفلی نامیده می شود(جعفری لنگرودی، ۱۳۶۷: ۳۵۶).

امتیازی است که به موجب آن مستاجر متصرف به دلیل حقی که در نتیجه فعالیت خود در جلب مشتری پیدا کرده است، در اجاره کردن محل کسب خویش بر دیگران مقدم شناخته می شود(کاتوزیان، ۱۳۷۱: ۵۱۷).

سرقفلی عبارت است از حق اولویتی که مستاجر بر ملک پیدا می کند، در مقابل پولی که به مالک در اول کار می پردازد و مطابق آن شخص مستاجر که سرقفلی پرداخته، در اجاره کردن آن ملک اولی از دیگران است(مکارم شیرازی، ۱۳۷۱: ۴۹۹).

از تعاریف فوق راجع به حق سرقفلی بالاخص آنچه فرهنگ دهخدا و آنندراج بیان گردیده نکته ی حائز اهمیتی وجود دارد که به موجب آن چنین استنباط می شود که در زمان های قدیم وسعت و گستردگی املاک و اموال ملاکین و اشخاص مالک و عدم نظارت همیشگی و مستمر مالکین نسبت به املاک وسیع خود، شخصی به عنوان امین و دربان تعیین می گردید تا در صورتی که مالک مجوز تحویل ملک را صادر می نمود چه به صورت ارائه ی نوشته یا به صورت دادن نشانی به شخص امین اقدام به گشودن قفل مغازه ی مورد نظر می نمود و بابت این اقدام مزدی یا پاداشی دریافت می نمود که از آن به عنوان سرقفلی

تعبیر می گردید و چنین تعبیری به لحاظ منشا عرفی آن بیشتر تقویت می شود تا سایر معانی و تعاریف دیگر که قانونگذار و حقوقدانان مهم نسبت به تعریف سرقفلی بیان نمودند.

۳- تاریخچه سرقفلی

استفاده از لفظ سرقفلی برای اولین بار در آیین نامه ی اجرایی قانون تعدیل مال الاجاره مستغلات مصوب سال ۱۳۱۷ به کار برده شد. اگرچه این آیین نامه سرقفلی را تعریف نکرده بود اما به نظر می رسد چون لفظ کسب یا پیشه یا تجارت هنوز وارد متون قانونی ما نشده بود باید سرقفلی را منصرف به همان معنای عرفی خود یعنی وجهی که موجر در ابتدای اجاره از مستاجر می گیرد، دانست. متعاقباً در سال ۱۳۲۲ قانونی با عنوان قانون اختیارات دکتر میلسپو در مورد تنزیل و تثبیت بهای اجناس به تصویب رسید که آیین نامه آن هم در همان سال تصویب گردید. این آیین نامه نقطه عطفی در روابط موجر و مستاجر محسوب می شود چرا که اولین مقرره ای بود که به شناسایی حقوقی برای مستاجر مبادرت نمود. این قانون و آیین نامه اش در عین حال که مبنای شناسایی حق کسب یا پیشه یا تجارت هستند مبنای قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۳۹ و قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۵۶ می باشند. اما با این وجود نامی از حق کسب یا پیشه یا تجارت نبرده است. از این رو می توان نتیجه گرفت که ورود این لفظ به حیطه ی قوانین ما کاملا ناگهانی و یکباره بوده است. نامانوس بودن این لفظ با عرف حقوقی و اجتماعی و سابقه ی استعمال نسبتاً طولانی لفظ سرقفلی یکی از عوامل بسیار مهم در جای گذاری لفظ سرقفلی به جای عبارت حق کسب یا پیشه یا تجارت و متعاقبا تخلیط خام این دو مفهوم با یکدیگر توسط برخی نویسندگان بوده است(کشاورز، ۱۳۸۲: ۳۹).

۴- تعریف سرقفلی در نظام حقوقی فرانسه و کامن لا

در حقوق فرانسه، اصطلاحاتی که مفهوماً یا از لحاظ حکمی می تواند مشابه سرقفلی و یا حق کسب و پیشه در حقوق ایران تلقی شود، عبارتند از:

Fonds de commerce: مایه تجارتی که در بردارنده مجموع عناصر مادی و غیرمادی سرمایه بازرگان است و شامل موقعیت محل تجارت، مشتریان دائم، اسم تجاری، علامت تجاری، نقوش و ترسیمات تجاری، حق اختراع، حق تقدم و تمدید اجاره محل تجارت، مواد اولیه صنعتی و اثاثیه تجاری و کالاهای تجاری است. بدین ترتیب، حق تقدم در اجاره و سرقفلی یکی از اجزای مایه تجارتی است(ستوده تهرانی، ۱۳۷۴: ۷۸ و کاتبی، ۱۳۶۳: ۱۷۳).

Droit an bail: حق السکنی و حق امتیاز در اجاره محل تجارت و خرید و فروش که جزئی از مایه تجارتی (Fonds de commerce) است و به موجب این حق، موجر نمی تواند اجاره محل یک تجارتخانه یا مغازه را به دیگری واگذار کند و امتیاز سکونت با صاحب مغازه یا تجارتخانه است(کاتبی ، همان: ۱۳۳).

Pas de porte: حقی است که به موجب مقررات موضوعه، برای تاجر در مورد محل تجارت به وجود می آید و او بر اساس آن، حق تقدم در اجاره و ادامه تجارت در محل کار خود را دارد(ستوده تهرانی، همان: ۲۸۴).

در نظام کامن لا شاید بتوان تاسیس اقتصادی- حقوقی Good will را با سرقفلی مقایسه کرد. در تعریف Good will گفته شده است که مال و دارایی غیرمادی است و به معنای هر امتیاز یا امتیاز ثبتی است که به وسیله مالک یک فعالیت تجاری در تداوم تجارتش به دست می آید، خواه مرتبط با ساختمان و محلی باشد که در آن تجارت خود را انجام می دهد، یا مرتبط با نام و اسمی که آن تجارت را مدیریت می کند باشد و یا مرتبط با هر موضوع دیگری که سود و منفعتی از تجارت را بدنبال دارد(Black, 1983: 354).

۵- ویژگی های سرقفلی

- سرقفلی از حقوق مالی است و مانند دیگر حقوق مالی قابل توارث، معامله و رهن می باشد.
- سرقفلی از اموال غیرمادی است و قابل تصرف نیست و به همین جهت قواعد مختص اموال مادی مانند اماره تصرف شامل آن نمی گردد.

- تغییر و عدم پایداری از خصوصیات بارز سرقفلی است زیرا اتکای آن به ابتکار متصرف است و هرگاه خوب بهره برداری نگردد، مشتریان پراکنده می شوند و حق تقلیل می یابد.
- حق سرقفلی مثل حق انتفاع از اموال غیرمنقوله از اموال غیر منقول تبعی است، زیرا مرکز ثقل تمام نیروهای پدیدآورنده، سرقفلی محل کسب است که غیرمنقول تلقی می شود(صدرزاده، ۱۳۵۷: ۵۸ و ۵۹).

۶- انواع سرقفلی

اماکن تجاری و محل های کسب در قالب یکی از این سه صورت از طرف مالک به غیر واگذار می شود:

انتقال قطعی ملک با سرقفلی: در این حالت مالک محل کسب و تجارت، ملک خود را با استفاده از یکی از عقود تملیکی به طور قطعی به دیگری انتقال می دهد.

اجاره ملک و واگذاری سرقفلی: در این حالت مالک محل تجاری را اجاره می کند و در عین حال سرقفلی آنجا را به میزان ارزشی که در زمان انعقاد عقد اجاره دارد به مستاجر واگذار می نماید.

اجاره صرف ملک بدون اخذ سرقفلی: شامل موردی است که مالک محل تجاری، ملک خود را با اجاره صرف در اختیار دیگری قرار می دهد. تنها چیزی که در این حالت موجر از مستاجر دریافت می کند، اجاره بهای عین مستاجره است و هیچ گونه پیش پرداختی تادیه نمی گردد.

۷- تعریف حق کسب، پیشه یا تجارت

حق کسب یا پیشه یا تجارت حق مالی تدریج الحصول و قابل تقویمی است که دارای ماهیت کاملا غیرمادی بوده و در نتیجه تراوش های فکری و فعالیت های تجاری ابتکاری تاجر، به عنوان مستاجر محل تجاری به نحو قهری ایجاد می شود. به تبع منافع عین مستاجره درصورت تجویز قراردادی یا قانونی با سند رسمی قابلیت نقل و انتقال به غیر را نیز دارد.

حق کسب یا پیشه یا تجارت، حقی است مالی که با مالکیت منافع برای مستاجر محل کسب یا پیشه یا تجارت ایجاد می شود و قابلیت انتقال به غیر را دارد(کشاورز، ۱۳۸۲: ۳۳).

این حق در حقیقت عبارتست از کسب یا رونقی که در ملک استیجاری به واسطه اقدام مستاجر به وجود آمده است(علیزاده خرازی، ۱۳۸۹: ۲۵).

حق کسب یا پیشه یا تجارت حقی است که بر موجب آن مستاجر متصرف در اجاره کردن محل کسب خود بر دیگران مقدم شناخته می شود(جعفری لنگرودی، ۱۳۶۷) و هم چنین حقی است بر مشتریان دائم سرمایه یا تجارتخانه(کاتوزیان، ۱۳۷۱).

به عبارت دیگر حق کسب یا پیشه یا تجارت حق مالی تدریجی الحصول و قابل تقویمی است که قانون گذار در قبال فعالیت کسبی یا رونق مورد اجاره برای مستاجر محل کسب در نظر گرفته است و به تبع منافع مورد اجاره در صورت تجویز انتقال، با سند رسمی قابلیت نقل و انتقال به غیر را دارد(طاهر موسوی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

بنابراین، حق کسب یا پیشه یا تجارت اولویتی است که برای مستاجر بوجود آمده و به وی حق داده است که بر دیگران ترجیح داشته باشد. این اولویت را که به تبع فعالیت کسبی تاجر یا کاسب طی سنوات متوالی و با حسن شهرت وی بدست آمده است، قانون گذار "حق کسب یا پیشه یا تجارت" نامیده و دارای ارزش ریالی است(فلاح، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

۸- تاریخچه حق کسب یا پیشه یا تجارت

تغییر نظام حقوقی به تبع نظام اقتصادی و پیدایی سرقفلی کاملا طبیعی و متفرع بر قواعد عقلی است. حق کسب و پیشه تجارت دارای سابقه طولانی است و پرداخت آن صرفا بر مبنای اراده طرفین صورت گرفته و هیچ عامل خارجی بر اراده طرفین بطور مستقیم تاثیرگذار نیست. این پدیده در حقوق ایران ظهوری تقریبا ناگهانی داشته و در یک مقطع تاریخی وارد کشور ما شده است. در اروپا قانونی وجود داشت که اگر کسی جایی را اجاره کرد و مشغول فعالیت و کار در آن محل گردید، بعد از مدت اجاره مالک حق ندارد او را از آن جا بیرون کند و مستاجر الویت دارد در آن مکان مانده و اجاره بپردازد. بعد کم کم در

کشورهای دیگر این قانون رواج پیدا کرده در قوانین اسلامی چنین حق و الویتی برای مستاجر بدون اذن و اجازه مالک وجود ندارد.

در لغت نامه ها و کتب فقهی و حقوقی متقدمین ذکری از حق کسب و پیشه و تجارت نمی توان یافت. زیرا این پدیده در نظام اقتصادی و قضایی ایران در دهه ۱۳۲۰ ظهور و تحقق یافت و پیش از آن جایگاهی نداشته است. حق کسب و پیشه نسبت به حق سرقفلی دارای قدمت بیشتری است. حقی است که به مرور زمان برای بازرگانان یا کاسبی که محلی را اجاره کرده و در آن مشغول کار بوده است، بوجود آمد.

و بالاخره از لحاظ تاریخی، شهرت تجاری و جلب مشتری که ارتباط تنگاتنگ با محل کار بازرگانان و پیشه ور دارد، شالوده توجیه کننده چنین حقی است و یا به عبارت ساده تر همان حق آب و گل است.

۹- تحلیل ماهیت حق کسب یا پیشه یا تجارت

تحلیل حق کسب یا پیشه یا تجارت مستلزم بررسی قوانین مربوط به روابط موجر و مستاجر از سال ۱۳۱۷ تا کنون است اما در اینجا به اختصار می توان گفت که اگرچه از سال ۱۳۲۰ هدف حمایت از حسن شهرت تاجر و ارزش مالی بخشیدن به آن جزو اهداف قانون گذار بوده است، اما بر اثر یک سری تحولات این روند تغییرکرد و به جای دادن وجهی به مستاجر در قبال حسن شهرت او، از طریق اعطای حق ماندن در ملک تجاری و تمدید عقد اجاره، از مستاجر حمایت به عمل آمد. با بررسی مواد و تبصره های مذکور در قانون روابط موجر و مستاجر مصوب ۱۳۵۶ روشن می گردد که واژه حق تقدم، حقی که به مستاجر امکان انتفاع از ملک یا ماندن در محل بعد از انقضای مدت اجاره را می دهد.

در تحلیل ماهیت حق کسب یا پیشه یا تجارت گفته شده است که حقوق کسب و پیشه در واقع جبران زیان ناشی از تخلیه محل کار و فعالیت انتفاعی مستاجر و از بین رفتن موقعیت شغلی اوست که طی سالیان متمادی فراهم شده است(نوبخت، ۱۳۷۰: ۲۶۶). بر این مبنا، حق کسب یا پیشه یا تجارت، یک حق مالی است که به تدریج برای مستاجر محل کسب و پیشه تحصیل می شود و قابل تقویم به پول است و در صورت تخلیه عین مستاجره، باید تقویم و به مستاجر پرداخت شود و در صورت انتقال و واگذاری منافع عین مستاجره(به اذن مالک و یا دادگاه) توسط مستاجر بعدی به مستاجر قبلی پرداخت می شود.

لازم به ذکر است که گرچه حسن شهرت تاجر می تواند در افزایش میزان این وجه نقش موثری داشته باشد اما نمی توان گفت اگر تاجر حسن شهرت داشته باشد آن وقت می تواند این مبلغ را یا حق کسب یا پیشه یا تجارت را بستاند. چون اگر چنین بود مسلماً لازم می آمد که مستاجر برای دریافت حق کسب یا پیشه یا تجارت، حسن شهرت خود را اثبات کند و یا اینکه اگر موجر سوء شهرت مستاجر را اثبات می کرد، نباید دیگر حق کسب یا پیشه یا تجارت به او تعلق می گرفت. در حالی که در مواد ۱۵ و ۱۹ که بحث حق کسب یا پیشه یا تجارت مطرح شده، اصلا به وجود حسن شهرت مستاجر مشروط و مقید نشده و به طور مطلق از دادن حق کسب یا پیشه یا تجارت حرف زده شده است. بنابراین بررسی ها نشان می دهد که قانون گذار دادن حق کسب یا پیشه یا تجارت را مقید به اینکه مستاجر برای مدتی در ملک بماند نکرده است. مثلاً مستاجر اگر عقد اجاره را با موجر منعقد کند بعد از ۲ ماه از انعقاد قرارداد و بدون اینکه یک روز هم به کسب در آن مغازه پرداخته باشد، می تواند منافع ملک را به دیگری منتقل کند و حق کسب یا پیشه یا تجارت بستاند. این فرض با هیچ منع قانونی مواجه نیست.

بحث از آن جهت مهم است که اگر قائل به لزوم وجود حسن شهرت و اشتغال به کسب ظرف یک مدت عرفی جهت ایجاد حق کسب یا پیشه یا تجارت باشیم، آن وقت اگر مستاجر این شرایط را به جا نیاورد حق کسب یا پیشه یا تجارت ندارد تا قابل توقیف باشد اما اگر قائل به عدم لزوم این شروط باشیم، به صرف وجود قرارداد اجاره، مستاجر مستحق حق کسب یا پیشه یا تجارت خواهد بود.

۱۰- ویژگی حق کسب یا پیشه یا تجارت

در توجیه و تبیین حق کسب یا پیشه یا تجارت لازم است ویژگی های این حق را مختصرا بیان داریم:

ویژگی اول) بقای حق کسب یا پیشه یا تجارت با وصف انقضای مدت: به این معنا که با وجود انقضای مدت اجاره بر خلاف قواعد عمومی و قانون مدنی چنین حقی باقی است و هیچ گونه خدشه ای به آن وارد نمی شود. هم چنین انقضاء مدت

باعث نمی شود تا این حق از بین رود و از جمله جهات زوال نیز محسوب نمی شود. به عبارت دیگر، در باب مدت موجبات تخلیه و فسخ قرارداد نیست و با گذشت مدت اعتبار حق کسب یا پیشه یا تجارت هم چنان باقی می ماند و حتی حق تخلیه به مالک داده نمی شود.

ویژگی دوم) پیوند حق کسب یا پیشه با تصرف مستمر: برابر مقررات قانون روابط موجر و مستاجر سالهای ۱۳۳۹ و ۱۳۵۶ تصرف شرط مهم در رابطه ی حقوق حق کسب یا پیشه یا تجارت می باشد. به این معنا که ارتباط مستقیم بین حق کسب یا پیشه یا تجارت و محل کسب وجود دارد و زمانی این حق مفروض می باشد که شخص در آن محل، تصرف مستمر داشته و مشغول فعالیت در آن باشد. زیرا تصرف جزء لاینفک تحقق این حق تلقی می شود و در صورت عدم تصرف یا تصرفی که منقطع گردد این حق ثابت نمی شود و با ماهیت آن در سازگاری نیست. چنانچه قبلاً گفتیم عناصر و ارکانی باید باشد تا حق کسب یا پیشه یا تجارت محقق شود و حق کسب یا پیشه یا تجارت بدون تصرفات مستمر معنا ندارد.

ویژگی سوم) وابستگی حق کسب یا پیشه یا تجارت با منافع عین مستاجره: مفهوم آن تعلق حق کسب یا پیشه یا تجارت به منافع مال است نه عین آن و محل تبلور و ایجاد آن در منفعت است نه عین. به همین جهت آن را یک حق عینی محسوب کرده اند نه حق دینی.

۱۱- شباهت های حق سرقفلی با حق کسب یا پیشه یا تجارت

۱- هر دو حق در دسته بندی حقوق، حق مالی محسوب می شوند و دارای ارزش اقتصادی و قابل تقویم به پول هستند.

۲- هر دو حق به عنوان یک حق مالی، قابل انتقال قهری به ورثه هستند. خواه مستاجر حق انتقال به غیر داشته باشد، خواه نداشته باشد. این امر مانع انتقال قهری حق مالی به ورثه نیست. زیرا در این حالت، انتقال به غیر موضوعاً منتفی است. زیرا ورثه غیر نیستند، بلکه جانشین و قائم مقام قانونی دارنده حق هستند. گفتنی است بر خلاف مالکیت عرصه، زوجه از حق سرقفلی و حق کسب و پیشه نیز ارث می برد(نظریه ۷۴۵۰۶- ۶۷/۶/۱۶ اداره حقوقی قوه قضائیه).

۳- هر دو حق به صورت طبیعی قابلیت نقل و انتقال دارند. اما از لحاظ حکمی در این خصوص بین حق سرقفلی و حق کسب و پیشه موضوع قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۵۶ با حق سرقفلی موضوع قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۷۶ تفاوت وجود دارد. به موجب مواد ۱۴ و ۱۹ قانون سال ۱۳۵۶، حق انتقال به غیر باید در اجاره نامه ذکر شده باشد وگرنه درصورت عدم تصریح، مستاجر حق انتقال به غیر ندارد. مگر آنکه بر اساس ترتیبات مقرر در ماده ۱۹، دادگاه انتقال به غیر را تجویز کند. اما بر اساس ماده ۶ قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۷۶، دارنده سرقفلی حق انتقال آن را به دیگری دارد، مگر آنکه در اجاره نامه این حق از او سلب شده یا عدم انتقال به غیر شرط شده باشد. گفتنی است معمولا انتقال و واگذاری سرقفلی یا حق کسب یا پیشه یا تجارت، به صورت صلح معوض یا قرارداد ماده ۱۰ قانون مدنی و یا به صورت شرط ضمن عقد اجاره صورت می گیرد و فروش آنها منوط به پذیرش امکان فروش حق مالی است.

۴- از لحاظ قابلیت توقیف این حقوق و انتقال اجرایی آنها باید گفت، در این خصوص سه دیدگاه وجود دارد:

دیدگاه اول: حق کسب یا پیشه یا تجارت و حق سرقفلی، در مقام اجرای مفاد سند رسمی یا اجرای حکم به نفع طلبکار یا محکوم له قابل توقیف نیستند و هم چنین طلبکار نمی تواند از طریق تامین خواسته، آن را بابت خود توقیف نماید.

دیدگاه دوم: حق سرقفلی و حق کسب یا پیشه یا تجارت، قابل توقیف و لیکن غیرقابل مزایده است. به علت ضعف استدلال دیدگاه اول و تصریح ماده ۶۲ آیین نامه اجرای مفاد اسناد رسمی لازم الاجرا، مبنی بر اینکه بازداشت حقوق مدیون در مورد مال غیر منقول(اعم از سرقفلی یا منافع) جایز است، عده ای قابلیت توقیف حق سرقفلی را پذیرفته اند اما ادامه عملیات اجرایی و فروش و انتقال اجباری آن را ناممکن می دانند.

دیدگاه سوم: حق سرقفلی و حق کسب یا پیشه یا تجارت به عنوان یک حق مالی و به عنوان یک مال از اموال بدهکار یا محکوم علیه، قابل توقیف، مزایده و انتقال اجرایی است. دکترین حقوقی به این نظریه گرایش دارد و معتقد است: "منشا تردید از اینجاست که همیشه نمی توان سرقفلی را در بازار تبدیل به پول کرد و از محل آن محکوم به را تامین نمود. ولی این تردید نابجاست. همان طور که آسانی و دشواری فروش سایر اموال در تعیین ارزش آنها اثر دارد، در مورد سرقفلی نیز باید این عوامل

را در نظر گرفت. لیکن لزوم رعایت پاره ای تشریفات نباید در مال بودن حق سرقفلی و امکان توقیف آن به سود خواهان ایجاد تردید کند و طلبکار می تواند جانشین تاجر باشد و مانند او در انتقال سرقفلی اقدام کند"(کاتوزیان، ۱۳۷۱: ۵۲۶).

۱۲- تفاوت های حق سرقفلی با حق کسب یا پیشه یا تجارت

اولین تفاوت سرقفلی با حق کسب یا پیشه یا تجارت، در منشاء حق و سبب ایجاد آن است. با توجه به مقررات قانون موجر و مستاجر مصوب ۱۳۵۶، حق کسب یا پیشه یا تجارت به موجب قانون و به واسطه وجود رابطه استیجاری برای مستاجر محل های کسب و تجارت یا پیشه به وجود می آید. این حق نه فقط برای تجار و کسبه، بلکه برای پیشه ورانی فراهم می شود که به واسطه موقعیت محل و سابقه فعالیت خود در آن محل برای خویش مشتریانی دست و پا کرده اند. بنابراین، باید گفت منشا و سبب ایجاد حق کسب یا پیشه یا تجارت قانون است و سابقه رابطه استیجاری شرط اعطای این حق قانونی است، به گونه ای که هر چه سابقه این رابطه طولانی تر باشد، ارزش ریالی این حق افزون تر است. از آنجایی که مبنای ایجاد این حق قانون است، در تحقق اصل حق کسب یا پیشه یا تجارت تفاوتی نمی کند که مستاجر مبلغی را به عنوان سرقفلی به مالک یا مستاجر قبلی پرداخته باشد یا خیر. به عبارت دیگر، فرقی نمی کند که مالک سرقفلی مغازه را در ازای اخذ مبلغی به مستاجر واگذار نموده باشد یا نه. بنابراین به محض برقراری رابطه استیجاری، این حق به تدریج و به موجب قانون برای مستاجر محل کسب و تجارت یا پیشه فراهم می شود. البته پرداخت سرقفلی توسط مستاجر به موجر، در تقویم و افزایش ارزش این حق موثر خواهد بود. هم چنین تفاوتی نمی کند که در قرارداد اجاره این حق برای مستاجر شناخته شده باشد یا از وی سلب شده باشد و در هر حال طبق مواد ۳۰ و ۱۹ قانون روابط موجر و مستاجر مصوب ۱۳۵۶، این حق برای مستاجر به وجود می آید.

دومین تفاوت به این صورت است که سرقفلی معمولاً به مالک پرداخت می شود یا به مستاجر قبلی که دارنده این حق است. اما حق کسب یا پیشه یا تجارت، مطابق ماده ۱۹ قانون روابط موجر و مستاجر سال ۵۶، به مستاجر متصرف پرداخت میشود. البته می توان گفت که آنچه به مالک پرداخته می شود، عوض حق سرقفلی است و آنچه به مستاجر پرداخت می شود نیز حق کسب یا پیشه یا تجارت نیست، بلکه عوض آن است. بنابراین عوض سرقفلی ممکن است بر حسب مورد به مالک یا مستاجر پرداخت شود اما عوض حق کسب یا پیشه یا تجارت در معنای خاص همواره به مستاجر پرداخت می شود و پرداخت آن به مالک مورد ندارد.

تفاوت دیگر این که در تعیین ارزش سرقفلی معمولاً نوع بنا و کمیت و کیفیت آن و موقعیت محلی ملک و تجهیزات و امکانات آن ملاک محاسبه قرار می گیرد اما در تعیین ارزش حق کسب یا پیشه یا تجارت، اصولا باید طول مدت اجاره و حسن شهرت مستاجر که در معروفیت محل مزبور موثر افتاده است و نوع کسب و پیشه و تجارت، ملاک محاسبه قرار گیرد. اگرچه در عمل کارشناسان همان معیارهای نوعی را در تعیین ارزش حق کسب و پیشه نیز ملحوظ می دارند(کاتوزیان، ۱۳۷۱: ۵۲۰).

هم چنین در تعیین میزان سرقفلی، عاملی غیر از میل و خواسته ی مالک دخیل نیست و قواعد عمومی در این مورد نقشی ندارد اما در مورد حق کسب یا پیشه یا تجارت چنین نیست و محکمه ی صالح در قضیه دخالت می کند و چنان چه طرفین در مورد مبلغ و میزان حق کسب یا پیشه یا تجارت تراضی نکنند، دادگاه فصل ترافع می نماید.

تفاوت دیگری که سرقفلی با حق کسب یا پیشه یا تجارت دارد این است که میزان و ارزش سرقفلی در موارد واگذاری آن از مالک به مستاجر، توسط مالک پیشنهاد و با توافق طرفین تعیین می شود اما میزان و ارزش حق کسب یا پیشه یا تجارت توسط دادگاه و با جلب نظر کارشناسی تعیین می شود. البته در مواردی که مستاجر سرقفلی را مجدداً به مالک واگذار می نماید، به موجب ماده ۱۰ قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۷۶، ارزش آن در صورت عدم توافق طرفین با نظر دادگاه تعیین خواهد شد.

حق سرقفلی قائم و مربوط به "محل" است نه به "شخص". به عبارت دیگر ممکن است مالک و موجر از داوطلب اجازه ی محل، در صورتی که محل را مثلاً برای طلافروشی بخواهد مبلغی متفاوت از آن چه مثلاً برای کفاشی ممکن بود بخواهد، مطالبه کند. لیکن این امر سلیقه ای است که تحت ظابطه قرار نمی گیرد. حال آنکه حق کسب یا پیشه یا تجارت چنین نیست و نوع شغل از اهم امور موثر در میزان آن است.

یکی دیگر از تفاوت ها این است که حق کسب یا پیشه یا تجارت در قرارداد اولیه اجاره و قراردادهای بعدی قابل اسقاط و اعراض نیست. یک دلیل این است که چنین حقی در طول رابطه استیجاری و به تدریج برای مستاجر به وجود می آید و لذا سلب و اسقاط این حق در قرارداد اولیه اجاره، اسقاط ما لم یجب خواهد بود. دلیل دیگر، آمره بودن مقررات قانون روابط موجر و مستاجر مصوب ۱۳۵۶ است که با توجه به ماده ۳۰ آن قانون، هرگونه شرط و توافقی به منظور سلب و اسقاط و اعراض از حق کسب یا پیشه یا تجارت مستاجر در قرارداد اولیه و قراردادهای بعدی اجاره، کان لم یکن و فاقد اعتبار قانونی است. اما سرقفلی در معنای خاص آن و در مفهوم قانون سال ۱۳۷۶، ممکن است توسط مالک ملک برای خودش حفظ شود و به مستاجر منتقل نگردد. به هر حال در صورت انتقال آن به مستاجر، به عنوان یک حق از جانب دارنده آن قابل اسقاط به نحو معوض یا بلاعوض خواهد بود.

تفاوت دیگر این دو حق در مشروعیت و جواز شرعی آنهاست. بر اساس دیدگاه اکثریت قریب به اتفاق فقیهان معاصر، به صرف رابطه استیجاری و سابقه مستاجر در محل، هیچ گونه حقی برای مستاجر اماکن تجاری به وجود نمی آید و او ملزم به تخلیه ملک در پایان مدت اجاره است. اما مالک می تواند با دریافت عوض و مبلغی به عنوان سرقفلی یا بر اساس شروط ضمن عقد اجاره، حق سرقفلی ملک را به مستاجر واگذار نماید. تبصره ۲ ماده ۶ قانون روابط موجر و مستاجر سال ۱۳۷۶، مشعر به دیدگاه فقهی است که تنها در صورتی که موجر به طریق صحیح شرعی سرقفلی را به مستاجر منتقل نماید، مستاجر از حق سرقفلی برخوردار خواهد بود. طرق صحیح شرعی از دیدگاه فقها که در مواد ۷ و ۸ همان قانون به بعضی از آنها اشاره شده است، واگذاری حق سرقفلی به مستاجر در مقابل دریافت عوض مالی توسط مالک به صورت عقد بیع یا صلح یا شرط نتیجه در ضمن عقد اجاره یا جعل شروطی در ضمن عقد اجاره به نفع مستاجر و علیه موجر است که مقتضای آن شرط، ایجاد چنین حقی یا لوازم آن به نفع مستاجر می باشد(تبریزی، ۱۳۷۸: ۲۶۰).

نتیجه‌گیری

به طور کلی برابر قانون روابط موجر و مستاجر و با در نظر گرفتن منشا ایجاد عرفی، با دو عبارت "حق سرقفلی" و "حق کسب یا پیشه یا تجارت" مواجه می شویم. این دو عبارت در برخی از موارد یک معنا به خود گرفته و در برخی موارد دیگر از یکدیگر تفکیک و جدا شده اند. اما با توجه به مباحث مطرح شده در این مقاله، سرقفلی جدای از حق کسب می باشد. زیرا حق کسب یا پیشه یا تجارت حقی است مالی و تدریج الحصول که به محض رابطه ی استیجاری فی مابین مالک و مستاجر تشکیل و آن برای مستاجر مفروض می گردد و برابر قانون موجر و مستاجر ۱۳۵۶ حقی است که به خودی خود ایجاد و مورد حمایت قانون گذار واقع شده است. چنانچه مقایسه و تطبیقی در قانون مصوب از سال ۱۳۳۹ تا ۱۳۷۶ صورت گیرد، هر چند برابر قانون قبل از ۱۳۷۶ اسمی از سرقفلی برده شده است اما قانونا شناسایی نشده بود و فقط عرفاً به آن عمل می گردید اما با وجود آن مصطلح قانونی حق کسب یا پیشه یا تجارت بود نه حق سرقفلی. به عبارت دیگر از بدو تصویب قانون تا تاریخ قبل از تصویب قانون موجر و مستاجر ۱۳۷۶ هر جا سخن از سرقفلی شده است اراده ی قانون گذار ناظر بر موضوع حق کسب یا پیشه یا تجارت می باشد و این حق تماماً در محدوده ی مقررات مالک و مستاجر مصوب ۱۳۵۶ بیان شده است و به محض شروع قانون مالک و مستاجر مصوب ۱۳۷۶ به طور کلی حق کسب یا پیشه یا تجارت فراموش و محلی از اعراب ندارد. در نتیجه حق کسب یا پیشه یا تجارت مختص قانون مالک و مستاجر مصوب ۱۳۵۶ می باشد و حق سرقفلی مختص قانون مالک و مستاجر مصوب ۱۳۷۶ است.

بنابراین پیشنهاد می گردد قانون گذار، در قانون روابط موجر و مستاجر ۱۳۷۶ تجدید نظر و به جای ایجاد سه مفهوم کاملاً متفاوت از سرقفلی، از مفهوم عرفی آن تبعیت نموده و تنها سرقفلی به مفهوم ارزش و مقبولیت تجاری ملک را مورد قبول قرار دهد و آنچه که از آن به عنوان حق سرقفلی یاد کردیم به عنوان حق کسب یا پیشه یا تجارت بنامند. هم چنین حق کسب یا پیشه یا تجارت و حق سرقفلی در مواردی که خلاقیت و ابتکار تاجر به آن افزوده شود، می توانند در صورت ثبت علامت تجاری از حمایت های نظام حقوقی مالکیت فکری نیز بهره مند شوند.

مراجع

۱- صدرزاده، افشار(۱۳۵۷)، حق کسب یا پیشه یا تجارت و ضوابط آن در حقوق فرانسه، مجله حقوقی وزارت دادگستری، سال بیستم، شماره ۲ : ۵۵.

۲- صدارت، علی و نراقی، مهدی(۱۳۵۵)، تحول حقوق مالکیت فکری و مالکیت معنوی، نشر امیرکبیر: ص۴۰.

3- Reboul-Maupin(2008), Nedege, Droit des biens, Dalloz,2e edition.

۴- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، لغت نامه، انتشارات دانشگاه تهران، مدخل سرقفلی.

۵- نفیسی، علی اکبر، فرهنگ نفیسی، تهران، خیام.

۶- معین، محمد(۱۳۷۹)، فرهنگ فارسی معین، انتشارات امیرکبیر، مدخل سرقفلی.

۷- کشاورز، بهمن(۱۳۷۴)، سرقفلی و حق کسب و تجارت در حقوق ایران و فقه اسلام، انتشارات جهاد دانشگاهی، چاپ اول، تهران.

۸- جعفری لنگرودی، محمد جعفر(۱۳۸۵)، ترمینولوژی حقوق، انتشارات گنج دانش، چاپ شانزدهم، تهران.

۹- کاتوزیان، ناثر(۱۳۷۱)، عقود دینی، شرکت انتشار، تهران.

۱۰- مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۷۱)، توضیح المسائل، مطبوعاتی هدف، چاپ سوم، قم.

۱۱- ستوده تهرانی، حسن(۱۳۷۴)، حقوق تجارت، نشر دادگستر، تهران.

12- Black M. A,(1983), Henry Campbell, Blacks Law Dictionary, West publishing co.

۱۳- کاتبی، حسینقلی(۱۳۶۳)، فرهنگ حقوقی فرانسه به فارسی، گنج دانش.

۱۴- تبریزی، جواد(۱۳۷۸)، استفتائات جدید، نشر سرور، قم.

۱۵- نوبخت، یوسف(۱۳۷۰)، اندیشه ای قضایی، انتشارات کیهان، تهران.

۱۶- طاهر موسوی، یوسف(۱۳۸۷)، حقوق موجر و مستاجر در قانون موجر و مستاجر، انتشارات مجد. تهران.

۱۷- کشاورز، بهمن(۱۳۸۲)، سرقفلی و حق کسب و پیشه و تجارت در حقوق ایران و اسلام، انتشارات کشاورز، چاپ چهاردهم، تهران.

۱۸- علیزاده خرازی، محمد مسعود(۱۳۸۹)، بررسی تحلیلی روابط موجر و مستاجر، نشر میزان، چاپ دوم، تهران.

بررسی تکنیک ساخت آینه کاری در تزیینات اُرسی سازی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی

فرشته ساعدی
کارشناس ارشد هنر اسلامی(گرایش چوب - اُرسی ساز)، مدرس دانشگاه بجنورد
Saedi2102@yahoo.com

چکیده
یکی از تکنیک های تزئینی در ارسی سازی، آینه کاری است. آینه در معماری به منزله عنصری تزئینی و به دلیل انعکاس نور بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است. آینه کاری هنر ایجاد شکل های منظم در طرح ها و نقوش متنوع، با قطعات کوچک و بزرگ آینه به منظور تزیین سطوح داخلی ارسی ها است. حاصل این هنر فضایی است پر تلألو که از بازتاب پی در پی نور در قطعات آینه پدید می آید. هدف از تزیینات آینه کاری در معماری اسلامی علاوه بر زیبایی، القای مفاهیمی چون نظم و وحدت است که در قالب نقوش اسلیمی دیده می شود. آب و آینه همواره نزد ایرانیان نماد پاکی، روشنایی، راستگویی شمرده شده است، شاید به کار گرفتن آینه در نقش یکی از آرایه های تزیینی بنا با این موضوع بی ارتباط نباشد. کمبود منابع مکتوب و مصور در زمینه شیوه اجرایی آینه کاری، ضروری می نماید، شیوه اجرایی این هنر مکتوب گردد تا به راحتی در دسترس آیندگان قرار گیرد. لذا نگارنده با ساخت نمونه ای ارسی با تزیینات آینه کاری سعی در بازنمایی دقیق روش های ساخت و تکنیک های اجرایی مورد استفاده در این هنر دارد تا از این طریق تجربیات خود را در اختیار مشتاقان این هنر قرار دهد. پروژه حاضر از نوع پژوهش های کاربردی می‌باشد و به شیوه توصیفی-تحلیلی کار شده است.

واژگان کلیدی: آینه‌کاری، آینه در تزیینات معماری، نمادآینه

مقدمه
هنر آینه کاری از هنرهای سنتی ایران است که عمدتا در تزیینات ارسی ها و بناهای تاریخی کاربرد دارد. بهره گیری از این هنر همواره در راستای تحقق بخشیدن به کیفیت معنوی بنا و تجسم عالم مثال در اندیشه ی عرفا و هنرمندان ایرانی صورت گرفته است و همچون پلی، ساحت قدسی و قلمرو انسانی را به یکدیگر پیوند می دهد؛ در این رشته ی هنری، آینه کار با استفاده از آینه و برش آن به اشکال متنوع، ساختاری از نقوش به هم تنیده ایجاد می کند.که نوعی فضای تصویری مستقل به وجود می آورند. آینه کاری از کنار هم قرار دادن قطعات بریده شده از چوب به نام آلت و اتصال میان آنها ساخته می شود. اتصالات به صورت فاق و زبانه است که به علت وجود انحنا در آلات چوبی دقت و ظرافت کار زیادی را می طلبد. در مسیر این پژوهش تلاش شده است به روش توصیفی-تحلیلی ضمن بررسی طرح و نقش آینه کاری و روش های ساخت آن، زمینه لازم برای شناخت و استفاده از این هنر مهجور و فراموش شده برای آیندگان فراهم آید.

پیشینه تحقیق

فقدان مطالعات نظری درباره ی آینه کاری ایرانی سبب شده است که تحقیق علمی و نظام مند درباره ی آن امری دشوار گردد. بر اساس مطالعات نگارنده ی این جستار در منابع و مراجع فارسی، اثر قابل توجهی در خصوص آینه کاری به چشم نمی خورد و هیچ تحقیق مستقلی تا کنون در این زمینه انجام نگرفته است. به طور کلی مطالبی که در این خصوص نگاشته شده عمدتا به معرفی تاریخچه ی آینه کاری می پردازد. از جمله می توان به پژوهش های آرتور ابهام پوپ در کتاب سیری در صنایع دستی ایران(۱۳۵۵)، محمد یوسف کیانی در کتاب تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی(۱۳۷۶) و پژوهش های حسین بلخاری قهی در کتاب مبانی عرفانی و معماری اسلامی(۱۳۸۴) اشاره کرد. کتاب ارسی، پنجره ای رو به نور اثر مهدی امرایی(۱۳۸۳) نیز به طور اختصاصی به ارسی ها پرداخته است. پایان نامه کارشناسی مهری حسامی(۱۳۸۹) تحت عنوان«بررسی نقش، رنگ در ارسی های خانه بهنام تبریز و خانه ی حقیقی اصفهان» و تعدادی پایان نامه در دانشگاه های هنر تهران ، الزهرا و سمنان و تبریز در مقطع کارشناسی و ارشد انجام شده که فقدان بررسی خصوصیات سبکی، تکنیکی و روش ساخت تزیینات آینه کاری در آنها به خوبی مشهود می باشد.

ارسی

ارسی اصطلاحا به در و پنجره هایی گفته می شود که معمولا سرتاسر دیوار یک اتاق را می پوشاند و از سقف تا کف یک پارچه اند و باز و بسته شدن آن ها به صورت عمودی و بالا و پایین رو است. (پیرنیا، ۱۹۲،۱۳۸۱) هر چند ارسی در مرحله ی نخست، عنصری معماری محسوب می شود، در گام دوم به عنوان بخشی از آرایه ی معماری چشمگیرتر است. بنابراین مهمترین کارکرد ارسی، نقش تزیینی آن است. بنا به گفته ی آقای امرایی ارسی ضیافتی است به افتخار نور که در آن انواع مفاهیم و هنرها جمع شده اند تا با ملاقات و حضور یکدیگر نور را تقدیم و تقدیس نمایند. هر پنجره ارسی علاوه بر شبکه تشکیل دهنده چهارچوب از دو بخش ثابت و متحرک تشکیل شده که بخش ثابت کارکرد نقش جداکننده مانند دیوار را ایفا می کند و از بخش متحرک برای مشاهده بهتر منظره باز استفاده می شود. شاید بتوان گفت از دلایل عمده استفاده از نقش ها و شیشه های رنگی در پنجره های ارسی علاوه بر ایجاد فضای نورگیر و دلچسب امکان عدم دید فضای داخلی از بیرون را فراهم نموده و بدین ترتیب به حفظ درون گرایی معماری ایرانی نیز به خوبی پرداخته اند. ارسی در عین حال که محرمیت و صمیمیت را محفوظ می دارد سبب عبور نور نیز می شود که توسط شیشه های رنگین، شکسته شده و دیگر نارسیدگی و خامی دنیای بیرون در آن نیست؛ در عین حال رنگ آن شیشه بند خود به نور تبدیل شده با روشنایی روز به وساطت رنگ، شفافیت و درخشانی درون خود را به آفتاب می اندازد؛ همچنان نور الهی وقتی در آینه روان انعکاس و انکسار یابد تخفیف یافته و لطف و رحمت می شود.

اغلب تکنیک های به کار رفته در ساخت ارسی های تمام نقاط کشور، تقریباً یکی بوده، به ترتیبی که تکنیک هایی مانند، درودگری، قواره بری، شیشه بری، فلزکوبی و آینه کاری در ارسی ها ثابت بوده و برخی تکنیک ها مانند گره چینی، کنده کاری، پارچه بری و نقاشی به صورت خاص مشاهده شده است. پس در فرآیند ساخت ارسی چندین تکنیک مختلف وجود دارد که بسته به پُر یا کم کار بودن آن، تعداد تکنیک های به کار رفته متغیر است که در ادامه به شیوه اجرا تکنیک آینه کاری در ارسی پرداخته می شود.

پیشینه آینه و آینه‌کاری

با کشف اشیای شیشه ای متعلق به زمان پارت ها و ساسانیان، می توان چنان پنداشت که صنعت شیشه سازی تقریبا در همان زمان در ایران شایع بوده است. از دوره ساسانیان در ایران قاب آینه ی سیمینی در دست است که بخش شیشه ای آن از میان رفته و پشت آن نگاره ی یک مرغابی است و گرداگرد آن را طرحی اسلیمی پوشانده است(دوما، ۱۳۷۸: ۷۸) در کاوش های باستان شناسی هفتوان تپه سلماسی آینه ی شیشه ای کوچکی با پوشش قیر بدست آمد که همانند آینه های امروزی است و به نظر می رسد در ساخت آن نقره یا سیماب به کار رفته باشد.(دوما، ۱۳۷۸: ۲۷۸) اولین مرکز تهیه ی آینه با روش ملغمه ی جیوه، جزیره مورانو در ونیز بود. روش جدید آینه سازی، یعنی ته نشست دادن قشری شفاف از نقره را «یوستوس فون لیبک» در سال ۱۸۳۵ میلادی برابر با ۱۲۵۱ هجری در آلمان ابداع کرد. از نیمه ی اول سده ده هجری، بازرگانان ایتالیایی و

بویژه ونیزی ها آینه های ساخت ونیز را به ایران آوردند و این آینه ها به سرعت جای آینه های فلزی را گرفتند. تا این زمان در ایران ساخت آینه هنوز به شیوه کهن (آینه های فلزی) رواج داشت به همین سبب تا دوره صفویه در اصفهان بازار آینه سازها برپا بود.جام های شیشه ای به منظور استفاده در آینه کاری از آلمان به ایران وارد شد(دالمانی، ۱۳۷۸: ۲۲۶) در ایران نیز در شهرهایی که مرکز فلزکاری بود، آینه ساخته می شد. همدان از مهمترین این مراکز بود. فارس در سده های سوم و چهارم و شهرهای بزرگ خراسان و سیستان در سده های ۶ تا ۸ جزء مراکز فلزکاری بودند که به ساخت آینه نیز پرداختند.(ریاضی، ۱۳۷۵: ۹) روند ساخت آینه کاری در ایران باساخت و تولید آینه های نقره ای که امکان ساخت آینه های تخت نازک و ظریف را که به راحتی برش می خورند و به اشکال دلخواه بریده می شدند سرعت گرفت و در۱۰۰ سال گذشته به اوج خود رسید. با ساخت آینه های نازک جیوه ای و در فاصله ی کوتاهی پس از آن، ساخت آینه های نقره ای که آنها نیز قطر کمی داشتند، تلفیق بین گره چینی و آینه کاری کامل شد و حتی گره چینی های جدیدی در حوزه آینه کاری پدید آمد.

دیدگاه معماری سنتی به هنر آینه کاری

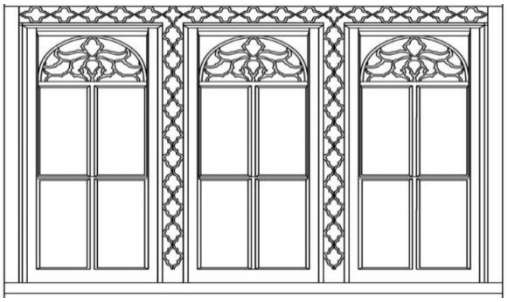
هنر از دیدگاه اسلامی عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی با لقوه ای است.بر این اساس وظیفه ی هنرمند مسلمان فقط این است که زیبایی را که جوهر هنر است، بر آفتاب اندازد و شرافت ماده را که از ذات حق بهره می گیرد، عیان سازد. (بورهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴) یکی از تکنیک های تزئینی در ارسی سازی آینه کاری است. آینه کاری هنر ایجاد شکل های منظم در طرح ها و نقوش متنوع، با قطعات کوچک و بزرگ آینه به منظور تزیین بین سطوح داخلی ارسی است. حاصل این هنر فضایی است پر تلألو و درخشان که از بازتاب پی در پی نور در قطعات آینه پدید می آید. اوج هنر آینه کاری در ایران قدیم را می توان در دوره صفویه و قاجار جستجو کرد شاید دلیل آن را در ورود اتباع کشورهای دیگر در دربار شاهان دانست. آینه کار به منظور خلق جهان جاودانی خویش، اشیا را از محیط معمولیشان به محیط درون آینه ها انتقال می دهد تا تکان ناشی از حضور غیر معمولشان در محیط جدید ایجاد ابهام کند.(گاردنر،۱۳۷۸: ۶۰۰) هنر آینه کاری عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی بویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد. بنابراین آینه کار می کوشد خلاقیت تصویری اش را با آراستگی و پرداخت پر وسواس درآمیزد، عرصه عمل وی چندان وسیع نیست ولی در همین محدوده نیز می تواند قدرت تخیل و چیره دستی خویش را در حد کمال به نمایش گذارد.(پورزرین، ۱۳۹۲: ۷۶) معماری سنتی ایران تجلی نمادین جهان ابدی و ازلی است که این جهان را محلی گذرا و واسطه ای برای رسیدن به مرتبه ای والا تر به منظور وصول به آرامش درونی می داند. معماران با ذوق، با ایجاد زیباترین طرح های آینه کاری، نگاه توحید محور در طرح های خود ایجاد کرده اند. با آوردن این طرح ها در فضاهای مقدس، یادآور هدایت انسان شده اند و زیبایی استفاده از آنها منور کردن فضا بوسیله آینه های کار شده، نشان از توجه هنرمندان به آیات قرآنی می باشد. اصل توحید مهمترین جایگاه را در هنر و فرهنگ اسلامی دارد. شیوه های گوناگونی در قالب های ساختاری و یا تزیینات نقش مایه ها و طرح ها برای بیان آن در انحاء هنر و معماری به کار رفته است. استفاده از زبان تجریدی و رمزی در آرایه های اسلیمی و ختایی، از جمله این شیوه ها به شمار می آید(اکبری، ۱۳۹۳: ۴) فلسفه ی عمیق اسلامی، عرفانی و وحدت و کثرت در هنر آینه کاری متجلی است. هنرمند با استفاده از طرح آینه کاری توانسته زیبایی فضا را دو چندان کند به گونه ای که، نور به صورت پرتویی از انوار بی شمار دیده می شود و کسی که وارد بنا می شود، وحدانیت را حس می کند و با الهام از پاکی آینه، به خلوص و پاکی در قبال پروردگار دعوت می شود.(تقوی، ۱۳۹۴) هدف از تزیینات آینه کاری در معماری اسلامی علاوه بر زیبایی، القای مفاهیمی چون نظم و وحدت است که در قالب نقوش اسلیمی دیده می شود.

طرح و نقش آینه کاری

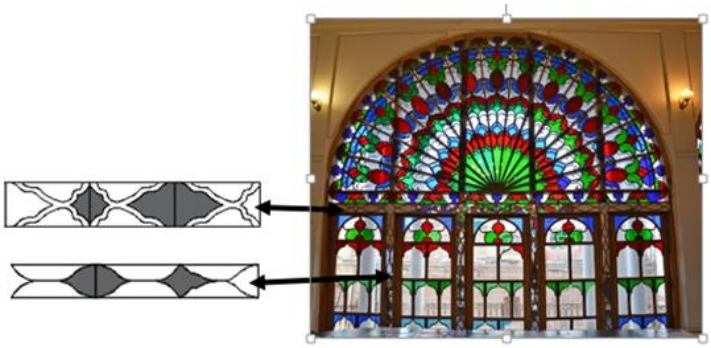
آینه در معماری به منزله عنصری تزئینی و به دلیل انعکاس نور بیشتر و ایجاد محیطی دل انگیز و روشن تر مورد استفاده قرار گرفته است. از آیینه کاری هم به صورت تخت و هم به شکل برجسته در ارسی سازی استفاده می شود. رایج ترین طرح ها در آینه کاری همان نقوش گردان و تکرار شونده تزئینی در هنرهای ایرانی است این نقوش بسته به موقعیت و قابلیت های اجرایی تغییر کرده و سبب پدید آمدن نقوش متنوع می شوند. نقش مایه های آینه کاری بیشتر شامل نقوش اسلیمی، بته جقه، قاب قابی، گل های چهار پر و ترنج است. و در برخی موارد به خصوص در اواخر قاجار، نقوش از نقش مایه های هندسی نظیر

بیضی و دایره استخراج می گردند. (تصویر۴) کادر این واگیره ها مستطیل است که این واگیره ها به صورت انعکاسی و گاه انتقالی تکرار می شوند. در واقع محدوه قرار گیری قطعات چوبی و آینه خوری آنها، نقش ها را کمی دگرگون ساخته و گاه نقش بدیعی پدید می آورد. این هنر در ارسی ها برای ایجاد ظرافت و پر کار جلوه دادن ارسی و پیچیدگی فرم به خوبی با هنرهایی همچون گره چینی، پارچه بری و نقاشی ترکیب شده است. در این شیوه «گاهی قطعات آینه بر روی شیشه چسبانده می شود که به آینه کاری یاقوتی مشهور است. تکه های آینه سبب انعکاس نور در فضا شده و علاوه بر ایجاد تلألو در روشن کردن محیط نقش قابل توجهی دارند.» (استنلی بیکر، ۱۳۸۴) نمونه برجسته این روش را در کاخ مرمر و هتل شاه عباسی اصفهان می توان مشاهده کرد. در دوره قاجار برای تزئین و زرق و برق فراوان بر روی قواره بری ها نیز آینه کاری شده(تصویر ۸) و هماهنگی بسیار خوبی با آینه کاری های موجود در اتاق پدید آورده اند. تصاویر زیر نمونه هایی از ارسی با تزیینات آینه کاری را نشان می دهد.

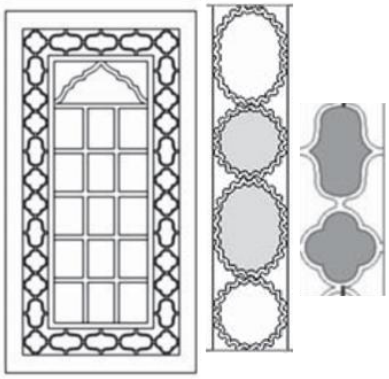
تصویر۱ـ پنجره ارسی خانه مشروطه تبریز (نگارنده)



تصویر۲ـ طرح خطی نقوش آینه کاری خانه مشروطه(نگارنده)

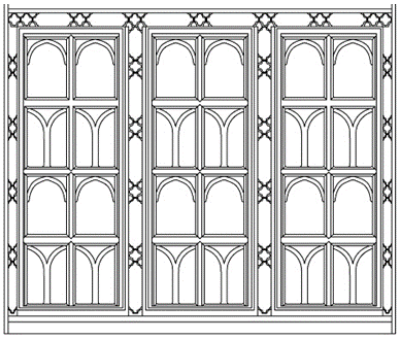


تصویر۳ـ نقوش آینه کاری خانه حیدرزاده تبریز(نگارنده)



تصویر۴ـ نقوش آینه کاری عمارت شمس العماره کاخ گلستان(نگارنده)

تصویر۵ـ ارسی خانه نیکدل تبریز (نگارنده)



تصویر۶ـ طرح خطی نقوش آینه کاری خانه نیکدل(نگارنده)

تصویر۷ـ تزیینات آینه کاری ارسی موزه سنجش تبریز(نگارنده)

تصویر۸ـ نقوش آینه کاری ارسی خانه امینی ها در قزوین

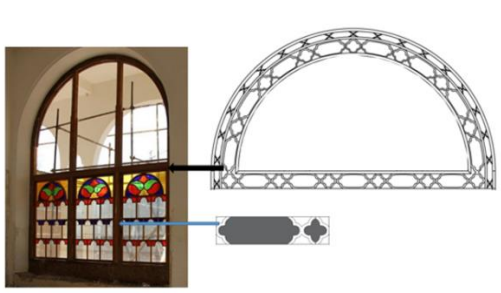
شیوه اجرای آینه کاری

چوب های مورد استفاده برای ساخت آلت های آینه کاری معمولا گردو، چنار و افرا می باشد.چوب گردو دارای ویژگی هایی است که برای ساخت آلت ها، ممتاز است، الیاف در این چوب صاف و بعضاً موج دارند، این چوب از ثبات خوبی در کار برخوردار است و در برابر قارچ زدگی مقاومت مناسبی دارد. به علت قابلیت پرداخت خوری بسیار بالا، نقوش زیبای طبیعی، در ساخت ارسی ها استفاده می شود. از دیگر چوب های مورد استفاده می توان به چنار اشاره کرد. این چوب با بافتی ریز و یکنواخت

معمولاً راست تار هستند، ویژگی استحکامی متوسطی داشته و قابلیت ابزار خوری بالای آن سبب گشته، اغلب در روش قواره بری از این چوب استفاده شود.

ساخت چهارچوب

در ساخت تزیینات آینه کاری بعد از ترسیم نقشه و بدست آودن اندازه ها و تناسبات، بایستی مراحل مقدماتی انتخاب چوب سالم و مرغوب صورت پذیرد. سپس مراحل آماده سازی به منظور استفاده را طی نموده و در پی آن ساخت چهارچوب یا شاسی شروع شود. در پایان، تمامی قطعات و اجزای ساخته شده، با اتصالات فاق و زبانه همچنین میخ چوبی و بست های فلزی، بر روی هم و در جای خود ترکیب(سوار) می شوند. از مزایای استفاده از فاق و زبانه در ساخت قطعات آینه کاری مرمت و جایگزینی آن است؛ اگر بخشی از کار به هر دلیلی آسیب ببیند به راحتی می توان قطعه مورد نظررا تعویض نمود. پس از آماده سازی چهارچوب، قطعات را شیار شیشه می زنیم. شیار شیشه خورها با استفاده از تیغه گرد به ضخامت شیشه مورد نظر ایجاد می شوند معمولا این ضخامت ۳ میلی متر بوده است و شیار شیشه زیر خط فرز زده می شود. میزان فشار دست برای عمق برش به صورت تجربی و حدود ۶میلی متر می باشد.



تصویر۷ـ طرح تزیینات آینه کاری و جایگاه قرارگیری آن روی چهارچوب ارسی(نگارنده)

الگو برداری

ضخامت چوبهای قطعات آینه کاری، متناسب با ظرافت کار از ۱تا۳ سانتی متر انتخاب می شود و در اکثر مواقع ۲ سانتی متر در نظر گرفته می شود. از آنجایی که نقش اصلی در هنر آینه کاری از تکرار یک واگیره پدید می آید، به تعداد آلت های اصلی واگیره و بدون تکرار از هر کدام به طور جداگانه الگو یا قالب برداری می شود و تعداد مورد نیاز هر قالب یادداشت می شود. برای تهیه الگو ابتدا طرح مورد نظر را از محل تلاقی خطوط جدا می کنیم. قسمت های جدا شده در حقیقت محلی است که اتصالات فاق و زبانه صورت می گیرد. بخش هایی که باید زبانه داشته باشند ۱ سانتی متر به طرح اضافه می شود. قطعه های بریده شده طرح را بر روی تخته ی سه لا با چسب چوب چسبانده و با دوربری کردن طرح ها با اره نواری، آلت ها بدست می آید. هنگام برش باید دقت کرد تا کاملاً عمود بریده شوند.(تصویر۸) الگوها را روی چوب قرار داده و با خودکار طرح الگو را منتقل می کنیم(تصویر۹) سپس با اره نواری شروع به برش و ساخت آلت ها می کنیم. (تصویر ۱۰)جهت صاف نمودن قسمت های برش خورده از سمباده گرد استفاده می شود. این سمباده ها در اندازه های مختلف موجود می باشد که با توجه به انحنای هر آلت انتخاب می شود.(تصویر۱۱)

تصویر۸ـ نمونه ای از الگو طرح آینه

تصویر۹- انتقال الگو بر روی چوب

تصویر ۱۰- برش آلت ها با اره نواری

تصویر ۱۱- صاف نمودن قسمت های برش خورده با سمباده گرد

ابزار زنی آلت‌ها

بعد از اتمام سمباده کاری، سطح روی آلت ها با دستگاه فرز نجاری ابزار می‌خورد. جهت سهولت کار فرز را از زیر بر روی یک میز که سوراخی به اندازه سر فرز دارد پیچ می‌کنیم. (تصویر۱۲) در گذشته با ابزارهای دست ساز سطح کار را شیبدار می‌کردند. که در اصطلاح به آن پخ زدگی می گویند. ابزار زدن آلت ها به چند دلیل صورت می گیرد: ۱- آلت ها از حالت سادگی خارج شده و فرم زیباتری پیدا می کنند. ۲- شیار شیشه زیر خط فرز می خورد بنابراین در هنگام شیشه انداختن آلت ها با مشکل کمتری مواجه می شویم ۳- هنگام شیب زدن زبانه ها نیز عمق شیب تا زیر خط فرز در نظر گرفته می شود. شیار شیشه خور با استفاده از تیغه گرد به ضخامت آینه مورد نظر ایجاد می شوند. معمولا این ضخامت ۳ میلی متر بوده است. شیار محل قرار گیری آینه زیر خط فرز زده می شود. (تصویر۱۳). میزان فشار دست برای عمق برش به صورت تجربی و حدود ۶میلی متر می باشد.

