فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس
سال اول. شماره۲. تابستان هزار و سیصد و نود و دو
شماره مجوز از دانشگاه : ۱۷۳۹۷ بها: ۴۰۰۰ تومان
۲

بررسی تصویر اسب در آثار طراحی دوره صفویه . بررسی تأثیرات جامعه بر نقوش قالی های تصویری قاجاریه . تحلیل نورگیری در تخت جمشید با تأکید بر الگوی کاخها و نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی . بررسی ویژگی ها و شاخصه های معماری ماد. هنر از منظر علوم انسانی در گفتگو با دکتر قبادی معرفی برگزیدگان جشنواره انجمنهای علمی دانشجویی حرکت. دیدار نمایندگان تشکلهای دانشجویی با رهبر معظم انقلاب. گزارش نمایشگاه نقاشی

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

سال اول، شماره 2، تابستان هزار و سیصد و نود و دو
شماره مجوز از دانشگاه تربیت مدرس: 17397

صاحب امتیاز:
انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

مدیر مسئول و سردبیر
فرزانه فرشیدنیک

دبیران تحریریه
الهه ایمانی، مهناز انصاری

مدیر اجرایی
سیما رضائی آشتیانی

همکاران این شماره
زهرا عسگری‌زاده، الهام ضابطیان

طراحی جلد: فرزانه فرشیدنیک

تصویر روی جلد:
اثری از ناصر اویسی، مجموعه اسب‌ها

نشانی:
تهران، تقاطع بزرگراه چمران و جلال آل احمد، پل نصر، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، طبقه اول.

پست الکترونیک :
journal.arayeh@gmail.com

بها: 4000 تومان

شورای علمی

گروه پژوهش هنر
دکتر اصغر فهیمی فر
دکتر رضا افهمی

گروه هنر اسلامی
دکتر پرویز اسکندرپور خرمی

گروه معماری
دکتر محمد جواد مهدوی نژاد

گروه گرافیک
دکتر منصور مهرنگار

گروه انیمیشن و سینما
دکتر علی شیخ مهدی
دکتر امیرحسن ندایی

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای تهیه و ارسال مقالات:

فصلنامه آرایه، نشریه تخصصی انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس است که مقالات تحلیلی، پژوهشی و توصیفی در زمینه‌های پژوهش هنر، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، معماری و شهرسازی را به چاپ می‌رساند.

- **نوشتارهای ارسالی قبلاً نباید در نشریه دیگری به چاپ رسیده باشد.**
- **مقالات، پس از ارزیابی و تأیید داوران به چاپ خواهد رسید.**
- **مسئولیت مطالب مطرح شده در مقالات، بر عهده نویسندگان است.**
- **مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، بدنه تحقیق، نتیجه و فهرست منابع باشد.**
- **ارجاعات مقاله به شیوه درون متنی و به صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه) و پس از نقل مطلب ذکر گردد و در انتهای مقاله، فهرست منابع بدون شماره، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ارائه گردد:**

کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم، محل انتشار، نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، "عنوان مقاله"، نام مجله، شماره و مشخصات مجله، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.

- **مقالات باید در محیط نرم افزار word و حداکثر در 20 صفحه (با احتساب منابع، جداول و شکل‌ها) به نشانی journal.arayeh@gmail.com ارسال گردد.**

فهرست

مقاله‌ها

7. بررسی تصویراسب در آثار طراحی دوره صفویه

لیلا شریفی، مرتضی حیدری

17. نگاهی به مدرسه باوهاوس با تاکید بر طراحی گرافیک

مرضیه برکت رضایی، دکتر محمد خزایی

29. بررسی تاثیرات جامعه بر نقوش قالی‌های تصویری قاجاریه

الهه ایمانی، دکتر علی شیخ مهدی

39. تحلیل نورگیری در تخت جمشید با تاکید برالگوی کاخها و نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی

سارا بهمنی کازرونی

49. بررسی ویژگی‌های معماری ماد

مریم محقق ، مهناز دولت آبادی، بهزاد حسینی سربیشه

63. ارائه راهکارهایی برای مدیریت پیشگیری از مدیریت بالایا (زلزله) در شهر تهران با استفاده از تجربه کشور ژاپن

زهرا عسگری‌زاده، دکتر علی اکبر تقوایی

75. بررسی ابزار نظارت مصنوعی در قالب دوربین‌های مداربسته در جهت ارتقاء امنیت مراکز شهری

الهام ضابطیان، دکتر علی اکبر تقوایی

مصاحبه

85. گفتگو با دکتر حسینعلی قبادی

گزارش

89. معرفی برگزیدگان جشنواره انجمن‌های علمی دانشجویی دانشگاه تربیت مدرس

91. دیدار نمایندگان تشکل‌های دانشجویی با رهبر معظم انقلاب

93. برگزاری نمایشگاه نقاشی

95. اطلاع رسانی همایش‌ها

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 7-16

بررسی تصویراسب درآثارطراحی دوره صفویه

لیلا شریفی*، مرتضی حیدری**

* *دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[1]

**عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[2]

چکیده

اسب نزد ایرانیان همواره موجودی زیبا و با برکت تلقی می‌شده است. اهمیت این حیوان و مفاهیم نمادین آن در داستانها و اسطوره‌های دوران باستان قابل توجه است و آثار بجای مانده تاریخی شامل حجاری‌ها و نقوش مهرها و بسیاری در سرزمین وسیع ایران حکایت از نقش مهم اسب در زندگی فردی و اجتماعی ایرانیان دارد. طراحی اسب برای نخستین بار در دوره صفوی بصورت مجزا مورد توجه قرار می‌گیرد. ارزش طراحی های کامل شده در سلسله مراتب هنری در حد و مقام نقاشی است. هنرمندان نگارگر ایرانی با تاثیر از سابقه هنری دوران هخامنشی و حتی ساسانی، به ترسیم صور بسیار متنوعی از اسب پرداختند که شکل کمال یافته آن در طراحی‌های دوره صفویه نمود پیدا می‌کند. از این رو بررسی تصویر اسب در نمونه طراحی‌های دوره صفوی، که محصول تاثیر هنر چین و هنر نقاشی(نگارگری) دوره های پیش از عصر صفوی است، حائز اهمیت است. اسب محور اصلی ترکیب بندی برخی از آثار طراحی است. مضامین روحانی و فلسفی سبب ارتقاء فرم و شخصیت پردازی در طراحی اسب می‌شود. با توجه به تنوع طراحی از اسب، تصویر اسب در چهار قالب مختلف مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی چگونگی تصویر اسب در آثار طراحی دوره صفوی می‌پردازد. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین عرفانی و مفاهیم اخلاقی متاثر از ادبیات و در عین حال تاثیرپذیری از هنر چین و هنر دوره ساسانی عوامل تعیین‌کننده‌ای در تنوع طراحی اسب و شخصیت پردازی در تصویر اسب بوده‌اند که مسیر رو به تکاملی را پیموده است.

واژگان کلیدی: تصویر اسب، طراحی، دوره صفویه.

[1] *پست الکترونیک: leilasharifi78@yahoo.com*

[2] *پست الکترونیک: mheidari@modares.ac.ir*

مقدمــه

طراحی در دسترس‌ترین، ساده ترین و سریع ترین فنی است که هنرمند در آن می‌تواند مهارتش را نشان دهد. تاکنون هیچ بررسی جدی بر روی طراحی ایرانی در این خصوص صورت نگرفته است. در طراحی دوره صفوی، زمینه و مواد مورد نیاز چه برای طراحی مقدماتی و چه برای نگارگری یکسان است. و بر خلاف روشهای مرسوم در اروپا، هنگام طراحی از یک نمونه و انتقال آن از روی یک برگ کاغذ به دیگری تا اصلاح نهایی طرح، یک مقیاس و اندازه حفظ می‌شود. طراحی به شیوه‌ی قلم‌گیری انجام می‌گرفته و برای آن ارزش خاصی قائل بودند.

طراحی ایرانی با اکثر شیوه‌های متداول، متفاوت است. هنرمند علاوه بر قدرت قلم و مهارت کامل، خطوط را با احساسی عمیق و درکی فلسفی از طبیعت و هستی ترسیم می‌کند(خزایی، 1381، 23). که گاهی این نگرش در مضامین طراحی شده منجر به بروز خلاقیت شده است. این طرح‌ها از مجموعه‌ای از خطوط منحنی کوتاه و بلند، در نهایت ظرافت و زیبائی تشکیل می‌شوند که گاهی با استفاده از یک یا دو رنگ، همراه با رنگ طلائی، اثر به پایان می‌رسید. بنابراین ارزش طراحی ایرانی دوره صفوی کمتر از نقاشی همان دوره نبوده است.

هنرمندان ایرانی همیشه در آثار خویش از یکسو کمال مطلوب را بر واقعیت و از سوی دیگر سادگی و خلاصه‌نگاری را به طبیعت‌گرایی ترجیح داده‌اند(همان، 32). این ویژگی طراحی ایرانی، درک آن را پیچیده و اسرارآمیز کرده و آنرا از بقیه آثار مرسوم متمایز می‌کند.

در سده‌های ده و یازده طراحی تک نگاره‌هایی از اسب متداول شد، که زمینه پیدایش آن را باید در سده 8 ه.ق جستجو کرد. که به میزان قابل توجهی تحت تاثیر طراحی چینی بوده است(سویتوچوفسکی، 1384، 11). جذب هنرمندان ایرانی توسط نقاشان چینی، نتیجه داد و ستدهای فرهنگی ایران با چین بوده و با سفر فرستادگان شاهرخ به چین این تاثیرگذاری خود را در تغییر تکنیک اجرای نقاشی ایرانی و بیشتر در طراحی دوره صفویه نشان می‌دهد. هیچ نشانه‌ای از هنر طراحی دوران قبل از مغول در دست نیست. و نمی‌توان به یقین گفت که طراحی دوره صفوی حاصل تبادلات فرهنگی با چین است. و در زمینه اینکه مبدا و پیدایش زمینه طراحی که ایرانی است یا از آسیای مرکزی گرفته شده، هیچ پژوهش جدی و عالمانه صورت نگرفته است.

نکته جالب توجه اینکه، هنرمندان ایرانی در سده 8 ه.ق در نقشبندی بر سطح، با حرکات موزون و روان خطها و هارمونی در طرح، کاملاً چیره دست بودند(همان، 12). همه اسب های طراحی شده یک وجه مشترک دارند و آن اینکه که غالباً از پهلو دیده می‌شوند و بندرت می‌توان اسبی را از روبرو و یا پشت مشاهده کرد. با توجه به تاثیرات هنر چین و موضوعات شیبه سازی شده هنر دوره‌های قبل از صفوی و همچنین تنوع طراحی‌های بجای مانده از اسب، آثار طراحی دوره صفوی در چهار بخش مورد تجزیه تحلیل توصیفی قرار می‌گیرند. که عبارتند از؛ 1-طراحی تزیینی 2-محوریت اندام اسب در ترکیب بندی 3-شخصیت پردازی 4-طراحی مرکب متناسب با جایگاه اجتماعی راکب.

1-طراحی تزیینی

اغلب موضوعات شبیه‌سازی شده که از هنر دوره‌های قبل از دوره صفوی مایه گرفته و از تاثیر هنر چین مصون مانده‌اند به طراحی تزیینی نزدیک می‌شوند در تصویر شکار شیر، اسب بصورت چهارنعل به سمت شیر حرکت می‌کند(تصویر 1). در ترکیب‌بندی این طرح، صخره‌ای نسبتاً کمرنگ در بالا و پایین کادر بصورت اریب گوشه‌های زمینه را پرکرده و سوژه اصلی را پررنگ‌تر کرده است. ترکیب‌بندی پویا و پرتحرک طرح با مضمون اصلی آن هماهنگ است. بنظر می‌رسد، تصویر اسب و حالت

نشستن اسب سوار الگوبرداری از آثار سیمین دوره ساسانی است(تصویر 2).

حالت تاخت چهارنعل با اندام ماهیچه‌ای از ویژگی‌های اسب‌های دوره ساسانی است(فریدنژاد، 1384، 58). و دم گره خورده نیز از خصوصیات اسب‌های حجاری شده دوره هخامنشی است. پرداخت جزییات دهنه و لگام اسب و انتهای دم و سم های اسب و ایجاد بافت و تلاش در جهت حجم نمایی اندام اسب و تفکیک آن از بقیه عناصر تصویر، از مشخصات اسب در این طراحی است. خال‌های سفید روی بدن اسب و خطوط منظم روی یال و گردن حیوان و همچنین شکل موتیف‌وار شکارچی به آن ویژگی تزیینی داده است. در تصویر دو جنگجوی اسب سوار، سوژه شکار دیده نمی‌شود، بنابراین نمی‌توان تشخیص داد تیراندازان، شکارچی هستند یا جنگجو(تصویر 3). چابک سواران پارتی درنبردهایشان از روی اسب‌ها برگشته و به طور قیقاج به تیراندازی می‌پرداختند(سمسار، 1343، 23). تیراندازی از پشت در حالیکه اسب رو به جلو می‌تازد از مهارت‌های سربازان پارتی است. برای تیراندازی به سبک پارتی به تمرین و ممارست بسیاری نیاز است. و برای هنرمند نیز اجرای این سوژه، احتیاج به تمام توان هنری دارد. این طراحی با مرکب و رنگهای روحی اجرا شده است.

هنرمند دو سوار را یکی از پشت و دیگری را از روبرو در حال تیراندازی با کمان تصویر کرده‌است. سوار سمت چپ تیر خود را رها کرده، اسبش کمی عقب‌تر حرکت می‌کند. و سوار سمت راست، کمانش را تا انتها کشیده قصد دارد تیرش را رها کند. شانه‌هایش به سبب تلاشی که از خود نشان می‌دهد جمع شده و نیرو تا امتداد ستون فقراتش کشیده می‌شود. گلها و درختان پس زمینه فضای خالی اطراف سوژه اصلی را پر کرده‌است و حالت تزیینی به طراحی داده‌است. گلها ارتباط تصویری متناسبی با سوژه اصلی ندارند و این ذهنیت را تقویت می‌کند که احتمالاً از ملحقات بعدی بوده‌اند. استفاده از تکنیک آب مرکب توانسته سوژه را از زمینه جداکند و ارتباط پیوسته‌ای بین اسب‌ها و سواران در یک طرف و صخره‌ها و درختان در سمت دیگر ایجاد کند و تلاشی نصفه نیمه در جهت حجم نمایی اسب‌ها و تفکیک عناصر از یکدیگر صورت گرفته است.

تصویر 1. شکار شیر، مرکب و رنگهای روحی بر روی کاغذ، نیمه دوم سده 10ه.ق، موزه هنر متروپولیتن بنیاد راجرز. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 35.

تصویر 2. صحنه شکاربر ظرف سیمین و زرین، دوره ساسانی. مأخذ Url 1

تصویر3. دو جنگجوی اسب سوار، اواسط سده 11، مرکب و رنگ‌های روحی مات و طلا روی کاغذ، میراث جورج دی پرات. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 26.

2- محوریت پیکر اسب در ترکیب بندی

در بعضی از آثار طراحی دوره صفوی اسب نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری و چیدمان اجزاء ترکیب‌بندی دارد (تصاویر 3و5). در دوره صفوی، شکار نوعی گذراندن ایام فراغت شاهانه بود همانطور که برپا کردن جشن و ضیافت نیز بیشتر به شاهان و درباریان اختصاص داشت. نمونه آن را در طراحی شکارچی اسب سوار همراه سگش بدنبال پرندگان شکاری، می‌بینیم(تصویر 4).

اسب سوار یکی از سه درنا را با تیر و کمانش هدف قرار داده است، سگ و اسب هر دو به سمت پرندگان خیز

تصویر 4. شکارچی اسب سوار همراه سگش بدنبال پرندگان شکاری، سده 11ه‌ق، مرکب و رنگهای روحی روی کاغذ، اهدایی ریچارد اتینگ هاوزن. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384،

برداشته‌اند. این نگاره، تصویر آرمانی از شکار را نشان می‌دهد. عناصر تصویری حول محور اسب و شکارچی چیده شده‌اند و ارتباطی پیوسته بین کمان و پرنده شکار شده و سگ در پایین کادر و دم اسب که چشم را به سمت شکارچی و کمانش و سر اسب هدایت می‌کند، وجود دارد. حالت واقع‌گرا و حساب شده پیکر اسب در کنار سگ از فضای خیالپردازانه نقاشی ایرانی کاسته است. تصویر دو شکارچی اسب سوار و یک شاهین در حال تعقیب و حمله به درناها در گالری فریر واشنگتن دی‌سی نگهداری می‌شود(تصویر 5).

شکارچی جوانتر ریسمان پرنده‌ی طعمه را در دست گرفته، و اسب‌ها بصورت چهارنعل تصویر شده و پرندگان از سمت چپ کادر بیرون می‌روند. این طراحی از نظر ترکیب بندی، شباهتی به آثار قبلی ندارد. ابرهای پیچان درهم گره خورده بالای صفحه، تجمع پرندگان هم اندازه در سمت راست و فرم مواج درخت که انتهای سمت چپ را به وسط کادر متصل می‌کند، طبیعت پرشور بهار را در ذهن ناظر تداعی می‌کند. همه عناصر تصویر در یک پلان

طراحی شده‌اند و اسبهای در حال تاخت کوچکتر از اندازه طبیعی با دقت طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند و ابرها و درخت مواج و حتی پرندگان که وام گرفته از هنر چین هستند در کنار اسب‌های طبیعت‌گرا و سواران که در حالتهای مختلف با مهارت طراحی شده اند، بخوبی باهم هماهنگ شده‌اند.

تصویر5. دو شکارچی با یک شاهین، اواسط سده ده ه.ق، گالری فریر واشنگتن دی سی. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 88.

تصویر شکار و وابسته های آن، یکی از تصاویر پویا و پر ابهام در ادبیات عرفانی ایران است. در بیشتر متون صیاد نماد پروردگار است که انسان گریزان را به جانب دام عشق الهی و رحمت خود می‌کشاند و تیر و کمان قدرت حق و تیغ بلا و آزمایش‌های الهی همه وسیله‌ای است، برای صید کردن هستی مجازی انسان و تبدیل آن به هستی حقیقی و رساندن او به مرتبه بقا در حق (آقاحسینی، 1389، 16). شکار نوعی گذراندن ایام فراغت شاهانه بود، همانطورکه برپاکردن جشن و ضیافت نیز به شاهان و درباریان اختصاص داشت. شکار در ادبیات ایران جنبه استعاری پیدا کرد. و گاه بصورت کنایی برای بیان معنای نمادین برخی مفاهیم اخلاقی مورد استفاده بوده است.

3- شخصیت پردازی در طراحی اسب

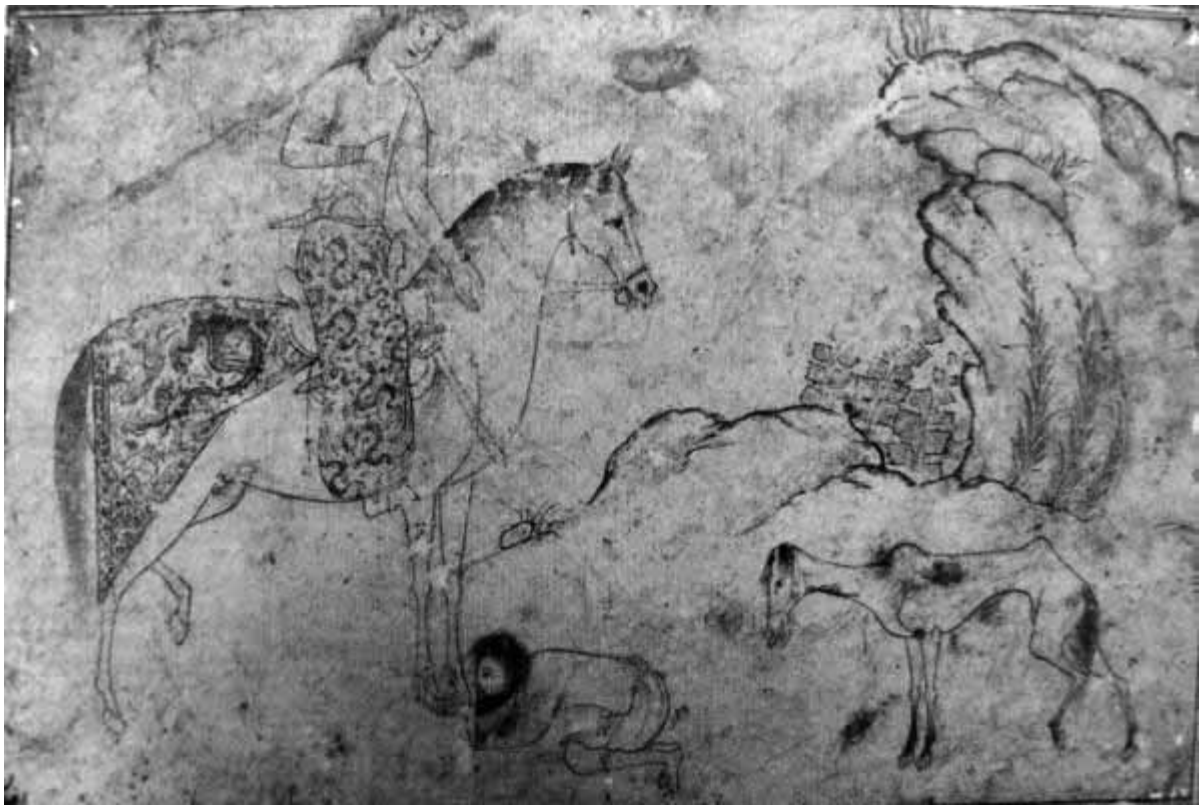
طراحی برای ادبیات داستانی از یک طرف و تاثیرپذیری از هنر چین از طرف دیگر باعث بوجودآمدن آثاری شد که در آن شخصیت‌پردازی اسب امری جدی تلقی شد. در تصویر اسب لاغری که توسط صاحبش کشیده می‌شود، هنرمند با استفاده زیرکانه از از خط، توانسته برجستگی‌ها، برآمدگی‌ها و هیکل استخوانی اسب لاغر را با مهارت چشمگیری نمایش‌دهد(تصویر 6). گوش‌های خوابیده و دهان باز اسب نشان تسلیم است، اسب لاغر برای طراحان اهمیت خاصی دارد. «در میان صوفیان، اسب لاغر از نقش هایی است که برای نشان دادن نفس یا غریزه از آن استفاده می شود. اسب یا قاطر باید گرسنه نگه داشته شوند و بطور مداوم تحت ریاضت و تعلیم قرار گیرند تا نهایتاً در جهت برآورده کردن منظور راکب خود که همان رسیدن به خالق است، به او خدمت کنند» (Schimel, 1972, 112). اگر این تفسیر صوفیانه را بپذیریم باید صاحب دلسوز اسب را که بار زین را به دوش می‌کشد، شریک ریاضت اسبش بدانیم. بنظر می‌رسد هنرمند در طراحی از اسب نیز تکیه بر شهود قلبی‌اش دارد و آنرا در تجربیات عرفانیش شریک می‌داند.لاغر بودن اسب در اینجا بهانه‌ای بدست هنرمند داده، تا به ویژگی‌های بیانی و اکسپرسیو اندام اسب بپردازد. و دو پرنده‌ای که در حال نوک زدن بر پشت حیوان نشسته‌اند، این طراحی را از بقیه آثار متمایز کرده‌اند. احتمالاً این طرح برای متن ادبی خاصی کار شده‌است. اندام استخوانی و نحیف اسب که به دنبال صاحبش از سنگلاخ‌ها عبور می‌کند و پرندگانی که به شکلی طنزگونه به برآمدگی پشت اسب نوک می‌زنند حالت روایت‌گونگی دارند. و کادر مستطیل افقی طراحی به نوعی تاکیدی بر این ویژگی از اثر است. در فضاسازی طرح شاهزاده و دادخواه، در مقابل صخره‌های خمیده سمت راست، شاهزاده و اسبش در سمت چپ دیده می‌شوند(تصویر 7).

تصویر 6. اسب لاغری که توسط صاحبش کشیده می شود، اواخر سده ده ه.ق، مرکب و رنگهای روحی روی کاغذ، میراث جورج دی پرات. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 44.

که یک ترکیب بندی نسبتاً قرینه را بوجود آورده‌اند. ریتمی منظم و دایره وار در ترکیب بندی اثر وجود دارد که از اسب لاغر شروع شده و از مرد دادخواه عبور کرده و از اندام اسب بالا رفته و از سر اسب و شاهزاده به سمت صخره‌های سمت راست هدایت می‌شود.

تنها قامت ایستا متعلق به شاهزاده است. نحوه طراحی دادخواه که زانو زده با دستهای رو به جلو و پشت خمیده، و اسب لاغر و فرتوتش که از شدت ضعف و ناتوانی، از کارافتاده می‌نماید در مقابل شاهزاده راست قامت جوان با شلواری منقوش،که بر روی اسبی سوار است که نمد زینش مزین به طرح سیمرغ و نقوش گیاهی است، به نوعی به اختلاف طبقاتی دو به دو بین اسبان و صاحبانشان اشاره دارد. این نگاره در عین طنزآمیز بودن، دارای فضایی سیاسی است. و گویای اینست که مهربانی و عطوفت شاهزاده در حد همدردی و دلسوزی باقی می‌ماند. این نگاره و نگاره پیشین متعلق به اواخر سده10 ه.ق هستند، و این همزمانی، این احتمال را تقویت می‌کند که هر دو برای داستان واحدی طراحی شده اند و اکنون از بقیه تصاویراثری باقی نمانده‌است. در یک تک نگاره، اسبی نر بدون سوار و زین به سمت چپ گام برمی‌دارد، که یکی از غیرمعمول‌ترین طراحی‌های ایرانی است(تصویر 8).

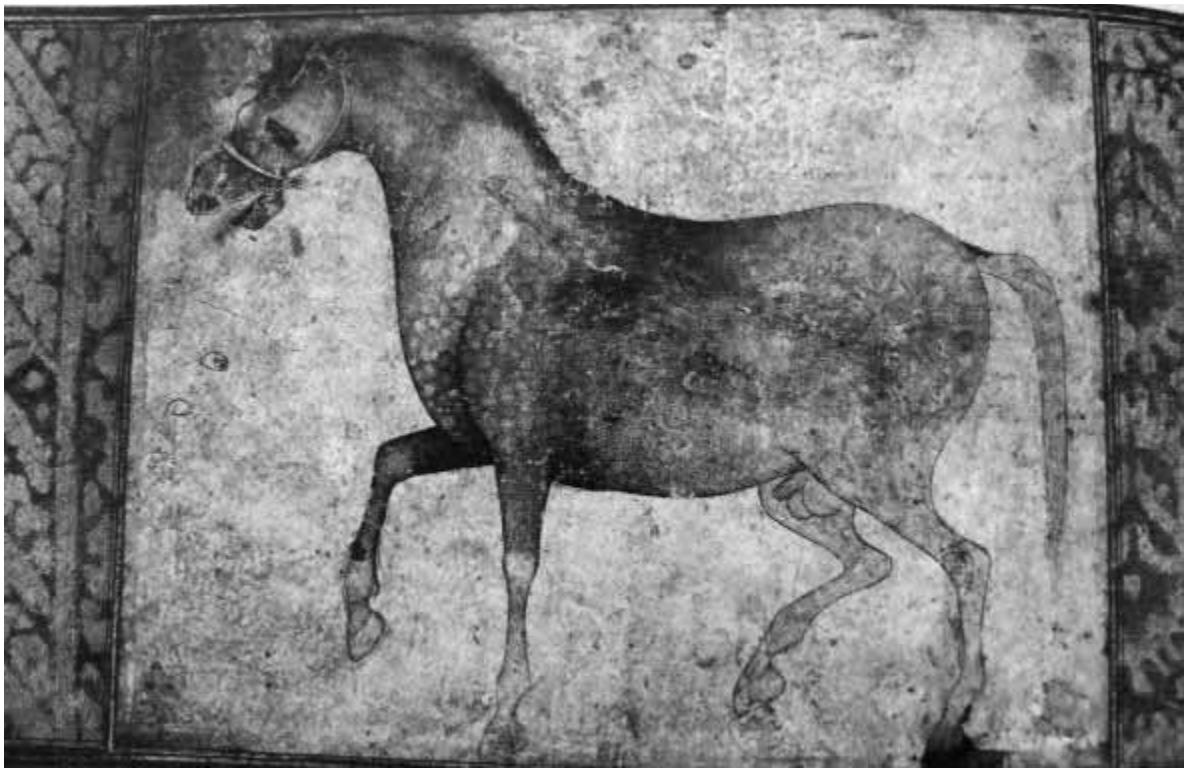
که با مقایسه تصویری که با اسب‌های چینی انجام شده، هم از نظر تکنیک و هم از نظر موضوع تحت تاثیر هنر چین است. سینه فراخ، ماهیچه‌های قوی و گردن قدرتمند و پشت استوار حیوان تداعی کننده نشاط و سرزندگی اسب است، که با استادی و مهارت کم نظیری با تکنیک مرکب به نمایش درآمده است. بخاطر تاثیر زنده نمای اسب این ذهنیت را تقویت می‌کند که احتمالاً از روی مدل زنده طراحی شده‌است. ولی طراحی اغراق آمیز پای عقب سمت راست حیوان و شکل سر اسب که کاملاً متأثر از هنر چین است، این فرضیه را رد می‌کند. با توجه به اغراق و دفرماسیونی که در طراحی پا و سر اسب دیده می‌شود بنظر نمی‌رسد که این طراحی برای شناخت آناتومی اسب انجام شده باشد. حالت چهره اسب، شبیه صورتک‌های اکسپرسیونیستی جیمز انسر (اکسپرسیونیست بلژیکی) است. و از این زاویه دید می‌تواند بسیار جلوتر از زمان خود بوده باشد. با توجه به احساس‌گرایی قالب در این طراحی، احتمالا توسط هنرمند شیفته اسب انجام گرفته، و یا سفارشی بوده که از طرف یک اشراف‌زاده و یا یکی از درباریان صورت گرفته است.



تصویر7. شاهزاده و دادخواه، اواخر سده ده ه.ق، مرکب و طلا بر روی کاغذ، میراث جورج دی پرات. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 43.

4- طراحی مرکب متناسب با جایگاه اجتماعی راکب

موضوع یک شاهزاده جوان سوار بر اسب، به همراه مهترش در زمینه‌های گوناگون نقاشی ایران دیده می‌شود. و این دو طراحی همزمان از نمونه‌های قابل ذکر آن است(تصویر 9 و 10). در طرح سمت چپ، شاهزاده با صورت آرام و بی دغدغه نمونه مثالی دوران جوانی است.«دستار او که به دور کلاهی بر سرش بسته شده و ادامه آن چوب بلندی بر روی دستار قرار گرفته است، ویژگی‌های عصر شاه طهماسب را دارد»(سمسار، 1343، 44). اسب با پاهای بلند و شکننده‌اش مانند سوارش اشرافی بنظر می‌رسد. استفاده از حداقل خطوط برای ترسیم اسب در نگاه اول این تصور را ایجاد می‌کند که با مفتول سیمی کار شده است. و باعث می‌شود تصورکنیم این اثر بعنوان الگو و مدل مورد نظر قرار گرفته است. گردن بلند و سر و پاهای ظریف و کوچک و حالت غیرعادی پای راست که با زاویه 90 درجه خم شده به آن ویژگی خیالی داده است. در مقایسه با اسب سمت راست که به طبیعت گرایی نزدیکتر است. و خال خال بودن بدن اسب و اضافه شدن رنگ آن را از زمینه جدا کرده است. تصویر اسب سوار ترکمن موضوع محبوب ایرانیان بوده‌است و در این زمینه تعدادی طرح موجود است، که ترکمن‌هایی را که به تاخت مشغول شکار با کمان یا شکار توسط باز می‌باشند، را نشان می‌دهد. ولی طرح هایی را که فقط به اسب و سوار اشاره دارد، بندرت یافت می‌شود. طراحی اسب سوار ترکمن با خطوط ساده و نسبتاً ضخیم ترسیم شده است. تلاش در نمایش جزییات، و سایه روشن روی بدن اسب و سوار ظاهری تکمیل شده به طرح می‌دهد. اسب با پاهایی کوتاه و اندامی گوشتالو که زیبایی و ظرافت اسب های پیشین را ندارد به تصویردرآمده است. این اسب، شبیه اسبچه های خزری است با اندامی نه چندان ظریف و پاهایی کوتاه.



تصویر 8. تصویر یک اسب، سده ده، مرکب بر روی کاغذ، موزه متروپولیتن. مأخذ: سویتوچوفسکی، 1384، 45.

«استخوان‌های برجسته گونه، چشمان مورب، سبیل و ریش تنک و همچنین کلاه بلند و دستاری که به دور آن پیچیده شده، نشان دهنده هویت قوی اوست. زین چوبی بلند، از خصوصیات ویژه مناطق استپی است.»(همان، 27).

چشمان اسب به سمت عقب چرخیده و گوش‌هایش نیز به طرف پشت به سوی سوار متمایل است و این احساس دوطرفه اسب و سوار را تقویت می‌کند. دم بافته‌شده‌ی اسب که ویژگی ترسیم اسب ها از زمان هخامنشیان بود تا آن زمان بصورت یک کلیشه هنری درآمده بود. شلاق اسب سوار، از نوعی نیست که مورد استفاده ترکمن ها یا مغول ها بود. بلکه از نوعی است که انتهای آن دو شاخه است و ایرانیان بطور سنتی از آن استفاده می‌کردند (همان، 43). طبیعت‌گرایی صرف با استفاده ازخطوط کلفت در طراحی اندام نه چندان ظریف اسب وبرخورد تعقل آمیز با طرح، از ویژگی‌های اسب در این طراحی است.

تصویر 9 و 10: شاهزاده و مهتر، مرکب و رنگ های روحی و طلا روی کاغذ، اواسط سده 10.

نتیجه گیری

1- تاثیرپذیری از هنر چین از یکسو و هنر ایران قبل از اسلام از سوی دیگر باعث ایجاد تنوع و شخصیت پردازی در طراحی اسب می‌شود.

2- در این دوره هنرمند با عنایت به مضامین روحی و فلسفی صرفاً به تکرار طبیعت نمی‌پردازد، هنرمند در طراحی از اسب نیز تکیه بر شهود قلبی‌اش دارد و آنرا در تجربیات عرفانیش شریک می‌داند.

3- حضور محوری و تعیین کننده اسب در شکل‌گیری ترکیب بندی و اجزای تصویر حول پیکر اسب بسیار چشمگیر است.

4- با توجه به مفاهیم روحی و معنوی، خلاقیت چشمگیری در طراحی اسب بوجود آمده است.

5- در آثار اولیه دوره صفوی ویژگی واقع گرایی و درآثار بعدی طبیعت گرایی نمود بیشتری پیدا می‌کند که متاثر از دیدگاه هنرمند بوده است.

6- طراحی کیفی اسب متناسب با جایگاه اجتماعی صاحبش صورت می‌گیرد.

7- اسب هایی که از هنر دوره پیش از اسلام تاثیرگرفته اند بیشتر ویژگی تزیینی پیدا کرده‌اند.

8- طراحی اسب و موضوعات مرتبط با آن در طراحی ایرانی حاوی معناهای نمادین است.

منابع

- آقا حسینی، حسین. پاییز و زمستان 1389. "بررسی بینامتنی تصویر شکار در غزلیات شمس". **فنون ادبی**. شماره 3.
- خزایی، محمد. پاییز 1381. "سیر و تحول طراحی در نقاشی ایرانی از ابتدای دوره اسلامی تا اواخر دوره مغول". **مدرس هنر**. دوره اول، شماره اول، 23.
- ساریخانی، مجید. پاییز و زمستان 1383. **نشریه فقه و اصول وقف میراث جاویدان**. شماره 47 و 48.
- سمسار، محمد حسن. تیر 1343. "اهمیت اسب و تزیینات آن در ایران باستان". **مجله هنر و مردم**. شماره21.
- سمسار، محمدحسن. آبان 1343. "اهمیت اسب و تزئینات آن درایران باستان". دوره 2-3، ش 25. ص ص 15-26.
- سویتو چوفسکی، ماری لوکنس و سوسن بابایی. 1383. **طراحی های ایرانی در موزه هنر متروپولیتن**. ترجمه حسین رحمت سمیعی. انتشارات زریران.
- فرید نژاد، شروین. 1386. **بررسی نقش اسب در سیمینه ها، زرینه ها و نقش برجسته های عصر ساسانی**. دانشگاه تربیت مدرس.
- Schimmel, Annemarie. 1972. “Nu rein storrisches Pferd. ” Ex orbe Religionum, Festschrift Geo Widengren. Leiden.
- Binyon, Wikinson, and Gray. 1933. Persian Miniature Painting, London, 1933. pl. 113,
- Url 1: http://raeeka.wordpress.com.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 17-27

نگاهی به مدرسه باوهاوس با تاکید بر طراحی گرافیک

مرضیه برکت رضایی*، دکتر محمد خزایی**

* *دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[1]

***دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[2]

چکیده

کشور آلمان در راستای رویارویی با کشورهای صنعتی همچون انگلستان و ایالات متحده آمریکا با دست‌یابی به محصولات صنعتی با طرحهای زیبایی شناسانه خواستار رقابت با آنها شد.

در این مقاله پس از بررسی سبک‌هایی که روی باوهاوس تاثیرگذار بوده‌اند به معرفی مدرسین باوهاوس می‌پردازد و همچنین سبک خاص طراحی حروف و طراحی گرافیک را بررسی خواهد کرد. پس از بررسی مختصری از تاریخچه گرافیک، طراحی پوستر و طراحی حروف باوهاوس را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

هدف این پژوهش تحقیقی ـ توصیفی بررسی تاثیرات مدرسه باوهاوس و آموزه‌های آن بر روی طراحی گرافیک است. این مقاله شامل گذری اجمالی بر مکاتبی که روی سبک گرافیک باوهاوس تاثیر داشته‌اند، شکل‌گیری مدرسه باوهاوس، کارگاه‌های طراحی، معرفی اساتید و بیان افکار و ایده‌های آنها و در آخر نگاهی به سبکهایی که تحت تاثیر باوهاس قرار گرفته‌اند، می‌پردازد. کوشیده شده تا منابع مورد استفاده در این زمینه به گونه‌ای انتخاب شوند و در نهایت این مقاله بتواند اطلاعات پراکنده‌ای را که زمینه طراحی گرافیک باوهاوس در دسترس است به گونه‌ای منسجم به کار گیرد.

واژگان کلیدی: باهاوس، گرافیک، اساتید، طراحی حروف.

[1] پست الکترونیک: m_barekat_r@yahoo.com

[2] پست الکترونیک: khazaei@modares.ac.

مقدمــه

در دهه 1890، جنبش هنر و صنایع دستی با سبک بین المللی آرت نوو پیوندهایی یافت و به ویژه در آلمان و کشورهای پایین و اطریش، که در آنجا منجر به تاسیس کارگاه‌های آلمان شد. در آلمان با اصطلاح ماشین همراه شد و گاه به عنوان نیای مدرسه باهاوس شمرده می‌شود (آزبورن، 1386، 66-64).