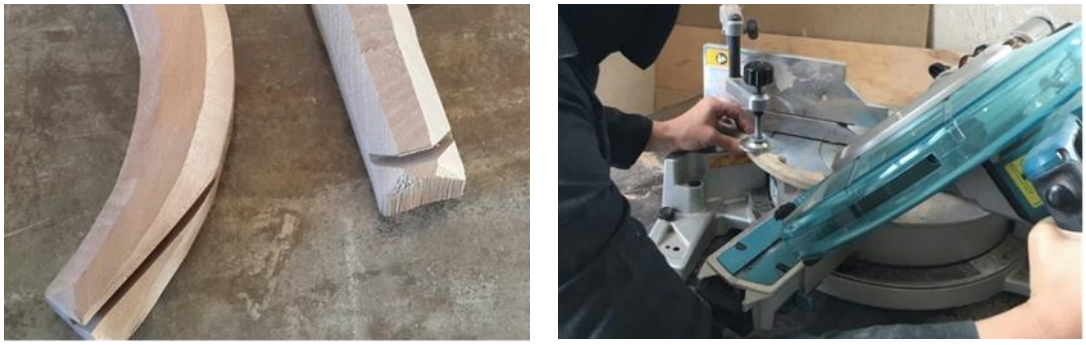
تصویر۱۲-ابزار زدن آلت ها

تصویر۱۳-ایجاد شیار شیشه بر روی آلت ها

ساخت اتصال آلت ها

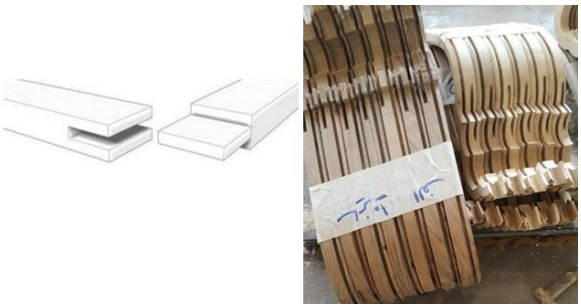
اتصال آلت های قواره بری به وسیله فاق و زبانه صورت می گیرد. در این نوع اتصال از چسب استفاده نمی شود. آلت ها را در قسمت اتصال روی هم قرار داده و دو طرف محل برخورد را با مداد علامت می زنیم. قسمت هایی که باید کام بخورد را با تیغه ی فرز کام می زنیم. سپس مطابق (تصویر۱۵) زبانه را بر اساس محل کام طراحی می کنیم. برای ایجاد زبانه ابتدا بوسیله

دستگاه فارسی بر محل زبانه ها را با زاویه ۴۵ درجه شیبدار برش می زنیم. شیب متناسب با ابزار زده شده روی آلت ها در نظر گرفته می شود. (تصویر۱۴) سپس بوسیله تیغه فرز با برش افقی زیر سطحی که شیب ۴۵ درجه خورده را خالی می کنیم. یک سوم پشت کار نیز باید به صورت عمود بریده شود و بدین ترتیب زبانه ایجاد می شود. (تصویر۱۶) قطر زبانه معمولا ۲ میلی متر در نظر گرفته می شود.



تصویر۱۴ـ شیب زدن آلت ها با زاویه ۴۵ درجه

تصویر۱۵ـ علامت زدن محل زبانه بر اساس کام



تصویر۱۶- نمونه ای از اتصال فاق و زبانه

برش آینه و چیدن آلت‌ها

در این مرحله آلت ها در جای خود چیده می شوند. در طی این مرحله باید اتصالات ساخته شده را با آینه های برش خورده درگیر کرد. در مرحله پایانی آینه ها را متناسب با الگوهایی که از فضاهای منفی بین آلت ها بدست آمده، برش می زنیم.(تصویر۱۹) آینه ها را داخل شیارها قرار داده و با چفت شدن آلت ها و لقط ها در کنار هم نقش پدید می آید.(تصویر۲۰) برای اتصال نقش ها به کلاف نیز در بخش هایی از اطراف نقش، زبانه هایی در نظر گرفته می شود و متناسب با آن بر روی کلاف، کام هایی ایجاد می کنند تا نقش ها به خوبی در چهار چوب تعبیه شوند. پس از ساخت لنگه ها و کتیبه، مطابق تصویر۲۱ در داخل چهارچوب اصلی قرار گرفته و نصب می شود.

تصویر ۱۷ـ چیدن آلت ها در چهارچوب

تصویر۱۸ـ نصب آلت ها در چهارچوب اصلی

تصویر۱۹ـ قالب گیری

تصویر ۲۰ـ جایگزین کردن آینه بین آلت ها

۲۱ـ تصویر نصب تزیینات آینه کاری در ارسی

نتیجه گیری

هنر آینه کاری به دلیل اصالت طرح و نقش، خصوصیات فنی آن مانند استحکام و دوام و نیز نورپردازی خاصی که در ابنیه ایجاد می کند، در بسیاری از ارسی ها مورد استفاده قرار گرفته است و به این آثار زیبایی و عظمت خاصی بخشیده است. هنر آینه کاری نیازمند محاسبات و دقت فراوان می باشد. ساخت تزیینات آینه کاری مراحل مختلفی از فراوری چوب تا اندازه گیری، طراحی نقوش، ساخت الگو، چهارچوب، ساخت و پرداخت انواع آلات، ایجاد اتصالات فاق و زبانه، برش شیشه و در نهایت چیدن

و یکپارچه کردن آلات و قطعات را شامل می شود. هر طرح باید جهت آماده شدن برای اجرا، ابتدا با توجه به محل قرارگیری فاق و زبانه ها به اجزای ریزتر تقسیم شود و این عمل نیازمند دانش و تجربه لازم بوده تا هنگام جا انداختن آن ها نقش دچار مشکل نشود از طرفی باید در اندازه گیری محل قرار گیری شیشه ها دقت کافی داشت تا زمانی که آلت ها در کنار هم قرار می گیرند، آینه ها که همان لقط را تشکیل می دهند به راحتی در جای خود قرار گیرند. از خصوصیات قابل توجه آینه کاری، اتصالات فاق و زبانه و قابل مرمت بودن آن است. در صورتی که قسمتی از کار آسیب ببیند می توان آن را جایگزین یا مرمت کرد. همچنین به دلیل استفاده از چوب های تکه تکه، در مصرف چوب صرفه جویی شده و به عبارتی نیاز به استفاده از چوب های یکپارچه در آن کمتر است. نقوش به کار رفته در آینه کاری ها را به دو دسته کلی می توان تقسیم کرد: ۱- نقوش با منشأ گیاهی که از پیچش اسلیمی و ختایی یا ترکیب آن دو تشکیل شده اند. ۲- نقوش با منشأ هندسی که از نقش مایه هایی نظیر بیضی و دایره استخراج می گردند.

حمایت و پاسداری از گسترش و حفظ این هنر زیبا و شگفت در کنار سایر هنرهای دستی و تزیینی، آشکار و ضروری است که بر عهده ی جامعه معماری امروز کشور است و باید این هنر را با همان نگاه وحدت گرایانه معماران گذشته و اما با توجه به معماری امروز و در همراهی با آن به منصه ی ظهور درآورند.

منابع

۱- امرایی، مهدی(۱۳۸۸)، «ارسی، پنجره ای رو به نور»، چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت.

۲- استنلی بیکر، جوان(۱۳۸۴)، «هنر ژاپن»، ترمه نسترن پاشایی، تهران، فرهنگستان هنر.

۳- اکبری، فاطمه، ۱۳۹۳، «جایگاه قبله در شرافت بخشی به آثار هنر اسلامی و معماری»، کنگره بین المللی فرهنگ و اندیشه دینی

۴- تقوی، ناهیده، ۱۳۹۴، «بررسی حکمت هنر آینه کاری در معماری اسلامی(نمونه موردی خانه های قدیمی اردبیل)»، کنفرانس بین المللی انسان، معماری، عمران و شهر، مرکز مطالعات راهبردی معماری و شهرسازی

۵- پورزرین، رضا، ۱۳۹۲، «مطالعه تطبیقی نشانه های بصری در آینه کاری ایرانی با نقاشی آپ آرت»، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره۲۷

۶- هیلن براند، رابرت(۱۳۸۰)، «معماری اسلامی»، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات روزنه.

۷- ریاضی، محمدرضا، ۱۳۷۵، «فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران»، تهران، دانشگاه الزهراء

۸- هیل، درک، گرابر، آلک(۱۳۸۶)، «معماری و تزیینات اسلامی»، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

۹- ریاضی، محمدرضا، ۱۳۷۵، «فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران»، تهران، دانشگاه الزهرا تهران

۱۰- دالمانی، هانری رنه، ۱۳۷۸، « از خراسان تا بختیاری»، ترجمه ی غلام رضا سمیعی، تهران: نشر طاووس

۱۱- ساعدی، فرشته، «بررسی طرح، رنگ و نقش در ارسی های خانه مشروطه تبریز»، ششمین کنفرانس بین المللی علوم و مهندسی، ۱۳۹۶، پاریس ـ فرانسه

۱۲- پیرنیا، محمد کریم(۱۳۸۱)، «مصالح ساختمانی، تهران»، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۳- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، «هنر اسلامی»، ترجمه ی مسعود رجب نیا، تهران: سروش

۱۴- گاردنر، هلن، ۱۳۷۸، «هنر در گذر زمان»، ترجمه ی محمد تقی فرامرزی، تهران: آگاه

Investigating the technique of making mirror work in Orsi decorations with respect to the observation of the Islamic architectural space

One of the techniques of Orsi is the mirror. The mirror in architecture has been used as a decorative element, due to the reflection of more light and a more pleasant and luminous environment.The artwork mirror creates regular shapes in diverse designs and designs, with small and large mirrors to decorate the interior surfaces of the curtain. The result of this art is a brilliant and brilliant atmosphere that emerges from the sequential reflection of light in mirror parts. The purpose of mirror decorations in Islamic architecture, in addition to beauty, is the induction of concepts such as order and unity, which can be seen in the form of Arabesque archeology. Water and mirror have always been considered a symbol of purity, brightness, truthfulness and admiration for Iranians. Maybe the use of a mirror in the role of one of the decorative arrays on this subject is unrelated. The lack of written and illustrated sources of work on the work of the mirror is imperative, the way in which this art is written should be easily accessible to future visitors. Therefore, the author, by constructing a mirror-like Orsi, is attempting to accurately represent the methods of construction and the techniques employed in this art to give the enthusiasts of this art their experience. The present project is a type of applied research and has been applied in a descriptive-analytical manner.

Key words: mirror, mirror in architectural decoration, symbolic

نقش "حکمرانی نوین" و فرهنگ سازمانی در کاهش فساد اداری

سیده فاطمه شفیع پور
دانشجوی دکتری مدیریت دولتی(مدیریت تطبیقی و توسعه)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم شهر، قائم شهر، ایران
Shafiepour.sf@gmail.com

چکیده

فساد اداری، پدیده ای است که در دنیای امروز به ویژه در کشورهای در حال توسعه، به عنوان یکی از مهم ترین عوامل در سر راه پیشرفت جامعه، مطرح شده است. بررسی های به عمل آمده درباره فساد اداری در سطح جهانی نشان می دهد که این پدیده روز به روز پیچیده تر می شود و همین امر از ضرورت اتخاذ راه حل های جامع برای مبارزه با آن حکایت می کند. امروزه بسیاری از کشورها بدنبال از بین بردن فساد از جمله فساد اداری و کنترل آن می باشند. در به کارگیری راهکارهای مبارزه با فساد اداری باید توجه داشت که امروزه اشکال مختلف فساد و از جمله فساد اداری به صورت نظام مند اتفاق می افتد و شبکه ای از افراد در آن دخالت دارند و وقتی وقوع فساد نظام یافته است، هر گونه برنامه ریزی برای مبارزه با آن نیز باید نظام یافته و مستمر باشد. با توجه به موارد یاد شده این تحقیق بدنبال تبیین نقش فساد اداری در جوامع و پیامدهای آن می باشد. به این منظور، ابتدا وارد ادبیات مفهومی شده، به تعریف فساد و انواع آن اشاره می شود و سپس پیامدهای فساد اداری را برشمرده و نقش اجرای حکمرانی نوین در کاهش فساد اداری مورد تحلیل قرار می گیرد و در نهایت راهکارهای برون رفت از فساد اداری از جمله نقش پر رنگ فرهنگ سازمانی مورد بررسی قرار می گیرد.

واژگان کلیدی: فساد اداری، فرهنگ سازمانی، سلامت اداری، حکمرانی نوین

۱- مقدمه

فساد اداری، پدیده ای است جهان شمول که نظام اداری هر کشور کم و بیش به آن دچار می باشد و تاریخ آن به قدمت پیدایش جوامع انسانی است. فساد اداری، زمینه رکود در تمام ابعاد را فراهم می کند و با آسیب زدن به توسعه، مانع رشد رقابت سالم می شود. علت ها و عوامل موثر بر بروز فساد متعدد و چند بعدی است و می توان در این زمینه دلایل مختلفی همچون: عوامل قانونی، قضایی، بازرسی و نظارتی، اقتصادی و سیاسی را نام برد. فساد، نیروی یکپارچه و متمرکزی نیست که بتوان آن را با راه حلی تک بعدی کنترل کرد، بلکه مستلزم استفاده از راهبردهای کلی نگر و چندبعدی است. راهبرهایی که تمامی ابعاد گفته شده را در برگیرد(هاشم زاده و همکاران، ۱۳۹۳).

فساد، پدیده نوینی نیست و رشد، تکوین و توسعه آن قدمتی به اندازه تاریخ اجتماعات انسانی و تاریخ سازمان ها و نهادها دارد. همه اجتماعات دارای سطوح و لایه هایی از فساد بوده اند و می توان به جرات ادعا نمود که تاریخ و تمدنی از حیات انسانی یافت نمی شود که فاقد فساد به اشکال متعدد نباشد. از این روی بایستی اذعان نمود که فساد، پدیده ای همه گیر و جهانی است. امروزه هیچ کشوری حتی دموکرات ترین و یا توتالیترترین، آزاد ترین و ناآزادترین، توسعه یافته ترین تا عقب مانده ترین کشورها، نظام اداری کشورشان را از تمامی جهات دارای سلامت اداری کامل نمی دانند. یعنی تمامی سیستم های اداری

دنیا دارای درجات، سطوح و لایه هایی از فساد هستند. فساد در هر سیستمی بر اساس صورت بندی های[1] فرهنگی، سیاسی و اقتصادی، اشکال خاصی به خود می گیرد که می توان آنها را در نظام های متعدد به شکل رشوه برای انجام کار یا اخذ امتیازات، پاداش برای حسن خدمت، بی احترامی به ارباب رجوع اداری، سواستفاده از اسناد و مدارک موجود در راستای منافع شخصی یا فامیلی یا گروه های قومی، نژادی یا طبقه خاص، خرید کارگزاران اداری، به کارگیری کارگزاران و اموال سازمان به نفع منافع شخصی، دستکاری اسناد، کم کاری و حیف و میل اموال عمومی و یا فراموشی وظایف سازمانی در اداره مشاهده نمود(خلف خانی، ۱۳۸۸).

بنابراین فساد اداری یکی از شکل های انحراف اجتماعی است که از لحاظ تقسیم بندی انحرافات در طبقه انحرافات سازمانی یقه سفیدان قرار می گیرد و در مجموع به رفتاری اطلاق می گردد که درآن فرد برای تحقق منافع خصوصی خود و دستیابی به رفاه بیشتر یا موقعیت بهتر، خارج از چارچوب وظایف رسمی عمل می کند(دوست فرخانی و همکاران، ۱۳۹۲). فساد اداری تنها محدود به یک کشور و نظام خاص اجتماعی نیست و در تمام نظام ها و تمام دوره های زمانی قابل رویت بوده است(آلمانا[2]، ۲۰۰۸). فساد اداری از طریق هدایت ناصواب استعدادها و منابع بالقوه و بالفعل انسانی به سمت فعالیت های نادرست برای دستیابی به درآمدهای سهل الوصول، زمینه رکود در تمام ابعاد را فراهم می کند(عباس زادگان، ۱۳۸۸: ۱۳) و منجر به اختلال در روند توسعه می شود(ربیعی، ۱۳۸۱: ۱) و هم چنین دارای پیامدهای منفی دیگری چون عدم ثبات اقتصادی، بی انظباطی و رکود، توزیع نامناسب امکانات و تسهیلات و عدم عدالت اقتصادی و اجتماعی و آثار وضعی فراوانی چون تورم لجام گسیخته، کاهش درآمدها و قدرت خرید مردم و اختصاصی به جای خصوصی سازی و رانت خواری و... به دنبال دارد(پورکیانی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۲۵). مسئله فساد اداری به دلیل اهمیت و نقش مهمی که در سلامت سازمانی، اجتماعی و بهره وری مطلوب از نیروی انسانی دارد، از جمله مهمترین موانع در زمینه نیل به سعادت اقتصادی است(مورنو[3]، ۲۰۰۵).

در نهایت با توجه به اهمیتی که وجود نظام اداری سالم در بهبود بهره وری سازمانی و توسعه کشور دارد و تاثیراتی که فرهنگ سازمانی در کنترل و مبارزه با فساد اداری می تواند داشته باشد، نگارنده این سطور سعی دارد پدیده فساد اداری و راهکارهای مبارزه با آن را از منظر فرهنگ سازمانی بررسی نماید. بنابراین در این مقاله ضمن تعریفی از سلامت اداری، فساد و فساد اداری، انواع و پیامدهای فساد اداری مورد بررسی قرار می گیرد و و سپس نقش سیستم حکمرانی نوین در مبارزه با فساد اداری مورد بررسی قرار گرفته و در نهایت راهکارهای مبارزه با فساد اداری با تاکید بر نقش فرهنگ سازمانی تحلیل می شود.

۲- تعریف فساد

واژه "فساد" از ریشه "فسد" به معنای جلوگیری ا انجام اعمال درست و سالم است. معادل انگلیسی آن، "Corruption" از ریشه لاتینی "Corruptus" به معنای شکستن و نقص کردن است. چیزی که شکسته یا نقض می شود، می تواند قوانین و مقررات یا قواعد اداری باشد. بدین معنا، فساد یعنی هر پدیده ای که مجموعه ای را از اهداف و کاردهای خود باز دارد(تانزی، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

فساد مسئله ای است که در تمام ادوار گریبانگیر دستگاه ها و سازمان ها بوده و چالش اصلی و اندیشه ی بسیاری از دانشمندان و متفکران سیاسی را تشکیل می داده است. فساد از عوامل اصلی بازماندن نهاد ها و جوامع از دستیابی به اهداف و از موانع اساسی رشد و تکامل آن ها به شمار می آید. تعریف عام و کلی بانک جهانی و سازمان شفافیت بین الملل از فساد اداری، تقریباً در سطح جهانی پذیرفته شده و عبارت است از: سواستفاده از اختیارات دولتی(قدرت عمومی) برای کسب منافع خصوصی، تحت تاثیر منافع شخصی یا روابط و علایق خانوادگی(World Bank, 1997,p.102).

فساد از لحاظ لغوی به معنای تباهی و درهم شکستن یک مجموعه و از لحاظ اصطلاحی به معنای بدکار کردن صاحب منصبان از موقعیت دولتی برای مقاصد شخصی است. فساد در ماده ۱ قانون ارتقای سلامت نظام اداری و مقابله با فساد به این ترتیب تعریف شده "هر گونه فعل یا ترک فعلی است که توسط هر شخص حقیقی یا حقوقی به صورت فردی، جمعی یا سازمانی

[1] .Formations
[2] . Alemana
[3] . Moreno

که عمداً و با هدف کسب هر گونه منفعت یا امتیاز مستقیم یا غیر مستقیم برای خود یا دیگری با نقض قوانین و مقررات کشوری انجام پذیرد یا ضرر و زیانی را به اموال، منافع، منابع یا سلامت و امنیت عمومی و یا جمعی از مردم وارد نماید" (آبسالان،۱۳۹۶).

۳- انواع فساد

فساد مالی: فساد مالی فسادی است که مربوط به حوزه ی مالی و اقتصادی است و مرتکبان آن معمولاً برای به دست آوردن سود و منفعت مادی غیرقانونی تلاش می نمایند. در واقع فساد مالی رفتاری است که بر اثر نفع طلبی یا قدرت جویی خصوصی اعم از شخصی، خانوادگی یا محفلی رخ می دهد و در نتیجه کارکردهای متعارف یک نقش یا سمت انتخابی یا انتصابی دولتی را منحرف می نماید. بنابراین امکان ارتکاب فساد مالی هم در بخش دولتی و هم در بخش خصوصی وجود دارد و نباید تصور شود که این نوع فساد تنها مختص بخش دولتی است. زیرا استفاده ی نادرست از موقعیت اداری یا سیاسی توسط کارکنان بخش های دولتی، بخش عمومی غیردولتی و گروههای سیاسی و هم چنین عدم رعایت قوانین مالی و اقتصادی و اضرار عمدی به منافع ملی کشور از سوی بخش خصوصی مانند کلاهبرداری، قاچاق کالا، تحصیل مال نامشروع، اخلال درنظام اقتصادی، عدم رعایت سیاست های پولی، مالی و بازرگانی، همگی فساد به حساب می آیند(خوئینی، ۱۳۹۵).

فساد سیاسی: فساد سیاسی را استفاده از قدرت سیاسی یا موقعیت دولتی برای کسب منافع مشروع شخصی تعریف کرده اند. این نوع فساد شامل فساد انتخاباتی، خرید رای، وعده و وعید دادن برای پست و مقام، تهدید و ایجاد ارعاب و اخلال در جریان آزاد انتخابات می شود(دفتر مطالعات حقوقی مجلس، ۱۳۸۸). در نگاهی دیگر فساد سیاسی هر گونه رفتار یا فعالیت فسادآمیزی دانسته شده که در مرحله ی تهیه بودجه، یعنی در مراحلی که تصمیم سیاسی حاکم است، رخ می دهد. در واقع طبق این رویکرد، فساد سیاسی زمانی رخ می دهد که تصمیم گیران سیاسی به طور مستقل یا از راه تبانی با مقام های فساد، به نحوی مسیر منابع دولتی را تغییر دهند که رفاه جامعه کاهش یابد(آبسالان، ۱۳۹۶).

فساد اداری: دارای تعاریف گوناگون و متنوعی است. یکی از دلایل این امر، گستردگی و پیچیدگی مفهوم آن است. عده ای فساد اداری را در قالب مصادیق آن تعریف کرده و مقصود از آن را غالباً ارتشا و اختلاس، کارشکنی و تعلل در امور ارباب رجوع دانسته اند(جعفری لنگرودی، ۱۳۸۱). اما فساد اداری در مفهوم کلی خود یعنی زیر پا نهادن ضوابط و استفاده ی غیرقانونی از اختیارات اداری برای نفع شخصی است. به عبارت دیگر فساد اداری عبارت است از استفاده ی غیر قانونی از اختیارات اداری که می تواند دارای انگیزه شخصی یا گروهی با منشا مادی یا غیرمادی باشد(محمدنبی، ۱۳۸۰: ۱۰).

۴- فساد اداری

فساد در حوزه اداری و سازمانی را، هر نوع استفاده نادرست از منابع عمومی برای کسب منافع شخصی دانسته اند(مباکو[1]، ۲۰۰۸: ۴۲۷). فساد اداری در واقع همان نبودن سلامت اداری است. به تعبیری می توان گفت این دو مفهوم دو سر یک پیوستار است. هر چه نقطه وضعیت سازمان از سلامت مطلق به سمت دیگر حرکت کند سلامت اداری کاهش می یابد و به سمت فساد حرکت می کند(بختیاری، ۱۳۹۴).

فساد اداری بیانگر خلل و آسیبی است که در بدنه نظام اداری بروز می کند و ناشی از عوامل بسیاری است که بیشتر نامرئی و نامحسوس است. فساد اداری به نوع برخورد و تدابیری بستگی دارد که دولت به منظور ریشه یابی، کنترل و حذف تدریجی آن به کار می برد. فساد یعنی هر پدیده ای که مجموعه ای را از اهداف و کارکردهای خود باز دارد(تانزی، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

اندیشمندان معتقدند که فساد اداری رفتاری است که به دلیل جاه طلبی های اشخاص، به معنای انحراف از شیوه ای عادی است و به صورت تخلف از قوانین و مقررات است و با انجام رفتاری از قبیل ارتشا، پارتی بازی و اختلاس بروز می کند. فساد اداری شامل تمام شکل های گوناگون انحراف یا اعمال قدرت شخص و استفاده نامشروع از مقام و موقعیت شغلی است(شعبانی و سلیمانی، ۱۳۸۹).

[1] . Mbaku

طبق تعریف دیگر، فساد اداری زمانی رخ می دهد که یک مامور دولت به ازای انجام دادن کاری که از آن نهی شده، رشوه ای نقدی و یا جنسی قبول کند(قرنی و همکاران، ۱۳۸۹) و هم چنین موسسه گالوپ، فساد را اقدامات غیرقانونی که از طریق آن ها شهروندان به مقامات دولتی رشوه می دهند تا مجوز بگیرند، قرارداد ببندند یا از مجازات بگریزند و به طور خلاصه، رشوه دادن برای فائق آمدن بر قانون یا قواعد بروکراسی تعریف کرده است(عطایی، ۱۳۸۹).

هم چنین طبق تعریف دیگری، فساد اداری به رفتاری اطلاق می شود که ضمن آن فرد به دلیل تحقق منافع خصوصی خود و دستیابی به رفاه بیشتر و یا موقعیت بهتر، خارج از چارچوب رسمی وظایف یک نقش دولتی عمل می کند(مرادی حقیقت و تبیانیان، ۱۳۹۳).

۵- سلامت اداری و سازمانی

سلامت اداری مفهومی انتزاعی است که اشاره می کند بر اینکه عناصر سازمان مبتنی بر ارزش ها، در صدد دستیابی به اهداف و رسالت سازمان هستند. بنابراین، تعریف از سه رکن اصلی تشکیل شده است:

عناصر سازمان مانند منابع انسانی، تجهیزات و غیره.

ارزش ها که سیاست ها، راهبردها و شاخص های سازمان بر اساس آن ایجاد می شود.

اهداف و رسالت که مقصد نهایی فعالیت های سازمان به شمار میرود(آبروش، ۱۳۹۳: ۴۵۲).

سلامت اداری اصطلاحی است که بر الگوی مطلوب اداره سازمان های اجتماعی دلالت دارد. هدف از کاربرد و توسعه مفهوم سلامت اداری، واکنشی است به پدیده فساد بوروکراتیک در سازمان های اجتماعی(پورعزت، ۱۳۹۰: ۱۳). سلامت اداری از لوازم مهم برای توسعه و پیشرفت محسوب می شود. امروزه سلامت اداری در مقابل فساد اداری، مدت های زیادی است توسط متفکران و پژوهشگران سازمانی مطرح شده است.

۶- انواع فساد اداری

محققان در یک تقسیم بندی از فساد اداری ابعاد زیر را برای آن برشمرده اند:

فساد اداری خرد: فساد اداری در سطح خرد به عنوان فساد بوروکراتیک شامل مقادیر نسبتاً کوچک اخذ پول و وجه نقد، هدیه یا رفتارهای سودجویانه از سوی سطوح پایین سلسله مراتب اداری است(آوتوبی[1]، ۲۰۰۸). انباشت و تراکم فساد اداری در سطح خرد می تواند نتایج فاجعه آمیزی برای افراد کم درآمد داشته باشد(لو و توبی[2]، ۲۰۰۶: ۳۰).

فساد ادار بزرگ: اغلب شامل فساد در سطح سازمان ها، موسسات و نهادهای دولتی و نخبگان سیاسی و اداری می باشد. فساد اداری بزرگ هم چنین در شکل همکاری سیاستمداران با نفوذ و بروکرات های ارشد جهت گسترش منافع برای حزب سیاسی شان نیز تجلی پیدا می کند. شکل دیگری از مصادیق فساد اداری بزرگ را می توان در فعالیت های رهبران شرکت های چند ملیتی بزرگ از طریق تحمیل هزینه های کلان بر منابع عمومی ملت ها مشاهده کرد(شبیر و آنوار[3]، ۲۰۰۸: ۷۵).

غارت: غارت به دست آوردن غیر قانونی پول یا کالاست. اغلب موارد غارت شامل معاملات ساختگی است که طی آن مقادیر زیادی پول توسط مقامات ارشد اداری غارت می گردد. اگر این معاملات به نتیجه برسد آن ها قادرند که یک کشور را به سمت شوک های کلان اقتصادی مثل کاهش نرخ ارز، تورم های سنگین و مضمحل شدن بانک ها هدایت کنند(بلایمون و همکاران[4]، ۲۰۰۷).

هم چنین در یک تقسیم بندی دیگر دکتر شکراللهی نیز فساد اداری را به سه بخش زیر تقسیم کرده است(شکراللهی، ۱۳۷۹):

[1] . Atuobi
[2] . Lawal & Tobi
[3] . Shabbir & Anwar
[4] . Baliamoune-Lutz & Ndikumana

فساد خرد: به اخذ رشوه های اندک از جانب کارکنان دولت برای رفع مشکلات اشاره دارد. هم چنین زمانی که در موارد استثنایی از جانب کارمندی درخواست رشوه می شود، اما این کار به شکل سازمان یافته انجام نمی شود، "فساد فردی" صورت گرفته است.

فساد سازمان یافته: زمانی که بقای نظام ها به وجود فساد بستگی پیدا می کند و در این حالت، سازمان ها، مقررات و هنجارهای رفتاری با فساد تطبیق پیدا می کند.

فساد بزرگ: هنگامی که مسئولات سطح بالای دولتی و سیاست مداران در قراردادها و طرح های بزرگ که جنبه ملی دارند اعمال نظر می کند و سودهای کلان به دست می آورند.

۷- مصادیق و مظاهر فساد اداری

- عدم رعایت نظم و انظباط اداری
- قبول هر گونه هدیه آشکار و پنهان
- افشای اسرار اداری
- تاخیر و تعجیل در ورود و خروج کارکنان
- ایجاد بدبینی، تشویق و تخریب روحیه
- اشتغال به امور غیراداری
- استفاده از امکانات و اعتبارات دولتی
- چند شغله بودن
- ایجاد تبعیض(جوهری،۱۳۸۱).

۸- پیامدهای فساد اداری

فساد اداری صرفاً پیامدهای منفی در برندارد، بلکه در شرایط نامساعد اقتصادی و اجتماعی، فساد و پیامدهای آن می تواند هم از لحاظ اجتماعی و هم از لحاظ فردی، کارساز باشد. اما اکثر کارشناسان برای فساد پیامدهای منفی را در نظر گرفته اند و آن را برای رشد و توسعه، مخرب می دانند که برخی از این پیامدها عبارتند از(افضلی، ۱۳۹۰):

۱- فساد اداری از طریق خدشه وارد کردن بر سیاست های دولت در مقابله با منافع و اهداف اکثریت، باعث اتلاف منابع ملی می شود. آن هم درست در زمانی که این منابع باید به شیوه های تداوم پذیر بهره برداری شوند. از آن جا که فساد، منابع ملی را از هدف خود منحرف می سازد، این منابع نمی توانند کمک چندانی به رشد اقتصادی کشور کنند. هم چنین هنگامی که دولت، این عامل اصلی اقتصاد، در چنگال شبکه های سودجویان می افتد، این مشکل به مشکلی اساسی بدل می شود. وانگهی روی آوردن درآمدهای ناشی از این نظام به سمت مصرف کالاهای وارداتی بر بازار مبادله های ارزی(البته به ضرر پول داخلی) فشار می آورد. این عوامل به هم وابسته بر توسعه اقتصادی کشور اثر نامطلوب می گذارد(مبلومیادافا ترجمه جهاندیده، ۱۳۷۵).

۲- فساد اداری باعث اتخاذ تصمیمات نادرست از سوی دیوان سالاران می شود، چرا که آنان از طرح های غیراستاندارد، پرهزینه، پیچیده و سرمایه بر که به سهولت حسابرسی نمی شوند، حمایت می کنند تا آسانتر مبالغ هنگفتی رابه سود خود برداشت کنند(کافمن، ۱۹۹۷).

۳- فساد اداری باعث کند شدن رشد اقتصادی می شود، زیرا انگیزه سرمایه گذاری را برای سرمایه گذاران داخلی و خارجی کاهش می دهد. سرمایه گذاران در یک کشور فاسد در مقایسه با کشوری که دچار فساد اندک است معادل ۲۰ درصد مالیات اضافی بر دوش دیگر سرمایه گذاران می گذارند(خداداد حسینی و فرهادی نژاد، ۱۳۸۰).

۴- فساد اداری مانع از رشد رقابت سالم و موجب خنثی شدن تلاش ها در جهت کاهش فقر و تبعیض اجتماعی می شود(قاسمی، ۱۳۸۴).

۵- فساد اداری از میزان اثربخشی و مشروعیت دولت ها می کاهد، امنیت و ثبات جوامع را به خطر می اندازد و ارزش های دموکراسی و اخلاقیات را مخدوش ساخته، از این طریق مانع توسعه سیاسی، اجتماعی و اقتصادی می شود.
۶- فساد اداری با تضعیف انگیزه ها، موجب زیان های اجتماعی و با تضعیف نهادهای موجود، باعث زیان های سیاسی و با توزیع ناعادلانه منابع، موجب زیان های اقتصادی می شود.
۷- فساد اداری به افزایش هزینه معاملات و کاهش امکان پیش بینی های اقتصادی منجر می شود و مانع از توسعه پایدار است.
۸- فساد اداری منجر به هدر رفتن سرمایه گذاری های انجام شده روی منابع انسانی، کم رنگ شدن فضایل اخلاقی و ایجاد ارزش های منفی در سازمان می شود.
۹- فساد اداری موجب تضعیف اعتقاد مردم به توانایی و اراده سیاسی دولت برای جلوگیری از زیاده طلبی ها و نیز باعث قطع امید مردم به آینده ای بهتر می شود(عباس زادگان، ۱۳۸۳).

۹- مبارزه با فساد اداری از طریق اجرای حکمرانی نوین

هم اکنون در سراسر جهان بازاندیشی اساسی در رابطه با چگونگی برخورد با مسائل اجتماعی در جریان است. عامل فساد یا به کارگزاران مربوط می شود یا به ساختار ها و نهادهایی که بازیگران در آن به فعالیت می پردازند. رفتارگرایی، عامل اصلی فساد اداری را رفتار منحرف کارگزاران می داند که منشا آن نیز به خود آنها بازمی گردد. در حالی که طبق رویکرد نهادی، عامل اصلی فساد اداری نه دیوانسالاری بلکه مجموعه سازمان ها، قوانین و ترتیبات رسمی است که منجر به شکل گیری چرخه های فساد در نظام اداری می گردد. بنابراین با اصلاح نهادها و ساختارها می توان مانع از بروز فساد اداری شد. نهادگرایی در سیر تکوین خود به حکمرانی خوب و نوین رسیده است(ملک محمدی، حق شناس، ۱۳۹۲).

هم اکنون ناکامی ها پیش آمده در رابطه با هزینه و کارآمدی برنامه ها و ظهور باورهای نوین در نظریه های اقتصاد آزاد، سوالات جدی را در رابطه با ظرفیت ها، توانمندی ها، قابلیت ها و حتی محرک های بخش عمومی برانگیخته است. در قالب این بازاندیشی، تحول بنیادین نه فقط در رابطه با حوزه و اندازه فعالیت دولت بلکه در رابطه با فنون و ابزارها در اختیار دولت ایجاد شده است(رابینز، ۱۳۸۵).

از آنجایی که عمده فعالیت های دولت در گذشته محدود به عرضه مستقیم کالا و خدمات توسط دیوان سالاری بوده است، اینک از مواجهه با انوع ابزارهای نوین سرگیجه گرفته است. آنچه که اهمیت این تحول و توسعه را بیشتر کرده، این است که هر یک از این ابزارها فرایند اجرای مهارت های خاص و سازوکارهای عملیاتی خاص به خود دارد. با این همه ابزارهای نوین مورد اشاره ویژگی های مشترکی نیز دارند. همه آنها تا حدود زیادی غیرمستقیم هستند. این شیوه اقدام عمومی را "حکومت شخص ثالث" می نامند، زیرا وظایف سازمان های عمومی میان تعداد انبوهی از بازیگران غیردولتی توزیع شده است. در چنین فضایی ایجاد و بسط یک الگوی جدید ضروری است. الگوی جدیدی که در این زمینه ارائه شده بنام حکمرانی نوین است و می توان پنج مفهوم کلیدی برای تبیین این الگو بیان کرد. (صولتی فرد و جعفری، ۱۳۹۵).

از سازمان های اداری و برنامه به سوی ابزار: در قلب رهیافت حکمرانی نوین، گذر از سازمان های عمومی یا برنامه عمومی به سوی ابزارها یا شیوه هایی است که بوسیله آنها اهداف عموم دنبال می شوند. این ابزارها همچون قارچ رشد کرده و تکثیر شده اند. استدلال اصلی خودحکمرانی نوین این است که این ابزارها ماهیت مدیریت دولتی و الگوی حل مسئله عمومی را تغییر داده اند. در گذشته تاکید مدیریت بخش عمومی به چگونگی اداره کردن سازمان های اداری بود اما حکمرانی نوین رویکرد دیگری را اتخاذ کرده است. نکته مهم در این رویکرد این است که بسیاری از برنامه های مختلف دولتی، تعداد زیادی از ابزارها و شیوه های اصلی را به کار می گیرند، بدون توجه به حوزه ای که از ابزارهای موصوف در آن استفاده کرده اند. به علاوه این ابزارها بازیگران متعددی را در فرایند به کارگیری درگیر می کنند و نقش هر یک از این بازیگران با توجه به نوع ابزار به کار گرفته شده، تعیین می شود.

از سلسله مراتب به سوی ابزار: به دلیل مشخصه غیرمستقیم بودن ابزارها، ایجاد تعامل میان سازمان های اداری و انبوهی از بازیگران شخص ثالث، مستلزم سازماندهی شبکه ها است. بنابراین سازمان های عمومی برخلاف گذشته کنترل

مستقیمی بر نحوه اجرای برنامه هایشان نخواهند داشت. دیگر مسائل مربوط به اداره داخلی سازمان ها از قبیل نظام های استخدامی، فرایند بودجه بندی، ساختارهای سازمانی و پویایی نهادی، اهمیت کمتری در موفق شدن برنامه های عمومی پیدا کرده اند. مسئله مهم پویایی داخلی به ارتباط بیرونی و انبوهی از اشخاص ثالث می باشد. به علاوه میان خصوصی سازی و بازآفرینی دولت نیز تفاوت وجود دارد. هر دوی آنها به اهمیت روش های غیرمستقیم پی برده اند ولی در خصوصی سازی سعی می شود که بخش جایگزین دولت شود در حالی که بازآفرینی دولت راهی برای انگیزه و تحریک دولت است.

از "بخش عمومی علیه بخش خصوصی" به سوی "بخش عمومی به علاوه بخش خصوصی": حکمرانی نوین نگاه تازه ای به رابطه میان دولت و دیگر بخش ها دارد. بر اساس رویکرد سنتی مدیریت دولتی، تنشی میان بخش عمومی و بخش خصوصی وجود دارد. بنابراین اولی بدنبال منفعت عمومی و دومی به دنبال منفعت شخصی است. در این تقسیم بندی بخش عمومی از بخش خصوصی متمایز می شد. بدین ترتیب سازمان های عمومی نماینده حاکمیت بودند زیرا از جانب عموم اقدام می کردند. این تقسیم بندی مبنای نظریه خصوصی سازی نیز است.

از "روش فرمان و کنترل" به سوی "مذاکره و اقناع": بر اساس نظریه سنتی مدیریت دولتی، روش فرمان و کنترل شیوه غالب برای پیاده کردن برنامه های عمومی است. در این روش فرض می شود که عمل عمومی به وسیله سازمان های سلسله مراتبی که حلقه اتصال آنها زنجیره ای از فرمان ها است اجرا می شود. اما حکمرانی نوین معتقد است که در دنیای شبکه ای امروز روش فرمان و کنترل دیگر مناسب نیست. با توجه به وابستگی متقابل بازیگران به یکدیگر روش مذاکره و اقناع جایگزین روش فرمان و کنترل شده است. نه تنها در مرحله خط مشی سازی بلکه در مرحله اجرای خط و مشی ها مدیران دولتی بایستی یاد بگیرند که چگونه باید از طریق ایجاد تعامل در بازیگرانی که کنترل کاملی بر آنها ندارند، به اهدافشان برسند.

از "مهارت های مدیریتی" به سوی "مهارت های توانمندسازی": مهارت های مدیریتی برای اداره کردن مجموعه بزرگی از کارمندان در یک نظام سلسله مراتبی به کار می رود. این مهارت ها شامل برنامه ریزی، سازماندهی، استخدام عمومی، هدایت، هماهنگی، گزارش دهی و بودجه بندی است. بر اساس حکمرانی نوین، مهارت ایجاد رقابت اهمیت بیشتری پیدا می کند. نظریه حکمرانی نوین از این مهارت ها به مهارت های توانمندسازی گذار می کند. مهارت هایی که برای درگیر کردن شرکایی که در یک شبکه افقی صف کشیده اند، ضروری است تا این صاحبان سهام را در وضعیت وابستگی متقابل به سوی یک هدف مشترک سوق دهند، سه مهارت در این زمینه ضروری است:

- ✓ مهارت توانمندسازی
- ✓ مهارت های هماهنگی
- ✓ مهارت های تغییر دادن(صولتی فرد و جعفری، ۱۳۹۵).

۱۰- نقش فرهنگ سازمانی در کاهش فساد اداری

فرهنگ سازمانی مجموعه ای از مفروضات، باورها و ارزش های مشترک اعضای سازمان است که الگوی رفتار سازمانی را مشخص و سازمان را از سازمان های دیگر متمایز می سازد. در واقع، فرهنگ سازمانی ادراک و استنباط مشترک و کلی اعضای سازمان از آن است. نقش فرهنگ برای جامعه یا سازمان در حکم شخصیت برای فرد است و منبع اصلی فرهنگ سازی در سازمان بنیان گذاران آن هستند. یک فرهنگ قوی سازمانی موجب می شود که تداوم رویه در رفتار تشدید شود. بر اساس چنین مفهومی، می توان چنین برداشت کرد که یک فرهنگ قوی می تواند جایگزین قوانین و مقررات رسمی سازمان شود. پس مدیریت باید کمتر نگران قوانین و مقررات رسمی باشد تا بتواند بدان وسیله رفتار فرد را تعیین و کنترل کند(رابینز، ۱۳۸۵).

فرهنگ سازمانی دارای کارکردها، وظایف و یا نقش های متفاوتی است که در ذیل به طور خلاصه به آنها اشاره می شود:

- ✓ هویت بخشی(فراهم کردن منبعی برای تعیین هویت) یا کنترل رفتار
- ✓ برقراری ثبات در شیوه های انگیزش(استحکام در تشویق ها)
- ✓ فرهنگ سازمانی، تعیین کننده مرز سازمانی است، یعنی سازمان ها را از هم تفکیک می کند. به گونه ای که به وجود آورنده نوعی احساس هویت در وجود اعضای سازمان می باشد.

- ✓ فرهنگ سازمانی باعث می شود که در افراد نوعی تعهد نسبت به چیزی به وجود آید که در آن چیز بیش از منابع شخصی فرد است.
- ✓ رفتار فرد با فرهنگ سازمانی موجب می شود که فرد بتواند به عنوان عضوی از سازمان درآید.
- ✓ فرهنگ سازمانی موجب ثبات و پایداری نظام اجتماعی می شود.
- ✓ فرهنگ سازمانی از نظر اجتماعی همچون چسبی به حساب می آید که می تواند از طرق ارائه استانداردهای مناسب (در رابطه با آنچه باید اعضای سازمان بگویند یا انجام دهند)، اجزای سازمان را به هم متصل کند.
- ✓ فرهنگ به عنوان یک عامل کنترل به حساب می آید که موجب به وجود آمدن یا شکل دادن به نگرش ها در رفتار کارکنان می شود(محمودی،۱۳۸۳).

بنابراین همانگونه که مشخص است، فرهنگ سازمانی از طریق کارکردهای اساسی که از آن برخوردار است، با تاثیر بر کارکنان، می تواند از قابلیت بالایی برای پیش گیری از بروز فساد اداری برخوردار باشد. تاثیر فرهنگ سازمانی بر کارکنان به حدی است که آن را منشا شکل گیری سازمان غیررسمی دانسته اند. فرهنگ سازمانی می تواند به عنوان مرجعی برای احساس هویت کارکنان محسوب شود، به گونه ای که آنان شخصیت خود را وابسته به فرهنگ سازمانی دانسته و از آن کسب اعتبار کنند. اگر سازمان از فرهنگ مطلوبی برخوردار باشد، این ذهنیت را در کارکنان ایجاد می کند که آنان، افرادی ارزشمند هستند و بدین ترتیب احتمال بروز رفتارهای نامطلوب را در کارکنان کاهش می یابد. کارکرد دیگر فرهنگ سازمانی، این است که با ارائه الگوهای رفتاری به کارکنان، رفتار آنان را جهت می دهد و هم چنین از طریق تثبیت شیوه های انگیزشی و معرفی برانگیزنده های مثبت به کارکنان، موجب می شود که آنها در جهت اهداف سازمان گام بردارند. از این راه کارکنان علاقه و توجه کمتری به رفتارهای خلاف قاعده ی سازمان از خود نشان می دهند(قادری، ۱۳۸۸).

.

۱۱- اقدامات بازدارنده و پیشگیرانه فساد اداری

در راستای مبارزه با فساد اداری، اعمال بازدارنده و پیشگیرانه، برخورد با تخلفات احتمالی، شفاف کردن رویه ها و توسعه درست کاری، اقداماتی به شرح زیر توصیه می شود:

توسعه زیربنایی(نهاد سازی): ایجاد محیط زیربنایی موثر، یکی از راهکارهای مهم جلوگیری از فساد است. این تلاش برای نهادسازی را می توان با تمرکز بر مسائل زیر به ثمر رساند: شایسته سالاری- حقوق کافی – آموزش و...

شفافیت گرایی: یکی از مفاهیم مهم و کلیدی مطرح در مباحث مربوط به فساد و سلامت اداری، شفافیت گرایی است. که عبارت است از آشکار بودن مبنای تصمیمات حکومتی و سازوکارهای حاکم بر توزیع قدرت و درآمد(حسنی و شمس، ۱۳۹۱).

شایسته سالاری در عزل و نصب ها: شایستگی در لغت به معنای داشتن توانایی، مهارت، دانش، لیاقت و صلاحیت است. شایسته سالاری در گزینش و نصب افراد و مدیران دستگاههای اجرایی، یکی از مهم ترین راهکارهای مبارزه با فساد اداری است که در ادبیات دینی بر آن بسیار تاکید شده است.

توجه به معیشت کارمندان: یکی از عوامل مهمی که باعث می شود انسان ها به ورطه فساد و تباهی کشیده شوند، احتیاج و نیازمندی است. طبیعت آدمی به گونه ای است که احتیاج و نیاز او را به رفع آن نیازمندی ها تحریک می کند و هر چه این نیاز بیشتر باشد، قدرت تحریک کنندگی آن نیز بیشتر خواهد بود(رضائیان، ۱۳۸۵).

عدم تمرکز و تفویض اختیار: اختیارات و اقتدار فوق العاده به وزارتخانه و کارکنان دولت، بدون رعایت دوراندیشی و احتیاط موجب می شود که مسئول امر، حصول خواسته ها و تعهدات خود را در درجه اول اهمیت قرار دهد و چنانچه اختیارات تفویضی از حد قانون و مقررات و اصول متعارف فراتر رود، مجوزی برای سواستفاده از موقعیت بدست آمده زمینه فساد را فراهم می کند(جوهری، ۱۳۸۱).

حفظ و حمایت از کارمندان صالح و بی طرف: حفظ و حمایت کارمندان بی طرف و احتراز از استخدام رابطه سالاران و دوری جستن از بکارگیری افراد ناآگاه و غیرمتخصص در هر پست و مقامی، زمینه ساز سلامت اداری می باشد.

بالابردن سطح آگاهی های عمومی: از آنجا که فقر اقتصادی، علمی و آموزشی، دو عامل اساسی در پیدایش فساد اداری به شمار می آیند، از این رو افزایش سطح آگاهی عمومی نسبت به آثار زیان بار و متعددی که فساد اداری بر زندگی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جامعه می گذارد، بسیار مهم است(مرادی حقیقت و تبیانیان، ۱۳۹۳).

در نظر گرفتن امنیت و رفاه : در نظر گرفتن امنیت و رفاه و هم چنین منافع اجتماعی در موردی که ارتشا و سواستفاده های مالی از ناحیه مسئولان رده بالای سازمان دیده می شود، امری ضروری است.

در زمینه اقدامات بازدارنده موارد دیگری نیز می توان به شرح زیر فهرست کرد:

- ✓ اصلاح نظام اداری و ساختار آن(علی آبادی، ۱۳۷۲).
- ✓ نظارت بر ثروت، مصرف و سطح زندگی کارمندان دولت.
- ✓ جلوگیری از فساد استخدامی و رانت جویی(حبیبی،۱۳۷۵).
- ✓ آموزش مدیران دولتی در زمینه آشنایی با فساد اداری و شیوه های مقابله با آن.
- ✓ کاهش فساد اداری به وسیله حذف مقررات زاید و بوروکراسی اداری.
- ✓ افزایش زمینه های مشارکت مردم در امور اجتماعی(محسنی تبریزی، ۱۳۶۹).
- ✓ اجرای اتوماسیون اداری.
- ✓ خصوصی سازی(بانک جهانی, ۱۳۷۸).
- ✓ ایجاد انگیزه در کارکنان و ارتقای سیستم های رفاهی آنان.
- ✓ برخورد قاطع و بدون تبعیض با مرتکبان مصادیق فساد اداری و مالی.
- ✓ روزآمد کردن قوانین با توجه به شرایط اقتصادی و اجتماعی و ایجاد تحول در آنها(افضلی, ۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

فساد اداری به علت نقش و تاثیرات منفی که بر کارایی و اثربخشی نظام مدیریت اداری کشورها دارد، همواره مورد توجه سازمان ها، دولت ها و نهادهای بین المللی، مانند برنامه عمران ملل متحد، سازمان همکاری و توسعه اقتصادی، برنامه شفافیت و پاسخ گویی بوده و هست. تلقی عممی کشورها از مفهوم فساد اداری، سواستفاده از امکانات دولتی به نفع اهداف شخصی است.

از آنجا که فساد اداری موجب کاهش سرمایه گذاری و بهره وری، تقلیل سطح خدمات اجتماعی به ویژه برای افراد فقیر و کم درآمد، افزایش هزینه زندگی و قیمت ها، کاهش رشد اقتصادی و در نهایت افزایش بیشتر فساد می گردد، پرواضح است چنانچه با این پدیده شوم مقابله نشود، امیدی به رشد و توسعه کشور و پیشرفت و رفاه شهروندان نخواهد بود.

برای حذف یا کاهش فساد اداری در نظام اداری و سطح جامعه، نیازمند برنامه هایی اساسی و همه جانبه هستیم که با تاثیر بر فرهنگ عمومی جامعه و ابعاد آن همچون فرهنگ سازمانی، بعنوان پدیده ای که به طور مستقیم از فرهنگ جامعه تاثیر می پذیرد، پیش گیری از بروز فساد اداری را تقویت می کند. فرهنگ سازمانی از کارکردهای گوناگونی برخوردار است و می تواند با معرفی الگوی رفتاری مطلوب به کارکنان، رفتار آنان را کنترل کند و منجر به تثبیت شیوه های مطلوب انگیزش رفتار کارکنان شود و در آنها نوعی تعهد و احساس مسئولیت نسبت به چیزی به وجود آورد که آن چیز، بیش از منافع شخصی فرد است. پیامد و نتیجه چنین فرهنگ سازی در جامعه، می تواند کاهش آثار و نشانه های فساد در کلیه سطوح جامعه باشد.

یکی از قوانینی که می تواند در تامین حقوق شهروندان در برابر دولت مفید و موثر باشد، قانون ارتقای سلامت اداری و مقابله با فساد است که مجلس آن را در سال ۱۳۹۰ به تصویب رسانده است. مقررات این قانون حاوی راهکارهایی برای ارتقای سلامت اداری است که در برخی از آنها به نقش نظارتی شهروندان نیز اشاره شده است. از طرفی دیگر، پیشگیری از تخلفات سازمانی زیربنا و مقدمه سالم سازی محیط سازمانی است و عوامل مختلفی در سالم سازی محیط سازمانی تاثیر دارد که یکی از اساسی ترین آنها توجه به توسعه منابع انسانی است و علت آن این است که محور و قالب سالم سازی سازمان، انسان های سازمان هستند. بنابراین اگر انسانهای سازمان سالم و پرورش یافته باشند، کار سالم سازی محیط سازمانی سریعتر انجام می شود و بصورت یک فرایند مداوم درمی آید. مبارزه با فساد مستلزم یک برنامه ریزی دقیق جهت شناسایی همه جانبه است. از

همین رو تقویت کار گروهی در سازمان ها و جلوگیری از فردگرایی، کارکردهای آموزشی و اطلاع رسانی رسانه ها و آموزش قبل از ورود به خدمت و آموزش حین خدمت می توانند در کاهش فساد اداری و پیشگیری از آن مناسب باشند.

مراجع

۱- حسینی هاشم زاده، حبیب؛ آقاجعفری، داود و لیلی، مهدیه(۱۳۹۳)، بررسی علتهای قانونی و قضایی فساد و ارزیابی وضعیت راهبردهای قانونی قضایی برای مبارزه با فساد، همایش ملی پلیس و ارتقای سلامت اداری، بازرسی کل ناجا،تهران.

۲- خلف خانی، مهدی(۱۳۸۸)، بررسی رابطه بین سرمایه اجتماعی و فساد اداری، مجله راهبرد، شماره ۵۳: ۳۷-۵۶.

۳- حسن دوست فرخانی، هادی و یزدان پناه، لیلی(۱۳۹۲)، بررسی نگرش به فساد اداری و ارتباط آن با سرمایه اجتماعی(مطالعه موردی دانشجویان دانشگاه شهید باهنر کرمان)، نشریه راهبرد توسعه، شماره ۳۴: ۸۰-۱۱۴.

4- Aleman, U.(2008), "Political Corruption in Europe: Causes, Consequences, and Challenges". Retrieved from www.idi.org.il/sites/.../PoliticalCorruptionin Europe.aspx.

۵- ربیعی، علی(۱۳۸۳)، زنده باد فساد، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۶- پورکیانی، مسعود؛ امیری، افلاطون و خادمی، مرتضی(۱۳۹۰)، سلامت سازمانی، فساد اداری و شایع، مرکز انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.

۷- عباس زادگان، محمد(۱۳۸۳)، فساد اداری، تهران. چاپ اول، دفتر پژوهش های فرهنگی.

۸- تانزی، ویتو(۱۳۷۸)، مسئله فساد، فعالیت های دولتی و بازار آزاد، ترجمه بهمن آقایی، اطلاعات سیاسی- اقتصادی، شماره ۱۴۹ و ۱۵۰.

9- World Bank (1997), World Development Report, Washington: Oxford University Press.

۱۰- خوئینی، غفور(۱۳۹۵)، بررسی عملی وضعیت اجرای قانون ارتقای سلامت نظام اداری و مقابله با فساد.

۱۱- دفتر مطالعات حقوقی مجلس(۱۳۸۸)، مبارزه با فساد: کتاب راهنمای نمایندگان، مرکز پژوهش های مجلس شورای اسلامی.

۱۲- آبسالان، ایرج(۱۳۹۶)، فساد اداری و پیشگیری از آن، با توجه به قانون ارتقای سلامت نظام اداری و مقابله با فساد. نشریه مطالعات علوم سیاسی، فقه و حقوق، دوره سوم شما۱و۲: ۱۳۰-۱۴۰.

۱۳- جعفری لنگرودی، محمدجعفر(۱۳۸۱)، مبسوط در ترمینولوژی حقوق، جلد چهارم، گنج دانش، چاپ دوم.

۱۴- محمدنبی، حسین(۱۳۸۰)، فساد اداری و مبارزه با آن از منظر حقوق بین الملل، نشریه وکالت، شماره ۹.

15- Mbaku, J. M. (2008) Corruption clean ups in Africa: Lessons from public choice. Journal of Asia and African studies, 43, 427-456.

۱۶- بختیاری، حسن(۱۳۹۴)، بررسی نگرش مردم نسبت به سلامت اداری در اردبیل، فصلنامه نظارت و بازرسی، شماره ۳۰.

۱۷- شعبانی، احمد و سلیمانی، محمد(۱۳۸۹)، بررسی آثار فساد اداری بر سرمایه اجتماعی، ماهنامه مهندسی فرهنگی، شماره ۴۷ و ۴۸.

۱۸- آبروش، رضا(۱۳۹۳)، راهبردهای ارتقا سلامت اداری در سیره امام علی، فصلنامه نظارت و بازرسی، شماره ۲۸.

۱۹- قرنی، محمد و همکاران(۱۳۸۹)، بررسی و تحلیل رابطه فساد با اصول حکمرانی خوب و اثرپذیری آن از فرهنگ سازمانی(مطالعه موردی: فساد اداری)، همایش ارتقای سلامت اداری، انتشارات زمان نو: ۳۳۴.

۲۰- عطایی، امید(۱۳۸۹)، شاخص های اداراک فساد و راهکارهای اجرای آن، همایش ارتقای سلامت اداری، انتشارات زمان نو.

۲۱- مرادی حقیقت، رضا و تبیانیان، حسن(۱۳۹۳)، نسبت عوامل سازمانی- مدیریتی و فساد اداری- مالی در سازمان های دولتی، نشریه دانش ارزیابی، سال ششم، شماره ۲۱: ۳۲-۴۸.

۲۲- پورعزت، علی اصغر(۱۳۹۰)، اداره سالم به روایت نهج البلاغه طرحی برای مبارزه با فساد اداری، بنیاد نهج البلاغه، تهران.

23- Lawal, G., & Tobi, A.(2006), "Bureaucratic Corruption, Good Governance and Development": The hallenges and Prospects of Institutional Building in Nigeria, Journal of Applied Science Research,2, 642-649.
24- Atuobi, S. M. (2008). "Corruption and State Instability in West Africa:An Examination of Policy Options". KAIPTC Occasional Paper, No.7.Retrieved from www.kaiptc.org/ onflict_prevention/details.asp.
25- Shabbir, G., & Anwar, M.(2008), "Determinants of Corruption inDeveloping Countries", Retrieved fromhttp://www.pubchoicesoc.org/papers_2008/shabbir_anwar.pdf.
26- Baliamoune-Lutz, M., & Ndikumana, L. (2007), "Corruption andGrowth in African Countries: xploring the Investment Channel",Paper presented at the African Economic Conference, Addis Ababa,Ethiopia.
۲۷- شکرالهی، مسعود(۱۳۷۹)، ظرفیت سازی برای سلامت نظام اداری، ارتقای سلامت نظام اداری، مرکز آموزش مدیریت دولتی، تهران.
۲۸- آندریا مبلومیادافا، رشل(۱۳۷۵)، فساد و آشنا بازی، ترجمه افشین جهاندیده، پیام یونسکو، شماره ۳۱۳، دوره بیست و هفتم.
۲۹- جوهری، محمود، (۱۳۸۱) فساد اداری، علل و عوامل آن، نشریه تعاون، شماره ۱۳۱: ۶۵-۷۱.
۳۰- افضلی، عبدالرحمن(۱۳۹۰)، فساد اداری و تاثیر آن بر توسعه، علل، پیامدها و راهکارهای برون رفت، شماره ۴۵: ۲۳۵-۲۶۴.
31- Kaufman, Daniel(1997), Corruption foreign policy, no. 107, summer.
۳۲- خداداد حسینی، سید حمید و فرهادی نژاد، محسن(۱۳۸۰)، بررسی فساد اداری و روشهای کنترل آن، نشریه مدرس علوم انسانی، شماره۱۸: ۳۷-۵۴.
۳۳- قاسمی، احمد(۱۳۸۴)، جامعه شناسی سیاسی در کشورهای توسعه نیافته، مرکز پژوهش های مجلس شورای اسلامی، تهران.
۳۴- عباس زادگان، سید محمد(۱۳۸۳)، فساد اداری، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.
۳۵- ملک محمدی، ح و حق شناس، م(۱۳۹۲)، سیاست گذاری مبارزه با فساد اداری در جمهوری اسلامی ایران و ارائه الگوی مطلوب. مطالعه تطبیقی ترکیه و پاکستان، دوره ۲۳ شماره۱: ۱۳۷-۱۵۴.
۳۶- رابینز، استیفن(۱۳۸۵)، مدیریت رفتار سازمانی، ترجمه پارسائیان و اعرابی، موسسه مطالعات و تحقیقات بازرگانی، تهران.
۳۷- محمودی، محمد مهدی(۱۳۸۳)، نقش فرهنگ سازمانی در پیش گیری از بروز فساد اداری.
۳۸- قادری، مهدی(۱۳۸۸)، فساد اداری در ایران تحلیلی بر جامعه شناسی، نشریه معرفت، شماره ۱۳۸: ۱۰۵-۱۱۸.
۳۹- رضائیان، علی(۱۳۸۵)، مبانی رفتار سازمانی، انتشارات سمت. تهران.
۴۰- حسنی، علی و شمس، عبدالحمید(۱۳۹۱)، راهکارهای مبارزه با فساد اداری بر اساس ارزشهای اسلامی، نشریه اسلام و پژوهش های مدیریتی، سال دوم شماره۵: ۸۱-۱۰۴.
۴۱- محسنی تبریزی، علیرضا(۱۳۶۹)، بررسی زمینه های مشارکتی روستائیان و ارتباط آن با ترویج کشاورزی، تهران. معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد سازندگی.
۴۲- علی آبادی، علیرضا(۱۳۷۲)، ریشه های توسعه نیافتگی در جهان سوم، انتشارات رامین، تهران.
۴۳- حبیبی، نادر(۱۳۷۵)، فساد اداری، انتشارات وثقی، تهران.
۴۴- بانک جهانی(۱۳۷۸)، نقش دولت در جهان در حال تحول، گره مترجمان، تهران. موسسه مطالعات و پژوهشهای بازرگانی.
45- Moreno J, Jennings H.(2005)Statistics of social configurations. Stoichiometry1:342–74.

مؤلفه های بصری در آثار نقاشانه پل گوگن، با تأکید بر نمونه های مبتنی بر روایات مذهبی

احسان زارعی فارسانی
عضو هیئت علمی(مربی) دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد
graphist.animator@yahoo.com

چکیده

هنر مدرن با ریشه هایی که در سده هیجدهم و نوزدهم قابل ردیابی است، بخشی از موجودیت خود را مدیون ناسازگاری برخی هنرمندان با روند عمومی هنر کلاسیک می داند. چنانکه آگاهیم، در این برهه از تاریخ، برخی از هنرمندان در راستای یافتن واکنشی مؤثر در برابر روند جمود یافته موجود، طغیان نمودند و به دنبال کشف راه های تازه بیانی، دست به تجربه گرایی یازیدند. در آثار نقاشانه-به طور اخص-واکاوی جایگاه موضوع و روایت در هنر و شیوه پرداخت به آن، بخشی از کنش های نوگرایانه هنرمندان حوزه نقاشی را شامل می شد. پل گوگن[1]، نقاش شهیر فرانسوی، با کاربست موضوع آثار مذهبی اساتید نقاشی پیش از خود، الهام از روح زندگی بدوی و شکست مرز میان خیال و واقعیت، جریانی عظیم و تأثیرگذار در بستر هنر ابتدای قرن بیستم محسوب می شود. برای گوگن و هنرمندان طاغی سال های پایانی قرن نوزدهم، قراردادها که اصل و اساس بی چون و چرا انگاشته می شدند، به هیچ وجه ارزش پایدار نداشتند و این مهم، زمینه آفرینش آثاری متنوع و تجربه گرایانه را فراهم آورد. مسأله پژوهش حاضر این است که، مؤلفه های بصری آثار نقاشانه پل گوگن در پرداخت به موضوعات مذهبی، کدامند و این آثار، کدام دستاوردها را برای هنرمندان دگر اندیش سال های ابتدایی قرن بیستم به ارمغان آورده است؟ این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، با مطالعه محتوائی آثار این هنرمند و انطباق آن با فرم اثر، شاخص ترین دستاوردهای میراث هنری وی را تبیین می کند.

واژگان کلیدی: هنر مدرن، پل گوگن، نقاشی، هنر بدوی، شرق گرایی

مقدمه

پل گوگن هنرمندی است که با وجود زندگی شخصی سرشار از مجموعه ناکامی ها- نظیر تاخت زدن شغل پردرآمد و زندگی مطلوب خانوادگی با کاروبار کساد نقاشی و انزوای خود خواسته- تأثیری شگرف بر هنر قرن بیستم داشته است. هنرش هر چند دیر شناخته شد ولی تأثیر لازم را بر جریان ها و جنبش های قرن بیستم داشته است چرا که ذات پرشور و بی پروای هنرمند موجب شده اصول و قواعد هنر مدرن، در آن به خوبی هویدا باشد. اگر به زندگی گوگن از زاویه سفرهای دوران جوانی اش بنگریم، به شیوه ای منحصر بفرد از زندگی یک انسان خواهیم رسید که در ذهن مخاطب، از او یک نقاش افسانه‌ای ساخته است. چنانکه گفته شد، او خانواده و شغل تجاری‌اش را ترک کرد و نظیر بومیان در جزیره‌ای در دریاهای جنوب زندگی کرد و به تکرار از خود به عنوان وحشی و یا بدوی یاد کرد. « این هنرمند و پیروان وی به ویژه ماتیس برای فرار از فشارها و مادی گرایی تمدن غربی بنوعی از آن دوری می جویند؛ گوگن به جزایر اقیانوس اطلس پناه می برد و آرامش ذهن و جسم خود

[1] Paul Gauguin

را در دیاری متفاوت با معیارها و ارزش های غربی می یابد».(حسینی،۱۳۶۷: ۱۴۶) وقتی گوگن به اشتیاق هنری خود پی برد، فهمید تنها یک مسیر دارد: خلق موضوع و به تصویر کشیدنش به شیوه ای درونی. او از اصالت کار خود و هویت هنری بی-همتایش شدیدا احساس غرور می‌کرد. در حقیقت رسالت اصلی گوگن، آزاد سازی هنر از قید و بند زمان بود. او در جستجوی جایگزینی حقایق عینی روزمره با واقعیت ذهنی و تخیل و رویاها بود و به فروشندهٔ آثارش می‌گوید: من نقاشی نیستم که طبیعت را کپی کند. «با من همه چیز در پندار شوریده‌ام اتفاق می افتد». گوگن به امپرسیونیست‌ها و نئوامپرسیونیست‌ها به این دلیل که تمرکزشان پیرامون نگاه است و نه در مرکز اسرارآمیز اندیشه ها، خرده می‌گرفت. از نظر او مؤثرترین راه ارتباط جهت آشکارکردن حقایق جهان، از طریق سمبل‌ها و انگیزش سریع رنگ و فرم است که ذهن را به‌سان نوای موسیقی به هیجان در می‌آورد و مدعی بود سمفونی‌ها و هارمونی‌هایی را در فرجام کارش، بدست می‌آورد. او باور داشت در نقاشی باید سبب شد شخص همان‌گونه بیندیشد که موسیقی باعث ایجاد آن نوع تفکر می‌شود. با وجود اینکه گوگن افتخار می‌کرد که او ناقض جریان هنری عصر خویش است، کوشش می‌کرد کارهایش را در جریان اصلی تاریخ هنر قرار دهد. چرا که بیشتر کارهایش با وجود روحیهٔ مخالفت جوی او، با سنت عجین شده بود. شایان ذکر است که تأثیر هنر شرق بر آثار نقاشانه پل گوگن را، نباید از یاد برد. با گشوده شدن باب داد و ستد اروپا با ژاپن در اواسط قرن نوزدهم، تحفه های ژاپنی بازار اروپا را تجربه کردند و گوگن نیز از تأثیر هنر شرق بی نصیب نماند و ملهم از این آثار، دست به آفرینش های نقاشانه ای زد که در ادامه و به اختصار بدان نیز خواهیم پرداخت. این مطالعه با تحلیل محتوی و فرم در آثار پل گوگن، به تبیین مؤلفه های بصری آثار نقاشانه وی می پردازد و میراث ارزشمند اش را مورد واکاوی قرار دهد. اینکه در پس همنشینی فضای معاصر و مضامین عهد قدیم در آثار نقاشی گوگن کدام اندیشه مستور بوده است مسأله ای است که این پژوهش با تحلیل آثار موجود سعی در ردیابی آن خواهد داشت.

گریز از تمدن

چنانکه می دانیم در سال های پایانی قرن نوزدهم نقاشی تاریخی کنار نهاده شد و اصول و قواعد فرهنگی ترین ژانر هنر نقاشی، با ارزش های بصری هنر بدوی معاوضه شد هرچند دعوی جدایی از ادبیات بصورت کامل پرداخت نشد. بدوی گرایان امپرسیونیست و پست امپرسیونیست به مبانی کلاسیک و ریشه های ان در طبیعت گرایی و عقلانیت تاختند و شیفتگان بدوی گری، القاء را جانشین روایت و تزئین را جایگزینی برای بازنمایی توهم انگیز قرار دادند. آندره ژید در خطابه ای می گوید: دوران اشرافیت و تفنن به سر آمده است، آنچه اکنون نیاز داریم بربرها هستند.(هنر مدرن/لینتن،۲۵:۱۳۸۲) «گوگن به عنوان بدوی ترین نقاشان عصر تحول بزرگ، سعی در تاثیر از زندگی ساده و خرافات غیر دینی روستائیان و یافتن افق های جدید داشت. پیام اصلی آثارش ارجحیت احساس و عاطفه بر فهم و درک بود». (هنر مدرن/لینتن،۲۵:۱۳۸۲) «من بریتانی را دوست دارم. من اینجا را وحشی و ابتدایی یافتم. وقتی طنین صدای صندل‌های چوبی‌ام را بر زمین سنگی می‌شنوم، می‌بینم این همان صدای محزون قوی است که در نقاشی به جستجوی آن هستم». از این یادداشت گوگن، بیزاری وی از تمدن و شهرنشینی هویداست. با سفر به سرزمین های دوردست جدایی فیزیکی با تمدن غرب ایجاد کرد تا فرصتی برای جایگزین کردن نمایه‌های اروپایی قدیم با نمونه‌های ناآشنای جدید ایجاد کند. برای او، مقایسه کردن الهه‌ها و رب‌النوع‌های قدیم با همتاهای جدید دریاهای جنوب، جذاب و حتی هیجان‌انگیز می نمود. سفر به بریتانی و اقامت اش در آنجا، افق های نوینی بروی چشمانش گشود. در بریتانی، گوگن به سرچشمهٔ هنرش که همان میل شدید به تسخیر روح فرهنگ بی‌آلایش بود، دست یافت. گریز از تمدن موجب نشد گوگن قابلیت های جامعه نوین را نادیده بگیرد چرا که این ظرفیت ها و امکانات را در روند کاری اش مؤثر می دید. این دیدگاه موجب شد گوگن از هنرهای گرافیکی برای انتشار ایده‌ها و تصاویر بهره بگیرد.

گوهر شرق

رویکرد هنرمندان غرب آن گونه بوده است که در آفرینش عالم معنوی، از فضای مادی و سه بعدی و تمامی تمهیدات بصری القاء آن سود جسته اند چرا که «در غرب، فرهنگ و هنری متولد شده است که آبشخور آن مصر و ریشه هایش در یونان و روم است و کمال را در واقع گرایی،انسان مداری،نشان دادن لذات مادی و زمینی می داند.یعنی آنچه چکیده ی تمدن روم باستان است».(آیت الهی،۱۳۷۹: ۳۵) حال آنکه هنر مشرق زمین بی نیاز از این امکانات دست به تهیه و تدارک دنیای خود

یازیده است. بسیاری از مؤلفه های کهن هنر شرق را می توان در آثار مدرن هنرمندان قرن بیستم ردیابی نمود. نمونه آنکه «ساده کردن فرم و رنگ از دیرباز در هنر ایرانی-اسلامی کاربرد دارد، در حالی که ساده کردن شکل در آثار غربی در قرون نوزده و بیست است که به مرحله نوینی پای می گذارد و با هنرمندانی چون گوگن،ماتیس و پیکاسو به کمال می رسد».(شجاعی،۱۵۳:۱۳۸۲) هنرمند غربی تمامی تمهیدات صوری و فنون و تکنیک های مناظر و مرایا را در آفرینش معنویت از دل عناصر مجسم بکار گرفت حال آنکه هنرمند شرقی سعی در غیر مادی نمودن دنیای اثر داشت. «با گشوده شدن باب داد و ستد اروپا با ژاپن در اواسط قرن نوزدهم، تحفه های ژاپنی ورود به بازار اروپا را شروع کردند. در میان این تحفه ها، باسمه ها، باسمه های چوبی ژاپنی به خاطر ارزش های هنری خود، بی درنگ مورد توجه و استقبال مردم واقع شد و به زودی، نفوذ این آثار هنری در کار بسیاری از امپرسیونیست ها آشکار شد». (مرتضی گودرزی،۵۸:۱۳۸۱) لذا شاید بتوانیم مدعی شویم؛ «همه هنرهای اروپایی، به رغم تفاوت های تکنیکی، در مرحله آغازین خود سخت وام دار میراث مشرق بوده اند.» (آر.آ.جی راز بهوی ،۱۳۷۹: ۱۷۱) با نمایش گراورهای چوبی وارد شده از ژاپن در نمایشگاه بین المللی پاریس به سال ۱۸۸۹ و رغبت دیگر گالری ها برای نمایش آثار شرقی، برخی هنرمندان دگر اندیش اروپائی از انوار این منبع عظیم، کالبد سرد هنر خویش را احیا نمودند. در نقاشی‌هایی که گوگن در لپلدو کار کرده است، برای اولین بار بارقه هایی از هنر غریب شرق می‌بینیم که به عامل قدرتمندی در هنر وی مبدل شده است. در این رابطه در یادداشت های گوگن می خوانیم؛ «با دقت به ژاپنی‌ها نگاه کنید. آنها به طور تحسین‌برانگیزی نقاشی می‌کنند و هنوز در نقاشی آنها زندگی بیرون و زیر نور خورشید را بدون هیچ سایه‌ای می‌بینید. من تا آنجا که بتوانم از هر آنچه که به اشیاء تفسیر و توضیح بدهد، دوری کنم و اگر سایه، شعله‌های آفتاب باشد من متمایلم که از آن دوری کنم».

شیوه کار گوگن

گوگن معتقد بود که تمدن مغرب زمین از جا در رفته است و جامعه ی صنعتی، بشر را به سوی زندگی ناقصی که باید صرف منافع مادی شود، سوق می دهد، بدون آنکه مجالی برای بروز عواطف انسانی بر جای بگذارد. گوگن برای مکاشفاتش در این دنیای پنهانی احساس، پاریس را به قصد غرب فرانسه ترک کرد تا در میان دهقانان ایالت برتانی زندگی کند. در آنجا وی مشاهده کرد که دین هنوز بخشی از زندگی روزانه مردم روستایی شمرده می شود و کوشید تا در تصویر هایی به نام تجلی پس از موعظه دینی(یعقوب در جدال با فرشته)ایمان ساده و صریح آنان را به وصف آورد. این چیزی بود که هیچ یک از نقاشان مکتب رومانتیسم به آن دست نیافته بودند، یعنی شیوه ای مبتنی بر منابع پیش از نهضت رنسانس. برجسته نمایی و سه بعد نمایی جای خود را به شکل های مستوی و ساده ای محصور در درون خطوط کناره نمای سیاه و ضخیم داده اند و رنگ های تابناک پرده نیز به همان اندازه غیر طبیعی است.(جنسن،۱۳۶۸: ۴۹۸) ماتیس از بررسی دستاوردهای گوگن،وان گوگ و سزان دریافته بود: «کاربست رنگ ناب همچون معادلی برای نور،تجسم فضا با بهره گیری از جلوه های مختلف رنگ ها،وضوح و سادگی خط های شکل ساز،سازماندهی تصویر به مدد نیروهای ذاتی خط و رنگ،موضوع، از طریق این هماهنگی صوری در پرده نقاشی بیان هنری می یابد و این، نوعی هماهنگی قابل مقایسه با ترکیب اصوات در موسیقی است».(پاکباز،۱۳۷۸: ۴۹۵)

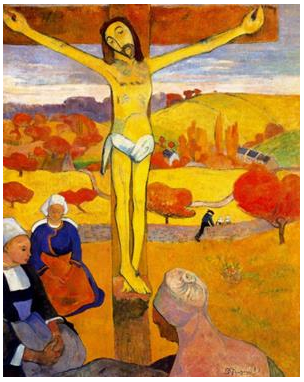
تحلیل آثار

می دانیم گوگن همانند استادان نقاش پیش از خود، موضوعاتش را از دل تاریخ، دین و اسطوره ها برمی‌گزید: خدایان و الهه‌ها، قهرمانان اساطیری و زیبائی‌های خیالی. در حقیقت، او خود را وقف سنت بازآفرینی عناصر ابدی کرده بود. شاید وی در این انتخاب در جستجوی جاودانگی هنرش بوده است و دریافته بود؛ « هر چیزی که بتواند در جریان زمان دوام آورد، همواره به عنوان اثر یا پدیده کلاسیک لحاظ خواهند شد».(مدرنیته و مدرنیسم،مترجم:حسینعلی نوذری،ص:۹۹) گوگن، با باور به این موضوع که، سوژه اثر، چون موسیقی- در زیر چتر آوا و الحان موزیکال- از پس شکل و رنگ تجلی می یابد و کاملا درونی است، در « تحلیل یکی از آثارش به نام ((کابوس مرگ نظاره گر است)) از واژه موسیقی گونه سود می جوید؛ به این دلیل که موسیقی از ریتم و هارمونی تشکیل شده است و این عناصر می توانند بدون تبیین یک موضوع و یا داستان،زیبا باشند». (دکتر جلال الدین کاشفی،الحان فرم و رنگ در قالب الوان فروزان و اشکال شیئ،فصل نامه هنر،شماره ۱۹،ص ۷۰) وی در اولین چالش

بنیادین هنری‌اش با نام بصیرت پس از موعظه، سعی دارد به مخاطب نشان دهد؛ « دین هنوز بخشی از زندگی روزانه مردم روستایی شمرده می شود و کوشید تا در تصویر هایی این چنین،(یعقوب در جدال با فرشته) ایمان ساده و صریح آنان را به وصف آورد. این چیزی بود که هیچ یک از نقاشان مکتب رومانتیسم به آن دست نیافته بودند».(تاریخ هنر،جنسن،ترجمه پرویز مرزبان،سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی،ص ۴۹۸) این تابلو نقاشی، نمونه‌ای است که برای مخاطب بومی محل زندگی و کار گوگن(بریتانی)، محبوب بود زیرا مطابق کتاب مقدس نمایانگر جدال بین یعقوب و فرشته است. در این خصوص، علایق دینی‌شان الهام بخش آنهاست تا با گذر از واقعیت به مراحل والاتر روحانیت دست یابند. (تصویر۱) داستان انجیل که در آن یعقوب، خود از تمایز بین واقعیت و خیال ناتوان است، بارها در هنر به تصویر کشیده شده است. اوژن دلاکروا[1] نیز در اثر پرانرژی و خوشرنگی، خواب یعقوب را آنچنان جاودانه زندگی می‌بخشد که جنگجویان در آن را می‌توان کشتی‌گیران عصر جدید تصور کرد. (شکل۲) در روایت تصویری گوگن از این موضوع، هنرمند چنان تصویر اطراف را با پویایی به حرکت درآورده گویی سمبولیسم و بلکه رئالیسم تصویر را پیش برده است. گوگن با این تابلوی عرفانی خود، خط حائل جدیدی معین کرد که جدایی خود را از امپرسیونیستها، نیو امپرسیونیستها و هر چیز دیگری که نقاشی پاریسی نامیده شود، اعلام کرد. گوگن در اثر مسیح زرد، فضایی معاصر از یک مزرعه گندم را خلق نموده است که زنان دایره‌وار در آنجا بگونه‌ای عبادت می‌کنند گویی در حال عزاداری در پای صلیب مسیح‌اند و اینگونه می‌نمایاند که عبادت کنندگان در باور مذهبی‌شان ممکن است خود را شاهد به صلیب کشیدن عیسی(ع) تصور کنند.(تصویر۳) گوگن در آفرینش آثارش- به زعم خود- همه چیز را مقدس می‌داند، چه اجرا و چه رنگ را، و این مهم، ثبات قدم وی را در بسیاری از آفرینش هایش میسر می گرداند.

شکل ۱. بصیرت پس از موعظه (کشتی یعقوب با فرشته)، ۱۸۸۸، رنگ و روغن روی کرباس. ۲۸/۷۵×۳۶/۲۵ اینچ. (۷۲×۹۲ س.م.). گالری ملی اسکاتلند، ایدنبرگ

شکل ۲. Eugene Delacroix (فرانسوی، ۱۸۶۳-۱۷۹۸). کشتی یعقوب با فرشته، ۶۱-۱۸۵۶.رنگ و روغن و واکس بر روی دیوار گچی، ۱۹۴×۳۰۰ اینچ. (۴۸۵×۷۵۱ س.م.). کلیسای سنت سولپیس، پاریس



شکل ۳. مسیح زرد، ۱۸۸۹ (شمارهٔ ۲۲ کاتالوگ). رنگ و روغن روی کرباس. گالری هنر آلبرایت کنوکس، بوفالو، نیویورک، ۱۹۴۶ ۱۹۴۶:۴

[1] Eugene Delacroix

گوگن و هنر مدرن

چنانکه می دانیم، جنبش های مدرنیستی از بار تحمل ناپذیر بازنمایی جهان قابل رؤیت رهایی یافته بودند و رنگ و فرم از نقش توصیفی شان. معرفت انسان از اشیاء، پیوند میان داده های بصری و دریافت از حس لامسه است. عکاسی چنین پیوندی را ضعیف نموده است. مدرنیست ها بر این باورند که ماهیت اثر را در باطن یا محتوی اثر نمی توان یافت «بلکه در صورت یا ظاهر آن و در پرداخت مجدد سبک شناسانه یا فنی مصالح و مواد خام آن اثر نهفته است. لذا صورت یا ظاهر واژه کلیدی در مبحث زیبایی شناسی مدرنیست بشمار می رود.» (هابرماس،۱۳۷۹:۱۶۲) در همین راستا، هنرمند با بازیگوشی و طنازی از گستره وسیعی از رسانه ها و مواد و متریال برای خلق و آفرینش استفاده می کرد و در این راه از هنر بدوی، غارنگاری های کهن، نقاشی های گلدانی یونانی، هنر شرق و امکانات زندگی نوین و زرق و برق خیابان ها الهام می گرفت، اقتباس می کرد و کژنمایی و دگرگونگی را می آزمود و مکاتب و جریانات بازتاب گرایانه را جریاناتی منفعل و تقلیل گرا می دانست. بنابر این، تغییر و دگرگونی، تازگی و جوانی ویژگی هنر مدرن است و «یکی از ویژگی ها و افتخارات هنر مدرن، تقلیدی نبودن آن است».(گودرزی،۱۳۸۱:۶۷) از سوی دیگر، خیالی شدن فضای نقاشی در عین واقعی بودن اشیاء و عناصر یکی از رویکردهای هنر مدرن بود. یکی از شاخص ترین هنرمندانی که با چنین اندیشه هایی، تأثیری شگرف بر هنر مدرن داشته، پل گوگن است. گوگن برخلاف امپرسیونیست ها، غالب موضوعاتش همچنان ریشه در ادبیات، تاریخ و مذهب داشت، حال آنکه امپرسیونیسم از موضوعاتی روزمره بهره می برد، با این وجود، وجه اشتراک روشن میان تمامی هنرمندان مدرنیست، به چالش کشاندن اصول پابرجای چیستی هنر است.

دستاورد گوگن

ماتیس از بررسی دستاوردهای گوگن، وان گوگ و سزان دریافته بود: «کاربست رنگ ناب همچون معادلی برای نور، تجسم فضا با بهره گیری از جلوه های مختلف رنگ ها،وضوح و سادگی خط های شکل ساز، سازماندهی تصویر به مدد نیروهای ذاتی خط و رنگ،موضوع، از طریق این هماهنگی صوری در پرده نقاشی بیان هنری می یابد و این، نوعی هماهنگی قابل مقایسه با ترکیب اصوات در موسیقی است».(پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۹۵) گوگن در فرایند آفرینش آثارش فضاهای متنوعی را آزمود، این تجربه گرایی از مواریث گرانقدر وی برای اسلاف اش بوده است. تجربیات این هنرمند، امتزاج فضا و زمان و مکان های مختلف را برای رهروانش به ارمغان آورد. جریان هنر در این زمان از مسیر همیشگی اش خارج شده بود چرا که «در این برهه از زمان، هنرمندان بی شمار دیگری از دست آوردهای هنر شرق، خاور دور ،هنر آفریقایی و هنر سیاهان الهام گرفتند و آثار خود را در محور جدیدی به نام هنر نو به حرکت درآوردند». (کاشفی،۱۳۶۹ :۶۹) این نکته البته بدان معنا نخواهد بود که هنرمندان تجربه گرای آن دوران، ارزش های بصری هنر پیش از خود را وانهاده باشند. چنانکه می دانیم هنرمندانی نظیر گوگن، موضوع و عناوین آثار نقاشانه گذشته را مشق می کردند. به عبارت شیواتر؛ «این مسأله گذر از سنت و رویکرد به مدرنیسم، چنان که برخی می پندارند، با گسست نهایی از سنت و مرگ تمامی ارزش های آن همراه نیست....همواره بخش هایی از سنت ها و باورهای گذشته در دل وضعیت مدرن باقی مانده و امتداد می یابند».(هنر مدرن/مرتضی گودرزی/ص:۸۹) در اینجا باید اذعان داشت تزئین با عناصر سازنده اش نقشی کلیدی در هنر مدرن ایفاء نموده است. موتیف ها و نقش های هنر سرزمین های مشرق زمین و آفرینش های هنری آفریقائیان برای هنرمندانی نظیر گوگن و ماتیس، کاربردهای تازه ای داشت. نمونه آنکه؛ «تلفیق گرایی گوگن و تعدادی از پیروانش که پس از وی عنوان گروه نبی ها را بر خود نهادند، از نقش و نگار خطی ریشه گرفت».(هاروارد آرناس،۱۳۸۹: ۷۵) و ماتیس از نقش ها و موتیف ها در جهت یکپارچه نمودن فضای اثر بهره برد.

نتیجه گیری

گوگن با آفرینش مصور داستان های مذهبی در فضائی که هیچ شباهتی به آثار نقاشانه مبتنی بر روایات مذهبی پیش از خود ندارد مرزهای زمان را در می نوردد و فاصله میان واقعیت و تخیل را مخدوش می سازد به عبارت دیگر، رسالت اصلی گوگن، آزاد سازی هنر از قید و بند زمان بود. او در جستجوی جایگزینی حقایق عینی روزمره با واقعیت ذهنی و تخیل و رویاها بود. این دستاورد، ایمان مذهبی مردمانی را مورد تأکید قرار می دهد که به زعم هنرمند مورد بحث، آلوده تمدن نشده اند و همچنان برای ارزش های معنوی خویش، جایگاهی درخور قائل اند. هنر گوگن بی اعتنا به بازنمائی های معمول، فرم و رنگ را در مسیر نیل به بیان مورد نظر هنرمند سوق می دهد و این گستاخی وی، چراغ راه هنرمندان سال های بعد در قالب جریان های فوویستی، سمبلیستی و گروه های متعدد دیگر شده است. در پایان باید متذکر گردیم که در آثار نقاشانه پل گوگن به ویژه آثاری با موضوعات مذهبی و روایات موجود، با وجود همنشینی عناصر تصویری که به لحاظ زمانی(تاریخی) قرابتی نداشته اند، فضائی منسجم را مشاهده می کنیم که با تمهیدات بصری و تدابیر هنرمندانه در فرم و رنگ به وحدت رسیده است.

منابع

۱- آزبورن،پیتر(۱۳۷۹)،مدرنیته و مدرنیسم،مترجم:حسینعلی نوذری،چاپ اول،تهران: نشر نقش جهان

۲- آیت الهی،حبیب الهی(۱۳۷۹)،وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیبایی شناسی سبک ها و ارزش ها،در هنر ایرانی-اسلامی و در هنر معاصر غرب،سایه طوبی،موزه هنرهای معاصر،ص ۳۵

۳- بهوی ،ر.آ.جی راز (۱۳۷۹)، تأثیر مشرق زمین بر هنر غرب، ترجمه: مشیت علایی، نشریه زیباشناخت، شماره دو و سه، صص۲۰۸-۱۶۹،ص ۱۷۱

۴- پاکباز،روئین(۱۳۷۸)،دایره المعارف هنر،تهران: ،انتشارات فرهنگ معاصر

۵- جنسن ه.و(۱۳۶۸)،تاریخ هنر،ترجمه پرویز مرزبان،تهران: سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی

۶- حسینی، مهدی (۱۳۶۷)، کولاژ و مکتب های نوین، فصلنامه هنر، شماره ۱۱، صص۱۷۳-۱۴۴، ص ۱۴۶

۷- شجاعی،زهرا(۱۳۸۲)،رویکرد ماتیس از نگارگری ایرانی، کتاب ماه هنر،آذر و دی ۱۳۸۲، شماره ۶۳ و ۶۴، ص ۱۵۳

۸- کاشفی، دکتر جلال الدین ،۱۳۶۹،الحان فرم و رنگ در قالب الوان فروزان و اشکال شیئ،فصل نامه هنر،شماره ۱۹،ص ۶۹

۹- گودرزی،مرتضی،۱۳۸۱، هنر مدرن،چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر

۱۰- لینتن،نوربرت(۱۳۸۲)، هنر مدرن،مترجم:علی رامین،تهران:نشر نی

۱۱- هابرماس،یورگن،(۱۳۷۹)،مدرنیته و مدرنیسم،مترجم:حسینعلی نوذری،تهران: انتشارات نقش جهان

۱۲- هاروارد آرناسن(۱۳۸۹)، یورواردور، تاریخ هنر نوین،ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران:انتشارات نگاه

The visual aspect of Paul Gauguin's paintings, emphasizing on examples based on religious narratives

Ehsan Zarei Farsani
Shahrekord University,College of Art

Abstract

Modern art considers part of its existence owing to the incompatibility of certain artists with the general process of classical art. In this period of history, some artists have flooded in search of an effective response to the current strained process, and commence on empiricism in sought to explore new recitative ways. Paul Gauguin, The famous French painter by using the theme of the religious works of his former masters, inspire the spirit of primitive life and break the boundary between imagination and reality, considered a huge and influential flow in the context of the early 20th century art. For Gauguin and the rebellious artists of the late nineteenth century, contracts that were regarded as undisputable basis had no constant value, and this issue provides the field of creation of diverse and empirical work. The issue of the present study is that what is visual components of Paul Gauguin's paintings which address the religious subjects, and what achievements have these works brought to the dissenting artists of the early twentieth century? This research that is done by descriptive-analytic method, explains the most significant achievements of his artistic heritage by studying the content of the works of this artist and its adaptation to the form of work.

Keywords: modern art, Paul Gauguin, painting, primitive art, orientalism

بررسی عوامل موثر بر شکل گیری سبک معماری مساجد دوره قاجار شهر ارومیه (مطالعه موردی: مسجد علی شهید، عبدالمحمد و قره آغاج)

مظفر عباس زاده[۱]، عاصفه قیسی[۲]، سودا رضاپور[۳]

۱- استادیار دانشکده معماری، شهرسازی و هنر دانشگاه ارومیه

۲- دانشجوی کارشناسی مرمت و احیای بناهای تاریخی دانشکده معماری، شهرسازی و هنر دانشگاه ارومیه و کارشناس رشته مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه زبان های خارجی تهران مرکز

۳- دانشجوی کارشناسی مرمت و احیای بناهای تاریخی دانشکده معماری، شهرسازی و هنر دانشگاه ارومیه

Mozaffar_a@yahoo.com

چکیده

در شهرهای اسلامی، مساجد به عنوان مهم ترین فضاهای مذهبی وعمومی شهر می باشد که دارای عملکردهای مختلفی اعم از عملکرد اجتماعی،سیاسی،اقتصادی و فرهنگی بوده است.عوامل متعددی بر شکل گیری سبک معماری مساجد تاثیر می گذارند،از جمله عواملی که می توان از آن ها نام برد، عوامل سیاسی ، نظامی، امنیتی، مذهبی، قومی، جغرافیای طبیعی و اقتصادی می باشد.هدف اصلی این پژوهش بررسی و مطالعه عوامل تاثیرگذار بر شکل گیری سبک معماری مساجد دوره قاجار در شهر ارومیه است.سوال اصلی این نوشتار، تاثیر جغرافیای سیاسی،نظامی،امنیتی،قومی، طبیعی و اقتصادی شهر درنوع سبک معماری مساجد می باشد.روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و نحوه گردآوری اطلاعات، به روش کتابخانه ای و میدانی است. نتایج حاصل از پژوهش حاکی از آن است که عوامل جغرافیای سیاسی،نظامی،امنیتی،قومی، طبیعی و اقتصادی شهر، بیشترین تاثیر را بر روی نوع سبک معماری مساجد شهر ارومیه داشته است و در این پژوهش، این موضوع کاملا مشهود است که عملکردهای دیگر مساجد در دوره های مختلف به خصوص در دوره قاجار ، موجب تاثیر این عوامل بر روی معماری مسجد گردیده است و موجب شکل گیری سبک معماری جدید در دوره قاجار، در شهر ارومیه شده است. از آنجایی که مطالعات اندکی در باب موضوعات معماری تاریخی شهر ارومیه صورت گرفته ، این پژوهش راه را برای مطالعات بیشتر در این باب هموار می سازد.

واژگان کلیدی: مسجد ، سبک ، معماری دوره قاجار ، ارومیه

۱- مقدمه

مسجد مکانی خاص برای عبادت خدا و یکی از مکان های مقدس اسلامی می باشد که جایگاه ویژه ای در معماری شهر و روستا دارد. معماری مسجدرا می توان متأثر از عناصر مختلفی نظیر عنصر نظامی، سیاسی، اقلیمی، اقتصادی و فرهنگی میتوان دانست. محدوده پژوهش انتخابی، شهر ارومیه می باشد. موقعیت شهر ارومیه باعث به وجود آمدن نوعی از آثار معماری مساجد شده است؛که بسیار ساده و بدون تشابه با ساختار مساجد معمول که بیشتر به همراه گنبد و مناره و... شناخته می شوند. شناسایی ساختار مساجد تاریخی کشور راه را برای طراحی مساجد جدید هموار می سازد. این پژوهش با هدف شناخت بیشتر درباره سبک معماری مساجد قاجاری در شهر ارومیه و شناسایی عوامل تأثیر گذار بر روی آن انجام گرفته است.

هدف این پژوهش، مطالعه عواملی است که بر سبک معماری مساجد شهر ارومیه تاثیرگذار بوده اند و برای درک بیشتر موضوع این سوال در ذهن به وجود می آید که علت پدید آمدن این نوع سبک معماری در شهر ارومیه چیست.

فرضیه تأثیر جغرافیای سیاسی-امنیتی-نظامی، قومی-مذهبی و طبیعی-اقتصادی بر روی سبک معماری مساجد شهر ارومیه نیز بر مبنای سوالات طرح شده می باشد.

مسائل و مشکلات پیش رو در این پژوهش، کمبود منابع در این زمینه و مطالعه کم در رابطه با بناهای منتخب بوده است.

برای دست یافتن به این مهم، این سوال ایجاد می گردد که چه عواملی بر شکل گیری سبک معماری مساجد تاثیرگذار است؟

آیا عوامل جغرافیایی می تواند بر روی سبک معماری مساجد تاثیر بگذارد؟

علل جغرافیایی موثر شامل چه مواردی ست؟

۲- پیشینه تحقیق

در بررسی مقالات مطالعه شده در رابطه با موضوع این پژوهش به مطالب زیر می توان اشاره نمود؛ محمدی در مقاله "بررسی تأثیرات معماری بومی و فرهنگ مردم در معماری مساجد استان آذربایجان غربی و چشم انداز آن در معماری حال و آینده" بیان می نماید که "غالب طراحی مساجد استان بر اساس معماری بومی و فرهنگ مردم و تأثیرات ایدوئولوژی اسلامی بر معماری این نوع از بنا بوده است. ظرافت های هنری شیوهٔ معماری مساجد استان آذربایجان غربی بویژه در زمینه معماری و فناوری های به کار رفته در اجزاء مختلف آن که از یک طرف تحت تأثیر ایدوئولوژی اسلامی و از طرف دیگر بر اساس تجارب پیشینیان و مطابق با فرهنگ، عرف و شرایط زیست محیطی محل احداث این مساجد طراحی و اجرا گشته اند، بسیار حایز اهمیت اند.

عباس زاده در مقاله (بررسی تأثیر حقوق شهروندی اقوام و ادیان مختلف در تکوین ساختار شهر اسلامی) بیان نموده که "شهر اسلامی بر پایه ی آموزه های دین اسلام شکل گرفته و دارای صورتی ذهنی و مفهومی یگانه است که مبانی، ارکان، ساختار و صفات آن از کلام الهی قابل دریافت است. برای نمونه رعایت حقوق شهروندی به عنوان یکی از آموزه های قرآنی، همانطور که در متن مقاله بدان اشاره و بررسی شده در ساختار شهر اسلامی نقش داشته؛ به گونه ای که با وجود اقوام، ادیان و مذاهب گوناگون، شهر اسلامی طوری سازمان یافته بود تا پاسخگوی نیازهای تمام شهروندان به طور مساوی و برابر باشد؛ به وجودآمدن محلات و مرکز محلات مستقل و خاص اقوام و ادیان، مراکز مذهبی، آموزشی و فرهنگی جداگانه و در برخی موارد مراکز فعالیتی و تجاری مشترک مانند بازار اصلی شهر و در نتیجه ایجاد حس تعلق خاطر و امنیت اجتماعی در تمام شهروندان با هر دین و آیینی، همه و همه مصداق هایی از تجلی آموزه های قرآنی و الهی در شهر اسلامی با اقوام و ادیان مختلف بوده است. با توجه به بررسی ها ، این آموزه ها، در شهر ارومیه به عنوان یک شهر اسلامی با ادیان و اقوام متعدد نیز تبلور یافته است چنان که از گذشته های دور ساکنان این شهر با وجود تعدد ادیان و اقوام در این شهر، زندگی آرام و راحتی داشته اند."

بابازاده در مقاله (ارومیه دروازه تمدن و نماد همزیستی مسالمت آمیز با تاکید بر همگرایی ملی و هویت قومی) می گوید "باور مشترک مبنی بر داشتن سرزمین واحد در نظام اجتماعی ارومیه، شکوه همزیستی همه اقوام حاضر در ارومیه را با محترم شمردن عقاید و عدم اهانت نسبت به اعتقادات دینی، تأکید بر حقوق شهروندی و توجه به ارزش های قومیتی متجلی می کند؛ اقوامی که هر کدام در برهه ای از تاریخ ارومیه وظیفه اداره شهر را بر عهده داشتند. ارومیه، از منظر حوزه های اقتصادی و بعد فرهنگی شهری با قابلیت های بین المللی است و توان الگوسازی فرامنطقه ای را نیز دارد."

اسمعیل نژاد در مقاله (شاخصه های معماری پایدار اجتماعی از منظر وقف) اینگونه بیان مینماید که "توجه به آنکه جایگاه وقف را به غیر از عوامل خیر خواهی و احسان، میتوان آن را از جنبه معماری و پایداری اجتماعی نیز مورد مطالعه قرار داد؛ به گونه ای که امر وقف یکی از عوامل اصلی و تأثیرگذار بر روند پایداری اجتمایی در شهر و بناهای ایران بوده است."

با توجه به مطالب (مقالات) فوق می توان به این مهم اشاره نمود که تاثیر معماری بومی و فرهنگ مردم بر ساختار معماری مساجد استان و تاثیر حقوق شهروندی اقوام و ادیان مختلف در تکوین ساختار شهر، وهمین طور حفظ همزیستی و همگرایی

ملی و قومی در شهر ارومیه و تاثیر عوامل ریشه ای اعتقادی در ایجاد معماری پایدار بیان کرد. در راستای تکمیل این عوامل و معرفی و توصیف علل دیگر موثر بر این موضوع،میتوان به بررسی گسترده تری در این باب پرداخت.

۳- مبانی نظری

۳-۱- تعریف مسجد

از زمان ظهور دین اسلام، مسجد مکان عبادت و تجمع مسلمانان در شهرهای اسلامی بوده است و دارای اهمیت ویژه ای در میان اندام های اصلی شهر می باشد. تعابیر مختلفی از واژه مسجد بیان شده است؛ به عنوان مثال:

"مسجد از ریشه سجده گرفته شده و در قرآن به معنای خود را به خاک انداختن به کار رفته است، البته ناگفته نماند که در معنای وسیع کلمه کنایه از مکان عبادت است"(هیلن برند،۱۳۷۷: ۸۱).

"در میان اندام های درون شهری هر شهر و روستا، نیایشگاه ها همیشه جای ویژه خود را داشته و دارد و از اندامهای دیگر نمایان تر و چشمگیرتر است و از این روست که همه جا در دل آبادی جای گرفته است"(پیرنیا، ۱۳۸۵: ۳۷).

"با ورود مسلمین به ایران، اولین بناهایی که توسط آنها در شهر های فتح شده بنا گردید مساجد بوده اند. این ابنیه معمولا در نقاط مرکزی و مهم شهر و برخی بر روی پرستشگاههای زرتشتی بنا میشده اند. اعراب از خود سبک بخصوصی در معماری نداشتند و مساجد اولیه را با مصالح ساده از قبیل خشت و تنه درخت ساختند، چنانچه سنت رسول اکرم چنین بود. "(قبادیان،۱۳۹۳:۲۰۴).

۳-۲- تعریف سبک

"واژه شیوه در ایران برای بسیاری از هنرها مانند خطاطی، شاعری، نگارگری (نقاشی) و فرش بکار رفته است و همان است که در هنر غربی به آن استیل می گویند، اما در روزگار معاصر، پس از آنکه ملک الشعرای بهار کتاب سبک شناسی را نوشت، واژه سبک جای شیوه را گرفت."(پیرنیا، ۱۳۹۳: ۲۰).

۳-۳- تاریخچه معماری دوره قاجار

قاجار (قَجَر)، قاجاریه یا قاجاریان نام دوره ای در تاریخ کشوراست که از حدود سال ۱۱۷۴ تا ۱۳۰۴ بر ایران به مدت صد و سی سال حکمرانی می کردند. بنیانگذار این سلسله آقامحمدخان قاجار بود. وی تهران را به عنوان پایتخت انتخاب کرد و آخرین پادشاه این دوره، احمدشاه قاجار بوده که در سال ۱۳۰۴ برکنار شد و رضاشاه پهلوی جای او را گرفت.

"مساجد دوره قاجاراز لحاظ طرح کلی، یعنی داشتن چهارایوان،شبستان،گنبد،مناره،محراب،منبر وغیره برگرفته از معماری دوره های قبل و اصیل ایران می باشد"(کیانی،۱۳۷۹: ۱۰۱).

"آثار برجای مانده از دوره ی قاجار نشانگر آن است که هنر و فن معماری و شهرسازی این دوره با توجه به شرایط حاکم بر زمان خود در سه شیوه ی سنتی، التقاطی و فرنگی شکل گرفته است."(بمانیان،شهیدی، اسمعیلی مرندی، ۱۳۸۷).

"تا اواسط دوران قاجار، معماری در ایران ریشه های سنتی و بومی خود را داشته و در ارتباط با اصول معماری سنتی، ویژگی های اقلیمی و شرایط جغرافیایی شکل می گرفته است" (پاکدامن، ۱۳۷۳: ۵۴).

"هرچند سیر و سبک هنر معماری این دوره با توجه به شرایط نو سیاسی و اجتماعی حاکم بر ایران و همچنین تحولات تعیین کننده ی تاریخی جهان چون انقلاب فرانسه و جنگ جهانی اول تغییر جهت می دهد و در شیوه ای نو که متأثر از معماری اروپایی و روسیه می باشد قدم می گذارد اما ریشه ی فرم ها و عناصر کالبدی این دوره را می توان در معماری دوران صفوی و تیموری یافت"(ساریخانی، ۱۳۸۴:۱۰۲).

۳-۴- ارومیه

شهر ارومیه مرکز استان آذربایجان غربی در شمال غرب کشور ایران واقع گردیده است و به عنوان یک شهر تاریخی با ساختار اجتماعی اجتماعی منحصر به فرد خود، بافتی یکپارچه و ارگانیک در محدوده ای به مساحت ۳۰۰ هکتار با بارو و دروازه های هفت گانه و محلاتی با فرهنگ های مختلف شکل گرفته است،که مطابق با اوضاع اجتماعی-فرهنگی و سیاسی و اقتصادی در طی ادوار مختلف دچار تحولاتی در ساختار بافت شده و این امر تاثیراتی بر شکل گیری بافت شده و این امر تاثیراتی بر شکل گیری بافت تاریخی و انسجام و هم پیوندی موجود میان اقوام و ادیان داشته است.

۳-۵- تعریف جغرافیا

تعریف جغرافیا از نظر مکتب اکولوژیک، اساساً حول محور روابط انسان و محیط دور می زند. در این تعریف، انسان رکن اساسی را تشکیل می دهد و بدون آن، تعریف جغرافیا مفهوم خود را از دست می دهد. از روابط متقابل انسان و محیط، «فضا» تولید می شود؛ فضایی که دو رکن اساسی آن محیط و انسان است. بنابراین، جغرافیا به مطالعه ساختار فضایی- جغرافیایی می پردازد.

جغرافیا به عنوان «پلی میان انسان و علوم فیزیکی»، به دو شاخه اصلی جغرافیای انسانی و جغرافیای طبیعی تقسیم شده است. جغرافیا را می‌توان همان‌طور که ویدال دولابلاش بیان کرده "علم روابط متقابل انسان و طبیعت دانست." وی بیان می‌کند که" طبیعت امکان‌هایی را در اختیار انسان قرار می‌دهد و انسان براساس فرهنگش از آنها بهره‌برداری می‌کند"، البته باید توجه داشت که در دهه‌های اخیر انتقادهای بسیاری به این تعریف وارد شده‌است و امروزه اقتصاد سیاسی، مفهوم بازساخت، اقتصاد بازار آزاد در مرکز همه تعاریف جغرافیایی قرار گرفته‌است. (شکویی، دیدگاه های نو در جغرافیای شهری)

به نظر میرسد که سبک معماری مساجد شهر ارومیه متأثر از عوامل متعددی است که می توان با توجه به تعریف جغرافیا برای تقسیم بندی مناسب این عوامل از عنوان جغرافیا استفاده نمود که اعم از جغرافیای سیاسی- امنیتی- نظامی و جغرافیای قومی- مذهبی و جغرافیای طبیعی – اقتصادی میباشد که به طور کلی توضیح داده می‌شود:

۱- مسئله امنیت و عوامل سیاسی از عوامل غیرقابل انکار در کیفیت ساخت بناها و شهرهاست که با توصیفی از مفهوم جغرافیای سیاسی امنیتی نظامی و چگونگی روند آن در این منطقه به بررسی و تأثیر آن بر معماری مساجد دوران قاجار میپردازیم.

۴- بررسی تاثیر عوامل جغرافیای سیاسی، امنیتی، نظامی بر سبک معماری مساجد

"جغرافیای سیاسی، از دیدگاه توصیفی به مطالعه و کالبدشکافی نواحی متشکل و سازمان یافته سیاسی، نظیر کشورها و دولت های مستقل و تحلیل رفتار آنها می پردازد. از دیدگاه علی و معلولی، موضوع دانش جغرافیای سیاسی را کنش متقابل متغیر های سیاسی با متغیرهای سیاسی با متغیر های فضایی و جغرافیایی تشکیل می دهد. دره میرحیدر متخصص مسائل جغرافیای سیاسی در کتاب خود جغرافیای سیاسی را تحلیل فضایی پدیده های سیاسی و مطالعه تظاهرات و ویژگی های فضایی رویدادهای سیاسی عنوان می کند."(حافظ نیا، ۱۳۸۱، ۲).

"هرجا که سخن از معماری اسلامی در میان بوده است، مسجد به عنوان سمبل و معرف این معماری مطرح شده است. با توجه به همین ویژگی همچنین به سبب توجه و علاقه ای که عموم طبقات مردم، بدان داشته و دارند، سلاطین و حکمرانان هم در دوران حکومت خویش با ساخت مساجدی با شیوه های جدید (از نظر فرم ظاهری نما و گاهی با اضافه کردن فضای بدیع و همراه با نوع آوری)، سعی در تثبیت موقعیت خویش می نمودند و آن شیوه را اشاعه می دادند، گرچه از این راه نیز تحکیم موقعیت ایشان (بواسطه ظلم و جورشان) حاصل نمی شد. در هر صورت معماری اسلامی تحت تأثیر ویژگی های هر دوره تحول یافت"(زمرشیدی، ۱۳۷۴: ۹).

"خطبه یکی از راههای متعددی است که این روابط نزدیک (میان مسجد و سیاست) بوسیله آن بیان میشد. خطبه که نشانی بود از مشروعیت و شرکت در (جمع مستعمین) آن معادل با بیعت و اتحاد همگانی بود. در زمان جنگهای داخلی و یا

سایر انواع بی ثباتی های سیاسی وسیله ای سربعتر از خطبه برای آگاهی دادن به عموم درباره حاکم راستین و یا نماینده مورد وثوق او وجود نداشت."(هیلن برند،۱۳۸۰: ۶۱) .

موقعیت جغرافیایی شهر ارومیه به گونه ای بوده که از لحاظ امنیتی به خاطر قرار گرفتن در قسمت مرزی کشور ایران به عنوان پایتخت برگزیده نشده است. در دوره های مختلف شهر ارومیه از لحاظ سیاسی مرکز توجه حکام نبوده است و هیچ گاه به عنوان پایتخت سیاسی در دوره خاصی انتخاب نگردیده است. تنها اتفاق حکومتی مهم در ارومیه این است که گفته می شود "کریمخان زند پس از فتح قلعه ارومیه مدت سه ماه از ارومیه به ایران حکومت و سلطنت کرد در این مدت فتحعلی خان را همیشه محترم میداشت و دختر محمدموسی خان قاسملوی افشار را گرفت و فروردین ۱۱۷۷ ه.ق در ارگ ارومیه به تخت سلطنت جلوس کرد و خود را وکیل الرعایا نامید."(انزلی، ۱۳۸۴: ۲۴۵).

با این حال از لحاظ سیاسی این شهر کمتر به عنوان شهری مهم و تأثیرگذار از لحاظ سیاسی بجز در اوایل دوره زندیه بوده است. همینطور جنگها و شورش های فراوانی در این منطقه بعد از ورود اسلام صورت گرفته است. از جمله حمله اعراب، راجع به فتح شهر ارومیه به دست اعراب، بلاذری، مورخ معروف چنین نوشته است: "معافی بن طاووس از پیران اهل موصل چنین روایت کند که اورمیه را نیز عتبه بن فرقد هنگام جنگهای موصل فتح کرد، خراج آن چندی به بیت المال موصل ریخته می شد و هم این چنین بود حال حورا، خوی و سلماس."

در اوایل دوران قاجار تعدد درگیری های حاکمان کشور و والیان ایل افشار ارومیه در دوران قاجار همیشه باعث ایجاد ناامنی در این منطقه شده بود. همین طور در اواخر دوره قاجار "در این ایام نهضت مشروطیت در تمام ایران از جمله در ارومیه نیز سبب بیداری مردم و اعتراضات و عدالتخواهی آنها گردیده بود؛ ولی در ارومیه و نواحی آن ناامنی و اغتشاش به وسیله عشایر از یکسو و سازش ننگین محمدعلی شاه با سلطان عبدالحمید امپراطور عثمانی برای اعزام قشون عثمانی به ارومیه و آذربایجان جهت از بین بردن نهضت آزادیخواهی مردم از سوی دیگر باعث قتل و غارت و هرج و مرج تمام نواحی آذربایجان غربی گردیده بود".

پر واضح است این حد بالای ناامنی در مراحل مختلف این دوره از تاریخ در ارومیه و اطراف آن باعث بی توجهی در ساخت بناهای شاخص می شده است.

وجود ادیان و قومیت های متنوع در این منطقه و هم زیستی آنان از عوامل ایجاد این سبک معماری بوده است.

۵- بررسی تاثیر عوامل جغرافیای قومی، مذهبی بر سبک معماری مساجد

"دعوت پایه ای قرآن و اسلام از صاحبان ادیان مختلف، به همگرایی و اتحاد پیرامون عبادت خداوند است. قرآن کریم با رسمیت شناختن تنوعات اجتماعی، صاحبان ادیان مختلف را دعوت به وحدت و همگرایی بر محور پرستش خداوند مینماید: "قل یا اهل الکتاب تعالوا الی کلمه سواء بیننا وبینکم الا تعبدوا الا الله [...]" (آل عمران،آیه ۶۴) : بگو ای اهل کتاب و کسانی که کتاب الهی بر شما نازل شده است بیایید حول محور سخن مشترکی که میان ما و شما وجود دارد تفاهم نمایید و آن این است که جز خدا کسی را پرستش ننمایید."(ترابی،۱۰۲:۱۳۸۸).

"گروههای قومی نیز مجموعه ای است که اعضای آن ویژگی های فرهنگی یکسانی دارند، این ویژگی ها عبارت از دین، زبان و ملیت است. اندیشمندانی نظیر لویناس و فیخته عوامل فرهنگی و زبانی را عامل اصلی تشکیل دهنده یک قومت میدانند. به نظر آنها بشریت به حکم طبیعت میان ملت ها تقسیم شده است نه به حکم وجود دولت ها."(بشیریه ،۸۴:۱۳۹۴).

"تعداد ادیان و اقوام در شهر اسلامی ارومیه سبب ایجاد محلات مختلف در بستر شهر بوده مسلمانان ارومیه به دلیل کثرت در اکثر نقاط شهر مستقر بودند. اهل تسنن در محله ای به نام سنی لر کوچه سی زندگی می کردند و اکنون هم بیشتر مغازه های اطراف آن منطقه متعلق به سنی ها است اکثریت ارامنه و آشوریان ارومیه در محله مسیحی ها نزدیک به دروازه غربی عسگرخان در محلات نوگچر و عسگرخان ساکن بوده و اکنون نیز سکونت دارند کلیمیان ارومیه در محله ای به نام جوودلر کوچه سی واقع در محله ی هندو زندگی میکردند کلیمی ها به علت اشتغال به تجارت در نزدیکی بازار ارومیه ساکن بودند و همسایگی محله ی یهودی با بازار نشانگر ادغام این محله با بافت اصلی شهر و عدم انزوا کلیمیان در شهر اسلامی ارومیه می باشد.""به وجود آمدن محلات و مرکز محلات مستقل و خاص اقوام و ادیان، مراکز مذهبی، آموزشی و فرهنگی جداگانه و در

برخی موارد مراکز فعالیتی وتجاری مشترک مانند بازار اصلی شهر و در نتیجه ایجاد حس تعلق خاطر و امنیت اجتماعی در تمام شهروندان با هر دین و آیینی، همه و همه مصداق هایی از تجلی آموزه های قرآنی و الهی در شهر اسلامی با اقوام و ادیان مختلف بوده است.با توجه به بررسی ها ، این آموزه ها ،در شهر ارومیه به عنوان یک شهر اسلامی با ادیان و اقوام متعدد نیز تبلور یافته است چنان که از گذشته های دور ساکنان این شهر با وجود تعدد ادیان و اقوام در این شهر، زندگی آرام و راحتی داشته اند."(عباس زاده، بررسی تاثیر حقوق شهروندی اقوام و ادیان مختلف در تکوین ساختار شهر اسلامی).

در سیر تحول ادیان و مذاهب این منطقه ابتدا سرچشمه تولد دین زرتشت منطقه آذربایجان و به قولی شهر ارومیه بوده است و مدت زمان طولانی مردم به این دین گرویدند. "اما ارمیه (ارومیه) شهری است کهنسال مجوسان پندارند که بزرگ ایشان زردشت از آنجای ظهور کرده است. صدقه بن علی بن دینار مولای ازد با اهل آن جنگ کرد و به درون شهر شد و بر آن چیره گشت سپس او و برادرانش قصرهایی در آن ساختند." (انزلی،۱۳۸۴ :ص۲۱۷) بعد از آن در دورانی نامشخص تعداد قابل توجهی از یهودیان وارد منطقه میشوند. سپس در دوره ساسانی دین اسلام از غرب وارد کشور ایران شد و اکثر مردم شهر ارومیه به اسلام روی آوردند که این روند تا جنگ جهانی اول ادامه داشت. تعداد زیادی از کلیمیان در سده ۱۸ میلادی قبل از تشکیل دولت یهود ساکن ارومیه بودند که اکثر آنها در سالهای بعد مهاجرت نمودند. ارومیه در سده ۱۹ با شمار مسیحیانی که اکثراً نسطوری و ارتودوکس مونوفیزیت ارمنی و میسیونرهای غربی بودند به یک شهر مسیحی تبدیل شده بود. در ابتدای سده بیستم بین ۴۰٪ تا ۵۰٪ ارومیه را مسیحیان تشکیل می‌دادند. در جنگ جهانی اول آشوری ها به ارومیه حمله کردند که بسیاری از کلیمیان و مسلمانان کشته شدند. از اواسط دوران قاجار و آرامش نسبی و برپا شدن حکومت شیعی در ایران، پایه های اسلام دوباره تقویت گردید. این روند در شکلگیری بناهای مذهبی نیز متعاقباً تأثیر داشته و از هر نوع عبادتگاه در این شهر مشاهد میشود. با بررسی های صورت گرفته مشخص شد که در دوران قاجار اکثریت بناهای مذهبی با مساجد و سپس کلیساها و یک کنیسه میباشد.

از لحاظ کالبدی در بحث مقیاس و اندازه این مساجد، می توان مشاهده نمود که اکثر این مساجد مقیاسی محله ای داشته اند و در مقایسه با دیگر عبادتگاه ها اصلا بزرگنمایی نشده است و نوعی همنشینی مذهبی دیده میشود. تنها مسجد با مقیاس شهری تا دوران قاجار در شهر ارومیه مسجد جامع ارومیه میباشد. از لحاظ خط آسمان تا قبل از ورود به هر محله نمیتوان وجود مسجد را از فاصله دور تشخیص داد و حتی مساجدی مانند سردار و مناره که نسبتاً شاخص تر میباشند نیز مقیاسی محله ای و متناسب با بزرگی محله خود را دارند.

از لحاظ موقعیت، شکل گیری این مساجد به گونه ای بوده که برای پاسخگویی به نیاز محله در تقاطع دو یا چند شریان اصلی که باعث ایجاد گره میشده است ساخته شده اند. بنابراین میتوان به این نتیجه رسید که وجود ادیان و مذاهب متنوع همراه با حس تعلق خاطر و امنیت اجتماعی و همزیستی مسالمت آمیز در تمام شهروندان با هر دین و آیینی باعث شده که هیچ کدام حس برتریت و بزرگنمایی نسبت به هم نداشته باشند و همینطور مسلمانان نیز در ساخت مساجد خود این مسئله را رعایت نموده اند.