یکی از پدیده‌های بسیار قابل توجه دهه 1920 مدرسه باهاوس بود که والتر گروپیوس در سال 1919 از ترکیب دو مدرسه هنرها و پیشه‌ها در وایمار به وجود آورد. همانگونه که در مورد جنبش انگلیسی هنرها و صنایع دویچه ورک باند رخ دادگروپیوس نیز معتقد به وحدت معمار، نقاش و صنعتکار بود. برنامه گروپیوس از این جهت تازگی داشت که مصرانه می‌گفت که نه فقط معمار، نقاش یا پیکره ساز باید با صنعت کار همکاری کنند بلکه آنها پیش از هر چیز باید خود صنعتکار باشند. فکر آموختن از طریق عمل و متحمل ساختن زیبایی‌شناسی بر بنیان صنعت کاری فکری انقلابی بود(آرناسون، 1375، 218).

هیات مدیره وایمار نظریات گروپیوس را پسندید، ولی تصمیمی درباره آینده مدرسه نگرفت، زیرا با مشکلات دیگری مواجه شده بود. پس از پایان یافتن جنگ گروپیوس دوباره نامه‌ای به مسؤولان نوشته و مذاکرات سابق را یادآور شد.

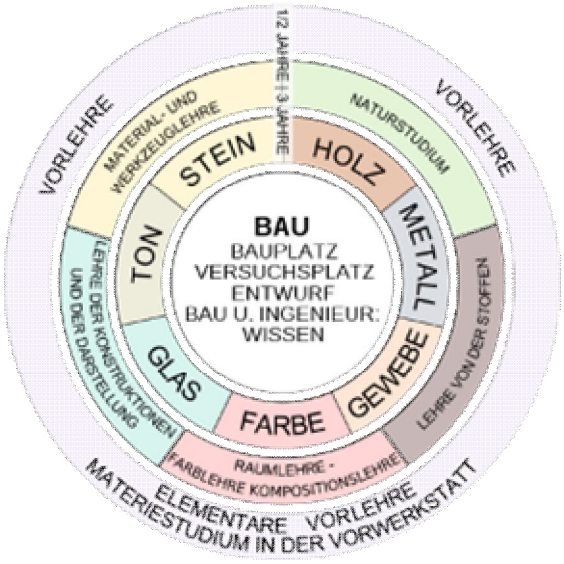
گروپیوس در اول آوریل 1919 به سرپرستی آکادمی هنرهای زیبا منصوب شد و در 12 آوریل 1919 اجازه یافت تا آن مؤسسه را با مدرسه بازگشایی نشده هنر وصنعت ادغام کند و پس از مدتی آن را استاتلیتسه باوهاوس نامگذاری کرد. علت انتخاب نام باوهاوس برای مدرسه ادغام شده، کم کم روشن می‌شود. واژه Bau به معنای ساختمان است و یادآور انجمن‌هایی است که گروپیوس در صدد تشکیل آنها در آلمان بود. در قرون وسطی Bauhutten به معنای اتحادیه‌های صنفی سنگ‌ترتشان،بناهاو معماران داخلی بود که به طور تصادفی فراماسونها از این اتحادیه‌ها سربرآوردند. Bauen نیز به معنای رشد دادن گیاهان و محصولات است. به خوبی می‌توان حدس زد که گروپیوس قصد داشت مدرسه‌اش را چنین بنامد تا ایده بذر افشاندن، پرورش دادن و به ثمر رساندن را به خاطر آورد. صنعتگران به خوبی آموزش می‌دیدند تا بتوانند مهارتهای خود را در پروژه‌های ساختمانی به شکل گروهی و مشترک به کار گیرند. همکاری آنان با یکدیگر، الهام گرفته از انجمنهای قرون وسطایی بود و همچنین انجمنی که در مدرسه تشکیل شده و همانند فراماسونری انحصاری و محدود عمل می‌کرد(ویتفورد، 1385، 30).

آنچه که هنر تجاری خوانده می‌شد همچنان در تبلیغات و به ویژه در آثار هنرمندان برجسته پوسترساز همچون هولوین و برنارد تداوم یافت. اما در دهه 1920 ارتباط بصری با هنرمندان پیشرو شکل گرفت. مسلط‌ترین جنبش‌های هنری در آخر جنگ اکسپرسیونیسم و دادا بود. پوسترها و کتابها و مجلاتی که هنرمندان اکسپرسیونیسم پدید آوردند با تصویرسازی‌های پرخشونتی تشخص می‌یافت که تضادهای شدید آن با حروف‌نگارهای دست آزاد یا حروف چاپی ضخیمی که در اصل برای تبلیغات طراحی شده بود به خوبی هماهنگ می‌شد(بی. مگز، 1384، 52).

تحولات از اکسپرسیونیسم تا کارکردگرایی و از صنعتگری دستی به سمت طراحی برای تولید ماشینی را می‌توان در دگرگونی طراحی گرافیک در مدرسه باهاوس ردگیری کرد(هولیس، 1382، 53).

روش آموزش باهاوس

دو جنبه از شهرت این مدرسه که یکی از آنها روش آموزش منحصرا متناسب با طراحی صنعتی است و دوم اینکه باهاوس را مهد طراحی صنعتی می‌دانند. در سال های اولیه تاسیس باهاوس، هدف اصلی یکپارچه کردن هنر و حرفه بود.



نمودار آموزشی باهاوس که توسط گروپیوس در 1922 منتشر شده است، نشان دهنده ساختار تدریس در آن است. آموزش که با یک دوره شش ماهه اولیه آغاز می شود. وسط دو حلقه نشان دهنده دوره سه ساله از کارگاه آموزشی همراه با تئوری تشکیل می دهد و در مرکز BAU (ساختمان) به معنای ساختمان مرحله نهایی آموزش است[1].

اهداف باهاوس

مدرسه باهاوس با اهدافی مشخص تاسیس و پایه‌ریزی شد، که مهمترین این اهداف عبارت بودند از:

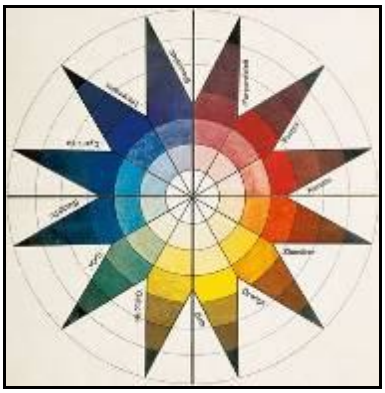
- تاکید و تصویب زندگی در محیط ماشینی
- عدم استفاده از طرح های پر زرق و برق
- توجه به سادگی
- به کارگیری فرم های ساده و استفاده حتی الامکان از رنگ های اصلی
- به کارگیری اقتصادی فضا، مواد، زمان و هزینه
- ایجاد گونه‌های استاندارد برای تمامی تولید کنندگان مواد کاربردی (ادیبی،1387، 145).

ساده کردن فرم در بعضی از هنرهای کاربردی معمول گشت که تحت تاثیر جنبش های ایدوئولوژیک و مکتب های هنر مدرن قرار داشتند. چنین امری مشتمل بر بکارگیری کولاژهای تصویری و تجزیه فرم های نوشتاری به عنوان عناصر طراحی که همانا سنبل عصر ماشین بودند می باشند. رویکردی که هم فتوریست های ایتالیایی و هم د استیل‌های هلندی و سازه گراهای روسی و اروپای شرقی و هم چنین باهاوس آلمانی را در بر می گرفت.

بعد از پیدایش مدرسه باهاوس، این نظریه در آن بوجود آمد که شکل (Form) از عملکرد (Function) تابعیت می کند. و این نظریه محیطی را به وجود آورد که موجب پیدایش درک جدید از شکل، بر اساس شرایط تغییر یافته فنی، اجتماعی و اقتصادی شد و این نگرش همچنان تا امروز ادامه یافته است و طراح گرافیک معاصر برای تسهیل در ارتباطات مورد نیاز جامعه راه حل مناسب بصری ارائه می‌کند.

معرفی اساتید باهاوس

- **یوهانس ایتن**



از اولین اساتید باهاوس وایمار می‌توان یوهانس ایتن (1888-1967) سویسی که برای تدریس فرم شناسی به کار دعوت شد را نام برد که مهمترین اقدام او طراحی و اجرای دوره مقدماتی باهاوس بود. پیشنهاد ایتن را در مورد این که هر دانشجو باید دروس دوره مقدماتی را در شش ماه طی کرده و سپس اجازه ورود به کارگاه های آموزشی را بیابد، همچنین خود نیز در گزینش دانشجویان نقش مهمی داشت. به اعتقاد ایتن «تمامی احساسات و درک آدمی به صورت تضادهای شکل می‌گیرند، هیچ چیز به خودی خود و مستقل از چیزی دیگر با کیفیت متفاوت، دیده نمی شود». همچنین ایتن دانشجویان را وادار می‌کرد جهان حقیقی را به دقت مشاهده و تفسیر کنند و از آنها می خواست تا اشیای طبیعی مانند سنگ ها و گیاهان را نقاشی کنند تا حس بصری آنها تقویت شود(ویتفورد، 1385، 55-64).

شیفتگی به رنگ ایتن را واداشت تا به آثار برجسته استادانی چون «گوته» و «شوپنهاور» و «رونگ» با دیدگاه پژوهشگرانه نگاه کن. ایتن به ارتباط بین موسیقی و رنگ پی برد و نخستین فردی بود که به مفهوم مجرد رنگ در نقاشی‌های هندسی توجه کرد. ایتن اغلب کلاس‌های خود را با چند تمرین شرقی و کنترل‌های بدنی آغاز می کرد. او می‌گوید: کسی که می‌خواهد استاد رنگ شود باید هر رنگ را در ترکیبات بی‌نهایت با سایه رنگ‌ها، بهتر ببیند، بهتر احساس کند و بهتر تجربه کند. رنگ‌ها بدون اینکه مقید به اشیاء باشند. باید ظرافت اسرارآمیز برای بیان معنوی را داشته باشند.» از نمونه کارهای ایتن کتابی به نام «طراحی و شکل» دوره پایه در باهاوس که توسط انتشارات «ون نوستراندرینهولد» در آمریکا به چاپ رسید[2]

- **گرهارد ماکس**

همچنین می‌توان از گرهارد مارکس (1889-1981) مجسمه ساز اهل لیتوانی نام برد. آثار مجسمه سازی او ظریف، باریک و لطیف هستند و تا حدی شکل گوتیک دارند و نیز کنده کاری های روی چوب وی که بیشتر به آثار قرون وسطایی شبیهند تا به کارهای اکسپرسیونیستی نام برد. مارکس یکی از اعضای ورک بوند بود و گروپیوس او را از این راه می‌شناخت.

- **دیگر اساتید باهاوس**

از دیگر اساتید دوره اول باهاوس وایمار *لیونل فاینینگر* (1871-1956) نقاش دو رگه آلمانی-آمریکایی که کار حکاکی روی چوب بیانیه باهاوس از آثار اوست را می توان نام برد. در واقع تنها کسی بود که از ابتدا تا انتهای فعالیت مدرسه در آن حضور داشت.

در فاصله سال های 1920 و 1922 که وضعیت مالی باهاوس بهبود یافته بود و استادان سابق آکادمی سابق بازنشسته شده بودند. گروپیوس پنج استاد فرم‌شناسی دیگر را همگی نقاش بودند، استخدام نمود.

اسکار شلمر (1888-1943) متولد اشتوتگارت که در تابستان 1920به وایمار آمد. وظیفه او استادی فرم شناسی در کارگاه مجسمه‌سازی بود. او طراحی طبیعت زنده را نیز تدریس می‌کرد و از سال 1923 به بعد مسئولیت‌هایش هماهنگی داشت.

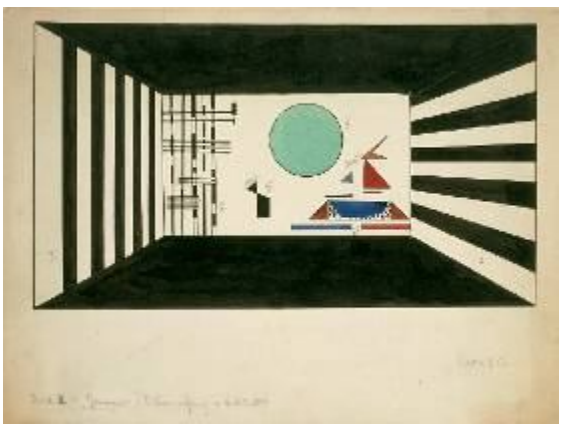
لوتار شره یر (1886-1966) اولین استاد کارگاه تئاتر، که نقاشی اکسپرسیونیست بود.

جرج ماشه (1895- 1987) که همزمان با شره یر وارد باهاوس شد دستیار ایتن در دوره مقدماتی بود و جوانترین استاد باهاوس در آن سال ها به شمار می‌رفت.

پاول کله (1879- 1940) با آثار خیال انگیز، عجیب و آن جهانی است و در آنها نوعی شوخ طبعی احساس می‌شود. کله با وجود اینکه سابقه تدریس نداشت ولی با توجه به جنبه های مادی پیشنهاد گروپیوس را به گرمی پذیرفت. کله شیفته مسائل نظری بود و مطالعات بسیاری داشت. افکار و عقاید کله با باهاوس هم سو بود و وی از جنبه سیاسی و جامعه شناختی آن در نظر می‌گرفت.

کله نقاش و نوازنده بود. کوبیسم به او امکانات تازه‌ای در زمینه ارتباط، شکل ها نشان داده بود او با ایجاد ارتباط بین خط ها و رنگ ها برای دستیابی به توازن آغاز کرد و پی برد که شکل ها و ترکیب‌بندی عمودی تقریبا خود به خود حاصل می‌شوند، گویی او به قلم اجازه داده که هر چه خود می خواهد بکشد. خط معنی راه پیدا می‌کند و با یک نقطه آغاز می شود که حرکت می‌کند و خط را می سازد. خط ها به یکدیگر اضافه می‌شوند و سطوح و فضاهای تخت را بوجود می آورند و باز خط های دیگری افزوده می‌شوند و حجم ها را می‌سازند (لیمرت، 1385، 42).

- **واسیلی کاندینسکی**



واسیلی کاندینسکی (1866-1944) روسی یکی از نقاشان آبستره مورد احترام به شمار می‌رفت که در قید حیات بود و به عنوان کسی که اولین کمپوزسیون غیر فیگوراتیو را در تاریخ هنر خلق کرده است، شناخته می‌شد.

کاندینسکی مقاله ای را تحت عنوان «توجه به معنویات در هنر» در سال 1911 نوشت. او در این مقاله سعی داشت که قوانین عینی را با زبان ذهنی تجربی در زمینه متافیزیک بیان نماید.

کاندینسکی همچنین عقیده داشت که «شکل هنر آینده بر تمام رسانه های فردی مجزا برتری یافته و آنها را در کنار هم جمع خواهد کرد، به طوری که ترکیبی با شکوه و عالی بیابند و این معنای حقیقی «اثر هنری کامل» می باشد.» کاندینسکی جای شلمر را در کارگاه نقاشی دیواری به عنوان استاد فرم شناسی گرفت و سلسله دروسی را که در اصول طراحی به همراه کله تدریس می کرد، ادامه داد.

نقاشی های خود کاندینسکی بیانگر توان نامحدود زبان محدود آبستره است: استفاده ظریف و دقیق او از شکل های هندسی تاثیر فوق العاده‌ای بر طراحی باهاوس، به خصوص بعد از 1925 گذاشت.

کتابهای باهاوس کتابهای نقطه و خط بر روی سطح کاندینسکی و کتاب آموزش ساده نقاشی کله در چند سری تحت عنوان کتابهای آموزشی باهاوس چاپ شدند.

سبک طراحی حروف باهاوس

پس از اختراع چاپ در قرن 15 میلادی و با ابداع حروف مخصوص حروف چینی برای چاپ و توسعه این صنعت که تقریبا از اواسط قرن 15 میلادی آغاز شد. زمینه برای طراحی گرافیک آماده شد. در خلال قرون 16 و 17 چاپخانه داران با تلاش پیگیر خود به این صنعت و حرفه تکامل بسیار دادند و حروف چاپی متنوعی را ابداع کردند که بعضی از آنها تا به امروز هم مورد استفاده قرار می گیرد و در واقع آثاری جاویدان شده اند.

در طراحی حروف لاتین سه شیوه کلی وجود دارد و طراحی فونت‌های گوناگون بر اساس یکی از این سه شیوه است: رومن، گوتیک، اسکریپت. حروف رومن دارای سریف اند و حروف گوتیک یا سان سریف بدون سریف بوده، زائده‌ای ندارند.

تاثیرات در تایپوگرافی جدید از بسیاری از جنبش‌های مدرن می‌آیند، اما به خصوص شامل استایل کانستراکتیوسم و باهاوس می شود.

با انتصاب موهولی ناگی در سال 1923 زمینه های عملی از کاربرد تایپ و ایده های جدید تایپوگرافی به باهاوس راه یافت. فن چاپ در درجه اول یک رسانه ارتباطات است و با تایپوگرافی روشنی پیام خود را در فرم تاکید می‌کند.

- **لازلو موهولی ناگی**

گروپیوس توانست در اکتبر 1922 ایتن را تشویق به استعفا نماید. یکی از هنرمندان صمیمی ون دوسبرگ، به نام لازلو موهولی ناگی جای ایتن را گرفت. موهلی به گروه تئو ون دسبرگ وابسته بود و در سال 1922 در کنفرانس دادا و ساختگرایی که آلمانی ها در وایمار ترتیب داده بودند، شرکت جست (ویتفورد، 1385، 124-12).

حضور موهولی ناگی جوان و سخنور در هیات علمی بر تحول آموزشی و فلسفه باهاوس تاثیر ویژه‌ای نهاد. و در زمانی که گروپوس وحدت جدید هنر و فناوری را پیش می برد، موهولی ناگی «معاون رئیس» مدرسه باهاوس شد. گروپیوس و موهولی ناگی به عنوان سردبیر استاتلیتسه باهاوس در وایمار (1919-1923) در طراحی کاتالوگ نمایشگاه 1923 همکاری کردند (بی. مگز، 1384، 336-337)

موهولی ناگی بیانیه‌ای هم در مورد فن چاپ نوشته است و چاپ را به عنوان ابزار ارتباط توصیف کرده است و با این بیانیه تاکید کرد که حروف نگاری وسیله ارتباط است و در قوی ترین فرم خود باید پیام را انتقال دهد. موهولی ناگی موفق به ایجاد فن چاپ نامتقارن بود که هر دو روشن و قانع کننده باشند[3].

هرگز نباید حروف در قالب از پیش تعیین شده مثل مربع، به زور گنجانده شود. او در طراحی گرافیک طرفدار کاربرد صریح تمام جهات خطی بود (نه فقط مفاصل بندی افقی) (بی.مگز 1385، 337).

موهولی ناگی توانست جریان عکاسی ناب گرا در اروپا را بر پایه همین زیبایی شناسی مکتب باهاوس اصل «شکل تابع کاربرد» را هدایت کند[4].

تایپوگرافی لیستزکی کاربرد رویکر جدید از تایپ بدون سریف با دامنه محدودی از رنگ و اشکال هندسی برای اولین بار بود. موهولی ناگی با اقتباس ایده اساسی لیسیتزکی آنها را به دوره باهاوس اعمال کرد.

موهولی ناگی در سال‌های 1923-1923، سه نقاش از یک شرکت علائم سفارش گرفت. این نقاشی‌ها بنا بر صفحه آرایی کاغذ گراف و با رنگهای برگرفته از نمودار رنگ لعابی کارخانه ساخته شد، و با این اعتقاد که مفهوم اساس هنر و طراحی است، نه برای اجرای اثر و این دو قابل تفکیک است.

اشتیاق موهولی ناگی به به حروف‌نگاری و عکاسی منشاء گرایش باوهاوس به سوی پیام‌های بصری شد و به تجارب مهمی در وحدت حروف‌نگاری و عکاسی انجامید. موهولی ناگی طراحی گرافیک، به ویژه پوستر را به مثابه سیر تکاملی به سوی تایپوفتو در نظر داشت. وی این تلفیق عینی کلمه و تصویر را برای انتقال سریع پیام ادبیات بصری نو می نامید. پوستر پنئوماتیک سال 1923 یک تایپوفتو محسوب می شود. او در سال 1923 نوشت که نمایش عینی واقعیتها به وسیله عکاسی می تواند تماشاگر را از قید تفسیر دیگری آزاد سازد. او تاثیر عکاسی را در طراحی پوستر که نیازمند پیام‌رسانی فوری بودف از طریق به کارگیری بزرگ نمایی، تابیدگی، افتادگی، دوباره نوردهی و مونتاژ دریافت. در حروف نگاری طرفدار تباینهای آشکار و استفاده جسورانه از رنگ بود و بر و بر وضوح کامل پیام رسانی، بدون تصورات زیبایی شناسی از قبل تعیین شده تاکید می‌ورزد.

در سال 1922 با فتو گرام به تجربه پرداخت و سال بعد ساختن فتومونتاژ را که خود فتوپلاست می‌نامید، آغاز کرد. موهولی ناگی به فتوگرام اعتقاد داشت زیرا به هنرمند اجازه می داد بدون استفاده از دوربین تاثیر متقابل

منقوش شده نور و تاریکی را بر کاغذ حساس عکاسی ثبت کند.

موهولی ناگی فتوپلاستیک را نه به مثابه یک روش کلاژ بلکه به عنوان روند شکل گیری بیانی تازه در نظر می گرفت که می توانست از عکاسی مستقیم خلاق‌تر و کارکردی‌تر باشد. فتوپلاست می توانست فکاهی، خیالی، متحرک و درون‌نگر باشد و اغلب تلفیق، تداعی‌های پیچیده و همجواریهای غیر منتظره بود. به طور کلی نام موهولی ناگی با تایپوگرافی جدید گره خورده است. نخستین کتاب ناگی با عنوان نقاشی فیلم عکاسی در سال 1925 انتشار یافت. او همچنین به امکان گسترش پیوند میان تایپوگرافی و عکاسی که در اصطلاح آن را تایپوفتو (Typophoto) نامید، علاقه مند بود. فتومونتاژ و ابداع فتوگرام (عکاسی بدون دوربین) نیز حاصلی از تلاش او در به خدمت گرفتن این گونه تکنیکها در طراحی پوستر و جلد کتاب است. تئوریهای او درباره هنر و آموزش در کتابی با عنوان «نگاه نوین معماری به مصالح» جمع شده است. موهولی ناگی حامی سرسخت اتحاد صنعت و تکنولوژی با هنر بود و حضور او در باهاوس سبب تقویت گرایشات ساختارگرایی شد. کتابهای که موهولی ناگی منتشر ساخت، دید نو (1944)، دیدپویا (1947)، و کتاب زبان دید (1944)، به شکل گیری نگرشهای تازه در ادراک دنیای گرافیک که حال عکاسی در آن ارجعیت یافته بود، کمک رساند.

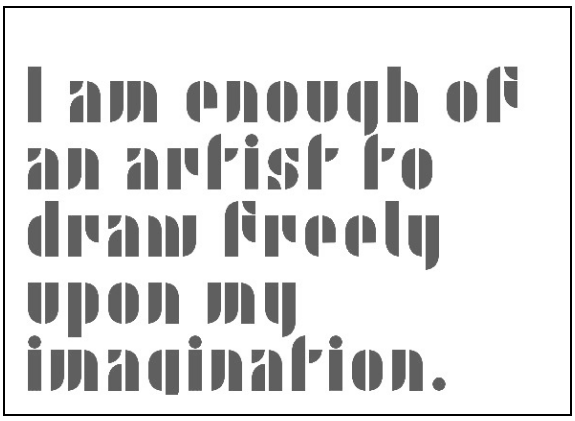
کتاب «نقاشی، عکاسی، فیلم» موهولی ناگی که در باهاوس منتشر شد، نقش عکاسی را در گرافیک که وی از آن تایپوفتو (Typophoto) نام می‌برد بررسی کرده است: «طراحی حروف ایجاد ارتباط از طریق حروف چاپی است. عکاسی ارائه بصری آن چیزی است که از طریق بینایی دریافت و درک می شود. تایپوفتو ارائه دقیقترین شکل ارتباط بصری است ... عکاسی وقتی با مواد طراحی حروف به کار رود بسیار موثر خواهد بود. عکس می تواند به عنوان تصویرسازی در کنار کلمات باشد، یا به شکل phototext به جای کلمات بنشیند، یعنی به عنوان فرم دقیق بازنمایی که آنچنان عینی است که اجازه هیچ گونه تاویل شخصی را نمی‌دهد(بی.مگز، 1385، 60). موهولی ناگی برای بروشوری که چهاردهمین کتاب باوهاوس را در سال 1927 تبلیغ می کرد، از عکس حروف فلزی عنوان که دقیقا به همان صورتی که حرف به حرف کنار هم قرار گرفته، استفاده کرده است. این عکس به صورت معکوس از چپ به راست برگردانده شده بود، و لذا حروف چاپی قابل خواندن بود، و مجددا چاپ دیگری اضافه کرد که تصویر معکوس و آینه وار اول بود. اما جالب آن که دومین قالب حروف به صورت معکوس چپ و راست نشده بود (همان، 63).

ناگی در 1937 باهاوس جدید را در شیکاگو بنا نهاد ولی به دلیل عدم حمایت مالی یک سال بعد تعطیل شد.

ناگی در همان سال موسسه طراحی شخصی خود را افتتاح کرد و کتابی با عنوان حرکت در تصویر را به رشته تحریر در آورد و سرانجام در سال 1946 در شیکاگو از دنیا رفت.

- **جوزف آلبرز**

الفبای «ترکیب خط» با استفاده از ده تا شکل اساسی و ترکیبات آن برای نوشتن هر حرف یا عدد ، سیستم بسیار ساده و کار آمد بود.



- **هربرت بایر**

هربرت بایر در طی سال‌های 1921 تا 1923 در باهاوس مشغول به تحصیل بود و از جمله دانشجویان با استعداد و خلاق باهاوس به شمار می‌رفت. او با استفاده از ایده‌های استادانی چون «پل کله» در زمینه فرم و «کاندینسکی» در زمینه رنگ، نخستین آثار تایپوگرافی جدید را خلق کرد.

در سال 1925 گروپیوس از بایر خواست تا سبک حروف خاصی را برای برقراری ارتباط مدرسه طراحی کند. سپس سبک فونت حروف جهانی بر پایه شکل دایره هندسی بدون سریف متولد شد. برای بایر سریف و همچنین بالا و پایین موارد برای هر حرف غیر ضروری بودند. این آغاز سبک تایپوگرافی جدید بر اساس نوع ساده، کوتاه، گویا و کاربردی بود.

طراحی فونت حروف جهانی سبب آشنایی دانشجویان باوهاوس با تایپوگرافی مدرن و برگزیده شدن او به عنوان استاد شد. بایر بعدها از این حروف نگاره ها در آثارش استفاده کرد که نمونه آن مجله طراحی مد است. بایر همچنین در سال 1923 به سفارش دولت برای طراحی اسکناس فراخوانده شد. حروفی که بر روی ساختمان باهاوس نقش بسته، اثر بایر است. بایر مسئولیت طراحی نوشت‌افزار باهاوس و استاندارد کردن اندازه کاغذ را بر عهده داشت. همچنین بایر مسئولیت کارگاه چاپ و نشر باهاوس را پس از انتقال آن به دسائو در سال 1925 بر عهده گرفت. وی اداره نشریات و انتشارات مدرسه را به نحوی سامان بخشید که می توانست سفارشات مختلف را انجام دهد و آنها را در چاپخانه خود چاپ کند. از آنجا که اداره انتشارات فقط طیف محدودی از حروف چاپی بدون سریف را در اختیار داشت، شباهت آشکاری بین تمامی آثار چاپی سال 1925 به چشم می‌خورد. این آثار که به صورت قرمز و مشکی و با خطوط برنجی ضخیم افقی و عمودی چاپ می‌شد بعدها به کلیشه سبک باهاوس تبدیل شدند. طرح وی برای کاتالوگی برای مبلمان استاندارد مارسل بروئر، که در آن کد سفارش هر یک از کالاها با دوایر قرمز رنگ مشخص شده بود کاملا جلب توجه می کرد. طرح‌های بایر برای سربرگ آشکارا کارکردی بود: بر روی این طرحها علائمی برای تا کردن کاغذ چاپ شده بود به نحوی که بعد از تا خوردن، آدرس تایپ شده

دقیقا در پنجره پاکت قرار می‌گرفت. اندازه تمامی کاغذها مطابق با استاندارد کاغذ A بودند و همگی به صورت قرمز و مشکی بر روی کاغذ چاپ می‌شدند. اما افتخار آفرین ترین اثر بایر پوستری است که به مناسبت شصتمین سالگرد تولد استادش کاندینسکی در سال 1926 طراحی کرده است. در سال 1928 وی باهاوس را ترک کرد و در آزانس تبلیغاتی دورلند مشغول به کار شد. بایر پس از خروج از آلمان همچنان با شرکت‌های آمریکایی همکاری می کرد و کارش تلفیقی از عناصر سمبولیک، فیگورهای مونتاژ شده و تایپوگرافی مدرن بود.

والتر گروپیوس در سال 1928 برای از سرگیری کار معماری خصوصی از سمت خود استعفا کرد. بایر و موهولی ناگی در همان دوران عازم برلین شدند و در آنجا کار هر کدام گرافیک و فن حروف‌نگاری به طرزی برجسته شکل گرفت.

- **جوست اشمیت**

جوست اشمیت دانشجوی سابق، از بایر به عنوان استاد طراحی گرافیک و حروف‌نگاری پیروی کرد. وی از افکار ساخت‌گرایی به شدت فاصله گرفت و فونت‌های گوناگون را در کار خود وارد ساخت. طراحی نمایشگاه تحت نظر اشمیت مطرح شد و او با سامان دادن قابهای چوبی یکسان و نظام شبکه‌ای، در این فرم وحدتی ایجاد کرد. پوستری که جوست اشمیت برای نمایشگاه 1923 طراحی کرده بود بازتاب ساخت‌گرایی و فرم‌های ماشنی است و جهت گیری دوباره‌ای را که در باهاوس محقق شد، نشان می‌دهد.

نتیجه گیری

تعطیلی اجباری باهاوس و مهاجرت دانشجویان و اساتید باهاوس به مکان های مختلف باهاوس را دارای شهرتی جهانی کرد. تاسیس باهاوس جدید در 1937 در شیکاگو توسط موهولی ناگی و با همان برنامه درسی باهاوس را جهانی کرد.

شیوه باهاوس که مدرن، ساده و کاربردی بود در تمام آثار گرافیک جهان مورد توجه قرار گرفت، باهاوس توانست بر عکاسی، معماری و طراحی روزنامه اثرات فراموش نشدنی است با اینکه در باهاوس دو جناح رومانتیک و قرون وسطایی مربوط به اکسپرسیونیسم وجود داشت توانست شیوه جدیدی را ارائه دهد و خود را جهانی کند.

موج گرافیک مدرن اروپا را که طراحان مهاجر گسترش دادند و بعضی از این طراحان مانند بردویچ، با تدریس توانستند نسل جدیدی را تربیت کنند. در سال 1940 با تاسیس باهاوس جدید توسط موهولی ناگی و گئورگی کپس، باهاوس جدید را در شهر شیکاگو تاسیس کردند و ژوزف آلبرز نیز در آن به تدریس پرداخت.

باهاوس با حروف‌نگای جدید، اصول و قواعد صفحه‌آرایی را در هم شکست و عناصر تزیینی و نیز ترکیب‌بندی متقارن را کنار گذاشت و به جای یک صفحه‌ی کلاسیک، از نوع حروف "دست ساخته" بدون پایه و خطوط زمینه کلفت سیاه و قرمز جهت درهم شکستن صفحه و تقسیم آن به اجزای پراکنده استفاده شد تا بدین وسیله نگاه بیننده را در کنترل گیرد.

در طول دهه‌ی 1920، حروف نگاری نوین را انشعابی غیرعادی از طراحی مرسوم و جاری می‌دانستند. اما سرانجام حتی همین شیوه حروف‌نگاری هم تبدیل به اصول و قواعدی شد که می شد در برابرش ایستاد و از آن سرپیچی کرد.

پی نوشت

1- برداشت آزاد از مقاله The Bauhaus از وب سایت www.anneserdesign.com/Bauhaus.html
2- برداشت آزاد و خلاصه شده ای از (وینفورد، 1385، 45- 105)
3- برداشت آزاد از مقاله The Bauhaus از وب سایت www.anneserdesign.com/Bauhaus.html
4- تبارشناسی و کارکرد فرم در هنرهای تجسمی از وب سایت www.ayar.ir/news/show.asp

منابع

- آزبورن، چیلور و دیگران. 1386. **سبک ها و مکتب های هنری**. تدوین و ترجمه فرهاد گشایش؛ انتشارات مارلیک، تهران.
- پاکباز، رویین. 1379. **دایرهٔ المعارف هنر**. فرهنگ معاصر، تهران، چاپ دوم.
- ویتفورد، فرانک. 1385. **باهاوس**. ترجمه مژگان محمدیان. موج، تهران.
- بی. مگز، فیلیپ. 1384. **تاریخ طراحی گرافیک**. ترجمه ناهید اعظم فراست و غلامحسین فتح الله نوری. سمت، تهران.
- اِدانیس، دونیس. 1386. **مبادی سواد بصری**. ترجمه مسعود سپهر. سروش، تهران.
- لمبرت، رزمری. 1385. «تاریخ هنر سده بیستم(از مجموعه هشت جلدی تاریخ هنر). ترجمه حسن افشار. مرکز، تهران.
- ادیبی، فرزاد و دیگران. 1387. **اردیبهشت یک**-گزیده مقاله های نخستین فراخوان پژوهشی طراحی گرافیک ایران. یساولی، تهران.
- هولیس، ریچارد. 1382. **تاریخ مختصر طراحی گرافیک**. ترجمه فرهاد گشایش. لوتس، تهران.
- آرناسون، هـ. هـ. 1375. **تاریخ هنر مدرن ــ نقاشی، پیکره‌سازی و معماری قرن بیستم**. ترجمه مصطفی اسلامیه. موسسه انتشارات آگاه، تهران.
- اشکی، مهری و مهدی حسینی. 1384. **انگلیسی برای دانشجویان رشته هنرهای تجسمی**. سمت، تهران.
- افشارمهاجر، کامران. 1388. **گرافیک تبلیغات چاپی در رسانه‌ها**. سمت، تهران.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 29-38

بررسی تاثیرات جامعه بر نقوش قالی‌های تصویری قاجاریه

الهه ایمانی*، دکتر علی شیخ مهدی**

* *دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[1]

** *استادیار رشته گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[2]

چکیده

فرش دستباف ایران هنری است ملی که ریشه در تاریخ، فرهنگ و تمدن کهن ایران دارد و در طول تاریخ، نقوش آن با توجه به تغییرات جامعه تغییر و گاهی نقوشی تازه به آن اضافه شده است. در دوران قاجاریه نیز فرش‌های تصویری به نقوش قبلی فرش ایران اضافه شد که این قالی‌ها برخلاف نقوش انتزاعی فرش، دارای نقوش تصویری و شبیه سازی به طبیعت بودند. در ارتباط با دلایل به وجود آمدن این نقوش در آن دوران مطالعاتی صورت گرفته اما به نظر کامل نمی-رسند به همین دلیل این مقاله با دیدی جامعه شناسانه و با چهارچوب نظری سوسور و لاکلاو و موفه به بررسی آن پرداخته است و در پی یافتن پاسخ به سوالات زیر است. ریشه‌های گفتمان ناسیونالیستی مربوط به چه دورانی می‌شود؟ و قالی‌های تصویری مربوط به تصویر شاهان در طول حکومت قاجاریه به چه منظوری بافته شده بودند؟

برای دستیابی به اهداف فوق این تحقیق با روش توصیفی تحلیلی پیش رفته و با بررسی 8 نمونه از فرش‌های تصویری بافته شده با موضوع پادشاهان ایران در دوران قاجاریه به بررسی تاثیرات گفتمان اجتماعی جامعه بر روی فرش‌های دستباف پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان دهنده آن است که ریشه‌های گفتمان ناسیونالیستی و توجه به بحث هویت مربوط به دوران قاجار می‌باشد. دیگر اینکه در قالی‌های تصویری قاجاریه بر اساس گفتمان ناسیونالیستی بر مفهوم شاه و مشروعیت وی از جانب خداوند و قدرت وی تاکید شده است و همچنین تصویر مربوط به پادشاهان از اوایل حکومت قاجاریه تا اواخر آن در حال گذر و جانشینی از پادشاهان اسطوره‌ای به پادشاهان حقیقی و تاریخی ایران است.

واژگان کلیدی: قالی‌های تصویری، گفتمان سیاسی قاجاریه، جامعه شناسی.

[1] پست الکترونیک: elahe.imani1@gmail.com

[2] پست الکترونیک: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

مقدمــه

رواج قالی‌های تصویری در ایران مربوط به دو سده اخیر می‌باشد البته ریشه‌های آن به دوران صفویه، زمانی که فرش‌هایی با طرح شکارگاه رواج پیدا کرد، مربوط می‌شود. بعد از آن قالی‌های تصویری در دوران قاجاریه رواج می-یابد. این بار تصویر شاهان و قصه‌های اسطوره‌ای و مذهبی و تصویر زنان اروپایی جانشین فرش‌هایی با طرح شکارگاه می‌شوند. البته قالی‌های تصویری مربوط به پادشاهان بخش عمده این قالی‌ها را شامل می‌شود. این مقاله به دنبال یافتن این مساله است که چه مساله‌ای باعث جایگزینی چنین نقش‌هایی بر روی قالی‌ها شد و هدف از به تصویر در آوردن شاهان اسطوره‌ای و شاهان سرنوشت ساز ایرانی و شاهان و شاهزادگان قاجار چه بوده است.

برای دستیابی به جواب سوالات بالا از چارچوب نظری فردینان‌دو سوسور[1] که در ارتباط با ساختار همنشینی و جانشینی بحث می‌کند به واکاوی این موضوع پرداخته خواهد شد که تحت تاثیر تفکرات حاکم بر جامعه چه نقوشی جانشین نقوش تصویری فرش‌های تصویری دوران قدیمی‌تر می‌شوند. همچنین بر اساس نظریات جامعه شناسان ارنست لاکاو[2] و شانتال موفه[3] به بررسی تاثیرات گفتمان‌های مرکزی و دال‌های شناور حاکم بر جامعه آن دوران پرداخته خواهد شد. سپس به بررسی چیستی ناسیونالیسم و ریشه‌های به وجود آمدن آن که بر گفتمان جامعه تاثیر گذار بوده، پرداخته شده است و در نهایت با بررسی تاریخی به وجود آمدن قالیچه‌های تصویری به بررسی تاثیرات گفتمان بر نقوش تصویری فرش دستباف پرداخته شده است.