مسئله دیگری میتوان به آن اشاره کرد مسئله وقف است که بی تأثیر در انگیزه ساخت این چنین مساجدی و همینطور نوع ساخت آن نمی باشد. "وقف امر خیر در دین است، که در تمامی دوره ها، چه قبل از اسلام و چه بعد از اسلام در بیشتر نقاط جهان، سعی بر آن شده که در این امر پیشرو باشند و نشانه هایی از خود بر جای گذارند، و اکثراً سعی می‌کردند چیزی را مورد وقف قرار دهند که رابطه مستقیم با دین و آیین عصر خود داشته باشد. بطور مثال در زمان رومیان برای کنیسه ها و معابد عمل وقف انجام میگرفته است و یا در دوره مصریان باستان برای بت خانه ها و کاهنان، و یا در دوره زردشتیان برای لوازم آتشکده ها و در راه خدا و برای نیازمندان. اما بعد از اسلام سعی بر آن شد با واگذاری بخشی از مال، باعث به وجود آمدن مکانی جهت ادامه وقف و پابرجا ماندن آن و نشان دادن راه خداپرستی که مستقیماً از قرآن و آیه های آن سر منشا میگرفت، اقدام کنند. نتیجه آن پا نهادن در ساخت مکانهایی مقدس وعام المنفع برای رفع احتیاجات مردم عامه شد. بنایی که غیر از عوامل خیر و ثواب، باعث به وجود آمدن مکانی برای رفع نیازهای اجتماعی و روزمره مردم گردد." (اسمعیل نژاد، بامداد،۱۳۹۲:۴۵).

از دیگر عوامل تأثیرگذار شرایط طبیعی و اقلیمی است که با تغییر در وضعیت اقتصاد بر سبک معماری اثر می‌گذارد.

۶- بررسی تاثیر عوامل جغرافیای طبیعی، اقتصادی بر سبک معماری مساجد

جغرافیای اقتصادی شاخه ای از جغرافیای انسانی است که از اوایل قرن بیستم جای خود را به عنوان یک شاخه مستقل در علم جغرافیا باز نموده است. جغرافیای اقتصادی، کار کردهای اقتصادی را به روش جغرافیایی مورد بررسی و مطالعه قرار می دهد. در جغرافیای اقتصادی، اقتصاد مورد مطالعه و جغرافیا روش های مورد مطالعه را مشخص می نماید.

"در سمت دیگر یا غرب دریاچه ارومیه در دوازده مایلی ساحل، شهر ارومیه واقع است. این نام را مسیحی ها به اختصار اورمی یا ارومیا می خوانند و آن در جلگه ایست که از جهت حاصلخیزی نیک مشهور است. ارومیه که در میان کوهستانهای کردستان واقع گردیده رودخانه های متعدد پیوسته از حوالی آن جاری است و زراعت و آبیاریش بسیار عالی و جمعیتش سرشار است و به تفاوت گفته اند که از ۴۰۰ تا ۳۰۰ ده و آبادی دارد و بعضی از سیاحان بر سبیل تفنن آنجا را با اراضی دامنه های هیمالیا و یا ناحیه دریاچه زوریخ و کشتزارهای بسیار حاصلخیز لمباردی ایتالیا تشبیه کرده اند."(سفرنامه کرزن،۱۳۶۲: ۶۸۲).

اما در کتاب ارومیه در گذر زمان حسن انزلی به وقوع خشکسالی چندساله در اواسط دوران قاجار در ارومیه اشاره می شود: "در سالهای ۱۲۴۰ و ۱۲۴۱ ه.ق. به سبب خشکسالی و آفت سن مزارع، قحطی غلات در ارومیه و حوالی آن بروز کرد و مردم سخت به تنگنا افتادند و مأموران مالیاتی نیز برای وصول حقوق دولتی اجحافات و شدت عمل را به حد اعلی رسانده بودند."(انزلی،۱۳۰۳:۲۷۴).

"یکی از پایه های پایداری بنا و همزیستی آن با محیط اطراف استفاده از مصالح بومی است. استفاده از مصالح بومی باعث می شود که در هنگام بازسازی هر بنایی بتوان به سادگی مصالح مورد نظر را تهیه نمود و همچنین مصالح موجود در اینگونه بناها با محیط و شرایط محیطی و اقلیم هر منطقه هماهنگ هستن و در مقابل شرایط محیطی کمترین آسیب را می بینند و با استفاده از همین مصالح می توان دیوار های ضخیمی را برای جلوگیری از حدر رفت انرژی مصرفی در داخل بنا ساخت." (سجادزاده، حاتمی،۱۳۹۴: ۳).

۷- دست آوردهای پژوهش

به طور کلی فرضیه رویش این سبک از معماری در مساجد ارومیه را می توان در سه دسته بندی قرار داد زیرا نمیتوان در پیشنهاد علت اصلی ساخت این مساجد فقط به یک دلیل اکتفا کرد:

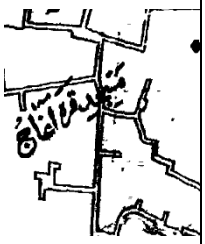
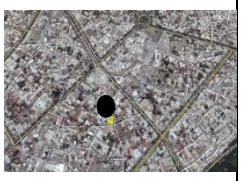
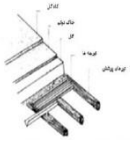
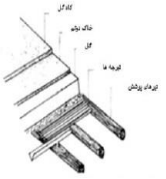
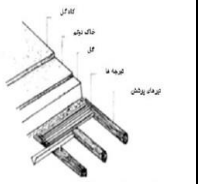
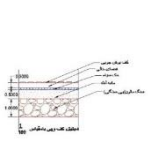
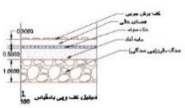
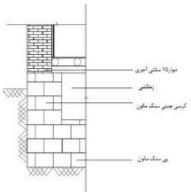
۱-دلایل سیاسی امنیتی نظامی: به استناد مطالب گفته شده وجود درگیری های زیاد و نبود امنیت و آرامش و فقدان یک حکومت مقتدر بعد از ورود اسلام به این منطقه ، باعث شد که کمتر توجه ای به ساخت بناهای شاخص و پرهزینه در این شهر بشود . در ضمن بیشترین تعداد مساجد ساخته شده از اواسط دوران قاجار به بعد میباشد.

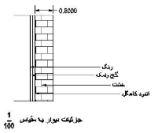
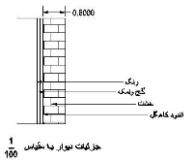
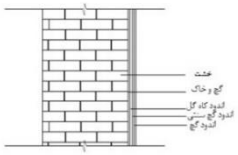
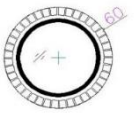
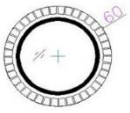
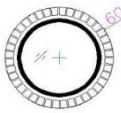
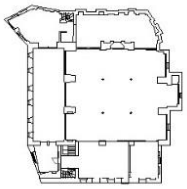
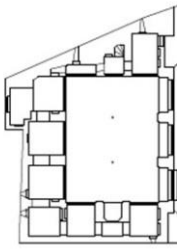
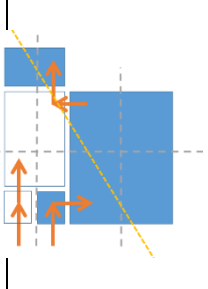
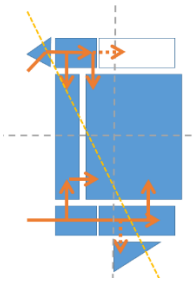
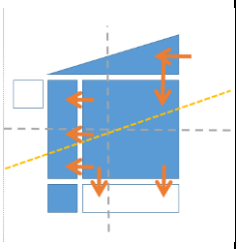
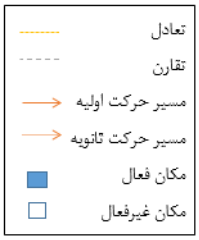
۲-دلایل قومی و مذهبی: علت این موضوع همانطور که پیشتر گفته شد ورود و خروج ادیان مختلف در دوره های مختلف تاریخی می‌باشد که با توجه به این روند بیشتر مسجدسازی ها نیز از اواسط دوران قاجار صورت گرفته است و بنظر میرسد که بعد از کشمکش های قومیتی و دینی در زمان قاجار آرامشی نسبی ایجاد شده و از لحاظ جمعیت شناسی تعداد مسلمانان بسیار زیادتر شده است و دین اسلام غالب بر دیگر ادیان از این دوره به بعد شده است. با این حال در این شهر همزیستی ادیان و اقوام و عدم بزرگنمایی و ارجحیت نسبت به یکدیگر به عنوان شهری اسلامی با همنشینی اقوام و ادیان میتوان مشاهده نمود.از لحاظ موقعیت شکل گیری مساجد امر وقف و مرکزیت مسجد در گره محله نیز از عوامل تأثیرگذار در جانمایی موقعیت مساجد می‌باشد.

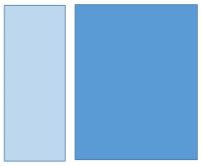
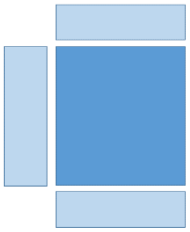
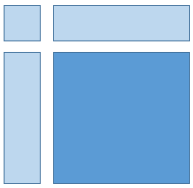
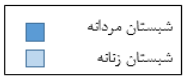
دلایل طبیعی و اقتصادی: بررسی سفرنامه ها و کتب مرتبط حاکی از آن است که ارومیه از گذشته منطقه ای بسیار خوش آب و هوا و حاصلخیز بوده است و اکثر مردم به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از این راه گذران معاش میکردند و اکثر مردم از لحاظ مالی دارای زندگی های متوسطی بودند. اقلیم منطقه تأثیر خود را بر فن ساخت و مصالح این سبک گذاشته است و متناسب با ویژگی های اقلیمی منطقه و مصالح بوم آورد از جمله چوب و سنگ که مصالحی ارزان قیمت در منطقه بوده ساخته شده است.

برای شفاف شدن موضوع به مقایسه تطبیقی سه مسجد با این سبک و معماری می پردازیم. بررسی ها بر روی سه مسجد علی شهید، حاج عبدالمحمد و قره آقاج صورت میگیرد به دلیل اینکه نسبت به دیگر مساجد دوران قاجار شهر ارومیه، از لحاظ ساختاری دست نخورده باقی مانده و الحاقات کمتری روی آنها صورت گرفته است.

جدول شماره ۱: جدول تطبیقی مساجد قاجاری شهر ارومیه

ردیف	موضوع	مسجد قره آغاج	مسجد حاج عبدالمحمد	مسجد علی شهید	توضیحات
۱	موقعیت	خیابان اقبال(حد فاصل خیابانهای بعثت و شهید محمد منتظری).	خیابان باکری دو کوی چهاردهم (محله جارچی باشی).	خیابان باکری، کوچۀ والی، کوچۀ علی شهید.	هر سه مسجد در تقاطع دو یا سه شریان اصلی و در محل ایجاد گره در محله ها ایجاد شده اند.
۲	موقعیت ابنیه در گذشته				
۳	موقعیت امروزی ابنیه				
۴	دوره تاریخی ابنیه	اواخر دوره قاجار	اواخر دوره قاجار	اواخر دوره قاجار	دوره ساخت هر سه بنا اواخر دوره قاجار می باشد. .
۵	مصالح	سقف: 			مصالح در سه مسجد کاملا مشابه می باشد.
		ی: 			

		جزء				
۶	تزئینات	محراب				تزئینات مقرنس کاری گچی در محراب ها و تزئینات آجری نما در سه مسجد کاملا مشابه می باشد.
		بازشوها				
۷	پلان					در پلان هر سه مسجد وارد یک ورودی و فضای تقسیم به دیگر بخشهای بنا می شویم و فضای شبستان ستون دار و در جنب آن فضای شبستان زنانه مشاهده می شود.
۸	سیر کلاسیون فضایی					

۹	تشابه فضایی				 ارتباط فضایی به گونه ایست که شبستان مردانه فضای اصلی و شبستان زنانه بعنوان فضای فرعی و دیگر فضاها به عنوان فضاهای خرد دیده میشود که شبستان مردانه کاملا مشرف به شبستان زنانه می باشد. در هر مسجد با توجه به مساحت و کاربرد، فضای شبستان مردانه متغیر و تعداد شبستان های زنانه نیز متناسب با آن فضاست.

نتیجه گیری

هدف از انجام این پژوهش، مطالعه عللی ست که در سبک معماری مساجد شهر ارومیه تاثیر گذاشته است. با عنایت به مطالعات و بررسی های انجام گرفته در نوشتار حاضر چنین می توان نتیجه گرفت که تشابه در موقعیت قرارگیری و طرح معماری (سیرکلاسیون و تشابه فضایی) و تشابه در فن ساخت (نوع مصالح و نوع تزئینات) در این مساجد همه دلالت بر استفاده از این سبک در دوره قاجار در معماری شهر ارومیه می باشد که علت این مسئله را می توان تأثیر مسائل روز آن دوره شامل هر سه شاخه که به ترتیب اولویت و اثربخشی، سیاسی-امنیتی-نظامی ، قومی-مذهبی و طبیعی-اقتصادی می باشند دانست. این مولفه های سازنده در تکوین ساختار مساجد شهر ارومیه استخراج شده است به گونه ای که قابل تعمیم برای بهره گیری طراحان، معماران و تاریخ نگاران می گردد. از نتایج حاصل از این پژوهش، میزان تاثیر مسائل سیاسی، امنیتی، نظامی، قومی، مذهبی، وقف، طبیعی و اقتصادی روز در دوره ساخت ابنیه، بر روی آن ها می باشد که این آثار موجب شکل گیری سبک معماری بناها از جمله ابنیه مذهبی می گردد که در هر دوره با استناد بر این مسائل، بناها شکل گرفته اند. با مطالعه پیشینه تحقیق، این موضوع کاملا مشهود است که این مسائل بر روی سبک معماری ابنیه تاثیر به سزایی داشته وامروزه نیز موثر است. از آنجایی که مطالعات اندکی در باب موضوعات معماری تاریخی شهر ارومیه صورت گرفته ، این پژوهش راه را برای مطالعات بیشتر در این باب هموار می سازد.

مراجع

۱- انزلی، حسن (۱۳۸۴)،"ارومیه در گذر زمان"، انتشارات دستان.
۲- اسمعیل نژاد، حسین، بامداد، علی (۱۳۹۲)،"شاخصه های معماری پایدار اجتماعی از منظر وقف".
۳- هیلن برند،رابرت (۱۳۷۷)،"معماری اسلامی"، ترجمه ایرج اعتصام، تهران، چاپ حوزه معاونت شهرسازی و معماری.
۴- هیلن برند، رابرت (۱۳۸۰)،"معماری اسلامی" ترجمه دکتر باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات روزنه.
۵- بشیریه، حسین (۱۳۹۴)،"عقل در سیاست: سی و پنج گفتار در فلسفه، جامعه شناسی و توسعه سیاسی"، تهران، انتشارات نگاه معاصر.
۶- بمانیان، محمدرضا، شهیدی، محمدشریف، اسمعیلی مرندی، محمد (۱۳۸۷)" بررسی سیر تحول عناصر کالبدی در مسجد مدرسه شهید مطهری".
۷- پاکدامن، بهروز (۱۳۷۳)،"نگاهی کوتاه برشیوه ها وگرایش های معماری درتهران"، تهران، انتشارات کتاب.
۸- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۵)،"معماری اسلامی ایران"، تهران ، انتشارات سروش دانش.
۹- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۳)،"سبک شناسی معماری ایرانی"، تهران، انتشارات سروش دانش.
۱۰- ترابی، یوسف (۱۳۸۸)،"سیاست های جمهوری اسلامی درمدیریت تنوعات اجتماعی" مجله دانش سیاسی.
۱۱- ساریخانی، مجید (۱۳۸۴)،"بررسی باستانشناسی معماری دوره قاجار".
۱۲- شکویی، حسین (۱۳۹۳)،"دیدگاه های نو در جغرافیای شهری – جلد اول"،انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
۱۳- خوشنویس، علی (۱۳۸۰)،"دارالاماره ارومی محمدقولوخان افشار ارومی در تشکیل دولت فدرال ملی" انتشارات تهران.
۱۴- زمرشیدی، حسین (۱۳۷۴)،"مسجد در معماری ایران"، تهران ،انتشارات موسسه کیهان.
۱۵- قبادیان، وحید (۱۳۹۳)،"بررسی اقلیمی ابنیه سنتی ایران"، تهران، انتشارات دانشگاه.
۱۶- قرآن مجید، سوره آل عمران،آیه۶۴.
۱۷- عباس زاده، مظفر، سلیمانپور، رعنا، ملازاده، فاطمه (۱۳۹۲)، "بررسی تاثیر حقوق شهروندی اقوام و ادیان مختلف در تکوین ساختار شهر اسلامی،نمونه موردی: شهر ارومیه".
۱۸- عبدالرزاق اصفهانی، جمال الدین محمد،محمودزاده، رحیم (۱۳۹۱)،"ارومیه اشنویه ،رواندز"،تهران، انتشارات توکلی تهران.
۱۹- کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۹)،"معماری ایران دوره اسلامی"،انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ساختار دکوپاژ در فیلم و برنامه‌های تلویزیونی یک و چند دوربینه

حامد توکل
کارشناس ارشد تولید سیما، مدرس دانشگاه

چکیده

دکوپاژ در سینما و تلویزیون عامل مهم بصری و نمایشگر نوع روایت به حساب می آید. البته با توجه به نوع رسانه دکوپاژ در برنامه های مختلف و بر اساس تعداد دوربین متفاوت است . پژوهش حاضر به بررسی مولفه های ساختاری دکوپاژ در فیلم و برنامه های مختلف تلویزیونی بویژه برنامه های ترکیبی ساده چند دوربینه پرداخته است و سئوالات اساسی مطرح شده اینست که: ((تفاوت های اساسی در دکوپاژفیلم و برنامه های تلویزونی بر اساس تعداد دوربین چیست ؟و دکوپاژ یک برنامه تلویزیونی چرا و چگونه تنظیم می شود ؟)) برای دستیابی به نتایج پژوهش از روش تحقیق اسنادی ، کتابخانه ای با بهره گیری از آرای برخی صاحب نظران ، تلاش شده است که تحقیق به صورت جامع و کامل انجام پذیرد و به سئوالات اساسی پژوهش پاسخ داده شود . نتایج حاصل از پژوهش حاکی از آن است که تعداد دوربین در مولفه های مانند اندازه نماها ، زوایا، تنوع بصری ، انعطاف پذیری دوربین، تغییر مرکز تاکید، نشان دادن واکنش مخاطبان ، بازنمایی رویداد ، حرکت بازیگران و خلاقیت کارگردان تاثیر گذار است.

واژگان کلیدی: دکوپاژ ، فیلم ، برنامه های تلویزیونی، تک دوربینه ، چند دوربینه

مقدمه

دکوپاژ عامل مهم زیبایی شناسی بصری است و در واقع می توان گفت سبک، نوع داستان و روایت فیلم یا برنامه تلویزیونی به دکوپاژ بستگی دارد .

از آنجا که در زمینه دکوپاژ بویژه دکوپاژ برنامه های تلویزینی مطالعات جامع و کافی در کشور وجود ندارد و حتی بر بستر اینترنت هم منابع خارجی معتبر موجود نیست ، لذا نگارنده برآن شد پژوهش حاضر را بر اساس مقایسه دکوپاژ سینمایی و برنامه های ترکیبی ساده تلویزیونی براساس چند دوربین به رشته تحریر در آورد .

دو سئوال اساسی پژوهش حاضر براین مبناست که : ۱- تفاوت های اساسی در دکوپاژ سینمایی و برنامه های تلویزونی بر اساس تعداد دوربین چیست ؟ و۲- دکوپاژ یک برنامه تلویزیونی چرا و چگونه تنظیم می شود ؟

در پایان نیز سعی شده است به سئوالات مطرح شده پاسخ داده شود و داده ها مورد سنجش و تجزیه و تحلیل قرار گیرد .

روش پژوهش : روش این مقاله اسنادی – کتابخانه ای می باشد.

۲- پیشینه پژوهش

منبعی که به شکل جامع و مستقل به بررسی دکوپاژ در برنامه های تلویزیونی استودیویی بپردازد در دسترس نیست و هنوز هیچ کتاب یا مقاله ای که به طور خاص به این موضوع پرداخته باشد ، به زبان فارسی ترجمه نشده است. اما از منابع اندکی که به این موضوع پرداخته می توان به شرح زیر اشاره نمود :

کتاب "دکوپاژ فیلم و برنامه های تلویزیونی" نوشته کیومرث مبشری (۱۳۶۸) که تمرکز کتاب بیشتر بر فیلم متمرکز است و در فصل ۷ در حد ۸ صفحه مختصر به دکوپاژ برنامه های تلویزونی پرداخته است.

۱- کتاب فن برنامه سازی تلویزیونی نوشته جرالد میلرسون و ترجمه مسعود اوحدی (۱۳۶۷) در بخش ۱۵ اشاراتی به شیوه های تولید ، سازماندهی نماها ،متمرکز کردن توجه بیننده ، ایجاد تنش و ضرباهنگ و فنون بصری شده است.

۲- کتاب " نما به نما " نوشته استیون دی .کاتز و ترجمه محمد گذرآبادی (۱۳۷۶) که به فرآیند تجسم ، عناصر سبک تداومی ،کارگاه ، دوربین متحرک، فرآیند و کارگاه صحنه پردازی در سینما می پردازد.

۳- در پایان نامه "بررسی تطبیقی کارگردانی در فیلم سینمایی و تله فیلم با تاکید بر دکوپاژ" نوشته سحر ناسوتی (۱۳۸۸) بخش هایی از پژوهش در زمینه ی تفاوت های کارگردانی فیلم سینمایی با تله فیلم به صورت کتابخانه ای و با مطالعه ی کتب موجود در این زمینه صورت پذیرفته و بخش دوم با مطالعه ی موردی یک فیلم و یک تله فیلم و بررسی کارگردانی فیلم سینمایی و تله فیلم نمونه تمایزات و تفاوت ها در کارگردانی این دو فیلم مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

۴- در پایان نامه "تفاوت های فیلم تلویزیونی و سینمایی " نوشته کامبیز باقری(۱۳۸۹) که به صورت کلی به تفاوت ها و شباهت های تله فیلم و فیلم سینمایی و تقاوت آن دو رسانه پرداخته است.

۳- دکوپاژو شکل فیلم

فرم و شکل تقسیم بندی تصویری از نظر دراماتیک و روانشناسی تصویر و نیز از جهت القاء مقصود و چگونگی تاثیر آن بر بیننده ، از اهمیت ویژه ای برخوردار است و چنانچه این امر با دقت و شناخت اصولی انجام نگیرد نمی تواند معنا و پیام لازم را در لحظات مورد نظر نویسنده و فیلمساز به بیننده القاء و یا احساس او را تحریک و متاثر سازد .مسلما فیلمی که با چنبن دکوپاژی ساخته شود ، هر چند که داستانی گیرا و پر جذبه داشته باشد ، به توفیق دست نخواهد یافت .(مبشری ، ۱۳۶۸، ۸۲)

عنصر تاثیر گذار در دکوپاژ را می توان به چند بخش تقسیم کرد :

۳-۱: موضوع پلان و کنش روایی

اعمال خاصی است که در فیلمنامه توضیح داده شده است (کاتز، گذرآبادی، ۱۳۸۴،ج ۲، ۱۶)و به تعبیری عبارتست از :بیان مختصات حادثه به وسیله نمایش حالات و حرکات پرسوناژها (مبشری ، ۱۳۶۸، ۸۳)

۳-۲: گفت و گو

یک درام خوب هرگز مانند یک مقاله ، سخنرانی یا روایت سر راست نیست .همیشه و حتی زمانی که پای فعالیت فیزیکی در میان نباشد، سبب و تاثیر، کنش و واکنش دارد .(دمیتریک ، دهقانی ،۱۳۹۲، ۷۷) در همه فیلم های خوب لازم است شخصیت ها بزرگ شوند و پرورش یابند و موثرترین راه چنین پرورشی نشان دادن واکنش آن ها به بحران های فیزیکی یا تحریکات کلامی است. (همان ، ۷۷) مقدار کلام را می توان با توجه به آهنگ صدا و حالت انعکاسی و عاطفی آن در یک پلان انتخاب کرد .(مبشری، ۱۳۶۸، ۸۵)

۳-۳ نما

نما یعنی تصویری که بی وقفه و با یک بار روشن و خاموش کردن دکمه ضبط دوربین ثبت می شود .نماها بر حسب فاصله دسته بندی می شوند : نماهای دور ونزدیک .. این جمله را به ژان لوک گدار نسبت می دهند که نمای نزدیک برای تراژدی ابداع شده و نمای دور برای کمدی ... یک نمای نزدیک قادر است حس خاصی در تماشاگر بیافریند و بر چیزی خاص تاکید کند . همچنان که نمای دور هم می تواند گستردگی و عظمت طبیعت را به تماشاگر منتقل کند . (اف دیک، برنارد ، ۱۳۹۱، ص ۱۰۱ تا ۱۰۳)

۳-۴ حرکت دوربین

حرکت در فیلم ممکن است فریب آمیز باشد . در حرکات انتقالی یا جابه جایی دوربین بر وسیله ی حملی مثل کرین ، تراک، دالی یا وسایل طراحی شده خاص دیگری سوار است .حرکت جابه جایی دوربین ، به دلیل فضای بیشتری که نشان می دهد کمک فراوانی به روایت می کند و کیفیت بصری فیلم را ارتقاء می بخشد .حرکات غیر انتقالی پان و تیلت هم به اطلاعات ما از فیلم می افزایند . (همان ، ص ۱۲۴و ۱۲۵)

از چرخش دوربین می توان در موارد زیر استفاده کرد :

پوشانده فضایی بزرگتر از آن مقدار که در قابی ثابت دیده می شود .

تعقیب سوژه هنگام حرکت

پیوند دادن دو یا چند نقطه ی توجه به شکلی گرافیکی

پیوند دادن یا دلالت ضمنی بر پیوند منطقی بین دو یا چند موضوع (کاتز ،گذرآبادی ،ج ۱، ۳۱۱)

۳-۵ زاویه دوربین

زاویه ای که از آن یک کنش ، واقعه یا شخصیت فیلمبرداری می شود به میزان بسیار زیادی به اقتضای هدف هنرمندانه کارگردان دگرگون می یابد ... اما زاویه فیلمبرداری که حکم معیار دارد زاویه ای است کمابیش مطابق با دید روزانه ما از اشیاء و حوادث باشد ... از کارکردهای دیگر زاویه فیلمبرداری ، نمایش دادن نظر گاه های متنوع است . (کیسبی یر ، الن ، ۱۳۷۳، ص ۲۲)

به طور کلی زاویه دوربین در سه جایگاه قرار دارد :

در مسیر زاویه دید معمولی چشم (نسبت به ارتفاع موضوع) که به آن زاویه همتراز چشم مسیر گویند . (eye Level)

پایین تر از مسیر دید معمولی چشم ، که زاویه رو به بالا نام دارد . (Low Angle)

بالاتر از مسیر دید معمولی چشم که زاویه رو به پایین نامیده می شود . (High Angle) (شهبا ، ۱۳۹۰، ص ۹۴)

۳-۶ لنز (عدسی دوربین)

شاخص های عملیاتی عدسی ، معرف چگونه دیدن ، محدودیت و رفتار عدسی است . دوربین تنها اطلاعات نوری را پردازش می کند ، بنابراین شاخص های عملیات عدسی –که جهان را چگونه می بیند و چگونه بر عناصر زیبایی شناسی تصویر تاثیر می گذارد – در ترکیب بندی از ضروریات است .(زتل ، طهماسبی و طباطبایی راد ،۱۳۸۴، ۱۰۳)

اگر چه طیف متنوعی از لنزها در فیلم برداری به کار می رود ، اکثر آن ها را می توان در سه گروه گنجاند :

لنز نرمال: میدان دید کمابیش مطابق با ،میدان دید چشم انسان است ، مانند محدوده ای است که بدون گردش سر مقابل رویمان می بینیم .این لنزها (۷۵-۱۶میلی متری) برای به دست آوردن پرسپکتیو ((عادی)) از صحنه یا شخصیت به کار می برند.

لنز تله را به نام لنز با زاویه دید بسته یا ((ابژکتیو)) نیز می شناسندو فاصله کانونی آن (۲۵۰-۷۵میلی متری) است... نقش لنزهای تله در داستان های پرتحرک است که ماجراجویی به دنبال دارند ، به گونه ای که فیلمساز از این لنز به منظور انتقال ذهن و اندیشه خویش در قالب تصویر و نیز القاء حس دراماتیکی تصویر به تماشاگر بهره می برد این دسته لنزها برای فیلمبرداری از ورای جزئیات ناخواسته پیش زمینه ای ، برای تخت کردن و فشرده کردن پرسپکتیو ، یا برای خلق گزاره های بصری دراماتیک به کار می روند . (رئا ،ایروینگ ،کاووسی ،۱۳۹۰، ۲۸۶)

لنز واید انگل لنزی با زاویه دید باز و با فاصله کانونی کمتر از ۲۵ میلی متر است . استفاده از این نوع لنز ، به خاطر باز بودن بیش از حد زاویه و داشتن میدان دید وسیع ، در مکان های تنگ و محدود مثل اتاق های کوچک یا داخل اتومبیل بسیار پر فایده است این گونه لنزها از شرایط نور کم استفاده می کنند و می اتوان از آنها برای ایجاد اعوجاج در تصویر استفاده کرد .(همان ، ۹۹)

۳-۷: فیلتر

همان گونه که چشم انسان در مواردی دچار اشتباه می شود – مانند انکسار نور در آب که یک قطعه چوب صاف را ناصاف می نمایاند – در لنزها نیز برای جلوگیری از اشکالاتی که از نور حاصل می شوند ، از تصحیح کننده (فیلتر) استفاده می کنند . به ظور خلاصه می توان گفت : هر فیلتر بسته به رنگی که دارد ، قسمتی از نور را جذب می کند و بدین ترتیب فیلمبردار می تواند تصویر دلخواه را بدست آورد .(خطیر ،۱۳۹۰، ۳۵)

انواع فیلترها در یک دسته بندی به شکل زیراست :

-فیلترهای تصحیحی :(CORRECT FILTER) این فیلتر کلوین نور را تغییر می دهد کار آن (طول موج) نور را تغییر می دهد و از خود عبور می دهد.

-فیلترهای تزئینی (Effect filter) این فیلتر جلوه های ویژه به وجود می آورد و کار آن شکست در نور ایجاد کرده و از خود عبور می دهد

– فیلترهای کاهشی (خنثی)(Neateral density =ND) این فیلتر شدت نور را کاهش می دهد و کار آن مقدار حجم نور را تغییر داده و از خود عبور می دهد.

۳-۸ مدت زمان پلان

وقتی داستانی را برای فیلم دکوپاژ می کنند ، به منظور تاثیرگذاری لازم احساسی و عاطفی بر بیننده ونیز روح بخشیدن به تصویر ، مدت زمان تقریبی برای هر پلان را در نظر می گیرند .

مدت زمان پلان در دو مرحله مورد استفاده قرار می گیرد :

الف) برای حفظ ریتم پلان ها در طول فیلمبرداری

ب) برای محاسبه مقدار مواد خام (نگاتیو) مصرفی برای فیلمبرداری (مبشری، ۱۳۶۸، ۱۴۵)

۳-۹ محل فیلمبرداری

داستان هر فیلم به طور عادی در مکان های گوناگون می گذرد . از این رو صحنه بندی داستان فیلم ، محل فیلمبرداری را مشخص می کند .بازبینی از محل فیلمبرداری یکی از عوامل مهم کار کارگردان قبل از دکوپاژ به حساب می آید .

۳-۱۰ زمان فیلمبرداری

داستان هر فیلم عمدتا در دو زمان واقع می شود . یا تمام صحنه ها در روز می گذرند یا در شب. البته گاهی هم هنگام غروب و طلوع خورشید اتفاق می افتد .فیلمبرداری در روز و شب از نظر نور و سرعت کار و توان افراد متفاوت است .کارگردان برا سرعت بخشیدن به کار و جلوگیری از اتلاف هزینه و وقت گروه ملزم است زمان فیلمبرداری را در برگه دکوپاژ ثبت نماید .

۳-۱۱ بازیگران

در هر پلان بازیگران قابل تغییر هستند .ممکن است یک یا چند بازیگر بطور متوالی یا همزمان در صحنه حضور یابند که مشارکت آنان در قاب میزانسن حرکت و بروز احساسات تداومی و یا حالت انعکاسی درون پلان شکل گیرد . در هر حال کارگردان با در دست داشتن لیست صحنه ها و تعداد بازیگرانی که در هر صحنه شرکت دارند ، بر اساس تداوم حرکت و وضعیت بازیگران آن صحنه و نیز موقعیت مکانی و همچنین پیش بینی چگونگی بروز احساسات درونی بازیگران ، داستان خود را دکوپاژ می کند . (همان ، ۱۴۸)

۳-۱۲ نور

نورپردازی یکی دیگر از عناصر میزانسن ، در شکل و کیفیت زمینه تاثیر زیادی می گذارد . نور نه تنها اشیایی را که در فضای فیلم قرار دارند به ما می نمایاند ، بلکه همچنان برای ما روشن می سازد که چگونه شکل می پذیرند، در چه جهاتی می گردند و چه فاصله هایی بین آنها برقرار می شود. مساله اساسی در مورد القای کیفیت و روابط میان اشیاء، اثر متقابل سایه و روشن بر یکدیگر است. (کیسبی یر ، الن ، ۱۳۷۳، ص ۵۷)

۳-۱۳وسایل و لوازم صحنه

طراحی صحنه بازتاب روشنی است که صحنه به طور هنرمندانه با استفاده از مصالح، بازیگران، اشکال و رنگ ها طراحی می شود. تصویر طراحی شده باید طراحی خوب داشته باشد و کاربرد خوبی از فضا را در بر بگیرد . باید با مخاطب ارتباط برقرار کند و مفهوم را برساند.

(http://www.slideshare.net/couerdeglam/how-to-design-a-film-set)

کارگردان هنری ، بافت تصویری مهم و حیاتی یک فیلم سینمایی را خلق می کند – هنرمندی است که سبک خود را با هر فیلمی تطبیق می دهد . او و همکارانش خود را کاملا در اختیار حالت و احساس یک فیلم خاص قرار می دهند. (جان مارنر ، ترنس سنت ، ۱۳۶۷، ص ۷)

۳-۱۴ لباس

لباس بازیگر نیز باید با شخصیت فیلم هماهنگ باشد و ممکن است در مورد نقش خلق شده اهمیت مرکزی داشته باشد و حتی ممکن است مهمترین ویژگی میزانسن فیلم باشد . (کیسبی یر ، الن ، ۱۳۷۳، ص ۵۵)

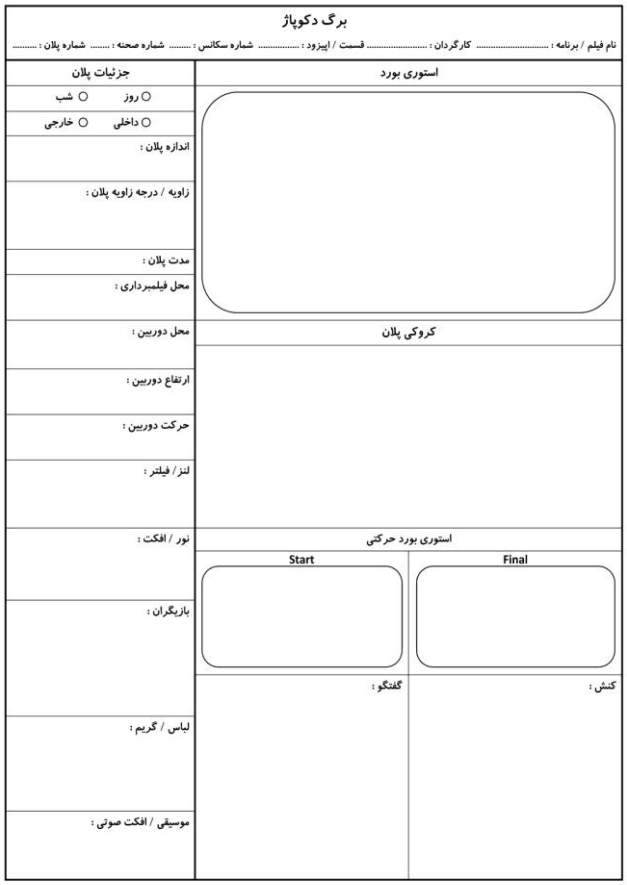
طراحی لباس مناسب کمک می‌کند تا موقعیت کاراکترها به خوبی برای تماشاگر تشریح شود،تماشاگر دیدی کلی نسبت به زمان و مکانی که ماجرا در آن رخ می‌دهد پیدا کند،لباس ما را به فضای روایتی داستان می برد،می‌تواند معرف جنبشی که نوعی پوشش مشخصه آنها است، باشد، همچنین لباس به نمود تصویری بیشتر ژانر فیلم کمک می‌کند.

۳-۱۵ گریم

مساله دیگر در میزانسن چهره پردازی است .چهره پردازی به سه دلیل اصلی انجام می گیرد : اصلاح قیافه ، تصحیح قیافه و تغییر قیافه .در بخش اصلاح ، لک و پیس های اندک پوست را پنهان می سازند و بر چشم ها و لب ها تاکید می شود .در تصحیح قیافه ، عیوب جزیی مانند کم یا زیاد بودن فاصله چشم ها ، زیادی غبغب ، بلندی یا کوتاهی بینی و... تصحیح می شود . گاه یک بازیگر را برای ایفای یک نقش خاص باید به کل تغییر قیافه دهند .تغییر سن شدید ، تغییر نژاد و تغییر شخصیت با یاری از فنون خلاقه چهره پردازی به انجام می رسد.(زتل ، طهماسبی و طباطبایی راد، ۱۳۸۴، ص ۴۸۷)

۳-۱۶ صدا

علاوه بر کیفیات بصری ، عناصر صوتی نیز در یک فیلم مهم هستند و از عناصر سبکی به شمار می روند . صدا-بافت ، مکان، نوع، نسبت آن با دیگر عناصر و فقدان آن وسیله ی دیگری برای فهم و کنش فیلم است . صدا در فیلم مشتمل است بر گفت و گو ، افکت و موسیقی ... در بسیاری از فیلم ها ، دریافت معنای گفت و گوها از ضروریات است . الفاظ ، همچنین القاء کننده بسیاری از کیفیات صوتی دیگر است که در فیلم وجود دارد . موسیقی نیز می تواند حالت ، فضا و لحن بیافریند . همچنین می تواند در حکم تمهیدی برای انتقال میان نماها به کار رود . (کیسبی یر ، الن ، ۱۳۷۳،، ص ۶۳و۶۴)


برگ دکوپاژ

نام فیلم / برنامه : ..... کارگردان : ..... قسمت / اپیزود : ..... شماره سکانس : ..... شماره صحنه : ..... شماره پلان : .....

جزئیات پلان	استوری بورد
○ روز ○ شب	
○ داخلی ○ خارجی	
اندازه پلان :	
زاویه / درجه زاویه پلان :	
مدت پلان :	
محل فیلمبرداری :	
محل دوربین :	کروکی پلان
ارتفاع دوربین :	
حرکت دوربین :	
لنز / فیلتر :	
نور / افکت :	استوری بورد حرکتی
	Start / Final
بازیگران :	
	گفتگو : / کنش :
لباس / گریم :	
موسیقی / افکت صوتی :	

۴- برنامه های تلویزیونی تک و چند دوربینه

کارگردان باید به رسانه ای که فیلم را برای آن می سازد توجه کند و هم چنین به دلیل تفاوت اندازه ی پرده امکان استفاده از اندازه ی نماهای بزرگ تر در تلویزیون و هم چنین امکان بیش تر استفاده از زوایای دوربین در مقایسه با سینما ایجاد عمق میدان مناسب استفاده از حرکات دوربین روی دست در نماهای بسته برای ایجاد هیجان ریتم سریع تر و به تبع آن ایجاد هیجان در ارائه ی اطلاعات و ایجاد جلوه های بصری بیش تر با استفاده از لوکیشن های متعدد و متنوع است.

در رسانه تلویزیون برای تهیه و ضبط هر برنامه داشتن یک سناریو و یا کنداکتور ضروری است و کارگردان برنامه باید تصویری فکر کند ، نه لغوی و برای این کار باید از اندیشه تصویری و تحریر تصویری بهره گیرد .

اندیشه تصویری عبارتست از تبدیل عقاید ، ایده ها و واژه ها به تصاویر تنها یا فردی .در اندیشه تصویری می باید تصویر ساده و روشن باشد تا ذهن بتواند آن را در عمل ساده منتقل کند .

تحریر تصویری ، عبارتست از این که تصاویر با تداوم منطقی پشت سر هم قرار بگیرند .تا معنای خاصی را ارائه دهند. در تحریر تصویری سه حرکت را باید مد نظر داشت :

- ✓ حرکت مجری یا هنر پیشه
- ✓ حرکت دوربین به تنهایی یا با هنر پیشه
- ✓ حرکت یا ریتم تعویض یک تصویر با تصویر دیگر بوسیله کات ،انواع تروکاژ و ...(مبشری ، ۱۳۶۸، ۲۵۲)

اگر برنامه به صورت سناریو کامل نوشته نشده باشد ، اندیشه تصویری یا تحریر تصویری امکان پذیر نخواهد بود .بنابراین بهتر است برای هر برنامه سناریو مجزا نوشته شود . سناریو می تواند به طور دقیق و کامل نوشته شود و یا فقط آغاز ، میان و پایان را در نظر بگیرد .

یک تصویر نامه و دکوپاژ خوب دو نیاز مهم را برآورده می کند :

- ✓ هدف اصلی برنامه : جذابیت ، اطلاع رسانی ، اقناع ، ترغیب کردن و مانند آن
- ✓ کاربردی بودن : باید برای گروه تولید کارآمد باشد .(اوونز ، میلرسون ،شبانی ،۹۵، ۱۴۵)

دکوپاژ در شکل کلی آن به چندین عامل مهم بستگی دارد : در مصاحبه با عیسی بلوکات کارگردان پیشکسوت تلویزیون به این موارد توسط ایشان اشاره شد :

الف) موضوع و مضمون : نحوه دکوپاژ کردن متاثر از موضوع و مضمون است مثلا در یک برنامه نمایشی ، دکوپاژ کشمکش بر اساس حادثه و اکشن با دکوپاژ بر اساس تحلیل درونی شخصیت ها تفاوت می کند .

ب)قالب و شکل برنامه :مثلا قالب داستانی و نمایشی ،دکوپاژ دقیقی لازم دارد ولی برخی از مستندها یا برنامه های گفت و گو محور و یا گزارش ورزشی فوتبال نیازمند دکوپاژ کلی قبل از تصویر برداری و دکوپاژ کاملتر در حین ضبط می باشند .

پ) امکانات تکنیکی و فنی ، بودجه و نیروی انسانی کارآمد : به عنوان مثال اگر کارگردان برای دکوپاژی که در نظر دارد نیازمند به حرکت دوربین باشد ولی وسایل مورد نظر برای حرکت دوربین را نداشته باشد یا تصویر بردار کار بلد در تیم نباشد به ناچار باید دکوپاژ خود تغییر دهد و راه دیگری پیدا کند تا منظور خود را برساند .

ت) سبک کارگردان : ناشی از دیدگاه ، جهان بینی و نگرش کارگردان است. اصولا کارگردان ها بر اساس سلیقه، احساسات، عواطف و ویژگی های شخصیتی شان دکوپاژ می کنند.

در دکوپاژ یک برنامه ی نمایشی تلویزیونی در بخش تصویر شماره دوربین، نما و شرح و اندازه نما، لنز، وضعیت دوربین، ارتفاع و زاویه دوربین و در بخش صدا گفتار ، افکت و موسیقی و حتی گاهی حرکات بازیگران و مجریان و حالات و احساسات آنان، توسط کارگردان ثبت می شود . البته نوشتار دکوپاژ بر ۲ نوع است:

الف) تک ستونی که تمام جزئیات گفتار بین بازیگران و حرکات آنان، دریک ستون پهن تقریبا به عرض صفحه کاغذ نوشته می شود وکارگردان یادداشت هایش درباره نماها را در حاشیه صفحه متن می نویسد .

ب) نوشتاری دو ستونی : (Split-Page Format) در این روش تمام اطلاعات جامع و کامل در دو ستون نوشته می شود . تمامی اطلاعات عناصر تصویری در یک سمت و عناصر صوتی در سمت دیگر .

نمونه دکوپاژ دو ستونی برای یک برنامه نمایشی

نام برنامه :

سکانس :

صحنه :(داخلی یا خارجی)

مکان :(محل تصویر برداری)

زمان :(روز یا شب)

تصویر	صدا
شماره دوربین C1,C2,C3 در روش چند دوربینه اندازه نما : مانند M.S - L.S نوع نما : T.S - O.S.S عدسی (لنز) : تله ، وایذ ، نرمال ارتفاع دوربین از سطح زمین : روی سه پایه کوتاه ، متوسط یا بلند زاویه دوربین : E.L –H.A – L.A حرکت دوربین :Pan –Tilte –Z.B-Z.IN-FIX- Dolly	گفتار (دیالوگ ، مونولوگ و نریشن) موسیقی افکت صدا : مثل صدای بوق ماشین و تلفن و .. آمبیانس (سر و صدای محیط) صدای خارج از قاب و ....

شاید اینطور به نظر برسد که دکوپاژ برنامه های تلویزیونی فقط محدود به برنامه های نمایشی می شود .در حالیکه هر گروه از برنامه ها هنگامی که مقابل دوربین قرار می گیرند برای سهولت در انجام تهیه و ضبط آنها باید از دکوپاژ اصولی بهره گرفت .

به طور کلی سه نوع دکوپاژ در تلویزیون وجود دارد :

دکوپاژ کامل : سناریویی است که تمام ویژگیهای صدا و تصویر و حرکت در آن ثبت شده باشد ، یعنی آماده برای ضبط نهایی باشد مانند دکوپاژ تله تئاتر

دکوپاژ نیمه کامل : در ضبط یک مصاحبه ، چون پلانها و گفتگوها را نمی توان از قبل به روشنی پیش بینی کرد به ناچار نمی توان برای آن سناریو و دکوپاژ کامل نوشت ولی می توان آغاز و پایان را پیش بینی کرد.

دکوپاژی که فقط شکل برنامه را نشان می دهد .این دکوپاژ عبارتست از مشخص کردن زمان برای هر مجری و یا مهمانان برنامه .(مبشری ، ۱۳۶۸، ۲۵۳)

تولید به روش چند دوربینه در برنامه سازی تلویزیون یک هنجار است ؛ همان طور که از روزهای اولیه تلویزیون و برنامه های های زنده آن بوده است –تقریبا همه آن برنامه ها ، تولیداتی چند دوربینه بوده اند...این فرض فریبنده است که چون تولید چند دوربینه ارزان قیمت تر از شیوه های تک دوربینه است ، پس باید تقلیدی سر سری و بی دقت از تصیر برداری تک دوربینه باشد . در واقع شیوه های تولید فقط به خاطر دستاورهای ویژه و حتی "هنری" وجود داشته است . پس ضروری است تفاوت های بین این دو شیوه بررسی شود .و در عوض به این نکته برسیم که چگونه این تفاوت ها بر تولید معنا و مفهوم در تلویزیون تاثیر گذارند . (باتلر ، رحیمیان ،۱۳۸۸، ۲۰۳ و۲۰۴)

در برنامه های چند دوربینه به راحتی می توان پیوستگی رویداد و تداوم ضبط برنامه را حفظ کرد . به کمک چند دوربین امکان تغییرات آنی تصویر ، برش متقاطع اندازه های مختلف نما و دیدگاه های متنوع از یک موضوع یا حرکت و جابجایی از یک نقطه به نقطه دیگر وجود دارد . (میلرسون ، رحیمیان ، ۲۸۵)

در برنامه های تک دوربینه می توان بین نماها ایست کرد . بنابراین فرصت هست روی هر صحنه بیشتر تمرکز کنید و در این نوع برنامه سازی خلاقیت به خاطر احاطه کامل کارگردان بر دوربین ، بیشتر است. (زتل ،طهماسبی و طباطبایی راد، ۵۶۳)

دو یا تعداد بیشتری دوربین انعطاف زیادتری را در اختیار می گذارد . شما می توانید نماهای متفاوتی از یک سوژه در زوایای گوناگون داشته باشد؛ بدون اینکه شما قسمتی از ماجرا را ازدست بدهید یا نیاز به تکرار داشته باشید .در ضمن می توانید به قسمت های مختلف صحنه هم بروید . (اوونز، میلرسون ،شبانی ، ۱۳۹۵، ۴۷۹)

در تولیدات چند دوربینه معمولا صحنه ها به همان ترتیبی ضبط می شوند که در برنامه نهایی به نمایش در می آیند برخلاف تولیدات تک دوربینه که اغلب بدون رعایت ترتیب صحنه ها تصویر برداری می شوند .(باتلر ، رحیمیان ، ۱۳۸۸ ، ۲۰۷)

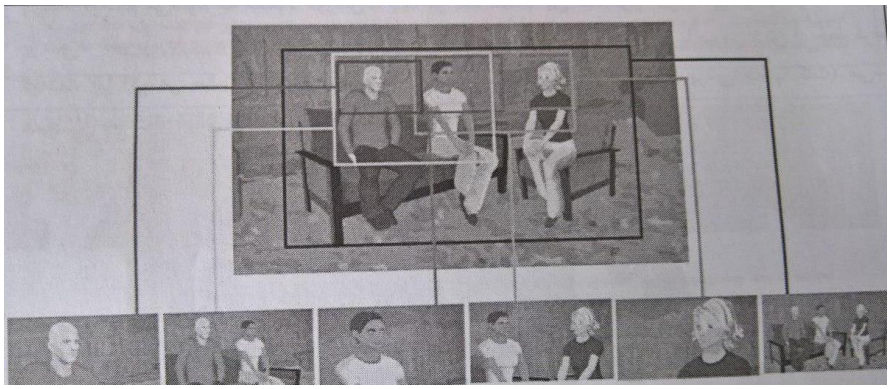
با استفاده از روش چند دوربینه همزمان که داستان یا ماجرا را پیش می برید ، می توانید واکنش های مخاطبان را هم در نظر بگیرید .(اوونز، میلرسون ،شبانی ، ۱۳۹۵، ۴۷۹)

یک تفاوت عمده بین تصویر برداری تک دوربینه و چند دوربینه این است که در شیوه چند دوربینه بازیگران همراه صحنه ها را بدون وقفه اجرا می کنند ، مگر اینکه خطایی صورت پذیرد ولی در تولید تک دوربینه گسسته و بخش بندی نیست .

در روش تک دوربینه ممکن است تغییر یک نما صرفا جنبه مکانیکی داشته باشد به طور مثال ، باز کردن نما برای اینکه شخص دیگر وارد قاب تصویر شود . اما در روش استفاده از دو دوربین یا بیشتر این مشکل وجود نخواهد داشت و هر دوربین برای زاویه و اندازه نمایی خاص به کار می رود . (میلرسون ، رحیمیان ، ۱۳۶۷، ۲۸۵)

گر چه تصویربرداری چند دوربینه فضا را شبیه تولیدات تک دوربینه سازمان می دهد ، اما رویداد درون آن فضا – یعنی حرکت فیزیکی – بازیگران محدود خواهد بود، در شیوه چند دوربینه ، بخشی از رویداد از دید دوربین ها پنهان می ماند و بیرون از دید ما و خارج از قاب تصویر اتفاق می افتد و این به دلیل عدم کنترل دوربین روی رویداد به نسبت شیوه های تصویر برداری تک دوربینه است . (اوونز، میلرسون ،شبانی ، ۱۳۹۵، ۴۷۹)

در تصویر برداری چند دوربینه می توانید به سرعت در نماها تغییر دهید ، همزمان اطلاعات جدید ارائه کنید ، مرکز تاکیدتان را تغییر دهید .نماهای واکنشی داشته باشید ، دست به مقایسه بزنید و تنوع بصری بیشتری داشته باشید .(اوونز، میلرسون ،شبانی ، ۱۳۹۵، ۴۷۹)



عدم انسجام بصری تدوین چند دوربینه ، وقتی با تصویر پردازی کنترل شده تولیدات تک دوربینه مقایسه می شود ، بر شادابی برنامه می افزاید.(باتلر ، رحیمیان ، ۱۳۸۸ ، ۲۱۲)

۵-شکل دکوپاژ در برنامه های تلویزیونی چند دوربینه

۵-۱ شکل کلی یک برنامه گفت و گو محور : هنگامی که پلاتو (استودیو تلویزیونی) برای ضبط یک برنامه ی ۳۰ دقیقه ای که یک مجری و سه مهمان در آن شرکت دارند ، صحنه آرایی و نورپردازی می شوند ، اولین نکته ای که کارگردان با آن روبروست معرفی مهمانان برنامه می باشد .

۵-۲ شکل دکوپاژ : سه دوربین در سه زاویه با نظر کارگردان ، تصویرهای مورد نظر وی را کادر بندی و آماده سوئیچ می‌کنند. برای کارگردان تعیین جا و زاویه دوربین ها برای پوشش داستانی و یا ماجرای پیش رو اهمیت زیادی دارد و باید در نظر داشت که نماها به هم چه ارتباطی دارند ؟ اطلاعات را خوب منتقل می کنند ؟در خدمت روایت ماجرا هستند یا خیر ؟ نماها باید براساس ذهنیتی خاص و مرتبط برنامه ریزی شوند و بهترین فرد تصمیم گیرنده هم کسی نیست جز کارگردان .(پ(اوونز، میلرسون، شبانی ، ۱۳۹۵، ۴۸۴)

معمولا عمل ضبط برنامه به دو صورت انجام می شود :

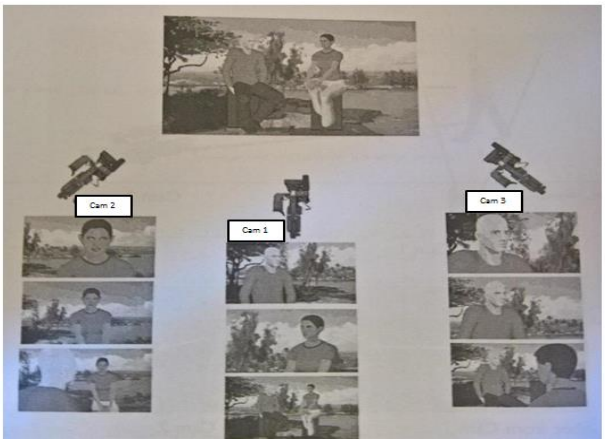
طبق یک قرارداد از پیش تعیین شده بین کارگردان و تصویر برداران ، دوربین وسط (Cam 1)نمای عمومی و محل استقرار افراد را نشان می دهد و دوربین سمت راست(Cam 2) و دوربین سمت چپ (Cam 3)هر یک پلان های بسته تک نفری (تک شات) و یا دو نفری را از دو زاویه کادراژ می کنند و سپس تغییر اندازه ها را با عمل زوم و یا تغییر مکان به وسیله هر یک از دوربین ها بنا بر خواست کارگردان انجام می شود . (مبشری ، ۱۳۶۸، ۲۵۵)

و یا از روشی ثابت برای برنامه های مختلف استفاده کنید .مثلا برای دوربین نوع اندازه نمای مشخصی را تعیین کنید .

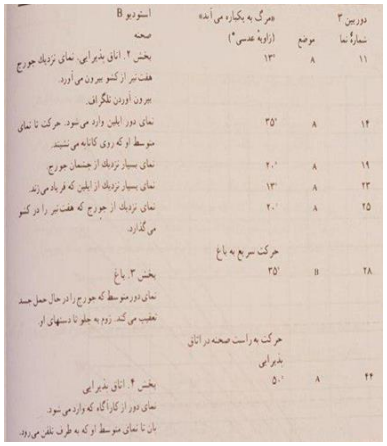
دوربین ۱: نماهای باز و بسیار باز

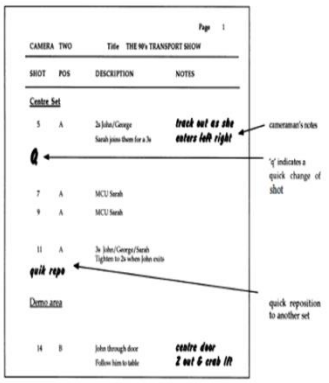
دوربین ۲: فقط نماهای بسته

دوربین ۳ : نماهای متوسط و بسته



دومین شکل ضبط همین مصاحبه و دکوپاژ آن بر اساس کارت دوربین انجام می شود. به این معنا که کارگردان تعداد پلان ها و اندازه هر یک و نیز نوع حرکت دوربین ها را برای هر دوربین جداگانه می نویسد و هر تصویر بردار بر اساس آن پلان های مربوط به دوربین خود را به ترتیب کادراژ می کند .(همان ، ۲۵۶)





در کارت های دوربین ، تعداد مشخصی از اطلاعات به صورت اختصاری وجود دارد این اطلاعات مشخص در سه ستون با جزئیات ارائه می شود :

شماره نما (Shot number)

محل قرار گیری دوربین برای آن نما (Camera position)

توضیح نما (Shot description)

کارت های دوربین دو کارکرد عمده دارند :

در طول تمرین نیاز است تا اطلاعات کافی روی کارت ها درج شود تا تصویربردار بفهمد چه نمایی نیاز است .به علاوه این نما چه نیاز یا تمهیداتی را می طلبد .

در طول فرآیند انتقال / ضبط کارت های دوربین حاوی اطلاعات ضروری و نیازهایی است که اپراتور دوربین با دیدن لحظه ای ، آن را بدست خواهد آورد. (سوری ، ۱۳۹۵)

دکوپاژ برنامه های ترکیبی ساده پیوند تنگاتنگی با کنداکتور برنامه دارد . که در تلویزیون شکل برنامه ریزی، تهیه متن، تهیه برنامه، اجرا و ضبط هر برنامه با برنامه ای دیگر بر اساس نوع محتوا و پیام متفاوت است .ضبط برنامه ای روتین معارف، خانواده یا ورزش که معمولا ساعتی مشخص در هفته را به خود اختصاص می دهد، تنها بر اساس تعیین حرکت دوربین ها انجام نمی شود، بلکه با تنظیم کنداکتور قسمت های مختلف برنامه به هم پیوند می خورند.

نمونه کنداکتور برنامه ترکیبی ساده تولیدی ورزشی ۳۰ دقیقه ای

ردیف	نام آیتم	زمان آیتم	توضیح
۱	تیتراژ آغازین	۱ دقیقه	تصاویر مربوط به مسابقات ورزشی
۲	مجری (سلام و معرفی برنامه و مقدمه)	۳ دقیقه	مجری در استودیو
۳	گزارش مردمی	۴ دقیقه	نظر مردم در خصوص نحوه برگزاری مسابقه
۴	مجری و معرفی کارشناس فوتبال معرفی بخش اول تصاویر فوتبالی	۵ دقیقه	مجری ، کارشناس را معرفی می کند و ضمن نشان دادن تصاویر فوتبال روی LCD بزرگ پشت سر ، کارشناس توضیح می دهد
۵	تصاویر صحنه های حساس فوتبال	۲ دقیقه	
۶	مجری و کارشناس و ادامه صحبت روی تصاویر	۳ دقیقه	کارشناسی عملکرد بازیکنان و داروی
۷	تصاویر صحنه های دیگر فوتبال	۱ دقیقه	
۸	مجری و معرفی مهمان بعدی	۳ دقیقه	خداحافظی مجری با کارشناس اول و معرفی میهمان برنامه –معرفی فیلم مربوط به ورزش اسکی
۹	تصاویر ورزش اسکی روی(LCD)	۴ دقیقه	
۱۰	مجری و مهمان صحبت درباره ورزش اسکی و نحوه برگزاری رقابت ها	۳ ثانیه	همزمان تصاویری از ورزش اسکی روی (LCD) پخش می شود .
۱۱	تیتراژ پایانی	۱ دقیقه	تصاویر ورزش های مختلف

نتیجه گیری

دکوپاژ یک فیلمنامه بر اساس سه شاخص :الف -ژانرو تاثیر گذاری مفهوم(اجتماعی، حادثه ای، وحشت ، عشقی و ...) ب- قالب (انیمیشن ، فیلم داستانی ، مستند ، تله تئاتر و برنامه های تلویزیونی)و ج- نوع رسانه (سالن سینما یا تلویزیون) با هم متفاوت است.

دکوپاژ در برنامه های تک دوربینه و چند دوربینه تلویزیون در بخشهای مختلف مانند بازنمایی رویداد، عدم انسجام بصری تدوین چند دوربینه، تنوع بصری، برش سریع بین نماهای مختلف ، نشان دادن واکنش تماشاگران، حرکت بازیگران و ...متفاوت است .