فردینان‌دو سوسور بنیانگذار نشانه شناسی

اولین رویکرد، توجه به نظریات سوسور به عنوان بنیانگذار نشانه‌شناسی است. سوسور بنیانگذار نشانه‌شناسی ساختارگرا، در کتاب «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی[4]» که در سال 1916 منتشر شد، می‌نویسد: «می‌توان علمی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد. این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود که ما آن را نشانه‌شناسی[5] می‌نامیم. نشانه‌شناسی بر ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است» (سوسور، 1378، 24-23). سوسور مساله همزمانی را در یک اثر مطرح نموده، از نظر او همزمانی یعنی پژوهش عناصر و ساختار آنها در قالب یک نظام و نه بررسی‌های تاریخی اثر، همچنین از دید سوسور نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و در درون نظام زبان همه چیز وابسته به روابط است (همان، 121) و واحد سازنده زبان نشانه‌ها هستند. هیچ نشانه‌ای قایم بر خود معنی نمی‌یابد بلکه ارزش آن ناشی از رابطه‌اش با نشانه‌های دیگر است، هم دال و هم مدلول مفاهیم تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه‌اشان با دیگر اجزای اثر دارند (همان، 118). وی می‌گوید معنا ناشی از تفاوت دال‌هاست وتفاوت‌ها ناشی از همنشینی و جانشینی‌ها می‌باشد. سوسور برای نشانه هیچ گونه ارزشی قائل نیست و معتقد است که نشانه‌ها را از روی تفاوت با سایر نشانه‌ها می-شناسیم و معنا زمانی حادث می‌شود که مجموعه‌ای از نشانه‌ها کنار هم بنشینند و یک رابطه با هم داشته باشند آنگاه معنا در دو راستای محور همنشینی و جانشینی منتشر می‌شود. بنابراین در بررسی نقش فرش دستباف نشانه‌ها به تنهایی معنا ندارند بلکه در کنار عناصر دیگر معنا می‌یابند؛ به عبارتی دیگر باید به سایر نشانه‌های موجود در فرش نیز توجه شود، چرا که این نشانه‌ها در تاثیر متقابل با یکدیگر قرار دارند و هر نقش با قرار گرفتن نشانه‌های متفاوت در آن معنایی متفاوت می‌یابند.

ارنست لاکلاو و شانتال موفه

لاکلاو و موفه گفتمان را مجموعه‌ای معنادار از علائم و نشانه‌های زبان‌شناختی و فرازبان‌شناختی که فراتر از گفتار و نوشتار می‌روند، تعریف می‌کنند. به نظر این دو همه چیز ماهیتی گفتمانی دارد و یا نوعی سازه گفتمانی است و در رابطه

با دیگر اشیاء معنا می‌یابد. بر این اساس اشیاء و کنش‌ها تنها به عنوان جزئی از یک نظام معنی گسترده (گفتمان) قابل درک و فهم هستند. در حقیقت معنای اجتماعی گفتارها، کنش‌ها و نهادها همگی در ارتباط با بستر و زمینه کلی که بخشی از آن هستند، درک می‌شوند. لذا، موضوعات و مفاهیم برای معنادار بودن باید بخشی از یک چارچوب گفتمانی گسترده‌تر باشند. گفتمان، هویت خود را از طریق رابطه‌ای که بین عناصر مختلف برقرار می‌شود، کسب می‌کند. در نتیجه براساس چگونگی ارتباط و پیوند عناصر مجزا، هم هویت فردی آنها شکل می‌گیرد و هم هویت مجموع آنها به عنوان کلیت واحدی به نام گفتمان (http://www.kiankiani.com). در کل هر گفتمان، بخش‌هایی از حوزه اجتماع را در سیطره خود گرفته و با در اختیار گرفتن ذهن سوژه‌ها، به گفتارها و رفتارهای فردی و اجتماعی آنها شکل می‌دهد. لاکلاو و موفه، بر نقش قدرت در شکل‌گیری صورت‌بندی‌های اجتماعی نیز توجه دارند. از دیدگاه آنان قدرت، تمام فرآیندها و نیروهای سازنده و معنادار کننده جهان اجتماعی را در بر می‌گیرد.

ارنست لاکلاو و شانتال موفه در بحث‌های گفتمان خود، زبان شناسی سوسور را با قدرت فوکو ترکیب کرده و از اصطلاح دال مرکزی[6]، هژمونی[7]، دال شناور[8]، مفصل بندی[9] و غیریت[10] و یا ضدیت[11] استفاده می‌کنند. دال مرکزی در هر گفتمان، نشانه‌ای است که دیگر نشانه‌ها در اطراف آن نظم و انسجام می‌گیرند و هسته مرکزی منظومه گفتمان را تشکیل می‌دهند.

هژمونی یک گفتمان، مبتنی بر انسجام معنایی دال‌های دیگر، حول دال مرکزی است، در صورتی که یک گفتمان موفق شود، با اتکا بر دال مرکزی خود مدلول‌های مد نظر خود را به دال‌های گفتمانی‌اش نزدیک کند، آن گفتمان هژمونیک می‌شود، لاکلاو تصمیم گیری و تلاش پروژه‌های سیاسی برای تثبیت گفتمان‌های محدود و معین را اعمال هژمونیک می‌نامد (Howarth& …, 2000, 110). اما در صورتی که گفتمان رقیب بتواند به کمک ساز و کارهای مختلف، این نظام معنایی را شالوده شکنی کند و ساختارهای معنایی شکل گرفته در ذهنیت جمعی مردم را در هم بریزد، آنگاه این گفتمان هژمونی‌اش را از دست می‌دهد. بنابراین، موفقیت گروه‌های سیاسی به توانایی‌شان برای تولید معنا، بستگی دارد. این بیرون[12] یا غیر[13]، در هویت بخشی و فعلیت گفتمان‌ها نقش اصلی را ایفا می‌کند. هیچ گفتمانی بدون تمایز و غیریت‌سازی ایجاد نمی‌شود (Laclau, 1990, 28).

در این میان دال شناوری موجود است، که این دال‌ها کلمات و موضوعاتی هستند که بر یک مدلولی دلالت می‌کنند. این دال‌ها متغیرند و بر اثر یک گفتمان در جامعه رواج می‌یابند و با تغییر گفتمان، همان دال‌ها کنار می‌روند و دال‌های جدید جایگزین آنها می‌شوند. این دال‌های شناور با دال مرکزی در ارتباط هستند که به اینها مفصل‌بندی گفته می‌شود. به عبارتی دیگر مفصل‌بندی به کار گردآوری اجزای گوناگون و ترکیب آنها در یک هویت جدید اشاره دارد.

آثار هنری در یک جامعه نقش دال‌های شناور را دارند که بیشتر آنها تحت تاثیر گفتمان و هژمونی سیاسی و دال مرکزی آن جامعه پدید می‌آیند و به کمک مفصل‌بندی‌ها به دال مرکزی متصل می‌شوند، اما این مفصل‌ها در جامعه به چشم نمی‌آیند.

تفکرات حاکم بر جامعه در دوران قاجاریه

ناسیونالیسم که ترجمه آن به شکل‌های مختلفی از جمله ملی‌گرایی، ملت باوری، ملت پرستی، ملیت گرایی بیان شده است، از جمله مباحثی می‌باشد که در دوره پهلوی اول به آن به طور جدی توجه شد اما ریشه‌های این تفکر به دلیل ارتباط ایران و اروپا و آشنایی تدریجی روشنفکران از پیشرفت‌ها و تحولات اروپا و دیگرآگاهی و توجه به تاریخ ایران باستان، به دوران قاجاریه و زمان ناصرالدین باز می‌گردد. ناسیونالیسم نوعی جریان فکری، عقیدتی است که در تعالی بخشیدن به ملت، گذشته‌هایش، کیفیات و خواسته‌هایش گرایش دارد (بیرو، 1366، 139). ناسیونالیسم برای اولین بار در سال 1715 میلادی

(1128 هجری قمری) در زبان انگلیسی به کار رفت. در دوران قاجاریه هنوز گفتمان سیاسی حاکمیت شاه بر جامعه استوار بود به طوری که در آثار قالی‌های تصویری آن دوران پادشاهان اسطوره‌ای ایرانی در هیبتی با قدرت پهلوانی و یا به شکل پیامبران و امامان دیده می‌شوند، اما هرچه به اواخر حکومت آنها نزدیک می‌شد تفکرات ناسیونالیستی و باستان‌گرایی و ملیت آشکارتر می‌شود و این بار تصویر آثار تاریخی ایران از جمله تخت جمشید و یا پادشاهان تاریخی ایران جایگزین آن طرح‌های می‌شود. البته در طول دوران حکومت قاجاریان تصویر پادشاهان قاجار موضوع مشترک بوده و تکرار شده است. بنابراین می‌توان گفت در دوران قاجاریه با وجود اینکه گفتمان ناسیونالیستی هنوز به طور کامل گفتمان غالب و هژمونیک نشده بود اما اثرات آن در دال‌های شناور دیده می‌شود. گفتمان سیاسی دوره قاجاریه بر زبان هنری آن زمان تاثیر می‌گذارد یعنی باستان‌گرایی و تاکید آن بر هویت ملی و توجه به آثار باستانی ایرانی، برای خلق آثار هنری ابزاری تازه می‌آفریند.

بررسی سیر تحول نقوش تصویری فرش‌های دستباف ایرانی

آغاز بافت فرش‌های تصویری ایران مربوط به دوران قاجاریه می شود. اما ریشه‌های به وجود آمدن چنین تصویرهایی مربوط به دوران صفویه می‌باشد. از طرفی به دلیل گسترش روابط ایران و اروپا از این دوران و ورود تابلوهای نقاشی پرتره و واقع‌گرا توسط سفیران و تاجران اروپایی، باعث آشنایی ایرانیان با نقاشی‌های واقع گرا گردید. از جانب دیگر رواج مذهب تشیع در دوران صفویه به طور چشمگیری بر روی مظاهر فرهنگی اثر گذاشت و سبب تجدید حیات هنر و فرهنگ ایران زمین گردید. برداشت ایرانیان شیعه آزادانه‌تر و زمانه پسندتر بود و این آزادی عمل در شکوفایی هنرهای تصویری از دوران صفویه به بعد موثر بوده است، زیرا که فرش‌های تصویری بافته شده تنها توسط مسلمانان شیعه بافته شده و هیچ نمونه‌ای از آنها توسط مسلمانان سنی ترکمن و یا کردان غرب ایران بافته نشده است (تناولی، 1368، 10). از این دوران است که فرش‌هایی با نام شکارگاه در فرش‌ها ظاهر می‌شود و در آن به تصویر سازی شکارچیان و یا بعضاً پادشاهان در حال شکار حیواناتی نظیر شیر، گراز و آهو پرداخته‌اند. در دوران افشاریه به دلیل جنگ و ناآرامی در کشور، هنر قالیبافی مانند دیگر هنرها از رونق افتاد. با آغاز دوره زندیه آرامش به کشور باز می‌گردد و توجه به هنر آغاز می‌شود و موضوع‌های تصویری در همه هنرها رواج می‌یابد.

در دوران فتحعلی شاه قاجار مساله شبیه سازی مورد توجه قرار گرفت. تهیه شبیه شاهان و شاهزادگان هیجانی در بین نقاشان و هنر دوستان به وجود آورد. همچنین روابط ایران و اروپا هر روز بیشتر شد و تحولات زیادی در همه زمینه‌ها از جمله قالیبافی به وجود آمد و تجارت قالی افزایش یافت(تناولی، 1368، 11). البته قالی‌های تصویری تنها بازار داخلی داشتند و خارجیان چندان رغبتی به آنها نشان نمی دادند، به همین دلیل رواج زیادی نیافتند. در اواخر دوران قاجار، بافت قالیچه‌های تصویری رواج بسیاری می‌یابد. زیرا پادشاهان، این قالیچه‌ها را، در ملاقات‌های خود و دیدارهای خارجی به سفیران و مقامات بالا اهدا می‌کردند. در کل سده سیزدهم گرایش قابل توجهی به طرف شبیه‌سازی و طبیعت‌گرایی پیدا شد و این نقوش بر اساس نظریه سوسور جانشین نقش‌های گل و بته انتزاعی گردید و تصاویری از پادشاهان اسطوره‌ای ایرانی، داستان‌های کهن ایران مثل رستم و سهراب، خسرو شیرین، تصاویری از درویشان و شاهان قاجار و بزرگان بر روی دیوار کاخ‌ها، قهوه‌خانه‌ها، پرده‌های قلمکار و قالی‌ها ظاهر شدند.

بررسی تاثیرات گفتمان بر نقوش تصویری فرش‌های دستباف در دوران قاجاریه

در سراسر دوره تاریخی و فرهنگ‌ها یک رابطه قوی بین هنر و سیاست، به ویژه بین انواع مختلفی از هنر و قدرت

رخ داده است، به طوری که هنرها به رخدادها و سیاست-های هم عصر خود واکنش نشان داده‌اند (Bradly, 2002, 10). در تمدن‌ها هنر همیشه با مذهب و سیاست همراه بوده و هر تمدنی با اعتقادات فرهنگی، مذهبی و موقعیت جغرافیایی خود اقدام به خلق آثاری کرده که نشان دهنده قدرت سیاسی و گفتمان حاکم در آن تمدن بوده است. هنرهای عظیمی که در تاریخ ماندگار شده همه به حمایت و در راستای اهداف حکومتی شکل گرفته‌اند (ایمانی، افهمی، 1388، 70)، بنابراین بررسی دیدگاه سیاسی هر حکومت در تولید و حمایت در تولید و حمایت از آثار هنری الزامی است.

آثار هنری وابسته به هر حکومت در درون یک ساختار بصری و به منظور ایجاد تغییر جهت در ارزش‌ها، دگرگونی در تمایلات و خلق مفاهیم بصری نوین شکل می‌گیرند، آنها در صدد هستند تا نگاه عمومی به یک مقوله را دگرگون سازند و ارزش‌ها و ضد ارزش‌های نوینی را بنیان نهند (wood, 1994, 2). به همین دلیل می‌توان گفت نظام نشانه شناسی و دلالت‌های حاکم در هر دوره‌ای با دوره‌های دیگر تفاوت اساسی دارند. هنر قالیبافی با وجود اینکه به طور کامل در دست حکومت نبوده و نیست اما قالیچه‌های تصویری که موضوع این مقاله می‌باشد به دلیل گران[14] تمام شدن این گونه فرش‌ها تنها به سفارش شاهان و ثروتمندان صورت می‌گرفت. بنابراین طبیعی می‌نماید که این گونه فرش‌ها نیز در جهت بیان نیازها و خواست حکومت بافته شوند.

قالیچه‌های تصویری در دوران قاجاریه، بیش از هر موضوع دیگری شکل شاهان را روی قالیچه‌های خود آوردند. این قالیچه‌ها از لحاظ تعداد بالاترین رقم را شامل می‌شوند (تناولی، 1368، 21). زیرا که بر اساس گفتمان آن دوران بر مفهوم شاه و شاه پرستی تاکید می‌شد. در اوایل حکومت آنها علاوه بر تصویر پادشاهان قاجار تصاویر اسطوره‌ای پادشاهان ایرانی از جمله هوشنگ شاه و جمشید دیده می‌شود (تصویر 1و 2). جالب است که در این تصاویر شاهان اسطوره‌ای ایران در ترکیب‌بندی‌های جالبی ظاهر می‌شوند.

تصویر 1. هوشنگ شاه، اواخر سده سیزده ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 135

در تصویر 1 نحوه نشستن هوشنگ شاه اولین شاه ایران، به شکل شمایل‌های مذهبی از جمله امامان می‌باشد که با دو دست خود شمشیر را به دست گرفته‌اند. گویی در این قالی شاهان قاجار تاکید بر مشروعیت حکومت شاهان ایران از دوران باستان داشته‌اند و تاکید بر اینکه شاهان همانند پیامبران و امامان برگزیدگانی از جانب خداوند هستند.

در تصویر 2 هوشنگ شاه به سان پهلوانان تصویر شده است. ساختار همنشینی این قالی دقیقاً مانند قالی شماره 1 می‌باشد اما در اینجا تصویر پهلوان گونه هوشنگ شاه با سیبل‌های قجری جانشین هوشنگ شاه در تصویر شماره یک شده است. در این تصویر تاکید بر قدرت زمینی شاهان ایرانی شده است.

تصویر 2. هوشنگ شاه، سال 1301 ه.ق. مأخذ: تناولی، 139،1368

تصویر 3. هوشنگ شاه، اوایل قرن چهاردهم ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 143

در تصویر شماره 3 این بار هوشنگ شاه با ترکیب بندی متفاوت اما به سان شاهان قاجار ظاهر می‌شود، با لباس‌ها و سیبل قجری، گویی که شاهان قاجار از نسل هوشنگ شاه می‌باشند. و یا در تصویر 4 تخیل بافنده و یا به احتمال بیشتر سفارش دهنده باعث شده که با چنین صحنه همنشینی غیر منتظره‌ای مواجه شویم. ارتباط دادن دو زمان مختلف به یکدیگر یعنی از طرفی هوشنگ شاه مربوط به اسطوره‌های دوران باستان دیده می‌شود از طرفی دیگر آدم‌هایی با لباس سفیران فرنگی که در دوران قاجار بوده‌اند. این نوع همنشینی بی‌گمان تحت تاثیر گفتمان باستان‌گرایی دوران قاجار می‌باشد.

با نزدیک شدن به اواخر حکومت قاجاریه گفتمان باستان-گرایی به گونه‌ای دیگر تغییر می‌یابد، به این معنا که این بار به جای شاهان اسطوره‌ای، شاهان تاریخی ایران که سهم بزرگی در حفظ و گسترش ایران داشته‌اند و نزد مردم محبوبیت بیشتری داشته‌اند، ظاهر می‌شوند.

در تصویر 5 تلفیق هوشمندانه نقش گلدانی را با تصویری از داریوش یا خشایار شاه که اشاره به جمشید دارد، دیده می‌شود که به طور قرینه در فرش تکرار شده‌اند. در این فرش باستان‌گرایی و توجه به دوران تاریخی و عصر شکوهمند هخامنشیان شده است.

شاپور اول نیز از جمله پادشاهانی می‌باشد که مورد توجه بافندگی قالی قرار گرفته بود. در تصویر 6 شاپور اول شباهت زیادی به مجسمه شاپور واقع در غار شاپور دارد (تناولی، 1368، 158)، (تصویر 7). این موضوع نشان دهنده دو مساله است، اول توجه به باستان گرایی و دوم رواج عکس و چاپ در آن دوران که طراح و بافنده با مشاهده آن به تصویرگری آن پرداخته‌اند.

جانشینی تصویرهای پادشاهان اسطوره‌ای و تاریخی ایران به جای نقش قالی‌های شکارگاهی که در دوران صفویه رواج داشتند، توجه به باستان‌گرایی و پاگیری تفکرات ناسیونالیسم را از دوران قاجار ثابت می‌کند و تا حدی نشان دهنده گفتمان حاکم در آن دوران هستند.

تصویر 4. هوشنگ شاه با دیپلمات‌های فرنگی، سال 1320 ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 131

در قالی‌های تصویری به جا مانده از این دوران علاوه بر شاهان تاریخی، شاهان قاجار تصویرهای خود را نیز بر روی قالی‌ها بافته اند. فتحعلی شاه در نقاش‌هایی که از وی کشیده شده است همیشه با ریشی بلند و لباس‌هایی اشرافی به نمایش درآمده است. در قالیچه‌ای که تصویر وی نیز بافته شده است، با چشمانی نافذ و ریش بلند جواهر نشان شده و لباس‌های فاخر که غرق جواهرات است به همراه تاج سلطنت تصویر شده است (تصویر 7). ساختار همنشینی در این تصویر بر صاحب قدرت بودن شاه تاکید شده است و گفتمانی از هژمونی قدرت را در جامعه رواج می‌دهد.

تصویر 5. جمشید جم، 1323 ه.ق. مأخذ: تناولی، 153،1368

تصویر 6. شاپور اول اواخر قرن سیزدهم ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 159

تصویر 7. مجسمه شاپور اول در غار شاپور در تنگ چوگان

تصویر 8. فتحعلی شاه قاجار، اوایل قرن 14 ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 183

تصویر 9. احمد شاه، سال 1342 ه.ق. مأخذ: تناولی، 1368، 201

تصویر احمد شاه در تصویر قالیچه 8 در سال‌های آخر سلطنت وی بافته شده است، یعنی زمانی که اغلب اختیارات از وی سلب شده بود و در خارج از کشور به سر می‌برد. در این تصویر احمد شاه مانند بیشتر شاهان قاجار با لباس‌های نظامی به تصویر درآمده است. از دوران قاجاریه به بعد اکثراً با لباس نظامی در مجالس رسمی ظاهر می‌شدند که احتمالاً به معنای همیشه آماده بودن آنها برای جنگ با دشمن بوده است.

همانطور که مشاهده می‌شود، کم کم تصویر پادشاهان قاجار جانشین تصویر پادشاهان تاریخی و اسطوره‌ای ایران در قالی‌ها می‌شوند. در کل تصویر قالی‌های این دوران چه آنهایی که مربوط به شاهان تاریخی می‌شوند و چه آنهایی که مربوط به شاهان قاجار، همگی به نوعی شوکت شاهانه، قدرت شاه و در برخی از آثار، مشروعیت شاه را به رخ می-کشند. بنا بر نظریه لاکلاو و موفه که معتقدند قدرت، تمام

فرآیندها و نیروهای سازنده و معنادار جهان اجتماعی را در بر می‌گیرد تا به گفتارها و رفتارهای فردی و اجتماعی آنها شکل دهد و گفتمان غالب را در جامعه رواج دهد، می‌توان گفت که شاهان قاجار نیز از آثار هنری از جمله قالی‌ها برای بیان گفتمان خود در جامعه سود برده‌اند.

نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر بر اساس تصویرهایی که در فرش‌ها بافته شده نشان دهنده این است که، گفتمان ناسیونالیسم از دوران قاجار آغاز شده است. از طرفی دیگر در این دوران، حکومت قاجاریه هنوز به شاه و مقام وی، اهمیت می‌داده است و شاهان قاجار برای احاطه هژمونی خود در جامعه از آثار هنری برای بیان قدرت خود سود می‌برده است. به عبارتی دیگر تصویر سازی فرش دستباف در دوران قاجاریه به عنوان یک دال شناور محسوب می‌شده که تحت تاثیر هژمونی جامعه، به بیان قدرت شاهانه و باستانگرایی پرداخته است. البته ناگفته نماند که شرایط اجتماعی آن دوران همچون تاثیر گرفتن واقع‌گرایی ایران از اروپا و رواج عکاسی و صنعت چاپ بر رواج قالی‌های تصویری واقع‌گرا بسیار پر اهمیت است، اما موضوعات آنها نشان دهنده گفتمان حاکم در آن دوران می‌باشد.

همچنین ساختار همنشینی تصویر شاه در این قالی‌ها، تاکید بر قدرت شاه و مشروعیت شاهان ایران را در طول تاریخ نشان می‌دهد. شاهان قاجار با نمایش شاهان پرقدرت و پر نفوذ و محبوب گذشته ایران و تصویر خود با لباس‌های نظامی، تاکید بر جایگاه و اهمیت شاه داشته‌اند.

پی نوشت ها

1- Ferdinand de
2- Laclau, E
3- and Mouffe, C
4- Course in General Linguistics
5- Semiology
6- nodal point
7- Hegemony
8- floating signifiers
9- articulation
10- other
11- antagonism
12- outside
13- Other

14- به دلیل نیاز به بافندگان ماهر و نقشه کشانی که عموماً از نقاشان حرفه‌ای انتخاب می‌شدند و نیاز به رنگ‌هایی که متناسب با رنگ صورت باشند، رنگرزی پر هزینه‌ای را به همراه داشت.

فهرست منابع

- ایمانی، الهه، افهمی، رضا. زمستان 1388. "تصویر شهریار در نقش‌برجسته‌های تالار صد ستون". **فصلنامه علمی پژوهشی نگره**. شماره 13، سال چهارم. ص ص 80-69

- بیرو، آلن. 1366. **فرهنگ علوم اجتماعی**. ترجمه دکتر باقر ساروخانی. انتشارات کیهان، تهران.
- تناولی، پرویز. 1368. **قالیچه‌های تصویری ایران.** نشر سروش، تهران، چاپ اول.
- سوسور، فردینان‌دو. 1378. **دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی**. ترجمه کورش صفوی. هرمس، تهران، چاپ اول.

- Bradly, Will, art and social change, www.en.wikipedia.org/wiki/art-and-politics
- http://www.kiankiani.com/ تحلیل-انتقادی-گفتمان/مقالات-تحلیل-گفتمان/گفتمان-و-تحلیل-گفتمان تاریخ: 1392.2.7
- Howarth, David & A. Norval & G. Stavrakakis, (2000), ***Discourse Theory and Political Analysis***, (Manchester university Press).
- Laclau, E, (1990), ***New reflections on the evolution of our time***, (London: verso).
- Wood, Chris, politics and art historical method in the 1930s, www.Richardwoodfield.org
- http://www.kiankiani.com

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 39-47

تحلیل نورگیری در تخت جمشید با تاکید بر الگوی کاخ‌ها و نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی

سارا بهمنی کازرونی *

* *دانشجوی کارشناسی ارشد رشته معماری، موسسه آموزش عالی کمال الملک نوشهر*[1]

چکیده

بررسی و تحلیل شاخص‌های نورگیری و تهویه موضوع این پژوهش است. اهمیت این موضوع از آن روست، که با بازشناسی روند طراحی و نورگیری تخت جمشید، علاوه بر بررسی ساختار کاخ‌ها و رویکرد صفه (سکوی اصلی) و تشریح شکست‌هایی که در این کاخ‌ها ایجاد شده است، می‌توان به تحلیل نورگیری و تهویه در این مجموعه پرداخت. تا از این طریق ارتباط بین شکست‌ها که در ارتفاع کاخ‌ها و شکست‌هایی ایجاد شده در سقف و نورگیری آنها را یافت. که با گردآوری اطلاعات از طریق میدانی و اسنادی در 2 نمونه 1.روی صفه اصلی، 2.روی صفه ثانویه در نظر گرفت. و به تحلیل و بررسی آنها پرداخت، ضمن آنکه ابزار گردآوری داده‌ها عکس و سه بعدی بوده است. چهارچوب نظری این تحقیق بر اساس الگوی کاخ‌ها می‌باشد که در فضاهای معینی، هندسه‌های متفاوت دارند و مطابق با ویژگی‌ها، خصوصیات کالبدی و نیازهای محیطی طراحی شده باشد، حال آنکه ارتباط الگوی کاخ ها و نورگیری را در شکل کاخ ها بررسی می‌کنیم.

در نهایت تحلیل اطلاعات موجود به ارائه دو نوع نورگیری می‌پردازیم که متناسب با نحوه قرارگیری کاخ‌ها و شکست های روی آنها شکل گرفته‌اند.

واژگان کلیدی: هخامنش، تخت جمشید، معماری، نورگیری، تهویه.

[1] پست الکترونیک: sara_bahmani1368@yahoo.com

1- مقدمــه

تخت جمشید نماد هنر معماری هخامنشی، دربرگیرنده ویژگی های منحصر به فرد هنر پارسی به همراه تلفیقی از هنر اورارتویی، بابلی، آشوری و مصری است(راوندی، 1368، 534). از آنجایی که اغلب تحقیقات انجام شده در تخت جمشید بر پژوهش‌های تاریخی و باستان‌شناختی تمرکز داشته است، توجه چندانی به مطالعات مهندسی و معماری مجموعه نشده است. بنابراین تحقیق حاضر بر یکی از جنبه‌های مغفول معماری با عنوان "بررسی شرایط اقلیمی و تامین نور در کاخ‌های تخت جمشید" استوار است. به چه روشی نورگیری و تهویه در تخت جمشید صورت می‌گرفته است؟

براساس پیشنهادات و مستندات مطرح شده از طرف کرفتر و سه بعدی‌های تهیه شده توسط آقایان "افخمی و گامبک" به بررسی نورگیری و تهویه کاخ ها می‌پردازیم.

2- روش تحقیق

با توجه به تلاش مقاله برای تحلیل شاخص‌ها و معیارهایی در تهویه و نورگیری که تحت تأثیر اختلاف ارتفاع‌ها کاخ ها قرار گرفته است. عناصری دخیل در تهویه و نورگیری این کاخ ها را تحت تاثیر قرار داده است. نتیجه نظری بودن بحث، نوع تحقیق در حیطه تحقیقات بنیادین جای گرفته و عملا روش‌های زیر در آن به کار گرفته شده است. نخست آنکه برای یافتن تعاریف در مقولات نورگیری و تهویه در رویکرد نظری مقاله؛ از روش استدلالی و تحلیل محتوای متن در بررسی متون تاریخی و مبانی نظری معماری بهره خواهد جست.

دوم آنکه برای انطباق مباحث نظری بر عرصه معماری با بررسی نمونه‌های موردی از روش قیاسی و نیز روش استدلالی برای تحلیل شاخص‌ها و معیارهایی در تهویه و نورگیری کاخ‌ها بهره خواهد برد.

3- سابقه تحقیق و مبانی نظری

پیشینه

در بررسی مباحث گوناگون اگرچه مباحث نظری متعددی از درباره این بنای تاریخی انجام گرفته، اما بر اساس تلقی کالبدی این رویکرد در معماری مطالب چندانی ارائه نگردیده است، که وجه نوآورانه مقاله نیز همین نکته محسوب می‌گردد، اما منابعی که با توجه به بخش‌هایی از منظر ونگرش این مقاله، مبنای استفاده نگارنده قرار گرفته اند به شرح زیر می‌باشند:

"مستنداتی از بازسازی این بنا به صورت سه بعدی توسط آقایان افخمی و گامبک در خارج ایران صورت گرفته است که به عنوان مبنا در نظر گرفته می‌شود."

با نگرش به این منبع می توان اذعان داشت که الکساندر با تحلیل فضاهای عمومی و فضاهای خصوصی به بررسی اوزان بصری در کیفیات زیبایی‌شناسی و بررسی تحلیل عملکردی فضاها پرداخته است حال آنکه طبق مباحث طرح شده توسط وی بررسی نمودهای کیفیت بصری در فضا و ساختار ظاهری ابنیه ارتباط آن با فضای درونی ساختان نمود پیدا کرده است.

4- هنر معماری و شهرسازی هخامنشی

گستردگی امپراتوری هخامنشی زمینه‌ساز بهره‌گیری از قابلیت‌های اقوام تحت سلطه‌ایی بود که هر کدام پیشینه فرهنگ و تمدنی دیرینه داشتند. هنر سیاستمداران این دوره خصوصا کوروش کبیر (کوروش دوم) و داریوش اول ایجاد فرهنگ و هنری یکپارچه از تنوع فرهنگی ملل تابعه بوده استکه به هنر پارسی معروف است (بریان، 1377، 168).

بخش اعظمی از هنر این دوره در آثار معماری کاخ‌های پاسارگاد، تخت جمشید و بردک سیاه برازجان قابل مشاهده است. ویژگی‌های شاخص سبک پارسی در نقشه، مصالح و تزیینات معماری، بیانگر تاثیر فرهنگ‌های ملل

همجوار، چون اورارتورها، آشور، مصر و بابل است که در ذیل به مهمترین آنها اشاره شده است.

1. بهره گیری از شیوه‌های معماری اورارتوری در طرح های فضای راست گوشه و تالار ستوندار.
2. احداث ساختمان‌ها بر وری صفه یا سکو.
3. گرایش به بناها خصوصا در مجموعه‌های تخت جمشید و شوش.
4. استفاده از روش سقف زنی تخت چوبی با تیرریزی عمود برهم و ایجاد دهانه های بزرگ.
5. کاربرد وسیع سنگ‌های بریده، تراشیده منظم و صیقل یافته در بنا.
6. پی سازی با سنگ لاشه.
7. نماسازی بیرونی با سنگ تراش و نماسازی درونی با آجرهای لعابدار.
8. استفاده متعدد از ستون‌های مدور در فضای درونی بنا.
9. کاربرد تزیینی سرستون‌های اسفنکس و ..... در بازسازی فضایی پر ابهت و مجلل (پیرنیا، 1383، 90 و 91).

با نگاهی به شاخص‌های اصیل معماری پارسی سبک‌های متمایزی از دوران زمامداری کوروش و داریوش و نیز خشایارشاه و شاهان هخامنشی به چشم می‌خورد. این تفاوت سبک شناسی نشانگر مراحل سه گانه شکل گیری و توسعه معماری هخامنشی است. در دوره اول شاهد شکل گیری ساخت و ساز بناها هستیم. مرحله دوم به تعبیری دوره ثبات معماری هخامنشی است و حضور آشکار معمار و مهندسان در توسعه وتکمیل کاخ ها، خصوصا کاخ مجموعه تخت جمشید دیده می شود.در مرحله سوم (مرحله زوال) اگرچه پروژه های ساختمانی تا واپسین لحظات فروپاشی حکومت ادامه داشته، اما تخت جمشید روند نزولی را در گسترش فیزیکی بناها طی کرده است.به نظر می رسدتحولات سیاسی و اجتماعی نقش بسزایی در تحولات معماری وشهرسازی مجموعه تخت جمشید ایفا می‌کرده‌اند. بطور مثال در اوج شکوفایی دوران هخامنشی، تحولات اقتصادی این دوره همچون فعال‌سازی تجارت دریایی، توسعه جاده های ارتباطی، رونق اقتصادی پولی و تشویق برای فعالیت های بازرگانی میان ملل تاثیر زیادی در گسترش شهرهای قلمرو هخامنشی ایفا نمود (دانداماییف، 1366، 47).

با اقدامات زیرساختی شاهان هخامنشی، نظیر احداث راه شاهی، توسعه امکانات بین راهی، تثبیت اقتدار سیاسی با فتوحات ممالک شرق و غرب و تغییر نحوه مبادلات از شکل پایاپای به اقتصاد پولی، شهرهای سیاست‌گذار هخامنشی در قالب شهرهای مذهبی، شاهی، بازرگانی عملکرد آیینی، اداری – سیاسی و اقتصادی یافتند (حبیبی، 1366، 11). در این میان می‌توان به تخت جمشید، شوش و بابل یاد کرد که هر کدام به ترتیب کاربردی مذهبی، سیاسی و بازرگانی داشته‌اند (فرای، 1368، 165). بازتاب هنر شاهانه هخامنشی در پایتخت های شش‌گانه انشان، شوش، هگمتانه، بابل، پاسارگاد و تخت جمشید اطلاعات ارزشمندی پیرامون الگوهای معماری در اختیار می‌گذارد. انشان یکی از پایتخت های اولیه شاهان پارس به شمار می رفت (عبدی،1374، 152). جایی که پیش از آن از مراکز مهم ایلامی محسوب می شد و تعاملات نزدیکی با شهرهای بین النهرین داشت (کارتر، 1372، 55). هگمتانه، پایتخت تابستانی هخامنشی نیز شواهدی از فعالیت‌های عمرانی این سلسله را (با کشف پایه ستون و شالی ستون‌هایی) به دست می‌دهد (مهریار، 1361، 115). تخت جمشید یا پارسه از دیگر پایتخت‌های شاهنشاهی هخامنشی است که احداث آن در دوره زمامداری داریوش اول بر صفه‌ایی عظیم به وسعت 125000 مترمربع در دامنه کوه معروف به رحمت و ساختا بخش‌هایی دیگر نیزز در دوران خشایارشاه واردشیر شاه ادامه یافت. داریوش در یکی از کتیبه های خود اعلام می‌کند که در جایی که قبلا بنایی وجود نداشت، استحکاماتی بنا کرده است (شاپور شهبازی، 1355، 10). نکته قابل تامل در روند تکاملی تخت جمشید این که،

طرح تکمیل کاخ‌ها مطابق با نقشه ای از پیش طراحی شده، تنظیم واجرا گردیده است (هرتسفلد، 1381، 229).

5- معرفی کاخ های هخامنشی

5-1- کاخ آپادانا

آپادانا یا کاخ بار داریوش و خشایار شاه مشتمل بر یک تالار چهارگوش مرکزی (60.5 × 60.5) با 36 ستون، سه ایوان هر یک با 12 ستون در جهات شمالی، شرقی و غربی، چهار برج در چهار گوشه بیرونی تالار و یک رشته اتاق نگهبانی در جنوب است. ساخت این تالار در دوره داریوش اول(515 ق.م) آغاز شد و طی سی سال در زمان خشایار شاه به اتمام رسید. ستون‌های مرتفع با سرستون های سرگاو دوسر و ساقه های استوانه ایی شیاردار، سقف های چوبی، دیوارهای خشتی به ضخامت 5/32 متر و اندود کف با ملات گچ سبز و خاکستری رنگ از شاخص های معماری این کاخ محسوب می‌شود (شهبازی، 1379، 66).

5-2- تالار صدستون

صدستون یا تالار تخت، بزرگترین کاخ پذیرایی از لحاظ وسعت فضای داخلی(4900 مترمربع) و مشتمل بر صد ستون سنگی با ارتفاع هر یک 12 متر است. این تالار با هشت درگاه ورودی، در دوره خشایارشاه احداث شد و در زمان اردشیر اول به اتمام رسید(نکورف، 1381، 174). اتاق داخلی شامل دو در و هفت پنجره در سمت شمال و دو در و نه طاقچه در جهات دیگر است.هرتسفلد در بررسی کاخ مذکور تاریکی را مهمترین عیب آن می‌داند (هرتسفلد، 1381، 325). که در بخش‌های بعد دلایل را رد این فرض آورده خواهد شد.

5-3- کاخ مرکزی

در جنوب شرقی تالار آپادانا، کاخ مرکزی با پلانی مربع شکل قرار گرفته که به کاخ سه دروازه یا تالار شورا نیز مشهور است. این کاخ دارای دو ایوان ستوندار در شمال و جنوب و محلی برای مشاوره شاه با صاحب منصبان بود (شاپور شهبازی، 1379، 134).

تخت جمشید مجموعه‌ای از کاخ‌های متعددی به جز موارد برشمرده فوق است، کاخ‌هایی چون تچر، هدیش، کاخ اندورنی یا حرمسرا و..... که شرح مختصات آنها خارج از چارچوب عنوان مقاله است. حال با این مقدمات مسئله نوررسانی و نحوه عملکرد تهویه در این کاخ ها مطرح می شود. بنابراین در ادامه تلاش خواهیم کرد تا با استفاده از الگوهای کاخ های موجود و نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی، تهویه و نورگیری آنها را تحلیل کنیم.

6- پیشینه تامین نور در معماری مسکونی و سلطنتی تمدن‌های هم عصر هخامنشی

در معماری مسکونی منطقه بین‌النهرین برای ورود هوا و نور آفتاب به درون خانه، چند در و پنجره در دیوارو سقف تعبیه می‌نمود و پنجره را با شبکه‌ای سفالین می پوشاندند. مشعل‌ها یا چراغ های فنجانی شکل که شیاری برای فتیله در یک طرف آن دیده می‌شود، فضای دورن را روشن می‌ساخت. در این چراغ‌ها معمولاً روغن یا پینه می‌ریختند و گاهی هم نفت خام که مردم بین النهرین با خواص آن آشنا بودند (دوما و دیگران، 1381، 151).

در مصر باستان اتاق‌های معبد، به محوطه درونی دید دارند و رشته‌هایی از نور خورشید از سوراخ کوچکی که در سقف‌های مسطح تعبیه شده، تالار و محوطه درونی را روشن می‌کند و لازم به توضیح است که دیوار معابد عاری از هرگونه دریچه و پنجره‌ای بوده است (بانی مسعود، 1385، 19). در معبد آمون واقع در کارناک نورگیری به روش اشکوب روشنایی یعنی تأمین نور تالار با پنجره هایی از سنگ‌های تراشیده انجام می‌گرفت که حاصل اختلاف ارتفاع سطح بام با سطوح اتاق همجوار بود (همان، 22). همچنین تهویه در مقابر پادشاهان مصری به روش هواکشی به خارج انجام می‌گرفته است (گاردنر، 1379، 76).

در منطقه یونان نیز، ویل دورانت به شواهدی از تامین نور در معماری اشاره کرده است. خانه‌های یونانیان با چراغ های زیبا و مشعل‌هایی با سوخت روغن زیتون یا رانیانج (نوعی صمغ) و شمع روشن می‌شد (دورانت، 1367، جلد 2، 229). وی همچنین در توصیف معماری سلطنتی یونان درباره کاخ تیرونز چنین می‌نویسد:"".....چهارستون که هریک آتشدانی را دربرمی‌گرفت طاق را نگه می‌داشت (همان، 34 و 35). قصر اودوسئوس در ایتالیا از دیگر مناطقی است که نورگیری کاخ به وسیله سوراخ هایی تعبیه شده در سقف و همچنین فضای باز بین گچبری روی سرستون‌ها و پیش‌آمدگی لبه بام تامین می‌شد. در طول شب هم مجمرهای فراوانی بر روی پایه های بلند، روشنایی تالار را فراهم می‌آورد (همان، 63). توسعه فناوری ساخت و تولید شیشه جام با جنس میکا باعث شد تا رومیان در سده سوم پیش از میلاد پنجره‌های شیشه ای را برای نورگیری بناهای خویش بکار گیرند (دوما و دیگران، 1378، 263).

در فرهنگ معماری تمدن کرتی نیز شواهدی از تامین روشنایی در کاخ کنوسوس دیده شده است. که از طریق روزنه‌های موجود در پشت بام‌های مسطح فراهم می‌شد. اما در معابد یونان وضعیت کاملاً متفاوتی حاکم بود. بدین صورت که سقف سلای معابد کاملاً پوشیده و داخل آنها تاریک بود و راه ورودی معبد تنها معبر نفوذ نور و تهویه محسوب می‌شد(بانی مسعود، 1385، 38).

7- بحث وتحلیل

تا به حال افراد زیادی به بازسازی بناهای تخت جمشید پرداخته‌اند از جمله: کرفتر(1971)، شپیته(1976)، افخمی و گمبکه(2006) از آن جمله‌اند. در این پژوهش به بررسی الگوهای کاخ‌ها، نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی مجموعه، ارتفاع آنها به بررسی نحوه نورگیری و تهویه کاخ‌ها می‌پردازیم. موقعیت کاخ‌ها نسبت به همدیگر و سایه‌اندازی‌های موجود را طبق بررسی سه بعدی‌های افخمی و گمبکه را در زیر بررسی می‌کنیم.

تصویر 1: نحوه قرار گیری کاخ ها کنار همدیگر. مأخذ: افخمی و گمبکه، 2005

بر این اساس کاخ ها را به دو دسته تقسیم‌بندی می‌کنیم:

1.کاخ‌هایی که روی صفه اصلی قرار دارند.

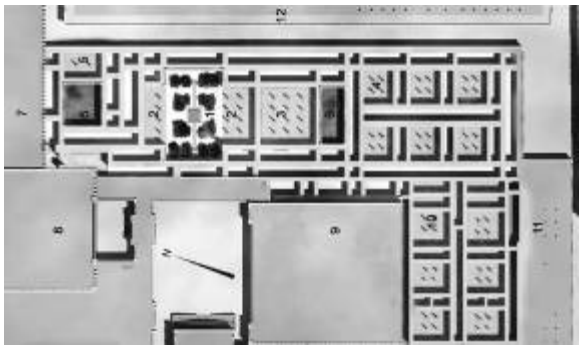
2.کاخ‌هایی که با اختلاف سطحی روی صفه اصلی قرار دارند.

نام کاخ ها	نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی مجموعه
کاخ هدیش حرمسرا کاخ صد ستون حرمسرا (موزه)	
کاخ سه دروازه کاخ تچر کاخ آپادانا	

جدول شماره1: نحوه قرارگیری کاخ ها روی صفه اصلی

برای بررسی این پژوهش اول از مستندات موجود استفاده می‌کنیم. که یکی از آنها کاخ "حرمسرای داریوش" یا همان موزه کنونی است که توسط گریشمن بازسازی شده است. طبق تصاویر زیر به بررسی نورگیری‌های آن می پردازیم.

پلان این کاخ به صورت "ال" شکل بوده است. بدلیل کاربری این کاخ نورگیری از جداره دیوارها امکان پذیر نبوده است، نورگیری بوسیله ایجاد حیاط مرکزی و نورگیری در قسمت دیگر که حیاط مرکزی ندارد از قسمت بالایی طاقچه‌ها صورت می‌گرفته است.

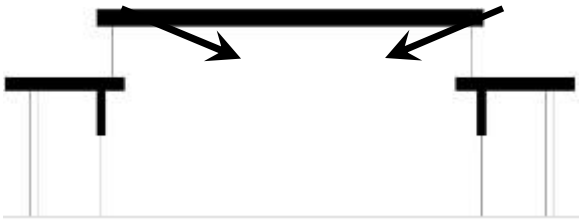


تصویر 2: پلان حرمسرا (موزه کنونی). مأخذ: افخمی و گمبکه.

تصویر 3: پلان حرمسرا (موزه کنونی). مأخذ: افخمی و گمبکه، 2005.

تصویر 4: سه بعدی کاخ آپادانا. مأخذ: افخمی و گمبکه، 2005.

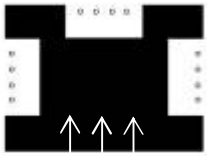
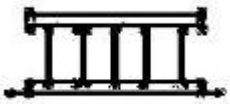
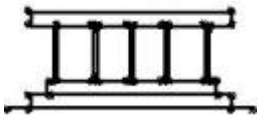
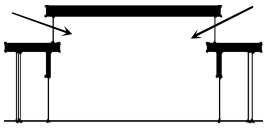
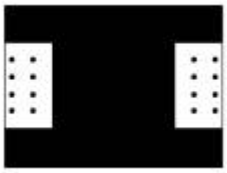
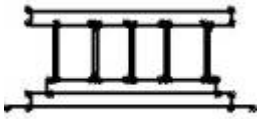
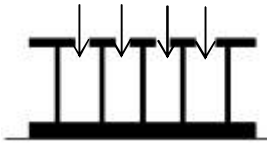
این کاخ که روی صفه اصلی تخت جمشید قرار گرفته و اختلاف سطحی نسبت به آن ندارد، نورگیری به صورت حیاط مرکزی و نورگیری بالای طاقچه صورت می‌گرفته است. ولی در کاخ‌های دیگر که با اختلاف سطحی از صفه اصلی تخت جمشید قرار دارند، نورگیری آنها از طریق اختلاف سطحی در سقف و فضاهای پیرامون صورت می گیرد، نور و تهویه‌ی فضا را تامین می‌کند. برای شرح بهتر این موضوع به بررسی کاخ آپادانا می‌پردازیم. کاخ آپادانا بر روی صفه ایی روی صفه اصلی قرار دارد، نورگیری از طریق اختلاف سطح در سقف و اختلاف ارتفاعی که بوجود آمده است، نورگیری و تهویه از این طریق صورت می‌گیرد.



تصویر 3: نحوه نورگیری کاخ آپادانا. مأخذ: نگارندگان.

8- تحلیل نورگیری‌ها در کاخ‌ها طبق نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی

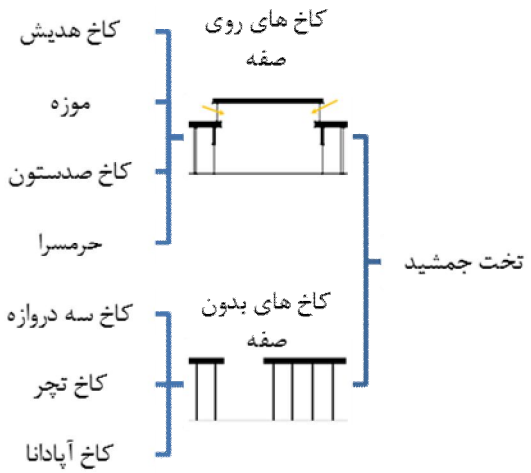
بررسی نورگیری هشت کاخ موجود در مجموعه کاخ‌های تخت جمشید و بررسی ارتفاع و الگوهای کاخ‌ها که بر روی نحوه قرارگیری نورگیری وتهویه آن تأثیر می‌گذارد، که در جدول زیر به بررسی آنها می‌پردازیم.

نام کاخ	مشخصات	نورگیری	الگو	نحوه برخورد با صفه
کاخ آپادانا (تالار بارعام)	سه ایوان در اطراف	نورگیری از جداره ها		روی صفه 
کاخ تچر (کاخ اختصاصی داریوش)	ایوان و 8 درگاه در قسمت جنوبی			صفه روی صفه اصلی 
کاخ هدیش (کاخ اختصاصی خشایارشاه)	ایوان و 8 درگاه در قسمت جنوبی و شمالی	نورگیری از جداره ها		روی صفه اصلی
حرمسرا (حرمسرای خشایار)		نورگیری از جداره ها		
کاخ سه دروازه (کاخ مرکزی)				
کاخ صد ستون (تالار تخت)	ورودی و نورگیری از بخش جنوبی			
حرمسرا (موزه)	نورگیری از قسمتی از حجم که ارتفاع بیشتری دارد (پنجره های افقی)			

جدول شماره2: الگوی کاخ ها و تاثیر نورگیری در نحوه قرارگیری آنها روی صفه اصلی. مأخذ: نگارندگان

9- نتیجه گیری

طبق سه‌بعدی‌های تهیه شده توسط "افخمی و گمبکه" بر روی ارتفاع و نحوه قرارگیری کاخ‌ها روی صفه اصلی تخت جمشید کاخ‌هایی که با اختلاف سطح نسبت به صفه اصلی قرار دارند نورگیری آنها از طریق اختلاف سطح که در سقف ایجاد شده است می‌باشد. ولی در مقابل کاخ‌هایی که روی صفه اصلی قرار دارند و هیچ اختلاف سطحی با کف اصلی مجموعه برای آنها تعریف نشده است نورگیری آنها از طریق جداره‌های کناری و نیز از ایجا حیاط مرکزی هایی در مجموعه می‌باشد. براین اساس کاخ های آپادانا، سه دروازه، تچر در یک گروه و کاخ‌های هدیش، حرمسرا، صدستون، موزه در گروهی دیگر دسته بندی می‌شوند. نورگیری گروه اول به صورت شکاف‌هایی در اختلاف ارتفاع و گروه دوم از طریق حیاط مرکزی، نورگیرهای بالای طاقچه یا از طریق نورگیری سقفی صورت می‌گیرد.



10- منابع

- بانی مسعود، امیر. 1385. **تاریخ معماری غرب از عهد باستان تا مکتب شیکاگو**. نشرخاک، اصفهان.
- بریان، پی یر. 1377. **تاریخ امپراتوری هخامنشیان** (از کورش تا اسکندر). ترجمه مهدی سمسار، جلد اول، نشر زریاب، تهران.
- بهار، مهرداد. 1387. **از اسطوره تا تاریخ**. نشر چشمه، تهران.
- پیرنیا، محمدکریم. 1383. **سبک شناسی معماری ایرانی**. تدوین غلامحسین معماریان. نشر معمار، تهران.
- تیلیا، آن بریت. 1972. **بررسی و مرمت درتخت جمشید و دیگر اماکن باستانی فارس**. ترجمه کرامت الله افسر، موسسه بررسی و کاوش باستانشناسی در آسیا (ایزمئو)، رم.
- حبیبی، سید محسن. 1384. **از شار تا شهر: تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن**. انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- دانداماییف، محمد. 1366. **تاریخ سیاسی و اقتصادی هخامنشیان**. ترجمه کمال نبی پور. نشرگستره، تهران.
- دورانت، ویل. 1367. **تاریخ تمدن**. ترجمه امیر حسین آریان پور و دیگران. جلد دوم. انتشارات بی نا، تهران.
- دوما، موریس و دیگران. 1378. **تاریخ صنعت و اختراع**. ترجمه عبدالله ارگانی. جلد اول. انتشارات امیرکبیر، تهران.
- رنجبر، فیروز. 1389. بررسی ارتباط شرایط اقلیمی با روند گردشگری سالانه در شهرستان مرودشت، فصلنامه جغرافیای طبیعی، تهران.

- شاپور شهبازی، علیرضا. 1355. **شرح مصور تخت جمشید**. انتشارات بنداد تحقیقات تاریخی، شیراز.
- عبدی، کامیار. 1374. **پایتخت‌های شاهنشاهی هخامنشی**، به کوشش محمدیوسف کیانی، پایتخت های ایران، انتشارات سازمان.
- فرای، ریچارد. 1368. میراث باستانی ایران. ترجمه مسعود رجب نیا. انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- فلامکی، محمد منصور. 1390. **باز زنده‌سازی بناها و شهرهای تاریخی**. نشر دانشگاه تهران، تهران.
- هژبری نوبری، علیرضا. 1388. "تحلیل سامانه نورگیری و تهویه در کاخهای هخامنشی تخت جمشید با تاکید بر تالار صدستون". **فصلنامه باغ نظر**، تهران.
- کارتر، الیزابت. 1372. "بنای ایلام میانی در انشان (تل ملیان)". ترجمه کامیار عبدی. **مجله باستان شناسی و تاریخ**. شماره پیاپی 49، 13-، 14سال هفتم .
- کرفتر، فردریش. 1385. طرح‌های بازسازی تخت جمشید. ترجمه فرانک بحرالعلومی شاپورآبادی.
- کوک، جان مانوئل. 1385. **ظهور هخامنشیان و بنیانگذاری امپراتوری هخامنشیان**. تاریخ ایران: دوره هخامنشیان، به کوشش ایلیا گرشویچ، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. انتشارات جامی، تهران.
- لبیب زاده، راضیه. 1390. **"بررسی تطبیقی تاثیر ایده های معنوی درشکل باغ مطالعه موردی باغ پاسارگاد از دوره هخامنشی و باغ فین از دوره اسلامی". باغ نظر**، تهران.
- ماری کخ، هایده. 1376. از زبان داریوش. ترجمه پرویز رجبی. نشر کارنگ، تهران.
- وفامهر، محسن و هانیه صنایعیان. 1388. "بررسی فن‌آوری اقلیمی در گنبد سلطانیه زنجان با نرم افزار (تحلیل حرارتی، آکوستیکی، روشنایی)". **فصلنامه هنرهای زیبا**. تهران.
- ولایتی، رحیم. 1387. "مطالعه بخشی از یافته‌های باستان‌شناسی مرتبط با هنر دوره هخامنشی درمصر". **فصلنامه باغ نظر**، تهران.
- هرتسفلد، ارنست. 1381. **ایران در شرق باستان**. ترجمه همایون صنعتی‌زاده. انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی تهران و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 49-62

بررسی ویژگی‌ها و شاخصه‌های معماری ماد

مریم محقق*، مهناز دولت آبادی، بهزاد حسینی سربیشه*****

**دانشجوی کارشناسی ارشد باستان شناسی ، دانشکده علوم انسانی ، دانشگاه تربیت مدرس، تهران ، ایران*

** *دانشجوی کارشناسی ارشد معماری ، دانشکده هنر ، دانشگاه تربیت مدرس، تهران ، ایران*[1]

*** *دانشجوی کارشناسی ارشد باستان شناسی ، دانشکده علوم انسانی ، دانشگاه تربیت مدرس، تهران ، ایران*

چکیده

معماری در هر بازه زمانی و مکانی برا اساس شاخصه های مختلفی شکل می‌گیرد تا به بهترین شکل شرایط را برای بهبود زندگی مردم آن دوره فراهم نماید. در سرزمین پهناور ایران با زیستبوم های متنوع و تنوع فرهنگی؛ در هر منطقه‌ای بر اساس تطابق با محیط و زندگی، معماری به فرم‌های بومی شکل گرفته است. در راستای شناخت معماری ایران باستان اقدامات و تقسیم‌بندی‌های فراوانی انجام شده است اما متاسفانه با توجه به نبود برنامه‌ای منسجم شناخت ما از ادوار مختلف، بسیار ناچیز می‌باشد. مادها از سده هشتم قبل از میلاد تا اواسط قرن ششم قبل از میلاد در ایران (559 - 706/712ق.م) در جغرافیای پهناوری حکمرانی کرده‌اند، داده‌های معماری به عنوان یکی از مهمترین شاخصه‌ها در راستای شناخت و بازسازی الگوی زندگی مردمان این دوره بسیار حائز اهمیت می‌باشد. پایگاه به قدرت رسیدن ماد ها در ناحیه غرب ایران در منطقه کوهستانی زاگرس بوده و از آنجا دامنه فتوحات خود را از شمال تامنطقه ارمنستان و شرق آسیای صغیر، از غرب تا بین النهرین، ازشرق در آسیای مرکزی و از جنوب تا سواحل خلیج فارس گسترش دادند. طبیعی است که در این جغرافیای وسیع می‌توان شیوه‌های مختلف معماری را مشاهده نمود و تا حد توان به بازسازی آن دست زد. نقوش برجسته ی آشوری، نوشته های مورخان یونانی و مدارک باستان شناختی که در کاوش ها به دست آمده است از جمله منابع اطلاعاتی ما برای شناخت معماری ماد است. در خلال این نوشته سعی شده است که به داده‌های حاصل از این منابع، به خصوص داده‌های حاصل از کاوش های باستان‌شناسی توجه و به معرفی ساختارهای معماری مناطق مختلف قلمرو ماد در راستای شناخت ساختار سیاسی, اقتصادی، اجتماعی و مذهبی پرداخته شود.

واژگان کلیدی: معماری ایران، ماد، باستان شناسی.

[1] پست الکترونیک: mahnaz_dowlatabadi@yahoo.com

1- مقدمــه

تاریخ معماری ایران با سبک پارسی آغاز می‌شود که از زمان مادها تا حمله‌ی اسکندر مقدونی (سده‌ی 9تا3 ق.م) ادامه می‌یابد. نمونه‌های این سبک را می توان در آثاری چون پاسارگاد، تخت جمشید و شوش مشاهده کرد. اما آنچه باید مورد توجه قرار گیرد این مسئله است که نمی توان تصور کرد این سبک بدون پیشینه‌ی قبلی و مراحل رشد شکل گرفته باشد. مسلما معماری دوره ی ماد در به وجود آمدن چنین سبکی بی‌تأثیر نیست، از سوی دیگر بررسی معماری ماد از بهترین راه‌هایی است که می تواند به شناخت ما از مادها و ساختار سیاسی- اجتماعی- مذهبی آنها کمک کند، اگرچه در این زمینه نیز تفاسیر مختلفی وجود دارد اما وسعت فضاهای معماری،موقعیت مکانی محوطه های مادی و عناصر به کار رفته در معماری آنها می تواند تصوری کلی از شیوه‌ی زندگی در این دوره‌ی مبهم زمانی را برای ما واضح تر سازد. نقوش برجسته‌ی آشوری، نوشته‌های مورخان یونانی و مدارک باستان شناختی که در کاوش ها به دست آمده است از جمله منابع اطلاعاتی ما برای شناخت معماری ماد است.

2- حکومت ماد

واژه ماد به زبان آشوری عبارت است از: مادای، آمادای و ماتای به زبان عیلامی نو(ماتاپه)، به زبان عربی قدیم (مادای)، به زبان پارسی(ماد)، به زبان یونایی قدیم (مدی)، به زبان پارتی (مات)، به زبان ارمنی قدیم:«مار-ک» (Mar-k) بنابراین از مجموعه مطالب فوق بر می‌آید که شاید اتحادیهٔ قبایل ماد به صورت اتحادیه قبایل غیر ایرانی وجود داشته و بخش ایرانی ساکنان سرزمین ماد بعدها به شکل «قبیله آریایی» جداگانه‌ای تشکیل شد(دیاکونونف، 1345، 145). مادها اقوام هندو آریایی بودند که در غرب ایران و کوه‌های زاگرس سکونت گزیدند، قلمرو آنها مناطق غربی ایران را در بر می‌گرفت. محققان سرزمین ماد را به سه ایالت تقسیم کرده‌اند:

- سرزمین ماد کبیر
- ماد آتروپاتن یا آذربایجان کنونی
- ماد راجیانا و یا اطراف تهران (راجیانا احتمالا همان ری امروزی است)

تاریخ ماد به دو دوره متفاوت تقسیم می‌شود: دوره‌ای که با استقرار اقوام هندو آریایی در اطراف دریاچه ارومیه آغاز شد و تا زمان امپراطوری ماد(در سال 712 پیش از میلاد) ادامه داشت. دوره‌ای که امپراطوری ماد دانسته می‌شود، از 712 پیش از میلاد با حکومت دیااکو آغاز می‌شود و تا 550 پیش از میلاد ادامه می‌یابد.

مادها با حکومت‌های بزرگی چون ایلام در جنوب غرب ایران، آشور در بین‌النهرین، اورارتو در آسیای صغیر همزمان بودند و از فرهنگ و هنر آنها تاثیر می‌پذیرفتند. با این وجود توانستند هنر مختص به خود را شکل دهند که از جمله‌ی آنها معماری است(سرفراز وفیروزمندی، 1387، 22)؛ که در این نوشتار به آن پرداخته شده است.

3- معماری ماد

در قلمرو پهناور مادها تنوع شیوه های معماری بر اساس مدارک در دسترس بسیار است. اما استانداردهایی نیز در راستای اهداف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی قابل مشاهد می‌باشد. معماری این دوره را از دو جنبه درباری و عامه نشین می‌توان بررسی نمود، که متاسفانه در اکثر منابع به جنبه عامه نشین معماری توجهی نشده است. باتوجه به داده‌هایی که تا به حال بدست آمده است می توان گفت که شهرهای ماد اغلب بر روی بلندی ساخته شده‌اند، بعضی از این شهرها در میان یا نزدیک رودخانه قرار دارند. وجه مشترک قلعه‌های ماد، وجود دیوار دفاعی با شماری از برج-هاست که به طور منظم در امتداد دیوار بنا می‌شدند. در بعضی از قلعه‌ها دومین ردیف دیوار بر بالای دیوار اول قرار گرفته است. ویژگی دیگر این قلعه‌ها استفاده از ردیف‌های عمود دریچه‌های راست گوشه است. همچنین، بخش فوقانی برج‌ها که بر بالای دیوار قرار دارد، عریض‌تر از بخشی است که به دیوار متصل است و دیوار ها و برج‌ها در قسمت بالا با کنگره تزئین می‌شدند. ورودی این قلعه‌ها به

شکل قوس‌دار در نقوش برجسته دیده می‌شود (سرفراز وفیروزمندی، 1387، 35) در مورد معماری مورد استفاده عامه مردم داده‌ها کم است اما کاوش‌های باستان شناسی این خلأ را تا حدی پر کرده است. در مناطق مختلف با توجه به ساختارهای بدست آمده مست وان از معماری بومی و متناسب با همان آب و هوا سخن به میان آورد.
منابعی که ما را در شناخت معماری این دوره یاری می کنند به سه دسته تقسیم می‌شود:

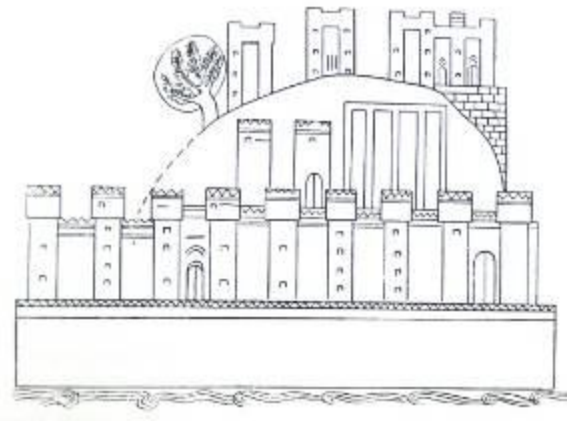
- معماری ماد بر اساس نقوش برجسته‌ی آشوری
- معماری ماد بر اساس نوشته ی مورخان
- معماری ماد بر اساس آرامگاه‌های صخره‌ای
- معماری ماد بر اساس یافته های باستان شناسی

3-1- معماری ماد بر اساس نقوش برجسته‌ی آشوری

نوشته‌های آشوری حاکی از آن است که در خاک ماد نقاط مسکونی با استحکامات محکم وجود داشت که آشوریان آن را آلانی دنوتی «دژ نیرومند» و مناطق حواشی این نقاط را آلانی سهروتی به معنای «دژ پیرامونی» می‌نامیدند (ملکزاده، 1382، 48). نقش برجسته‌های کاخ تیگلات پیلسر سوم(727-746ق.م) در نیمرود و کاخ سارگون دوم (705-721ق.م) در دور شاروکین یا خرساباد امروزی اطلاعات زیادی در مورد معماری ماد به ما می‌دهند. اگرچه دراین زمینه عده‌ای معتقدند که تصاویر معماری منبع مطمئنی برای مطالعه‌ی سبک معماری این دوره به شمار نمی‌رود، «نیومن اعتقاد دارد که هر چند نقوش قلعه‌ها در نقش برجسته‌های آشوری دارای تفاوت‌هایی در تعداد و ترتیب برج‌ها و دروازه‌ها هستند اما آنها ضرورتا به عنوان "تصویر نگاره" برای شهرهای دارای استحکام به کار رفته اند.» (ابتهاج،110). نقش برجسته‌های کاخ سارگن دوم مجموعه بی‌نظیری از معماری مادها را به نمایش می گذارد. در صحنه‌های گوناگون مربوط به پیروزی های سارگن دژهای مادی با جزئیات کامل و دقیق نقش شده است. از جمله آنها:

دژ مادی خارخار دارای سه ردیف حصار گردان بود و راه ورود به دژ از طریق دو دروازه اصلی امکان پذیر می شد، در میانه دژ تپه‌ای بود که در بالای آن کوشک یا کهندژی قرار داشت، برای ساختن این کهندژ با صفه سازی شیب تپه را گرفته بودند و در اطراف آن بناهای دیگری ساخته شده بود.

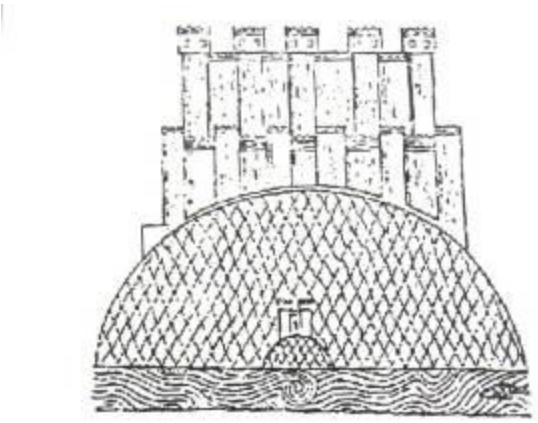
کیندائو دژ یا شهر کوچکی بوده با حصاری بر گرد آن که کهندژی در میان داشته و دو دروازه ی جدا ازهم که یکی بر دیوار اصلی دژ و دیگری در ردیف بعدی در کنار صفه قرار داشته است. شیکرک (به گمانی تپه سیلک کاشان) دژی است بر تپه‌ای کم ارتفاع با حصاری برگرد آن که در بخشی از حصار یادبودنامه‌ای از یک پادشاه آشوری (احتمالا تیگلات پلیسر سوم) نصب شده است.



تصویر1. دژ مادی خارخار از نقش برجسته دورشاروکین (پایان قرن 8) [5]

نقوش شهرهای مادی از کاخ سارگن نشان می‌دهد که این دژها ساختمان‌های کم و بیش استواری بودند که بر ارتفاعات و صخره‌های طبیعی و گاهی بر خاکریزها، تپه‌ها و یا تختگاه‌های مصنوعی ساخته می‌شدند و در صورت لزوم با استفاده از صفه‌سازی شیب تند تپه را می‌گرفتند. به نظر می‌رسد برای ساخت پی حصار اصلی شهر و شاید کنگره‌ها مانند معماری اورارتو از سنگ لاشه استفاده شده باشد و برای ساخت بدنه حصار، خشت خام را به کار گرفته باشند. در اطراف هر دژ حداقل یک حصار و گاهی چند دیوار تو

درتو کشیده شده بود، در طول دیوارها به فواصل معین برج هایی تعبیه شده بود و در بالای هر برج و دیوار، کنگره ها و تیرکش هایی برای کماندران ساخته شده بود. (ملکزاده، 1382، 49). براساس آنچه در نقش برجسته ها دیده می شود مادها طبق سنتی محلی که احتمال می رود از عیلامیان گرفته شده باشد ،کنگره هارا با شاخ گوزن می آراستند(سرفراز وفیروزمندی، 1387، 24). دژها معمولا در نزدیکی مسیر رود یا منابع آبی چون خندق طبیعی ساخته می‌شدند (ملکزاده، 1382، 49). در صحنه‌ای از نقش برجسته های کاخ سارگن تصویر شاهی مادی دیده می شود که نمونه ای از دژ خود را به نشانه ی فرمانبرداری به شاه آشور تقدیم می کند.این شواهد بیانگر آن است که معماری ماد بر اساس نقشه و الگوی از پیش تعیین شده ساخته می شد وبه تأیید حاکمی می رسید که بنای دژ را سفارش داده بودو سپس کار ساخت دژ آغاز می شد.



تصویر2. دژ مادی از نقش برجسته دورشاروکین(پایان قرن 8) [5]

بر اساس نقش برجسته‌ها می‌توان گفت معماری دژهای مادی با معماری دژهای اورارتو،عیلام، فینیقه و سوریه متفاوت است. هر چند معماری ماد به دلایلی چون همسایگی طولانی مدت با اورارتو،شباهت اقلیم کوهستانی دو منطقه و حملات متعدد اوراتو به خاک ماد واختلاط فرهنگی تا حد زیادی از اورارتو تاثیر پذیرفته اما ویژگی های خاص خود را دارد. از جمله اینکه دژهای مادی دارای دریچه ای راستگوشه در برج‌ها هستند که احتمالاً به عنوان تیرکش به کار می‌رفتند اما این عنصر معماری در دژهای غیر مادی دیده نمی‌شوند هم چنین در دژهای غیر مادی بیش از یک یا دو ردیف برج دیده نمی‌شود (همان،50). از دیگر ویژگی‌هایی معماری ماد که در نقش برجسته‌های دورشروکین دیده می‌شود شامل دو خط موازی تزئینی در بالای حصار و برج‌ها (زیر کنگره‌ها) و دروازه‌های ورودی شهرها که با پوشش قوس دار در پایین ترین سطح دیوار تعبیه شده است، این امکان را به محققین می دهد که سبک معماری دژهای ماد را از دیگر دژ های نقش برجسته ها تفکیک کند (همان،50).

تصویر3. شاه مادی- نقش برجسته دورشاروکین، [4]

3-2- معماری ماد بر اساس نوشته ی مورخان

هرودوت مورخ یونانی قرن 5 ق. م. در نوشته‌های خود درباره معماری ماد چنین می‌نویسد که مادها پذیرفتند قصری محکم و بزرگ برای دیااکو بسازند و شهری را که اکنون اکباتان نام دارد برپا ساختند که دیواره‌های آن بلند و محکم و به شکل دایره تو در تو بود که هر دیوار از دیوار بعدی بلندتر بوده است. جنس زمین که تپه نرمی است تا حدی برای این کار مناسب بوده ولی بنای آن با شیوه‌ی معماری پیشرفته ساخته شده است. تعداد دیواره ها هفت تا بود که کاخ پادشاهی و خزانه درون آخرین دیوار قرار داشته، محیط دیوار بیرونی به اندازه‌ی دیوار آتن است

نزدیک به (1300مترمربع) و دیوارها به ترتیب به رنگ: سفید، سیاه، ارغوانی، آبی و نارنجی است و بام دو دیوار آخر ازنقره و طلا بوده است (سرفراز و فیروزمندی، ۲۶،۱۳۸۷). براساس نوشته‌های هرودوت می‌توان ویژگی های زیر را برای معماری ماد متصور شد:

- استفاده از حصارهای تودرتو
- استفاده از رنگ برای تزیین دیوارها
- استفاده از سیم و زر
- تقسیم بندی فضای قلعه

3-3- معماری ماد بر اساس آرامگاه‌های صخره‌ای

از دیگر منابعی که می‌تواند ما را با معماری این دوره آشنا سازد معماری صخره‌ای یا گوردخمه‌های منسوب به دوره ماد است که شامل بناهایی هستند که در درون کوه کنده شدند. توجه به مصالح در دسترس در اینگونه معماری کاملا مشهود است. با توجه به خاستگاه و پایگاه به قدرت رسیدن مادها در نواحی کوهستانی زاگرس، بهره گیری از این طبیعت، در دستور کار این قوم قرار گرفته و ماندگاری خاصی به این دوران بخشیده است. فضای داخلی این بناها تنها شامل اتاق‌های حجاری شده است و هیچ گونه پنجره یا نورگیری غیر از در ورودی ندارد. گوردخمه‌های ماد بر اساس نمای ورودی به سه دسته تقسیم می‌شوند:

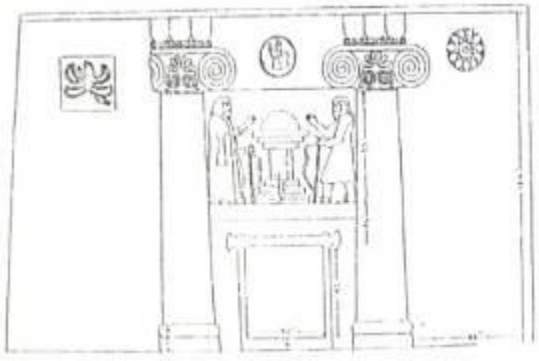
- گوردخمه‌هایی که در نمای ورودی آنها ستون‌های آزاد به کار رفته است. گوردخمه فخریکا در 15 کیلومتری شمال شرقی مهاباد.

- گوردخمه‌هایی که در دو طرف نمای ورودی آنها دو نیم ستون در کوه کنده شده است. گوردخمه قیزقاپان در سلیمانیه عراق.

- گوردخمه‌های ساده که فاقد ستون و نیم ستون هستند و ورودی آنها به شکل مربع یا مستطیل است(سرفراز و فیروزمندی، 1387، 63). با توجه به این سبک معماری می توان به استفاده از ستون، اهمیت به فضاسازی درونی، استفاده از مصالح بوم آورد،توجه به ماندگاری اثر و بسیاری از مسائل مورد نظر مادها پی برد.

تصویر4. گوردخمه سکاوند. [5]

تصویر5. گوردخمه فخریکا. [5]



تصویر6. گوردخمه قیزقاپان. [5]

4-3- معماری ماد بر اساس یافته‌های باستان شناسی

مهم‌ترین منبع برای شناخت معماری این دوره یافته‌های به دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی است که به شکل

مستند می‌تواند ویژگی‌ها و عناصر معماری به کار رفته در این دوره را بازگو نماید. در اینجا سعی می‌شود معماری تعدادی از محوطه‌های منسوب به دوره‌ی ماد و عناصر مورد استفاده در آن دوره بررسی شود. در این نوشتار سعی شده است که به مناطق اصلی قلمرو ماد توجه و معماری محوطه‌هایی در سه ناحیه‌ی زاگرس مرکزی، شمال غرب و فلات مرکزی ایران را بر اساس یافته‌های حاصل از کاوش های باستان شناسی، بررسی و معرفی نمود.

3-4-1- تپه نوشیجان

این تپه در60 کیلومتر جنوب شهر همدان 20 کیلومتر غرب ملایر قرار دارد.ابعاد تقریبی تپه در حدود(30x80) و ارتفاع آن در حدود 37 متر است. بناهای نوشیجان بر روی بستر سنگی ساخته شده اند که این موضوع نشانگر آن است که اولین استقرار شکل گرفته بر روی این تپه به مادها تعلق دارد. (مهاجری نژاد، 1384، 65). بقایای معماری نوشیجان شامل:معبد مرکزی، تالار ستوندار، معبد غربی، انبارها، تونل، حصار و دژ نوشیجان است.

(مراجعه شود به جدول شماره 1)

3-4-2- تپه باباجان

این تپه در نورآباد، دشت دلفان لرستان واقع شده ودر سال 1963م حفاری آن به سرپرستی کلرگف آغاز شد. این محوطه شامل یک تپه مرکزی و چند تپه کوچک است. تپه مرکزی با ابعاد 30x60 متر در نزدیکی چشمه قرار دارد.از تپه مرکزی III طبقه آثار متعلق به دوره زمانی ربع اول هزاره اول ق م به دست آمده که باباجان B نامگذاری شده است. **(مراجعه شود به جدول شماره 2)**

3-4-3- تپه حسنلو

تپه حسنلو در85 کیلومتر جنوب ارومیه در استان آذربایجان غربی قرار دارد. پس از چندین مرحله حفاری تجاری در این تپه، در سال 1338 کاوش علمی توسط علی حاکمی و محمود راد صورت گرفت. سپس در سال 1334 ه ش هیأت مشترک ایرانی- آمریکایی به سرپرستی رابرت دایسون در این محوطه اقدام به حفاری کردند. به نظر می رسد تپه مرکزی قلعه ای در مرکز شهر را تشکیل می دهد و تپه های اطراف محل سکونت مردم بوده است. در نتیجه ی کاوش های صورت گرفته در این محوطه 10دوره فرهنگی به دست آمده که دوره ی IV (800-1300 ق م) اوج معماری این محوطه را نشان می دهد. این دوره به دلیل ویژگی های خاص معماری مانند ظهور تالار ستوندار برای اولین بار که بعدها در دوره ی ماد رواج پیدا می کند از اهمیت خاصی برخوردار است. در ساخت بناهای دوره IV حسنلو از سنگ استفاده شده، آثار معماری به دست آمده از این لایه شامل: اتاق‌های متعدد با سالن بزرگ، دیوار دفاعی، دژ و سه تالار بزرگ ستون داراست که به ترتیب و با گسترش جمعیت در شرق، جنوب و غرب محوطه ساخته شده‌اند (فیروزمندی، 1387، 59).

(مراجعه شود به جدول شماره 3)

3-4-4- تپه ازبکی

ازبکی یکی از روستاهای دهستان احمد آباد مصدق از بخش مرکزی شهرستان نظر آباداست که در 80 کیلومتری غرب تهران واقع شده است (مجیدزاده، 1389، 242). از دژ ازبکی 17 فضای معماری در ابعاد گوناگون بدست آمده است که شامل: باروی اطراف دژ، حیاط در شرق دژ، تالار بزرگ جنوبی (جنوب غربی) ، تالار شمالی در غرب دژ، تالار معبد، اتاق نگهبانان، صندوق خانه، تأسیسات آشپزخانه، و دروازه ی ورودی دژ است. این واحد ها به شکل مستقل از یکدیگر و بدون راه ارتباطی از درون ساخته شده اند و تنها از طریق حیاط با یکدیگر ارتباط داشتند.(همان،221) راه به ورود به دژ از شمال تپه بود در آنجا آثار راه پله وجود دارد. از لایه ی دوم ،دوره ی چهارم تپه ازبکی فضاهای معماری گوناگونی از دوره ی ماد به دست آمده است: **(مراجعه شود به جدول شماره 4)**

تاقچه سازی: از عناصر معماری به کار رفته در معماری

دوره ی ماد در تپه ازبکی استفاده از تاقچه است. تاقچه ها به دوشکل با سقف مسطح و جناغی ایجاد شده بودند. نوعی تاقچه در دوسو با لغوزهای به عرض و عمق حدود10×10تا 20×20سانتی متر تزئین شده بودند به این شکل که عرض تاقچه ها که 2متر بود پس از حدود 20 سانتی متر به سمت درون از فضای طاقچه ی هر طرف حدود 20 سانتی متر کاسته می شد و به این ترتیب تزیین لغوز مانندی تاقچه را از دو طرف در میان می‌گرفت.