برنامه های ترکیبی ساده و گفت و گو محور تلویزیونی نیاز به دکوپاژ دارند البته با تمرکز بر کنداکتور برنامه . برای تنظیم دکوپاژ برنامه تلویزیونی باید به مکان، تعداد دوربین ، قوانین ارائه ، زمان ، زنده یا ضبطی ، مجازی یا واقعی و زاویه دید توجه کرد. اندیشه تصویری و تحریر تصویری کمک می کند تا ایده ها و عقاید تبدیل به تصاویر ساده و روشن شوند و تصاویر با تدوام منطقی معناساز گردند .

منابع

۱- اف دیک ، برنارد ، (۱۳۹۱) ، آناتومی فیلم ، ترجمه حمید احمدی لاری ، تهران : نشر ساقی

۲- اوونز ، جیم ، میلرسون ، جرالد ، (۱۳۹۵)، فرهنگ جامع تولید برنامه های تلویزیونی ، تهران : انتشارات مارلیک

۳- باتلر ، جرمی جی ، (۱۳۸۸) ، تلویزیون کاربرد و شیوه های نقد ، ترجمه مهدی رحیمیان ، تهران : انتشارات دانشکده صداوسیما

۴- جان مارنر ، ترنس سنت (۱۳۶۷) ،طراحی صحنه در فیلم ، ترجمه مهدی رحیمیان ، تهران : انتشارات سروش

۵- خطیر ، ضیاءالدین ،(۱۳۹۰) ، ظهور و چاپ رنگی ، تهران :انتشارات سروش

۶- دیمتریک ، ادوارد ، (۱۳۹۲) ، درباره تدوین فیلم ، ترجمه آزاده دهقانی ، تهران : نشر ساقی

۷- ریا ، پیتر دبلیو ، ایروینگ ،دیوید کی ، (۱۳۹۰)،تهیه کنندگی و کارگردانی فیلم کوتاه و ویدئو ، تهران : انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

۸- زتل ، هربرت ، (۱۳۸۴) ، راهنمای تولید برنامه های تلویزیونی ، ترجمه : علی رجب زاده ، سید مجدالدین طباطبایی راد ، تهران : انتشارات دانشکده صداوسیما

۹- شهبا ، محمد ، (۱۳۹۰) ، زیبایی شناسی عناصر بصری در برنامه های خبری و گفتگو محور تلویزیونی ، تهران : مرکز تحقیقات صداوسیما

۱۰- کاتز ، استیون دی ، (۱۳۷۶) ، نما به نما ، ترجمه محمد گذرآبادی ، تهران : انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

۱۱- کیسبی یر ، الن ، (۱۳۷۳) ، درک فیلم ، ترجمه بهمن طاهری ، تهران : نشر چشمه

۱۲- مبشری ، کیومرث ، (۱۳۷۷) ، دکوپاژ فیلم و برنامه های تلویزیونی ، تهران : نشر نی

۱۳- میلرسون ، جرالد ، (۱۳۶۷) ،فن برنامه سازی تلویزیونی ، ترجمه مهدی رحیمیان ، تهران : انتشارات دانشکده صداوسیما

۱۴- باقری ، کامبیز ، (۱۳۸۹) ،تفاوت های فیلم تلویزیونی و سینمایی ، رشته تهیه کنندگی سیما ، دانشکده صداوسیما ، استاد راهنما اصغر فهیمی فر

۱۵- ناسوتی ، سحر ، (۱۳۸۸) ، بررسی تطبیقی کارگردانی در فیلم سینمایی و تله فیلم با تاکید بر دکوپاژ ، رشته تهیه کنندگی سیما ، دانشکده صداوسیما ، استاد راهنما محمود اربابی

۱۶- سوری ، حامد ، (۱۳۹۵) ، مقاله کارت دوربین ،نشریه تخصصی بسامد، شماره ۴۹

17- http://www.slideshare.net/couerdeglam/how-to-design-a-film-set

نقاشی کودکان کار ۷تا ۱۴ ساله محله زمزم تهران از نقطه نظر مفاهیم و رنگ

ماندانا حیدری، مهدی(مهران) حجوانی
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد االسلامشهر
Email:maniheidari70@yahoo.com
دکترای پژوهش هنر،استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اسلامشهر
Email:mehdihejvani@gmail.com

چکیده
کار کودک نقض واضح حقوق کودک و نشانه فقر اقتصادی و فرهنگی هرجامعه است،کودکان به دلیل قرار گرفتن در محیط‌های نامناسب و بهره نبردن از امکانات آموزشی و رفاهی در معرض انواع آسیب‌ها هستند. و نیازهای شان ناکام و سرکوب شده است، از آنجایی که بهترین راه برای رسیدن به ضمیر ناخودآگاه کودکان، نقاشی است، که کودکان در آن حرف‌های ناگفته‌ی خود را، مطرح می‌کنند؛ در نتیجه باید، نشانه‌هایی از ناکامی‌ها داشته باشند. لذا در این پژوهش با انتخاب ۳۰ کودک کار دختر و پسر ۷ تا ۱۴ ساله تهران که تی یک سال به مرکزجمعیت مراجعه می‌کردند، با هدف شناخت نمادها و مفاهیم و رنگ‌های به کار رفته درنقاشی‌هایشان و بررسی نتایج تست‌های انتخاب رنگ لوشر، احساس خوشایند و ناخوشایند به مهمترین نتیجه این تحقیق رسیدیم که، علی‌رغم مشکلات عدیده‌ای که این کودکان با آن مواجه هستند، نقاشی‌های‌شان در مجموع هم بازنمایی عینی محیط پیرامون و هم بیان خواسته‌های‌شان است که بیشتر بازنمایی آرزوهاست تا بیان مشکلات، که در رسیدن آن‌ها به خواسته های‌شان یاری کننده است . نقاشی این کودکان بیشتر با رنگ‌ها و نمادها و مفاهیم شاد است و دختران بیشتر احساسی هستند و بیشتر از محیط خانواده متاثر شده و نقاشی پسران از تنوع بیشتری در موضوع برخوردار است.

واژه گان کلیدی: کودکان کار، نقاشی کودکان، مفاهیم نقاشی، روانشناسی رنگ

مقدمه
طبق گزارش سازمان بین المللی‌کار در ایران هفت میلیون کودک‌کار وجود دارد (.mehrnews.com/news)، که برای تامین معاش خود و خانواده مجبور به کار هستند ولی بر «طبق اعلام مراجع دولتی حدود ۳ میلیون کودک کار در کل کشور فعالیت دارند » [mehrnews.com/news.) این کودکان در نتیجه‌ی محرومیت از امکانات اولیه و بهداشت و قرار گرفتن در محیطی خشن در معرض انواع آسیب‌های اجتماعی، روحی و روانی هستند، که پرخاشگری و خشونت و احساس حقارت و افسردگی عمده‌ترین آن‌هاست. اغلب صاحب نظران (در راس آن‌ها فروید) بر این باورند که دوران کودکی انسان در تفکر و بینش آدمی و به همین ترتیب در رفتارهای آینده هر انسان، تاثیرگذار است، پژوهش‌های انجام شده در این زمینه به نتایجی رسید که نشان از آن دارد که کودکانی که در فقر بسر می‌برند و از مهر و محبت کافی درکودکی بهره نبرده باشند و در محیطی پر از خشونت و همراه با آسیب‌های اجتماعی بزرگ شوند، علاوه برمسائل و مشکلات جسمانی دچار مشکلات روحی و روانی نیز می‌شوند که در آینده در رفتارهای فرد دیده می‌شود در نتیجه توجه به این دوران و کار بر روی کودکان برای داشتن انسان‌هایی بهتر در آینده با بار روانی کمتر بسیار مورد توجه قرار گرفته است . این موضوع، اهمیت توجه به کودکان‌کار را نشان می‌دهد، که این کودکان بخشی از آینده‌سازان کشور ما هستند و بی‌توجهی به آن‌ها عواقبش به شکل انحرافات و آسیب‌های اجتماعی به کل

جامعه برمی‌گردد، آنان (روانشناسان) به نتایجی رسیدند که به وسیله آن می‌توان به مسائل و مشکلات کودکان پی‌برد و نقاشی یکی از مواردی است که از نظر روانشناسان با بررسی مفاهیم و رنگ‌های به کار رفته در آن، می‌توان به روح و روان کودکان دست یافته و اختلالات رفتاری آن‌ها را شناخت. لذا، هدف در این پژوهش بررسی نقاشی این کودکان، از نظر نمادها و مفاهیم و رنگ‌های به کار برده شده در آن با رویکرد روانشناختی است . «نقاشی کودک یک پیام است، آنچه که او نمی‌تواند به لفظ در آورد به ما انتقال می‌دهد. بررسی و درک زبان نقاشی، اطلاعات ارزنده‌ای در اختیار والدین، مربیان، روانشناسان و همه کسانی می‌گذارد که خواهان درک و دریافت راز و رمز جهان کودک هستند .کودک همه مسائل زندگی خود را به واسطه نقاشی به تجربه در می‌آورد، خود را می‌آزماید و من خویشتن را بنا می‌کند . خطوط ترسیمی، انعکاسی از دنیای هیجانی او هستند و نقاشی به تنهایی به منزله جهانی است که به موازات افزایش هشیاری و دگرگونی های کودک، متحول می‌گردد»(دادستان ،۱۳۹۴ :۱) . در این میان شاید بتوان گفت که بررسی نقاشی کودکان‌کار به ما این فرصت را می‌دهد که آنچه که آنان نمی‌توانند به راحتی بیان نمایند، بتوانند از طریق ترسیم در نقاشی به آن اشاره کنند . لذا با بررسی نقاشی کودکان و مفاهیم آن با دنیای درونی و متفاوت آن‌ها و تفکر و احساس و نیازهایشان روبرو می‌شویم .رنگ نیز یکی از مهم‌ترین ابزارها برای مفاهیم و محتوای ذهنی و روانی است ، انتخاب هر رنگ توسط هر فرد ریشه در شرایط محیطی، احساسات و حالات و درونیات او دارد . به همین علت این بخشی از این مقاله به کودکان کار و آثار آنان اختصاص پیدا کرده و راه‌های استدلال و بررسی آن‌ها بسیار مورد توجه قرار گرفته است.که بررسی شود که آیا ارتباطی بین نمادها، مفاهیم و رنگ‌های به کار برده شده در نقاشی این کودکان و رسیدن آن‌ها به خواسته‌های‌شان و یا برطرف کردن مشکلاتشان وجود دارد؟ آیا نقاشی این کودکان واقعا بیان احساسی از غم و اندوه است ؟یا نقاشی این کودکان بازتاب دهنده‌ی محیط است؟ هدف شناخت و تفسیر مفاهیم و رنگ‌های بکار برده شده در نقاشی‌های این کودکان با جمع آوری نقاشی آن‌هاست.

پیشینه تحقیق

در زمینه نقاشی کودکان کار فقر منابع و اطلاعات به چشم می خورد و در خصوص این عنوان پژوهشی صورت نگرفته است، و بیشتر به علل و آسیب‌شناسی این کودکان و روش‌های حل این معضل اجتماعی پرداخته شده است. عموما نگرش جامعه نسبت به این کودکان منفی است (به واسطه سختی که می‌کشند) و پژوهش‌های انجام شده درمورد نقاشی کودکان همه در این مورد که کودکانی که در شرایط سختی به سر می‌برند نقاشی‌هایی با رنگ‌های تیره و نمادها و مفاهیم غم ترسیم می‌کنند، در این میان منابعی چون کتاب‌هایی از آنا الیور فراری،گلین توماس، پریرخ دادستان، ترزا فاکس در مورد نقاشی کودکان نگارش شده که در پژوهش حاضر از آنها بهره برده شده است.

روش تحقیق

این تحقیق ترکیبی از کتابخانه‌ای و میدانی و به شیوه ی تحلیلی و توصیفی، با رویکرد روانشناختی است و جامعه آماری در این تحقیق ۳۰ کودک کار دختر و پسر ۷ تا ۱۴ ساله از محله زمزم تهران است که از اردیبهشت ۹۵ تا ۹۶ به مرکز جمعیت مراجعه کرده‌اند که به شیوه تصادفی هدفمند انتخاب شده‌اند.

تعریف کودک کار

طبق کنواسیون حقوق کودک، به هر فرد شاغل زیر ۱۸ سال شاغل، کودک کار گفته می‌شود و طبق، ماده ۷۹، قانون کار در ایران، به کار گماردن افراد کمتر از ۱۵ سال تمام ممنوع است یعنی، در ایران کودک کار سن زیر۱۵ سال درنظر گرفته می‌شود (/rkj.mcls.gov.ir/fa/moghararaat/ghavanin/ghanoonkar) .

علل بازتولید کودک کار

کودکان دوره‌ای را سپری می‌کنند که رشد جسمی و روحی آنان ضرورت حمایت از آن‌ها را ایجاب می‌نماید.کودکان نیاز به غذا، مسکن، بهداشت، و امکانات تحصیلی دارند، ولی امروزه در بسیاری از موارد به ویژه در کشورهای عقب افتاده کودکان مجبورند برای کمک به هزینه‌های خانواده و رفع نیازهای اولیه خود حتی به کارهای سخت تن دهند .کارکودک نشانه فقر و تهیدستی خانواده‌هایی است که توانایی تامین هزینه‌های زندگی را ندارند (صفارزاده،۱۳۹۳ :۱۷-۱۹) عوامل به وجود آورنده ی کودکان کارشامل:

۱-علل اقتصادی: براساس نظریه انتقادی مارکس پایه و اساس طبقات اجتماعی اقتصاد است، و سرمایه‌دار برای سود بیشتر باید هزینه تولید را کاهش دهد، که این هزینه، شامل هزینه مواد اولیه و دستمزد کارگر می‌شود و در این میان، آنچه که بیشتر قابل انجام مانور است، همان دستمزد است، که منجر به ورود کارگران با دستمزد پائین تر یعنی کارگران زن و کودک به کارخانه‌ها شد . ارزان شدن قیمت نیروی کار با سواستفاده عریان از کار زنان و کودکان همراه بود. بعلاوه با صنعتی شدن و ورود ماشین آلات پیشرفته به سیستم تولید نیاز به کار تخصصی و دست مزدهای سنگین هم از بین رفت . و باز هم برگسترش این قشر از کارگران ارزان قیمت افزوده شد(طالبی،۱۳۸۹ :۱۳-۱۲).آسیب‌پذیری اقتصادی و فقر، تغییرات آب و هوایی و نوسانات آن، عدم تعادل بین درآمد و هزینه‌ها، عدم امنیت شغلی آینده، عدم دسترسی به بازار اعتباری، عدم مهارت شغلی و بازتولید کودکان کار، تأثیراتِ قرار گرفتن در معرض شوک‌های گوناگون مثل سیل و زلزله و مرگ و میر و بیماری ناگهانی سرپرست خانواده که خانواده را محتاج کار کودک می‌کند (mehrnews.com).

۲-علل فرهنگی: (فقر فرهنگی) رسمیت نداشتن مفهوم کودکی« در دهه‌های اخیر و در آستانه هزاره‌ی سوم، کسانی هم چون نیل پست من (اشاره شد) این طور مطرح کرده‌اند که دوران کودکی رو به زوال است، زیرا دنیای یزرگسالی از دوران کودکی استفاده ابزرای می‌کند و اصرار دارد که کودک هرچه سریع تر وارد چرخه تولید شود . بزرگ‌تر ها دوست دارند کودک هم چون جوجه‌ای ماشینی تبدیل به فرآورده‌ای از پیش تعریف شده و در خدمت نیازهای تمدن جدید شود »(حجوانی،۱۳۸۹ : ۸۵).این مسئله که کودکان قدرت و توان دفاع ازخود را ندارند، باعث به کار گیری کودکان در چرخه تولید است و کارفرماها قدرت و کنترل فراوانی برکارکنان کم سال خود اعمال می‌کنند و در این میان کودکان مهاجر، به ویژه کودکانی که زندگی غیرقانونی دارند، بدون حمایت دولت‌ها و بدون دسترسی به خدمات، به شدت در معرض خطر کار کودک قرار می‌گیرند، اغلب حقوق کم‌تر می‌گیرند، ساعات کارشان طولانی‌تر است ، کم‌تر به مدرسه می‌روند و نسبت به کودکان کار بومی، بیشتر در معرض خطر مرگ در سر کار قرار دارند .

خانواده های نظام گسیخته این کودکان، سو استفاده جسمی و جنسی که از این کودکان می‌شود، فشارهای محیطی، شکست‌های تحصیلی همه باعث بوجود آمدن اختلالات روحی، روانی در این کودکان می‌شود. علاوه برخانواده، مدرسه احتمالا مهم‌ترین تاثیر را در اجتماعی شدن کودکان و نوجوانان دارد.در فرهنگ ما، موفقیت یا شکست در مدرسه نمای کلی موفقیت یا شکست فرد است .موفقیت تحصیلی اساسا برای رشد اجتماعی و احراز توانمندی در استفاده از فرصت‌های پس از مدرسه مهم است .تفاوت‌های بین خانه و مدرسه (چه از نظر طبقه اجتماعی، نژاد، درآمد ویا سطح فرهنگ)همواره موجب تعارضی بالقوه می‌شوند بنابراین عوامل فرهنگی در اختلالات رفتاری بسیار موثر و دخیل است (بناب،۱۳۹۳ :۴۱۱-۲۹۴)

آسیب ها وتبعات روانی درکودکان

۱-خشم و پرخاشگری : پرخاشگری درنوجوانان دو دلیل عمده دارد:۱- برای مقابله با تهدیدهای جسمانی و روانی: وقتی که در محل زندگی و مدرسه و کوچه و خیابان نوجوانان، خشونت حاکم باشد آنان نیز یاد می‌گیرند برای مقابله با تهدیدهای مستمر زندگی از خشونت استفاده کنند .۲- نیاز به قدرت: .بسیاری از دختران و پسران جوان احساس می‌کنند که در بسیاری از مسایل زندگی تحت فشار و تحمیل قرار دارند که تنها وسیله‌ای که برای دفاع از خود و احساس قدرت باقی می‌ماند پرخاشگری و خشونت است . یعنی نوجوان و کودک هر وقت که احساس خطر کند و یا احتیاج به ارزش و قدرت پیدا می‌کند رفتار تکانشی و هیجانی از خود نشان می‌دهد(پادیاب ، ۱۳۹۱ :۵۵-۵۶).

۲- احساس کهتری (inferiority feeling): اصطلاحاتی نظیر حس حقارت، خود کمتربینی، و حتی حس پستی و نظایر آن می‌تواند مفهومی از احساس کهتری باشد .«انسان بی آنکه احساسی نسبت به ارزش خود داشته باشد نمی‌تواند زندگی کند .هر فردی اندک اندک به تعیین ارزش شخصی خود می‌پردازد و آن را در سطحی قرار می‌دهد . به نظر آدلر چنین عملی دارای یک هدف برتری طلبی است و متناسب با تمایلی است به اجتناب و احتراز از کهتری.، به بیان دیگر انسان با تصور ارزش خود زندگی می‌کند و همواره چنان رفتار می‌کند که بتواند آن را از هر گزندی مصون بدارد و درصورت امکان با نشان دادن ارزش خویش به طرق گوناگون و احتراز از موقعیت‌های کهتری آن را برتر سازد . این تمایل غالبا به زیان همیاری و انجام اعمال واقعا ثمربخش تمام می‌شود و اگر شکستی رخ نماید، فرد از کار می‌ماند »(منصور، ۱۳۶۹ :۷۱). تعیین شخصی ارزش خویش دچار نوسان‌های فراوانی می‌شود که فرد نمی‌تواند مانع آن‌ها شود علل این نوسانها عبارتند از: عوامل فیزیولوژیک (خستگی ، هیجان‌ها)عوامل اقتصادی(تهیدستی، بی‌کاری) عوامل اجتماعی(طبقه، موقعیت اجتماعی) و محیط‌ها وتکالیف جدید و تازه ، تجربه شکست یا موفقیت ها، برحسب این که عوامل منفردا یا هم زمان در جهت منفی یا مثبت به کار افتند، تراز خود سنجی را بالا و یا پایین می‌آورند . که فرد نسبت به این که در کدام حیطه قرار دارد به کمک واکنش‌هایی به برقرار ساختن مجدد تراز قبلی (درصورت پایین آمدن) و یا تثبیت و تحکیم تراز جدید (درصورت بالا رفتن)می‌کوشد و به این تغییرات پاسخ می‌دهد(منصور ،۱۳۶۹ : ۷۱-۷۲).

۳- احساس استرس وترس واضطراب (Anxiety-stress-fobia): استرس، زمانی پدید می‌آید که ظرفیت تطابق شخص در مقابله با رویدادها از پا درآید. این‌گونه رویدادها ممکن است در واقع امر بی‌اهمیت و حتی در جهت منافع فرد باشد (ارتقا،وانتقال و...) لیکن نیاز به رفتار تطابقی با آن‌ها می‌تواند باعث بروز استرس گردد. استرس به صورت ذهنی شکل می‌گیرد و واکنش به استرس تابعی از شخصیت آن فرد و توانائی‌های فیزیولوژیک او است .علل استرس در سنین مختلف متفاوت است که رویداهایی همچون ازدواج، ارتباط‌های خانوادگی، کار و روابط اجتماعی، مشکلات اقتصادی، بیماری، ناخوشی موجب استرس می‌شوند . یک فرد در مقابله با استرس ممکن است. اقدامات بی‌شماری مثل خشم و افسردگی انجام دهد.. واکنش های حاد استرس ممکن است با بی قراری، تحریک‌پذیری، خستگی، از جا پریدن و احساس تنش تظاهر کند که خود موجب عدم تمرکز، اختلال خواب و تصور امراض جسمی غالبا منجر به در خود فرورفتگی و از همه بیشتر پناه بردن به اعتیاد به الکل و مواد مخدر است . رفتار نامطابق با استرس با اصطلاح اختلال تطابق و صفت اختصاصی آن خلق افسرده توصیف می‌شود (کروپ،۱۳۶۸ :۷۳۹-۷۴۰).نقش اضطراب در این است که هشدار می‌دهد من مورد تهدید قرار دارد . فروید سه نوع اضطراب را توصیف کرد :عینی، نوروتیک و اخلاقی . اضطراب عینی براثر ترس از خطرهای واقعی. اضطراب نوروتیک، ترس از تنبیهی است که ممکن است به دنبال رفتار ناسنجیده تحت فرمان، نهاد روی دهد .اضطراب اخلاقی از ترس وجدان ناشی می‌شود ناشی ازعملی که با مجموعه ارزشهای اخلاقی وجدان در تضاد است، ممکن احساس گناه یا شرم را تجربه کند (شولتز،۱۳۷۸ :۴۷۰).

به اعتقاد مزلو «هر فردی دارای گرایش ذاتی برای رسیدن به خود شکوفایی است، یعنی به فعلیت درآوردن تمامی استعدادهای بالقوه است. برای خود شکوفا شدن، ارضای نیازهایی که در سطوح پایین سلسله مراتب نیازها، جای دارند ضروری است. نیازهای این سلسله مراتب، به‌ترتیبی که باید ارضا شوند عبارتند از : نیازهای فیزیولوژیکی برای غذا، آب ،هوا، خواب و فعالیت جنسی، نیازهای ایمنی برای امنیت، ثبات ،نظم، محافظت، و رهایی از ترس و اضطراب،نیازهای تعلق و دوست داشتن،نیازهای مورد احترام دیگران و خود واقع شد ن،نیاز به خود شکوفایی »(شولتز ،۱۳۷۳ :۵۳۳).

به تبع بدن برای جلوگیری از شکسته شدن ساختار شخصیت فرد مجهز به سلاح هایی است به نام مکانیسم دغاعی.

مکانیسم‌های دفاعی یا مکانیزم‌های جبرانی(defense mechanisms)

«فروید معتقد بود که اختلالات روانی افراد از تجارب دوره‌ی کودکی آن‌ها سرچشمه می‌گیرد و او یکی از نخستین نظریه پردازانی بود که برای رشد یا تحول کودک یک نقش اساسی قائل شد . او عقیده داشت که الگوی شخصیت افراد در اوایل زندگی تشکیل شده و تا پنج سالگی به طور کامل شکل گرفته است »(شولتز، ۱۳۷۸ :۴۷۱) .نظام فروید زمینه‌هایی را مورد تفحص قرار می‌دهد که روانشناسی سنتی از آن‌ها چشم‌پوشی می‌کرد .این زمینه‌ها ،نیروهای انگیزشی ناهشیار، تعارض‌های بین این نیروها و آثار این تعارض‌ها بر رفتار انسان را شامل می‌شد . انگیزش‌ها یا غرایز عوامل سوق دهنده یا حرکت دهنده در پویایی

شخصیت‌اند، نیروهای زیستی فرد که انرژی روانی را آزاد می‌کنند «غرایز فرویدی، خصایص یا پیش آمادگی‌های ارثی نیستند، بلکه به منابع تحریک در درون بدن اطلاق می‌شوند که هدف آن‌ها از بین بردن یا کاهش تحریک از طریق بعضی از فعالیتها مانند فعالیتهای جنسی، خوردن، یا نوشیدن است»(شولتز، ۱۳۷۸ :۴۶۷) .فروید معتقد بود که بیماری به این علت به وجود می‌آید که هیجان‌های ایجاد شده در موقعیت‌های سبب شناسی مرضی به طور طبیعی مجرای تخلیه نمی‌یابند یعنی اساس بیماری از کاربرد نابهنجار این عاطفه «فشرده شده»زمینه‌ساز ناشی می‌شود (شولتز،۱۳۸۷ :۴۶۲).هدف تمامی مکانیسم های دفاعی کاهش اضطراب وتنش از طریق انواع سرکوبی و یا انکار نیاز ناکام مانده از حیطه‌ی خودآگاهی و یا انواع دلیل تراشی و توجیحات اخلاقی و یا فرافکنی‌ها نسبت به رفتار نابهنجاری که از فرد سرزده برای این که فرد خود را سرزنش نکند(پادیاب،۱۳۹۱ :۳۲-۳۴).با توجه به این‌که فعال شدن مکانیسم‌های دفاعی به رغم کاهش و تخفیف بسیاری از تنش‌ها، درصورت استمرار، خود تولیدکننده بسیاری ناهنجاری‌ها و عوارض روانی از نوعی متفاوت و جدیدتـر و ثبات در شخصیت فرد است، ،روانشناسان معتقدند که برای شناسایی اختلالات احتمالی کودکان، هنر می‌تواند کمک کننده باشد، هنر به معنای حقیقی آن، برترین شکل انتقال تمایلات ناخودآگاه روح به آگاهی انسان است؛ از دیدگاه نظریه روانکاوی، نقاشی به منزله فعالیتی بالینی فرافکنی است، یعنی از طریق نقاشی، کودک می‌تواند آنچه را که در ضمیر ناخودآگاه دارد و احتمالاً باعث ناراحتی و اضطرابش می‌شود را بیان کند .بنابراین به نظر می‌رسد که با بررسی نقاشی کودکان کار بتوانیم به اختلالات رفتاری احتمالی این کودکان پی‌ببریم .که ابتدا باید با نقاشی کودکان آشنا شویم.

مفاهیم و نمادهای نقاشی کودک

برای برقراری ارتباط موثر با کودکان، شناخت هیجانات، نیازها، مشکلات وخواسته‌های آن‌ها ضروری به نظر می‌رسد. نقاشی به منزله فرافکنی ناهشیار، از آغاز قرن، با هدف شناخت شخصیت وحل مشکلات روانی کودکان به کار گرفته شده است .چه این روش امکان نزدیکتر شدن به کودک و پاسخگویی به سوالاتی که، وی توانایی بیان آن‌ها را ندارد، فراهم می‌سازد(دادستان ،۱۳۹۴ :۷). اطلاعات ارزنده‌ای که از نقاشی‌های کودکان به دست آمده، نتیجه‌ی تلاش‌ها واکتشافات ارزنده‌ی روان تحلیل گران است.«دیدگاه روان تحلیل‌گری بر اساس بررسی گسترده معانی نمادهایی در، خواب دیده‌ها، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و در زندگی بازیافته می‌شوند، به غنای آن در قرن حاضر کمک کرده است »(دادستان،۱۳۹۴ :۱). نظریهٔ پایه‌ای غالب در رهیافت‌های بالینی، فرافکنی نسبت به نقاشی کودکان، نظریهٔ روانکاوی است .نظریهٔ روانکاوی از کار بالینی زیگموند فروید سرچشمه گرفته، امّا بعداً مشمول تجدید نظرها و تغییرات فراوان شده است.کودکان همه‌ی مسائل زندگی‌شان را درنقاشی به تجربه در می‌آورند. از نظر سیلور«احساساتی را که صحبت درمورد آن‌ها دشوار است می‌توان در قالب هنرهای دیداری ابراز کرد .این هنرها امکان آگاهی از خیال‌پردازی‌ها را نیز فراهم می‌آورند؛ چون ذات هنر این است که سبب فراخوانی ذهنیات فرد می‌شود »(سیلور،۱۳۹۱: ۲۶). کودکان نقاشی را با خط‌خطی کردن‌ها از حدود ۱۸ ماهگی شروع و تا نوجوانی به سیر تکاملی شناخت و ادراک از محیط ادامه می‌دهند .برای درک نقاشی کودکان باید خطوط و فضاها و نمادها و مفاهیم و رنگ‌های مورد استفاده کودکان در نقاشی را شناخت .عناصر ذکر شده، روانشناسان را برای شناخت کودکانی که، شاد و یا خشن و پرخاشگرهستند و یا افسرده و گوشه‌گیر هستند راهنمایی می‌کند . نظر به این که در نقاشی‌های این کودکان، شاخص‌هایی وجود دارد، و این که کودکان ناآگاهانه آن را به کار می‌برند که در یک دوره‌ی سنی در آن‌ها مشترک است ، بدین منظور می‌توان از نقاشی ، به منزله فعالیتی بالینی فرافکنی استفاده نمود و بدین طریق با نزدیک‌تر شدن به کودکان‌کار، خواسته‌ها و مشکلات احتمالی آن‌ها را تاحد امکان شناخت، برای پی بردن به این موارد لازم است ابتدا بدانیم که نقاشی چیست ؟

نقاشی چیست ؟ چرا کودکان نقاشی می کنند

نقاشی، هنر بیان ایده‌ها و عواطف است، با آفرینش کیفیت‌های زیبایی‌شناختی معین، در یک زبان بصری دو بعدی. عناصر اساسی این زبان عبارتند از: خط، شکل، رنگ، و بافت هستند (پاکباز،۱۳۹۱: ۵۷۵). درمورد جنبه‌های بیانگرانه‌ترسیم، اغلب پژوهشگران معتقدند که هنر نقاشی، چیزی جز بیان هیجان‌ها و اندیشه‌ها و کوششی برای تولید یک تصویر نیست، روانشناسان بسیاری از سال‌ها پیش براین باور بوده‌اند که هرکسی چه دارای آموزش هنری بوده باشد چه نبوده باشد هرگاه به او گفته شود

که یک نقاشی یا یک تصویری بیافریند، ممکن است نا آگاهانه گوشه‌هایی ازحالت هیجانی خود را بیان کند(توماس،۱۳۹۲ :۱۶۷).شیرین پدرزه درکتاب نقاشی کودکان می‌نویسد که « به عقیده دکتر بروس‌پری مراحل موثر در مسیر فعالیت ذهنی کودک در خلق اثر هنری از این قرار هستند: کنجکاوی، کاوش، کشف، لذت، تکرار، فراگیری، مهارت، اعتماد به نفس، عزت نفس، احساس امنیت، کاوش فراگیر، خلاقیت»(پدرزه،۱۳۹۴ :۱۴).

«بازی غالبا طرز تفکری کودکانه درباره‌ی تجربه‌ای دشوار و بازیافتن نوعی احساس تسلط است . به کار بستن این استدلال در هنر کودکان نشان می‌دهد که کودکان ممکن است نقاشی را درصورتی که نوعی احساس تسلط برآن و موضوعات موقعیت‌های مجسم شده در آن‌ها ایجاد کند، کاری ارضا کننده به شمار آورند »(توماس،۱۳۹۲: ۹۶). راولی سیلور بیان می‌کند که:«معمولا کودکان و بزرگسالان با شخصیت‌هایی که انتخاب کرده و ترسیم می‌کنند همانندسازی می‌نمایند و آن‌ها را جهت برآورده ساختن آرزوهای‌شان به صورت جانشینی و نیز ابزار غیر مستقیم احساسات غیر قابل پذیرش به کار می‌برند »(سیلور،۱۳۹۱ :۲۷).کودک خیلی زود متوجه می‌شود که رسم نقاشی، وسیله مناسبی برای بیان افکارش است و او در نقاشی آزاد است که تخیلاتش را آزادانه بیان نماید و در عین حال لذت سرشاری از آن می‌برد .تخیلات هنری هم همانند خواب و رویا در ناخودآگاه فرد به جستجو می‌پردازد و عمیق‌ترین محتویات درونی فرد را ظاهر می‌سازد و وقتی مسایل و مشکلات عاطفی به روی کاغذ منتقل می‌شوند، کمتر دلهره‌آور به نظر می‌رسند، و چون در نقاشی کودکان اشتباهات جنبه‌ی همگانی دارد تعبیر نقاشی آن‌ها را ساده می‌کند ولی چون، خود کودک از این اشتباهات آگاه نیست، آزادانه آنها را ترسم می‌کند (پدرزه ،۱۳۹۴: ۵۳).

«گاهی کودک همراه نقاشی‌اش داستان کوتاهی را بیان می‌کند که هدف ارتباطی نقاشی را نشان می‌دهد»(فراری،۱۳۹۴: ۶۶). نقاشی شماره ۱۲ مدینه، که هدف ارتباطی اش ، دوچرخه است، که به عنوان یک آرزو با متن کوتاهی بیان نموده است . نقاشی شماره ۸ ریحانه، که درآن علاقه‌ی خود به میوه تازه وخواسته‌اش را به شکل نوشتن این مطلب بیان نموده است. نقاشی شماره ۹ فرزاد که درآن با نوشته‌هایش نقاشی خود را کامل کرده و نقاشی شماره ۷ مدینه که احساس خود را نسبت به گل رز با نوشته‌ی خود بیان کرده است،درباره نقاشی، آرنهایم معتقد است که هدف کودکان از نقاشی، کشیدن و آفریدن نماد است .و منظورش از این سخن آن است که بیان هنرمندانه به زبان نمادهای تصویری، عموما ارضا کننده است توماس معتقد است که کودکان به این دلیل نقاشی می‌کنند که تصویرسازی، به ویژه تصویرهای نمادین کننده و بیان کننده‌ی علایق و تجربه‌های خود را کاری ارضا کننده می‌پندارند .که موضوعات پیکره انسان از رایج‌ترین و بعد نقاشی از خانه، و درخت و جانوران و اتومبیل و هواپیما و قایق و گل و...در ردیف موضوعات جالب برای کودکان محسوب می‌شود (توماس،۱۳۹۲ :۱۰۰).

توجه به ترسیم و رشد و نماد پردازی در کودکان

۱-زیگموند فروید

«فروید ضمن پژوهش‌هایش کشف کرده بود که رویاهای بیمار می‌تواند منبع غنی از امور هیجانی باشد . رویا ها اغلب حاوی سرنخ‌های با ارزشی در مورد علل زمینه‌ساز اختلال بودند .و به سبب اعتقادش به اثبات گرایی که هرچیزی علتی دارد، فکر می‌کرد که رویدادهای موجود در رویا نمی‌توانند بی‌معنا باشند،آنها باید نتیجه چیزی در ناهشیاری شخص باشند "(شولتز،۱۳۷۸ :۴۵۱).فروید عقیده داشت هنگامی‌که بیماران رویاهایشان را توصیف می‌کنند، امیال منع شده‌ی آنان (محتوای نهفته‌ی رویا)فقط به صورت رمزی یا سمبلیک (نماد)جلوه گر می‌شوند. نماد طبق مکتب فروید تصویری است که‌یک یا چند معنا دارد و در ارتباط باهم خوانی‌های ناخودآگاهی است که از چنگ سانسور گریخته‌اند .چرا که خودآگاه تنها اجازه تصاویری را می‌دهد که مستقیم به نماد اشاره نکند وخودآگاه را فریب دهد (پیاژه، ۱۳۸۲ :۲۸۶). او معتقد است، رؤیاها همگی با هدف تحقق آرزوهای فرد شکل می‌گیرند. و احساسات و عواطف منفی در رؤیا ناشی از آن است که رؤیا تحقق یک آرزوی نامشروع یا سرکوب شده است که خودآگاهی فرد نمی‌تواند آن را بپذیرد، در نتیجه در عین اینکه روان از تحقق آرزو منتفع می‌شود، عواطفِ ناراحت‌کننده سرپوشی بر آن می‌گذارد (فروید،۱۳۸۲: ۱۲۹-۱۸۰) .در زمینه نقاشی، نظریه‌های فروید حکایت از آن دارند که کارهنری کودک، به شدت از آرزوها و ترس‌های نا آگاهانه‌اش تاثیر خواهند پذیرفت هرچند بیان این آرزوها ممکن است شکل نمادین به خود بگیرد یا پوششی دیگر پیدا کند . بیان آرزوها و احساس‌های نا خودآگاهانه، حتی به شکلی پوشیده در یک نقاشی، نقش

شیر اطمینان را ایفا می‌کند، که گریزگاهی بی‌خطر برای احساساتی به شمار می‌رود که اگر چنین نباشد در تنگنا قرار می‌گیرند واحتمالا خطرناک می‌شوند (توماس،۱۳۹۲: ۹۵-۹۶). در این میان، نقاشی همانند خواب و رویا به کودک امکان می‌دهد تا اطلاعات و اعمالی را که از دنیای بیرون کسب می‌کند از هم جدا سازد و سپس آنها را دوباره تنظیم کند .در نقاشی همانند خواب و رویا، کودک خود را از ممنوعیت‌ها رها می‌سازد و با ما درحالتی ناخودآگاه درباره مسائل، کشفیات و دلهره‌هایش صحبت کند (فراری،۱۳۹۴ :۱۱).

۲-ژان پیاژه

توصیف پیاژه درباره‌ی رشد عقلی، امروزه نیز بر نگرش‌های رشد مدار به نقاشی کودکان غالب است .پیاژه از این لحاظ، نظریه‌ای درباره‌ی نقاشی تدوین و پیشنهاد نکرد . او از نقاشی به عنوان سرچشمه‌ی مدارک لازم برای نظریه‌ای که درباره‌ی بازنمایی رشد یابنده‌ی جهان توسط کودک داشت استفاده کرد. نقاشی از نظر پیاژه، در نیمه‌ی راه بین بازی نمادین و تصویرهای ذهنی قرار داشت.

ژان پیاژه به بررسی پیدایش تجسم، تصویر ذهنی و نمادآفرینی در بازی و رؤیا می‌پردازد .دوره‌ای از رشد را در نظر می‌گیرد که طی آن اندیشه‌ی تجسمی نوظهور به تدریج به سوی اندیشه‌ی منطقی و مفهومی پیش می‌رود. در این دوره اندیشه و زبان اولیه‌ی کودک برای بیان تجربه‌های شخصی و درک رویدادهای اجتماعی ناکافی است و کودک نیاز به پشتیبانی نظامی از نمادها دارد، تا بتواند رویدادهای غایب را مجسم و درک کند. از این رو اندیشه‌ی کودک نمادین، و میانِ بازی، تقلید و سازگاری در نوسان است و کودک رشد یابنده با استفاده از ساختارهای درونی خود می کوشد تا محیط را به چیزی فهمیدنی برای خود تبدیل کند .(توماس،۱۳۹۴: ۹۱-۹۴)

موضوع نقاشی و بحث آسیب شناسی نقاشی

۱-موضوع نقاشی

بزرگسالان نباید کودکان را مجبور به کشیدن موضوعی کنند مگر اینکه انگیزه لازم را در کودک بوجود آورند، چرا که اگر کودک برای اطاعت و یا خوش خدمتی توصیه‌ای درمورد موضوع نقاشی‌اش بپذیرد، نتیجه کارش معمولا فاقد ارزش و قراردادی خواهد بود در صورتی که نقاشی‌های که با موضوع های برگزیده خود کودک باشد همیشه با تجارب شخصی و انگیزه‌های نسبتا قوی خود کودک است (فراری،۱۳۹۴: ۶۶). به طور کلی موضوع نقاشی با پیشرفت سن، از مرحله علاقه به خود، به مرحله توجه به دنیای خارج و دیگران تکامل می‌یابد مثلا درسن نه‌یا ده سالگی بنابر تحقیق پیاژه، خود بینی که بر فعالیت روانی کودک مسلط است، کاهش می‌یابد و موضوع‌های عمومی‌تر مانند: گردش به دور ماه، شهر و رفت و آمد و مسابقه فوتبال و غیره را انتخاب می‌کند..ترجیح یک موضوع و تکرار قالبی آن بیانگر مشکلات عاطفی و یا کشمکش‌های حل نشده است و یا بیانگر موقعیت اساسی زندگی عاطفی کودک است .که وقتی این مشکل حل شود خود به خود تکرار نمی‌شود . (فراری، ۱۳۹۴ :۱۹۱-۱۹۲)

۲-مهارت

شیرین پدرزه درکتاب نقاشی کودکان معتقد است که :«این نکته می‌بایست همواره مد نظر باشد که سن، استعداد، شخصیت، علایق و مهارت کودک بر اثر هنری او تاثیر گذار است»(پدرزه،۱۳۹۴: ۱۳۸) در تمام نظریه های رشد این فرض مشترک است که کودک از نظر رشدی به آن مرحله‌ای نرسیده که درک کاملی از آنچه که می‌بیند داشته باشد و همین طور به مهارت کافی برای ترسیم آنچه که می‌بیند نرسیده است.مثلا هریس معتقد بود آنچه که، نقاشی کودکان را در قید و بند نگه می‌دارد و نمی‌گذارد به مرحله‌ی کمال مطلوب در فرافکنی از دیدگاه تجسمی برسند، ناپختگی ادراکی یا عقلی آن‌هاست(توماس ،۱۳۹۲: ۶۹-۷۰)

نقاشی شماره ۴ ،آسیه با وجودی که ۱۰ سال سن دارد ولی در نقاشی همانند یک کودک ۳ ساله فقط به کشیدن شکل‌های اولیه مثل دایره، طرح‌های بچه قورباغه‌ای و شکل‌هایی بی‌ربط بسنده کرده است .که نشان از این دارد که این کودک

بدلیل محرومیت و بهره نبردن از آموزش نتوانسته از مهارت کافی در زمینه‌ی خواندن و نوشتن و هنر برخوردار شود . چرا که او در ظاهر مشکل خاصی ازنظر صحبت و ارتباط با دیگران ندارد و نمی‌توان به او برچسب عقب افتادگی زد .چنانچه در تصویر هم دیده می‌شود او حتی قادر نیست که اسم خود را به درستی بنویسد.

۳-امکانات

اگرچه نخستین انگیزش برای نقاشی کردن کودک جنبه غریزی دارد، ولی نمی‌توان منکر تاثیر عوامل اجتماعی برآن بود، که یکی از این موارد، تاثیر امکاناتی است که در اختیار کودک قرار می‌گیرد، بزرگسالان از طریق مقدار لوازم و مصالحی که در اختیار کودکان می‌گذارند می‌توانند، در مقدار وکیفیت و یا تعداد نقاشی‌های آن‌ها موثر واقع شوند (توماس،۱۳۹۲: ۱۰۳-۱۰۴) .

۴-نقاشی از روی مدل وکپی

ترسیم از روی مدل نقاشی اندیشه‌های خلاق را در کودکان کور می‌کند، میل باطنی، احساس وعواطف و پویایی و استعدادهای نهانی کودکان را از بین می‌برد . داداش زاده معتقد است که نمایشگاه‌هایی که اکثرا از کار بچه‌ها گذاشته می‌شود اغلب تابلوها ،کار خود کودکان نیست و بلکه تقلیدی از مربی یا پدر و مادرها است (دادش زاده،۱۳۷۳ :۲۱۴-۲۱۵) در این مورد مثلا نقاشی شماره ۱ زهرا ، کپی ازکتاب مدل را نشان می‌دهد، آنچه که در این نقاشی مشاهده می‌شود خالی از خیال پردازی‌های کودکانه است و با نقاشی این کودک که به صورت خود انگیخته کشیده شده کاملا متفاوت است(نقاشی شماره ۵ از زهرا)، یا در نقاشی‌هایی که کودکان کار برای ترسیم ماسک‌های صورت کشیده بودند. همگی تحت تاثیر صحبت یکی از مددکاران حاضر درکلاس شروع به کشیدن طرح‌هایی از زخم، بخیه، نیش وگریه زاری و.... روی ماسک‌ها نمودند . که این سری از نقاشی‌ها را فاقد ارزش تفسیری نمود .(نقاشی‌هایی فاقد حس خلاقانه و حس فرافکنی شخصی) و می‌تواند کپی برداری و تقلید از ایده‌ای گروهی باشد و یا یک کار گروهی به حساب آورد . توضیحات بالا درنقاشی شماره۲ نقاشی مدینه و نقاشی شماره ۳ مصباح به وضوح دیده می‌شود که همه از یک ایده گروهی که به آن اشاره شد مثل زخم ،بخیه،گریه،و نیش وشاخ استفاده کرده‌اند.

۵-آموزش نقاشی

درباره آموزش نقاشی دو دیدگاه وجود دارد: نگرش روانشناختی سنتی، به موضوع نقاشی کودکان، توصیه به ترغیب نکردن از نسخه‌برداری از کار دیگران است (اتخاذ آزادی عمل تسهیل کننده، اساسا غیر رهنمودی و غیرمستقیم) اما تاریخ هنر نشان داده که در کودکان بزرگتر اساسا به نوع متفاوتی از آموزش هنر نیاز است. از دیدگاه تاریخی هنر، نقاشان صنعتگر بودند و حرفه یا صنعت خود را در دوره شاگردی یاد می‌گرفتند .گامبریچ به کتاب‌های حاوی الگوی نقاشی و راهنمایی‌هایی در دوره رنسانس اشاره می‌کند این نسخه‌برداری‌ها به عنوان راهی برای کسب مهارت در جهت تصویرسازی موفقیت‌آمیز به شمار می‌رفتند، نظر گاردنر نیز چنین است که نسخه‌برداری ممکن است نقشی سازنده و شکل دهنده در دست یابی به مهارت هنرمندانه ایفا می‌کند .و آن را وسیله‌ای برای بازنمایی هرچه دقیق‌تر می‌داند. واگر قرار باشد که کودکان بزرگ‌تر در کار هنری خود گام‌هایی به جلو بردارند ممکن است به تامین حمایت اضافی از طریق نسخه‌برداری در پیرامون خود نیاز داشته باشند (توماس ،۱۳۹۲ :۲۳۲-۲۳۶) .

توماس معتقد است که در مواردی برخی نتیجه‌گیری‌های پژوهشگران غیر عادی بوده است .مثلا همر به این نتیجه رسید که کودکان سیاه پوست، نقاشی‌های بزرگ می‌کشند و صفحه‌ی کاغذ را تا آخرین حد لبه‌اش اشغال می‌کنند، و مدعی شد که این نقاشی‌ها بازتابی از سرخوردگی کودکان سیاه‌پوست دریک جامعه‌ی تحت سیطره‌ی تبعیضات نژادی هستند .اما نمی‌توان این امکان را نادیده گرفت که برخی دیگر از جنبه‌های تجربیات این کودکان، عامل همان خصوصیت ویژه‌ی نقاشی شان بوده است .یعنی از نظر توماس، نقاشی بزرگ این کودکان نمی‌تواند ارتباط چندانی با تجربه‌ی تبعیضات نژادی در رابطه با رنگ پوست داشته باشد .و اندیشیدن به تبین‌های دیگر را به جای تبین بالا پیشنهاد می‌دهد .مثلا نقاشی بزرگ این کودکان می‌تواند بازتابی از نوع آموزش هنر (فقدان آموزش هنر)به اینان بوده باشد، که بدون تردید با نوع آموزش فراهم شده برای

کودکان سفیدپوست در مدارس مجزای آن زمان فرق داشته است (توماس، ۱۳۹۲ :۱۷۳-۱۷۴) . از نظر نگارنده، این موضوع می‌تواند به نوعی همین نگرشی باشد که افراد در مورد کودکان کار دارند و درتحقیقاتی که انجام می‌دهند صرفا بنا را براین می‌گذارند که، این کودکان به دلیل سختی کار ، نقاشی‌هایشان باید مفاهیمی ازغم داشته و یا از رنگ‌های تیره استفاده نمایند .درصورتیکه اگر بخواهیم همانند توماس به این موضوع بنگریم و جنبه‌های دیگر این موضوع را تحلیل کنیم، نمی‌توانیم منکر این قضیه بشویم که این کودکان تجربه‌ی کشیدن نقاشی و اصولا کارهای هنری و یا آموزشی را نداشته‌اند.و به خاطر نداشتن امکانات ابتدایی از آموزش و هنر محروم بوده‌اند و به محض این که پژوهشگری برای پژوهش خود این امکانات را در اختیارشان می‌گذارد، این کودک می‌خواهد از تمام وسایل و ابزارها و رنگ‌های موجود استفاده کند .و لذا به نظر نگارنده اولین تجربه‌ی کودک در نقاشی و استفاده از رنگ‌ها و مخصوصا وسایل هنری که به واسطه گران بودنش کودک تجربه‌ی استفاده از آن را اصلا نداشته، نمی‌تواند نتیجه قابل قبولی برای پژوهشگر باشد .به بیان دیگر، از کودکی که در اولین تجربه‌ی استفاده از لوازم هنری خودش است، نمی‌توان انتظار ابراز هیجان را نداشت .و شاید این همان اولین تجربه‌ی خط‌خطی های کردن‌های کودک نورس باشد که فقط می‌خواهد از آن احساس لذت کند . و با استناد به همین مواردی که توماس به آن پرداخته دقیقا نمی‌توان کودکان کار را با کودکان عادی که از نظر شرایط رفاهی و داشتن امکانات قابل قیاس نیستند را، با هم مقایسه کرد .

۶-تاثیرات فرهنگی

تاثیرات فرهنگی برنحوه‌ی کشیدن نقاشی کودک اثر گذار خواهد بود نوع لباس پوشیدن، آداب و رسوم و آئین‌هایی که برگزار می‌کنند و نیز نحوه غذا و خوردن و مراسم‌های‌شان در نقاشی‌های کودکان منعکس می‌شود .به همین جهت است که آنا الیور بیان می‌کند که «دربررسی و قضاوت درباره نقاشی‌های آدمک ها-مانند هر موضوع دیگری_همیشه باید وابستگی های فرهنگی کودک را مشخص کرد .زیرا ممکن است که امری که دریک محیط فرهنگی کاملا عادی باشد در محیطی دیگر نشانه‌ای ازیک مشکل باشد »(فراری،۱۳۹۴ :۱۱۴). نقاشی شماره ۵که در آن، زهرا متاثر از محیطی است که، از آنجا می‌آید؛ رقص محلی و نوع پوششی که خانواده‌ی او دارند .و نوع زندگی آن‌ها که خانواده گسترده‌ای است که همگی با هم زندگی می‌کنند . و نقاشی به نوعی فرهنگ خانواده را نشان می‌دهد.

۱-نقاشی از مدل زهرا

۲- ماسک نقاشی شده مدینه

۳- ماسک نقاشی شده مصباح

۴-نقاشی آسیه ۱۰ ساله

۵

۵- نقاشی زهرا ۹ ساله

۶- نقاشی زبیر ۸ ساله

۷-نقاشی مدینه ۱۰ساله

۸- نقاشی ریحانه ۱۲ ساله

۹- نقاشی فرزاد ۱۱ ساله

۱۰-نقاشی مهتاب ۱۱ساله

شناخت نقاشی کودک

برای شناخت نقاشی کودک باید دید که کودک آنچه که هست نقاشی می‌کنند یا آنچه باید باشد.

نقاشی، بازتاب جامعه:

نقاشی کودک می‌تواند بازتابی ازجامعه و محیط پیرامون باشد (هست ها) بازنمایی به معنای روایتی است که توسط افراد از واقعه یا امری تاریخی صورت می‌گیرد . از این رو بازنمایی، برداشتی است از واقعیت که توسط افراد و بنا به ذهنیت ایشان به طرق گوناگون تعریف و تفسیر می‌شود .از آنجا که واقعیت مطلق هیچ‌گاه قابل انتقال به دیگری نیست، از این رو به فرد، رسانه و بازگویی، بازنمایی و باز تعریف وابسته است، که برداشت بیننده از امر واقعی، پیش‌داشته‌ها و باورهای ذهنی او در آن دخیل اند (کامرانی،۱۳۸۹ :۲) .نقاشی شماره ۱۰ مهتاب بازنمایی محیط خانه است که مادر باردار و در انتظار فرزند را با رنگهای شاد به نمایش کذاشته است. «از دیدگاه اوین نقاشی کودک مبین تصویر خود اوست آنچنان که خود را احساس می‌کند، یا نشان دهنده چیزی است که می‌خواهد باشد یا تصویر چیزی که نمی‌خواهد باشد» (دادستان ،۱۳۹۳ :۵۹) .نقاشی شماره۲۱مصباح مبین چیزی است که مصباح می خواهد باشد کاپیتان یک کشتی نظامی، که نشان می‌دهد قدرت برای او مهم است.

«کودکان از ۷ یا ۸ سالگی علاقه به مسائل اجتماعی و سیاست نشان می‌دهند واکنش‌هایی که بعضی از کودکان در مورد مسائل سیاسی و اجتماعی تحت تاثیر وقایع روز در نقاشی‌های خود نشان می‌دهند بسیار جالب و در خور بررسی است .به ویژه این که سانسور وخود سانسوری به معنای واقعی، زندگی کودک را اشغال نکرده است »(دادش زاده،۱۳۷۳ :۱۶۶) .به طور مثال، در نقاشی شماره ۱۸که سجاد ۹ ساله در آن به یک موضوع اجتماعی، یعنی پلمپ شدن ساختمان جمعیت دفاع که روزانه به آنجا مراجعه می‌کند پرداخته و خود را در راهی پیچ و خم دار کشیده ، و در این نقاشی دهان حذف شده؛ چرا که کودک قدرت اعتراض به مسئولین را ندارد، ولی درهای ساختمان را به شکل باز ترسیم کرده که به عنوان اعتراض او به بسته شدن مرکز و نشان از امید و خواسته و آرزویش برای بازگشایی مجدد آن است، و واکنشی است که او به این عمل مسئولین نشان داده است.

عناصر و مفاهیم در نقاشی

دنیایی که انسان آن را نظاره می کند از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است: شکل و رنگ، از نظر آرنهایم کودکان عملا همان چیزی را نقاشی می‌کنند که دیده باشند. آرنهایم چارچوبی مفید فراهم آورده است تا در محدوده‌ی آن درباره موضوعاتی چون ساختار داخلی تصویر با توجه به تعادل، تضاد رنگ، تقارن، کشیدگی وغیره به بحث بپردازد (توماس،۱۳۹۲ :۸۳_۸۴) .عناصری که کودکان زیاد درنقاشی خود استفاده می کنند مثل آدم ، خانه ، درخت، خورشید و..... ومفاهیمی مثل خانواده و... است که هرکدام دارای معنی ومفهوم خاصی از نقطه نظر روانشناسی است. کودک وقتی شکل آدم را می‌کشد، قبل از هرچیز شکل خود و یا درکی که که از بدن و تمایلاتش دارد بیان می‌کند در نقاشی‌های کودکان، خانه بیش از هر چیز دیگری کشیده می‌شود (نماد پناهگاه وگرمی وگاهی تنفر) که ابتدا به صورت معمولی یک مربع و یک مثلث بالای آن کشیده می‌شود و با بالا رفتن سن کودک کامل‌تر می‌شود(دادستان،۱۳۹۳ :۵۸-۱۹۳).درخت که سه بخش دارد، ریشه که در زمین فرو رفته و درخت از آن تغذیه می‌کند، نشانه ناخودآگاه و فشارهای غریزی است و تنه پرثبات‌ترین و عامل مشابه « خود کودک » است و نشانه دائمی و عمیق شخصیت کودک است. شاخه‌ها و برگ‌ها ارتباط او با دنیای بیرون را مشخص می‌کند. در بیشتر نقاشی‌های کودکان خورشید وجود دارد و تصویر آن نشان دهنده خوشحالی و گرما و بیانگر امنیت، شادی و قدرت و نماد پدر مطلوب است. (فراری،۱۳۹۴ :۱۲۳-۱۲۵).

رنگ

رنگ همیشه معرف و وسیله‌ای برای بیان و ارتباط احساسات و عقاید بوده وهست، به طوری که می‌توان با زبان رنگ‌ها صحبت کرد . اصطلاحاتی مثل: همه چیز را سیاه دیدن، از عصبانیت قرمز شدن. هر رنگی تحت تاثیر فرهنگ‌های مختلف، عوامل جسمی و روانی، دارای معانی خاصی است .به نظر باستید(bastide)قسمت عمده‌ای از معانی نمادین رنگ‌ها به سنت‌ها و محیط‌های اجتماعی خاصی که درآن زندگی می‌کنیم بستگی دارد. یک رنگ در یک نظام اجتماعی مشخص، ممکن است دارای مفهومی باشد که در نظام دیگر معنی متضاد آن را بدهد(فراری ،۱۳۹۴ :۱۰۳-۱۰۴).

شناخت کودک با توجه به رنگ استفاده شده در نقاشی

رنگ‌ها در نقاشی کودکان نشانگر رشد ذهنی آنان و نیز مشخصه مشکلات عاطفی، آنان است .رنگ‌آمیزی آزادانه کودکان زاویه دید آن‌ها را نسبت به دیگران و موضوعات مختلف و نابسامانی‌های روانی نشان می‌دهد. سیاه یا بنفش کردن خورشید می‌تواند دلیلی بر افسردگی باشد .استفاده زیاد از رنگ‌های گرم و آتشین می‌تواند نشانگر عصبانیت و خشونت کودک و رنگ‌های سرد شاید نشان از سکوت و آرامش بیش از حد باشد (خواجه پور وهمکاران،۱۳۸۹ :۶۰-۶۱). اما شیرین پدرزی در کتابش معتقداست که، کودکانی که در نقاشی‌های خود رنگ‌های سرد مثل رنگ‌های آبی یا سبز را انتخاب می‌کنند، متفکر هستند و سنجیده‌تر عمل می‌کنند .استفاده از رنگ‌های قهوه‌ای و خاکستری را نشان‌دهنده ناراحتی‌های درونی کودکان می‌داند. همچنین، استفاده‌ی آزادانه از رنگ قرمز در نقاشی‌ها توسط کودکان ، خصومت و دشمنی یا نیاز به محبت را نشان می‌دهد. و گاه نشانه‌ی عشق و علاقه‌ای ساده و بی آلایش است .رنگ آبی در نقاشی کودکان نشان دهنده‌ی سازگاری، تمایل به اطاعت و

کنترل یا سرکوب احساسات است .کودکانی که زیاد از رنگ سبز استفاده می‌کنند، معمولا احساسات قوی و آشکاری ندارند.کودکان به ندرت به رنگ‌های قهوه‌ای ، سیاه یا خاکستری علاقه دارند .استفاده درهم و برهم از رنگ قهوه‌ای در نقاشی در واقع نشانه‌ی اعتراض به والدین است و هم چنین اگر کودک به طور مداوم از رنگ سیاه برای رنگ‌آمیزی استفاده کند، نشان دهنده‌ی اعتراض، ترس و یا اضطراب است .بچه‌هایی که در زندگی با مشکلات بیشتری مواجه‌اند، مثل بچه‌های طلاق و سایر بچه‌هایی که به هر ترتیب در زندگی‌شان شوک بدی به آن‌ها وارد شده، معمولا در نقاشی‌هایشان بیشتر از ۳ رنگ استفاده نمی‌کنند و اغلب اوقات، یکی از این ۳ رنگ نیز بنفش است که علاقه کودکان به این رنگ، گویای اضطراب آن‌ها است .درمقابل، بچه‌هایی که آسودگی بی شتری دارند، معمولا بیشتر از ۵ رنگ در نقاشی‌های‌شان استفاده می‌کنند. و نیز بچه‌هایی که در زندگی با مشکلات بیشتری مواجه‌اند، معمولا اثر رنگ‌ها را با فشار بیشتری روی کاغذ وارد می‌کنند و بیشتر اوقات، نقاشی‌شان فقط خط‌خطی است(پدرزه ،۱۳۹۴: ۵۴-۵۸).نقاشی ۱۹ آزیتا که خانواده را به شکلی زیبا ترسیم کرده هم بیشتر از پنج رنگ استفاده شده و هم او از نمادهای قلب برای نشان دادن محبتش به پدر و مادری که طلاق گرفته‌اند و مادر بزرگی که فوت کرده و تنها برادرش استفاده نموده است.