سقف: در تپه ازبکی معماران مادی تیرها را کنار هم و کاملا چسبیده به یکدیگر قرار می دادند و سپس روی آنها را ابتدا با گل خاکستری رنگ و سپس با لایه‌ی ضخیمی از کاهگل اندود می کردند.هم چنین در مرکز اتاق بزرگ شورا تخته سنگ کار نشده ای بر روی کف قرار گرفته بود که احتمالا نقش ته ستون را ایفا می‌کرد. حفار تپه ازبکی عقید دارد که که سقف تالارهای ستوندار این مجموعه حداقل توسط دو ستون نگهداری می‌شود.

3-4-5- محوطه‌ی قلی درویش

این محوطه در جنوب شهر قم قرار دارد. وسعت این محوطه بیش از 100هکتار بود، امروز 30 هکتار آن به شکل مسطح و با تخریب زیاد برجای مانده است. ارتفاع محوطه در ابتدا حدود 20 متر در ضلع جنوبی و 10 متر در ضلع شمالی بوده که در حال حاضر تنها 5 متر از ضخامت لایه های فرهنگی استقرای محوطه در بخش جنوب شرقی باقی مانده است. نخستین مطالعات باستان شناختی در این محوطه توسط ولفرام کلایس، باستان شناس آلمانی انجام شد که در بررسی های کلایس این محوطه به نام جمکران معرفی شد.از سال 1382کاوش در این محوطه به سرپرستی سیامک سرلک آغاز شد و در نتیجه این کاوش ها آثاری از استقرار عصر آهن به دست آمد. فضای معماری محوطه ی قلی درویش شامل: واحدهای مسکونی- فضاهای مرتبط با فعالیت های تجاری، اداری و اقتصادی- فضاهای مذهبی- معماری نظامی(احتمالا سیاسی و حکومتی) – فضاهای مرتبط با فعالیت های تخصصی صنعتی (فلز گری و سفالگری) (سرلک،3). **(مراجعه شود به جدول شماره 5)**

3-4-6- تپه سیلک

این تپه در 5 کیلومتری شهر کاشان واقع شده است و در سال 1933م توسط رومن گیرشمن حفاری شد. در سیلک سه تپه باستانی کشف شد که شامل تپه مرکزی و دو قبرستان A و B است (سرفراز، 1387، 27). در تپه سیلک بقایای دژی از خشت خام با وسعت تقریبی 2500متر مربع به دست آمده که امروزه جز تلی خاک چیزی از آن باقی نمانده است. از ویژگی‌های این بنا استفاده از قطعات سنگ در میان چینه‌های خشت خام است که باعث استحکام بنا می‌شد، هم چنین این بنا بر روی بلندی مشرف برشهر اطراف ساخته شده بود که هر دو این ویژگی‌ها در فلات ایران تازگی داشتند. بر اساس نقش برجسته های دورشارکین در نینوا به نظر می رسد که سازه معماری تپه سیلک دژ مادی است که براثر مرور زمان شکل اصلی خود را از دست داده است(همان، 30). گیرشمن نیز سازه بزرگ خشتی را بخشی از آثار معماری سیلک6 (گورستان B) دانست و آنرا به دوره ی ماد نسبت داد. سرلک و ملکزاده در مقاله‌ی خود به این موضوع اشاره می‌کنند که هر جند سکوسازی سنتی اورارتویی است، اما مشخص نیست که ایرانیان چگونه این سنت را از اورارتو آموختند چرا که به احتمال آنها از کرانه‌های شرقی دریای خزر و جنوب کوههای البرز به غرب ایران رسیدند نه از طریق کرانه های غربی این دریا و کوههای قفقاز. سکوی خشتی سیلک به شکل ذوزنقه ساخته شده است که این موضوع نشان می دهد این سازه بر اساس برنامه‌ریزی قبلی بنا نشده بلکه در طول زمان به شکل نهایی رسیده است(سرلک، 1385، 55).

تصویر8. تپه سیلک [آرشیو نگارنده]

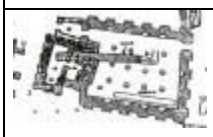
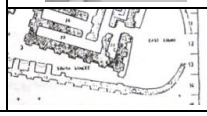
3-4-7- دژمادی یا زیگوراتی عیلامی

در طرح بازنگری که به سرپرستی صادق ملک شهمیرزاد در محوطه‌ی سیلک انجام شد وی سازه‌ی خشتی سیلک را زیگوراتی عیلامی معرفی کرد و بر این اساس فلات مرکزی ایران را خاستگاه فرهنگ آغاز عیلامی می‌دانست (ملک شهمیرزاد،1385، 47). ملک معتقد است که اختلاف عمق بین آثار عصر آهن وساختمان زیگورات(سازه‌ی خشتی) تعلق این سازه به عصر اهن را رد می کند هم چنین وی ساخت این زیگورات را هم زمان با دوره‌ی 4 سیلک می‌داند که راه بالا رو آن بر خلاف تصورات پیشین شیب دار نبوده بلکه به صورت پلکان بوده است(همان،52). در این میان مقایسه‌ی بین دو محوطه‌ی سیلک و قلی درویش می‌تواند در گاهنگاری بنای سازه ی خشتی مفید واقع شود. حجم سازه ی خشتی سیلک از سکوی محوطه ی قلی درویش بزرگ تر است. در سیلک ابعاد خشتها 10×35×35 سانتی متر است، این خشت‌ها دقیقا در قلی درویش وجود ندارد اما چون خشت‌ها در سکوی قلی درویش مانند سکوی سیلک است، این موضوع از پیمون بندی واحدی در ساخت و ساز این بنا حکایت می کند. هم چنین از سکوی خشتی سیلک آجرهای منقوش به دست آمده است که در ابتدا معتقد بودند که نقش روی آنها به وسیله مهرهای استوانه ای ایجاد شده است اما سرلک و ملکزاده در مقاله‌ی خود بیان می‌کنند که این نقش ها به وسیله ی قالبهای منفی مسطح ایجاد شده است. چرا که اگر این نقش ها به وسیله ی مهر استوانه ای ایجاد شده بودند نقش در آغاز و پایان هر صحنه حداقل بیش از یک بار تکرارمی شد. از طرفی در شرق نزدیک مهرهای استوانه ای که بتواند نقوش به این بلندی ایجاد کند به دست نیامده است و مهرهای استوانه ای حداکثر 5 cm بلندی دارند (سرلک، 1385، 55).

تصویر9. تصویر بازسازی شده زیگورات [10]

کهن‌ترین آجرهای منقوش به این شکل به دوره عیلام میانی(چغازنبیل) مربوط به نیمه‌ی هزاره‌ی دوم ق. م. تعلق دارد. که برخلاف نظریه محققان «طرح بازنگری سیلک» نمونه‌های قابل مقایسه با این آجرها نه از دوره پروتو عیلامی بلکه در معماری یادمانی عصر آهن دیده می شود. نمونه‌ی مشابه آجرهای منقوش سیلک از سکوی خشتی قلی درویش به دست آمده است که شباهت نقش های این آجرها حکایت از آن دارد که این آجرهای منقوش به یک سبک هنری تعلق دارد (همان،57). هم چنین نقوش به کار رفته بر روی آجرهای منقوش و سفالینه‌های سیلک VI یکی است. اگر همزمانی ساخت آجرها و شباهت نقش آجرهای منقوش سازه‌ی بزرگ و سفالینه‌های بزرگ گورستانB سیلک را بپذیریم، می‌توانیم آجرهای سکوی خشتی قلی درویش و سازه‌ی بزرگ سیلک را به عصر آهن پایانی تاریخ‌گذاری کنیم (همان،59).

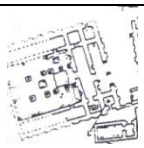
جدول شماره 1 :

تپه نوشیجان	مصالح	عناصر معماری	فرم پلان	تصویر پلان	تصویر تپه
معبد مرکزی	دیواره : خشت (40×24×12 سانتی متر)و ملات گل سطوح داخلی و بیرونی اندود گل تالار ستوندار: خشت خام، چوب اتاق‌ها و انبارها: خشت خام، چوب	نیش های فرو رفته، استفاده از انواع مختلف پوشش های طاقی، وجود آتشدان پلکانی شکل و دیوار های مرتفع (فرم مخروطی شکل برای افزایش ارتفاع)	چلیپایی		
تالار ستوندار	پنجره کاذب، طاقچه ی تزئینی، سکو، پنجره در زیر سقف، ستون های چوبی که اطراف آنها با خشت خام پوشیده می شد		مستطیل نا منظم		
معبد غربی	آتشدان، راه پله ی مارپیچ، هواکش و پنجره کاذب، پشتبند		مربع		
انبارها	پشتبند، طاق ضربی		مستطیل		
تونل	طاق ضربی				
حصار و دژ	پشتبند				
توضیحات	معبد مرکزی بنای کوچکی است در سطحی به ابعاد 16×16 متر کشیده است و احتمال می رود ارتفاع دیوارها در زمان آبادانی 10متر بوده است.				

جدول شماره 2 :

تپه باباجان	طبقات	مصالح	عناصر معماری	فرم پلان	تصویر پلان	تصویر تپه
تپه مرکزی	طبقهIII	پی خانه ها از سنگ،دیوارها از خشت و ملاط و دو طرف دیوارها از داخل و بیرون به وسیله ی کاهگل اندود شده است. پوشش سقف از تیرهای چوبی و شاخه درختان	پشتبندهای سنگی	-	-	
	طبقه II			حیاط مرکزی 4گوش که دربخش شرقی و غربی آن اتاق های مستطیل شکل بزرگ ساخته شده بود.		
	طبقه I					
تپه شرقی			تزیینات منقوش با استفاده از رنگ‌های تزیینی، ستون های چوبی با پایه ستون های سنگی، اجاق و پنجره های کاذب	مستطیل		
توضیحات	طبقه ی I باباجان: آثار معماری این طبقه در حقیقت همانند نقشه ی ساختمانی طبقه ی IIمی باشد با این تفاوت که در این طبقه اتاق چهارگوش مرکزی به وسیله ی تیرهای چوبی مسقف شده است.					

جدول شماره 3 :

تپه حسنلو	مصالح	عناصر معماری	فرم پلان	تصویر پلان	تصویر تپه
دروازه	پی و پایه ستون از سنگ ستون و سقف چوب دیوارها از خشت	برج های مربع شکل	بی شکل		
حیاط مرکزی		-	چند ضلعی نا منظم		
تالار ستوندار جنوب شرق		ستون های چوبی با پایه ستون سنگی، محراب	مستطیل		
تالار ستوندار جنوبی		ستون ها چوبی و پایه ستون ها سنگی	مستطیل		
تالار ستوندار غربی		ستون های سنگی، آتشگاه	مربع		

توضیحات : دروازه: اطراف قلعه توسط دیواری به قطر سه متر و ارتفاع 7 متر محصور شده بود.
دورتا دور حیاط مرکزی به وسیله ی اتاق های کوچک و بزرگ تالار های ستوندار و ایوان ها احاطه شده بود.
درحسنلو IVB(800-1100 ق م) به میزان گسترده از پشت بند استفاده شده، استفاده از این عنصر تزئینی به صورت هدفمند ایجاد شده است.
پشتبندها به احتمال قریب به یقین نمایانگر ماهیت سیاسی مذهبی ساختمان های اصلی هستند

جدول شماره 4:

تپه ازبکی	مصالح	عناصر معماری	فرم پلان	تصویر تپه
تالار بزرگ جنوبی	دوغاب آهک رنگ قرمز کاهگل تالا شمالی: خشت‌هایی به ابعاد 45×45 تاسیسات آشپرخانه: خشت-هایی به ابعاد 42×35	تاقچه لغوز دار	مستطیل (ابعاد 10×6/15 متر)	
اتاق راستگوشه		ورودی های تزئین شده آن، درگاه لغوز دار از دوسو، آثار رنگ قرمز بر دیوار (که احتمالا می تواند زمینه ای برای نقاشی دیواری باشد)، تاقچه ی لغوز دار		
تالار شمالی		راه پله، تاقچه	مستطیل (10×5/2 متر)	
اتاق بزرگ ستوندار		سکوی خشتی		
مجموعه تالار شورا				
اتاق سکو دار				
تالار معبد		تاقچه های تزئینی لغوز دار، سکوی خشتی	مستطیل (ابعاد 11×6/80 متر)	
اتاق نگهبانان		سکوی خشتی	مستطیل (ابعاد 8/8×2/3 متر)	
انبار			مستطیل	
دژ — باروی	سنگ های طبیعی بستر رودخانه			
دژ — حیاط				
توضیحات	وجود لغوز در درگاه نشان دهنده اهمیت اتاق یا تالار است. مجموعه تالار شورا شامل سه فضای معماری : اتاق کوچک پیش تالار، ایوان، اتاق بزرگ سکو دار و اتاق کوچکتر شاه نشین است. به نظر می رسد این مجموعه احتمالا برای شورا بوده است. از موقعیت کلی انبارها اینطور به نظر می رسد که هیچ کدام از اینها نه به یکدیگر ونه به فضای خارج راه ارتباطی نداشتد. احتمالا راه ورود به آنها از طریق پشت بام بوده است. بخش های شمالی، غربی و جنوبی دژ به وسیله ی فضاهای معماری پر شده است و حیاط دژ در قسمت شرق قرار دارد که تنها راه ارتباطی فضاهای مختلف معماری است. از ویژگی معماری دوره ماد در تپه ازبکی پله سازی ،ساخت سکو و استفاده از تاقچه است.				

جدول شماره 5

محوطه‌ی قلی درویش	مصالح	اجزا و عناصر معماری	فرم پلان	تصویر پلان	تصویر تپه
فضاهای مسکونی	خشتهای قالبی ، ملات کاه و گچ سقف خانه-ها:تیرچه نی کف خانه‌ها: حصیر	سکوی خشتی، سکوی دو پله ای، آتشدانی به شکل سازه سفالی پیش ساخته	مستطیل		
فضاهای تجاری- اداری- اقتصادی					
فضاهای مذهبی- تجاری		سکوی سراسری یک پله ای یا دو پله ای، آتشدان	چند صفه		
فضای نظامی		آجرهای منقوش با نقوش هندسی – حیوانی قالب زده و آجرهای			
توضیحات	مردم قلی درویش برای فرش کردن کف اتاق ها از حصیر بافته شده و برای پوشش سقف از تیر چه نی و کاهگل استفاده می کردند. در فضای مذهبی- تجاری دو نوع آتشدان به کار رفته که یک نوع از آنها برای روشن کردن آتش استفاده می شد که در صفه های کناری قرار داشت و آتشدانهای داخلی در مرکز صفه قرار داشتندو مخصوص نگهداری آتش در هنگام انجام مراسم مذهبی بودند.				

نتیجه گیری

معماری ماد با وجود تاثیراتی که از قدرت های بزرگ همزمان خود گرفته اما دارای معماری با ویژگی های مختص به خود می باشد که آنرا از دیگر حکومت ها متمایز ساخته است. استفاده از شیوه های مختلف معماری سازگار با زیست‌بوم مناطق و استاندارد سازی هایی در مناطق مختلف از جمله ویژگی معماری این دوران می باشد.

بقایای معماری ماد بیانگر این است که در این برهه‌ی زمانی جوامع دارای ساختار اجتماعی مشخصی بوده‌اند و ساخت بناهای بزرگ نشانگر وجود قدرتی منسجم در محدوده‌ی حکمرانی مادهاست. فرای در این زمینه بیان می‌کند که وجود کاخ بزر گ و ستوندار گودین تپه و نوشیجان نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی فرمانروایان ماد به ایجاد ساختمان‌های بزرگ با امنیت بالاست. مادها در

فضاهای مختلف از عناصر معماری متفاوتی استفاده می‌کردند که این امر نشان می دهد جامعه‌ی ماد به پیچیدگی و تفکر مشخصی از معماری رسیده بود که باعث می‌شد هر فضای معماری بر اساس کاربرد خاص خود شکل بگیرد.

از بارزترین ویژگی‌های معماری ماد وجود تالار ستوندار در محوطه‌های مربوط به این دوره است. به دلیل بیگانه بودن فضاهای ستونداردر معماری خاورمیانه‌ی باستان باید برای فهمیدن علاقه‌ی مادها به ساخت تالار ستوندار بناهای قدیمی‌تر مانند تپه حسنلو را مورد توجه قرار داد. اولین بنای کوچک ستوندار در حسنلوی (1250-1450ق.م) دیده می‌شود اما نمونه‌ی تالارهای ستوندار بزرگ را در حسنلوی IV B(80-1250ق.م) می‌بینیم.

هم چنین استقرار باباجان۱۱۱ که به قرن 8و9 ق.م تعلق دارد تجربه ی متفاوتی از معماری ستوندار را در معرفی تالار ستونداری که در حال شکل گیری است نشان می‌دهد که احتمالا مراحل تکامل آن در غرب و ایران مرکزی طی شده است.

بنابر این به نظر می‌رسد ریشه‌ی تالار ستوندار ماد را نباید تنها در حسنلوی IV جست و جو کرد بلکه می‌توان چنین پنداشت که نواحی مختلفی در ایران در این زمینه تجربه داشتند (همان،200).

قوس‌های خشتی از دیگر عناصر معماری به کار رفته در بناهای مادی است،به نظر می‌رسد استفاده از قوس‌های خشتی اولین بار در معماری نوشیجان دیده می‌شود هر چند این عنصر در تعدادای از محوطه‌های اواخر قرن 8ق.م. نیز به کار برده شده است. یانگ به استفاده از قوس های خشتی در گودین نیز اشاره می‌کند. مشخص نیست که مادی ها ابداع کننده‌ی این طاق‌ها باشند اما به نظر می‌رسد قوس‌های نوشیجان قدیمی‌ترین نمونه‌های شناسایی شده‌اند. از دلایل مهم استفاده از قوس‌های خشتی عدم وجود چوب مناسب در منطقه است، این موضوع نشان می‌دهد که استفاده‌ی گسترده از این طاق ها در نوشیجان به علت نبود درخت و تیرهای چوبی مناسب برای پوشش بنا بوده است.(همان،201-202). هم چنین این موضوع بیانگر استفاده ی مادها از مصالح سازگار با محیط است که در هر منطقه برای ساخت بنا از مصالح در دسترس و هماهنگ با همان منطقه استفاده می‌کردند. مادها برای ایجاد فنداسیون بنا از سه شیوه استفاده می‌کردند:

یکی اینکه ساختمان را باپی سنگی بر روی زمین می‌ساختند. این پی به وسیله‌ی لاشه وتخته سنگ ها ساخته می‌شد و سپس دیوار بر روی آن قرار می گرفت. از این شیوه در معماری محوطه‌ی باباجان استفاده شده است. در شیوه‌ی دیگر معمولا ساختمان را بر روی سکو و صفه می‌ساختند، برای مثال تالار ستوندار نوشیجان را بر روی سکویی که از خشت ساخته شده احداث کرده اند. در سیلک هم ما با صفه ای بلند مواجهیم.

از شیوه‌های پی‌سازی که مادها استفاده می‌کردند این بود که ابتدا در پشته‌ی طبیعی به ابعاد سازه ی مورد نظر زمین را کنده اند و سپس پی بنا را بر آن استوار کرده‌اند این شیوه بعد ها در معماری هخامنشی در شوش دیده می‌شود. با توجه به مطالبی که در بالا گفته شده و منابع مختلفی که در مورد معماری در ایران باستان وجود دارند امید است که روزی توجه به معماری سنتی ایران، با توجه به زیست‌بوم هر منطقه وارد پلان‌های معماری، معماران معاصر گردیده و با تلاش و استفاده از علوم دیگری نظیر باستان شناسی و تاریخ و.. بتوان در سالیان پیش رو، معماری ایران را که به نظر می‌رسد، با آشفتگی خاصی در حال اجرایی شدن طرح ها و توسعه سریع در مناطق مختلف می باشد را رو به سوی نظمی منطقی و منطقه‌ای بازیابیم.

فهرست منابع

- ابتهاج، ویدا. "تصاویر معماری قلعه های اورارتویی و غرب در نقش برجسته های آشوری". **هنرنامه**. شماره 15.
- استروناخ، دیوید و مایکل رف. 1390. **نوشیجان بناهای بزرگ ماد.** ترجمه کاظم ملازاده. دانشگاه بوعلی سینا.
- دایسون، رابرت و مری.ام.ویت. 1386. **دژ حسنلو**. ترجمه علی صدرایی و صمد علیون. انتشارات کنجینه هنر.

- دیاکونف، ا.م. 1371. **تاریخ ماد**. ترجمه کریم کشاورز. انتشارات علمی وفرهنگی، تهران.
- سرفراز، علی اکبر و بهمن فیروزمندی. 1387. **ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی**. انتشارات مارلیک.
- سرلک، سیامک و مهرداد ملک زاده. 1385. "آجرهای منقوش عصر پایانی مادشرقی". **فصلنامه تاریخ ایران باستان**. شماره سوم.
- عبدی، کامیار. 1374. "وارسی دوره ماد" (قسمت آخر). **مجله باستان شناسی وتاریخ**. شماره 16. تهران .
- گیرشمن، رومن. 1380. **ایران از آغاز تا اسلام**. ترجمه محمد معین. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.
- مجید زاده، یوسف. .1389. **کاوش‌های محوطه‌ی باستانی ازبکی**. سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- ملک شهمیرزاد، صادق. 1385. **سیلک کهن‌ترین روستای محصور ایران**. سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- ملک زاده، مهرداد. تهران 1382. "بنای سنگی زاربلغ قم". **مجله باستان شناسی وتاریخ**. شماره34.
- ملک زاده، مهرداد. 1382. "دژهای مادی وسپاهیان آشوری". **مجله باستان پژوهی**. شماره11، تهران.
- ملک زاده، مهرداد. 1381. "یادداشت هایی واژگون درباره تاریخ و باستان شناسی دوره ماد". **مجله باستان پژوهی**. شماره 10، تهران.
- ملک زاده، مهرداد. 1383. "بنای سنگی واسون کهک". **مجله استان شناسی وتاریخ**. شماره 36، تهران.
- مهاجری نژاد، عبدالرضا. 1384. **تاریخ ماد از دیدگاه باستان شناسی**. نشر سمیرا.
- نلسون فرای، ریچارد. 1386. **تاریخ باستانی ایران**. ترجمه مسعود رجب نیا. انتشارات علمی و فرهنگی. تهران

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 63-74

ارائه راهکارهایی برای مدیریت پیشگیری از بلایا (زلزله) در شهر تهران با استفاده از تجربه کشور ژاپن

زهرا عسگری‌زاده [*]، دکتر علی اکبر تقوایی [**]

[*] *دانشجوی دکتری شهرسازی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس* [1]

[**] *دانشیار گروه شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس* [2]

چکیده

شهر تهران در منطقه فعال زلزله واقع شده است. توسعه اتفاقی و رشد سریع جمعیت در چند دهه گذشته همراه با کیفیت نامناسب ساخت و ساز و فقدان طرح‌های مناسب مدیریتی و پیشگیری از فاجعه، شهر را از لحاظ لرزه‌ای در آینده کاملاً آسیب‌پذیر کرده است. بر این اساس تدوین طرح جامع پیشگیری از فاجعه لرزه‌ای و مدیریت آن امری ضروری است. این طرح بر اساس مطالعه جنبه‌های مختلف مدیریت بحران در کشور ژاپن و استفاده از این تجارب همراه با بومی‌سازی آنها جهت مطابقت با شرایط ایران با هدف ایجاد محیط امن و مطمئن شهری در برابر زلزله تدوین شده است. طرح پایه در سه مرحله تشخیص وضعیت مدیریت و پیشگیری از فاجعه در شهر تهران، تهیه طرح جامع برای پیشگیری از فاجعه لرزه‌ای و مدیریتی در تهران، مرحله سوم تهیه طرح‌های اقدام برای اجرای پروژه‌ها و برنامه‌های با اولویت بالاتر پیش‌بینی شده است. تدوین طرح پایه مدیریت بلایا نظیر کشور ژاپن در سه جنبه شکل‌گیری طرح‌های کاهش و پیشگیری از خطر، طرح‌های واکنش اضطراری و در نهایت طرح‌های احیا و بازسازی ضرورت دارد.

واژگان کلیدی: مدیریت بحران، زلزله، ژاپن، تهران.

[1] پست الکترونیک: Asgarizade@gmail.com

[2] پست الکترونیک: taghvaea@modares.ac.ir

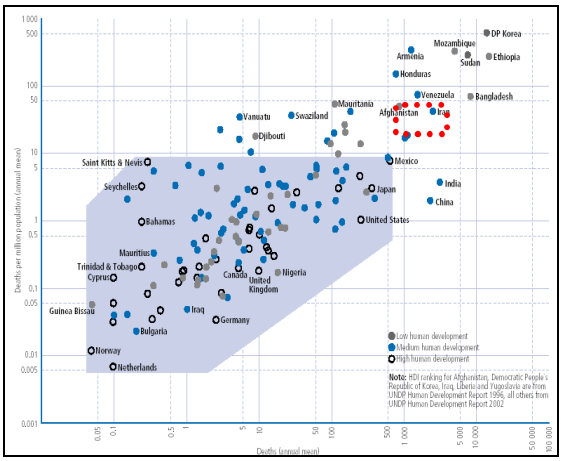
1- مقدمــه

شهر تهران یکی از پایتخت‌های با احتمال خطر لرزه‌ای بالا در جهان است که به ویژه به دلیل تراکم بالای ساکنین در بخش‌های مسکونی با بلوک‌های آپارتمانی، وجود بافت‌های فرسوده و ناپایدار، پایین بودن استانداردها و زیرساخت‌های خارج از رده، سازمان ناکارآمد حفاظت مدنی و آموزش ضعیف جمعیت در ارتباط با خطر لرزه‌ای آسیب‌پذیر است. لذا لزوم توجه به جنبه‌های مختلف مدیریت بحران در آن احساس می‌گردد. یکی از مواردی که باید بیشتر به آن توجه شود، تهیه طرح جامع مدیریت بحران است زیرا علی‌رغم تهیه نقشه‌های پهنه‌بندی خطر زلزله توسط دستگاه‌های مسئول لیکن در تهیه آنها توجه همه جانبه کمتر صورت گرفته و موضوعی است که باید بیشتر مورد بررسی قرار گیرد. در این تحقیق با استفاده از تجربه کشور ژاپن اقدام به ارائه راهکارهایی برای مدیریت فجایع (زلزله) در شهر تهران شده است.

2- ادبیات تحقیق

شهرها با تمرکز مردم، ساختمان‌ها، تأسیسات و فعالیت‌های اقتصادی محل وقوع بلایای طبیعی در هر دو مقیاس بزرگ و کوچک هستند. نگاهی به بلایای بزرگ مقیاس در طول ده سال گذشته مشخص کرد که این بلایا که بر کل یک منطقه تأثیر می‌گذارند، معمولاً در شهرها رخ می‌دهند. از برخی بلایای طبیعی می‌توان به عنوان "بلایای شهری" نیز یاد کرد. زیرا غالب خسارت و آسیب‌های بزرگ ناشی از آنها در مراکز شهرها متمرکز شده‌اند.

(EM-DAT: The OFDA/CRED International Disaster Database (www.emdat.net), Universite Catholique de Louvain Brussels-belgium) شهرنشینی بدون برنامه‌ریزی کنونی در کشورهای در حال توسعه در سطح هشداردهنده‌ای در حال رشد است و متعاقباً چالش‌هایی را برای برنامه‌ریزان توسعه و مدیریت‌بحران توسط سازمان‌های دولتی، بین دولتی و غیردولتی و گروه‌های مبتنی بر اجتماع ایجاد کرده است (UN-HABITAT, 2004). زمانی که فاجعه‌ها در شهرها اتفاق می‌افتند، اثرات ناشی از آنها نسبت به دیگر محیط‌ها (غیرشهری) می‌تواند بدتر باشد. به ویژه اینکه جوامع فقیر، کشورهای در حال توسعه و به حاشیه رانده شده با خطرات بیشتری روبرو می‌باشند (Blaikie et al, 1994; IDNDR, 1990). ایران یکی از کشورهای در حال توسعه است که بلاخیربودن آن لزوم توجه به مدیریت بحران را افزایش می‌دهد.



نمودار 1: وضعیت توسعه و مرگ و میر ناشی از بلایای طبیعی.
مأخذ: UN, Reducing Disaster Risk, 2004

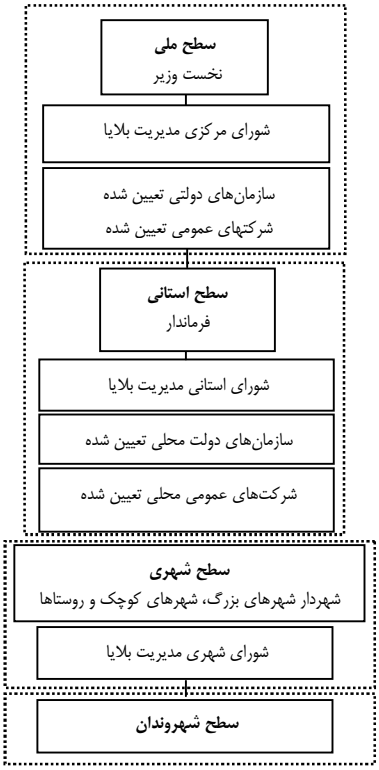
کشور ایران جزء ده کشور بلاخیز و ششمین کشور زلزله‌خیز دنیا است و از 40 بلای شناخته شده در دنیا، 32 بلای آن در کشور ما اتفاق می‌افتد. کشور ایران از جمله کشورهایی است که بیشتر مناطق آن از نظر پدیده زمین‌لرزه دارای خطرپذیری نسبتاً بالا می‌باشد. بر اساس آخرین آمار منتشره از مرکز مطالعات و زلزله‌شناسی کشور طی سال‌های 1990 الی 2005 (1369 الی 1384) تعداد 14 زمین‌لرزه مخرب با قدرت 5/5 ریشتر به بالا در کشور رخ داده است که در طی این زمین‌لرزه‌ها بیش از 75000 نفر از هموطنان عزیزمان جان خود را از دست داده و تعداد زیادی از واحدهای مسکونی در شهرها و روستاهای کشور از بین رفته است. در جمع‌بندی‌های اخیر مشخص

شده است که بیش از هفتاد درصد از شهرهای ایران در معرض زمین‌لرزه‌های مخرب قرار دارند (http://www.vojoudi.com). در این میان، شهر تهران یکی از شهرهای با احتمال بالای خطر لرزه‌ای در آینده که با این خطر مواجه خواهد شد، است.

در چند سال اخیر اقدامات مدبرانه لیکن ناکافی در جهت پیشگیری از عوارض زیانبار رخداد زلزله احتمالی در سراسر کشور از جمله تدوین آیین‌نامه‌های نظام مهندسی ساختمان و دیگر اقدامات مشابه اندیشیده شده است. آئین‌نامه 2800 طرح ساختمان‌ها در برابر زلزله قابل ذکر می‌باشد. این آئین‌نامه به بررسی تک تک واحدهای معماری به عنوان عناصر تشکیل‌دهنده بافت شهری می‌پردازد که در آن ضوابط و مقررات عواملی همچون پایداری ساختمان، محدودیت ارتفاع و طبقات آن، پلان‌ها، بازشوها، جزئیات، مصالح، سقف، نماسازی و تزئینات و ... ارائه شده است. لیکن به بافت شکل‌گرفته از این اجزا به صورت یک کل، توجهی صورت نگرفته است. در این راستا استفاده از تجارب کشورهای بزرگ (همچون ژاپن) که در اجرای مدیریت بحران بیشترین تجربه را دارند، می‌تواند به مسئولین کشور ما کمک نماید.

3- تجربه ژاپن

ژاپن یکی از کشورهای حادثه‌خیز به ویژه در زمینه تغییرات ژئولوژیکی زلزله و آتشفشان است. مرگبارترین زلزله این کشور در اول سپتامبر 1923 به بزرگی 7.9 ریشتر که سبب مرگ 142 هزار و 800 نفر در کانتو، منطقه بین توکیو و یوکوهاما شد، به ثبت رسیده است. بیشتر قربانیان این حادثه طبیعی در اثر آتش‌سوزی خانه‌های چوبی جان باختند. در بررسی آمار تلفات و خسارت‌هایی که از زلزله‌های ژاپن از سال 1995 تا 2011 صورت گرفته، مشخص‌کننده میزان موفقیت مدیریت بحران این کشور در کاهش تلفات و خسارت‌های ناشی از این حوادث و کاهش سرعت بازگشت به وضعیت مناسب بعد از فاجعه است. به طوری که از تلفات 6 هزار و 500 نفر در زلزله سال 1995 شهر کوبه تا زلزله 9 و 10 آگوست 2009 دو زمین‌لرزه به بزرگی 7.1 و 6.1 ریشتر در جزیره هونشو با تنها یک کشته (در زلزله دوم) رسیده‌اند. تنها در زلزله 11 مارس 2011 زمین لرزه‌ای به بزرگی 8.9 ریشتر به دلیل وضعیت متفاوت نسبت به قبل (همراه شدن زلزله با سونامی) و بالا بودن ریشتر، آمار تلفات تا حدودی اوج گرفت، لیکن همچنان نشان‌دهنده مدیریت پاسخ و سرعت بالای احیاء در این کشور است.



نمودار 2: مدیریت بلایا در ژاپن (Cabinet Office, Government of Japon)
مأخذ: مرکز مطالعات و خدمات تخصصی شهری و روستایی، 1385

ساختار مدیریت بحران در ژاپن شامل چهار سطح ملی، ایالتی، شهری و محلی است که مهمترین عوامل موثر در هر سطح عبارتند از: سطح ملی: ساختار مدیریتی این سطح شامل نخست وزیر، شورای مرکزی مدیریت بحران، سازمان‌های مدیریتی دولتی و همکاری‌های مردمی است. از اهم وظایف این سطح می‌توان به سیاستگذاری و اجرای

طرح عملیاتی مدیریت بحران و هماهنگی‌های کلان اشاره نمود.

سطح ایالتی: این سطح از استاندار، شورای مدیریت بحران، سازمان‌های مدیریت دولتی و همکاری‌های مردمی تشکیل شده است. از وظایف این سطح می‌توان به سیاستگذاری و اجرای طرح مدیریت بحران، سیاستگذاری و اجرای طرح مدیریت بحران، هماهنگی‌های کلان (در سطح استانی) و سیاستگذاری و تقویت اجرای زیرساخت‌های طرح استانی مدیریت بحران اشاره نمود.

سطح شهری: اعضای این سطح را شهردار شهر، و شورای مدیریت بحران تشکیل می‌دهند. از وظایف آن می‌توان به سیاستگذاری و اجرای طرح مدیریت بحران، هماهنگی‌های کلان (در سطح شهری) و سیاستگذاری و تقویت زیرساخت‌های طرح ملی مدیریت بحران اشاره نمود.

سطح محله‌ای: اعضای این سطح را شهردار محله و شورای شهر محله مدیریت بحران تشکلیل می‌دهند. از وظایف آن می‌توان به سیاستگذاری و اجرای طرح مدیریت بحران و هماهنگی‌ها در سطح محله اشاره نمود.

دولت نقش هماهنگ‌کننده دارد، مسئولیت‌های اصلی برای اقدامات مورد نیاز بر عهده بخش خصوصی، نهادهای مدنی و مردم است و دولت برای کمک به این بخش‌ها برنامه‌ریزی و اقدام می‌کند. در ژاپن نقش دولت، بخش خصوصی، نهادهای مدنی و مردم در کنار یکدیگر و در تعامل با هم است(صدر ممتاز، 1385، 517).

طرح پایه پیشگیری از سوانح اقدامات و فعالیت‌های ملی ژاپن را در مقابله با سوانح تشکیل می‌دهد. این طرح بالاترین سطحی است که در زمینه پیشگیری سوانح

جدول 2: ساختار مدیریت بحران در کشور ژاپن

اقدامی صورت می‌گیرد. تهیه آن به عهده شواری مرکزی پیشگیری از سوانح می‌باشد که ریاست آن به عهده نخست وزیر است. ماده 34 قانون پایه سازمان‌ها و شرکت‌های خاص را جهت تهیه طرح‌های اجرایی و ادارات محلی را جهت طرح‌های ملی موظف نموده است. این طرح در سال 1995 به طور اساسی مورد تجدیدنظر قرار گرفت. تجارب به دست آمده از زلزله بزرگ کوبه اعمال تجدیدنظرهای عمده‌ای را در طرح ایجاب نمود. در طرح جدید نقش و مسئولیت دولت مرکزی، شرکت‌های دولتی و سازمان‌های محلی در اجرای طرح‌ها و برنامه‌ها به تفصیل و با صراحت تفکیک و مشخص شده است (ایمنی و کمپوریان، 1385).

کشور	نام سازمان	سال تشکیل	وابستگی	ملاحظات
ژاپن	وزارت ملی برای مدیریت بلایا	2001	نخست وزیر و دفتر کابینه	در سال 1959 بعد از طوفان عظیم آیس وان طرح اقدامات بعد از زلزله بزرگ هانشین آواجی اصلاح در طرح مذکور

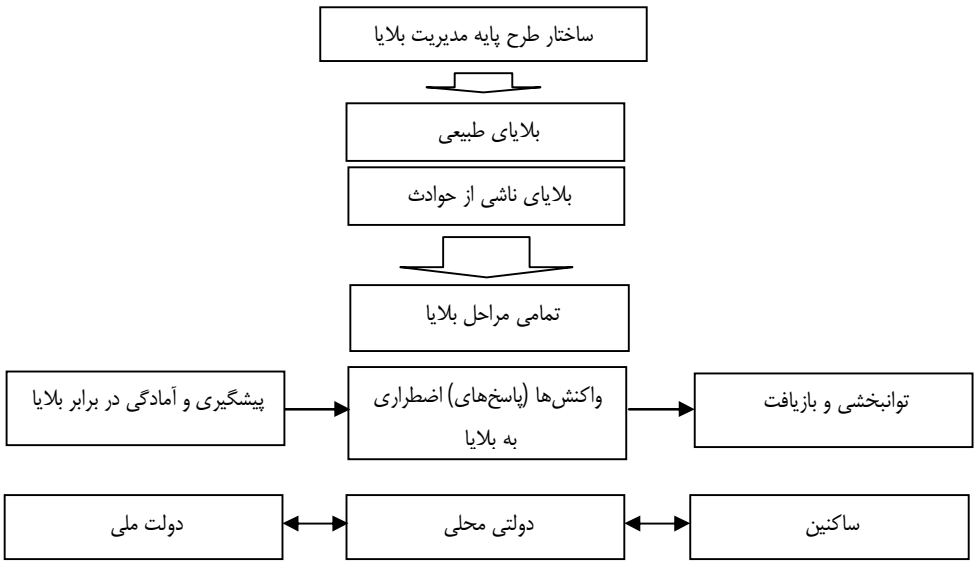
جدول 3: نهاد/سازمان هماهنگ‌کننده و ارائه خدمات در مواجهه با بلایا. ماخذ: محبی فر و دیگران، 1387

بحران و فرصت‌سازی در ژاپن

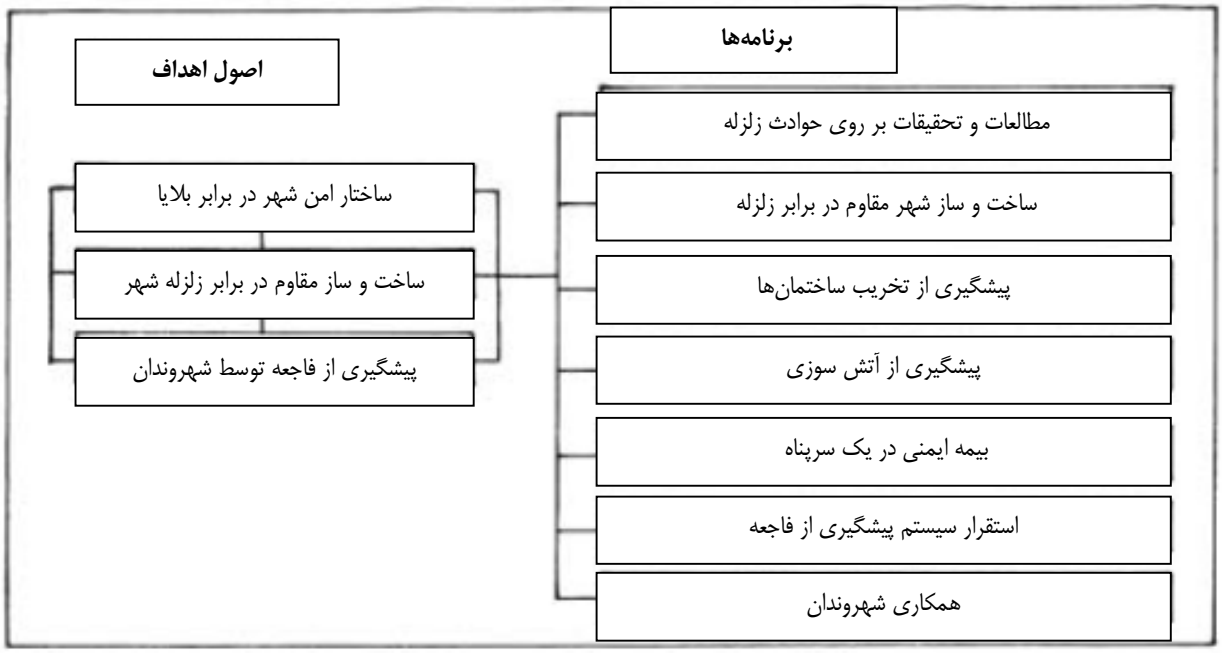
ویرانی و خرابی‌های بناها و ساخت و سازها می‌تواند فرصتی را برای بازسازی با استاندارد بهتر و مقاوم‌تر فراهم کند. سوانح بزرگ باعث نوسازی و سرمایه‌گذاری‌های بزرگ می‌شوند که این امکان قبلاً وجود نداشته است. کشور ژاپن یکی از کشورهایی است که با استفاده از فرصت‌سازی از شرایط موجود استفاده کرده و علاوه بر مدیریت ریسک و کاهش تلفات و خسارت‌ها توانسته از این فرصت در جهت افزایش کیفیت زندگی، افزایش کیفیت محیط، ایجاد قوانین و تغییر آنها بر اساس تجارب حاصله، استفاده از مشارکت مردمی از بالاترین سطح اجرایی و تحقق‌پذیری برخوردار شود. در ادامه برخی از مهمترین تجارب اجراء شده در پی حوادث به وقوع پیوسته در این کشور ارائه شده است.

طرح پیشگیری از فاجعه زلزله برای توکیو

دولت متروپلیتن توکیو فرمان پیشگیری از فاجعه زلزله را در سپتامبر 1971 با موافقت مجلس اجراء کرد. پیوست



نمودار 3: ساختار طرح پایه مدیریت بلایا. مأخذ: Kadel, 2011



نمودار 4: اهداف طرح پیشگیری از زلزله

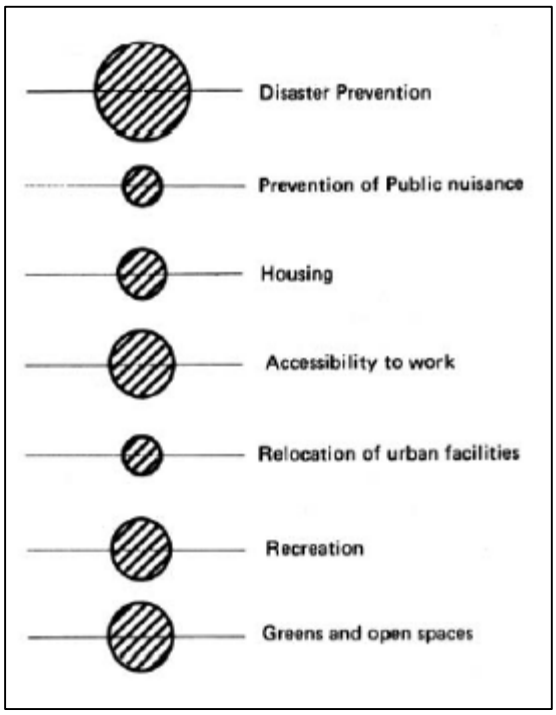
این حکم اهمیت بیشتری به جنبه‌های پیشگیرانه از بلایای زمین‌لرزه نسبت به مراقبت و مواظبت به بعد از رخدادن آن داد و در مقدمه بر اصول زیر تاکید کرد:

-نجات از زندگی باید اولین هدف در پیشگیری از حادثه زلزله باشد.

-رخدادن حوادث ناشی از زلزله تنها تلاش‌های ناموفق برای جلوگیری از آن را به ارمغان خواهد اورد.

-همکاری تمامی شهروندان لازم است برای جلوگیری از فجایع ناشی از زلزله

احکام حقوقی متشکل از 8 بند از وظایف شرکت‌ها، برنامه‌ریزی‌شهری سرپناه زلزله، جلوگیری از تخریب ساختمان، پیشگیری از آتش‌سوزی، پناه‌گاه‌ها، سیستم‌های اطلاعات و ارتباطات و همکاری شهروندان. احکام حقوقی مقررشده اقدامات لازم را برای ساخت و ساز شهر مقاوم در برابر زلزله که می‌تواند از طریق برنامه‌ریزی شهری برای پیشگیری از فاجعه زلزله و از طریق تقویت ساختمان‌ها در برابر زمین‌لرزه ایجاد شود، بیان‌می‌کند. به خصوص ساختمان‌های عمومی همچون آتش‌نشانی‌ها، ایستگاه‌های پلیس، بیمارستان‌ها و غیره باید تقویت شوند برای خدمت‌کردن به عنوان سرپناه در مواقع زلزله. این احکام همچنین گام‌های توافق نامه برای بازرسی‌های دوره‌ای، توصیه‌ها و سفارشات اصلاح مقاومت در برابر زلزله و آتش و پیشگیری از فرونشست زمین نیز مورد توجه قرار گرفته شده است.

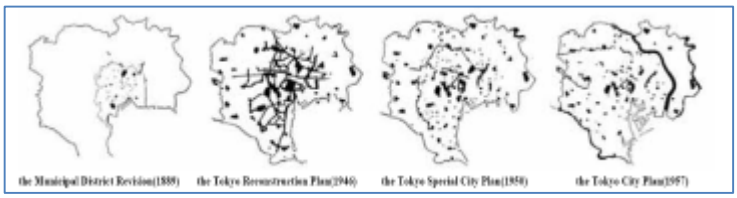


نمودار 5: مقایسه میزان اهمیت اهداف مختلف نوسازی. مأخذ: Sato, 2006, 97

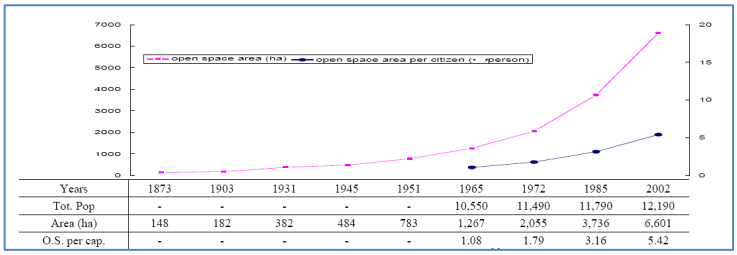
طرح پیشگیری از زلزله بر اساس فرمان مذکور، در حال حاضر توسط دولت شهری به اجراء درآمد. اصول و اهداف این طرح در نمودار شماره 4 نشان داده شده است. مدت طرح 5 سال (1977-1973) و هزینه کل برنامه حدود 1002400 میلیون ین است. اهداف مختلف نوسازی در نمودار شماره 5 با مقیاس دایره‌ای (نشان‌دهنده میزان اهمیت آن هدف) نشان داده که بیشترین اولویت به پیشگیری از بلایای طبیعی داده شده است.

3-3- برنامه‌ریزی فضای باز در توکیو

فضاهای باز در مناطق شهری، همچون پارک‌ها، قطعات سبز، و جاده‌ها برای پیشگیری از فجایع مهم هستند. به خصوص در مورد زلزله‌های بزرگ سیستم‌های پناهگاه باید با خیال راحت در برابر زلزله و آتش‌سوزی ایمن باشند. فضاهای باز اصلی و جاده‌ها به عنوان پایگاه و مسیرهای پناه برگزیده می‌شوند. در داخل یک منطقه زندگی مقاوم در برابر فاجعه، برنامه‌های تامین امنیت پایگاه‌های مقاوم در برابر فاجعه در پروژه‌های هر محله اجراء می‌شوند. علاوه بر این، پروژه‌های ساخت و ساز از پارک‌های شهر نه تنها برای لذت بردن هر روز، بلکه برای مقاومت در برابر ترویج شده است (Nakabayashi, 1993, 228). در توکیو آرمان افزایش سرانه فضای باز یک هدف ملی دیرینه برای مناطق شهری بوده است. در واقع از دهه 1920، سیاست ملی به فضای باز به عنوان یک پناهگاه در برابر اثرات بالایای طبیعی همچون زلزله نگریسته است (Carmona, 2003, 125). مهمترین ویژگی سیستم‌های فضای باز در توکیو تاکید بر امنیت پایدار است: حفاظت شهر از بلایای طبیعی، به علت آنکه چندین آتش‌سوزی بزرگ در گذشته به دنبال زمین لرزه‌های بزرگ صورت‌گرفته طرح‌های فضای باز توکیو برای جلوگیری از آتش و فراهم‌کردن مطلوبیت برای شهروندان توسعه داده شد. در ارزیابی تاریخی برنامه‌ریزی فضای باز در توکیو چهار مرحله ثبت شده است:



تصویر 1: تحول توزیع فضای باز در توکیو بین سال‌های 1889 تا 1957



Years	1873	1903	1931	1945	1951	1965	1972	1985	2002
Tot. Pop	-	-	-	-	-	10,550	11,490	11,790	12,190
Area (ha)	148	182	382	484	783	1,267	2,055	3,736	6,601
O.S. per cap.	-	-	-	-	-	1.08	1.79	3.16	5.42

نمودار 6: افزایش فضای باز در توکیو (2002-1873)
ماخذ: Song and Nishimura, 2005; 6

الف- دوره اول از سال 1923 تا دهه 1950 زمانی که سیستم فضای باز به عنوان ابزار محافظت از بلایا معرفی شدند و پارک‌های بزرگ ساخته شدند و متصل شدند به شاهراه‌های اصلی به عنوان بخشی از طرح بازسازی به دنبال زلزله بزرگ kanto؛

ب- دوره بعد از جنگ جهانی دوم (دهه 1950 و 1960) زمانی که برنامه‌ریزی برای سیستم فضای‌باز به عنوان پروژه بازسازی اتفاق‌افتاد و کمربند سبز در امتداد حاشیه‌های توکیو برای جلوگیری از پراکنده‌رویی شهر طراحی شد؛

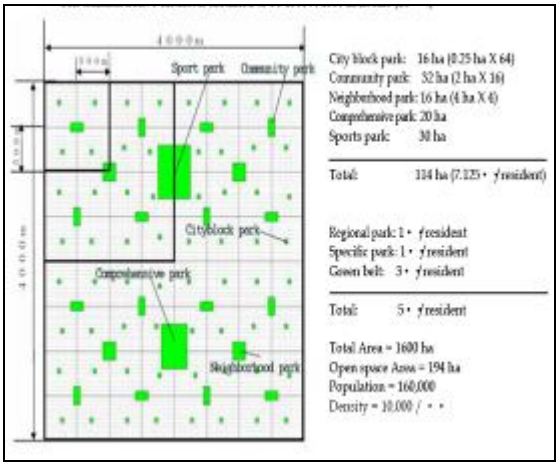
ج- دوره 2002-1995 از زمانی که برنامه‌ریزی برای سیستم فضای باز به عنوان طرح بازسازی به دنبال زلزله بزرگ Hanshin-Awaji و فشار پروژه‌های بازسازی اجراء شد، شامل پارک‌های مختلف اجتماع محلی با هدف کاهش آسیب در طی بلایای طبیعی و معرفی جریان‌های طرح فضای باز؛

د- دوره باززنده‌سازی سیستم فضای باز، ایجاد مناطق محیطی امن و تقویت سیستم پارک‌های متروپلیتن.

به طور خاص، بازتجدید قانون حفاظت از فضای سبز شهری ژاپن در سال 1994 به شهرداری‌ها این اختیار را

داد که طرح‌های جامع برای پارک‌ها و فضاهای سبز مرتب کنند اگر چه میزان فضاهای باز برای هر شهروند در توکیو تنها 5/42 به مراتب کمتر از شهرهای بین‌المللی بود.

طرح توزیع فضای باز توکیو با توجه به ادبیات مربوطه بازنگری شد. عواملی که باید در نظر گرفته شود تعداد و مکان فضاهای باز و قابلیت دسترسی به این سایت‌ها است. در تصویر شماره 2 چگونگی توزیع و نحوه طراحی فضای باز در مقیاس‌های مختلف در برنامه‌ریزی فضای باز نشان داده شده است.



تصویر 2: چگونگی توزیع انواع فضای باز در طرح برنامه‌ریزی فضای باز توکیو. مأخذ: Song and Nishimura, 2005, 6

3-4- کدهای ساختمانی در ژاپن

ساخت و ساز ساختمان‌های بتن مسلح در ژاپن توسط پروفسور توشی کاتا (ریکی) سانو طی سال‌های 1880-1956 از دانشگاه توکیو بعد از بررسی آسیب ساختمان‌ها از فاجعه زلزله سال 1906 سان فرانسیسکو پیشنهاد شد. وی به عملکرد خوب ساختمان‌های بتن مسلح و همچنین تکان‌های ناشی از زلزله اشاره کرد.

قانون ساختمان شهری و قانون برنامه‌ریزی شهری در سال 1919 برای منظم کردن (قاعده‌مند کردن) ساختمان‌ها و برنامه‌ریزی شهری در شش شهر بزرگ (توکیو، یوکوهاما، ناگویا، اوزاکا و کوبه) در آن زمان ترویج داده شد. دستور انجام قانون برنامه‌ریزی شهری در سال 1920 صادر شد، محدودیت ارتفاع ساختمان‌ها تا 65 متر در مناطق مسکونی و 100 فوت در مناطق غیرمسکونی برای حفظ یکنواختی منظر شهری. در بخش مقررات طراحی ساختار خاص مورد نیاز برای چوب، سنگ، آجر، بتن مسلح و ساخت فولاد، کیفیت مواد اتصالات، جزئیات تقویت، بارهای مرده و زنده، و روش محاسبه تنش‌ها تجویز شد اما طراحی نیروی باد و زلزله در آن مشخص نگردید. بر اساس تجربه زلزله کانتو (توکیو) سال 1923 تجدید نظر سال 1924 از مقررات اجرائی قانون ساختمان شهری استفاده از ضریب طراحی لرزه‌ای 0.1 معرفی شد. بعد از جنگ جهانی دوم، قانون استاندارد ساختمان 1950 جایگزین قانون ساختمان شهری، ساخت و ساز ساختمان در سراسر کشور را تنظیم کرد. محدودیت ارتفاع ساختمان تا 100 فوت در مقررات اجرائی قانون استاندارد ساختمان سال 1950 با توجه به تجربه تلخ زلزله 1923 کانتو نگه داشته شد. ضریب طراحی لرزه‌ای به دو درصد افزایش یافت (Otani, 2004).

نمودار 7: ترکیب (اجزاء) قانون استانداردساختمان (as of march, 2002). مأخذ: Kenji Okazaki

بدین ترتیب این مقررات به دفعات بر اساس تجارب حاصل و نتایج حوادث اتفاق افتاده، مورد اصلاح و بازنگری قرار گرفتند. از جمله می‌توان به بازنگری‌های صورت‌گرفته طی سال‌های 1963 و 1981 اشاره کرد (Kuramoto,

(2006 از موارد قابل اشاره توجه همزمان به کدهای ساختمانی در کنار توجه به مقررات بافت به عنوان یک کل (در قالب کدهای برنامه‌ریزی شهری) در قانون استاندارد ساختمانی است (نمودار شماره 7).

تجربه کوبه

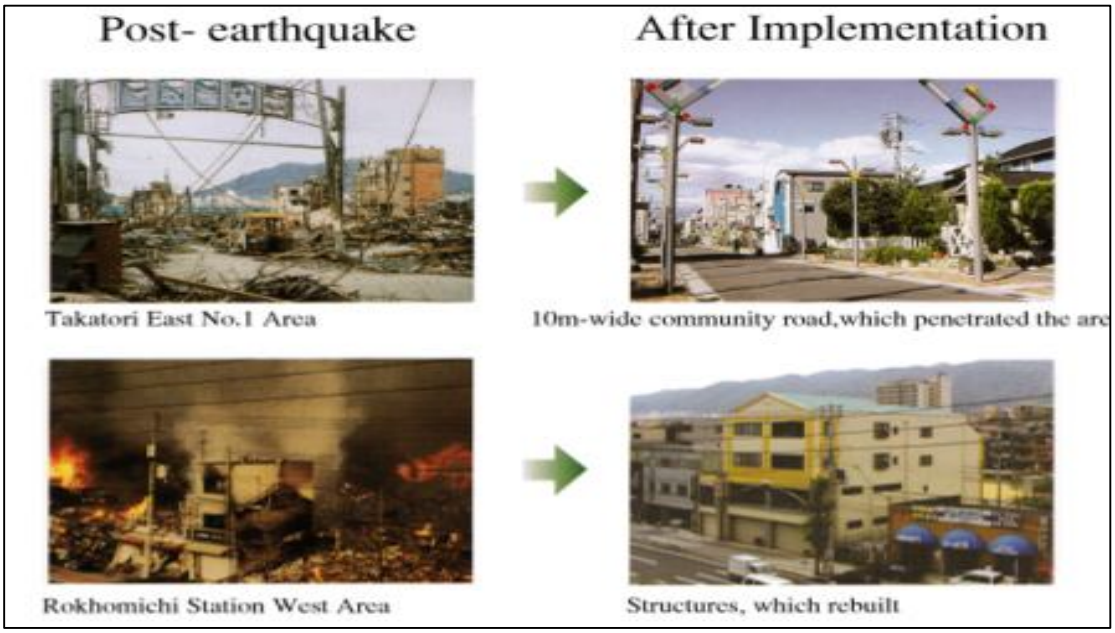
پروژه‌های اصلاح مجدد زمین (LR)

قانون توسعه مجدد در سال 1954 فعال شد. یک فرایند تغییر مرزهای ملک برای گشادشدن جاده‌ها، فضاهای باز و دیگر امکانات و تسهیلات عمومی می‌باشد (وزارت ساختمان ژاپن، 2000، Sorensen ، 2002). شهر کوبه به کار برد توسعه مجدد را به دلیل آنکه یکی از راه‌های تحت قانون ملی که این شهر می‌تواند برای بازسازی بودجه‌های ملی دریافت کند. بودجه‌ها برای امکانات عمومی و زمین پرداخت می‌شد اما نه برای ساخت خصوصی قطعات جدید. توسعه مجدد زمین یک فرآیند پیچیده‌ای است که در آن هر یک از مالکان یک قطعه جدید دریافت می‌کنند که به تناسب کوچکتر از قطعه اصلی است به منظور فراهم‌آوردن فضای بیشتر برای جاده‌ها و پارک‌ها. این شهر همچنین زمین‌ها را از فروشندگان راغب خریداری کرده که کمک کرد به حداقل‌رساندن کاهش قطعه برای کسانی که باقی مانده‌اند (Olshansky et al, 2006, 364).

کلیدی‌ترین درس‌ها در زمینه برنامه‌ریزی شهری طی زلزله بزرگ Hanshin-Awaji کوبه، ژاپن می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

1-ترتیب و توالی سریع و هماهنگ میان اصول، چشم‌اندازها و طرح‌ها؛

استاندار استان هیوگو اصول اولیه برای بازسازی را 3 روز بعد از زلزله اعلام کرد: بیان عمومی چشم‌انداز استراتژیک 3 ماه بعد از زلزله: موضوع طرح بازسازی شهر برای مناطق اضطراری 3 ماه بعد از زلزله: موضوع طرح جامع بازسازی 7 ماه بعد از زلزله، موضوع طرح بازسازی مسکن استان هیوگو 8 ماه بعد از زلزله، موضوع طرح بازسازی مسکن استان هیوگو (دوره طرح سه ساله) 8 ماه بعد از زلزله، و طرح بازسازی زیرساخت استان هیوگو (دوره طرح سه ساله) 11 ماه بعد از زلزله، ایجاد کمیته هماهنگی در میان



تصویر 3: تجربه پروژه های بازسازی و اصلاح مجدد در کوبه

شهرهای آسیب‌دیده (5 ماه پس از زلزله)؛
2-مشاوره گسترده عمومی و مشارکت در برنامه‌ریزی با توسعه؛
3-برنامه‌ریزی گسترده مناطق آسیب‌دیده؛
4-پیوستگی به طرح ساختار شهری از شبکه حمل و نقل اضطراری فراهم‌کننده دسترسی و خروج وسایل نقلیه نجات و تخلیه؛
5-پیوستگی و تبدیل شبکه‌کردن فضای باز و بافرهای سبز به عنوان اقدامات کاهش خطر در طرح جدید شهری (World Bank Good Practice Notes, 2008, 10).

مشارکت بخش خصوصی، جامعه مدنی، سازمان‌های غیردولتی و رسانه‌ها

مطابق قانون پایه اقدامات بحران، حتی در بخش خصوصی، افراد مسئول در کاهش مخاطرات بحران باید مسئولیت‌های خود را به طور کامل انجام دهند و افراد ساکن نیز علاوه بر انجام اقداماتی برای آمادگی در برابر بحران باید با انجام اقدماتی نظیر فعالیت در برنامه‌های داوطلبانه کاهش ریسک در این امر مشارکت کنند. از زمان زلزله کوبه اهمیت فعالیت‌های داوطلبانه کاهش مخاطرات به خوبی شناخته شده و در روز وقوع زلزله فوق یعنی 17 ژانویه که به عنوان روز مدیریت بحران و داوطلبان نام گرفته و در هفته مدیریت بحران و داوطلبان از 15 تا 21 ژانویه فعالیت‌های ویژه‌ای صورت می‌پذیرد. در قانون پایه اقدامات بحران صریحاً بر لزوم تلاش نهادهای ملی و محلی در جهت ایجاد محیطی برای فعالیت‌های داوطلبانه کاهش مخاطرات بحران تاکید شده است. هر چند در زمان بحران داوطلبان زیادی وارد صحنه می شوند اما برای موثر بودن کامل انها نیاز به اقدامات زیادی استو از جمله اینکه این اقدامات می توان به افزایش آگاهی افراد محله از وجود و فعالیت مراکز داوطلبین اشاره کرد. همچنین باید مراکز جدید داوطلبین را با نهادهای ویژه محله مرتبط ساخت تا علاوه بر کمک به جذب داوطلبان از خارج از محله، فعالیت های آنها نیز هماهنگ شود (حسینی، 1387).

4- نتیجه‌گیری

این تحقیق در مورد کشور ژاپن که به دفعات تحت تجربه مستقیم با خطر زلزله و آسیب‌های ناشی از آن قرار گرفته، صورت گرفته است. از دیدگاه ژاپن به منظور حفظ شهر امروز از خطرات ناشی از زلزله، به سیاست‌های جامع رادیکال مورد نیاز است. در این راستا به ویژه برنامه‌ریزی شهری، اقدامات و سیاست‌های پیشگیرانه موثر است. این اهداف نمی‌تواند به تنهائی توسط برنامه‌ریزی فیزیکی حاصل آید بلکه توسط برنامه‌ریزی کلی از جمله برنامه‌ریزی اجتماعی مورد نیاز است. همچنین ایمنی شهرها تنها می‌تواند از طریق همکاری همه‌جانبه همه علوم صورت گیرد. در جدول شماره 4 کلیدی‌ترین نقاط قوت مدیریت بحران در کشور ژاپن لیست شده است.

بر اساس مطالعه جنبه‌های مختلف مدیریت بحران در کشور ژاپن و استفاده از این تجارب همراه با شرایط بومی ایران با هدف ایجاد محیط‌های شهری امن و ایمن در برابر بلایای طبیعی (زلزله)، طرح پایه مدیریت بلایا در سه مرحله تشخیص وضعیت مدیریت و پیشگیری از فاجعه در شهر تهران، تهیه طرح جامع برای پیشگیری از فاجعه لرزه‌ای و مدیریتی در تهران، تهیه طرح‌های اقدام برای اجرای پروژه‌ها و برنامه‌های با اولویت بالاتر باید پیش‌بینی شود. تدوین طرح پایه مدیریت بلایا نظیر کشور ژاپن در سه جنبه شکل‌گیری طرح‌های کاهش و پیشگیری از خطر، طرح‌های واکنش اضطراری و در نهایت طرح‌های احیا و بازسازی ضرورت دارد که در آن طرح‌های پیشگیری از زلزله و تدوین استراتژی‌های لازم در این زمینه بیش از دیگر موارد ذکر

شده باید از اهمیت و اولویت برخوردار باشد. در این راستا به بررسی برخی از استراتژی‌های مرتبط با طرح‌های پیشگیری از بلایا پرداخته شده است که عبارتند از:

- تهیه نقشه میزان آسیب‌پذیری ساختمان‌ها سپس اقدام به تقویت ساختمان‌های موجود و یا بازسازی آنها بر اساس نتایج آن؛
- تقویت زیرساخت‌ها و تاسیسات موجود؛
- ایجاد قوانین ملزم به رعایت همچون استفاده از قانون کدهای ساختمانی، قانون برنامه‌ریزی شهری (کاربری زمین، تاسیسات و ..) و قانون سیستم آتش؛
- انجام دقیق و مکرر بازرسی‌های ساختمانی؛
- افزایش کیفیت محیط‌های شهری؛
- شناسایی و ایجاد فضاهای تخلیه امن؛
- تاسیس سیستم بیمه بلایای طبیعی؛
- تاسیس سازمان مدیریت بحران در سطح اجتماعات محلی؛
- آگاهی دادن، اطلاع‌رسانی و ارائه آموزش‌های مربوط به زلزله برای ساکنین؛
- ترغیب و تشویق مردم به مشارکت در تحقق‌پذیری طرح‌ها؛
- برنامه‌ریزی برای فضاهای باز شهری.

-اولویت دادن به اهداف و برنامه‌های پیشگیری از فجایع
- مدیریت بحران در کلیه سطوح از سطح ملی تا سطح محلی
-برخورداری از مدیریت یکپارچه بحران همراه با ارتباطات قوی و 24 ساعته
-توجه همزمان به مقررات و استانداردهای ساختمانی به همراه توجه به کلیت بافت
-استفاده از مشارکت مردمی و آگاهی دادن و آموزش گسترده به شهروندان
-استفاده مدبرانه از برنامه‌ریزی فضای باز در جهت تعدیل اثرات بلایا و ارتقاء کیفیت فضاهای شهری
-درس گرفتن از اتفاقات و مرور و بازنگری مداوم در برنامه‌ها و قوانین
-برنامه‌ریزی کاهش خطر بر مبنای قوانین لازم اجراء، انعطاف پذیر با بازنگری‌های مداوم
-برخورداری از بالاترین سطح اجرایی و تحقق‌پذیری اهداف و برنامه‌های مدیریت بحران
-استفاده از مفهوم جامعه در معرض خطر برای ارتقاء کیفیت محیط‌های شهری

جدول 4: کلیدی‌ترین درس‌ها و نقاط قوت مدیریت بحران در کشور ژاپن

منابع

- ایمنی، بهزاد و آرزو کرمپوریان. 1385. "ساختار مدیریت بحران در کشور ژاپن". **همایش سراسری راهکارهای ارتقاء مدیریت بحران در حوادث و سوانح غیرمترقبه.**
- جهانگیری، کتایون؛ طبیبی، سید جمال‌الدین؛ ملکی، محمد رضا و علمداری، شهرام. 1387. "بررسی تطبیقی مدیریت جامعه محور بلایا در کشورهای منتخب و ارائه الگویی برای ایران". **فصلنامه پایش**، سال هشتم شماره اول، صص 49-57.
- حسینی، مازیار و همکاران. 1387. **مدیریت بحران**. سازمان پیشگیری و مدیریت بحران شهر تهران، موسسه نشر شهر.
- صدر ممتاز، ناصر؛ طبیبی، سید جمال‌الدین و محمودی، محمود. 1386. "مطالعه تطبیقی برنامه‌ریزی مدیریت بلایا در کشورهای منتخب". **مجله دانشکده پزشکی**، دانشگاه علوم پزشکی تهران، ئوره 65، ویژه نامه اول، ص ص 14-19.

- محبی‌فر، رفعت، طبیبی، سید جمال الدین، آصف‌زاده، سعید. 1387. "طراحی الگوی ساختار مدیریت بلایا ایران". **فصلنامه علمی-پژوهشی مدیریت سلامت**. دوره 11، شماره 33.
- عشیری، امیر و موسی نژاد، مجید. 1384. **آیین‌نامه طراحی ساختمان‌ها در برابر زلزله: استاندارد 2800-84**. مرکز تحقیقات و ساختمان. تهران.
- مرکز مطالعات و خدمات تخصصی شهری و روستایی و پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی. 1385. **از سری متون ویژه شهرداران "مدیریت بحران شهری"**.
- B. Olshansky, Robert; A.Gohanson, Laurie and C. Topping, Kenneth, Rebuilding Communities Following Disaster: Lessons from Kobe and Los Angeles, Built Environment, Vol 32 No 4. 2006.
- Blaikie, P., Cannon, T., Davis, I., Wisner, B. (1994) At Risk, Natural Hazards, People's
- Cabinet Office, Government of Japon, available at http://www.cao.go.jp
  Cities Safer… before Disaster Strikes, Geneva, IDNDR.
- EM-DAT: The OFDA/CRED international Disaster Database (www.emdat.net), Universite catholique de Louvain Brussels-belgium.
- http://www.vojoudi.com
- IDNDR (International Decade for Natural Disaster Reduction) (1990) Cities at Risk: Making
- Japan Ministry of Construction, City Bureau (2000) Urban Development Project in Japan, 3rd ed. Tokyo: City Bureau, Ministry of Construction, Japan Land Readjustment Association.
- Kadel, Maiya., FINAL REPORT "Community Participation in Disaster Preparedness Planning: A Comparative Study of Nepal and Japon", Asian Disaster Reduction Center, January to May 2011.
- Kuramoto, Hiroshi., Seismic Design Codes for Buildings in Japon, Journal of Disaster ResearchVol.1No.3, 2006.
- Mattthew, Carmona; de Magalhaes, Claudio and Hammond, Leo., Public Space: The Management Dimention, Routledge, First Published 2008.
- Nakabayashi, Itsuki, Urban Planning Based on Disaster Risk Assessment, Tokyo Metropolitan University, Japon, 1993.
- Okazaki, Kenji., Institutional Mechanism of Building Code Implementation in Japan, 2008.
- Otani, Shunsuke., Japanese Development of Earthquake Resistant Building Design, 2004.
- Sato, Shunichi., Urban Renewal for Earthquake-Proof Systems, Urban Renewal Division, Tokyo Metropolitan Government, 2006.
- Song, Geanhwa and Nishimura, Yukio, Urban Open-Space Plan for a Sustainable City: Application to the Tokyo Area, 2005.
- Song, Geanhwa and Nishimura, Yukio, Urban Open-Space Plan for a Sustainable City: Application to the Tokyo Area, 2005.
- Sorensen, Andre (2002) The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-fi rst Century. London: Routledge.
- Tokyo Metropolitan Government, the Third Long-term Plan of the Tokyo Metropolis (1991).
- UN-HABITAT (2004), reducing urban risk and vulnerability, global report on human settlements, Madrid, 7 to 9 septamber. Vulnerability, and Disasters, London, Routledge.
- World Bank Good Practice Notes, Planning for Urban and Township Settlements after the Earthquake, Urban Development Planning, July 2008.
- United Nations Development Programme, Bureau for Crisis Prevention and Recovery (2004), A Global Report, Reducing Disaster Risk a Challenge for Development, New York, NY 10017, USA.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان 92
صفحات : 75-83

بررسی ابزار نظارت مصنوعی در قالب دوربین‌های مداربسته در جهت ارتقاء امنیت مراکز شهری

الهام ضابطیان*، علی اکبر تقوایی***

* کارشناس ارشد شهرسازی در مرکز تحقیقات راه، مسکن و شهرسازی- وزارت راه و شهرسازی [1]

**دانشیار گروه شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس[2]

چکیده

با توجه به اهمیت موضوع امنیت شهری و بستگی مستقیم آن با سعادت انسان‌ها، موضوع امنیت شهری در قالب پژوهشی مورد بررسی قرار گرفته است و از آنجایی که یکی از مولفه‌های کلیدی تاثیرگذار در فرآیند ارتقاء امنیت در فضاهای شهری حس دیده شدن و شنیده شدن و به عبارتی وجود کنترل و "نظارت" بر فضاهای شهری است در این مقاله بطور خاص به این موضوع پرداخته شده است. این نظارت می‌تواند در دو بخش نظارت طبیعی و مصنوعی انجام گیرد، که در اینجا تاکید پژوهش بر نظارت مصنوعی و روش‌های استفاده بهینه از آن می‌باشد. گرچه این نوع از نظارت مخالفان زیادی نیز دارد که بیشتر به کاهش آزادی‌های شهروندان و فرار جرم از مناطق تحت کنترل و دارای دوربین به سایر نواحی شهری اشاره می‌کنند، اما مزایای ویژه این نوع از نظارت و تاثیر آن در افزایش امنیت ذهنی و عینی استفاده‌کنندگان از فضاهای عمومی نیز امری قابل‌تامل و بررسی است.

البته سطوح مختلف فضاهای شهری بنا بر درجه عمومیت آنها درجه خاصی از نظارت و کنترل را می‌طلبند که در این مقاله به دلیل آسیب‌پذیری مراکز شهری در برابر ناامنی و استفاده روزانه تراکم بالای جمعیتی از این فضاها، بخش مرکزی شهرها به عنوان تحلیل مکانی سنجش نظارت‌ها و تاثیر آن بر ارتقاء امنیت انتخاب شده است و سپس تجارب صورت گرفته سایر کشورها و نقاط قوت و ضعف آنها در این زمینه بررسی شده است. در نهایت با توجه به آنچه در بخش‌های نظری آمده است راهکارهایی پیشنهادی برای اعمال در طرح‌های شهری ارائه گردیده شده‌اند.

واژگان کلیدی: امنیت، نظارت طبیعی، نظارت مصنوعی، زنان، مراکز شهری.

[1] پست الکترونیک: ezabetian@yahoo.com

[2] پست الکترونیک: taghvaea@modares.ac.ir

1- مقدمــه و طرح مسأله

پژوهشگران عموماً امنیت را در واژه‌های سیاسی و انتظامی تعریف کرده‌اند و بطور کلی بیشتر به معنی حمایت از ارزش‌ها و مقابله با خطرها و دشمن می‌دانند. اما بطور کلی می‌توان گفت: امنیت یک حق بنیادین و پیش‌نیازی برای ابقاء و ارتقای رفاه و سلامت مردم است. عموماً دو بعد برای امنیت وجود دارد: یکی بعد عینی[1] آن است که با پارامترهای عینی محیطی و رفتاری ارزیابی می‌شود و دیگری بعد ذهنی[2] است که بر اساس احساس امنیت از جمع درک می‌شود. هر دو بعد می‌توانند بر یکدیگر تاثیر بگذارند، اثر مثبت و یا منفی. بنابراین لازم است که این دو بعد را مورد توجه قرار داده شود تا امنیت جمع را ارتقاء یابد و اما فقدان امنیت ذهنی در یک فضای عمومی شهری بحثی نسبتاً جدید می‌باشد که در اینجا با توجه بیشتر به آن پرداخته شده است و از جمله فاکتورهای تاثیرگذار در درک امنیت ذهنی از یک فضای عمومی شهری، احساس تحت کنترل بودن و نظارت است.

همچنین تحقیقات نشان داده‌اند که زنان فضاهای شهری را به گونه‌ای متفاوت از مردان تجربه می‌کنند و در مقابل احساس ناامنی در فضاهای عمومی شهری آسیب‌پذیرتر هستند و به ویژه در مورد مساله نظارت بسیار بیشتر از مردان به تحت کنترل بودن و اطمینان به امنیت محیطی که از آن استفاده می‌کنند، حساس هستند. لذا در این تحقیق مساله نظارت بر فضاهای شهری با تاکید بر رویکرد جنسیتی و در مراکز شهری که بیشترین استفاده را در بین فضاهای شهری دارند، مورد بررسی قرار گرفته شده است.

2- مبانی نظری

نظریات مربوط به نظارت بر فضا

نظارت بر فضا در واقع همان کنترل محیط است، مردم از اینکه حس دیده شدن و شنیده شدن داشته باشند احساس امنیت می‌کنند. حتی اگر در واقع کسی مراقب آنها نباشد و یا نتواند کاری برای آنها انجام دهد. این نظارت می‌تواند در دو شکل طبیعی و مصنوعی اتفاق بیافتد که در بخش‌های آتی به آن پرداخته می‌شود. از جمله نظریات کلیدی در این زمینه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

- جین جیکوبز[3] (1961) به این سوال در کتاب خود به نام "مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا" ذکر کرده است، که ارتباطی بین این مساله و فرآیندهای اجتماعی که محیط را می‌سازند وجود دارد و بر این مساله به عنوان عاملی در ایجاد یک محیط امن و موفق تاکید کرد. او حرکت، استفاده‌های فعال در سطح خیابان و فعالیت‌های خیابانی و مراقبت‌های طبیعی از این فعالیت‌ها را به عنوان مولفه‌هایی در جهت ساختن یک محیط خوب شهری روشن ساخت.
- نیومن[4] (1972) در باب فضاهای قابل‌دفاع ذکر کرد: مردم و طرح‌ها در یک "شهر خشونت‌آمیز[5]"، از رویکردهای مشابه در رفتارهای اجتماعی و در جهت توسعه یک محیط امن، پیروی می‌کنند. البته عقیده او با عقیده جیکوبز تفاوت‌هایی هم داشت، جیکوبز بر وجود ساختمان‌هایی که بر فعالیت‌های بیرون از ساختمان نظارت دارند و حرکت و فعالیت را تشویق می‌کنند، تاکید داشت. اما فرآیندهای نیومن به توسعه محیط‌های شهری که از طریق نظارت بر یکدیگر امن هستند و ایجاد یک فضای "قابل دفاع" توجه داشت.
- اخیراً کار تیم بیل هیلیر[6] با استفاده از نرم‌افزار "اسپیس سینتکس[7]" نیز تجمیع خیابان‌ها و لایه‌های آن را به عنوان مولفه‌های کلیدی که یک محیط امن شهری را می‌سازند معرفی کرده‌اند و بهترین محیط‌های شهری و موفق‌ترین آنهایی هستند که بخوبی با الگوی شهر یکپارچه شده‌اند (Boyle, 2002, p. 566).