اغلب کودکان شش ساله رنگ آبی و بنفش و یا قرمز و نارنجی را با هم اشتباه می‌گیرند و به همین دلیل ادراک کلی رنگ‌هاست که کودکان کمتر از رنگ‌های غیر متعارف استفاده می‌کنند .در این مرحله که تا هفت یا هشت سالگی طول می‌کشد کودک تحت تاثیر احساسات خود قرار دارد. به همین دلیل رنگ اشیا اغلب هیچ ارتباطی با رنگ واقعی اشیا ندارد (فراری ،۱۳۹۴ :۹۸-۱۰۲).اگرچه می‌توان با تفسیر رنگ‌ها به اطلاعات ارزنده‌ای دست یافت . ولی همواره با درنظر گرفتن سن و فرهنگ آزمودنی است که می‌توان به معنای واقعی رنگ‌ها در نقاشی کودکان دست یافت .مثلا غلبه‌ی رنگ سیاه در یک نقاشی را نمی‌توان فاجعه‌آمیز تلقی نمود، بلکه باید تکرار شود تا معنی ناامیدی و غم را در کودک بیان کند (دادستان ،۱۳۹۴ :۷۹).در نقاشی شماره ۱۱ یونس ۷ ساله که نشان از همان غلبه احساس بر کودک را دارد که دراینجا یونس چمن را به رنگ‌های صورتی و زرد رنگ‌آمیزی نموده است. و در تست احساس خوشایند و ناخوشایند یونس رنگ صورتی را به عنوان حس خوشایند برگزیده است.

از رنگ برای شخصیت شناسی نیز در روانشناسی استفاده شده است .و.تست مقدماتی انتخاب رنگ لوشر که به هشت کارت معروف است ، اطلاعات زیادی را در خصوص ساختمان روحی ضمیر خودآگاه و ناخود آگاه فرد و ناحیه‌هایی که تحت فشار قرار می‌گیرد. دراختیار پزشکان قرار می‌دهد.در این تست آنچه که ما می‌خواهیم درتست رنگ، به وسیله رنگ‌هایی که در ردیف اول و دوم قرار می‌گیرند تعیین می‌شوند، و آنچه را که ما از آن دوری می جوییم، به وسیله رنگی که در ردیف آخر قرار می‌گیرد نشان داده می‌شود. چها ر رنگ اصلی ازنظر لوشر، (آبی، سبز، زرد، قرمز) بیانگر نیازهای اولیه روانی هستند، بنابراین در یک تست معمولی، آن‌ها باید در ردیف اول تا چهارم ، یا پنجم قرار گیرند . در غیر این صورت هرچه از ردیف رنگ‌های اصلی دورتر شوند مشکل جدی‌تر به نظر می‌رسد و منشا فشار روحی است که حس محرومیت را بوجود می‌آورد؛ بنابراین منجر به اضطراب و هیجانات روحی می‌گردد. با تست مقدماتی لوشر مشخص می‌شود که آیا این کودکان درمعرض فشارهای روحی هستند یا خیر؟

درتست دوم که انتخاب رنگ توسط کودکان برای دو حس خوشایند و ناخوشایند است و هم این که با انتخاب یکی از دو استیکر مربوط به احساس سطحی و یا عمیق (حس غم یا شادی)، مشخص می‌شود که اولا کودکان برای نشان دادن حس ناخوشایند و غم خود و همین طور برای بیان حس خوشایند و شادی خود ازچه رنگ‌هایی استفاده می‌کنند و ثانیا این که سطح و عمق این احساسات در دختران و پسران را مشخص می نماید.

جنبه‌های تحلیلی در نقاشی کودکان

سیلور در کتاب نقاشی انگیزشی موضوعات بسیار منفی را کشیدن نقاشی‌هایی با موضوع خودکشی و یا روابط تهدیدکننده زندگی و موضوعات نسبتا منفی را مثل ترسیم خشم و عصبانیت یا روابط توام با استرس می‌داند و موضوعات بسیار مثبت را کشیدن نقاشی درباره موفقیت یا روابط مراقبتی و موضوعات نسبتا مثبت را ترسیم افراد خوشبخت و روابط دوستانه می‌داند .و نقاشی‌های نه مثبت و نه منفی را نقاشی‌هایی با مفهوم مبهم و دوسوگرا و یا فاقد بار هیجانی می‌داند. سیلور خودانگاره‌های

بسیار مثبت، مثل همانندسازی با موضوعاتی که: نیرومند، دوست داشتنی، یا در حال نیل به اهداف خود ترسیم شده‌اند، و خود انگاره بسیار منفی را مثل همانندسازی با موضوعاتی که غمگین، درمانده، یا درمعرض خطر ترسیم شده‌اند می‌داند، و بیان می‌کند که میان نقاشی‌های با موضوع منفی و افسردگی رابطه وجود دارد(سیلور،۱۳۹۱ :۴۶-۴۸).

۱-نقاشی کودک شاد و سالم

«در نقاشی این کودکان آهنگ حرکت متناسب است خطوط منظم، منحنی، به‌اندازه کافی دارای رنگ، و بدون انقطاع زیاد و رنگ‌های بسیار تند و فضاها زنده و شادند .خطوط ممتد و آزادانه نشانه امنیت و اعتماد به نفس است .درکشیدن آدمک، اجزا متناسب با سن کودک رعایت می‌شود و هم چنین بخش‌های زنده درنقاشی خانه مانند در، پنجره، و خورشید و آسمان واجزای دیگر دیده می‌شود»(زاده محمدی،۱۳۹۳ :۸۷).کودکی که شاد است با ریتم خوبی کار می‌کند. و فقدان بازداری خود را به وسیله حرکت نشان می‌دهد حرکتی که با یک تعادل کلی در شکل‌ها توام می‌گردد. رنگ‌ها صریح و متعدد و زنده و شادند و بازوها بطور طبیعی از بدن فاصله دارند و گاهی به سوی بالا جهت یافته‌اند (شادی مفرط) نمادهای خوشبختی مانند خورشید و گل درنقاشی مشاهده می‌شود (دادستان، ۱۳۹۴ :۱۰۵-۱۰۶).نمونه آن در نقاشی‌های شماره ۵ و ۶ و ۱۱ و۱۲و۲۱ (زهرا، زبیر، مدینه، یونس، ساجده، مصباح)دیده می‌شود،که نظم و ریتم دارد و نمادهای خوشبختی که شامل خورشید، گل، خانه و آدم‌هایی با تعادل کلی و خوشحال و از رنگ‌های شاد و سرزنده و گرم استفاده شده است.

۲-نقاشی کودک غمگین

به هنگام غمگینی خطوط مبهم بوده و غالبا به سوی پایین جهت دارند . نقاشی کم‌رنگ و سایه‌دار و یا بدون رنگ است و پاره‌ای از نواحی کاملا سیاه می‌شود . که اضطراب این علائم را تشدید می‌کند، ترسیم به کندی صورت می‌گیرد و تمایل به استفاده از پاک کن زیاد است به ناارزنده سازی، توجیه کردن و یا شهامت بخشیدن به خود می‌پردازد . خطوط یا بسیار کم‌رنگ و یا بسیار پر رنگ‌اند . و غالبا از سرگرفته می‌شوند . آدمک کوچک است وگاهی در حاشیه کاغذ ترسیم می‌گردد. آدمک‌ها غالبا معلول و فاقد تنه و اندام‌های زیرین یا زبرین است و یا اعضا ناقص است .رنگ‌ها سرد و تیره‌اند رنگ سیاه با رنگ قرمز (نمادخون وچرخاشگری)غلبه دارد و این رنگ‌ها در نواحی دلهره‌انگیز، به صورت هاشور، چهارخانه، سایه روشن یا رنگ‌های یکسره، گسترده شده‌اند .فقدان عوامل پیرامونی نشان دهنده احساس انزوا وتنهایی است، موضوع متنوع نیست اما در صورتی که متنوع باشد جنبه آزارگری یا آزار پذیری‌اند؛ بریدن درخت و یا شکارچی که پرنده‌ای را کشته که نشان دهنده وجود افکار درباره خودکشی است (دادستان ، ۱۳۹۴ : ۱۲۴-۱۰۶). نقاشی آرام یا خالی، احساس پوچی کودک را منعکس می‌کند اما می‌تواند نشانه آرامش درونی نیز باشد این احتمال نیز وجود دارد که کودک آرامشی را ترسیم کند که در جهان پر سر وصدا، به آن احتیاج دارد .در این صورت نقاشی بیانگر آرزوی آرامش وسکوت است (فاکس،۱۳۹۴ :۱۴۳).نقاشی شماره ۱۷وحید آدم کشیده شده اعضا تحلیل رفته،نگاهش سرد و بی روح است وخانه پنجره ندارد و در کوچک با قفلی بزرگ بر آن کشیده شده و رنگ درنقاشی‌اش زیاد دیده نمی‌شود و یکی دو رنگ استفاده شده نیز سرد است. و در نقاشی شماره ۱۸ سجاد هم رنگ چندانی دیده نمی شود وآدم کشیده شده دهان حذف شده و دست‌ها ناقص است و پیچ جاده نشان دهنده‌ی وجود مشکلی است که برای کودک به وجود آمده است، ولی به هرحال او درهای مرکز حمایتی را حتی بعد از پلمپ شدن باز کشیده که نشان از امیدواری و خوشبینی او نسبت به بازگشایی این مرکز دارد و نقاشی شماره ۱۵ آرزو هم به خاطر نا ارزنده سازی خود در نقاشی علی رغم استفاده از نمادهای خوشبختی جزو نقاشی هایی است که غمی را در کودک مطرح می‌کند.

۳-نقاشی کودکان پرخاشگر و خشمگین

پرخاشگری یک ابزار دفاعی است که وقتی کودک در وضعیت نا ایمن، ناکام، نامهربانی و یا کنترل زیاد قرار می‌گیرد و یا در کودکانی که بسیار لوس و نازپرورده و متوقع هستند، برای برآورده شدن خواسته‌های خود استفاده می‌کنند .. نشانه‌های پرخاشگری در نقاشی کودکان: خطوطی زاویه‌دار، پررنگ، و دارای تیزی می‌باشد، سبزه‌ها نوک تیز و درخت‌ها به شدت سایه خورده و از بالا و پایین بریده شده و یا سوراخ وگره و یا زخم در آن‌ها دیده می‌شود .درترسیم چشم‌ها یا آن‌ها را نمی‌کشند یا با

نگاهی مورب می‌کشند آدمک‌ها دارای لب‌هایی کلفت هستند وگاهی دندان و ناخن و دست‌ها را نوک تیز می‌کشند. از آنجایی که بازوها نشانه اعتماد به نفس کودک است ابعاد آن در کودکان گسیخته خو اغلب تقلیل می‌یابد و اگر کودک پرخاشگر احساس کمبود محبت کند، این کمبود را با لباس‌های گرم نشان می‌دهد(زاده محمدی،۱۳۹۳ :۱۲۱-۱۲۰). پرخاشگری در نقاشی کودک می‌تواند بیان خشمی باشد که کودک نمی‌تواند در رفتار خود ابراز کند.، مثلا کودکی که مورد آزار قرار گرفته به درون خود پناه می برد، می‌تواند پرخاشگری شدیدی را در نقاشی خود نشان دهد، به این صورت خشم درونی خود را ابراز می‌کند (فاکس ،۱۳۹۴ :۱۴۲) .خطوط در نقاشی کودکان خشمگین زاویه دار، پررنگ، تند و تیز است. آدمک‌ها چشم‌های دریده دارند و پره‌های بینی آن‌ها اغلب باز است، لب‌ها کلفت، دندان‌ها تیز، ناخن‌ها بلند، شانه‌ها پهن و مشت‌ها گره کرده است. کودکانی که چنین نقاشی‌هایی می‌کشند از بزرگ‌ترها کتک می‌خورند و به همین دلیل بسیار خشمگین هستند و خشم‌شان را به این شکل نشان می‌دهند. رنگ‌هایی که استفاده می‌کنند، زنده و تند هستند ؛ مثلا رنگ قرمز و سبز، توام با رنگ سیاه غلبه دارد (دادستان، ۱۳۹۴ :۱۰۵).

۴-نقاشی کودک مضطرب

اضطراب یک احساس ناخوشایند و مبهم هراس انگیز و دلواپسی آور است و موجب نا امنی درکودک می‌شود . خطوط شکسته و زاویه‌دار، خطوط موازی، سایه‌های چهارخانه به دلیل خشم و نا آرامی، می‌تواند نشانگر روحیه‌ای اضطرابی باشد .چشم‌ها در آدمک‌ها به طور غیرعادی کوچک است وگاه چشم‌ها خالی وگاه در پشت عینک تیره مخفی می‌شود. گاهی اضطراب با ترس همراه است و موجب نمایش چشم‌هایی از حدقه درآمده، ابروهایی بالا رفته، دهانی مستطیلی و باریک و در صورت اضطراب ناشی از گناه در قالب چشم‌هایی بدون مردمک (چشمان کور)به تصویر درخواهد آمد. موضوعاتی که باعث اضطراب می‌شود را با تاکید و با فاصله از خود می‌کشد .و حیوانات در نقاشی این کودکان دیده می‌شود؛ چرا که آنچه که خود نمی‌توانند بیان کنند از زبان حیوانات می‌گویند، مثل روباه وگربه و سگ (زاده محمدی وهمکاران ،۱۳۹۳ :۹۲-۹۴) . از هفت نفر کودک مضطرب تست لوشر فقط یک نفر یعنی آسیه (نقاشی شماره ۳)است که از نمادها و مفاهیم خوشبختیو رنگ‌های شاد استفاده نکرده و سایر کودکان هم ازنمادهای خوشبختی(خورشید،خانه، درخت،و....) و هم رنگ های شاد استفاده کرده‌اند(نقاشی‌های شماره ۲۲بهرام، ۶ زبیر، ۲۰مرتضی، ۱۰مهتاب، ۱۳نازنین، ۱۴حدیثه)

ترزا فاکس نقاشی کودکان را وسیله کمک تشخیصی کاملی می داند که « دراین زمینه (نقاشی) تجارب شخصی ، شرایط خانوادگی و فرهنگی و عوامل جسمانی نقشی را ایفا می‌کنند که همه آنها در نقاشی ابراز می‌شوند .برخی از این عوامل شناخته شده‌اند و برخی نیز ناشناخته باقی مانده‌اند و هنوز برخی دیگر در بخش ناهشیار هستند، ما قادر نیستیم منظور نقاش و بیننده را به طور کامل درک کنیم »(فاکس،۱۳۹۴ :۲۰۱).«ما یک برداشت اولیه از نقاشی داریم .احساسی که هنگام نگاه کردن به نقاشی داریم .نخستین تاثیر، از شهود واحساسات ما نشات می‌گیرد . احساس‌هایی که در ناهشیار پیش کلامی و جنبه‌های ذهنی ما ریشه دارند که ترزا از آن‌ها به عنوان خطرات ناشی از به یاد آوردن این که آن‌ها فرافکنی‌های خود ما هستند نه کودکی که نقاشی کشیده است »(فاکس،۱۳۹۴ :۲۰۴) .هنگامی‌که به‌یک نقاشی نگاه می‌کنیم به حقایقی پی می‌بریم (برای مثال فعالیت کمی در نقاشی دیده می‌شود)اما باید بررسی شود که این حقایق در این کودک به چه معنایی است.و در واقع قضاوت عجولانه را منع می‌کند و متذکر می‌شود که، همواره شرایط کودک را باید در نظر گرفت(فاکس،۱۳۹۴ :۱۴۳).

۱۱-نقاشی یونس ۷ ساله

۱۲-نقاشی مدینه ۱۰ ساله

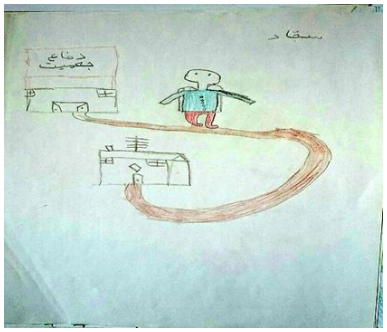
۱۳-نقاشی نازنین ۷ساله

۱۴-نقاشی حدیثه۷ساله

۱۵-نقاشی آرزو ۱۲ساله

۱۶- نقاشی ساجده ۱۳ساله

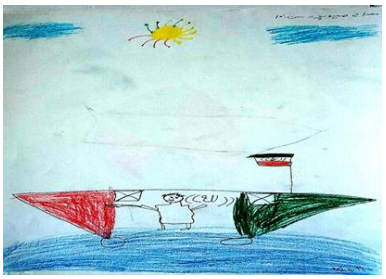
۱۷-نقاشی وحید ۱۳ ساله



۱۸-نقاشی سجاد ۹ ساله

۱۹- نقاشی آزیتا ۹ ساله

۲۰- نقاشی مرتضی ۷ساله



۲۱ -نقاشی مصباح ۱۰

۲۲-نقاشی بهرام۸ ساله

روش اجرای تحقیق و شیوه‌های آزمون شامل

ازجمله ویژگی‌هایی مطالعه علمی، که هدف آن حقیقت‌یابی است، استفاده از یک روش تحقیق مناسب است.« ناهشیاری در قلمرو روان تحلیل‌گری یعنی در قلمرو روشی قرار دارد که به بررسی اعماق ناشناخته روحیه آدمی می‌پردازد و توسط فروید پایه گذاری شده است . اما روش تداعی لفظی که در روان تحلیل‌گری بزرگسالان به کار می‌رود، درمورد کودکان قابل اعمال نیست. پس لازم بوده است که وسایلی که امکان بررسی پدید آوری‌های خود به خودی دوره خردسالی را فراهم می‌سازند. یعنی بازی یا نقاشی‌های آزاد را جانشین آن سازند و مرگن اشترن برای نخستین بار، فکر کاربرد نقاشی‌های ارتجالی یا خود به خودی یک کودک را به منظور تحلیل روانی او به کاربست و از آن پس شماری ازمولفان، روش تفسیر نقاشی‌های آزاد را با هدف تشخیصی یا درمانی به کاربسته‌اند»(کرمن،۱۳۹۳ :۲۶) برای دست یابی به ناخودآگاه و عالم درون، راه‌های بسیاری وجود دارد از جمله رویا، ذن، هنر و غیره علم روانکاوی و روانشناسی نیز همواره این روش‌ها را برای پی‌بردن به ناخودآگاه افراد به کار گرفته است.امروزه آزمون‌های هنری نظیر نقاشی و رنگ از بهترین و متداول ترین آزمون های روانکاوی به شمار می‌آیند(هاشمی،۱۳۸۹: ۸-۱۰).

تست‌های روانشناسی زیادی برای پی‌بردن به شخصیت افراد طراحی شده‌اند، که اکثر قریب به اتفاق آن‌ها به صورت پرسش‌نامه هستند. به نظر نگارنده، اگر بخواهیم واقع بینانه به این موضوع نگاه کنیم . آزمودنی‌ها، که دراینجا، کودکان کار هستند، علاوه برسن زیر ۱۴ سال، وقت کافی جهت پاسخ به آزمون‌های پرسشی را ندارند و این آزمون‌ها که با روشی مستقیم سوال و پاسخ است، راه مناسبی برای پی‌بردن به مشکلات آن‌ها نیست، چرا که ممکن است کودکان، خیلی زیرکانه پاسخ‌های غیر واقعی به سوالات بدهند. اما اگر تست را در زمان کوتاهی بتوان انجام داد، و این که کودکان به صورت فی البداهه جواب را بگویند، می‌تواند در رسیدن به پاسخی درست یاری رسان باشد، لذا تست انتخاب رنگ لوشر می‌تواند گزینه مناسبی جهت این کار باشد.

۱-تست انتخاب رنگ لوشر

درتست لوشر، هر یک از رنگ‌ها از نظر ساختار معنی فیزیولوژی و روانشناسی بدقت انتخاب شده‌اند. و در تمامی گروهای سنی یکسان است .تنها ضرورت از نظر لوشر ضرورت تماس با شخص آزمایش شونده است، که او قادر به دیدن و درک آنچه که از او انتظار می‌رود باشد و بتواند سلیقه خود را بیان کند، آزمایش قابل انجام است، نکته بعد این است که، این آزمایش از طرف

مردم بندرت با مخالفت و مقاومت مواجه می‌شود و زمان کمی را در برمی‌گیرد. معنا و اهمیت رنگ‌ها از نظر لوشر بیان شده تا استفاده کننده‌ها تفسیرهای موجود درجدول‌های کتاب را، درک کنند. نتایج این تست اغلب با آزمایش های روانی که پزشکان انجام می دادند یکسان می‌باشد . لوشر معتقد است که «اگر تفسیرهای موجود در جدول ها، همراه با این توصیف ها خوانده شود، امکان دارد که هم خواننده عادی و هم متخصص به‌یک تحلیل جامع و رضایت بخشی دست یابند»(لوشر ،۱۳۷۱ :۳۳).

۲-تست حالت خوشایند و ناخوشایند

در سال ۲۰۰۳،به سرپرستی پرفسور استربورکیت مطالعه تحقیقاتی درمورد انتخاب رنگ توسط کودکان، برای رنگ آمیزی موضوعاتی که از تاثیر حسی برخوردار بودند، پرداختند(با شکل‌های از پیش آماده شده) در دو مرحله ابتدا رنگ آمیزی و سپس احساس خود را نسبت به شکل با استفاده از صورتک ها بیان نمایند و نتیجه گرفت که کودکان از رنگ های اصلی و مورد علاقه برای حس خوشایند و از رنگ سیاه و نامحبوب برای حس ناخوشایند استفاده می‌کنند در پژوهش حاضر از کودکان خواسته شد که شکل آدمک را در دو حالت خوشایند و ناخوشایند با رنگ‌های انتخابی خود مشخص و رنگ‌آمیزی کنند و سپس صورتک یا استیکر مربوط به عمق احساس را نسبت به رنگ و حس خود انتخاب نمایند(پدرزه،۱۳۹۴: ۳۱-۳۴) .نمونه فرم تصویر شماره ۳۷

۳-موضوع نقاشی آزاد

«همانطور که بوتینه (boutonnier)به درستی بیان کرده است ، نقاشی آزاد یک فرافکنی است . بدین معنا که تمامی شخصیت در اینجا در جستجوی راهی برای بیان خویشتن است و مخصوصا عناصر نیمه هشیار و ناهشیار به پاس آزادی عمل آزمودنی به برون فکنده می‌شوند .و باید دانست که این فرافکنی عناصر ناهشیار شخصیت، درتعدادی از آزمون‌ها به کار رفته است و به همین دلیل است که آن‌ها را تست فرافکن می‌نامند. نقاشی آزاد نمونه بارز یک آزمون فرافکن است »(کرمن،۱۳۹۳ :۲۵). «براساس تحلیل محتوا و همچنین سبک ترسیمی‌کودک می‌توان به سازمان یافتگی روانشناختی وی پی‌برد . انتخاب رنگ‌ها، چگونگی سازماندهی به نقاشی درصفحه، شیوه مرزبندی و محدود کردن بخش‌های مختلف یک تصویر، همگی به منزله ابعادی هستند که براساس تحلیل نقاشی به عنوان یک فعالیت تجسمی می‌توان به آن‌ها دست یافت »(دادستان ، ۱۳۹۴ :۷) .به همین دلیل دراین پژوهش از کودکان خواسته شده که نقاشی‌هایی به دلخواه خود را نقاشی کنند و هرآنچه که دلشان می‌خواهد بکشند، که با تفسیر این نقاشی‌ها و مطابقت آن با دو تست دیگر می‌توان به ذهنیات کودکان (خودآگاه، ناخودآگاه)پی‌برد.

با توجه به دسترسی سخت و محدودیت‌هایی که در ارتباط با این کودکان وجود دارد .جامعه آماری در این پژوهش از ۳۰ کودک کار دختر و پسر۷ تا ۱۴ ساله محله زمزم تهران، جمعیت دفاع ازکودکان کار و خیابان است، که طی یکسال اخیر از اردیبهشت ۹۵ تا اردیبهشت ۹۶، به این مرکز رفت و آمد داشتند، که به صورت تصادفی انتخاب شدند.و از هرکودک با توجه به روش پژوهش تست شخصیت و تست احساسات و نقاشی با موضوع آزاد گر فته شد .در مجموع از هرکودک دو نقاشی و دو تست روانشناسی گرفته شد.

یافته های تحقیق و پاسخ به فرضیه‌ها و پرسش‌های پژوهش

۱- نقاشی کودکان کار در مجموع هم بیان هست‌هاست، یعنی شرایط زندگی و محیط آنان است، و هم بیان باید ها یعنی خواسته‌های‌شان، با این همه بیان خواسته‌ها به شکل آرزوها بسیار بیشتر از بیان شرایط و مشکلاتشان است.

در نقاشی‌های گردآوری شده ۴۷ ٪ از نقاشی‌ها بازنمایی محیط پیرامون زندگی و یا اشیا بوده‌اند که درخواستی درآن مطرح نشده است. طبق جدول شماره ۱ در نقاشی کودکان کار ۵۳ ٪ از نقاشی‌ها برای بیان خواسته‌ها مطرح شده است. ۴۰ ٪ به‌ترسیم آرزوهای‌شان پرداخته‌اند و ۱۳ ٪ از نقاشی‌هایی که برای بیان خواسته‌ای شکل گرفته، مشکلات را بازگو کرده‌اند. (نقاشی‌های سجاد، آزیتا، آرزو، ریحانه، الیاس، طوفان، مصباح و....)بنابراین می‌توان از نقاشی کودکان کار ۵۳٪ از خواسته‌های(مشکلات،آرزوها) آنان را درک کرد.

جدول ۱ تقسیم بندی خواسته‌ها یا بایدها(آرزوها،مشکلات) وبازنمایی(هست‌ها) کودکان

	بایدها	آرزوها	مشکلات	هست‌ها				
دختران		۵	۲	۸				
پسران		۷	۲	۶				
مجموع		۱۲	۴	۱۴	هست‌ها	بایدها	مجموع	
	٪۵۳	٪۴۰	٪۱۳	٪۴۷	٪۴۷	٪۵۳	٪۱۰۰	

۲- نقاشی این کودکان کمتر با بیان احساسی از غم و اندوه ترسیم می‌شود و بیشتر به صورت تسکین دهنده است.

با توجه به نتایج به دست آمده که درجدول شماره ۲ نشان داده شده است ، در۸۳ ٪ از نقاشی‌ها از نمادها خوشبختی و مفاهیم شاد استفاده کرده اند و۱۷ ٪ ازمفاهیم و نمادهای غم استفاده کرده اند و۷۳ ٪ از کودکان از رنگ‌های اصلی و شاد و۲۰ ٪ از رنگ‌های تیره (قهوه ای ، سیاه، خاکستری) و بنفش استفاده کرده اند و۷ ٪ در نقاشی، فقط از رنگ سرد استفاده کرده‌اند.

بین کشیدن خواسته‌ها در نقاشی و بیان آن به شکلی تسکین‌دهنده که با عدد ۱ درتست ضریب همبستگی پیرسون مشخص شده نشان از این دارد که ارتباط معناداری بین بیان خواسته‌ها، با ترسیم آن، به شکلی تسکین‌دهنده وجود دارد و این ارتباط معنادار و بسیار قوی است و ضریب تعیین در این تست که با ضریب همبستگی یکسان است(۱)، نشان‌دهنده این است که یکی از علت‌های اصلی در نقاشی کودکان کار برای نشان دادن خواسته‌ها، همان احساس تسکینی است که از کشیدن نقاشی به کودکان دست می‌دهد.

۳-درنقاشی کودکان کار ارتباطی بین اضطراب، و استفاده از رنگ تیره، و نمادها و مفاهیم غم وجود ندارد یعنی اضطراب تنها دلیل، استفاده کودکان از رنگ‌های تیره و یا رنگ سرد و یا نماد و مفاهیم غم نیست .

ازمجموع ۱۵ پسر تحت آزمایش انتخاب رنگ لوشر، ۸ نفر تحت فشارهای روحی و ۳ نفر دچار اضطراب و نگرانی هستند از مجموع ۱۵ دختر تحت آزمایش تست انتخاب رنگ لوشر ، ۶ نفر تحت فشار روحی هستند، ۴ نفر احساس اضطراب دارند. درمجموع ۷ نفر از کودکان در اضطراب به سر می‌برند که از این تعداد در نقاشی پسران مضطرب هیچکدام نشانه‌ای از نمادها و مفاهیم غم و یا استفاده از رنگ تیره دیده نشد (نقاشی‌های زبیر،مرتضی،بهرام) و در نقاشی دخترانی که در اضطراب به سر می برند، بجز آسیه که نماد و مفاهیم مثبت ندارد و رنگ تیره نیز در آن استفاده شده، در نقاشی کودکان دیگر(مهتاب، نازنین، حدیثه) نشانه‌هایی از نماد و مفاهیم غم و یا استفاده از رنگ تیره دیده نشد و این مورد در تست ضریب همبستگی نیز نشان داده شده است . جدول شماره ۲

عدد۷۸ ۰/۰- منفی درجدول شماره ۲ نشان دهنده این است که، ارتباط مثبتی و قابل شناسایی، بین اضطراب کودکان و استفاده از رنگ‌های تیره در نقاشی وجود ندارد، و عدد ۳۵ ۰/۰- نشان از این دارد که ارتباط مثبت قابل شناسایی بین اضطراب و استفاده از نماد و مفاهیم غم هم وجود ندارد،.عدد۰/۳۸-نشان‌دهنده این است که ارتباط مثبت قابل شناسایی، بین اضطراب و استفاده از رنگ‌های سرد در نقاشی وجود ندارد .و این که ضریب تعیین با عدد۰۰۶۰ /. این مسئله را مشخص می‌کند که استفاده از رنگ تیره در کودکان می‌تواند علت‌های دیگری بجز اضطراب داشته باشد . مورد بعد درباره ارتباط بین فشار روحی و نقاشی‌های ترسیم شده است .

آیا درنقاشی کودکان تحت فشار روحی و استفاده از رنگ تیره، رنگ سرد و نماد و مفاهیم غم، ارتباطی وجود دارد یا نه ؟یعنی فشار روحی باعث استفاده کودکان از رنگ‌های تیره و یا رنگ سرد و یا نماد و مفاهیم غم می‌شود یا نه؟ در مجموع از تعداد۳۰ کودک کار تعداد ۸ نفر از پسران و ۶ نفر از دختران در فشار روحی هستند (۱۴نفر)که از این تعداد، فقط ۳ نفر از پسران درنقاشی از نماد و یا مفاهیم غم و یا رنگ تیره استفاده نموده اند و ۲ نفر از دختران از نماد و مفاهیم غم و یا رنگ تیره در نقاشی خود استفاده نموده اند . و این مورد درضریب همبستگی به این شکل نشان داده شده است: عدد۰/۲ نشان دهنده این است که ارتباط مثبت کمی بین فشار روحی و استفاده از رنگ تیره وجود دارد . عدد ۳۳/ ۰نشان می‌دهد که، بین فشار روحی و استفاده از رنگ سرد ارتباط مثبت کمی وجود دارد؛ وعدد ۰/۲۹ نشان می‌دهد که، نماد و مفاهیم غم در نقاشی با فشار روحی می‌تواند ارتباط کمی داشته باشد؛ و ضریب تعین با عدد ۰/۰۴ است، و این عدد، پائین تر از ضریب هبستگی است، و نشان

می‌دهد که یکی از علت‌هایی که این کودکان در نقاشی‌های‌شان از رنگ تیره استفاده می‌کنند، فشار روحی است و استفاده از رنگ تیره در نقاشی کودکان کار، می‌تواند علت‌های دیگری هم داشته باشد. و ضریب تعیین درمورد مفاهیم غم با عدد۰/۰۸نشان از این دارد که استفاده از نمادها و مفاهیم غم درنقاشی کودکان می‌تواند علت‌های دیگری به جز فشار روحی داشته باشد.نکته‌ی بعدی این است که فقط ۲۰ ٪ از کودکان کار در نقاشی‌های‌شان از رنگ‌های تیره استفاده نموده‌اند .یعنی کودکان بیشتر از مفاهیم ورنگ های شاد استفاده می کنند.

جدول ۲ ضریب همبستگی پیرسون

پسران	٪۴۱	٪۸۰	٪۶۷	٪۲۰	٪۷	٪۷۳	٪۶۰	٪۶۰	٪۲۰	٪۲۷	٪۵۳	٪۷
دختران	٪۵۳	٪۸۷	٪۸۰	٪۱۳	٪۳۳	٪۷۳	٪۴۷	٪۴۷	٪۲۷	٪۳۳	٪۴۰	٪۰
درصد کل	٪۴۷	٪۸۳	٪۷۳	٪۱۷	٪۲۰	٪۷۳	٪۵۳	٪۵۳	٪۲۳	٪۳۰	٪۴۷	٪۷
	بازنمایی محیط	مفاهیم شاد	رنگ اصلی	مفاهیم غم	رنگ تیره	رنگ سرد	خواسته‌ها	تسکین	اضطراب	آی؟ سه	فشار روحی	فقط سرد
			Pearson test	Pearson test	Pearson test							
			۰/۵۳۹۳	۰/۲۲۳۶	۰/۱۳۴۸۴			-۰/۰۷۸۸۱	۰/۳۹۴۷۷۱		۰/۲۰۰۴۴۶	
								-۰/۰۳۵۲۵	۰/۲۹۲۷۷		۰/۳۳۹۲۸۶	
۰/۱۱۹۵۲۳				-۰/۰۳۳۴۱			۱	-۰/۳۸۰۲			۰/۲۹۸۸۰۷	
							۰/۱۹۱۳۸۳	۰/۱۱۹۵۲۳			۰/۳۳۹۲۸۶	
				-۰/۱۱۹۵۲	۰/۱۹۱۳۸۳		-۰/۱۱۹۵۲	۰/۳۳۹۲۸۶				

۴- درنقاشی کودکان‌کار، دختران احساسی‌تر از پسران عمل کرده و بیشتر از محیط خانه و خانواده متاثر می‌شوند و نقاشی پسران از تنوع بیشتری در موضوع برخوردار است .که در جدول شماره ۳ و۴ نشان داده شده است.

۸ نفر از دختران موضوع خانه و خانواده را در نقاشی ترسیم نموده‌اند(یعنی۵۳ ٪)و فقط یک نفر از پسران موضوع خانه وخانواده را ترسیم نموده است به شکل نماد(یعنی ۶.۶ ٪). یعنی دختران در نقاشی‌های‌شان بیشتر محیط خانه و خانواده را ترسیم می‌کنند و پسران بیشتر به موضوعاتی بجز خانواده پرداخته‌اند و از نمادها و مفاهیم متفاوتی مثل، ترسیم کشتی و اتومبیل وتوپ و محیط پیرامون و.... پرداخته‌اند، و در تست احساس خوشایند و ناخوشایند هم، در درجه‌بندی و عمق احساس، دختران در حس خوشایند با ۹۳ ٪ و در حس ناخوشایند ۸۰ ٪ احساساتشان را به صورت عمیق نشان می‌دهند و پسران در حس خوشایند با ۷۳ ٪ و در حس ناخوشایند با ۶۰ ٪ احساساتشان را بروز می‌دهند که نشان‌دهنده‌ی این است که دختران نسبت به پسران احساسی‌تر هستند.

جدول ۳ استفاده از نمادها و مفاهیم در نقاشی دختران و پسران

	خانه	درخت	خورشید	گل	آدم	خانواده
دختران	۷	۵	۷	۷	۱۰	۸=٪۵۳
پسران	۶	۵	۵	۵	۶	۱=۶/٪۶
	اتومبیل	کشتی	حیوانات	دوچرخه	توپ	
دختران	۰	۰	۰	۱	۰	
پسران	۲	۱	۱	۰	۱	

جدول شماره۴ عمق ودرجه احساس در احساس خوشایند و ناخوشایند

جنسیت	حس خوشایند		حس ناخوشایند	
۷ تا ۸ سال	عمیق	سطحی	عمیق	سطحی
دختر	۱۴	۱	۱۲	۳
پسر	۱۱	۴	۹	۶
مجموع	۲۵	۵	۲۱	۹
دختر	٪۹۳		٪۸۰	
پسر	٪۷۳		٪۶۰	
	٪۸۳		٪۷۰	

جدول شماره ۵ استفاده از رنگ سیاه برای نشان دادن حس ناخوشایند

جنسیت	حس ناخوشایند	رنگ سیاه	رنگ‌های دیگر	
دختر		۱۰	۵	
پسر		۹	۶	
مجموع		۱۹	۱۱	
دختر		٪۶۶	٪۳۴	
پسر		٪۶۰	٪۴۰	
مجموع		٪۶۳	٪۳۷	٪۱۰۰

نتیجه گیری

کار کودک فعالیتی استثماری و نقض آشکار حقوق کودکان است که، نتیجه بی عدالتی، طبقات اجتماعی و فقر اقتصادی و فرهنگی است. که نتیجه عمده آن ترک تحصیل، عدم مهارت و کارآموزی و بی‌کاری در آینده و نداشتن امنیت شغلی و درنتیجه، عدم درآمد مناسب و بازتولید کودکان کار است. بنابر این هر اقدام اجرایی که بتواند به کودک کار و خانواده‌اش کمک کند تا از کار کودک بی‌نیاز شود، می‌تواند بر کارکودک و تحصیلش تاثیرگذار باشد و جامعه‌ای با بار روانی کمتر داشت.

نقاشی بیان کننده احساسات و شخصیت کودکان در لحظه است و باعث پرورش خلاقیت آن‌ها می‌شود و تعادل فکری و روحی به آن‌ها می‌دهد. از طرف دیگر تجزیه و تحلیل این نقاشی‌ها برای والدین و مربیان امکان شناخت کودک و نیازها و کمبودهای احتمالی او را فراهم می‌کند. هنگامی که کودک با آزادی و به دلخواه خود نقاشی می‌کند، در واقع حالت روحی و احساسات زمان حاضر و احساسات ژرف‌تر خود را بیان می نماید.

باتوجه به تفسیر تست انتخاب رنگ لوشر، در کودکان کار و تست انتخاب رنگ در حالت خوشایند و ناخوشایند و نقاشی‌هایی که مورد بررسی قرار گرفت در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که:

نیمی از کودکان با فشار روحی مواجه هستند و یک چهارم آن‌ها دچار اضطراب و نگرانی هستند و یک سوم نیز سعی کرده‌اند خود را با شرایط تطبیق دهند. نقاشی‌های‌شان در مجموع هم بیان هست‌هاست، یعنی بازنمایی عینی از اشیا و محیط پیرامون زندگی شان، و هم بیان بایدها یعنی بازنمایی خواسته‌های‌شان، با این همه بیان خواسته‌ها به شکل آرزوها بسیار بیشتر از بیان شرایط محیط‌شان و مشکلات‌شان است که در رسیدن آن‌ها به خواسته‌های‌شان یاری کننده است. در نقاشی کودکان کار استفاده از مفاهیم غم و رنگ‌های تیره (سیاه، خاکستری، قهوه‌ای) باتوجه به فشارهای روحی و اضطرابی که با آن روبرو هستند، بسیار اندک است. و نقاشی‌ها بیشتر با رنگ‌ها و نمادها و مفاهیم شاد است و این به دلیل این است که، نقاشی یک نوع سرگرمی و بازی برای کودک محسوب می‌شود و ما نباید با تفسیر و خطاهای شناختی همین تفنن و سرگرمی این کودکان را ،

از آنان بگیریم و همواره باید بحث آسیب شناسی نقاشی مد نظر باشد .کودکان به سادگی از زندگی عادی روزانه و زندگی ذهنی‌شان متاثر می‌شوند و این که این کودکان، به خاطر نداشتن امکانات، مهارت کافی درکشیدن نقاشی ندارند و نمی‌توان انتظار داشت که این کودکان بتواند همانند سایر بچه‌هایی که در رفاه بوده و از امکانات رفاهی برخوردار بوده‌اند ، نقاشی در سطح آن‌ها بکشند.

در این مقاله کوشیدیم که نشان دهیم که این کودکان علی رغم سختی‌هایی که می‌کشند نقاشی های‌شان بیشتر جنبه امید بخش و تسکین دهنده دارد و احساسات ناخوشایند را، یا از نقاشی حذف می‌کنند و یا آن را به شکلی که می خواهند باشد و یا آرزویش را دارند، ترسیم می‌کنند. که با طرح آن موضوع در نقاشی، اهمیت آن موضوع برای کودک، برای اطرافیان مشخص می‌شود که لازم است نسبت به رفع آن تاحد امکان اقدام شود.آنها از این حسی که در نقاشی به دست می‌آورند احساس رضایت می کنند و این که کودکان تجربه‌های تلخ را در نقاشی کنترل می‌کنند تا به تجربه لذت بخش برسند. و بر موضوعات دلهره‌آورشان احساس تسلط پیدا می‌کنند ، کودک در نقاشی برای خود هدفی تعیین می‌کند و برای رسیدن به آن برنامه‌ریزی می‌کند

انتخاب رنگ برای حس خوشایند در هر دو گروه پسر و دختر در مجموع یکسان است.یعنی کودکان کار هم از رنگ های محبوب خود برای حس خوشایند و از رنگ تیره بخصوص سیاه برای حس ناخوشایند استفاده می‌نمایند، بدین معنی که، این کودکان هم، رنگ‌های تیره را نشانه ناخوشایند و غم می‌دانند.

در بررسی نمادها و مفاهیم بکار برده شده در نقاشی کودکان کار به این نتیجه رسیدیم که دختران در برخورد با مسائل روزانه بیشتر متاثر از خانه و خانواده هستند و بیشتر احساسی و محتاطانه عمل می‌کنند و پسران از تنوع بیشتری درموضوع برخوردارند.

محدودیت‌های پژوهش

فقر منابع یکی از مهم ترین محدودیت‌های این پژوهش بود .و از دیگر محدودیت‌ها، دسترسی سخت و محدود به این کودکان، که منجر به محدودیت جامعه آماری هم می‌شود. مراجعه کودکان به جمعیت به صورت منظم صورت نمی‌گرفت.و عدم اطمینان به سنی که کودکان مطرح می‌کردند، اکثر این کودکان از نظر جسمی کوچک‌تر از سنی که مطرح می‌کردند به نظر می‌آیند . اطمینانی به حضور کودکان تا پایان و تکمیل پژوهش نبود و پلمپ مرکز در فرودین ۹۶ دسترسی سخت، به این کودکان را چندین برابر نمود.

پیشنهادات

و درآخر، پیشنهادهایی برای پژوهش‌های آتی می‌تواند شامل این موارد باشد: بررسی تاثیر نقاشی و یا نقش شادی و تفریح در کاهش اثرات کار تحمیلی و یا کاهش آسیب‌های روحی و روانی و اجتماعی که این کودکان با آن مواجه هستند، و مطالعه‌ی تطبیقی نقاشی کودکان کاری در مراکز حمایتی با کودکانی که فاقد این حمایت هستند هم می‌تواند مورد تحقیق و تفحص قرار گیرد.

منابع

۱- پادیاب، عبدالخالق، (۱۳۹۱)، «روانشناسی پرخاشگری»، تهران، زیتون سبز

۲-پاکباز،روئین، (۱۳۹۱)،« دایره المعارف هنر»، چاپ دوازدهم ،تهران، فرهنگ معاصر

۳-پدرزه، شیرین ،(۱۳۹۴)« نقاشی کودکان تاثیر نقاشی بر رشد» شخصیت کودک،چاپ اول، تهران،دانژه

۵-حجوانی، مهدی، (۱۳۸۹)،«زیبایی شناسی ادبیات کودک»، تهران، پژوهشکده علوم انسانی

۶-خواجه پور،میلاد، عبدالهی و همکاران، (۱۳۸۹)، «رنگ ،روانشناسی رنگها»، تهران، سبزان

۷-دادستان، پریرخ، (۱۳۹۱)،« ارزشیابی شخصیت کودکان براساس آزمون های ترسیمی»، چاپ هفتم ، تهران، رشد

۸-دادش زاده، کاوه، (۱۳۷۳)،«نقاشی و نوشته‌های کودکان»، چاپ اول ،تهران، گوتنبرگ

۹-زاده محمدی، علی، خالقی، مهرنوش، (۱۳۹۴)، «نقاشی و کاربرد آن برای مشکلات رفتاری»، تهران، قطره

۱۰-صفارزاده، جلال، (۱۳۹۳)، «کودکان کار»، چاپ دوم ،تهران پارس کتاب

۱۱-غباری بناب، باقر، میر نسب، محمود، (۱۳۹۳) «اختلالات عاطفی –رفتاری کودکان و نوجوانان»، تهران، سایه سخن

۱۲- منصور، محمود، (۱۳۶۹)«،احساس کهتری»، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

۱۳- پیاژه، ژان، (۱۳۹۴)، «شکل گیری نماد درکودکان»، زینب توفیق، تهران، نی

۱۴-توماس، گلین، (۱۳۹۳)، «مقدمه‌ای بر روانشناسی نقاشی کودکان»، محمدتقی فرامرزی، چاپ ششم، تهران ، دنیای نو

۱۵-سیلور، راولی، (۱۳۹۱)،« نقاشی انگیزشی وکاربرد آن در ارزیابی هیجانات و مهارت های شناختی»، داود عرب قهستانی، تهران،رشد

۱۶- شولتز، دوان پی، سیدنی، (۱۳۷۸)، «تاریخ روانشناسی نوین» ، علی اکبر سیف و همکاران، تهران ، دوران

۱۷- زیگموند، فروید، (۱۳۸۹)، «تفسیر رویا»، شیوا رویگریان، تهران، نشرمرکز

۱۸-فاکس، ترزا، (۱۳۹۴)، « نقاشی و بازی کودکان از دیدگاه روان تحلیل گری»، محمد حسین بحیرایی، چاپ دوم ،تهران، ارسباران

۱۹-فراری،انا الیوریو، (۱۳۹۴)، « نقاشی کودکان ومفاهیم آن»، عبدالرضا صرافان، چاپ سیزدهم، تهران، رشد

۲۰-کرمن، لوئی، (۱۳۹۳)، « نقاشی کودکان کاربرد تست ترسیم خانواده در کلینیک»، محمود منصور، چاپ هشتم ،تهران، رشد

۲۱-کروپ، مارکوس، (۱۳۶۸)، « تشخیص ودرمان طبی بیماری ها»، عباس ادیب، چاپ دوم، تهران، کیهانک

۲۲- لوشر، ماکس ، (۱۳۷۱)، «روانشناسی رنگ‌ها»،ویدا ابی زاده، تهران،موفق

۲۳-هاشمی، نسرین،فدوی، سیدمحمد، (۱۳۸۸)، « تحلیل نقاشی کودکان کار»،نگره، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، شماره ۱۲

۲۴-کامرانی، بهنام، بوستانی، رضوان، (۱۳۸۹)، «مطالعه بازنمایی ابژه‌های نسلی زندگی روزمره در نقاشی دهه هفتاد و هشتاد»، جامعه شناسی هنر و ادبیات، پائیز و زمستان ۱۳۸۹، دوره۲، شماره ۲

۲۵- http://www.mehrnews.com/news/3787957 ناصر جعفرزاده، خبرگزاری مهر۹۵/۷

۲۶-https://rkj.mcls.gov.ir/fa/mogharaaat/ghavanin/ghanoonkar قانون کار و وزارت کار و امور اجتماعی

۲۷-طالبی،نادر،(۱۳۸۹)،«کارکودک وبازتولید نابرابری های اجتماعی»،پرویز پیران دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی

اصول طراحی محصول با هدف پرورش درک تلفیقی از حواس پنجگانه در کودکان

نیلوفر شادمهری*. نفیسه عارفی همدانی
۱-استادیار، دکترای طراحی صنعتی
۲-کارشناس ارشد طراحی صنعتی
Shadmehri.id@gmail.com
مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان: طراحی وسیله‌ی کمک‌آموزشی به منظورتقویت درک ازبافت (برای کودکان پیش‌دبستانی)

چکیده

این پژوهش کاربردی کیفی با هدف بررسی اهمیت پرورش حس لامسه و شناسایی عوامل اصلی در درک حسی بافت در کودکان پیش دبستانی و تقویت این حس از طریق ترکیب حس لامسه و سایر حواس، انجام گرفت. برای سنجش میزان درک لمسی کودکان-بر اساس جدول مورگان- با انتخاب حجم نمونه ای معادل ۳۶ کودک ۴ الی ۶ سال و با روش نمونه گیری گلوله برفی، دو سطح آزمون به عمل آمد. در قسمت اول ادراک و میزان شناخت از بافت ها و در بخش دوم ارتباط بافت با حواس دیگر آزموده شد. بر اساس جدول برگمن، بافتهای مورد استفاده در آزمون، در ۴ سطح بندی ارائه شدند. نتایج حاصله نشان داد کودکان بافتهای سرد و چسبنده را به خوبی می‌شناسند اما برای تقویت درک از بافت لازم است درکشان از بافتهای لیز و سرد نیز افزایش یابد. در بحث بررسی ارتباط درک از حواس توسط کودکان تحقیقات نشان داد صدای بم، حس خوشحالی و طعم شیرین با بافت نرم و گرم ارتباط دارد و صدای زیر با بافت زبر و سخت، رابطه دارند. همچنین حس خوشحالی و طعم شیرین در مورد بافت انعطاف پذیر و بافت چسبناک درک شدند. در این پژوهش، ارتباطی مابین حس بویایی و بافت، یافت نشد. در نهایت مدلی نوین برای طراحی محصولی که بتواند حواس پنجگانه و ارتباط آنها را در کودک تقویت نماید ارائه شد.

واژگان کلیدی: طراحی برای کودکان، پرورش حواس، درک لمسی، طراحی محصول.

مقدمه

درک از بافت و حس لامسه جز ابتدایی ترین حواس بشری است. حس لامسه از ضروریات بقا و تکامل انسان است که طی فرایند رشد، سایر حواس، خصوصا حس بینایی آن را تحت شعاع قرار می دهد. در عین حال که حس لامسه طی تجربه زندگی همیشه همراه ماست و نقش غیرقابل انکاری دارد، اما کمتر به آن توجه شده است(اسیک و دیگران، ۲۰۱۰) .

بخش اعظم آموزش و روش های آموزشی کشور ما متمرکز روی سبک های یادگیری شنیداری و دیداریست و سبک یادگیری حسی- حرکتی همیشه در حاشیه قرار گرفته و کمتر به کودکان حسی-حرکتی در آموزش توجه شده است(معصومی فرد، ابراهیم زاده، سرمدی، ۱۳۸۷).

یادگیری به فرآیند ایجاد تغییر نسبتا پایدار در رفتار یا توان رفتاری که حاصل تجربه است گفته شده (سیف، ۱۳۹۴). در آموزش یا تدریس موثر، دانش آموزان کنجکاو می شوند، تعجب می کنند، آماده می شوند، به فعالیت می پردازند و سرانجام یاد می گیرند (شعاری نژاد، ۱۳۸۰). درک بافت با درگیر کردن ادراک حسی و تجربه لمس کردن می تواند درک و سبک یادگیری

حسی حرکتی را بیشتر به کارگیرد، و از سوی دیگر عمق یادگیری را در کودکان شنیداری و دیداری افزایش دهد. در این پژوهش سعی داریم با توجه به اهمیت یادگیری در دوران کودکی، دلایل اهمیت پرورش حس لامسه و تلفیق نوآورانه این حس با حواس دیگر را در کودکان پیش دبستانی که در مراحل آغازین آموزش رسمی و سیستماتیک هستند بررسی کنیم و با شناخت نحوه پرورش این حس و ارتباط آن با سایر حواس، همچنین شناخت نحوه درک و یادگیری کودک به اصولی برای طراحی محصولی جدید و خلاقانه با هدف پرورش حس لامسه و ایجاد ارتباط با سایر حواس، بپردازیم.

مبانی نظری

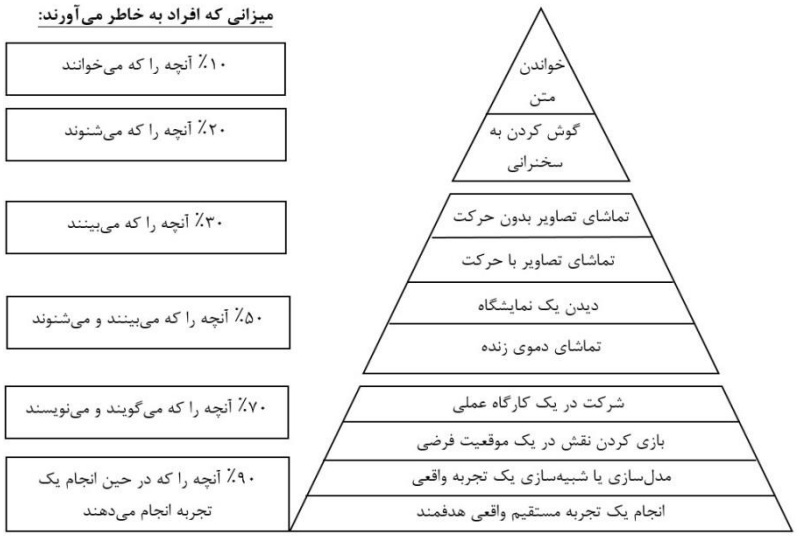
اهمیت حس لامسه بیش از هر چیز در مبحث یادگیری نمود پیدا می کند. پریچارد وهمکاران (۱۳۹۲) سبک های یادگیری را معمولا به سه دسته شناختی، عاطفی و فیزیولوژیکی تقسیم می کنند :

سبک های یادگیری شناختی به روشهایی گفته می شود که شخص موضوع ها را ادراک می کند؛ اطلاعات را به خاطر می سپارد و مسائل را حل می کند. سبک های یادگیری عاطفی در برگیرنده ویژگی های شخصیتی و هیجانی یادگیرنده مانند پشتکار ، تنها کار کردن یا با دیگران کار کردن، پذیرش یا رد تقویت کننده های بیرونی است.

سبک های یادگیری فیزیولوژیکی جنبه زیست شناختی دارند و در برگیرنده واکنش فرد به محیط فیزیکی موثر بر یادگیری او هستند. که شامل سه دسته اند: شنیداری، دیداری، حسی–حرکتی.

در نتیجه، سبک یادگیری الگوی قالبی است که شخص برای یادگیری و به خاطر سپردن اطلاعات از آن استفاده می کند. سوسا می گوید که معلمان نیاز دارند بدانند که دانش آموزان با برتری های حسی گوناگون و به طور متفاوت در طی فرایند یادگیری رفتار می کنند. درکلاسی که از روش ها و فنون آموزشی استفاده می شود که در آن ها از هر سه الگوی یادگیری بهره می گیرند، می توان انتظار داشت که یادگیری کیفی و عمیقی صورت بگیرد (کدیور، ۱۳۹۰).

مخروط تجربه دِیل مدلی است که چندین نظریه مربوط به طراحی درسی و فرایند یادگیری را با هم خلاصه می‌کند. در طی دهه ۱۹۶۰ میلادی، اِدگار دِیل این نظریه را مطرح کرد که یادگیرنده‌ها اطلاعات بیشتری را از طریق کاری که انجام می‌دهند، در مقایسه با چیزی که می‌شنوند یا می‌خوانند یا مشاهده می‌کنند با خود نگاه می‌دارند (دیل، ۱۹۶۹). پژوهش‌های او در این باره، منجر به توسعه «مخروط تجربه» شد (تصویر ۱). امروزه، «یادگیری از طریق انجام فعالیت » با نام‌هایی همچون «یادگیری از طریق تجربه » یا «یادگیری عملی » نیز شناخته می‌شود.بنابر پژوهش های دیل، موثرترین شیوه آموزشی در پایین مخروط و مربوط به تجربه های یادگیری هدفمند همچون انجام تجربه‌های میدانی و عملی است که شامل واقعیت یا تجربه‌های نزدیک به وضعیت‌های واقعی روزمره هستند (معصومی فرد، ابراهیم زاده، سرمدی، ۱۳۸۷). این تجربه اغلب با حس لامسه همراه است. یعنی هر چه به قاعده هرم نزدیک می شویم، درگیری فیزیکی و به تبع آن لمس اشیا به غنای تجربه یادگیری می انجامد. در اینجا نیازمند دانستن آنیم که این درک از طریق حس لامسه – به عنوان ابزاری برای یادگیری - چطور و به چه میزان می تواند دانسته ها را نسبت به موضوع افزایش دهد و چگونه امکان پرورش دارد.



تصویر۱: مخروط تجربه دیل (,Mangul۲۰۰۹)

مطالعه اخیری که در دانشگاه شینگهوا توسط گروههای طراحی صنعتی، معماری و مد صورت گرفته است، نشان داده که سیمای لامسه ای مواد، بیشتر از سایر ابعاد نیازمند استخراج اطلاعات می باشد (کارانا ، پدگلی و روگنلی ، ۲۰۱۴). لمس نقش موثری در رشد و تکامل کلی بشر داشته است. به جرات می توان گفت تجربه اولیه لمس کردن(حتی تجربه ی لمسی در داخل رحم مادر) نقش موثری در شکل دهی و شخصیت بخشی به عملکردهای عصبی، شناختی، ارتباطی و احساسی در بزرگسالی دارد (گالانس و اسپنس ، ۲۰۱۰). در تحقیقی که درباره تعامل لمسی کودکان ۶-۳ ساله با صفحه نمایش لمسی انجام شده، مطرح می‌شود. مابین مدت زمان اتمام لمس درست در صفحه ی نمایش و دقت فراگیری و میزان چالاکی موتورهای حسی موجود در انگشتان دست، همراه با موتورهای نوشتاری و توانایی فرایند دیداری-فضایی کودکان، رابطه ی معناداری وجود دارد (واتاوو ، گراماریوس و شیپور ، ۲۰۱۵). در زمینه ی لمس و بافت در تحقیق دیگری که درباره رابطه ی بافت در بسته بندی انجام شده، کار اصلی بر روی ویژگی های فیزیکی سطح تآثیر آن بر انتخاب مشتری انجام شده است (شن و همکاران، ۲۰۰۹). در جای دیگرتآثیر ورودی های دیداری لمسی بر ارزشیابی شلوار های جین انجام شده ، بیشتر جنبه ی تآثیر بینایی و لامسه بر انتخاب و خرید محصول تمرکز دارد (راحمان ، ۲۰۱۲). در پژوهش دیگری که مرکز توجه، لمس مواد ومتریال توسط بینایی بوده، باز هم تمرکز بر روی مواد ساختمانی و ارتباط لامسه و بینایی در لمس مواد در حیطه ی معماری مورد بررسی قرار گرفته) وستیلز، شیفرشتین، وترز و هیلیگن ، ۲۰۱۳).

از پژوهش های حاضر که بعنوان نمونه گردآوری شده است؛ این بر می آید که روی تاثیر بافت در حیطه های معماری، بسته بندی و بازاریابی کارهایی انجام شده است. در زمینه ی بافت و آموزش، بیشتر آموزش همراه تکنولوژی که می توان آن را بعنوان وسیله ی کمک آموزشی برشمرد، مورد توجه قرار گرفته است. اما درزمینه ی وسایلی که بافت فیزیکی در آن استفاده شده مطالعاتی صورت نگرفته که در پژوهش حاضر به آن می پردازیم. برای این منظور ابتدا نحوه ادراک بافت در دستگاه حسی و اهمیت آن در ادراک پدیده های زندگی روزمره مورد مطالع قرار می گیرد.