- **تقسیم‌بندی فضاهای باز و آسیب‌پذیری آنها در مقابل ناامنی**

بطور کلی اگر فضاهای باز را به چهار منطقه خصوصی، نیمه خصوصی، نیمه عمومی و عمومی تقسیم کنیم:

- محیط‌های خصوصی محیط‌هایی هستند که ورود به آنها محدود است، مثل ملک یا باغ شخصی، و نظارت عمومی نیز نمی‌تواند برای این اماکن تعریف گردد و باید حریم و خلوت آنها حفظ گردد.

- منطقه نیمه‌خصوصی یک حریم[8] بین سطح عمومی و خصوصی ایجاد می‌کند که گرچه تحت کنترل ساکن است، اما از نظر فیزیکی و بصری برای دیگران هم قابل‌دسترس است، نظیر باغ‌های جلو خانه و یا کوچه‌های بن بست و ...، این سطوح اغلب بخش مهمی از چشم‌انداز خیابان‌ها و شهرها هستند.

- مناطق نیمه عمومی گرچه برای عموم قابل‌دسترس هستند، اما تحت کنترل شهروندان هم قرار داند، مثل سطوح واحدهای همسایگی و مراکز محله.

- مناطق عمومی مناطقی هستند که بروی هر کسی باز هستند و همه حق استفاده از آنها را دارند مثل پیاده‌روها و میادین و سایر فضاهای باز.

این چهار منطقه متفاوت درجه کنترل و مدیریت خود و هدفی که توسعه‌دهندگان باید برای کنترل داشته باشند، مشخص می‌کنند و البته از این میان فضاهای عمومی به دلیل مرزهای نامعین و مالکیت نامحدود، بیشترین خطر را در آسیب‌پذیری در مقابل ناامنی دارند (www.dacorum.gov.uk, 2004). در فضاهای مرزدار و محدود ترس در مورد اینکه فرصت‌هایی برای متخلفین برای پنهان شدن وجود داشته باشند، کاهش می‌یابد و اصولاً درجه فعالیت و پتانسیل برای به دام افتادن از مولفه‌های مهمی هستند که بر میزان ترس از محیط اثرگذار هستند (Bell, 1998, p.8).

- **ویژگی‌های خاص مرکز شهر در ایجاد احساس امنیت در شهروندان**

- عملکردهای اجتماعی فضاهای شهری وابسته به "قلمرو عمومی[9]" است و با تفکیک فعالیت‌ها و بالتبع طبقات و نژاد و سن و جنس و غیره، قلمرو عمومی به تدریج با احساس‌هایی نظیر ترس، سوءظن و بدگمانی، تنش و ناسازگاری گروه‌های مختلف اجتماعی همراه می‌شود و ممکن است آن فضا را متلاشی گرداند. اما از نظر ورپل[10] (1992)، فضاهای عمومی در مراکز شهری، یک عملکرد ساده و خام دارند و ارزشی تحت عنوان "قلمرو خنثی" دارند. این به آن معنی است که مردم به راحتی می‌توانند با یکدیگر ترکیب شوند، بدون اینکه احساس خجالت و یا دست پاچه شدن داشته باشند و این مکان جایی است که درجه و ارزش هر فردی برابر است... و خوشبختانه اکثریت مردم هنوز احساس می‌کنند مرکز شهر متعلق به همه است" (S Tiesdell, 1996, p. 49).

- اما برخی از مطالعات در خصوص گروه‌های اجتماعی نیز نشان می‌دهند که افراد سالخورده و اقلیت‌های قومی و نژادی از اشغال مراکز شهری می‌ترسند در حالیکه جوان‌ترها با بی‌اعتنایی آنرا اشغال می‌کنند.

- در مرکز شهرها نوع ویژه‌ای از احساس ناامنی نیز وجود دارد که به "تهدید های غیرمجرمانه" معروف است، نظیر ترافیک بالای سواره و پیاده که بطور گسترده‌ای احساس خطر ایجاد می‌کند، تقاطع‌ها در مرکز شهر معمولاً خطرناک توصیف می‌شوند، به ویژه از نظر مادران هنگامی که بچه‌های کوچک را به همراه دارند.

- در مواردی که معابر صرفاً پیاده شده‌اند، حجم زیاد تردد پیاده نیز موجب برخوردها و ایجاد تنش می‌گردد. وجود سر و صدای زیاد و آلودگی صوتی و خطر سرقت در انبوه جمعیت آزاردهنده خواهد بود.

- مراکز شهری با قدمت بیشتر معمولاً تسهیلات رفاهی

ضعیفی دارند، نظیر کمبود توالت‌های تمیز و ایمن، و مادرانی که بچه‌های کوچک دارند به توالت‌های عمومی در مراکز شهر نیاز دارند که معمولاً کثیف و ناامن هستند. (Pain Townshend, 2002, p.113).

برخی از فضای امن به فضای "قابل دفاع[11]" یاد می‌کنند که در واقع فضاهایی هستند که اشخاص بیشتر در آن فعالیت می‌کنند و احساس امنیت بیشتری از آن درک می‌شود و کمتر به فعالیت‌های مجرمانه اجازه وقوع داده می‌شود (www.dacorum.gov.uk, 2004). در یک فضای امن و راحت مردم تمایل دارند که یکدیگر را ببینند و آن فضا قابلیت اجتماعی شدن[12] خواهد داشت. در این زمینه اداره‌های مربوط به تامین امنیت از جمله پلیس نیز تایید کرده‌اند که تامین امنیت یک مکان پررونق برای آنها بسیار راحت‌تر است تا یک مکان خالی از همان نوع (www.pps.org, 2006).

- روش‌های نظارت بر فضا

به طور کلی دو نوع روش کلی نظارت بر فضا وجود دارد که در ذیل به آنها پرداخته شده است:

الف-نظارت طبیعی[13]

افزودن عصاره "چشم‌های خیابان" به برنامه‌ریزی و طراحی، فرصت‌هایی را برای مراقبت‌های نامحسوس از مکان‌های رها شده که ممکن است جرم و جنایت در آنها رخ بدهد، پدید می‌آورد. مردم وقتی در معرض دید هستند و یا صدایشان شنیده می‌شود، احساس امنیت بیشتری دارند (www.pps.org, 2005) و این یک اصل کلی است که همه توسعه‌های جدید باید طوری طراحی شوند که فرصت‌هایی را برای مراقبت طبیعی افزایش بدهند (Monahan, 2006, p.83).

ب- نظارت مصنوعی

عموماً در مکان‌هایی که امکان استفاده از مراقبت‌های طبیعی وجود ندارد استفاده از ابزارهای مراقبت مصنوعی نظیر دوربین‌های مدار بسته، کیوسک‌های نگهبانی و پایگاه‌های امدادی می‌تواند بسیار یاری‌رسان و اطمینان‌آور باشد. در اینجا به عنوان یکی از ابزارهای مداخله شهرسازانه به دوربین مدار بسته و ویژگی‌های بکار بردن آن اشاره شده است.

- **دوربین‌های مدار بسته**[14]: این ابزار در جایی که مراقبت طبیعی امکان‌پذیر نیست ممکن است مناسب باشد. دوربین‌های مدار بسته می‌توانند در مکان‌هایی در سطح شهر نظیر: درون معابر، در اتوبوس‌ها، در پارکینگ‌های ماشین و یا در زیرگذرها و پل‌های عابر پیاده کار گذاشته شوند (Ditton, 2000, p. 83) در واقع این ابزار با ایجاد این حس که محیط تحت‌نظر است ضریب ایمنی محیط را بالا می‌برد. برای مثال در سال 1994 و در گلاسکو[15] تعداد 32 دوربین مدار بسته در مرکز شهر نصب شد و با این کار نرخ جرم در سال به میزان 9 درصد کاهش یافت و بعلاوه تاثیر چشمگیری بر کاهش ترس از جرم داشت و البته در استفاده از این ابزار نگهداری و ابقا آن امری مهم است (www.dacorum.gov.uk, 2004).

اما عده‌ای از مخالفان دوربین‌های مدار بسته معتقدند که آنها باعث فرار مجرمان و ناامنی به خیابان‌ها و کوچه‌هایی که در آنها دوربین وجود ندارد می‌شود(یعنی باعث انتقال ناامنی می‌شود و آن را از بین نمی‌برد)، بعلاوه باعث کم شدن احساس آزادی و خلوت در یک فضا می‌شود (Pain Townshend, 2002, p.117). به عنوان ذکر نمونه‌ای از سنجش افکار عمومی پیرامون به کارگیری این ابزار می‌توان از تجربه گلاسکو یاد کرد. بر اساس نظرسنجی عمومی انجام گرفته پیرامون نصب دوربین‌ها در گلاسکو، 90 درصد از مردم از پروژه مراقبت عمومی با ابزار دوربین مدار بسته استقبال کردند و کمتر از 10 درصد با این پروژه مخالف بودند و معتقد بودند که این کار

آزادی آنها را سلب می‌کند. و از بین آنها نیز تنها 5 درصد به صورت قوی با این مساله مخالف بودند.

و البته نمونه‌ای که به روی آن مطالعه شده بود بیشتر جوان بودند و 71 درصد آنها زیر 34 سال بودند و 9 درصد آنها 55 ساله و بیشتر بودند (حجم نمونه دوربین مدار بسته 1000 نفری بوده است) و نتایج نشان داده است که مردم سالخورده‌تر و زنان بیشتر موافق با نصب دوربین مدار بسته بودند و در واقع بیشتر ضد دوربین‌ها را مردان و جوانان تشکیل می‌دهند (Ditton, 2000, p.85).

همچنین در تحقیقاتی که از حدود 3000 نفر نیز در سال‌های بین 1994 تا 1996 صورت گرفت مشخص شد که احساس امنیت بیشتری در جاهایی که قبلاً در آنها دوربین مداربسته وجود نداشته، پس از نصب آن به وجود آمده است. نکته قابل‌توجهی که در این مصاحبه‌ها دیده شد این بود که در تمامی مصاحبه شونده‌ها تعداد زنانی که به تنهایی حرکت می‌کردند بسیار کمتر از مردان بوده و مردان حدوداً دو برابر زنان تنها دیده شده‌اند و مردم جوانتر هم بیشتر از سالخورده‌ترها پیاده‌روها را اشغال کرده بودند. البته این نسبت تنها پیاده‌روی کردن بین زنان و مردان در طول روز با شب تفاوتی نداشت.

زنان بیشتر از مردان گفتند که مواقعی وجود دارد که آنها از مکان‌هایی که در آن مصاحبه شده بودند، هنگامی که تنها هستند، اجتناب می‌کنند. 66% از زنان این را گفتند در مقابل 30% از مردان. و البته عده‌ای هم از مکان‌هایی که حس می‌شود که کنترل می‌شوند، اجتناب می‌کنند. نکته جالب توجه دیگر اینکه وقتی در مورد سابقه قربانی شدن در مقابل جرم از آنها سوال شد، مردان تجربه بیشتری در مورد سابقه قربانی شدن داشتند تا زنان، و در هر دو مورد اینگونه تجربه‌ها موجب اجتناب بیشتر آنها می‌شد. در مجموع با مقایسه‌ای که قبل و بعد از نصب دوربین‌های مدار بسته در گلاسکو انجام گرفت مشخص شد که نصب آن اثر مثبت در "کاهش ترس از جرم" و افزایش احساس امنیت عمومی داشته است.

در اینجا لازم به ذکر است که البته مساله خلوت در نصب دوربین‌ها که از سوی عده‌ای از مخالفین به عنوان ضعف این ابزار بیان شده بود، شاید در فضاهای عمومی شهری که حجم تردد و ازدحام بالایی دارند (نظیر مرکز شهر)، کاربرد نداشته باشد و بیشتر در مورد فضاهای خصوصی تر نظیر معابر و پارک‌های واحدهای همسایگی و نظایر آن مطرح باشد.

تصاویر 1 و 2: طراحی‌های مناسب برای علنی و زیبا کردن وجود دوربین‌های مدار بسته در فضا. مأخذ: www.Hostingprod.com,2007

در مورد فضاهای مسکونی نیز طی مصاحبه‌ای که با 716 نفر از ساکنان کمبریج[16] انجام گرفت، مشخص شد که در حدود دو سوم آنها فکر می‌کنند که دوربین‌ها ایده خوبی است و کمتر از یک سوم آنها در مورد اثرات آن بر محدود شدن آزادیشان نگران بودند (Ditton, 2000, p.88).

نکته مهم در این بخش همانطور که در بخش دسترسی به امداد نیز ذکر گردیده لزوم علنی بودن کنترل محیط و ایجاد قوت قلب برای کاربران فضا در حفظ امنیت آن است، برای نمونه در لندن این عمل همانطور که در تصاویر شماره 1 و 2 آمده است، به صورتی انجام گرفته است که علاوه بر جنبه اطلاع‌رسانی، باعث جلب توجه توریست‌ها و زیبایی محیط می‌گردد (www.Hostingprod.com, 2007).

- مرور تجربه جامع به کار گیری دوربین های مداربسته در شهر کاونتری

کاونتری در حدود دهه 1980 توجه عمومی را بسوی خود جلب کرد، زیرا به دلیل مشکلات متعدد ناامنی در سطح شهر علاوه بر آیین نامه "قدغن شدن الکل" از اولین شهرهای انگلیسی بود که دوربین مدار بسته در آن نصب شد و البته این مسائل باعث ایجاد تصور عمومی منفی (و البته نادرست) از اینکه شهر قوانین سختگیرانه‌ای دارد و تحت کنترل شدید "نظم و قانون" است، گردید و در مرحله بعد پروژه مرکز شهر امن‌تر در شورای شهر کاونتری طرح شد.

آنها برای اجرای برنامه در دو فاز زمانی عمل کردند، فاز اول کاونتری از اواسط 1980 تا 1996 بود، و در راستای افزایش امنیت مرکز شهر فعالیت‌های عمده قانونی نیز انجام گرفت، و کلیه فعالیت‌ها از طریق دوربین‌های نصب شده در مرکز شهر کنترل می‌شد. اگرچه مسئولین محلی، مدیران مرکز شهر و مالکین املاک مرکز شهر معمولاً نمی‌توانند دسترسی به فضاهای عمومی مراکز شهر را کنترل کنند، اما می‌توانند رفتارهای مجاز را از طریق آیین نامه‌های محلی کنترل و تعدیل کنند و این فرآیند یک استاندارد صریح برای رفتارهای غیرقابل‌قبول مطرح می‌کند .

اما نکته مهم در این راه اینست که مسئولین کنترل‌کننده باید از حمایت مردمی مطمئن شوند، در غیر این صورت قوانین و کنترل‌ها می‌توانند ناراحت‌کننده و یا ضدمردمی[17] تلقی شوند و باعث شوند که شهر بجای جذاب‌تر شدن، دافعه داشته باشد، "پس رضایت از این گونه ابزارهای کنترلی بسیار مهم است". همچنین در راستای طرح ارتقا امنیت مرکز شهر کمیته‌ای مرکب از نمایندگانی از خرده‌فروشان، تاجران دارای مجوز، پلیس، دادگستری‌ها، شورای شهر، مراکز فنی حرفه‌ای محلی[18] ایجاد شد و به عنوان نتیجه تشکیل چنین کمیته‌ای، آیین‌نامه‌ها و ابتکارات اجرایی گسترده‌ای معرفی شدند و البته وضع این آیین‌نامه‌ها پس از مشورت با مالکین محلی و مردم صورت می‌گرفت.

این طرح ابتدا بصورت آزمایشی و به مدت 2 سال در کاونتری اجرا شد و سپس این شهر به عنوان ناخدایی برای شمار زیادی از شهرها شناخته شد و بقیه هم از آن پیروی کردند (مثلاً در گلاسکو[19] و در سال 1996 نیز طرح‌های مشابهی شروع شد). یک ابزار دیگر در سطوح خرید مرکز شهر ایجاد ارتباطات شبکه رادیویی (بی‌سیم) بین حدود 40 مغازه بود که پلیس هم به این شبکه وصل بود و سرعت پاسخگویی بالایی داشت. در اقدام نصب دوربین‌های مدار بسته در ابتدا و در 1987 در کاونتری، 10 دوربین در مرکز شهر نصب شد که 3 تا در پارکینگ‌های ماشین و بقیه در سطوح خرید بود. این تعداد تا سال 1996 به بیش از 100 دوربین رسید. که دو سوم آنها در پارکینگ‌های ماشین بودند (گرچه بعضی از دوربین‌ها هر دو قسمت مرکز خرید و پارکینگ‌ها را کنترل می‌کردند). نکته مهم این بود که در نصب

دوربین‌ها هیچگونه پنهان‌سازی وجود نداشت و شورای شهر می‌خواست مردم بدانند که دوربین‌ها در آنجا وجود دارند و بعلاوه علامت‌ها و نشانه‌های زیادی هم در آنجا وجود داشت که وجود دوربین‌ها را تبلیغ می‌کرد و این امر اثرات منفی وجود آنها را هم کاهش می‌داد. و تیم مدیریت مرکز شهر نیز با مردم گفتگو کردند و به آنها قوت قلب دادند که این دوربین‌ها برای فضولی نیستند (S Tiesdell, 1996, p. 59).

- **تجربه استفاده از دوربین‌های قلابی**

در یکی از پارکینگ‌های ماشین شهر به عنوان یک دوره کوتاه آزمایشی از دوربین‌های ساختگی و برای گول زدن استفاده کردند. و ابتدا این دوربین‌ها اثر مطلوبی در کاهش نرخ جرم داشتند، اما هنگامی که واقعه‌ای گزارش داده می شد و متخلفان تقاضا می‌کردند که مدارک آن را ببینند، این بلوف لو رفت.

تیم مدیریت مرکز شهر اصرار داشت که دوربین‌های قلابی نباید دیگر استفاده شوند و مردم احتیاج دارند که به آنها اعتماد پیدا کنند و احساس کنند که کسی آنها را می‌بیند و مراقب آنهاست و این دوربین‌ها به تدریج اعتماد عمومی و اعتبار سیستم را خراب خواهد کرد. همچنین اعضای تیم مدیریت مرکز شهر، مانیتورها را با یک جابجایی (90 درجه)، کار گذاشتند، زیرا نقاط کوری هم وجود داشت که دوربین‌ها نمی‌توانستند آنها را بگیرند.

در این راستا، یک سری از "برنامه‌های غلطان[20]" از بهسازی‌ها با استلزام امنیت نیز تحت انجام قرار گرفت. این بهسازی‌ها شامل افزایش قدرت دید و از بین بردن "گوشه‌ها و شکاف دیوارها " که مردم را نگران می‌کنند و کلاً جاهایی که پتانسیل پنهان شدن دارند، بود. سیستم دوربین‌های مدار بسته نیز به عنوان یک شغل برای پلیس درآمد و مانیتورهای نصب شده یک رده وسیعی از تخلفات شامل اعمال خرابکارانه، متکدیان و بچه‌های گمشده را ضبط کردند و البته در تمامی موارد مراقبت‌های لازم برای عدم تجاوز به آزادی شهروندان صورت می‌گرفت (S Tiesdell,1996, p. 61).

3- جمع‌بندی و ارائه پیشنهادها

عملکردهای اجتماعی فضاهای شهری وابسته به "قلمرو عمومی[21]" است و با تفکیک فعالیت‌ها و بالتبع طبقات و نژاد و سن و جنس و غیره، قلمرو عمومی به تدریج با احساس‌هایی نظیر ترس، سوءظن و بدگمانی، تنش و ناسازگاری گروه‌های مختلف اجتماعی همراه می‌شود از سویی نظارت بر فضا در واقع همان کنترل محیط است، مردم از اینکه حس دیده شدن و شنیده شدن داشته باشند، احساس امنیت می‌کنند. حتی اگر در واقع کسی مراقب آنها نباشد و یا نتواند کاری برای آنها انجام دهد. این نظارت می‌تواند در دو شکل طبیعی و مصنوعی اتفاق بیافتد. نظارت طبیعی و افزودن عصاره "چشم‌های خیابان" به برنامه‌ریزی و طراحی، فرصت‌هایی را برای مراقبت‌های نامحسوس از مکان‌های رها شده که ممکن است جرم و جنایت در آنها رخ بدهد، پدید می‌آورد، اما عموماً در مکان‌هایی که امکان استفاده از مراقبت‌های طبیعی وجود ندارد استفاده از ابزارهای مراقبت مصنوعی نظیر دوربین‌های مدار بسته، کیوسک‌های نگهبانی و پایگاه‌های امدادی می‌تواند بسیار یاری‌رسان و اطمینان‌آور باشد. که در اینجا به عنوان یکی از ابزارهای مداخله شهرسازانه به دوربین مدار بسته و ویژگی‌های بکار بردن آن اشاره شده است. این ابزار بسته به شرایط اجتماعی و هنجاری و نوع بکارگیری می‌تواند واکنش‌های اجتماعی متفاوتی را برانگیزد.

برای مثال عده‌ای از مخالفان دوربین‌های مدار بسته معتقدند که آنها باعث فرار مجرمان و ناامنی به خیابان‌ها و کوچه‌هایی که در آنها دوربین وجود ندارد می‌شود، بعلاوه باعث کم شدن احساس آزادی و خلوت در یک فضا می‌شود. که نمونه بررسی شده نظرسنجی افکار عمومی مخالفین را در اقلیت نشان می‌داد و البته این نظرسنجی ممکن است در هر منطقه نتایج مختلفی داشته باشد. همچنین نکته مهم در این بخش همانطور که در بخش دسترسی به امداد نیز ذکر گردیده لزوم علنی بودن کنترل محیط و ایجاد قوت قلب برای کاربران فضا در حفظ امنیت آن است. در ادامه تجربه استفاده شهر کاونتری از دوربین‌های مدار بسته و مزایا و معایب آن بررسی و به تدابیری نظیر استفاده از دوربین‌های قلابی اشاره شده است. به عنوان یک سیاست کلی می‌توان گفت استفاده از بحث مشارکت مردمی و نظرسنجی و نوع طراحی فضاهای تحت کنترل دوربین و هشدارها و اطلاعات روان‌شناسانه در ارتقاء کارایی این ابزار بسیار مفید خواهد بود.

نهایتاً برخی پیشنهادهای کلی ارائه شده در جهت ارتقاء امنیت مراکز شهری به کمک بهبود نظارت طبیعی و ارتقاء سطح سرویس‌دهی دوربین‌های مدار بسته می‌توانند به شرح ذیل می‌باشند:

- استفاده از کاربری‌های فعال در شب و جاذب خانواده‌ها برای افزایش نظارت طبیعی شبانه فضاها.
- تشویق سیاست کاربری مختلط به ویژه در بخش‌های با کاربری غالب تجاری یا اداری برای حفظ رونق همیشگی فضاهای عمومی حتی پس از تعطیلی بخشی از کاربری‌ها و از دست رفتن نظارت طبیعی آنها بر فضا.
- استفاده از نیروی کار فعال در فضاهای شهری (تحت عنوان پلیس، باغبان و فروشنده و ...) برای افزایش اطمینان از وجود نظارت طبیعی بر فضا.
- استفاده از کاربری‌های مذهبی (نظیر مساجد) که نظارت مثبت و آرامش را در محیط انعکاس می‌دهند به ویژه در نقاط آسیب‌پذیرتر.
- استفاده از کیوسک‌های فروش اغذیه و روزنامه و نظایر آن برای کنترل طبیعی فضا به ویژه در شب.
- استفاده از مصالح شفاف و قابل‌رویت از پیرامون (مثل شیشه) برای بدنه ایستگاه‌های اتوبوس تا علاوه بر ایجاد حس دیده شدن در مسافران اتوبوس و افزایش امنیت آنها، به عنوان کانون روشنایی در محیط اطرافشان به حساب بیایند.
- نظارت بر فضا از طریق نصب دوربین‌های مدار بسته (به ویژه در لایه پارکینگ‌ها و فضاهای آسیب‌پذیر).
- تبلیغات مثبت برای تحت کنترل بودن محیط در اذهان عمومی و قوت قلب دادن به استفاده‌کنندگان از فضا.

پی نوشت ها

1- Objective
2- Subjective
3- Jane Jacobs
4- Newman
5- Violent city
6- Bill Hillier
7- Space Syntax
8- Buffer
9- Public realm
10- Walpole
11- Defensible
12- Sociability
13- Natural Surveillance

14- CCTV
15- Glasgow
16- Cambridge
17- Un popular
18- Local polytechnics
19- Glasgow
20- Rolling program
21- Public realm

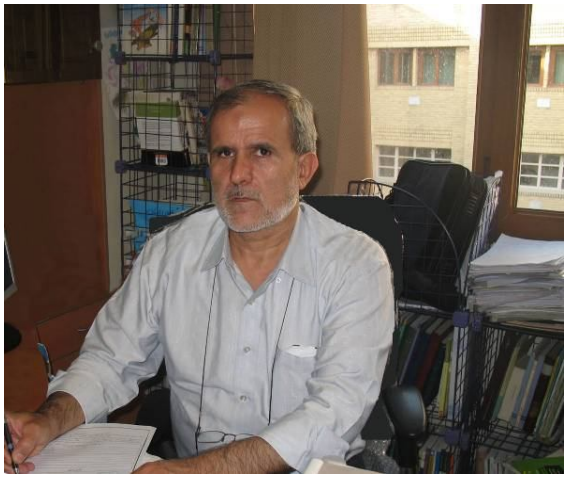
منابع

- جی. هوپر، لئونارد و جی. دروگ، مارتا. 1386. **امنیت و طراحی سایت**. ترجمه محمد جواد رحمانی، نازیلا دلدار، عاطفه عیسی نظر فومنی. تهران، انتشارات شهیدی.
- خاکی، غلامرضا. 1378. **روش تحقیق با رویکردی به پایان‌نامه نویسی**. تهران، انتشارات مرکز تحقیقات علمی کشور.
- طالب، مهدی. 1370. **چگونگی انجام مطالعات اجتماعی**. تهران، انتشارات امیرکبیر.

- Bell, Wendy. (1998). "**Women and Commiunity Safety**", Bell Planning Associates South Australia, NO 32, P: 1-26 .
- Boyle, Julie & Dr Findlay, Catherine and Forsyth, Leslie, (2001), "**An Investigation into Women's Perceptions of Fear and the Design of the Urban Environment**", Open space, London, Edinburgh College of Art, School of Architecture, Tourism Management.
- Ditton, Jason (2000), "**Crime and the city, public attitudes towards open-street CCTV in Glasgow**", Oxford, The Center for Crime and Justice Studies(ISTD),BRIT.CRIMINOL.
- "**Making Safer Places, Women's Safety in our Cities**", National Conference, Conference Report,London , 18th November 2005.
- Monahan, Torin (2006), "**Surveillance and Security,Technological Politics And Power In Every day Life**", New York-London,Taylor & Francis Group.
- Pain, Rachel & Townshend, Tim (2002), "**A safer city center for all? Senses of community safety in Newcastle upon Tyne**", Geoform 33, school of architecture, planning and landscape. University of Newcastle. uk. www.elsevier.com/locate/geoforum.
- Safety and Safety Promotion (1998), "**Conceptual and Operational Aspec**ts", World Health Organisation, Centre on Community Safety Promotion, Karolinska Institutet, Sweden,September.
- S Tiesdell (1998), "**Fear and Gender in Public Space, City center management and safer city centers: approaches in Coventry and Nottingham**", University Nottingham, Institute of Urban Planning ,School of Built Environment, Pergamon, uk.
- www.Hostingprod.com, 2007
- www.dacorum.gov.uk, 2004
- www.pps.org, 2006

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان92
صفحات: 85-88

گفتگو با دکتر حسینعلی قبادی درباره ارتباط هنر و علوم انسانی



دکتر حسینعلی قبادی، متولد 1337 در شهر آمل، دانش آموخته رشته ادبیات فارسی در مقطع دکتری از دانشگاه تربیت مدرس درسال 1375 و دانشیار گروه ادبیات فارسی در دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس است.

از جمله سوابق شغلی ایشان و نیز سوابق حضور در مجامع علمی، می‌توان به مواردی نظیر عضویت در انجمن استادان ادبیات فارسی ایران، شورای علمی گسترش زبان وادبیات فارسی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی، ریاست شورای بازنگری متون علوم انسانی دانشگاه‌ها، شورای علمی گروه ادبیات انقلاب اسلامی فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، شورای اندیشکده‌ی فرهنگ مرکز الگوی اسلامی- ایرانی پیشرفت، بنیانگذاری و ریاست پژوهشگاه علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی و ریاست گروه ادبیات کمیته علوم اجتماعی شورای پژوهش‌های علمی کشور اشاره نمود. وی تاکنون بیش از 70 مقاله علمی در نشریات علمی- پژوهشی، مجامع علمی، همایش‌های ملی و بین‌المللی و نشریات علمی- تخصصی به چاپ رسانده است. تألیف بیش از 5 عنوان کتاب معتبر در زمینه ادبیات فارسی، سرپرستی و همکاری در بیش از 10طرح تحقیقاتی، و راهنمایی و مشاوره بیش از 60 پایان نامه کارشناسی ارشد و رساله دکتری، بخش دیگری از فعالیت‌های پژوهشی ایشان است و هم اکنون نیز چهارجلد کتاب با عنوا جان جهان: پیام- های جهانی ادبیات فارسی زیر چاپ دارد. از جمله افتخارات علمی ایشان می‌توان به کسب عنوان استاد نمونه و پژوهشگر برتر دانشگاه تربیت مدرس در سال 1385، برنده کتاب فصل سال 1386، دریافت لوح قلم زرین نویسندگان ایران سال 1387، برنده جشنواره جلال آل احمد و برنده جایزه کتاب فصل 1387 اشاره نمود. به مناسبت روز بزرگداشت شعر و ادب فارسی (27 شهریور ماه) گفتگویی در زمینه ارتباط هنر و علوم انسانی با ایشان صورت گرفته که در ادامه ارائه گشته است:

ضمن عرض سلام و احترام و با سپاس از زمانی که در اختیار نشریه آرایه قرارداده‌اید، در ابتدا خواهش می‌کنم بفرمایید به نظر شما چه ارتباطی میان هنر، علوم انسانی و ادبیات وجود دارد؟

به یک معنا، هنر و علوم انسانی اصلاً از هم جدا نیستند. زیرا زمانی که می‌گوییم علوم انسانی، یعنی مجموع دانش- هایی که علوم تجربی نیستند، علوم پوزیتیو و عینی نیستند، مثلاً علوم مهندسی، علوم پایه، علوم پزشکی یا کشاورزی نیستند؛ بنابراین از طریق برهان خلف می‌توان ثابت کرد که این‌ها هنر نیستند.

از این‌رو، این مساله را می‌توان در دو معنای کلان و اخص بررسی کرد. در سطح کلان، علوم به دو دسته بزرگ تقسیم بندی می‌شوند. علوم ذهنی و علوم عینی. هنر و علوم انسانی، هر دو از مقوله ذهنی محسوب می‌شود. بنابراین در معنای کلان، هنر و علوم انسانی از هم جدا نیستند، بلکه هنر، جزیی از علوم انسانی است. اما در معنای اعتباری و متداول و تقسیم‌بندی‌های سازمان‌های مدیریت دانش، هنر دارای معنایی اخص است. البته چاره‌ای هم جز این نبوده است. برای اینکه هویت رشته‌های هنر بهتر شناخته و حفظ شود، این دو را از هم جدا کرده‌اند. لایه دیگر بررسی کلان، توجه به مبانی و ریشه‌های هنر و علوم انسانی هر دو تماماً

در اسطوره‌ها ریشه‌ها دارند. از جمله فلسفه که تفسیر گر هر دو است، از دل اسطوره‌ها در آمده است. (البته به یک معنی، حتی علوم تجربی هم از دل اسطوره‌ها بر آمده است. چون بشر اول با ذهنیت خود جهان پیرامون را از حیث طبیعت شناسی و هم شناخت شناسی تفسیر کرد، سپس آن ذهنیت‌ها به تدریج تبدیل به قوانین یا مبادی فیزیک، شیمی و پزشکی شده است. مطالعه در باب دوران پیشا تاریخ نشان می‌دهد ریشه علوم پزشکی، در اسطوره‌ها بوده است).

بنابراین می‌بینیم که زادگاه و جوهره تمام علوم مشترک است. به عبارتی دیگر می‌توان گفت پدر و مادر علوم انسانی و هنر یکی هستند. حتی محل نشو و نما و سیر تحول آنها بسیارمتشابه‌اند. در اروپا، مکاتب فلسفی همان تاثیری را روی رشته هنر داشته‌اند که روی رشته‌های علوم انسانی می‌گذاشتند، مثلاً ناسیونالیسم اینگونه بوده است، رئالیسم و مدرنیسم کمابیش اینگونه بوده‌اند و ...، غوغاست این اشتراک‌ها.

لایه دومِ اشتراک هنر و علوم انسانی را در معنای اخص آنها می‌توان جستجو کرد. هنر و علوم انسانی در دو سطح خاص با یکدیگر رابطه عمیق دارند. اول سطح معرفت شناسی، لایه‌های معرفتی هنر مثل علوم انسانی است. هر مکتبی در هنر، همانند علوم انسانی، مبتنی بر یک مبادی و مبانی نظری است. چنان‌که اصطلاح متداول گفته می‌شود مکتب پارناس، مکتب کوبیسم، رومانتیسم و ...در همه اینها به یک اعتبار، منظور ما مجموعه نظام معرفتی رمزگان و نشانگان حوزه معرفت‌شناختی یا خود شناخت‌شناسی است که براساس آن برای مثال می‌گوییم در اینجا رمانتیسم از رئالیسم جدا می‌شود. نظیر همین اتفاق در علوم انسانی هم افتاده است. اتفاقاً در فلسفه هم همین‌طور است. اصلاً بیشتر مکاتب هنری به لحاظ مبادی و مبانی زیبایی شناسی ریشه در فلسفه دارند.

لایه دوم در ساحت محاکات، نشانه‌شناسی و نماد شناسی هنر و علوم انسانی، بسیار شبیه به یکدیگر هستند و البته در این میان ارتباط هنر و ادبیات به یکدیگر بیشتر است. این موضوع را در مقاله‌ای به نام فراز و فرود اسطوره بعد از حافظ بررسی کرده‌ایم که از قرن هشتم به بعد در ایران، اسطوره از ادبیات خارج می‌شود. اما از بین نمی‌رود، بلکه وارد عرصه‌های خاص هنر می‌شود، از جمله وارد فرش، نگارگری، خطاطی و نقاشی و شاخه‌های آن می‌شود. سرتاسر قرن 10 به بعد، اسطوره به هنر شکل می‌دهد، بنابراین ادبیات و هنر، دو روی یک سکه‌اند، دو قلوهستند، همزاد و هم ذات‌اند و پابه پای هم رشد می‌کنند.

ارتباط هنر و ادبیات در طول تاریخ ایران چگونه بوده است و چه تعاملاتی با یکدیگر داشته‌اند؟

از آنجایی که ادبیات و هنر دو پدیده دو لایه‌اند، در دو سطح حرکت می‌کنند. مانند قنات دو طبقه‌اند، یک طبقه از این قنات را بُعد معرفت شناختی، تشکیل می‌دهد. انگاره‌ها، جهان‌نگری‌ها، جهان‌شناسی‌ها و هستی‌شناسی. این‌ها همگی وامدار اسطوره‌اند و لایه دوم را زیبایی شناسی تشکیل می‌دهد.مثلاً منوچهری در سبک خراسانی می‌گوید:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که از آن شاخه رزان است
گویی به مثل پیرهن رنگرزان است
منوچهری

این شعر به نسبت دوره خود زیباست اما هنگامی که به دوران مولوی می‌رسد گویی طبیعت در شعر منوچهری بی جان بوده است، شاعر فقط واسط و گزارشگر است. اما مولوی این شعر را از زمین به آسمان می‌برد. انگار این طبیعت، تماماً یک انسان بسط یافته است. کائنات، بخشی از انسان است و انسان، کیهان برتر می‌شو؛

ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی منتها
ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها

و یا در جایی دیگر:

زخاک من اگر گندم برآید گرش زان نان پزی مستی فزاید
خمیر نانوا دیوانه گردد تنورش بیت مستانه سراید

گاه نیز تصرفاتی در شعر سهراب سپهری دیده می‌شود. سپهری جرقه‌ای است از مولوی‌وار شدن، چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید. بله؛ سپهری موفق شد جور دیگری ببیند، ولی مولوی همه عناصر طبیعت را در اختیار دارد. او معتقد است که نه تنها باید طبیعت را به وجود بیاوریم بلکه باید طبیعت را آنگونه که خود می‌خواهیم، تعریف کنیم و آن را از خود و خود را از آن بدانیم و با آن مانوس باشیم، گویی پاره تن ماست:

از خانه برون رفتم مستیم به پیش آمد
در هر نظرش مضمرصد گلشن و کاشانه
گفتم زکجایی تو؟ تسخر زد و گفتا من
نیمیم زترکستان نیمیم ز فرغانه
نیمیم ز آب و گل نیمیم ز جان و دل
نیمیم لب دریا، نیمی همه دردانه

بدین گونه انسان از نظ مولوی فرا مکانی، فر زمانی و ازلی و ابدی است، چنان‌که گویی طبیعت، انسانِ کوچک است روح دارد، شعور دارد. بشر و آدمی، کیهانِ بزرگ است. اصلاً طبیعت، کاملاً مسّخر انسان است.

طبیعت در سبک خراسانی، همان‌گونه که دیده می‌شود گزارش می‌گردد. اما مولوی، به عنوان عارف قدرت تصرف در مفهوم آن را برای فرد قائل است، مثلاً رودکی می‌گوید:

بوی جوی مولیان آید همی و ... اما مولوی می‌فرماید:

بوی آن خوب ختن می‌آیدم
بوی یار سیم تن می‌آیدم

منظور لیله المبیت و هجرت پیامبر و آنچه در وجود پیامبر است، مولوی از ظاهر و طبیعت به ذات آن غور می‌کند و هم‌ذات با آن می‌شود. مولوی انسان را شگرف و فاخر می‌بیند. همه چیز را در منزله دون انسان می‌بیند. بنابراین رابطه هنر و ادبیات و هنر، در پهنه تاریخ ادب فارسی یک رابطه متوازی نبوده است که پابه پای هم بیایند. بلکه گاهی جای یکدیگر را پر کرده‌اند. در دوره آغازین تمدن انسانی، دیده می‌شود که هنر مکتوب، نقاشی، کتیبه و .. غلبه دارد اما ادبیات، هنوز عقب است، ولی به تدریج در همان ایران باستان، ادبیات اوج می‌گیرد، هنر را از بیرون به درون و در میان اجتماع می‌کشد. بعد از اسلام، ابتدا ادبیات در اوج بوده است و هنرهای مکتوب کمتر، تا اینکه به‌تدریج دوباره تمدن‌سازی و وجوه دیگر هنر دیده می‌شود، اما ضعیف است. تا در قرن دهم و یازدهم کمی تغییر ایجاد می‌شود. یعنی هنرهایی نظیر معماری، فرش، کاشی‌کاری، خطاطی و ... بر ادبیات غلبه می‌کند. پس از آن، مجدداً از دوران مشروطه به بعد، منطق دیگری بر ایران حاکم می‌شود و ادبیات بر هنر غلبه می‌کند و قالب‌ها و ژانرهای هنرهای دیگر کمی افت می‌کنند، اما ادبیات رشد کرده و به تدریج راه خود و راه شکوفایی را می‌یابد. به نظر من اکنون و در روزگار ما توازن میان هنر و ادبیات بهتر از هر دوران دیگر برقرار شده است. این هم دلایل مختلفی دارد. یکی از دلایل آن تحولات جهانی است اما یکی دیگر باز آفرینی میراث‌ها در ژانرهای هنری است.

به نظر شما چرا در ایران بین نقاشی و ادبیات پیوند نزدیکی بوده است؟

اولاً که در تمام طول تاریخ این‌چنین نبوده است. تا جایی که من می‌دانم، در دوره ایلخانیان و صفویان این رابطه اوج می‌گیرد. به نظر من ایلخانیان مقهور تمدن و عظمت ایرانی می‌شوند. نمی‌خواهند رسماً اعلام کنند که زیر پرچم عرفان و هنر متداول ایرانی هستند. لذا این گوهر معنوی را می‌پذیرند اما از ابزار دیگری برای بیان استفاده می‌کنند. آنها عامل و مؤسس هنر ایرانی نبودند، بلکه حامی هنرمندان ایرانی بوده‌اند. این‌ها نمی‌خواستند کاملاً تسلیم شوند. از طرفی دیگر مقهور و شیفته حقیقت و جوهر هنر ایرانی شدند. اینها می‌خواستند ثابت کنند که ما هم هستیم، اما در عمل ثابت کردند که مایی وجود ندارد، هر چه هست

ایران است و تمام نشانگان و رمزگان آن هنر ایرانی اسلامی است. درست است که با توجه به آنکه تصویرسازی در شعرهای ایرانی موج می‌زند، می‌تواند یکی از دلایل نزدیکی نقاشی و ادبیات بوده باشد، اما از طرفی دیگر دیده می‌شود که در همه دوران‌ها این مساله وجود ندارد. حکومت‌ها هرچه ایرانی‌تر بوده‌اند، مستقیم‌تر با شاهنامه مانوس بوده‌اند، اما حکومت‌های غیر ایرانیِ حاکم بر ایران، به دنبال ابزارهای دیگری برای بیان وجودی خود به کار برده‌اند. مثلاً در دوره ایلخانیان از ادبیات فارسی بهره نمی‌گیرند بلکه در این دوران از ابزار نقاشی استفاده شده است. بنابراین بین نقاشی و ادبیات ایران در طول تاریخ تعامل و تناسبات یکسانی نبوده، بلکه فراز و فرودهایی داشته است. در دنیاهای منطقی‌تر و علمی‌تر و چند آواتر، رابطه منطقی‌تری بین نقاشی و ادبیات بوده است، زیرا پایه و جوهر هر دو یکی است و هر دو شاخه‌های یک درختند.

5- چرا شاهنامه قابلیت تصویر سازی بیشتری دارد؟

زیرا در آنجا عالم آفاقی است و بیشتر تشبیه به کار رفته است، آن هم تشبیه محسوس به محسوس. تشبیه یعنی عناصر ابژکتیو، عینی به عینی. در صورتی که استعاره، عناصر ذهنی و سوبژکتیو است و با عالمِ محسوسات فرق می‌کند. حتی در شعرهای عرفانی ایرانی که حالت ذهنی و استعاره‌ای دارند، قدرت تصویرسازی به خوبی دیده می‌شود، از جمله منطق الطیر عطار نیشابوری.

نظرتان درباره رشته پژوهش هنر چیست؟ به نظر شما آیا این رشته می‌تواند جوابگوی مطالعات میان رشته‌ای باشد؟

اصل این رشته، اندیشه بسیار نیکویی است اما سرفصل‌های آن باید بسیار به روز باشند. دانشجویانش قابلیت این را دارند که کارآمدتر از این باشند و بیشتر میان رشته‌ای کار کنند. زیرا تا جایی که من دقت کرده‌ام، پایان‌نامه‌هایی که بین رشته‌ای‌تر بوده‌اند موفق‌تر شده‌اند و هرچه تک بعدی و تک زاویه حرکت کرده‌اند، کمتر موفق بوده‌اند. پژوهشِ هنر، به این معنا که من گفتم از پژوهش ادبیات جدا نیست. چون که دو بنیاد که بیشتر ندارد، یا معرفت شناختی است و یا زیبایی شناسی. پژوهش، نمی‌خواهد چیز شگفتی خلق کند، پژوهش باید درباره شگردها، راهبرد و دید ارائه‌دهد. براین‌اساس، سرفصل‌های رشته‌پژوهش‌هنر، نیاز به بازنگری از سوی استادانِ هنر و استادان رشته‌های دیگر دارد و میدان جولان آن باید میان‌رشته‌ای‌تر باشد.

لطفاً برای آشنایی بیشتر با مطالعات میان رشته‌ای مختصری توضیح بفرمایید.

این نوع مطالعات، به دنبال کشف و بیان حل مساله هستند. مساله مدار و مساله‌مند حرکت می‌کنند و مساله را می‌یابند و از زوایای دانش‌های مختلف به آنها می‌پردازند. رشته‌هایِ بین رشته‌ای، باید اصولاً رشته‌های مساله محور باشند، نه تکرار مستندات و ادبیات گذشته و نه افزودن به ادبیات گذشته. وظیفه این رشته‌ها این است که به کشف مسائل فرا تخصصی، مسائلی که مستلزم رشته‌های دیگر است، بپردازد و پژوهش هنر به معنای دقیق کلمه، ماهیت فرارشته‌ای دارد. یعنی بخش‌های مختلف دانش باید به آن بپردازد. به نظر من پژوهش هنر، ماهیتی مانند فلسفه علم دارد.

در انتها اگر صحبت خاصی در این زمینه دارید، بفرمایید.

به نشریه خوب شما تبریک می‌گویم، امیدوارم پله‌های ترقی بیشتری را در این زمینه طی کنید و به اعضای انجمن علمی پژوهش هنر و اعضای فعال نشریه آرایه خدا قوت عرض می‌کنم.

با سپاس

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان92
صفحات: 89-90

معرفی انجمن‌های برتر دانشگاه تربیت مدرس در جشنواره حرکت

جشنواره ملی حرکت، ویژه دستاوردهای انجمن‌های علمی دانشجویی است که همه ساله برگزار شده و انجمن‌های مختلف در بخش‌های مختلفی نظیر فعالیت‌های پژوهشی، آموزشی، ترویجی، نشریات و ... به رقابت پرداخته و پس از داوری در بخش‌های مختلف، انجمن‌های برتر در هر حوزه معرفی می‌گردند.

امسال نیز داوری آثار دانشجویان جهت شرکت در جشنواره ملی حرکت در تیر ماه برگزار شد و برگزیدگان انجمن‌های دانشجوییِ دانشگاه تربیت مدرس در حوزه‌های مختلف، توسط امور انجمن‌های علمی به شرح زیر معرفی شدند:

انجمن های برتر در بخش پژوهشگر از دانشکده‌های مختلف:

دانشکده هنر و معماری: انجمن علمی **پژوهش هنر**، فرزانه فرشیدنیک

دانشکده علوم انسانی: انجمن علمی **مطالعات زنان**، زهره کاظمی

دانشکده فنی و مهندسی: انجمن علمی **برق IEEE**، صادق امانی‌بنی

دانشکده علوم پایه: انجمن علمی **فیزیک**، حمید مطهری

دانشکده کشاورزی: انجمن علمی **اقتصاد کشاورزی**، اسماعیل فلاح

انجمن برگزیده در بخش فعالیت های آموزشی

انجمن علمی دانشجویی **روانشناسی**

انجمن علمی افتخار آفرین:

انجمن علمی دانشجویی برق IEEE

انجمن برتر در بخش کتابخوانی:

انجمن علمی دانشجویی **بیماری شناسی گیاهی**

دبیر برگزیده انجمن‌های‌علمی دانشگاه‌تربیت مدرس:

انجمن علمی دانشجویی **پژوهش هنر**

فرزانه فرشیدنیک

انجمن علمی دانشجویی در بخش برگزیده و ترویجی

انجمن علمی دانشجویی**معمار**

سایت برگزیده انجمن‌های دانشجویی

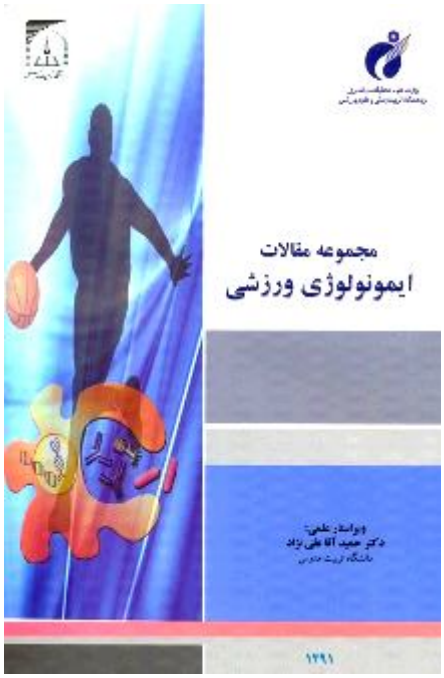
انجمن علمی دانشجویی **بیماری شناسی گیاهی**

نشریه برترِ انجمن‌های علمی دانشگاه تربیت مدرس:

انجمن علمی دانشجویی **باستانشناسی**

انجمن علمی برگزیده تألیف و یا ترجمه کتاب

انجمن علمی دانشجویی **ایمونولوژی ورزشی**



منبع: مدیریت فرهنگی دانشگاه تربیت مدرس

دفتر انجمن‌های علمی دانشجویی

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان92
صفحات: 91-92

دیدار نمایندگان تشکل‌های دانشجویی با رهبر معظم انقلاب

حدود هزار نفر از دانشجویان دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، عصر روز یکشنبه ششم مردادماه 1392 (نوزدهم ماه رمضان)، در نشستی صمیمانه با رهبر معظم انقلاب، به بیان دیدگاه‌های جامعه دانشجویی و تبادل نظر درباره موضوعات مختلف علمی، دانشگاهی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پرداختند. در این دیدار که از ساعت 5 بعداز ظهر آغاز شد و تا نماز مغرب و عشا ادامه یافت، 12 نفر از نمایندگان تشکل‌ها و انجمن‌های دانشجویی، مسائل مورد نظر، خواسته‌ها و مواضع خود را بیان کردند. حضرت آیت الله خامنه‌ای نیز ضمن پاسخگویی و بیان برخی نکات درباره مسائل مطرح شده، به تبیین نسبت آرمان‌ها با واقعیت‌ها، وظایف جامعه دانشجویی و راه‌های ایجاد و افزایش نشاط و تحرک حقیقی در دانشگاه‌ها پرداختند.

ایشان با شکرگزاری به درگاه پروردگار به خاطر دیدار با جمع صمیمی و پرنشاط دانشجویان، مطالب بیان شده در این دیدار را غالباً پخته و سنجیده خواندند و دستگاه‌های مختلف را به بررسی راه‌های تحقق پیشنهادهای دانشجویان توصیه کردند و در ادامه، به تبیین آرمان‌های انقلاب اسلامی پرداختند و رسیدن به جامعه‌ای «عادلانه، پیشرفته و معنوی» را از آرمان‌های اصلی و درجه یک نظام اسلامی دانستند و در تشریح آن، خاطرنشان کردند: جامعه عادلانه، جامعه‌ای است که هم مسئولان عادلانه رفتار کنند و هم مردم نسبت به یکدیگر عدالت داشته باشند، ضمن آن‌که این جامعه در عرصه‌های علمی، سیاسی و تمدنی، پیشرفته و از نظر معنویت نیز سیراب باشد. رهبر انقلاب، اقتصاد مقاومتی و سبک زندگی را از دیگر موضوعات واقعی برشمردند که بررسی ابعاد و زوایای آنها می‌تواند خون تازه‌ای در پیکره محیط‌های دانشجویی و دانشگاهی جاری سازد.

در این دیدار قبل از سخنان رهبر انقلاب، 12 نفر از دانشجویان به نمایندگی از تشکل‌ها و انجمن‌های علمی، فرهنگی، قرآنی و سیاسی دانشگاه‌ها، دیدگاه‌های خود را درباره مسائل مختلف بیان کردند. فرزانه فرشیدنیک، به عنوان نماینده انجمن‌های علمی دانشگاهی ضمن طرح جایگاه انجمن‌های علمی دانشگاهی، به بیان نقش هنر در تجلی سبک زندگی پرداخت که در ادامه بخشی از این گفتگو ارائه شده است.

عرصه هنر و معماری اسلامی؛ ابزار کارآمد آموزش و رواج سبک زندگی ایرانی- اسلامی

سبک زندگی، به دلیل ظرفیت ویژه‌ای که در حفظِ هویت و تمدن‌سازی داراست، در سال‌های اخیر با دقت نظر اندیشمندان و مسئولین، مورد توجه بیشتری قرارگرفته و تلاش‌های قابل توجهی نیز به ویژه طی سال گذشته در این عرصه صورت گرفته است. اما اغلب این تلاش‌ها در زمینه مبانی نظری بوده و هنوز در راستای عینیت بخشیدن به مضامین سبک زندگی اسلامی، نیاز به فعالیت بیشتری احساس می‌شود.

یکی از پیشنهادات در این مورد، ورود به عرصه نمادها و بهره‌گیری از ظرفیت‌های هنر اسلامی در این زمینه است. چراکه هنر، محل تجلی و عرصه عینیت بخشیدن به مضامین والاست و در واقع مفاهیم آرمانی و اندیشه‌های متعالی اسلام، در قالب هنرهای اسلامی اعم از هنرهای تجسمی، نمایشی و معماری اسلامی می‌تواند عینیت پیداکرده و برای جامعه ملموس گردد.

امروزه در عرصه مواجهه نرم و در فضای رسانه و محصولات فرهنگی دیجیتال، به نظر می‌رسد بهترین عرصه برای مقابله با نظریه‌های رقیب، عرصه نمادها و نشانه‌هاست و هنر کارآمدترین ابزار در این حوزه است.

به همین دلیل هم هست که تئوری‌های رقیب نیز اغلب در اولین گام به جای آنکه اصول و مبانی تمدن اسلامی را مورد نقد قرار دهند، در جهت تغییر مصادیق و نمودها تلاش می‌کنند و از تمامی ظرفیت‌های هنری در این راستا بهره می‌گیرند و با تغییر در نمادهای ارائه شده در آثار هنری نظیر فیلم‌های سینمایی، عکس‌ها، طراحی لباس، معماری و ... تغییری در سبک زندگی افراد ایجاد می‌کنند، که این تغییر، طبیعتاً زمینه پذیرش هنجارهای رقیب را فراهم کرده و به تدریج، مبانی نظری او را به عنوان مبانی نظری غالب، پذیرفتنی می‌سازد.

به این ترتیب، کارآمدترین ابزار برای آموزش و رواج سبک زندگی ایرانی- اسلامی، می‌تواند عرصه هنر و معماری اسلامی باشد.

لازمه این امر، تلاش در جهت تبیین حکمت هنر اسلامی و پس از آن، خلق الگوی زندگی ایرانی- اسلامی، در قالب هنرهای اسلامی است که می تواند در حرکت جامعه در مسیر پیشرفت و اقتدار، نقش‌آفرینی کند و در این حرکت مهم، تمامی هنرها به صورت یک زنجیره می‌توانند تأثیرگذار باشند. برای مثال اگر شهری بخواهد ظرف زندگی انسان مسلمان باشد، تمامی اجزای به کار رفته در آن بایستی برگرفته از حکمت ایرانی- اسلامی باشد. همین مسئله در مورد هنرهای نمایشی، سینما، ادبیات و ... نیز صادق است. مسلماً هنرمندان کشورمان در این زمینه مسئولیت سنگینی برعهده دارند و خوشبختانه از این ظرفیت و توانمندی برخوردارندکه در یک اقدام سنجیده، این نگاه را در جامعه رواج دهند.

اما درخواست هنرمندان، تأکید بر اهمیت این عرصه، به مدیران کلان جامعه است. بدین معنا که مسئولین تصمیم-ساز و تصمیم‌گیرنده، بایستی به اهمیت هنر در عرصه مواجهه نرم و جایگاه آن در ترویج سبک زندگی ایرانی-اسلامی واقف باشند و نیاز به تعیین متولیان و مسئولین متخصص در این زمینه و در رده‌های بالای سازمانی محسوس است. در واقع می‌توان پیشنهادکرد که در دستگاه‌ها و وزارتخانه‌های مربوطه، برنامه‌ریزی در این امور، توسط متخصصان و صاحبنظران عرصه هنر و در سطح معاونت و یا مدیریت‌های کلان صورت پذیرد و نه به عنوان یکی از زیر مجموعه‌های خُردِ سیستم. دستیابی به این هدف نیز، نیازمند تغییر در نظام سیستم‌ها و تعریف جایگاه متخصصان هنری در چارت سازمانی خواهد بود.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 2، تابستان92
صفحات: 93-94

برگزاری نمایشگاه و مسابقه نقاشی دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس

نمایشگاه آثار نقاشی دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس به همت انجمن علمی پژوهش هنر و با همکاری معاونت فرهنگی دانشگاه، از تاریخ هجدهم تا بیست و چهارم تیرماه سال جاری، در محل مدیریت فرهنگی، برگزار گردید.

در این نمایشگاه که به مدت یک هفته ادامه داشت، مجموعه‌ای از آثار دانشجویان دانشکده هنر و معماری، پس از دو مرحله داوری، انتخاب و جهت نمایش به مدیریت فرهنگی معرفی گردید.

داوری آثار، توسط اساتید گروه نقاشی و بر مبنای معیارهایی نظیر (خلاقیت در طرح و محتوا و مهارت در تکنیک) صورت گرفته و در مجموع، از میان بیش از هشتاد اثر ارسالی به دبیرخانه، 20 اثر از 14 هنرمند، جهت ارائه در نمایشگاه انتخاب شده و به نمایش گذاشته شد.

همایش معماری وشهرسازی انسانگرا - آذر92

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش

1. انسان، معماری و شهرسازی ایرانی – اسلامی

- چالش‌های پیش روی معماری و شهرسازی ایرانی- اسلامی در دوران کنونی
- ساختمان‌ها و المان‌های شهری و هویت ایرانی- اسلامی
- ارزش‌های انسانی اسلام در شهرسازی و معماری ایران
- الگوهای ایرانی- اسلامی نوین

2. ابعاد انسانی معماری و شهرسازی پایدار

- کاربرد فنآوری های نوین در رسیدن به معماری و شهرسازی پایدار
- نیازهای انسانی و معماری و شهرسازی پایدار

3. انسان، فرهنگ، معماری و شهرسازی

- آسیب شناسی فرهنگ ایرانی در رابطه با محیط کالبدی
- تاثیر عناصر کالبدی محیط بر فرهنگ
- راهکارهای ارتقای فرهنگ به وسیله معماری و شهرسازی
- بازتعریف روشهای طراحی معماری بر اساس سبک زندگی

4. مدیریت در معماری و شهرسازی

- اصول و معیارهای مدیریت در معماری و شهرسازی انسانگرا
- راهکارهای افزایش رضایت شهروندان از مدیریت شهری

5. روان شناسی در معماری و شهرسازی

- تاثیر محیط کالبدی بر رفتار انسان ها
- راهکارهای ارتقای سلامت روان به وسیله معماری و شهرسازی
- ارتقای حس امنیت به وسیله طراحی شهری
- الگوهای طراحی انسان محور

برگزار کنندگان :

دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین

سازمان نظام مهندسی استان قزوین

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 1 آبان 1392

تاریخ برگزاری همایش: 9 آذر 1392

محل برگزاری: قزوین - دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین

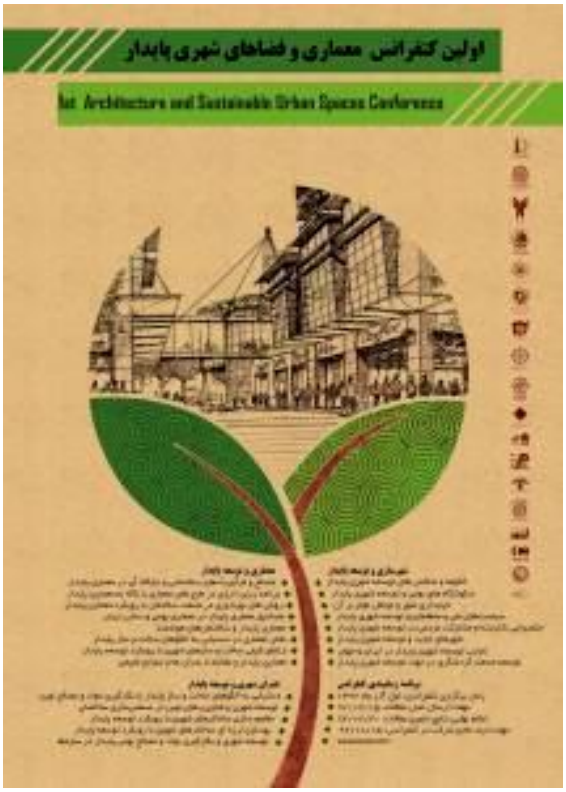
آدرس دبیرخانه: قزوین، خیابان شهید بابایی، بلوار نخبگان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین ، معاونت پژوهشی دانشکده معماری و شهرسازی

سایت همایش: www.ncau.ir

تلفن تماس دبیرخانه: 02813670058

پست الکترونیک: Ncau@qiau.ac.ir

اولین کنفرانس معماری و فضاهای شهری پایدار - آذر92



سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش:

1. شهرسازی و توسعه پایدار

- الگوها و شاخص های توسعه شهری پایدار
- سکونتگاه های بومی و توسعه شهری پایدار
- سیاست های ملی و منطقه ای و توسعه شهری پایدار
- حکمروایی شایسته و مشارکت مردمی در توسعه شهری پایدار
- شهرهای جدید و توسعه شهری پایدار
- تجارب توسعه شهری پایدار در ایران و جهان
- توسعه صنعت گردشگری در جهت توسعه شهری پایدار

2. معماری و توسعه پایدار

- مصالح و فرآورده های ساختمانی و جایگاه آن در معماری پایدار
- برنامه ریزی انرژی در طرح های معماری با نگاه به معماری پایدار
- روش های بهره وری در صنعت ساختمان با رویکرد معماری پایدار
- مصادیق معماری پایدار در معماری بومی و سنتی ایران
- معماری پایدار و ساختمان های هوشمند
- نقش معماری در دستیابی به الگوهای ساخت و ساز پایدار
- ارتقای کیفی ساخت و سازهای شهری با رویکرد توسعه پایدار
- معماری پایدار و مقابله با بحران ها و سوانح طبیعی

3. عمران شهری و توسعه پایدار

- دستیابی به الگوهای ساخت و ساز پایدار با بکارگیری مواد و مصالح نوین
- توسعه شهری و فناوری های نوین در صنعتی سازی ساختمان
- مقاوم سازی ساختارهای شهری با رویکرد توسعه پایدار
- بهسازی لرزه ای ساختارهای شهری با رویکرد توسعه پایدار
- توسعه شهری و بکارگیری مواد و مصالح بومی پایدار در سازه ها

برگزار کنندگان:

دانشگاه فردوسی
دانشگاه آزاد اسلامی نیشابور
دفتر توسعه پایدار دانشگاه صنعتی امیرکبیر
انجمن علمی آموزش محیط زیست و توسعه پایدار

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 15 مهر 1392
تاریخ برگزاری همایش: اول آذر 1392
محل برگزاری: مشهد- دانشگاه فردوسی مشهد، سالن همایش های دانشکده ادبیات و علوم انسانی
آدرس دبیرخانه: مشهد، بولوار سجاد، حامد جنوبی 12، شماره 95
سایت همایش: AsusConf.ir
تلفن تماس دبیرخانه: 09152412990
پست الکترونیک: info@AsusConf.ir

کنفرانس بین المللی عمران، معماری و توسعه پایدار شهری – آذر 92

سطح برگزاری: بین المللی

محورهای همایش

- مهندسی معماری و توسعه پایدار:

معماری و هویت شهری،معماری پایدار، روش‌ها و فناوریهای نو در در معماری، انرژی های نو در معماری، سبک شناسی معماری معماری خیابانی تاثیر تحولات تکنولوژیکی در معماری، گرافیک شهری، مفهوم شناسی معماری و شهر سازی معاصر، معماری پایدار و ساختمان‌های هوشمند، معماری، تغییر اقلیم و چگونگی مصرف انرژی، نمودهای معماری سنتی و اسلامی در معماری و شهرسازی منطقه، الگوهای معماری بومی، معماری منظر، بوم شناسی، زیبایی شناسی در معماری

- برنامه ریزی، مدیریت و طراحی شهری:

برنامه‌ریزی کالبدی شهری، برنامه‌ریزی منطقه‌ای و شهری مدیریت شهری، حقوق شهری، طراحی شهری، مدیریت پروژه‌های شهری، مدیریت بحران، مشارکت در امور شهری، گردشگری شهری، بهسازی و نوسازی شهری، نماهای شهری، تاثیر تکنولوژی های جدید ساخت در بافتهای شهری، کاربرد فن‌آوری‌های نوین در توسعه شهری

- محیط زیست شهری:

مدیریت محیط زیست و توسعه پایدار شهرها، فضای سبز و محیط زیست شهری، شهرنشینی و اثرات زیست محیطی آن، مسائل محیط زیست کلان شهرها، اثرات زیست محیطی طرح های عمرانی و شهرسازی درشهرها طراحی شهری، بهسازی منظر و محیط زیست، حمل و نقل شهری، اثرات و راهکارهای زیست محیطی آن

- شهرسازی وتوسعه شهری پایدار:

بافت فرسوده و سکونتگاه های غیر رسمی، شهرسازی نوین و توسعه پایدار، سیاست‌های ملی و منطقه‌ای و توسعه شهری پایدار، ناپایداری شهر و عوامل موثر، شناخت موانع و محدودیتها و شاخصهای توسعه شهری پایدار ، حکمروایی شایسته و مشارکت مردمی در توسعه شهری پایدار ، شهرهای جدید و توسعه پایدار شهر ، تجارب توسعه شهری پایدار در جهان و ایران، توسعه صنعت گردشگری در جهت توسعه پایدار شهری، کاربرد فن‌آوری‌های نوین در توسعه شهری

- مرمت بافت ها و آثار تاریخی:

بافت های تاریخی، بهسازی آثار تاریخی، نوسازی شهری

- جامعه شناسی و روانشناسی شهری:

فرهنگ شهر نشینی، شهروند و حقوق شهروندی، تعامل در فضای شهری، روانشناسی محیطی

برگزار کننده: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

تاریخ شروع: چهارشنبه 20 آذر 1392

تاریخ پایان: پنج شنبه 21 آذر 1392

محل برگزاری: تبریز - دانشگاه آزاد اسلامی

تلفن تماس با دبیرخانه: 0411-3396108

نمابر: 021-89781513

سایت همایش: www.iccau.ir

سومین همایش معماری داخلی و دکوراسیون- اسفند 92

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش

- تأثیر متقابل معماری داخلی و رفتار شناسی
- جایگاه حرفه معماری داخلی در معماری معاصر
جایگاه طراحی و شیوه‌های اجرا در معماری داخلی
- جایگاه کاربرد و کارفرما در معماری داخلی
- جایگاه بازسازی در حرفه معماری داخلی
- ارزش افزوده در معماری داخلی
- وضعیت آموزش های آکادمیک و مهارتی معماری داخلی در ایران
- تأثیر عناصر هنرهای تجسمی و سواد بصری در طراحی فضاهای داخلی
- نگرش های نوین در معماری داخلی و دکوراسیون
- عناصر تجدید شونده در طراحی داخلی
- رابطه انرژی در معماری داخلی
- معماری منظر داخلی
- توجه به معماری داخلی در جهان اسلام
- سبک‌شناسی در حرفه معماری داخلی
- طراحی معماری داخلی در گذر زمان
- جایگاه الگوهای اصیل در در معماری داخلی

برگزار کننده: موسسه آموزش عالی آزاد دانش پژوهان

مهلت ارسال چکیده مقالات: 17 آذر 1392

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 30 دی 1392

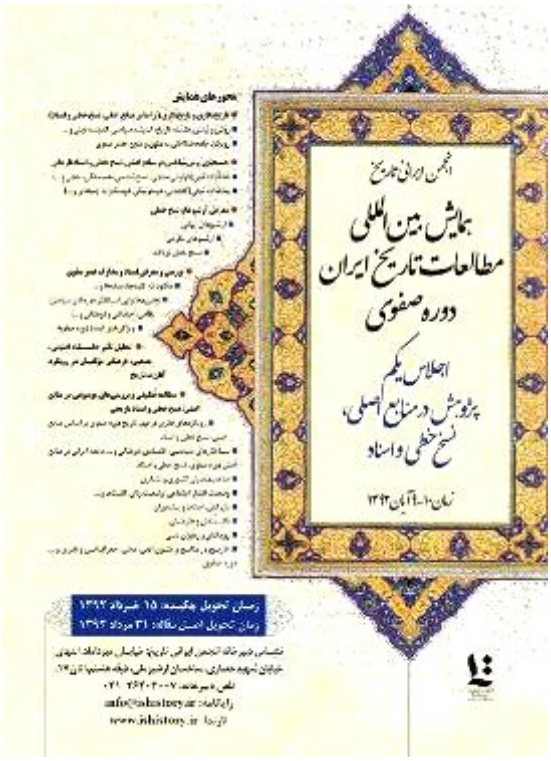
تاریخ برگزاری همایش: 1392/12/08

سایت همایش: www.deconf.ir

آدرس دبیرخانه: اصفهان، دروازه شیراز، ابتدای خیابان هزارجریب، کوچه آرش سرابچی، پلاک 4 موسسه آموزش عالی آزاد دانش پژوهان

پست الکترونیک: info@deconf.ir

همایش بین المللی مطالعات تاریخ ایران دوره صفوی؛ اجلاس اول: پژوهش در منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد – آبان 92



سطح برگزاری: بین المللی

همایش بین المللی مطالعات تاریخ ایران دوره صفوی(اجلاس اول: پژوهش در منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد) در روزهای 9 و 10 آبان 1392 توسط انجمن ایرانی تاریخ برگزار خواهد شد.

محورهای همایش

1. تاریخ نگاری و تاریخ نگری (بر اساس منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد)

- روش و بینش، فلسفه تاریخ، اندیشه سیاسی، اندیشه دینی، ...
- رویکرد جامعه شناختی به متون و منابع عصر صفوی

2. جستجوی روش شناختی در منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد تاریخی

- مطالعات کیفی (گفتمانی، هرمنوتیکی، قوم نگارانه، زمینه ای، ...)

3. معرفی آرشیوها و نسخ خطی

- آرشیوهای ایرانی
- آرشیوهای خارجی
- نسخ خطی نویافته

4. بررسی و معرفی اسناد و مدارک عصر صفوی
- مکتوبات، کتیبه ها، سکه ها و...
- تحلیل محتوایی اسناد (در حوزه های سیاسی، نظامی، اجتماعی و فرهنگی و...)
- ویژگی‌های اسناد دوره ی صفوی

5. تحلیل تأثیر خاستگاه اقلیمی، مذهبی، فرهنگی مؤلفان در رویکرد آنان به تاریخ

6. مطالعه تطبیقی و بررسی‌های موضوعی در منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد تاریخی
- رویکردهای نظری در فهم تاریخ صفوی بر اساس منابع اصلی، نسخ خطی و اسناد
- ساختارهای سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... جامعه ایرانی در منابع اصلی دوره صفوی، نسخ خطی و اسناد
- وضعیت اقشار اجتماعی، وضعیت زنان، اقلیت‌ها، ...
- دانشمندان و هنرمندان
- تاریخ در منابع و متون ادبی، دینی، جغرافیایی و هنری و ... عصر صفوی

برگزار کننده: انجمن ایرانی تاریخ

تاریخ برگزاری همایش: 9 و 10 آبان 1392

محل برگزاری: تهران - دانشگاه الزهرا

آدرس دبیرخانه: خیابان میرداماد، انتهای خیابان شهید حصاری، ساختمان آرشیو ملی، طبقه هشتم، اتاق 17

سایت همایش: ishistory.ir

پست الکترونیک: info@ishistory.ir

همایش ترجمه وادبیات معاصر فارسی - آذر92

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش

ترجمه، ادبیات فارسی و انقلاب اسلامی
- تأثیر ترجمه بر ادبیات پیش/پس از انقلاب اسلامی

- ترجمه و ادبیات انقلاب اسلامی
- ترجمه و ادبیات پایداری، ترجمه و ادبیات دفاع مقدس

2. ترجمه و نظام ادبیات فارسی
- ترجمه و ادبیات کانونی در ایران، ترجمه و ادبیات حاشیه‌ای در ایران، رشد و رکود ترجمه ادبیات معاصر فارسی، تأثیر ترجمه بر شکل‌گیری ادبیات معاصر ایران، نقش ترجمه در تحولات معاصر ادبی و زایش سبک‌ها و گونه های نوین ادبی، تأثیر ترجمهٔ گونه‌های جدید ادبی بر شکل‌گیری انواع جدید ادبیات فارسی، هنجارهای ترجمه ادبیات معاصر فارسی

3. ترجمه و ادبیات تطبیقی
- ترجمه و ادبیات تطبیقی معاصر
- تاثیر ترجمه آثار ادبی ملل دیگر بر ادبیات معاصر فارسی
- تاثیر ترجمه آثار ادبی معاصر فارسی بر ادبیات ملل دیگر
- هویت ایرانی در آینه ترجمه آثار ادبی معاصر - تاریخ ترجمه ادبیات معاصر فارسی به زبان‌های دیگر
- ترجمه مجدد آثار ادبی معاصر فارسی به زبانهای دیگر

4. سیاست‌گذاری ترجمه ادبیات معاصر فارسی
- سیاست‌گذاری و حمایت از ترجمه آثار ادبی معاصر فارسی به زبانهای دیگر

- معیارهای گزینش آثار ادبی معاصر فارسی برای ترجمه به زبان‌های دیگر
- آسیب شناسی ترجمه آثار ادبی معاصر فارسی به زبان‌های دیگر
- جایگاه ادبیات معاصر فارسی در برنامه تربیت مترجم
- ممیزی و ترجمه ادبیات معاصر فارسی به زبانهای دیگر
-ادبیات معاصر فارسی در بازارهای جهانی
- قدرت، ایدئولوژی و گفتمان در ترجمه ادبیات معاصر فارسی
- جامعه‌شناسی ترجمه ادبیات معاصر فارسی
- ترجمه، ادبیات معاصر فارسی و التقاط فرهنگی
- ادبیات معاصر فارسی و جهانی‌شدن
- ترجمه و ادبیات مهاجرت
- خود و دیگری در ادبیات معاصر فارسی
- ترجمه و ورود عناصر زبانی/فرهنگی بیگانه به زبان و ادبیات معاصر فارسی
- ترجمه کاذب در ادبیات معاصر فارسی

5. ترجمه و مطالعات ادبی

- ترجمه و نقد ادبی
- تأثیر ترجمه بر روند تکوین و تکون نقد و نظریهٔ ادبی در ادبیات معاصر ایران
- تأثیر ترجمه بر تکوین ژانر نمایشنامه معاصر، داستان کوتاه، رمان، فیلمنامه
- ترجمهٔ ادبیات معاصر فارسی: نوآفرینی یا بازآفرینی

برگزار کننده: پژوهشکده مطالعات ترجمه دانشگاه علامه طباطبائی

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 15 آبان 1392

تاریخ برگزاری همایش: 26 و 27 آذر 1392

سایت همایش: www.translationstudies.ir

فراخوان همایش ملی فضای مجازی و هویت

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش:

1. فضای مجازی و هویت؛ نظریه‌ها و دیدگاه‌ها

- فضای مجازی، ابعاد، ویژگی‌ها و کارکردهای آن در عرصهٔ هویت
- پیامدهای فرهنگی قرار گرفتن در فضای مجازی
- مختصات فرهنگی ـ اجتماعی فضای مجازی
- رابطهٔ هویت‌های خُرد ملی با هویت‌های کلان جهانی در فضای مجازی
- فضای مجازی، هویت و نظامات حقوقی و شهروندی
- ظرفیت‌های بومی در نظریه‌پردازی‌های هویت

2. فضای مجازی و هویت ایرانی ـ اسلامی

- بازنمایی مؤلفه‌های هویت ایرانی ـ اسلامی
- زبان فارسی و فضای مجازی
- تصویر فرهنگ دینی و آداب ایرانی در فضای مجازی
- فضای مجازی، کارگزاران و نهادهای اجتماعی هویت‌ساز
- روایت مجازی از تاریخ ایران
- فضای مجازی و سبک زندگی اسلامی ـ ایرانی
- ظرفیت‌های فضای مجازی برای تحکیم و تقویت هویت ایرانی و اسلامی
- تجربیات کشورها در عرصهٔ فضای مجازی و هویت.

3. فضای مجازی و تحولات هویتی در ایران

- فضای مجازی و سطوح هویت
- تأثیر فضای مجازی بر خودبیگانگی فرهنگی ـ هویتی
- برساختن هویت در فضای مجازی
- آسیب‌شناسی مباحث هویت ایرانی ـ اسلامی - فضای مجازی و بازنمایی هویت در زندگی روزمره
- گونه‌شناسی گفتمان‌ها و روایت‌های هویتی
- تأثیر فضای مجازی بر فرایندهای جامعه‌پذیری کاربران
- کاربران و هویت‌های مجازی شده.

4. آینده‌شناسی هویت ایرانی ـ اسلامی در فضای مجازی

- ترسیم آینده‌شناسانه از هویت ایرانی ـ اسلامی

برگزار کننده: موسسه مطالعات ملی با همکاری مرکز تحقیقات هویت و تمدن آوا

مهلت ارسال چکیده مقالات: 30 آذر 1392

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 15 دی 1392

تاریخ برگزاری همایش: بهمن 1392

سایت همایش: www.rinsweb.ir/hamayesh

ایمیل: motaleatmeli@yahoo.com

ARAYEH

JOURNAL OF SCIENTIFIC ASSOCIATION OF ART STUDIES, TARBIAT MODARES UNIVERSITY

Vol. 1, Number 2, Summer 2013