ادراک حسی بافت

دستگاه حسی در بدن انسان بخشی از دستگاه عصبی پیرامونی است و مسئولیت آن ارزیابی اطلاعات حسی می باشد. دستگاه حسی، حس‌هایی نظیر بینایی، شنوایی، لامسه، چشایی و بویایی را تشخیص می‌دهد و به کمک گیرنده‌های حسی، اطلاعات مربوط به محرک‌های محیطی را جمع‌آوری کرده و از طریق مسیرهای عصبی، برای پردازش به مغز و نخاع منتقل می‌نماید (بیر ، کنرز ، پارادیزو ، ۲۰۰۷). مایکل بالینت، دو جهان ادراکی متفاوت، یکی مرتبط با بینایی و دیگری مرتبط با لامسه را تشریح می کند. وی جهان ادراکی مرتبط با لامسه را در دسترس‌تر و بسیار مساعدتر از جهان مرتبط با بینایی می‌داند.

به عنوان مثال اطلاعات دریافت شده از گیرنده های فاصله ای (چشم،گوش، بینی) چنان نقش مهمی در زندگی روزمره ما بازی می کنند که کمتر کسی به پوست به عنوان یک عضو حسی اساسی می اندیشد. اعصابی به نام گیرنده های سطحی یا خارجی که در پوست قرار دارند احساس گرما، سرما، لامسه و درد را به سیستم اعصاب مرکزی هدایت می‌کنند. در حقیقت دریافت‌های مربوط به حواس بینایی و لامسه چنان با هم گره خورده‌اند که نمی توان آن دو را از هم سوا کرد. چنان که نوزادان به مرور زمان جهان لامسه را تابع جهان بینایی می‌کنند. جیمز گیبسون-روانشناس پژوهشگر در زمینه ی بینایی، بینایی و لامسه را مرتبط می‌داند. او اظهار می‌کند که بین لامسه فعال(لمس کردن) و لامسه غیر فعال(لمس شدن) تمایز وجود دارد. او بیان می‌کند که لامسه فعال افراد را قادر می‌سازد تا اشیا انتزاعی و مطلقی که قبلا در گذشته اتفاق افتاده اند، با ۹۵ درصد دقت دو مرتبه به خاطر آورند. در مورد لامسه غیرفعال این امکان تنها به ۴۵ درصد دقت می‌رسد (هال ، ۲۰۱۱). حس لامسه اولین حس از حس های انسان و پایه ای ترین نوع ارتباط با جهان خارج می باشد (گالانس، اسپنس، ۲۰۱۰) امروزه تقدم حس لامسه به طور فزاینده ای آشکار شده است، نقش جانبی و غیر متمرکز بینایی در تجربه ما از جهان هستی است و جوهره تجربه زندگی توسط حس لامسه و بینایی محیطی(غیر متمرکز) ما شکل گرفته است (پالاسما ،۱۳۹۰). تیلور و همکاران (تیلور، لدرمن ، گیبسون ، ۱۹۷۴) معتقدند حس لامسه مسئول باور ما درباره وجود اشیاء و آموزش حس بینایی از وجود اشیاء است. در واقع، حس بینایی نیازمند یادگیری خصوصیات سطح همچون سفتی، نرمی، اندازه و بافت است که مستقیماً به حس لامسه مرتبط هستند. به عبارت دیگر، جسمی که لمس می‌شود از جسمی که دیده می‌شود واقعی‌تر به نظر میرسد.

مطالعات انجام گرفته به قدر کفایت نمایانگر اهمیت بسیار حس لامسه و ضرورت پرورش این قوه کلیدی در شکل گیری درک از جهان است. در بررسی مطالعات مربوط به لامسه، بافت ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند که عامل محرک لامسه محسوب میشوند. پرورش این حس درگرو ایجاد درک از بافتها و درگیر نمودن یافته های ناشی از حس لامسه با سایر یافته های بدن از طریق سایر حواس است. مطالعاتی در زمینه حس لامسه و حس شنوایی صورت گرفته که نشان می دهد تشخیص بافت (زبری سطح) از طریق حس شنوایی حتی در شرایطی که سه حس دخیل دیگر (پیکره پوستی ، پیکره حرکتی و بصری) حذف شده‌اند نیز مقدور است (لدرمن، ۱۹۷۹). با این وجود، مطالعات بر روی تاثیر همزمان حس لامسه و حس شنوایی بر روی درک از بافت نشان می‌دهند که سهم اطلاعات دریافتی از لامسه بر سهم اطلاعات دریافتی از شنوایی غالب است (لدرمن، ۱۹۷۹). احساس ناشی از تماس پوست با سطوح، عامل مهم و تاثیرگذاری در ادراک بافت(میزان زبری و جنس سطح) است. مطالعاتی که در این زمینه انجام شده نشان می‌دهد که حس لامسه، احساسی متمایز از سایر ادراکات، و منشا ادراک حواس بینایی، شنوایی، بویایی و چشایی می‌باشد. گذشته از این، این حس به عنوان مادر تمامی حس‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته. (پالاسما، ۲۰۱۱)

باید در نظر داشت که ادراک حسه لامسه از دیگر ادراک های حسی جدایی ناپذیر است. در میان حواس، رنگ، صدا، بو و مزه به راحتی قابل تشخیص هستند؛ زیرا اینها به ارگان های دریافت حسی ما وابسته و دارای انرژی مخصوص خودشان هستند. ادراک و حس کردن رنگ به «چشم»، «نور» و به ارگانهای بینایی وابسته است. ادراک و تشخیص صدا به «امواج صوتی» و یا «تکانه ها» بستگی دارد و البته به «گوشها». بو و مزه به مولکولهای شیمیایی و «زبان - دماغ» بستگی دارد. در مقایسه با اینها، بافت بسیار گیج کننده و دو پهلو است. نمی توان تعریف بسیار واضح و قابل قبولی برای آن ذکر کرد. در حقیقت هم انرژی فیزیکی ناشی از لمس کردن و هم ارگانهای دریافت کننده احساس بافت، بسیار پیچیده اند. زیرا بافت از طریق دیدن، لمس کردن، و حتی توسط صدا، بو، و مزه مثلا در احساس بافت یک میوه یا غذا قابل ادراک است.

بافت عامل محرک حس لامسه

هرچیزی که دارای سطح است، دارای بافت نیزمی‌باشد. بافت، نمود و ظاهر یک سطح ازجنبه کیفیت قابل لمس آن می‌باشد.(پاکباز، ۱۳۹۳) به این ترتیب، بافت خصوصیتی از سطح است که احساس و دیده می‌شود. بافت یک سطح را می‌توان با واژگانی ساده ای همچون نرم، لطیف، زبر، سخت، صاف، صیقلی و ترد توصیف کرد؛ یا می‌توان از واژگان فنی و توصیفی‌تری همانند ژلاتینی، سمباده‌ای، تیغ‌تیغی، لزج، کشسانی برای توصیف آن استفاده نمود. بافت رامی‌توان برای توصیف هرجسمی به

کار برد: ازتوصیف الیاف و پارچه گرفته تا توصیف پوست انسان وحتی موادغذایی و نوشیدنی‌ها. نان، گوشت، سبزیجات، میوه‌جات همه دارای سطوحی با بافت‌های مختلف هستند (مازیچلی وکویناراد ، ۱۹۹۶) و (زنسیاک ، ۲۰۰۲).

کارانا و همکاران (کارانا، پدگلی و روگنلی، ۲۰۱۴) بافت را بر اساس ویژگیها مورد مطالعه و طبقه بندی قرار داده اند و ابعادی را برای آن تعریف کرده اند:

بُعد هندسی: این بُعد به واکنش ذهنی نسبت به سطح یک شی می پردازد. واژگانی که در این مورد بیشتر استفاده می شود عبارتند از: صاف و زبر، نرم و خشن، منظم و نامنظم، خطی و غیر خطی، و ....بیشترین واژه قابل قبول نرم و زبر است. درحالی که نرم و خشن بیشتر توصیفی درباره اندازه است، و واژگان دیگر بیشتر شامل توصیف بخشی بزرگتر و وسیع تر از سطح ماده می شوند.

- بُعد فیزیکی-شیمیایی: این بُعد واکنش درونی نسبت به سطح فیزیکی یا شیمیایی یک جسم را نشان می دهد، که بر اساس تقابل میان پوست و سطح و در اثر تغییر انرژی حاصل می شود(مثل گرما) تغییر ماده (جذب شدن قند) یا دفرمه شدن(مثلاً در حالت درک نرمی. واژگانی که بیشتر در این حیطه استفاده می شوند شامل گرم-سرد، سخت و نرم، خشک و مرطوب، درخشان و غیردرخشان، چسبنده و غیر چسبنده، سبک و سنگین و غیره هستند.

بعد عاطفی: این بُعد مربوط به احساسات متاثر و لذتبخش است که در اثر لمس کردن مواد به وجود می آیند. واژگان مطرح در این بخش شامل : راحت و ناراحت، سرزنده -پرنشاط و کسل، زیبا و زشت، مدرن و سنتی وغیره هستند.

بُعد تداعی گر: این بُعد در رابطه با تخیل اشیا در زمانی ست که ماده لمس شده است، و بر پایه تجربه گذشته فرد می‌باشد. بنابراین بیشتر وابسته به خود فرد است. واژگانی که در این بعد استفاده می شوند بیشتر تصادفی هستند و حتی ممکن است تکرار کمتری داشته باشند. (مثلاً: پلاستیک مانند(لازم نیست جنس واقعی ماده پلاستیک باشد) فلزمانند، لاستیک مانند، شبیه پوست درخت، شبیه پوست حیوان، شبیه کندوی عسل و یا چاله مانند).

دو بعد اول بیشتر بر اساس سیمای ماده استوار است و بنابراین در میان افراد عمومی ترند، اما دو بعد عاطفی و تداعی گر، بیشتر به خود فرد بستگی دارد و بنابراین در تعابیر بین افراد، تفاوتهایی دیده خواهد شد، همچنین توصیف آنها به بهره مندی از دامنه لغات سنگین نیاز دارد که در کلمات کودک - علی الخصوص در سنین پیش دبستانی - نمی گنجد و از جمله مفاهیمی است که نیاز به پیشینه فرهنگی-اجتماعی دارند. بنابراین در خصوص رده سنی کودک بهتر است سنجش میزان درک کودک ازمقوله بافت و در نتیجه آن حس لامسه، از طریق دو بعد اول انجام پذیرد. برای این منظور به شاخصه هایی نیاز است تا بتوان از طریق آنها درک از بافت را اندازه گیری کرد. برگمن (برگمن، ۲۰۱۰)، دو بعد اول را به شاخصه های زیر طبقه بندی نموده و چهار پارامتر اندازه گیری تعریف کرده؛ که در جدول ۱ مشاهده می شود. این پارامتر های اندازه گیری به منظور تقسیم بندی دقیق تر بافت های موجود انتخاب شده است.وی این ویژگیها را متناسب با تواناییهای درکی کودکان ۴ تا ۷ سال برشمرده است.

جدول ۱. اندازه گیری بافت مرتبط با توانایی های ادراکی کودکان پیش دبستان

پارامتر های اندازه گیری بافت			
زبری	مربوط به اختلاف فاحش در سطح ماده	مربوط به خواص سطح ماده	ایستایی
مطابقت	مربوط به خاصیت کشسانی/ ارتجاعی		دینامیک (فشار وضربه)
سرما	ظرفیت نگهداری گرما و رسانا بودن حرارتی ماده	مربوط به خواص جرم ماده	ایستایی
لیزی	اصطحکاک فی مابین ماده و پوست		دینامیک (فشار و ضربه)

سوالات پژوهشی

۱.آیا رابطه ای بین درک از طریق حس لامسه با درک از طریق سایر حواس وجود دارد؟

۲.میزان شناخت کودکان از بافت ها چقدر است؟

۳.ویژگیهای محصولی کمک آموزشی که بتوان با استفاده از آن درک از بافت و ارتباط آن با سایر حواس را در کودک تقویت نمود چیست؟

مروری بر آزمایش های تجربی مرتبط با درک بافت توسط حواس مختلف

به این دلیل که مواد و متریال با محصول در معنی و ادراک، دو جزء جدایی ناپذیر از هم هستند (کارانا، پدگلی و روگنلی، ۲۰۱۴) و طراحی محصول بدون مواد و متریال بی معنی است و به علاوه مواد جایگاه ارایه بافت در جهان اشیاء هستند، لذا در اینجا نتایج دو آزمایش از تأثیرات بافت بر حواس مختلف گردآوری شده است. لازم به ذکر است که در این دو آزمون برای جلوگیری از پراکندگی و کم کردن عوامل محیط در بافت، از محصول به عنوان ابزار درک حسی استفاده شده است؛ در آزمایش تجربی اول توسط شیفرشتین و کلیرن (۲۰۰۵) این سوال مطرح می شود که شباهتها و تفاوت های حس ها در تجربه استفاده از شش محصول چندحسی چیست. تجربه مواد همه بر اساس گیرنده های حسی است و مهم نیست که فرد آنرا عمداً تجربه کرده یا سهواً. شیفرشتین و کلیرن (۲۰۰۵) درباره شباهتها و تفاوتهای بین نقش حسهای مختلف در تجربه محصول چندوجهی پژوهشهایی انجام داده اند. آنها برای شرکت کنندگان در آزمایش شش محصول مشابه در شرایط برابر درباره ۴ اندام حسی آماده نمودند. تقریبا در اکثر مشارکت کنندگان، حس بینایی و لمسی در کسب اطلاعات با جزئیات بیشتری درباره محصول نسبت به حسهای دیگر موفق تر بودند. حس شنوایی به نحوی کمتر مفید بود و حس بویایی کمترین اطلاعات را می داد. علاوه بر اینها مشخص شد که محصولات ادراک شده توسط بینایی و لامسه، قابلیت شناسایی راحت تری نسبت به بقیه دارند و بازدهی آنها مربوط به گذشته و خاطرات ذهنی افراد از رویدادها و افراد و محصولات گذشته است (کارانا، پدگلی و روگنلی، ۲۰۱۴). در آزمایش تجربی دوم این سوال را مطرح می کنند که در صورت نبودن یک حس از حواس پنج گانه، تجربه حسی دیگر حواس از محصول به چه صورت خواهد بود. جدول ۲ نتیجه ی این تحقیق می باشد:

جدول۲: نتایج آزمایش دوم شیفرشتین (۲۰۰۵)

نوع حس حذفی	تجربه عاطفی فقدان این حس
بینایی	تجربه ای سخت، شروع به استفاده از دیگر حس ها
لامسه	غریب و ناشناس بودن اشیاءاز دست دادن آشنایی با محیط اطراف
شنوایی و بویایی	در تجربه حسی از محصول هیچ خللی وارد نمیشود

از این تحقیق مشخص می شود که بینایی و لامسه نقشی کلیدی در ادراک از محصول دارا هستند و در نتیجه از اهمیت بالایی در ادراک حسی از بافت(در اینجا محصول بعنوان پارامتری که بتوان برای تحقیق در مورد بافت استفاده کرد مطرح شده است) برخوردار هستند.

شیفرشتین و دسمت (۲۰۰۷) در یک مطالعه تطبیقی-تجربی دیگر، نقش حواس مختلف بر ادراک مردم از محصولات مختلف زندگی روزمره را ارزیابی و با تاثیرات فقدان یا مسدود شدن یکی از حواس مقایسه نمودند. آنها متوجه شدند که محروم کردن مردم از دیدن، بیشترین تاثیر را در انسداد درک آنها از اتفاقات و اشیا دارد. جالب این است که گزارش شد زمانی که مردم قادر به دیدن نبودند شروع به استفاده بهینه تر و بیشتر از سایر حواس خود نمودند. زمانی که حس لامسه مسدود گردید، بعدی عاطفی درباره تجربه حس لامسه نمود پیدا کرد: اشیا آشنا در اثر فقدان حس لامسه، شکل آشنای خود را از دست دادند. چنین به نظر می رسد که فرد در اثر مسدود شدن حس لامسه به نحوی نسبت به محیط اطراف خود بیگانه می شود. در نهایت آزمایش نشان داد که مسدود کردن حس بویایی یا شنوایی در این مطالعه در مورد فراورده های غیر غذایی، چندان نتیجه کاربردی ای نداشت. این مورد احتمالا به کاهش تاثیر میزان خوبی، تحریک و شدت محصولات می انجامید. این دو آزمایش-تحقیق نشان دادند که اطلاعات بینایی به دلیل تعامل پایه ای که با محصول دارد اساساً از اهمیت بالایی برخوردار هستند، در واقع بینایی بیشترین میزان اطلاعات را در کمترین زمان از یک محصول دریافت می کنند. دریافت های بینایی ارتباط مستقیم با اطلاعات ذخیره شده مانند روش تولید، اصالت، امنیت محصول و غیره دارد (کارانا، پدگلی و روگنلی، ۲۰۱۴) لامسه مکمل

اصلی حس بینایی بوده و نقشی مهم در تعامل استفاده کننده با محصول دارد، همچنین ادراک بساوایی از محصول به ارتقای درک از محصول و غنای آن منجر می شود (همان). و نهایتا اینکه بر خلاف ادراک شیئ، بینایی و لامسه برای درک از بافت بصورت مجزا و با یکدیگر همکاری کرده و حتی همدیگر را تکمیل نیز می کنند (ویتاکر و سیموس فرانکلین ، ۲۰۰۸).

نگارندگان بر اساس یافته های مرتبط با حس لامسه و حواس دیگر با بافت، در قالب جدول شماره ۳ به جمع بندی رسیده اند. این ارتباط حواس با یکدیگر در خواص مواد نمود پیدا کرده است. همانطور که اشاره شد بافت یک خصیصه ی ماده است و در این جدول خواص مواد به تفکیک حس ها طبقه بندی شده است. اگر چه لامسه در درک از بافت امری موفق به حساب می‌آید ولی ندرتاً این درک به تنهایی اتفاق می افتد. در درک بافت تنها لامسه ابزار شناسایی نیست و نیاز به دیگر حس ها به ترتیب بینایی، شنوایی، بویایی و در مواردی چشایی می باشد. لازم به ذکر است که میزان بهره وری این حس ها در شناخت و ادراک بافت ها در محصولات متفاوت می باشد.

بنابر آنچه ذکر شد، نزدیک ساختن متدهای آموزشی به روش هایی که امکان درک عینی و لمس واقعی موضوع در آنها میسر است تاثیری غیر قابل انکار بر عمق و حجم یادگیری خواهد گذاشت و در این مسیر، استفاده از ابزارهای کمک آموزشی برای افزایش درک از بافت و تلفیق این درک با سایر ادراک حاصل از سایر حواس، از موثرترین راهکارهای افزایش کیفیت این آموزش محسوب می شود. این محصولات می توانند برای محدود کردن حواس (برای تاکید بر اهمیت آن حس یا پرورش دادن حس دیگر)، تقویت حواس و ترکیب استفاده از حواس بکار گرفته شوند؛ ابزارهایی که به عنوان اسباب بازی نقشی کمکی در پرورش این توانمندی ایفا می کنند.

قهرمانی (۱۳۸۳) نقش وسایل کمک آموزشی را در یادگیری بسیار جدی و دارای ویژگیهای خاص می داند، ویژگیهایی از قبیل مورد علاقه بودن برای کاربر و سوق دادن توجه به موضوع اصلی مورد نظر، افزایش بازده آموزش از لحاظ کمی و کیفی، یادگیری سریع، موثر و پایدار، در اختیار قرار دادن تجارب عین و واقعی برای کاربر، موثر در توسعه و رشد معنی در ذهن آموزش دریافت کننده، دارای توانایی ایجاد یادگیری تدریجی و تکمیلی و در نتیجه پیوستگی افکار، دارا بودن اساس قابل لمس برای تفکر و شکل دادن مفاهیم واضح ، آموزش دادن مهارت به طور کامل و موثر و نهایتا ایجاد تجاربی که از راه های دیگر بسیار بعید است.

جدول۳ : ارتباط خواص مواد با حواس مختلف (کارانا، پدگلی، روگنلی، ۲۰۱۴، شیفرشتین، دسمت، ۲۰۰۷، ادینگتون ، شودک ، ۲۰۰۵، فرناندز ، ۲۰۰۶، زو ، جونز ، ۲۰۰۵)

		حس					
		حس لامسه	حس بینایی	حس شنوایی	حس بویایی	حس چشایی	
خواص بی واسطه (ذاتی)	خواص مواد	ذات محصول	مواد و متریال	تصویر	اصوات	بوها	طعم ها
		در محصول	متریالی که در هر محصول شکل گرفته	صورت و ظاهر محصول	صدای ساطع شده از محصول (ذاتی و اکتسابی)	بوی محصول بسته به مولکول هایش متفاوت است	(در صورت خوردنی بودن) هر ماده ای دارای طعم خاص می باشد
		خواص فیزیکی	-وزن -گرما و سرما -سطح(نرمی ، سختی، انعطاف)	-رنگ -خلوص(براق بودن) -طرح	-صدای ذاتی هر ماده -واکنش ماده در محیط	هر ماده ای بسته به مولکول تشکیل دهنده ی ماده تفاوت دارد	
	خواص فیزیولوژی	عضو	پوست	چشم	گوش	بینی	زبان
		خواص	انعطاف	حرکت و	----	----	----

		مکانیکی		فشار			
		خواص فیزیکی	چگالی	فرآیند دیدن	ارتعاشات مولکولی داخل گوش	----	----
		خواص شمیایی	رسانا و نارسانایی	آزاد شدن مولکولهای شمیایی در مغز که منجر به دیدین میشود	آزاد شدن مولکولهای شمیایی در مغز که منجر به شنیدن میشود	آزاد شدن مولکولهای شمیایی در مغز که منجر به تشخیص بو میشود	آزاد شدن مولکولهای شمیایی در مغز که منجر به تشخیص طعم ها میشود
خواص با واسطه (فرعی)	برداشت های حسی	برداشت های فراگیر	گرم اعیانی	جذاب	ملودیک	معطر	ارگانیک طبیعی
		برداشت های فرهنگی	بی احساس/ بی اصالت	باکلاس	کلاسیک امروزی	خنک/ تلخ / سرد	باکلاس/ بی احساس

ابزارهای کمک آموزشی شامل ابزارهای دیداری، شنیداری، نوشتاری، و تجربی می باشند که علی الخصوص با توجه به نقش موثر بازی در فرآیند یادگیری کودکان، لازم است دربرگیرنده سطحی از بازی سازی و به بازی گرفته شدن را دارا باشد.

اما برای رسیدن به ویژگیهای وسیله یا اسباب بازی ای که بتواند هدف این پژوهش را تامین نماید لازم است از میزان درک کودکان از بافت ها مطلع شویم، همچنین ازامکان برقراری ارتباط بین یافته هایشان از طریق حواس مختلف.

روش شناسی پژوهشی

پژوهش حاضر در دسته پژوهشهای کاربردی جای می‌گیرد که اطلاعات مورد نیاز را در بخش مرور ادبیاتی از طریق مطالعات کتابخانه ای و در بخش میدانی از مسیر مشاهده و آزمون بدست آورده است. در بخش میدانی، محققین آزمونی خاص را بطور مشخص برای این پژوهش طراحی کردند که از مطالعه آزمونهای موجود نشات گرفته است. این آزمون مشاهده ای آشکار، مشارکتی و نظام مند می باشد که پژوهشگر نقشی مشارکت کننده را داراست. جامعه آماری این پژوهش شامل ۴۰ نفر است که بر اساس مشخص نبودن واریانس جامعه براساس جدول مورگان، حجم نمونه ۳۶ نفر درنظر گرفته شد. این تعداد که شامل ۱۸ دختر و ۱۸ پسر، که متولدین نیمه دوم ۱۳۸۸ تا نیمه اول ۱۳۹۰ می باشند- با توجه به حساسیت های ورود به مهدها و پیش دبستانی ها- به روش گلوله برفی از مهدکودک خانه ی آفرینش واقع در منطقه سه و مهدکودک دیگر بانام باغ سبز درمنطقه یک تهران انتخاب شدند. شرکت کنندگان در طول آزمون سناریویی را که مشاهده گر تنظیم کرده دنبال و سوالات را پاسخ می گویند. همه رفتار های مشاهده شده ثبت ویدیویی و نگارشی نیز شده اند. مشاهده گر، در حین آزمون مطالب نوشتاری خود را از طریق سلسله عبارات ربطی یا تذکار ها در دفاتر یادداشت ثبت می نماید که در تحلیل استفاده شود. این آزمون شامل دو بخش است که قسمت اول ادراک و میزان شناخت از بافت ها را مورد آزمون قرارداده است در بخش دوم ارتباط بافت با حواس دیگر را بررسی می کند. برای یافتن روش سنجیدن معتبر بخش اول، از مجموع اطلاعات گردآوری شده در بخش مبانی نظری و بر اساس پارامترهای اندازه گیری جدول برگمن، بافتهایی که لازم است در آزمون مورد استفاده قرار بگیرند در ۴ سطح بندی ارائه می شوند. این چهار سطح بندی و مصادیق مورد استفاده آنها در جداول ۴ الی ۷ نشان داده شده است.

جداول ۴ الی ۷ : سطح بندی بافت و مصادیق آن

سطح بافت	لیز	چسبناک
	صاف، صیقلی، سر	نوچ، چسبنده
مصادیق	طلق/ ابریشم/ صابون	موم / صمغ / چسب

سطح بافت	انعطاف پذیر	سخت
	کشسان، سبک، حفره دار	ناراحت، حساس، سنگین
مصادیق	فوم و کف پوش/ ابر و اسفنج/ تور و فوم برد	سنگ/ چوب/ فلز/ موزاییک/ مقوا / شیشه

سطح بافت	سرد	گرم
	تر، خیس	خشک
مصادیق	پارافین ژله ای/ انواع فلز	پشم/پولیش/ پر

سطح بافت	زبر	نرم
	خشن، خراش، تیغ تیغی	مخملی، لطیف، خوشایند
مصادیق	شن و ماسه/ چوب خام و صیقلی/ سمباده نرم و زبر	حوله/ مخمل/ پولیش

در آزمون اول، پژوهشگر از کودک می خواهد بافت را بدون آنکه ببیند لمس کند، مدت زمان لمس کودک ثبت میشود ، زمانیکه کودک اعلام می کند بافت را درک کرده از او خواسته میشود بافت لمس شده را از بین بافتهای چیده شده روی میز پیدا کند. در این مرحله نیز مجددا زمان ثبت میشود.. در آزمون دوم ارتباط درک خلاقانه بواسطه حس لامسه یا درک بواسطه سایر حواس سنجیده میشود. در بخش سنجش درک خلاقانه بو از یک بافت به کودکان به نوبت کارت-بافت انتخابی (پولیش، کاغذ سمباده، پارافین ژله ای و موم) داده شده از آنها پرسیده شد اگر این بافت ها قرار بود بویی داشته باشند، کدام بو به حس آنها از لمس آن بافت نزدیکتر است. نظر به اینکه دانشمندان بوهایی که انسان درک می کند را به ۱۰ دسته مختلف تقسیم کرده اند که شامل : بوی خوش و دلپذیر، بوی چوب یا صمغ، بوی میوه (غیر مرکبات)، بوی موا شیمیایی، بوی نعنا، بوی شیرین، بوی ذرت بوداده، بوی لیمو، بوی تند و بوی فاسد میشود، نگارندگان این پژوهش ۶ بوی منتخب هلو، لیمو، نعنا، مواد شمیایی(مواد شستشو)، ذرت بو داده و سرکه را مورد آزمون قرار دادند که هر کدام بر روی ابری در ظرف در بسته نگهداری می شود.

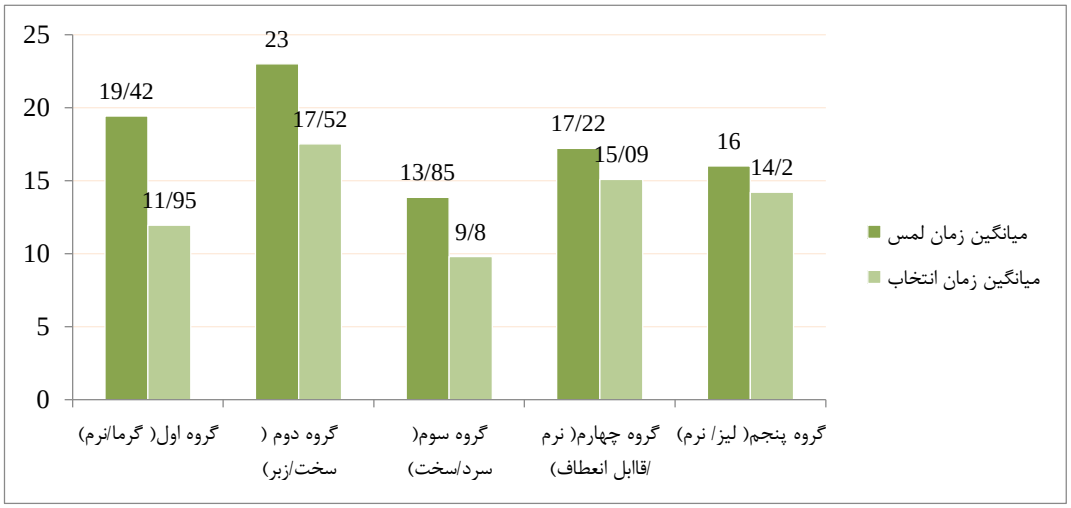
از شرکت کنندگان خواسته شد بوی متناسب با هر بافت را انتخاب کنند. برای سنجش درک خلاقانه صوتی از بافت، پس از لمس هر یک از بافتها نتهای زیر و بم نواخته میشود و از شرکت کنندگان خواسته میشود بیان کنند کدام نت به حس آنها از بافت مورد نظر نزدیک تر است. در مرحله تست درک خلاقانه طعم از بافت، از شرکت کنندگان می خواهیم همراه با لمس هر بافت و در هر یک از طعمهای ترش، شور، شیرین و تلخ را بچشند و تعیین کنند اگر بافت مورد نظر خوراکی بود کدام یک از طعمهای چشیده شده را به خود می گرفت. در تست درک خلاقانه بصری از بافت، حسی که کودک از دیدن بافت به دست می آورد مورد آزمون قرارگرفت. حس های انسان به شش حس اصلی تقسیم می شود: خوشحالی، ناراحتی، ترس، عصبانیت، تعجب و منزجر کننده(تریسی ، رابین ، شریبر ، ۲۰۰۹) ، که محققین باتوجه به گروه هدف ، آن را به چهار حس خوشحالی، ناراحتی، ترس و خشم که قابلیت درک آسان تری دارند، تقلیل داد. پس از لمس هر بافت، چهار تصویر صورتک خندان، ناراحت، عصبانی و ترسیده را به شرکت کننده نشان داده از او خواسته شد تعیین کند حسی که از لمس هر بافت دارد به کدام حالت نزدیک تر است. به دلیل شرایط سنی شرکت کنندگان، تمامی آزمون ها در قالب بازی برگزار شده است.

یافته های پژوهش و بحث

پس از استخراج و تحلیل اطلاعات مورد نیاز، نتایج زیر از بررسی و مقایسه دیتاها در خصوص آزمون اول حاصل شد: بافتهای لیز و زبر قابلیت درک شدن پایین تری نسبت به سایر بافت ها دارند به این معنی که این دو خصیصه ی بافت بیش از

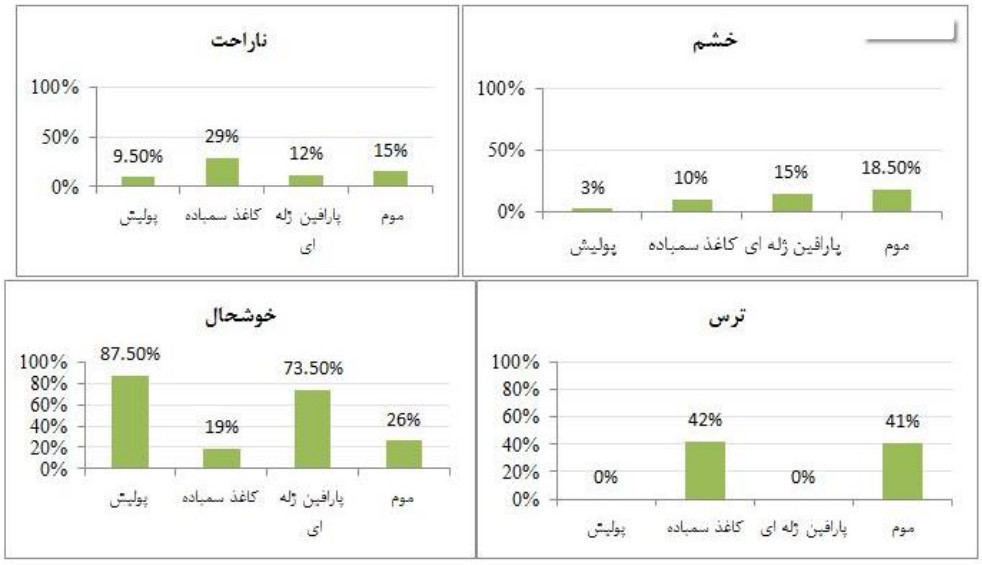
سایرین نیاز به تقویت درک مخاطب و شناسانده شدن دارند. بعد از این دو، پارامتر نرمی نیز نیاز به تقویت بیشتر درک کودکان در شناسایی این نوع بافت ها دارد. بافت های سرد و چسبنده از بالاترین سهولت در درک شدن برخوردارند. در میزان آشنایی با بافت ها، تفاوت معنادار و عمیقی میان شرکت کنندگان دختر و پسر پیدا نشده است.

در خصوص زمان شکل گیری درک از بافت و مدت زمان تصمیم گیری برای انتخاب بافت مورد نظر میانگین این دو زمان برای هر دسته بافت گرفته شده (نمودار ۱). با یک نگاه اجمالی این نتیجه گرفته می شود که زمان شکل گیری درک اولیه از بافت از زمان درک به منظور انتخاب بافت کوتاه تر می باشد. یعنی مقدار زمانی که صرف ادراک از بافت می شود به صورت عملی بیشتر است که نتیجه ی آن انتخاب درست است. مدت زمان لمس و درک و درنتیجه انتخاب بافت در بافت گروه سوم که سرد و سخت می باشد از همه کوتاه تر است.

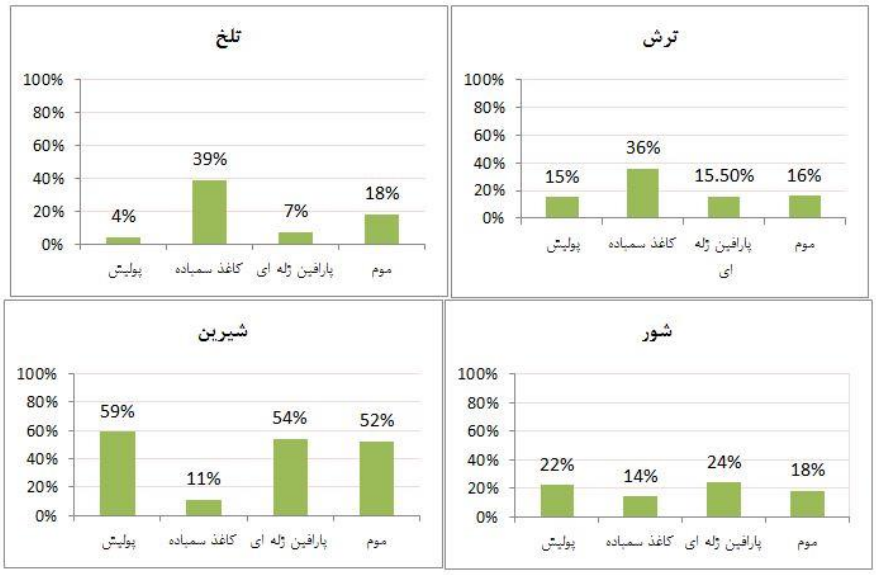


نمودار ۱ : میانگین زمان لمس و زمان انتخاب بافت های درست در آزمون به ثانیه

با توجه به این که در نتیجه گیری بالا این بافت به سهولت قابل درک می باشد. درمقابل گروه دوم که بافت سخت و زبر است مدت زمان زیادی چه برای لمس و چه برای زمان انتخاب نسبت به بقیه بافت ها را ازآن خود کرده است که می توان نتیجه گرفت که بافت سخت و زبر نیاز به صرف زمان زیاد برای ادراک دارد. و البته گروه سخت و سرد دارای کم ترین زمان لمس و زمان انتخاب هستند. نکته ی قابل توجه در این آزمون، این می تواند باشد که یک خصیصه زمانی که با خصیصه ی دیگر همراه می شود ممکن است از نظر شناخت کمی سخت تر شود. در اینجا اگرچه (گروه سوم)پارامتر سردی و سختی، زمان لمس و زمان انتخاب کمتری را برای کودکان داشته ولی همان پارامتر سختی وقتی با زبری همراه می شود، زمان لمس و زمان انتخاب به اندازه ی قابل ملاحظه ای زیاد می شود. لذا بهتر است که از بافت-هایی با خصایص و پارامترهای مختلف در طراحی استفاده کرد. همچنین از زمان های اندازه گیری شده این نکته بدست آمد که زمان درک بافت در گروه های اول تا پنجم به ترتیب ۱/۶، ۱/۳، ۱/۴، ۱/۱، ۱/۱ برابر زمان انتخاب همان بافت بوده است. نتایج حاصله از تحلیل آزمون دوم نشان دهنده این بود که در خصوص ارتباط درک خلاقانه از بافت با درک بینایی، پولیش بیشترین تناسب را با صورتک خوشحال برقرار کرده بود و موم و سمباده بیشترین رابه را با صورتک ترسیده. در مورد ارتباط بافت با حس شنوایی، نت زیر با بافتهای زبر و سخت و نت بم با بافتهای گرم و نرم در ارتباط تشخیص داده شده بود. بافت پولیش همچنین در ارتباط قوی تری با طعم شیرین درک شده بود، علاوه بر اینها در مقوله سنجش ارتباط بافت با بو، پولیش در تناسب با عطر هلو، سمباده در تناسب با عطر نعنا و بعد از آن ذرت بو داده و در مرحله سوم مواد شیمیایی، پارافین ژله ای در ارتباط با عطر لیمو و موم مرتبط با عطر سرکه درک شده بود. (نمودارهای چهارگانه ۲ الی۴)



نمودار ۲ : ارتباط درک حاصل ازبافت با درک حاصل از بینایی



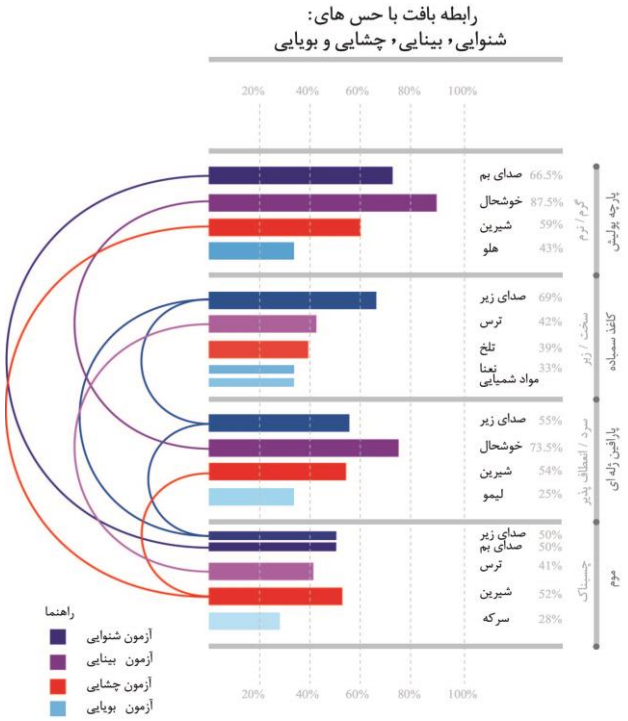
نمودار ۳ : ارتباط درک حاصل از بافت با درک حاصل ازحس چشایی

نمودار ۴ : ارتباط درک حاصل از بافت با درک حاصل از حس بویایی

نتیجه گیری

حس لامسه به عنوان یکی از اصلی ترین حواس در شکل گیری شناخت و به تبع آن درک از شی ء یا اتفاق، مورد توجه بسیاری از محققین بوده است. اهمیت این "درک کردن" زمانی بیشتر آشکار میشود که بدانیم اساس یادگیری را تشکیل می دهد، مساله ای که در دوران شروع آموزشهای رسمی، یعنی سنین ۵ الی ۷ سال پایه گذار آموزشهای غنی بعدی و پرورش نوآوری و خلاقیت خواهد شد. سنینی که استفاده از هر اسباب بازی یا محصولی کمک آموزشی می تواند تاثیری شگرف بر میزان یادگیری و افزایش رغبت به یادگیری در کودک ایجاد کند. بدین جهت تقویت این حس با استفاده از محصولی کمک آموزشی مورد توجه جدی قرار گرفته و با توجه به ارتباط لاینفک این حس با سایر حواس، تلفیق آنها در جهت پرورش درک از طریق این حس راهی نوآورانه برای تقویت آن برشمرده میشود. در این میان " مقوله بافت" به عنوان عامل محرک حس لامسه، نقشی جدی در این مطالعات بازی می کند که خود بر اساس نظریات محققین مختلف دارای دسته بندی های خاص با ویژگیهای خاص است، که لازم است ابتدا میزان شناخت کودکان از دسته بندی های مختلف آن مشخص شود و سپس درک ارتباط بین حواس متفاوت با یکدیگر مورد بررسی قرار گیرد. پژوهش حاضر نشان داد کودکان بافتهای سرد و چسبنده را به خوبی می شناسند اما برای تقویت درک از بافت لازم است درکشان از بافتهای لیز و سرد نیز افزایش یابد. در بحث بررسی ارتباط درک از حواس توسط کودکان نتیجه تحقیقات نشان داد که صدای بم، حس خوشحالی و طعم شیرین وابستگی معناداری با بافت نرم و گرم دارد و صدای زیر با بافت زبر و سخت. همچنین حس خوشحالی طعم شیرین وابستگی معناداری با بافت انعطاف پذیر و بافت چسبناک نیز دارد.

در این پژوهش، ارتباطی مابین حس بویایی و بافت، یافت نشد. نتیجه ی این ارتباطات در تصویر۲ که رابطه ی بافت با حس های شنوایی، بینایی، چشایی و شنوایی را نشان می دهد، بصورت انفوگرافی ارائه شده است. نتایج آزمون حاضر را به معیارهایی که در فصل دوم از مطالعات مروری به دست آمد، اضافه کرده و معیارهای حاضر برای طراحی محصولی که بتواند با تلفیق نوآورانه حواس پنجگانه زمینه را برای رشد و تقویت حس لامسه فراهم نماید استخراج شد.



تصویر ۲ :رابطه بافت با سایر حواس

ویژگیهایی که در زیر نام برده خواهد شد، معیارهایی هستند که می توان بر اساس آنها محصولات کمک آموزشی متفاوتی با هدف پرورش حس لامسه و تلفیق خلاقانه حواس بایکدیگر، طراحی نمود، از آنجاییکه سیاست حمایت از تولید داخلی در صدر اقدامات اقتصادی هر کشوری قرار دارد، نتایج پژوهش پیش رو می تواند مستقیما در طراحی و تولید محصولاتی کمک آموزشی با عملکرد کیفی بالا مد نظر قرار گیرد. این عوامل عبارتند از :

۱. لزوم برانگیخته کردن حس کنجکاوی
۲. وجود امکان ایجاد رقابت
۳. لزوم هدفمند بودن بازی
۴. معیارهای مستخرج از خصوصیات فیزیکی منطبق بر رشد کودک:
   - وجود امکان ایجاد بازی های مشارکتی
   - بکارگیری انطباق مغز و بدن در طراحی
۵. معیار مستخرج از روشهای پرورش حواس:
   - استفاده از قصه، داستان کوتاه و شعر در فرآیند بازی
   - معیارهای مستخرج از مباحث درک بافت:
   - فراهم بودن امکان لمس فعال، غیر فعال و دخیل بودن سرعت لمس در مسیر بازی
   - لزوم بهره مندی از بافتهای نرم، زبر، لیز، انعطاف پذیر و گرم
۶. امکان تلفیق درک لمسی با بینایی، شنوایی، چشایی از طریق کد های مستخرج از آزمون دوم شامل موارد زیر:
   - بافت گرم و نرم و انعطاف پذیر برای درک خوشحالی
   - بافت سخت و زبر یا چسبناک برای درک ترس
   - بافت گرم و نرم یا انعطاف پذیر و سرد برای درک صدای بم
   - بافت سخت و زبر برای درک صدای زیر

- بافت گرم و نرم یا چسبناک یا انعطاف پذیر و سرد برای درک طعم شیرین
- بافت سخت و زبر برای درک طعم تلخ

منابع

۱. پاکباز، رویین (۱۳۹۳) دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکر سازی، گرافیک، تهران، فرهنگ معاصر
۲. پالاسما, ی. (۱۳۹۰) چشمان پوست: معماری و ادراک حسی، تهران، انتشارات پرهام‌نقش.
۳. پریچارد، آلن، سعدی پور، اسماعیل، (۱۳۹۲) روش های یادگیری نظریه ها و سبک های یادگیری در کلاس درس، تهران، آوای نور
۴. سیف، علی اکبر. (۱۳۹۴).«روانشناسی پرورشی نوین: روانشانسی یادگیری و آموزش.تهران: انتشارات دوران. ویرایش هفتم.
۵. شعاری نژاد، علی اکبر. (۱۳۸۰). «نگاهی نو به روان شناسی آموختن یا روان شناسی تغییر رفتار. تهران: چاپخش. ج ۱.
۶. قهرمانی، جعفر ،(۱۳۸۳)، «تاثیر وسایل کمک آموزشی در تدریس و یادگیری»،در:مجله پیوند، شماره ۲۹۴ و ۲۹۵
۷. کدیور، پروین. (۱۳۹۰). «روانشناسی یادگیری: از نظریه تا عمل. تهران: انتشارات سمت.
۸. معصومی فرد، مرجان. ابراهیم زاده،عیسی. سرمدی، محمد رضا (۱۳۸۷)مطالعه ارتباط سبک های یادگیری(دیداری، شفاهی، خواندنی- نوشتنی، حرکتی، چند حسی) با پیشرفت تحصیلی، مجله علوم تربیتی و روانشناسی، شماره ۳، ۵۳-۷۴.
۹. هال، ادوارد. ت. ترجمه طبیبیان ، منوچهر(۱۳۸۵) بعد پنهان ، انتشارات دانشگاه تهران ، تهران، چاپ سوم
10. Addington, M.D., Schodek, D.L. Smart Materials and Technologies: For the Architecture and Design Professions. Architectural Press. Oxford. ۲۰۰۵
11. Bear, M. F., Connors, B. W., & Paradiso, M. A. Neuroscience: Exploring the Brain. Lippincott: Williams & Wilkins.۲۰۰۷
12. Bergman Tiest, W.M. Tactile perception of material properties. Vision Research ۵۰. ۲۰۱۰; ۲۷۸۲-۲۷۷۵
13. Chen, X., Shao,F., Barnes, C., Childs, T., Henson, B. Exploring Relationships between Touch Perception and Surface Properties. International Journal of Design; ۲۰۰۹; (۳) No. ۲, ۷۴-۶۷
14. Dale, E. Audiovisual methods in teaching. Dryden. New York.۱۹۶۹
15. Essick, G.K., McGlone, F., Dancer, C., Fabricant, D., Ragin, Y., Philips, N., Jones, T., Guest, S. Quantitative assessment of pleasant touch. Neuroscience and Bio behavioral Reviews ۲۰۱۰; (۳۴):۲۰۳-۱۹۲
16. Fernandez, J.E. Material Architecture: Emergent Materials for Innovative Buildings and Ecological Construction. Architectural Press. Amsterdam. ۲۰۰۶
17. Gallance, A., & Spence, C. The science of interpersonal touch: An overview. Neuroscience and Bio behavioral Reviews. ۲۰۱۰; ۳۴, ۲۵۹-۲۴۶
18. Karana, Elvin, Pedgley, Owain, Rognoli, Valentina. Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design. UK: Butterworth-Heinemann. ۲۰۱۴
19. Lederman, S. J. Auditory texture perception. Perception; ۱۹۷۹. Vol. ۸, ۱۰۳-۹۳
20. Mangul, S.K. Essential of Educational Technolog. Learning. New Dehli. ۲۰۰۹
21. Mazzichelli,R., Guinarad, X.J. The Sensory Perception of Texture and Mouth feel. Trends in food & Tecnology. ۱۹۹۶; Vol. ۷, ۲۱۹-۲۱۳
22. Pritchard A. Ways of learning: learning theories and learning styles in the classroom. Sadipour E (translator). Avayenour, Tehran.۲۰۱۳. [Persian[

23. Rahman, Osmud .The Influence of Visual and Tactile Inputs on Denim Jeans Evaluation. International Journal of Design. ۲۰۱۲; (۶) No. ۱
24. Schifferstein, H.N.J., Cleiren, M.P.H.D. Capturing product experiences: a split-modality approach .ActaPsychologica. ۲۰۰۵; No:۱۱۸, ۳۱۸-۲۹۳
25. Schifferstein, H.N.J., Desmet, P.M.A. The effect of sensory impairments on product experience and personal well-being. Ergonomics. ۲۰۰۷; No: ۵۰, ۲۰۴۸-۲۰۲۶
26. Szczesniak, A. S. Texture is a sensory property. Food Quality and Preference. ۲۰۰۲; N.۴, Vol. ۱۳, ۲۱۵–۲۲۵
27. Taylor, M. M., Lederman, S. J. & Gibson, R. H.Tactile perception of texture. In E. Carterette, & M. Friedman, Handbook of perception. Academic Press. New York. ۱۹۷۴; Vol. III (pp. -۲۵۱ (۲۷۲
28. Tracy.J.L.,Robin.R.W., Schriber.R.A., Development of a FACS-Verified set of Basic and Self Conscious Emotion Expressions. PsycARTICLES. ۲۰۰۹; N.۹, ۵۵۹-۵۵۴
29. Vatavu, R.D., Gramariuc, G., Schipor, D. M .Touch interaction of children aged ۳to ۶years: Experimental findings and relationship to motor skills. Human-computer studies. ۲۰۱۵; N.۷۴, ۷۶-۵۴
30. Wastiels, L., Schifferstine, H.N.J., Wouters, I., Heylighen, A. Touching Material Visually: About the Dominanace of Vision in Building Material Assessment. International Journal of Design. ۲۰۱۳; (۷) No.۲
31. Whitaker, T.A., Simoes-Franklin, C., Newell, F.N. Vision and touch: Independent or integrated systems for the perception of texture. Brain Research. ۲۰۰۸; ۱۲۴۲, ۷۲-۵۹
32. Zuo, H., Jones, M. Exploration into formal aesthetics in design: (Material) texture. Proceedings of ۸th International Conference Generative Art. Italy. Milan. ۲۰۰۵

The importance of a combinative perception of traditional senses in learning and the principals of designing an educational product with this goal

Niloofar SHADMEHRI,
Assistant professor in university of Art- Tehran, PhD of industrial design from Universite D'Angers, France. Tel:021-66463193

Nafiseh AREFI
Master of Industrial design. University of Art- Tehran

Abstract
This scientifically applied research is a descriptive research which is done with the aim of studying the importance of the sense of touch, nurturing and finding the principle factors in sensorial perception of texture for ۴to ۶year old children, and reinforcing this sense by further interaction with texture through composing the touch sense with the other traditional senses. During the evaluation of the scale of touch perception in children, we examined ۳۶ children (۴to ۶years old) in different categories. For each examination, we described the variable factors and then measured the content of the child's cognition about different textures. Finally, we studied the relationship between the sense of touch and the other senses including sight, hearing, taste and smell. The results showed that the children knew the cold and sticky textures well but the need to reinforce the perception of texture was evident. It is also necessary to increase their perception of cold and lubricious. In the subject of studying the relationship of the perception of traditional senses together, the results showed that there is a relationship between bass sound, happiness and sweet taste, and between soprano sound and hard and rough textures. Also there is a relationship between the emotion of happiness, sweet taste and soft and sticky textures. In this study we did not find any relationship between the smell sense and textures. Finally, the principle of design of a product that can reinforce the traditional senses in children was presented.

Key words :Design for children, Nurturing the senses, Sense of touch, Product design.

بررسی طرح ها و نقوش قالی افشار باف سیرجان

مریم نویدی[۱]، ابوالقاسم دادور[۲]، ناصر شهسواری*[۳]
۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد الکترونیکی تهران
۲. استاد دانشکده هنر دانشگاه الزهراء(س)
۳. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد حاجی آباد هرمزگان (نویسنده مسئول)
Shahsawari110@gmail.com

چکیده

فرش افشاری از نظر طرح و نقش از غنی ترین فرش های ایران است. هنر قالی بافی سیرجان که شهرت جهانی دارد این روزها از نبود بافندگان و عدم گرایش دختران جوان به این هنر رنج می برد و شاید خیلی زود جای خود را به فرش های کارخانه ای دهد در این پژوهش که از نظر هدف، بنیادی و ازجهت ماهیت تاریخی و توصیفی است سعی شده است با شناسایی پیشینه تاریخی و فرهنگی این دستبافته، طرح ها و نقوش استفاده شده در قالی افشارباف شناسایی و جهت استفاده تولید کنندگان داخلی و صادر کنندگان معرفی گردد. شناسایی طرح ها و نقوش از طریق مطالعه کتابخانه ای و میدانی (بازدید و مصاحبه با بافندگان و تولید کنندگان) انجام گرفت. از انواع طرح های قالی های ایل افشار سیرجان می توان به سه کله، موسی خانی، ترنج و پنج ترنج، بندی شول، بابا بیگی و حشمت اشاره کرد که هر کدام از این زیر اندازها، با نقوش متعددی بافته می شوند. در گذشته بافت این قالی ها به صورت ذهنی بوده است ولی امروزه طرح و نقش ها را با هدف خاص تجاری در اختیار بافنده قرار می دهند و بیشتر بافندگان طرح هایی را می بافند که با استقبال بیشتری روبرو می شود و در این بین بسیاری از طرح ها به فراموشی سپرده شده است.

واژگان کلیدی: ایل افشار، دستبافته های سیرجان، قالی افشارباف، طرح و نقش

مقدمه

گستردگی وضعیت جغرافیایی ایران، طیف متنوعی از اقوام مختلف را در خود جای داده است که هر کدام دارای فرهنگ و عناصر فرهنگی منحصر به فرد خود می باشند. دستبافته ها مظهر تبلور عینی و ذهنی دستاوردهای فرهنگی و هنری هر ملتی است. بررسی این گنجینه ها سبب می شود با درکی عمیق تر نسبت به گروه های سازنده آن به نقش این تولیدات در برطرف کردن نیازهای زیستی و معیشتی افراد و ارتباط آن با بافت های تاریخی، فرهنگی و اسطوره ای جوامع پی ببریم. طرح و نقش این دستبافته ها با دارا بودن بار فرهنگی، گستره ی عظیمی از میراث فرهنگی کهنی را در بر می گیرند که در طول اعصار بر اثر نقل و انتقال نقوش، مهاجرت های اجباری، ازدواج ها، تقلید صرف یا ترسیم نادرست و هم آمیزی و تأثیرپذیری از دیگر هنرها دگرگونی های زیادی را به خود دیده اند.

فرش و گلیم که با خلاقیت، ابتکار، ذوق و نوآوریِ استادکار بافته می شود؛ دنیائی از رمز و راز در خود نهان دارد و شور و شعفی که هنگام بافتن تار و پودش به بافنده دست می دهد، با زمزمه های شاعرانه درهم می تند. مهمترین ویژگی های نقوش دستبافته های سیرجان، چشم نواز بودن، هماهنگی، تناسب رنگ و فرم، ترکیب بندی قرینه، بیان تجریدی نقوش تکرارشونده، و سادگی و بی پیرایگی در عین معناگرائی آن است.

با بررسی نقوش به این امر می رسیم که اغلب سازندگان، استادکاران و هنرمندان این آثار، علاوه بر جنبهٔ زیبائی و تزئینیِ اثر، به بیان باورها، عقاید، علایق و افکار خود در آنها پرداخته اند. اینان، از پدیده های طبیعی پیرامون خود الهام گرفته وآنها را به صورت تجریدی به کار بسته اند. از این رو، نقوش به صورت بسیار ساده و بی پیرایه تجلی یافته اند

طرح و نقش فرش افشارباف به عنوان یکی از دستبافته های اصیل عشایری کرمان، بخصوص شهرستان سیرجان، طی سال های اخیر تغییرات بسیاری را پشت سر گذاشته است. این هنر که گمان می رود میراث عشایر کرمان از سرزمین های اجدادیشان باشد امروزه با تأثیرپذیری از هنرهای بومی منطقه کرمان، طیف متنوعی از طرح ها ی اصیل و وارداتی را در خود جای داده است. بدیهی است شناسایی وطبقه بندی این طرح ها علاوه بر شفاف سازی روند این تغییرات، عاملی جهت ثبت و ضبط این طرح ها و برنامه ریزی جهت نوآوری های پیش رو برمبنای اصالت ها خواهد بود.

این پژوهش سعی دارد با تحقیق و بررسی طرح های موجود در زیراندازهای عشایری و معرفی دستبافته های آنها، سهم کوچکی در احیاء هنر آنها و جلوگیری از فراموش شدن تجربیات چندین ساله و خلاقیت ها و ذوق آنها داشته باشد.

پیشینه تحقیق

آنچه ضرورت انجام این تحقیق را مشخص می نماید، فقدان منابع مکتوب در این زمینه و تحقیقات محدودی است که صورت گرفته است. محمودی و شایسته فر (۱۳۸۷: ۲۵) در پژوهش خود با عنوان "بررسی تطبیقی نقوش دستبافته های ایل شاهسون و قفقاز" پس از معرفی ایل شاهسون و قفقاز و مشخصات کلی دستبافته های آنها، به بررسی نقوش در این بافته ها پرداخته و معتقدند که طرح ها در این دستبافته ها بیشتر طبیعتگرا هستند اما با ظهور دین اسلام وممنوعیت نمایش اشکال انسانی و جانوری، نقشمایه ها بیشتر تزئینی شده اند. یکی از نتایج این ممنوعیت، ایجاد اشکال به فرم هندسی است. معنا و مفهوم بسیاری از نقوش فراموش شده اند. پرندگان، گیاهان، رودخانه، کوه، خورشید و ماه و ستاره همه افسانه های مخصوص به خود را دارند.

کبیری و امیرحاجلو (۱۳۹۳: ۳۹) در پژوهش " بررسی نقشمایه های جانوری در قالی ترکمن" پس از بررسی این نقش ها، این چنین نتیجه گیری کرده اند که نقوش این دسته از قالی ها، از لحاظ تاریخی به دو دسته پیش از اسلام و بعد از اسلام تقسیم می شوند. تداوم برخی نیز از پیش از اسلام آغاز شده و بعد از اسلام نیز ادامه یافت. این قوم کوچ نشین به علت مجاورت با فرهنگهای همسایگان خود بسیاری از نمادها را از ایشان به عاریت گرفتند. برخی را نیز بر اساس باورهای خود به نقش در آوردند.

خالقی (۱۳۹۱: ۱۰۸) در بررسی"تأثیر طرح و نقش قالی افشار باف بر گلیم شیریکی پیچ" بیان می کند متأسفانه به دلیل فقدان نمونه های موجود از گذشته های تاریخی این دستبافته امکان بحث علمی گسترده ا ی در این زمینه وجود ندارد ولی مرور این تحولات در یکصد سال اخیر و به ویژه در سه دهه گذشته گویای آن است که بسیاری از تغییرات به وجود آمده در زمینه طرح و نقش این دستبافته مرهون ازدیاد تقاضا و تولید تجاری بوده است. تنوع طلبی در طرح و نقش های مورد کاربرد برای جذب بیشتر مشتریان ارمغان چنین رویکردی است که در این میان طرح و نقش قالی افشاری باف منطقه به دلیل همخوانی با محدودیت های ساختاری گلیم شیریکی پیچ بهترین منبع الهام بافندگان آن بوده است.

به طور کلی با توجه به پیشینه ی ایلیاتی قالی، طرح و نقش آن را می توان میراث ماندگار عشایر مهاجر (افشار و بچاقچی) از نواحی شمال غرب ایران به کرمان دانست که با تأثیرپذیری از هنرهای بومی منطقه کرمان – به خصوص فرش افشاری باف و شیریکی پیچ - طیف متنوعی از طرح ها و نقش مایه های اصیل و وارداتی را در خود جای داده است (حسین خانی، ۱۳۸۶: ۱۳). بدیهی است شناسایی و طبقه بندی این طرح ها علاوه بر شفاف سازی روند این تغییرات عاملی جهت ثبت و ضبط این طرح ها و برنامه ریزی جهت نوآوری های پیش رو بر مبنای اصالت ها خواهد بود. در این پژوهش سعی خواهد شد با شناسایی پیشینه تاریخی و فرهنگی این دستبافته ها، طرح ها و نقوش استفاده شده در قالی افشار شناسایی و جهت استفاده تولید کنندگان داخلی و صادر کنندگان معرفی گردد.

روش پژوهش

این تحقیق از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ ماهیت روش به صورت توصیفی و به شیوه مطالعه موردی انجام شده است. در این پژوهش قالی افشار باف از بین دستبافته های سیرجان برای مطالعه انتخاب گردید. شناسایی طرح ها و نقوش از طریق مطالعه کتابخانه ای و میدانی (بازدید و مصاحبه با بافندگان و تولید کنندگان) انجام گرفت. پس از شناسایی طرح ها و نقوش طبقه بندی آنها صورت پذیرفت.

فرش افشارباف

فرش افشاری باف کرمان یکی از مهمترین سبک های فرش ایلیاتی به شمار می رود که در طی سال های گذشته با فراز و نشیب های بسیاری روبه رو بوده است. بسیاری از فرش شناسان بزرگ به دلیل پیچیدگی و درهم آمیختگی فرش افشاری باف از غیرافشاری باف (فرش های افشاری که کار بافندگان غیرافشاری می باشد) تشخیص آنها را امری مشکل دانسته و چون راه حلی برای آن نیافتند دستبافته های این حوزه را با عناوینی چون «افشاری» یا «منطقه کرمان» مورد بررسی قرار داده اند. از مهمترین مشکلات در زمینه بررسی فرش افشارباف می توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱- کمبود دستبافته های اصیل افشاری ۲- از رونق افتادن قالی بافی اصیل افشاری باف و فقدان طراحی و نقش پردازی اصیل۳- پراکندگی بیش از اندازه افشارها در چهار حوزه افشارنشین (شهر بابک،بردسیر، سیرجان و بافت)۴- تلفیق سبک های فرش بافی افشارباف بعد از مهاجرت به نواحی ایران ۵- توجه به فرش شهری باف کرمان از اواخر قرن نوزدهم همزمان با فعالیت شرکت های خارجی انگلیسی و آمریکایی و مهجور ماندن فرش افشار باف ۶- کمبود منابع و پروژه های تحقیقاتی در حوزه فرش افشاری باف (خالقی، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

طرح ها و نقوش قالی افشارباف

به طور کلی انواع زیراندازهای عشایری، دارای طرحها و نقوش بسیار زیاد و همچنین متنوع می باشند، و از آنجایی که تمام این طرح ها و نقوش ذهنی بوده، و نتیجه ابداع و خلاقیت عشایر هستند، به صورت ساده و هندسی می باشند و به علت اینکه بر اساس نقشه قبلی بافته نمی شوند از خطوط شکسته و هندسی برخوردارند و همه اینها از عقاید، روحیات، باورداشتها و ذهنیات عشایر سرچشمه می گیرند.

از انواع طرح های قالی های ایل افشار سیرجان می توان به سه کله، موسی خانی، ترنج و پنج ترنج، بندی شول، بابا بیگی و حشمت اشاره کرد که هر کدام از این زیر اندازها، با نقوش متعددی بافته می شوند. که برخی از مهمترین این نقوش عبارتند از: هفت رنگو، خوشه انگوری، محراب، شی دستمالو، گل قشقه ای (گل گیشنیز و جیران)، قجرو یا قمرو، شانه، کفگیر، مرغ پشت و رو یا گل بادامی، برگدار، چرخک، مداخل، شاخ، نقش خان، مازنجیل، قلیچ باغی، چوگن، کجک، چنگک، ارّو، کرمکو، قلاب، نقوش حیوانات و.....

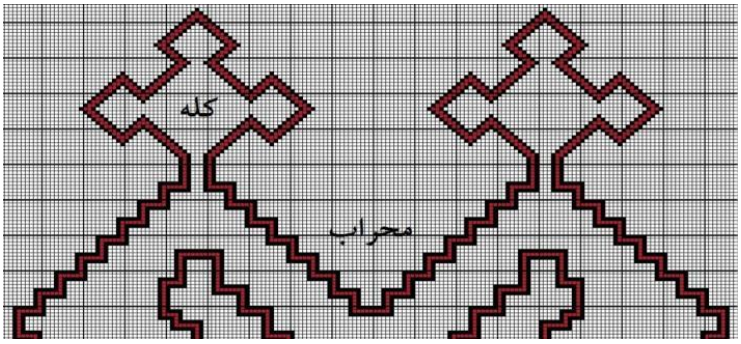
سه کله

«این طرح یکی از سبک های رایج افشاری است و می توان گفت یکی از متداولترین طرح های بافته شده در بین افشارهای منطقه سیرجان و فارس است (حاجیوند، ۱۳۸۳: ۱۰۰). معمولا این نقشه در بین بافندگان سیرجان (بلورد و اسطور، محمود آباد سید، حسین آباد)، کوه پنج بردسیر و مناطقی از بافت رواج دارد. نامگذاری این نقشه برپایه ساختار طرح آن است که سه کنگره چلیپا مانند در انتهای عرضی زمینه قالی قرار گرفته اند (حسین خانی، ۱۳۸۶: ۱۱)، به گونه ای که بافندگان قالی هر کدام از آنها را یک «کله» به حساب می آورند (شکل ۱). گاهی هم این مربع های چلیپا مانند (کله) به تعداد بیشتر در قالیچه ها تکرار می شوند (شکل ۲).

شکل ۱. قالیچه سه کله (منبع: نگارنده)

شکل ۲. قالیچه سه کله با تعداد مربع بیشتر(منبع: نگارنده)

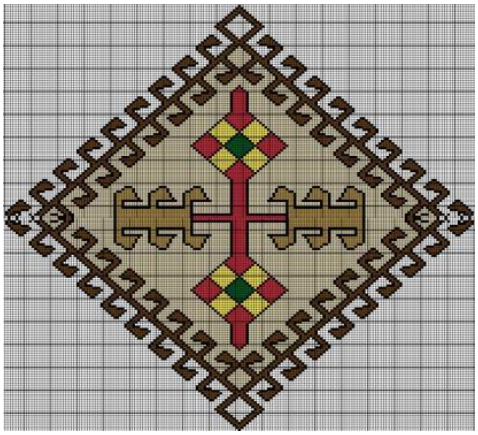
در قسمت بالا و پایین قالیچه (زمینه یا متن قالیچه) سه مربع دیده می شود، که در سه گوشه آنها سه مربع کوچک متصل می باشد و این مربع ها با خطوطی پلکانی شکل به هم وصل شده اند و فضایی خالی را به وجود آورده اند، که به آن «محراب قالی» می گویند. البته محراب قالی هم با نقوش گردی که «سیبکو» نام دارد، پر می شوند. در قسمت داخلی متن قالیچه همین خطوط پلکانی در ابعاد بزرگتر بافته شده اند، که به آنها «شی دستمالو» یا به زبان ترکی «یاقلُق آلتی» اطلاق می شود(شکل ۳).



شکل ۳. نقشه کله و محراب در قالیچه سه کله (منبع:نگارنده)

در مرکز قالیچه سه ترنج بزرگ وجود دارد، که به «گل قشقه ای» معروف است. دور تا دور گل قشقه ای را نقشی فرا گرفته است که عشایر افشار به آن «پا» می گویند. این نقش در سایر مناطق عشایر نشین نیز بافته می شود، گویا این نقش از نقوش اقتباسی قفقاز می باشد. در داخل گل قشقه ای دو نقش دیده می شود، که به شکل بعلاوه روی هم قرار گرفته اند، که یکی معروف به «گل گیشنیزو» (نقش عمودی) و دیگری «جیران» (نقش افقی) نامیده می شود (اشکال ۴و۵).

شکل ۴. نقش گل قشقایی در وسط قالیچه سه کله (منبع: نگارنده)



شکل ۵. نقشه گل قشقایی (منبع: نگارنده)

زمینه قالیچه سه کله با گلهای رنگارنگ بسیار زیادی پر می شود، که همچون ستاره در حال درخشش هستند و زمینه ی تیره قالیچه را روشن کرده اند، شاید به همین علت به آنها «گل قمرو» گفته می شود. «قمرو» همان ماه یا ستاره به لهجه ی کرمانی است. در بیشتر موارد نیز به آن «گل قجری» می گویند (شکل ۶).

دو نقش دیگر هم، معمولاً در بین نقوش این قالیچه به چشم می خورد، که یکی «شانه» (شکل ۷) و دیگری نقش پنج ضلعی که «کفگیر» (شکل ۸) نامیده می شود. نقش «شاخ» و «چرخک» از دیگر نقوشی است که به صورت جاپرکن در متن قالیچه قرار می گیرند (شکل ۹). لازم به توضیح است که نقوش مذکور در انواع دیگر قالیچه هم مورد استفاده قرار می گیرد.

شکل ۶. نقش گل قمرو(منبع: نگارنده)

شکل ۷. نقش شانه (منبع نگارنده)

شکل ۸. نقش کفگیر (منبع نگارنده)

شکل ۹. نقش شاخ و چرخک (منبع: نگارنده)

در حاشیه این قالیچه نقشی استفاده شده که به حاشیه هفت رنگ مشهور است. لوزیهایی که در رنگ های مختلف کنار هم قرار گرفته اند و در اصطلاح محلی به آن «هفت رنگو» یا «ترمه» می گویند (شکل ۱۰). نقش دیگری که در حاشیه این قالیچه و قالیچه های دیگر وجود دارد، به «خوشه انگوری» معروف است، وجه تسمیه آن به احتمال زیاد همان خوشه انگور می باشد. نقش خوشه انگوری، دارای بافتی ظریف از لوز ی هائی است که در کنار یکدیگر با تکرار رنگها قرار گرفته اند. (شکل ۱۱).

شکل ۱۰. حاشیه هفت رنگو (منبع: نگارنده)

شکل ۱۱. حاشیه خوشه انگوری (منبع: نگارنده)

موسی خانی

قالیچه موسی خانی که به این نام معروف شده، دارای نقشی است که معمولاً چند بار در قالیچه تکرار می شود و از اشکال هندسی مختلفی تشکیل شده است. در مورد وجه تسمیه این نقش اطلاع دقیقی در دست نیست. بر اساس تحقیقات محلی، گفته شده که در زمانهای بسیار دور ستوانی در بین عشایر می زیسته و فرشی داشته که نقشی شبیه به این نقش در آن وجود داشته است و ستوان نامبرده نامش «موسی خان» بوده، احتمالاً نام «موسی خانی» از نام وی گرفته شده است. به هر حال این نقش از نقوش بسیار مشکل و زیبای قالیچه ها است که به تعداد دو یا بیشتر در زمینه قالیچه ها به کار می رود (اشکال ۱۲و ۱۳).

شکل ۱۲. نقشه گل موسی خانی (منبع: نگارنده)

شکل ۱۳. نقش موسی خانی (منبع: نگارنده)

خالقی (۱۳۹۱) در مورد این طرح می نویسد، این نقشه به نام خان های افشاری معروف گشته است که به صورت ذهنی یا با کمک گرفتن از قطعات الگوبافت کوچکی که "رمینه "یا روبینه نام دارد نزد بافندگان معمول است. چارچوب کلی طرح مشتمل است بر استفاده از گل های معروف به «موسی خانی» که گونه ای از گل های موسوم به گل فرنگ است که در غرب به آن «رزکلمی» می گویند. «استفاده از این نقوش اگر چه ممکن است متأخر و به اواسط قرن نوزدهم یا اندکی بیش از آن برسد اما پیش از آن در شالبافی در ابعاد بسیار کوچکتر به کار برده می شد» (تناولی، ۱۳۸۹: ۵۵) و به نظر می رسد به مرور زمان ابعاد متناسب با فرش پیدا کرده و به زیر اندازها راه یافته است و به دست بافنده خلاق در قالبی هندسی بر قالیچه ها وگلیم نقش بسته است.

متن این نوع قالیچه علاوه بر گل موسی خانی، با نقش هایی از گیاهان و حیوانات پر می شود. نمونه حاشیه دیگری که در قالیچه ها استفاده می شود می توان به حاشیه «قلیچ باغی» (در مورد وجه تسمیه قلیچ باغی چیزی در دست نیست ولی قلیچ به زبان ترکی یعنی شمشیر) و «مرغ پشت و رو» (شبیه دو مرغ که پشت به هم نموده اند) اشاره کرد (شکل ۱۴)، در بعضی موارد نیز از آن به نام «گل بادامی» یاد می شود که مانند دو بادام یا بته پشت به هم داده اند. در (شکل ۱۵)، حاشیه «برگدار» که از گل و برگهای ساده و هندسی تشکیل شده است در میان دوحاشیه «ارّو» (به دلیل شباهت نقش به دندانه های اَرَه) و «قلیچ باغی» آورده شده است.

شکل ۱۴. حاشیه مرغ پشت و رو و قلیچ باغی (منبع: نگارنده)

شکل ۱۵. حاشیه برگدار (منبع: نگارنده)

ترنج

ترنج، نقش وسط فرش است، که همچون جزیره ای خوش نقش و نگار، در میان دریای زمینه ی فرش قرار دارد، و طرح یک چهارم آن، عیناً با تغییرات در نقش و رنگ آمیزی به نام «لچک» در چهار طرف زمینه بافته می شود. ترنج اغلب با طرح های اسلیمی و گل و بوته های فراوان و شاخ و برگ های ظریف و زیبا و خوش ترکیب تزئین می شود. برخی اوقات از تکرار ترنج ها در متن قالی، نقشه ی جالبی پدیدار می گردد که به ترنج بندی معروف است. نقش و شکل ترنج، خود می تواند یکی از وجوه مشخصه ی « بافتگاه فرش» باشد. مثلاً شکل اصیل ترنج قالی قشقایی لوزی است و ترنج گرد یا چهار گوش، در بین عشایر به ندرت بافته می شود (دانشگر، ۱۳۷۲: ۱۵۶).

ترنج از نقوش متداولی است که همچون سایر مناطق عشایری ایران در متن قالیچه ها و گلیم های افشار و سایر ایلات سیرجان مورد استفاده قرار می گیرد. طرح های ترنجی طیف وسیعی از فرش های افشاری باف را به خود اختصاص داده اند. طرح میانی از یک قاب طولی شش گوش تشکیل شده است که ترنج لوزی قلابه ای شکل کوچک تری را در برگرفته است. از آنجا که ترنج در بعضی از قالیچه ها چند بار تکرار می شود، به آن قالیچه «پنج ترنج» اطلاق می گردد (شکل ۱۶). گاهی ترنج وسط قالیچه به صورت کامل و چهار ترنج دیگر به صورت یک دوم یا یک چهارم بافته می شود. رنگ ترنج وسط معمولاً با رنگ چهار ترنج دیگر متفاوت است که به زیبایی و جذابیت آن می افزاید و در نگاه اول چشم را به مرکز قالیچه می کشاند، در اطراف

ترنج ها، تصویر حیوانات مختلفی وجود دارد (شکل ۱۷). تنوع رنگ و نقش بستگی به ذوق و ابتکار بافنده دارد. بافنده عشایر بنا به ذوق و سلیقه ی خویش و به صورت ذهنی طرح و نقشی را که با روحیه ی او و باورها و ذهنیاتش سازگار است، انتخاب نموده و می بافند.

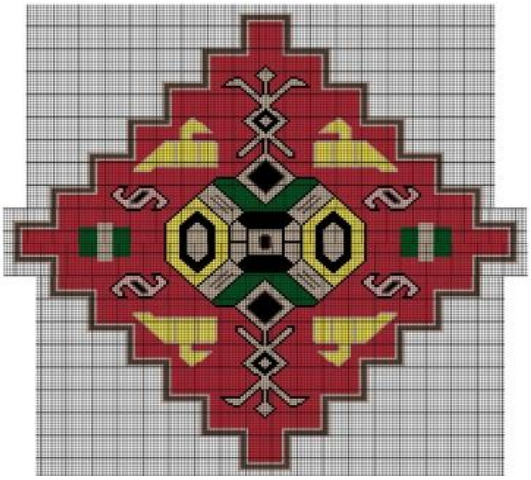
شکل ۱۶. قالیچه پنج ترنج (منبع: نگارنده)

شکل ۱۷. قالیچه پنج ترنج با ترنج های یک دوم (منبع: نگارنده)

با کمی دقت در زمینه این دو قالیچه حضور حیوانات مختلفی چون کبک، خروس، پروانه، بز، شتر و طاووس را می توان مشاهده کرد. همچنین در زمینه قالیچه سمت راست از نقشی «V» مانندی بنام «کجک» استفاده شده است. در حاشیه هر دو قالی از نقش برگدار و مرغ پشت و رو استفاده شده است.

بندی شول

ایل شول از جمله عشایر کرمان به شمار می روند که در نواحی سیرجان و بندر عباس دوره ییلاق و قشلاق خود را سپری می کنند. هرچند شول ها ریشه ای لری دارند ولی در تقسیم بندی ایلات در شمار افشارها جای گرفته اند. نقش «بندی شول» یکی از طرح های اصیل ایل شول است (شکل ۱۸). کل طرح هم از جهت عرضی و هم از جهت طولی به قطعات منظم لوزی شکل تقسیم شده است که شبکه ای قابقابی شکل را نمایان می کند. درون قاب ها را طیف متنوعی از اشکال انسانی، حیوانی و گیاهی به صورت هندسی در بر گرفته است. در بسیاری موارد جهت جلوگیری از یکنواختی بیش از اندازه طرح رنگ زمینه قاب ها به صورت یک در میان تغییر می کند (اشکال ۱۹و۲۰) (حسین خانی، ۱۳۸۶: ۱۷). طرح بندی شول بیشتر در منطقه سیرجان رواج دارد و بافندگان و افراد محلی این طرح را به همین نام می شناسند، اما در بین تجار «بازوبندی» هم گفته می شود. با گرایش به کاربرد گسترده تر نقوش انتزاعی هندسی و تنوع رنگ در لوزی های متن در گلیم بافی نیز خود را نشان می دهد.



شکل ۱۸. نقش بندی شول (منبع: نگارنده)

اشکال ۱۹و۲۰. دو قالیچه با نقش بندی شول (منبع: نگارنده)

بابا بیگی

این طرح که به نام یکی از طوایف افشاری به «بابا بیگی» یا «بابابگی» معروف گشته از جمله طرح های فرش بافان منطقه سیرجان به شمار می رود که با ساختاری مشابه به طرح فرش ها یا در ترکیبی تلفیقی با نقوش ترنج های هندسی و گل های موسی خانی در بافته های منطقه به چشم می خورد (اشکال ۲۱و۲۲). کل طرح بابابیگی مانند طرح بندی شول هم از جهت عرضی و هم از جهت طولی به قطعات منظم لوزی شکل تقسیم شده است که شبکه ای قابقابی شکل را نمایان می کند.

شکل ۲۱. قالیچه بابابیگی (منبع: نگارنده)

شکل ۲۲. قالیچه بابابیگی با ترکیب نقش ترنج لوزی شکل و بابابیگی (منبع: نگارنده)

نمونه این نقشه را فرش فروشان بازاری "لاله ای" نام می نهند که علت آن را می توان در شبیه بودن طرح بابا بیگی به «گل لاله» دانست (شکل ۲۳). این گونه فرش ها در «زمره فرش های باغی جای می گیرند و گونه دیگر تفسیر آن سروهای چهارگانه است که در میان کرت های یک باغ مصفا کاشته و به سوی آسمان نیلگون سر کشیده اند.» (تناولی، ۱۳۸۹: ۵۶).

شکل ۲۳. نقش بابا بیگی و شباهت آن به ۴ گل لاله (منبع: نگارنده)

حاشیه های به کار رفته در قالیچه بابابیگی شکل ۲۱، تکرار دو حاشیه گل هشت پر رنگارنگ و در وسط حاشیه «مداخل» است. مداخل نقشی است هندسی و تجرید یافته، که به صورت بالا و پایین (تو در تو)، حاشیه گلیم ها و قالیچه ها را مزین می کند (شکل ۲۴).

شکل ۲۴. نقش حاشیه مداخل بین دو حاشیه گل های هشت پر رنگارنگ (منبع: نگارنده)

حشمت

طرح دیگری از قالیچه های افشارباف سیرجان، طرح «حشمت» است. در مورد وجه تسمیه این طرح که به «حشمت بلورد» معروف است، اطلاع دقیقی در دست نیست. بر اساس تحقیقات محلی، بعضی آن را نام زنی از اهالی بلورد می گفتند که جهت قدردانی از کمک داوود خان سعیدی، یکی از خان های قدیم سیرجان، قالیچه ای را با این طرح و نقش بافته و به او هدیه نموده است و بعضی حشمت را نام یکی از افراد بزرگ و سرشناس قدیم سیرجان می دانستند که یا فرشی داشته که نقشی شبیه به این نقش در آن وجود داشته یا دستور بافت چنین فرشی را داده است و نام این نقش به نام او ثبت گردیده است. در وسط قالیچه حشمت، ترنج شش ضلعی خود نمایی می کند که ترنج لوزی شکلی در درون آن قرار دارد و اطراف ترنج لوزی را خرده نقش هایی از گیاهان و حیوانات پر می کند. در چهار گوشه قالیچه، چهار گلدان پرگل قرار دارد که زیبایی قالیچه را دوچندان می کند و نسبت به سلیقه بافنده در قالیچه ها متفاوت است. در عرض قالیچه، در فاصله بین گلدان ها نقش دیگری به صورت تقارن بافته می شود که فضای خالی زمینه را پر کند (شکل ۲۵).

شکل ۲۵. طرح قالیچه حشمت (منبع: نگارنده)

بحث و نتیجه گیری

با بررسی طرح ها و نقوش، به این امر رسیدیم که اغلب استادکاران و بافندگان، علاوه بر جنبهٔ زیبائی و تزئینیِ اثر، به بیان باورها، عقاید، علایق و افکار خود در آنها پرداخته اند. اینان، از پدیده های طبیعی پیرامون خود الهام گرفته و آنها را به صورت تجریدی به کار برده اند. این نقوش، به صورت ساده و بی پیرایه تجلی می یابند. رنگِ دستبافته ها و یا نقوش، شاد و پرتلألؤ است. بدون شک تنوع و شادابی رنگها، برگرفته از محیط و فضای زندگی ایشان است. این نقشها، از دانائی و تبحر استادکار بی نام و نشانی خبر می دهد که روح بی آلایش خود را با طبیعت وجودش در این طرح و نقشها متجلی ساخته است.

در جمع بندی کلی، می توان به این اصل رسید که تمامی این نقوش به نوعی در پیوند با سنت، گذشته، باور و زندگی روزمرهٔ طراحان، بافندگان، استادکاران و هنرمندان این فنون بوده اند و ایشان را متأثر از زیبائی و گوناگونی خود کرده اند. اگرچه شاید ارتباط این نقوش با واقعیت طبیعیشان بسیار اندک باشد، ولی این نقوش عامیانه، در درون خود دنیائی از خواسته ها، نیازها و آرزوها دارند که با قدرت استادانهٔ استادان، با تبحر و مهارت بی نظیری به کار رفته اند. علاوه بر آن، این نقوش زیباشناسی خاص خود را دارند که متعلق به اقلیم و باورهای آن منطقه است.

هنرمند بافنده عشایری و روستائی از آنجایی که سعی در رقابت با نمونه های مشابه ندارد برای تازگی و بدعت بی قرار نیست. بنابراین وی سعی ندارد اثر خویش را با بدعت و نوآوری، شأنیت هنری که منقدان هنری تشخیص داده و معرفی میکنند، ببخشد. هنرمند عشایری و قومی، از آنچه میراث نقش و رنگ می باشد با آغوش باز استقبال کرده و هر بار که بستر خویش را بدان مزین میکند، احساس تازگی و فرح بخشی خاصی را تجربه می کند. با این همه در برابر نگاره های وارداتی نیز هیچگونه تعصبی نداشته و مقاومتی از خود نشان نمی دهد. این ویژگی که از روحیه پذیراخوئی ایشان نشأت می گیرد، با مرام میهمان نوازی و غریبه دوستی ایشان که جزء لاینفک اخلاقیات ایشان می باشد، هم سوی بوده است. اثبات این مدعا استفاده از نقوش کلیدی و شناخته شده است که به راحتی و بدون هیچگونه مقاومتی در بستر دستبافته های اقوام دیگر مهمان می شود.

از مهمترین ویژگی های نقش اندازی این دستبافته ها می توان به موارد زیر اشاره کرد:

-نامگذاری طرح ها نشأت گرفته از عواملی مانند اسامی خان ها یا ایل (مانندموسی خانی، حشمت و شول) اسامی نقوش اصلی (مانندترنج و گلدانی) و یا بر اساس ساختارکلی طرح (مانند راه راه، خشتی، و سه کله) می باشد.

-کاربرد خرده نقش ها در اطراف نقوش اصلی است و قرینه سازی کامل در خرده نقش ها وجود ندارد.

-طیف وسیعی از رنگ پردازی، در این دستبافته ها به چشم می خورد و نقوش جانوری، گیاهی، هندسی و انتزاعی از هویت بارزی برخوردارند.

-قاعده ی نقش اندازی به صورت ذهنی، در قالب نقوش شکسته و هندسی است.

-اکثر بافته ها به جهت زود بازده بودن و نفع اقتصادی بیشتر، کوچک پارچه، بافته می شوند.

-اجزای مختلف نقشه را می توان در قالب نقوش اصلی، فرعی و خرده نقش ها تفکیک نمود.

بررسی مهم ترین ویژگی های قالی افشارباف در زمینه طرح و نقش مؤید آن است که طرح و نقش این دستبافته طی سال های اخیرتحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است. متأسفانه به دلیل فقدان نمونه های موجود از گذشته های تاریخی این دستبافته امکان بحث علمی گسترده ای در این زمینه وجود ندارد ولی مرور این تحولات در یکصد سال اخیر و به ویژه در سه دهه گذشته گویای آن است که بسیاری از تغییرات به وجود آمده در زمینه طرح و نقش این دستبافته مرهون ازدیاد تقاضا و تولید تجاری بوده است.

منابع

۱. تناولی، پرویز، (۱۳۸۹)، « افشار، دست بافته های ایلات جنوب شرقی ایران»، تهران: نشر فرهنگستان هنر
۲. حاجیوند، بهنام، (۱۳۸۳)، «طرح ها و نقوش افشارهای فارس»، پژوهش فرش، ویژه نامه داخلی مرکز تحقیقات، شماره ۱.
۳. حسین خانی، کامران، (۱۳۸۶)، «بررسی سیر تحول فرش افشار کرمان»، پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران.
۴. خالقی، موسی الرضا، (۱۳۹۱)، «تأثیر طرح و نقش قالی افشاری باف کرمان بر گلیم شیریکی پیچ»، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۹.
۵. خالقی، موسی الرضا، (۱۳۹۲)، «بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی های منطقه آذربایجان»، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۶.
۶. دانشگر، احمد، (۱۳۷۲)، «فرهنگ جامع فرش ایران»، تهران: انتشارات علامه طباطبایی.
۷. کبیری، فرانک؛ امیرحاجلو، پریسا، (۱۳۹۳)، «بررسی نقشمایه های جانوری در قالی ترکمن »، دو فصلنامه ی هنرهای کاربردی، شماره۴.
۸. محمودی، فتانه. شایسته فر، مهناز، (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی نقوش و دستبافته های ایل شاهسون و قفقاز»، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۱۱،صفحات ۴۰-۲۵.

A Study of Sirjan Afshar Carpet Designs and Motifs

Maryam Navidi[1], Abolghasem Dadvar[2], Nasser Shahsavari[*3]

Master's degree in Art Research, Electronic Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; and Sirjan Education teacher.

Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Hajiabad Branch, Islamic Azad University, Hormozgan, Iran.
(Corresponding author: *shahsawari110@gmail.com*)

Abstract

Sirjan carpet weaving art which is internationally known, nowadays, suffers from a lack of weavers and intendancy of young girls to this art, and perhaps gives way to industrial carpets, shortly. In this study, which is fundamental in terms of objective and historical and descriptive in terms of the nature; has been tried identify the designs and motifs used in Shyryky Kilim and Afshar carpet and commonality between them by identifying the cultural and historical background of these hand-woven; and introduce for domestic producers and exporters. Identification of designs and motifs were performed through library and field study (visit and interview with weavers and producers). Among the designs of Afshar carpet, it can be mentioned to Sekalle, Musakhani, Toranj, Bandi Shool, Baba beigi and Heshmat; which each of these carpets are woven with numerous motifs .

Keywords: Afshar carpet, Afshar tribe, carpet design, motif, Sirjan hand-woven

سفال لکابی رقه، نقش و تکنیک

مریم قاسمی*[۱]، زهرا قاسمی[۲]
عضو هیأت علمی، مربی، دانشگاه شهرکرد
Ghasemi.maryam@lit.sku.ac.ir
مدرس مدعو، دانشگاه شهرکرد

چکیده

سفال لکابی، به گروهی از سفال‌ها اطلاق می‌شود که بدنه آن‌ها غالباً از جنس خمیرسنگی و گاهی ارتن‌ور بوده و زمینه آن‌ها به صورت تک‌رنگ می باشد، دارای تزئینات حکاکی هستند، و از لعاب‌های آبی فیروزه‌ای، لاجوردی(کبالت)، قهوه‌ای (منگنز) و سبز بر روی نقش نقر شده استفاده می‌شود. بر اساس آنچه از حفاری‌های حماه بدست آمده، محققان معتقدند که این نوع سفال تنها برای مدت صد سال، از اواخر قرن یازدهم تا اوائل قرن سیزدهم میلادی تولید شده‌اند. این تکنیک در شهرهای رقه و تل مینیس، یافت شده است. با وجود اینکه این تکنیک یک تکنیک ابتدایی تزئین به شما می‌رود، نقوش انسانی، نقوش ترکیبی و نقوش حیوانی با تنوع و زیبایی گرافیکی خاصی در این تکنیک کاربرد داشته‌اند، البته نقوش حیوانی به‌ویژه نقش پرنده، نقش محبوب ظروف لکابی است، به علاوه موضوع حیوانی در تعدادی مجسمه سفالی با این تکنیک نیز دیده می‌شود. در مورد این تکنیک باید اذعان داشت که نقوش، با شیوه‌های بیانی منحصر به فردی اجرا می‌شده‌اند، به طوری که بین نوع تکنیک لعاب‌کاری، تزیین، شیوهٔ طراحی و نحوه رنگ‌آمیزی ارتباط مناسبی وجود دارد. این پژوهش ضمن بررسی رابطه نقش و تکنیک لعاب‌کاری درسفال‌های لکابی، تلاش دارد به مطالعه این ارتباط بپردازد. این پژوهش از نوع تاریخی است و بر اساس بررسی اسنادی کتاب‌ها، و سایر منابع مکتوب و همچنین آرشیو موزه-های مختلف دنیا انجام شده است.

واژگان کلیدی: سفال لکابی، رقه، نقوش.

مقدمه

سفال متنوع‌ترین اثر هنری است که گذشتگان برای ما به ارث گذاشته‌اند و فرهنگ اقوام و رونق اقتصادی و اقتدار سیاسی حکومت‌ها در آن تأثیر بسیار داشته است، در پس هر شیءِ سفالی، هر چند ساده و کوچک، وجوه گوناگون تمدنی نهفته است و غنای اشیاء یا خرده اشیای سفالی که امروزه در اختیار ما قرار دارد، شرایط مناسبی برای بررسی سفالگری هر دوره و شناخت فرهنگ عامه و خاصه در گذشته فراهم آورده است. چنان‌که می‌دانیم قدمت سفالگری تقریباً به قدمت تاریخ بشر است. در ایران از کهن‌ترین ازمنه سفال‌هایی با نقوش جانوری یا هندسی یافت شده که به واقع نمی‌توان آن‌ها را تفسیر کرد. اما به هر حال این نقوش و تزیینات و نحوه کار و کارماده سفالگر نشان از تمایز سلیقه‌ها، سنت‌های قومی و حتی کاربرد و قیمت سفال داشته است. در مواردی تزیینات بیانگر وقایع زندگی فردی، قومی یا رویدادهای تاریخی و در مواردی نیز فقط مقاصد زیبایی‌شناسانه مد نظر بوده است. همانطور که می‌دانیم سفال و نقش‌اندازی بر روی آن، در دوره‌ی سلجوقی بسیار اهمیت پیدا می‌کند، در این

دوره آثار سفالی بسیاری، از مناطق مختلف کشور بدست آمده است. شیوه و تکنیک ترسیم نقوش و موضوع آن‌ها ویژگی فرهنگی هر یک از مناطق یاد شده را مشخص می‌کند که مبین ذوق و اندیشه هنرمندان سلجوقی است. این دوره را می‌توان عصر طلایی سفالگری در ایران نامید. هنر عصرسلجوقی بر هنر دیگر مناطق اسلامی از جمله سوریه نیز تأثیرگذار بوده است. ایوبیان در مصر، به سبب درگیری با جنگجویان صلیبی، توجه کمتری به سفالگری داشتند و در نتیجه هنرمندان مصر در پی یافتن حامیانی جدید به سوریه، بین‌النهرین و ایران مهاجرت کردند. سلطنت ایوبیان هنوز به یک سده نرسیده بود که سقوط کرد. ممالیک حکومت مقتدری برپا داشتند و مغولان را متوقف کرده و در بین‌النهرین و سوریه، رقه و رصافه مراکز سفالگری ایجاد کردند. رقه به دلیل داشتن کارگاه‌های سفالگری مرغوب حائز اهمیت است. شهر رقه در دوره ایوبی، یکی از مراکز مهم تولید سفال در تمدن اسلامی محسوب می شود. چنانچه از نمونه سفال های موجود در موزه ها می توان استنباط نمود، این شهر در این دوره از مهمترین مراکز خارج از قلمرو ایران بود که مقدار قابل ملاحظه ای از ظروف و کاشی های بدیع و به لحاظ فنی متمایز پدید آورد. «در قرن دوازدهم میلادی تولید سفال در سوریه بواسطه پیدایش بدنه خمیر سنگی و نقاشی فلز آذین روی لعاب تغییر کرد بی شک شناخته شده ترین سفال میانی سوریه "ظروف رقه" است» (خلیلی،۱۳۸۴: ۲۲۳-۲۲۵).

تکنیک لکابی چیست؟

نقوش ظروف لکابی رقه بیشتر از چه نوع و شامل چه مضامینی است؟

در این راستا به صورت تحلیلی- توصیفی و روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای، ظروف لکابی معرفی می‌شود. و پیش از آن توضیحاتی درباره سفال لکابی و مضامین آن بیان می‌گردد. مطالعه و بررسی نقوش ظروف لکابی قرن ۱۱و ۱۲ میلادی/ ۵ و ۶ هجری رقه سوریه و بیان مضامین و ویژگیهای شاخص آنها از اهداف اصلی این پژوهش به شمار می‌رود.

سفال رقه (قرن ۱۲-۱۱م)

سوریه همانند دیگر مناطق امپراطوری اسلام، صنعت سفالگری دیرپایی دارد و همچنین تجربیات کهنی از تکنیک‌های لعاب‌کاری که پیش از ظهور اسلام در آن جا پدید آمده‌اند. طی قرون اولیه اشغال اعراب، تولید سفال در سوریه به سوی تولید گسترده سفال لعاب‌دار، به خصوص تک‌رنگ پیش رفت. چنین تولیدی ویژگی خاصی داشت که تأثیر کمی نیز بر سفال خارج از سوریه گذارد. بی شک شناخته شده‌ترین سفال میانی سوریه « ظروف رقه» است. عنوان « رقه » برای شناسایی سفال‌هایی به کار می‌رود که در شمال سوریه در تعدادی کارگاه واقع در رقه و بعضی میدان‌ها در دره فرات تولید می‌شد. (خلیلی، ۱۳۸۴: ۲۲۵-۲۲۳) یکی از انواع معروف سفال اسلامی نوعی است که به شهر « الرقه» در کنار نهر فرات نسبت داده می‌شود. مقادیر زیادی از این نوع ظروف سفالی، امروزه در اغلب موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شود. اسلوب ساخت و تزئین و ترکیب اشکال همه دال بر آن است که این ظروف به دوره متأخرتری تعلق دارد. اگرچه بعضی از ظروف رقه ممکن است به قرن ۱۱م تعلق داشته باشد ولی تاریخ اکثر آنها قرن ۱۲ و ۱۳ م است و دارای عناصر تزیینی است که مختص دوره اتابکان سلجوقی سوریه و عراق است. (دیماند،۱۳۸۹: ۱۸۴)

سفالگران رقه انواع مختلفی از اشیاء با نقوش برجسته تولید کردند. ظروف نقش‌برجسته به طور کلی با پوشش لعاب تک رنگ بودند. ولی نمونه‌هایی از فلز آذین و نقاشی بر آستر لعاب نیز وجود دارد. اولین نمونه‌های ظروف رقه در سال ۱۸۹۵ به بازار اروپا رسید. این‌ها تکه‌هایی از سفال منقوش فلزآذین بودند که توسط گاستون میگون منتشر شدند، تحت تملک بازرگانان ارمنی مستقر در پاریس بودند که در کاوش‌های شرق به دست آورده بودند و به سختی می‌کوشیدند محل کشف آن ها را مخفی نگه دارند. امروزه این قطعات در موزه پاریس نگه داری می‌شود و می‌دانیم که متعلق به سرزمین رقه است. با توصیف این سفال‌ها به عنوان گروهی همگون، آن‌ها را در گروه خاصی قرار داد که علی رغم یافتن نمونه‌های دیگری از آن توسط ریموند کوئچلین در دمشق، پیش از آن ناشناخته بود. پس از آن بررسی‌های متعددی در مورد انتساب گروه رقه صورت گرفت: موزه سلطنتی عثمانی بین سال‌های ۱۹۰۳ و ۱۹۰۶ سفرهای گروه باستان‌شناسی را ترتیب داد، ولی هرگز نتایج آن را منتشر نکرد. فردریش سار و

ارنست هرتزفلد این میدان را در سال ۸-۱۹۰۷ بررسی کردند، و برخی تکه‌های جمع‌آوری شده را منتشر کردند. گرترود بل، نیز گزارش داده است که طی دیدارش از آن شهر تعداد زیادی سفال در رقه پیدا کرده است. (خلیلی،۱۳۸۴: ۲۲۵-۲۲۶)

سفال کنده (لکابی)

سیف‌الله کامبخش‌فرد، باستان‌شناس و متخصص سفال ایران، سفال لکابی را چنین تعریف می‌کند: سفال کنده و حکاکی شده (اسگرافیاتو) (لکابی)، در سده ششم هجری ظروفی ساخته شد که با خطوط نقر شده در بدنه سفال، انواع موضوعات از قبیل گل و گیاه، و نقش جانوران و پرندگان و اسلیمی‌ها، عقاب، گوزن و سایر صحنه ها به صورت حکاکی با سایه روشن و نقش پر و پیکره و اندام حیوانات و نیز برگ و گل به صورتی زنده ترسیم می‌شد. بعضی از این ظروف به لعاب آبی فیروزه‌ای و یک‌رنگ آراسته می‌شدند که در آن صورت تمام خطوط و نقاط نقر شده، لعاب را به صورت انباشته و متراکم در گودی‌ها دریافت می-کردند و خطوطی کاملاً زنده و طبیعی ارائه می‌دادند. برخی دیگر به چندین لعاب آراسته شده و تصویری از ظروف منبت عرضه می‌کردند. این نوع ظروف هم نام اسگرافیاتو را پذیرفته‌اند و هم به لکابی« لکه آبی » معروف شده‌اند. (کامبخش‌فرد،۱۳۷۹، ۴۶۲-۴۶۱) تزیینات و نوشته‌های کوفی از سده سوم هجری به بعد در بشقاب‌ها و قدح‌های نیشابور و سمرقند و بخارا نمونه‌های زیادی بر جای نهاده است و به تدریج این نوشته‌ها در قرون پنجم و ششم به صورت حکاکی شده و لایه‌برداری، به صورت‌های منبت و نیمرخ (سیلوئت)[۲] در زمینه‌های سفید و سیاه و ارغوانی با تضاد و کنتراست کامل تولید شده‌اند. اغلب نوشته‌ها بیانگر دعای خیر برای دارنده بشقاب‌ها و دوری‌های نوشته‌دار کوفی هستند. (همان، ۲۶۲-۲۶۳) تکامل شیوه نقش‌کنده زیر لعاب در اواخر دوره سلجوقی، اواسط قرن ششم، با روش سفال لکابی که نوعی خمیرسفید رنگ دارد و بیشتر ظروف بشقاب مانند و کاسه را شامل می‌شود، به اوج خود می‌رسد. نقوشی که روی این سفالینه‌ها ترسیم و حکاکی می‌شود نقش انسان، حیوان، پرندگان و طرح‌های مارپیچی از لعاب لاجوردی یا سبز تند بر روی زمینه سفید است.(توحیدی، ۱۳۸۶: ۲۶۹) از گروه سفال-های گبری که بیشتر دارای صحنه‌های تاریخی، نمادها، اسب سواران یا نقش جانوران ترکیبی و انسان شاخدار هستند و کنده-کاری‌ها و تزیینات برجسته و فرورفته دارند؛ ظروف معروف به اسگرافیاتوی اولیه با لعاب سبز و زرد (قوس‌قزحی= قازمقازی) و همین طور سفالینه‌های لکابی در نیشابور، فراوان به دست آمده است. در لایه‌های دوره اسلامی معبد آناهیتای کنگاور نیز آثار سفالین بدون لعاب و همچنین آثار گبری و لکابی متعلق به سده‌های اولیه هجری تا پایان دوره سلجوقی کشف شده است. در یکی از نمونه‌های برجسته و معروف به گبری این میدان تاریخی، نقش یک بز کوهی که زانو به زمین زده، دوبار دور ظرف تکرار شده است. گودی لایه‌های حکاکی شده‌ای شده به رنگ ارغوانی تیره و نقش جانور با زرد و سبز و نارنجی نقاشی شده و زیر لعاب قرار گرفته است. تعدادی از ظروف کنده‌کاری و حکاکی شده (اسگرافیاتو) فقط دارای طرح یک ترنج میانی یا حیوان و انسان و اسلیمی و پالمت است که به رنگ آبی فیروزه‌ای و زیر لعاب بی رنگ شفاف قرار گرفته‌اند. (کامبخش فرد، ۱۳۷۹: ۲۶۲)

نقوش سفالینه های لکابی رقه

در اواخر قرن۱۲م، تغییر قابل توجهی در عملکرد هنرمندان سفالگر در تصویر نقوش در ظروف سفالین رقه، به ویژه در نوع جانوری آن، می‌توان دید. ظاهراً آشنایی سفالگران با آثار جدید، موجب این تغییر سلیقه شده است. طراحی فیگور حیوانی در سفال رقه بسیار طبیعت گرایانه است. تزیینات اسگرافیاتو به شکلهای مارپیچ در بدن حیوان، این موضوع را شدت بخشیده است. این نوع نگاه ناتورالیستی در طراحی حیوانات، به گفتهٔ پولسن تحت تأثیر هنر یونان است. (Poulsen. 1957.169). ارائه ارزش‌های بصری نوین توسط هنرمندان سفالگر نتیجهٔ مطلوبی بود که به هر دلیلی در سفال‌های رقه ظهور کرد و به ایجاد سبک نوینی در طراحی نقوش منجر شد. با مقایسه آثار سفالین رقه و سفال‌های هم عصر آنها در ایران می‌توان به اختلاف در شیوهٔ طراحی دو منطقه پی برد. نوع ترسیم حالت موجود در ظروف سفالین مزین به نقوش جانوری رقه، نشان از توجه به

طراحی حالت به صورت کلی و توجه به محور اصلی بدن در حالات گوناگون است و طراحی حالت بسیار مدرن و بر اساس اصول شناخت آناتومی پیکر جاندار صورت گرفته است. نقوش شبه نوشتاری و فیگوراتیو انسانی از جمله دیگر نقوشی است که بر سفالینه های لکابی رقه نقش بسه است.

نقوش حیوانی

پرنده

نقش پرنده، نقشی غالب است که اکثراً بر روی سفالینه ها با تکنیک های تزئینی متنوع یافت می شود؛ این نقوش با ویژگی‌های متفاوت و البته با تنوع چشمگیری بر روی ظروف ظاهر شده‌اند، که از لحاظ شیوه طراحی و نحوه ترکیب‌بندی در سطح ظروف قابل توجه است. یک قاب استثنایی (تصویر۲) که به خوبی حفظ شده، نمونه‌ای پیچیده از « ظروف لقابی» است، نوعی ظروف که با عنوان سفال حکاکی چندرنگ نیز شناخته شده است. در تکنیک لقابی، تصویر که در نوارهایی به رنگ‌های مختلف قرار گرفته، با فضای موجود در آمیخته تا از تداخل رنگ‌ها جلوگیری کند. بنابراین سفالگر قادر بوده که رنگ‌ها را بر آستر لعاب پیش از کشف تکنیک نقاشی بر آستر لعاب، ثابت کند. تزیینات این قطعه به رنگ‌های آبی سیر، سبز، زرد و بادمجانی، کنتراست حیرت‌انگیزی با لعاب سفید و رنگ نیمه مات پس زمینه ایجاد کرده است. تقریباً تمام سطح مرکز کاسه با پرنده‌ای پوشانده شده که موضوع محبوب در ظروف لقابی است. زیبایی گرافیکی و تنوع رنگ، شاخص ظروف مرغوب لقابی است. لبه ظرف با سه سری دایره و خط تزئین شده، که احتمالاً ترسیم موتیف کتیبه را از بین برده است. تزئین بیرون ظرف بی پیرایه است. (خلیلی، ۱۳۸۴: ۲۲۶، ش ۲۸۵) ظرفی با نقش یک پرنده در مرکز (تصویر۳) وجود دارد که سر زندگی پرنده در این بشقاب با رنگهای متنوع و غنی ترکیب شده است. که این ارائه (تمثال) را به طور خاصی جذاب کرده است.

عقاب، خروس، مرغابی، اردک و طاووس از نقوش رایج به کار رفته بر سفالینه های لکابی است. بویژه نقش عقاب و حمله قوش به مرغابی از نقش مورد توجه سفالگران رقه بر روی سفال لکابی است؛ ترسیم این نقوش صرف نظر از جنبه طبیعت گرایانه به نظر می رسد جنبه نمادین و اسطوره ای نیز دارد.

۱-بشقاب بدنه فریتی، با نقش عقاب، تزئین کنده کاری و نقاشی شده با سیاه، فیروزه ای، و منگنز(بنفش) زیر یک لعاب شفاف. نوع لکابی(لقابی). سوریه، رقه؟: نیمه دوم قرن ۱۲ م. (حیوانات منقوش و موجودات افسانه ای.) منبع: (www.davidmus.dk) شماره(۱۹۸۵/۲۲)

۲-قاب لقابی، خمیر سنگی، با تزئینات حکاکی با نقوش و لعاب به رنگ لاجوردی، زرد و منگنز بر آستر لعاب سفید نیمه مات. سوریه قرن ۱۲ میلادی.

۳-بشقاب. سوریه. بدنه ترکیبی، حکاکی شده به همراه نقوش برجسته، نقاشی شده زیر لعاب شفاف. تکنیک لکابی. نیمه دوم قرن ۱۲ میلادی.. (www.metmuseum.org) شماره(۱۹۷۹,۲۱۰)

۴-کاسه، بدنه فریتی تکنیک لکابی، سوریه دوره ایوبی، احتمالاً تل مینیس. حمله یک قوش به یک مرغابی. (www.clevelandart.org) شماره (۱۹۳۸,۷)

۵-کاسه، ارتن ور لعاب خورده با نقش پرنده (تکنیک لقابی)، سوریه قرن ۱۲ میلادی، (www.metmuseum.org). شماره(29.160.10)

۶-بشقاب، ارتن ور، لعاب خورده، سوریه قرن ۱۲ میلادی. منبع: (www.metmuseum.org) شماره (29.160.17)

حیوانات چهارپا (بزکوهی، خرگوش، گوزن، شیر)

اغلب ظروف لکابی با یک حیوان واقعی یا خیالی در مرکز ظرف تزئین شده اند؛ در یک کاسه (تصویر۹)، ترسیم جسورانه حرکت گوزن در حال دویدن را شاهد هستیم؛ گویی سطح ظرف را به دشتی وسیع بدل کرده است، و قاب ظرف را از میان برداشته است، که توانایی هنرمند طراح، نقاش و سفالگر سوری را نمایان می‌کند. این نمایش حرکت در نمونه‌های دیگر نیز به خوبی مشهود است. اغلب ظروف لکابی با یک حیوان واقعی یا خیالی در مرکز ظرف تزئین شده اند؛ در این کاسه آن حیوان یک خرگوش است. موتیفی که به گفته خلیلی، از پرندگان و ققنوس ها نادرتر است. خرگوش در موقعیت کلاسیک شاخص نقوش فلز آذین فاطمی و نقوش بر آستر لعاب رقه ترسیم شده است. موتیف مرکزی ظرف (تصویر ۸) با نواری از خطوط موازی کوتاه مورب محصور شده است که این نیز شاخص ظروف لقابی است. بدنه خمیرسنگی چندان مرغوب نیست، لعاب مایل به زرد است و به خوبی حفظ نشده است و رنگهای لاجوردی، فیروزه ای و بادمجانی، زنده نیستند. با این حال چنین تزیینات ساده‌ای بسیار گویا هستند به خصوص به دلیل طرح هماهنگ و متوازن. گرچه شکل کاسه طی پخت کمی از ریخت افتاده است ولی کاسه‌ای است با لبه برگشته تخت شاخص و شکل برجسته، که در ظروف رقه مورد استفاده بوده است. از لحاظ تکنیکی، این قطعه به «گروه میانی» تعلق دارد، به خصوص حلقه پایه آن. (همان: ۲۳۱-۲۳۲) پولسن در مورد تزئینات این ظروف معتقد است: شاید نقوش جانوری بهترین نمونه‌ها برای بررسی خصوصیات سفال‌های رقه باشند. قلم-گیری آزاد و ظریف و مینیاتوری، بر قراری رابطه صحیح و متناسب بین نقوش و زمینه این مسئله را اثبات می‌کند. این نوعی «تبعیت از طبیعت» است که در هنر یونان دیده می‌شود. (Poulsen. 1957 .169).

۷-کاسه، ارتن ور لعاب خورده با نقش بز(لکابی)، سوریه، قرن ۱۲ میلادی. منبع:(www.metmuseum.org) شماره: (۲۹,۱۶۰,۱۳)

۸-کاسه لقابی، با نقش خرگوش، ظرف خمیر سنگی با تزئینات حکاکی. نقوش در لعاب به رنگ فیروزه ای، لاجوردی و ارغوانی بر آستر لعاب سفید نیمه مات. سوریه قرن ۱۲ میلادی .

۹-کاسه، با نقش گوزن، خمیرسنگی، حکاکی و نقاشی زیرلعابی زیر لعاب شفاف بی رنگ لکابی. نیمه دوم قرن ۱۲ میلادی. (www.metmuseum.org)، شماره(۲۹,۱۶۰,۱۵)

نقش ماهی

نقش ماهی با تکنیک لکابی بر روی بدنه ارتن ور. رنگهای آبی، و قهوه ای بر زمینه ای سفید به صورت برجسته در قاب دایره دیده می شود. نقوش به شدت زنده و پویا به نظر می رسد. در قاب بیرونی لکه های قهوه ای و آبی نیز دیده می شود.

۱۰- بشقاب با نقش سه ماهی، ارتن ور، تکنیک لکابی. منبع: موزه هنر سینسیناتی

نقوش ترکیبی

نقوش ترکیبی شامل تنه حیوان و سر انسان موسوم به هارپی نقوشی اسطوره ای هستند، که بر سفالینه های لکابی رقه نیز نقش بسته اند. این نقوش گاهی با عناصر گیاهی نیز ترکیب شده و نقشی شامل انسان-گیاه-حیوان پدید می آورند. تصویر ۱۱. سابقه استفاده از این نقوش به قبل از اسلام و تمدن روم باستان می رسد. در این تصویر به وضوح شاهد تاثیرات سفال دوره سلجوقی که از نظر زمانی مقارن با دوره ایوبی در سوریه است، هستیم؛ ویژگیهای چهره و نقوش اسلیمی نشانه هایی از تاثیرات نقوش سفال سلجوقی است.

۱۱ – بشقاب، لکابی، رقه، اواخر قرن ۱۲. منبع: (.stlcc.edu)، (1923.2-171)

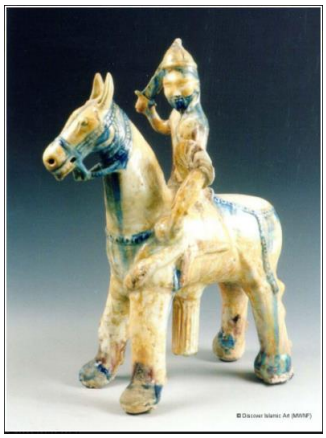
نقوش شبه نوشتاری

نقوش کتیبه ای، نقشهایی بسیار رایج هستند که بر روی غالب سفالینه های دوره اسلامی دیده می شوند، سفالینه های لکابی نیز از این جمله هستند، این نقوش معمولاً خوانا نیستند و جنبه زینتی دارند، البته بعضاً خوانا هم هستند و عبارتی را انتقال می دهند. گاهی این نقوش همراه با نقوشی موسوم به«خالی پر کن» احاطه و تزئین می شوند.

۱۲- کوزه با نوار کتیبه لکابی. منبع: موزه طارق رجب.

مجسمه فیگوراتیو لکابی

نمونه بسیار نادری از سفالینه های لکابی رقه؛ مجسمه فیگوراتیو مردی سوار بر است. این اثر که مربوط به موزه ملی دمشق است، ازتن ور و مربوط به دوره ایوبی است. در تصویر ۱۳ تکنیک لکابی با شیوه ای متفاوت و جالب توجه ارائه شده است.



۱۳- مجسمه مرد سوارکار. با تکنیک تزئینی لکابی. منبع: (discoverislamicart.org)، شماره اثر در موزه (ع/۵۸۱۹)

نتیجه گیری

با توجه به یک سری تحقیقات باستان‌شناسی اخیر در سراسر دره فرات، مشخص شده است که رقه تنها مرکز تولید ظروف لکابی نبوده است. غیراز تشخیص محل تولید ظروف رقه، تاریخ‌گذاری آن‌ها نیز مشکلات جدی را سبب شده است؛ در آغاز آن‌ها به دوران هارون‌الرشید نسبت داده شده بودند، ولی بعداً به درستی به دوران ایوبی نسبت داده شدند. تاریخ‌گذاری ظروف رقه به دلیل عدم وجود تاریخ بر اقلام مشکل شد؛ که در این مورد با سفال آن زمان ایران فرق داشت. تلاش‌های متعدد برای تاریخ-گذاری ظروف رقه بیشتر بر اساس سبک آن‌ها بود. اگرچه اغلب این تاریخ‌ها متقاعد کننده به نظر می‌آیند، ولی برای دست‌یابی به نتیجه قطعی مدارک تأیید کننده مورد نیاز است. سال ۶۵۸ هجری که تاریخ حمله مغول به دره فرات است، به طور کلی پایان تولید ظروف رقه تلقی می‌شود، زیرا این شهر و کوره‌هایش تخریب شدند. یافته‌ها نشان دادند که تولید انواع خاصی از ظروف رقه پس از این تاریخ تداوم یافتند، که تئوری حفظ برخی کوره‌های رقه طی حمله مغول را تقویت می‌کند. همین نتیجه را می‌توان از بررسی نتایج حفاری‌های اخیر قصرالحیر شرقی، در مرکز سوریه کسب کرد. همین مسئله باعث شده گاه، شناسایی سفال رقه را با چالش مواجه می‌شود زیرا سفالگران روسفا و دمشق و فسطاط، بعد از ویرانی رقه، سبک رقه را ادامه دادند و در مواردی به تقلید اجناس رقه پرداختند.

در تکنیک لکابی، تنوع نقوش بسیار چشمگیر است، نقوش فیگوراتیو انسانی و حیوانی، و نوشتاری در این دامنه تنوع جای دارند. اغلب زمینه کاملاً ساده و نقش اصلی با خطوط مورب و هاشوری محصور شده، که این یکی از مشخصه‌های ظروف لکابی است. رنگها غالباً آبی لاجوردی و سبز است. اغلب ظروف لقابی با یک حیوان واقعی یا خیالی در مرکز ظرف تزئین شده‌اند؛ رنگهای تیره و قهوه‌ای در زمینه سفید یا نخودی به چشم می‌خورد. تنوع موضوعی در میان ظروف لکابی قابل توجه است. در میان نقوش مختلف ظروف لکابی، خرگوش موتیفی است که از پرندگان و ققنوس‌ها نادرتر است. زیبایی گرافیکی و تنوع رنگ نیز شاخص دیگر ظروف مرغوب لقابی است. به علاوه لبه ظروف نیز غالباً با سه سری دایره و خط تزئین شده است. از میان نقوش، پرنده، موضوع محبوب در ظروف لکابی است. حرکات انواع چهارپایان پویا و سر زنده است. به علاوه در تمامی ظروف هماهنگی میان فرم ظرف و نقش تصویر شده چشمگیر است.

منابع

۱-توحیدی، فائق، فن و هنر سفالگری، سازمان مطاعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها(سمت)،تهران ۱۳۸۶
۲- خلیلی، ناصر و ارنست ج. گروبه، سفال اسلامی، مترجم فرناز حائری، ج ۷. نشر کارنگ، تهران ۱۳۸۴
۳-دیماند، موریس اسون، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدالله فریار، انتشارات علمی فرهنگی، تهران ۱۳۸۹
۴-کامبخش فرد، سیف الله. سفال و سفالگری در ایران از ابتدای دوره نوسنگی تا دوران معاصر، انتشارات ققنوس. تهران: ۱۳۷۹

5-Booloom,Jonathan.1975, "Reqqa ceramics" of the freer gallery of art, Washington d.c.michigan: Ann Arbor University of Michigan.
6-V.Poulsen. 1957. Les poteries medievales. Hama.
7-Marilyn Jenkins-Madina, Raqqa Revisited (Ceramics of Ayyubid Syria),The Metropolitan Museum of Art, New York,2006.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مروری بر مفاهیم سرقفلی و حق کسب، پیشه یا تجارت در نظام حقوقی ایران
علیرضا زارع زیدی، احمد عرب عامری

بررسی تکنیک ساخت آینه کاری در تزیینات اُرسی سازی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی
فرشته ساعدی

نقش حکمرانی نوین و فرهنگ سازمانی در کاهش فساد اداری
سیده فاطمه شفیع پور

مؤلفه‌های بصری در آثار نقاشانه پل گوگن، با تأکید بر نمونه‌های مبتنی بر روایات مذهبی
احسان زارعی فارسانی

بررسی عوامل موثر بر شکل گیری سبک معماری مساجد دوره قاجار شهر ارومیه (مطالعه موردی: مسجد علی شهید، عبدالمحمد و قره آغاج)
مظفر عباس زاده، عاصفه قیسی، سودا رضاپور

ساختار دکوپاژ در فیلم و برنامه‌های تلویزیونی یک و چند دوربینه
حامد توکل

نقاشی کودکان کار ۷ تا ۱۴ ساله محله زمزم تهران از نقطه نظر مفاهیم و رنگ
ماندانا حیدری، مهدی(مهران) حجوانی

اصول طراحی محصول با هدف پرورش درک تلفیقی از حواس پنجگانه در کودکان
نیلوفر شادمهری. نفیسه عارفی همدانی

بررسی طرح ها و نقوش قالی افشار باف سیرجان
مریم نویدی، ابوالقاسم دادور، ناصر شهسواری

سفال لکابی رقه، نقش و تکنیک
مریم قاسمی، زهرا قاسمی